

Minerva Access is the Institutional Repository of The University of Melbourne

Author/s:

Christoforidis, M

Title:

Preface

Date:

2020-06-20

Citation:

Christoforidis, M. (2020). Preface. Clark, WA (Ed.). Christoforidis, M (Ed.). Morales, L (Ed.). Enrique Granados in Context The Spanish Piano School and Pre-war Artistic Movements, (1), pp.xviii-xxvii. FIMTE.

Persistent Link:

<https://hdl.handle.net/11343/258582>

Enrique Granados en Contexto

***La escuela española de piano y los movimientos
artísticos entorno a la Gran Guerra***

EDITORES: LUISA MORALES - MICHAEL CHRISTOFORIDIS -
WALTER A. CLARK

Enrique Granados in Context

The Spanish Piano School and Pre-war Artistic Movements

EDITED BY LUISA MORALES - MICHAEL CHRISTOFORIDIS -
WALTER A. CLARK



Enrique Granados en contexto • Enrique Granados in context

© 2020, FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española

C/ Cervantes, 37 Garrucha 04630 Almería

fimteorg@gmail.com

www.fimte.org

Edita: FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española

Ilustración cubierta: Néstor, *Retrato de Enrique Granados*. (1909-1910)

Óleo sobre lienzo. Museo Néstor, Gran Canaria, with kind permission

ISBN: 978-84-09-20632-2

Dep. Legal: AL-943-2020

Imprime: CimaPress

Índice de Contenidos

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES	ix
-------------------------	----

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS	xi
-----------------------------	----

PREFACE

Luisa Morales - Walter A. Clark - Michael Christoforidis	xiii
--	------

PREFACIO

Luisa Morales - Walter A. Clark - Michael Christoforidis	xxi
--	-----

EL CONTEXTO CULTURAL DE GRANADOS • GRANADOS'S CULTURAL CONTEXT

DE PANE LUCRANDO A LA AGITACIÓN CULTURAL: EL PESO DE LA IDEOLOGÍA DE PEDRELL SOBRE ENRIC GRANADOS

Francesc Cortès	1
-----------------	---

AN EARLY GRANADOS MENTOR: CHARLES-WILFRID DE BÉRIOT

Susanne Skyrn	27
---------------	----

RAÍCES DE LA ESCUELA ESPAÑOLA DE PIANO: LA APORTACIÓN DEL CONSERVATORIO DE MADRID

Laura de Miguel Fuertes	53
-------------------------	----

LA ACTIVIDAD PIANÍSTICA DE ENRIQUE GRANADOS EN EL CONTEXTO MUSICAL DE BARCELONA

Mutsumi Fukushima	69
-------------------	----

EL ESTILO MUSICAL DE GRANADOS • GRANADOS'S MUSICAL STYLE

GRANADOS'S *MAJISMO* AND EARLY MUSIC IN FIN-DE-SIÈCLE BARCELONA

Luisa Morales	89
---------------	----

“EPÍLOGO” FROM GOYESCAS. A STUDY OF SOURCES AND STYLE

Marco Fatichenti	111
------------------	-----

ENRIQUE GRANADOS Y PAU CASALS. UNA LARGA AMISTAD Y LA CONSTRUCCIÓN DE UN REPERTORIO PARA EL VIOLONCHELO

Xoán M. Carreira - Josep M. Rebés	121
-----------------------------------	-----

SOBRE EL CONTROL DE LA IDEOLOGÍA POLÍTICA A TRAVÉS DEL CUPLÉ: EL CASO DE LAS TONADILLAS DE ENRIQUE GRANADOS	
Miriam Perandones	145
SPAIN, THE 'ETERNAL MAJA': GOYA, <i>MAJISMO</i> , AND THE REINVENTION OF SPANISH NATIONAL IDENTITY IN GRANADOS'S GOYESCAS	
Walter Aaron Clark	165
GRANADOS SECRETS REVEALED BY HIS PIANO ROLLS	
Carolina Estrada	181
 RECEPCIÓN, RECUPERACIÓN Y DIFUSIÓN DE LA OBRA DE GRANADOS • RECEPTION, RECOVERY AND DISSEMINATION OF GRANADOS'S WORKS	
GOYESCAS AND THE LANDSCAPES OF SPAIN IN NEW YORK	
Elizabeth Kertesz	197
THE DEATH OF ENRIQUE GRANADOS, ANGLO-SPANISH RELATIONS AND SPANISH MUSIC IN LONDON	
Ken Murray	207
IN THE WAKE OF GRANADOS: MANUEL DE FALLA'S ARTISTIC REORIENTATION (1916-1919)	
Michael Christoforidis	221
GOYESQUE ELEMENTS IN PABLO PICASSO'S CURTAIN AND MANUEL DE FALLA'S OVERTURE FOR <i>THE THREE-CORNERED HAT</i> (1919)	
Carina Ann-Tara Nandlal	231
RAQUEL MELLER: <i>MAJA</i> IN POST-WAR PARIS	
Geraldine Power	241
ÍNDICE ONOMÁSTICO	257

Índice de Ilustraciones

Felipe Pedrell: 1er Impromptu (Barcelona: Andrés Vidal, 1865)	3
Felip Pedrell: Fragmento de la “Fantasía sobre el Fausto”	4
Pedrell: <i>Mazurka</i> . (Barcelona, Jaime Seix)	6
Pedrell: <i>Scherzo-vals</i> . (Barcelona, Andrés Vidal)	7
Pedrell: <i>Balada</i> , Op. 19. BC, M-826/1	8
Pedrell: <i>Melodía y variaciones</i> [inacabada]. BC, M- 826/II	9
Pedrell: <i>Estudios Melódicos para piano</i> , Op. 30. BC, M-827/12	9
Enric Granados: <i>Primera Mazurka</i> (Barcelona)	12
Bériot: <i>Mécanisme et Style, 1^{re} Série</i> , five-finger exercises	31
<i>Mécanisme et Style, 1^{re} Série</i> , exercises for the fourth finger and two-part voicing	32
<i>Mécanisme et Style, 1^{re} Série</i> , exercises for the fourth finger and three-part voicing	32
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> , calligraphy illustrating phrases	34
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> , Beethoven, Op. 2, No. 1, ii, five phrase summits	35
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> . Bériot’s illustration of coincidence of tempo with dynamics. Acceleration and ritenuto marks added by Bériot. Beethoven, Op. 2, No. I, ii; Weber, Sonata in Ab for Piano, J. 199	36
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> . Examples of <i>tempo rubato</i> . Mendelssohn, <i>Rondo capriccioso</i> , Op. 66. Beethoven, Op. 27, No. 1, iii. <i>Rubato</i> marks added by Bériot. Illustration of execution of <i>tempo rubato</i>	36
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> . Field Nocturne in A Major, prolonging the expressive note	37
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> . Exercises to develop finger substitution and legato touch	38
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> . Mozart as written and with a “modern” accompaniment requiring use of pedal to hold over low harmonic notes	40
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> . Use of the damper pedal at harmonic changes, to prolong the sound, and in treble passages in stepwise motion	40
<i>Mécanisme et Style, 2^e Partie</i> . Planes of sound indicated by different note head sizes. Mendelssohn, <i>Song without Words</i> , Op.38, No. 6	42
Bériot: <i>2nd Ballade</i> , Op. 42, mm 1-8 showing syncopated pedaling	45
Bériot: <i>Ronde de la nuit</i> , Op. 38, mm. 128-140, use of special effects pedals	46
Bériot: <i>Concerto No. 3</i> , Op. 71, mm. 63-71 with possible syncopated pedal markings	47
Bériot: <i>Prélude</i> from <i>4 Morceaux à rythmes rompus</i> , Op. 56	49
Ilustración de la correcta posición de las manos en el teclado incluida en la segunda edición del <i>Método completo de piano del Conservatorio de Música</i> de Pedro Pérez de Albéniz	58

Basilica de la Mercé, Barcelona (h.1950). Postal card 1. No.45, ed. by A. Campaña & J. Puig Ferran (private collection)	90
Program of the concert to be performed at the Ateneu Barcelonés (<i>La Vanguardia</i> , 28 March 1881)	91
Cover of <i>Domenico Scarlatti Veintiséis Sonatas Inéditas</i> , freely transcribed by Granados (Vidal Llimona, 1905)	94
Advertisement for sale of pianos and harmoniums by Casa Navas (<i>La Vanguardia</i> , 13 February 1881)	95
Advertisement of the Piano-Pedallier Cateura and the collection for the study of the Cateura pedals	97
Enrique Granados, <i>Minuetto</i> , mm. 1-44 (autograph)	99
Enrique Granados, <i>Scherzo</i> , p.3 of the violin sonata (autograph)	101
Néstor, <i>Portrait of Enrique Granados</i> (1909-1910). Oil on Canvas. Museo Néstor Gran Canaria	103
Enrique Granados, <i>Aparición</i> (autograph)	106
<i>Goyescas</i> , “Epílogo”, m. 38: incomplete fair autograph, Henle Verlag and Casals transcription	114
<i>Goyescas</i> , “Epílogo”, mm. 39-41: Henle Verlag and Casals transcription	116
<i>Goyescas</i> , “Epílogo”, m. 44: incomplete fair autograph, Henle Verlag and Casals transcription	117
<i>Goyescas</i> , “Epílogo”, title page (Casals transcription)	118
Exterior de San Salvador, la casa de Pau Casals en Vendrell. Amparo Gal, Guilhermina Suggia, Enrique Granados, Pau Casals y Miecio Horszowski (1910)	128
Lluïsa Vidal: Pau Casals y Enric Granados (1911-1914)	131
Enrique Granados: <i>Adagio quasi andante pour celle et quatuor a cordes</i> (Primeros 24 compases. Transcripción: Dos Acordes)	139
The cross channel steamer S.S. Sussex	211
The Sussex at dock after the torpedo attack	212
Pablo Picasso’s curtain for The Three Cornered Hat (1919)	234

Índice de Tablas y Gráficos

Tipología de obras para piano de Pedrell _____	13
Tipología de obras para piano de Granados _____	13
Comparación superpuesta entre las tipologías de obras de Pedrell y de Granados _____	14
Formas en contraste en Pedrell y en Granados _____	15
Tipologías de obras de Pedrell distintas a los géneros de Granados _____	16
Tipologías de obras de Granados distintas a los géneros de Pedrell _____	16
Obras para piano publicadas en la <i>Ilustración Musical Hispano-Americana</i> _____	20
Catálogo de las obras para piano de Pedrell realizado a partir de su Catálogo manuscrito y de las ediciones de sus obras conservadas en el fondo Pedrell de la BC _____	23
Conciertos destacados de Granados _____	83
Range of Granados's <i>Doce Danzas Españolas</i> (Barcelona: Dotesio, 1890) _____	104
Las obras de Granados destinadas a Casals _____	136
Goya-esque Works by Enrique Granados _____	176
Visual Guide to Symbols and Abbreviations Given by Carolina Estrada _____	184
"Vals melódico", mm. 1-8; Estrada's Transcription of Granados's WM and H1 _____	185
List of Enrique Granados' piano-roll recordings _____	190

PREFACE

LUISA MORALES

FIMTE - Universitat de Lleida

WALTER AARON CLARK

University of California, Riverside

MICHAEL CHRISTOFORIDIS

University of Melbourne

In 2016 and 2017 the pianist-composer Enrique Granados (Lleida, 1867-English Channel, 1916) was celebrated around the world, marking a turning point in the knowledge and dissemination of his work. Although audiences are familiar with Granados—the triad Albéniz-Granados-Falla is a commonplace in the History of Music books, these composers being regarded as the greatest exponents of what is now known as the Spanish national piano school—Granados’s life and work has resulted more elusive than that of his distinguished peers. Besides *Goyescas* and *Danzas Españolas*, almost no other works are performed in the concert halls. Additionally, the composer’s life has been often narrated as a fictionalised biography until recent times, when Walter Clark’s publication broke that trend.

In this sense, FIMTE has contributed to a necessary reappraisal of Granados by organizing a series of events comprising the areas of research, performance and circulation of the composer’s works. On October 2017, we promoted the *1st Global Granados Marathon* where Granados’ complete piano solo works were performed in 16 hours around the globe—in Australia, America and Europe—by different performers, including students and professional musicians. The event was transmitted through video streaming and the archived videos are available on FIMTE’s Youtube channel, Facebook and website.

Likewise, during my attendance at the University of Melbourne between 2015 and 2017 and with the enthusiastic support of colleagues and friends Michael Christoforidis and Elizabeth Kertesz, we organized in the antipodean city, a series of conferences and concerts devoted to Granados and his context. Additionally, in September 2016, we held in Mojácar the *13th International*

Symposium of Spanish Keyboard Music with the theme “Granados in Context: The Spanish Piano School and Pre-war Artistic Movements”. This book is the result of those scholarly encounters “de ida y vuelta”.

The Catalan piano school, whose antecedents are to be found in Joan Baptista Pujol and Felip Pedrell, is the origin of what is now known as the Spanish national piano school. To this generation of pianist-composers, Paris was a most significant reference point. From the late 1880s, the French capital was a centre for the growing interest in early music, and also served as a key site for the emerging voice of Spanish musical identity, visited frequently by Spanish performers and composers.

In my view, Granados developed his interest in Early Music—and in the harpsichord in particular—in the years he spent in Paris, which overlap with Louis Diémer’s concerts on the original Ruckers-Taskin harpsichord (1769) at the salle Pleyel in 1888 and at the International Exhibition of 1889. After his arrival in Paris in the spring or summer of 1887, Granados studied with Charles Wilfrid de Bériot. In the first part of this book, Sussane Skyrn explores the influence of Bériot’s piano method *Mécanisme et Style* on Granados’s pedagogical method that he developed at Barcelona’s Academia Granados, later known as the Academia Marshall. Francesc Cortès introduces the figure of Pedrell and his ideological influence on Granados, giving new information unveiled from the Biblioteca de Catalunya archives. From 1891 on, “concerts historiques” found a place in Barcelona. Pedrell’s correspondence gives evidence of the activities of the “harpsichordist” Granados as well as the composer’s concern with the early keyboard repertoire. Mutsumi Fukushima points to Granados’s concert activities, both as performer and organizer, on the Barcelona scene. In her presentation, Laura de Miguel offers a complementary perspective on the roots of the Spanish piano school through the activities developed by Pedro Pérez de Albéniz (1795-1855) at the Conservatorio de Madrid. Xoán M. Carreira and Josep M. Rebés offer a chronological study of the Granados-Pau Casals friendship and collaboration which started at the beginning of the careers of both artists and lasted until Granados’s death.

There are many eyewitness accounts of Granados’s genius as a piano virtuoso and improviser, and today we are lucky to be able to listen to Granados’s playing through the piano-rolls he recorded between 1912 and 1916, assessed by Carolina Estrada in these proceedings. *Tonadillas* and *Goyescas* are among the most performed works by Granados. Miriam Perandones offers a study on the *Tonadillas* from the perspective of the new *cuplé* and Marco Fatichenti scrutinises the sources and editions of “Epílogo” from *Goyescas*, a work considered by many the summit of Granados’s artistic achievement but that captures also

the concerns of a generation of intellectuals known as the Generation of 1898, a topic Clark explores in his contribution. To conclude this volume, five esteemed Australian colleagues—Christoforidis, Kertesz, Ken Murray, Carina Nandlal and Geraldine Power—consider the reception and significance of Enrique Granados in the decade following his death in the English Channel on March 24, 1916.

I wish to express my sincere thanks to all the institutions and individuals who, by their continuous support, make possible the existence of FIMTE. Thanks go to the University of California, Riverside, and its Center for Iberian and Latin American Music for their generous financial support of this project. Support was also provided by the Melbourne Conservatorium of Music, at the University of Melbourne. A special word of appreciation is due to all the contributors for their commitment. My heartfelt thanks to Michael Christoforidis, Walter Clark and Barry Ife, who made this book's very existence possible.

Luisa Morales

During thirty years of researching and writing about Spanish music of the sixteenth, nineteenth, and twentieth centuries, I have formed the impression that Enrique Granados (1867-1916) continues to reside in the shadow of his renowned compatriot and friend Isaac Albéniz (1860-1909). That is to say that the available secondary literature on Albéniz has historically been conspicuously larger than that devoted to Granados, and the research done has generally been of higher quality. There are several possible reasons for this.

One is that Albéniz's musical orientation was chiefly towards Andalusia, a realm of exotic allure and a touchstone of Spanish cultural identity during the Romantic period and well into the 1900s. His highly original and unforgettable evocations of Sevilla, Málaga, Cádiz, Granada, Almería, and Córdoba have guaranteed him undying popularity with audiences and performers alike. And because of the influence of flamenco in particular on his music, much of it is suitable for guitar transcription. In fact, though written for the piano, it was often composed with the sounds and techniques of the guitar in mind. Therefore, guitarists have actively promoted his music, bringing it to the attention of a larger public than would have been the case if it depended solely on the attentions of pianists. By contrast, the greatest works by Granados are far less fixated on Andalusia than on Castile or Catalonia, and only a few of the *Danzas españolas* appear regularly on guitar recitals.

I suspect that any disparity in their reputations is also due in large measure to the fact that Albéniz allied himself with very progressive musical trends in Paris, in particular Impressionism, and thus exerted an enormous influence on his younger contemporaries, especially Manuel de Falla (1876-1946) and Joaquín Turina (1882-1949). Consequently, he has been seen as the more significant figure in the overall trajectory of Spanish—and European—music history. Because Impressionism does not color the music of Granados and because his style remained true to a late-Romantic aesthetic strongly influenced by Liszt, he has been seen as a composer who looked essentially backward rather than forward.

Another hindrance has been their individual personalities. Albéniz was talkative and opinionated. Granados was more reticent and happy to be mistaken for a businessman. As a biographer, I often found it more difficult to get a sense of the inner Granados, of his *manera de ser*, than of Albéniz's interior life,¹ although Granados's recently published correspondence opens up a whole new world on him, and it definitely helps us to approach the man and his music more directly.²

Oddly enough, the respect accorded Albéniz in Spain is somewhat ironic, insofar as he abandoned his homeland and resided for the last twenty years of his all-too-short life in London and then Paris, refusing to resettle permanently in Spain. He had grown up in a Freemasonic family and remained progressive in his outlook. Politically he was inclined towards socialism, championed the cause of Dreyfus, and we know from his diaries that he was not a man of religious faith. In general, he found the cultural environment of his homeland backward, and he preferred to live as an expatriate.

Granados, on the other hand, spent only two years abroad (1887-89), as a young piano student in Paris, and otherwise remained in Barcelona his whole life, with occasional visits to Madrid. He came from a military family loyal to the Spanish crown, and he was someone who could pray in a church and feel that his prayers had been answered. Granados generally shunned politics, and though a lifelong resident of Catalonia, he was ethnically Castilian and distanced himself from the Catalan nationalism of composers like Enric Morera (1865-1942). It may be that, given all of this, the music and personality of Albéniz have resonated more strongly with the prevailing zeitgeist in Spain during the past several decades and made him the more sympathetic figure.

However, I would argue that, in his own way, Granados was just as forward-looking as Albéniz. To a much greater degree than Albéniz, Granados was closely associated with Catalan *modernisme*, composing several stage works with modernist themes and in the Catalan language. In these important endeavors,

he worked closely with author and illustrator Apeles Mestres.³ And his Goya-inspired works look not only backward but also forward. Indeed, it was Albéniz's Romantic *andalucismo* that would gradually fade from view in the twentieth century, to be replaced by the Castilian-oriented neoclassicism of Falla and others in the 1920s and later. Although Granados's actual musical style was rooted in the Romantic period, his fascination with the music of Scarlatti, the *tonadilla escénica*, and the cultural milieu of Madrid around 1800 was a clear harbinger of this neoclassicism, and Falla acknowledged his debt to Granados in a poignant scene. In 1927, he, Frank Marshall, and Conxita Badia gathered at the port of Barcelona to throw a sealed bottle into the sea. It contained excerpts from Beethoven's Third Piano Sonata, Falla's *El retablo de maese Pedro*, and *Goyescas*. This symbolic gesture of remembrance was a clear signal that Falla considered *Goyescas* as an inspiration for his own neoclassicism.

For all these reasons, then, it is time for Granados to emerge from the shadow of Albéniz, whom he loved and respected like an older brother. The past decade has witnessed not only the first book-length biography of Granados in English, a scholarly edition of his correspondence, and critical editions of his Catalan stage works but also the first critical edition of the complete piano works of Granados: *Integral para piano*, edited by Alicia de Larrocha and Douglas Riva (Barcelona, Boileau, 2002). Riva has also brilliantly recorded all of this music on a prodigious series of CDs for the Naxos label. And Granados's neglected orchestral works have finally been recorded as well.⁴

The indefatigable keyboardist and musicologist Luisa Morales has acquired an international reputation for her manifold concerts and publications promoting the incredibly rich heritage of Iberian music for organ, harpsichord, and piano. Especially significant are the summer conferences she organizes, affectionately known as FIMTE, Festival Internacional de Música de Tecla Española. For many summers now, this organization has brought together leading scholars and performers to discuss and enjoy various aspects of Spanish keyboard music. And the conferences have sometimes yielded more durable results in the form of published proceedings. In 2008, it was my pleasure to assist her in organizing a festival devoted to the Spanish Romantic piano repertoire leading up to and including Albéniz's *Iberia*, in honor of the centenary of the composer's death in 1909. In collaboration with the renowned Australian Hispanist Michael Christoforidis, we commemorated in similar fashion the centenary of Granados's untimely death in 1916. As with the Albéniz centenary, the celebration of Granados's life and music has resulted in this collection of essays, yet another invaluable addition to the growing literature on this fascinating and extremely important figure in Spanish music history.⁵

These two publications make one thing perfectly clear: there is no conflict or competition between Albéniz and Granados. Rather, they form two complementary facets of the same Spanish musical coin ca. 1900. I believe it is neither desirable nor possible to understand the one without the other. Thus, the editors present this book with the humble intention of contributing to and enhancing the legacy of Enrique Granados, one of Spain's most distinctive and enduring musical voices.

Walter Aaron Clark

As a coda to my esteemed colleague Walter Clark's introduction, I would like to concur that the legacy of Granados has at times been overshadowed by that of Albéniz, and to reflect further on the importance of Granados in the evolution of Spanish music and its international projection in the decade following the death of the composer. The last five papers of this volume engage with issues that arise during that decade and relate to the life and music of Granados, and some the themes and styles that they traverse. These papers by Australian scholars were drawn from a series of events curated in Melbourne in collaboration with Luisa Morales and FIMTE during her residencies in the Antipodes, which were aligned with the celebrations marking the Granados anniversaries. They included the Symposium and concert held at the National Gallery of Victoria in 2015 on the theme of "Goya and Spanish Musics", and the Symposium and concerts associated with the celebration of the Granados centenary at the Melbourne Conservatorium of Music (The University of Melbourne) "Enrique Granados: Barcelona and Beyond".

The difficulties faced by Granados in the final months of his life with the New York premiere of *Goyescas* in 1916, are viewed by Elizabeth Kertesz through the lens of the composer's desire to present an "authentic" vision of Spain in a cultural landscape saturated with Hispanic-themed entertainment and concert works by Spanish and non-Spanish composers. The shadow of George Bizet's *Carmen*, that international marker of staged Spanishness, and its cinematic and operatic reinventions by Geraldine Farrar in the 1915-1916 season, meant that *Goyescas* faced an uphill battle in New York. However, the circumstances surrounding Granados's death during that politically charged period in the midst of World War I, served as a platform for cultural propaganda. Among the allied nations this resulted in the increased dissemination and performance of Spanish music, and nowhere more so than in England. As Ken Murray points out, English audiences immediately engaged with Spanish music in a way that

in turn laid the groundwork for the positive reception of the Ballets Russes' premiere production of Falla's *The Three-Cornered Hat* in London in 1919.

I believe that the impact of the Granados legacy may have been most immediately felt in the aesthetic reorientation of Manuel de Falla. It could be argued that the multi-faceted influence of Granados's example lies at the heart of Falla's incipient neoclassicism between 1916 and 1919. A key to Falla's post-Romantic stylistic turn is the way in which he took up of the baton of championing the music of Domenico Scarlatti as a model for Spanish composition. This period also sees Falla gravitating towards currents of Catalan modernity, as well as fully embracing elements of the Goyesque. The wide-ranging impact of Granados's fascination with and promotion of the art and times of Francisco de Goya are examined in the final two essays. Carina Nandlal explores echoes of the Goyesque in the Pablo Picasso's drop curtain and Falla's overture for *Three-Cornered Hat*, while Geraldine Power situates the transformation of Raquel Meller's act and stage presence in post-war Paris through the lens of Granados, Goya and Majismo. In conclusion, I'd like to pay tribute to Luisa Morales and her cultural and scholarly entrepreneurship in facilitating these Antipodean contributions to the broadening horizon of Granados studies.

Michael Christoforidis

NOTES

- ¹ Isaac Albéniz, *Portrait of a Romantic* (Oxford: Oxford University Press, 1999; paperback, 2002) also available in Spanish, Isaac Albéniz, *Retrato de un romántico*, trans. Paul Silles (Madrid: Turner Publicaciones, 2002). And *Enrique Granados: Poet of the Piano*, foreword by Alicia de Larrocha (New York: Oxford University Press, 2006; paperback, 2011); also available in Spanish, *Enrique Granados: Poeta del Piano*, trans. Patricia Caicedo (Barcelona: Boileau, 2016).
- ² See Miriam Perandones, *Correspondencia epistolar de Enrique Granados* (Barcelona: Boileau, 2016).
- ³ See the author's critical editions of *Follet* (2013), *Picarol* (2018), and *Gaziel* (2018), published in Barcelona by Tritó. All have now been recorded and are available on the Tritó label (TD0112 and TD01176, respectively). Much of the credit for the revival of these works goes to English Granados scholar Mark Larrad and his groundbreaking research in "The Catalan Theatre Works of Enrique Granados", Ph.D. diss., University of Liverpool, 1992. Larrad's photocopies of *Picarol* and *Gaziel* are the only surviving sources, as the original manuscripts are apparently lost.
- ⁴ These have been issued on three Naxos CDs: 8.573263, 8.573264, 8.573265, all from 2016.
- ⁵ See Luisa Morales and Walter Aaron Clark, eds., *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz* (Almería: Asociación Cultural LEAL, 2009).

PREFACIO

LUISA MORALES

FIMTE - Universitat de Lleida

WALTER AARON CLARK

University of California, Riverside

MICHAEL CHRISTOFORIDIS

University of Melbourne

Las celebraciones que entorno a Enrique Granados (Lleida, 1867-Canal de la Mancha, 1916) llevaron a cabo en 2016 y 2017 diversas organizaciones alrededor del mundo, han significado sin duda un punto de inflexión en el conocimiento y difusión de la obra del compositor y pianista.

Si bien Granados no es precisamente un desconocido entre el gran público—la tríada Albéniz-Granados-Falla es recurrente en los manuales de historia de la música, como el grupo representante de la escuela nacional de piano—Granados ha resultado más escurridizo que sus insignes pares, tanto en su biografía como en su obra. Aparte de las *Goyescas* y las *Danzas Españolas*, poco más se interpreta de su obra pianística en las salas de concierto, y en cuanto a su biografía, ha sido narrada, en general, con criterios novelescos decimonónicos hasta tiempos recientes en los que la monografía de Walter Clark ha venido a romper esta tendencia.

En ese sentido, desde FIMTE hemos contribuido en la medida de nuestras posibilidades, a redimensionar la figura de Granados en los campos de la investigación musicológica y de la interpretación, así como a su difusión entre el gran público. Por un lado, organizamos en octubre de 2017 la *1st Global Granados Marathon* en la que más de cien músicos interpretaron la integral de la obra para piano en un solo día, en varios países y continentes—Australia, América y Europa—evento que fue transmitido en directo en streaming, con el fin de dar a conocer a un público amplio la totalidad de la obra para instrumentos de tecla de Enrique Granados, la cual comprende más de 200 composiciones (los archivos están disponibles en los canales Facebook y Youtube de FIMTE). Por otro lado, entre 2015 y 2017, a tenor de mi estancia

en la Universidad de Melbourne y con el élan entusiasta de los colegas y amigos Michael Christoforidis y Elizabeth Kertész, organizamos una serie de eventos en las antípodas dedicados a Granados y su contexto estético y musical. Además, en septiembre de 2016 tuvo lugar el XIII simposio FIMTE en Mojácar con el título “Enrique Granados: La escuela española de piano y los movimientos artísticos en torno a la Gran Guerra”. Fruto de estos encuentros “de ida y vuelta” son los artículos que presentamos en este volumen.

La escuela catalana de piano cuyos antecedentes son Joan Baptista Pujol y Felip Pedrell se encuentra en el origen de la escuela nacional de piano. Para esa generación de pianistas-compositores, París fue un punto de referencia de primer orden. Desde finales de los años 1880, la capital francesa se convirtió paulatinamente en el centro de la Música Antigua así como en un lugar clave para la manifestación de la emergente identidad musical española, atrayendo la visita de compositores y músicos españoles. Muy probablemente, fue en sus años parisinos cuando Granados desarrolló su interés y sensibilidad por la música antigua y por el clave en particular. Unos meses después de la llegada de Granados a París, en la primavera o verano de 1887, Louis Diémer tocó un concierto en la Salle Pleyel (1888) en un clave original Taskin (1769). En 1889 tuvo lugar la Exposición Universal donde se exhibieron y tocaron en concierto claves manufacturados por Erard y Pleyel. A partir de 1891, y con Granados ya de vuelta en Barcelona, Carles Vidiella interpretó la primera serie de “conciertos históricos” en la ciudad condal. La correspondencia con Pedrell da testimonio de las actividades del “clavecinista” Granados.

En la primera parte de estas actas, Francesc Cortès nos introduce en la figura de Pedrell a partir de nuevos documentos descubiertos en la Biblioteca de Catalunya, analizando su posterior influencia ideológica sobre el joven Granados. Granados estudió con Charles Wilfrid de Bériot desde su llegada a París. Susanne Skyrm explora la influencia del método de piano de Bériot en el método pedagógico que Granados desarrolló en la Academia Granados de Barcelona, más tarde conocida como Academia Marshall. La actividad concertística de Granados en Barcelona es el sujeto del artículo de Mutsumi Fukushima. Laura de Miguel ofrece una perspectiva complementaria ilustrando los albores de la enseñanza oficial del piano en España, a través del magisterio de Pedro Albéniz desde su cátedra del Conservatorio de Madrid, el primer centro educativo español de carácter público.

Varios trabajos en este volumen analizan la obra para piano y de cámara de Granados. Xoán M. Carreira y Josep M. Rebés dedican un detallado estudio a las obras para violonchelo fruto de la colaboración entre Pau Casals y Granados. Miriam Perandones analiza las *Tonadillas* en el contexto del nuevo

cuplé o nueva canción española. Las implicaciones del estudio de las fuentes para la interpretación son el sujeto de la investigación de Carolina Estrada, quien comenta el estilo interpretativo de Granados a través de los rollos de piano grabados entre 1912 y 1916 por el compositor, así como del artículo de Marco Fatichenti quien analiza las diferentes fuentes y ediciones del “Epílogo” de *Goyescas*, obra que refleja las políticas culturales contemporáneas a su composición, como estudia Walter Clark en su contribución. Cierran el libro las contribuciones de cinco estimados hispanistas australianos quienes desarrollan en sus trabajos la recepción y el significado de Enrique Granados en la década que siguió a su muerte en el Canal de la Mancha el 24 de Marzo de 1916.

Es mi deseo expresar mi gratitud a los autores por su dedicación y esfuerzo en la puesta a punto de los artículos, así como a todas las personas e instituciones que han apoyado de forma continua el proyecto FIMTE desde sus inicios allá en el año 2000. Agradezco a la Universidad de California, Riverside, así como al Center for Iberian and Latin American Music su generosa ayuda. También deseo agradecer el apoyo brindado por el Melbourne Conservatorium of Music de la Universidad de Melbourne.

Mi especial agradecimiento a Michael Christoforidis, Walter Clark y Barry Ife por haber hecho posible la publicación de este nuevo volumen, el sexto, de la colección FIMTE *Studies on Spanish Keyboard Music*.

Luisa Morales

Durante los treinta años que he dedicado a investigar y escribir sobre música española de los siglos XVI, XIX y XX, me he formado la impresión de que Enrique Granados (1867-1916) continúa a la sombra de su compatriota y amigo Isaac Albéniz (1860-1909). Es decir que, históricamente, la documentación secundaria disponible sobre Albéniz ha sido notoriamente mayor que la dedicada a Granados y la investigación, generalmente, de más calidad. Hay varias razones que lo explican.

Una de ellas es que la orientación musical de Albéniz fue principalmente andaluza, un universo de aire exótico y referente de la identidad cultural española durante el período romántico y hasta bien entrados los años 1900. Sus extremadamente originales e inolvidables evocaciones de Sevilla, Málaga, Cádiz, Granada, Almería y Córdoba le han garantizado una popularidad imperecedera entre audiencias e intérpretes por igual. Además, a causa de la influencia del flamenco en su música en particular, gran parte de esta puede ser interpretada en transcripciones para guitarra. De hecho, aunque escrita para piano, su música fue a menudo compuesta teniendo en cuenta los sonidos y la técnica de la gui-

tarra, de manera que los guitarristas la han promocionado activamente, llamando la atención de un público más numeroso que si solo hubiera dependido del interés de los pianistas. Por el contrario, las grandes obras de Granados están menos apegadas a Andalucía que a Castilla o Cataluña, y solo algunas de las *Danzas españolas* son interpretadas regularmente en los recitales de guitarra.

Sospecho que cualquier disparidad entre sus reputaciones se debe también, en gran medida, al hecho de que Albéniz se alineara con tendencias musicales muy progresistas en París, el impresionismo en particular, ejerciendo una gran influencia en sus contemporáneos más jóvenes, especialmente en Manuel de Falla (1876-1946) y Joaquín Turina (1882-1949). Consecuentemente, ha sido considerado como la figura más relevante en la trayectoria general de la historia de la música española y europea. A causa de que el impresionismo no se encuentra entre los colores musicales de Granados y porque su estilo permaneció fiel a una estética tardo-romántica, muy influenciada por Liszt, Granados ha sido considerado como un compositor que miraba esencialmente hacia el pasado más que hacia el futuro.

Otra desventaja ha sido la personalidad de ambos. Albéniz era locuaz y obstinado. Granados más reservado y dispuesto a ser confundido con un hombre de negocios. Como biógrafo, suelo encontrar más dificultades en dar sentido al interior de Granados, a su *manera de ser* que a la vida interior de Albéniz,¹ si bien la correspondencia de Granados publicada recientemente por Miriam Perandones abre un nuevo mundo y definitivamente nos ayuda a acercarnos al hombre y su música más directamente.²

Curiosamente, el respeto otorgado a Albéniz en España es de alguna manera una ironía, pues abandonó su país natal y residió los últimos veinte años de su corta vida en Londres y después en París, rehusando volver a establecerse permanentemente en España. Albéniz creció en una familia francmasona y siempre tuvo una mentalidad progresista. Políticamente inclinado hacia el socialismo, defendió la causa de Dreyfus, y sabemos por sus diarios que no era un hombre de fe. En general, consideraba atrasado el ambiente cultural de su país y prefiriendo vivir como un expatriado.

Granados, por el contrario, solo estuvo dos años en el extranjero (1887-89) como joven estudiante de piano en París, por lo demás, permaneció en Barcelona toda su vida con visitas ocasionales a Madrid. Procedía de una familia militar leal a la corona española, y era alguien que bien podía rezar en una iglesia y sentir que sus plegarias obtenían respuesta. Por lo general, Granados rehuía de la política, y aunque residió toda su vida en Cataluña, étnicamente era castellano y se distanció del nacionalismo catalán de compositores como Enric Morera (1865-1942). Puede que, por todas estas razones, la música y

personalidad de Albéniz hayan encontrado mayor resonancia en el espíritu predominante en España durante las últimas décadas y que por lo tanto le hayan configurado como una figura más atractiva.

Sin embargo, yo afirmaré que, a su manera, Granados fue tan progresista como Albéniz. Granados estuvo íntimamente asociado al modernismo catalán, en un grado mucho mayor que Albéniz. Compuso varias obras escénicas sobre temas modernistas y en catalán. En estos importantes emprendimientos, trabajó conjuntamente con el autor e ilustrador Apeles Mestres.³ Además, sus obras inspiradas en Goya no solo miran hacia el pasado sino también hacia el futuro. De hecho, fue el andalucismo romántico de Albéniz el que gradualmente desapareció de la vista en el siglo XX para ser reemplazado por el neoclasicismo de orientación castellana de Falla y de otros artistas e intelectuales en los años 1920 y posteriores.

Aunque el estilo musical de Granados hunda sus raíces en el período romántico, su fascinación por la música de Scarlatti, la tonadilla escénica y el ambiente cultural de Madrid alrededor de 1800, son un claro precursor de ese neoclasicismo. Falla reconoció su deuda con Granados en una conmovedora escena. En 1927, él, Frank Marshall y Conxita Badia se encontraron en el puerto de Barcelona para lanzar una botella sellada al mar. Esta contenía extractos de la tercera sonata para piano de Beethoven, así como del *Retablo de maese Pedro* de Falla y de *Goyescas*. Este gesto simbólico de recuerdo es una señal clara de que Falla consideraba *Goyescas* una inspiración para su propio neoclasicismo.

Por todas estas razones, es tiempo de que Granados emerja de la sombra de Albéniz, a quién quería y respetaba como a un hermano mayor. Durante la última década no solo se ha publicado la primera biografía de Granados en inglés, una edición crítica de su correspondencia, así como de sus obras escénicas en catalán, sino también la primera edición crítica de las obras completas para piano de Granados: *Integral para piano*, editada por Alicia de Larrocha y Douglas Riva (Barcelona, Boileau, 2002). Riva también ha grabado brillantemente toda la música editada en una prodigiosa serie de CDs para Naxos. Y finalmente, la olvidada obra para orquesta de Granados, también ha sido grabada.⁴

La infatigable teclista y musicóloga Luisa Morales ha adquirido fama internacional por sus numerosos conciertos y publicaciones promocionando el increíblemente rico patrimonio de música ibérica para órgano, clave y piano. Especialmente significativas son las conferencias que organiza conocidas afectuosamente como FIMTE, Festival Internacional de Música de Tecla Española. Durante muchos veranos, esta organización ha reunido a destacados académicos e intérpretes con el fin de discutir y disfrutar de diferentes aspectos de la música española para teclado. Las conferencias a menudo han producido

resultados más perdurables en las actas publicadas. En 2008, me complació apoyar a Luisa en la organización del festival dedicado al repertorio español romántico para piano, incluyendo la *Iberia* de Albéniz, liderando el centenario en honor del fallecimiento del compositor en 1909. De la misma manera y en colaboración con el reconocido hispanista Michael Christoforidis, conmemoramos el centenario de la muerte de Granados en 1916. Como ocurrió con el centenario de Albéniz, la celebración de la vida y obra de Granados ha resultado en esta colección de ensayos, otra inestimable suma a la creciente literatura sobre esta figura fascinante y extremadamente importante de la historia de la música española.⁵

Estas dos publicaciones dejan totalmente claro que no hay conflicto ni competencia entre Albéniz y Granados, sino que más bien representan dos caras de la misma moneda, dos facetas complementarias de la música española ca. 1900. Creo que no es deseable ni posible entender a uno sin el otro. Los editores presentan este libro con la humilde intención de contribuir a promover el legado de Enrique Granados, una de las voces más singulares e imperecederas de la música española.

Walter Aaron Clark

Como coda a la introducción de mi estimado colega Walter Clark, me gustaría coincidir en el hecho de que el legado de Granados ha sido a veces ensombrecido por Albéniz, y además quisiera reflejar más profundamente la importancia que tuvo Granados en la evolución de la música española, así como en su proyección internacional en la década que siguió a la muerte del compositor. Los últimos cinco artículos de este volumen tratan de cuestiones que ocurrieron durante esa década y que tienen relación con la vida y música de Granados así como con los temas y estilos por los que transitó. Estos artículos escritos por académicos australianos han sido extraídos de una serie de eventos programados en Melbourne en colaboración con Luisa Morales y FIMTE durante sus estancias en las Antípodas, las cuales se alinearon con las celebraciones conmemorativas de los aniversarios de Granados. Estas incluyen el simposio y concierto que tuvo lugar en la National Gallery of Victoria en 2015 bajo el tema “Goya and Spanish Musics”, y el simposio y conciertos asociados con la celebración del centenario de Granados en el Melbourne Conservatorium of Music (The University of Melbourne) “Enrique Granados: Barcelona and Beyond”.

Las dificultades con las que se enfrentó Granados en los últimos meses de su vida con el estreno de *Goyescas* en Nueva York en 1916, son consideradas por Elizabeth Kertesz a través de la mirada del compositor y su deseo de presentar una visión “auténtica” de España, en un paisaje cultural saturado por obras de tema hispano, tanto de entretenimiento como de concierto, de compositores españoles y no españoles. La sombra de *Carmen* de George Bizet, un hito internacional de escenificación de “lo español”, así como sus reinenciones en el cine y en la ópera por Geraldine Farrar en la temporada 1915-16, supuso que *Goyescas* se enfrentara en Nueva York a una ardua batalla. Sin embargo, las circunstancias que rodean la muerte de Granados durante ese período de fuerte convulsión política en medio de la Primera Guerra Mundial, sirvieron como una plataforma de propaganda cultural. Entre las naciones aliadas, esto resultó en un aumento en la difusión e interpretación de música española, y en ninguna otra parte más que en Inglaterra. Como señala Ken Murray, el público inglés inmediatamente se comprometió con la música española de tal forma que, a su vez, preparó el terreno para la positiva recepción de la primera producción por los Ballets Rusos de *El Sombrero de Tres Picos* de Falla, en Londres en 1919.

Creo que el impacto del legado de Granados pudo sentirse de forma muy inmediata en la reorientación estética de Manuel de Falla. Se podría aducir que la multifacética influencia del ejemplo de Granados se encuentra en el corazón del incipiente neoclasicismo de Falla entre 1916 y 1919. Una clave para el giro estilístico postromántico de Falla es la forma en como recogió el testigo de abogar por la música de Domenico Scarlatti como modelo de composición española. Durante este período, Falla gravita hacia las corrientes de la modernidad catalana y también adopta elementos goyescos. El amplio impacto de la fascinación de Granados por la promoción del arte y el tiempo de Francisco de Goya son examinados en los dos artículos finales. Carina Nandlal explora los ecos de lo goyesco en el telón de Pablo Picasso para la obertura de *El Sombrero de Tres Picos* de Falla, mientras Geraldine Power sitúa la transformación de la actuación y presencia escénica de Raquel Meller en el París de posguerra a través de la mirada de Granados, Goya y el majismo. Para concluir, deseo rendir homenaje a Luisa Morales y a su emprendimiento cultural y académico al facilitar estas contribuciones desde las Antípodas para expandir el horizonte de los estudios sobre Granados.

Michael Christoforidis

NOTAS

- ¹ Isaac Albéniz, *Portrait of a Romantic* (Oxford: Oxford University Press, 1999; paperback, 2002) también disponible en castellano, Isaac Albéniz, *Retrato de un romántico*, trans. Paul Silles (Madrid: Turner Publicaciones, 2002). Y *Enrique Granados: Poet of the Piano*, foreword by Alicia de Larrocha (New York: Oxford University Press, 2006; paperback, 2011); también disponible en castellano, *Enrique Granados: Poeta del Piano*, trans. Patricia Caicedo (Barcelona: Boileau, 2016).
- ² Véase, Miriam Perandones, *Correspondencia epistolar de Enrique Granados* (Barcelona: Boileau, 2016).
- ³ Véanse las ediciones críticas por el autor de *Follet* (2013), *Picarol* (2018), y *Gaziel* (2018), publicadas en Barcelona por Tritó. Estas han sido grabadas y se encuentran disponibles en el sello Tritó (TD0112 and TD01176, respectively). Gran parte del mérito de la recuperación de estas obras es para el investigador inglés y experto en Granados Mark Larrad y a su investigación fundamental: “The Catalan Theatre Works of Enrique Granados”, Ph.D. diss., University of Liverpool, 1992. Las fotocopias de Larrad de las obras *Picarol* y *Gaziel* son las únicas fuentes conservadas, los manuscritos originales parecen perdidos.
- ⁴ Estos han sido publicados en tres CDs Naxos: 8.573263, 8.573264, 8.573265, todos de 2016.
- ⁵ Véase Luisa Morales and Walter Aaron Clark, eds., *Antes de Iberia: de Masarnau a Albéniz* (Almería: Asociación Cultural LEAL, 2009).