



RÊVERIE

SCHUMANN DEBUSSY ALBÉNIZ GRANADOS

MARÍA PARRA PEÑAFIEL



1 - 13

ROBERT SCHUMANN 1810-1856 [19:38]
KINDERSZENEN OP. 15

- 01. VON FREMDEN LÄNDERN UND MENSCHEN [2:03]
- 02. KURIOSE GESCHICHTE [1:04]
- 03. HASCHE-MANN [0:35]
- 04. BITTENDES KIND [0:58]
- 05. GLÜCKES GENUG [1:02]
- 06. WICHTIGE BEGEBENHEIT [0:50]
- 07. TRÄUMEREI [2:50]
- 08. AM KAMIN [0:54]
- 09. RITTER VOM STECKENPFERD [0:41]
- 10. FAST ZU ERNST [2:13]
- 11. FÜRCHTENMACHEN [1:54]
- 12. KIND IM EINSCHLUMMERN [2:15]
- 13. DER DICHTER SPRICHT [2:15]

14 - 19

CLAUDE DEBUSSY 1862-1918 [15:15]
CHILDREN'S CORNER

- 1. DOCTEUR GRADUS AD PARNASSUM [2:04]
- 2. JIMBO'S LULLABY [3:03]
- 3. SERENADE FOR THE DOLL [2:16]
- 4. THE SNOW IS DANCING [2:36]
- 5. THE LITTLE SHEPHERD [2:20]
- 6. GOLLIWOGG'S CAKE-WALK [2:56]

20

ISAAC ALBÉNIZ 1860-1909
EVOCACIÓN (SUITE IBERIA. PRIMER CUADERNO) [5:26]

21

EL PUERTO (SUITE IBERIA. PRIMER CUADERNO) [4:09]

22

EL ALBAICÍN (SUITE IBERIA. TERCER CUADERNO) [8:01]

23

ENRIQUE GRANADOS 1867-1916
QUEJAS O LA MAJA Y EL RUISEÑOR (GOYESCAS) [6:35]

24

ALLEGRO DE CONCIERTO [9:09]

Y ADEMÁS / BONUS:

25

MARÍA PARRA PEÑAFIEL 1966
IL PLEUT SUR PARIS [1:42]

ÉTICA DEL ENSUEÑO

De acuerdo con una inspiración que Borges postuló como género literario, existirían al menos tres clases de sueños: los que anhelamos durante la vigilia y que toman la forma de una felicidad elusiva, aquellos que ingeniamos dormidos y que, según Joseph Addison, nos transfiguran en drama, público y teatro y, por último, los que guardan parentesco con la fantasía y en cuyo arte los niños son maestros. Si algo tienen en común todos ellos, más allá de la materia ingrátida y aguanosa de la que están hechos, es su convergencia metafísica en la voz francesa que intitula este álbum. No confundamos, por tanto, sueño con ensueño o ensueño con sueño, ya que tal negligencia elevaría a grado poético una deriva voluble de la mente que persiste en su inercia bioquímica; lejos de ello, el ensueño es proyectivo y no infatúa la mente con prodigios fraudulentos, sino que propende a la materialización del deseo.

Resulta tan improbable que los autores que María Parra ha invitado a comparecer en este disco de ensueños —y que la muerte y el mito, por cierto, han convertido en el sueño de otros—, tomaran en cuenta este argumento al encarrilar sus compases con un *andantino* sog-

nando, por ejemplo, como que las legiones de virtuosos que la han precedido en este oficio de fantaseadores confiaran a su digitación la calidad de aquél. La superioridad de nuestra pianista frente a este repertorio infinitamente pulsado no estriba en la simple destreza mecánica o la absorción estética de una particular cartografía musical, sino en la ciencia que oblitera precisamente ese ‘frente a’ —esto es, la distancia con el objeto— y que ha sublimado no sólo fatigando ese pedacito blanquinegro del mundo sino viviendo sin torcer la sonrisa y no cediendo a la tentación efímera del sueño elusivo. No es por ello de extrañar que María proclame que la música es la vida liberada de toda pesadez o que a base de desear, como ella dice, se haya acostumbrado a desear lo imposible —o no desear nada en absoluto— pues, en su caso, ser y soñar —o mejor dicho, *ensoñar*— devienen la misma cosa. Por lo tanto, no hay aquí ese artefacto que la crítica o la musicología define como ‘interpretación’ o ‘lectura’, sino en todo caso aquello que los ontólogos denominan puro *ser*. Así les confieso que el verdadero arte de María Parra, o para expresarlo mejor, el regalo que le hace al mundo con este su primer disco, no es —especialidad de tantos falsos *oniromantes*— el convertirnos en (pusilánimes) soñadores, como el Fridolin de la *Traumnovelle* de Schnitzler, sino el de permitirnos escuchar un ensueño —el suyo— que es también, a su vez, una forma de ética.

© DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN



RÊVERIE

El arte más difícil es volverse niño. Decía Picasso que le había llevado toda una vida aprender a dibujar como los niños. No es para menos. Volverse niño significa adentrarse en lo desconocido dejando a un lado las ideas preconcebidas, ir al corazón de las cosas de una manera directa y espontánea, contemplar el mundo con una mezcla de magia y asombro. Las *Kinderszenen* de Schumann no son la obra de un compositor que describe el mundo de la infancia, son la obra de un compositor que se ha vuelto niño. Así escribía el músico a su futura mujer Clara: “Era como un eco de Tus palabras, cuando me escribiste que a veces yo te parecía como un niño —en breve, me parecía ser precisamente un niño y compuse entonces alrededor de treinta piezas breves, de las que he seleccionado una docena y las he llamado “escenas infantiles”.

En comparación con *Kreisleriana*, el otro ciclo schumanniano de aquel mismo 1838, la escritura pianística de *Kinderszenen* aparece mucho menos exigente y las dimensiones de cada pieza más reducidas. Pero esto no significa en absoluto que estemos ante música para niños, es decir, pensada con finalidades didácticas. El propio compositor ofrecía la clave para entender correctamente las *Kinderszenen* cuando las definía como “reminiscencias para adultos de parte de un adulto”. Las *Kinderszenen* representan una mirada sobre el mundo infantil desde la perspectiva de los grandes. Además, el compositor puntualiza

que se trata de reminiscencias. Más que música de naturaleza descriptiva (cabe recordar que Schumann puso título a cada pieza sólo en un segundo momento), las *Kinderszenen* son por lo tanto escenas interiores, la plasmación en términos musicales de un conjunto de vivencias propio de la etapa infantil.

La sencillez que desprenden las *Kinderszenen* debe entenderse más como el producto de una depuración que de una simplificación. Debajo de un aparente velo de inocencia, el mundo schumanniano late en toda su ambigua complejidad. Una pieza candorosa como *Träumerei* pone en jaque —sin que el oyente se percate de ello— a la organización clásica del discurso musical con sus frases asimétricas e irregulares. La importancia de las voces internas (que tan bien aprendería Brahms) es ratificada en episodios como *Bittendes Kind* o *Kind im Einschlummern*; la andadura de *Fast zu ernst* se vuelve errática ante las continuas sínkopas y suspensiones; por no hablar de los muchos cambios anímicos en los escasos compases de *Fürchtenmachen*. En la última pieza, *Der Dichter spricht*, una enternecedora melodía armonizada a cuatro voces enmarca la inefable suspensión del segmento central, que se desprende de la cuadrícula del compás.

Al final de *Kinderszenen* es el poeta, y no el niño, quien toma la palabra. Solo a través de la poesía —sugiere Schumann— podemos recobrar esta infancia de la que un día fuimos expulsados y que no obstante llevamos dentro como un recuerdo o una nostalgia. Para Debussy, en

cambio, esa infancia anhelada y distante se puede recuperar (o cuando menos se puede uno aproximar a ella) con el arma —adulta— de la ironía, que es juego y ligereza. Debussy dedicó en 1908 *Children's Corner* a su querida hija Emma-Claude (apodada Chouchou) “con las tiernas disculpas de su padre por lo que sigue”. Tal vez tenía legítimas dudas acerca de si la pequeña sería capaz de apreciar todos los matices que encierra la partitura.

De nuevo, *Children's Corner* no es música para niños, sino música sobre niños. Así debe entenderse la virtuosística filigrana de *Doctor Gradus ad Parnassum*, poética parodia de los ejercicios didácticos del *Gradus ad Parnassum* de Clementi, a los que debían enfrentarse los dedos de los pianistas principiantes. Debussy no duda tampoco en parodiarse a sí mismo: *The Little Shepherd* arranca con un gesto que es casi una cita del comienzo del *Preludio a la siesta de un fauno*. Por su parte, las sonoridades de *Jimbo's Lullaby* oscilan entre torpeza y dulzura como su protagonista Jimbo, el elefante de peluche de Chouchou. *Serenade for the Doll* es, por lo contrario, todo gracia y ligereza, mientras que *The snow is dancing* pivota sobre la idea de un movimiento obstinado y monótono como el lento caer de los copos de nieve. La pieza conclusiva, *Golliwogg's cake walk* es un guiño a la música del otro lado del Atlántico y a sus característicos ritmos sincopados. En la parte central, marcada por el uso insistente de las *acciaccature*, Debussy introduce *avec une grande émotion* una cita iróni-

ca de los primeros compases del *Tristán* wagneriano.

Volverse niño significa también, para María Parra, ser fiel a los sueños de la infancia y mantenerlos vivos a lo largo de los años a pesar de las dificultades que la vida nos pone delante. *Rêverie* es precisamente esto: un homenaje a los sueños de infancia que nunca deberían olvidarse. Al lado de las piezas de Schumann y Debussy, las de Albéniz y Granados hablan de otra infancia, la de la propia pianista, y de una vocación que ha sabido sobreponerse a los inevitables obstáculos y sacrificios. En la memoria de María Parra está grabado el recuerdo de la portada de un disco, las *Noches en los jardines de España* grabadas por Alicia de Larrocha, que su padre le ponía cuando era pequeña. Años más tarde, su camino se cruzaría con el de la gran pianista, que indirectamente la había “acompañado” en su pasión inicial por el instrumento. Tras perfeccionarse en París con Jacques Rouvier y Prisca Benoît, durante siete años María Parra siguió en Barcelona las clases magistrales de Alicia de Larrocha, con la que estudió “compás a compás” prácticamente toda la *Iberia* de Albéniz. En 2004 consiguió el “Máster de música española” en la escuela en donde Alicia impartía clases: la Academia Marshall, cuya fundación en 1901 se debe a Enrique Granados. El programa de *Rêverie* establece así una serie de relaciones que conforma en cierto sentido una autobiografía sentimental de la propia intérprete.

Otros elementos, menos evidentes, juegan también un papel relevante. La elección de *Kinderszenen*, por ejemplo, es un reflejo de la admiración que María Parra profesa por la versión que de esta obra ha firmado Martha Argerich, con la cual mantiene una recíproca complicidad.

Como homenaje a Alicia de Larrocha, María Parra ha escogido tres piezas de la *Iberia* de Albéniz: dos del Primer Libro y otra del Tercero. La presencia de *Evocación* al comienzo de la suite es toda una declaración de principios. Puesto que la “impresión” y la “sensación” son la sustancia misma de *Iberia*, ¿por qué no dedicar la primera pieza a la evocación en cuanto tal, desvinculada de cualquier referente concreto? *Evocación* sería entonces una evocación de la evocación: una melodía apacible que el compositor enfoca desde múltiples perspectivas siempre nuevas como un prisma que, al girar sobre sí mismo, presenta destellos y formas siempre nuevas.

En *El Puerto*, Albéniz sitúa en cambio al oyente en el marco de una geografía reconocible: la del Puerto de Santa María, en la provincia de Cádiz. Esto no quiere decir que la pieza deba considerarse como una postal sonora ni que cada aspecto de la música tenga una precisa connotación descriptiva. Pero sí existe, en el animado suceder de las figuraciones sonoras, la sensación de estar paseando por las calles y tropezar en cada esquina con el bullicio de la gente y los lugares. Con *El Albaicín* alcanza Albéniz una de las cumbres de *Iberia*

y de toda su producción. El propio compositor era consciente del logro conseguido y así escribía a Enrique Moragas: “He concluido para *Iberia* una obra sentimental y bullanguera, épica y ruidosa, que es guitarra, sol y piojo. Pero he sabido –como dice Paul Dukas– aureolar *El Albaicín* de mucha ternura, pero de mucha ternura elegante”. En la evocación del barrio granadino Albéniz define una escritura pianística alimentada de memorias guitarrísticas: nítida y seca pero al mismo tiempo capaz de plegarse a una inaudita gama de matices y dinámicas (desde *fortissimo* con tres “efes” hasta *pianissimo* con cinco “pes”). Como bien ha observado Enrique Franco, “probablemente *El Albaicín* es la pieza maestra de Albéniz como captación del misterio y la perspectiva. Todo resuena en una superposición de lejanías, como la misma Granada”.

El *Allegro de concierto* y *La maja y el ruiseñor* podrían simbolizar las dos caras del arte de Enrique Granados –la primera, virtuosística y extravertida; la segunda, intimista y lírica–, si bien ambas facetas son expresiones de un temperamento fundamentalmente romántico y reactivo a encajar en las estructuras formales establecidas. Con el *Allegro de concierto* ganó Granados en 1904 un concurso promovido por Tomás Bretón para una pieza obligada de fin de carrera destinada a los alumnos del Conservatorio de Madrid. Partitura brillante y de un virtuosismo sin complejos, el *Allegro de concierto* posee un claro empaje lisztiano, condimentado por un ligerísimo aroma hispani-

zante dentro de un lenguaje que se adhiere globalmente a los postulados estéticos del romanticismo tardío. La arquitectura de la obra sigue el modelo de la forma sonata –algo inusual en Granados– y logra dotar de un cierto orden a la inspiración, a menudo anárquica y prolija, del autor. *La maja y el ruiseñor*, perteneciente a la suite *Goyescas*, se desarrolla en un clima de ensoñación. El hilo conductor de la pieza lo proporciona una misma melodía, suerte de quejido amoroso que regresa una y otra vez de manera obsesiva aunque con un tratamiento siempre cambiante y refinado tanto de la armonía como del acompañamiento, que destaca por su caudalosa polifonía y el preciosista trabajo ornamental de las líneas sonoras (grupos, mordentes, trinos...). Desde el ensimismamiento inicial, *La maja y el ruiseñor* se expande gradualmente en textura y volumen hasta configurarse al final como un cuadro realista en el que cabe la representación del canto del ruiseñor.

Por último, María Parra ha querido incluir en el programa de *Rêverie* una pieza de su composición (otra de sus aficiones) inspirada en sus años de estudio en el Conservatorio de París. *Il Pleut sur Paris* es la melancólica evocación del paisaje lluvioso con el que la capital francesa la acogía cuando llegaba a la estación de Austerlitz desde España. El *spleen* que impregna estos compases quizá sea el colofón más adecuado para glosar el largo recorrido de unos sueños que nunca deberían ser olvidados.

© STEFANO RUSSOMANNO



MARÍA PARRA PEÑAFIEL

“María Parra Peñafiel es pianista pero es algo más. Tanto para ella como para algunos otros de la misma raza, la música es la vida misma liberada de toda pesadez. La música es la razón (o la sinrazón) de la vida de esta artista que entrega, a través de las puntas de los dedos, el testimonio de una exigencia de verdad y belleza de la cual, en definitiva, ningún artista auténtico puede escapar...”.

Maria Parra Peñafiel, nacida en Soria, inicia sus estudios musicales a la edad de ocho años. Finaliza el Grado Profesional con calificación de sobresaliente en el Conservatorio de Vilaseca y Matrícula de Honor en el último curso del Grado Superior como alumna libre en el Conservatorio de Tarragona.

Estudia en el “Taller de Músicos” de Barcelona técnicas de improvisación y armonía de jazz y se perfeccionará durante tres años con los prestigiosos profesores del Conservatorio Superior de Música de París, Jacques Rouvier y Prisca Benoit.

Posee el diploma de posgrado de “Máster en Música Española” de la prestigiosa pianista Alicia de Larrocha obtenido en la “Academia Marshall” de Barcelona.

En su formación intervendrán profesores como Núria Delclós, Cecilio Tieleles, Marta Sardaña, Lluís Vidal, Montserrat Santacana, Eulalia Solé y M^a Teresa Monteys. Masterclass sobre Mompou con Carmen Bravo, Monique Deschaussées en París, Richard Beirach en Nueva York, Jan Wijn, del Conservatorio de Amsterdam, Alexander Jenner en el Wiener Meisterkurs en Viena, Barry Douglas en Tarragona, Leslie Howard y Josep M^a Colom en Musikeon de Valencia y Dimitri Bashkirov en Vigo.

Ha desarrollado su tarea pedagógica en diferentes centros y conservatorios catalanes (Reus, Tarragona, Taller de Músicos, etc). Ha impartido masterclasses de música española en España y en Alemania (Festival Ensambla) así como intervenido en ponencias pedagógicas y conferencias.





Ha tocado en diversos países europeos y participado en varios festivales pianísticos como "Ensembliá", festival internacional de "Neckargemünd" en Alemania, "Pianorama" en Florencia, "Festival de Sant Pere de Rodes" en Girona, "Museo Cau Ferrat" de Sitges, Festival de verano de Sarlat y festival "Chateaux Chantants" en Francia dentro de las jornadas internacionales dedicadas al patrimonio arquitectónico y cultural. Recientemente ha participado en el ciclo "Música para una época" en A Coruña, en el Ateneo de Madrid y en la fundación Eutherpe de León.

Forma Dúo con la guitarrista Carmen Becerra con quien inauguró el Bouquet Festival de Tarragona en 2013, participó en el ciclo "Clásica en el Auditorio", de la fundación Cataluña-La Pedrera en Tarragona, y actuó en San Sebastián con muy buenas críticas.

Ha dado conciertos homenaje a la que fue su maestra, Alicia de Larrocha, después de su muerte en septiembre 2009 como el festival "Tarragona estrena", en Riopar o una conferencia-concierto en el conservatorio de Tarragona en 2010.

Es también compositora y ha colaborado con la composición "Tarragona's song" que acompaña las imágenes del Time-Lapse Tarragona dirigido por el fotógrafo Pep Escoda.

Es la creadora y directora del Bouquet Festival de Tarragona que amalgama Patrimonio Histórico, música y vino.

www.mariaparrapenafiel.com
www.bouquetfestival.com

Izq: María Parra Peñafiel tras el concierto celebrado el día 30 de agosto en el Claustre del Seminari dentro del marco del "Bouquet Festival", del que es fundadora y directora (Tarragona, 2014).

THE ETHIC OF DREAMS

According to an inspiration postulated by Borges as a literary genre, there are at least three types of dream: those yearned for during a vigil and which take the form of an elusive happiness, those we contrive when sleeping and which Joseph Addison thought transfigure us in drama, public and theatre and, ultimately, those related to fantasy and in whose invention children are the masters. If all have something in common, beyond the lightweight and aqueous matter comprising them, it is their metaphysical convergence in the French image entitling this album. So dream must not be confused with reverie nor reverie with dream, as such negligence would elevate to the poetic level a voluble drift of the mind which persists in its biochemical inertia; far from that, reverie is projective and does not infatuate the mind with fraudulent marvels, but rather tends toward the materialisation of a longing.

It would seem as improbable that the composers María Parra invited to appear on this disc of dreams – and which death and myth have by the way converted into the dream of others – should take account of this argument in launching their thoughts with an *andantino*

sognando, for example, as that the legions of virtuosos who have preceded her in this office of fantasiers, should entrust the quality of that argument to their fingering. Her superiority in facing this infinitely performed repertoire does not lie in mere mechanical skill or the aesthetic absorption of a particular musical cartography, but rather in the science which precisely obliterates that ‘facing’ – that is the distance from the object – and which has sublimated, not just wearing out the world’s little bit of black and white, but living without distorting the smile or submitting to the ephemeral temptation of the elusive dream. So it is not surprising that María should proclaim music to be life relieved of all burden or which, on the basis of wishing, has become in her words used to wishing for the impossible – or not wishing for anything at all – so that being and dreaming – or rather *reverie* – become one and the same. Here then, none of what critics or musicology define as ‘interpretation’ or ‘reading’, but rather what at any rate the ontologists call pure *being*. Thus the true art of María Parra or, to express it better, her gift to the world with this, her first disc, is not – the speciality of so many false *dreamlovers* – to convert us into (fainthearted) dreamers, like Fridolin in Schnitzler’s *Traumnovelle*, but to allow us to hear a reverie – hers – which is also, in turn, a form of ethic.

© DAVID RODRÍGUEZ CERDÁN



RÊVERIE

The most difficult art is to become once more a child. Picasso said he spent his entire life learning to draw like a child. How right. To return to childhood means delving into the unknown, and leaving preconceived notions aside, going to the heart of things directly and spontaneously, contemplating the world with a mixture of magic and astonishment. Schumann's *Kinderszenen* is not the work of a composer describing the realm of infancy, rather that of a composer who has become a child again. Thus he wrote to his future wife Clara: "It was like an echo of Your words when you wrote that at times I seemed to you like a child – in short I seemed precisely to be a child, then composing some thirty short pieces from which I have chosen a dozen and have called them "childhood scenes".

Compared with *Kreisleriana*, Schumann's other cycle from that same year, 1838, the piano writing in *Kinderszenen* seems far less demanding, the dimensions of each piece more reduced. This does not however in any way mean that this is music for children, conceived for didactic ends. The composer himself offered the key to a proper understanding of the *Kinderszenen*, defining them as "reminiscences for adults of part of an adult". They represent a look at the infant world from a grownup perspective, Schumann also emphasising that they are reminiscences. More than music of a descriptive nature (remembering that he gave

each a title only on second thoughts), the *Kinderszenen* are thus interior scenes, giving form in musical terms to a set of experiences proper to the phase of infancy.

The simplicity the *Kinderszenen* exude must be understood more as product of purification rather than simplification. Beneath the apparent veil of innocence, Schumann's world pulses in all its ambiguous complexity. Without the listener realising, as naïve a piece as *Träumerei* challenges the classical organisation of musical discourse, with its asymmetrical and irregular phrases. The importance of the inside voices (learned so well by Brahms) is confirmed in episodes like *Bittendes Kind* or *Kind im Einschlummern*; the way of *Fast zu ernst* becomes erratic with the continuous syncopations and suspensions; not to mention the many changes of mood in the scant bars of *Fürchtenmachen*. In the last, *Der Dichter spricht*, a poignant melody, harmonised in four voices, frames the ineffable suspension of the central segment as it frees itself of the grid of the bar.

Ultimately in *Kinderszenen* it is the poet rather than the child who speaks. Schumann suggests that only through poetry may we recover that infancy from which we were one day expelled and yet which we carry within as recall or nostalgia. For Debussy on the other hand that infancy, yearned for and distant, can be won back (or can at least be approached) with the adult arm of irony, which is play and lightness. Debussy dedicated *Children's Corner* to his

beloved daughter Emma-Claude (nicknamed Chouchou) in 1908 "with her father's tender apologies for what follows". He may genuinely have wondered whether his little one would be able to appreciate all the nuances the score encapsulates.

Once more, *Children's Corner* is not music for children, but rather about children. That is how the virtuosic filigree of *Doctor Gradus ad Parnassum* must be understood, a poetic parody of the didactic exercises in Clementi's *Gradus ad Parnassum* which the fingers of all beginner pianists must confront. Nor does Debussy hesitate to parody himself: *The Little Shepherd* begins with a gesture which almost quotes the opening of the *Prelude to the afternoon of a faun*. For its part, the sonorities of *Jimbo's Lullaby* oscillate between clumsiness and sweetness as Jimbo, the protagonist, Chouchou's stuffed elephant. *Serenade for the Doll* is on the other hand all grace and lightness, while *The snow is dancing* pivots upon the idea of an obstinate, monotonous movement, like the gentleness of falling snowflakes. The closing piece, *Golliwog's cake walk*, offers a nod to the music from the other side of the Atlantic and its typical syncopated rhythms. In the central part, marked by insistent use of *acciaccatures*, Debussy introduces *avec une grande émotion* an ironic quote from the first bars of Wagner's *Tristan*.

For María Parra, becoming once more a child also means being faithful to the dreams of

infancy, keeping them alive over the years despite the difficulties life puts in our way. *Rêverie* is precisely this: a homage to childhood dreams which should never be forgotten. Alongside the works of Schumann and Debussy, those of Albéniz and Granados speak of another infancy, that of the pianist herself, and of a vocation which was able to overcome inevitable obstacles and sacrifices. Engraved in María Parra's memory is the image of a record cover, *Nights in the gardens of Spain*, recorded by Alicia de Larrocha, which her father played for her when she was small. Years later, her path crossed that of Alicia de Larrocha who had indirectly "accompanied" her in her initial passion for the piano. After completing her training in Paris with Jacques Rouvier and Prisca Benoît, for seven years María Parra followed Alicia de Larrocha's master classes in Barcelona, studying with her, "bar by bar", virtually the whole of *Iberia* by Albéniz. In 2004, she earned her "Master in Spanish Music" at the school where de Larrocha taught – the Marshall Academy founded in 1901 by Enrique Granados. Thus the programme for this *Rêverie* makes a series of connections which to a degree make up an emotional autobiography of the performer herself. Other less obvious elements also play a significant role. For example the choice of *Kinderszenen* reflects the admiration María Parra professes for the interpretation of this work by Martha Argerich, with whom she maintains a reciprocal bond.

In homage to Alicia de Larrocha, María Parra has chosen three movements from Albéniz's *Iberia*: two from Book One and the other from Book Three. The presence of *Evocación* at the start of the suite is a clear declaration of principles. Given that "impression" and "sensation" are the very substance of *Iberia*, why not dedicate the first piece to evocation as such, uncoupled from any specific reference? This would make *Evocación* an evocation of evocation: a peaceful melody which the composer focuses from multiple perspectives, always new, like a prism which, turning on itself, offers ever-new flashes and forms.

In *El Puerto* on the other hand, Albéniz places the listener in a geographically recognisable framework: of Puerto de Santa María in the province of Cádiz. This does not mean that the piece must be treated as a sonorous postcard, or that each aspect of the music has an exact descriptive connotation. But there is, in the lively succession of aural figurations, a feeling of walking the streets and coming at each corner upon a hubbub of people and places. In *El Albaicín*, Albéniz reaches one of the summits of *Iberia* and of his entire output. He was himself aware of his achievement and wrote so to Enrique Moragas: "I have finished a movement for *Iberia* which is sentimental and boisterous, epic and noisy, which is guitar, the sun and the lice. But I have been able – as Paul Dukas says – to envelope *El Albaicín* in much tenderness, indeed in much elegant tenderness". In evoking this district of the city of Granada, Albéniz

defines piano writing nourished with guitar memories: sharp and dry but at the same time able to fold into an unprecedented range of shades and dynamics (from *fff fortissimo* to *ppppp pianissimo*). As Enrique Franco notes perceptibly, "*El Albaicín* is probably Albéniz's masterpiece, capturing mystery and perspective, all echoing in a superimposition of distances, like Granada herself".

The *Allegro de concierto* and *La maja y el ruiseñor* (*Beauty and the nightingale*) may symbolise the two faces of the art of Enrique Granados – the first virtuosic and extrovert, the second intimate and lyrical – although both facets are expressions of a fundamentally romantic temperament unwilling to fit into the formal structures established. With the *Allegro de concierto*, in 1904 Granados won a competition promoted by Tomás Bretón for a set graduation work for Madrid Conservatory students. A brilliant score, unabashedly virtuosic, the *Allegro de concierto* is of clearly Lisztian substance, seasoned with a very light hispanising aroma in a language which as a whole adheres to the aesthetic principles of late romanticism. The architecture of the work follows the sonata form model – unusual in Granados – and succeeds in giving some order to the composer's often anarchical and prolix inspiration. *La maja y el ruiseñor*, from the *Goyescas* suite, unfolds in a climate of dream. A single melody provides the common thread to the piece, a sort of amorous plaint which returns time and again, obsessive

though ever-changing and refined in its treatment both in harmony and accompaniment, notable for its fast-flowing polyphony and the beautiful decorative working of the sonorous lines (turns, ornaments, trills...). From the initial engrossment, *La maja y el ruiseñor* gradually expands in texture and volume until finally configuring a realist picture where the song of the nightingale is represented.

Finally, María Parra has wished to include a composition of her own (another of her interests) in the *Rêverie* programme, inspired by her years of study at the Paris Conservatoire. *Il Pleut sur Paris* is a mournful evocation of the rainy landscape with which the French capital greeted her on arrival from Spain at Austerlitz station. The melancholy impregnating these bars is perhaps the most appropriate culmination as a gloss for the long journey of dreams which should never be forgotten.

© STEFANO RUSSOMANNO



MARÍA PARRA PEÑAFIEL

"María Parra Peñafiel is a pianist but also something more. For both her and some others of the same race, music is life itself, relieved of all burden. Music is the reason (or the unreason) for the life of this artist who, through the tips of her fingers, offers testimony of a demand for truth and beauty from which, in short, no true artist can escape ...".

Maria Parra Peñafiel, born in Soria, began her musical studies aged eight, ending her (professional) degree with the grade of A with Honours in the final senior degree course as external student in Tarragona's Conservatory.

She studied improvisation techniques and jazz harmony at the "Musicians Workshop" in Barcelona, finishing over three years with the prestigious teachers Jacques Rouvier and Prisca Benoit at the Senior Conservatoire in Paris.

She holds a postgraduate diploma in the "Master in Spanish Music" from the renowned pianist Alicia de Larrocha, awarded at the "Marshall Academy" in Barcelona.

Her training included such teachers as Núria Delclós, Cecilio Tiele, Marta Sardaña, Lluís Vidal, Montserrat Santacana and María Teresa Monteys, and master classes with Carmen Bravo on Mompou, Eulalia Solé, Monique Deschaussées in Paris, Richard Beirach in New York, Jan Wijn of the Amsterdam Conservatory, Alexander Jenner at the Wiener Meisterkurs in Vienna, Barry Douglas in Tarragona, with Leslie Howard and Josep Maria Colom at Musikeon in Valencia and with Dimitri Bashkirov in Vigo.

Maria Parra Peñafiel has taught in a variety of Catalan centres and conservatories (Reus, Tarragona, Taller de Músicos, etc), she has imparted master classes in Spanish music in Spain and Germany (the Ensemblia Festival) and has taken part in papers on education and in conferences.

She has played in many European countries, appearing at various piano festivals such as "Ensembliá", the "Neckargemünd" international festival in Germany, "Pianorama" in Florence, "Festival de Sant Pere de Rodes" in Girona, in the "Museo Cau Ferrat" in Sitges, the French Summer Festival in Sarlat and at the "Chateaux Chantants" festival, also in France, as part of the international seminar on architectural and cultural heritage. She has participated recently in the cycle "Música para una época" in La Coruña, at the Madrid Athenaeum and at the Eutherpe de León Foundation.

She forms a Duo with guitarist Carmen Becerra, debuting at the Bouquet Festival in Tarragona in 2013, appearing in the "Clásica en el Auditorio" cycle of the Cataluña-La Pedrera Foundation in Tarragona, or performing in San Sebastián to critical acclaim.

She played concerts in homage to her teacher Alicia de Larrocha after her death in September 2009, for example at the "Tarragona estrena" Festival in Riópar or in a conference-concert at Tarragona conservatory in 2010.

Maria Parra Peñafiel also composes, participating with "Tarragona's song" which accompanies the Time-Lapse Tarragona images directed by the photographer Pep Escoda.

She is the creator and director of the Tarragona "Bouquet Festival", amalgamating Historical Heritage, music and wine.

www.mariaparrapenafiel.com
www.bouquetfestival.com

A Juan Lucas de la Quinta de Mahler, por haber acogido mi proyecto con tanto entusiasmo y haber buscado los canales para que hoy sea una realidad. Gracias a David Rodríguez, por su paciencia un día de julio y su hermoso y sensible texto introductorio. A Pilar de la Vega, de la discográfica Verso, por no haber dudado en acoger mi Rêverie. A José Miguel Martínez, por su profesionalidad y por la confianza que me brindó en el proceso de grabación. A Magdalena Llamas por ofrecerse generosamente en la edición. A Stefano Russomanno, por las deliciosas notas al programa. Al Auditorio de Getafe que me acogió de buena mañana los días 1 y 2 de septiembre. A Antoni Coll Lázaro, fotógrafo de gran talento, que ha sabido captar la esencia de mi persona en unas hermosas fotos. A Marisa Jiménez, directora del Centre Tarraconense El Seminari, por ceder nos el espacio para la sesión de fotos. A mi familia, por estar ahí y haber propiciado que hoy sea la artista que soy.

GRABACIÓN / RECORDING

Grabación realizada los días 1 y 2 de septiembre de 2014
en el Conservatorio Profesional de Música de Getafe (Madrid)

INGENIERO DE SONIDO, EDICIÓN DIGITAL Y MASTERIZACIÓN /
SOUND ENGINEER, DIGITAL EDITING AND MASTERING

José Miguel Martínez

PRODUCCIÓN / PRODUCTION

Pilar de la Vega y José Miguel Martínez

PIANO

Yamaha de Concierto CFIIIIS

TÉCNICO-AFINADOR /TUNER

Juan Ramón Martínez

COMENTARIOS / TEXTS

Stefano Russomanno y David Rodríguez Cerdán

TRADUCCIÓN / TRANSLATION

Gordon Burt

FOTOGRAFÍAS / PHOTOS

Antoni Coll

DISEÑO GRÁFICO / DESIGN

Pilar de la Vega

IMPRESIÓN / PRINTED BY

Impresores Digitales

FOTOGRAFÍA DE PORTADA / COVER PHOTO

© Antoni Coll

www.antoncoll.com

VERSO

APARTADO DE CORREOS 10265

28080 MADRID - ESPAÑA

TEL: + 34 91 446 90 94

MÓVIL: + 34 616 27 30 41

verso@verso.es

www.verso.es

© Y (P) 2014 CLASSIC WORLD SOUND