

The background of the entire cover is a reproduction of a painting, likely by Francisco Goya. It depicts a woman in profile, looking down and to the left. She is wearing a dark, heavily textured shawl or cloak over a lighter-colored garment. Her hair is dark and styled in a bun. The lighting is soft, coming from the left, highlighting her face and the texture of the shawl. The overall mood is contemplative and poetic.

GRANADOS
GOYESCAS
ESCENAS POÉTICAS

JOOP CELIS *piano*

GRANADOS, ENRIQUE (1867–1916)

GOYESCAS. Los majos enamorados 50'37

PRIMERA PARTE

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 1 | I. Los requiebros | 8'31 |
| 2 | II. Coloquio en la reja | 10'00 |
| 3 | III. El fandango de candil | 6'17 |
| 4 | IV. Quejas o La maja y el ruiseñor | 6'03 |

SEGUNDA PARTE

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| 5 | V. El amor y la muerte | 11'43 |
| 6 | VI. Epílogo (Serenata del espectro) | 7'35 |

ESCENAS POÉTICAS 17'10

PRIMERA SERIE

- | | | |
|---|-----------------------|------|
| 7 | I. Berceuse | 3'27 |
| 8 | II. Eva y Walter | 2'18 |
| 9 | III. Danza de la rosa | 1'24 |

SEGUNDA SERIE

- | | | |
|----|-------------------------------|------|
| 10 | I. Recuerdo de países lejanos | 1'45 |
| 11 | II. El ángel de los claustros | 3'12 |
| 12 | III. Canción de Margarita | 1'47 |
| 13 | IV. Sueños del poeta | 2'56 |

14	INTERMEZZO DE LA ÓPERA GOYESCAS	3'53
	<i>Moderato – Allegretto mosso</i>	

15	EL PELELE (Escena goyesca)	4'18
----	----------------------------	------

TT: 77'09

JOOP CELIS *piano*

The edition used for this recording is the Urtext edition, supervised by Alicia de Larrocha and published by Editorial de Música Boileau.

INSTRUMENTARIUM:

For this recording, Joop Celis has chosen to play his own Steinway D Grand Piano, from 1968. Between 1976 and 1985 this instrument was housed in a concert hall in Eindhoven (The Netherlands), where it was played by such musicians as Arthur Rubinstein and Alicia de Larrocha.

Granados and Goya

The Spanish composer Enrique Granados (1867–1916) is best remembered today for his *Goyescas* suite for solo piano, inspired by the art and times of Francisco de Goya.

The work is of great significance in Spanish music history for, unlike many of the nationalist creations of his contemporaries Isaac Albéniz, Manuel de Falla and Joaquín Turina, it affirmed the enduring distinctiveness not of Andalusia but rather of the city and region in which Goya spent most of his life: Madrid and Castile. Granados first came under the spell of Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828) while viewing an exhibition of his works at the Prado Museum in Madrid, in celebration of the sesquicentennial of the artist's birth. Granados soon concluded that Goya was 'the representative genius of Spain'. In particular, the bohemian characters of the *majo* and *maja* that had captivated Goya also dominated the highly romanticized image of old Madrid embraced by Granados.

Goyescas

Although Granados composed a number of works inspired by Goya, the most famous and enduring among them is the piano suite in two 'books' entitled *Goyescas: Los majos enamorados* (*Goyescas: The Majos in Love*). Work on this suite began in 1909 and, by 31st August 1910, Granados was able to write that he had composed 'great flights of imagination and difficulty'. He completed Book II in December 1911. Granados gave the première of Book I at the Palau de la Música Catalana on 11th March 1911; he premièred Book II at the Salle Pleyel in Paris on 2nd April 1914.

Los requiebros (*The Flirtations*) was inspired by the fifth of Goya's *Caprichos*, *Tal para cual* (*Two of a Kind*). In it, Granados quotes the song *Tirana del Trípoli*, traditionally attributed to the eighteenth-century composer Blas de Laserna (the *tirana* was an Andalusian song and dance in triple metre at a moderate tempo). The

form of this piece imitates the alternation of *copla* (verse) and *estribillo* (refrain) so typical of Spanish songs, while presenting abundant variation and ornamentation of the melodic material. Evocations of the *punteo* (plucking) and *rasgueo* (strumming) of the guitar enliven the setting.

Coloquio en la reja (*Dialogue at the Window*) was actually the first number that Granados composed, and every other movement of *Goyescas*, except for *Quejas o La maja y el ruiseñor*, utilizes excerpts from it. Granados's intricate intertwining of thematic material creates an effect resembling the ornamental iron grill (*reja*) in a window, through which *majos* and *majas* carried on their courtship.

Interestingly, there is no portrayal in any of Goya's works of a *Fandango de candelil* (*Fandango by Candlelight*); however, a *sainete* (musical skit) by his contemporary Ramón de la Cruz had exactly that title, and it served as the inspiration for Granados's movement. What Cruz conjured up in his little drama was a celebration held at someone's home in which dancing by candlelight was accompanied by guitars and other instruments. The persistent triplet rhythms of the fandango animate Granados's musical canvas, unifying the entire movement and generating a kind of tension that finds release only at the conclusion.

Quejas o La maja y el ruiseñor (*Complaints or The Maiden and the Nightingale*) is a fanciful dialogue between a heartsick *maja* and a nightingale, which sings a virtuosic 'cadenza ad libitum' at the end of the movement. The principal theme is a Valencian folk melody that Granados heard a young girl singing in the countryside during one of his trips to that region. Granados employs a 'changing background' technique in this piece, in which each repetition of the song features a variation of the accompaniment. The overall effect is almost hypnotic and creates a mood of forlorn reverie.

The two movements of Book II form a colossal recapitulation of themes earlier presented. *El amor y la muerte* (*Love and Death*) was inspired by another of Goya's

Caprichos, of the same title. The etching depicts a young woman holding in her arms her dying lover, a look of terror and dismay on her face as he breathes his last. The very opening of this movement presents a quintuplet turn from *Coloquio*, now in ominous octaves as the lover collapses, mortally wounded, into the *maja*'s arms. The ensuing delirious succession of dominant-seventh chords suggests his fatal swoon. A reminiscence of the folk-song theme from *Quejas* occurs at bar 12, as the *maja* experiences the pangs of love and death. A 'recitativo dramático' towards the end heralds the death of the *majo*.

In the concluding movement, *Epilogo: Serenata del espectro* (*Epilogue: The Ghost's Serenade*), the spirit of the departed *majo* appears in a macabre vision, serenading his beloved on a ghostly guitar. The simplicity and austerity of *Epilogo* create a striking contrast with the rest of the suite. There are three 'verses' preceded by 'refrains', and each refrain introduces new themes as well as references to *Coloquio*. At the conclusion of this fascinating piece, the ghost disappears plucking the strings of his guitar. We hear the open strings of the instrument, symbolizing the idea that the work is over and there are no more chords to play, except the final one of E major.

Escenas poéticas

The *Escenas poéticas* were published in 1912 and 1916, though their actual date of composition is unknown. In fact, there are two collections of 'Poetic Scenes', the first comprising three movements, and the second, four. The first collection is dedicated to Granados's daughter Soledad and commences with a *Berceuse*, disarming in its charming simplicity. Granados composed several such lullabies, and among the inspirations for them may be counted not only Chopin but also, one supposes, his own children. *Eva y Walter* is clearly inspired by *Die Meistersinger*, in its C major tonality and contrapuntal texture. In fact, Granados differentiates between Eva and Walter in the alternation of tender *piano* and strident *forte* passages.

The final movement, *Danza de la rosa* (*Dance of the Rose*), is a melancholy little waltz of only thirty-two bars in length.

The second collection begins with *Recuerdo de países lejanos* (*Memory of Distant Lands*), a Romantic flight of imagination that reveals the influence of one of Granados's idols, Schumann. *El ángel de los claustros* (*The Angel of the Cloisters*) depicts the imaginary flight of an angel, accompanied at times by a chorale. The delicate *Canción de Margarita* (*Margarita's Song*) was apparently inspired by Goethe's *Faust*, and its indefinite conclusion is haunting. The inspiration for the post-Romantic ruminations Granados wrote in *Sueños del poeta* (*The Poet's Dreams*) is revealed in an unsigned poem included in the published score. In the poem, a slumbering poet is guarded and comforted by his muse.

Intermezzo de la Ópera Goyescas

Goyescas may be the only opera in history whose music was composed before its libretto. After the success of the *Goyescas* for piano, Granados conceived the idea of an opera based on it. Fernando Periquet was a Madrid journalist who had first introduced Granados to Goya's art in the 1890s, and Granados now turned to him to provide a text for the music he had already composed. This was a very difficult assignment, and if the opera has any shortcoming, it is the weak libretto. The opera premièred at the Metropolitan Opera in New York on 28th January 1916, and Granados was present to help with rehearsals. The normally anxious composer was even more distraught at having to make last-minute changes to the score. The director insisted that more music was needed between the first and second tableaux, and in one evening Granados wrote a new, longer Intermezzo to replace the existing one. Shortly thereafter, however, he felt the little work to be a failure. He confided to Pablo Casals, also in New York at the time, that he had made a big mistake, for what he had created was essentially a *jota*, a genre from Aragon and not at all native

to the setting of the story, in Madrid. But the quick-thinking Casals allayed his concerns: ‘Was not Goya Aragonese?’ Granados was relieved and exclaimed, ‘You’re right! What a coincidence!’

Granados’s inspiration under pressure produced one of the best-loved numbers from the opera. Indeed, G. Schirmer in New York published the composer’s piano arrangement of it shortly after the première. The opening melody, presented forcefully in a monophonic texture in the strings, evokes Spanish folk song in its iterance on B flat and concluding triplet. The simple accompaniment suggests guitar *punteo*. The B theme of this ABAC-coda structure is a kind of *jota copla*, the very thing Granados had thought inappropriate when he expressed his concerns to Casals.

El pelele (Escena goyesca)

El pelele, subtitled ‘Escena goyesca’, is often programmed as part of the *Goyescas* suite; Granados premièred it in Terrasa on 29th March 1914. The *pelele* was a life-size straw man that young women enjoyed tossing up in the air, using a blanket that they held at the corners as a kind of trampoline. Goya portrayed the scene unforgettably in one of his tapestry cartoons, and this inspired Granados to capture the spirit of the game in his music. The influence of Scarlatti is especially marked here, in the sheer delight Granados takes in sensual virtuosity and irrepressible *bon-homie*. In fact, the rhythmic gesture of a broad trill on beat three in tandem with the ascending melodic contour at the beginning of the piece evokes the physical act of hurling the comically helpless *pelele* aloft. The form is somewhat unusual in his output, A' A " B A " coda; however, it appears essentially as a kind of rounded binary and hence thoroughly consistent with Scarlatti and the eighteenth-century harpsichord sonatas Granados knew so intimately and often performed.

© **Walter Aaron Clark 2015**

Walter Aaron Clark is the author of *Enrique Granados: Poet of the Piano* (OUP, 2006)

Born in the Netherlands, **Joop Celis** received his first piano lessons from his father at the age of nine. Later he studied with Jo Dusseldorp at the Conservatorium Maastricht, graduating with distinction in 1979. At the age of fifteen he won a Dutch competition for young pianists, and four years later the third prize at the Busoni Competition in Bolzano, Italy. He continued his studies for two years with Paul Badura-Skoda at the Folkwang Musikhochschule in Essen, Germany. In addition he is a laureate of the Tromp Competition in Eindhoven (The Netherlands) and of the Épinal International Piano Competition (France).

Besides giving solo recitals and concerts of chamber music, Joop Celis has made a number of radio recordings for several international broadcasting companies, as well as recordings for release on CD. His repertoire ranges from the Classical period (Haydn, Mozart, Beethoven) through the Romantic era up to French impressionism and post-romanticism. He has devoted himself in particular to the relatively unknown British composer York Bowen (1884–1961), giving lecture-recitals and concerts, and making recordings.

Joop Celis teaches at the Hogeschool Zuyd Conservatorium in Maastricht and at the Lemmens campus of the LUCA School of Arts in Leuven, Belgium, and regularly gives masterclasses abroad, for example in Belgium, Portugal and Asia.
www.joopcelis.com



Tal para qual.

Above:

Tal para qual (Two of a Kind), No. 5 of Goya's *Caprichos*, a series of etchings from 1797–99

Left:

Granados enjoyed a long-term relationship with the wealthy Barcelona socialite Clotilde Godó, at whose home he composed much of *Goyescas*. On this photo Clotilde Godó is attired as a *maja*, and she and Granados reenact Goya's etching *Tal para qual*, reproduced on the cover of the first edition of *Goyescas* which stands on the piano.

Granados und Goya

Man kennt den spanischen Komponisten Enrique Granados (1867–1916) heute vor allem aufgrund seiner Suite *Goyescas* für Klavier solo, die von der Kunst und der Zeit Francisco de Goya inspiriert wurde.

Dieser Zyklus ist von großer Bedeutung für die spanische Musikgeschichte, denn im Unterschied zu vielen nationalistischen Kompositionen seiner Zeitgenossen Isaac Albéniz, Manuel de Falla und Joaquín Turina bekräftigte er die ausgeprägte Eigentümlichkeit nicht nur Andalusiens, sondern insbesondere der Stadt und der Region, in denen Goya die meiste Zeit seines Lebens verbrachte: Madrid und Kastilien. Das erste Mal geriet Granados in den Bann von Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828), als er eine Ausstellung zur Feier des 150. Geburtstags des Künstlers im Prado in Madrid besuchte. Bald darauf nannte Granados Goya „das repräsentative Genie Spaniens“. Vor allem die Bohemien-Charaktere Majo und Maja, die Goya gefesselt hatten, bestimmten auch das von Granados geschätzte hochromantische Bild des alten Madrid.

Goyescas

Obwohl Granados eine Reihe von Werken komponierte, die von Goya inspiriert sind, ist das berühmteste und langlebigste unter ihnen die Klaviersuite in zwei „Heften“ mit dem Titel *Goyescas: Los majos enamorados* (*Goyescas: Die verliebten Majos*). Granados nahm die Arbeit an dieser Suite im Jahr 1909 auf; am 31. August 1910 konnte er schreiben, er habe „Höhenflüge an Fantasie und Schwierigkeit“ komponiert. Das zweite Heft vollendete er im Dezember 1911. Die jeweiligen Uraufführungen gab Granados am 11. März 1911 im Palau de la Música Catalana in Barcelona und am 2. April 1914 in der Salle Pleyel in Paris.

Los requiebros (*Die Schmeicheleien*) ist inspiriert von der fünften Radierung aus Goyas *Caprichos*, *Tal para cual* (*Einer wie der andere*). Granados zitiert darin das

Lied *Tirana del Trípoli*, das gemeinhin dem Komponisten Blas de Laserna (1731–1816) zugeschrieben wird. (*Tirana* ist der Titel einer andalusischen Volksweise in mäßig raschem Dreiertakt.) In formaler Hinsicht imitiert Granados den für spanische Lieder so typischen Wechsel von *copla* (Strophe) und *estribillo* (Refrain), wobei er das melodische Material reichhaltig variiert und verziert. Anklänge an gitarristische Techniken wie *punteo* (Zupfen) und *rasgueo* (Anschlagen) befeuern die Szenerie.

Coloquio en la reja (Zwiesgespräch am Fenster) wurde eigentlich als erstes Stück der *Goyescas* komponiert; mit Ausnahme von *Quejas o La maja y el ruiseñor* verwenden alle anderen Sätze Teile daraus. Die intrikate Weise, mit der Granados das thematische Material vernetzt, erzeugt einen Effekt nicht unähnlich dem Ziergitter (*reja*) in einem Fenster, durch das Majos und Majas einander umwarben.

Interessanterweise findet sich in keinem von Goyas Werken die Darstellung eines *Fandango de candil* (*Fandango im Kerzenschein*); eine *sainete* (musikalische Farce) seines Zeitgenossen Ramón de la Cruz aber trug genau diesen Titel, und sie diente diesem Satz als Inspirationsquelle. In seinem kurzen Einakter beschreibt Cruz eine häusliche Feier mit Tanz im Kerzenlicht, begleitet von Gitarren und anderen Instrumenten. Die beharrlichen Triolenrhythmen des Fandango beleben Granados' musikalische Szenerie, vereinheitlichen den gesamten Satz und erzeugen eine Art von Spannung, die erst zum Schluss gelöst wird.

Quejas o La maja y el ruiseñor (*Wehklagen oder Die Maja und die Nachtigall*) ist ein fantastisches Zwiesgespräch einer schwermütigen Maja und einer Nachtigall, die am Ende des Satzes eine virtuose „cadenza ad libitum“ singt. Das Hauptthema ist eine Volksweise aus Valencia, die Granados bei einer seiner Reisen dorthin von einem jungen Mädchen gehört hatte. Granados verwendet hier eine Technik wechselnder Hintergründe, in der bei jeder Wiederholung die Begleitung variiert. Das Ganze ist von beinahe hypnotischer Wirkung und erzeugt eine Stimmung einsamer Träumerei.

Die beiden Sätze des zweiten Heftes stellen eine kolossale Rekapitulation der zuvor erklangenen Themen dar. *El amor y la muerte* (Die Liebe und der Tod) wurde ebenfalls von einem gleichnamigen *Capricho* angeregt. Die Radierung zeigt eine junge Frau, die ihren sterbenden Geliebten in den Armen hält, ihr Antlitz voll Schrecken und Entsetzen über seinen letzten Atemzug. Gleich zu Beginn dieses Satzes erklingt, nunmehr in bedrohlichen Oktaven, eine aus dem *Coloquio* bekannte Quintolenfigur: Der Liebhaber sinkt, tödlich verwundet, in die Arme der Maja. Die daran anschließende Folge von Dominantseptakkorden versinnbildlicht seine tödliche Ohnmacht. Eine Reminiszenz an das Volksliedthema aus *Quejas* begegnet in Takt 12, wenn die Maja die Schmerzen von Liebe und Tod durchlebt; ein „recitativo dramático“ gegen Ende verkündet den Tod des Majo.

Im Schlusssatz – *Epilogo: Serenata del espectro* (Epilog: Serenade des Geistes) – erscheint der Geist des verstorbenen Majo in einer makabren Vision: Auf einer gespenstischen Gitarre bringt er seiner Geliebten ein Ständchen. Die karge Einfachheit des *Epilogo* stellt einen starken Kontrast zum Rest der Suite dar. Es gibt drei „Strophen“ mit vorangestellten „Refrains“; jeder Refrain präsentiert neue Themen sowie Verweise auf *Coloquio*. Am Ende dieses faszinierenden Stücks entschwindet der Geist, die Saiten seiner Gitarre zupfend. Wir hören die leeren Saiten des Instruments: Symbol dafür, dass das Werk beendet ist und keine weiteren Akkorde mehr zu spielen sind – bis auf den abschließenden E-Dur-Akkord.

Escenas poéticas

Die *Escenas poéticas* (Poetische Szenen) wurden in den Jahren 1912 und 1916 veröffentlicht; der genaue Zeitpunkt ihrer Entstehung aber ist unbekannt. Eigentlich handelt es sich um zwei Sammlungen, deren erste drei und deren zweite vier Sätze umfasst. Die erste Sammlung ist Granados' Tochter Soledad gewidmet und beginnt mit einer *Berceuse*, deren bezaubernde Schlichtheit entwarfnet. Granados kompo-

nierte mehrere solcher Wiegenlieder, und zu den Inspirationsquellen dürften nicht nur Chopin, sondern auch seine eigenen Kinder zählen. Mit seiner C-Dur-Tonalität und der kontrapunktischen Textur ist *Eva y Walter* eindeutig von den *Meistersingern* inspiriert; tatsächlich differenziert Granados Eva und Walter durch den Wechsel von zärtlichen *piano*- und scharfen *forte*-Passagen. Der letzte Satz, *Danza de la rosa* (*Tanz der Rose*), ist ein melancholischer kleiner Walzer von nur zweiunddreißig Takten Länge.

Die zweite Sammlung beginnt mit *Recuerdo de países lejanos* (*Erinnerung an ferne Länder*), dessen romantische Fantastik den Einfluss Schumanns – eines Idols von Granados – bekundet. *El ángel de los Claustros* (*Der Engel der Klöster*) stellt den imaginären Flug eines Engels dar, untermalt bisweilen von Choralklängen. Die zarte *Canción de Margarita* (*Gretchens Lied*) mit ihrem eindringlichen offenen Ende ist augenscheinlich von Goethes *Faust* inspiriert. Die Inspiration zu den nachromantischen Grübeleien, die Granados in *Sueños del poeta* (*Dichterträume*) komponierte, offenbart ein unsigniertes Gedicht, das in der veröffentlichten Partitur enthalten ist. In dem Gedicht wird ein schlummernder Dichter von seiner Muse beschützt und ermutigt.

Intermezzo de la Ópera Goyescas

Vielleicht ist *Goyescas* die einzige Oper in der Geschichte, deren Musik vor ihrem Libretto komponiert wurde. Der Erfolg der *Goyescas* für Klavier brachte Granados auf die Idee einer hierauf basierenden Oper. Fernando Periquet, ein Journalist in Madrid, hatte Granados in den 1890er Jahren erstmals mit Goyas Kunst in Kontakt gebracht; nun bat Granados ihn um einen Text für seine bereits komponierte Musik. Dies war eine ausgesprochen schwierige Aufgabe, und wenn die Oper eine Schwäche hat, so ist es das Libretto. Am 28. Januar 1916 wurde sie an der Metropolitan Opera in New York uraufgeführt. Granados hatte vor Ort bei der Einstudierung mitge-

wirkt; der ohnehin stets besorgte Komponist geriet in noch größere Verzweiflung, als er in letzter Minute Änderungen an der Partitur vornehmen musste. Der Regisseur war der unbeirrbaren Ansicht, zwischen dem ersten und dem zweiten Tableau mehr Musik zu benötigen, und so schrieb Granados an einem einzigen Abend ein neues, längeres Intermezzo. Bald darauf jedoch betrachtete er das kleine Werk als misslungen. Pablo Casals, der sich damals ebenfalls in New York aufhielt, vertraute er an, er habe einen großen Fehler gemacht: Was er da komponiert habe, sei im Prinzip eine Jota, ein aragonesischer Tanz also, der mit dem Ort der Handlung – Madrid – nichts zu tun habe. Der gewitzte Casals aber zerstreute seine Bedenken: „War Goya nicht Aragonier?“ Erleichtert rief Granados: „Du hast Recht! Was für ein Zufall!“

Der forcierten Inspiration verdankt sich eine der beliebtesten Nummern der gesamten Oper. Bereits kurz nach der Uraufführung veröffentlichte der New Yorker Verlag G. Schirmer einen vom Komponisten angefertigten Klavierauszug. Die Eingangsmelodie, von den Streichern kraftvoll und einstimmig vorgestellt, erinnert in ihrem wiederholten B mit Schlusstriole an spanische Volkslieder. Die einfache Begleitung klingt an das *punteo* der Gitarre an. Das zweite Thema dieser Coda in ABAC-Form ist eine Art Jota copla – jener Tanz also, den Granados für unangemessen hielt, als er gegenüber Casals seine Bedenken äußerte.

El pelele (Escena goyesca)

El pelele (Untertitel: „Escena Goyesca“) wird in der Regel als Teil der *Goyescas*-Suite aufgeführt; Granados brachte das Stück am 29. März 1914 in Terrasa zur Uraufführung. Der Pelele war ein Strohmann in Lebensgröße, den junge Frauen gern in die Luft warfen, wobei sie eine an den Ecken gehaltene Decke als eine Art Trampolin nutzten. Goya porträtierte die Szene auf einem seiner Gobelin-Kartons auf unvergessliche Weise, und das inspirierte Granados, den Geist des Spiels in

seiner Musik einzufangen. Der Einfluss von Scarlatti wird hier in Granados' unverhohlener Freude an sinnlicher Virtuosität und unbändiger Bonhomie deutlich. Und in der Tat erinnert die rhythmische Geste eines breiten Trillers auf der dritten Taktzeit zusammen mit der aufsteigenden Melodiekontur zu Beginn des Stücks an den physischen Akt, den komisch hilflosen Pelele in die Luft zu werfen. Die formale Anlage (A' A" B A''' Coda) ist in seinem Schaffen recht ungewöhnlich; prinzipiell erscheint sie jedoch wie eine dreiteilige Liedform (ABA) und also durchaus im Einklang mit Scarlatti und den Cembalosonaten des 18. Jahrhunderts, die Granados so gut kannte und oft aufführte.

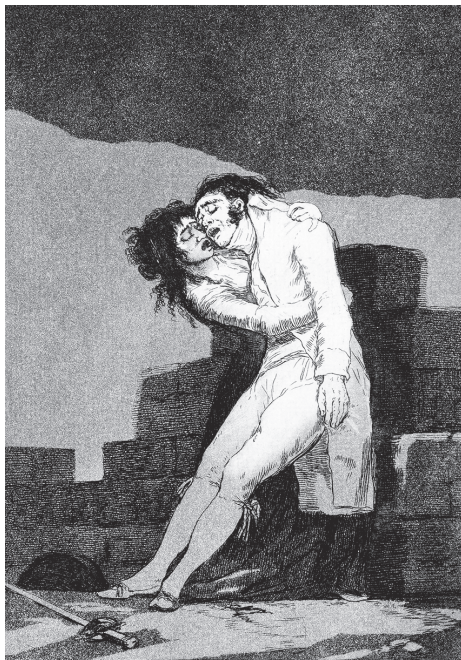
© **Walter Aaron Clark 2015**

Autor von *Enrique Granados: Poet of the Piano* (Oxford, 2006)

In den Niederlanden geboren, erhielt **Joop Celis** seinen ersten Klavierunterricht im Alter von neun Jahren von seinem Vater. Später studierte er bei Jo Dusseldorp am Conservatorium Maastricht, das er 1979 mit Auszeichnung abschloss; weitere Studien führten ihn zu Paul Badura-Skoda an die Folkwang-Musikhochschule in Essen. Im Alter von fünfzehn Jahren gewann Joop Celis einen holländischen Wettbewerb für junge Pianisten, vier Jahre später den 3. Preis beim Busoni-Wettbewerb in Bozen; außerdem ist er Preisträger des Tromp Wettbewerbs in Eindhoven und der Épinal International Piano Competition (Frankreich).

Neben seinen Recitals und Kammerkonzerten hat Joop Celis eine Reihe von Aufnahmen für mehrere internationale Rundfunkanstalten sowie CD-Einspielungen vorgelegt. Sein Repertoire reicht von der Klassik (Haydn, Mozart, Beethoven) über die Romantik bis hin zum französischen Impressionismus und zur Nachromantik. Mit Vorträgen und Konzerten setzt er sich insbesondere für den relativ unbekannten britischen Komponisten York Bowen (1884–1961) ein.

Joop Celis lehrt am Hogeschool Zuyd Conservatorium in Maastricht und am Lemmens Campus der LUCA School of Arts im belgischen Löwen; darüber hinaus gibt er regelmäßig Meisterkurse im Ausland, u.a. in Belgien, Portugal und Asien.
www.joopcelis.com



El amor y la muerte.

El amor y la muerte (Love and Death), No. 10 of Caprichos

Granados et Goya

Le compositeur espagnol Enrique Granados (1867–1916) est connu aujourd’hui avant tout pour sa suite *Goyescas* pour piano seul qui lui fut inspirée par l’art et l’époque de Francisco de Goya.

Cette œuvre revêt une importance majeure dans l’histoire de la musique espagnole car, contrairement à plusieurs des créations nationalistes de ses contemporains Isaac Albéniz, Manuel de Falla et Joaquín Turina, cette suite a affirmé la spécificité durable non pas de l’Andalousie, mais plutôt de la ville et de la région dans lesquelles Goya passa l’essentiel de sa vie, Madrid et Castille. Granados est tombé sous le charme des œuvres de Francisco de Goya y Lucientes (1746–1828) lors d’une exposition au musée du Prado à Madrid à l’occasion du cent cinquantième anniversaire de la naissance de l’artiste. Granados conclut peu après que Goya était «le génie représentatif de l’Espagne.» Les bohémiens du *majo* et de la *maja* qui avaient en particulier captivé Goya dominaient également l’image idéalisée du vieux Madrid adoptée par Granados.

Goyescas

Bien que Granados ait composé un certain nombre d’œuvres inspirées de Goya, la plus célèbre et la plus durable d’entre elles est la suite pour piano en deux « cahiers » intitulée *Goyescas : Los majos enamorados* (*Goyescas, ou Les majos amoureux*). Il commença à travailler sur cette suite en 1909 et le 31 août 1910, le compositeur écrivit qu’il avait composé «de grandes envolées pleines d’imagination et de difficultés.» Il termina le second cahier en décembre 1911. Granados assura la création du premier cahier au Palau de la Música Catalana à Barcelone le 11 mars 1911 et du second à la Salle Pleyel à Paris le 2 avril 1914.

Los Requebros (*Les propos gallants*) a été inspiré par le cinquième des *Caprichos* de Goya, *Tal cual la para* (*L’un vaut l’autre*). Granados y cite la mélodie *Tirana del Trípili*, traditionnellement attribuée au compositeur du dix-huitième

siècle, Blas de Laserna (la *tirana* était un chant et une danse originaires d'Andalousie au rythme ternaire et au tempo modéré). La forme de cette pièce imite l'alternance de la *copla* (verset) et de l'*estribillo* (refrain) typiques du chant folklorique espagnol tout en présentant de nombreuses variations et une ornementation abondante de son matériau mélodique. Des évocations du *punteo* (pincement) et du *rasgueo* (grattement) typiques de la guitare égayent le tout.

Coloquio en la reja (Conversation à la fenêtre) fut en fait le premier numéro composé par Granados et tous les autres mouvements de *Goyescas*, à l'exception de *Quejas o La maja y el ruiseñor*, lui empruntent des extraits. L'entrelacs complexe du matériau thématique évoque la grille ornementale métallique (*reja*) dans une fenêtre, à travers laquelle *majos* et *majas* poursuivent leur jeu de séduction.

Fait intéressant, l'œuvre de Goya ne comporte aucun *Fandango de Candil* (Le fandango à la lumière des chandelles) ; toutefois, une *sainete* (saynète musicale) de son contemporain Ramon de la Cruz porte ce titre et Granados s'en inspira pour ce mouvement. Cruz évoquait dans sa petite scène une fête se déroulant dans une maison dans laquelle une danse éclairée par les chandelles était accompagnée par des guitares et d'autres instruments. Les rythmes persistants du fandango en triolets animent le tableau musical de Granados et unissent l'ensemble du mouvement en plus de générer une sorte de tension qui ne se relâche qu'à la fin.

Quejas o La maja y el ruiseñor (Complaintes ou La jeune fille et le rossignol) est un dialogue imaginaire entre une *maja* bouleversée et un rossignol qui chante une « cadence ad libitum » virtuose à la fin du mouvement. Le thème principal est une mélodie folklorique valencienne que Granados entendit chantée par une jeune fille lors de l'un de ses voyages dans la campagne de cette région. Granados recourt ici à la technique du « fond changeant » où chaque répétition du chant fait entendre un accompagnement différent. L'effet est quasi-hypnotique et crée un climat de rêverie désespérée.

Les deux mouvements du second cahier forment une récapitulation colossale de thèmes déjà présentés. *El amor y la muerte* (*L'amour et la mort*) fut inspiré par un autre des *Caprichos* de Goya dont il reprend le titre. La gravure représente une jeune femme qui tient dans ses bras son amant qui se meurt. Son visage est marqué par la terreur et le désarroi pendant qu'il rend son dernier soupir. L'ouverture de ce mouvement emprunte un motif en quintolet de *Coloquio* qui apparaît maintenant sous la forme d'inquiétants redoublements d'octaves évoquant l'amant qui s'effondre, mortellement blessé, dans les bras de la maja. La succession délirante d'accords de septième de dominante suggère son évanouissement fatal. Une réminiscence du thème de la chanson populaire *Quejas* (*Plaintes*) survient à la mesure 12 alors que la *maja* est en proie aux affres de l'amour et de la mort. Un «recitativo dramático» vers la fin annonce la mort du *majo*.

Dans le mouvement conclusif, *Epílogo : Serenata del espectro* (*Épilogue : sérénade du spectre*), l'esprit du défunt *majo* apparaît dans une vision macabre alors qu'il chante la sérénade à sa bien-aimée accompagnée d'une guitare fantomatique. La simplicité et l'austérité de cet *Epílogo* provoquent un contraste saisissant avec le reste de la suite. On entend trois «versets» précédés par des «refrains» qui introduisent chacun de nouveaux thèmes ainsi que des références à *Coloquio*. À la fin de cette pièce fascinante, le fantôme disparaît en pinçant les cordes de sa guitare. On entend les cordes à vide de l'instrument, signe que le mouvement est terminé et qu'il n'y a plus d'accords à jouer, à l'exception de celui, ultime, de mi majeur.

Escenas poéticas

Les *Escenas poéticas* (*Scènes poétiques*) ont été publiées en 1912 et 1916 mais on ignore leur date de composition. Il n'existe en fait que deux cahiers de «Scènes poétiques» : le premier compte trois mouvements et le second, quatre. Le premier cahier est dédié à la fille du compositeur, Soledad, et commence par une *Berceuse*

désarmante par sa simplicité charmante. Granados a composé plusieurs de ces berceuses et on peut non seulement compter Chopin parmi ses sources d'inspiration mais également, on suppose, ses propres enfants. *Eva y Walter* est clairement inspiré par l'opéra de Wagner, *Les maîtres-chanteurs de Nuremberg*, avec sa tonalité de do majeur et sa texture contrapuntique. En fait, Granados fait une distinction entre Eva et Walter avec l'alternance de passages tendres dans la nuance *piano* avec d'autres stridents, *forte*. Le dernier mouvement, *Danza de la rosa* (*Danse de la Rose*), est une petite valse mélancolique qui ne compte que trente-deux mesures.

Le second cahier commence par *Recuerdo de países lejanos* (*Mémoire de terres lointaines*), un vol romantique de l'imagination qui révèle l'influence de l'une des idoles de Granados, Robert Schumann. *El Angel de los Claustros* (*L'ange des cloîtres*) dépeint le vol imaginaire d'un ange, parfois accompagné par un choral. La délicate *Canción de Margarita* (*Cantique de Margarita*) a apparemment été inspirée par le *Faust* de Goethe, et sa conclusion vague est obsédante. L'inspiration pour les ruminations postromantiques que Granados coucha dans *Sueños del poeta* (*Les rêves du poète*) est révélée dans un poème non signé inclus dans la partition à sa publication. Dans celui-ci, un poète endormi est protégé et réconforté par sa muse.

Intermezzo de la Ópera Goyescas

Goyescas est peut-être le seul opéra de l'histoire dont la musique a été composée avant son livret. Après le succès remporté par les *Goyescas* pour piano, Granados eut l'idée d'un opéra basé sur ceux-ci. Fernando Periquet était un journaliste de Madrid qui avait d'abord introduit Granados à l'art de Goya dans les années 1890. Le compositeur se tourna maintenant vers lui pour lui fournir un livret pour la musique qu'il avait déjà composée. Ce fut une tâche très ardue et si l'opéra n'a qu'une seule faiblesse, c'est bien celle de son livret. L'opéra fut créé au Metropolitan Opera

de New York le 28 janvier 1916 et Granados était présent afin d'aider lors des répétitions. Le compositeur, d'un naturel anxieux, fut désemparé par les modifications de dernière minute qu'il devait apporter à la partition. Le directeur insista pour qu'une pièce plus longue soit incluse entre le premier et le deuxième tableau à la place de celle prévue. Granados composa ainsi en une seule soirée un nouvel intermezzo pour remplacer le précédent. Peu de temps après, cependant, il sentit que cette œuvre était un échec. Il confia à Pablo Casals, qui se trouvait également à New York à l'époque, qu'il avait fait une grosse erreur, car ce qu'il avait créé était en fait une *jota*, un genre originaire d'Aragon et pas du tout du lieu où se déroulait l'histoire, à Madrid. Mais Casals, toujours rapide, apaisa ses inquiétudes : « Goya n'était-il pas aragonais ? » Granados fut soulagé et s'exclama : « Vous avez raison ! Quelle coïncidence ! »

L'inspiration sous pression de Granados produisit l'un des numéros les plus aimés de l'opéra. En effet, l'éditeur G. Schirmer à New York publia un arrangement pour piano réalisé par le compositeur peu après la création. La mélodie d'ouverture, présentée avec force par les cordes dans une texture monophonique, évoque la chanson populaire espagnole avec sa répétition du si bémol et son triolet conclusif. L'accompagnement simple suggère une guitare jouée *punteo*. Le second thème qui adopte la structure de forme ABAC-coda est une sorte de *jota copla*, c'est-à-dire le genre même que Granados avait jugé inapproprié lorsqu'il s'était confié à Casals.

El pelele (Escena goyesca)

El pelele, sous-titré « Escena goyesca » est habituellement programmé avec la suite *Goyescas*. Granados la créa à Terrassa, le 29 mars 1914. Le *pelele* était un pantin grandeur nature que les jeunes femmes s'amusaient à jeter en l'air au moyen d'une couverture qu'elles tenaient aux coins comme un trampoline. Goya dépeint la scène de manière inoubliable dans l'un de ses cartons de tapisserie qui inspira à Granados

la représentation de l'esprit du jeu dans sa musique. L'influence de Scarlatti y est particulièrement perceptible dans le plaisir pris par Granados dans la virtuosité sensuelle et l'irrésistible bonhomie. Le geste rythmique d'un large trille sur le troisième temps conjugué avec le dessin mélodique ascendant au début de la pièce évoque en fait le geste de lancer le *pelele*, comiquement démuni, dans les airs. La forme est quelque peu inhabituelle avec sa structure A' A" BA''' coda. Elle apparaît toutefois essentiellement comme une sorte de structure binaire arrondie et donc tout à fait compatible avec Scarlatti et les sonates pour clavecin du dix-huitième siècle que Granados connaissait si intimement et qu'il avait si souvent jouées.

© **Walter Aaron Clark 2015**

Walter Aaron Clark est l'auteur d'*Enrique Granados : Poet of the Piano* (OUP, 2006)

Né en Hollande, **Joop Celis** reçoit ses premiers rudiments de piano de son père à l'âge de neuf ans. Il étudie par la suite avec Jo Dusseldorp au Conservatoire de Maastricht où il obtient un diplôme avec distinction en 1979. Il remporte à l'âge de quinze ans une compétition pour les jeunes pianistes en Hollande et il obtient quatre ans plus tard le troisième prix au Concours international Busoni à Bolzano en Italie. Il poursuit ses études pendant deux ans avec Paul Badura-Skoda à la Folkwang Musikhoschschule à Essen en Allemagne. Il remporte également le Concours Tromp à Eindhoven (Hollande) et le Concours international de piano d'Épinal (France).

En plus de ses récitals en solo et de ses concerts de musique de chambre, Joop Celis réalise de nombreux enregistrements pour la radio et de nombreux diffuseurs internationaux ainsi que pour différents labels. Son répertoire s'étend de la période classique (Haydn, Mozart et Beethoven) et du romantisme jusqu'aux impressionnistes français et au postromantisme. Il s'est notamment consacré à l'œuvre du

compositeur britannique méconnu York Bowen (1884–1961) incluant des récitals commentés, des concerts et des enregistrements.

En 2015, Joop Celis enseignait au Hogeschool Zuyd Conservatorium à Maastricht ainsi qu’au campus Lemmens de l’école d’art LUCA à Leuven en Belgique. Il donne également des classes de maîtres en Belgique, au Portugal et en Asie.

www.joopcelis.com



JOOP CELIS

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recording: July 2014 at Willem Hijstek zaal, Conservatorium Maastricht, the Netherlands
Producer and sound engineer: Marion Schwebel (Takes Music Production)
Recording assistant: Christianne Celis
Piano technician: Frans Dijkman

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24 bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Marion Schwebel
Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Walter Aaron Clark 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: *La lechera de Burdeos (The Milkmaid of Bordeaux)* by Francisco de Goya y Lucientes, detail.
Painted 1825–27, oil on canvas, 74 cm x 68 cm.
Photos of Joop Celis: © Maurice Lammerts van Bueren
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2122 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

