

**CHANDOS**

**GRANADOS**  
GOYESCAS, BOOK 1

**ALBÉNIZ**  
IBERIA, BOOKS 1 AND 2

**Peter Donohoe**  
PIANO



AKG Images, London/Mondadori Portfolio/ Archivio GBB

Enrique Granados, c. 1910

## Isaac Albéniz (1860 – 1909)

### Books I and II from 'Iberia' (1905 – 06) 39:25

*12 nouvelles 'impressions' en quatre cahiers*  
(Twelve New 'Impressions' in Four Books)

### Book I (1905) [18:14]

À Madame Ernest Chausson

- |   |  |      |
|---|--|------|
| 1 | Évocation (Evocación). Allegretto espressivo – Adagio – Tempo I – Poco meno tempo – Molto meno mosso – Meno mosso – Quasi adagio – Tempo I – Largo – [ ] – Largo | 6:02 |
| 2 | El puerto. Allegro comodo – [ ] – Au Mouvement – [ ] – Au Mouvement – Meno mosso – Adagio – Premier Mouvement  | 4:14 |
| 3 | Fête-Dieu à Séville (El Corpus en Sevilla). Allegro gracioso – [ ] – Tempo du commencement – Élargir – Vivo – Con brio – Andante – Adagio                        | 7:57 |

**Book II (1906)** [21:11]

À Blanche Selva

- |     |  |      |
|-----|--|------|
| [4] | Rondeña. Allegretto – Poco meno mosso –<br>Tempo I – Poco meno mosso – Meno mosso –<br>Quasi andante – Tempo I                                   | 7:02 |
| [5] | Almería. Allegretto moderato – Poco meno mosso –<br>A tempo meno mosso – A tempo (meno mosso) –<br>Andante – Tempo meno mosso che prima – Adagio | 9:03 |
| [6] | Triana. Allegretto con anima – Meno mosso – A Tempo –<br>A Tempo e giocosamente – [ ] – A Tempo con anima  | 5:05 |

**Enrique Granados (1867 – 1916)**

**Book I from 'Goyescas, o Los majos enamorados',  
Op. 11 (1909 – 10)** 34:16

(Goyescas, or The Gallants in Love)

- |     |  |      |
|-----|--|------|
| [7] | 1 Los requiebros (The Compliments). Dedicated to Emil Sauer<br>Allegretto – Poco più animato – Con anima –<br>Allegro assai. Tonadilla – Meno, ma ritmico –<br>Tempo I – Teneramente e calmato. Variante de la Tonadilla –<br>Tonadilla. Con gallardia | 9:14 |
|-----|--|------|

- |    |   |   |                 |
|----|---|---|-----------------|
| 9  | 2 | Coloquio en la reja, duo de amor (Conversation at the Window, Love Duet). Dedicated to Édouard Risler. Andantino allegretto – Un poco meno mosso – Meno mosso – Copla – Allegretto airoso – Poco meno – Adagio                        | 11:49           |
| 9  | 3 | El fandango de candil. Escena cantada y ballada lentamente y con ritmo (The Fandango by Candlelight. Scene sung and danced slowly and rhythmically). Dedicated to Ricardo Viñes. Gallardo. Allegretto – [ ] – Tempo I – [ ] – Tempo I | 6:23            |
| 10 | 4 | Quejas ó La maja y el ruiseñor (Complaints, or the Girl and the Nightingale). Dedicated to Amparo Gal. Andante melancólico – Andante – Tempo I – Lento – Vivace – Lento – Vivace – Andante – Vivace – Lento                           | 6:48            |
|    |   |   | <b>TT 73:50</b> |

**Peter Donohoe** piano



Peter Donohoe during the recording sessions

## Albéniz / Granados: Books from 'Iberia' and 'Goyescas'

### Albéniz: Iberia, Books I and II

Writing about Isaac Albéniz (1860–1909) in 1913, Claude Debussy summarised the composer's special place:

Let us remember the name of Albéniz. Having first achieved fame as an incomparable virtuoso, he quickly acquired an outstanding grasp of the art of composition... Albéniz was the first to take advantage of the melancholy harmonies and idiosyncratic humour of his native land (he was a Catalan)... Never has music attained such diverse impressions and colours. One closes one's eyes and is dazzled by contemplating so many images.

The work which 'dazzled' more than any other was *Iberia*. Albéniz began work on it at the end of 1905: the autograph manuscript of 'Évocation' is signed and dated on the last page '9 December 1905', providing us with a firm starting date. On the first page of the same manuscript, the title reads: '1. Premier cahier. Prélude', indicating that Albéniz already had a larger work in mind when he wrote this piece, though between the manuscript and the first publication of Book I, in March 1906, he changed the title

from 'Prélude' to 'Évocation'. The dates on the manuscripts of the other two pieces in Book I are 13 December 1905 for 'El puerto' and 30 December 1905 for 'Fête-Dieu à Séville'. All three were composed in Paris, and the collection was dedicated to Mme Ernest Chausson (Jeanne Escudier). The music was published by Édition Mutuelle, the firm established by Charles Bordes to promote works by composers associated with the Schola Cantorum, in Paris. The first public performance of Book I was given on 9 May 1906 at the Salle Pleyel, in Paris, by Blanche Selva (1884–1942), the pianist who went on to give the first complete performances of all four books that make up *Iberia*.

The second book followed in 1906. Each of the pieces is headed 'Iberia, 2me Cahier' on the manuscript: 'Triana' is dated 23 January 1906, 'Almería', Paris, 27 June 1906, and 'Rondeña', Nice, 17 October 1906. Édition Mutuelle again published, putting them on sale by March 1907. The manuscript and first edition both have 'Triana' as the first piece and 'Rondeña' as the last, but Albéniz subsequently switched them around. Even though the third and fourth books were not yet finished, the title

page of Book II already promised the entire cycle of '12 nouvelles "impressions" en quatre cahiers'. The second book is dedicated to Blanche Selva and she gave the first complete performance, at Saint-Jean-de-Luz, on 11 September 1907.

But there was another pianist who served as an even more important inspiration for Albéniz while he was composing *Iberia*. This was the Catalan Joaquín Malats (1872–1912), a student of Louis Diémer's, at the Paris Conservatoire. In November 1906, Malats invited Albéniz to his home and played 'Triana' (then still in manuscript), earning the composer's warmest admiration: Albéniz wrote from Nice on 9 November 1906:

With respect to my *Triana*, you know the profound emotion I felt when I heard you play it at your house. I owe you the greatest satisfaction that I have experienced in my long career as a composer... A million thanks to you, my dear Quinito. Continue along your glorious road; you already know that you can count on the unconditional and powerful love of your fraternal friend.

A few weeks later, Albéniz wrote to Malats:

Since I was lucky enough to hear your performance of *Triana* I can tell you that I only write for you; I have just finished, under the direct influence of your marvellous interpretation, the third book

of *Iberia*... I think that in these numbers I have carried *españolismo* and technical difficulty to the ultimate extreme, and I feel compelled to confirm that you are to blame for it.

Finally, writing from Paris on 22 August 1907, Albéniz told Malats that

This work, this *Iberia* of my sins, is written essentially through you and for you.

Albéniz was fortunate to have both Selva and Malats as his trusted collaborators. Both suggested revisions which Albéniz willingly adopted for the published scores.

Book I opens with 'Évocation' in which Albéniz uses highly chromatic harmonies and washes of impressionistic colour to introduce themes which range (in terms of their geographical roots) from the *malagueña* of the Andalusian coast, in southern Spain, to the *jota* which is thought to have originated in the northern province of Aragon. In short, Albéniz is evoking not just an intimate mood, but also musical elements from different parts of Spain. With 'El puerto' – 'Cadix' on the composer's manuscript – Albéniz takes us to a lively celebration in the port of Santa María, near Cádiz. The rhythms are derived from the *zapateado*, a quick dance in 6/8 time, which Albéniz intercuts with exciting cross rhythms and flamboyant splashes of dissonance. The mood is clear from some of the instructions



on the score: 'toujours joyeux' on the first page, and 'très joyeusement' at the climax of the piece, before the music gradually slows, then fades into near-silence. 'Fête-Dieu à Séville' – 'Séville (La Fête-Dieu)' on Albéniz's manuscript, and known in Spanish as 'El Corpus en Sevilla' – is a brilliant musical portrait of a procession through the streets of Seville on the Feast of Corpus Christi, marked by a positively Lisztian exuberance at climaxes dominated by the clamorous pealing of bells, before drawing to a wonderfully atmospheric close when all becomes still.

'Rondeña', which, after Albéniz revised the order, became the first piece in Book II, alternates bars in 6/8 and 3/4 to create a spiky and vibrant dance in the outer sections, slower, more expressive music characterising the centre. The title is something of a puzzle. 'Rondeña' suggests a connection to the dance – a precursor of flamenco – associated with the town of Ronda, in Andalusia, but Walter Clark, the authority on Spanish music, states that 'this piece bears only passing resemblance to it and is a hybrid of various styles'. 'Almería' again plays with alternations of 6/8 and 3/4 but in general the mood is more reflective and subdued. 'Triana' refers to the district of Seville that was home to bullfighters, sailors, and musicians and it is considered

to be one of the cradles of flamenco. Albéniz conjures its heady atmosphere with music which evokes clapping and stamping, guitars and castanets – and occasional moments of repose.

*Iberia* is rightly regarded as Albéniz's supreme achievement and it has always been admired by French composers. While Debussy had been dazzled by its 'impressions and colours', for Olivier Messiaen it was one of the pinnacles of the piano literature, as he wrote in his notes for Yvonne Loriod's 1957 recording:

*Iberia*: it's the marvel of the piano!... the masterpiece of Spanish music, the culmination of flamenco and the summit of the gypsy style... One point remains, on which all pianists and musicians will agree: keyboard writing has never been pushed so far.

#### **Granados: Goyescas, Book I**

Enrique Granados (1867 – 1916) began *Goyescas* in 1909: a musical manifestation of the composer's profound admiration for Goya and his art, particularly his sensuous portraits from the 1790s. The first piece, 'Los requiebros', is explicitly inspired by Goya's 'Tal para cual' (Two of a Kind), one of the engravings published in 1799 as *Los Caprichos*. Just how important this image

was to Granados is underlined by its use on the cover of the first edition (published in 1912 by Casa Dotesio, in Barcelona) and as a frontispiece for the facsimile of Book I, which had appeared a year earlier, in 1911. Granados issued this privately in a numbered edition and presented copies to friends (a copy in the Bibliothèque nationale de France has a flamboyant inscription: 'Au cher grand maître M. Gabriel Fauré, E. Granados'). Granados's subtitle for the set was 'Los majos enamorados' (The Gallants in Love) and Book I traces a relationship which encompasses courtship (No. 1), a whispered conversation (No. 2), a dance by candlelight (No. 3), and a song of complaint (No. 4), in which the disappointed lover is joined by a nightingale. (Book II brings the set to a much darker close: the death of the beloved, followed by an epilogue.)

But Goya was not the only inspiration for *Goyescas*. Another was the sense of grief on the part of Granados after the death of Albéniz, on 18 May 1909. The two composers had been close friends and *Iberia* was a work which Granados admired enormously. As Walter Clark has observed, while *Iberia* and *Goyescas* are very different works, there are parallels too. Clark cites the 'complex textures' of the piano writing, the 'elaborate harmonic palette', the 'striking harmonic

effects through the use of extended pedals in the bass', and even some thematic similarities. 'The opening of *El fandango de candil* recalls the beginning of *Fête-Dieu à Séville* from *Iberia*, with its dryly insistent rhythmic strokes', while 'the rapturous, dreamlike atmosphere of *Coloquio en la reja* is reminiscent in many places of *Evocación* with its hazy nostalgia.' Even so, *Iberia* and *Goyescas* are markedly different both in terms of their expressive intentions and the sound-worlds they inhabit: while there are elements of conscious homage to Albéniz, Granados was a composer with an entirely distinctive musical voice.

At the end of July 1909, another event took place, which may have acted as a spur to Granados. Known as the 'Tragic Week', this was a series of violent confrontations in Barcelona (protests against military conscription and the corrupt influence of the church) which culminated in the Civil Guard's opening fire on demonstrators in Las Ramblas. With the loss of hundreds of lives and the destruction of many church buildings, this shocking moment in Barcelona's history made a deep impact on Granados. On 26 August 1909, he alluded to the Tragic Week in a letter to Joaquín Malats, which was mainly concerned with arrangements for an Albéniz memorial concert:

Preparations for the concert of Albéniz's works to raise funds for the monument have been talked about in recent days. We are counting on your invaluable cooperation. We hope, and I beg you, to be the interpreter of *Iberia*... We have been through many tribulations here. I had many plans for this summer and one of them was to come on horseback to visit you; but events have deprived me of many things.

The earliest manuscript for *Goyescas* is a sketch of 'Coloquio en la reja', dated December 1909, several months before composition began on the other pieces in Book I. His dates on the manuscript show that Granados started work on 'Los requiebros' in April 1910 and the last page of 'Quejas ó La maja y el ruiseñor' is dated 'Barcelona, 16 June 1910'. Each piece in *Goyescas* carries a separate dedication and 'Los requiebros' was dedicated to the Liszt pupil Emil Sauer. It is based on a popular eighteenth-century song, 'La Tirana del Tripili' (probably composed by Blas de Laserna [1751 – 1816]), which Granados has ingeniously reworked in the style of a *jota*. In terms of the chronology of *Goyescas*, 'Coloquio en la reja' was the first to be composed and in many ways it forms the musical wellspring of the cycle. It was dedicated to the French pianist Édouard Risler. While there is no link to a specific work

by Goya, there is a drawing by Granados himself in his notebook, preserved in the Morgan Library, in New York. Headed 'Coloquio en la reja', this shows two lovers talking to each other through a screen, the man's back to us, its mood intimate and loving. Granados is at his most ardent and tender in this piece, as the two lovers engage in an impassioned conversation; even though they are separated by a screen, the music ends not in the frustration of parting but in an apparent state of bliss. 'El fandango de candil' is inscribed to Ricardo Viñes, an indefatigable champion of new French and Spanish piano music. A superscription on the score reads that it is 'a scene to be sung and danced slowly and with plenty of rhythm', in which the two lovers dance by candlelight. The dedication of 'Quejas ó La maja y el ruiseñor' reads simply 'to Amparo' – a reference to Granados's wife, Amparo Gal. Why did Granados dedicate this exquisitely sad piece to his wife? It depicts a girl who (with the help of a nightingale's song) laments her lover's infidelities. The explanation is all too simple: Granados had just started a passionate affair with his pupil Clotilde Godó. Amparo knew about their entanglement and complained bitterly to her husband about it.

Granados himself gave the première of Book I on 11 March 1911, in Barcelona. The

performance took place in the magnificent surroundings of the Palau de la Música Catalana which had been inaugurated three years earlier. This sumptuous concert hall was (and remains) a potent symbol of Catalan cultural life and the first performance of *Goyescas* was one of the most significant events in the building's earliest years. Granados divided the programme into three parts. The first comprised two earlier pieces (*Valses poéticos* and *Allegro de concierto*), his arrangement of a Scarlatti sonata, and the posthumous première of *Azulejos* by Albéniz, which Granados had completed after his friend's death. The première of four *Goyescas* made up the second part (with no indication at this stage that there were more pieces to be added) and the programme ended with another Granados première: the *Canto de las estrellas* (Song of the Stars) for piano, organ, and chorus.

Five years later, on 24 March 1916, in the middle of the Great War, Granados and his wife were drowned when the SS *Sussex* – sailing from Folkestone to Dieppe – was torpedoed by a U-boat in the English Channel. There were many tributes from fellow composers, and one of the most touching came from Debussy, already gravely ill when he was asked for a contribution to the Granados memorial number of the *Revista musical hispano-*

*americana*, published in April 1916. Debussy wrote to the editor:

I didn't know Granados well but his personality remained vivid to me... His strangely vibrant music pursued you like certain perfumes, more persistent than strong... His lamentable end has struck us all more or less, but above all it deprives music of one of its most beloved children.

© 2024 Nigel Simeone

#### **A note by the performer**

Having revelled throughout my early years, right through to the present day, in studying and performing almost all the major piano works of Debussy and Ravel, along with some other French music, it seems surprising – even to myself – that it was only later in my professional life that I set about seriously exploring the wonderful music of Spain.

Why surprising? The main reason is that I had always been aware of the direct influences on Spanish composers by those from France. This was so, not just because the countries are geographically linked and culturally close, but also because so many Spanish musicians appear in retrospect to have been themselves more devoted to the music of other countries – most obviously France, but also music from the great German

and Russian tradition – as if their own musical culture was somehow an offshoot of the true greats of the classical world. An interesting, and widely quoted – and possibly exaggerated – statement by the Spanish composer Manuel de Falla, that 'without knowing Spain, or without having set foot on Spanish ground, Claude Debussy has written the greatest Spanish music', plus the popularity of many works by non-Spanish composers – for example, Rimsky-Korsakov's *Capriccio espagnol*, Ravel's *Rapsodie espagnole* and the darker *Alborada del gracioso*, Chabrier's *España*, almost all of which conjure up a vision of Spain based on folk-style melody and dance – contributed to an unfortunate failure of the non-Spanish musical world to appreciate fully the true greatness and originality of certain Spanish composers.

The obvious cultural links between Spain and France tended to overshadow the differences. In addition, France – inevitably Paris most prominently – attracted so many leading revolutionary artists from other countries, most notably escapees from the Russian Revolution and the lead up to it. The latter tendency was not equalled by Spain, whose own musicians also tended very much to lean towards Paris – partly a result of General Franco's fascist regime.

In my case, this impression was completely overturned by my working closely with Olivier Messiaen and Yvonne Loriod – the latter of whom became my teacher in the late 1970s. Amongst the heroes and influences of Messiaen from earlier times were inevitably Debussy and Ravel, but also – then an unexpected fact to me – Albéniz. His admiration for Albéniz seemed to be as great as it was for Liszt, Franck, Wagner, Mozart, and Bach. This inspired a determination on my part to immerse myself for a while in the works of Albéniz, and, although the immense technical difficulties of his largest-scale work – *Iberia* – persuaded me to wait for a very long time before performing any of it, my exploration revealed a uniquely Spanish style of which I had previously been largely unaware. Naturally, there are always other influences on any composer, but the originality and depth of feeling in his music places Albéniz amongst the finest European composers of the early part of the twentieth century.

Some time later I was invited to serve as a member of the jury of a piano competition named after the dedicatee and first performer of many of Ravel's piano works, Ricardo Viñes, in the Spanish city of Lleida – the birthplace of Granados. This invitation inspired me to revisit and revise

my impression of his music – based mainly upon having studied, at the behest of one of my earliest teachers, when I was twelve, the fourth movement of his *Goyescas*. I found myself exploring Granados as enthusiastically as I had earlier been exploring Albéniz. It was no surprise to me to learn that Granados was a devoted admirer of the slightly older Albéniz. Again, there are similarities in style, but there are also very obvious differences.

One can very much sense the influence of Chopin and Schumann, and to some degree Wagner, in Granados's *Goyescas*, in a way that one cannot so much in the music of Albéniz. In the latter, I hear echoes of Liszt, along with a certain Russian influence. This last phenomenon was evidently to some degree a cultural exchange; one can hear some very obvious Albéniz-like harmonies in the music of some Soviet composers – compare for example the final pages of 'Almería' with Khachaturian's solo piano work *Poem* (Khachaturian came to know the music of Albéniz through the pianist Elena Bekman-Shcherbina, whom he knew well), and recall Rodion Shchedrin's *À la Albéniz*.

The festive and celebratory nature of the music of Albéniz, borne of a great love of his country and its rich history and diverse communities, is very different to the deep tragedy of that of Granados – specifically in his

greatest work, *Goyescas* – in turn borne of his immersion in Spanish poetry and art, especially the works of Goya.

However, something they shared, along with being from Catalonia – as were the less-known composers Federico Mompou and Manuel Blancafort, along with several others, who nevertheless possessed very original voices – was their prodigious pianistic abilities. This shows in their writing; the techniques required to perform either Albéniz's *Iberia* or Granados's *Goyescas* are not only extreme in a virtuoso sense, but also called upon almost continuously throughout these works.

Our choice to record six out of twelve pieces from *Iberia* and four from *Goyescas* was made in order to highlight the contrast between two of the greatest piano collections of the post-romantic era.

It was a wonderfully challenging and rewarding experience to prepare for this recording, and the actual process of recording it with such a great team as Chandos and the *Tonmeister* Jonathan Cooper was for me a highlight of recent years in the studio.

© 2024 Peter Donohoe

Born in Manchester in 1953, **Peter Donohoe** CBE studied at Chetham's School of Music

and Leeds University before going on to study at the Royal Northern College of Music with Derek Wyndham and in Paris with Olivier Messiaen and Yvonne Loriod. He is acclaimed as one of the foremost pianists of our time, for his musicianship, stylistic versatility, and commanding technique. He has performed with all the major London orchestras and, across the European continent, with the Royal Concertgebouw Orchestra, Gewandhausorchester, Münchner Philharmoniker, Swedish Radio Symphony Orchestra, Orchestre philharmonique de Radio France, Wiener Symphoniker, Czech Philharmonic Orchestra, and Berliner Philharmoniker. In the United States, he has appeared with the Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Chicago Symphony Orchestra, Pittsburgh Symphony Orchestra, Detroit Symphony Orchestra, and Cleveland Orchestra. In recent seasons he has appeared with the London Symphony Orchestra, Dresdner Philharmonie, Cape Town Philharmonic Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra, Belarusian State Symphony Orchestra, and City of Birmingham

Symphony Orchestra. Conductors such as Sir Andrew Davis, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Daniel Harding, Neeme Järvi, Lorin Maazel, Kurt Masur, Sir Simon Rattle, Yevgeny Svetlanov, and Robin Ticciati have all sought to work with him. He has performed at festivals worldwide, among them the Edinburgh International Festival, Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, Klavier-Festival Ruhr, and Schleswig-Holstein Musik Festival, made more than twenty appearances at the BBC Proms, and given concerts as far afield as South America, China, Hong Kong, and South Korea. As a chamber musician he gives numerous recitals internationally, continues working with his long-standing duo partner Martin Roscoe, and has collaborated with artists such as Raphael Wallfisch, Elizabeth Watts, and Noriko Ogawa. Peter Donohoe is in high demand as a jury member for international piano competitions around the world, his sizeable discography has won numerous awards and critical accolades, he is an honorary doctor of music at seven UK universities, and he was awarded a CBE for services to classical music in the New Year's Honours List 2010.

Peter Donohoe



© Sim Canetty-Clarke Photography



## Albéniz / Granados: Bücher aus "Iberia" und "Goyescas"

### Albéniz: Iberia, Buch I und II

In seiner 1913 formulierten Würdigung von Isaac Albéniz (1860 – 1909) fasste Claude Debussy den besonderen Rang des Komponisten wie folgt zusammen:

Würdigen wir nun Isaac Albéniz. Nachdem er sich als unvergleichlicher Klaviervirtuose einen Namen gemacht hatte, eignete er sich bald hervorragende Kenntnisse in der Kunst des Komponierens an ... Albéniz machte sich als Erster die melancholische Harmonik und den eigentümlichen Humor seiner Heimat zunutze (er war Katalane) ... Nie hat die Musik eine solche Vielfalt von Impressionen und Klangfarben eingefangen. Man schließt die Augen und ist geblendet vor lauter bildlicher Vielfalt.

Die Komposition, die ihre Hörer mehr "blendete" als jede andere, war *Iberia*. Albéniz nahm die Arbeit an dem Werk Ende des Jahres 1905 auf: Das Autograph von "Évocation" trägt auf der letzten Seite die Signatur des Komponisten und das Datum "9. Dezember 1905"; damit liefert es uns ein eindeutiges Startdatum. Auf der ersten Seite derselben Handschrift findet sich der Titel "1. Premier cahier. Prélude". Dies impliziert, dass der

Komponist bereits ein größeres Werk im Sinn hatte, als er dieses Stück schrieb – auch wenn er zwischen der Niederschrift und der Erstausgabe von Buch I im März 1906 den Titel von "Prélude" zu "Évocation" änderte. Die Handschriften der beiden anderen Stücke in Buch I tragen das Datum 13. Dezember 1905 für "El puerto" und 30. Dezember 1905 für "Fête-Dieu à Séville". Alle drei entstanden in Paris, und Albéniz widmete die Sammlung Mme Ernest Chausson (Jeanne Escudier). Die Musik erschien bei Édition Mutuelle, dem von Charles Bordes gegründeten Verlag, der sich besonders der Förderung von Komponisten widmete, die mit der Pariser Schola Cantorum verbunden waren. Die erste öffentliche Aufführung von Buch I wurde am 9. Mai 1906 in der Pariser Salle Pleyel von der Pianistin Blanche Selva (1884 – 1942) gegeben, die später auch die ersten vollständigen Aufführungen aller vier Bücher spielte, aus denen *Iberia* sich zusammensetzt.

Das zweite Buch folgte im Jahr 1906. Jedes der Stücke trägt auf dem Manuskript den Titel "Iberia, 2me Cahier": "Triana" ist auf den 23. Januar 1906 datiert, "Almería" auf den 27. Juni 1906 mit der Ortsangabe Paris, und

"Rondeña" wurde am 17. Oktober 1906 in Nizza vollendet. Édition Mutuelle besorgte wieder die Veröffentlichung und bot die Werke ab März 1907 zum Verkauf an. In der Handschrift und der Erstausgabe steht "Triana" an erster und "Rondeña" an letzter Stelle, später jedoch tauschte Albéniz die beiden aus. Auch wenn das dritte und vierte Buch zu dieser Zeit noch nicht vollendet waren, kündigte die Titelseite von Buch II bereits den gesamten Zyklus von "12 nouvelles 'impressions' en quatre cahiers" an. Das zweite Buch ist Blanche Selva gewidmet, die am 11. September 1907 auch in Saint-Jean-de-Luz die erste vollständige Aufführung spielte.

Es gab jedoch noch einen weiteren Pianisten, der Albéniz während dessen Arbeit an *Iberia* als sogar noch wichtigere Inspiration diente. Das war der Katalane Joaquín Malats (1872 – 1912), ein Schüler von Louis Diémer am Pariser Conservatoire. Im November 1906 lud Malats Albéniz zu sich nach Hause ein und spielte ihm zu dessen größter Bewunderung "Triana" vor (das zu der Zeit nur handschriftlich vorlag); am 9. November schrieb Albéniz ihm aus Nizza:

Was meine *Triana* betrifft, so weißt du von dem tiefen Gefühl, das ich empfand, als ich dich das Stück in deinem Haus spielen hörte. Dir verdanke ich die tiefste Befriedigung, die ich in meiner langen

Laufbahn als Komponist jemals erfahren habe ... Ich danke dir millionenfach, mein lieber Quinito. Fahre fort auf deinem ruhmreichen Weg; du weißt schon, dass du auf die bedingungslose und starke Liebe deines brüderlichen Freundes zählen kannst.

Einige Wochen darauf schrieb Albéniz an Malats:

Ich kann dir sagen, dass ich, seit ich das Glück hatte, deine Aufführung von *Triana* zu hören, nur für dich schreibe; ich habe gerade unter dem direkten Einfluss deiner wunderbaren Interpretation das dritte Buch von *Iberia* vollendet ... Ich glaube in diesen Nummern habe ich den *españolismo* und die technischen Schwierigkeiten ins absolute Extrem gesteigert und ich fühle mich bemüßigt zu bestätigen, dass du daran die Schuld trägst.

Und schließlich teilte Albéniz Malats am 22. August 1907 aus Paris schreibend mit:

Dieses Werk, dieses *Iberia* meiner Sünden ist ganz und gar durch dich und für dich entstanden.

Albéniz konnte sich glücklich schätzen, sowohl Selva als auch Malats als zuverlässige musikalische Partner gewonnen zu haben. Die beiden regten verschiedene Revisionen an, die Albéniz vor der Drucklegung bereitwillig umsetzte.

Buch I beginnt mit "Évocation" – hier verwendet Albéniz hochchromatische Harmonien und impressionistische Farbflächen, um eine Themengruppe einzuführen, die (im Hinblick auf ihre geographischen Wurzeln) von der *malagueña* der andalusischen Küste im Süden Spaniens bis zur *Jota* reicht, von der man annimmt, dass sie in der nördlichen Provinz Aragon entstanden ist. Kurz gesagt, Albéniz evoziert hier nicht nur eine innige Stimmung, sondern verarbeitet zudem auch musikalische Elemente aus verschiedenen Teilen Spaniens. Mit "El puerto" – "Cadix" im Manuskript des Komponisten – nimmt Albéniz uns mit zu einer lebhaften Festlichkeit im Hafen von Santa María nahe Cádiz. Die Rhythmen sind vom *zapateado* abgeleitet, einem schnellen Tanz im 6/8-Takt, den Albéniz mit mitreißenden Kreuzrhythmen und grellen dissonanten Einwüfen durchbricht. Die Stimmung ist einer Reihe von in der Partitur vermerkten Angaben deutlich zu entnehmen: "toujours joyeux" steht auf der ersten Seite und "très joyusement" findet sich am Höhepunkt des Stücks, bevor die Musik allmählich langsamer wird und schließlich fast gänzlich zum Schweigen kommt. "Fête-Dieu à Séville" – "Séville (La Fête-Dieu)" in Albéniz' Autograph und auf Spanisch als "El Corpus en Sevilla" bekannt – ist ein brillantes musikalisches

Porträt einer Prozession durch die Straßen von Sevilla am Fronleichnamfest, das sich durch eine an Liszt gemahnende Überschwänglichkeit auszeichnet, speziell bei den von lärmendem Glockengeläut dominierten Höhepunkten, bevor sich das wunderbar stimmungsvolle Ende einstellt und überall Stille einkehrt.

"Rondeña", das nach der von Albéniz vorgenommenen Änderung der Reihenfolge nun Buch II eröffnet, wechselt zwischen Takten im 6/8- und im 3/4-Metrum und kreiert so einen spannungsvollen und pulsierenden Tanz in den Rahmenabschnitten, während der Mittelteil sich durch langsamere und expressivere Musik auszeichnet. Der Titel ist ein wenig rätselhaft. "Rondeña" suggeriert eine Verbindung mit dem gleichnamigen, mit der Stadt Ronda in Andalusien assoziierten Tanz – einem Vorläufer des Flamenco –, doch Walter Clark, ein großer Kenner der spanischen Musik, hat festgestellt, dass "dieses Stück nur oberflächlich an diesen erinnert und ein Hybrid von mehreren Stilen ist". "Almería" spielt ebenfalls mit dem Wechsel von 6/8- und 3/4-Takt, insgesamt ist die Stimmung hier aber besinnlicher und gedämpfter. "Triana" spielt auf den Stadtteil von Sevilla an, in dem Stierkämpfer, Matrosen und Musiker zu Hause waren, und der als die

Wiege des Flamencos gilt. Albéniz beschwört die berauschte Atmosphäre des Stücks mit Klängen, die an Klatschen und Stampfen, Gitarren und Kastagnetten denken lassen – und mit gelegentlichen Momenten der Ruhe.

*Iberia* gilt zu Recht als Albéniz' herausragende Schöpfung und stieß bei französischen Komponisten stets auf große Bewunderung. Während Debussy sich von den "Impressionen und Klangfarben" des Werks geblendet gezeigt hatte, war es für Olivier Messiaen einer der Gipfel der Klavierliteratur, wie er in seinem Text zum Beiheft von Yvonne Loriods Einspielung aus dem Jahr 1957 schrieb:

*Iberia*: Das ist das Wunderwerk des Klaviers! ... das Meisterstück der spanischen Musik, die Kulmination des Flamencos und der Gipfel des Zigeunerstils ... Ein Punkt bleibt, in dem sich alle Pianisten und Musiker einig sind: Noch nie ist das Komponieren für Klavier so weit getrieben worden.

#### **Granados: Goyescas, Buch I**

Enrique Granados (1867 – 1916) begann mit der Komposition von *Goyescas* im Jahr 1909: ein musikalisches Manifest der tiefen Bewunderung, die der Komponist für Goya und seine Kunst hegte, speziell für dessen sinnliche Porträts aus den 1790er Jahren. Das erste Stück, "Los requiebros", ist explizit

von Goyas "Tal para cual" (Zwei von einer Sorte) inspiriert, einer der 1799 als *Los Caprichos* veröffentlichten Radierungen. Dass dieses Bild für Granados wirklich von großer Bedeutung war, zeigt auch dessen Verwendung auf dem Titel der Erstausgabe (1912 bei Casa Dotesio in Barcelona erschienen) sowie als Frontispiz des ein Jahr zuvor (1911) erschienenen Faksimiles von Buch I. Letzteres gab Granados privat in nummerierter Ausgabe heraus und eignete die Exemplare Freunden zu (das in der Bibliothèque nationale de France bewahrtes Exemplar trägt eine flamboyante Widmung: "Au cher grand maître M. Gabriel Fauré, E. Granados"). Granados' Untertitel für die Reihe lautete "Los majos enamorados" (Die jungen Liebenden), und Buch I zeichnet eine Beziehung nach – das Werben (Nr. 1), ein geflüstertes Gespräch (Nr. 2), ein Tanz bei Kerzenschein (Nr. 3) und ein klagendes Lied (Nr. 4), in dem eine Nachtigall in den Gesang der enttäuschten Geliebten einstimmt. (In Buch II kommt diese Serie zu einem viel düstereren Ende – dem Tod der Geliebten, gefolgt von einem Epilog.)

Doch Goya war nicht die einzige Inspiration für *Goyescas*. Eine weitere war Granados' Trauer nach dem Tod von Albéniz, der am 18. Mai 1909 gestorben war. Die beiden Komponisten hatten eine enge Freundschaft

gepflegt und Granados hegte für *Iberia* größte Bewunderung. Wie Walter Clark bemerkt hat, sind *Iberia* und *Goyescas* zwar sehr unterschiedliche Werke, aber es gibt auch Parallelen. Clark benennt die "komplexen Texturen" des Klavieridioms, die "kunstvoll durchdachte harmonische Palette", die "markanten harmonischen Effekte, die durch den Einsatz von liegen bleibenden Klängen im Bass erzielt werden" und sogar einige thematische Ähnlichkeiten. "Die Eröffnung von *El fandango de candil* erinnert an den Beginn von *Fête-Dieu à Séville* aus *Iberia* mit seinen trocken insistierenden rhythmischen Schlägen", während "die verzückte, traumartige Atmosphäre von *Coloquio en la reja* an vielen Stellen an *Evocación* mit seiner diffusen Nostalgie gemahnt". Insgesamt aber sind *Iberia* und *Goyescas* grundverschieden sowohl in Bezug auf ihre expressiven Intentionen als auch in ihren jeweils spezifischen Klangwelten – bei Granados finden sich zwar Elemente, die einer bewussten Hommage an Albéniz geschuldet sind, doch eigentlich hatte der Komponist seine ganz eigene unverkennbare Musiksprache.

Ende Juli 1909 kam es zu einem weiteren Ereignis, das Granados zu seiner Komposition angespornt haben könnte. Später als "Tragische Woche" bekannt, gab

es in Barcelona eine Serie von gewaltsamen Konfrontationen (Proteste gegen die militärische Wehrpflicht und den korrupten Einfluss der Kirche), die darin kulminierten, dass die Guardia Civil in Las Ramblas gegen Demonstranten das Feuer eröffnete. Mit dem Verlust hunderter Menschenleben und der Zerstörung zahlreicher Kirchengebäude hinterließ dieser schockierende Moment bei Granados einen tiefen Eindruck. In einem Brief vom 26. August 1909 an Joaquín Malats, in dem es vor allem um die Vorbereitungen zu einem Gedenkkonzert für Albéniz ging, bezog er sich auch auf die Tragische Woche:

In den letzten Tagen gab es Gespräche über die Vorbereitungen für das Konzert mit Albéniz' Werken, mit dem Mittel für das Denkmal gesammelt werden sollen. Wir zählen auf Ihre unschätzbare Mitarbeit. Wir hoffen, und ich flehe Sie an, als Interpret von *Iberia* mitzuwirken ... Wir haben hier arge Widrigkeiten durchlebt. Ich hatte viele Pläne für diesen Sommer; einer davon war, Sie auf dem Pferderücken besuchen zu kommen, aber diese Ereignisse haben mir viele Dinge unmöglich gemacht.

Die früheste greifbare Quelle von *Goyescas* ist eine auf Dezember 1909 datierte Skizze von "Coloquio en la reja"; sie entstand einige Monate bevor Granados mit der Komposition an den anderen Stücken von Buch I begann.

Seine auf dem Manuskript vermerkten Daten zeigen, dass er im April 1910 die Arbeit an "Los requiebros" aufnahm, und die letzte Seite von "Quejas ó La maja y el ruiseñor" trägt das Datum "Barcelona, 16. Juni 1910". Jedes Stück in *Goyescas* enthält eine eigene Widmung – "Los requiebros" ist dem Liszt-Schüler Emil Sauer zugeeignet. Das Stück basiert auf einem populären Lied aus dem achtzehnten Jahrhundert, "La Tirana del Trípoli", das wahrscheinlich von Blas de Laserna (1751 – 1816) stammt und das Granados kunstvoll im Stil einer *Jota* arrangiert hat. Was die interne Chronologie von *Goyescas* betrifft, entstand als Erstes "Coloquio en la reja", und in vielerlei Hinsicht bildet dieses Stück auch die musikalische Keimzelle des Zyklus. Es ist dem französischen Pianisten Édouard Risler gewidmet. Während es keinen direkten Bezug zu einem spezifischen Werk von Goya gibt, findet sich in einem in der Pierpont Morgan Library in New York bewahrten Notizbuch von Granados eine von diesem selbst angefertigte Zeichnung. Sie trägt den Titel "Coloquio en la reja" und zeigt zwei Liebende, die durch einen Paravent miteinander sprechen; der Mann hat uns den Rücken zugewandt und die Stimmung der Zeichnung ist vertraut und liebevoll. Granados ist ganz besonders innig und zärtlich in dieser Szene, in der die beiden Liebenden sich in einer

leidenschaftlichen Konversation einander anvertrauen; und obwohl sie durch einen Paravent voneinander getrennt sind, endet die Musik nicht mit der Enttäuschung des Abschieds, sondern in einem offensichtlichen Stadium der Verzückung. "El fandango de candil" ist Ricardo Viñes zugeeignet, einem unermüdlichen Verfechter französischer und spanischer Klaviermusik. Eine Überschrift auf der Partitur beschreibt den Satz, in dem die beiden Liebenden bei Kerzenschein tanzen, als eine "Szene, die langsam und sehr rhythmisch zu singen und zu tanzen" sei. Die Widmung von "Quejas ó La maja y el ruiseñor" lautet schlicht "für Amparo" und bezieht sich auf Granados Ehefrau Amparo Gal. Warum hat Granados dieses ausnehmend traurige Stück seiner Frau gewidmet? Es handelt von einem Mädchen, das (unterstützt vom Gesang einer Nachtigall) die Untreue ihres Geliebten beklagt. Die Erklärung ist ausgesprochen simpel – Granados hatte sich gerade auf eine leidenschaftliche Affäre mit seiner Schülerin Clotilde Godó eingelassen. Amparo wusste von diesem Verhältnis und machte ihrem Mann bittere Vorwürfe.

Granados selbst gab die Premiere von Buch I am 11. März 1911 in Barcelona. Die Aufführung fand in dem prachtvollen Ambiente des Palau de la Música Catalana statt, der drei Jahre zuvor eingeweiht worden

war. Dieser opulente Konzertsaal war (und ist auch heute noch) ein kraftvolles Symbol des katalanischen Kulturlebens, und die Erstaufführung von *Goyescas* war eines der bedeutendsten Ereignisse der frühen Jahre dieses Gebäudes. Granados unterteilte das Programm in drei Teile. Der erste umfasste zwei frühe Werke (*Valses poeticos* und *Allegro de concierto*), seine Bearbeitung einer Sonate von Scarlatti und die posthume Premiere von *Azulejos* von Albéniz, das Granados nach dem Tod seines Freundes vollendet hatte. Der zweite Teil bestand aus der Uraufführung von vier *Goyescas* (zu dieser Zeit gab es noch keinerlei Hinweis darauf, dass weitere Stücke folgen sollten), und das Programm endete mit einer weiteren Granados-Premiere, dem *Canto de las estrellas* (Lied der Sterne) für Klavier, Orgel und Chor.

Fünf Jahre darauf, am 24. März 1916 mitten im Ersten Weltkrieg, ertranken Granados und seine Frau, als die von Folkestone nach Dieppe segelnde SS Sussex im Ärmelkanal von einem U-Boot torpediert wurde. Es gab zahlreiche Beileidsbekundungen von Komponisten-Kollegen, darunter eine besonders ergreifende von dem bereits schwer erkrankten Claude Debussy; auf die Bitte, er möge zu einer im April 1916 veröffentlichten Gedenkausgabe der *Revista musical hispano-americana* zu

Granados' Ehren beitragen, schrieb er an den Herausgeber:

Ich kannte Granados nicht sehr gut, doch seine Persönlichkeit ist mir lebhaft in Erinnerung geblieben ... Seine seltsam dynamische Musik verfolgte einen wie bestimmte Parfüms, eher eindringlich als stark ... Sein beklagenswertes Ende hat uns alle mehr oder weniger berührt, vor allem aber hat es die Musik eines ihrer innigst geliebten Kinder beraubt.

© 2024 Nigel Simeone

Übersetzung: Stephanie Wollny

#### Anmerkungen des Interpreten

Nachdem ich meine frühen Jahre hindurch und bis in die Gegenwart mit großer Begeisterung fast sämtliche Klavierwerke von Debussy und Ravel sowie weitere französische Musik studiert und auch aufgeführt habe, erscheint es – auch für mich selbst – überraschend, dass ich erst recht spät in meinem beruflichen Leben begann, die wunderbare Musik Spaniens zu erkunden.

Warum überraschend? Der wichtigste Grund ist, dass ich mir des direkten Einflusses, den die französischen auf die spanischen Komponisten ausübten, immer bewusst war. Dies kam nicht nur daher, dass die beiden Länder geographisch aneinander

grenzen und kulturell eng verbunden sind, sondern lag auch daran, dass so viele spanische Komponisten sich, rückblickend betrachtet, vor allem für die Musik anderer Länder eingesetzt zu haben scheinen – am offensichtlichsten für die Frankreichs, aber auch für die Musik der großen deutschen und russischen Tradition –, als sei ihre eigene Musikkultur eine Art Seitenlinie der wahren Größen der klassischen Welt. Eine interessante und weithin zitierte – wiewohl möglicherweise übertriebene – Behauptung des spanischen Komponisten Manuel de Falla, dass, "ohne Spanien zu kennen oder ohne einen Fuß auf spanischen Boden gesetzt zu haben, Claude Debussy die großartigste spanische Musik geschrieben" habe, wie auch die Popularität zahlreicher Werke nicht-spanischer Komponisten – zum Beispiel Rimski-Korsakows *Capriccio espagnol*, Ravels *Rapsodie espagnole* und die dunklere *Alborada del gracioso* oder Chabriers *España*, die fast alle eine auf folkloristischen Melodien und Tänzen basierende Vision Spaniens heraufbeschwören – haben zu dem unglückseligen Versäumnis der nicht-spanischen Musikwelt beigetragen, die wahre Größe und Originalität bestimmter spanischer Komponisten angemessen zu würdigen.

Die offensichtlichen kulturellen Verbindungen zwischen Spanien und

Frankreich tendierten dazu, die Unterschiede zwischen den beiden zu überschatten. Hinzu kam, dass Frankreich – und zwangsläufig besonders Paris – eine solch große Zahl führender revolutionärer Künstler aus anderen Ländern anzog, darunter speziell die, die vor der russischen Revolution und den vorausgehenden Unruhen geflohen waren. Mit diesen Entwicklungen konnte Spanien nicht gleichziehen, zumal seine eigenen Musiker ebenfalls Paris zuneigten – zum Teil als Folge von General Francos faschistischem Regime.

In meinem Fall wurde dieser Eindruck ins absolute Gegenteil verwandelt, als ich eng mit Olivier Messiaen und Yvonne Loriod zu arbeiten begann – letztere wurde in den späten 1970er Jahren meine Lehrerin. Unter Messiaens frühen Helden und Vorbildern fanden sich unweigerlich Debussy und Ravel, aber auch – damals für mich ein überraschender Umstand – Albéniz. Seine Bewunderung für Albéniz schien genauso groß zu sein wie die für Liszt, Franck, Wagner, Mozart und Bach. Das führte zu meinem Entschluss, mich eine Weile mit dem Schaffen von Albéniz auseinanderzusetzen, und auch wenn der enorme technische Anspruch seines umfangreichsten Werks – *Iberia* – mich überzeugte, noch sehr lange Zeit zu warten, bevor ich irgendetwas davon aufführte, offenbarten meine Erkundungen einen einzigartigen spanischen Stil, von



dem ich zuvor kaum etwas gewusst hatte. Natürlich ist jeder Komponist verschiedenen Einflüssen ausgesetzt, aber die in seiner Musik zum Ausdruck gebrachte Originalität und Gefühlstiefe sichert Albéniz einen Platz unter den ausgezeichnetsten europäischen Komponisten des frühen zwanzigsten Jahrhunderts.

Einige Zeit später wurde ich aufgefordert, als Jury-Mitglied eines Klavierwettbewerbs zu wirken, der nach dem Widmungsträger und ersten Interpreten vieler Klavierwerke Ravels, Ricardo Viñes benannt ist und in der spanischen Stadt Lleida ausgetragen wird, dem Geburtsort von Granados. Diese Einladung war der Anstoß, mich erneut mit seiner Musik zu beschäftigen und meinen früheren Eindruck zu revidieren – der vor allem darauf beruhte, dass ich auf Anregung eines meiner frühesten Lehrer im Alter von zwölf Jahren den vierten Satz seiner *Goyescas* studiert hatte. So kam es, dass ich Granados genauso enthusiastisch erkundete wie zuvor Albéniz. Es überraschte mich kaum zu erfahren, dass Granados ein glühender Bewunderer des nur wenig älteren Albéniz war. Auch hier gibt es stilistische Ähnlichkeiten, aber auch ganz offensichtliche Unterschiede.

In Granados' *Goyescas* ist deutlich der Einfluss von Chopin und Schumann und in gewissem Maße auch von Wagner zu spüren,

und dies auf eine Weise, die in der Musik von Albéniz so nicht zu finden ist. In letzterer höre ich Echos von Liszt sowie spezifisch russische Anklänge. Dieses letztgenannte Phänomen spiegelt offenbar einen gewissen kulturellen Austausch; einige ganz offensichtlich an Albéniz gemahnende Harmonien finden sich auch in der Musik einiger sowjetischer Komponisten – man vergleiche zum Beispiel die letzten Seiten von "Almería" mit Aram Chatschaturjans solistischem Klavierwerk *Poem* (Chatschaturjan lernte die Musik von Albéniz durch die Pianistin Elena Bekman-Schtscherbina kennen, mit der er vertrauten Umgang pflegte), und erinnere sich an Rodion Schtschedrins *À la Albéniz*.

Die festlich-feierliche Qualität von Albéniz' Musik, die einer tiefen Liebe zu seinem Land, dessen reicher Geschichte und verschiedenartigen ethnischen Gruppierungen entspringt, unterscheidet sich grundlegend von den tragischen Empfindungen, die Granados für seine Heimat hegte – speziell in seinem größten Werk, *Goyescas*, das wiederum aus seinen Studien der spanischen Dichtung und Kunst – besonders Goyas – erwuchs.

Was sie allerdings teilten – abgesehen von dem Umstand, dass sie aus Katalonien stammten – ebenso wie die weniger bekannten Komponisten Federico Mompou

und Manuel Blancafort sowie einige weitere, die aber trotzdem ausgesprochen eigenständige Idiome entwickelten –, waren ihre überragenden pianistischen Fähigkeiten. Das zeigt sich auch in ihrer Art zu komponieren: Die Spieltechnik, derer es bedarf, um Albéniz' *Iberia* oder Granados' *Goyescas* zu meistern, ist extrem – nicht nur in virtuosem Sinne, sondern weil sie dem Pianisten in diesen Werken zudem fast unentwegt abverlangt wird.

Mit unserer Entscheidung, sechs der zwölf Stücke aus *Iberia* und vier aus *Goyescas* aufzunehmen, beabsichtigten wir,

den Kontrast zwischen zwei der größten Sammlungen von Klaviermusik der post-romantischen Ära hervorzuheben.

Die Vorbereitung auf diese Aufnahme war eine wundervolle Herausforderung und lohnende Erfahrung, und der eigentliche Aufnahmeprozess mit einem solch großartigen Team wie Chandos und dem Tonmeister Jonathan Cooper bedeutete für mich ein Highlight der vergangenen Jahre im Studio.

© 2024 Peter Donohoe

Übersetzung: Stephanie Wollny



Alexander James

Peter Donohoe during the recording sessions

## Albéniz / Granados: Cahiers d'"Iberia" et des "Goyescas"

### Albéniz: Iberia, Cahiers I et II

Écrivant à propos d'Isaac Albéniz (1860 – 1909) en 1913, Claude Debussy résuma la place spéciale occupée par le compositeur:

Retenons le nom d'Albéniz. D'abord, incomparable virtuose, il acquit ensuite une merveilleuse connaissance du métier de compositeur... Il sut, le premier, tirer parti, de la mélancolie nombreuse, de l'humour spécial de son pays d'origine (Il était Catalan)... Jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées, les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.

L'œuvre qui "éblouissait" plus que toutes les autres était *Iberia*. Albéniz en commença la composition à la fin de 1905: le manuscrit autographe d'"Évocation" est signé et daté sur la dernière page "9 décembre 1905", nous offrant ainsi une date précise comme point de départ. Sur la première page du même manuscrit, le titre est ainsi noté: "I. Premier cahier. Prélude", indiquant que le compositeur avait déjà en tête une œuvre plus large quand il écrivit cette pièce, mais entre la date du manuscrit et la première publication du Premier Cahier en mars

1906, Albéniz changea le titre et substitua "Évocation" à la place de "Prélude". Les dates des manuscrits des deux autres pièces du Premier Cahier sont le 13 décembre 1905 pour "El puerto" et 30 décembre 1905 pour "Fête-Dieu à Séville". Les trois pièces furent composées à Paris, et la collection est dédiée à Mme Ernest Chausson (Jeanne Escudier). La partition fut publiée par l'Édition Mutuelle, une maison fondée par Charles Bordes pour promouvoir les œuvres de compositeurs associés à la Schola Cantorum, à Paris. La première audition publique fut donnée le 9 mai 1906 à la Salle Pleyel à Paris par Blanche Selva (1884 – 1942), la pianiste qui assurera la première exécution intégrale des quatre cahiers qui constituent *Iberia*.

Le Deuxième Cahier suivit en 1906. Chacune des pièces porte en titre "Iberia, 2me Cahier" sur le manuscrit: "Triana" est datée 23 janvier 1906, "Almería", Paris, 27 juin 1906, et "Rondeña", Nice, 17 octobre 1906. La collection fut de nouveau publiée par l'Édition Muttelle, et mise en vente en mars 1907. Le manuscrit et la première édition ont tous les deux "Triana" comme première pièce et "Rondeña" comme dernière, mais Albéniz les

intervertit par la suite. Même si le Troisième et Quatrième Cahiers n'étaient pas encore terminés, la page de titre du Deuxième Cahier promettait déjà le cycle entier de "12 nouvelles 'impressions' en quatre cahiers". Le Deuxième Cahier est dédié à Blanche Selva qui en donna la première audition intégrale à Saint-Jean-de-Luz le 11 septembre 1907.

Cependant, un autre pianiste fut une source d'inspiration encore plus importante pour Albéniz pendant la composition d'*Iberia*. Il s'agit du Catalan Joaquín Malats (1872 - 1912), un élève de Louis Diémer au Conservatoire de Paris. En novembre 1906, Malats invita Albéniz chez lui pour lui jouer "Triana" (d'après le manuscrit), ce qui lui valut l'admiration chaleureuse du compositeur. Albéniz écrivit de Nice le 9 novembre 1906:

En ce qui concerne ma *Triana*, vous savez quelle profonde émotion j'ai ressentie quand je vous ai entendu la jouer chez vous. Je vous dois la plus grande satisfaction de toute ma longue carrière de compositeur... Merci un million de fois, mon cher Quinito. Continuez votre glorieuse route; vous savez déjà que vous pouvez compter sur l'amour inconditionnel et puissant de votre ami fraternel.

Quelques semaines plus tard, Albéniz écrivait de nouveau à Malats:

Depuis que j'ai eu la chance d'entendre votre interprétation de *Triana* je peux vous affirmer que j'écris uniquement pour vous; je viens juste de terminer, sous l'influence directe de votre merveilleuse interprétation, le troisième cahier d'*Iberia*... Je pense que dans ces numéros j'ai poussé à l'extrême l'*españolismo* et les difficultés techniques, et je me sens obligé de confirmer que c'est à cause de vous.

Enfin, écrivant de Paris le 22 août 1907, Albéniz confia à Malats que

Cette œuvre, *Iberia*, l'un de mes péchés, est essentiellement écrite à travers vous et pour vous.

Albéniz eut la chance d'avoir Blanche Selva et Joaquín Malats comme collaborateurs fidèles. L'un et l'autre proposèrent diverses modifications que le compositeur adopta volontiers pour les partitions imprimées.

Le Premier Cahier s'ouvre avec "Évocation", une pièce dans laquelle Albéniz utilise des harmonies très chromatiques et des lavis de couleurs impressionnistes pour introduire des thèmes qui vont (du point de vue de leurs racines géographiques) de la *malagueña* de la côte andalouse dans le sud de l'Espagne, à la *jota* qui serait originaire de la province du nord de l'Aragon. En bref, Albéniz évoque non seulement une atmosphère intime, mais également des éléments musicaux provenant

de différentes régions de l'Espagne. Avec "El puerto" (Le Port) – "Cadix" sur le manuscrit du compositeur – Albéniz nous convie à une joyeuse célébration dans le port de Santa María, près de Cádiz. Les rythmes dérivent du *zapateado*, une danse rapide à 6 / 8, que le compositeur entrecoupe de rythmes croisés excitants et d'éclaboussures flamboyantes de dissonance. L'humeur est clairement indiquée par plusieurs indications de la partition: "toujours joyeux" en première page, et "très joyeusement" au point culminant de la pièce, suivi du ralentissement progressif de la musique qui disparaît presque dans le silence. "Fête-Dieu à Séville" – "Séville (La Fête-Dieu)" dans le manuscrit d'Albéniz, et connu en espagnol sous le nom de "El Corpus en Sevilla" – est un brillant portrait musical d'une procession à travers les rues de Séville pendant la Fête de Corpus Christi, marqué par une exubérance tout à fait lisztienne aux points culminants dominés par les puissants carillons de cloches, avant de se terminer dans une merveilleusement atmosphère lorsque tout devient calme.

"Rondeña", qui devint la première pièce du Deuxième Cahier après la modification d'Albéniz, fait alterner des mesures à 6 / 8 et 3 / 4 afin de créer une danse piquante et animée dans les sections externes, plus lente et expressive dans la section centrale.

Le titre est assez énigmatique. "Rondeña" suggère un lien avec la danse – un précurseur du flamenco – associée à la ville de Ronda en Andalousie, mais Walter Clark, l'expert de la musique espagnole, déclare que "cette pièce lui ressemble seulement passagèrement, et est un hybride de plusieurs styles". Si "Almería" joue de nouveau sur l'alternance entre 6 / 8 et 3 / 4, son atmosphère générale est davantage méditative et feutrée. "Triana" fait allusion au faubourg de Séville où séjournaient les toréros, les marins et les musiciens, et qui est considéré comme l'un des berceaux du flamenco. Albéniz crée son atmosphère grisante au travers d'une musique qui évoque les battements de mains et les coups de pieds, les guitares et les castagnettes – et parfois des moments de repos.

Justement considérée comme la réussite suprême d'Albéniz, *Iberia* est depuis toujours admirée par les compositeurs français. Tandis que Debussy avait été ébloui par ses "impressions aussi diverses, aussi colorées", Olivier Messiaen considérait l'œuvre comme l'un des sommets absolus de la littérature pour piano, écrivant dans son texte de présentation pour l'enregistrement réalisé par Yvonne Loriot de 1957:

*Iberia*: c'est la merveille du piano!... le chef-d'œuvre de la musique espagnole.

l'aboutissement du flamenco et le sommet du style gitan... Un point demeure, sur lequel tous les pianistes et tous les musiciens seront d'accord: jamais l'écriture de clavier n'a été poussée aussi loin.

#### **Granados: Goyescas, Cahier I**

Enrique Granados (1867 – 1916) commença la composition des *Goyescas* en 1909: une manifestation musicale de la profonde admiration que le compositeur portait envers Goya et son art, en particulier ses portraits sensuels des années 1790. La première pièce, "Los requiebros" (Les Compliments), s'inspire directement de "Tal para cual" (Qui se ressemble s'assemble) du peintre espagnol, l'une des gravures publiées en 1799 sous le nom de *Los Caprichos* (Les Caprices). L'importance de cette image pour Granados est soulignée par son utilisation sur la page de titre de la première édition (publiée en 1912 par Casa Dotesio à Barcelone) et comme frontispiece pour le fac-similé du Premier Cahier, qui parut en 1911, un an auparavant. Granados le publia en privé sous forme d'édition numérotée, et en offrit des exemplaires à des amis (un exemplaire conservé à la Bibliothèque nationale de France porte la flamboyante inscription suivante: "Au cher grand maître M. Gabriel Fauré, E. Granados"). Le sous-titre de Granados pour le recueil était "Los majos

enamorados" (Les Jeunes Gens amoureux), et le Premier Cahier trace les étapes d'une relation passant par la période de cour (no 1), une conversation chuchotée (no 2), une danse à la lumière des lampes (no 3), et un chant de plainte (no 4) dans lequel l'amante déçue est accompagnée par un rossignol. (Le Second Cahier clôt l'ensemble de manière beaucoup plus sombre: la mort de l'être aimé, suivie d'un épilogue.)

Mais Goya ne fut pas la seule source d'inspiration des *Goyescas*. Une autre fut le chagrin que Granados éprouva après la mort d'Albéniz le 18 mai 1909. Les deux compositeurs avaient été amis intimes et *Iberia* était une œuvre que Granados admirait profondément. Comme Walter Clark l'a observé, si *Iberia* et les *Goyescas* sont deux œuvres très différentes, elles possèdent également des points communs. Clark cite les "textures complexes" de l'écriture du piano, la "palette harmonique élaborée", les "effets harmoniques frappants produits par l'utilisation de notes pédales tenues longuement à la basse", et même certaines similarités thématiques. "Le début de *El fandango de candil* rappelle celui de *Fête-Dieu à Séville d'Iberia*, avec ses rythmes secs et frappés avec insistance", tandis que "l'atmosphère extatique et rêveuse de *Coloquio en la reja* rappelle dans de nombreux

passages la nostalgie voilée d'*Evocación*." Pourtant, *Iberia* et les *Goyescas* sont des œuvres manifestement différentes du point de vue de leurs intentions expressives et de leur univers sonore: alors que certains éléments sont un hommage conscient à Albéniz, Granados possédait un style musical totalement personnel.

À la fin du mois de juillet 1909, un autre événement a peut-être marqué le compositeur. Connue sous le nom de "Semaine tragique", cette période vit une série d'affrontements violents à Barcelone (manifestations contre la conscription militaire et l'influence corrompue de l'Église) qui culminèrent par la fusillade sur Las Ramblas des manifestants par la Garde civile. Avec la mort de centaines de personnes et la destruction de nombreux édifices religieux, ce moment choquant de l'histoire de Barcelone marqua profondément Granados. Le 26 août 1909, il y fit allusion dans une lettre à Joaquín Malats, qui portait principalement sur les préparatifs d'un concert organisé à la mémoire d'Albéniz:

La préparation d'un concert d'œuvres d'Albéniz pour récolter des fonds pour le monument a été discutée ces derniers jours. Nous comptons sur votre précieuse collaboration. Nous espérons, et je vous en prie, que vous serez l'interprète d'*Iberia*...

Nous avons traversé de nombreuses tribulations ici. J'avais beaucoup de projets pour cet été, l'un d'entre eux était de venir vous voir à cheval; mais les événements m'ont privé de beaucoup de choses.

Le manuscrit le plus ancien des *Goyescas* est une esquisse de "Coloquio en la reja" (Colloque dans la rue), datée de décembre 1909, plusieurs mois avant le début de la composition des autres pièces du Premier Cahier. Les dates figurant sur le manuscrit montrent que Granados commença à travailler sur "Los requiebros" (Les Compliments) en avril 1910 et la dernière page de "Quejas ó La maja y el ruiseñor" (Complainte, ou la jeune fille et le rossignol) est datée de "Barcelone, le 16 juin 1910". Chacune des pièces des *Goyescas* porte une dédicace individuelle et "Los requiebros" est dédiée à Emil Sauer, l'élève de Liszt. Elle se fonde sur une chanson populaire du dix-huitième siècle, "La Tirana del Trípoli" (probablement composée par Blas de Laserna [1751 - 1816]), que Granados retravailla habilement dans le style d'une *jota*. Dans la chronologie des pièces des *Goyescas*, "Coloquio en la reja" fut la première composée et, à bien des égards, elle constitue la source musicale du cycle. Elle est dédiée au pianiste français Édouard Risler. Bien qu'il n'y ait pas de lien avec une œuvre spécifique de Goya, il existe un dessin que Granados dessina dans



son carnet de notes, conservé à la Morgan Library de New York. Intitulé "Coloquio en la reja", il montre deux amoureux se parlant à travers un écran, l'homme nous tournant le dos, dans une attitude intime et amoureuse. Granados se montre le plus ardent et le plus tendre dans cette pièce, alors que les deux amoureux s'engagent dans une conversation passionnée; bien qu'ils soient séparés par un écran, la musique ne se termine pas dans la frustration de la séparation, mais dans un état apparent de félicité. "El fandango de candil" (Le Fandango à la clarté des lampes) est dédié à Ricardo Viñes, l'infatigable défenseur de la nouvelle musique française et espagnole pour piano. Une inscription dans la partition indique qu'il s'agit d'une "Escena cantada y ballada lentamente y con ritmo" (Scène chantée et dansée lentement avec beaucoup de rythme), pendant laquelle les deux amoureux dansent à la lueur des bougies. La dédicace de "Quejas ó La maja y el ruiseñor" se lit simplement "à Amparo" - une référence à l'épouse de Granados, Amparo Gal. Pourquoi le compositeur a-t-il dédié cette pièce d'une exquise tristesse à sa femme? Elle dépeint une jeune fille qui se lamente (avec l'aide du chant d'un rossignol) sur les infidélités de son amant. L'explication est très simple: Granados venait d'entamer une liaison passionnée avec son élève Clotilde

Godó. Amparo était au courant de leur liaison et s'en plaignit amèrement à son époux.

Granados assura lui-même la création du Premier Cahier le 11 mars 1911 à Barcelone. Le concert eut lieu dans le cadre magnifique du Palau de la Música Catalana, inauguré trois ans plus tôt. Cette somptueuse salle de concert était (et reste) un puissant symbole de la vie culturelle catalane et la première audition des *Goyescas* fut l'un des événements les plus marquants des premières années de cette salle. Granados divisa le programme en trois parties. La première comprenait deux pièces antérieures (*Valses poéticos* et *Allegro de concierto*), son arrangement d'une sonate de Scarlatti et la première posthume d'*Azulejos* d'Albéniz, que Granados avait complété après la mort de son ami. La première audition de quatre des *Goyescas* constituait la deuxième partie (sans que rien n'indique à ce stade que d'autres pièces allaient être ajoutées), et le programme se termina par une autre première de Granados: le *Canto de las estrellas* (Chant des étoiles) pour piano, orgue et chœur.

Cinq ans plus tard, le 24 mars 1916, en pleine Grande Guerre, Granados et son épouse périrent noyés quand le SS *Sussex* - qui reliait Folkestone à Dieppe - fut torpillé par un sous-marin allemand dans la Manche. De nombreux hommages furent rendus par d'autres

compositeurs, et l'un des plus touchants fut celui de Debussy, déjà gravement malade quand on lui demanda de contribuer au numéro commémoratif consacré à Granados de la *Revista musical hispano-americana*, et publié en avril 1916. Debussy écrivit à l'éditeur:

J'ai peu connu Granados mais sa personnalité est restée vivante sur moi... Sa musique étrangement vivante vous poursuivait comme certains parfums plus persistants que forts... Cette fin lamentable nous a tous plus ou moins frappés, mais surtout elle prive la musique d'un de ses enfants les plus aimés.

© 2024 Nigel Simeone

Traduction: Francis Marchal

#### Une note de l'interprète

Ayant pris un immense plaisir, depuis mes jeunes années jusqu'à aujourd'hui, à l'étude et l'interprétation de presque toutes les œuvres majeures pour piano de Debussy et de Ravel, ainsi que d'autres partitions de musique française, il paraît surprenant – même pour moi – que c'est seulement tard dans ma vie professionnelle que j'ai commencé à explorer sérieusement la merveilleuse musique espagnole.

Pourquoi une surprise? La raison principale est que j'ai toujours été conscient

de l'influence directe des compositeurs français sur les compositeurs espagnols. Non seulement parce que ces deux pays sont géographiquement liés et culturellement proches, mais également parce que de très nombreux musiciens espagnols semblent rétrospectivement avoir été plus passionnés par la musique d'autres pays – plus particulièrement la France, mais aussi la musique de la grande tradition germanique et russe – comme si leur propre culture musicale était d'une certaine manière une ramification des véritables géants du monde classique. Une déclaration intéressante, largement citée – et peut-être exagérée – du compositeur espagnol Manuel de Falla selon laquelle "sans connaître l'Espagne, ni avoir mis les pieds sur le sol espagnol, Claude Debussy a écrit la plus grande musique espagnole", à laquelle s'ajoute la popularité de nombreuses partitions de compositeurs non espagnols – par exemple, le *Capriccio espagnol* de Rimsky-Korsakov, la *Rapsodie espagnole* et le plus sombre *Alborada del gracioso* de Ravel, *España* de Chabrier, qui évoquent presque toutes une vision de l'Espagne se fondant sur des mélodies et des danses folkloriques – a fait que malheureusement le monde musical non espagnol n'apprécie pas complètement la véritable grandeur et l'originalité de certains compositeurs espagnols.

Les liens culturels évidents entre l'Espagne et la France eurent tendance à éclipser les différences. En outre, la France – et inévitablement Paris en premier lieu – a attiré un très grand nombre d'artistes révolutionnaires de premier plan venant d'autres pays, notamment ceux qui échappèrent à la révolution russe et à la période précédente. Cette tendance n'était pas la même en Espagne parce que ses musiciens avaient également tendance à se tourner vers Paris – en partie à cause du régime fasciste du général Franco.

Dans mon cas, cette impression se trouva complètement transformée par ma collaboration étroite avec Olivier Messiaen et Yvonne Loriod – cette dernière devint mon professeur à la fin des années 1970. Parmi les héros et les influences de Messiaen se trouvaient inévitablement Debussy et Ravel, mais également – alors un fait inattendu pour moi – Albéniz. Son admiration pour Albéniz semblait être aussi grande que celle qu'il avait pour Liszt, Franck, Wagner, Mozart et Bach. Cela me poussa à explorer pendant un temps la musique d'Albéniz, et même si les immenses difficultés techniques de sa plus longue œuvre – *Iberia* – me persuadèrent d'attendre très longtemps avant d'en jouer une partie, mon exploration révéla un style typiquement espagnol qui m'avait largement

échappé jusqu'alors. Naturellement, chaque compositeur subit toujours d'autres influences, mais l'originalité et la profondeur des sentiments de la musique d'Albéniz le placent parmi les plus grands compositeurs européens du début du vingtième siècle.

Quelque temps plus tard, je fus invité à faire partie du jury d'un concours de piano portant le nom du dédicataire et premier interprète de nombreuses œuvres pour piano de Ravel, Ricardo Viñes, dans la ville espagnole de Lérida – le lieu de naissance de Granados. Cette invitation m'incita à reconsidérer l'impression que j'avais de sa musique – elle reposait principalement sur l'étude à la demande de l'un de mes premiers professeurs, lorsque j'avais douze ans, du quatrième mouvement de ses *Goyescas*. Je me suis mis à explorer Granados avec autant d'enthousiasme que j'avais exploré Albéniz auparavant. Je ne fus pas étonné d'apprendre que Granados avait été un fervent admirateur d'Albéniz, légèrement plus âgé que lui. De nouveau, il y a des similitudes de style, mais aussi des différences très évidentes.

S'il est possible de déceler très clairement l'influence de Chopin et de Schumann, et dans une certaine mesure celle de Wagner, dans les *Goyescas* de Granados, cela est moins le cas dans la musique d'Albéniz. Dans cette dernière, j'entends des échos de Liszt,

ainsi qu'une certaine influence russe. Ce phénomène était manifestement une sorte d'échange culturel; on peut entendre des harmonies très fortement influencées par celles d'Albéniz dans la musique de certains compositeurs soviétiques – comparez par exemple les dernières pages d'"Almería" avec le *Poème* pour piano de Khatchatourian (ce dernier avait découvert la musique d'Albéniz par l'intermédiaire de la pianiste Elena Bekman-Shcherbina, qu'il connaissait bien), et rappelez-vous *À la Albéniz* de Rodion Chtchedrine.

Le caractère festif de la musique d'Albéniz, né d'un grand amour pour son pays, sa riche histoire et ses diverses communautés, est très différent de la profonde tragédie rencontrée chez Granados – en particulier dans son chef-d'œuvre, les *Goyescas* – né à son tour de son immersion dans la poésie et l'art espagnols, en particulier les œuvres de Goya.

Cependant, ce qu'ils avaient en commun, en plus d'être catalans – comme les compositeurs moins connus Federico Mompou, Manuel Blancafort et plusieurs

autres, qui possédaient pourtant des voix très originales – étaient leurs prodigieuses capacités pianistiques. Cet aspect est visible dans leur écriture pianistique: les techniques requises pour interpréter *Iberia* et les *Goyescas* ne sont pas seulement extrêmes d'un point de vue virtuose, mais elles sont demandées de manière presque constante tout au long de ces pièces.

Nous avons choisi d'enregistrer six des douze pièces d'*Iberia* et quatre des *Goyescas* afin de mettre en relief le contraste entre deux des plus grands recueils pour piano de l'ère post-romantique.

La préparation de cet enregistrement a été une expérience merveilleusement stimulante et enrichissante, et le processus d'enregistrement proprement dit réalisé avec une équipe aussi formidable que Chandos et l'ingénieur du son Jonathan Cooper a été pour moi un moment fort de ces dernières années en studio.

© 2024 Peter Donohoe

Traduction: Francis Marchal

© Sim Canetty-Clarke Photography



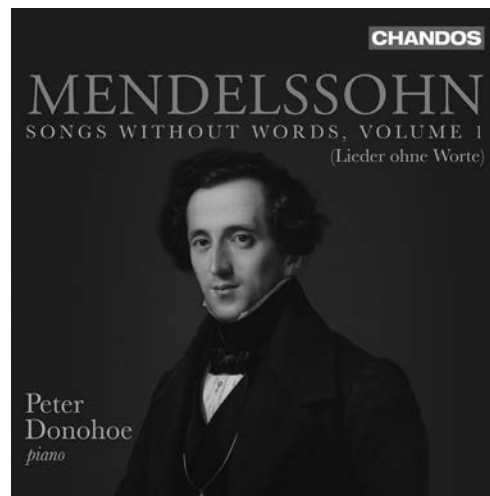
Peter Donohoe

Also available



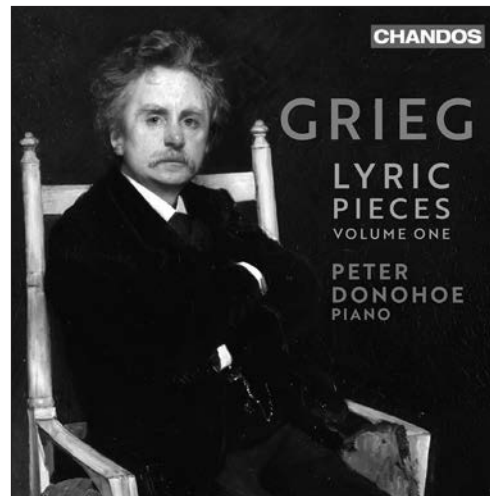
**Busoni**  
Elegien • Toccata • Sonatina super Carmen  
Toccata, Adagio, and Fugue, BWV 564  
CHAN 20237

Also available



Mendelssohn  
Songs without Words, Volume 1  
CHAN 20252

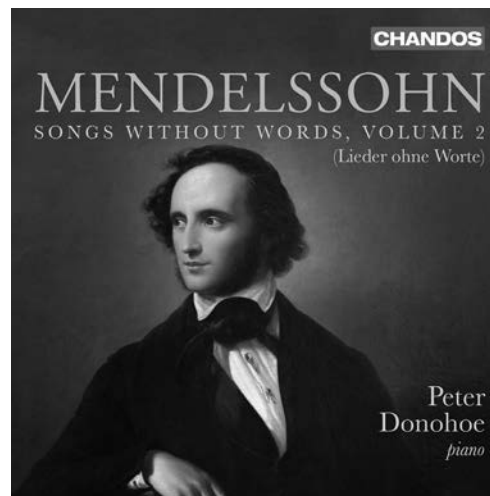
Also available



Grieg  
Lyric Pieces, Volume One  
CHAN 20254



Also available



Mendelssohn  
Songs without Words, Volume 2  
CHAN 20267

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://www.chandos.net)

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at [bchallis@chandos.net](mailto:bchallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.  
E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.com/chandosrecords)

#### **Chandos 24-bit / 96 kHz recording**

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall  
Piano technician: Andrew Giller, Giller Pianos

**Recording producer** Jonathan Cooper

**Sound engineer** Jonathan Cooper

**Editor** Jonathan Cooper

**A & R administrators** Sue Shortridge and Karen Marchlik

**Recording venue** Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 25 – 27 April 2023

**Front cover** Photograph of Peter Donohoe © Sim Canetty-Clarke Photography

**Design and typesetting** Cass Cassidy

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

**Publishers** Édition Mutuelle, Paris (*Iberia*, Books I and II), Casa Dotesio, Barcelona (*Goyescas*, Book I)

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

ALBÉNIZ / GRANADOS: IBERIA / GOYESCAS – Donohoe

CHANDOS  
CHAN 20293

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20293

Country of origin UK	Public Domain	
		
0 095115 229323		
LC 7038	DDD	TT 73:50
Recorded in 24-bit/96 kHz		

## ISAAC ALBÉNIZ (1860 - 1909)

1-6 BOOKS I AND II FROM 'IBERIA' (1905 - 06) 39:25  
*12 NOUVELLES 'IMPRESSIONS' EN QUATRE CAHIERS*  
(TWELVE NEW 'IMPRESSIONS' IN FOUR BOOKS)

## ENRIQUE GRANADOS (1867 - 1916)

7-10 BOOK I FROM 'GOYESCAS, O LOS MAJOS ENAMORADOS'; OP. 11 (1909 - 10) 34:16  
(GOYESCAS, OR THE GALLANTS IN LOVE)  
TT 73:50

Peter Donohoe

PIANO

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

ALBÉNIZ / GRANADOS: IBERIA / GOYESCAS – Donohoe

CHANDOS  
CHAN 20293