Małgorzata Jabłońska

Cykl fortepianowy *Goyescas* Enrique Granadosa w kontekście idei *correspondance des arts* i muzyki narodowej*

Enrique Granados (1867–1916) zasłynął w Europie i Ameryce przede wszystkim jako kompozytor i koncertujący pianista wirtuoz, ale był także cenionym dyrygentem, pedagogiem i sprawnym organizatorem życia muzycznego w Barcelonie[1]. Granados miał rozległe zainteresowania i wszechstronne uzdolnienia artystyczne, obok muzycznych także malarskie i literackie; z upodobaniem ry-

---

* Artykuł został opracowany na podstawie pracy magisterskiej pt. *„Goyescas" Granadosa w kontekście twórczości Goi,* napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Alicji Jarzębskiej, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2012.

W polskim piśmiennictwie muzycznym brak prac dotyczących działalności artystycznej Granadosa; w latach 70. na łamach „Ruchu Muzycznego" opublikowano artykuł Wiarosława Sandelewskiego pt. *Spotkanie z córką Enrique Granadosa* („Ruch Muzyczny" 1977 nr 16, s. 7–8), a podstawowe informacje zawiera encyklopedyczne hasło autorstwa Wiesławy Berny-Negrey (*Granados Enrique*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, 1987, t. 3, s. 441–443); Jacek Szerszenowicz w wydanej ostatnio książce zatytułowanej *Inspiracje plastyczne w muzyce* (Łódź 2008) tylko wspomina, iż Granados jest autorem *Goyescas*.

[1] Por. Walter A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, Oxford University Press, Nowy Jork 2006; Mark Larrad, *Granados Enrique*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 10, s. 277–281, Macmillan, Londyn 2001; Carol A. Hess, *Enrique Granados: A Bio-bibliography*, Greenwood Press, Nowy Jork 1991; Andrés Ruiz Tarazona, *Enrique Granados: El ultimo romantico,* Real Musical, Madryt 1975; Pablo Villa San-Juan, *Papeles intimos de Enrique Granados*, Amigos de Granados, Barcelona 1966; Antonio Fernandez-Cit, *Granados*, Samaran Ediciones, Madryt 1956; Henri Collet, *Albéniz et Granados*, Librairie Felix Alcan, Paryż 1926.

sował i malował, pisał wiersze i teksty o muzyce[2]. Jako twórca zainteresowany ideą *correspondance des arts*[3] był szczególnie wrażliwy na hiszpańską poezję i malarstwo, zwłaszcza twórczość Francisco Goi (1746–1828), który pod koniec XIX wieku stał się symbolem geniuszu narodowego oraz ikoną idei hiszpańskiej sztuki narodowej. Granados aktywnie włączył się w aktualną w jego czasach ideę tworzenia muzyki narodowej, stając się jednym z najwybitniejszych – obok Izaaka Albéniza (1860–1909) i Manuela de Falli (1876–1946) – przedstawicieli narodowej muzyki hiszpańskiej[4]. Estetyka Granadosa była zgodna z wizją hiszpańskiego filozofa, pisarza i poety Miguela de Unamuno y Jugo (1864–1936), według której twórczość artystyczna powinna być zakorzeniona we własnej tradycji, ale jednocześnie włączona w główny nurt europejskiej kultury[5]. Podążając za wskazówkami swego nauczyciela Felipe Pedrella (1841–1922)[6], Granados zwrócił uwagę na dziedzictwo muzyki hiszpańskiej i rodzimy folklor, ale w jego twórczości muzycznej szczególnie istotne było zainteresowanie osobowością i twórczością Goi. W dyskusji na temat „prawdziwej hiszpańskości" przywoływano bowiem dzieła Goi oraz intelektualno-obyczajową atmosferę czasów, w których żył, m.in. koncepcję *majismo,* postacie *majo* i *maji*[7].

---

[2] W Pierpont Morgan Library w Nowym Jorku przechowywany jest notatnik Granadosa zatytułowany *Apuntes para mis obras*, zawierający jego szkice muzyczne, rysunki i teksty poetyckie. Por. Douglas Riva, '*Apuntes Para Mis Obras': Granados' Most Personal Manuscript and What It Reveals*, „Diagonal: Journal of the Centre for Iberian and Latin American Music", vol. 1 (February 2005) http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html.

[3] Por. Étienne Souriau, *La Correspondance des arts*, Flamarion, Paryż 1969; Ilona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.

[4] Por. Walter A. Clark, *Isaac Albéniz: Portrait of a Romantic*, Oxford University Press, Nowy Jork 1999; Carol A. Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*, The University of Chicago Press, Chicago 2001.

[5] Na poglądy Granadosa dotyczące roli sztuki i muzyki we współczesnej mu Hiszpanii miały wpływ prace ówczesnych hiszpańskich pisarzy określanych mianem „pokolenie '98" (Miguel de Unamuno, Pio Baroja, Martinez Ruiz, Antonio Machado i in.), w których dyskutowano problem narodowej tożsamości Hiszpanii. Unamuno był m.in. autorem eseju *En torno al casticismo* (*Dokoła kastycyzmu*), pracy kluczowej dla dyskusji na temat narodowej tożsamości Hiszpanii. (Wyraz *castizo* oznaczał tradycję, a pochodzące od niego słowo *casticismo* [kastycyzm] tłumaczono jako „prawdziwą hiszpańskość").

[6] Por. Katarzyna Morawska, *Pedrell Felipe*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, 2004, t. 8, s. 3–4.

[7] Por. Walter A. Clark, *Spain, the Eternal Maja: Goya, Majismo, and the Reinvention of Spanish National Identity in Granados' "Goyescas"*, „Diagonal: Journal of the Centre for Iberian and Latin American Music", vol. 1 (February 2005) http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/cur-

Już w połowie XIX wieku Theophile Gautier w swych wspomnieniach z podróży do Hiszpanii pisał: „To doprawdy szczególny geniusz, ten Goya! Nigdy nie było artysty bardziej odeń oryginalnego, tak bez reszty hiszpańskiego malarza. Jeden szkic Goi, cztery uderzenia rylcem w obłoku na akwatincie mówią więcej o zwyczajach kraju niż najdłuższe opisy!"[8]. Pod koniec dziewiętnastego stulecia Goya był już powszechnie postrzegany jako uosobienie autentycznego „hiszpańskiego ducha", a także symbol hiszpańskiej wytrwałości w obliczu klęsk i przeciwności losu[9]. Podobnie jak wielu ówczesnych twórców hiszpańskiej kultury, również Granados uległ fascynacji dziełami Goi[10]. W publikowanej rozmowie wyznał, iż „Goya jest geniuszem reprezentatywnym dla Hiszpanii. […] Arcydzieła Goi uwieczniły i rozsławiły nasze życie narodowe. Podporządkowałem moją inspirację [artystyczną wyobraźnię] dziełom człowieka, który tak doskonale przedstawił charakterystyczne czyny i historię narodu hiszpańskiego"[11].

---

rent/issue1/majismo.htm; John W. Milton, *Granados and Goya: Artists on the Edge of Aristocracy,* „Diagonal: Journal of the Centre for Iberian and Latin American Music", vol. 1 (February 2005) http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/current/issue1/milton.htm.

[8] Theophile Gautier, *Voyage en Espagne* (1843), cyt. za: Luciano di Pietro, Alfredo Pallavisini, Claudia Gianferrari, *Geniusze Sztuki: Goya*. przeł. Barbara Toeplitz-Kaczmarek, KAW, Warszawa 1987, s. 118.

[9] Inspirację z dzieł Goi czerpali także – działający na przełomie wieków XIX i XX – pisarze hiszpańscy, autorzy powieści, nowel i sztuk teatralnych, m.in. Vicente Blasco Ibáñez (*La maja desnuda,* 1906), Blanca de los Ríos de Lampérez (*Madrid goyesco,* 1908), Francisco Villaspesa (*La maja de Goya,* 1917) i inni. Z inspiracji twórczością Goi jako „świadka epoki", utrwalającego w swych dziełach „esencję tego co hiszpańskie", powstały – oprócz *Goeyescas* – m.in. 2 impresje taneczne na orkiestrę *La Goya* Leighton Lucasa (1932), opera *Goya* Gian Carlo Menottiego (1988/2004), musical *Goya* Maury Yestona (1988).

[10] Obok twórczości Goi wpływ na Granadosa wywarły także prace Ramona de la Cruz (1731–1794), pisarza tworzącego w czasach Goi. Cruz napisał około czterystu jednoaktowych komedii (*sainetes*), które przedstawiają obraz codziennego życia w ówczesnym Madrycie, a bohaterami tych utworów są *maja* i *majo.* Muzykę do dzieł scenicznych Cruza komponowali współcześni mu kompozytorzy: Pablo Esteve (ok. 1730–1794) i Blas de Laserna (1751–1816).

[11] „Goya est le génie representatif de l'Espagne. […] Les chefs-d'ouvre de Goya l'immortalisent en exaltant notre vie nationale. Je subordonne mon inspiration à celle de l'homme qui sut traduire aussi parffaitement les actes et les moments caracteristiques du peuple d'Espagne". J. Pillois, *Un entretien avec Granados*, „SIM Revue Musicale" nr 10, 1914; cyt. za: Walter A. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, op. cit., s. 140.

W dorobku kompozytorskim Granadosa dominują utwory fortepianowe[12], a za jego najwybitniejsze dzieło uznano *Goyescas. Los majos enamorados*, cykl sześciu utworów fortepianowych, którego tytuł bezpośrednio odwołuje do postaci Goi[13]. Do świata przedstawionego w obrazach Goi nawiązują także dzieła sceniczne Granadosa (*Los Ovillejos*, *Goyescas*), pieśni (*Tonadillas*)[14], ale przede wszystkim wspomniany cykl fortepianowy zatytułowany *Goyescas*. W liście (z 11 grudnia 1910 roku) do swojego przyjaciela Joaquina Malatsa kompozytor pisał: „W *Goyescas* skoncentrowałem całą moją osobowość: zakochałem się w psychice Goi i jego palecie; w jego wytwornej *maji* i arystokratycznym *majo,* także w nim samym i księżnej Alba, w jego sporach, miłościach i pochlebstwach"[15]. Bliskie mu były bowiem skrajne, liryczno-miłosne oraz dramatyczno-tragiczne uczucia eksponowane w dziełach Goi, a także prezentowane w nich ruchy taneczne. W swych utworach Granados skojarzył je z efektem silnego kontrastu jakości brzmienia, uzyskanego wyrafinowanymi środkami muzycznymi, a także z melodiami i tańcami z czasów Goi, z *tonadillas* i *fandango*. Kompozytor wyznał: „W *Goyescas* chciałbym wyrazić […] owo połączenie

---

[12] Na fortepian Granados skomponował m.in. takie utwory jak *Danzas españolas* (1892–1900, 4 zeszyty), *Apariciones: valses románticos* (1891–1893), *Valses poéticos* (1895), *Piezas sobre cantos populares españolas* (1895), *Allegro de concierto* (1903), *Escenas románticas* (1904), *Escenas poéticas* (pierwszy zbiór w 1912, drugi w 1923), *Libro de horas* (1913), *El pelele* (1914) – tytuł tego utworu odwołuje do obrazu Goi pod tym samym tytułem. Granados skomponował również kilkanaście utworów kameralnych (m.in. *Kwintet fortepianowy* [1895], *Trio fortepianowe* [1895]) oraz orkiestrowych (m.in. poemat symfoniczny *Dante* [1908]). Jest on także autorem pieśni na głos i fortepian (m.in. *Collection de tonadillas escritas en estilo antiguo* [1910, sł. F. Periquet], *Canciones amatorias* [1913]), utworów scenicznych, m.in. zarzueli *Maria del Carmen* (libr. J. Feliú y Godina, Madryt 1898), *Los Ovillejos* (libr. J. Feliú y Godina, 1898), *Blancaflor* (libr. A. Guala, Barcelona 1899) oraz *Picarol* (Barcelona 1901), *Follet* (Barcelona 1906), poematów scenicznych *Gaziel* (Barcelona 1906), *Liliana* (Barcelona 1911) do librett Apelesa Mestresa (1854–1936), a także opery *Goyescas* (libr. F. Periquet y Zuaznábar, Nowy Jork 1916) opartej na cyklu fortepianowym *Goyescas*.

[13] Wydania nutowe: Enrique Granados, *Piano solo: pour piano*, Éditions Salabert, Paryż 1997; Enrique Granados: *Integral para piano*, vol. 18, red. Alicia de Larrocha i Douglas Riva, Editorial de Música Boileau, Barcelona 2002. Nagrania cyklu fortepianowego *Goyescas* w wykonaniu m.in.: Alicia de Larrocha (Decca DD, 1982) i Douglas Riva (Naxos 8.554403, 1998).

[14] Por. Joseph R. Jones, *Recreating Eighteenth-Century Musical Theater: The Collaborations of the Composer Enrique Granados (1867–1916) and the Librettist Fernando Periquet y Zuaznábar (1873–1940)*", „Dieciocho" 24/1 (Spring 2001).

[15] „I have concentrated my entire personality in *Goyescas*. I fell in love with the psychology of Goya and his palette; with his lady-like *Maja*; his aristocratic *Majo*; with him and the Duchess of Alba, his quarrels, his loves and flatteries". Cyt. za: Walter A. Clark, *Enrique Granados. Poet of the Piano*, op. cit., s. 123.

uczuć rozżalenia i gracji […] w subtelnej, poetyckiej atmosferze. […] Ów rytm i koloryt życia prawdziwie hiszpańskiego, uczuć zarówno żarliwych, miłosnych, jak i dramatycznych, tragicznych, jak to widać we wszystkich dziełach Goi"[16]. Sugestywny i zróżnicowany typ ekspresji muzycznej, ewokowany w rozbudowanych, wirtuozowskich utworach fortepianowych tworzących ten cykl, odwołuje się zarówno do późnoromantycznych i impresjonistycznych środków wyrazu muzycznego, jak i do klimatu hiszpańskiej tradycji kulturowej, kojarzonej z postaciami utrwalonymi na obrazach Goi i z hiszpańskimi tańcami i melodiami.

Do opisu złożonej problematyki wzajemnych związków muzyki, sztuk plastycznych i poezji proponowane są różne metody i narzędzia badawcze, mniej lub bardziej przekonujące. Zagadnienie wzajemnych wpływów, inspiracji i związków muzyki, sztuk pięknych i tekstów słownych oraz będące ich wynikiem artystyczne „przestrzenie intermedialne" są ciekawym problemem z zakresu badań interdyscyplinarnych[17]. W niniejszym artykule uwydatnię przede wszystkim sugerowany przez kompozytora związek z dziedzictwem Goi i hiszpańską tradycją muzyczną, który miał wpływ na interpretacje *Goyescas* Granadosa w kontekście idei muzyki programowej i muzyki narodowej[18].

1. *Goyescas* i świat wyobrażony w dziełach Goi

Słowo *goyescas* nie ma odpowiednika w języku polskim; można je tłumaczyć jako „w stylu Goi" lub „w duchu Goi" i interpretować jako *homage*, jako

[16] „Je voudrais donner en *Goyescas* […] un mélange d'amertume et de grâce […] dans une atmosphère de poésie raffinée. […] Le rythme, la couleur et la vie nettement espagnols; la note de sentiment aussi soudainement amoureuse et passionnée que dramatique et tragique ainsi qu'elle apparait dans toute l'oeuvre de Goya". Henri Collet, *Albeniz et Granados*, Libraire Felix Alcan, Paryż 1926, s. 230.

[17] Por. m.in. Siglind Bruhn, *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy and Messiaen,* Pendragon Press, Hillsdale, Nowy Jork 1997; Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting,* Pendragon Press, Hillsdale, Nowy Jork 2000; Jacek Szerszenowicz, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź 2008; Magdalena Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011.

[18] Por. m.in. Fernando Periquet, *Goyescas o Los majos enamorados*, R.Velasco, Madrid 1916; Ernest Newman, *The Granados of „Goyescas"*, „The Musical Times" 1917, vol. 58 nr 894, s. 343–347; Douglas Riva, *Granados – Goyescas*, słowo wstępne do płyty, Naxos 8.554403; Walter A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, op. cit.; Kathryn Koslowsky-Schmidt, *Enrique Granados' Piano Suite 'Goyescas: Los Majos Enamorados'. A Narrative Interpretation in Light of His 'Tonadillas' for Voice and Piano,* Doctoral Thesis, The University of British Columbia, 2009.

hołd złożony pamięci Goi i czasom, w których żył. Cykl fortepianowy *Goyescas*, ukończony w 1911 roku[19], otrzymał podtytuł: *Los majos enamorados* (*Zakochani majos*) i obejmuje sześć utworów, które zostały przez kompozytora opublikowane w dwóch zeszytach wydanych 1912 i 1914 roku[20]. Utwory, które znalazły się w pierwszym zeszycie, to: *Los requiebros* (*Zaloty*), *Coloquio en la reja* (*Rozmowa przez kratę*), *El fandango de candil* (*Fandango przy lampie*) i *Quejas o La maja y el ruiseñor* (*Żale lub Maja i słowik*), natomiast w drugim zeszycie – *El amor y la muerte* (*Miłość i śmierć*) i *Epílogo: Serenata del espectro* (*Epilog: Serenada widma*)[21]. Publiczna premiera cyklu *Goyescas,* w wykonaniu Granadosa, miała miejsce 11 marca 1911 roku w Palau de la Musica Catalana, na koncercie w całości poświęconym utworom Granadosa[22].

---

[19] Pierwszy bezpośredni kontakt Granadosa z malarstwem Goi miał miejsce w roku 1898, kiedy kompozytor podziwiał jego obrazy w muzeum Prado w Madrycie. Granados był pod ogromnym wrażeniem dzieł wielkiego malarza i pod wpływem tej inspiracji rozpoczął pracę nad *Goyescas*, o czym opowiedział później w wywiadzie udzielonym w 1915: „Około siedemnastu lat temu zajmowałem się pracą, która nie powiodła się. […] Jakkolwiek mogło to być niezadowalające jako całość, byłem przekonany o wartości poszczególnych części tej kompozycji i te starannie zachowałem. W 1909 roku zająłem się nimi jeszcze raz i przekształciłem w dzieło na fortepian [*Goyescas*]". ("About seventeen years ago I put forth a work which failed. […] Whatever may have been its faults as a whole, I felt convinced of the value of certain portions of it and these I carefully preserved. In 1909 I took them up once more, and reshaped them into a suite for piano [*Goyescas*]"). Herbert F. Peyser, *Granados Here for Production of Goyescas*, „Musical America" 23, 1915, s. 3; cyt. za: Carol A. Hess, *Enrique Granados: A Bio-Bibliography*, op. cit., s. 26.

[20] Pierwszy zeszyt został opublikowany w 1912 roku przez Casa Dotesio w Barcelonie. Drugi zeszyt został wydany przez Union Musical Española w 1914 roku.

[21] Wszystkie utwory cyklu posiadają dedykację; pięć spośród nich jest dedykowane wybitnym ówczesnym pianistom, są to: Emil Sauer, Eduard Risler, Ricardo Viñes, Harold Bauer, Alfred Cortot, a jeden z utworów – część czwartą, kompozytor zadedykował swojej żonie Amparo.

[22] W sierpniu 1910 roku Granados po raz pierwszy wykonał pierwszy zeszyt *Goyescas* dla prywatnej publiczności. Natomiast podczas publicznej premiery tego dzieła 11 marca 1911 roku, w pierwszej części koncertu wykonane zostały *Valses poeticos*, *Allegro de concierto* oraz *Azulejos* Albeniza-Granadosa i *Sonaty* Scarlattiego w transkrypcji Granadosa, w drugiej części usłyszano pierwszy zeszyt *Goyescas* oraz *Cant de les estrelles* na chór, fortepian i organy. Pierwszy zeszyt *Goyescas* spotkał się z dużym uznaniem słuchaczy, chwalono go również w miejscowej prasie. Prawykonanie drugiego zeszytu odbyło się w Sali Pleyela w Paryżu 2 kwietnia 1914 roku. Podczas tego koncertu Granados wykonał nie tylko cały cykl *Goyescas*, ale także inne swoje kompozycje. Paryska publiczność i prasa, które już wcześniej darzyły twórczość Goi zainteresowaniem, przyjęły to związane z nią dzieło Granadosa z zachwytem i to w uznaniu dla *Goyescas* paryskie środowisko muzyczne nominowało kompozytora do Legii honorowej. Dzieło miało także premierę w Nowym Jorku, w Carnegie Hall (26.03.1913 r.) w wykonaniu Ernesta Schellinga, gdzie zostało entuzjastycznie odebrane przez amerykańską publiczność. Por. Carol A. Hess, *Enrique Granados: A Bio-bibliography,* op. cit., s. 86.

Związek z wybranymi dziełami Goi i koncepcją *majismo* sugerują programowe tytuły utworów tworzących cykl *Goyescas.* Tytuł piątego utworu z tego cyklu: *El amor y la muerte* bezpośrednio nawiązuje do grafiki Goi (pod tym samym tytułem) ze zbioru 80 rycin wykonanych w technice miedziorytu w latach 1797–1798 i wydanych w 1799 roku pod tytułem *Los Caprichos* (*Kaprysy*)[23].

Obraz wybrany przez Granadosa na okładkę pierwszego wydania *Goyescas* to jedna z rycin Goi ze wspomnianego zbioru *Kaprysy*, zatytułowana *Tal para cual* i łączona pośrednio z tytułem i klimatem wyrazowym *Los requiebros* (*Zaloty*), pierwszego utworu cyklu *Goyescas*[24].

Świadectwem zainteresowań sztuką Goi są również rysunki Granadosa „w stylu Goi", zamieszczone w jego notatniku *Apuntes para mis obras*[25], który zawiera także zapiski kompozytora, jego próby poetyckie oraz szkice partytur kilku jego utworów (*Ovillejos–La gallina ciega* i niektórych *Tonadillas*). W notatniku Granadosa znajduje się dziewięć rysunków wykonanych w ołówku, czarnym tuszu i pastelach. Rysunki te są próbą zobrazowania specyfiki „hiszpańskiego świata" paralelnego do klimatu wyrazowego pieśni z *Collection de tonadillas* oraz utworów fortepianowych tworzących cykl *Goyescas.* Rysunki inspirowane sztuką Goi przedstawiają *majas* i *majos*; wśród nich znajduje się również autoportret kompozytora. Nie wszystkie rysunki są podpisane przez

---

[23] Obecnie grafika Goi pt. *El amor y la muerte* znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie. Grafiki *Los Caprichos* (*Kaprysy*) zostały wykonane techniką mieszaną. Goya stosował akwafortę z akwatintą, a poprawki nanosił suchą igłą. Była to nowa technika, z którą artysta eksperymentował. *Kaprysy* są satyryczną wizją hiszpańskiego społeczeństwa z końca XVIII wieku. Zbiór osiemdziesięciu rycin, zatytułowany *Kaprysy*, Goya wydał w 1799 roku, ale po kilku tygodniach wycofał je ze sprzedaży (być może pod presją tych, którzy poczuli się zaatakowani). W 1803 roku podarował pozostały nakład i oryginalne płyty królowi, zabezpieczając się w ten sposób przed zagrożeniem ze strony Inkwizycji. Ponownie *Kaprysy* zostały wydane dopiero w połowie XIX wieku, zapewniając Goi sławę w Europie. Por. Luciano di Pietro, Alfredo Pallavisini, Claudia Gianferrari, *Geniusze Sztuki: Goya,* tłum. Barbara Toeplitz-Kaczmarek, KAW, Warszawa 1987; Rainer Hagen, Rose-Marie Hagen, *Francisco Goya,* tłum. Edyta Tomczyk, Wydawnictwo Taschen, Warszawa 2003, Robert Hughes: *Goya. Artysta i jego czas*, tłum. Hanna Jankowska, Wydawnictwo WAB, Warszawa 2006.

[24] Por. Walter A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, op. cit., s. 125. Obecnie grafika Goi pod tytułem *Tal para cual*, pochodząca ze zbioru *Kaprysy*, znajduje się w Muzeum Prado w Madrycie.

[25] Początkowo notatnik *Apuntes para mis obras* Granadosa był w posiadaniu śpiewaczki Amelity Galli-Curci, w 1963 roku otrzymał go William Seward, który w 1985 roku sprzedał ów notatnik Pierpont Morgan Library w Nowym Yorku, gdzie obecnie jest przechowywany. Por. Douglas Riva, '*Apuntes Para Mis Obras': Granados' Most Personal Manuscript and What It Reveals*, op. cit.



Rycina 1. Francisco Goya, *El amor y la muerte*



Rycina 2. Francisco Goya, *Tal para cual*



Rycina 3. Okładka pierwodruku cyklu fortepianowego *Goyescas* wydanego w 1912 roku w Madrycie przez Casa Dotesio



Rycina 4. Enrique Granados, *Coloquio en la reja**

* Rysunki E. Granadosa, wykonane przez niego w notatniku *Apuntes para mis obras*, są zamieszczone w artykule Douglasa Rivy na stronie internetowej: http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/riva.html.

kompozytora, ale jeden z nich ma tytuł *Coloquio en la reja,* a zatem bezpośrednio nawiązuje do drugiego utworu z cyklu *Goyescas,* zatytułowanego także *Coloquio en la reja*. Rysunek ten wykonany jest w ołówku i czarnym tuszu oraz niebieskich, żółtych i brązowych pastelach.

Jak zauważa Kathryn Koslowsky-Schmidt, „Metoda komponowania pieśni przez Granadosa zdezorientowała historyków z powodu jej niekonwencjonalnej natury. Wyobrażał on sobie emocjonalne sceny (prawdopodobnie zainspirowane dziełami Goi), tworzył swój własny rysunek, nadawał mu tytuł, następnie albo komponował melodię/motyw, który opracowywał później, albo pisał całą pieśń. Często pisał [do niej] własny tekst. Ten proces jest uwidoczniony w notatniku Granadosa *Apuntes para mis obras*"[26].

Do malowanych przez Goyę postaci *majos,* a także do popularnych hiszpańskich melodii i rytmów, *tonadillas i fandango*, odwołują również komponowane wówczas pieśni Granadosa *Collection de tonadillas escritas en estilo antiguo* do słów F. Periqueta[27]. We wspomnianym notatniku kompozytor zanotował:

> Chciałem stworzyć zbiór, który posłużyłby mi jako dokument dla *Goyescas*. Należy wiedzieć, że z wyjątkiem *Los requiebros* i *Las quejas,* w żadnej innej z moich *Goyescas* nie znajdzie się ludowych tematów. Są one napisane w ludowym stylu, tak, ale są oryginalne[28].

A zatem niemal wszystkie tematy melodyczne pojawiające się *Goyescas* pochodzą z inwencji kompozytora, ale w pierwszym utworze (*Los requiebros*) wykorzystał on popularną melodię (Przykład 1)[29] z tonadilli *Tirana del Tripili*

[26] „Granados' method of song composition bemuses historians because of its unorthodox nature. He imagined emotional scenes (possibly after being inspired by Goya creation), created his own drawing, gave it a title, then either composed a melody/motive which he would elaborate later, or wrote the complete song. Often he would write his own text. This process is revealed in Granados' *Apuntes* (sketchbook)". Kathryn Koslowsky-Schmidt, *Enrique Granados' Piano Suite 'Goyescas: Los Majos Enamorados'. A Narrative Interpretation in Light of His 'Tonadillas' for Voice and Piano*, op. cit., s. 35.

[27] Prawykonanie tych pieśni (przez sopranistkę Lolę Membrives i kompozytora) odbyło się 26 maja 1913 roku w Madrycie. Por. Kathryn Koslowsky-Schmidt, *Enrique Granados' Piano Suite 'Goyescas: Los Majos Enamorados'. A Narrative Interpretation in Light of His 'Tonadillas' for Voice and Piano*, op. cit., s. 29.

[28] „I wanted to create a collection that would serve me as a document for the *Goyescas*. And it has to be known that with the exception of *Los requiebros* and *Las quejas*, in no other of my *Goyescas* do you encounter popular themes. They are written in a popular style, yes, but they are originals". Kathryn Koslowsky-Schmidt, *Enrique Granados' Piano Suite 'Goyescas: Los Majos Enamorados'. A Narrative Interpretation in Light of His 'Tonadillas' for Voice and Piano*, op. cit., s. 30.

[29] Przykład nutowy za: Walter A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, op. cit. s. 126.

Blasa de Laserna (1751–1816)[30], a w czwartym (*Quejas o La maja y el ruiseñor*) – pieśń ludową z regionu Walencji (Przykład 4).

Melodia z tonadilli *Tirana del Tripili* była inspiracją do utworzenia dwóch głównych tematów w *Los requiebros*. W pierwszym temacie (Przykład 2)[31] wykorzystany został jej pierwszy człon (t. 1–8), natomiast drugi temat (Przykład 3) jest skonstruowany w oparciu o drugą część tej melodii (t. 9–16).

Czwarty utwór cyklu *Goyescas*, zatytułowany *Quejas o la maja y el ruiseñor*, jest jakby szeregiem wariacji jednego tematu (Przykład 5) wykorzystującego wspomnianą melodię ludową z regionu Walencji (Przykład 4).

W *Quejas o La maja y el ruiseñor* można wyodrębnić cztery główne fazy rozwoju. W pierwszych trzech fazach kompozytor wykorzystał melodykę tej pieśni w różnym opracowaniu. Na przykład w pierwszej fazie utworu została m.in. zaprezentowana w fakturze polifonicznej (czterogłosowej, z niewielkimi zmianami w stosunku do oryginalnej wersji), a w drugiej fazie wariacyjnie opracowywana melodia jest np. prowadzona w paralelnych akordach czy też pojawia się w niskim rejestrze z akompaniamentem w wyższym rejestrze itp. Natomiast faza czwarta (*cadenza ad libitum*) jest muzyczną ilustracją śpiewu słowika, anonsowanego w tytule tego utworu (*ruiseñor*), z bogactwem ozdobników, tryli i figuracji w połączeniu z nagłymi zmianami tempa.

W cyklu *Goyescas* pojawiają się także efekty brzmieniowe nawiązujące do dźwięków gitary, instrumentu powszechnie kojarzonego z tradycją kultury hiszpańskiej i obecnego także na obrazach Goi. Niemal w każdym utworze tego cyklu pojawiają się fragmenty, w których artykulacja akompaniamentu sugeruje krótkotrwałe dźwięki gitary. Efekty naśladujące brzmienie tego instrumentu kompozytor osiąga stosując m.in. pasaże grane *staccato* (sugerujące gitarowe *punteado*) lub ostre i zdecydowane *arpeggia* (wykonywane *poco energico con ritmo* i w dynamice *forte*), które przywołują charakterystyczne *rasqueado* gitary. Na początku drugiego utworu *Coloquio en la reja* kompozytor zamieścił tekst wprost sugerujący wykonawcy imitację tego instrumentu (*Toutes les basses imitant la guitare*), a w partyturze szóstego utworu *Epilogo: Serenata del espectro* pojawia się zapisana przez kompozytora uwaga: „Duch znika szarpiąc struny swojej gitary" (*Le spectre disparait pincant les cordes de sa guitare*).

[30] Blas de Laserna skomponował ponad 600 tonadillas, a także muzykę do licznych *sainetes*. Przez współczesnych był ceniony za tonadille sceniczne, których tematykę stanowiły scenki z życia niższych sfer (*majos*), a ich opracowanie muzyczne wzorowane było na ludowej muzyce hiszpańskiej.

[31] Przykład nutowy za: Enrique Granados, *Goyescas*, *Piano solo: pour piano*, Éditions Salabert, Paryż 1997

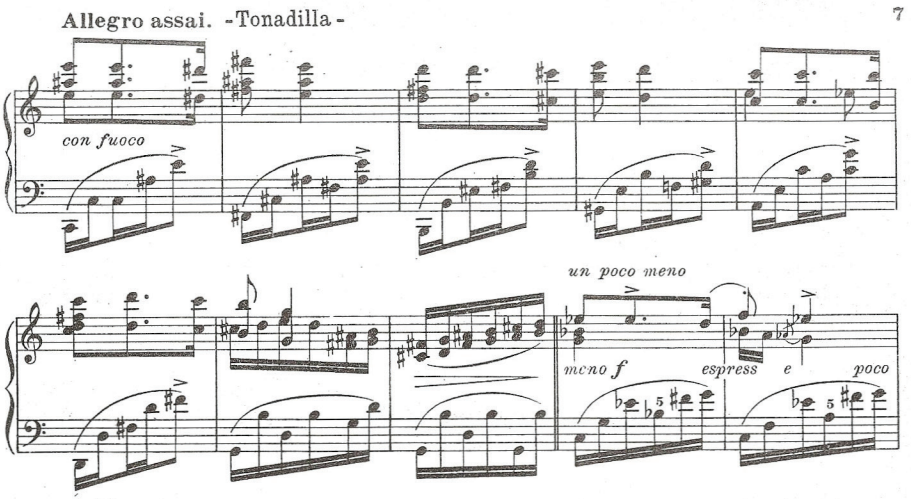
Przykład 1. Blas de Laserna, *Tirana del Tripili*



Przykład 2. Enrique Granados, *Los requiebros* (t. 1–20)



Przykład 3. Enrique Granados, *Los requiebros* (t. 139–145)



Przykład 4. Melodia pieśni ludowej z regionu Walencji[1]



[1] Przykład nutowy za: Walter A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, op. cit., s. 134.

Przykład 5. Enrique Granados, *Quejas o la maja y el ruiseñor* (t. 1–15)



2. Dramaturgia i integracja cyklu *Goyescas*

Kolejne utwory cyklu *Goyescas* są zróżnicowane pod względem wyrazowym, a ich tytuły i klimat emocjonalny były inspiracją do interpretacji tego dzieła w kategoriach fabularnej narracji na temat doświadczenia żarliwej miłości *maji* i *majo* oraz utraty i śmierci ukochanego *majo*[32].

[32] Por. Kathryn Koslowsky-Schmidt, *Enrique Granados' Piano Suite 'Goyescas: Los Majos Enamorados'. A Narrative Interpretation in Light of His 'Tonadillas' for Voice and Piano*, op. cit.

Wszystkie utwory tego cyklu są rozbudowane (trwają od około sześciu minut do około dwunastu minut), a czas trwania całego cyklu to blisko godzina. Poszczególnych utworów *Goyescas* nie można zatem nazwać miniaturami; są to raczej duże obrazy muzyczne lub poematy fortepianowe, posiadające swoją narrację i dramaturgię. O specyfice *Goyescas* świadczy również to, że w życiu koncertowym poszczególne utwory tworzące ów cykl nie funkcjonują osobno, ale jako spójna całość sugerująca określoną dramaturgię skojarzeń fabularnych.

Generalnie tempo oraz środki muzycznej dramaturgii i wyrazu muzycznego zastosowane w utworach pierwszym, trzecim i piątym, których tytuły sugerują dynamiczne sceny bądź taniec, różnią się od tych wykorzystanych w utworach drugim, czwartym i szóstym, których tytuły odwołują do kontemplacji uczuć i lirycznych, wewnętrznych przeżyć *maji* i *majo*. W pierwszej części cyklu (*Zaloty*) asocjacje wiodą do sceny flirtu w czasie wesołej zabawy, trzecia część cyklu (*Fandango przy lampie*) przywołuje wyobrażenie dynamicznego tańca, być może podczas jakiegoś ludowego święta, a w części piątej (*Miłość i śmierć*) muzyka uwydatnia, sugerowane przez tytuł, dramatyczne doświadczenie śmierci ukochanej osoby. W pozostałych częściach cyklu dominuje nastrój kontemplacyjno-liryczny, a ich tytuły sugerują emocjonalną rozmowę zakochanych (*Rozmowa przez kratę*), nastrój przygnębienia i żalu zakochanej dziewczyny, która zwierza się ze swoich trosk słowikowi (*Żale lub Maja i słowik*) oraz wyobrażenie zjawy grającej na gitarze serenadę dla swojej ukochanej (*Serenada widma*). Tytuły kolejnych utworów układają się zatem w sekwencję wydarzeń z życia *majos* i *majas*, podobnie jak obrazy i ryciny Goi, ale jednocześnie tworzą wyraźnie skontrastowaną dramaturgię wydarzeń.

Główną zasadą, którą kompozytor kierował się przy kształtowaniu muzycznej dramaturgii, było uzyskanie wyrazistego efektu kontrastu, zarówno pomiędzy kolejnymi utworami cyklu, jak i wewnątrz poszczególnych utworów. Zróżnicowanie pomiędzy sześcioma kolejnymi utworami cyklu jest osiągnięte przede wszystkim przez odmienne tempo i sugerowany typ wyrazu kolejnych utworów (I. *Allegretto*, II. *Andantino allegretto*, III. *Allegretto,* IV. *Andante melancolico,* V. *Animato e dramatico,* VI. *Allegretto misterioso*). Natomiast zróżnicowanie wewnątrz poszczególnych utworów jest kształtowane za pomocą szerokiego wachlarza środków muzycznych, takich jak faktura, dynamika, artykulacja, rytmika, agogika czy harmoniczne modulacje.

O muzycznej integracji *Goyescas* w dużym stopniu decyduje wykorzystanie analogicznych motywów melodycznych w różnych utworach tego cyklu[33]. Na przykład w pierwszej części cyklu, zatytułowanej *Los requiebros* (w t. 112–118 i 122–126), zauważyć można nawiązania do materiału tematycznego z drugiej części cyklu *Coloquio en la reja* (Przykład 6), która skomponowana została najwcześniej[34]. Do tematu tego nawiązują także układy dźwiękowe pojawiające się w piątej (*El amor y la muerte*) i szóstej (*Epilogo. Serenata del espectro*) części tego cyklu[35].

Przykład 6. Enrique Granados, *Coloquio en la reja* (t. 80–88)



[33] Dziełom Granadosa zarzucano czasem niezbyt precyzyjną czy wyrazistą konstrukcję formalną. Walter A. Clark stwierdził nawet, że tematyczny rozwój i formalna spójność były aspektami kompozycyjnej sztuki, których on nigdy nie posiadł (Walter A. Clark, op. cit., s. 27). Sądzę jednak, na podstawie analizy *Goyescas* Granadosa, że integracja tego cyklu jest uzyskana m.in. za pomocą wielu nawiązań i reminiscencji muzycznych, przejawiających się wykorzystywaniem w kolejnych utworach materiału tematycznego z poprzednich części cyklu.

[34] Por. Walter A. Clark, *Enrique Granados: Poet of the Piano*, op. cit., s. 128.

[35] Na przykład w *El amor y la muerte* w t. 1–11, 22–25, 50–57, 137–147 a w *Epilogo. Serenata del espectro* w t. 39–49, 63–67, 136–142, 150–194, 204–229.

Charakterystyczna dla cyklu *Goyescas* jest różnorodna i piękna melodyka, z której słynął Granados. Tematy melodyczne rozwijane są charakterystyczną dla niego techniką wariacyjną nawiązującą do praktyki improwizacyjnej. Kompozytor stosuje bogatą ornamentację motywów melodycznych (liczne przednutki, obiegniki, ozdobniki składające się zwykle z grupy trzech lub czterech trzydziestodwójek), często umieszcza materiał tematyczny w środkowym rejestrze fortepianu kontrapunktując go figuracjami w górnym i dolnym rejestrze, stosuje liczne modulacje harmoniczne itp. W *Goyescas* Granados często wykorzystuje fakturę polifonizującą, prowadzi jednocześnie kilka planów melodycznych i z rozmachem wykorzystuje pełną skalę fortepianu (nierzadko stosuje zapis na trzech pięcioliniach). W poszczególnych częściach zestawiane są fragmenty realizowane w skrajnych rejestrach fortepianu, faktura akordowa przeplata się z polifonizującą. Na wewnętrzne różnicowanie brzmienia w ramach kolejnych utworów istotny wpływ mają częste i nagłe zmiany dynamiczne (np. *crescedo* i *subito piano* w *Los requiebros,* t. 20–24), wykorzystywanie maksymalnej rozpiętości skali dynamicznej, od *ppp* do *fff* (np. w *Coloquio en la reja – ppp* w t. 109, 118; *fff* w t. 78, 144). Wyjątkiem jest utwór czwarty *Quejas o la maja y el ruiseñor*, gdzie dominuje dynamika *p* lub *pp,* ale i tutaj pojawiają się nagłe zmiany dynamiczne (np. *ff* i *subito p*) lub *crescenda* i *diminuenda* na przestrzeni jednego lub dwóch taktów.

W opracowanej przez kompozytora partyturze zauważyć można dużą liczbę różnorodnych wskazówek i określeń wykonawczych. Granados umieszcza w utworach oznaczenia ekspresywne w trzech językach: włoskim, francuskim i hiszpańskim. Na przykład w pierwszym utworze, *Los requiebros*, pojawiają się takie określenia, jak: *con garbo y donnaire*, *avec beaucoup de grace*, *con gallardia, ben legato*, *crescendo molto*, *marcato il canto molto espressivo*, *con fuoco*, *brillante.* A w trzecim utworze, zatytułowanym *El fandango de candil*, kompozytor sugeruje wykonawcy, by wykonywał muzykę: *un peu lentement avec beaucoup de rythme, bien chante, cantando, marquez le chant a la basse, marcato il canto, mysterieux, cedez, tres espress, et bien en dehors le chant.*

Znaki przykluczowe (sugerujące tonację fis-moll) pojawiają się tylko w czwartym utworze, *Quejas o la maja y el ruiseñor*, w którym Granados wykorzystał melodię ludową. W pozostałych utworach kompozytor nie umieścił wprawdzie znaków przykluczowych, ale znaki akcydencyjne przy układach dźwiękowych generalnie sugerują określoną tonację i schromatyzowane procesy modulacyjne. Na przykład pierwszy utwór, *Los requiebros,* zaczyna się i koń-

czy w tonacji Es-dur, modulując m.in. do E-dur (t. 73–90), F-dur (t. 105–110), Des-dur (t. 111–126), G-dur (t. 127–147), B-dur (t. 147–178). Procesy modulacyjne uwydatniają m.in. ambiwalentność trybu dur–moll, ale generalnie owe utwory zaczynają się i kończą w tonacji analogicznej (np. II. *Coloquio en la reja* w B-dur, V. *El amor y la muerte* w b-moll) lub w tonacji dominaty (III. *El fandango de candil* zaczyna się w d-moll, a kończy w A-dur; IV. *Quejas o la maja y el ruiseñor* zaczyna się w fis-moll, a kończy jakby w Cis-dur).

Granados zaakceptował postulat tworzenia muzyki narodowej i w swym wirtuozowskim cyklu fortepianowym *Goyescas* utrwalił wizję hiszpańskości kojarzoną z dziełami Goi, popularnymi pieśniami (*tonadillas*), tańcami (*fandango*) i brzmieniem gitary, a także ze skrajnymi uczuciami i nastrojami. Sugestywny i zróżnicowany typ ekspresji muzycznej, ewokowany w rozbudowanych utworach tworzących ten cykl, odwołuje do hiszpańskiej tradycji kulturowej kojarzonej z postaciami utrwalonymi na obrazach Goi i z brzmieniem hiszpańskich tańców i melodii.

3. Cykl utworów fortepianowych podstawą opery *Goyescas*

Granados pod wpływem sukcesu, jaki odniósł jego cykl fortepianowy *Goyescas*, postanowił przekształcić go w operę i zaproponował Fernando Periquetowi napisanie libretta do skomponowanej już muzyki[36]. Periquet uważał, że libretto opery powinno być proste, by było zrozumiałe dla szerokiego kręgu odbiorców. Wzorował się na osiemnastowiecznych *sainetes* Ramona de la Cruz[37]. Obsadę ograniczył do czterech głosów solowych i chóru mieszanego z towarzyszeniem orkiestry[38]. Akcja opery rozgrywa się w Hiszpanii, w Ma-

[36] Pracę nad tą operą Granados rozpoczął w 1913 roku i kontynuował w następnym roku. Początkowo kompozytor nadał operze tytuł *Goyesca: Literas y Calesas* dla odróżnienia od fortepianowych *Goyescas*, jednak ostatecznie tytuł opery pozostał taki sam, jak cyklu fortepianowego. Prawdopodobnie przyczyniło się do tego opublikowanie pod takim właśnie tytułem wyciągu fortepianowego opery przez wydawcę Schirmera w Nowym Jorku w 1915 roku.

[37] *Sainete* był to utwór dramatyczny, zwykle jednoaktowy, o lekkim i popularnym charakterze.

[38] Główne postaci to Rosario – szlachetnie urodzona dama (sopran), Fernando – młody oficer, jej ukochany (tenor), Paquiro – toreador (baryton) i Pepa – młoda dziewczyna z ludu, sympatia Paquira (mezzosopran) oraz *majas* i *majos* (w wykonaniu chóru mieszanego). Autor libretta wyznał, że główni bohaterowie opery są wzorowani na postaciach z obrazów Goi; Paquiro – na postaci z *Corridos de Toros* Goyi, a Fernando – na postaci kapitana straży królewskiej z akwaforty *Tal para cual.* Por. Carol A. Hess, *Enrique Granados: A Bio-bibliography*, op. cit., s. 78.

drycie około 1800 roku i opowiada historię o tragicznie zakończonej miłości młodych ludzi[39]. Opera składa się z jednego aktu podzielonego na trzy *cuadros* (obrazy), pomiędzy którymi wykonywane są dwa *Intermedios*. Jedynie owe *Intermezza* są nowymi fragmentami skomponowanymi przez Granadosa dla opery *Goyescas*.

Do skomponowania partytury opery *Goyescas* Granados wykorzystał pięć utworów z fortepianowego cyklu *Goyescas* (z wyjątkiem *Epilogo: Serenata del espectro*). W operze pojawiają się jednak w innej kolejności niż w cyklu fortepianowym. Kompozytor wykorzystał także inne wcześniej skomponowane utwory. W pierwszym obrazie opery pojawiają się fragmenty nieukończonego dzieła *Los Ovillejos o La gallina ciega*, a ponadto podstawą instrumentacji był utwór fortepianowy *El pelele*. W drugim obrazie kompozytor wykorzystał trzecią część z cyklu, utwór *El fandango de candil*, a także dwie pieśni (*Amor y odio* i *El mirar de la maja*) ze zbioru zatytułowanego *Tonadillas*. W trzecim obrazie zostały wykorzystane następujące utwory z cyklu fortepianowego: część IV (*Quejas o La maja y el ruiseñor*), część II (*Coloquio en la reja*) oraz część V (*El amor y la muerte*). Biografowie Granadosa podkreślają, że muzyka opery charakteryzuje się bardzo niewielkimi zmianami w stosunku do swojego pierwowzoru fortepianowego, w wyniku czego zwłaszcza w zakończeniu opery, w partii wokalnej występują duże, niewygodne dla śpiewaków interwały.

---

[39] Akcja pierwszego obrazu opery rozgrywa się na obrzeżach Madrytu, drugiego w miejscu zabawy tanecznej, a trzeciego w ogrodzie Rosario. Operę rozpoczyna scena zabawy *majos* i *majas*, którzy spędzają czas na odpoczynku i rozrywce. Niektóre z dziewcząt bawią się, rzucając w górę słomianą kukłę zwaną *pelele*. Torreador Paquiro przechodzi wśród dziewcząt, prawiąc im komplementy. Wśród zebranych pojawia się Rosario, która przybyła karetą, by spotkać się z ukochanym imieniem Fernando. Do Rosario zaczyna zalecać się Paquiro, który zaprasza ją na mający się odbyć później bal, co przypadkiem słyszy Fernando i staje się bardzo zazdrosny. Fernando stwierdza, że Rosario pójdzie na bal, ale w jego towarzystwie. Drugi obraz przedstawia scenę na balu. Fernando przyprowadza na bal Rosario, swoim aroganckim zachowaniem i pogardliwymi wypowiedziami drażni obecnych, zwłaszcza urażony czuje się Paquiro. Pepa, dziewczyna Paquira, swoją złośliwą uwagą rozwścieczа Fernanda. Mężczyźni kłócą się i wyzywają na pojedynek. Trzeci obraz rozpoczyna się sceną w ogrodzie, gdzie Rosario siedzi na kamiennej ławce, słucha śpiewu słowika i śpiewa żarliwą pieśń miłosną. Następnie pojawia się Fernando, który przychodzi przed pojedynkiem, by się z nią spotkać. Fernando i Rosario śpiewają miłosny duet, odzywa się dźwięk dzwonu wybijający godzinę pojedynku. Fernando oddala się, a Rosario chwiejnie podąża w ślad za nim. Nagle ciszę rozdziera krzyk Fernanda, a następnie płacz Rosario. Fernando upada śmiertelnie raniony przez Paquira. Rosario podtrzymuje rannego ukochanego, który umiera w jej ramionach.

Premiera opery *Goyescas* miała się odbyć w Barcelonie w sezonie artystycznym 1914–1915, ale niestety z powodu różnych przeszkód do tego nie doszło. Ernest Schelling przedstawił Granadosa śpiewakowi, który umówił go na spotkanie z dyrektorem Opery Paryskiej. Dyrektor Jaques Rouché usłyszał muzykę Granadosa w czerwcu 1914 roku i 15 czerwca podjął decyzję o wystawieniu *Goyescas* w Operze Paryskiej. Niestety kilka tygodni później wybuchła I wojna światowa, co uniemożliwiło realizację tego zamierzenia. Granados znalazł schronienie w Szwajcarii, w willi Schellinga niedaleko Genewy, gdzie zajął się pracą nad partyturą. Schelling natomiast podjął starania, aby wystawić operę za oceanem. W tym celu przekonał wydawcę Schirmera, by ten rozmawiał z głównym menadżerem New York Metropolitan Opera na temat możliwości wystawienia tam opery Granadosa. Starania te przyniosły oczekiwany rezultat i premiera opery *Goyescas* odbyła się w Metropolitan Opera w Nowym Jorku 28 stycznia 1916 roku[40]. Zarówno scenografia, jak i kostiumy Antonio Rovescalliego inspirowane były dziełami Goi. Pomimo entuzjastycznego odbioru przez premierową publiczność opera była wystawiona tylko pięć razy[41]. Chwalono muzykę Granadosa, ale krytykowano słabe libretto, wskazywano na małą ilość akcji dramatycznej i nieproporcjonalną długość poszczególnych obrazów. W libretcie i jego dramaturgii widziano zatem główny powód trudności w odbiorze dzieła jako spektaklu operowego.

Kilka scen z opery *Goyescas* Granadosa zostało przedstawionych w maju 1916 roku przez Chicago Grand Opera i otrzymało bardzo przychylne recenzje. W roku 1919 opera Granadosa została jednak wystawiona w Operze Paryskiej. W La Scali wystawiono ją w roku 1937, a w Barcelonie dopiero w roku 1940. Opera ta sporadycznie wystawiana jest także współcześnie, na przykład w roku 2003 została zaprezentowana w Central City Opera w Stanach Zjednoczonych. Operowa *Goyescas* prezentowana jest także w wersji koncertowej[42],

[40] W roli Rosario wystąpiła amerykańska sopranistka Anna Fitziu, w roli Fernanda – Giovanni Martinelli, w postać Pepy wcieliła się Flora Perini, a rolę Paquira śpiewał Giuseppe de Luca, dyrygował Gaetano Bavagnoli. Granados był obecny na premierze swej opery w Stanach Zjednoczonych, ale tragicznie zakończył się jego powrót do Europy. Statek, na którym przepływał kanał La Manche, został znienacka zaatakowany przez niemiecką łódź podwodną. Granados utonął razem z żoną, usiłując ją ratować.

[41] Na piąte przedstawienie, które odbyło się 6 marca, Granados zaprosił Ignacego Jana Paderewskigo, Ernesta Schellinga i krytyka Henry'ego Fincka.

[42] Na przykład w 1992 roku została wykonana przez Barcelońską Orkiestrę Symfoniczną pod dyr. Garci Navarro w Palau de la Musica w Barcelonie. Funkcjonuje także w nagraniach m.in. pod dyr. Antonia Ros Marby (Auvidis 1996) i Ataulfo Argenty (Decca 1956).

a najbardziej popularnymi i wielokrotnie wykonywanymi fragmentami z opery są orkiestrowe *Intermezzo* i *La maja y el ruiseñor* na głos i orkiestrę, wykonywane i nagrywane przez takie wybitne śpiewaczki jak: Victoria de los Angeles, Monserat Caballe, Gloria Sanches.

Najwybitniejszy utwór Granadosa, jego fortepianowy cykl *Goyescas* cieszy się sporą popularnością wśród koncertujących pianistów. Jest on świadectwem zarówno kompozytorskiego kunsztu wybitnego pianisty wirtuoza, jak i jego fascynacji osobowością Goi oraz tradycją kultury hiszpańskiej, a także ważnym przykładem realizacji idei *correspondance des arts* oraz idei muzyki narodowej na początku ubiegłego wieku.

Abstract
Piano suite *Goyescas* by Enrique Granados in the light of *correspondance des arts* and musical nationalism

Enrique Granados—a composer, performing virtuoso pianist, conductor, teacher, and organiser of music events also had a range of other artistic interests—painting and literature. Drawn to the concept of *correspondance des arts*, he showed most sensitivity towards Spanish poetry and painting, especially the works of Francisco Goya (1746-1828), who by the end of the 19th century had become a symbol of national genius and an icon of the movement of Spanish nationalism in the arts.
The word *goyescas* could be translated as 'in the style of Goya' or 'in the spirit of Goya' and interpreted as a form of homage or tribute paid to Goya and the time in which he lived. The piano suite *Goyescas* completed in 1911 and comprised of six pieces, was published by the composer in two volumes: in 1912 and 1914. The evocative and diverse type of musical expression summoned in these extensive virtuoso piano compositions alludes both to the late-romanticist and impressionist means of creation, and to the atmosphere of the Spanish traditional culture, associated with characters instilled by Goya's paintings, with popular songs (*tonadillas*), dances (*fandango*) and the sound of guitar, as well as extreme feelings and emotions.

Keywords: Enrique Granados, *Goyescas*, Francisco Goya, *correspondance des arts*, Spanish art, Spanish music.