

Folge 117: Die Suite „Goyescas“
von Enrique Granados

„Es war einmal...“ auf Spanisch

Typisch spanische Rhythmen und Melodien
beherrschen die sechs Szenen auf frühe Bilder
Francisco Goyas.

Von Ingo Harden

Paris, Anfang April 1914: In der Salle Pleyel stellt Enrique Granados dem Publikum seine jüngste und gewichtigste Komposition vor, den Klavierzyklus „Goyescas“ – sechs charakteristische Szenen mit dem Untertitel „Los Majos Enamorados“ (Die verliebten jungen Leute), die eine nostalgische Vision des Spanien der Zeit um 1800 entwerfen, wie sie der Maler Goya in vielen seiner frühen Bilder festgehalten hat.

Granados' Werk kommt überraschend gut an. Der Spanier aus dem katalonischen Norden des Landes ist in Paris seit langem bekannt. Er hat dort studiert und sich nicht nur als Pianist, sondern schon in den

1890er-Jahren auch als Komponist mit Werken wie den zwölf „Danzas españolas“ und der Zarzuela „Maria del Carmen“ einen Namen gemacht. Aber seine „Goyescas“ werden sofort als eine außerordentliche, durch Stimmungsdichte, Reichtum der Harmonik und üppigen Klaviersatz herausragende Novität empfunden, die Premiere in der damaligen Welthauptstadt der Musik macht ihren 46-jährigen Schöpfer über Nacht zu einer Berühmtheit.

Der Präsident der Republik erhebt ihn in den Rang eines Chevalier de la Légion d'honneur, und die Pariser Oper bietet ihm an, die so erfolgreichen „Goya-Szenen“ nach der Erweiterung zu einer dramatischen Szenenfolge auf die Bühne zu brin-

gen. Granados sagt zu, Libretto und Orchesterpartitur sind schnell zu Papier gebracht, doch der Ausbruch des Ersten Weltkriegs verhindert die geplante Inszenierung. Als Alternative bietet sich die Metropolitan Opera in New York an, tatsächlich findet die Premiere des Einakters dort Ende Januar 1916 statt – sehr erfolgreich und in Anwesenheit des Komponisten und seiner Frau, die trotz des Krieges die Ozeanüberquerung gewagt haben.

Doch die Reise endet für die Eheleute tragisch: Das Schiff, das sie für ihre Rückreise gebucht haben, wird wenige Seemeilen vor seinem Zielort Dieppe durch ein deutsches U-Boot torpediert. Es sinkt nicht sofort, muss aber von den 380 Passagieren und der

Foto: Archiv





Besatzung verlassen werden. Schon in einem der Rettungsboote in Sicherheit, entdeckt Granados, dass seine Frau im Wasser um ihr Leben kämpft. Er springt ihr zu Hilfe – beide ertrinken.

Die „Goyescas“, zwischen 1909 und 1911 in Barcelona entstanden, wurden von Granados' Pianistenkollegen nur sehr zögerlich ins eigene Repertoire übernommen. Dies hatte wohl weniger damit zu tun, dass der Komponist sich wegen seines frühen Todes nicht selber weiter für seinen Zyklus einsetzen konnte, sondern vor allem mit dem radikalen Wandel der musikästhetischen Anschauungen, der im frü-

hen 20. Jahrhundert überall auf dem Kontinent um sich griff. Granados, 1867 im nordspanischen Lleida/Lérida geboren, stand noch voll in der spätromantischen Tradition, gegen die nun viele Musiker Sturm zu laufen begannen. Zwar hatte die an-

Die „Goyescas“ wurden von den Pianisten nur sehr zögerlich ins Repertoire aufgenommen

rollende antiromantische Welle der „Neuen Musik“ damals längst noch nicht alle Musiker erfasst. 1911 schrieben zum Beispiel Max Reger seine Telemann-Variationen und Sergej

Rachmaninow seine zweite Klavier-sonate. Aber zur selben Zeit komponierten Debussy seine „Préludes“ und Skrjabin seine einsätzigen Sonaten, auch Ravels „Gaspard de la nuit“, Prokofjews Toccata und die Sonate op. 1 des jungen Alban Berg waren schon entstanden. Und diese Werke zogen wegen der manchmal provozierenden Neuheit ihrer Ton-sprache das – modern ausgedrückt – mediale Interesse stärker auf sich als Musik, die sich in den gewohnten stilistischen Bahnen der deutsch-dominierten Spätromantik bewegte. Nicht zuletzt aber besaßen die „Goyescas“ selbst Züge, die schneller

Foto: Archiv



Foto: Archiv



Zwei bedeutende Goyescas-Interpreten: Aldo Ciccolini (oben) und Nikita Magaloff

Akzeptanz und Verbreitung im Wege standen. Natürlich, die typisch spanischen Melodien und Rhythmen, die ihre sechs Sätze beherrschen, waren auch damals schon in ganz Europa populär, sie hatten sogar außerhalb Spaniens Komponisten von Glinka und Liszt bis Debussy und Ravel zu Werken im Ton der iberischen Folklore inspiriert. Trotzdem aber war und ist es nicht immer leicht, Granados' Musik zu folgen. Der Grund: Er war als Improvisator eine Naturbegabung, er konnte, wie seine Freunde berichteten, „stundenlang“ am Klavier geistvoll fantasieren. Und diese besondere Fähigkeit prägt zu einem guten Teil auch die „Goyescas“: In ihnen spinnt der Komponist seine Motive und Themen oft fantasieartig weit aus, und in Verbindung mit seiner introvertierten, lyrisch verinnerlichten Tonsprache à la Schumann führt dies bis heute dazu, dass man als Hörer leichter den Faden verliert als bei einer Musik von klassisch klarer Gliederung und

„motivischer Arbeit“ etwa in der Art von Brahms. Umso mehr, als Granados seine Themen nicht nur in einem einzigen Satz einsetzte, sondern einige von ihnen im weiteren Verlauf der Musik mehrfach aufgriff, sodass sie den Zyklus durchziehen wie Leit motive in Wagners Musikdramen.

Ein extremes Beispiel dieser Gestaltungsweise bietet das umfangreiche fünfte Stück der „Goyescas“, mit dem die Sammlung ihren äußeren und inneren Höhepunkt erreicht: Nach den eher genrehaften, stimmungsvollen Szenen der ersten vier Sätze geht es in ihm um große Gefühle, um Liebe und Tod: Die hochromantische und tragische „Balada“ basiert auf der Radierung „El Amor y la Muerte“ aus Goyas Zyklus „Los Caprichos“ von 1799, die einen jungen, im Duell getöteten Mann in den Armen seiner Geliebten zeigt, und sie zitiert Motive aus allen vorausgegangenen Sätzen – aus „Los Requebros“ (Galante Komplimente), „Coloquio en la Reja“ (Unterhaltung am Gitterfenster), „El Fandango de Candil“ (Tanz bei Kerzenlicht) und „Quejas o La Maja y el Ruiseñor“ (Klagen oder Das Mädchen und die Nachtigall). Tatsächlich besteht der Satz nahezu vollständig aus der freien Rekapitulation bereits bekannten musikalischen Materials. Ähnlich wie Richard Strauss 1889 in

Granados selbst spielte seine „Goyescas“ zugleich nachdenklich und nachdrücklich

seiner Sinfonischen Dichtung „Tod und Verklärung“ wollte Granados hier offenbar nachzeichnen, wie jemandem, in diesem Fall einem eifersüchtigen „Majo enamorado“, im Todeskampf noch einmal wichtige Momente seines Lebens in der Erinnerung aufblitzen. (Goya selber kommentierte die dargestellte Szene übrigens höchst nüchtern mit den Worten „Es taugt nicht, den Degen zu ziehen.“) Als „Epílogo“ seines Zyklus folgt dann nur noch eine „Serenata del

Espectro“, eine „Gespenster-Serenade“.

Zum ersten Mal akustisch dokumentiert wurden die „Goyescas“ von keinem Geringeren als **Enrique Granados** selber: Schon 1913 ließ er die ersten vier Sätze auf Weltes damals noch brandneuen Klavierrollen festhalten, den ersten Tonträger mit ausreichend langen Spielzeiten für umfangreichere Werke. Verglichen mit anderen frühen Rollenaufzeichnungen klingen sie heute immer noch pianistisch ziemlich überzeugend und musikalisch überraschend eindringlich. Und sie geben einen guten Eindruck von den mehr auf Stimmung und auf (bei aller Freiheit des Vortrags) zwingenden Ablauf als auf virtuoson Effekt bedachten Intentionen des Komponisten, sind zugleich nachdenklich und nachdrücklich gespielt, dabei stilistisch fast nur durch das damals gängige Nachklappern von Zusammenklängen als „alt“ auszumachen.

Eine Nachfolge war allerdings vorerst nicht in Sicht. Die bald darauf dominierenden 78er-Schellacks und der noch schwach entwickelte Schallplattenmarkt beschränkten das Repertoire für lange Zeit auf Studioproduktionen kurzer und populärer Stücke. Immerhin erschien aber auch unter diesen Umständen wenigstens der anrührend klagende, am Ende in Nachtigallenrufe einmündende „Quejas“-Satz mehrfach in neuen Mitschnitten – **Arthur Rubinstein** etwa spielte ihn 1930 vorbildlich klar ins Mikrofon (und ließ in späteren Jahren noch drei weitere Aufnahmen folgen).

Erst als nach dem Zweiten Weltkrieg die Langspielplatte eine neue Ära einläutete, änderte sich die Lage für Gesamtaufnahmen auch der „Goyescas“ zum Positiven. Den Anfang machte 1951 die heute fast vergessene **Frieda Valenzi** aus Wien mit einer solide konzertanten, allerdings eher trockenen als idiomatischen Darstellung der Sätze 1 bis 4. Nach einigen Pianisten aus spanisch sprechenden Ländern folgte vier Jahre später als erster „großer Name“

Nikita Magaloff mit einer bemerkenswert feinen, transparenten Interpretation – eine „klassisch“ beherrschte Alternative zu Granados. Ähnlich kurz darauf der in Belgien heimisch gewordene Spanier **Eduardo del Pueyo**. Sein weiches Rubato scheint oft eher von den Fingern als von den Noten bestimmt zu sein, immerhin aber schließt seine Aufnahme mit einem prickelnd hingelegten „Pelele“ prächtig ab: „El Pelele“ (Die Strohuppe) ist eine weitere, 1914 entstandene „Escena Goyesca“, und zwar nach einem Jahre vor den „Caprichos“ entstandenen Gemälden Goyas. Sie ist kein Nachtrag zum Zyklus, wird aber als brillantes Charakterstück im Konzertsaal oder auch bei den Tonaufzeichnungen oft den sechs Sätzen angehängt, vorangestellt oder eingegliedert.

Aus den 1950er-Jahren ist außerdem noch eine temperamentvolle, aber deutlich leichtgewichtigere Aufzeichnung mit der Griechin **Rena Kyriakou** zu erwähnen. Und 1955 tritt dann auch schon die Spanierin auf den Plan, die bald weltweit als die Granados-Interpretin so unisono gerühmt werden sollte wie damals nur noch Giesecking als Sachwalter von Debussys Klaviermusik: **Alicia de Larrocha**. Viermal hat sie die „Goyescas“ im Plattenstudio eingespielt, zuerst in Mono für die amerikanische Decca, in den frühen 60ern dann für Hispavox in Stereo, zehn Jahre später noch einmal für Decca in London und 1990 schließlich, digital aufgezeichnet, für RCA. Ihre Darstellungen unterscheiden sich, wenn überhaupt, nur in der „altersgerecht“ leicht abnehmenden Attacke des Zugriffs sowie der parallel dazu anwachsenden Fülle des Klangs und der farblichen Nuancen. Was alle vier Aufnahmen übereinstimmend prägt, sind ein unverkennbar eigener, kernig-runder Ton, die temperamentvolle pianistische Bewältigung des ja oft viel- und weitgriffigen, unangenehm komplexen Klavierparts und nicht zuletzt eine klar konturierte Darstellung, die alle die vielen anmutigen („garbo“)

oder rassigen („gallardo“) spanischen Wendungen und die manchmal fast überbordenden Verzierungen von Granados' Musik voll zur Geltung bringt, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren und darüber den großen kompositorischen Bogen aus dem Blick geraten zu lassen: eine glückliche Konstellation, die Alicia de Larrochas Interpretationen in der „Goyescas“-Diskografie noch heute den Status einer Referenz sichern.

Was nun nicht heißen soll, dass man sich als Pianist den „Goyescas“ nicht auch auf anderen Wegen nähern kann, die ebenfalls zu künstlerisch zwingenden Ergebnissen führen. So versuchte **Aldo Ciccolini** 1966 dem Opus dadurch gerecht zu werden, dass er das „Komponierte“, die Strukturen der Musik entschiedener herausspielte, sie mit weniger „Hispanidad“ und tonmalerischem Ehrgeiz, dafür geradliniger, „sachlich“ strenger, geraffter vortrug. Ähnlich dreißig Jahre später **Jean-François Heisser** mit einer entschieden sorgfältigen, feinen und prägnanten Wiedergabe. Noch über ihn hinaus war schon Anfang der 70er-Jahre **Thomas Rajna** mit einer Lesart von Granados' Musik gegangen, die sich offenbar von der aquarellfarbigen, an Watteau erinnernden Milde mancher der frühen Goya-Bilder hat inspirieren lassen und die Musik ganz ohne virtuellen Ehrgeiz, ohne die Leuchtkraft de Larrochas, stattdessen aber mit kammermusikalisch subtilem Feinsinn ausdeutet.

Rajna blieb eine Ausnahme. Die Mehrzahl der „Goyescas“-Interpreten setzte umgekehrt darauf, den Lyrisismus des „spanischen Chopin“ virtuos zu überhöhen und seine Tonsprache in allen Einzelheiten expressiv aufzuladen. Bei begabten jüngeren Spaniern wie José Menor, Luis Fernando Perez oder Javier Negrin führte dies neuerdings zu durchaus lohnenden, aber manchmal unausgewogenen und oft etwas hart klingenden Ergebnissen. Insgesamt überzeugender wirkt da dann doch die ältere und schwungvolle, nur in den langsamen Sätzen etwas zurück-

genommene 1992er-Einspielung von **Beatrice Berthold**, übrigens der einzigen Deutschen auf diesem Feld. Mehr noch die 2011 in Zaragoza aufgezeichnete Live-Aufführung mit dem bei uns viel zu wenig bekannten **Jorge Luis Prats**: markant bis fulminant, pianistisch großkalibrig, auch den schwerblütigen „Coloquio“-Satz höchst eindringlich „zur Sprache“ bringend.

Unter den Neuaufnahmen der letzten Jahre verdienen noch wenigstens zwei Aufnahmen eine Hervorhebung als günstige Einstiegsmöglichkeit in die Welt der „Goyescas“: **Artur Pizarro** legte 2009 eine sorgfältig, geradezu liebevoll ausgefeilte Version des Werkes vor, die dessen lyrischen Grundcharakter so entschieden betont wie kaum eine andere. Und vier Jahre später folgte die in den USA aktive Südkoreanerin **Yoonie Han** mit einer pianistisch und ausdrucksmäßig bemerkenswert weitgespannten Interpretation. ■

CD-Empfehlungen

Granados: Goyescas
(jeweils Sätze 1-6 und El Pelele)

- 1913: Enrique Granados (nur Sätze 1-4); Welte/Tacet.
- 1955: Nikita Magaloff (ohne El Pelele); Philips/Eloquence.
- 1955: Alicia de Larrocha; amDec/Eloquence.
- 1956: Eduardo del Pueyo; Philips.
- 1963: Alicia de Larrocha; Hispavox/Warner.
- 1966: Aldo Ciccolini (ohne El Pelele); Parlophone/Warner.
- 1972: Alicia de Larrocha; Decca.
- 1973: Thomas Rajna; crd/Musikwelt.
- 1990: Alicia de Larrocha; RCA.
- 1992: Beatrice Berthold; EMI/Naxos.
- 2009: Artur Pizarro (ohne El Pelele); Linn.
- 2011: Jorge Luis Prats (ohne Satz 6); Decca.
- 2013: Yoonie Han (ohne El Pelele); Steinway.