

**Albéniz,
Granados,**

Enrique Granados

Goyescas

Isaac Albéniz

Iberia

Radio Symfonie Orkest

met medewerking van Groot Omroepkoor

instudering koor Robin Gritton

Ana Maria Gonzalez (Rosario), Daniel Galvez-Vallejo (Fernando),

Enrique Baquerizo (Paquiro), Mabel Perelstein (Pepa)

muzikale leiding Antonio de Almeida

Isaac Albéniz (1860-1909)

Iberia (1905/1909)

orkestversie (1927, bewerking Enrique Fernández Arbós)

Evocación

El Corpus en Sevilla

Triana

El puerto

El Albaicín

Enrique Granados (1867-1916)

Goyescas (1911)

operaversie (1916)

concertante uitvoering

13 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Concertgebouw Amsterdam

Grote Zaal

Er is een pauze na Iberia.

Het concert is om ca. 22.05 uur afgelopen.

Het concert wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens de uitvoering te fotograferen.

Joaquín Achúcarro, piano

Enrique Granados

Goyescas (1911)

pianoversie

Los requiebros

Quejas o La maja y el ruiseñor

El Amor y la Muerte: Balada

Epílogo: Serenata del espectro

El pelele

Isaac Albéniz

Iberia (1905/1909)

pianoversie

Azulejos (voltooid door Enrique Granados, 1911)

El puerto

Evocación

El Corpus en Sevilla

Navarra (voltooid door Déodat de Séverac, 1912)

18 juni 1991, aanvang 20.15 uur

Concertgebouw Amsterdam

Kleine Zaal

Er is een pauze na Goyescas.

Het recital is om ca. 22.05 uur afgelopen.

Het recital wordt rechtstreeks uitgezonden op Radio 4.

Coproductie Holland Festival/NOS-Radio.

Het is verboden tijdens de uitvoeringen te fotograferen.

Isaac Albéniz – *Iberia*

Michiel Cley

Pianoversie

Voor muziekhistorici is het heel overzichtelijk als het artistieke hoogtepunt van een componist door slechts één werk wordt gevormd. Monomane liefhebbers van zo'n componist zijn hier doorgaans minder gelukkig mee en voelen zich opgezaagd met een onbevredigd verlangen naar meer. Isaac Albéniz is zo'n componist. In de laatste jaren van zijn leven maakte zijn componeerstijl met de *Iberia*-suite zo'n spectaculaire ontwikkeling door dat de stukken die het licht niet meer zagen een verleidelijk onderwerp voor speculaties vormen.

Een laatbloeiër was Albéniz overigens zeker niet. De voortekenen van zijn carrière waren onmiskenbaar: de piano thuis bleek al zeer spoedig niet meer toereikend voor zijn muzikale aspiraties en hij ontvluchtte het ouderlijk gezag op achtjarige leeftijd om als verstekeling mee te reizen naar Buenos Aires. Een spectaculair zwerversbestaan volgde – en toen vader Albéniz zijn zoon enkele jaren later door stom toeval op Cuba tegen het lijf liep, stond hij oog in oog met een puber wiens identiteit reeds onherroepelijk bepaald was: een muzikant *pur sang* en een succesvol pianist.

De onrust die de bohémien Albéniz ten toon spreidde, vond in zijn composities – er zijn ruim tweehonderd opusnummers bekend – zijn neerslag. Zijn uitgebreide concertpraktijk gaf aanleiding tot het schrijven van speelstukken in salonstijl en stond scholing (in de 'ouderwets-degelijke' zin van het woord) in de weg. Felipe Pedrell, de inspirator van de nationalistische stroming in de Spaanse muziek, kon als een van de weinigen Albéniz tot zijn leerlingen rekenen en zag in dat abstract, theoretisch onderricht niet aan hem besteed was.

Het was Albéniz zelf die zijn compositorische vruchten tot niet-substantieel verklaarde. Een aantal opera's, onder Engels patronaat geschreven, vormde een eerste aanzet tot een ambitieuzere koers.

Inhoud

Isaac Albéniz <i>Iberia</i> Michiel Cley	7
Enrique Granados <i>Goyescas</i> Hans Triebels	13
Synopsis Nederlands	19
Synopsis English	21
Libretto Spaans/Nederlands	25
Biografieën	62

Deze pogingen in een totaal ander genre waren, artistiek gezien, onfortuinlijk en deden de componist later uitroepen dat hij zijn beste jaren verspild had. Veel verstrekkender gevolgen had zijn vestiging in Parijs in 1893, waar hij zich spoedig omringd wist door toonaangevende musici en de tegenstelling tussen de ideeën van Claude Debussy en die van de klassiek georiënteerde Schola Cantorum zich steeds duidelijker begon af te tekenen. Albéniz, als vrijwillig balling, trok zijn lering uit beide opvattingen. *Iberia* verrees in Frankrijk, in de werkkamer waarvoor hij het concertpodium had ingeruild.

Het exclusieve van *Iberia* blijkt onder meer uit het feit dat veel van de vroegere werken (zoals *Asturias*) vooral bekend zijn geworden als gitaartranscripties: tamelijk 'voorzichtige' sfeerstukken, waarin een algemeen-Spaans coloriet belangrijker is dan een idiomatische (typisch pianistische) schrijfwijze. Van de persoon Albéniz is het beeld overgeleverd van een extravert man, gastvrij, spilziek, wijnkenner en liefhebber van Jules Verne, bloemen en het stieregevecht. In dit licht is het flamboyante *Iberia* geen verrassing. Doordat uit de enorme rijkdom aan Spaanse volksmuziek is geput en doordat alle eerdere ervaringen hun beslag kregen in het medium dat Albéniz het meest vertrouwd was, is *Iberia* een complex en kosmopolitisch werk, dat zich niet makkelijk laat omschrijven. Makkelijk uitvoeren laat het zich overigens evenmin, want de virtuositeit die verlangd wordt, is van een eigenzinnig soort en deed destijds menig Liszt-specialist verbleken.

De suite bestaat uit twaalf delen, tussen 1906 en 1909 in vier boeken gepubliceerd. Karakteristiek voor alle delen is een sterk dramatische opbouw: steeds ontwikkelt een muzikaal gegeven zich behoedzaam, maar doelbewust naar een climax, waarna een even weloverwogen terugtocht volgt. De dramatiek toont Albéniz als romanticus – zij het dat een ongebreidelde impulsiviteit hier plaats heeft gemaakt voor een logisch betoog. Zijn werkwijze is ver verwijderd van het virtuoze vertoon dat Heinrich Heine omschreef als 'epileptische aanvallen op het klavier'. Ironisch genoeg geeft de suite als geheel een andere indruk van



Isaac Albéniz

Albéniz' compositorische aanpak: elk volgende boek overtreft het voorgaande in complexiteit en in de hoogte van de emotionele temperatuur, maar de secure afbouw die de individuele stukken kenmerkt, staat in schril contrast met het slot van de gehele suite vanwege de plotselinge dood van de componist in 1909. Op het oog is *Iberia* een aaneenschakeling van zelfstandige stukken, maar wanneer men de suite *beleeft*, ontstaat de indruk van een langgerekt crescendo.

Het alledaagse – volksmuziek van kroeg en straathoek – wordt niet vlijtig geportretteerd, maar met gulle hand uitvergroot tot een orgie van kleur en muzikale intensiteit.

Kleur en een ver ontwikkelde dieptewerking in de pianoklank: deze aspecten leiden nogal eens tot een overbenadrukking van de 'impressionistische' invloed in *Iberia*. De klassiek aandoende constructie van elk deel toont hoezeer Albéniz van Debussy's ideeën afwijkt. Een vrije benadering van de sonatevorm prevaleert, maar is in beginsel altijd gekoppeld aan de karakteristieke structuur van bepaalde flamenco-stijlen. En hoe 'dichterlijk' Albéniz en zijn muziek ook mogen lijken: de Spaanse elementen van het werk getuigen van een grote vertrouwdeheid met de Andalusische folklore. Volksmuziekstijlen zijn in de suite met accuratesse toegepast en nooit naar believen uit hun context gehaald. Niet alleen de extatische geladenheid, maar ook minder opvallende (structurele) stijlkenmerken worden met respect behandeld.

Het eerste boek (*Evocación, El puerto, El Corpus en Sevilla*) neemt in meer dan één opzicht een bijzondere plaats in de suite in. Het fungeert als een introductie op de volgende drie boeken, waarbij Albéniz' stijl zich nog gedeeltelijk in een overgangsfase bevindt en de typische dissonantie van de latere boeken nog pril is. Bovendien heeft het openingsstuk een karakter dat later niet meer met dezelfde ondubbelzinnigheid terugkeert: dat van een nocturne, gekenmerkt door eenvoud en ingetogenheid. In de volgende delen heerst daglicht, op een enkel moment na. *El puerto*, vernoemd naar een havenplaats aan de Atlantische kust, is het kortste deel. Het onderscheid tussen gedanst en gezongen

flamenco-stijlen treedt hier duidelijk aan het licht: Albéniz' versie van de *zapateado*, een dans met vurig voetenwerk, bepaalt vooral de ritmische kwaliteiten van *Iberia*. Uitzonderlijk is ook *El Corpus en Sevilla*, het enige deel dat als schildering van een gebeurtenis is opgezet. Een weergave van de typische geluiden die de straatprocessies op Sacramentsdag begeleiden – marsmuziek en klockgelui – is hier gekoppeld aan een *saeta*, een religieus gezang dat vooral in Sevilla theatrale en spectaculaire vormen kan aannemen.

Azulejos behoort niet tot *Iberia*, maar is in zekere zin, evenals *Navarra*, een appendix. Een vriend van de componist vreesde dat de toenemende intensiteit waarmee Albéniz aan *Iberia* werkte op een zeker moment tot stagnatie zou leiden en stelde hem voor een serie muzikale *azulejos* te schrijven: verfijnde miniatuurtjes, genoemd naar de kleurige keramische tegeltjes die in Spanje een geliefd decoratiemiddel zijn. Ondanks Albéniz' enthousiasme voor dit idee werd slechts één tegel gebakken, die onvoltooid achterbleef. Enrique Granados ontfermde zich over de schets, maar slaagde er niet in de oorspronkelijke inventie op 'Albéniziaanse' wijze vorm te geven. De tegel, hoe mooi ook, lijkt uitsluitend uit glazuur te bestaan. *Azulejos* is daardoor vooral een curiositeit, die de verschillen tussen twee zeer Spaanse geesten toont. *Navarra* zou aanvankelijk deel uitmaken van het vierde *Iberia*-boek. Albéniz beschouwde het stuk echter als 'te goedkoop' en verwierp het vlak voor de voltooiing. De laatste 26 maten werden na zijn dood door de Franse componist Déodat de Séverac toegevoegd.

Orkestversie

De Franse en Spaanse premières van de pianosuite *Iberia* waren grote successen. Toch bleef het werk na Albéniz' dood geruime tijd onbekend. Dit kwam zeker niet in de laatste plaats door de moeilijkheidsgraad van het werk. Weinig pianisten durfden het aan afzonderlijke delen of boeken – laat staan de integrale suite – op hun repertoire te zetten. Amateurs die de partituur voor huiskamergebruik hadden aangeschaft,

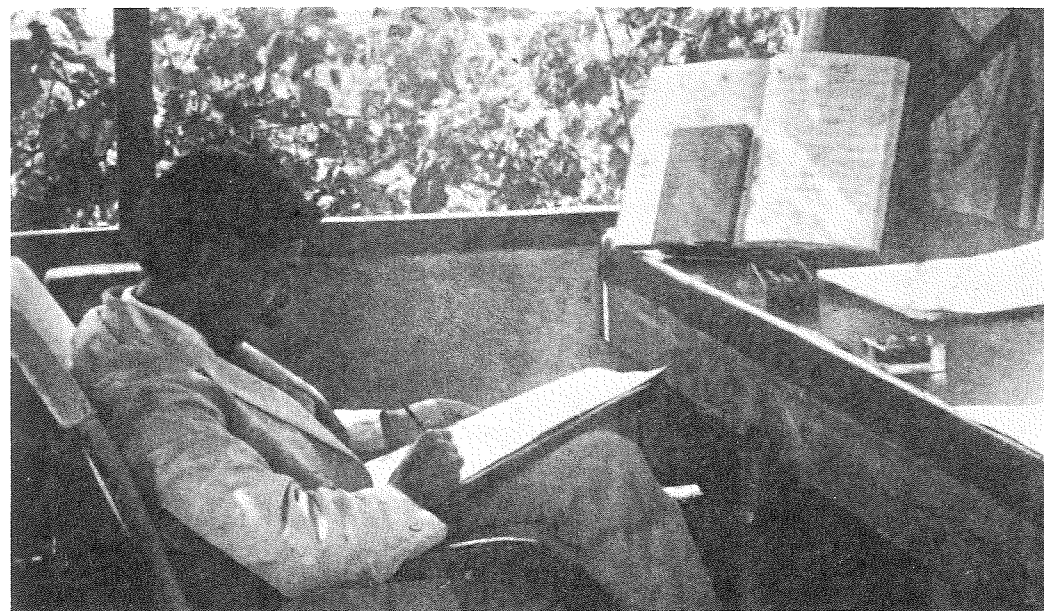
gekregen in het werk van de schilder en gobelinontwerper Francesco de Goya y Lucientes (1746-1828) trok hem aan. Aan het Madrid van die tijd wijdde Granados zijn *Goyescas*, een reeks composities voor piano, die, mede doordat ze later ook nog tot een opera werd omgewerkt, als zijn hoofdwerk bestempeld kan worden.

De oorspronkelijke titel luidde *Escenas Goyescas* ('Taferelen naar Goya' of 'Goyaëske taferelen'), maar het zelfstandig naamwoord viel weg en het bijvoeglijk naamwoord werd verzelfstandigd. Om de sfeer van het Spanje van Goya te suggereren, gebruikte Granados als 'uitgangsthema' een *tonadilla* van Blas de Laserna, een beroemde *tonadillero* uit de tijd van Goya. Hij schreef *Tirana del Tripili*, een lied waarvan de tekst variabel was en naar aanleiding van actuele (politieke) gebeurtenissen gewijzigd kon worden. Granados heeft zelf overigens ook een aantal *tonadillos* geschreven, op teksten van Fernando Periquet, dezelfde dichter die het libretto zou schrijven voor de operaversie van *Goyescas*. Om de band met het historische Spanje te verstevigen gebruikte Granados behalve *Tirana del Tripili* nog een ander thema, dat is ontleend aan een oud volksliedje en dat als leidmotief fungeert in het meest bekende van de zes *Goyescas*-delen: 'Quejas o La maja y el ruiseñor' ('Klachten of Het meisje en de nachtegaal'). Dit volksliedje heeft als tekst: 'Una tarda que me hallaba en mi jardín divertida, oí una voz dolorida que un pajarillo cantaba' ('Op een avond dat ik mij opgewekt in mijn tuin bevond, hoorde ik de droevige stem van een vogeltje dat zong'). In de pianosuite *Goyescas* vormt het op dit thema geënte deel de afsluiting van het eerste boek; in de operaversie treedt het op aan het begin van het derde bedrijf, waarin we de nachtegaal horen zingen vlak voor de tragische sterfscène.

De zes delen van de *Goyescas* zijn over twee boeken verdeeld.

Boek I bestaat uit vier delen:

- 'Los requiebros' ('De hoofse complimenten');
- 'Coloquio en la reja' ('Samenspraak bij het venster');
- 'El fandango de candil' ('De fandango bij kaarslicht');



Enrique Granados, bezig met het orkestreren van de opera *Goyescas*.

'Quejas o La maja y el ruiseñor' ('Klachten of Het meisje en de nachtegaal').

Boek II bestaat uit twee delen:

'El Amor y la Muerte' ('De Liefde en de Dood');

'Epílogo: Serenata del espectro' ('Epiloog: Serenade van de schim').

De zes *Goyescas* werden later nog aangevuld met een los deel:

'El pelele' ('De stropop'). Dit is de laatste van de *Goyescas* in de piano-versie, maar vormt de opening van de operaversie. Een enkele ontworpen *Goyesca* is manuscript gebleven ('Crepúsculo': 'Schemering'). De rode draad, die èn als thema in de muziek, èn als thema-in-het-verhaal-van-de-verklarende-titels door de *Goyescas* heen loopt, daagt op zichzelf al uit tot het maken van een operaversie. Een suite voor piano die een opera wordt: waar komt dat verder nog voor?

Van de *Goyescas* worden tijdens dit concert de volgende delen uitgevoerd:

'Los requiebros': het thema van Blas de Laserna, in gedeelten geëxposeerd, met nadruk op het refrein; later, bij de aanwijzing 'tonadilla' in alle volheid uitbarstend.

'Quejas o La maja y el ruiseñor': de tempo-aanduiding 'Andante melancolico' tekent treffend de sfeer; veel aanwijzingen suggereren een vrije voordracht ('con molto fantasia', 'rallentando assai', 'con un sentimento doloroso', etc.). Fraai is de meerstemmige uitwerking van de aan het 'vogelliedje' ontleende melodie en de opbouw naar een climax.

De nabootsing van de zang van de nachtegaal is als een slotcadens opgenomen, zij het ad libituum. Het is niet verwonderlijk dat dit een van de meest gespeelde werken is uit het hele Spaanse pianorepertoire. 'El Amor y la Muerte': dit deel roept door middel van eerder gebruikte thema's herinneringen op. De sfeer is 'drammatico' en 'appassionato'. Ook hier een vrije voordracht ('rubato'). Het middelste gedeelte is geladen met passie en tragiek, samengevat in een gespannen adagio, waarin zich boven lage akkoorden een bewogen melodie ontwikkelt. 'Come una felicità nel dolore', 'als een gevoel van geluk in smart' staat er tegen het einde van het deel, en dat doet denken aan het Portugese

woord *saudade*, dat ook 'verlangen naar een gemis' en 'weemoedige smart' uitdrukt.

'Epílogo: Serenata del espectro': talrijke gitaareffecten (staccatonoten, gebroken akkoorden als voorslag). 'Campana' staat er vlak voor het einde en die 'klok' klinkt als een uitnodiging van het noodlot. Na een laatste herinneringsmotief sluit deze laatste *Goyesca* af met een paar staccatonoten, precies volgens de stemming van de gitaar. 'Le spectre disparaît pincant les cordes de sa guitare', staat erbij ('het spookbeeld verdwijnt, tokkelend op de snaren van zijn gitaar').

'El Pelele': volgens Granados zelf een 'briljant, moeilijk pianostuk' (zelf speelde hij het stuk in weerwil van de aanwijzing 'Andanti quasi allegretto' merkwaardig snel). *El pelele* is gebaseerd op een befaamd tapijtontwerp van Goya (*Il fantoccio*) uit de jaren 1791-1792, waarop enige jonge vrouwen staan afgebeeld die een deken aan vier hoekpunten vasthouden en daarmee een levensgrote pop omhoog gooien. (De pop staat voor een ongewenste aanbieder.)

De eerste uitvoeringen van *Goyescas* vonden in Barcelona plaats. Boek I werd in 1911 uitgevoerd, Boek II in 1913. Tot de pianoversie van *Goyescas* zou eigenlijk ook de bewerking voor piano gerekend moeten worden die Granados zelf maakte van zijn befaamde 'Intermezzo' voor orkest, dat hij vlak voor de première van de operaversie componeerde. Te meer daar dit stuk in wezen de cirkel rond maakt, is het merkwaardig dat het zo weinig bekend is en slechts zelden wordt gespeeld.

Operaversie

Albéniz, Granados en Falla, de drie grote klassieke Spaanse componisten, hebben allen in de tien jaren die aan de Eerste Wereldoorlog voorafgingen voor kortere of langere tijd in Parijs gewoond en gewerkt. Zij ondergingen er de invloed van het toen nieuwe Franse impressionisme, terwijl de Franse componisten op hun beurt onder de bekoring raakten van de ritmen, melodietypen, volksmuziek en een typisch Spaans instrument als de gitaar waarmee de Spanjaarden hen kennis lieten maken. Uit deze wederzijdse beïnvloeding ontstond een nieuwe stijl, waarin

Franse en Spaanse elementen met elkaar verweven waren. De belangstelling voor de Spaanse muziek leidde er onder meer toe dat Granados op 4 april 1914 in de Salle Pleyel te Parijs een concert gaf van eigen werken. Tijdens dit recital vond de pianosuite *Goyescas* zo'n enthousiast onthaal dat Granados ertoe werd aangezet een opera naar dit pianowerk te componeren. Het waren vooral de Amerikaanse pianist/componist Ernest Schelling en zijn vrouw Lucy die zich voor de verwezenlijking van dit plan beijerden. Niet alleen vonden zij de Parijse Opéra bereid de opera op het repertoire te nemen, maar tevens organiseerden zij in juli 1914 in hun villa Seligny aan het Meer van Genève een complete uitvoering – door Granados zelf – van de piano-suite *Goyescas*. Na afloop van dit concert, dat werd bijgewoond door een even illuster als internationaal gezelschap, werden de feestelijkheden verstoord door het bericht dat er oorlog was uitgebroken. De Parijse première van de opera *Goyescas* kon nu geen doorgang meer vinden, maar Schelling liet niet af en vond de Newyorkse Metropolitan Opera bereid het werk ten doop te houden. In december 1915 arriveerden de componist, zijn vrouw en de librettist Fernando Periquet in New York om de repetities bij te wonen. Bij zijn aankomst in New York werd Granados verzocht nog een orkestraal intermezzo te componeren, zodat er tussen het eerste en het tweede bedrijf meer tijd zou zijn voor changementen. In slechts één nacht schreef hij dit ook afzonderlijk beroemd geworden stuk, dat later in talrijke bewerkingen zou klinken. Op 28 januari 1916 vond de wereldpremière van de opera *Goyescas* plaats. Het was de eerste maal dat in de Metropolitan Opera een Spaanse opera werd gebracht. Op 7 maart van datzelfde jaar gaf Granados een recital in het Witte Huis. Dit concert had tragische gevolgen. Om aan de uitnodiging van president Wilson te kunnen voldoen, moest Granados namelijk de terugreis naar Europa uitstellen. Hij en zijn vrouw vertrokken met de volgende boot, de Sussex, die op 11 maart van wal stak en op 24 maart in het Engelse Kanaal door de Duitsers werd getorpedeerd, waarbij beiden verdronken.

Goyescas of De verliefde majos

Synopsis Nederlands

Het eerste bedrijf speelt zich af op een open stuk land aan de rand van Madrid. Als het doek opgaat, zien we een groepje *majas** bezig met een deken een *pelele* (een stropop, die een ongewenste aanbieder symboliseert) omhooggooien. Paquiro de stierenvechter loopt wat rond en deelt her en der complimenten aan de dames uit. Even later komt zijn geliefde Pepa aanrijden in een ezelwagen. Als iedereen haar heeft begroet – uit de geestdriftige ontvangst blijkt dat ze zeer populair is – arriveert in haar draagstoel Rosario, een dame van stand. Ze heeft een afspraakje met haar minnaar Fernando, kapitein in de Koninklijke Garde. Paquiro knoopt een gesprekje aan met Rosario waarin hij haar herinnert aan het *baile de candil* (een volksbal bij kaarslicht) dat ze ooit samen hebben bezocht en nodigt haar uit opnieuw met hem mee te gaan. Fernando, die toevallig in de buurt is, hoort wat Paquiro zegt en raakt vervuld van twijfel en jaloezie. Hij loopt naar Paquiro toe en zegt dat Rosario de uitnodiging aanneemt, maar dat hij, Fernando, haar zal begeleiden. Ondanks de waarschuwingen van alle aanwezigen laat hij Rosario beloven met hem mee te gaan. Pepa, die zich verwaarloosd voelt nu Paquiro meer belangstelling toont voor Rosario dan voor haar, wordt razend van jaloezie en neemt zich voor wraak te nemen.

Het tweede bedrijf speelt zich af in een grote, stemmig verlichte schuur, die als balzaal dient. Plotseling wordt er op de deur gebonsd en Fernando en Rosario komen binnen. Fernando jaagt met zijn hooghartige houding en laatdunkende woorden de aanwezige *majos* en *majas* tegen zich in het harnas, en vooral Paquiro neemt aanstoot aan zijn optreden. Voor Pepa eens te meer aanleiding haar wraakzucht uit te leven. Ze begint Fernando te treiteren en weet hem met haar schimpscheuten tot razernij te brengen. Rosario valt flauw op het moment dat de woordenstrijd zijn hoogtepunt bereikt. Fernando en Paquiro maken van de verwarring gebruik om een duel te arrangeren: de volgende avond om

tien uur zullen ze hun geschil uitvechten op een plek niet ver van Rosario's paleis. Rosario wordt weer bijgebracht en als ze samen met Fernando vertrokken is, worden de feestelijkheden hervat. Het derde bedrijf speelt zich af in Rosario's tuin. Rosario zit op een stenen bank te luisteren naar het gezang van een nachtegaal, dat dient als begeleiding van haar eigen, hartstochtelijke liefdeslied. Dan staat ze door een angstig voorgevoel bevangen op en loopt langzaam het huis binnen om voor het raam te gaan staan uitkijken naar Fernando, die even later arriveert. In een innig liefdesduet bezweren ze elkaar hun liefde. Dan slaat de klok van tien en ziet Fernando op de achtergrond een schimmige figuur voorbijkomen: Paquiro. Fernando rukt zich los en gaat op weg naar de afgesproken plaats. Na een korte aarzeling sluipt Rosario achter hem aan. Plotseling wordt de stilte van de avond verscheurd door de kreet van Fernando, die dodelijk gewond ter aarde stort. Rosario rent gillend op hem toe. Even is het toneel leeg en dan komt Fernando ondersteund door Rosario weer op. Zij leidt hem naar de stenen bank en vleit hem erop neer. Hij sterft in haar armen.

*Het Spaanse maja heeft geen exact Nederlands equivalent. In zijn studie over Goya en zijn tijd omschrijft de kunsthistoricus Flitch de maja als volgt: 'Ze is geboren en getogen in het Madrid van het eind van de achttiende eeuw, is een temperamentvolle jonge vrouw met een sterke hang naar mooie kleren en juwelen.

Als we haar zouden vragen hoe ze haar dure

smaak bekostigt, zou ze vermoedelijk antwoorden dat ze een bloemenstalletje heeft of in een winkel helpt, en we moeten haar op haar woord geloven. De majo, haar mannelijke tegenhanger, die al op even onduidelijke wijze in zijn levensonderhoud voorziet, deelt haar hartstocht voor buitenissige kleding, haar indolentie, arrogantie, moed en vurigheid.'

Goyescas or The Enamoured Majos

Synopsis English

The first tableau opens with a crowd of *majas** and *majos* enjoying a holiday on the outskirts of Madrid. Some of the *majas* are engaged in the popular pastime of tossing the *pelele* (a man of straw, usually held to represent an undesirable lover). Paquiro, the toreador, is passing among the women, flattering them and paying them compliments. Pepa, the sweetheart of Paquiro, arrives in her dog-cart. She is given a welcome which attests her great popularity. Shortly afterwards, Rosario, a lady of rank, arrives in her sedan-chair; she comes to keep a rendezvous with her lover, Fernando, a captain in the Royal Spanish Guards. Paquiro addresses Rosario, reminding her of the *baile de candil* (a low ball given in a lantern-lighted room) which she once attended, and inviting her to go again. His remarks are overheard by Fernando, in whose breast they arouse doubt and jealous suspicions. He comes forward, and tells Paquiro that Rosario shall go to the dance, but that he (Fernando) will accompany her. In spite of the warnings of all present, he compels Rosario to promise to go with him. Pepa, furiously jealous because of Paquiro's neglect, vows vengeance on Rosario. The second tableau presents the scene of the ball. Fernando brings Rosario with him; his haughty bearing and disdainful words greatly incense the *majos* and *majas*, and Paquiro in particular. Pepa, by her taunts, arouses Fernando to madness; Rosario faints away as the war of words reaches its height, and Fernando and Paquiro take advantage of the confusion to arrange for a duel that evening at ten o'clock in a spot not far from Rosario's dwelling. Rosario recovers from her swoon and retires with Fernando; the crowd resume their interrupted festivities.

The third tableau shows Rosario's garden. Rosario herself is discovered seated on a stone bench and listening to the nightingale's song, which she accompanies with a passionate love-song. She then goes slowly into the house, and reappears leaning out of a window, where Fernando finds her; in the midst of their impassioned love-duet the tones of a bell striking the fatal hour, and the passing of Paquiro's

De componistenloopbaan van **Isaac Albéniz** (1860-1909) werd ingeleid (en deels overlapt) door een zeer intensieve carrière als pianist. Zijn eerste optreden gaf hij in Barcelona op vierjarige leeftijd; nadien reisde hij door Zuid-Amerika en de VS en vestigde hij zich, eenmaal terug in Europa, achtereenvolgens in Madrid, Brussel, Barcelona, Londen en Parijs. Studies aan conservatoria vormden niet zozeer een basis als wel rustpunten in zijn concertpraktijk. Van doorslaggevende betekenis voor zijn artistieke vorming was, naast een grote voorliefde voor de muziek van Liszt, de ontmoeting met Felipe Pedrell, die Albéniz inspireerde tot het componeren in een onmiskenbaar Spaans idioom. Een zeer drastische wending nam zijn compositorische arbeid aan het eind van zijn leven, na in contact te zijn gekomen met Parijse musici als d'Indy, Dukas en Fauré. Het belangrijkste resultaat hiervan is de monumentale suite *Iberia*, waarvan complexiteit en dramatiek in een verbijsterend contrast staan tot zijn vroegere, salon-achtige pianowerken.

Evenals Isaac Albéniz was **Enrique Granados** (1867-1916) een begenadigd pianist. Hij was grondlegger van een speciale Catalaanse pianotechniek, een traditie die tegenwoordig nog, via Granados' leerling Frank Marshall, gerepresenteerd wordt door Alicia de Larrocha. Hoewel hij zich als componist niet uitsluitend tot het pianogenre beperkte (hij schreef daarnaast enkele succesvolle zarzuelas, liederen en kamermuziek) wordt hij niet geheel zonder reden 'de Spaanse Chopin' genoemd: hij was een rapsode en romanticus pur sang. Een belangrijk verschil met Albéniz is dat hij een overwegend honkvast bestaan leidde: Barcelona bleef zijn leven lang zijn voornaamste woon- en werkplaats. Zijn compositorische ontwikkeling is derhalve minder kosmopolitisch: Granados oriënteerde zich niet zozeer op de Andalusische volksmuziek als wel op de galanterie van het 18de-eeuwse Madrid en de sfeer van Goya's schilderijen. Zijn belangrijkste compositie, de pianocycclus *Goyescas*, bewerkte hij – een ongebruikelijke

volgorde – tot een opera, die (als eerste grootschalige Spaanse compositie in de VS) in New-York in première ging.

De pianist **Joaquín Achúcarro** werd geboren in Bilbao en maakte als twaalfjarige zijn debuut aan het conservatorium aldaar met Mozarts Pianoconcert in d-klein. Na aanvankelijk natuurkunde te hebben gestudeerd, koos hij alsnog voor een loopbaan als concertpianist. Hij studeerde in Wenen, Genève, Duitsland en Italië en won verscheidene concoursen, maar tot hij in 1961 de grote winnaar was van de Liverpool International Competition, weigerde hij in het openbaar op te treden. Direct daarop maakte hij zijn debuut bij het London Symphony Orchestra en sindsdien heeft hij in vrijwel alle landen van Europa, de VS, Midden- en Zuid-Amerika, Afrika en het Verre Oosten opgetreden, in recitals en met orkesten, onder dirigenten als Abbado, Pritchard, De Waart etc. In 1981 maakte hij zijn Newyorkse debuut bij de New York Philharmonic o.l.v. Zubin Mehta. Joaquín Achúcarro heeft verscheidene plaatopnamen gemaakt en tijdens zijn twintigjarige loopbaan een omvangrijk orkest- en solorepertoire opgebouwd.

De sopraan **Ana Maria Gonzalez** werd geboren in het Noordspaanse Oviedo en studeerde aan het Instituto Superiore de Arte del Teatro Colón in Buenos Aires en vervolgens bij de beroemde sopraan Hina Spani. Sinds haar debuut in 1973 in *L'Enfant et les sortilèges* aan het Teatro Colón heeft zij in tal van opera's de hoofdrol vertolkt (o.a. in *La Traviata*, *Die Zauberflöte*, *Carmen*, en *Orfeo ed Euridice*). Zij maakte haar debuut bij de Royal Opera House Covent Garden als Mimi in *La Bohème* en heeft gegasteerd in alle vooraanstaande operahuizen in Europa en Zuid-Amerika.

De tenor **Daniel Galvez-Vallejo** werd al tijdens zijn studie geëngageerd in Italië om de rollen van Alfredo (*La Traviata*) en Rodolfo (*La Bohème*) te vertolken. Sindsdien heeft hij

een uitgebreid operarepertoire opgebouwd. In het volgende seizoen zal hij o.m. bij De Nederlandse Opera gasteren in Offenbachs *Les brigands* en bij de Opéra Bastille in Strauss' *Elektra* en Verdi's *Un ballo in maschera*.

De bariton **Enrique Baquerizo** werd geboren in Madrid. Hij begon zijn zangstudie in Madrid en zette deze voort aan de universiteit van Michigan. Hij maakte zijn debuut bij de Opera van Detroit als Silvio in *I plagiacci*, waarna hij o.m. optrad bij de Opera van San Diego, St. Louis, Chicago, Detroit, New-York etc. In 1984 maakte hij zijn debuut aan het Teatro Colón in Buenos Aires, waar hij in 1986 terugkwam als Figaro. Na verscheidene optredens in Spanje en elders in Europa, maakte hij zijn Londense debuut in Goyescas, met het London Philharmonic Orchestra. Enrique Baquerizo maakte onlangs zijn eerste plaatopname, *El retablo de Maese Pedro*, met het London Symphony Orchestra.

De mezzosopraan **Mabel Perelstein** werd geboren in La Plata (Argentinië), maar heeft inmiddels de Spaanse nationaliteit aangenomen. Zij studeerde aan de conservatoria van La Plata en Madrid en bij Noemí Souza (Argentinië.), Isabel Penagos (Spanje), Félix Lavilla en Miguel Zanetti. Zij heeft overal in Europa recitals met piano gegeven en aan verscheidene plaatopnamen van werken van o.a. Bach, Scarlatti en Soler meegewerkt. Voor de Spaanse televisie nam zij o.m. Granados' *Goyescas* op en *La vida breve* van Manuel de Falla.

De dirigent **Antonio de Almeida** werd geboren in Frankrijk en studeerde bij Paul Hindemith aan Yale University. Sinds zijn Londense debuut bij de Royal Philharmonic Orchestra heeft hij een groot aantal symfonieorkesten geleid, o.a. die van Chicago, Philadelpia, San Francisco en Berlijn. Tevens is hij jarenlang verbonden geweest aan de Opéra de Paris en de Opéra Comique en heeft hij veelvuldig gegasteerd in alle vooraanstaande operahuizen in Europa en de VS. Een groot aantal plaatopnamen die onder zijn lei-

ding tot stand zijn gekomen, heeft prestigieuze prijzen gewonnen (o.a. de Grand Prix du Disque 1989 voor zijn versie van Offenbachs oorspronkelijke, onuitgegeven ouvertures en balletmuziek met de Philharmonic Orchestra; Canteloube's *Chants d'Auvergne* met Frederica von Stade; Massenets *La Navarraise* en Thomas' Mignon). Antonio de Almeida, die zich vooral beijvert voor het Franse repertoire, is de Offenbach-specialist; zijn catalogus van het complete oeuvre van deze componist werd in 1990 gepubliceerd door Oxford University Press. Recentelijk uitgekomen is de allereerste opname van de complete *La juive* van Halévy.

Het **Radio Symfonie Orkest** bestrijkt met zijn 93 musici een zeer breed repertoire van veelal minder bekende symfonische werken via opera, oratoria tot ballet. Het orkest is, in binnen- en buitenland, een veel gevraagd ensemble en is vooral bekend om zijn concertante opera-uitvoeringen in series. In dit verband wordt vaak samengewerkt met het Groot Omroepkoor. Eveneens verleent het orkest zijn medewerking aan de 'Internationale Meesterklas', waar jonge dirigenten in de gelegenheid gesteld worden hun talent te demonstreren. Behalve de jaarlijkse concerten in het kader van het Holland Festival geeft het orkest ook uitvoeringen op buitenlandse festivals, o.a. het Festival de Otono in Madrid. Graag geziene en vaste gastdirigenten bij het Radio Symfonie Orkest zijn onder meer: Henry Lewis, Jean Fournet, Serge Baudo, Bernard Klee, Rudolf Barshai en Kenneth Montgomery.

Het **Groot Omroepkoor** van het NOB werd vrijwel gelijktijdig met de radio-orkesten direct na de Tweede Wereldoorlog opgericht. Met zijn 79 vocalisten is het een van de grootste professionele koren van Europa en tevens een van de meest veelzijdige. Evenals de orkesten van het NOB staat het Groot Omroepkoor allereerst ten dienste van de Nederlandse omroepen, die voor de uitvoering van hun muziekprogramma's van barok- tot avantgarde-repertoire kunnen beschikken over het koor in vele verschillende formaties. Veel koorleden verlenen bovendien solistische

medewerking aan concerten. Het Groot Omroepkoor werkt regelmatig samen met landelijke orkesten, zoals het Koninklijk Concertgebouw Orkest en het Rotterdams Philharmonisch Orkest. Het treedt daarnaast in het buitenland op en werkte mee aan een aantal belangrijke plaat- en cd-opnamen. Het koor staat onder leiding van gerenommeerde dirigenten als Kenneth Montgomery, Edo de Waart, Jean Fournet, Bernard Haitink, Henry Lewis en Riccardo Chailly. Chef-dirigent van het Groot Omroepkoor is Robin Gritton.

colofon
Dit programmaboek is een uitgave van het Holland Festival.
Telefoon: 020 (*3120) 627 65 66, telex: 11218 hfaub, telefax: 020 (*3120) 620 34 59.
Adres: Kleine-Gartmanplantsoen 21, 1017 RP Amsterdam.
Ontwerp: Christine Baart (Sdu Ontwerpgroep).
Zetwerk en opmaak: Floris Hollestelle.
Druk: Drukkerij SSP, Amsterdam.
Aan de totstandkoming van dit programmaboek werkten verder mee: Bettine Heslinga, Janneke van der Meulen, Jan Ritsema.

verantwoording illustraties
binnenkant omslag: El Amor y la Muerte, (Ets no.10 van Los Caprichos van Francisco Goya);
pagina 9: foto Albéniz, Éditions d'art Lucien Mazenod, Parijs (uit: J. Lacroix, Les musiciens célèbres, 1948);
pagina 15: foto Granados, overgenomen met toestemming van de familie Enrique Granados.
pagina 24: Il fantoccio (Francisco Goya, Prado, Madrid).

Het is niet mogelijk gebleken alle rechthebbenden te achterhalen. Degenen die menen nog rechten te kunnen doen gelden, wordt verzocht contact op te nemen met de uitgever.

sponsors

PTT Telecom (hoofdsponsor)
NV SDU v/h Staatsdrukkerij/Uitgeverij
Credit Lyonnais Bank Nederland NV
De Volkskrant
Fiat Auto Nederland BV
Dommelsche Bierbrouwerij BV
Iberia
De Bussy Ellerman Harms BV
KLM
Kodak Nederland BV

subsidiënten

Ministerie van WVC
Ministerie van Economische Zaken
Gemeente Amsterdam
Ministerio de Cultura, Madrid
Centro para la difusión de la música contemporánea
Association Française d'Action Artistique
Nationale Commissie Voorlichting en Bewustwording
Ontwikkelingssamenwerking (NCO)



HOOFDSPONSOR

de Volkskrant



ontwerpen

Sdu Ontwerpgroep: inventief en creatief.

Sdu Ontwerpgroep maakte de afgelopen drie jaar alle ontwerpen voor het Residentie Orkest en de ontwerpen voor het Holland Festival 1990 en 1991.

Gespecialiseerd in ontwerpen van corporate identities, brochures, grafische vormgeving van jaarverslagen, boeken en tijdschriften, complexe informatiestromen (formulieren), computergestuurde ontwerpen van o.a. waardepapieren (Cad Cam).

Sdu Grafische Bedrijven: als het om professionele dienstverlening gaat.

Sdu Grafische Bedrijven; koploper in drukken. Complexe en grote boekproducties, manuals en catalogi, meerkleurendrukwerk en promotioneel drukwerk, kettingformulieren, geheim- en waardedrukwerk, identity- en chipcards en huisdrukkerij-faciliteiten voor overheid, bedrijven en culturele instellingen.

Sdu Uitgeverijen: boeken en naslagwerken voor de kritische en professionele lezer.

Sdu Uitgeverijen; kwaliteit en betrouwbaarheid staan voorop in de uitgeverijen.

Gespecialiseerd in overheidspublicaties, uitgaven van maatschappelijk en cultureel belang en naslagwerken.

Sdu DOP: informatie en distributie van overheidsinformatie.

drukken

uitgeven

Sdu Uitgeverij Plantijnstraat

Sdu Uitgeverij Koninginnegracht

Sdu Juridische & Fiscale Uitgeverij

N.V. SDU v/h Staatsdrukkerij / Uitgeverij
Christoffel Plantijnstraat 2, Telefoon 070 - 3 789 911
Postbus 20014, 2500 EA Den Haag