Miniatury FORTEPIANOWE

50. ALBENIZ navarra

WPM

Okładkę projektował Adam Młodzianowski * Redaktor: Ligia Pilecka

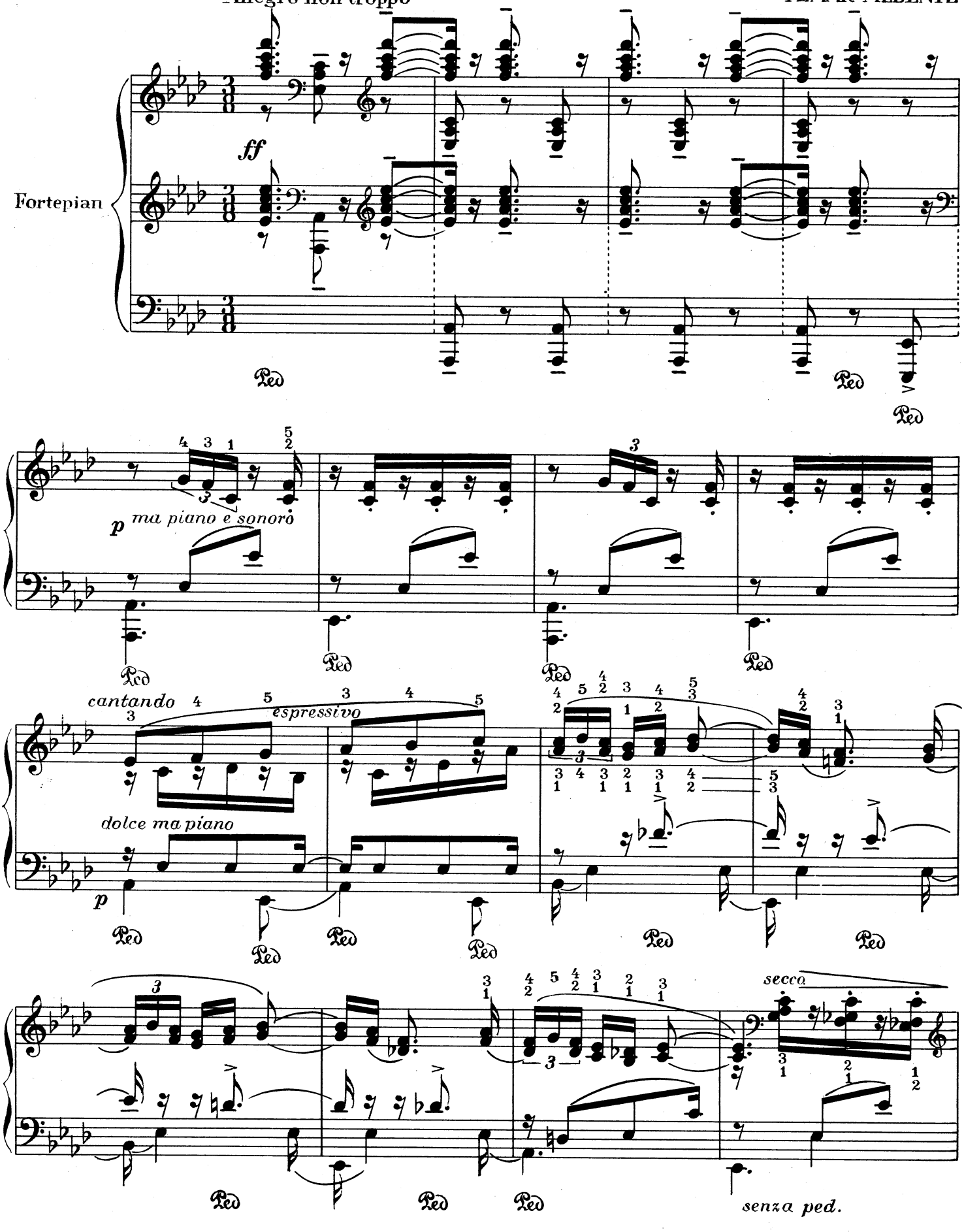
Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, al. Krasińskiego 11. Printed in Poland
Wyd. I - 2.120 egz. 3 ark. wyd. 2¹/₂ ark. druk.
Papier offs. III kl. 90 g A¹/₂ - Kaletańskie Zakłady Papiernicze - Boruszowice
Podpisano do druku 7 III 1958. Druk ukończono IV 1958.
Krak. Zakł. Graf. Nr 5, Kraków, Karmelicka 16. Nr zam. 133 - S-31. Cena 10 zł

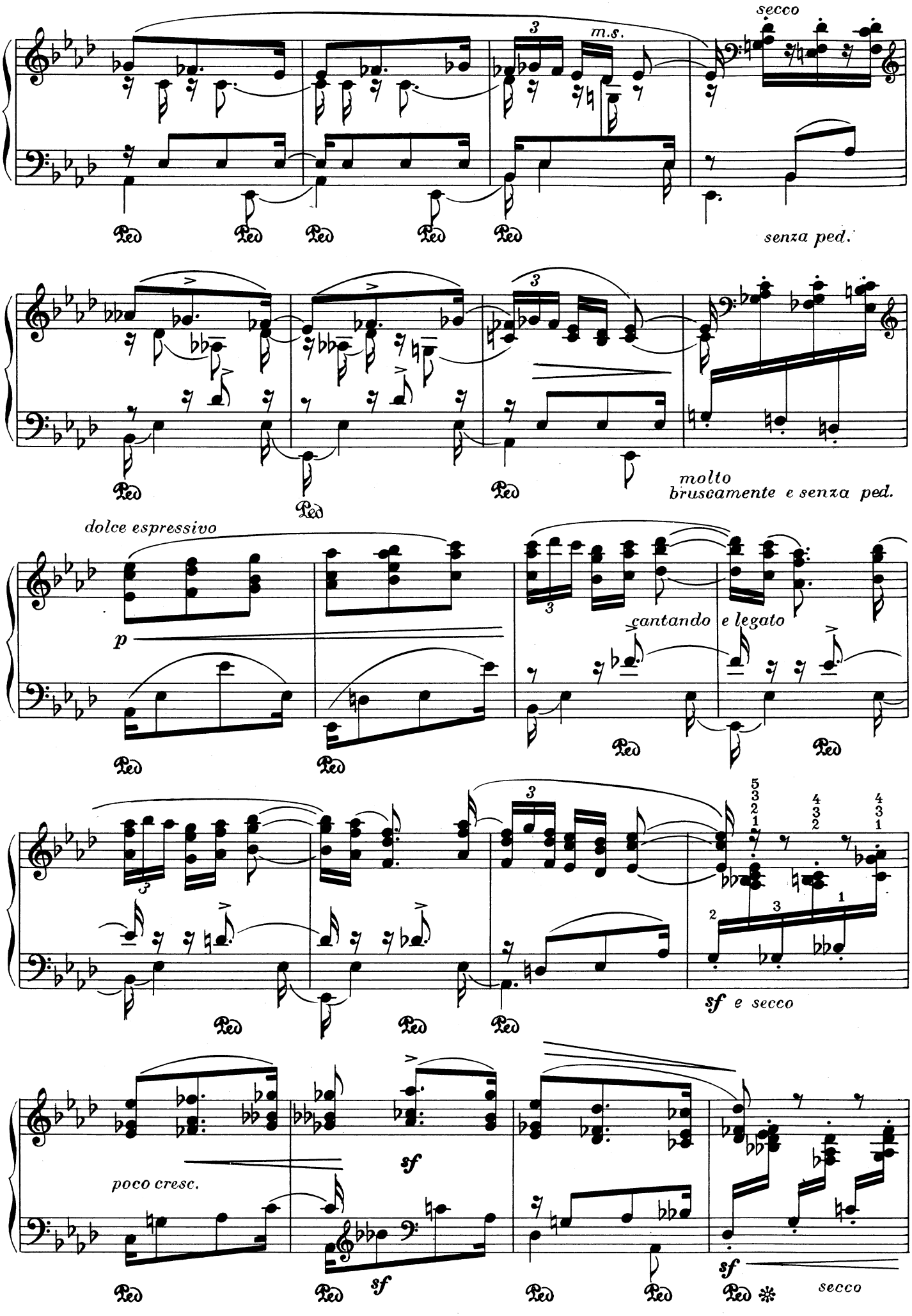
NAVARRA

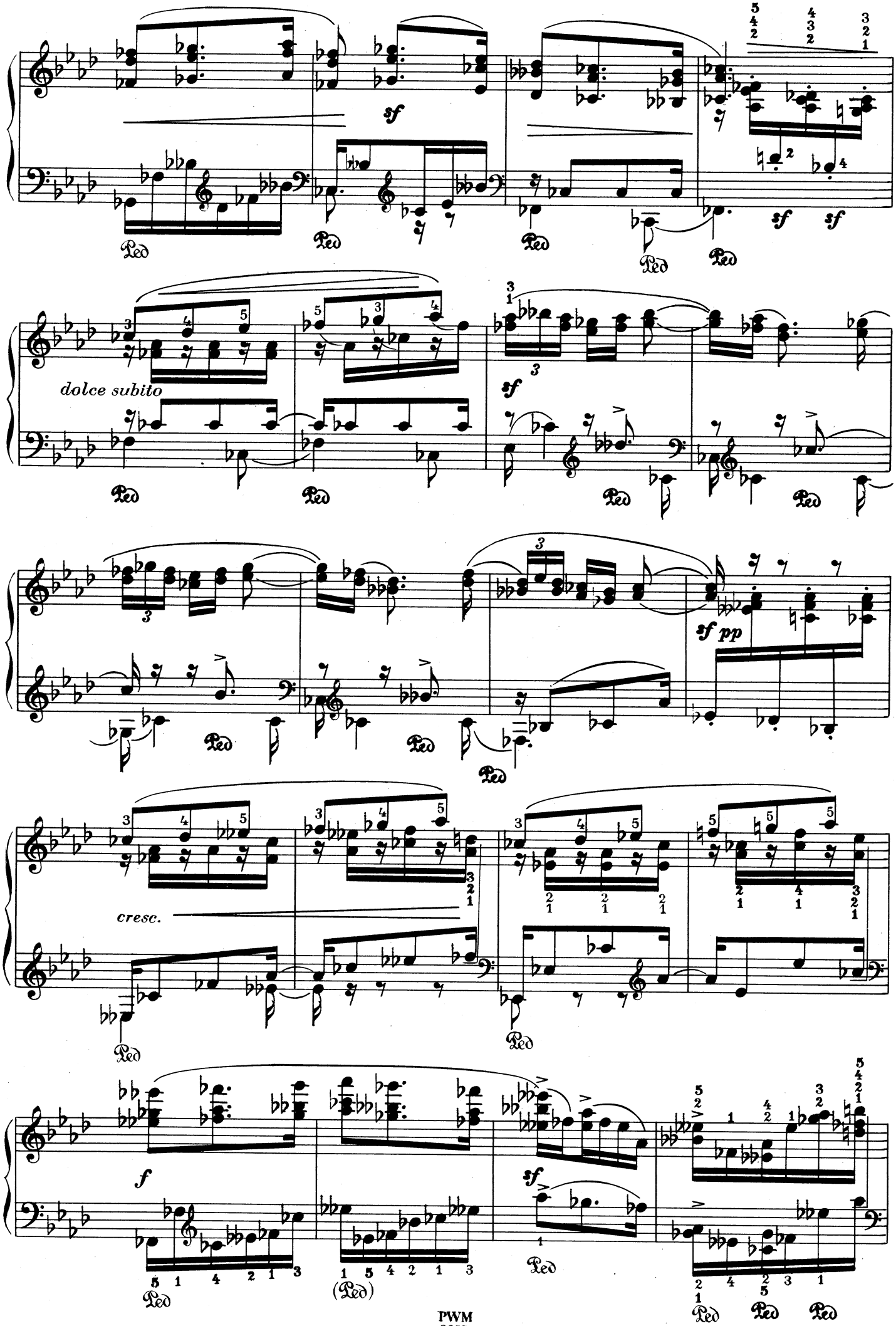
Do druku przygotował
Władysław Kędra

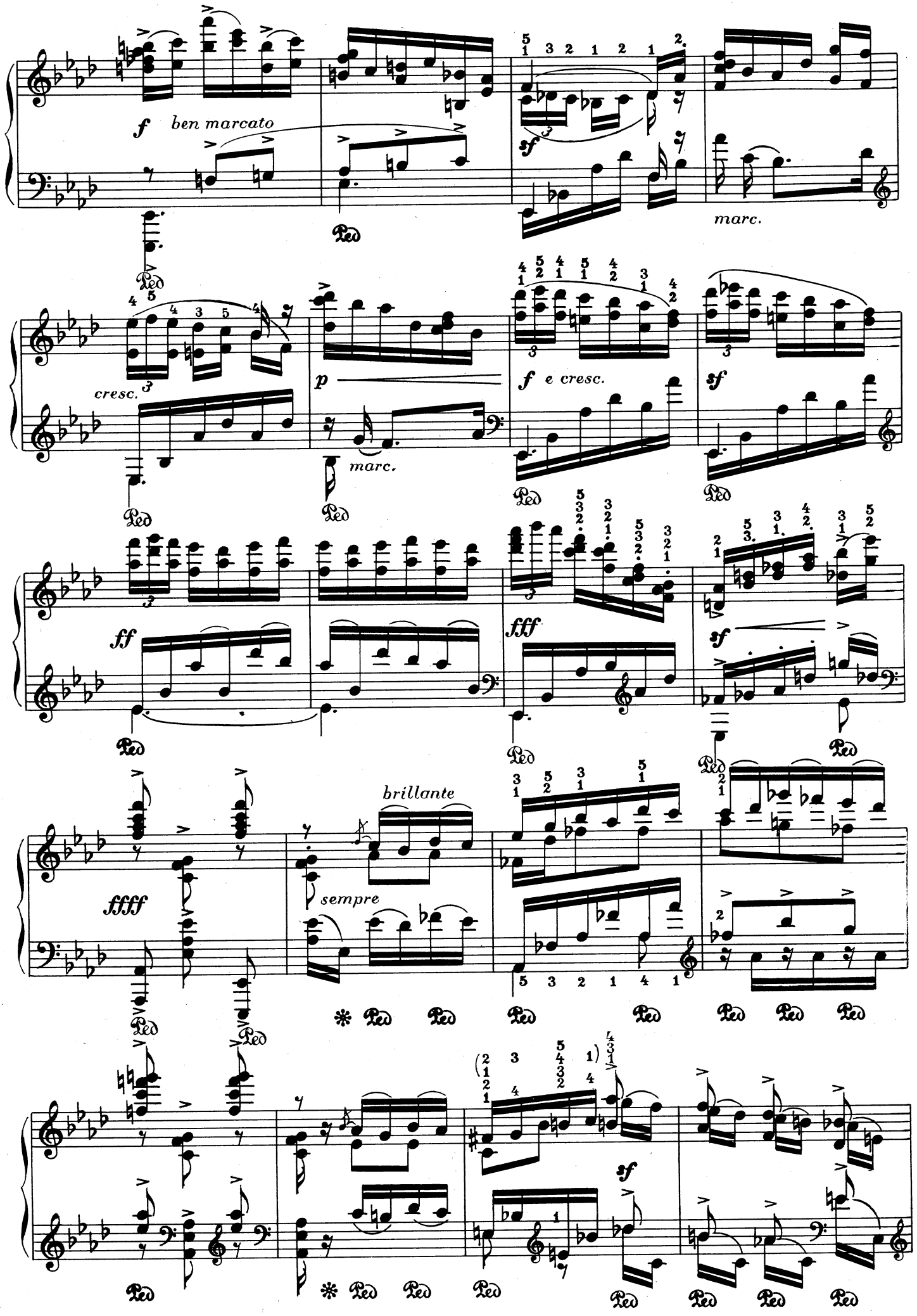
Allegro non troppo

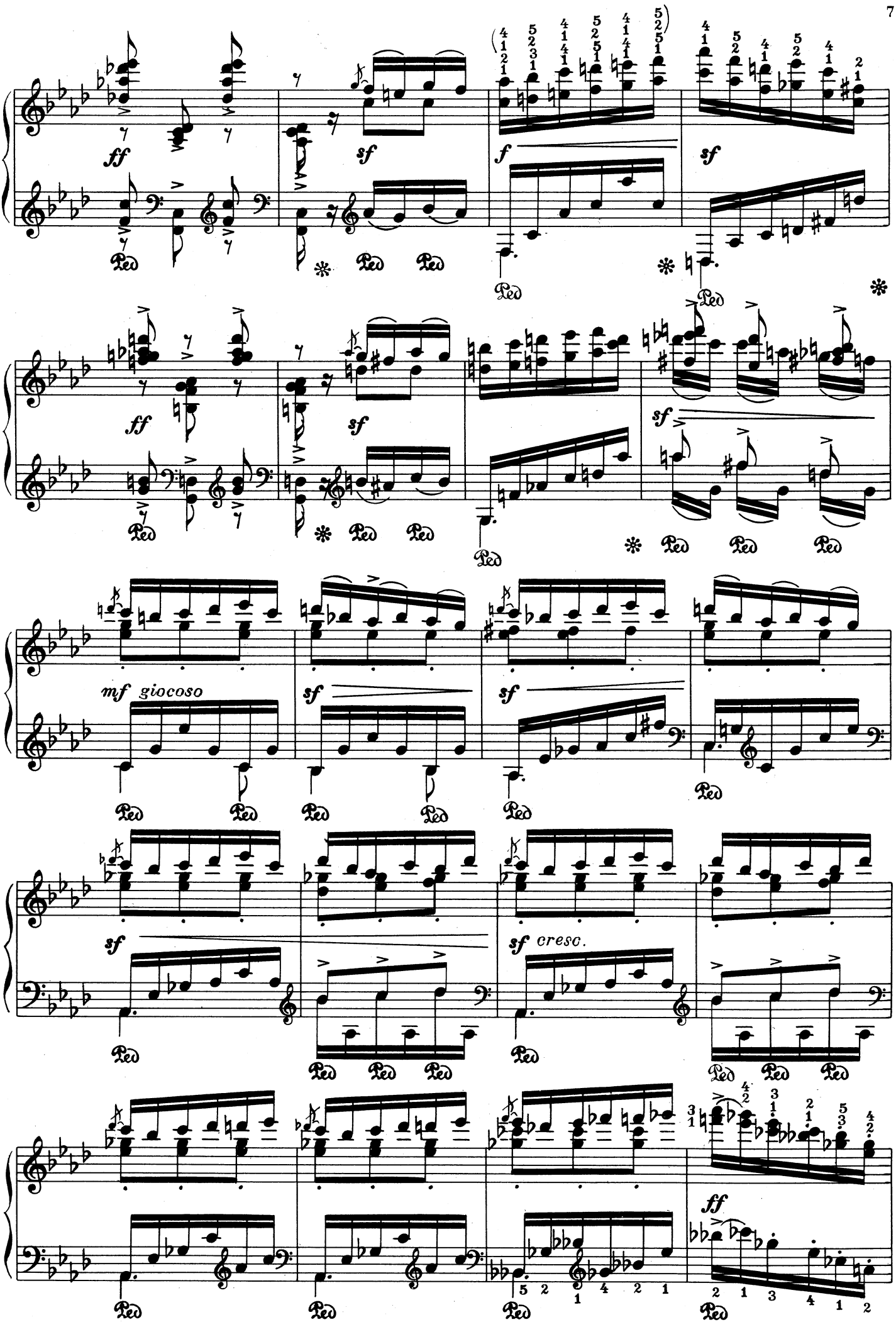
IZAAK ALBENIZ

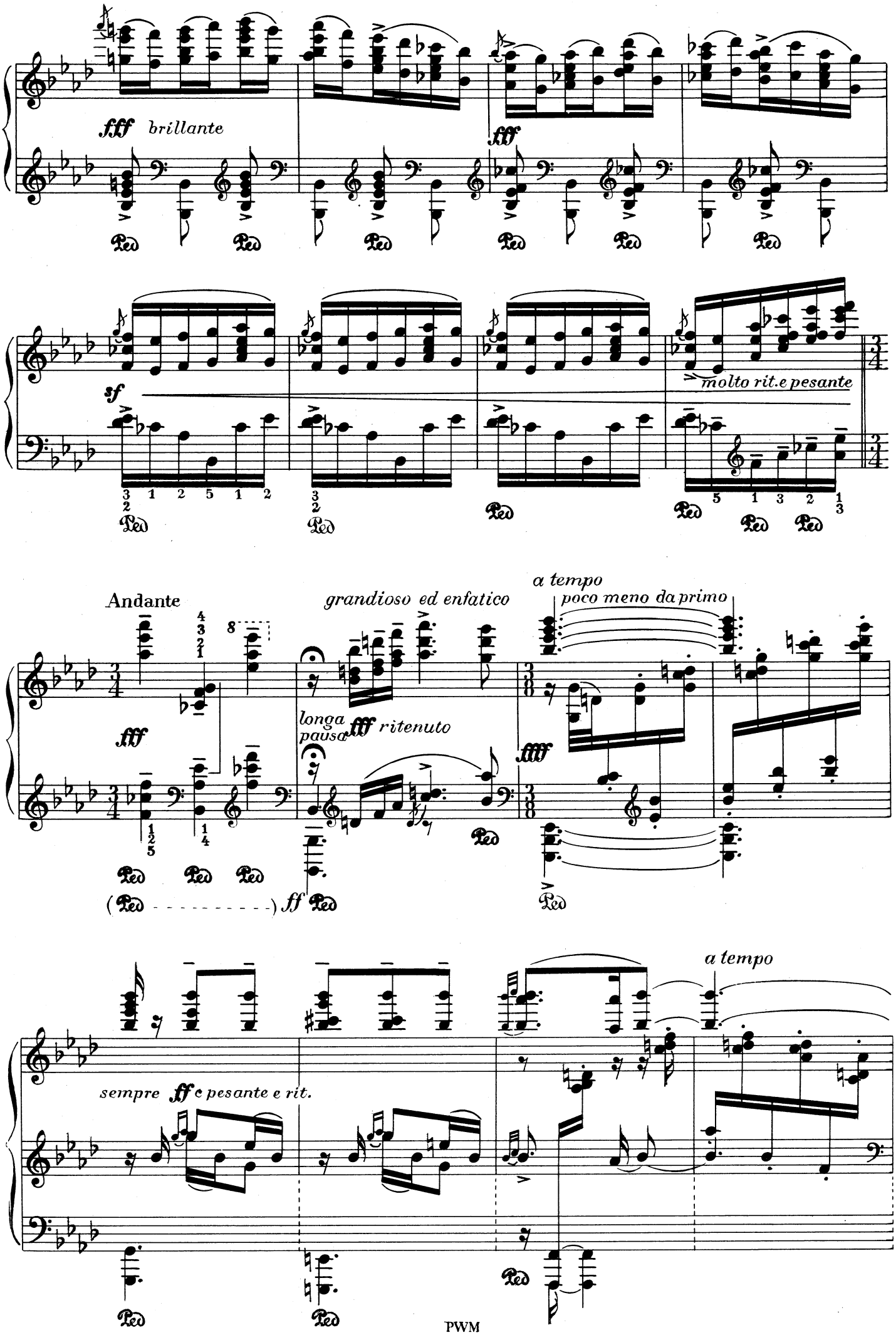


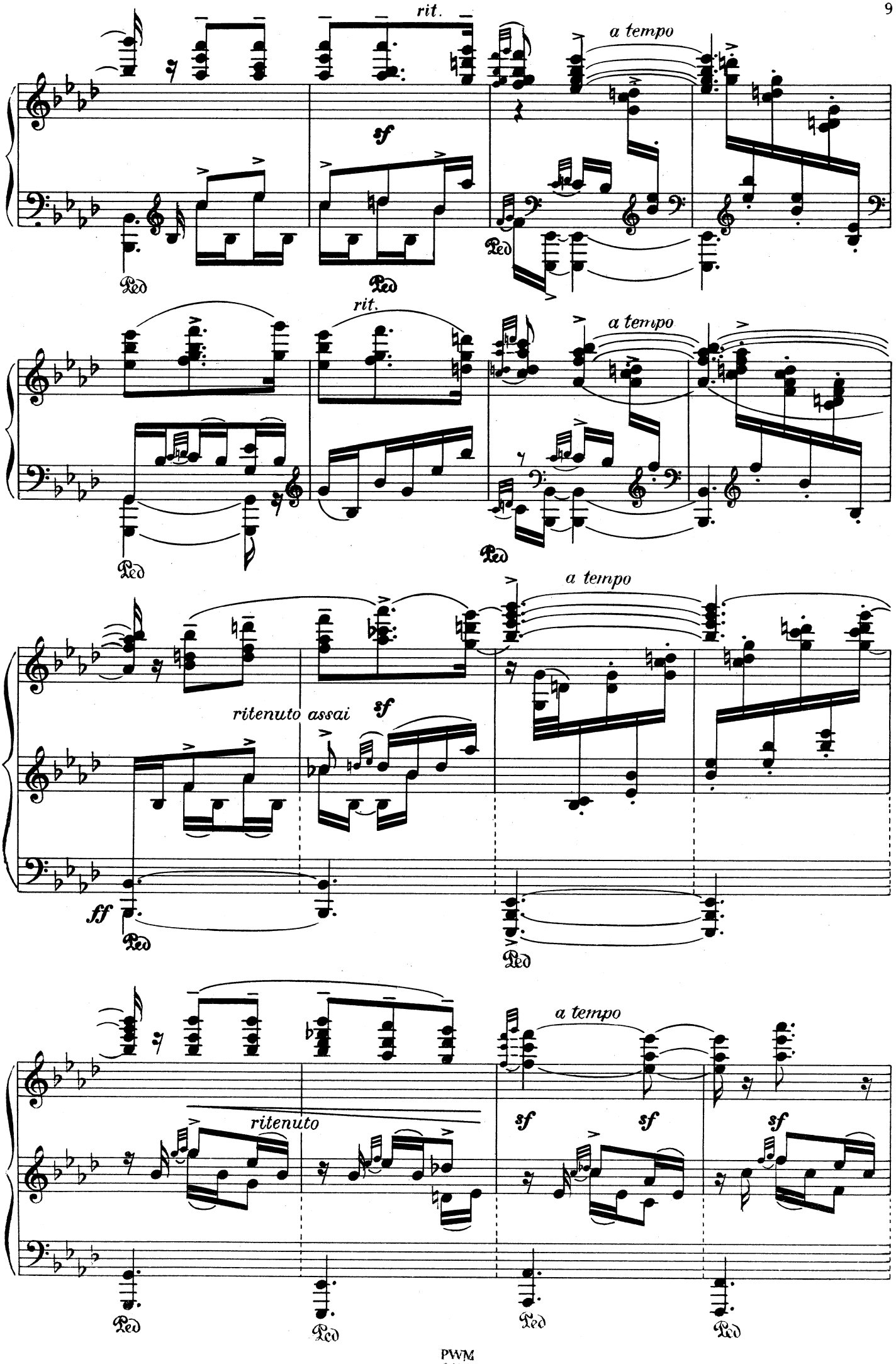

secco
m.s.
senza ped.
molto
bruscamente e senza ped.
dolce espressivo
p
cantando e legato
sf e secco
poco cresc.
sf
sf
sf
secco

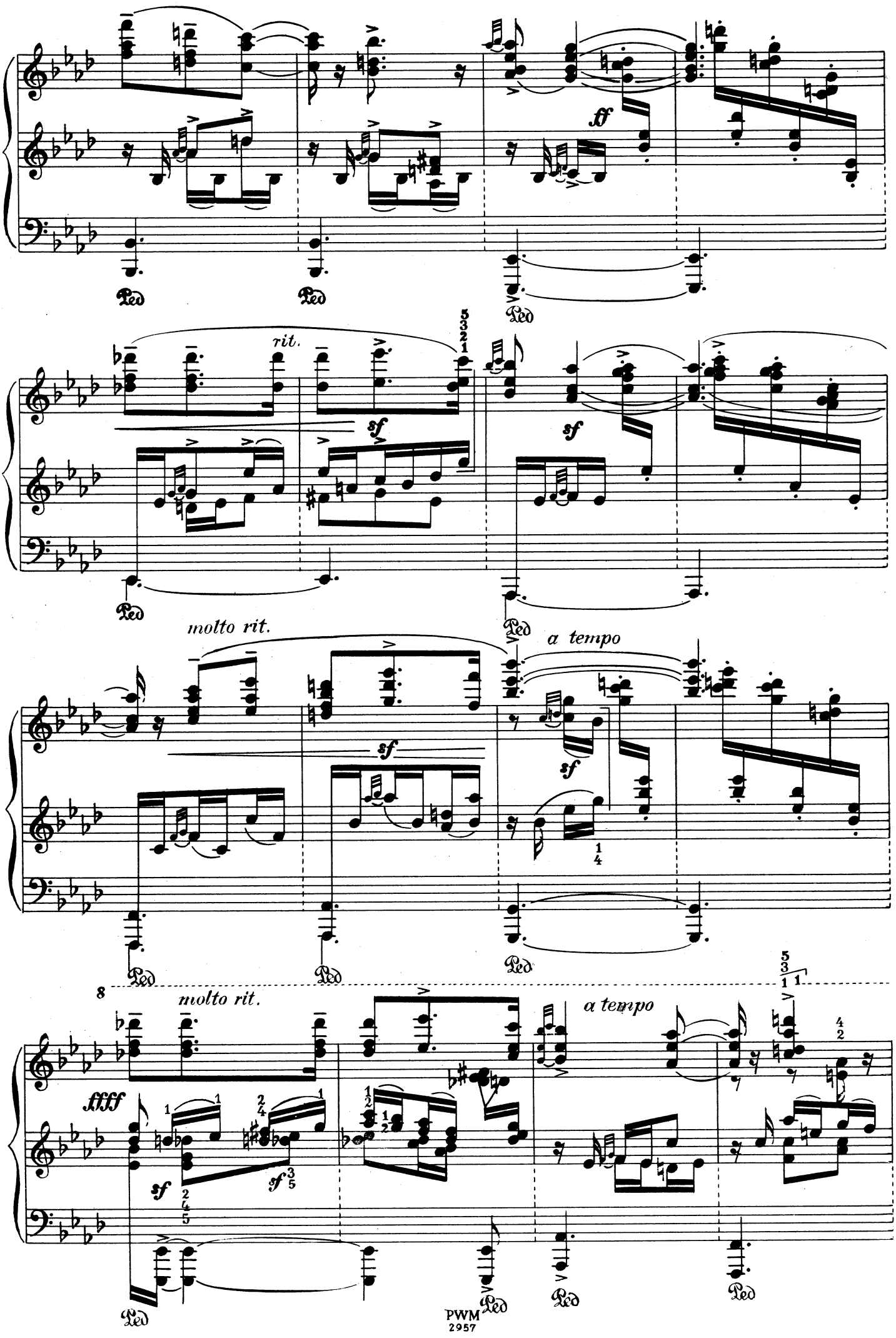

sf
sf sf
dolce subito
sf
sf pp
cresc.
f
sf

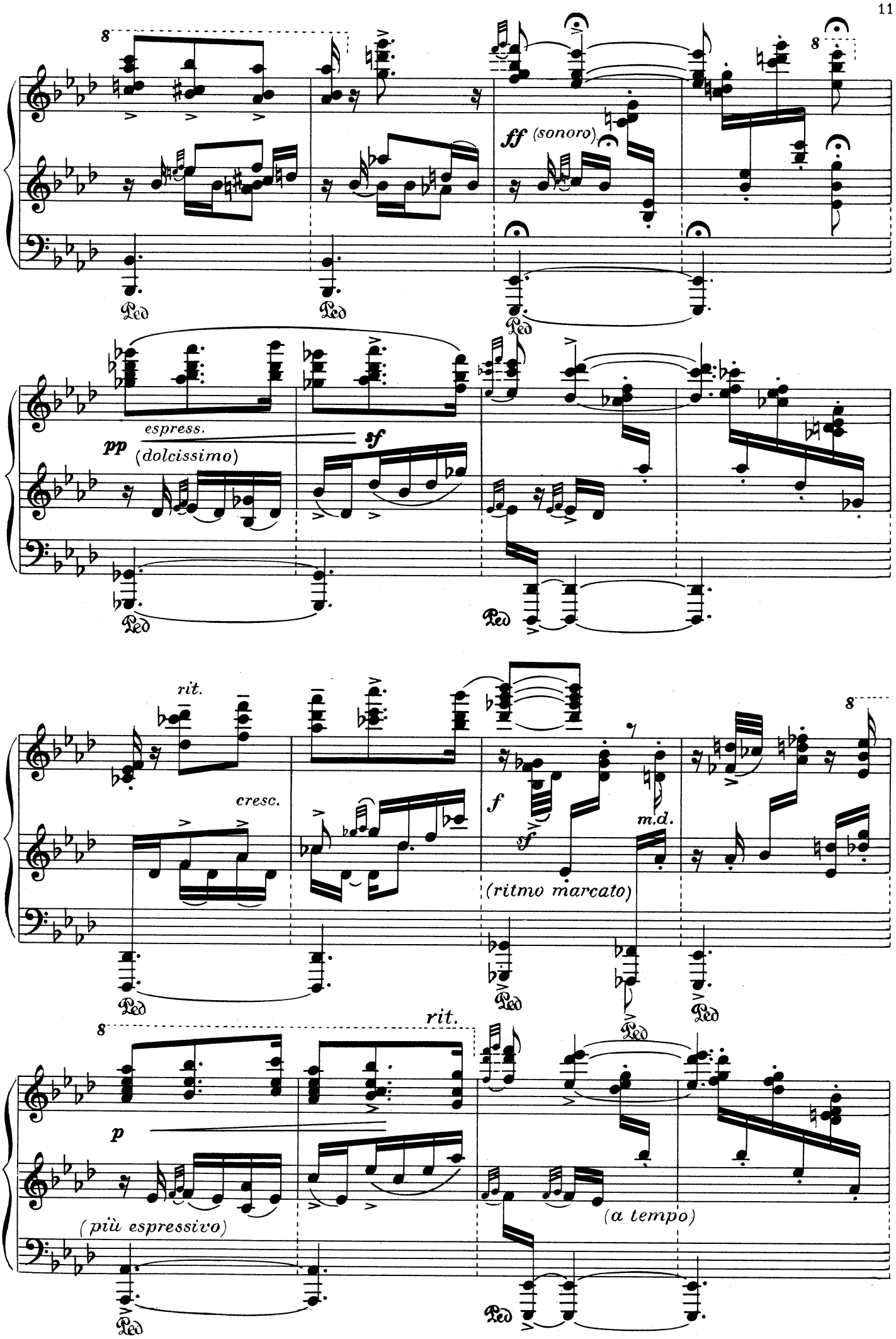

f ben marcato
marc.
cresc.
p
marc.
f e cresc.
sf
ff
fff
sf
ffff
brillante
sempre
sf

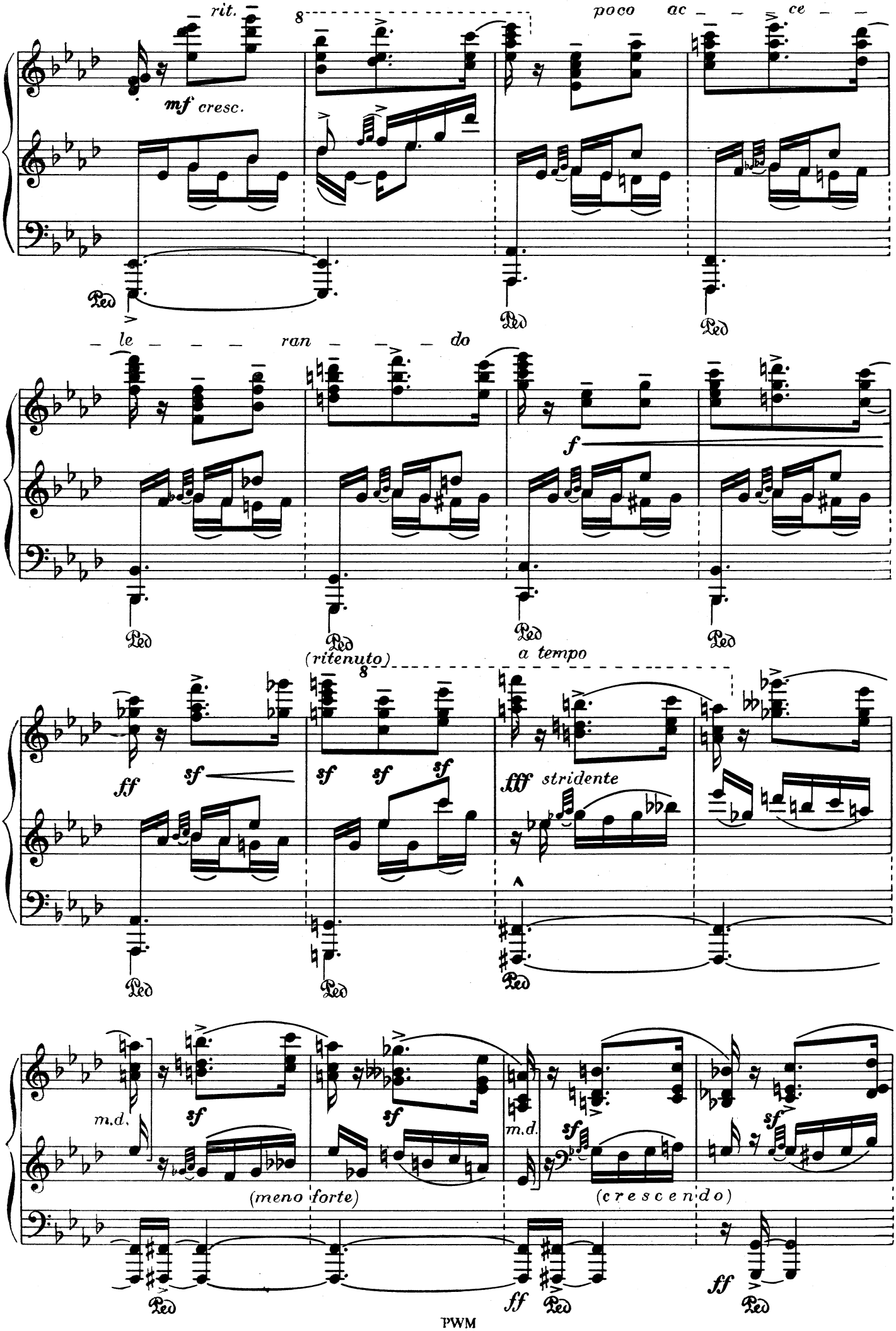

ff
sf
f
sf
ff
sf
sf
mf giocoso
sf
sf
sf
sf cresc.
ff
Ped

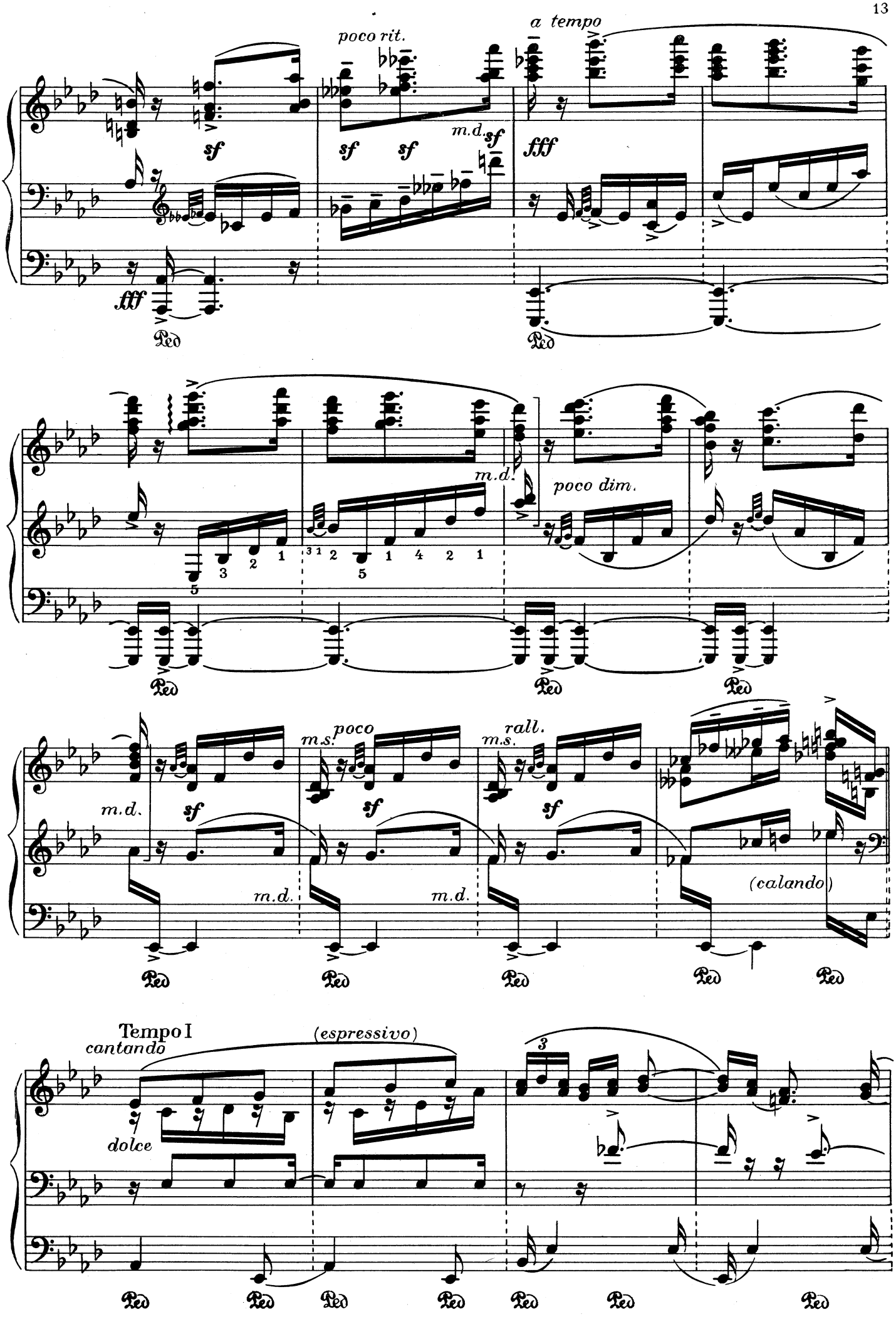

fff brillante
fff
sf
molto rit.e pesante
Andante
grandioso ed enfatico
a tempo
poco meno da primo
longa pausa
fff ritenuto
ff
sempre ff e pesante e rit.
a tempo

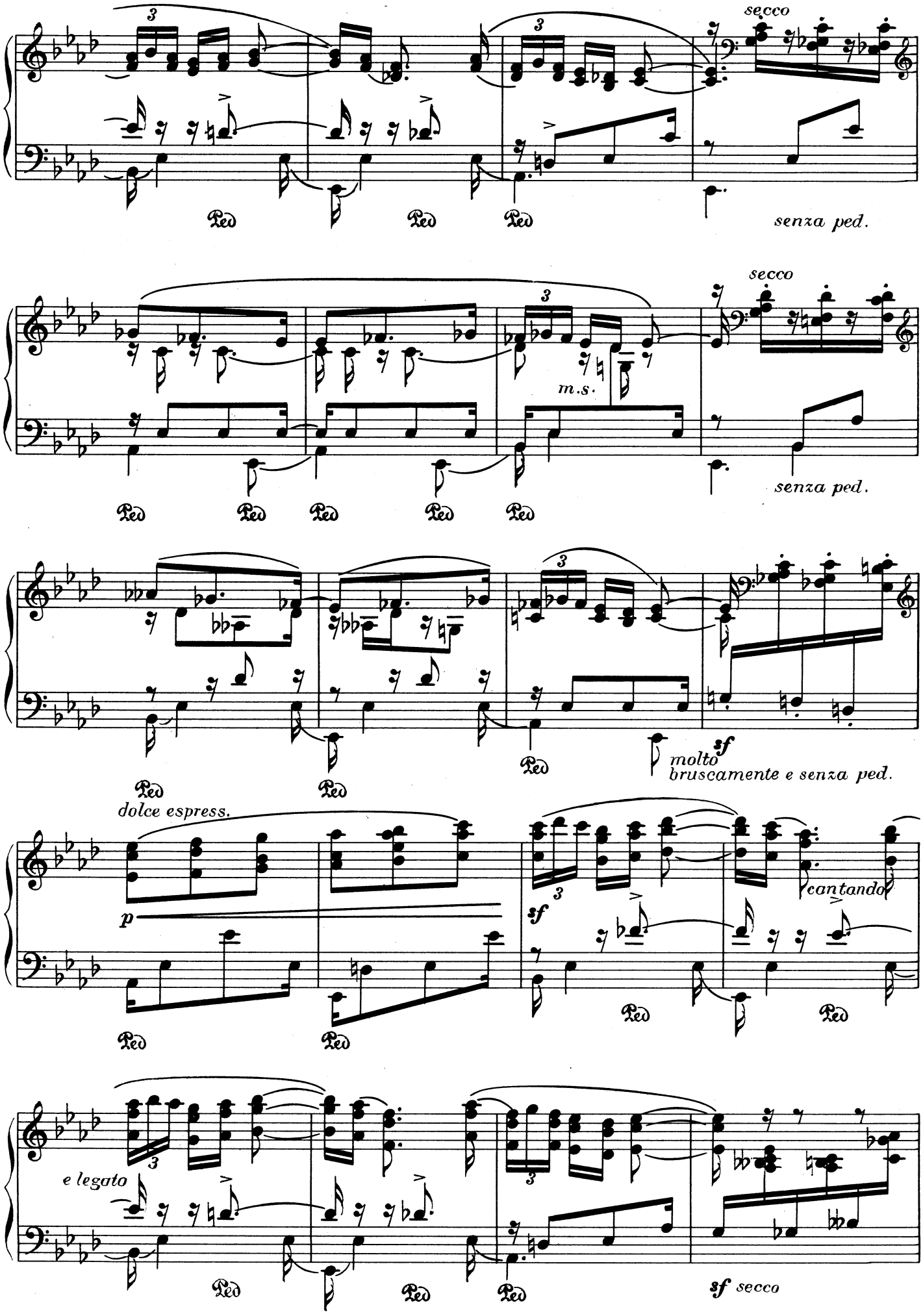

rit.
a tempo
sf
Ped
rit.
a tempo
Ped
a tempo
ritenuto assai
sf
ff
Ped
a tempo
ritenuto
sf
sf
sf
Ped

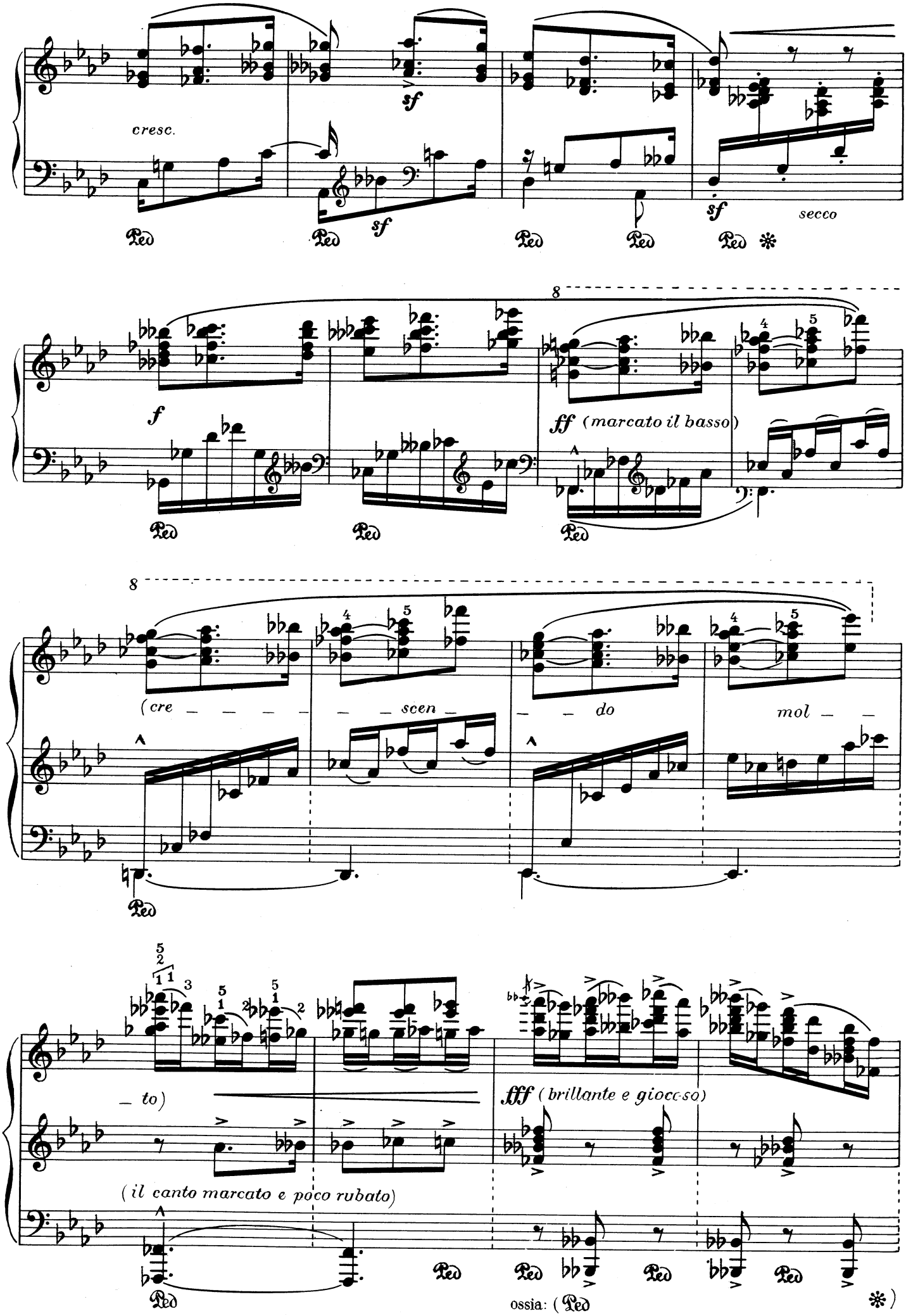

ff
Ped
rit.
sf
molto rit.
a tempo
8
fff
PWM
2957

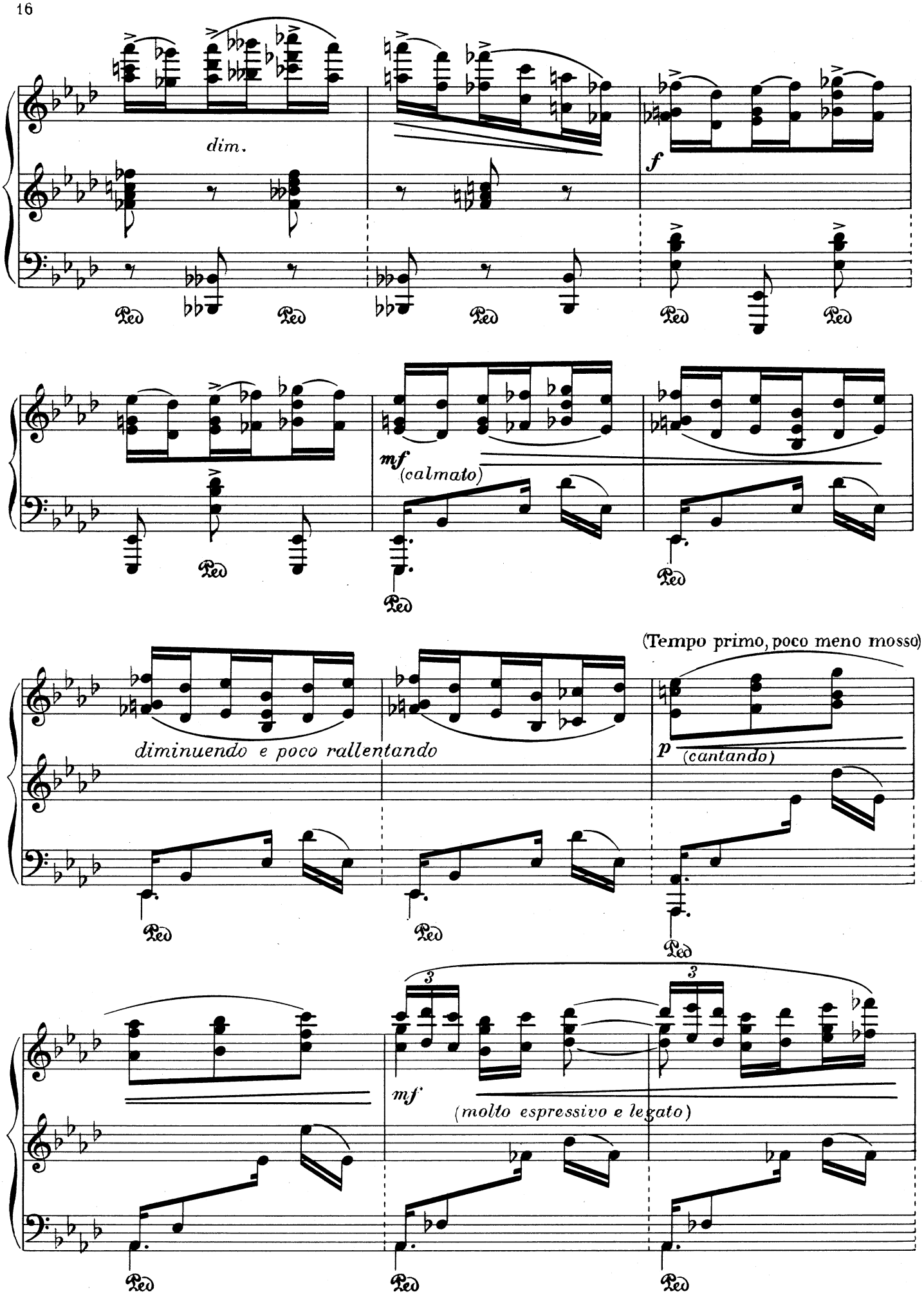

8
ff (sonoro)
Ped
espress.
pp (dolcissimo)
sf
rit.
cresc.
f
sf
m.d.
(ritmo marcato)
p
(più espressivo)
(a tempo)

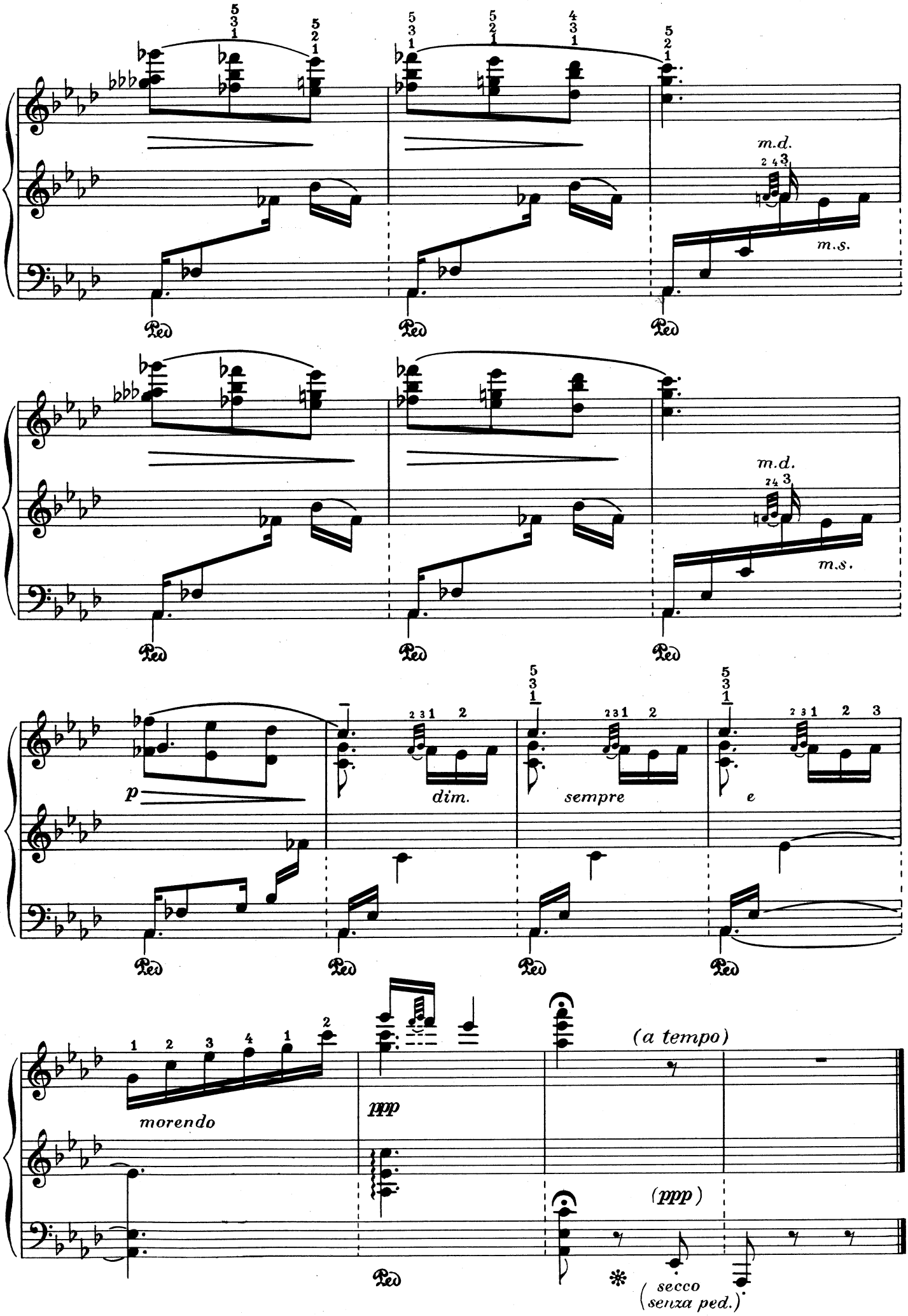

rit.
8
poco ac – – – ce –
mf cresc.
Ped
– le – – – – ran – – – – do
f
(ritenuto)
a tempo
ff
sf
fff stridente
m.d.
(meno forte)
(crescendo)


poco rit.
a tempo
sf
sf sf
m.d. sf
fff
fff
Ped
m.d.
poco dim.
m.d.
sf
m.s. poco
m.s. rall.
(calando)
Tempo I
cantando
(espressivo)
dolce


secco
senza ped.
secco
m.s.
senza ped.
molto
bruscamente e senza ped.
dolce espress.
cantando
e legato
secco


cresc.
sf
sf
sf
secco
f
ff (marcato il basso)
(cre _ _ _ _ _ _ scen _ _ _ do mol _ _
_ to)
(il canto marcato e poco rubato)
fff (brillante e giocoso)
ossia: (Ped ✻)


dim.
f
mf
(calmato)
(Tempo primo, poco meno mosso)
diminuendo e poco rallentando
p
(cantando)
mf
(molto espressivo e legato)


m.d.
m.s.
Ped
p
dim.
sempre
e
morendo
ppp
(a tempo)
(ppp)
secco
(senza ped.)

MINIATURY FORTEPIANOWE

ALBENIZ

Gdy w Rosji, Czechach, Norwegii i na Węgrzech istniały już muzyczne szkoły narodowe, w Hiszpanii panowała w teatrze muzycznym opera włoska, a na estradzie i w szkołach muzycznych muzyka instrumentalna romantyków niemieckich. Koncerty symfoniczne były rzadkie, muzyka kameralna prawie nie uprawiana. Niezmiernie bogaty i rozmaity folklor hiszpański przenikał jedynie do zarzueli — rodzimej operetki hiszpańskiej.

Związek z wielką przeszłością muzyczną dawnej Hiszpanii był zerwany. Brak wybitnych talentów i brak określonej ideologii artystycznej uniemożliwiały powstanie wyrazistej etnicznie muzyki hiszpańskiej, porównywalnej z twórczością Musorgskiego i Rimskiego-Korsakowa w Rosji czy Smetany i Dworzaka w Czechach. Impuls do odnowy muzyki hiszpańskiej wyszedł od Felipe Pedrelli (1841—1922), kompozytora o miernym talencie, ale rzecznika opartej na folklorze muzyki narodowej, który ukształtował świadomość artystyczną kompozytorów nowej Hiszpanii: Izaaka Albeniza, Enrique Granadosa i Manuela de Falli. Wśród nich pierwsze czasowo miejsce przypada Albenizowi.

Izaak Albeniz urodził się 29 V 1860 w Camprodon, ale dzieciństwo ubiegło mu w Barcelonie, dokąd rodzice przenieśli się wkrótce po jego urodzeniu. Jeśli wierzyć rodzinnym relacjom, to żaden muzyk nie wkroczył w swą sztukę w tak wczesnym wieku: Albeniz miał jakoby zaledwie rok, gdy siostra zaczęła go uczyć gry na fortepianie, a już w piątym roku życia wystąpił z koncertem publicznym. Gdy miał lat sześć wysłano go do Paryża wraz z siostrą, i tam przez dziewięć miesięcy uczył się u sławnego Marmontela. Po powrocie przez 3 lata dawał koncerty w miastach hiszpańskich. Gdy rodzina przeniosła się do Madrytu, Izaak wstąpił do konserwatorium. Niebawem jednak uciekł z domu, by jeździć z koncertami od miasta do miasta. Wrócił na krótko, brał przez kilka miesięcy lekcje u Edua·do Compta, wreszcie uciekł bezpowrotnie. Po włóczędze przez Andaluzję wsiadł ukradkiem na okręt zmierzający do Porto Rico. Wysadzono go w Buenos Aires; miał wtedy dwanaście lat. Koncertował w Argentynie, Brazylii i Urugwaju, potem udał się do Stanów Zjednoczonych. Doznał w tych włóczęgach nie mało powodzeń, ale i niedostatku, głodu, żółtej febry. Ze Stanów pojechał do Anglii i do Niemiec. W Lipsku był prze z dziewięć miesięcy (1874) uczniem Jadassohna i Reineckego. Oszczędności wyczerpały się jednak szybko; Albeniz musiał powrócić do Hiszpanii. W 1875 r. poznał w Madrycie Guillermo hr. Morphy, sekretarza króla hiszpańskiego, Alfonsa XII. Morphy, sam muzyk, zasłużony wydawca starej muzyki hiszpańskiej, wyjednał dla młodzieńca stypendium królewskie i wysłał go na studia do Konserwatorium Brukselskiego. Po studiach pianistycznych u Louis Brassina Albeniz wyjechał w 1878 r. do Budapesztu, by zostać uczniem Liszta, za którym podążył z kolei do Weimaru i Rzymu. Kiedy w 1880 r. wyruszył znowu do Ameryki łacińskiej był już kompozytorem kilkudziesięciu utworów fortepianowych i kilku zarzuel. W roku 1882—83 prowadził — zresztą bez powodzenia — trupę artystyczną wystawiającą zarzuele. Wreszcie osiadł na krótko w Barcelonie, gdzie poznał Pedrella.

Ożenek (1883) z Rosiną Jordana zamknął ostatecznie ten rozwichrzony, cygański okres jego młodości. W latach 1885—89 mieszkał w Madrycie, utrzymując się z lekcji, bo same dochody z koncertów i honoraria od wydawcy nie wystarczały. W 1889 r. koncertował w Paryżu, Londynie, Niemczech, Austrii i na Węgrzech, w 1892 r. w Brukseli i Berlinie. Podczas ponownego pobytu w Londynie (1893) napisał dwie operetki: *The Magic Opal (Czarodziejski opal)* i wspólnie z Karolem Millökkerem *Poor Jonathan (Biedny Jonatan)* oraz skomponował muzykę do *Legendy biblijnej* Armanda Sylvestra. Tam też zawarł osobliwy układ z bogatym bankierem Francisem Money Coutts: w zamian za roczną pensję zobowiązał się pisać opery do librett Couttsa.

W 1893 r. Albeniz z żoną i trojgiem dzieci osiadł w Paryżu. Wysoka kultura muzyczna środowiska, znajomość z Chaussonem, d'Indym, Faurem, Dukasem i innymi wybitnymi kompozytorami francuskimi z kręgu Société Nationale i Schola Cantorum, wpłynęły na poziom twórczości Albeniza. Zarzucił całkowicie karierę wirtuoza. Mając byt zabezpieczony pracował, by udoskonalić swą technikę kompozytorską. Komponował teraz opery przeważnie do tekstów swego mecenasa. Tak powstały kolejno: *San Antonio de la Florida* (1894) *Henry Clifford* (1895), *Pepita Jimenez* (1895), a w latach 1897—1906 trylogia *Król Artur*, której tylko część pierwszą *Merlin* — Albeniz ukończył, a drugie jej ogniwo, „Lancelot", jedynie naszkicował. W latach 1906—1909 napisał swe najcenniejsze utwory fortepianowe: *Iberię*, *Navarrę* i *Azulejos*. W jesieni 1908 r. ciężko zaniemógł na nerki. W marcu 1909 lekarze wysłali go do Cambo-les-Bains (Pireneje), gdzie zmarł 16 VI 1909.

Izaak Albeniz nie odbył nigdy głębszych studiów kompozytorskich. Albeniz-kompozytor sprzed 1900 roku to płodny pianista-improwizator, który grając po wielekroć własny repertuar, przyswoił sobie elementarny zasób technicznych środków kompozytorskich. Wspomagała go wyobraźnia, wykarmiona z jednej strony na muzyce wielkich romantyków, z drugiej strony na hiszpańskiej muzyce ludowej, której tyle słyszał artysta w swych wędrówkach po Hiszpanii. Intuicyjne poznanie techniki nie zastąpiło systematycznego studium. Niezmiernie obfitą twórczość jego lat młodych cechuje bujna, ale i nazbyt łatwa pomysłowość melodyczna i prymitywizm techniczny. Dopiero kontakty z działającymi w Paryżu kompozytorami skłoniły Albeniza do udoskonalenia swego rzemiosła.

Skomponował Albeniz kilka zarzuel i oper, kilkanaście pieśni do słów Lotiego, Costy, de Beauregard i Couttsa. *Rapsodię symfoniczną „Katalonia"* (1899) i kilkaset utworów fortepianowych, które są najcenniejszą częścią jego muzyki. Z utworów sprzed 1900 r. ostało się na estradzie tylko kilka kompozycji z *Chants d'Espagne* — sławne *Preludium, Cordoba* i *Seguidillas*, z *I suity hiszpańskiej* — *Sewilla* i z cyklu *Espana* — popularne *Tango*. Dopiero w ostatnich czterech latach życia napisał kompozytor utwory nieprzemijającej wartości: *La Vega* (1905), *Iberia* (cykl dwunastu „impresji"), *Navarra*, dokończona przez Deodata de Severae i *Preludium* do zamierzonego — pod tytułem *Azulejos* cyklu, dokończone przez Enrique Granadosa.

NAVARRA

La Vega, cykl *Iberia*, *Navarra* i *Preludium* do *Azulejos* stawiają Albeniza między klasykami fortepianu. Pianistyczna świetność, intensywność hiszpańskiej rytmiki i melosu zapewniają im wysoką rangę w literaturze fortepianowej. Zespolenie ludowości z kunsztem muzyki artystycznej dokonuje się w nich w typowo XIX-wieczny sposób. Folklor przystosowany jest tu do systemu dur-moll i wynikłej z niego harmoniki, a rozwój formy przebiega według konwencji stylu romantycznego, co często kłóci się z materiałem tematycznym i nadaje tym utworom cechę eklektyzmu, niekiedy nawet salonowości.

Utwory z cyklu *Iberia* są muzycznymi wizjami różnych dzielnic Hiszpanii. Nawarstwienia etniczne i kulturowe dały Hiszpanii rozmaitość typów i muzyki ludowej. Za każdym też tytułem utworów *Iberii* — a są nimi zazwyczaj nazwy tańców lub pieśni regionalnych (*El Polo, Rondena*), miast (*Malaga, Jérez, Almeria*), bądź dzielnic miejskich zamieszkałych przez prostą ludność, wśród której żyją zwyczaje, tańce i muzyka ludowa (*El albaicin, Lavapiés, El puerto, Triana*) — kryje się odmienny obraz hiszpańskiego folkloru, lecz przeważa Andaluzja, której muzyka pociągała Albeniza najsilniej.

Dopełnieniem cyklu *Iberia* jest *Navarra* — ewokacja północnej, u podnóża Pirenejów leżącej krainy. Tańcem Navarry, podobnie jak ościennej Aragonii jest jota — żywy taniec w trójdzielnym takcie, wcześnie rozsławiony w Europie przez Glinkę (*Noc w Madrycie*) i Liszta (*Rapsodia hiszpańska*). Jotą jest także *Navarra* Albeniza, najświetniejszą i najpełniejszą ognia jotą, jaką kiedykolwiek napisano. Utwór przedstawia szeroko rozbudowaną formę trzyczęściową ze śpiewnym tematem w częściach skrajnych i potężnie „instrumentowanym", nabrzmiałym emfatyczną wspaniałością tematem części środkowej. Nigdy przedtem nie wynalazł Albeniz tematów tak mocnych, rytmiki tak podniecającej, faktury o tak przepysznej dźwięczności. Pianizm w tym utworze zmierza do największej pełni brzmienia poprzez piętrową fakturę, w której rozmaite figury akompaniamentu rozwijają się na kilku poziomach klawiatury, dając niemal wrażenie gry na dwóch fortepianach. Ta tendencja Albenizowskiego pianizmu, znamienna dla ostatnich utworów kompozytora, urzeczywistniona jest w *Navarze* z absolutną maestrią. Już z samych pianistycznych racji jest to kompozycja o nienaruszalnej trwałości, stanowiąc zarazem, dzięki swym muzycznym świetnościom, najdoskonalszy twór bujnego talentu Albeniza.

jp