

Miniatury
F O R T E P I A N O W E



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 - Kaletniańskie 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

Fortepian

The musical score for "Navarra" by Isaac Albéniz is presented in a three-system format. The first system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff begins with a forte dynamic (*ff*) and the tempo marking "Allegro non troppo". The second system continues the grand staff and includes a piano (*p*) section with the instruction "ma piano e sonoro". The third system features a "cantando" section with "espressivo" markings and a "dolce ma piano" section. The score includes numerous fingering numbers (e.g., 4, 3, 1, 5, 2, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 1, 1, 2, 3, 4, 5, 3, 2, 1, 1, 1, 3, 1, 2, 1, 2) and pedaling instructions such as "Ped", "senza ped.", and "secca".

secco

3 *m.s.*

Red Red Red Red Red

senza ped.

Red Red Red

dolce espressivo

molto bruscamente e senza ped.

p

3

cantando e legato

Red Red Red Red

3

5 3 2 1 4 3 2 4 3 1

2 3 1

sf e secco

Red Red Red

poco cresc.

sf

sf

*Red Red sf Red Red sf Red **

secco

5 4 2 4 3 2 3 2 1

sf

Red *Red* *Red* *Red* *Red*

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The right hand features a series of chords and arpeggiated figures, with a descending line of notes in the final measure. The left hand plays a rhythmic accompaniment with eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *sf* and *Red*.

dolce subito

sf

Red *Red* *Red* *Red*

Detailed description: This system contains measures 5-8. The right hand has a more melodic line with some triplets. The left hand continues with eighth-note accompaniment. Dynamics include *dolce subito*, *sf*, and *Red*.

sf pp

Red *Red* *Red*

Detailed description: This system contains measures 9-12. The right hand features a triplet of eighth notes. The left hand has a more active accompaniment. Dynamics include *sf pp* and *Red*.

cresc.

Red *Red*

Detailed description: This system contains measures 13-16. The right hand has a complex arpeggiated figure with many accidentals. The left hand has a steady accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *Red*.

f *sf*

Red *Red* *Red*

Detailed description: This system contains measures 17-20. The right hand has a series of chords and a descending line. The left hand has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *f*, *sf*, and *Red*.

This page of musical notation is divided into six systems, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature.

- System 1:** Starts with a forte (*f*) dynamic and the instruction *ben marcato*. It features a descending scale in the right hand and a bass line in the left hand. Fingerings are indicated above the notes.
- System 2:** Includes dynamics *cresc.*, *p*, *f e cresc.*, and *ff*. It contains a triplet in the right hand and a bass line. The instruction *marc.* is present.
- System 3:** Features a very forte (*fff*) dynamic. The right hand has a series of chords and a descending scale, while the left hand has a bass line.
- System 4:** Starts with a very very forte (*ffff*) dynamic and the instruction *brillante*. It includes the instruction *sempre*. The right hand has a series of chords and a descending scale.
- System 5:** Continues the piece with various dynamics and articulations. It includes a triplet in the right hand and a bass line.
- System 6:** The final system on the page, featuring a variety of dynamics and articulations, including a triplet in the right hand.

Throughout the piece, there are numerous fingerings indicated above the notes, often with numbers 1-5. The notation includes slurs, accents, and dynamic markings such as *ff*, *fff*, *ffff*, *p*, *f*, *cresc.*, *marc.*, and *ben marcato*.

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The key signature has two flats. Dynamics include *ff*, *sf*, and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Pedal markings are present, including a double asterisk (*) and the word "Ped".

Second system of musical notation. It consists of two staves. Dynamics include *ff*, *sf*, and *sf*. Pedal markings include "Ped" and double asterisks (*). Fingerings are indicated by numbers 1-5.

Third system of musical notation. It consists of two staves. Dynamics include *mf giocoso*, *sf*, and *sf*. Pedal markings include "Ped".

Fourth system of musical notation. It consists of two staves. Dynamics include *sf* and *sf cresc.*. Pedal markings include "Ped".

Fifth system of musical notation. It consists of two staves. Dynamics include *ff*. Pedal markings include "Ped". Fingerings are indicated by numbers 1-5.

fff brillante

fff

Red Red Red Red Red Red

mf

molto rit. e pesante

3 2 1 2 5 1 2 3 2 Red Red Red Red Red Red

Andante

grandioso ed enfatico

a tempo

poco meno da primo

fff

longa pausa

fff ritenuto

4 3 2 1 8

Red Red Red Red Red Red

(Red - - - - -) *ff* Red

sempre ff e pesante e rit.

a tempo

Red Red Red Red Red Red

rit. *a tempo*

First system of musical notation. It consists of two staves (treble and bass clef) joined by a brace on the left. The music is in a key with two flats. The first staff contains a melodic line with various note values and rests. The second staff contains a bass line with chords and single notes. Dynamics include *rit.* (ritardando) and *a tempo* (return to original tempo). There are also *Red* markings below the bass staff.

rit. *a tempo*

Second system of musical notation, continuing from the first. It features similar melodic and bass lines. Dynamics include *rit.* and *a tempo*. *Red* markings are present below the bass staff.

ritenuto assai sf *a tempo*

Third system of musical notation. The first staff has a melodic line with a *ritenuto assai* (very slow) marking and a *sf* (sforzando) dynamic. The second staff has a bass line with a *ff* (fortissimo) dynamic. The system concludes with a *a tempo* marking. *Red* markings are present below the bass staff.

ritenuto *a tempo*

Fourth system of musical notation. The first staff has a melodic line with a *ritenuto* marking. The second staff has a bass line with *sf* dynamics. The system concludes with a *a tempo* marking. *Red* markings are present below the bass staff.

First system of musical notation. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The grand staff contains complex chordal textures and melodic lines. The bass line features a steady eighth-note accompaniment. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4. The system concludes with a fermata over the final chord.

Second system of musical notation. It features a grand staff and a bass line. The grand staff includes a *rit.* (ritardando) marking and a *sf* (sforzando) dynamic marking. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata.

Third system of musical notation. It features a grand staff and a bass line. The grand staff includes a *molto rit.* (molto ritardando) marking and a *a tempo* marking. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata.

Fourth system of musical notation. It features a grand staff and a bass line. The grand staff includes a *molto rit.* marking, a *fff* (fortississimo) dynamic marking, and a *a tempo* marking. The grand staff contains complex rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and a *3/5* time signature. The bass line continues with eighth-note accompaniment. The system ends with a fermata.

8

ff (sonoro)

Ped

Ped

This system contains the first system of music. It features a treble and bass staff with a grand staff. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. The first measure is marked with an '8' and a dashed line. The dynamic marking *ff* (sonoro) is present in the second measure. Pedal markings (Ped) are shown in the bass staff.

pp *espress.* (dolcissimo) *sf*

Ped

Ped

This system contains the second system of music. It features a treble and bass staff with a grand staff. The dynamic markings *pp*, *espress.* (dolcissimo), and *sf* are present. Pedal markings (Ped) are shown in the bass staff.

rit. *cresc.* *f* *m.d.*

(ritmo marcato)

Ped

Ped

This system contains the third system of music. It features a treble and bass staff with a grand staff. The dynamic markings *rit.*, *cresc.*, *f*, and *m.d.* are present. The instruction (ritmo marcato) is written below the staff. Pedal markings (Ped) are shown in the bass staff.

p *rit.* *a tempo*

(più espressivo)

Ped

Ped

This system contains the fourth system of music. It features a treble and bass staff with a grand staff. The dynamic markings *p*, *rit.*, and *a tempo* are present. The instruction (più espressivo) is written below the staff. Pedal markings (Ped) are shown in the bass staff.

rit. 8 *poco ac - - - ce*

mf cresc.

le - - - ran - - - do

f

Ped

(ritenuto) 8 *a tempo*

ff sf sf sf sf fff stridente

Ped

m.d. *sf* *sf* *m.d.* *sf*

(meno forte) *(crescendo)*

ff *Ped* *ff* *Ped*

poco rit. *a tempo*

sf *sf* *sf* *m.d.* *sf* *fff*

Ped *Ped*

m.d. *poco dim.*

3 2 1 3 1 2 5 1 4 2 1

Ped *Ped* *Ped*

m.d. *sf* *m.s. poco* *sf* *m.s. rall.* *sf*

m.d. *m.d.* *m.d.* *(calando)*

Ped *Ped* *Ped* *Ped* *Ped*

Tempo I cantando *(espressivo)*

dolce

Ped *Ped* *Ped* *Ped* *Ped* *Ped* *Ped*

3 *secco*
Red Red Red senza ped.

Red Red Red Red Red m.s. secco senza ped.

*Red Red Red molto **f** bruscamente e senza ped.*

dolce espress. p cantando Red Red

e legato Red Red Red sf secco

Musical score system 1, first system. Treble and bass staves. Dynamics: *cresc.*, *sf*, *sf*, *sf*, *sf*, *secco*. Pedal markings: *Red*, *Red sf*, *Red*, *Red*, *Red sf*, *Red **.

Musical score system 2, second system. Treble and bass staves. Dynamics: *f*, *ff (marcato il basso)*. Pedal markings: *Red*, *Red*, *Red*.

Musical score system 3, third system. Treble and bass staves. Lyrics: *(cre - - - scen - - - do mol - - -*. Dynamics: *f*, *ff*. Pedal marking: *Red*.

Musical score system 4, fourth system. Treble and bass staves. Dynamics: *fff (brillante e giocoso)*. Pedal markings: *Red*, *Red*, *Red*, *Red*, *Red*, *Red*.

dim. *f*

Ped

This system contains the first three measures of the piece. The right hand features complex chordal textures with many accidentals. The left hand has a simple bass line with notes marked 'Ped'. Dynamics include *dim.* and *f*.

mf (calmato)

Ped

This system contains the next three measures. The right hand continues with chordal patterns. The left hand has a simple bass line with notes marked 'Ped'. Dynamics include *mf* (calmato).

(Tempo primo, poco meno mosso)

diminuendo e poco rallentando *p* (cantando)

Ped

This system contains the next three measures. The right hand has a more active melodic line. The left hand has a simple bass line with notes marked 'Ped'. Dynamics include *diminuendo e poco rallentando* and *p* (cantando). The tempo marking is (Tempo primo, poco meno mosso).

mf (molto espressivo e legato)

Ped

This system contains the final three measures. The right hand features a triplet of chords. The left hand has a simple bass line with notes marked 'Ped'. Dynamics include *mf* (molto espressivo e legato).

5 3 1, 5 2 1, 5 3 1, 5 2 1, 4 3 1, 5 2 1

ped *ped* *ped*

m.d.
2 4 3

m.s.

ped *ped* *ped*

m.d.
2 4 3

m.s.

p *dim.* *sempre* *e*

2 3 1 2, 5 3 1, 2 3 1 2, 5 3 1, 2 3 1 2 3

ped *ped* *ped* *ped*

1 2 3 4 1 2

morendo *ppp* *(ppp)*

(a tempo)

ped *

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 Albéniza, Enrique Granadosa i Manuela de Falli. Wśród nich pierwsze czasowo miejsce przypada Albénizowi.

Izaak Albéniz urodził się 29 V 1860 w Camprodón, 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: Albéniz 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 przeniósła 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 Eduarda Compta, wreszcie uciekł bezpowrotnie. Po włączeniu przez Andaluzję do królestwa na okręt zmierzający do Porto Rico. Wysłano go w Buenos Aires; miał wtedy dwanaście lat. Koncertował w Argentynie, Brazylii i Urugwaju, potem udał się do Stanów Zjednoczonych. Doznał w tych wycieczkach nie mało powodzeń, ale i niedostatków, głodu, złotej febrzy. Ze Stanów pojechał do Anglii i do Niemiec. W Lipsku był przez dziewięć miesięcy (1874) uczniem

Jadassohna i Reineckego. Oszczędności wyczerpały się jednak szybko; Albéniz 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 Albéniz 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 zarzueli. W roku 1882–83 prowadził – zresztą bez powodzenia – trupę artystyczną wystawiającą zarzuele. Wreszcie osiadł na krótko w Barcelonie, gdzie poznał Pedrellę.

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 opał) i wspólnie z Karolem Millöckerem *Poor Jonathan* (Biedny Jonatan) oraz skomponował muzykę do *Legends biblijnej* Atmarda Sylvestra. Tam też zawarł osobliwy układ z bogatym bankierem Franciem Money Coutts: w zamian za roczną pensję zobowiązał się pisać opery do librett Couttsa.

W 1893 r. Albéniz 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 Albéniza. Zarzucił całkowicie karierę wirtuozą. 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* – Albéniz 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 Camboles-Bains (Pireneje), gdzie zmarł 16 VI 1909.

Izaak Albéniz nie odbył nigdy głębszych studiów kompozytorskich. Albéniz-kompozytor sprzed 1900 roku: to płodny pianista-improvizator, 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 suych wędrowniach po Hiszpanii. Intuicyjne poznanie techniki nie zastąpiło systematycznego studium. Niezmiernie obfita twórczość jego lat młodych cechuje bujna, ale i nazbyt łatwa pomysłowość melodyczna i prymitywizm techniczny. Dopiero kontakty z działającymi w Paryżu kompozytorami skłoniły Albéniza do udoskonalenia swego rzemiosła.

Skomponował Albéniz kilka zarzueli i oper, kilkanaście pieśni do słów Lotiego, Costy, de

Beauregard i Couttsa. *Rapsodi symfoniczna „Katalonia“* (1899) i kilkaset utworów fortepianowych, które są najcenniejszą częścią jego muzyki. Z utworów sprzed 1900 r. zostało 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 nieprzemijające wartości: *La Vega* (1905), *Iberia* (cykl dwunastu „impresji“), *Navarra*, dokończona przez Dedoda de Severae i *Preludium* do zamierzonego – pod tytułem *Azulejos* cyklu, dokończony przez Enrique Granadosa.

NAVARRA

La Vega, cykl *Iberia*, *Navarra* i *Preludium* do *Azulejos* stawiają Albéniza 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 wynika z niego harmonika, a rozwój formy przebiega według konwencji stylu romantycznego, co często kłóci się z materiałem tematycznym i nadaje tym utworom cechę eklektyzmu, nie kiedy nawet salonowości.

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

Dopełnieniem cyklu *Iberia* jest *Navarra* – ewokacja północnej, u podnóża Pirenejów leżącej krainy. Tańcem Nawarry, podobnie jak oceannej Aragonii jest jota – żywy taniec w trójdzielnym takcie, wcześniej rozstawiony w Europie przez Glinkę (*Noc w Madrycie*) i Lisztę (*Rapsodia hiszpańska*). Jotą jest także *Navarra* Albéniza, najświetniejszą i najpełniejszą ognia jotą, jaką kiedykolwiek napisano. Utwór przedstawia szeroko rozbudowaną formę trzyczęściową ze śpiewnym tematem w częściach skrajnych i potężnie „instrumentowanym”, nabrzmiałym emfaticzną wspaniałością tematem części środkowej. Nigdy przedtem nie wynałazł Albéniz tematów tak mocnych, rytmiki tak podniecającej, faktury o tak przepysznej dźwięczności. Pianizm w tym utworze zmierza do największej pełni brzmienia poprzez pięciopięciową fakturę, w której rozmaite figury akompaniamentu rozwijają się na kilku poziomach klawiatury, dając niemal wrażenie gry na dwóch fortepianach. Ta tendencja Albénizowskiego pianizmu, znamienita 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 Albéniza.