Fryderyk Chopin

Etiudy

Towarzystwo im. Fryderyka Chopina
Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Redakcja tomu: Jan Ekier

Asystent redaktora: Paweł Kamiński

Do każdego tomu dołączony jest w formie luźnej wkładki „Komentarz wykonawczy".

Poszczególnym tomom odpowiadają wydane oddzielnie „Komentarze źródłowe".

Wydany w oddzielnym tomie „Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina - 1. Zagadnienia edytorskie" obejmuje całokształt ogólnych problemów wydawniczych, zaś „Wstęp. . . - 2. Zagadnienia wykonawcze" - całokształt ogólnych problemów interpretacyjnych.

Etiudy op. 10

Nr 1 C-dur s. 11

Nr 2 a-moll s. 17

Nr 3 E-dur s. 21

Nr 4 cis-moll s. 25

Nr 5 Ges-dur s. 32

Nr 6 es-moll s. 36

Nr 7 C-dur s. 39

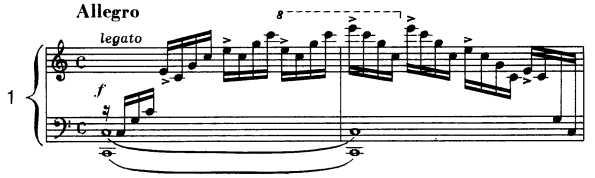
Nr 8 F-dur s. 43

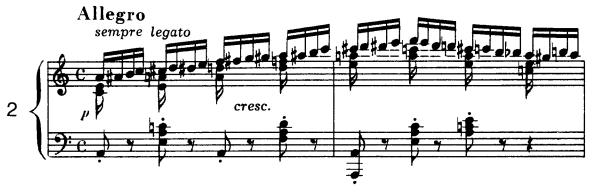
Nr 9 f-moll s. 50

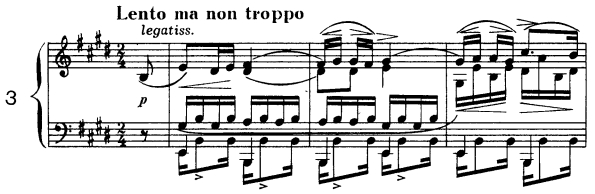
Nr 10 As-dur s. 54

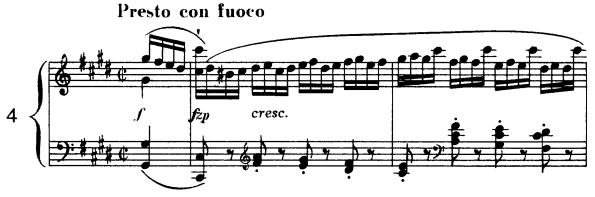
Nr 11 Es-dur s. 59

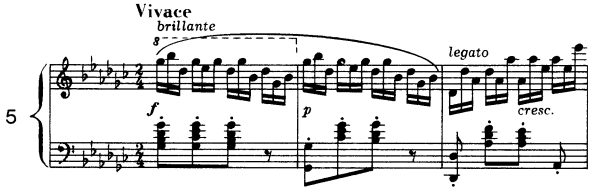
Nr 12 c-moll s. 62

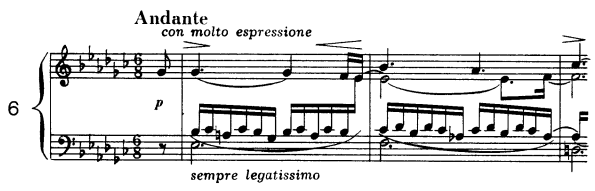


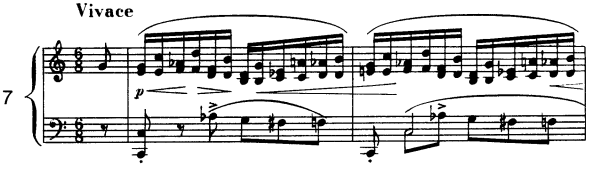


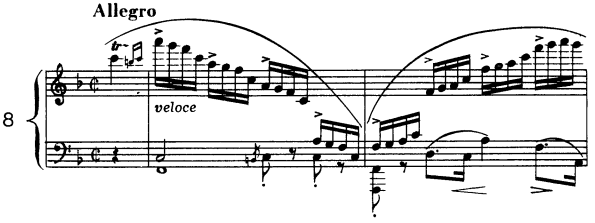


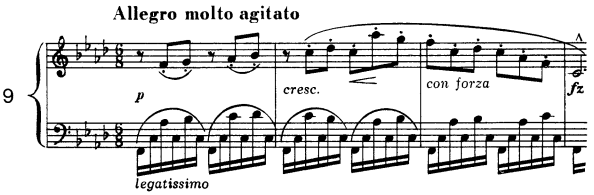


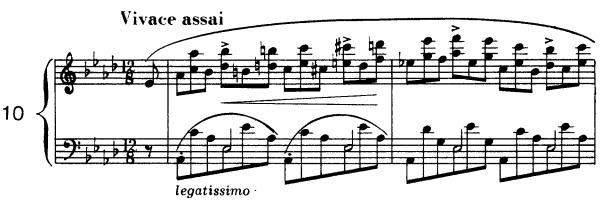


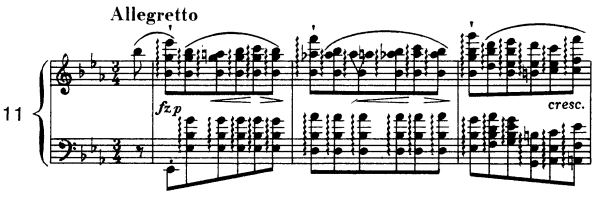


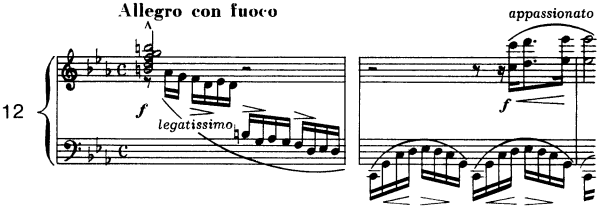












Etiudy op. 25

Nr 1 As-dur s. 67

Nr 2 f-moll s. 72

Nr 3 F-dur s. 76

Nr 4 a-moll s. 80

Nr 5 e-moll s. 84

Nr 6 gis-moll s. 90

Nr 7 cis-moll s. 96

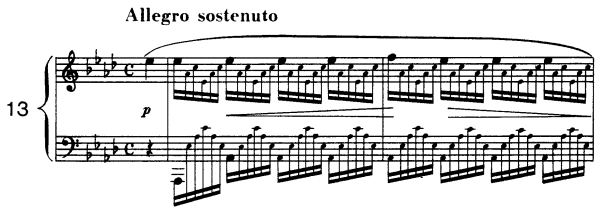
Nr 8 Des-dur s. 100

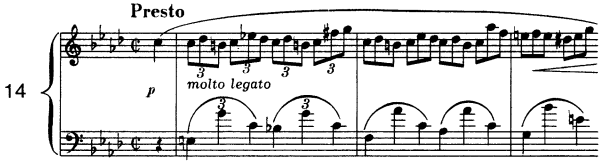
Nr 9 Ges-dur s. 103

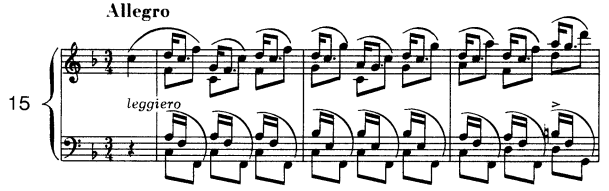
Nr 10 h-moll s. 105

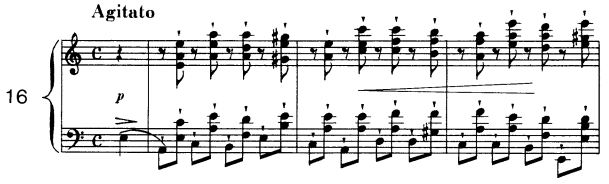
Nr 11 a-moll s. 111

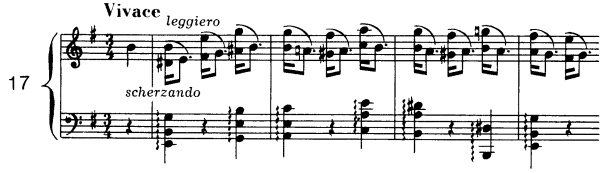
Nr 12 c-moll s. 120

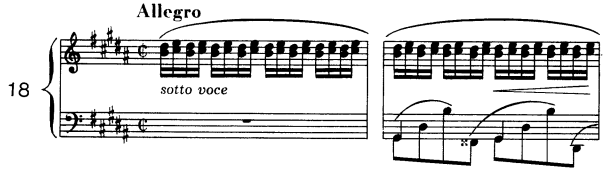


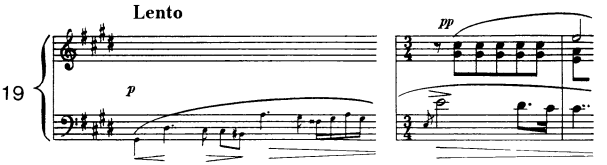


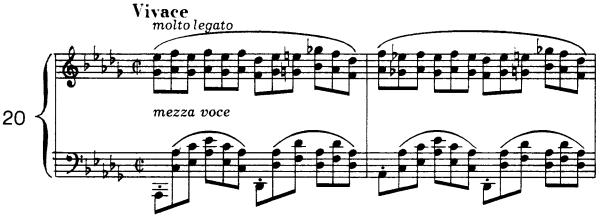


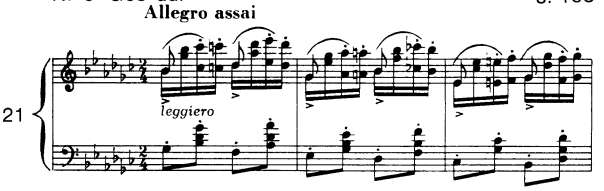


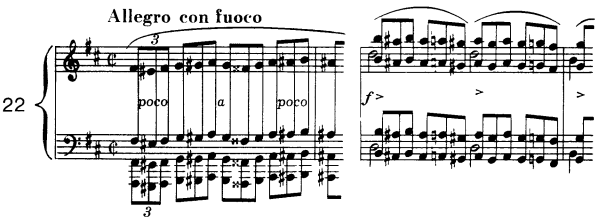


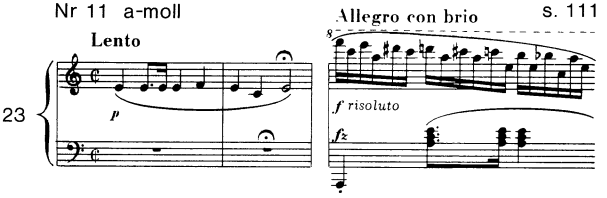


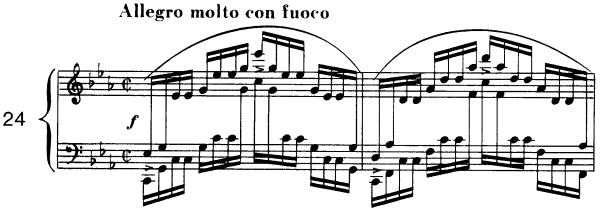






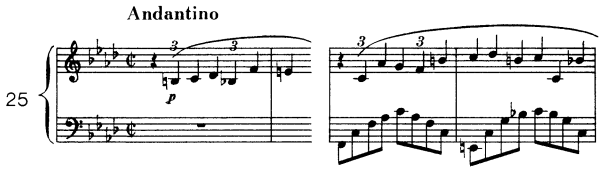




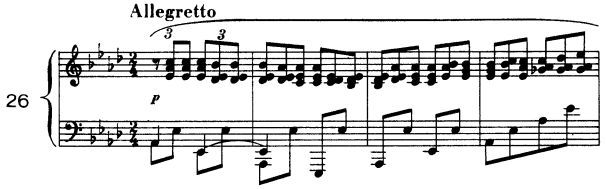


Etiudy dla „Méthode des Méthodes”

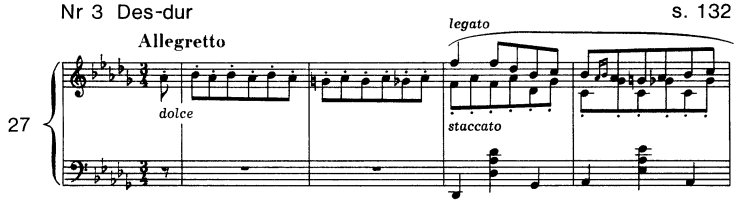
Nr 1 f-moll s. 126



Nr 2 As-dur s. 129



Nr 3 Des-dur s. 132



op. 10

„Zrobiłem Exercice duży en forme, w moim jednym sposobie, jak się zobaczymy, to Ci go pokażę.”

„Napisałem parę exercissów - przy Tobie bym je dobrze zagrał.”

Z listów F. Chopina do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa 20 X i 14 XI 1829.

„Piszę nie wiedząc, co moje pióro bazgrze, gdyż w tej chwili Liszt gra moje Etiudy i przenosi mnie poza obręb rozsądnych myśli. Chciałbym mu wykraść sposób wykonywania moich własnych utworów.”

Fragment wspólnego listu Liszta, Chopina i Franchomme'a do Ferdynanda Hillera we Frankfurcie, Paryż 20 VI 1833.

op. 10 nr 1

„Kiedy mu grałam pierwszą z jego Etiud [. . .] polecił mi, abym rano ćwiczyła ją bardzo powoli. «Ta Etiuda dobrze pani zrobi - powiedział. Jeżeli ją pani będzie studiować według moich wymagań, rozszerzy ona rękę i pozwoli wykonywać pasaże jak pociągnięcie smyczka. Ale niestety, zamiast tego nauczyć, często tego wszystkiego oducza».”

Z dziennika uczennicy Chopina Fryderyki Muller-Streicher, cyt. w. F. Niecks *F. Chopin als Mensch u. als Musiker*, Leipzig 1890.

op. 10 nr 3

„W związku z tą Etiudą [. . .] Chopin powiedział Gutmannowi, że już nigdy więcej w swoim życiu nie skomponował równie pięknej melodii; a raz gdy grał mu ją Gutmann, mistrz wzniósł złożone ręce i zawołał: «O, moja ojczyzno».”

Przekazane przez ucznia Chopina, Adolfa Gutmanna, F. Niecksowi w: F. Niecks jw.

op. 10 nr 5

„Czy Wieck [Clara] dobrze grała moją Etiudę? Jak też mogła zamiast czegoś lepszego wybrać właśnie Etiudę, najmniej ciekawą dla tych, co nie wiedzą, że to na czarne klawisze! Lepiej było cicho siedzieć.”

Z listu F. Chopina do Juliana Fontany w Paryżu, Marsylia 25 IV 1835.

op. 25

„[Chopin] w piorunującym tempie odegrał zdziwionym lipszczanom swoje nowe Etiudy [. . .]"

Z listu F. Mendelssohna do siostry Fanny Hensel, Lipsk 6 X 1835.

„Co dotyczy Etiud [. . .] większość z nich słyszałem grane przez samego Chopina, a grał je on «bardzo po chopinowsku» [. . .] Wyobraźmy sobie harfę eolską o wszystkich tonacjach, które ręka artysty miesza ze sobą, stosując przy tym najrozmaitsze fantastyczne zdobienia, w ten sposób jednak, że słyszy się zawsze niski dźwięk podstawowy i miękko śpiewający głos górny - oto przybliżony obraz jego gry. Nic więc dziwnego, że najmilsze stały mi się te Etiudy, które słyszałem grane przez niego samego."

op. 25 nr 1

„Spośród nich zaś muszę wymienić przede wszystkim pierwszą, As-dur, która jest bardziej poematem niż Etiudą. Myliłby się jednak, kto by sądził, że wygrywał on wyraźnie każdą z jej małych nutek; było to raczej falowanie akordu As-dur, uwydatnione tu i ówdzie pedałem; ale poprzez harmonie przebijała przepiękna, wyrażona dużymi nutami melodia, i tylko raz w środku obok melodii głównej wystąpił wyraźniej na tle akordów również i głos tenorowy. Po tej Etiudzie pozostawało takie wrażenie, jak po cudownym sennym widzeniu, które, na pół obudzeni, chcielibyśmy jeszcze raz uchwycić. Trudno to wyrazić, a tym bardziej chwalić za pomocą słów."

R. Schumann *Gesammelte Schriften über Musik u. Musiker*, Leipzig 1888, II Band.

„Podobno sam Chopin o wykonaniu tej Etiudy tak się odezwał do jednej z uczennic: «proszę sobie wyobrazić, że mały pastuszek przed nadciągającą burzą schronił się do zacisznej groty. Z daleka szumi wiatr i deszcz, a on ł a g o d n i e gra na fujarce swoją melodię»."

Przekazane przez J. Kleczyńskiego w: *Chopin w celniejszych swoich utworach*, Warszawa 1886.

op. 25 nr 2

„Przechodził zaraz [po Etiudzie As-dur] do drugiej w zeszycie - f-moll, noszącej również niezapomniane piętno jego osobowości, Etiudy tak uroczej, marzycielskiej i cichej jak śpiew dziecięcia przez sen."

op. 25 nr 3

„Po niej znów następowała kolejna, piękna, nie tyle w charakterze nowa, jak raczej w użytym motywie, Etiuda F-dur; chodziło tu bardziej o ukazanie pełnej wdzięku [liebenswürdigste] brawury, za którą mistrz zasługiwał na największe pochwały."

R. Schumann jw.

Dbop. 36

„Ja niżej podpisany stwierdzam, że sprzedałem Panu Maurycemu Schlesingerowi na jego wyłączną własność na wszystkie kraje Etiudę mojej kompozycji, przeznaczoną do Metody Metod Pianistów pp. Moschelesa i Fétisa, i że otrzymałem od niego sumę dwustu franków.

Fryderyk Chopin"

„Otrzymałem od p. Maurycego Schlesingera sumę pięciuset franków za odstąpienie na wyłączną własność drugiej Etiudy dla Metody Metod Pianistów.

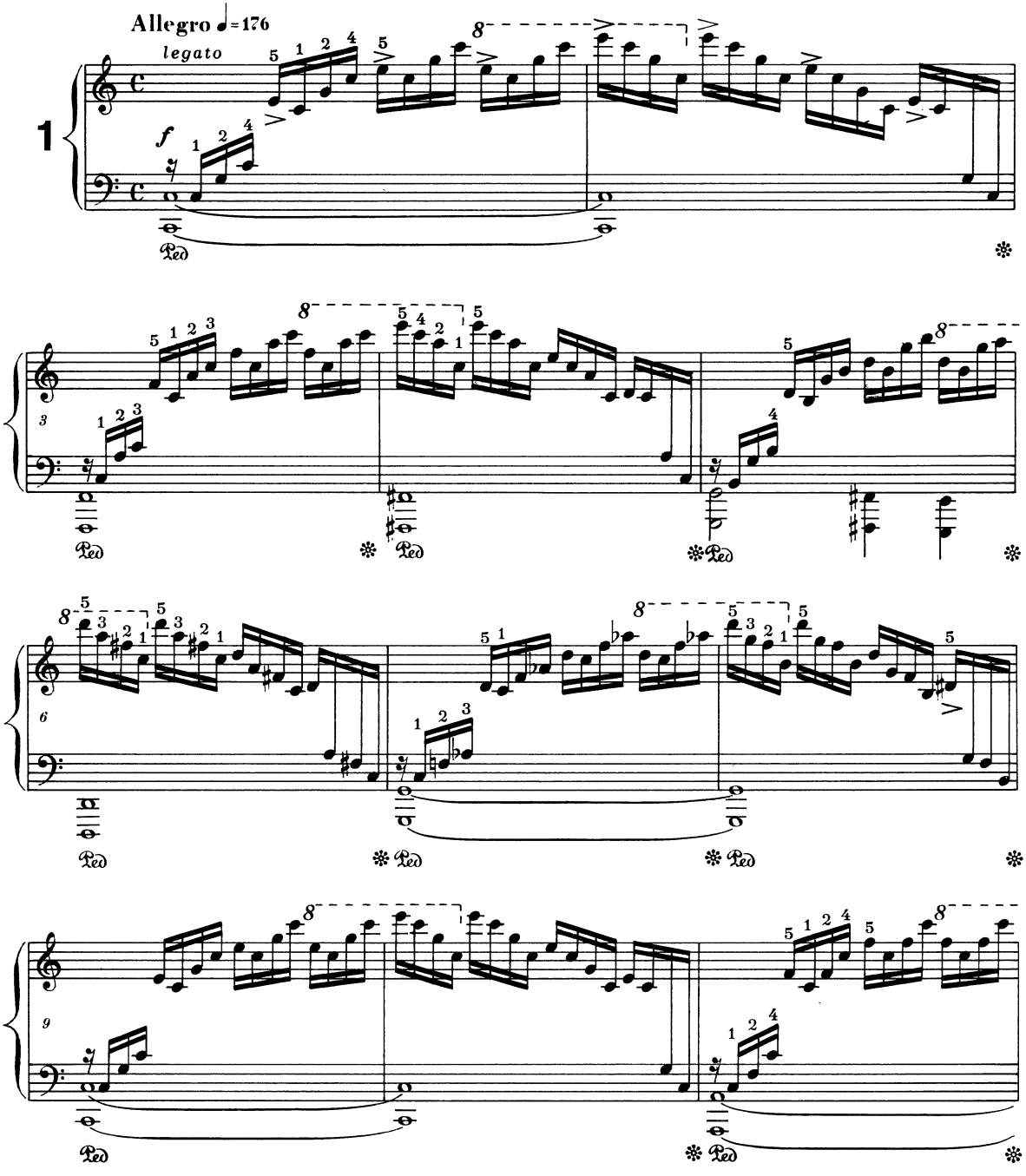
Chopin"

Do wydawcy Maurycego Schlesingera w Paryżu, Paryż 19 XI i 1 XII 1839.

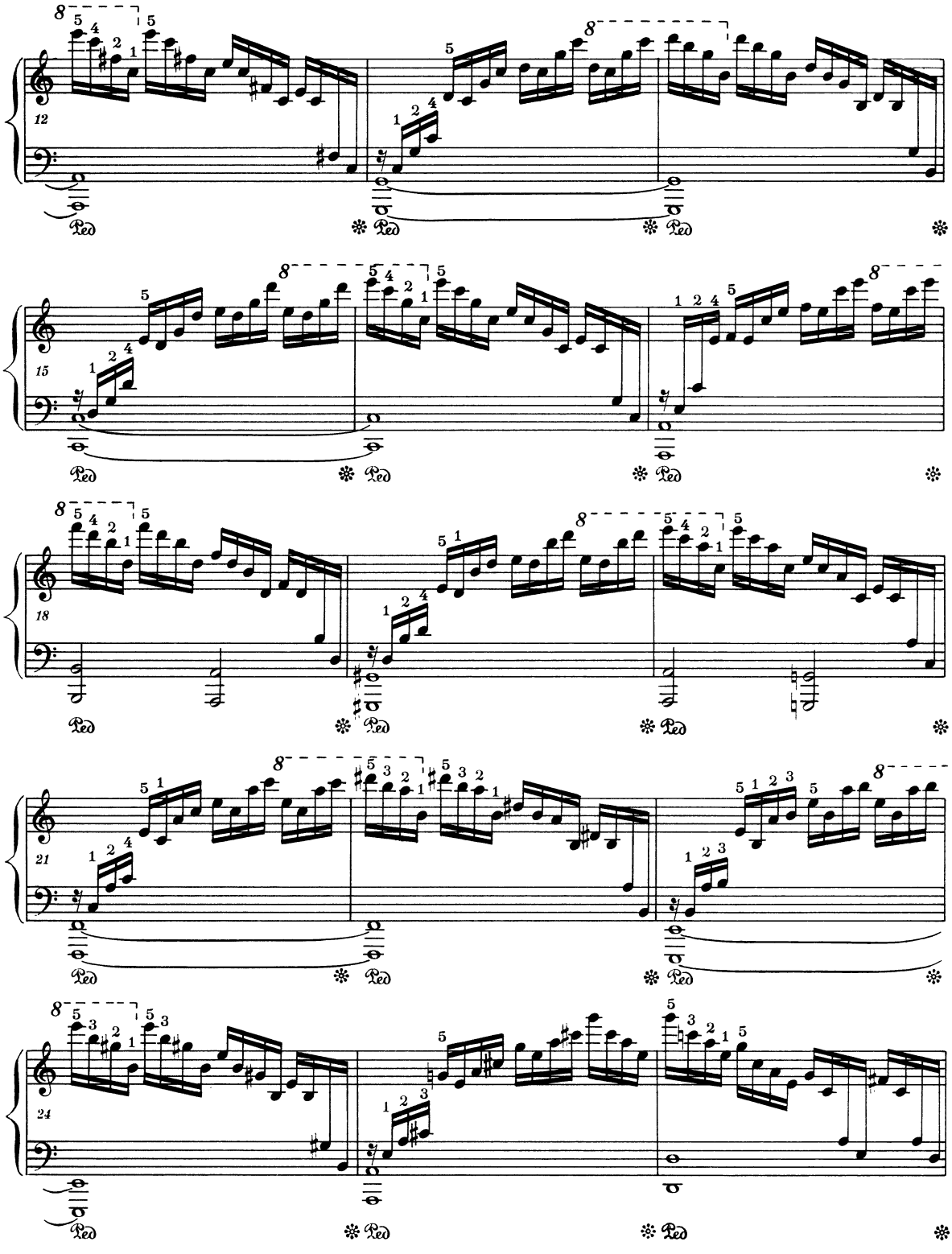
Etudes

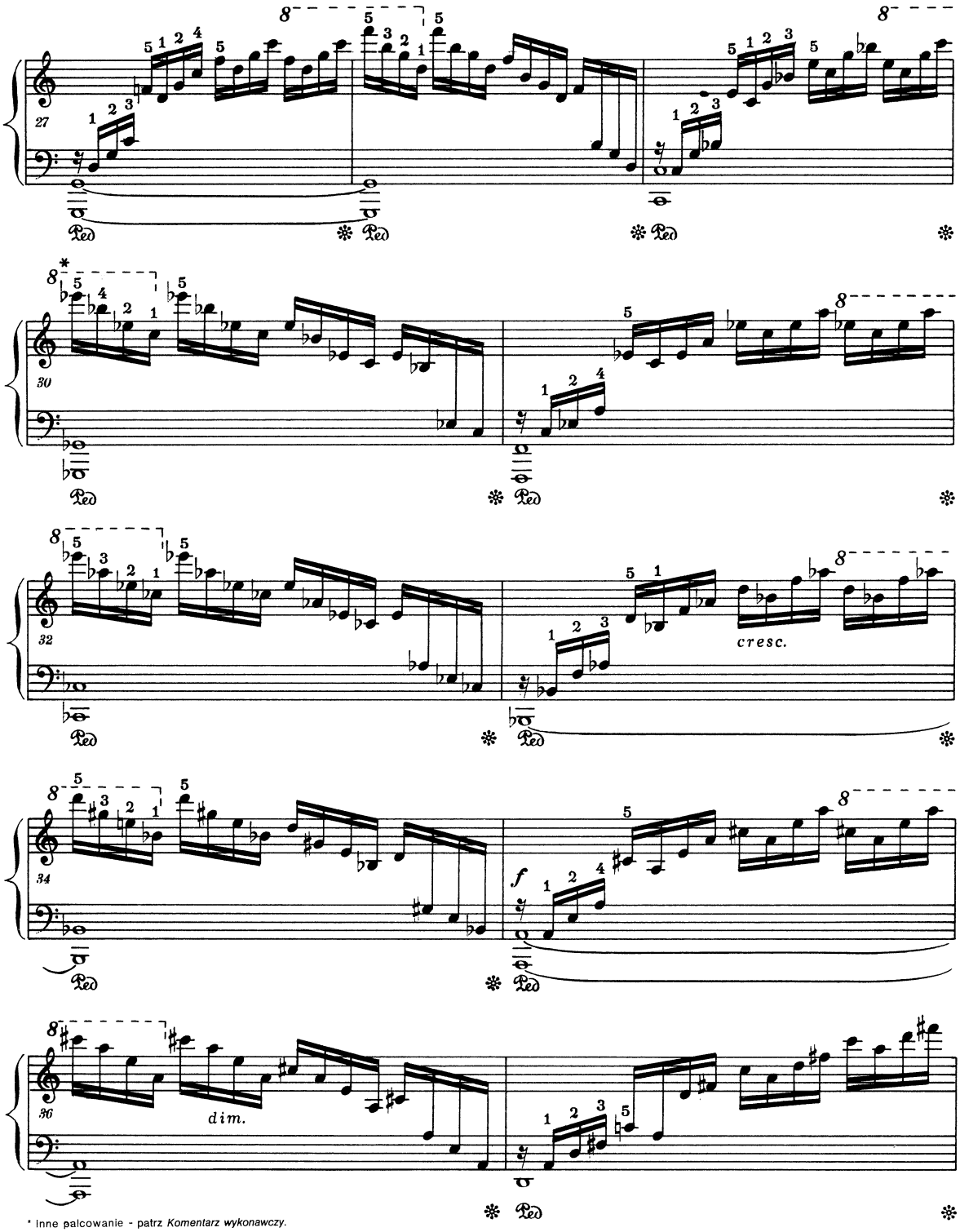
A son ami F. Liszt

op. 10 nr 1

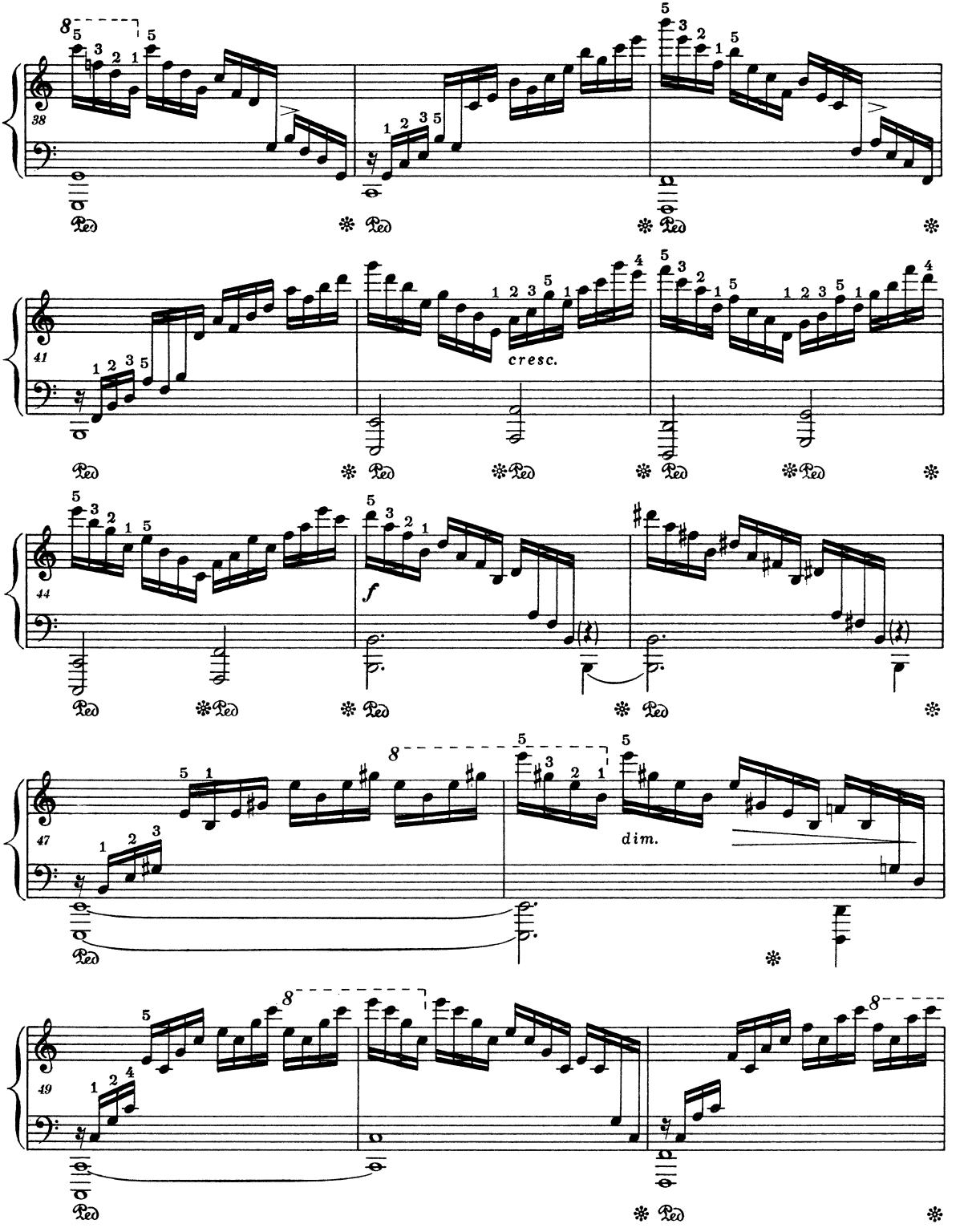


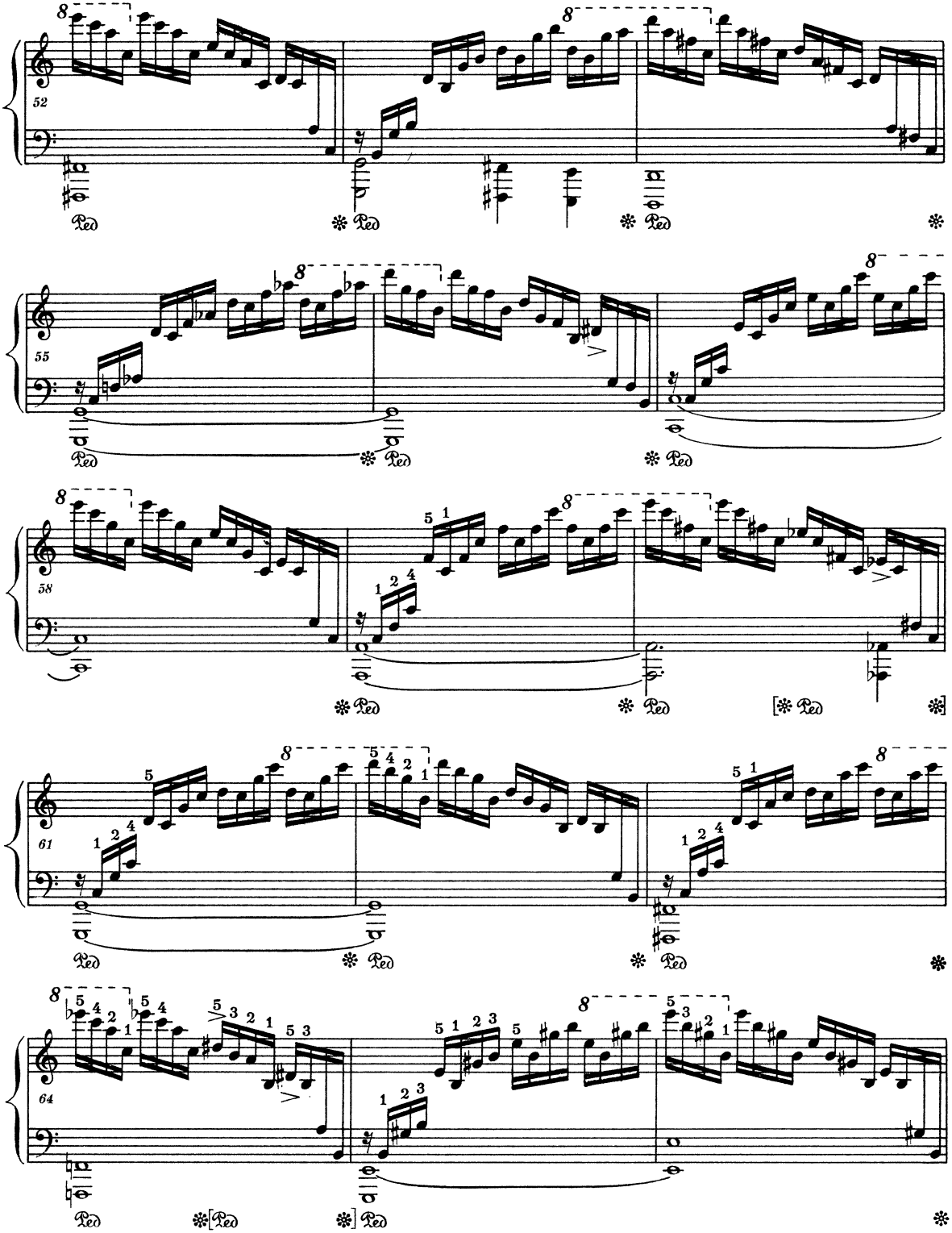
© 1990 by PWM Edition, Kraków, Poland

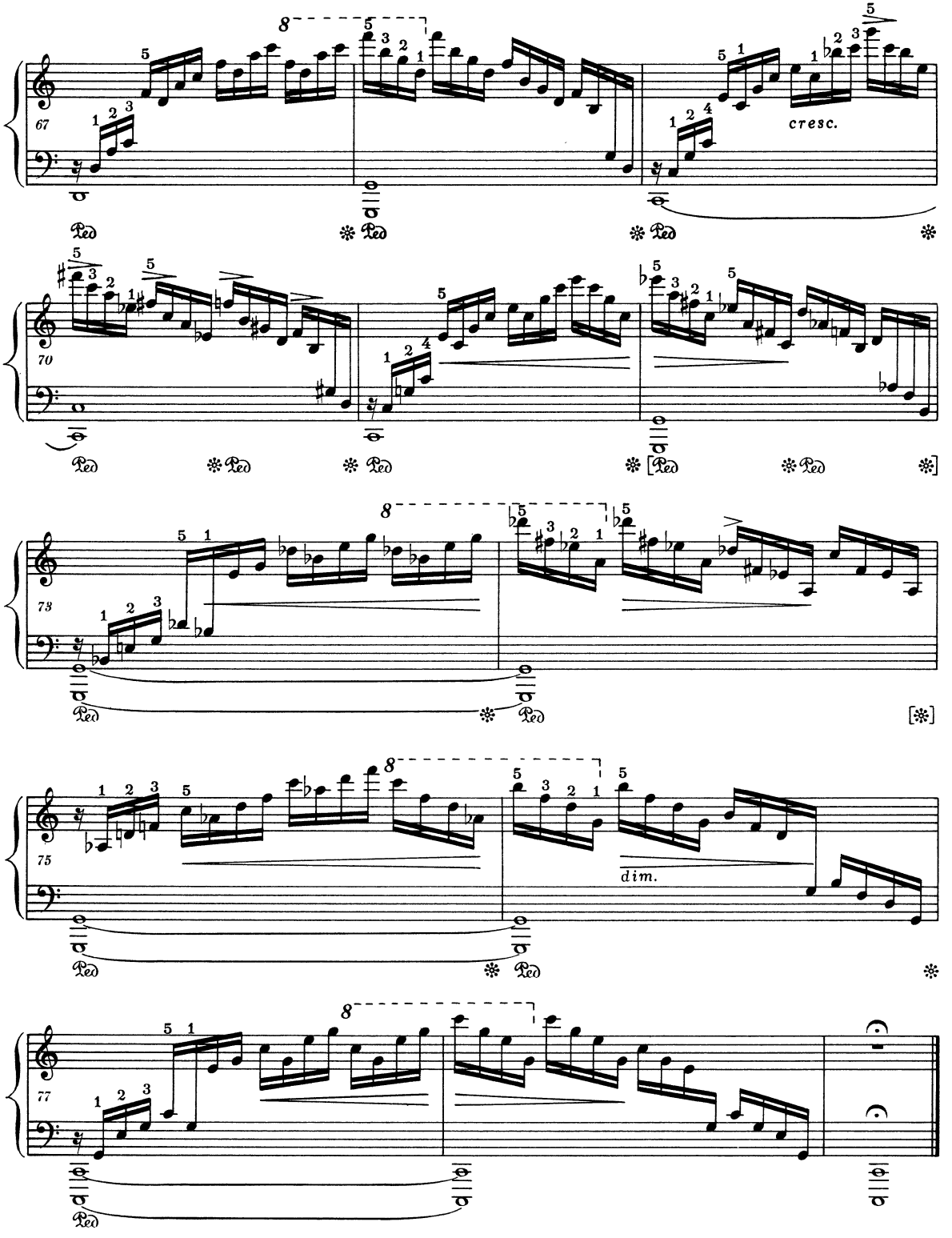

12
15
18
21
24
Ped

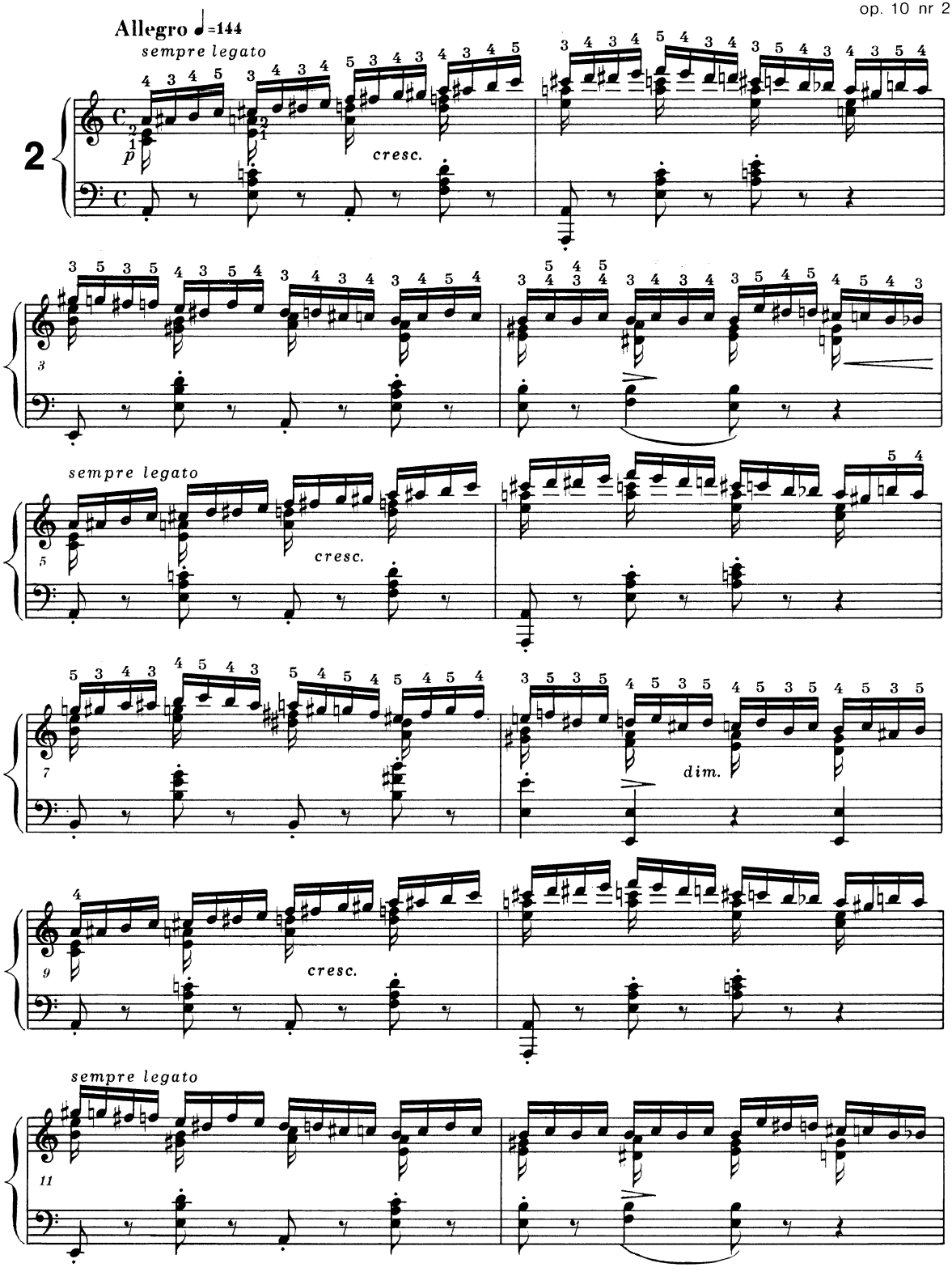


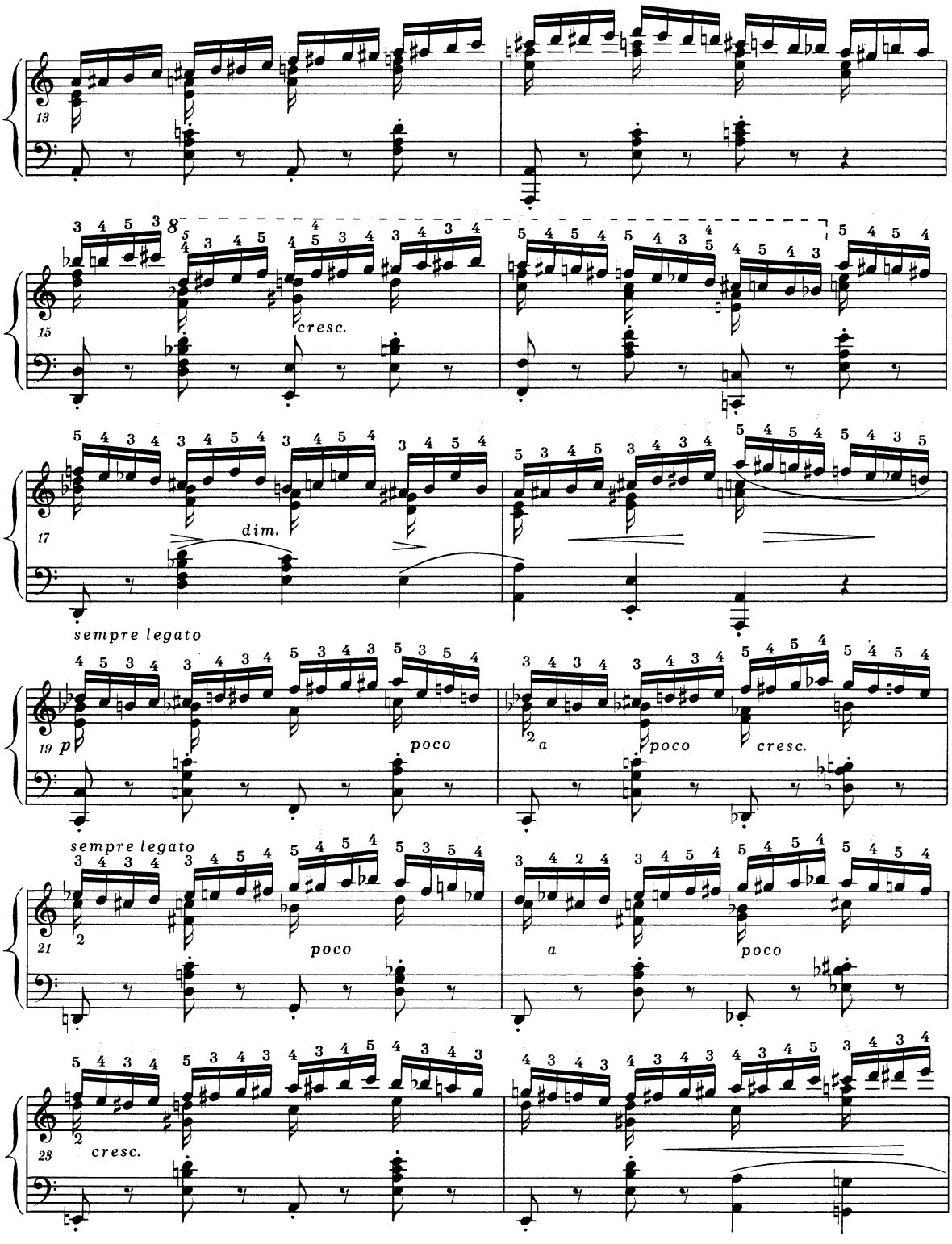
* Inne palcowanie - patrz *Komentarz wykonawczy.*
Autre doigté - voir *le Commentaire d'exécution.*


38
41
cresc.
44
f
47
dim.
49

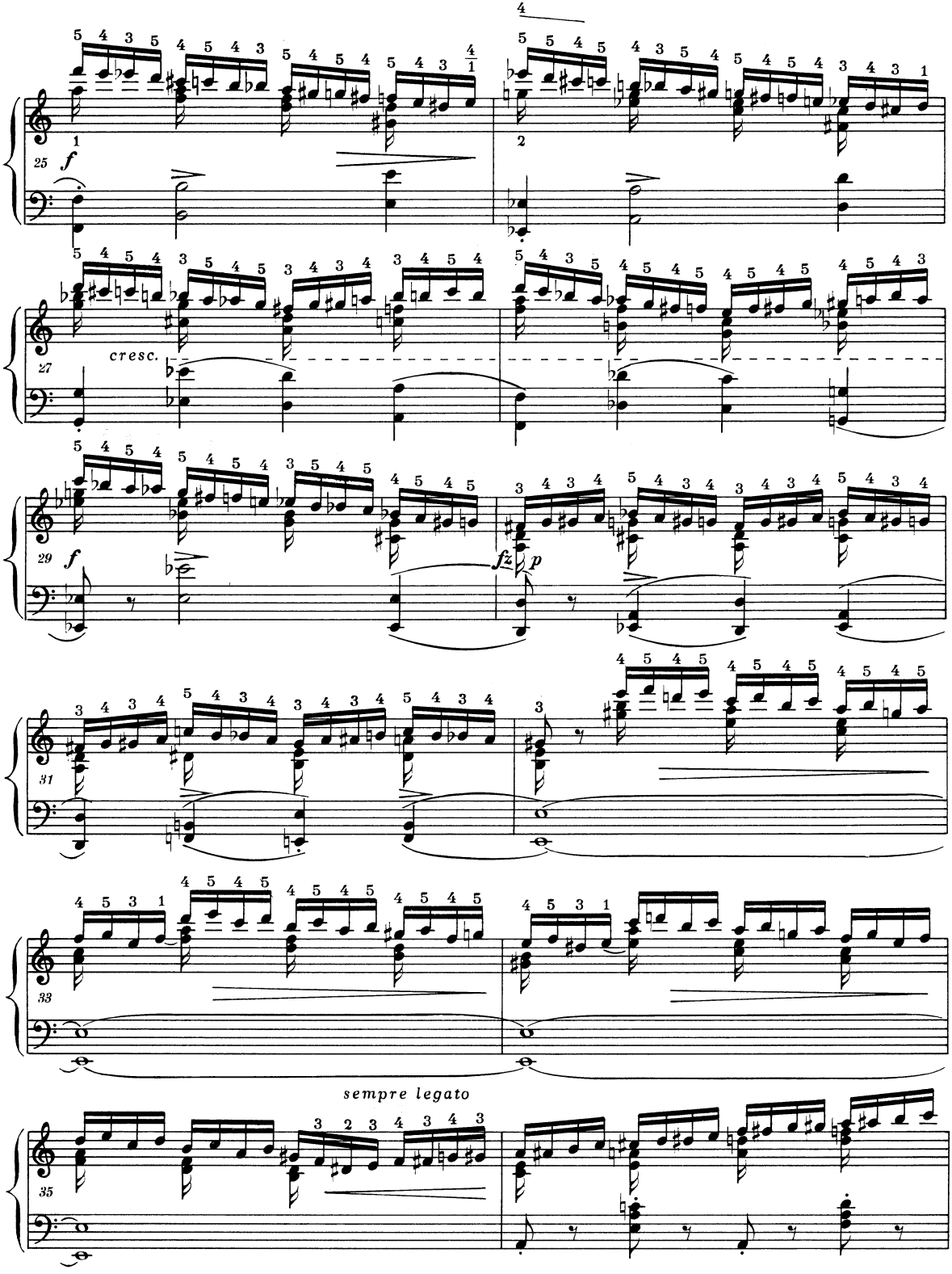

52
55
58
61
64

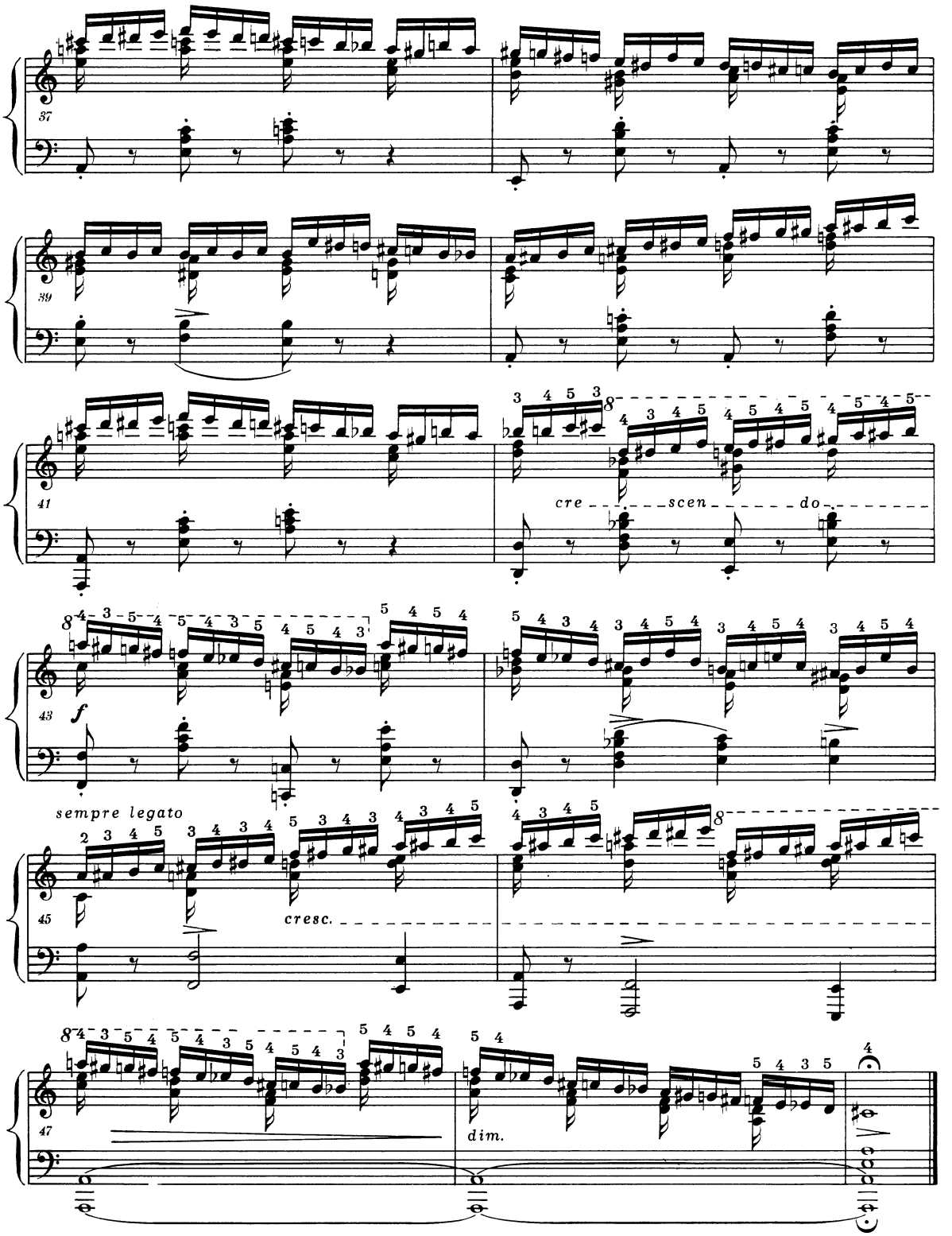

67
cresc.
70
73
75
dim.
77


Allegro ♩=144
sempre legato
cresc.
sempre legato
cresc.
dim.
cresc.
sempre legato

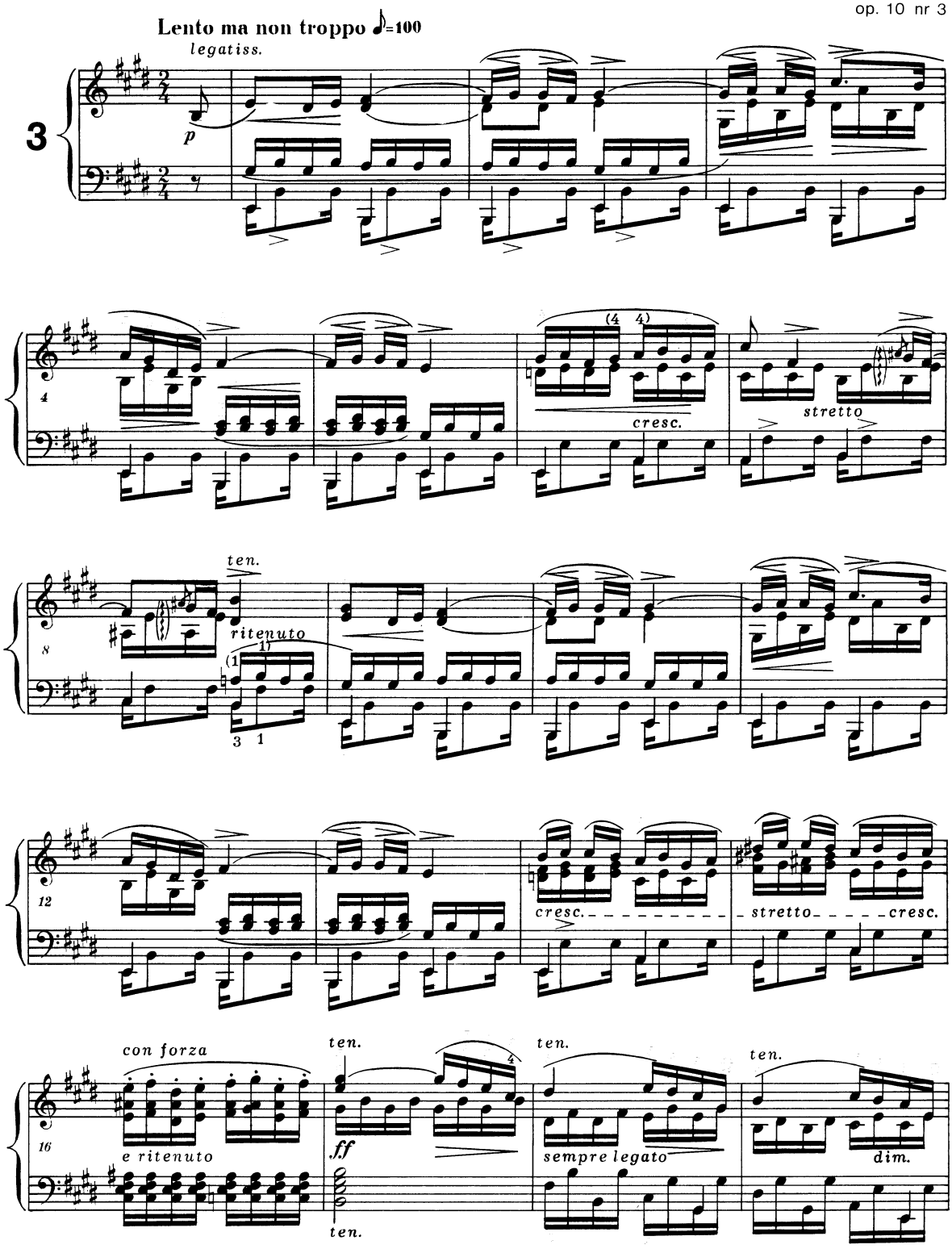

13
15
cresc.
17
dim.
sempre legato
19
p
poco
a
poco
cresc.
sempre legato
21
poco
a
poco
23
cresc.

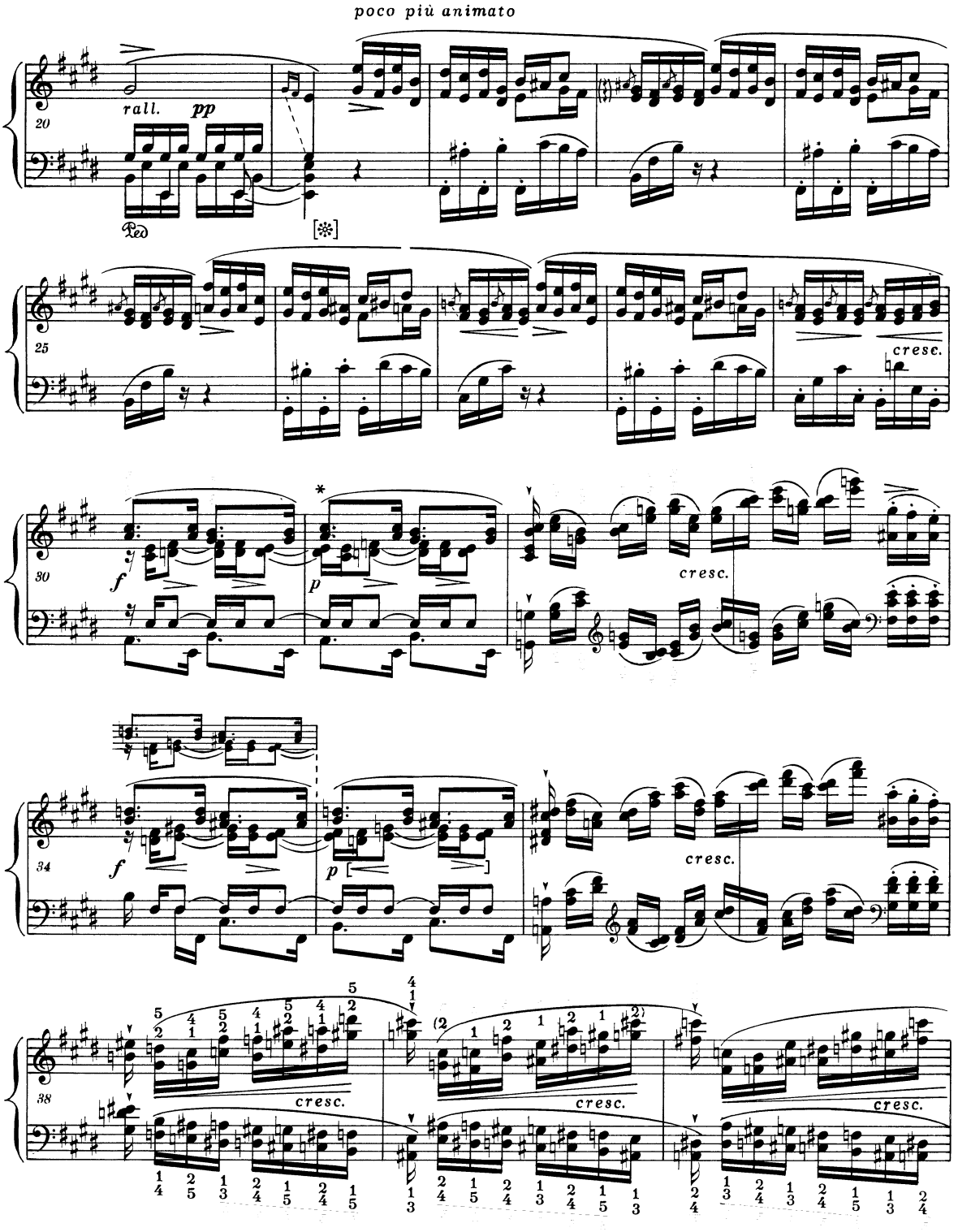
PWM-8613


25
f
27
cresc.
29
f
fz
p
31
33
sempre legato
35

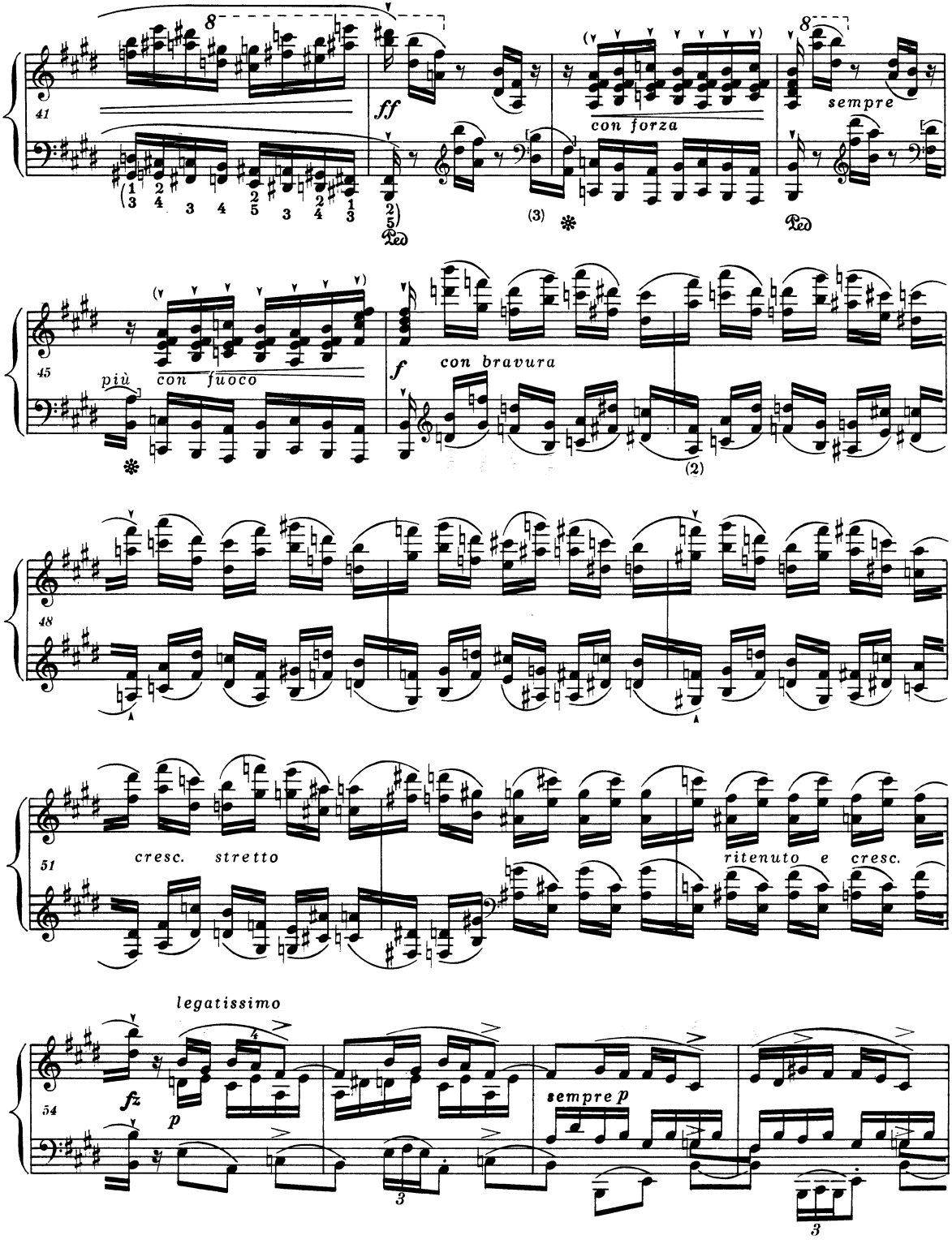


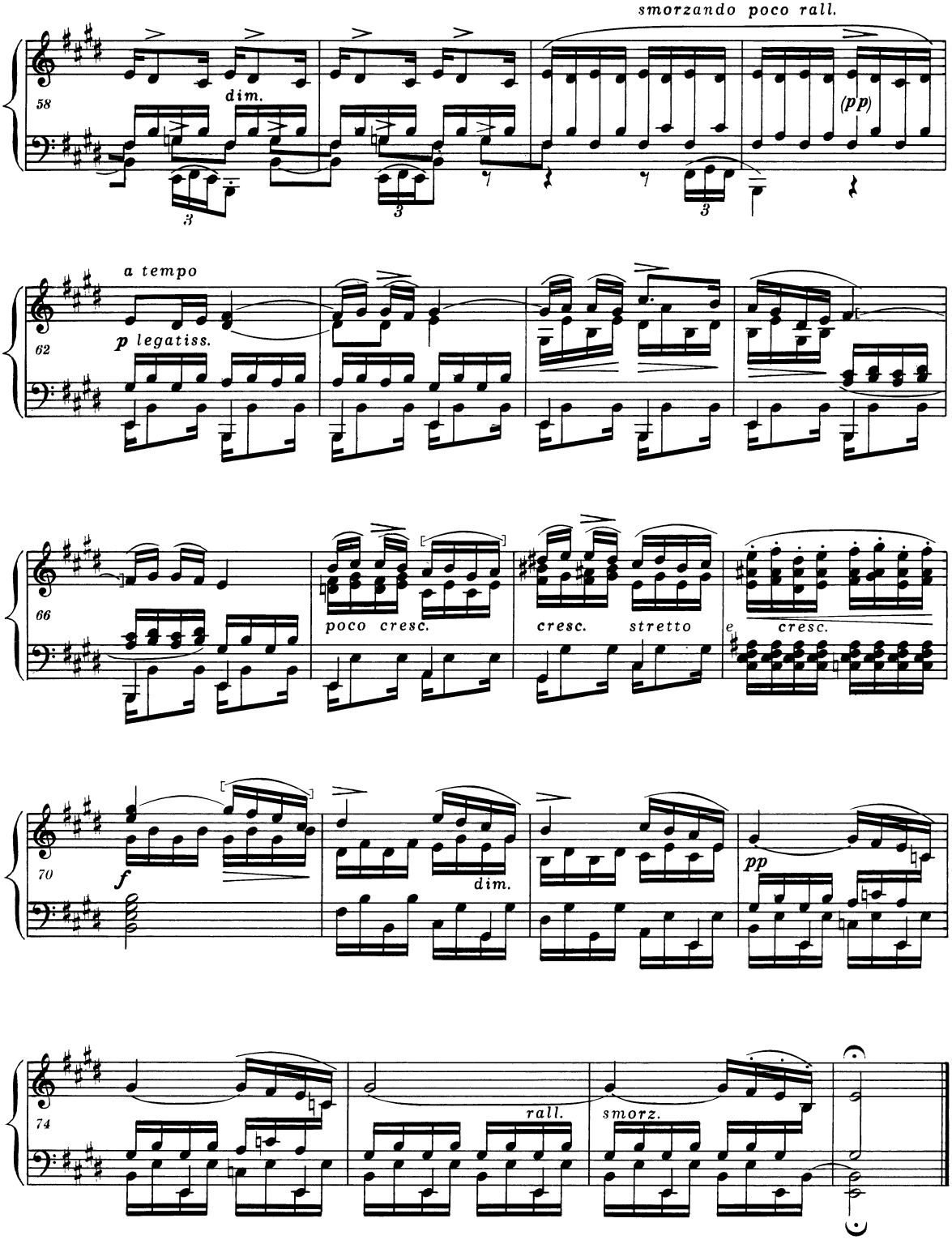
PWM-8613


Lento ma non troppo ♪=100
legatiss.
p
3
4
cresc.
stretto
ten.
ritenuto
8
12
cresc.
stretto
cresc.
con forza
e ritenuto
ten.
ff
ten.
ten.
sempre legato
ten.
dim.
16

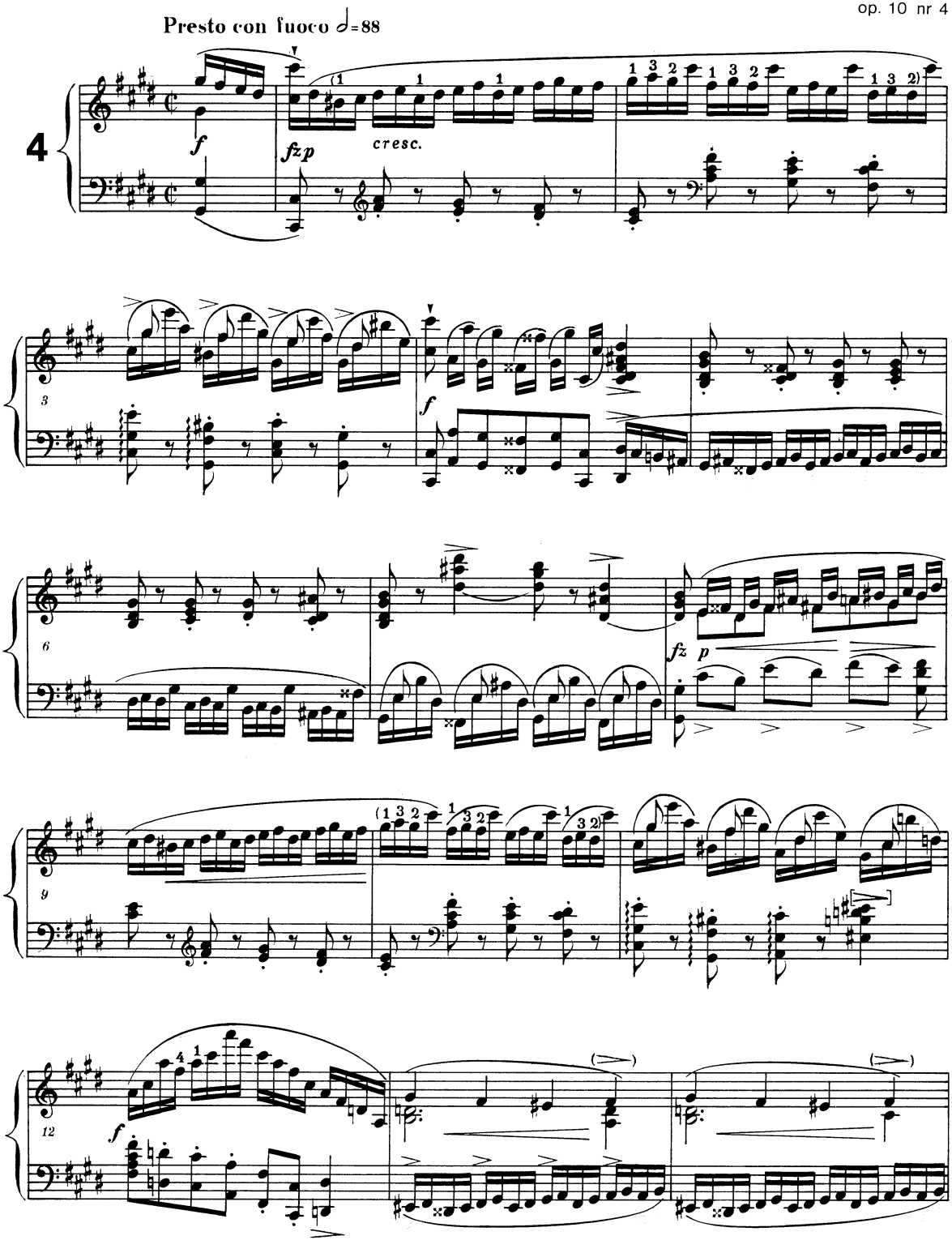


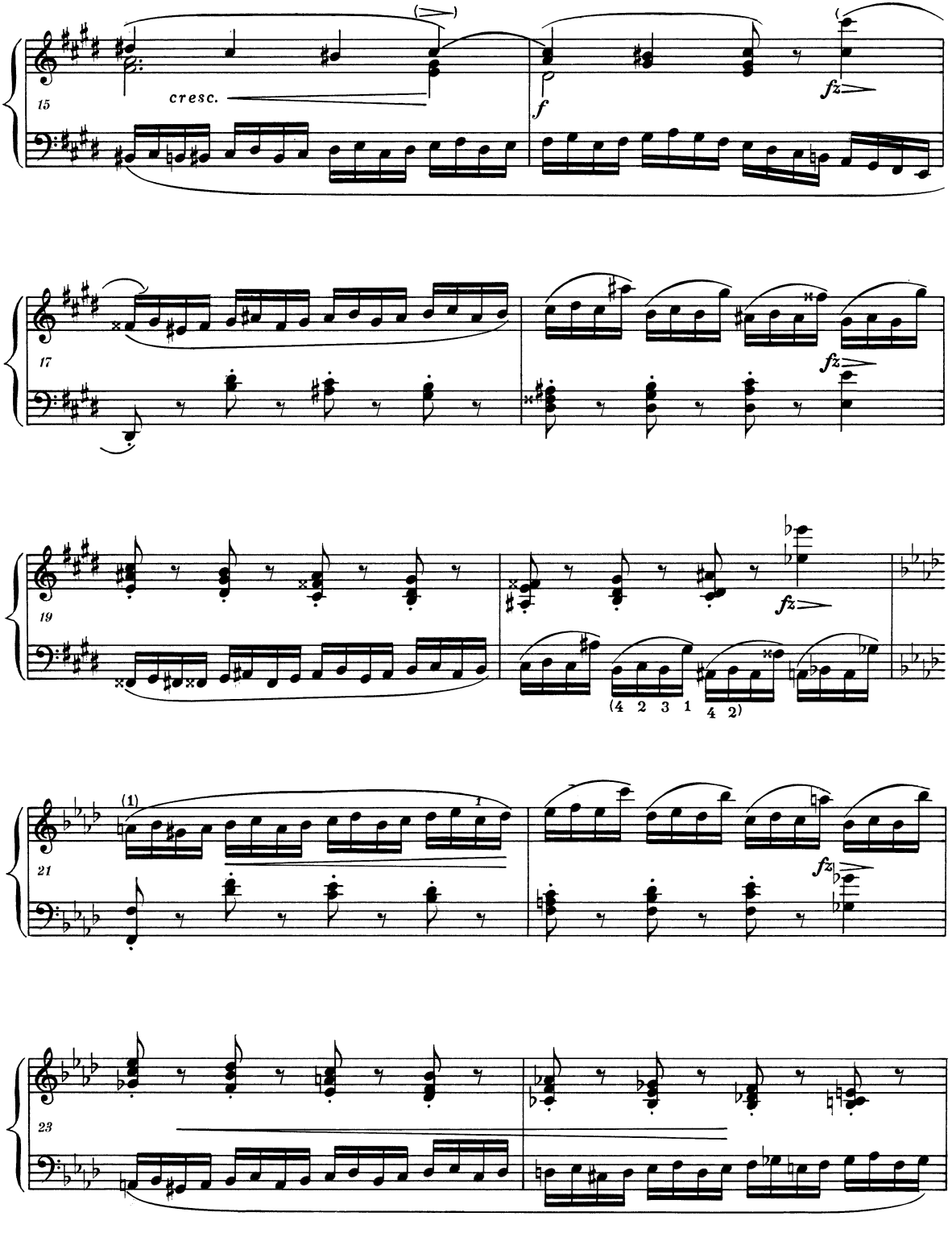
* Wariant wpisany przez Chopina do egzemplarza lekcyjnego:
Variante notée par Chopin dans l'un des exemplaires d'élève:

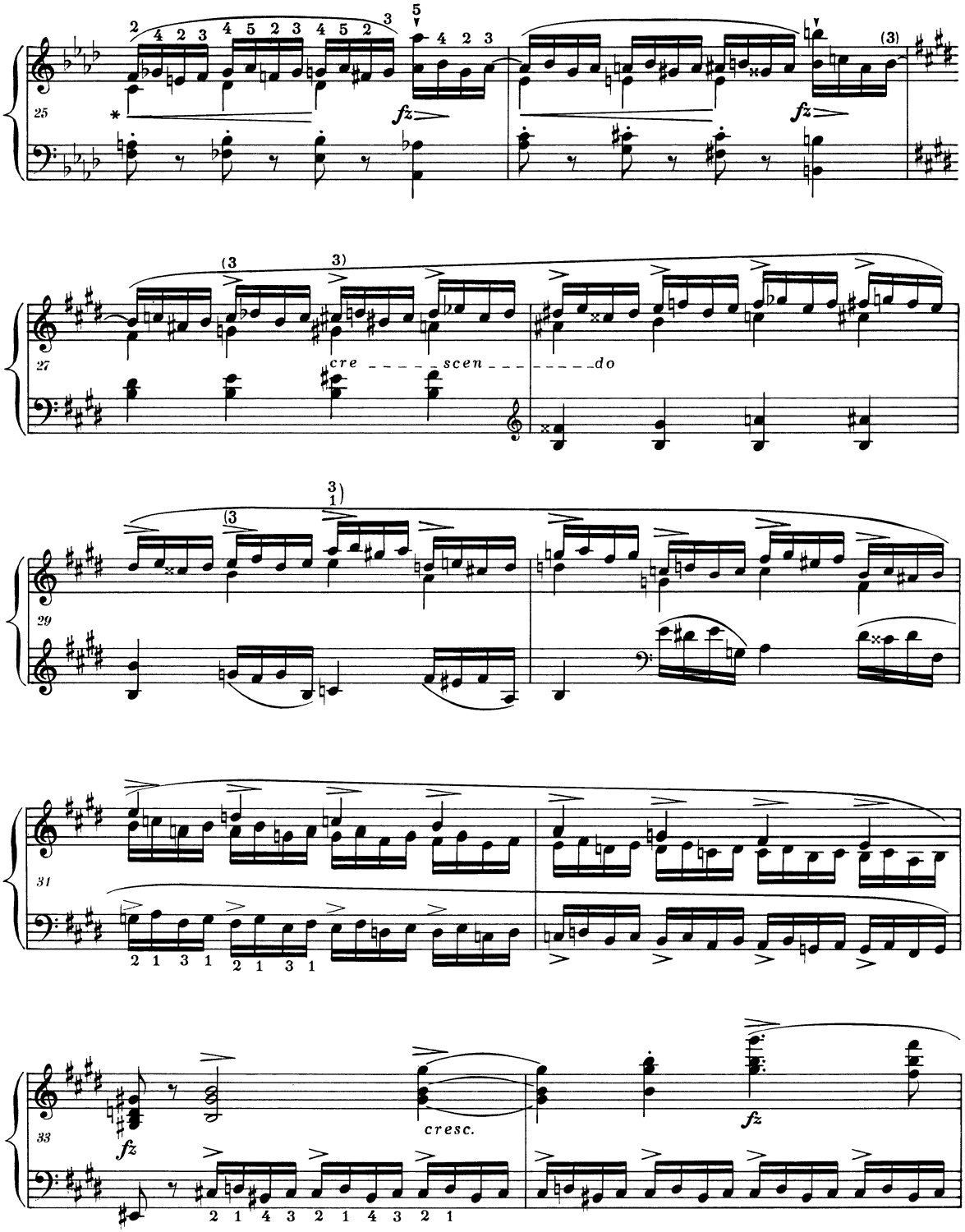

41
ff
con forza
sempre
Ped
45
più
con fuoco
f
con bravura
48
51
cresc.
stretto
ritenuto e cresc.
54
legatissimo
fz
p
sempre p


smorzando poco rall.
58
dim.
(pp)
a tempo
62
p legatiss.
66
poco cresc.
cresc.
stretto
e
cresc.
70
f
dim.
pp
74
rall.
smorz.

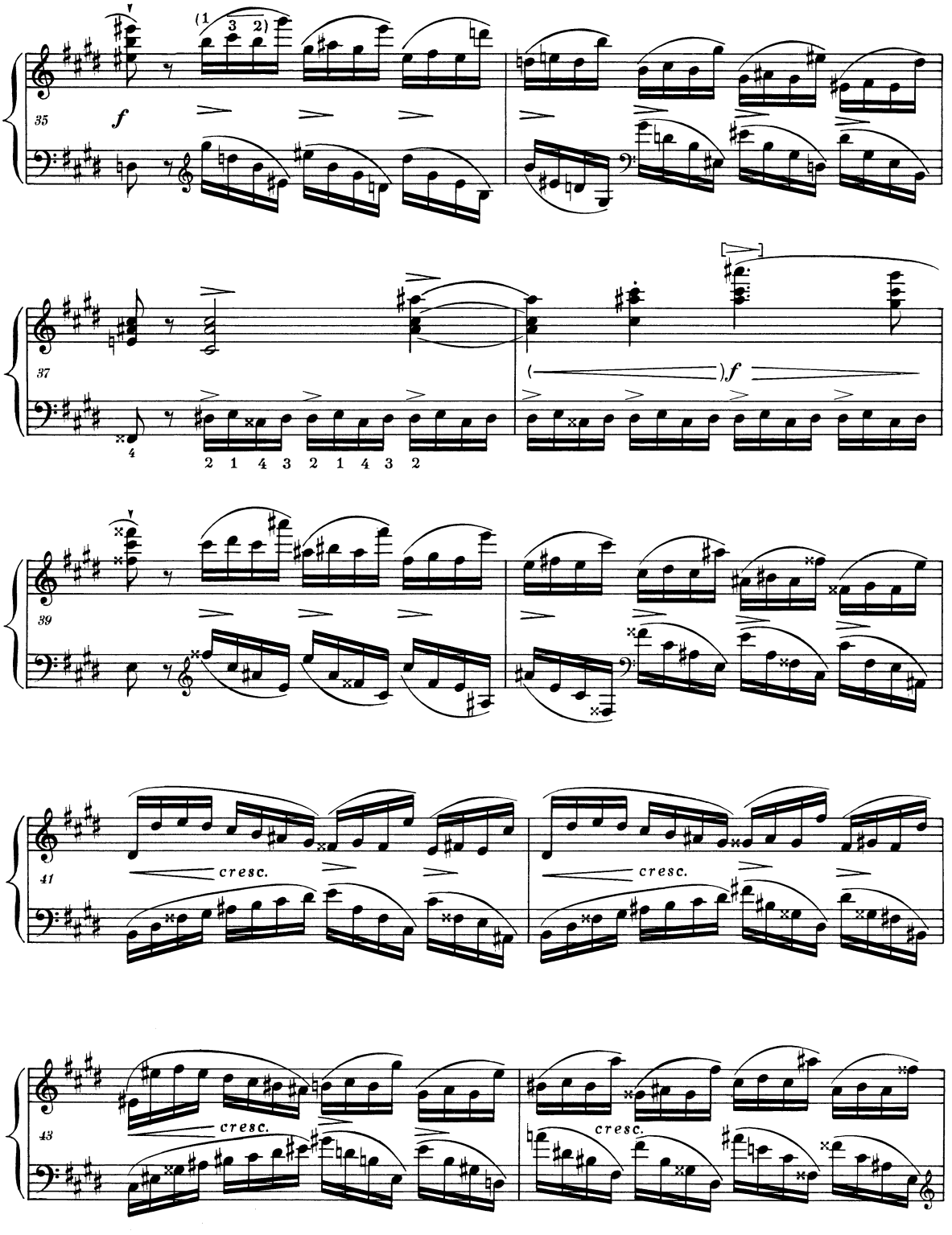
PWM-8613

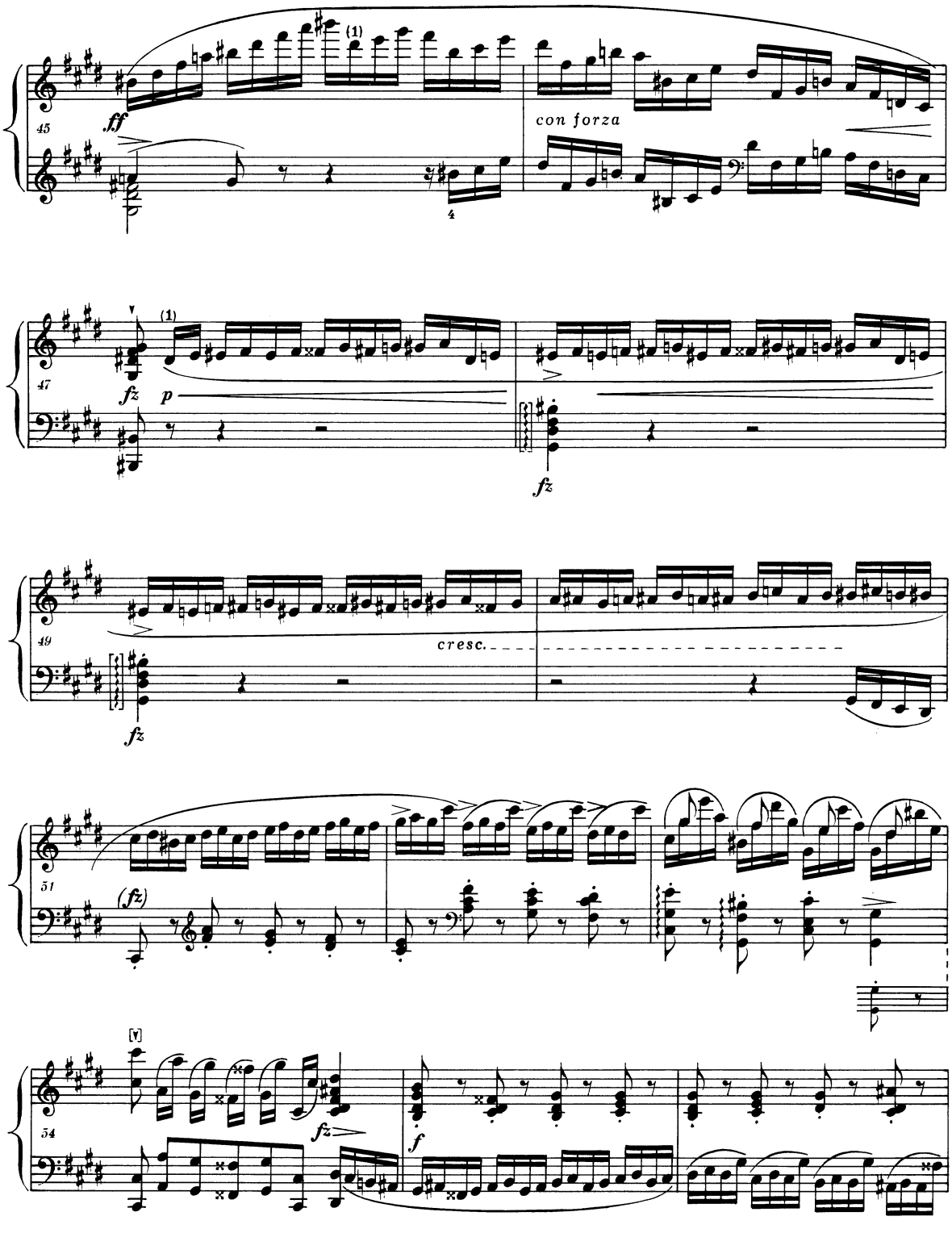

Presto con fuoco ♩=88
4
f
fzp
cresc.
3
f
6
fz
p
9
12
f

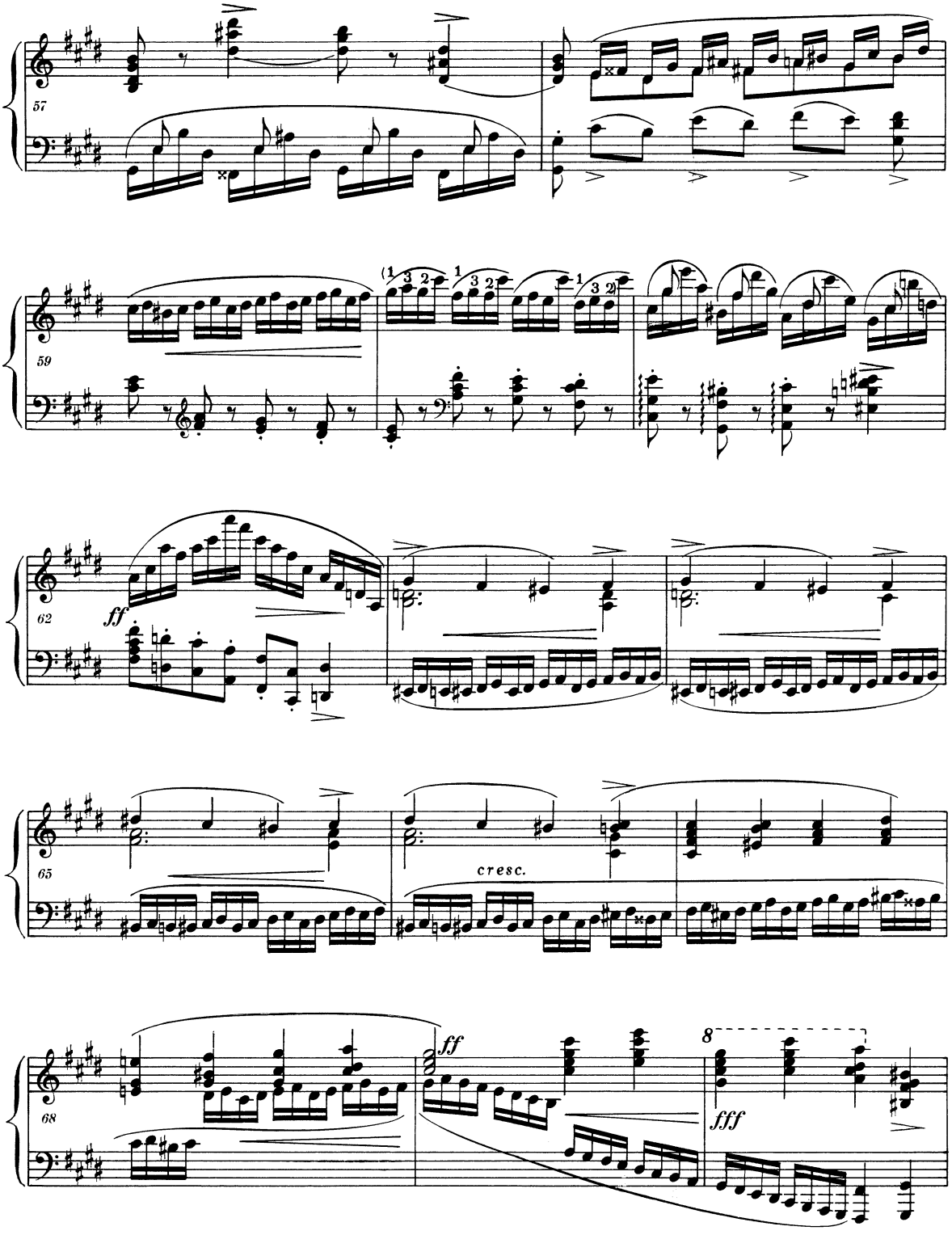

15
cresc.
f
fz
17
fz
19
fz
(4 2 3 1 4 2)
21
(1)
fz
23



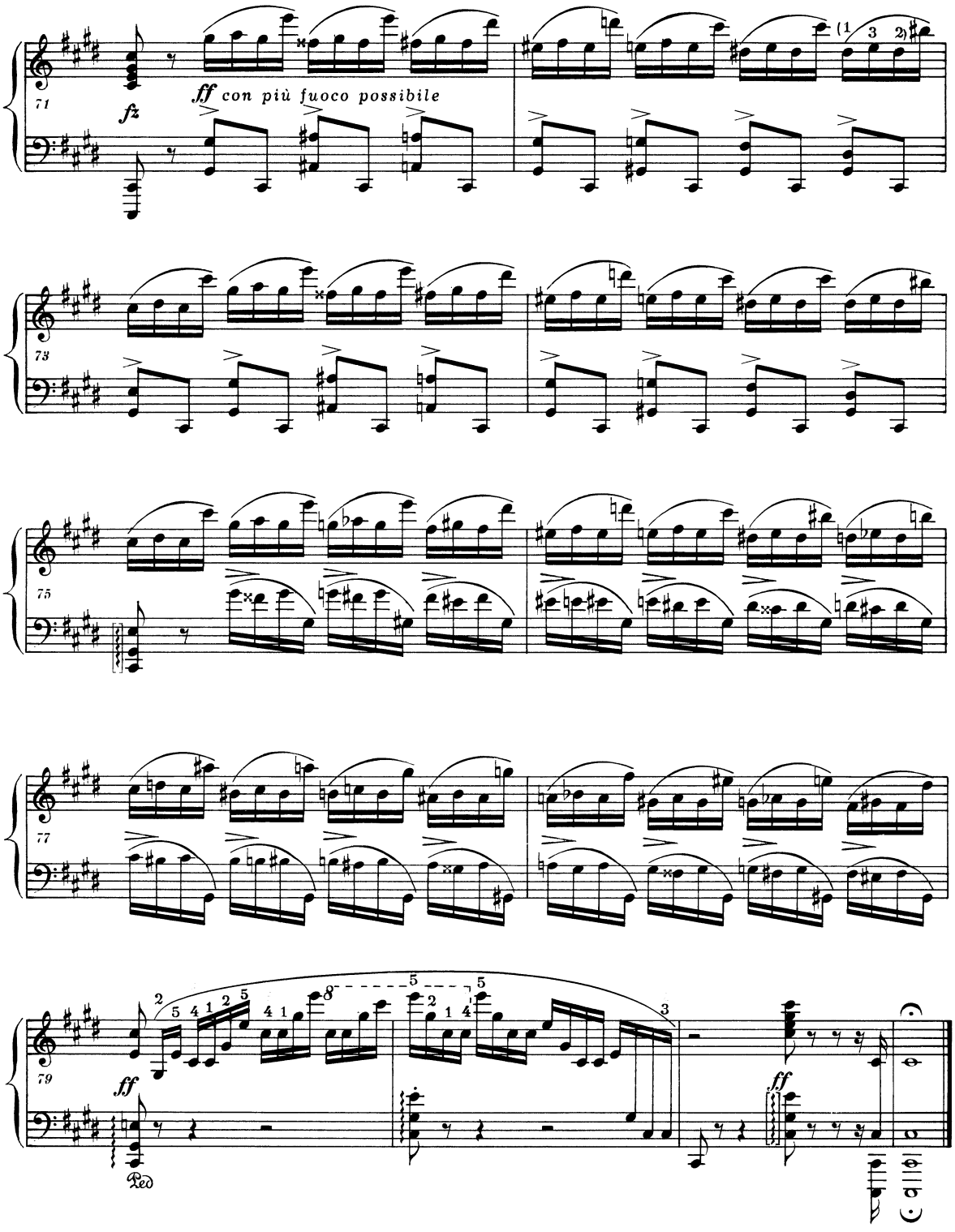
* Inne palcowanie - patrz *Komentarz wykonawczy.*
Autre doigté - voir *le Commentaire d'exécution.*

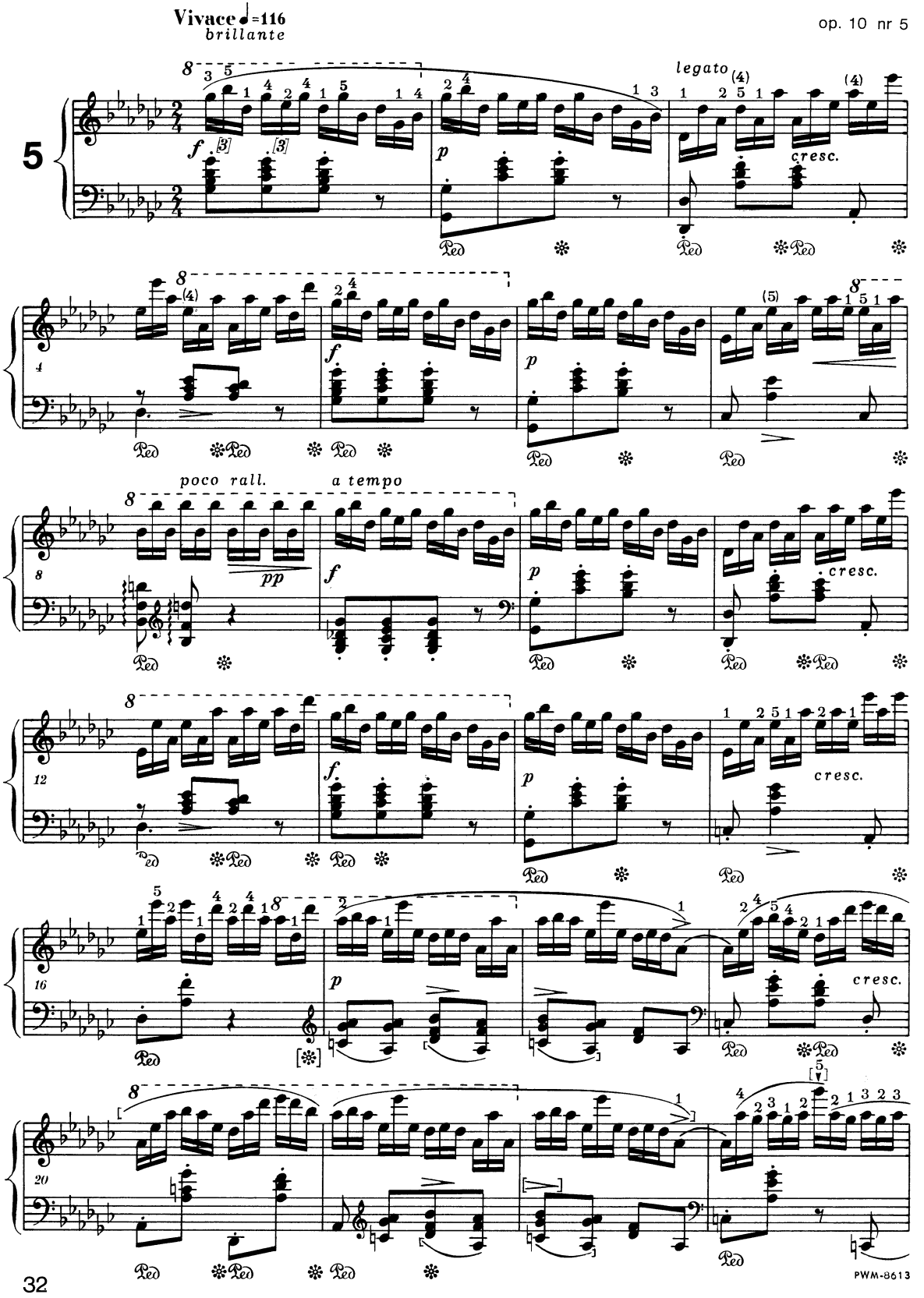

35
f
(1 3 2)
37
f
2 1 4 3 2 1 4 3 2
39
41
cresc.
cresc.
43
cresc.
cresc.


45
ff
(1)
con forza
47
fz
p
fz
49
fz
cresc.
51
(fz)
54
fz
f

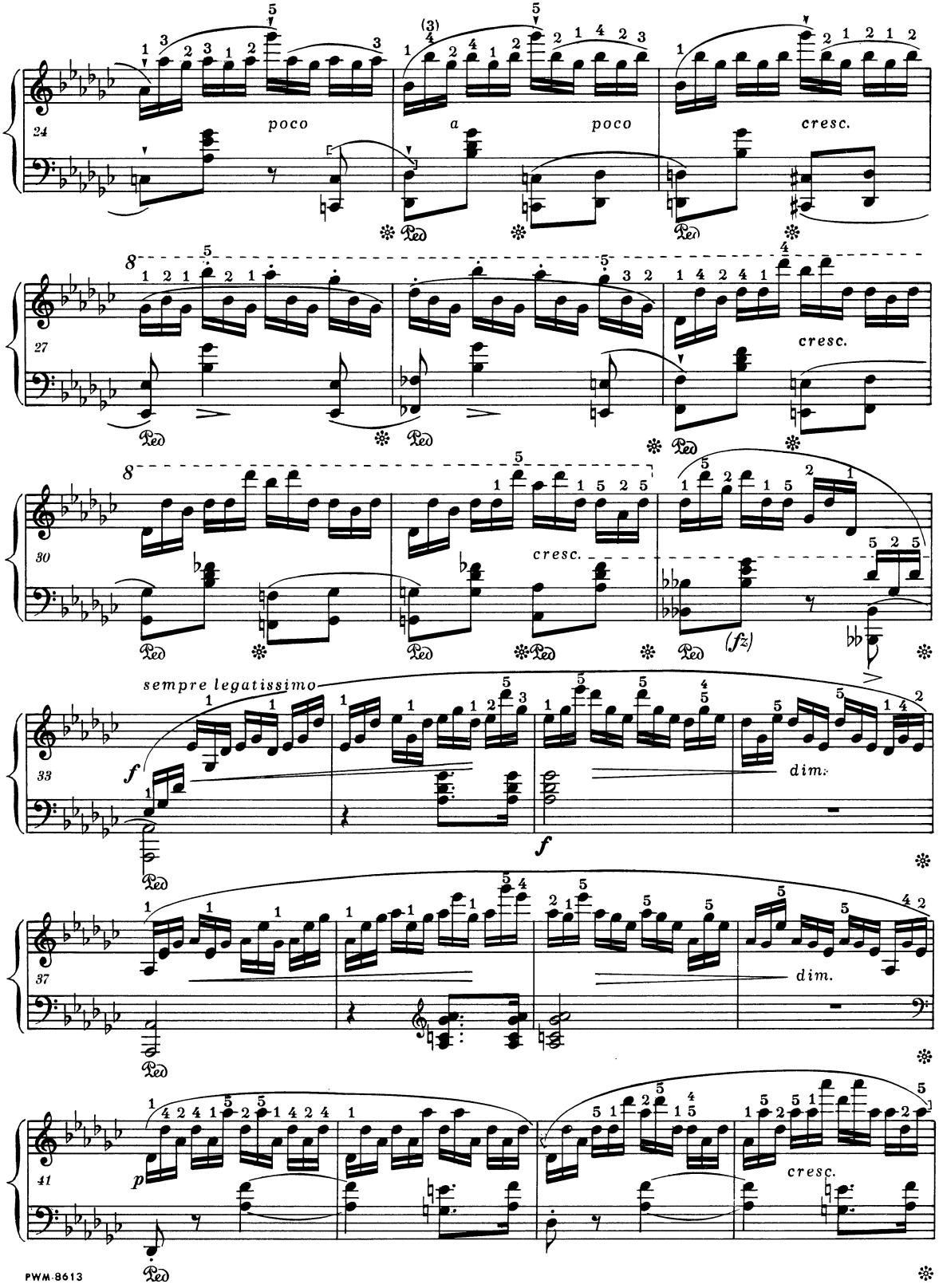


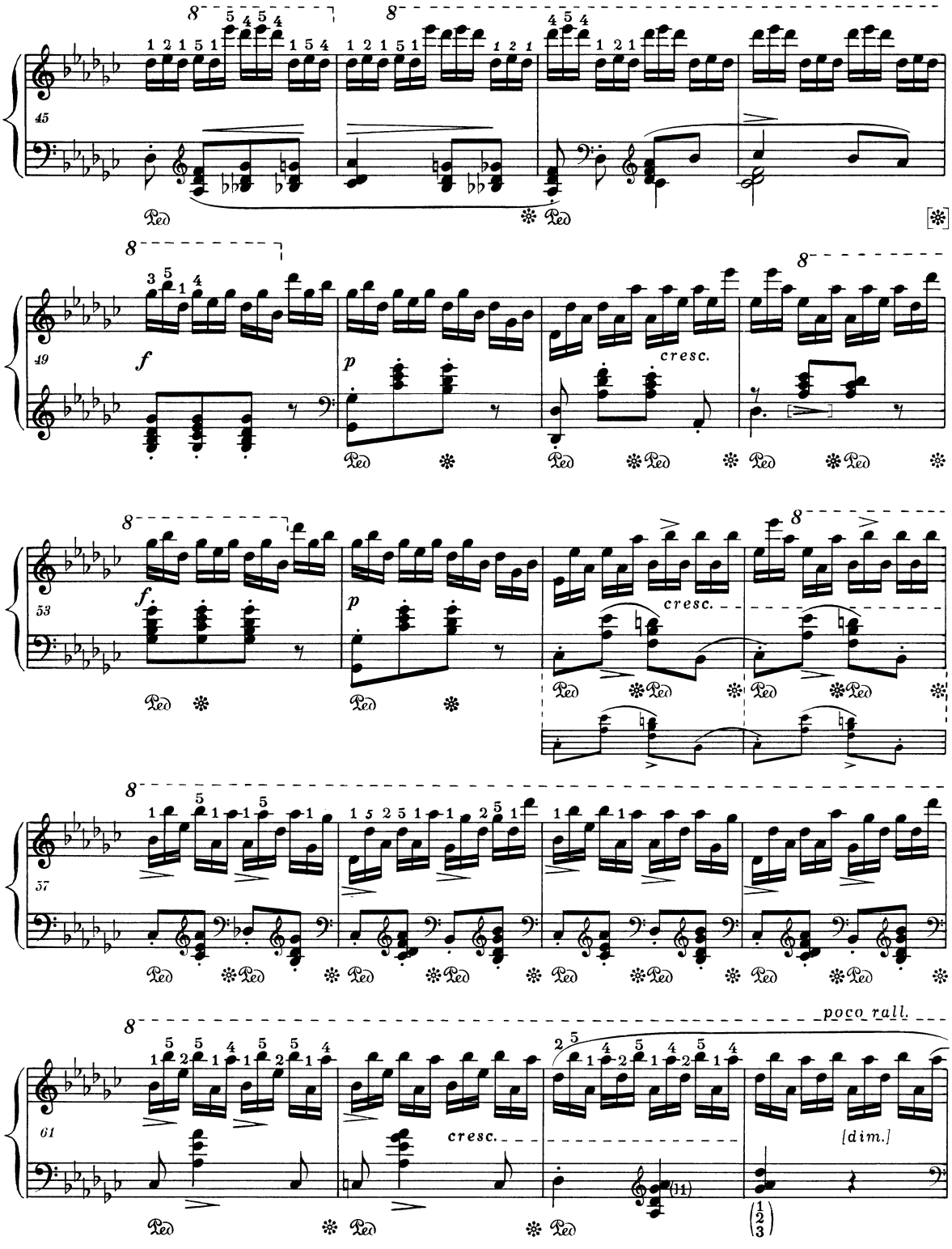
PWM-8613

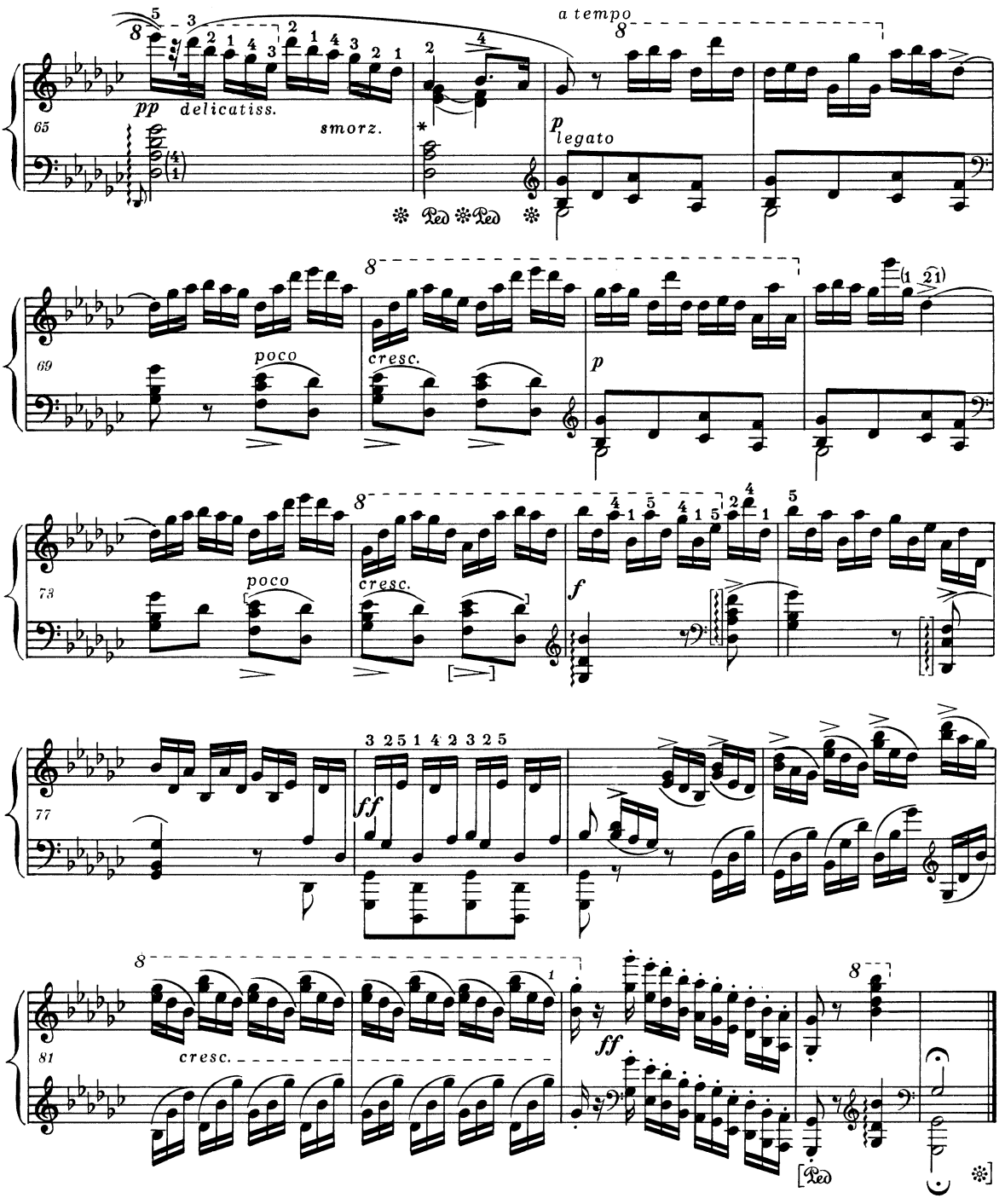

71
fz
ff con più fuoco possibile
(1 3 2)
73
75
77
79
ff
Ped.
ff


Vivace ♩=116
brillante
5
legato
cresc.
4
poco rall.
a tempo
pp
8
12
16
20

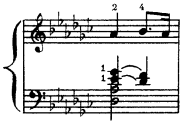
PWM-8613


24
poco
a
poco
cresc.
27
cresc.
30
cresc.
(fz)
33
sempre legatissimo
f
dim.
37
dim.
41
p
cresc.

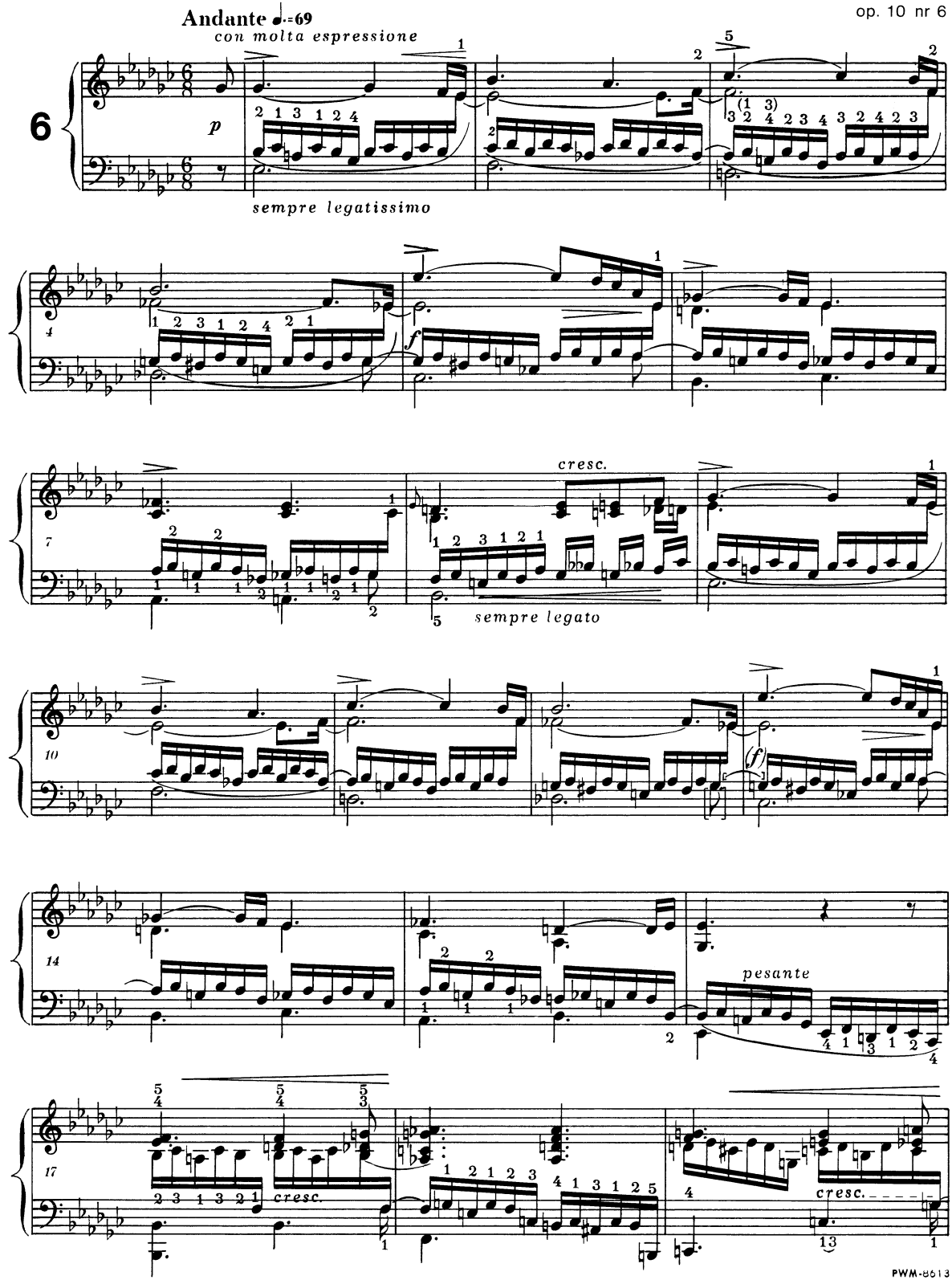

45
49
f
p
cresc.
53
f
p
cresc.
57
61
cresc.
poco rall.
[dim.]

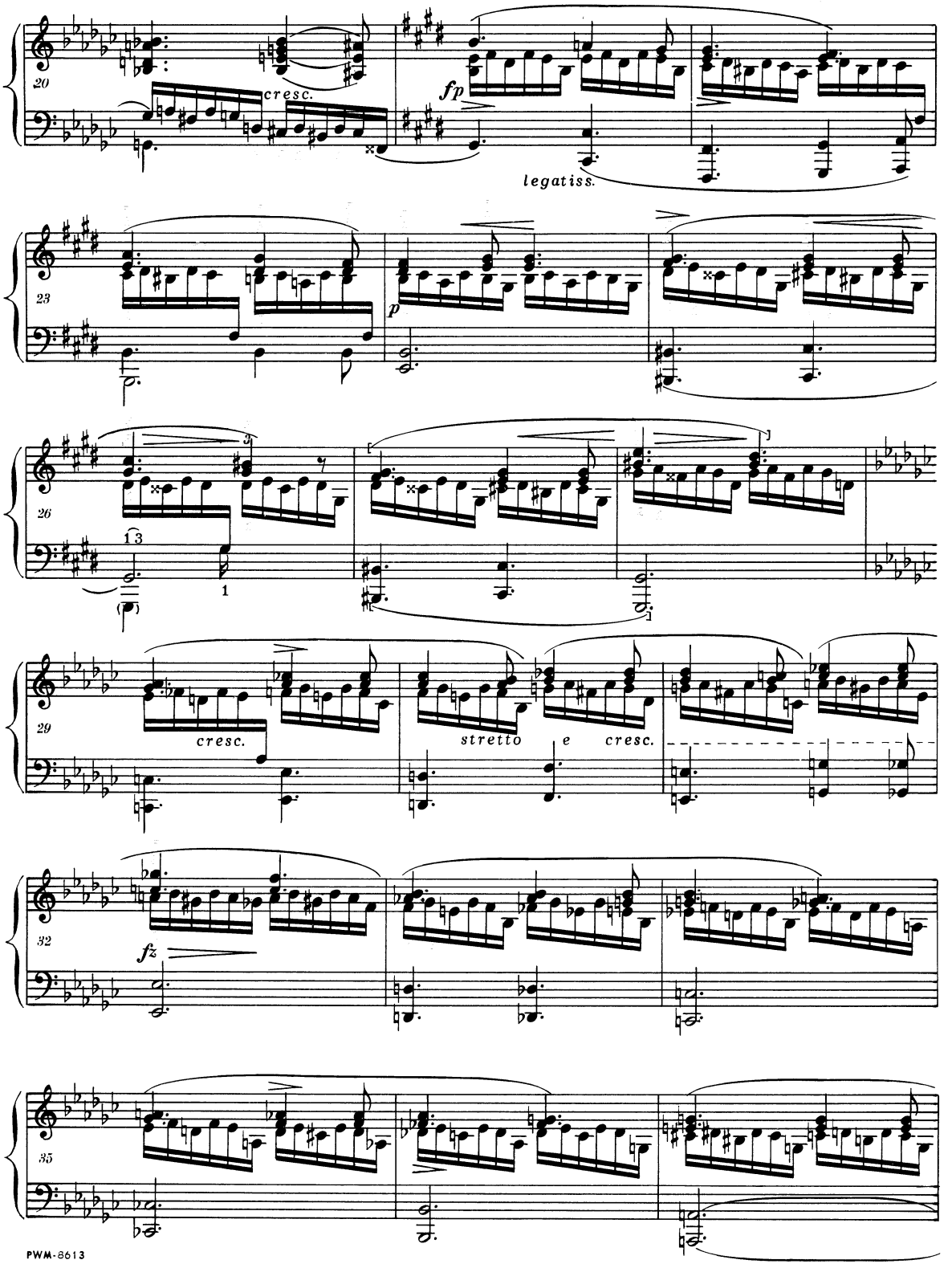


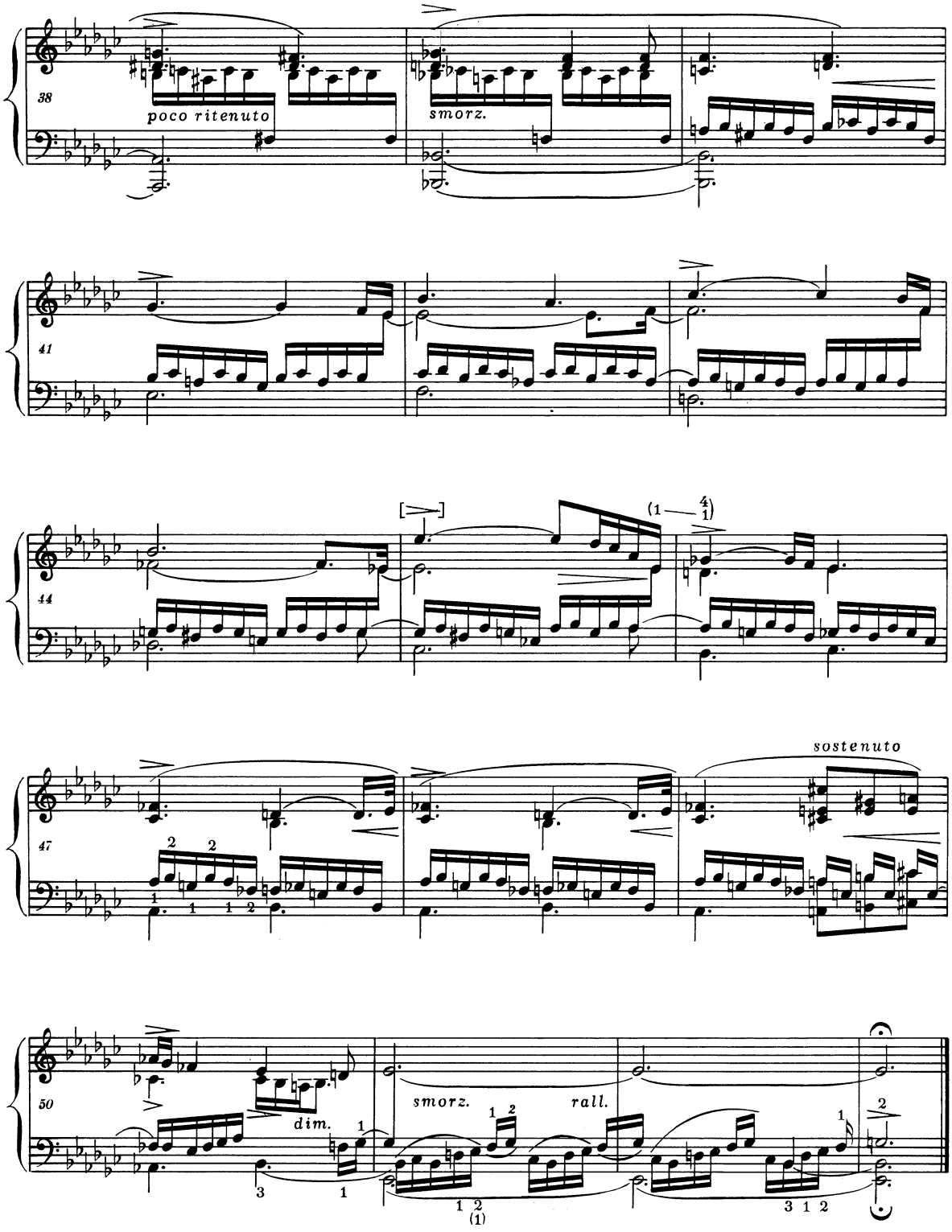
* Oryginalna pisownia tego taktu
La notation originale de cette mesure



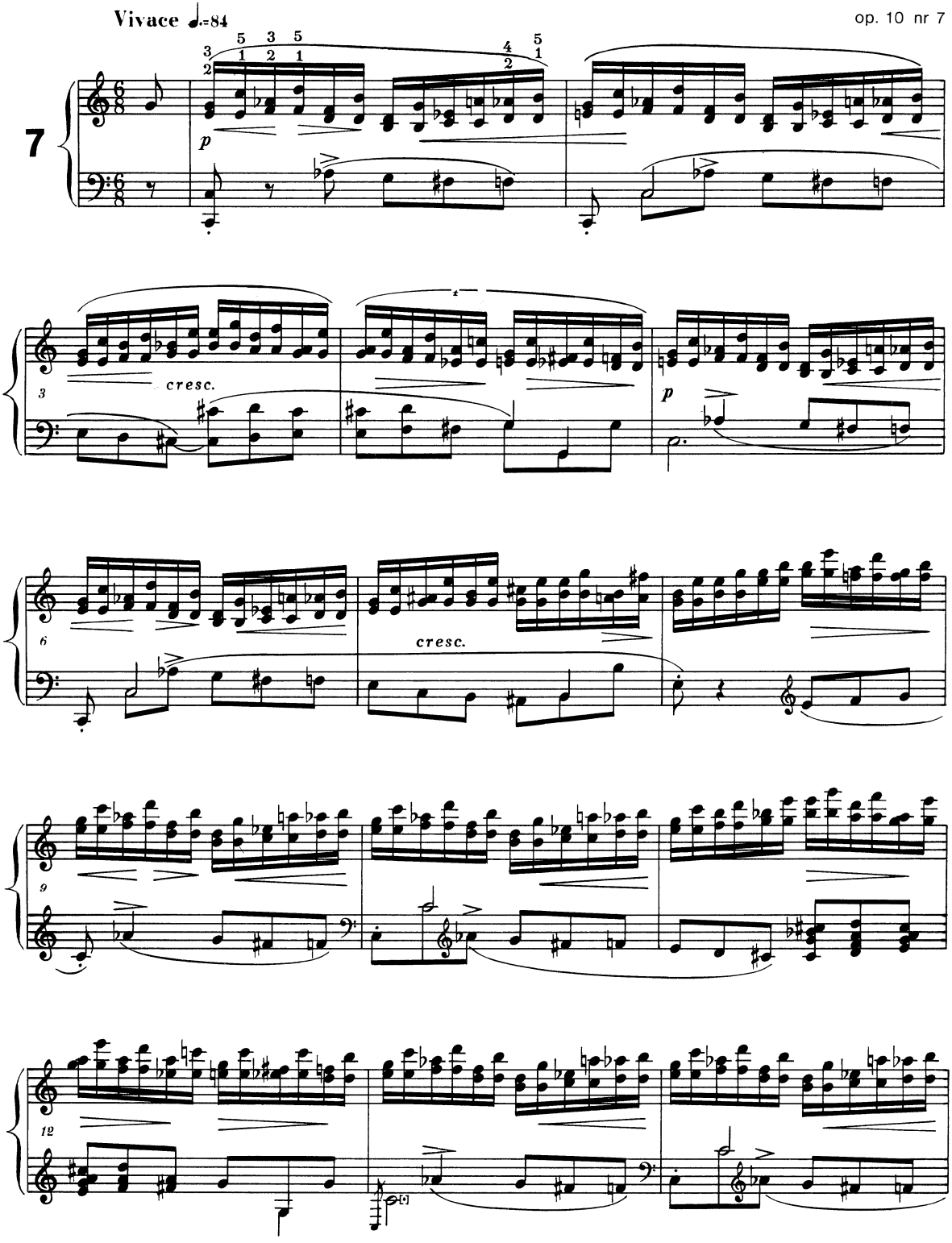
jest z punktu widzenia palcowania i podziału na ręce niejasna.
n'est pas suffisamment claire au point de vue du doigté et de la répartition sur les deux mains.

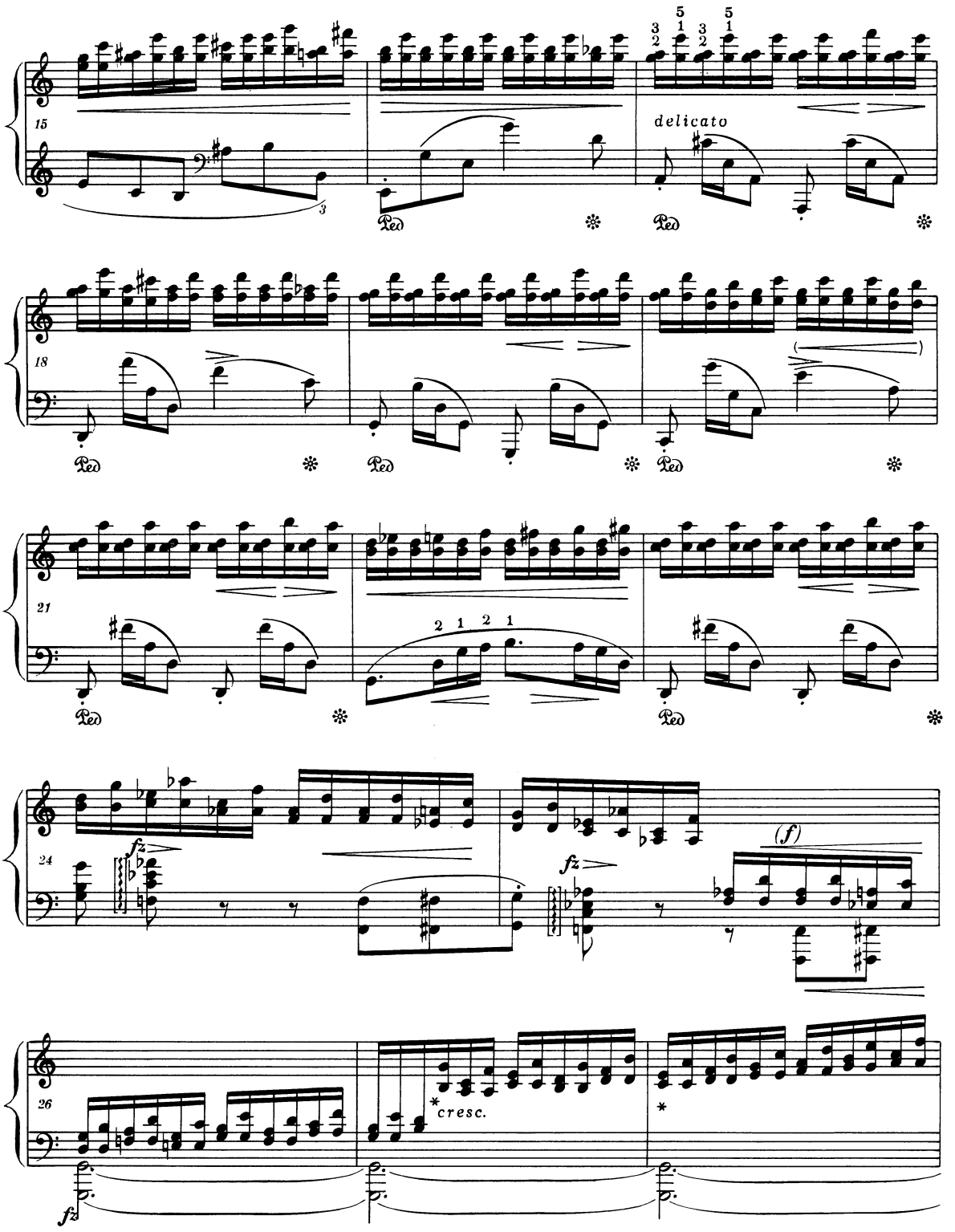

Andante ♩.=69
con molta espressione
6
p
sempre legatissimo
4
f
7
cresc.
sempre legato
10
(f)
14
pesante
17
cresc.
cresc.


20
cresc.
fp
legatiss.
23
p
26
3
1 3
1
29
cresc.
stretto
e
cresc.
32
fz
35

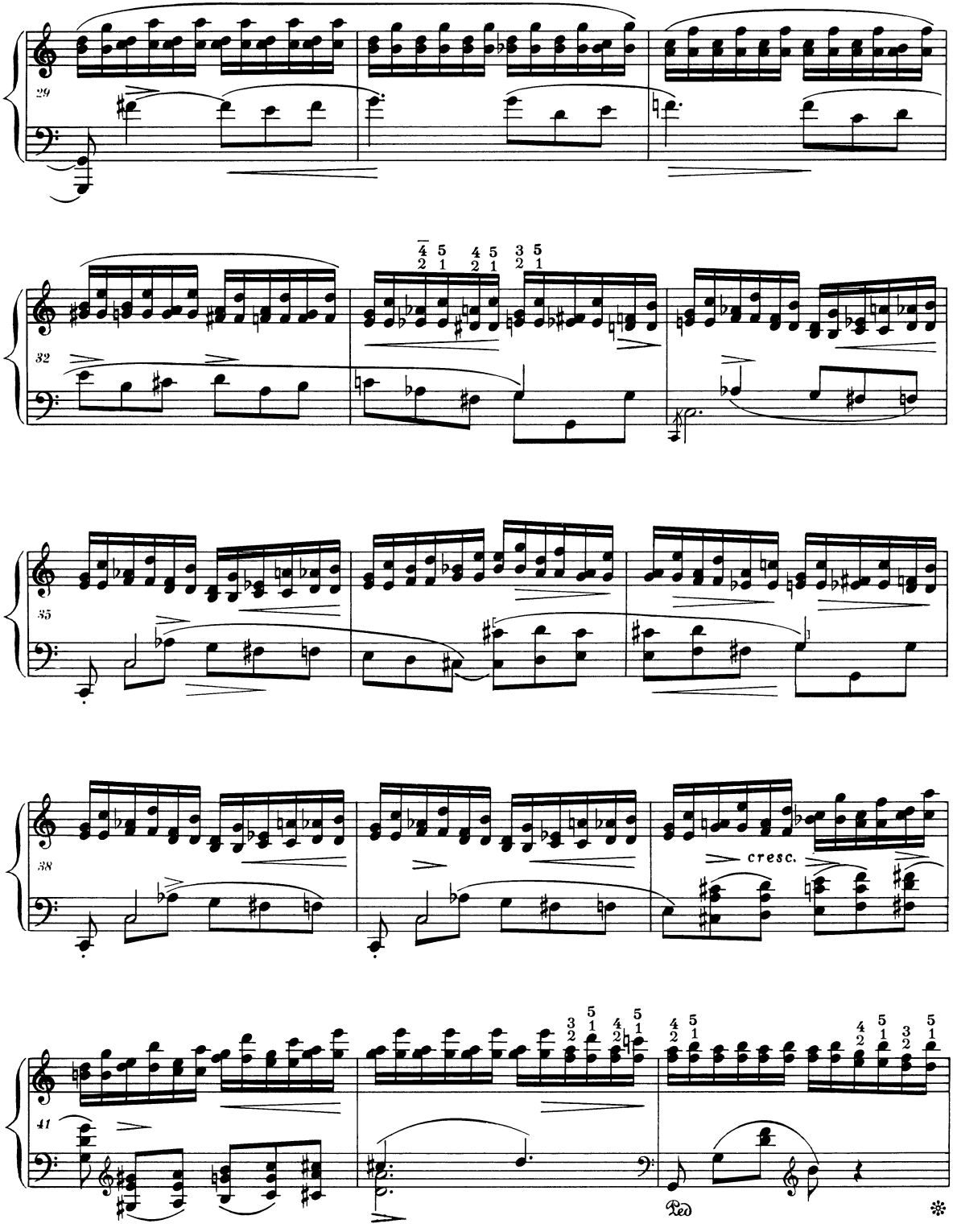

38
poco ritenuto
smorz.
41
44
(1 4/1)
47
sostenuto
50
dim.
smorz.
rall.

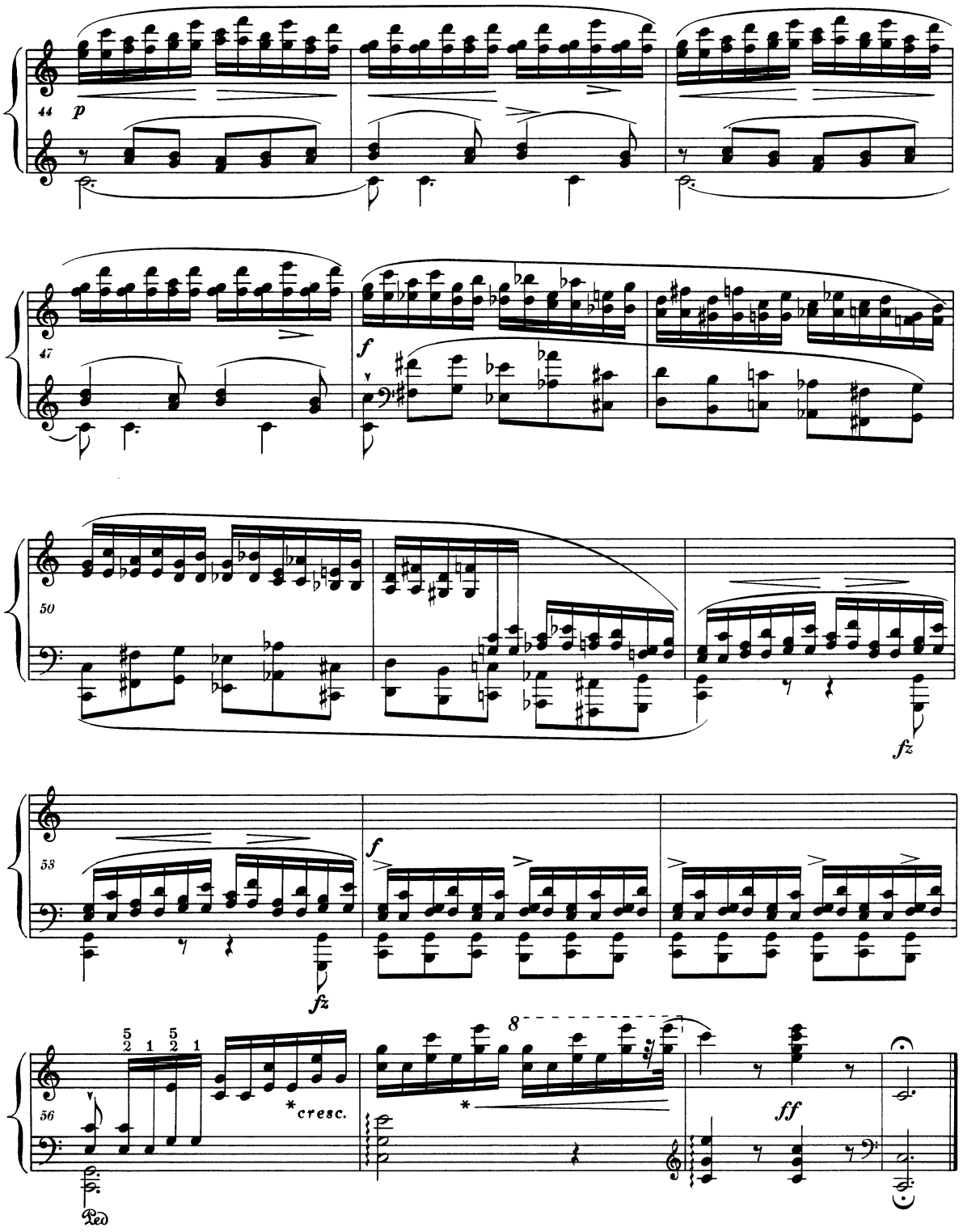
PWM-8613


Vivace ♩.=84
7
p
3
cresc.
p
6
cresc.
9
12

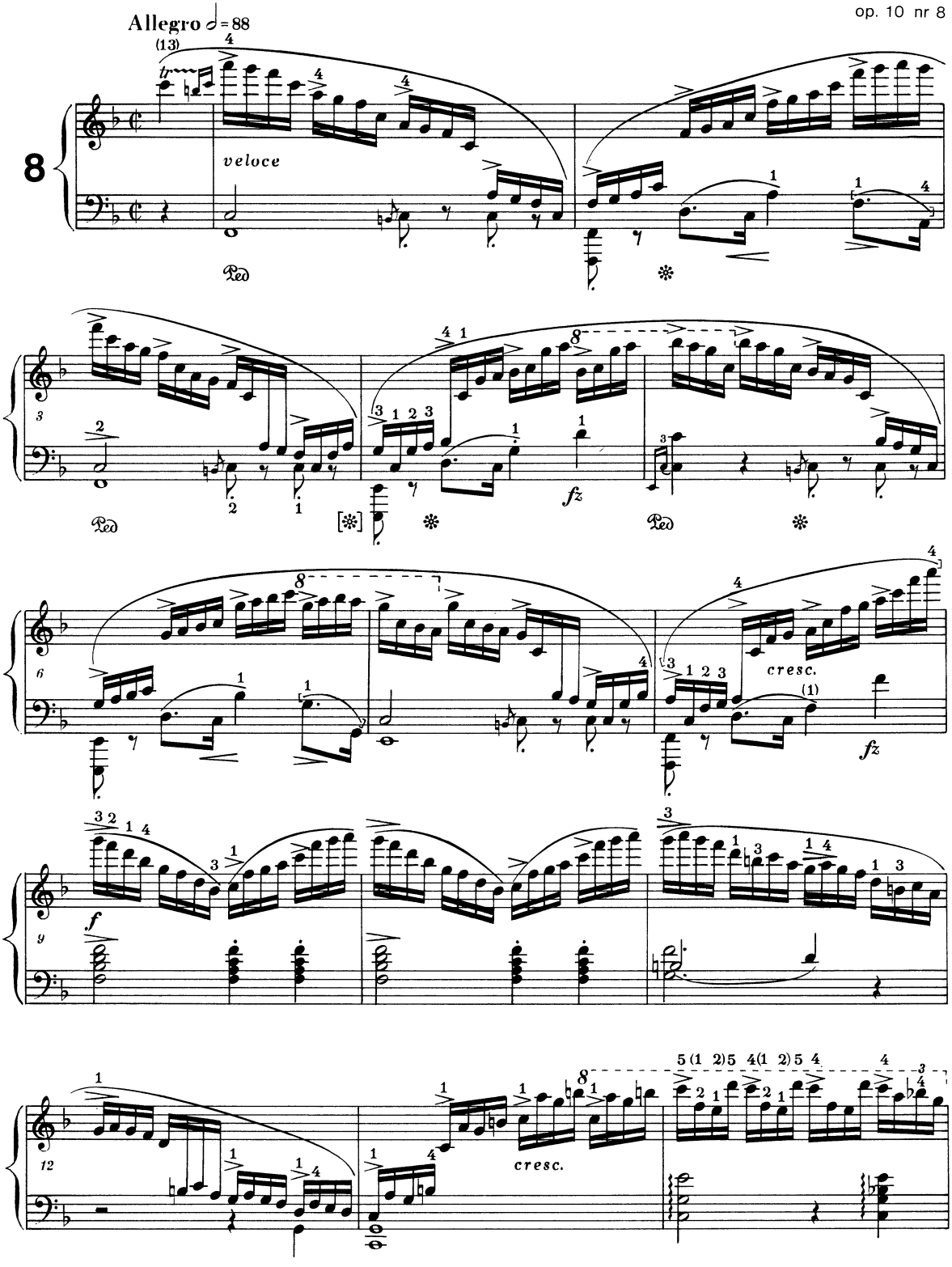


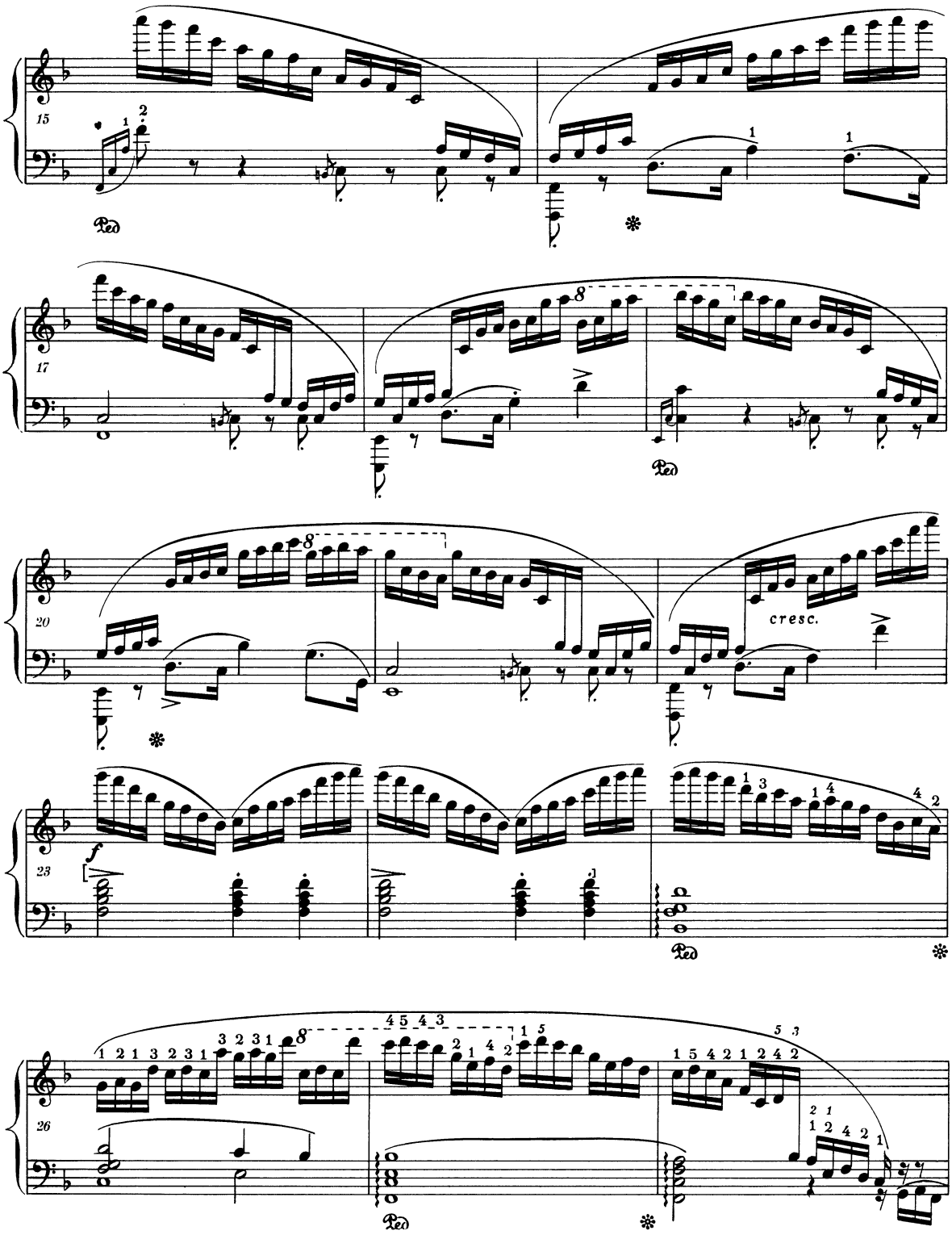
* W egzemplarzu lekcyjnym Chopin skreślił w t. 27 *cresc.* i wpisał w t. 28 *dim.*
Dans l'un des exemplaires d'élève Chopin a biffé *cresc.* à la mes. 27 et a porté *dim.* à la mes. 28.


29
32
35
38
cresc.
41
Ped

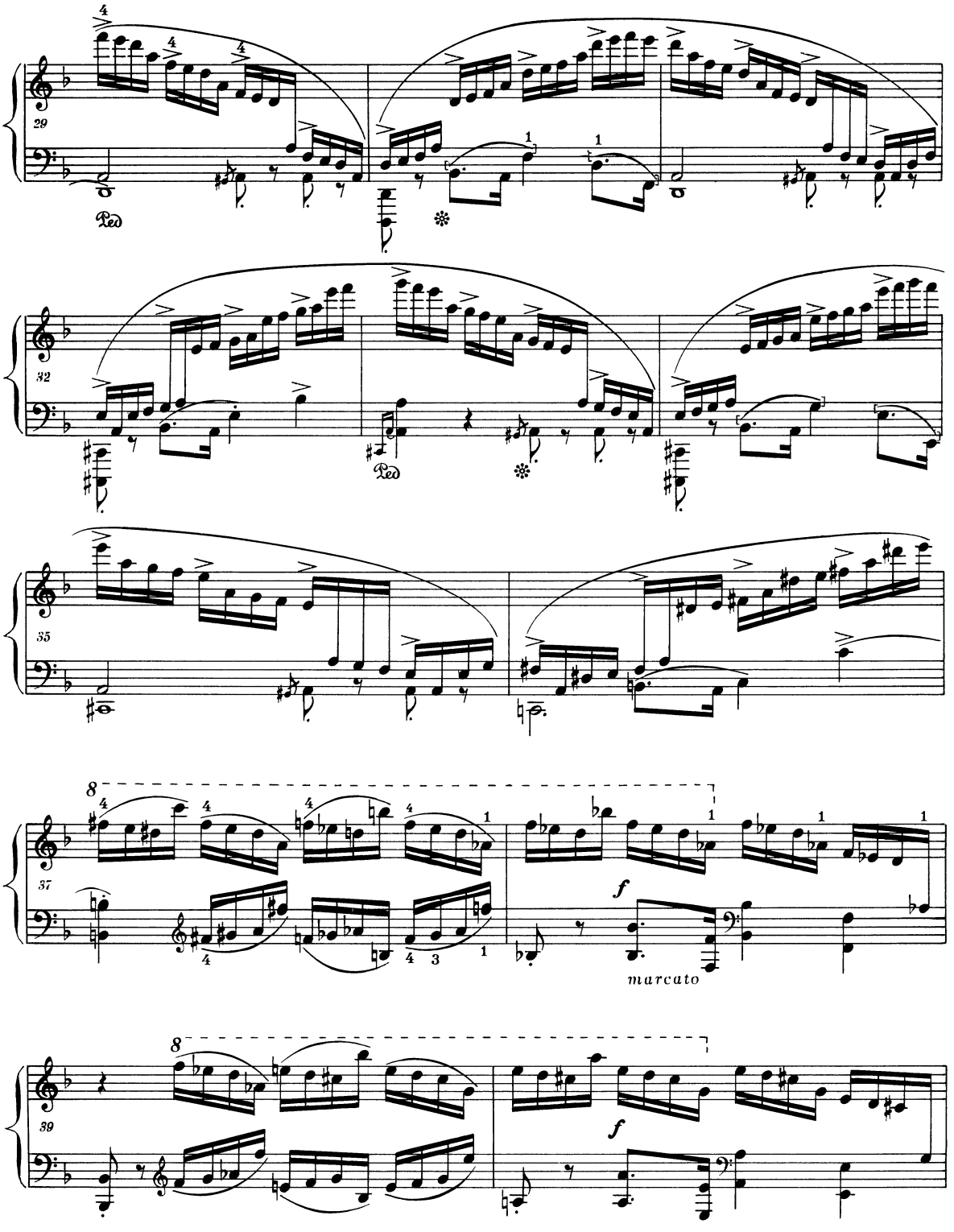


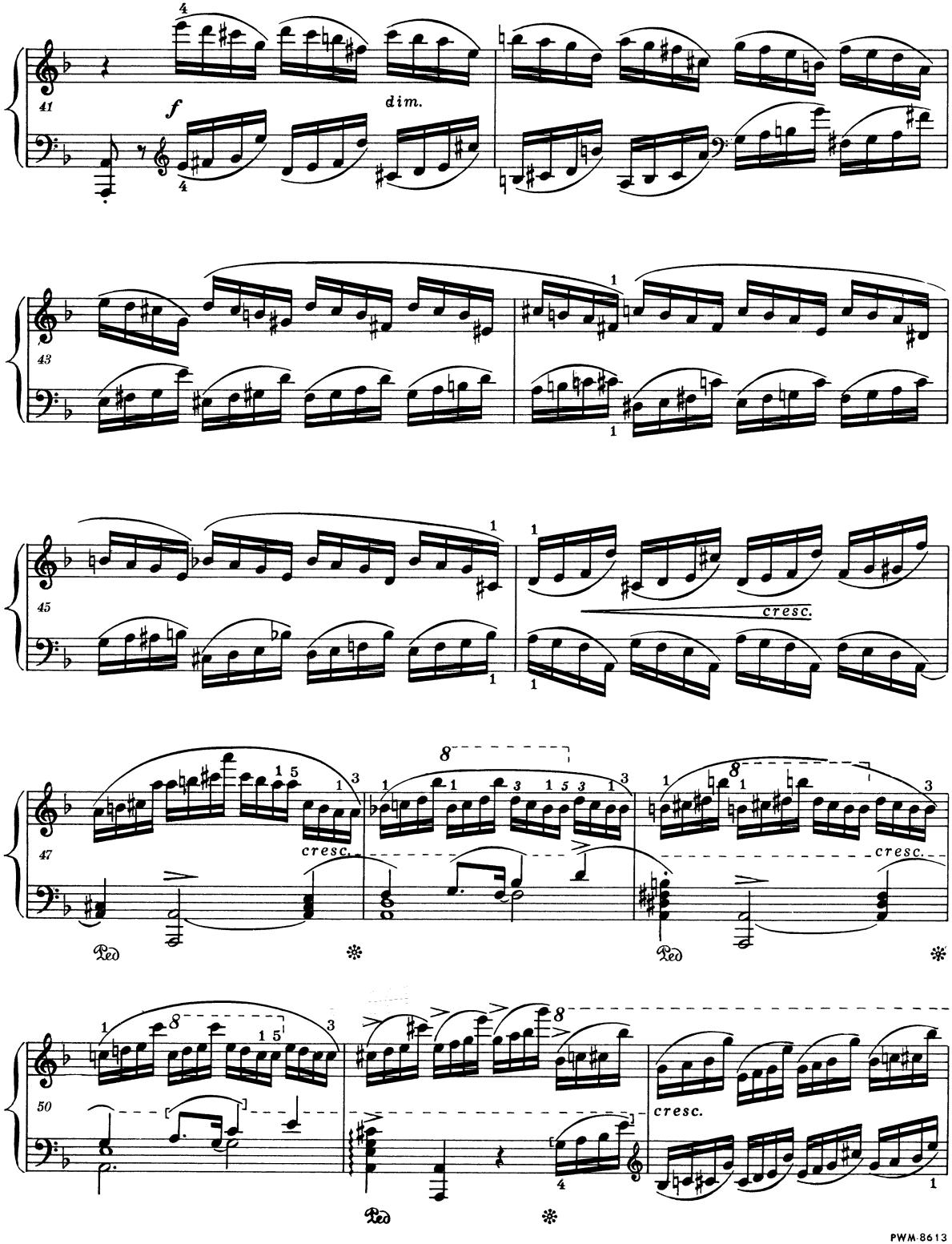
* W egzemplarzu lekcyjnym Chopin skreślił oba oznaczenia crescendo i wpisał *dim.* na początku t. 57.
Dans l'un des exemplaires d'élève Chopin a biffé les deux signes de crescendo et a annoté *dim.* au début de la mes. 57.

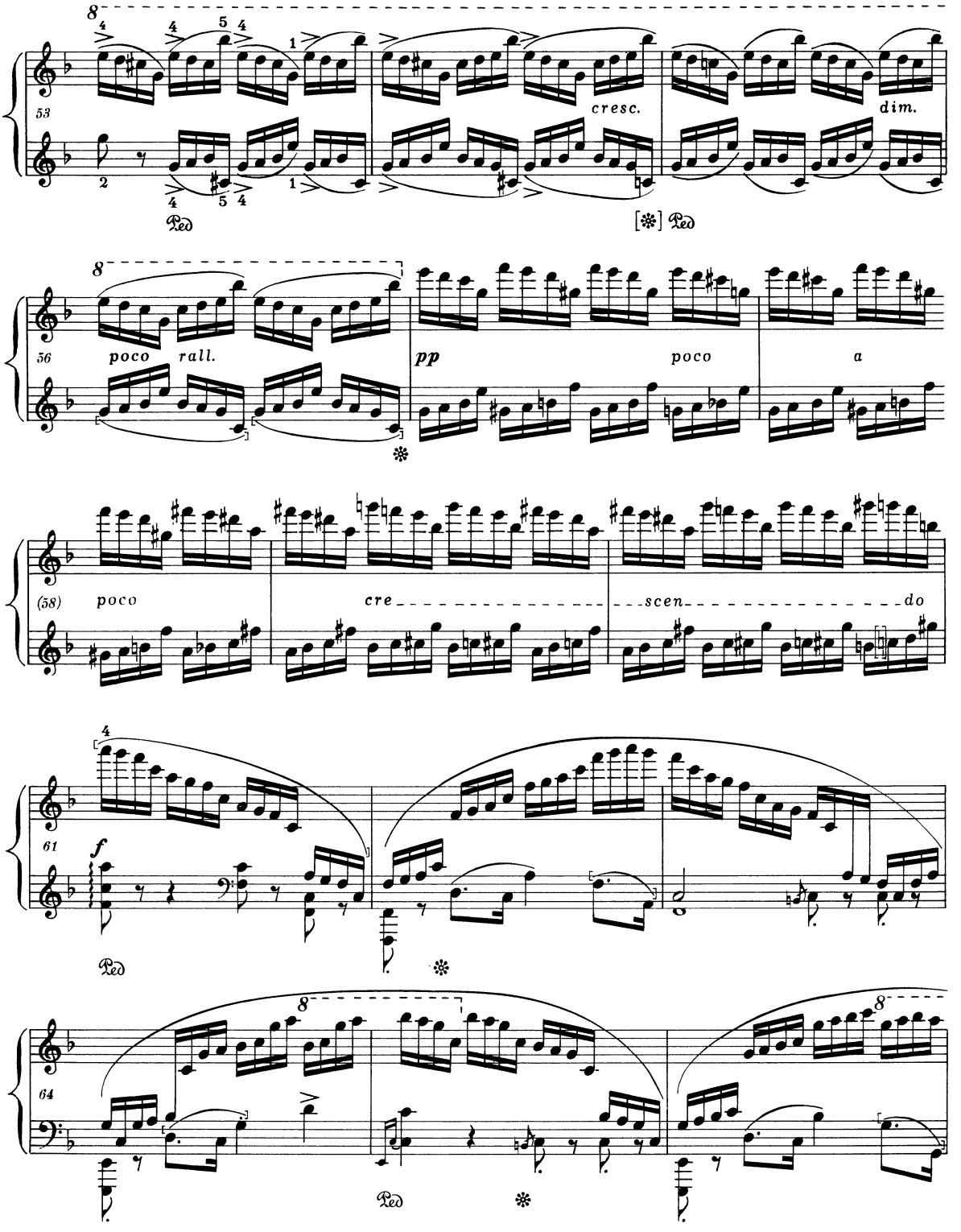

Allegro 𝅗𝅥 = 88
8
veloce
fz
cresc.
f
cresc.

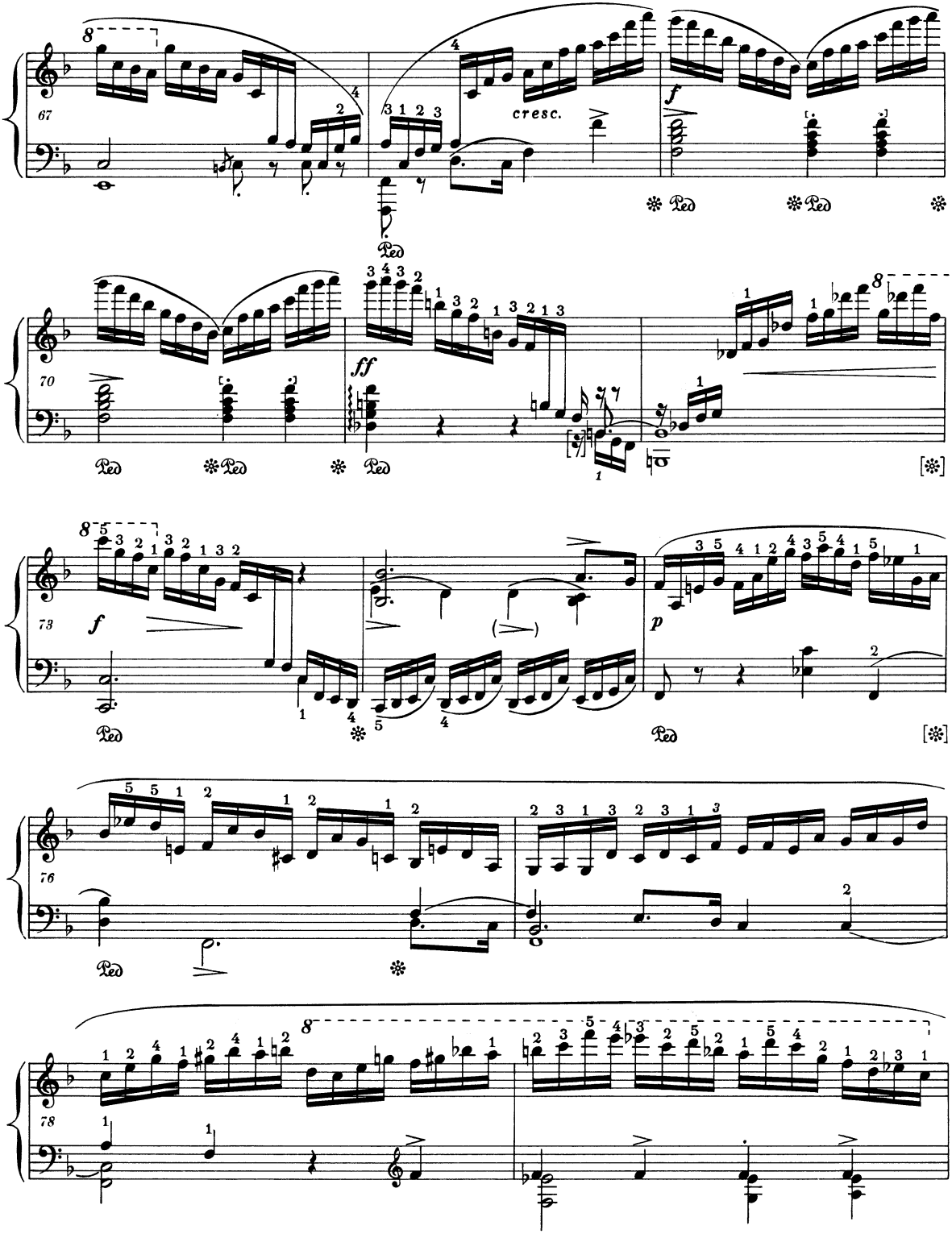


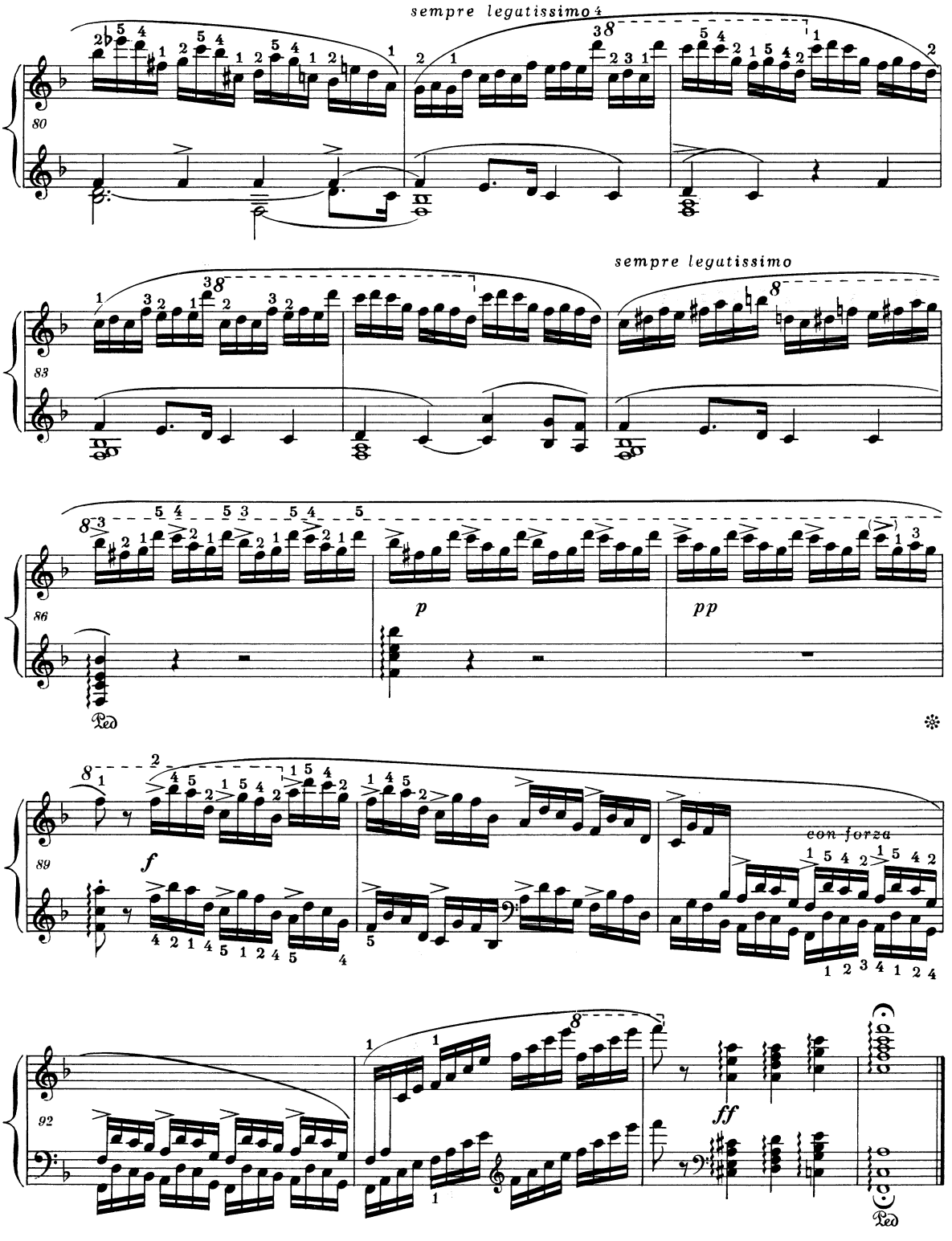
PWM-8613

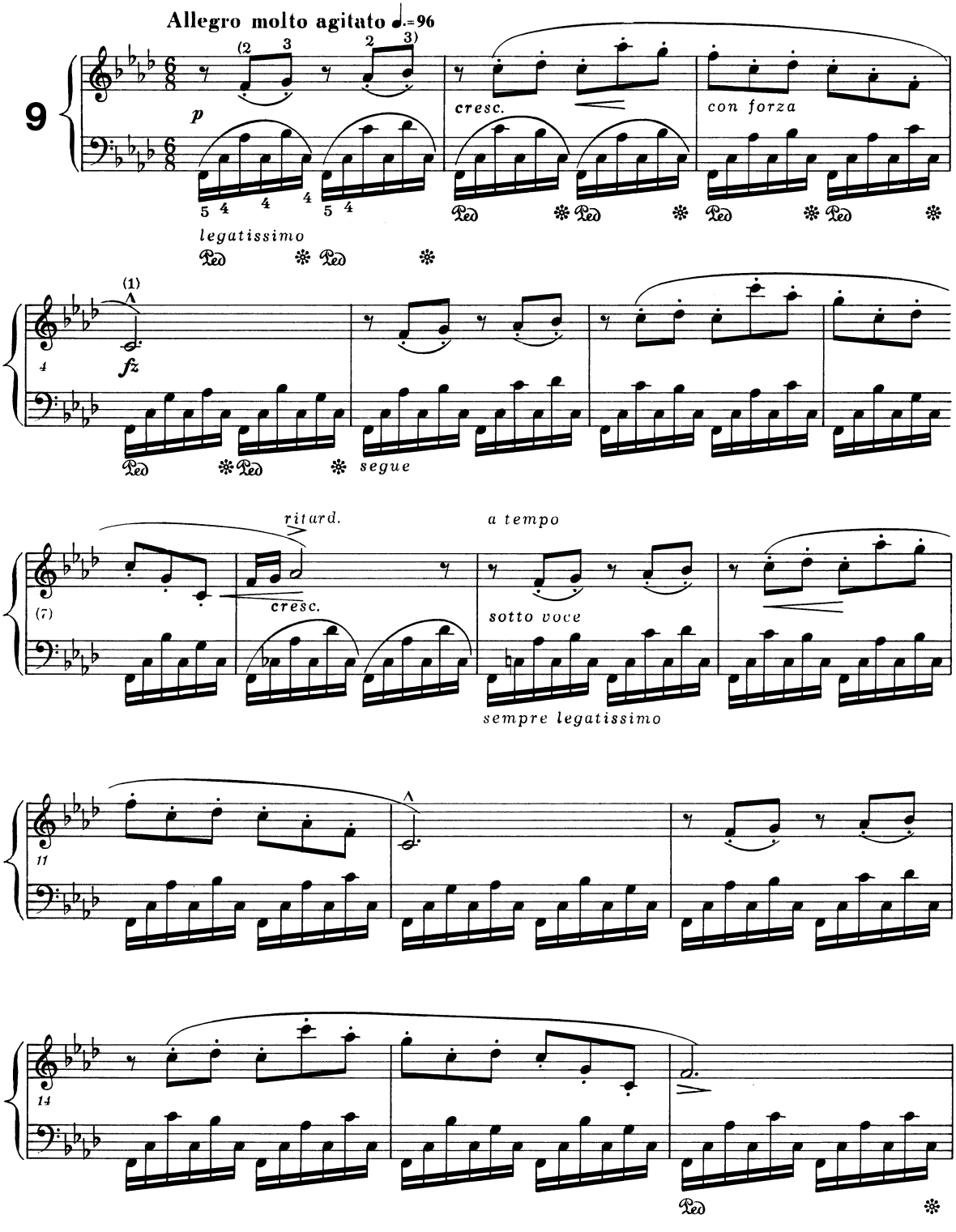

29
Ped
32
Ped
35
37
f
marcato
39
f

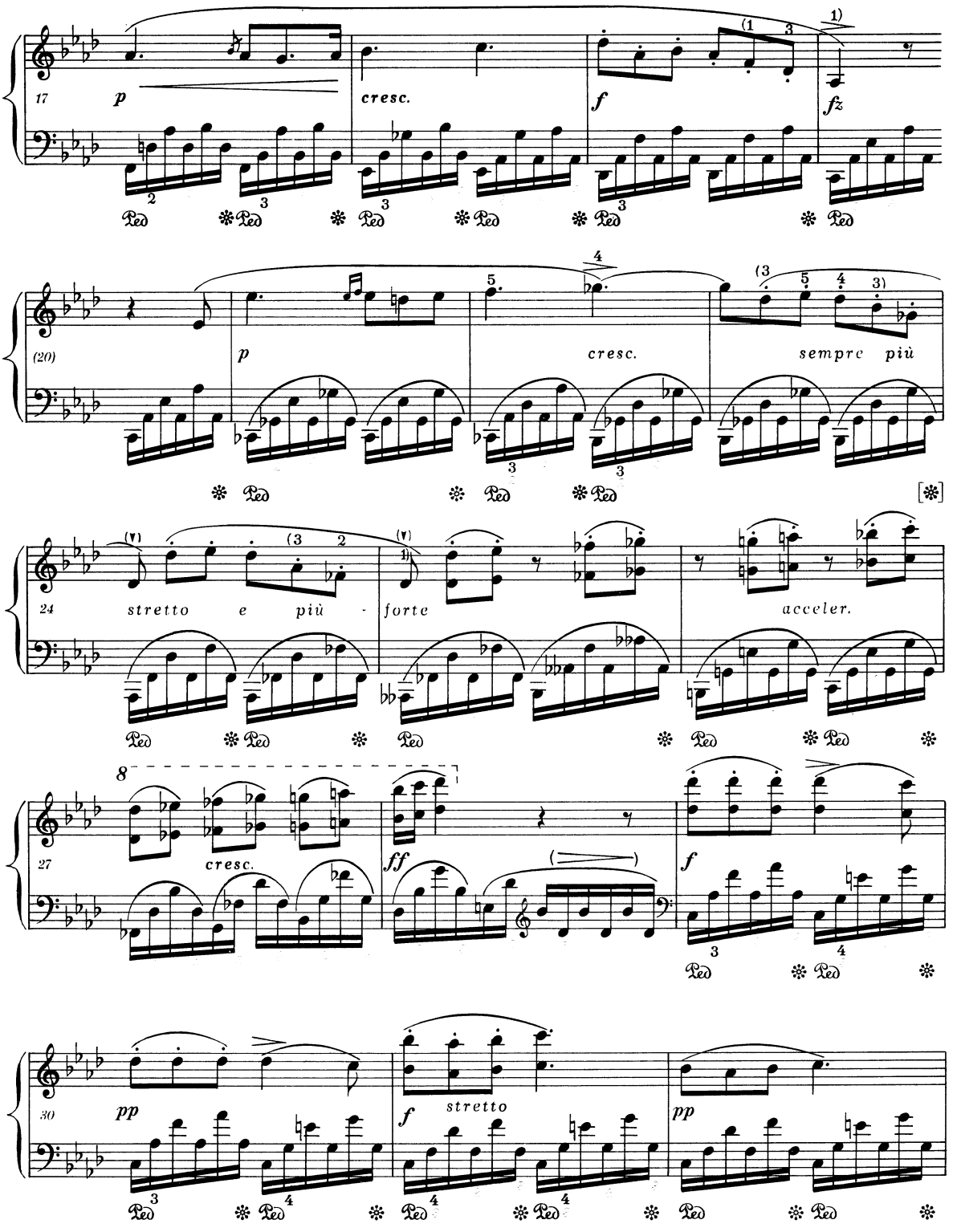

41
f
dim.
43
45
cresc.
47
cresc.
cresc.
Ped
Ped
50
cresc.
Ped

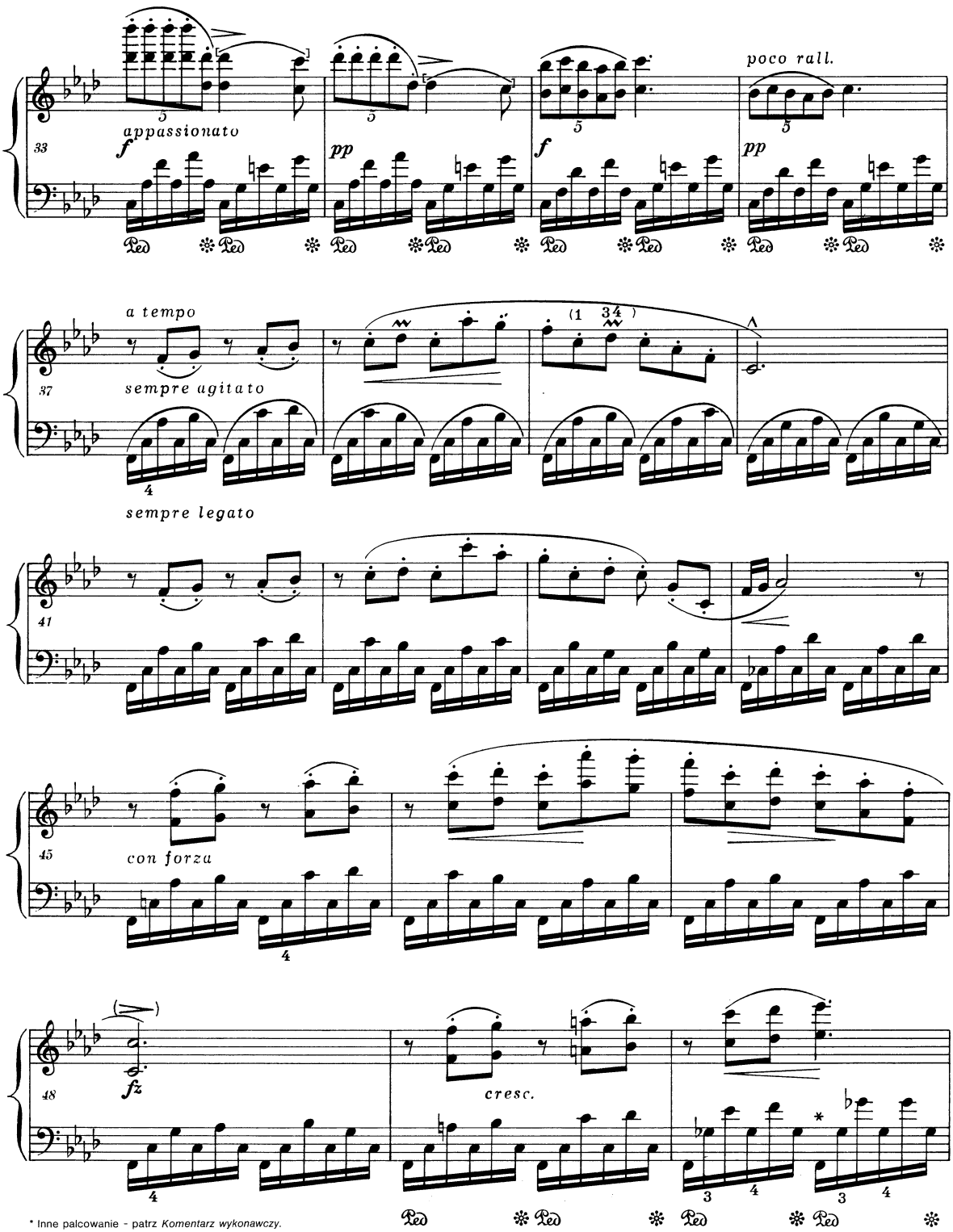

53
cresc.
dim.
Ped
[*] Ped
56
poco rall.
pp
poco
a
(58)
poco
cre
scen
do
61
f
Ped
64
Ped


67
cresc.
f
70
ff
73
f
p
76
78


sempre legatissimo
sempre legatissimo
80
83
86
89
92
p
pp
f
con forza
ff
Ped
Ped

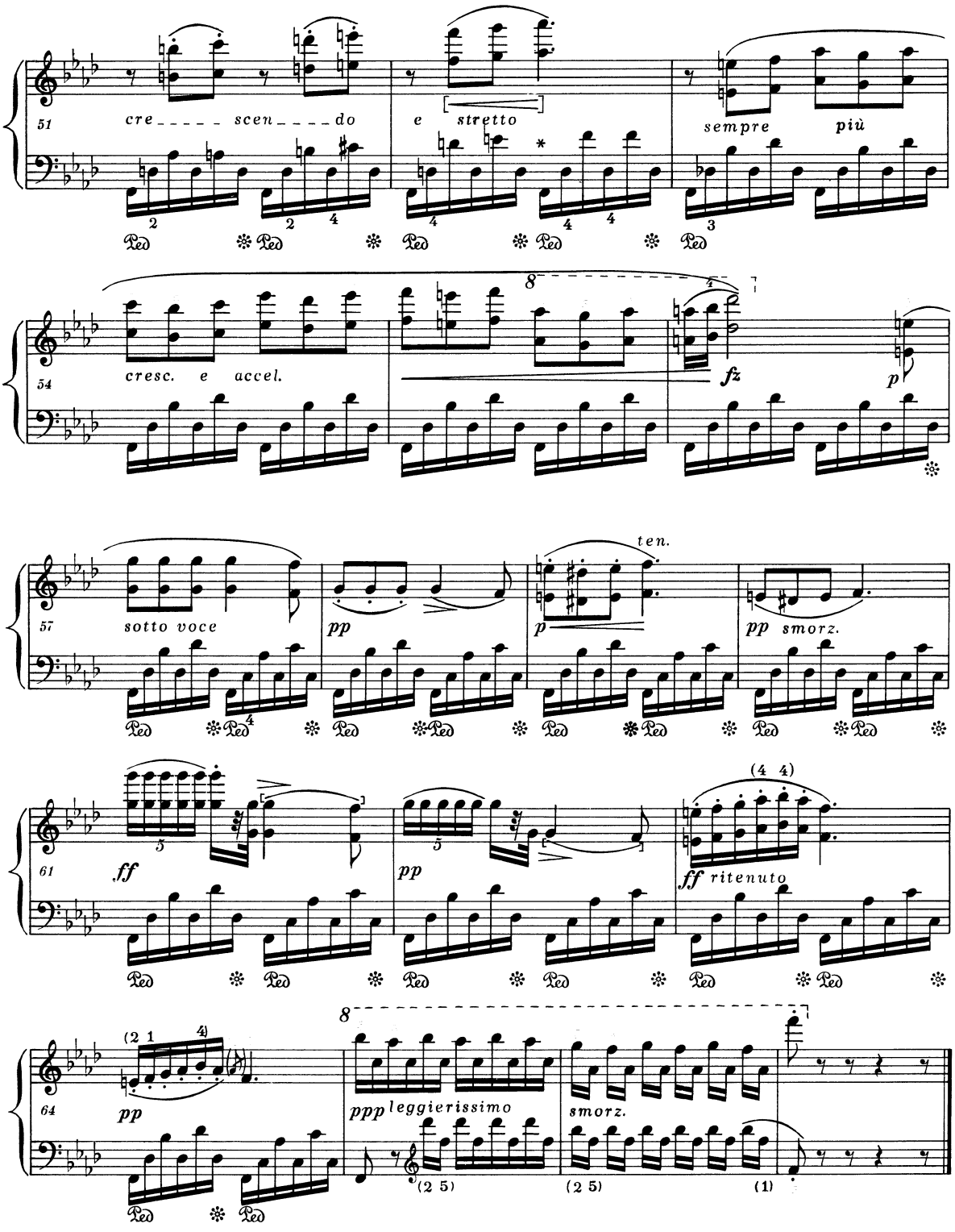

Allegro molto agitato ♩.=96
9
p
cresc.
con forza
legatissimo
(1)
fz
segue
ritard.
a tempo
(7)
cresc.
sotto voce
sempre legatissimo
11
14


17
p
cresc.
f
fz
1)
(20)
p
cresc.
sempre più
[*]
24
stretto e più -
forte
acceler.
8
27
cresc.
ff
f
30
pp
f
stretto
pp

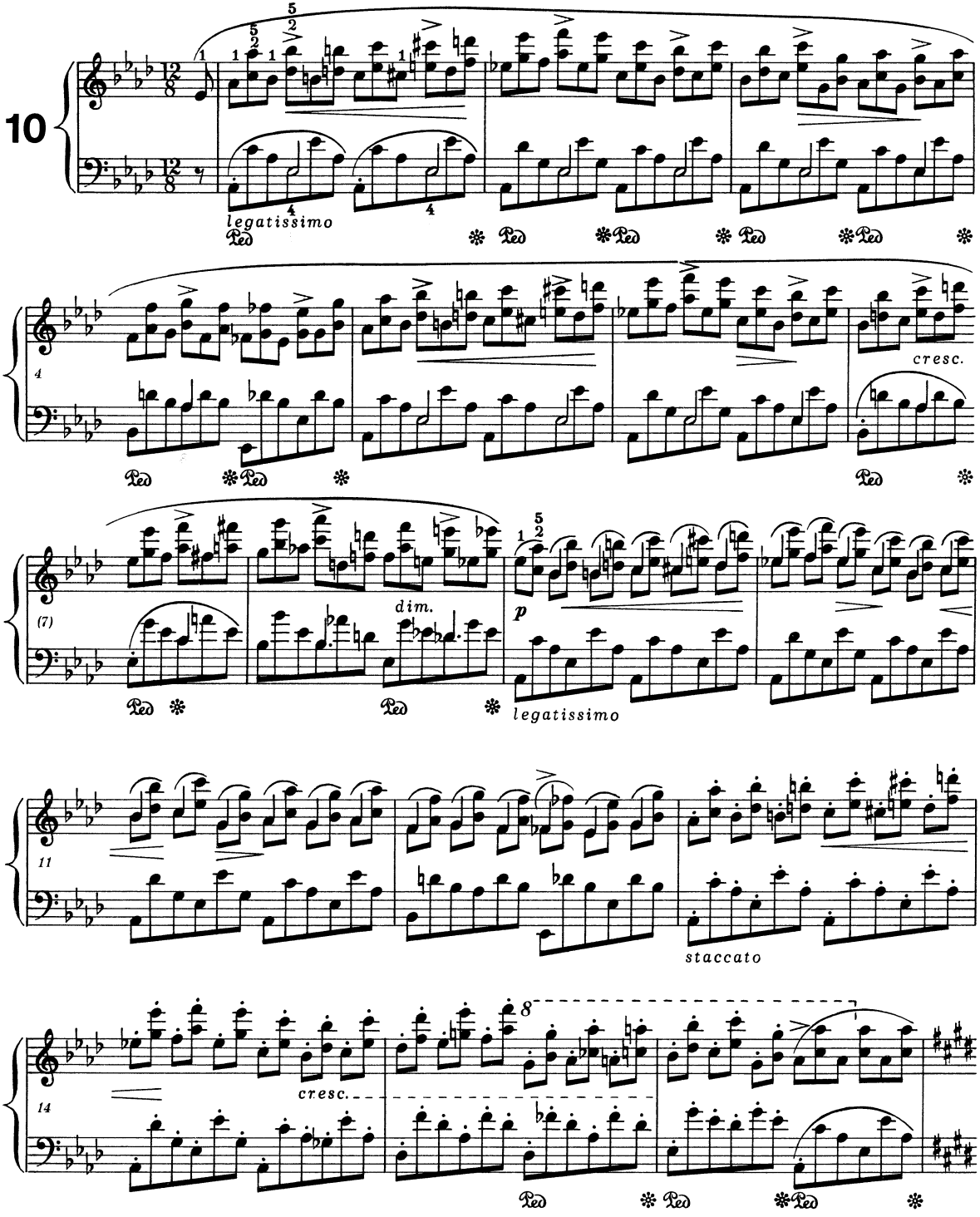


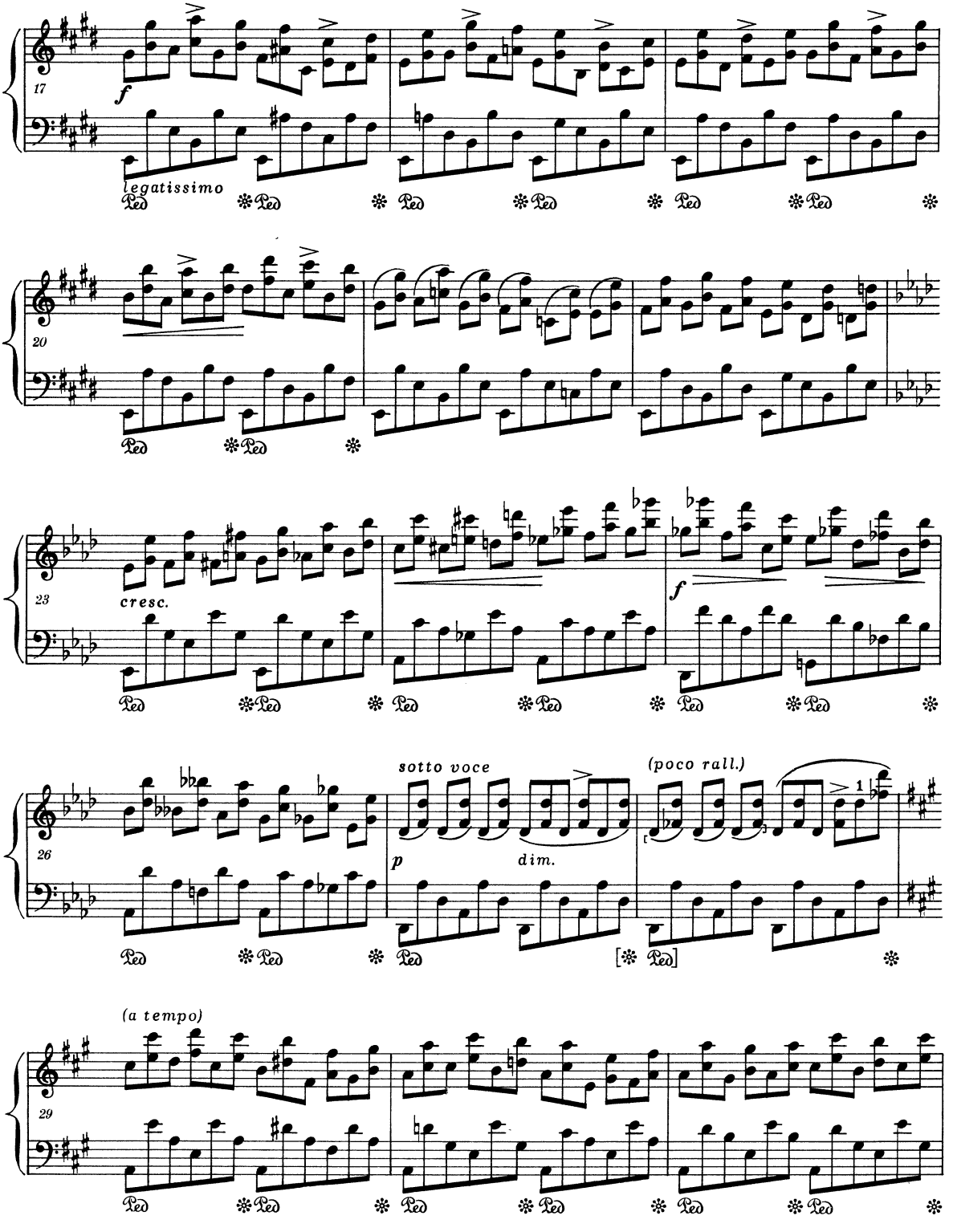
* Inne palcowanie - patrz *Komentarz wykonawczy.*
Autre doigté - voir *le Commentaire d'exécution.*

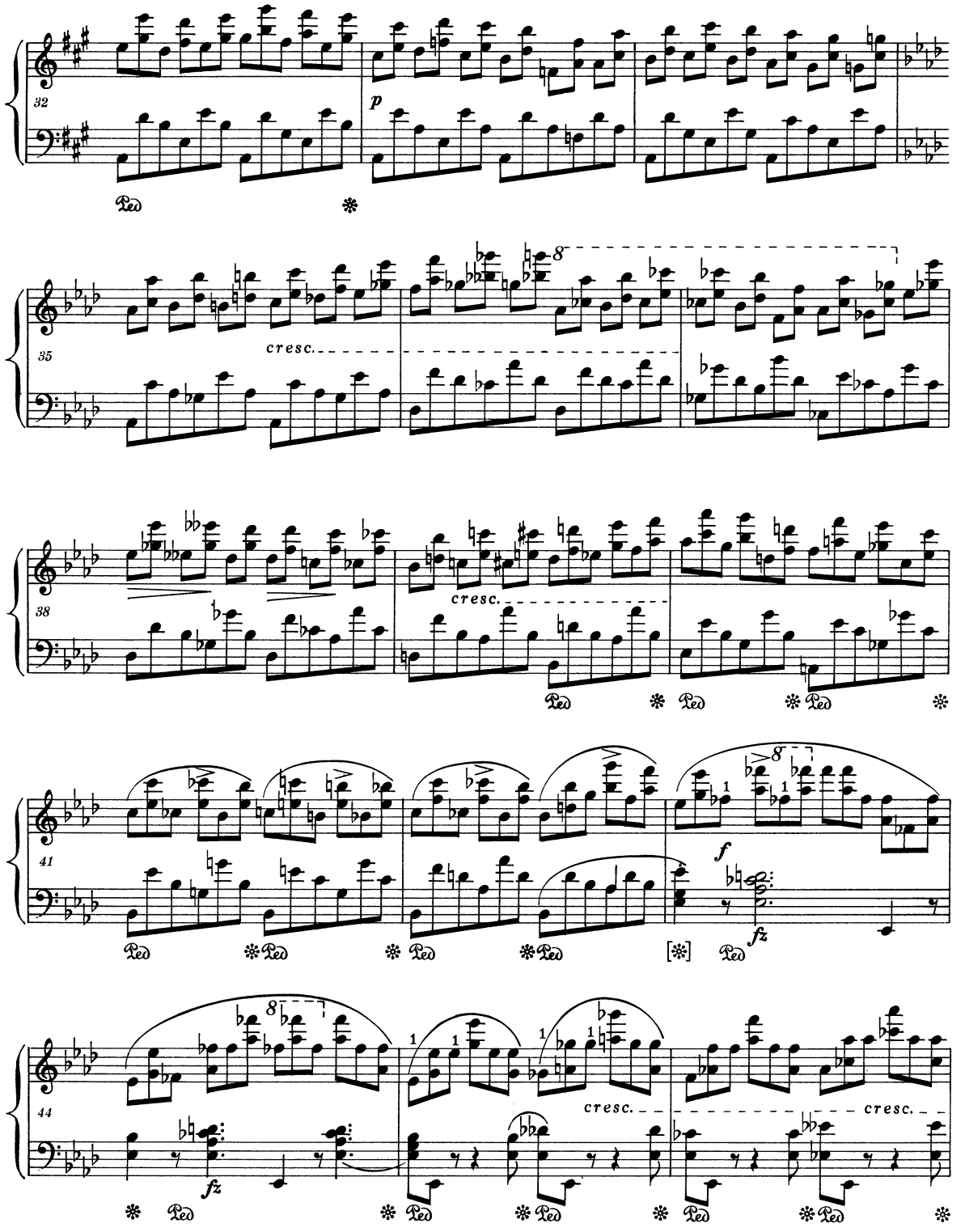
PWM-8613

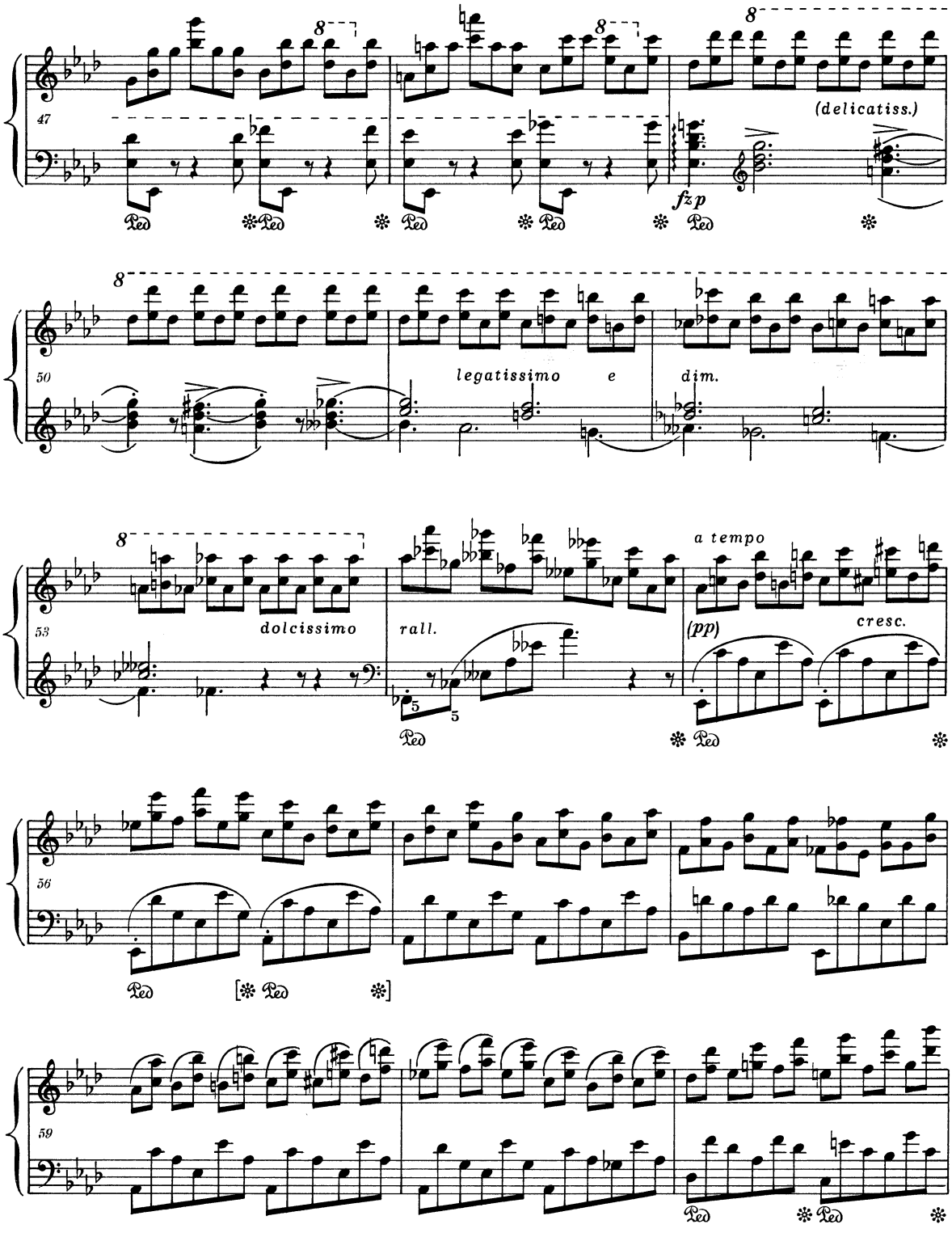


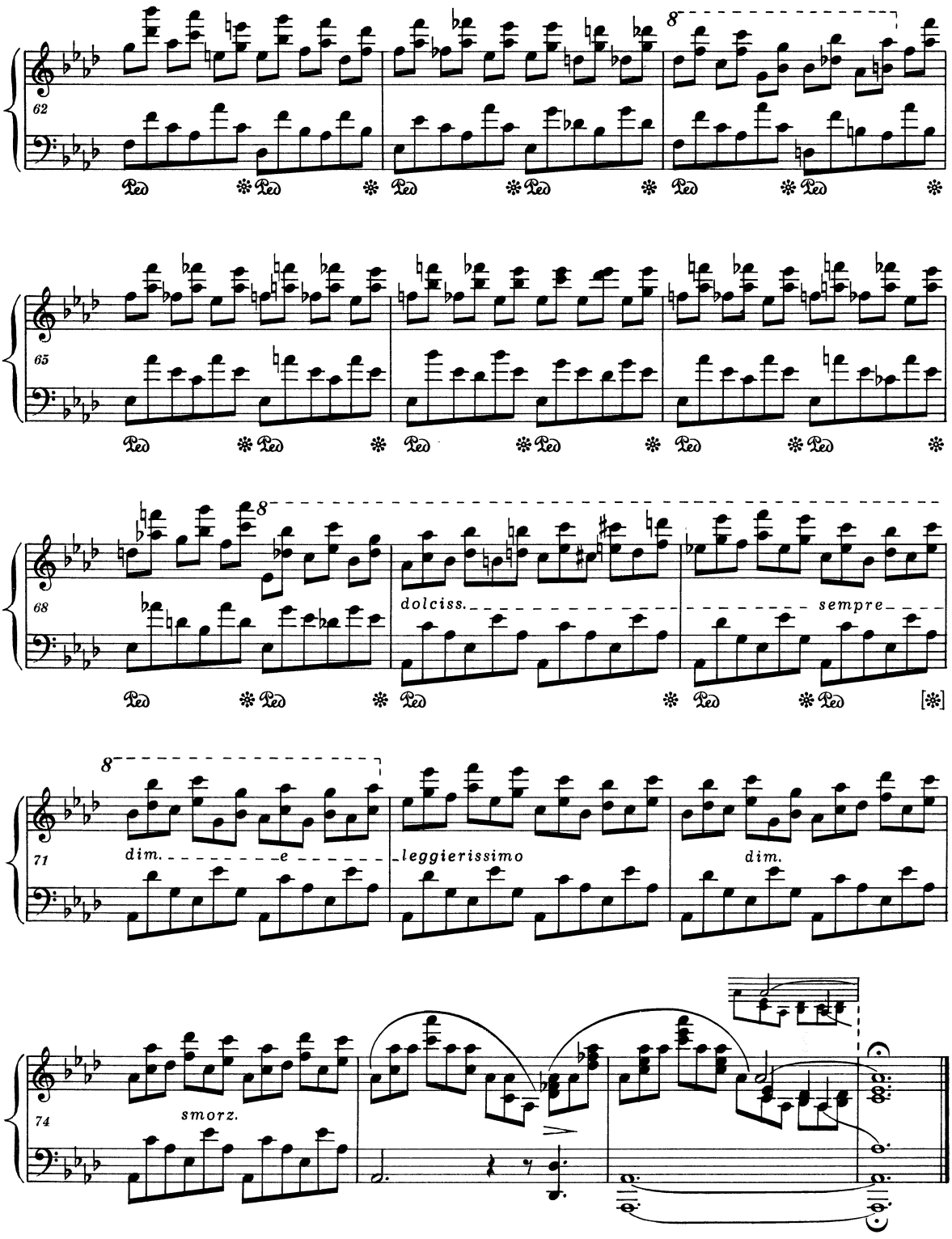
* Inne palcowanie - patrz *Komentarz wykonawczy.*
Autre doigté - voir *le Commentaire d'exécution.*


Vivace assai ♩.=152
10
legatissimo
Ped
cresc.
dim.
p
legatissimo
staccato
cresc.

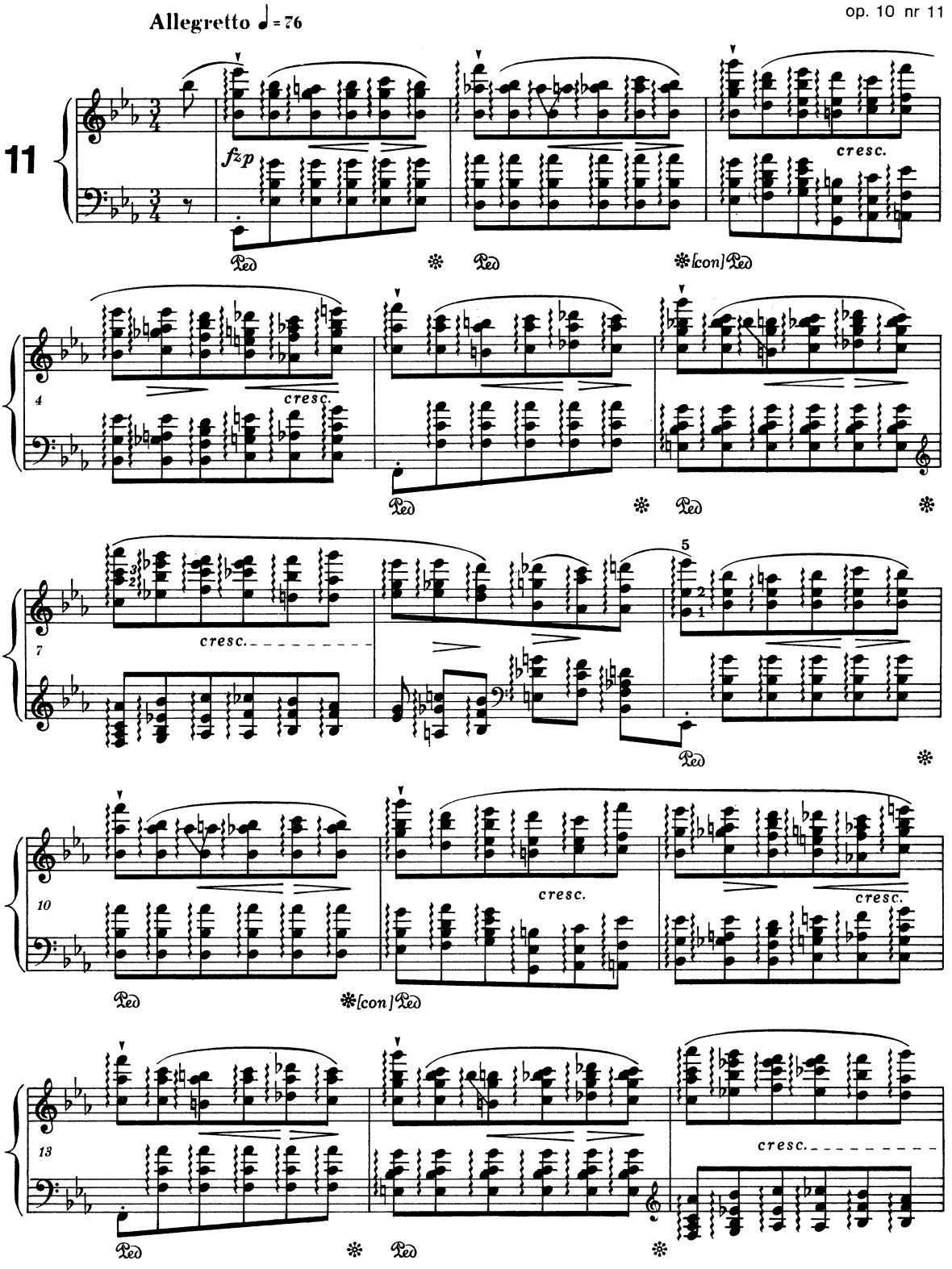

17
f
legatissimo
Ped
20
23
cresc.
f
26
sotto voce
p
dim.
(poco rall.)
(a tempo)
29

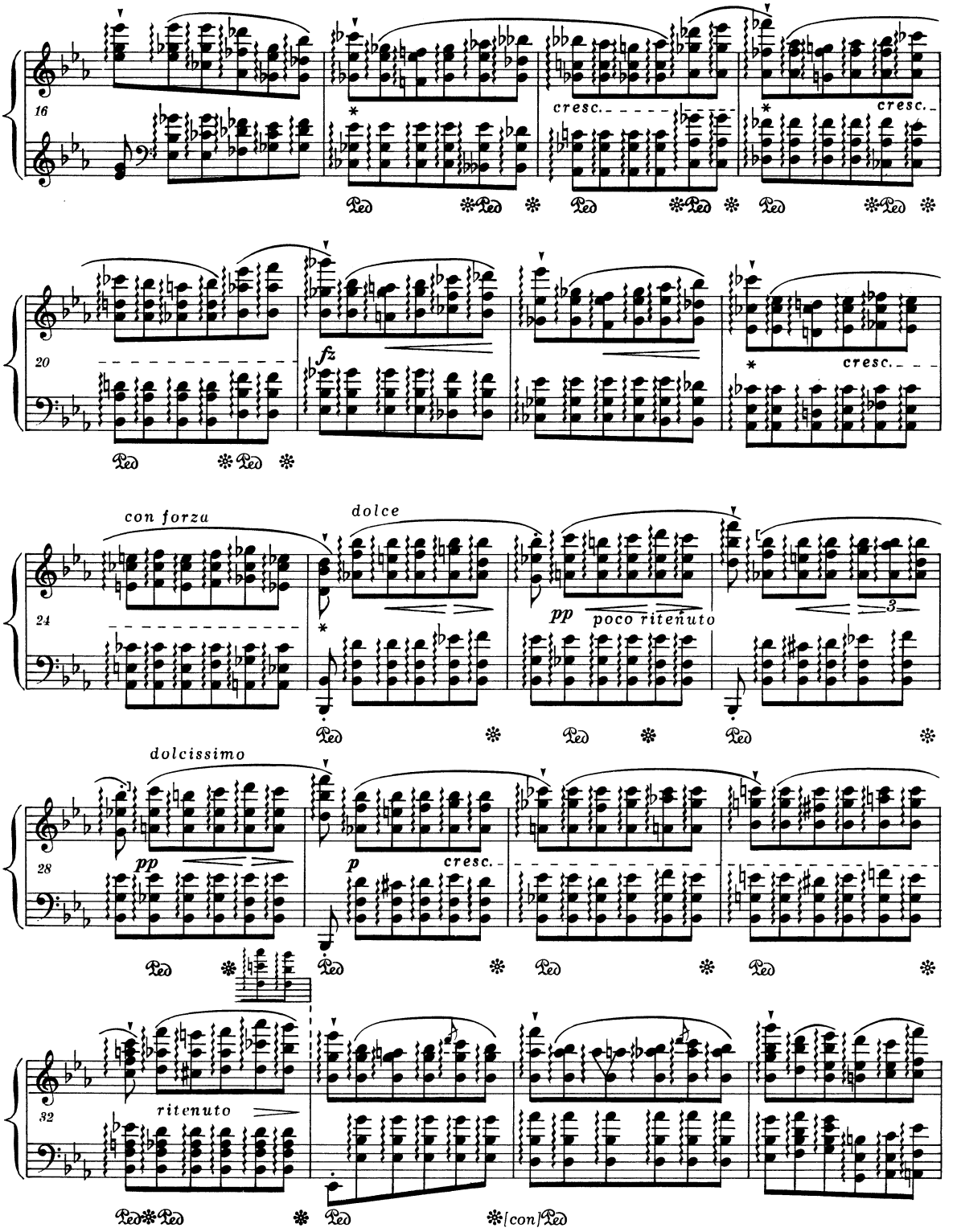

32
p
Ped
35
cresc.
8
38
cresc.
Ped
41
f
fz
[*]
44
fz
cresc.
cresc.


47
(delicatiss.)
fz p
50
legatissimo e
dim.
53
dolcissimo
rall.
a tempo
(pp)
cresc.
56
59

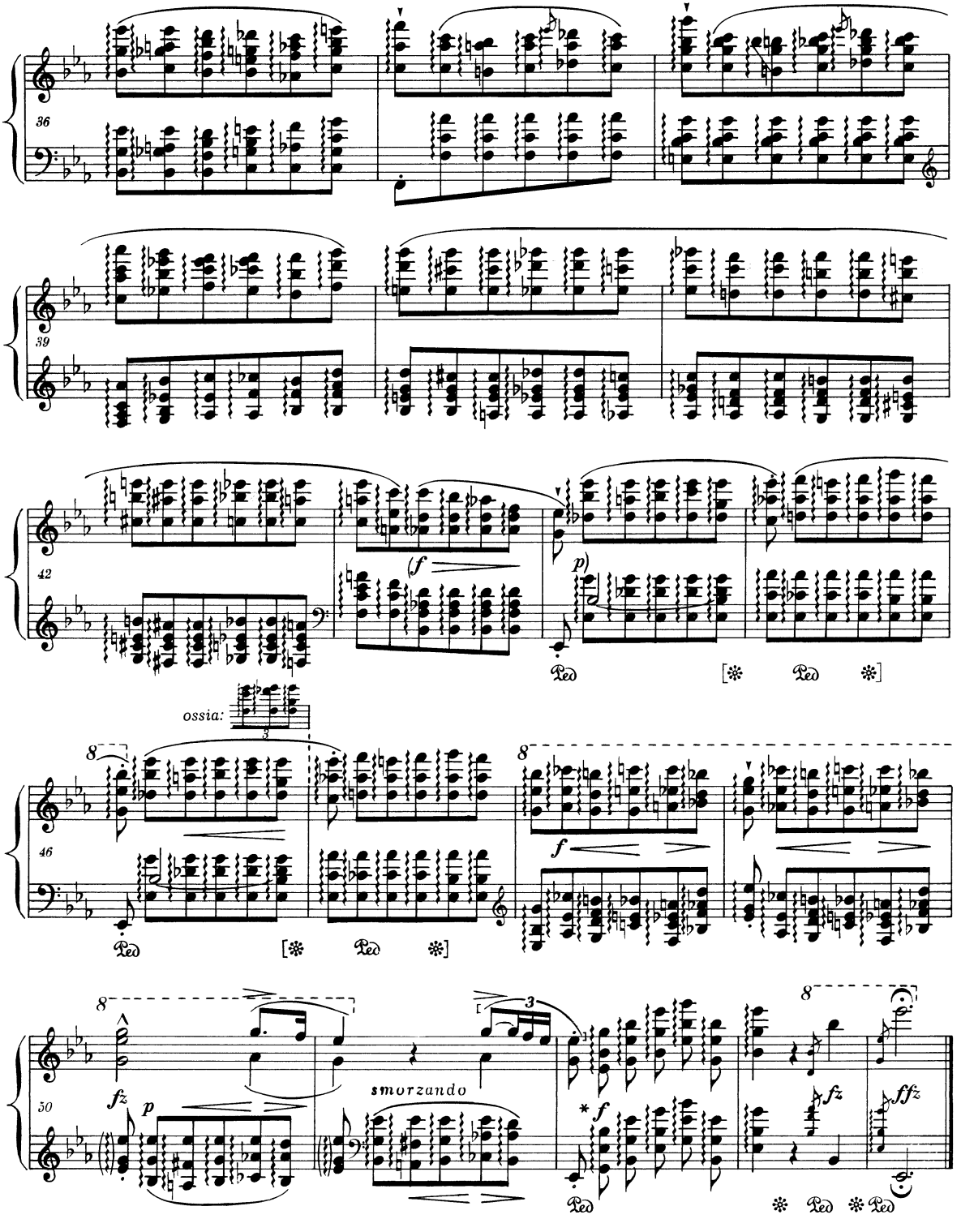

62
8
Ped
65
68
8
dolciss.
sempre
[*]
71
8
dim.
e
leggierissimo
dim.
74
smorz.

PWM-8613


Allegretto ♩= 76
11
fzp
cresc.
Ped
*
*[con]Ped
4
cresc.
7
cresc.
5
10
cresc.
cresc.
13
cresc.

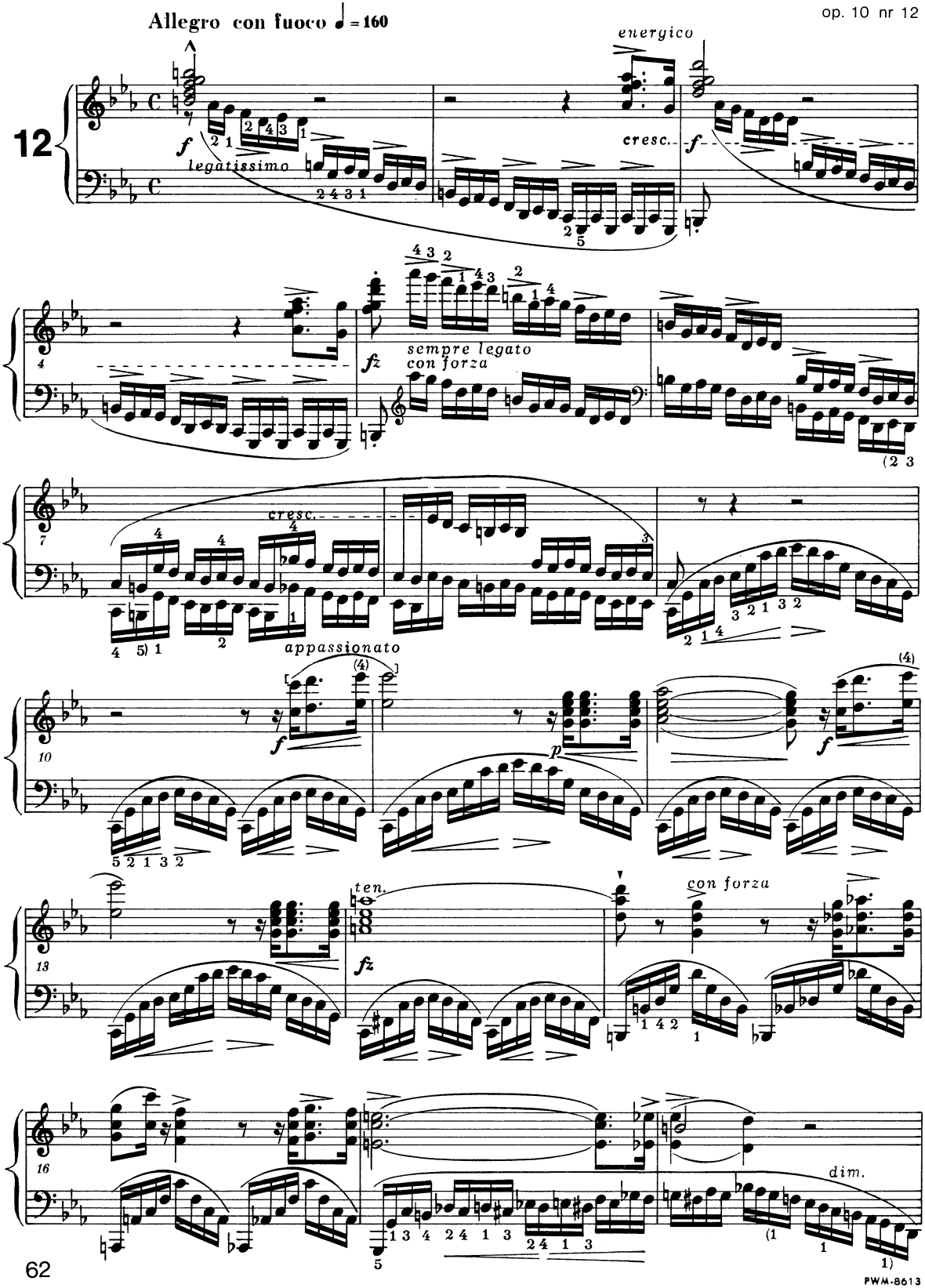


* W miejscach oznaczonych gwiazdką w autografie są oznaczenia *fzp*, usunięte prawdopodobnie przez Chopina w czasie korekty pierwszego wydania francuskiego.
Les astérisques marquent l'emplacement des annotations *fzp* dans l'autographe. Ces annotations on été probablement supprimées par Chopin lors de la correction de la première édition française.

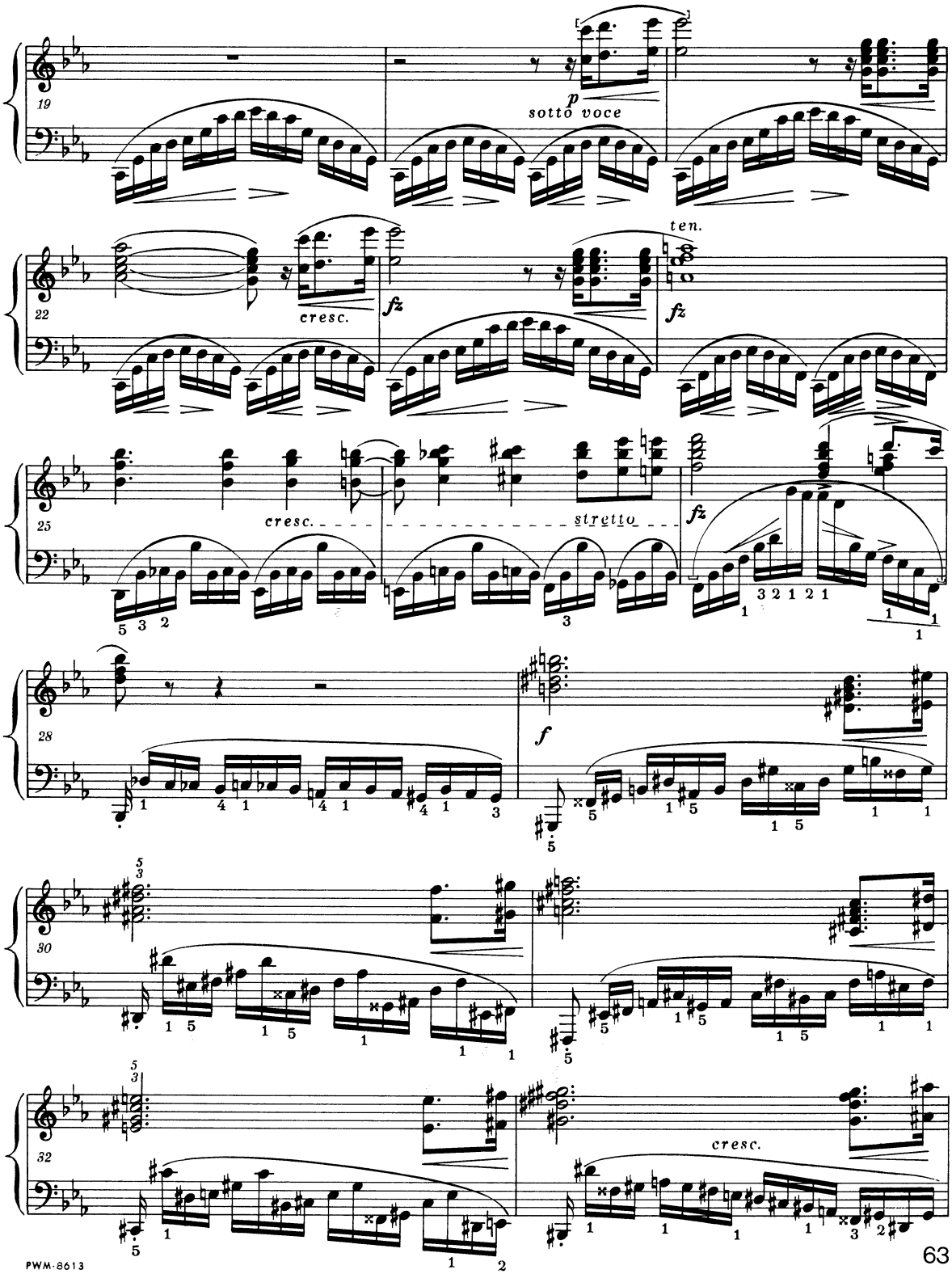


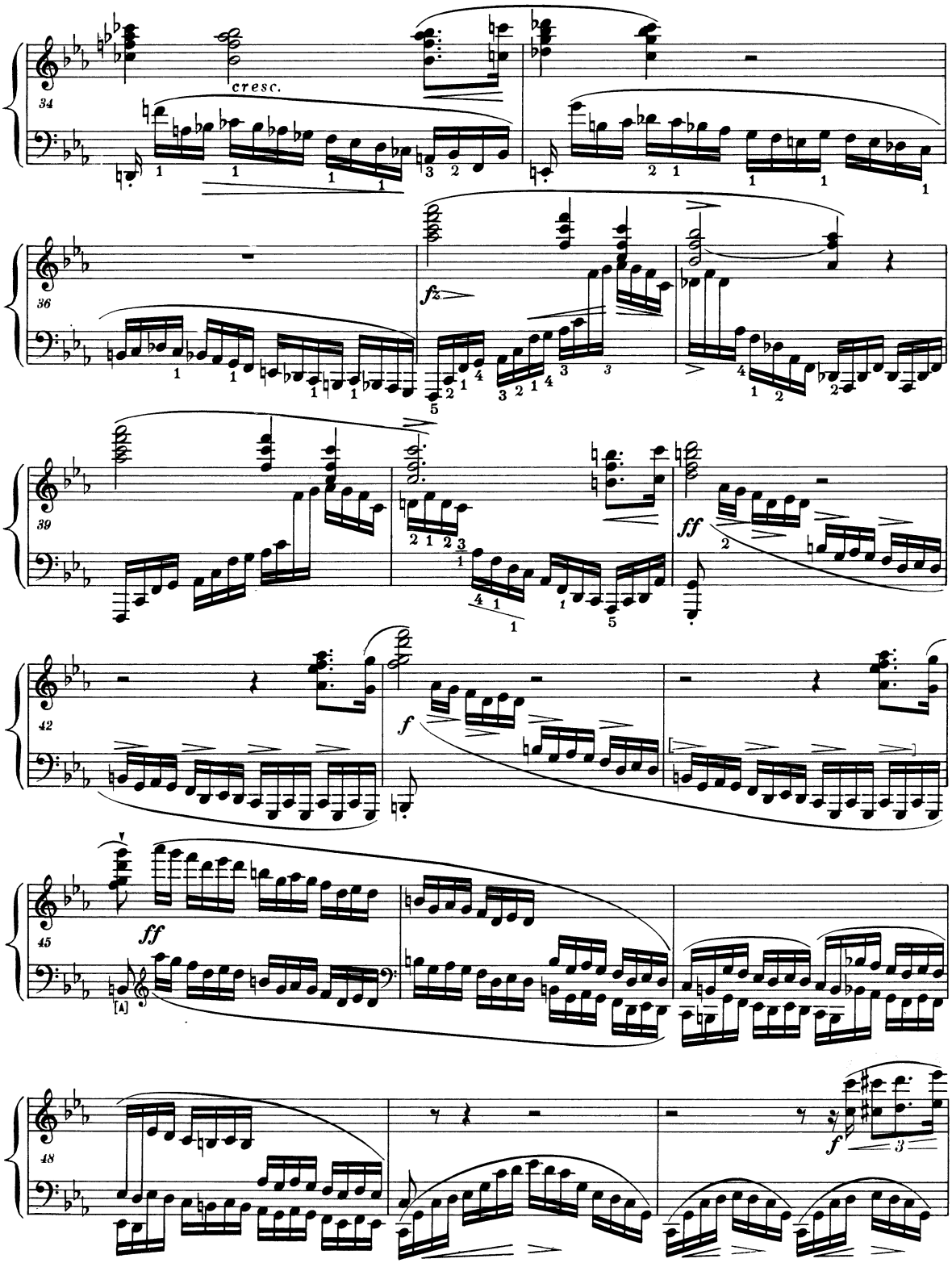
* W autografie zamiast *f* znajdują się w tym miejscu
Dans l'autographe au lieu du *f* nous avons ici

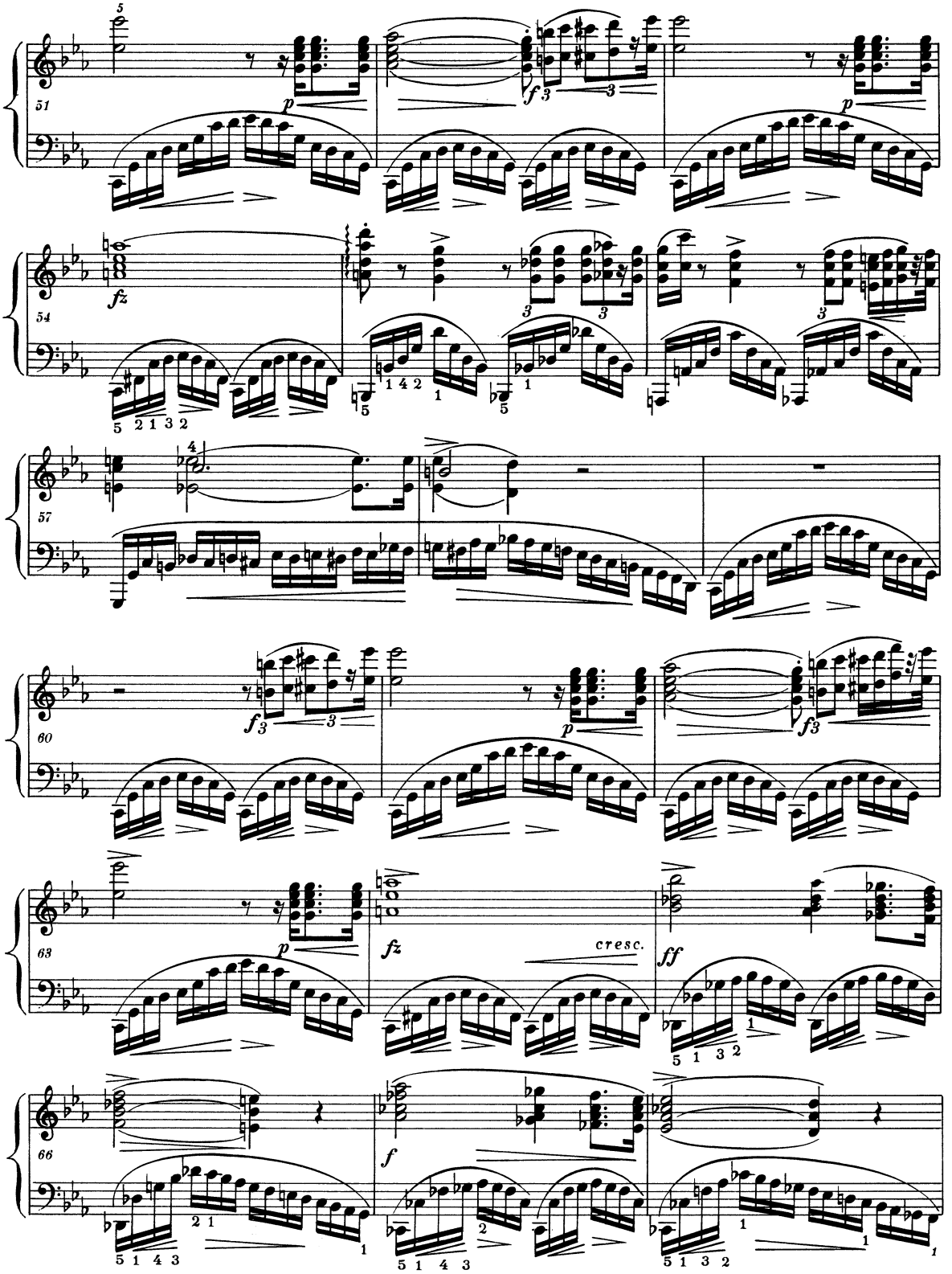
oraz *sotto voce.*
ainsi que *sotto voce.*

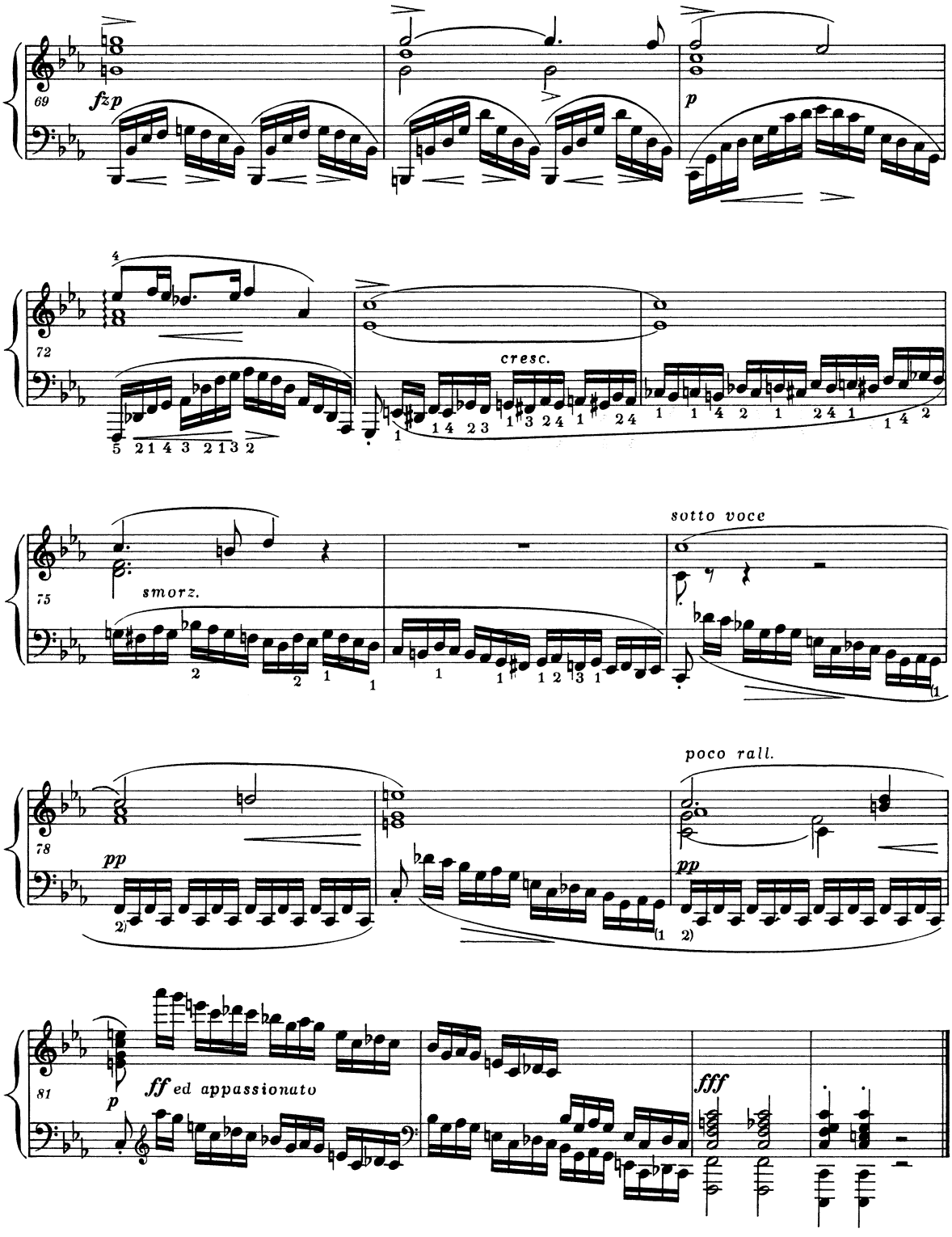

Allegro con fuoco ♩ = 160
12
f
legatissimo
energico
cresc.
f
4
fz
sempre legato
con forza
7
cresc.
appassionato
10
f
p
f
13
ten.
fz
con forza
16
dim.

PWM-8613


19
p
sotto voce
22
cresc.
fz
fz
ten.
25
cresc.
stretto
fz
28
f
30
32
cresc.


34
cresc.
36
fz
39
ff
42
f
45
ff
[A]
48
f


51
54
57
60
63
66
cresc.

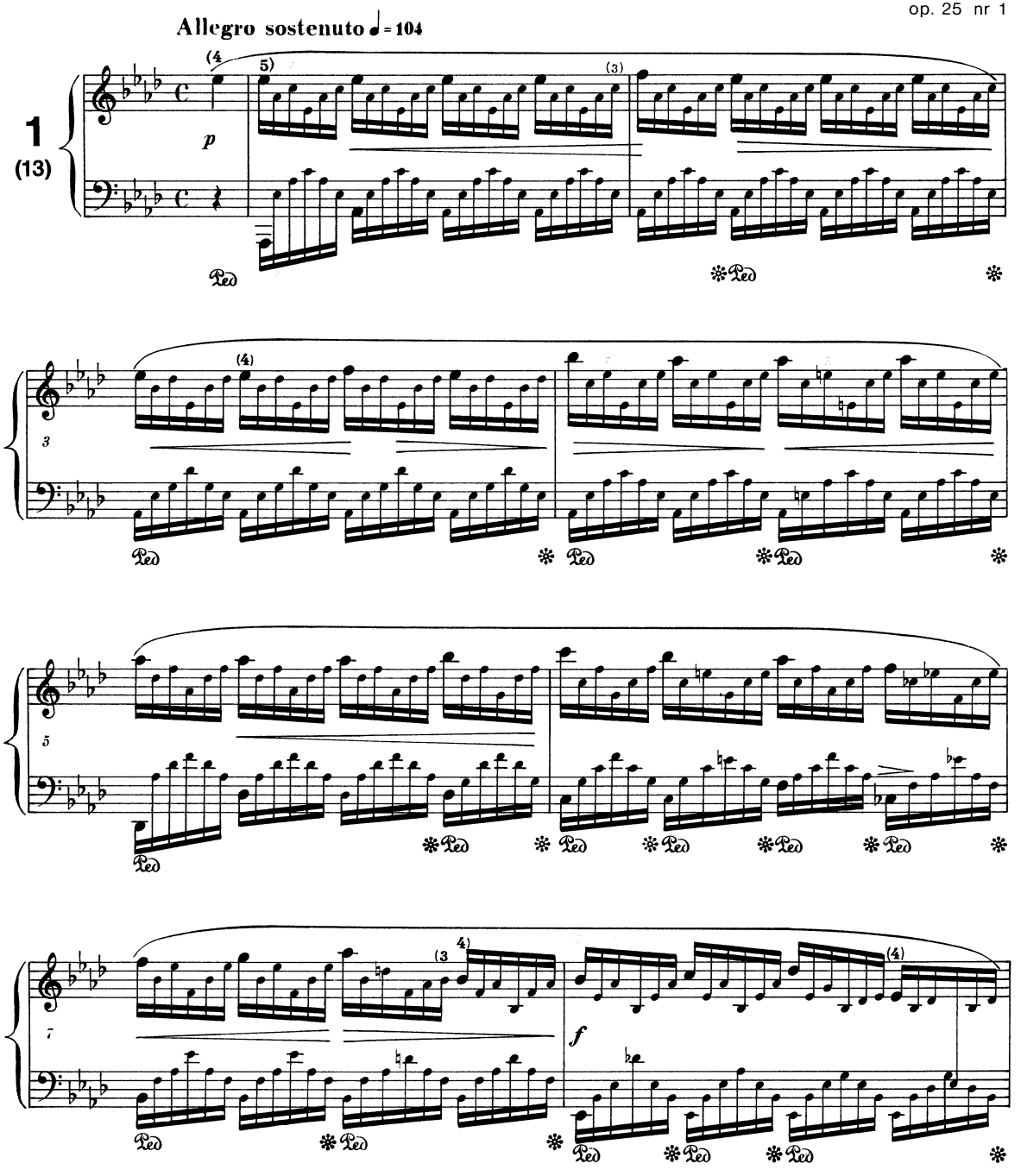

69
fz p
p
72
cresc.
75
smorz.
sotto voce
78
pp
poco rall.
pp
81
p
ff ed appassionato
fff

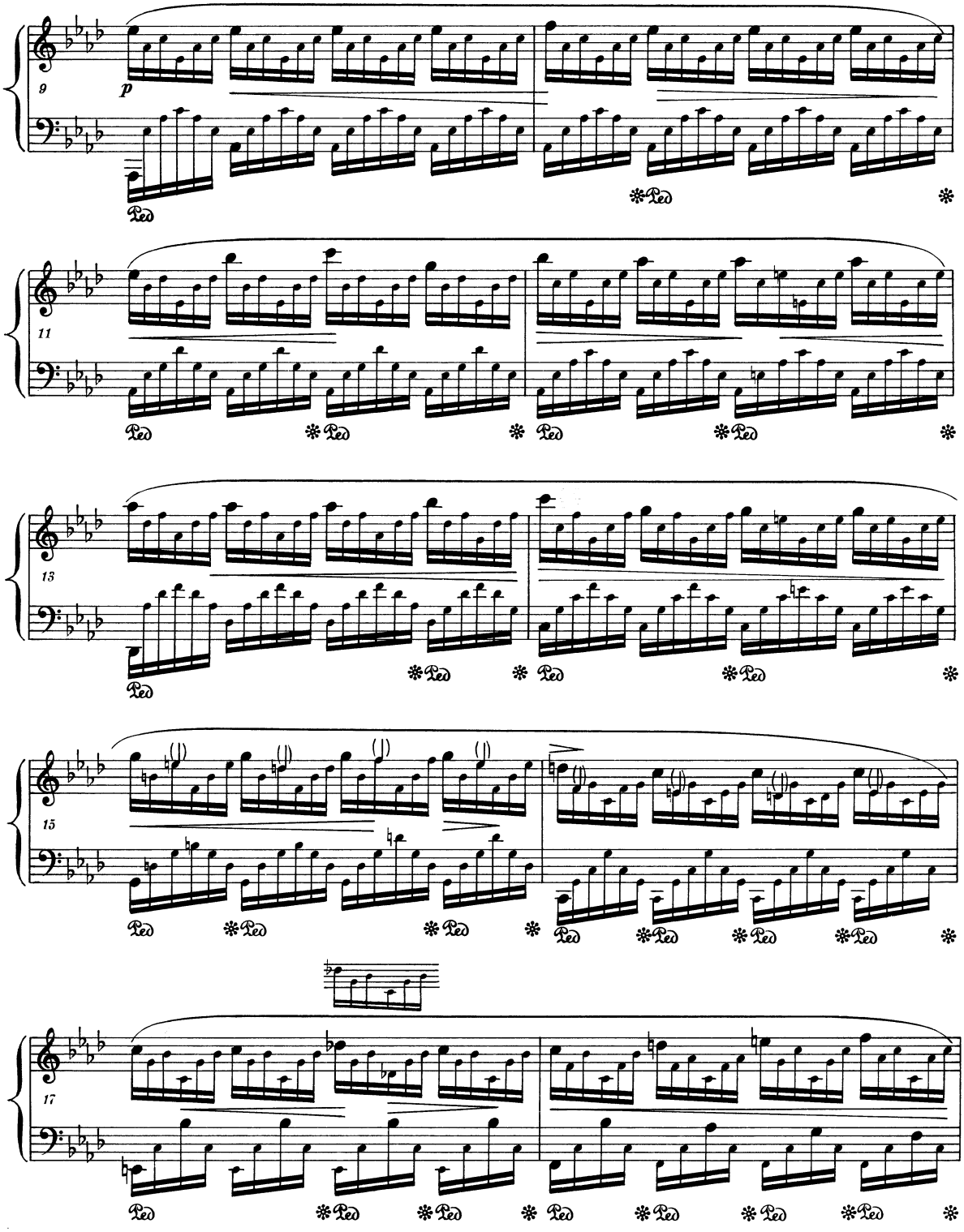
PWM-8613

Etudes

A Madame la Comtesse d'Agoult

op. 25 nr 1





PWM-8613

(4)

19

21

p

ritenuto

23

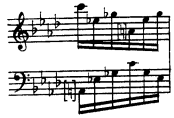
25

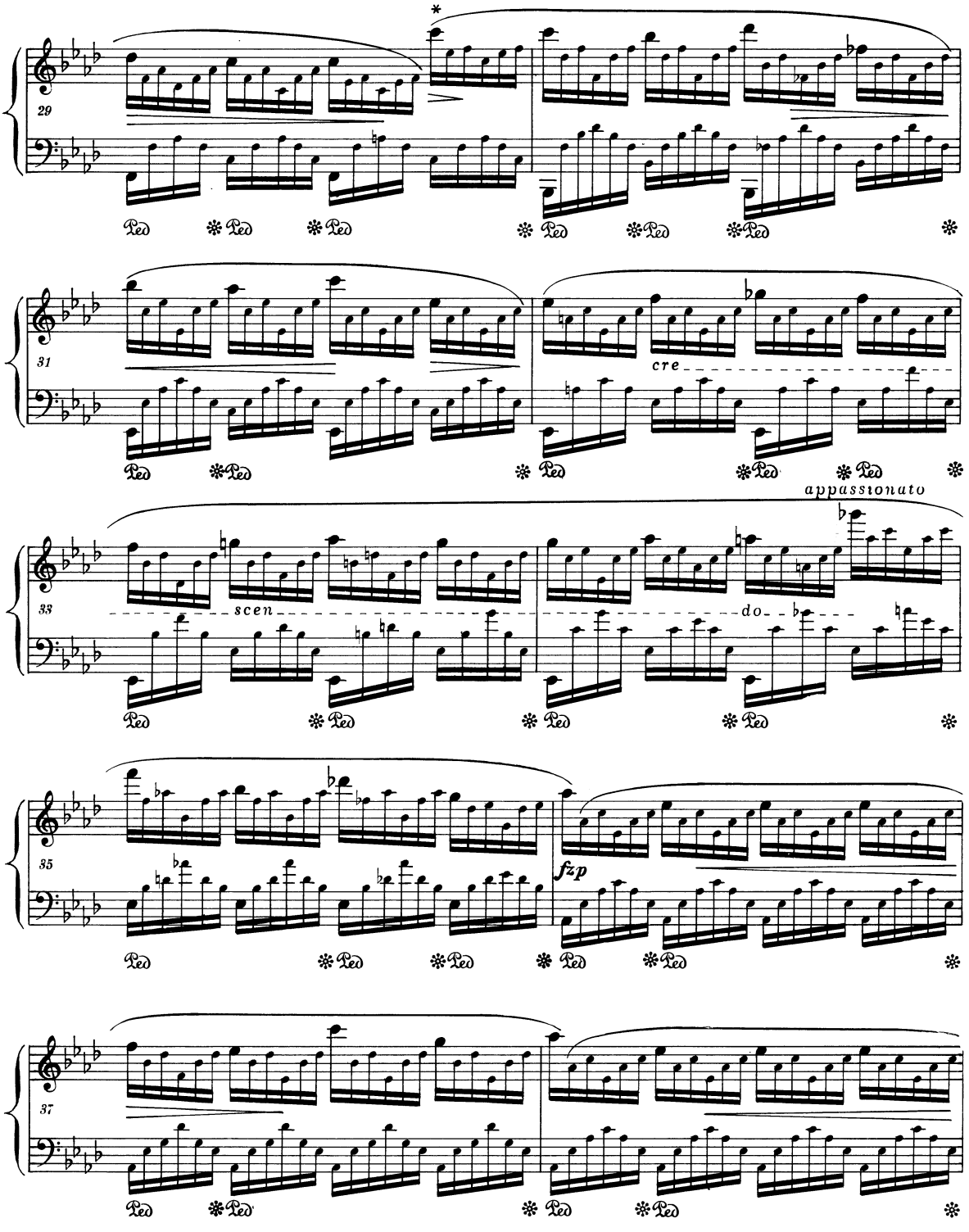
cresc.

f

27

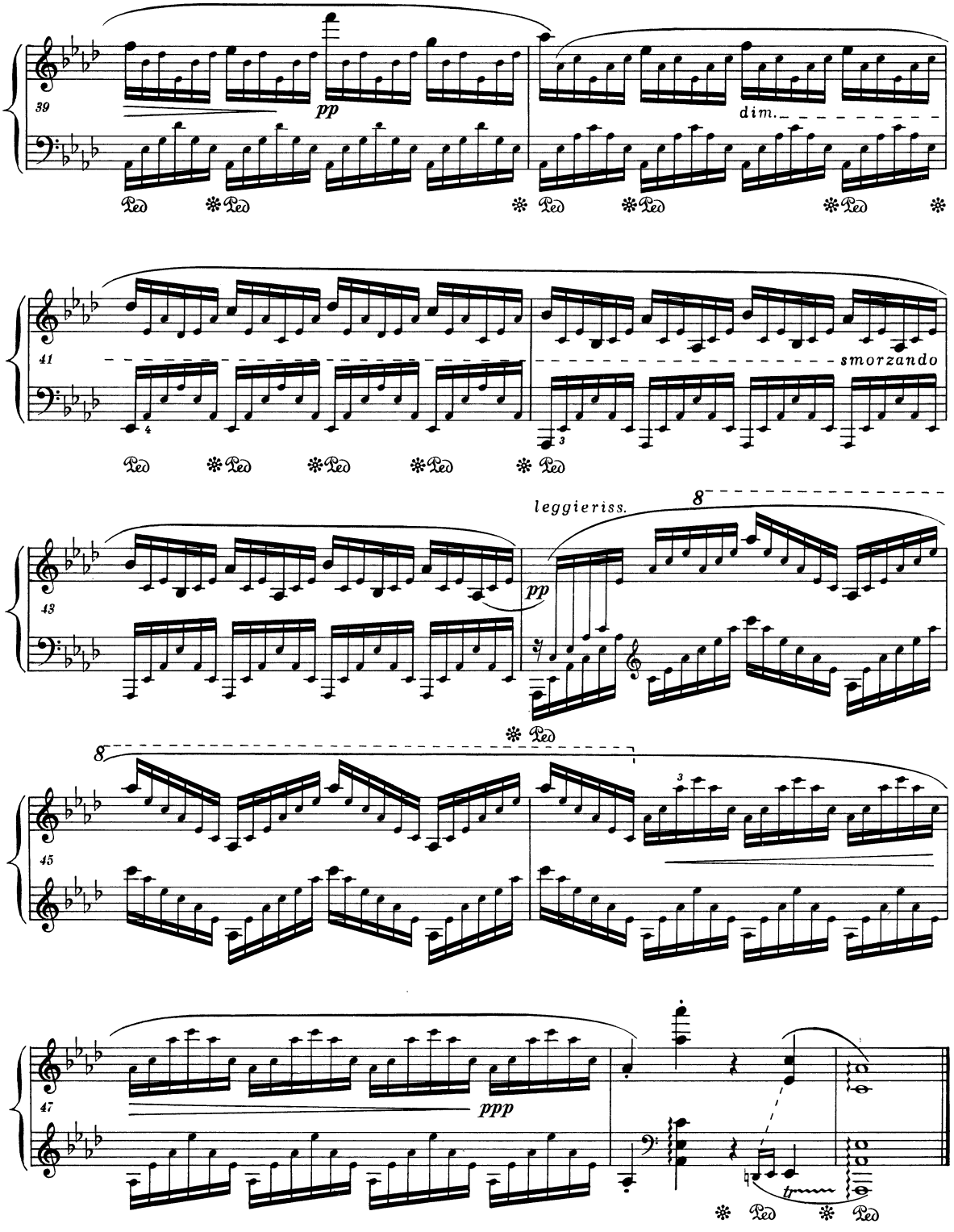
* Wersja z *As* i *as*^{1} jest najprawdopodobniej poprawką wprowadzoną przez Chopina Pierwotna wersja: La version avec le *lab*$_1$ et le *lab*$_3$ est probablement une correction faite par Chopin La premiere version

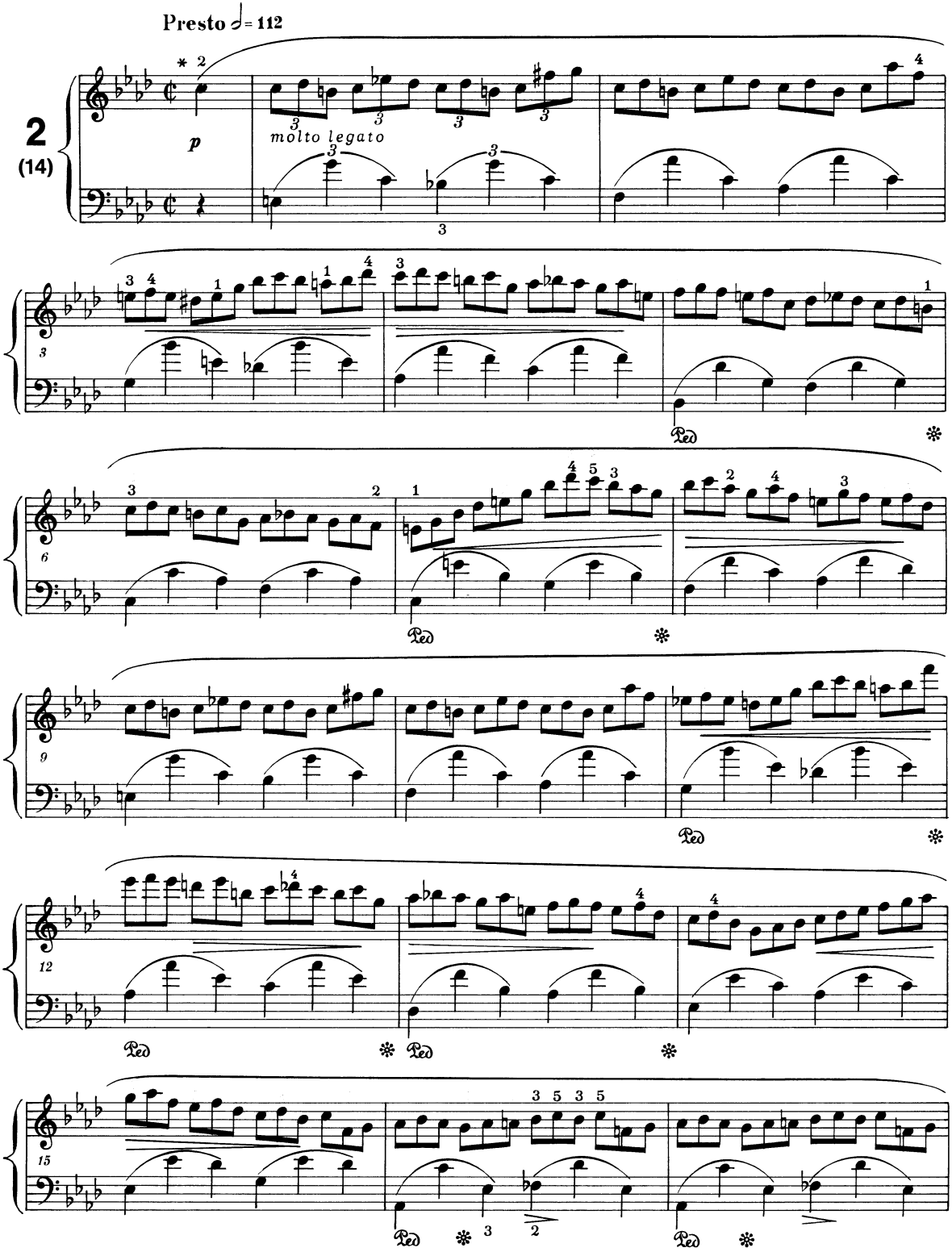




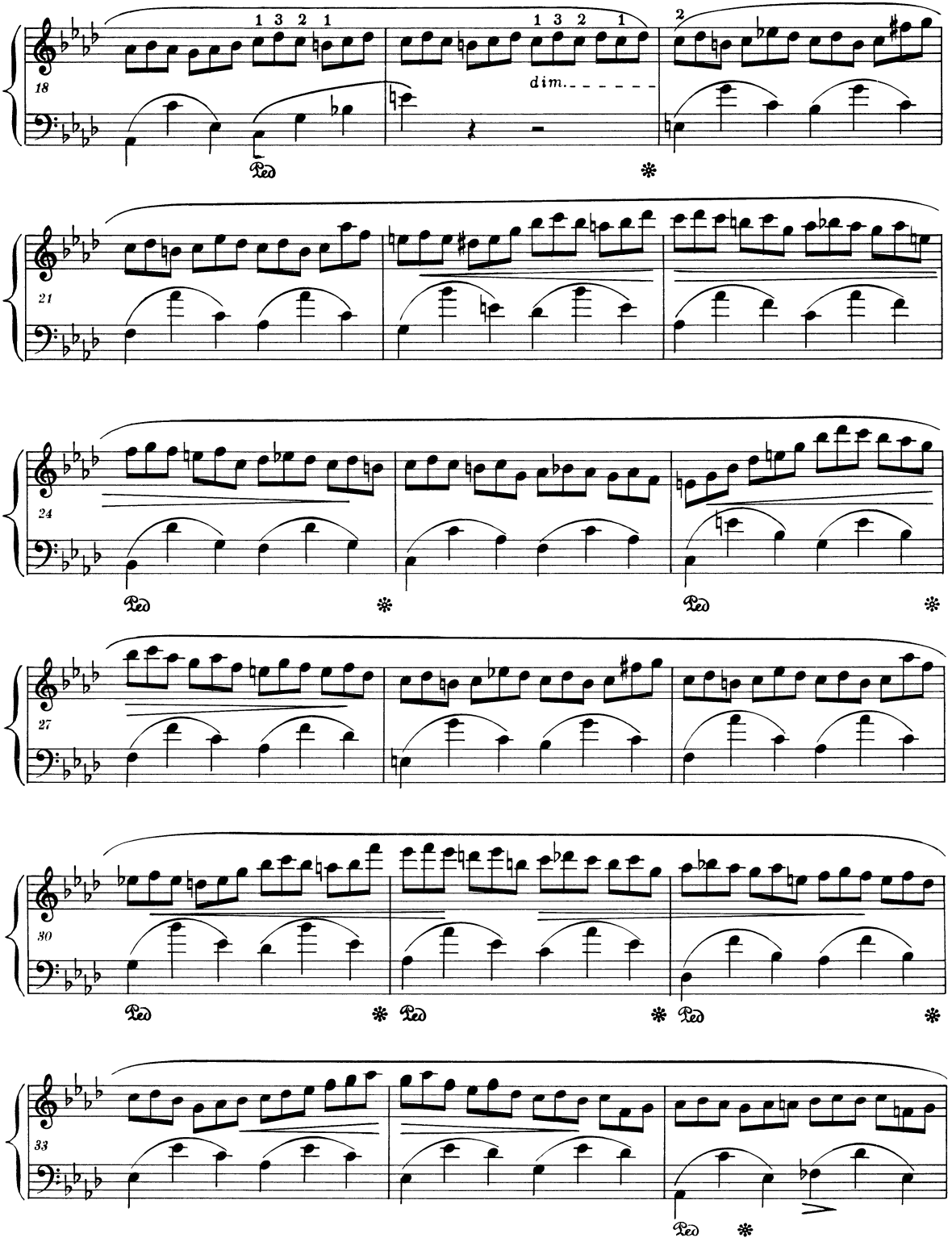
*W części źródeł łuk kończy się z ostatnią nutą t. 29, a nowy rozpoczyna się od t. 30.
Dans certaines sources la liaison se termine avec la dernière note de la mes. 29 et la nouvelle commence à la mes. 30.

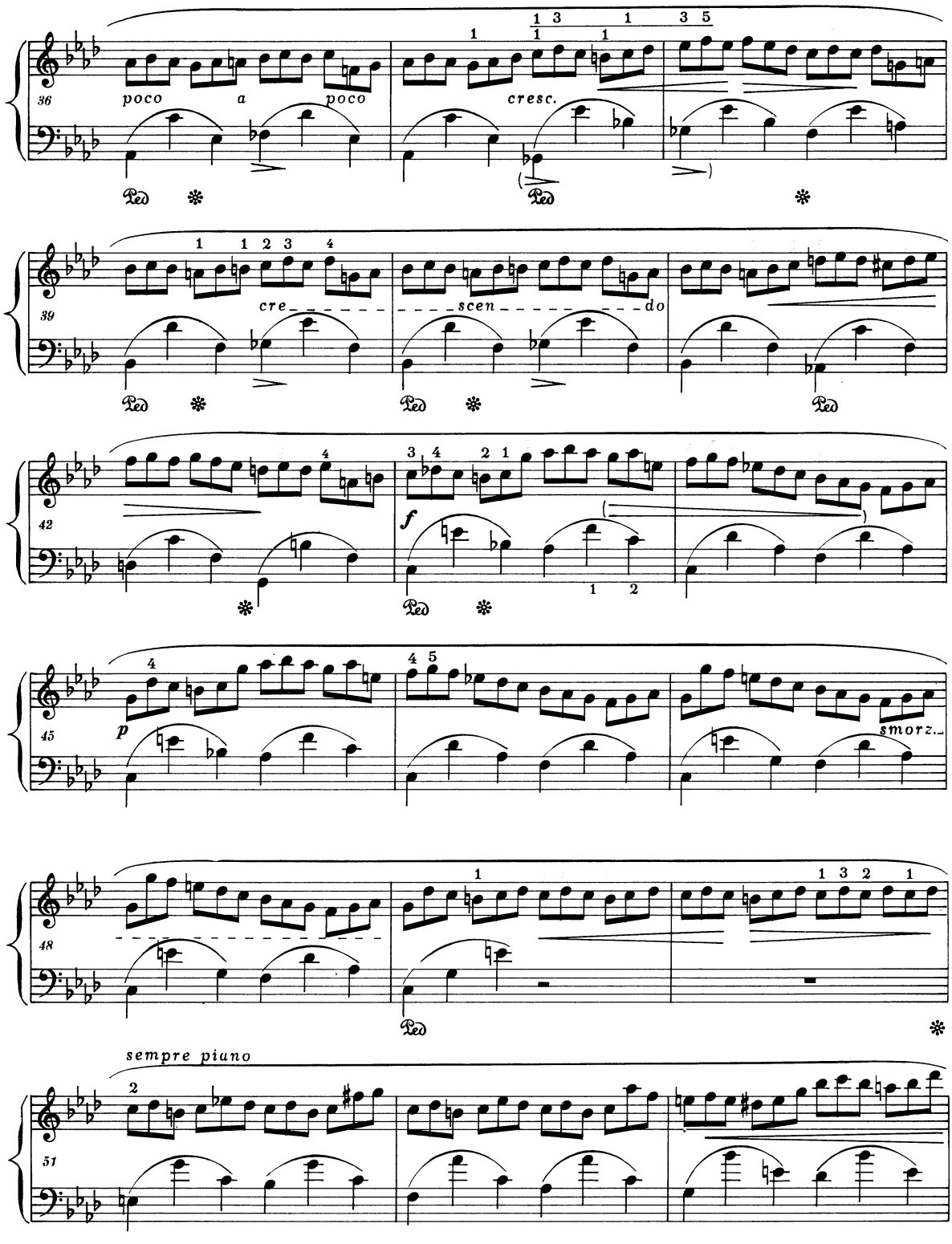
PWM-8613

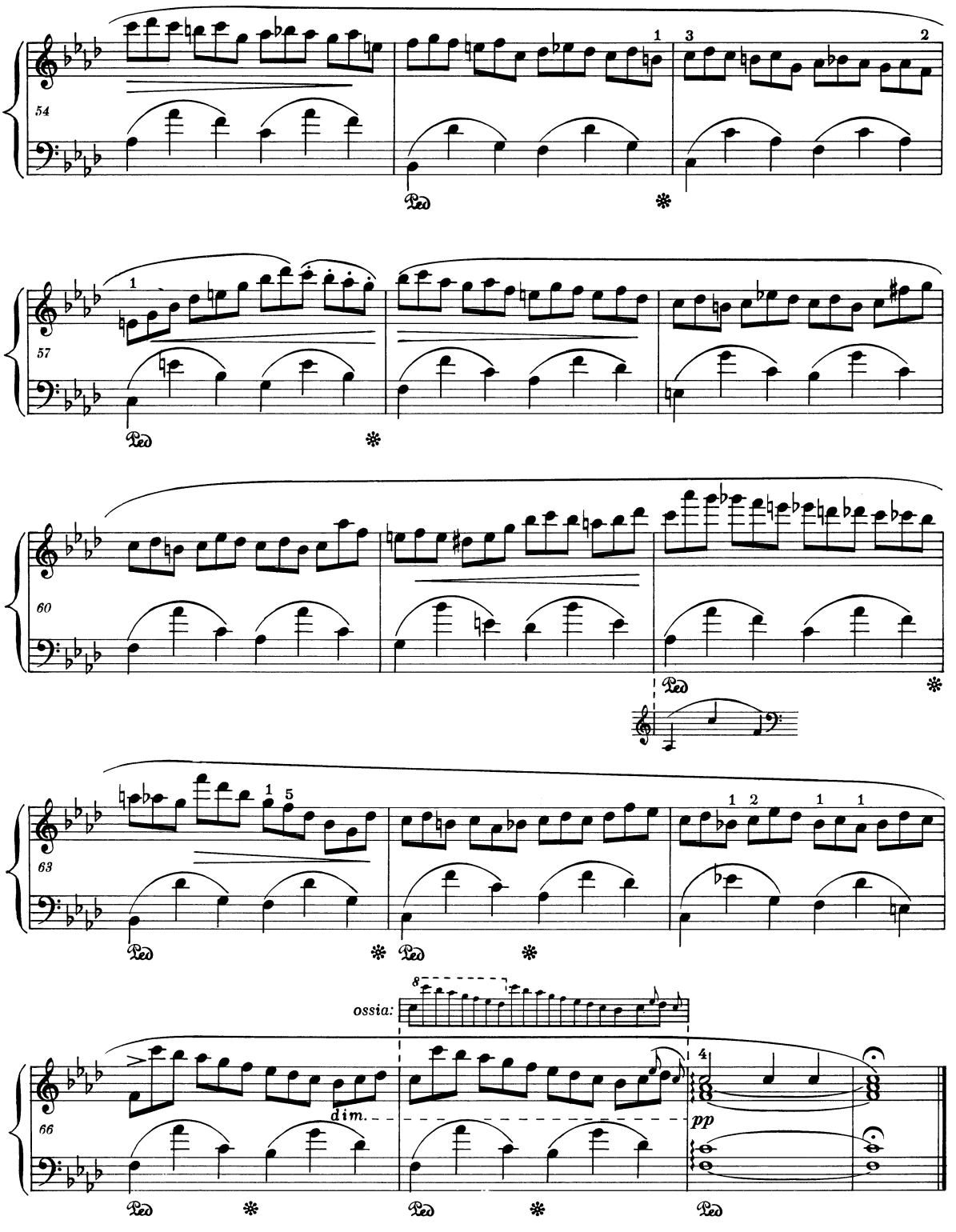

39
pp
dim.
41
smorzando
43
leggieriss.
pp
8
45
8
3
47
ppp
tr

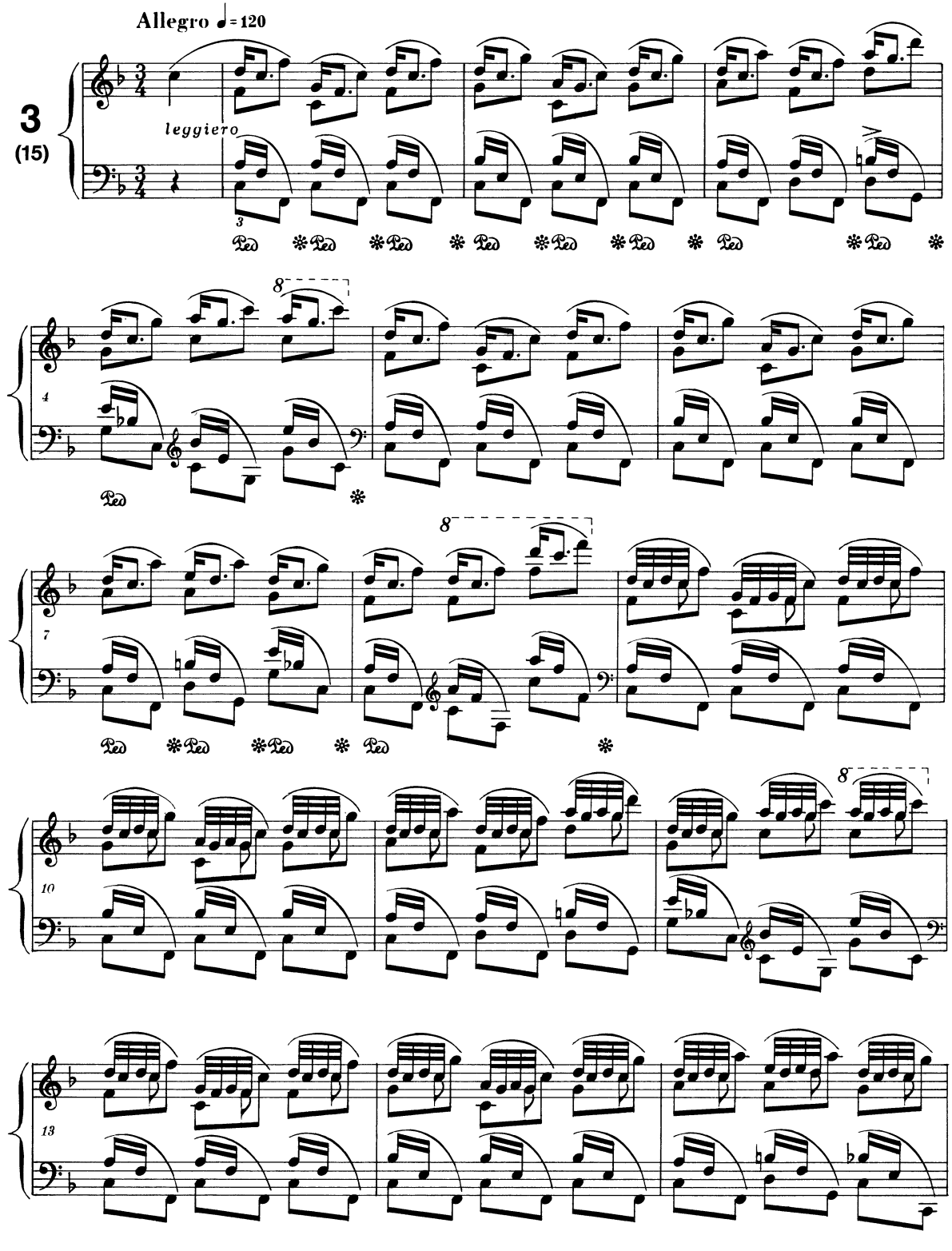


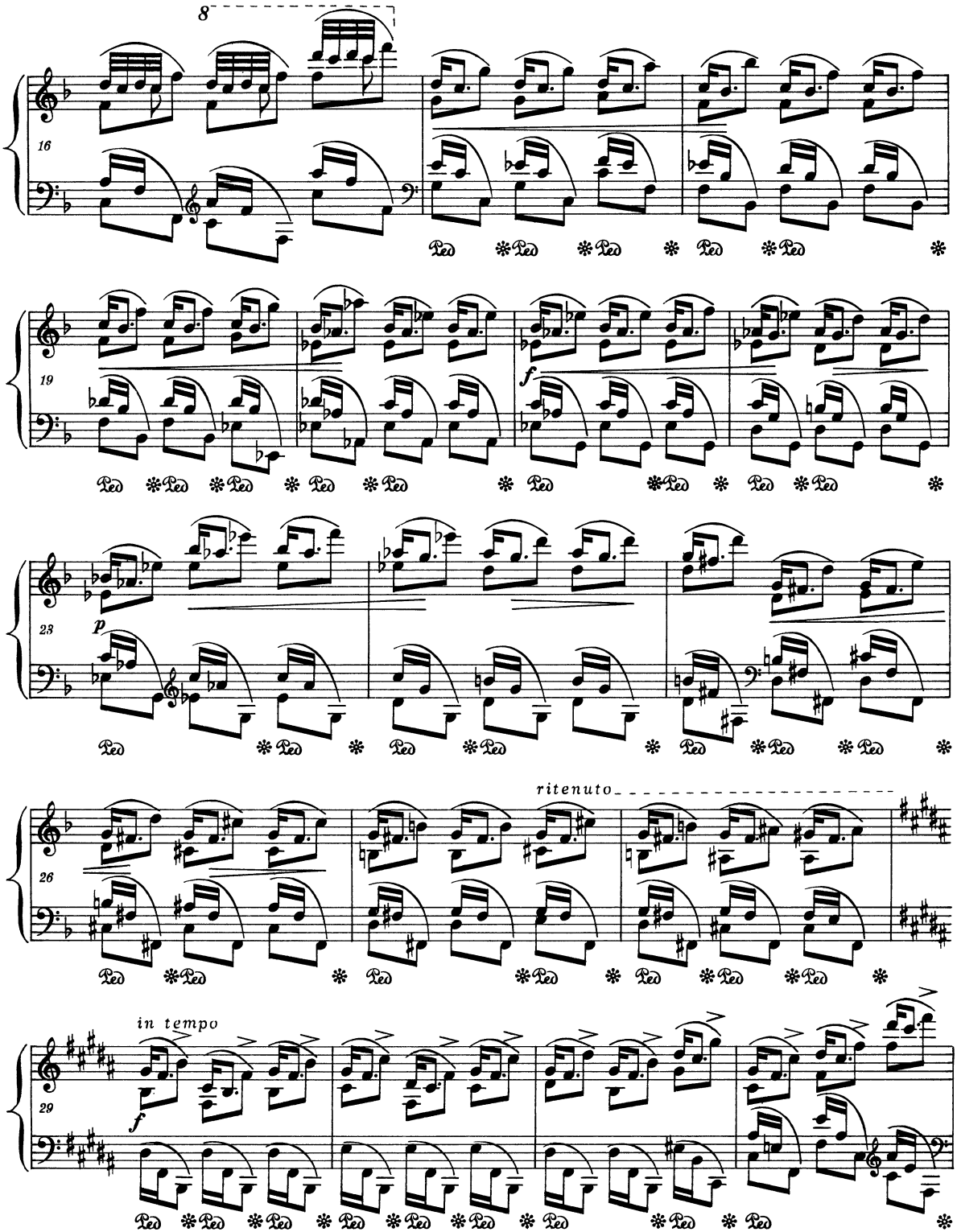
* Palcowanie chopinowskie w tej etiudzie pochodzi w całości z egzemplarzy lekcyjnych.
Le doigté de Chopin dans cette étude vient entièrement des exemplaires d'élève.

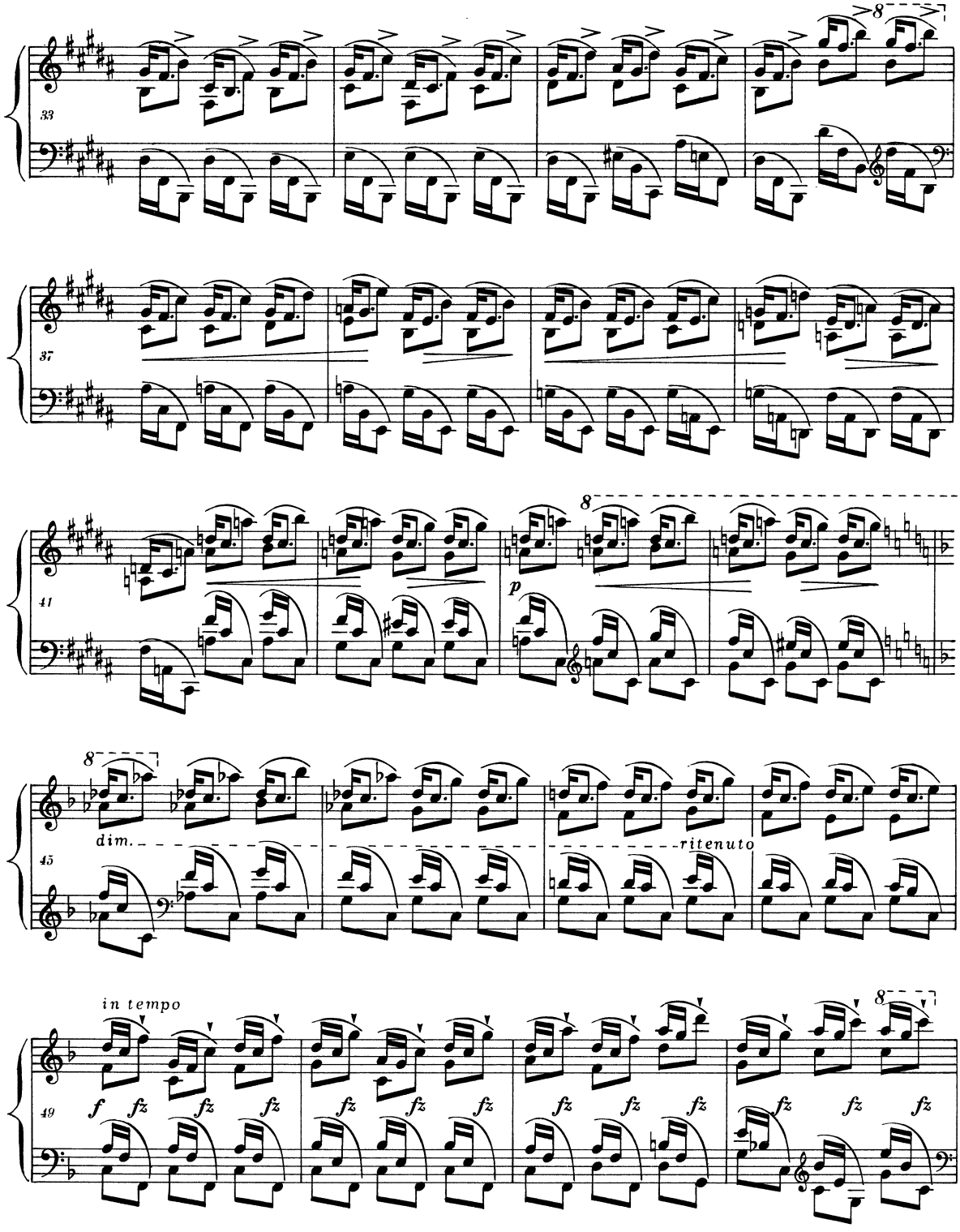

18
dim.
21
24
27
30
33


36
poco a poco
cresc.
Ped
39
cre scen do
42
f
45
p
smorz.
48
sempre piano
51

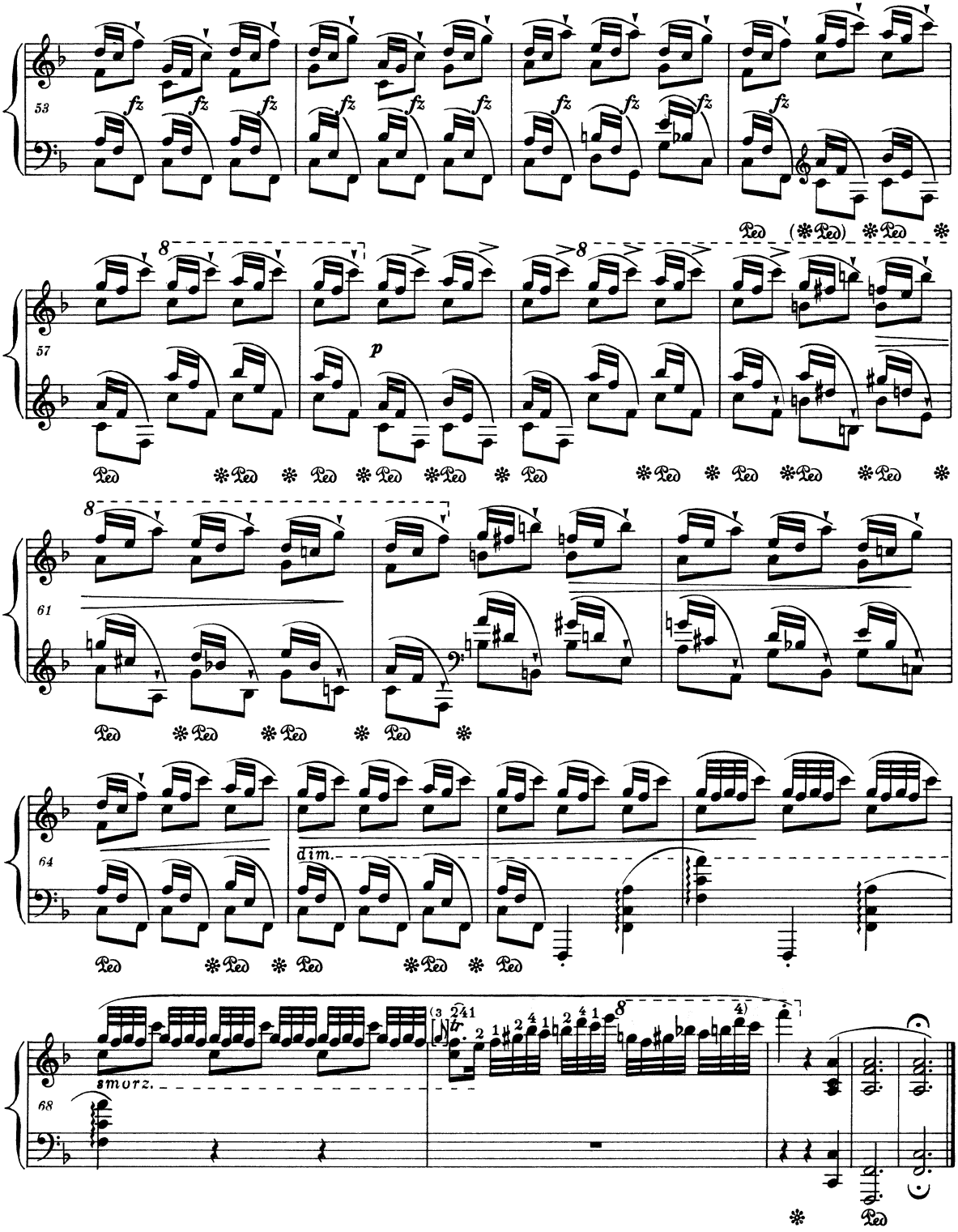

54
57
60
63
66
ossia:
dim.
pp

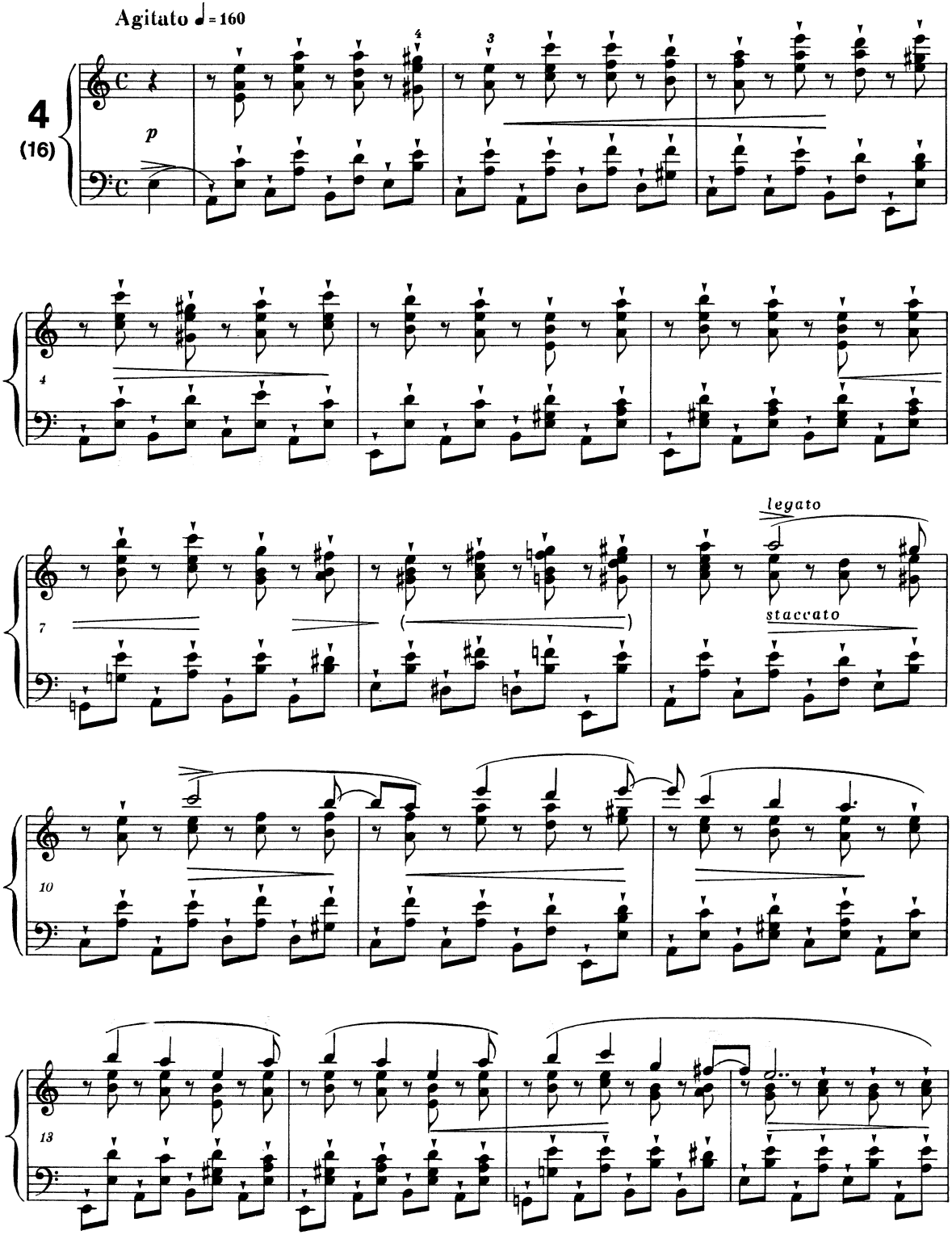

Allegro ♩= 120
3
(15)
leggiero
Ped
8
4
7
10
13

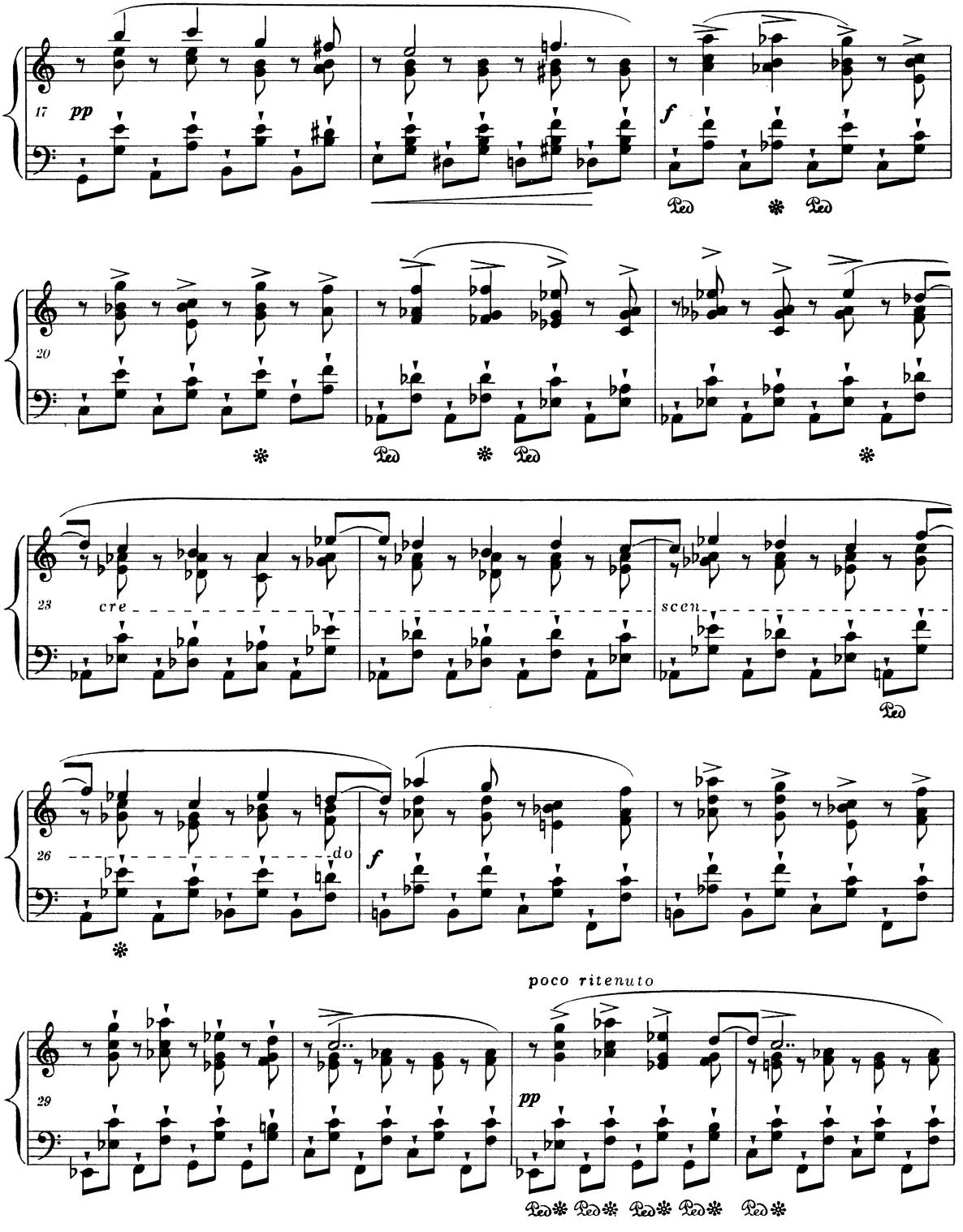

8
16
Ped
19
f
23
p
26
ritenuto
in tempo
29
f

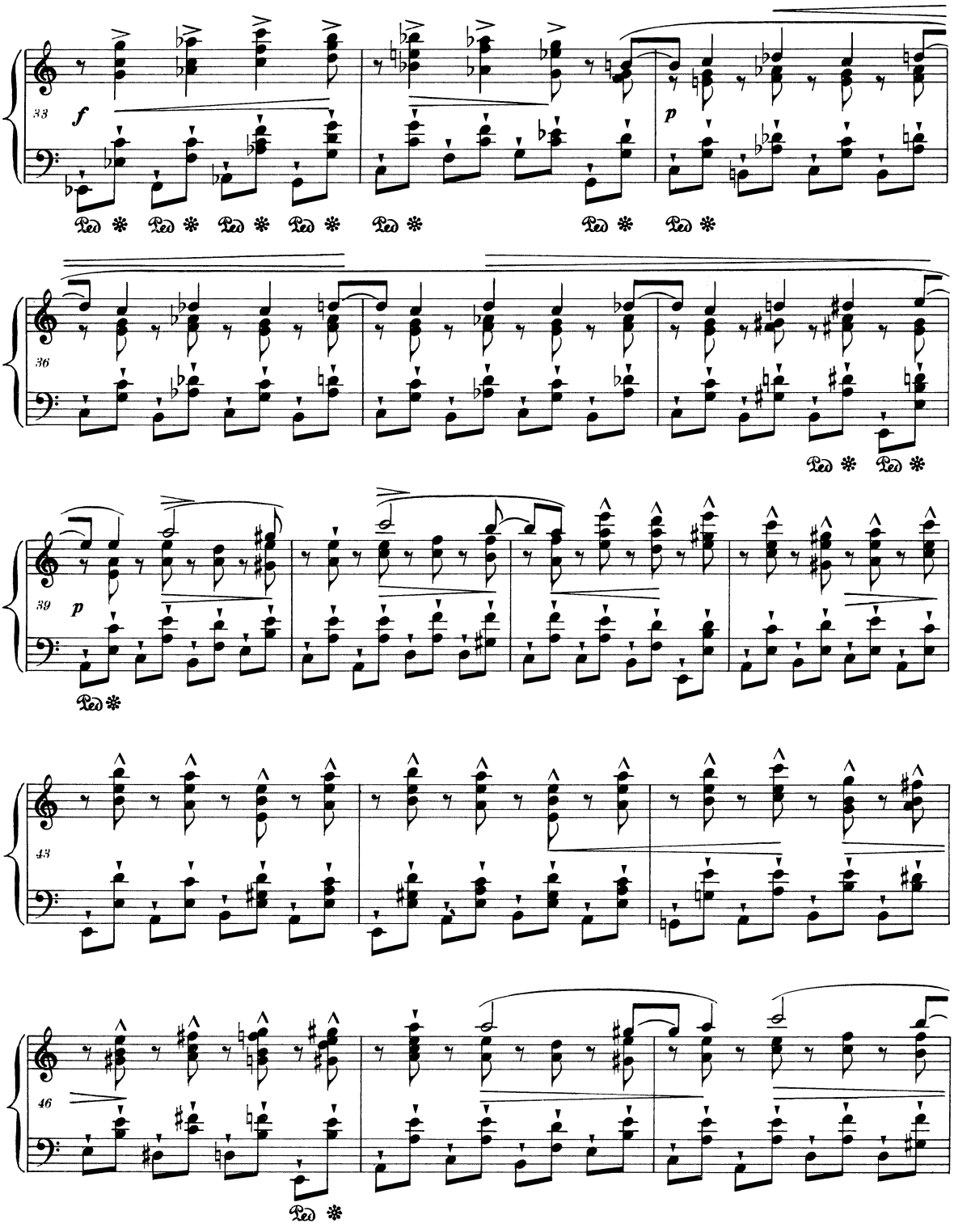


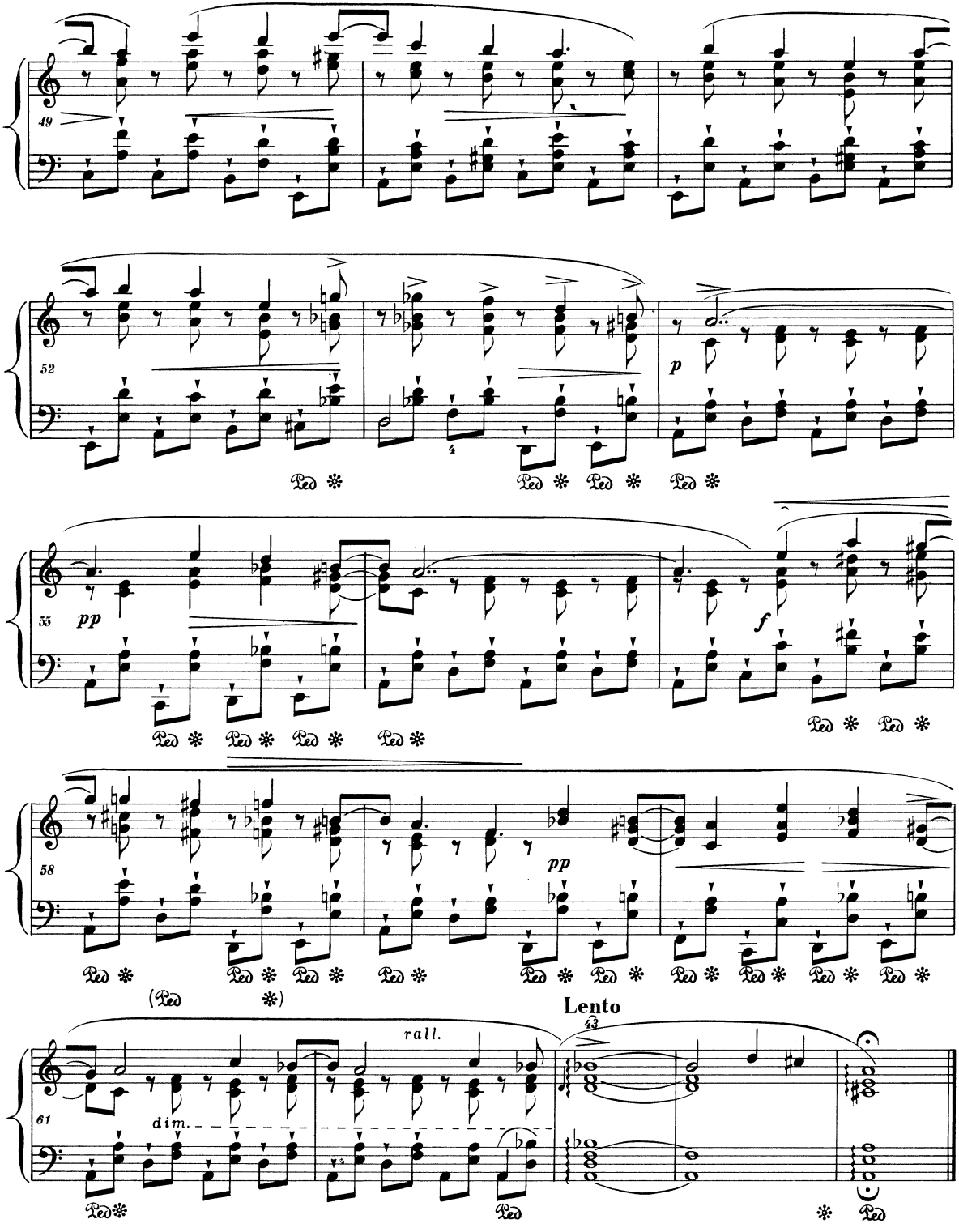
PWM-8613

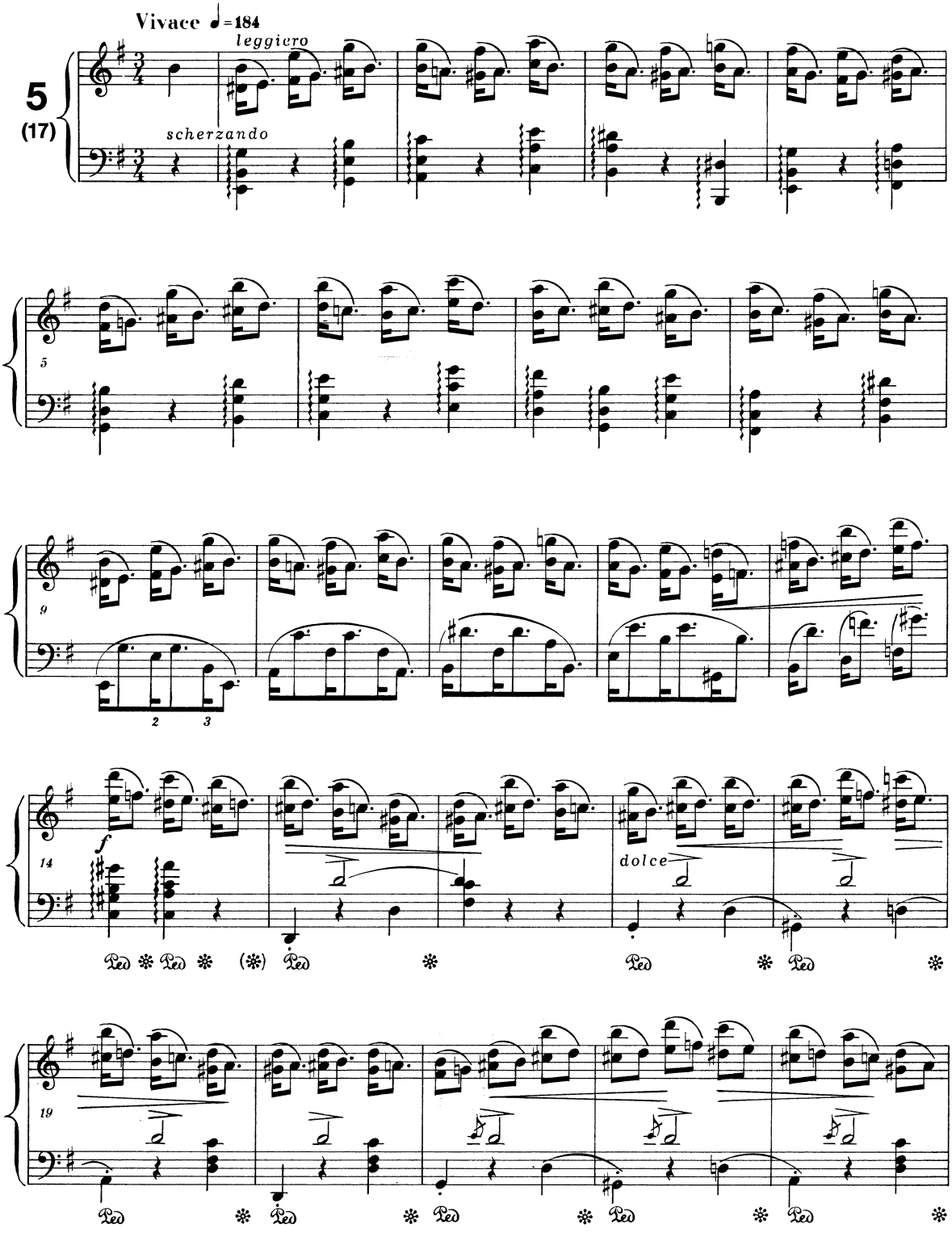

53
fz
Ped (✻Ped) ✻Ped ✻
57
p
Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻
61
Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻
64
dim.
Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped ✻Ped
68
smorz.
Ped


Agitato ♩= 160
4
(16)
p
4
7
legato
staccato
10
13

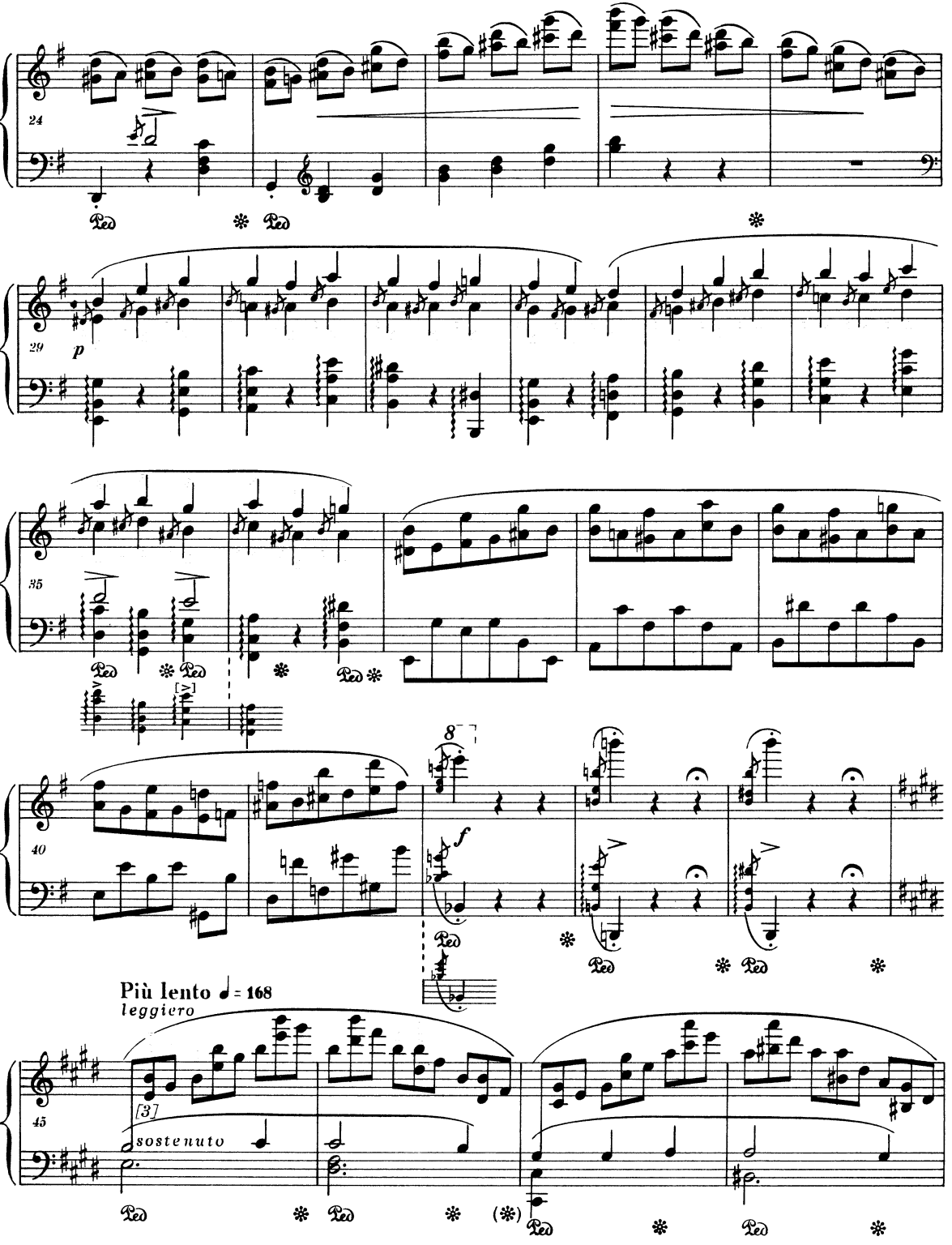

17
pp
f
Ped
20
23
cre
scen
26
do
f
29
poco ritenuto
pp

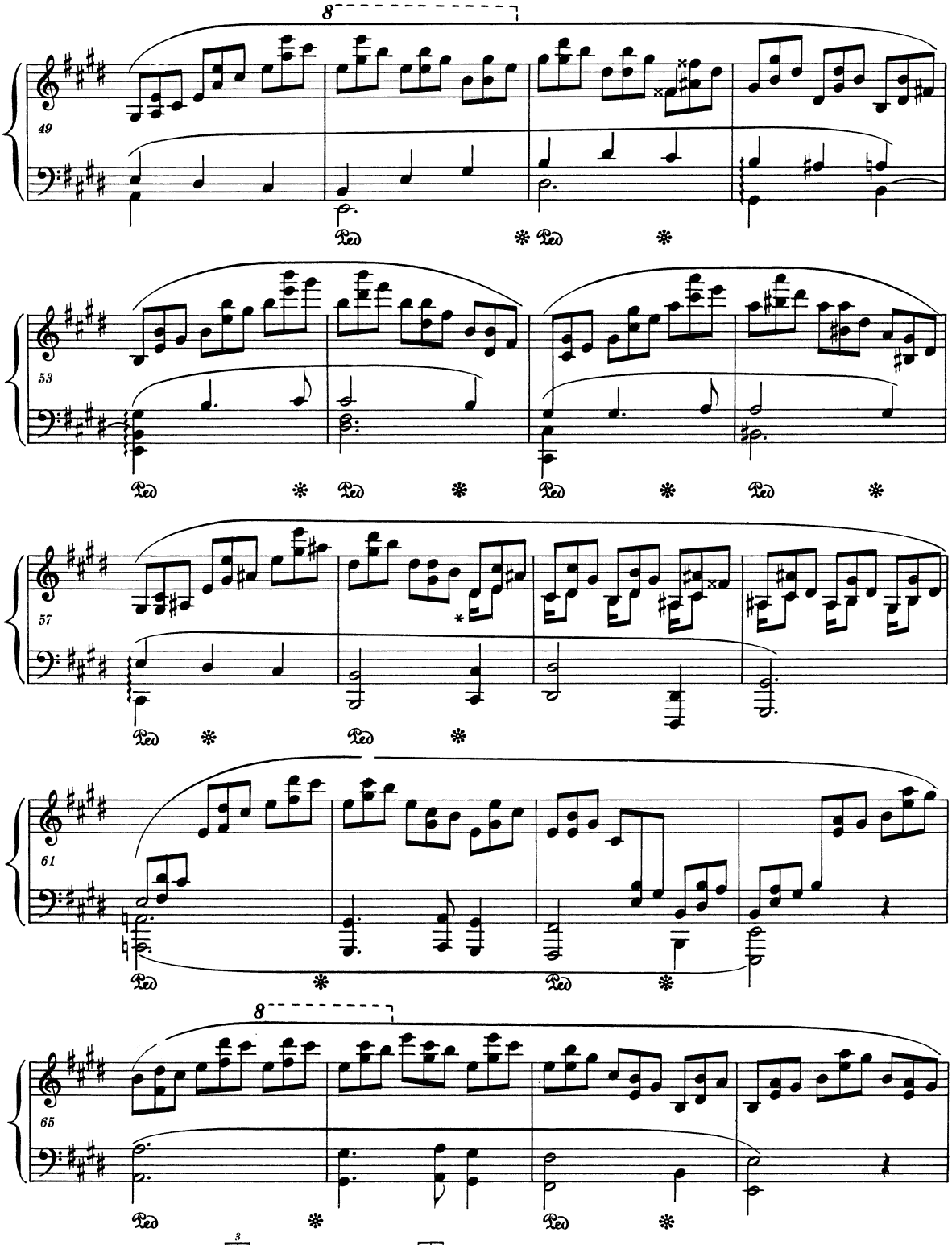

33
f
p
36
39
p
43
46


49
52
p
55
pp
f
58
pp
(Ped *)
Lento
43
rall.
dim.
61



PWM-8613

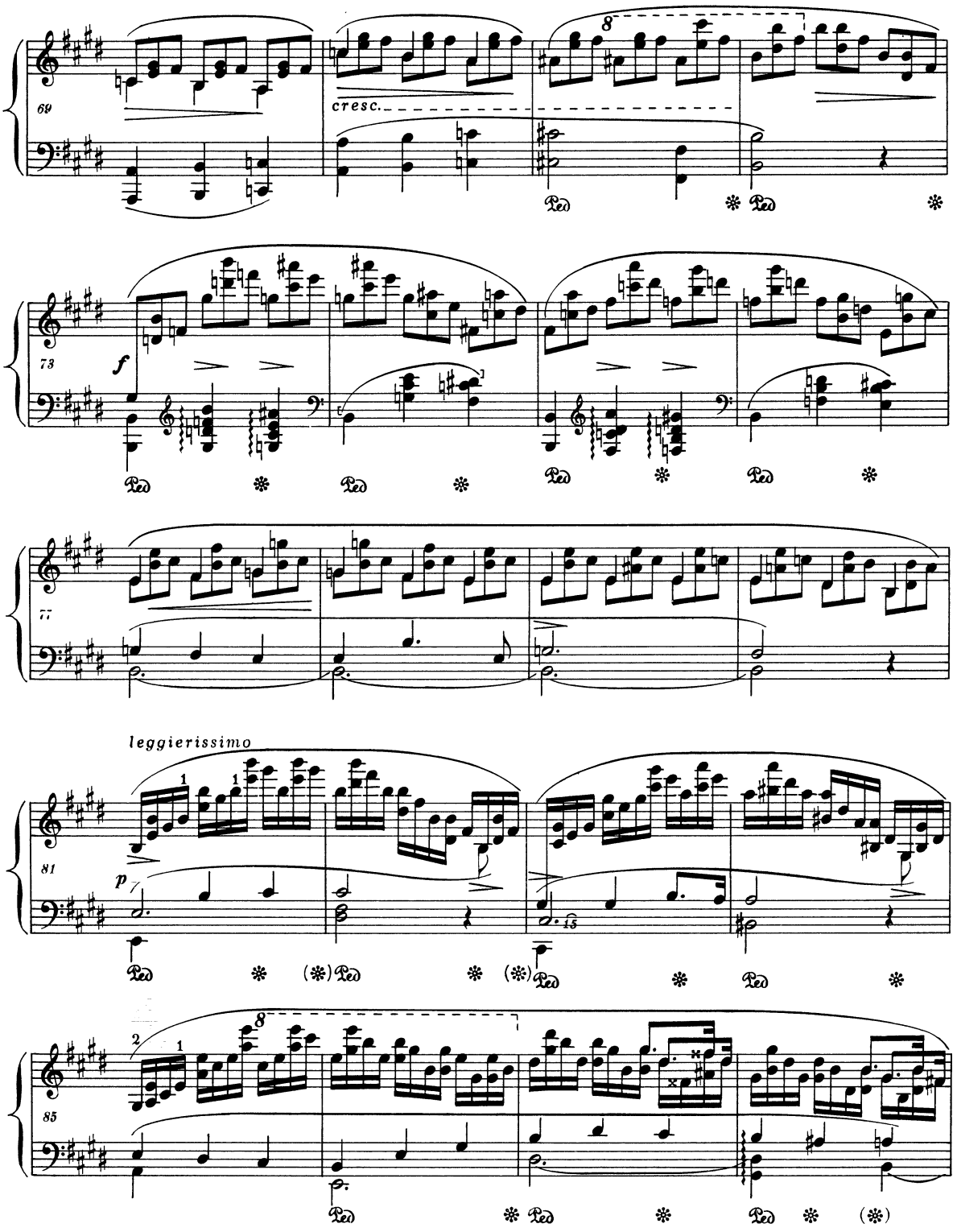

24
29
p
35
40
8
f
Più lento ♩ = 168
leggiero
45
[3]
sostenuto
Ped

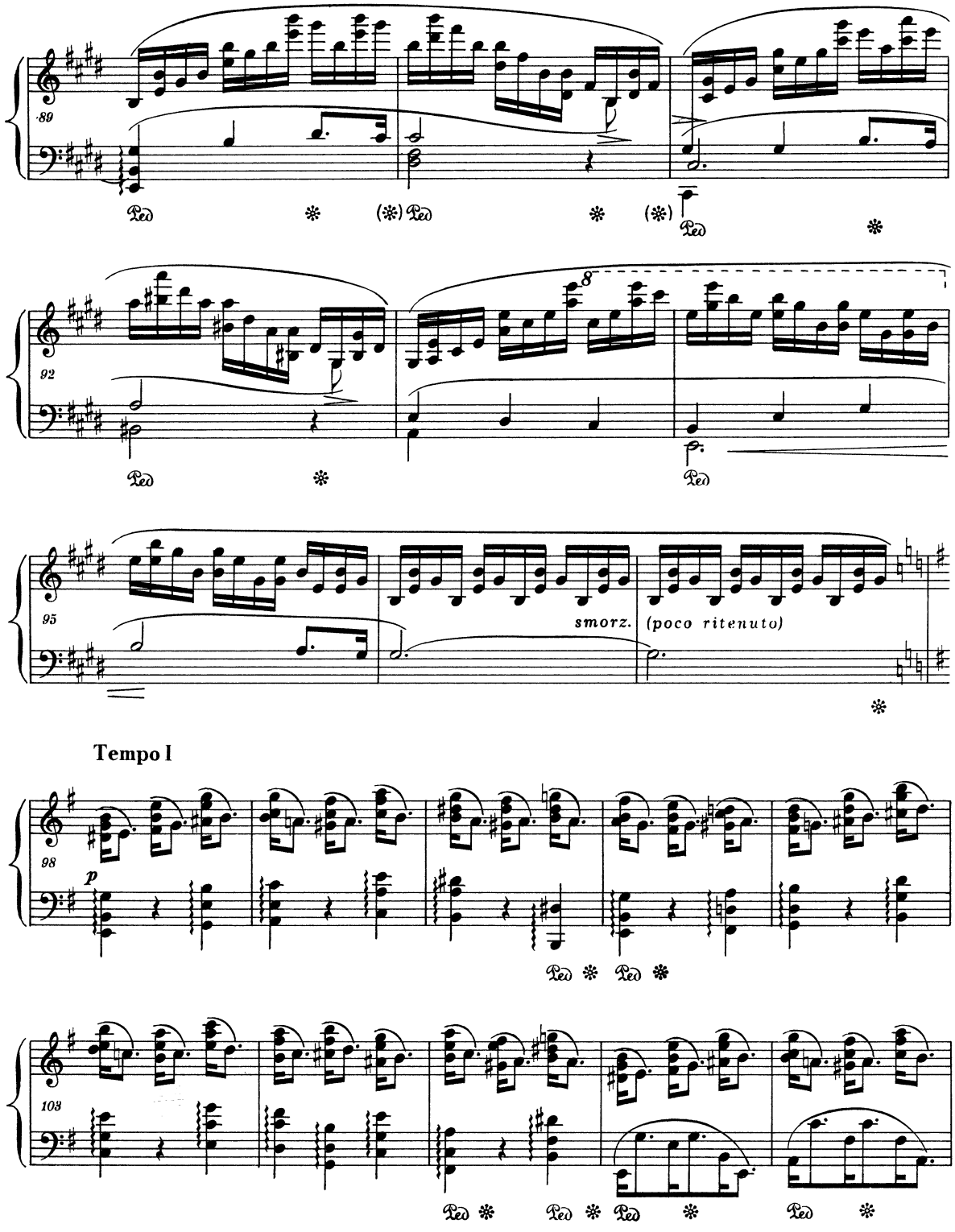


* T. 58-60 pr. r. dolny głos:
Mes. 58-60 m. d. voix inférieure:

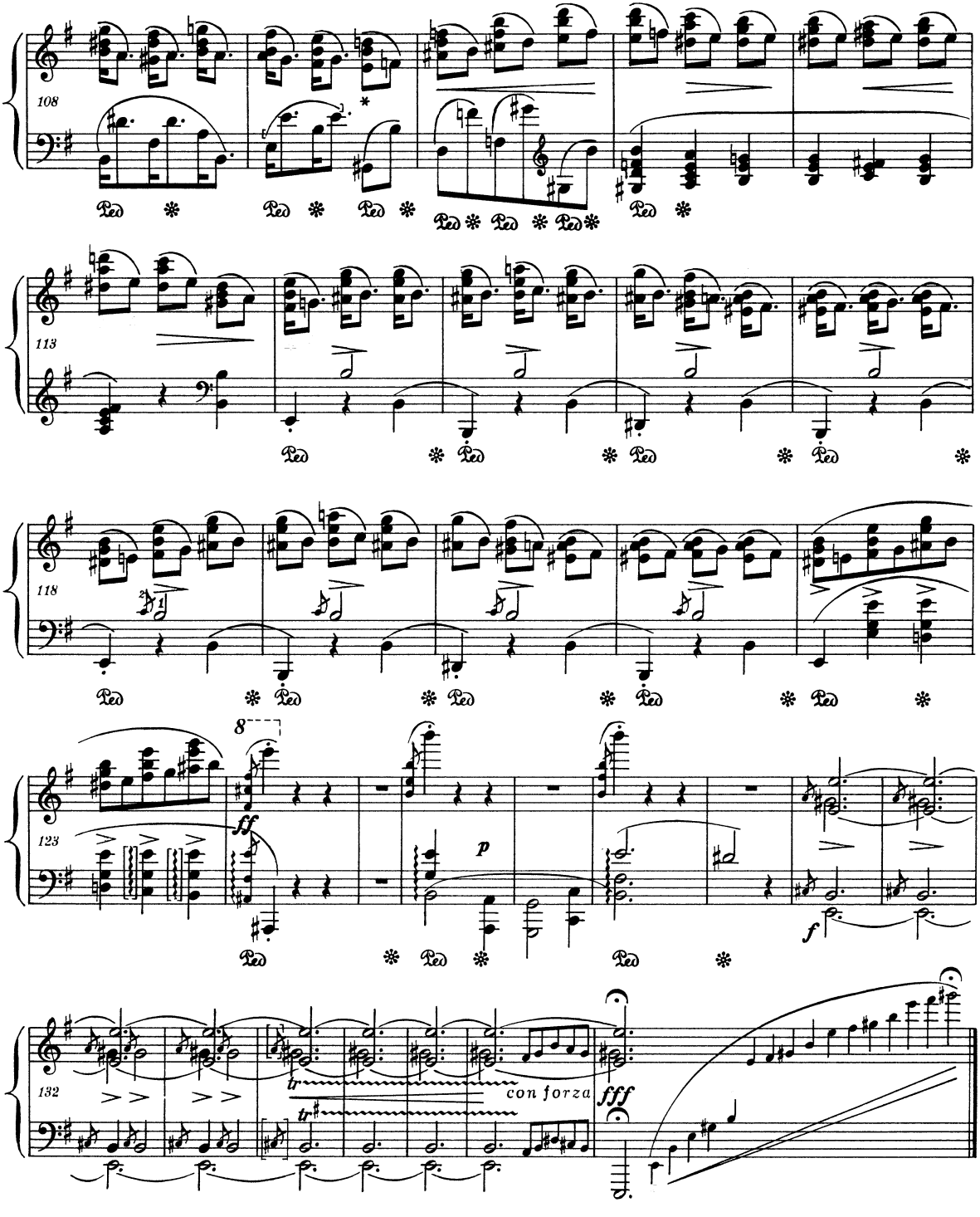
/w notacji chopinowskiej/ =
/notation de Chopin/ =

/w notacji współczesnej/.
/notation contemporaine/.

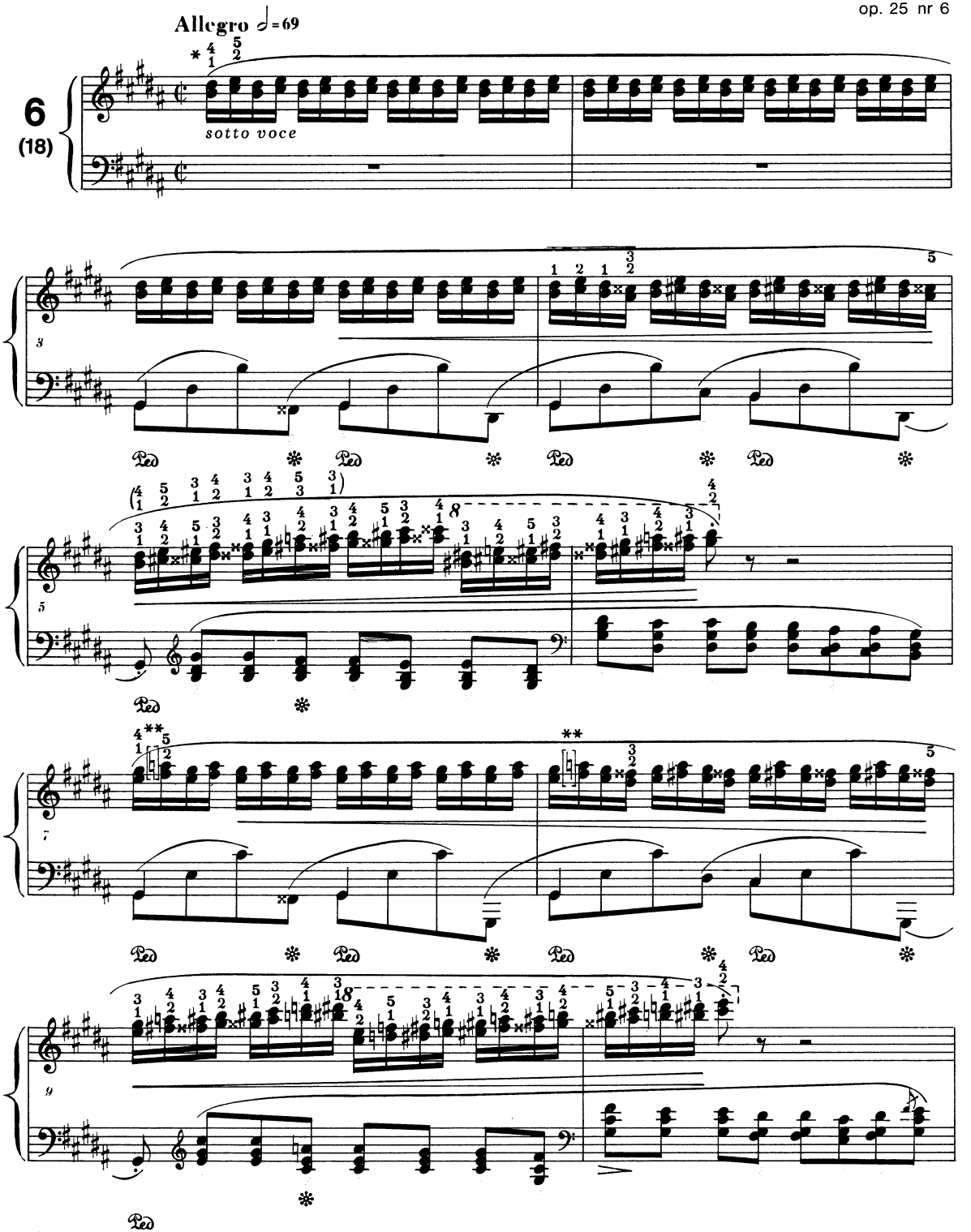

69
cresc.
73
f
77
leggierissimo
81
p
85



PWM-8613

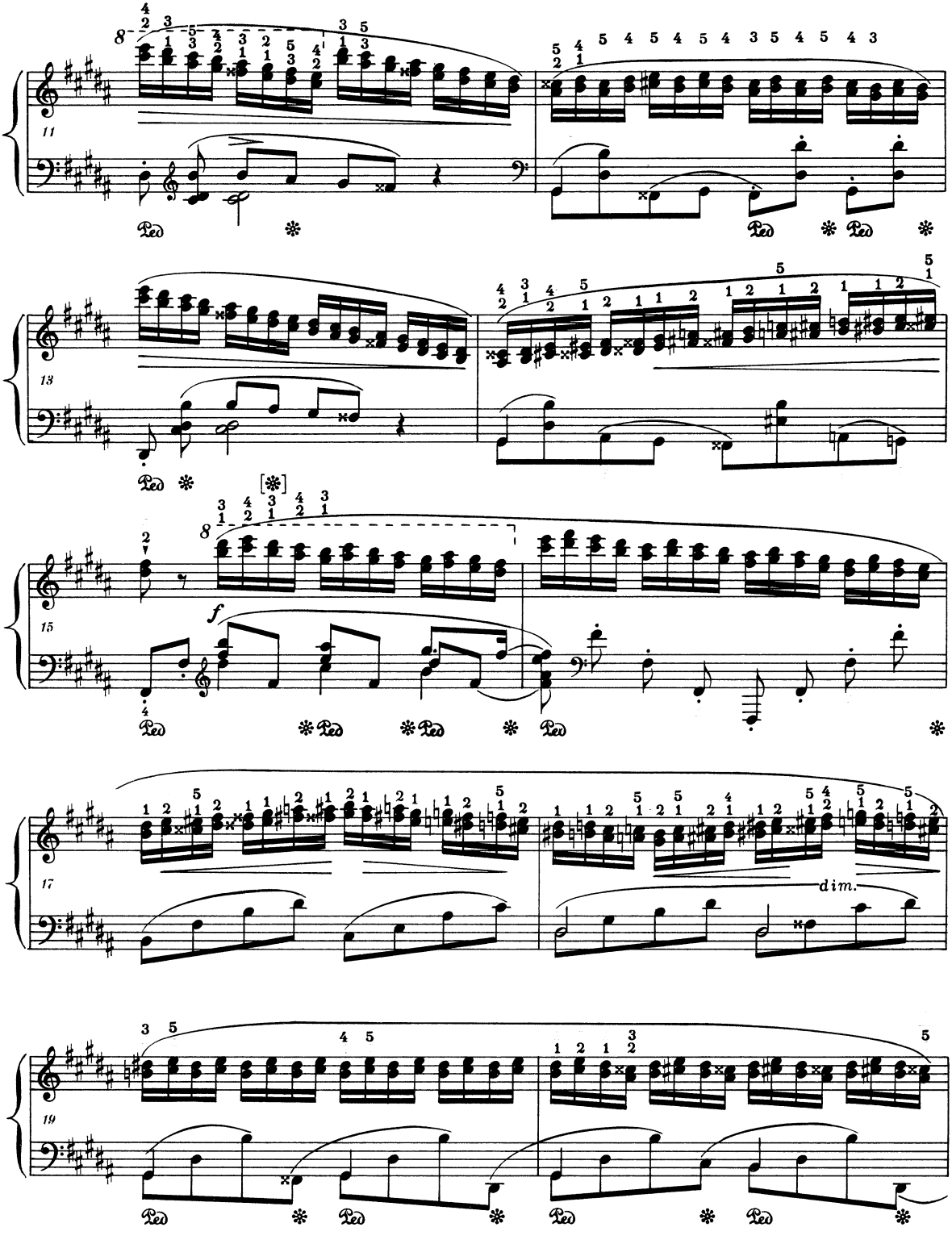


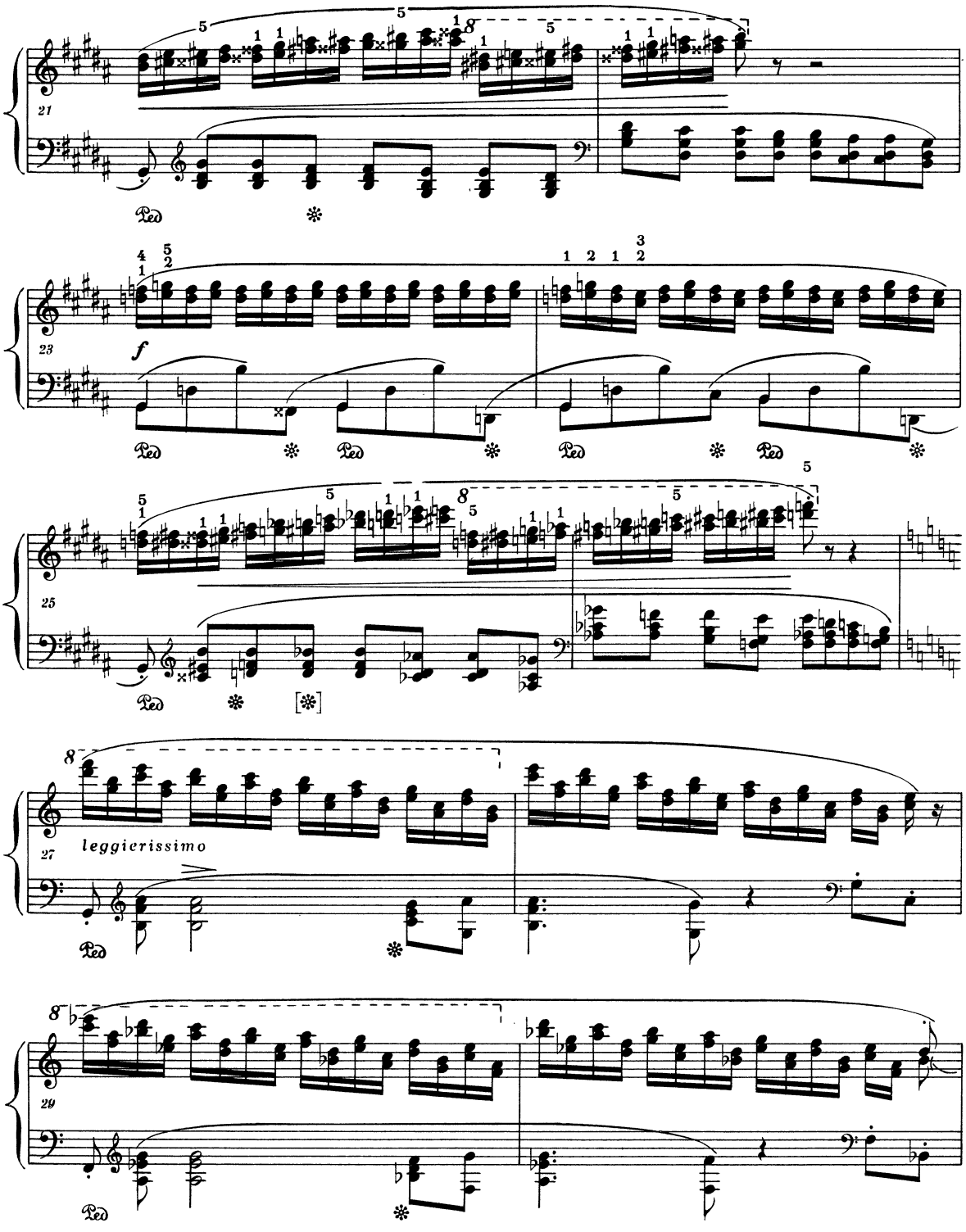
* W niektórych źródłach rytm 3. ćwiartki tego taktu w obu rękach;
Dans certaines sources le rythme au 3e temps de cette mesure pour les deux mains: /jak w poprzednich figurach/, /comme dans les figures précédentes/.

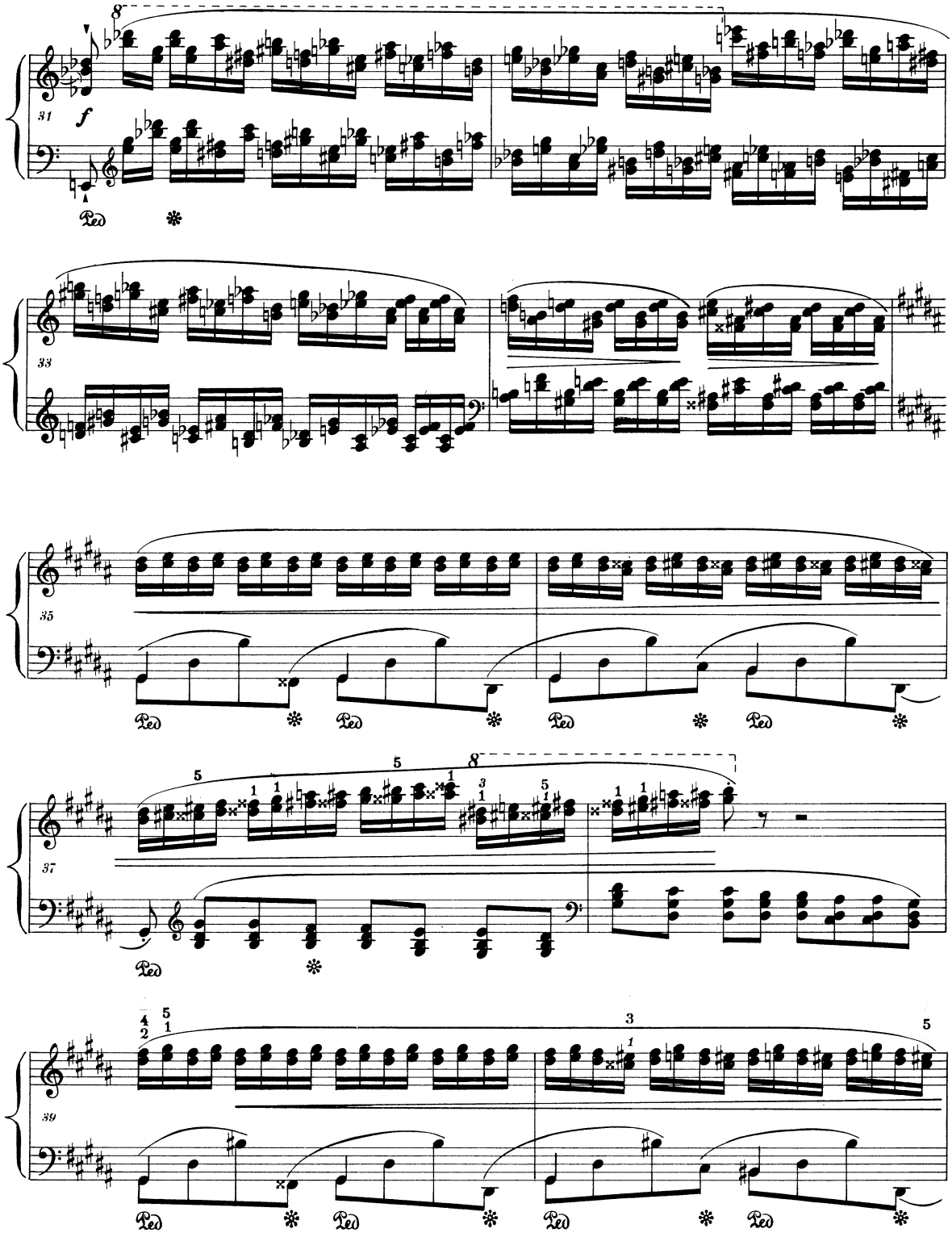


* Inne palcowanie - patrz *Komentarz wykonawczy.*
Autre doigté - voir *le Commentaire d'exécution.*

** W obu tych taktach źródła nie mają kasowników przed a^2. Większość argumentów przemawia tutaj za przeoczeniem kasowników przez Chopina, choć wersji z ais^2 nie można całkowicie wykluczyć.
Les sources ne donnent pas de bécarres devant le la_4 dans ces deux mesures. La plupart des arguments prouve que Chopin les a oubliés, mais la version avec le $la\sharp_4$ ne peut pas être totalement exclue.


11
Ped
13
15
f
17
dim.
19


21
Ped
23
f
Ped
25
Ped
27
leggierissimo
Ped
29
Ped


31
f
Ped
33
35
37
39

41

43

46

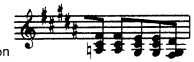
49

sotto voce

51

W egzemplarzach lekcyjnych Chopin zmienił /w uproszczony enharmonicznie sposób/ pierwotną wersję *cis*¹ w 4. akordzie taktu.

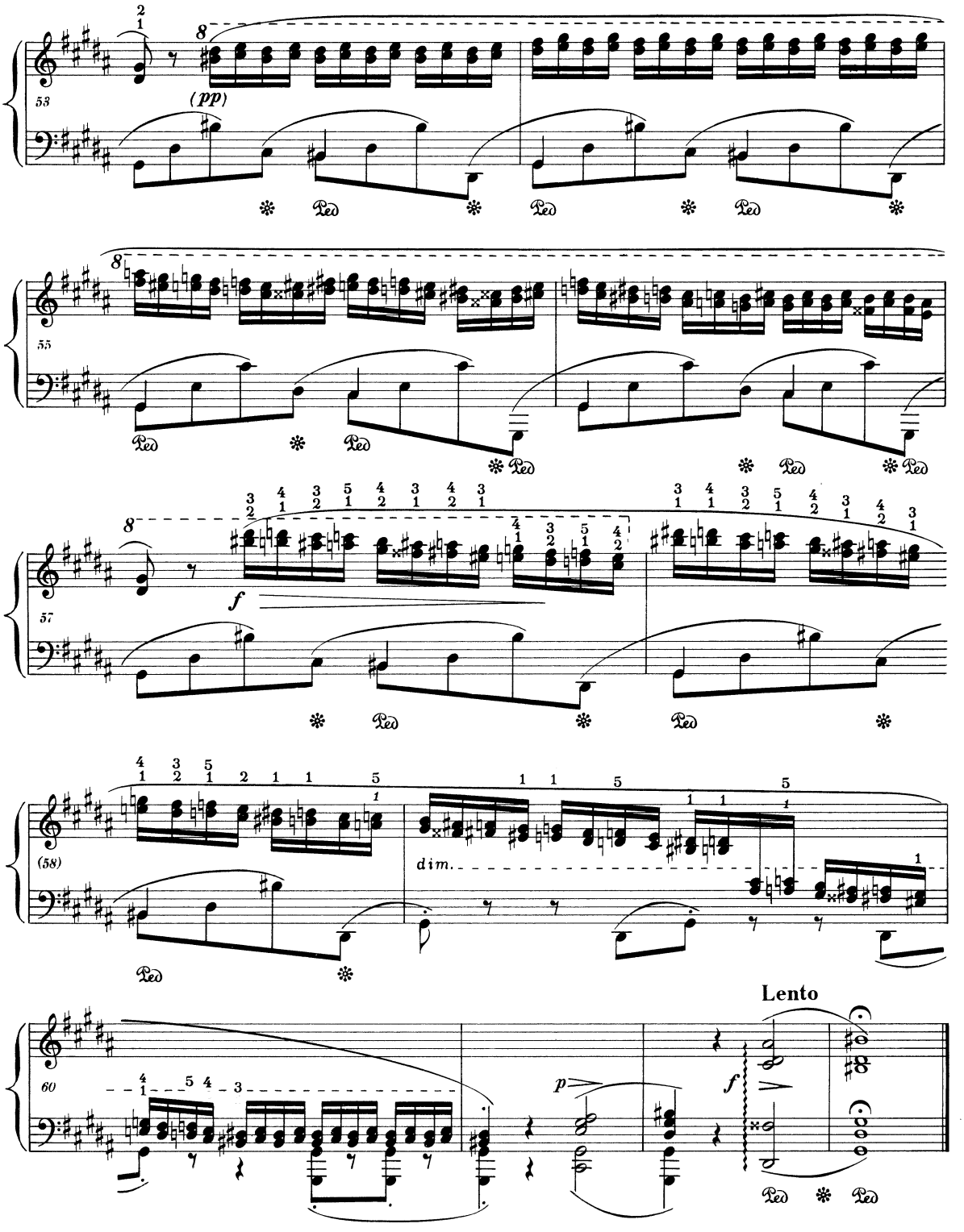
Dans les exemplaires d'élève Chopin a changé /d'une façon enharmoniquement simplifiée/ la première version

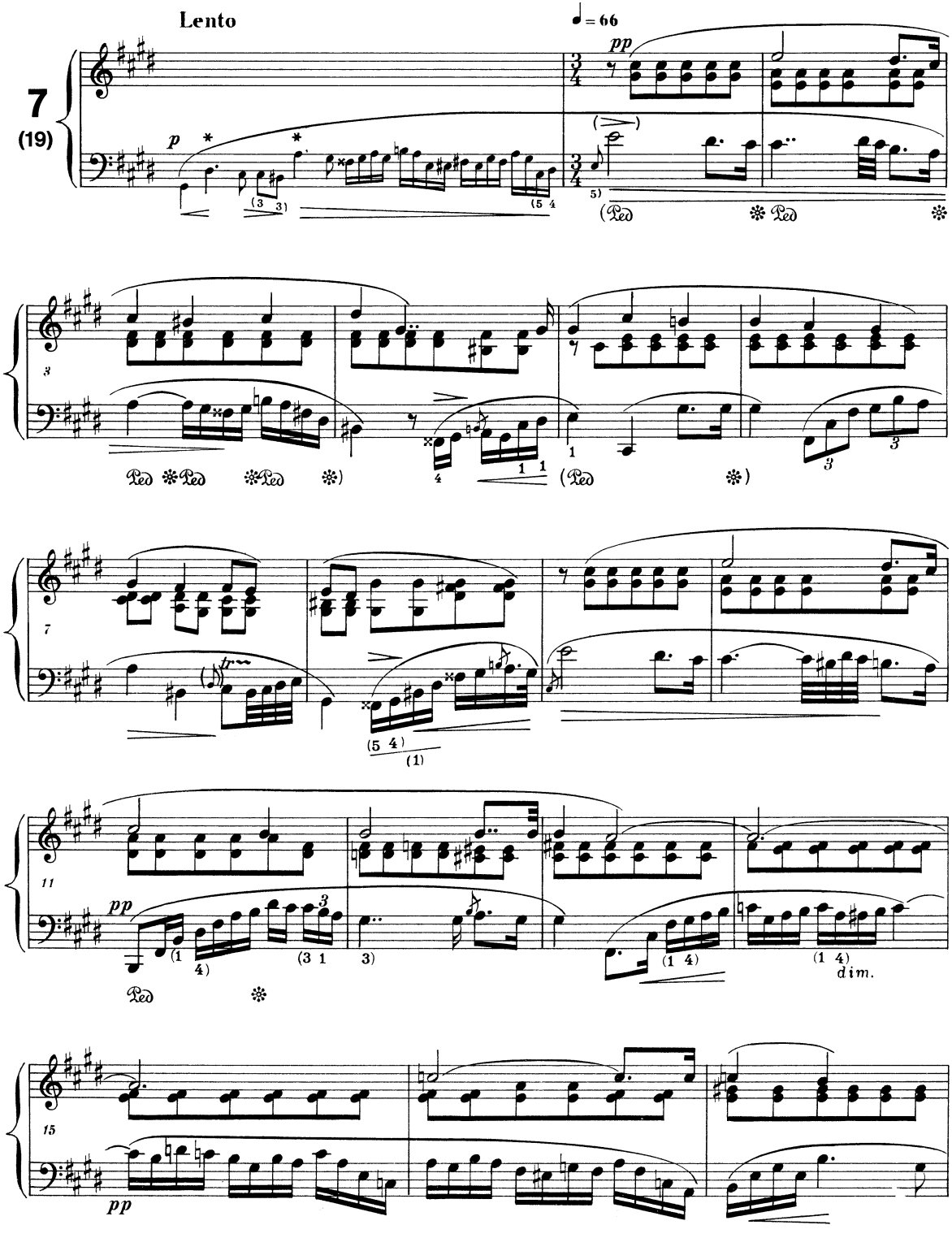


dopisując kasownik przed

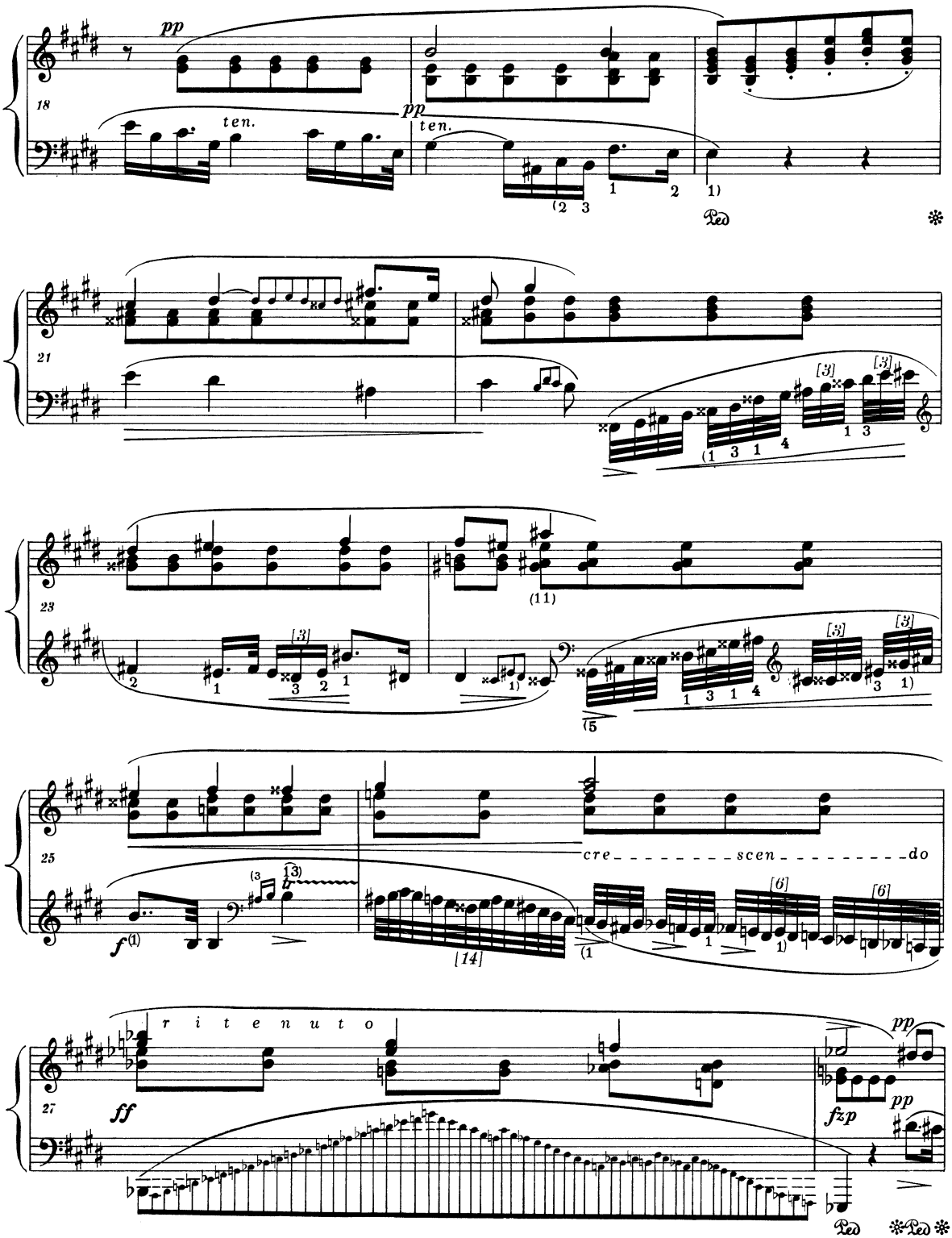
en ajoutant un becarre

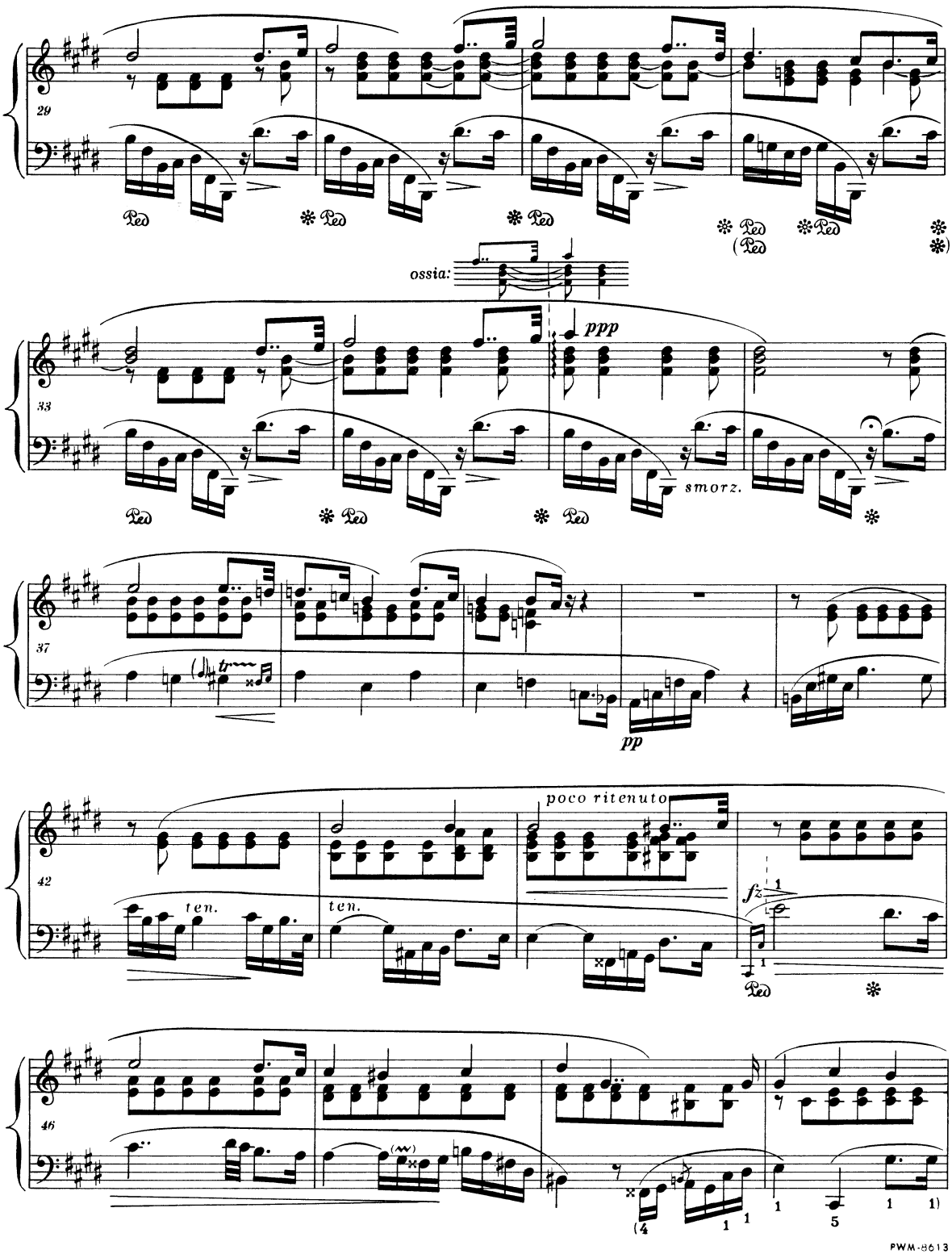
devant le *ut*♯$_3$ dans le 4^e accord de la mesure.

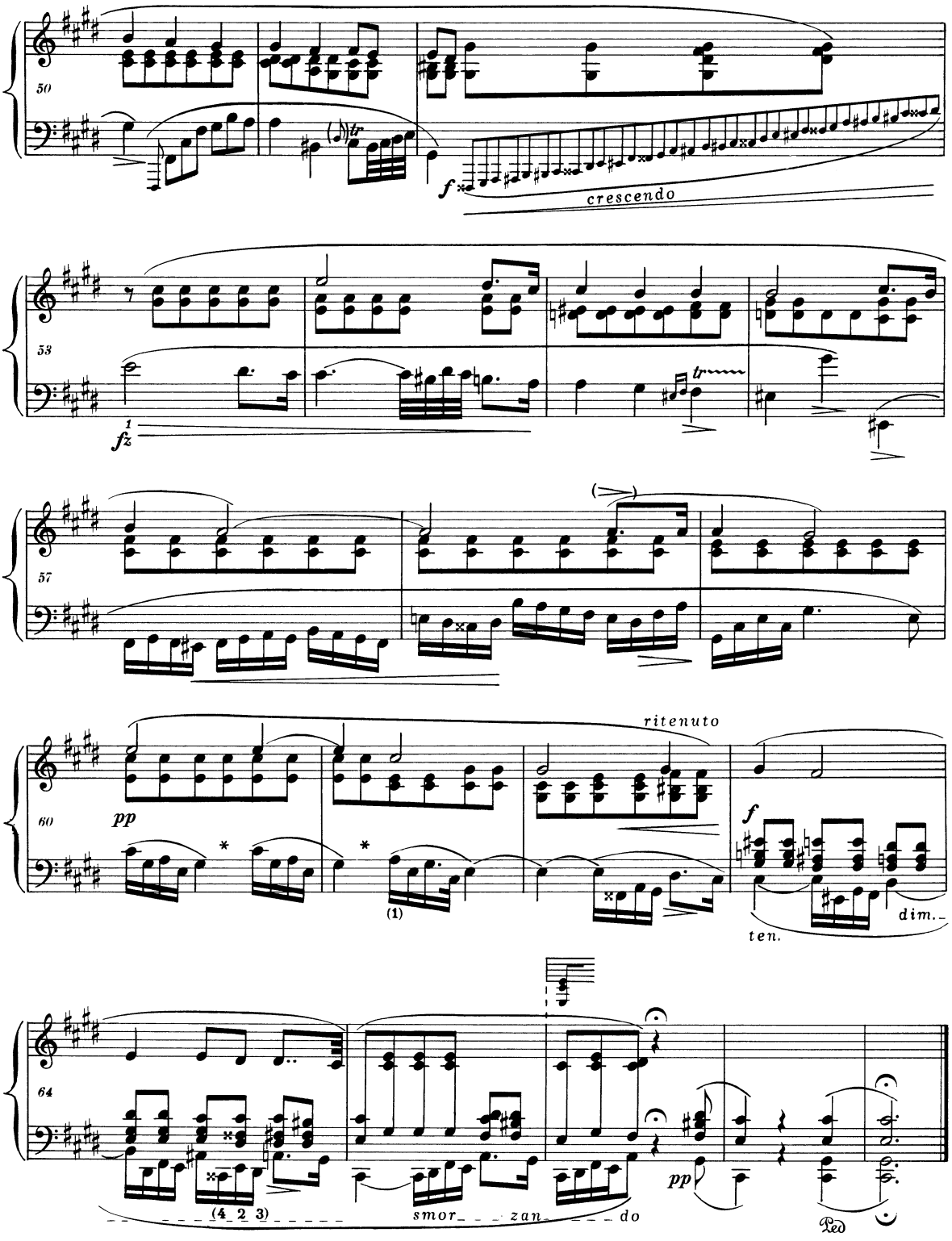

(pp)
f
dim.
Lento
p
f



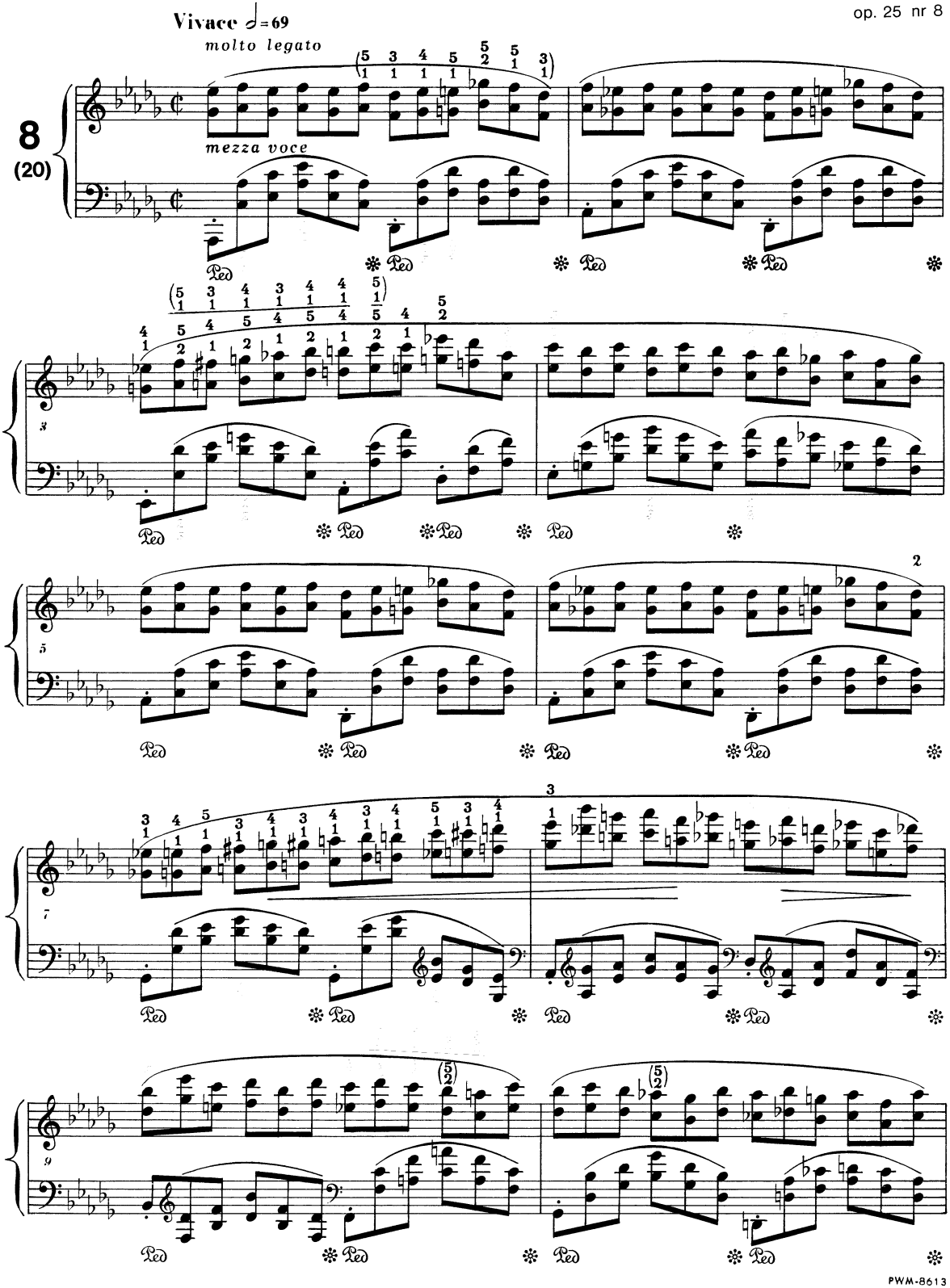
* W egzemplarzu lekcyjnym nad *dis* i *a* Chopin postawił znaki ⌒
Dans l'un des exemplaires d'eleve au-dessus du *ré*♯$_2$ et du *la*$_2$ Chopin a inscrit les signes ⌒

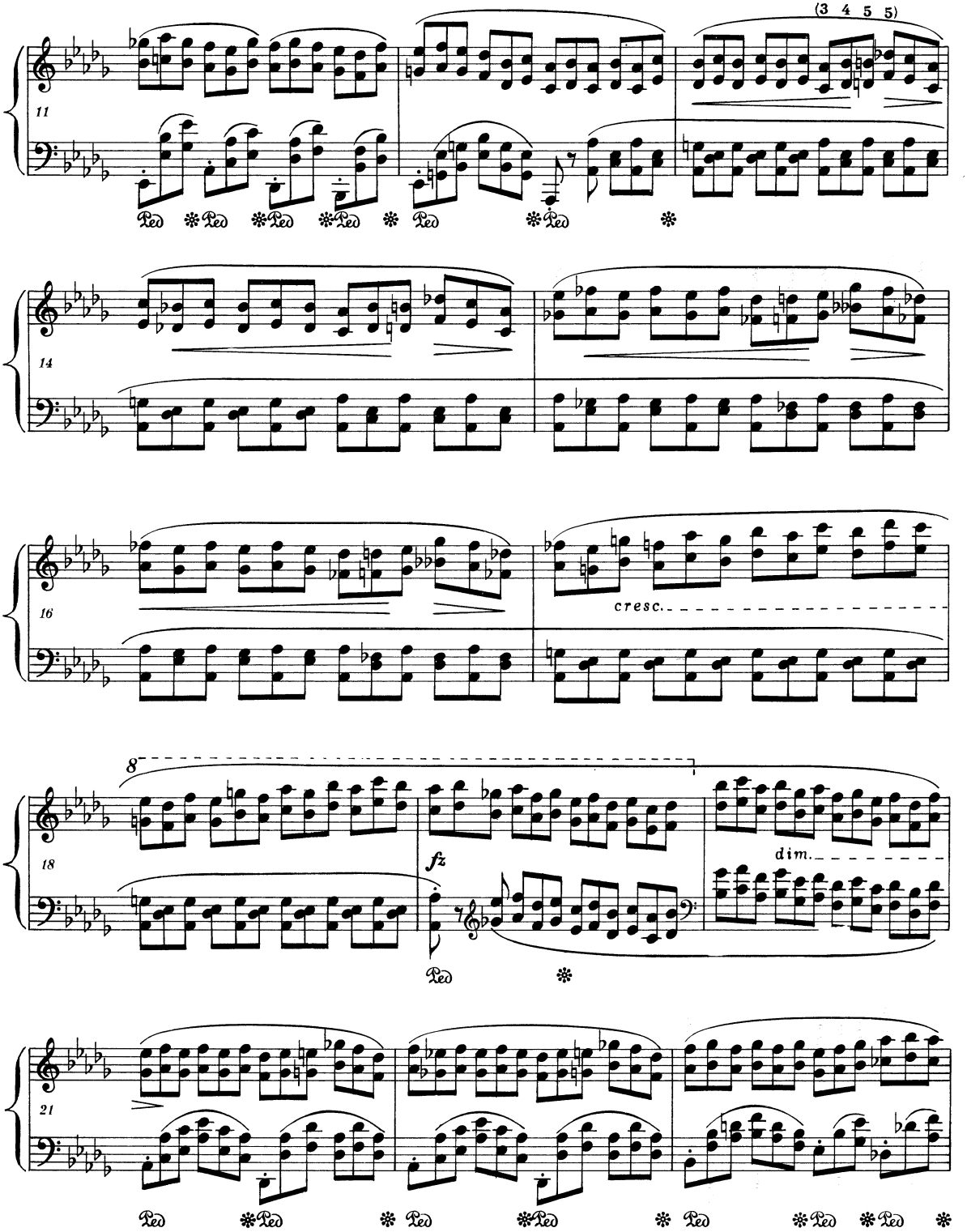

18
pp
ten.
pp
ten.
Ped
21
[3]
[3]
23
(11)
[3]
[3]
25
cre - - - - - - - - scen - - - - - - - - do
f
[14]
[6]
[6]
27
r i t e n u t o
ff
pp
fzp
pp
Ped
Ped

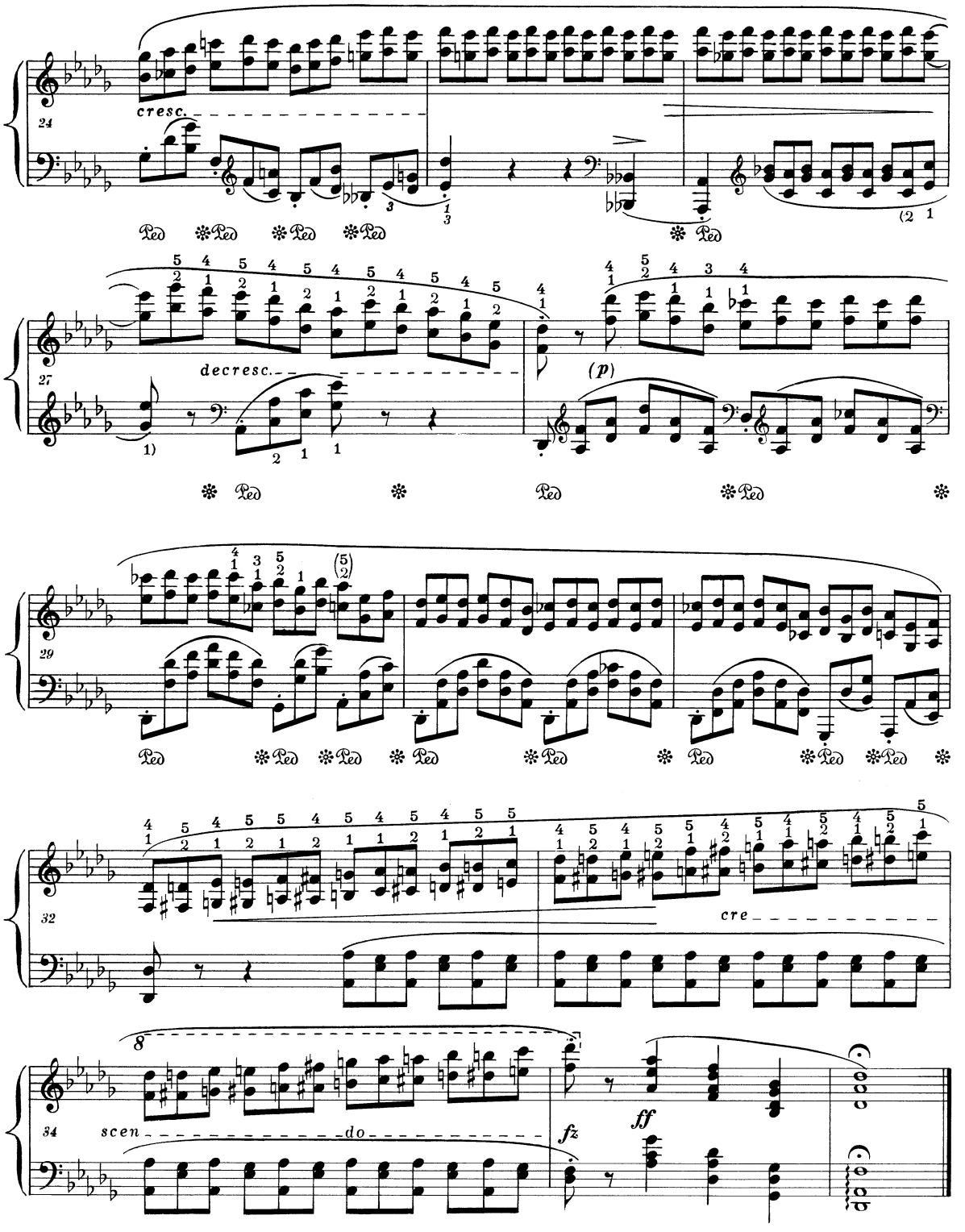

29
Ped
ossia:
33
ppp
smorz.
37
pp
42
poco ritenuto
ten.
ten.
fz
46
PWM-8613



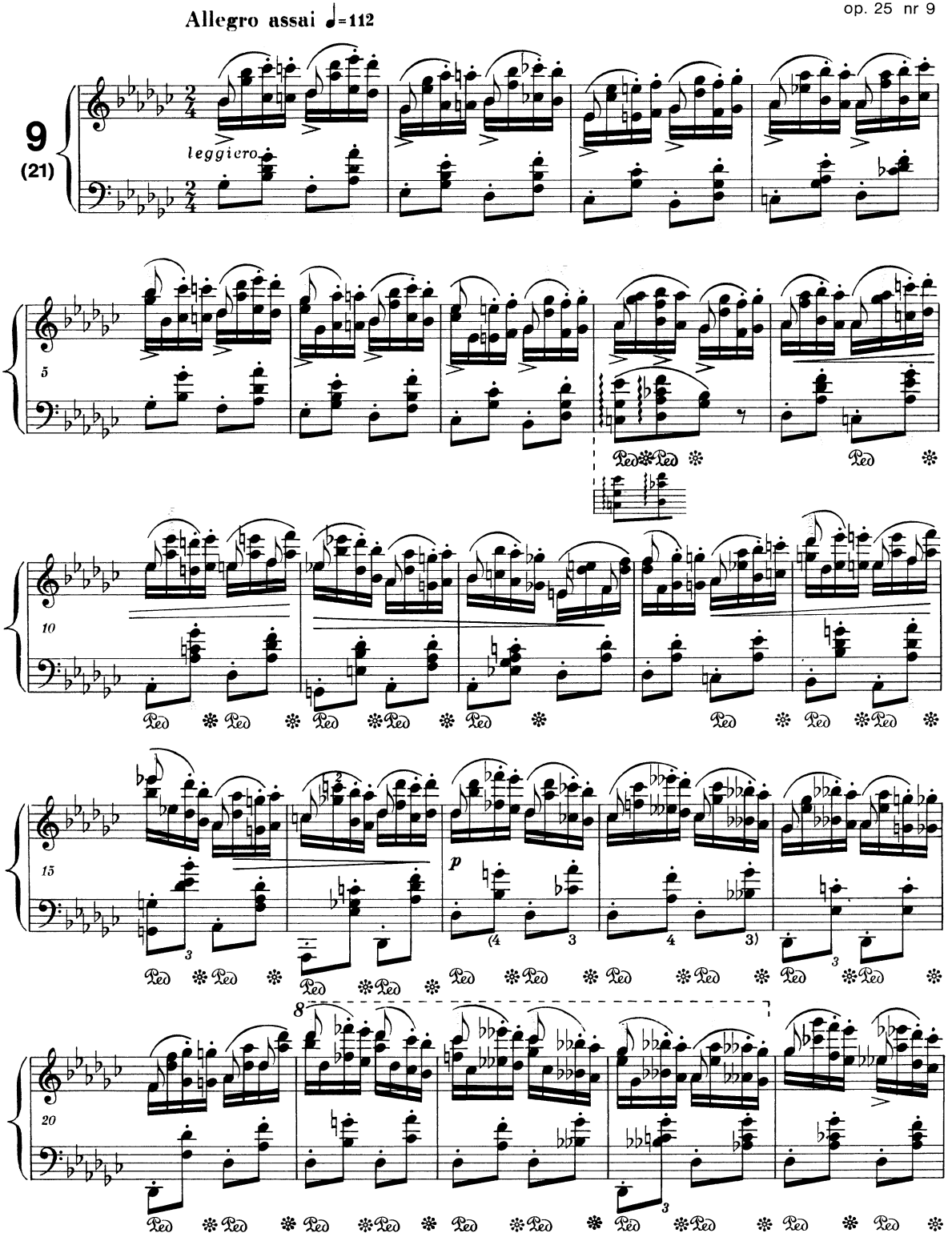
* Jedno ze źródeł nie przerywa łuku w miejscach oznaczonych gwiazdką.
Dans une des sources la liaison n'est pas interrompue aux endroits marqués par l'astérisque.

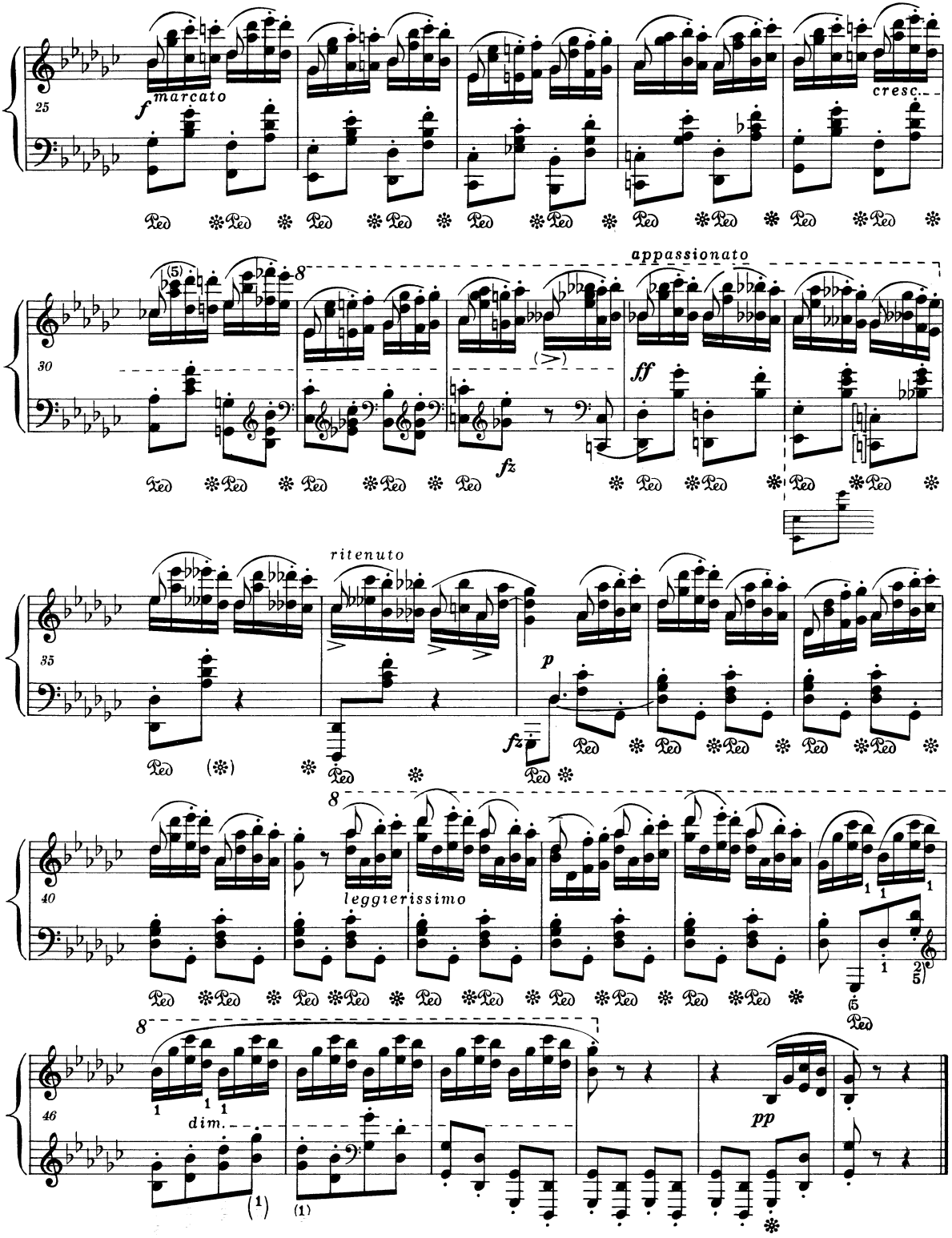

Vivace ♩=69
molto legato
mezza voce
8
(20)
Ped

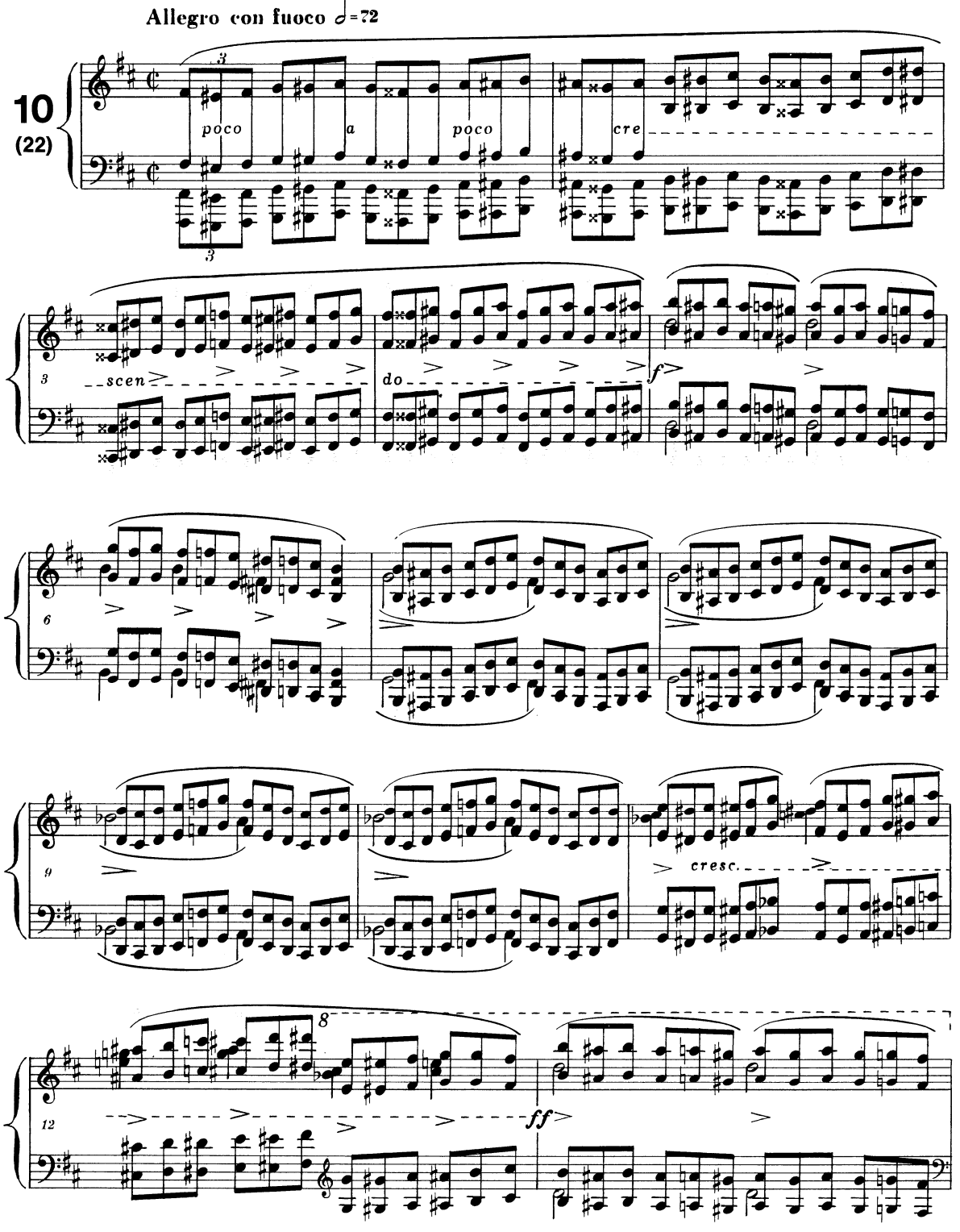

(3 4 5 5)
11
Ped
14
16
cresc.
8
18
fz
dim.
21

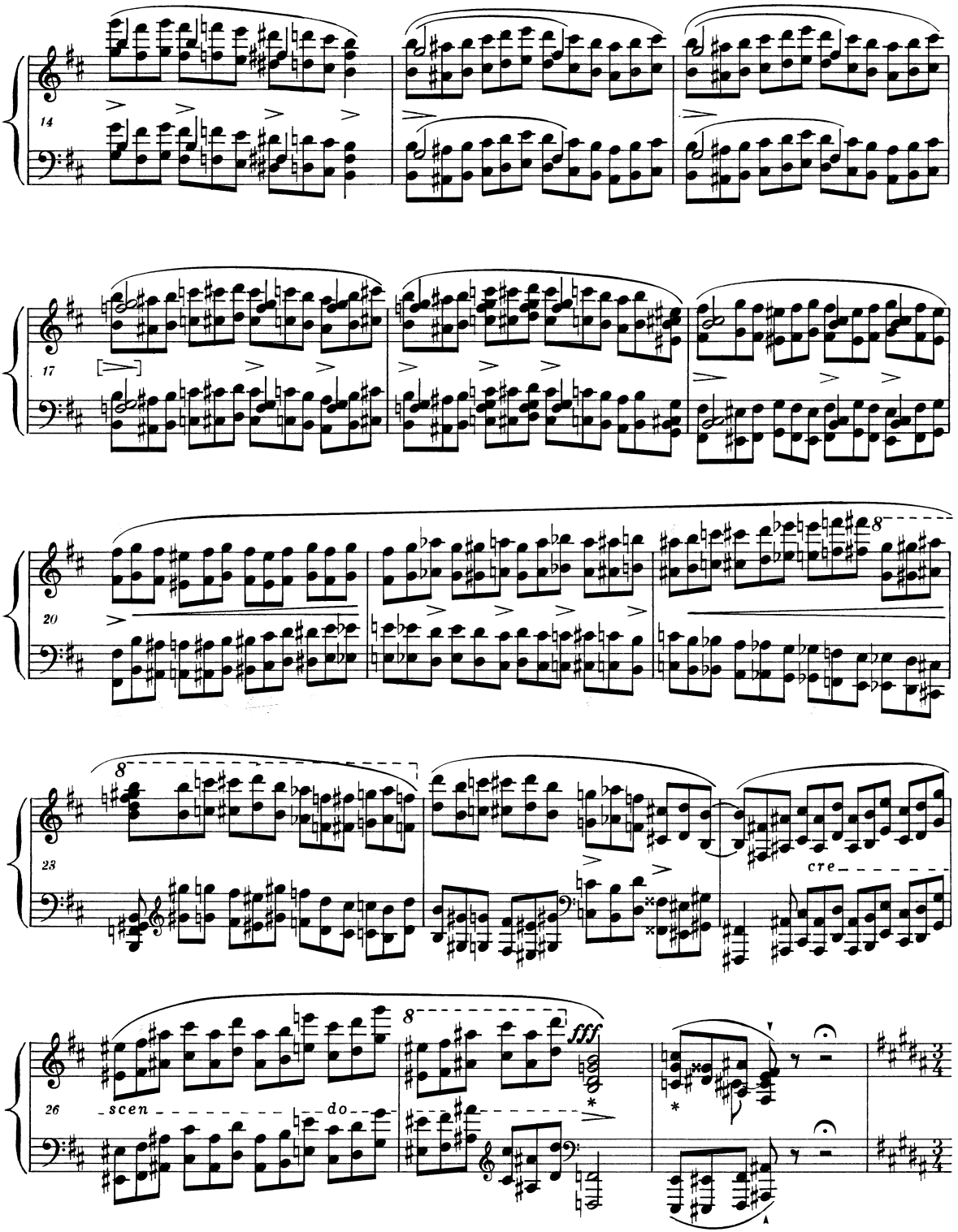


PWM-8613

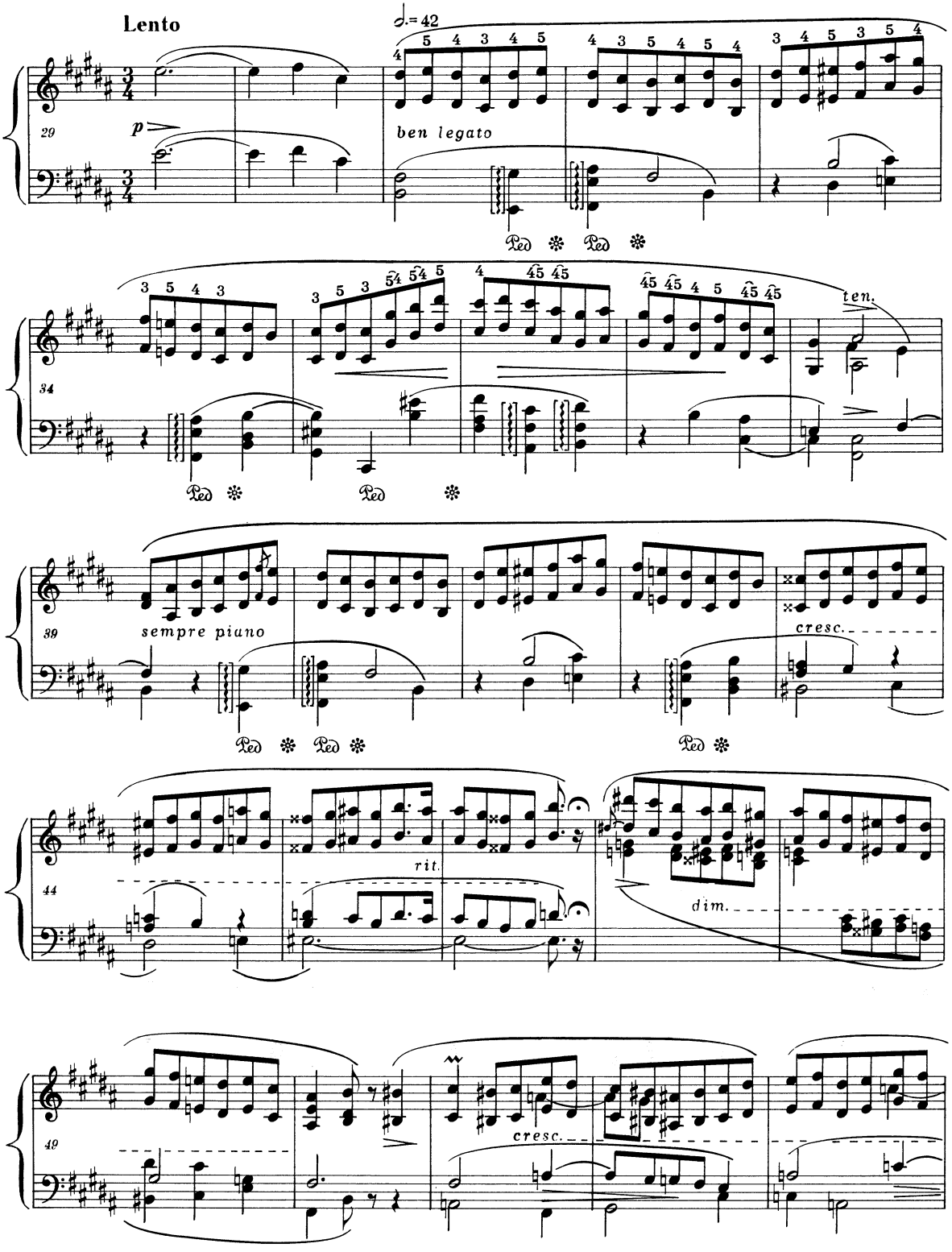

Allegro assai ♩=112
9
(21)
leggiero
5
10
15
p
20

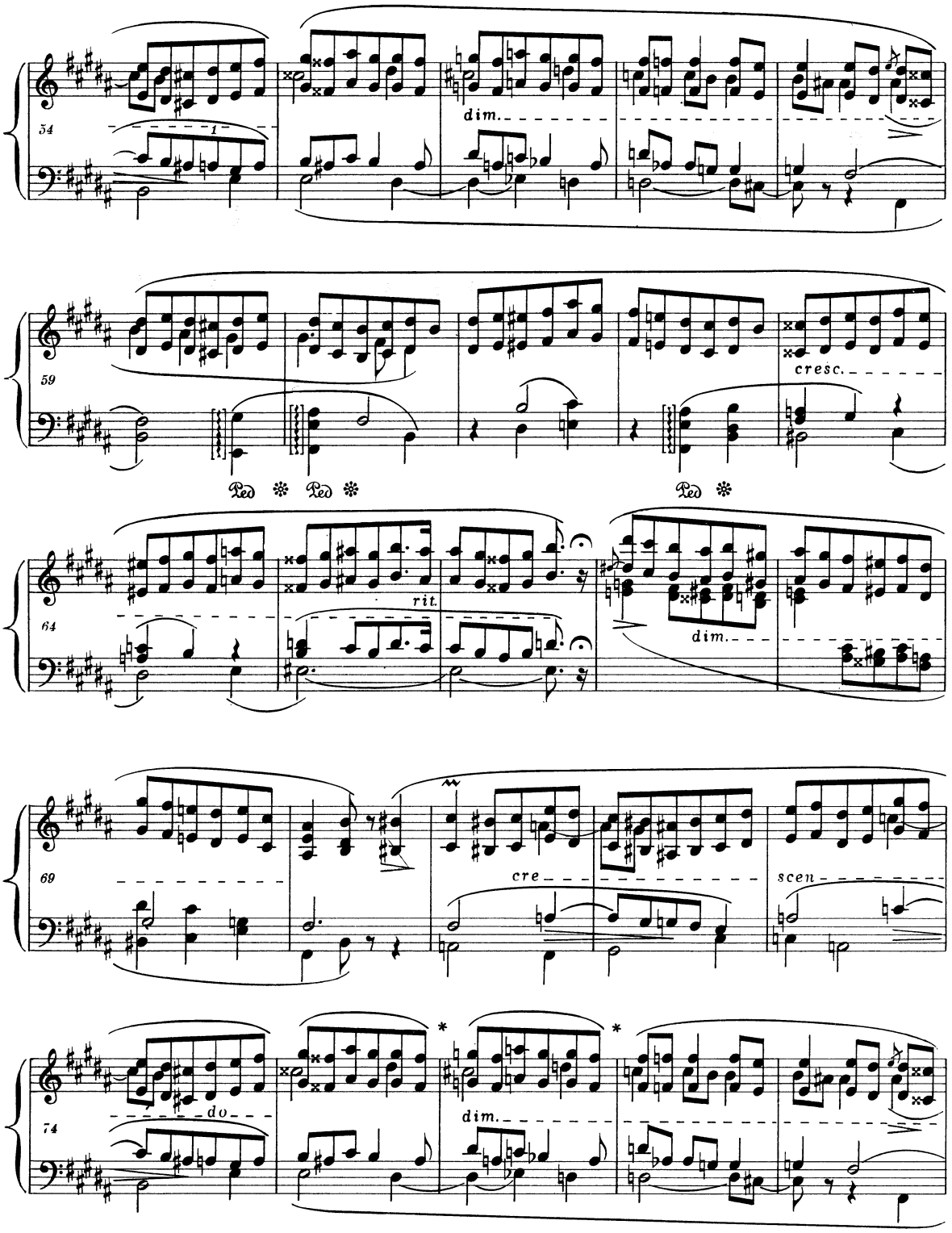

25
f marcato
cresc.
30
appassionato
ff
fz
35
ritenuto
p
fz
40
leggierissimo
46
dim.
pp


Allegro con fuoco ♩=72
10
(22)
poco
a
poco
cre
scen
do
f
cresc.
ff

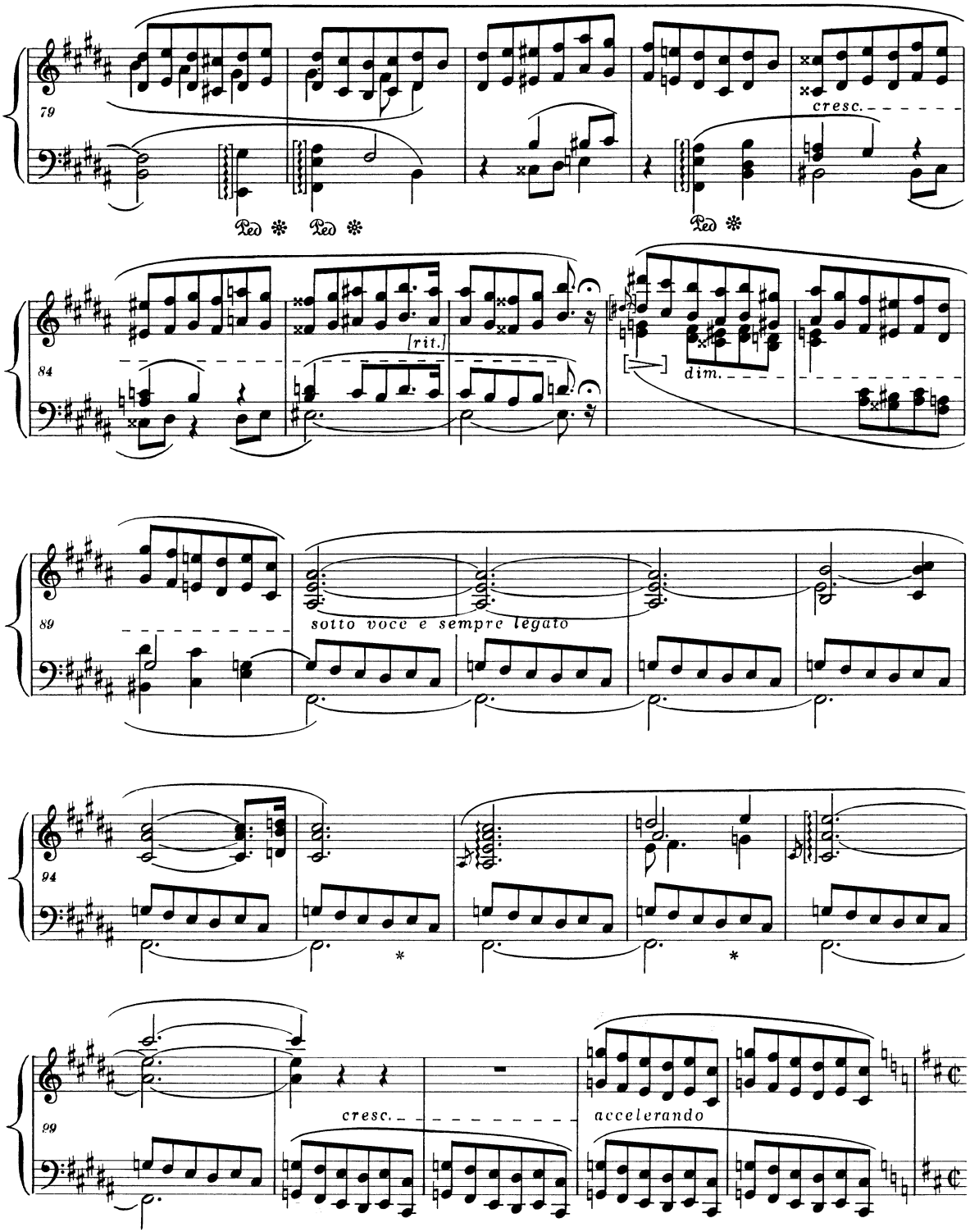


* Oba akordy zapisane są w źródłach enharmonicznie: *eis-aisis-cisis-fisis-aisis* oraz *disis-his-fisis-his.*
Les deux accords sont notés dans les sources enharmoniquement: *mi♯-lax-utx-fax-lax* et *rédx-si♯-fax-si♯.*

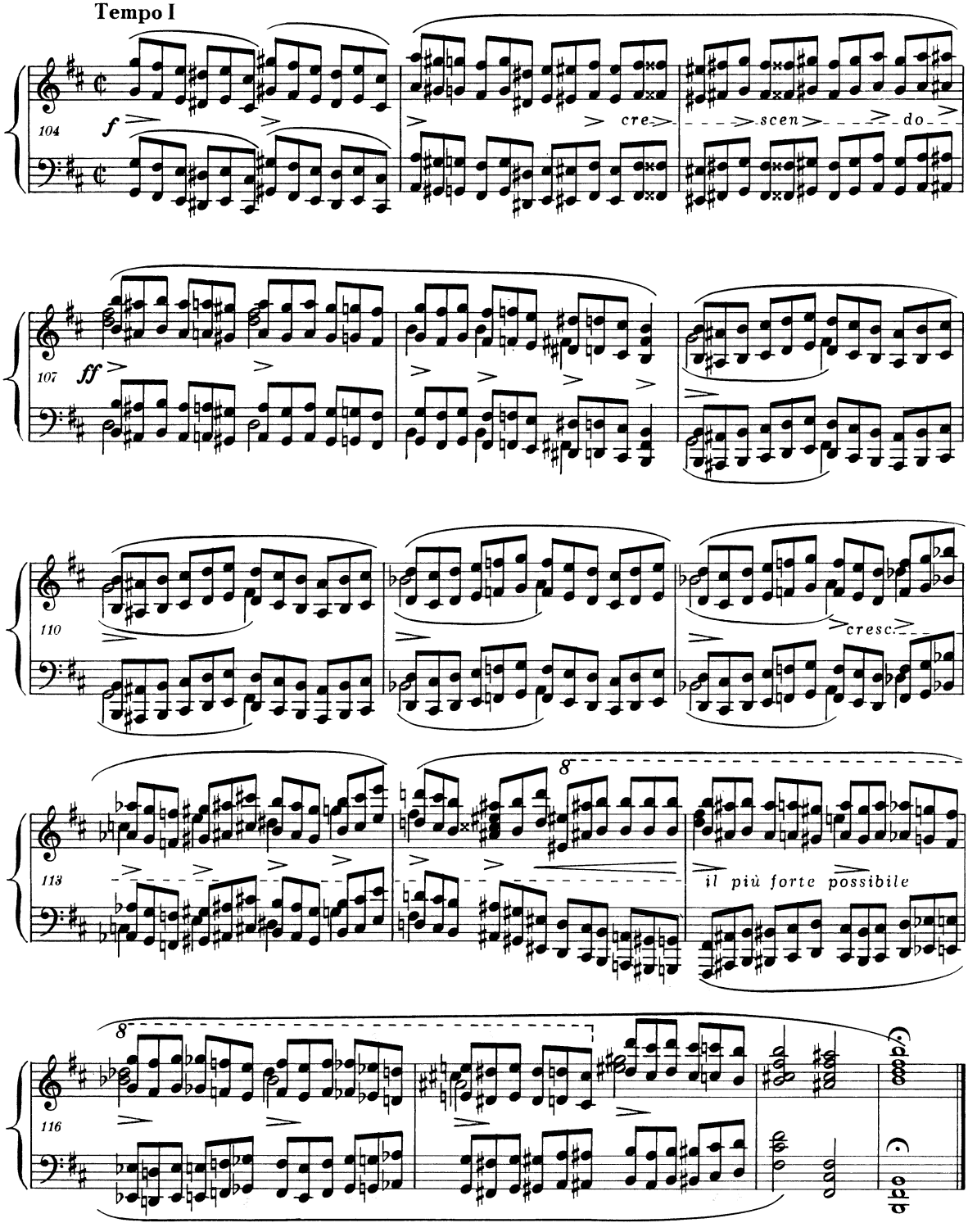

Lento
♩.= 42
29
p
ben legato
Ped ✻ Ped ✻
34
ten.
Ped ✻ Ped ✻
39
sempre piano
cresc.
Ped ✻ Ped ✻ Ped ✻
44
rit.
dim.
49
cresc.

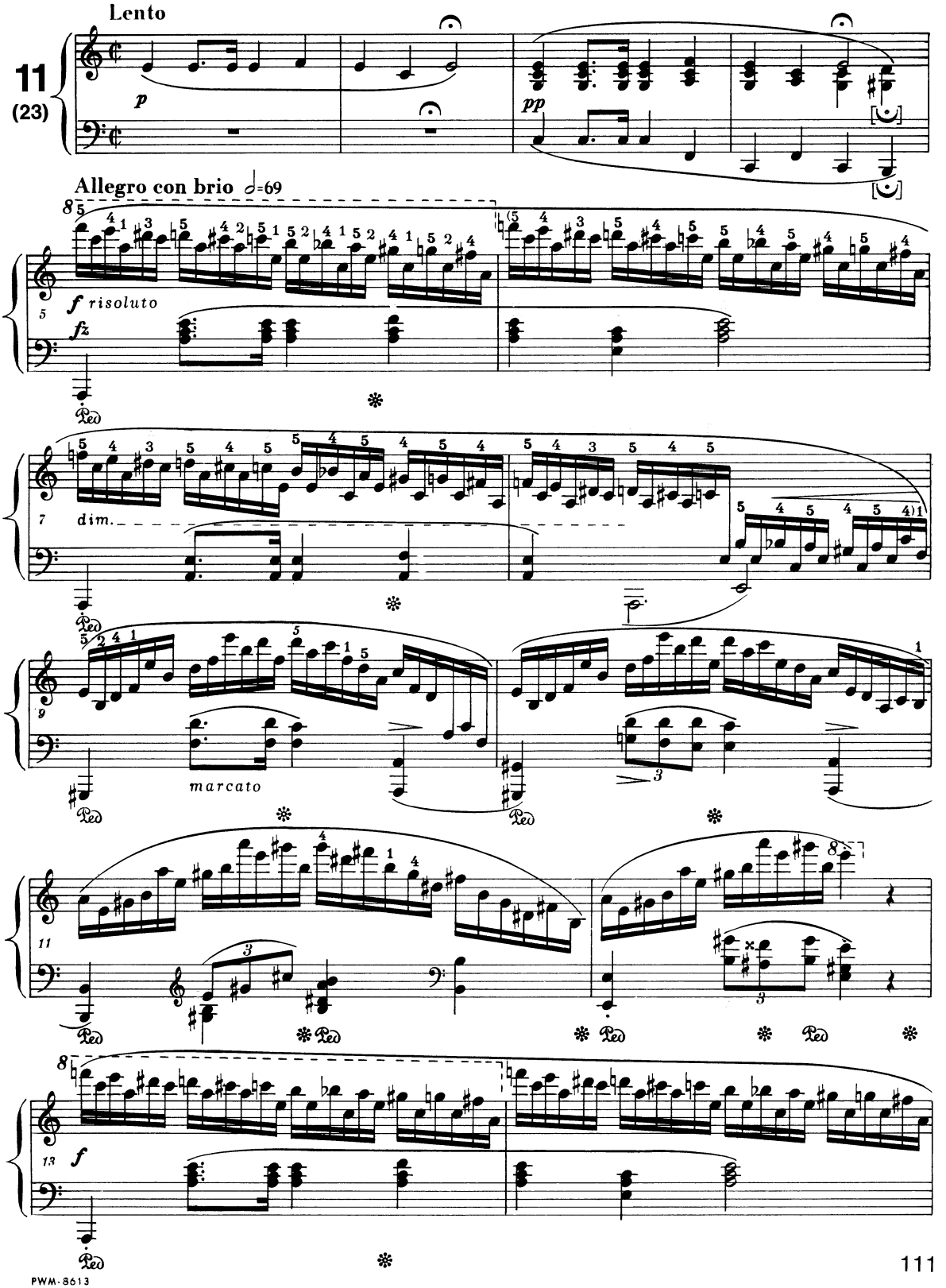


* Jedno ze źródeł nie przerywa łuku w tych miejscach.
Dans une des sources la liaison n'est pas interrompue ici.

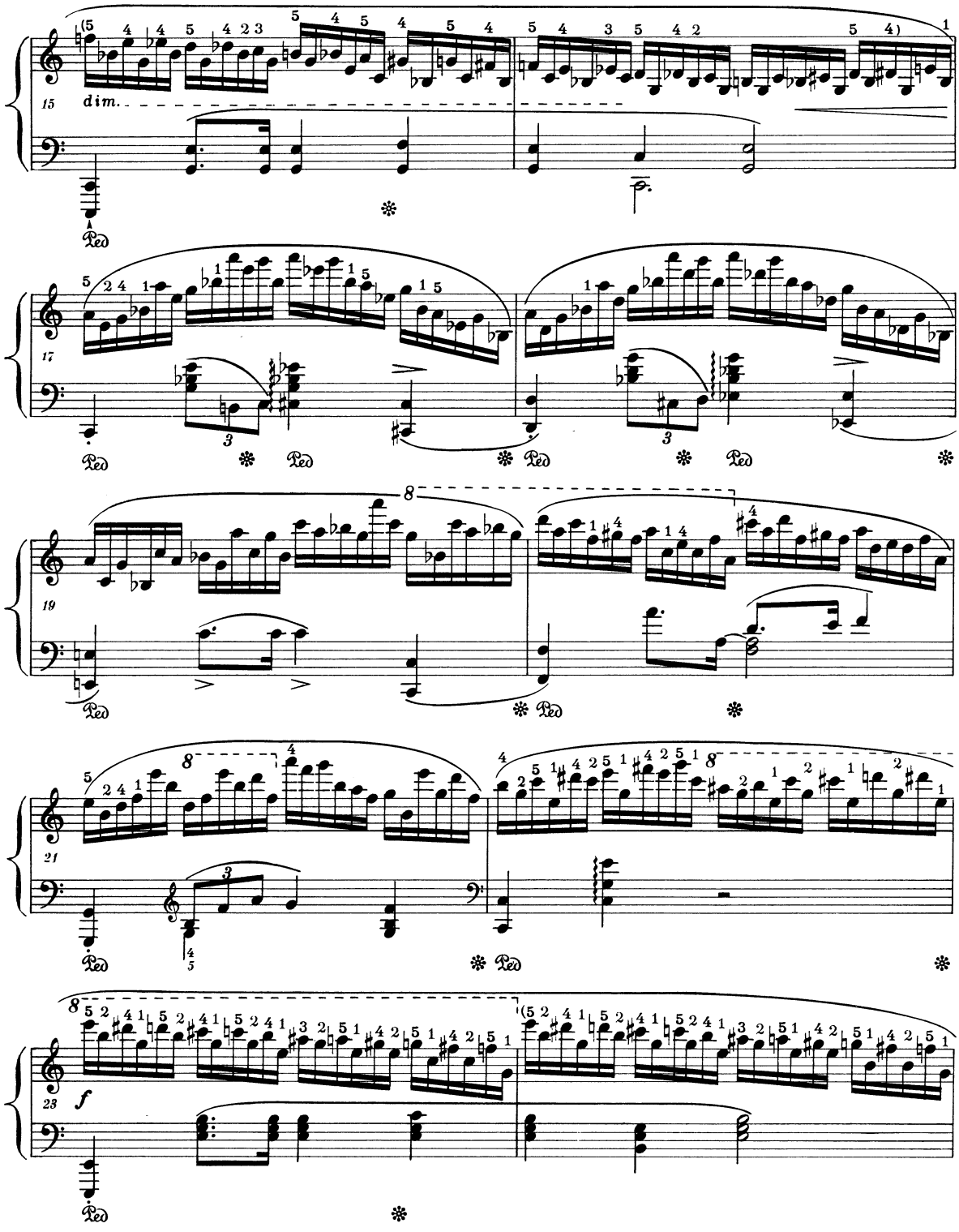


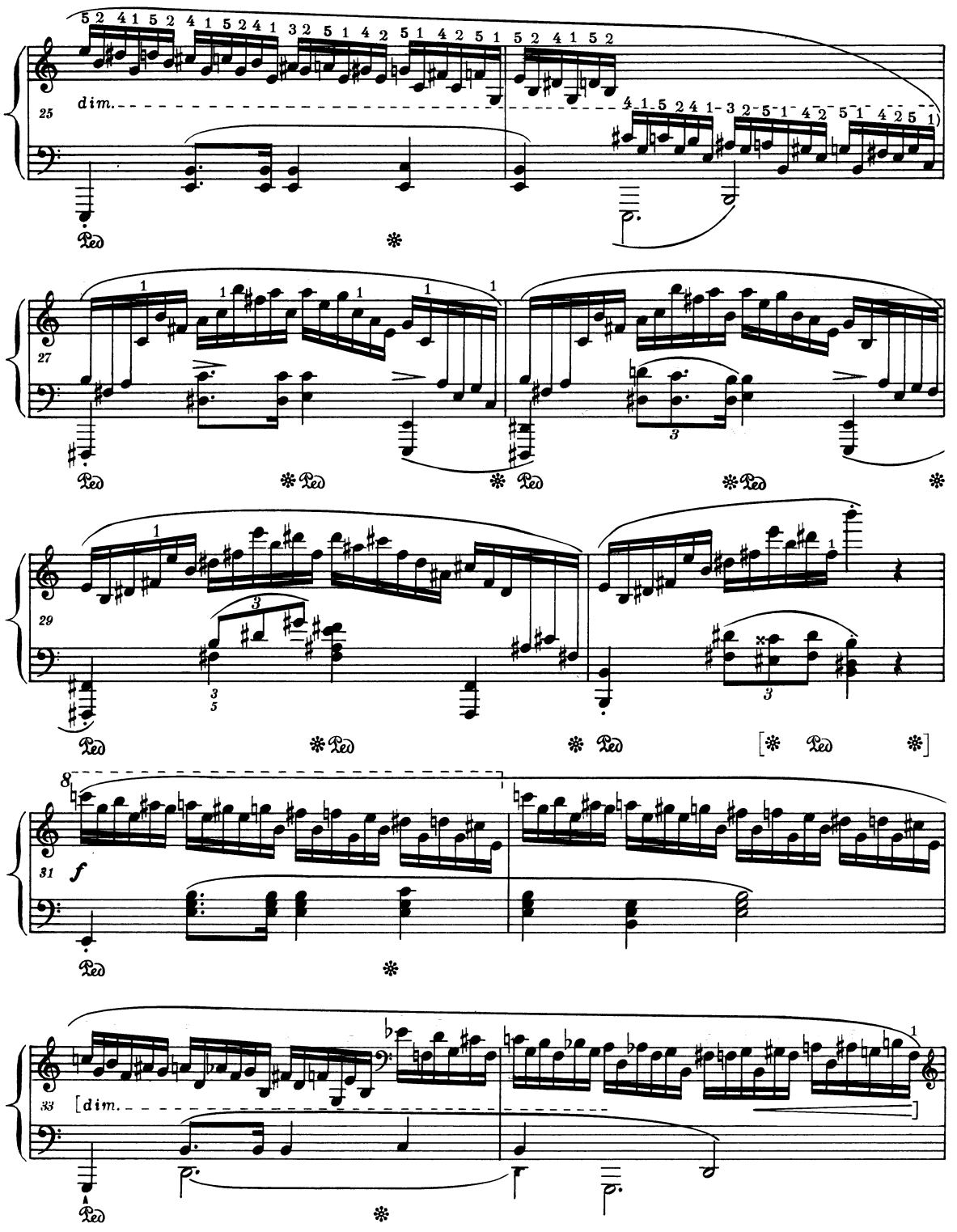
* W jednym ze źródeł w tych dwóch miejscach również są łuki.
Dans une des sources des liaisons apparaissent aussi à ces deux endroits.

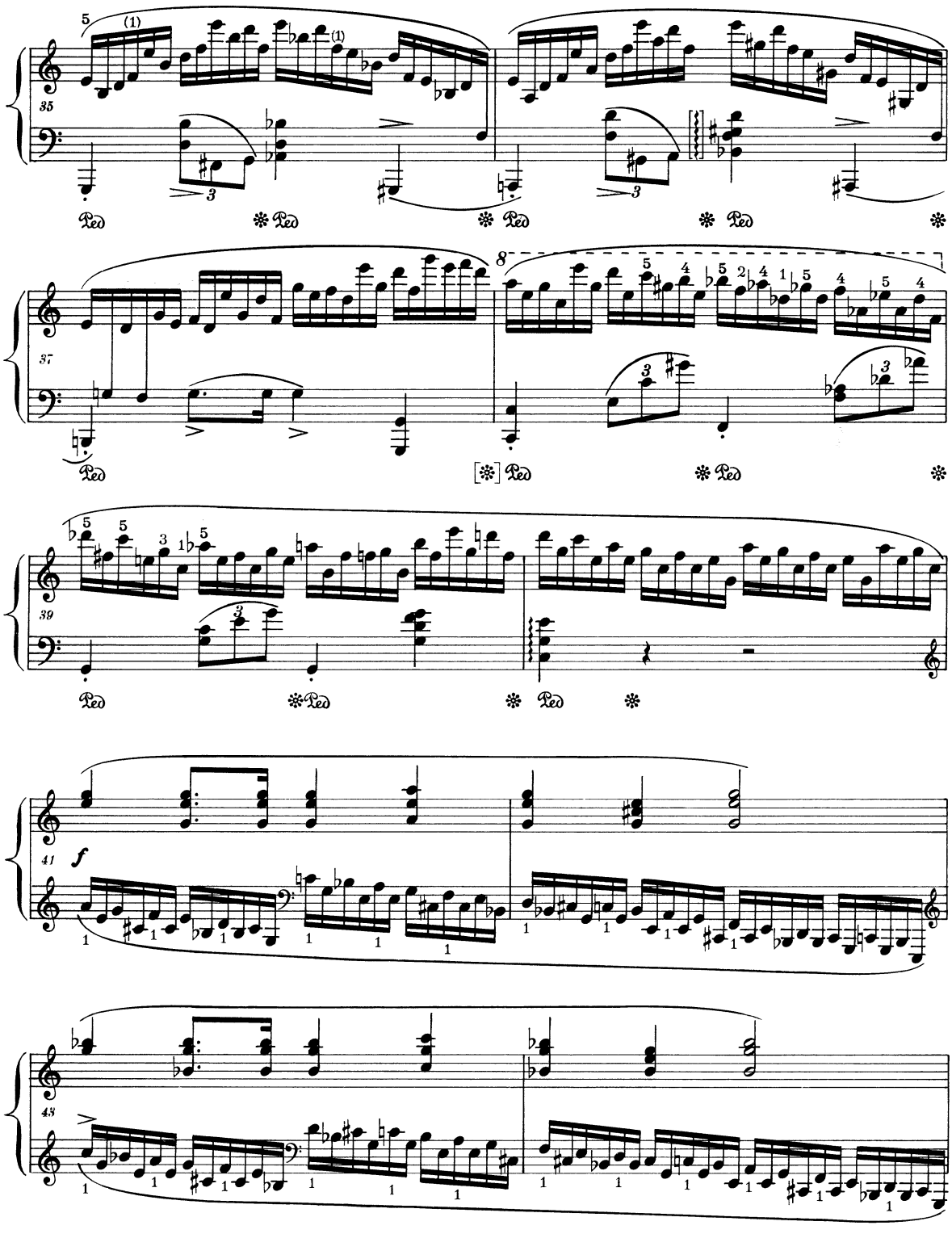

Tempo I
104
f
cre
scen
do
107
ff
110
cresc.
113
il più forte possibile
116


Lento
11
(23)
p
pp
Allegro con brio ♩=69
f risoluto
fz
dim.
marcato
f

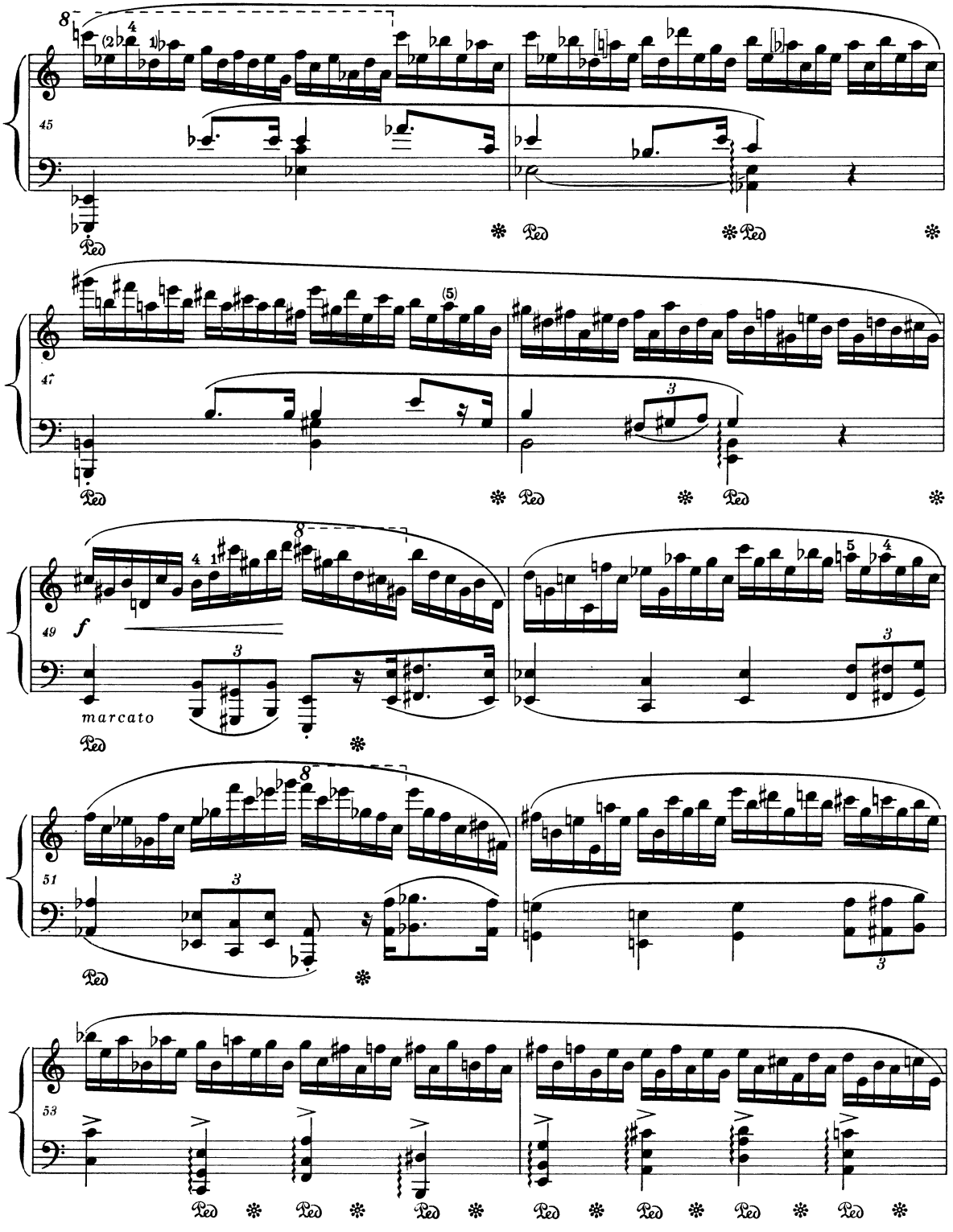
PWM-8613

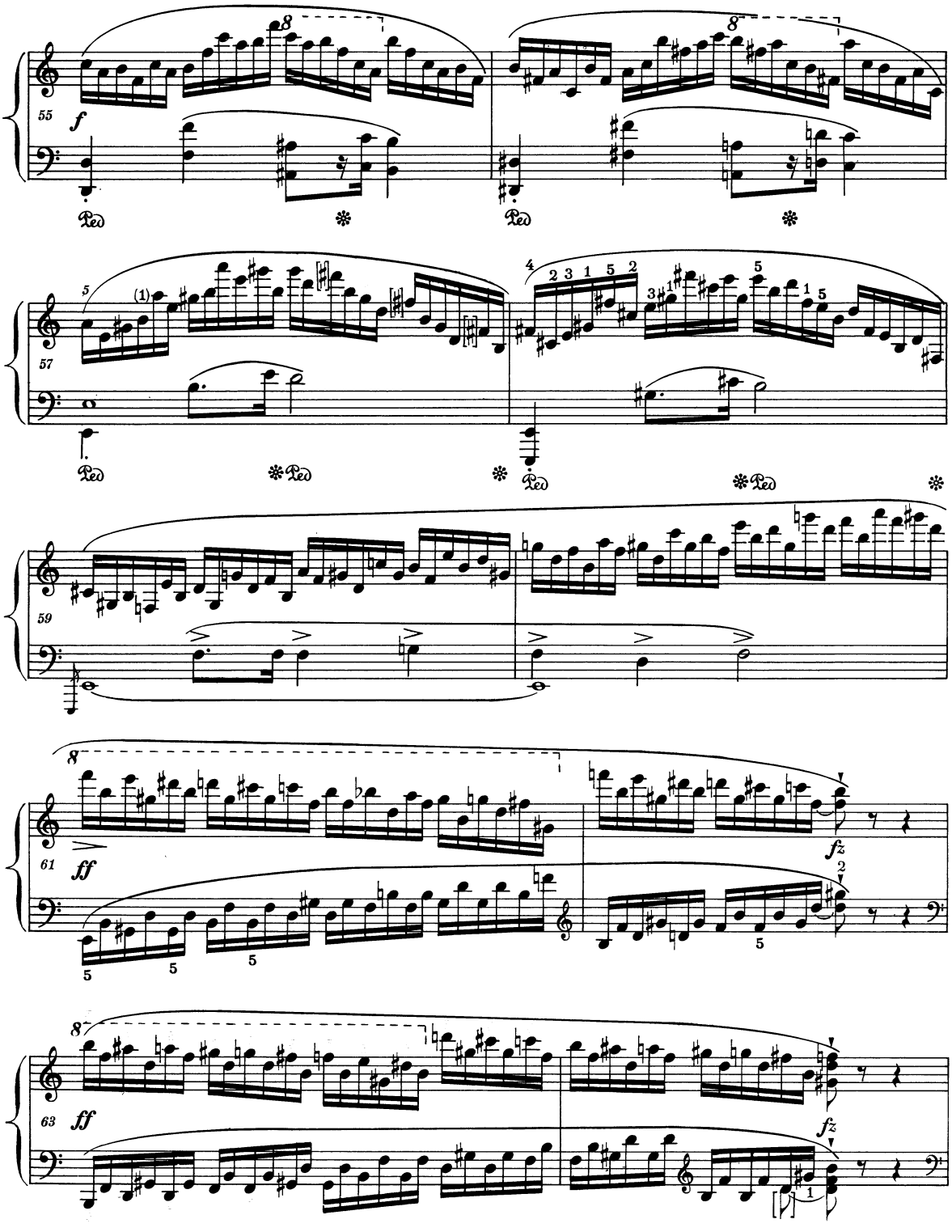

15
dim.
17
19
21
23
f


25
dim.
27
29
31
f
33
[dim.

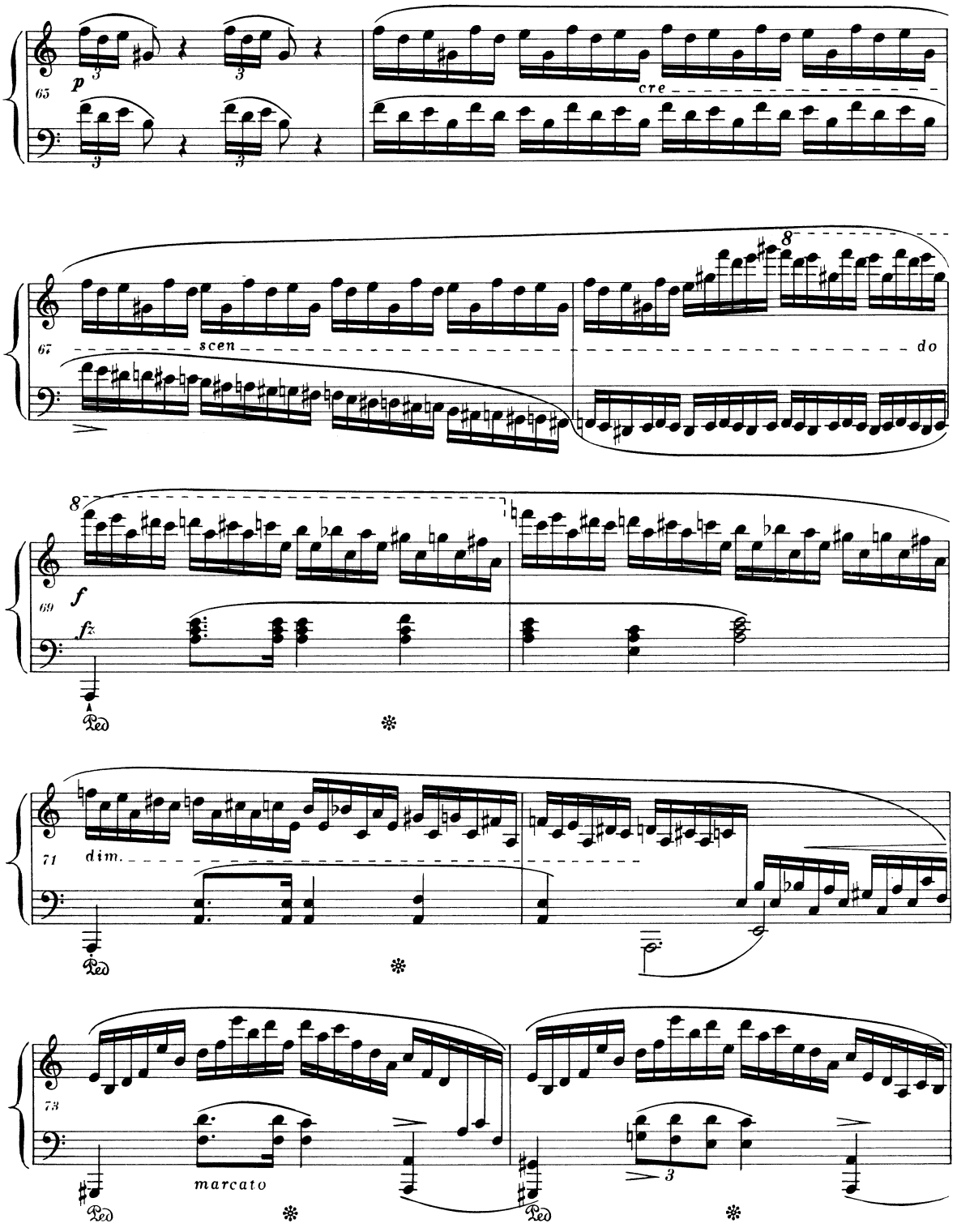


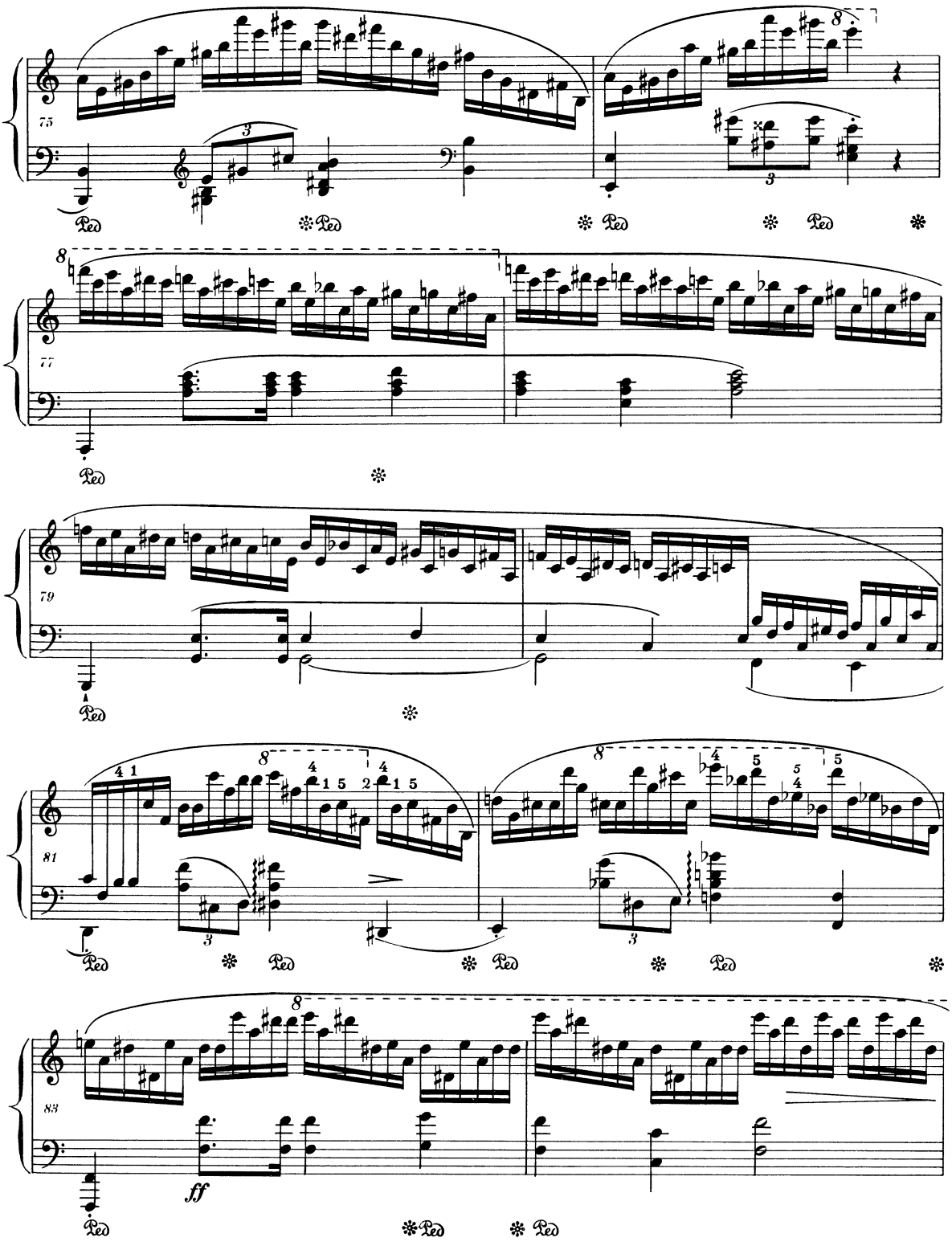
PWM-8613


45
47
49
f
marcato
51
53
Ped

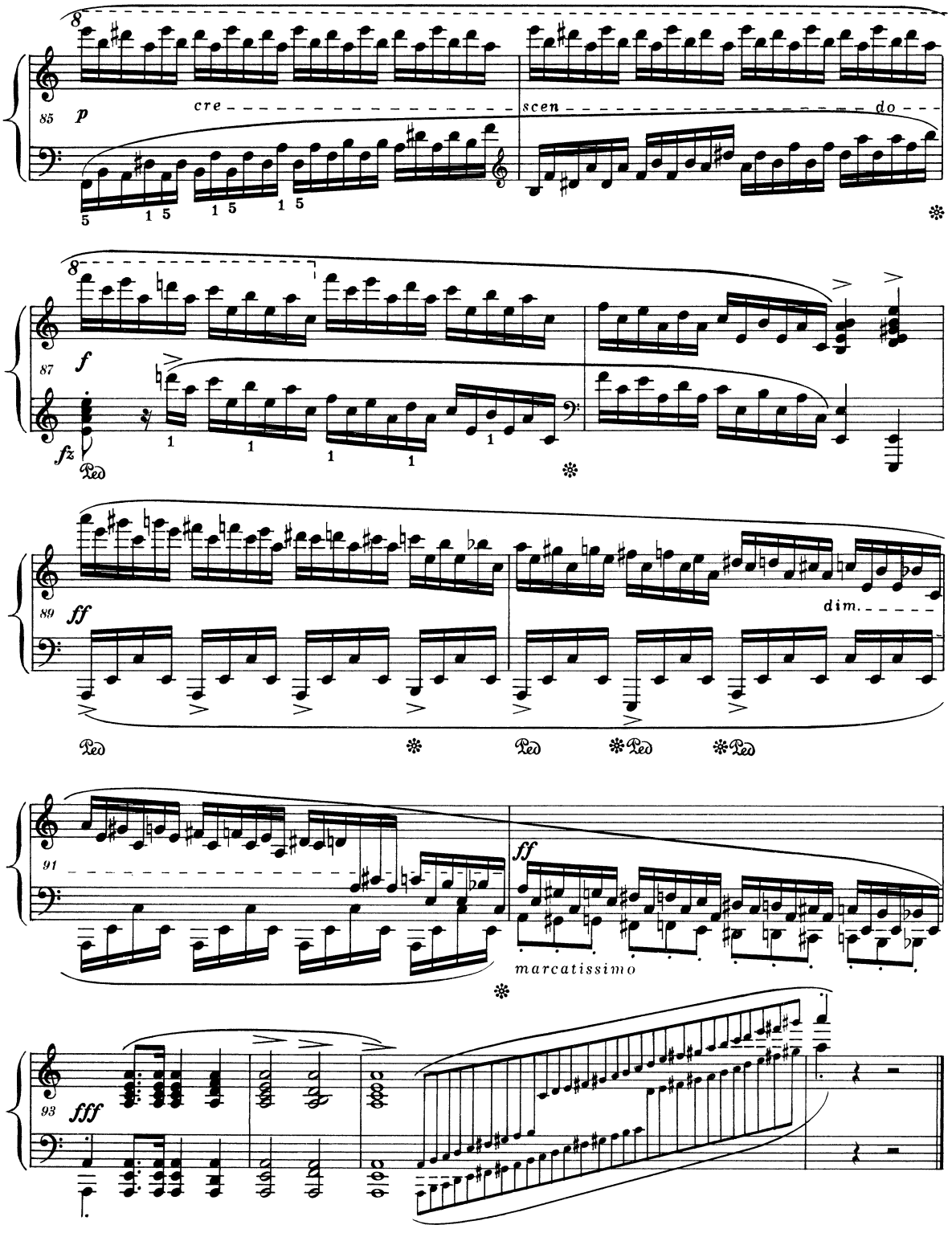


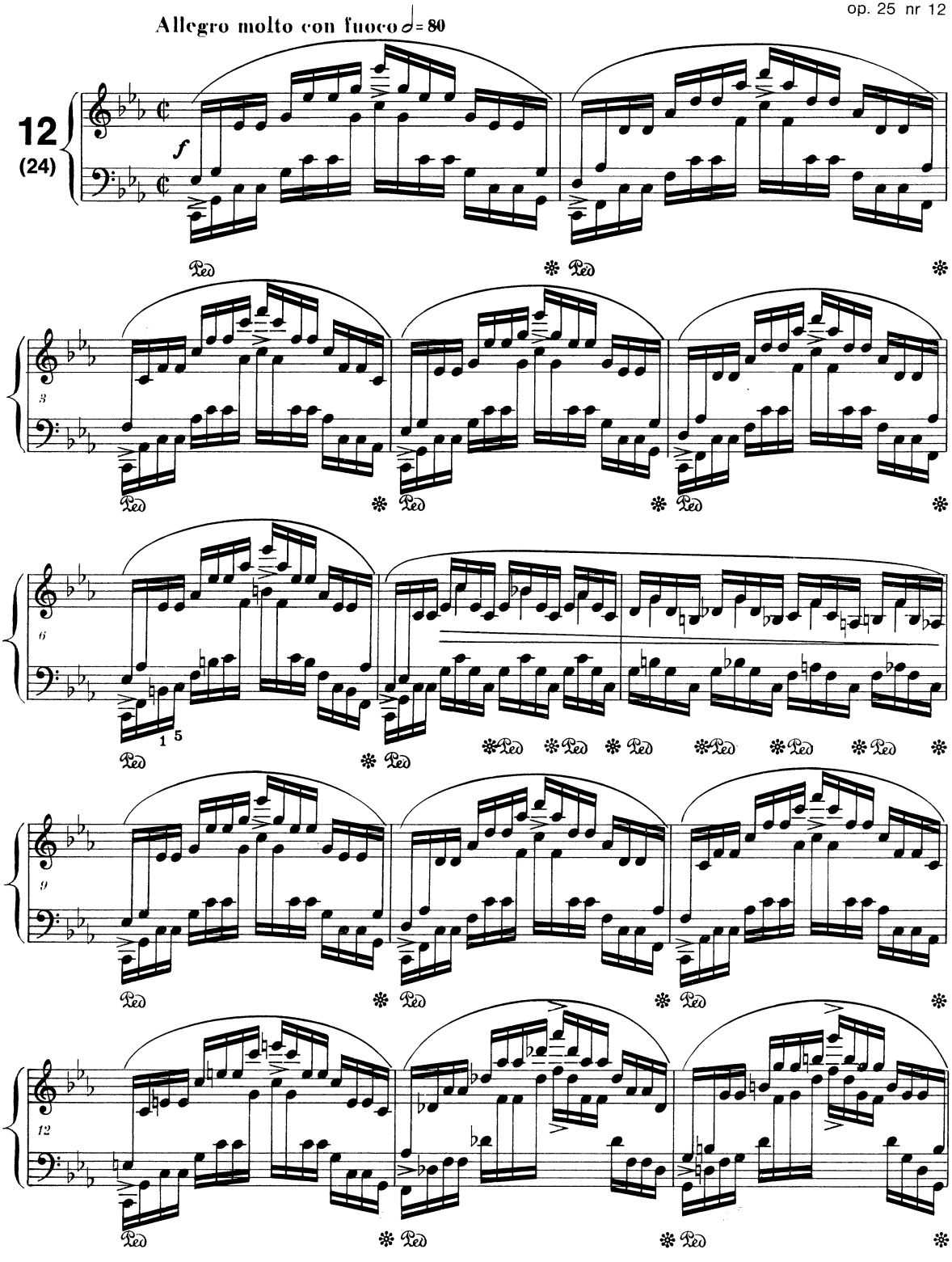
PWM-8613

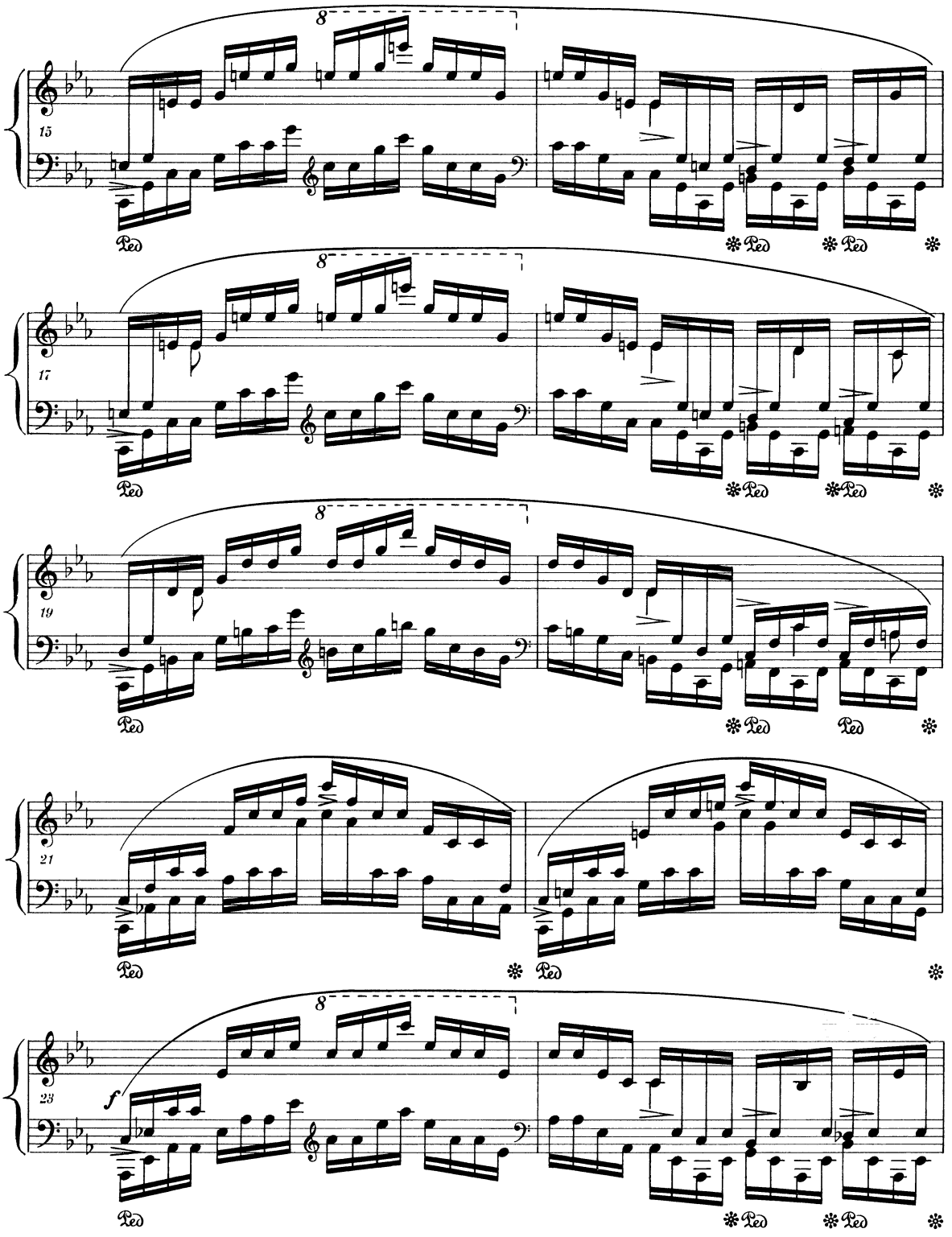

65
p
cre
67
scen
do
8
69
f
fz
Ped
71
dim.
73
marcato
3

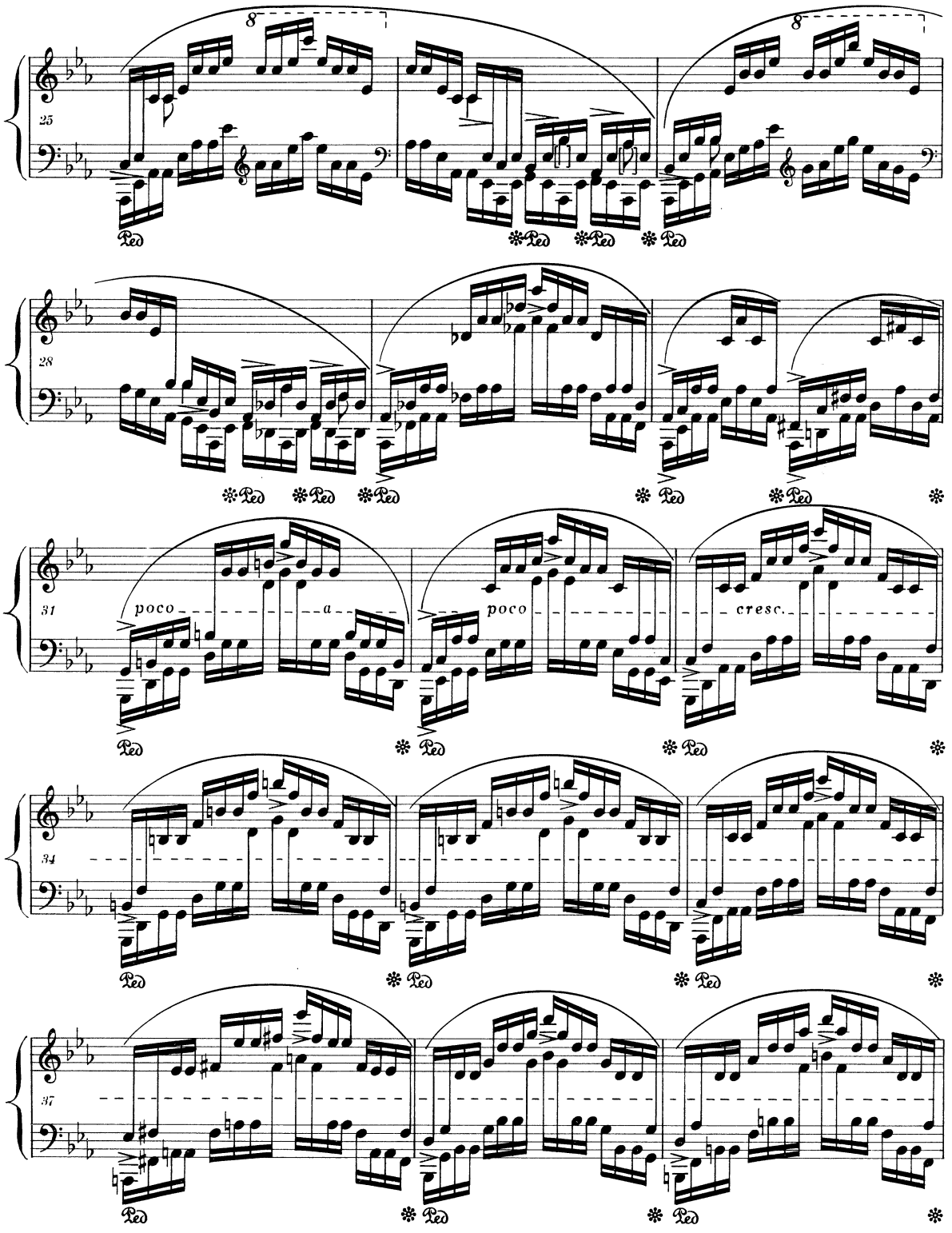


PWM-8613

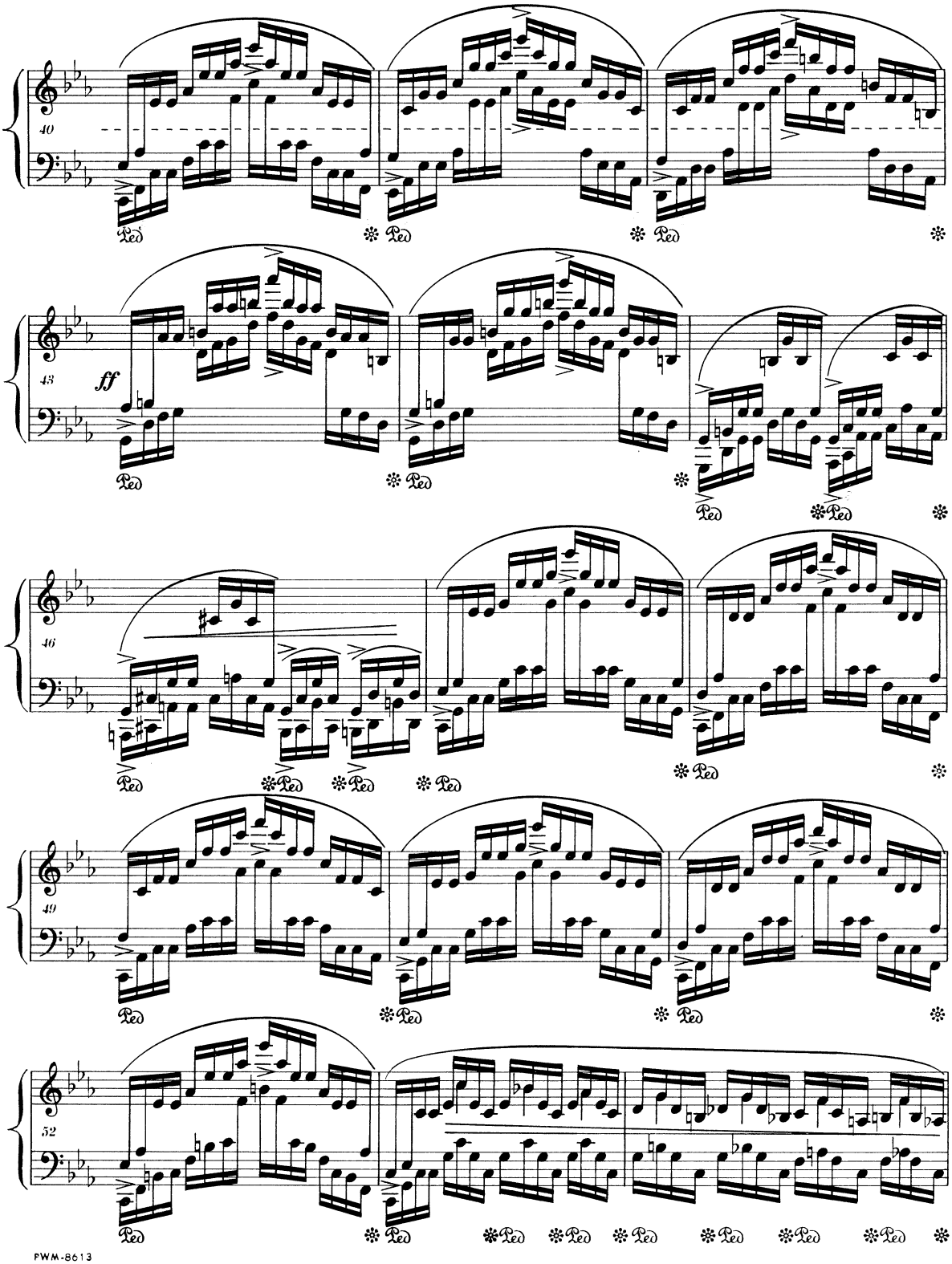

85
p
cre
scen
do
87
f
fz
Ped
89
ff
dim.
Ped
91
ff
marcatissimo
93
fff

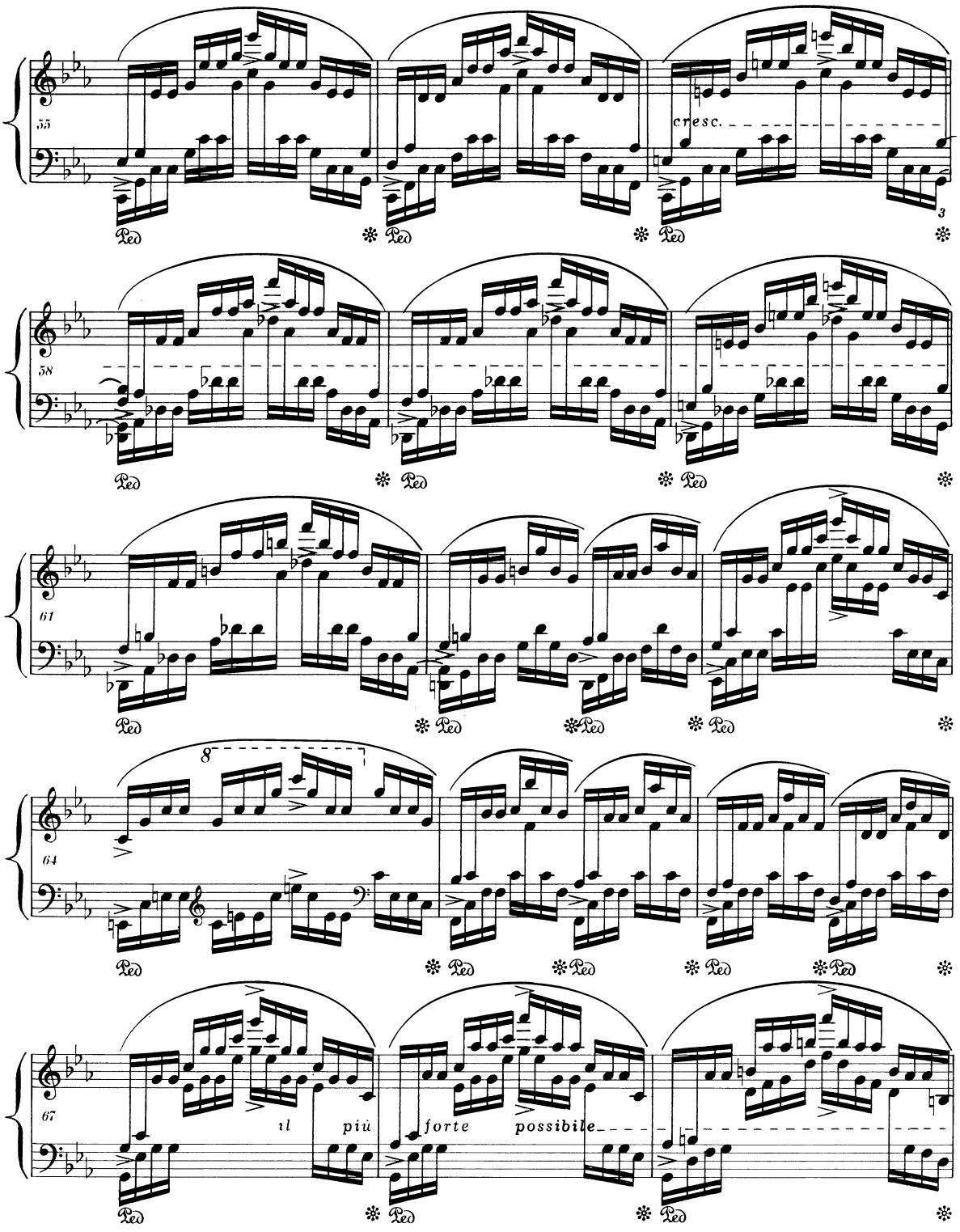

Allegro molto con fuoco ♩= 80
12
(24)
f
Ped
3
6
9
12

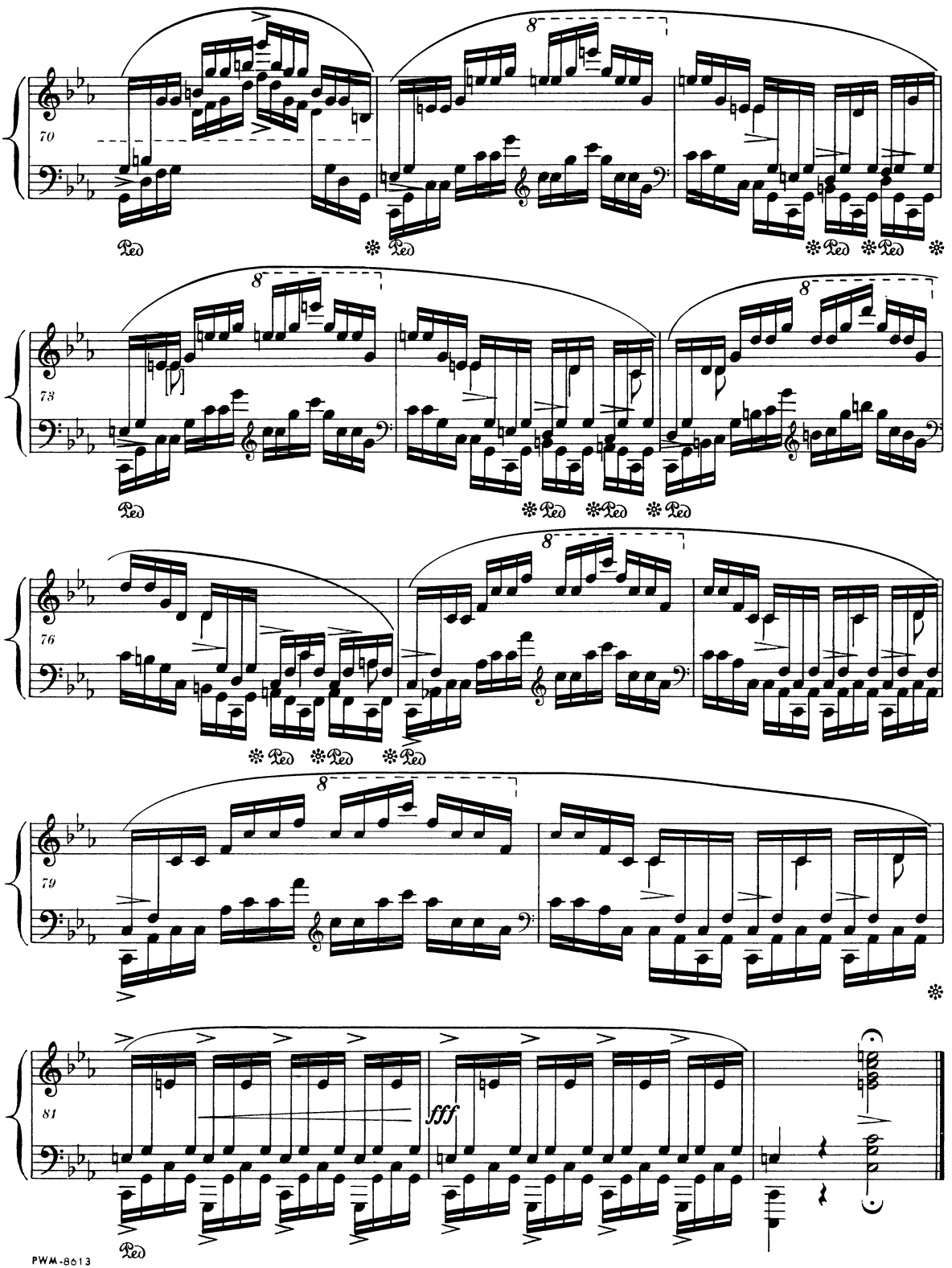

15
17
19
21
23
f
Ped



FWM-8613


40
43
ff
46
49
52
Ped

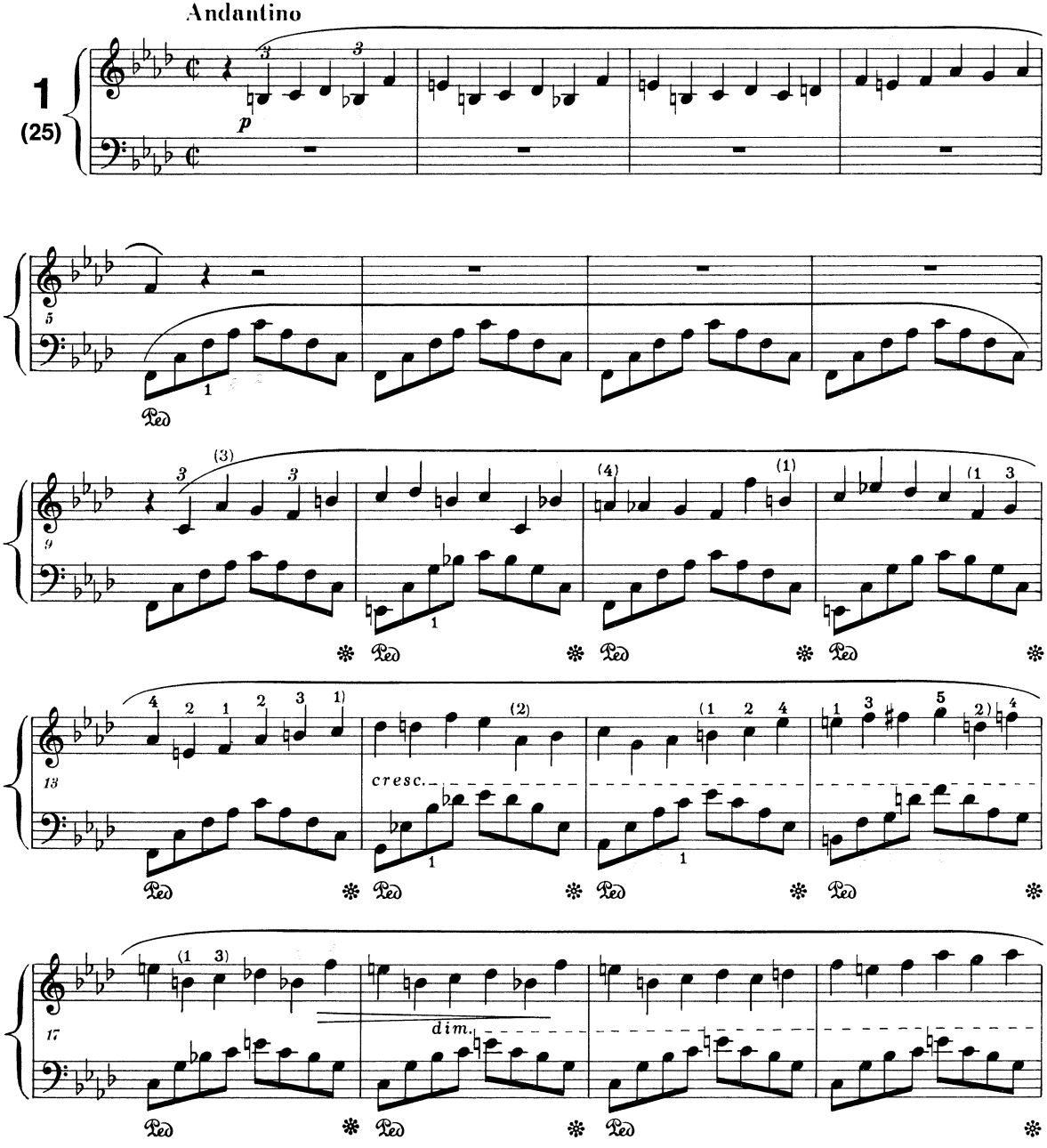

55
cresc.
3
Ped
58
61
64
8
67
il più forte possibile


70
Ped
Ped
Ped
Ped
Ped
73
Ped
Ped
Ped
Ped
76
Ped
Ped
Ped
79
81
fff
Ped

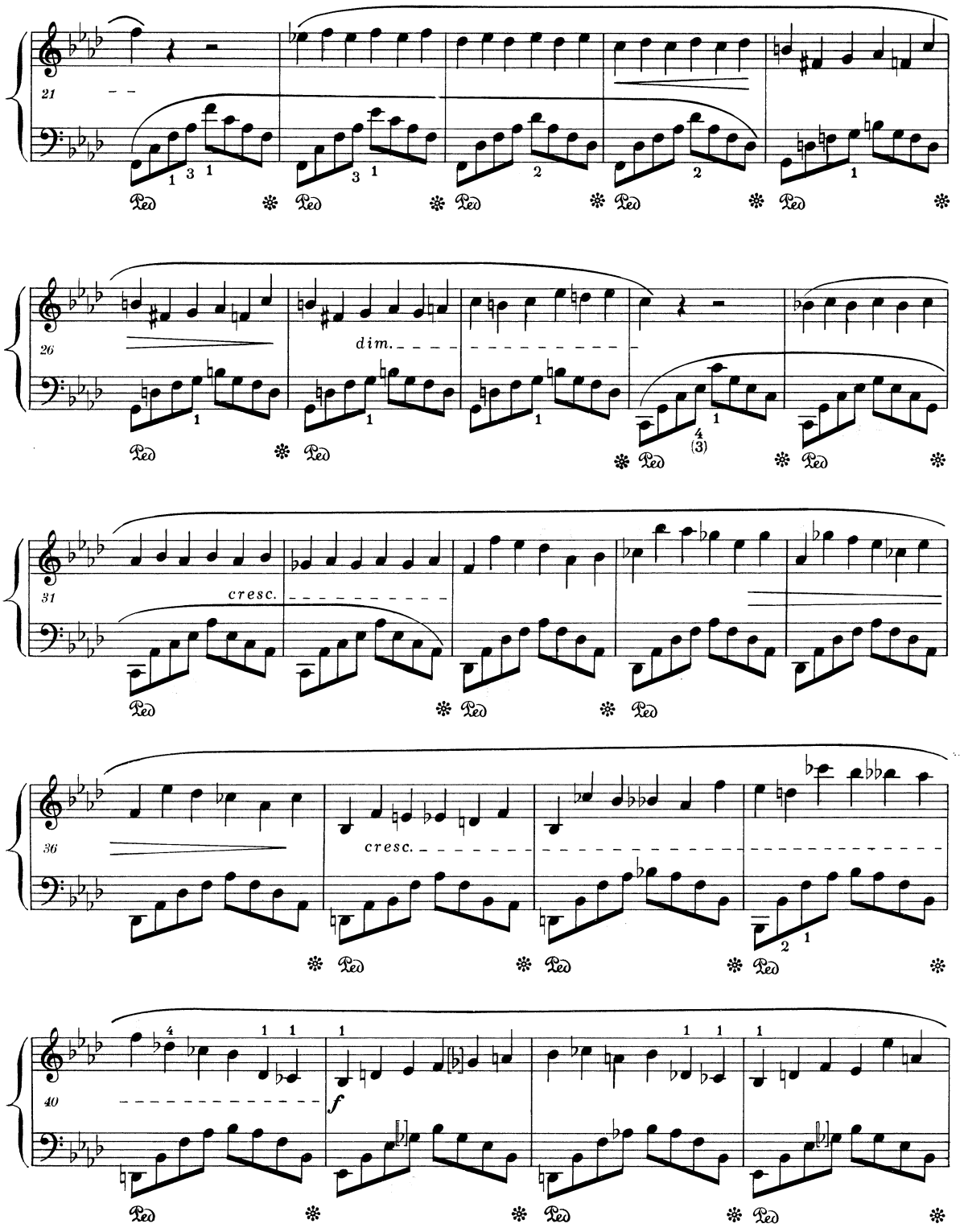
Etudes

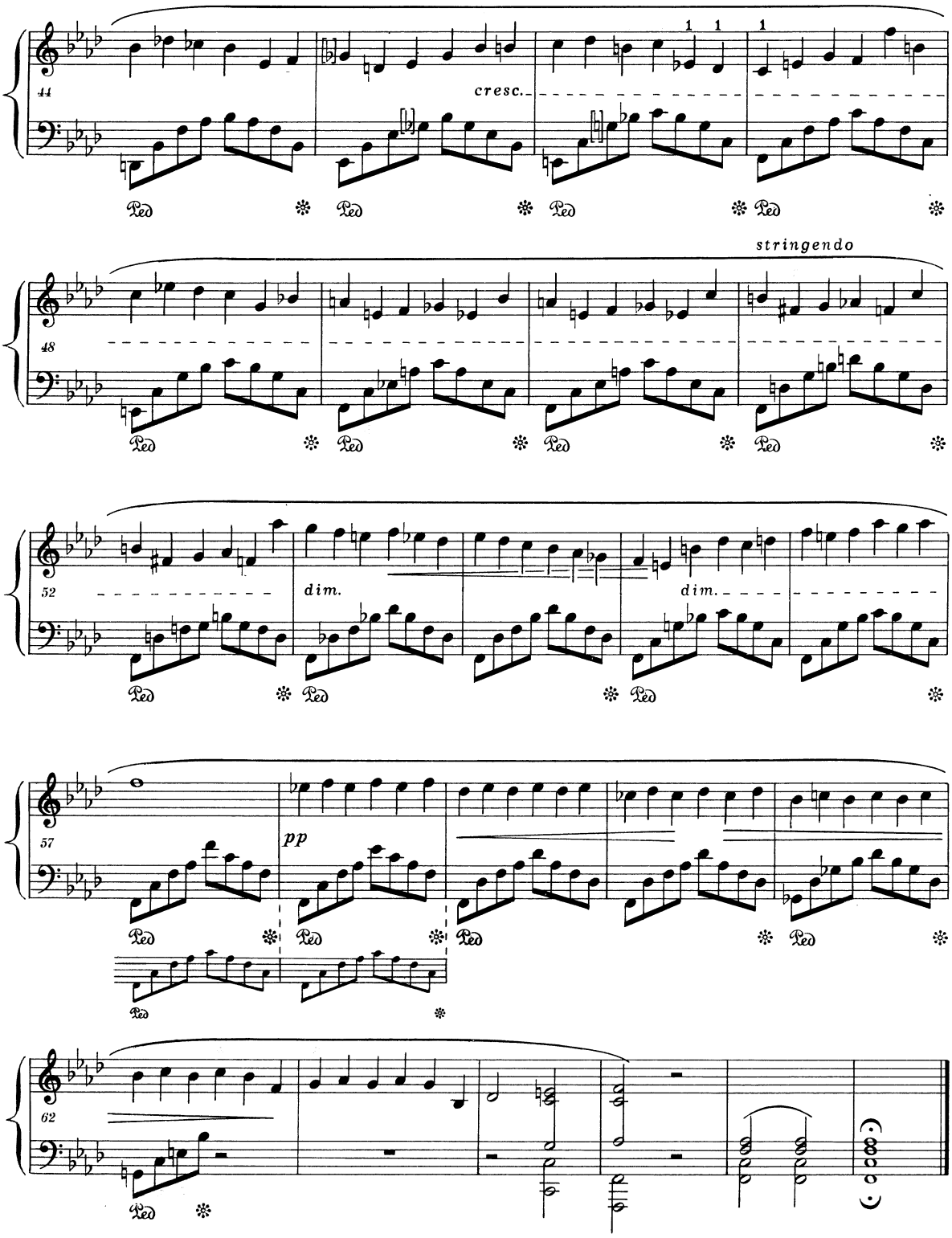
pour la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis

Dbop. 36 nr 1

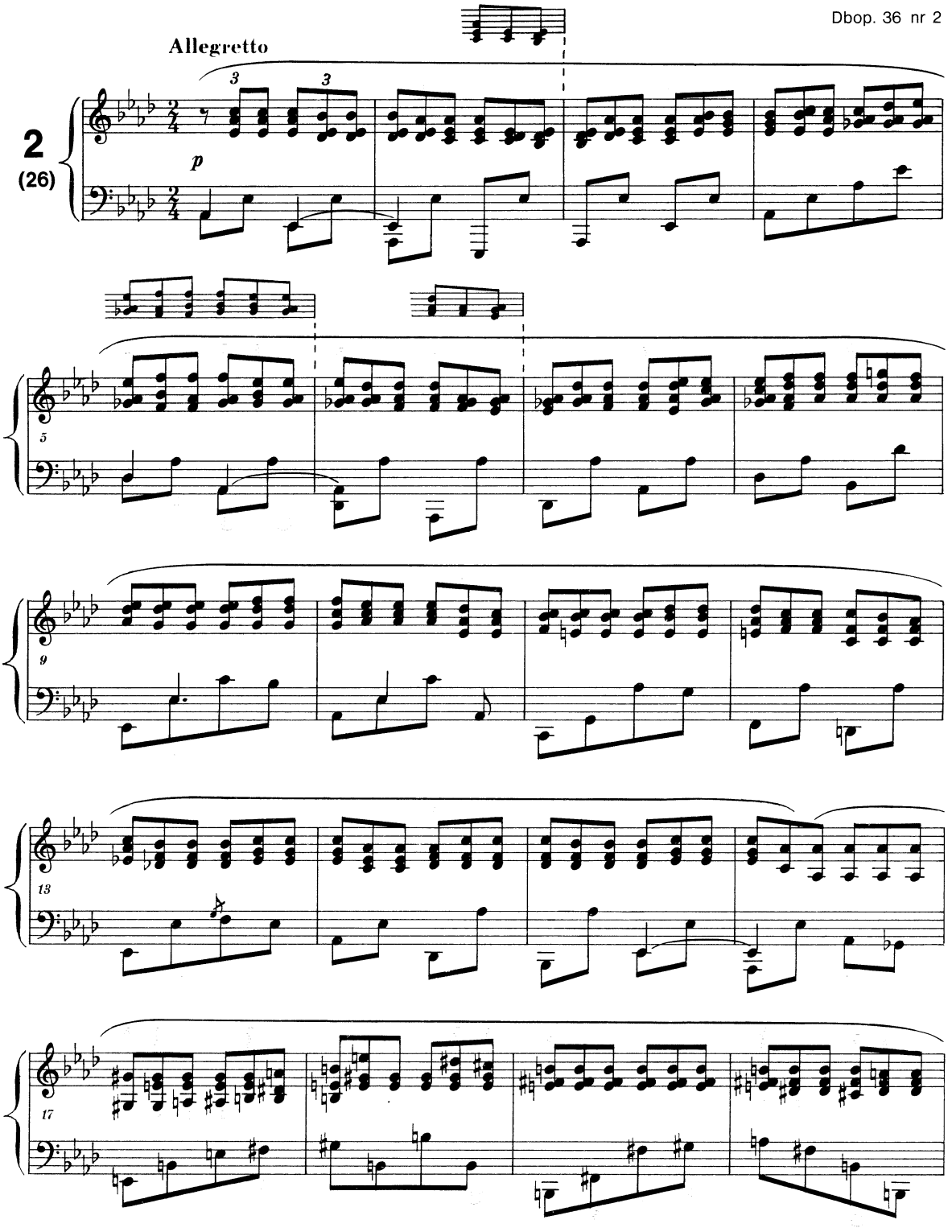


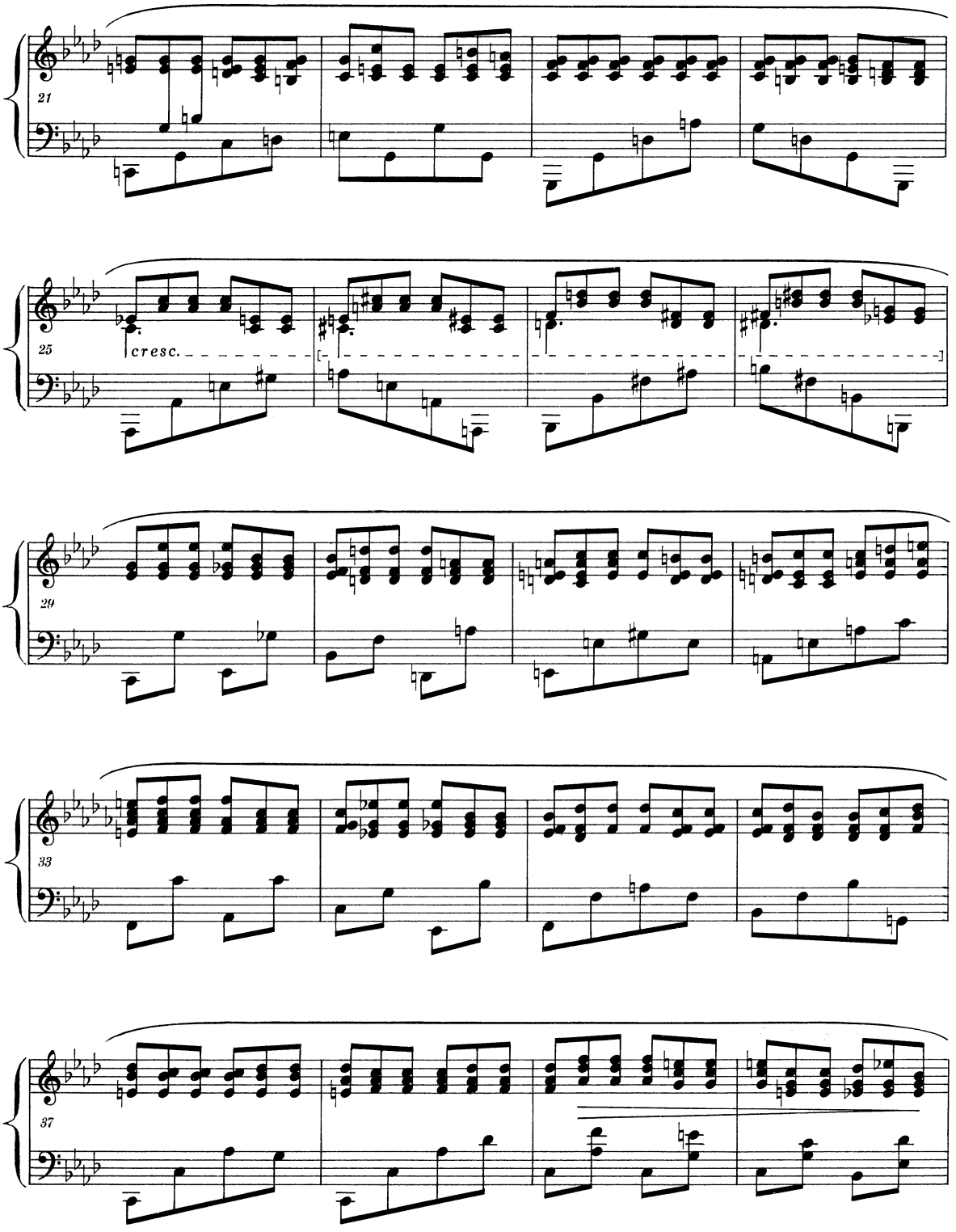
PWM-8613


21
dim.
26
cresc.
31
cresc.
36
f
40

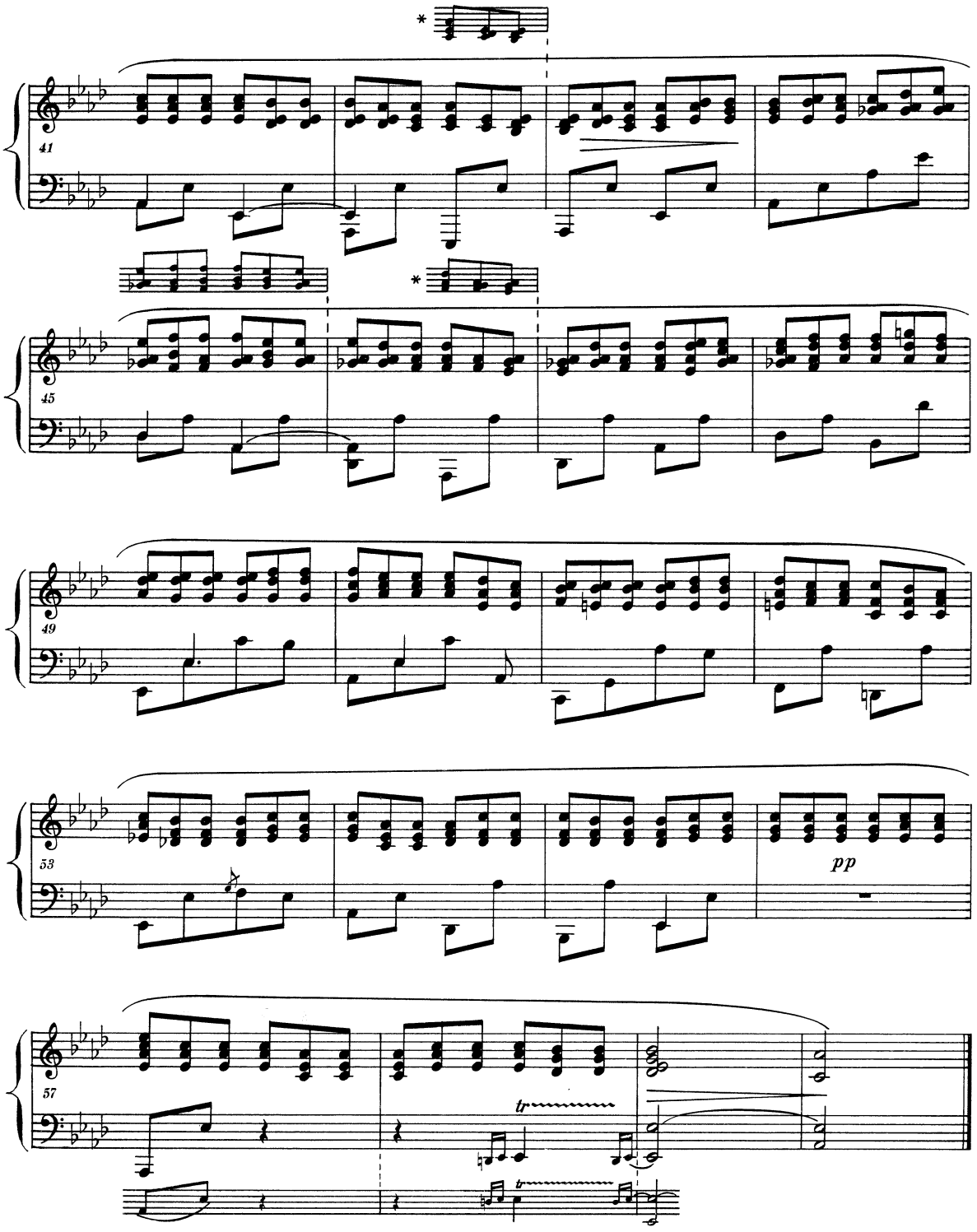


PWM-8613

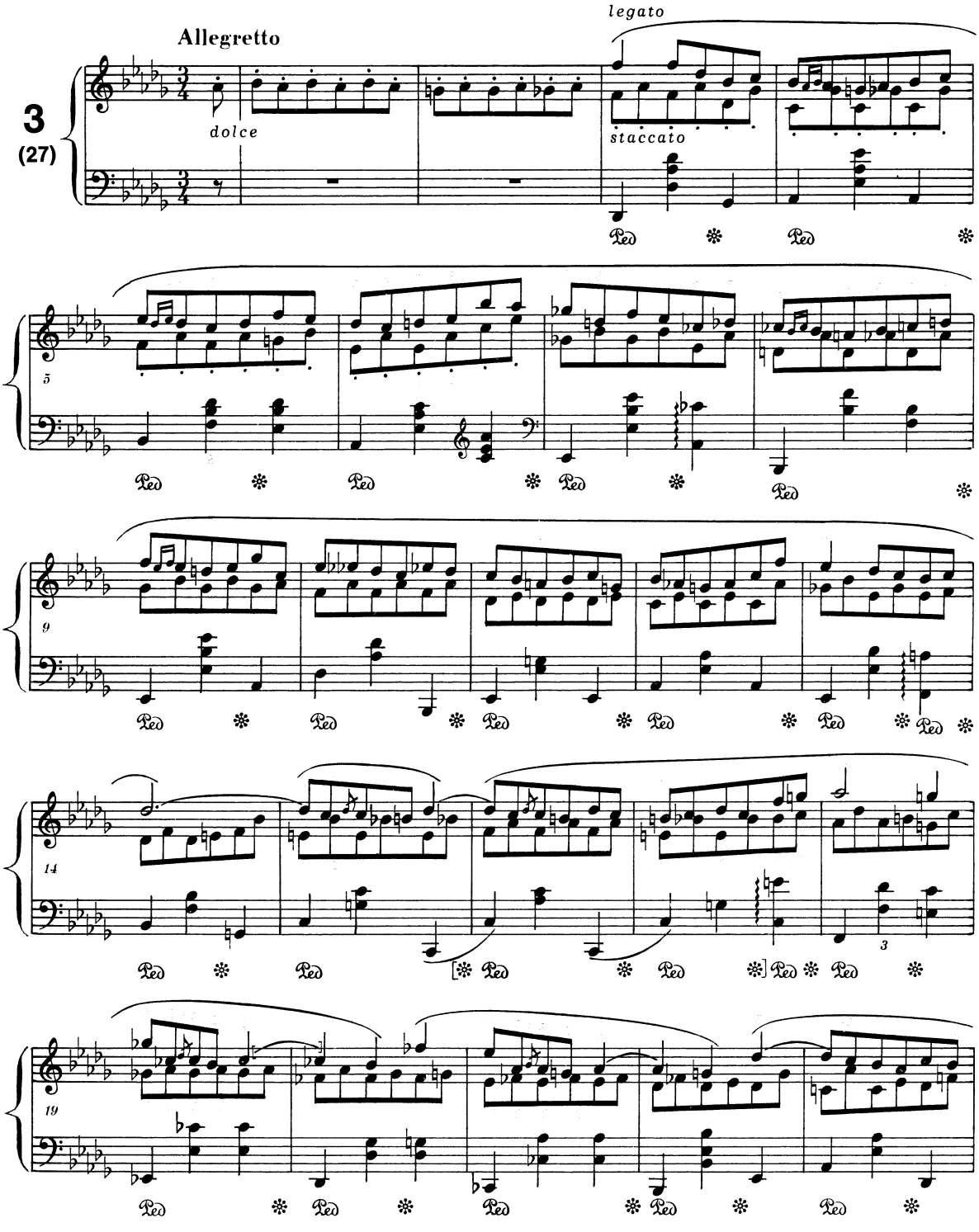

Allegretto
2
(26)
p
5
9
13
17

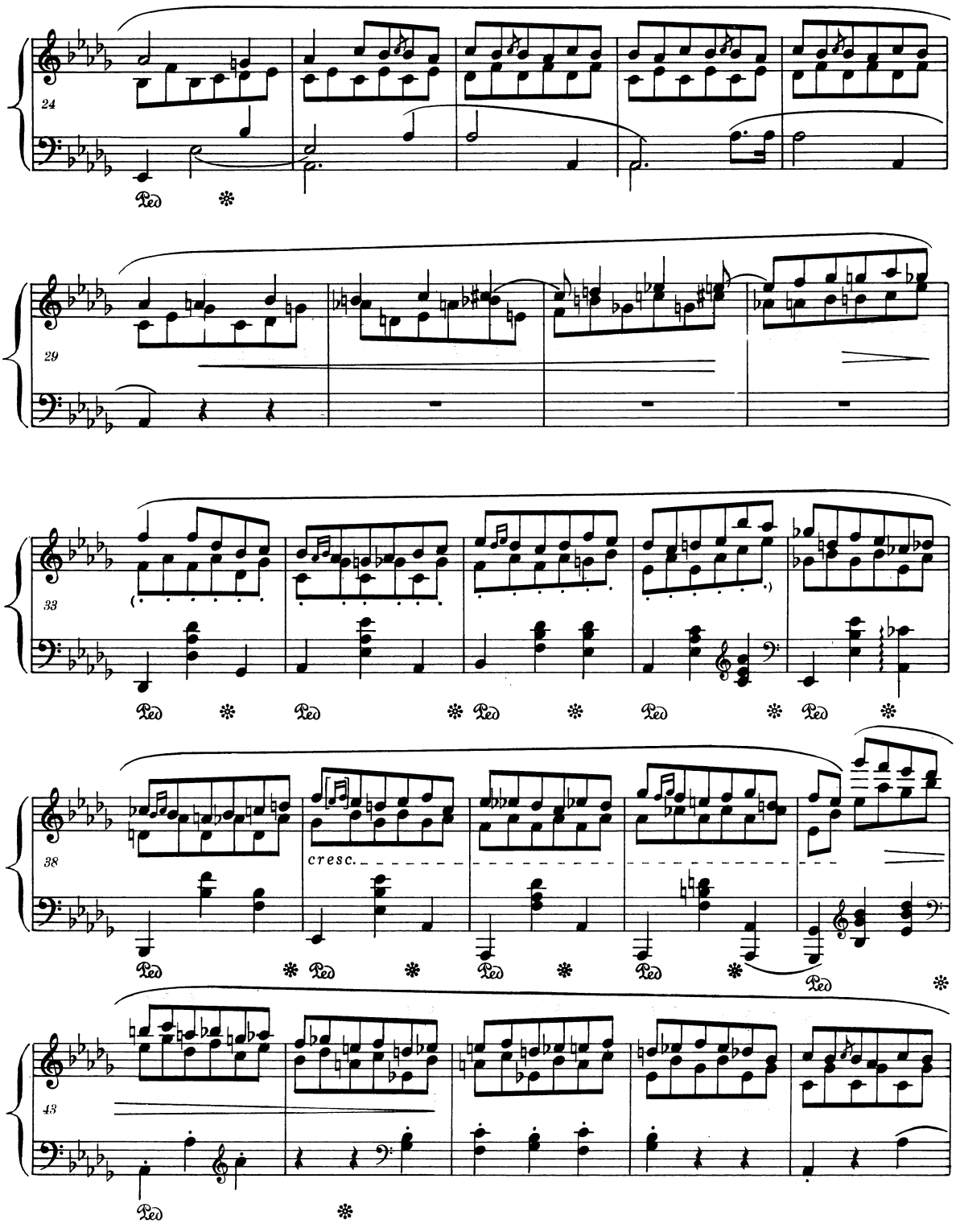


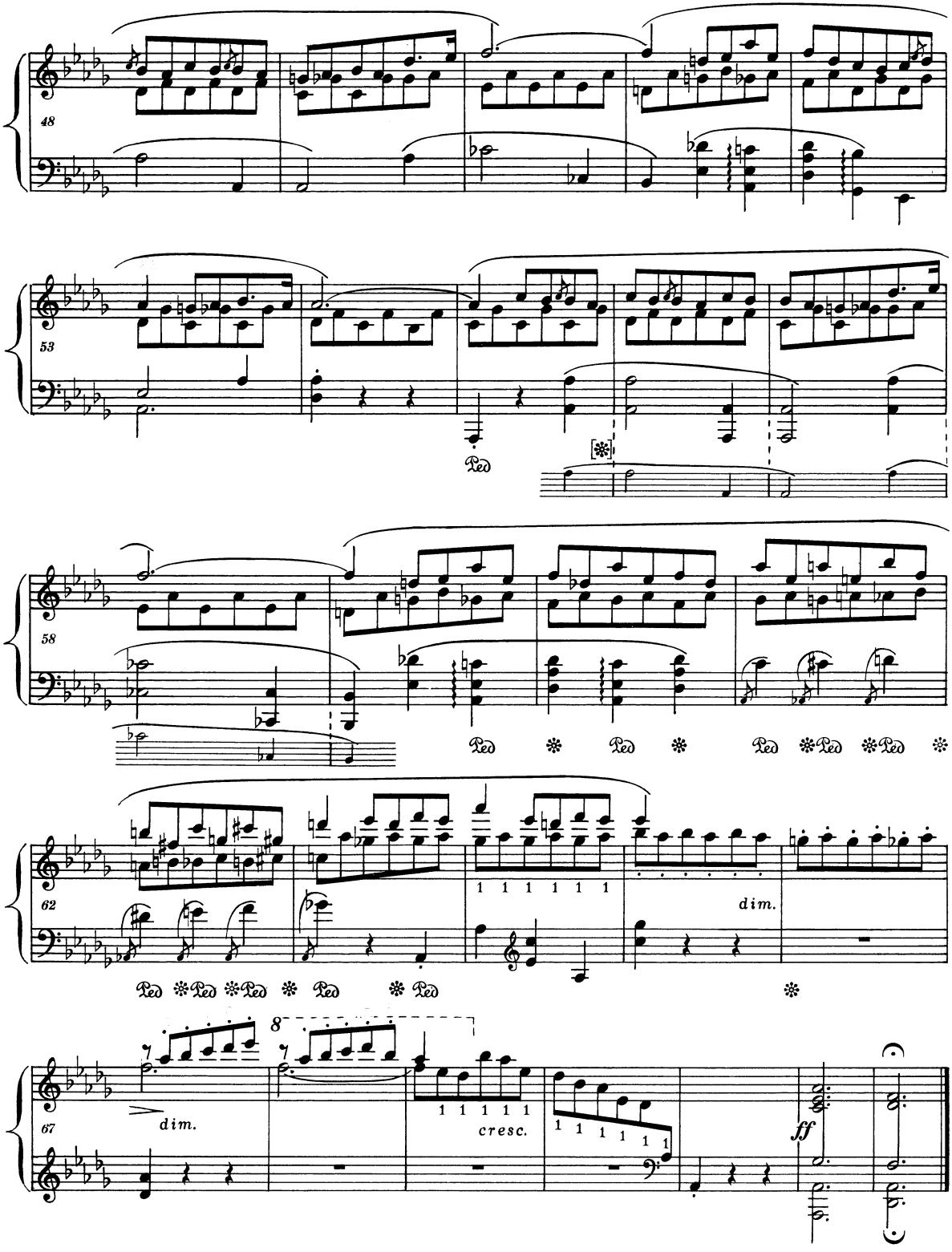
PWM-8613



* Dopuszczalne warianty w analogii do tekstu głównego t. 2 i 6.
Les variantes que l'on peut admettre par analogie au texte principal, mes. 2 et 6.


Allegretto
3
(27)
dolce
legato
staccato
Ped
5
9
14
19


24
Ped
29
33
Ped
38
cresc.
43



PWM-8613

Fryderyk Chopin

Etiudy

Komentarz wykonawczy

Uwagi wstępne do Etiud

Etiudy Chopina określane bywają zazwyczaj w dwóch kategoriach: jako „kompendium wiedzy pianistycznej" lub jako „małe poematy muzyczne". Oba te określenia są słuszne i nie wykluczają się wzajemnie. *Etiudy* Chopina będą zawsze przykładem wyjątkowej harmonii pomiędzy stroną instrumentalną a estetyczno-emocjonalną utworu muzycznego.

Jest rzeczą pewną, że bodźcem do skomponowania *Etiud op. 10* i *25* było zainteresowanie Chopina fortepianowymi problemami wykonawczymi[1]. O tych zainteresowaniach świadczy zarówno wszechstronność i oryginalność problemów intstrumentalnych wprowadzonych w obu cyklach, jak i — skąpe wprawdzie, ale tym cenniejsze — wypowiedzi autora: „zrobiłem Exercise, [...] w moim jednym sposobie", „napisałem parę exercissów". Drugi natomiast, muzyczny aspekt wartości *Etiud* nie zawsze był przez samego Chopina doceniany. Wprawdzie zwierzał się on uczniowi, przy okazji opracowywania *Etiudy E op. 10 nr 3*, że już nigdy nie skomponował równie pięknej melodii, ale np. o *Etiudzie Ges op. 10 nr 5* tak pisał do przyjaciela: „Jak też mogła [Klara Wieck] zamiast czegoś lepszego wybrać właśnie tę *Etiudę*, najmniej ciekawą dla tych, co nie wiedzą, że to na czarne klawisze." Zainteresowanie Chopina problemami pianistycznymi przejawia się w *Etiudach* większą ilością oznaczeń wykonawczych, niż ma to miejsce w innych kompozycjach.

Z perspektywy czasu dzielącego nas od powstania *Etiud* nasuwają się pytania o aktualność niektórych z tych oznaczeń, o ich stopień autorytatywności. Pytania te formułowane są zazwyczaj następująco: czy oznaczenia wykonawcze należy traktować na równi z tekstem wysokościowym i rytmicznym? czy fortepian Chopina różnił się od naszego na tyle, że dziś niektóre ze wskazań autora są już niemożliwe do zrealizowania? czy estetyka chopinowska, związana przecież z estetyką okresu romantyzmu, może być zawsze zgodna z naszym odczuwaniem estetycznym? Te i tym podobne zapytania znajdowały różne odpowiedzi zarówno w edytorstwie, jak i w praktyce pianistycznej. Po pierwszych wydaniach zbiorowych, powtarzających wiernie zapis oznaczeń wykonawczych oryginalnych wydań, od lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku zaczęły się pojawiać wydania „redagowane". Wśród nich można znaleźć takie, które uzupełniały, zmieniały lub wręcz usuwały część z tych oznaczeń. Nie lepiej obchodziła się z niektórymi wskazówkami interpretacyjnymi Chopina praktyka pianistyczna (dotyczy to szczególnie pedalizacji i temp metronomicznych), po prostu... nie dostrzegając ich.

Wydanie nasze, jako wydanie źródłowe, odtwarzając wiernie wszystkie ostateczne oznaczenia wykonawcze autora, uzupełnia je niekiedy propozycjami redaktorskimi, z zachowaniem graficznego ich odróżnienia od wskazówek autentycznych, a w przypadkach większego ich zagęszczenia w poniższej części *Komentarza*.

Wydaje się jednak, że co najmniej dwa problemy w *Etiudach* wymagają ogólniejszego omówienia. Są to kwestie temp metronomicznych i palcowania.

Tempa metronomiczne

Wszystkie *Etiudy* z *op. 10* i *25* zostały przez Chopina opatrzone tempami metronomicznymi[2]. Porównanie tych oznaczeń ze współczesną praktyką wykonawczą[3] prowadzą do następujących wniosków:

Większość *Etiud* (osiem z *op. 10* i osiem z *op. 25*) jest wykonywana w węższych lub szerszych strefach temp, wewnątrz których znajdują się tempa chopinowskie. Jest rzeczą charakterystyczną, że *Etiudy* uważane powszechnie za trudniejsze (np. *C op. 10 nr 1*, *a op. 10 nr 2*, *gis op. 25 nr 6*, *Des op. 25 nr 8*, *h op. 25 nr 10* w częściach skrajnych) wykonywane są w dość wąskich strefach temp, przy czym tempo chopinowskie znajduje się blisko środka tych stref (dla przykładu *Etiuda a op. 10 nr 2*, strefa wykonywania ♩=139-160, tempo chopinowskie ♩=144, *Etiuda gis op. 25 nr 6* strefa wykonywania ♩=64-78, tempo chopinowskie ♩=69). Znajdujemy wśród *Etiud* takie, których tempa oryginalne znajdują się na krańcach tych stref, tzn. że wykonujemy je w tempach chopinowskich lub szybciej (*F op. 25 nr 3*, *a op. 25 nr 4*), albo w tempach chopinowskich lub wolniej (*Ges op. 10 nr 5*, *f op. 25 nr 2*).

Pięć innych *Etiud*, zawierających elementy wirtuozowskie (*f op. 10 nr 9*, *c op. 10 nr 12*, *As op. 25 nr 1*, *a op. 25 nr 11* i *c op. 25 nr 12*) wykonywanych jest zawsze w tempach wolniejszych od wskazanych przez Chopina. Dla obu *Etiud c* i dla *Etiudy a* przyczyn tego należy szukać w kumulacji środków instrumentalno-emocjonalnych, trudniejszych do wydobycia na instrumentach nam współczesnych. Mają one bowiem cięższą mechanikę, nieco szersze klawisze, głębszą grę i większy, możliwy do uzyskania wolumen dźwięku, niezbędny do wypełnienia przestrzeni dzisiejszych sal koncertowych — w porównaniu z instrumentami i salami (salonami) epoki Chopina. Wolniejsze tempo *Etiud f* i *As* przypisać można znacznym rozpiętościom chwytów rąk (w *Etiudzie f* — w lewej, w *Etiudzie As* — w obu), mniej wygodnym na naszej nieco szerszej i głębszej klawiaturze.

Trzy *Etiudy* o przewadze elementów ekspresyjnych (*E op. 10 nr 3* — w częściach skrajnych, *es op. 10 nr 6*, *cis op. 25 nr 7*) grane są zawsze wolniej lub o wiele wolniej, niż to wskazują tempa chopinowskie (*Etiuda es* — aż do tempa trzykrotnie wolniejszego niż autentyczne, co zmienia jednostkę metronomiczną ♩=69 na 𝅗𝅥=69!). Przyczyn tego można się dopatrywać w pewnych „tradycjach" wykonawczych drugiej połowy XIX wieku, nie mających wiele wspólnego z tradycjami pochodzącymi bezpośrednio od Chopina. Np. chopinowska koncepcja *Etiudy E* od samego początku różniła się znacznie od dzisiejszej: była koncepcją melodii płynącej naprzód, melodii romantycznie namiętnej. Świadczy o tym fakt, iż w pierwszej redakcji nosiła ona określenie Chopina *Vivace*, w drugiej *Vivace ma non troppo*, co dopiero w druku zostało zmienione na *Lento ma non troppo* i równocześnie opatrzona tempem metronomicznym. I jeszcze jeden „wewnętrzny" argument przemawiający za koncepcją chopinowską: partia środkowa, o charakterze bardziej wirtuozowskim, grana przecież zawsze w żywym tempie, nosi określenie *poco più animato*, a więc sugeruje tylko nieznaczne przyspieszenie tempa części początkowej[4]. Natomiast przyczyną bardzo wolnych dzisiejszych wykonań *Etiudy es* może być brak tradycji — jest ona najrzadziej z *Etiud op. 10* i *25* wykonywana — i ustalenie się jej stereotypu jako *Etiudy* statycznej, refleksyjnej.

Na osobną wzmiankę zasługują części środkowe *Etiud e op. 25 nr 5* i *h op. 25 nr 10*. Są one obecnie grywane o wiele wolniej, niż na to wskazują oryginalne tempa metronomiczne. Brak wielkiego kontrastu tempa pomiędzy częściami skrajnymi utworów a ich częściami środkowymi był cechą myślenia twórczego i odtwórczego samego Chopina i został przez niego zaznaczony nie tylko w tych dwóch *Etiudach*. Płynne tempa wskazane są metronomem chopinowskim również w częściach środkowych obu *Koncertów* i *Scherza h*.

Czy z powyższych uwag można już w tym momencie wysnuwać jakieś wnioski praktyczne?

---

[1] W *Etiudach dla „Méthode des Méthodes"* nie można wykluczyć sugestii Moschelesa i Fétisa, dla których „Szkoły" *Etiudy* te zostały napisane, sugestii dotyczących zastosowania w nich problemów polirytmii i poliartykulacji.

[2] Istnieją przekazy, z których wynika, że metronom Chopina funkcjonował prawidłowo.

[3] Porównań dokonano na podstawie kilku ostatnich Konkursów Chopinowskich, kilku reprezentatywnych nagrań kompletu *Etiud* oraz nagrań poszczególnych *Etiud*.

[4] Być może na te „tradycje" powolnego wykonywania partii skrajnych *Etiudy E* wpłynęły jej transkrypcje instrumentalne i wokalne, często pomijające część środkową. Transkrypcje wiolonczelowe *Etiudy cis* mogły także mieć wpływ na wytworzenie się tradycji jej powolnego tempa.

Należy moim zdaniem ustalić najpierw pewne ogólne zasady stosunku wykonawcy do autorskich (ewentualnie autorytatywnych redaktorskich) oznaczeń temp metronomicznych w ogóle.

1. Tempo metronomiczne jest pojęciem abstrakcyjnym i nabiera sensu dopiero po wypełnieniu go konkretną treścią dźwiękową. Stąd np. dwa wykonania tego samego utworu przez różnych pianistów — pomimo jednakowego tempa metronomicznego — mogą dać słuchaczowi odczucie różnych temp, jeżeli zmieni się artykulację, dynamikę, pedalizację czy inne elementy wykonawcze utworu.

2. Wskazane przez autora tempo metronomiczne — jak większość wskazań wykonawczych — ma znaczenie strefowe. Indywidualną sprawą artysty jest wyczucie szerokości tej strefy, w której może lub pragnie się znaleźć, tym samym „odległości" swojego tempa od tempa oryginalnego. Innymi słowy oznacza to, że tempo metronomiczne jest tempem nie ściśle normatywnym, lecz orientacyjnym.

3. Należy w każdym poszczególnym wypadku zdać sobie sprawę z tego, czy oznaczenie metronomiczne wskazuje na tempo początku utworu, czy na tempo średnie utworu (ma to znaczenie np. w wypadku rubata w partiach początkowych).

4. Wybrane przez wykonawcę tempo ma zawsze charakter tempa średniego, wokół którego oplata się realne tempo o krótszych bądź dłuższych — w zależności od charakteru utworu — odchyleniach agogicznych.

Dopiero teraz — z zachowaniem powyższych zasad — można próbować formułować wnioski dotyczące temp *Etiud* Chopina.

a) Tempa metronomiczne są integralną częścią zapisu tekstu chopinowskiego. Istnieją kompozycje Chopina, dla których jedynym określeniem tempa-charakteru jest tempo metronomiczne. Stąd wykonawca winien zapoznać się z tempem oryginalnym i w relacji do tego tempa, w zależności od swych możliwości instrumentalnych oraz koncepcji wyrazowych i estetycznych odnaleźć własne tempo.

b) *Etiudy c op. 10 nr 12, a op. 25 nr 11, c op. 25 nr 12* należy grać w tempach możliwie żywych, ale zawsze w takich, jakie pozwalają zastosować wyrazistą artykulację, pełną skalę dynamiczną, wielki wolumen brzmienia i siłę ekspresji.

c) *Etiudy f op. 10 nr 9* i *As op. 25 nr 1* należy grać w tempach żywych, takich na jakie pozwala spokój rąk w szerokich pozycjach tych *Etiud*.

d) Szybkie tempo jest też wskazane w *Etiudach Ges op. 10 nr 5* i *f op. 25 nr 2*, aby tempa zbyt spokojne nie pozostawiały wrażenia szkolnego wykonania.

e) *Etiudy E op. 10 nr 3, es op. 10 nr 6* i *cis op. 25 nr 7* należy zbliżyć do temp oryginalnych, o tyle, o ile wykonawca potrafi zachować ich pierwiastki liryczne, narracyjne, naturalność przebiegu całości utworów oraz ich klimat dźwiękowy. To samo dotyczy środkowych części *Etiud e op. 25 nr 5* i *h op. 25 nr 10*.

f) Nie należy przesadzać w szybkości temp *Etiud F op. 25 nr 3* i *a op. 25 nr 4*, aby nie straciły na tym przejrzystość i subtelności artykulacyjne tych *Etiud*.

Powyższe wskazania mają więc tylko wartość względną i, nie generalizując zagadnienia, odnoszą się do temp poszczególnych *Etiud*. Celem tych uwag jest maksymalne zbliżenie naszych koncepcji *Etiud* do tych, jakie miał ich twórca.

Palcowanie

Aplikatura Chopina stanowi nowy i odrębny rozdział w historii tej dziedziny gry fortepianowej. Oparta o zasadę swobody, elastyczności i spokoju ręki, związana jest ściśle z chopinowską fakturą fortepianową. „Chopin myślał palcami" — oto jak można najkrócej sformułować to sprzężenie zwrotne, jakie zachodzi pomiędzy fakturą dzieł Chopina a jej realizacją w aplikaturze. Nowatorstwo jego palcowania, początkowo nierozumiane i krytykowane, z biegiem czasu stało się chlebem powszednim wielu generacji pianistów całego świata. Szczególnie obficie oznaczone w *Etiudach* pojawia się także w wielu innych kompozycjach Chopina, a w egzemplarzach uczniów bywało przez niego uzupełniane.

Jaką wartość ma dzisiaj — szczególnie w *Etiudach* — palcowanie Chopina? Czy na jego aktualność mają wpływ zmienione parametry naszego współczesnego fortepianu? Czy i w jakim stopniu jego stosowanie może być uzależnione od wielkości ręki pianisty, jej budowy anatomicznej i funkcjonalności?

Przede wszystkim stwierdzić należy co następuje:

1. Niektóre *Etiudy* są nie do pomyślenia — przynajmniej w sensie palcowania podstawowego — z palcowaniem innym niż wskazane przez Chopina (*Etiudy C op. 10 nr 1, C op. 10 nr 7, F op. 10 nr 8, As op. 10 nr 10, c op. 10 nr 12*).

2. Niektóre *Etiudy* mają palcowanie tak naturalnie wynikające z samej faktury fortepianowej, że w druku nie było ono przez Chopina podawane — najwyżej sporadycznie zaznaczane w egzemplarzach uczniów (*Etiudy As op. 25 nr 1, F op. 25 nr 3, a op. 25 nr 4, e op. 25 nr 5, Ges op. 25 nr 9, c op. 25 nr 12*).

3. Niektóre *Etiudy* nie są przez Chopina opalcowane i dopuszczają kilka możliwych palcowań. Wydaje się, że Chopin pozostawił decyzję samemu wykonawcy (*Etiudy Es op. 10 nr 11, f op. 25 nr 2, h op. 25 nr 10* w częściach skrajnych).

4. W kilku *Etiudach* można uważać palcowanie Chopina za jedno z możliwych (*Etiudy a op. 10 nr 2, cis op. 10 nr 4, Ges op. 10 nr 5, f op. 10 nr 9, gis op. 25 nr 6, Des op. 25 nr 8, a op. 25 nr 11*).

Powyższe uwagi odnoszą się do *Etiud* o charakterze wirtuozowskim, których palcowanie można nazwać palcowaniem „technicznym". U Chopina znajdujemy jednak jeszcze inny jego rodzaj — stosowane w partiach melodycznych „palcowanie wyrazowe". Chopin twierdził: „Każdy palec jest inaczej uformowany, i dlatego nie należy niszczyć wdzięku uderzenia poszczególnego palca, lecz przeciwnie — starać się wdzięk ten rozwijać" [...] „Tyle różnych rodzajów dźwięków, ile mamy palców" [...] „Trzeci palec to wielki śpiewak". Szczególnym przypadkiem tego rodzaju palcowania jest palcowanie „wyrazowo-artykulacyjne", polegające na powtarzaniu jednym i tym samym palcem kilku kolejnych nut melodycznych.

Wnioski praktyczne dotyczące palcowania

a) W ramach palcowania „technicznego" sprawdzić najpierw przydatność palcowania chopinowskiego. W razie niewygody wypróbować palcowanie redaktorskie lub zastąpić je własnym[5]. Palcowanie redaktorskie — wyodrębnione w tekście głównym wielkością i krojem czcionki lub przeniesione do poniższej części *Komentarza wykonawczego*, bierze pod uwagę przede wszystkim trudności mogące wystąpić przy mniejszej ręce (wobec nieco szerszych i głębszych klawiszów na naszym fortepianie), a niekiedy traktuje zamiennie palcowanie „pozycyjne" i „rytmiczne" (np. w *Etiudzie cis op. 10 nr 4*). W każdym wypadku palcowanie zmienione należy porównać z autentycznym, aby ostateczny efekt dźwiękowy nie odbiegał od efektu palcowania chopinowskiego.

b) W zakresie palcowania „wyrazowego", a w szczególności „wyrazowo-artykulacyjnego" (występuje ono w *Etiudach F op. 10 nr 8, gis op. 25 nr 6, cis op. 25 nr 7, a op. 25 nr 11*, w *Etiudach dla „Méthode des Méthodes" nr 1* i *3*) w miarę możności nie wprowadzać zmian.

Te i inne problemy wykonawcze dotyczące dzieł Chopina zostaną szerzej omówione we *Wstępie do Wydania Narodowego, cz. II, Zagadnienia wykonawcze*.

---

[5] Można również korzystać z palcowań wybitnych wirtuozów, które podawali oni w redagowanych przez siebie wydaniach *Etiud*: np. A. Cortot (Senart-Salabert), I. Friedman (Breitkopf & Härtel), A. Michałowski (Gebethner i Wolff).

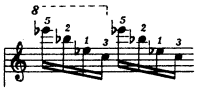
Uwagi dotyczące tekstu nutowego

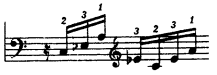
Warianty opatrzone określeniem *ossia* zostały w ten sposób oznaczone przez samego Chopina lub jego ręką wpisane do egzemplarzy uczniów; warianty bez tego określenia wynikają z rozbieżności tekstu w przekazach autentycznych lub z niemożności jednoznacznego odczytania tekstu.
Drobne, autentyczne odmiany (pojedyncze nuty, znaki ozdobne, łuki, akcenty itp.), które uważać można za wiarianty, ujęte są w nawiasy okrągłe (). Dodatki redakcyjne ujmowane są w nawiasy graniaste []. Oryginalne palcowanie Chopina oznaczone jest nieco większymi cyframi o kroju pionowym 1 2 3 4 5, w odróżnieniu od palcowania redakcyjnego, wypisanego mniejszymi cyframi pochyłymi *1 2 3 4 5*. Ujęcie cyfr palców autentycznych w nawias — jeżeli nie zaznaczono inaczej — wskazuje na to, że nie występują one w źródłach podstawowych, a zostały dodane przez Chopina w egzemplarzach uczniów.

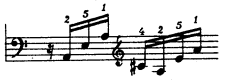
Skróty: pr. r. — prawa ręka, l. r. — lewa ręka, t. — takt, takty.

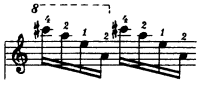
1. Etiuda C op. 10 nr 1

s. 13 *t. 30, 31, 32, 35, 36* Pr. r. W przypadku mniejszej ręki można zmienić naturalne palcowanie tej *Etiudy* na następujące:

t. 30  (t. 32 analogicznie)

t. 31 

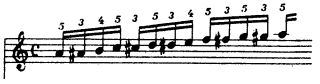
t. 35 

t. 36 

Przy zastosowaniu tych palcowań (ewentualnie też w innych analogicznych pasażach) należy zwrócić szczególną uwagę na artykulację, która nie powinna się różnić niczym od artykulacji pasaży granych palcowaniem naturalnym.

2. Etiuda a op. 10 nr 2

s. 17 *t. 1* i nast. Pr. r. Palcowania chopinowskiego i redaktorskiego nie musi się traktować niezależnie, można je kombinować, jak np. w t. 1:



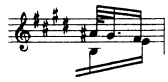
w zależności od predyspozycji anatomicznych i funkcjonalnych ręki.

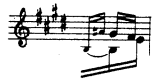
s. 18 *t. 20* i *22* W razie trudności w chwycie akordów na początku 2. połowy taktów, można opuścić jeden z dźwięków tercji (*f*¹ albo *as*¹ w t. 20, *g*¹ albo *b*¹ w t. 22).

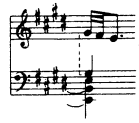
3. Etiuda E op. 10 nr 3

s. 21 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne*.

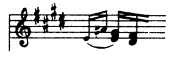
t. 7 i *8* Wykonanie ozdobników:

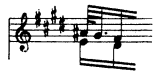
a) bez arpeggio: 

b) z arpeggio:  (1. nuta przednutki winna być uderzona równocześnie z basem)

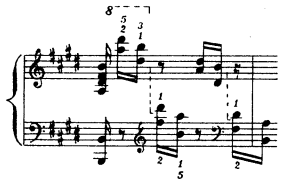
t. 21 Wykonanie ozdobnika: 

s. 22 *t. 23, 27, 29* Wykonanie ozdobników:

a) z arpeggio:  (1. nuta przednutki winna być uderzona równocześnie z basem)

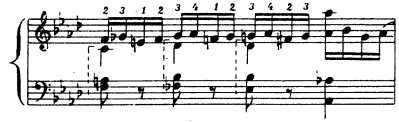
b) bez arpeggio (według wskazówki Chopina w egzemplarzu lekcyjnym):  — w dalszych taktach analogicznie.

s. 23 *t. 44* Ułatwienie podziału na ręce:

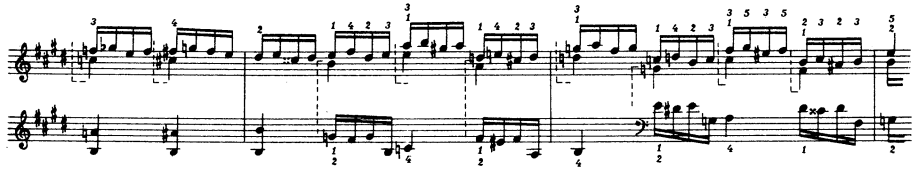


4. Etiuda cis op. 10 nr 4

s. 27 *t. 25–30* Inny podział na ręce:



(t. 26, 27 i połowa t. 28 — analogicznie), a od połowy t. 28:



6. Etiuda es op. 10 nr 6

s. 36 Tempo metronomiczne tej *Etiudy* budzi wątpliwości. Określenie ♩. = 69 wydaje się za szybkie, a przy założeniu pomyłki w wypisaniu jednostki metrycznej (♩. zamiast ♪) tempo ♪ = 69 — o wiele za wolne. Nie można wykluczyć pomyłki Chopina spowodowanej pośpiechem (tempo metronomiczne tej *Etiudy* zostało dodane dopiero w czasie druku).

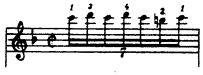
Redaktor proponuje tempo ♩. = 46–54

7. Etiuda C op. 10 nr 7

Palcowanie „piętrowe" w t. 3, 4, 18, 20, 24, 25, 33, 48 i 49 podaje u dołu pod kreską palcowanie naturalne; palcowanie nad kreską — proponowane dla mniejszych rąk.

8. Etiuda F op. 10 nr 8

s. 43 *Przedtakt* Pr. r. Rozwiązanie trylu:

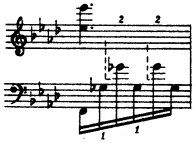


s. 49 *t. 93* i *94* Wykonanie arpeggiowanych akordów obu rąk winno być tak zsynchronizowane, aby 1. dźwięk l. r. grany był równocześnie z 1. dźwiękiem pr. r., a ostatni dźwięk l. r. równocześnie z ostatnim dźwiękiem pr. r.

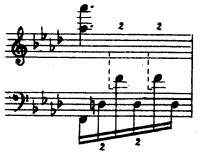
9. Etiuda f op. 10 nr 9

s. 52 *t. 50* i *52* Ułatwienie drugiej połowy taktów:

t. 50



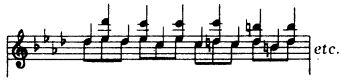
t. 52



10. Etiuda As op. 10 nr 10

Artykulacja, łukowanie, akcentowanie

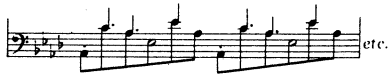
Pr. r. na przestrzeni całej *Etiudy* — z wyjątkiem taktów od 13 do połowy 16 — winna być wykonana legato. Określenie legatissimo w t. 51 odnosi się do trzech taktów (51–53) i oznacza „legato harmoniczne" (por. *Komentarz wykonawczy szczegółowy* do *Impromptu As-dur op. 29*). W miarę możliwości rozpiętości ręki winny być one realizowane:



Sposób grupowania figur w pr. r. jest dwojaki: trójkowy i dwójkowy. Jest on wyraźnie zróżnicowany w początkowej części *Etiudy*: trójkowy w t. 1–8, dwójkowy w t. 9–12. W dalszych jej częściach bywa on przez Chopina notowany skrótowo, często bez podawania łuków, zawsze jednak łatwy do odróżnienia według wiązań ósemek po trzy lub po dwie. Druga połowa t. 39 i t. 40 mogą być uważane za przejściowe pomiędzy figurami dwójkowymi a trójkowymi.

Akcentowanie wszystkich części tematycznych o figurach trzyósemkowych powinno być jednakowe, a więc nie tylko tych, które są opatrzone akcentami (t. 1–8, 17–20, 41–42), ale i tych, które są akcentów pozbawione (t. 29–32, 55–58, 69–74). Również wykonanie partii o figurach dwuósemkowych powinno być analogiczne do t. 9–12, niezależnie od tego, czy są one opatrzone łukami, czy nie.

L. r. Określenie legatissimo występujące w t. 1, 9 i 17 odnosi się do podstawowej figury akompaniamentu na przestrzeni całej *Etiudy* — oczywiście z wyjątkiem t. 13–16, i oznacza „legato harmoniczne". Figura ta powinna być wykonana:



W razie trudności, wynikających z mniejszej rozpiętości ręki należy przetrzymywać przynajmniej te dźwięki, które mają dłuższe wartości w t. 1–8 (analogicznie w dalszych partiach *Etiudy*).

11. Etiuda Es op. 10 nr 11

Arpeggia pr. r. powinny być uprzedzane tak, aby górne ich nuty stanowiły melodyczną podstawę całej *Etiudy*. Pojedyncze dźwięki l. r. (t. 1, 5, 9 i anal.) oraz tercje w t. 8 i 16 powinny być uderzane równocześnie z najniższym dźwiękiem arpeggia pr. r. Równoczesne arpeggia obu rąk powinny być tak zsynchronizowane, aby 1. dźwięk l. r. grany był razem z 1. dźwiękiem pr. r., a ostatni dźwięk l. r. razem z ostatnim dźwiękiem pr. r.

12. Etiuda c op. 10 nr 12

s. 62 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne*.

13. Etiuda As op. 25 nr 1

s. 67 *t. 1–2, 26, 27* Na naszym współczesnym fortepianie lepiej brzmi jeden, nie zmieniany pedał na oba pierwsze takty. To samo dotyczy (na przestrzeni pojedynczych taktów) t. 26 oraz t. 27.

t. 7–8, 28, 32–35 W przypadku mniejszych rąk można zamienić krzyżujące się pierwsze palce l. i pr. r.

s. 71 *t. 48* L. r. Początek trylu:

D razem z sekstą w pr. r. Tryl bez końcówki.

t. 49 Arpeggio obu rąk powinno być wykonane w sposób ciągły (*c*¹ w pr. r. po *es* w l. r.).

14. Etiuda f op. 25 nr 2

s. 75 *t. 68* Arpeggio obu rąk powinno być wykonane w sposób ciągły (*f*¹ w pr. r. po *c*¹ w l. r.).

15. Etiuda F op. 25 nr 3

s. 79 *t. 68–69* Dla ułatwienia można przejąć ósemki z górnej pięciolinii do l. r. (od 2. ósemki w t. 68 do 1. w t. 69).

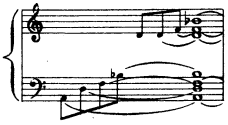
16. Etiuda a op. 25 nr 4

s. 81 *t. 19–22* Oryginalną pedalizację można skorygować, przesuwając zmianę pedału o ósemkę dalej (na *g-e*¹ w l. r. w t. 19 i na *es-c*¹ w l. r. w t. 21) w celu uniknięcia współbrzmienia ostatnich dwóch akordów pod łukiem.
Redaktor proponuje inne jeszcze rozwiązanie pedalizacji w tych taktach:

t. 19–20

(t. 21–22 analogicznie), które bardziej uwypukla autentyczną artykulację pr. r.

s. 83 *t. 63* Wykonanie arpeggiowanego akordu z nutą ozdobną:



t. 65 Arpeggio obu rąk powinno być wykonane w sposób ciągły (*cis*¹ w pr. r. po *a* w l. r.).

17. Etiuda e op. 25 nr 5

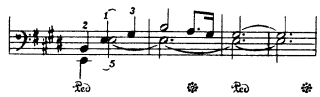
s. 84 *t. 1–8, 29–38, 98–105* L. r. Arpeggia powinny być uprzedzane, tzn., że najwyższy dźwięk l. r. powinien być uderzony równocześnie z dwudźwiękiem (w t. 98 i nast. — trójdźwiękiem) pr. r.

s. 85 *t. 29–36* Pr. r. Wykonanie tematu w tych taktach różni się od jego wykonania na początku *Etiudy* przede wszystkim koniecznością podkreślenia linii melodycznej w sposób możliwie legato. Ozdobniki w dolnym głosie muszą być wykonane równocześnie z górnymi dźwiękami melodii. Mniej istotna jest szybkość wykonania ozdobników. Mogą one mieć wartość szesnastek i wtedy głos dolny będzie brzmiał podobnie, jak na początku *Etiudy* ( ), mogą być również szybsze (np.).

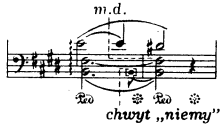
t. 43, 44, 73, 75, 123, 124, 126, 128 Arpeggia l. r. powinny być uprzedzone.

t. 45 i nast. Tempo metronomiczne części środkowej — por. *Uwagi wstępne*.

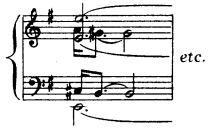
s. 88 *t. 94–97* Na naszym współczesnym fortepianie nieprzyjemnie dla ucha brzmi półton *a-gis* w t. 95, przetrzymany na jednym pedale, przepisanym przez Chopina w celu zatrzymania nuty pedałowej *E* w ciągu ostatniego czterotaktu tej części. Zbliżony do zamierzonego przez Chopina efekt można otrzymać przez zastosowanie „legata harmonicznego" w l. r. i zmiany pedału w t. 95–96 w następujący sposób:



s. 89 *t. 128–129* Można przypuszczać, że zdjęcie pedału na początku t. 129 zostało podyktowane wyłącznie chęcią uniknięcia współbrzmienia *e*¹-*dis*¹ na jednym pedale, a nie chęcią wyciszenia harmonii t. 128 (por. pedał w t. 124). Wydaje się więc dopuszczalne zastosowanie następującego, manualnie nieco sztucznego, ale dającego naturalny efekt brzmieniowy, chwytu:

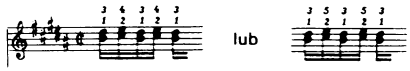


t. 130 i nast. Przednutki w obu rękach powinny być uderzane na mocną część taktu:

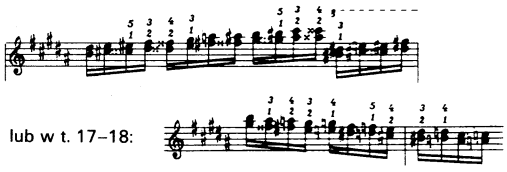


18. Etiuda gis op. 25 nr 6

Możliwości palcowania tej Etiudy nie wyczerpują oznaczenia chopinowskie i proponowane w tekście palcowania redakcyjne. Palcowanie t. 1–3 i analogicznych może być różne, np.:



i ich kombinacje.
Również małotercjowe gamy chromatyczne wstępujące i zstępujące, w których Chopin stosuje powtarzanie 1. palca na białych klawiszach, mogą być wykonane palcowaniem powtarzającym 2. palec w kombinacji klawiszów czarny-biały, np. w t. 5:

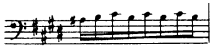


(Największą ilość kombinacji palcowania tej *Etiudy* podaje A. Cortot w swym wydaniu *Etiud* — Ed. Salabert-Senart, Paris).

19. Etiuda cis op. 25 nr 7

s. 96 *t. 7 i 51* L. r. Tryl należy rozpocząć równocześnie z akordem pr. r. niezależnie od tego, czy rozpoczynamy go od *cis* czy *dis*.

s. 97 t. 25 i 55 L. r. Rozpoczęcie trylu w t. 25:



(*ais* równocześnie z akordem pr. r.). Analogicznie w t. 55.

s. 98 t. 34–35 Tekst główny. Pr. r. Pierwszy dźwięk arpeggio *fis*^{1} w t. 35 należy uderzyć równocześnie z *h* w l. r. Dla uzyskania ścisłego legato melodii, to *fis*^{1} można przejąć do l. r.
Wariant — *fis*^{1} z ostatniego akordu t. 34 należy przejąć do l. r., tak aby wszystkie dźwięki akordu na początku t. 35 były przez obie ręce przetrzymane i uchwycone pedałem.

22. Etiuda h op. 25 nr 10

s. 107 *t. 31* i nast. Tempo metronomiczne części środkowej — por. *Uwagi wstępne*.

t. 47, 67 i *87* Pr. r. Przednutkę *dis*^{2} należy uderzyć równocześnie z tercją *e*^{1}-*g*^{1} w l. r.

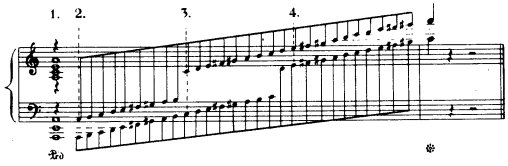
23. Etiuda a op. 25 nr 11

s. 111 Tempo metronomiczne — patrz *Uwagi wstępne*.

s. 114 *t. 43* Dźwięk *c*^{2} na początku taktu można przejąć do pr. r. pod warunkiem naturalności przejścia z taktu poprzedniego (odległość *E*-*c*^{2}) i zachowania odpowiedniej artykulacji (akcent na *c*^{2}).

s. 118 *t. 83–84* Na naszym współczesnym fortepianie nie jest konieczna zmiana pedału na 4. ćwierci t. 83. W ten sposób można zatrzymać jedną harmonię w obu tych taktach.

s. 119 *t. 93* do końca. Aby nie osłabić napięcia emocjonalnego i nie zagubić szkieletu rytmicznego tej *Etiudy* w ostatnich taktach, zaleca się następujące ich wykonanie:
1) zachować tempo t. 93–94 (bez zwolnienia)
2) zastosować następujący rytm t. 95 oraz pedalizację dwóch ostatnich taktów:



24. Etiuda c op. 25 nr 12

s. 120 Tempo metronomiczne — por. *Uwagi wstępne*.

s. 121 *t. 20, 28* i *76* Na ostatnich ćwierciach tych taktów 1. szesnastka powinna być zaakcentowana w l. r. (w t. 20 i 76 — *A*, w t. 28 — *F*), a nie w prawej, jakby to mogło wynikać z uproszczonej pisowni Chopina. Melodia prowadzona 1. palcem pr. r. od t. 15 (i analogicznie od t. 23 i 71) krzyżuje się w tych miejscach z figuracją l. r. i stąd konieczność podkreślenia tego krzyżowania.

26. Etiuda As Dbop 36 nr 2

s. 131 *t. 58* L. r. Początek trylu jak w t. 48 *Etiudy As op. 25 nr 1* (*D* razem z akordem pr. r.).

27. Etiuda Des Dbop 36 nr 3

Palcowanie głosu dolnego pr. r. wynika z naturalnego układu ręki i w zasadzie opiera się na palcach 1. i 2. W niektórych miejscach palcowanie redaktorskie sugeruje kolejne użycie 1. palca ze względu na konieczność legato głosu górnego.
Interesująca jest uwaga I. Friedmana, który w swoim wydaniu Etiud (Breitkopf & Härtel) pisze: „Rosenthal używa wyłącznie pierwszego palca dla staccato w głosie dolnym; w ten sposób pozostaje większy wybór palcowań dla legato w głosie górnym. Jest to o wiele trudniejsze!".

s. 132 *t. 4* i anal. (1. nuta ozdobna w górnym głosie razem z nutą w dolnym głosie).

Jan Ekier