

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
Allegro

1

legato
f
p

Nr 2 a-moll s. 17
Allegro

2

Allegro
sempre legato
p
cresc.

Nr 3 E-dur s. 21
Lento ma non troppo

3

Lento ma non troppo
legatiss.
p

Nr 4 cis-moll s. 25
Presto con fuoco

4

Presto con fuoco
f
fp
cresc.

Nr 5 Ges-dur s. 32
Vivace

5

Vivace
brillante
f
p
legato
cresc.

Nr 6 es-moll s. 36
Andante

6

Andante
con molto espressione
p
sempre legatissimo

Nr 7 C-dur s. 39
Vivace

7

p

Nr 8 F-dur s. 43
Allegro

8

veloce
p

Nr 9 f-moll s. 50
Allegro molto agitato

9

Allegro molto agitato
p
cresc.
con forza
fz
legatissimo

Nr 10 As-dur s. 54
Vivace assai

10

Vivace assai
p
legatissimo

Nr 11 Es-dur s. 59
Allegretto

11

Allegretto
fz p
cresc.

Nr 12 c-moll s. 62
Allegro con fuoco

12

Allegro con fuoco
appassionato
f
legatissimo

Etudy op. 25

Nr 1 As-dur

s. 67

Allegro sostenuto

13

Nr 7 cis-moll

s. 96

Lento

19

Nr 2 f-moll

s. 72

Presto

14

Nr 8 Des-dur

s. 100

Vivace
molto legato

20

Nr 3 F-dur

s. 76

Allegro

15

Nr 9 Ges-dur

s. 103

Allegro assai

21

Nr 4 a-moll

s. 80

Agitato

16

Nr 10 h-moll

s. 105

Allegro con fuoco

22

Nr 5 e-moll

s. 84

Vivace
leggiero

17

Nr 11 a-moll

s. 111

Lento

Allegro con brio

23

Nr 6 gis-moll

s. 90

Allegro

18

Nr 12 c-moll

s. 120

Allegro molto con fuoco

24

Etiudy dla „Méthode des Méthodes”

Nr 1 f-moll

s. 126

Andantino

25

Nr 2 As-dur

s. 129

Allegretto

26

Nr 3 Des-dur

s. 132

Allegretto

27

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 pasażę 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 wznosił 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 pedalem; ale poprzez harmonie przebiegała 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 grotki. Z daleka szumi wiatr i deszcz, a on łagodnie gra na fujarce swoją melodię».”

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

op. 25 nr 2

„Przechodził zaraz [po Etiudzie As-dur] do drugiej w zeszytce - 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 [liebenswürdige] brawury, za którą mistrz zastugiwał 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

1

Allegro ♩ = 176
legato

5 1 2 4 5 8

f

5 1 2 3 8 5 4 2 1 5 5 8

8 5 3 2 1 5 3 2 1 5 1 2 3 8 5 1 2 4 5 8

9

1 2 3 4

1 2 3 4

8 5 4 2 1 5

12

* * *

8 5 4 2 1 5

15

* * *

8 5 4 2 1 5

18

* * *

8 5 1 3 2 1 5 3 2 1

21

* * *

8 5 3 2 1 5 3

24

* * *

27

30

32

cresc.

34

36

dim.

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

38

8 5 3 2 1

1 2 3 5

5 3 2 1 5

* 20

41

1 2 3 5

1 2 3 5 1

5 3 2 1 5

1 2 3 5 1

cresc.

* 20

44

5 3 2 1 5

5 3 2 1 5

5 3 2 1 5

* 20

47

5 1 2 3

5 3 2 1 5

* 20

49

5 1 2 4

5 1 2 4

5 1 2 4

* 20

8 52

Handwritten musical score for measures 52-55. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 52 starts with an 8-measure rest in the treble staff. The bass staff contains a whole note chord. Measures 53-55 show a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. There are asterisks and a circled 'Ped' symbol below the bass staff.

8 55

Handwritten musical score for measures 56-57. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 56 starts with an 8-measure rest in the treble staff. The bass staff contains a whole note chord. Measures 57 shows a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. There are asterisks and a circled 'Ped' symbol below the bass staff.

8 58

Handwritten musical score for measures 58-60. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 58 starts with an 8-measure rest in the treble staff. The bass staff contains a whole note chord. Measures 59-60 show a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. There are asterisks, a circled 'Ped' symbol, and a bracketed asterisk with a circled 'Ped' symbol below the bass staff.

8 61

Handwritten musical score for measures 61-63. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 61 starts with an 8-measure rest in the treble staff. The bass staff contains a whole note chord. Measures 62-63 show a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. There are asterisks and a circled 'Ped' symbol below the bass staff.

8 64

Handwritten musical score for measures 64-66. The system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Measure 64 starts with an 8-measure rest in the treble staff. The bass staff contains a whole note chord. Measures 65-66 show a melodic line in the treble staff with eighth notes and a bass line with chords. There are asterisks and a circled 'Ped' symbol below the bass staff.

Allegro ♩=144
sempre legato

The musical score consists of six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system is marked with a large '2' on the left. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Dynamics include *p* and *cresc.*. The second system has a '3' marking. The third system has a '5' marking and *cresc.*. The fourth system has a '7' marking and *dim.*. The fifth system has a '9' marking and *cresc.*. The sixth system has an '11' marking and *sempre legato*. The piece is in C major, 2/4 time, and features a constant eighth-note accompaniment in the bass.

13

15

cresc.

17

dim.

sempre legato

19

p

poco

a

poco

cresc.

21

sempre legato

poco

a

poco

23

cresc.

Lento ma non troppo ♩=100
legatiss.

op. 10 nr 3

3

p

4

cresc. *stretto*

8

ten. *ritenuito*

12

cresc. *stretto*

16

con forza *ten.* *ten.* *ten.*
e ritenuto *ff* *sempre legato* *dim.*

poco più animato

20 *rall. pp*

25

30 *f* *p* *cresc.*

34 *f* *p* *cresc.*

38 *cresc.* *cresc.* *cresc.*

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



41 *ff* *con forza* *sempre*

(1) 3 4 3 4 5 3 4 1 3
 (2) 5
 (3) * *And*

45 *più con fuoco* *con bravura*

* (2)

48

51 *cresc. stretto* *ritenuto e cresc.*

54 *legatissimo* *fz* *p* *sempre p*

3 3

smorzando poco rall.

58

dim.

(pp)

62

a tempo

p legatiss.

66

poco cresc.

cresc.

stretto

cresc.

70

f

dim.

pp

74

rall.

smorz.

Presto con fuoco $\text{♩} = 88$

op. 10 nr 4

4

f *fz p* *cresc.*

5

6

9

12

15 *cresc.* *f* *fz*

17 *fz*

19 *fz*

(4 2 3 1 4 2)

21 (1) *fz*

23

25

2 4 2 3 4 5 2 3 4 5 2 3 5 4 2 3

fz

fz

(3)

27

(3) (3)

cre - scen - do

29

(3) (3)

1

31

2 1 3 1 2 1 3 1

33

fz

cresc.

fz

2 1 4 3 2 1 4 3 2 1

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

35 *f*

Musical score for measures 35-36. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 35 features a treble clef with a triplet of eighth notes (1, 3, 2) and a bass clef with a similar triplet. Both hands play sixteenth-note patterns. Measure 36 continues the sixteenth-note patterns in both hands.

37 *f*

Musical score for measures 37-38. Measure 37 has a treble clef with a half note chord and a bass clef with a quarter note chord. Measure 38 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a sixteenth-note pattern. A dynamic marking of *f* is present. Below the bass clef, there are fingerings: 4, 2 1 4 3 2 1 4 3 2.

39

Musical score for measures 39-40. Both hands play sixteenth-note patterns with various articulations like accents and slurs.

41 *cresc.*

Musical score for measures 41-42. Both hands play sixteenth-note patterns with a *cresc.* (crescendo) marking.

43 *cresc.*

Musical score for measures 43-44. Both hands play sixteenth-note patterns with a *cresc.* (crescendo) marking.

45 *ff* *con forza*

(1)

4

This system contains measures 45 through 48. The right hand features a complex, rapid melodic line with many accidentals, starting with a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with some chords. A first ending bracket labeled '(1)' spans measures 46 and 47. A fermata is placed over measure 48. The instruction 'con forza' is written above the right hand.

47 *fz* *p* *fz*

(1)

This system contains measures 47 through 50. The right hand continues with a rapid melodic line, marked with a forte-zitig (*fz*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The left hand has a few chords, with a forte-zitig (*fz*) dynamic marking below it. A first ending bracket labeled '(1)' spans measures 47 and 48.

49 *fz* *cresc.*

This system contains measures 49 through 52. The right hand has a rapid melodic line with a forte-zitig (*fz*) dynamic. The left hand has a few chords, with a forte-zitig (*fz*) dynamic marking below it. A 'cresc.' (crescendo) instruction is written above the right hand, with a dashed line indicating the duration.

51 *(fz)*

This system contains measures 51 through 54. The right hand features a rapid melodic line with a forte-zitig (*fz*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with some chords. A first ending bracket labeled '(1)' spans measures 51 and 52.

54 *fz* *f*

[V]

This system contains measures 54 through 57. The right hand has a rapid melodic line with a forte-zitig (*fz*) dynamic. The left hand has a rhythmic accompaniment with some chords, marked with a forte (*f*) dynamic. A first ending bracket labeled '[V]' spans measures 54 and 55.

57

Musical score for measures 57-58. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 57 features a treble clef with a half note chord and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 58 continues the arpeggiated pattern in the bass and has a treble clef with a sixteenth-note melody.

59

Musical score for measures 59-61. Measure 59 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 60 features a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 61 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Fingerings (1, 3, 2) are indicated above the treble clef notes.

62

Musical score for measures 62-64. Measure 62 features a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 63 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 64 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. A dynamic marking of *ff* is present in measure 62.

65

Musical score for measures 65-67. Measure 65 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 66 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 67 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. A dynamic marking of *cresc.* is present in measure 66.

68

Musical score for measures 68-70. Measure 68 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 69 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. Measure 70 has a treble clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern and a bass clef with a sixteenth-note arpeggiated pattern. A dynamic marking of *ff* is present in measure 69, and a dynamic marking of *fff* is present in measure 70. A fermata is placed over measure 70.

71 *ff* *con più fuoco possibile*

73

75

77

79 *ff*

5

8 3 5 legato (4) (4)
f *p* *cresc.*

8 (4) 2 4 (5) 8 1 5 1
f *p*

8 poco rall. a tempo
8 *pp* *f* *p* *cresc.*

8 1 2 5 1 2 1 *cresc.*

5 4 4 18 3 1 2 4 5 4 2 1 *cresc.*

8 1 4 2 3 1 2 2 1 3 2 3

32

24 *poco* *a* *poco* *cresc.*

27 *cresc.*

30 *cresc.* *fz*

33 *sempre legatissimo* *f* *dim.*

37 *dim.*

41 *p* *cresc.*

8- 5 4 5 4 1 2 1 5 1 1 5 4 1 2 1 5 1 1 2 1 4 5 4 1 2 1

45

Red * Red *

8- 3 5 1 4

49

f *p* *cresc.*

Red * Red * Red * Red *

8- 8- 8- 8-

53

f *p* *cresc.*

Red * Red * Red * Red *

8- 1 5 1 5 1 1 5 1 1 5 2 5 1 1 2 5 1 1 1 1

57

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

8- 5 5 4 5 5 4 2 5 1 4 5 4 5 4

61

cresc. [dim.]

poco rall.

Red * Red * Red *

($\frac{2}{3}$)

5 3 2 1 4 3 2 1 2 4

a tempo

8

65 *pp delicatiss. smorz.* * *p legato*

* Red * Red *

8

69 *poco cresc. p*

(1 21)

8

73 *poco cresc. f*

4 1 5 4 1 5 2 4 1 5

3 2 5 1 4 2 3 2 5

77 *ff*

8

81 *cresc. ff*

8

* Red *

* Originalna 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.

20 *cresc.* *fp* *legatiss.*

23 *p*

26 13 1

29 *cresc.* *stretto e cresc.*

32 *fz*

35

38 *poco ritenuto* *smorz.*

This system contains measures 38, 39, and 40. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The tempo marking *poco ritenuto* is present in measure 38, and *smorz.* (smorzando) is indicated in measure 39.

41

This system contains measures 41, 42, and 43. The right hand continues the melodic development with slurs, and the left hand maintains the accompaniment pattern.

44

This system contains measures 44, 45, and 46. Measure 46 includes a first ending bracket with a first ending sign and a fingering of (1-4/1).

47 *sostenuto*

This system contains measures 47, 48, and 49. The tempo marking *sostenuto* is placed above the right hand in measure 49. The left hand has fingering numbers 2 and 1 written below it.

50 *dim.* *smorz.* *rall.*

This system contains measures 50, 51, and 52. Measure 50 has a *dim.* (diminuendo) marking. Measure 51 has *smorz.* and *rall.* (rallentando) markings. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final note. Fingering numbers 3, 1, 1, 2, 1, 2, 3, 1, 2 are written below the left hand.

Vivace ♩=84

7

Musical notation for measures 1-2. The piece is in 6/8 time. The right hand features a complex rhythmic pattern with fingerings: 3 5 3 5 (top), 2 1 2 1 (middle), 4 5 (top), and 2 1 (middle). The left hand provides a bass line. Dynamics include *p*.

Musical notation for measures 3-4. The right hand continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *cresc.* and *p*.

Musical notation for measures 5-6. The right hand continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *cresc.*

Musical notation for measures 7-8. The right hand continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *p*.

Musical notation for measures 9-12. The right hand continues with a similar rhythmic pattern. Dynamics include *p*.

15

delicato

18

21

24

26

fz

f

cresc.

* 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

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

35

38

cresc.

41

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

Red *

44 *p*

47 *f*

50 *ff*

53 *f*

56 *p* 5 2 1 5 2 1 *cresc.* *ff*

* 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 $\text{♩} = 88$
(13) 4

op. 10 nr 8

8

veloce

ped

*

Musical notation for measures 1-4. The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs and accents. The left hand provides a steady accompaniment. Measure 1 includes a *ped* marking. Measure 2 has a *fz* marking. Measure 3 includes a *ped* marking. Measure 4 includes a *ped* marking. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues with eighth-note patterns, including a triplet in measure 5. The left hand accompaniment remains consistent. Measure 5 includes a *fz* marking. Measure 6 includes a *ped* marking. Measure 7 includes a *ped* marking. Measure 8 includes a *ped* marking. A *cresc.* marking is present in measure 7. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical notation for measures 9-12. The right hand features more complex eighth-note patterns with slurs and accents. The left hand accompaniment continues. Measure 9 includes a *fz* marking. Measure 10 includes a *fz* marking. Measure 11 includes a *fz* marking. Measure 12 includes a *fz* marking. Fingerings and articulation marks are present throughout.

Musical notation for measures 13-16. The right hand continues with eighth-note patterns, including a triplet in measure 13. The left hand accompaniment continues. Measure 13 includes a *fz* marking. Measure 14 includes a *fz* marking. Measure 15 includes a *fz* marking. Measure 16 includes a *fz* marking. A *cresc.* marking is present in measure 13. Fingerings and articulation marks are present throughout.

15

1 2

Red *

This system contains measures 15 and 16. The right hand features a continuous eighth-note pattern with a slur over the first two measures. The left hand has a bass line with a slur over measures 15 and 16, and a fermata over the final note in measure 16. A *Red* marking is present in measure 15, and an asterisk is in measure 16.

17

8

Red

This system contains measures 17, 18, and 19. The right hand has a continuous eighth-note pattern with a slur over measures 17 and 18, and a dashed line with an '8' above measure 19. The left hand has a bass line with a slur over measures 17 and 18, and a fermata over the final note in measure 19. A *Red* marking is present in measure 19.

20

8

cresc.

* *Red*

This system contains measures 20, 21, and 22. The right hand has a continuous eighth-note pattern with a slur over measures 20 and 21, and a dashed line with an '8' above measure 22. The left hand has a bass line with a slur over measures 20 and 21, and a fermata over the final note in measure 22. A *cresc.* marking is present in measure 22. An asterisk is in measure 20, and a *Red* marking is in measure 22.

23

1 3 1 4 2

Red *

This system contains measures 23, 24, and 25. The right hand has a continuous eighth-note pattern with a slur over measures 23 and 24, and a dashed line with '1 3 1 4 2' above measure 25. The left hand has a bass line with a slur over measures 23 and 24, and a fermata over the final note in measure 25. A *Red* marking is present in measure 25, and an asterisk is in measure 23.

26

1 2 1 3 2 3 1 3 2 3 1 8 4 5 4 3 1 5 2 1 4 2 1 5 4 2 1 2 4 2 2 1 2 4 2 1

Red *

This system contains measures 26, 27, and 28. The right hand has a continuous eighth-note pattern with a slur over measures 26 and 27, and a dashed line with '4 5 4 3' above measure 28. The left hand has a bass line with a slur over measures 26 and 27, and a fermata over the final note in measure 28. A *Red* marking is present in measure 28, and an asterisk is in measure 27.

41 *f* *dim.*

43

45 *cresc.*

47 *cresc.*

50 *cresc.*

8

53

4 4 5 4 1

cresc.

dim.

Red [** Red*]

8

56

poco rall.

pp

poco

a

** Red*

(58)

poco

cre - - - - - scen - - - - - do

4

61

f

Red ** Red*

8

64

Red ** Red*

67

8 1 2 3 4 3 2 1 2

3 1 2 3

cresc. f

* Ped * Ped *

70

3 4 3 2 1 3 2 1 3 2 1 3

ff

1

* Ped * Ped * Ped

73

8 5 3 2 1 3 2 1 3 2

f p

1 4 5 4

* Ped *

76

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

2

* Ped

78

8 1 2 4 1 2 4 1 2 2 3 5 4 3 2 5 4 2 1 5 4 2 1 2 3 1

1

* Ped

*sempre legatissimo*⁴

80

sempre legatissimo

83

86

p *pp*

Ped *

89

f *con forza*

92

ff

Ped

Allegro molto agitato $\text{♩} = 96$

9

p *cresc.* *con forza*
legatissimo
 * * * * *

(1) *fz* *segue*
 * * *

ritard. *a tempo*
cresc. *sotto voce*
sempre legatissimo
 (7)

(11)

(14)

* * *

17 *p* *cresc.* *f* *fz*

2 3 3 3 3 3

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo*

(20) *p* *cresc.* *sempre più*

4 5 3 5 4 3

* *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* *

24 *stretto e più forte* *acceler.*

(1) (3 2) (1)

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* *

27 *cresc.* *ff* *f*

8

Reo 3 * *Reo* 4 * *Reo* 4 * *Reo* 4 * *Reo* 3 * *Reo* 4 *

30 *pp* *f* *stretto* *pp*

Reo 3 * *Reo* 4 * *Reo* 4 * *Reo* 4 * *Reo* 3 * *Reo* 4 *

33 *passionato* *f* *pp* *f* *pp* *poco rall.*

♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 *

37 *a tempo* *sempre agitato* *sempre legato*

4

41

45 *con forza*

4

48 *fz* *cresc.*

4 ♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 * ♯ 2 2 *

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

51 *cre- scen- do e stretto sempre più*

2 2 4 4 4 4 3
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped

54 *cresc. e accel. fz p*

8 4 7
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped

57 *sotto voce pp p pp smorz. ten.*

4
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped

61 *ff pp ff ritenuto*

5 5 5 5 5 5 5
Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped * Ped

64 *pp ppp leggerissimo smorz.*

(2 1) 4 (2 5) (2 5) (1)
Ped * Ped

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

Vivace assai ♩=152

op. 10 nr 10

10

legatissimo
Ped * Ped * Ped * Ped *

Ped * Ped * Ped *

(7)

dim.
p
legatissimo

11

staccato

14

cresc.
Ped * Ped * Ped *

17 *f*
legatissimo
 * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* *

20
 * *Re* * *Re* *

23 *cresc.* *f*
 * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* *

26 *sotto voce* (*poco rall.*)
p *dim.*
 * *Re* * *Re* * *Re* [** Re*] *

(*a tempo*)
 29
 * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* *

32 *p*

Reo *

This system contains measures 32, 33, and 34. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 3/4 time signature. It features a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and moving lines, while the left hand provides a steady accompaniment. A 'Reo' marking is present under measure 32, and an asterisk is under measure 33.

35 *cresc.*

8

This system contains measures 35, 36, and 37. The key signature changes to two flats (B-flat major or D-flat minor). A 'cresc.' (crescendo) marking is placed above measure 35. An '8' with a slur is above measure 36. The music continues with similar textures to the previous system.

38 *cresc.*

Reo * Reo * Reo *

This system contains measures 38, 39, and 40. A 'cresc.' marking is above measure 38. The system concludes with three 'Reo' markings, each followed by an asterisk, positioned under measures 39, 40, and the beginning of the next system.

41 *f*

Reo * Reo * Reo * Reo [*] Reo *fz*

This system contains measures 41, 42, and 43. A forte (*f*) dynamic is indicated above measure 41. The system ends with a fortissimo (*fz*) dynamic. The 'Reo' markings with asterisks are repeated under measures 41, 42, 43, and the start of the next system.

44 *cresc.*

8 7

1 1 1 1

fz *cresc.* *cresc.*

* Reo * Reo * Reo * Reo * Reo *

This system contains measures 44, 45, and 46. It features a fortissimo (*fz*) dynamic at the start and two 'cresc.' markings. The system concludes with five 'Reo' markings, each followed by an asterisk, under measures 44, 45, 46, and the start of the next system.

62

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

8

This system contains measures 62, 63, and 64. The right hand features a complex, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The word "Red" is written below the bass line, with asterisks marking specific measures.

65

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

This system contains measures 65, 66, and 67. The musical notation continues with similar rhythmic patterns in both hands. The "Red" markings are repeated below the bass line.

68

dolciss. sempre

Red *Red *Red *Red *Red *

8

This system contains measures 68, 69, and 70. The right hand has a melodic line with a "dolciss." (dolcissimo) marking. The left hand continues its accompaniment. The "Red" markings are present, and a bracketed asterisk is at the end of the system.

71

dim. e leggerissimo dim.

8

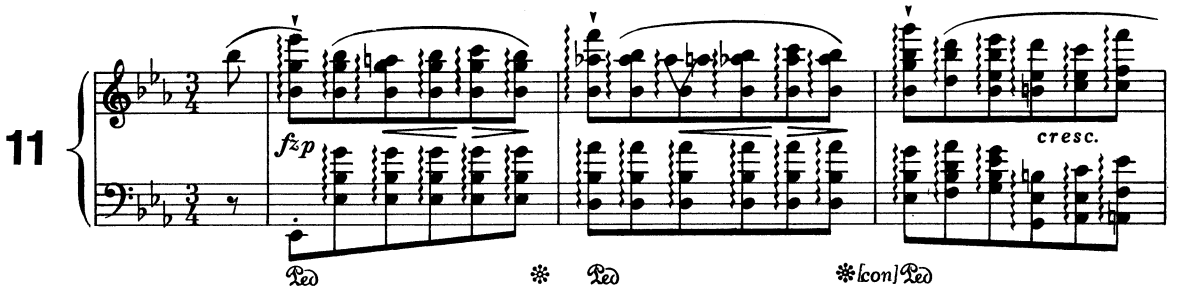
This system contains measures 71, 72, and 73. The right hand has a "dim." (diminuendo) marking. The left hand continues its accompaniment. The "Red" markings are present.

74

smorz.

This system contains measures 74, 75, and 76. The right hand has a "smorz." (smorzando) marking. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

11



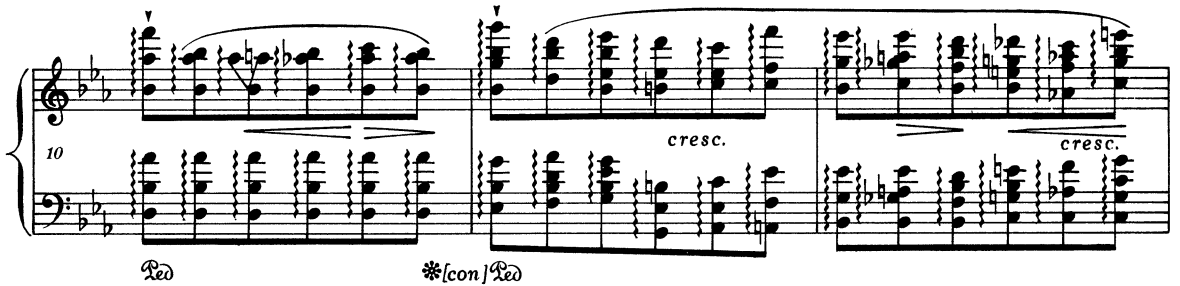
First system of the piano score, measures 1-3. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a rhythmic accompaniment. Dynamics include *fzp* and *cresc.*. Performance markings include *Red*, ** Red*, and **[con]Red*.



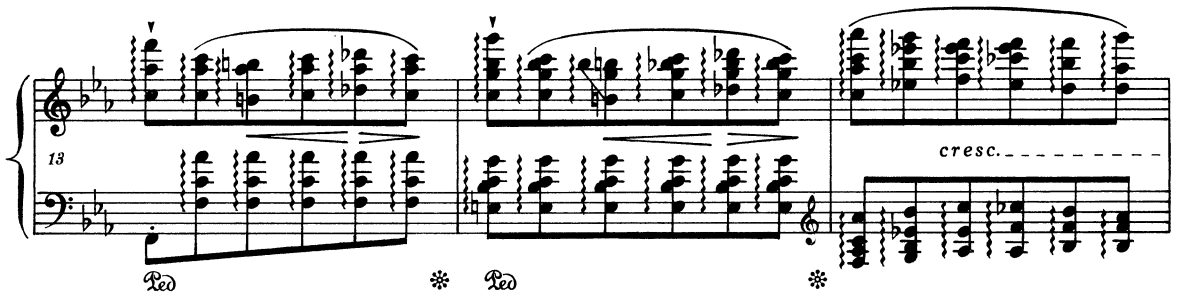
Second system of the piano score, measures 4-6. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *cresc.*. Performance markings include *Red*, ** Red*, and ***.



Third system of the piano score, measures 7-9. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *cresc.*. Performance markings include *Red* and ***.



Fourth system of the piano score, measures 10-12. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. Dynamics include *cresc.*. Performance markings include *Red* and **[con]Red*.



Fifth system of the piano score, measures 13-15. The right hand features a melodic line with slurs and accents. Dynamics include *cresc.*. Performance markings include *Red*, ** Red*, and ***.

36

39


42

ossia:

46

50

* 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*.

12

energico
f
legatissimo
cresc. f

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

4
fz
sempre legato
con forza

4 3 2
1 4 3 2
1 4

(2 3)

7
cresc.
4 4 4
4 5 1 2
appassionato

3 2 1 3 2
2 1 4

10
f
p
5 2 1 3 2

(4)

13
ten.
fz
con forza

1 4 2 1

16
dim.
5
1 3 4 2 4 1 3 2 4 1 3
(1) 1 1

19 *sotto voce* *p*

22 *cresc.* *fz* *ten.* *fz*

25 *cresc.* *stretto* *fz*

28 *f*

30

32 *cresc.*

34 *cresc.*

36 *fz*

38 *ff*

42 *f*

45 *ff*

48 *f*

69 *fz p* *p*

72 *cresc.*

75 *smorz.* *sotto voce*

78 *pp* *poco rall.* *pp*

81 *p* *ff ed appassionato* *fff*

Etudes

A Madame la Comtesse d'Agoult

op. 25 nr 1

Allegro sostenuto $\text{♩} = 104$

1
(13)

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro sostenuto' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The piece begins with a piano (*p*) dynamic. The first system (measures 1-5) includes fingering numbers (4), (5), and (3) above the treble staff. The second system (measures 6-9) continues the sixteenth-note texture. The third system (measures 10-13) features a forte (*f*) dynamic and includes a trill-like figure in the bass staff at the end. The score is marked with various articulation symbols, including slurs, accents, and fermatas, and includes dynamic markings *p* and *f*.

9 *p*

Red *Red *

11

Red *Red *Red *Red *

13

Red *Red *Red *Red *

15

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

17

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

(4)

19

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

21

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

ritenuto

23

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

cresc.

f

25

Ped *Ped *Ped *Ped *Ped *

27

Ped *Ped *Ped *Ped *

* Wersja z As i as¹ jest najprawdopodobniej poprawką wprowadzoną przez Chopina. Pierwotna wersja: La version avec le la^b, et le la^b, est probablement une correction faite par Chopin. La première version

29

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

31

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

cre

passionato

33

*Red *Red *Red *Red **

scen do

35

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

fzp

37

*Red *Red *Red *Red **

*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.

39 *pp* *dim.*

Reo * Reo * Reo * Reo *

41 *smorzando*

Reo * Reo * Reo * Reo * Reo

43 *pp* *leggieriss.* 8

* Reo

45 8

3

47 *ppp*

* Reo * Reo

Presto $\text{♩} = 112$

2
(14)

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

18

1 3 2 1 1 3 2 1 2

dim.-----

Red *

21

24

Red * * *Red* *

27

30

Red * *Red* * *Red* *

33

Red *

36 *poco a poco* *cresc.*

1 1 3 1 3 5

Red * *Red* *

39 *cre-* *scen-* *do*

1 1 2 3 4

Red * *Red* * *Red*

42 *f*

4 3 4 2 1

1 2

Red * *Red* *

45 *p* *smorz.*

4 4 5

48 *Red* *

1 1 3 2 1

sempre piano

2

51

54

Ped *

57

Ped *

60

Ped *

63

Ped * Ped *

66

ossia:

dim. pp

Ped *

16

Red * Red * Red * Red * Red *

19

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

23

p

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

26

ritenuto

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

29

in tempo

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

33

Musical score system 1, measures 33-40. Treble and bass clefs, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Measure 40 has an 8-measure repeat sign.

37

Musical score system 2, measures 37-44. Treble and bass clefs, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature.

41

p

Musical score system 3, measures 41-48. Treble and bass clefs, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Measure 48 has an 8-measure repeat sign. Dynamic marking *p* is present.

45

dim. *ritenuto*

Musical score system 4, measures 45-52. Treble and bass clefs, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Measure 45 has an 8-measure repeat sign. Dynamic markings *dim.* and *ritenuto* are present.

49

in tempo

f fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz fz

Musical score system 5, measures 49-56. Treble and bass clefs, key signature of three sharps (F#, C#, G#), 4/4 time signature. Measure 56 has an 8-measure repeat sign. Dynamic markings *f* and *fz* are present. Tempo marking *in tempo* is present.

53 *fz*

57 *p*

*Red (*Red) *Red **

61

*Red *Red *Red *Red **

64 *dim.*

*Red *Red *Red *Red **

68 *smorz.*

Red

Agitato ♩ = 160

4
(16)

Measures 4-6. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Dynamics include piano (*p*). Fingerings 4 and 3 are indicated. Accents are present on many notes.

Measures 7-9. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Fingerings 4 and 3 are indicated. Accents are present on many notes.

Measures 10-12. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Dynamics include *legato* and *staccato*. Fingerings 7 and 3 are indicated. Accents are present on many notes.

Measures 13-15. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Fingerings 10 and 3 are indicated. Accents are present on many notes.

Measures 16-18. Treble clef, common time. Bass clef, common time. Fingerings 13 and 3 are indicated. Accents are present on many notes.

17 *pp*

f

Reo * Reo

20

f

* Reo * Reo *

23 *cre* *scen.*

f

Reo

26 *do*

f

*

poco ritenuto

29 *pp*

Reo * Reo * Reo * Reo * Reo *

33 *f* *p*

♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ * ♩ *

This system contains measures 33 to 35. The right hand features chords with accents and slurs, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics range from *f* to *p*. A series of eighth-note symbols with asterisks is positioned below the bass staff.

36

♩ * ♩ *

This system contains measures 36 to 38. The right hand continues with accented chords, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. Dynamics are *f*. Eighth-note symbols with asterisks are located below the bass staff.

39 *p*

♩ *

This system contains measures 39 to 42. The right hand has accented chords with slurs, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics are *p*. An eighth-note symbol with an asterisk is located below the bass staff.

43

This system contains measures 43 to 45. The right hand features accented chords, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics are *f*.

46

♩ *

This system contains measures 46 to 48. The right hand has accented chords, and the left hand continues the eighth-note accompaniment. Dynamics are *f*. An eighth-note symbol with an asterisk is located below the bass staff.

49

52

p

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* *

55

pp

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* *

58

pp

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* *

(*Reo* *)

61

dim.

rall.

Lento

63

Reo * *Reo* * *Reo*

5
(17)

Vivace ♩ = 184
leggiro
scherzando

5

9

2 3

14

dolce

Red * Red * (*) Red * Red * Red *

19

Red * Red * Red * Red * Red *

24

Red * Red *

29 *p*

35

Red * Red * Red *

40

Red * Red *

Più lento ♩ = 168
leggero

45

sostenuto

Red * Red * (*) Red *

8

49

P *Red* * *Red* *

53

P * *P* * *P* * *P* *

57

P * *P* *

61



P * *P* *


8

65

P * *P* *

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

 /w notacji chopinowskiej/ =  /w notacji współczesnej/.

/notation de Chopin/ =  /notation contemporaine/.

64 *cresc.*

Ped * Ped *

73

Ped * Ped * Ped * Ped *

77

leggierissimo

81 *p*

Ped * (*) Ped * (*) Ped * Ped *

85

Ped * Ped * Ped * (*)

89

Red * (*Red) * (*Red) *

This system contains measures 89, 90, and 91. The right hand features a complex, flowing melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. Performance markings include 'Red' (ritardando) at the beginning of measures 89, 90, and 91, and asterisks (*) indicating accents or specific phrasing marks.

92

Red * Red

This system contains measures 92, 93, and 94. The right hand continues with intricate melodic patterns. The left hand has a more rhythmic accompaniment. Performance markings include 'Red' at the start of measures 92 and 94, and an asterisk (*) in measure 93.

95

smorz. (poco ritenuto)

This system contains measures 95, 96, and 97. The right hand has a more active, rhythmic texture. The left hand has a simpler accompaniment. The marking 'smorz. (poco ritenuto)' is placed above the right hand in measure 96. An asterisk (*) is located at the end of the system.

Tempo I

98

P

Red * Red *

This system contains measures 98, 99, 100, 101, and 102. The right hand features a rhythmic pattern of eighth notes with slurs. The left hand has a steady accompaniment. The marking '*P*' (piano) is at the start of measure 98. Performance markings include 'Red * Red *' at the end of the system.

103

Red * Red * Red * Red *

This system contains measures 103, 104, 105, 106, and 107. The right hand continues with the rhythmic eighth-note pattern. The left hand has a steady accompaniment. Performance markings include 'Red * Red * Red * Red *' at the end of the system.

108

p * *p* * *p* * *p* * *p* * *p* * *f*

113

p * *f* * *p* * *f* * *p* * *f* *

118

p * *f* * *p* * *f* * *p* * *f* *


123


ff * *p* * *f* * *ff* *

132

tr * *con forza* * *fff*

* W niektórych źródłach rytm 3. ćwiartki tego taktu w obu rękach:

Dans certaines sources le rythme au 3^e temps de cette mesure pour les deux mains:  /jak w poprzednich figurach/.

 /comme dans les figures précédentes/.

21

Red *

23

f
Red * Red * Red * Red *

25

Red * [*]

27

leggierissimo
Red *

29

Red *

31 *f*

Ped *

33

35

Ped * Ped * Ped * Ped *

37

Ped *

39

Ped * Ped * Ped * Ped *

53 *(pp)*

* Lento * Lento * Lento *

55

* Lento * Lento * Lento * Lento

57 *f*

* Lento * Lento * Lento *

(58) *dim.*

* Lento *

60 *Lento*



* Lento *

Lento

♩ = 66

7
(19)

Musical score for Chopin's Op. 25, No. 7, measures 7-19. The score is in G major and 3/4 time, marked "Lento" with a tempo of 66. It features a complex bass line with triplets and sixteenth-note patterns, and a treble line with chords and melodic fragments. Performance markings include "p", "pp", "dim.", and various ornaments like "ped" and "tr". Measure numbers 7, 11, and 15 are indicated at the start of their respective systems.

* W egzemplarzu lekcyjnym nad *dis* i a Chopin postawił znaki .
 Dans l'un des exemplaires d'élève au-dessus du *ré* et du *la*, Chopin a inscrit les signes .

18 *pp*

ten. *pp* *ten.*

(2 3 1 2 1) *Red* *

21

(1 3 1 4 [3] [3] 1 3)

23

(11)

(2 1 [3] 3 2 1) (1) (1 3 1 4 [3] [3] 3 1)

15

25

f (1) (3) [3] [6] [6]

cre - - - - - scen - - - - - do

[14] (1) (1) (1)

27

ff *ritenuto* *pp* *fz* *pp*

Red * *Red* *

29

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* *

ossia:

33

ppp *smorz.*

Reo * *Reo* * *Reo* *

37

pp

42

ten. *ten.* *poco ritenuto*

fz *Reo* *

46

ten. (trill)

1 1 5 1 1

50

crescendo

53

fz

57

60

pp

ritenuto

f

ten.

dim.

64

(4 2 3)

pp

smor-zan-do

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

Vivace $\text{♩} = 69$
molto legato

8
(20)

The musical score is written for piano in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 2/4 time signature. It consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The tempo is marked 'Vivace' with a quarter note equal to 69 beats per minute, and the articulation is 'molto legato'. The first system includes the instruction 'mezza voce' and a large number '8' with '(20)' below it. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. 'Red' markings with asterisks are placed below the bass staff in each system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

mezza voce

Red * Red * Red * Red *

Red * Red * Red * Red *

Red * Red * Red * Red *

Red * Red * Red * Red *

Red * Red * Red * Red *

11

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *

14

16

18

Reo *

21

Reo * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* * *Reo* *

24 *cresc.*

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

27 *decresc.* (*p*)

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

29

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

32 *cre*

34 *scen do* *fz* *ff*

Allegro assai ♩=112

op. 25 nr 9

9
(21)

leggiero.

Musical score system 5, measures 5-9. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand plays a complex, rhythmic melody with many beamed notes and slurs. The left hand provides a steady accompaniment of chords and single notes. A dashed line indicates a repeat sign at the end of the system.

Repeat sign with first ending. The first ending is marked with a double bar line and a repeat sign. The second ending is marked with a double bar line and a repeat sign.

Musical score system 10, measures 10-14. The right hand continues the complex melody. The left hand accompaniment includes some triplet figures. A dashed line indicates a repeat sign at the end of the system.

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

Musical score system 15, measures 15-19. The right hand continues the complex melody. The left hand accompaniment includes some triplet figures. A dashed line indicates a repeat sign at the end of the system.

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

Musical score system 20, measures 20-24. The right hand continues the complex melody. The left hand accompaniment includes some triplet figures. A dashed line indicates a repeat sign at the end of the system.

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

25 *f marcato* *cresc.*

Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *

30 *passionato* *ff* *fz*

Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *

35 *ritenuto* *p* *fz*

Reo (*) *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *

40 *leggerissimo*

Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *Reo *

46 *dim.* *pp*

(1) (1)

Allegro con fuoco $\text{♩} = 72$

10
(22)

3
poco a poco cre

3
--scen> do>

6
> > > >

9
> > > > cresc.

12
> > > > ff>

* Oba akordy zapisane są w źródłach enharmonicznie: eis-aisis-cisis-fisis-aisis oraz ddisis-his-fisis-his.
 Les deux accords sont notés dans les sources enharmoniquement: mi# - fax - ulx - fax - lax et réx - si# - fax - si#.

Lento

$\text{♩} = 42$

29 *p* *ben legato*

Ped * Ped *

34 *ten.*

Ped * Ped *

39 *sempre piano* *cresc.*

Ped * Ped *

44 *rit.* *dim.*

Ped *

49 *cresc.*

Ped *

54

dim.

59

Red * Red *

Red *

cresc.

64

rit.

dim.

69

cre

scen

74

do

dim.

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

79

Red * Red * Red *

cresc.

84

rit.

dim.

89

sotto voce e sempre legato

94

p. *

99

cresc.

accelerando

* W jednym ze źródeł w tych dwóch miejscach również są luki.
 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 *allegro* *allegro*

11
(23)

Lento

p

pp

Allegro con brio $\text{♩} = 69$

8 5

f *risoluto*

fz

7

dim.

9

marcato

11

3

8

13

f

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

25 *dim.*

27

29

31 *f*

33 [*dim.*]

5 (1)

35

Reo * Reo * Reo * Reo *

37

Reo [*] Reo * Reo *

39

Reo * Reo * Reo *

41

Reo * Reo * Reo *

43

Reo * Reo * Reo *

8
45

* *Re* * *Re* *

47

* *Re* * *Re* *

49 *f*
marcato

* *Re* *

51

* *Re* *

53

* *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* * *Re* *

55 *f*

Two measures of piano music. Measure 55 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 56 continues the melodic line with a dynamic marking of *f*. Both measures have a dashed box above the treble staff labeled '8' and an asterisk below the bass staff.

57

Two measures of piano music. Measure 57 has a treble clef with a melodic line starting with a fingering of 5 and a first ending bracket labeled (1). Measure 58 has a treble clef with a melodic line starting with a fingering of 4 and a first ending bracket. Both measures have a dynamic marking of *f*. The bass clef accompaniment is simple. Asterisks are placed below the bass staff in both measures.

59

Two measures of piano music. Measure 59 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 60 continues the melodic line. Both measures have a dynamic marking of *f*. The bass clef accompaniment features accents (>) on the notes.

61 *ff*

Two measures of piano music. Measure 61 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 62 continues the melodic line with a dynamic marking of *ff*. Both measures have a dashed box above the treble staff labeled '8' and a first ending bracket. The bass clef accompaniment features a fingering of 5 on the first note of each measure.

63 *ff*

Two measures of piano music. Measure 63 has a treble clef with a melodic line and a bass clef with a simple accompaniment. Measure 64 continues the melodic line with a dynamic marking of *ff*. Both measures have a dashed box above the treble staff labeled '8' and a first ending bracket. The bass clef accompaniment features a fingering of 1 on the first note of the second measure.

65 *p* *cre*

This system contains measures 65 and 66. The right hand features a melodic line with triplets and a crescendo marking. The left hand provides a rhythmic accompaniment with triplets.

67 *scen* *do*

This system contains measures 67 and 68. The right hand has a melodic line with an 8-measure phrase and a 'do' vocal line. The left hand has a complex accompaniment.

69 *f* *fz*

This system contains measures 69 and 70. The right hand has a melodic line with an 8-measure phrase. The left hand has a bass line with chords and a forte dynamic marking.

71 *dim.*

This system contains measures 71 and 72. The right hand has a melodic line with a decrescendo marking. The left hand has a bass line with chords.

73 *marcato*

This system contains measures 73 and 74. The right hand has a melodic line with a marcato marking. The left hand has a bass line with chords and a triplet.

75

♩₃ * ♩₃ * ♩₃ * ♩₃ *

77

♩ * ♩

79

♩ * ♩

81

♩₃ * ♩₃ * ♩₃ * ♩₃ *

83

♩₃ * ♩₃ * ♩₃

System 15-16: Treble clef starts at measure 15. A dashed box with an '8' above it spans measures 15-16. The bass clef has a 'Ped' marking under measure 15 and three '* Ped' markings under measures 16, 17, and 18.

System 17-18: Treble clef starts at measure 17. A dashed box with an '8' above it spans measures 17-18. The bass clef has a 'Ped' marking under measure 17 and three '* Ped' markings under measures 18, 19, and 20.

System 19-20: Treble clef starts at measure 19. A dashed box with an '8' above it spans measures 19-20. The bass clef has a 'Ped' marking under measure 19 and three '* Ped' markings under measures 20, 21, and 22.

System 21-22: Treble clef starts at measure 21. The bass clef has a 'Ped' marking under measure 21, a '* Ped' marking under measure 22, and another '* Ped' marking under measure 23.

System 23-24: Treble clef starts at measure 23. A dashed box with an '8' above it spans measures 23-24. The bass clef has a 'Ped' marking under measure 23 and three '* Ped' markings under measures 24, 25, and 26.

25

8

p **p* **p* **p*

28

**p* **p* **p* **p* *p* **p* **p*

31

poco *a* *poco* *cresc.*

p **p* **p* **p*

34

p **p* **p* **p*

37

p **p* **p* **p*

40

ff

Reo * Reo * Reo *

This system contains measures 40 through 43. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, while the left hand provides a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include *ff* and accents. Performance instructions include *Reo* and ** Reo* with asterisks.

43

Reo * Reo * Reo *

This system contains measures 44 through 46. The musical texture continues with similar eighth-note patterns in both hands. Performance instructions include *Reo* and ** Reo* with asterisks.

46

Reo * Reo * Reo * Reo * Reo *

This system contains measures 47 through 49. The right hand has a more active melodic line with some grace notes. Performance instructions include *Reo* and ** Reo* with asterisks.

49

Reo * Reo * Reo *

This system contains measures 50 and 51. The musical texture remains consistent with the previous systems. Performance instructions include *Reo* and ** Reo* with asterisks.

52

Reo * Reo * Reo * Reo * Reo * Reo *

This system contains measures 52 through 55. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns, and the left hand has a steady accompaniment. Performance instructions include *Reo* and ** Reo* with asterisks.

55 *Red* * *Red* * *Red* * *cresc.* 3 *

58 *Red* * *Red* * *Red* *

61 *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *

64 *Red* * *Red* * *Red* * *Red* * *Red* *

67 *Red* * *Red* * *Red* * *il più forte possibile* *

Musical score for measures 70-72. The piece is in a minor key with a 3/4 time signature. Measure 70 features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. Measure 71 includes a first ending bracket with an 8-measure repeat. Measure 72 continues the rhythmic complexity. Performance markings include accents (>) and dynamic markings like *ped* and **ped*.

Musical score for measures 73-75. Measure 73 has a first ending bracket with an 8-measure repeat. Measure 74 continues the melodic line. Measure 75 features a second ending bracket with an 8-measure repeat. Performance markings include accents (>) and dynamic markings like *ped* and **ped*.

Musical score for measures 76-78. Measure 76 has a first ending bracket with an 8-measure repeat. Measure 77 continues the melodic line. Measure 78 features a second ending bracket with an 8-measure repeat. Performance markings include accents (>) and dynamic markings like **ped*.

Musical score for measures 79-80. Measure 79 has a first ending bracket with an 8-measure repeat. Measure 80 continues the melodic line. Performance markings include accents (>) and a dynamic marking like **ped*.

Musical score for measures 81-83. Measure 81 has a first ending bracket with an 8-measure repeat. Measure 82 features a dynamic marking of *fff*. Measure 83 concludes the section with a final chord. Performance markings include accents (>) and a dynamic marking like *ped*.

Etudes

pour la Méthode des Méthodes de Moscheles et Fétis

Dbop. 36 nr 1

Andantino

1
(25)

13

17

p

cresc.

dim.

Reo

Reo

Reo

Reo

Reo

21

1 3 1 * 1 3 1 * 2 * 2 * 1 *

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

26

dim.

1 * 1 * 1 * 4 (3) * 1 *

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

31

cresc.

1 * 1 * 1 * 1 *

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

36

cresc.

2 1 * * * *

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

40

f

4 1 1 1 1 1 1 * * * *

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

44 *cresc.*

ped * *ped* * *ped* * *ped* *

stringendo

48

ped * *ped* * *ped* * *ped* *

52 *dim.* *dim.*

ped * *ped* * *ped* * *ped* *

57 *pp*

ped * *ped* * *ped* * *ped* *

ped *

62

ped *

Allegretto

2
(26)

p

3 3

5

9

13

17

21

25 *cresc.*

29

33

37

41

45

49

53

57

pp

tr

* 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*

Red * Red *

Red * Red * Red * Red *

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

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

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

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

24

Ped *

29

33

Ped * Ped * Ped * Ped *

38

cresc.

Ped * Ped * Ped * Ped * Ped *

43

Ped *

48

53

58

62

67

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 wykonawczymi¹. O tych zainteresowaniach świadczy zarówno wszechstronność i oryginalność problemów instrumentalnych 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 wierział 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 metronomicznymi². Porównanie tych oznaczeń ze współczesną praktyką wykonawczą³ prowadzi do następujących wniosków:

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 polirytmy 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*.

Większość *Etiud* (osiem z *op. 10* i osiem z *op. 25*) jest wykonywana w wyższych 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 $\text{♩} = 139-160$, tempo chopinowskie $\text{♩} = 144$, *Etiuda gis op. 25 nr 6* strefa wykonywania $\text{♩} = 64-78$, tempo chopinowskie $\text{♩} = 69$). 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 instrumentale 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 $\text{♩} = 69$ na $\text{♩} = 69$). 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 namiętej. 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 opatrzone 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 początkowej⁴. 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?

⁴ Być może na te „tradycje” powolnego wykonywania partii skrajnych *Etiudy E* wpłynęły jej transkrypcje instrumentalne i wokalne, często pomijające część środkową. Transkrypcje wionloczelowe *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 wyczuć 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 opłata 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 *Etюд* 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) *Etюд 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) *Etюд 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 *Etюд*.

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

e) *Etюд 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 *Etюд e op. 25 nr 5 i h op. 25 nr 10*.

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

Powyższe wskazania mają więc tylko wartość względną i, nie generalizując zagadnienia, odnoszą się do temp poszczególnych *Etюд*. Celem tych uwag jest maksymalne zbliżenie naszych koncepcji *Etюд* 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 *Etюдach* pojawia się także w wielu innych kompozycjach Chopina, a w egzemplarzach uczniów bywało przez niego uzupełniane.

Jaką wartość ma dzisiaj — szczególnie w *Etюдach* — 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?

Przed wszystkim stwierdzić należy co następuje:

1. Niektóre *Etюdy* są nie do pomyślenia — przynajmniej w sensie palcowania podstawowego — z palcowaniem innym niż wskazane przez Chopina (*Etюд 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 *Etюdy* mają palcowanie tak naturalnie wynikające z samej faktury fortepianowej, że w druku nie było ono przez Chopina podawane — najwyżej sporadycznie zaznaczone w egzemplarzach uczniów (*Etюд As op. 25 nr 7, 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 *Etюdy* nie są przez Chopina opalcowane i dopuszczają kilka możliwych palców. Wydaje się, że Chopin pozostawił decyzję samemu wykonawcy (*Etюд Es op. 10 nr 11, f op. 25 nr 2, h op. 25 nr 10* w częściach skrajnych).

4. W kilku *Etюдach* można uważać palcowanie Chopina za jedno z możliwych (*Etюд 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 *Etюд* 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 własnym⁵. 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 *Etюдzie 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 *Etюдach F op. 10 nr 8, gis op. 25 nr 6, cis op. 25 nr 7, a op. 25 nr 11, w Etюдach dla „Méthode des Méthodes” nr 1 i 3*) w miarę możliwości 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 palcówki wybitnych wirtuozów, które podawali oni w redagowanych przez siebie wydaniach *Etюд*: np. A. Cortot (Senart-Salabert), I. Friedman (Breitkopf & Härtel), A. Michalowski (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 warianty, 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 pochylonymi 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 $\text{♩} = 69$ wydaje się za szybkie, a przy założeniu pomyłki w wypisaniu jednostki metrycznej (♩ zamiast ♩)

tempo $\text{♩} = 69$ — o wiele za wolne. Nie można wykluczyć pomyłki Chopina spowodowanej pośpiechem (tempo metronomiczne tej *Etiudy* zostało dodane dopiero w czasie druku).

Redaktor proponuje tempo $\text{♩} = 46-54$

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:



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 trzy-ósemkowych 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 przetrzymać 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 uderzone 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 (c¹ 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 (f¹ w pr. r. po c¹ w l. r.).

15. Etiuda F op. 25 nr 3

s. 79 t. 68–69 Dla ułatwienia można przejść ósemki z górnej pięcioletniej linii 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-e¹ w l. r. w t. 19 i na es-c¹ w l. r. w t. 21) w celu uniknięcia współbrzmienia ostatnich dwóch akordów pod lukiem.

Redaktor proponuje inne jeszcze rozwiązanie pedalizacji w tych taktach:



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

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





t. 65 Arpeggio obu rąk powinno być wykonane w sposób ciągły (cis¹ 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, przepisany 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 e¹-dis¹ 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 małowartościowe 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 przejść do l. r.

Wariant — *fis*¹ z ostatniego akordu t. 34 należy przejść 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 w 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 przejść do pr. r. pod

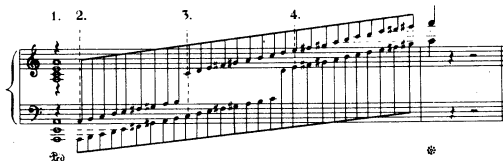
warunkiem naturalności przejścia z taktu poprzedniego (odległość *E-c*²) i zachowania odpowiedniej artykulacji (akcent na *c*²).

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 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 palców 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