



Antoni Cofalik

6 etiud-kaprysów
na skrzypce solo

6 Etudes-Capriccios
for Violin Solo

PWM
EDITION

Polskie Wydawnictwo Muzyczne

Antoni Cofalik

6 etiud-kaprysów
na skrzypce solo

6 Etudes-Capriccios
for Violin Solo



Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Kraków 1996

Etiudy – kaprysy są materiałem ćwiczeniowym o charakterze idiomatycznym, w którym zastosowano zwroty muzyczne oraz charakterystyczne układy brzmieniowe, z jakimi studiujący spotyka się w utworach typu wirtuozowskiego, a także w całej wielkiej literaturze skrzypcowej (w utworach J. S. Bacha, N. Paganiniego, H. Wieniawskiego i innych kompozytorów). Zbiór powstał z myślą o wprowadzeniu grającego w problematykę wykonawczą niektórych utworów koncertowych, a wcześniejsze poznanie i opanowanie zawartego w nim materiału powinno przyczynić się do znacznego usprawnienia pracy nad repertuarem koncertowym. Zamieszczone w zbiorze utwory stanowią uzupełnienie zbiorów Dancła, Donta (op. 35) i Gaviniésa dla szkoły II stopnia i przeznaczone są dla uczniów o znacznym już zaawansowaniu technicznym. Stosować je można jako samodzielne studia problemowe o wysokim współczynniku trudności oraz jako materiał pomocniczy w pracy nad konkretnymi utworami koncertowymi. Cechą poszczególnych etiud jest ich zwartość i problemowa zwięzłość.

Opracowanie wykonawcze *Etiud – kaprysów* obejmuje palcowanie, smyczkowanie, dynamikę i artykulację. W zamieszczonym poniżej komentarzu dydaktycznym wypunktowałem najważniejsze problemy poszczególnych etiud oraz zawarłem wskazówki dotyczące ich wykonania, a także pracy nad nimi. Umieszczenie w kilku miejscach określeń precyzujących charakter utworu (*scherzando*, *cantabile*, *giocoso* i inne) ma na celu zwrócenie uwagi grającego na artystyczną stronę wykonania. Tego typu określenia wykonawcze mówią studiującemu więcej, niż stereotypowe *forte – piano*, a „myślenie muzyczne” połączone z wyobraźnią brzmieniową, powinny kierować naszą grą również w pracy nad techniką.

W tym miejscu składam podziękowanie wszystkim moim uczniom, zarówno wybitnie uzdolnionym, jak i tym o skromniejszych możliwościach instrumentalnych. To dzięki nim i dla nich powstały niniejsze utwory. Jeśli zainteresują i innych uczniów, a także nauczycieli, oznaczać to będzie, że moja decyzja opublikowania ich była słuszna.

KOMENTARZ DYDAKTYCZNY

Etiuda – kaprys nr 1

Etiuda w formie trzygłosowej fugi jest dobrym wprowadzeniem w problematykę wykonawczą bachowskich fug. Temat powinien charakteryzować się wyraźnym początkiem oraz tendencją do wyciszenia na końcu (element ustąpienia miejsca tematowi w innym głosie). Tego typu energetyka (dynamika) powinna towarzyszyć każdemu ukazaniu się tematu, niezależnie od dynamiki, rejestru oraz faktury. Cezury (') mają na celu wyraźniejsze oddzielenie od siebie kolejnych wejść tematu.

Artykulacja ósemek powinna być nieco krótsza od szesnastek (y $\tilde{\text{p}} \tilde{\text{p}} \tilde{\text{p}} \tilde{\text{p}} \tilde{\text{p}} \tilde{\text{p}} \tilde{\text{p}} \tilde{\text{p}}$), przy czym w wysokim rejestrze (t. 26) ósemki mogą brzmieć jeszcze krócej. Dłuższe przebiegi szesnastkowe *non legato* (t. 9-12, 34-35 itp.) należy wykonywać artykulacją *détaché poco marcato*.

Wpisana w tekst utworu dynamika „wychodzi” niejako sama – podwójne dźwięki i akordy brzmią z natury mocniej od pojedynczego głosu, toteż ingerencja grającego może być tutaj ograniczona do minimum.

Akordy trójdźwiękowe powinny być grane jednocześnie (smyczek ustawiony na środkowej z trzech strun) lub nieznacznie załamywane (t. 3, 40). Równoczesne odzywanie się trzech dźwięków w akordach, a także dobre ich brzmienie zależy od właściwej szybkości pociągnięcia smyczka (rozmach) oraz dobrego „resorowania” prawej dłoni. W ćwiczeniu następstw akordowych niezbędne jest stosowanie techniki przygotowawczej. Dzięki niej gra zyskuje na precyzji i sprężystości. Nieliczne akordy czterodźwiękowe wykonujemy w dwóch płaszczyznach strunowych (akordy „łamane”). Znak ↓ wskazuje kierunek łamania akordów.

Zadania muzyczne to: plastyczne wydobywanie tematów we wszystkich głosach, barwowe zróżnicowanie poszczególnych rejestrów, właściwe rozłożenie napięć muzycznych na przestrzeni całego utworu.

Etiuda – kaprys nr 2

Jest to studium *détaché* i jego odmian. *Leggiero*, zastosowane we fragmentach *mp* oznacza artykulację zbliżoną do *sautillé*. Wykonuje się ją niewielką ilością smyczka w pobliżu jego środka ciężkości, przy elastycznym przegubie. *Détaché mf i f* najlepiej brzmi w środkowej części smyczka. *Détaché* poprzez struny (t. 5-8, 21-31 itp.), dające efekt równoległego prowadzenia dwóch planów melodycznych powinno charakteryzować się energicznymi pociągnięciami na dolnych (mocnych) dźwiękach, które stanowią każdorazowo odbicie dla smyczka w kierunku górnych (słabszych) dźwięków. W t. 13-16 mocnymi są górne dźwięki grane *V*.

Smyczek powinien dobrze przylegać do strun, a najlepsze brzmienie osiąga się w środkowej jego części.

Artykulacja *détaché* jest podstawowym sposobem wydobywania dźwięku na instrumentach smyczkowych. Różne jego odmiany znajdują zastosowanie w utworach skrzypcowych od baroku do muzyki współczesnej.

Etiuda – kaprys nr 3

Etiuda oparta jest na rytmie punktowanym. Sposób jego realizacji podany został pod tekstem nutowym. Wprowadzone w miejsce kropek przy szesnastkach pauzki trzydziestodwójkowe mają istotny wpływ na brzmieniowy kształt utworu, umożliwiając też stosowanie techniki przygotowawczej w obu rękach (natychmiastowe ustawienie palca i smyczka na „nowym” miejscu).

W czasie wykonywania etiudy uwaga grającego powinna być skoncentrowana na ciągłym „wyostrzaniu” rytmu oraz rozluźnianiu rąk (mini odpoczynki) w pauzkach.

Tekst etiudy daje możliwość zastosowania różnych smyczkowań; smyczki naprzemienne $\square \vee$ (t. 5-18, 23-33 itp.) najlepiej brzmią w górnej części smyczka, zaś ich odwrotność, w połączeniu z przeskokami smyczka przez struny (t. 34-37), przesunięte łuczki w t. 48-52, a także wiązania szesnastek z trzydziestodwójkami w t. 68-75 najwygodniej grać w środku smyczka. Najlepszym rozwiązaniem problemu podziałów smyczka w t. 1-4, 18-22 itp. jest stopniowe przesuwanie się w kierunku żabki przed ćwierćnutami. Całość wymaga zręczności w operowaniu smyczkiem oraz dobrego współdziałania obu rąk.

Podobne układy brzmieniowe występują w utworach L. van Beethovena, N. Paganiniego, H. Wieniawskiego, J. Sibeliusa, P. Sarasatego oraz innych kompozytorów.

Etiuda – kaprys nr 4

Zadaniem technicznym dla prawej ręki jest tutaj *bariolage* na trzech strunach, zaś dla lewej – chwyt akordowy. Utwór wymaga także umiejętności przechodzenia z *détaché* na *sautillé* i odwrotnie. W *bariolazach* prawa ręka ustawiona jest na poziomie struny środkowej, a przechodzenie przez struny odbywa się z udziałem przegubu. Sposób ćwiczenia, podany nad tekstem nutowym ma na celu uzmysłowienie grającemu faktury utworu oraz przyzwyczajenie go do jednoczesnego chwytania wszystkich dźwięków.

Podobne zwroty muzyczne występują w utworach: J. S. Bach *Partita E*, *Preludio*, G. Tartini *Wariacje na temat A. Corellego*, A. Vivaldi *Pory roku*, *Lato*, J. Sibelius *Koncert d-moll*, cz. I.

Etiuda – kaprys nr 5

Jest to studium techniki pasażowej oraz zmian pozycji. Istnieją trzy podstawowe sposoby zmian pozycji:

- „starym” palcem, tzn. „akademicka” zmiana pozycji, z minimalnie słyszalną nutą pomocniczą;
- tzw. „heifetzowska” zmiana pozycji, polegająca na wślizgu „nowego” palca (w zależności od szybkości ruchu lewej ręki, słyszalne większe lub mniejsze portamento);
- przez rozciągnięcie palca (ręka postępuje za palcem) – zmiana pozycji niesłyszalna.

Zmiana pozycji tym samym palcem (t. 1, 2 itp.) pod względem technicznym nie różni się od zmian pozycji „nowym” palcem. Ponieważ każdemu z opisanych sposobów zmian pozycji towarzyszy określony efekt brzmieniowy, nie jest obojętne, który sposób

kiedy wybierzemy. Dla poszczególnych miejsc w etudzie proponuję:

- sposób a) – dla początku t. 3 i 4, końca t. 13, środka t. 20, obu zmian pozycji w t. 25, zejścia do III pozycji w t. 28, pierwszej zmiany pozycji w t. 37, skoku oktawowego w t. 38 itp.
- b) – dla drugiej zmiany pozycji w t. 3, ostatniej zmiany pozycji w t. 27, początku t. 39 itp.
- c) – dla drugiej zmiany pozycji w t. 4, środka t. 8, początku t. 18 i 20, końca t. 17, 19, 23, 37, 39 itp.

Zmiany pozycji należy wykonywać zmniejszonym naciskiem palca, bez wyprzedzania (dotrzymując nutę poprzedzającą zmianę pozycji), a ich szybkość powinna być dostosowana do tempa gry.

Zadaniem prawej ręki jest tutaj ekonomiczne rozplanowanie zużycia smyczka, wyrównanie brzmienia, gładkie, „bezszkodkowe” przejścia ze struny na strunę.

Zaproponowane cieniowania dynamiczne mają tutaj ścisły związek z harmonią. „Muzyczny” sposób wykonania utworu wymaga zatem myślenia harmonicznego oraz wrażliwości na barwę dźwięku.

These *Etudes-Capriccios* provide exercise material of an idiomatic nature, involving musical phrases and characteristic arrangements of notes such as are found in compositions in virtuoso style and also throughout the entire repertory of great violin works (J. S. Bach, Paganini, Wieniawski and other composers). The collection was written with the intention of introducing the player to performance problems encountered in some concert compositions, as an earlier familiarity with and mastering of material comprised in it ought to contribute considerably to the improvement of work on the concert repertory. The compositions included in the collection constitute a supplement to the collections of Dancla, Dont (Op. 35) and Gaviniès for 2nd-grade schools and are designed for pupils who have already mastered advanced technical skills. They can be used for studies of specific problems of a high order of difficulty and as auxiliary material in preparing individual concert compositions. Particular etudes are characterized by their coherence and concentration on a particular problem.

Preparation for performance of the *Etudes-Capriccios* covers fingering, bowing, dynamics and articulation. In the didactic commentary presented below I have highlighted the most important problems of individual etudes and included indications concerning both their execution and work on them. The placing of designations precisely defining the nature of the composition at several points (*scherzando*, *cantabile*, *giocoso* and the like) aims at drawing the player's attention to the artistic aspect of performance. Performance indications of this type give the student more information than do the stereotyped *forte* and *piano*, while "thinking in musical terms" combined with imagination as regards quality of sound ought to control our playing also in work on technique.

I should here like to offer my thanks to all my pupils, whether highly talented ones or those with more modestly developed musical capabilities. It is thanks to them and for them that these pieces have been composed. If they arouse the interest of other pupils and teachers, I shall regard my decision of publishing them to be justified.

DIDACTIC COMMENTARY

Etude-Capriccio No. 1

This etude in the form of a three-part fugue is a good introduction to performance problems encountered in Bach's fugues. The theme should be characterized by a distinct start and a tendency to fade away at the end (an element of giving way to the theme appearing in another part). This type of shaping (dynamics) should

Etiuda – kaprys nr 6

Ten żartobliwy utworek – to studium dwudźwięków w różnorodnych układach. W celu osiągnięcia precyzji intonacji, w pierwszej fazie ćwiczenia dobrze jest grać etiudę początkowo w wolnym, potem umiarkowanym tempie, gładkim, śpiewnym *détaché*. Sposób ten zmusza lewą rękę do ścisłego kontaktu z chwytnią, sprzyja także lepszemu wyczuwaniu przez prawą rękę płaszczyzn strunowych. Na tym etapie ćwiczenia celem grającego powinno być możliwie szybkie poprawianie „fałszywych” dźwięków. Od szybkiego poprawiania do gry „czystej” jest już tylko jeden krok. Trudniejsze chwyt i skoki należy ćwiczyć z zastosowaniem techniki przygotawczej. Dzięki niej gra zyskuje na sprężystości i precyzji. Etiudę wykonuje się dolną częścią smyczka artykulacją *spiccato*.

Umiejętności zdobyte na tej etiudzie przydadzą się grającemu w pracy nad utworami N. Paganiniego, H. Wieniawskiego oraz innych kompozytorów.

Antoni Cofalik

accompany each appearance of the theme, independently of dynamics, register and texture. Caesurae (1) are designed to separate the successive entries of the theme more distinctly from each other.

The articulation of quavers ought to be somewhat shorter than that of semiquavers (γ β β̇ β̇ β̇ β̇ β̇ β̇), while in a high register (bar 26) the quavers may be played still shorter. Fairly lengthy, non legato sequences of semiquavers (bars 9-12, 34-35, etc.) are to be performed using a *détaché poco marcato* articulation.

Dynamics inscribed in the musical text of the composition "come out", so to say, on their own – double stops and chords by their very nature sound more strongly than a single part and so the player's intervention may be reduced here to a minimum.

Three-note chords should be played simultaneously (the bow positioned on the middle of the three strings) or in a slightly broken way (bars 3 and 40). The simultaneous sounding of three notes in chords and also their good sound quality are dependent on the proper speed of the bow strokes (impetus) and the good "springing" of the right hand. In practising chordal sequences it is essential to apply the preparatory technique, thanks to which playing gains in precision and resilience. Few four-note chords occurring in the etude are to be performed in two string planes ("broken" chords). The sign ↓ indicates the direction in which the chords are to be broken.

Musical tasks include the plastic statement of the themes in all parts, the differentiation of particular registers with regard to colour and the appropriate disposition of musical tensions over the space of the whole composition.

Etude-Capriccio No. 2

This is a study in varieties of *détaché* technique. *Leggiero* applied in *mp* passages designates the articulation resembling *sautillé*. It is played with a short bow length, close to its centre of gravity, with the wrist kept flexible. *Détaché mf* and *f* sounds best in the middle part of the bow. *Détaché* across the strings (bars 5-8, 21-31, etc.), giving an effect of parallel motion in two melodic planes, should be characterized by vigorous down-bow strokes ▮ on the lower (strong) notes, which each time constitute a take-off for the bow in the direction of the upper (weaker) notes. In bars 13-16 the upper notes played on the up-bow ▽ are strong.

The bow should cling tightly to the strings, the best tone being attained in its middle part.

Détaché articulation is the basic manner of producing sounds on stringed instruments. Its different variants occur in violin compositions from the Baroque to contemporary music.

Etude-Capriccio No. 3

This etude is based on dotted rhythm. The method of execution is presented under the musical text. The demisemiquaver rests substituted for the dots following the semiquavers have an essential impact upon the tonal shape of the composition and also make it possible to employ the preparatory technique in both hands (instantaneous placing of a finger and the bow in a "new" position).

While performing the etude, the player should concentrate his attention on the continuous "sharpening" of the rhythm and the relaxation of the hands at short rests (very minute moments of repose).

The etude text gives the opportunity of applying different manners of bowing: alternate down- and up-bow strokes $\square \vee$ (bars 5-18, 23-33, etc.) sound best in the upper part of the bow, whereas their inversions in conjunction with leaps of the bow over the strings (bars 34-37), shifted slurs in bars 48-52 and also the combinations of semiquavers and demisemiquavers in bars 68-75 are most conveniently played in the middle of the bow. The best solution of the problem of bow divisions in bars 1-4, 18-22, and the like, is a gradual shifting towards the frog before crotchets. The whole process demands adroitness in handling the bow and a good co-ordination of both hands.

Similar tonal arrangements occur in compositions by Beethoven, Paganini, Wieniawski, Sibelius and Sarasate, among others.

Etude-Capriccio No. 4

Bariolage on three strings is here the technical task for the right hand combined with chordal positioning for the left. The performance of this etude also demands competence in passing from *détaché* to *sautillé* and the other way round. In bariolages the right hand is held on a level with the middle string and the bow passes across the strings with the help of the wrist action. The exercise method, given above the musical text, aims at helping the player to become aware of the texture of the composition and to get used to fingering all the notes simultaneously.

Similar musical phrases occur in: J. S. Bach *Partita in E, Prelude*, Tartini *Variations on a Theme of Corelli*, Vivaldi *Seasons*, Summer and Sibelius *Concerto in D-minor*, Part I.

Etude-Capriccio No. 5

This is a study in passage-work technique and changes of position. There are three basic manners of position changing:

- a) with the "old" finger, i. e. the "academic" change of the position, with a scarcely audible auxiliary note;
- b) the so-called "Heifetz" change of position, consisting in slipping a "new" finger in (depending on the speed of the movement of the left hand a larger or smaller portamento can be heard);

c) by stretching the finger (the hand follows the finger), so resulting in an inaudible change of position.

Technically, the change of position using the same finger (bars 1, 2, etc.) does not differ from that with a "new" finger. As each of the manners of changing the position described above is accompanied by a definite sound effect, it is not a matter of indifference which manner we choose in a given case. For particular places in the etude I propose:

- manner a) – at the beginning of bars 3 and 4, the end of bar 13, the middle of bar 20, both changes in position in bar 25, descent to position III in bar 28, the first change of position in bar 37, an octave leap in bar 38, etc.
- b) – for the second change of position in bar 3, the last change in bar 27, the beginning of bar 39, etc.
- c) – for the second change of position in bar 4, in the middle of bar 8, at the beginning of bars 18 and 20, at the end of bars 17, 19, 23, 37, 39, etc.

The changes of position are to be made with a decreased pressure of the finger, without forestalling (holding on to the note preceding the change of the position) and their quickness should be adjusted to the tempo of playing.

The task for the right hand is here to plan out the economical use of the bow, to even up the tone, to pass smoothly, in a "step-less" manner from string to string.

The dynamic shadings proposed are here closely related to the harmony. The "musical" mode of the performance of the piece therefore demands harmonic thinking and susceptibility to tone colour.

Etude-Capriccio No. 6

This jocular little composition is a study in double stops in various positions. In order to achieve precise intonation, it is good – in the first stage of practice – to play the etude slowly, and then in a moderate tempo in a smooth, lyrical *détaché*. This method requires the left hand to be in close contact with the fingerboard and is also conducive to a better feeling of the string planes by the right hand. At this stage of the exercise the player should aim at as quick a correcting of "false" notes as possible. Playing in tune is just one step away from quick correction. Difficult positions and leaps ought to be practised using the preparatory technique. Thanks to this, playing will gain in buoyancy and precision. The etude is executed with the lower part of the bow, using *spiccato* articulation.

Skills acquired through this etude will be useful for the violinist in work on compositions by Paganini and Wieniawski, among others.

Antoni Cofalik

6 etiud – kaprysów / 6 Etudes – Capriccios

ANTONI COFALIK

1 Fuga

1 *mp* *mf*

3 *f*

5

7 *f*

9 *poco marcato* *p* *mf* *p*

11 *mf* *p* *mp*

13 *mf*

15

17 *mf* 3 3 *cresc.*

19 3

21 2 *dim.*

23 2

25 *poco rit.* *a tempo* *f* *p*

27 *mf* 4 4 3 *f* 1

29 *tr* 2 *mp* 3

31 *mf* 2 2

33 *f poco marcato* 2

35 *mp* 1 0 1 2 3 1 4 3

37 *f* *mp*

39 *f* *mp*

41 *f* *mp*

43 *mf* *f*

45 *mf* *f*

47 *mp* *mf*

49 *cresc.*

51

53 *f* *mp*

Detailed description: This page contains a musical score for guitar, measures 37 through 53. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, vibrato (tr), and fingerings (indicated by numbers 1-4). Dynamics like *f* (forte), *mp* (mezzo-piano), and *mf* (mezzo-forte) are used throughout. Measure 49 features a *cresc.* (crescendo) marking. The score is divided into systems of two staves each, with measure numbers 37, 39, 41, 43, 45, 47, 49, 51, and 53 marking the beginning of each system.

10

55 *mf*

57 *mp* *mf*

59 *p* *mf* *p*

61 *mf* *p* *mf* *p*

63 *mf* *p* *f* *mp*

65 *f* *mp* *f* *mp*

67 *f* *mp* *f*

69 *ff*

71 *f*

73 *ff* *allargando*

restez

10

Allegro

11

2 *mp leggiero* (3 A 4)

3 *mf détaché* 0

5 *f f f f f f f f mp*

7 *f f f f sim.* 3 4 2 1 2 2

9 *mf f f f f* 1 2

11 *mp leggiero* 3 2 2 2 3

13 *f f f f sim.* 2 2 2 2 3

15 *più f* 2 2 3

17 *mf*

19

21

23

25 *f* *f* *f* *f* *sim.* *mp*

27 *f*

29

31 *f* *f* *f* *poco rit.*

Detailed description: This page contains musical notation for guitar, measures 17 through 31. The music is written on a single staff in a key with two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by a '0' above the note), triplets (indicated by a '3' above the notes), and fingerings (indicated by numbers 1-4 above the notes). Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *sim.* (simile), *mp* (mezzo-piano), and *poco rit.* (poco ritardando). The piece concludes with a double bar line at the end of measure 31.

33 *a tempo*
mf

35
f *mf* *mp* *f*

37
mp *f* *mp* *sim.*

39
mp *f* *mp* *f* *sim.*

41
mf

43
f

45
mp

47
f

Moderato

3 *mf scherzando*

4 *mp*

7

10

13

16

19 *mf*

22 *p*

25

* Realizacja / Realisation  etc.

28 *E* 2 1 *>* 0 0

31 *>* 0 0 1 0 0 1 *#* 4 3

34 *f* *E* 4 1 1 *#* 1 0 1 3 2 1 2 4 4 4

37 2 *V* *#* 3 2 3 2 4 2 *#* 2 1 0 4 2

40 *mf* 0 1 *>* 4 3 1

43 *>* 3

46 *poco rit.* *a tempo* 2 0 2 0 4 *mp*

49 4 1 0 4 0 0 4 3 3 1

52 *E* 2 1 4 1 3 2 1 2 1 1

55 1

cresc.

mf

mp



4 *Allegro vivace*
f détaché

3 *tre corde*
rit.

5 *a tempo*
mf sautillé *sim.*

7

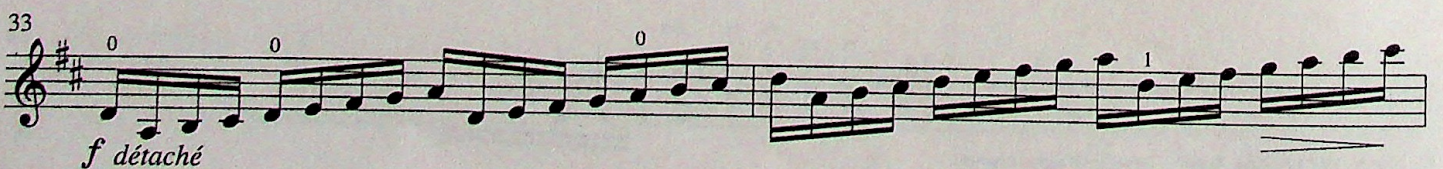
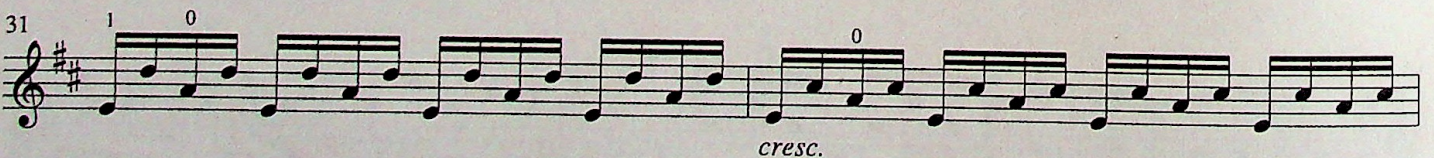
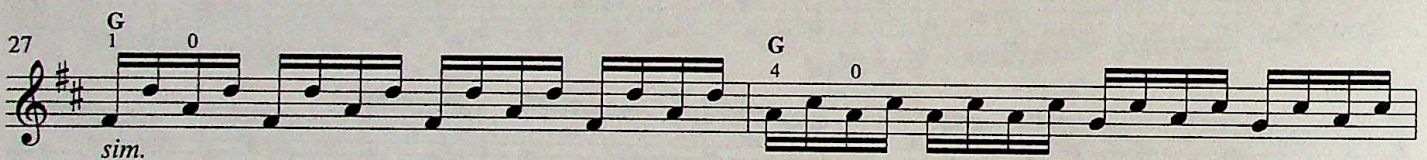
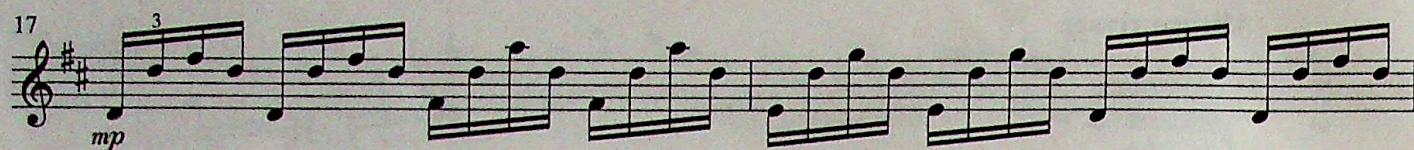
9

11

13

15

* Sposób ćwiczenia / Manner of practising etc.



35 *mf* *sim.* 1 0 0

37

39

cresc. poco a poco

41  Musical notation for measures 41-48. The key signature is two sharps (F# and C#). The melody continues with eighth and sixteenth notes, including triplets and slurs. Measure 41 starts with a treble clef and a key signature change to two sharps. The piece concludes with a final cadence in measure 48.

43 

45

Musical notation for measures 45-48. Measure 45: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), common time signature. The melody consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4. The bass line consists of quarter notes: F#3, A3, B3, C#4, B3, A3, G#3, F#3. Measure 46: Treble clef, key signature of two sharps. The melody consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4. The bass line consists of quarter notes: F#3, A3, B3, C#4, B3, A3, G#3, F#3. Measure 47: Treble clef, key signature of two sharps. The melody consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4. The bass line consists of quarter notes: F#3, A3, B3, C#4, B3, A3, G#3, F#3. Measure 48: Treble clef, key signature of two sharps. The melody consists of quarter notes: F#4, A4, B4, C#5, B4, A4, G#4, F#4. The bass line consists of quarter notes: F#3, A3, B3, C#4, B3, A3, G#3, F#3.

47

Exercise 47 consists of four measures. The first measure contains a half note G4 (one sharp) and a half note A4 (two sharps). The second measure contains a half note B4 (three sharps) and a half note C5 (four sharps). The third measure contains a half note D5 (five sharps) and a half note E5 (six sharps). The fourth measure contains a half note F5 (seven sharps) and a half note G5 (eight sharps). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4.

49 

55 

57

59

1

cresc.

61 *f* *détaché* *poco rit.*

63 *a tempo*

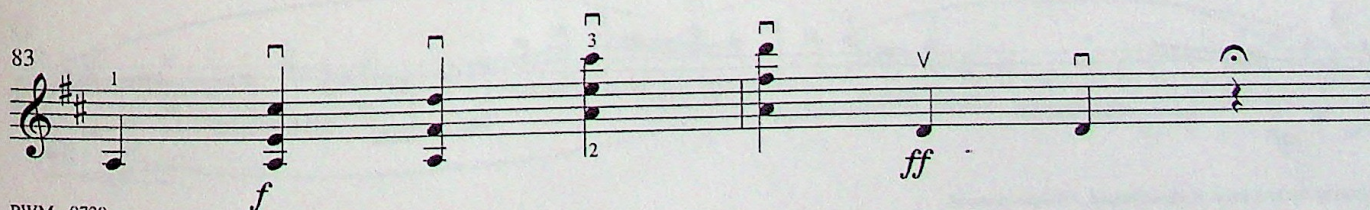
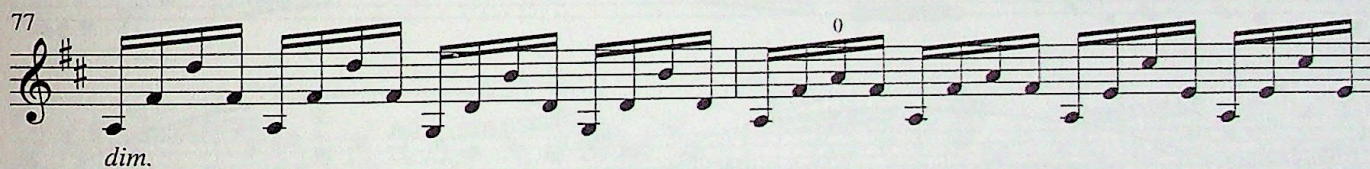
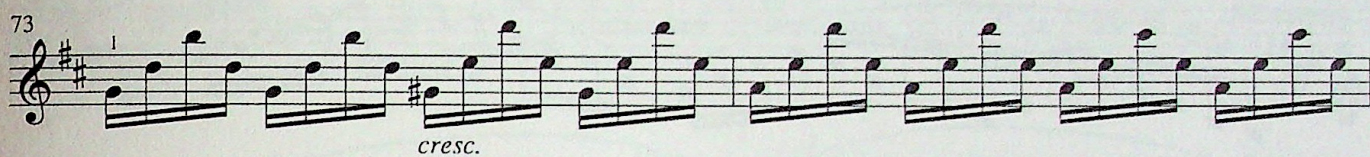
mf *sim.*

65 

67

mf

This musical score shows measures 67 through 72 of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. The music is in D major (two sharps) and 3/4 time. Measures 67-72 consist of a continuous eighth-note melody. The first four measures (67-70) are marked *mf* (mezzo-forte). The melody is: G4 (quarter), A4-B4 (eighths), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5-G5 (eighths), A5 (quarter), B5 (quarter), C6 (quarter), D6 (quarter), E6 (quarter), F#6-G6 (eighths), A6 (quarter), B6 (quarter), C7 (quarter), D7 (quarter). The last two measures (71-72) are marked *sf* (sforzando) and contain the notes: E6 (quarter), F#6-G6 (eighths), A6 (quarter), B6 (quarter), C7 (quarter), D7 (quarter), E7 (quarter), F#7-G7 (eighths), A7 (quarter), B7 (quarter), C8 (quarter), D8 (quarter).



22

5 **Allegro**
mf legato e cantabile

3 *f*

5 *mf*

7

9

11 *mp*

13 *mf*

15 *f*

17 *mf*

19 *mp*

21 *A*

23 *mf*

25

27 *f*

29 *mp* *poco rit.* $\frac{0}{4}$

31 *a tempo* *mf* *A*

33 *f* *G*

35 *mf*

24

37

39

41

f

mf

rit.

p

24

37

39

41

f

mf

rit.

p

Allegro moderato

6 *f* *mp* *giocos* *sim.*

5

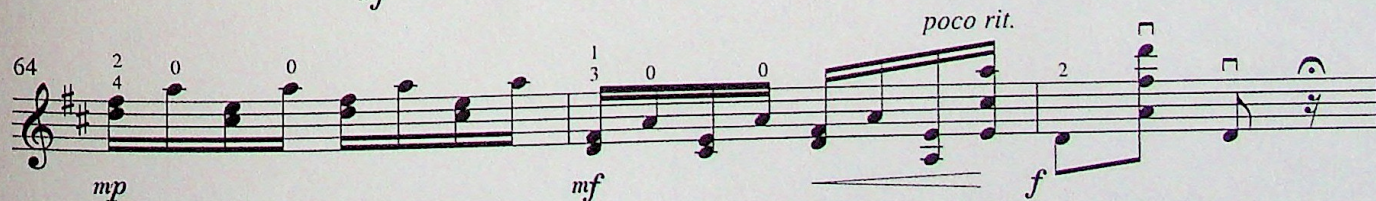
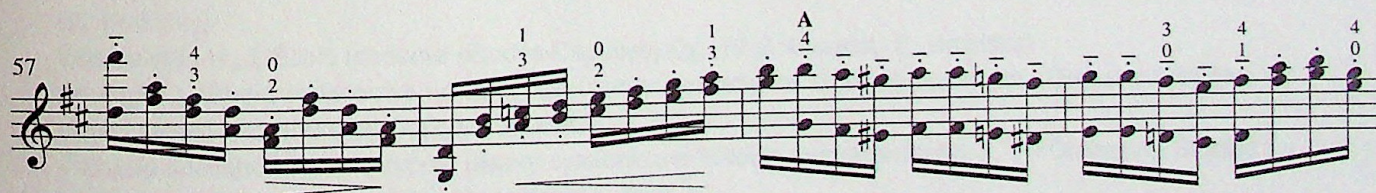
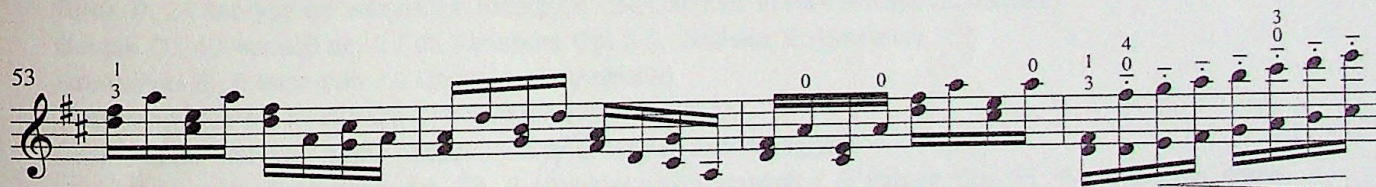
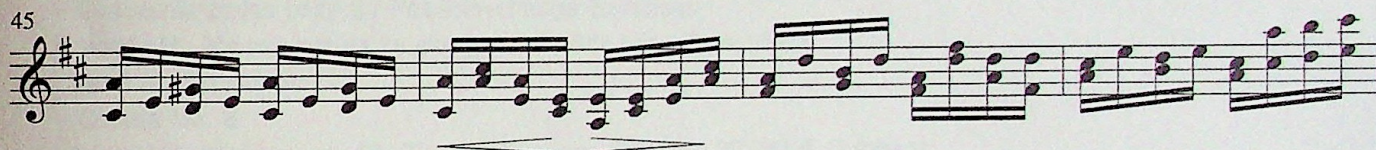
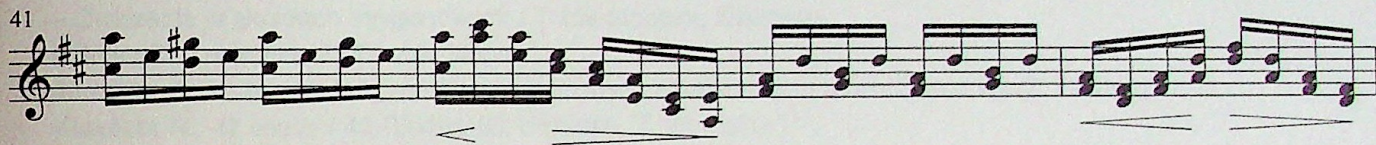
9

13

17 *f*

21 *mp* *sim.* *mf*

25 *mp*



Na skrzypce solo • For Violin Solo

Bacewicz G., Kaprys polski / Polish Caprice

– Sonata (1941)

– Sonata

Bach J. S., Trzy sonaty i trzy partity / Three Sonatas and Three Partitas [Sei solo a violino senza basso accompagnato] (T. Wroński)

Biber H. I. F., Passacaglia (A. Cofalik)

(Cofalik A.), Wybór etiud wirtuozowskich / A Selection of Virtuoso Studies

Dancla Ch., Etiudy op. 73 / Studies Op. 73 (S. Tawroszewicz)

Dont J., Etiudy i kaprysy op. 35 / Studies and Caprices Op. 35 (I. Dubiska)

– Etiudy op. 37 / Studies Op. 37 (J. Stefan)

Gaviniès P., 24 etiudy / 24 Studies (J. Cetner)

Geminiani F., Corti M., Sonata B-dur / Sonata in B flat major (A. Cofalik)

Herman S., Ćwiczenia oparte na skali calotonowej / Whole-tone Exercises

– Ćwiczenia w akordach trzygłosowych / Triple Stopping Exercises

Jahnke Z., Dwudźwięki / Double-Stops

Joachim J., Kadencje do koncertów skrzypcowych / Cadenzas to Violin Concertos (Z. Feliński)

Kreutzer R., 42 etiudy / 42 Studies (E. Umińska, T. Wroński)

Krotkewski W., Ćwiczenia w dwudźwiękach / Double-Stops Exercises

– Ćwiczenia zmian pozycji / Position-change Exercises

Kulenty H., Martwa natura ze skrzypcami / Still Life with a Violin

Lasoń A., Sonata No. 1

– Sonata No. 2

Lipiński K., Kaprysy op. 10, 27, 29 / Caprices Opp. 10, 27, 29 (I. Dubiska)

Meyer K., 6 preludiów / 6 Preludes

– Sonata Op. 36

Nikodemowicz A., Capriccio

Padlewski R., Sonata (I. Dubiska)

Paganini N., 24 kaprysy / 24 Caprices Op. 1 (T. Wroński)

Rode P. 24 kaprysy we wszystkich tonacjach / 24 Caprices in All the Keys (Z. Jahnke)

Ševčík O., 40 wariacji op. 3 / 40 Variations Op. 3 (I. Dubiska, E. Umińska)

Szałowski B., 6 kaprysów / 6 Caprices (E. Umińska)

Telemann G. Ph., 12 fantazji / 12 Fantasias (E. Umińska)

Umińska E., Studium gam i pasaży / Study of Scales and Arpeggios

Vieuxtemps H., 6 utworów op. 55, 6 utworów polifonicznych / 6 Pieces Op. 55, 6 polyphonic pieces (E. Umińska)

Wieniawski H., L'École moderne (Études-Caprices) Op. 10 (I. Dubiska, E. Umińska)

(Wyląg J.), Studia orkiestrowe na skrzypce, utwory symfoniczne Grażyny Bacewicz / Orchestral Studies for Violin, symphonic works by Grażyna Bacewicz

– Studia orkiestrowe na skrzypce, utwory symfoniczne Witolda Lutosławskiego, z. 1 / Orchestral Studies for Violin, symphonic works by Witold Lutosławski, Book 1

Projekt okładki: Witold Abako
Redaktor: Dorota Leszczyńska-Zajac
Redaktor techniczny: Barbara Smajdor
Skład komputerowy nut: Bogusław Sowiński

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, al. Krasieńskiego 11a, Kraków.
Wyd. I. Printed in Poland 1996. Pracownia Poligraficzna PWM.
Zam. nr 143/96

ISBN 83-224-3321-2

