

**Wybór etiud wirtuozowskich**

na skrzypce

**A Selection of Virtuoso Études**

for Violin

Antoni Cofalik



Polskie Wydawnictwo Muzyczne



**Wybór etiud wirtuozowskich**  
na skrzypce  
**A Selection of Virtuoso Études**  
for Violin

Antoni Cofalik

*Pauci Sherban LUPU*

*2 wypracowania szeregu wznowienia  
i majjaci*

*- Antoni Cofalik*



Polskie Wydawnictwo Muzyczne  
Kraków 1992







# Wybór etiud wirtuozowskich

## A Selection of Virtuoso Études

CHARLES BÉRIOT  
(1802-1870)  
*Études de concert op. 123, I, nr 2*

**Allegro moderato**

The musical score is written for a single melodic line in 3/8 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro moderato'. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 8, 16, 23, 29, 35, 41, 47, and 53 indicated at the start of their respective lines. Dynamics include *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), and *p* (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-4 and 0 (for natural). Slurs and accents are used throughout. The piece concludes with a final measure marked *mp*.

\*Sposób wykonania:

Method of performance:





59 *cresc.* *f*

65

71 *p* *dolce*

78 *mf* *p* *mf* *f*

85

91

96

101 *mp* *cresc.*

107 *f* *p*

112 *mp*

117 *f*

PWM 8887

Detailed description: This page contains ten staves of musical notation for guitar. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Techniques like triplets, slurs, and vibrato are also present. The key signature changes from one flat to two flats. The piece concludes with a final chord marked with a '+' sign.



1. 3. 2. 4. 5. 6.

**2** *Presto* *mp leggiero*

5 *mf* *p*

10 *mf* *p*

14 *mp* *mf*

19 *p* *mf*

24 *p* *p*

29 *cresc.* *mf*

34 *mp* *cresc.* *p*

39 *cresc.*

43 *mf*

47 *p*



51 *p* *poco a poco cresc.*

56 *f*

61 *mf*

66 *p* *mp*

71 *cresc.* *sf* *mp*

76 *sf* *mp* *mf*

81 *sf* *sf*

86 *sf* *p* *poco a poco cresc.*

92 *f* *mf*

97 *f* *mf*

103 *p*

\* W oryginale:  
In the original:



Allegro moderato

3 1=

7 *mp legato* 2=

13 *mp* 1=

19 *p* 1= 3 4 1=

25 *f* 1 0 3 2 *cresc.* 2

31 2 1 4 3 1 4 3 1=

37 *poco rall.* 2

43 *a tempo* *mp* 1= *sim.* 2 *dim.* 1= 2= 3 2=

49 4 2 1= 2 2

55 4 3 2 1 4

*mf*



61 *mf* *sim.*

67 *p* *mp* *cresc.*

73 *poco* *a* *poco*

79 *f*

85 *dim.* *mp*

91 *mp*

97 *mp*

103 *f*

109

115 *mf* *poco rall.*

The musical score consists of ten staves of music. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a 'poco rall.' marking.



120 *a tempo*

126 *mp*

132 *mp*

137 *p*

142 *mf*

148 *f*

153 *ff*

159 *mf*

164 *f*

170 *dim.* *p*



## CHARLES BÉRIOT

(1802-1870)

*Etudes de concert op. 123, I, nr 25*

Allegro

4 *f f f simile*

7

14

20

26

32 *f f f*

38

44

50

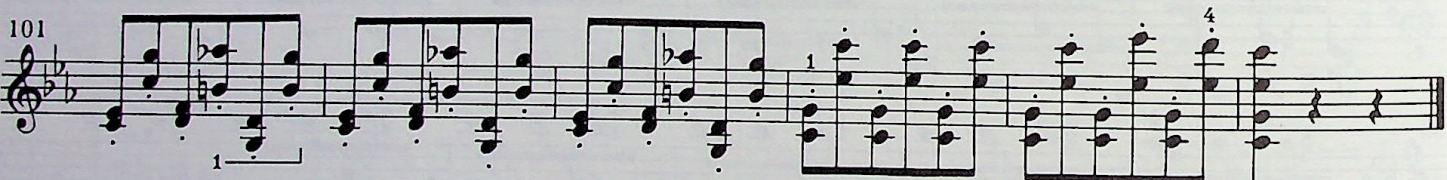
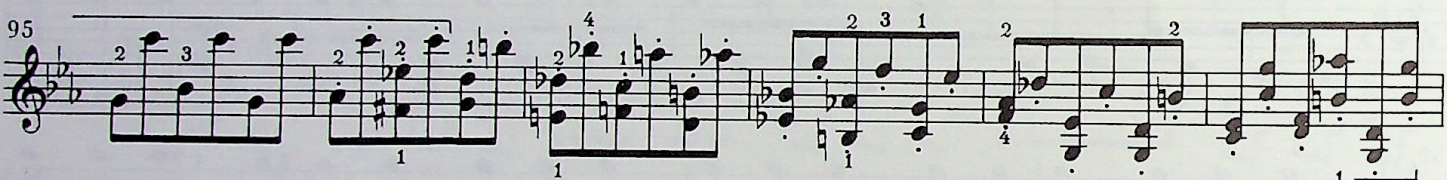
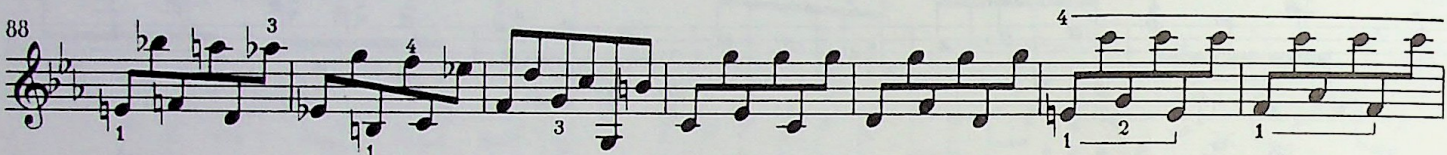
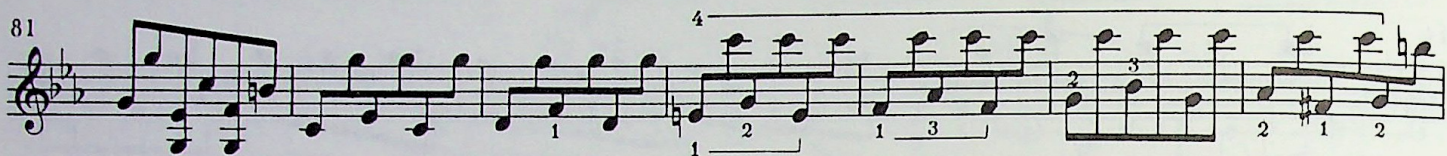
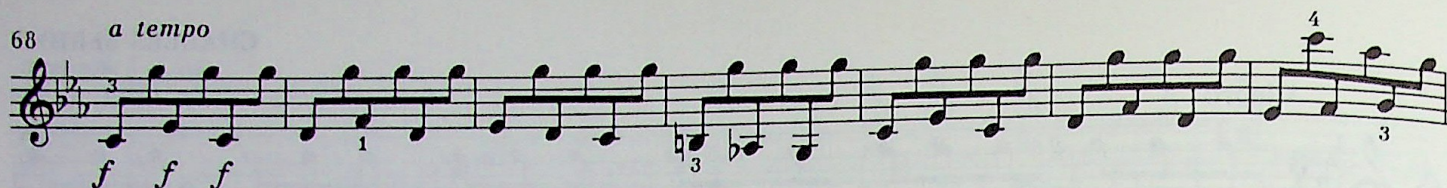
56

62 *simile*

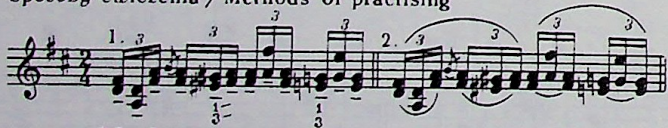
*rit.*

\* chwycić równocześnie/ stop simultaneously



68 *a tempo*

Sposoby ćwiczenia / Methods of practising



Moderato

CHARLES BÉRIOT

(1802-1870)

*Etudes de concert op. 123. I, nr 8**giocoso*



10 *f* *mp* *f* *p*

14 *cresc.*

17 *mf* *mp* *cresc.*

20 *f* *di - mi - nu - en - do* *poco rit.*

23 *mp* *f* *mp*

26 *f* *mp*

29

32 *mf*

35

38 *p* *p* *p* *f* *rit.*



**Maestoso** \* ( $\text{♩} = 66$ )

6 *f* *mf* *V* *mf*

5 *f* *mf*

**Allegretto**

11 *mp scherzoso*

15

19

23

27 *mf* *p* *mf* *p*

31 *mf* *p* *mf*

35 *restez mp*

*V* *mf*

\* Woryginalie Allegretto  
In the original: Allegretto

\*\* Sposób wykonania:  
Method of performance:  itd. / etc.



39 *restez* *rit.*

43 *a tempo*

47

51 *restez*

55 *restez*

58

61

65

69

73



77

81

84

87

91

95

99

103

106

*restez*

*restez*

*f*

*G*



**Sposób ćwiczenia:**  
**Method of practising:**

CHARLES BÉRIOT  
(1802-1870)

*Etudes de concert op. 123, II, nr 52*

Adagio ma non troppo (♩ = 66)

Sposób ćwiczenia:  
Method of practising:

Adagio ma non troppo (♩ = 66)

CHARLES BÉRIOT  
(1802-1870)  
*Etudes de concert op. 123, II, nr 52*

7 *mf*

10 *canto sost.*

10 *sim.*

12

15

18

21

24



26 *dolce*

28 *simile*

30

32

34

36

38

41

43 *dolce*

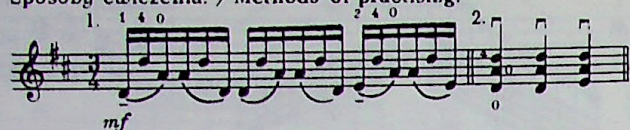
The musical score is written for guitar on a single staff in treble clef. It consists of 18 measures, numbered 26 to 43. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations: eighth and sixteenth notes, chords, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. Dynamic markings include *dolce* (measures 26, 43) and *simile* (measure 28). There are also articulation marks like 'V' (accents) and 'v' (pizzicato). Measure numbers 10, 12, 9, and 11 are placed above some of the musical groups, possibly indicating fret positions or measure counts within a phrase. The notation is dense, with many beamed notes and complex chordal structures.







Sposoby ćwiczenia: / Methods of practising:



Labirynt harmoniczny / Harmonic labyrinth  
Facilis aditus, difficilis exitus

PIETRO LOCATELLI

(1693-1764)

*L'arte del violino op.3, nr 23*

Moderato (♩ = 120 - 132)



31 *mf*

34

37 *p*

40

43 *f legato*

46

49 *mp*

52 *mf*

55 *simile*

\* zatrzymać 2 palec na strunie A do końca t. 53 / hold the second finger on A string until the end of bar 53



58 *p*

61

64 *cresc.* *f* *legato* *mp* *f* *legato* *mp* *f* *mp* *simile*

67 *f* *mp* *cresc.* *f* *mf*

70 *f* *mf* *f* *dim.* *f* *mf*

73 *f* *mf* *dim.*

76 *legato* *f* *mp* *f* *mf* *f*

79 *ff* *legato*

82 *mp* *simile*

\*pozostawić 4 palec na strunie E do końca t.81 / hold the fourth finger on E string until the end of bar 81



85 *cresc.* *f*

88 *mp*

91 *cresc.* *f*

94

97 *dim.* *p*

100 *cresc.* *f*

103 *D A*

106 *dim.* *mp*

109 *f*

112 *dim.* *mp*



115 *cresc.* *f* *mf*

118 *f* *mf*

121 *f*

124 *mf*

127

130 *f* *(4)*

133 *(4)*

136

138

141 *mf* *tr* *tr* *ff*



CHARLES BÉRIOT

(1802-1870)

*Etudes de concert op. 123, I, nr 12*

Largo maestoso (♩ = 88)

9 *f* *ben ritmato* *mf*

2 *f* *mf*

3

4

6

8

9

10

11



13

14

16

18

20

22

24

26

*mf*

*mf*



This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar, with measures numbered 28 through 42. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific fret numbers (e.g., 0, 1, 2, 3, 4) and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) indicated above the notes. The music is written in a single system, with each staff representing a line of the musical score. The notation is complex, featuring many beamed notes and slurs, suggesting a fast or technically demanding piece. The key signature appears to be one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but is likely 4/4 based on the note values.

28

30

32

34

36

38

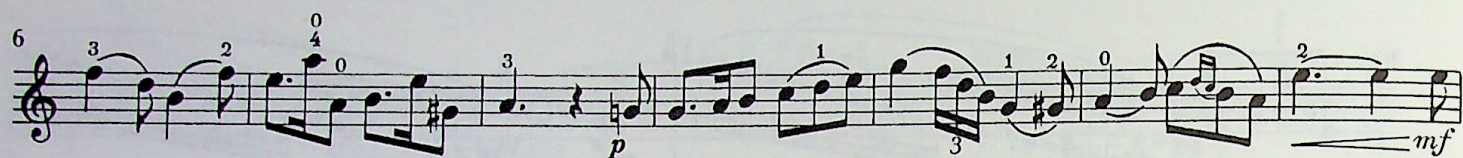
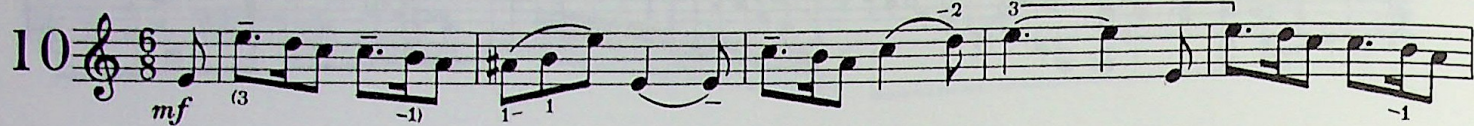
40

42



## TEMA SICILIANA ♩ = 96

Etudes de concert op. 123.II, nr 60



## Var.I





## Var. II

41 *mf*

44

47 *tr*

50 *p*

53

## Var. III

(56) *leggero*

59

61

64 *tr*

67

70



## Var. IV

Poco meno mosso

73 *mf*

74

75 *p*

76 *mf*

77

78

79

80 *dolce* *segue*

82

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff in 6/8 time. It consists of nine measures, numbered 73 to 82. The tempo is 'Poco meno mosso'. The dynamics are marked as *mf* (measures 73, 76), *p* (measure 75), and *dolce* (measure 80). The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations: eighth and sixteenth notes, rests, slurs, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). There are also breath marks (V) and accents (A). Measure 80 is marked 'dolce' and 'segue', indicating a change in mood and a continuation of the piece. Measure 82 shows a change in the melodic pattern, with a 1/4 note and a 3/4 note.



84 *rit.*

85 *a tempo* *mp*

86

87

88

Var. V\*  
Poco più mosso *mf*

89

91

93

95



97

*a tempo*

101

103

Var. VI

L'istesso tempo

105

108

111

114

117



## 121

## Tempo I

cantabile

pizz.  
arp. *mf*

агсо

mv

## Finale

mf

✱✱

\*Sposób wykonania:  
Method of performance:  itd.

**\*\*W oryginale**  
**In the original**

\*\*\* Woryginalne o oktawę niżej / In the original an octave lower



*Etiudy wirtuozowskie* są materiałem ćwiczeniowym o charakterze specjalistycznym, przeznaczonym dla znacznie zaawansowanych i odpowiednio uzdolnionych uczniów. Cykl, złożony z utworów przypominających niektóre kompozycje na skrzypce solo J. S. Bacha, N. Paganiniego i H. Wieniawskiego zawiera problemy wykonawcze, z jakimi studiujący spotka się w utworach typu wirtuozowskiego, a także w całej wielkiej literaturze skrzypcowej (w dziełach Bacha, Brahmsa, Czajkowskiego i innych kompozytorów). W dydaktyce skrzypcowej etiudy niniejsze mogą być wykorzystywane jako samodzielne studia problemowe o wysokim współczynniku trudności, oraz jako materiał pomocniczy w pracy nad konkretnymi utworami koncertowymi.

Zaletom szkoleniowym zbioru dorównują niejednokrotnie duże walory muzyczne poszczególnych etiud; ciekawa harmonika, urozmaicona faktura, pomysłowa forma — to elementy, które wzmacniają i utrzymują zainteresowanie studiującego ćwiczeniem.

Naturalny sposób stymulowania rozwoju instrumentalnego, jakim jest stopniowanie trudności, w opracowaniu tym ma niekiedy odmienną formę, polegającą na celowym zagęszczaniu trudności. Istotą tej „metody utrudniania” jest zgromadzenie zapasu techniki, dzięki której odpowiednie fragmenty utworów wydadzą się grającemu relatywnie łatwiejsze.

Pochodzący z różnych wydawnictw materiał wymagał jednolitego, zgodnego z dzisiejszym stanem wiedzy, opracowania wykonawczego.

Mając na uwadze zwięzłość oraz zwartość poszczególnych etiud, a także kierując się określonymi potrzebami dydaktycznymi, w kilku wypadkach dokonałem modyfikacji materiału tekstowego. Oto wprowadzone przeze mnie zmiany wewnątrz wybranego materiału:

zbyt rozbudowane etiudy 3 i 7 skrócone zostały o zbędne powtórzenia, przy czym w obu przypadkach starania moje szły w kierunku możliwie wiernego zachowania ich formy. Etiuda 3 podana ponadto została w wersji na skrzypce solo (w oryginale z towarzyszeniem drugich skrzypiec), zaś etiuda 4 — bez mało instruktywnego fragmentu wstępnego. Zmieniając nieznacznie tekst w zakończeniach etiud 2, 7 i 10 chciałem uniknąć monotonii kilkakrotnego powtarzania tych samych zwrotów brzmieniowych. Rezygnacja z akompaniamentu fortepianowego w etiudzie 10 (temat z wariacjami) umożliwiła włączenie do niej kilku nowych zadań instrumentalnych (war. 5, 6, 7 — w stylu zbliżonym do całości — są autorstwa Antoniego Cofalika — przyp. red.). Opuściłem natomiast ostatnią wariację, której problematyka dublowałaby

These *Virtuoso Études* constitute specialized practice material for advanced and adequately gifted pupils. The cycle, consisting of pieces resembling some solo violin compositions by J. S. Bach, Paganini and Wieniawski, presents the student with performing problems which he will encounter in virtuoso compositions as well as the entire violin repertory (in compositions by Bach, Brahms, Tchaikowsky as well as other composers). In violin teaching the present études can be used as self-contained problem studies with a high difficulty coefficient as well as auxiliary material in work on specific concert pieces.

The technical virtues of the collection are frequently matched by the high musical qualities of particular études; interesting harmony, diversified texture and ingenious form are elements that heighten and maintain the student's interest in the exercise.

In this edition the usual way of stimulating instrumental development, such as the gradation of difficulties, sometimes takes a different form, consisting of the intentional concentration of difficulties. The essential aim of this „method of making more difficult” is the accumulation of a store of technique, thereby rendering corresponding passages of compositions in the violinist's repertoire comparatively easy.

The material, which was derived from various publications, required uniform preparation for performance in conformity with the state of our knowledge today. In several cases, bearing in mind the need for each étude to be concise and compact, and also having consideration for specific didactic aims, I have modified the text in some respects. The changes introduced are as follows:

the excessively lengthy third and seventh Études have had superfluous repetitions removed, although in both cases I aimed to preserve their form as faithfully as possible. Étude 3 is also presented in a version for solo violin (in the original it is accompanied by another violin), while the initial section of the fourth Étude, which has no instructional value, has been removed. By changing the text slightly at the end of Études 2, 7 and 10, I tried to avoid the monotonous repetition of the same phrases. The abandoning of the piano accompaniment in Étude 10 (theme and variations) permitted the inclusion of a few new instrumental problems (Vars. 5, 6 and 7, stylistically similar to the remainder, are by Antoni Cofalik — Editor's note). On the other hand, I left out the last variation as the problems occurring in it appear in the final section of the étude. In its present shape the étude resembles closely well-known concert forms of this type (foremost of which is Paganini's *Capriccio No 24*).







**Dynamika:** Wpisane w tekst utworu oznaczenia dynamiczne oddają jedynie to, co w naturalny sposób „wychodzi” niejako samo (trójdźwięki i czterodźwięki brzmią z natury mocniej od głosu pojedynczego czy dwudźwięków), toteż ingerencja grającego może być tutaj ograniczona do minimum.

**Gra akordowa:** Czterodźwięki wykonuje się w dwóch płaszczyznach strunowych (tzw. akordy łamane). Akordy trójdźwiękowe gramy na ogół jednocześnie, ustawiając smyczek na środkowej z trzech strun. Równoczesne odzywanie się trzech dźwięków w akordach zależy od właściwej szybkości pociągnięcia smyczka (rozmach), oraz dobrego „resorowania” prawej dłoni. Uzyskanie brzmienia miękkiego, wolnego od różnego rodzaju przydźwięków ułatwić może operowanie smyczkiem bliżej chwytai. W ćwiczeniu następstw akordowych konieczne jest stosowanie tzw. techniki przygotowawczej; dzięki niej zwiększa się sprawność i precyzja lewej ręki, grający zyskuje bowiem każdorazowo czas na ocenę chwytu.

Plastyczne wydobywanie tematów w kolejnych głosach, właściwe rozłożenie napięć muzycznych w utworze — to zadania wymagające od wykonawcy słyszenia polifonicznego, wrażliwości na barwę dźwięku, a także zmysłu konstruowania formy. Uwydatnienie melodii w dolnym głosie ułatwi łamanie akordów w dół (↓).

**2.** Problemem pierwszoplanowym jest tutaj szybkość gry. Umiejętność ta wiąże się z pewną automatyzacją gry, a rezultaty naszej pracy zależą od doboru właściwych sposobów ćwiczeniowych:

- a) sposób 1 (w tempie umiarkowanym) wyrabia dobre wyczucie płaszczyzn strunowych;
- b) sposoby 2, 3, 4 (rytmizowanie) wyrównują technikę palcową, wprowadzając już najmniejsze elementy szybkości;
- c) sposoby 5, 6 — to ćwiczenia szybkości. Wykonanie każdej z grup (trioli w przypadku sposobu 5 i grupy złożonej z trzech trioli w przypadku sposobu 6) powinno charakteryzować się impulsem (akcent) na pierwszej nucie, oraz pewną odruchowością pozostałych. Bezpośrednio po ostatnim dźwięku nastąpić powinno każdorazowo przygotowanie kolejnej akcji instrumentalnej w obu rękach (odruch przygotowawczy tworzy zawsze energetyczną całość z poprzednim kompleksem ruchowym). Pauzy, oddzielające od siebie poszczególne grupy nut, stanowią istotne w tej fazie ćwiczenia momenty odprężenia mięśniowych.

Zatrzymywanie palców na strunach (———), a także stawianie ich na dwóch strunach równocześnie (=====) ma na celu uniknięcie zbędnych ruchów palców. Etiudę wykonuje się dolną i środkową częścią smyczka (dźwięki nie legowane artykulacją sautillé). Sautillé forte osiąga się dzięki specyficznemu kontaktowi smyczka ze struną, polegającego na tym, że włosie nie odrywa się od strun, a drga jedynie pręt smyczka.

Etiuda jest przygotowaniem do *Kaprysu 5* N. Paganiniego (część środkowa), a także do *Kaprysu 4* z op. 18 H. Wieniawskiego. Podane sposoby ćwiczenia (odpowiednio zmo-

63–71 etc.) should be executed with *détaché poco marcato* articulation.

**Dynamics:** The dynamic marks in the text indicate only what „emerges”, as it were, as a matter of course (triple and quadruple stops sound stronger by nature than single notes or double stops) and so here contributions from the player may be reduced to a minimum.

**Playing of multiple stops:** Quadruple stops are performed in two string planes (so-called broken chords). Triple stops are generally played simultaneously, with the bow placed on the middle string of the three. The simultaneous sounding of the notes of the chord requires a suitably vigorous bow stroke and good „spring-action” in the right hand. A soft sound, free of any kind of accidental noise, may more easily be obtained by playing with the bow nearer to the finger board. In practising successions of chords it is necessary to apply the so-called preparatory technique; thanks to it the efficiency and precision of the left hand increase, for the player gains time each playing to estimate where to stop the strings.

The full bringing-out of the themes in successive parts and the proper distribution of musical tensions in the composition are tasks which demand from the player the ability to hear polyphonically, a sensitivity to timbre and the knack of building form. The breaking of chords downwards (↓) will make it easier to emphasize the melody in the lower part.

**2.** Here the main problem is the speed of execution. This skill requires a somewhat automatic method of playing and the effects of our work depend on the choice of proper methods of practising:

- a) method 1 (in moderate tempo) develops a good sense of string planes;
- b) methods 2, 3 and 4 (rhythmicization) even out the fingering technique, and also introduce the smallest elements of speed;
- c) methods 5 and 6 are exercises in speed. The performance of each of the groups (a triplet in method 5 and a group composed of three triplets in method 6) should be characterized by a stress (accent) on the first note and a kind of reflex action for the remaining ones. Every time the last note should be immediately followed by the preparation of the next instrumental action in both hands (a preparatory reflex always forms an energetic whole with the preceding motional complex). Rests, separating particular groups of notes, constitute moments of muscle relaxation, important in this phase of practising.

The leaving of fingers on the strings (———) as well as their placing on two strings at the same time (=====) is intended to avoid unnecessary movements of the fingers. The étude is performed with the lower and the middle sections of the bow (non-legato notes — with sautillé articulation). Sautillé forte is accomplished by keeping the bow in contact with the string so that the horsehair does not leave the string and only the bow stick vibrates.

The étude is a preparation for Paganini's *Capriccio No 5* (middle movement) and Wieniawski's *Capriccio No 4* from Op. 18. The foregoing practice-methods (suitably modified) can be used in work on other pieces of a similar kinetic nature.



dyfikowane) stosować można w pracy nad innymi utworami o charakterze motorycznym.

3. Ten melodyjny dwugłos przypomina *Kaprys 2* z op. 18 H. Wieniawskiego. Najważniejszym zadaniem grającego jest tutaj plastyczne wydobywanie obu planów melodycznych. Dla osiągnięcia płynności prowadzenia głosów niezbędne jest wyrobienie falistego, elastycznego ruchu smyczka (z udziałem przegubu). Nasycenie wibracją nut melodycznych, oraz nieznaczne fluktuacje agogiczne i dynamiczne (*tempo rubato*) przyczynią się do nadania wykonaniu cech artystycznych. W środkowym, arpeggiowym fragmencie utworu (t. 43–84) w obrębie każdego taktu obowiązują chwytaki akordowe.

4. Etiuda oparta jest na technice *détaché* poprzez struny. Smyczkowanie to, dające efekt równoległego prowadzenia dwóch planów melodycznych, znajduje częste zastosowanie w kompozycjach N. Paganiniego (*Kaprysy 2, 16, 22, I cz. Koncertu D-dur* i in.). Energiczne pociągnięcia  $\square$  na dolnych dźwiękach ( $f$ ) stanowią każdorazowo odbicie dla smyczka w kierunku górnych (słabszych) dźwięków (w *Kaprysie 2* Paganiniego smyczkowanie to występuje ponadto w wersji odwróconej: mocne — górne dźwięki, grane  $\vee$ ). Smyczek powinien dobrze przylegać do strun, a najlepsze brzmienie osiąga się w jego środkowej części. Fragment od t. 59–67, oraz od t. 96 do końca można dla urozmaicenia grać dolną częścią smyczka, stosując artykulację „pół-spiccato”.

5. Celem tej trudnej etiudy jest doskonalenie techniki grania pochodów dwudźwiękowych w różnych układach. Po opanowaniu dwudźwięków pod względem intonacyjnym (gładkim, śpiewnym *détaché* — sposób 1), dobrze jest przegrać etiudę artykulacją legato — po 3, a następnie po 6 (sposób 2). Sposób ten zmusza lewą rękę do ścisłego kontaktu z chwytaki (technika legato przeniesiona jak gdyby do lewej ręki), sprzyja także lepszemu wyczuwaniu przez prawą rękę płaszczyzn strunowych. Zakończenia poszczególnych sekwencji (akordy), oraz inne trudniejsze chwytaki miejsca (koniec t. 5, początek t. 6 itp.) należy ćwiczyć z zastosowaniem techniki przygotowawczej. W t. 16–18, a także w kilku innych jeszcze miejscach utworu możliwe są chwytaki akordowe. Sposób ten — pozornie trudniejszy — ostatecznie jednak znacznie ułatwia wykonanie wyżej wymienionych fragmentów. Etiudę wykonuje się sprężystą artykulacją (niezbyt krótkie spiccato) w pobliżu środka ciężkości smyczka. Podobne zwroty i układy brzmieniowe spotkać można w szeregu utworach koncertowych (od Paganiniego do Czajkowskiego i Karłowicza).

6. Etiuda jest znakomitą „wprawką” do *Kaprysu 11* N. Paganiniego. Naprzemienne smyczkowanie  $\vee \square$  („contro” wg Paganiniego) w górnej części smyczka najlepiej oddaje jej żartobliwy charakter. Rytm punktowany powinien być maksymalnie „wyostrzony”, przy czym dłuższa jego wartość może brzmieć nieco krócej (sposób wykonania podany jest pod tekstem nutowym). Myślowo, a także ruchowo trzydziestodwójkę należy łączyć z następującą po niej szesnastką. Z niewielkiego powstrzymywania rytmów punktowanych wynika każdorazowo zwiększona impulsywność wykonania grup triolowych (swoiste *tempo rubato*).

3. This melodious two-voice étude resembles Wieniawski's *Capriccio No 2* from Op. 18. Here the player's most important task is to bring out both melodic lines in a profound manner. In order to acquire fluency in voice-leading it is essential to develop wavy, springy movements of the bow through wrist-action. The instillation into the melodic notes of vibrato and slight agogic and dynamic fluctuations (*tempo rubato*) will help introduce artistic features into the performance. In the middle arpeggio section of the composition (bars 43–84) multiple stopping has to be used within each measure.

4. This étude is based on the *détaché* over the strings technique, a mode of bowing producing the effect of two melodic lines moving in parallel, which is frequently applied in Paganini's compositions (*Capriccios Nos 2, 16 and 22; first movement of Concerto in D major* etc.). Each energetic stroke  $\square$  on the down-bow for notes on the lower string ( $f$ ) provides take-off for the bow in the direction of the upper (weaker) notes (in Paganini's *Capriccio No 2* this manner of bowing also appears in an inverted version: strong, upper notes played on the up-bow  $\vee$ ). The bow should hold the strings well, the best tone being achieved from its middle section. The passages from b. 59 to 67 and from b. 96 to the end may be played, for variety's sake, in the lower section of the bow, using a *semispiccato* articulation.

5. The objective of this difficult étude is to perfect the technique of playing of progressions of double-stopped intervals in various arrangements. After mastering the intervals intonationally (smooth, cantabile *détaché* — method 1), it is advisable to play the étude legato three double-stops at a time and then six at a time (method 2). This method demands close contact of the left hand with the finger board (as if the legato technique is transferred to the left hand) and enhances a better sense of string planes in the right hand. The endings of particular sequences (chords) and other places which are difficult because of string-stopping (over bars 5, 6 etc.) should be practised using the preparatory technique. In bars 16–18 as well as at several other places in the composition multiple stopping is possible. This method, although seemingly more difficult, ultimately facilitates the performance of the above passages considerably. The étude is performed with bouncing articulation (not very short spiccato) near the centre of gravity of the bow. Similar phrases and textures can be encountered in several works in the violin concert repertory (from Paganini to Tchaikovsky and Karłowicz).

6. The étude is a superb exercise for Paganini's *Capriccio No 11*. Alternating up and down strokes  $\vee \square$  („contro” acc. to Paganini) in the upper section of the bow best render its playful nature. The dotted rhythm should be as „pointed” as possible and its longer value may sound somewhat more detached as well (the manner of execution is given under the music text). The demisemiquaver ought to be linked — in mind and in motion — to the semiquaver that follows it. A small holding-back of dotted rhythms results every time in an increase in the impulsiveness of the performance of the triplet groups (a specific instance of *tempo rubato*).



7. Jest to studium techniki pasażowej. Motywiczne pokrewieństwo z *Kaprysem 17* N. Paganiniego oznacza i w tym przypadku zbieżność problemową obu utworów. Zwiewność wykonywanych na jeden impuls arpeggiów kontrastować tutaj powinna ze śpiewnością dwudźwięków (dialog różnych pod względem charakteru motywów). Sposób ćwiczenia polegający na wyodrębnieniu w każdym z arpeggiów dwóch podgrup (dodatkowy akcent spełnia tutaj rolę nowego impulsu) powinien znaleźć zastosowanie na etapie ćwiczenia szybkości. W czasie wykonywania etiudy arpeggia muszą być jednak traktowane całościowo i powinny brzmieć jak najgładziej. Podczas przechodzenia smyczka z jednej struny na drugą ruch ręki powinien być płynny, pozbawiony „schodków”. Im szybsze tempo gry — tym lżejsze padanie palców na struny. Stosowanie techniki przygotowawczej przy przechodzeniu z arpeggiów na dwudźwięki i odwrotnie przyda grze specyficznej energii i sprężystości.

8. *Labirynt harmoniczny* jest interesującym przykładem zastosowania formy architektonicznej w utworze muzycznym. Kaprys pochodzi ze zbioru *24 Capricciów* na skrzypce solo, które wraz z *12 Koncertami* tworzą najsłynniejsze dzieło P. Locatellogo — *L'Arte del Violino*, op. 3 (1733).

W opracowaniu niniejszym oparłem się na realizacji F. Davida (w oryginale tekst utworu posiada formę czysto harmoniczną), a najistotniejsze zmiany dotyczą notacji oraz dynamiki.

W początkowej fazie ćwiczenia grający powinien ograniczyć się do artykulacji legato (sposób 1), koncentrując uwagę na plastycznym wydobywaniu dolnego głosu. W miejscach połączeń poszczególnych segmentów — wariacji (t. 11/12, 22/23 itp.) nieodzowne jest stosowanie techniki przygotowawczej. Studiowanie etiudy pełnymi akordami (sposób 2) przyzwyczai grającego do jednoczesnego chwytania wszystkich dźwięków, może także ułatwić pamięciowe opanowanie utworu.

W arpeggio skaczącym ważne jest znalezienie odpowiedniego miejsca na smyczku (okolica środka smyczka), oraz nie przekraczanie strefy jego samoczynnego odskakiwania od strun; dobre rezultaty brzmieniowe może dać bardziej pionowe ustawienie smyczka w stosunku do strun (mniejsze „kantowanie”). Właściwe rozplanowanie napięć muzycznych (z tendencją do narastania na przestrzeni całego utworu), barwowe zróżnicowanie poszczególnych rejestrów — to zadania wchodzące już w zakres problemów interpretacyjnych. Ten efektowny utwór koncertowy (znakomicie nadaje się na „bis”) w dydaktyce skrzypcowej może być wykorzystywany jako wprowadzenie do *Kaprysu 1* N. Paganiniego, zaś w wersji legatoowej jako przygotowanie do arpeggiowego fragmentu *Ciaccony d-moll* J. S. Bacha.

9. Problemem numer 1 jest tutaj wirtuozowskie tzw. twarde staccato w obu kierunkach smyczka. Kolejność pracy nad tym rodzajem artykulacji wyznacza już sam układ etiudy. W części

7. This étude is a study in passage-work technique. In this case there is also a motivic relationship with Paganini's *Capriccio No 17*, meaning that both compositions share similar problems. The airy quality of arpeggios executed on one beat should contrast here with the melodiousness of the double stops (a dialogue of motifs differing in character). The practice-method involving the isolation of two sub-sections in each arpeggio (the additional accent functions here as a new stress) should be used at this stage of speed practising. During the performance of the étude, however, arpeggios are to be treated as a whole and should be played as smoothly as possible. While the bow passes from one string on to another, the hand should move fluently, not by fits and starts. The greater the speed of execution, the more lightly should the fingers fall on the strings. The application of the preparatory technique in the passage from arpeggios to double stops and vice versa will add particular vigour and sprightliness to the performance.

8. „The harmonic maze” is an interesting example of the application of architectonic form in a musical composition. The caprice comes from a collection of *24 Capriccios* for solo violin, which together with *12 Concertos* form the best-known work of Locatelli — *L'Arte del Violino*, Op. 3 (1733).

In this edition I used as a basis David's realization (in the original the texture of the composition is purely harmonic) and the most essential modifications introduced concern notation and dynamics.

In the initial phase of preparation the player should confine himself to legato articulation (method 1), concentrating on bringing out the lower part strongly. Where particular sections — variations — join (bars 11/12, 22/23, etc.), the preparatory technique must be used. Practising the étude in full chords (method 2), the player will become accustomed to stopping the strings for all the notes at the same time and, in addition, he will find it easier to memorize the composition.

In the case of a bouncing arpeggio it is important to find an appropriate place for the bow (middle section) and not go beyond the range of its automatic bouncing back from the string; good sound effects can be produced with the bow held in a more vertical position against the strings (lesser „edge”). An appropriate scheme for the varying degrees of musical tension (showing a tendency to increase throughout the composition) and the differentiation of particular registers with regard to timbre are tasks that come within another sphere, that of interpretation. In violin teaching this brilliant concert piece (it is perfectly suitable for an encore) can be used as an introduction to Paganini's *Capriccio No 1* and, in its legato version — as a preparation for the arpeggio passage of J. S. Bach's *Ciaccona in D minor* (in its legato version).

9. Here the main problem is the virtuoso, so-called hard staccato played on both the up- and down-bow. The course

\* Początek utworu w zapisie F. Davida:



\* The beginning of the composition in F. David's notation:





legatowej celem grającego powinno być osiągnięcie maksymalnej precyzji i lekkości palcowej w połączeniu z umiejętnością regulowania tempa gry (współdziałanie obu rąk w staccato polega na dostosowywaniu ręki lewej do prawej, a nie odwrotnie). W staccato ważnym zadaniem prawej ręki jest przybliżanie względem siebie płaszczyzn strunowych podczas przechodzenia z jednej struny na drugą (wyprzedzające podnoszenie, lub obniżanie łokcia). Ewentualnym zahamowaniem ruchowym w momentach przejść przez struny zapobiec może dodatkowy impuls na każdym pierwszym dźwięku na „nowej” strunie. W staccato granym □ wydolność prawej ręki zwiększa się przy niewielkim obniżeniu przegubu, połączonym z odchyleniem smyczka włosiem na zewnątrz. Poprawna realizacja początkowego rytmu zależy od dokładnego wyliczenia wartości pauzy (w pulsie trzydziestodwójkowym), oraz szczelnego wiązania trzydziestodwójki z następującą po niej ósemką. Stosowanie techniki przygotowawczej w obu rękach ułatwi wydobycie specyficznej ekspresji zawartej w tym podwójnie jak gdyby punktowym rytmie.

Ta trudna etiuda (słychać w niej reminiscencje *Kaprysu* 7 N. Paganiniego) może być przygotowaniem do wszystkich utworów, w których występuje wirtuozowskie staccato.

**10.** W tym popisowym kaprysie zestawiono szereg różnych elementów techniki. W temacie (*Siciliana*) najważniejsze jest umiejętne połączenie pierwiastka tanecznego (właściwe podziały smyczka) ze śpiewnością kantyleny.

War. I — Stan fizyczny lewej ręki, który określić można jako gotowość do wibracji, pomoże w uzyskaniu śpiewności w początkowych sektolach. W figuracjach triolowych (od t. 33) zaleca się stosowanie niektórych sposobów ćwiczenia podanych przy etiudzie 2 (rytmizowanie, ćwiczenia szybkości).

War. II — wykonuje się dolną częścią smyczka, artykulacją „półspiccato”.

War. III — należy grać artykulacją sautillé, przy czym od poczucia grawitacji w prawej ręce zależy powodzenie wykonania bariolażu w t. 58.

War. IV — Poprzedzająca ricochety wersja legatowa (pierwszy ósmiotakt) pozwoli grającemu skoncentrować się na problemach lewej ręki. Zmianom położenia ręki powinien każdorazowo towarzyszyć zdecydowany odruch przygotowawczy w obu rękach. W przypadku ręki lewej przygotowanie powinno dotyczyć zarówno pierwszego dźwięku nowej grupy, jak i tzw. grupowego układu palców. W ricochetach częstotliwość odbić smyczka (tempo gry) zależy od miejsca na smyczku, zaś wyrazistość i siła brzmienia — od kąta nachylenia smyczka w stosunku do struny.

War. V — Pizzicato lewą ręką (+) może zyskać na dynamiczności przy takim ustawieniu palców, w którym opuszki głębiej zachodzą na strunę. Uderzenia smyczka (∇□) powinny imitować pizzicato. Gra bliżej podstawka — to sposób na lepsze brzmienie flażoletów.

War. VI — Brzmienie akordów — długie, przerwy wynikające z nawrotów smyczka — jak najkrótsze; przenoszenie smyczka odbywa się możliwie najbliżej strun. Wejście palca

of work on this kind of articulation is determined by the structure of the étude. In the legato part the player should aim at acquiring the greatest possible precision and lightness in fingering together with skill at controlling the tempo of playing (co-ordination of both hands in staccato-playing consists in adjusting the left hand to the right and not the other way round). In playing staccato the essential role of the right hand is to bring the string planes closer to one another when passing from one string to the other (anticipatory lifting and lowering of the elbow). An additional stress on each first note on the „new” string may prevent possible difficulties when moving across strings. In staccato played □ on the down-bow the efficiency of the right hand increases when the wrist is lowered a little: in this it is accompanied by an inward tilt of the bow so that the horsehair is turned outwards. The correct realization of the initial rhythm depends on the accurate calculation of the value of the rest (in demisemiquaver pulse) and the tight linking of the demisemiquaver with the quaver following it. The use of the preparatory technique in both hands will make it easier to obtain the specific expression comprised in this seemingly double-dotted rhythm.

This difficult étude (reminiscences of Paganini's *Capriccio No 7* may be heard in it) can serve as a preparation for all compositions containing virtuoso staccato.

**10.** A number of technical aspects are combined in this showpiece caprice. In the Theme (*Siciliana*) it is most important skilfully to combine the dancing element (proper divisions of the bow) with the tunefulness of the cantilena.

Variation I — the physical condition of the left hand, which can be described as being in a state of readiness for vibrato, will contribute to the acquisition of tunefulness in the first sextuplets. In triplet figurations (from b. 33) it is advisable to apply some of the practice-modes given for Étude 2 (rhythmicization, exercises in speed).

Variation II — is played semispiccato with the lower part of the bow.

Variation III — is to be executed with sautillé articulation, success in the performance of the bariolage in b. 58 being dependent upon a feeling of gravitational pull in the right hand.

Variation IV — the legato version preceding the ricochets (the first eight-bar section) will permit the player to concentrate on left-hand problems. Shifts in the position of the hand should always be accompanied by a marked preparatory stress in both hands. In the case of the left hand, the preparation should involve both the first note of the new group and the so-called group arrangement of the fingers. In ricochets the frequency of bow bounces (tempo of playing) depends on the playing section of the bow whereas the clarity and volume of the sound on the angle of inclination between the bow and the string.

Variation V — left-hand pizzicato (+) can gain in volume when more of the fingertips are in contact with the strings. Upward bow-strokes (∇ □) should imitate the sound of pizzicato. To improve the tone of harmonics it is a good thing to play nearer the bridge.



na odległy flażolet i powrót do poz. I (t. 2) muszą być wykonane w sposób zdecydowany, a ruch ręki powinien minimalnie wyprzedzać smyczek.

War. VII — jest „powtórką” etiudy 3 w krótszym, ale nieco trudniejszym wydaniu. Środkowe pizzicata — to naśladowanie brzmienia harfy. Do finalowych arpeggiów zastosować można uwagi wykonawcze odnoszące się do etiudy 7. W zależności od potrzeb dydaktycznych etiudę można stosować w formie dowolnie pomniejszonej (do pojedynczych wariacji włącznie).

*Antoni Cofalik*

Variation VI — to achieve long sustained chords and the shortest possible rests resulting from bow-changes, the bow is to be carried over the strings as closely as possible. The shift of the finger to the position for remote harmonics and its return to position I (b. 2) should be made decisively and the movement of the hand should slightly precede that of the bow.

Variation VII — is a „repeat” of Étude 3 in a shorter but somewhat more difficult version. The middle pizzicato passage is imitative of harp sounds. The notes on performance for Étude 7 may be applied to the final arpeggios. Depending on didactic requirements, this étude may be used whole or in part (single variations).

*Antoni Cofalik*



## **Gamy, ćwiczenia i etiudy na skrzypce dla szkół II i III stopnia • Scales, Exercises and Studies for Violin for Secondary Music Schools and Music Academies**

- Cofalik A.**, Wybór etiud wirtuozowskich / A Selection of Virtuoso Études  
**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 w dwu- i wielodźwiękach / Studies in Double and Multiple Stopping (E. Umińska)  
**Feliński Z.**, Zasady gry skrzypcowej na podłożu fizjologii cz. II (usprawnienie aparatu gry skrzypcowej na podstawie wybranych etiud Kreutzera) / A Principles of Violin Playing on the Physiological Basis part II (the improvement of the violin playing apparatus on the basis of the selected studies by Kreutzer)  
**Florillo F.**, 36 etiud / 36 Studies (J. Stefan)  
**Gaviniès P.**, 24 etiudy / 24 Studies (J. Cetner)  
**Herman S.**, Ćwiczenia oparte na skali całotonowej / Whole-tone Exercises  
**Jahnke Z.**, Dwudźwięki / Double-stops  
— Studium gam / Scale study  
**Korgujew S.**, Ćwiczenia w dwudźwiękach / Double-stopping Exercises  
**Kotek J.**, 6 etiud / 6 Studies (E. Umińska)  
**Kreutzer R.**, 42 etiudy / 42 Studies (E. Umińska, T. Wroński)  
**Lipiński K.**, 3 kaprysy op. 29 / 3 Caprices Op. 29 (I. Dubiska)  
**Paganini N.**, 24 kaprysy op. 1 / 24 Caprices Op. 1 (T. Wroński)  
**Rode P.**, 24 kaprysy / 24 Caprices (Z. Jahnke)  
**Sauzay E.**, Études Harmoniques op. 14 (S. Mikuszewski)  
**Ševčík O.**, 40 wariacji op. 3 / 40 Variations Op. 3 (I. Dubiska, E. Umińska)  
**Szałowski B.**, 6 kaprysów / 6 Caprices (E. Umińska)  
**Umińska E.**, Studium gam i pasaży cz. I i II / Scale and Passage Work Study part I and II  
**Vieuxtemps H.**, 6 utworów polifonicznych op. 55 / 6 Polyphonic Pieces Op. 55 (E. Umińska)  
**Wieniawski H.**, Etiudy-kaprysy op. 18 / Études-Caprices Op. 18 (I. Dubiska, E. Umińska)  
— L'école moderne op. 10 (I. Dubiska, E. Umińska)

### **Studia orkiestrowe • Orchestral Studies**

- zeszyt I / fascicle I — S. Moniuszko  
zeszyt II / fascicle II — M. Karłowicz  
zeszyt III / fascicle III — K. Szymanowski  
zeszyt IV / fascicle IV — inni polscy kompozytorzy / other Polish composers