

42 этюда для скрипки

Етиуда ма характер декламациyjн. Глównым проблемем jest ту упробienie umiejётносьи волного prowadzenia smyczka i operowania zróżnicowaną dynamiką (crescendo, decrescendo). W oryginalne tekst etiudy podany został w tempie dwa razy wolniejszym. Znak ♩ (alla breve) jest propozycją redaktorów. Tempo szybsze (raczej *Andante*, $\text{♩} = 60$) udostępni tę etiudę uczniom tak w czytaniu, jak i wykonaniu.

This study is in the declamatory genre. It demands of the performer a mastery of the slow bow-stroke combined with contrasted dynamic effects (crescendo, decrescendo). The original tempo is half that indicated in this edition, the signature ♩ (alla breve) being the editors' suggestion. If played at a quicker tempo (*Andante* $\text{♩} = 60$), the study will be easier for the pupil to read and perform.

Adagio sostenuto

RODOLPHE KREUTZER
(1766-1831)

The musical score for Violin Study No. 42 by Rodolphe Kreutzer is presented in a single system of 10 staves. The key signature is G major (one sharp). The time signature is 4/4. The tempo is marked 'Adagio sostenuto'. The score includes various musical notations such as slurs, trills (tr), and dynamic markings like 'p' (piano). Fingerings are indicated by numbers 1-4. The score is numbered 1, 13, 25, 36, 49, 63, 74, 82, 94, and 102 at the beginning of each staff.

Najpopularniejsza chyba z wszystkich etud skrzypcowych, powszechnie stosowana do przerabiania wszelkich rodzajów artykulacji i kombinowanych smyczkowań. Studujący musi ją zatem umieć na pamięć, opanowawszy najpierw dokładnie działanie lewej ręki (palcowanie, zmiany pozycji, intonacja). W wydaniu niniejszym nie podajemy wzorów smyczkowań kombinowanych (tuki wplecione w detacché czy sautillé), dobrze znanych uczniom od pierwszych lat nauki. Z podanych niżej wzorów 5 pierwszych ma charakter „korekturowy”. Wzory 11 i 12 wnoszą pewne nowe elementy do pracy nad techniką smyczka.

This is perhaps the most popular among all violin studies, being above all an excellent exercise in the various types of articulation and "various" bowing. Hence it is essential to play this study by heart. To do so, the pupil should first master the left hand (fingering, change of position, intonation). The editors have refrained from giving examples of mixed bowings (slurs alternating with *détaché* and *sautillé*), as the pupil is expected to have become familiar with these strokes in the early stages of schooling. Of the model exercises which follow, the first five are "correction" exercises. Model exercises 11 and 12 point to some new ways of practising bowing technique.

1. *détaché* *sr.* 2. *détaché* *sr.* 3. *détaché* *sr.* 4. *détaché* *sr.* 5. *détaché* *sr.* 6. *détaché* *sr.* 7. *détaché sr.* *sautillé sr.* 8. *détaché* *sr.* 9. *détaché* *sr.* 10. *détaché* *sr.* 11. *détaché* *sr.* 12. *détaché* *sr.*

Détaché b. małym odcinkiem smyczka, utrzymując tę samą dynamikę. Zaczynając przy żabce, stopniowo schodzić aż do końca smyczka. W następnym takcie zbliżyć się stopniowo do żabki. Ćwiczenie to można rozplanować na przestrzeń 2 taktów, ewentualnie powtarzając dwukrotnie każdy dźwięk.

Détaché, with short bows, maintaining the same dynamics. Beginning close to the nut, move gradually to the point of the bow. In the next bar, move gradually towards the nut. The exercise may be extended over two bars, i. e., two bars in each direction, e. g. by repeating each note.

Allegro moderato

Smyczkowania w tekście tej etudy są oryginalne; najpierw jednak należy wyćwiczyć etudę oddzielnymi smyczkami, détaché. W ćwiczeniu etudy można zastosować smyczkowania występujące w taktach 1, 3, 4, 7 i 13, jak również wszystkie wzory podane dla *Etudy 2*. Zbiór ten uzupełniamy jeszcze paroma wzorami.

The bowings are reproduced from the original edition. The pupil should practise, however, this study with single détaché strokes. The bowings in bars 1, 3, 4, 7 and 13 are recommended for training, as are all the model exercises relating to *Etude No. 2*. Below are some further model exercises.

1. g.p.

2.

3. k.

4. k. c. z. c. k. c. z. c.

5. c. k. c. z.

6. śr. k. 3

7. k. staccato

8. k. staccato

9. z.

10. śr. gettato ricochet

11. z.

12. V détaché k. g. śr. d. z.

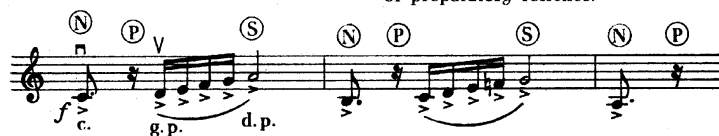
według wskazań podanych dla wzoru 12 w *Etudzie*
according to the indications for model exercise 12 in
Etude No. 2.

Allegro moderato


This page of musical notation is for a guitar piece, likely in a single melodic line. It consists of ten staves of music, each containing a measure or two of notation. The notation includes various guitar-specific symbols such as fret numbers (0, 4), fingerings (1, 3, 4), and a dynamic marking 'f'. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff.


Głównym problemem etudy jest studium staccata. Ważne tu jest sprężyste przygotowanie pierwszego dźwięku z grupy staccatowej. Dźwięk ten należy „chwycić” przygotowawczym odruchem, w końcu smyczka, w oczekiwaniu na „start”. Oto wzór rozplanowania podziału smyczka i impulsów:

The training of staccato playing constitutes the main problem in this study. Of great importance here is the command of the 'preparatory reflex "to seize" at the point of the bow the first note in the group to be played staccato while waiting for the "starting" sign. Below is a diagram of the division between bow strokes and of preparatory reflexes:



(Allegro moderato)

Etiuda niniejsza stanowi materiał do ostatecznego opanowania przez ucznia jednego détaché w górnej części smyczka oraz do świadomego opanowania problemu zatrzymywania nie grających palców na strunach, tam gdzie jest to nieodzowne. W ramach pracy domowej uczeń powinien wpisać do tekstu klamerki  w miejscach, gdzie palce muszą pozostać na strunie. Należy tego wymagać i w innych etiudach, jak np. w *Etiudzie 27*.

An excellent exercise for mastering the firm détaché stroke with the upper part of the bow. It also provides good training in consciously keeping the non-playing fingers on the string whenever required. As part of his home-work, the pupil should mark with brackets  those notes where retaining the finger on the string is indispensable. The same procedure should be carried out with some other studies, e. g. No. 27.

Allegro moderato

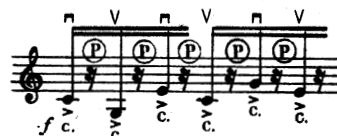


Zębaty rysunek melodyczny tego tekstu i wynikające zeń częste zmiany strun i przerywany smyczek na strunę nie sąsiadującą są okazją do wyrobienia śmiałych impulsów przygotowawczych obu rąk. Ćwicząc według wzoru:



U w a g a: W pauzach smyczek nie opuszcza struny.

The indented melodic curve and the ensuing frequent changes of string, combined with throwing the bow onto a non-adjacent string, help to develop bold preparatory reflexes in both hands. This should be practised according to the following example:



Note: During the rests, the bow should not leave the string.

należy uważać na równoległy do podstawki bieg smyczka i grać stosunkowo blisko podstawki, forte, nie zrażając się nadmierną początkowo ostrością brzmienia. Przygotowanie każdego dźwięku (smyczkiem i palcem) powinno być zakończeniem napędowego ruchu smyczka wydobywającego dźwięk poprzedni i stanowić z nim jedną całość ruchową.

The pupil should take great care to move the bow parallel to the bridge and play forte rather near the bridge, and should not be discouraged by the unpleasantly shrill sound thus produced, especially in the initial stage of training. The preparation of each sound (with bow and finger) should constitute the end of the preceding impulsive bow stroke, both constituting one integral movement.



Problem – jak w *Etiudzie 6*, przy zastosowaniu wzoru 1:

mf g.p.

U w a g a: Przygotowanie musi być szybkie, lekkie, niesłyszalne; powinno być jakby przedłużeniem ruchu wykonanego przy zagranie poprzedniego dźwięku.

Drugi wzór stawia zupełnie inne zadanie prawej ręce:

p k. legatissimo

Przeniesienie smyczka na strunę wyższą powinno odbywać się przez szybki i zręczny spadek ramienia spowodowany zupełnym rozluźnieniem mięśni barkowych. Należy starać się o idealnie prostopadły układ smyczka w stosunku do strun (grać pełnym włosiem) i o utrzymanie śpiewnego pian.

The same technical problem as in *Etude No. 6*. The study should be practised with the bowing shown in Example 1:

mf g.p.

Note: The preparatory reflex should be quick, light and inaudible – a continuation, as it were, of the movement which produced the previous sound.

Example 2 sets the right hand a very different task:

p k. legatissimo

The moving of the bow to the higher string should be carried out by means of a neat, quick drop of the arm brought about by a complete relaxation of the shoulder muscles. Care should be taken that the bow is held as perpendicular to the strings as possible, using the entire width of the hair, and that a cantabile piano is produced.

Allegro assai

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of five staves of music, each beginning with a measure number (27, 33, 38, 43, and 48) and a treble clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 below the notes. The score is presented in a clear, black-and-white format.

Zasadniczym smyczkowaniem w tej etudzie jest pełnoobrzmiące, gęste détaché w górnej partii smyczka. Grając etudę w szybszym tempie, należy wyraziście oddawać przebieg zmian harmonicznym ukryty w tekście, a także dbać o zdrową pulsującą rytmiczną sekteł.

W oryginalnym wydaniu Kreutzer podaje 6 poniższych wzorów smyczkowych kombinowanych:

The principal bow-stroke in this study is the dense, full-sounding *détaché* with the upper part of the bow. When practising the study in a faster tempo, the pupil should not forget to bring out the harmonic changes implied in the music, stressing at the same time the rhythm of the sextuplets. The following six model exercises in various bowing are reproduced from Kreutzer's original edition:

1. n. sr. g. p. k. g. p. sr. 2. n. d. p. c. g. p. c. 3. n. k. g. p. sr. g. p. k. 4. n. k. 5. n. k. c. z. c. k. 6. n. sr.

Allegro non troppo

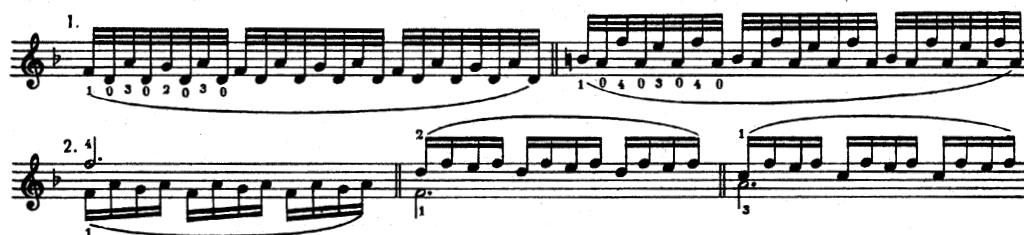
[illegible]

12 16 20 24 27 30 33 37 41 45 49 53

DA 2 3 A 1 (2 E) 1 2 (0 2 1 0 1 3 0 3 A) (— — —) 0 4

Етиуда zarówno na lewą, jak i na prawą rękę. Problem lewej ręki jest tu oczywisty (szybkie ruchy palców, przygotowanie do techniki trylowej). Ręka prawa ma opanować jednostajny bieg smyczka, świadomie nadając mu od początku łuku (obejmującego 1 lub 2 takty) potrzebną szybkość. A więc np. od samego początku t. 9 smyczek powinien posuwać się od razu dwa razy szybciej, przy zachowaniu poprzedniej dynamiki. Poszczególne takty czy fragmenty tej etiudy mogą być ćwiczone następującymi sposobami:

A good exercise for both left and right hands. The left hand's task is self-evident: fast finger movement, which is a good preparation for trilling technique. The right hand should concentrate on smooth bowing. From the beginning of the slur (covering one or two bars) the bow should be consciously propelled at an adequate speed. Thus, from the very beginning of bar 9, for example, the bow should at once proceed at twice the speed while the dynamic range remains unchanged. Single bars and fragments of the study may be practised as follows:



Allegro moderato

9 *mf*

44 2 1 4 2

48 1 1 0 0 3

52 1 0 1 D 4 A 1

56 0

60 1 1

65

69 2 D 1 2

73 A 1

77 0 4 3 1 4 3 1 1 E 1

82 1 1 1 1 1 0 2 1

86 0 1 1 1 0 2 1

90 1 4 3 0 4 3 2 1

94 1 1 1 D 1

98 A 1 2 0 3 3 1 1

Problemy etudy: 1. wyrobienie odruchów przygotowawczych obu rąk (p. uwagi do *Etudy 6 i 7*), 2. połączenie szybkiego, napędowego ruchu w kierunkach \uparrow i \downarrow na ósemkach z przygotowanym sytuacyjnie détaché szesnastek (ruchy sterowane). Takty 2, 3, 4, 11, 13, 16, 17, 18 i 38 dają okazję lewej ręce do wyćwiczenia szybkich wejść do wyższych pozycji.

Zadanie domowe dla ucznia: wpisanie w wymienionych taktach nut pomocniczych do wejść w pozycje i zanotowanie pozycji (jak w t. 2)

Wzory ćwiczenia:

The main problems are: 1) control of the preparatory reflexes of both hands (see explanatory notes to *Etudes Nos. 6 and 7*) and 2) skilful combination of the fast impulsive quaver strokes in up and down bows with guided détaché strokes of semiquavers (guided movements). Bars 2, 3, 4, 11, 13, 16, 17, 18 and 38 provide good training for the left hand to master quick movements to higher positions.

Homework: The pupil should inscribe in the above-mentioned bars the intermediate notes leading to new positions, marking also the positions themselves (see bar 2).

Model exercises:

The image shows the musical score for Etude No. 10 by Paganini, which is a 42-measure exercise for violin. The score is written in G major, 2/4 time, and is marked 'Allegro'. It consists of a single melodic line on a treble clef staff. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 2, 3, 4, 11, 13, 16, 17, 18, and 38 highlighted. The score includes various technical exercises, such as rapid quaver runs, semiquaver runs, and détaché strokes. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (for natural). Bowing directions are indicated by 'g.p.' (grace notes) and 'd.p.' (detached). The score also includes dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is divided into sections by measure numbers: 1-4, 11-13, 16-18, and 38. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

W etiudzie tej ważne jest uzyskanie szybkiej, możliwie niesłychanej zmiany pozycji. Podajemy dwa wzory ćwiczenia tej etiudy:

This study demands the ability to change position as quickly and inaudibly as possible. Below are two model exercises:

[illegible]

U w a g a: W pierwszym wzorze nie chodzi o utrwalenie dźwięków przejściowych, lecz o zapoznanie się ze strukturą przebiegu zmian pozycji oraz o pomoc w osiągnięciu czystej intonacji przy prawidłowej pozycji lewej ręki.

Note: The first example is not intended as an exercise in fixing the intermediate notes but to familiarize the pupil with the procedure involved in a change of position. This is a useful exercise in purity of intonation, provided the left hand is held in the correct position.

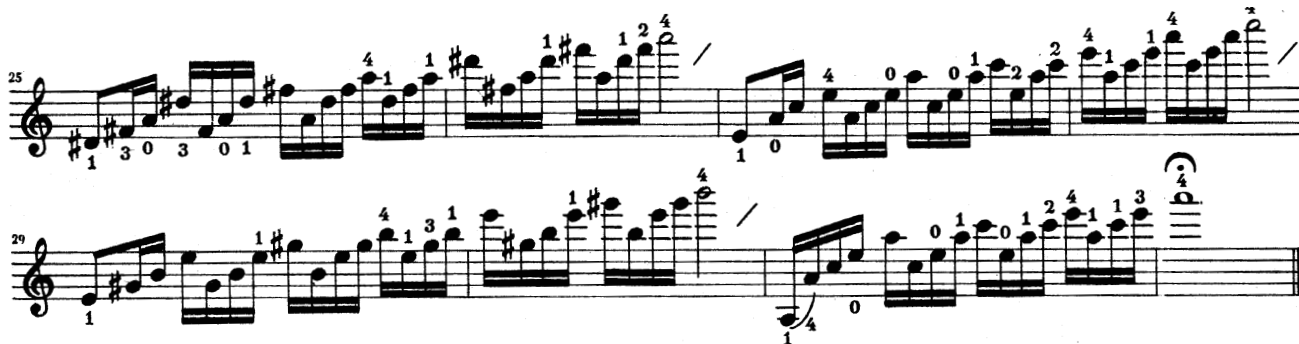
[illegible]


Problemem etudy jest technika pasażowa, zdobycie precyzji intonacyjnej w ramach danego rozłożonego akordu (okresy dwutaktowe). Chodzi tu również o utrwalenie wyczucia rozpiętości międzypalcowej w pochodach z małą lub wielką tercją. Stosujemy palcowanie: dla małej tercji – palec 1–2, dla wielkiej tercji – 1–3. Celem utrwalenia tych odległości interwałowych wskazane jest zatrzymywanie na strunie nie grającego już palca.

Zadanie domowe dla ucznia: oznaczenie klamrami odcinków wymagających zatrzymania palca na strunie (p. t. 1 i 2).


This study involves passage work and purity of intonation in broken chords (two-bar periods). Another problem is the ability to gauge the distance between the fingers in progressions of minor and major thirds. The recommended fingering is first and second fingers for the minor third and first and third for the major third. A good way of learning to gauge the distance between fingers is to practise keeping the finger on the string after the sound has been produced.

Homework: The pupil should mark with brackets the spaces in which he should keep the finger on the string (see bar 1 and 2)



Głównym problemem dla prawej ręki jest w tej etudzie prawidłowe wykonanie „bariolażów“ (łamane dwudźwięki). Dawna szkoła skrzypcowa zalecała wykonywać je tylko kciukiem. Dziś uważamy to za błąd i przenosimy to zadanie na całe prawe ramię, a głównie na staw barkowy, w którym powinien odbywać się swobodny, jakby naoliwiony ruch wahadkowy. Palce na smyczku i wszystkie stawy prawej ręki muszą zachować pełną elastyczność i podatność w zakresowaniu eliptycznego ruchu . Zadaniem lewej ręki są chwytaki akordowe.

W podanych poniżej wzorach ćwiczenia występują także nieco inne problemy smyczkowe.

The right hand is confronted with the task of correctly performing broken double stops (the technique of *bariolage*). Older methods of violin technique recommended that broken chords should be played only with the wrist; this method is now believed to be wrong. It is recommended that broken chords should be played with the entire arm inviting the active participation of the shoulder-joint, which should move as smoothly as does a well-oiled pendulum. The fingers on the bow and all the joints of the right hand should work with the greatest possible flexibility, thus creating an ellipsoidal motion . The task of the left hand is to grasp the chords. The model exercises given below deal also with rather different bowing problems.



Moderato

simile



23 *simile*

26

29

32

35

38

41

44

47

50

53

56

59

62

Етюда jest opalcowana z punktu widzenia zadań prawej ręki; problem leży tutaj bowiem w falistym rysunku linii melodycznej, zgodnie z którym posuwa się smyczek. Wszystkie zmiany strun powinny być wykonane jak najpłynniej, bez żadnej kanciastości, bez akcentów, oszczędzającymi ruchami smyczka, dobrze przylegając do struny.

The fingering here is adapted to the task of the right hand. The undulating melodic design calls for a correspondingly undulating movement of the bow. Each change of string should be carried out very smoothly, without sharp movements and accents. The bow should be pressed tightly against the strings and be applied with spare movements.

Moderato

This musical score is for the 42nd étude by Robert Kreutzer, a piece for violin. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a piano (*p*) dynamic marking. The piece is characterized by its rapid sixteenth-note passages, often grouped in fours or eights, and includes various technical challenges such as triplets, slurs, and fingering exercises. The score is divided into measures, with measure numbers 15, 18, 20, 22, 25, 27, 30, 33, 36, 39, 42, and 45 clearly marked. There are several dynamic markings, including *p* and *restez*. The piece concludes with a trill (*tr*) and a final cadence. The notation includes many slurs, ties, and specific fingering instructions (e.g., 0, 1, 2, 3, 4) to guide the performer.

Етиуда та rozpoczyna grupę etюд poświęconą studium tryłu. Ważne jest uświadomienie uczniowi, że tryl czy inny ozdobnik – jak każde szybkie następstwo dźwięków – wymaga szczególnego przyglgnięcia włosia smyczka do struny. W ten sposób niejako uśmierzamy nadmierne drgania struny, co konieczne jest dla dobrego brzmienia tych drobnych wartości. W technice trylowej trudność polega nie tyle na szybkim i sprężystym padaniu palców, ile na takim również odrywaniu ich od struny. Studiowanie tryłu należy prowadzić progresywnie, zwiększając ilość uderzeń na daną wartość rytmiczną, dbając jednak, by już w pojedynczym mordencie ruch palca był sprężysty, a start przygotowany przez obie ręce.

This study opens a group of studies in trilling. Here the pupil should first and foremost be made familiar with the mechanism of this specific technique. The teacher should impress on the pupil that trills, just like all other ornaments involving a rapid sequence of sounds, must be played with the bow-hair clinging tightly to the strings. Thus the stroke as it were allays excessive vibration of the strings – an indispensable prerequisite, if the short note-values are to have a pleasing sound. Something more than a deft, quick and flexible drop of the fingers is needed to overcome the difficulties inherent in the technique of trilling. Of equal importance is the ability to lift the fingers quickly off the strings in the same deft fashion. Trills should be practised bit by bit, gradually increasing the number of beats per rhythmic value. The pupil should make it a rule to play trills with flexible fingers, even when practising single mordents, and to prepare the initial stroke with both hands.

Models for preparatory exercises:

Przygotowawcze wzory ćwiczenia:



Allegro non troppo



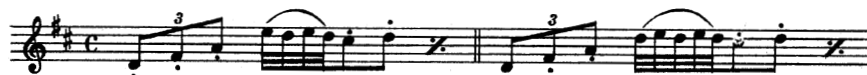
Etiuda w oryginale ma następującą formę rytmiczną:

The following is the rhythmic scheme of the study in its original version:



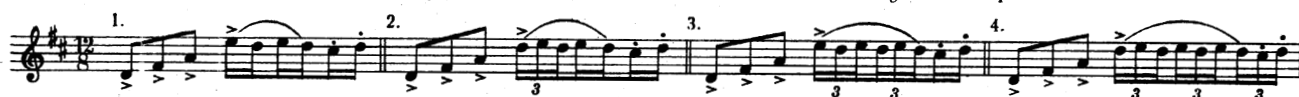
Trudności dwójkowego i trójkowego podziału rytmu w takcie $\frac{1}{2}$ pociągnęły za sobą rozmaite propozycje rozwiązań rytmicznych, jak np. Heringa z 1858 r.:

The division of rhythmic values in $\frac{1}{2}$ time into twos and threes has resulted in different rhythmic solutions. Hering's suggestion (1858) was:



W niniejszym wydaniu przyjęto wersję proponowaną przez Jahnkego w wydaniu z 1951 r. („Czytelnik”), stosując takt $\frac{1}{2}$.
Wzory ćwiczenia i interpretacji rytmicznej:

The editors of the present edition have adopted Jahnke's version in $\frac{1}{2}$ time (Czytelnik's Edition, 1951).
Model exercises and rhythmic interpretation:



Uwaga: W wielu wydaniach tryle oznaczone są znakiem *sf* lub *sfz*. W tym wydaniu stosujemy na trylach akcenty, podobnie jak na innych dźwiękach tego typu, tryle jednak powinny być akcentowane wyraziściej.

Note: In many editions the trills are marked *sf* or *sfz*. In this edition the trills, like all other ornaments of the same type, are marked with an accent; however, it should be understood that trills should be more distinctly accented.

Moderato



19 1 3= tr 2 tr 0 4 2 tr 0

22 2 tr 0 1 2 tr 0 1 2 tr 0 2 tr

25 tr 1 2 tr 1 tr 1 2 tr 1 tr 3 tr

28 tr 3 tr 2 tr 0 tr 4 2 tr

31 0 1 tr 4 2 0 1 tr 4 0 1 tr 0 tr

34 4 2 1 tr 3 2 1 tr 2 3 0 tr 0 tr

restez

37 tr 2 tr 2 (3) 1 (3) 2 tr (3) 2 tr 0

40 1 tr 4 tr 1 tr 1 tr 1 tr 0

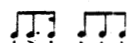
43 1 1 2 0 1 tr 4 tr tr tr

46 tr 1 1 4 0 1 0 2 0 tr tr tr

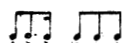
49 tr 3 tr 3 0 tr 3 0

vc

W omawianej etiudzie ozdobnik trylowy występuje zawsze na innej strunie niż poprzedzający go dźwięk. Precyzyjne zaczęcie tego trylu wymaga szybkiego odruchu przygotowawczego. Schemat rytmiczny tenetu, z którego etiuda jest zbudowana, jest następujący:



Wymaga on sprężystej i wyrazistej artykulacji –



It is clear that in this instance the articulation

marcato.

Etiuda ta w wydaniu oryginalnym i w wielu innych zanotowana jest w takcie $\frac{1}{4}$ (prz. I). W wydaniu niniejszym przyjęliśmy notację zastosowaną przez Jahnkego („Czytelnik” 1951), a przedtem przez J. Jarzębskiego (prz. II).

should be flexible and distinct (marcato).

In the original and some later editions the time-signature is $\frac{1}{4}$ (example I). The present edition follows Jahnke's notation (Czytelnik, 1951), which had been previously used by Jarzębski (example II).



W podanych wzorach ćwiczenia doprowadzamy do gęstego trylu na drugiej ósemce.

The model exercises lead gradually to a quick (dense) trill on the second quaver.



Moderato



20

22

25

28

30

32

35

38

41

44

46

48

51

Takty z triolami ósemkowymi bez tryłów należy grać jednym martelé. Prócz zagadnienia tryłu i zróżnicowań artykulacyjnych problemem w tej etudzie jest racjonalny podział smyczka. Na uzór podanego w pierwszych taktach podziału smyczka uczeń może w ramach pracy domowej rozplanować dalszy ciąg etudy.

The bars containing quaver triplets without trills should be played with robust martelé. But the technical problems are not confined to trills and differentiated articulation. There is also the problem of finding a rational bowing. Following the pattern of bowing marked in the first few bars, the pupil should plan his own bowing for the whole study.

[illegible]

39

42

45

48

p *poco a poco cresc.*

51

54

f

58

61

64

p

67

70

cresc.

Wypracowanie tej etudy powinno dać następujące korzyści: doskonalenie trzyl, zmocnienie 4 palca (częste trzyl na 3 palcu), usprawnienie trzyl pozycji, wreszcie wygadanie przejść smjaka legato ze struny na strunę. Praca nad trylem to stopniowa zagęszczenie ilości drgań palca na daną wartość rytmiczną. Do pracy nad zmianami pozycji można użyć dźwięków pomocniczych, podobnie jak w *Etudzie 11*.

Podajemy dwa warianty rytmizacji:

As an exercise this study will amply repay practice. The pupil will markedly improve his trilling technique, strengthen the fourth finger (because of frequent shakes on the third finger) and acquire the skill needed for both a change of position and a smooth legato changeover of the bow from string to string. To work on trilling means to increase gradually the rate of note-change. Intermediate notes can be inserted when working on the change-of-position technique, as described for *Etude No. 11*. Below are two variants of rhythmic modifications:

Below are two variants of rhythmic modifications:

1. 

Moderato

19 

5 

9 

12 

A

15 

B

19 

23 

C

D 

D

27

30

33

37

41

45

49

54

57

60

Problem etudy: płynny, gładki bieg smyczka, połączony z wtopionymi weń akcentami na trylach, bez najmniejszego zatrzymania lub zawahania się smyczka. Etiuda może być również studiowana bez tryłów, w celu nabrania biegłości w pochodach gamowych.

The difficulty of this study lies in attaining a flowing movement of the bow combined with accents on the trills that break the flow. This can be accomplished by avoiding any wavering of the bow, whose movement must not be interrupted even for an instant. Leaving out the trills, this study can be practised as an exercise in scale passages to develop velocity.

20 *mf*

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

Tak w oryginale, jak i we wszystkich późniejszych wydaniach u całej etiudzie podana jest jednolita artykulacja – staccato. Jednak muzyczna treść tekstu sugeruje nam możliwości nieznacznego zróżnicowania artykulacji, tak aby takty z trylami grane były sprężystej i ostrzej niż pozostałe, dla których odpowiednie będzie détaché akcentowane (détaché poco pesante). Całą etiudę gra się końcem smyczka. Prócz dwóch wzorów ćwiczenia dodajemy wariant (3.) wykorzystujący część tekstu do studium staccato.

The original edition and all later ones recommend playing this study uniformly staccato. Its musical content, however, justifies a slightly varied type of articulation. Thus the bars with trills can be played in a more flexible and crisper fashion than the other bars, to which accentuated détaché bowing (détaché poco pesante) is more suited. The whole study should be played at the point of the bow. The editors have added to the two model exercises a third one, which uses a fragment of the study as an exercise in staccato.

Moderato

The image displays a musical score for 'The Firebird' by Igor Stravinsky, specifically the section 'The Firebird's Dance'. The score is written for a single melodic line, likely for a flute or violin, and consists of six staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, frequent trills (marked 'tr'), and various dynamic markings including *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *ff* (fortissimo). The score includes fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and breath marks (e.g., *h*, *v*). The piece concludes with a final cadence marked with a double bar line and a fermata.

Problem główny: wykonanie trylu bez naruszenia porządku rytmicznego pozostałych szesnastek. We wszystkich wzorach ćwiczenia należy pilnować ściśle rytmicznego wykonania.

The main difficulty consists in executing trills without disturbing the rhythmic flow of the semiquavers. Attention should be paid to rhythmic precision in all the model exercises.

The first system of the musical score for 'The Merry-Go-Round' is shown. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written on a single staff. The first measure is marked with a '1' above it. The second measure is marked with a '2' above it. The third measure is marked with a '3' above it. The fourth measure is marked with a '2.' above it. The fifth measure is marked with a '5' above it. The sixth measure is marked with a '5' above it. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some measures containing beamed sixteenth notes. The system ends with a double bar line.

Moderato

This musical score is for the 42nd étude by Niccolò Paganini, Op. 1, No. 42, for violin. The piece is in D major, 2/4 time, and consists of 49 measures. The notation is written on a single staff with a treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages, often with trills (tr) and slurs. The dynamics range from forte (f) to piano (p). The piece concludes with a final cadence in D major. The score is divided into measures by bar lines, with measure numbers 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, 37, 40, 43, 46, and 49 indicated at the beginning of their respective lines. The word 'segue' is written above the staff at measure 16. The score is presented in a standard musical notation format, with notes, rests, and other musical symbols clearly visible.

W wielu wydaniach ta deklamacyjno-wirtuozowska etiuda bywała pominięta, być może dlatego, że oryginalny jej zapis nastroczał uczniom pewne trudności związane z odczytaniem, rozplanowaniem pulsacji rytmicznej i ze zmieszczeniem dużej ilości nut w obrębie nadmiernie długich łuków. Spośród autorów opracowań etiud Kreutzerowskich jedynie Hubay podał *Etiudę* 23 w uporządkowanej rytmicznie formie. Rozwiązanie nasze, acz wychodzące z tych samych co u Hubaya założeń, jest nieco inne. *Etiuda* 23 jest prototypem utworu wirtuozowskiego, niejako zapowiedzią takich utworów, jak kaprys Wieniawskiego z op. 10 pt. *Cadenza* itp. Warto na tej etiudzie nauczyć się pracy nad opanowaniem technicznym i muzycznym tego rodzaju kompozycji.

Oryginalna notacja *Etiudy* 23 była następująca:



Notacja ta sugeruje maksymalnie szybkie wykonanie biegników i włączenie ich w tok spokojnej narracji, jaką tworzą pozostałe dźwięki. By sprostać takiemu wykonaniu, trzeba umieć (nauczyć się) systematycznie opracowywać tego rodzaju tekst. Dla ułatwienia uczniowi i nauczycielowi tego zadania zastosowaliśmy celowo odmienną notację: całe nuty z fermatami zastąpiliśmy odpowiednimi nutami takiej wartości (z fermatami), które umożliwiały notację biegników w równomiernych wartościach rytmicznych, mieszczących się w ramach założonego metrum taktowego (w grupach czwórkowych lub trójkowych).

Po opanowaniu tekstu w podanym przez nas układzie studiujący może następnie grać etiudę wyobrażając sobie zapis oryginalny.

Omawiając sposób opanowania *Etiudy* 23, korzystamy z okazji, aby podać ogólną „receptę” na studiowanie utworów tego typu: 1. Długie biegniki o różnej ilości nut na wspólnym włączeniu należy najpierw rozbić na grupy, uwzględniając ilość nut i biorąc pod uwagę takie elementy muzyczne utworu, jak pulsację rytmiczną, przebieg funkcji harmoniczną itp.

2. Ćwiczyć w tempie bardzo umiarkowanym, najpierw po jednej grupie rytmicznej na smyczek (3, 4 nuty), potem po dwie grupy (6, 8 nut), czuwając nad intonacją, zmianami pozycji, zastanawiając się nad celowością podanej aplikatury, nad ekonomią pracy palców, potrzebą zatrzymywania ich niekiedy itd. Aplikatura powinna być dostosowana do wskazanego potem szybkiego tempa.

3. Małymi, a potem stopniowo coraz większymi grupami ćwiczyć biegniki z różnorodną rytmizacją:



Stosować również różne ilościowe ugrupowania nut w biegniku, starając się jakby utrudnić go przez połączenie na jednym łuku przejść ze zmianami pozycji, zmianami strun itp.

4. Ćwiczyć w coraz szybszym tempie małe, potem większe grupy nut granych jednym impulsem, zatrzymując się na pierwszym dźwięku następnej grupy dla zupełnego odprężenia i skontrolowania wykonanej „porcji” biegnika (słyszanie „wstecz”). Powiększać ilość dźwięków w grupie do połowy nut zawartych w biegniku, w końcu do całego biegnika.

5. Równocześnie z pracą nad opanowaniem palcowym poddawać kontroli szybkość posuwania się smyczka. Częstokroć „uciekanie” smyczka, nieumiejętność powstrzymania go od zbyt szybkiego biegu, wywołanego nagromadzeniem energii włączonej w działanie palców lewej ręki, jest przyczyną nieudolności technicznych w grze biegników. Zaczynając od grup średniej wielkości, starać się ćwiczyć je coraz mniejszym odcinkiem smyczka, mniejszym, niż to będzie potrzebne w ostatecznym wykonaniu. Ćwicząc cały biegnik objęty łukiem w tempie umiarkowanym, starać się zmusić prawą rękę do posłuszeństwa. W ten sposób uzyskuje się swobodę w grze i pozbywa troski o bieg smyczka w szybkim tempie.

6. Cały biegnik objęty łukiem ćwiczyć w tempie średnio szybkim, z wyłączeniem napięcia emocjonalnego.

7. Ćwiczyć zamierzone włączenie napięcia emocjonalnych przez stosowanie na tym samym biegniku to crescendo, to decrescendo, względnie niuansów agogicznych, a więc zwolnień i przyspieszeń.

8. Nauczysz się na poszczególnych biegnikach władania wprawy wspomnianymi środkami wyrazu muzycznego, można przystąpić do montowania całości utworu. Upřednio należy oczywiście montować pewne części tekstu, składające się na odcinki tworzące zdania muzyczne.

Written in the declamatory-virtuoso style, this study is missing from many earlier editions. The reason may perhaps be found in the complicated original notation: the intricate rhythmic patterns and the large number of notes crowded together under excessively long slurs, make it difficult to read. Alone among the editors of Kreutzer's Etudes, only Hubay disentangled the rhythmic patterns of this study and presented it in a rhythmically ordered form. Starting from the same point as Hubay, the present editors have evolved a rather different solution. This study is a prototype of the virtuoso-style music – a forerunner, as it were, of the brilliant concert-platform pieces such as Wieniawski's caprice, known as the *Cadenza* (from op. 10). This study is an excellent exercise for mastering the virtuoso technique.

The following is the original notation of the study:

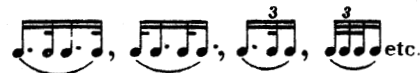
It follows from the notation that the turns, which should be played at great speed, should form part of the quiet, “narrative” flow of the principal notes. This is an exacting task which the pupil should tackle by first learning how to work on music of this type. To facilitate the task of teacher and pupil, the editors have deliberately altered the original notation, replacing the semibreves with pauses by note-values (with pauses) which make it possible to divide the turns into equal rhythmic values, without exceeding the given duration of the bar (in groups of three or four notes). After the pupil has familiarized himself with this notation, he should continue to practise the study, trying to imagine the original notation.

The editors take this opportunity to outline below a general method of approach which, they believe, will be useful when working on pieces of this type. It is as follows:

1. Divide long turns joined by a ligature into groups, classifying them according to number of notes, rhythmic pulsation, harmonic progression, etc.

2. Practise at a very moderate tempo first one rhythmic group per bow (three to four notes), adding another group and increasing the material to six to eight notes. Work on paying attention to purity of intonation and changing positions. Examine the recommended fingering, seeking any other which will involve least work for the fingers. Do not overlook the bars that require that the fingers stay on the string. When choosing fingering, allow for the quicker tempo of the next stage of practice.

3. Practise turns by modifying their original rhythm:



Begin the exercise with small groups of turns, gradually increasing the number. Change the prescribed number of notes in a turn to make the task purposely more difficult. To do so rearrange the grouping of notes within a slur with a view to combine a change of position with a change of string, etc.

4. Accelerate the tempo, practising first small then larger groups of notes on one impulse. Stop at the first note of the next group for complete relaxation and control of the part of the turn already played (“retrospective listening”). Add more notes to the grouping, increasing it first to half the number of notes contained in a turn, and ending with all the notes.

5. While working on finger technique, control simultaneously the speed of the bow's movement. Frequent “turning away” of the bow and the inability to hold back an excessively speedy run (the result of the accumulated energy driving the fingers of the left hand) are technical defects which stand in the way of a skilful performance of turns. Begin the groupings of medium size and practise them with an increasingly smaller part of the bow, until it is smaller than is ever used in regular performance. Practise at a moderate tempo the entire turn within a slur, forcing the right hand into obedience. This is the right way to attain the necessary command of the bow, however rapid the tempo.

6. Practise at a moderately quick tempo the entire turn covered by the slur, but without expressive tension.

7. Learn to introduce expressive power by playing alternately crescendo and decrescendo and by changing the degree of speed (agogic changes).

8. Having acquired the power to control the means of musical expression by practising the devices described above, the pupil can proceed to put the piece together, beginning with the smallest parts, that is the musical phrases, until the whole Etude is mastered.

9. Uczę się wykonania całości, należy podchodzić do niego z podwójnym niejako nastawieniem: najpierw ma to być nastawienie na precyzję techniczną i nieskazitelną intonację, szukanie „łatwości”, gładkości, a więc baczna, beznamietna czujność; w ślad za tym powinno iść nastawienie na grę bardzo odważną, wyzwalanie wirtuozostwa i emocjonalności (oczywiście w dobrym i właściwym dla utworu smaku!). Ten styl gry jest bezspornie trudniejszy, gdyż precyzja techniczna nadal obowiązuje! Jednak skrzypek po uczciwej pracy nad utworem powinien spróbować swoich sił włączając i wyzwalając napięcie emocjonalne. Tej sprawy nie wolno odkładać aż do momentu produkcji publicznej, gdyż nie wypróbowany dopływ „prądu o wyższym napięciu” może zaprzęścić uczciwą, włożoną w utwór pracę!

9. When working on the interpretation of the entire Etude, the pupil should be guided by what may be called a dual approach. First comes technical precision, purity of intonation, fluency, facility, etc. — this stage could be called one of detached alertness. Next comes the bolder stage when the performer seeks to find an outlet for a display of virtuosity and emotional expression (expected to be in good taste and to show a feeling for style!). This stage of strong emotional involvement is certainly the more difficult part of the task, as emotion must be combined with an indispensable technical precision. With the command of technique the violinist now has at his disposal, he should not hesitate to test his ability to introduce emotional stress. This test should not be deferred until a concert-platform performance, as the letting loose of “high tension power” without a trial run can play havoc, rendering utterly valueless the effort spent, in practising the piece.

The musical score for Etude No. 42 by Paganini, Op. 42, No. 42, is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 11, and the second system contains measures 12 through 23. The score is written for violin in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a series of ascending and descending runs, with various fingerings and bowings indicated. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The score is annotated with fingerings (1-4, 0) and bowings (1, 2, 3, 4).

20

22

24

26

28

30

32

34

36

39

restez

The musical score is written for violin in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 60 measures, divided into systems of five measures each. The notation includes various technical challenges such as rapid sixteenth-note passages, slurs, and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-4, and bowings are indicated by 'V' (violino) and 'V' (violoncello). The score is marked with a '42' at the beginning, indicating it is the 42nd étude in the collection.

Podana przez redaktorów dynamika (w nawiasach) służy osiągnięciu jak najszybszego i głębokiego odprężenia mięśnia prawej ręki po zagranii szesnastek legato całym smyczkiem forte.

The dynamics (in brackets) are suggested by the editors as a way of securing instantaneous relaxation of the muscles of the right hand after the effort of playing forte semiquavers with whole legato bows.

Allegro

24

f *(p)* *f* *(p)*

f *(p)* *f* *(p)*

simile

A

E

24

27 *pp* *poco a poco cresc.*

29

31

33

35

37 *ff*

39

41

43

45

Problemy: dla ręki lewej – precyzja intonacyjna pochodów oktaw łamanych, szybkie, „rzutowe” zmiany pozycji; dla ręki prawej – wyrobienie elastyczności dłoni i stawów palców przy zakresowaniu „pętli” podczas zmian strun i kierunków smyczka (w ujęciu graficznym pętle dają rysunek leżący, splecionej ósemki ∞). Niektóre wydania podają etiudę w wersji skróconej, z opuszczeniem następujących taktów: 11, 15, 19, 20, 21, 24, 25 i 27; po t. 28 dodaje się inne zakończenie (\oplus). Skróty te są zrzeczne i muzycznie nie szkoda etiudzie.

The problems involved in this study are several. The material for the left hand is intended to develop precise intonation in progressions of broken octaves combined with the ability to carry out a rapid and wide change of position. The right hand has the task of developing sufficient flexibility of the wrist and finger-joints, indispensable for adroit changes of string and bow carried out by means of a loop-like movement (in diagram form the loop resembles a flattened 8 on its side ∞). Some editions have an abridged version of this study, which lacks bars 11, 15, 19, 20, 21, 24, 25 and 27, and with a modified version of the passage following bar 28 (⊕). The abridgements are cleverly conceived and in no way detract from the musical content of the piece.

1. \square 2. \square 3. \vee 4. 3 0

5. \vee 6. 7. \vee 8. 9.

Allegro moderato

25 f 0 3 1 4 1 4 0 3 1 4 1 4 1 4 (1 4) 0 3 1 4 1 4

3 1 1 0 3 1 4 1 4 0 3 1 4 (1 4) 0 3 1 4 (1 4) 0 3 1 4

5 0 3 1 4 0 3 1 4 0 3 1 4 0 3 1 4 (0 3) (1)

7 1 4 1 4 (0 3) 1 4 0 2 1 4 0 2 1 4 4 1 2

9 \square (1 4) 0 3 1 4 0 3 1 4 0 3 1 4 $\text{vi} =$

11 =de 2 1 0 4 4 1 2

13 \square (1 4) 0 3 1 4 0 3 1 4 1 4 1 4 $\text{D A vi} =$

34

[illegible]

Problemem etudy jest wyrobienie w prawej ręce zręczności i czujności przez wplecenie w równomierny ruch szesnastek (lekkie „póldtáčce”) łuczków, rozmyślnie rozmieszczonych w coraz to innym miejscu taktu. Tekst etudy może służyć do stosowania różnych wariantów rytmicznych i smyczkowych.

This is designed to increase dexterity and alertness in the right hand. To this end, the small slurs which are spun into the smooth flow of semiquavers (light "half-détaché"), are continually changing position, appearing here and there within the bar. This study may serve as a basis for rhythmical and bowing variants.

26 *Moderato* *f* $\frac{3}{4}$ *simile*

3 2 1 3 2 3 2 3 1 3

6 1 1 2 1 2 2 2 2

8 3 4 4 3 1 1

10 2 3 4 4 3 1 1

12 2 3 4 4 3 1 1

14 1 1 3 1 1

16 2 1 4 1 1

19 1 1 2 2 4 1

22 1 1 2 2 4 1 1 1

25 *D*

27 *I*

30 *A*

33 *VI restez*

35 *IV restez*

37

40 *D*

43 *A*

46

49

51 *allargando* *v*

Uczniowie mający małą rękę mogą grać początkowo oktawy zamiast decym.
 Pupils which have small hands may at first play octaves instead of tenths.

Trzy dźwięki piano powinny zużyć połowę długości smyczka, dźwięk forte — pozostałą połowę. Forte ma być osiągnięte tylko przez szybszy bieg smyczka, bez akcentu. W taktach 7, 15, 22, 46 podane są przykłady koniecznego zatrzymania palców na strunie. Uczeń powinien rozpatrzyć ten problem w całej etudzie.

Half the bow's length should be used for the three *piano* sounds, the other half being reserved for the single *forte*-sound. The *forte* should be produced only by acceleration of the bow, and not by means of an accent. Bars 7, 15, 22 and 46 contain examples of necessary retention of the fingers on the strings. The pupil should examine similar examples in the rest of the study.

Moderato

27 *p f p f p f p simile*

4

7

10

13

16

19

22

25

28

31 34 37 40 43 46 49 52 55 58 61

Jest to etiuda deklamacyjna. Obowiązuje w niej tak polot i fantazja interpretacyjna, jak i wielka precyzja rytmiczna. Pauzy, jak najdokładniej wytrzymane, wykorzystane należy do odprężenia i rozmachów. Dwa fragmenty z figuracjami szesnastkowymi zostały w wydaniu niniejszym opracowane specjalnie pod kątem widzenia wygody i zręczności ruchów prawej ręki.

The declamatory character of this study demands of the performer a touch of imagination in its interpretation, combined with rhythmic precision. The rests should be sustained for the actual duration of their time-values and used for relaxation and subsequent swing. The present shape of the two fragments with semiquaver figurations reflect the editors' attempts to determine the position for the right hand, which while comfortable, allows full freedom of movement.

Grave

28

ff *z.* *c.* *z.* *c.*

f *ten.* *mp* *mf* *dolce* *A* *I* *E* *G* *p* *(legatissimo)*

32

32 0 3 0 4 3 3 0 4 3 3 0 4 3 3

34 0 4 0 3 2 4 1 1 0 1 3 1 V ff

cresc.

37 V 3 1 tr 2 ten. tr

40 tr 1 3 4 2 1 4 (2) 3 3

43 2 0 2 1 2 4 3 tr mf

(3 1 2)

47 0 tr 4 2 1 4 1 0 3 3 2

51 3 G D 4 4 3 2 1 4 4 2

54 4 1 1 1 1 3 2 4 2 3 1 2 4 1 3 1 2

1= 1= (1= 1 2 3 4 0 2 1)

56 (3 0) 4 0 1 3 2 0 2 4 1= (1 1 3 1)

59 (1 2) 2 4 4 3 2 2 3 2= 1 2 1

61 V 1 2 4 4 3 2 2 3 1 3 1 3 1 3 2 3

2= 1 2 1 (3) (1) (3 3 1 3 2 3)

Ostateczna forma wykonania tej etudy (16 nut na smyczek) wymaga płynnego, falistego biegu smyczka, bez akcentowania dźwięków „trudniejszych” przy zmianach pozycji lub strun. Oba te ruchy muszą być wygładzone i przebiegać w sposób niesłyszalny. Podane wzory ćwiczenia służą do zdobycia umiejętności grania grup dźwięków (2 lub 4) znajdujących się nie na tej samej strunie; ćwiczenia te należy wykonywać jednym impulsem, ruchem napędowym, unikając kanciastości w biegu smyczka.

Readiness to perform this study involves command of a fluent, undulating movement of the bow (16 notes per bow) without accentuating the “difficult” notes at the change of position or string. Both movements should be smooth and carried out inaudibly. The model exercises given below are helpful towards acquiring the ability to play a group of notes (two or four) on different strings. These exercises should be practised in one impulse, the bow being propelled with an impulsive movement without angular strokes.

1. 2.

Moderato

29

31 1= 0 0 1= 0 0 1=

34 2= 1 0 2 4 1 0 2 1 0 4

37 0 1 0 1 0 0 3 2

40 0 1 2 2 0 3 3= 0

43 2= 3= 0 2 1 0 2 4 1 0 2 1 3 1 2

46 4 3 0 1 3 0 2 4 1

49 0 4 2 2 0 4 2 1 3 0 1 1 3 2 0 1 (2)

52 2 3 2 4 1 3 2 0 3 3= 0 0 0 4 0

55 0 1= 4 0 1 3 0 2 1 2 4 3 0 2

58 3 4 1 0 0 3 0 2 0 4 2

61 0 4 2 2 1 3 4 3 0 A 4 1 1 0 3 1=4 0 3

64 1 0 2 0 2 0 3 0

Problemy smyczkowe etjudy: szybki żelźny smyczka na pierwszych dwóch szesnastkach legato; następująca po nich seria łamanych dwudźwięków grać należy dobrze wybalansowanym ramieniem, nabierając coraz śmielszego rozmachu (p. uwagi do *Etjudy 7 i 12*). W następnym takcie przy trzecim połączeniu nut legato doprowadzamy smyczek do żabki. Takt 11 i jemu podobne wymagają wyrzeczistej artykulacji i właściwego podziału smyczka:

This study is difficult in demanding a quick slide of the bow on the first two legato semiquavers. The series of broken double stops coming immediately after should be played with a well-balanced arm which is gradually allowed its full swing (see explanatory notes to *Etudes Nos. 7 and 12*). In the next bar the bow should be guided towards the nut at the third legato slur. Bar 11 and similar bars require the performer to play with a distinct articulation, without overlooking the bowing:

**Moderato**

This musical score is for the solo part of 'The Swan' by Camille Saint-Saëns. It is written for a single melodic line, likely for a violin or flute. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of 53 measures, organized into systems of five staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The score begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes several dynamic markings: 'mf' (mezzo-forte) at measure 36, 'f' (forte) at measure 39, and 'cresc.' (crescendo) at measure 42. The score ends with a double bar line at measure 53. The notation is complex, featuring many slurs, ties, and grace notes, indicating a technically demanding piece.

56 2 4 1 3 2 4 1

59 1 0 0 0 1 2 1 1 1

62 0 0 1 2 1 1 0 4 3

64 1 1 1 1 1 3

66 1 1 1 1 1 0 2

68 1 2 3 1 1 1 1

70 1 3 3

72 2 0 0 2 1 1 1 1 1

74 0 0 1 2 4 1 3 1 4 3 3 4 2 0

77 0 0 1 2 4 1 1 3 4 2 4 1

80 0 0 1 2 4 1 V (poco rit.) 1 0

Ta piękna etiuda, zwana czasami „beethovenowską”, powinna być grana z dużym napięciem, wyrazistą artykulacją, w zasadniczej dynamice forte, zależnej wszakże od biegu frazy. Tryple jedynie atakować, nie gubić ich zakończeń. Po pauzie szesnastkowej nową frazę należy rozpoczynać przy końcu smyczka.

This beautiful study, which has gained the nickname of the “Beethoven Etude”, demands of the performer convincing powers of expression combined with well-marked articulation. The range of dynamics is within forte – the gradations depending, however, on the development of the phrasing. The attack of the trills should be flexible and robust, attention being paid not to slur the endings of the trills. After the semiquaver rest, the new phrase should be begun at the point of the bow.

Vivace

31 *f*

3

6

9

12

15

17

19

21

23

This musical score is for the 42nd étude by Niccolò Paganini, a piece renowned for its extreme technical demands. The notation is written for a single melodic line in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The score is divided into measures, with measure numbers 29, 32, 35, 38, 41, 43, 45, 47, 49, 51, and 54 clearly marked. The music is characterized by several key technical features:
 - **Trills (tr)**: Numerous trills are used throughout, often on specific notes like E and G.
 - **Triplets (3)**: Multiple triplet markings are present, indicating groups of three notes played in the time of two.
 - **Rapid Sixteenth Notes**: Large sections of the score consist of continuous sixteenth-note runs, often spanning several lines.
 - **Accents and Dynamics**: Various accents (marked with a wedge) and dynamic markings (like *tr* for trill) are used to shape the phrasing.
 - **Ornaments**: Some notes are marked with a 'V' and a vertical line, indicating ornaments.
 - **Complex Fingerings**: Detailed fingering numbers (1-4) are provided for many notes, especially in the rapid passages.
 - **Repeating Patterns**: Some measures contain repeating rhythmic or melodic patterns, often indicated by a double bar line and a repeat sign.

Problemem etiudy jest osiągnięcie wyrównanego brzmienia przy przejściach smyczka na inną parę strun z równoczesną zmianą pozycji, która powinna być niesłyszalna. Dla lepszego wypracowania tego zadania podajemy dwa warianty zrytmizowane:

The difficulty of this study lies in not impairing the purity of tone-production when transferring the bow to another pair of strings at the same time as a change of position which should be effected imperceptibly. The following two model exercises are recommended for practice in order to help to overcome this difficulty:

1. 2.

Andante

32 f 1 = 4

5

10

15

20

25

30 poco rit. a tempo

35

40

Etiuda ma charakter deklamacyjny. Problem techniczny leży w utrzymaniu wyrównanego, pełnego brzmienia obu głosów i uniknięciu zbyt ciężkich przesunięć ręki w zmianach pozycji. W progresjach, rozpoczynających się w t. 21, należy dbać o przejrzystość brzmienia przy przesuwaniu palca o półton wyżej oraz przy przedstawianiu palca na inną strunę.

This study is in the declamatory vein. The technical difficulty consists in bringing out the two voices with equal tone and in avoiding an excessively heavy shift of the hand at the change of position. Attention should be paid to purity of sound when the finger is shifted half a tone higher and transferred onto another string in the progressions which begin at bar 21.

Andante

33 *mf*

7

14

19

24

29

35

42

47

53

Główne zadania: utrzymanie równomiernego kontaktu smyczka z dwoma strunami i ćwiczenie chwytów dwudźwiękowych. Ponadto etiuda ta daje okazję do ćwiczenia innych problemów, których przykłady podajemy niżej. Pierwszy to smyczkowanie „falujące”; smyczek w praktyce nie opuszcza struny środkowej, jakby wtrącając płynnym ruchem (falującym) dźwięki na sąsiedniej, wyższej strunie. Wzór drugi to saltando, a więc smyczek odskakujący od struny na zasadzie rykoszetu. Zmiany kierunku smyczka odbywają się w sposób analogiczny do détaché, jednak z powstrzymaniem w ramieniu działania normalnej grawitacji.

The principal task is to maintain a well-balanced contact between the bow and the two strings while skilfully fingering the double stops. This study contains some more excellent exercises, examples of which are given below. The first exemplifies the undulating bow-stroke by means of which, without leaving the middle string, the bow as it were interpolates the sounds on the neighbouring higher string. The second exercise exemplifies saltando bowing, with the bow bouncing off the string. The change of bow is effected with much the same movement as that used to carry out a détaché stroke. In the case of saltando, however, the natural gravitational force should not influence the arm.

1. 0 2. saltando
4 sr. leggiero

Moderato

34 *f* 2/4 2 3/4

3 simile

5 2 4 1

7 3 2 4 2 4 2 4 2 1 3 2 4

10 2 4

12 2 4 1

14 2 2 4 1

16 1 2

18 1 2 1

21 1 0 2 1 3

This image shows a page of musical notation for a guitar piece. The notation is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is titled "Pavane" and is attributed to "J. S. Bach". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings, along with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The piece is titled "Pavane" and is attributed to "J. S. Bach".

Główne problemy tej etudy o charakterze bohaterskiego marsza to wyrazista artykulacja i prężna gra odbitek. Te ostatnie noszą charakter arsis jambicznej, czyli są silne i stanowią jedną energiczną z dźwiękiem następującym po nich.

Distinct articulation and flexible up-beats are the main difficulties in this study, which is written in the heroic-march style. The up-beats here have the character of the iambic arsis – in other words, they are strong notes that constitute a component part of the motive power driving the sounds that follow directly after.

Marcia

35 *f f f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

7 *f f f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

13 *f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

17 *f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

21 *f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

26 *sf sf p* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

31 *f f f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

35 *f f f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

41 *f f f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

45 *f f f* $\frac{2}{4}$ $\frac{1}{3}$ $\frac{2}{4}$

51

56

60

64

70

76

81

85

89

93

97

f *f* *f*

f *f* *f*

p

W etudzie tej zastosowana jest artykulacja zwana smyczkowaniem Viottiego. Polega ono na utrzymaniu pulsacji mocnych części wartości rytmicznych przy synkopowym łukowaniu. Dźwięki z akcentami, grane śmiało, większym odcinkiem smyczka, powinny wywołać odruchową zmianę kierunku smyczka wraz z przygotowaniem następnego dźwięku, który należy zagrać lekko, niewielkim odcinkiem smyczka.

The articulation applied in this study is called Viotti bowing. It consists of rhythmically stressing strong beats within syncopated slurs. If played boldly with the larger part of the bow, the accented sounds should produce an automatic change of the bow, with a consecutive preparatory reflex for the next sound, the latter being played lightly with a small part of the bow.



Allegro

36

This page of musical notation is for a guitar piece in G major, indicated by one sharp (F#) in the key signature. The music is written in a single system with measures numbered 35, 39, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, and 72. The notation includes various guitar-specific symbols such as natural harmonics (indicated by 'n'), artificial harmonics (indicated by 'h'), and fret numbers (indicated by numbers 0-4 below the notes). The music is written in a single system with measures numbered 35, 39, 44, 48, 52, 56, 60, 64, 68, and 72. The notation includes many slurs, ties, and dynamic markings like 'v' (accents). The piece concludes with a double bar line and a final chord in G major.

Jest to etiuda na wyćwiczenie napędowych i sterowanych ruchów smyczka oraz ich wzajemnego następstwa. Oto wzór rozplanowania ruchów:

An exercise for impulsive and guided strokes and their alternate application. The following is the plan of movements:



Allegro vivace



21 2 V

24 V 2 3 1 2 1 3 1 4 1 2 4 1

27 V 3 2 3 1

30 3 0 3 4 0

33 b 3 4 0 1 3 1 #

36 V 1 A 1 D 1

39 1 1 1 1 1 1

42 3 2 3 1 4

45 1 2 4 2

48

W tej polifonicznej etiudzie zasadniczy problem stanowi utrzymanie wyrównanego pod względem dynamicznym brzmienia w obu spleających się głosach. Należy uważać, aby ósemki pojawiające się to w jednym, to w drugim głosie nie ulegały przedłużeniu i aby nie zakłócały spokojnego biegu smyczka.

In this polyphonic study the main difficulty is the even range of dynamics in the two interwoven voices. In order not to interrupt the quiet flow of the bow, care should be taken not to prolong the values of the semiquavers which appear once in the first and once in the second voice.



Allegro moderato

38 *f*

5 *d.p.*

13 *d.p.*

17

21 *d.p.*

25

29 *d.p.*

33 *g.p.*

37

41

d. p.

45

g. p.

49

d. p.

53

ff

f

58

62

66

c.

70

74

78

poco rit.

Do tej polifonicznej etudy odnoszą się również wskazówki podane dla poprzedniej, ze szczególnym zaleceniem racjonalnego gospodarowania podziałem smyczka. W taktach 42, 44 itp. należy zwrócić ponownie ten sam kierunek smyczka.

The remarks on the preceding study apply also to this polyphonic study, with special attention to be paid to a rational bowing. The pupil should adroitly pick up the same direction of the bow in bars 42, 44, etc.

Allegretto

39 *p* *mf* *cresc.* *f*

49 *pp* *cresc.* *f* *p* *mf*

59 *dim.* *p* *p* *c.* *f*

69 *p* *cresc.* *f* *p*

79 *p* *cresc.* *f* *p*

[illegible]

Etiuda ta, jedna z najtrudniejszych w tym zbiorze, korzystnie wpływa na wzmocnienie 4 palca i doskonalenie się trylu. Smyczek, zmuszony do szczególnego przylegania do strun i elastycznej ich zmiany, nabiera odpowiedniego „ciężaru”, tak ważnego dla wydobywania nośnego, gęstego tonu. W wydaniu niniejszym łukowania zostały trochę zmodyfikowane celem udostępnienia etudy uczniom (we fragmentach dwudźwiękowych mniej łuków obejmujących 3 ćwierci). W t. 32 i 61 dodane zostały zakończenia tryłów dla umocnienia kadencji (analogicznie do taktów 11, 25, 39, 46, 62, 119).

One of the most difficult studies in the whole set. It is an excellent exercise for strengthening the fourth finger and mastering the technique of trilling. When pressed tightly against the strings and moving flexibly between them, the bow takes on sufficient "weight". This is extremely important in the production of tone-quality with great carrying power. Seeking to facilitate the pupil's task, the editors have slightly modified the slurs (in fragments with double stops the slurs covering three crotchets are less numerous). To strengthen the cadenza, the trills are supplied with endings in bars 32 and 61 (as also, in bars 11, 25, 39, 46, 62 and 119).

Moderato

* realizacja tryłów z zakończeniami
realization of the trills with endings



45 *tr tr tr tr tr* *cresc.*

52 *f* *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

61 *mf* *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

69 *cresc.* *f* *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

76 *dim.* *mf* *cresc.* *tr*

83 *mf* *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

90 *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

98 *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

106 *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

113 *tr tr tr tr tr* *tr tr tr tr tr*

W tej trudnej, rzadko wykonywanej etudzie dokonano wielu re-tuszów zarówno tekstu, jak i smyczkowań, by uczynić ją dostępniejszą dla uczniów. Również tempo powinno być raczej *Andante*, $\text{♩} = 60$. Dobre studium dla uczniów skłonnych do nadmiernego podnoszenia palców.

To bring this difficult and rarely performed study within the pupil's grasp, the editors have here and there touched the text and bowing. The recommended tempo is *Andante*, $\text{♩} = 60$. It is a very good exercise for pupils with a tendency to raise their fingers too high.

Adagio

The musical score for Etude No. 42 by Paganini, Op. 42, for Violin, is presented in a single system of five staves. The tempo is marked **Adagio**. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score begins with measure 1 and ends with measure 42. The notation includes various musical symbols such as dynamics (*mp*, *mf*, *p*, *cresc.*), articulation (accents, slurs), and fingerings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This musical score is for the 42nd étude by Niccolò Paganini, Op. 1, No. 42, for violin. The piece is in G major, 2/4 time, and consists of 80 measures. The notation is written on a single staff with a treble clef. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte). There are also markings for *cresc.* (crescendo). The score features several trills (tr) and vibrato (v) markings. The piece ends with a final cadence in G major.

Etüda ta ma formę fugi, jest zatem świetnym przygotowaniem do wykonywania fug Bacha. Oto wzór właściwej dla tego stylu artykulacji:



Osemki prężne, pełnobrzmienne, nieco akcentowane, grane nie staccato, lecz détaché poco marcato (détaché accentuato); szesnastki natomiast powinny być grane prężnym, gęstym détaché. Należy plastycznie wypunktować polifoniczną strukturę i ukazywanie się tematu w poszczególnych głosach.

This study is written in fugue form and is an excellent introduction to Bach's Fugues. Below is a model of articulation most suited to pieces of the fugue genre:



The quavers should be flexible, full-toned, slightly accentuated, and performed with the poco marcato détaché (not staccato) stroke (détaché accentuato). The semiquavers, by contrast, should be played with a flexible, dense, détaché stroke. The polyphonic parts that make up the structure should be brought into sharp relief and the theme should be properly emphasized in the various voices.

Allegro

42

53 *cresc.* *mf*

59 *f*

65 *rall.*

71 *f*

78 *c. d.p.* *p²*

84 *f*

90 *d.p.* *k.* *d.p.*

96 *d.p.* *f*

102

107 *V*

113 *d.p.* *c.* *allargando*