

Motto:

„Muzyka!

Jaki piękny rodzaj sztuki!

Lecz co za okropny zawód!”

G. Bizet

Próba realizacji poetyki chopinowskiej w Jego op. 10 - nieobowiązujący poradnik praktyka



Jerzy Maciejewski

Wstęp

Nie jestem pisarzem ani literatem, jestem pianistą. Z tym większą nieśmiałością i prawie zażenowaniem przystępuję do zwerbalizowania moich doświadczeń artystycznych i pedagogicznych związanych z muzyką Fryderyka Chopina. Już sam geniusz twórcy i jego dzieło może przerażać, ale mam także świadomość dokonywanych ciągle prób ogarnięcia tego zjawiska przez najtęższe umysły naukowców, literatów i poetów. Niezliczona rzesza artystów pracuje nieustannie nad coraz doskonalszą realizacją Jego Dzieła... Czy mogę i czy potrafię coś istotnego i pożytecznego do tego dodać?

Ten tekst niech będzie wyrazem mojego oddania twórczości Fryderyka Chopina. Od wielu już lat jest ona dla mnie drogą życia. A przecież nie wprowadziły mnie na nią żadne nadzwyczajne wydarzenia – jakieś laury konkursowe czy stypendia twórcze determinujące właściwie dalsze koleje życia i dobór repertuaru pianistycznego. Kroczę po niej z własnej woli. Dlatego – mimo, że nie jest to droga zawsze szeroka i wygodna (czasami wręcz wąska i mroczna ścieżka) – nie zejdem z niej bo jest to droga prawdy i piękna.

Właśnie o tym chciałbym napisać, w formie swobodnej wypowiedzi, utrwalając myśli i odczucia towarzyszące wykonywaniu tej muzyki. Chciałbym podzielić się problemami z tym związanymi i sposobami ich rozwiązywania ze studentami – moimi młodszymi kolegami pianistami. Najlepszą formą byłby tu chyba dialog – „spisana rozmowa” – ale jest to niemożliwe. Może więc forma listu? Myślę, że tak - niech będzie to zapis codziennego trudu zgłębiania sedna sztuki jaką jest wykonywanie muzyki, wyrażony językiem nie-naukowym i nie-literackim a „mówionym” – zanotowanym językiem potocznym.

George Sand często powtarzała, że „ze wszystkich sposobów wyrażania świata najbardziej niedoskonałym jest słowo”. My muzycy wiemy, że także wyjaśnianie muzyki słowami, czy choćby najbardziej fachowe analizy muzykologiczne, nie są w stanie dotrzeć do istoty jej znaczenia. Jest ona wyrażalna tylko „mową dźwięków”. Chopin „mówił” do swoich współczesnych właśnie dźwiękami fortepianu, przekazywał im treści tej samej wagi co Mickiewicz czy Słowacki ale w „nieokreślonej mowie muzyki”. Jego twórczość miała dostarczać informacji o świecie, zjawiskach i uczuciach, w sposób „pozawerbalny” mimo, że - jak uważał - same pojedyncze dźwięki nie posiadają jakiegokolwiek znaczenia. Istotna dla Niego była „sztuka układania dźwięków” i umiejętność posługiwania się nimi. Sam nieustannie poszukiwał idealnego kształtu dla każdego swojego utworu i był w tym nieubłaganie

konsekwentny. Wymagało to wytrwałej, ciężkiej i żmudnej pracy nad każdą partyturą. Nie uważał muzyka za „proroka” będącego w kontakcie z jakimś „pozaziemskim światem” czy ogarniętego „boskim szaleństwem” poetę. Był chłodnym realistą planującym własną drogę artystyczną i czujnym stróżem własnego talentu. Wiedział, że muzyka ma przede wszystkim wyrażać po prostu człowieka i jego pełną trudów ziemską egzystencję. Ale aby tego dokonać potrzebna jest nieustanna praca i ciągle doskonalenie własnych umiejętności. Tak - dla Chopina muzyk, a szczególnie wykonawca, powinien być po prostu i przede wszystkim doskonałym rzemieślnikiem posiadającym odpowiednie umiejętności do jak najpełniejszej realizacji dzieła muzycznego. Aby dotrzeć do tkwiącej w każdym z jego utworów poetyki - niezależnie od formy, tempa czy zawartych w nich treści - i aby właściwie ją zrealizować potrzeba rzeczywiście mistrzowskich umiejętności pianistycznego rzemiosła.

Chopin zostawił nam uwagi na ten temat naszkicowane m.in. w wydanej wspólnie z Ignacym Moschelesem szkole gry na fortepianie pod tytułem *Methodes des Methodes de piano des Pianistes* i specjalnie na użytek tego dzieła skomponował trzy etiudy: f-moll, Des-dur i As-dur.

Jednak najwięcej informacji o swoich poglądach na „rzemiosło pianistyczne” przekazał nam - we właściwej sobie „nieokreślonej mowie muzyki” – w dwóch cyklach etiud: op.10 i op.25.

Spośród tych dwóch opusów chciałbym wybrać op. 10 i omówić go, a właściwie „porozmawiać o nim” z moimi młodszymi kolegami pianistami, studentami Naszej Uczelni, w której przecież kiedyś Chopin także pobierał nauki u profesora Elsnera.

Powszechnie uważa się, że bezpośrednim impulsem do powstania tych kompozycji był kontakt Chopina, latem 1829 r. w Warszawie, z grą Nicolo Paganiniego. Drukiem ukazały się, jednocześnie w kilku miastach europejskich, w 1833 roku. Chopin miał wtedy 23 lata, a przecież okazał się być już całkowicie dojrzałym artystą tworzącym we własnym, niepowtarzalnym języku muzycznym. Te etiudy to dzieła jakie mógł stworzyć jedynie prawdziwy „geniusz”. W ówczesnym, jeszcze XVIII-to wiecznym rozumieniu, słowo to oznaczało „wrodzoną dyspozycję umysłu do oryginalności” czyli „zdatność do tworzenia tego, na co nie można podać żadnego określonego prawidła”. Pojęcie to zostało później doprecyzowane przez Emanuela Kanta, w jego *Krytyce władzy sądzienia*, który uważał, że „geniusz nie może opisać ani wykazać w jaki sposób tworzy swe dzieło”. Geniusz jest więc prawdziwie „twórczy” i zarazem nieobliczalny, a jego dzieł nie da się powielić.

I tak prawdopodobnie rozumiał to określenie rektor Józef Elsner wpisując słynny werdykt grona egzaminatorów Szkoły Głównej Muzyki w Warszawie (poprzedniczki naszej Uczelni): „Trzecioletni Szopen Friderik. Szczególna zdatność, geniusz muzyczny”.

Istotnie: w dojrzałości artystycznej Chopin osiąga tu szczyt, wydaje się, że dalej już iść nie sposób. Przekonali się o tym liczni następcy czy „kontynuatorzy” tego gatunku utworów. Jako Polacy powinniśmy być z tego powodu dumni - zwłaszcza młodzi polscy pianiści powinni świadomie głosić to wobec całego świata. W tym momencie, za profesorem Mieczysławem Tomaszewskim, pozwolę sobie przytoczyć kilka opisowych określeń chopinowskich etiud: „katechizm mowy fortepianowej” (A. Moecklenburg, 1909), „prawdziwa ewangelia fortepianowej muzyki” (Z. Jachimecki, 1949), „mikrokosmos świata dźwięków” (W. Wiora, 1963). Bardzo trafna i właściwa merytorycznie wydaje się opinia Stefana Kisielewskiego - „już sam pomysł etiud: połączyć ćwiczenie z inspiracją – był genialny”.

Chciałbym abyśmy zajęli się tymi etiudami jako wykonawcy, właśnie „realizatorzy” zawartych w nich myśli i poetyki. Podejmując to zadanie powinniśmy starać się wykonać je na tyle zadowalająco aby uwolnić etiudy z op.10 od niesłusznej, choć dość powszechnej opinii utworów o charakterze jedynie technicznym, będących dziełem jeszcze nie w pełni ukształtowanego artystycznie młodzieńca. Są one często wykorzystywane w procesie dydaktycznym szkół muzycznych wyłącznie do nabywania i doskonalenia czysto motorycznej sprawności palców a na konkursach i różnego rodzaju „zawodach” pianistycznych są traktowane po prostu jako testy sprawności technicznej uczestników. Wykonując te utwory powinniśmy starać się dostarczyć słuchaczom, odbiorcom tej muzyki, na tyle głębokich przeżyć artystycznych aby uzasadnionymi stawały się wszelkiego rodzaju zachwyty i opisowe nazwy nadawane przez nich poszczególnym utworom z tego opusu - jak choćby: „wiatr zimowy”, „trzepot skrzydeł motyla”, „żał” czy „etiuda rewolucyjna”. Chopin, jak wiemy, nigdy nie dawał tytułów swoim utworom. Jedynie w listach do najbliższych i przyjaciół z rzadka czynił delikatne aluzje co do treści swoich „muzycznych poematów”.

Op.10 dedykowane jest Franciszkowi Lisztowi i on był jego pierwszym i chyba najbardziej godnym wykonawcą. Sam Chopin pisze o tym w liście do F. Hillera, że chciałby mu „wykraść sposób w jaki to robi”.

Przejdźmy więc wreszcie do „nieobowiązującego poradnika praktyka” czyli sugestii wykonawczych etiud z op. 10. Może będzie to dla młodych artystów rodzaj „górkich oznaczeń szlakowych”, pomocnych we „wspinaczce” na osiągnięty przez Chopina szczyt (oczywiście bez żadnych gwarancji jego zdobycia).

Uwagi ogólne

Ciągłe doskonalenie warsztatu pianistycznego i praca nad techniką powinna być przedmiotem stałej troski pianisty w każdym wieku i na każdym etapie rozwoju. Do tego celu służą nam ćwiczenia, których zestaw każdy pianista powinien mieć na własny użytek, w zależności od sfery techniki jaka w jego wypadku wymaga szczególnej opieki. Nazwa *etiuda* została do pewnego stopnia skażona codziennym trudem tej pracy i często określane są tak utwory rozwijające manualną sprawność o niemal wyczynowo sportowym charakterze. Zgadzam się z Panią Profesor Reginą Smendzianką, która pisze w swojej książce p.t. „Jak grać Chopina”, że „nazwa *etiuda*, podobnie jak *scherzo* traktowana jest przez Chopina przekornie i nie należy jej traktować zbyt dosłownie”. Proponowałbym więc na własny użytek zastosować nazwę „studium”, podobnie jak w języku angielskim „study”. To nam wiele ułatwi i pomoże dostrzec w każdej z tych miniatur skończone arcydzieło i traktować je właśnie jako studium wszelkiego rodzaju piękna i bogactwa treści. To bowiem co odróżnia etiudy Chopina od istniejących do tego czasu etiud innych kompozytorów to właśnie niespotykane podwyższenie standardów artystycznych tego gatunku utworów. Nadal punktem wyjścia bywa pewien obrany motyw muzyczny, czy problem techniczny, ale poddawany jest on różnego rodzaju dramaturgicznym przeprowadzeniom, harmonicznym przekształceniom, jest rozwijany i doprowadzony do kulminacji a następnie - ze względu na miniaturowość utworu - często dość gwałtownie zakończony. Chopin w każdej z tych miniatur dostarcza nam takiej masy informacji, że innym kompozytorom starczyłoby tego na kilka utworów - istna lawina pomysłów ale zamknięta w małej pigułce. Dlatego ***etiud Chopina nie należy grać zbyt szybko*** - pojawić się wtedy może chaos w przedstawianiu nagromadzonych przez kompozytora pomysłów. Za to należy grać je z ogromną troską o jak najdokładniejszą realizację i niemal kryształową przejrzystość treści. Podane wartości metronomiczne wcale nie muszą być dla nas ostatecznym wyznacznikiem tempa. Każdy ma przecież właściwą sobie ekspresję i potrzebuje odpowiedniej ilości czasu do czytelnej jej zrealizowania. Istotnym aspektem wykonawczym jest również to, że Chopin sięga w tych utworach niemal szczytów artystycznej dojrzałości. Nie starajmy się więc „pójść wyżej”, ale pełni pokory popatrzmy raczej „szerzej”. Może uda nam się wtedy dostrzec i zrealizować, obok trudów i prozy życia, nieznanne wcześniej piękno i poetykę tych utworów.

Etiuda C-dur op.10 nr 1.

Wspaniały, monumentalny początek cyklu. Nawiązujący do estetyki bachowskiej i oparty o jej logikę harmoniczną. Pokusą jest traktowanie tej etiudy wyłącznie jako studium pasażowego dla prawej ręki. Jest to etiuda „na obie ręce”! Bardzo ważne jest prowadzenie frazy, w miarę możliwości *legato*, właśnie w lewej ręce i jej integracja z pasażami w prawej. Nie należy w dynamicznie bezkompromisowy sposób „stawiać” oktaw lewej ręki - zawsze musi ona być wynikiem dynamiki całego pasażu i albo go puentować albo pobudzać do rozbrzmiewania (niekiedy i jedno i drugie). W tej kwestii bardzo ważne jest dogrywanie pasażu w kierunku opadającym z taką samą energią jak do góry, ze szczególnym uwzględnieniem roli pierwszego palca (nie umniejszając oczywiście roli drugiego). Po zagraniu pasażu prawa ręka powinna na moment powierzyć cały ciężar i oparcie lewej ręce, by natychmiast po zagraniu oktawy podjąć go na nowo budując kolejne pasáže. Natomiast za zmiany harmonii i barwę poszczególnych pasaży (zwłaszcza na trwającej nucie basowej) odpowiedzialność spoczywa na palcu drugim prawej ręki. Pasaże w obydwu kierunkach powinny być wykonywane z odczuciem podobnym do szeregowego, prawie gamowego, następstwa dźwięków.

No i nie ulegajmy w żadnym razie opinii, że ta etiuda przeznaczona jest jedynie dla wykonawców obdarzonych nadzwyczaj dużą ręką.

Chopin miał raczej małą i wąską, lecz zwinną i rozciągliwą rękę, ciągle narzekał na niewyrobyony czwarty palec (zresztą nie on jeden, Paderewski także) i jako pierwsze zadanie w całym cyklu stawia nam do wykonania właśnie takie dzieło. Jako student nie przesadzał z ćwiczeniem, jednak ratowała go zadziwiająca swoboda i zręczność pianistyczna. W jego grze uderzała wielopłaszczyznowość (to więcej niż zwykła polifonia), żywa ruchliwość i głęboka logika. Realizacja tych właśnie czynników powinna być naszą ambicją w pracy nad tym utworem. Przy swobodzie dłoni i całej ręki, w trosce o artystyczny wyraz etiudy, rozpiętość palców przyjdzie jakby „sama”, bo nie jest to wcale – wierzcie mi - jej główny problem.

Taki sposób podejścia do wykonania tej etiudy uzasadnia pewne sugestie dynamiczne a nawet agogiczne. Ciekawym wydaje się zejście nieco z początkowej „potęgi brzmienia” w takcie 25 i rozplanowanie *crescendo* do t. 34-35 i sprawnego *dimin.* w takcie 36. Dalej ponowny rozwój dynamiki aż do t. 47-48 i w takcie 48 zamiast *dimin. rallentando* ze szczególnym podkreśleniem dominanty na ostatniej ćwierci i powrót do głównego motywu w takcie 49 *fortissimo* (nawet nieco więcej niż początek etiudy). Ostatni pasaż etiudy bez pospiechu i na zwolnieniu a ostatnia oktawa w lewej ręce z całą potęgą brzmienia i z bardzo, bardzo długą fermatą.

Etiuda a-moll op.10 nr 2.

To dzieło zdaje się potwierdzać funkcjonujące w niektórych kręgach opinie i obawy o właściwie „niewykonalności” muzyki Chopina. Nie wiem czy którykolwiek z pianistów, nawet tych największych (tzw. „groźnych lwów fortepianu”), odważył się wykonywać je na estradzie. Artur Rubinstein ćwiczył tę etiudę codziennie. Paderewski wspomina w swoich *Pamiętnikach* o związanym z jej ćwiczeniem dziwnym wydarzeniu. Było to w magazynie fortepianów Steinwaya gdzie każdorazowo przy dźwiękach tej etiudy opuszczał się nad fortepian pająk na swojej nici, jakby ciekawy tej muzyki. Nawet wielki Józef Hofmann grał ją swojej uczennicy ale w pokoju, podczas lekcji...

Jest w tej wijącej się nieśpiesznie i bez zbytniego hałasu gamie chromatycznej, do wykonania której używać trzeba trzeciego, czwartego i piątego palca prawej ręki, coś co napawa nas dziwnym lękiem, coś co powoduje, że „grzeczniejemy i pokorniejemy” w obawie aby nie poplątać tych palców i aby ręka zbyt nie usztywniła się uniemożliwiając dogranie jej do końca. I jaka na to rada? Znowu: **pamiętajmy, że jest to utwór na obie ręce!** Nie kładźmy całej odpowiedzialności za jego realizację tylko na prawej.

Ponownie: nie starajmy się patrzeć wyżej, jakby w chęci „przeskoczenia” Chopina. Tego zrobić się nie da! Popatrzmy szerzej. Poszukajmy ukrytego tu piękna, poetyckiej zadumy, smutku, ale i delikatnego rozdrażnienia, chłodnej minorowości... Wtedy okaże się, że akordy w prawej ręce dają możliwość uzyskania poczucia komfortu „stania” na klawiaturze (także dla kciuka!) przez choćby ułamek sekundy. To zawsze jakieś wytchnienie dla mdlejącej ręki. Pamiętajmy jednak, że genialny Chopin daje im wartość jedynie szesnastki (dłużej trzymać nie wolno - zniknie komfort). No i gama powinna mieć w sobie lekkość i wdzięk. Ważne jest doskonale *legato* wynikające z umiejętnego połączenia uczucia zarówno oparcia na klawiaturze jaki i swobodnego ruchu każdego palca, nawet w najbardziej wydawałoby się wymyślnej pozycji ręki. *Legato* musi powstać z doskonale dogranych i swobodnie „dobrzmiałych” poszczególnych dźwięków gamy, z których każdy wymaga od pianisty jakby osobnej troski. Mam na myśli tu sposób gry właściwy dla Józefa Hofmanna. I nie należy się sugerować ani przerażać nazwiskiem pianisty, ale starać się w pracy zbliżyć jak najbardziej do tego sposobu gry. Chodzi mi o selektywność brzmienia każdego palca.

Lewa ręka realizując harmonię utworu powinna pamiętać o jedności nut basowych z akordami. Ważne jest aby, mimo *staccato*, miały one jednak wartość ósemek. Oczywiście zachowujemy także inne chopinowskie wartości nut i artykulacji tam gdzie one występują. Pomocne w tym względzie powinno być odpowiednie, świadome użycie pedału. Może on być brany na przykład

rytmicznie na każdą wartość ćwierćnuty z lekkim przeciągnięciem na dwie z nich w takcie drugim. Również użyciem pedału należy wspomagać realizację wskazówek artykulacyjnych kompozytora dla lewej ręki w części środkowej utworu.

Jako oczywiście nieobowiązuje można potraktować moje sugestie przejścia do lewej ręki dolnej nuty (c) ostatniego akordu w takcie drugim (i analogicznych), dolnych nut drugiego i trzeciego akordu (dis, e) w takcie czwartym (i analogicznych) a także dolnej nuty z pierwszego akordu w takcie piątym (lewa gra decymę a-c).

Oznaczenie metronomiczne nie powinno być wyznacznikiem tempa utworu. Natomiast w trosce o odpowiednie wyartykułowanie treści bardzo wskazane jest umiejętne stosowanie *rubata* w ramach obranego tempa. Takty 32-35 mogą być traktowane wręcz jako rodzaj kadencji opartej o akord dominanty, a ostatnie siedem szesnastek w takcie 35 mogłyby być potraktowane jako ponowne wprowadzenie tematu i powrót do tempa początkowego. Oczywiście także specjalnego podkreślenia wymaga wspaniała niespodzianka w postaci akordu A-dur kończącej tę etiudę. W tym względzie jednak niczego nie sugeruję ufając muzykalności i wrażliwości estetycznej każdego z młodych wykonawców.

Etiuda E-dur op.10 nr 3.

To prawdziwe studium chopinowskiego piękna. Muzycznego piękna i poetyki dźwięku, harmonii, polifonicznego splatania się głosów, narastania i wygasania emocji. To również czysto fizyczna rozkosz grania na fortepianie, kontaktu z klawiaturą i spełniania za jej pomocą tego piękna. Obie ręce równomiernie biorą w tym udział, a dłonie działają w nadzwyczaj komfortowym rozstawie palców. To polifonia z naturalnie ustawionymi priorytetami poszczególnych głosów. Oczywiście w tej sytuacji konieczne jest ich maksymalne dźwiękowe usamodzielnienie, a to wymaga doskonałego „podziału dłoni” i całkowitego uniezależnienia poszczególnych palców. Naszą wielką ambicją przy wykonywaniu tej etiudy powinna być szczególnie troska o głosy towarzyszące głównej melodii i ich bardzo konsekwentne prowadzenie. Melodia zasadnicza prowadzona w głosie górnym zawsze będzie słyszalna. Także nuty basowe, którym kompozytor daje wartość ćwierćnuty, powinny podkreślać prostą, opartą na trzech podstawowych funkcjach, ale jedynie tu możliwą harmonię.

No i część środkowa - w nieco żywszym tempie. Ważny jest jej plan agogiczno - dynamiczny. Nie może on jednak burzyć ogólnego, namiętnie lirycznego charakteru utworu. Dynamika raczej o charakterze płaszczyznowym, niekoniecznie „uwypuklająca” tryby dur i moll, raczej rozwijana konsekwentnie aż do kulminacji w progresji opadającej – takty 46-52. Dla całkowitego i dokładnego rozładowania napięcia przed powrotem tematu bardzo ważne jest

właściwe zrozumienie i realizacja pauzy w takcie 54. Ma ona, co prawda, tylko wartość szesnastki ale rola jaką pełni w tym miejscu utworu wymaga aby poświęcić dla niej nieco więcej czasu. Można ją więc realizować już w tempie początkowym, uzyskanym poprzez odpowiednie *ritenuto* w takcie poprzedzającym.

Przed ponownym pojawieniem się tematu istotne są również pauzy (czyli „przerwy” podane przez kompozytora!) w głosie basowym taktów 59-61. Nie powinno się więc beztrąsko „zamazywać” ich pedalem, „korygując” tym samym zamysł genialnego kompozytora. Do końca utworu powinien panować niewzruszony spokój zarówno w prowadzeniu melodii jak i głosów towarzyszących, *tempo rubato* stosowane bardzo oszczędnie i dyskretnie, a wszystkie niuanse emocjonalne realizowane poprzez dokładne, niezależne i konsekwentne prowadzenie poszczególnych głosów palcami.

Umiar i jeszcze raz umiar w stosowaniu *tempo rubato* powinien cechować całość wykonania tej etudy. Piękno jej melodyki uległo bowiem na przestrzeni historii zbanalizowaniu poprzez liczne transkrypcje. Naszym zadaniem, jako wykonawców, powinno być więc przywrócenie jej pierwotnego, realizowanego w prawdzie i szczerości, charakteru genialnego dzieła sztuki, pełnego transcendentnego piękna i chopinowskiej poetyki. Stosowane środki techniki fortepianowej nie powinny w żaden sposób przysłaniać nam, a co za tym idzie także słuchaczom, osiągnięcia tego celu. Jak zawsze oznaczenie metronomiczne tempa niech w żaden sposób nie krępuje indywidualności wykonawcy, a jedyną jego troską powinno być konsekwentne i bardzo *legato cantabile* prowadzenie wszystkich głosów.

Etiuda cis-moll op.10 nr 4.

Chopin zwykł był wykonywać tę etiudę właściwie *attaca* po poprzedniej, jakby stanowiły niemalże spójną całość. To niepohamowana erupcja energii i witalności! Młodzieńczy pęd radości życia, choć w tonacji minorowej (chopinowska genialna świadomość transcendencji!). Tak jak cała muzyka Chopina jest „muzyką chwili” tak i ta etiuda to muzyczny zapis chwili, ale szczególnej, pędzącej - niemożliwej do zatrzymania kaskady nieskończonych modulacji, osiągających cel w kodzie niemal jak w wulkanicznym kraterze! Moim skromnym zdaniem młody człowiek powinien rozpoczynać studiowanie opusu 10. właśnie od tej etudy. Doskonale zrozumie i zrealizuje to o co chodziło dwudziestolatkowi Fryderykowi. My, doświadczeni pianistyczni, „starczy”, pomóżmy mu w tym ale nie krępujmy i broń Boże nie „podcinajmy skrzydeł” – niech leci, tak wysoko jak potrafi... Byle nie skręcił karku! Zapis tej chwili młodzieńczego, żywiołowego pędu zostanie w nim już na całe życie. Pamiętam jak fascynowali się studenci słuchając wykonania tej etudy przez osiemdziesięcioletniego Rubinsteina. Było to

wykonanie pełne rozmachu i ciągle młodzieńczej siły wyrazu. Zazdrościli mu tego ci dwudziestolatkowie...

Tak więc po poprzedniej, rozlewającej się w lirycznych frazach etiudzie, Chopin daje nam utwór praktycznie nie posiadający melodii w tradycyjnym znaczeniu tego słowa. Ale ileż tu muzyki, jakie bogactwo harmoniczných przekształceń, ile napięć i kulminacji w nieustannym pędzie szesnastek! Ten ruch szesnastkowy - wywodzący się znowu z bachowskiej motoryki i snucia motywicznego - prowadzony naprzemiennie w obu rękach stanowi doskonale ćwiczenie w ich niezależności. Głównym motywem, na którym opiera się cała konstrukcja etiudy jest prosty motyw harmoniczny: rozwiązanie dominanty na tonikę. Chopin przetwarza go w bardzo wielu tonacjach zarówno w prawej jak i lewej ręce. Dominanta ma na ogół wartość ćwierćnoty i występuje na ostatniej wartości taktu a rozwiązuje się na tonikę o wartości ósemki w takcie następnym. Należy wykonywać to bardzo *legato*, z dużym ładunkiem energii na dominancie i wypełniających ją niekiedy szesnastkach, a z wyładowaniem na tonice.

Aby sprostać temu zadaniu potrzebna jest całkowita swoboda i elastyczność dłoni oraz mocne, odpowiedzialne palce. Oczywiście rzecz można odwrócić: pracując nad tą etiudą osiągniemy swobodę i elastyczność dłoni oraz siłę i odpowiedzialność palców. To jest właściwie cała „tajemnica” technicznego wykonania tego utworu. A co jeszcze wykonawca włoży w tę etiudę to już sprawa jego indywidualności i talentu. Ja mogę jedynie sugerować pewne praktyczne rozwiązania techniczne. I tak:

- **po pierwsze** - radziłbym od razu na początku pracy nauczyć się dobrze na pamięć takty 41-47 i ćwiczyć je każdą ręką osobno dbając o doskonałe *legato*, ze szczególnym naciskiem na lewą rękę. Właściwie powinny być tylko dwa przeskoki w lewej w takcie 44, reszta płynne *legato*. Bardzo ważna jest samodzielność i odpowiedzialność 4. palca!
- **po drugie** – szesnastkowe figury melodyczne w prawej ręce w takcie 2. i podobnych powinny być realizowane palcowaniem podanym w wydaniu Paderewskiego czyli z użyciem 3. palca. W trzecim takcie natomiast bardzo ważne jest wydobycie środkowego głosu tzn. realizacja wartości nut podanych przez kompozytora. To samo dotyczy lewej ręki w takcie 7. i podobnych.
- **po trzecie** - sugerowałbym przejście do realizacji lewą ręką dolnych ćwierćnot z prawej ręki w taktach 25-30. Wymaga to pewnej korekty palcowania w obu rękach ale, aby nie zanudzać czytelnika dużą ilością cyferek i wypisywać oznaczenia palców, zapraszam na bezpośrednią rozmowę na ten temat do mnie na zajęcia. Obiecuję odpowiedzieć wtedy na każde pytanie odnośnie tej etiudy.

Co się tyczy repetycji dźwięku *cis* w lewej ręce w taktach 33-34, a *dis* w taktach 37-38, to radziłbym poćwiczyć na czterech dźwiękach bez repetycji: *cis, d, h, his* oraz dalej *dis, e, cis, d* z pełną swobodą dłoni i odpowiedzialną aktywnością palców. Należy zapamiętać to uczucie swobody i starać się dokładnie w ten sam sposób realizować tekst chopinowski, przy odpowiednio sprężystym wybicciu na palcu 3. przed repetowanymi dźwiękami.

W kodzie palcowanie w prawej ręce jak w takcie 2. a ostatni pasaż (t.79-80) przy użyciu pedału tylko na pierwsze trzy grupy szesnastkowe taktów i koniecznie zachowane pauzy w t.81. W ogóle w całej etiudzie sugeruję bardzo oszczędne używanie pedału w trosce o kryształową przejrzystość przebiegu. Podana wartość metronomiczna tempa nie jest obligatoryjna, służy jedynie ukazaniu charakteru tej muzyki.

Etiuda Ges-dur op.10 nr 5.

Ograniczenie w tej etiudzie prawej ręki do posługiwania się jedynie czarnymi klawiszami to ewenement w całej literaturze fortepianowej. W wyniku tego figuracje oparte są na skali pentatonicznej i nadają utworowi klimat nieco egzotyczny, o orientalnym charakterze brzmienia. Ale to przecież orientalność nie prawdziwa, przecież to mistyfikacja w wykonaniu genialnego twórcy. Świadczy o tym oparty o tonalną funkcyjność akompaniament w lewej ręce. Wiemy, że w życiu prywatnym Chopin potrafił znakomicie naśladować i podrabiać sposób mówienia, poruszania się czy nawet wygląd swoich przyjaciół i znajomych. Świetnie parodiował na przykład sposób gry i zachowanie przy fortepianie Liszta, Kalkbrennera i innych wirtuozów. Wydaje się jakby te jego umiejętności znalazły swoje zastosowanie właśnie w tym utworze. Może właśnie to genialne naśladownictwo orientu, stało się powodem szczególnego umiłowania muzyki Naszego Rodaka przez melomanów i artystów japońskich? To także ewenement w skali światowej!

Wykonawca tej etiudy jest niejako zmuszany do pozbycia się lęku palców i dłoni przed czarnymi klawiszami. Oczywiście nie chodzi tu o lęk przed „straszny” kolorem czarnym a o to, że czarne klawisze są węższe i wyższe niż białe, co wymaga od palców bardziej odpowiedzialnego utrzymywania na nich ręki. Ten lęk często powoduje usztywnienie przedramienia a czasami nawet całego ramienia, dlatego ćwicząc etiudę należy zwracać na to baczną uwagę. Pokusą dla dłoni jest również nadmierne stosowanie ruchu rotacyjnego przy jednoczesnym zaniedbywaniu ruchliwości samych palców. To duże niebezpieczeństwo i może prowadzić nawet do niemożności wykonania etiudy. Musimy więc specjalnie zadbać podczas ćwiczenia o tę klasyczną ruchliwość i niezależność poszczególnych palców, a ruch rotacyjny dodawać jedynie w niewielkim stopniu dla uzyskania większego komfortu oparcia ręki na

klawiaturowe. Również samo traktowanie tych figuracji powinno być podobne do myślenia o „muzyce linearnej”. Niech one stanowią rodzaj melodii, granej bardzo legato niezależnie od wysokości poszczególnych jej składników i „przeplatanki palcowej”.

A ponieważ to także **muzyka na obie ręce** rola lewej ręki jest tu bardzo istotna. Tonalność funkcyjna akordów sytuuje tę muzykę wyraźnie w kręgu kultury europejskiej a w połączeniu z pikanterią artykulacji nadaje jej momentami nieco sympatycznie kpiarski charakter. Nie należy więc obawiać się grania ich generalnie *staccato*, przy zachowaniu pauz i wyraźnych różnic dynamicznych podanych przez kompozytora. Pedał używamy bardzo oszczędnie, głównie dla podkreślenia momentów *legato*, także zaznaczonych przez kompozytora. W takcie 67 polecam wzięcie pierwszego akordu Ges-dur tylko lewą ręką. Pozwoli to na dokładne zamknięcie dotychczasowego przebiegu etudy i przygotowanie do realizacji kody. W niej zaś trzeba maksymalnie zadbać o aktywność lewej ręki, o bardzo skrupulatne realizowanie przez nią podanej artykulacji, a od taktu 79 do końca o całkowite równouprawnienie z figuracjami prawej. Ostatnie oktawy sugeruję realizować palcami 1. i 4. w obydwu rękach, a dwa ostatnie akordy na oddzielnym pedale, po uprzedniej dokładnej pauzie (czyli ciszy!) ósemkowej.

Etiuda es-moll op.10 nr 6.

Znowu całkowita zmiana nastroju - po poprzedniej etudzie, pełnej świetlistego blasku, w tej panuje nastrój posępnej beznadziei. Znajdujemy się tu w głębokim mroku a smutne, maksymalnie schromatyzowane melodie snują się w bezcelowych, zdawałoby się, polifonicznych zależnościach. Wszystko to w całkowitym *legatissimo* - czyżby miało znowu stanowić całość z poprzednią etudą, jak gdyby jej cieniste dopełnienie? Sprawa wyjaśnia się dopiero w ostatnim takcie gdy pojawia się dźwięk g i zmienia tryb z es-moll na Es-dur. Zza tego akordu ukazuje się nam nieśmiało uśmiechnięta twarz dwudziestoletniego Chopina, który jakby mówił do nas z łotrzykowskim uśmiechem – „żartowałem!”. To znowu tylko etiuda, studium, wprawka, udawanie głęboko posępnego, mrocznego nastroju. To próba zapisu beznadziejnie smutnej chwili - trzeba też to ćwiczyć i umieć wywoływać ten nastrój u słuchaczy.

Właściwie wykonana etiuda musi być więc szczególnie polifonicznie *legatowa*. W trosce o ten charakter konieczna jest śmiała, inteligentna i dostosowana do indywidualnych predyspozycji fizycznych realizacja środkowego głosu obydwoma rękami. Należy rozplanować wygodne palcowanie i podział tego głosu pomiędzy obie ręce a następnie szczególnie dokładnie i troskliwie wćwiczyć to. Dopiero wtedy będziemy mogli swobodnie prowadzić pozostałe głosy podkreślając ich wzajemne harmoniczne uwikłania i wyciągając

smaczki współbrzmieniowe powstające pomiędzy alterowanymi dźwiękami głosu środkowego i zasadniczą melodią w górnym głosie.

Przed powrotem tematu w taktach 38-40 proponuję spore zwolnienie. Należy więc dobrze wziąć dźwięk basowy w takcie 37 i - po wysłuchaniu wszystkich powstałych po drodze współbrzmień z pozostałymi głosami – przejść bardzo legato i głęboko na oktawę B, aby starczyło jej brzmienia na dwa, na dużym zwolnieniu grane, takty.

No i pamiętajmy, że jest to utwór skomponowany przez przekornego, genialnego, zadziornie uśmiechającego się na zakończenie dwudziestolatka.

Etiuda C-dur op.10 nr 7.

Kontynuując pracę nad op.10 pamiętajmy ciągle, że etiudy te to **utwory na obie ręce**. Ta także. Nie można więc jej podsumowywać jako „toccatowe ćwiczenie na szybką zmianę palców” (1.na2.). Wydaje się to być zbyt daleko posuniętym uproszczeniem, wręcz pyszałkową próbą podsumowania czy nawet zbanalizowania chopinowskiego pomysłu. Owszem, w niektórych wykonaniach ta etiuda może tak brzmieć, ale są to wykonania niepełne. Jak już mówiliśmy, muzyka Chopina bywa trudna do wykonania, czasami balansuje wręcz na granicy niewykonalności (jak choćby etiuda a-moll z omawianego opusu, czy gis-moll z op.25). Dlatego nie podsumowujemy jej zbyt szybko i lekkomyślnie. W tym utworze na przykład „radosne i niefrasobliwe *moto perpetuo* dwudźwięków prawej ręki” nie wyczerpuje całej jego treści i problematyki. Oprócz bowiem szybkiej zmiany palców (ale tylko w dolnym głosie prawej ręki) istotnym wydaje się być również głos górny (grany palcami 3 i 5), który powinien brzmieć **legato**. To wcale nie jest takie proste. Właśnie tę wymaganą przez kompozytora realizację krańcowo zróżnicowanej artykulacji w jednej ręce można określić jako główny problem techniczny etiudy. Wymagana tu jest znowu całkowita niezależność poszczególnych palców, określana jako tzw. „podział dłoni”. Konsekwentna realizacja dwóch rodzajów artykulacji przez jedną rękę w całym utworze powinna więc być ambicją każdego wykonawcy.

Ale to nadal nie cała treść utworu i nie wszystkie problemy stojące przed wykonawcą. Jest przecież jeszcze ręka lewa ze swoją spokojną, w większości opadającą linią melodyczną, z długimi nutami basowymi i akordami harmonizującymi całość etiudy. To wszystko znowu do realizacji dla jednej ręki. Nie chciałbym być posądzony o przesadę, ale dosłuchać się tu można już zapowiedzi „zachowania” lewej ręki z etiudy gis-moll op.25 nr 6, a już na pewno z następnej czyli F-dur nr 8 w omawianym opusie. To właśnie lewa ręka determinuje zachowanie prawej, która odpowiednim *tempo rubato* powinna zaspokajać jej potrzeby frazowania, ułatwiać ukazywanie niespodzianek harmonicznym czy podkreślać kulminacje.

Umiarkowana dowolność i swoboda agogiczna (*rubato*) mogłaby stanowić istotny walor wykonania i ułatwić słuchaczowi zauważenie i zrozumienie bogactwa treści tkwiących w tym utworze. Oczywiście wymagałoby to od wykonawcy odważnej decyzji całkiem odmiennego podejścia do charakteru wykonywanego utworu, nie tylko jako do „ćwiczenia na szybką zmianę palców”.

Pomocne w tym względzie może być oznaczenie *vivace* podane na początku. Sugerowałbym aby traktować je znowu jako oznaczenie charakteru a nie tempa utworu. „Podskoki” środkowego głosu, wynikające z powodów wyłącznie technicznych, powinny być bezproblemowo wesołe, jednak nie frywolne. Pedał używamy oszczędnie przy zachowaniu oznaczonych pauz i odpowiedniej artykulacji (lewej ręki!), *legato* osiągając w miarę możliwości palcami.

Etiuda F-dur op.10 nr 8.

Żywioł, ale już w pewnej nieco salonowej konwencji, brawura ale przepojona wewnętrznym chłodem i dojrzałe zdystansowanie. Tutaj Chopin ujawnia swoją pełną, mimo młodego wieku, artystyczną dojrzałość i ukazuje swoją perspektywę spojrzenia na rzeczywistość. Przebieg figuracji przestał być nieokiełznany a staje się jakby zlokalizowany i wzięty w karby przez kompozytora. Ten „pędzący górski strumień lodowatej wody” jest ograniczony do ściśle uregulowanego koryta. Układ dźwięków pasaży prawej ręki także charakteryzuje dojrzałego już Chopina. Tego typu elementy stosował kompozytor w swoich późniejszych utworach. Tutaj jakby chciał je wypróbować, wystudiować – jak to „zagra”? Pobrzmiewają tu jakby: *preludium* b-moll op.28, fragmentami środkowa część *scherza* b-moll, czy finał *Impromptu* Fis-dur. Figuracje te są pełne blasku i *brillant* jak w jego obydwu *Koncertach*.

No ale my musimy, oprócz zauważenia i zachwycenia się, zrealizować te wszystkie „chłody, świetlistości i żywioły”. Po dotychczasowych etiudach z op.10 nie powinno z tym być większych trudności. Pasaże właściwie „leżą pod palcami”. Muszą one - palce - być tylko na tyle odpowiedzialne i samodzielne aby każdy dźwięk mógł stanowić jakby osobny, skończony byt muzyczny. Dopiero właśnie takie dźwięki następujące po sobie mogą stanowić o klimacie i poetyce tego utworu. Wszystko oczywiście oparte o wielogłosowy materiał lewej ręki, który powinien być zrealizowany bardzo skrupulatnie zarówno jeśli chodzi o artykulację jak i dynamikę poszczególnych głosów. Pomocą będzie nam tu właściwie używany prawy pedał. W części środkowej (od t.29 do t.60) nie bójmy się używać także lewego pedału, zarówno jako elementu zmiany kolorystyki jak i dynamiki. Frazy jak najdłuższe, poprzez odpowiednie

wyeksponowanie nut basowych, zwłaszcza o wartościach półnut. Po dotarciu do akordu A-dur w takcie 51. proponuję lekkie *sostenuto* dla lepszego wyeksponowania bogactwa harmoniki pojawiającej się w oparciu o dominantowy w tonacji d-moll dźwięk A, a także nadzwyczaj ciekawej modulacji do tonacji zasadniczej (F- dur) w jakiej pojawia się motyw początkowy etiudy w t.61. Pasaże w taktach 72 i 73 wydają się być wygodniejsze do wykonania palcami proponowanymi w wydaniu Paderewskiego tzn. 2,1,2,4,1...

Teraz co się tyczy zakończenia utworu. Chopin stosuje tu dwa swoje mistrzowskie sposoby kończenia utworów:

- **pierwszy** - to powstrzymanie i wygaszanie pędu narracji aż do całkowitego zatrzymania i pozostawienia słuchaczy w najwyższych rejonach duchowego uniesienia, z których nie mają chęci wracać i kwitować wykonanie na przykład euforycznymi brawami (jak to bywa często u innych kompozytorów epoki romantyzmu). Ten sposób kończenia występuje niemal we wszystkich nokturnach i sporej ilości mazurków.

- **drugi** - to kończenie nieoczekiwaną energiczną kwestią, puentującą całość (pozornie nonszalancko), bądź pojedynczym mocnym akcentem jak na przykład w *Poloniezie* fis-moll op.44.

Tak więc wygaszanie utworu rozpoczynane w takcie 85. aż do pierwszego akordu w takcie 89. powinno okazać się pozorne (znowu - „żartowałem”), a po nim powinno nastąpić bardzo energiczne - *con forza* - zakończenie w pełnym *forte* aż do ostatnich akordów.

Etiuda f- moll op.10 nr 9.

Skąd tutaj nastrój gorącej hiszpańskiej nocy i dokąd „pędzi na koniu, w blasku księżycowej pełni ten Giaur?...” Przecież to jeszcze osiem lat do podróży na Majorkę... Czyżby nasz Frycek był nie tylko wspaniałym „przedrzeźniaczem” ale posiadał również zdolności futurystyczne?

Ten „szalony pęd” to nieustanny ruch szesnastkowy w lewej ręce. Powinien być realizowany w miarę możliwości *legatissimo*, co przy wymaganym stałym, dość dużym rozciągnięciu dłoni nie jest wcale proste. Bardzo ważne w tej sytuacji jest właściwe wyważenie ciężaru ręki oraz sprawność i odpowiedzialność czwartego palca (któremu czasami pomaga trzeci). Oczywiście można sytuację odwrócić i spodziewać się uzyskania lepszej sprawności czwartego palca w lewej ręce po studiowaniu tej etiudy. Należy wystrzegać się podpychania pierwszym palcem, nawet w najszerszych interwałach i najdalszych odległościach. Ciągłe trzeba powracać do pełnego komfortowego oparcia na pierwszych dwóch szesnastkach każdej figury, czyli na piątym palcu i następujących po nim czwartym lub trzecim. Niech nas nie

denerwuje pozorna jednostajność brzmienia tej figury i ilość powtarzających się nut *F*, potem *C* i znowu *F* aż do końca utworu. Zaufajmy Chopinowi - on wiedział co robi. To wcale nie jest nużące dla słuchacza a właśnie wytwarza klimat akompaniamentu gitarowego do czegoś ważnego i poważnego, o czym kompozytor pragnie poinformować nas za pomocą prawej ręki. Jak by jeszcze tego było mało - początkowa nuta każdej figury w lewej ręce powinna być grana nawet z lekkim akcentem dla podkreślenia mocnej części taktu - zwłaszcza, że w tym samym czasie prawa często ma pauzę. Na drugiej szesnastce radziłbym stosować nie tylko palec 4. ale także 3. a nawet 2. (t.51) Ta kwestia wymaga dokładnego przemyślenia i dostosowania palcowania do właściwości ręki a potem konsekwentnego przestrzegania tych ustaleń. Znowu - nie będę wypisywał całego szeregu cyferek oznaczających sugerowane palcowanie, a zapraszam na spotkanie, gdzie będę mógł służyć dokładnymi radami i pomocą moim młodszym kolegom w konkretnych już sytuacjach.

A teraz cóż to takiego ważnego i poważnego ma nam do przekazania kompozytor w prawej ręce? Tutaj rozgrywa się cały dramat tej „gorącej hiszpańskiej nocy”. Jednogłosowa melodia, prowadzona oktawami w momentach narastającego wzburzenia, powinna być grana właściwie w całości *non legato*. Dynamika bardzo gwałtowna o dużej amplitudzie, zwłaszcza w momentach „odpowiadającego echa”. Wszystkie zagęszczenia rytmiczne (t.33-36, 49-56, 61-64) ze znacznym, ale szlachetnym, zastosowaniem *tempo rubato* w trosce o zachowanie czytelności i deklamacyjnego charakteru narracji. Ostatnie trzy takty utworu powinny być nadzwyczaj delikatne i z dużym zwolnieniem przed ostatnią nutą (t.66), która powinna być nieco odstawiona i zagrana na tyle subtelnie i krótko aby zrobiła na słuchaczu wrażenie „spadającej i rozpryskującej się kropli zimnej wody” (należy koniecznie „wykonać” pauzy następujące po niej aż do końca etiudy!).

Etiuda As-dur op.10 nr 10.

Po mrocznej, nokturnowej etiudzie poprzedniej, w której wiele istotnych zapytań pozostaje bez odpowiedzi, tutaj kompozytor wprowadza nastrój błogiego liryzmu. Jakby odsuwa od nas wszelkie troski i pozostawia w zachwycie nad wszechogarniającym nas pięknem. Nastrój ten jest wytworzony przez falujący w prawej ręce w całej etiudzie interwał seksty a oparty na rytmicznym *ostinato* akompaniamentu w lewej ręce. Wykonując ten utwór zwróćmy uwagę, że jest on napisany w metrum na 12/8, czyli dwa razy po 6/8. Ten sposób szeregowania wartości powinien zasadniczo wpływać na kształtowanie frazy niezależnie od pogrupowań kompozytora i różnic artykulacyjnych czy dynamicznych. Jeżeli to metrum będzie zachowane niezmiennie w lewej ręce wówczas można będzie właściwie uwypuklić i zniuansować przebieg prawej, której

faktura może wydawać się nieco monotonna. Tak więc zmiana artykulacji w taktach 13-16 powinna być bardzo radykalna i konsekwentna, jak również powrót do *legatissimo* w takcie 17. Sugerowałbym również zmianę dynamiki w tym fragmencie na utrzymanie brzmienia w *piano* i *crescendo* dopiero na ostatnich sześciu nutach w t.16. granych już *legato*.

Pamiętajmy, że pełnię harmonii i szlachetności brzmienia materiału dźwiękowego prawej ręki będziemy mogli uzyskać jedynie poprzez dokładne i komfortowe oparcie zarówno na sekcście jak i na pojedynczym dolnym dźwięku granym kciukiem. Uczucie swobodnego zawieszenia powinno być w całej ręce – od czubka palców aż do ramienia. Zresztą lewa ręka także powinna szukać jak najbardziej komfortowych pozycji dla każdego palca, wykorzystując wskazówki kompozytora co do czasu trwania poszczególnych dźwięków w sekwencjach.

Również w tej etiudzie śmiało należy korzystać z lewego pedału, używając go nie tylko w momentach *sotto voce* ale także (np. w t.33-34) dla uzyskania większego kontrastu barwowego.

W momencie kulminacyjnym utworu, tzn. w taktach 43-54, pamiętajmy również o „oburęczności” grania na fortepianie. Lewa ręka powinna brać jak najbardziej czynny udział w budowaniu i rozładowywaniu napięć w tym fragmencie utworu (mimo licznych pauz). Cała bogato zharmonizowana materia dźwiękowa tego fragmentu etiudy powinna mieć swoje oparcie na nucie dominantowej *Es* w basie. Dlatego radzę grać ją każdorazowo 3. palcem, mimo pozornie „ekwilibrystycznego” ruchu ręki. Jest on najbardziej silny i godny zaufania do przyjęcia pełnego ciężaru ręki. Takty 49-54 można potraktować jako rodzaj kadencji przygotowującej wprowadzenie początkowego motywu w takcie 55. Proponuję w związku z tym zrealizować ją odpowiednio *rubato* i *subito piano* oraz *rallentando* na trzeciej trioli w takcie 49. Jest to miejsce, w którym młody wykonawca ma szansę pokazać swoją wrażliwość, subtelność i dojrzałość artystyczną właśnie próbując w pełni zrealizować poetykę chopinowską. Całość powinna zakończyć się uspokojeniem i wygaśnięciem utworu, pozostawiając słuchacza w (ulubionym przez Chopina) nastroju wyciszenia i kontemplacji piękna poetyki tej etiudy.

Etiuda Es-dur op.10 nr 11.

No i mamy kolejny utwór nazwany *etiudą* a o charakterze nokturnowym. Po mrocznym, z niemal histerycznie wykrzykanymi pytaniami bez odpowiedzi, numerze 9 omawianego opusu, a następnie pogodnie lirycznym, o falującej melodyce numerze 10, ten utwór to świetliste brzmienia rozłożonych akordów z usytuowaną na ich wierzchołkach poetycko rozmarzoną melodią.

Aby jednak osiągnąć tę świetlistą klarowność brzmienia poszczególne akordy muszą składać się ze skończonej doskonałych i niezależnie brzmiących dźwięków. Wymaga to znowu

całkowitej swobody i pełnego otwarcia dłoni oraz świadomej niezależności palców. Trzeba aby dłonie pozbyły się swoistego lęku przed otwarciem do realizacji *arpeggio* akordów niejednokrotnie przekraczających rozpiętością decymę. Należy pamiętać aby akordy wykonywane były każdorazowo z troską o nuty basowe (w obydwu rękach). Będzie to wzbogacało usytuowaną w najwyższym głosie melodię w nieodzowne alikwoty. Rotacyjny ruch obydwu dłoni nie powinien zastępować ani wykluczać ruchu poszczególnych palców. Obydwa rodzaje ruchów powinny stanowić wzajemne dopełnienie. Oczywiście nie może to powodować wrażenia słyszenia „młoteczkowości” palców, a wywoływać wrażenie lekkości, wręcz niematerialności brzmienia akordów. Ta etiuda powinna być grana półgłosem, a kulminacje osiągane raczej poprzez wycofanie i rozrzedzanie dynamiki. Urealnienie może nastąpić dopiero w samym zakończeniu utworu - od drugiej nuty w taktach 52. Po raz kolejny poprzez ten rodzaj zakończenia Chopin uświadamia nam, że są to wszystko jakby próby, ćwiczenia i wprawki do mających nastąpić w przyszłości „prawdziwych wydarzeń”. Ciągłe odnawia w nas nadzieję, że zło nie może ostatecznie zwyciężyć, jednocześnie przypominając że nawet największe ziemskie szczęśliwości mają swój nieuchronny koniec. Ale na zło nie należy się godzić, należy podejmować z nim walkę w imię tryumfu dobra... Ale o tym właśnie będzie już następny poemat z tego opusu zwany *Etiudą rewolucyjną*.

Etiuda c-moll op. 10 nr 12.

To najślawniejsza z etiud Fryderyka Chopina, jeden z najbardziej znanych i rozpoznawalnych jego utworów obok Poloneza As-dur op.53. Nazwa *etiuda rewolucyjna* nie pochodzi oczywiście od kompozytora - choć przyłgnęła do niej niemal od momentu powstania – i wydaje się bardzo trafnie określać niezwykle dramatyczny, pełen najwyższych emocji charakter utworu. Tyle wytworzono na ten temat prawdziwej i nieprawdziwej literatury, tyle „dramatycznych” i „wzruszających” opowieści ogólnie znanych i powielanych przy każdej nadarzającej się okazji, że przejdę od razu do praktycznych uwag na temat wykonania.

Oczywiście określanie „Ćwiczenie na schromatyzowane figuracje lewej ręki” karygodnie zubaża utwór i świadczy o nieznanym zawartych w nim treści artystycznych i dramaturgicznych a nawet istoty zastosowanych czysto technicznych środków pianistycznych.

Jest to przede wszystkim wspaniały poemat fortepianowy skomponowany na obie ręce, a - ze względu na bogactwo zawartych w nim różnorodnych treści artystycznych – „oburęczność” tej muzyki wydaje się mieć pierwszoplanowe znaczenie.

I tak dla uzyskania odpowiedniej klarowności brzmienia i właściwego tempa szesnastkowych figuracji w lewej ręce nie należy jej przesadnie obciążać. Odpowiedzialność za

swobodne oparcie na klawiaturze należy więc podzielić między obie ręce a nawet, ze względu na charakter i rodzaj przekazu, obarczyć nim bardziej prawą. Z kolei, dla uzyskania odpowiedniej ekspresji i swobody wypowiedzi w prawej ręce, lewa powinna zachowywać się niezwykle czujnie i odpowiednio reagować agogicznie na potrzeby ekspresji prawej. Tak więc **wzajemna zależność i współdziałanie rąk stanowi podstawowy i niezbędny warunek dla właściwej realizacji treści i poetyki tego utworu.**

Podobnie jak w etiudzie cis-moll radziłbym od razu opanować pamięciowo środkowy fragment partii lewej ręki tj. takty 28-40 i pracować nad nim osobno, nie nadużywając pedału. Efekt *legato* starajmy się uzyskać samymi palcami przy swobodnym oparciu ręki na klawiaturze. W momentach skoków należy pamiętać o fundamentalnym znaczeniu odbicia i o swobodnym, niewymuszonym lądowaniu. Istotne jest także właściwe i swobodne operowanie kciukiem, który często musi znaleźć sobie choćby krótki moment komfortowego stania nawet na czarnym klawiszu.

Problemem, ale i ambitnym zadaniem prawej ręki, powinno być zachowanie dokładnego *legato* w prowadzonym oktawami temacie głównym etiudy i nadanie mu szlachetnego, patetycznego charakteru. Już w motywie wstępnym zwróćmy uwagę na chopinowskie łukowania. Szesnastka powinna prowadzić do półnuty w takcie 3., być z nią emocjonalnie połączona według wskazówek kompozytora i stanowić jakby jej „przednutkę”. Niewłaściwe jest jej mentalne doklejanie do poprzedzającej ósemki z kropką. Również we wspomnianych już taktach 28-40 zachowujmy dokładną długość brzmienia akordów i ich pełną ekspresję. Należy szczególnie zadbać o to aby wszystkie nuty melodyczne prawej ręki, podlegające oczywiście odpowiedniemu *tempo rubato*, przypadały dokładnie na odpowiednią szesnastkę z figuracji lewej ręki. Dokładność tej synchronizacji stanowi warunek niezbędny do wykonania etiudy na wysokim poziomie artystycznym i stanowi ogromny walor dla wydobycia właściwej dramaturgii, ale i szlachetnej poetyki tego utworu. Tak więc nawet po powrocie tematu w takcie 50. należy tak kształtować figuracje lewej ręki aby umożliwiały prawej swobodną realizację licznych sfigurowań rytmicznych i uwypuklenie alteracji głównego tematu etiudy.

Co się tyczy samego zakończenia utworu, to proponuję, na podstawie własnej praktyki wykonawczej, stosować dynamikę *ff* od pierwszej nuty w takcie 81. Gdy się bowiem doprowadzi do odpowiedniego zwolnienia i prawie całkowitego emocjonalnego wygaszenia w takcie 80. wtedy akord C-dur z taktu 81., grany właśnie *ff*, stanowi nie tylko ogromną niespodziankę ale jest również (razem z następującym po nim pasażem i akordami) jakby realizacją naszej nadziei na - mimo wszystko - pozytywne zakończenie całego dramatu etiudy. Oczywiście dwa ostatnie akordy bez pedału, krótko i dość ostro, bez żadnego zwolnienia,

jedynie z troską o selektywne brzmienie dźwięków składowych obydwu akordów, co nada odpowiedni koloryt i szlachetność brzmienia każdemu z nich, a zarazem uchroni od płaskiej, perkusyjnej bezdźwięczności.

Zakończenie

Podsumowując te nasze „rozmowy o etiudach op.10 Fryderyka Chopina” chciałbym jeszcze raz i z naciskiem podkreślić nierozzerwalność ich funkcji dydaktycznych z artystycznymi. Każdą z nich można określić mianem „skończonego dzieła sztuki” o niepowtarzalnym, indywidualnym rodzaju ekspresji. Dlatego powinny się one znaleźć wśród kanonu codziennej pracy każdego z nas – pianistów - niezależnie od wieku i zaawansowania technicznego. Nieustanna praca nad nimi pozwala bowiem na kształtowanie, podtrzymywanie i ciągle doskonalenie warsztatu pianistycznego z jednoczesnym przebywaniem w świecie najwyższego piękna muzycznego o jedynej w swoim rodzaju, niepowtarzalnej aurze brzmieniowej. I - co wydaje się niezwykle istotne – etiudy te pozwalają na kształtowanie i doskonalenie rodzaju umiejętności wykonawczych o charakterze uniwersalnym, mających zastosowanie w każdego rodzaju utworach fortepianowych - zarówno solistycznych jak i kameralnych – i we wszystkich rodzajach estetyki brzmieniowej.

Sama kolejność następujących po sobie etiud i stopniowe wprowadzanie coraz to nowych zadań artystycznych czy problemów technicznych świadczy o genialności, również pedagogicznej, ich twórcy. Dlatego starajmy się zachować właśnie tę kolejność w codziennej pracy - oczywiście w miarę możliwości i w zależności od aktualnych i konkretnych potrzeb.

Radzę więc nigdy nie rozstawać się z tymi utworami, nawet (a może zwłaszcza) w okresach chwilowych tzw. przestojów w działalności artystycznej i koncertowej.