

Maria Warchoł-Sobiesiak

Etiuda jako istotna forma w nauczaniu gry na fortepianie

Wartości w muzyce 3, 148-160

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Maria Warchoł-Sobiesiak

Uniwersytet Śląski
Katowice

Etiuda jako istotna forma w nauczaniu gry na fortepianie

Nauczanie gry na instrumencie muzycznym, w tym także na fortepianie, to długofalowy proces polegający na utrwalaniu właściwych nawyków ruchowych połączonych ze sferą słuchową. Ruchy ciała osoby grającej, w szczególności jej ręce i palce, powinny na drodze nieustannego treningu zmierzać do jak najdoskonalszego „zespolenia” się z materią klawiatury, tak by w końcowym efekcie wykonawca mógł za pomocą dźwięków przedstawić dzieło muzyczne w postaci najbliższej zamierzeniom jego twórcy. Doskonalenie umiejętności fizycznych powinno być nierozdzielnie związane z doskonaleniem wrażliwości na ocenę wydobywanych przez siebie dźwięków oraz pogłębianiu dźwiękowej wyobraźni wykonawcy.

Niniejsze rozważania mają na celu podkreślenie znaczenia formy etiudy jako istotnego, wręcz niezbędnego „narzędzia”, dzięki któremu doskonalenie to przebiega szybciej i sprawniej, a uczący się na fortepianie, później również pianista, rozwija dzięki temu swoje umiejętności instrumentalne i sztukę pianistyczną. Nie unikniemy przy tej okazji, aczkolwiek w dużym skrócie, prześledzenia historii powstania etiudy (wcześniej utworów instrumentalnych mających charakter typowo techniczny, wręcz wirtuozowski) i jej rozwoju, w kontekście rozwoju pianistyki.

Nazwa „etiuda” pochodzi od francuskiego słowa *l'étude*, co oznacza ‘studium’, po polsku — ‘ćwiczenie’. **Zadaniem tego studium-ćwiczenia jest doprowadzenie do sprawnego wykonywania na instrumencie mniejszych lub większych struktur dźwiękowych, mniej lub bardziej skomplikowanych, a następnie wykorzystanie tej sprawności w prezentowaniu fortepianowych dzieł muzycznych.**

Z utworami typowo technicznymi (ale nieposiadającymi jeszcze charakterystycznych cech etiudy) spotykamy się od początku istnienia muzyki instrumentalnej; etiudowy charakter mają niektóre utwory organowe już w XV wieku. Późniejsze utwory organowe w XVI i XVII wieku, głównie toccaty, miały także charakter etiud, a sprawne ich wykonanie uzależnione było od umiejętności technicznych i dobrego opanowania instrumentu przez grającego. Inny instrument klawiszowy, królujący w tym okresie — klawesyn, również w swojej bogatej literaturze instrumentalnej posiadał utwory o charakterze etiudowym.

Z górą trzysta lat temu powstał cykl ponad pięciuset *Essercizi* (ćwiczeń) Domenico Scarlattiego napisanych na klawesyn, które nazwane później *Sonata-mi* i wykonywane także na kolejnych instrumentach klawiszowych — pianoforte i fortepianie, są do dziś nieodłącznym elementem kształcenia pianisty. Często wchodzi w zestaw programów konkursów pianistycznych i pianistycznych recitali renomowanych pianistów. Przyjrzyjmy się im pod kątem definicji etiudy.

Danuta Wójcik w książce *ABC form muzycznych* pisze: „Etiuda — należy do utworów specjalnie podkreślających stronę techniczno-wykonawczą kompozycji. Wyróżniamy etiudy:

- o wybitnie ćwiczeniowym charakterze, które mają cel czysto pedagogiczny,
- o charakterze artystycznym.

Najważniejsze problemy etiudy to:

- ruch figuracyjny melodyczny lub harmoniczny,
- gra dwudźwiękami i akordami,
- wykorzystanie ozdorników,
- wprowadzenie specjalnego palcowania,
- doskonalenie gry w szybkich tempach,
- kombinacja różnych rytmów,
- różne rodzaje artykulacji.

[...] Problemy techniczno-wykonawcze wpływają na kształtowanie się formy etiudy. Z tego względu można wyróżnić etiudy, które konsekwentnie przeprowadzają tylko jeden problem techniczny, są one na ogół jednolite pod względem wyrazowym, oraz etiudy, które skupiają w sobie więcej problemów technicznych, są one zróżnicowane wyrazowo¹.

Wśród bogatego wachlarza sonat D. Scarlattiego znajdujemy większość elementów technicznych spotykanych w późniejszych etiudach pisanych na fortepian, a więc: pochody gamowe w prawej i lewej ręce prowadzone osobno i razem w różnych interwałach, rozłożone trójdźwięki, pochody dwudźwiękowe, oktawy, repetycje, skoki — to wszystko w tempach *allegro* i *presto*. Oprócz tych czysto wirtuozowskich, wymagających od grającego dużych umiejętności technicznych, są sonaty, których specyficzny klimat dźwiękowy zmusza wyko-

¹ D. Wójcik: *ABC form muzycznych*. Kraków 1996, s. 67—68.

nawcę do posługiwania się pięknym dźwiękiem. W całości wykorzystują one w pełni możliwości techniczne i brzmieniowe klawesynu, dzisiaj również fortepianu. Są to jednak utwory pod każdym względem artystyczne, nie typowo ćwiczeniowe (skąd więc *Essercizi?*), na których trudno zdobywać techniczne umiejętności, bo po prostu są już one niezbędne do ich wykonania.

Przykład 1. D. Scarlatti: *Sonata D-dur* nr 14

Rówieśnik D. Scarlattiego, wielki Jan Sebastian Bach, zapisał się w historii muzyki również jako znakomity instrumentalista i pedagog. Dla swoich uczniów, a byli nimi m.in. jego żona Anna Magdalena i synowie, pisał „na gorąco” utwory kształcące ich muzyczne słyszenie, wrażliwość i manualną sprawność na instrumencie (był to głównie klawesyn, ale również i *piano forte*). Zebrane w *Klavierbuchlein für Anna Magdalena* są przykładem troski kompozytora o równoczesny rozwój czysto muzyczny, jak i manualny uczniów. Wśród późniejszych utworów m.in. preludium poprzedzających fugi w *Das Wohltemperierte Klavier* są takie, których charakter jest wybitnie techniczny, wirtuozowski. Wykorzystują one przebiegi gamowe (*Preludium B-dur* z *I-go zeszytu DWK*), jak i figuracje gamowo-akordowe (*Preludium c-moll* i *Preludium D-dur* — również z *I-go tomu DWK*).

Zarówno sonaty D. Scarlattiego, jak i preludia czy inne utwory J.S. Bacha, mające charakter wybitnie techniczny, wręcz wirtuozowski, nie są jeszcze etiudami w pełnym tego słowa znaczeniu. Etiuda jako forma z całą swoją specyfiką budowy i roli, jaką spełnia w kształceniu instrumentalnym, pojawia się w literaturze fortepianowej dopiero w początkach XIX wieku. Ma to również związek z rozwojem fortepianu jako instrumentu, zaczyna on bowiem coraz bardziej zyskiwać na znaczeniu i powoli usuwać klawesyn na dalszy plan. Technika gry na tym instrumencie poza sprawnością, a właściwie ruchliwością palców całkowicie różni się od techniki gry na klawesynie. Potrzebne są zatem utwory, które mogłyby być pomocne w opanowaniu wszelkich problemów techniczno-wyko-

nawczych, a tym samym w uzyskaniu jak największej doskonałości w grze na fortepianie. Historia rozwoju etiudy jako formy, utworu dydaktycznego i również utworu o walorach artystycznych, to równocześnie historia rozwoju fortepianu i techniki wielkich jego mistrzów.

Za „ojca” etiudy fortepianowej uważany jest kompozytor włoski Muzio Clementi, żyjący na przełomie XVIII i XIX wieku². Jako koncertujący pianista i kompozytor działający głównie w Anglii, przyczynił się m.in. do ulepszenia mechaniki fortepianu. Jest to tzw. mechanika angielska (w przeciwieństwie do mechaniki wiedeńskiej), która charakteryzuje się większym wolumenem brzmienia, a przede wszystkim udoskonaloną techniką repetycyjną. Technikę pianistyczną M. Clementiego wyróżniała od innych współczesnych mu pianistów znakomita biegłość palcowa, niezależność rąk i siła brzmienia. Jego zbiór etiud zatytułowany *Gradus ad Parnassum* (Stopień w kierunku Parnasu) zawiera etiudy, których charakterystyczną cechą są liczne przebiegi gamowe i pasażowe, podwójne dźwięki i akordy, odległe rejestry fortepianu i kontrasty dynamiczne. Są to etiudy typowo dydaktyczne, na których wychowały się i w dalszym ciągu wychowują pokolenia pianistów. Ćwiczenie i praca nad ich doskonaleniem wzmacnia siłę palców i kondycję pianistyczną (ma tutaj między innymi znaczenie ich długość). Plonem aktywności Clementiego w zakresie pedagogiki jest grono uczniów, wśród których do bardziej znamiennych pianistów i również kompozytorów piszących etiudy fortepianowe należą m.in: Ignacy Moscheles, John Field, Johann Baptist Cramer, August Aleksander Klengel, Fryderyk Kalkbrenner i Karol Czerny.

Związany przez całe swoje twórcze życie z Wiedniem Karol Czerny jest jednym z nielicznych kompozytorów-pianistów, którego nazwisko większości adeptów sztuki pianistycznej kojarzy się właśnie z etiudą. Sam doskonalił swą grę pod okiem M. Clementiego, spotykał się z Ludwikiem van Beethovenem, a w 1819 roku zaczął uczyć Ferencza Liszta³. „Z obfitej twórczości Czernego, przekraczającej 1000 opusów, zachowały wartość przede wszystkim utwory fortepianowe o charakterze dydaktycznym. Zwłaszcza liczne zbiory etiud, obejmujące szeroki zakres problemów wykonawczych, ze szczególnym akcentowaniem biegłości palcowej, stanowią doskonałe studium techniczne zarówno dla początkujących, jak i dla dojrzałych pianistów”⁴.

Etiudy te, w przeciwieństwie do etiud M. Clementiego, charakteryzuje lekkość i zwiewność (dużo w nich określeń *leggiero* i *pianissimo*). Były one bowiem tworzone w kontekście fortepianów o tzw. mechanice wiedeńskiej, lekkich, o niewielkim oporze klawiatury. Ćwicząc je, doskonalimy lotność gry, szybkość i zwinność palców.

² *Encyklopedia muzyczna*. Red. E. Dąbrowska. Kraków 1984, s. 215—220.

³ *Ibidem*, s. 318.

⁴ *Ibidem*, s. 319.

Najbardziej znane zbiory etiud i ćwiczeń K. Czernego to *Wstępna szkoła biegłości op. 636*, *Szkoła biegłości op. 299*, *40 codziennych ćwiczeń op. 337*, *Szkoła legato i staccato op. 335*, *Szkoła wirtuozów op. 365*, *Szkoła na lewą rękę op. 399*, *Ćwiczenia ośmiotaktowe op. 821*. Chyba nie ma wśród uczniów grających na fortepianie kogoś, kto nie zetknąłby się z etiudami czy ćwiczeniami K. Czernego. Wśród olbrzymiej ich liczby znajdują się mało ciekawe, operujące jedynie przebiegami gamowymi, stąd granie etiud Czernego wielu uznaje za nudne i jednostajne, mało twórcze. Rolą więc nauczyciela jest wyszukanie takich, nad którymi praca przyniesie wymierne owoce i będzie satysfakcjonująca dla ćwiczącego. Wydaje się, iż dosyć specyficzną i interesującą pozycję zajmują tutaj *Ćwiczenia ośmiotaktowe op. 921* oraz *Szkoła wirtuozów op. 365*.

Pierwszą z tych pozycji wydało w roku 1960 Polskie Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie, a prof. Maria Wiłkomirska dokonała wyboru i spośród 160 ćwiczeń wybrała 100. Zawierają one w skondensowanej ośmiotaktowej formie większość problemów technicznych, jakie spotyka pianista w utworach klasycysto-romantycznych. Zapoznanie się z nimi może być dla grającego na fortepianie kolejnym znaczącym krokiem w ujarzmianiu klawiatury. Są tam więc przebiegi gamowe i pasażowe w różnych tonacjach, w obu rękach osobno i razem, grupowane czwórkami, triolami, w różnych wartościach. Są różne kombinacje w dwudźwiękach, oktawach i akordach, skoki, tryle, repetycje w połączeniu z prowadzeniem kantyleny. *Szkoła wirtuozów (Schule des Virtuosen) op. 365* niestety nie została w Polsce wydana, dostępna jest w wydaniach zagranicznych, m.in. w wiedeńskim Universal-Edition. Jest to również zbiór ćwiczeń zebranych w dwóch zeszytach, w porównaniu z poprzednimi bardziej rozbudowany, obliczony na ćwiczenie kondycji psychofizycznej grającego. Warto przy okazji omawiania jakże pożytecznej fortepianowej twórczości Karola Czernego nadmienić, iż postać ta doczekała się w świecie pianistycznym właściwej oceny; od kilku lat odbywają się w Pradze konkursy pianistyczne imienia Karola Czernego — kompozytor był bowiem z pochodzenia Czechem (ojciec jego, a zarazem pierwszy nauczyciel, to czeski pianista, pedagog i kompozytor — Vaclav Czerny)⁵.

Studiując ćwiczenia zawarte w *Szkole wirtuozów*, nie sposób oprzeć się wrażeniu, iż dzieli nas zaledwie jeden krok od dziewiętnastowiecznego tytana fortepianu — F. Liszta, który był przecież uczniem Karola Czernego.

F. Liszt to czołowa postać epoki romantycznej. Kompozytor, ale przede wszystkim genialny pianista, który wydobył z fortepianu wszelkie możliwe barwy i efekty na skalę dotąd niespotykaną. Inspiracją dla niego była wirtuozowska i nie mająca sobie równych gra skrzypka Nicolo Paganiniego, którego usłyszał w Paryżu w marcu 1831 roku. Liszt zapragnął być wirtuozem na fortepianie, pragnął dorównać niejako Paganiniemu — i tak też się stało. Forte-

⁵ Ibidem, s. 318.

Przykład 2. K. Czerny: ćwiczenie nr 50 ze Szkoły wirtuozów

Jede Repetition 20 mal.

Repeter 20 fois chaque reprise.

Each repetition 20 times.

50.

Allegro vivo. (♩ = 96)

p

cresc. poco a poco

pian pod palcami F. Liszta wypełniał swym dźwiękiem w całości sale koncertowe; skrzył się nieprawdopodobną ilością barw, huczał i grzmiał, a jak trzeba było, skarżył się i płakał. Na długie lata nikt nie mógł dorównać Lisztowi w kunszcie opanowania fortepianu i poznaniu jego wszelkich możliwości oraz tajemnic. Jako kompozytor przeniósł na ten instrument niektóre z 24-ch Kaprysów N. Paganiniego oraz słynną *Campanellę* z jego *Koncertu skrzypcowego h-moll*, dokonując mistrzowskiej transkrypcji tych skrzypcowych arcydzieł.

Grać swobodnie etiudy Liszta może ten, kto dobrze opanował wszelkie problemy związane z techniką gry na fortepianie, grając uprzednio wiele innych etiud, typowo dydaktycznych, w tym także etiudy i ćwiczenia Karola Czernego. Znając na wylot możliwości coraz to bardziej udoskonalanego fortepianu, doprowadził Liszt formę etiudy na niespotykane dotąd wyżyny techniczne. Od czasów Liszta utwór ten, jako forma, będzie już tylko ewoluował w zależności od inwencji twórczej i talentu kompozytorów oraz od stylu i preferowanych przez nich środków wyrazowych.

Etiudy F. Liszta to oprócz *Sześciu etiud na tematy Paganiniego*, *Etiud koncertowych* — *La leggierezza*, *Tańca gnomów*, *Poszumów leśnych* i etiudy koncertowej, pt. *U źródła* — dwanaście potężnych *Etiud transcendentalnych*,

Przykład 3. F. L i s z t: *Feux follets*, takty 1—35. FEUX FOLLETS
IRRLICHTER

Allegretto [$\text{♩} = 120-126$]

p leggero

dolce

8

2 1 5 3 2 1 5 3 2 1

pp leggerissimo

senza ped.

będących kwintesencją jego wirtuozowskiego podejścia do fortepianu, dedykowanych — Karolowi Czernemu. Gdzieś na początku, jako opus 1, pojawia się dwanaście etюд, które niosą w sobie załączek tych wielkich, charakter ich jest dydaktyczny i są obliczone na predyspozycje ucznia niedysponującego jeszcze wielkimi możliwościami wykonawczymi.

Epoka romantyzmu przyniosła ze sobą niezwykle bogactwo twórczych osobowości w każdej dziedzinie sztuki. Szczególnie miejsce zajmuje w niej postać Fryderyka Chopina, kompozytora, który wybrał fortepian jako jedyny środek twórczej ekspresji. Pisząc utwory tylko na ten instrument, nie mógł pominąć etiudy, która była formą na tyle popularną, że właściwie każdy, kto grał na fortepianie i tworzył na ten instrument, pisał także etiudy. Stwierdzenie, iż Chopinowskie etiudy przewyższają wszystko to, co zostało w tym gatunku stworzone, jest truizmem. Bez wątplenia są one niedościgłym wzorem zarówno pod względem formy, jak i od strony wyrazowej, nie unikając przy tym konkretnego pro-

Przykład 4. F. Liszt: *Etiuda d-moll op. 1 nr 4*

Allegretto (♩ = 132)

4. *p*

7 *piu* *molto*

13 *mf* *rinf.* *rinf.*

blemu technicznego, który jest w nich do pokonania. Nie można się jednak na nich uczyć rozwiązywania tego problemu. Podejmując się wykonania którejkolwiek z Chopinowskich etiud, problem techniczny w niej występujący powinien być pianiście dobrze już znany i wcześniej przez niego opanowany. Bowiern według muzykologa Tadeusza A. Zielińskiego Chopinowskie „etiudy stały się nie tylko uporządkowanym pokazem nowego stylu pianistycznego i właściwych mu form, ale także tego stylu artystyczną nobilitacją”⁶. Regina Smendzianka twierdzi: „[...] artystyczna nobilitacja etiudy, która dokonała się w twórczości Chopina, nie polega wyłącznie na tym, iż gatunek ten na skutek użytych przez kompozytora środków przestał być »literaturą szkoleniową« i służyć doskonaleniu sprawności manualnej pianisty. Stając się dziełem sztuki, jest także — podkreślmy to mocno — świadectwem Chopinowskiej wizji transcendencji. Chopin-pianista, interpretując swoje etiudy, nadawał im — na równi z innymi przez siebie wykonywanymi własnymi utworami — postać k r e a c j i artystycznej [...]. W etiudach znajdujemy także całą problematykę techniczną obecną w innych utworach Chopina. W porównaniu z poprzednikami, m.in. Czernym, Cramerem, Clementim, fortepian w etiudach Chopina brzmi w sposób nowy, pełniejszy, wspanialszy”⁷.

⁶ T.A. Zieliński: *Chopin. Życie i droga twórcza*. Kraków 1993, s. 236.

⁷ R. Smendzianka: *Jak grać Chopina — próba odpowiedzi*. Warszawa 2000, s. 19.

Przykład 5. F. Liszt: *Etiuda transcendentalna nr 4 „Mazepa”, taktory 7–12*

Allegro [$\text{♩} = 112-116$]

sempre fortissimo e con strepito

m.s. m.d. m.s.

simile

simile

* Der von Liszt angegebene, seiner Handform und Spieltechnik entsprechende Fingersatz bezweckt maximale Trennung der Töne.

* Liszt's fingering, which is based on his own technique and the formation of his own hands, produces the clearest possible articulation.

** Man unterscheide im Anschlag präzise zwischen den mit Stakka-
tokeilen bezeichneten und den nicht bezeichneten Akkorden.

** One's touch should differentiate precisely between chords marked
with staccato dashes and those not so marked.

A jak? O tym dowiadujemy się m.in. z listu Roberta Schumanna: „Co dotyczy Etiud [...] większość z nich słyssałem grane przez samego Chopina, a grał je on *bardzo po chopinowsku*. Wyobraźmy sobie harfę eolską o wszystkich tonacjach, które ręka artysty miesza ze sobą, stosując tym najrozmaitsze fanta-

styczne zdobienia, w ten sposób jednak, że słyszy się zawsze niski dźwięk podstawowy i miękko śpiewający głos górny — oto przybliżony obraz jego gry. Nic więc dziwnego, że najmilsze stały mi się te etiudy, które słyszałem grane przez niego samego”⁸.

Sam natomiast Chopin w liście do Ferdynanda Hillera, pisanym w Paryżu 20 VI 1833 roku, notuje: „Piszę nie wiedząc, co moje pióro bazgrze, gdyż w tej chwili Liszt gra moje *Etiudy* i przenosi mnie poza obręb rozsądnych myśli. Chciałbym mu wykraść sposób wykonywania moich własnych utworów”⁹.

Wynikałoby z tego, iż etiudy Chopina mogą grać jedynie wielcy artyści. Bez wątpienia wielcy pianiści i równocześnie artyści są w stanie wydobyć całe piękno zawarte w tych muzycznych poematach, których artystyczny wyraz wybiega daleko poza sferę utworu dydaktycznego, jakim z nazwy i przeznaczenia jest etiuda. Niemniej młodzi utalentowani i dysponujący odpowiednim potencjałem technicznych możliwości uczniowie również próbują swych sił w realizacji muzycznych zamierzeń genialnego kompozytora. Obecnie bowiem większość konkursów pianistycznych (nie tylko tych wielkich) dla uczniów szkół średnich, a nawet podstawowych, w swoich programach regulaminowych umieszcza także etiudy Fryderyka Chopina.

Podobnie jak cała twórczość, etiudy F. Chopina — „otwierając nową epokę w dziejach gatunku i pianistyki nowoczesnej odcisnęły ślad już na twórczości współczesnych”¹⁰. Pod wpływem Chopinowskich etiud pozostawał F. Liszt, pierwszy i zresztą jedyny znakomity ich wykonawca. Później etiudy w stylu Chopinowskim komponowało wielu kompozytorów rosyjskich — wśród *Etiud-obrazów* Sergiusza Rachmaninowa jest kilka powstałych z inspiracji utworami F. Chopina. Klimat etiud Chopinowskich znajdujemy w *Etiudach op. 8* Aleksandra Skriabina czy kilku etiudach lirycznych Anatola Liadowa. Największy polski kompozytor po Chopinie — Karol Szymanowski swoje pierwsze opusy, w tym *Etiudy op. 4*, tworzy w duchu muzyki swego genialnego Rodaka. Inny wielki kompozytor, także wybitny pianista, tworzący już w innym stylu i innej konwencji — odwołuje się również do tradycji chopinowskiej; to Claude Debussy, którego *Douze etudes* wychodzi u Duranda w Paryżu w 1916 roku.

Kompozytorzy drugiej połowy XX wieku, zwłaszcza pianiści, piszą również etiudy zgodnie ze swoim stylem i środkami kompozytorskimi (Béla Bartók, Sergiusz Prokofiew, Erno Dohnanyi) w Polsce Witold Lutosławski, Bolesław Woytowicz, Grażyna Bacewicz. Są wśród nich utwory wymagające od wykonawcy dobrego opanowania rzemiosła pianistycznego i wyobraźni dźwiękowej. Zgodnie „z duchem czasu” przeważa w nich strona motoryczna, tak więc nie-

⁸ R. Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Bd. 2. Leipzig 1888.

⁹ *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrał i oprac. B.E. Sydow. T. 1. Warszawa 1955, s. 227.

¹⁰ M. Tomaszewski: *Chopin, człowiek, dzieło, rezonans*. Poznań 1998, s. 400.

zbędne do ich wykonania jest doskonałe poczucie rytmu i precyzja rytmiczna. Nazwa „etiuda” jest tu często umowna, tak zresztą jak stało się to już, począwszy od etiud F. Chopina i F. Liszta. Można powiedzieć, że wyobraźnia twórcza kompozytorów spowodowała, iż w zamierzeniu swym utwór *stricte* dydaktyczny stał się w wielu wypadkach muzycznym poematem lub też utworem o wyraźnie zarysowanym programie.

Wydaje się, że etiud o typowo szkoleniowym, dydaktycznym charakterze należy szukać przede wszystkim w początkowym okresie nauczania i na etapie średnio zaawansowanym. **Etiuda towarzyszy bowiem uczącemu się grać na fortepianie od samego początku jego kontaktu z tym instrumentem.** W przypadku małego dziecka są to kilkutaktowe drobne utworki przeważnie w tonacji C-dur w obrębie dwóch oktaw — małej i razkreślnej. Celem ich jest dobre zapoznanie się z dźwiękami tej tonacji i ich odpowiednikami na klawiaturze w prawej i lewej ręce. Równocześnie uczący dziecko nauczyciel dba o naturalne i swobodne położenie jego rączek na klawiaturze, oparcie na jej „dnie” i „spacerowanie” po nim za pomocą palców. Ponieważ słowo „etiuda” nic dziecku nie mówi, jest dla niego pojęciem abstrakcyjnym, nauczyciel powinien postarać się o ubarwienie tych wszystkich ćwiczeń za pomocą bliskich dziecku pozamuzycznych obrazów. Początkowy kontakt ucznia z formą etiudy jest bardzo ważny, gdyż ma on wpływ na to, czy w przyszłości uczeń będzie chętnie ćwiczył i grał etiudy, doceniając ich niezbędną rolę dla swojego rozwoju pianistycznego, czy też „odrabiał” je jako przysłowiową pańszczyznę i traktował jako „zło konieczne”. Dlatego już nawet na początkowym etapie nauczania spotykamy etiudy o charakterze programowym, zaopatrzone w tytuł, co prowokuje bardziej wyraziste ich wykonanie (np. etiudy Johanna Friedricha Burgmüllera).

Dużą pomocą dla nauczyciela, zwłaszcza początkującego, jest program nauczania, w którym znajduje się wykaz utworów, w tym również etiud proponowanych dla poszczególnych lat nauki szkoły zarówno I, jak i II stopnia. Wśród nich są m.in. *Pierwszy nauczyciel op. 599* K. Czernego, wybory etiud dokonane przez Stanisławę Raube, Wierę Sawicką i Gabrielę Stempniową, Dorotę Wiłkomirską, etiudy Alexa Rowleya, Heleny Gnesiny, Jean-Baptiste’a Duvernoy, Johanna F. Burgmüllera, Henryka Bertiniego, Carla Alberta Loeschhorna, Karla Czernego (wybór M. Wiłkomirskiej), Hermana Berensa, Stefana Hellera i innych¹¹.

Wśród etiud proponowanych dla uczniów szkoły II stopnia są oprócz zbiorów etiud K. Czernego, J.B. Cramera i M. Clementiego, etiudy Liszta op. 1, Liszta—Paganiniego, Feliksa Mendelssohna, Edmunda Neupertera, Aleksandra

¹¹ Ministerstwo Kultury i Sztuki Departament Szkolnictwa Artystycznego: *Program nauczania dla Szkoły Muzycznej I stopnia oraz Państwowej Szkoły Muzycznej. Przedmiot główny — fortepian*. Warszawa 1996.

Skriabina op. 8, Sergiusza Rachmaninowa, Juliusza Zarębskiego, zbiory dokonane przez prof. Zbigniewa Śliwińskiego, łatwiejsze etiudy F. Chopina, Maurycego Moszkowskiego i innych¹².

Wśród tych wszystkich propozycji szkoleniowych na szczególną — wydaje się — uwagę zasługują etiudy Maurycego Moszkowskiego. Pianista, wirtuoz, zarazem kompozytor, urodził się we Wrocławiu w 1854 roku, a zmarł w Paryżu w roku 1925. Najbardziej wartościowymi w jego dorobku kompozytorskim są utwory fortepianowe, które już za jego życia zyskały sobie wielką popularność dzięki znakomitej fakturze instrumentalnej, przejrzystej inwencji i gładkiej formie. Dla tych swoich wartości gościły na estradach sal koncertowych wykonywane przez wielkich pianistów, m.in. przez Józefa Hofmanna, który był przez krótki okres uczniem M. Moszkowskiego. Spośród tych utworów właśnie etiudy zajmują wyjątkową pozycję, zwłaszcza ich zbiory, a mianowicie: *15 Etiud wirtuozowskich op. 72 Per aspera ad astra* oraz *20 małych etiud op. 91*. Wirtuozowskie etiudy op. 72 są niezastąpionym pomostem między etiudami Cramera, Clementiego i Czernego a etiudami Chopina i Liszta. Problematyka ich jest wielostronna, obejmuje bowiem najważniejsze rodzaje techniki fortepianowej, równomiernie rozwijając obie ręce. Są one poza tym interesującym przykładem połączenia cech etiudy dydaktycznej i etiudy wirtuozowskiej, artystycznej.

Rozpoczynając studia nad pierwszą etiudą w tonacji E-dur z op. 72, zauważamy charakterystyczną cechę, która wyraźnie mówi nam, iż utwór ten napisał koncertujący pianista. Od pierwszych taktów wszystko leży bowiem „pod palcami”; wystarczy położyć rękę na klawiaturze zgodnie z jej budową (tzn. kciuk i palec piąty są nieco poniżej trzech palców środkowych). Dalsze przebiegi składające się z rozłożonych akordów durowych, molowych i akordów zmniejszonych w różnych pozycjach, także wymagają jedynie właściwego „przyłożenia” ręki do zestawu klawiszy. Podobnie prostą, „leżącą pod palcami” wydaje się druga etiuda w tonacji g-moll, w której tak jak w poprzedniej E-dur występuje równowaga pomiędzy zaangażowaniem ręki prawej i lewej. Trzecia etiuda dla odmiany uaktywnia zewnętrzne palce obu rąk, każąc im „opierać się” na akordach, przy czym kciuk, „odbierając” je, powinien być lekki. Szósta etiuda w tonacji F-dur i jedenasta w tonacji As-dur to ulubione etiudy Władimira Horowitza, który wykonuje je z niesłychaną lekkością i jednocześnie precyzją. Każda z etiud M. Moszkowskiego wnosi istotny element do studiów nad udoskonaleniem warsztatu pianistycznego. Przyczynia się do wzmocnienia palców zarówno prawej, jak i lewej ręki, oraz giętkości ręki w prowadzeniu pasażowych i gamowych przebiegów.

¹² Ministerstwo Kultury i Sztuki Zarząd Szkół Artystycznych: *Program nauczania Szkoły Muzycznej II stopnia oraz Liceum Muzycznego Wydział Instrumentalny. Przedmiot główny — fortepian*. Warszawa 1982.

Stosunkowo mało znane w polskim szkolnictwie jest 20 małych etiud op. 91, które są ostatnim dziełem kompozytora. Napisane również z dużym wyczuciem klawiatury fortepianowej są niejako wstępem do tych wirtuozowskich.

Etiudy fortepianowe i praca nad ich doskonaleniem, ćwiczenie tzw. sposobami, to coś na kształt „pianistycznej kuchni”, do której nie każdy postronny ma dostęp, ale każdy grający powinien mieć swój zestaw takich ćwiczeń i etiud, niezbędny do pogłębiania i poszerzania własnych umiejętności. Zadaniem pedagoga czuwającego nad prawidłowym rozwojem ucznia jest właściwe „dopasowanie” etiud do przebiegu jego pianistycznego rozwoju. Nie jest to zawsze zadanie łatwe. Każdy grający jest bowiem indywidualnością w sensie psychicznym i fizycznym, różne są jego możliwości, które czasem nawet trudno jest do końca przewidzieć. Granie etiud, ćwiczenie i praca nad nimi powinno być na każdym etapie kształcenia przyjemnością wynikającą z głęboko umotywowanej chęci rozwoju swoich umiejętności pianistycznych. „Zarażenie” tą przyjemnością ucznia, pozbywanie się przez niego ewentualnej obawy przed ich wykonywaniem, jest jednym z głównych zadań dobrego nauczyciela gry na fortepianie.

Maria Warchoń-Sobiesiak

Étude as an important form in teaching piano playing

S u m m a r y

The author emphasizes an important role an étude plays in pianist education at the beginning of his/her contact with piano keyboard. The history of creation and development of étude as a form and factor conditioning the development of piano playing skills and techniques is connected with the development of keyboard instruments and piano mechanisms. The development of the 19th century piano playing has an important influence on different types of études on an outstandingly didactic character (études by M. Clementi and K. Czerny) and virtuoso études demanding great instrumental skills from the performer (études by F. Liszt). These are accompanied by études, the artistic expression of which compares to the most outstanding music works (études by F. Chopin). The influence of Chopin's composing art on his followers results in the whole series of études-poems, works going far beyond the sphere of works exclusively devoted to schooling. The curricula for teachers of primary and secondary music schools as well as general music schools contain a range of suggestions of the collections of études by different composers, which helps the pedagogues in choosing the right type of études for their students.