
EX
LIB
RIS
BIBLIOTEKI
UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

300.000

# Wielka

teoretyczno praktyczna

# Szkoła na Fortepian

Systematycznie prowadzona od samych początków

według

1szej i 2giej części Szkoły fortepianowéj

# Dra Leberta i Dra Starka

Profesorów konserwatoryum w Stuttgardzie

ułożona i spolszczona

przez

**Władysława Żeleńskiego**

nowo przejrz. i opalcowana przez.

**Rudolfa Strobl'a**

Profesora Warsz. Konserw. Muzyczn.

Część I osobno Rsr. 3.60. — Cena Rsr. 5. — Część II osobno Rsr. 2.

WARSZAWA,

NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICK'A.

Własność

A. W. GRUSZECKI
KSIĘGARNIA, SKŁAD I LITOGRAFIA NUT

VM 54/94
Lit. 2

# Wielka

teoretyczno praktyczna

# Szkoła na Fortepian

Systematycznie prowadzona od samych początków

według

1szej i 2giej części Szkoły fortepianowéj

# Dra Leberta i Dra Starka

Profesorów konserwatoryum w Stuttgardzie

ułożona i spolszczona

przez

**Władysława Żeleńskiego**

nowo przejrz. i opatrzowana przez.

**Rudolfa Strobl'a**

Profesora Warsz. Konserw. Muzyczn.

Część I osobno Rsr. 3.60. — Cena Rsr. 5. — Część II osobno Rsr. 2.

WARSZAWA,

NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICK'A.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA LODZ
M 30709
M 30709

# Przedmowa tłómacza.

Ze wszystkich szkół fortepianowych które się ukazały dotychczas, szkołę panów Starka i Leberta uznałem za najdokładniejszą i za najwięcéj odpowiadającą swojemu zadaniu.*)

Zachęciło mnie to zatem do przełożenia pierwszéj części, jako najpotrzebniejszéj dla nas. Dołączając zaś niektóre paragrafy z części drugiéj, chciałem utworzyć całość dostatecznie przygotowującą ucznia do dalszych studyów na drodze praktycznéj, przez Etiudy i dzieła celniejszych mistrzów szkoły klassycznéj i nowoczesnéj.

Wydanie szkoły gruntownie traktującéj pierwsze zasady gry, było u nas niezbędnem, gdyż właśnie przy udzielaniu początków, najwięcéj daje się czuć brak wskazówek do metodycznego i racyonalnego prowadzenia ucznia. Niniejsza Szkoła, może oddać ważne przysługi nauczycielom zbawiennemi radami jakie zawiera, oraz całym niejako planem edukacyjnym, doborem ćwiczeń i sztuczek na dwie i cztery ręce, systematycznie ułożonych.

O ile ta Szkoła jest praktyczną, mogłem się przekonać z rezultatów. Wszędzie, gdzie jéj używano, przy pomocy średnich nauczycieli, — postępy ucznia były zadowalniające, a korzyść zobopólna, zyskiwał ją bowiem i nauczyciel, jeżeli dobrze się zastanowił nad wskazówkami autorów i ściśle je stósował do swojego wykładu. Większe ukształcenie pedagogiczne, byłoby pożądanem u nas zwłaszcza, gdzie obok zdolnych i sumiennych nauczycieli, wyrodził się proletaryat dyletantów, bez odpowiedniego przygotowania, szukający sposobu łatwego zarobku. — Dział teoretyczny, począwszy od § 10 podany jest bardzo treściwie, a zatem może nie dość jasno dla ucznia. Zdaje nam się jednak, że przy pomocy dziełka K. Studzińskiego „Zasady muzyki“ prawie jedynego, a zatem najlepszego, jakie się dotąd u nas pokazało, — można uzupełnić to, co Szkoła niniejsza cokolwiek za pobieżnie traktuje. Sami autorowie zalecają obok nauki gry, osobne studyowanie teoryi poprzedzającéj praktykę, wskazując wybór dzieł specyalnych. To, co podają tutaj z teoryi, nie wyczerpuje przedmiotu, ale jest niejako treściwem zestawieniem całości, zbiorem wskazówek, jakich nauczyciel w wykładzie swoim trzymać się powinien.

Pierwszą część Szkoły przełożyłem bez zmiany, podług oryginału. Wstępne uwagi, stanowiące jakby przedmowę autorów z wyjątkiem niektórych potrzebnych skróceń, zachowałem również wiernie; przebija z nich wiele prawdy i uczciwych dążności. Z pierwszéj części nie wyrzuciłem nic, ani z ćwiczeń technicznych, ani z małych sztuczek na cztery i dwie ręce, — wszystko bowiem wzorowo jest obmyślanem i niezbędnem do wykształcenia techniki, oraz muzykalności ucznia. W dalszych częściach Szkoły, uznałem za potrzebne uczynić znaczne skrócenia chcąc dzieło to dla nas uprzystępnić. Wszakże sami autorowie nie obstają za pedantycznem odegraniem wszystkiego, co podali w czterech obszernych tomach. — Z drugiej części, wziąłem zatem co najpotrzebniejsze, jak wprawy wymagające już większego rozszerzenia ręki, gammy, naukę staccata, ćwiczenia na frazowanie i dwa rytmiczne studya traktujące wykonanie rytmu dwójkowego, przeciw trójkom. Tym sposobem, doprowadziłem dzieło do stadyum, z którego uczeń sięgnąć może do wyższych rezultatów i zkąd wszędzie i bardzo łatwo znajdzie dostateczne wskazówki. I tak: grając sonaty Haydna, Mozarta, Clementiego, Beethowena, Webera, Schuberta, w wydaniu Starka i Leberta, znajdzie objaśnień aż nadto, o wykonywaniu trylów i wszelkiego rodzaju ozdobników, co uważamy za zbyteczne podawać w niniejszym układzie Szkoły.

Nie wszyscy zresztą uczniowie są dość uzdolnieni, iżby dział ten mogli z korzyścią uprawiać z tak pedantyczną systematycznością jak ją autorowie w dziele swym podają.

Co do ułożenia drugiego tomu, z dalszych części Szkoły PP. Starka i Leberta, zależeć to będzie od uznania i powodzenia jakiego dozna niniejsza moja drobna praca. Może zresztą który z uzdolnionych naszych pianistów zechce napisać oryginalną szkołę, jeszcze lepiej odpowiadającą potrzebom naszego społeczeństwa, i da nam dzieło skończone i wyczerpujące; ja z mojej strony podejmując przekład niniejszy, miałem szczerą chęć zastąpienia chwilowego braku dobrej metody u nas. Niemniej pragnę dać bodźca kompetentniejszym specyalistom, do dalszéj pracy na tém polu. Oby pomyślny rezultat mógł wkrótce życzenia moje uwieńczyć!

*) Szkoła ta zaleconą została przez najpierwsze znakomitości, jak Fr. Liszt, St. Heller, A. Marmontel, I. Benedikt, Emanuel Faisst, J. G. Herzog, Dr. F. Hiller, Franciszek Ignacy i Wincenty Lachnerowie, C. G. Reissiger, P. Lindpaintner, Dr. Marschner, I. Moscheles, I. H. Stuntz, W. Taubert. Konserwatoryum i Akademia Sztuk pięknych w Paryżu, popierają ją równie gorąco. Zobacz Str. następujące.

Warszawa, Marzec 1880 r.

**Władysław Żeleński.**

## Institut impérial de France, Académie des Beaux-Arts.

PARIS, le 13 Novembre 1869.

Le Secrétaire perpétuel de l'Académie à Messieurs S. Lébert et L. Stark,
professeurs de piano au Conservatoire royal de Stuttgart.

Messieurs,

L'Académie a reçu l'exemplaire que vous avez bien voulu lui offrir de votre Grande Méthode de piano théorique.

Bien que L'Académie n'ait mission de juger que les ouvrages adressés aux concours dont elle publie chaque année les programmes, Messieurs les membres de la section de Composition musicale: MM. **Auber, Carafa, Ambroise Thomas, Reber, Gounod, Félicien David,** ont examiné votre méthode avec un vif intérêt.

Parmi les travaux destinés à l'étude transcendante du piano, votre remarquable publication leur a semblé la plus considérable, la plus complète qui se soit produit jusqu'à ce jour.

L'Académie me charge donc de vous adresser ses remerciments et de vous faire savoir que, par son ordre, votre ouvrage a été déposé dans la bibliothèque de l'Institut.

Agréez, Messieurs, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

**Beulé.**

---

## Conservatoire impérial de musique et de déclamation.

PARIS, le 14 Janvier 1870.

Le Comité des études du Conservatoire impérial de musique a examiné la Grande Méthode de piano théorique et pratique de MM. **S. Lébert** et **L. Stark,** professeurs au Conservatoire de Stuttgart.

Cet ouvrage, aussi habilement conçu que consciencieusement exécuté, mérite les suffrages de tous les artistes éclairés, par la nouveauté d'un plan ingénieux et l'enchainement logique d'excellents préceptes, toujours clairs et précis.

En offrant au public une intéressante étude de tous les styles, depuis la forme sévère des anciens maitres jusqu'aux brillantes productions de l'art moderne, en présentant aux élèves un recueil complet de toutes les combinaisons de mécanisme propres à développer l'élasticité, la force et l'indépendance des doigts, les auteurs, inspirés de leur grande expérience, ont produit un ensemble de règles et d'exemples qui font de leur méthode une des œuvres les plus considérables que nous connaissions en ce genre.

Le Comité est d'avis que la Grande Méthode est appelée à rendre d'importants services à l'enseignement du piano, et qu'elle fait honneur à l'heureuse et savante collaboration de MM. Lébert et L. Stark, ainsi qu'à l'Allemagne, déjà si riche en ouvrages didactiques.

**Auber,**
Directeur-Président.

**Georges Hainl.** — **Ambroise Thomas.**
**Fr. Benoist.** — **Dauverné.**
**Victor Massé.** — **François Bazin.**
**J. B. Weckerlin.** — **H. Reber.**

**A. de Beauplan,**
Commissaire impérial.

**A. de Bauchêsne,**
Secrétaire.

---



## Francuzki Cesarski Jnstytut, Akademia Sztuk pięknych.

PARYŻ, d. 30. Listopada 1869.

Stały Sekretarz Akademii do Panów S. Leberta i L. Starka.
profesorów fortepianu w królewskiem konserwatoryum w Sztutgardzie.

Akademia otrzymała nadesłany jej łaskawie przez Panów exemplarz waszej Wielkiej teoretyczno-praktycznej Szkoły gry fortepianowej. Jakkolwiek zadaniem Akademii jest wyrokowanie jedynie o pracach nadsyłanych na konkursa, których programy każdego roku ogłasza, członkowie Sekcyi utworów muzycznych, panowie: Auber, Carafa, Ambroży Thomas, Reber, Gounod, Felicyan Dawid, przeglądali Szkołę Panów z żywem zajęciem.

Ze wszystkich dzieł poświęconych gruntownej nauce gry fortepianowej, które się pojawiły do dnia dzisiejszego, znakomita praca Panów, wydała im się najważniejszą i najbardziej skończoną.

Z polecenia Akademii, składam więc Panom podziękowanie donosząc, że również z jej rozporządzenia, dzieło Panów złożonem zostało w Bibliotece Instytutu.

Raczcie Panowie przyjąć zapewnienie mego najgłębszego poważania.

**Beulé.**

---

## Cesarskie Konserwatoryum Muzyczne.

PARYŻ, d. 14. Stycznia 1870.

Komitet Cesarskiego Muzycznego Konserwatoryum, przejrzał Wielką Szkołę fortepianową teoretyczno-praktyczną Panów Leberta i Starka, profesorów Konserwatoryum w Sztutgardzie. Praca ta zasługuje na poparcie wszystkich światłych artystów, tak z powodu dobrze pomyślanego i rozumnie a sumiennie wykonanego planu, jako też z powodu logicznego związku systematycznie, jasno i dokładnie podawanych wskazówek.

Przedstawiając publiczności zajmujący obraz wszystkich stylów — począwszy od surowych form starych mistrzów, a kończąc na świetnych utworach nowoczesnej szkoły, — autorowie wsparci wielkiem doświadczeniem, potrafili obdarzyć uczniów zbiorem wpraw, wyczerpujących wszelkie kombinacye mechanizmu, dążących do wyrobienia elastyczności, siły i swobody palców. Zasady i przykłady zawarte w Szkole, czynią ją najznakomitszem niemal dziełem, ze wszystkich znanych nam w tym kierunku.

Zdaniem Komitetu, Wielka Szkoła odda ważne usługi nauce fortepianowej i przynosi zaszczyt zarówno współpracownikom panom Lebert i Stark, jak i Niemcom, tak bogatym już w dzieła pedagogiczne.

**Auber,**
Dyrektor-Prezes.

**Jean Hainl.** — **Ambroży Thomas.**
**Fr. Benoist.** — **Dauverné.**
**Wiktor Massé.** — **Franciszek Bazin.**
**J. B. Weckerlin.** — **H. Reber.**

**A. Beauplan,**
Komisarz Cesarski.

**A. Bauchêsne,**
Sekretarz.

Messieurs,

Il convient de juger les méthodes comme les arbres: à leurs fruits. Or ceux que produit votre méthode au Conservatoire de Stuttgart sont le plus convaincant témoignage de son excellence. Elle forme des pianistes capables de pratiquer l'art, non des gâte-métier parasites. Du reste, les trois éditions publiées en peu d'années, avec l'approbation expresse des notabilités musicales de l'Allemagne, constatent le légitime succès et la valeur reconnue de cette méthode.

Parmi ses nombreux mérites, je relèverai particulièrement la graduation, la variété et l'intérêt musical des exercices. Les paragraphes 24, 25, etc., de la première partie, et dans la seconde partie les vingt-quatre petites compositions (que j'intitulerais volontiers divertissements instructifs), placées à la suite des gammes majeures et mineures, offrent de parfaits modèles en ce genre. — Un examen plus détaillé des diverses parties de l'ouvrage me conduirait trop loin et me ferait abonder en éloges. J'abrégerai donc, pour rester aussi bref que sincère, et je vous félicite, Messieurs, d'avoir réussi à simplifier et à étendre à la fois le progrès de l'enseignement du piano, en profitant intelligemment des meilleurs résultats acquis par vos devanciers, et les complétant par votre savoir expérimenté et consciencieux.

Agréez, je vous prie, Messieurs, l'expression de mes sentiments d'estime et de ma considération très-distinguée.

ROME, juillet 1868. **F. Liszt.**

---

Messieurs,

C'est avec un grand plaisir et une sincère satisfaction que j'ai lu votre Grande Méthode de Piano, travail très considérable qui vous fait le plus grand honneur. Sans parler de l'ordre logique, de la clarté et de la justesse de vos exposés, j'ai été frappé de la haute impartialité et du sens critique élevé qui vous a fait adopter tout ce qu'il y a d'excellent et de recommandable dans cette vaste littérature de musique de Piano, depuis Bach jusqu'aux auteurs de nos jours. Vos enseignements parcourent tout ce vaste champ et produisent sans aucun doute le plus fécond résultat.

Veuillez agréer, Messieurs. etc.

PARIŻ, 1869. **Stephen Heller.**

---

A MM. S. Lébert et L. Stark,

Prof. au Conservatoire de Stuttgart.

Messieurs.

C'est avec une entière conviction que j'ajoute mon approbation à celles des maîtres illustres qui ont accueilli la publication de votre excellente méthode comme l'expression de l'enseignement le plus parfait. Je ne puis que répéter les éloges qui vous sont si justement adressés, car je ne connais pas d'ouvrage théorique et pratique résumant mieux dans son ensemble et ses détails toutes les qualités, qui font une méthode claire, logique, progressive, rationelle. J'applaudis donc des deux mains à l'immense succès de votre publication et vous remercie d'avoir indirectement associé mon nom á votre œuvre, en me demandant une étude pour la quatrième partie.

Agréez, avec mes sincères compliments, l'hommage de ma cordiale sympathie.

**A. Marmontel,**

Prof. de piano au Conservatoire de Paris.

---



Metody, zarówno jak drzewa sądzić należy po owocach jakie wydają — otóż owoce, jakie wydaje Szkoła Wasza w Konserwatoryum Sztutgardzkiem, są najbardziej przekonywającym dowodem jej doskonałości, — kształci bowiem zdolnych pianistów, w miejsce partaczy. Zresztą trzy edycye odbite w krótkim stosunkowo czasie lat kilku, zaopatrzone słowami gorącego uznania znakomitości niemieckich, najwyraźniej okazują powodzenie i wartość niniejszej Szkoły.

Pomiędzy licznemi jej przymiotami na uwagę zasługuje zwłaszcza stopniowanie i rozmaitość zajmujących ćwiczeń. Paragrafy 24 i 25 etc. pierwszej części, a 24 w drugiej części małych utworów umieszczonych przy gammach majorowych i minorowych, służyć mogą za prawdziwy wzór ćwiczeń tego rodzaju; są one, zdaniem mojem, doskonałym, pouczającym wypoczynkiem umysłowym, po ścisłych studyach. — Więcej szczegółowe badanie pojedyńczych części dzieła, zaprowadziło by mnie zbyt daleko; pochwałom moim nie byłoby końca. Streszczam się więc, chcąc pozostać równie zwięzłym jak szczerym, i winszuję Panom, że Wam się udalo uprościć a zarazem posunąć postęp nauki gry fortepianowej, rozumnem użyciem zdobyczy uczynionych na tem polu przez Waszych poprzedników, i dopełnieniem ich Waszą doświadczoną i sumienną wiedzą. Raczcie przyjąć Panowie, wyrazy mojego szacunku i głębokiego poważania.

RZYM, lipiec, 1868. **F. Liszt.**

---

Z wielką przyjemnością i szczerem zadowoleniem odczytałem Waszą wielką Szkołę fortepianową; ważna ta praca, przynosi Panom zaszczyt prawdziwy. Pominąwszy już logiczny porządek, jasność i trafność Waszego wykładu, zostałem uderzony bezstronnością i wysokim zmysłem krytycznym, z jakim przyswoiliście wszystko co jest doskonałego i co zalecać się godzi w obszernej literaturze fortepianowej, począwszy od Bacha aż do dzisiejszych autorów. Nauka Wasza, obejmuje całe to rozległe pole i niezawodnie wydać musi plon obfity.

Przyjmijcie Panowie etc.

PARYŻ 1869. **Stephan Heller.**

---

Do Panów Starka i Leberta, profesorów Konserwatoryum w Sztutgardzie.

Z całą siłą przekonania dołączam i ja wyrazy szczerego uznania, do pochwał znakomitych Mistrzów, którzy doskonałą Szkołę Waszą przyjęli jako najwyższy wyraz nauki — a czynię to tem chętniej, ponieważ nie znam pracy teoretycznej i praktycznej jednoczącej lepiej w całości i w szczegółach wszystkie przymioty czyniące Szkołę jasną, logiczną, postępową, racyonalną.

Przyklaskuję więc z całego serca ogromnemu powodzeniu jakiego doznało wydawnictwo Panów, i dziękuję żeście połączyli pośrednio me imię z Waszą pracą, żądając Etiudy do części czwartej. Przyjmijcie wraz z szczerem powinszowaniem, wyrazy żywej sympatyi, z jaką pozostaję.

**A. Marmontel,**

Profesor fortepianu w Konserwatoryum Paryzkiem.

---

# Extraits des lettres d'approbation envoyées aux auteurs de cet ouvrage.
# Auszüge aus Begutachtungsbriefen an die Verfasser.
# Wyjątki z listów znakomitszych muzyków, oceniających tę szkołę.

. . . Je me fais un plaisir de reconnaître que cette méthode est aussi complète qu'approfondie, et qu'elle présente un enseignement logique et progressif. Entre les mains d'un professeur habile elle donnera certainement de beaux résultats.

**Ferd. Hiller,**
Directeur du Conservatoire de Cologne.

. . . So empfangen Sie denn meinen Glückwunsch und erlauben Sie mir die Hoffnung und Erwartung auszusprechen, dass Ihre Schule stets weitere aber zugleich dauernde Kreise um sich ziehen möge. Lehrende können daraus lernen — Lernende daraus lehren . . .

**Dr. Ferd. Hiller.**

. . . Z największą przyjemnością oświadczam, że Szkoła Panów stanowi wyczerpującą całość i że przedstawia wzór jak należy logicznie i stopniowo naukę udzielać. W rękach odpowiedniego nauczyciela Szkoła niniejsza, wyda niezawodnie piękne rezultaty. Przyjmijcie więc Panowie moje powinszowanie wraz z życzeniem, a raczej z słowem niepłonnej nadziei, że Szkoła Wasza ogarniać będzie coraz szersze koła wytrwałych zwolenników. Nauczyciele zarówno jak uczniowie mogą z niej korzystać . . .

**Ferd. Hiller,**
Dyrektor Konserwatoryum w Kolonii.

---

Jes vous envoie mes felicitations sincères au sujet de l'ouvrage que vous avez fait paraître. Vous y avez déposé une somme de savoir et d'expérience qui ne peut être dignement appréciée, que par ceux qui ont vécu longtemps dans l'enseignement . . .

**Vincent Lachner.**
Maître de chapelle à Mannheim.

Zu dem Werke, was Sie geliefert, kann ich Ihnen aufrichtig Glück wünschen. Sie haben darin eine Summe von Wissen und Erfahrung niedergelegt, die nur derjenige genügsam zu würdigen weiss, der selbst langjährigen Unterricht ertheilt hat . . .

**Vinz. Lachner.**

Przesyłam Panom szczere powinszowanie, z powodu świeżo wydanej pracy Waszej. Złożyliście w niej owoce wiedzy i doświadczenia, których nikt lepiej ocenić nie potrafii, od ludzi poświęcających się przez czas dłuższy pedagogice . . .

**Wincenty Lachner,**
Dyrektor orkiestry w Mannheimie.

---

. . . La *Méthode* est simple et claire à la fois, le plan, fortement conçu, est réalisé avec une logique parfaite . . . Je salue avec une vive satisfaction la publication de ce chef-d'œuvre, et je ferai tous mes efforts pour le propager et le faire adopter dans les écoles publiques, ainsi que dans l'enseignement privé.

**C. G. Reissiger,**
Maître de chapelle de la cour royale de Saxe.

. . . Somit begrüsse ich das Erscheinen dieses Meisterwerkes auf's Freudigste und werde, so viel in meinen schwachen Kräften liegt, für dessen Verbreitung und Benutzung in musikalischen Kreisen und Lehrinstituten möglichst wirken.

**C. G. Reissiger,**
Musikdirector.

. . . Jak najradośniej witam ukazanie się tego arcydzieła. Metoda wykładu jasna i prosta, cały plan głęboko pomyślony, a wykonany gruntownie i przeprowadzony konsekwentnie. Będę się starał, o ile na to słabe me siły zezwolą, o rozpowszechnienie tak cennego dzieła w domach prywatnych i w Zakładach naukowych.

**Reissiger,**
Król. Saski Nadworny Kapelmistrz.

---

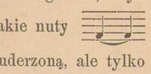


Najmniejszą odległością pomiędzy dźwiękami, jest półton, których to półtonów znajdujemy dwanaście w każdéj oktawie, zatém siedm głosek nie wystarcza do nazwania wszystkich dźwięków, Każdą z tych siedmiu nut możemy podwyższyć za pomocą krzyżyka (♯) o całe półtonu, krzyżyk podwójny (×) podnosi jej brzmienie o dwa półtony, bemol ♭ przeciwnie umieszczony przed nutą, a podwójny bemol o dwa półtony zniża brzmienie nuty. Przez proste więc podwyższenie za pomocą krzyżyka, otrzymujemy dźwięki cis, dis, cis, fis, gis, ais, his, a przez podwójny krzyżyk (×) cisis, disis, fisis i t. d. Również przez proste zniżenie za pomocą pojedynczego bemolu (♭) otrzymujemy ces, des, es, fes, ges, i as, hes, czyli b, zaś za pomocą podwójnego (♭♭) ceses, deses, eses, feses, geses, asas, heses czyli bebe albo bes.

Na tabelli Iéj (str. XVII) można się przyjrzeć przeniesieniu tych tonów na fortepian.

## § 11.

### Trwanie nut i ich wartość.

Wiemy już jakie jest brzmienie każdéj nuty, chodzi nam teraz o jej wartość pod względem rytmicznym t. j. pod względem trwania w czasie. Brzmienie nuty daje się określić jedynie stosunkiem do innych nut, trwanie jej również jest względnem, to jest, określa się chwilowym stosunkiem nut pomiędzy sobą. Cała nuta (𝅝) rozpada się na dwie półnuty (𝅗𝅥) cztery ćwierciowe (♩) ośm ósemek (♪) albo raz wiązanych, szesnaście dwa razy wiązanych (𝅘𝅥𝅯) trzydzieści dwa, trzy razy wiązanych (𝅘𝅥𝅰) sześćdziesiąt cztery, cztery razy wiązanych (𝅘𝅥𝅱) Jasne pojęcie o wartości i stosunku nut między sobą daje tabella IIga (str. XVII). Mamy więc miarę na określenie trwałości całéj, pół, ćwierciowéj nuty i t. p. ale brakuje nam określenia $1^1/_2$ $^3/_4$ $^3/_8$ i t. p. W tym celu musimy się posługiwać 1) legaturą (łącznikiem) 2) punktem. Legatura, czyli tak zwany łącznik ⁀ jednoczy dwie jednakie nuty  w ten sposób, że druga nie potrzebuje być uderzoną, ale tylko wytrzymaną podług wartości. Za pomocą tego środka, można każdéj nucie dać dowolną trwałość. Punkt przedłuża każdą nutę za którą jest umieszczony (𝅗𝅥.) o połowę początkowéj jej wartości. Jeżeli umieścimy dwa punkty, to nuta przedłuża się o połowę pierwszego punktu 𝅗𝅥.., równą wartość ma każdy dalszy punkt dla poprzedzających. (𝅗𝅥.. = 𝅗𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥𝅯)

## § 12.

### O pauzach.

Pauzy oznaczają dłuższe lub krótsze momenta spoczynku i stosunkowo do nut odpowiednią mają wartość. Tabella IIga podaje używane w miejsce nut pauzy, Punkt bywa niekiedy używany przy pauzach zarówno jak przy nutach, zawsze w celu przedłużenia milczenia. Fermata 𝄐 umieszczona po nad nutą lub pauzą, jest znakiem dowolnego przedłużania nuty lub znaku milczenia. Trwanie zatem fermaty, zależy od dobrego smaku wykonawcy.

## § 13.

### O trójkach i szóstkach.

Każda nuta stosownie do trwania, może się na trzy pomniejsze rozpadać; oznaczają się one tak samo, jak nuty rozpadające się na dwie części, ale z powodu krótszego trwania, znakiem 3 (trójki) bywają oznaczone. Grupę z trzech nut tego rodzaju złożoną, nazywamy trójką. Jeżeli każdą z nut składających trójkę przepołowimy, powstanie ztąd szóstka, która inaczéj powinna być akcentowaną aniżeli dwie trójki; w trójce bowiem, pierwsza z trzech bywa akcentowaną, w szóstce zaś pierwsza z sześciu. Powyższa reguła niekoniecznie daje się zastósować, ponieważ wielu kompozytorów nie rozróżnia szóstek, od podwójnych trójek. Trwaniu trójek, odpowiadają też pauzy trójkowe i t. p.

## § 14.

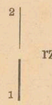
### O rytmie, takcie i tempie.

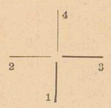
Zastanowiliśmy się więc nad rozmaitą wartością nut pojedynczych, teraz zachodzi pytanie, jak się to da użyć, pod względem rytmu. Rytmem nazywamy ujęcie brzmień lub odgłosów pod pewne prawa, co do ich wartości i trwania, tak, aby te wartości powtarzały się symetrycznie w różnych odstępach czasu. Pierwszy lepszy odgłos powtarzający się symetrycznie w czasie, może dać pojęcie rytmu. Porządek i regularność uderzenia, tem niezbędniejszemi są w dźwiękach muzycznych; najmniej muzykalny odgłos jak np. uderzenie młota u kowala, lub pałeczki w bęben, ujęty w pewien rytm, miłym staje się dla ucha. Przeciwnie muzyka pozbawiona rytmu, wstrętną jest i niezrozumiałą. Chcąc rytm i dla oka uprzystępnić, a dla słuchu tem wyraźniejszym uczynić, posługujemy się taktem, t. j. podziałem szeregu tonów na pojedyncze cząstki, równe pod względem wartości nut, i dla tego zwane miarą czyli taktem. Gdy zliczymy wartość nut w każdéj części, summa we wszystkich innych cząstkach. okaże się jednaką. Każdą z tych części, w ściślejszem znaczeniu, nazywamy taktem, czego nie należy mięszać z pojęciem rytmicznéj gruppy dźwięków, albo peryodu, ponieważ gruppa taka, tylko cząstką taktu bywa, lubo niekiedy przez kilka taktów ciągnąć się może. Żywotność i ruch wszelki opiera się na dwoistości, również i takt składa się z podniesienia (arsis) i spadku (thesis) albo jak wyrażają się w muzyce, ze słabych i mocnych części. Każde podniesienie, nazywamy słabą częścią, a spadek mocną; według ilości mocnych i słabych części, dochodzi się do różnego rodzaju taktów. Jak nadmieniliśmy powyżéj, oprócz dwumiarowego, zwykłego podziału podług którego każda nuta może być podzieloną na 2, 4, 8, 16, 32 i 64 części, jako też podział trójmiarowy z którego powstają i trójki i szóstki. Tu należy odróżnić właściwy trójmiarowy takt, nieparzysty albo nierówny podział, o trzech uderzeniach.

Nareszcie mamy jeszcze podział złożony z trzech części, a mimo to dwumiarowy. Dajemy tu przykłady wszystkich trzech rodzajów, zaczynając zawsze od prostego podziału taktu, a oznaczając zarazem sposób, w jaki takt ten wybijanym być powinien za pomocą ręki, w różnych kierunkach, mocny akcent oznaczając grubszą kreską, a słabszy, cieńszą.

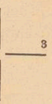
### A. Dwumiarowy.

1) Takt $^{1}/_{2}$ (𝅗𝅥) (𝅗𝅥 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮 𝅘𝅥𝅮)  rzadko używany.

2) Drugi wielki takt (allabreve) takt ¢ $\left(\frac{2}{1}\right)$ (𝅗𝅥 = 𝅗𝅥 𝅗𝅥)  rzadko używany.

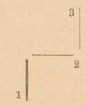
3) Zwyczajny $^{4}/_{4}$ czyli cały takt (𝅝) (𝅝 = 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥) 

4) Zwyczajny (allabreve) takt (𝅗𝅥) $\left(\frac{2}{2}\right)$ (𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 𝅘𝅥) 

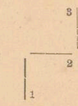
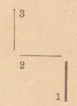
5) Takt $^{2}/_{4}$ $\left(\frac{2}{4}\right)$ (𝅗𝅥 = 𝅘𝅥 𝅘𝅥)  albo $^{4}/_{8}$ $\left(\frac{4}{8}\right)$ (𝅗𝅥 = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯) 

6) Takt $^{2}/_{8}$ $\left(\frac{2}{8}\right)$ (𝅘𝅥 = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯)  Rzadko używany.

### B. Trójmiarowy.

1) Takt $^{3}/_{1}$ $\left(\frac{3}{1}\right)$ (𝅗𝅥. = 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥)  Rzadko używany.

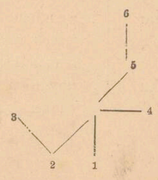
2) Takt $^{3}/_{2}$ $\left(\frac{3}{2}\right)$ (𝅗𝅥. = 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥) 

3) Takt $^{3}/_{4}$ $\left(\frac{3}{4}\right)$ (𝅘𝅥. = 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥)  , rzadziéj 

4) Takt $^{3}/_{8}$ $\left(\frac{3}{8}\right)$ (𝅘𝅥. = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯) również.

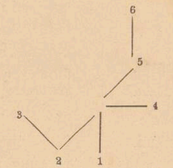
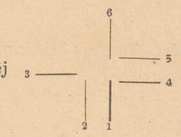
5) Takt $^{3}/_{16}$ $\left(\frac{3}{16}\right)$ (𝅘𝅥𝅰. = 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱) również.

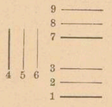
### C. Złożone.

1) Takt $^{6}/_{4}$ $\left(\frac{6}{4}\right)$ (𝅗𝅥. 𝅗𝅥. = 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥)  lepiéj 



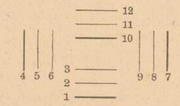
2) Takt $^{9}/_{4}$ $\left(\frac{9}{4}\right)$ (𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. = 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥 | 𝅘𝅥 𝅘𝅥 𝅘𝅥) 

3) Takt $^{6}/_{8}$ $\left(\frac{6}{8}\right)$ (𝅗𝅥. 𝅗𝅥. = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯)  lepiéj 

4) Takt $^{9}/_{8}$ $\left(\frac{9}{8}\right)$ (𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯) 

5) Takt $^{6}/_{16}$ $\left(\frac{6}{16}\right)$ (𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅰. = 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 | 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱) rzadko; wybija się jak $^{6}/_{8}$.

6) Takt $^{9}/_{16}$ $\left(\frac{9}{16}\right)$ (𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅰. = 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 | 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 | 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱) wybija się jak $^{9}/_{8}$.

7) Takt $^{12}/_{8}$ $\left(\frac{12}{8}\right)$ (𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. 𝅗𝅥. = 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 | 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯) 

8) Takt $^{12}/_{16}$ $\left(\frac{12}{16}\right)$ (𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅰. 𝅘𝅥𝅰. = 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 | 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 | 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 | 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱 𝅘𝅥𝅱) wybija się jak $^{12}/_{8}$.

Takt $^{5}/_{4}$ zdarzający się nader rzadko, jest prostem połączeniem taktów $^{2}/_{4}$ i $^{3}/_{4}$, w każdéj też podziałce taktu, oba rodzaje te muszą być wybijane, w jednéj podziałce taktowéj.

Obok rytmu i taktu jest jeszcze tak zwane tempo t. j. oznaczenie szybkości z jaką szereg taktów stanowiących całość, ma być wykonaną. Tempo najściśléj jest związane z charakterem sztuki, dla tego wymaganą jest pod tym względem jaknajwiększa sumienność. W ogóle dawnemi czasy tempa były powolniejsze, akcentowano za to silniej, rzadziej zmieniając miarę czasu. Dziś i pod tym względem większa panuje swoboda, przechodząca niekiedy w wyuzdanie. Niejeden tak zwany wirtuoz mniema że osiągnie najwyższy tryumf sztuki, wcale się niekrępując.

Nasze rozmaite tempa, dadzą się na trzy rodzaje podzielić:

1) Wolne tempo, wyrażone w Largo, Adagio Grave, Larghetto, Sostenuto.
2) Umiarkowane: do niego należą Moderato, Andante, Andantino, Allegretto.
3) Szybkie tempo: Allegro, Vivace, Presto.

Przez pewne połączenie powyższych włoskich nazw, i przez dodania, powstają różnorodne cieniowania; w niektórych zaś, jak grave, sostenuto, allegretto, oddany jest zarazem charakter sztuki. Wszystkie te określenia jednak, dają tylko pojęcie ogólne; najwięcéj tu czynią rytm, takt a zwłaszcza dobry smak wykonawczy.

Adagio powinno być o tyle wolno zagranem, ażeby każda figura zachowała swoje znaczenie. Również co do allegra żądamy aby było o tyle żywem, aby najszybsza a zatém najtrudniejsza figura, mogła wyjść jasno. Jeżeli miejscami takt powinien się zwalniać, to na początku zmiany umieszcza się napis: ritardando, rallentando, smorzando, morendo; jeżeli tempo przyśpieszyć należy, to stringendo, accelerando, a gdy mamy powrócić do pierwotnéj szybkości, a tempo, albo tempo primo.

Niektóre z tych wyrażeń, zawierają już wskazówki co do siły uderzenia, — o czem późniéj. Dla dokładnego określenia tempa, wynalazł Mälzel tak nazwany Metronom (taktomierz) którego jednostajne uderzenia wskazują z największą ścisłością ćwiartki, ósemki i t. p. Jeżeli więc np. widzimy nad jaką sztuką napis Metronom Mälzla ♩ = 50, należy wskazówkę posunąć na tę cyfrę a wtedy uderzenia instrumentu oznaczą żądane tempo dla nut ćwierciowych.

## § 15.

### Znaki służące do cieniowania, czyli do wskazania siły tonu.

Do oznaczenia wymaganéj siły uderzenia również jak przy oznaczeniu tempa służą ogólne określenia, mianowicie;

1) fortissimo (ff. niekiedy nawet fff.) bardzo mocno,
2) forte (f.) mocno,
3) mezzo forte (m. f.) średnio, umiarkowanie mocno.
4) piano (p.) cicho.
5) pianissimo (pp. czasami nawet ppp. bardzo cicho).
6) crescendo (<) coraz silniej.
7) decrescendo czyli diminuendo (>) coraz słabiéj.
8) tenuto, wytrzymane.
9) staccato (𝅘𝅥. lub 𝅘𝅥.) odrzucone nuty.
10) sforzando mocniejsze uderzenie pojedynczéj nuty (sfz. 𝅗𝅥 lub 𝅘𝅥).

Oprócz tych ogólnych wskazówek, znajduje się mnóstwo francuskich i włoskich wyrażeń do subtelniejszego cieniowania. Zrozumienie ich ułatwia znajomość tych języków, wyjaśnienie zresztą nazw technicznych znajduje się w każdym muzycznym słowniku.

## § 16.

### Interwale czyli odległości. Tonacya i skala muzyczna (gamma).

I tu musimy się odnieść do metody porównawczéj; przez porównanie jedynie można określeć pojedynczy ton pod względem jego wysokości i głębokości; odstęp między dwoma tonami, nazywamy interwalem, czyli odległością.

Najmniejszy odstęp między dwoma tonami, zawiera w nowoczesnej muzyce, pół tonu. Ztąd też wszystkie interwale mierzą się według pół i całych tonów, a zestawienie ich ze sobą według pewnych prawideł daje nam pojęcie o systemie djatonicznym, który muzyki naszéj jest podstawą.

Pomiędzy staremi tonacyami, tak zwana jońska odznaczała się jako najodpowiedniejsza pod względem wymagań pięknego brzmienia; porządek zaś tonów c, d, e, f, g, a, h, jako skala C major, stał się wzorową skalą dla wszystkich innych.

Odpowiednio do tych siedmiu głównych tonów w każdéj tonacyi, mamy téż siedm głównych interwalów, które do zasadniczego tonu w górę się liczą, jak to okazuje następujący przykład:

c — c 1 ton — Unisson — Pryma,
c — d 2 ton — Sekunda,
c — e 3 ton — Tercya,
c — f 4 ton — Kwarta,
c — g 5 ton — Kwinta,
c — a 6 ton — Seksta,
c — h 7 ton — Septyma.

Tu dodamy jeszcze:

c — c̲ 8 ton — Oktawa,
c — d̲ 9 ton — Nona odpowiadająca Sekundzie,
c — e̲ 10 ton — Decyma odpowiadająca Tercyi itp.

Ponieważ jednak wszystkie te interwale czyli odległości, możemy tworzyć od każdego dźwięku tak w górę jak i w dół, od każdego więc z dwunastu tonów możemy wyprowadzić skalę zupełnie tak samo uformowaną jak C. major, którą za wzór wszystkich innych bierzemy, nadając jej miano twardéj. Znamieniem głównem jéj jest wielka tercya między pierwszym a trzecim stopniem, składająca się z czterech półtonów między pierwszym a trzecim stopniem. Biorąc małą tercyę, składającą się z trzech półtonów, otrzymujemy skalę miękką, czyli tonacye minorową, która na 4 sposoby może być utworzoną.

a) Z tercyą małą i sekstą obniżoną także małą. Siódmy, tak zwany prowadzący dźwięk (nuta charakterystyczna, jest zawsze półtonem względem ósmego tonu. Od szóstego do siódmego stopnia zaś, są trzy półtony, mianowicie tak zwana Sekunda zwiększona. Porządek ten, zachowujemy niezmiennie, idąc w górę i schodząc na dół; gamma taka zowie się harmoniczną, bo tylko ona służyć może za podstawę do tworzenia akordów.

b) Idąc w górę prócz tercyi małéj zachowujemy wszystkie dźwięki gammy majorowéj, z powrotém zaś obniżamy siódmy i szósty dźwięk.

c) W górę idąc według przykładu b, napowrót jak a.

d) Idąc w górę, według b i również napowrót, co u starych mistrzów często napotykamy, zwłaszcza u Bacha.

Chcąc od jakiegokolwiek dźwięku uformować skalę minorową, trzeba najprzód wziąść od niego małą tercyę; od tejże zaś tercyi uformować skalę twardą, która będzie tonacyą równoległą czyli odpowiednią do żądanéj minorowéj i jednakie z nią będzie miała znaki przy kluczu. Od téj więc majorowéj, łatwo już uformować odpowiednią minorową. Jeżeli gamma ma być harmoniczną, wtedy siódmy dźwięk zawsze będzie podwyższonym. Przy tworzeniu gammy melodyjnéj, podwyższamy szósty i siódmy dźwięk; idąc zaś w dół obniżamy zawsze szósty a najczęściej i siódmy stopień. Od każdego zatem z dwunastu dźwięków, możemy utworzyć gammy minorowe.

Dla odnalezienia wszystkich 24 skal majorowych i minorowych, posługujemy się tak zwanem kołem kwintowem. Zaczyna się od C. major i odpowiedniej tonacyi A. minor, tworzy się na tych samych zasadach na G i E górnych kwintach, drugą podobnąż parę gamm. (G. major, E. minor). Od tychże, szuka się znowu kwint i idzie się daléj, aż po dwunastéj parze, powraca się znowu do C.-dur. W środku, to jest przy tonacyi fis i dis, wypadnie enharmoniczna zamiana, z krzyżykowych do bemolowych tonacyi t. j. do Ges i es. To naprowadzi nas na wniosek, że jednakie tonacye, różnie pisanemi być mogą, np. Gis minor = As minor, Fis major = Ges major i t. p. Pod nazwą chromatycznéj skali, pojmuje się szereg dźwięków postępujących półtonami, który do żadnéj właściwie tonacyi nie należy. W części praktycznéj, umieszczone są wszystkie skale majorowe i minorowe, wraz z układem palców.

## § 17.

### Metoda elementarna.

Obok wskazówek podawanych przez nas dla ucznia, by podług zalecanego wzoru sam potrafił odszukać wszystkie tonacye, radzimy takież same postępowanie przy nauce o takcie i interwallach.

Mianowicie:

Co do taktu, trzeba uczniowi dać dokładne pojęcie o takcie $^4/_4$ i według tego dać mu otwarzać wszystkie inne rodzaje. Winien wymawiać, lub wybijać rytmicznie, przykłady pisane we wszystkich podziałach, zupełnie jakby je miał grać np.




Podobnież poczynać należy i z Interwallami, zaczynając od C.-mojor i przykazując uczniowi, by zamiast nuty wymieniał głośno, lub co lepiej jeszcze śpiewał cyfrę czyli liczbę, najściśléj zachowując rytm i tempo. Mocne części taktu należy zrazu wyraźniej akcentować, aniżeli nawet jest wymaganem, a to dla pewniejszego wykształcenia w uczniu poczucia taktu. Jeżeli się zmienia tonacya, to służą cyfry nowéj tonacyi np. w C.-major Fis zowie się siódmym, jeżeli przechodzimy do G.-major drugim, jeśli do E.-minor szóstym zaś jeśli modulujemy do A.-minor. (Dokładne wyjaśnienie téj metody, znajduje się w Elementarnéj szkole śpiewu chóralnego Faissta i Starka). Przez przemianę liczb przy przejściu w nową i przy powrocie do pierwotnéj tonacyi, wbija się w umysł ucznia zasada modulacyi, i w ten sposób przyswoi on sobie w krótce najużywańsze jéj sposoby.

Trzymając się powyższéj metody, przedłużamy znacznie wykład elementarny, czas jednak nie jest bynajmniej straconym, bo:

1) Metoda ta najłatwiej przekonywa, czy się ma do czynienia z prawdziwym talentem, gdy tymczasem dawny system wyrabiając czczy tylko mechanizm, sprowadzał i to za późno, smutne rozczarowanie.

2) Uczeń, kształcony w ten sposób, daleko prędzéj może nabrać pewności w czytaniu nut, w rytmice, w poznawaniu tonacyi, w graniu à prima vista, tak że do wykształcenia swoich muzykalnych zdolności, będzie potrzebował zaledwie połowy tego czasu, któryby musiał tracić przy odmiennéj metodzie,



Może się wtedy poświęcić całkowicie technice instrumentu i z odpowiedniem już przygotowaniem wtajemniczać się w literaturę muzyczną.

Droga ta wypróbowaną została przez nas tak sumiennie, że możemy ją jak najgoręcej drugim zalecić.

3) W ten sposób udzielana muzyka nie kształci powierzchownie, z zewnątrz na wewnątrz, że się tak wyrazimy, ale przeciwnie z wnętrza, wydobywa się na zewnątrz, i samodzielniej zdobyta przez ucznia, staje się duchową jego własnością.

4) Tak więc do nauki harmonii jak i do nauki śpiewu, dany tu jest grunt poważny i trwały fundament.

# Teorya techniki.

Ponieważ właściwa technika nie da się zdobyć za pomocą teoryi, tylko przez praktykę i bezpośrednie przyglądanie się wzorom podajemy co najpotrzebniejsze jako podstawę do praktycznego wykładu.

## § 18.

### Uderzenie, czyli wyrabianie tonu.

Podstawą technicznego kształcenia jest dobre uderzenie czyli wyrobienie tonu, bez czego niepodobna dojść do pięknego legato, uważanego przez nas za pierwszy warunek pięknéj gry. Legato jednak, mianowicie w śpiewnéj grze fortepianowéj nie zależy jedynie od tego by palec wytrzymywał uderzenie klawisza, póki go inny nie zastąpi, jak to ma miejsce w grze organowéj, ale także od właściwego uderzenia, które znowu zależnem jest od właściwego trzymania ręki i palców, więc też nauka techniki zaczyna się od powyższego przygotowania.

## Trzymanie ręki.

Ręka powinna lekko się poruszać, przyczem należy się strzedz, by łokieć nie szedł w bok, jak to jest wykazanem w fig. 2. Spiczasty koniec łokcia kierować trzeba ku dołowi, jak fig. 1. wykazuje, by próżnia między ramieniem a ciałem zajmowała mniej więcéj cal szerokości; łokieć, zgięcie ręki i ręka sama, znajdować się powinny w prostéj linii (fig. 4) do czego też sposób siedzenia musi być zastosowanym. Proste trzymanie ręki jest jedynym warunkiem spokojnéj pozycyi w jakiej pozostawać winna, oraz siły uderzenia. Pragnąc by uczeń zdobywał technikę z całą świadomością, a nie w sposób czysto mechaniczny, radzimy się wystrzegać wszelkich sposobów, służących do wyrabiania ręki. Jedynie tylko zalecić możemi w celu łatwiejszego ułożenia ręki w początkowych studyach, tak zwanego kierownika ręki (Handleiter) maszynki służącéj do podparcia ręki. Powierzchnia maszynki powinna być na równi z powierzchnią klawiszów dolnych, zgięcie ręki ma na niej spoczywać. (Patrz fig. 5 i 6). Tym sposobem osiągnie się pożądany warunek owego legata, mianowicie spokojne trzymanie ręki, do czego się to głównie odnosi, więcéj aniżeli do palców i stawów. Gdy ręka aż po ramię porusza się od środka klawiatury w bok, łokieć i ramię powstają w jaknajwiększem zbliżeniu do ciała. (Patrz fig. 3)

Maszynka automatyczna W. Bohrera, niezmiernie zadanie to ułatwia, a wynalazek ten, szczyci się uznaniem takich powag jak Bülow, Rubinstein, Kullak, którzy go wielu zakładom muzycznym gorąco polecili. Bliższych objaśnień co do użycia maszynki, udziela nakładowa firma Aibla w Monachium, która do zakupionych nut dołącza po exemplarzu broszury opisującéj cały ten przyrząd jaknajdokładniej. Tłomaczą go poniekąd i ryciny podane w niniejszem dziele na stronie XVII przedstawiając wyraźnie trzymanie ręki tak na dolnych, jak na górnych klawiszach.

## § 19.

### Trzymanie ręki.

Ręka powinna się unosić nad klawiaturą w takiem położeniu, by zaokrąglone palce uderzały w sam środek klawiszów, ale nie paznogciami, bez wyginania się ani wyprężania. Położenie ręki musi być skierowane z lekka ku wielkiemu palcowi, zwłaszcza tak, by każdy palec z równéj uderzał wysokości; w takim tylko razie palce poruszają się samodzielnie i kształcą się w wzajemnéj od siebie niezależności. Wielki palec tylko po długość paznogcia leżeć powinien na klawiszach, by czarne klawisze innym palcom nie stały na przeszkodzie.

## § 20.

### Mechanizm fortepianowy.

Mechanizm fortepianowy, polegający na szybkiem podnoszeniu się i opadaniu młotków, wymaga też odpowiedniego mechanizmu w rękach. Wszystkie palce mniej więcéj o cal po nad klawiturą unosić się powinny, uderzając szybko i również szybko powracając do dawnego położenia. To jest normalne uderzenie. Co do tego jednak zachodzą rozmaite wyjątki, gdzie palce daleko bliżéj trzymać się powinny klawiszów, i tu tylko jedynie ustne wskazówki nauczyciela mają swą wagę, żadne bowiem piśmienne nie będą miały znaczenia, zwłaszcza dla uczniów. Powtarzamy tylko raz jeszcze, że poprawne uderzenie i legato są najważniejszemi warunkami pięknéj gry. Trzymanie pojedynczych palców przed uderzeniem i po uderzeniu, wykazanem zostało w fig. 7, 8, 9, 10, 11 i 12. Fig. 13 wskazuje jak należy uderzać górne klawisze.

Uważaliśmy za stosowne w fig. 11 i 12 wykazać, jak ma być trzymanym piąty palec, bo pod tym względem właśnie najwięcéj błędów popełniają. Trzeba też pamiętać, że należy się trzymać prosto, zachowując spokój na twarzy, siedząc w samem środku klawiatury, dla łatwiejszego zapanowania nad wszystkiemi klawiszami.

## § 21.
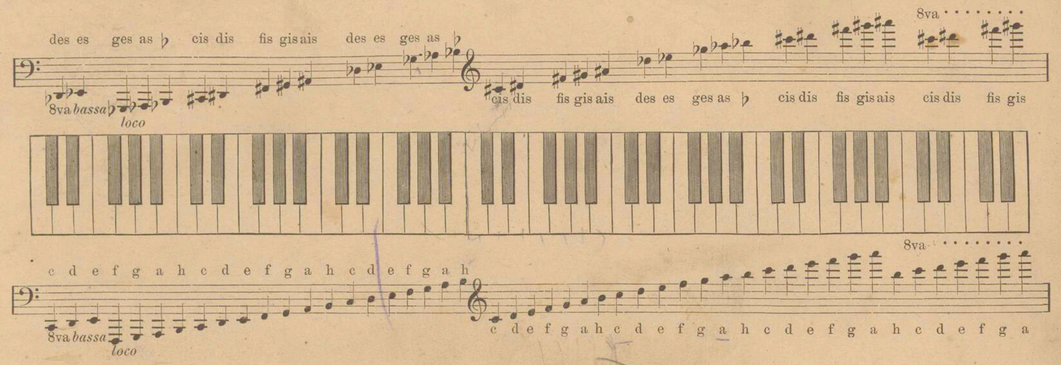
### Legato i staccato.

Zasada gry fortepianowéj, jak już wielokrotnie było wspomniane, polega na tem, by tony nie zlewały się z sobą zbyt gwałtownie i nie przerywały się. Zależy to właśnie od legata, będącego duszą gry rozumnéj i które u ucznia przed nauką staccata wykształcić należy. W tym celu, Szkoła ta różniąc się od wszystkich innych szkół, podaje początkowe sztuczki dwugłosowe, w stylu ścisłym. Zostają one w ścisłym związku z właściwem ćwiczeniem mającem w sztuce zastowanie praktyczne, przyobleczone w sukienkę muzykalną i oparte na technicznéj podstawie. Wszystko co dotycze zgięcia ręki i co mogło by przerwać ścisłe legato, nie wyjmując nawet powtarzania jednego i tego samego klawisza zostało z wspomnianego powodu zupełnie usuniętem. — Zupełne przeciwieństwo do legata, stanowi staccato, czyli odrywanie dźwięku, ale i w tem także zachowaną być może rozmaitość pod względem wytrzymywania tonu, jak się to w części praktycznéj dzieła przedstawi.



## § 22.

Tab. I.




Tab. II.

## Tabella Nót i Pauz.

Na $^4/_4$ albo całą nutę przypadają: — $^4/_4$ cała pauza

Dwie $^2/_2$ albo Półnuty. — $^2/_2$ albo Półpauzy.

Cztéry 4 albo ćwierciowe. — 4 albo Ćwierćpauzy.

Ośm 8$^{ek}$ albo raz wiązanych. — 8$^{a}$ albo raz wiązana Pauza.

Szesnaście 16$^{ek}$ albo dwa razy wiązanych. — 16$^{a}$ albo dwa razy wiązana Pauza.

Trzydzieści dwie 32$^{ek}$ albo trzy razy wiązanych. — 32$^{a}$ albo trzyrazy wiązana Pauza.

Sześćdziesiąt cztery 64 albo cztery razy wiązanych. — 64 albo cztery razy wiązana Pauza.

Fig. 1.

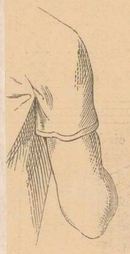


Fig. 2.

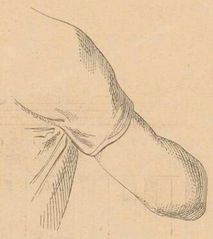


Fig. 3.

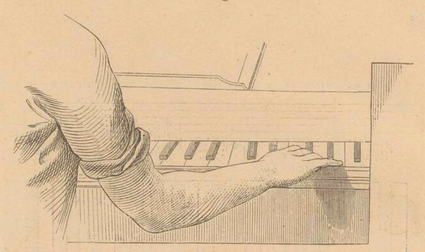


Fig. 4.

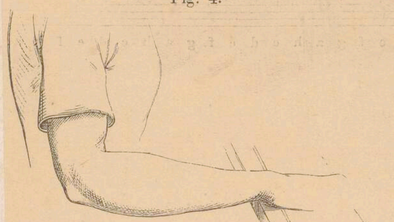


Fig. 5.

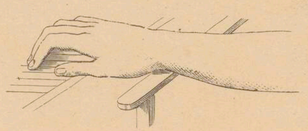


Fig. 6.

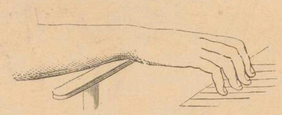


Fig. 7.

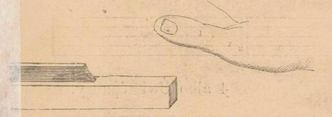


Fig. 8.

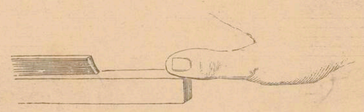


Fig. 9.

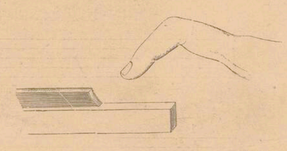


Fig. 10.

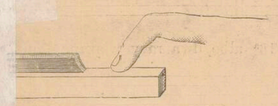


Fig. 11.

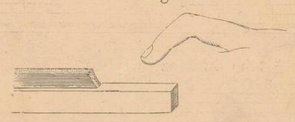


Fig. 12.

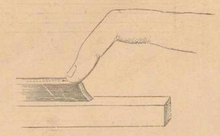


Fig. 13.

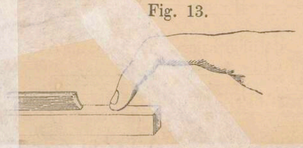


Fig. 14.

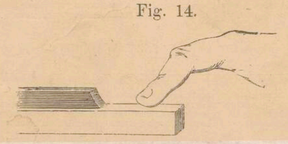
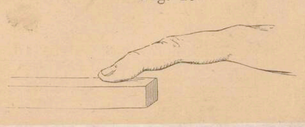
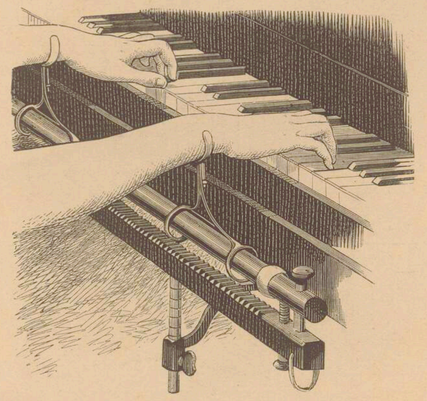
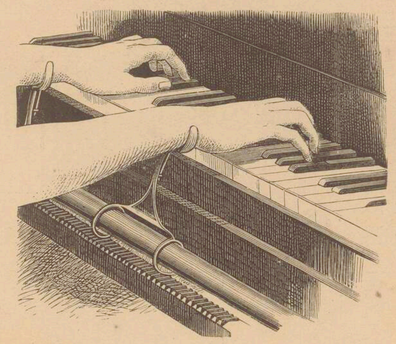


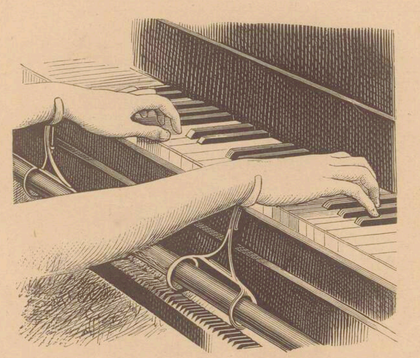
Fig. 15.

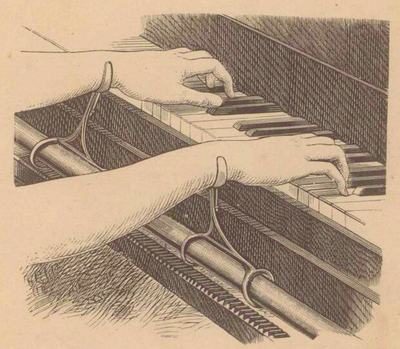








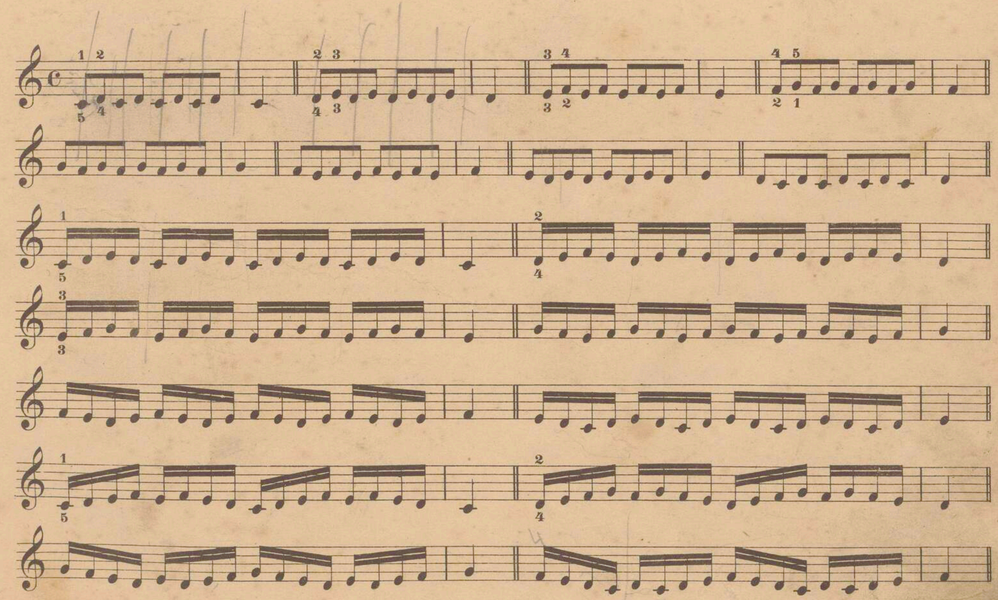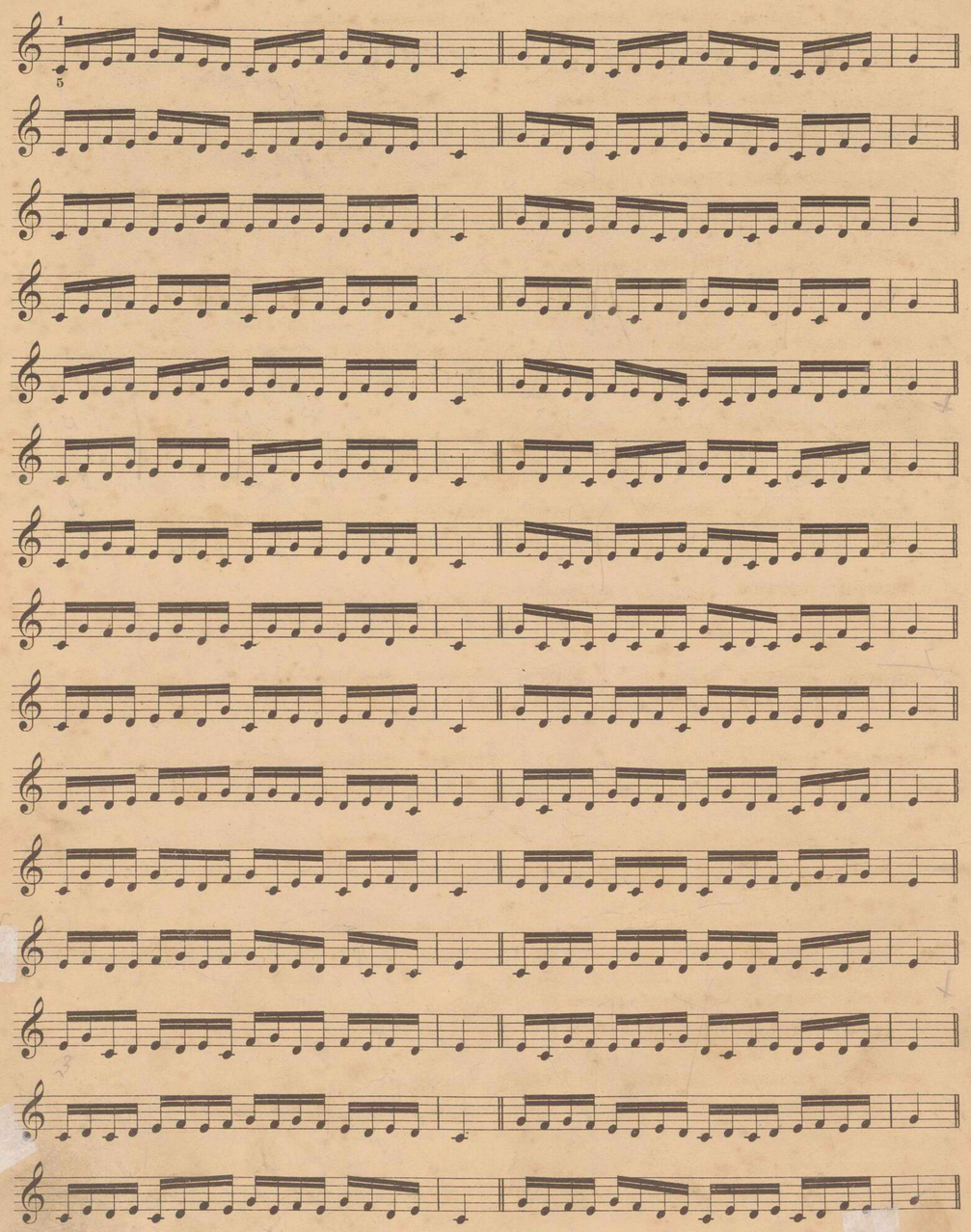




## § 23.

# Pięcio palcowe Ćwiczenia.

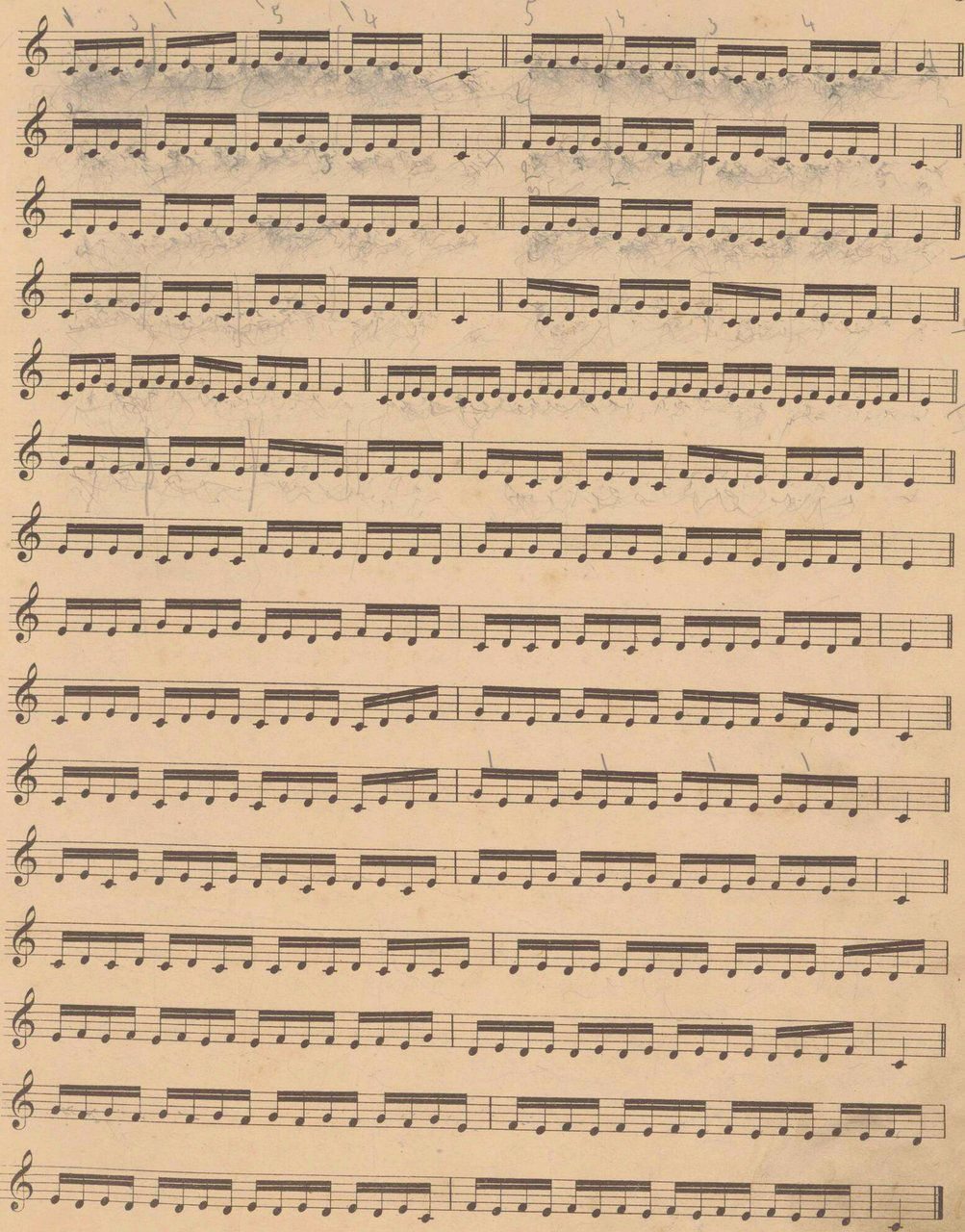
Ćwiczenia te grać należy ściśle podług przepisów zamieszczonych w przedmowie, co do uderzenia i łączności nut, z siłą średnią *(mezzo-forte)* każdy palec z kolei powinien grać z początku wolno i bardzo legato, bo celem jest tu wyrabianie palcom jednakowej siły i niezależności. Jeżeli się z początku za mocno uderza to złatwością stać się może twardem, dla tego zrazu najlepiéj jest kształcić ton o ile możności szybkiem spadaniem palca, a nie siłą nacisku. Z rozwojem samodzielności i elastyczności palców sama z siebie rozwinie się też siła. Dla zaoszczędzenia miejsca, ćwiczenia te tylko na violinowy klucz zostały napisane. Lewa ręka powinna grać o oktawę niżej, palcowanie dla prawej ręki znajduje się nad linią dla lewej pod linią. W ciągu całego dzieła, zachowanym jest ten zwyczaj gdy prawa i lewa ręka grają unissono. Te pięciopalcowe ćwiczenia, są niejako wstępem technicznym prowadzącym do sztuczek na cztery ręce, rozwijających rytm i muzykalność zawartą w dwóch następnych paragrafach, każda z nich podług naszej zasady ścisłego łączenia technicznych studyów z praktycznem zastosowaniem, powinna być studyowaną jednocześnie z wprawą palcowych ćwiczeń. Przy wszystkich następnych ćwiczeniach, unikamy podkładania i przekładania palców, mającego zastosowanie w gammie. Według naszego zdania, palce powinny osięgnąć pewien stopień siły i niezawisłości, zanim się da przystąpić z korzyścią do studyowania gammy. Wiemy z doświadczenia, że djatoniczna skala ściśle związana, liczy się do najtrudniejszych części gry fortepianowej, nawet niektórzy tak zwani wirtuozi, okazują w tym kierunku swoje niedostatki. Skala jest warunkiem doskonałego wyrównania stawów palcowych, dla tego też chętnie zatrzymujemy się dłużej przy wstępnych ćwiczeniach na których uczeń zyskuje nie tylko pod względem techniki, ale też zyskuje jego muzykalne ukształcenie, wyrabia się pojęcia rytmu, a zarazem rozwija zmysł do melodyi i harmonii, który doprowadzony do pewnego stopnia doskonałości, pozwala objąć ogólny obraz literatury muzycznej, i pozorne opóźnienie w nauce, sowicie wynagradza.



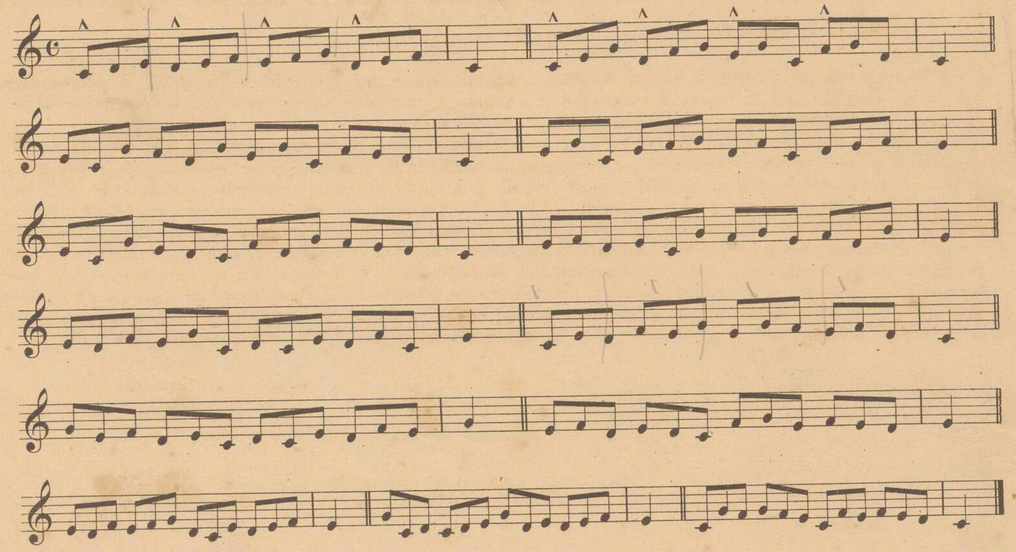




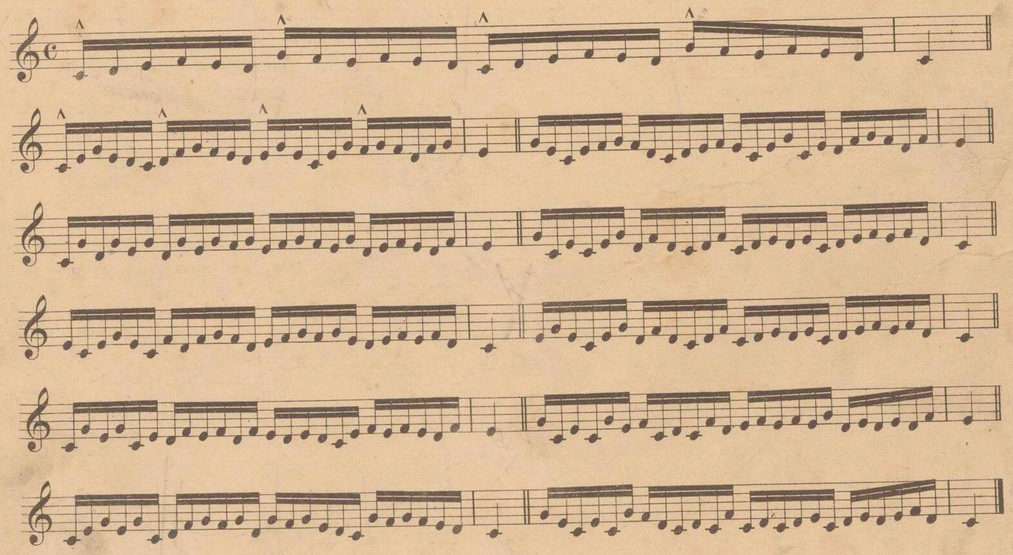




**Trójki.** Odznaczać zawsze trzeba pierwszą nutą trójki.



**Szóstki.** Tu się odznacza pierwsza nóta szóstki.





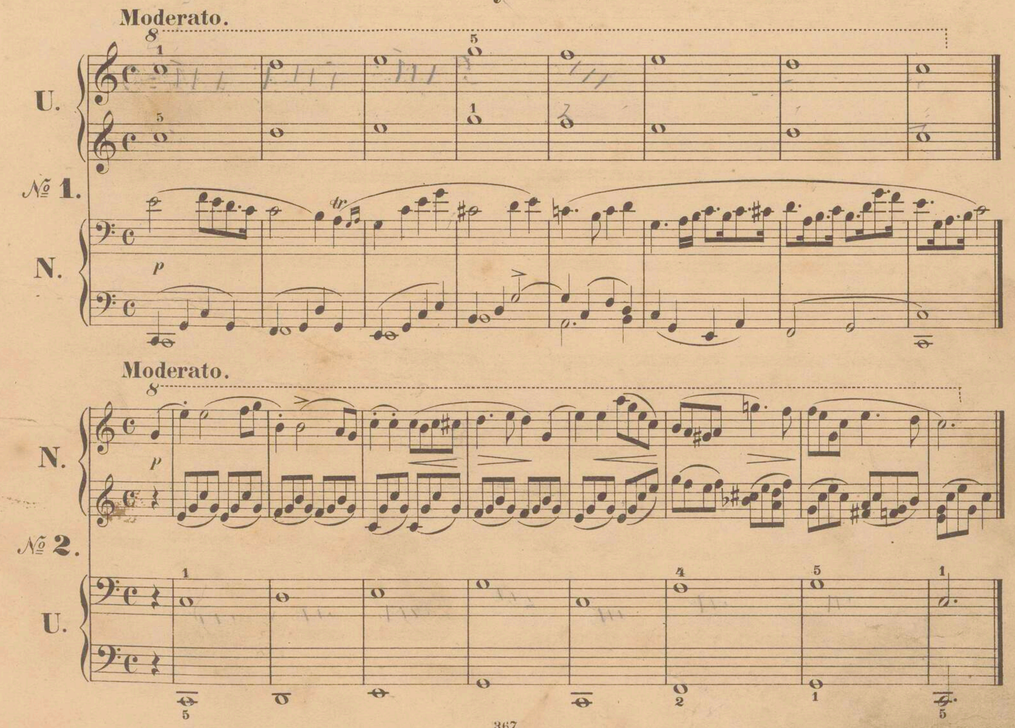


## § 24.

## Sztuki na cztery ręce w obrębie pięciu tonów, z użyciem tylko samych białych klawiszów.

We wszystkich przytoczonych sztukach, partya ucznia oznaczona jest większemi nutami i palcowaniem, już to w wiolinie, już w basie, by czytanie obu kluczów zarówno uprzystępnić. ( Dla uniknienia niepo - rozumień, w wydaniu tem, partya nauczyciela literą N. partya ucznia, literą U. została oznaczona.) Niektórym uczniom można zrobić ułatwienie w ten sposób, by z początku grywali tylko w kluczu 𝄞, a dopiero później w 𝄢, co będzie nader użyteczne ze względu na przypomnienie sobie zasady podziału i t.p. Sztuki od § 24 - 30 są tak uporządkowane, by uczeń rozwijając stopniowo technikę, systematycznie był wprowadzonym w rozmaite formy podziału i rytmiki, i o ile możności rozwijał się pod względem poczucia melodyi, podpierany w grze na cztery ręce, partyą nauczyciela. W paragrafach 24. 25. 26, ograniczają się ćwiczenia na pięciu przy sobie będących klawiszach, więc każdy klawisz ma sobie wyłącznie przeznaczony palec, ku czemu wskazówką, palec umieszczony nad pierwszą nutą. W ćwiczeniach na cztery ręce, obie ręce ucznia grają to samo w oktawach *unisono* ; sztuki na dwie ręce, doprowadzają każdą rękę do niezależności tonu. Jako wstępne ćwiczenia do każdej pojedynczej sztuki § 24, radziemy by pięć tonów wchodzących w jej skład, kazać grać w górę i na dół w zwykłym porządku w oktawie odpowiedniej ćwiczeniu.

### Nuty całe.



## Pół nuty.

Con moto.

U.

№ 3.

N.

Andante.

N.

№ 4.

U.





## Nuty ćwierciowe.

Allegretto.

U.

№ 5.

N.

Maestoso.

N.

№ 6.

U.

## Półnuty z punktem.

Moderato.

U.

№ 7.

N.





*f* *dim.* *p*

Andante.

N.

№ 8.

U.

## Półnuty i ćwierciowe mięszane.

Andantino.

№ 9.

U.

N.





Alla Marcia.

№ 10.

N.

U.

## Ćwiczenie w wolnym rytmie.

Andante cantabile.

№ 11.

N.

U.

*p*

*cresc.*

*f*

*dim.*





## Takt na trzy i pół nuty synkopowane.

Allegro.

№ 12.

U.

N.

*f*

*p*

*f*

*dimin.*

*cresc.*

*ff*

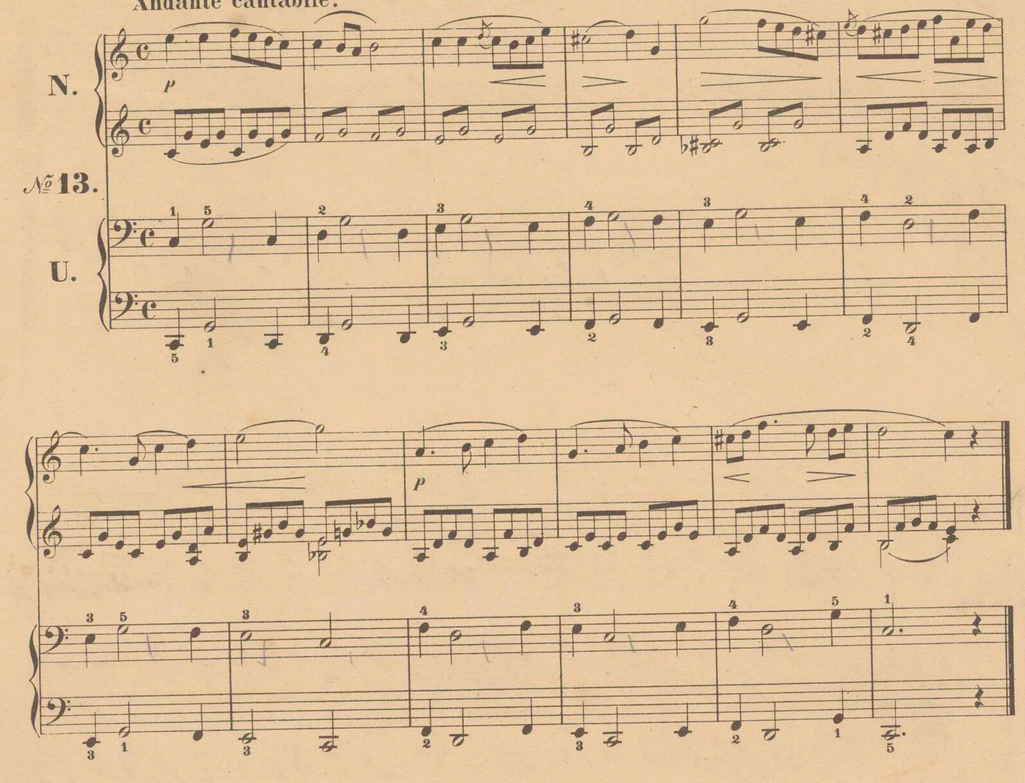
*p*

Andante cantabile.

N.

№ 13.

U.



Pół pauzy.

Moderato.

U.
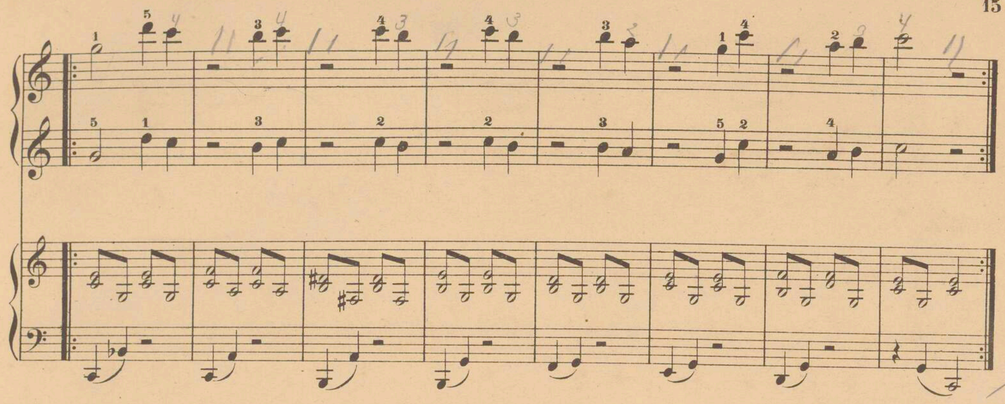
№ 14.

N.

*p* *il basso un poco marcato*
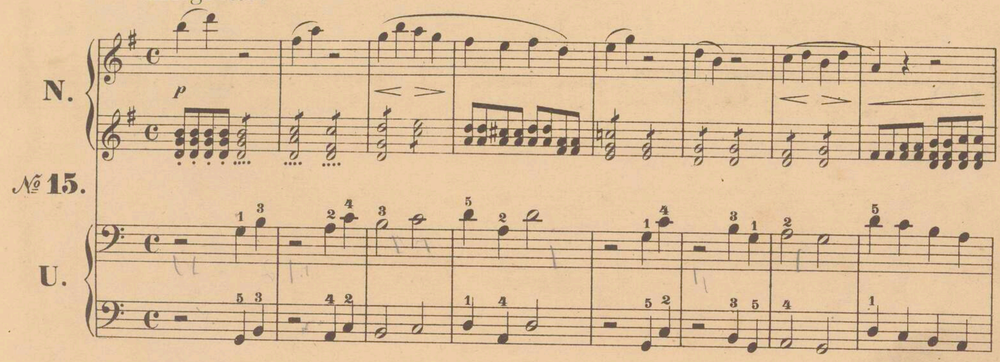






Allegretto.
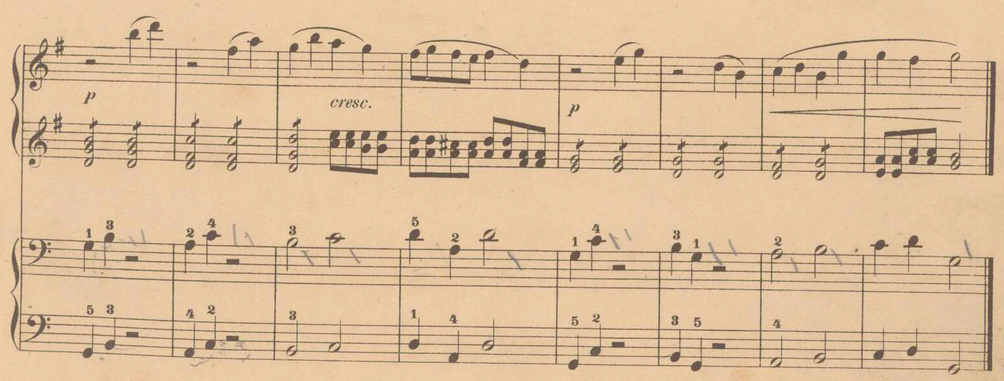
N.

№ 15.

U.



*p* *cresc.* *p*



## Pauzy ćwierciowe.

Allegro.

U.

№ 16.

N.

cresc.

dimin.

Un poco mosso.

N.

№ 17.

U.





cresc.

dimin.

1. 2.

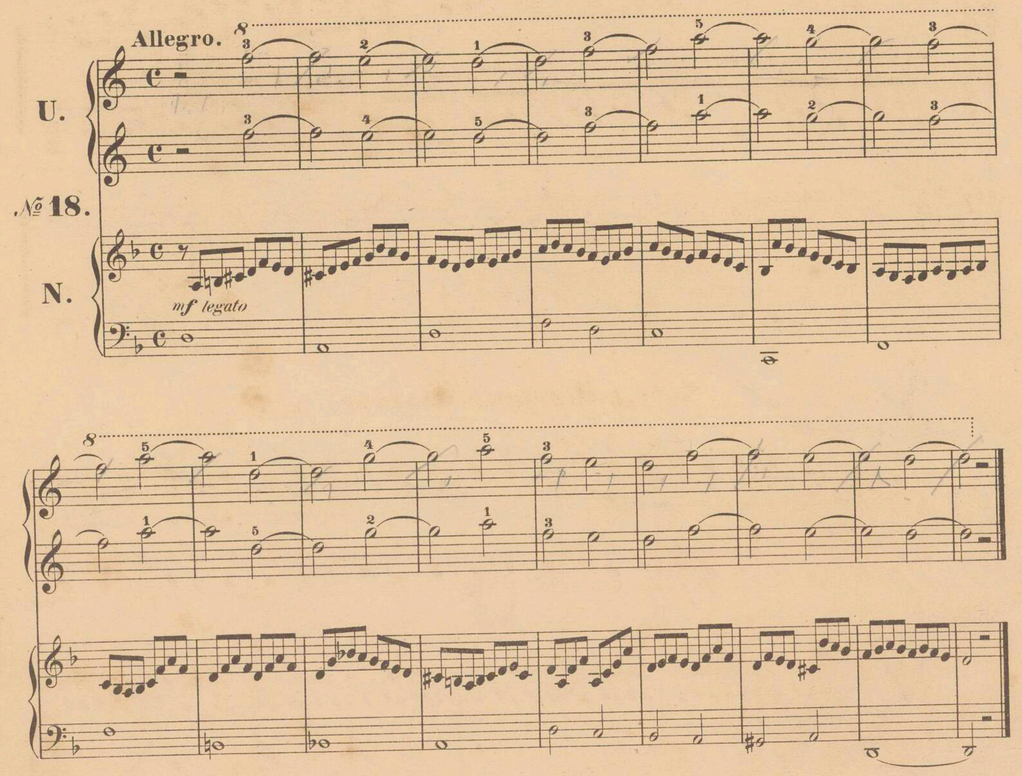
p

cresc.
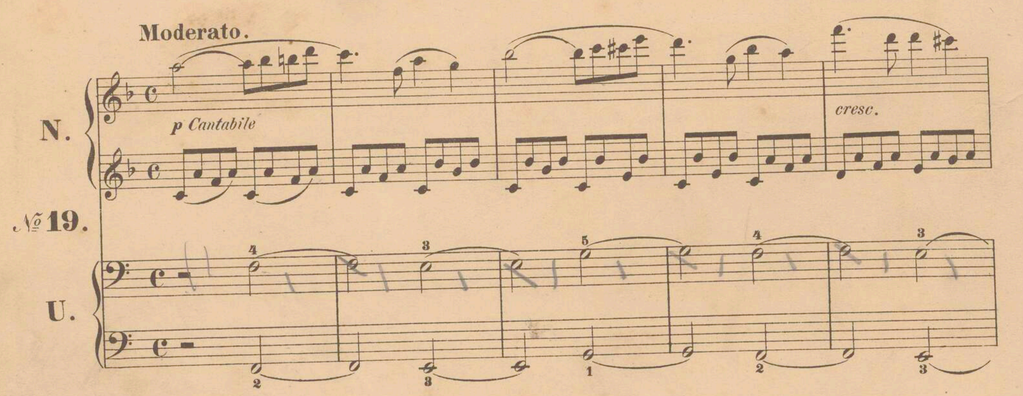
dimin.

## Pół nuty wiązane.

№ 18.
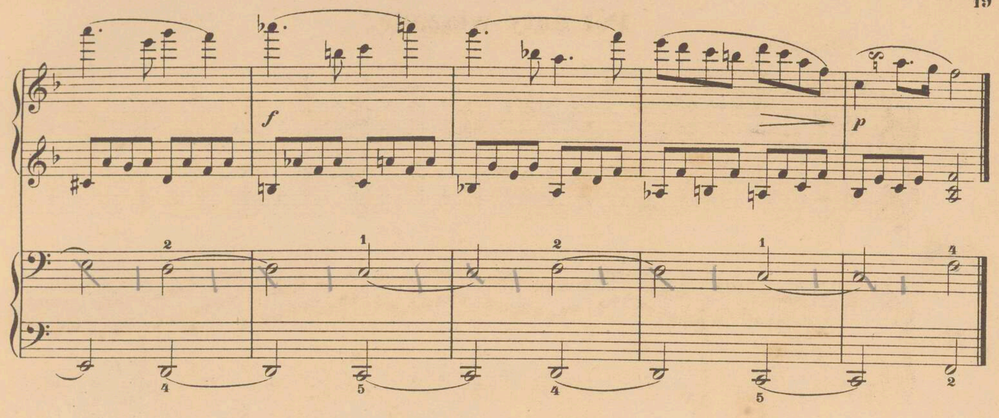



№ 19.





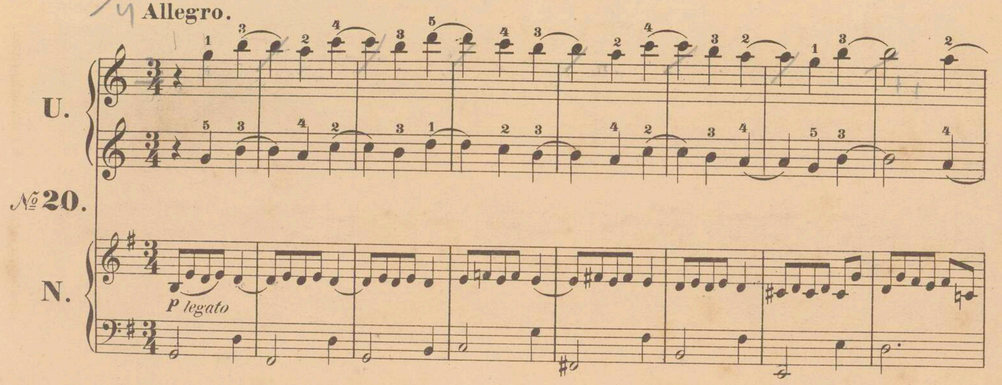


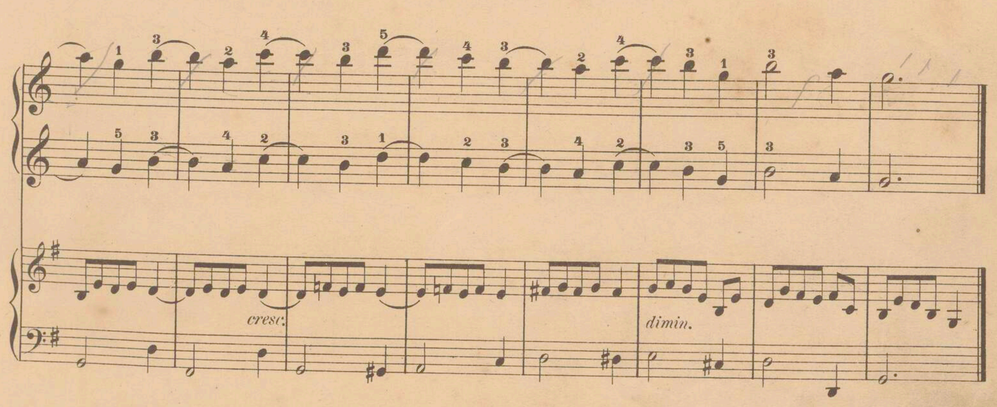




## Nuty ćwierciowe wiązane.

№ 20.



Allegretto.

*Cantabile.*

N.

№ 21.

U.

*p*

*cresc.*

*mf*

## Nuty ósemkowe, raz wiązane.

Poco Allegro.

U.

№ 22.

N.

*f*

Allegro.

N.

№ 23.

U.

**Nuty raz wiązane, ćwierciowe i pół nuty mięszane.**

Allegro.

U.

№ 24.

N.





dimin.

p

p

p

cresc.

dimin.

p

Maestoso.

N.

*f*

№ 25.

U.





## Pauzy raz wiązane.

U.

№ 26.

N.

*p*

Tempo di Menuetto.

№ 27.

N.

U.

*p*

1. 2.

*fff*

*dimin.*

1.5 2.5

*p*

1. 2.





## Nuty ćwierciowe z punktem.

Allegro moderato.

№ 28.

U.

N.

Allegro martiale.

№ 29.

N.

U.





## Ćwiczenie w takcie na $\frac{6}{8}$

Andantino.

№ 30.

U.

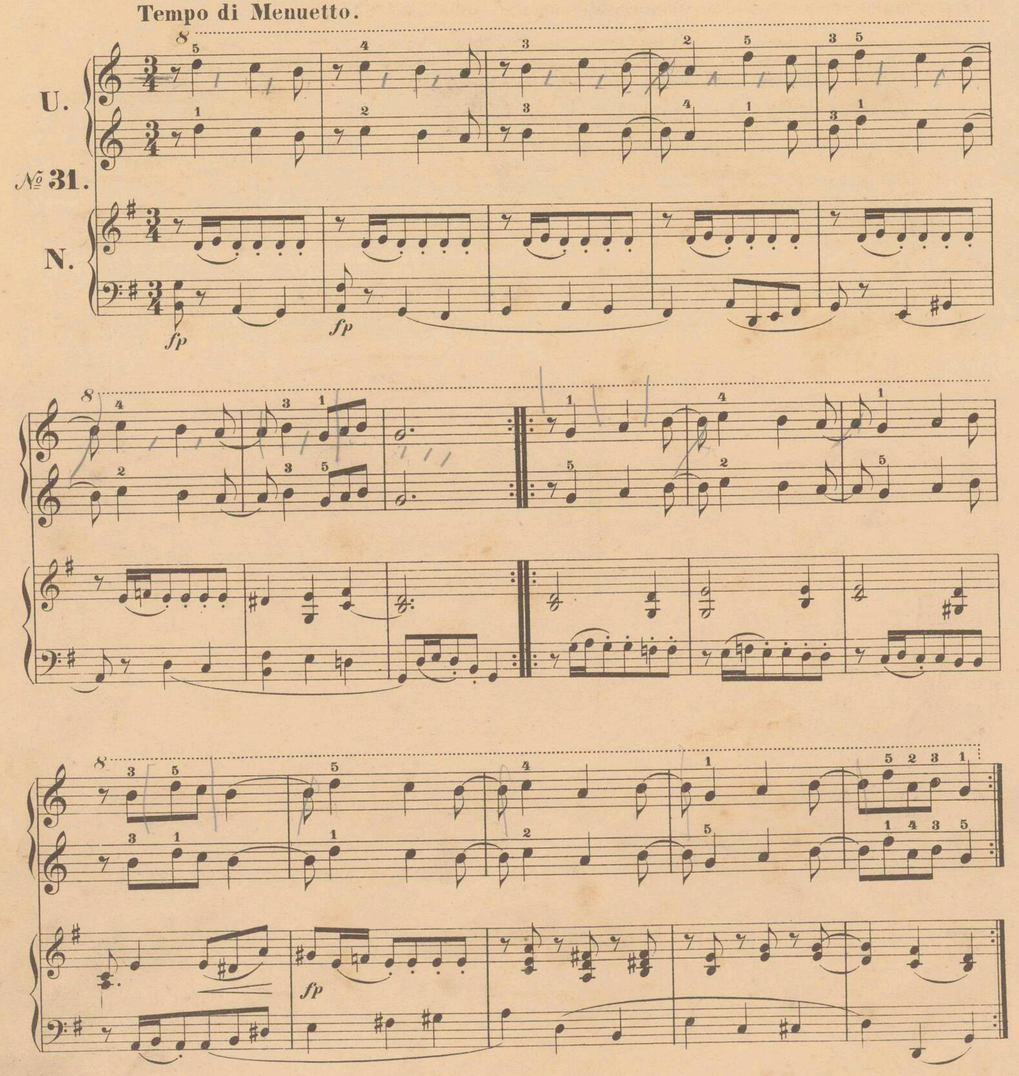
N.

## Synkopowane ćwiartki.

Dla ułatwienia uczniowi zrozumienia rytmicznego podziału, zalecamy tutaj a zwłaszcza w dalszych trudniejszych sztukach, rozliczenie taktu, na najdrobniejsze jego części (W tym przypadku, wypada go rozłożyć na ósemki z dokładnem tychże liczeniem) Później zalecamy powtórzenie tego samego kawałka z liczeniem na główne części ćwiartki.

Gdyby powyższe ćwiczenie okazało się za trudnem dla ucznia, z powodu owego podziału, można je odłożyć na później.

**Tempo di Menuetto.**





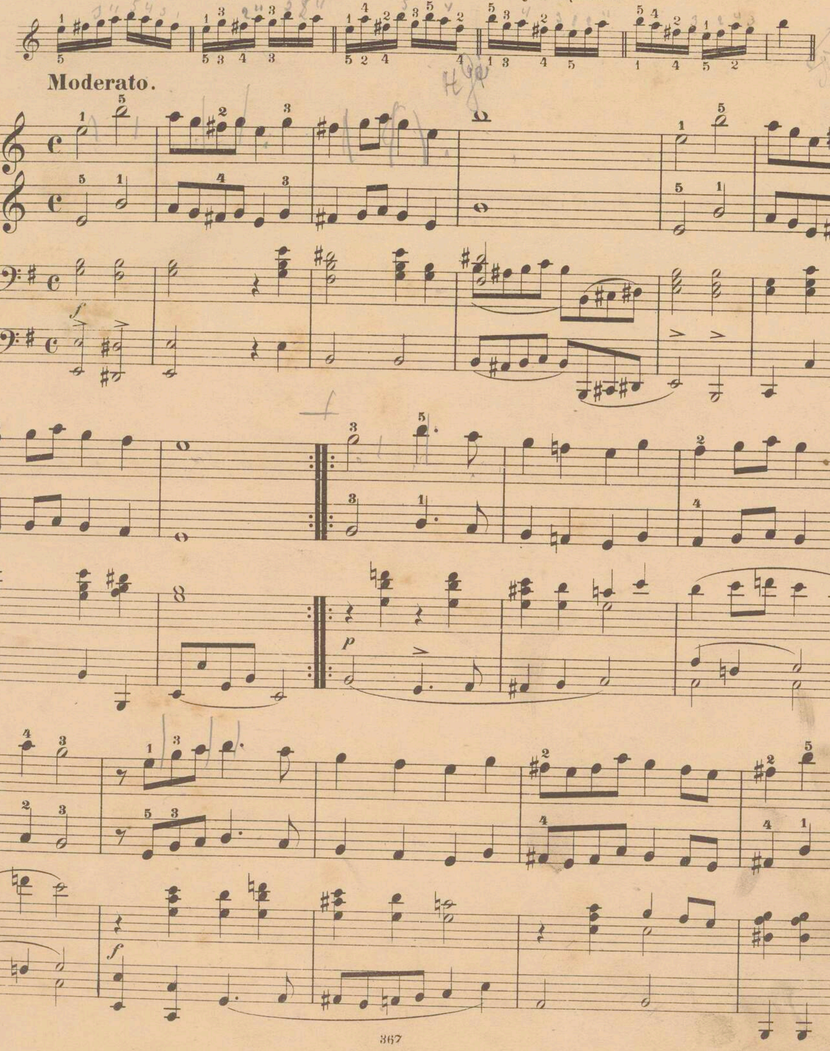



## Ćwiczenia i sztuki za pomocą których można się nauczyć właściwego uderzania czarnych klawiszow.

Ponieważ uczeń nie obeznał się jeszcze dotąd z systemem tonacyi uważaliśmy za najodpowiedniejsze znaki chromatyczne przemieniające dźwięki z białych na czarne klawisze, kłaść obok nut odpowiednich, a nie oznaczać tonami przez znaki przy kluczach. Tym sposobem, uczeń z łatwością obznajmia się z tymi znakami.
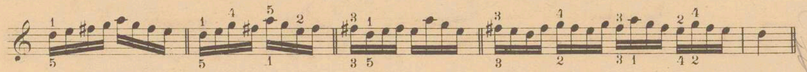
Naturalnie że taki znak przeniesienia, służy dla wszystkich jednobrzmiących nut taktu. — Załączone ćwiczenia techniczne powinny poprzedzać naukę następnych kawałków czteroręcznych, by palce przyzwyczaiły się do właściwego uderzenia czarnych klawiszów. (Patrz Fig. 12.)

Ćwiczenia na trzeci palec a jednocześnie na nuty dwa razy wiązane.
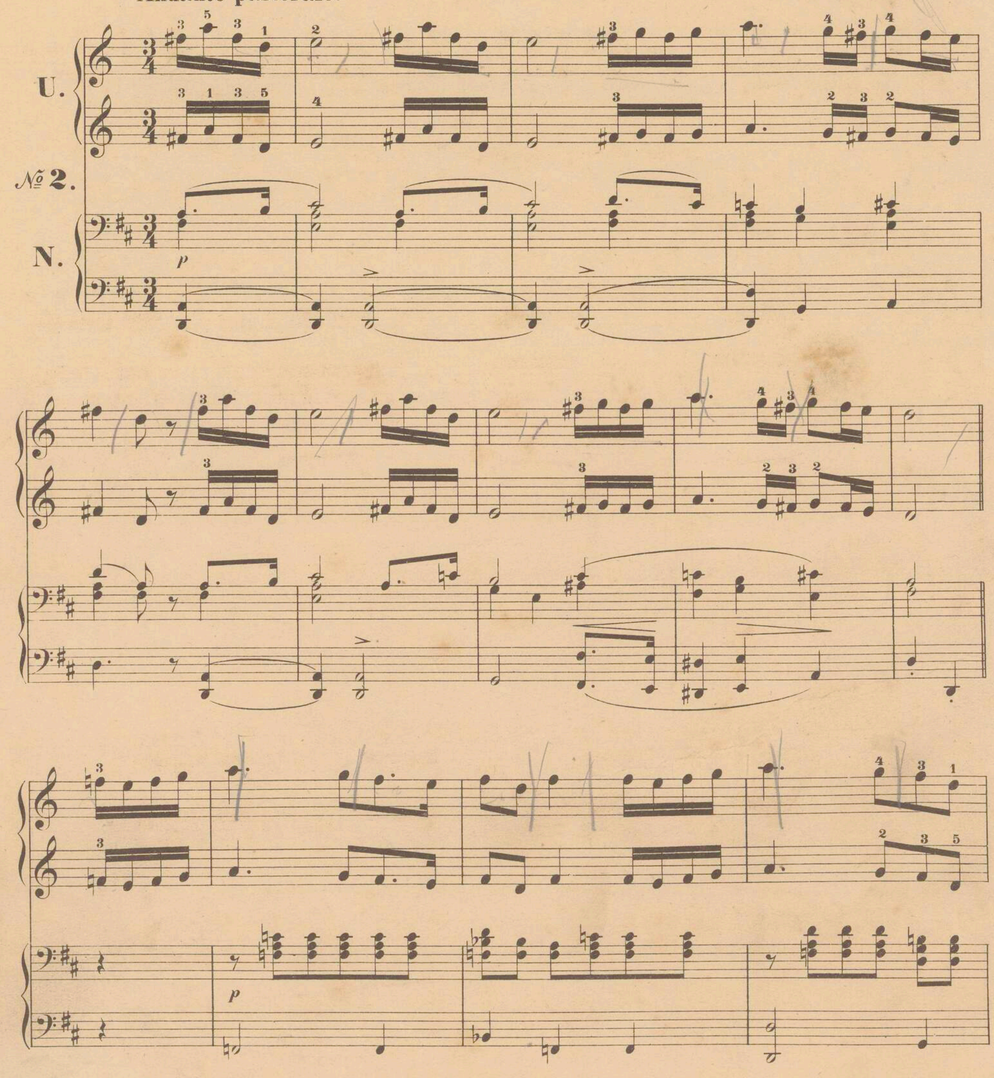


## Ćwiczenia na trzeci palec a jednocześnie na nuty dwa razy wiązane.

Ponieważ to pierwsza nauka z drobniejszym podziałem taktu, tem więcej polecamy liczenie na ósemki, po którem znowu się wrócić powinniśmy do liczenia na ćwierciowe.

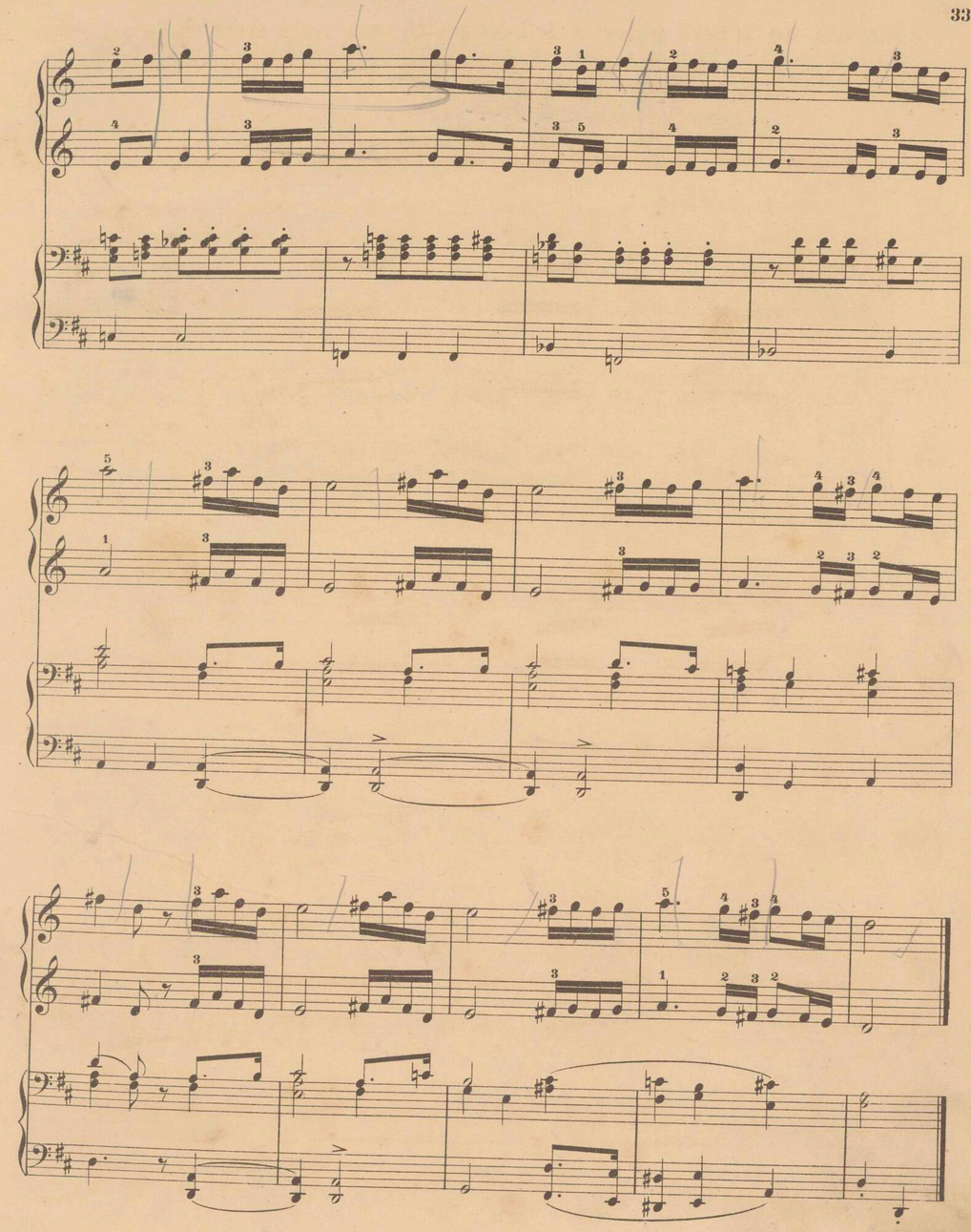


**Andante pastorale.**
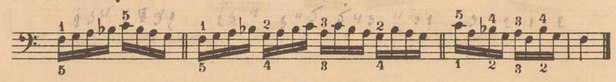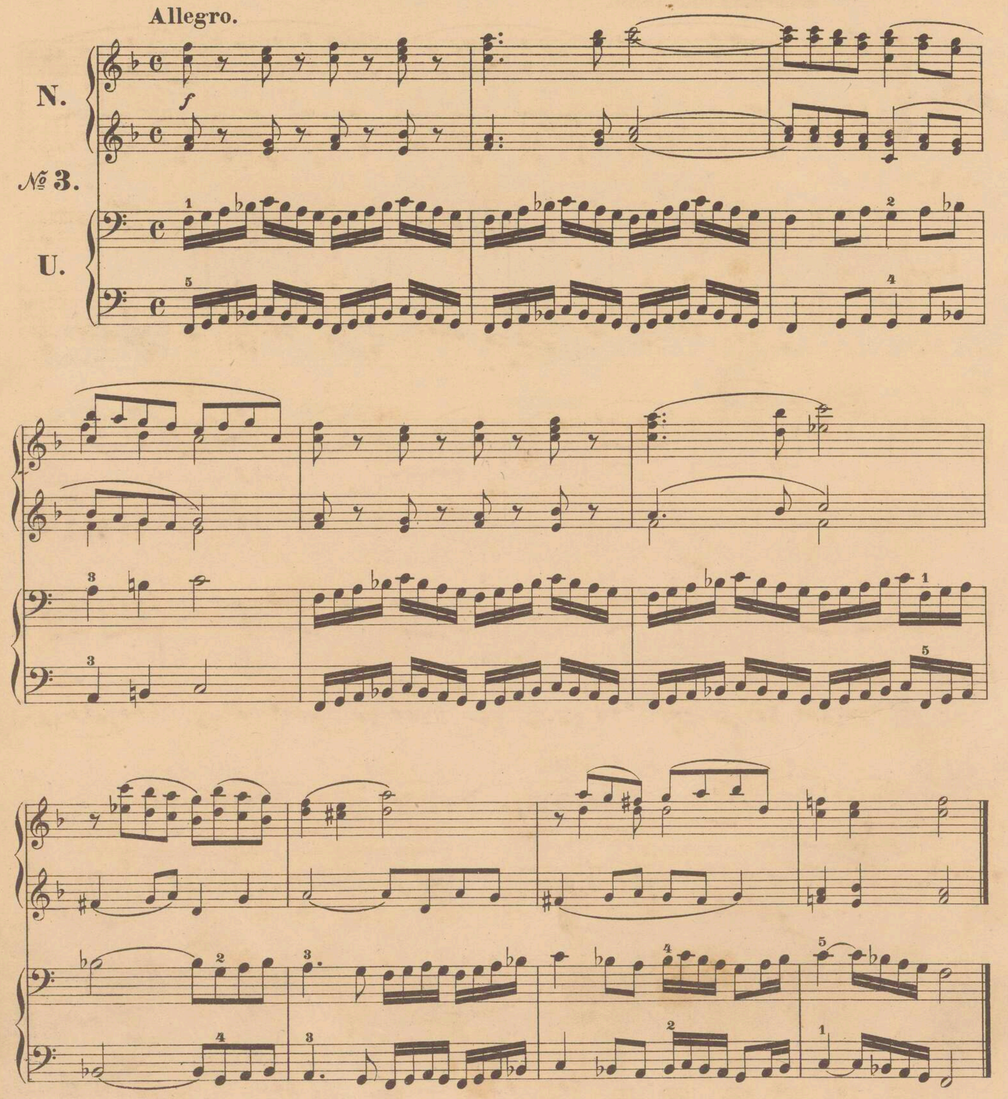






Dla czwartego palca prawéj a drugiego lewej ręki znowu z pierwotnym podziałem na mniejsze cząstki taktu, a następnie na 4 ćwierciowe nuty.



Allegro.
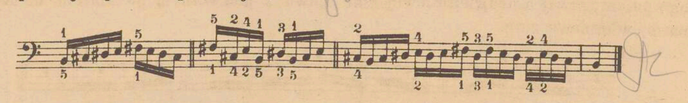
№ 3.





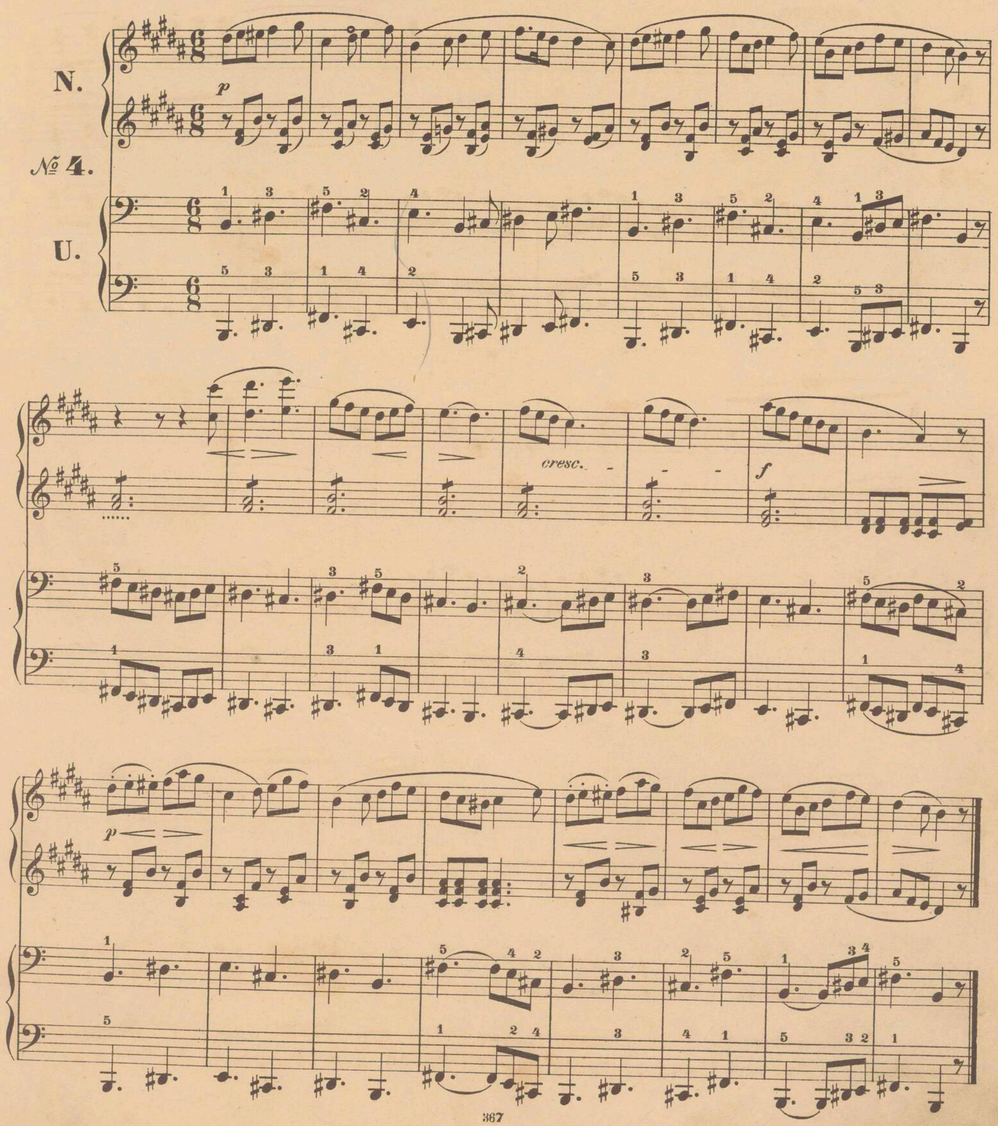


Dla piątego palca prawéj a pierwszego lewéj ręki.



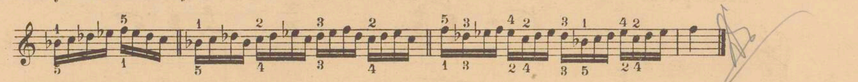
Moderato cantabile.

№ 4.
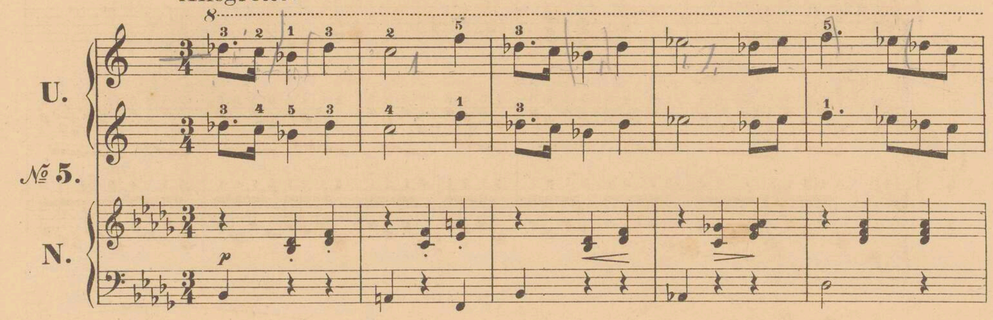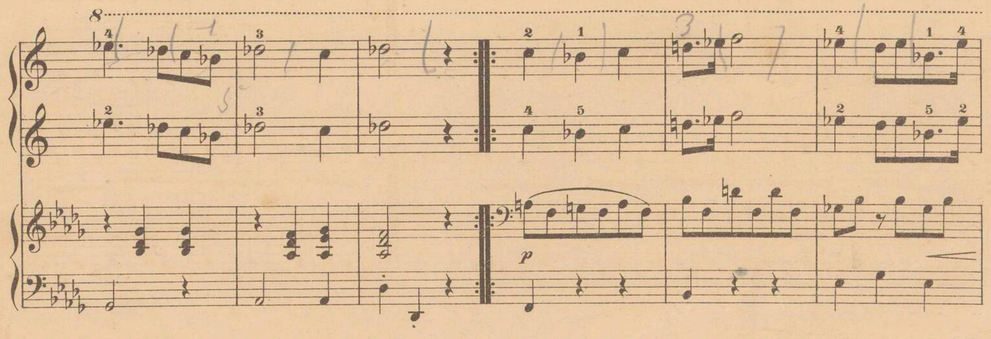


Dla pierwszego palca prawéj a piątego lewéj ręki.
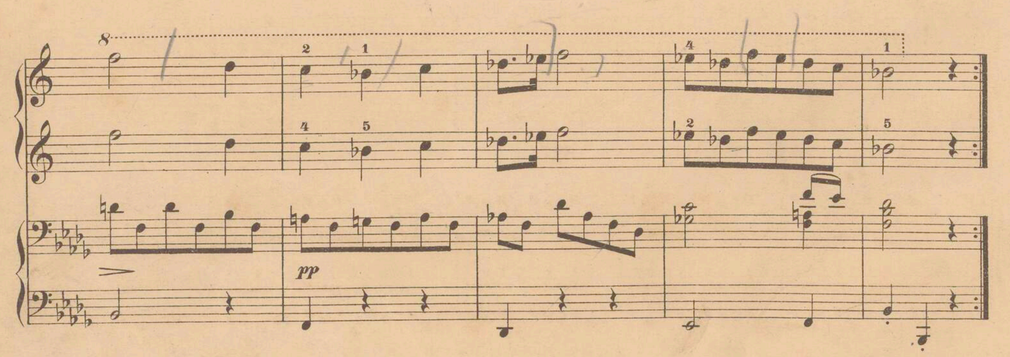
Uczeń powinien w ćwiczeniu tem podzielić takt na ósemki, ponieważ tu więcéj aniżeli dotychczas znajdzie trudności rytmicznych i technicznych.



**Allegretto.**
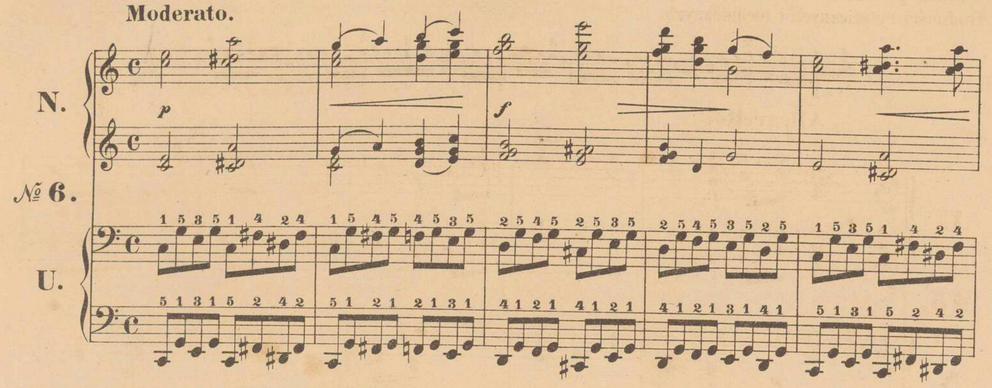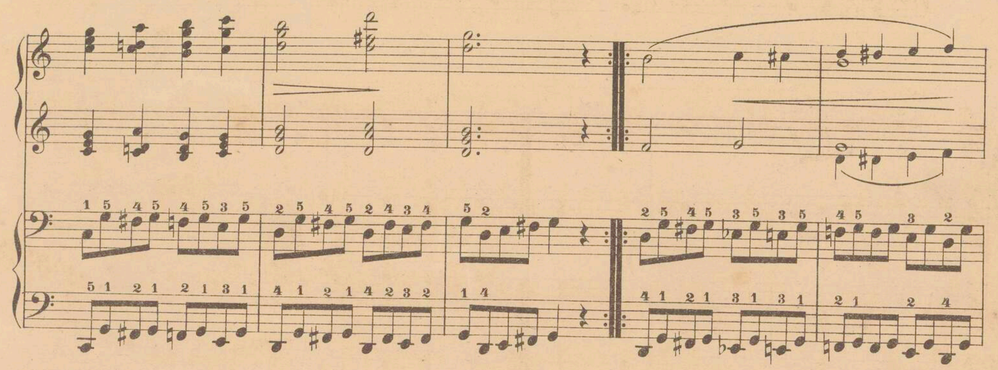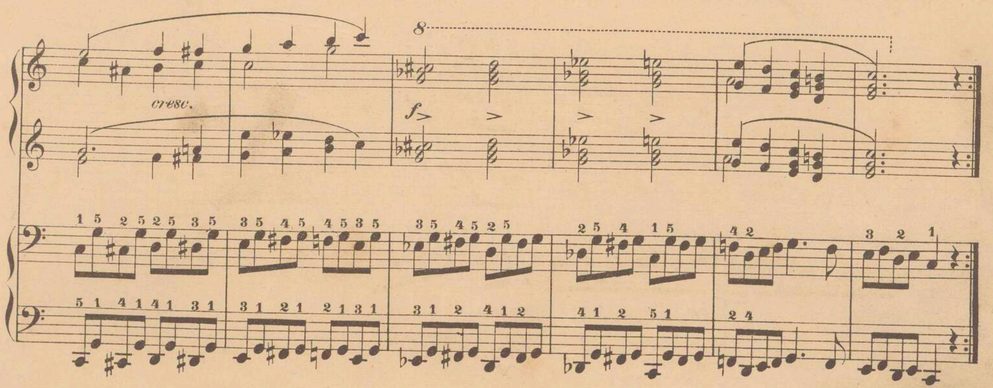











Zastósowanie wszystkich dotąd użytych czarnych klawiszów naprzemian z białymi.

**Moderato.**
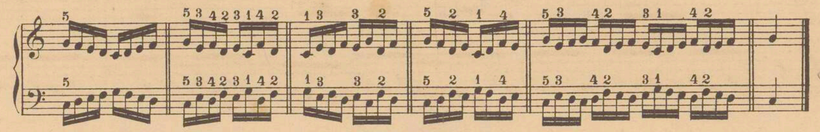






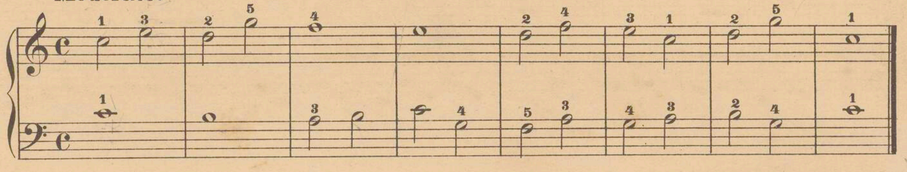

## § 26.

Ćwiczenia i kawałki na dwie ręce w obrębie pięciu tonów z niezależnem prowadzeniem wobu rękach.
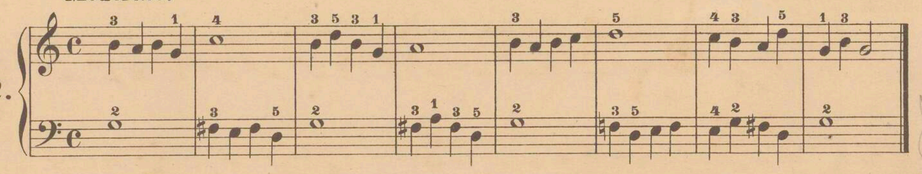


**Moderato.**

№ 1.
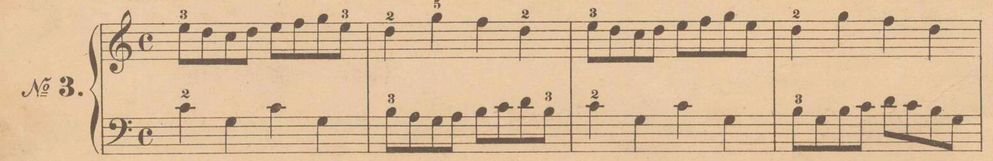


**Moderato.**
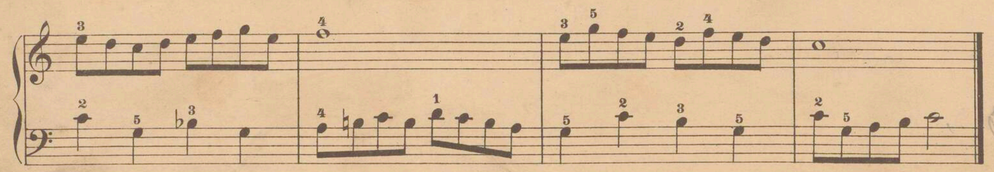
№ 2.



**Moderato.**

№ 3.
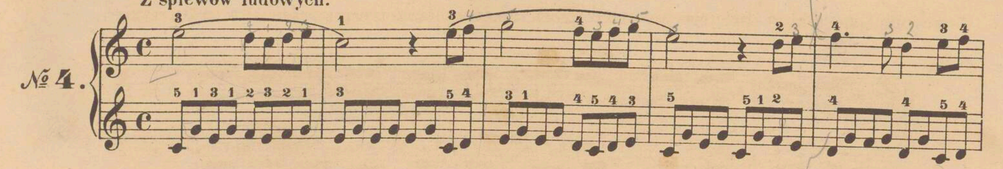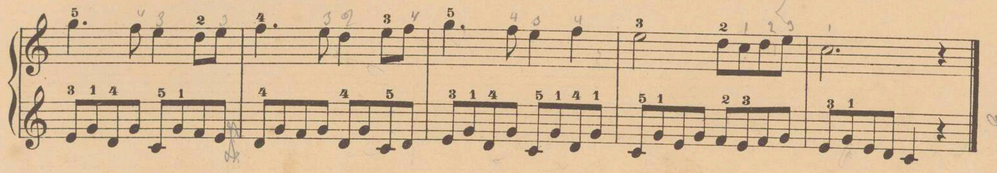








**Andante.**
Z śpiewów ludowych.

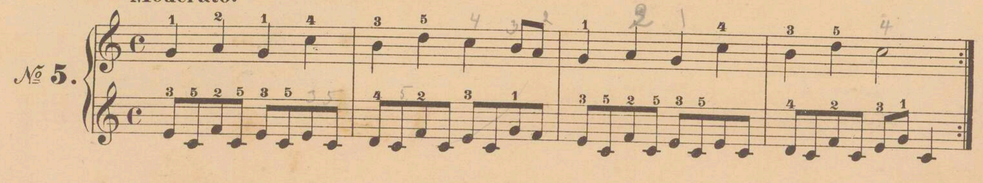
№ 4.
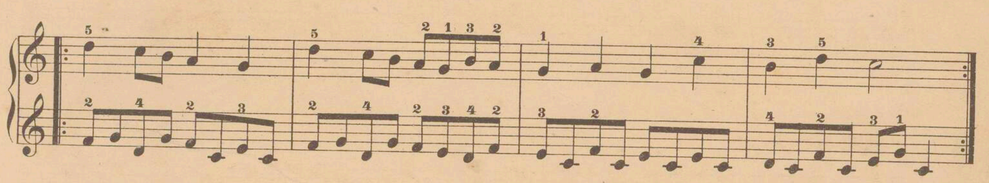




**Moderato.**

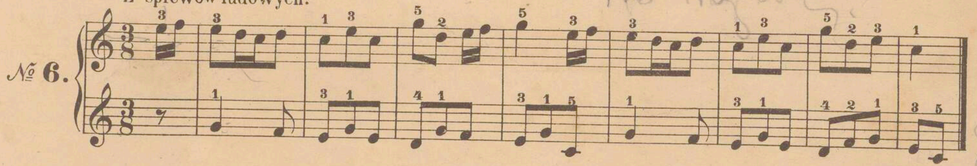
№ 5.





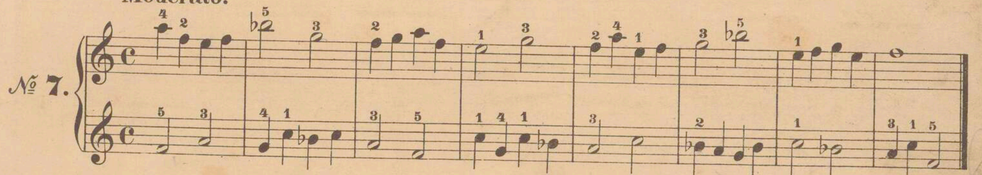
**Andante.**
Z śpiewów ludowych.

№ 6.



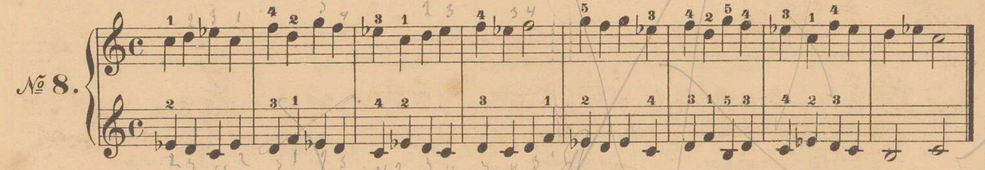
**Moderato.**

№ 7.
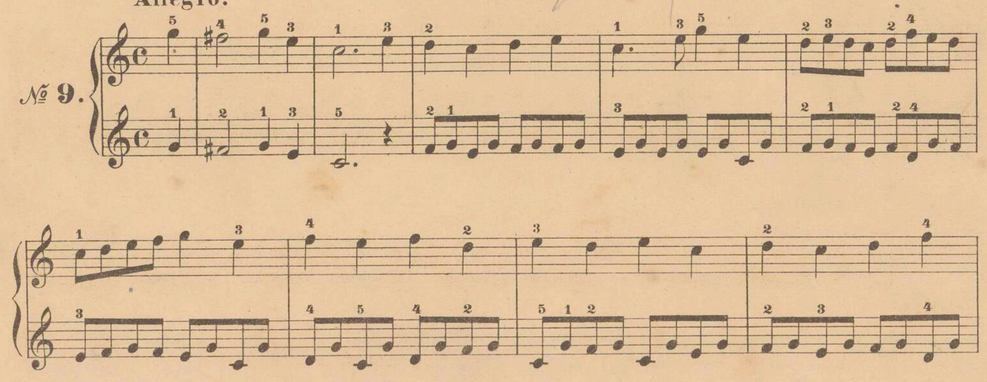


Moderato.
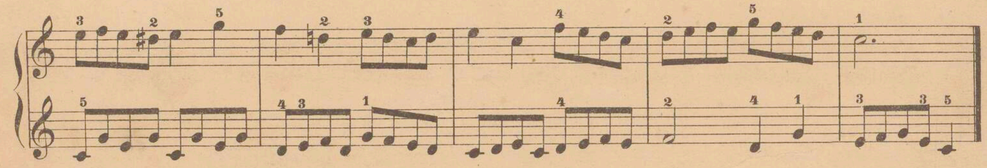
№ 8.



Allegro.
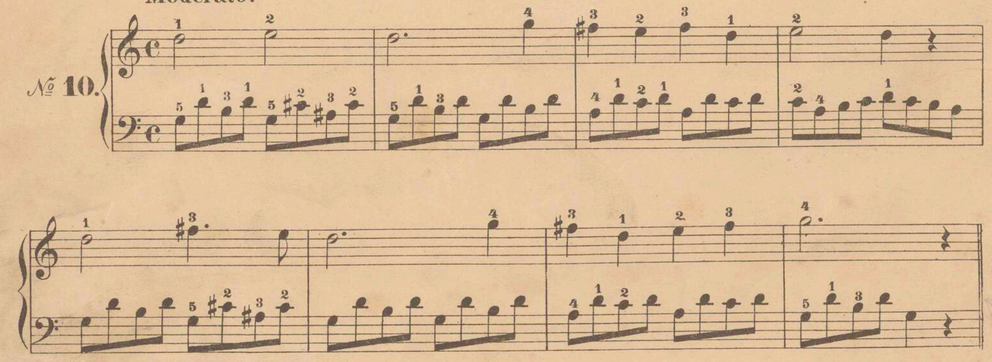
№ 9.





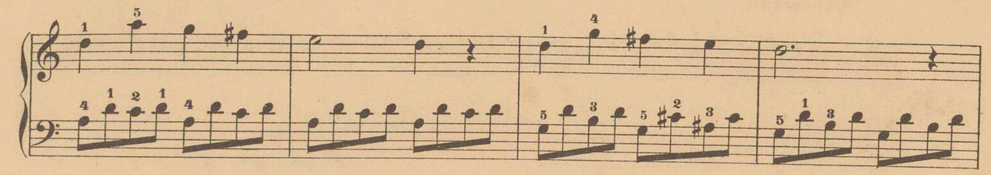
Moderato.
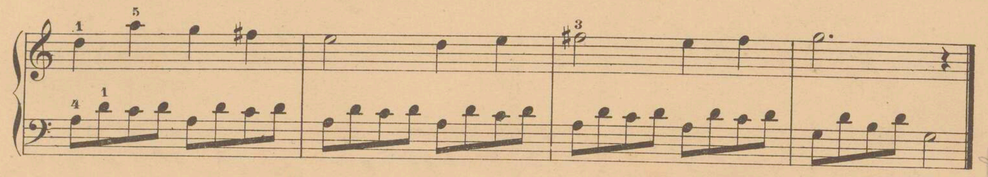
№ 10.
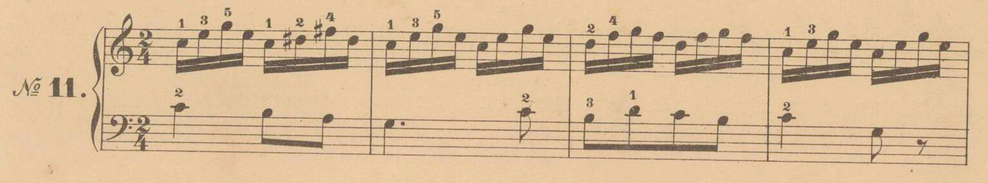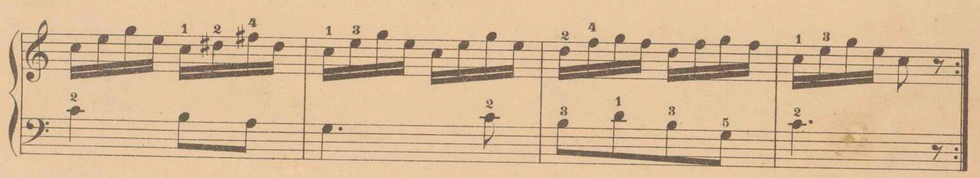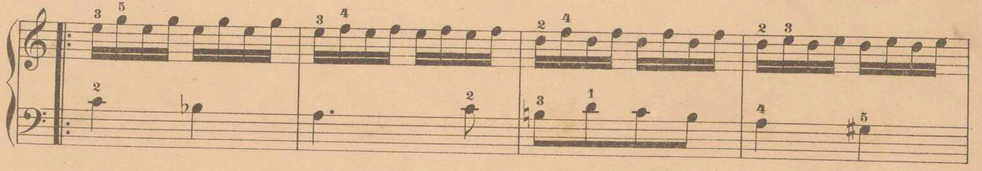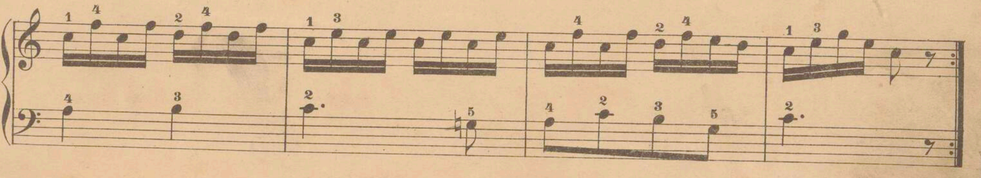










Andante.

№ 11.
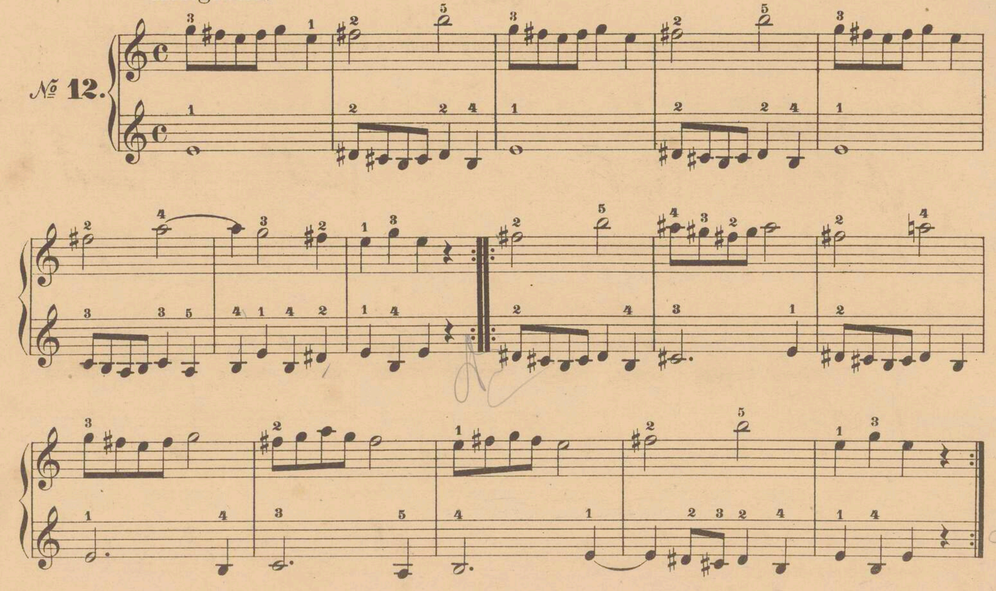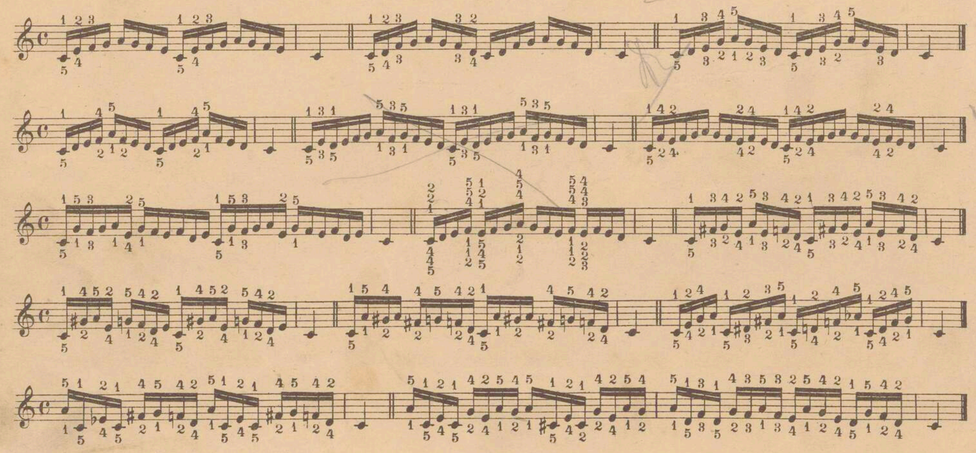








Allegretto.

№ 12.



## § 27.

Czwiczenia te, powinny ucznia przyzwyczajać stopniowo do rozciągania i ściągania ręki, w obrębie sześciu tonów. Odbywać je należy z jak największym spokojem ręki i ramienia. W niektórych znajdziemy kilkoraki układ, palców, każdy z tychże powinniśmy sobie należycie przyswoić.







## § 28.

Utwory na cztery ręce w obrębie sześciu tonów, których naprzemian z kawałkami uczyć się winniśmy.

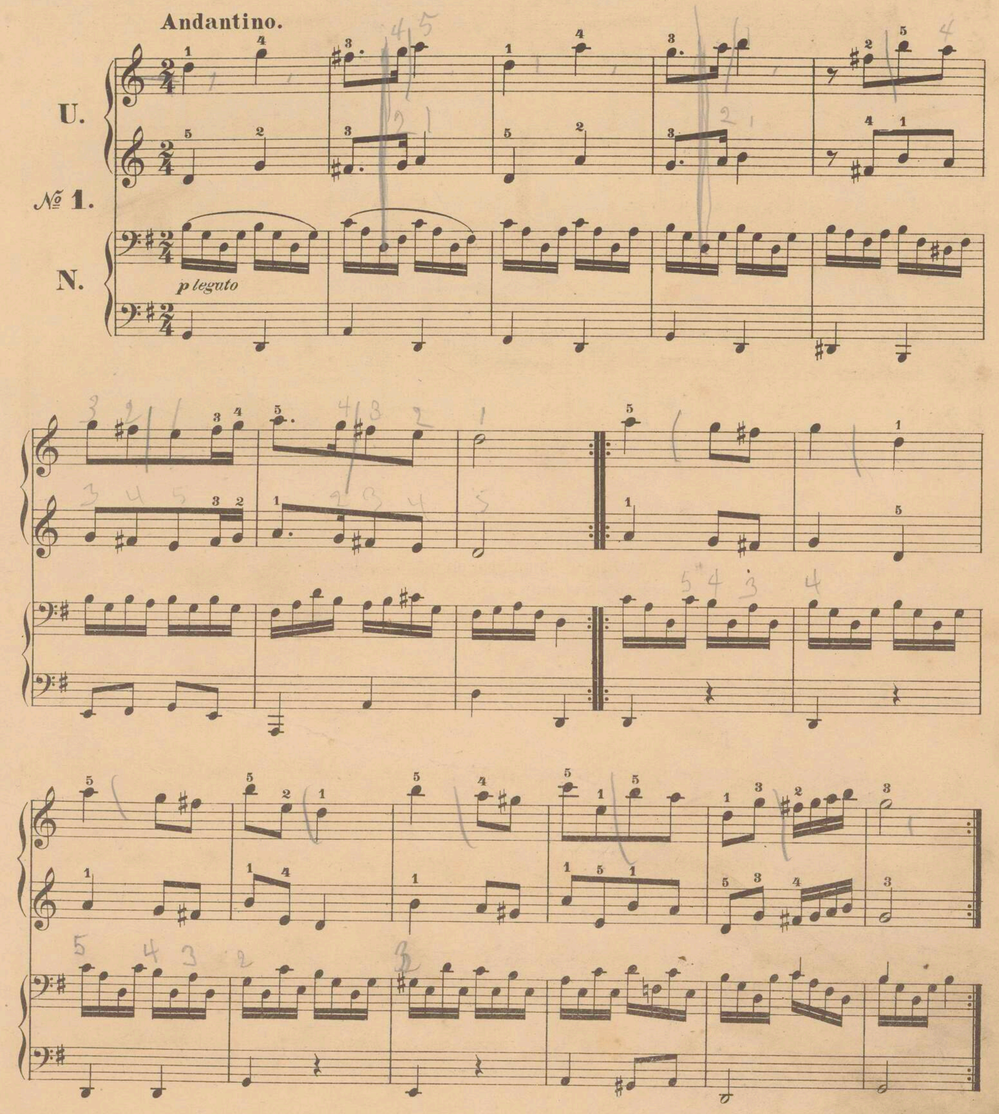
Andantino.

U.

№ 1.

N.

*p legato*



Scherzando.

U.

№ 2.

N.

*p*

*cresc.*

*p*

*p*





Andante.

N.

№ 3.

U.

*p legato*

*cresc.*

*cresc.*

*dimin.*

*cresc.*

*dimin.*

*p*

Allegretto.

N.

№ 4.

U.

Andantino.

U.

№ 5.

N.

Allegro non troppo.

N.

*f*

№ 6.

U.





*cresc.*

*f*

Moderato.

N.

*mf*

№ 7.

U.

Andante.

U.

№ 8.

N.

p





Allegretto.

U.

№ 9.

N.

mf

f

p f

Allegretto.

N.

№ 10.

U.





Allegretto.

U.

№ 11.

N.

Andantino.

U.

№ 12.

N.

*p*

*cresc.*

*dimin.*

*p*





## § 29.

Kawałki na dwie ręce w obrębie sześciu tonów z niezależnem prowadzeniem głosów w obu rękach.

**Andantino.**
Z śpiewów ludowych.
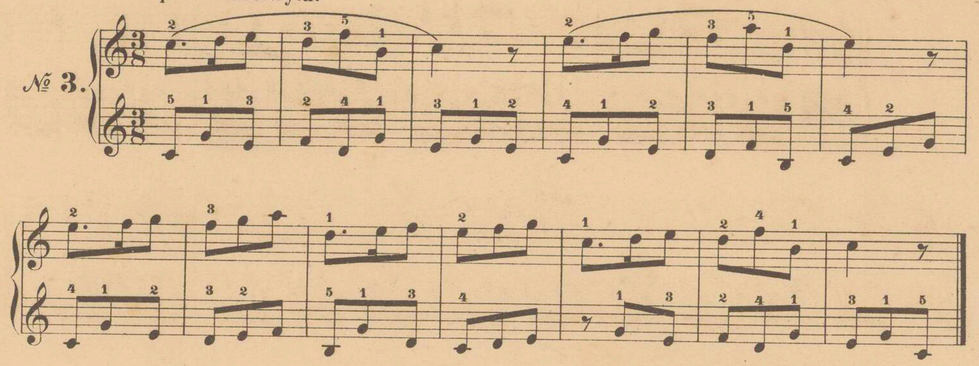
№ 1.

**Andante.**
Z śpiewów ludowych.

№ 2.

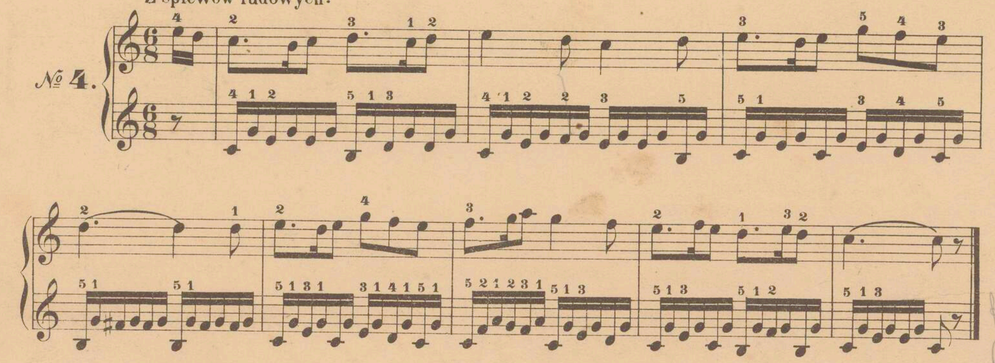
**Allegretto.**
Z śpiewów ludowych.

№ 3.
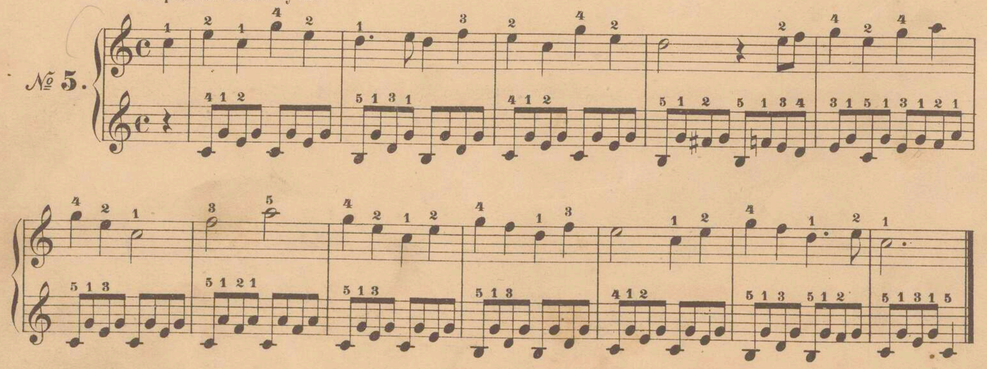


**Andante.**
Z śpiewów ludowych.

№ 4.



**Moderato.**
Z śpiewów ludowych.

№ 5.
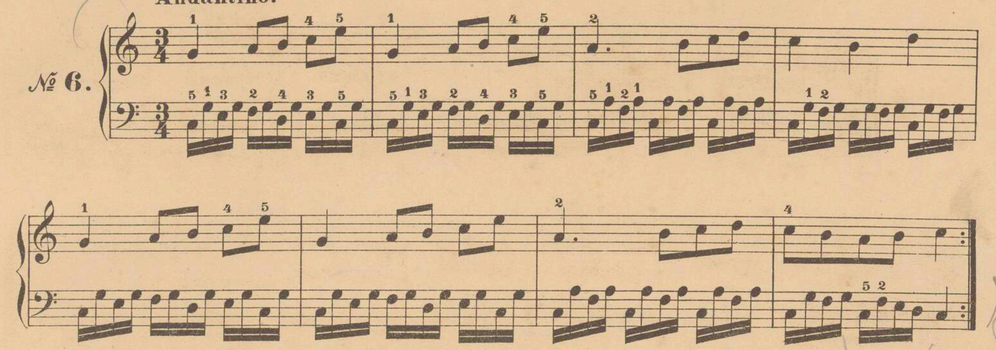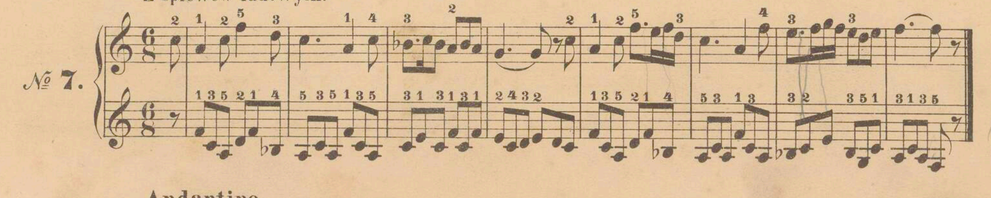






**Andantino.**

№ 6.



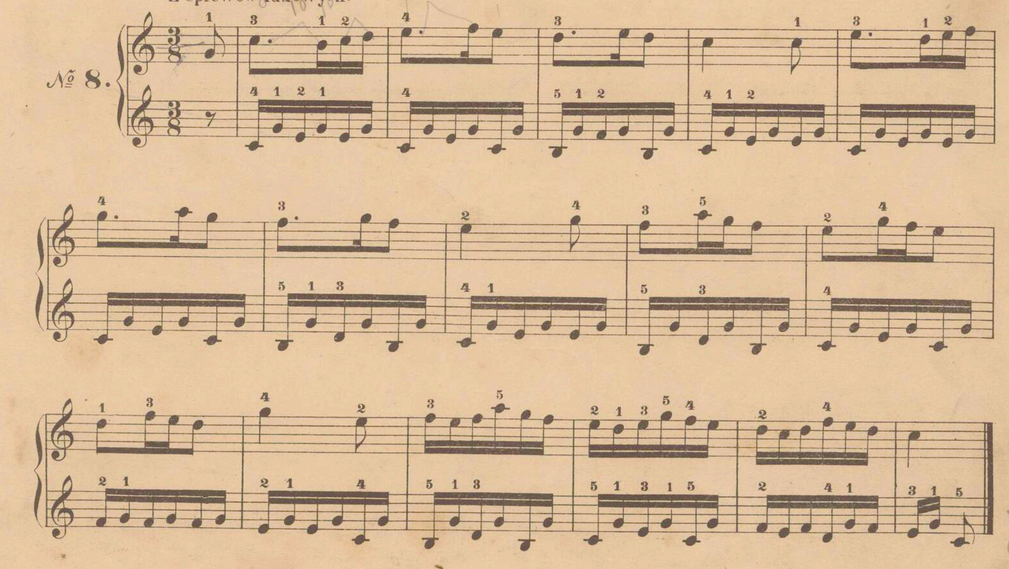
**Andante.**
Z śpiewów ludowych.

№ 7.
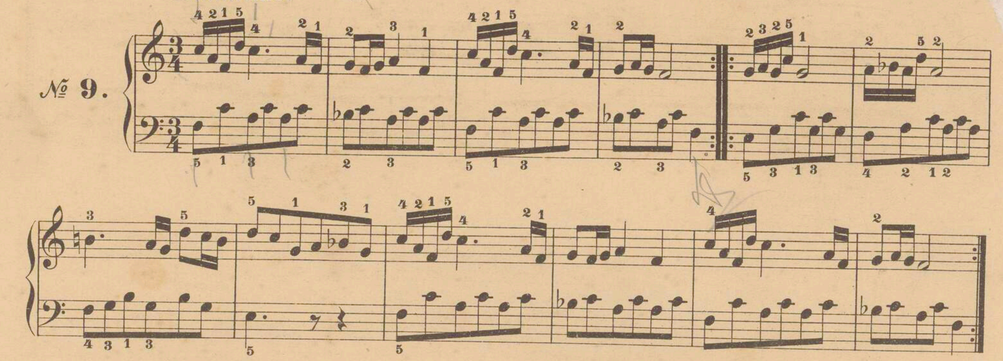


**Andantino.**
Z śpiewów ludowych.

№ 8.
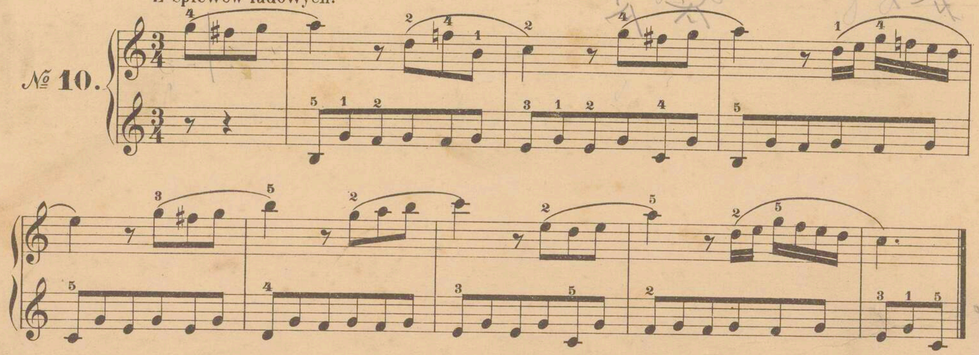


**Andantino.**

№ 9.
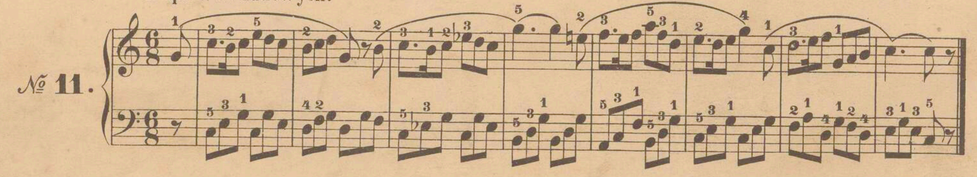


**Moderato.**
Z śpiewów ludowych.

№ 10.
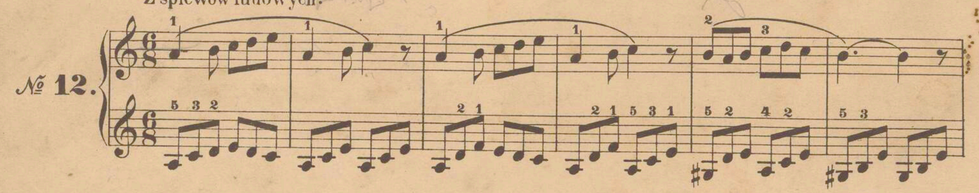


**Andante.**
Z śpiewów ludowych.

№ 11.
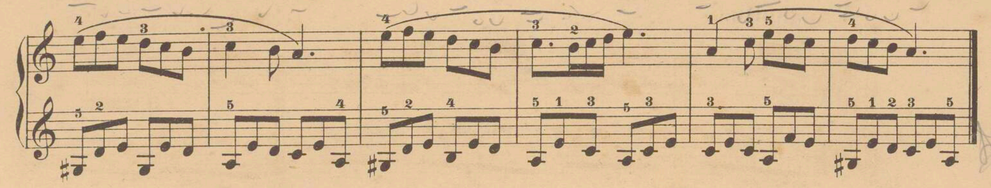


**Andantino.**
Z śpiewów ludowych.

№ 12.
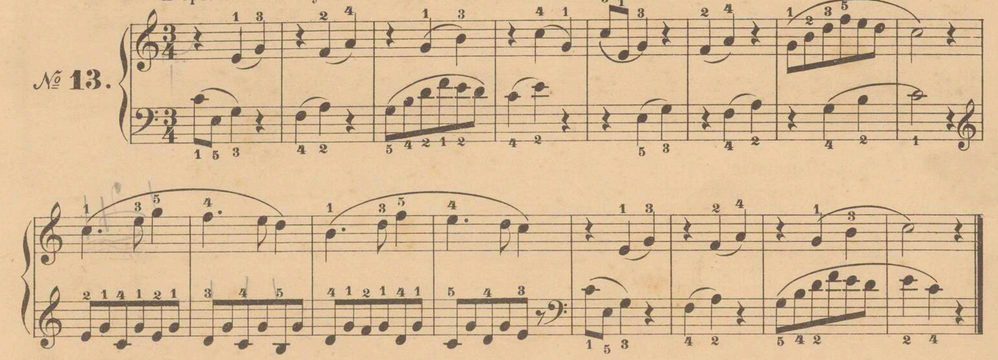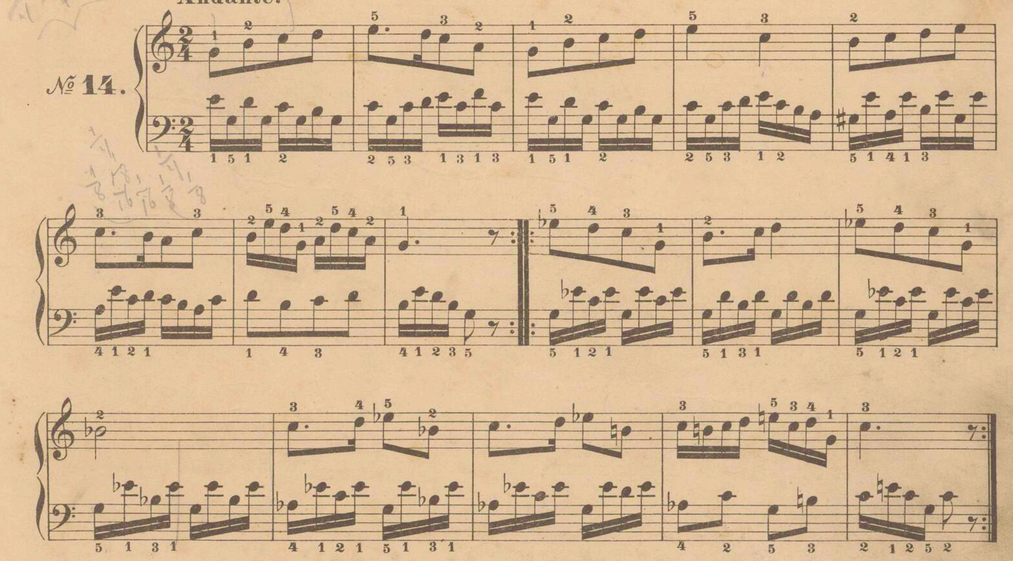








**Allegretto.**
Z śpiewów ludowych.

№ 13.



**Andante.**

№ 14.



## § 30.

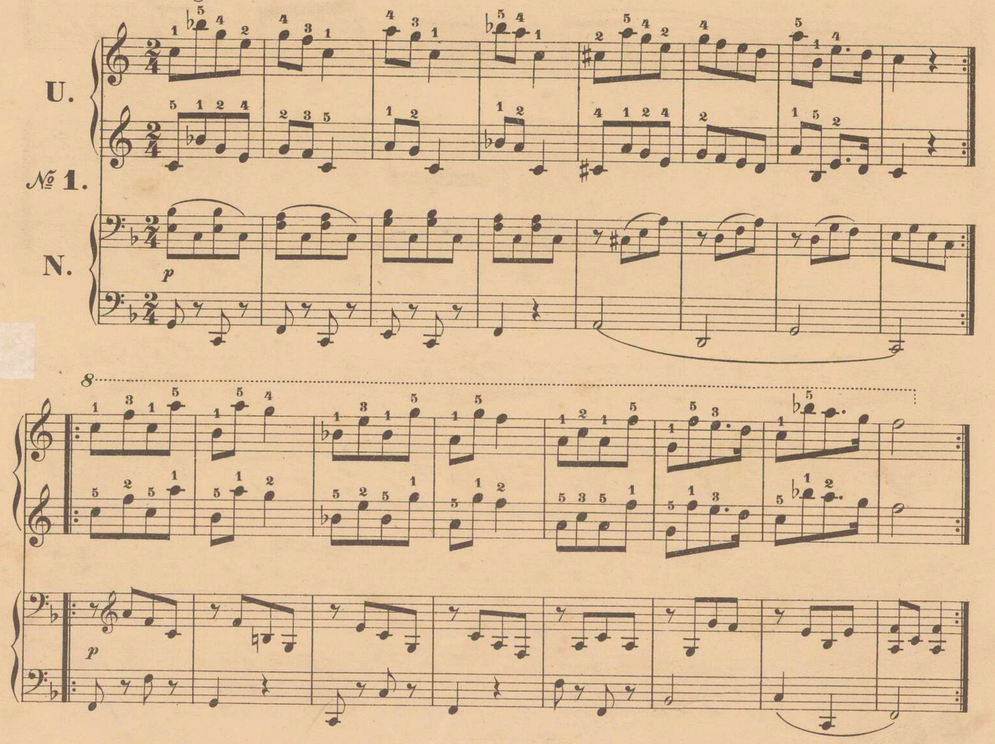
Sztuki na cztery ręce z większem rozszerzeniem ręki, z unikaniem wszakże oktawy; utwory te na przemian z utworami na dwie ręce podanemi w § 31. winny być studjowane.

**Allegretto.**

U.

№ 1.

N.
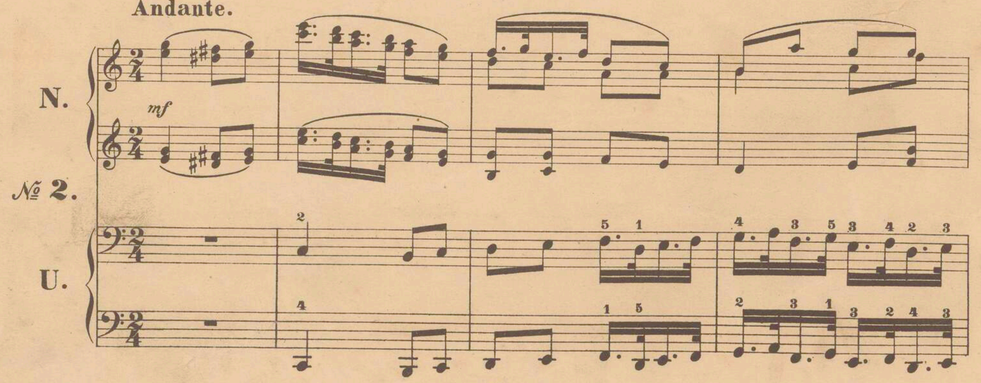


**Andante.**

N.

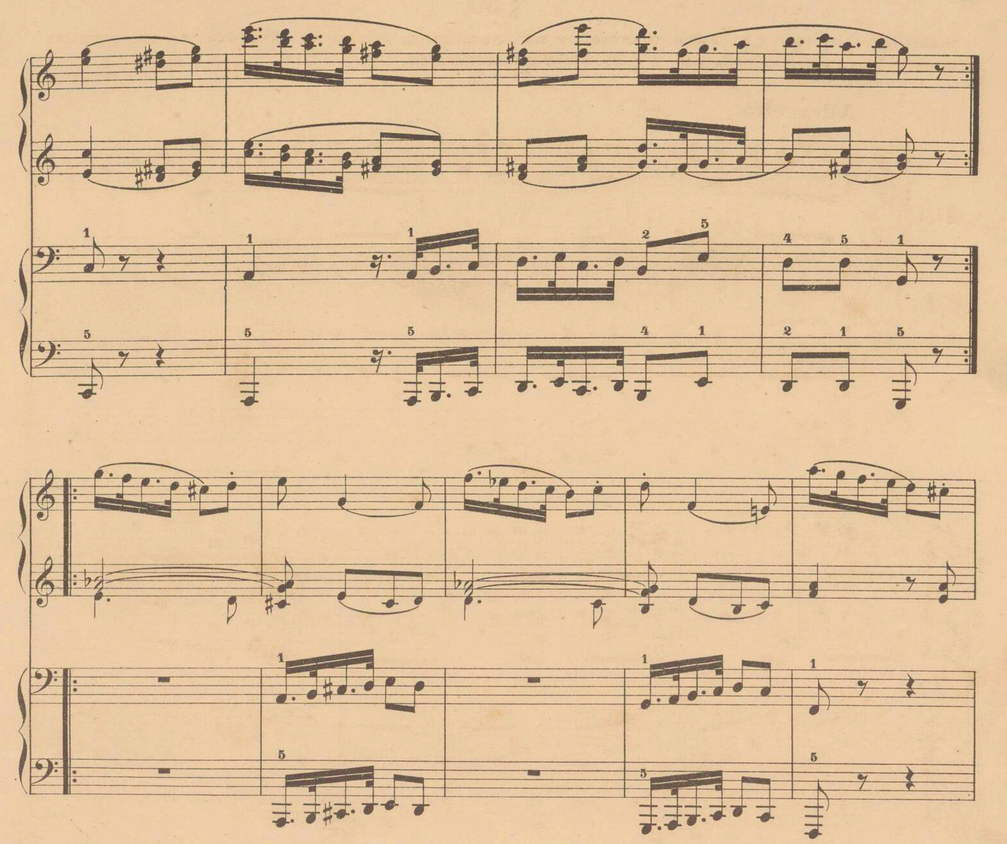
№ 2.
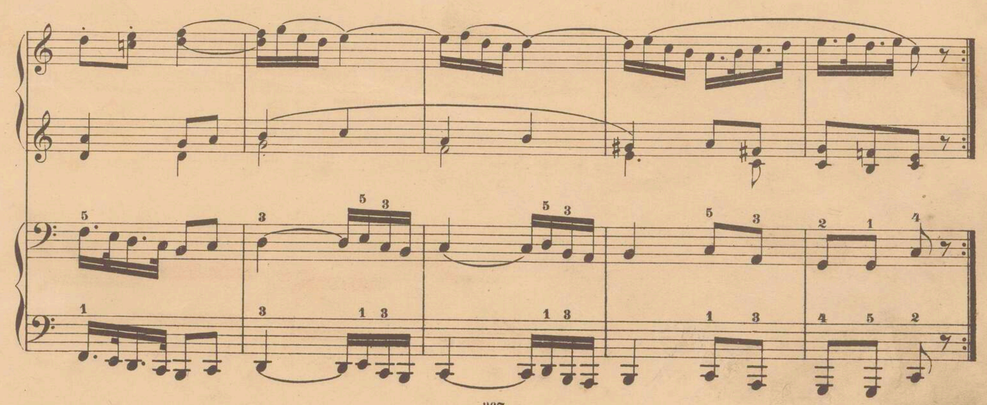
U.









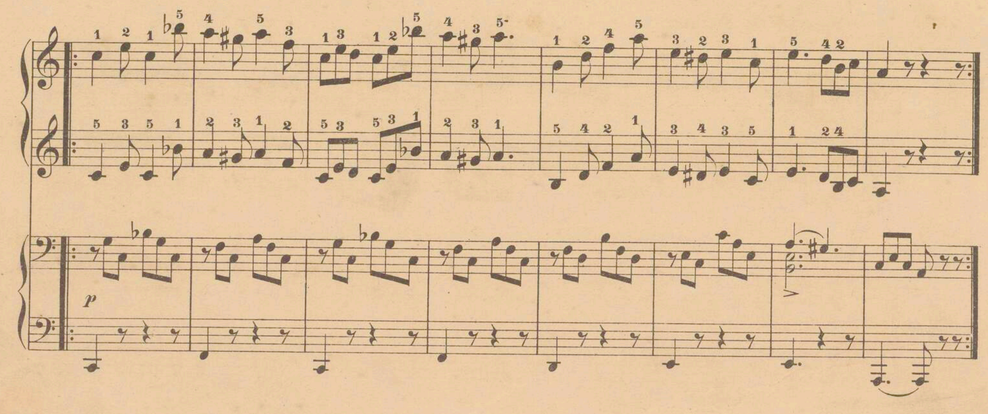


Cantabile.

U.

№ 3.

N.
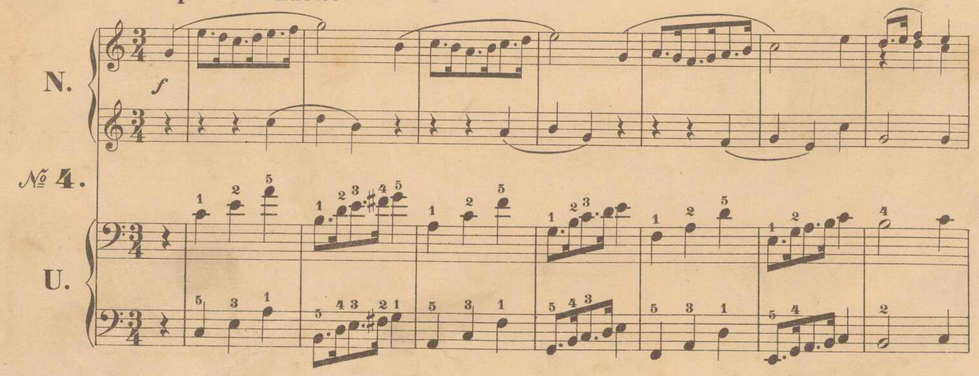


Tempo di Menuetto.

N.
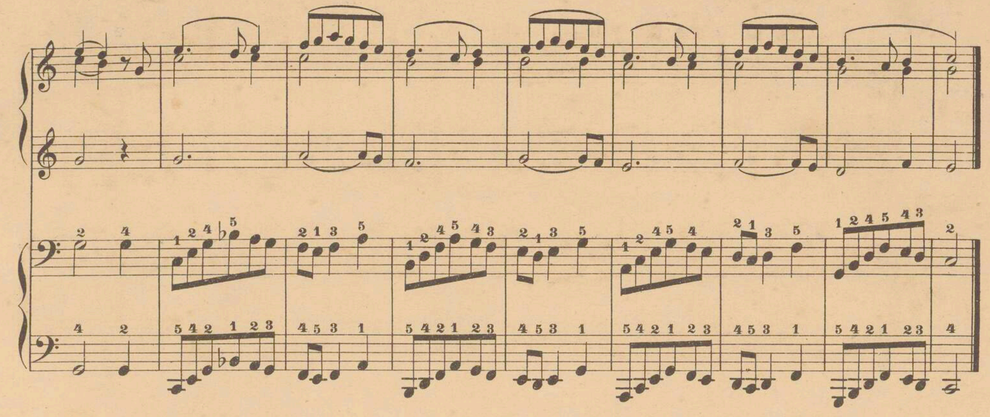
№ 4.

U.
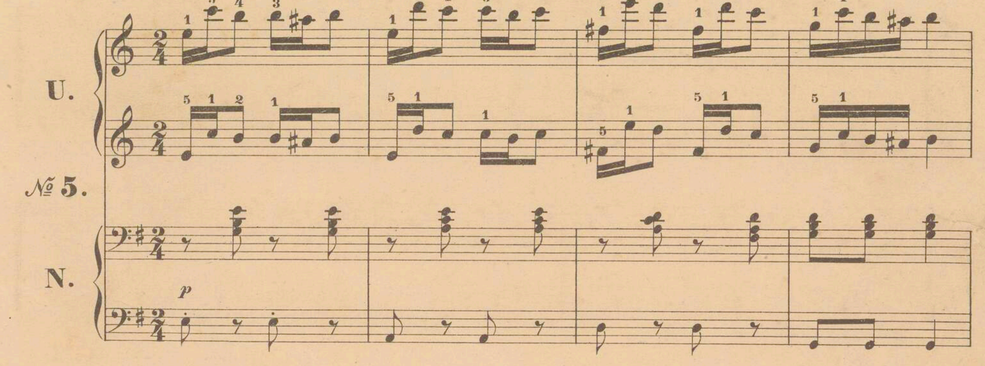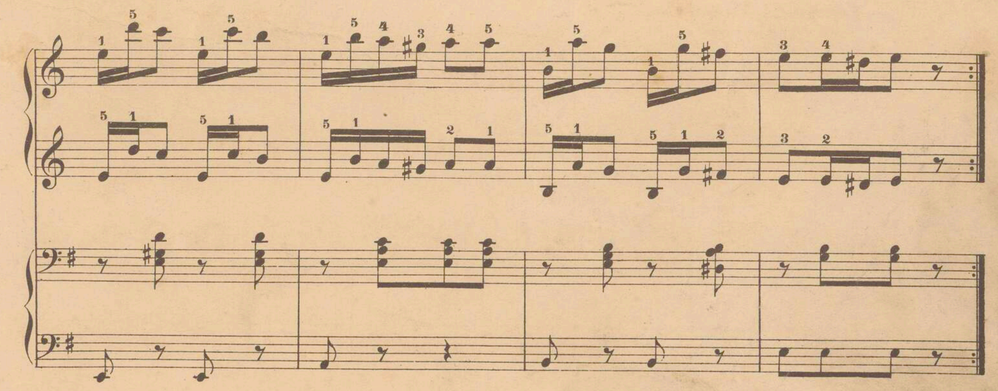








Tempo di Polka.

U.

№ 5.

N.





*f*

*p*

*f* *p*





Tempo di Valse.

U.

№ 6.

N.

*p*

*mf*

*p* *ten.* *ten.*

Tempo di Valse

U.

№ 7.

N.

mf





Tempo di Polka.

U.

№ 8.

N.

p

f

p

Allegretto.

№ 9.

U.

N.





Andantino.

№ 10.

U.

N.

# Ćwiczenia dla nauki trójek.

Mniej pojętnym uczniom radzimy liczyć wszystkie 12 części taktu, poczem dopiero przystąpić należy do podziału na 4 ćwierciowe.

**Andante con moto.**

**U.**

**№ 11.**
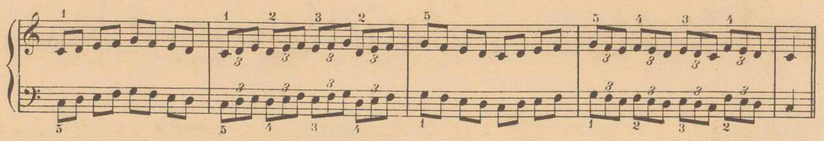
**N.**





*cresc.*

**Ćwiczenia dla odróżnienia zwykłych ósemek od trójek raz wią - zanych. Rachują się tylko ćwiartki.**
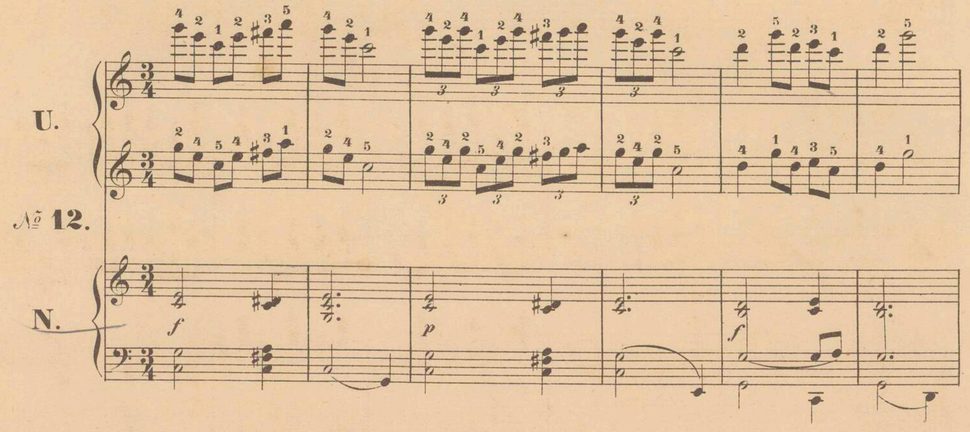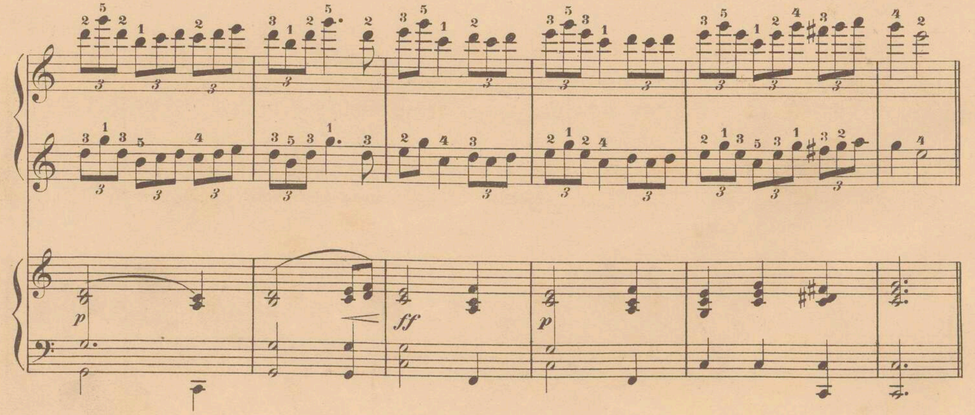


Andante pastorale.

U.

№ 12.

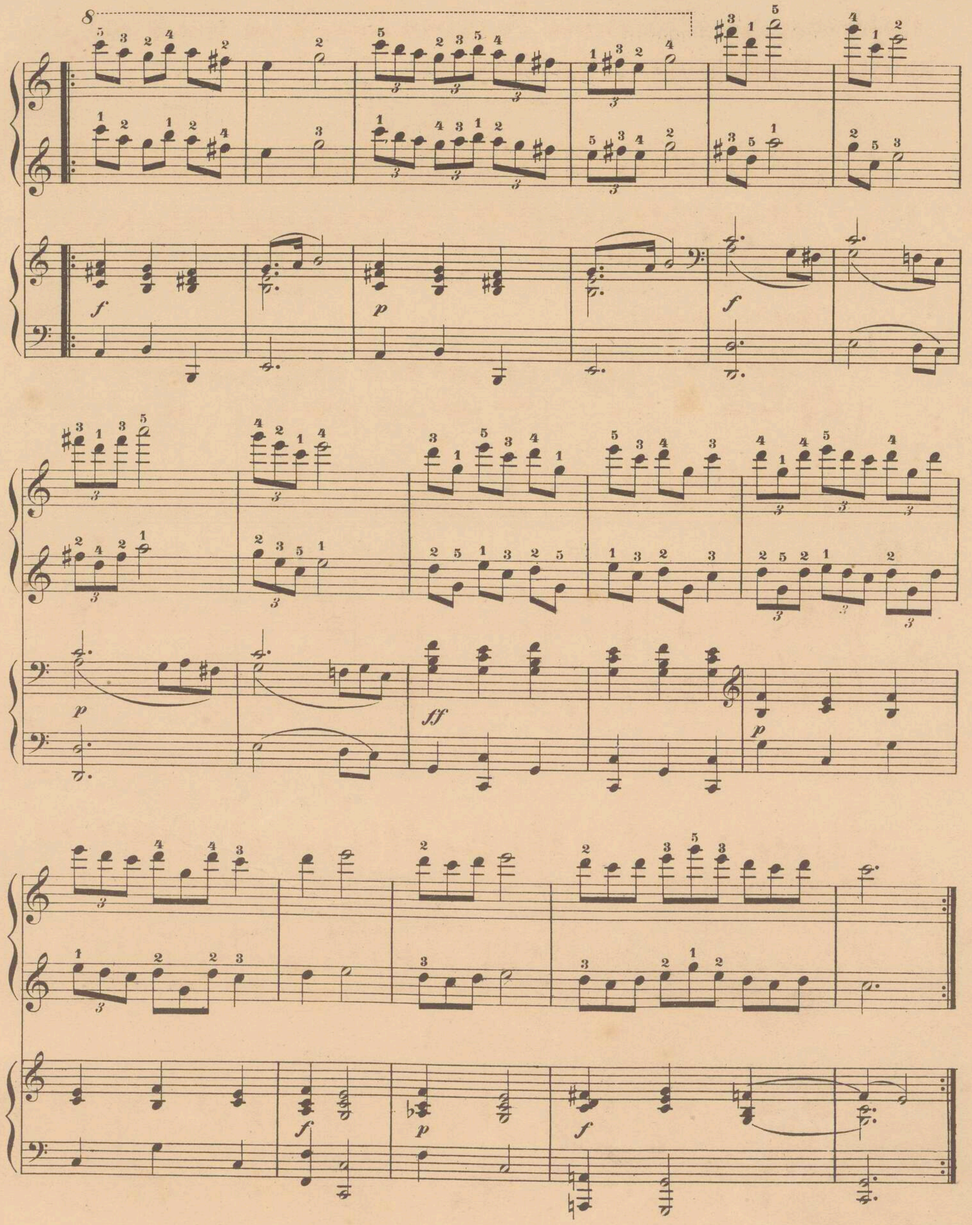
N.











Tempo di Menuetto.

N.

№ 13.

U.





## Ćwiczenia na trójki i szóstki.

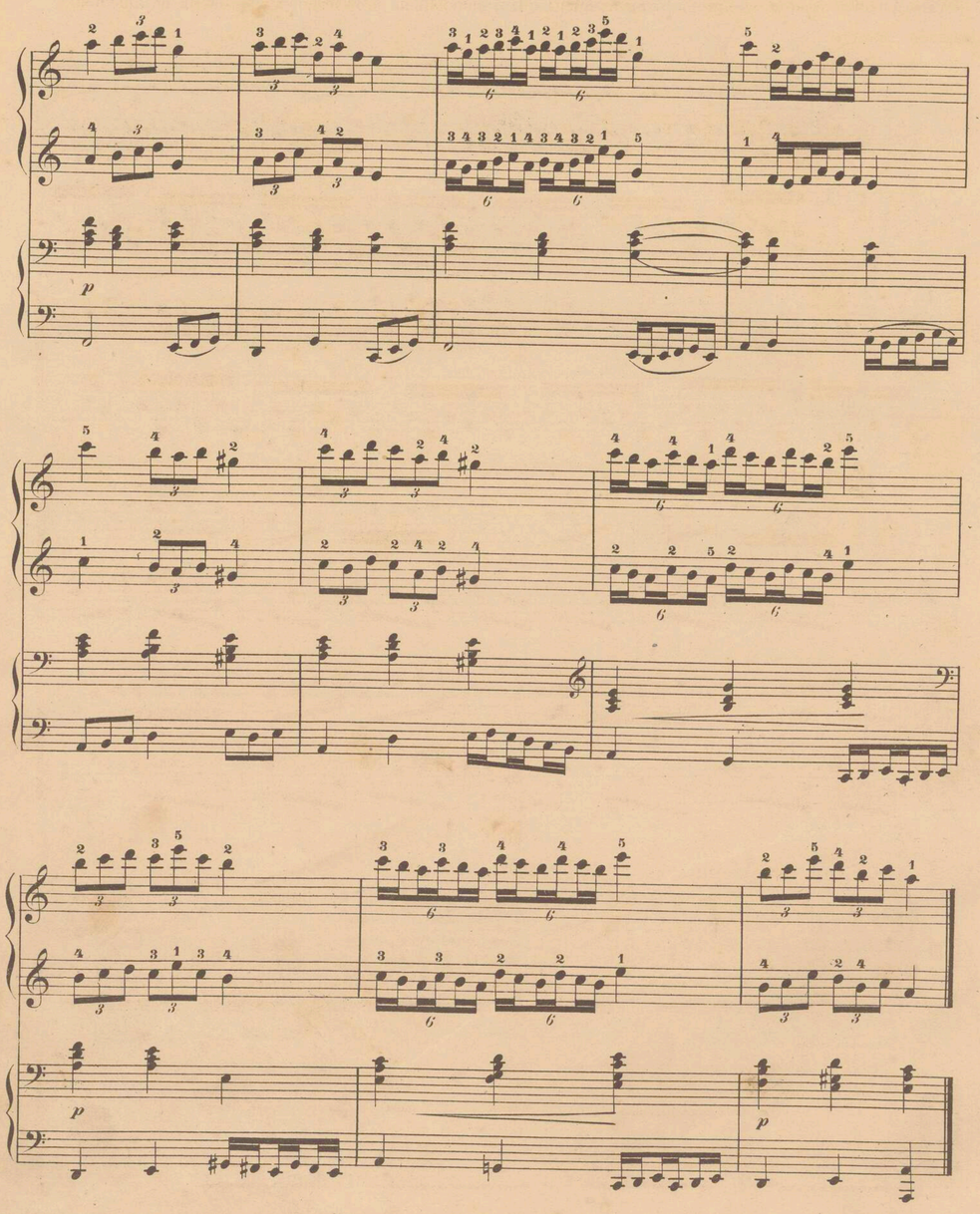
Tutaj również liczyć się powinno z początku na trójki

Lento.

U.

№ 14.

N.
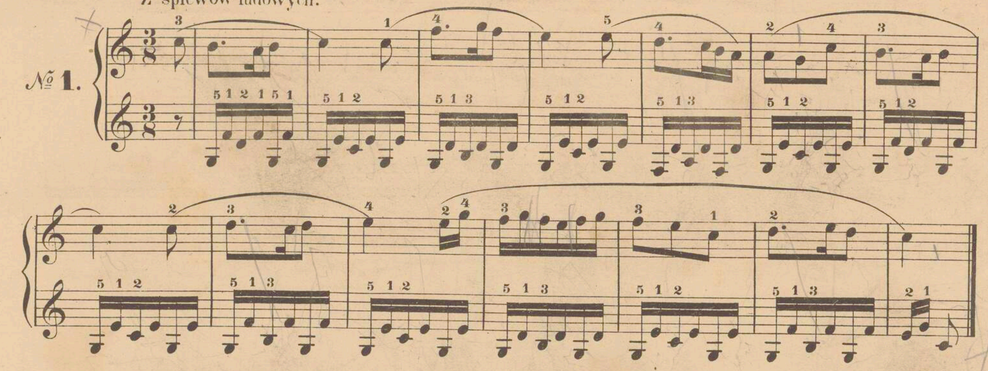






## § 31.

Utwory na dwie ręce z większém rozszerzeniem ręki i samoistnem prowadzeniem głosów z uniknięciem jednakże oktawy:
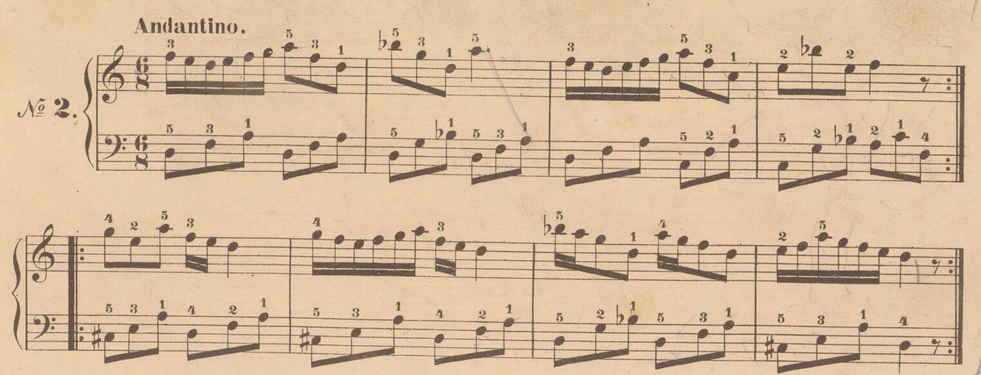
**Moderato.**
Z śpiewów ludowych.

№ **1.**
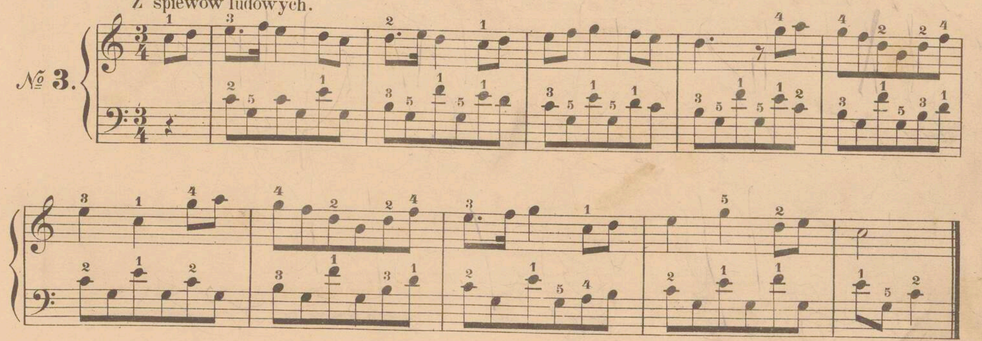


**Andantino.**

№ **2.**



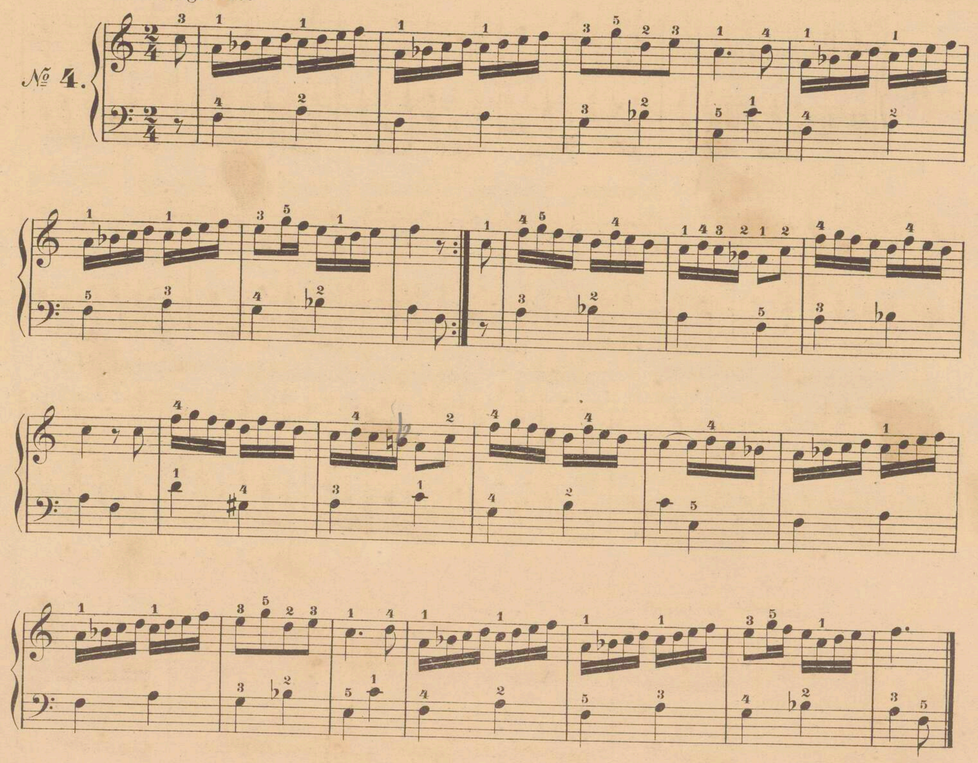
**Andante.**
Z śpiewów ludowych.

№ **3.**



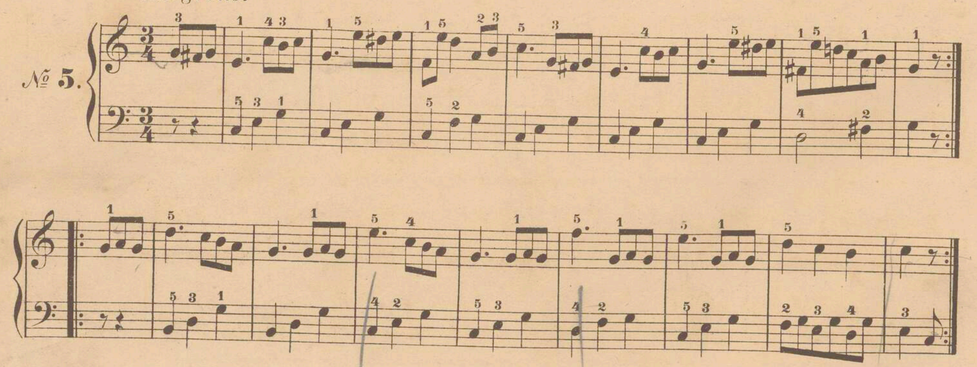
Allegretto.

№ 4.



Allegretto.

№ 5.
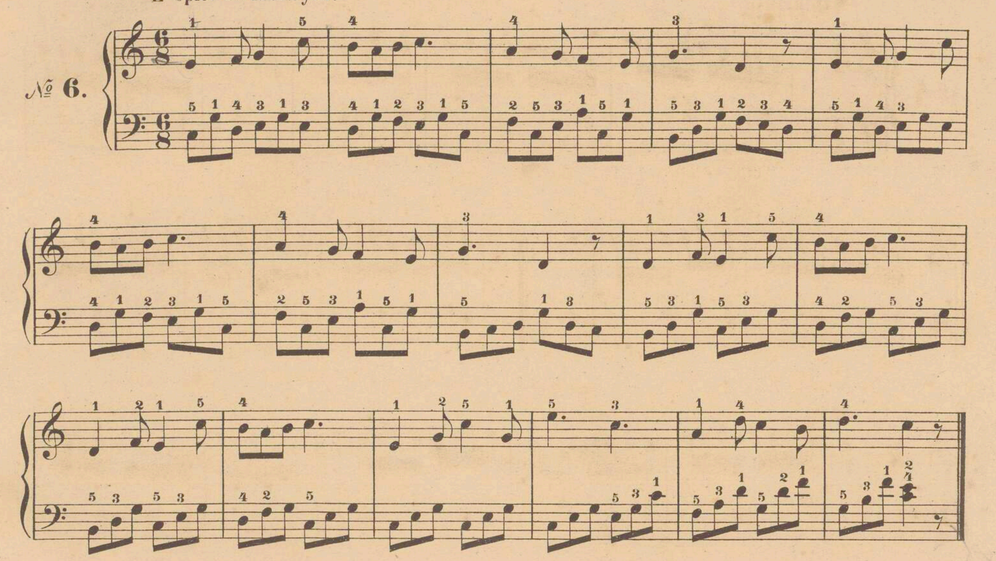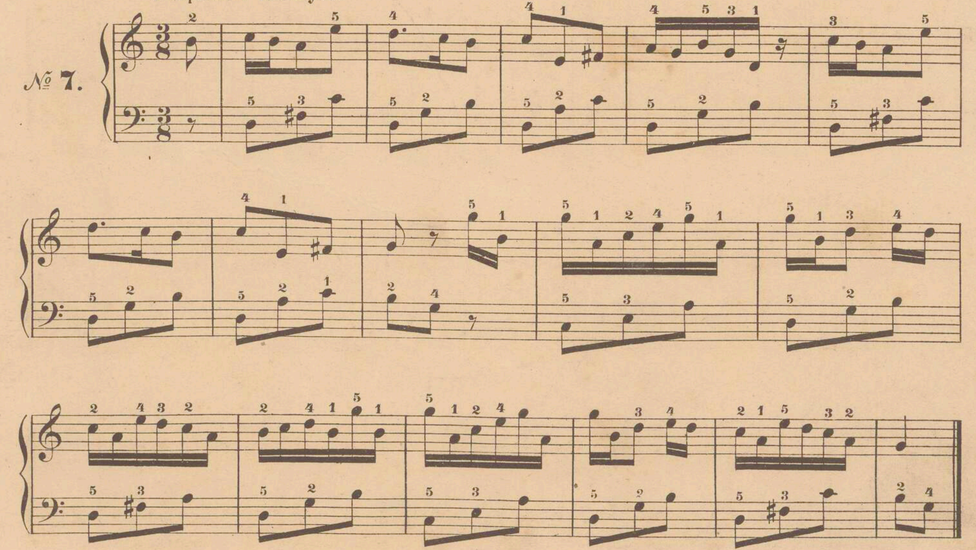






Z śpiewów ludowych.

№ 6.



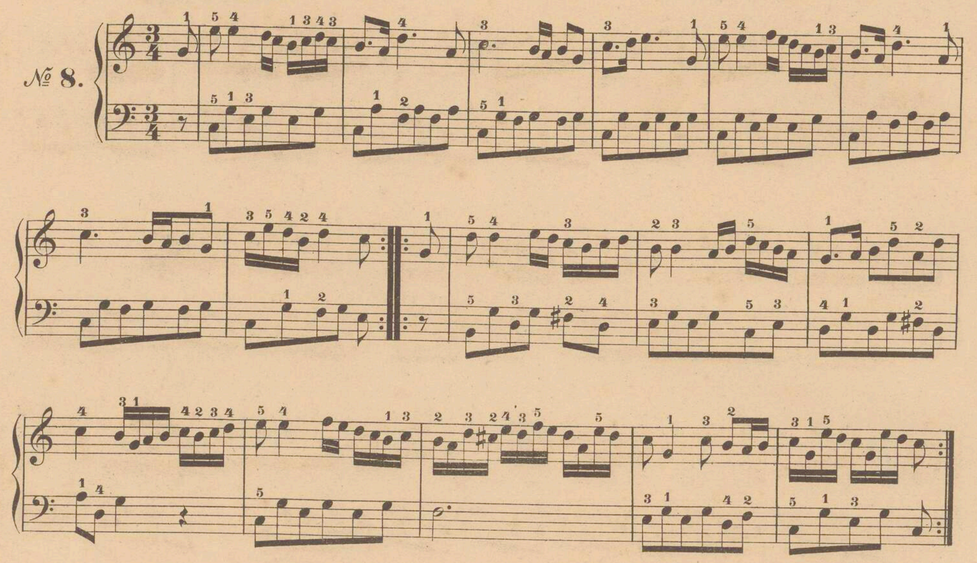
Z śpiewów ludowych.

№ 7.



**Alla Polacca.**
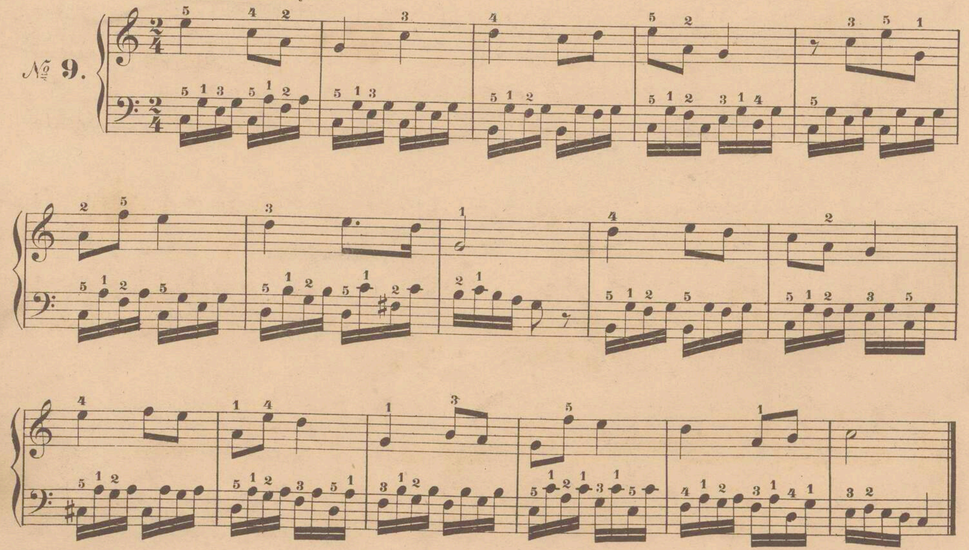
№ 8.



**Andante.**

Z śpiewów ludowych.

№ 9.
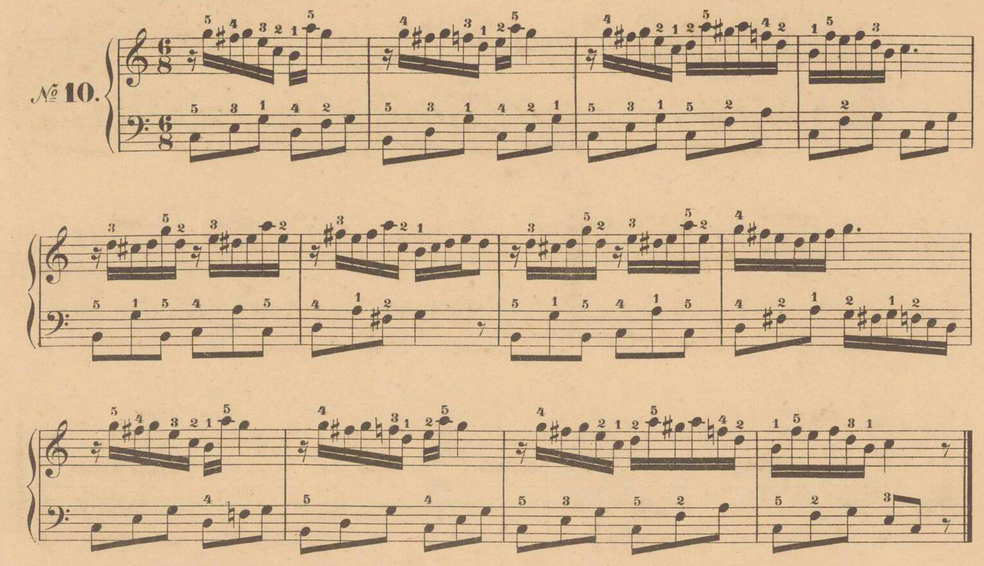






**Allegretto.**
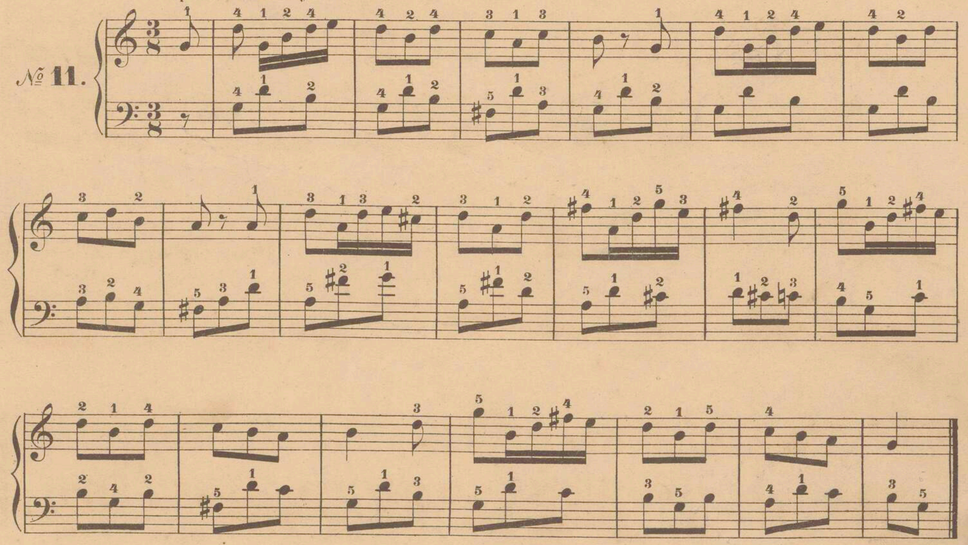
№ 10.



**Andantino.**

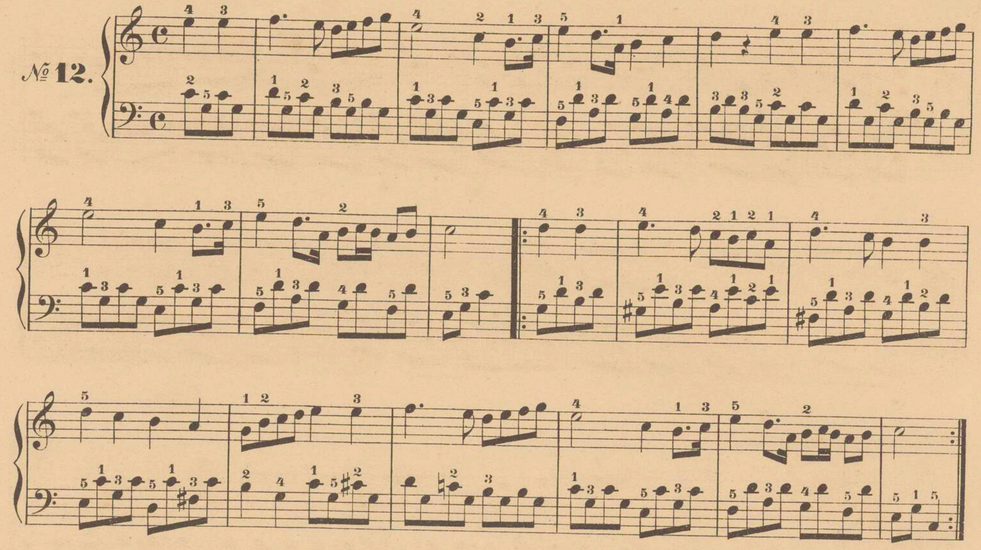
Z śpiewów ludowych.

№ 11.
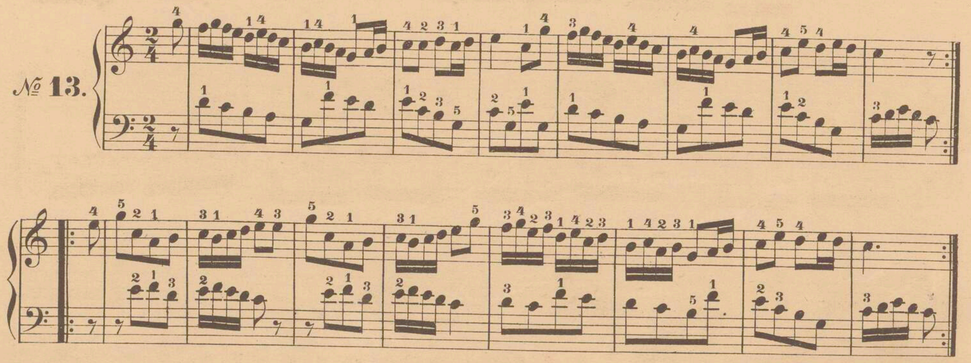


Cantabile.

№ 12.



Allegro.
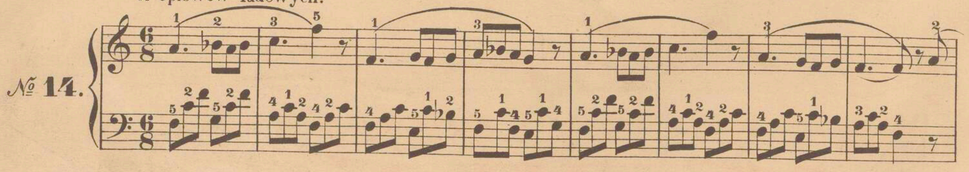
№ 13.



Andantino.
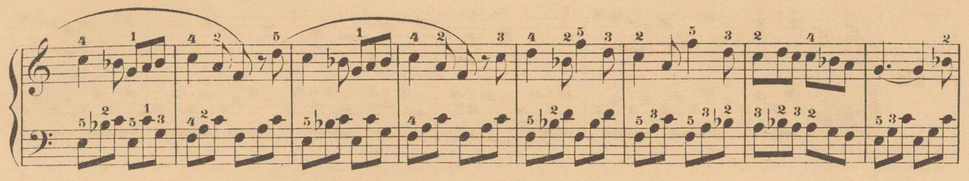
Z śpiewów ludowych.
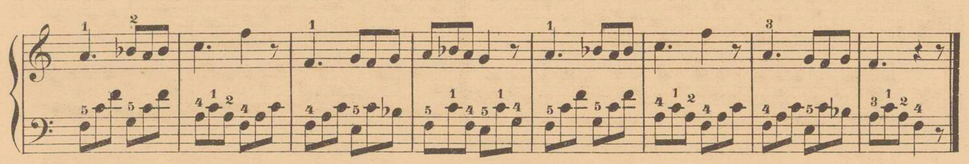
№ 14.
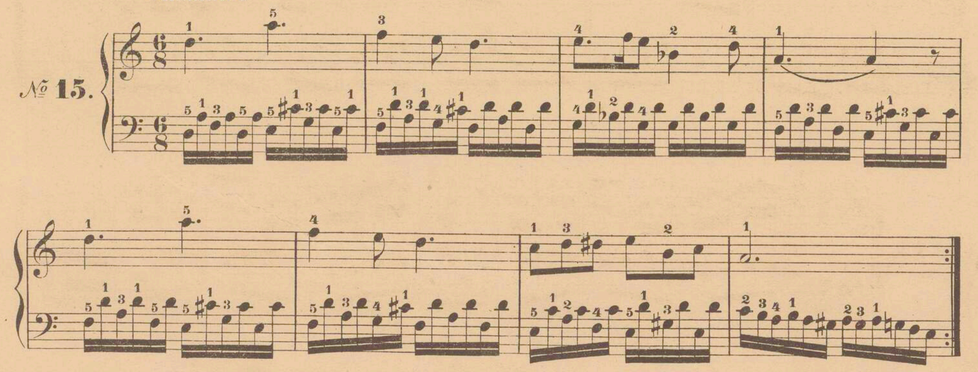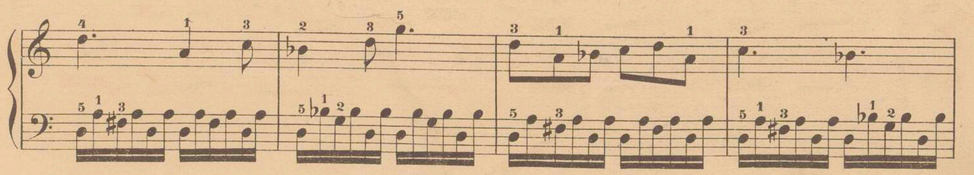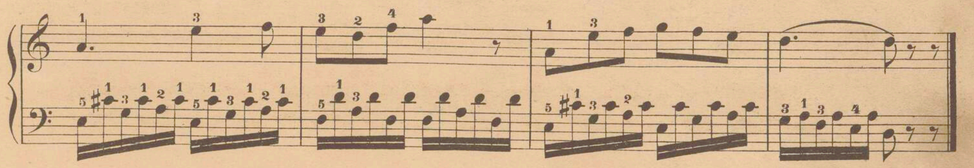










Andante.

№ 15.







## § 32.

Cztery kawałki na cztery ręce w dalszym ciągu do wyuczenia się obok § 34.

**Maestoso.**

N.

№ 12.

U.

## Ćwiczenia w takcie $\frac{12}{8}$

Z początku także liczyć należy dwanaście raz wiązanych a następnie dopiero na cztery ćwiartki z punktem.

**Moderato.**

U.

№ 13.

N.

*dim.*





*cresc.*

Andantino.

N.

№ 14.

U.





Moderato.

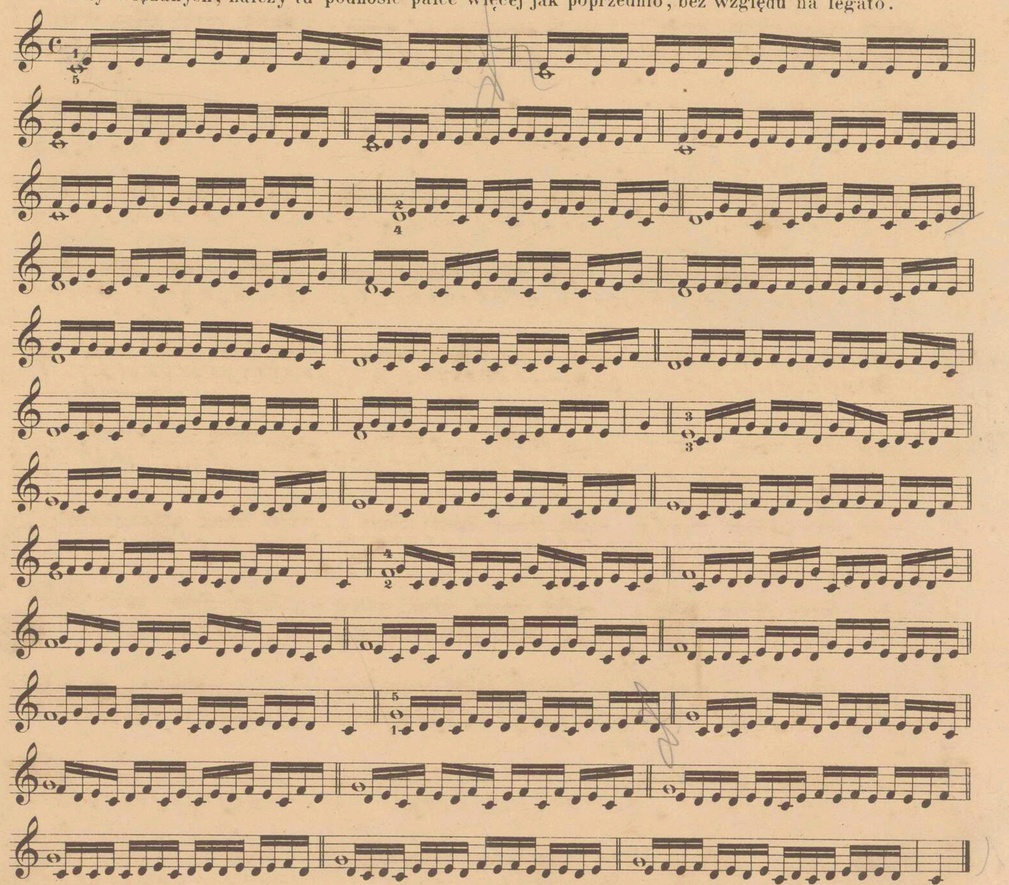
N.

№ 15.
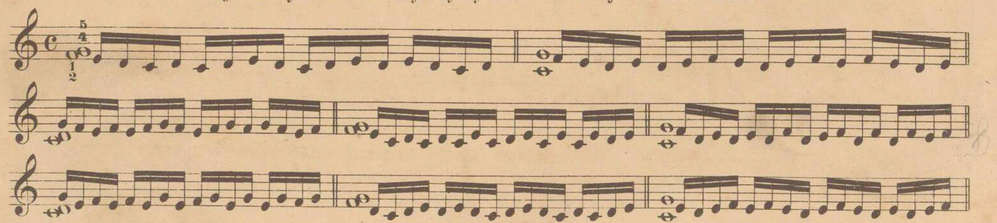
U.

## § 33.

Wszystkie techniczne ćwiczenia tego paragrafu należy równocześnie odbywać z § 34. Całe nuty będą tu naciskane, lecz nieuderżane, muszą jednak być wytrzymywane podług wartości. Co do nut dwa razy wiązanych, należy tu podnosić palce więcej jak poprzednio, bez względu na legato.

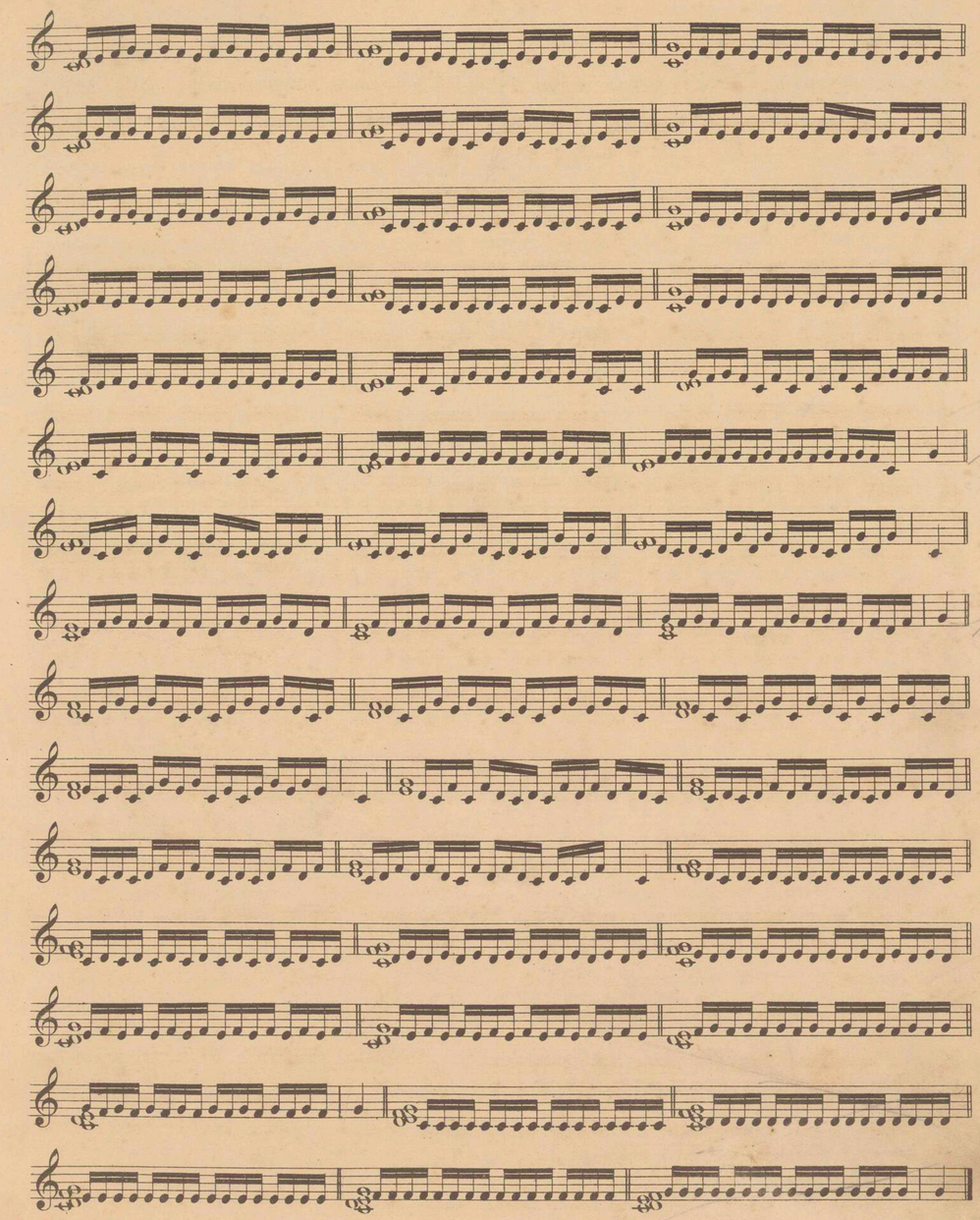


Tutaj należy również wytrzymywać całe nuty bez uderzenia.
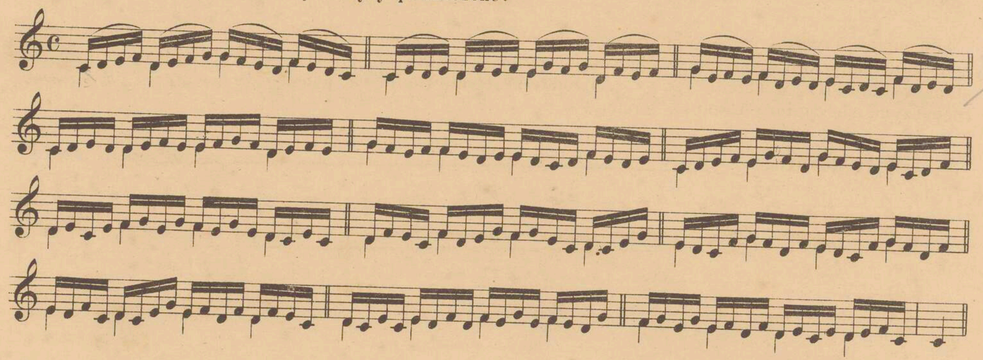




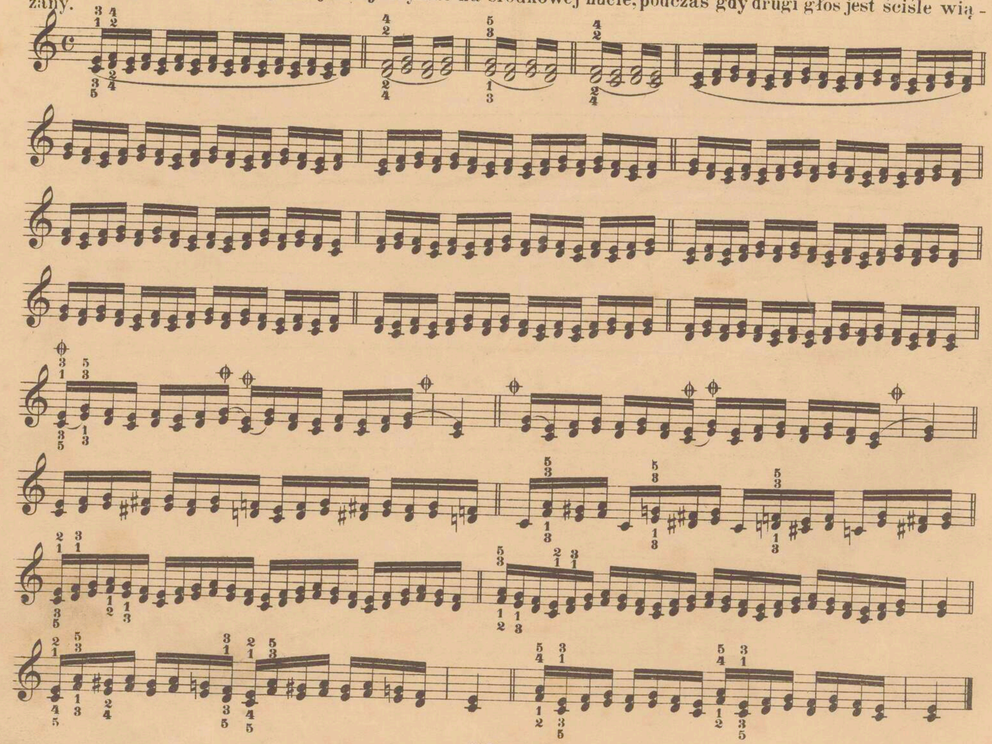




Ćwierciowe nuty, należy uderżać i ściśle z sobą wiązać, przytem jak poprzednio trzeba ciągle uważać, by pozostałe palce należycie były podnoszone.



Przy nutach podwójnych, na to trzeba przedewszystkiem uważać, by mimo najściślejszego *legato* podwójny ton uderzać jak pojedyńczy, t. j. by oba palce jednocześnie padły na oba klawisze. Przy oznaczonych znakiem ϕ, właściwe wiązanie możebnem jest tylko w jednym głosie, gdyż trzeci palec ciągle podnoszonym być musi, by nadchodzącą nutę raz jeszcze uderzyć. Dla zachowania jednak możebnej łączności, należy trzeci palec, jaknajdłużéj trzymać na środkowej nucie, podczas gdy drugi głos jest ściśle wiązany.
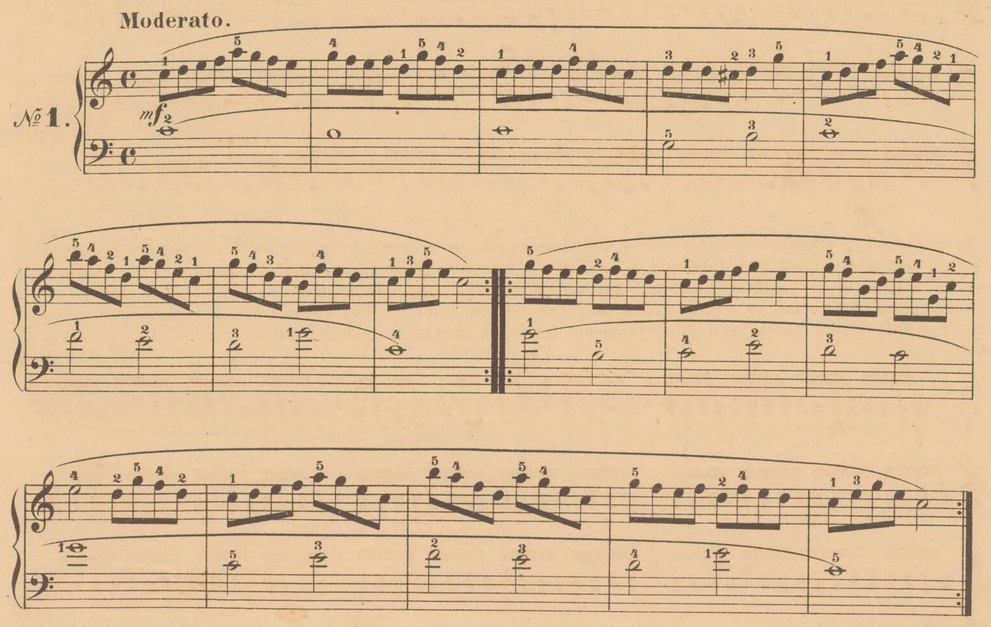






## §34.

Następujące kawałki wymagają jaknajspokojniejszego trzymania palców i ręki w czasie legatissimo. w tempie umiarkowanem, dla wydobycia *Cantabile* pełnego śpiewności, w przepisanem prostem stopniowaniu siły, w obrębie *(p. mf. f.)* Subtelne cieniowanie, za pomocą, *crescenda i diminuenda*, rozpoczyna się dopiero z nauką gammy.
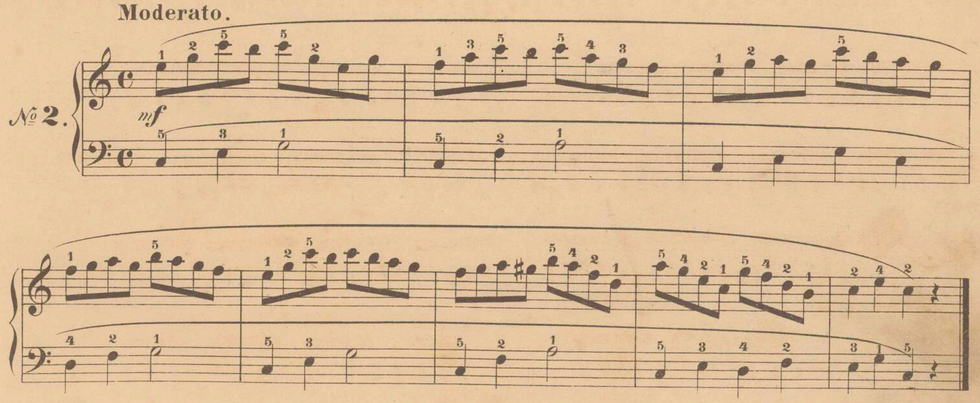
**Moderato.**

№ 1.
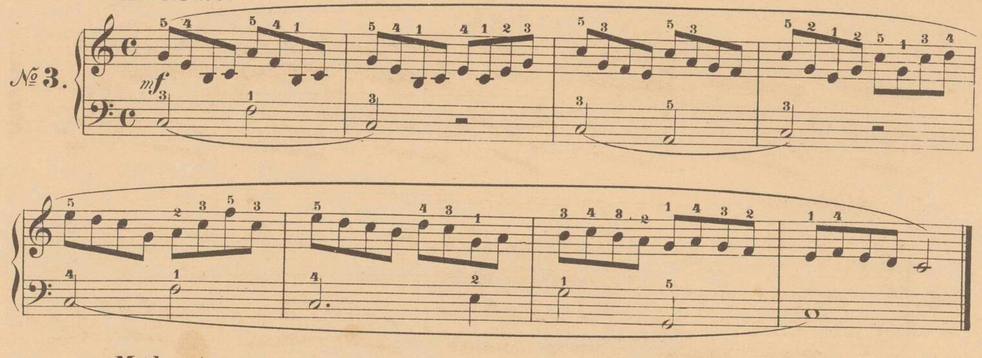


**Moderato.**

№ 2.
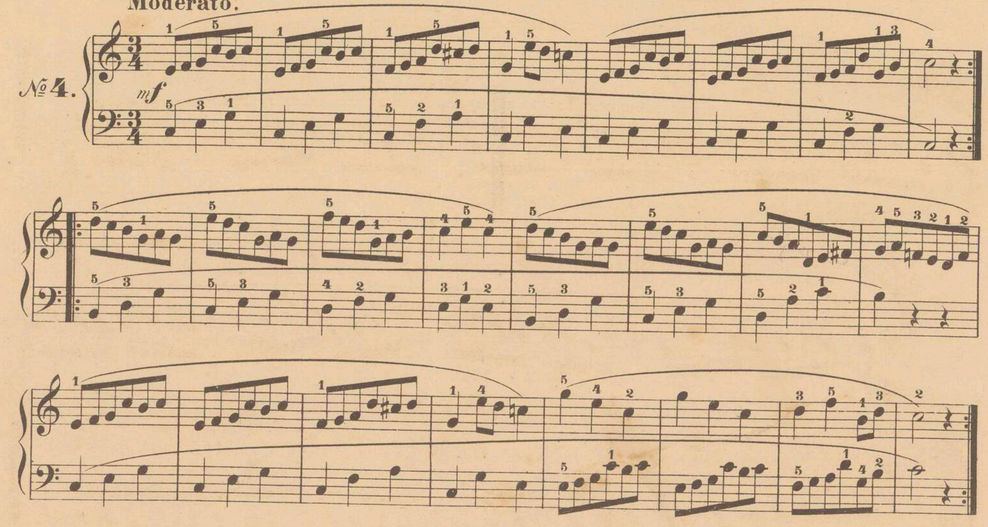


Moderato.

№ 3.
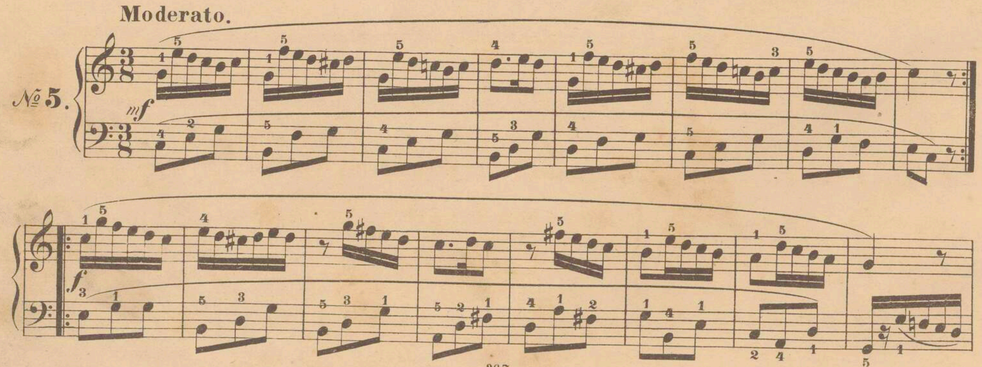


Moderato.

№ 4.
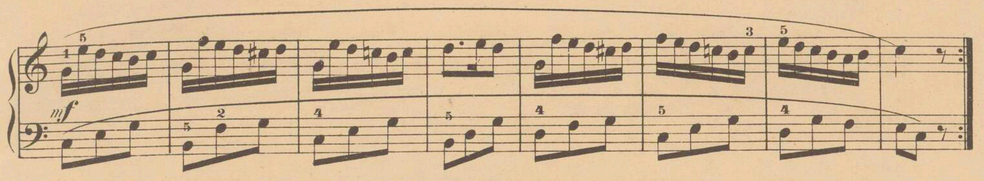


Moderato.

№ 5.
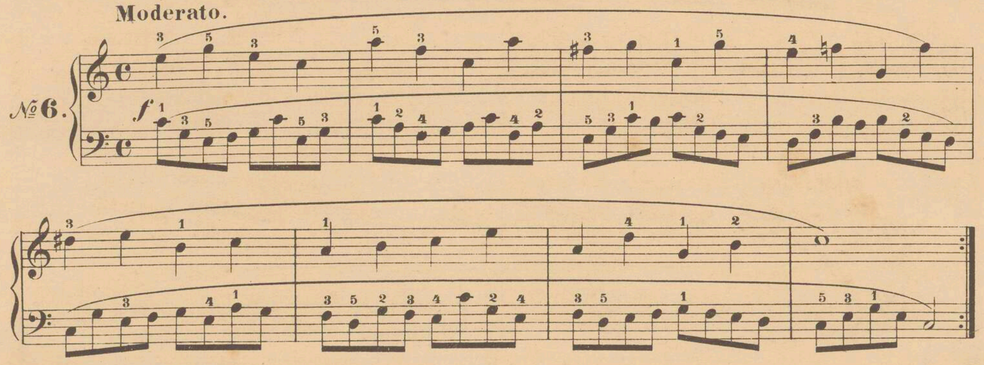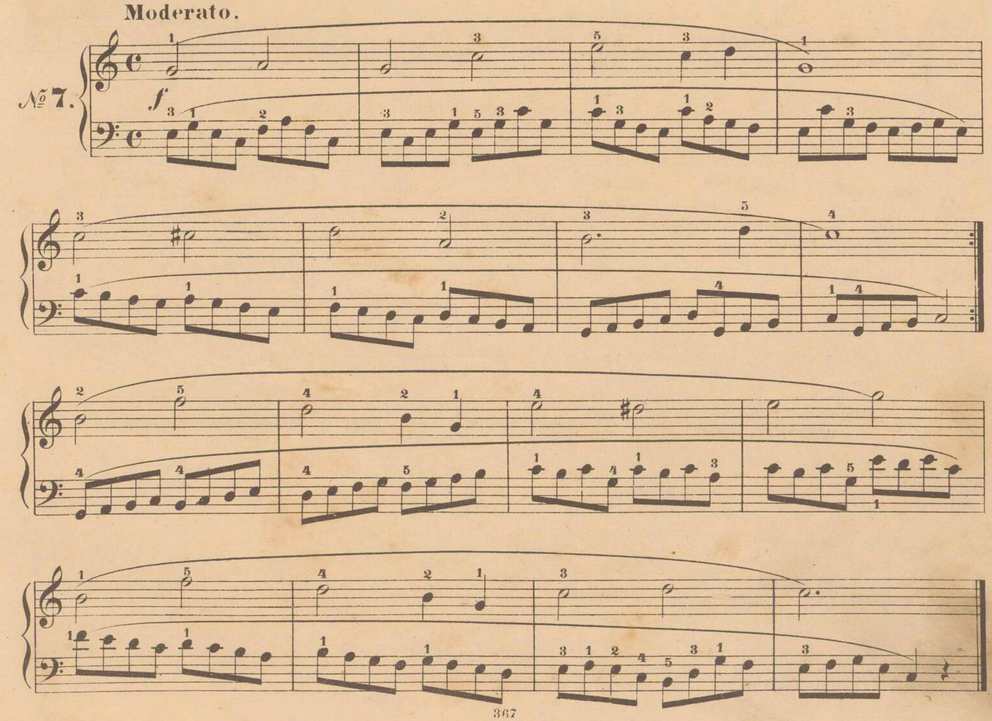








Moderato.

№ 6.
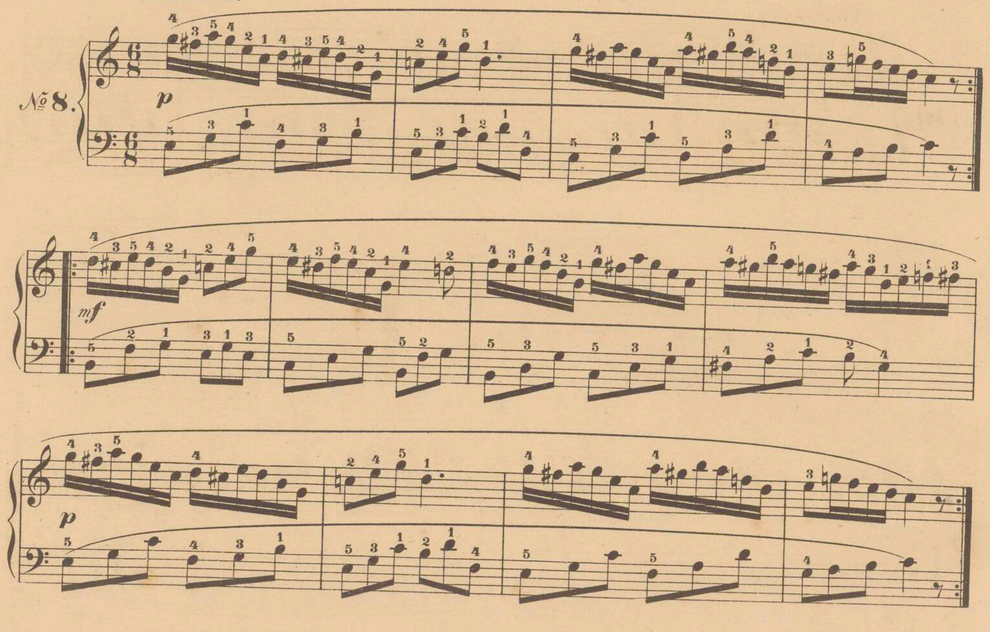


Moderato.

№ 7.
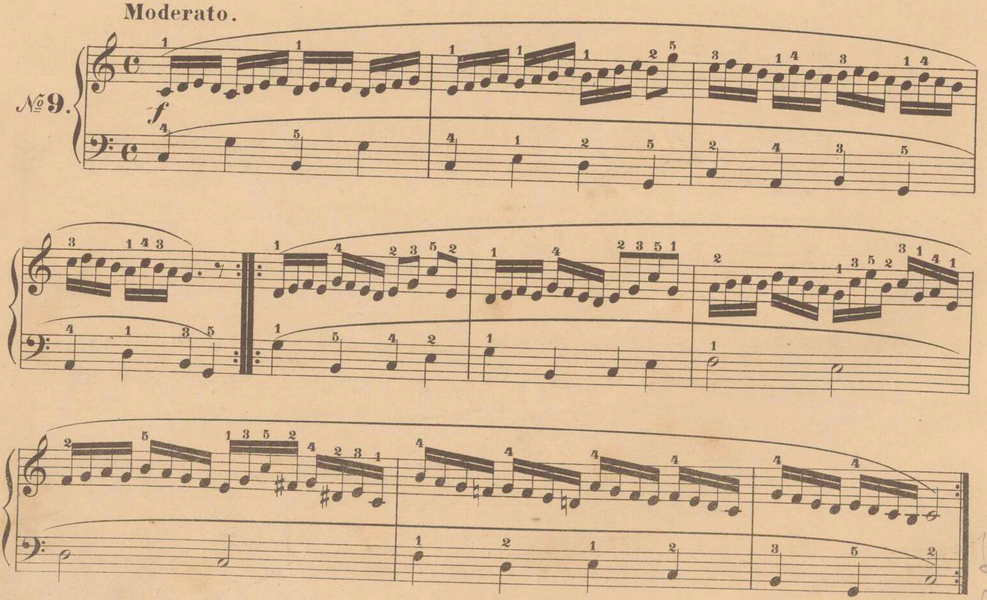


Moderato.

№8.



Moderato.

№9.
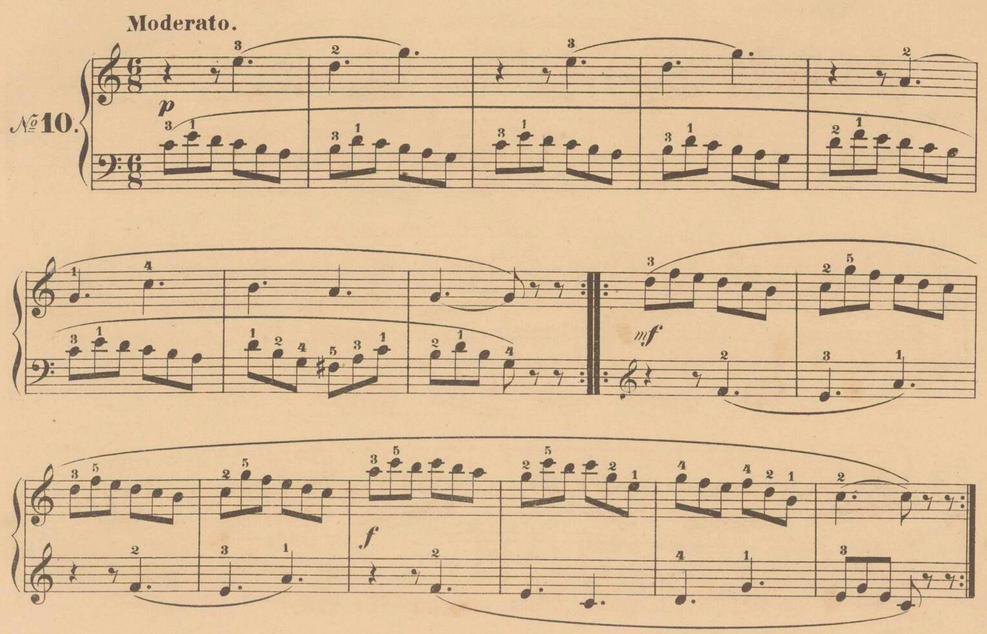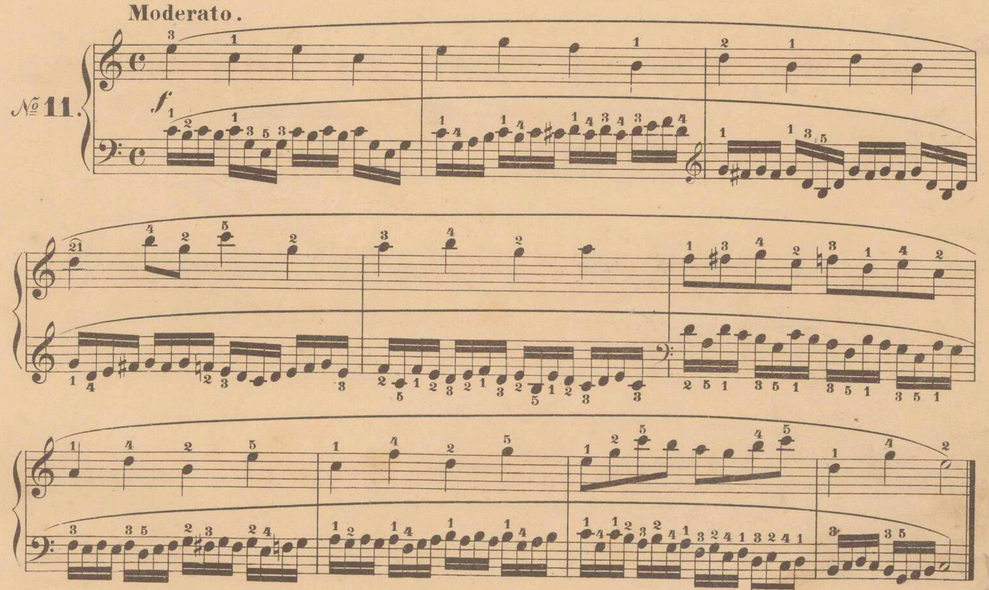






Moderato.

№10.
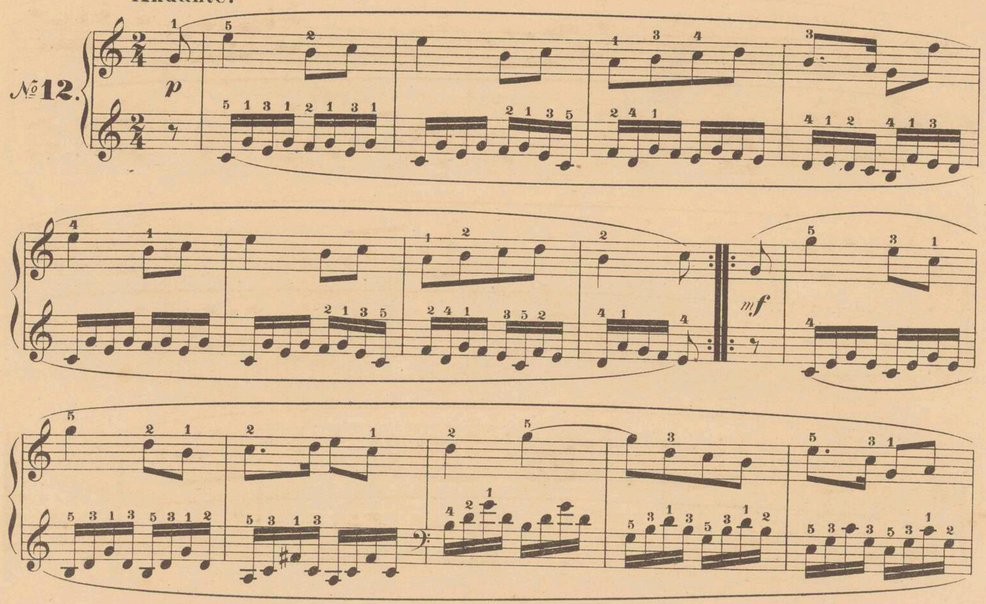


Moderato.
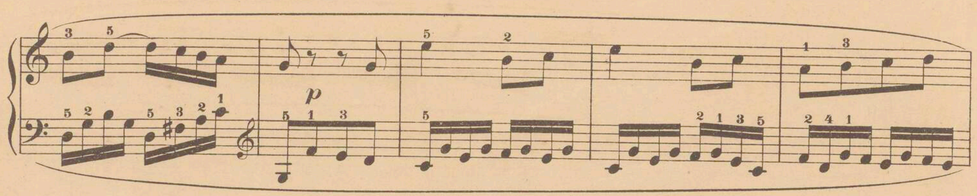
№11.



Andante.
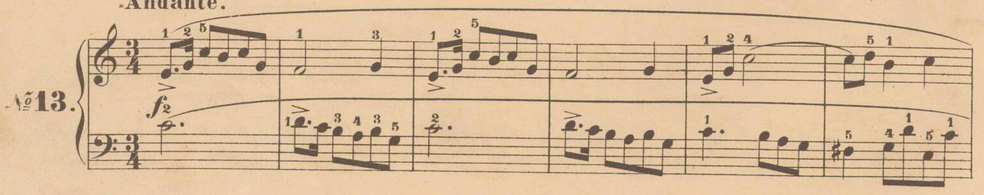
№ 12.
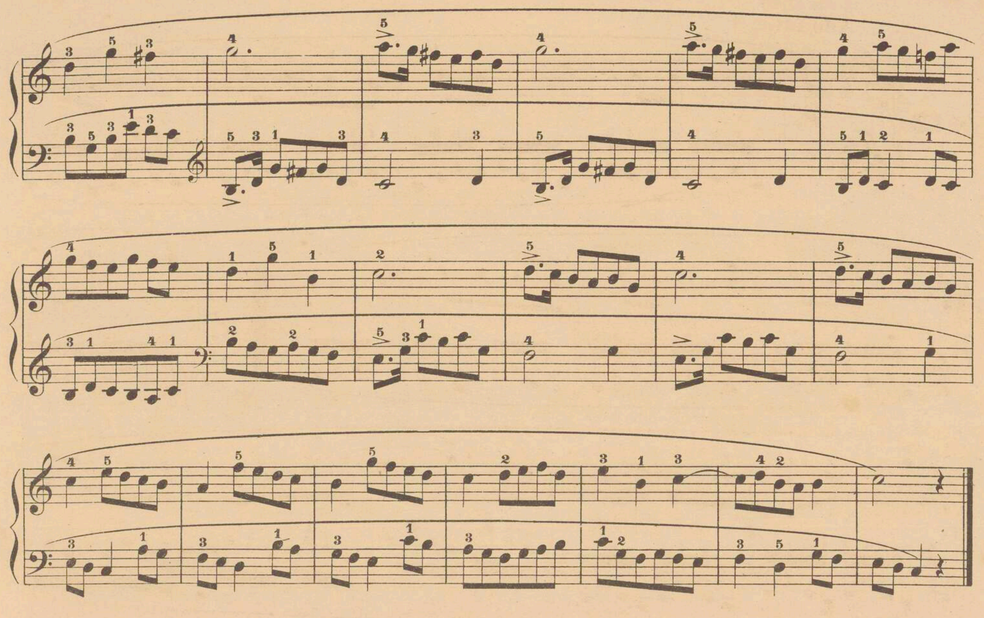




Andante.

№ 13.
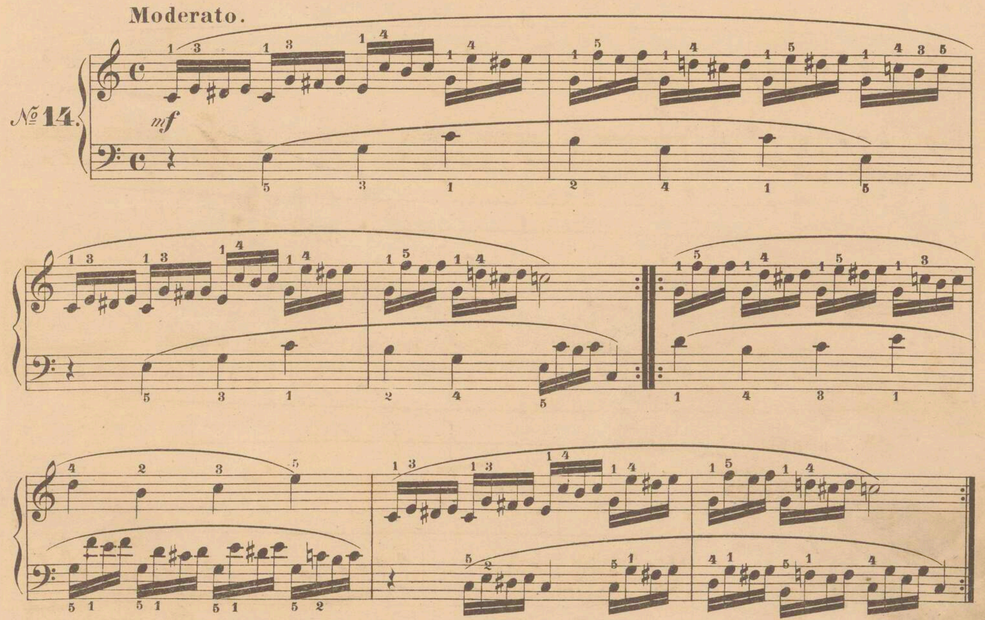








Moderato.

№ 14.



Moderato.

№15.

Andante.

№16.

1. 2.

Andante.

№17.





2.

Moderato.

№18.

Andante.

№19.



Andante.

№20.
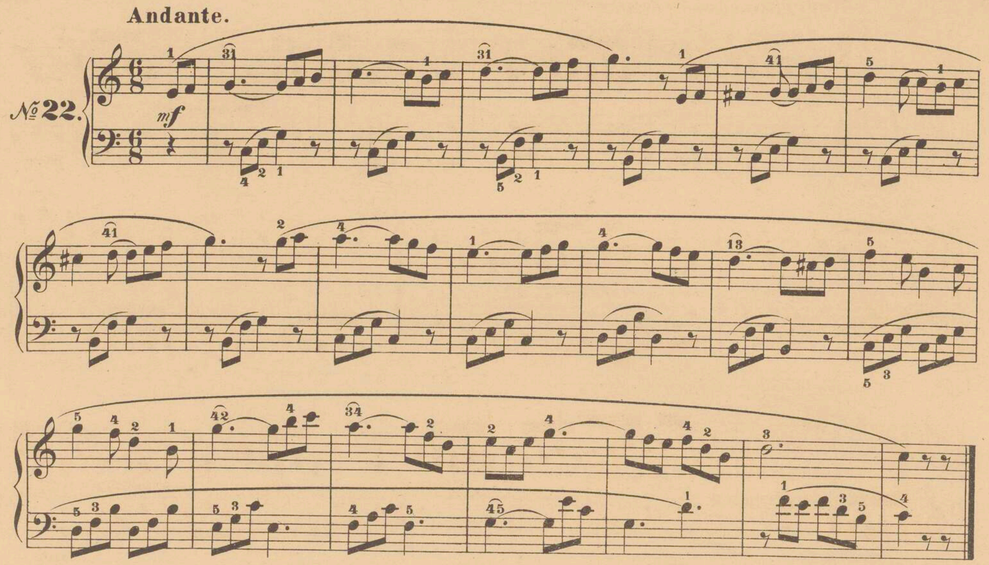


## Ćwiczenie na przemianę palca na jednym klawiszu.

Andante.

№21.

**Andante.**
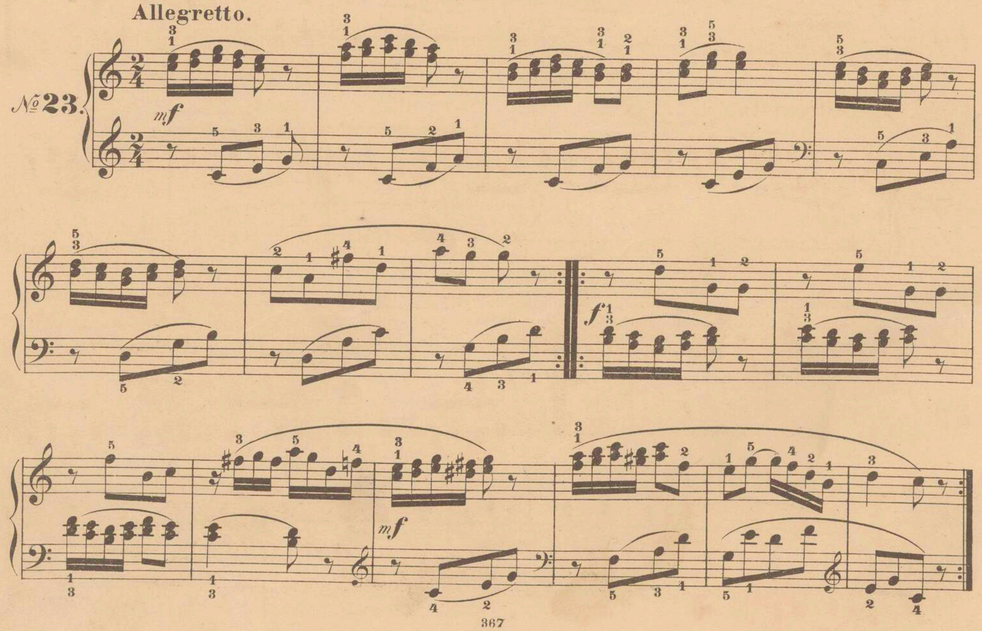
№ 22.



Powyższe ćwiczenie na tercye musi być poprzedzone ćwiczeniami podanemi w § 33, przyczem wszystkie tam nadmienione uwagi, tutaj powinny być obserwowane.

**Allegretto.**

№ 23.
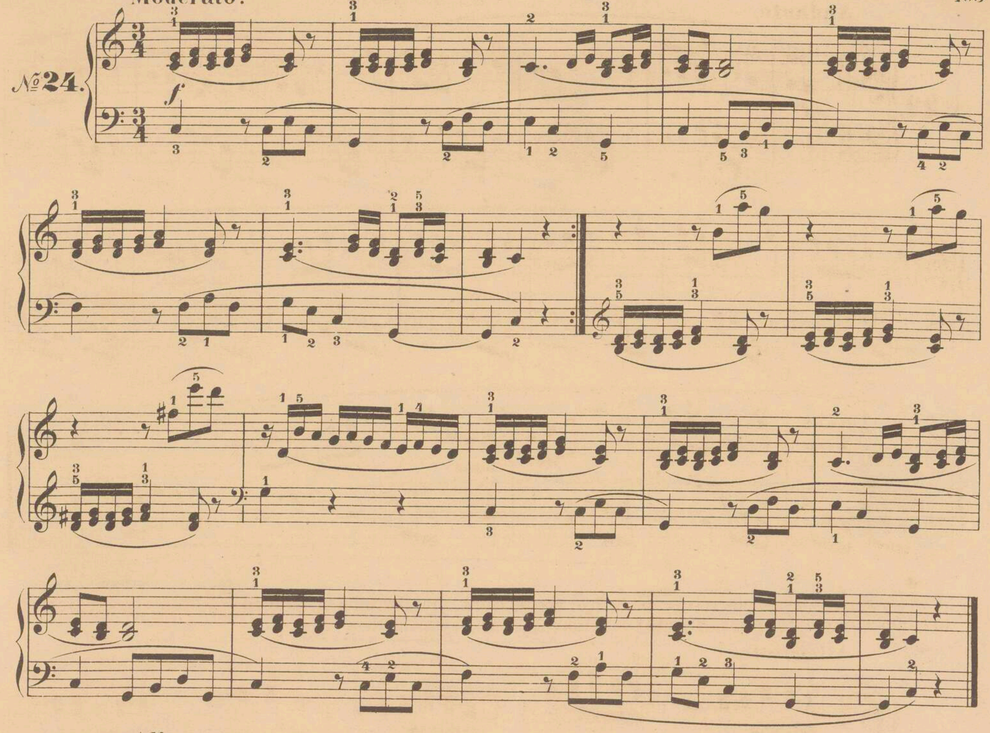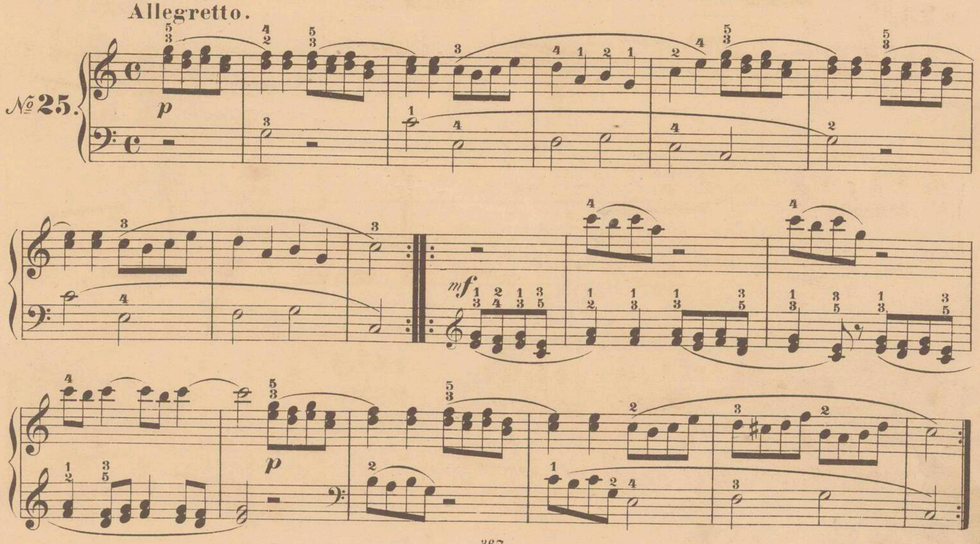






**Moderato.**

№ 24.



**Allegretto.**

№ 25.



## Temat z waryacyami.

Tutaj przystąpić można do § pierwszego drugiej części.

Andantino.

№26.

VAR.I.

VAR.II.





VAR.III.

VAR. IV.

*mf*

1. 2.

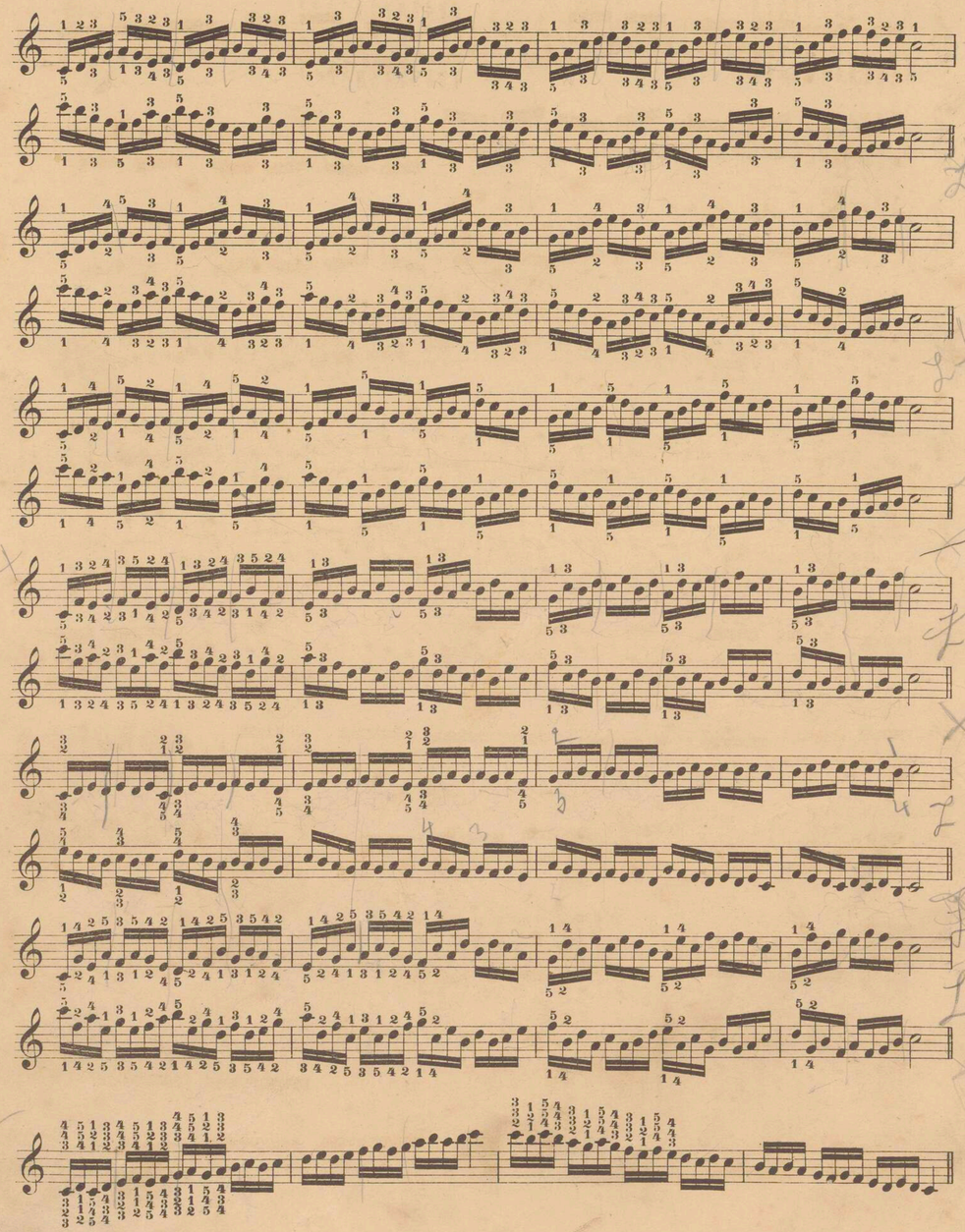
*f*





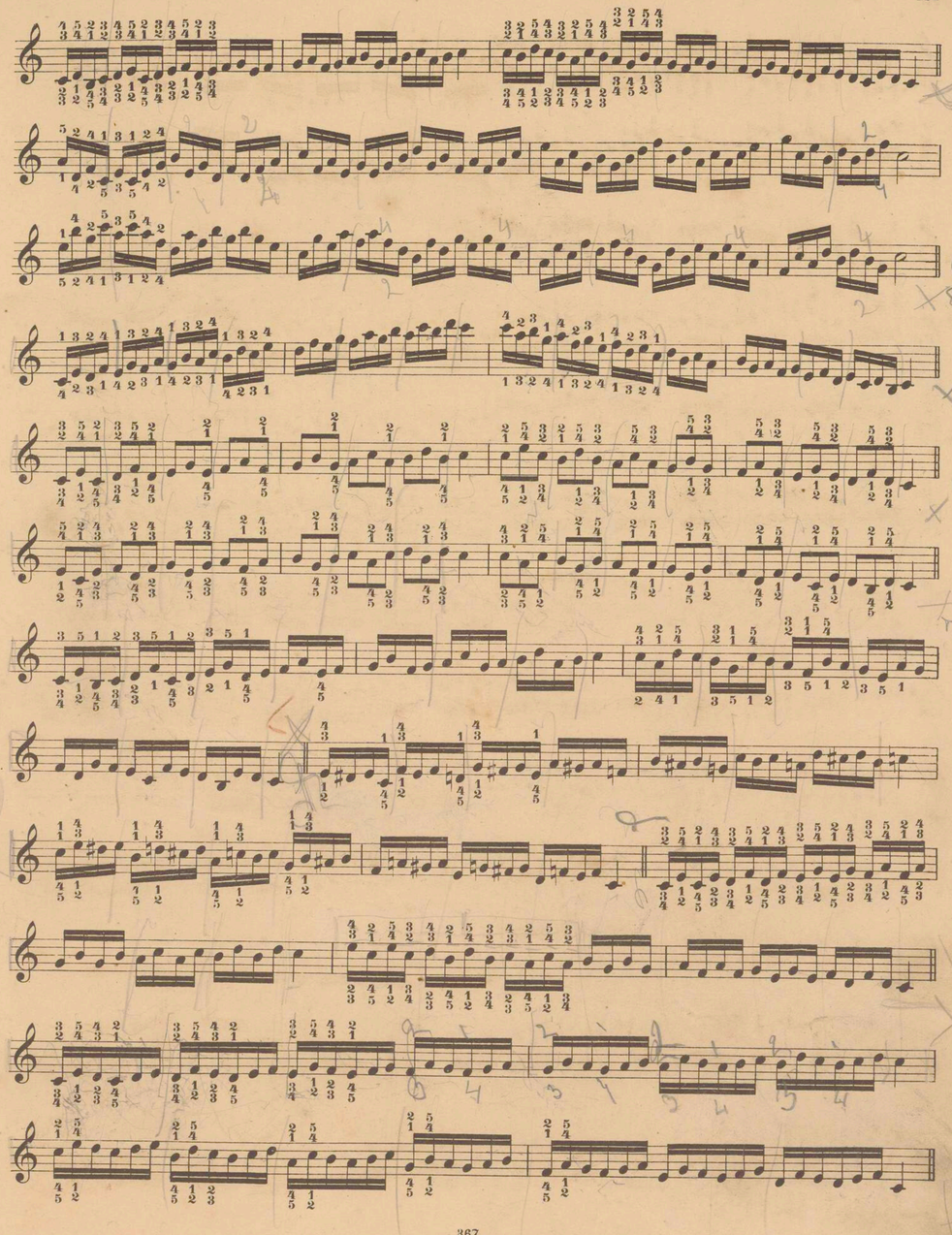
## § 35.

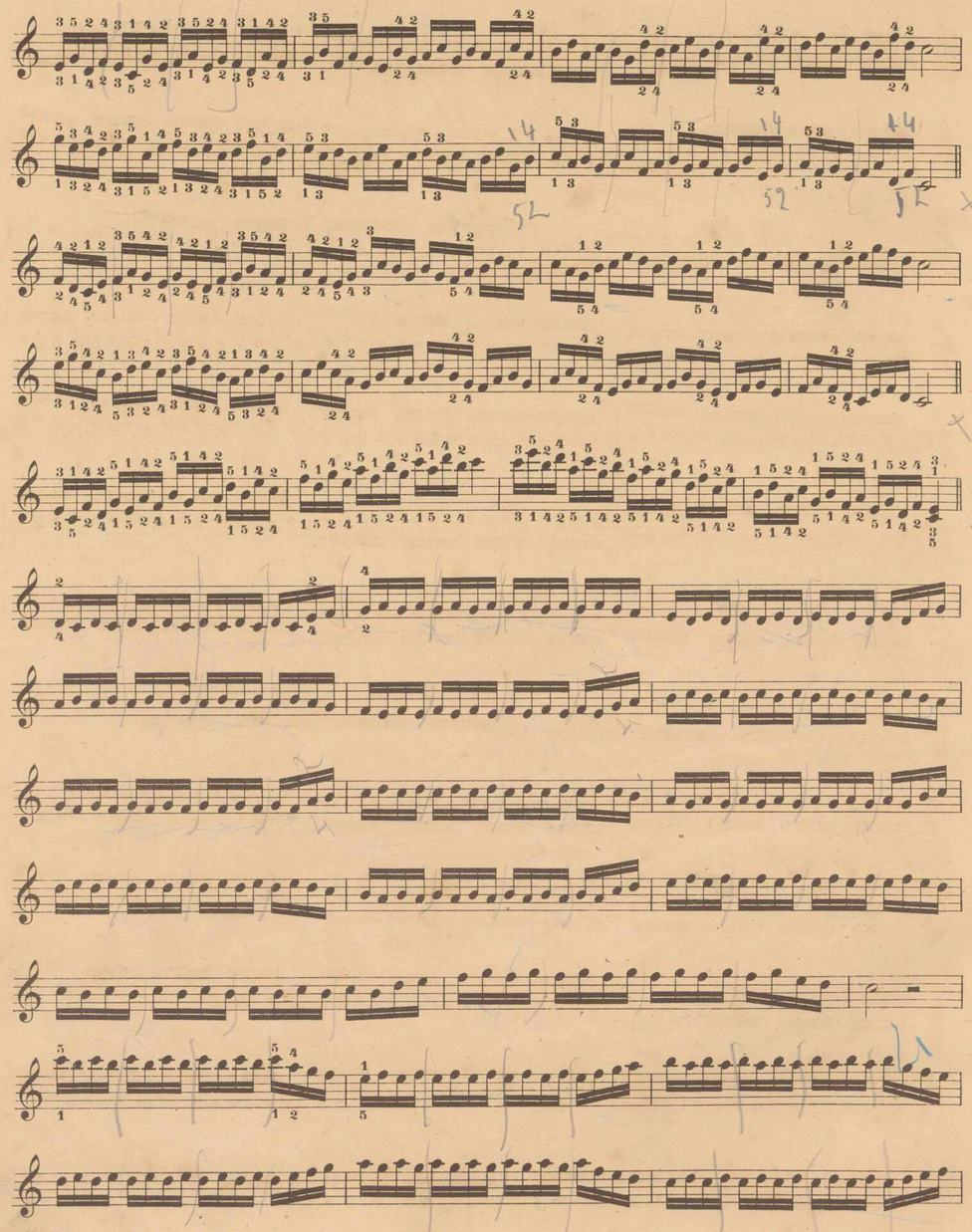
Podane tu ćwiczenie, powinno się grać ściśle legato przez kilka oktaw, trzymając ramię w zupełnem spokoju. Należy też przyswoić sobie wszystkie układy palców przez nas wskazane, gdyż one doprowadzają do wyrównania stawów palcowych i do należytej rozciągłości ręki, przy zupełnym jej spokoju.





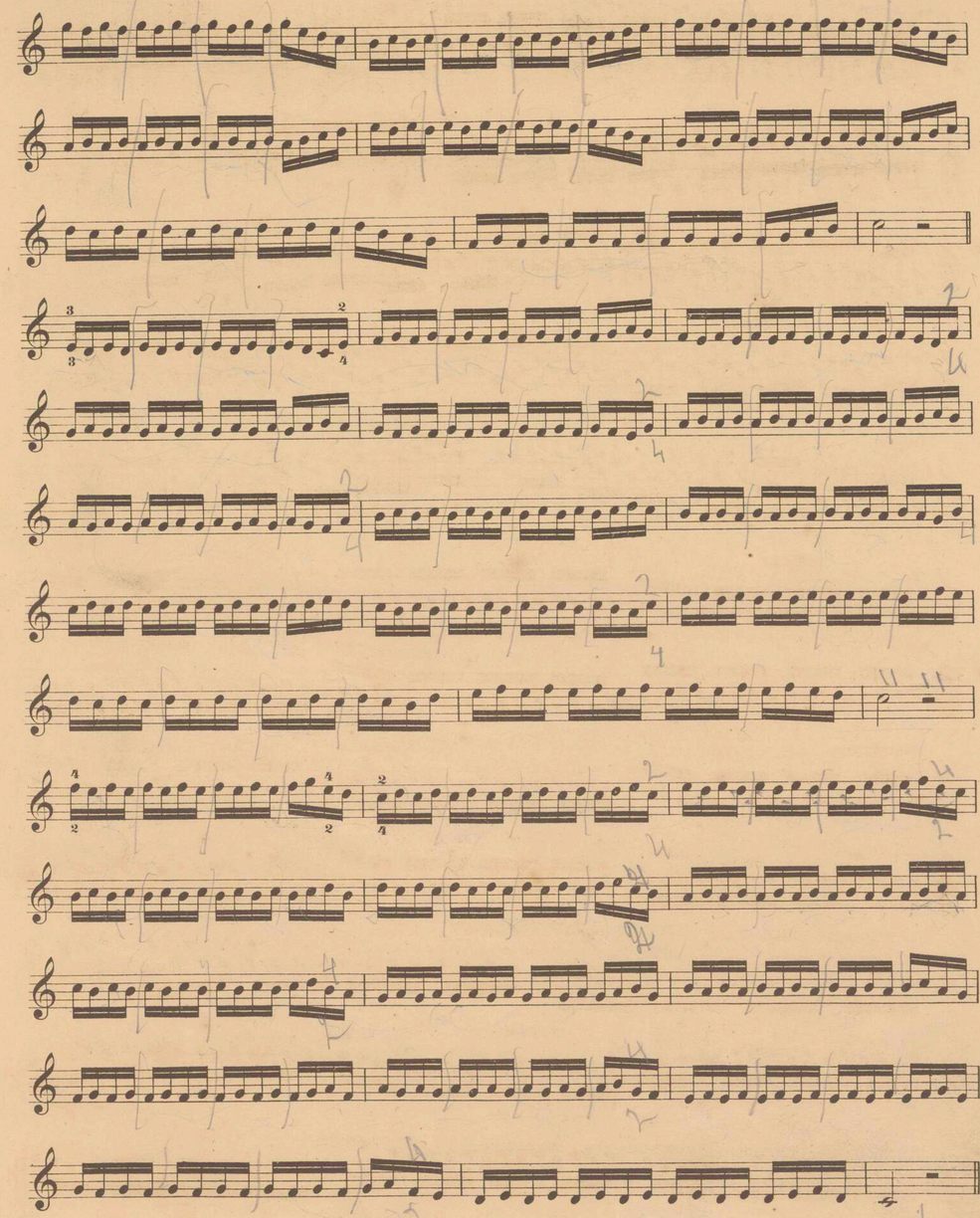


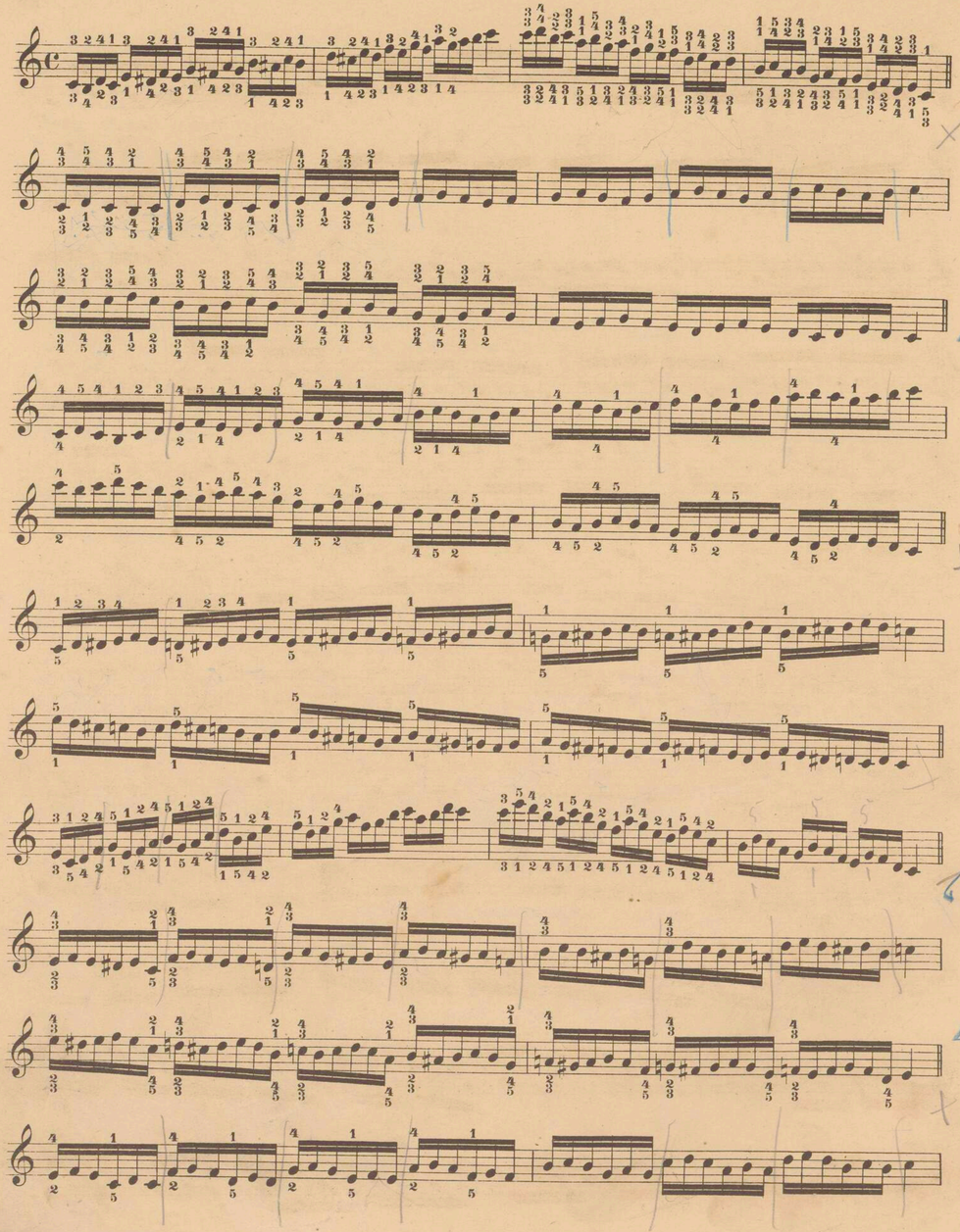






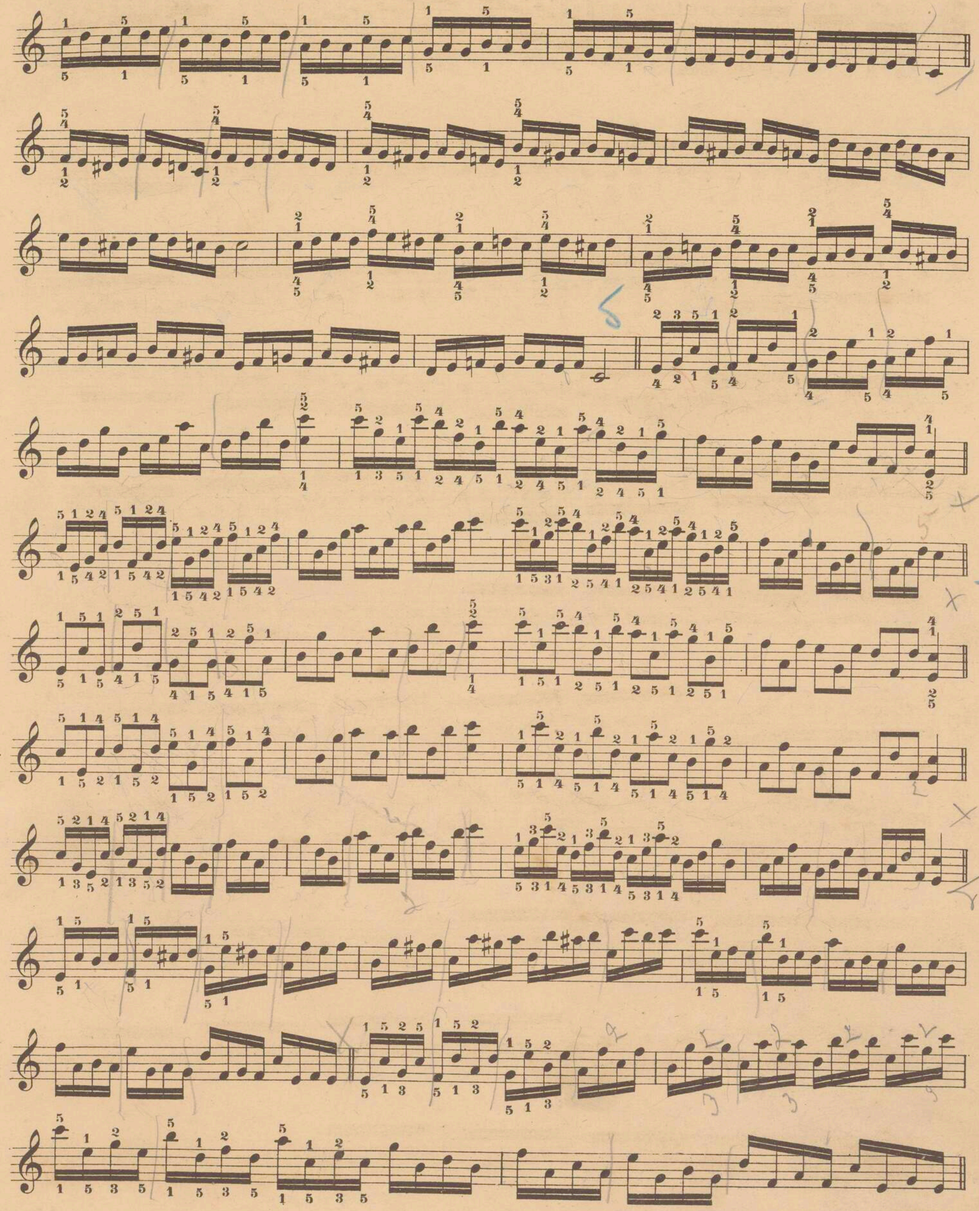


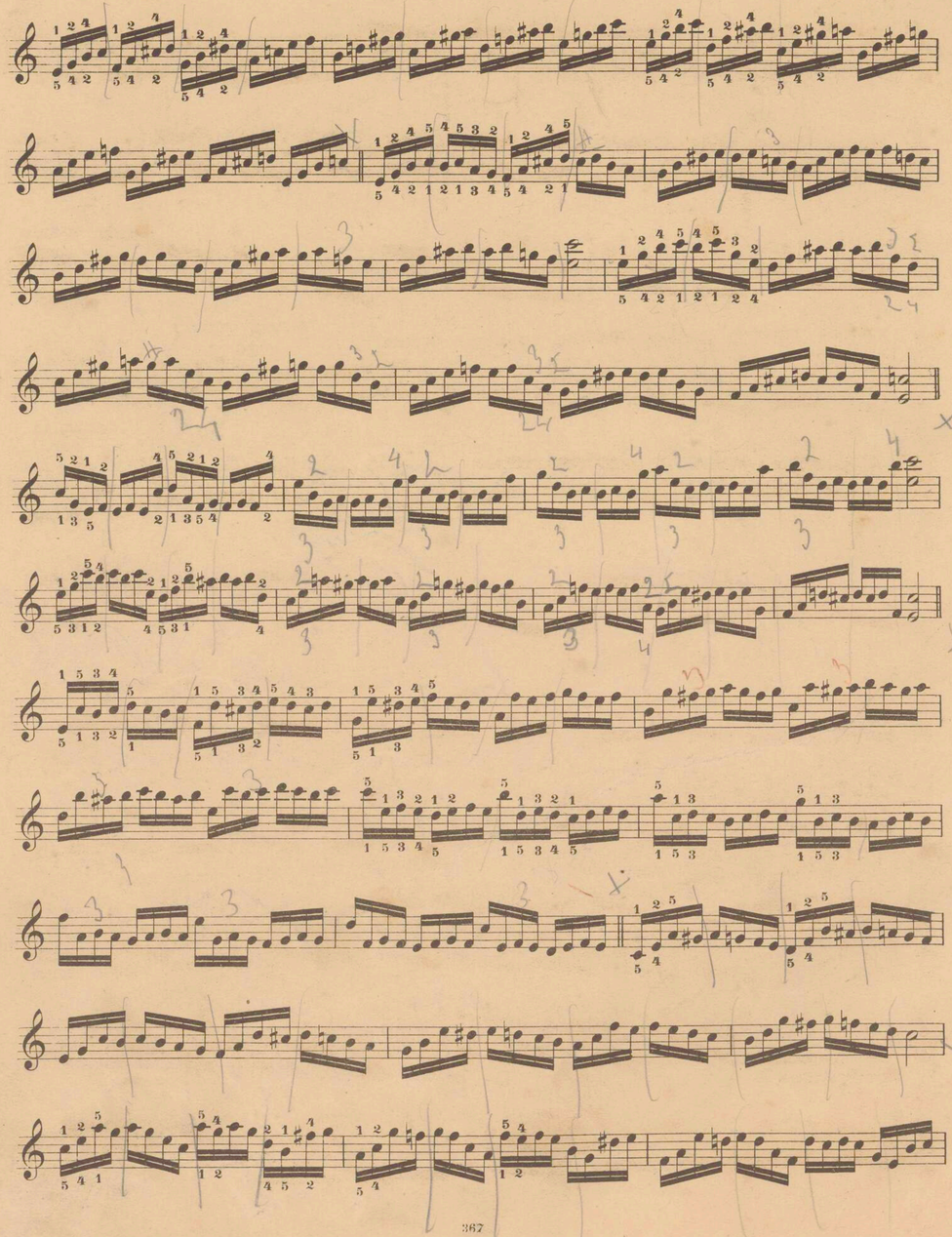






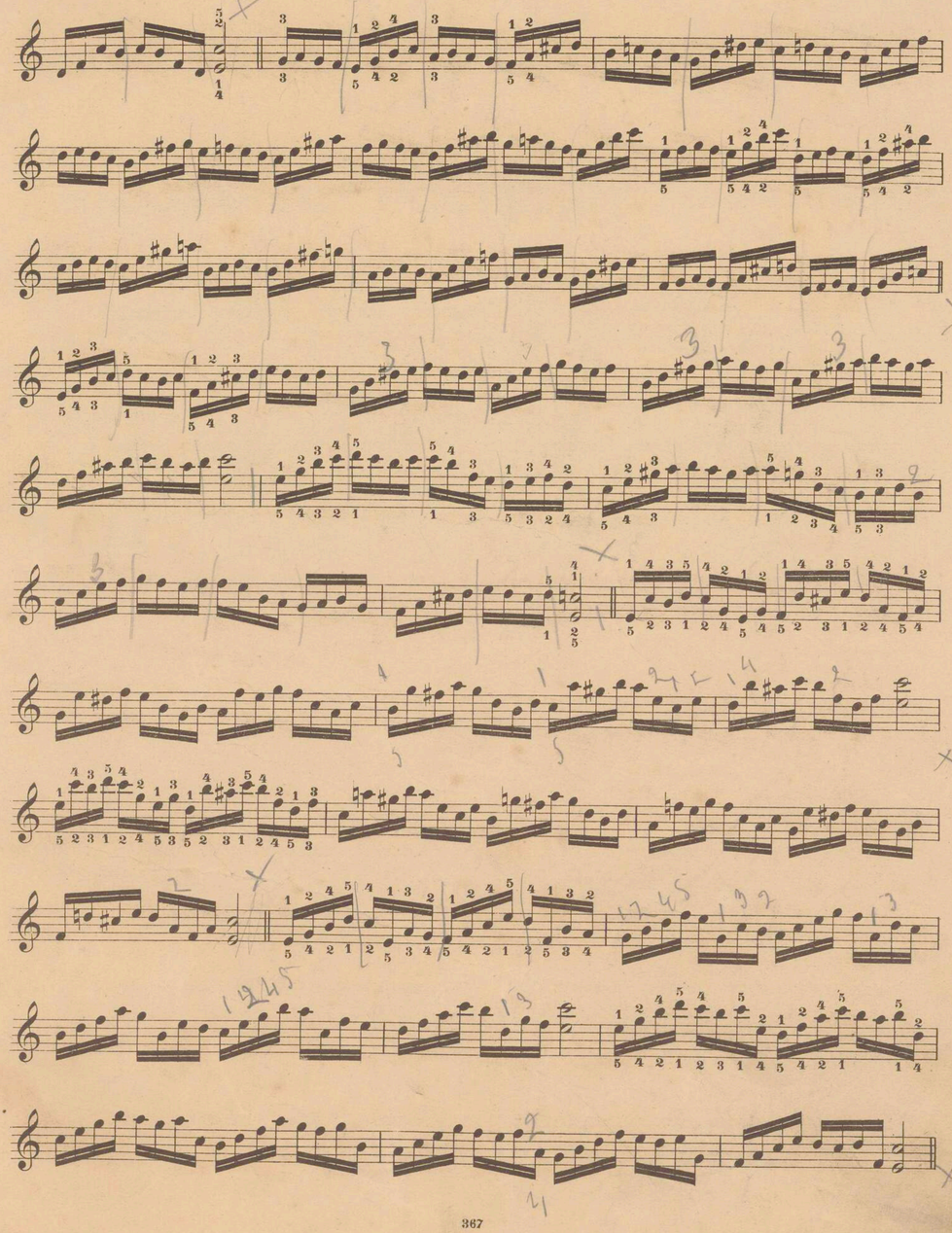


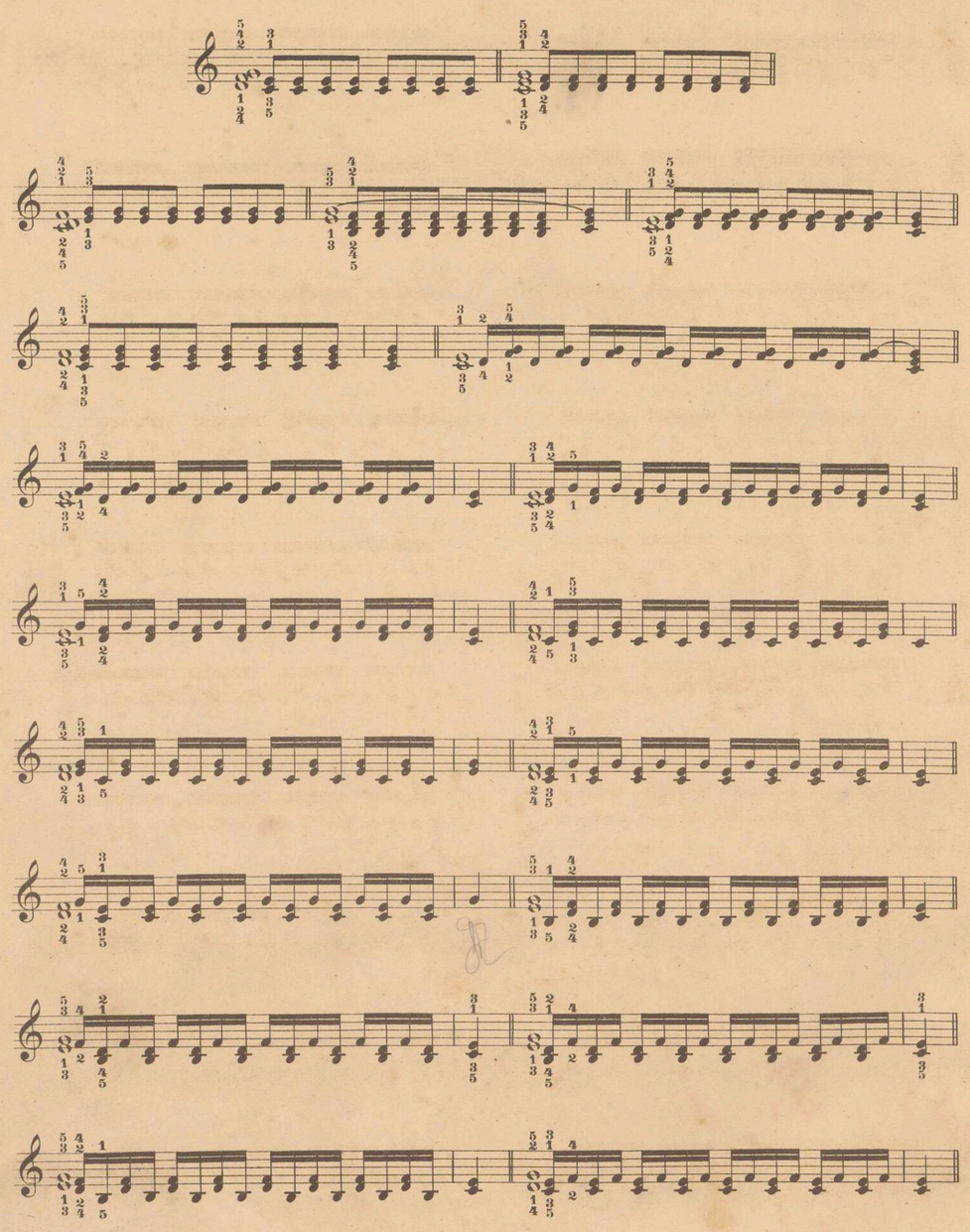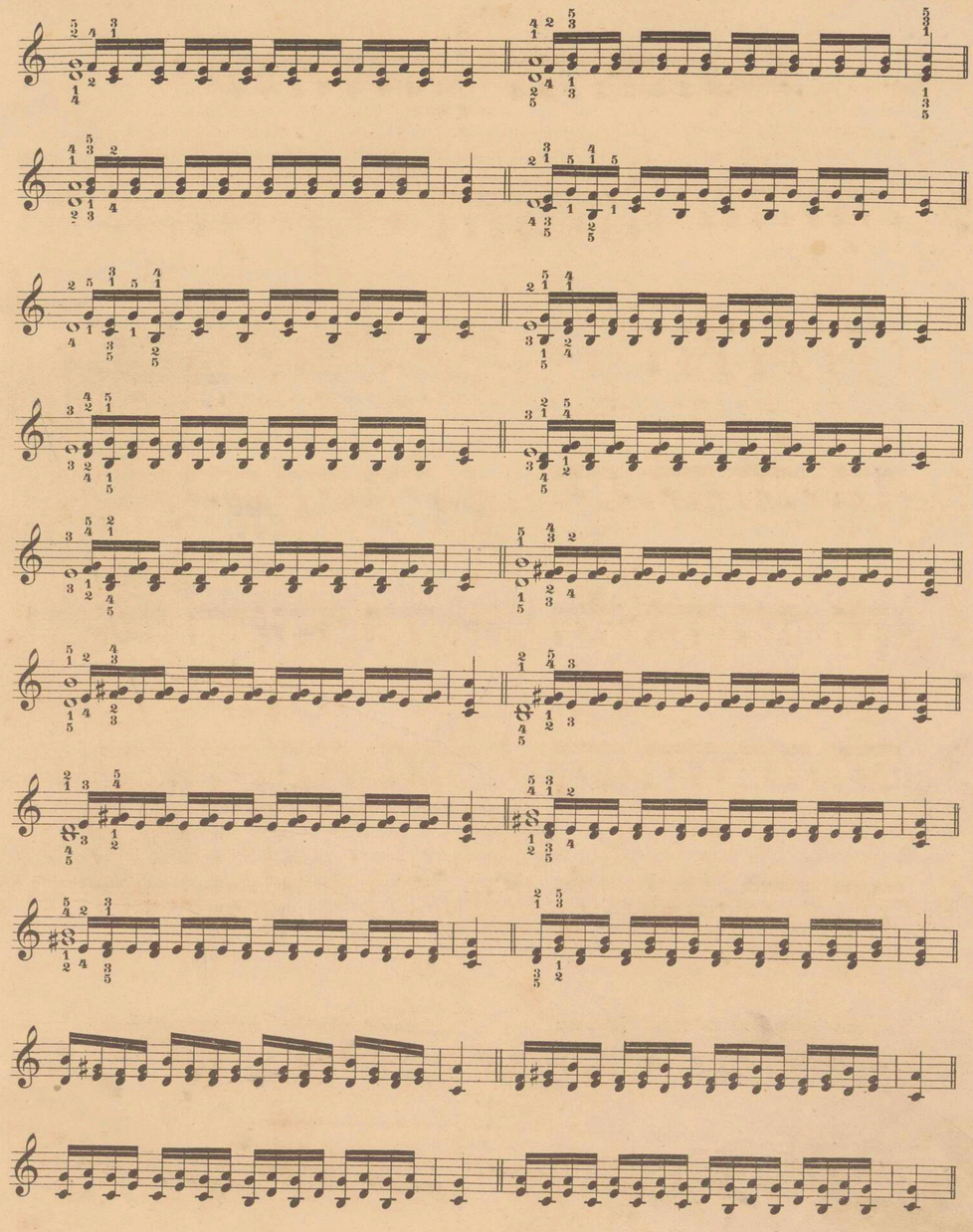














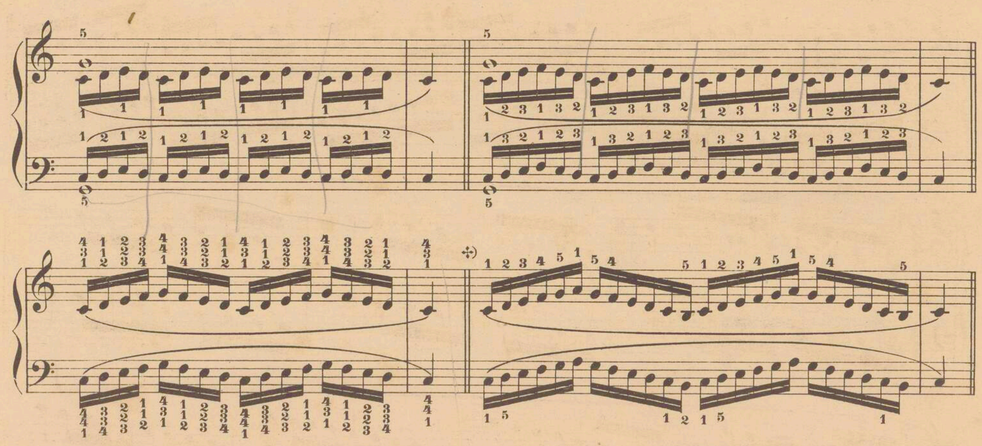




## §36.
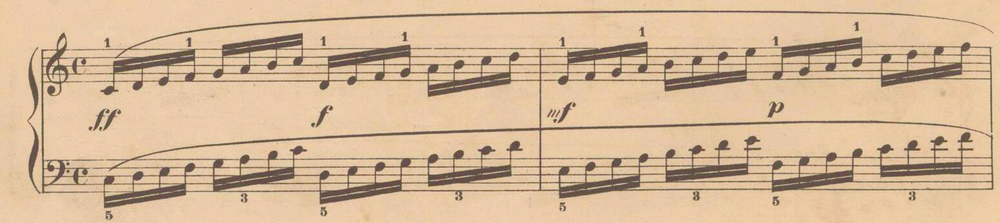
## Ćwiczenia na przekład i podkład palców.

Tu należy zwrócić uwagę na zupełny spokój łokcia, rękę i ramię również spokojnie prowadzić trzeba, zachowując jaknajściślejsze łączenie dzwięków, by przekład i podkład palców nie był dostrzeżonym ani dosłyszanym. Przy podkładaniu wielki palec odskakuje po uderzeniu poprzedniego dzwięku, i z równej wysokości jak inne, uderża. Przy przekładaniu, znów przeciwnie, przekładający palec po nad wielkim, przechodzi w prostej o ile możności linii, i z równej wysokości jak inne palce, powinien uderżać.



Uwaga. Przyswóić należy sobie wszystkie trzy sposoby palcowania.
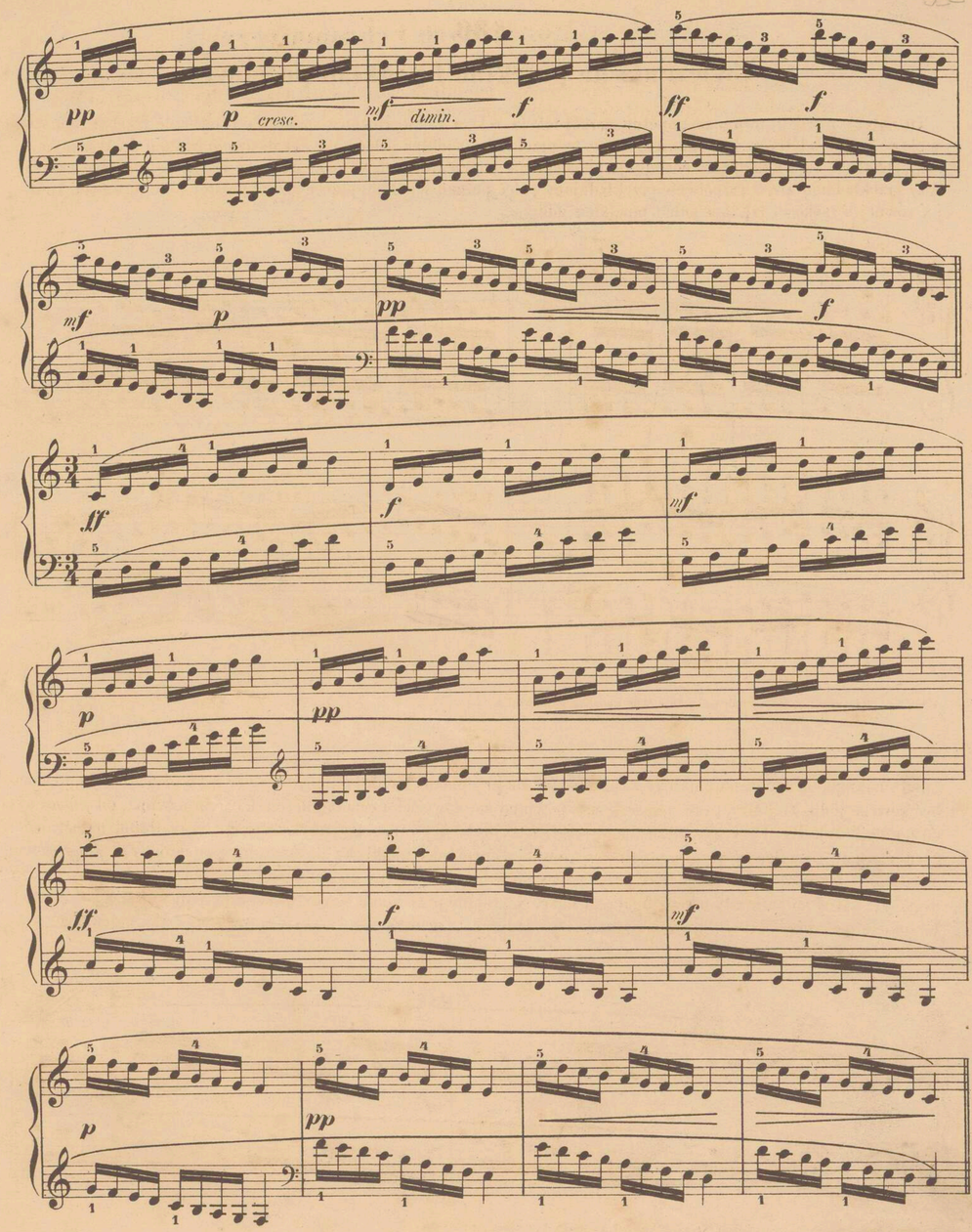
Przy następnem ćwiczeniu, należy zważać ściśle na przepisane cieniowanie, przy *forte* i *piano*, uderzenie powinno być zawsze jednakiej siły, przy *crescendo* zaś, powinno się dać czuć wzmacnianie na każdym dzwięku od *piano*, aż do największej siły. Przy *diminuendo* zaś przeciwnie ciągłe ubywanie siły od *forte* aż do *piano*. Odtąd należy ćwiczenia czysto technicznej natury, studjować ze wszystkiemi odcieniami, każde ćwiczenie najprzód *fff f mf* potem *crescendo* i *diminuendo*. Zanim jednak przyswoimy sobie przy ćwiczeniu gamm i innych Etiud te cieniowania, należy uczyć się ich w stopniu siły odpowiadającej forte. Następnie przy piano należy uważać, by palce spadały z równej wysokości jak przy forte, tylko z mniejszą siłą. Jedynie przy *sotto voce, smorzando, morendo* i t.p. palce bliżej klawiszów trzymać się winny.



+) Powyższy sposób można opuścić jeżeli ręka jest za małą i niedość sprężystą.
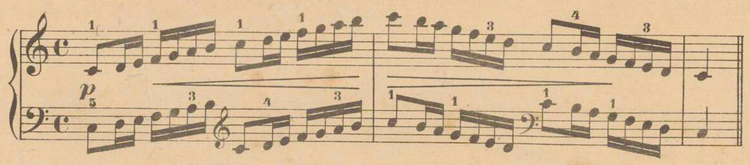






## §37.

# 24 gamm djatonicznych i chromatycznych.

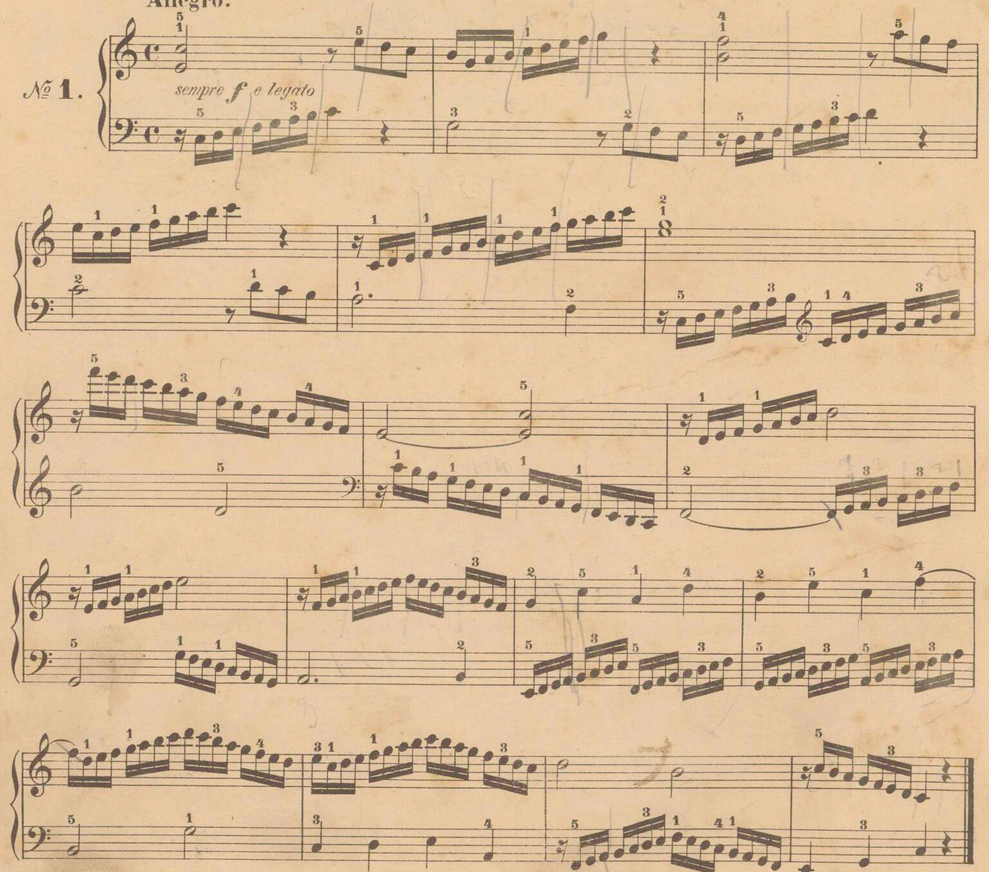
Do każdej gammy dołączyliśmy odpowiednie ćwiczenie. Cwiczenia te, zastosowane są do wszystkich używanych taktów i rytmów muzycznych. Tu można przechodzić powoli, do małych sonat Clementiego, Mozarta, Beethowena (Op. 49) nareszcie i do naszych mniejszych utworów fortepianowych Instructive Clavierstücke, według uznania nauczyciela i usposobienia ucznia.

### C major.




Allegro.

№ 1.
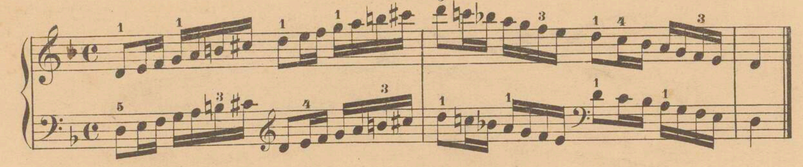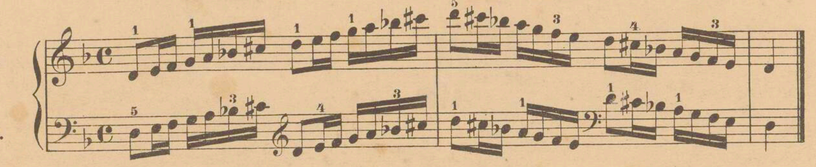







### D minor.

M.
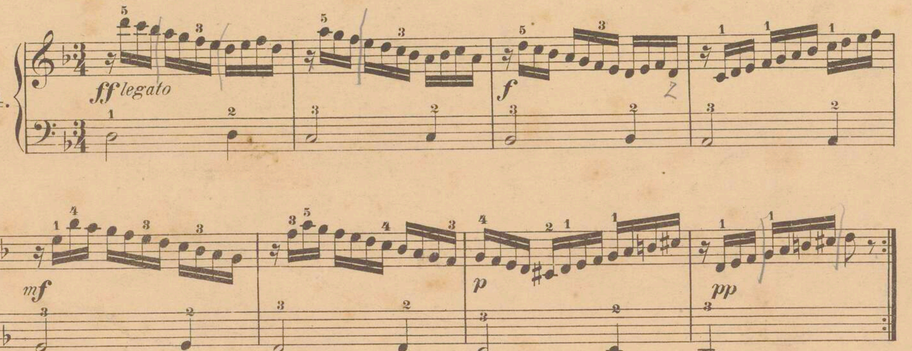


H.
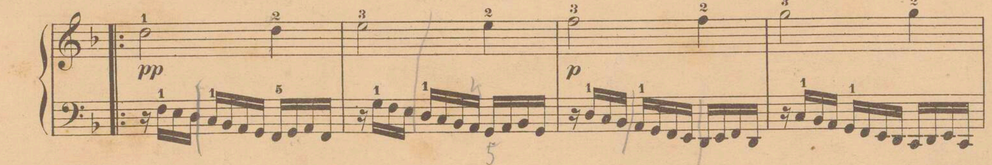


Allegro moderato.
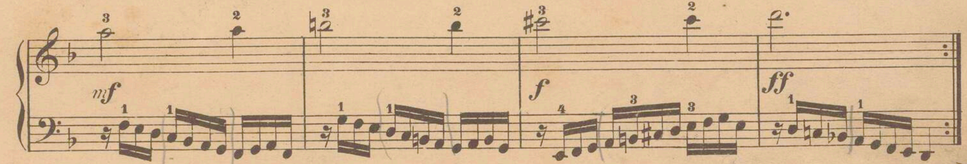
№ 4.
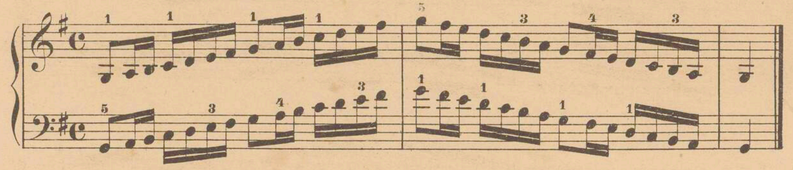








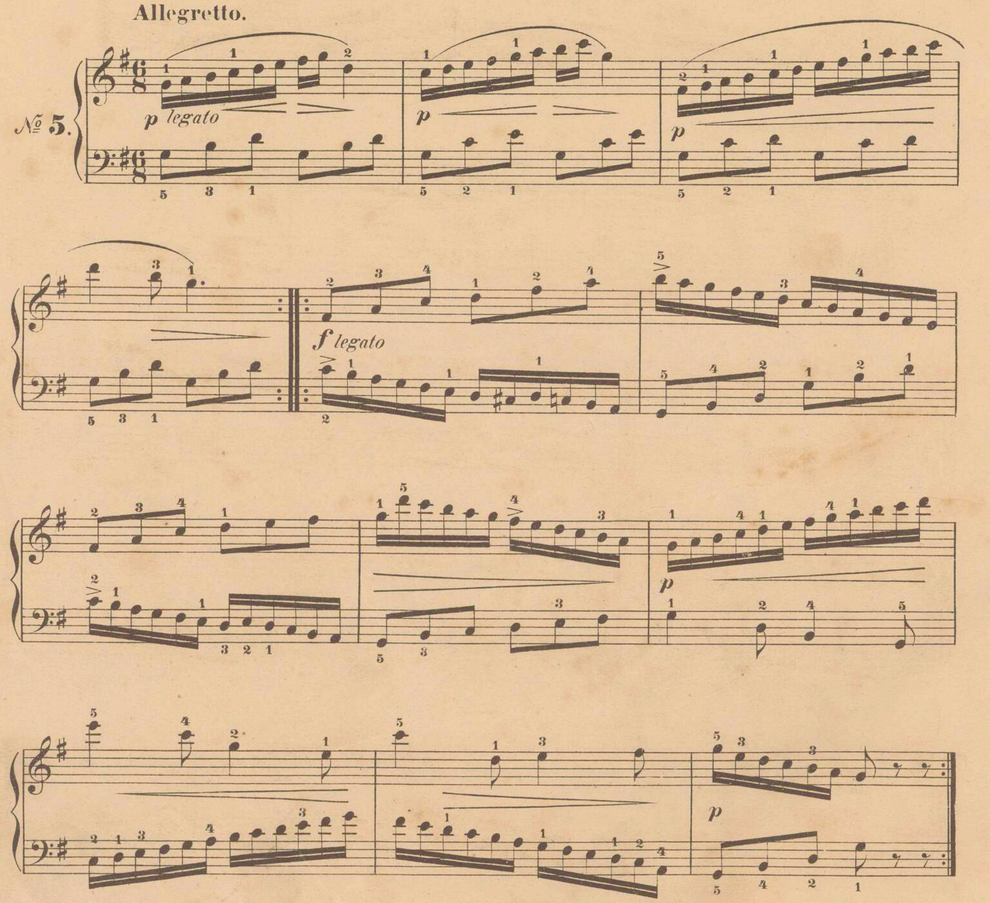



## G major.



### Allegretto.

№ 5.








## E minor.

M.

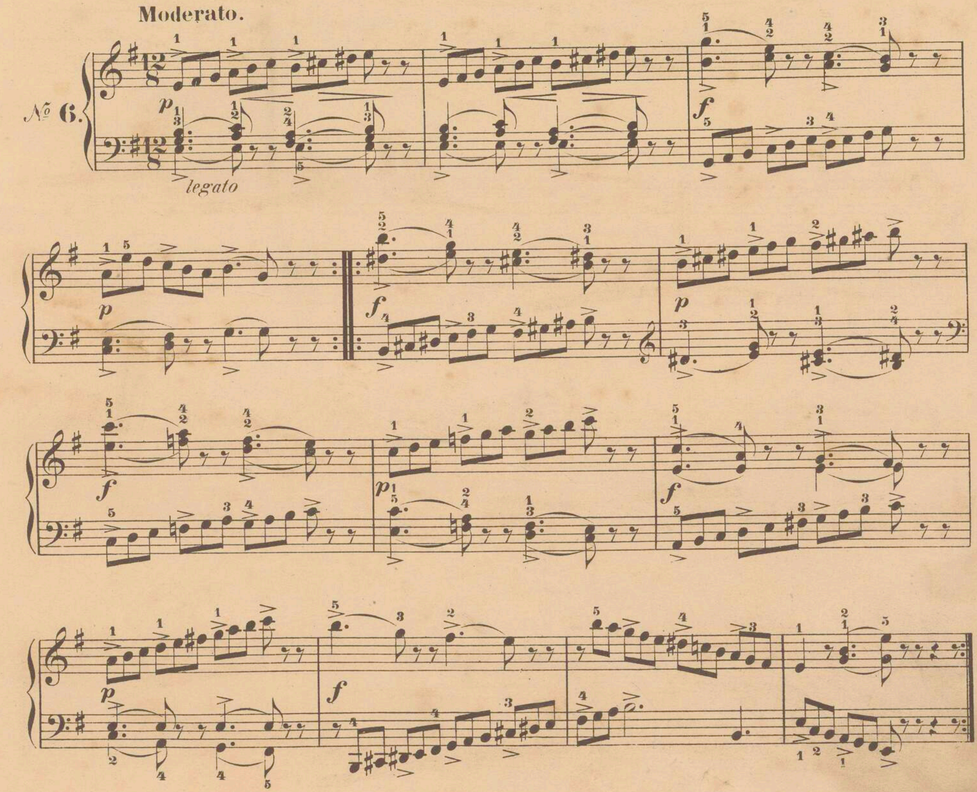
M.

H.
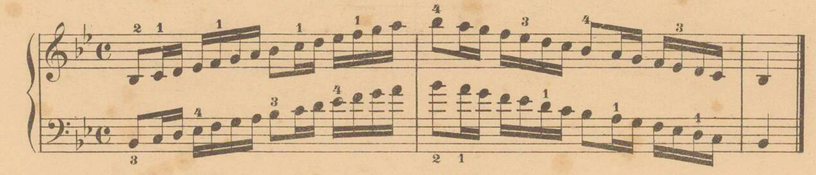
H.

### Moderato.

№ 6.
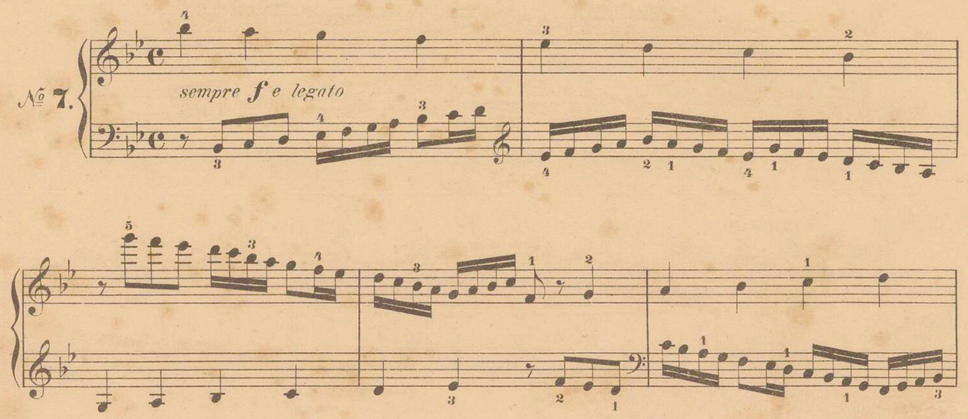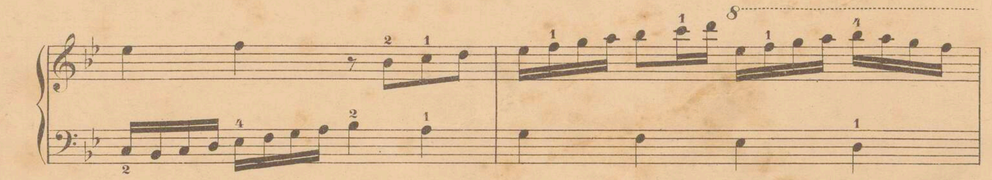


## B major.
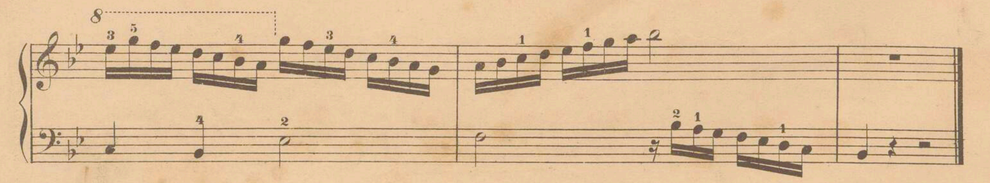


### Andante.

№ 7.
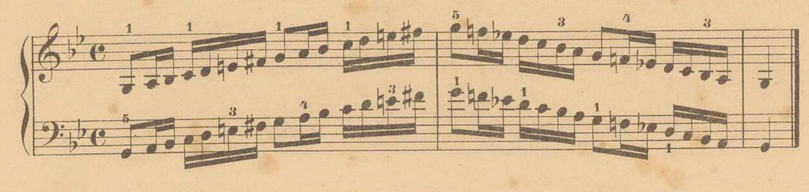











## G minor.
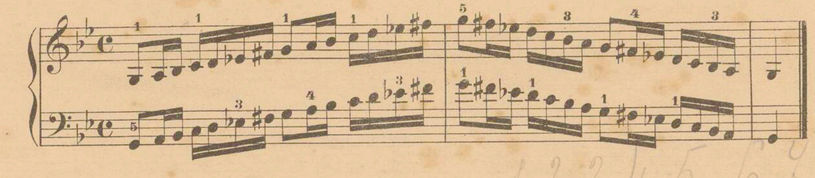
M.

M.
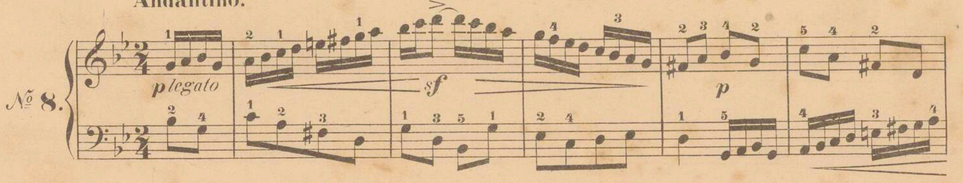


H.
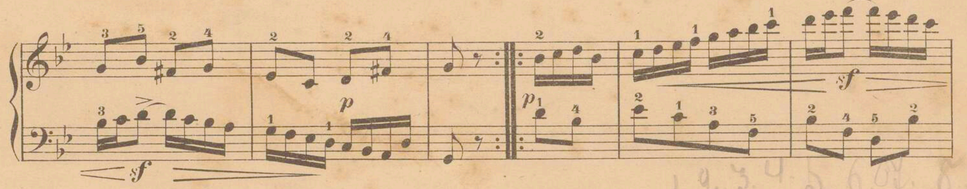
H.
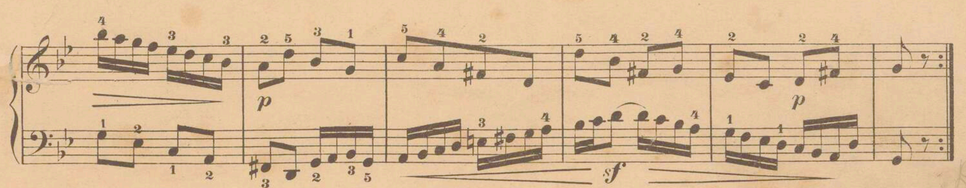


### Andantino.
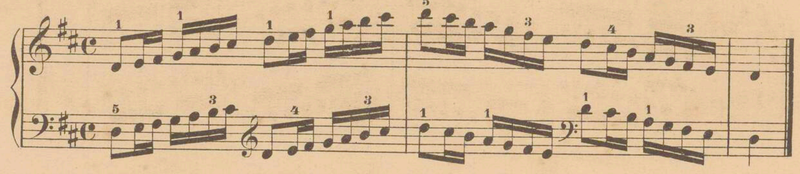
№ 8.
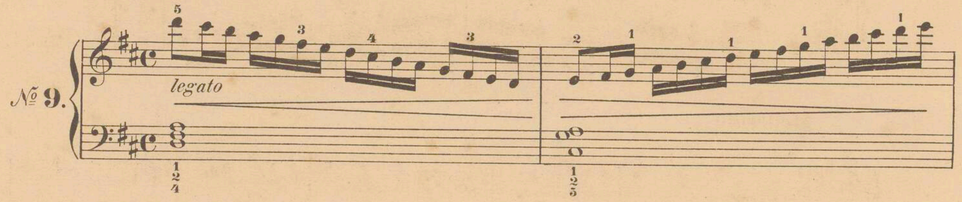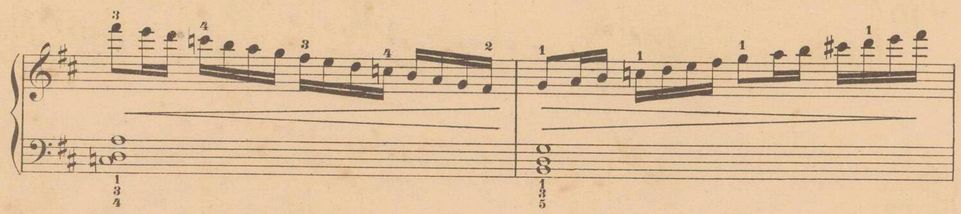








## D major.
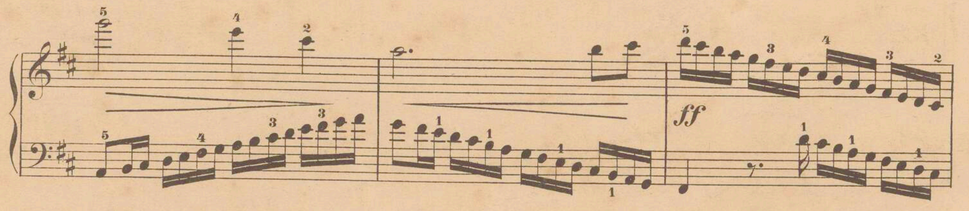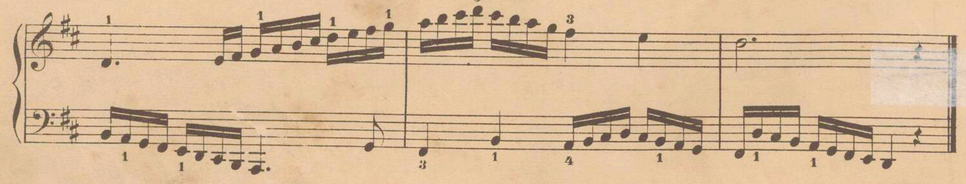


Allegro.

№ 9.
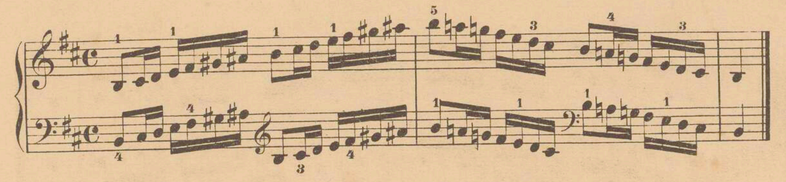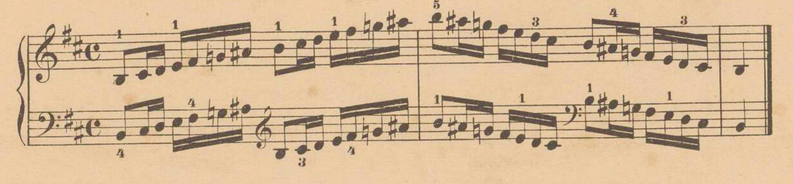














## H minor.

M.
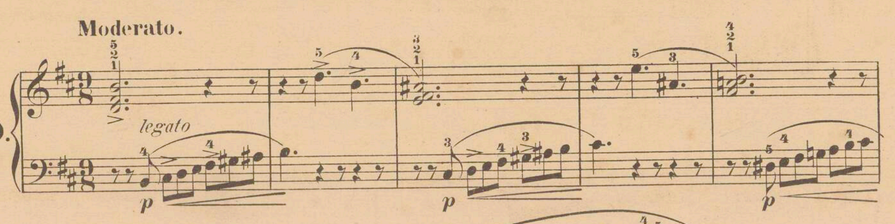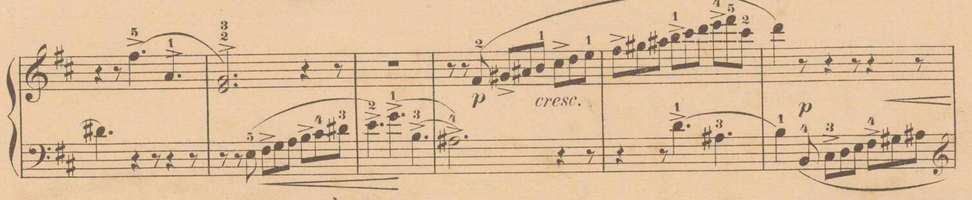


H.
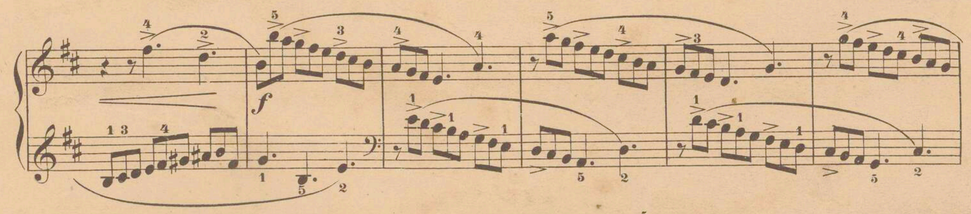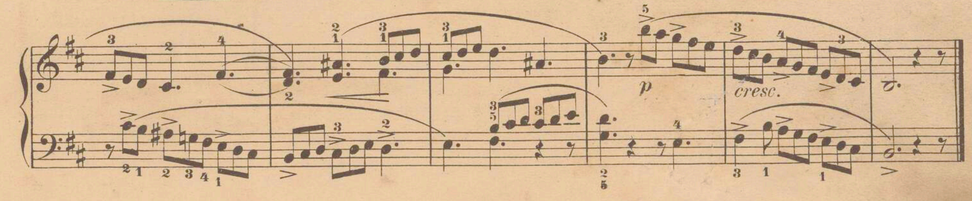


Moderato.

№ 10.
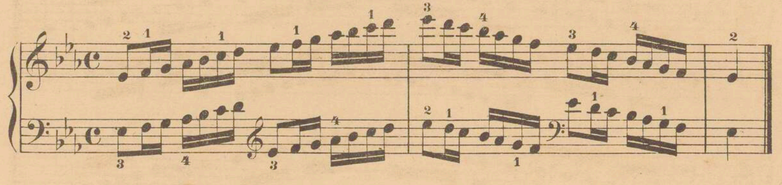








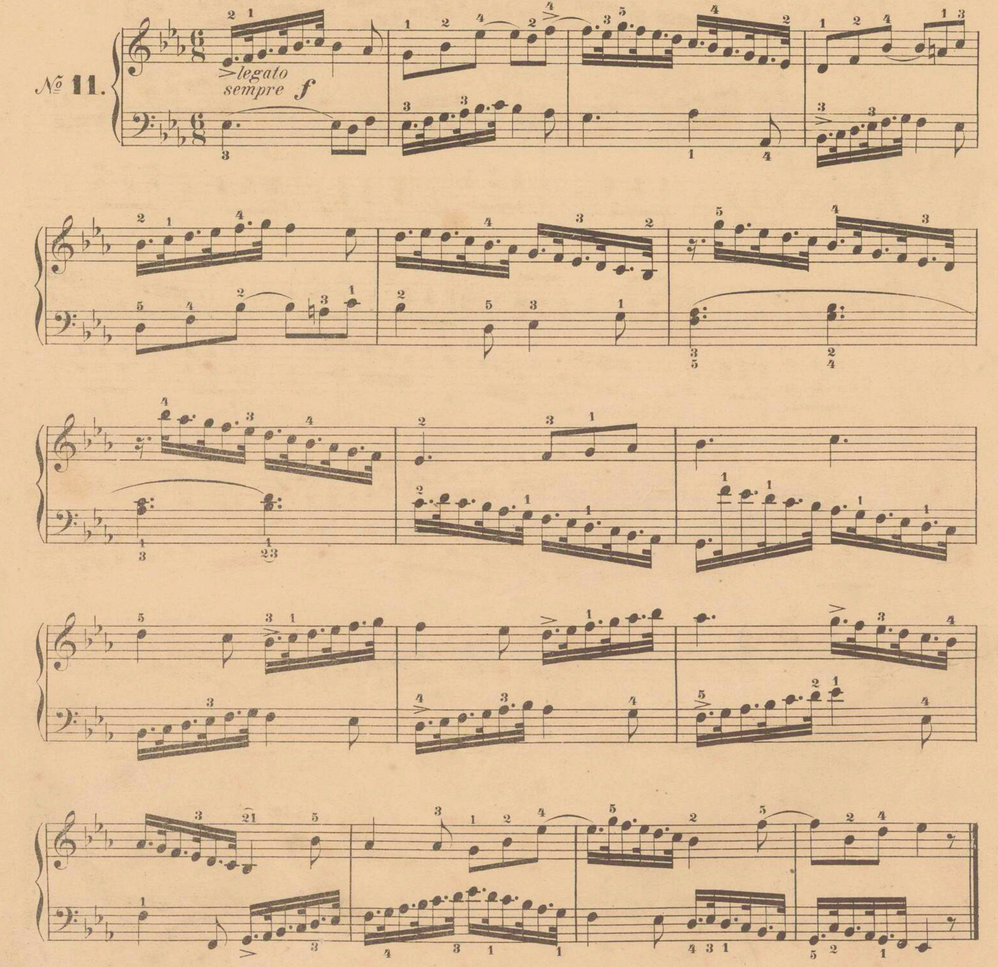



Es major.



Sostenuto e marcato.
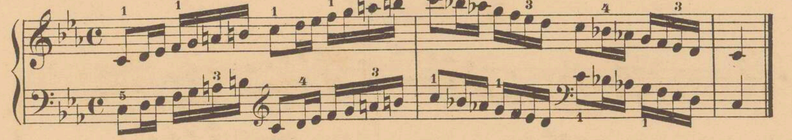
№ 11.



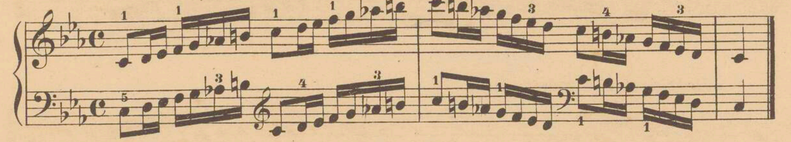





M.

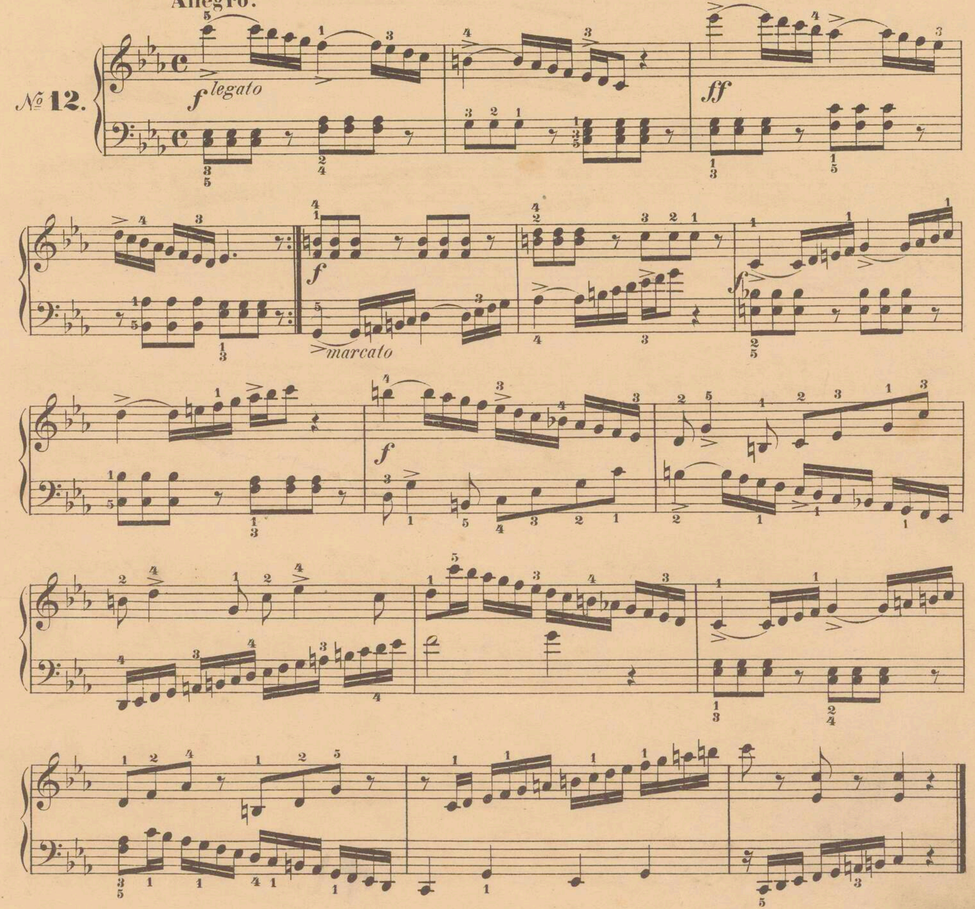


H.
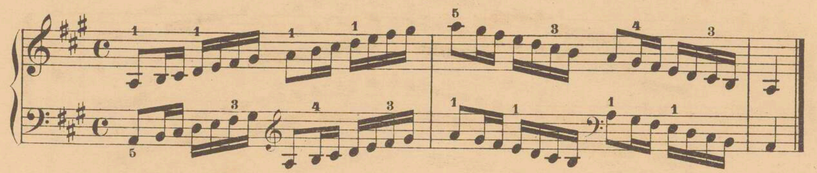


Allegro.

№ 12.
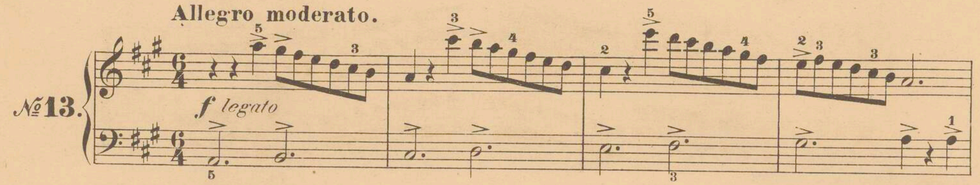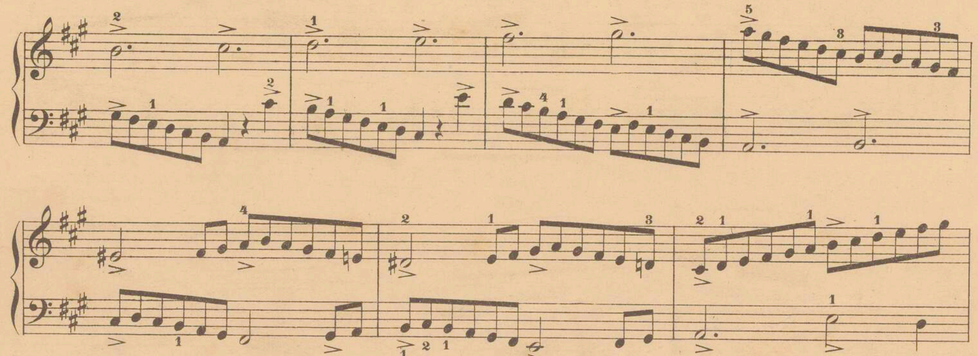


A major.
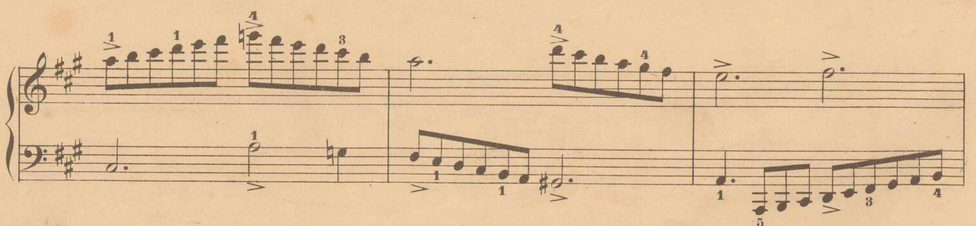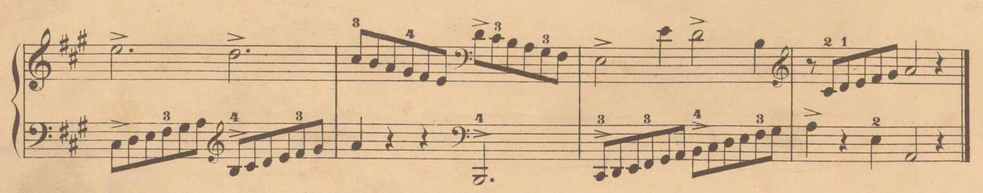


Allegro moderato.

№13.
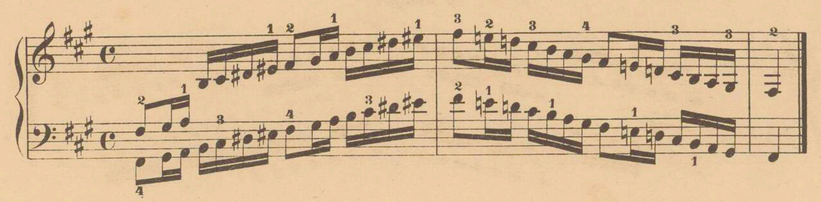












Fis minor.
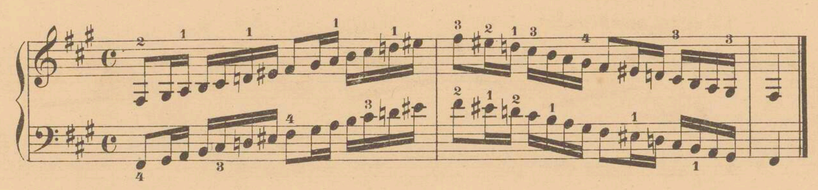
M.

M.
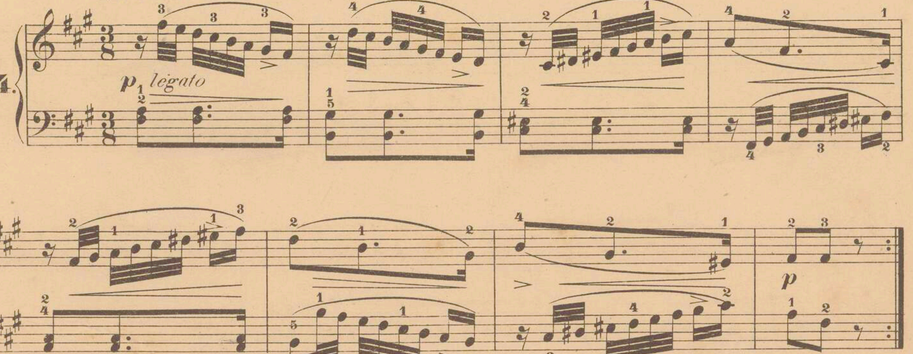


H.

H.
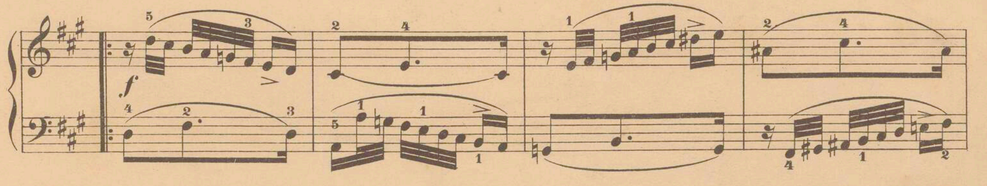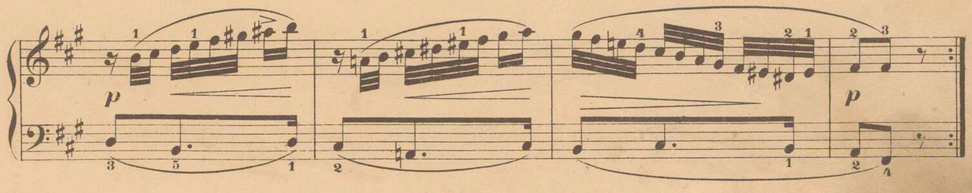


Moderato.

№14.









As major.

Andantino.

№15.

*f legato*





F minor.

*M.*

M.

*H.*

H.

Allegretto.

№16.

*legato*

*p*

*dimin.*

*cresc.*

*mf*
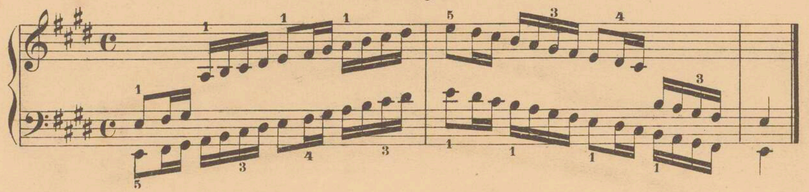
*dimin.*

*p*

*mf*

*p*
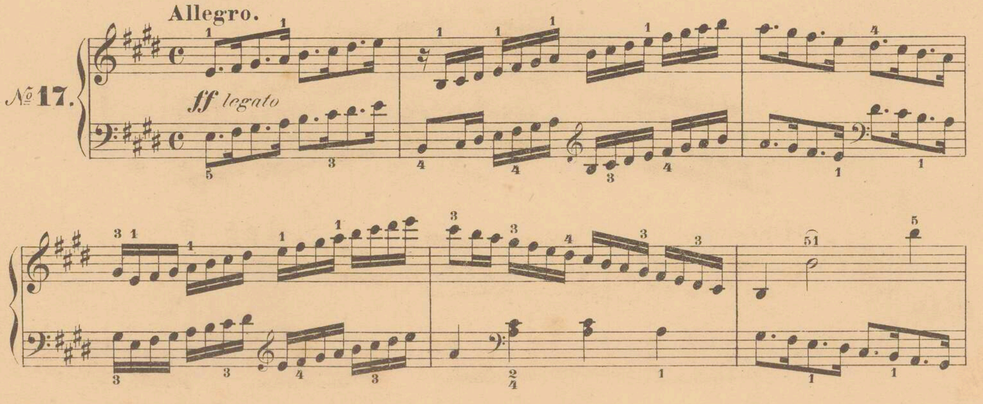
## E major.
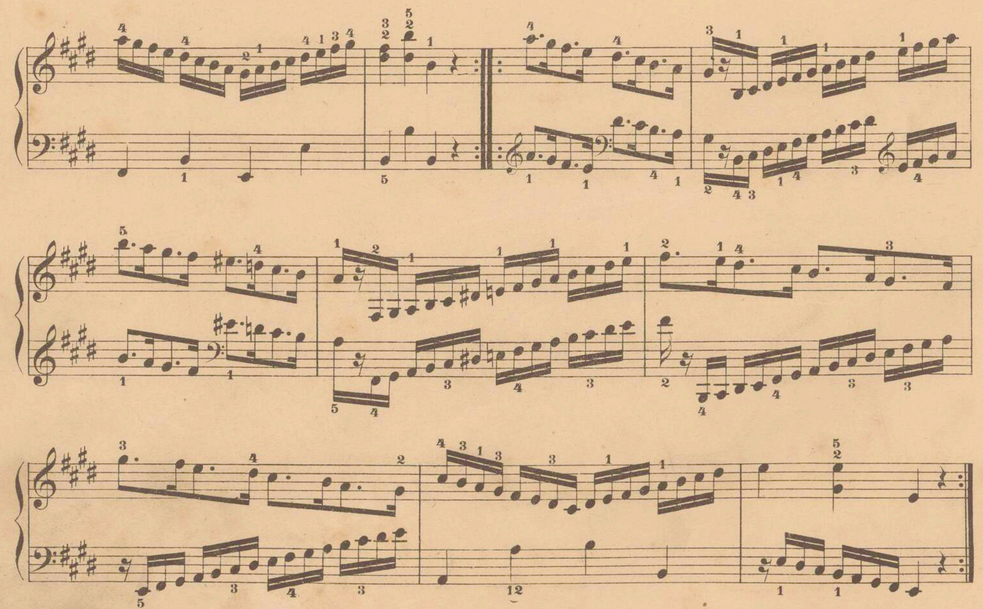


## Allegro.

№ 17.

*ff legato*
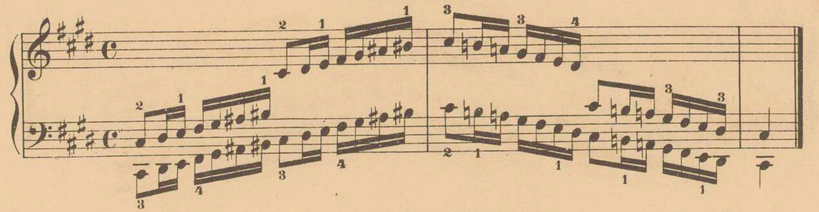








## Cis minor.
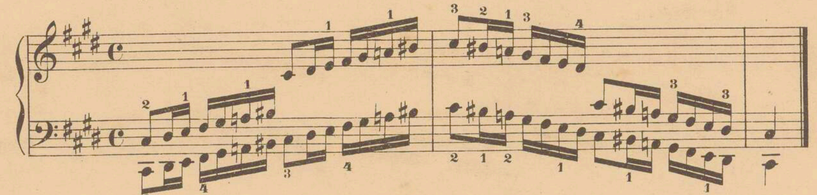
*M.*

M.



*H.*

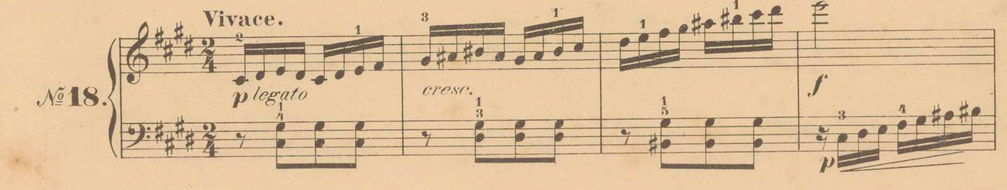
H.
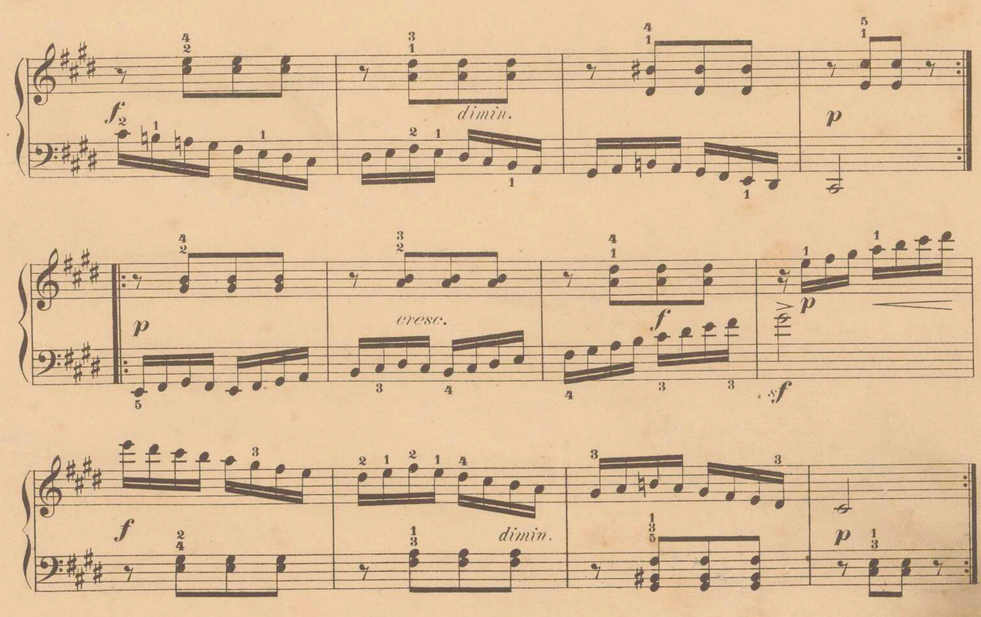


## Vivace.

№ 18.

*p legato* *cresc.* *f* *p*





## Des major.

## Allegro.

№19.

*p legato cresc.* *dimin.*

*cresc.* *dimin.* *f* *dimin.*

*cresc.* *f* *dimin.*

*p* *fp* *cresc.*

*dimin.* *cresc.*





## B minor.

*M.*

M.

*H.*

H.

## Allegretto.

№20.

*mf legato*

*mf*
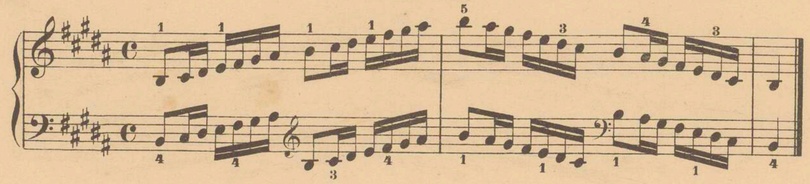
*p*

*mf*

*mf*

*mf*
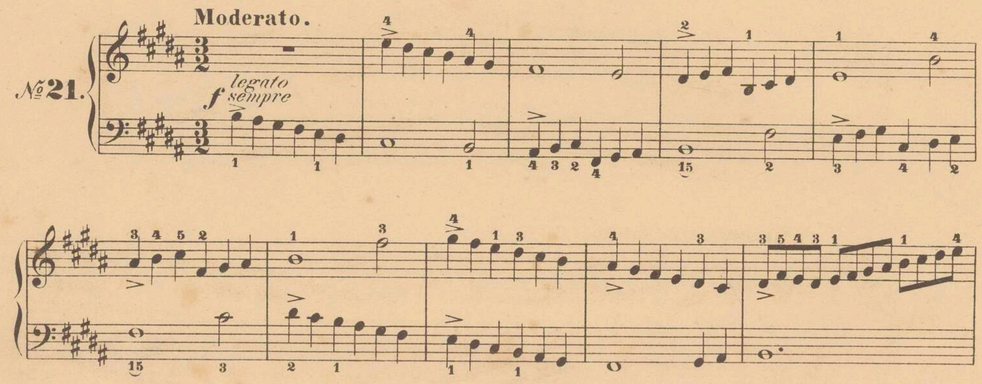
## H major.
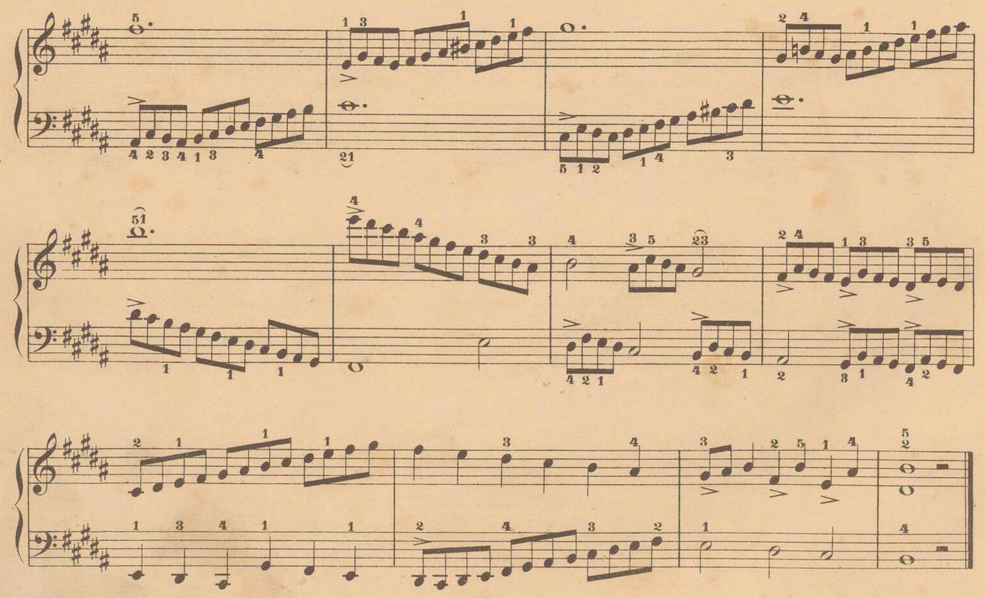


Moderato.

№21.

*f legato sempre*
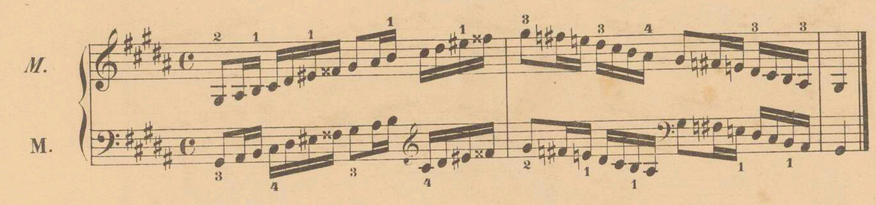








## Gis minor.

M.
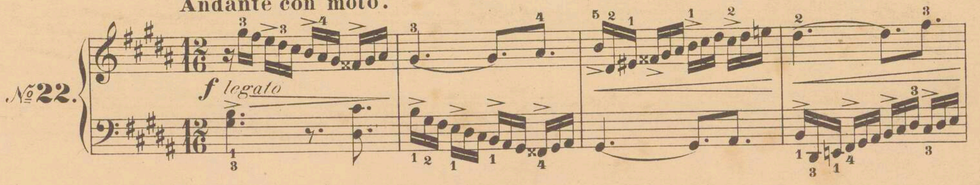
H.
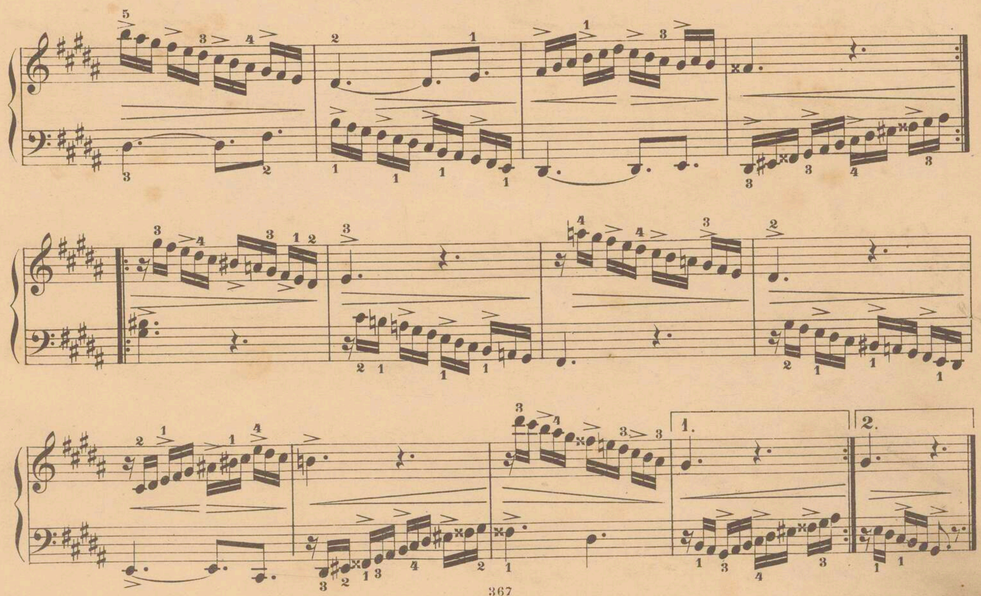


Andante con moto.
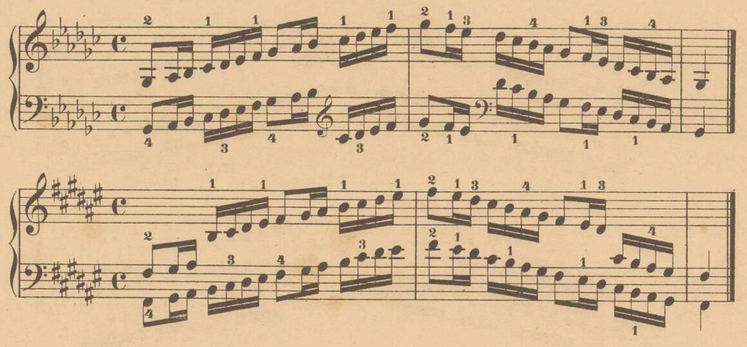
№22.

*f legato*



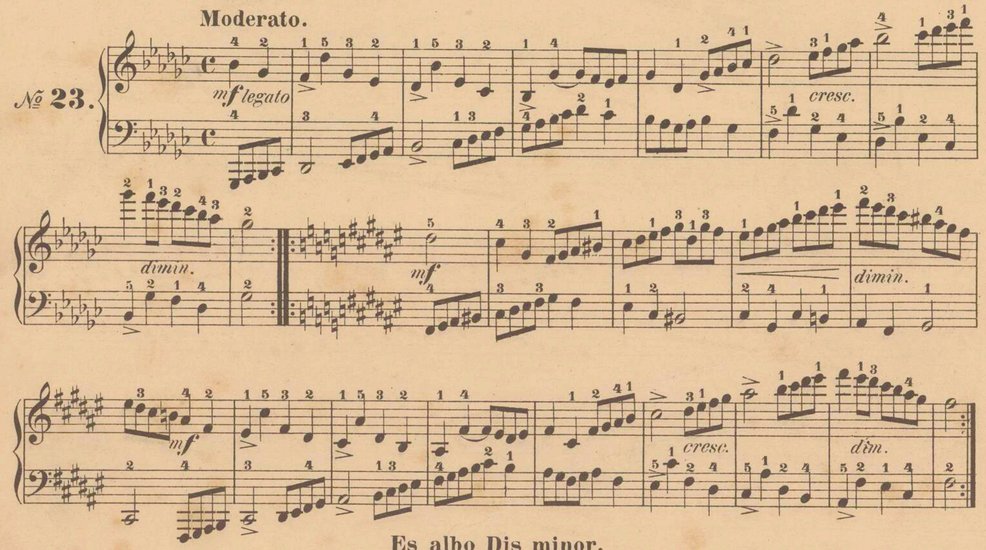


## Ges albo Fis major.



Moderato.
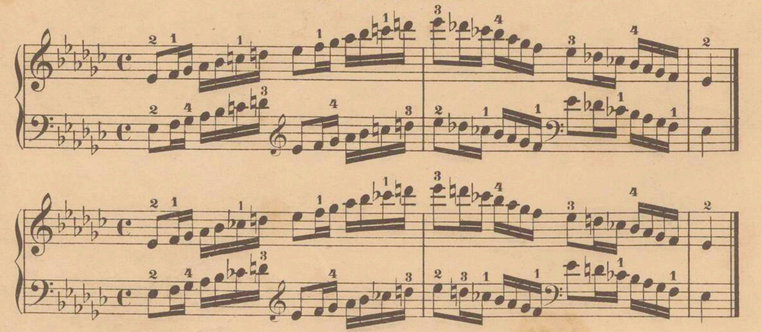
№ 23.




## Es albo Dis minor.

M.

H.
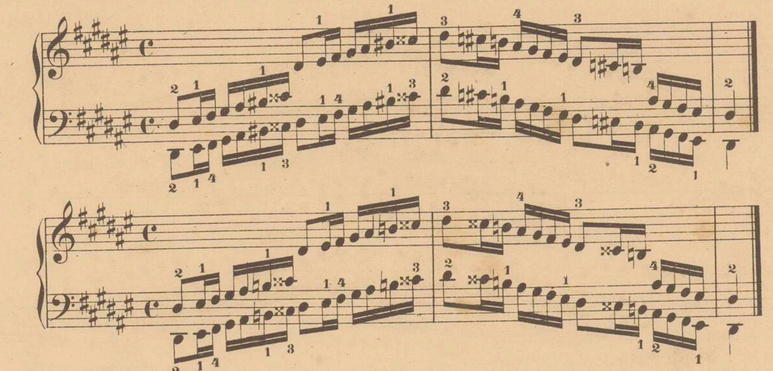






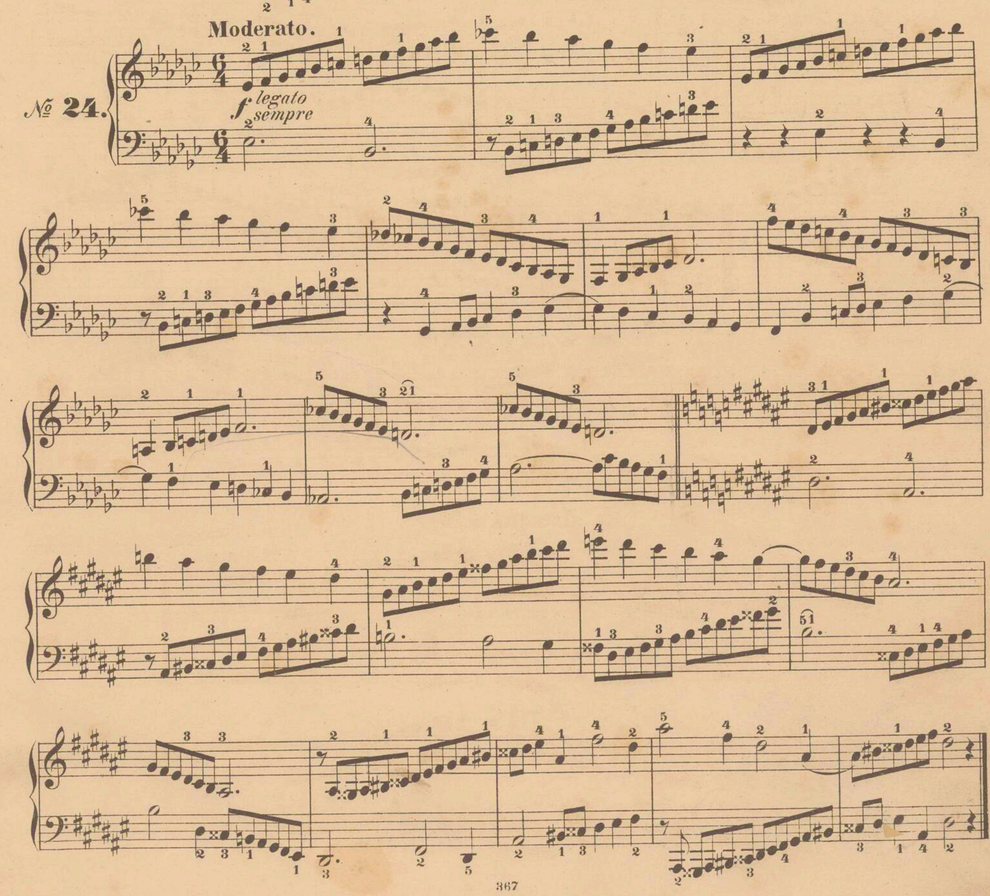
M.

H.

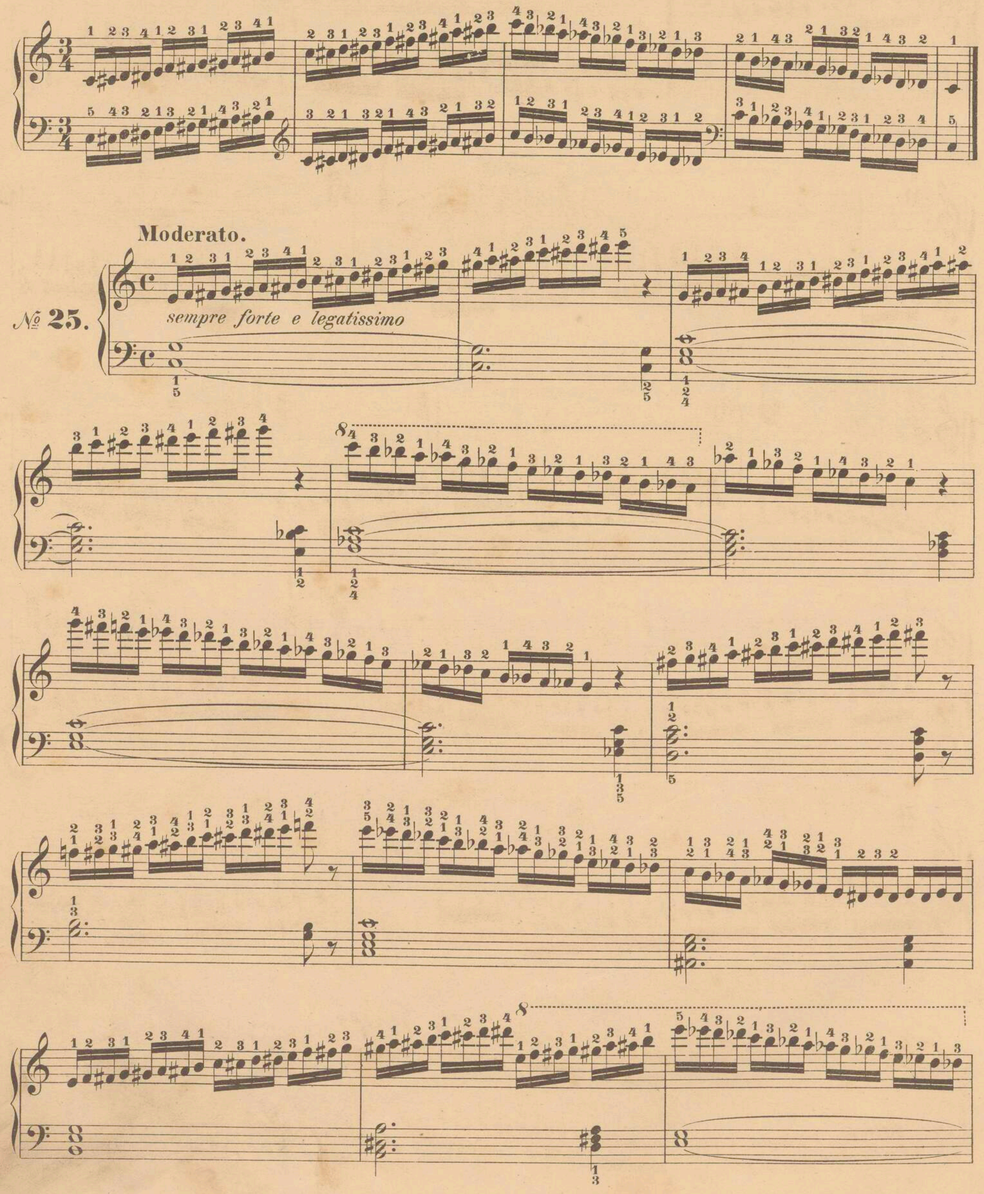


Moderato.

№ 24.
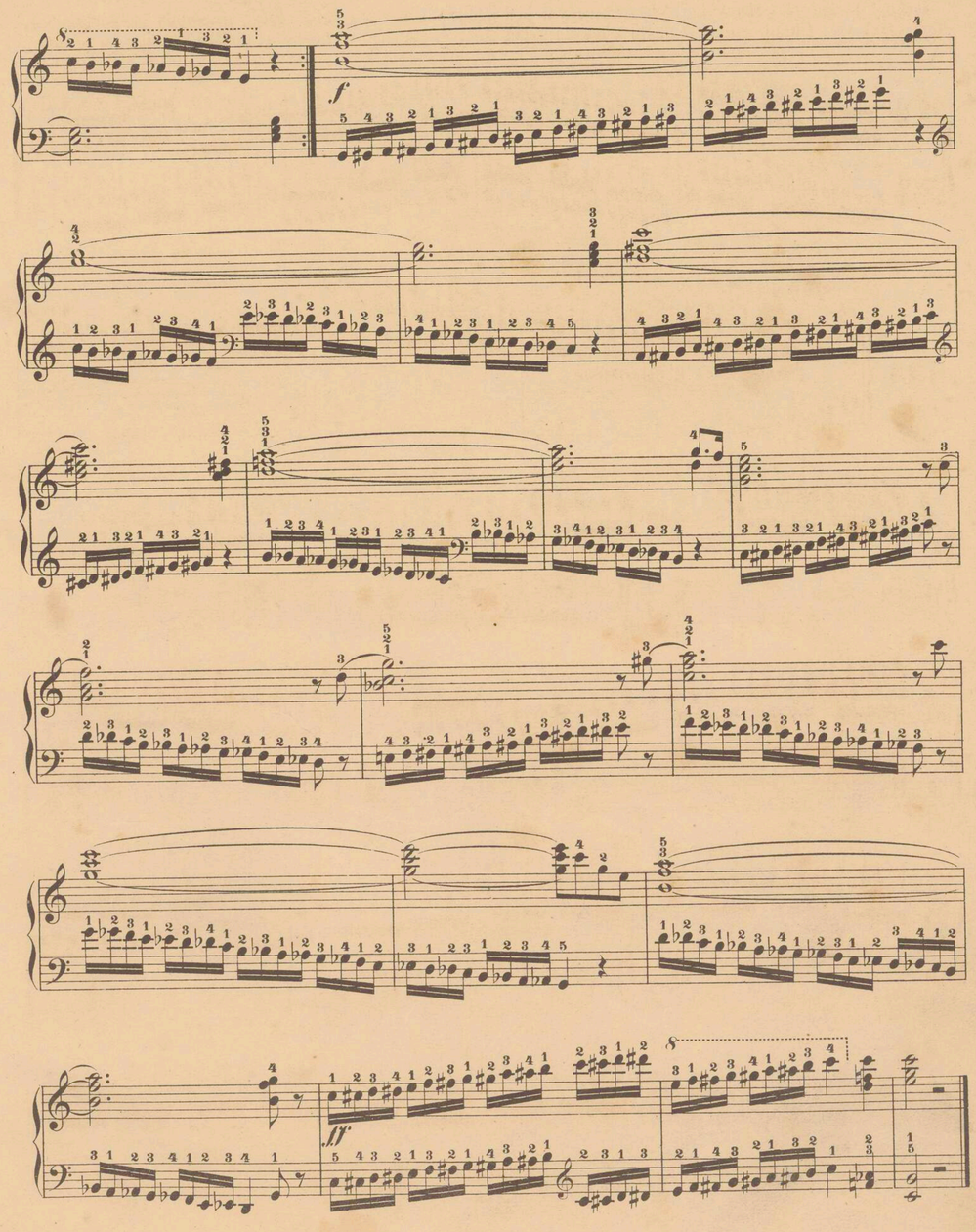


Podany tu sposób palcowania, obrachowanym jest na grę ścisle wiązaną, którą uważamy za podstawę gry fortepianowej. Układ mający na celu większą szybkość i świetność wykonania, należy odłożyć na później.





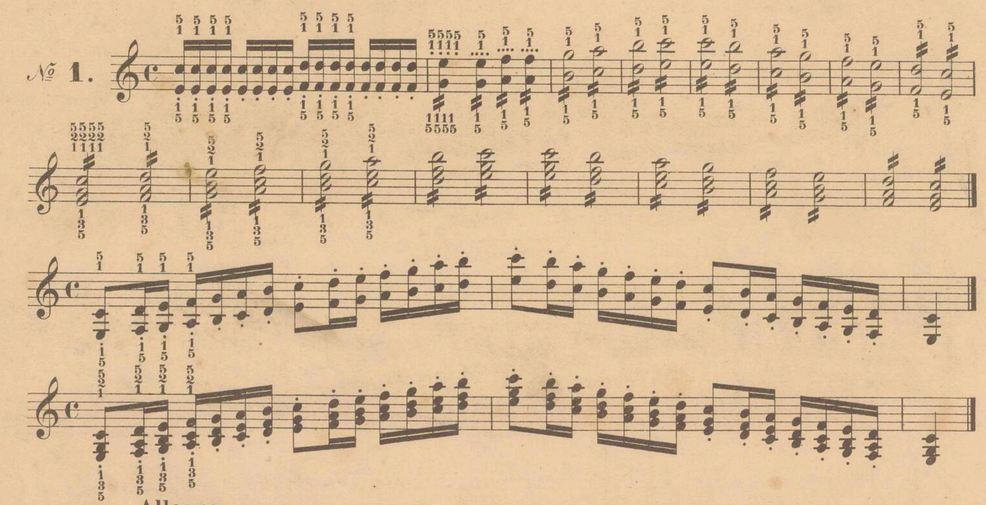





## § 39.
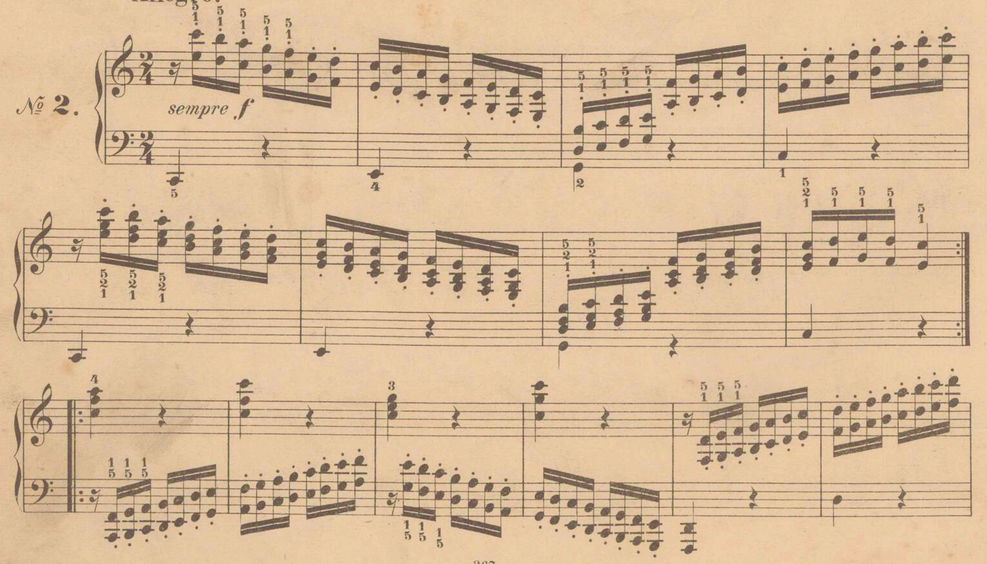
Wyrobiwszy sobie za pomocą podanych tu ćwiczeń, należytą sprężystość i samoistność palców, można przystąpić do wyrobienia lekkości ręki w zgięciu. Do tego posłużą nam wskazane tutaj ćwiczenia techniczne i po nich następujące Etiuda, Seksty oraz akordy sekstowe, — które powinny być wykonane z utrzymaniem jaknajwiększego spokoju ramienia i swobody w zgięciu ręki, przez szybkie opuszczanie i podnoszenie tejże. Ćwiczenia na oktawy nie uważamy za stosowne, ponieważ zamała ręka niepozwala na swobodne ich wykonanie, nienaturalnie zatem wyprężenie ręki mogłoby szkodliwie wpłynąć na stawy palcowe.

№ 1.



Allegro.

№ 2.








## § 41

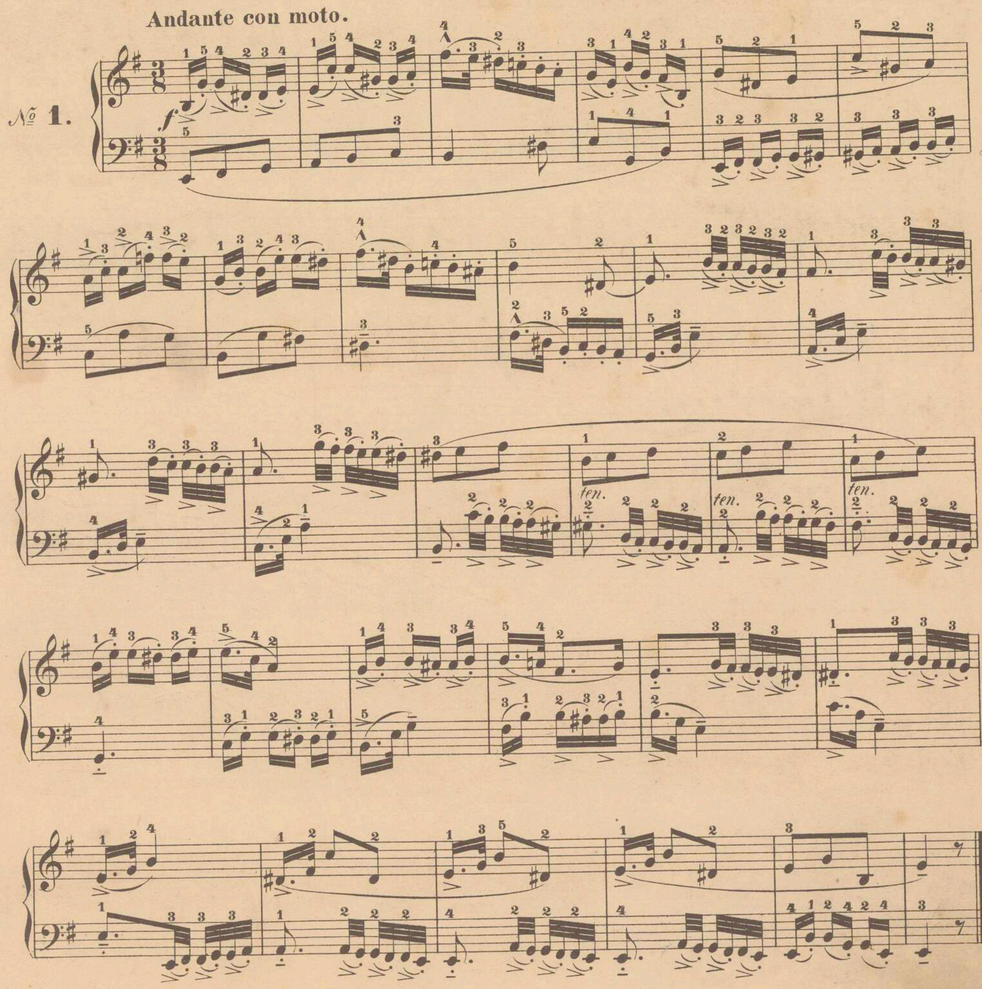
## Ćwiczenia na frazowanie.

Przedewszystkiem zalecamy uczącemu się, by zwracał uwagę na jaknajdelikatniejsze akcentowanie nut, wymagających tego z powodu rytmu, lub i tych, które w melodyi zajmują jakąś ważniejszą rolę. Tylko przez plastyczne upostaciowanie gry, unikniemy gry niejasnej i zamazanej pod względem rytmu, a zczem tak często się spotykamy.

Odróżniemy dwa rodzaje akcentów: rytmiczny, który pada sam przez się na nuty zajmujące ważne (mocne) części taktu, melodyjny nie zawsze padający na ważne części taktu, ale na inną słabszą.

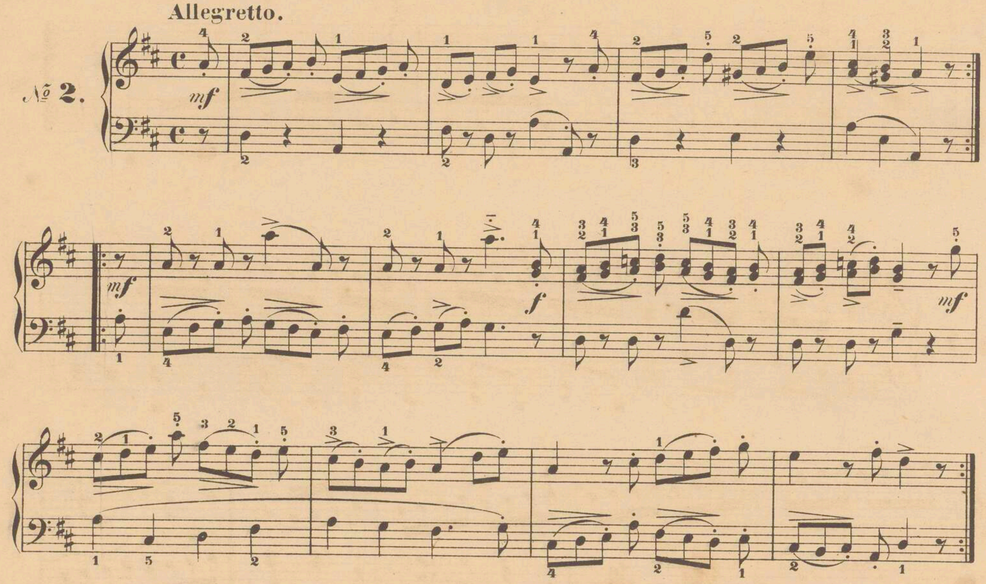
Andante con moto.

№ 1.



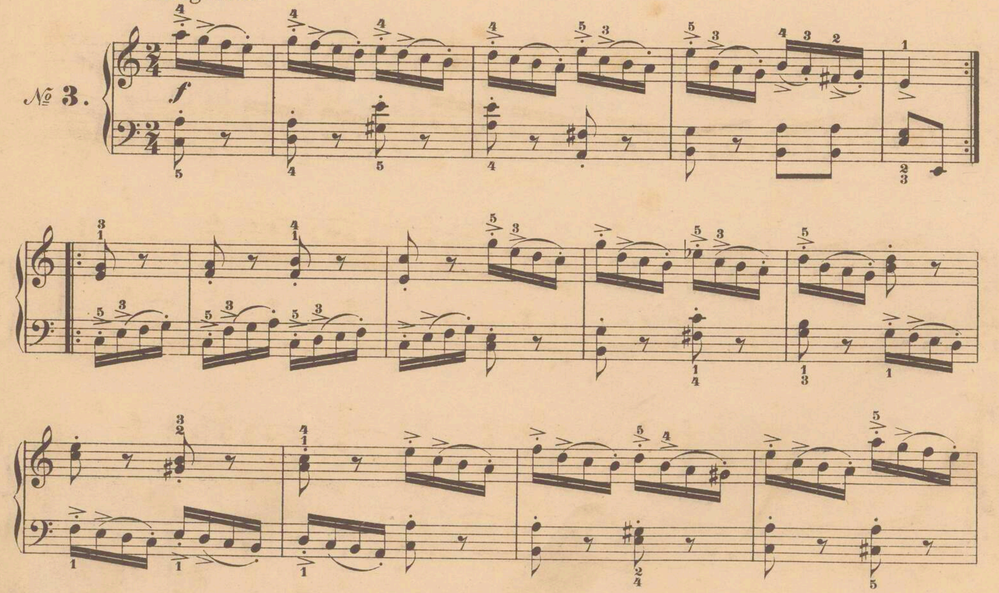
Allegretto.

№ 2.
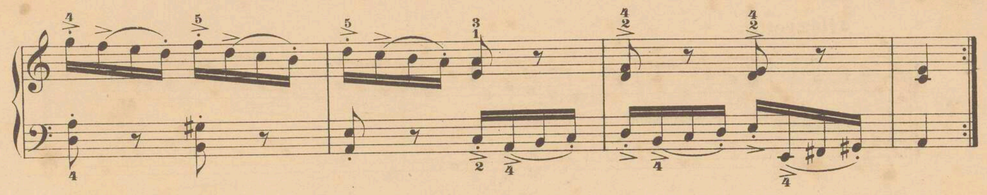



Allegretto.

№ 3.
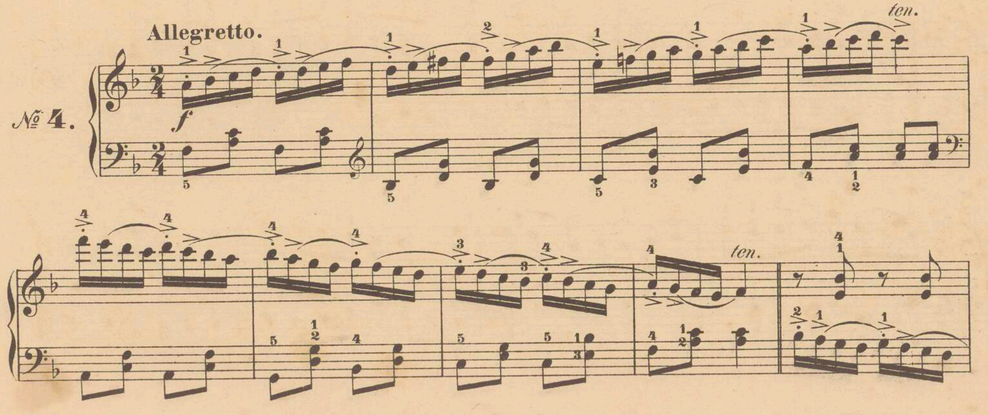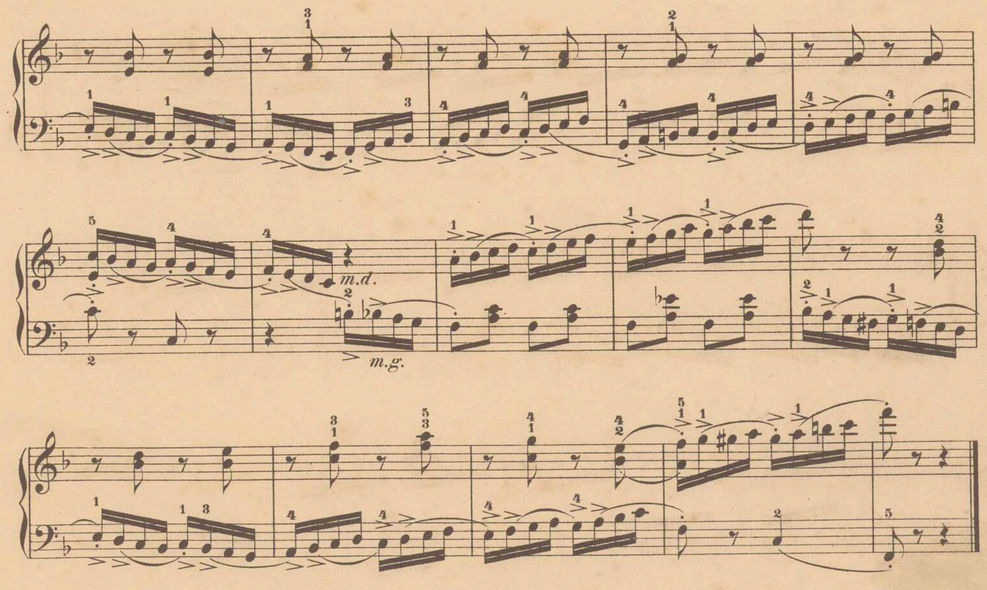









Allegretto.

№ 4.






## № 5.

Allegretto.

*p*

*mf*

*p*





## № 6.

Moderato.

*f*

*ten.*

*f*

*sf*

*sf*

*sf*

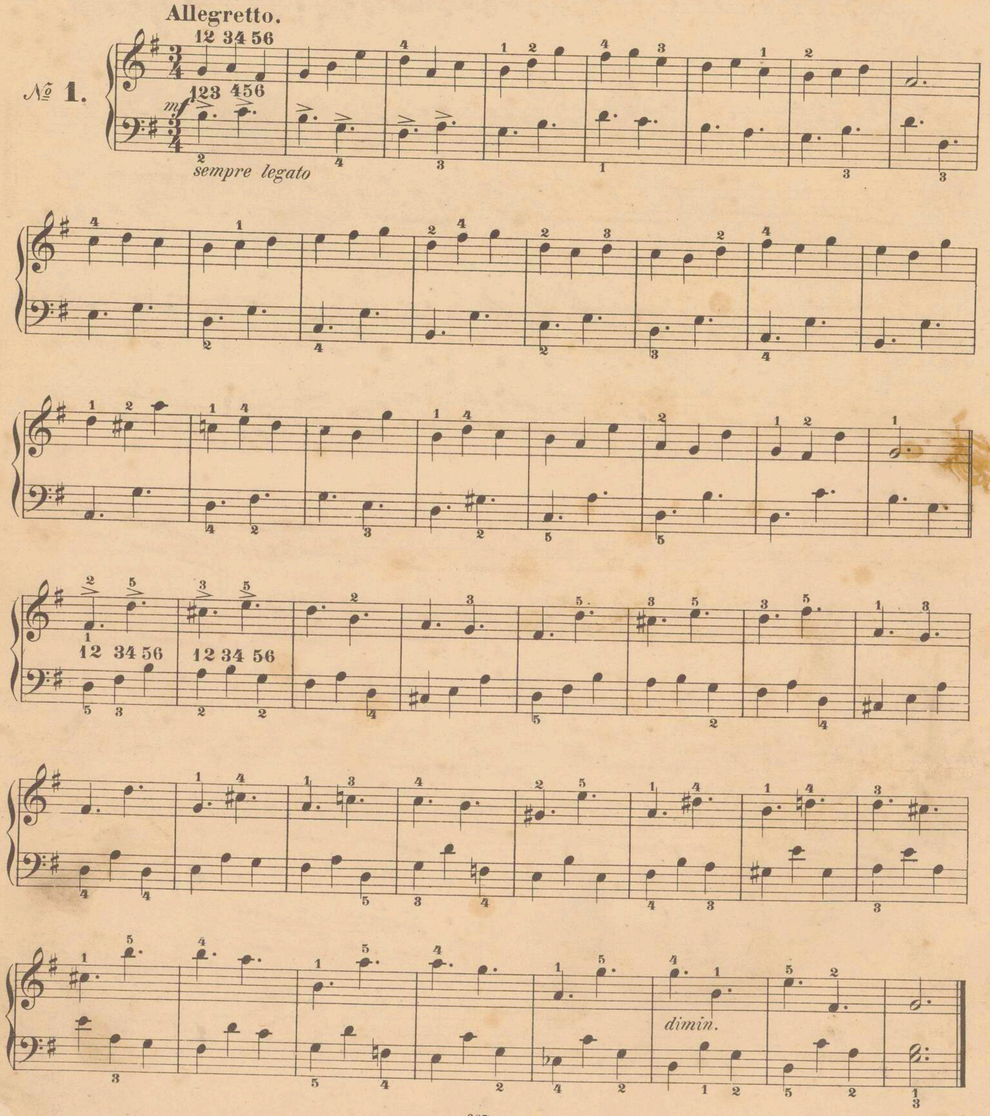
*sf*

## § 42.

## Ćwiczenia rytmiczne, Wykonanie dwójek przeciwko dwójkom.

Ćwiczenie powyższe, należy grać z początku bardzo wolno licząc według cyfr wskazanych na 6 ósemek; potem coraz prędzéj przyspieszać, dopóki górne nuty nie wystąpią jako trójki, niższe zaś jako równe dwójki. Przytem pierwszą tylko część taktu liczyć się powinno.

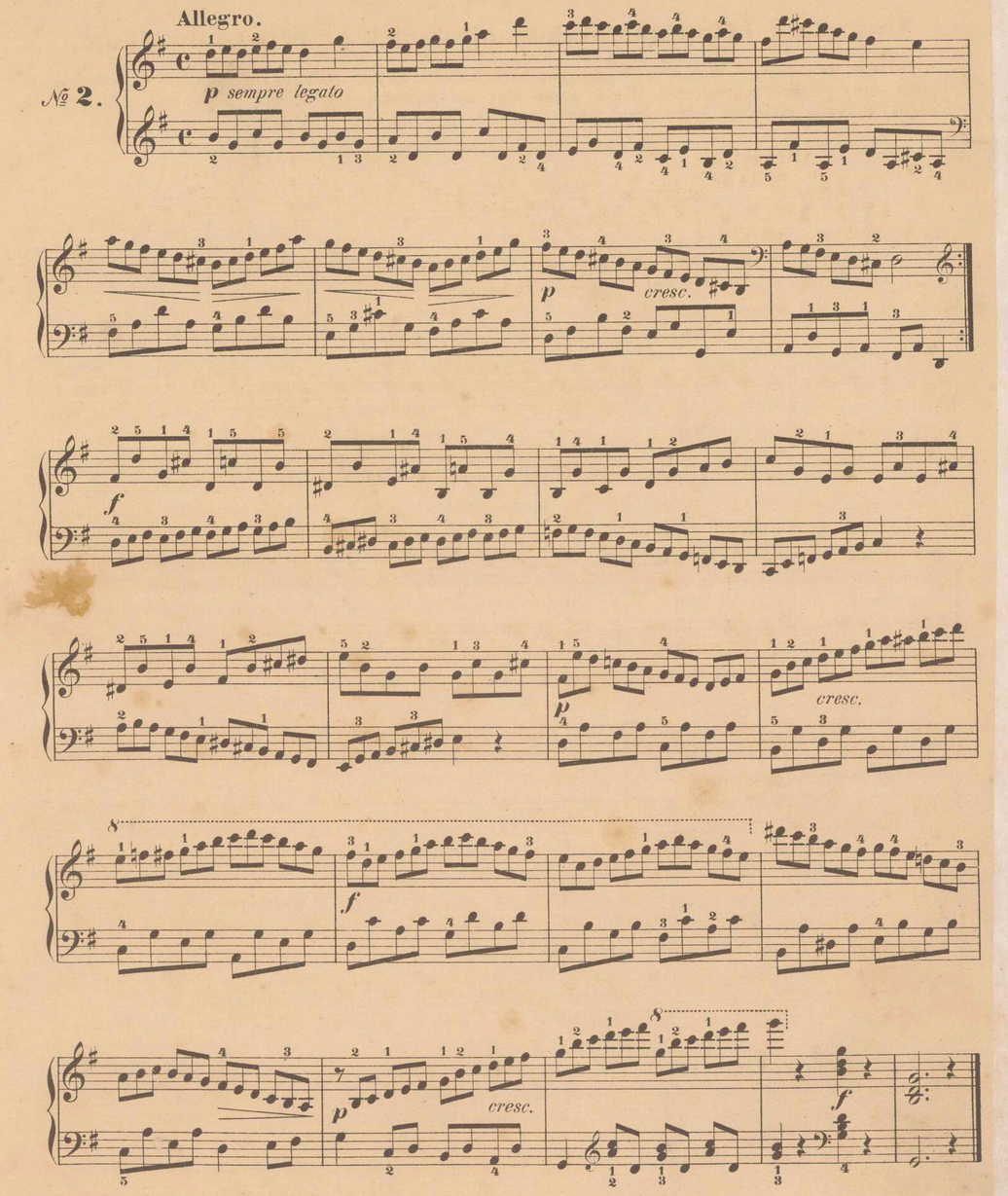
№ 1.








№ 2.



M 30709

## Jeszcze słówko od tłomacza.

Kończąc niniejszą pracę, wypada mi jeszcze dorzucić kilka uwag, dotyczących dalszego kierunku przed siębranych studyów. Uczeń doprowadzonym został do punktu od którego może się smiało zabrać do trudniejszych już Etiud Czernego, Cramera, 24 ćwiczeń na gammy Clementiego etc. Teraz dopiero może zacząć grać gammy przez całą klawiaturę, w rożnych pozycyach, seksty, decymy, tercyi, i w kierunku odwrotnym. Gammę chromatyczną również powinien sobie przyswoić z różnym układem palców przez co jedynie może nabrać rozmaitości w kolorycie uderzenia. Zalecamy w tej epoce studya nad koncertami i innemi solowemi utworami Mozarta, Hummla, Kalkbrennera, Moschelesa. ZKoncertów radzimy brać na początek pewne tylko ustępy solowe, aby zbyt długiemi sztukami nie forsować ręki jeszcze niezbyt wprawnej. Radzimy ją przyzwyczajać powoli do pokonywania większych trudności technicznych, klassyczne utwory przeplatając salonowemi sztukami przystępniejszej treści, byle jednak w wyborze dobremu smakowi nie ubliżać. Nawet z Chopina dadzą się użyć niektóre Ronda i waryacye z pierwszej jego epoki. Co do Nokturnów, Mazurków, Walców i.t.p. lirycznych utworów tego autora, to wręcz przeciwni jesteśmy temu, by karmić niemi zbyt młodociane umysły, gdyż do oddania wszystkich subtelności mistrza zwłaszcza w lirycznych jego kompozycyach, trzeba już samodzielności i dojrzalszego umysłu. Według mego zdania, Chopin, niepowinien służyć za rodzaj ćwiczenia dla grających miernie; uważać go raczej należy za ostateczne studyum dla skończonych niemal artystów. Zdarzają się zwłaszcza talenta które mogą mechanizm bardzo wcześnie i w wysokim stopniu rozwinąć, pod względem jednak intelligencyi niedojrzały do zdrowego pojęcia genialnych pomysłów Chopina, który każdą drobnostkę ubiera w szatę wykwintną, a zatem nieznosi gry suchej, bez wyrazu. Przedwczesne karmienie ucznia tą strawą, wyrobi w nim niesmaczną przesadę a nawet na technikę jego, może wpłynąć niekorzystnie. Uwagę te piszę jedynie w celu uchronienia Mistrza będącego najwyższą naszą chlubą, od fałszywego stanowiska jakieby mógł zająć wskutek niewłaściwego wprowadzenia go w zakres nauki. Niech lepiej mniej będzie grywanym, ale za to pojętym tak, jak być powinien. —

W utworach Beethovena, niemniej należy zachować ostrożność w wyborze. Sonaty zwłaszcza jak np. Cis-minor dzieło 27, Sonata As-major dzieło 26 i inne w których duchowa strona przeważa i wymaga gry wykończonej i poetycznego oddania, nie powinniśmy powierzać uczniom choćby i pod względem techniki byli już znacznie posuniętymi, gdyż do oddania takich utworów wymaga się już pewnej indywidualności. Utwory Seb. Bacha i Haendla, według mego zdania, nie powinny służyć za środki kształcące jedynie mechanizm, jak to wielu z nauczycieli sądzi. Do tych arcydzieł nie radzimy przystępować aż po należytem przygotowaniu ucznia, pod względem muzykalnym, by mógł zrozumieć i ocenić wszystkie piękności harmonicznych kombinacyi: nauczył się grać te utwory z poezyą, a nie czysto po rzemieślniczemu. w tempie najczęściej za szybkiem zacierającem jasność w prowadzeniu pojedynczych głosów.

W końcu jeszcze dodać muszę, że wyrzucając z części drugiej szkoły *pp*. Stark i Lebert znaczną część Etiud. uczyniłem to jedynie dlatego aby uczeń mógł także studyować innych autorów jak Bertini, Czerny, Cramer. Clementi etc. Dobrzeby było aby nauczyciel przy niniejszej szkole mógł użyć Etiud podanych systematycznie z rożnych autorów, przez Professora konserwatoryum Petersburgskiego Lütchg'a wyszły one w 12 poszytach. Metoda ta, zalecaną została niedawno przez Warszawskie konserwatoryum.

**Władysław Żeleński.**

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI

M 30709

# Wielka

teoretyczno praktyczna

# Szkoła na Fortepian

Systematyczn… …ych początków

1szej i 2gi… …tepianowéj

## Dra Lebe… …a Starka

Profesorów … …uttgardzie

Wła… …ego

Rudolfa Strobl'a

Profesora Warsz. Konserw. Muzyczn.

Część I osobno Rsr. 3.60. — Cena Rsr. 5. — Część II osobno Rsr. 2.

WARSZAWA,

NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICK'A.