SZKOŁA

Systematyczny wykład gry na fortepianie

Wincentego Kruzińskiego.

SZKOŁA

CZYLI

Systematyczny wykład gry na fortepianie

UŁOŻONY

NA ZASADACH NOWOCZESNYCH BADAŃ DYDAKTYKI, TECHNIKI I ESTETYKI TEGOŻ INSTRUMENTU,

SERYA I.

Mieści w sobie: A) Uwagi i wskazówki dydaktyczne, techniczne i estetyczne gry fortepianowéj. B) Poznanie pierwszych zasad muzyki. C) Spis dzieł muzycznych, które obok Szkoły niniejszéj mogą z pożytkiem być użyte. D) Mały słownik wyrazów używanych w muzyce. E) Zasady palcowania i mechanizmu w 434-ch przykładach. F) 46 przykładów (etiud i sztuczek) służących do rozwinięcia smaku.

PRZEZ

Wincentego Kruzińskiego,

Nauczyciela harmonii i gry fortepianowéj w Warszawie.

WŁASNOŚĆ I NAKŁAD AUTORA.

Cena rubli 2.

WARSZAWA,

Skład Główny w Księgarni i Składzie Nut Ungra i Banarskiego,

przy ulicy Krakowskie-Przedmieście Nr. 443 (71), naprzeciw Resursy Obywatelskiéj.

W DRUKARNI JANA JAWORSKIEGO, — KRAKOWSKIE-PRZEDMIEŚCIE Nr. 415.

Biblioteka TNP im. Zielińskich

Muz. 193

Дозволено Цензурою.

Варшава, 22 Февраля 1873 года.

Prawo tłumaczenia niniejszéj Szkoły na język rossyjski i francuzki zastrzegam sobie.

Autor.

Wielmożnemu

ADAMOWI MÜNCHHEIMER

DYREKTOROWI OPERY POLSKIÉJ

w Warszawie,

NINIEJSZĄ PRACĘ

w dowód głębokiego szacunku

poświęca

Autor.

PRZEDMOWA.

Celem niniejszego dzieła jest, ażeby naszéj młodzieży podać w przystępniejszéj formie i według nowszych poglądów pewien zasób zdobyczy, jaki tegoczesni mistrzowie i nauczyciele tego instrumentu, zrobili—tudzież, by przyjść w pomoc osobom mającym zamiar trudnić się nauczycielstwem, a potrzebującym zwykle w początkach pewnych wskazówek i stosownego podręcznika; oraz takim osobom, które mając pewne już początki, przy najlepszéj jednakże chęci daléj postąpić nie mogli, nie mieli bowiem pod ręką ani nauczyciela, ani stosownego dzieła. Te wszystkie uwagi skłoniły nas do głębszego zastanowienia się nad dziełami tego rodzaju, stanowiącemi epokę w dziedzinie nauki gry fortepianowéj, począwszy od *K. F. E. Bacha*, *F. W. Marpurga*, *D. B. Tuerka*, idąc do późniejszego *L. Adama*, *Cramera*, *Hummla*, *Kalkbrennera*, *Czernego* (Op. 500), po którym nastąpiły poważne objętością, bogate treścią kompilacye, jak szkoła *Moschelesa* i *Fetisa*, *H. Bertiniego*, a w końcu (1850 r.) *Leberta* i *Starka*. Zapoznawszy się z poglądami naszych pedagogów muzycznych, jak *Kurpińskiego*, *Kozłowskiego*, *Nowakowskiego*, *I. Dobrzyńskiego*, *Sikorskiego* i *Ant. Kątskiego*, rozpatrzywszy się w dziełach traktujących estetykę, dydaktykę i technikę wyłącznie fortepianu przez *A. Kullaka*, *L. Koehlera*, *Dr. Fr. Brendela*, *Wiecka* i innych pedagogów; rachując się ściśle z doświadczeniami wynikającemi z praktyki naszéj nauczycielskiéj, doszliśmy do przekonania, iż nasze dzieło opracowane na powyższych źródłach, może przynieść pożytek ogółowi uczących się.

Zdanie nasze potwierdzili kompetentni sędziowie, uznając ćwiczenia zawarte w téj szkole w ogóle za dobre, niektóre nawet za wyborne, te szczególniéj, które zostały poczerpnięte z wzorowych dzieł niemieckich. Rozdział traktujący o zasadach muzyki, staraliśmy się przedstawić krótko i jasno; rozdział o palcowaniu i mechanizmie jest ściśle systematycznie przeprowadzony i urozmaicony, dla tego, by ćwiczenia te z natury swéj suche i nudne a jednak *konieczne*, więcéj zajmowały umysł ucznia. Dotychczasowy bowiem sposób uczenia wymaga od tych ćwiczeń wyłącznie gimnastyki ręki i palców, przy czém ucho, jak wiadomo, nie wiele korzysta,—słuchając 5 tonów ciągle w jedném kółku. Oko zaś niewidząc tu innych nut, jak *C* do *G*, nie nabiera wprawy w czytaniu. Rozdział zawierający 46 przykładów, służących do rozwinięcia smaku uczni, jest poniekąd systematycznym wyciągiem z dzieł znakomitych pedagogów, kompozytorów, jak *Bertiniego*, *Clementiego*, *Hummla*, *Dobrzyńskiego* i innych. Nauka tych trzech głównych rozdziałów *B*, *E* i *F* powinna iść stopniowo z sobą w parze, a nie każdego z osobna; tylko bowiem razem prowadzona, wpłynie korzystnie na rozwój gry fortepianowéj.

W. Kruziński.

SPIS TREŚCI.

A) Uwagi i wskazówki dydaktyczne, techniczne i estetyczne gry fortepianowéj.

I. Nauczyciel.
II. Uczeń.
  A) Teorya układu ręki (dwa drzeworyty).
  B) Postawa ciała i ramion przy fortepianie.
  C) Oko i ucho ucznia.
III. Fortepian, o rodzajach uderzeń w klawisze, siła tonu.
  A) O rodzajach uderzeń w klawisze (trzy drzeworyty).
  B) Siła tonu.
IV. Muzyka.

B) Poznanie pierwszych zasad muzyki.

I. O nutach, pięcioliniach, kłamrze i kluczach.
II. O nazwiskach nut.
  A) Nuty klucza skrzypcowego.
  B) Nuty klucza basowego.
III. Poznanie klawiatury i ôktaw.
IV. Postać nut i ich wartość. Pauzy.
V. O punkcie i punkcie podwójnym.
VI. Łącznik. Korona.
VII. Staccato.
VIII. O mierze czasu i takcie.
IX. O wyrazach oznaczających wolniejszy lub szybszy ruch w mierze czasu.
X. O przenośnikach (znakach transpozycyjnych).
XI. O odległościach (interwalle).
XII. O gamach, tonacyi i rodzajach tonu.
XIII. O powtórnikach, odsyłaczach i innych znakach w utworach.
XIV. O muzycznym akcencie i o znakach deklamacyjnych.
XV. O synkopach.
XVI. O ozdobnikach i trylu.
XVII. O akordach i sposobie ich wykonywania na fortepianie.
XVIII. O skróceniach w pisowni nut.
XIX. Tremolo.
XX. O pedałach.
XXI. O metronomie.
XXII. O przekładaniu rąk podczas gry fortepianowéj.

C) Dzieła muzyczne, które obok Szkoły niniejszéj mogą z pożytkiem być użyte.

I. Na dwie ręce.
II. Na cztery ręce.

D) Mały słownik wyrazów używanych w muzyce.

E) I. Zasady palcowania i mechanizmu w 434 przykładach.
II. Szeroki (odsiebny) i ścisły (dosiebny) układ palców.
III. Ćwiczenia z posuwaniem rąk.
IV. Ćwiczenia *staccatowe* mające na celu kształcenie stawu wśródręcznopalcowego, palcowego i napięstkowego.
V. Dalszy ciąg ćwiczeń z posuwaniem ręki; cicha zamiana palców na jednym klawiszu.
VI. Podkładanie i przekładanie palców.
VII. Gama chromatyczna.
VIII. Szyki toniczne czyli gamy majorowe i minorowe. Kadencye i ćwiczenia akordowe.

F) 46 przykładów „(etiud i sztuczek) służących do rozwinięcia smaku.

ŚWIADECTWA.

Przygotowane do druku dzieło, pod tytułem: Szkoła czyli systematyczny wykład gry na fortepianie, *przez pana* Wincentego Kruzińskiego, *nauczyciela muzyki, przejrzałem i chętnie oświadczam tu, że odznacza się, w ogólności, układem praktycznym i jest traktowane z głęboką znajomością przedmiotu; w szczególności zaś, wyróżnia się tém, że zasady* muzyki *jako też i* techniki fortepianowéj *umiejętnie zastosowane zostały do zasad dydaktyki w celu ułatwienia nauki, mianowicie początków.*

Uważam, że ta ze wszech miar starganna i pożyteczna praca będzie pożądanym nabytkiem dla nauczycieli i uczących się, i spodziewam się, że znajdzie jaknajszersze zastosowanie przy nauce gry fortepianowéj.

Józef Wieniawski.

Przejrzawszy sumiennie Szkołę na fortepian, *pana Wincentego Kruzińskiego, zaświadczam z przyjemnością, że dziełko to do początkowéj nauki fortepianu bardzo przydatném być może.*

Jan Kleczyński.

Szkoła na fortepian pana Wincentego Kruzińskiego, zalecająca się systematycznym układem, jasnością i zwięzłością, wsparta odpowiedniemi dobrze zestawionemi ćwiczeniami, odpowiada swojemu celowi, zasługuje na uznanie i jako owoc długoletniéj pracy i doświadczenia, przyniesie niewątpliwie korzyść uczącéj się młodzieży.

Ignacy Krzyżanowski.

Po przejrzeniu niniejszéj Szkoły na fortepian pana Wincentego Kruzińskiego, *miło mi jest zaświadczyć, iż sumienne to i na nowych badaniach techniki oparte dzieło, z wielką korzyścią dla uczących się gry fortepianowéj użytém być może.*

Adam Münchheimer.

A.) Uwagi i wskazówki dydaktyczne, techniczne i estetyczne gry fortepianowéj.

Tegoczesny rozwój nauki gry na fortepianie, wymaga bliższego określenia stanowisk wzajemnie się w nauce dopełniających, oraz na siebie oddziaływających, jak *Nauczyciela — Ucznia — Fortepianu — Muzyki*. Zanim więc przystąpimy do właściwego przedstawienia teoryi muzyki, i praktycznego jéj zastosowania do gry fortepianowéj, przedewszystkiém musimy wyjaśnić cztery powyżéj przytoczone stanowiska, uwydatniając ich ważność, jak zarazem wpływ wywierany na dalszy przebieg dobrze prowadzonéj nauki.

I. Nauczyciel.

Będąc przewodnikiem całego muzycznego wychowania ucznia, oprócz gruntownéj znajomości swego fachu, znać jeszcze winien dydaktykę czyli sposób nauczania, do tego więc posłużyć mu może zgłębienie główniejszych zasad pedagogiki.

Nauczyciel opierając się na podstawie téj nauki, uniknie nietylko chwiejności w postępowaniu z uczniem, ale nadto wytworzy sobie łatwiéj pewien systemat, prowadzący go śmieléj na drodze nauczycielskiéj praktyki.

Dydaktyka wymaga od nauczyciela cierpliwości, umiejętnéj zachęty do nauki, łagodnego obejścia się z uczniem, obok wszakże stanowczego postępowania.

Następnie bacznéj uwagi na charakter i usposobienie ucznia, do których powinien się zastosowywać wykład naukowy, przytém uwzględniane także być winny: płeć, wiek i zdolności w ogóle uczniów.

Konieczną jest zasadą, aby w rozpoczętéj nauce, obrać dla ucznia pewną podstawę działania jako punkt wyjścia, który rozszerzając się poda uczącemu możność łatwiejszego zrozumienia i przyswojenia sobie stopniowo teoryi i muzycznéj praktyki. W rozwoju téż nauki należy: *rozpocząwszy od rzeczy łatwych, przejść nieznacznie do trudnych, od pojedyńczych do złożonych, rozdzielając treść nauki na pewne stopnie i małe całości*; tym sposobem poprzednie będą stanowiły fundament następnych, powtarzanych jedynie w większych i szerzéj już obrobionych rozmiarach. W ogóle naukę należy prowadzić spokojnie, nigdy zbytecznie nie pośpieszać, wymagając przeciwnie dokładnego wyuczenia się od ucznia, zwracać jednakże ciągłą uwagę na zajęcie jego umysłu, jak rozbudzanie zamiłowania, którego to celu dopiąć można przez *rozmaitość wykładu*. Z tego powodu potrzeba urozmaicać lekcye, biorąc obok *ćwiczeń technicznych*, naprzemian *lekkie* lub *poważne* sztuki. *Techniczne ćwiczenia* (gamy, pasaże, arfiki) nadają palcom pewność, siłę i zwinność, oku zaś szybkość czytania. Utwory *lekkiego charakteru* (fantazye z oper, łatwe nokturna, romanse, pieśni bez słów) ożywiając naukę podtrzymują uwagę ucznia, poważne zaś i głębsze kompozycye (sonatina, sonata, rondo, fuga), w których figury muzyczne imitacyjnie są używane, rozwijając pojęcie ucznia, przyczyniają się do większéj jego muzykalności. Oba rodzaje kompozycyi zapobiegają zarazem, jednostronnie prowadzonéj nauce, obznajmiając przytém ucznia z rozmaitością form i charakterów dzieł muzycznych. Sztuki i ćwiczenia studyowane przez ucznia, nie powinny nigdy przechodzić siły jego mechanizmu, w przeciwnym razie albo się go zniechęca, lub niekorzystnie wpływa na rezultat nauki. Obie téż strony gry fortepianowéj *mechaniczna* i *muzykalna*, jednocześnie muszą być posuwane; stosownie więc do rozwoju mechanizmu i środków technicznych ucznia, dawane mu będą i sztuki do studyowania, wówczas nastąpi równowaga materyi i ducha, środków i pojęć muzycznych.

II. Uczeń.

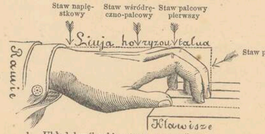
Pragnący korzystać z nauki, przedewszystkiem musi się uzbroić w *uwagę*, uwaga bowiem w muzyce jest tém konieczniejszą, że zarówno rozdziela się na czytanie nut i znaków, palcowanie, oraz na ekspresyę. Prócz tego uczeń winien studyować po za lekcyą, tak ćwiczenia jak sztuki nader wolno, tym tylko sposobem otrzyma pożądaną dokładność gry; przytém regularna i codzienna praca, o wiele jest pożyteczniejszą od gorączkowo prowadzonéj, przerywanéj i bez systematu dokonywanéj. Uczeń rozwijając stopniowo swe zdolności, zwracać musi ciągłą uwagę na kształcenie swéj *ręki*, *oka* i *ucha*. Ponieważ *układ ręki* jak też *uderzenie* czyli *dotknięcie klawiszów*, są kwestyami wielkiéj wagi dla grającego na fortepianie, przeto szerzéj o nich jesteśmy zmuszeni powiedzieć.

a) Teorya układu ręki.

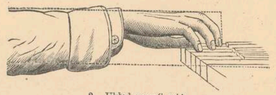
Cały mechanizm fortepianowy polega na wyrobieniu ręki, z tego powodu uczeń powinien pilnie baczyć na jéj *układ*, szczególniéj zaś w początkach nauki.

Formy jakie przybiera układ ręki są rozmaite, będąc zastosowane do wymagań gry, lub też natury ręki ucznia. Pomiędzy wszakże wszystkiemi formami, jedna mianowicie najpowszechniéj jest używaną, jako najodpowiedniejsza do potrzeby grających, tę formę nazwiemy *formą pierwszą*. Zwracamy tu jednak uwagę ucznia, że raz przyjętą formę trzeba uważać za stanowczą, i tę konsekwentnie w studyach przeprowadzić, tym tylko bowiem sposobem układ ręki dojdzie do koniecznéj swobody, a przytém jednolitości i spokoju gry.

Zasadą *formy pierwszéj* jest, aby wierzchnia część ręki od stawu palcowego pierwszego począwszy, aż do łokcia, pozostawała nad klawiaturą w linii horyzontalnéj,—jak piérwszy i drugi drzeworyt wskazuje.



1. Układ lewéj ręki patrząc z prawéj strony.



2. Układ prawéj ręki.

Palce powinny stać na klawiszach zaokrąglone, tak aby ich dotykały swymi końcami *pionowo*, nie dając wszakże uczuć stuknięcia paznokci o klawisze. Obie ręce muszą być trzymane *odsiebnie*, z wyjątkiem tych miejsc, w których potrzeba pierwszy palec podkładać, wówczas położenie ręki będzie nieco *dosiebne*. Palce w ogóle winny dotykać środka przedniego pola klawisza.

Zasada *formy drugiéj* jest, aby wierzchnia część ręki, od stawu wśród ręczno-palcowego aż do napięstkowego, szła nieco na dół ze spokojną obwisłością całéj ręki, położenie palców zaś jest tutaj więcéj *wyprostne*. Druga ta forma przydatniejszą jest dla uczniów, posiadających sztywne lecz silne ręce, przytém w późniejszym wieku rozpoczynających naukę. Za pomocą tego układu łatwiéj otrzymają giętkość i miękkość ręki.

Trzeci i *czwarty* układ ręki, jest tylko modyfikacyą dwóch pierwszych. *Układ trzeci* wymaga, aby staw napięstkowy i przednie ramię trzymane były cokolwiek wysoko, ręka nieco pochyło ku klawiszom opadała, a palce pozostały wyciągnięte. Forma ta mniéj podatna do gry legato, szczególniéj służy do lotnych, przekładanych pasaży, w których palec pierwszy samym tylko końcem dotyka klawiszów, a cały ruch ręki przechodzi w łagodną falistą linję. Do śpiewu (uderzenia śpiewnego) stojąca prawie forma palców jest bardzo korzystną, dając podwójną niemal siłę uderzeniu.

Układ czwarty wymaga nakoniec, aby staw napięstkowy był obwisły, ale z zaokrągloną formą palców, tym sposobem otrzymuje się najdokładniejsze legato.

Podać tu jeszcze wypada, że podczas ruchu palców, spokój ręki jest koniecznym przy wszystkich powyżéj przytoczonych układach.

b) Postawa ciała i ramion przy fortepianie.

Uczeń powinien siedzieć prosto, bez wymuszenia, naprzeciw klawiatury, w takiém oddaleniu żeby jego ramiona, mogły dogodnie sięgać jéj końców. Krzesło musi być zastosowane do wzrostu ucznia; jeżeli nogi nie opierają się o posadzkę, należy mu podstawiać stołeczek. Nogi należy zwrócić ku pedałom, ramiona trzymać obwisło, łokcie zaś naturalnie i nie więcéj odsunięte jak na cal od boków, grając na środkowej części klawiatury. Podczas gry łokcie pozostają spokojnie, bez żadnych gwałtowniejszych poruszeń, mianowicie przy podkładaniu lub przekładaniu palców np. w gamach.

c) Oko i ucho ucznia.

Oko powinno być zawsze zwrócone na nuty, czasami tylko wolno jest spojrzeć na rękę, czy zachowuje właściwy układ lub dotyka właściwy klawisz. Następnie *oko* nauczy się odróżniać rozmaitą *wysokość* nut, ucho zaś ich dźwięk odrębny; oko znów rozpoznawać *wartość* nut czyli długość ich trwania, a ucho oceniać ich miarę, ażeby palce nie pozostawały dłużéj na klawiszach, jak tego postać nuty wymaga. Kształcenie słuchu jest w nauce muzyki nieodzowne. Przy dalszych studyach, oprócz wysokości i długości tonu, zwracać jeszcze musi uwagę jego siła, przytém rytm, tonacya, zgodność w akordach i t. p.

III. Fortepian, o rodzajach uderzeń w klawisze, siła tonu.

Dobra gra fortepianowa polega na pięknéj i śpiewném uderzeniu, na rozwiniętéj sile i rozliczných jéj odcieniach; pragnąc te zalety nabyć, uczeń przedewszystkiém winien posiadać dobry i nowy fortepian, gdyż na takim tylko instrumencie, można uwydatnić wszelkie cieniowania gry, jak osiągnąć i pojąć właściwą siłę tonu.

Mylném też jest twierdzenie, jakoby do początków nauki wystarczał ograny fortepian, gdy tymczasem początkowa właśnie nauka, jako podstawa wszystkich dalszych studyów, przygotowuje i wyrabia siłę, piękne uderzenie, a zarazem daje pojąć właściwe brzmienie tonu. Uczeń posiadający odpowiedni fortepian do nauki, zwróci szczególniejszą uwagę na sposób wydobywania tonu, a to za pomocą trzymania palcy, mniéj więcéj na *jeden cal* nad klawiszami, a następnie uderzenia w nich szybko, stanowczo i pewno w kierunku pionowym, potém również szybkiego wznoszenia palcy na swe miejsce. Słowem ruch elastyczny palców jest koniecznym w grze fortepianowéj, bez względu na siłę uderzenia *forte* lub *piano*, w taki tylko sposób ton wydobyty nawet w *pianissimo*, będzie zawsze wyrazisty. Różnica tworzenia *forte* i *piano* polega jedynie, na silniejszém lub słabszém uderzeniu palca w klawisze.

a) O rodzajach uderzeń w klawisze [1]).

Sposób dotknięcia klawisza charakteryzując dźwięk, wytwarza siedm rodzai uderzeń z rozmaitemi odcieniami, z tych wprawdzie głównych jest tylko *cztery* dzielących się według stawów, inne zaś są ich modyfikacyami.

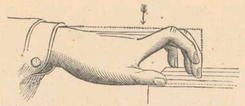
1. *Łączne* (legato) uderzenie: *a)* z wysokiém podnoszeniem palców, *b)* z niskiém podnoszeniem palców ze stawu wśród-ręczno-palcowego. (Drzeworyt 3).
2) *Śpiewne* (ze stawu palcowego pierwszego), tudzież łączne uderzenie. (Drzeworyt 4).
3. *Staccato*—wychodzące z pierwszego stawu palcowego (z końca palca).
4. *Staccato*—ze stawu wśród-ręczno-palcowego.
5. *a) Staccato* ze stawu napięstkowego, *b) legato* ze stawu napięstkowego. (Drzeworyt 5).
6. *a) Staccato* ze stawu łokciowego.
7. *Połowiczne staccato* ……, ,,,,,,, *a)* z końca palca, *b)* ze stawu wśród-ręczno-palcowego, *c)* ze stawu napięstkowego, *d)* z łokcia.

b) Siła tonu.

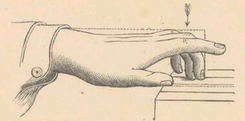
Polega na sposobie atakowania tonu, w swych odcieniach może być rozmaita, począwszy od gry najsłabszéj (pianissimo) do najmocniejszéj (fortissimo). Główne jednak różnice siły są trzy: *mocna*, *średnia* i *słaba;* z tych trzech sił, do studyowania wszystkich w ogóle ćwiczeń wybiera się *średnią*, starając się wówczas wydobywać ton dokładny i treściwy. Następnie uczeń wprawia się w grę *mocną*, a potém dopiéro *słabą*, ta ostatnia jest najtrudniejszą do nabycia, wymaga bowiem obok lekkości uderzenia, wielkiéj jeszcze wyrazistości.

---

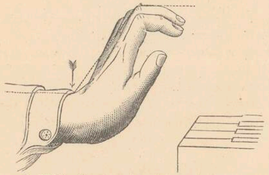
[1]) Ciekawych odsyłamy do dzieł traktujących bardzo obszernie o tym przedmiocie: Ad. Kullaka „o estetyce fortepianu"; L. Köhlera „o technice fortepianu".



3. Układ palca wzniesionego, aby uderzyć z stawu wśród-ręczno-palcowego.



4. Układ palca wzniesionego, aby uderzyć z stawu palcowego pierwszego, czyli z końca palca.



5. Układ ręki przy graniu ze stawu napięstkowego.

IV. Muzyka.

Najgłówniejszemi przymiotami pięknéj i dobréj gry, wymagającymi nieustannéj uwagi są jéj *czystość* i *płynność*. Gra czysta jest podstawą doskonałego wykonania tak ćwiczeń jak sztuk; najwięcéj bowiem wyrobiony mechanizm ręki, gra najwięcéj pojętna, na nic się nie przydadzą gdy nie są wsparte czystością, zadawalniającą zarazem ucho i poczucie zgody tonów, jaka powinna panować w muzyce.

Do ocenienia czystości gry jest koniecznym dobry słuch, on to jedynie stoi na straży dokładności wykonania; kształcić téż słuch (bywaniem na koncertach sławnych wykonawców, lub posiedzeniach muzycznych), jest obowiązkiem każdego ucznia.

Drugim niezbędnym przymiotem gry jest *płynność*, najlżejsze potknięcie, najcichsze zająknięcie, sprawia przerwę w przedstawianem dziele, którego myśl zawarta w pewnych formach, zasadza się na *regularnym podziale w czasie*. Każde więc potknięcie, niweczy właśnie ten pierwiastek *regularności* w mierze czasu, tymbardziéj że *takt* w muzyce, jest podobnym regulatorem jak puls w żyjącym organiźmie. Oprócz tych dwóch głównych przymiotów czystości i płynności, należy zwracać uwagę na *deklamacyę muzyczną*, która polega na *wyrazistości w grze*, na uwydatnieniu *charakteru* dzieła, oraz na *wrażliwość grającego* na uczucia, namiętności, fantazyę i poezyę, zawarte w każdym muzycznym utworze.

Wyrazistość zależy: 1. od mechanicznego wykonania; 2. od akcentu pewnych tonów; 3. od dokładnego frazowania.

Akcent otrzymują: *a*) tony przypadające na *mocną część* taktu i na ważniejsze jego cząstki; *b*) tony początkowe poprzednika i następnika; *c*) odbitki (appoggiatura), dyssonansy, tony które przygotowują dysharmonię za pomocą łącznika, synkopy, przytém tony odznaczające się *niezwykłą* wysokością lub głębokością swego brzmienia. Dokładne *frazowanie* w muzyce tak jakby w mowie, polega na oznaczeniu jasném okresów, peryodów muzycznych, miejsc spoczynku; każdy peryod zakończa się łagodniéj, następny zaś ton wygłasza się z większą siłą, przytém zachowanie wszelkich znaków ekspressyjnych, wartości nut i pauz, przyczynia się stanowczo do dobrego frazowania muzyki.

Uwydatnienie panującego *charakteru* w sztuce, jest nie małém także zadaniem wykonawcy; zależy zaś od głębszego zrozumienia tak części jak całości dzieła, od wtajemniczenia się w ducha ożywiającego kompozycyą, oraz umiejętnego oddania go za pośrednictwem tonów. Posłużyć do tego może: *a*) zastosowanie stopnia siły do panującego charakteru; *b*) rozmaitość odcieni w uderzeniu klawisza; *c*) rzeczywiste tempo. Utwory charakteru łagodnego, słodkiego, rzewnego, żałobnego, bolesnego, powinny być wykonywane słabiéj, lecz i tu siła zmniejsza się lub powiększa, stosownie do uczucia. Jeżeli jedno miejsce się powtarza, drugi raz gra się ciszéj lub przeciwnie. *Melodya* powinna być zawsze uwydatniona; gdy *jedna* nuta ma znak ekspressyjny, następne nie biorą w tém udziału; akorda prowadzące do odległych tonacyi, niespodziewane modulacye, zwodnicze kadencye grają się zwykle silniéj, niekiedy przeciwnie. W ogóle uczeń starać się winien o ton piękny i śpiewny, który w forte nie będzie surowy ani przeraźliwy, w piano zaś niewyraźny. Prócz pięknego tonu należy jeszcze uwzględnić: *a*) grę *bez* taktu, *przyśpieszanie* (accellerando) lub *spóźnianie* (ritardando); *b*) tempo rubato. Więcéj

w miarę uczucia, aniżeli taktu mają być wykonywane kadencye, fermaty i recitatywy. W sztukach bardzo burzliwego charakteru, można w najsilniejszych miejscach nieco przyśpieszyć. Jeżeli sztukę odznaczającą się łagodném uczuciem, przerywa żywsza myśl, wtenczas można wykonać ostatnią w przyśpieszonym ruchu; tudzież takie, które niespodzianie wyrażają uczucia namiętne. Odwrotnie w ustępach odznaczających się tkliwym lub smutnym charakterem, zwalnia się ruch. Przed niektóremi fermatami można także ruch coraz bardziéj zwalniać. Zbaczanie wszelako od ogólnego tempa nie powinno być wielkie. *Tempo rubato* powstaje w skutek mniéj ścisłego wykonania pod względem rytmicznym i w skutek przeniesienia akcentów z mocnych na słabe części taktu u *jednéj ręki*. Takt atoli zostaje całkiem niezmienny u *drugiéj ręki*. Niektóre utwory Szopena, jak Nokturny, Berceuses, przedstawiają pod tym względem trudności niepospolite.

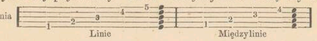
Szopen wykonywał ich bas w spokojnym i jednostajnym rytmie, podczas gdy ręka prawa swobodnie igrała z taktem, zbliżając się doń i oddalając na przemiany. Gra w takiém *tempo rubato* stawała się marzącą i poetyczną.

Określiwszy pokrótce obowiązki nauczyciela i ucznia, przedstawiwszy ogólne podstawy tak muzyki jak gry fortepianowéj, przechodzimy natychmiast do części szkoły *teoretyczno-praktycznéj*, którą stopniowo rozwijając, pragniemy aby każdy jéj ustęp był z kolei wystudyowany, bez pośpiechu zarówno w nauce zasad teoryi, jak praktycznych przykładów. Nauka tylko systematycznie i gruntownie przeprowadzona, zrozumiana i ściśle w czyn zamieniona, wydać jest zdolną zadawalniające rezultaty dla ucznia, a nagrodę za pracę nauczyciela.
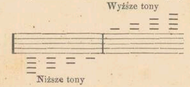
B.) Poznanie pierwszych zasad muzyki.

I. O nutach, pięcioliniach, klamrze i kluczach.

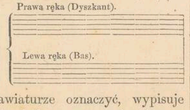
Znaki na oznaczenie dźwięków w muzyce nazywamy *nutami*. Jest ich *siedm*, nazwanych według głosek abecadła: *C, D, E, F, G, A, H,* [1]). Ósmy ton czyli dźwięk nazywa się tak jak pierwszy, i według tegoż porządku powtarzają się te same głoski daléj. Nuty umieszczają się po części na pięciu-liniach poziomych, i po części międzyliniami. Połączenie tych pięciu linii, nazywa się *pięciolinią*. Linie i międzylinie liczą się zawsze od dołu.



Jeżeli jest dźwięk wyższy albo niższy od tych dźwięków, które *pięciolinia* może objąć, trzeba do niéj dodać krótkie linijki, (linie dodane), służą tylko dla jednéj nuty:



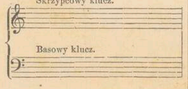
Kompozycye na fortepian piszą się na dwóch pięcioliniach połączonych przez *klamrę (accolade)*. Górna pięciolinia służy dla wyższych dźwięków (*dyszkantowych*), dolna pięciolinia dla niskich (*basowych*). Dyszkant gra się prawą ręką, bas — lewą. Zdarza się niekiedy i przeciwnie:



Ażeby nazwy nut i ich miejsce na klawiaturze oznaczyć, wypisuje się na początku każdéj linii piewien znak, który nazywa się *kluczem*. Dwóch kluczy używa się przy grze fortepianowéj, mianowicie:

a) klucz skrzypcowy czyli *G*, należy się wysokim dźwiękom.

b) klucz basowy czyli *F*, należy się niskim dźwiękom.



[1]) Francuzi i Włosi używają zamiast tych głosek, następujące zgłoski:
Ut (Dò), Re, Mi, Fa, Sol, La, Si.
C, D, E, F, G, A, G.

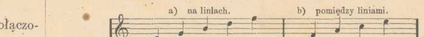
Klucz skrzypcowy znajduje się na drugiéj linii, i daje jéj swą nazwę *G*, nuty umieszczone na téj linii, nazywają się tak samo *G*.

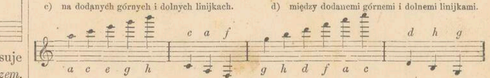
Klucz basowy położony na czwartéj linii, daje jéj swą nazwę *F*, nuty zaś umieszczone na téj linii, nazywają się także *F*.

II. O nazwiskach nut.
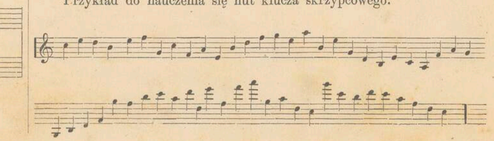
Nazwiska nut są rozmaite, już to ze względu dwóch różnych kluczy, jako też umieszczenia ich *na* lub *między* liniami głównemi i dodanemi.

a) Nuty klucza skrzypcowego.

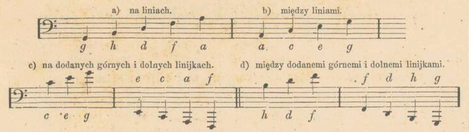




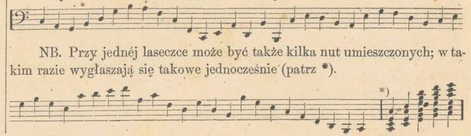
Przykład do nauczenia się nut klucza skrzypcowego.



b) Nuty klucza basowego [1]).



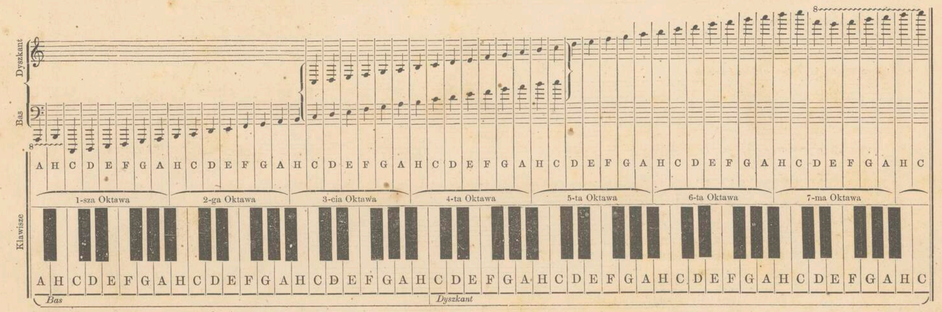
Przykład do nauczenia się nut basowych.



NB. Przy jednéj laseczce może być także kilka nut umieszczonych; w takim razie wygłaszają się takowe jednocześnie (patrz *).

III. Poznanie klawiatury i oktaw.

Klawiatura najnowszych fortepianów o 7 oktawach i 3 klawiszach.
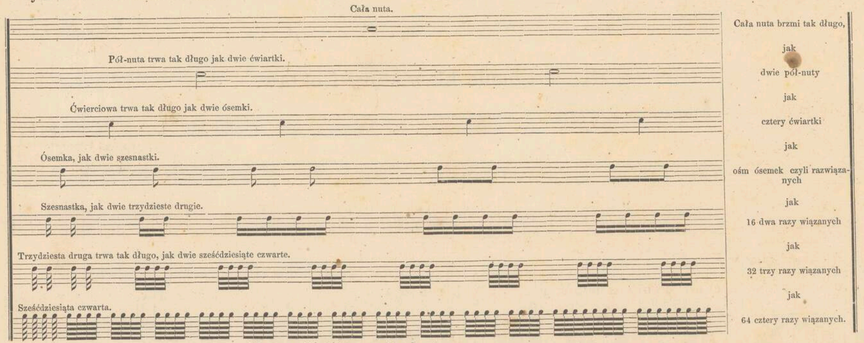


Ten szereg białych (długich) i czarnych (krótkich) klawiszy nazywa się *klawiaturą*. Klawisze mają takie same nazwy jak nuty: *C, D, E, F, G, A, H.* Każdy klawisz wydaje dźwięk innéj wysokości (grubości). Klawisz skrajny po lewéj ręce brzmi *najniżéj* (najgrubiéj), ostatni zaś klawisz prawéj ręki wydaje brzmienie najwyższe (najcieńsze). Dla tego, ilekroć ku prawéj ręce się posuwamy, mówimy, że idziemy *do góry;* ilekroć zaś ku lewéj dążymy, mówimy, że idziemy *na dół*. Przed każdemi *dwoma czarnemi* klawiszami z *lewéj strony* leży biały, który się nazywa *C*. Wynajdźmy wszystkie 8 *C;* teraz nastąpi klawisz *przed trzema czarnemi*, ten nazywa się *F;* wynajdźmy wszystkie 7 *F*. Obeznawszy się dobrze z temi dwo-

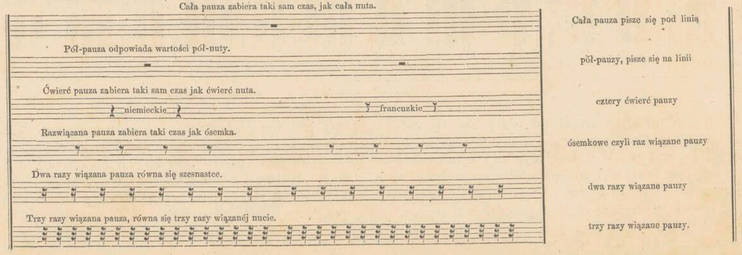
[1]) Naukę nut basowych pozostawia się zwykle do późniejszego nieco czasu.

ma klawiszami, łatwo poznać teraz inne; po każdém bowiem *C* następuje *D* i *E*, po każdém *F* przypada *G*, *A*, *H*. Jeżeli od któregokolwiek klawisza zaczynamy i idziemy do równoimiennego, wtenczas ten *szereg z ośmiu* klawiszy się składający, nazywamy *oktawą*; tudzież i *ósmy klawisz* nazywa się *oktawą*. Klawisze w środku klawiatury, służą za dyszkant i bas zarazem. Dla tego na tabelce widzimy podwójne nuty od *C* w basie aż do *C* w dyszkancie w obudwóch kluczach.

IV. Postać nut i ich wartość. Pauzy.

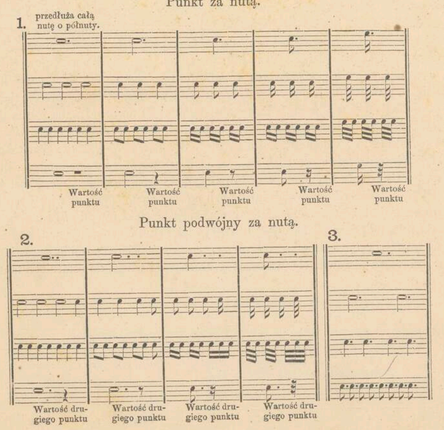
Rozmaite postacie nut oznaczają ich *wartość* czyli *trwanie w czasie*, jakie nadają dźwiękowi. Stosownie do wartości nut odpowiadają pauzy czyli znaki milczenia. Stosunek wartości nut i pauzów wyjaśnią następne tabelki:





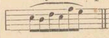
V. O punkcie pojedynczym i podwójnym za nutami i pauzami.

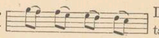
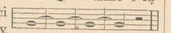
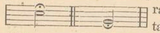
Na powiększenie wartości nut i pauzów, używa się znaków przedłużających ich trwanie; do takich należy *punkt za nutą* lub *pauzą*. *Przedłuża on ich wartość o połowę*. Dla tego nuta cała z punktem wyobraża 3 półnuty; półnuta z punktem znaczy trzy ćwiartki, jedna ćwiartka z punktem znaczy 3 raz wiązane i t. d. Niekiedy po pierwszym punkcie znajduje się jeszcze drugi; w tym razie punkt drugi przysparza połowę wartości pierwszemu. Tak samo ma się i z pauzami. W dawniejszych utworach napotkać można niekiedy punkt za nutą, dopiero w następnym takcie pomieszczony. *Cała nuta z punktem* równa się dwom półnutom z punktami lub czterem ćwiartkom z punktami i t. d. (Patrz na 3 tabelkę).



Postacie nut wykazały nam *podział* przez *dwa*; albowiem cała nuta dzieli się na dwie półnuty; półnuta zaś na dwie ćwierciowe, ćwiartka na dwie ósemki i t. d. Punkt zaś za nutą wskazuje nam podział całéj nuty na *trzy*, (jak tabelka 1-a wskazuje), nie wyrzekając się jednakże podziału przez *dwa*, (patrz tabl. 3). Także i bez punktu podział przez *trzy* można oznaczyć temi samemi co i poprzedni przez *dwa*, kształtami; dla przypomnienia jednak, że trzy nuty miejsce dwóch zastępują, (to jest zajmują tyle czasu co dwie, a więc każda stosunkowo trwa krócéj), pisze się nad lub pod niemi liczba 3, a grupa nut przybiera wtenczas nazwę *trójki* lub *tryolki*; np. znaczy ćwierciową, półnutę na trzy części podzieloną i t. d. *Każda* z nut tryolkę składających może się rozpaść na dwie lub trzy mniejszych, a powstaną wiązki z sześciu lub dziewięciu nut złożone, (sextole i novemole). Niekiedy bywa jedna większa wartość muzyczna podzielona *na dowolną nut liczbę*, zastępuje podział regularny przez *dwa* i *trzy*, np. zamiast w jednéj .—Nut pięć (kwintola) lub siedm (septimola) dzielić może jednę; np. dają ćwierciową, bo w jednym i drugim przypadku niebędą to jeszcze trzy razy wiązane, którychby ośm potrzeba. Można jedną wielkość zastąpić jeszcze większą liczbą drobnych nut, np. na ćwierciową dać 11-cie trzy razy wiązanych.
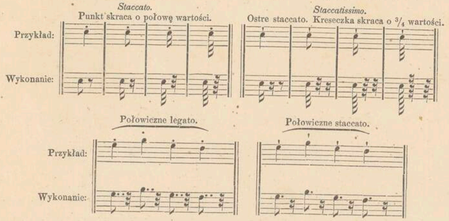
VI. Łącznik nad lub pod nutami rozmaitéj wysokości i dwoma nutami jednéj wysokości. Korona.

Łącznik postawiony nad lub pod nutami rozmaitéj wysokości  ostrzega, ażeby te nuty jak najrówniéj, bez wcześniejszego odrywania palców, wykonać. Dźwięki powinny spływać jeden w drugi; więc palec, który uderzył w klawisz, powinien tenże tak długo trzymać, dopókiby drugi palec w następny klawisz nieuderzył. Sposób ten wykonywania zowie się po włosku *legato*. Łącznik upoważnia także do odjęcia palca z klawisza po ostatniéj nucie, nad którą znajduje się umieszczonym; z tém jednak zastrzeżeniem, aby takt, przez przerwę ztąd wynikłą, żadnego uszczerbku nie poniósł. Usunięcie to palca z klawisza staje się także powodem, dla którego nuta pierwsza w *legato nad dwiema tylko* nutami, silniejszego trochę

odznaczenia od drugiéj zawsze nabiera.  Do znaków przedłużających trwanie nuty, należy także i łącznik; jeżeli będzie nad nutami jednéj wysokości  (jedno i to samo brzmienie wydającemi), połączy je w *jednę całość*; tylko *pierwszą* z nich uderzymy w klawisz, a drugą (i t. d.) przetrzymujemy przez całą jéj wartość w czasie, nieodrywając palca z klawisza. Ten sposób nazywają po włosku *ligaturą*. Łącznik i punkt  razem postawione nad lub pod nutą przedłużają takową o całą jéj wartość a czasem i więcéj. Znak taki nazywa się *koroną* albo *fermą*.

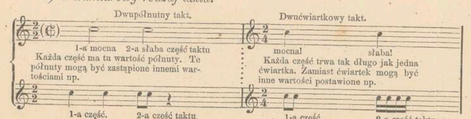
VII. Staccato (...., ..., ..., ...).

Znaki *skracające wartość nut* nazywają się *staccata* (czyt. stakata); są to punkciki lub krótkie kréseczki nad lub pod nutami. Gdzie takowe się znajdują, należy natychmiast po uderzeniu palec oderwać z klawisza. O ile takowe skracają wartość nuty, wykazuje następująca tabelka:



I. Pojedyncze czyli pierwotne takty.
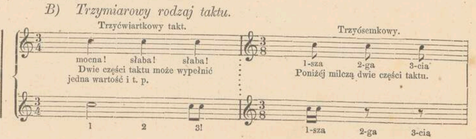
A) Dwumiarowy rodzaj taktu.



VIII. O mierze czasu i takcie.
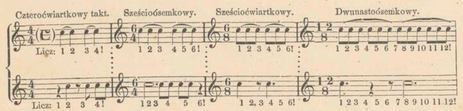
Ażeby te rozmaite wartości nut, pauzów, ich przedłużenia i skrócenia utrzymać podczas gry w dokładnéj mierze i porządku, używa się do tego *miary czasu*. Czas mierzy się zwykle *regularném poruszeniem* ręki lub stuknięciem, uderzeniem jakiego przyrządu, np. zegaru, czasomiaru i t. p. Te poruszenia ręki lub uderzenia, mogą odbywać się jednakże powolnie lub téż szybko; np. ruch ręki z góry na dół może trwać tak długo jak jedna cała nuta, lub jak jedna półnuta, tudzież jak 1 ćwierciowa lub ósemka. Ztąd wynika, że ruch ręki trwający 1 ósemkę jest ośm razy szybszy od ruchu trwającego 1 całą nutę. Ponieważ regularne a jednostajne poruszenia, a raczéj stuknięcia są dla ucha nieznośne, zatém ich nigdzie nie słyszymy przy czynnościach ludzkich. Gdy dwóch np. kuje żelazo, chociaż równo i regularnie po sobie uderzają, jeden zawsze mocniéj uderza od drugiego; gdy ich jest trzech, słyszymy jedno mocne,—dwa słabe stuknięcia. To samo zauważyć można przy młóceniu, maszerowaniu i t. p. Taki *oddział czasu* trwający od jednego *mocnego* uderzenia do następnego *mocnego*, zawierający w sobie jedno lub dwa słabe uderzenia, zowie się *taktem*; uderzenia zaś czyli poruszenia nazywają się w muzyce *częściami taktu*. Przy takcie zauważyć należy zawsze *ile części* czyli poruszeń w sobie zawiera i. *jak długo* każda ma trwać według *postaci nut*. Te poznaje się z liczb postawionych przy każdéj sztuczce i po *krésce taktowéj* przecinającéj pięciolinię, po któréj zawszę następuje *mocna* część taktu. Liczba górna powiada zawsze *ile* jest *części* w takcie, dolna zaś *jakiéj długości* są one. Liczba 1 oznacza 𝅝, 2 oznacza 𝅗𝅥, 4 oznacza ♩, 8 oznacza ♪. Ilość części w takcie stanowi *rodzaj taktu*. Jest ich *dwa:* rodzaj *dwumiarowy* i *trzymiarowy*, z których każdy może być *pojedynczy* lub *złożony*. *Pojedynczy* jest wtenczas, jeżeli się składa tylko z dwóch lub trzech części taktu, jeżeli jest więcéj części, wtenczas jest *złożony*. Niekiedy rozpoczyna się takt nie od *pierwszéj części* taktu, lecz dopiero od 2-éj, 3-éj lub 4-éj części (lub cząsteczki); w takim razie takt początkowy nie jest całkowity, bo nie zawiera w sobie wszystkich części taktu i zowie się wtenczas *przedtaktem* i wlicza do ostatniego taktu kompozycyi.

B) Trzymiarowy rodzaj taktu.
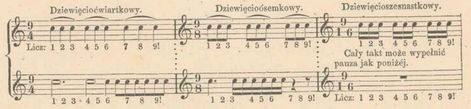


II. Złożone takty.

Dwumiarowy rodzaj taktu.



Trzymiarowy rodzaj taktu.



Kiedy dajemy takt ręką, oznaczamy przez pewne ruchy każdą część taktu, np przy *dwuczęściowym* takcie. z góry na dół: raz! dwa! przy *trzyczęściowym* z góry na dół, potém w bok i w górę: dwa! raz! trzy! przy czterocześciowym z góry na dół, potém w lewo *druga* część, w prawo *trzecia*, a *czwarta* w górę: cztery! dwa! trzy! raz! Jeżeli ruch kompozycyi w takcie trzymiarowym jest bardzo prędki, uderzają się *dwa* pierwsze poruszenia i podnosi się ręka na *trzecie*, raz! dwa! trzy! przy *sześcioczęściowym* takcie w tępie wolnym mniéj więcéj tak: sześć! trzy! pięć! cztery! raz! dwa!

IX. O wyrazach oznaczających wolniejszy lub szybszy ruch w mierze czasu.

Wyraz włoski położony na początku kompozycyi, nad pięciolinią oznacza: czy te *uderzenia czyli części taktu* powinny następować *po sobie* zwolna czy też szybko. Ta szybkość ruchu po włosku zwana *tempo*, jest podzielona na 3 kategorye.

Ruch wolny:

Largo, szeroko, oznacza ruch najpowolniejszy.
Larghetto, mniéj powoli i poważnie jak Largo.
Grave, ciężko, poważnie.
Adagio, (czytaj Adadżio), powoli.
Lento, powoli.

Ruch umiarkowany:

Andante, zwolna postępując.
Andantino, trochę prędzéj jak Andante.
Moderato, umiarkowanie.
Allegretto, z umiarkowaną żywością.

Ruch szybki:
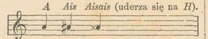
Allegro, wesoło i żywo.
Vivace, (cz. wiwacze), spiesznie, rączo.
Vivacissimo, jaknajspieszniéj.
Presto, szybko, zwinnie.
Prestissimo, jaknajprędzéj.

Gdy ruch ma być przyspieszony coraz bardziéj, ostrzega o tém wyraz: *Accelerando* lub *Stringendo*. Przeciwnie, gdy się ma coraz bardziéj opóźniać bywa oznaczone: *Ritardando* lub *Rallentando*. Powrót do pierwszego ruchu, oznacza się przez *a Tempo* lub *I-mo Tempo*, niekiedy tylko przez *Tempo*. *Doppio* lub *l'istesso Movimento* (ten sam ruch podwojony)

zachodzi także wśród utworów muzycznych i nakazuje, pomimo poprzedniego oznaczenia ruchu, podwoić takowy, zachowując jednakże ruch rytmiczny jednakowy w taktach, ażeby jeden takt nietrwał dłużéj od drugiego.

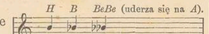
X. O przenośnikach (♯, ×, ♭, 𝄫, ♮) (znakach transpozycyjnych).

Krzyżyk (♯) *podwyższa nutę*, przed którą stoi, o *pół tonu* [1]). Uderza się więc w sąsiedni, *najbliższy* klawisz ku prawéj ręce. *Krzyżyk podwójny* (𝄪 lub ×) podwyższa nutę o *dwa półtony* czyli jeden cały ton.

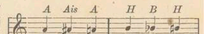


Bemol (♭) *zniża nutę*, a raczéj jéj brzmienie o półtonu. Uderza więc w najbliższy klawisz ku lewéj ręce.

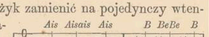
Bemol podwójny (𝄫) zniża brzmienie nuty o cały ton.



Kasownik (♮) unieważnia znaczenie bemolu i krzyżyka i zwraca nutę do jéj pierwotnego brzmienia i nazwy.



Jeżeli kasownik ma podwójny krzyżyk zamienić na pojedynczy wtenczas stawia się za ♮ jeden ♯ (𝄪). Toż samo i przy podwójnym bemolu.
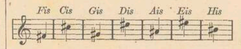


Uwaga. Jeżeli jeden krzyżyk lub bemol jest postawiony za kluczem na początku sztuki, wtenczas nazywa się *stałym*, gdyż przez całą sztukę zmienia też nuty, które są na téj saméj linii lub międzylinii stale, i to nie tylko te, ale nawet wszystkie nuty tegoż nazwiska i w innych oktawach. Jeżeli którykolwiek z przenośników wyjątkowo znachodzi się w środku sztuki, wtenczas nazywa się *przypadkowym*, ma on znaczenie tylko w tym takcie, w którym stoi, za kréską taktową nic niezmaczy, chyba w takim razie, że nuta w następnym takcie jest jednéj i téj samej wysokości co nuta z przenośnikiem, łukiem złączona.
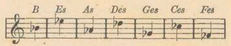
[1]) Cała klawiatura jest podzielona na *same półtony*; jeżeli między dwoma uderzonemi klawiszami znajduje się jeden górny lub też jeden dolny klawisz, natenczas te dwa klawisze stanowią *odległość* jednego *całego tonu*; np. od *C* do *D* jest odległość jednego całego tonu, ponieważ między temi klawiszami znajduje się jeden górny klawisz *Cis*. Od *E* do *Fis* też jest odległość jednego całego tonu, gdyż między *E* klawiszem a *Fis* jest klawisz *F*. Cały szereg półtonów, które klawisze przedstawiają, stanowi pewny rodzaj stopniowania dźwięków od niskich do wysokich. Ztąd wyrażenie, że się nuta a raczéj ton *podwyższa* lub *zniża*.

Kilka przenośników na początku sztuki, jak powinny po sobie w porządku następować, wykazuje tabelka:

Następstwo krzyżyków.



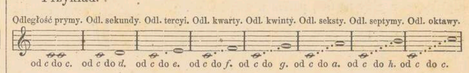
Następstwo bemoli.



XI. O odległościach (interwalle).

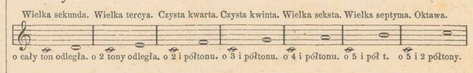
Wspominaliśmy o stopniowaniu tonów co do ich wysokości, tu dodamy, iż te 7 głównych tonów nazywają *stopniami*: *C* jest 1-szy stopień, *D* 2-gi, *E* 3-ci, *F* 4-ty, *G* 5-ty, *A* 6-ty, *H* 7-my. Przedział między jednym a drugim tonem lub stopniem zowie się *odległością*. Odległość może być nawet między tonami i jednego stopnia, np. między *C* i *Cis*, *C* i *Ces*, *Ces* i *Cis*.

Przykład:
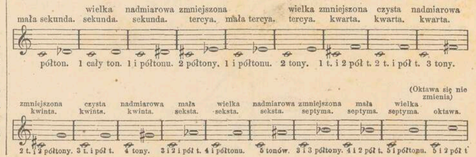


Odległości mogą być *wielkie*, *małe*, *czyste*, *zwiększone* (nadmiarowe) lub *zmniejszone*, zależnie od liczby półtonów.

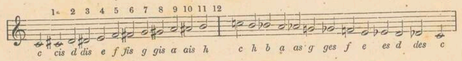
Przykład:



Przegląd wszystkich odległości, zawartych w oktawie.



Szereg tonów zawartych w oktawie, wynosi 12 półtonów.

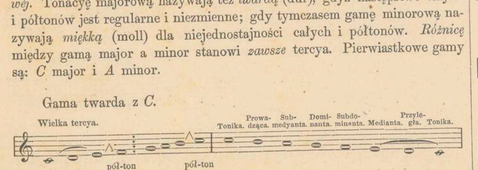


Ponieważ ten szereg tonów powtarza się przez wszystkie oktawy, zatém *odległości* w nim zawarte stanowią jedynie system muzyczny.
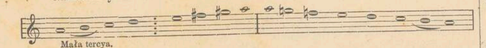
XII. O gamach, tonacyi i rodzajach.

Szeregi tonów idących w górę lub na dół nazywają się *gamy*. Gama składająca się z *całych* i *półtonów*, jak np. *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, *c*, stanowi *tonacyą*; gdyż rozpoczyna i kończy *tonem zasadniczym*, do którego odnoszą się tony w środku gamy będące. Gamy a raczéj tonacya, biorą swoje nazwisko zawsze od pierwszego tonu, którym rozpoczynają się i kończą. Tonacya może mieć dwojaki *tryb: majorowy* i *minorowy*. Gama mająca *wielką tercyę*, należy do tonacyi majorowéj, gama zaś mająca *małą tercyę*, należy do *minorowéj*. Tonacyę majorową nazywają też *twardą* (dur), gdyż następstwo całych i półtonów jest regularne i niezmienne; gdy tymczasem gamę minorową nazywają *miękką* (moll) dla niejednostajności całych i półtonów. *Różnicę* między gamą major a minor stanowi *zawsze* tercya. Pierwiastkowe gamy są: *C* major i *A* minor.

Gama twarda z *C*.
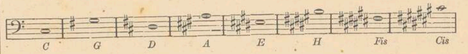


Gama miękka z *A*.



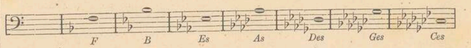
Następstwo całych i półtonów w gammie majorowéj powinno być zawsze takie: 2 całe i półton, 3 całe i półton. Półtony powinny więc znajdować się zawsze między 3 a 4-m stopniem, 7 i 8-m. W gamie minorowéj zaś idąc w górę, między 2 a 3-im stopniem, między 7 a 8-ym, schodząc atoli na dół, zmienia się ten porządek i przybiera półtony między 5-ym i 6-ym, 2-im a 3-im stopniem [1]). Odnośnie do *dwunastu* tonów oktawą objętych, któreśmy poznali powyżéj, można gamę majorową i minorową przenieść (przetransponować za pomocą przenośników) na każdy ton, zkąd powstaje 24 gam, 12 majorowych i 12 minorowych. Naprzykład, jeżeli gamę majorową przeniesiemy na ton *G*, więc *G* będzie pierwszym stopniem, *A* drugim, *H* trzecim, *C* czwartym, *D* piątym, *E* szóstym, *F* z ♯ siódmym, *G* ósmym. *F* zostało tu podwyższone, ażeby między 7 a 8-m stopniem zachować półton. Ten ♯ pisze się na samym początku gamy lub sztuki i zawsze przestrzega, ażeby zamiast *F*, brać *Fis*.

Tabelka wszystkich tonacyi majorowych i minorowych.
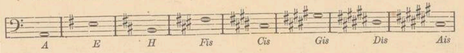
Majorowe z krzyżykami.



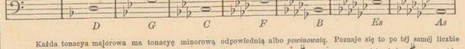
Majorowe z bemolami.



Minorowe z krzyżykami.



Minorowe z bemolami.
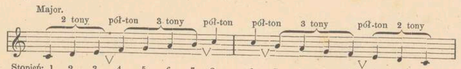


Każda tonacya majorowa ma tonacyę minorową odpowiednią albo *powinowatą*. Poznaje się to po téj samej liczbie krzyżyków, albo bemolów przy kluczu, przyczem się tabelce *G* major ma jeden ♯, *E* minor ma także jeden ♯, są zatém *spowinowacone*. Tonika (czyli pierwszy ton) w tonacyi minorowéj, jest zawsze położoną o *tercyę małą* pod tonika majorową.
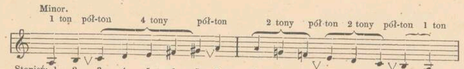
Uwaga. Fis, *Cis* i *Ces* major *są podobne* w brzmieniu na fortepianie do *Ges*, *Des* i *H* major. *Dis*, *Ais* i *As* minor *są podobne* do *Es*, *B* i *Gis* minor.

[1]) Gamę powyższą nazywają też *melodyjną* dla rozróżnienia od gamy minorowéj *harmonicznéj*, która ma porządek tonów zawsze stały; półtony znajdują się między 2-m a 3-m, 5-m a 6-m, 7-m i 8-m stopniem. Tym sposobem składa się gama minorowa harmoniczna z 1 tonu i półtonu, 2-ch tonów i półtonu, 1½ tonu i półtonu.

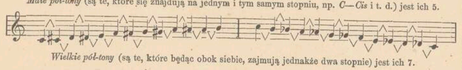
Sposób, a raczéj *rodzaj* w jaki tony po sobie mogą następować, jest trojaki: a) *diatoniczny*, b) *chromatyczny*, c) *enharmoniczny*. *Rodzaj diatoniczny* jest ten, który się posługuje tonami i półtonami naturalnemi, w skład gamy major lub minor wchodzącemi. *Chromatycznym rodzajem* zowiemy taki, w którym następstwo tonów odbywa się kolejno *samemi* tylko *półtonami* i to wielkimi i małemi, za pomocą przenośników. *Zamieniając* jedną nutę na drugą w ten sposób, że ucho nasze zmiany téj dostrzedz i ocenić nie potrafi, tworzymy rodzaj trzeci, *enharmoniczny* zwany; np. zamieniając *Fis* na *Ges*, *Cis* na *Des* i t. p. Przypatrzmy się tabelkom i klawiaturze.

Rodzaj diatoniczny.

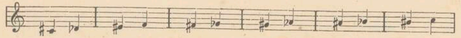




Rodzaj chromatyczny.

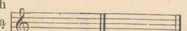


Rodzaj enharmoniczny.

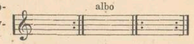


XIII. O powtórnikach, odsyłaczach i innych znakach w utworach.
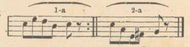
Kompozytorowie chcąc w dziełach swych oddzielić jedne okresy od drugich, używają do tego podwójnéj laseczki.



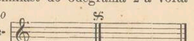
Skoro przy téj laseczce dwa punkta są umieszczone, wtedy przybiera nazwę *powtórnika* i oznacza, że część od strony punktów leżąca ma być drugi raz wygłoszona.
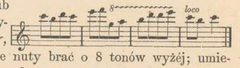


Jeżeli przy końcu jakiéj części znajduje się *łuk* nad nutami z napisem: *prima volta* (pierwszym razem), *secunda volta* (drugim razem) lub w skróceniu:



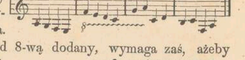
wtedy za pierwszym razem gra się to, co jest przez 1-a oznaczone, drugim zaś razem opuściwszy już 1-a trzeba natychmiast do odegrania 2-a volta przystąpić. Znak taki 𝄋 z włoskiego *dal segno* (czytaj dal senjo), *odsyłacz*—odsyła do innego znaku podobnego; nakazuje część muzyczną powtórzyć aż do wyrazu *fine* (koniec). *Da capo* (czyt. da kapo), częstokroć początkowemi głoskami D. C. oznaczone, ostrzega, że grający wróciwszy do samego *początku*, rzecz całą powtórnie wykonać powinien.



Ażeby czytanie zbyt wysokich lub niskich nut dla wzroku uczynić przystępniejszém, używa się znaku: 8----, który położony *nad* nutami, każe te nuty brać o 8 tonów wyżéj; umieszczony *pod* nutami, ostrzega, ażeby te nuty 8 tonów niżéj brać, aż do wyrazu *loco*, lub gdzie się znak --- zakończa.



Przyimek włoski *con* (z) przed 8-wą dodany, wymaga zaś, ażeby nuty pod nim spoczywające, grać *oktawami* jednocześnie.



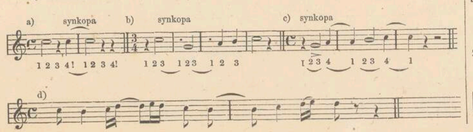
XIV. O muzycznym akcencie i o znakach deklamacyjnych.

Grający powinien szczególną uwagę zwrócić na takowe, gdyż bez nich najlepsza muzyka traci na efekcie; sprawia takie wrażenie, jak mowa jednotonna, która wywołuje w słuchaczu tylko znudzenie. *Akcent muzyczny* polega tu głównie na mocniejszém uderzeniu w klawisz i przypada zawsze na mocniejsze części taktu, o których była już mowa przy *takcie*. Akcent, który tu jest naturalnym, możnaby nazwać *akcentem gramatycznym*, dla rozróżnienia od *akcentu oratorycznego*, który bywa przy nutach oznaczony rozmaitemi znakami i wyrazami, np.

pp. **Pianissimo**, bardzo łagodnie i cicho.
s. v. **Sotto voce**, głosem przytłumionym.
p. **Piano**, cicho.
m. v. **Mezza voce**, półgłosem.
mf. **Mezzo forte**, półmocno.
f. **Forte**, mocno.
ff. **Fortissimo**, bardzo mocno.
fp. **Fortepiano**, pierwszy ton ma być mocny, po którym następuje drugi słaby.
pf. **Pocoforte**, cokolwiek mocno.
rfz. albo *rinf.* **Rinforzando**, wzmacniając jedną nutę.
sf. lub znak >, *sfz.* ʌ. **Sforzando**, ściąga się do jednéj tylko nuty, którą trzeba mocno uderzyć.
fz. **Forzando.**
Morendo, konając.
smorz. **Smorzando**, stopniowe niknienie tonu.
cresc. **Crescendo**, znak <, stopniowe wzmacnianie.
decresc. **Decrescendo**, znak >, stopniowo słabnąć.
dimin. **Diminuendo**, zciszać.
dol. **Dolce**, słodko, nadzwyczaj łagodnie.
ten. **Tenuto**, znak nad nutą –, wytrzymać nutę.
Pesante, znak 𝅥 nad nutą, każe grać z ciężkim akcentem.
Znak taki ⊤ każe grać z akcentem i zarazem przedłużać nieco nutę.
Znak taki <> wskazuje, że frazes zaczyna się łagodnie, następnie rośnie w sile tonu do połowy, poczem słabnie stopniowo aż do końca.

XV. O synkopach.
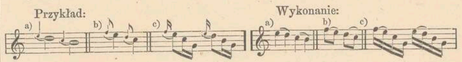
Słaba część taktu bywa niekiedy *połączona* z mocną częścią taktu za pomocą *łącznika* a), *punktu za nutą* b), albo też przez *samą nutę* c). Akcent przypadający na część mocną, dostaje się już w tym razie na część *słabą*, i to stanowi istotę synkopy. Synkopa może być nietylko na całych częściach taktowych, ale i na ich cząstkach d).



XVI. O ozdobnikach i trylu.

Ozdobniki są to małe nutki, służące do upiększenia melodyi. Nie liczą się do taktu, lecz wykonywują się jedne na koszt i z uszczerbkiem *nuty głównéj*, przed którą się znajdują, a drugie znów na koszt nuty głównéj poprzedniéj. Rozmaite są ich gatunki: jedne grają się prędko, drugie wolno; jedne są pojedyncze, drugie z dwóch, trzech i więcéj nutek złożone; wszystkie zaś drobnym piszą się charakterem. *Nutki długie* nazywają się *appogiatura* (wymawiaj appodżiatura) z włoskiego języka od wyrazu appogiare (wspierać), a to dla tego, że one niby nutę główną, przed którą są umieszczone, wspierają i nadają jéj więcéj mocy. Dziś nieużywane te ozdoby. Appogiatury wykonywują się kosztem nuty głównéj, przed którą się znajdują.

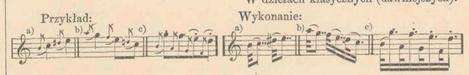
Przykład: Wykonanie:
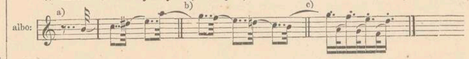


Nutki krótkie wiązane *kreseczką przekreślone*, powinny się zawsze wykonywać bardzo szybko. W dzisiejszych utworach najczęściéj na koszt nuty głównéj poprzedniéj.

W dziełach klasycznych (dawniejszych).

Przykład: Wykonanie:
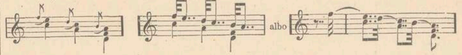


W dziełach romantycznych (nowszych).



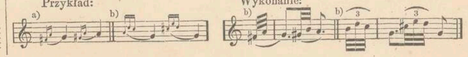
Nutki krótkie przed *podwójnemi nutami* grają się w następujący sposób:

Przykład: Wykonanie: (Dawniejsze). (Nowsze).
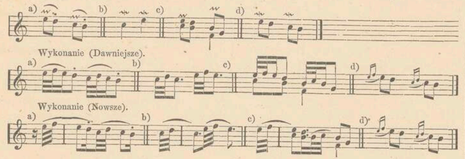


Tudzież prędko wykonywują się ozdobniki z dwóch lub trzech nutek złożone, z włoskiego języka *grupetti* zwane, np.

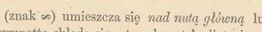
Przykład: Wykonanie:



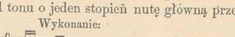
Znak taki ∾ lub ∽, zwany z włoska *mordente* nad nutą postawiony, ostrzega, ażeby najprzód grać nutę główną, potem jéj sąsiednią wyższą i wracać znów do głównéj nuty, szybko, dobitnie i równocześnie z basem lub innym głosem, jeżeli takowe się znajdują, ale to w utworach dawnych.



Grupetto (znak ∾) umieszcza się *nad nutą główną* lub *po niéj*. W pierwszym razie grupetto składa się z trzech nutek *diatonicznie* po sobie następujących, począwszy *najczęściéj* od tonu o jeden stopień nutę główną przewyższającego, np.



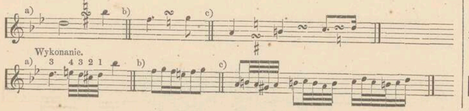
Grupetto *po nucie* głównéj położone, zastępuje miejsce *czterech* małych nutek, które wykonywują się tak:



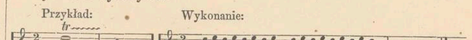
Ozdobnik niniejszy pojawia się pospolicie w miejscach śpiewnych, i dla tego z wdziękiem wygłosić go trzeba.

Częstokroć w grupettach trafiają się przypadkowe zniżenia lub podwyższenia. I tak, znajdujemy niekiedy:

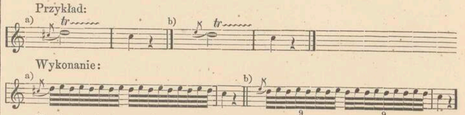
1) Znak kréseczką w pośrodku przecięty, np. ∾, lub *pod nim* ♯ zamieszczony (∾). 2) Niekiedy *nad nim* bemol, np. ∾. 3) Albo niekiedy kasownik *nad* lub *pod* znakiem. W pierwszym przypadku należy nutkę *niżéj* nuty głównéj będącą, wziąść *półtonem* wyżéj. W drugim zaś, nutka *wyżéj* głównéj położona, bierze się półtonem *niżéj*. W trzecim wreszcie, kasownik unieważnia znaczenie przenośnika, odnoszącego się do właściwéj sobie nutki. Przypatrz się przykładom:



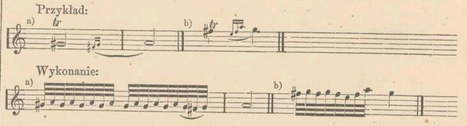
Tryl, (który się nazywał dawniéj *kadencyą*, ponieważ był używanym zwykle przy spadku, albo końcu kompozycyi), jest ozdobą zależącą na przejściu szybkiem z nuty głównéj do nuty wyższéj, która po niéj bezpośrednio następuje i na powróceniu do pierwszéj, przy powtarzaniu tego samego działania przez *cały czas* wartości nuty, nad którą jest położony znak *tr*.~; (w dawnéj muzyce zamiast liter *tr*. pisano krzyżyk nad nutą +). Tony w trylu należy równo wykonywać.
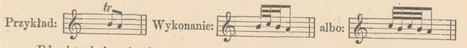


Tryl na fortepianie powinien zawsze rozpoczynać się nutą *główną* i kończyć nią, jeżeli *przed* nią lub *po* niéj niema żadnych nutek dodatkowych. Tryl z dodatkowemi nutkami na początku.



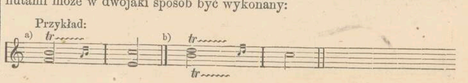
Tryl z dodatkowemi nutkami na końcu.

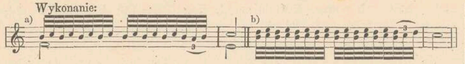


Krótki tryl znajduje się najczęściéj na raz lub dwa razy wiązanéj nucie i wykonywuje się tak:



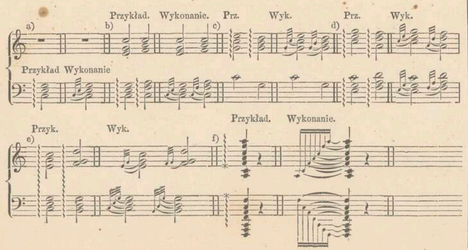
Długi tryl ciągnie się przez 2, 3, 4 i więcéj taktów. Tryl z podwójnemi nutami może w dwojaki sposób być wykonany:
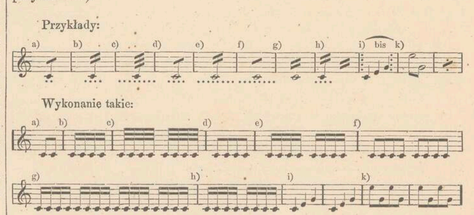




XVII. O akordach i sposobie ich wykonywania na fortepianie.

Kilka, albo kilkanaście dźwięków następujących po sobie i będących w pewnym związku, stanowią *melodyę*; jeżeli kilka dźwięków *jednocześnie* zabrzmi, powstaje połączenie tonów, które się nazywa: *spółdźwiękiem* albo *akordem*. Kilkanaście np. akordów po sobie następujących nazywają też *harmonią*. Akordą można w dwojaki sposób wykonywać: 1) Jeżeli wszystkie tony akordu *jednocześnie* i zarazem stanowczo uderzymy, co się najczęściéj zdarza przy końcu sztuk lub okresów muzycznych. 2) *Łamany* czyli *arfikowany*, t. j. jeżeli nuty należące do akordu uderzymy po kolei i tak długo je przetrzymujemy, jak tego wartość nuty wymaga. Szybkość, w jakiéj nuty po sobie winny być wykonane, zależy od charakteru dzieła. Jeżeli akord ma być łamany, stawia się przed nim znak taki: (albo } i łamanie rozpoczyna się zwykle w akordzie od dolnéj nuty; w przeciwnym razie dodają do wężyka gwiazdeczkę u góry, np. }. Następne przykłady wykazują: a) i b) Łamany akord lewą ręką; c) prawą ręką. d) Łamane akorda obiema rękami. e) Jeżeli wężyk przedłuża się przez obie pięciolinie, natenczas obie ręce wykonywają po sobie bez najmniejszéj przerwy, poczynając od dolnego tonu. f) Wężyki z gwiazdeczkami.



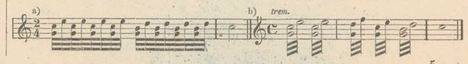
XVIII. O skróceniach w pisowni nut.

Skrócenia (abbrewiatury) w pisowni nut oznaczone bywają: albo przez jedną nutę, gdy jéj prątek laseczką jest przekreślony, lub przez kréski w poprzek pięciolinii położone. Ponieważ jedno wiązanie znaczy ósemkę, czyli nutę raz wiązaną, dwa zaś wiązania każą się domyślać szesnastkę i t. d., przeto nuta większéj wartości—raz wiązana, uderza się tyle razy, ile ma w sobie ósemek; dwa razy wiązana tyle razy, ile ma w sobie szesnastek i t. d. Kréski w poprzek pięciolinii idące, wymagają, aby cały poprzedzający szereg nut jeszcze raz odegrać. Takaż kréseczka w poprzek jednego tylko taktu położona, każe takt ostatni powtórzyć. (Przypatrz się przykładom:)

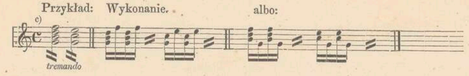


XIX. Tremolo (tremando), drżenie.

Trem. wykonywuje się w dwojaki sposób: albo w *odmierzonym*, albo w *dowolnym* podziale. Odmierzone *tremolo*, ażeby efektownie zadrżało, powinno zawsze być żywo wykonane, zachowując przytem liczbę podzielonych nut w takcie (Przykład *a*). Dowolne trem. podobnie jak tryl może przy szybkiem powtarzaniu nut mieć ich większą liczbę (*b*). Jeżeli *pod* lub *nad* akordem stoi *trem.*, natenczas nuty tegoż akordu dzielą się na dwie części i szybko się wykonywają (*c*).



Przykład: Wykonanie. albo:



XX. O pedałach.

Dzisiejsze fortepiany mają tylko *dwa* pedały. *Prawy pedał* służy do wzniesienia *tłomików*, ażeby nadać wygłoszonym tonom długie brzmienie, gdy tego potrzeba; albowiem ton fortepianu brzmi tylko tak długo, jak długo trzymamy palec na klawiszu; gdy takowy oderwiemy, kończy się brzmienie tonu. Niekiedy wszelako przy wykonywaniu kompozycyi, zdarza się, że klawisze odległe, któreby należało palcami przytrzymać, trzeba bardzo szybko opuszczać dla innych uderzeń; w tym razie wznosi się tłomik, nacisnąwszy pedał, a tony brzmią tak długo, jak długo naciskamy pedał. Miejsca w kompozycyi, gdzie tony przez pedał mają być przedłużone, są oznaczone przez *Ped.* (dawniéj ⊕). Gwiazdka taka ✻ ostrzega, ażeby natychmiast nogę podnieść, by uniknąć chaosu, który powstaje zwykle w skutek zamieszania rozmaitych harmonii tonów. *Lewy pedał* umniejsza znacznie siłę tonu w skutek posunięcia klawiatury; przez co młotki uderzają zawsze w *jednę* strunę. Lewa noga uskutecznia to przy wyrazie: *una corda* i trzyma pedał tak długo, dopóki nie nastąpi: *tre corde*. Pedał ten z połączeniem drugiego przy eteryczných lub bogatych harmonią pasażach sprawia wielki efekt, i oznacza się przez *2 Ped.*
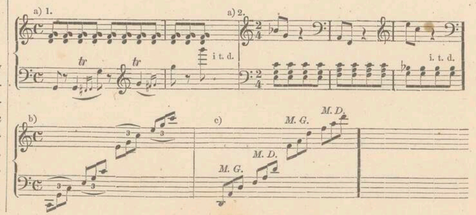
XXI. O metronomie.

Czasomiar, regulator taktu M. Mälzel'a, jestto przyrząd zegarkowy z wahadłem, przy którym znajduje się podziałka stopniowa z umieszczonemi na niéj cyframi, na których zatrzymuje się ruchomy ciężarek. Metronom służy do oznaczenia i określenia dokładnie *trwania*, jakie nadać trzeba każdemu taktowi. Wiemy np. że Adagio oznacza ruch wolny, Allegro ruch prędki; lecz ruch ten może być więcéj, albo mniéj wolnym. Jeden wykonawca będzie grał Adagio wolniéj od drugiego; więc te wyrazy włoskie nie określają jeszcze tak dokładnie stałego ruchu, jakby należało. To uskutecznia dopiero metronom; dlatego kompozytorowie stawiają przy tych wyrazach takie znaki, np.: ♩ = 80; lub M. ♩ = 80; lub też MM. ♩ = 100. W pierwszym razie umieszcza się ciężarek na Nr. 80 i każde uderzenie wahadła przedstawia półnutę. Też same uderzenia przedstawiają ćwierćnutę w drugim przykładzie. W trzecim, każde uderzenie daje raz wiązaną. Są metronomy z dzwonkiem także; takowe głoszą zawsze pierwszą część taktu dźwiękiem, a drugie części taktu stukaniem wahadła. Przy nauce może być z pożytkiem zastosowany.

XXII. O przekładaniu rąk podczas gry fortepianowéj.

Gdzie ręce przekładać należy, poznaje się to: a) po kluczach, np. w utworach, gdzie nuty klucza basowego przechodzą do dyszkantu, w takim razie klucz basowy zamienia się na skrzypcowy. Przeciwnie, nuty klucza skrzypcowego wchodzące do basu, otrzymują klucz basowy; przekładanie rąk poznaje się też: b) po prątkach nutowych. Prątki idące w górę, wskazują, że nuty należy wykonać prawą ręką. Prątki zaś idące w dół, nakazują grać lewą ręką. Wyrazy wreszcie c) jak: *mano destra* lub *main droite*, albo głoska *D*, oznaczają prawą rękę; *mano sinistra* lub *gauche*, *G*, lewą rękę.

Przy przekładaniu rąk należy zważać na równe wykonanie nut, ażeby żadnéj przerwy między niemi nie było.



C.) Dzieła muzyczne, które obok niniejszéj Szkoły mogą z pożytkiem być użyte.

Dla urozmaicenia nauki, należy koniecznie przy każdéj szkole udzielać odpowiednie mechanizmowi kompozycye. Z literatury muzycznéj podajemy tu dzieła lekkiego i poważniejszego charakteru. Wybór powinien być zastosowany do potrzeb uczenia.

I. Na dwie ręce.

1) **Adolf R.** (zepka) 26 morceaux faciles et mélodiques, Livr 1. kosztuje 74 kop. Livr 2. 90 kop.
— Fleurs melodiques, 30 kop.
2) **Bertini** H. 25 Etudes faciles et progressives. Op. 100, później Op. 29 i 32.
3) **Beethovena** v. L. 6 Var. „nel cor più" w G Nr. 3 (Wiedeń spina) 10 srb.
4) **Clementi** M. 6 Sonatines progressives. Op. 36.
5) **Czerny** C. 100 Uebungsstucke, 2 pierwsze zeszyty.
6) **Dobrzyński** I. Polónezy Ogińskiego.
7) **Diabelli** A. Sonaten facil. Op. 32, 33, 37 i 38.
8) **Heller** St. trudniejsze Op. 45. Op. 46 i 47.
9) **Kuhlau** Fr. 6 Sonatines faciles; Op. 55 w 2-ch zeszytach, à 20 srb. Op. 20.
10) **Kullak** Th. Kinderleben. Op. 62 i 81. (Berlin) à 27½ srb.
11) **Łodwigowski** E. S. Op. 54. (Łatwy). Zbiorek 3 zeszyty. Skarbiec melodyi. Op. 53. Bukiet melodyj Polskich. Op. 52. 75 kop. Op. 51. Bouquet. Nowy zbiór Krakowiaków. Op. 48. Halka Op. 50.
12) **Lebert** Sigm. et Ludwig **Stark**. Instructive Klavierstücke 4 Grade.
13) **Schumann** R. Clavierstücke für die Jugend. Op. 68.

II. Na cztery ręce.

1) **Adolf R.** Six amusements faciles. Nr. Polonaise. 2 Marche. 3 Mazourka. 4 Galop. 5 Valse. 6 bavatine. (Warszawa, Gebethner) łatwe.
— Réminiscences de l'opera „Le chateau mystérieux" (Straszny dwór) de St. Moniuszko; i la „Comtesse" Hrabina) à 90 kop.
2) **Brauer** Fr. Op. 11. Sonatinen w C. (Lipsk u Kahnta) 20 srf. na sam początek.
3) **Clementi** M. Six Sonatines progressives. Nr. 12. à 10 srf. Nr. 3. 12½ srf. Nr. 5. 15 srf. Nr. 6 12½ srf. na początek i małe ręce.
4) **Dobrzyński** I. Mazurek.
5) **Diabellego** A. Sonatiny w C. G. i D. bardzo dobre.
6) **C. Reinecke**. Op. 54. w objętości 5-ciu tonów; (uczą deklamacyi).

D.) Mały słownik wyrazów używanych w muzyce.
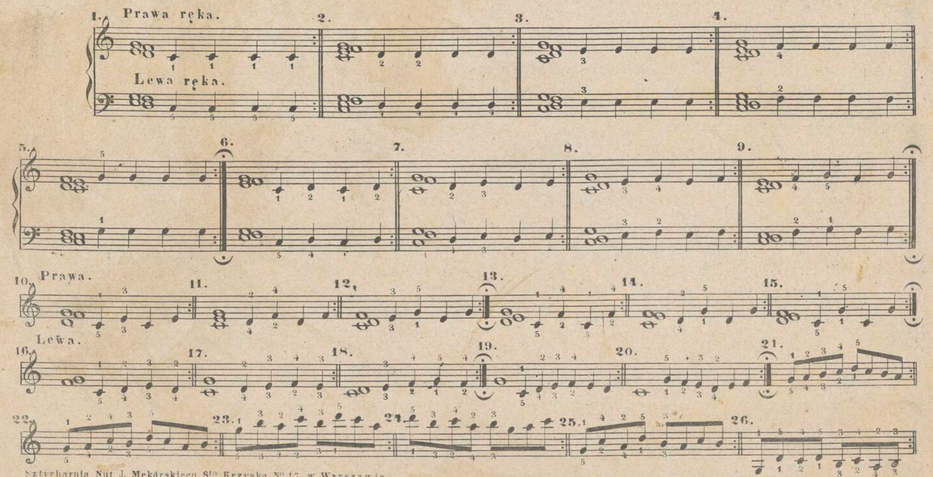
A—na, w, do, za, podług; a **tempo**—w ruchu oznaczonym na początku; a **piacere**—podług upodobania.
Accelerando—przyspieszając. (Accel.)
Ad libitum—dowolnie; (ad lib.)
Affettuoso—namiętnie, z uczuciem.
Affrettando—pospieszając.
Agitato—żwawo, gwałtownie, burzliwie.
Alla polacca—w tempie polonéza.
Alla turca—w stylu tureckim.
Al Segno—od znaku począwszy (𝄋).
Amoroso—miłośnie, serdecznie.
Animato—z duszą, z uczuciem wzrastającem.
Aria—pieśń na jeden głos; **Arietta**—mała aria.
Assai—bardzo, wiele, dosyć; **Allegro assai**—bardzo żywo.
Bis—dwa razy; wykonany ustęp powtórzyć.
Brioso—z ogniem, z zapałem; **con Brio**—z życiem.
Brillante—świetnie, okazale.
Cadenza—spadek toniczny.
Calando—opadająco, z zmniejszającą się nieznacznie siłą.
Cantabile—śpiewnie, z gustem i z wdziękiem.
Capriccio—mała fantazya dziwacznego charakteru.
Coda—zakończenie sztuki.
Come sopra—jak poprzednio.
Con—z; **con Violini**—ze skrzypcami.
„ **anima**—z duszą.
„ **calore**—namiętnie.
„ **celerità**—z szybkością.
„ **delicatezza**—z delikatnością.
„ **dolcezza**—ze słodyczą.
„ **espressione**—z dobitnością, z uczuciem, z przejęciem.
Con fuoco—z ogniem.
„ **forza**—z mocą.
„ **gusto**—z gustem, elegancko.
„ **grazia**—z wdziękiem.
„ **moto**—z poruszeniem.
„ **spirito**—z duchem, lotnie.
Concerto—wielka sztuka na solo instrument, w 3-ch częściach, z towarzyszeniem orkiessry.
Dolce—łagodnie, słodko. (dol.)
Dolente, doloroso, con dolore—boleśnie, wyraz bólu, cierpienia.
Delicato, delicamente — delikatnie, miękko, wytwornie.
Duo albo **duetto**—sztuka muzyczna na 2 głosy lub 2 instrumenta.
Espressivo—z uczuciem i wyrazem.

Energico—dzielnie.
Fiero—dziko, dumnie.
Fine—koniec sztuki muzycznéj.
Finale—finał, zakończenie muzycznéj jakiejbądź sztuki.
Furioso lub **con furia**—wściekle, szalenie.
Gavotta—taniec francuzki w takcie czteroćwierciowym.
Giocoso—wesoło, żartobliwie.
Grazioso—wdzięcznie.
Giusto—właściwie; **Tempo giusto** — w stosownem tempie.
Giga—taniec żywego charakteru w takcie $^6/_8$ lub $^{12}/_8$.
Impetuoso—z gwałtownością, popędliwością.
Innocente—niewinnie.
Lagrimoso, lamentoso—płacząco, z wyrazem smutku.
Legato—łącznie, gładko; **legatissimo**—w sposób jak najbardziéj łączny. (leg.)
Leggiero—lekko. (legg.)
L'istesso tempo—takiż sam ruch.
Lugubre—posępny, żałobny.
Ma—ale, lecz; **ma non troppo**—ale nie za bardzo.
Maestoso—majestatycznie, okazale, wspaniale.
Mancando—ujmując, umniejszając siłę. (manc.)
Marcato—wybitnie, uwydatniając, z szczególnem oznaczeniem (marc.)
Men lub **meno**—mniéj; **men forte**—mniéj silnie.
Mesto—smutnie, posępnie.
Mezzo—pół; **a mezzo voce**—półgłosem; **mezzo forte**—pół mocno; (mez.)
Minuetto—taniec w ruchu niezbyt szybkim; w takcie $^3/_4$.
Molto—bardzo; np. **molto vivace**—bardzo żywo.
Morendo—konając.
Mosse—żywo; wzruszenie.
Non—nie; **non tanto**—nie tyle.
Notturno—nocna muzyka, utwór śpiewny; tak samo **Serenada.**
Obligato—koniecznie, niezbędnie, obowiązująco.
Pastorale—pastersko, sielankowo.
Patetico—wzniośle, uroczysto.
Perdendosi—ginąc, niknąc. zciszająco.
Piacevole—przyjemnie.
Più—więcéj; **più presto**—szybciéj; **più stretto, più mosso**—prędzéj.
Poco—trochę; **un poco**—cokolwiek; **poco più lento**, nieco wolniéj; **poco a poco**—zwolna.
Poi—potem, późniéj; **poi segue**—potem następuje.
Pomposo—okazale, szumnie.
Presto—prędko, żwawo; **prestissimo**—jak najprędzéj.
Quasi—prawie, podobnie.
Rallentando lub **ritardando** lub **ritenuto**—zwalniając.
Risoluto—odważnie, śmiało.
Rubato—kradziono, gdy jednym częściom taktowym coś się z ich długości ujmuje, a drugim przyczynia.
Scherzando (wym. Skercando)—żartując.
Sciolto—wolno, swobodnie, biegle.
Sempre—zawsze; **sempre piano**—zawsze po cichu, (sem.)
Segne—następuje.
Semplice—skromnie, z prostotą.
Senza—bez; **senza replica**—bez powtórzenia; **senza ped.**—bez pedału.
Serioso—poważnie.
Siciliano lub **alla siciliana**—sycylijski pasterski taniec w $^6/_8$ takcie.
Sin'al fine—aż do końca; **sino**—aż.
Simile—podobnież, w ten sam sposób iść dalćj.
Slentando—w tempie czyli ruchu spóźniając się.
Smorzando lub **smorendo**—gasnąco, konając, niknąc.
Smanioso—hucznie, szalenie.
Soave—przyjemnie, słodko.
Solo—jeden tylko instrument lub głos.
Sonata—sztuka muzyczna, składająca się z 2, 3 lub 4 części, różnych charakterów.
Sonatina—mała, łatwa Sonata.
Sostenuto—tony wytrzymać; powściągając.
Sotto voce—cichym, półgłosem, przytłumionym głosem.
Spiritoso—z duszą.
Staccato—skakająco; każdą nutę grając osobno, krótko i ostro; (stacc.)
Stretta—w prędkiem tempie zakończenie.
Stretto—zwięźle, ściśnięto.
Stringendo—przyspieszając ruch; (string.)
Subito—natychmiast, zaraz.
Tasto solo—tylko bas wykonywa się bez akordów.
Tema—temat, wątek, osnowa, treść do kompozycyi.
Tempo—miara czasu, ruch; **tempo comodo**—ruch umiarkowany, dogodny; **tempo di ballo**—tempo tańca; **tempo primo**—ruch ten sam, co i pierwszéj części; to samo tempo; postawione zwykle za: **ad libitum** lub **ritardando** (rit.)
Teneramento—czule, tkliwie, rzewnie.
Tranquillo—spokojnie.
Trio—muzyka na trzy instrumenta lub trzy głosy.
Tutti—wszystkie instrumenta lub głosy, oprócz solo.
Unisono—jednotonnie.
Vigoroso—mocno, silnie.
Vivace, vivo—żywo, rześko; **vivacissimo**—bardzo żwawo.
Virtuoso—wirtuoz, muzyk znakomity.
Volante—ulotny, uciekający.
Volti—przewróć.
Volti subito—przewróć natychmiast.

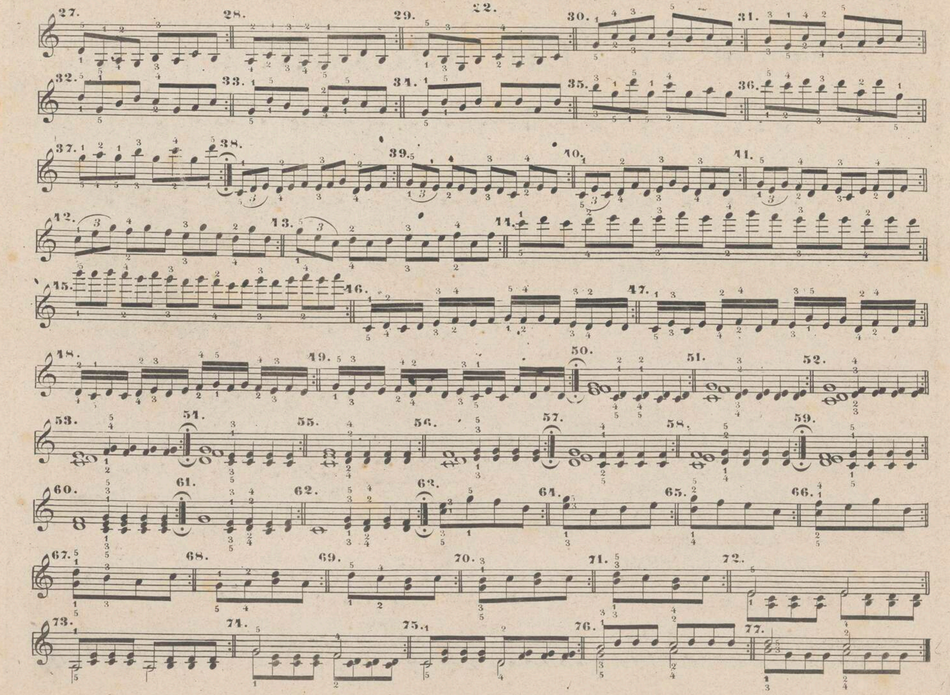
E. I. ZASADY PALCOWANIA (APLIKATURY) I MECHANIZMU W 434 PRZYKŁADACH

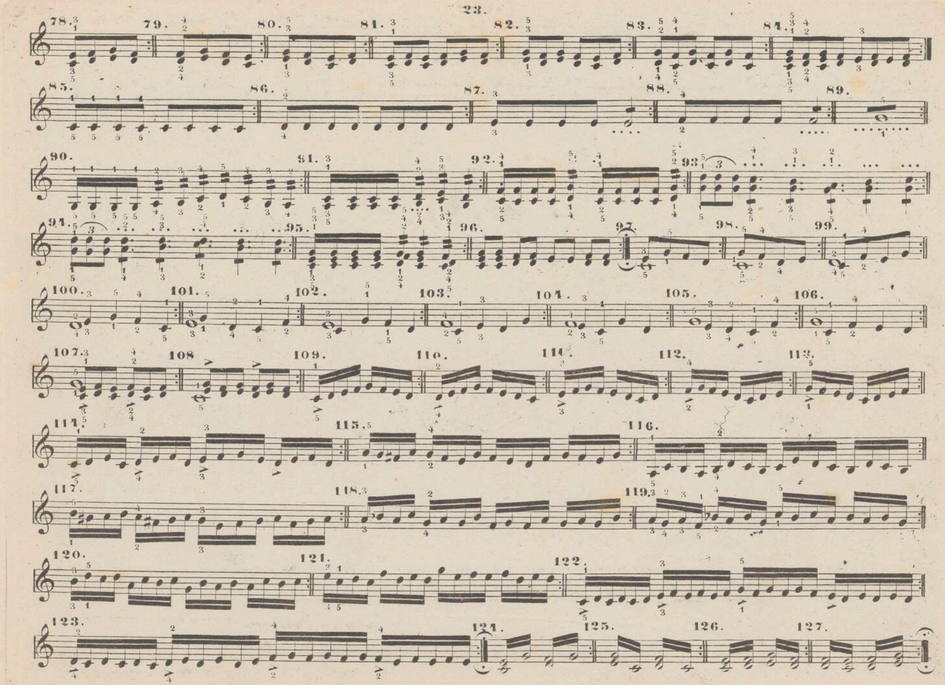
Ćwiczenia poniższe aż do działu pod literą F stanowią fundament palcowania i mechanizmu. Ponieważ one wyrabiają powoli *niezależność palców, równość i pewność w uderzeniu, ckuratność tonu i siłę*, zatem należy codziennie nad niemi pracować. Dział ten nauki należy do najpotrzebniejszych ćwiczeń, przy których uczeń według innych szkół, oprócz gimnastyki palców nic się nie uczy. Tu staraliśmy się zaprowadzić rozmaitość w tych samych ćwiczeniach. One rozwiną stopniowo nietylko mechanizm, ale nauczą pewnego czytania nut, zapoznają dokładnie z obydwoma kluczami i słuch zaostrzą, gdyż są pomieszczone w rozmaitych oktawach. Podaliśmy je na jednej pięciolinii dla obydwóch rąk. Ma się rozumieć że podczas gry, jedna ręka powinna być oddalona od drugiej przynajmniej jedną oktawę.

Liczby nad nutami należą do ręki prawej, a pod nutami do lewej, oznaczają one palce. Wielki palec jest pierwszy, wskazujący drugi i t. d. Każdy numer najprzód przeczytać, a potem dopiero każdą ręką osobno i wreszcie razem do 20 razy przegrać *wolno*, później nieco szybciej, przyczem ręce najspokojniej pozostać winny, opierając palce nieczynne oznaczone przy każdym numerze *całemi* nutami.
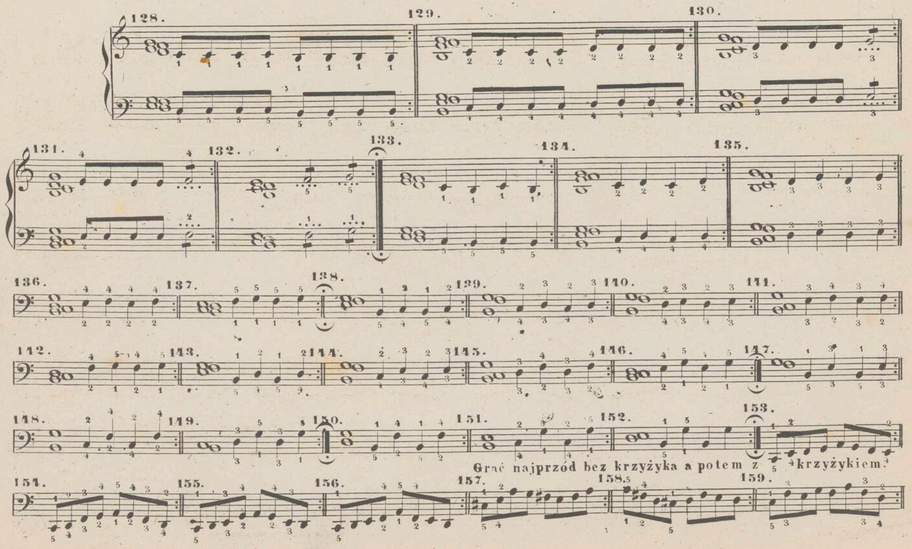


Sztycharnia Nut J. Mekarskiego St. Krzyska № 17 w Warszawie.

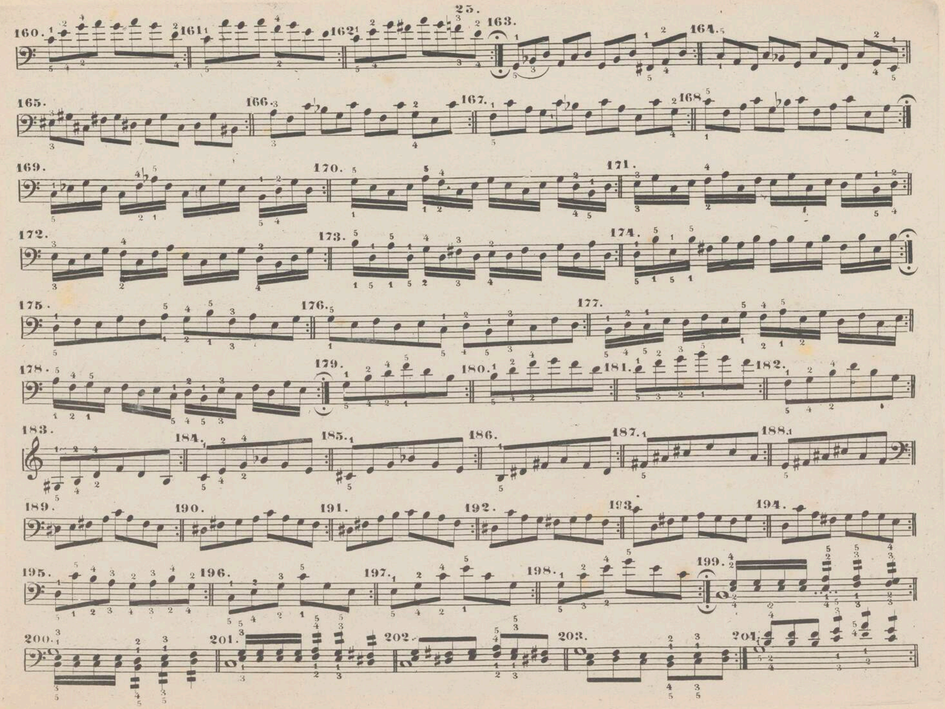

27. 28. 29. 30. 31.
32. 33. 34. 35. 36.
37. 38. 39. 40. 41.
42. 43. 44. 45. 46. 47.
48. 49. 50. 51. 52.
53. 54. 55. 56. 57. 58. 59.
60. 61. 62. 63. 64. 65. 66.
67. 68. 69. 70. 71. 72.
73. 74. 75. 76. 77.

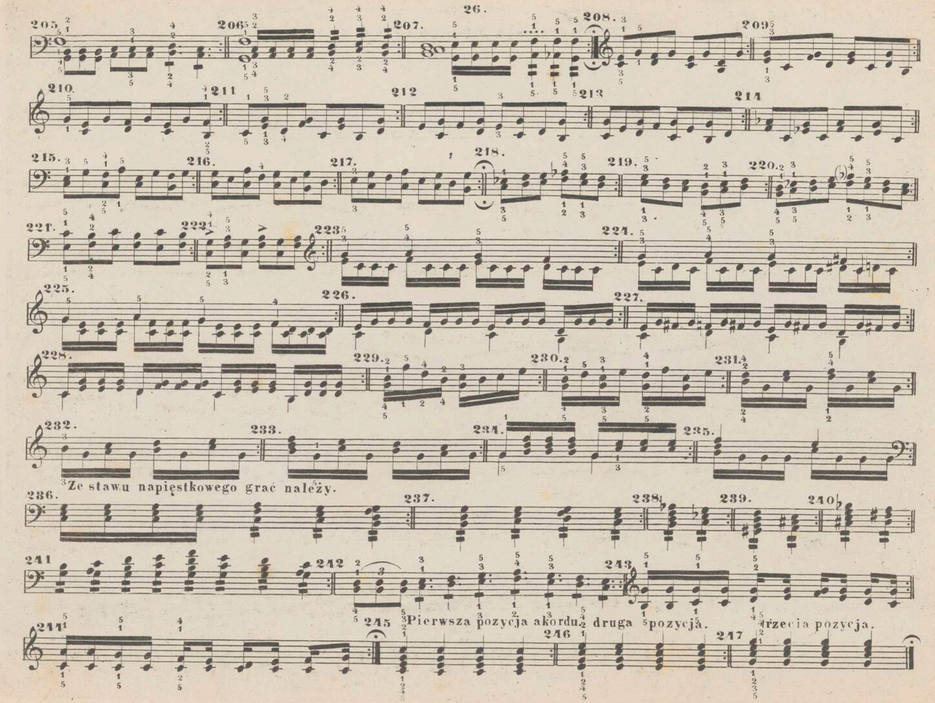

78. 79. 80. 81. 82. 83. 84.
85. 86. 87. 88. 89.
90. 91. 92. 93.
94. 95. 96. 97. 98. 99.
100. 101. 102. 103. 104. 105. 106.
107. 108. 109. 110. 111. 112. 113.
114. 115. 116.
117. 118. 119.
120. 121. 122.
123. 124. 125. 126. 127.

II. SZEROKI I ŚCISŁY UKŁAD PALCÓW

Szersze czyli *odsiebne* położenie palców powstaje przez ich wyprężenie, *ścisłe* czyli *dosiebne* przez ścieśnienie, zachowując przytem spokój ręki. Poniższe ćwiczenia mają na celu wyprężanie palców aż do *sexty* potem do *septymy* a nawet i *oktawy*. Jeżeli uczeń ma za krótkie palce, niechaj ćwiczenia w oktawie *tymczasem* będą pominięte. Uważać tu należy jeszcze na zaokrąglone palce, giętkość i swobodne uderzenie ze stawu wśród ręczno palcowego lub napięstkowego. Podpieranie palców nieczynnych przy pierwszych numerach, powinno być sumiennie przestrzegane tudzież palcowanie.

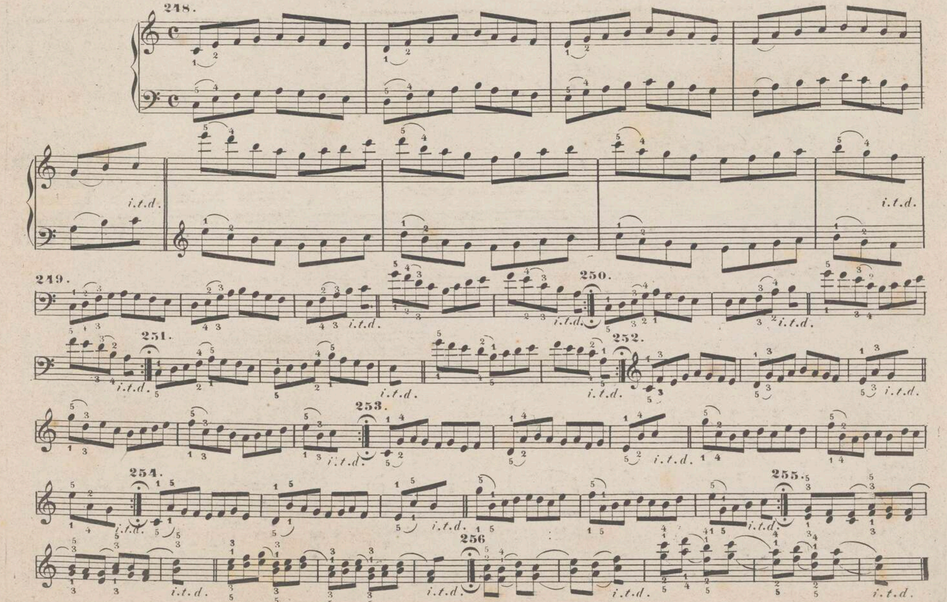






III. ĆWICZENIA Z POSUWANIEM RĄK.

Stanowią one przejście do swobodnego opanowania klawiatury. Zważać tu należy na staranne wykonanie miejsc oznaczonych łukiem.



IV. ĆWICZENIA w *STACCATO* ZE STAWU WŚRÓD RĘCZNO-PALCOWEGO, PALCOWEGO I NAPIĘSTKOWEGO

Powtarzając jeden i ten sam ton *jednym* tylko, albo i kilkoma palcami, niepodobna uniknąć *odrywanych* uderzeń czyli *staccata*. Staccato wychodzące ze stawu napiestkowego, lub wśród ręczno palcowego nie będzie dla ucznia trudne do nabycia. Ostatnie uskutecznia się przez posuwanie *końca palca* na klawiszu, skrzywiając go w uderzeniu *ku dłoni* tak że po wykonanem uderzeniu powierzchnia paznokcia tworzy z klawiszem kąt ostry. W ten sposób robi jeden palec drugiemu miejsce. Z napiętkowego zaś należy ramię trzymać spokojnie, tylko ręka jest w ruchu. Staccato zaś z końca palca wywołuje różnicę w trzymaniu ręki, położenie palcy będzie więcej wyprostne, uderzenie powinno wychodzić ze stawu palcowego pierwszego (Patrz drzeworyty) Poniższe ćwiczenia uczą *ścieśniać, i wypuszczać* palce, tudzież *zamieniać* je na jednym klawiszu.

Ze stawu wśród-ręczno palcowego.

257. 258. 259. 260. 261.

262. 263. 264. 265. 266.

267. 268. 269. 270. 271.

Ze stawu palcowego.

272. 273. 274. 275.

276. 277. 278. 279.

280. 281. 282. 283. 284.

114. a) b) 115. 116.

Gis minor (z H major) enharm: As z 7♭

117. a) b) 118. 119.

Es minor (z Ges major) enharm: Dis z 6♯

120. a) b) 121. 122.

B minor (z Des major) enharm: Ais z 7♯

123. a) b) 124. 125.

F minor (z As major)

390. Es major (z C minor)

391.

392.

393. B major (z G minor)

394.

395.

396. F major (z D minor)

397.

398.

B. GAMY MINOROWE.

399. a) Melodyjne b) Harmoniczne — A minor (pokr: C major)

400.

401.

402. a) b) E minor (pokr: z G major)

403.

404.

405. a) b) H minor (z D major)

406.

407.

408. a) b) Fis minor (z A major)

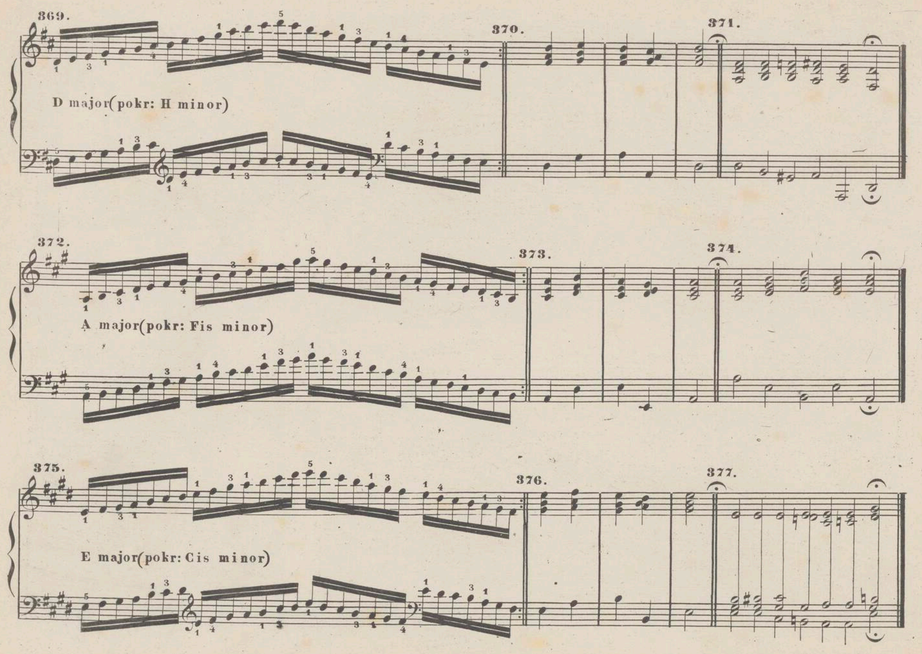
409.

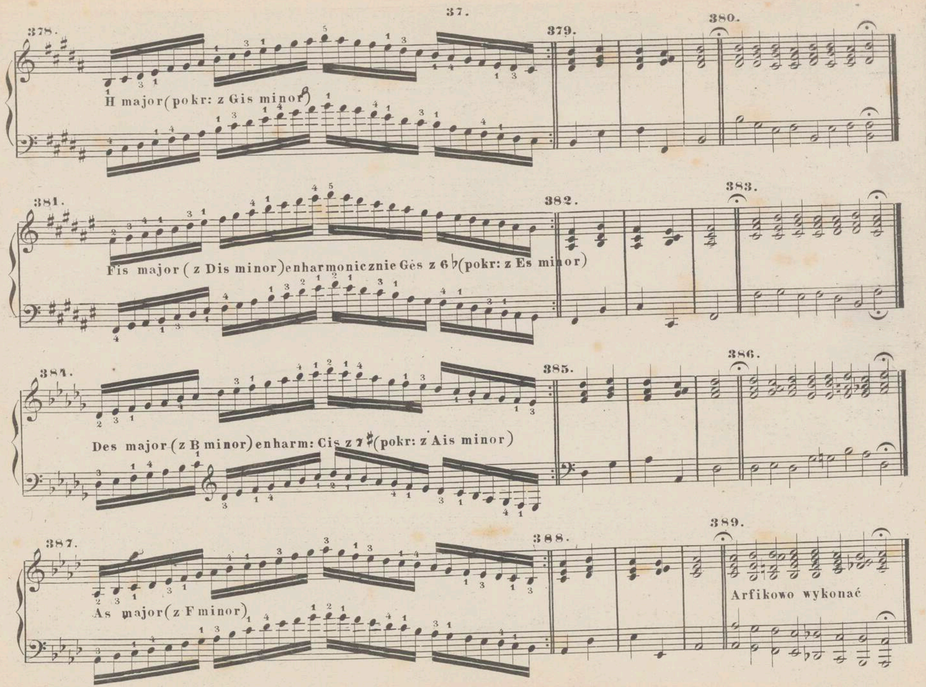
410.

411. a) b) Cis minor (z E major)
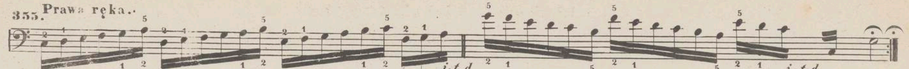
412.

413.


369.
370.
371.
D major(pokr: H minor)
372.
373.
374.
A major(pokr: Fis minor)
375.
376.
377.
E major(pokr: Cis minor)

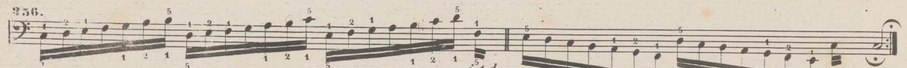

378.
379.
380.
H major(pokr: z Gis minor)
381.
382.
383.
Fis major (z Dis minor) enharmonicznie Ges z 6♭ (pokr: z Es minor)
384.
385.
386.
Des major (z B minor) enharm: Cis z 7♯ (pokr: z Ais minor)
387.
388.
389.
As major (z F minor)
Arfikowo wykonać

355. Prawa ręka.

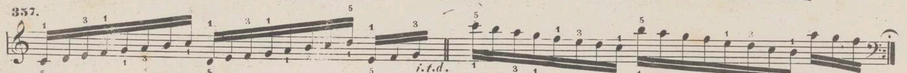


Lewa ręka.
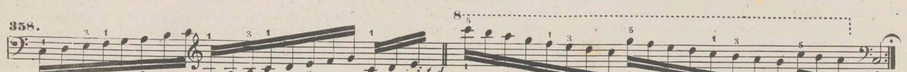
356.



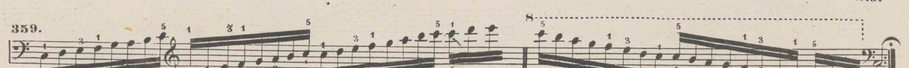
357.
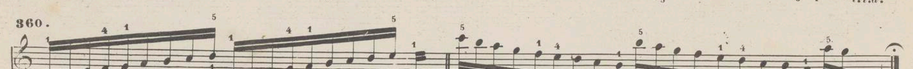


358.



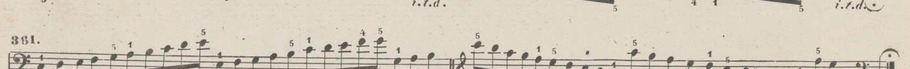
359.



360.
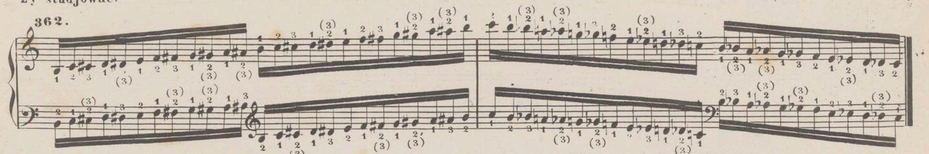


361.



VII. GAMA CHROMATYCZNA.

Jest tu dwojakie palcowanie dane; niemieckie i francuzkie. Ostatnie jest więcej u nas upowszechnione. Każde z osobna należy studjować.

362.
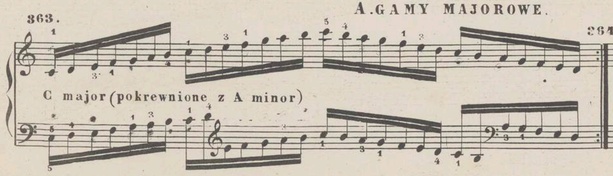


VIII. SZYKI TONICZNE CZYLI GAMY MAJOROWE I MINOROWE.

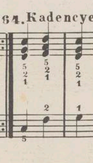
Każdą gamę należy z osobna jedną ręką nauczyć się bez akcentów w objętości oktawy. — potem przez dwie oktawy. Korzystnie jest, grać gamy *prawą* ręką nietylko w środkowych oktawach na klawiaturze, ale i we wyższych i najniższych, tak samo *lewą* ręką. Osiągnąwszy dostateczną biegłość z osobna każdą ręką, należy potem grać razem *legato*, w sile *mf*; później w rozmaitych stopniach siły, tudzież *staccato* Gamy minorowe (pod *a. melodyjne*, pod *b. harmoniczne* lub tylko w objętości oktawy tu podane, powinny tak samo jak majorowe być uczone przez dwie oktawy. Z początku przy nauce należy czytać głośno nuty lub klawisze podczas grania. Kadencye i ćwiczenia akordowe należy pominąć, jeżeli ręka zbyt mała i słaba.

A. GAMY MAJOROWE.

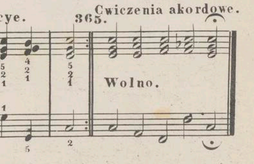
363.
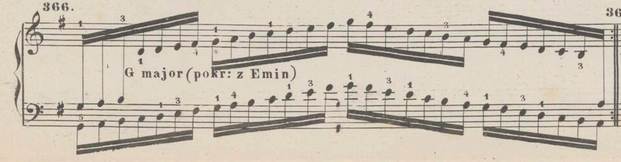


364. Kadencye.



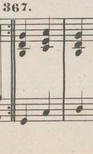
365. Cwiczenia akordowe.



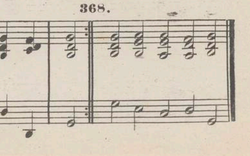
366.



367.
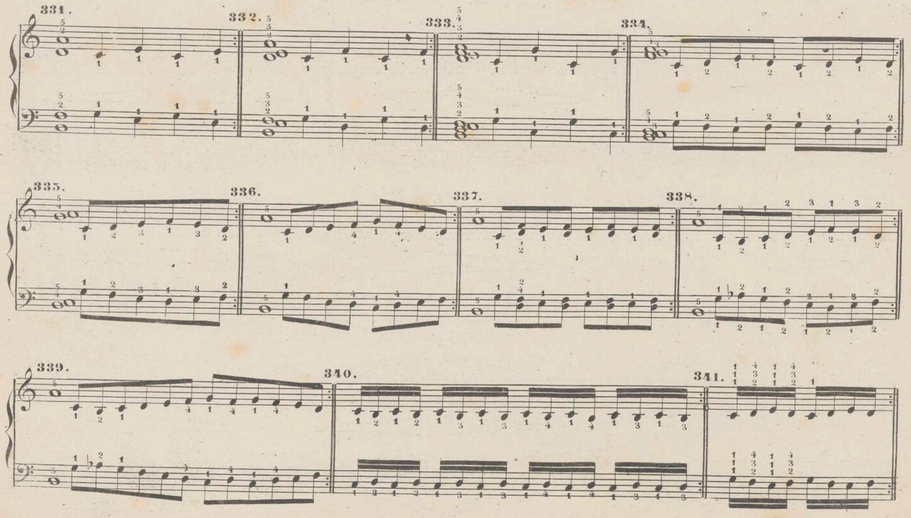


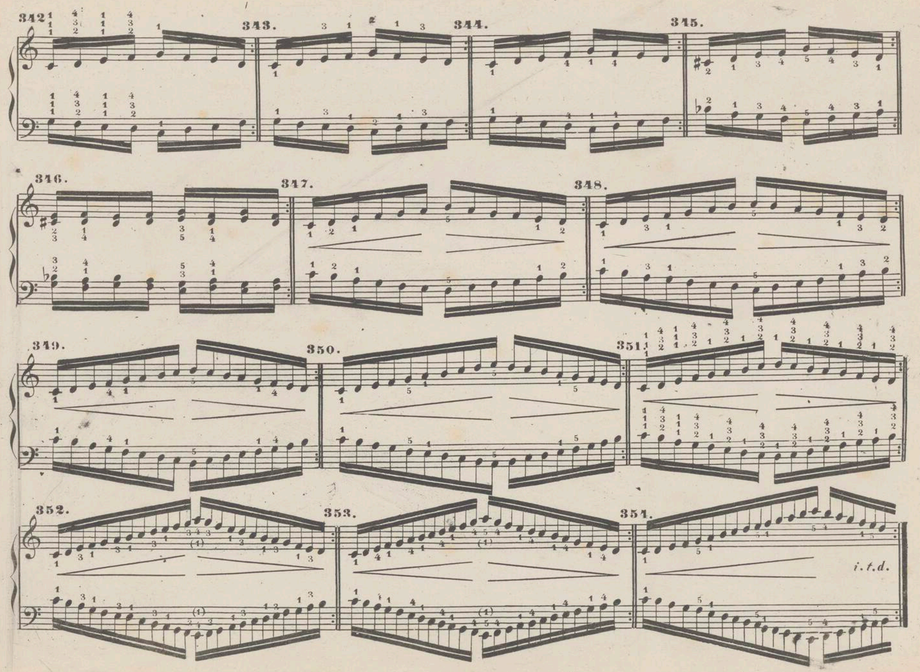
368.



VI. PODKŁADANIE I PRZEKŁADANIE PALCÓW
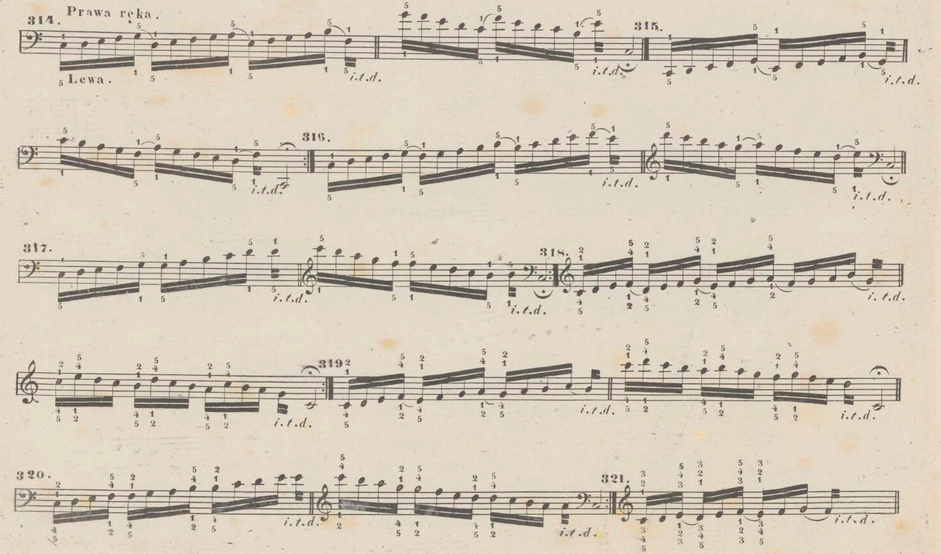
Uczeń nabywszy siłę i zwinność w palcach, przystąpi teraz do trudniejszego mechanizmu; niebędzie to już posuwanie palców ale *podkładanie wielkiego palca* pod drugie i *przekładanie* drugich palców przez wielki palec, co jest rzeczą niełatwą; gdyż to podkładanie i przekładanie powinno być nawet w największej szybkości wykonane naturalnie, równo i niewymuszono, bez najmniejszej przerwy lub nieregularności w uderzeniu. Ręka i ramię powinny jak najspokojniej się zachować; żadne przechylenie ręki niepowinno mieć miejsca; szczególniej wtenczas, gdy mały palec uderza. Ażeby te nowe trudności mechanizmu owładnąć w zupełności, należy następne ćwiczenia jedno po drugiem zwolna dobrze nauczyć się wykonać, do drugiego prędzej nieprzechodzić, dopóki pierwsze nie idzie gładko szybko i równo.
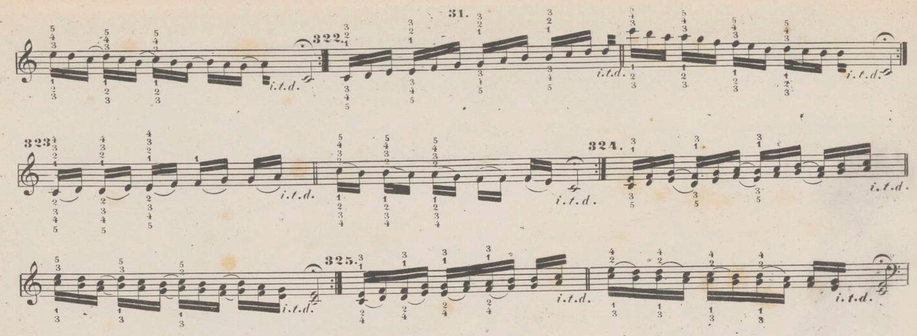




V. DALSZY CIĄG ĆWICZEŃ Z POSUWANIEM RĄK. CICHA ZAMIANA PALCÓW NA JEDNYM KLAWISZU.

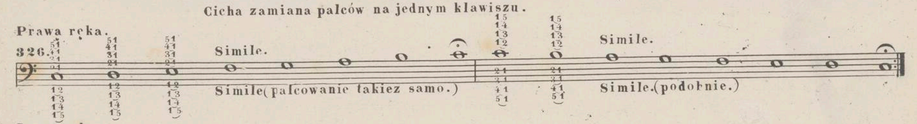
Przynajmniej przez dwie oktawy należy przebiegać i na miejsca oznaczone łukiem zważać, ażeby równo po sobie następowały tony. Każdy numer nauczyć się tak jak poprzednie w legato, staccato, forte, mf, i piano biegle wykonywać.



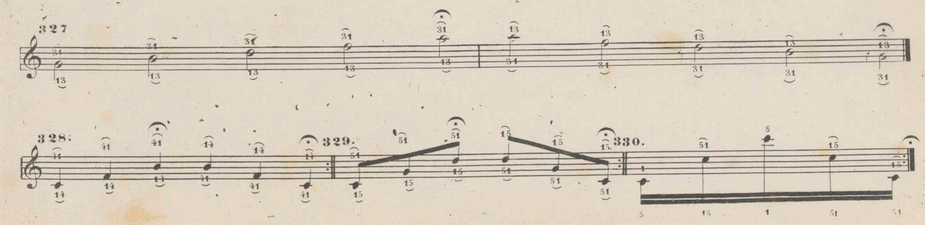


Cicha zamiana palców na jednym klawiszu.

Prawa ręka.



Lewa ręka.



426. a) b) 427. 428.

C minor(pokr: z Es major)

429. a) b) 430. 431.

G minor(z B major)

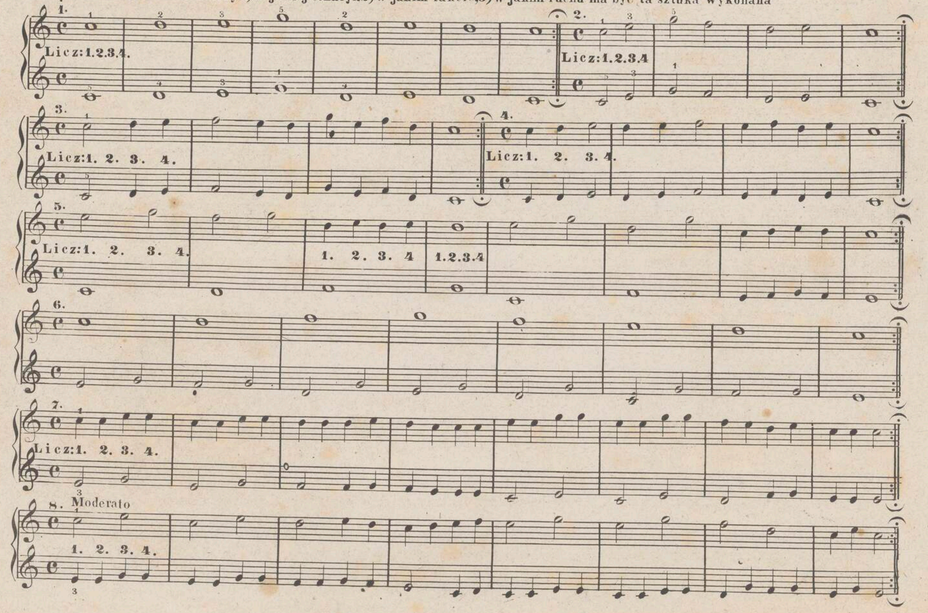
432. a) b) 433. 434.

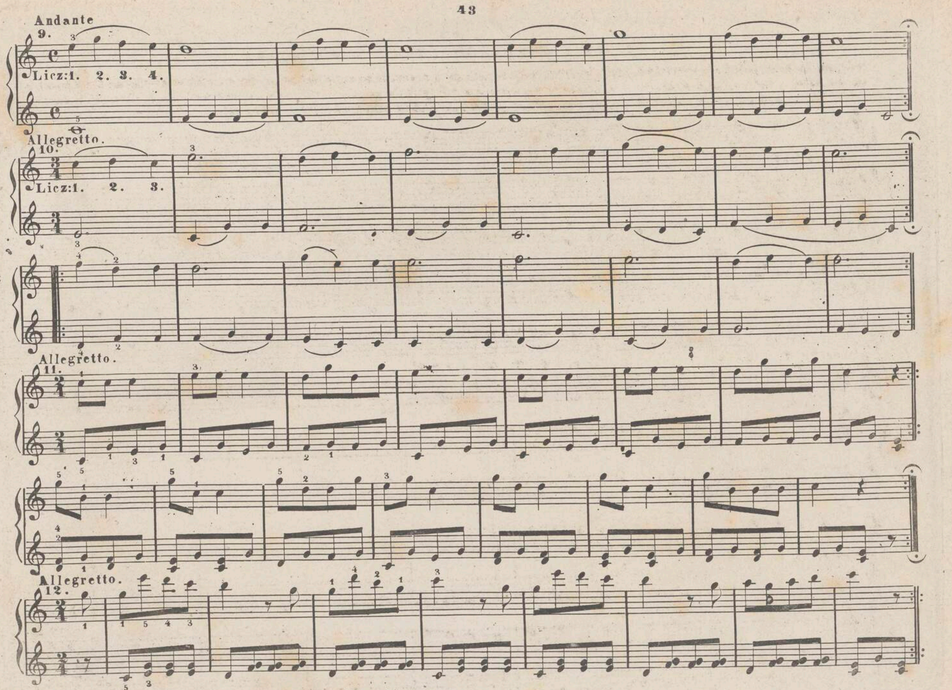
D minor(z F major)

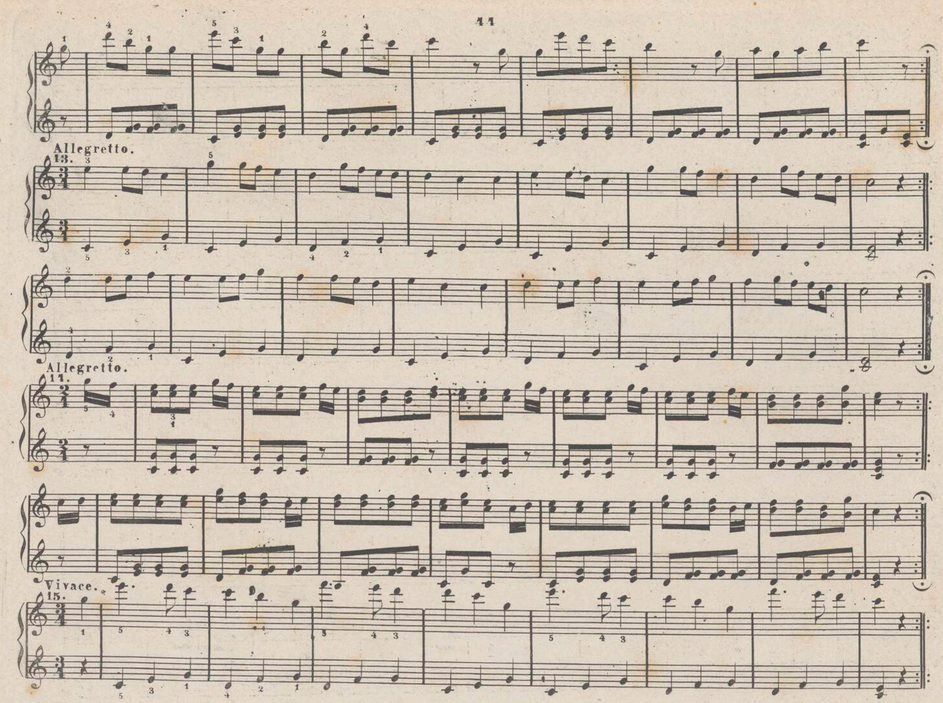
Następne ćwiczenia należy wyłonywać ze stanu tapicstkowego.

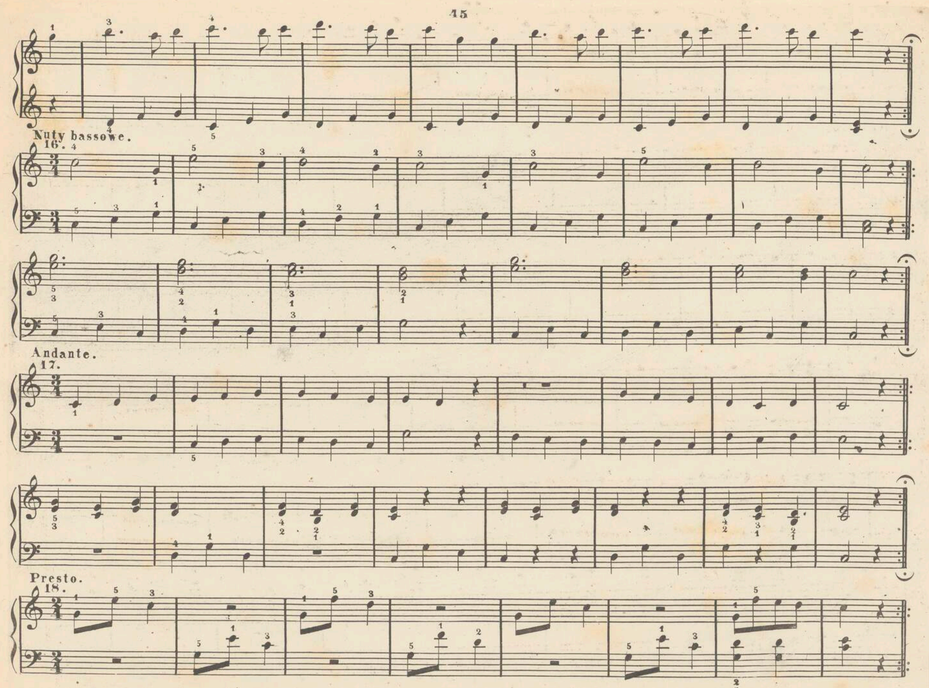
F. 54 PRZYKŁADÓW (ETIUD I SZTUCZEK)
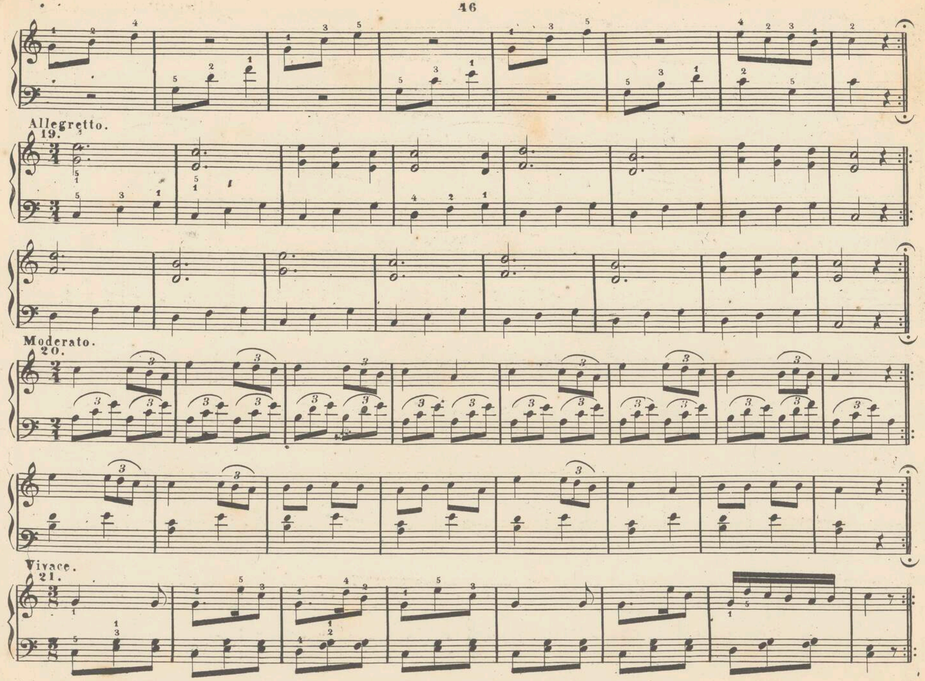
Służących do rozwinięcia smaku i dokładniejszego zapoznania się z rozmaitemi rytmami, zasadami muzyki wszystkiemi tonacyami i deklamacyą, które z ćwiczeniami *poprzedniemi* powinny zawsze iść w parze. O ile uczeń zrobił postęp w mechanizmie o tyle może tu iść dalej. Przed zaczęciem sztuki zważać należy 1) w jakiej tonacyi, 2) w jakim takcie, 3) w jakim ruchu ma być ta sztuka wykonana
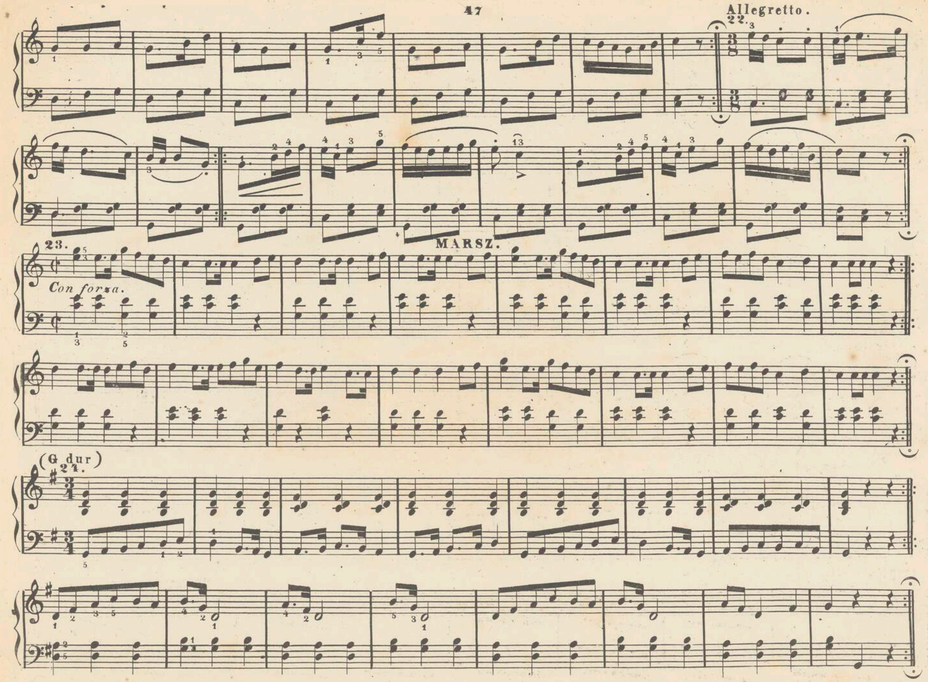





Allegretto.
13.
Allegretto.
14.
Vivace.
15.
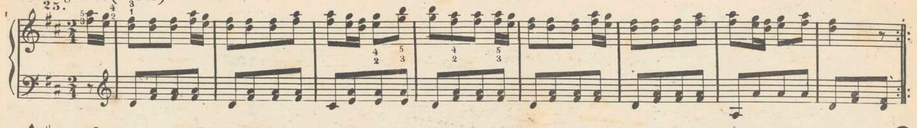

Nuty bassowe.
16.
Andante.
17.
Presto.
18.
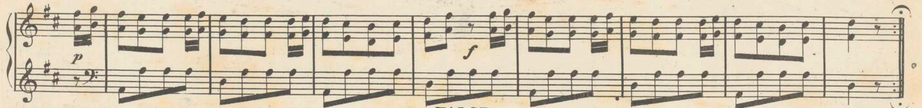

Allegretto.
19.
Moderato.
20.
Vivace.
21.


Allegretto.
22.
MARSZ.
23.
Con forza.
(G dur)
24.

Allegretto (D dur)
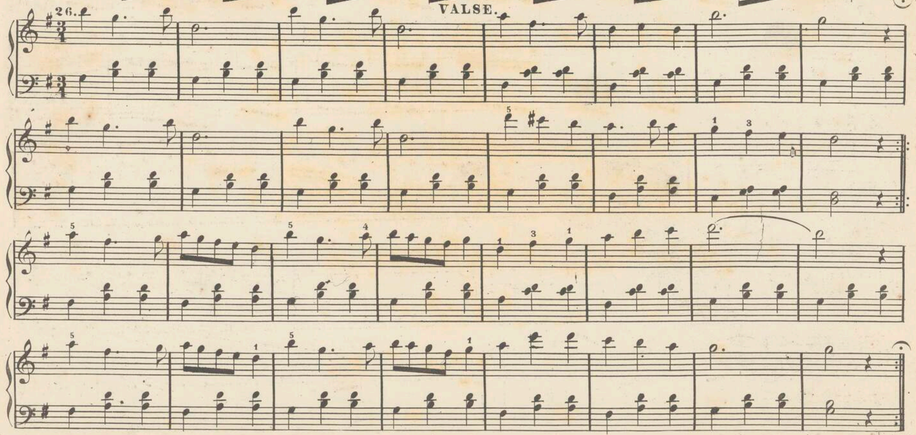
25.
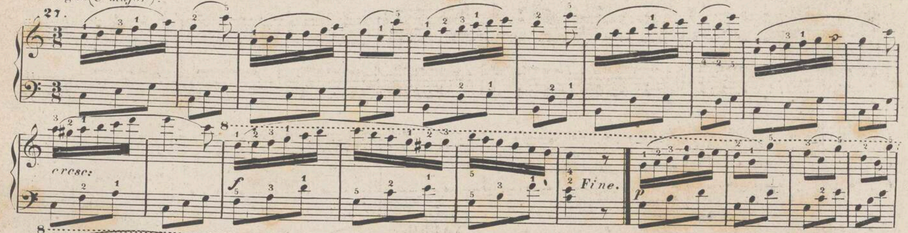




VALSE.
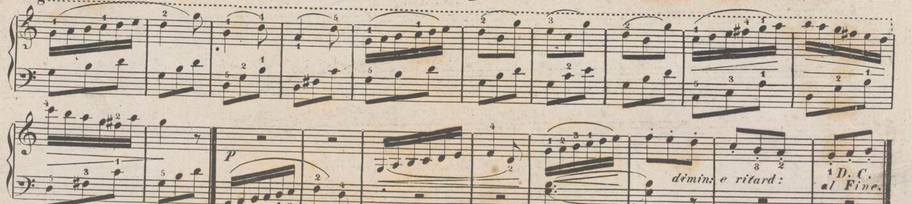
26.



Allegro (C major)

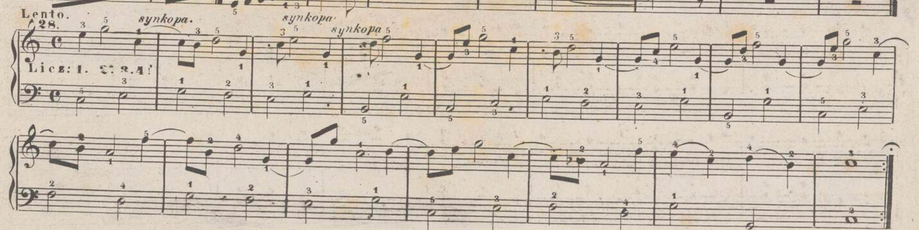
27.





Lento.

28.



29. Andante (*A minor*) - *Ozdobniki:*

Fine.

Licz: 1. 2. 3.

30. Allegro. (*G major*) Mazurek.

p *f*

Fine.

dolorozo. *f*

D.C. *al Fine*

VALSE.

31. Allegretto. (*E min.*)

p *f*

Fine
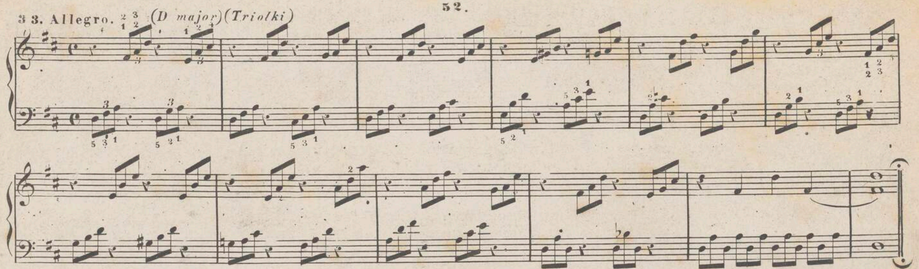
p *pp*

32. Andante (*D major*) (*Akordy*)

f
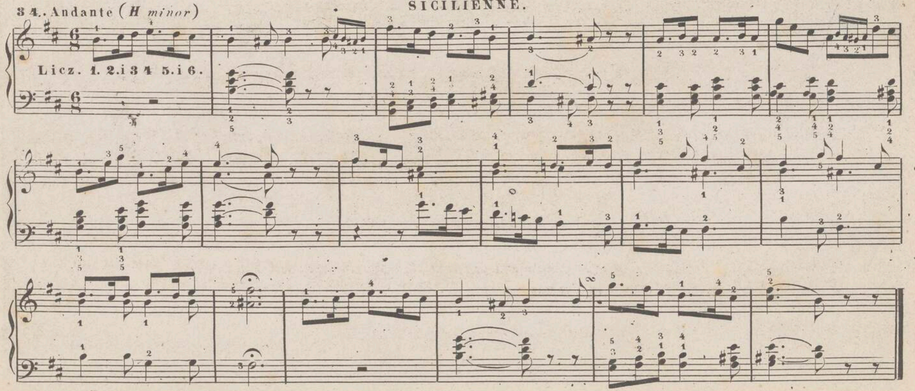
p

33. Allegro. (*D major*) (*Triołki*)

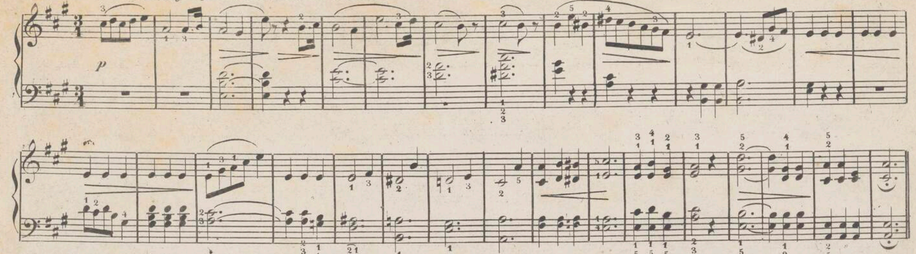


34. Andante (*H minor*)
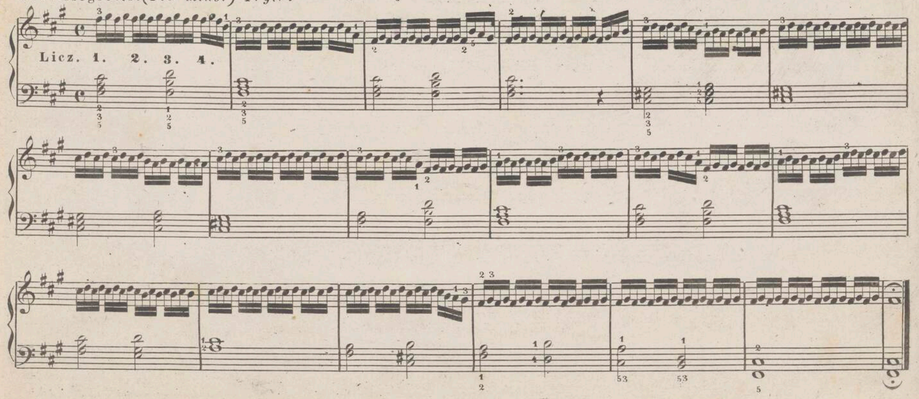
SICILIENNE.



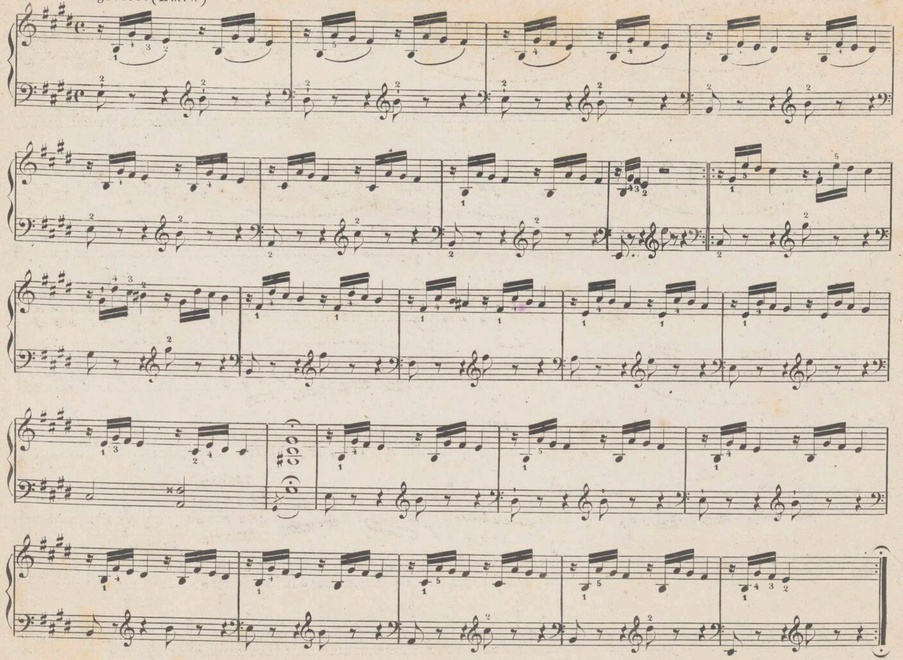
35. Andante. (*A major*) Zważać na znak.



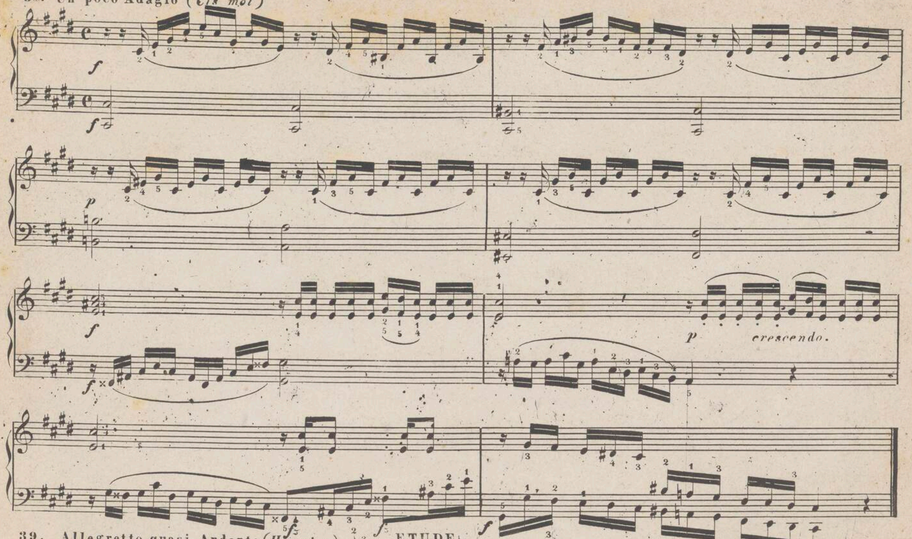
36. Allegretto. (*Fis minor*) *Tryle.*



37. Allegretto. (*Emin*)

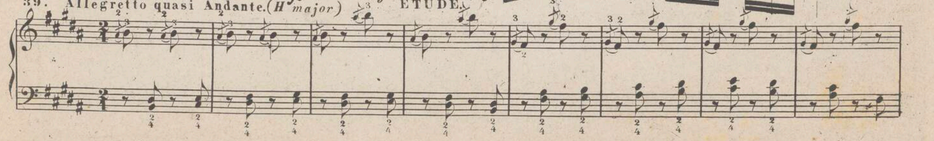


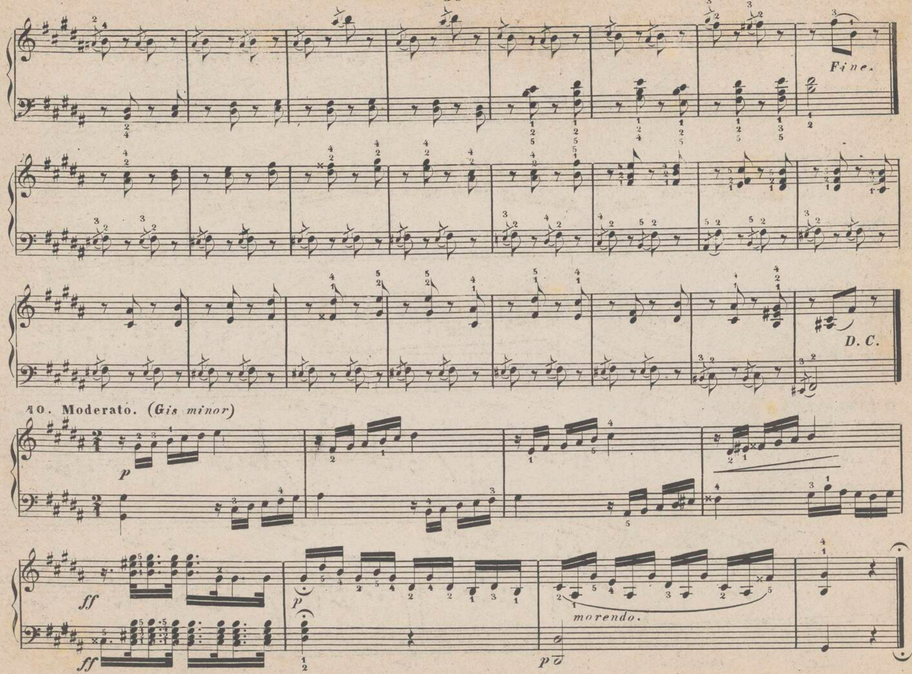
38. Un poco Adagio (*Cis mol*)
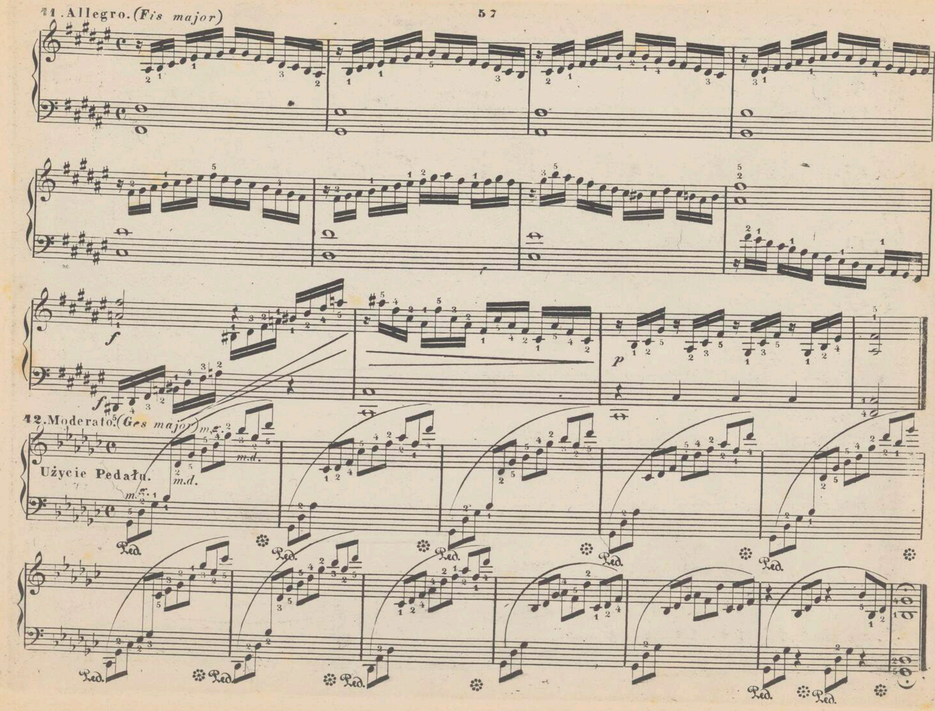


39. Allegretto quasi Andante. (*H major*)

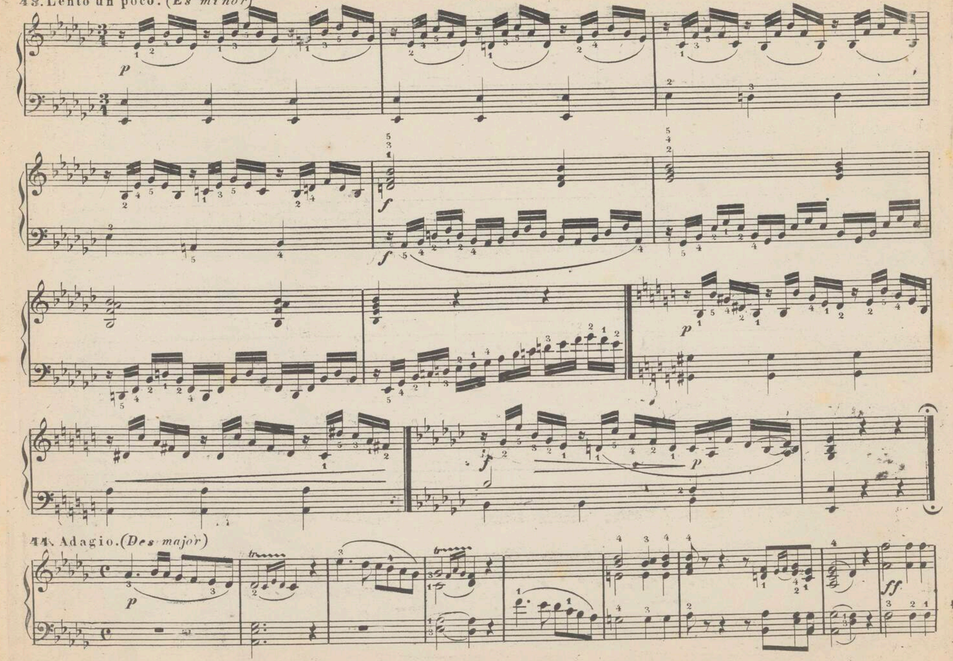
ETUDE.
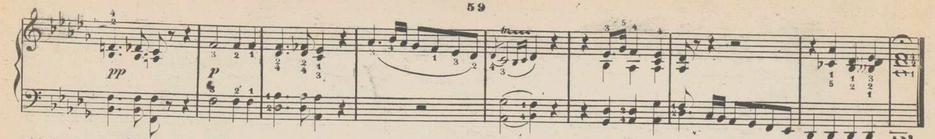



Fine.
D. C.
40. Moderato. (Gis minor)
p
ff
ff
p
morendo.
p


41. Allegro. (Fis major)
f
f
p
42. Moderato. (Ges major)
Użycie Pedału.
m.s.
m.d.
m.s.
m.d.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

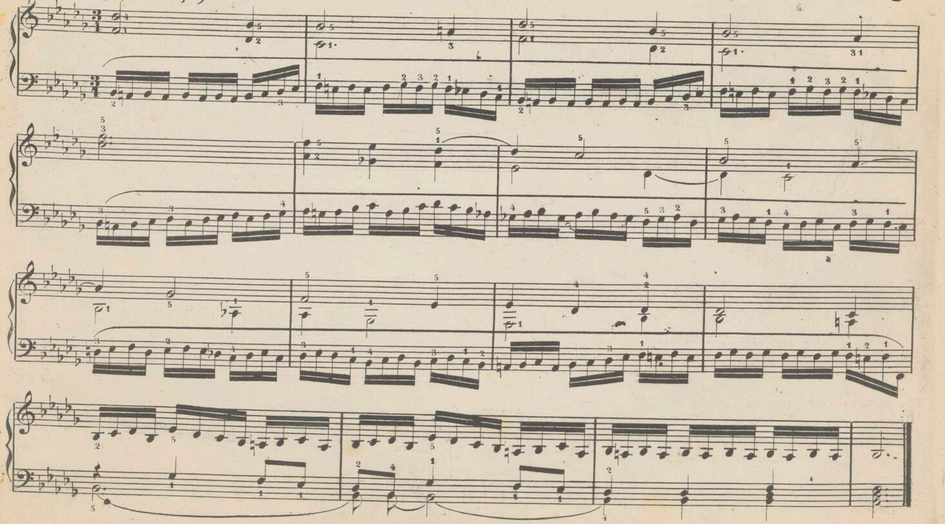
43. Lento un poco. (*Es minor*)
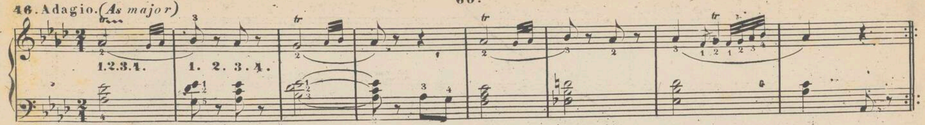


44. Adagio. (*Des major*)

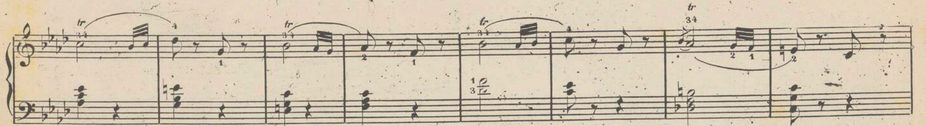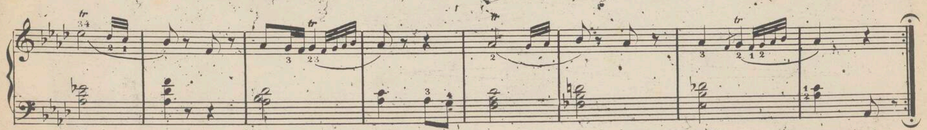


45. Andante. (*B minor*)



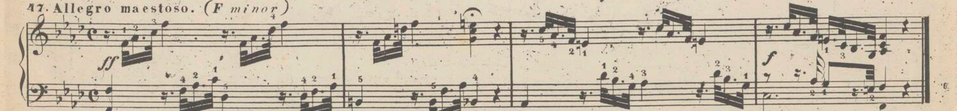
46. Adagio. *(As major)*
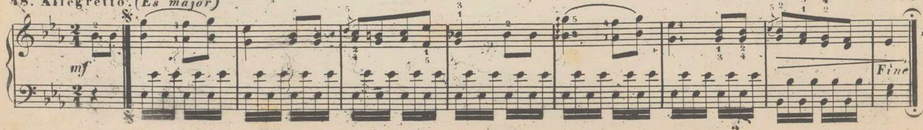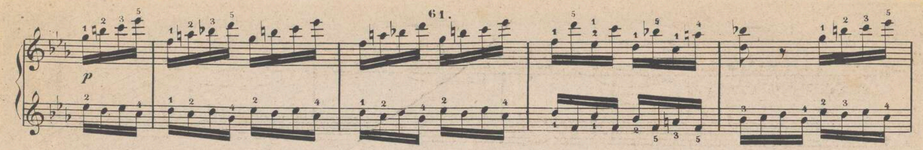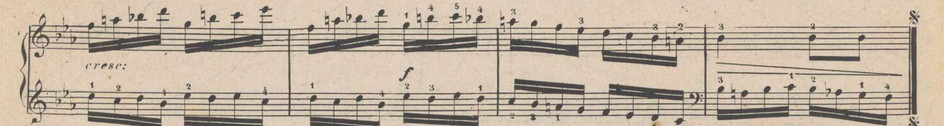






47. Allegro maestoso. *(F minor)*
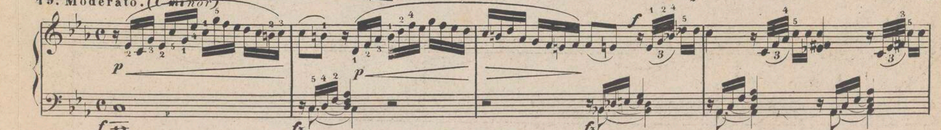


48. Allegretto. *(Es major)*



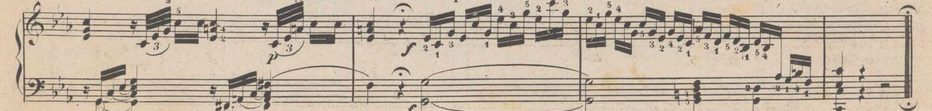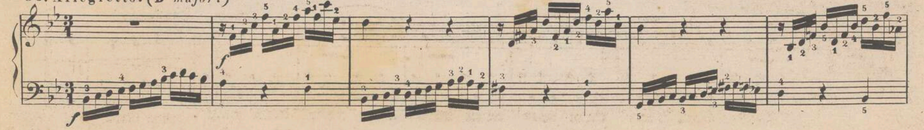




49. Moderato. *(C minor)*
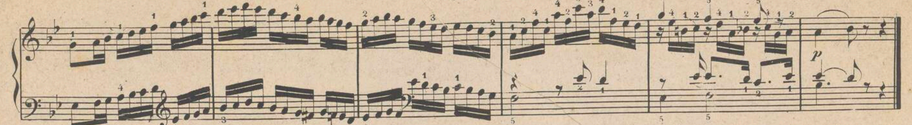


Adagio. Tempo 1º

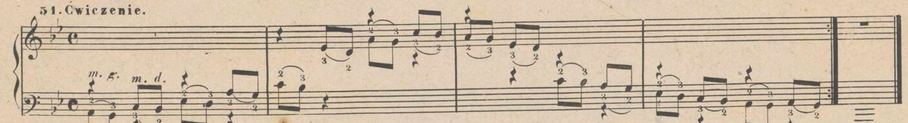


50. Allegretto. *(B major.)*

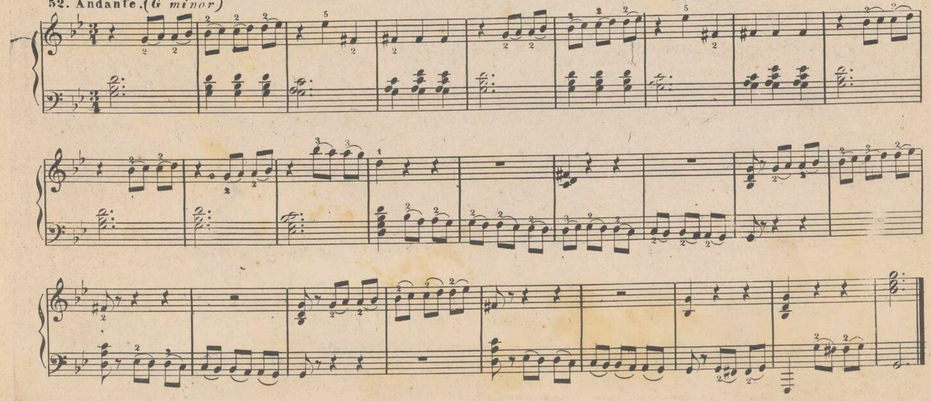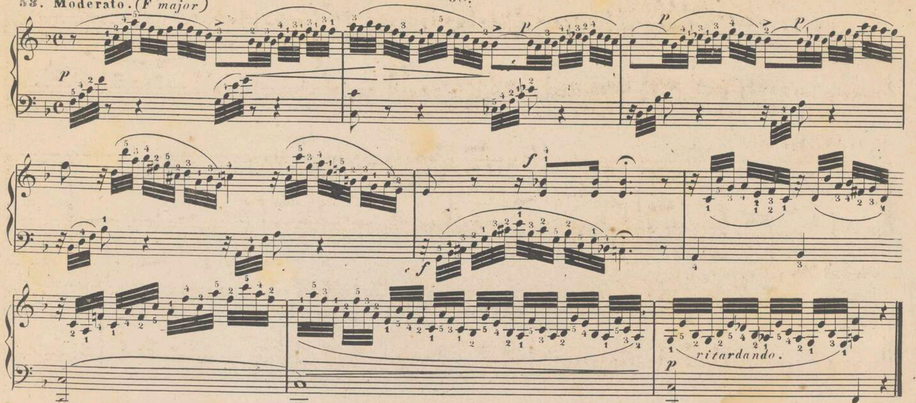




51. Ćwiczenie.
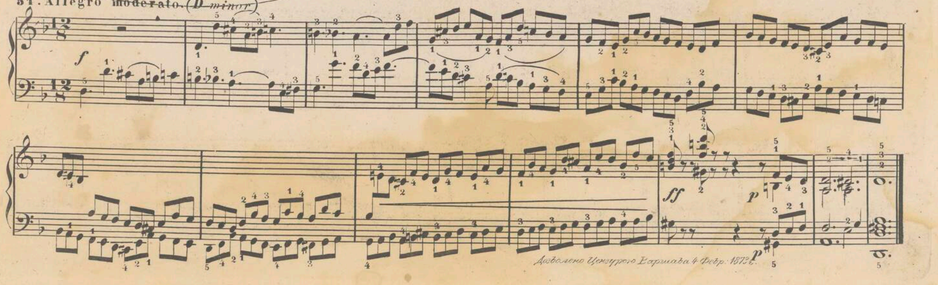


52. Andante. (G minor)



53. Moderato. (F major)



54. Allegro moderato. (D minor)



Lubowieckiego Typograficzno-Kartograficzny w Lwowie 1872.

Biblioteka
TNP
w Poznaniu

1820 TNP
Biblioteka im. Zielińskich
Tow. Nauk. Płockiego

SZKOŁA

CZYLI

Systematyczny wykład gry na fortepianie

UŁOŻONY

NA ZASADACH NOWOCZESNYCH BADAŃ DYDAKTYKI, TECHNIKI I ESTETYKI TEGOŻ INSTRUMENTU,

SERYA I.

Mieści w sobie: A) Uwagi i wskazówki dydaktyczne, techniczne i estetyczne gry fortepianowéj. B) Poznanie pierwszych zasad muzyki. C) Spis dzieł muzycznych, które obok Szkoły niniejszéj mogą z pożytkiem być użyte. D) Mały słownik wyrazów używanych w muzyce. E) Zasady palcowania i mechanizmu w 434-ch przykładach. F) 46 przykładów (etiud i sztuczek) służących do rozwinięcia smaku.

PRZEZ

Wincentego Kruzińskiego,

Nauczyciela harmonii i gry fortepianowéj w Warszawie.

WŁASNOŚĆ I NAKŁAD AUTORA.

WARSZAWA,

Skład Główny w Księgarni i Składzie Nut Ungra i Banarskiego,

przy ulicy Krakowskie-Przedmieście Nr. 443 (71), naprzeciw Resursy Obywatelskiéj.

W DRUKARNI JANA JAWORSKIEGO, — KRAKOWSKIE-PRZEDMIEŚCIE Nr. 415.

Ce

