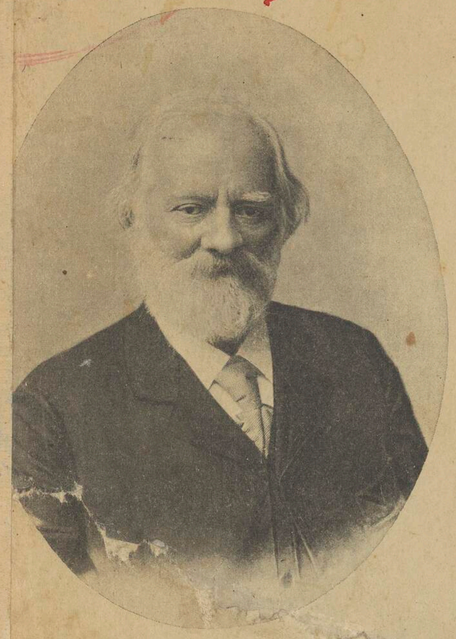
Leszetycki

Metoda.



Główne zasady metody

PROFESORA

Teodora Leszetyckiego.

Nowoczesny Pianista.

PRZEZ

MARYĘ PRENTNER.

PRZETŁOMACZYŁA

HELENA JARUZELSKA.

St Raube

10903/12

WARSZAWA

1905 r.

Nakładem redakcyi „NOWOŚCI MUZYCZNYCH“.

Cena rubli 3.

w Litogr. J. Mękarskiej, ul. Nowy Świat 47.

Stanisławy Raube.



Nowoczesny Pianista.

Moje doświadczenia w technice i ekspresyi gry fortepianowej oparte na zasadach

PROFESORA

Teodora Leszetyckiego.

---

20 Rysunków wykonanych z natury przez ANNĘ PRENTNER i ERNESTA PAYERA.

100 przykładów nutowych.

40 przykładów z literatury muzycznej.

PRZEZ

MARYĘ PRENTNER.

PRZETŁOMACZYŁA

HELENA JARUZELSKA.

1905 r.

Cena rubli 3.

Nakładem redakcyi „NOWOŚCI MUZYCZNYCH".

Warszawa, Warecka 15.

Дозволено Цензурою
Варшава. 24 Сентября 1905 года.

BIBLIOTEKA
Warszawskiego
Tow. Muzycz.
Nr.
A.29.773/76

A. Rauba

PANU PROFESOROWI TEODOROWI LESZETYCKIEMU
W DOWÓD CZCI
PRACĘ NINIEJSZĄ POŚWIĘCAM.

KOPIA ŚWIADECTWA W TŁOMACZENIU.

14 Kwiecień 1902.

Niniejszem zaświadczam, że panna Marya Prentner była czas dłuższy moją uczennicą i od szeregu lat jest jedną z moich najlepszych asystentek. Zarazem mogę zaświadczyć, że panna Prentner, jako pianistka, występowała publicznie ze znakomitem powodzeniem. Jako nauczycielka, wydała przez gruntowny sposób nauczania i dokładną znajomość mojej metody doskonałych uczniów, to upoważnia ją najzupełniej do ogłoszenia drukiem swoich doświadczeń w nauczaniu gry fortepianowej.

(podpisano) Profesor Theodor Leschetizky.

SŁOWO WSTĘPNE TŁOMACZA.

Głośne imię profesora Teodora Leszetyckiego, tego genialnego artysty i nauczyciela, rozniosło się daleko, — jest znane wszystkim poświęcającym się muzyce i jej miłośnikom, nie mówiąc już o muzykach-pianistach, którzy go podziwiają i wielbią.

Za szczupłe tu miejsce na ocenę i wyszczególnianie zalet metody tego wielkiego mistrza, ośmielę się tylko powiedzieć, że jest ona genialną i najdoskonalszą z dziś istniejących.

Napisanie i ogłoszenie drukiem dzieła, zawierającego główne zasady tej metody, było koniecznem, aby dać możność ogółowi zapoznania się, choć w części, z jej najważniejszemi podstawami. Zadanie to było niełatwem, mając na względzie opracowanie przedmiotu treściwe, jasne i przystępne.

Tego trudnego zadania podjęła się i dokonała świetnie panna Marya Prentner, była uczennica profesora Leszetyckiego, a dziś skończona artystka, łącząca w sobie wybitne talenty: kompozytorski, wykonawczy i nauczycielski. Panna Prentner potrafiła oddać nietylko—myśli profesora Leszetyckiego, lecz jako artystka samodzielna i twórcza, umiała stworzyć nowe, świetne pomysły i rozwinąć je na podstawach metody prof. Leszetyckiego, w sposób równie doskonały.

Głos mój jest za mało znaczącym, ażebym mogła wydawać stanowczy sąd o niniejszej książce, powiem tylko to, że studya podług jej prawideł wydają świetne rezultaty, a mogę o tem twierdzić na podstawach z wielu faktycznych przykładów.

Metodę wyłożoną w tem dziele znam dokładnie, sama bowiem studyowałam podług jej prawideł.

Chęć przysłużenia się kształcącym się w grze fortepianowej, skłoniła mnie do przetłomaczenia niniejszej książki; — polecam ją gorąco tym, którzy pragną dojść do doskonałości w interpretacyi dzieł muzycznych.

HELENA JARUZELSKA.

TREŚĆ.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

ŚRODKI ZDOBYCIA NOWOCZESNEJ TECHNIKI.

str.

Rozdział I. Ustawienie ręki i palców 11
Rozdział II. Uderzenie 13
(a) Legato 15
(b) Non legato 15
(c) Staccato palcowe 16
(d) Staccato z przegubu ręki (I). 16
(e) Staccato z przegubu ręki (II). 17
(f) Portamento 17
Rozdział III. Gama dyatoniczna . . . . .
1. Gama wstępna czyli w górę idąca.
(a) Podkładanie palca pierwszego 18
(b) Połączenie części gamy 19
(c) Studyum przygotowawcze do całkowitego wygrania gamy wstępnej. 20
2) Gama zstępna czyli na dół idąca.
(a) Przekładanie palców 23
(b) Połączenie części gamy 24
(c) Studyum przygotowawcze do całkowitego wygrania gamy zstępnej 24
3. Studya przygotowawcze do gamy w prędkiem tempie. 25
Rozdział IV. Gama chromatyczna 37
Rozdział V. Tryl 40
Rozdział VI. Akord 43
Rozdział VII. Pasaże 50
1. Pasaże wstępne czyli w górę idące.
(a) Podkładanie palca pierwszego 50
(b) Połączenie części pasaża 51
(c) Całkowite wygranie pasaża w górę . . . 52
1. Pasaże zstępne czyli na dół idące.
(a) Przekładanie palców 53
(b) Połączenie części pasaża 53
(c) Całkowite wygranie pasaża zstępnego . . 54
3. Studya przygotowawcze do równego i prędkiego wykonania pasaża 55
Rozdział VIII. Uderzenia podwójne, Tercye i Seksty. 59
Rozdział IX. Sposoby rozszerzenia małej ręki . . 63
Rozdział X. Oktawy 65

CZĘŚĆ DRUGA.

O EKSPRESYI MUZYCZNEJ.

Rozdział I. Studyowanie dzieł Bacha i Haendla pod względem techniki i ekspresyi . . . 68
Rozdział II. Rytm 68
Rozdział III. Użycie pedału 69
Rozdział IV. Melodya i jej zasady 73
Rozdział V. Sposób studyowania i uczenia się na pamięć 78
Rozdział VI. Rozwinięcie wykształcenia muzycznego 79
Uwagi końcowe 79

PRZEDMOWA.

Praca niniejsza zawiera główne zasady i praktyczne wskazówki postępowania na polu techniki i ekspresyi w grze fortepianowej, które zawdzięczam przedewszystkiem mojej niezapomnianej Matce, dalsze zaś studya pod kierunkiem mego wysoce szanownego nauczyciela — profesora Teodora Leszetyckiego dały mi możność ich wzbogacenia i zgłębienia.

Jako dwunastoletnia współpracowniczka przy boku tego genialnego artysty i nauczyciela, miałam sposobność rozwinąć obszerniej moje myśli i doświadczenia, rezultat których stanowi przedmiot tej książki.

Metodę moją wypróbowałam na wielkiej liczbie uczniów.

Na skutek zachęty ze strony przyjaciół i uczniów, jak również moich własnych, dawno obmyślonych zamiarów, wprowadzam w czyn wydanie wyżej wspomnianej metody, przygotowanej od dawna w szkicach i zarysach, mając na względzie przedstawienie rzeczy autentycznie, całkowicie i jasno.

Przytem w celu łatwiejszego zrozumienia dodałam objaśniające podobizny układu rąk i palców, obok licznych przykładów nutowych z zakresu specyalnie technicznego oraz z zakresu literatury muzycznej.

Niechaj nietylko moi uczniowie, lecz także i wszyscy kształcący się w sztuce muzycznej — chcący sobie przyswoić tę metodę, doścignąą tego idealnego celu, który ja mam przed oczyma:

Doskonałe wykonanie dzieł wielkich mistrzów w ich duchu, na podstawie zupełnego, swobodnego pokonania wszystkich trudności technicznych.

WSTĘP.

Cierpliwość i dokładność są pierwszymi warunkami najkorzystniejszego wystudyowania wyłożonej tutaj metody. Przyswojenie przepisów zawartych w niniejszej książce będzie stanowczo łatwiejszem dla początkującego aniżeli dla uczącego się już poprzednio pod innym kierunkiem. Ostatniemu radzę przedewszystkiem zaprzestać na czas pewien grania sztuk, jak również czytania nut w ogóle, gdyż poprzednio nabyty sposób trzymania ręki i jej ruchy mogłyby stanowić przeszkodę do szybkiego przyswojenia sobie nowej metody.— Rozkosz słuchania pięknej muzyki na koncertach i w operze niechaj będzie nagrodą za ten czas własnego niegrania, jeśli się tak wyrażę, za ten czas własnego postu muzycznego, który trwać będzie do chwili, gdy staniemy się pewnymi posiadania należycie urobionych, prawdziwie biegłych palców.

Różna budowa rąk będzie naturalnie powodem, dla którego trzeba ten lub ów rozdział wziąść pod szczególną uwagę. Dla małej ręki, np. takiej, która może objąć zaledwie septymę, po wytrwałej i ostrożnej pracy stanie się dostępną w wielu wypadkach nona, a nawet decima. Tutaj główna uwaga winna być zwróconą na odnośne wprawy (rozdz. IX)., a przy wykonaniu ich podług ułożonego planu powinno być zawsze myślą przewodnią—ogólne opracowanie materyału. Ręka mająca palce ociężałe musi się zatrzymać dłużej przy wprawach na non-legato (patrz rozdz. II B.), dla ręki zaś o lżejszej budowie palców najpotrzebniejszemi będą wprawy na legato (rozdz. II A.), sprawiające jej właśnie trudność. Ręce słabej, potrzebującej siły, i sztywnej, potrzebującej sprężystości, można również dopomódz rozumnem ćwiczeniem.

Zastrzegam się przeciwko wszelkiej przesadzie, zwłaszcza rozpoczynając studya. Ażeby nie męczyć muskułów ręki, zalecam w początku studyów wprawiać się jak najkrócej. Kwandrans czasu wystarcza każdej ręce. Gdy obie ręce naprzemian swoje ukończą, trzeba zrobić większą przerwę — a potem powtórzyć to półgodzinne wprawianie się jeszcze trzy — do czterech razy wśród dnia. Ze wzrastającą siłą i wytrwałością muskułów można stopniowo przedłużać studya.

Wszystkie tu podane wprawy winny być wykonywane z początku każdą ręką osobno, dla możności bacznego skupienia uwagi. Później dopiero należy grać gamy, pasaże i t. d. dwoma rękami razem.

Po przejściu ćwiczeń w podanym porządku, następują kolejno etudy:

Czernego: op. 740, Kunst der Fingerfertigkeit (Sztuka wydoskonalenia biegłości palców), 6 zeszytów.

Czernego: op. 399, Schule der linken Hand (Szkoła na lewą rękę).

Czernego: op. 337, 40 tägliche Uebungen (40-ci codziennych ćwiczeń).

Kullaka: op. 48, Schule des Oktavenspieles (Szkoła gry oktawowej), 3 zeszyty.

Tausig—Ehrlicha: Tägliche Studien (Studya codzienne), 3 zeszyty.

Clementiego: Gradus ad Parnassum.

Na studya interpretacyi, na które przypada obecnie kolej, należy zwrócić równie głęboką uwagę jak na techniczne. Wyżej posunięty w muzyce, świadomy swoich braków technicznych, który zdecydował się odważnie przerobić swoją rękę, po krótkim czasie trudnej, ale sowicie owocnej pracy ujrzy promyk nadziei, że dojdzie do poważnego stopnia rozwoju techniki, odpowiadającego stopniowi jego muzykalnej wiedzy. W początkach nie powinno się powtarzać dzieł granych już poprzednio; trzeba, żeby wpierw nowy sposób grania z wszystkiemi jego zasadami i prawami stał się cząstką naszej istoty, naszego ja, ażeby tym sposobem przypomnienie dawnych przyzwyczajeń nie mogło uszkodzić ani zburzyć nowo powstałego gmachu.

NOWOCZESNY PIANISTA.

CZĘŚĆ PIERWSZA.

ŚRODKI ZDOBYCIA NOWOCZESNEJ TECHNIKI.

ROZDZIAŁ I.

Ustawienie ręki i palców.

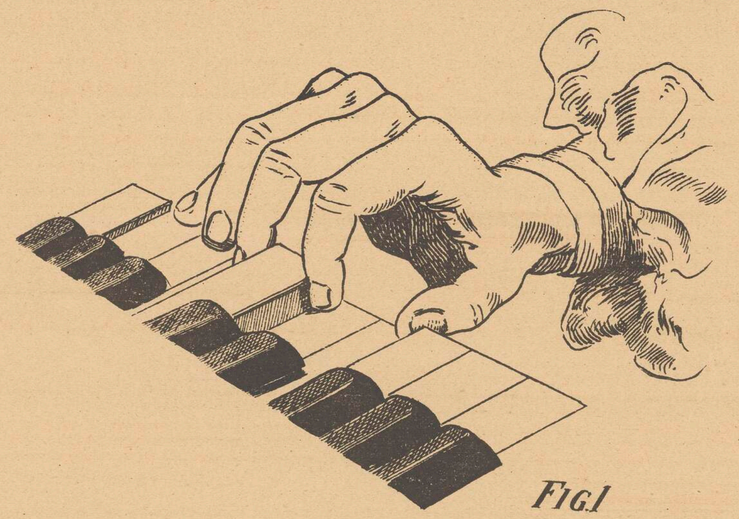
Ręka prawa.

Należy usiąść przed klawiaturą prosto, jednak w postawie niewymuszonej; nie za wysoko, ażeby przegub czyli zgięcie ręki mogło być lekko na dół spuszczone.

Figura 2ga wskazuje właściwe ułożenie ręki i palców, do którego dojść można w sposób następujący:

1sza pozycya.

Klawisz E w oktawie dwukreślnej trzeba wyciągnąć do góry (Fig. 1sza), o ile się tylko da ponad po-



Ustawienie ręki i palców przy wyciągniętym klawiszu.

FIG. I

wierzchnię klawiatury. Palce 2gi i 3ci powinny okalać klawisz E w kierunku prostym z klawiszami, w postawie zaokrąglonej. Trzeba je ustawić na samym brzegu klawiszów D i F, w prostopadłym do nich kierunku. Teraz należy ustawić palec 4ty na klawiszu G; powinien on stać równolegle z 2gim i 3cim, co nie będzie łatwem, gdyż palec 4ty z natury swej jest skłonnym do przechylania się ku prawej stronie. Lewa ręka może mu przyjść z pomocą przez skierowanie go do właściwego położenia. Co do palca 5go, ten stawia się na klawiszu A w dwojakiej postawie, zależnie od indywidualności ręki — lekko zaokrąglonej lub też wyprostowanej. Nakoniec ustawia się palec 1szy samym jego końcem na klawiszu C. — Kości w stawach palca pierwszego nie powinny zanadto wysterczać ani też być zupełnie wciągniętemi. Kości stawów śródręcza powinny być trzymane przez cały czas tego ustawiania tak wysoko, żeby pomiędzy palcem 1szym i 2gim utworzyło się sklepienie wysokie na trzy palce. Do tego należy trzymać przegub ręki lekko, bez naprężenia, w kierunku prostym z klawiszami i na linii wysokości łokcia.

Siła palców przy tem ich ustawieniu nie powinna być rezultatem nacisku ręki; w całej ręce do ramienia nie powinno się odczuwać żadnego bólu, nawet najmniejszego wytężenia.

Ustawienie pięciu palców na klawiszach C, D, F, G, A (patrz Fig. 1.)_ czyli pozycyę 1szą trzeba zatrzymać spokojnie przez pewną chwilę, rozszerza ona bowiem przez wyciągnięcie klawisza E odległość między 2gim i 3cim palcem, a tymsposobem rozwiązuje czyli rozluźnia stawy palców, skupione z natury.

Następnie należy przejść do 2giej pozycyi, przez przestawienie palca 3go na wystający klawisz E, który trzeba wcisnąć, a wyciągnąć znów klawisz F. Klawisz F wysunięty pomiędzy palcem 3cim i 4tym wpływa na wyrobienie ich niezależności, a co ze względu na palec 4ty sprawia trudność. Po pewnem trzymaniu pozycyi 2giej przestawia się palec 4ty na F (klawisz G wyciągnięty), to stanowi pozycyę 3cią dalej przestawienie palca 5go na G utworzy pozycyę 4tą.

Tą drogą idąc dochodzi się do pozycyi wyobrażonej na wzorze Fig. 2giej, przedstawiającym właściwy układ ręki i palców.

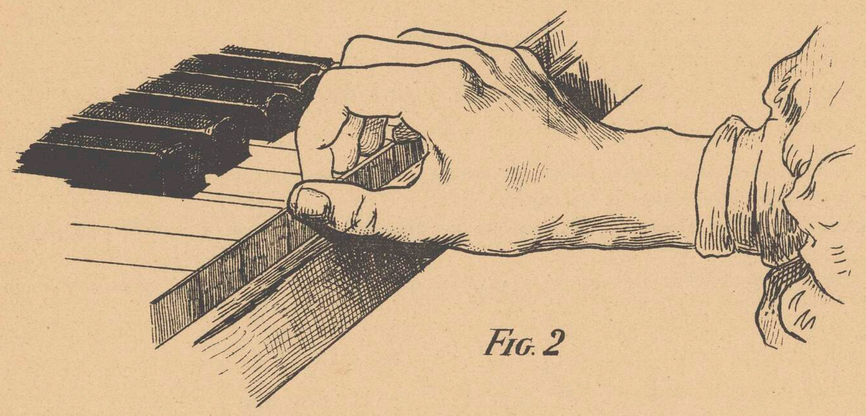


FIG. 2

Ustawienie ręki na C, D, E, F, G.

Ręka lewa.

1szą *pozycya:*
1szy palec na G małej oktawy.
2gi na F (klawisz E wyciągnięty).
3ci na D.
4ty na C.
5ty na H.

2gą *pozycya:*
1szy palec na G.
2gi na F.
3ci na E (klawisz E został wciśnięty a D wyciągnięty).
4ty na C.
5ty na H.

3cią *pozycya:*
1szy palec na G.
2gi na F.
3ci na E.
4ty na D (klawisz D został wciśnięty a klawisz C wyciągnięty).
5ty na H.

4tą *pozycya:*
1szy palec na G.
2gi na F.
3ci na E.
4ty na D.
5ty na C.

Dla umocowania postawy palców powinno się zrobić przegubem ręki następującą wprawę:

Licząc do czterech podnosi się wolno przegub ręki w górę, jednak nie za wysoko, a potem spuszcza na dół, żeby nim dotknąć fortepianu, układ palców powinien pozostać bez zmiany (patrz Fig. 3). Wprawę te należy powtórzyć kilka razy.

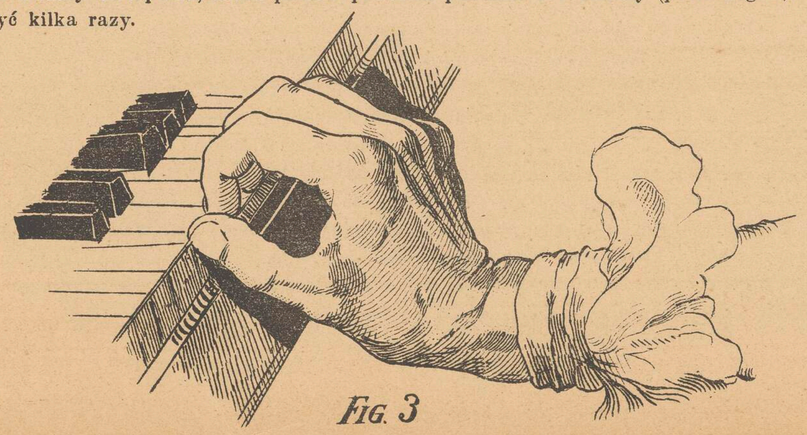


FIG. 3

Opuszczenie przegubu ręki przy niezmiennym układzie palców.

ROZDZIAŁ II.

Uderzenie.

Pole wykształcenia tonu jest bardzo rozległe. Najlepiej jest rozdzielić je na następujące główne jego rodzaje:

Legato.
Non-legato.
Staccato.
Staccato z przegubu ręki (I).
Staccato z przegubu ręki (II).
Portamento.

Wprawy na wszystkie te rodzaje uderzenia należy grać dla wykształcenia wszystkich stopni czyli odcieni siły tonu, od pianissima do fortissima.

LEGATO.

Wprawa przygotowawcza pojedyńczych palców.

Ręka prawa.

Przykład 1szy A._ Ustawienie ręki jak na Fig. 1ej._ Palce powinno się trzymać mocno na klawiszach. Licząc bardzo wolno do czterech podnosi się palec 1szy i zatrzymuje po powróceniu klawisza do normalnego poziomu, na jego powierzchni, potem uderza się dźwięcznie klawisz C i robi natychmiast drugi, niemy nacisk bez podnoszenia palca; nacisk ten przyczynia się do wzmocnienia palca.

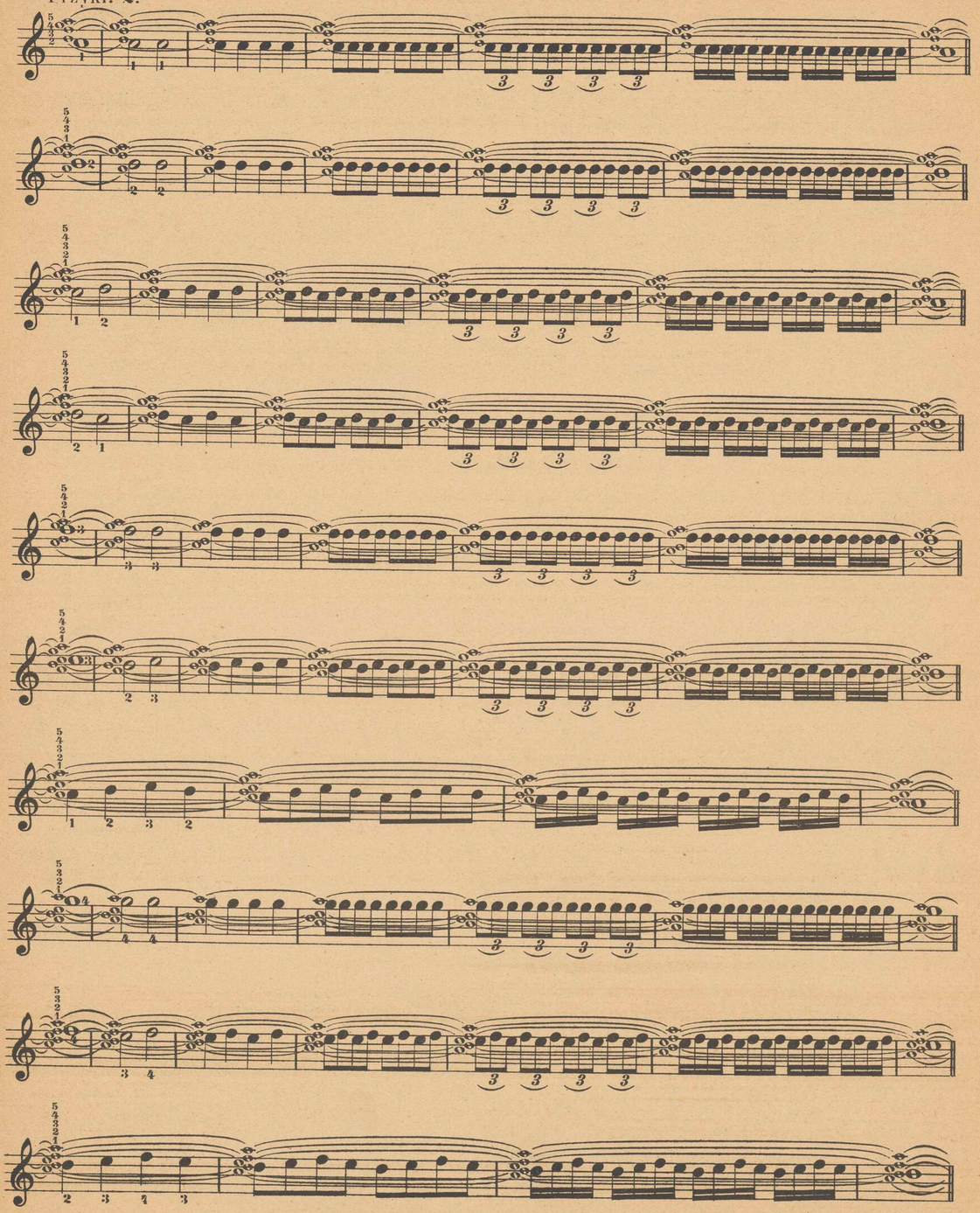
Wprawę tę należy powtórzyć kilka razy.

Przykł. 1.



Przykład 1szy B i C._ Palcem 2gim i 3cim należy grać w ten sam sposób, trzymając rękę również w 1szej pozycyi. Przy palcu 4tym potrzebna jest pozycya 2ga a przy 5tym_3cią. Najpierw trzeba grać pianissimo, gdyż przez to najłatwiej uniknąć wytężenia muskułów ręki. Później, gdy się osiągnie uczucie zupełnej niezależności palca, trzeba rozwijać stopniowo wszystkie odcienia siły_od pianissima do fortissima. Palcem pierwszym, z natury najsilniejszym, powinno się grać zawsze piano, delikatność bowiem w stosunku równomiernym do innych palców sprawia mu wielką trudność. Do wyrobienia łączności w uderzeniach palców i ich ruchliwości przysługują następujące wprawy (przykład 2gi):

Przykł. 2.





Przy tych wprawach zatrzymuje się palce po uderzeniu na klawiszach, wszystkie więc pięć klawiszów brzmią razem, wywołując dźwięk niezbyt miły, dla którego jednak wpraw tych nie można zaniechać, są bowiem bardzo korzystne.

Wszystkie te przykłady trzeba wykonywać raz piano, drugi raz forte, a potem crescendo od pianissima do fortissima i naodwrót decrescendo.

II. Legato wykształcone.

Palce 1szy i 2gi należy „przygotować“ do grania. Pod nazwą „przygotowania“ rozumiem ustawienie palców na klawiszach przed uderzeniem, bez przyciskania ich.

Palec 1szy uderza C, poczem następuje zaraz drugi, niemy nacisk. Dalej uderza palec 2gi, w czasie czego 3ci przygotowuje się na E, a 1szy podnosi się jednocześnie ze swojego klawisza, ażeby przerwać jego brzmienie. Podczas uderzenia palca 3go, następuje przygotowanie 4go na F a jednocześnie podnosi się palec 2gi. Ta sama manipulacya odbywa się przy 4tym palcu. Przy uderzeniu 5go na G trzeba znowu „przygotować“ 4ty na F dla powrotnego przegrania wprawy.

Tak więc pod nazwą „legata wykształconego“ należy rozumieć: przyciśnięcie klawisza palcem „przygotowanym“ na nim do uderzenia, bez podnoszenia go poprzednio z jego powierzchni i drugi, zaraz następujący niemy nacisk (w wolnem tempie), a nakoniec podniesienie palca w chwili gdy następny grać zacznie.

Trzeba zwrócić jeszcze uwagę, że przy pięciopalcowych wprawach na legato podnosi się palce w wolnem tempie dość wysoko, z wyjątkiem pierwszego, a to dla utrzymania w ręce spokoju. W prędkiem tempie podnosi się palce naturalnie mniej wysoko, 5ty tylko wznosi się zawsze trochę wyżej.

Wszystkie poprzedzające przykłady na wyrobienie łącznego uderzenia palców należy grać właściwem uderzeniem legato.

NON LEGATO.

Ręka prawa.

Różnicę dzwięku pomiędzy non-legatem a legatem stanowi uderzenie „bez przygotowania“ palców. Jako wprawę przygotowawczą należy ustawić rękę, znowu podług Fig. 1szej i zacząć palcem 1szym w ten sposób: podnosi się go licząc wolno 1e i 2a; gdy klawisz dojdzie do normalnej wysokości powierzchni, wtedy licząc dalej 3y i 4y podnosi się go nad klawiszem, o ile tylko można najwyżej. Potem spuściwszy go z tej wysokości, uderza się nim natychmiast i robi niemy nacisk. Wprawę tego uderzenia należy powtórzyć kilka razy we wszystkich stopniach siły, od pianissima do fortissima. Następne palce czynią to samo w odpowiednich im pozycyach, a więc: palec 2gi i 3ci w 1szej pozycyi, 4ty w 2giej, a 5ty w 3ciej.

W ten sam sposób trzeba też wygrać palce kolejno, pamiętając o tem, że żadnego palca nie powinno się podnieść przed uderzeniem następnego.

Przykłady Nº 2go trzeba teraz grać non-legato; palce z wyjątkiem pierwszego, powinno się podnosić jak najwyżej, również w prędkiem tempie. Tylko wprawy pojedyńczych palców trójkami i w dwa razy wiązanych nutach na jednym i tym samym klawiszu trzeba opuścić, gdyż w tym wypadku uderzenie non-legato zamieniłoby się na legato.

STACCATO PALCOWE.

Ustawienie ręki jak na Fig. 2giej.

Ręka prawa.

Przykład 3ci A, B, C. — W staccacie palcowem trzeba tak samo, jak w non legacie, podnieść palec natychmiast po uderzeniu nim z góry klawisza — czyli jeszcze przed uderzeniem następnego palca, a podczas tego przegub ręki powinien pozostawać w zupełnym spokoju. Dla ułatwienia tego, można z początku zostawić na klawiszu palec 1szy (patrz przykład 3ci A) lub 5ty (patrz przykład 3ci B) dla dania ręce punktu oparcia, a w czasie tego trzeba grać kolejno drugimi palcami.

Przykł. 3.



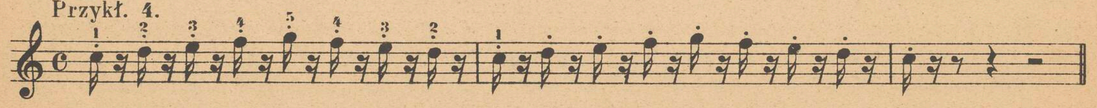
STACCATO Z PRZEGUBU RĘKI (I).

Pozycya ręki jak na Fig. 2giej.

Ręka prawa.

Przykład 4ty. — Przy tym rodzaju staccata należy „przygotować“ palec grający, na klawiszu; uderzywszy palcem klawisz krótko, trzeba go podnieść bardzo prędko razem z ręką z jej przegubu do góry i spuścić szybko z powrotem „przygotowując“ jednocześnie następny palec, który powinien uczynić znów to samo co poprzedni.

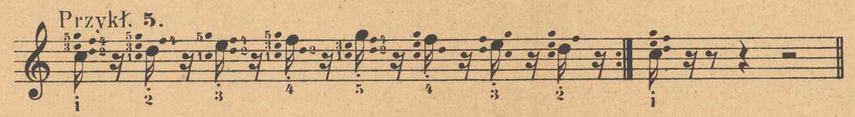
Przykł. 4.



Przykład 5ty. — Ten rodzaj staccata można wykonywać innym jeszcze sposobem, wyrabiającym szczególną delikatność uczucia w końcach palców; w tym wypadku trzeba „przygotować“ wszystkie palce jednocześnie, a rękę podniesioną w górę, po możliwie krótkiem uderzeniu palca spuścić napowrót i ustawić we właściwej pozycyi, z palcami przygotowanymi na klawiszach:

Liczby duże pod pięciolinią odnoszą się do dużych nut i oznaczają palce grające; nuty i liczby małe oznaczają palce „przygotowane.“ Wytłomaczenie tej pisowni posłuży do wszytkich następujących przykładów.

Przykł. 5.

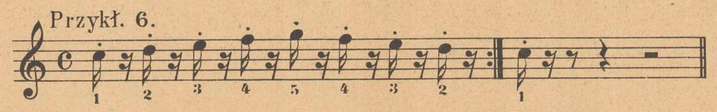


STACCATO Z PRZEGUBU RĘKI (II).

Ręka prawa.

Przykład 6ty. — Różni się ono od staccata z przegubu ręki (I) tem, że rękę wzniesioną spuszcza się szybko i uderza palcem klawisz, a po uderzeniu palca podnosi się ją natychmiast w górę, czyniąc ten ruch z przegubu, prędko i sprężyście (elastycznie).

Przykł. 6.



PORTAMENTO.

Nuty staccato z łukami brane są często za zwykłe staccato i tak też wykonywane bywają; takie mylne pojmowanie może bardzo zepsuć charakter poważnych sztuk, zwłaszcza Adagia lub Larga.

Przykł. 7.



Przykład 7my. — Portamento wykonywuje się w sposób następujący: uderza się palcem „przygotowanym,“ a w czasie tego spuszcza się wolno przegub ręki, podczas zaś odejmowania palca z klawisza, podnosi się go znów ruchem łagodnym, miękkim. — Ten sposób grania nadaje tonom brzmienie długie, ciągnione, a jednak niezupełnie łączone.

Wszystkie przykłady zawarte w rozdziale o uderzeniu trzeba również zastosować i do lewej ręki.

ROZDZIAŁ III.

Gama dyatoniczna.

I. GAMA WSTĘPNA CZYLI W GÓRĘ IDĄCA.

(A) Podkładanie palca 1^{go}.

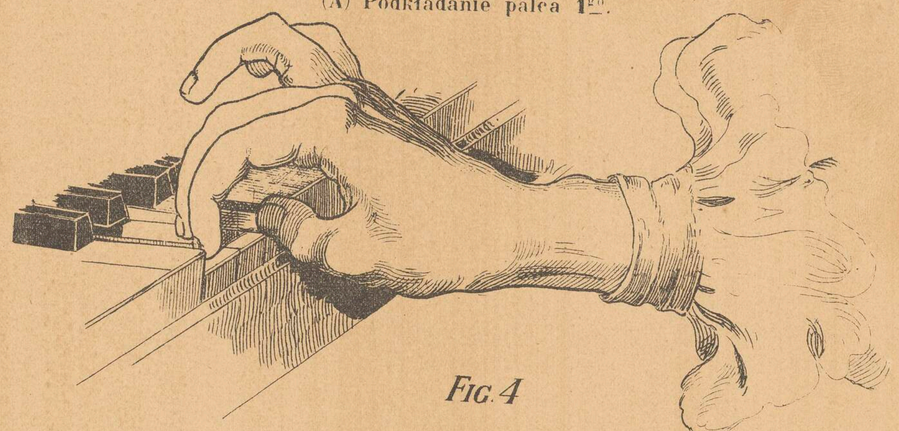


Fig. 4

Główną trudność w gamie stanowi właściwe podkładanie palca pierwszego, dlatego więc należy robić nim następujące wprawy:

Przykł. 8.



Przykład 8^{my} A. Ręka prawa. — Palce 2^{gi} i 3^{ci} trzeba ustawić w kierunku niezupełnie prostopadłym do klawiszów, jak to miało dotąd miejsce przy pięcio-palcowych wprawach, tylko trochę ukośnie, a to z przyczyny odsunięcia łokcia nieco na prawo od siebie. Palec 2^{gi} powinien stanąć na środku klawisza D, 3^{ci} na E bliżej klawisza czarnego; palec 1^{szy} należy podłożyć bez poruszenia ręki na klawisz F i uderzyć cicho lewym jego końcem, a potem podnieść go licząc wolno do 4^{rech}; — uderzenie to trzeba powtórzyć kilka razy. — W ten sam sposób należy grać palcem 3^{cim}. Następnie gra się w jak najwolniejszem tempie naprzemian palcem 1^{szym} i 3^{cim} F i E, przyczem palec 3^{ci} powinien uderzać głośno, a 1^{szy} pianissimo. — To samo należy przeprowadzić 1^{szym} i 4^{tym} palcem (przykład 8 B).

Przykł. 9.



Przykł. 10.



W przykładach 9^{tym} i 10^{tym} trzeba zachować tę samą pozycyę ręki, co w 8^{mym} A i B. — „Przygotowany“ palec 1^{szy} przesuwa się bez najmniejszego poruszenia ręki, szybko z F na C i odwrotnie (patrz przykład 9^{ty}, ręka prawa); wprawę tę powinno się grać pianissimo, legato i staccato. —

Przykład 10^{ty} zawiera wprawę tego samego ruchu palca pierwszego, jedyną tylko różnicę stanowi większa odległość, bo od C do F, która też utrudnia znacznie utrzymanie ręki w zupełnym spokoju.

W tych wprawach równie jak i w poprzednich trzeba trzymać palce w postawie zaokrąglonej, kości stawów śródręcza powinny wysterczać wysoko, dwa pierwsze stawy palców należy trzymać mocno, bez zginania, przegub ręki lekko, a rękę od przegubu do łokcia w położeniu poziomem.

(B) Połączenie części gamy.

Połączenie 8^{moj}, 9^{toj} i 10^{toj} wprawy stanowi podstawę całkowitego wygrania gamy, trzeba je wykonywać w sposób następujący:

Przykł. **11.**



Przykład **11**^{ty} A i B. Ręka prawa.— Palce **2**^{gi}, **3**^{ci} i podłożony **1**^{szy} powinny być „przygotowane“ znowu na D, E i F;— potem uderza palec **3**^{ci} i podnosi się z uderzeniem **1**^{go}. W tej samej chwili palce **2**^{gi} i **3**^{ci} opuszczają swoje klawisze, a wtedy trzeba całą rękę (do ramienia) przesunąć jak najszybciej na prawo, tuż nad klawiszami, żeby palce **2**^{gi}, **3**^{ci} i **4**^{ty} mogły się „przygotować“ na G, A i H.— Przy tym ruchu ręki, palec **1**^{szy} przesuwa się z jednego końca swego klawisza na drugi. Po tym ruchu palca **1**^{go}, uderza palec **2**^{gi}, po nim zaś **1**^{szy}, przy uderzeniu tego ostatniego trzeba znowu przesunąć całą rękę i palec **1**^{szy} (ten ostatni tylko na swoim klawiszu) napowrót do pierwotnego położenia i uderzyć palcem **3**^{cim}.— Wprawę te powinno się powtórzyć w górę i z powrotem kilka razy.— Przykład **11**^{ty} B należy grać tak samo, jak **11**^{ty} A.

Uwaga.—„Przygotowanie“ palców jest tak ważnem, że trzeba się często uciekać do jego wytłomaczenia w rozdziale drugim.—

Liczby duże pod pięciolinią odnoszą się do nut dużych i oznaczają palce grające. Liczby małe obok nut małych oznaczają palce „przygotowane.“

Studyum przygotowawcze do całkowitego wygrania gamy wstępnej.

Przykł. **12.**

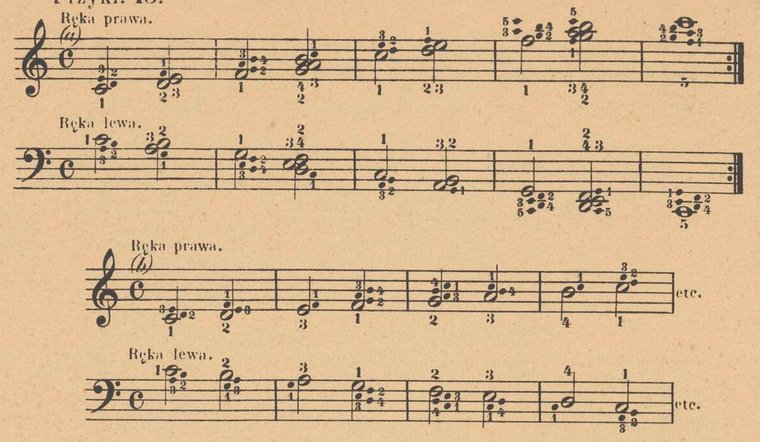


Przykład **12**^{ty}. Ręka prawa.— Przy tej wprawie palec pierwszy nie bierze zupełnie udziału. Palce **2**^{gi} i **3**^{ci} przygotowuje się na D i E i uderza nimi jednocześnie. Rękę całą (do ramienia) przesuwa się jak najszybciej na prawo, tuż nad klawiszami, żeby palce **2**^{gi}, **3**^{ci} i **4**^{ty} mogły się przygotować na G, A i H, poczem uderza się nimi również jednocześnie. Po tem uderzeniu, przesuwa się rękę w ten sam sposób dalej, żeby palce **2**^{gi} i **3**^{ci} stanęły na D i E w oktawie dwukreślnej, a na zakończenie gamy przysuwa się łokieć do siebie przygotowując palce **2**^{gi}, **3**^{ci} i **4**^{ty} na G, A i H, przez co ręka staje w pozycyi prostej, jak na Fig. **2**^{giej} i umożliwia przygotowanie palca **5**^{go} do właściwego uderzenia.

Wprawę tę należy także wykonywać wygrywając kolejno pojedyńcze palce.

Po ukończeniu tej wprawy trzeba przejść do następnej, w której bierze udział palec pierwszy.—

Przykł. **13.**



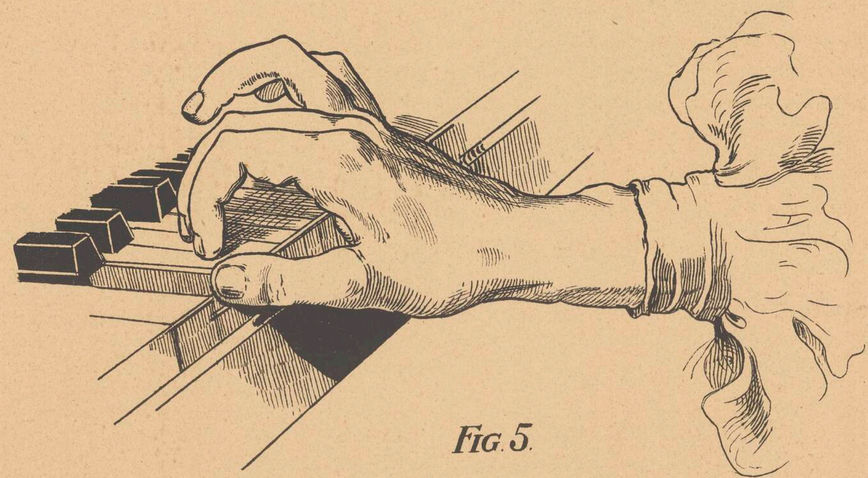


Fig. 5.

Przykład **13**^{ty} A. Ręka prawa.— Palec **1**^{szy} uderza klawisz C (patrz Fig. **5**), podczas tego palce **2**^{gi} i **3**^{ci} winny być przygotowane na D i E. W chwili, gdy te dwa palce jednocześnie uderzają, podkłada się szybko palec pierwszy na F (patrz Fig. 6); podczas jego uderzenia powinno się znowu przesunąć rękę

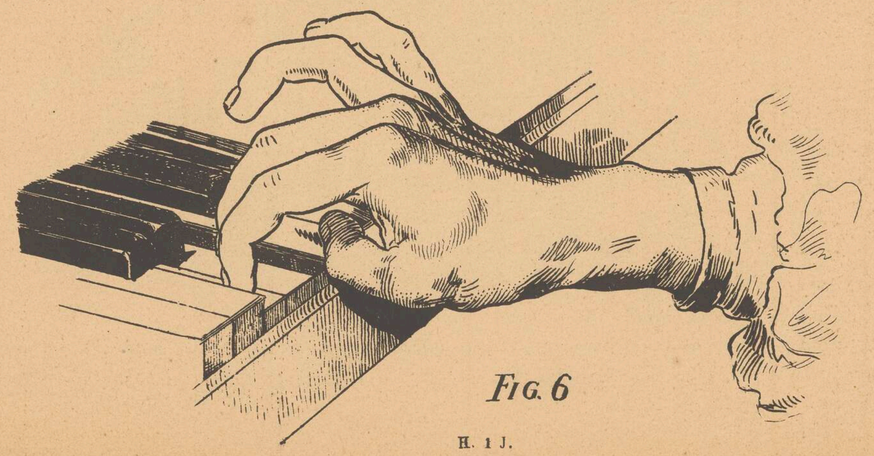


Fig. 6

jak najspieszniej i blizko nad klawiszami na prawo, żeby palce 2gi, 3ci i 4ty mogły się przygotować na G, A i H (patrz Fig. 7). Przy ich uderzeniu przygotowuje się palec 1szy jak najprędzej na C (patrz

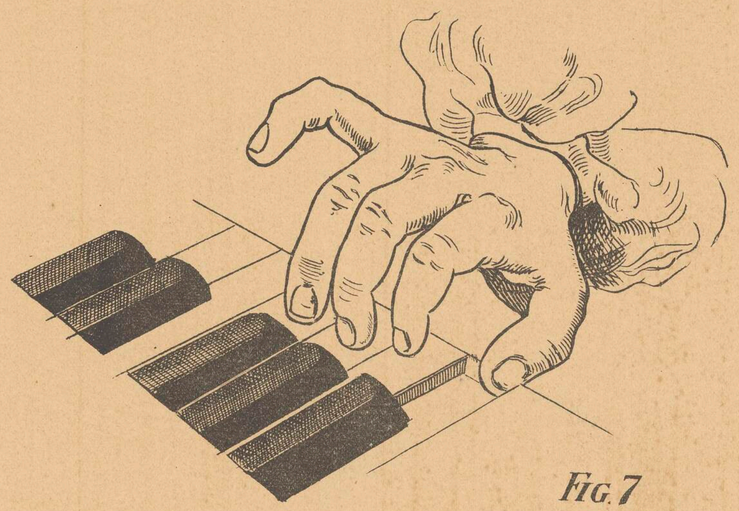


FIG. 7

Fig. 8); dalej przez następną oktawę gra się w ten sam sposób i zakończa się również tym samym ru-

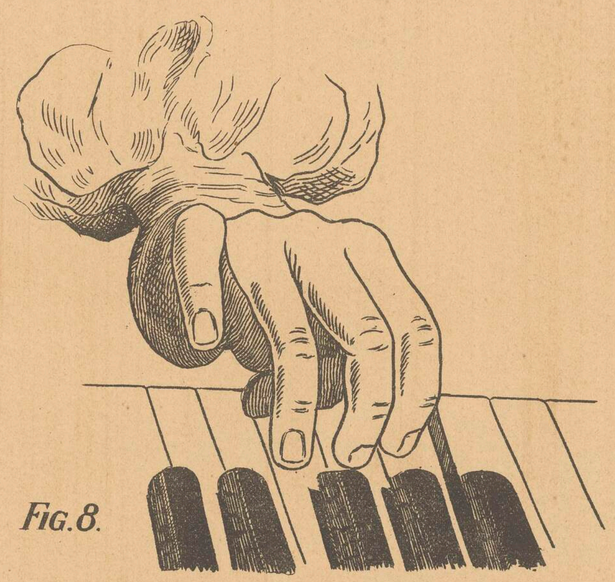


FIG. 8.

chem ręki, jak w przykładzie 12tym.

W tej wprawie trzeba także po uderzeniu równoczesnem palców wygrać je potem kolejno, podnosząc każdy zaraz po uderzeniu (przykład 13ty B, Fig. 9ta). Oto i całkowita gama wstępna; trzeba ją wykony-

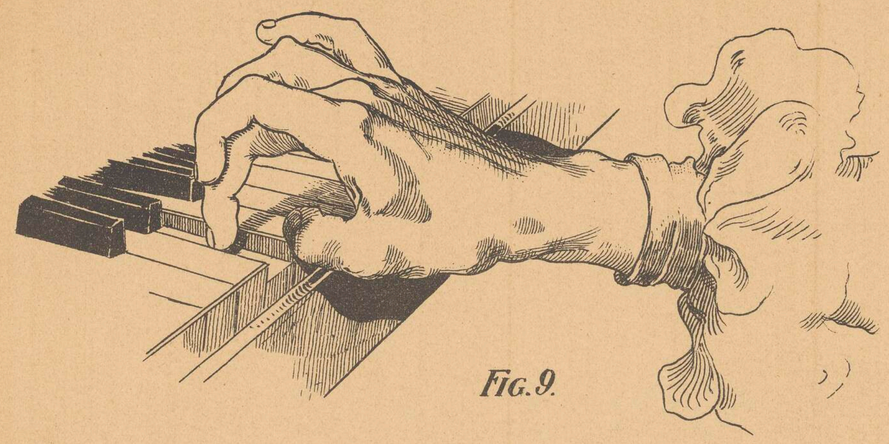


FIG. 9.

wać we wszystkich tonacyach, wszystkimi sposobami uderzenia i we wszystkich stopniach czyli odcieniach siły (dynamika), a z początku bardzo wolno.

GAMA ZSTĘPNA CZYLI NA DÓŁ IDĄCA.

(A) Przekładanie palców.

Ręka powinna być ustawioną jak na Fig. 2giej na F, G, A, H i C, potem robiąc mały zwrot ręką na lewo przekłada się palce 3ci i 2gi na E i D ponad palcem pierwszym, który pozostaje nieporuszony na swoim klawiszu (patrz Fig. 10). Przykłady 8my, 9ty i 10ty (A i B) gamy wstępnej trzeba teraz grać w

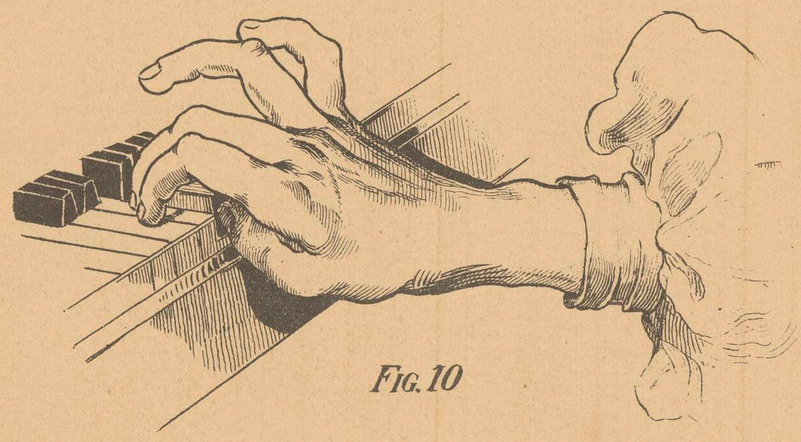
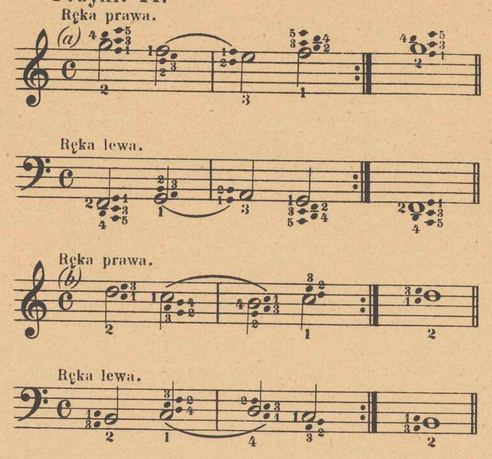


FIG. 10

kierunku zstępnym, trzymając rękę w wyżej opisany sposób podług Fig. 10tej.

(B) Połączenie części gamy.

Przykł. **14.**



Przykład **14**^{ty} A i B.— Przykłady te, odpowiadające przykładom gamy wstępnej (przykłady **11**^{ty} A i B), należy wykonywać w sposób następujący:

Ręka powinna być ustawioną w pozycyi jak na Fig. **2**^{giej}, palce przygotowane na klawiszach F, G, A, H i C; najpierw uderza palec **2**^{gi} G, potem **1**^{szy} F, dalej przekłada się palce **3**^{ci} i **2**^{gi} na E i D robiąc jednocześnie ręką lekki zwrot na lewo i posuwając nieco rękę całą i palec **1**^{szy} naprzód. Następnie uderza się palcem **3**^{cim} nie poruszając z miejsca palca **1**^{go}.— To samo trzeba wykonać z powrotem robiąc ręką po uderzeniu palca **1**^{go} i posunięciu go wraz z ręką całą— zwrot na prawo, przez co zmienia ona dotychczasową, ukośną pozycyę na prostą jak na Fig. **2**^{giej}. Przygotowawszy rękę w pozycyi prostej uderza się palcem **2**^{gim}, nie podnosząc z klawisza palca **1**^{go}. Wprawę tę i następną, w której bierze udział palec **4**^{ty} trzeba powtórzyć kilka razy. Należy przypomnieć raz jeszcze o tem, że palce powinny zostawać przy przekładaniu w zupełnem pobliżu klawiszów, palec zaś pierwszy powinien uderzać zawsze piano.

(C) Studyum przygotowawcze do całkowitego wygrania gamy zstępnej.

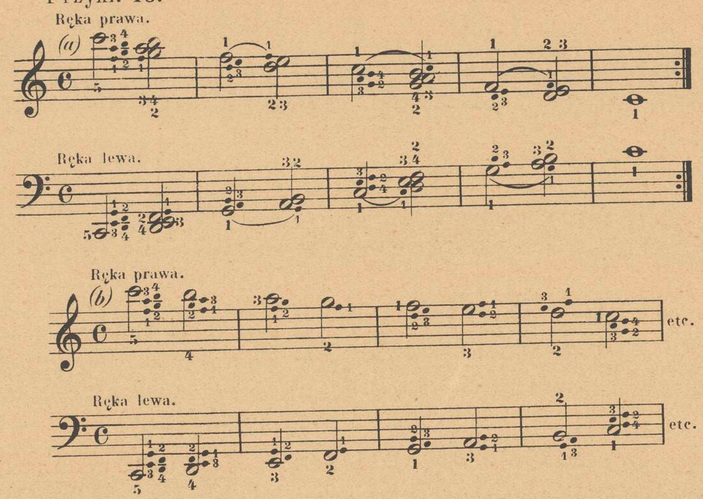
Przykł. **15.**



Przykład **15**^{ty}. Ręka prawa.— Przykład ten, odpowiadający przykładowi **12**^{mu} gamy wstępnej, należy grać również bez udziału palca **1**^{go}. Palce **2**^{gi}, **3**^{ci} i **4**^{ty} przygotowuje się na G, A i H w oktawie dwukreślnej, poczem uderza się nimi jednocześnie, następnie robi się ręką mały zwrot na lewo i posuwa szybko rękę całą przygotowując **3**^{ci} i **2**^{gi} palec na E i D. Potem następuje znowu uderzenie tych dwóch palców razem; manipulacyę tę trzeba powtórzyć w wyżej podany sposób dalej przez całą następną oktawę. Wprawę tę należy wykonywać wygrywając palce kolejno. Zwracam przytem uwagę, że w obydwóch wypadkach, to jest przy uderzaniu równoczesnem i kolejnem, ręka powinna być stale przechyloną do środka czyli na lewo.

Po tych wprawach trzeba przejść, jak i w gamie wstępnej, do wpraw z udziałem palca pierwszego.

Przykł. **16.**



Przykład **16**^{ty} A i B. Ręka prawa.— Ręka powinna być przygotowaną jak na Fig. **2**^{giej} na F, G, A, H i C.— Palcem **5**^{tym} uderza się C, potem **2**^{gim}, **3**^{cim} i **4**^{tym} uderza się jednocześnie G, A i H. Następnie uderza się palcem **1**^{szym} F przesuwając go na drugi koniec klawisza i posuwając rękę całą do ramienia szybko naprzód. Jednocześnie przekłada się i przygotowuje palce **3**^{ci} i **2**^{gi} na E i D i uderza nimi razem. Palec **1**^{szy} nieporuszony dotąd z F, przechodzi teraz pod **3**^{cim} i **2**^{gim} i przygotowuje się na C. Po przygotowaniu palca **1**^{go} uderza się nim natychmiast i przesuwa go z jednego końca klawisza na drugi, a jednocześnie posuwa się szybko rękę całą do ramienia— naprzód i przekłada palce **2**^{gi}, **3**^{ci} i **4**^{ty} przygotowując je na G, A i H i uderza nimi.— W ten sposób gra się dalszy ciąg gamy, aż do jej końca.— Trzeba zwrócić jeszcze uwagę, że ręka przechylona na lewo (do środka) powinna pozostać w tej pozycyi do końca gamy, dopiero z uderzeniem ostatniego C palcem **1**^{szym} powraca do pozycyi, w której rozpoczyna grać gamę wstępną. Teraz następuje uderzenie kolejne wszystkich palców i wygranie gamy zstępnej, przyczem po uderzeniu palcem **1**^{szym} dwukreślnego F należy zrobić ręką lekki zwrot na lewo (do środka), palec **1**^{szy} po uderzeniu podnieść z klawisza i zostawić pod dłonią przez czas grania **2**^{go} i **3**^{go} palca, wysuwa się go zaś, dopiero z chwilą następnego jego uderzenia (czyli z uderzeniem klawisza C).—

Wszystkie te wprawy trzeba grać również w wolnem tempie, we wszystkich tonacyach, wszystkimi sposobami uderzenia i we wszystkich stopniach siły.

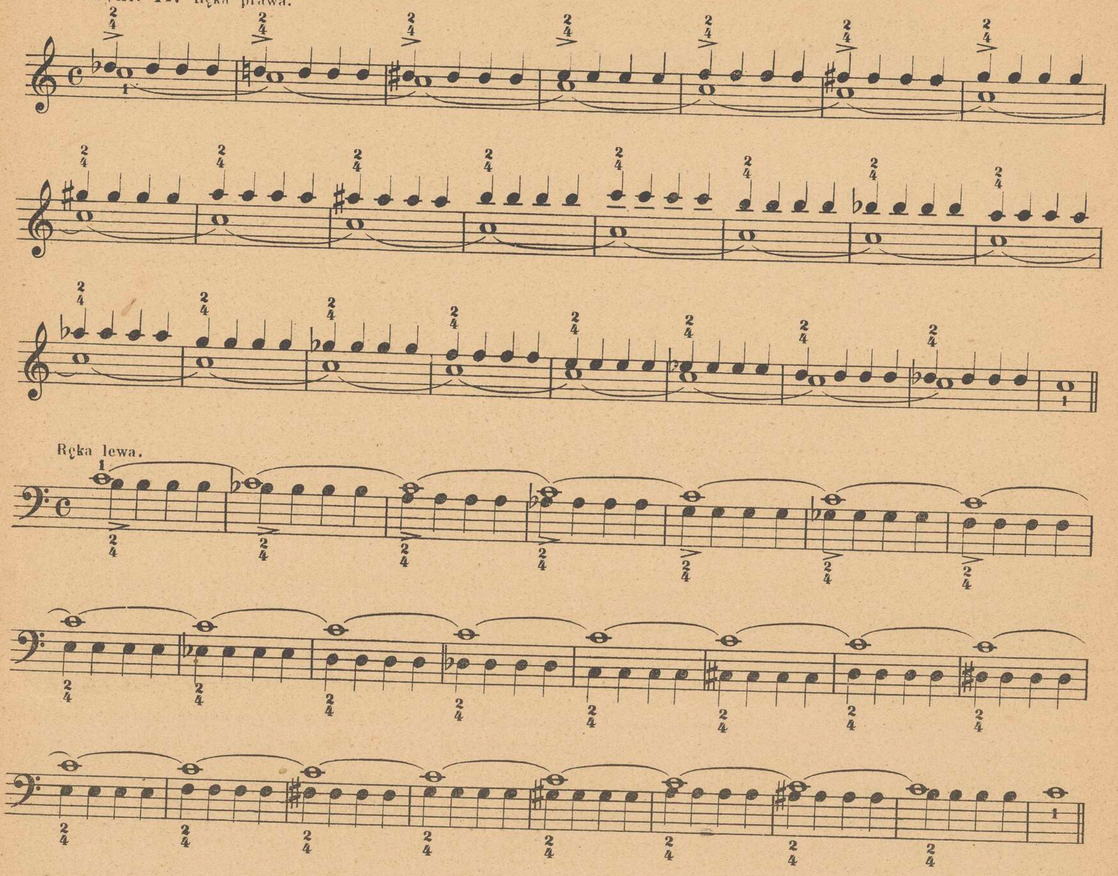
III. STUDYA PRZYGOTOWAWCZE DO GAMY W PRĘDKIEM TEMPIE.

Wprawy przygotowawcze do prędkiego grania gamy podaję tutaj jedynie dla tego, żeby nie zbaczać od głównego jej tematu. Na mocy jednak moich doświadczeń radzę ukończyć najpierw studya gamy chromatycznej, pasaża i w ogóle wszystkich wpraw w wolnem tempie, a potem dopiero powrócić do studyowania gamy w prędkiem tempie. Poczem zaś, należy grać w prędkiem tempie wszystkie ćwiczenia następnych rozdziałów.—

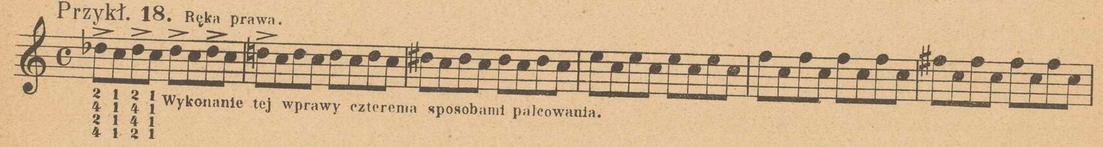
Dla osiągnięcia w prędkiej gamie zupełnej równości, będącej główną jej zaletą, powinno się opracować osobno palce **2**^{gi} i **4**^{ty}, któreby inaczej pod względem siły pozostały w tyle za innymi. Dla wyrobienia w nich należnej siły, trzeba niżej podane przykłady wykonywać w sposób następujący: w przykładach I^{ci} grupy należy zawsze akcentować te dwa palce; w przykładach II^{gicj} grupy, obok akcentowania, trzeba je jeszcze po uderzeniu zatrzymać chwilę na klawiszach i zrobić nimi drugi, niemy nacisk; w przykładach III^{cicj} grupy powinny wszystkie palce uderzać z jednakową siłą.

GRUPA I.

Przykł. **17.** Ręka prawa.



Przykł. **18.** Ręka prawa.





Przykł. **18.** Ręka lewa.



Przykł. **19.** Ręka prawa.



Przykł. **19.** Ręka lewa.



Przykł. **20.** Ręka prawa.



Ręka lewa.



Przykł. **21.** Ręka prawa.



Ręka lewa.



Przykł. **22.** Ręka prawa.



Ręka lewa.



Przykł. **23.** Ręka prawa.



Przykł. **23.** Ręka lewa.



Przykł. **24.** Ręka prawa.



Przykł. **24.** Ręka lewa.



Przykł. **25.** Ręka prawa.





Przykł. **25.** Ręka lewa.



Przykł. **26.** Ręka prawa.



Przykł. **26.** Ręka lewa.



Przykł. **27.** Ręka prawa.



Przykł. **27.** Ręka lewa.



Przykł. **28.** Ręka prawa.



Przykł. **28.** Ręka lewa.



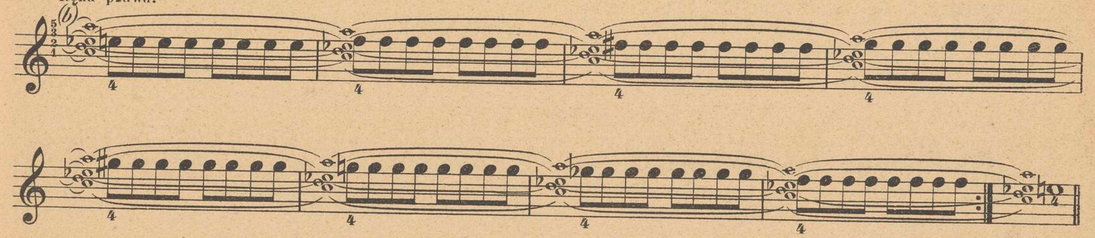
Przykł. **29.** Ręka prawa.



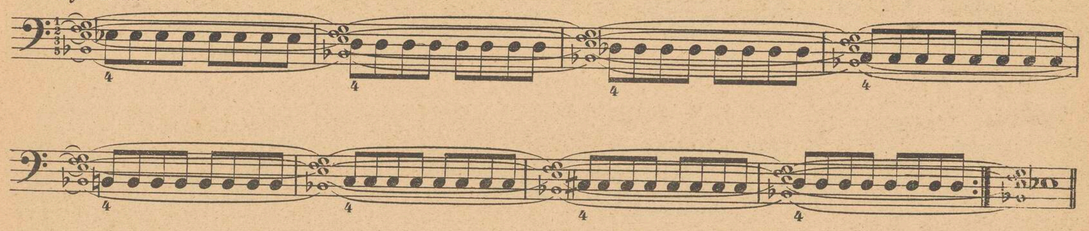
Ręka lewa.



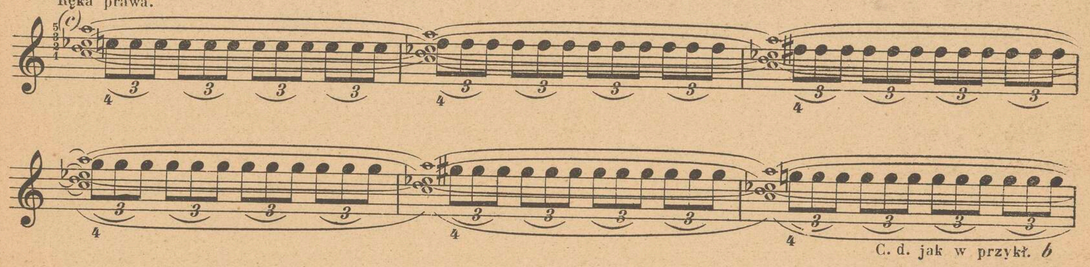
Ręka prawa.



Ręka lewa.

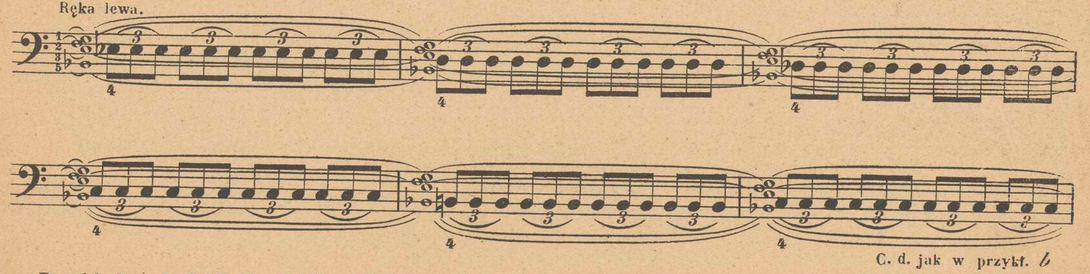


Ręka prawa.



C. d. jak w przykł. *b*

Ręka lewa.



C. d. jak w przykł. *b*

Przykłady od **20**^{go} do **29**^{go} trzeba przenieść do wszystkich tonacyi.

GRUPA II.

Przykł. 30.

Ręka prawa.



Ręka lewa.



Przykł. 31. Ręka prawa.



Ręka lewa.



Przykł. 32. Ręka prawa.



Ręka lewa.



Przykł. 33. Ręka prawa.



Ręka lewa.



Przykł. 34. Ręka prawa.



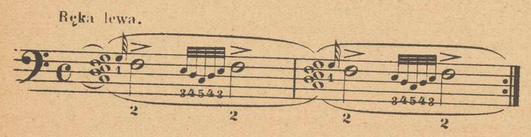
Ręka lewa.



Przykł. 35. Ręka prawa.



Ręka lewa.



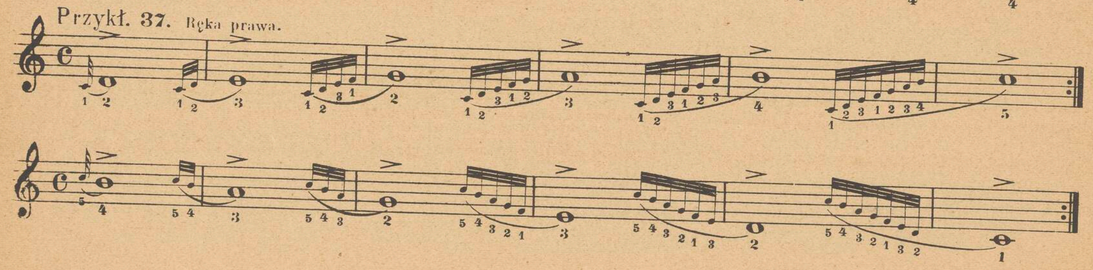
Przykł. 36. Ręka prawa.



Ręka lewa.



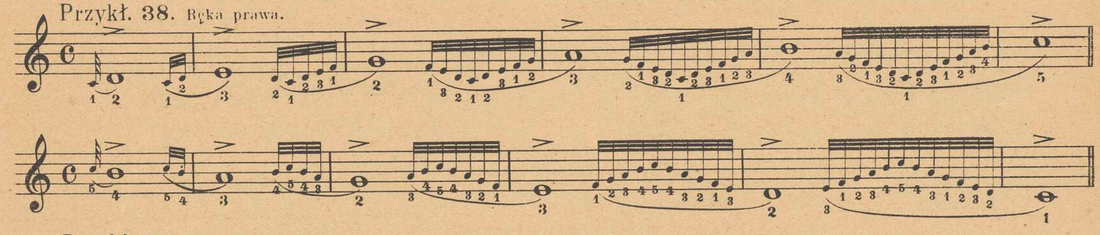
Przykł. 37. Ręka prawa.



Przykł. 37. Ręka lewa.



Przykł. 38. Ręka prawa.



Przykł. 38. Ręka lewa.



Przykł. 39. Ręka prawa.



Przykł. 39. Ręka lewa.



Przykł. 40. Ręka prawa.



Przykł. 40. Ręka lewa.



Przykł. 41. Ręka prawa.

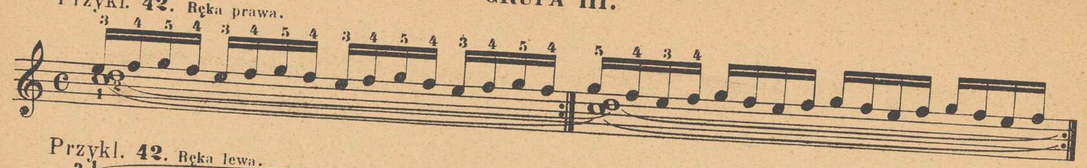


Przykł. 41. Ręka lewa.



GRUPA III.

Przykl. **42.** Ręka prawa.



Przykl. **42.** Ręka lewa.



Przykl. **43.** Ręka prawa.



Przykl. **43.** Ręka lewa.



Ręka prawa.



Ręka lewa.



Ręka prawa.



Ręka lewa.



Ręka prawa.



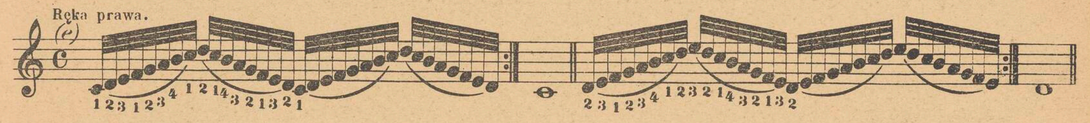


Ręka lewa.



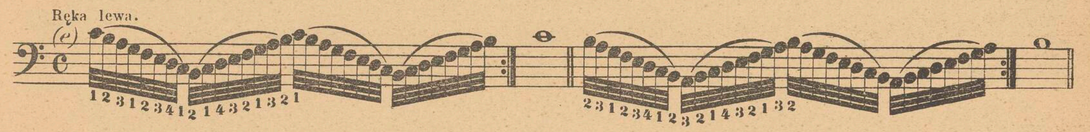


Ręka prawa.





Ręka lewa.





Przykl. **44.** Ręka prawa.





Przykl. **44.** Ręka lewa.





Przykł. 44. Ręka prawa.

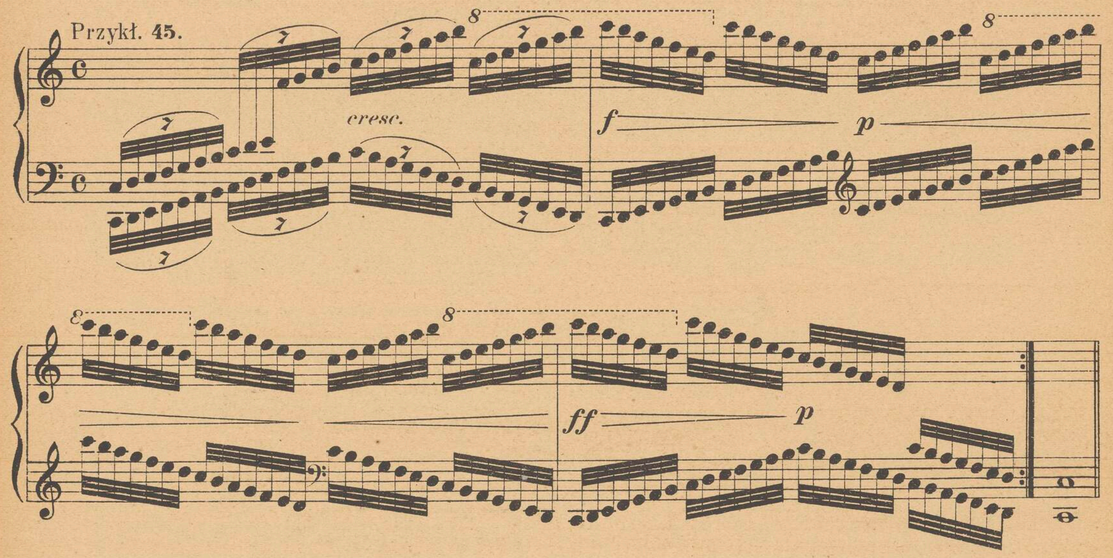


Przykłady od 37^go do 44^go należy transponować do wszystkich tonacyi.

Teraz dopiero, po opracowaniu wszystkich wpraw zawartych w tym rozdziale, trzeba grać gamy dwoma rękami jednocześnie, w odstępach oktawy, tercyi, decymy, seksty i w przeciwnym sobie kierunku. Bardzo ważnem jest zachowanie w gamach zawsze ścisłego taktu, trzeba je tedy grać naprzemian w różnych podziałach, mianowicie w dwa i trzy razy wiązanych oraz trójkami i szóstkami. Grając gamy w ten sposób przez trzy lub cztery oktawy można w nich utrzymać takt, tylko przez dokładne liczenie, a nie przez wybitne akcentowanie pojedyńczych jej części.

Rozumie się samo przez się, że z jednakową uwagą trzeba traktować tonacye minorowe (moll) jak i majorowe (dur), a wszystkie wprawy przygotowawcze napisane w tonacyi majorowej przenieść do minorowej. Bardzo korzystną jest też nagła zmiana kierunku gry, z unisona na przeciwległy, np:

Przykł. 45.



W prędkiem tempie trzeba również grać wszystkiemi rodzajami uderzenia i we wszystkich stopniach siły.

Dodać jeszcze należy, że w gamach palce muszą być zaokrąglone zarówno na białych i czarnych klawiszach; przy akordach zaś, w pasażach i melodyi powinny uderzać na klawiszach czarnych znacznie płaściej.

ROZDZIAŁ IV.

Gama chromatyczna.

GAMA WSTĘPNA CZYLI W GÓRĘ IDĄCA.

Przykł. 46.



Ręka prawa.

Ułożenie ręki całej aż do ramienia jest takie same w gamie chromatycznej, jak w dyatonicznej, to jest: przegub ręki nieco podniesiony, a kości stawów śródręcza bardzo mocno wysunięte. Wszystkie następujące wprawy należy grać legato; palec pierwszy powinien uderzać zawsze pianissimo.

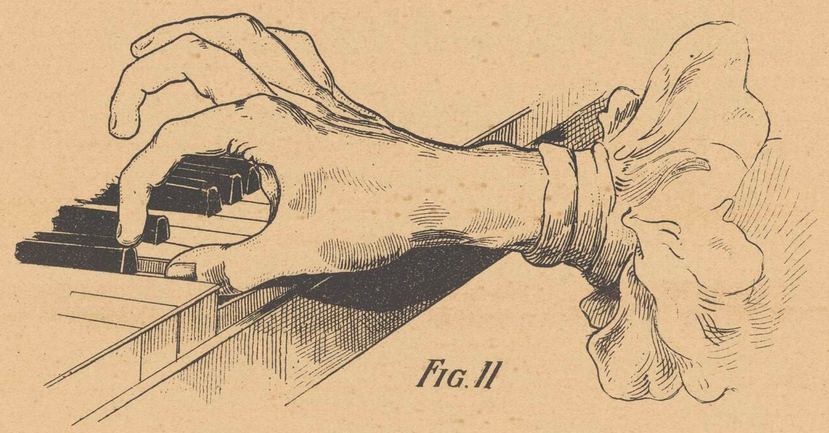


Fig. 11

Przykł. 47.



Przykład 47^my A.— W przykładzie tym przygotowuje się palec 1^szy na C, a 2^gi na Des, (Cis zostało tutaj zamienione enharmonicznie na Des, dla jaśniejszego zrozumienia pisowni).— Najpierw gra się każdym palcem osobno, licząc wolno do czterech. Palec 1^szy uderza lewym swym końcem, jak to wskazuje Fig. 11^ta, w sam środek klawisza białego, palec zaś 2^gi w postawie mocno zaokrąglonej uderza na samym brzegu klawisza czarnego.

Zarówno w tych wprawach, jak i w następnych, powinien palec pierwszy uderzać piano. W przykładzie 47^my c grają obydwa palce, to jest 1^szy i 2^gi w jak najwolniejszem tempie w rodzaju tryla.

Przykł. 48.



W przykładzie 48$^{\underline{\text{tym}}}$ przygotowuje się palec 1$^{\underline{\text{szy}}}$ na C, a 2$^{\underline{\text{gi}}}$ na Des. Najpierw uderza palce 1$^{\underline{\text{szy}}}$, potem 2$^{\underline{\text{gi}}}$, przyczem 1$^{\underline{\text{szy}}}$ przesuwa się szybko pod 2$^{\underline{\text{gim}}}$, dla przygotowania i uderzenia D. Następnie uderza 2$^{\underline{\text{gi}}}$, a 1$^{\underline{\text{szy}}}$ powraca znowu na C.— Wprawę tę należy powtórzyć kilka razy.

Przykł. 49.



Przykład 49$^{\underline{\text{ty}}}$.— Przygotowanie palca 2$^{\underline{\text{go}}}$ na Cis i 1$^{\underline{\text{go}}}$ na D.— Uderzenie 2$^{\underline{\text{go}}}$, następnie 1$^{\underline{\text{go}}}$ i przesunięcie go na drugi koniec klawisza z towarzyszącym mu ruchem ręki całej, a jednocześnie szybkie przygotowanie i uderzenie Dis palcem 2$^{\underline{\text{gim}}}$.

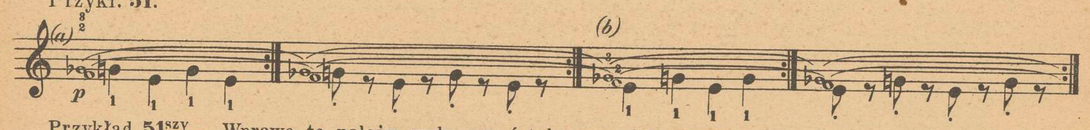
Podczas uderzenia i powrotnego przesunięcia palca 1$^{\underline{\text{go}}}$, przygotowuje się znów szybko palec 2$^{\underline{\text{gi}}}$ na Cis i uderza je.— Wprawę tę trzeba wykonywać po kilka razy tam i napowrót.

Przykł. 50.



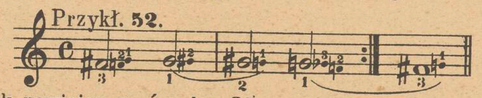
Przykład 50$^{\underline{\text{ty}}}$.— (Dla jaśniejszego zrozumienia pisowni, w przykładzie tym Fis zostało zamienione enharmonicznie na Ges). W przykładzie 50$^{\underline{\text{tym}}}$ A, B i C przygotowane są palce 1$^{\underline{\text{szy}}}$, 2$^{\underline{\text{gi}}}$ i 3$^{\underline{\text{ci}}}$ na E, F i G. Najpierw grają pojedyńcze palce, potem naprzemian 1$^{\underline{\text{szy}}}$ i 2$^{\underline{\text{gi}}}$, 2$^{\underline{\text{gi}}}$ i 3$^{\underline{\text{ci}}}$, dalej wygrywa się kolejno te trzy palce tam i z powrotem; palec 1$^{\underline{\text{szy}}}$, jak już wyżej było wspomniane, uderza zawsze piano.

Przykł. 51.



Przykład 51$^{\underline{\text{szy}}}$.— Wprawę tę należy wykonywać tak samo jak wprawę palca pierwszego w gamie dyatonicznej i grać ją również piano, legato i staccato. Jedyną różnicę stanowi to, że podkładając palec 1$^{\underline{\text{szy}}}$ uderza się nim klawisz nie z brzega, tylko jak w ogóle przez cały czas w gamie chromatycznej- w środek klawisza.

Przykł. 52.



Przykład 52$^{\underline{\text{gi}}}$ pokazuje jak powinien grać palec 3$^{\underline{\text{ci}}}$ w gamie chromatycznej wstępnej.—

GAMA CHROMATYCZNA ZSTĘPNA CZYLI NA DÓŁ IDĄCA.

Przykł. 53.

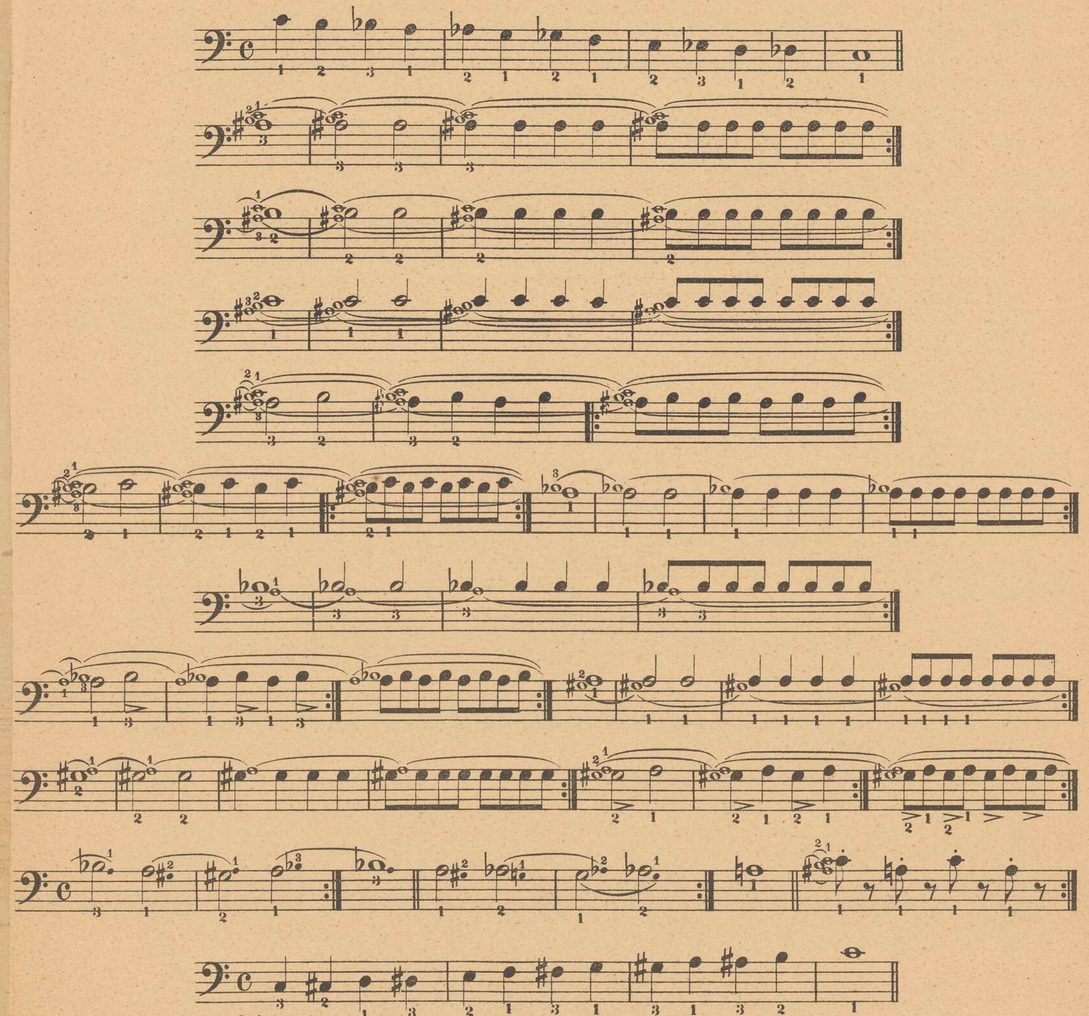


Ręka prawa.

Przykład 53$^{\underline{\text{ci}}}$.— Gamę chromatyczną zstępną należy również rozdzielić przy ćwiczeniach przygotowawczych na drobne części, rękę zaś trzeba zwrócić tak samo, jak w gamie dyatonicznej- nieco na lewo (do środka).

Z początku powinno się grać gamę chromatyczną wstępną i zstępną w wolnem tempie, różnymi sposobami uderzenia i w rozmaitych stopniach siły.

Te same wprawy na lewą rękę:



Palcowanie.

Dla łatwiejszego zrozumienia pisowni zostało tu kilka razy zamienione enharmonicznie B na Ais, a As na Gis.—

Wszystkie wprawy gamy wstępnej podane tutaj na prawą rękę trzeba wykonać również lewą w kierunku zstępnym i naodwrót (vice versa).—

Na wzór gamy dyatonicznej należy grać również gamę chromatyczną dwoma rękami, w odstępach oktawy, tercyi, decymy, seksty i w kierunku przeciwnym (przeciw bieżącym), jak rownież zmieniając naprzemian unisono z kierunkiem przeciwnym, we wszystkich stopniach siły, w najróżniejszych tempach i podziałach taktu

ROZDZIAŁ V.

Tryl.

Przykł. **54**.



Przykład **54**ty A.— Ustawienie ręki i palców jak na Fig. **2**gie j. Palce niegrające powinny zostawać w zupełnym spokoju, przyciska się nimi klawisze lub trzyma tylko na nich „przygotowane," co jest jeszcze trudniejszem. Palce trylujące grają legato, zaczynają piano, w wolnem tempie i stopniowo robią crescendo do forta i przyspieszają.

Potem trzeba zmieniać palce na jednych i tych samych klawiszach, przez co można rozwinąć wielką wytrwałość w trylowaniu, powinno to jednak odbywać się z taką zręcznością, żeby nie było słychać zmiany palców czyli kiedy nowy palec rozpoczyna (patrz przykład **55**ty).

Przykł. **55**.



Tryl forte należy wykonywać najmocniejszymi palcami, np. **3**cim i **1**szym albo **3**cim i **5**tym (patrz **1**szy przykład z literatury).

Beethoven, Op. **73**.

Przykł. **1** z lit.



W wielu też wypadkach można używać palca **3**go i **1**go jedynie dla względów wyrazistości, np: w Rhapsodyi № **8** Liszta (patrz **2**gi przykład z literatury).

Przykł. **2** z lit. Liszt, Rhapsodya № **8**.



Decrescendując (zciszając) tryl forte, rozpoczyna go się wymienionymi powyżej najmocniejszymi palcami i zmienia się je potem na słabsze, stosownie do położenia tryla (patrz przykład **1**szy z literatury, takt **4**ty). Dla wywołania w nowszych sztukach szczególnego efektu, można tryl wykonać możliwie głośno dwoma rękami, jedynie zakończenie tryla ze względu na przejście z niego, należy zrobić tylko jedną ręką. Można też jeszcze dla podniesienia wrażenia, zaczynać tryl lekkim rzutem ręki z jej przegubu i uderzyć obie nuty tryla prawie razem (patrz **3**ci przykład z lit).

Przykł. **3** z lit. Saint Saëns, Op. **22**.



Dla szczególnego zaznaczenia początku tryla, można jedną ręką uderzyć główną jego nutę, a drugą, zacząwszy od nuty górnej trylować dalej. Ten sposób grania ułatwia szczególnie tryl łańcuchowy; w najwyższym i najgłośniejszym punkcie tryla można go wykonać dwoma rękami (patrz **4**ty przykład z lit).

Litolf, Op. **45**.

Przykł. **4** z lit.



W trylu łańcuchowym granym jedną ręką, (patrz **5**ty przykład z literatury) lub w szeregu trylów tworzących melodyę (patrz **6**ty przykład z literatury), trzeba nuty główne czyli melodyjne uderzać szczególnie wyraźnie, nie przerywając jednak toku tryla.

Przykł. 5 z lit. Beethoven, Op. 73.



Przykł. 6 z lit. Beethoven, Op. 73.



Gdy ręka lewa jest wolną, (patrz 7my przykład z literatury), wtedy można wykonywać tryl najróżniejszymi sposobami przy jej pomocy. Jeden z tych ułatwiających sposobów podany jest niżej:

Przykł. 7 z lit. Saint Saëns, Op. 22.



Najtrudniejszymi są tryle, jak np. w ostatniej części Op. 111 Beethovena (patrz 8my przykład z literatury), gdzie nie można przerywać zarówno melodyi jak i tryla.—

Przykł. 8 z lit. Beethoven, Op. 111.



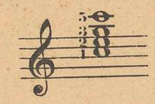
ROZDZIAŁ IV.

Akord.

TRÓJDZWIĘK. AKORD SEPTYMOWY.

Ustawienie palców w formie (w pozycyi) akordu i jego ćwiczenia są najlepszemi wprawami na rozszerzenie ręki.—

Należy ustawić rękę na jakimkolwiek akordzie, np. na trójdzwięku C dur:



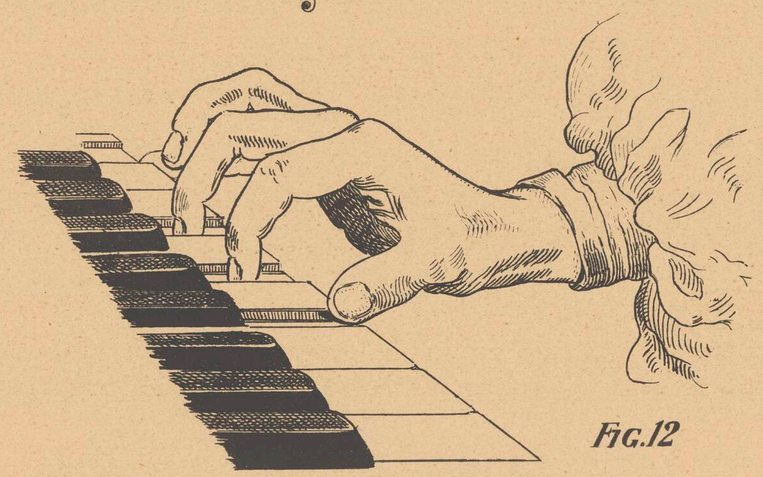


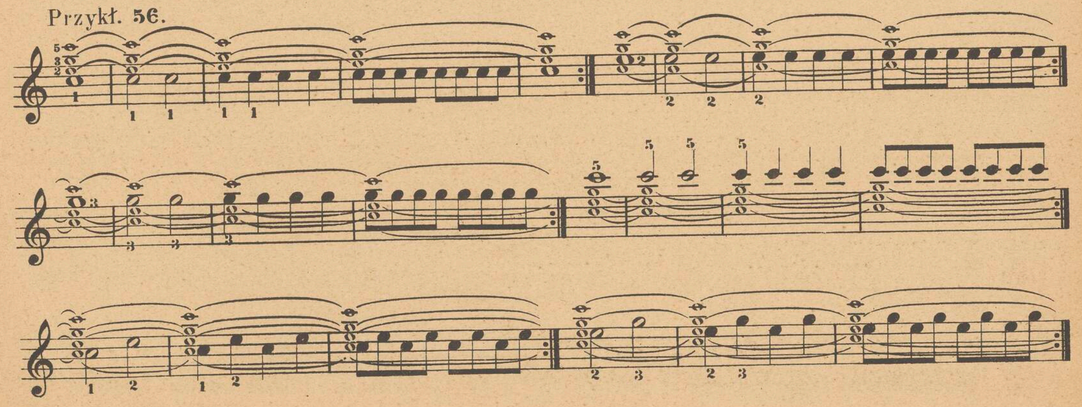
Fig. 12

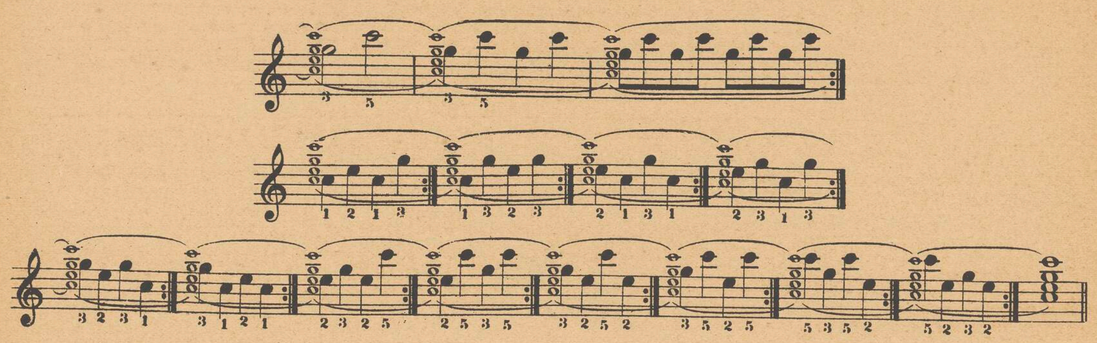
Ręka prawa.

Palec 1szy stawia się samym końcem na brzegu klawisza C, 2gi na środku klawisza E, 3ci na G blizko klawisza czarnego (2gi i 3ci bardzo okrągło), 5ty nieco wyprostowany na brzegu klawisza C. Ręka powinna być zwróconą lekko na zewnątrz (na prawo). Klawisze niezajęte pomiędzy palcami, można dla dania palcom silniejszej podpory wyciągnąć nad poziom klawiatury (patrz rozdział I).

Najpierw trzeba wprawiać każdy palec osobno, potem wszystkie razem legato (patrz przykład 56ty).

Przykł. 56.



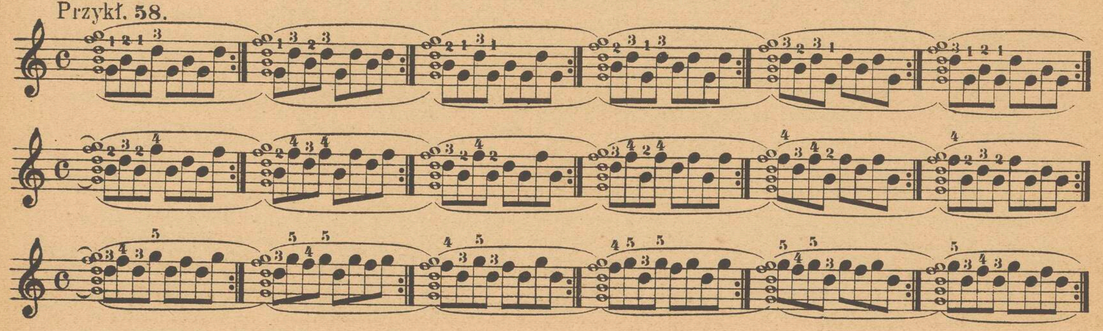


Znacznie trudniejszy do objęcia akord septymowy, np dominantowy z C dur ze zdwojonym tonem zasadniczym, wpływa bardzo przez swą rozległość na rozszerzenie ręki; trzeba go rozwijać przez następujące wprawy, odpowiadające wprawom trójdźwięku: (przykład **57**my).

Przykł. **57.**

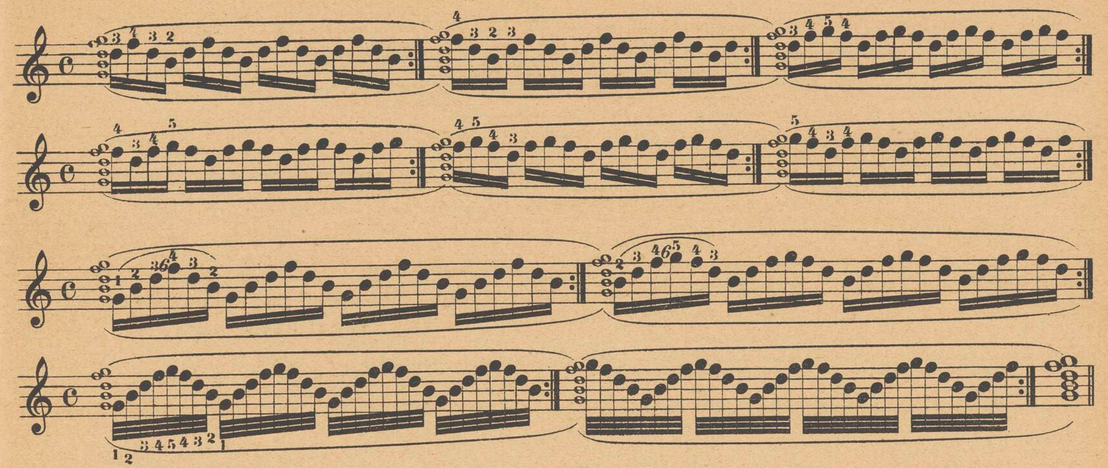


Przykł. **58.**



Przykł. **59.**





We wszystkich tych przykładach należy uderzać silnie, palce po uderzeniu zostawiać na klawiszach, a rękę całą i przegub jej trzymać podług poprzednio już podanych prawideł. Trzymając akord palcami w niezmiennej postawie i przyciskając mocno klawisze, trzeba zrobić wprawę przegubem ręki, podług wzoru Fig. 3cieJ w rozdziale Iszym.

Do tych wpraw przyłącza się ćwiczenie uderzenia akordu z przegubu ręki (patrz Fig. **13**tu). Ustawia się

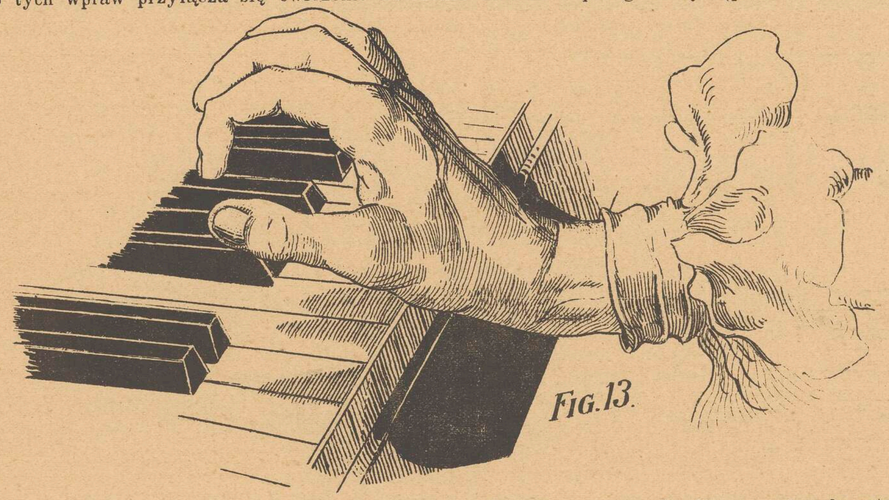


FIG. 13.

ręką akord stanowczo, zwięźle, potem podnosi się ją, ale tylko z przegubu, licząc wolno do czterech i wygina ile tylko można w tył, przyczem palce pozostają niezmiennie w pozycyi akordu, a następnie spuszcza się rękę szybko z powrotem na dopiero co opuszczone miejsce, zatrzymując się na niem dłużej lub bardzo krótko; ostatni spósob jakkolwiek przedstawia wiekszą trudność, trzeba bowiem wprawę powtarzać prawie bez przerwy, ale jest zato bardzo korzystny. Celem tych wpraw jest wyrobienie pewności trafiania w uderzeniu akordów. W akordach należy stawiać palce na czarnych klawiszach nieco płasko, a więc przeciwnie jak w gamie, a w niektórych pozycyach akordów wbrew ogólnej zasadzie powinno się rękę zwrócić na lewo (do środka), zdarza się to jednak rzadko. Z początku lepiej grać akordy piano, a później dopiero forte. Dla większego wyrobienia pewności trafiania, trzeba wykonywać rzut akordu z przegubu ręki, uderzając akord z jednej oktawy w drugą, tam i napowrót. Po tych wprawach należy grać akordy z pomocą całej ręki, a to dla wyrobienia siły w ich uderzeniu. Poważne, ciągnione akordy trzeba wykonywać w sposób następujący: palcami „przygotowanymi“ uderza się silnie klawisze z pomocą całej ręki, poczem jednak spuszczając przegub ręki w dół i podnosząc znów do normalnej wysokości, usuwa się natężenie ręki, zapobiegając tymsposobem wszelkiemu zmęczeniu przy dalszem trzymaniu akordu.

Akordy krótkobrzmiące można grać dwoma sposobami: **1**) albo spuszcza się palce przygotowane w formie akordu z góry na klawiaturę i uderza akord natychmiast, a potem puszcza się go równie szybko, wyrzucając przegub ręki lekko do góry, **2**) lub przygotowuje się palce na klawiszach przed uderzeniem akordu. Po uderzeniu można przegub ręki przechylić prędko w dół albo wyrzucić w górę; dobrze jest ćwiczyć się obydwoma sposobami, gdyż osiąga się przez nie jednocześnie siłę i sprężystość.

Wszystkie sposoby uderzenia akordu należy wykonywać w niżej podanej grupie akordów, (patrz przykł. **62**$^{gi}_{-}$), których kolejne następstwo nie jest ułożone podług prawideł harmonii, tylko odpowiada właściwemu celowi przez rozmaitość i zmianę budowy akordu:

Przykł. **62**.



Akordy łamane czyli arpeggiowane trzeba grać również w tej grupie akordów, zwracając na to uwagę, żeby dźwięki jak najmniej rozdzielać, co można uskutecznić uderzając palcami przygotowanymi w formie akordu prawie razem i przechylając rękę szybko w kierunku palca **5**$^{go}_{-}$ lub naodwrót **1**$^{go}_{-}$, w miarę tego czy się ma arpeggiować w górę, czy na dół (patrz przykład **63**$^{ci}_{-}$).

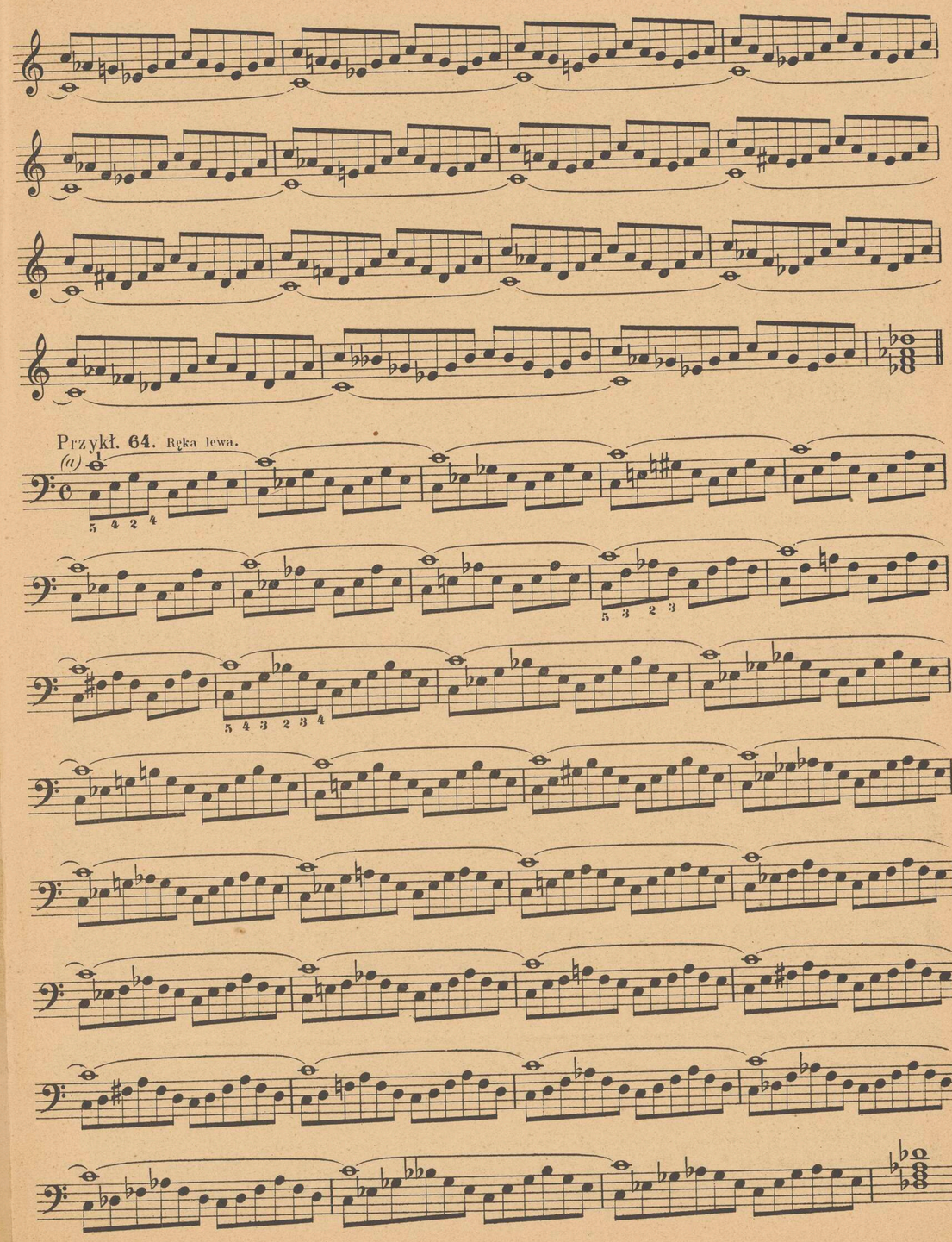
Przykł. **63**.



Wyżej podaną grupę akordów (przykład **62**$^{gi}_{-}$) należy transponować do wszystkich tonacyi. Wprawy wytworzone z tej grupy wpływają bardzo korzystnie na wyrobienie biegłości w palcach (patrz przykład **64** A).

Przykł. **64**. Ręka prawa.





Ręka prawa.

Ręka lewa.

Przykł. 65. Ręka prawa.

Ręka lewa.

Ręka prawa.

Ręka lewa.

Przykł. 66. Ręka prawa.

Ręką lewa.

Ręka prawa.

Ręka lewa.

Przykł. 67. Ręka prawa.

Ręka lewa.

Ręka prawa.

Ręka lewa.

Przykł. 68. Ręka prawa.

Ręka lewa.

Przykł. 69. Ręka prawa.

Ręka lewa.

Przykł. 70. Ręka prawa.

Ręka lewa.

Ręka prawa.

Ręka lewa.

Wszystkie te przykłady trzeba wykonywać podług wzoru podanego w przykładzie **64 A** i transponować do wszystkich tonacyi.—

ROZDZIAŁ VII.

Pasaże.

I. PASAŻE WSTĘPNE CZYLI W GÓRĘ IDĄCE.

Ręka prawa.

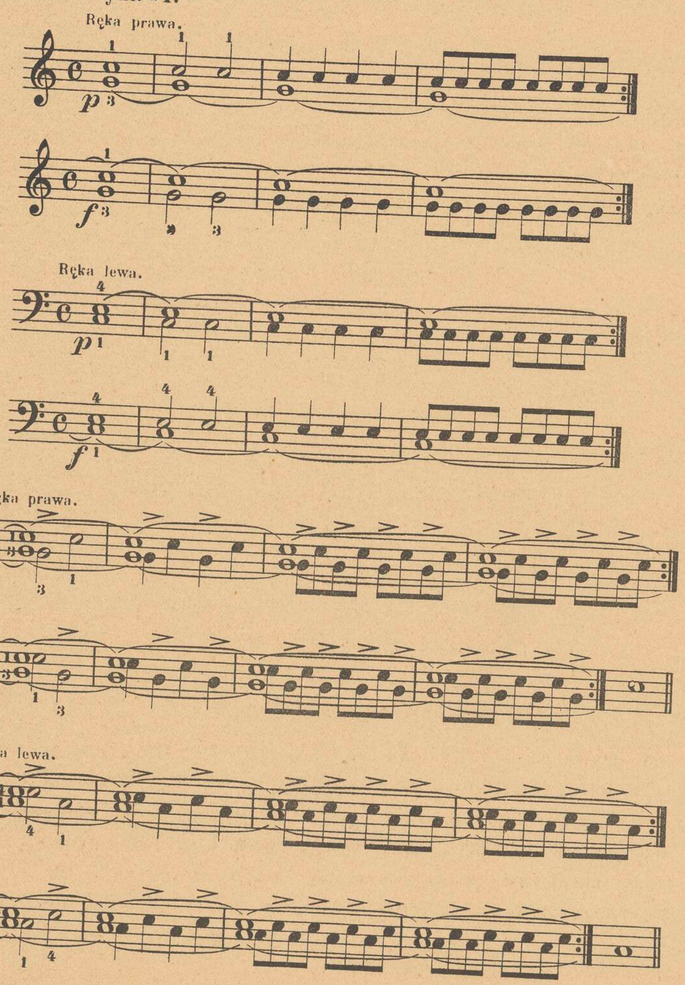
Po ćwiczeniach akordu następuje studyum pasaża.— Trzeba tu przedewszystkiem zaznaczyć, że wprawy zawarte w tym rozdziale należy grać bardzo legato, gdyż właśnie ten rodzaj uderzenia sprawia im największą trudność.

(A) Podkładanie palca 1go.

TRÓJDZWIĘK C MAJOR.

Podkładanie palca 1go stanowi tu jak i w gamie główną trudność, trzeba więc robić następujące wprawy:

Przykł. 71.



Palce 3ci i 1szy (patrz Fig. 14 i przykład 71) powinny stać jak na początku gamy w kierunku trochę

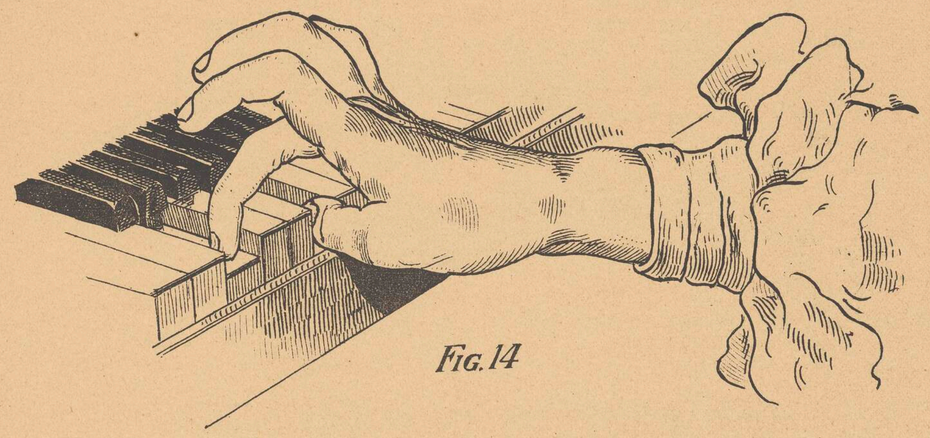


Fig. 14

ukośnym do klawiszów. Samym końcem palca 1go podłożonego na C należy uderzyć słabo, a potem podnieść go licząc wolno do czterech i powtórzyć to kilka razy; 3cim gra się zupełnie tak samo. Dalej gra się naprzemian 1szym i 3cim; pierwszym piano, trzecim głośno.—

(B) Połączenie części pasaża.

Podstawę całkowitego wygrania pasaża stanowi wprawa następująca:

Przykł. 72.



Przygotowuje się znowu palec 3ci i podłożony 1szy na G i C; 3ci uderza i czeka na klawiszu aż palec 1szy uderzy C. W tej samej chwili opuszcza palec 3ci klawisz G, przyczem robiąc ręką całą do ramienia szybki ruch na prawo i przesuwając palec 1szy z jednego końca klawisza na drugi, przekłada się palec 2gi i 3ci nad palcem 1szym i przygotowuje na E i G. Przekładanie palców trzeba wykonywać również jak najbliżej klawiszów. Po wykonaniu tego ruchu, uderza palec 2gi E, potem 1szy C, przyczem ręka przesuwa się napowrót w sposób wyżej opisany do pierwotnego położenia, a palec 3ci uderza klawisz G.

Wprawę tę należy powtórzyć kilka razy.

(C) Całkowite wygranie pasaża w górę.

Pasaże trzeba wykonywać przez więcej oktaw jak gamy, a więc przez trzy oktawy.

Przykł. 73.



Przykład 73ci.— Przygotowanie palców na C, E i G.— Palec 1szy uderza C (patrz Fig. 15), potem uderza

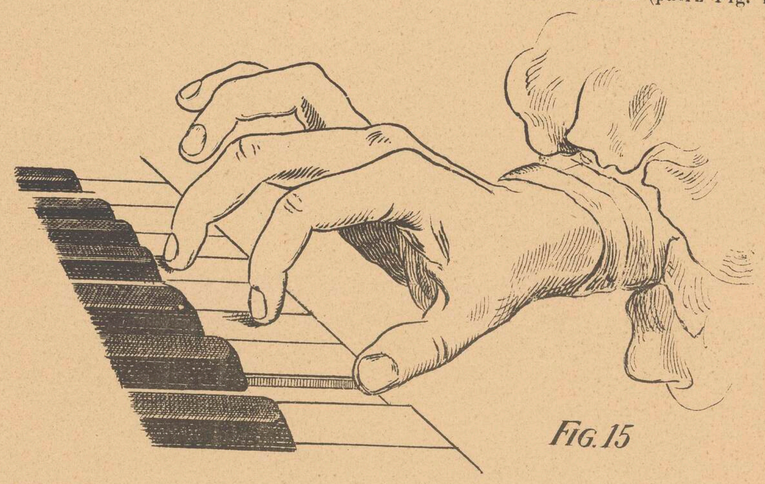


Fig. 15

2gi, przyczem 1szy przesuwa się szybko pod ręką w kierunku górnego C (Fig. 16ta). Następnie uderza palec 3ci

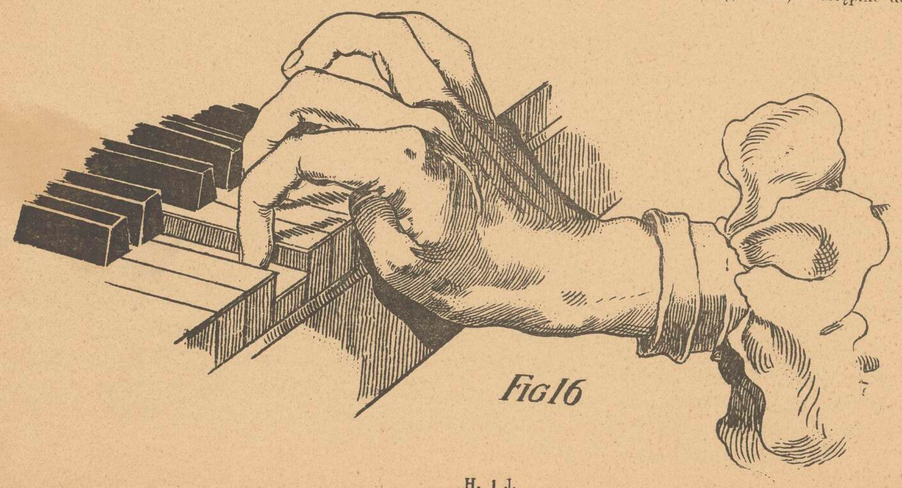


Fig 16

jednocześnie podnosi się 2gi, a 1szy przygotowuje bezpośrednio na C (Fig. 17ta). Przy uderzeniu palca 1go

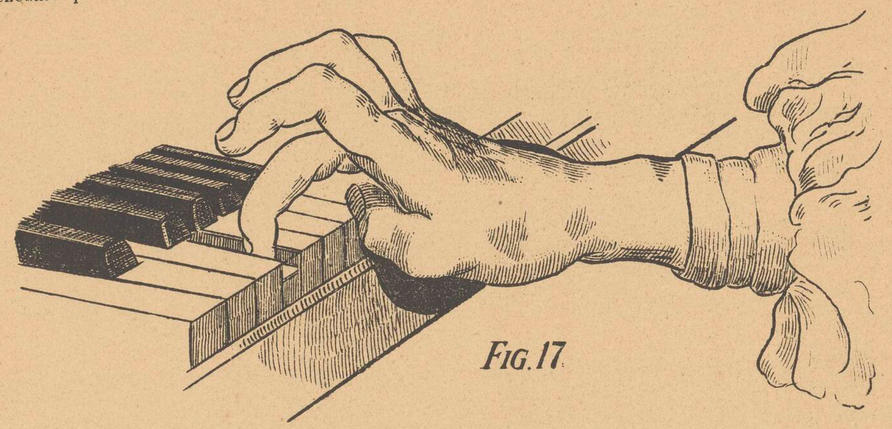


Fig. 17

przesuwa się go wraz z ręką całą z jednego końca klawisza na drugi i przekłada szybko tuż nad klawiszami palce 2gi i 3ci na E i G.— Przez następną oktawę gra się tak samo; w ostatniej oktawie wygrywa się przygotowany akord i zatrzymuje palce po uderzeniu na klawiszach.— Podobnie jak w gamie należy i te wprawy wykonywać w wolnem tempie, we wszystkich tonacyach, wszystkimi sposobami uderzenia i we wszystkich stopniach siły. Palec 1szy powinien tutaj uderzać również zawsze piano.

II. PASAŻE ZSTĘPNE CZYLI NA DÓŁ IDĄCE.

(A) Przekładanie palców.

Ręka prawa.

Ustawienie ręki podług Fig. 12tej.— Palce 2gi i 3ci przekłada się nad palcem 1szym pozostającym na klawiszu, na G i E, czyniąc ręką mały zwrot na lewo.— (Dalej postępuje się jak i w gamie zstępnej). Przykłady nutowe pasaża wstępnego podane w № 71szym należy wykonywać w kierunku zstępnym, trzymając rękę zwróconą na lewo (do środka).

(B) Połączenie części pasaża.

Przykł. 74.



Przykład 74ty.— Rękę trzeba przygotować na dójdzwięku C major, podług Fig. 12tej; palcem 2gim uderza się E, potem 1szym C i przekłada jednocześnie 3ci i 2gi na G i E robiąc ręką lekki zwrot na lewo i obrót przegubu ręki.— Dalej uderza palec 3ci, 1szy zaś pozostaje na swym klawiszu. To samo należy wykonać z powrotem, przyczem ręka z uderzeniem i przesunięciem palca pierwszego z jednego końca klawisza na drugi i z posunięciem przegubu ręki powraca znów do pierwszej, prostej pozycyi dójdzwięku C major, jak na Fig. 12tej. W tej przygotowanej pozycyi ręki uderza się palcem 2gim nie podnosząc pierwszego. Wprawę tę należy powtarzać kilka razy. Przytem nadmieniam, że palcem 2gim i 3cim gra się głośno, 1szym zaś piano.

(C) Całkowite wygranie pasaża zstępnego.

Przykł. **75.**

Ręka prawa.



Ręka lewa.

Ręka prawa.

Przykład **75ty**.— Ustawienie ręki jak na Fig. **12tej**.

Należy przygotować trójdźwięk C major. Palec **5ty** uderza C, potem uderzają kolejno **3ci** i **2ci**. Dalej następuje uderzenie palca **1go** i jednocześnie przesunięcie go na drugi koniec klawisza z szybkim obrotem ręki z jej przegubu na lewo (do środka) (Fig. **18**). Potem następuje uderzenie **3go** i **2go**, przygotowanie **3go**

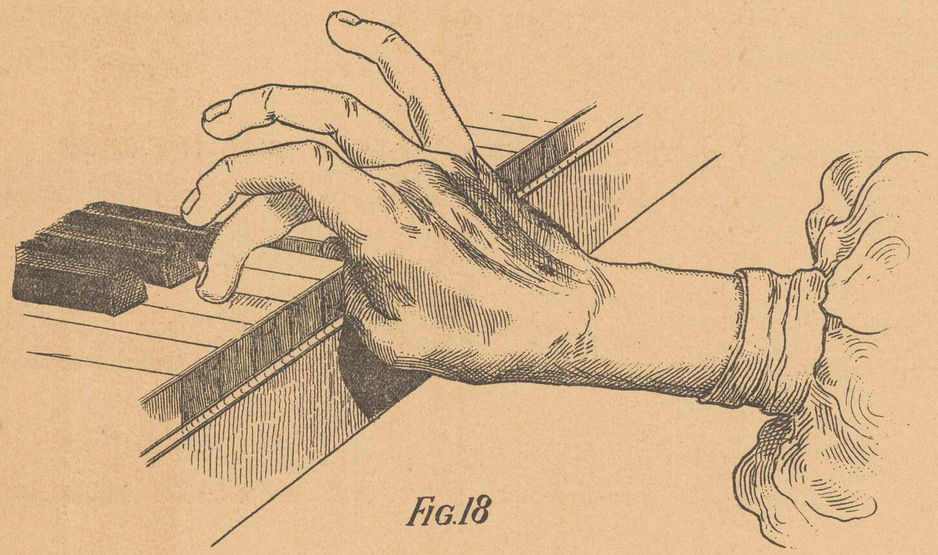


Fig.18

na G i jego uderzenie. Palec **1szy**, który pozostawał dotąd na klawiszu, opuszcza go teraz i posuwa się pod palec **3ci**, podczas gdy **2gi** przygotowuje się na E i uderza je. Z uderzeniem palca **2go** podnosi się **3ci**, a **1szy** posuwa dla przygotowania się na C, nie zmieniając pozycyi ręki.

Znowu następuje: uderzenie, przesunięcie na swym klawiszu, szybkie posunięcie ręki, przełożenie **3go** i **2go**, etc., etc.— To samo powtarza się w dalszym ciągu przez cały pasaż, a przy końcu, z uderzeniem ostatniego C palcem **1szym**, zmienia się pozycyę ręki ku środkowi (na lewo) na pozycyę pierwotną t. j. tę, która stanowi przygotowanie pasaża wstępnego.

Po pierwszym obrocie przegubu ręki, staje się ona kierownikiem w całym biegu pasaża.

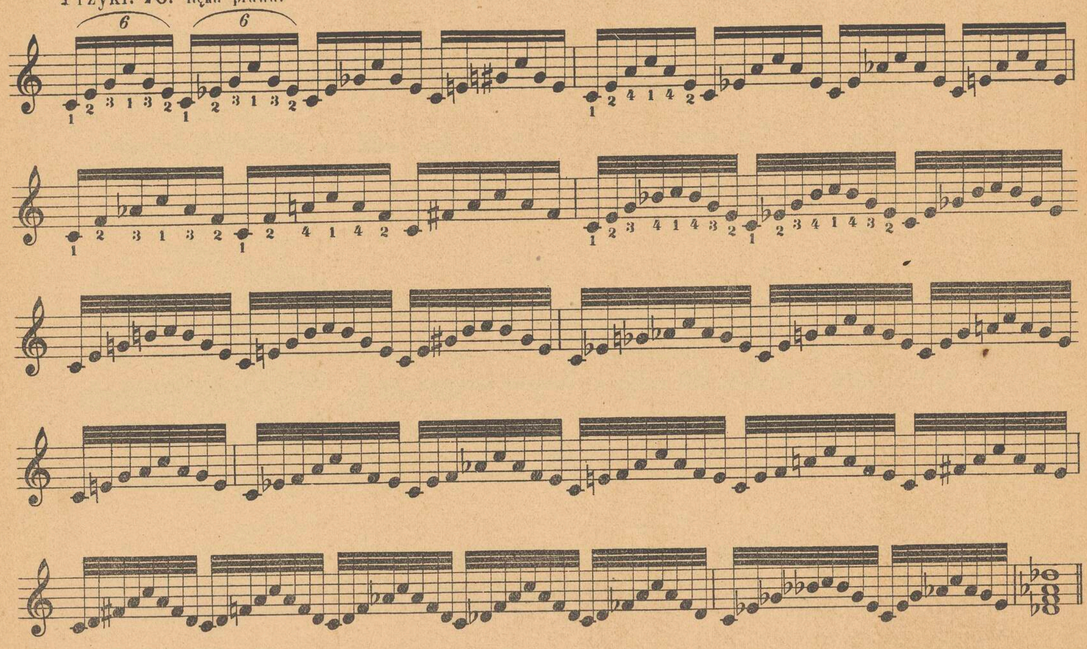
Pasaże zstępne trzeba wykonywać równie we wszystkich tonacyach, wszystkimi sposobami uderzenia, we wszystkich stopniach siły, a z początku w wolnem tempie.—

III. STUDYA PRZYGOTOWAWCZE DO RÓWNEGO I PRĘDKIEKO WYKONYWANIA PASAŻA.

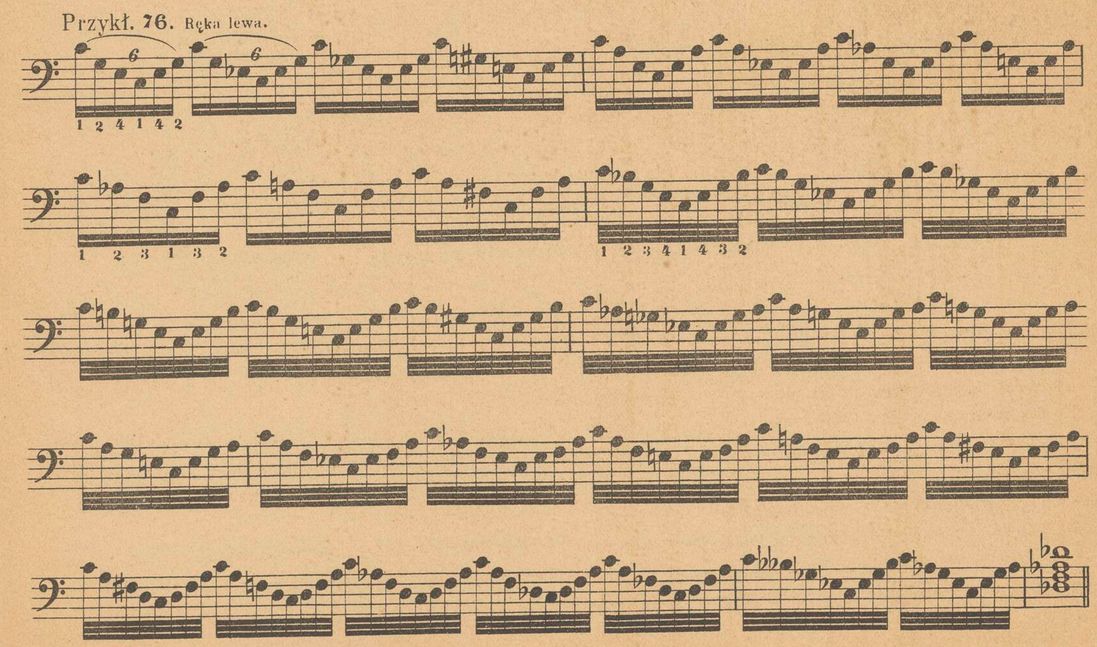
Ręka prawa.

Wszystkie następujące wprawy należy grać podług wzoru przykładu **76go**.

Przykł. **76.** Ręka prawa.



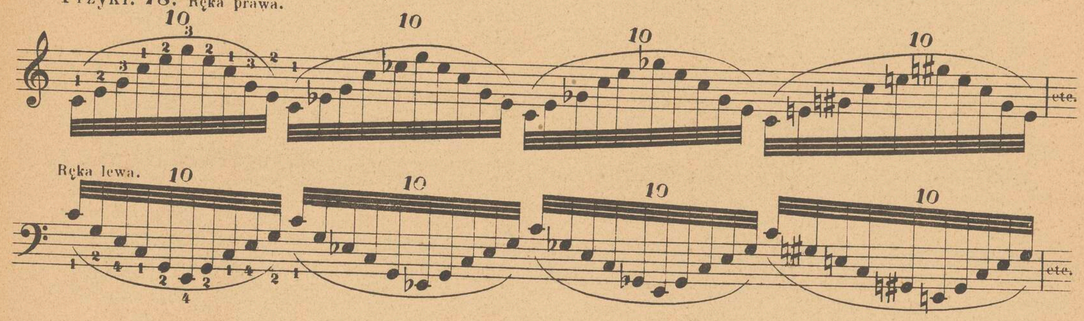
Przykł. **76.** Ręka lewa.



Przykł. 77. Ręka prawa.



Przykł. 78. Ręka prawa.



Przykł. 79. Ręka prawa.



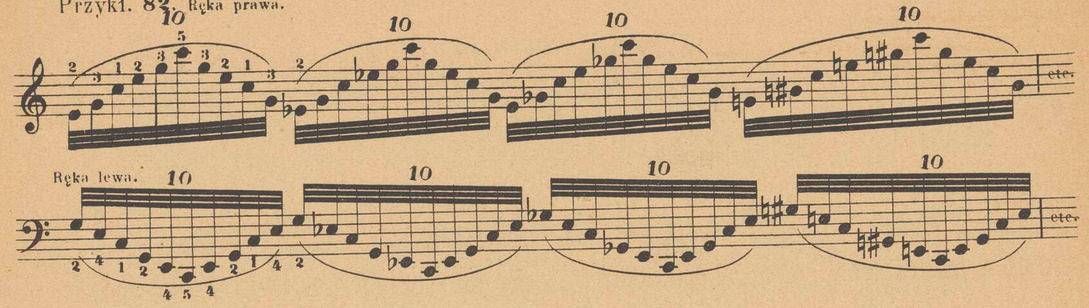
Przykł. 80. Ręka prawa.



Przykł. 81. Ręka prawa.



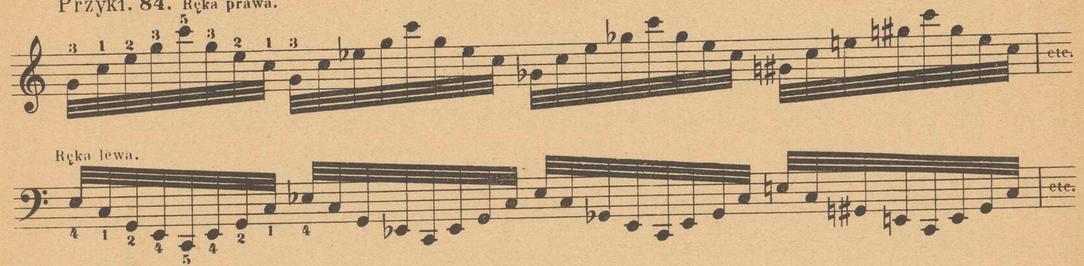
Przykł. 82. Ręka prawa.



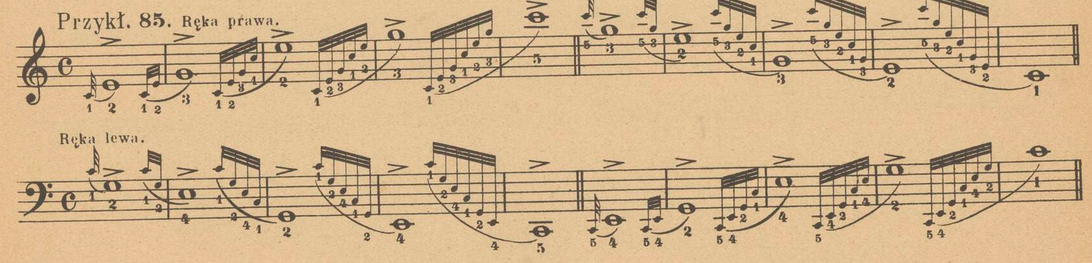
Przykł. 83. Ręka prawa.



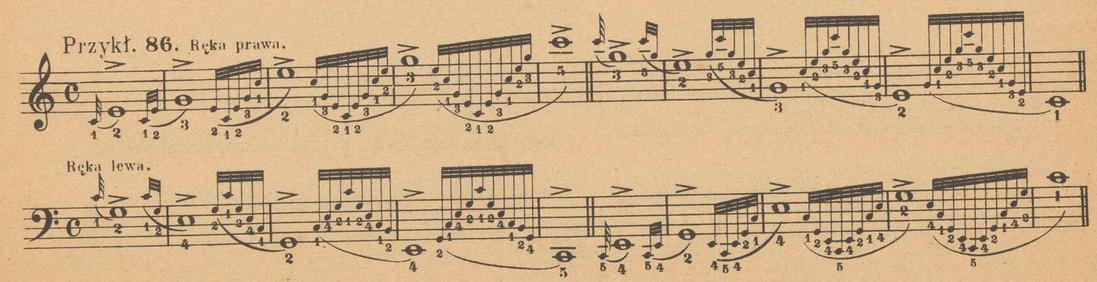
Przykł. 84. Ręka prawa.



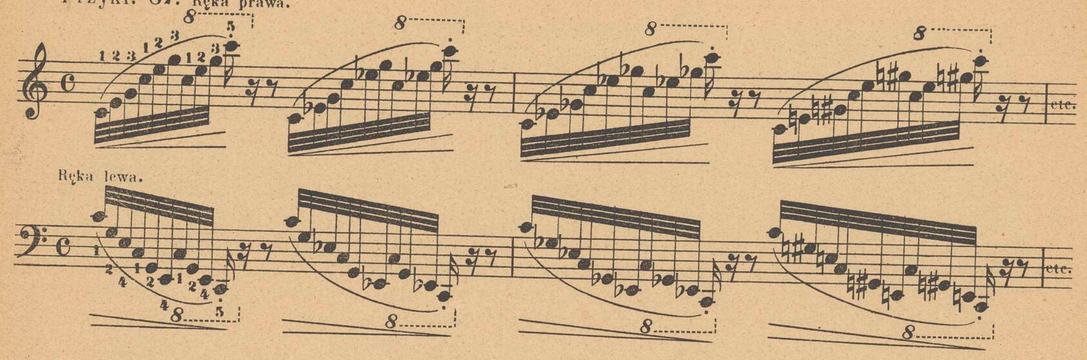
Przykł. 85. Ręka prawa.



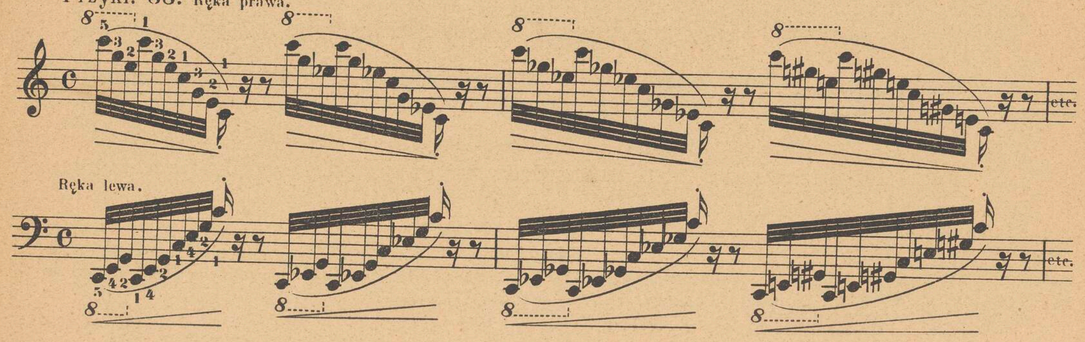
Przykł. 86. Ręka prawa.



Przykł. 87. Ręka prawa.



Przykł. 88. Ręka prawa.



Przykł. 89. Ręka prawa.



ROZDZIAŁ VIII.

Uderzenia podwójne.

TERCYE. SEKSTY.

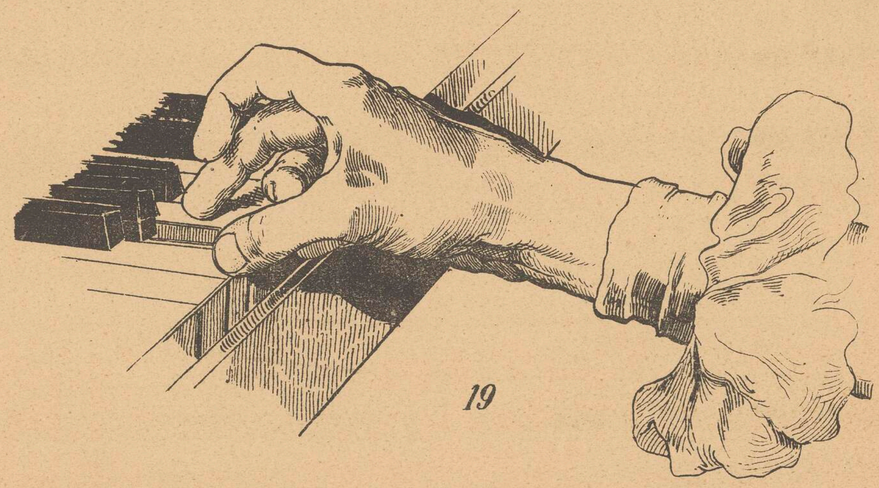
W uderzeniach podwójnych trzeba przedewszystkiem zważać na to, ażeby oba klawisze były uderzane razem, bez najmniejszego łamania (arpeggiowania) i żeby głos górny był głośniejszym. Dominowanie nuty dolnej psułoby bardzo właściwe wrażenie brzmienia. Trzeba tego unikać szczególnie w ręce prawej, tutaj bowiem palec 4ty, jak wiadomo z natury najsłabszy, przyjmuje udział bardzo często w górnym, prowadzącym głosie. Należy zatem grać głos górny osobno i bardzo głośno, palce zaś grające głos dolny powinny postępować razem, ale niemo (t. j. przygotowując się na klawiszach, bez uderzania takowych), zachowując dokładnie odległości tercyi i seksty. Przytem trzeba szczególnie uważać, żeby palec 4ty był dobrze zaokrąglony, z początku zaś powinno go się wzmocnić przez znaczne akcentowanie nim przy każdem uderzeniu. Najpierw należy grać tryl tercyami i sekstami, a potem przejść do gamy dyatonicznej i chromatycznej.

Przykl. 90. Ręka prawa.



Ażeby zagrać gamę tercyami możliwie legato, trzeba rękę prawą w gamie wstępnej, a lewą w gamie zstępnej zwrócić nieco na zewnątrz (t. j. prawą rękę na prawo, a lewą na lewo).

W przykładzie 90tym kości stawów śródręcza powinny być podniesione wysoko, a palce, pomimo trochę ukośnego położenia ręki, bardzo zaokrąglone. Prawa ręka zaczyna uderzając palcami 1szym i 3cim C i E i przygotowując jednocześnie 2gi i 4ty na D i F. — W chwili uderzenia tych dwóch palców chowa się palec 1szy pod rękę, a 3ci i 5ty przygotowują się na E i G. — Po uderzeniu tych dwóch palców zostaje 5ty na G, 3ci zaś przesuwa się bardzo blizko nad klawiaturą na A, a 1szy przygotowuje się jednocześnie na F (patrz Fig. 19);



teraz uderzają te dwa palce, w czasie tego 2gi i 4ty przygotowują się na G i H; z uderzeniem 2go i 4go przesuwa się 3ci bardzo blizko klawiatury nad 4tym i przygotowuje się na C, a 1szy staje pod 2gim na A. Dalszy ciąg gamy należy grać w ten sam sposób, przesuwając całą rękę do ramienia, ciągle naprzód.

Ręka prawa w gamie tercyowej zstępnej, a lewa w gamie wstępnej, powinna być zwrócona nieco na lewo. Przy przekładaniu palców 4^{go} i 2^{go} lub 5^{go} i 3^{go} nad 3^{cim} i 1^{szym} należy zachować wielką ostrożność. Jeżeli przy uderzeniu 4^{go} z 2^{gim} 4^{ty} przypada na klawiszu czarnym, wtedy ręka powinna zrobić większy obrót, ażeby połączyć dobrze 3^{ci} i 1^{szy} z 4^{tym} i 2^{gim}; jeżeli 4^{ty} wypada na klawiszu białym, wtedy można go przygotować na klawiszu pod palcem 3^{cim} bez obrotu ręki. Przy przekładaniu 5^{go} i 3^{go} nad 3^{cim} i 1^{szym} powinien utrzymać ściśle legato palec 1^{szy}.

To cośmy powiedzieli o trzymaniu ręki w gamach tercyowych odnosi się zarówno do gam sekstami. Zupełnie legato można je wykonać również tylko przez wprawne przekładanie i podkładanie palców. Gamy tercyami i sekstami należy grać w różnych stopniach siły, staccato z przygotowaniem lub bez, t. j. podług wzoru w rozdziale II^{gim} (Uderzenie) D i E.

Gamy majorowe.

TERCYAMI.

SEKSTAMI.

Ręka prawa.

Ręka lewa.

Gamy minorowe.

TERCYAMI.

SEKSTAMI.

Ręka prawa.

Ręka lewa.



Gama chromatyczna.

TERCYAMI.



SEKSTAMI.

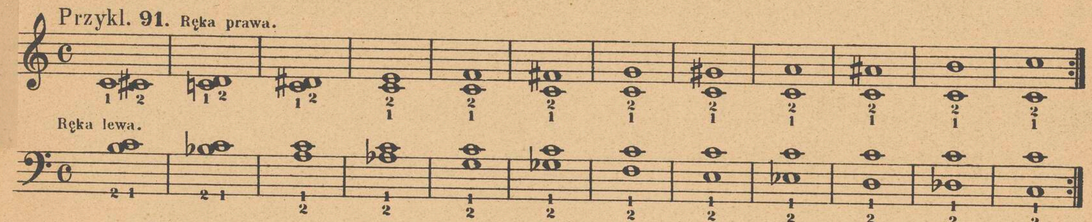


Sposoby rozszerzenia małej ręki.

Niedostateczne rozszerzenie ręki jest jedną z największych przeszkód do osiągnięcia świetnej techniki. — Małej ręce można niewątpliwie ułatwić normalne jej rozszerzenie przez odpowiednie wprawy, wykonywane z wielką ostrożnością, bez pospiechu i najmniejszej nawet przesady; wprawy te potrzeba rozdzielić na kilka dni i wykonywać parę razy dziennie, ale krótko. Cykl tych ćwiczeń należy powtarzać tak długo, dopóki się nie dopnie pożądanego celu.

Początek tego studyum stanowią: **1.**) ustawienie i wprawy palców z pierwszego rozdziału (Fig. **1**), **2.**) **1**szą **2**ga i **3**cia pozycya rozszerzająca odległość między **2**gim i **3**cim, **3**cim i **4**tym, **4**tym i **5**tym palcem i **3.**) wprawy w pozycyi akordu (patrz rozdział VI). Wprawy te trzeba grać z niezmiernie poprawnym układem ręki i palców, uderzając jak najdokładniej a z początku w wolnem tempie, wtedy bowiem przynoszą wielką korzyść. Następnie należy przejść do studyum rozszerzenia odległości między **1**szym i **2**gim palcem; zaczyna się wtedy od ustawienia palca **1**go na C, a **2**go na Cis (ręka prawa).

Przykl. **91.** Ręka prawa.



Przykład **91**szy. Ręka prawa. — Palec **1**szy, jak się to widzi w wyżej podanym przykładzie, uderza ciągle klawisz C, gdy tymczasem palec **2**gi uderzając jednocześnie z **1**szym postępuje chromatycznie w górę aż do oktawy, a tym sposobem zwiększająca się odległość wywołuje coraz większe rozciąganie ręki. Dla osiągnięcia jak najpomyślniejszego rezultatu, powinno się ustawić palce podług wzoru gamy chromatycznej (patrz rozdz. IV), a kości stawów śródręcza należy trzymać jak tylko można najwyżej, przez to bowiem rozszerza się najwięcej odległość między palcem **1**szym i **2**gim.

Przy ostatnich odległościach, mianowicie przy sekscie, septymie i oktawie, kości stawów śródręcza zniżają się przez oddalanie palca **2**go, trzeba się jednak starać o utrzymanie ich jak tylko można najwyżej.

Doszedłszy do objęcia oktawy palcem **1**szym i **2**gim, należy ją następnie grać chromatycznie wolno tam i z powrotem.

Przykl. **92.** Ręka prawa.



Wprawy w przykładach **91**szym i **92**gim trzeba wykonać w ten sam sposób palcem **1**szym - **3**cim i **1**szym - **4**tym. Dalej następuje rozciągnięcie ręki przez rozszerzenie odległości między **2**gim i **5**tym palcem.

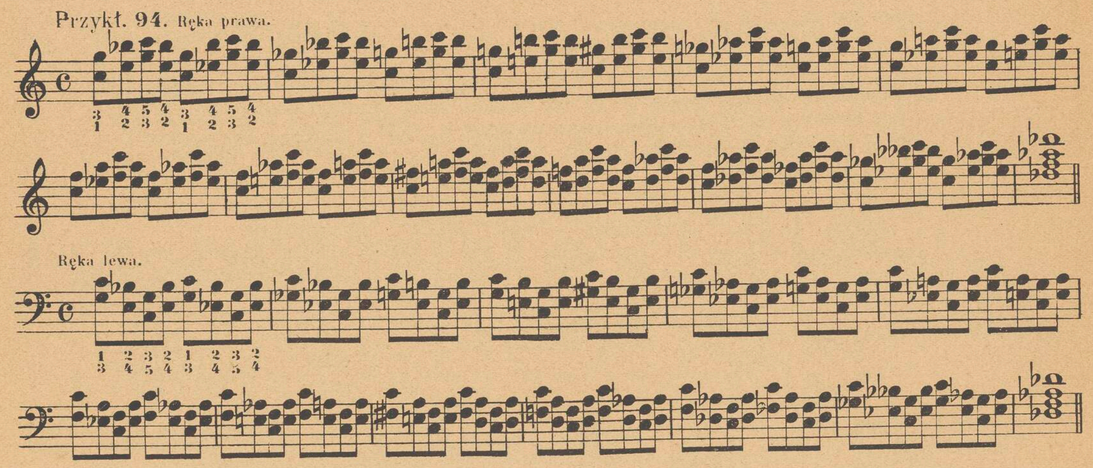
Przykl. **93.** Ręka prawa.



Przykład **93**ci. Ręka prawa. — Palce **2**gi i **5**ty stawia się na E i C; kości stawów śródręcza należy znowu wznieść jak najwyżej, a rękę zwrócić nieco na zewnątrz (na prawo). Podczas ciągłego uderzania klawisza C palcem **5**tym postępuje **2**gi chromatycznie na dół aż do oktawy, uderzając jednocześnie z **5**tym, poczem wraca znów w górę. Czynność tę należy powtarzać w górę i na dół.

Potem trzeba grać oktawami jak najściślej legato gamy dyatoniczne i chromatyczne palcami podanymi w „Szkole oktaw“ Kullaka, trzymając przegub ręki raz wysoko, to znów nizko. Należy też powtórzyć z poprzedniego rozdziału (VIII) gamy sekstami, one bowiem przyczyniają się również do rozciągnięcia ręki. Niżej podaną wprawę podwójnemi nutami (**94**), uformowaną podług szeregu akordów (patrz rozd. VI), trzeba transponować do wszystkich tonacyi i grać zatrzymując najpierw palce po uderzeniu na klawiszach, a potem podnosząc je:

Przykł. **94.** Ręka prawa.



Ręka lewa.

Nakoniec należy objąć ostrożnie palcem **1**szym i **5**tym nonę, potem, nie podnosząc z klawisza palca pierwszego, przesunąć **5**ty na decymę i zatrzymać rękę w tem położeniu przez chwilę.— Następujący przykład grany palcem **5**tym fortissimo przygotowuje rękę doskonale do objęcia decymy, trzeba go wykonywać legato i staccato (patrz przykłady **95**ty i **96**ty).

Przykł. **95.** Ręka prawa.



Ręka lewa.

Przykł. **96.** Ręka prawa.

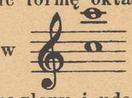


Ręka lewa.

Po bardzo dokładnem opracowaniu przez kilka miesięcy powyższej wprawy decymy łamanej i wszystkich ćwiczeń podanych w tym rozdziale, można będzie uderzyć swobodnie decymę 1szym **i 5**tym **palcem razem, bez łamania.**

ROZDZIAŁ X.

Oktawy.

Najważniejszą rzeczą w oktawie jest, aby w rękę wcielić formę oktawy.— Palce **1**szy i **5**ty prawej ręki należy przygotować na samym brzegu i w rogu klawiszów  (ręka prawa), ażeby przez to rozciągnąć rękę jak najwięcej. Palec **1**szy powinien być zaokrąglony i uderzać końcem samym, **5**ty zaś winien być więcej wyprostowany. Kości stawów śródręcza trzeba wznieść możliwie wysoko, jednak nie tak wysoko jak w ćwiczeniach pięcio-palcowych. Palce niegrające należy podnieść w postawie zaokrąglonej wysoko nad klawiaturą, ażeby przypadkowe uderzenie ich nie wywoływało niepotrzebnych dźwięków.

Trzymając oktawę w sposób wyżej opisany z silnem wyprężeniem trzeba ją uderzyć wyraźnie, a rękę z przegubu podnieść jak najwyżej (patrz Fig. **20**), bez poruszenia ręki od jej przegubu do ramienia, licząc wolno do czterech. Główną przy tem rzeczą jest niezmienne utrzymanie palców po uderzeniu i podniesieniu ich w górę w pozycyi oktawy, odmierzonej na klawiaturze. Po podniesieniu ręki należy ją spuścić szybko na klawiaturę i zatrzymać na niej chwil parę, a potem powtórzyć tę wprawę kilka razy.

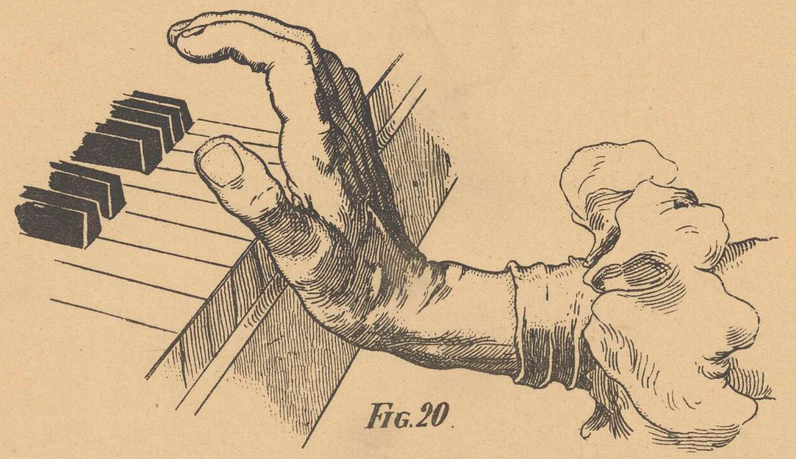


Fig. 20.

Oktawy z przegubu ręki używają się po największej części w prędkich piano-pasażach, w prędkich zaś forte-pasażach oktawowych trzeba, ze względu na siłę i wytrwałość, trzymać przegub ręki wysoko, nie podnosząc ręki zupełnie od klawiszów, t. j. suwając ją tylko na nich.

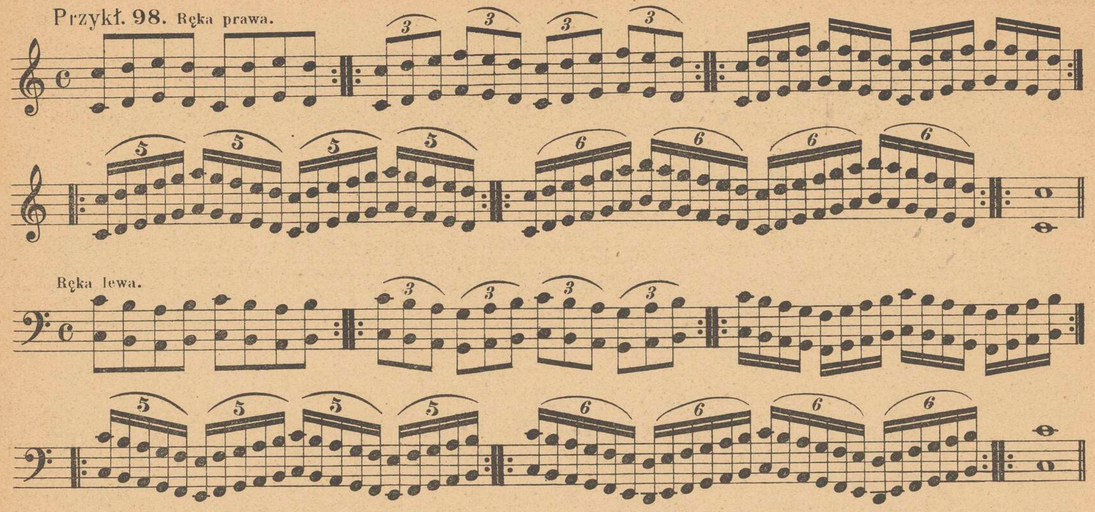
Szczególną uwagę należy zwrócić na przegub ręki; trzeba go wprawiać grając oktawę na jednym i tym samym klawiszu, potem zmieniając dwa klawisze, np. C i D albo C i Des, etc. (patrz przykład **97**my i **98**my).

Przykł. **97.** Ręka prawa.



Ręka lewa.

Przykł. **98.** Ręka prawa.

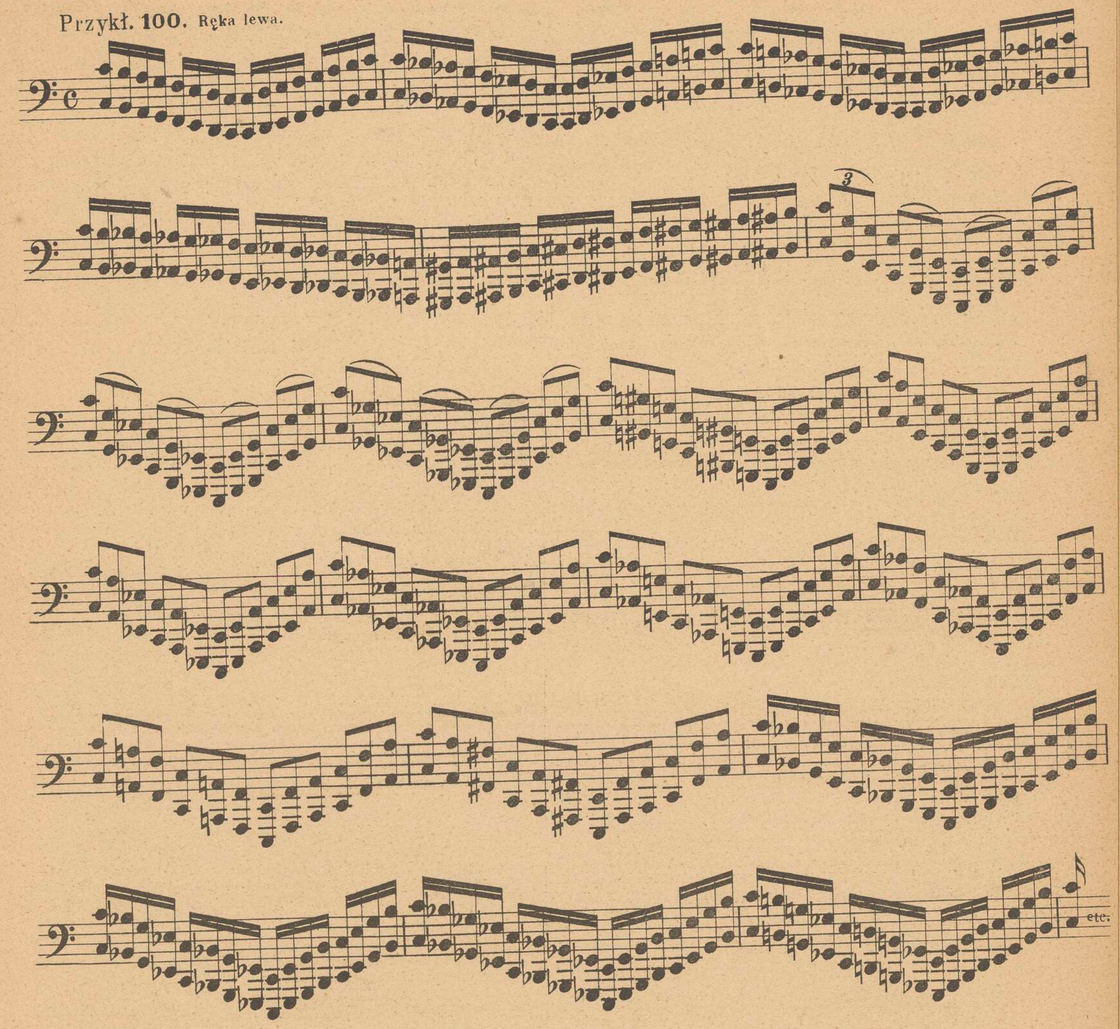


Ręka lewa.

Przykł. **100.** Ręka prawa.



Przykł. **100.** Ręka lewa.



Wprawy te należy grać w dalszym ciągu podług harmonii przykładu **62**^{go} (grupa akordów) w rozdziale VI^{tym} o akordzie i transponować do wszystkich tonacyi.

Oktawy na klawiszach czarnych trzeba grać stosownie do wielkości ręki. **4**^{tym} lub **5**^{tym} palcem. Dla wzmocnienia pojedyńczych palców, należy grać wprawę następującą, zaczynając od palca **5**^{go}: _ zatrzymując palec **1**^{szy} na klawiszu i licząc wolno do czterech podnosi się palec **5**^{ty} tak wysoko, żeby wraz z ręką stanął zupełnie pionowo nad palcem **1**^{szym}, przyczem ten ostatni przechyla się jednocześnie trochę tylko na lewo; potem spuszcza się napowrót palec **5**^{ty} bardzo energicznie, szybko i uderza klawisz końcem palca, bez wginania go. Wprawę tę należy powtórzyć kilka razy. Tak samo trzeba grać palcem **4**^{tym} i **1**^{szym}, grając palcem **1**^{szym} należy trzymać na klawiszu palec **5**^{ty} lub **4**^{ty}.

Wszystko co dotyczy dalszego rozwoju gry oktawowej znajduje się w doskonałej szkole Kullaka (patrz w przedmowie). Co zaś do oktaw łamanych, te należy grać nietylko samymi palcami, ale także z pomocą lekkiego ruchu całej ręki.

O EKSPRESYI MUZYCZNEJ.

CZĘŚĆ DRUGA.

ROZDZIAŁ I.

Studyowanie dzieł Bacha i Haendla pod względem techniki i ekspresyi.

Jak w poprzednim rozdziale, po ukończeniu wpraw w nim zawartych następuje „Szkoła gry oktawowej“ Kullaka, tak teraz następują kolejno dzieła naukowe wymienione w przedmowie: „Kunst der Fingerfertigkeit“, op. 740 Czernego i tegoż „Szkoła na lewą rękę“, jako konieczne dopełnienie powyższego dzieła, dalej niezrównane „40-ci codziennych ćwiczeń“, op. 337 Czernego, „Studya codzienne“ Tausig-Ehrlicha i „Gradus ad Parnassum“ Clementiego.

Dzieła te łącznie z wszystkiemi ćwiczeniami, podanemi w książce niniejszej, powinny rozwinąć dobrą technikę.

Ponieważ technika najnowsza wymaga równie podstawy klasycznej, przeto należy zabrać się przedewszystkiem do studyów dzieł Bacha i Haendla, bez nich bowiem dawałyby się zawsze odczuwać braki i wady nie do naprawienia. Znajomość dzieł Bacha i Haendla jest niezbędną, nietylko dla kompozytora, ale i dla wykonawcy. Ekspresya jasna, pełna zrozumienia, której wymagają Preludya i Fugi Bacha jak równie Suity Haendla, wydaje grę barwną, wyrabiającą równość we wszystkich palcach.

Styl wiązany, przeważający w nich po największej części, przyczynia się do wykończenia legata; analiza polyfoniczna, wymagająca śledzenia i plastycznego, jasnego przedstawienia pojedyńczych, samodzielnych głosów oraz wyraźnego ich współbrzmienia, oddziaływa bardzo korzystnie na wzmocnienie pojedyńczych palców. Nieznaczna przemiana rąk, niewygodne sięganie i wyprężanie, wykonywanie legata bez pomocy pedału, częste zmienianie palców na jednym i tym samym klawiszu, po części w prędkiem tempie, — wyrabiają w palcach najwyższą zręczność i gibkość. Po wykonaniu kompozycyi łatwych, np. pełnych wdzięku Suit francuskich i Inwencyi Bacha, etc., trzeba opracować możliwie skończenie przynajmniej część Preludyów i Fug z olbrzymiego dzieła „Wohltemperiertes Klavier„. Należy to uczynić zarówno dla rozwinięcia techniki, jak i wydoskonalenia poczucia muzycznego.

Każdy, hołdujący nawet najnowszemu kierunkowi, powinien się zagłębić przynajmniej przez czas pewien w dzieła klasyków, mianowicie zaś umieścić Bacha i Haendla na zasłużonem i z dawna już przyznanem, honorowem miejscu. Nazwiska te zapisane są wiecznemi głoskami w historyi muzyki; będą one trwać dopóki ona istnieć będzie i pozostaną na zawsze drogowskazem, dla każdego głębszego kierunku utworów (produkcyi) i wykonania (reprodukcyi) muzycznego! —

ROZDZIAŁ II.

RYTM.

Głównym warunkiem dobrej gry—jest rytm. Wielką przewagę stanowi posiadanie wrodzonego poczucia rytmu; można je co prawda wyrobić sztucznie, ale zadanie to niezmiernie trudne.

Wyprobowanym środkiem zwalczania błędów rytmicznych jest głośne liczenie i wyraźne wstrzymywanie ostatniej części taktu, aby nie dopuścić tym sposobem nadzwyczaj szkodliwego, zawczesnego wpadania na pierwszą nutę następnego taktu. Tym wyprobowanym środkiem można także bardzo skutecznie przeciwdziałać pospiechowi, wzrastającemu w czasie gry, dochodzącemu u wielu grających często do wprost nierozumnego na oślep pędzenia. Z tego początkowo umyślnego powstrzymymania ostatniej części taktu wywiązuje się później równy bieg części taktu (całego taktu). — Pomoc metronomu jest także potrzebną, przy uderzeniach jego należy grać czas pewien etiudy i sztuki w najróżniejszych tempach, a potem probować oddać je jak najdokładniej z pamięci bez jego pomocy.— Bardzo po dyletancku wychodzi w grze osób nieposiadających wybitnego poczucia rytmu stereotypowe przyspieszanie w przejściach forte, a zwalnianie w cichych; dla nadania grze wyrazu dramatyczności i polotu, trzeba postępować właśnie przeciwnie. To jednak nie wyłącza wypadków wyjątkowych, w których do fortissima przyłączone jest accelerando, a do pianissima ritenuto.

Accelerando lub ritenuto, trwające przez jeden albo kilka taktów, trzeba koniecznie wyrównać artystycznie, przez stosowne, naodwrót zwolnienie lub przyspieszenie. — Tak samo jak nuty, zasługują i pauzy na równą uwagę; trzeba je ściśle wytrzymywać względnie do ich wartości.

W zakres tego rozdziału wchodzą też rytmy różnych tańców, jak walca, poloneza, mazurka, gavota, menueta, etc., etc., których właściwość powinien grający oddać jak najdokładniej, ażeby nadać kompozycyi jej narodowy i odnoszący się do czasu charakter.

ROZDZIAŁ III.

Użycie pedału.

Dewizą przy studyach pedalizowania powinno być: *„lepiej za mało jak za wiele“*, zbyt bowiem częste i długie użycie pedału zaciera jasność, przez zatracenie harmonii. Koniecznymi warunkami właściwego używania pedału są przedewszystkiem: doskonały słuch i znajomość harmonii. — Pedał dodaje niewątpliwie dużo efektu i wpływa niezmiernie na podwyższenie siły dźwięku, plastyczne uwydatnienie melodyi i łączenie pojedyńczych tonów i harmonii.

Czego się już palcami nie może złączyć, wiąże się często nogą przez użycie pedału (patrz przykład 9ty).

Beethoven, Op. 28.

Przykł. 9 z literatury.



Z budowy fortepianu wynika, że pedału używa się więcej w wiolinie, niż w basie; w wiolinie bowiem tony brzmią krócej, wymagają więc przez to większego łączenia, niż długobrzmiące, nizkie tony basu.

Pedał użyty w najwyższej części gamy idącej w górę i zarazem crescendującej, dodaje jej wiele uroku (patrz przykł. 10ty);

Beethoven, Op. 73.

Przykł. 10 z lit.



w gamie powrotnej można go użyć tylko na bardzo krótką chwilę (patrz przykład 11ty).

Przykł. 11 z lit.

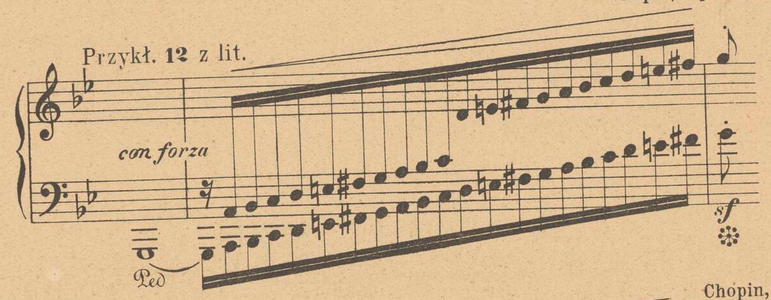
Saint-Saëns, Op. 22.



W gamie bieżącej szybko w górę można dla podwyższenia siły przetrzymać pedał przez cały ciąg gamy, trzeba go tylko z błyskawiczną szybkością puścić z ostatnią jej nutą. Takiem zręcznem użyciem pedału wolno jest zwodzić słuchacza, zwłaszcza zaś w wielkiej przestrzeni sali koncertowej uchodzi ono zupełnie (patrz przykłady **12**ty i **13**ty).

Chopin, Op. **23**.

Przykł. **12** z lit.



Chopin, Op. **23**.

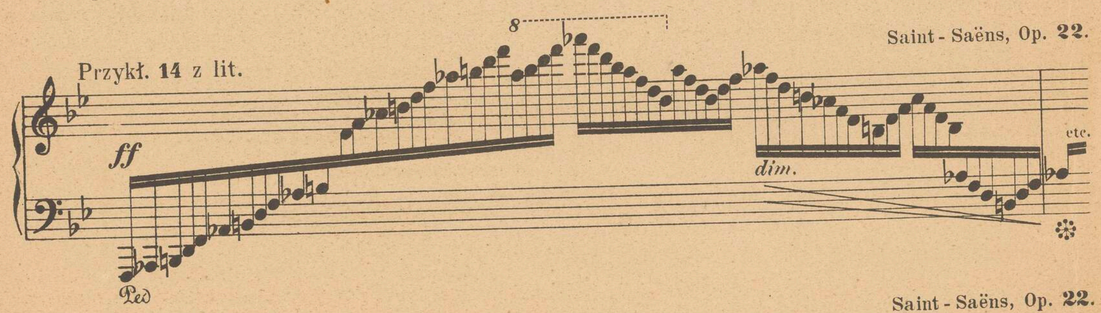
Przykł. **13** z lit.



W pasażach złożonych z tonów akordu, mających związek między sobą, można trzymać pedał nieprzerwanie przez wszystkie oktawy fortepianu (patrz przykłady **14**ty i **15**ty).

Saint-Saëns, Op. **22**.

Przykł. **14** z lit.



Saint-Saëns, Op. **22**.

Przykł. **15** z lit.



Ogólnie przyciska się pedał jednocześnie z uderzeniem palców lub po ich uderzeniu. Z zaczynającą się harmonią bierze się pedał jednocześnie; w szeregu harmonii następujących po sobie naciska się pedał, dopiero po uderzeniu palcami następnej harmonii, przez co umożliwia się najtrudniejsze nawet łączenia i czystość harmonii. Ten ostatni sposób można nazwać „pedałem synkopowanym“ (patrz przykłady **16**ty, **17**ty i **18**ty).

Przykł. **16** z lit.

Beethoven, Op. **53**.



Weber, Op. **39**.

Przykł. **17** z lit.



Chopin, Op. **58**.

Przykł. **18** z lit.



Długobrzmiąca, podstawowa nuta basowa umożliwia długie trzymanie pedału (patrz przykład **19**ty), gdy tymczasem bas ruchomy dozwala go używać bardzo mało, albo wcale nie (patrz przykład **20**ty).

Przykł. **19** z lit.

Schumann, Op. **21**, № **7**.



Przykł. **20** z lit.

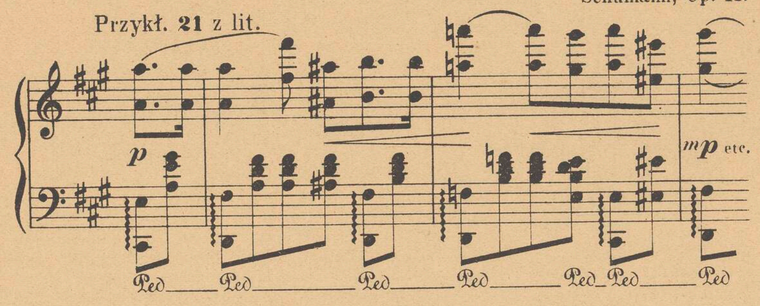
Schumann, Op. **21**, № **7**.



W akompaniamencie lewej ręki, w miejscach daleko sięgających (rozległych), trudno jest pochwycić pedałem nutę basową *przed* podniesieniem palców; pedał jednak w tych miejscach jest koniecznie potrzebnym, gdyż inaczej brakowałoby im podstawy muzykalnej, brzmiałyby pusto i niewłaściwie (patrz przykłady **21**[rzy] i [**22**[gl]).

Schumann, Op. **11**.

Przykł. **21** z lit.



Chopin, Op. **15**, № **1**.

Przykł. **22** z lit.



Mówiąc innemi słowy, pedał powinien pochwycić nutę basową i trzymać ją, zanim ręka przejdzie do następnego uderzenia.

Nietylko zmiana harmonii rozstrzyga o użyciu pedału, ale także i sama melodya (patrz przykład **23**[ci]) a

Schumann, Op. **11**.

Przykł. **23** z lit.



w końcu zaś i tempo. W prędkiem tempie używa się pedału znacznie mniej, niż w wolnem.

Możnaby jeszcze przytoczyć liczne przykłady użycia pedału, zależnie od zmiany harmonii, budowy melodyi, stopniowania barwy dźwięków od pianissima do fortissima i tysiąca odmian upodobania, uczucia i natchnienia. Kto przy wszystkich wymaganiach subtelnego studyowania używa pedału stosując go należycie, naturalnie, a nie sztucznie do ogólnego frazowania, ten dowodzi, że rozumie jego właściwe użycie i potrafi nadać instrumentowi swemu tchnienie ożywcze. Ażeby dojść do tego, powinien grający studyować w zupełnej ciszy, pauzować dość często po opedalizowaniu danego miejsca i nie patrząc w nuty i nie grając na fortepianie, powtórzyć sobie w myśli jego brzmienie; odezwie się ono jak echo i umożliwi rozróżnienie brzmienia złego od dobrego.

ROZDZIAŁ IV.

Melodya i jej zasady.

„Spiewać“ na fortepianie jest nierównie trudniej jak na większej części innych instrumentów, gdyż ton fortepianu jest stosunkowo krótki i po zabrzmieniu nie da się wzmocnić. Ażeby melodyę wydobyć plastycznie z ram sztuki, należy ją grać możliwie pełnem i silnem (dużem) a jednak miękkiem uderzeniem; akompaniament, odpowiadający jej w słabszym odcieniu tonu, powinien się stosować do jej wznoszenia się i zciszania.

Do artystycznego oddania melodyi, obok palców wykształconych we wszystkich rodzajach uderzenia i zdatnych do ich wykonania, potrzebne jest jeszcze dobrze rozwinięte poczucie rytmu oraz znajomość misternego pedalizowania. Prawdziwie muzykalne i piękne frazowanie melodyi opiera się na różnych regułach, z których podaję tu najważniejsze:

1. Szereg nut postępujących w górę wymaga crescenda, najwyższy jego punkt najmocniejszego akcentu, szereg zaś nut zstępujących wymaga decrescenda.

2. Z dwóch nut wyższa jest mocniejszą.

3. Z dwóch nut dłuższa jest mocniejszą.

4. O akcentowaniu rozstrzyga jeszcze podział taktu. W takcie na $\frac{4}{4}$ wypadają główne akcenty na raz i **3**[y], w takcie na $\frac{3}{4}$ na **1**[z], w takcie na $\frac{6}{8}$ na **1**[z] i **4**[y], etc.

5. Dwóch tych samych nut, następujących zaraz po sobie (patrz przykład **24**[ty], takt **3**[ci] i **4**[ty]) lub dwóch

Schumann, Op. **21**, № **7**.

Przykł. **24** z lit.



tych samych frazesów (patrz przykłady **25**[ty], **26**[ty], **27**[my], **28**[my] i **29**[ty]) nie można powtarzać jednakowo,

Z Melodyi Glucka.

Przykł. **25** z lit.



Przykł. **26** z lit. Mendelssohn-Bartholdy, Op. **19**, № **1**.



Przykł. **27** z lit. Mendelssohn-Bartholdy, Op. **19**, № **1**.



Przykł. **28** z lit. Chopin, Op. **28**, № **21**.



Przykł. **29** z lit. Chopin, Op. **15**, № **1**.



lecz trzeba barwę tonu i siłę wyrazu podwyższyć (patrz przykłady **25**ty i **26**ty) lub zmniejszyć (patrz przykłady **27**my i **28**my), a często też trzeba zmienić jednocześnie tempo (patrz przykład **29**ty), ażeby uniknąć wszelkiej twardości i wprowadzić życie i rozmaitość.

I tu, równie jak we wszystkich regułach są wyjątki; zaraz np. w pierwszej można zrobić wyjątek, że najwyższy punkt szeregu nut wstępujących wymaga zamiast piana- siły (patrz przykład **30**ty).

Przykł. **30** z lit. Schumann, Op. **11**.



Co się dotyczy **2**giej, **3**cij i **4**tej reguły, to może się zdarzyć przypadek, w którym nuta niższa czy to przez swoją wartość (patrz przykł. **31**szy),

Przykł. **31** z lit. **Lento sostenuto.** Chopin, Op. **27**, № **2**.



czy przez akcent właściwy do podziału taktu (patrz przykład **32**gi), albo też przez obiedwie te przyczyny wzię-

Przykł. **32** z lit. Chopin, Op. **27**, № **2**.



te razem (patrz przykład 33ci), wymaga silniejszego dzwięku od wyższej.

Przykł. 33 z lit. Beethoven, Op. 7.



Można także akcentować słabą część taktu, ale na wyłączne życzenie kompozytora, wyrażone szczególnym znakiem (patrz przykłady 34ty, 35ty i 36ty), albo nagle przerwać zaczęte crescendo i powtórzyć nawet

Przykł. 34 z lit. Beethoven, Op. 28.



Przykł. 35 z lit. Beethoven, Op. 14.



Przykł. 36 z lit. Beethoven, Op. 73.



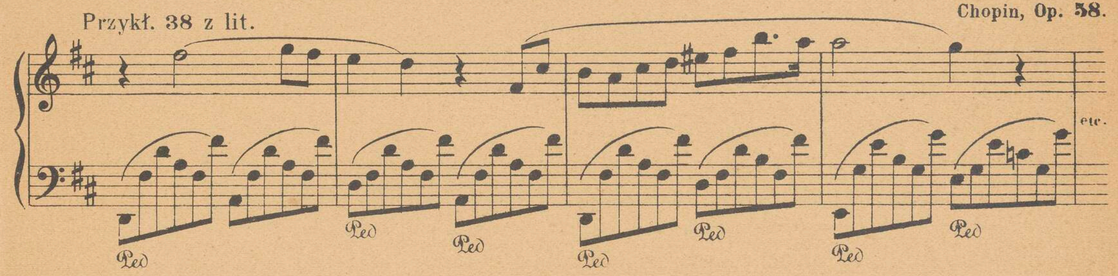
to samo dwa razy (patrz przykład 37my).

Przykł. 37 z lit. Beethoven, Op. 73.



We wszystkich tych przypadkach należy omijać reguły, a ulegać woli genialnego autora. Co się dotyczy akompaniamentu, to obok tego dodać jeszcze wypada, że ścisłe utrzymanie jego drugorzędnej roli jest bardzo trudne, zwłaszcza gdy całą uwagę naszą pochłania jego odmienny od melodyi podział taktu. — Należy zatem skierować baczną uwagę przy studyach pogodzenia nierówności w podziale taktu melodyi i akompaniamentu, a skoro dojdziemy do umiejętnego i zręcznego pogodzenia nierówności, akompaniament stanie się nie natrętną a miłą podporą melodyi, bez wysuwania się na pierwszy plan (patrz przykład 38my).

Przykł. 38 z lit. Chopin, Op. 58.



Jeżeli akompaniament jest rozdzielony na dwie ręce, to zmiana ich powinna się odbywać tak nieznacznie, żeby się wydawało, jak gdyby go tylko jedna ręka grała (patrz przykład 39ty).

Przykł. 39 z lit. Henselt, Op. 6.



Przykł. 40 z lit. Schumann, Op. 21, No 7.



Oprócz tych przytoczonych reguł i wyjątków, niwa melodyi obfituje jeszcze w niezliczone sposoby gry i rodzaje ekspresyi, które aczkolwiek zbaczają od prawideł, są jednak stwarzane przez chwilowy impuls interpretatora, a ponieważ odpowiadają prawom piękna, nie mogą się zatem niepodobać. Wszystko co w tym rozdziale powiedzianem jest o melodyi, pojętej więcej jako głos śpiewnie prowadzony, należy zastosować do wszystkich tematów, jak równie i do tematów polegających przeważnie na rytmicznych poruszeniach i do ekspresyi muzykalnej w ogóle.

Wersz: d: 11/11 1904. Sztych: Alfr. Reichardt.

ROZDZIAŁ V.

Sposób studyowania i uczenia się na pamięć.

Dobry sposób uczenia się ma wielkie znaczenie; nie idzie tu o nadmierne poświęcanie czasu, ile o jak najdokładniejsze spożytkowanie każdej chwili studyów. Niejeden organizm ucierpiał już przez to wyczerpujące mechaniczne ćwiczenie się, niejedna ręka się przepracowała (przegrała) i niejeden talent w obec kulawych postępów zapadł w zwątpienie, a nawet zmarniał! Bezmyślne powtarzanie błędów po sto razy, bezskuteczne i bez końca przegrywanie etiud i sztuk— jest nic niewarte, doprowadza bowiem tylko do wycieńczenia ciała, muskułów, myśli i ducha.—Co do myślenia, takowe u przeciętnej liczby pianistów uważane jest za zbyteczną funkcyę mózgową. A tymczasem przy należytych studyach, myśl—najważniejszą odgrywa rolę. Dlatego też wśród całej pracy naszej muzycznej powinna być świeżą i natężoną. Ażeby myśli nie męczyć i jej nie osłabiać, trzeba przeplatać czas studyowania częstemi pauzami. Zrobiwszy przegląd całego materyału, który się ma opracować, trzeba podzielić odpowiednio czas pracy; regularna bowiem nauka prowadzi do najlepszego rezultatu. Cztery, najwyżej pięć godzin dziennie rozumnej nauki wystarcza do osiągnięcia prawdziwie artystycznej gry. Należy naturalnie zacząć od ćwiczeń technicznych, najpierw od pięciopalcowych i gam we wszystkich stopniach siły i wszystkimi rodzajami uderzenia. Do tego powinno się dołączyć jaką inną szczególnie ważną gałęź techniki, np. tryl, rozszerzenie ręki, oktawy etc.— Opracowując specyalnie jeden dział techniki nie można zaniedbywać innych, lecz trzeba je rozwijać w należytym porządku, koniecznym do ich równego rozwoju. Ponieważ wpraw tych nie można grać dłużej, jak jedną do dwóch godzin dziennie, przeto ze względu na wielką ich liczbę należy je rozdzielić na kilkanaście dni, a po przejściu wszystkich powtórzyć cały cykl.

Po tych przedwstępnych wprawach trzeba przejść do etiud, poświęcając im dziennie godzinę czasu, co nie będzie stanowić zbyt wielkiego wymagania dla grającego. Trzeba tu nadmienić, że po kilkomiesięcznem, ścisłem zachowaniu regulaminu podziału studyów, zaczynając od ćwiczeń technicznych, będzie bardzo korzystnem przeprowadzić w nim pewną zmianę, a mianowicie probować zagrać bez przygotowań technicznych trudne przejścia w etiudach i sztukach, wykonywując je z całą energią i zaraz od pierwszego razu możliwie wykończenie. Jest w tem pewny cel: grający powinien nabrać pewności i ufać w siebie, ażeby grając dla popisu przed obcymi niespodziewanie mógł od razu przedstawić swą umiejętność, a nie był za każdym razem niewolnikiem ćwiczeń przygotowawczych. Ponieważ jednak wpraw zaniedbywać nie można, nawet przez jeden dzień, należy je zatem odłożyć na zakończenie dnia pracy.

Etiudom trzeba poświęcić równą uwagę, jak i następującym po nich sztukom. W niezrównanych etiudach Czernego, Clementiego i t. d. można, obok wielu podanych już wskazówek ekspresyi, dodać jeszcze niektóre, ażeby te etiudy kształciły nietylko rękę, ale mogły też służyć jako przygotowanie do rozwinięcia poczucia muzykalnego we właściwych sztukach.

Etiudę powinno się tak samo jak sztukę — frazować, wyuczyć się jej na pamięć i z rozwagą opalcować. Nie ulega wątpliwości, że wybór palców zależy od budowy ręki, że często przez zmianę tempa trzeba mimo stanowczego oznaczenia palców, zrobić w nich zmianę; również, że w etiudach wybiera się palce najtrudniejsze, a w sztukach najdogodniejsze.

Najpierw trzeba grać każdą ręką osobno, później dwoma razem. Grając przez pewien czas z metronomem należy postępować stopniowo z wolnego — do właściwego przepisanego tempa. Co brzmiało doskonale w wolnem tempie, nie straci nic na dobroci przy ostrożnem przejściu do prędkiego; tylko bezpośredni, nagły przeskok mógłby zaszkodzić i doprowadzić do niepomyślnego rezultatu. Ażeby osiągnąć w grze wielką pewność i czystość, należy, mając już w palcach ich właściwy układ i ruchy, probować studyować miejsca trudne, nie patrząc na klawiaturę.

Studya etiud, zarówno jak i sztuk, trzeba poddać jak najsurowszej, subiektywnej krytyce, do której grający może dojść, tylko przez częste przerywanie gry. W pauzach, wskutek tego powstałych, może on sobie powtórzyć w myśli i wsłuchać się w to, co przed chwilą grał, a jak już przy sposobności pedalizowania wspomnianem było, to powtarzanie słyszanych dźwięków — w pamięci umożliwi rozpoznanie dobrych od złych i pobudzi do wydoskonalenia tych ostatnich. To wewnętrzne wsłuchiwanie się grającego przynosi ważne korzyści; podnosi niezmiernie nietylko poczucie rytmu, pedalizowania i barwy tonu, ale wyrabia również pamięć, przez silne wpajanie w nią obrazu nut.

Przy popisach w prywatnem towarzystwie, lub przy grze publicznej, owe przyswojone sobie zagłębianie się, czyli myślenie i wsłuchiwanie się podczas studyów, usuwa towarzyszącą im obawę (tremę), ubezwładniającą myśl naszą zupełnie. Nie trzeba też zapominać o tem, że zanim się zaczniemy uczyć sztuki, trzeba ją przegrać dwa do trzech razy, dla pochwycenia z tego ogólnego wrażenia muzykalnej wartości i ułożenia szkicu ekspresyi.

Po tym wstępie następuje studyum szczegółowe, z zastosowaniem wszystkiego cośmy tutaj omówili, czyli w krótkości: z zastosowaniem ustawienia ręki, wyboru palców, poprawnego rytmu i pedalizowania, pauzowania, wewnętrznego wsłuchiwania się, krytycznego rozbioru, a ostatecznie kilkorazowego przegrania i poprawienia spostrzeżonych przy tem błędów.

Przy uczeniu się na pamięć, przy wewnętrznem wsłuchiwaniu się, którego prostem następstwem jest przyswojenie sobie obrazu nut, zaleca się dla wyprobowania pamięci—przegranie danej sztuki w umyśle (w duchu), nie patrząc w nuty i bez fortepianu. Oprócz tego należy zapytać się samego siebie o którykolwiek takt z trudnego przejścia, np. o czwarty, szósty lub jaki inny i powtórzyć go najpierw w myśli, a potem spróbować zagrać dokładnie na fortepianie, albo powiedzieć sobie czyli nazwać kolejno tony w nim zawarte. To samo można czynić z pojedyńczemi częściami taktu. Grając dany takt lub jego część trzeba zacząć od razu właściwemi palcami, z należnym pedałem i akcentem.

Ten sposób studyowania, wydający się długim i mozolnym, jest jednak najkrótszą drogą do trwałegowyuczenia się na pamięć dzieł muzycznych, gdyż po zarzuceniu ich nawet na bardzo długi czas wystarcza najmniejsze powtórzenie, ażeby je znowu oddać z całą pewnością.

ROZDZIAŁ VI.

Rozwinięcie wykształcenia muzycznego.

Chociaż gra fortepianowa nie wymaga słuchu absolutnie muzykalnego, trzeba go jednak o ile się tylko da—wykształcić. Do jego wydoskonalenia przyczynia się bardzo nauka metodyczna i regularna. Wystarcza poświęcić jej na dzień bardzo krótką chwilę czasu. Przedewszystkiem należy wystudyować stopnie odległości w najściślejszych granicach, a więc w obrębie oktawy, potem wspólny ich dźwięk, dalej akordy i ich połączenia, aż nakoniec dojdzie się do możności pisania ze słuchu chorałów i innych krótkich sztuk.

Nie powinno się również zaniedbywać czytania „prima vista," pamiętając przy tem o zachowaniu pewności ruchów ręki i palców. Zaraz przy pierwszorazowem odczytywaniu sztuki należy się starać o pochwycenie jej charakterystycznego wyrazu, właściwe użycie pedału i o wykonanie całej sztuki w tempie dość przybliżonem, nie zatrzymując się nawet przy zmyleniu lub opuszczeniu jakiej nuty. Potem trzeba sobie objaśnić miejsca trudne, nie ucząc się ich jednak i przegrać raz jeszcze całość w przyspieszonem tempie. Na początek powinno się wybierać sztuki nie przekraczające granic naszej wiedzy muzycznej, ażeby przyzwyczaić oko do szybkiego postępowania naprzód, a nie przykuwać je przez nagromadzenie skomplikowanych akordów do jednego punktu. Palce powinny trafiać, o ile tylko można, jak najzręczniej obce (nieznane) sobie dystanse, nie tracąc czasu przez spoglądanie na klawiaturę, co im jednak, dzięki poprawnej nauce, nie sprawi trudności.— Transponowanie do innych tonacyi umuzykalnia również.

Doskonałem przygotowaniem do zrozumienia wielkich przedstawień orkiestrowych, zachęcających każdego muzyka, a więc i pianistę, do wzniosłego pojmowania i wykonywania dzieł muzycznych, jest granie na cztery ręce na jednym lub dwóch fortepianach dzieł doskonale z tym celem ułożonych.

Czytający „prima vista" będzie zmuszony przez grę zbiorową zaostrzyć jeszcze więcej swoje poczucie rytmu, a ucho wprawić przez jeszcze surowszą krytykę harmonii i pedalizowania.—Dla rozwinięcia wykształcenia muzycznego jest równie godną polecenia gra— ensemble (zbiorowa) z innymi instrumentami, w formie duetu, tria, etc., stanowiąca najdrogocenniejsze perły w literaturze muzycznej; rozszerza ona wykształcenie i jest najpożądańszym środkiem wydoskonalenia ucha, uczucia i rytmu. Nauka harmonii, kontrapunktu i formy muzycznej jest wprost niezbędną, podaje bowiem najcenniejsze pomocnicze środki poprawnego i pięknego frazowania.

Uwagi końcowe.

Stanęliśmy u kresu naszej książki.—Niechaj finał jej powtórzy zgodnie z początkiem: „ażeby się zagłębić w wiekopomne skarby dzieł muzycznych, aby z całem uczuciem odtworzyć ich charakter zmienny, pełen powagi i humoru, ich usposobienie namiętne i delikatne— powinien każdy z nas stać się panem trudności technicznych."

Ktoby przy dziełach Beethovena, Schumana i innych klasycznych kompozytorów chciał dopiero nabywać technikę, ten postępowałby mylną drogą.

Mylilby się również ten, ktoby uważał że wystarczającem jest opracowanie dokładniejsze pojedyńczej tylko sztuki jednego z tych wielkich mistrzów. Ten tylko, kto przestudyował wszystkie te dzieła, może pochwycić ducha ich twórców i zdoła zrozumieć i oddać właściwy każdego charakter.

W ekspresyi można zapewne osiągnąć dużo przez pilność i dokładną pracę; przy pomocy pięknego uderzenia, pewnego rytmu, subtelnego pedalizowania i wykształcenia muzycznego można interpretacyę rozwinąć do znacznej wysokości; jednak do najwyższego stopnia intellektualnego pojęcia dochodzi—tylko wrodzony, wybrany talent!

Leszetycki

Metoda.

