BIBLIOTHECA UNIV. JAGELL. CRACOVIENSIS
4528 2
MUSICALIA III

Wielka

teoretyczno praktyczna

Szkoła na Fortepian

Systematycznie prowadzona od samych początków

według

1szej i 2giej części Szkoły fortepianowéj

Dra Leberta i Dra Starka

Profesorów konserwatoryum w Stuttgardzie

ułożona i spolszczona

przez

Władysława Żeleńskiego

nowo przejrz. i opalcowana przez

Rudolfa Strobl'a

Profesora Warsz. Konserw. Muzyczn.

Część I osobno Rsr. 4. — Cena Rsr. 5 50 — Część II osobno Rsr. 2.

WARSZAWA,

NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICK'A.

1944
7,20 — 4 —

Wielka

teoretyczno praktyczna

Szkoła na Fortepian

Systematycznie prowadzona od samych początków

według

1szej i 2giej części Szkoły fortepianowéj

Dra Leberta i Dra Starka

Profesorów konserwatoryum w Stuttgardzie

ułożona i spolszczona

przez

Władysława Żeleńskiego

nowo przejrz. i opalcowana przez

Rudolfa Strobl'a

Profesora Warsz. Konserw. Muzyczn.

Część I osobno Rsr. 4. — Cena Rsr. 5 50 — Część II osobno Rsr. 2.

WARSZAWA,

NAKŁAD FERDYNANDA HÖSICK'A.

ДОЗВОЛЕНО ЦЕНЗУРОЮ
г. Варшава, 25 Октября 1895 г.

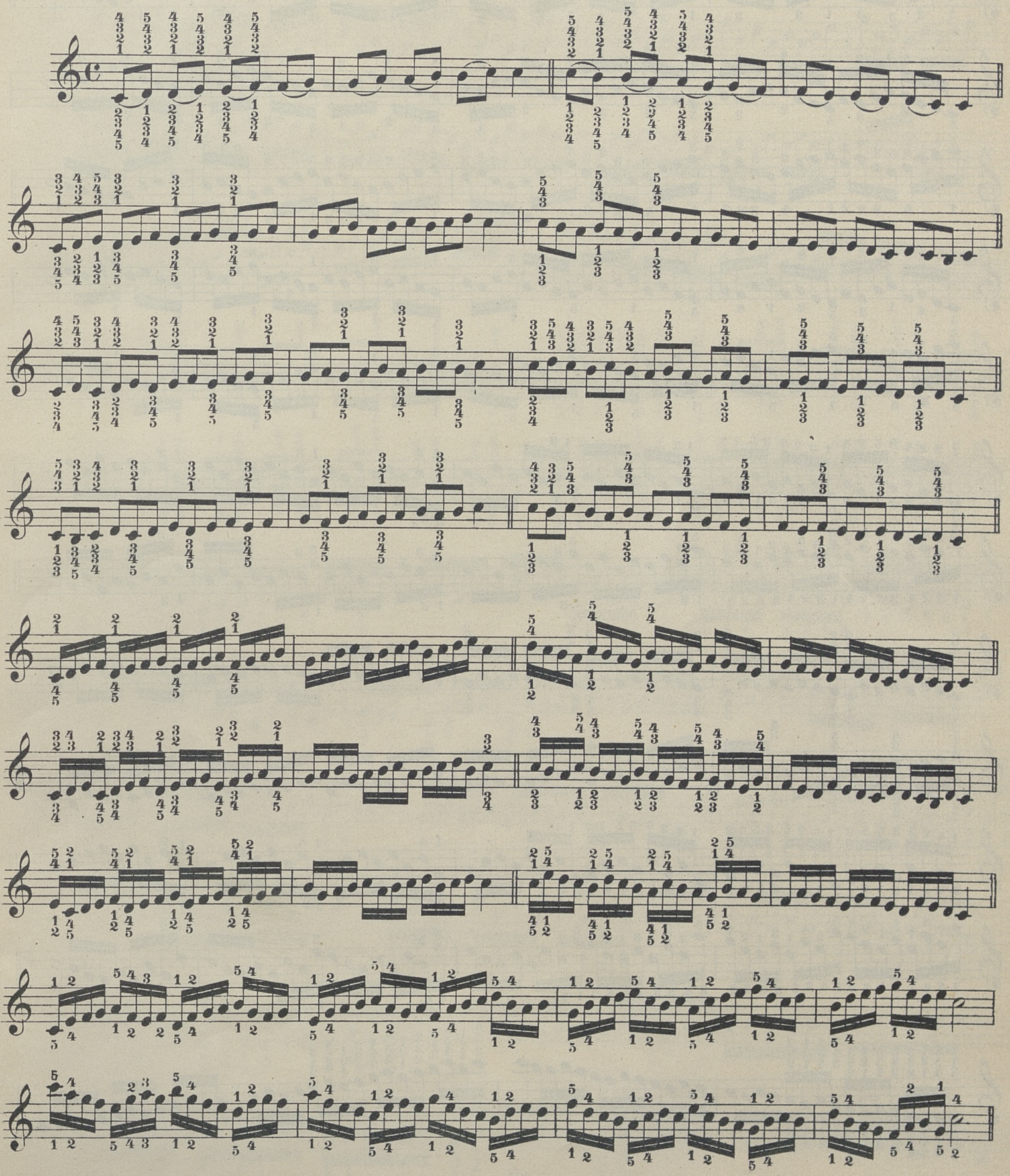
4528
M Mss.
2

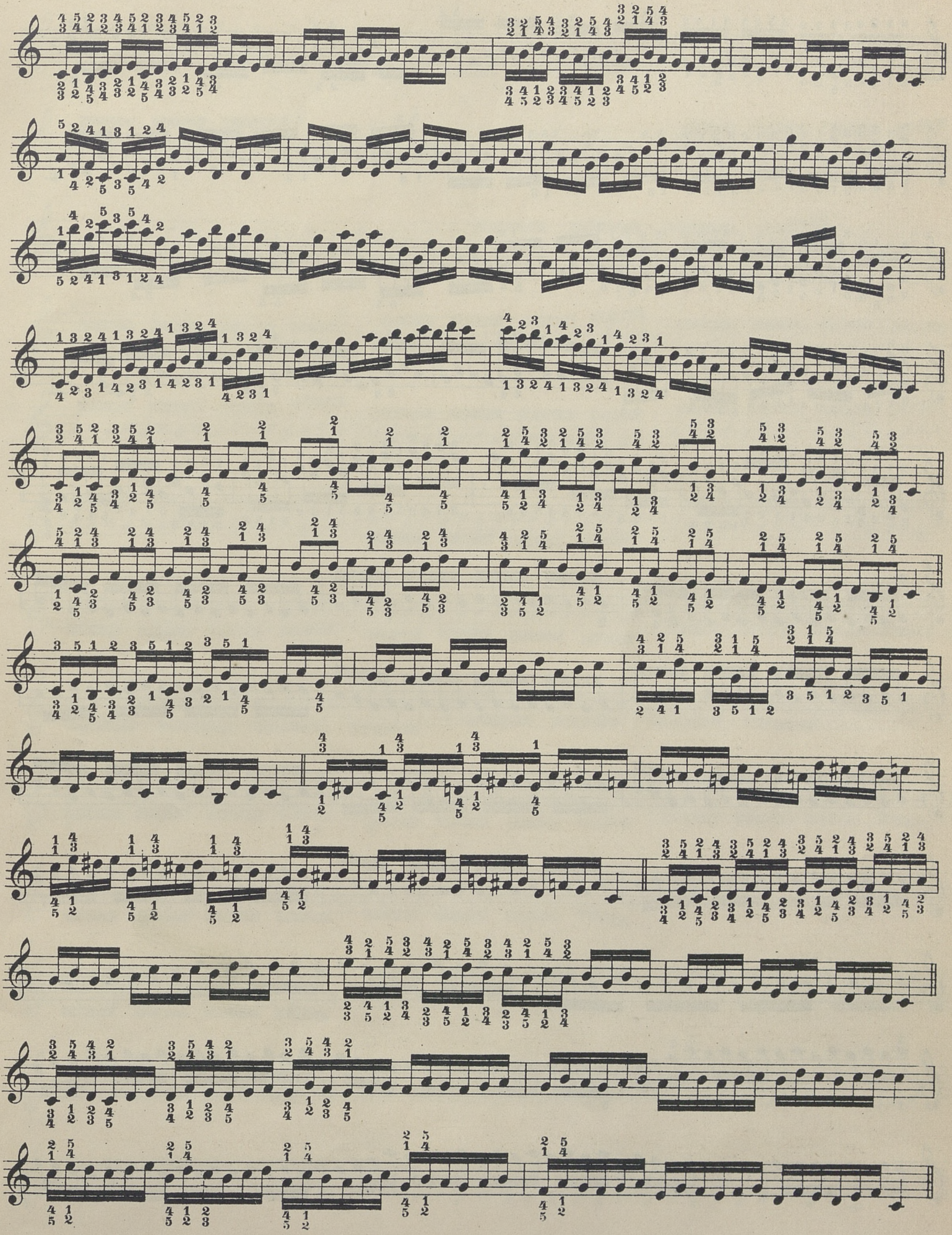
LIT. C. WITANOWSKIEGO, WARSZAWA, KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE № 2.

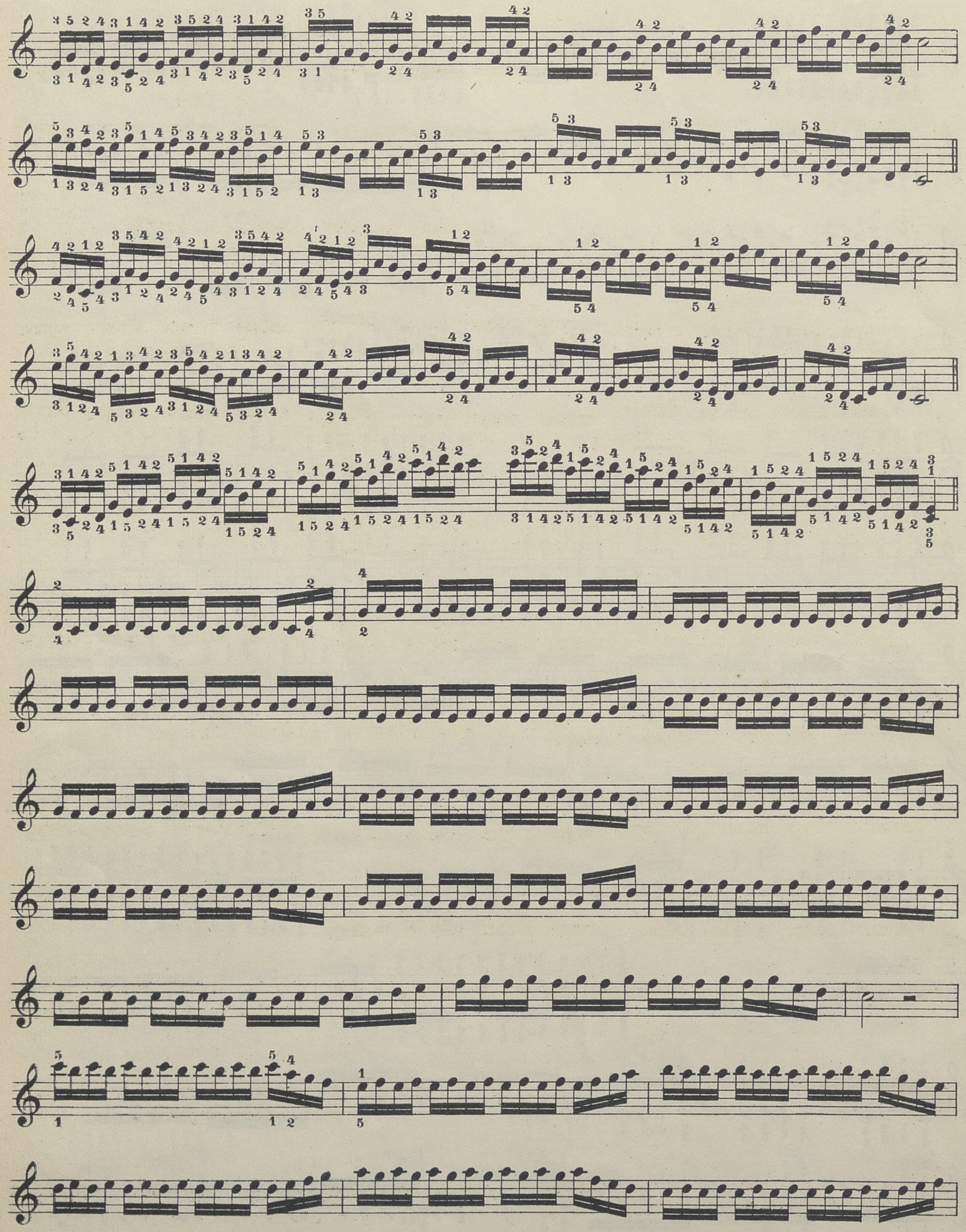
K. 1953 m. 801

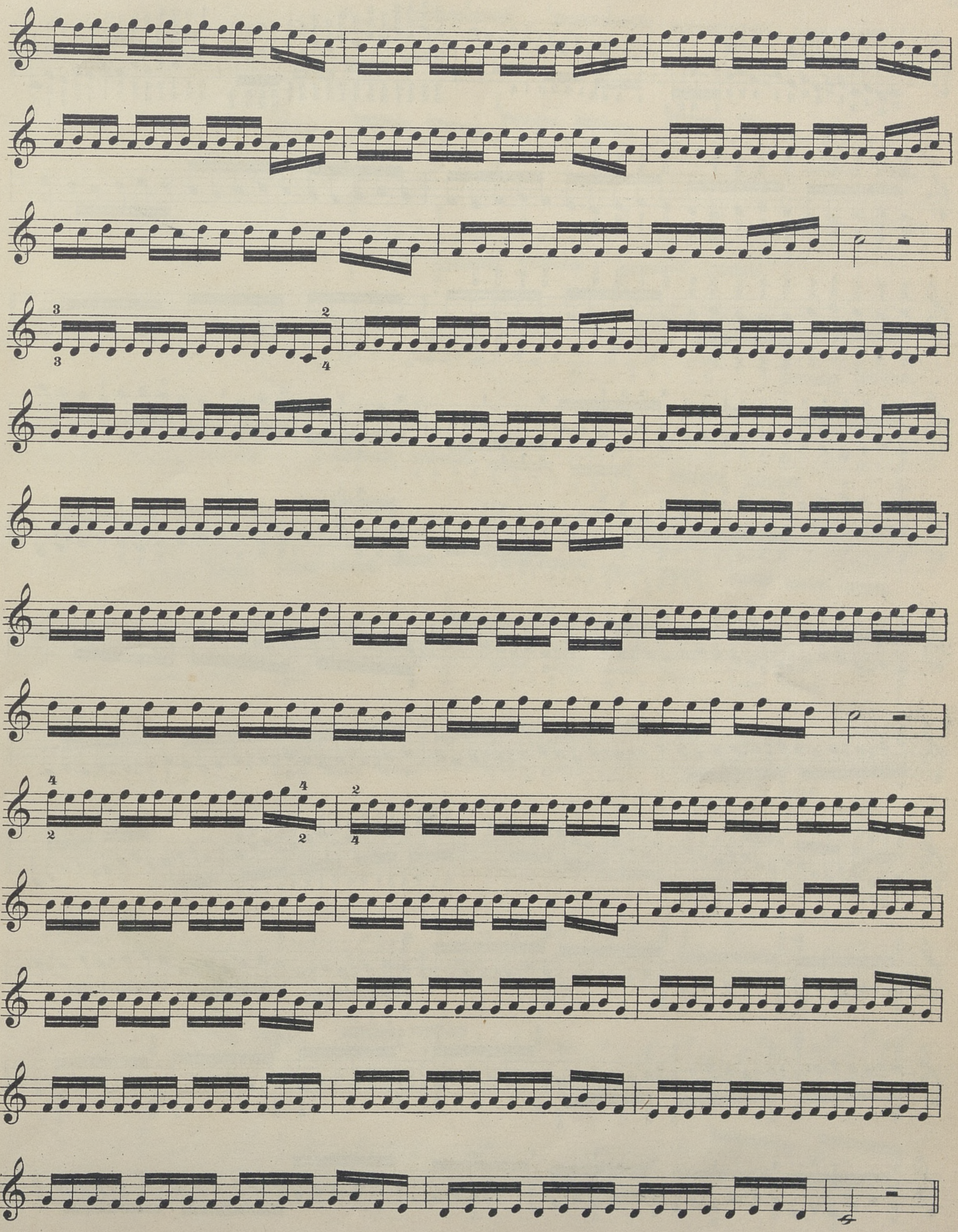
§ 35.

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

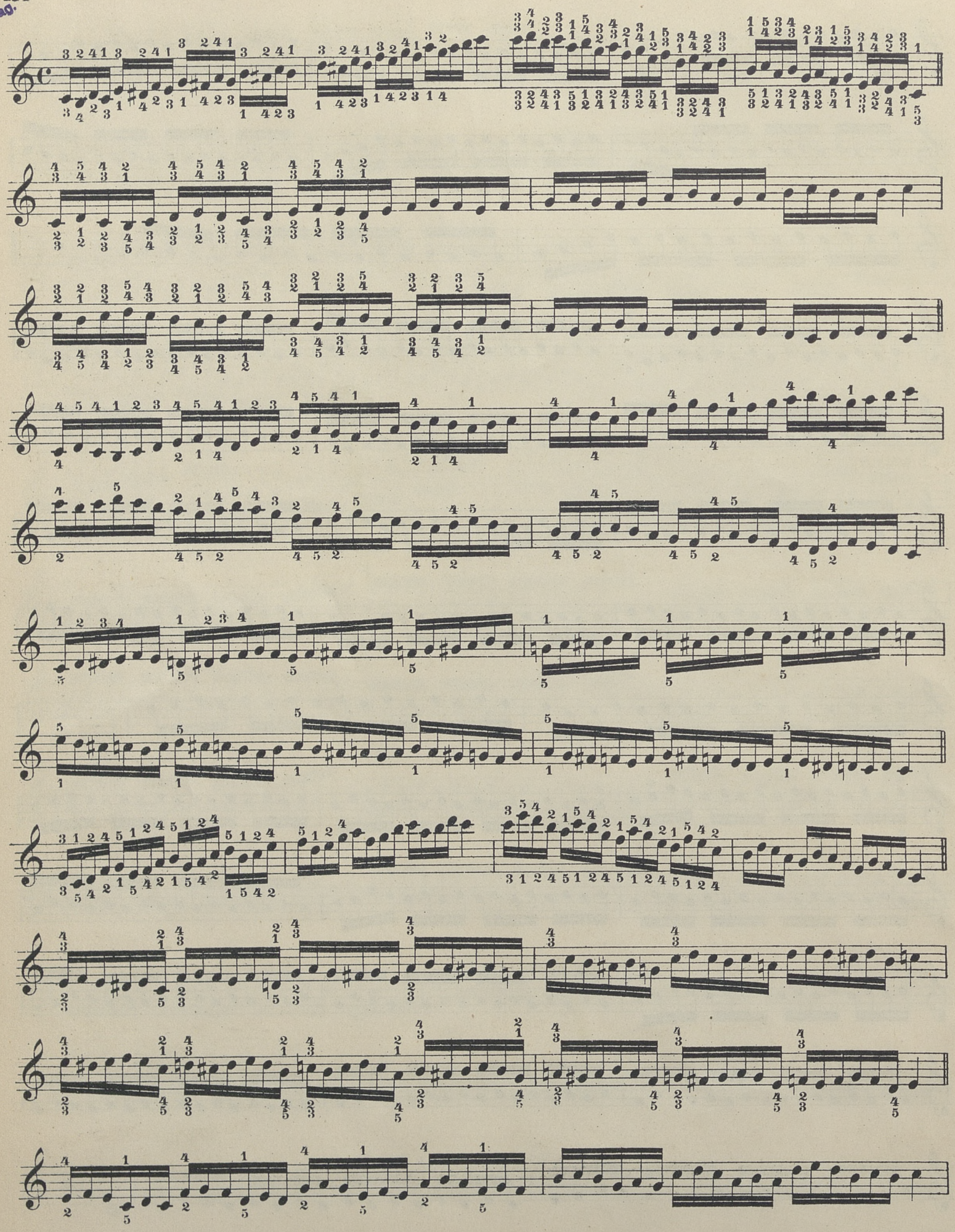


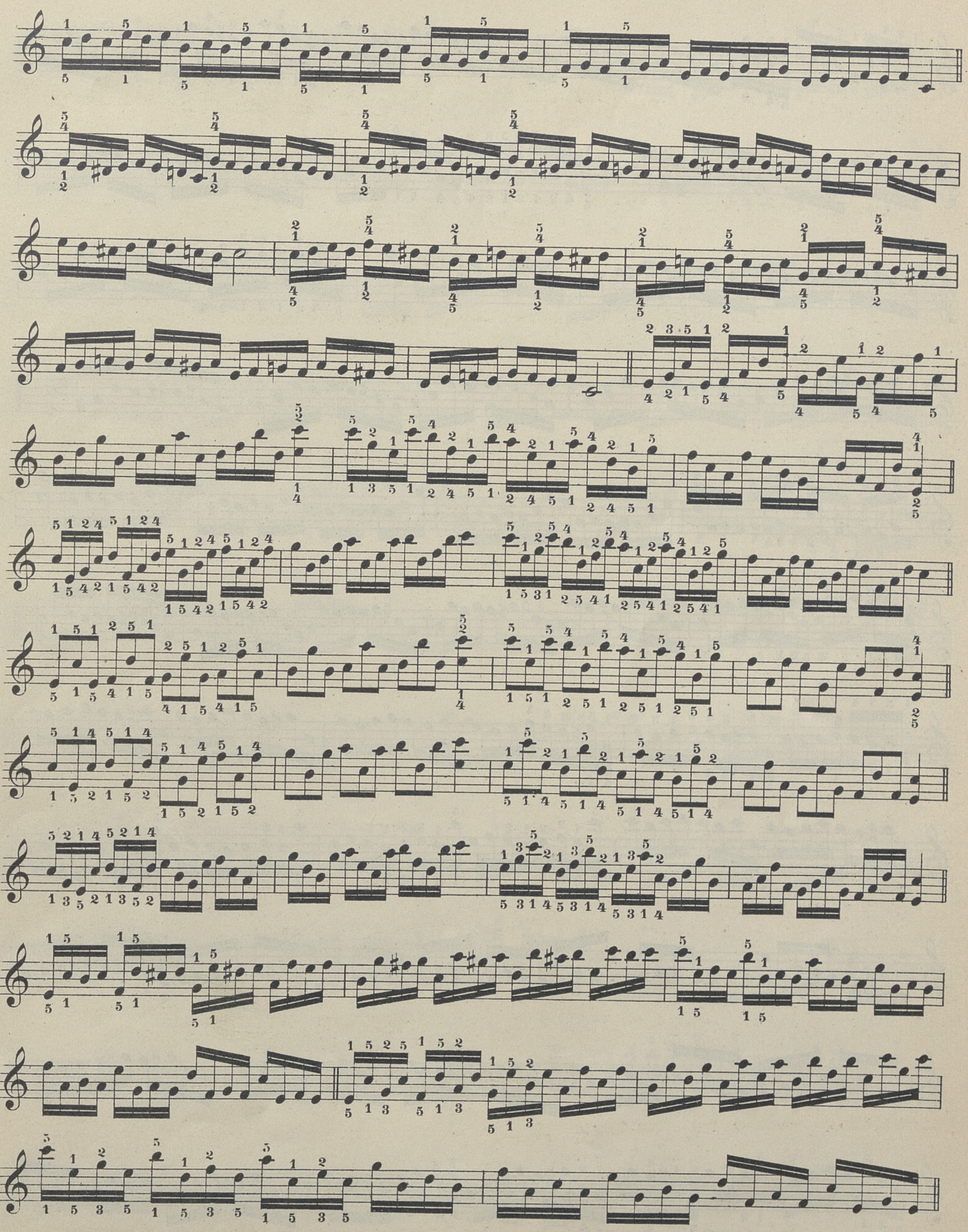


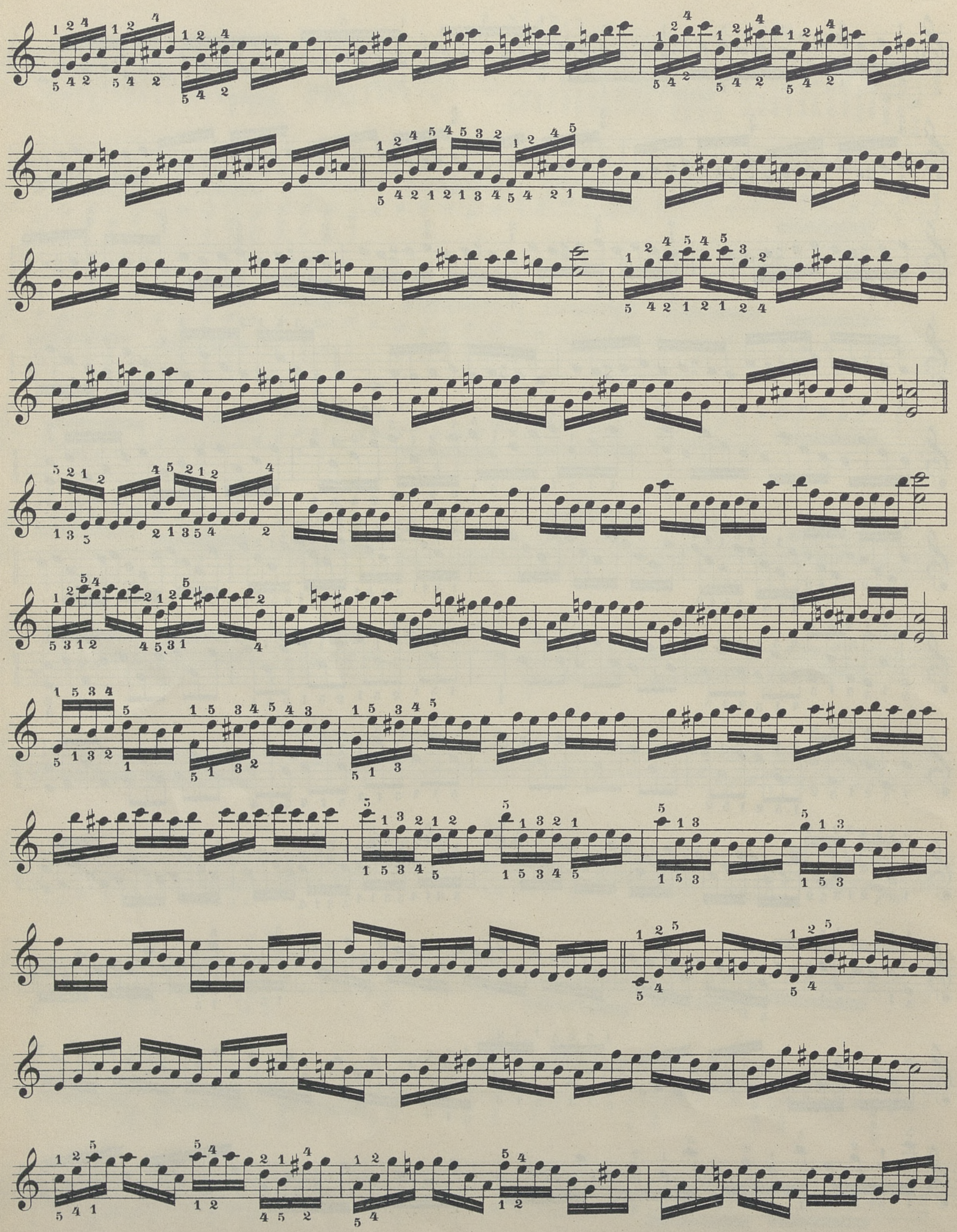


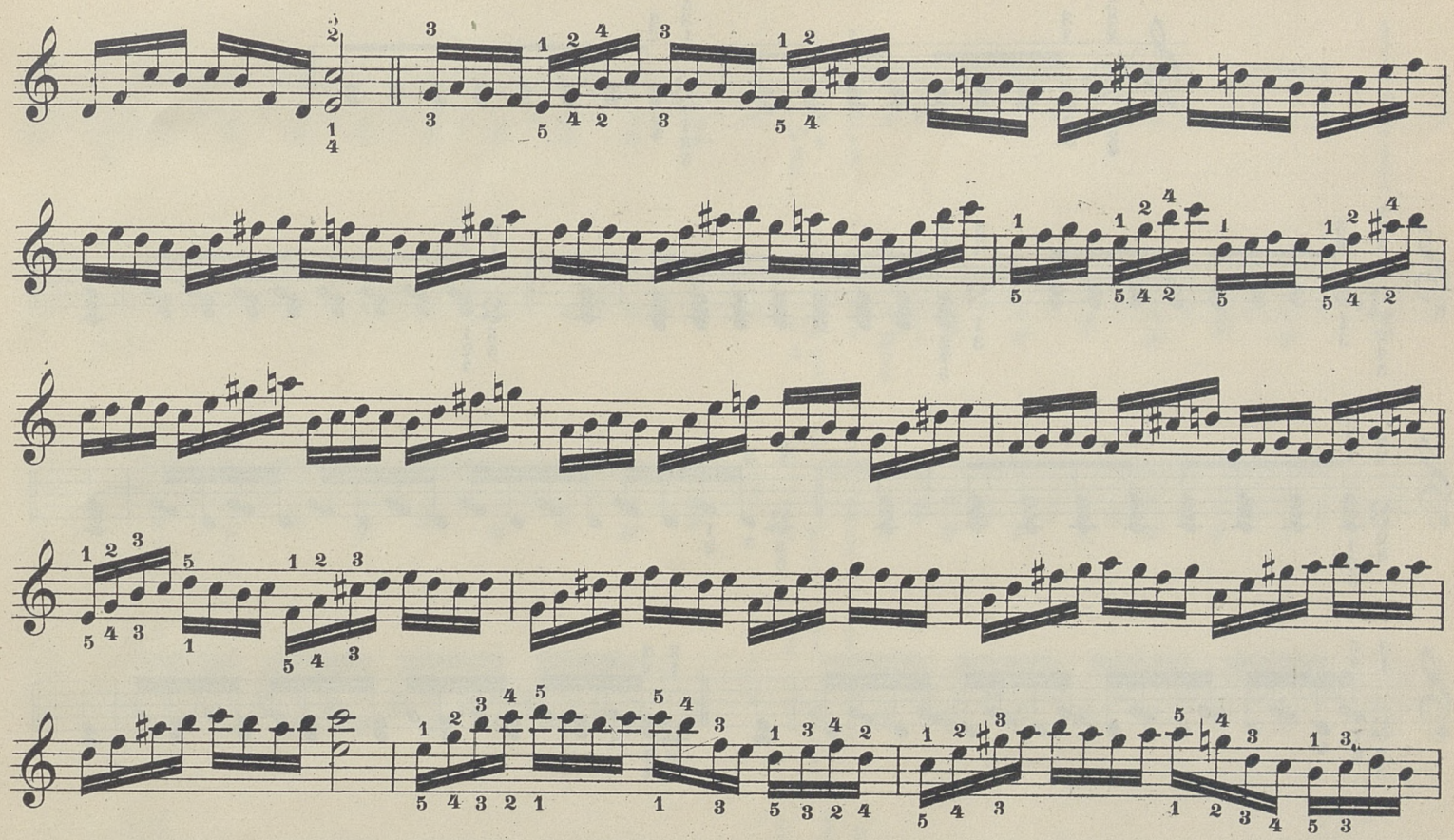

3
3
2
4
4
2
2
4
4
2
2
4

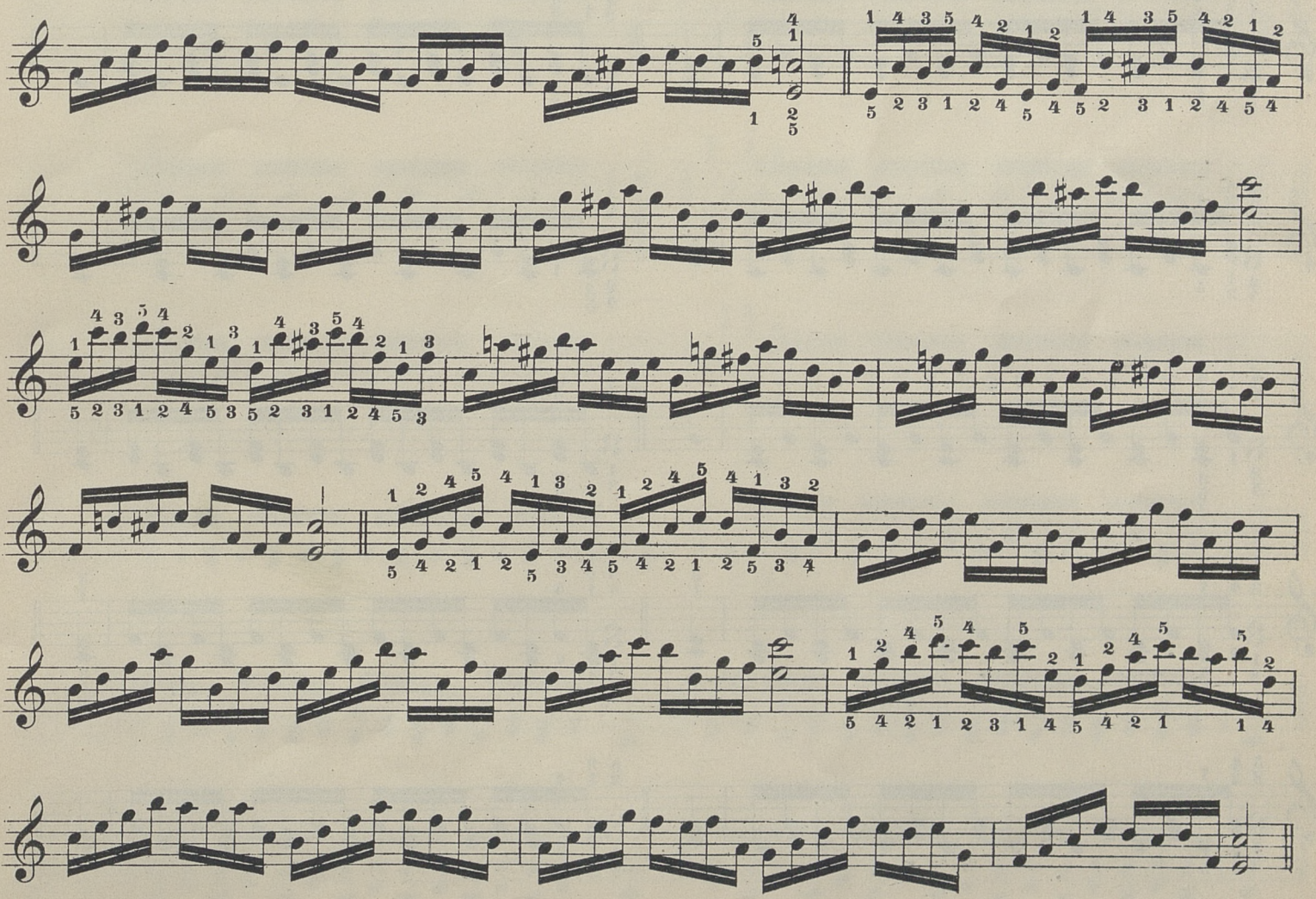
Bibl. Jag.

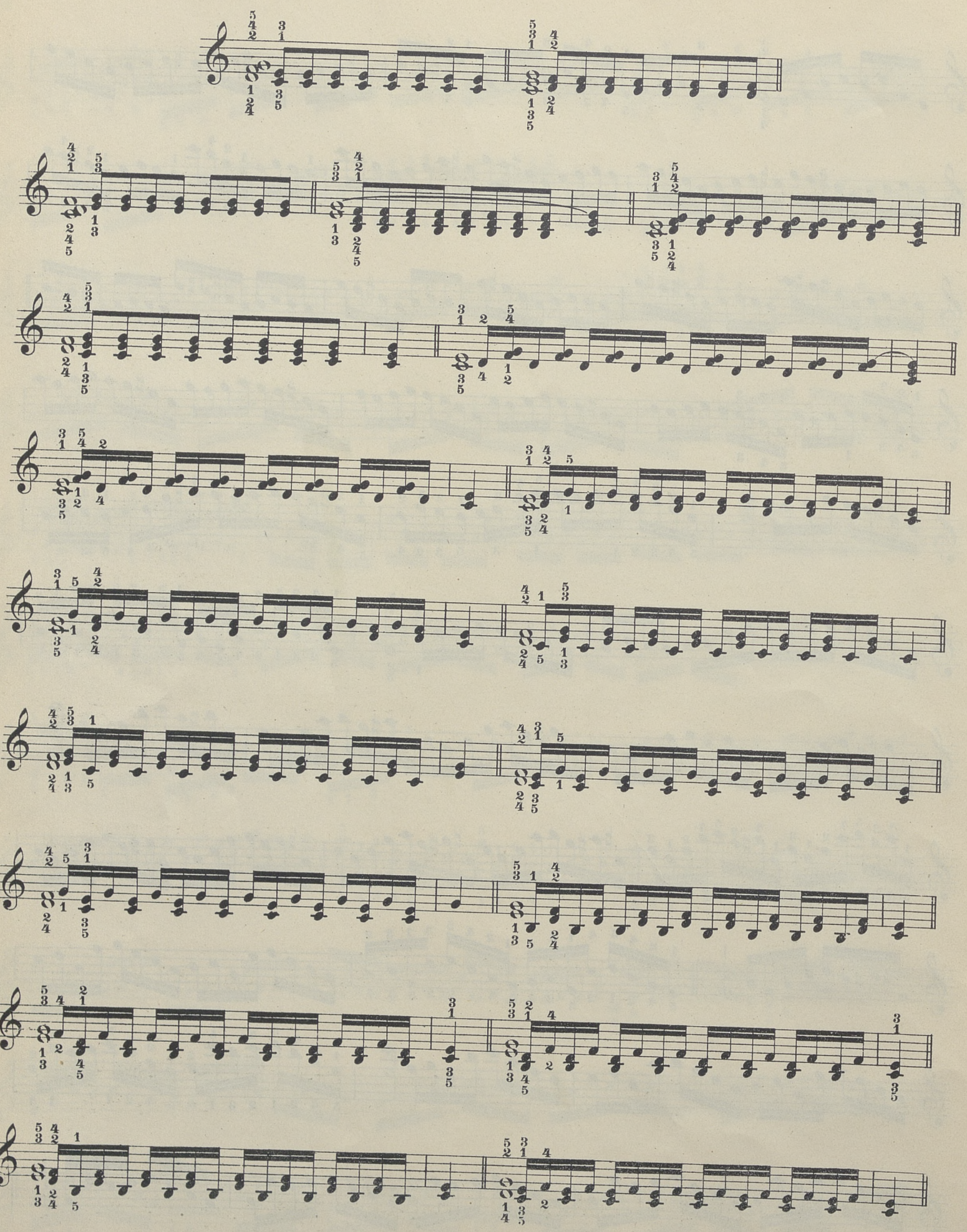


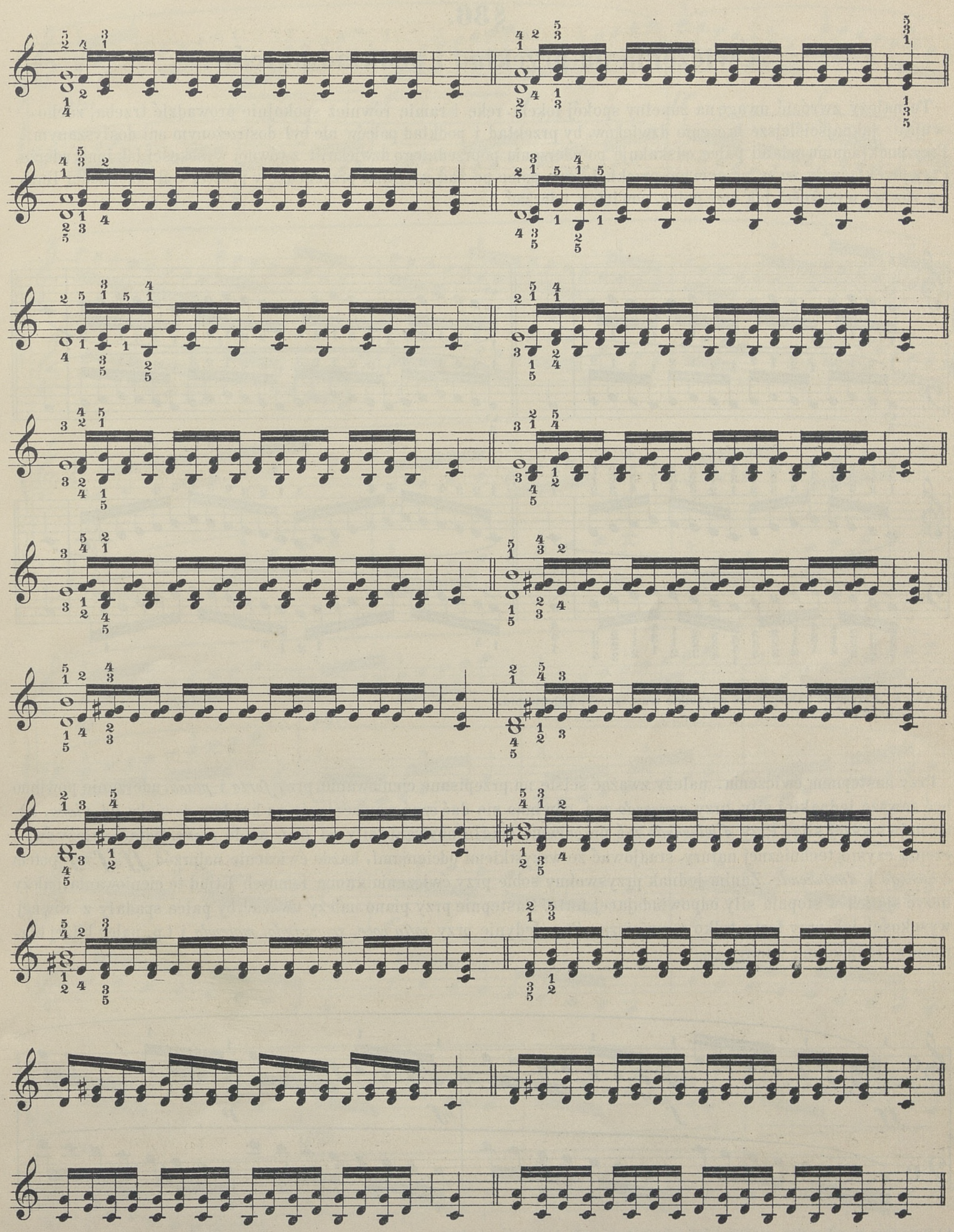








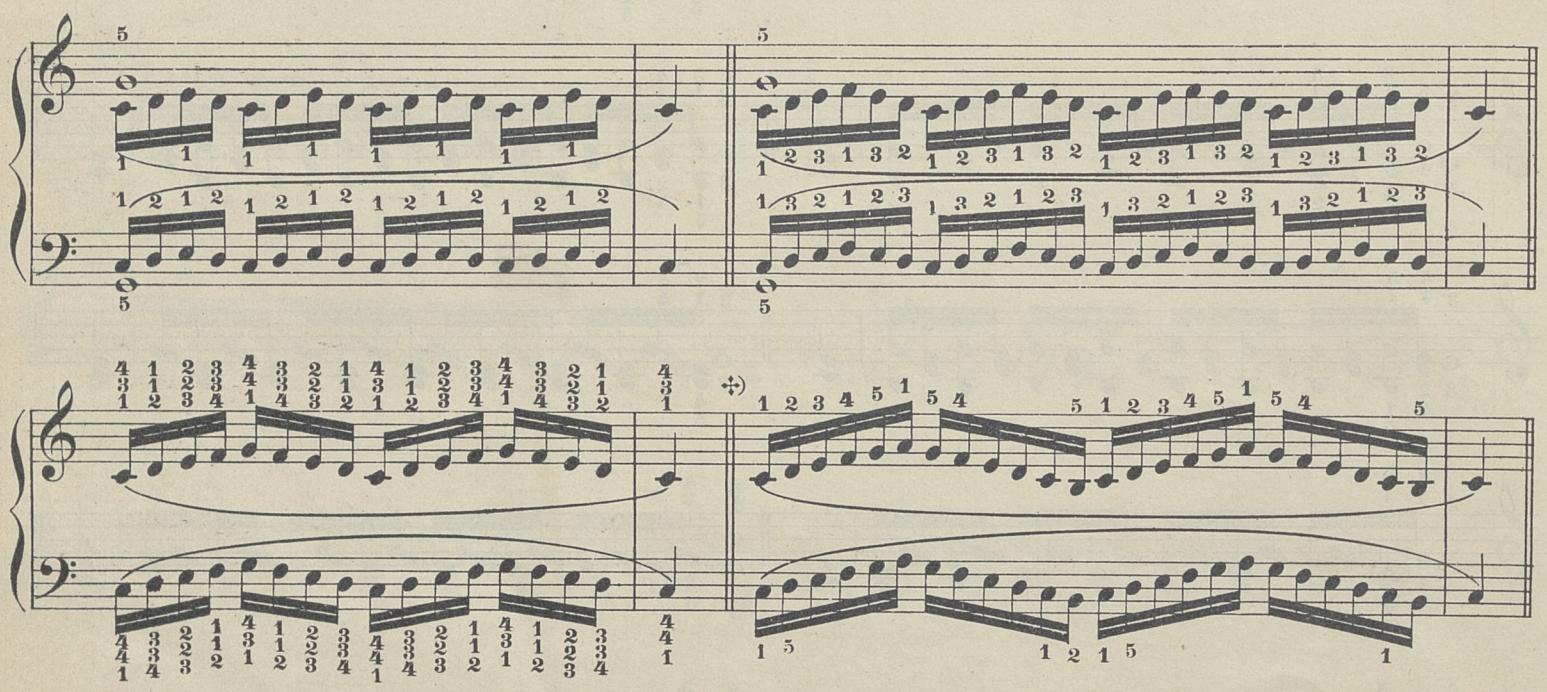




§36.

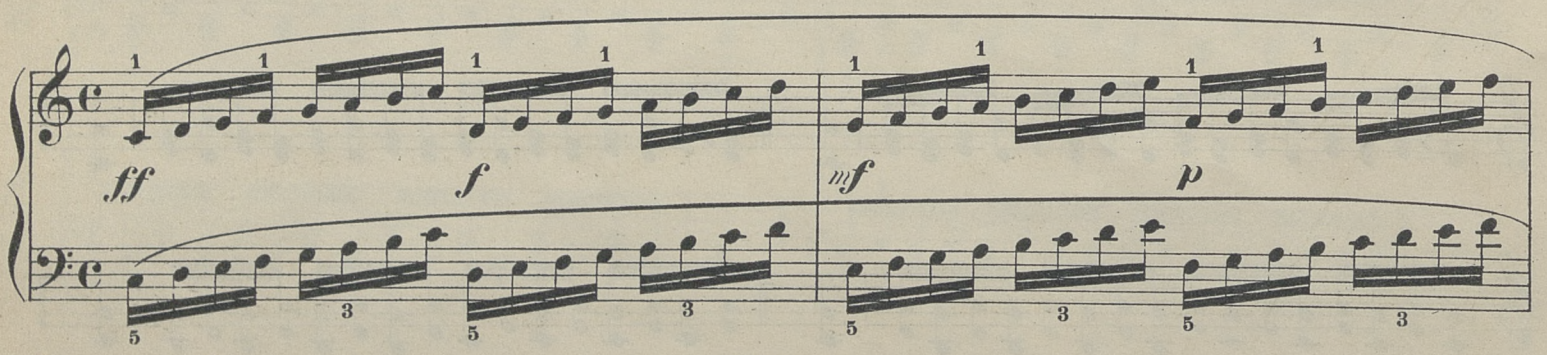
Ćwiczenia na przekład i podkład palców.

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



Uwaga. Przyswóić należy sobie wszystkie trzy sposoby pałcowania.

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



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

pp p cresc. mf dimin. f ff f

mf p pp f

ff f mf

p pp

ff f mf

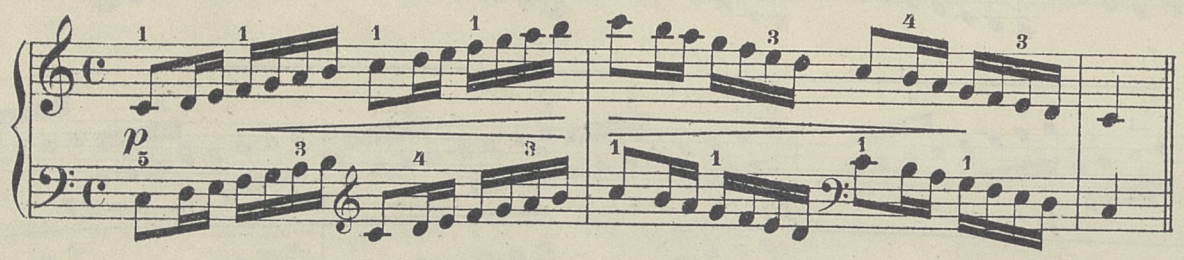
p pp

§ 37.

24 gamm djatonicznych i chromatycznych.

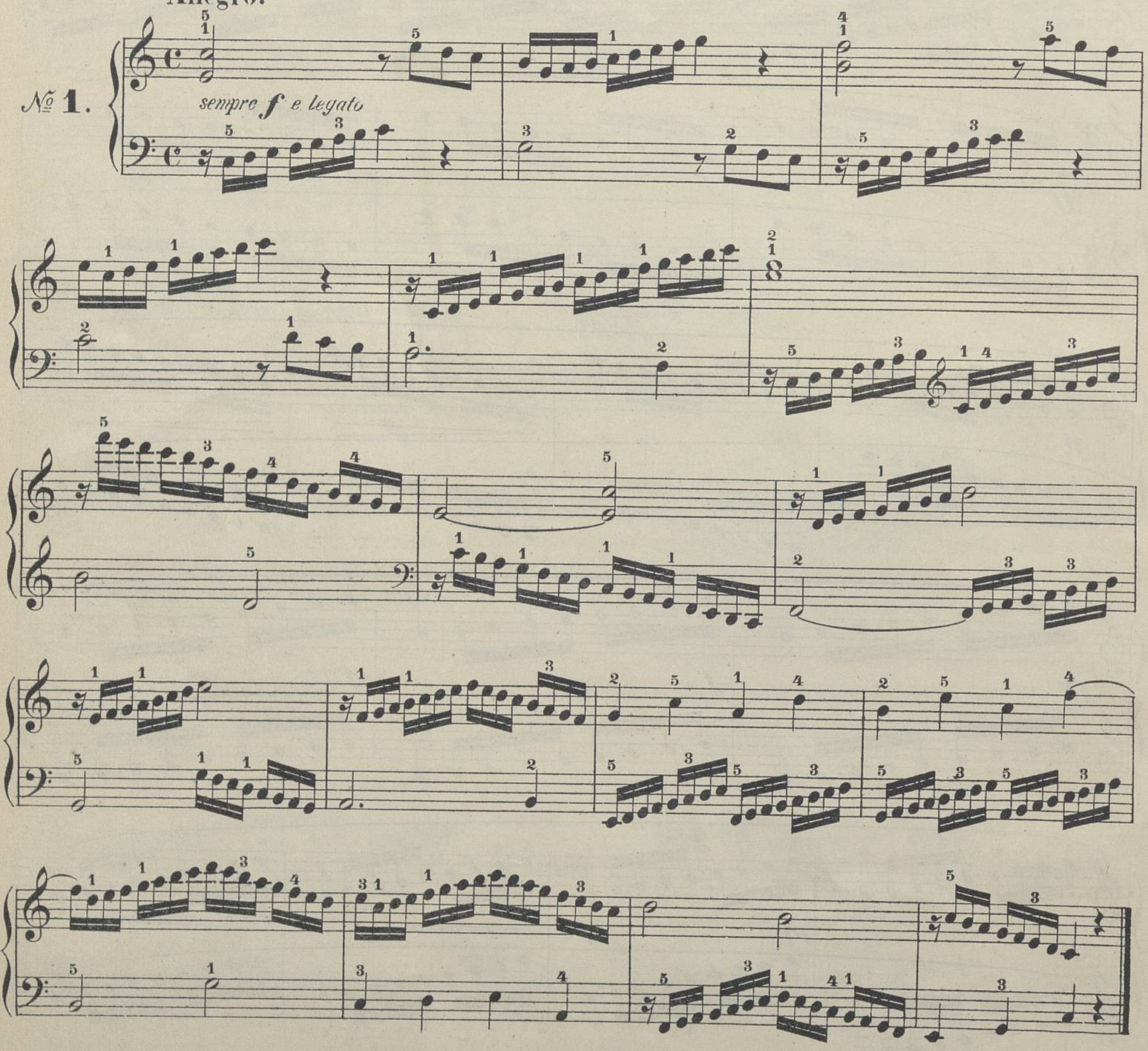
Do każdej gammy dołączyliśmy odpowiednie ćwiczenie. Cwiczenia te, zastosowane są do wszystkich używanych taktów i rytmów muzycznych. Tu można przechodzić powoli, do małych sonat Clementiego, Mozarta, Beethowena (Op. 49) nareszcie i do naszych mniejszych utworów fortepianowych Instructive Clavierstücke,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

C major.



Allegro.

№ 1.



A minor.

Melodique.

Melodisch.

Harmonique.

Harmonisch.

Allegro.

№ 2.

p legato

f

p

cresc.

p

cresc.

f

F major.

Allegro.

№ 3.

legato

sf

sf

f

D minor.

M.

M.

H.

H.

Allegro moderato.

№ 4.

ff legato

f

mf

p

pp

pp

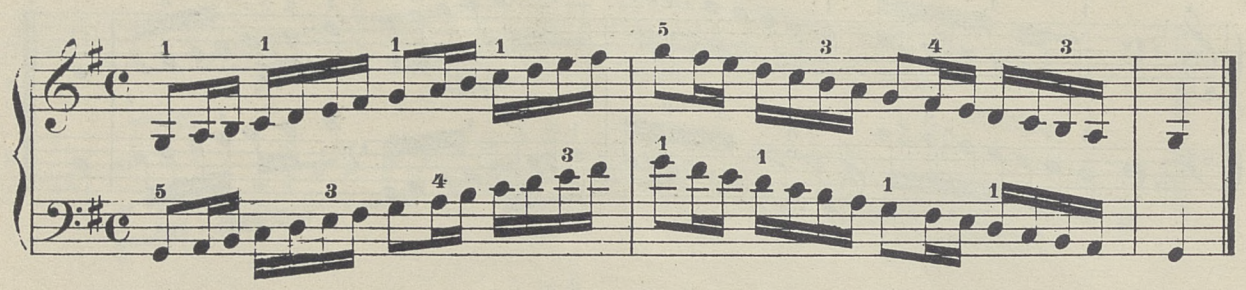
p

mf

f

ff

G major.



Allegretto.

№ 5.

p legato

p

p

f legato

p

p

E minor.

M

M.

H.

H.

Moderato.

№ 6.

p *legato*

f

p

f

p

f

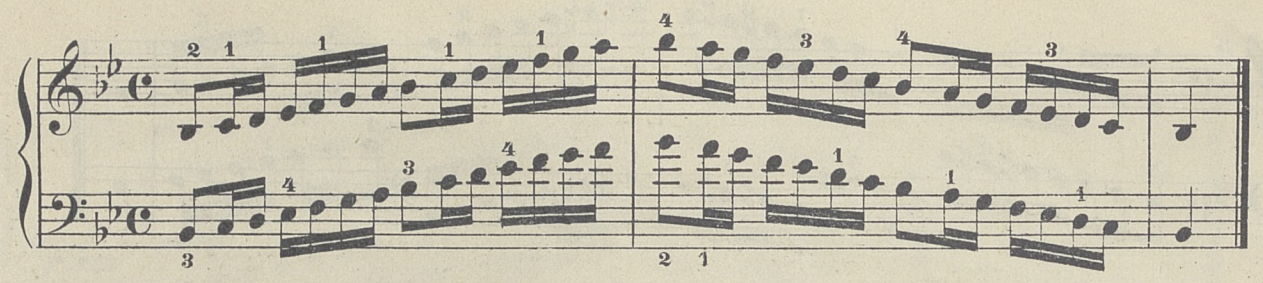
p

f

p

f

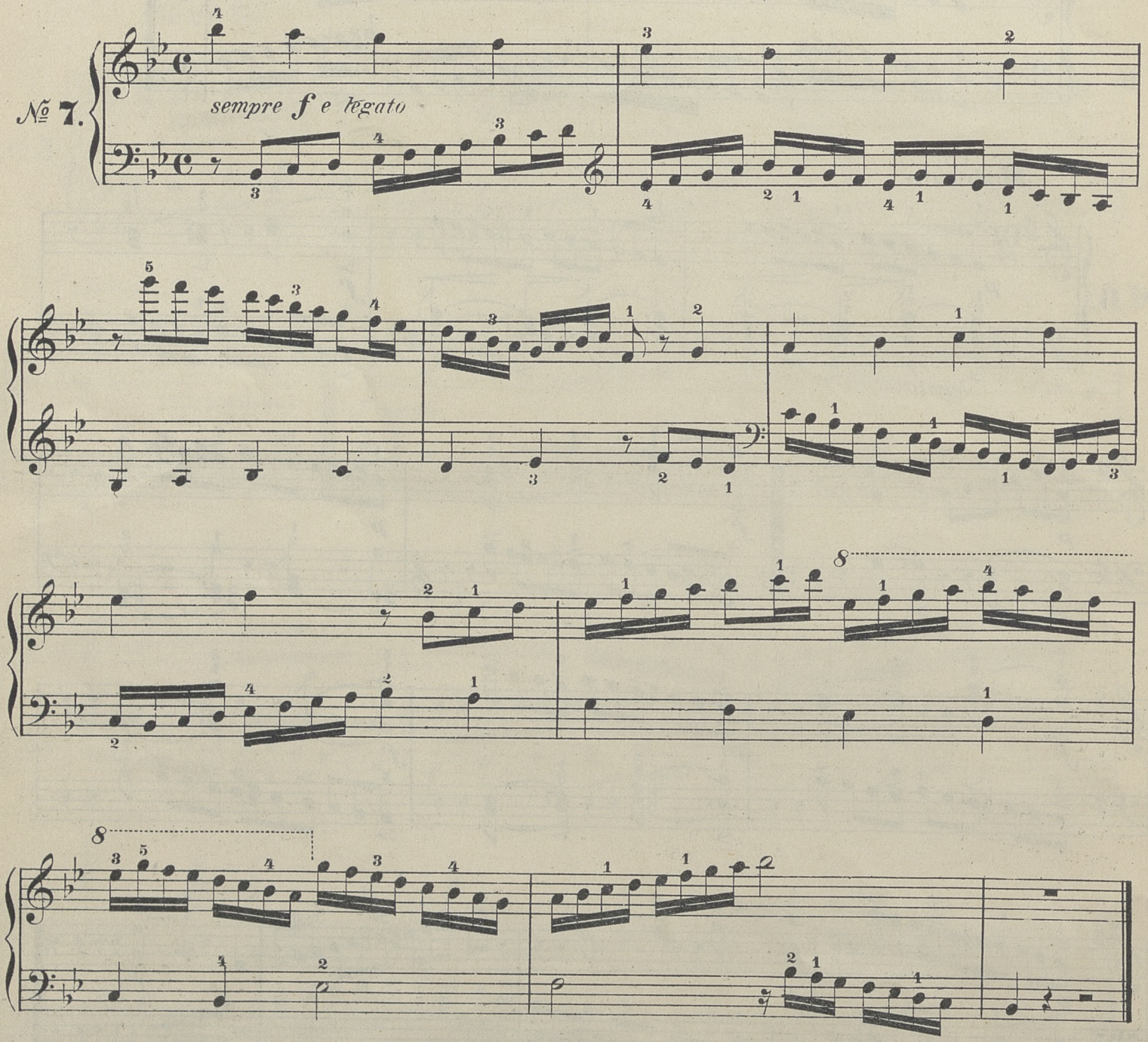
B major.



Andante.

№ 7.

sempre ***f*** *e legato*



G minor.

M.

M.

H.

H.

Andantino.

№ 8.

p legato

sf

p

sf

p

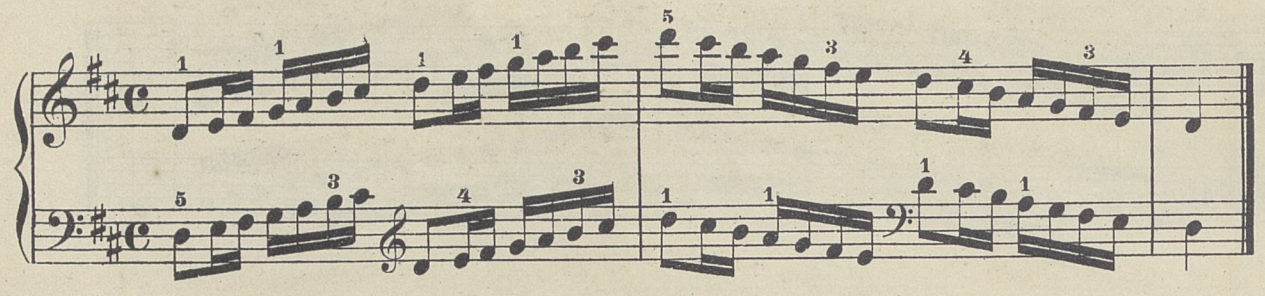
p

sf

p

sf

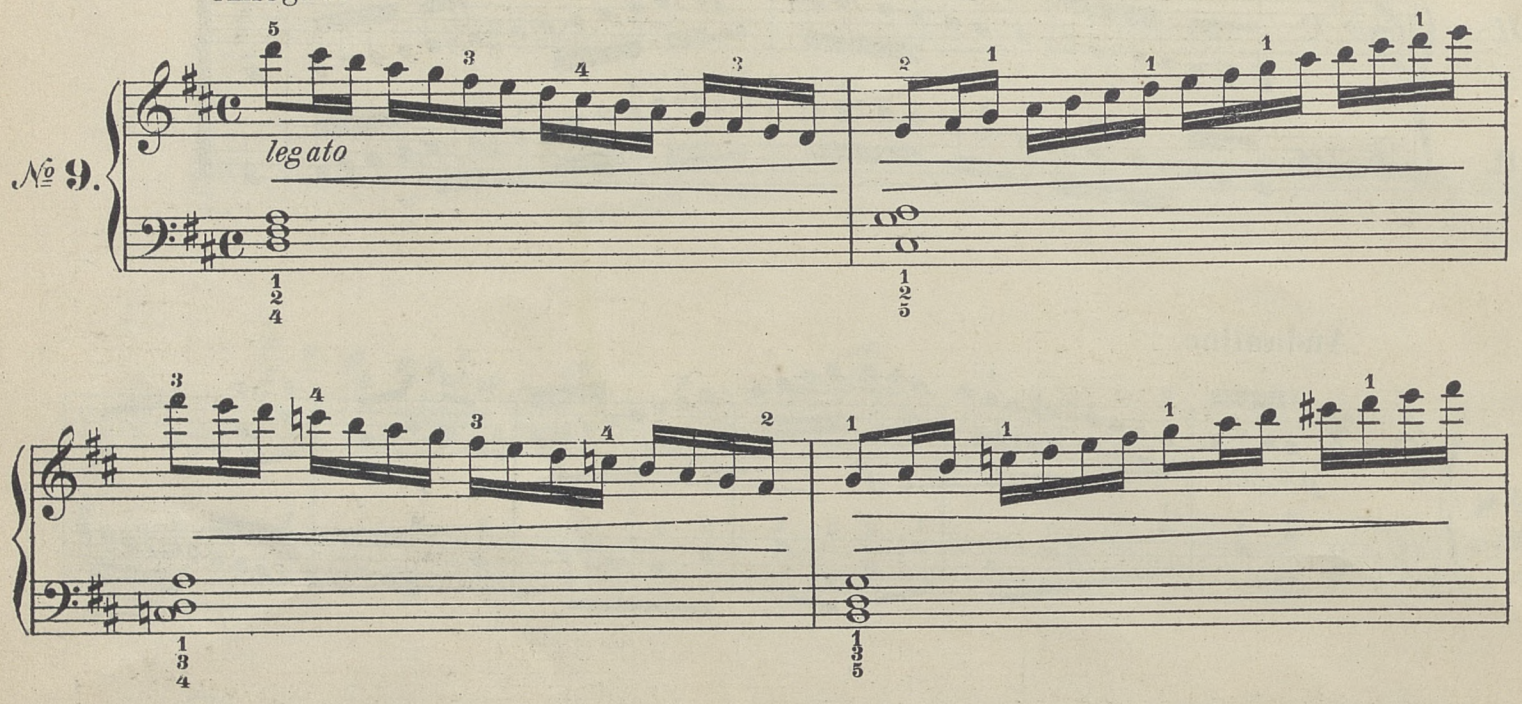
D major.

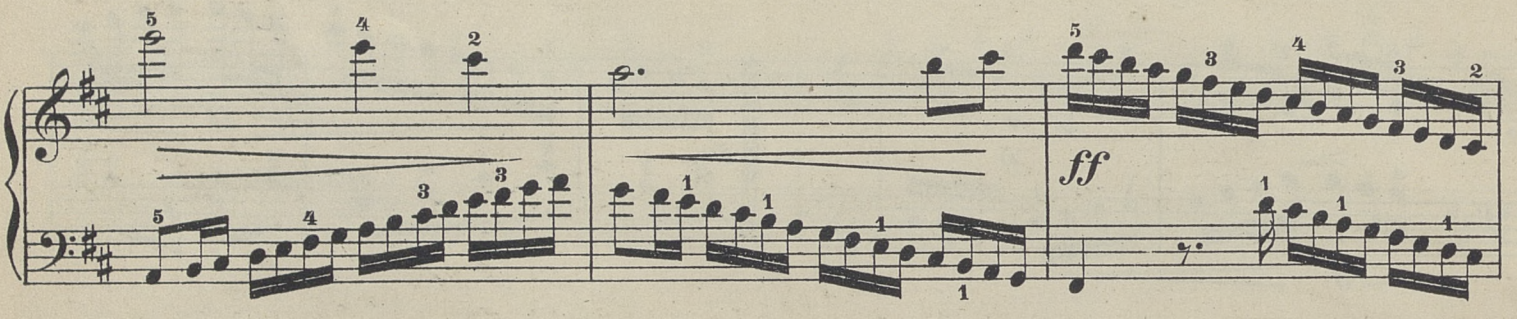


Allegro.

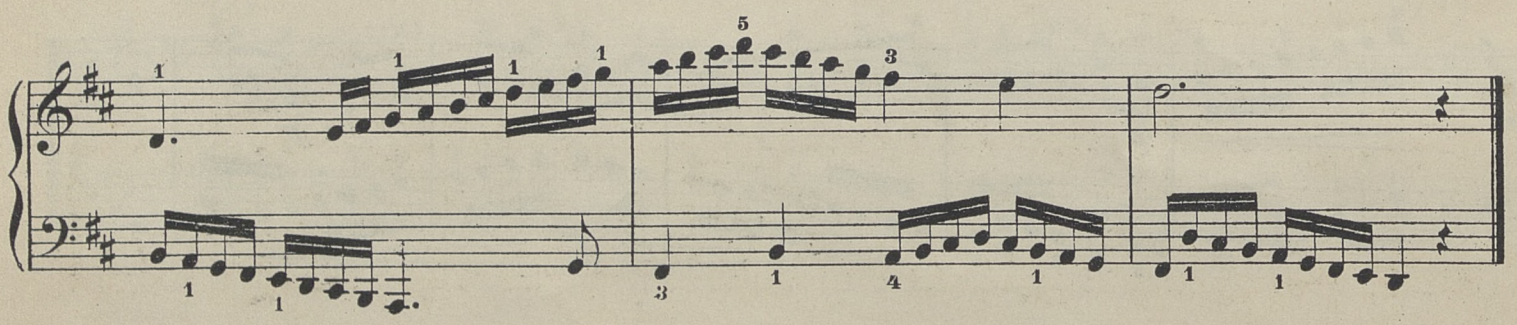
№ 9.

legato





ff



H minor.

M.

M.

H.

H.

Moderato.

№ 10.

legato

p

p

p

p

cresc.

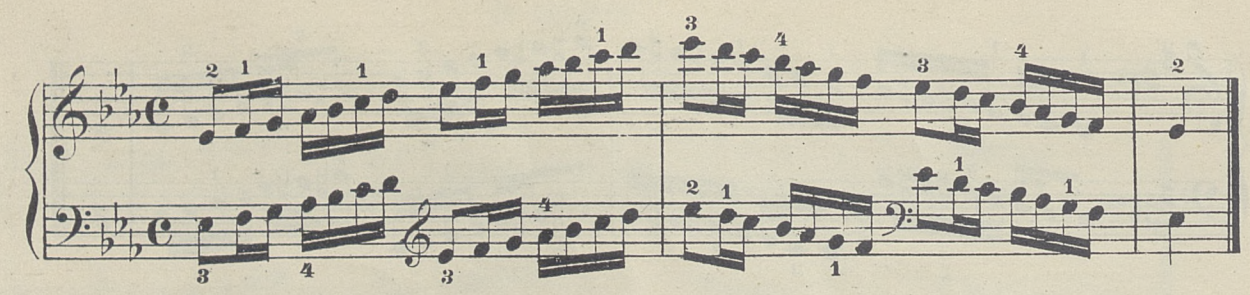
p

f

p

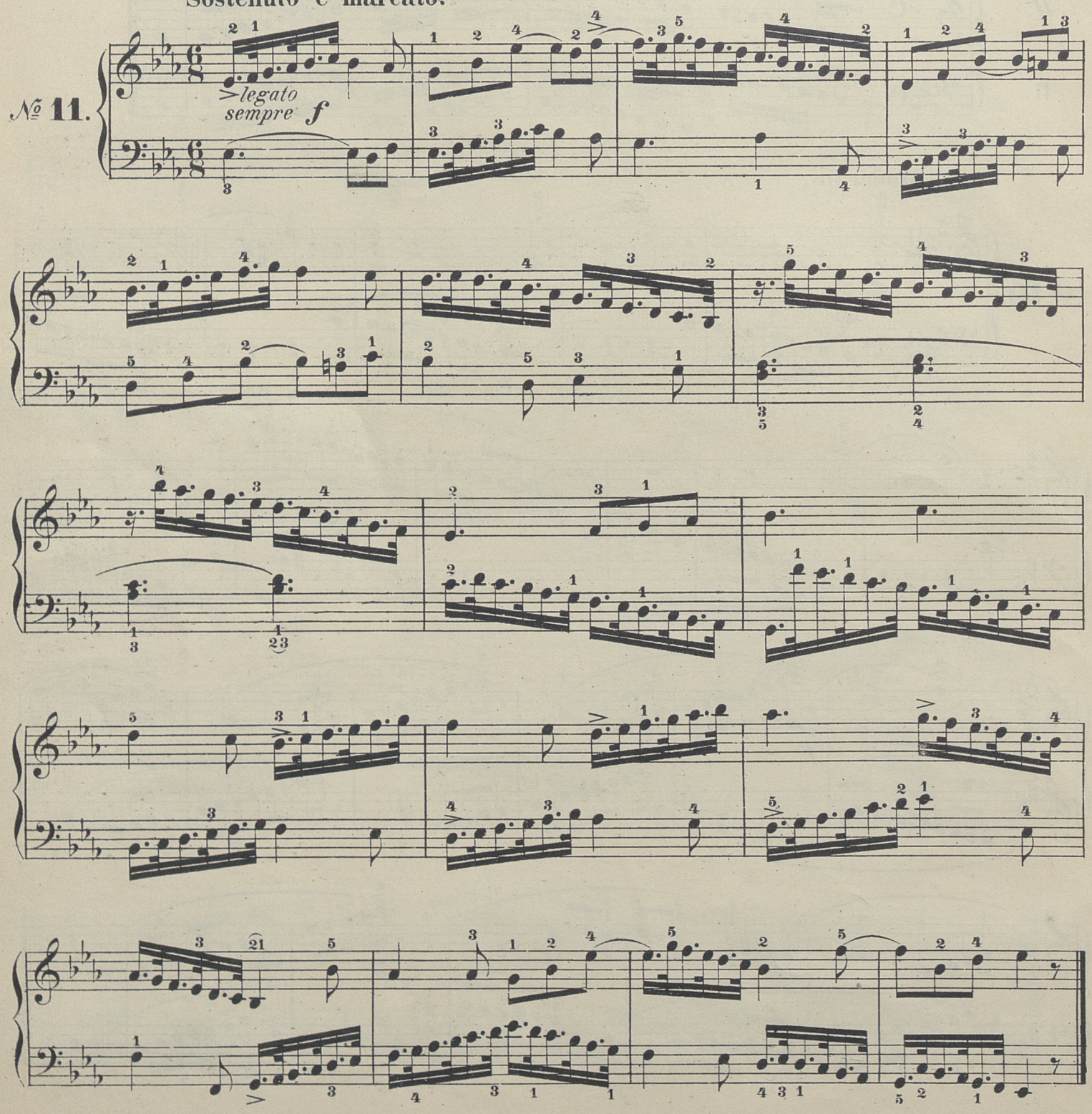
cresc.

Es major.



Sostenuto e marcato.

№ 11.



M.

M.

H.

H.

Allegro.

№ 12.

f legato

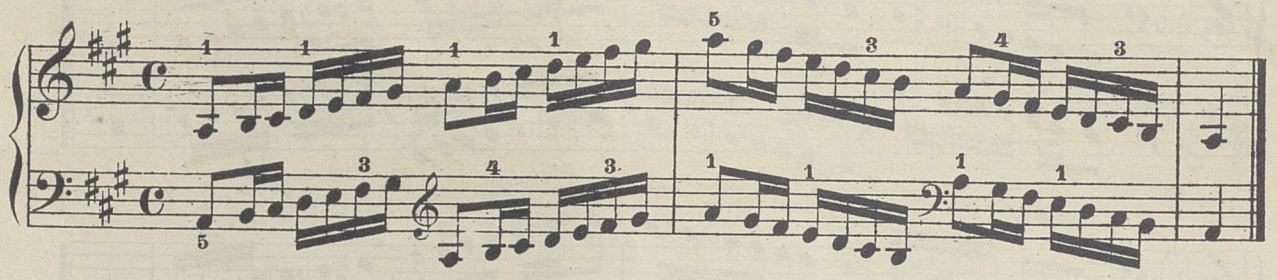
ff

f

marcato

f

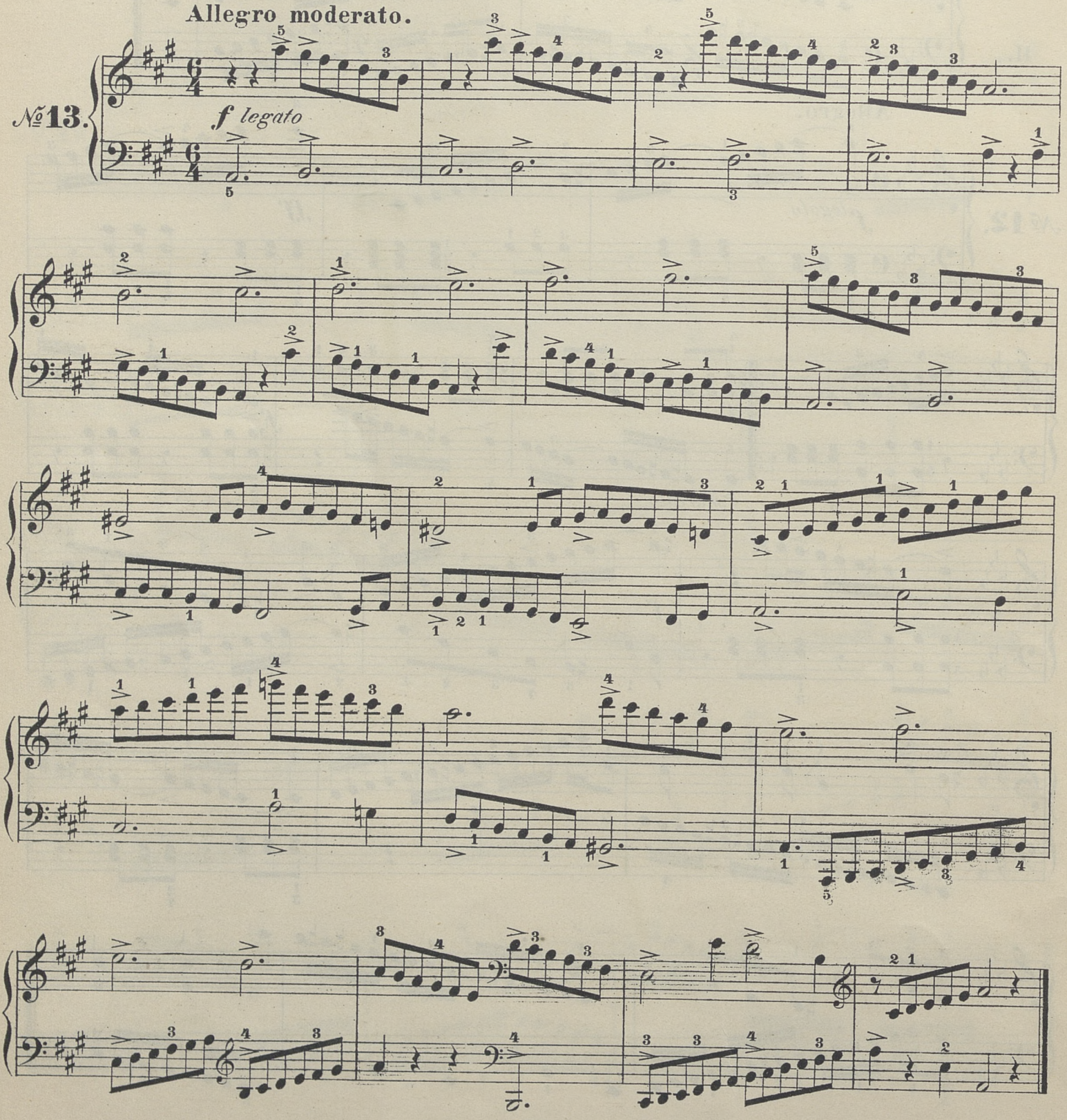
A major.



Allegro moderato.

№13.

f legato



Fis minor.

M.

M.

H.

H.

Moderato.

№ 14.

p_1 *legato*

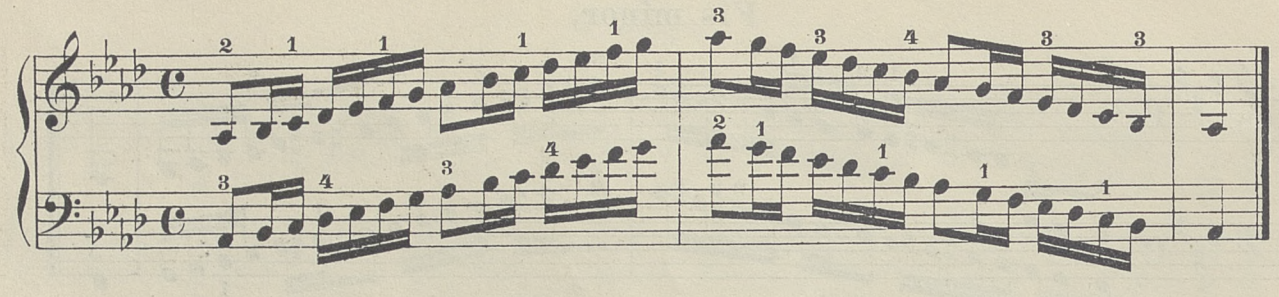
p

f

p

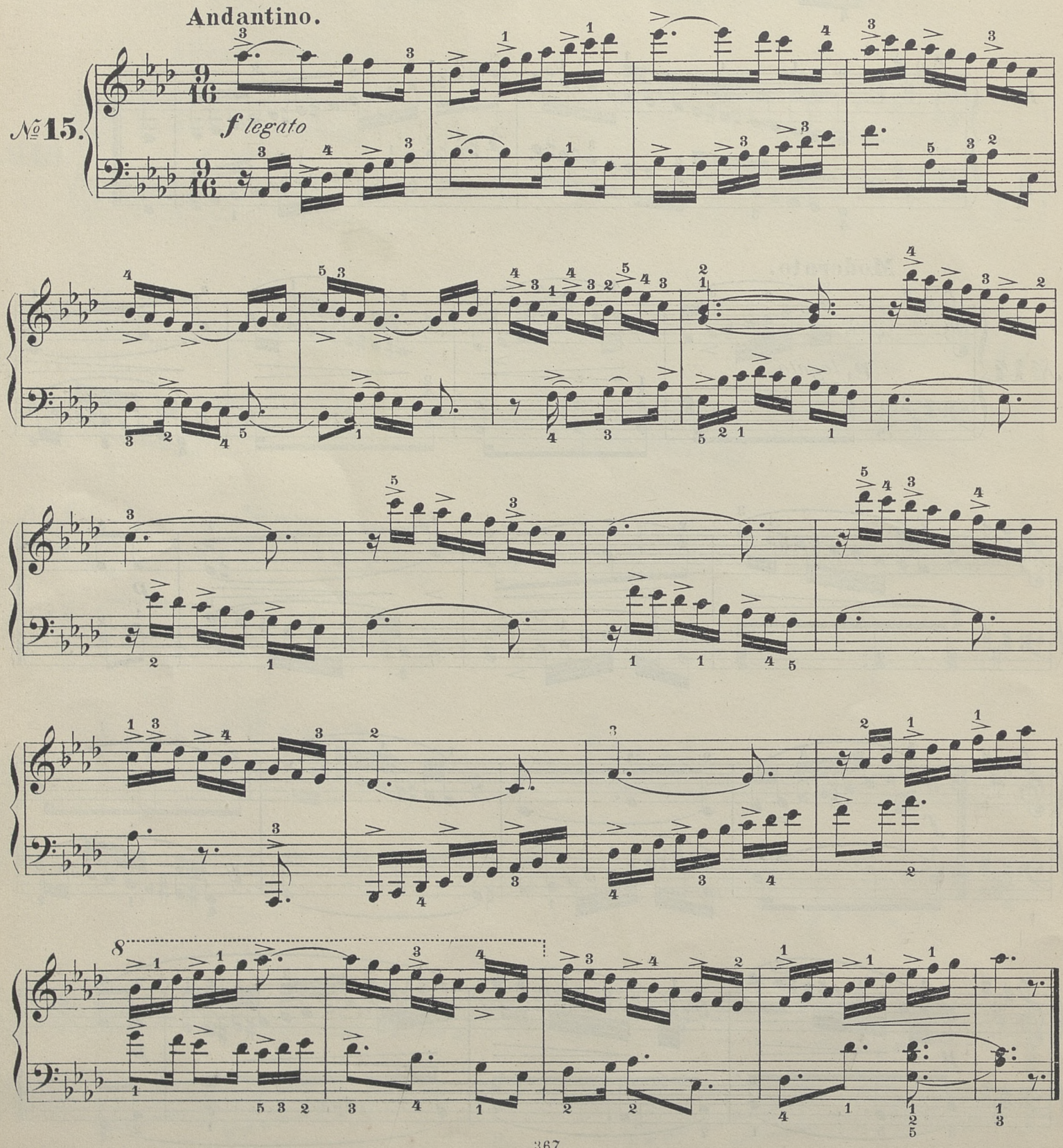
p

As major.



Andantino.

№ 15.



F minor.

M.

M.

H.

H.

№ 16.

Allegretto.

legato

dimin.

cresc.

dimin.

mf

p

mf

p

E major.

№ 17.

Allegro.

ff legato

Cis minor.

M.

M.

H.

H.

№ 18. Vivace.

p legato *cresc.* *f*

f *dimin.* *p*

p *cresc.* *f* *p* *sf*

f *dimin.* *p*

Des major.

Allegro.

№ 19.

p legato cresc. *dimin.*

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

cresc. *f* *dimin.*

p *fp* *cresc.*

dimin. *cresc.*

B minor.

M.

M.

H.

H.

Allegretto.

№20.

mf legato

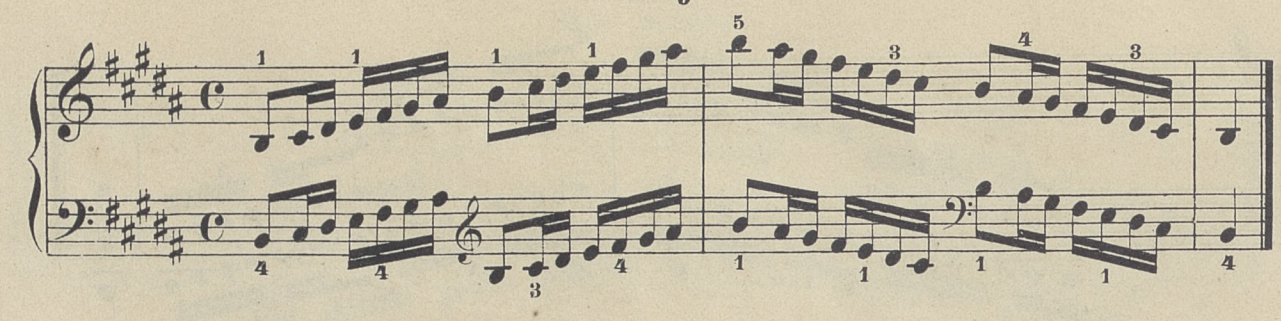
mf

p

mf

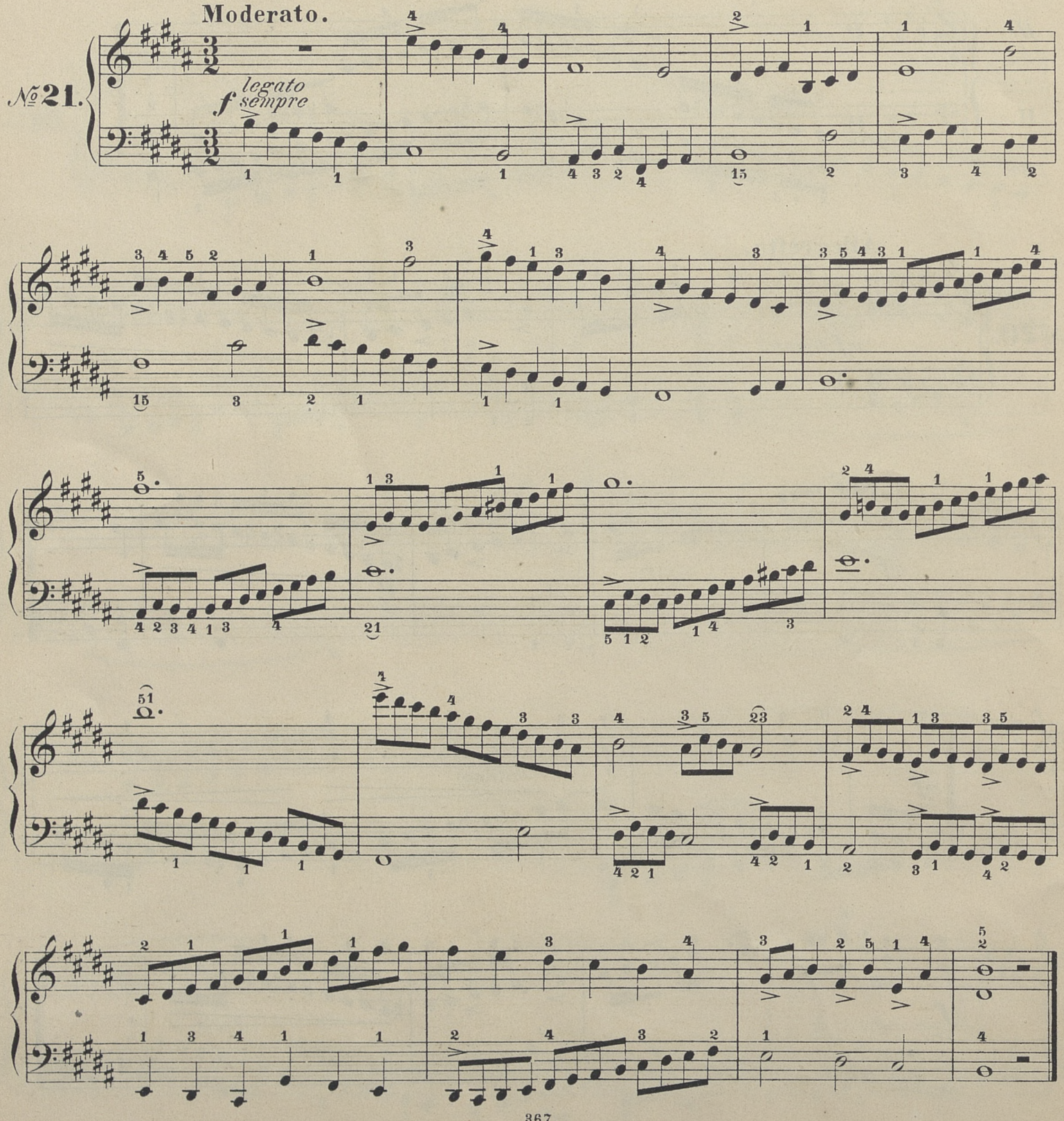
mf

H major.



№21. Moderato.

f legato sempre



Gis minor.

M.

M.

H.

H.

Andante con moto.

№ 22.

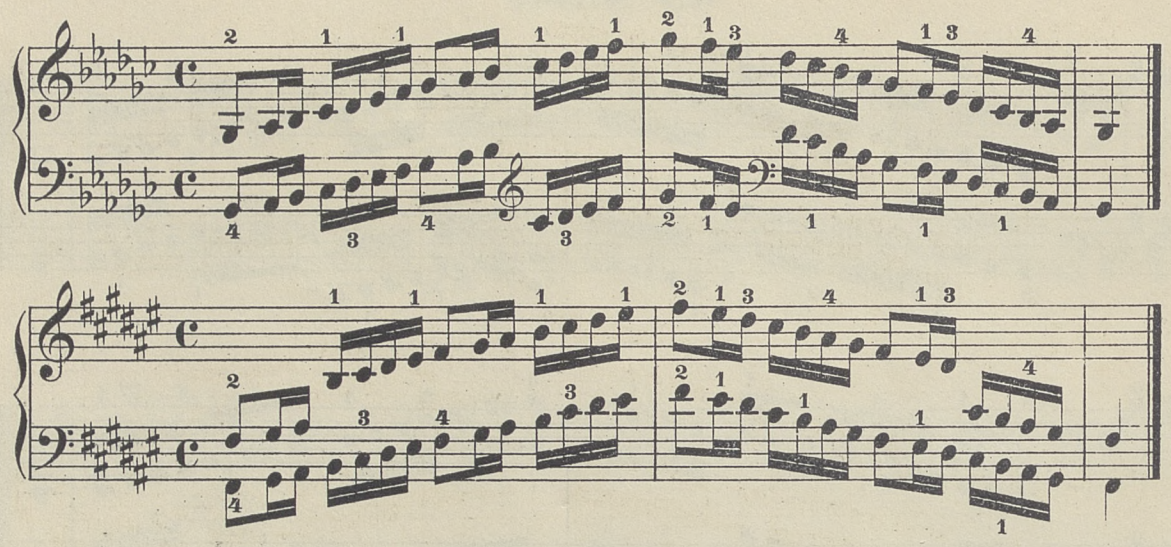
f legato

1.

2.

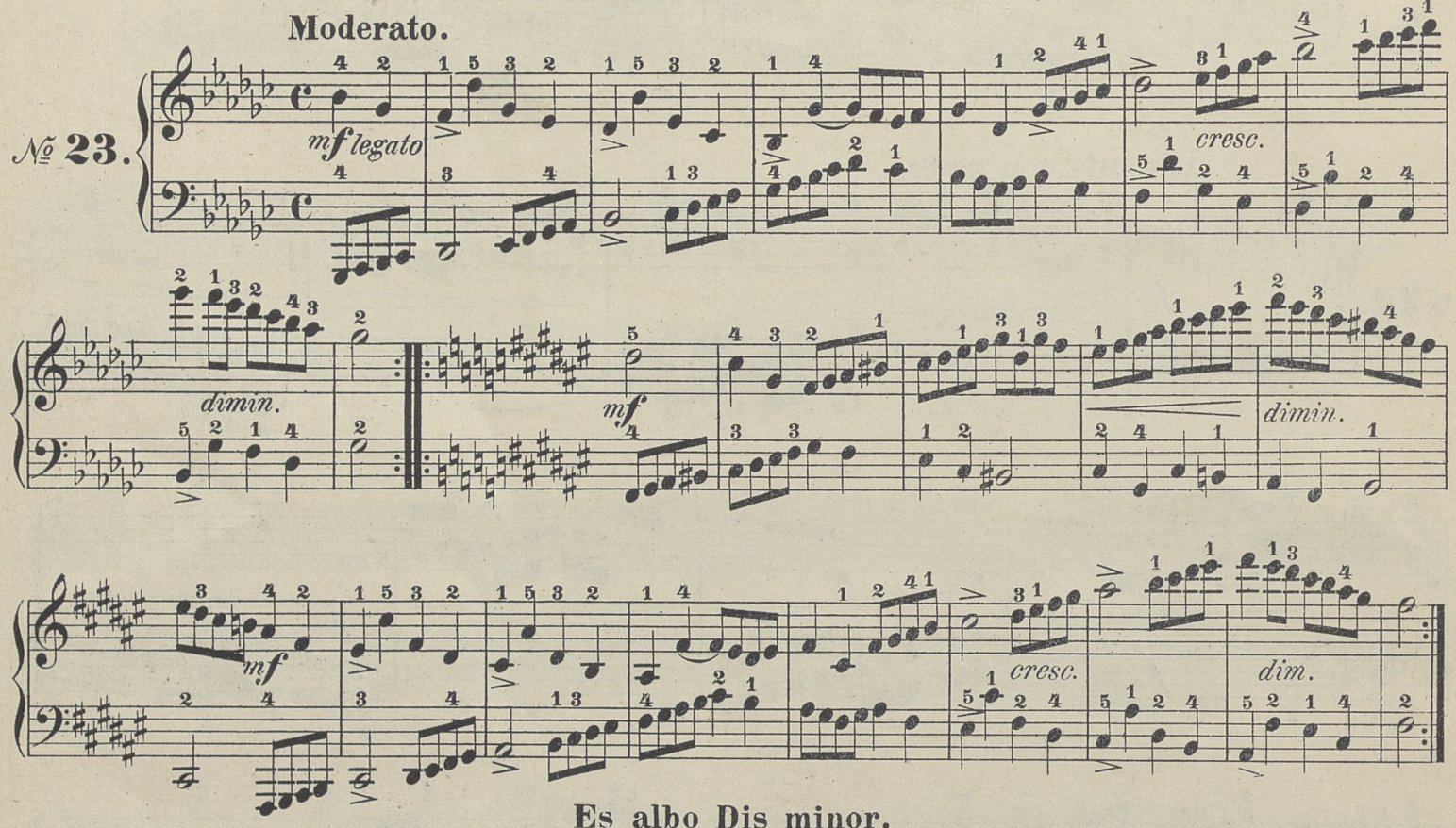
Bibl. Jag.

Ges albo Fis major.



Moderato.

№ 23.



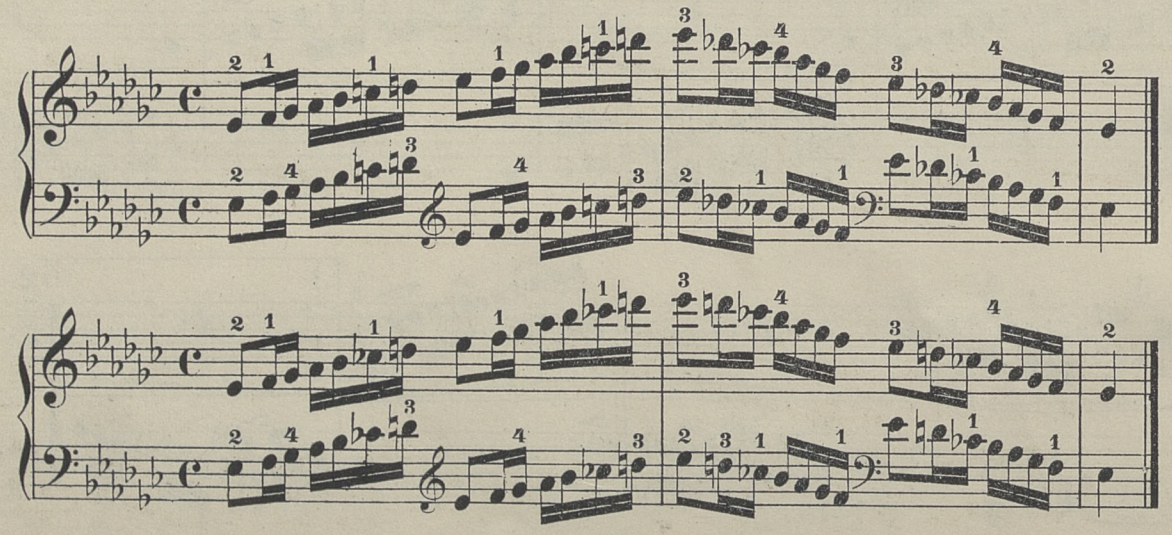
Es albo Dis minor.

M.

M.

H.

H.



M.

M.

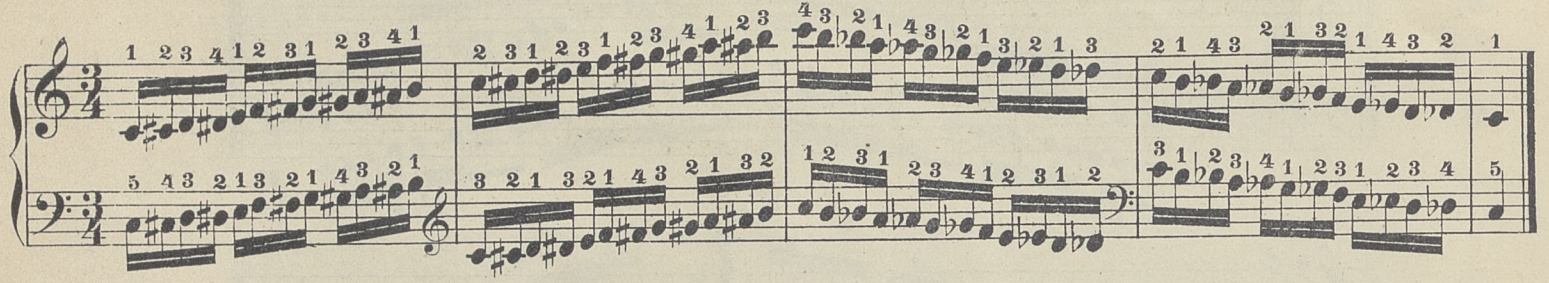
H.

H.

№ 24. Moderato.

f legato sempre

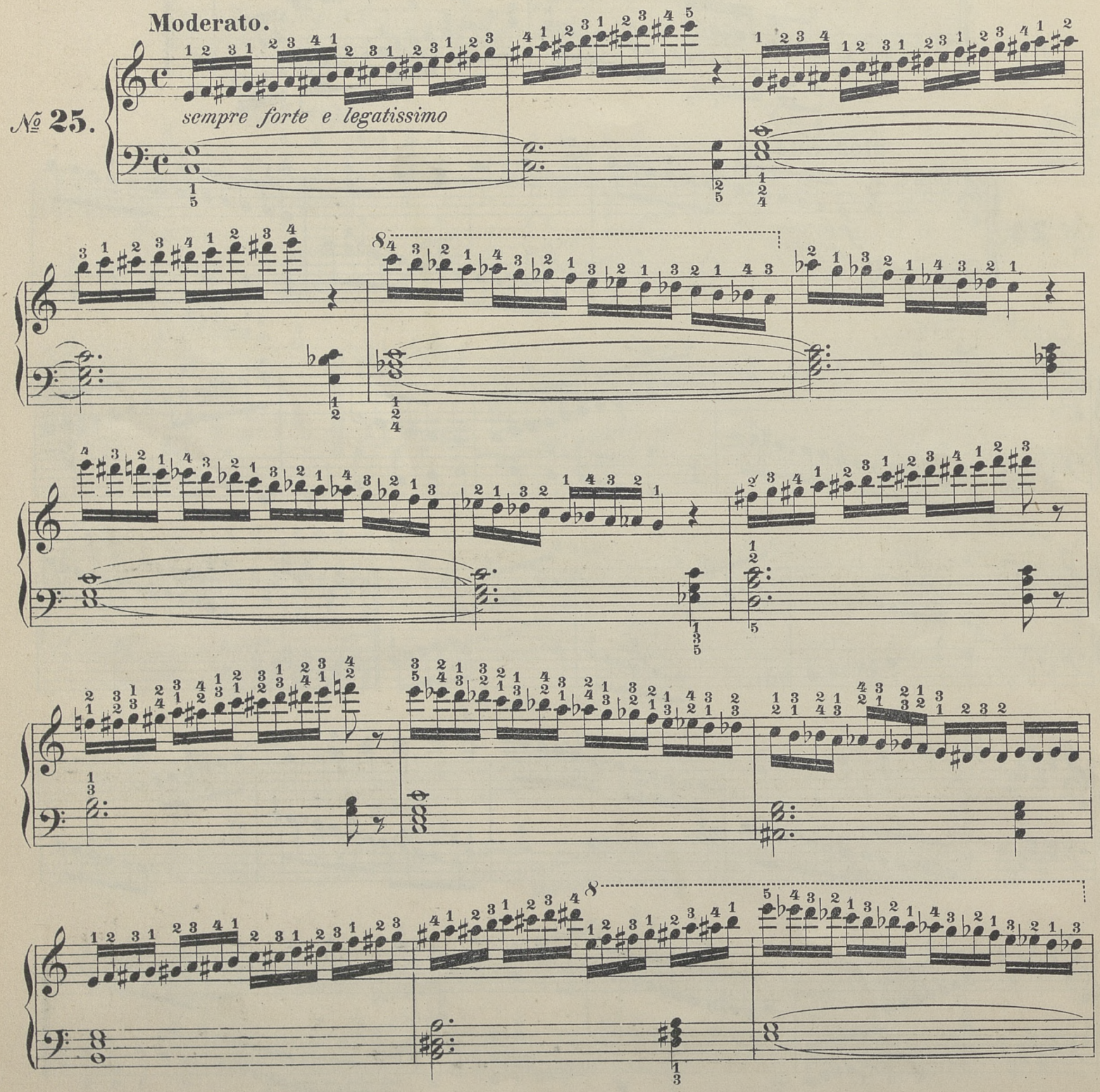
Podany tu sposób palcowania, obrachowanym jest na grę ścisle wiązaną, którą uważamy za podstawę gry fortepianowej. Układ mający na celu większą szybkość i świetność wykonania, należy odłożyć na później.



Moderato.

№ 25.

sempre forte e legatissimo



f

ff

§ 39.

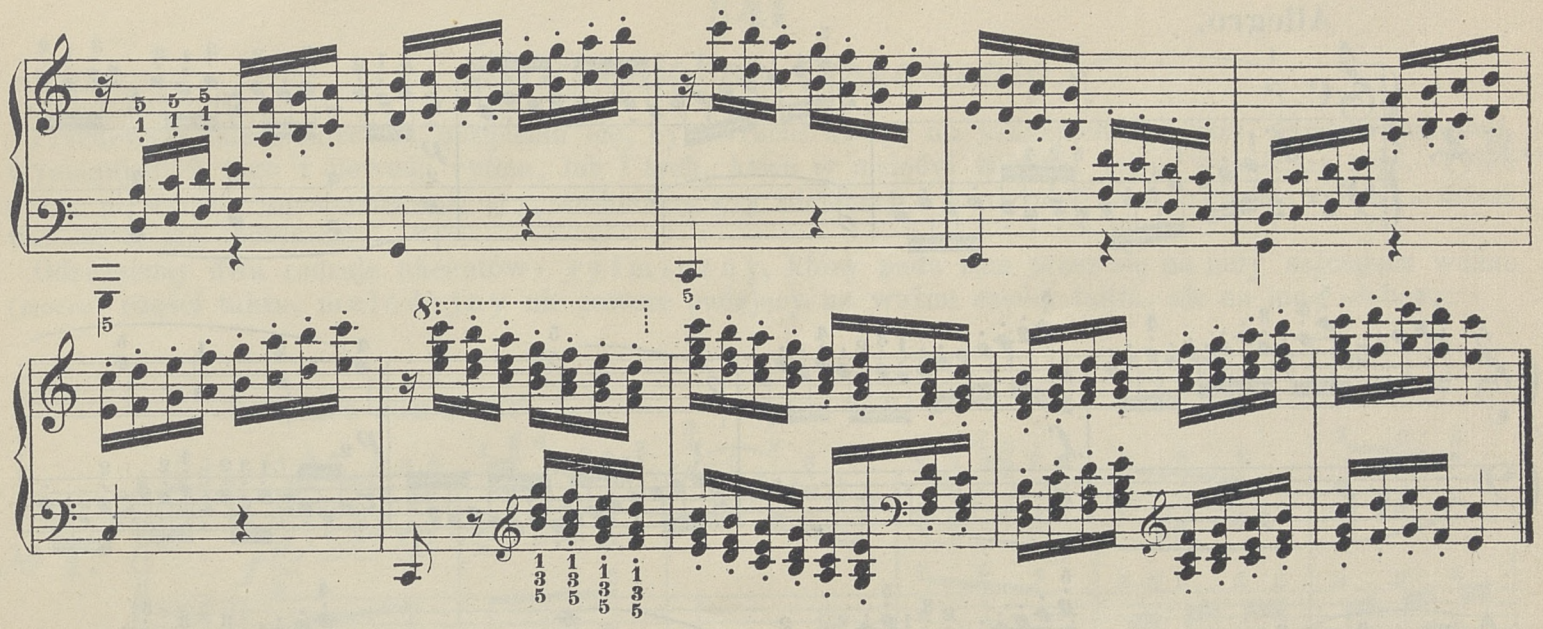
Wyrobiwszy sobie za pomocą podanych tu ćwiczeń, należytą sprężystość i samoistność palców, można przystąpić do wyrobienia lekkości ręki w zgięciu. Do tego posłużą nam wskazane tutaj ćwiczenia techniczne i po nich następujące Etiuda. Seksty oraz akordy sekstowe, — które powinny być wykonane z utrzymaniem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

№ 1.

Allegro.

№ 2.

sempre f

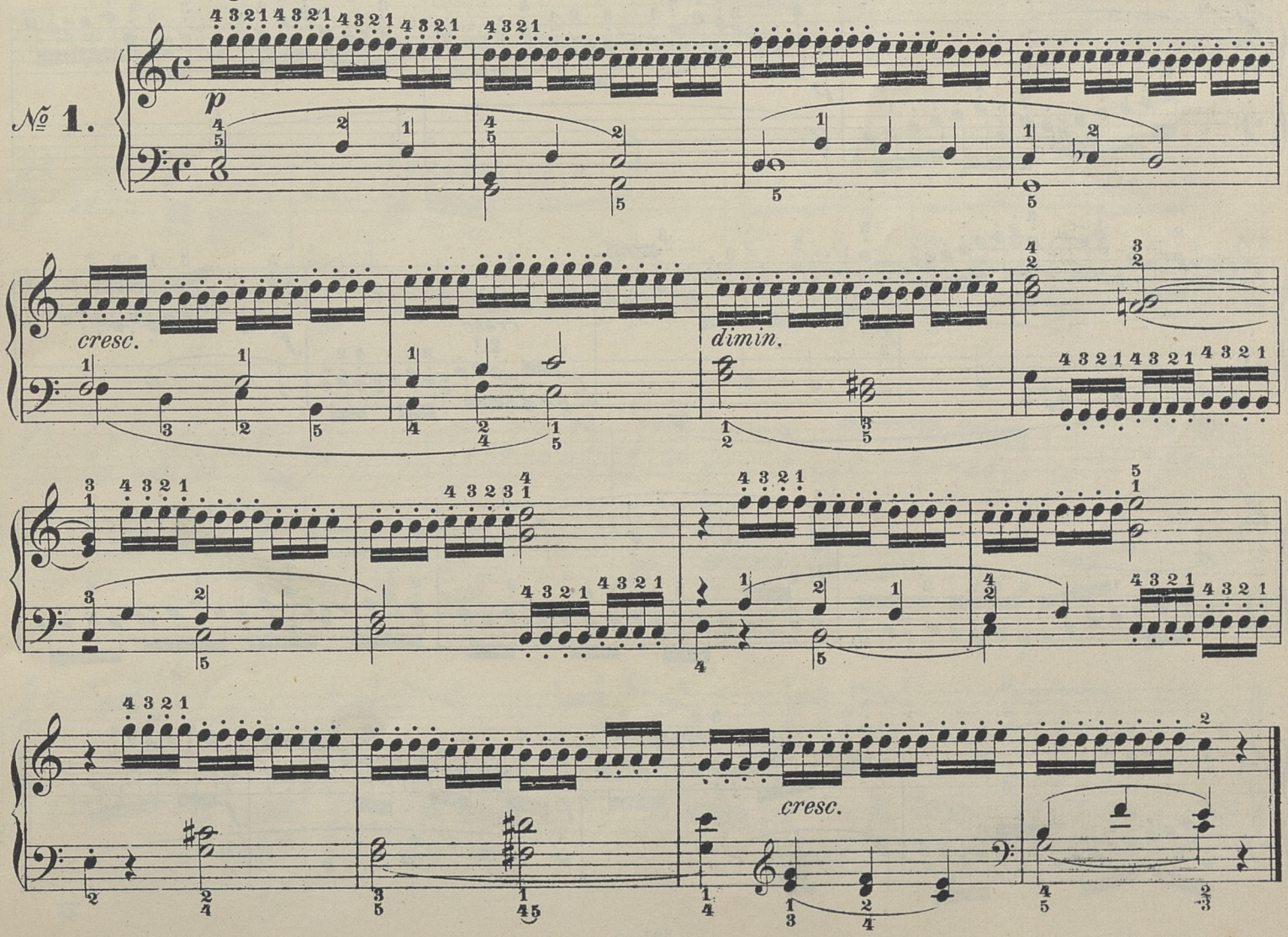


§ 40.
Staccato

Jak poprzednio uderżaliśmy seksty i akordy sekstowe, za pomocą zgięcia ręki, tak i teraz użyjemy tego sposobu, do uderżenia pojedynczych dzwięków. Nad nutą umieszczam punkcik oznaczający staccato. Palec uderża w równem położeniu jak przy legato. podnieść się jednak powinien z jaknajwiększą szybkością i sprężystością.

Allegretto.

№ 1.



Allegro.

№ 2.

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

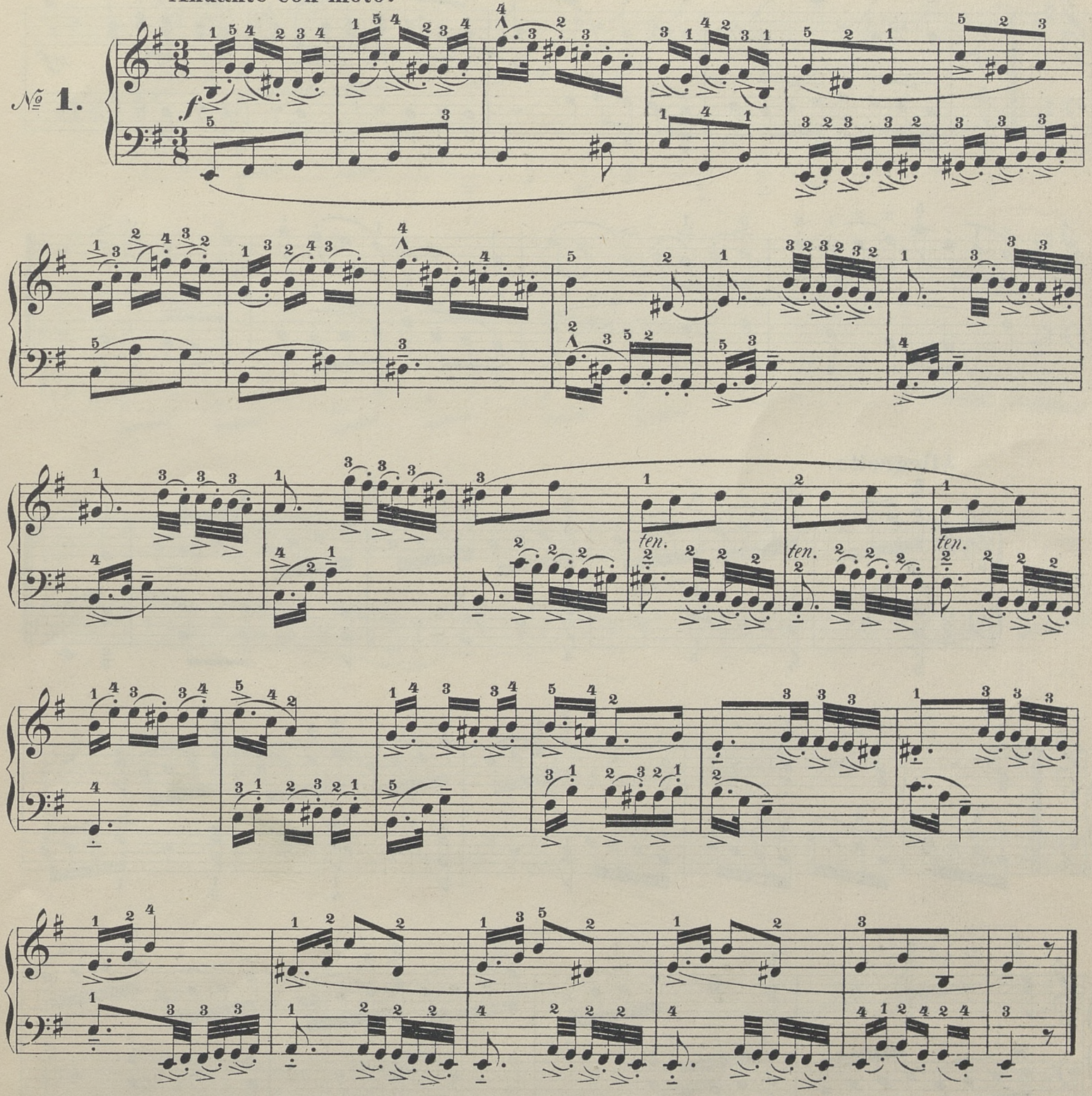
§41
Ćwiczenia na frazowanie.

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

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

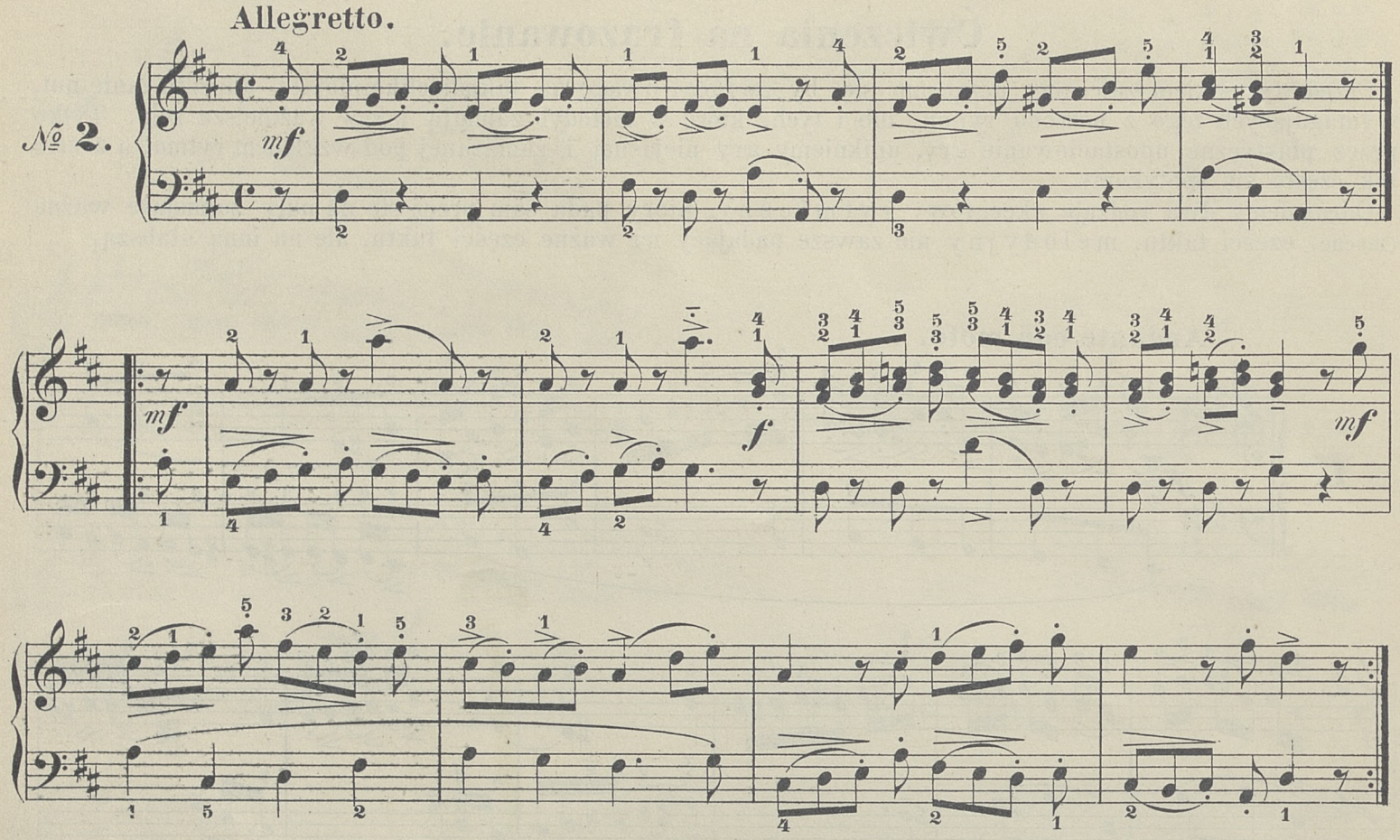
Andante con moto.

№ **1.**



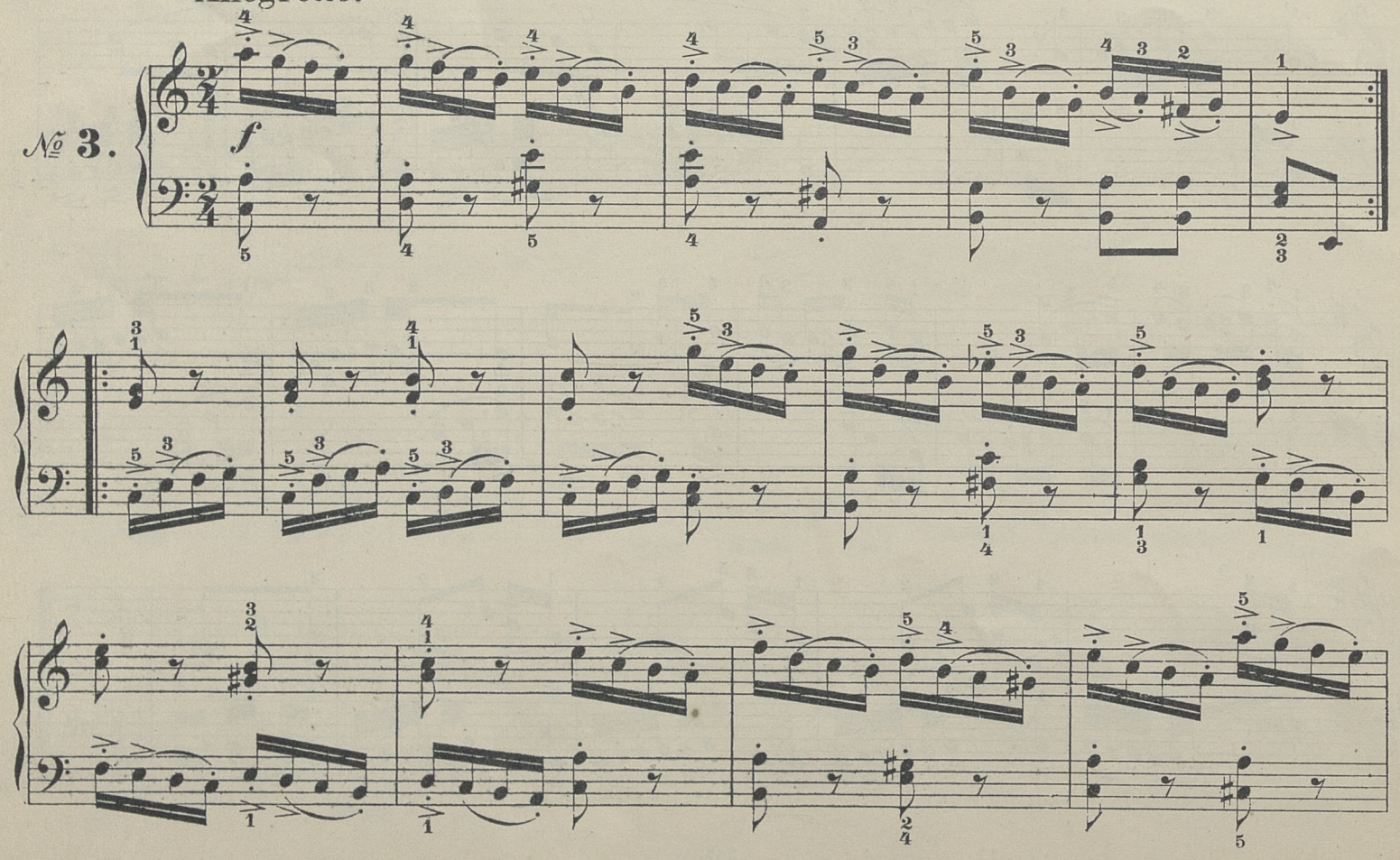
Allegretto.

№ 2.



Allegretto.

№ 3.



№ 4.

Allegretto.

f

ten.

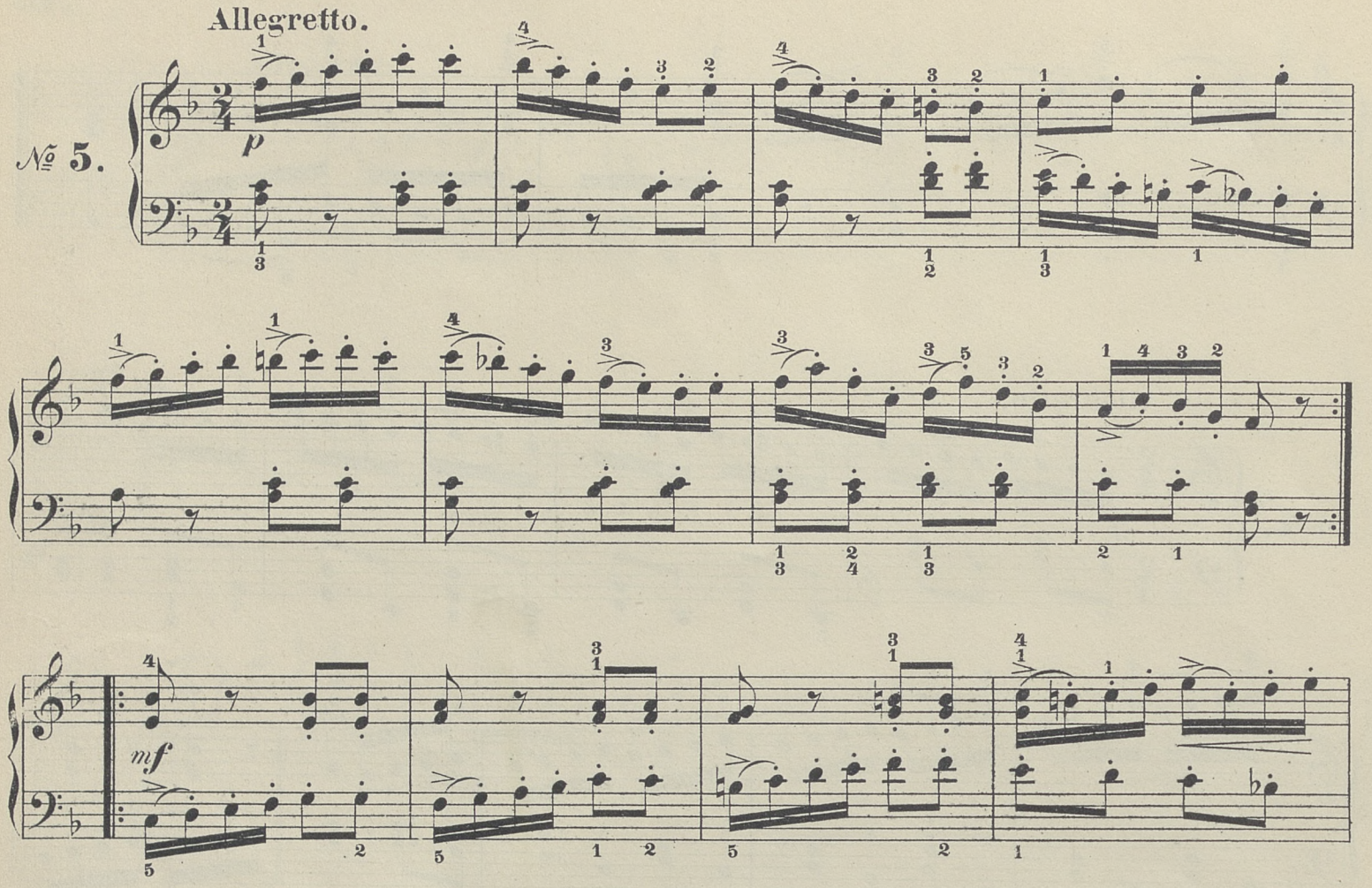
ten.

m.d.

m.g.

Allegretto.

№ 5.



№ 6.

Moderato.

f

ten.

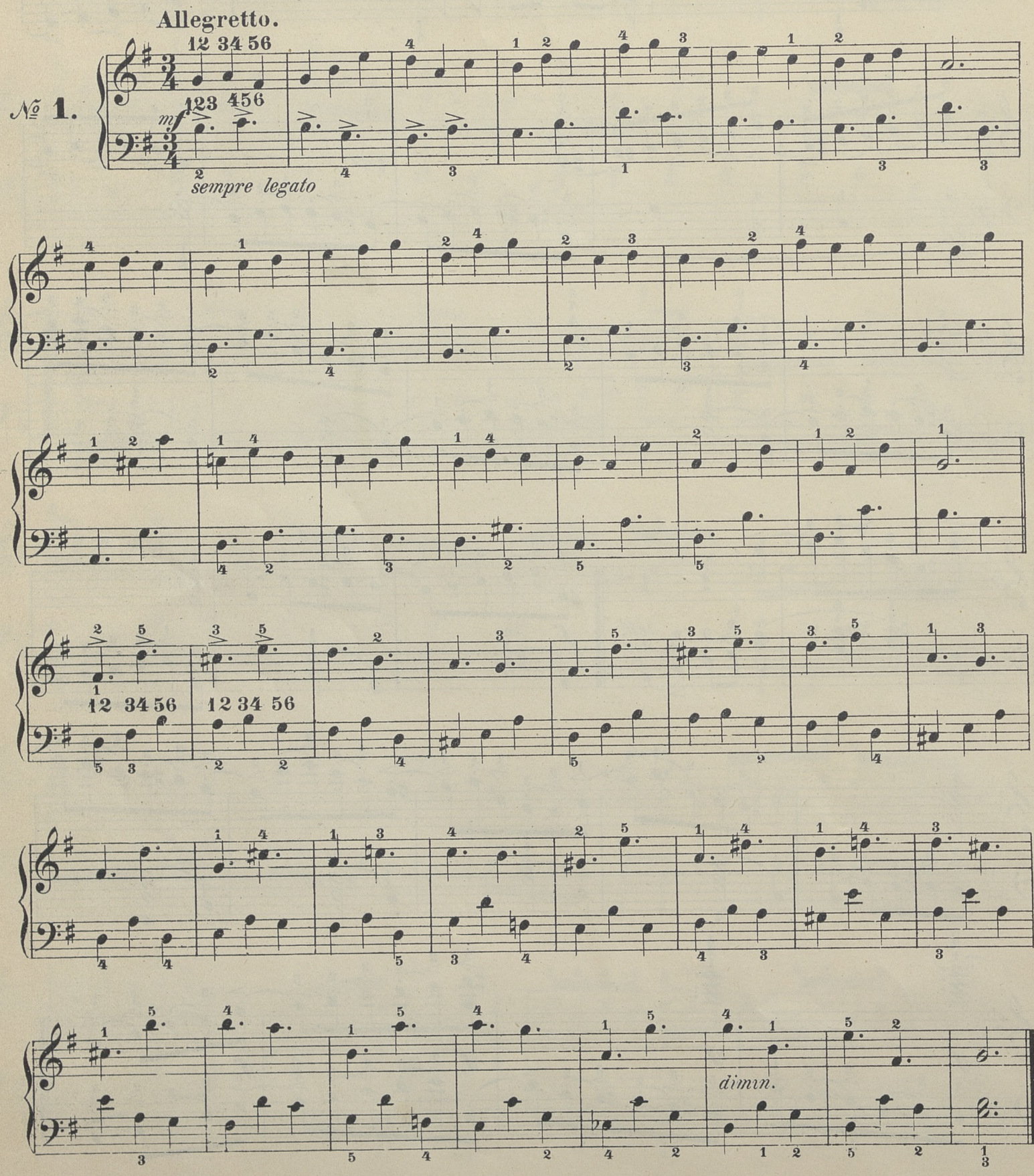
f

sf *sf* *sf* *sf*

§ 42.

Ćwiczenia rytmiczne, Wykonanie dwójek przeciwko dwójkom.

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



№ 2.

Allegro.

p sempre legato

p *cresc.*

f

p *cresc.*

f

p *cresc.*

f

Jeszcze słówko od tłomacza.

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

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

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

Władysław Żeleński.