



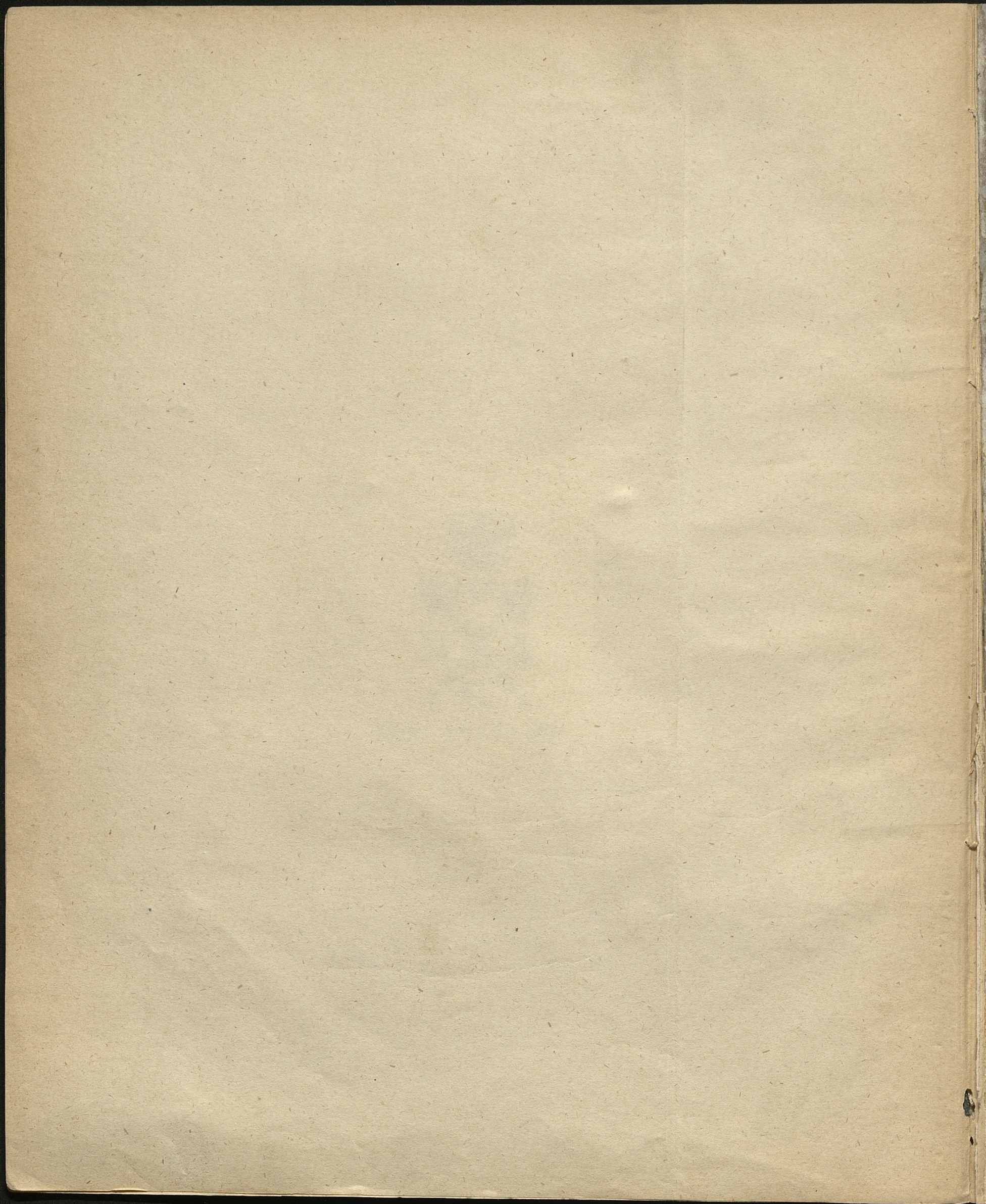
12125  
musicalia III

*K*  
Skrótka  
na  
fortepjan  
Skrótka



Muz. 12125 III





S Z K O Ł A

NA

K O R R E K P A N Y

*zastawiona Podatkowa*

PRZEZ

Ignacego Felixa Dobrzyńskiego.

w WARSZAWIE

Nackładem G.SENNEWALDA przy ulicy Miodowej N°481.



Muz. 12125 III

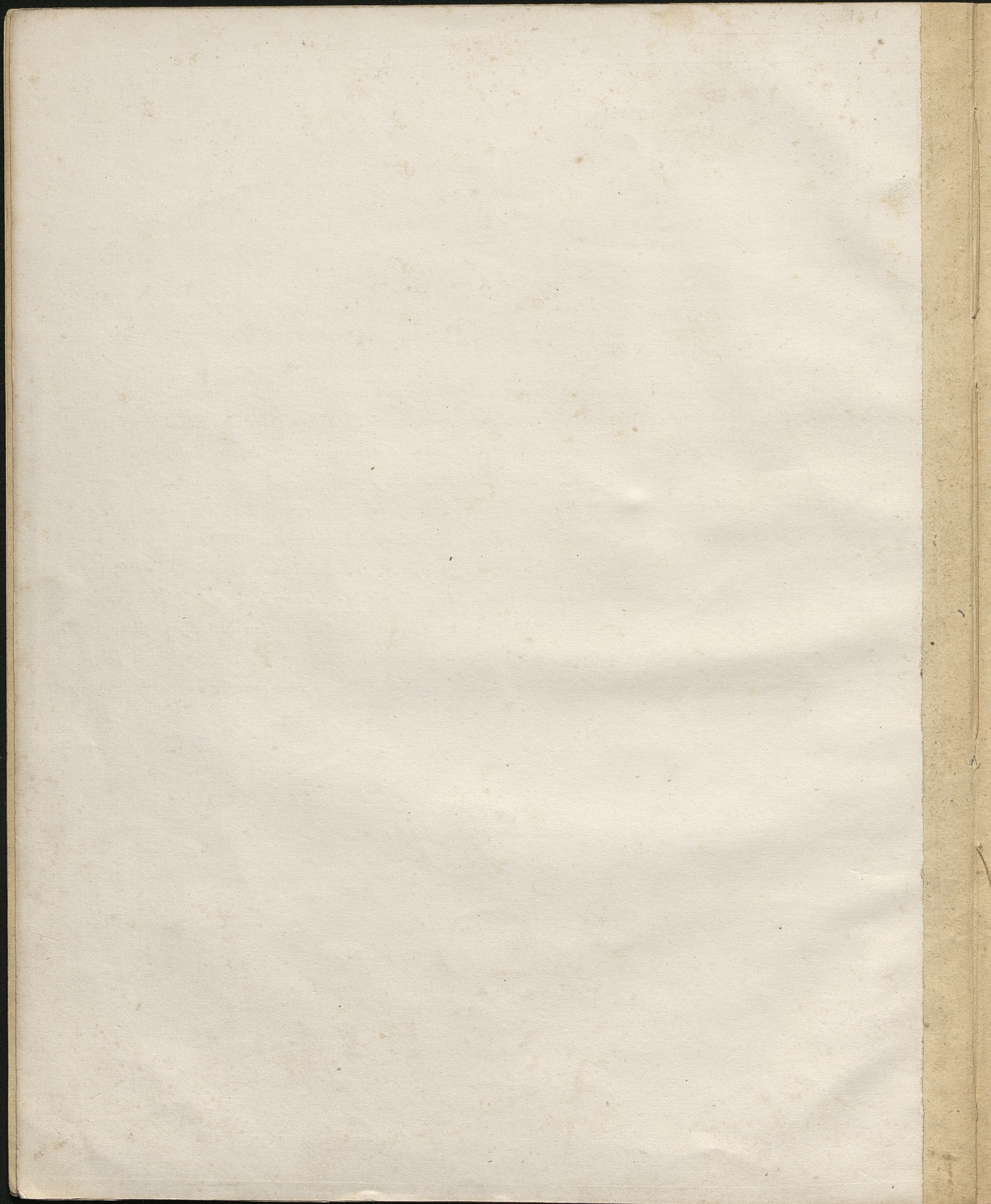


## W S T Ę P.

---

*Fortepian jest dziś naybardziej upowszechnionym instrumentem; stał się on niejako duszą towarzystwa, a granie na nim należy prawie do wychowania. Mamy już kilka Szkół na Fortepian w polskim języku napisanych; — między innemi nayszacowniejszą jest (szczególniej pod względem teoryi) P. Jana Nowińskiego F. i NW. M. P. S. T., i gdyby nie zbyt obszerna ona, która przez to utrudza cokolwiek dzieciom naukę, żadnego jej zarzutu uczynić by nie można. Przy noszę i ja w ofierze Ziomkom moim owoc pracy i 20letniego doświadczenia. W przytaczaniu prawideł w tém dziełku zawartych, starałem się być zwięzłym, zrozumiałym. Przykłady praktyczne są prawie wszystkie mego utworu, oprócz gamm, ćwiczeń pięcio-palcowych, i w ogólności wszystkich innych figur zasadniczych, które są wspólne wszystkiemu Szkołom na ten instrument pisany. To co z innego autora jest wziętém, oznaczyłem wyraźnie nazwiskiem jego. Szczęśliwy! jeżeli poświęcając tę pracę Rodakom, choć kilku z młodzieży ukształcę, i tym sposobem celu zamierzonego dopnę —*

**A U T O R.**





## ROZDZIAŁ I.

Jedni nauczyciele są tego zdania, że lepiej jest pierwój uczniowi dać poznać nóty, a potóm dopiero klawisze, — drudzy mówią przeciwnie. — Jak jedno tak i drugie jest dobre; sądę jednak, że lepiej jest, kiedy się pierwój pozna klawisze, bo w ten czas łatwój będzie uczniowi nóty do nich zastósować. — Zaczynam więc od poznania klawiszów.

Fortepian ma klawisze białe i czarne: białe są dłuższe, a czarne krótsze; każdy klawisz biały przed dwoma krótkimi po lewej stronie leżący nazywa się *C*. Będący zaś przed trzema krótkimi nazywa się *F*. Niech więc uczeń dobrze się nauczy tych dwóch klawiszów tak, ażeby z największą pewnością mógł oznaczyć wszystkie *C* i wszystkie *F*. Gdy to będzie umiał, niech mu nauczyciel powie, że po każdym *C* następują *D* i *E*, a po każdym *F* — *G*, *A*, *H*. Tym sposobem w kilku minutach nauczy się wszystkich białych klawiszów, a uczeń zadowolniony, że może już sam oznaczać klawisze i słyszyć ich brzmienie, nabiera ochoty do dalszej nauki, — tego przynajmniej doświadczyłem na moich uczniach w ciągu 20letniej praktyki. —

Widziemy tedy, że w muzyce jest głosek 7, — to jest:

**C, D, E, F, G, A, H.**

Francuzi i Włosi zowią je do. re. mi. fa. sol. la. si.

albo ut.

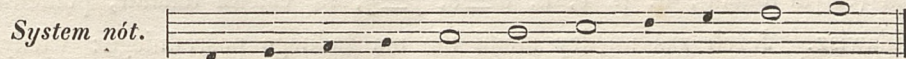
Najpierwszy klawisz z lewej strony Fortepianu uważany ma najniższe brzmienie, uderzając porządkiem klawisze i postępując ku prawej stronie usłyszemy coraz wyższe tony aż do ostatniego klawisza, który będzie miał najwyższe brzmienie, — i to można nazwać po polsku *wstępowaniem do góry*, czyli krócej (*do góry*); postępując zaś od prawej strony ku lewej otrzymamy coraz niższe tony i to się będzie nazywać *zejściem na dół*, czyli krócej (*na dół*).

Nadto, pomiędzy białymi klawiszami znajdują się (jak to widzimy) klawisze krótkie, które nazwiska osobnego nie mają, i biorą je tylko od klawiszów białych (o czém później będzie mowa) te więc klawisze wszystkie razem wzięte zowią się *klawiaturą*. Ta klawiatura obejmuje 7 oktaw (jak dziś robią fortepiany), przez oktawę rozumieć trzeba odległość 8 tonów i z łacińskiego (*octo*) nazywa się *oktawą*, n. p. od *C* do *C* jest oktawa, bo między tą przestrzenią znajduje się klawiszów 8, toż samo od *D* do *D*, od *E* do *E* i t. d.

## ROZDZIAŁ II.

### ● liniach, systemie nót, nutach i kluczach.

Dla przedstawienia skali ogólnej tonów muzycznych, przyjęto pięć linii horyzontalnie położonych, którym nazwisko Francuzi dali: *Portée*, Niemcy: *Noten-System*, a my powinniśmy nazwać: *system-nót*. — Kilku Autorów polskich rozmaicie te linie nazywają, i tak jeden nazwał *posadą*, drugi *pięciolinią*, a trzeci wcale nie dał nazwiska. — Jak je najwłaściwój nazwać niech to światła publiczność rozstrzygnie. Te linie liczą się z dołu do góry. — Małe owalki czarne, albo białe, które się piszą pod liniami, na liniach, pomiędzy niemi, i nad liniami nazywają się *nóty*, n. p.



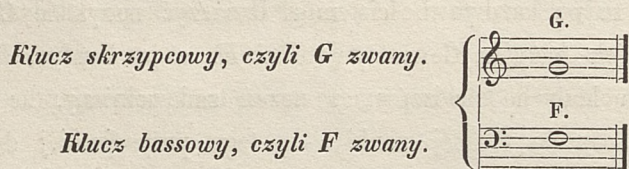
Samo z siebie wynika, że te 5 linii nie mogą pomieścić wszystkich tonów całej skali fortepianowej z 7<sup>miu</sup> oktaw złożonej; ażeby więc temu zaradzić, przyjęto trzy sposoby, 1) Linie dodatkowe, 2) Klucze, 3) Krzyżyki i bemole. — Linie dodatkowe są tylko dopełnieniem przypadkowym linii stałych, czyli *Systemu nut*; używa się ich w ten czas, kiedy

te ostatnie są niewytaczające, to jest: kiedy nóty tak wysokie jako też niskie, przechodzą granicę linii stałych; — każda taka linijka dodatkowa służy tylko do téj noty, do której jest dołączona, n. p.



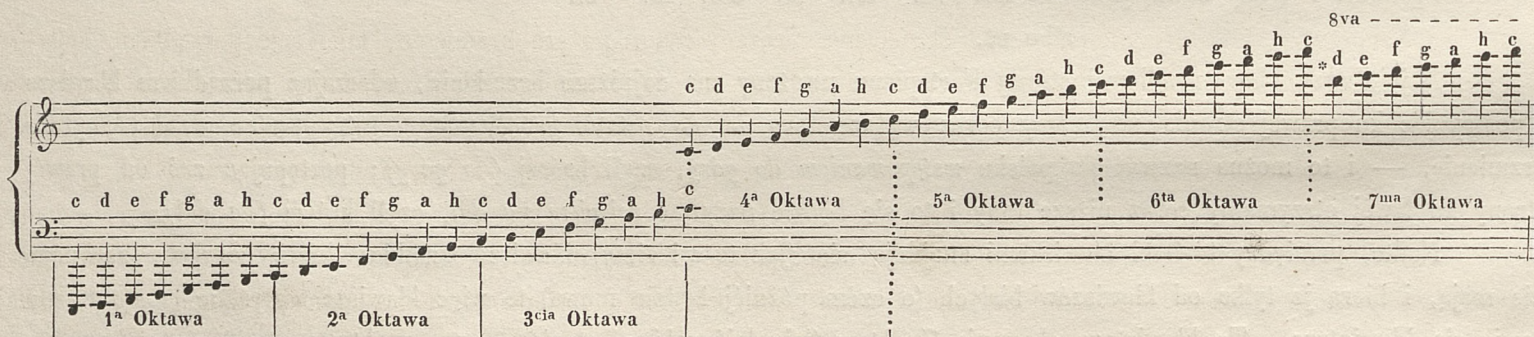
Położenie nót będących pod liniami lub na liniach *systemu nót* nazywa się stósownie do linii, pod którą, lub na której się znajdują, i tak będzie się mówić 1) pod pierwszą linią, 2) na pierwszej, 3) pod drugą, 4) na drugiej i t. d., aż póki nie przyjdzie kolej na nótę znajdującą się nad linią piątą a zarazem kończącą szereg linii *systemu nót*; odtąd zaczynają się nóty na liniach lub nad liniami dodatkowymi, których położenia będą się nazywać następującym sposobem: na pierwszej dodanej w górze, nad pierwszą, na drugiej, nad drugą i t. d., póki się nie skończą wszystkie klawisze. Co się tycze nót dolnych, te się znajdują na liniach i pod liniami dodanymi, jak to najoczywiściej położenie ich przekonywa.

Klucze są wynalazkiem bardzo dogodnym, albowiem za ich pomocą unikamy dodawania nieskończonej liczby linijek a tym sposobem ułatwiamy sobie czytanie nót. Dwa są klucze, pierwszy tak zwany skrzypcowy, i pisze się na linii drugiej, — drugi zaś basowy i ma miejsce na linii czwartej. Oto jest ich kształt i położenie.



Ponieważ prawa ręka gra kluczem skrzypcowym, a lewa basowym, przeto obadwa klucze łączą się kłamrą (l'accolade), aby obie ręce jednocześnie grały.

Oto jest obraz wszystkich klawiszów białych, które w sobie zawiera Fortepian o 7<sup>miu</sup> oktawach.



Tych tedy nót trzeba się na pamięć nauczyć codzien po jednej oktawie, i niech uczeń zaraz te nóty stosuje do klawiszów, o których już ma wyobrażenie, a w przeciągu siedmiu dni nauczy się bardzo ważnej rzeczy. — *Ma się rozumieć, że tu się mówi o uczniu, który ma zdatność, pamięć i ochotę.* Skoro się nauczy nót doskonale, można będzie przystąpić do ćwiczeń pięcio-palcowych w części praktycznej zawartych, celem wprawiania rąk zawczasu do mechanizmu muzycznego, który od najpierwszej młodości ćwiczyć potrzeba, ażeby później wszystkie trudności były łatwemi.

## ROZDZIAŁ III.

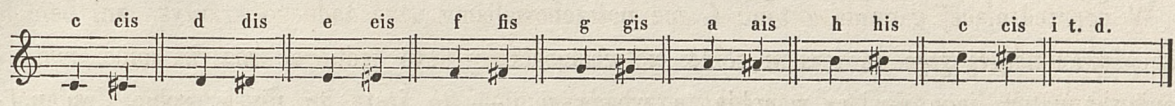
### o Krzyżykach, Bemolach i Zwrotnikach.

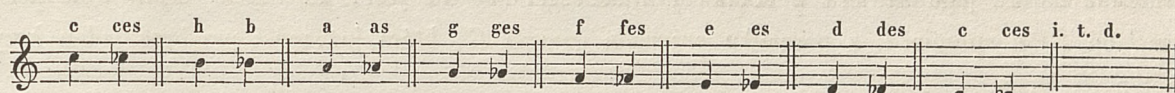
Ponieważ już umiemy nóty, możemy uczniowi udzielić następującej wiadomości: W muzyce są całe i pół tony. Jeżeli pomiędzy dwoma tonami (klawiszami) obok siebie leżącymi jest ton (klawisz) pośredni, wtedy takie dwa tony zowią się wielkim stopniem (całym tonem), n. p.  $c, d, d=e, f=g$ , są całymi tonami, ponieważ pomiędzy nimi znajduje się pośredni czarny klawisz. Jeżeli zaś między nimi nie ma żadnego pośredniego: wtedy zowią się małym stopniem (pół-tonem); takimi są  $h=c$ , i  $e=f$ . Tém samém i tony oznaczone przez klawisz długi z krótkim obok leżą-

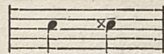
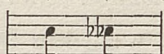
\*) Znak 8va... oznacza, że każda z tych nót, uad którymi jest umieszczony, trzeba uważać o tonów 8 wyżej.

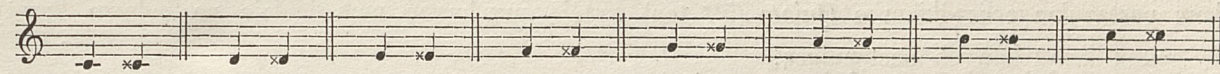
cym i na odwrót, czynią stopnie małe (pół-tony); — krótkie czyli czarne klawisze biorą swe nazwisko od białych, a to za pomocą krzyżyków (#) albo bemolów (b). — Krzyżyk położony przy jakiej nótce, podwyższa jej brzmienie o pół tonu i przybiera zakończenie *is*, i tak n. p. krzyżyk (#) przy *C* położony, zamieni jego nazwisko na *Cis*, przy *D* na *Dis*, i t. d. — Bemol zaś (b) przeciwnie, zniża o pół tonu, i przybiera zakończenie *es*, — n. p. bemol przy *C* będzie *Ces*, przy *D* *Des*, i t. d., wyjąwszy tony *A* i *H*, przy których bemole położone wymawiać się będą *As* zamiast *Aes*, a *B* zamiast *Hes*, podług zwyczaju od dawna już przyjętego. —

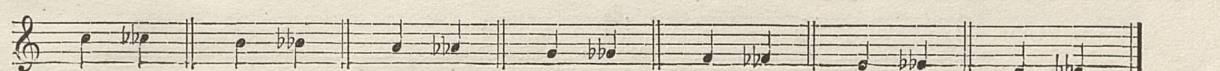
Wykaz Krzyżyków i Bemolów przy nótach położonych z oznaczeniem ich zakonczon.

Krzyżyki. 

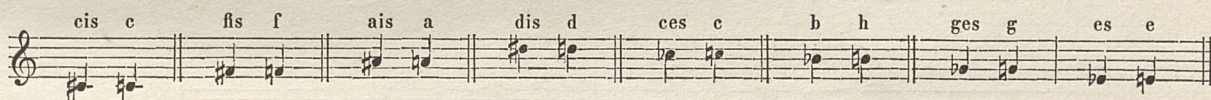
Bemole. 

Są jeszcze oprócz tego podwójne krzyżyki i podwójne bemole. Pierwsze podwyższają o cały ton i piszą się tak  $\times$ , drugie zniżają o cały ton i piszą się tym sposobem  $\text{bb}$ , n. p.  uderzywszy ostatnią nótę usłyszymy brzmienie *d*, nie będzie się jednak nazywało *d*, ale podwójne *cis*; —  usłyszymy brzmienie tonu *b*; nie będzie się jednak nazywało *b*, ale podwójne *ces*, i tym sposobem wszystkie tony się zamieniają. Oto ich wykaz.

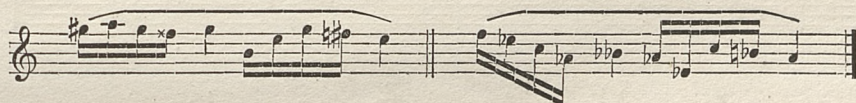
Podwójne krzyżyki. 

Podwójne bemole. 

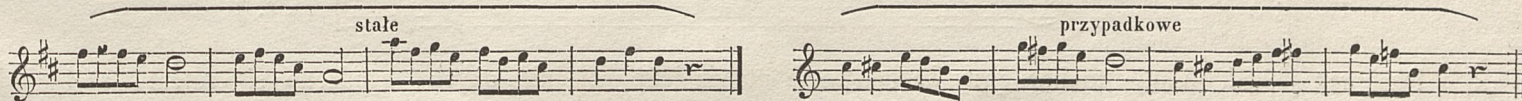
Znak taki  $\natural$  po francuzku *bécarre*, po polsku *zwrót* albo *kassownik* zwany, przywraca nótę do pierwszego położenia, tak podwyższoną przez pojedynczy lub podwójny krzyżyk, jak i zniżoną przez pojedynczy lub podwójny bemol. Zwrót pisze się jak powyższe wszystkie znaki przed nótą, n. p.



Zwrót stoi niekiedy po  $\times$  albo  $\text{bb}$  w takim kształcie:  $\natural\#$  i  $\natural b$ ; wtedy znaczy, że tylko o mały stopień (pół-tonu) zwraca nótę do dawnego położenia, n. p.



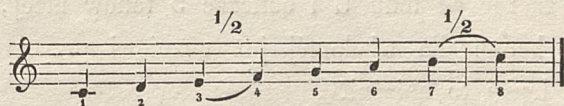
Wszystkie powyższe znaki albo są przypadkowe albo stałe. — W pierwszym przypadku służą tylko do jednego miejsca i taktu, w którym przypada ich użyć; — w drugim zaś piszą się zaraz na początku sztuki przy kluczu, i zachowują się przez cały ciąg wykonania onęj, aż póki nie nastąpią *zuroty*, które swój przywilej wywierają, n. p.



## ROZDZIAŁ IV.

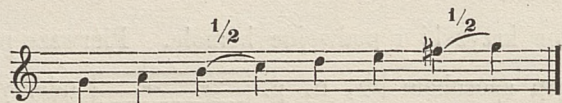
### O Gammie.

Przez gammę rozumie się pewny systematyczny szyk tonów po sobie idących. Wiemy już, co są całe, a co pół-tony. Otóż każda gamma składa się z 7<sup>miu</sup> tonów, z których 5 jest całych, a 2 pół-tonów, n. p.



W powyższym przykładzie widzimy, że pół-tony przypadają na stopień 3 i 4, 7 i 8; wszystkie zaś inne stopnie są względem siebie całymi tonami. Podług tego wzoru robią się wszystkie gammy z innych tonów, z tą różnicą, że do oznaczenia pół-tonów, będziemy potrzebowali albo krzyżyków, albo bemolów, stósownie do tego, w jakim tonie zechcemy gammę zrobić. Pierwój jednak musimy się nauczyć nazwisk stopni. I tak: pierwszy stopień każdej gammy nazywa się Prima, drugi Sekunda, trzeci Tercya, czwarty Kwarta, piąty Kwinta, szósty Sexta, siódmy Septyma, ósmy Oktawa; — ale po łacinie powinno się pisać: Prima, Secunda, Tercia, Quarta, Quinta, Sexta, Septima, Octava, — ponieważ te nazwania pochodzą z tego języka, a zatem pierwotne ich głoski muszą być zachowane, i odtąd w dalszym ciągu niniejszego dziełka będziemy te stopnie oznaczać podług pisowni łacińskiej.

W poprzedzającej gammie z tonu *C* nie potrzebowaliśmy użyć żadnego krzyżyka ani bemola do oznaczenia pół-tonów, ponieważ natura jego zawiera w sobie te własności, — to jest, że ma w sobie dwa pół-tony bez pomocy żadnych znaków. Po gammie *C* z porządku przypada gamma *G*, która już musi przybrać jeden krzyżyk, i ten przypadnie na ton *F*, n. p.



Gdybyśmy nie dali krzyżyka przy tonie *F*, nie byłoby gammy, — dla czego? — dla tego, że ton *F* jako siódmy stopień gammy *G* powinien być pół-tonem względem 8ego, i dla tego *F* musi być podwyższone przez krzyżyk; — tym sposobem postępując porządkiem o *Quinte* (5ty ton) wyżej, przybywać nam będzie po jednym krzyżyku, i otrzymamy Tabellę gamm krzyżykowych następującą.

G. Major. ma 1. krzyżyk.  
(Łuki oznaczają pół-tony.)

D. major. ma 2. #

A. major. ma 3. #

E. major. ma 4 #

H. major. ma 5. #

Fis major. ma 6. #

Ponieważ jednak pisanie znaków przy każdej nócie utrudzałoby czytanie onych, zgodzono się zatem, ażeby je umieszczać zaraz przy kluczu sposobem następującym:

Co do bemolów te są w stosunku odwrotnym z krzyżykami, to jest chcąc wyszukać jakie są tony, które mają bemole, i wiele jest onych, — trzeba zacząć od tonu *C* i odliczać 5 tonów niżej, i tak n. p. pierwszy ton odliczony od tonu *C* będzie *F*, który ma jeden bemol dla wiadomój już uczniowi przyczyny, — dalej od *F* będzie *B*, potem *Es*, *As*, *Des*, *Ges*; następująca tabella lepij to objaśni.

F. major. ma 1. be mol.

B. major. ma 2. b.

Es major. ma 3. b.

As major. ma 4. b.

Des major. ma 5. b.

Ges major. ma 6. b.

## R O Z D Z I A Ł V.

### Gamma minorowa.

Główną różnicą gammy minor względem major jest 1) Tertia mała; — przez tertię małą rozumieć trzeba zniżenie trzeciego stopnia gammy o pół-tonu, n. p.

Tertia wielka. Tertia mała.

Widzimy zatem, że przez dodanie bemola do tonu *E* uformowała się mała Tertia względem tonu *C*. (NB. W tonach krzyżykowych Tertia mała formuje się przez dodanie zwrotnika do tonu będącego z krzyżykiem), n. p.

Tertia wielka. Tertia mała.

2) Przez odmianę stopni schodząc na dół — to jest, że Sexta i Septima wielka, której się używa grając do góry, zamienia się na Sextę i Septimę małą idąc na dół, n. p.

Widzimy zatem, że idąc do góry, bierzemy *fis* i *gis*, które są stopniami wielkimi, — schodząc zaś na dół zamieniamy te stopnie na małe przez dodanie zwrotników do *G* i *F*. — Obszerniejsza wiadomość o gammach minorowych znajduje się w części praktycznej tej szkoły w rozdziale o *Gammach minorowych*. Tymczasem dosyć będzie dla ucznia, że będzie wiedział, jaka jest główna charakterystyka Gammy minorowej.

Co się powiedziało o Gammach, to się ma rozumieć o tonach i akordach w muzyce. — Dwa są więc główne charakteryczne tony — to jest *Major* i *Minor*. Major jest w tenzas, kiedy ma tertię wielką, — zaś Minor, kiedy tertię małą.

## R O Z D Z I A Ł VI.

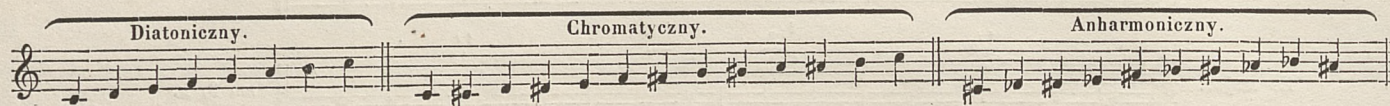
### O różnych rodzajach tonów.

Tony muzyczne dzielą się na trzy rodzaje główne, — 1) na Diatoniczny (diatonique); 2) Chromatyczny (chromatique); 3) Anharmoniczny (enharmonique).

Rodzaj *diatoniczny* zasadza się na intonacji naturalnej zwykłych ośmiu tonów w oktawie każdej gammy, — *Chromatyczny* na użyciu pół-tonów bądź przez krzyżyki, bądź przez bemole przedstawionych, — *Anharmoniczny* zaś na

zamianie z krzyżyków na bemole i odwrotnie, bez zmiany brzmienia tonów. — Powiadam bez *zmiany*: Gdyż jeżeli głos ludzki, instrumenta muzyczne, jakimi są n. p. Skrzypce, Flet, Oboj i t. d., mogą nam dać słyszeć lekką różnicę w *Anharmonicznym* postępie; to Fortepian, który ma ustalone brzmienie tonów, nie jest w stanie tego uskutecznić.

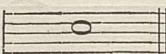
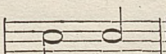
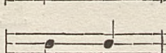
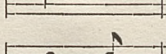
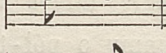
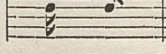
*Przykład tych trzech rodzajów.*



## ROZDZIAŁ VII.

### Postać nót, ich wartość, — pauzy.

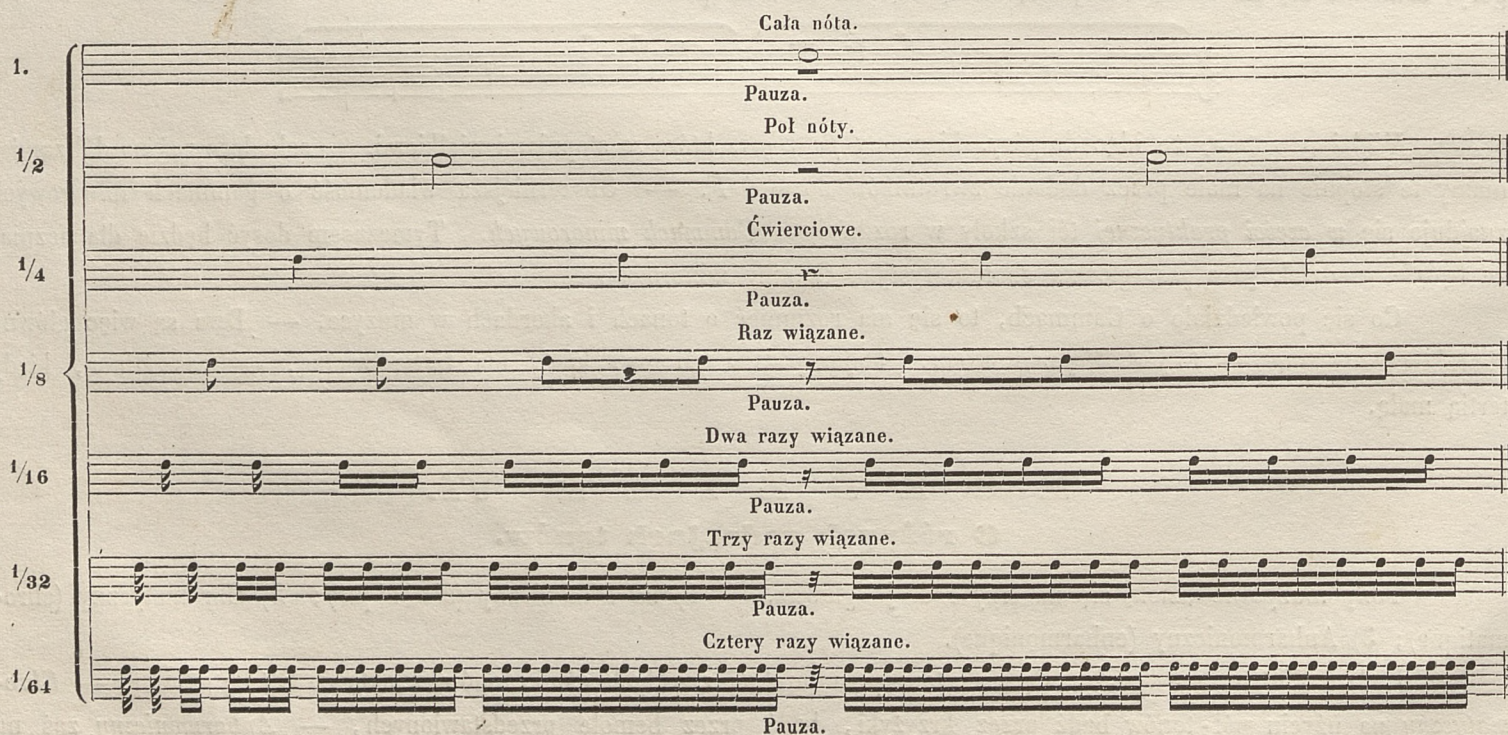
Nie dosyć, że w muzyce są nóty, ale te nóty muszą mieć różną postać, stósownie do większej lub mniejszej trwałości brzmienia tonu. — Nóty piszą się, jakśmy to już powiedzieli w kształcie owalków białych lub czarnych, same lub zprawkami już do góry już na dół; oto ich wykaz:

- 1) Nóta cała pisze się . . . . . 
- 2) Pół-nóta pisze się . . . . . 
- 3) Ćwierć nóta pisze się, . . . . . 
- 4) Ósma, czyli raz wiązana . . . . . 
- 5) Szesnasta, czyli dwa razy wiązana . . . . . 
- 6) Trzydziesta druga, czyli trzy razy wiązana . . . 

i tak dalej może być 4, 5 i 6 razy wiązana, stósownie do wymiaru, jakiego wypadnie użyć kompozytorowi.

Oprócz tego rozmaity kształt nót oznacza ich wartość: tak jak nie wszystkie tony są sobie co do długości czasu równe (jak to w każdej choćby najmniejszej piosneczce słyszeć się zdaje), tak więc i nóty jedne dłużej, drugie krócej muszą być wytrzymane — z tąd więc wynika, że na oznaczenie ich wartości, potrzeba różnych onychże gatunków.

*Tablica wartości nót, oraz pauz onem odpowiadających.*



W poprzedzającym obrazie widzieliśmy, że największą notą jest cała nota, — następujące zaś są jej większymi lub mniejszymi ułankami. Jaśniej mówiąc, każda następna nota jest o połowę mniejsza od swojej poprzedzającej, — i tak pół-nota o połowę jest mniejsza od całej, — ćwierciowa od pół-noty, — raz wiązana od ćwierciowej, — i tak stonkowo dalej. Pauzy położone pod i pomiędzy notami, odpowiadają wartości samychże not.

Dobrzeby było, gdyby uczeń pomału téj Tablicy na pamięć się nauczył.

## ROZDZIAŁ VIII.

### o punktach i zatrzymaniu [Point d'Orgue.]

Punkt przy nodzie, lub pauzie (NB. kładzie się zawsze po nich), znaczy połowę jej wartości: to jest przy całej nodzie znaczy pół-notę, — przy pół-nodzie ćwierciową i t. d., czyli się rozumie, że nota z punktem powinna się o połowę swojej wartości dłużej przetrzymać. — To same правило ściąga się także i do pauz. — Oto przykłady.

Przykład.

Wartość.

Często się zdarza natrafiać na dwa nawet i trzy punkta przy jednej nodzie albo pauzie; wtedy drugi punkt zawiera połowę wartości pierwszego, a trzeci połowę drugiego, — n. p.

Przykład.

Wartość.

Zatrzymanie (˘) (point-d'orgue). Znak taki położony nad notą, lub pod nią, albo pauzą jakkolwiek, oznacza przedłużenie według upodobania (*ad libitum*).

Znak taki — znaczy łuk, związanie; położony pomiędzy notami, oznacza, że następująca nota nim spojona, ma być tylko wytrzymałą, a nie wybitą. — Czasami spajania not za pomocą łuku trwają przez kilka taktów, w takim przypadku wszystkie noty póty się wytrzymują, aż póki trwanie ich się nie skończy, — n. p.

## ROZDZIAŁ IX.

### o Taktach.

Takt jest częścią najważniejszą nauki muzycznej, dla tego trzeba ucznia z samego początku jak najtroskliwiej prowadzić, przyzwyczajając go zawczasu do zachowania taktu w wykonywaniu jakiego dzieła, gdyż to będzie podstawą przyszłego rozwinięcia gry jego porządnej, i uwolnienia go od tych ciężkich zarzutów, którym wielu, i bardzo wielu ulega. — Jeżeli jaka nota w jakim muzykalnym dziele wytrzyma się n. p. przez 2 sekundy: to już pewny wymiar czasu wszystkim innym notom w całym tém dziele zawartém jest nadany. — Jeszcze jaśniej: Jeżeli w jakim taktie nota pół-taktowa trwa 4 sekundy, — to ćwierciowa trwać będzie tylko 2 sekundy, — raz wiązana jedną, a dwa razy wiązana pół sekundy. Ale ten pomiar jakkolwiek dokładny, bez ujęcia go jednak w oznaczone i w jednym ruchu postępujące części byłby niedostateczny i do wykonania trudny, szczególnie w dziełach, w które wchodzi kilka instrumentów; dla zaradzenia więc temu wprowadzono do muzyki takt. — Dwa są rodzaje taktów: prosty i zwrotny, — to jest dwumiarowy i trójmiarowy, ale obydwa dzielą się jeszcze na znaczną liczbę innych. — Takt obrany przez kompozytora

kładzie się na początku *systemu nót*. Największy takt *prosty* czyli *dwumiarowy* jest takt z dwóch pół-nót złożony: oznacza się przez *C* albo  $4$  albo nawet  $\frac{2}{2}$ , pół-nóta w tym takcie jest jedną częścią onego. Drugim taktem prostym jest takt *dwucwerciowy*  $\frac{2}{4}$ , w którym nóta ćwerciowa jest częścią taktu. Takty trójmiarowe są następujące: z trzech pół-nót złożony pisze się tak  $\frac{3}{2}$ , trzy-ćwerciowy pisze się  $\frac{3}{4}$ , i trzy-ósmkowy, który się wyraża  $\frac{3}{8}$ . — Takt się oznacza liniami prostopadłymi przez *system nót* poprowadzonymi, a cały szereg nót pomiędzy temi linijami umieszczony zowie się taktem. Takt się daje rozmaicie — i tak: czteroćwerciowy daje się na 4 części, lecz, jeżeli Tempo jest bardzo prędkie, w ten czas daje się tylko na dwie części i wyraża się przez  $\mathbb{C}$ , co się nazywa w muzyce *alla breve*, takt  $\frac{2}{4}$ ; — jeżeli Tempo jest prędkie, w ten czas daje się tylko na dwie części; jeżeli zaś wolne, to dla ułatwienia podziału można dawać na 4 części. Takt  $\frac{2}{3}$  i  $\frac{3}{4}$  daje się albo na 3 lub na 6 części, stosownie do Tempa i charakteru sztuki. O innych taktach niżej cokolwiek powiemy. Niech się uczeń tymczasem dobrze oswoi z przytoczonymi tu taktami, ponieważ te są podstawą następnych.

albo.

i tak dalej — — — — — to samo.

Z powyższych przykładów pokazuje się jak rozliczne są kombinacje taktów, chociaż jeszcze daleko większa liczba ich zostaje. — Uczeń widzi w przytoczonych tu przykładach, że im mniejszej są wartości nót, tym więcej ich potrzeba na nótę największą w takcie oznaczoną. — Gdyby więc potrzeba było użycia jednocześnie wszystkich gatunków nót w jednym takcie (co się często zdarza w kompozycji na całą orkiestrę, wtedy prędkość onych w miarę wartości musiałaby być wykonaną tak: żeby wszystkie ich działania ani dłużej, ani krócej nad czas oznaczony nie trwały. Jedna lekcja praktyki więcej nierównie znaczy, aniżeli 100 prawideł teoretycznych. — Dla tego upraszam nauczyciela, ażeby w następujących przykładach na jedną rękę napisanych, zechciał z uczniem jak najtroskliwiej pracować w taki sposób, żeby raz nauczyciel liczył części główne taktu a uczeń różne wartości nót wygrywał, — a drugi raz odwrotnie. — Doświadczenie mnie przekonało, że to jest jedyny sposób nauczania się w krótkim czasie wykonywania rozmaitych kombinacji nót w takcie zawartych.

1. Przykład na takt cztero-ćwerciowy. (Liczyć na 4 części. NB. wolno.)

2. Przykład na takt dwu-ćwerciowy (liczyć na 2 części).

3. Przykład na takt z trzech pół-nót złożony (liczyć na 3 części.)

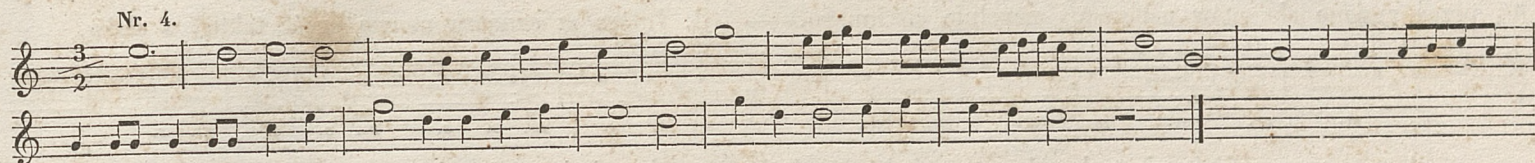
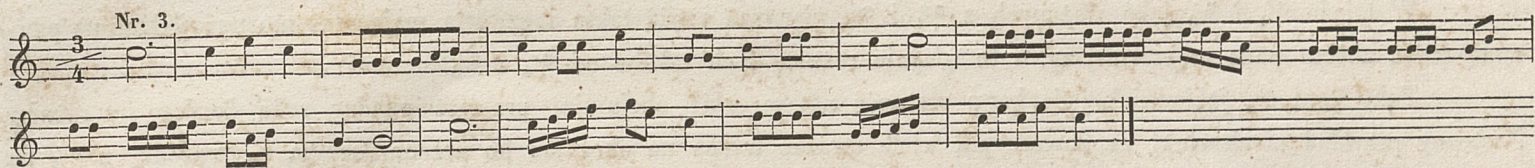
4. Przykład na takt trzy-ćwerciowy (liczyć także na 3).

Skoro uczeń w poprzedzających przykładach przekona nauczyciela, że umie rozoznać prędkość jednych nót od drugich, — można być pewnym, że co do taktu, nie będzie z nim żadnego ambarastu; — gdyż to dowodzi, że ma dobre ucho, pamięć, i czucie: można mu wtedy dać do grania następujące kombinacje.

Nr. 1.

Nr. 2.



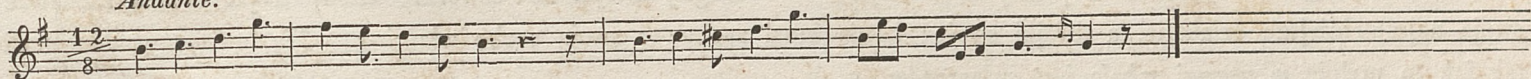


Wszystkie powyższe kombinacje potrzeba, ażeby uczeń jak najakuratniej wygrywał, zaczynając wolno i powtarzając każdy takt kilka razy dla zatrzymania ich w pamięci; — skoro się należycie z nimi oswoi tak dalece: że każdy numer będzie mógł wykonać płynnie tak lewą jak prawą ręką, wtedy można dać uczniowi do grania małe ćwiczenia Czernego pod tytułem „100 Übungsstücke. 139<sup>stes</sup> Werk,“ które porządnie i postępowo napisane, wiele mogą korzyści przynieść uczniowi. Dla dania wyobrażenia uczniom moim o wszystkich taktach dziś używanych, przytaczam tu przykłady onych.

Takt  $\frac{12}{8}$ , który się daje na 4 części i używa się najczęściej w kompozycjach poważnych sentimentalnych.

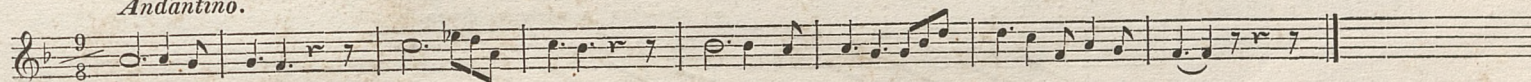
*Andante.*

J. F. Dobrzyński.



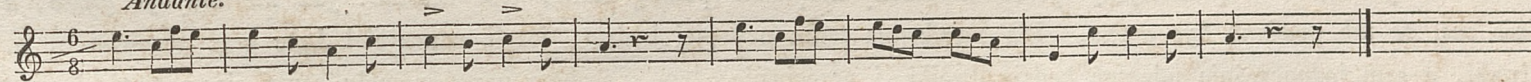
Takt  $\frac{9}{8}$ , który także najczęściej w wolnych *tempach* używany bywa, i daje się albo na 3 części, albo jeżeli tempo jest bardzo wolne, można dawać na 9 dla większego ułatwienia podziału.

*Andantino.*

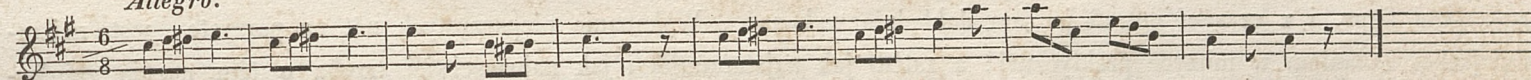


Takt  $\frac{6}{8}$ , który w powolnych *tempach* daje się na 6 części, w prędkich zaś na dwa.

*Andante.*

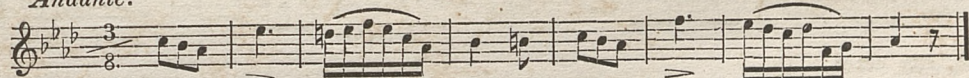


*Allegro.*

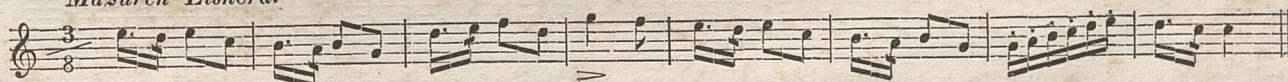


Takt  $\frac{3}{8}$  w kompozycjach powolnych daje się na 3 części, w prędkich zaś, jako to w Walcach, Mazurkach, do których się najczęściej używa, uderza się tylko na pierwszą część taktu.

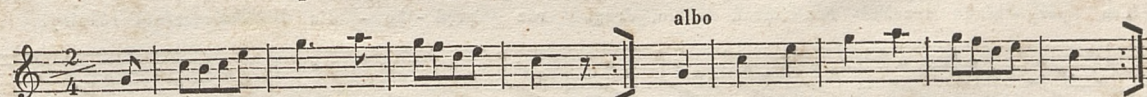
*Andante.*



*Mazurek Elsnera.*



Większa lub mniejsza część taktu niekiedy na początku sztuki umieszczona, nazywa się *odbitą* (der Aufschlag), w metryce *anacrusis*; należy ona do ważności ostatniego taktu jakiego periodu muzycznego, któremu zwykle tyle brakuje, ile na początku ma wartości nota napisana, n. p.

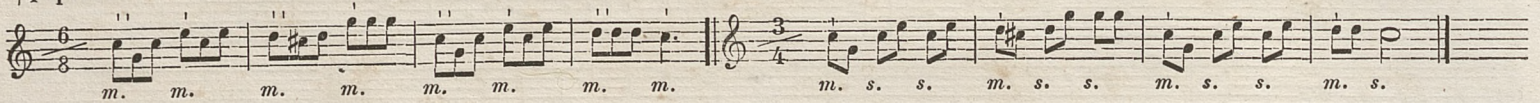


Nadmienić tu wypada, że w każdym takcie jest *mocna* i *słaba* część taktu. Na pierwszą notę każdego taktu przypada czas mocny, na inne zaś mniej więcej słabe; — wytłumaczmy to jaśniej, n. p.: w czteroćwiertniowym takcie przypada na 1 i 3 część taktu czas mocny, na drugą i czwartą słaby; jednakże akcent na pierwszej części taktu jest mocniejszy jak na trzeciej, i to właśnie stanowi różnicę taktu C od  $\frac{2}{4}$ , bo gdyby na trzecią część taktu taki sam mocny czas, jak na pierwszą przypadł, wtedy nie byłby już takt C ale  $\frac{2}{4}$ .

W takcie trzymiarowym n. p.  $\frac{3}{4}$  albo  $\frac{3}{8}$  tylko pierwsza część jest mocna a drugie dwie słabe.

W takcie  $\frac{6}{4}$  i  $\frac{6}{8}$  jako złożonych z  $\frac{3}{4}$  i  $\frac{3}{8}$  pierwsza część taktu i czwarta mają czas mocny; jednak na pierwszej części akcent pada najmocniejszy, i to właśnie różnicę tych taktów od  $\frac{3}{4}$  i  $\frac{3}{8}$  stanowi.

Takt  $\frac{6}{8}$  i  $\frac{3}{4}$  jakkolwiek jednakową ważność nót w sobie obejmują, przecież między sobą bardzo się różnią. Następny przykład niech służy za dowód, jak wiele uważać trzeba na akcenta: bo przenioszsy n. p. melodią z  $\frac{6}{8}$  na  $\frac{3}{4}$  przez zmianę akcentów usłyszemy zupełnie co innego. — NB. Litera *m* oznacza mocną część taktu, *s* słabą.



A zatem oczywiście się pokazuje, że między temi dwoma taktami jest charakterystyczna różnica, bo w pierwszym takcie dwie są mocne, a w drugim jedna tylko mocna, a dwie słabe. Tu właśnie jest chwila sposobna do udzielenia wiadomości uczniowi, jak wielu mylnego są przekonania co do trójek i szóstek, oraz dzielenia onych na dwójki, czwórki. Następujący rozdział dokładnie to objaśni.

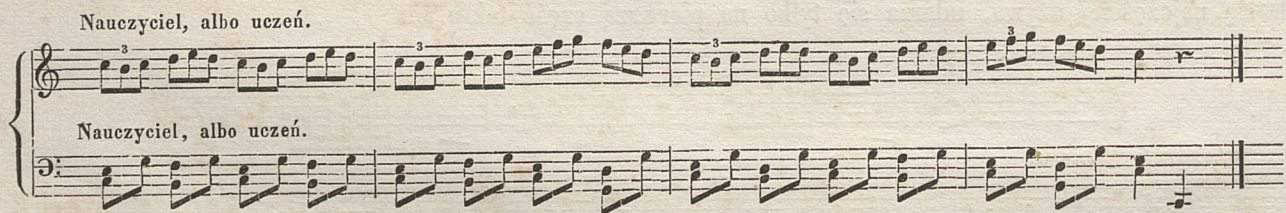
## ROZDZIAŁ X.

### Trójki, szóstki i nóty, które przechodzą miarę taktu.

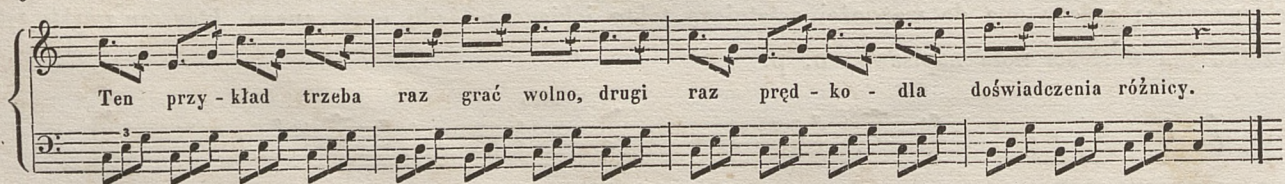
Jeżeli się zdarzy mieć w jednej ręce trójki, a w drugiej dwójki lub czwórki, wtedy trójki muszą zachować swoje najrzetelniejsze działanie, a dwójki swoje; każda musi zachować swoją cechę właściwą. Nie będziemy zatem grali tak jak to mylnie w pewnej szkole jest ogłoszonym, n. p.



Nie masz nic szkodliwszego, jak dać uczniowi błędne, fałszywe o czym wyobrażenie; lepiej jest wcale *nie umieć*, aniżeli *niby umieć*. Poprzedzający sposób oznaczony kropkami (podług mnie), jest właśnie: *jak nie ma być grane, a nie zaś, że tak powinno być grano*. Dla zaradzenia temu najlepiej będzie, jeżeli nauczyciel każe grać uczniowi n. p. trójki, a sam jednocześnie uderzać będzie dwójki, i przeciwnie; tym sposobem uczeń pomału oswoi się z tymi dwoma rodzajami figur, i z czasem potrafi je sam dokładnie wykonać. Wykonanie nieparzystych nót na parzyste, jest najtrudniejszym zadaniem w muzyce praktycznej; a zatem jak najstaranniej i jak najwłaściwiej trzeba o tém ucznia zainformować. Parę przykładów następujących posłużą uczniowi do wprawy w tym rodzaju trudności.



Jeżeli zdarzy się mieć nótę z punktem do podzielenia na trójkę, wtedy nótę po punkcie następująca gra się po ostatniej nótce trójki; zaś w bardzo szybkim tempie przypadnie na ostatnią, n. p.



**Szóstki.** Szóstki tak jak trójki mają swój odrębny, osobny charakter; piszą się razem, i oznaczają się liczbą 6 i łukiem w tym kształcie  $\overset{6}{\frown}$  n. p



Są jednak tacy, którzy szóstki tak wykonywają, jak trójki: jest to bardzo błędne przekonanie. Zdarza się czasem, że kompozytor złączywszy 6 nót razem, chce, ażeby one miały charakter trójek; lecz w ten czas powinien nad każdymi trzema notami położyć liczbę 3, i tym sposobem exekutorowi nie zostawić wątpliwości, n. p.

W każdym zaś innym przypadku *szóstki* muszą się wykonywać podług wzoru w numerze 1 albo 2 przytoczonego. Jeżeli przed notami, pomiędzy nimi, lub po nich znajdują się pauzy jakiegokolwiek wymiaru, wtedy trwanie ich powinno być odpowiednie nótce, której miejsce zastępują. Zdarza się to najwięcej widzieć w passażach z trójek albo szóstek utworzonych. n. p.

Są przypadki, w których stałego prawidła oznaczyć nie można; — chcę tu mówić o notach, które wychodzą z miary taktowej, a na które w dzisiejszych szczególnie kompozycjach często się bardzo natrafia. W takim przypadku kompozytor oznacza liczbami wiele nót zawiera się w figurze, którą zamyślał exekutorowi przedstawić. Wykonanie tego rodzaju passażów jest bardzo trudnym, — oswojenie się z podobnymi wypadkami, wielka wprawa, a nadewszystko dobry *nauczyciel* mogą tylko wpływać na rozwiązanie tych zawikłań muzycznych. Oto są niektóre przykłady.

*Moderato.*

J. F. Dobrzyński.

*Andante.*

*Andante.*

Niezliczone mnóstwo jest jeszcze podobnych przykładów, których dla szczupłości zakresu dziełka, niepodobna przytoczyć. Jakkolwiek ten rodzaj trudności należy do gry wyższej, wszelako nie zaszkodzi, że o tem uczeń teraz się dowie.

Dogodny jest bardzo wynalazek P. *Mäztel* do dawania taktu, który się *Metronomem* zowie. Za pomocą albowiem jego, kompozytorowie mogą komunikować exekutującemu *Tempo*, jakie sobie zamierzali w swoich dziełach oznaczyć. Zwykle na początku jakiej sztuki nad kluczem albo też z boku, umieszczają się noty rozmaitej wartości, a przy nich liczba oznaczająca, jaka ma być prędkość onych; następujący przykład lepiej to objaśni.

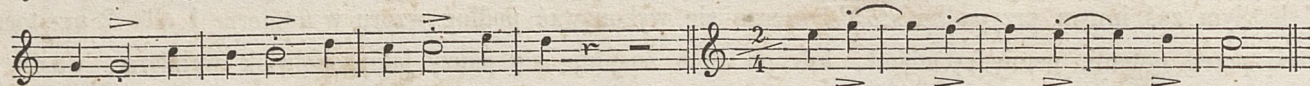
N<sup>o</sup> 1. Vivace ♩ = 120.    N<sup>o</sup> 2. Allegro ♩ = 132.    N<sup>o</sup> 3. Andante ♩ = 112.    N<sup>o</sup> 4. Andantino. ♩ = 88.

W Nr. 1 liczba 120 wskazuje, że prędkość pół-nóty jest taką, jaka jest prędkość uderzenia Metronomu nastawionego na liczbę 120; to samo się dzieje z numerami następnymi stosownie do wartości nót, jak to w powyższych przykładach widzimy.

## ROZDZIAŁ XI.

### Synkopy.

Kiedy na część taktu, która ma czas mocny, przypada krótsza nota, a na drugą część, która ma czas słaby, położona jest nota długa; wtedy akcent z pierwszej przenosi się na drugą, co się nazywa *synkopą* \*), n. p.

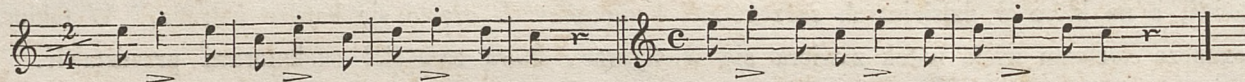


Widzimy w Nr. 2 przykładu, że synkopy mogą być oznaczone przez łączniki. Nie każde jednak związanie łukiem dwóch jednakowych nót oznacza *synkopę*, jak n. p. w następującym przykładzie.

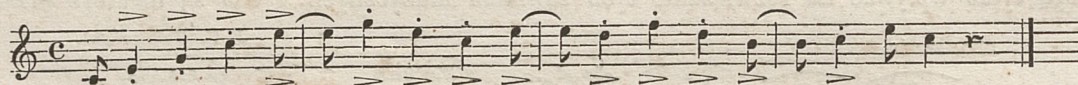


Jest tylko prostym łączeniem, bo tu dwa mocne czasy mało od siebie różne, są z sobą złączone.

Nie tylko na całych częściach taktowych, ale i na ich szczegółowych cząstkach mogą być *synkopy* z takimi własnościami jak i ich całość, n. p.



Mogą być także *synkopy* ciągłe, nieustające, jak w następującym przykładzie.



## ROZDZIAŁ XII.

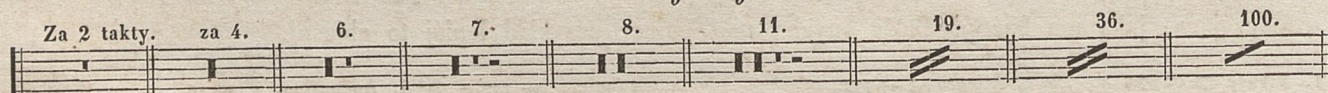
### Skrócenia w muzyce używane.

Skrócenia w pisaniu nót oznaczone bywają albo przez jedną notę, gdy jej prątek po obu stronach jest przekreślony; lub przez kréski w poprzek *systemu nót* położone. Ponieważ jedno przewiązanie nót znaczy ósme, dwa, szesnaste i t. d., przeto większego gatunku nota raz przewiązana, uderza się tyle razy, ile ma w sobie ósemek, dwa razy przewiązana tyle razy ile ma w sobie szesnastek i t. d. Kréski w poprzek *systemu nót* idące, oznaczają, że cały poprzedzający not szereg jeszcze raz grać należy. Jeżeli zaś taż kréska położona będzie przez cały takt, wtedy poprzedzający takt jeszcze raz tak samo odegranym być musi; n. p.



To samo i z pauzami się dzieje. Jeżeli pauza przechodzi wartość całej nót, wtedy używa się osobnych do tego znaków; i tak znak | dotykając dwóch linii wzdłuż *systemu nót*, oznacza 2 takty, trzech linii 4 takty. Jeżeli by zaś wypadło daleko znacniejszą liczbę taktów pauzować; wtenczas piszą się kréski w poprzek *systemu nót* a nad niemi stosowna liczba, wiele ma być taktów odpauzowanych. Takie jednak pauzy najczęściej są używane w dziełach z kilku lub kilkunastu instrumentów złożonych.

#### Przykłady.

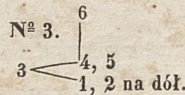
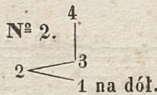
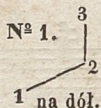


\*) *Synkope* wyraz grecki znaczy rozcięcie od *synkopto*, rozcinać. Właściwie więc nót, o których tylko co powiedzieliśmy, nazywają się *Synkopy*, bo rozcinają, albo raczej osłabiają stosunki taktowe; użycie tego sposobu w właściwym miejscu, silnie sprawia wrażenie.

## ROZDZIAŁ XIII.

### o dawaniu taktu.

Takt może się uzmysłowić pochylaniem ręki w tę lub ową stronę, co się dawaniem taktu nazywa. W taktach  $\text{C}$  alla breve, lub  $\frac{2}{4}$  uderza się na raz ręką na dół, na dwa do góry. W taktach zwrotnych, czyli *trzy-miarowych*, uderza się na raz: ręką na dół; na dwa: ręką wzmieszoną cokolwiek ku lewej stronie, a na trzy: do góry; obacz figurę Nr. 1. W takcie złożonym, mianowicie *czterocwiciowym*  $\frac{4}{4}$  i u  $\frac{12}{8}$ , uderza się na raz: ręką na dół, na dwa: cokolwiek ku lewej stronie, na trzy: w tym samym kierunku ku prawej stronie; a na cztery: do góry, obacz figurę Nr. 2; w  $\frac{6}{8}$  daje się na raz i dwa: na dół; na trzy: cokolwiek ku lewej stronie; na cztery i pięć: ku prawej, a na sześć: do góry, ale to tylko w wolnym *tempie*; Nr. 3. W prędkim zaś, daje się takt jak u  $\frac{2}{4}$ , to jest na dwa,  $\frac{3}{8}$  albo jak  $\frac{3}{4}$ , albo na jedno uderzenie. Następujące figury lepiej to objaśnia.



## ROZDZIAŁ XIV.

### o znakach informacyjnych.

Gdy jaki oddział utworu muzycznego ma się powtórzyć, wtedy piszą znaki częściowe przez system-nót przechodzące, dla oznaczenia, że poprzedzającą i następującą część trzeba powtórzyć, jak n. p. Jeżeli tylko jedna część ma być powtórzoną, natenczas kręski przy tym znaku będące, z tej się strony kładą, z której powtórzenie ma być uskutecznione, n. p. Jeżeli tylko mają być oznaczone części jakiego peryodu muzycznego bez powtórzenia onego, wtenczas kładą się znaki w kształcie takim ; znak lub albo jeszcze taki  $\S$  oznacza, że trzeba zacząć od podobnego znaku, który poprzednio już wyżej był położony. Czasem też i wyraźnie piszą kompozytorowie *dal segno* (wymawia się *senio*), co znaczy po polsku *od znaku*. Jeżeli przy końcu jakiej części jest łuk nad notami z napisem

co znaczy *prima volta*, pierwszą razą, *seconda volta*, drugą razą: wtedy za pierwszą razą gra się to, co jest oznaczone przez 1<sup>ma</sup>, a za drugą opuszcza się 1<sup>szą</sup> i gra się to, co jest pod 2<sup>gą</sup>.

Dla ułatwienia czytania nót, tam szczególnie, gdzie są nóty dodane albo bardzo wysokie, albo bardzo niskie, używa się znaku takiego 8<sup>va</sup>....., który położony nad notami oznacza, że mają być grane o całą oktawę wyżej; pod notami zaś oktawę niżej, i to póty służy, póki nie nastąpi ostrzeżenie przez wyraz włoski *loco*, co znaczy, że odtąd trzeba grać na miejscu. Lecz jeżeli do powyższego znaku 8<sup>va</sup>..... doda się przyimek włoski *con*, wtedy trzeba grać oktawami jednocześnie. Następnne przykłady wyraźniej to przedstawia.

## ROZDZIAŁ XV.

### o ułożeniu palców w ogólności\*) czyli palcowaniu.

Celem ułożenia palców tak na Forte-Pianie jako też i na wielu innych instrumentach, jest ułatwienie trudności mechanizmu i uczynienie go ile możności zrozumiałem, dobitnem. Muzyka tegoczesna przedstawia nam co chwila nowe

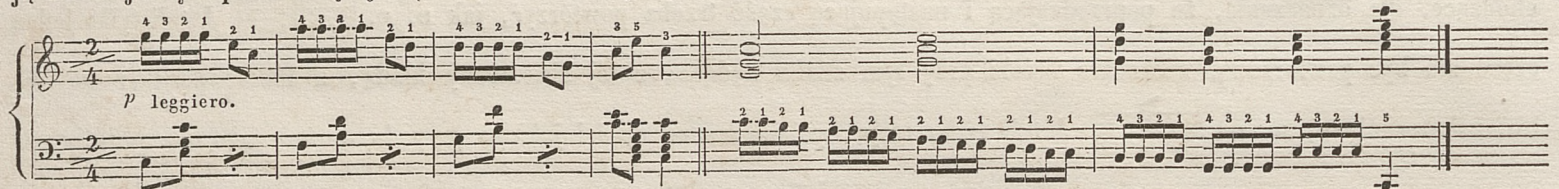
\*) Francuzi nazywają *doigter*, Niemcy *Fingersatz*, a my mógłibyśmy nazwać *palcowanie*. Przynajmniej to nazwanie może być usprawiedliwione *pochodzeniem*, i odtąd w dziełku mojem będę używał tego wyrażenia. Nie jestem ja przyjacielem tworzenia nowych wyrazów, szczególnie takich, które niczem usprawiedliwić się nie dadzą, n. p. *poprzedniki*, *posuwniki*, jak to jest *w pewnej szkole*, lecz utworzyć wyraz, któryby przez każdego był zrozumianym, któryby miał przeciw jaką taką zasadę, zdaje mi się, że to nie jest wielkim grzechem, — jeżeli źle nazwał, przepraszam szanownych grammatyków, — uczyniłem to jednak bez zarozumiałości, bez tego nieszczęśliwego przekonania, że to, co ja zrobię, jest *nietykalnem*, *wieszczem*, jest nawet *świętym*. — Jest takich nie mało.

prawie nieprzewidziane figury, grupy muzyczne, którym stałego prawidła palcowania trudno naznaczyć, którym nakoniec nie można naznaczyć pewnych granic, przez wzgląd na niewyczerpane kombinacje, którym też muzyka podlega. — Jednak można przynajmniej niektóre zasadnicze prawidła przepisać dla nadania palcom więcej łatwości, w celu pokonywania jakieś to już wyżej powiedzieli, rozmaitego rodzaju mechanizmu. Nim jednak do tego przystąpimy, odsyłam ucznia do części praktycznej pod rozdziałem o *gammach*, aby się w nich dostatecznie ukształcił, gdyż gammy są podstawą we wszystkich nawet instrumentach całego mechanizmu. A skoro się z nimi dobrze oswoi, niech się wróci do następujących prawideł. Nie jesteśmy już w tych czasach, gdzie *najsurowiej* zabraniano użycia wielkiego i piątego palca po czarnych klawiszach, nie potrzeba jednak nadużywać tego palcowania i zastosowywać go bez powodu.

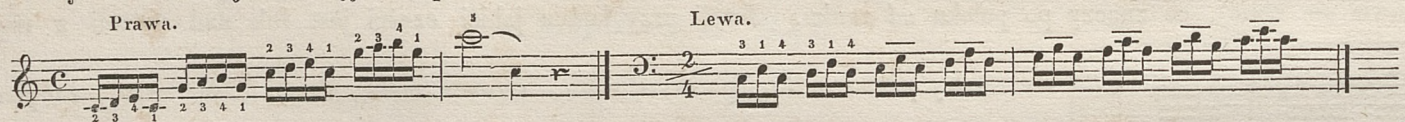
Niektóre miejsca i tony, w których jest wiele krzyżyków albo bemolów przy kluczu, pozwalają użycia wielkiego i piątego palca po czarnych klawiszach, n. p.



Jeżeli się zdarzy widzieć jedną i też samą notę kilka razy powtórzoną, a kompozytor wyraźnie nie oznaczył, że ją trzeba jednym palcem wybijać (co się czasem używa), wtedy potrzeba odmieniać palce dla akuratego oddania oniej, n. p.

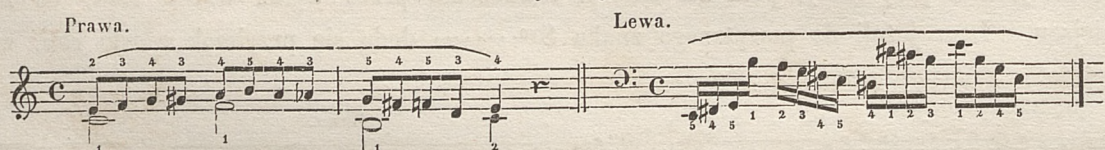


Jeżeli się figura jaka ma powtórzyć w różnych miejscach klawiatury, powtarza się także to samo palcowanie, celem otrzymania równej exekucyj, n. p.



W niektórych przypadkach, gdzie sama potrzeba zdaje się to przepisywać, a szczególnie w kompozycji kilkogłosowej przekłada się palec 3, prawej ręki przez 4, a 4 przez 5, idąc do góry; schodząc zaś na dół, 5 pokłada się pod 4, 4 pod 3 i t. d.; w lewej ręce działa się to odwrotnie.

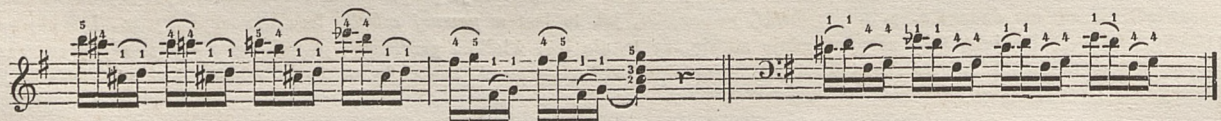
#### Przykłady.



Kiedy nota jedna od drugiej jest znacznie odległą, a kompozytor wymaga gry zwięzłej, wtenczas używa się zamiany palców, która na tém zależy, ażeby nie dało się słyszeć ani żadne uderzenie klawisza, ani żadnej przerwy między jednym a drugim tonem. Następujący przykład lepiej to objaśni.



W niektórych passażach płynnych, zsuwa się jednym palcem z klawisza na klawisz, ale to tylko z czarnego na biały, dla nadania tonom więcej zwięzłości.



Co do palcowania gamm, które przechodzą zakres oktawy, i wracając nie dojdą do toniki, czyli pierwszego tonu gammy, ale ciągle skutecznie będą ten postęp tak, że przez to utworzą się niejako figury muzyczne, wtenczas trzeba użyć następującego palcowania.



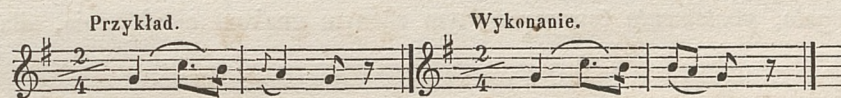
Lecz to palcowanie służy tylko do gammy z tonu C; do innych gamm w tym rodzaju trzeba innego układu, czego czytanie rozmaitych ćwiczeń i kompozycji nauczą. Co do palcowania nót podwójnych, jako to: tercyl, sext, octav, akordów, arpeggiów, to się wszystko znajduje w części praktycznej. Nakoniec niepodobna na wszystko przepisać reguł. Doświadczenie, wielka wprawa, i czytanie dzieł znakomych artystów dopełnią tego, czego tu jeszcze brakuje. Ja miałem sobie za obowiązek wskazać ważniejsze wypadki w sztuce grania na Fortepianie.

## R O Z D Z I A Ł X V I.

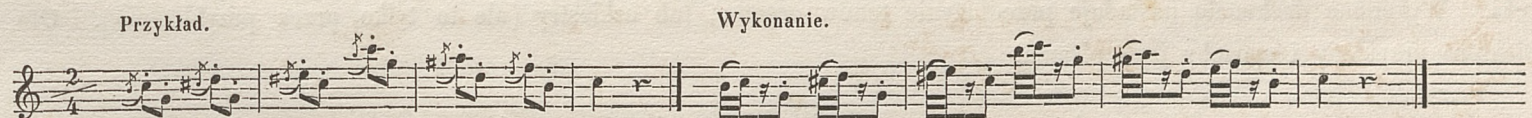
### O małych nótkach, czyli nótkach nadających myślom więcej wdzięku (Notes d'agrement).

Takie mają nazwania pewne nótki bądź pojedyncze, bądź grupowane, które figurują w melodii jako ozdoby przydane, a które nie nadwierżają wartości noty, przy której zostają. Piszą się drobnym charakterem dla odróżnienia ich od nót głównych. Prędkość ich jest stosowną do przyjętego tempa.

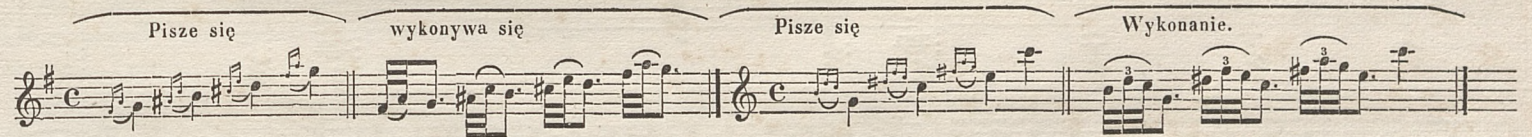
Nótka wdzięku są długie lub krótkie. Długie nazywają się *Appogiatura*, z włoskiego *appoggiare* (wspierać, przyciskać), ponieważ ona wspiera niejako nótę następującą, która jest przedostatnią całego frazesu. Jój trwanie równa się połowie tej noty, przy której zostaje.



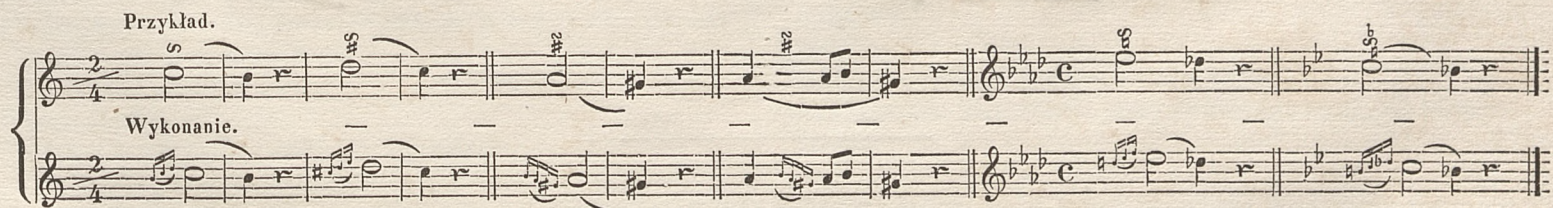
Jeżeli zaś są krótkie, wtenczas prątki przecinają się ukośnie cienką kręseczką, a prędkość ich jest tak znaczną, że trwanie onych zaledwie czuć można.



Są jeszcze oprócz tego nótka *wdzięku*, które się z dwóch, trzech, i więcej nót małych składają, i nazywają się *grupetti*, z włoskiego, niby małe grupy oznaczają, n. p.



*Grupetto*, złożony z trzech nót, oznacza się czasem przez znak skrócony taki  $\infty$ , jeżeli postęp jest do góry, a w ten sposób  $\infty$ , jeżeli na dół. Czasami się piszą pod nimi krzyżyki, bemole, lub zwroty, stosownie jak kompozytor uczuje potrzebę, n. p.  $\infty$   $\flat$   $\sharp$ .



O mordente i trillu znajduje się w części praktycznej.

## ROZDZIAŁ XVII.

## ⊕ rozmaitym sposobie uderzania klawiszów, i o znakach, które go przedstawiają.

Ile jest cieniowań w uczuciu muzycznym, tyle jest sposobów oddania onych. Jednak te rozliczne modyfikacje dadzą się podzielić na pięć głównych, z kąd różne inne powstają. Przedstawiają się następującym sposobem.

Wykonanie Nr. 1 zależy na tém, ażeby nóty były grane jak najprostszym sposobem, to jest: ani zwięzłe, ani odrywając palców od klawiszów.

Nr. 2 wymaga lekkości i wybitności miękkiej.

W Nr. 3 *staccato* jest daleko wyrazistsze i bardziej odrywane; używa się go najczęściej, kiedy gra ma być silna, śmiała, szczególnie w akordach wielki efekt sprawia. Ten rodzaj wykonywa się podnosząc rękę po każdej nocie, lub akordzie, attakując klawisze mocno i elastycznie.

Nr. 4 przedstawia grę zwięzłą łączącą; nóty, które składają frazes muzyczny, powinny być wykonane jednym ciągiem, bez żadnej przerwy pomiędzy tonami.

Nr. 5 używany bywa szczególnie w peryodach śpiewnych; najlepiej oddanem być może przez lekkie akcentowanie każdej nocy. Nadaje on frazie muzycznej *expressyą* przenikającą, która się otrzymuje przez ociążanie palców na klawiszach, bez uderzenia jednak silnego, i zachowując między nótami zaledwie dosłyszany przedział. Często wyrazy włoskie *leggiero*, *staccato*, *legato*, *portamento* towarzyszą tym różnym znakom cieniowania, dla nadania większej precyzji wykonaniu.

## Tremolo.

*Tremolo* wyraz włoski pochodzi od *tremare* (drżać), użyte bywa rozmaicie, a wymaga wielkiej siły i giętkości ręki. Wykonane doskonale naśladuje przedłużenie tonów organu, lub orkiestry (ale to tylko przez przybliżenie). Oto niektóre przykłady i sposoby jego pisania.



## O wyrazach expressyjnych, oraz o ich skröceniach w muzyce używanych.

Muzyka nietylko kombinuje tony i takt, ale także i siłę tonów, to jest: z większą albo mniejszą mocą onych działa na organ słuchacza. Dla oznaczenia wszystkich stopni siły tonów, używa się następujących wyrażen, które podzielam porządkiem ich stopni od najsłabszego do najmocniejszego.

<i>p. p.</i> (Pianissimo) . . . . .	bardzo cicho.
<i>s. v.</i> (Satto voce) . . . . .	głosem przytłumionym.
<i>p.</i> (Piano) . . . . .	cicho.
<i>m. p.</i> (Mezzo piano) . . . . .	pół-cicho.
<i>m. v.</i> Mezza voce) . . . . .	pół-głosem.
<i>m. f.</i> (Mezza forte) . . . . .	pół-mocno.
<i>f.</i> (Forte) . . . . .	mocno.
<i>f. f.</i> (Fortissimo) . . . . .	najmocniej.

Kładą czasami *p. p. p.* dla oznaczenia największej słabości, a *f. f. f.* największej siły tonów.

Ton mocny, po którym następuje słaby, oznacza się przez *f. p.* (Forte piano), a przeciwnie przez *p. f.* (Piano forte).

Jeżeli forte ściąga się tylko do jednej nóty, piszą *s. f.* (sforzando).

Zwiększanie się stopniowe siły znacznej liczby tonów po sobie idących, oznacza się przez znak  $\Leftarrow$ ; w przeciwnym zaś wypadku przez znak odwrotny  $\Rightarrow$ . Znak złożony z dwóch poprzedzających  $\Leftarrow \Rightarrow$  wyraża następstwo dwóch efektów poprzedzających.

Ważność tych znaków służy tylko do tych miejsc w których są oznaczone.

Jeżeli zwiększenie się, albo z mniejszenie siły ściąga się do dłuższych frazesów muzycznych, w ten czas piszą się wyrazy włoskie *crescendo* (coraz mocniej), *decrescendo* (coraz słabiej), albo *diminuendo*, co to samo prawie znaczy.

*Rinforzando*, jest to wzmocnienie gwałtowne, z przyczyny krótkiej jego trwałości.

Jeżeli kompozytor chce jedną nutę tylko podnieść cokolwiek, w ten czas używa znaku takiego  $\wedge$  który się kładzie nad nutą, a który wskazuje w ogólności niższy stopień siły od *rinforzando*.

Jeżeli jedna nuta ma być ciężko akcentowaną, kładzie się nad nią znak taki  $\text{—}$ .

Wyraz *tenuto* albo w skröceniu (ten.) używamy do wytrzymania cokolwiek dłuższego nuty, albo akordu; przedstawiany bywa przez znak taki  $\text{—}$ , prawie wszyscy kompozytorowie tegocześni używają go w swoich dziełach.

Wyraz skröcony *ped* (pedale), oznacza użycie pedału tak zwanego wielki. Znak  $\times$  uwiadamia że pedał trzeba puścić, oprócz tego jeżeli będzie oznaczono przez wyrazy włoskie *una corda*, to się znaczy że trzeba przycisnąć drugi pedał, za pomocą którego klawiatura przesuwana się cokolwiek w stronę prawą, a pałeczki w ten czas uderzają w jedną tylko stronę.

Mylne jest zdanie wielu, że pedał wielki służy tylko do hałaśliwej muzyki. Owszem, połączony z drugim pedałem sprawia przedziwny efekt w arpeggiach, akordach, lub jakich innych figurach muzycznych, chociaż kompozytor wymaga gry spokojnej, cichej, a czasami nawet najdelikatniejszej. Wszelako tam tylko obudwóch pedałów używać potrzeba, gdzie je sam autor oznacza. Inaczej bowiem sprawi efekt przeciwny.

## Zbiór wyrazów włoskich do oznaczenia postępu czasu i deklamacyi muzycznej służyących \*).

### Wyrazy oznaczające postęp czasu.

*Largo*, szeroko, z rozciąglým wymiarem, oznacza ruch czasu najpowolniejszy.

*Larghetto*, (wyraz zdrobn.) cokolwiek mniej rozciągló.

*Grave*, ciężko, poważnie.

*Adagio*, powoli (prawie to samo co *doucement*).

*Lento*, powoli, odpowiednie prawie wyrazowi *Adagio*.

*Andante*, (z różnemi bywa przysłówkami) idąc, zwolna postępując cokolwiek prędzej jak *Adagio*.

*Andantino*, (wyraz zdrobn.) miernie powoli (jedni za prędsze, drudzy za powolniejsze od *Andante* poczytują).

*Allegretto*, cokolwiek z żywością, lecz bez pośpiechu (niby małe *Allegro*).

*Moderato*, umiarkowanie.

*Allegro*, wesolo, żwawo, żywo (z wielu przysłówkami).

*Vivace*, żywo, żwawo, zarówno oznacza postęp czasu, jak i żywość, życie w wykonaniu gry.

*Vivacissimo*, jak najżywiej.

*Presto*, prędko, śpiesznie.

*Prestissimo*, jak najśpieszniej, jak najprędzej.

Aby ruch przez powyższe wyrazy powiększyć lub pomniejszyć, kładą przy nich różne przysłówki i przymiotniki, np.

*Agitato*, miotany, wzrószone, ogniste czyni wykonanie np. *Allegro a.*

*Assai*, bardzo np. *Allegro a; piano a.* bardzo cicho.

*Brillante*, świetnie np. *Allegro b.* oznacza świetne, okazałe, żywe wykonanie.

*Brio*, blask, *con b. briso*, prawie to samo co *vivace*, żywo.

*Cantabile*, śpiewając; ruch powolny oznacza: przy osobnych okresach, znaczy szczególniejsze odznaczenie śpiewnego miejsca.

*Celere*, prędko, szybki.

*Comodo*, wygodny, bez pośpiechu; np. *Allegro c.* oznacza, nie zbyt szybkie *Allegro; a suo comodo*, dowolnie, według dogodności, prawie to samo co: *a suo arbitrio*.

*Dolente*, *con dolore*, *con duolo*, *doloroso*, boleśnie, wyrazy bólu, cierpienia.

*Fuoco*, *con f.*, z ogniem.

*Furioso*, *con furia*, szalenie, z wielkim zapalem.

*Insensibilmente*, nieznacznie, służy do przyspieszenia, lub zwolnienia gry.

\*) Zbiór tych wyrazów wyciągnięty jest z szacownej szkoły P. Jana Nowińskiego F. i N. W. M. P. p. S. T. — Sądzę że nie obrażę szanownego Autora, jeżeli to, co jest tak trafnie na język polski wytłumaczonym, w dziełku niniejszym dla wiadomości uczniów moich powtórzę.

*Maestoso*, majestatyczny, okazały, wspaniały, ze słowem postęp wyrażającym, oznacza powolny pochód, i wymaga szlachetnego i okazałego wykonania.

*Meno*, mniej.

*Mesto*, smutny, oznacza ruch wolniejszy.

*Molto*, bardzo.

*Mosso*, żywy, np. *Allegro m.* żywiej jak same *Allegro, più mosso*, prędkiej.

*Non*, nie np. *n. troppo* nie bardzo.

*Più*, więcej, bardziej.

*Poco*, trochę, *a poco a poco*, po trochu, zwolna.

*Quasi*, jak, prawie jak.

*Semper*, zawsze.

*Senza*, bez np. *s. tempo*, bez taktu.

*Spirito, con s. spiritoso*, z duszą, oznacza wykonanie ożywione, pełne zapału.

*Troppo* bardzo.

*Un poco* cokolwiek.

#### Charakterystyczne oznaczenie ruchu całym utworom służące.

*Alla Placca*, w ruchu tańca Polskiego umiarkowane, spokojne *Allegretto*.

*Tempo di Minuetto*, w postępie *Menuetu*, w powolnym ruchu.

*Tempo di Valce*, w postępie *Walca*, żywo.

*Tempo di Marcia*, mierny ruch Marsza wojskowego, spokojne *Allegro*.

*Pastorale*, po pastersku, spokojne *Allegretto*.

#### Rozumieć jeszcze potrzeba wyrazy.

*Allemande*, właściwie, dawny taniec niemiecki.

*Balatta*, Balada, jest to jak w poezji, romantyczne malowanie jakiego wydarzenia liryczną mową.

*Barcarola*, śpiew przewoźników (goudolierów) Weneckich.

*Bolero* i *Fandango*, Hiszpańskie narodowe tańce, przy których śpiewają uderzając pewnym gatunkiem grzechotek (*castagnette*).

*Cantilene*, piosenka, lub myśl jaka śpiewna.

*Capriccio*, dziwactwo, dziwaczna fantazyja, kaprys; jest to utwór jeszcze bardziej od form z pewnym nieładem, dziwaczeniem, odstępujący, jak *Fantazyja*; nazywają także te ćwiczenia *Capriccio*, w które autor nagromadził rozmaitych trudności, niby z przywidzenia, a właściwie dla nauki grającego.

*Concerto* od słowa *concertare*, ubiegać się, oznacza zapasy, ubieganie się muzyczne. Ten wyraz w dwojakim biorą znaczeniu, rozumiejąc przez niego publiczne wykonanie kilku dzieł zwykle z orkiestrą, i pojedyncze odegranie Solo, na jakim instrumencie. Francuzi w pierwszym względzie nazywają *Concert*, w drugim zaś *un Concerto*. *Concertino* koncertik.

*Divertimento*, zabawa, jest to utwór muzyczny, skromny, bez pretensyi, w lekkim stylu i łatwy do wykonania.

*Fantasia*, jest dzieło, w którym poeta muzyczny swobodniejszy polot swej wyobraźni dozwala, nie trzymając się ściśle form przyjętych.

*Finale*, oddział kończący dzieło jakie np. w *Sonacie*, *Symfonii*, zakończenie aktu w operze.

*Fuga* jest kilka-głosowa kompozycja, w której naprzód samo tema, główną osnowę stanowiące, występuje, a po niem też melodia w rozmaity sposób inne głosy, każdy z osobna powtarzają, tak że jeden przed drugim uciekać się zdaje. Najznakomitszym w tym rodzaju kompozytą, jest Jan Sebas. Bach. (ur. 1685), obecnie *Bertini* rozłożył na 4 ręce te arcy-dzieła geniuszu i sztuki.

*Giga*, dziś rzadko używana melodia do tańca, w takcie sześć ósmych; niekiedy i obszerniej rozprawdzona np. u *Herca*, *Schumanna*.

*Introduzione*, wstęp do jakiego dzieła.

*Minuetto* Menuet, dawny taniec w powolnym ruchu.

*Marcia* Marsz.

*Motivo*, tema, myśl jaka muzyczna.

*Notturmo*, (*Scenata*) przeznaczone do wykonania w cichości nocej.

*Pot-pouri*, (czytaj *popuri*), lub *Quodlibet*, skład dzieła, z rozmaitych kawałków różnych autorów w jedną całość zręcznie powiązanego.

*Preludio*, *Praeludium*, przegrywka improwizowana lub ułożona, poprzedzająca zaczęcie jakiej sztuki.

*Preghiera*, prośba, modlitwa.

*Rapsodie*, rapsodyja, część, lub księga z poematów *Homera*, znaczy także ramotę, liche dzieło; tu zaś pospolicie utwór lirycznej treści, jak ustęp czegoś większego, lub jako dzieło drobniejsze, swobodniej napisane, do którego autor nie zbyt wielką przywiązuje cenę.

*Reverie*, marzenie, dumanie, urojenie, dzieło lirycznej treści.

*Ricordanza*, wspomnienie, jest utwór, w którym różne okazują się temata już znane.

*Romanza*, śpiew w kształcie pieśni, niekiedy i na szczególne instrumenta pisany.

*Rondo*, wyraz z francuzkiego wzięty, znaczy dzieło, w którym główne tema powtarza się kilka razy. *Rondino*, wyraz zdrobniały.

*Scherzo*, (skierco), żart, ten rodzaj sztuki wymaga żywego wykonania.

*Siciliana*, pieśń pasterska w Sycylii w wyraźnie odznaczonym rytmie.

*Sinfonia*, dzieło muzyczne poważnej zwykle treści, składające się z trzech i więcej oddziałów na całą orkiestrę.

*Sonata* jest kompozycyja na jeden instrument, lub z towarzyszeniem drugiego, poważnej treści, składająca się jak i *Sinfonia*, z trzech lub więcej oddzielnych części. Tak znane *Duetta*, *Tria*, *Kwarteta* i t. d. zwykle są w formie *Sonaty*.

*Tema*, melodia, śpiew, lub myśl jaka, która służy za osnowę do *Fugi*, *lo Waryacyi* i t. p.

*Toccata*, to imię dawano dawniej dziełu, ułożonemu w sposobie obszernego *preludium*, dziś w rzadkim jest używaniu.

*Uwertura* z franc. *Ouverture*, od *Włochów* i *Symfonią* zwana, służy do otwarcia opery lub dramatu i t. p.

*Variacioni* są kompozycyją, składającą się z kilku odmian przerobionego tematu.

Dokładniejsza wiadomość o tych wszystkich dziełach, do nauki kompozycyi należy.

#### Wyrazy w szczególnych miejscach w środku sztuki, postęp czasu zmieniające.

*Accelerando*, śpiesząc coraz prędkiej.

*Ad libitum* lub *a piacere*, dowolnie, tak co do wyrażenia, jak i postępu.

*A rigore*, z ścisłym zachowaniem taktu; *senza r.* lub *a piacere*, lub *senza tempo*, bez zachowania taktu.

*Alla stretta*, zob. *stretta*.

*Doppio*, podwójny, np. *doppio movimento* lub *tempo*, w podwójnym postępie, jeszcze raz tak prędko, jak to, co poprzedzało.

*Fretta*, pośpiech, *più* lub *conf.* w pośpiechu, coraz prędkiej.

*Gradazione*, stopniowanie, *con g.* oznacza stopniowe zwiększenie lub osłabienie tonu i zwolnienie postępu czasu.

*Imparientemente*, niecierpliwie, żywo.

*Impeto*, gwałtowność, *con i. impetuosamente*, popędliwie, gwałtownie.

*Istesso*, ten sam, *l'istesso tempo*, ten sam postęp czasu.

*Lentando*, zwalniając.

*Meno vivo*, z mniejszą żywością.

*Morendo*, umileczając, także *calando*, *perdendosi*, *scemando*, *mancan-*

*do*, *smorzando*, oznaczają nikiwienie mocy tonu, a niekiedy i zwolnienie.

*Precipitoso*, ruch przyspieszony.

*Rallentando*, *ritardando*, *slentando*, zwalniając, opóźniając postęp czasu, coraz to wolniej.

*Ritenuto*, z przetrzymaniem, przeciągle. Zwalnianie i przyspieszanie w graniu, jest dziś bardzo w używaniu. W swoim miejscu, nie jest bez skutku. Nie trzeba tylko przesadzać, bo przesada jak wszędzie, tak i w muzyce, nie zrobi potrzebnego wrażenia.

*Stinguendo* lub *estinguendo*, gasnąc, nikiąc.

*Strascinando* lub *trascinando*, wlekąc jak *rallen*.

*Stretta*, pośpiech, *stretto*, *più stretto*, zwłaszcza przy końcu sztuki, oznacza ruch przyspieszony, coraz to prędkiej.

*Stringendo*, oznacza stopniowe przyspieszenie.

*Rubato*, kradziono, jest to rodzaj gry, gdy jednym częścią taktowym coś się z ich długości ujmuje, a drugim przyczynia, zwłaszcza gdy lewa towarzysząca taktu przestrzega; tu szczególnie strzedz się potrzeba przesady.

*Sempre più mosso*, *più presto*, coraz to prędkiej, żywiej, śpieszniej. *Stinguendo* (jak wyżej).

**Wyrazy oznaczające charakter dzieła, tak na początku jak i na szczególnych miejscach umieszczane.**

*Adirato*, rozgniewany.

*Affabile*, przyjaźnie, mile.

*Affetto*, uczucie, *con a. affetuoso*, *affetuosamente*, z wyrazem żywego uczucia.

*Afflizione*, (con) ze smutkiem *z. dolente*.

*Agilita*, (con) z lekkością, z winnością.

*All' improvviso*, niespodzianie, raptem.

*Amabile*, mile np. *Andante a.*

*Amarezza* (con), z goryczą.

*Anima*, dusza, *con a. animato*, ożywiony.

*Animo*, duch, odwaga, *animoso*, odważnie, śmiało.

*Appassionato*, *con passione*, *passionato*, namiętny, więcej jak *affetuoso*.

*Ardito*, śmiały, odważny.

*Bizzaro*, dziwaczny.

*Bravura*, waleczność, *con b.* ze śmiałym, świetnym, pokonywającym wszystko wyrazem.

*Brillante*, świetnie, okazałe.

*Bruscamente*, z franc. *brusquement*, nagle, porywczo.

*Calmato*, *con calma*, spokojnie.

*Cantabile*, śpiewająco.

*Consolante*, pocieszająco.

*Delicato*, *delicatamente*, delikatnie, miękko, wytwornie.

*Dolce*, słodko, łagodnie, *con dolcezza*, ze słodyczą.

*Espressivo*, *con espressione*, z wyrażeniem, z grą pełną wyrazu i uczucia.

*Fantasticamente*, fantastycznie, dziwacznie.

*Feroce*, *ferocemente*, dziko, surowo.

*Fiero*, *fieramente*, dumnie.

*Flebile*, *flebilmente*, płacząco, to samo prawie co *lagrimoso*.

*Freddamente*, oziębłe.

*Funebre*, np. *Marcia f.* Marsz pogrzebowy.

*Fuoco*, *con f. fuocosu*, ognisto.

*Furioso*, szalony.

*Furore con f.* z wściekłością, zajadłością, z szaleństwem.

*Giocosu*, wesoły, żartobliwy, zabawny.

*Giustamente*, stósownie, przyzwoicie.

*Grazia*, wdzięk, *con g.*, *grazioso*, wdzięcznie, powabnie.

*Gustoso*, *con gusto*, ze smakiem.

*Jubiloso*, radośnie, wesoło, wykrzykując, wyśpiewując.

*Innocente*, niewinnie.

*Impaziente*, *impazientemente*, niecierpliwie.

*Impeto*, *con i.*, *impetuoso*, z gwałtownością, popędliwością.

*Indifferenza*, obojętność, znaczy lekkie, mało akcentowane wykonanie.

*Inquietto*, niespokojny.

*Intrepidamente*, nieustraszenie, znaczy śmiały wyraz gry.

*Irresoluto*, wahający się, niezdecydowany.

*Lagrimoso*, płaczący, wyraz smutku.

*Lamentabile*, uskarżając się prawie, to samo co *lagrimoso*.

*Languido*, *languendo*, omdlewający, tęskniący.

*Leggiere*, *leggermente*, lekko, delikatnie.

*Lusingando*, pochlebnie, oznacza lekkie dotknięcie tonów.

*Luttuosamente*, smutnie, malowanie bólu w smutku pogrążonego serca.

*Marcato*, *ben m.* z szczególnym odznaczeniem każdej noty.

*Mesto*, smutny, znaczy także i powolny postęp czasu.

*Misterioso*, tajemniczy, tony niejako zasłaniający.

*Mollemente*, miękko rozkosznie.

*Negligente*, niedbały, oznacza pewne pozorne zaniedbanie w wykonaniu.

*Parlante*, mówiący, miejsce tym wyrazem oznaczone, wymaga tonów z wyrazistością i mocą uderzonych — w muzyce wokalne wymawianie raczej znaczy niż śpiewanie.

*Patetico*, *pateticamente*, patetycznie, wzruszająco.

*Pesante* lub *pesantemente*, ociężałe.

*Piacevole*, przyjemny, miły.

*Piangevolmente*, uskarżająco się, *piangendo*, jęcząc, utyskując, żaląc się.

*Pietoso*, wyraz wzruszenia.

*Pomposo*, okazały, szumny.

*Precisione*, *con p.* z dokładnością, precyzją w postępie czasu i wyrażenia.

*Quieto*, spokojny.

*Risoluto*, odważny, śmiały, zdeterminowany.

*Risvegliare*, obudzić, *risvegliato*, obudzony, ożyć wykonanie.

*Scherzando*, żartobliwie, lekkie, żywe wykonanie oznacza.

*Sciolto*, lekki, zwinny, znaczy częstokroć noty bardziej wybitne niż związane.

*Sdegno*, *con sdegno*, z gniewem, popędliwie, prawie jak *adirato*.

*Secco*, suchy, oschły.

*Semplice*, prosty, *con simplicita* z prostotą.

*Sostemito*, wytrzymały, oznacza ścisłe zachowanie taktu.

*Spiritoso*, ożywiony, *con spirito*, z duszą.

*Strepito*, szelest, wrzawa, *con s.*, *strepitoso*, szeleszczący.

*Tempestuoso*, naśladowający burzę.

*Tenero*, *teneramente*, *con tenerezza*, delikatnie, czule, rzewnie.

*Tenuto* lub skrót, *ten.* zwykle nad jedną nutą, wymaga ścisłego wytrzymania nuty. Herz zamiast *ten.* używa znaku w kształcie małego prostokąta.

*Tranquillo*, spokojny, *tranquillamente*, spokojnie.

*Veloce*, *con velocita*, szybki, rączy, z szybkością.

*Vigoroso*, mocny, silny.

*Vivente*, żyjąc, wykonanie ożywione, *vivo* żywy, *vivace*, żywo.

*Volante*, lecący, unoszący się, lekkie dotknięcie oznacza, jak gdyby ręka ponad klawiaturą unosila się.

*Volubilmente*, *con volubilitate*, z większą szybkością, ruchem.

### Niektóre rady i przestrogi rodzicom i uczniom przydać się mogące.

1) Wiek do uczenia się muzyki najwłaściwszy jest od lat 7—9. Wszelako nie można z pewnością tego oznaczyć, zależy to od zdolności i sił fizycznych, które się w jednych wcześniej, w drugich później rozwijają. Lepiej jest jednak (jeżeli się da) wcześniej zaczynać naukę muzyki, a przynajmniej nad samym mechanizmem pracować, póki palce są giętke, aniżeli zapóźno, n. p. w 12, 13 albo 14 roku, gdzie ręka i palce trudniej się już kształcą. Zdarza się czasami, że w 4tym i 5tym roku okazują się w dzieciach nadzwyczajne zdolności, które się poznają po dobrym słuchu, pamięci, i trafianiu nót, które po zanuceniu jakiej piosneczki powtarzają z wielką prawdą; ale z takimi dziećmi trzeba ostrożnie postępować; można pracować, ale tylko mechanicznie; bo jeżeli to dziecko ma talent prawdziwy, to go z wiekiem nie utraci, lecz męcząc umysł jego przedwczesną pracą, możemy w niem przytłumić najpiękniejsze zdolności.

2) Wybór nauczyciela powinien być jak najstaranniejszy. Od pierwszego albowiem prowadzenia zależy postęp ucznia, i dalsze rozwijanie się jego talentu. Utrzymywanie więc, że „jak na początki, to dobry tymczasem taki nauczyciel“ bardzo jest mylném i szkodliwém.

3) Skoro nauczyciela światłego rodzice i uczeń dostaną, potrzeba ażeby mu zaufali, wszystkich rad jego słuchali i jemu tylko jedynie wierzyli, a nie pokątnym podszeptom fałszywych diletantów, którzy najczęściej błędne mając o muzyce wyobrażenie, i rad błędnych innym udzielają.

4) Fortepian do uczenia powinien być ani za lekki, ani za ciężki. W pierwszym przypadku, uczeń przyzwyczajony się do lekkich klawiszów, nie mógłby potem nic wykonać na klawiaturze cięższej; w drugim zaś, nie mając jeszcze sił fizycznych dostatecznie rozwiniętych, mógłby sobie ręce i palce osłabić, co by złe skutki za sobą pociągnęło.

5) Siedzenie i trzymanie się przy Fortepianie powinno być ani *zaniedbane*, ani też *wymuszone*. Łokciami nie wyrabiać żadnych dziwnych poruszeń, palce ani za nadto okrągło, ani płasko trzymać, karikaturo-fantastycznych uderzeń klawiszów jak najtroskliwiej się wystrzegać, — a takimi są: podnoszenie ręki przynajmniej na łokieć od klawiszów, jakies dziobanie onych, to znowu jakies zamiatanie klawiszów palcami, jak gdyby te kurzem były pokryte, albo n. p. po uderzeniu klawisza dławienie go niemilosierdnym sposobem dla okazania jakiegoś urojonego *crescendo* i *diminuendo*, albo co gorsza *portamento*, które na fortepianie *na jednym tonie* wcale nie istnieje. Wstrząsanie konwulsyjne głową tak często towarzyszące naszym młodym exekutorom, i tym podobnych wiele innych niedorzeczności; — bo pamiętać trzeba na dawne przysłowie „*quod licet Jovi, non licet bovi*“, co znaczy: że jeżeli wolno jest *wielkiemu człowiekowi* dopuścić się jakich *absurdów*, to nie upoważnia bynajmniej tych, którzy dopiero wzdychają, ażeby kiedyś byli *Lisztami*. Mnie się zdaje, że siedząc i trzymając się spokojnie, można grać dobrze, mieć wielki *mechanizm*, *czucie* i *ciemniowanie*.

6) Poświęcić trzeba przynajmniej trzy godziny na dzień (szczególniej w początkach), chcąc jaki postęp uczynić. Można je tym sposobem rozdzielić: jedną na gammy ze wszystkich tonów i w różnych pozycjach, drugą na ćwiczenia w rozmaitym rodzaju i charakterze, a trzecią na czytanie dzieł nowych, i wyuczenie się ich dokładne. To oswaja z rozmaitemi podziałami i figurami muzycznymi. — NB. Czytać trzeba różne kompozycje, tak dawniejszych, jak i tego-czesnych autorów, *klassyczne* i *romantyczne*, a tym tylko sposobem można zostać kiedyś dobrym nót *czytelnikiem*.

7) Wybór sztuk powinien wyłącznie należyć do nauczyciela. Potrafi on stopniowo przedstawiać dzieła uczniowi, — nie przestanie zapewne na samych solowych kompozycjach, jakimi są: *Waryacje*, *Ronda*, *Fantasye*, *Potpouri*, *Ballady* i t. d., ale zechce ucznia przyzwyczaić do dzieł klassycznych z towarzyszeniem kilku instrumentów, jak n. p. *Sonaty*, *Tria*, *Quartetta*, *Quintetta*, *Sextetta*, *Septetta*, i tym sposobem dać mu wyobrażenie o *rozmowie muzycznej*, o której wzorów *Mozart*, *Bethoven*, *Hummel*, *Onslow*, *Moscheles*, *Spohr* dostarczają nam obficie.

8) Nie trzeba się spieszyć z *popisywaniem*, chociażby nawet przed dobrze znajomymi osobami, a tém bardziej publicznie. Nie masz nic nieprzyjemniejszego, jak kiedy nie umiając czego dokładnie, chcemy komu zrobić *przyjemność*, — szkoda fatygi i czasu. Dla tego zawsze trzeba pierwój się poradzić nauczyciela, czy można to lub owe dzieło wykonać przed kim? a jeżeli ten da odpowiedź potwierdzającą, a *powiedzie się źle*: wtedy uwalniamy się przynajmniej od zarzutu, który tym razem ciężyć będzie na nauczycielu. Wszystko musi dojrzeć, a dopiero jest zdrowe i posilne.

9) Nie przyzwyczajaj się do *preludiów* przed zaczęciem jakiej sztuki, bo te zwykle są albo niestósowne, albo co gorsza zupełnie z innego tonu. — Jeżeli jednak nabędziecie tego nałogu do tego stopnia, że się bez tego obejść nie dędziecie mogli, zastanówcie się przynajmniej, z jakiego tonu jest sztuka, a potem sobie już w tym samym tonie

preludiuje. Byłem nieraz świadkiem, jak kompozycja miała być wykonaną w tonie *Es*, a exekutor palnął preludium z tonu *A minor*. Spróbujcie jak to wygląda.

10) Szukajcie znajomości z artystami i dobrymi amatorami, nie z takimi jednak, co o sobie dobrze mówią i trzymają, ale o których inni, zwłaszcza *prawdziwi znawcy bezstronni* dobrze mówią i trzymają. Słuchajcie z uwagą ich gry, korzystajcie z ich uwag, chociażby te były nawet krytyczne, gdyż lepsza jest prawda gorzka aniżeli najśłodsze pochlebstwo. Nic łatwiejszego, jak młodego człowieka zbałamucić przedwczesnymi pochwałami. Ileż to razy one doprowadziły niejednego do zarozumiałości, z której potem sam siebie nawet uleczyć nie był w stanie, bo chociaż miał wewnętrzne przekonanie, że jest niższym od drugich, ale fałszywa miłość własna nie dozwalała mu tego powiedzieć. Strzeżcie się więc! strzeżcie! tej szkodliwej wady.

11) Mania *improvizowania* ogarnia znaczną część naszej młodzieży, — jest to nietylko nagany godnym, ale najszkodliwszym, najniedorzeczniejszym. Cóż to jest *Improvizator* prawdziwy? jest to wieszcz! — a wieleż tych wieszczów mamy? Oto był nim jeden w osobie nieśmiertelnego *Hummela*, a dziś żyje wielki geniusz *Chopin*. Jakżeż można obrażać tak wielkie imiona, jak można tak zuchwale poniżać sztukę?! ale tak być musi u nas — dla czego? bo nie mamy krytyki światłej, opartej na gruntownej znajomości rzeczy, — nie mamy ludzi, którzyby karcili zuchwałymi zamiarami tych przedsiębiorców *improvizacji*, i tym sposobem otwierali im oczy, że się sami przez to gubią i są celem pośmiewiska. Ach, jak to boleśnie patrzeć, jak inne kraje wysoko stoją w swoich pojęciach o muzyce, — a my jesteśmy daleko, bardzo daleko od nich, — bo jeżeli można *ramotę* muzyczną, niezastługującą nawet na żadne wspomnienie nazwać *improvizacją*, to lepiej jest wyrzec się muzyki, i przestać jej hołdować. Strzeżcie się, kochani uczniowie, zapatrywać na tych szarlatanów, którzy upojeni lichymi pochwałami w pismach periodycznych, gdzie z równym uczuciem słuchają boskich tonów *Mozarta*, *Bethovena*, *Rossiniego*, jak mazurka Kubelki, któremu nietrudno obok imion wielkich położyć (niby dla porównania) jakiego *liweranta* nędznych, litości godnych klecidel muzycznych, — pyszną się nimi i sądzą, że istotnie są wielkimi ludźmi, skoro im toż pismo oddało sprawiedliwość. Winszujemy wam tego zwycięstwa! cieszyć się tym kadzidłem; ale radziemy, abyście nie robili ani kroku po za wasz obręb, a zwłaszcza za granicę, bo tam się dowiecie, czym jesteście rzeczywiście, i może się dacie przekonać, żeście tam skończyli, gdzie dopiero inni zaczynają. Boże daj! aby się ta *epidemiczno-muzyczna choroba* wyniosła jak najprędzej do *muzułmańskiej* jakiejś krainy muzyki, gdzie dla niej miejsce najwłaściwsze, — ale to pierwój nie nastąpi, póki krytyką nie będą się trudnili ludzie mający prawdziwą znajomość rzeczy, bezstronność, i czysto-estetyczne pojęcia o sztuce. Zaklinam was, kochani moi uczniowie, wyrzeczcie się tych złych duchów, czcicie prawdziwe *bóstwo*, a nie kłaniajcie się *bałwanom*. Jeżeli któremu z was nieba nie odmówią tego rzadkiego daru, utworze on sobie drogę, i znajdzie wielbicieli w prawdziwym świecie muzycznym, tak jak ich znaleźli *Hummel* i nie porównany *Chopin*. Wystrzegajcie się więc *improvizowania*, a przynajmniej nie czyńcie tego publicznie, ale w gronie bardzo zaufanych przyjaciół. Pamiętajcie albowiem, że najpierwsi *improvizatorowie* świata mieli swe dni nieszczęśliwe.

12) Niech nikt nie sądzi, że *szkoła*, jakkolwiek by ona była, udzielić może także talentu, — nie, tego się nie nabywa, — to nieba dają. Szkoła może podać sposoby do rozwinięcia go, do przedstawienia, jak ten talent w rozmaitych odcieniach może być okazany, ale nauczyć kogo talentu (jak to wielu wyraża) to niepodobna. Można się nauczyć wszystkich sposobów grania, mieć wielki mechanizm, a robić to wszystko bez talentu. Można mieć zdolności, ale nie talent. Przez talent więc rozumieć trzeba *prawdę*, której muzyka pod każdym względem wymaga.

## Część praktyczna.

### Ćwiczenia na pięć palców, nie zmieniając położenia ręki.

Ćwiczenia pięcio-palcowe mają za przedmiot, kształcenie mechanizmu rąk obudwóch, przez wykonywanie rozmaitych kombinacji z pięciu nót złożonych. Szczególniej zwracać uwagę trzeba na sposób trzymania ręki, to jest: ażeby żadnych poruszeń ani łokcia ani pięści nie dopuszczać. Ręka będąc z natury skłonna do naginania się w stronę palca piątego, ponieważ ten jest najsłabszym, nie może uniknąć nieznośnych poruszeń. Trzeba zatem najusilniej starać się naginać rękę w stronę palca wielkiego. Palców nie zatrzymywać na klawiszach, a tym sposobem otrzymamy miłą swobodę ręki, ukształcimy palce należycie, i uczynimy ich niezawisłymi. Jest wielu nauczycieli, którzy chcą koniecznie wprowadzać ćwiczenia palców za pomocą *daktylionu* (rodzaj mechaniki *wynalezioną przez P. H. Herz*). Ja sądzę, że ten wynalazek jest prosto spekulacyjnym, działającym na masę diletantów ubiegających się za nowością. Pomnąc albowiem, że tacy artyści jak *Clementi*, *Cramer*, *Bethoven*, *Mozart*, *Dussek*, *Hummel*, *Tield*, *Moschelles*, *Kalkbrenner*, *Kies*, a ze *współczesnych* *Chopin*, *Thalberg*, *Liszt*, *Henselt*, *Drejschock*, *Wolf* etc. ukształcili i wydoskonali grę swoją, bez pomocy *daktylionu*\*), zdaje się, że i my bez tych *samolówek* obejść się możemy. Niech tylko uczeń stara się powyższe przestrogi najrzetelniej wypełnić, nadto, niech pamięta, że każde ćwiczenie zaczynać trzeba jak najwolniej, potem coraz prędzej aż do największej szybkości, a może być pewnym, że przy szczerzej pracy, i miernej nawet zdatności może dojść do celu zamierzonego i żadnych do tego machin nie potrzebować. Nadmienia się tu przy tym, że każde ćwiczenie następne, powtarzać trzeba kilka, a nawet kilkanaście razy.

\*) Wszakże sam *Herz*, autor *daktylionu*, nie znał go nawet nigdy, a jednak jest znakomitym fortepianistą.

№ 1.                      № 2.                      № 3.                      № 4.

№ 5.                      № 6.                      № 7.                      № 8.

№ 9.                      № 10.                      № 11.                      № 12.

Pierwszą nutę każdej trójki mocniej uderzać.

№ 13.                      № 14.                      № 15.                      № 16.                      № 17.

№ 18.                      № 19.                      № 20.                      № 21.                      № 22.

№ 23.                      № 24.                      № 25.                      № 26.

№ 27.                      № 28.                      № 29.                      № 30.

Pierwszą notę każdej szóstki dobrze oznaczac

This page contains ten systems of piano exercises, numbered 31 through 50. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The exercises are arranged in pairs, with two systems per row. Each exercise is a six-measure piece, with the first measure of each system being a sixteenth-note scale. The exercises are numbered as follows: System 1 (31, 32, 33), System 2 (34, 35, 36), System 3 (37, 38, 39), System 4 (40, 41, 42), System 5 (43, 44), System 6 (45, 46), System 7 (47, 48), and System 8 (49, 50). The notation includes various rhythmic patterns and articulation marks, such as slurs and accents, to guide the performer.

## Ćwiczenia dla uzyskania niezawisłości palców jednych od drugich. —

Palce, które zostają na klawiszach, powinny być zaokrąglone cokolwiek, ten zaś który jest przeznaczony do wybijania jednej noty ciągle, ma wybijać ją z największą regularnością bez poruszenia ręki. Każdy numer powtarzać kilka albo kilkanaście razy — Oto przykłady. —

The page contains 24 numbered exercises for piano finger independence. Each exercise is presented on two staves (treble and bass clef) with fingerings indicated by numbers 1-5 above or below notes. The exercises are arranged in six rows of four exercises each.

- Exercise 1:** Treble clef: 1 1 1 1 1 1 1 1; Bass clef: 5 5 5 5 5 5 5 5.
- Exercise 2:** Treble clef: 2 2 2 2 2 2 2 2; Bass clef: 4 4 4 4 4 4 4 4.
- Exercise 3:** Treble clef: 3 3 3 3 3 3 3 3; Bass clef: 3 3 3 3 3 3 3 3.
- Exercise 4:** Treble clef: 4 4 4 4 4 4 4 4; Bass clef: 2 2 2 2 2 2 2 2.
- Exercise 5:** Treble clef: 5 5 5 5 5 5 5 5; Bass clef: 1 1 1 1 1 1 1 1.
- Exercise 6:** Treble clef: 5 1 1 1 1 1 1 1; Bass clef: 5 5 5 5 5 5 5 5.
- Exercise 7:** Treble clef: 5 3 3 3 3 3 3 3; Bass clef: 3 3 3 3 3 3 3 3.
- Exercise 8:** Treble clef: 5 5 5 5 5 5 5 5; Bass clef: 1 1 1 1 1 1 1 1.
- Exercise 9:** Treble clef: 1 1 1 1 1 1 1 1; Bass clef: 5 5 5 5 5 5 5 5.
- Exercise 10:** Treble clef: 2 2 2 2 2 2 2 2; Bass clef: 4 4 4 4 4 4 4 4.
- Exercise 11:** Treble clef: 3 3 3 3 3 3 3 3; Bass clef: 3 3 3 3 3 3 3 3.
- Exercise 12:** Treble clef: 4 4 4 4 4 4 4 4; Bass clef: 2 2 2 2 2 2 2 2.
- Exercise 13:** Treble clef: 5 5 5 5 5 5 5 5; Bass clef: 1 1 1 1 1 1 1 1.
- Exercise 14:** Treble clef: 1 1 1 1 1 1 1 1; Bass clef: 5 5 5 5 5 5 5 5.
- Exercise 15:** Treble clef: 2 2 2 2 2 2 2 2; Bass clef: 4 4 4 4 4 4 4 4.
- Exercise 16:** Treble clef: 3 3 3 3 3 3 3 3; Bass clef: 3 3 3 3 3 3 3 3.
- Exercise 17:** Treble clef: 4 4 4 4 4 4 4 4; Bass clef: 2 2 2 2 2 2 2 2.
- Exercise 18:** Treble clef: 5 5 5 5 5 5 5 5; Bass clef: 1 1 1 1 1 1 1 1.
- Exercise 19:** Treble clef: 1 1 1 1 1 1 1 1; Bass clef: 5 5 5 5 5 5 5 5.
- Exercise 20:** Treble clef: 2 2 2 2 2 2 2 2; Bass clef: 4 4 4 4 4 4 4 4.
- Exercise 21:** Treble clef: 3 3 3 3 3 3 3 3; Bass clef: 3 3 3 3 3 3 3 3.
- Exercise 22:** Treble clef: 4 4 4 4 4 4 4 4; Bass clef: 2 2 2 2 2 2 2 2.
- Exercise 23:** Treble clef: 5 5 5 5 5 5 5 5; Bass clef: 1 1 1 1 1 1 1 1.
- Exercise 24:** Treble clef: 1 1 1 1 1 1 1 1; Bass clef: 5 5 5 5 5 5 5 5.



### Ćwiczenia dla nabrania wprawy w przebieganiu klawiatury bez podłożenia palca wielkiego: oraz przyzwyczajania drugich palców do sięgania z łatwością tertii, quart, quint i sext. —

Bieg palców powinien być zupełnie niezawisty od ręki i ramienia... Dla nadania obszerniejszego mechanizmu palcom, dobrze będzie wykonywać następujące ćwiczenia w odległości dwóch albo nawet trzech octaw. —

**Nº 1.** **Nº 2.**

**Nº 3.** **Nº 4.**

**Nº 5.**

**Nº 6. albo.** **Nº 7.**

No 8.

2 3 4 2 5 4 3 1 2 3 4 2 5 4 3 1 2 3 4 2 5 4 3 1 2 3 4 2 5 4 3 1  
 1 2 3 1 4 3 2 1 2 3 4 2 5 4 3 1 2 3 4 2 5 4 3 1  
 5 4 3 5 2 3 4 5 4 3 2 5 2 3 4 5 4 3 2 5 2 3 4 5 4 3 2 5 2 3 4 5  
 4 3 2 5 2 3 4 5 4 3 2 5 2 3 4 5 4 3 2 5 2 3 4 5 4 3 2 5 2 3 4 5

2 3 4 2 5 4 3 2 1 3 4 2 5 4 3 2 1 3 4 2 5 4 3 2 1 3 4 2 5 4 3 2  
 1 3 4 2 5 4 3 2 1 3 4 2 5 4 3 2 1 3 4 2 5 4 3 2 1 3 4 2 5 4 3 2  
 4 3 2 4 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4  
 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4 5 4 3 5 1 2 3 4

No 9.

5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4  
 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2  
 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2  
 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4

1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2  
 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2 1 2 3 4 5 2  
 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4  
 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4 5 4 3 2 1 4

No 10.

1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2  
 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2  
 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 2 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 2 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 2  
 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 2 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 2 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 2

5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 4 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 4 5 4 3 2 1 3 4 2 3 1 3 4  
 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2  
 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2  
 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2 1 2 3 4 5 3 2 4 3 5 3 2

Celem następujących ćwiczeń jest ukształcenie ręki w wykonywaniu odległości sext i septim. —

No 1. Sexty.

No 2.

1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5  
 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5  
 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5  
 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5

5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5  
 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1  
 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1  
 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1 5 1



**Nº 9.**

This exercise consists of two systems. Each system has a piano part (left and right hands) and a violin part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes to indicate fingerings. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures.

**Nº 10.**

This exercise consists of two systems. Each system has a piano part (left and right hands) and a violin part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The music features rapid sixteenth-note passages. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures.

**Nº 11.**

This exercise consists of two systems. Each system has a piano part (left and right hands) and a violin part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The music features rapid sixteenth-note passages. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures.

**Nº 12. Octawy.**      **Nº 13.**

This section contains two exercises. Exercise Nº 12, titled 'Octawy', consists of two systems of piano and violin staves. Exercise Nº 13 also consists of two systems of piano and violin staves. Both exercises feature rapid sixteenth-note passages with extensive fingering numbers (1-5) placed above or below notes. The first system of Nº 12 contains 16 measures, and the second system contains 16 measures. The first system of Nº 13 contains 16 measures, and the second system contains 16 measures.

**Nº 14.**

This exercise consists of two systems. Each system has a piano part (left and right hands) and a violin part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The music features rapid sixteenth-note passages. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures.

**Nº 15.**

This exercise consists of two systems. Each system has a piano part (left and right hands) and a violin part. The piano part is written in treble and bass clefs, while the violin part is in treble clef. The music features rapid sixteenth-note passages. Fingering numbers (1-5) are placed above or below notes. The first system contains 16 measures, and the second system contains 16 measures.

**No. 16.**

Musical score for No. 16, consisting of two staves (treble and bass). The piece is characterized by rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Slurs are used to group notes across measures.

**No. 17.**

Musical score for No. 17, consisting of two staves. It features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. Fingerings and slurs are present throughout.

**No. 18.**

Musical score for No. 18, consisting of two staves. The piece includes various rhythmic patterns and fingerings, with some notes marked with sharp symbols.

**No. 19. Nony.**

Musical score for No. 19, titled 'Nony', consisting of two staves. It features a complex rhythmic structure with many sixteenth notes and slurs.

Continuation of the musical score for No. 19, showing the final measures of the piece with intricate fingerings and slurs.

**No. 20.**

Musical score for No. 20, consisting of two staves. The piece is highly technical, featuring rapid sixteenth-note runs and complex fingerings.

Continuation of the musical score for No. 20, showing the final measures with dense sixteenth-note passages and detailed fingerings.

## O gamach w ogólności.

Skoro przez ćwiczenia poprzedzające nabierze uczeń dostatecznej równości w mechanizmie palców: może przystąpić do gamm, które są jedynym środkiem do rozwinięcia ręki. — Główną trudnością w przebieganiu gładko klawiatury jest podłożenie palca wielkiego pod inne, i przelożenie onych przez palec wielki. Nim więc zaczniemy gammy, dobrze będzie przygotować rękę i palec w sposób następujący. NB. każdy numer powtarzać kilkanaście razy. —

The exercises are arranged in five rows:

- Row 1: Exercises No. 1, 2, and 3.
- Row 2: Exercises No. 4, 5, 6, and 7.
- Row 3: Exercises No. 8, 9, 10, and 11.
- Row 4: Exercises No. 12, 13, 14, and 15.
- Row 5: Exercises No. 16, 17, and 18.

Each exercise is written for both hands (treble and bass clef). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Exercises 1-15 are in 2/4 time, while exercises 16-18 are in 3/4 time. Exercises 16-18 feature a final measure with a fermata.

Dla nabrania większej jeszcze łatwości i lekkości w podkładaniu i przekładaniu palców, dobrze będzie wprawiać się w następujące ćwiczenie. —

This exercise is a single piece for both hands, consisting of a treble and bass clef staff. It features complex fingerings and accents, designed to improve the ease and lightness of finger placement and crossing. The exercise is written in 2/4 time and ends with a fermata.

Po takim przygotowaniu można przystąpić do gamm, którym trzeba poświęcić jedną przynajmniej godzinę codziennie, powtarzając każdą kilkanaście razy na rozmaite sposoby podług poniższego wzoru w tonie C wskazanego. Jest tylko jeden sposób dobrego ułożenia palców w gammach. Następujące przepisy raz utkwione w pamięci, posłużą mu do zastosowania się ogólnego.

1. Wszystkie gammy zaczynające się od klawisza białego, wymagają palca wielkiego w prawej ręce, który się podkłada z porządku naprzód pod 3. palec a potem pod 4. i. t. d. przez wszystkie oktawy (ma się rozumieć grając do góry:) wracając zaś ten sam porządek palców się zachowuje, tylko odwrotnie. — W tonach które są bemolami przy kluczu oznaczone, palec wielki przypada na klawisze C i F, wyjąwszy ton Fis major, w którym palec wielki przypada na H i Eis. — NB. gammy zaczynające się od klawiszów czarnych, nie przypuszczają palca wielkiego — to co do ręki prawej. — 2. Lewa ręka zaczyna 5<sup>ym</sup> palcem i na piątym stopniu gammy przekłada palec 3<sup>ci</sup> potem po wyjściu palców 4<sup>ym</sup> i. t. d. przez wszystkie oktawy. Wyjmuje się od tego ton H, w którym zacząć trzeba palcem 4. potem przełożyć przez palec wielki 4. dalej 3. i tym sposobem aż do ukończenia gammy.

Co do tonów bemolami przy kluczu oznaczonych, nie można ogólnego prawidła ustanowić. Tu prawie w każdej gammie palec wielki przypada na inne klawisze: musimy zatem każdą z osobna wyszczególnić, i tak: w gammie F, palec wielki przypadnie na C i E, w gammie B na D i A, w Es na G i D, w As na C i G, w Des na F i C, w tonie zaś Ges albo Fis przypadnie na Ces czyli H, i na F czyli Eis. — Oto są ogólne prawidła dobrego palcowania. — W gammach minorowych prawie te same są zasady z niektórymi małymi odmianami, które świątły Nauczyciel uczniowi objaśni. Możemy tedy zacząć ćwiczenia gammiczne wykonując je *crescendo* do góry, a *diminuendo* na powrót. —

№ 1. C major.

W następujących gammach ten sam układ palców. —

№ 2. G major.

№ 3. D major.

№ 4. A major.

№ 5. E major.

№ 6. H major.

**Nº 7. Fis major.**

Odtąd zaczynają się gammy które mają bemole. —

**Nº 8. F major.**

**Nº 9. B major.**

**Nº 10. Es major.**

**Nº 11. As major.**

**Nº 12. Des major.**

**Nº 13. Ges major.**



## Gammy minorowe.

Nauczywszy się wszystkich gamm majorowych na pamięć, i poznawszy dostatecznie ich własności; łatwo będzie mógł sobie uczeń sam utworzyć gammy minorową podług następującego prawidła. Wiemy że charakterystyczna różnica tonu major względem minor jest tertia. — Chcąc więc zrobić gammy minorową trzeba wziąć zamiast wielkiej tertii, małą, a resztę tonów zachować jak były w gammie major — napowrót zaś obserwują się tony do tej małej tertii należące, jak up:

*N<sup>o</sup> 1. C minor.*

A zatem widzimy, że w poprzedzającym przykładzie jedna tylko tertia mała Es zmienia charakter gammy, a wszystkie inne tony zatrzymują się tak, jak gdybyśmy grali z tonu C major. Schodząc zaś na dół zamieniamy H na B. A na As i otrzymujemy trzy Bemole B. Es. As, które do tonu Es major należą. Są jeszcze oprócz tego inne gammy minorowe, które rzadko kiedy używane, chyba do wyrażenia myśli jakiej charakterystyczno - melancholiznej lub sentymtalnej, do wyjątkowych należą. Oto ich obraz. —

*N<sup>o</sup> 1.*      *N<sup>o</sup> 2.*      *N<sup>o</sup> 3.*

Ze wszystkich jednak najregularniejsza i najbardziej używana jest w przykładzie pierwszym 1<sup>a</sup> oznaczona. Tej się zatem trzymać i ćwiczyć w niej najbardziej potrzeba. Na zapytanie więc wiele gamma minor ta lub inna ma krzyżyków czy bemolów? odpowiemy: tyle, ile jej tertia mała posiada; np: G minor jakie ma znaki? ma dwa bemole: tyle, ile jej tertia mała B. — 2. E minor wiele ma znaków? ma jeden krzyżyk, bo jego tertia mała G ma także jeden i t.d. — Tym sposobem uczeń prędko się nauczy robienia gamm minorowych, a raz poznawszy dokładnie na całe życie w pamięci zatrzyma. — Dla szczupłości zakresu dziełka niniejszego, kładę tylko kilka przykładów gamm minorowych: resztę niech uczeń przy pomocy Nauczyciela sam sobie dobedzi podług powyższej informacji. — NB. trzeba pamiętać doskonale wszystkie gammy majorowe, a tym sposobem łatwo wyszukamy minorowe. —

*N<sup>o</sup> 1. G minor.*

*N<sup>o</sup> 2. F minor.*

*N<sup>o</sup> 3. H minor.*

**Nº 4. Fis minor.**

**Ćwiczenia gamiczne z tonu C major w różnych przewrotach  
to jest w tertiach, sextach, decimach, w biegu przeciwnym. —**

**Nº 1. w terycach.**

**Nº 2. w Sextach.**

**Nº 3. w Decimach.**

**Nº 4. w biegu przeciwnym.**

**Nº 5.**

**Nº 6.**

*4 i i  
2 3 1*

## Gammy chromatyczne.

Wszystcy prawie Autorowie szkoły Fortepianowej zgadzają się na to, że najlepiej można wykonywać gammy chromatyczne używając palca 3<sup>go</sup> na czarne klawisze. Są jednak niektóre wyjątki, np w następujących przypadkach. —

Moderato.

Zdaje mi się, że użycie 4<sup>go</sup> palca korzystniejsze jest od innych.

All<sup>o</sup>.

W tym zaś przykładzie drugi palec przyczynia się więcej do wykonania płynnego. —

Wszelako użycie 4<sup>go</sup> palca w gammie chromatycznej dogodnie tylko być może w tempie wolnym. — Ja polecam uczniom moim następujące palcowanie gamm chromatycznych. —

N<sup>o</sup> 1. w octawie.

N<sup>o</sup> 2. w tertiach.

Z przewrotu poprzedzającego przykładu robi się gamma w sextach.

N<sup>o</sup> 3. W biegu przeciwnym. —

## Ćwiczenia na tak zwane (: Arpeggia :) w akordach doskonałych oraz w akordach septymy małej i zmniejszonej. —

Arpeggia są to figury muzyczne przedstawiające akord w rozmaitych postaciach: w dzisiejszej muzyce szczególnie bardzo często z wielkim efektem używanych. Oto niektóre z nich obrazy. NB. kreseczki poprzeczne oznaczają też same palce. W następujących więc jakichkolwiek figurach, podobne wypadki będziemy tym sposobem oznaczać. —

№ 1. Pozycja.                      № 2. Poz.                      № 3. Poz.

Wbiegu przeciwnym.

Podług tego wzoru (:co do palcowania :) gra się w tonach następujących — G major, F major, Fis major albo Ges. E minor, D minor, i Es minor. Winnych zaś tonach trzeba użyć zupełnie innego palcowania stosownie do położenia nót składających figurę czyli arpeggio. np: w następującym przykładzie w pierwszej pozycji układ palców jest taki sam jak był w tonie C, w drugiej odmienny, w trzeciej zupełnie taki jak w przykładzie poprzedzającym. —

D major.

Palce jak w tonie C.                      jak w tonie C.

A zatem widzimy, że w tym tonie druga tylko pozycja ma odmienne palcowanie. Podług tego wzoru będzie się grać w tonach A major i E major. Są jednak tony w których stałego układu palców oznaczyć nie można, np w następującym tonie. —

H major.

1. Pozycja.                      2. Poz.                      3. Poz.

Ponieważ w tym przykładzie pozycja 2<sup>a</sup> i 3<sup>a</sup> może być wykonana sposobem następującym.

Zależy to najczęściej od tego jak komu jest zručniej. W ogólności zasada jest taka — że grając z tonów tych, w których pierwsza pozycja arpeggio przypada na klawisz biały: prawa ręka uderza klawisz palcem wielkim, lewa zaś 5 . —

Lecz jeżeli przypada na klawisz czarny: wtedy prawa ręka zaczyna palcem drugim, a lewa 3 lub 4, stosownie do interwału jaki ma sięgać. — Do pierwszej kategorii należą tony C. G. D. A. E. H. tak major jak minor — do drugiej: B. Es. As. Des. Fis minor. Cis minor; wyjąwszy Fis major i Es minor, które mają przywilej klawiszów białych. Niepodobna jest tu przytaczać wszystkich przykładów w tym rodzaju — reszta należy do doświadczonego Nauczyciela, który mając tu wskazane ważniejsze zasady arpeggiowania potrafi wątpliwość ucznia (jeżeli by była jaka) zaspokoić. — \*)

### June przykłady Arpeggiowania.

Examples 1 through 6 illustrate various arpeggiation exercises. Example 1 shows a sequence of chords in C major with fingerings 1-5. Example 2 is in B-flat major, featuring a 'loco' section. Example 3 is in E-flat major. Example 4 is in D major, also with a 'loco' section. Example 5 is in B-flat major. Example 6 is in C major, showing more complex rhythmic patterns and fingerings.

\*) Ten rozdział jest bardzo ważny w mechanizmie Fortepianowym, dla tego obszernie o nim cokolwiek powiedziałem. —

### O nótach powtarzanych, przez odmianę palców na tych samych klawiszach.

Ten rodzaj passażów należy prawie wyłącznie do nowszej szkoły — szczególnie Moscheles i Herz wprowadzili ten sposób do swoich kompozycji, a wynajdując rozmaite figury temu rodzajowi właściwe, dosięgli celu: bo otrzymali przedziwny efekt. W tym rodzaju exekucyi potrzeba uważać na następujące rzeczy. — 1. Aby ręka nie była wyprężoną. 2. Aby palce sztywno nie wybijały klawiszów, ale przeciwnie lekko i jak najakuratniej. 3. Aby palców nie podnosić do góry, ale owszem ile możności nakłaniać je ku dłoni. Tym sposobem otrzymamy skutek zadany. —

*N<sup>o</sup> 1.* *N<sup>o</sup> 2.* *N<sup>o</sup> 3.*

*N<sup>o</sup> 4.*

Dla oswojenia się z powtarzaniem nót po czarnych klawiszach. —

*N<sup>o</sup> 5.*

*N<sup>o</sup> 6.*

Przyzwyczajwszy palce do odmiany po czarnych klawiszach, z wielką łatwością potrafiemy je odmieniać na białych. —

*N<sup>o</sup> 7.*

*N<sup>o</sup> 8.*

## O Glissadzie.

Przez glisadę z francuzkiego (*glissade*) rozumie się posuwanie jednym palcem po klawiszach białych, a które tylko w jednym tonie C major da się wykonać. Chcąc więc to otrzymać, stawia się drugi lub trzeci palec prawie prostopadle cokolwiek na końcu zgięty, i w tym położeniu przesuwa się przez klawisze. —

Takie same gammy w tertiach, sextach i octavach. W ogólności gammy tego rodzaju najlepiej się robią na takich fortepianach, których klawisze głęboko nie wpadają, a boki mają cokolwiek zaokrąglone. —

Zbyteczne używanie tego rodzaju passażów stało się tak pospolitem, że niemi ratują się tylko tak zwani improwizatorowie tuzinkowi. Dla tego wiele wykonawców rzadko ich kiedy używają. Zastosowane jednak do charakteru i ducha kompozycji mogą wielki efekt zrobić.

## Ćwiczenia w tonach podwójnych. —

Ten rodzaj ćwiczeń wymaga wielkiej pracy i troskliwości w doprowadzeniu mechanizmu palców do pewnej doskonałości. Dla otrzymania pomysłnego rezultatu, potrzeba uważać na następujące przestrogi. — 1° Ażeby ręka ile możności była zaokrągloną, i tym sposobem przygotowała palce do równego onych spadania na klawisze. 2° Aby palce przeznaczone do podwójnych tonów jak najakuratniej i jednocześnie one uderzały. 3° Ażeby rękę jak najspokojniej prowadzić. 4° Ażeby jak najwolniej zaczynać a potem stopniowo coraz przyspieszać. —

### Przykłady. —

The page contains 14 numbered musical exercises for double tones, arranged in five rows. Each exercise is written for two staves (treble and bass clef) and includes detailed fingerings for both hands.

- Exercise 1:** Treble clef: 3 4 3 4; Bass clef: 3 5 2 4 3 5 2 4.
- Exercise 2:** Treble clef: 5 4 5 4; Bass clef: 1 3 2 4 1 3 2 4.
- Exercise 3:** Treble clef: 3 4 5 4; Bass clef: 3 5 2 4 1 3 2 4.
- Exercise 4:** Treble clef: 3 4 3 4 5 4 3 4 5 4; Bass clef: 3 5 2 4 3 5 2 4 1 3 2 4.
- Exercise 5:** Treble clef: 3 4 4 5; Bass clef: 3 5 2 4 2 1 3.
- Exercise 6:** Treble clef: 5 4 4 3; Bass clef: 1 3 2 4 2 3 5.
- Exercise 7:** Treble clef: 5 3 3 3; Bass clef: 1 3 1 3 3 5 3 5.
- Exercise 8:** Treble clef: 5 3 5 3; Bass clef: 1 3 1 3 4 5 4 5.
- Exercise 9:** Treble clef: 3 4 3 4; Bass clef: 3 5 1 2 3 4.
- Exercise 10:** Treble clef: 5 4 5 4; Bass clef: 1 4 1 2 3 5 3 4.
- Exercise 11:** Treble clef: 3 4 5 3; Bass clef: 3 5 2 4 1 3.
- Exercise 12:** Treble clef: 3 4 3 4; Bass clef: 2 4 1 3 2 4 1 3.
- Exercise 13:** Treble clef: 2 3 4 5; Bass clef: 3 5 2 4 3 2 1 3 2 3 4 3 5 4 3 2 1.
- Exercise 14:** Treble clef: 3 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 4; Bass clef: 3 4 3 2 4 3 2 4 3 2 4 3 5 4 3 2 4 3.



Nº 15.

Gammy przez tertię w niektórych tonach major i minor.

Nº 1. C major.

Powyższy układ palców właściwy jest tylko gamic C major. W innych zaś tonach rozmaite są palcowania jak np:

Nº 2. G major.

Nº 3. D major.

Nº 4. A major.

Z poprzedzających przykładów widzimy, że w każdym z nich prawie zupełnie inne jest palcowanie. A zatem pokazuje się, że stałego prawidła w oznaczeniu palców co do gamm podwójnych dać niepodobna — zależy to od tonów w jakim się gra, i położenia klawiszów w jakim się znajdują. — Chcąc dać dokładny obraz układu palców w gammach podwójnych; musiałbym każdą z osobna wyszczególnić — co by przechodziło zakres niniejszego dziełka. — Wymieniam więc tu jeszcze kilka w tonach najtrudniejszych, a reszta dobre wzory Moschelesa, Herza, Kalkbrenera i. t. d., oraz doświadczenie Nauczyciela dopomoga uczniowi. —

Nº 5. Des major.

**Nº 6. Fis major.**

**Nº 7. B minor.**

**Nº 8. Fis minor.**

Gamma przez tertię w tonie C major może być czasami wykonana jednymi palcami.

**Nº 9.**

**Gammy chromatyczne w tertiach .-**

Co do palcowania gamm chromatycznych podwójnych, różne są znakomitych fortepianistów zdania — Ja jestem za następującem.

**Nº 1.**

Przez Sexty z połączoną tertią w Basie .-

**Nº 2.**

Ćwiczenia w sextach.

№ 1.                      № 2.                      № 3.

*legato alho staccato*                      *legato alho staccato*                      *legato alho staccato*

№ 4.

*legato alho staccato*

Następujące przykłady trzeba wykonywać raz *legato* drugi raz *staccato*.

№ 5.

*legato alho staccato*

№ 6.

*legato alho staccato*

Octawy!

Octawy dwojakim sposobem się wykonywają. 1° Za pomocą artykulacji pięści — 2° Przez użycie siły całej ręki. W pierwszym przypadku wydadzą się bardzo dobrze octawy, kiedy rodzaj gry będzie wymagał lekkości, delikatności, nawet przyjemnej wybitności, chociażby w najprędzszym tempie. — W drugim zaś z wielkim efektem oddane będą uczucia namiętne, straszne, rozpaczające.

№ 1. Allegretto vivace con leggerezza.                      J. F. Dobrzyński.

№ 2. Allegro furioso.

*f* użyć siły całej ręki.                      *f*

Cwiczenia.

**Nº 1.**

**Nº 2.**      **Nº 3.**      **Nº 4.**

**Nº 5.**      **Nº 6.**

**Nº 7.**

**Nº 8.**

Choć zwykle w octawach na czarne klawisze przypadają palce 1 i 4 : jednak zdarzają się wypadki, nawet dość często, gdzie trzeba użyć palców 1 i 3. jak np w następującym przykładzie.

J. F. Dobrzyński.

**Nº 9. Adagio.**

## Skoki.

Przez skok tonów rozumie się odległość interwallow, których jedną ręką sięgnąć niemożna. Do wykonania tego rodzaju trudności trzeba ręki bardzo lekkiej — wprawy nadzwyczajnej i prawie codziennego ćwiczenia się w onych. — Oto są niektóre tych passażów przykłady. —

*N<sup>o</sup> 1.* *N<sup>o</sup> 2.* *J. F. Dobrzyński.*

*N<sup>o</sup> 3. Vivo.* *H. Herz.*

*Fine.*

*Dal Segno al Fine.*

## O przeplataniu i krzyżowaniu rąk.

Dla ułatwienia wykonania niektórych figur muzycznych, oraz dla nadania im szczególnego efektu, używa się obu rąk chociaż jedna tylko mogłaby te passaży wykonywać. Ale w takim razie palce nie mogą dłużej zostawać na klawiszach jak tylko wartość nót pozwala. Ten sposób grania Kompozytor oznacza zwykle albo przez oddzielanie nót, albo przez oznaczenie włoskimi wyrazami *mano destra* (:ręka prawa) *mano sinistra* (:ręka lewa) które to wyrazy skróconym sposobem się piszą *m.d.* *m.s.*

## Ćwiczenia.

*N<sup>o</sup> 1.* *N<sup>o</sup> 2.* *N<sup>o</sup> 3.* *N<sup>o</sup> 4.* *N<sup>o</sup> 5.* *J. F. Dobrzyński.*

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

W krzyżowaniu rąk trzeba się wystrzegać użycia palca wielkiego jako utrudzającego grę w tym rodzaju figur muzycznych. Nadto oddalać go od klawiszów dla nadania większej rękóm wolności. Następujące przykłady lepiej dadzą tę potrzebę uczuć. —

No. 6. No. 7.

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

No. 8.

No. 9. No. 10.

No. 11. Allegro. J.F. Dobrzyński.

No. 12. Vivo. J.F. Dobrzyński.

## Ćwiczenia w akordach.

Jeżeli Fortepian nie ma tego przymiotu co głos ludzki, Skrzypce, Flet, Waltornia i.t.d. to jest: cieniowania jednego tonu przez *crescendo* i *decrescendo*: za to z drugiej strony sówicie jest wynagrodzonym przez wielką rozległość tonów, oraz przez złączenie jednoczesne ośmiu, dziewięciu, lub dziesięciu nawet tonów w jeden akord. — Wyręcza on niejako *Orkiestrę*, szczególnie w miejscach gdzie panuje harmonia skomplikowana. Do dobrego wykonania akordów, potrzeba dwóch warunków: 1° Doskonałości w uderzaniu jednoczesnym nót składających akord. 2° Równości tak co do siły, jako też wartości tonów, które w skład onych wchodzi.

A musical exercise for chords in 3/4 time, consisting of two systems. Each system contains two staves (treble and bass clef). The first system is in C major and the second is in F major. Each staff shows a sequence of chords with corresponding fingering numbers (1-5) written below the notes. The exercise demonstrates various chord voicings and transitions.

W poprzedzających akordach dwa są układy palców — to jest: na prawą rękę  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 3 \\ 3 \\ 1 \end{smallmatrix}$  i  $\begin{smallmatrix} 5 \\ 4 \\ 4 \\ 1 \end{smallmatrix}$  a na lewą  $\begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \\ 4 \\ 5 \end{smallmatrix}$  i  $\begin{smallmatrix} 1 \\ 2 \\ 3 \\ 5 \end{smallmatrix}$  — to prawidło rozciąga się tylko do przewrotów akordu doskonałego — w innych zaś akordach odmienne są palcowania .np.

*Allegro con fuoco.* J. F. Dobrzyński.

A musical exercise for chords in C major, marked *Allegro con fuoco*. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked *f* (forte) and the second is marked *p* (piano). The exercise includes a *ritard.* (ritardando) section. The chords are played in a rhythmic pattern, with some notes held longer than others.

Są jeszcze rozmaite figury akordowe jako to: przez arpeggiowanie, przez wytrzymanie jednych, a puszczenie drugich nót, i przez krzyżowanie rąk celem wytrzymania noty śpiew stanowiącej. W akordach arpeggiowanych postępuje się od noty najniższej do najwyższej, zatrzymując je po uderzeniu dla przedłużenia Harmonii.np: —

*Nº 1. Andante.* J. F. Dobrzyński.

A musical exercise for chords in C major, marked *Andante*. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked *p* (piano) and the second is marked *ritard.* (ritardando). The exercise features arpeggiated chords and some notes held longer than others.

W następującym przykładzie palce, które dotykają małe nótki, podnoszą się, a pierwszy i 5. zatrzymują się. —

*Nº 2.*

A musical exercise for chords in C major, marked *Nº 2*. It consists of two systems of two staves each. The first system is marked *p* (piano) and the second is marked *ritard.* (ritardando). The exercise features arpeggiated chords and some notes held longer than others.

J.F. Dobrzyński.

W powyższym przykładzie jedna tylko nota, którą lewa ręka atakuje powinna być mocniej uderzona i wytrzymańa, a wszystkie inne jak najdelikatniej. Użycie pedału i puszczenie go przy każdej zmianie akordu wiele się przyczynić może do pięknego efektu. —

### O trillu, ozdobach przy zakończeniu onego używanych oraz o rozmaitem sposobie jego wykonania.

Ten rodzaj mechanizmu wymaga nie tylko wielkiej pracy i gorliwości; ale nawet szczególniejszego usposobienia z natury. Trzeba mieć (: ze tak powiem:) przywilej od natury dany do robienia regularnego, pięknego i rozmaitego Trillu. — Tak jak na Skrzypcach, Flecie, Klaryncie, Violoncelli i.t.d. jeden będzie miał piękne *staccato* a trillu nie potrafi, — drugi zaś odwrotnie — są jednak tak szczęśliwi, że jedno i drugie posiadają. — Ale są znowu tacy co całe życie męczą się i nad jednym, i nad drugim, a jednak nie mogą tych trudności zwalczyć. — Dla czego? — dla tego, że nie mają do tego zdolności wrodzonej. Tak i na Fortepianie nie można otrzymać pięknego, mocnego i rozmaitego tryllu pomimo najmoźniejszej pracy, jeżeli natura odmówi daru. Tacy jednak którzy nie mają do tryllu naturalnego usposobienia, popisują się z niem najeźściej, co jest nagannem a nawet szkodliwem dla nich samych, bo takie wykonanie Tryllu niezajmuje nikogo, owszem nudzi — i zostawia po sobie bardzo niekorzystne wspomnienia. Lepiej więc nie bić weale Trillu, aniżeli bijąc bardzo miernie, słuchacza w zły humor wprowadzać, i siebie wystawiać na słuszną krytykę. — Niech więc uczniowie moi zawczasu obrachują swe siły — jeżeli nie ma usposobienia z natury, wiecej już co czynić potrzeba — wszelako pracować w tym rodzaju trudności nie zawadzi, ale przynajmniej nie mieć pretensyi do tego. — Jeżeli zaś jest dar: o! pracujecie podwójnie, i korzystajcie z niego, a otrzymacie jeden z najświetniejszych i najtrudniejszych efektów exekucyi muzycznej. — Ostatni ten Rozdział niniejszego Dziełka tak ważny, a trudny do skutecznienia, wymagał obszerniejszego cokolwiek o nim rozpisania się. —

Trill jest to powtarzanie równe dwóch not obok siebie będących: wyraża się przez *trill*

W N° 1. odległość była całego tonu, w 2. zaś tylko pół tonu; dla czego? dla tego że w pierwszym przypadku zakończenie Trillu przypadło na notę niższą — w drugim zaś wyższą — oprócz tego nota w drugim przykładzie zawarta jest 7<sup>ma</sup> czyli prowadzącą po francuzku (*note sensible*) nazwaną: a zatem rozwiązanie jej nie może być inne, jak tylko o pół tonu. — Kilka przykładów tego wypadku. —



## Oto ich szereg z całemi i poł-tonami. —

Jeżeli Trill długo ma trwać, w ten czas dobrze jest, nawet bardzo korzystnie, wykonywać go przez *crescendo* i *diminuendo* jak np:

## Andante.

Zdarzają się często małe nótki tak przed Trillem jako też po nim, ale te tylko przez Kompozytora oznaczone być powinny. Jeżeli zaś ich nie ma; niech więc Uczeń sam ich nie dodaje, bo tym sposobem zeszpeci Kompozycję którą exekwuje; takie małe nótki będące po trillu umieszczone, nazywają się zakończeniem, po francuzku (*terminaison*). Oto kilka obrazów. —

Można także wykonywać trille przez odmianę palców, co się bardzo przyczynia do utrzymania jednostajnej siły — tego sposobu używa się najczęściej wtenczas, kiedy Trill trwa bardzo długo, albo kiedy przez cieniowanie to jest: przez *crescendo* i *diminuendo*, chcemy okazać całą potęgę Trillu, np:

*N<sup>o</sup> 1.*

1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3  
3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2

1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3  
3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2

*N<sup>o</sup> 2. Andante.*

1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3  
3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2

1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2 3  
3 1 3 2 3 1 3 2 3 1 3 2

*J. F. Dobrzyński.*

Zdarza się często, szczególnie w Kompozycjach tegoczesnych, natrafiać na figury muzyczne, które po włosku (*mordento*) nazywają się. Są to dwie, trzy, lub cztery nótki małe poprzedzające notę główną melodyi — uderzenie ich powinno być krotkie ale wyraziste i jednocześnie z basem wykonywane. — Moscheles, Herz, Kalkbrenner i Czerny, którzy tego rodzaju passażów są amatorami, mnóstwo w kompozycjach swoich przedstawiają przykładów. —

*Vivo.*

3 4  
3 4

*J. F. Dobrzyński.*

*Fine.*

Małe nótki dobrze odznaczać. —

Moderato.

J.F. Dobrzyński.

### Trille podwójne i potrójne. —

W Trillach podwójnych lub potrójnych zachowują się te same zasady co i w pojedynczych — z tą różnicą, że zakończenia onych mogą być podwójne lub potrójne stosownie do oznaczenia Kompozytora. —

#### Trille podwójne.

#### Trille potrójne.

Trille w Sextach i w Octavach, jako wymagające wielkiej ręki i długich palców, rzadko kiedy przez kompozytorów bywają używane. Żeby jednak moim uczniom o wszystkim dać wyobrażenie, przytaczam tu niektóre przykłady.

w Sextach.

Nie we wszystkich jednak tonach można trille przez Sexty wykonać np. w następującym jest bardzo trudno. —

w tym jeszcze trudniej.

w Octawach.

W takim przypadku używa się palca 1<sup>ego</sup> do dwóch klawiszów, jak przykład okazuje. Zawsze to jednak jest niezręcznym i prawie niepodobnym.

Czasami się zdarza, że w czasie bicia Trillu, jest kilka nót do wytrzymania, albo do wybijania ich jak najrówniejszego np:

### Trille z towarzyszeniem melodyi.

W wykonywaniu tego rodzaju Trillów trzeba na to uważać, ażeby nota początkowa Trillu była uderzana razem z taktem, celem nadania jej akcentu np:

ten przykład — powinien być tak wykonany —

a nie zaś w ten sposób —

Kilka przykładów.

J. F. Dobrzyński.

*No 1.*

34  
1 1 1 1 1 2 1 1 2 1 1  
2434 — 2434 2434 2434

*No 2.*

5  
12  
21  
23  
12 131  
21

*No 2.*

23  
12 131  
21  
32  
15

*No 3. Moderato.*

5  
1 23 1 1 2 1 2 2323243 5  
32 1 1 1 1

J. F. Dobrzyński.

*No 4. Andante.*

12  
21  
1 2 3 5  
Fine.

*No 4. Andante.*

34  
12  
145  
125  
D.C. al Fine.

Jeżeli Trill długo ma trwać, szczególnie przy zakończeniu zupełnem myśli muzycznej: wtedy można, a nawet dobrze jest, odmieniać Trill raz przez cały, drugi raz przez pół-tonu, oraz cieniować go podług następującego wzoru. —

J. F. Dobrzyński.

**Allegro.**

odmieniać palce.

Koniec.

### Zakończenie.

Po przejściu należytem tej Szkoły, i obeznaniu się z dziełami Mozarta, Bethowena, Clementego, Cramera, Humla, Moschelessa, Herza, Kalkbrenera, Fielda, Onslowa, Spohra, można się dopiero puścić drogą Chopina, Thalberga, Liszta, Henselta ..... jeżeli w sobie uczujemy siły dostateczne. — Wszak i oni w pierw grali dzieła Mistrzów wyż wspomnianych, nim sobie swój rodzaj wyszukali gruntujący się na nieśmiertelnych Etudach Chopina — bo jak Paganini stanowi epokę w sztuce grania na Skrzypcach, tak Chopin niezawodnie jest twórcą nowej Szkoły Fortepianu. Moim zdaniem można z czasem grać jak Thalberg, Liszt i Henselt grają (: ma się rozumieć przy nadzwyczajnej zdolności:) ale grać tak jak Chopin, którego osobiście mam szczęście znać: trzeba być nim drugim. — Ta, że tak rzekę, nowa dusza' muzyczna, jemu tylko samemu właściwa, trudno ażeby była w kogo innego przelana. Bóg tylko może to uskutecznić — ale sam Chopin nawet drugiego Chopina nie stworzy. Jest to Geniusz tak pod względem gry, jako i kompozycyi. —

Koniec.

