



3078

BIBLIOTECA
MUNICIPAL DE
SALAMANCA

MUSICALIA

1911



SZKOŁA ŚPIEWU

TEORETYCZNO-PRAKTYCZNA

ZEBRANA Z NAJCELNIEJSZYCH AUTORÓW

opracowana i dopełniona

PRZEZ

MIECZYŚŁAWA HORBOWSKIEGO

PROFESORA ŚPIEWU W WARSZAWSKIM INSTYTUCIE MUZYCZNYM (KONSERWATORJUM).

Część I.

Przekład na inne języki zastrzega się.

Cena rs. 3 kop. 60.

WARSZAWA.

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ FERDYNANDA HÖSICK'A.

Дозволено Цензурою.
Варшава, Апрелья 9 дня 1887 года.

3078.

III Mms.



JANOWI RESZKE

w dowód przyjaźni.

PRZEDMOWA.

Bogactwo literatury odnoszącej się do nauki śpiewu, obok wielu stron dodatnich, posiada i ujemną, a tą jest, że wprowadza w kłopot co do wyboru odpowiedniego podręcznika. Trudność ta tem jest większą, że nie starano się wiele o zebranie ogólnych normalnych zasad w jednolitą całość, gdyż często indywidualność artystyczna zbyt przeważną rolę grała i w działalności pedagogicznej. W pracy niniejszej staraliśmy się o systematyczny wybór reguł i ćwiczeń z dzieł najdoświadczeńszych nauczycieli jak: **Fr. Busse, Behr, Bordese Cinti-Damoreau, Duprez, Faure, Garcia, Lablache, Fr. Lamperti, J. Lamperti, Matylda Marchesi, Mancini, Nava, Panofka, Porpora, Roger, Rossini i Vaccai**, ze szczególniejszem uwzględnieniem ogólnych **elementarnych** zasad nauki śpiewu, opartych na doświadczeniu.

Wychodząc z tej zasady, praca niniejsza zwraca szczególniejszą uwagę na wykształcenie rejestru **sredniego** (medjum) jako stanowiącego główną podstawę każdego głosu. Przeznaczoną zaś jest dla jednostek do pewnego stopnia utalentowanych, gdyż żadna metoda nie posiada cudotwórczej siły wytwarzania talentów.

Zwrócić również musimy uwagę, że nie każdy nawet z adeptów nauki śpiewu może dojść do punktu, od którego zaczyna się artyzm wybitniejszy — wyrobienie śpiewaków średnich, sumiennie i umiejętnie traktujących sztukę, ma również niemalejszą wagę znaczenie w ogólnym rozwoju artyzmu.

Autor.

Ryderyk Busse, jeden z celniejszych nauczycieli, w swej „szkole śpiewu“ wyraża się entuzjastycznie w następujący sposób:

„Głos jest jednym z najpiękniejszych i najgodniejszych wdzięczności darów, któremi dobrotliwa natura uposażyła człowieka. Jest to najsilniej poruszający serca instrument muzyczny; wszystkie inne, choćby najdowcipniej wynalezione, i z największą sztuką zażyte były; ustąpić muszą, gdy głos zadźwięczy, z pomocą wyrazów nada melodyi właściwe życie i znaczenie, najsłabsze uczucia na jaw dobędzie, i tajne struny duszy silnie potrąci.“

„Sama już prosta, nieuczona piosenka budzi miłe w słuchaczu uczucie, chociażby tenże był nieokrzesanym albo nieszczęśliwym, stroniącym od ludzi.“

„O ileż większy wpływ wywierać musi głos wykształcony, gdy go prowadzi i ożywia fantazyja i sztuka w stosowne karby ujęta.“

Słowa powyższe w historii sztuki wielokrotnie znajdują potwierdzenie.

§ 1.

Wytwarzanie głosu.

Jak każdy muzyk chcący korzystać z wszelkich przyrządów swego instrumentu, musi go znać dokładnie, tak i śpiewak winien znać przedewszystkiem budowę przyrządów mających udział przy wydobyciu głosu.

W mechanizmie wytwarzającym głos należy rozróżnić trzy główne składowe jego części, mianowicie:

- a) **Motor**, czyli siłę wywołującą,
- b) **Krtań**, a w niej struny głosowe przez ten motor wprowadzone w drganie i głos wydające.
- c) **Jamy**, graniczące bezpośrednio lub pośrednio ze strunami głosowymi i krtanią.

Pod pierwszą częścią rozumiemy głównie **pluca**, łączące się przez tchawicę z krtanią; pod drugą, **krtań** złożoną z dwóch par strun głosowych, chrząstek stanowiących jej ściany, i klapki głosowej czyli nagłośni. Pod trzecią, jamę przedsionka krtani, jamę nosogardzielową, jamy nosowe, jamę ustną, i inne jeszcze jak np. jamy szczęk górnych mające mniejszy ale w każdym razie niezaprzeczony wpływ na jakość ostatecznie wytworzonego głosu.

Badania naukowe dowiodły: że na naturę głosu (timbre) ma także wpływ i sama klatka piersiowa. Od siły

motoru czyli płuc zależy napięcie głosu. Od krtani, a ściślej biorąc, od strun głosowych, wysokość głosu. Od kształtu i natury ścian wspomnianych jam, ta właściwość głosu, którą cudzoziemskim wyrazem „timbre“ oznaczamy, jakość (?) albo barwa (?) głosu.

Rysunek wzięty z dzieła D^{ra} M. Mackenzie

„The Hygiene of the vocal organs.“

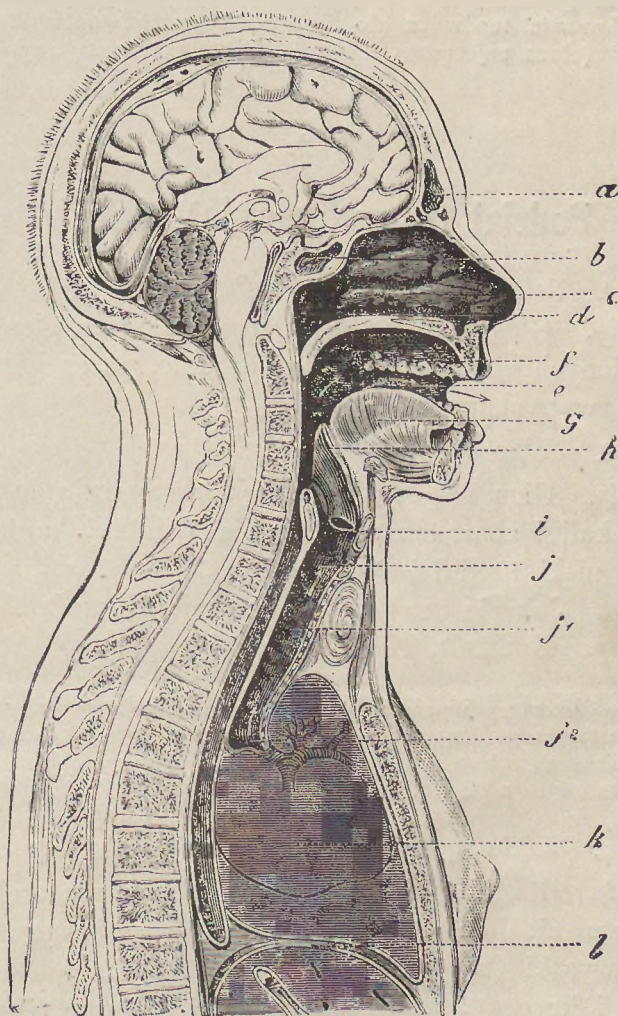


Fig. I.

Rysunek przedstawia drogi oddechowe w chwili śpiewania; położenie języzka przedstawione jest przy wydobywaniu wysokich tonów piersiowych.

a. zatoki czołowe, b. zatoka klinowa, c. dolny, średni i górny kanał międzysusłowy, d. otwór rurki Eustachjusza (prowadzącej od jamy nosogardzielowej do przyrządu słuchowego wewnętrznego), f. języzeczek, e. gardziel, g. język, h. nagłośnia, i. struna głosowa, j. j¹. j². tchawica, k. pluca.

b. Wątroba z przecięciem przepony (diaphragma) bezpośrednio ponad nią leżącej i oddzielającej ją od podstawy płuc (k). Kanał leżący od tyłu j. j¹. j². jest przelykiem — czyli kanałem prowadzącym do żołądka.

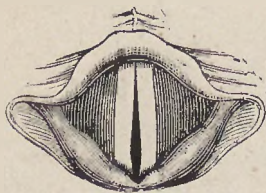


Fig. II.

Obraz w zwierciadélku krtańniowem (w laryngoskopie) głośni męskiej, przy wydobywaniu tonów niskich.

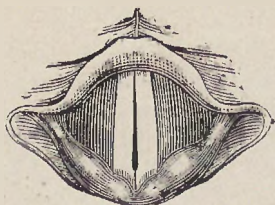


Fig. III.

Obraz w zwierciadélku krtańniowem głośni męskiej przy wydobywaniu tonów wysokich.

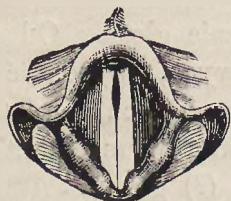


Fig. IV.

Obraz w zwierciadélku krtańniowem głośni żeńskiej przy wydobywaniu tonów „z głowy” (obraz najczęstszy).

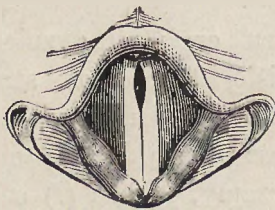


Fig. V.

Obraz w zwierciadélku krtańniowem głośni męskiej przy wydobywaniu tonów falsetto (obraz najczęstszy).

§ 2.

Podział (klasyfikacja) głosu.*)

Pyt. Jak się wytwarza głos?

Odp. Głos jest wynikiem drgania strun głosowych wprawionych w ruch, czyli w drganie, przez prąd powietrza wypychanego z płuc.

Pyt. Jakie są głosy w ogóle?

Odp. Głos kobiecy jak i męski stosownie do rozległości skali i charakteru brzmienia (timbre) może być trojaki: niski, średni i wysoki.

Pyt. Jak się nazywają te rodzaje głosu kobiecego?

Odp. Kontralt, Mezzo-sopran i Sopran.

Uwaga. W głosie sopranowym rozróżniamy trzy rodzaje: dramatyczny, liryczny, (soprano leggero, albo koloraturowy) i Mezzo carattere, rodzaj nowo powstały, będący sopranem koloraturowym z odcieniem dramatycznym.

Pyt. Jakie są rodzaje głosu męskiego?

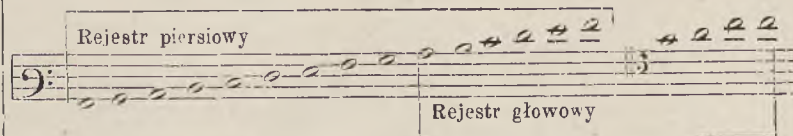
Odp. Bas, Baryton i Tenor. Pierwszy z tych głosów stosownie do charakteru rozdziela się na bas profundo, i bas wysoki (basso cantante), drugi na baryton dramatyczny i liryczny, trzeci, podobnie jak sopran, na tenor dramatyczny, liryczny, i mezzo-carattere.

Pyt. Czy głos kobiecy lub męski bywa jednolity w całej swej rozciągłości?

Odp. W każdym głosie spostrzegamy pewne grupy tonów, odróżniające się właściwymi cechami; grupy te nazywają się rejestrami głosu, wyrównanie których stanowi jedną z główniejszych zadań nauki śpiewu.

Pyt. Z wielu rejestrów składa się głos męski?

Odp. Z dwóch: piersiowego i z głowowego (di petto e di testa) np:



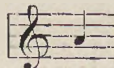
Skala wykształconych głosów męskich.

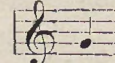


Uwaga. Mężczyźni, mający głos tenorowy, otrzymują z łatwością *dźwięk**) mieszany zwany *mixte*, gdyż zachowując zalety wibracyjne dźwięków piersiowych, łączą je z łagodnymi dźwiękami pochodzącymi z głowy.

Trudno jest określić granice skali tego głosu.

Słyszeliśmy tenorów, którzy w gammie zstępującej docho-

dzili do a  i nie powracali do dźwięku piersiowe-

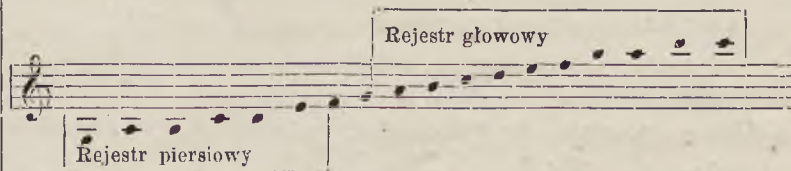
go aż przy g 

To im wybornie ułatwiało zrównanie różnicy między dźwiękami głowowymi i piersiowymi. Zachęcamy też uczących się do kształcenia głosu w tym kierunku; co się zaś tyczy sposobów pomocniczych, te tylko *ustnie* przez nauczyciela mogą być wytłómaczone.

Radzimy im tylko unikać dźwięków przy ściśnionem gardle, (son guttural) łatwych do nabycia przy głosie mieszanym.

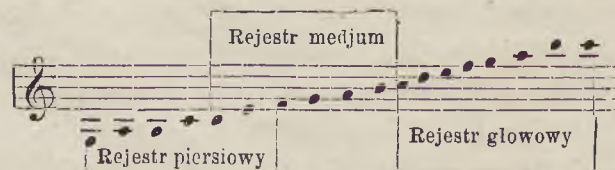
Pyt. Z wielu rejestrów składa się głos kobiecy?

Odp. Jedni utrzymują, że głos kobiecy składa się z dwóch rejestrów t. j. piersiowego i głowowego np:



Do tych należą: Tosi, Mancini, Lanza, Marcello, Perino, Carulli, Roucourt, Rodrigues de Ledesma, Fetis, Stephen de la Madelaine, Ch. Battaile, M. Manuel Garcia, Dr. Bennati, Segond, Müller, Mandl, Fournié i inni.

Drudzy rozróżniają trzy rejestry: piersiowy, medjum i głowowy np:



Do tych należą: Martini, Crivelli, metoda Konserwatorium paryskiego, Crescentini, Manstein, Garaudé, Pier-

*) Pojęcie głosu odnosi się właściwie do dźwięków świata zwierzęcego np: głos ludzki, głos jakiego zwierzęcia.

*) Pod nazwą „dźwięk” w ściślejszym znaczeniu rozumieć należy wrażenie, jakiego doznaje przyrząd słuchowy w skutek drgania ciała w ogólności.

marini, G. Duca, Lablache, Concone, Damour, Burnett A. Elvart, Lamperti, Florimo, Delle Sedie, Milhès.

Co do nas, trzymać się będziemy podziału głosu kobiecego na trzy rejestry.

Skala wykształconych głosów kobiecych



§ 3.

O postawie ciała, o ustach i o przyrządzie głosowym.

Pyt. W jakiej pozycji ma pozostawać uczący się podczas lekcji?

Odp. Z piersią wzniesioną, z ramionami naturalnie złożonemi, głową spokojnie poziomo ustawioną.

Pyt. Jaki jest najwłaściwszy sposób ułożenia ust celem ułatwienia wydobywania głosu (emissji).

Odp. Powinny być jakby lekko uśmiechnięte, a rozszerzając kąty ust należy ujawnić zęby górne; w ten sposób wargi dotykając się takowych, dadzą wibrację opartą na twardym kostnym ciele, a więc głos czysty i doniosły. Dźwięki rejestru piersiowego u kobiet, otrzymują się z łatwością przez zaokrąglenie ust.

Uwaga. Starzy maestrzy włoscy aż do połowy XVIII w. jakkolwiek rozumieli ważność układu ust przy wydawaniu głosu, (emissji) nie wchodzili jednak w szczegóły, i dopiero Mancini, pierwszy rozstrzygnął tę tak ważną kwestyję.

§ 4.

O oddychaniu.

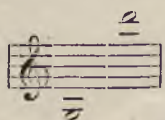
Pyt. Co rozumiemy przez oddychanie?

Odp. Przez oddychanie rozumiemy podwójną czynność płuc chwywania powietrza zewnętrznego, i wydawania go napowrót ruchem przeciwnym.

Pyt. Czy jest ważną dla śpiewaka umiejętność oddychania?

Odp. Niezmiernie ważną. Nie można bowiem żadnego śpiewu wykonać bez dokładnej znajomości sztuki oddychania.

*) **Uwaga.** (Rozległość Mezzo-sopranu bywa nieraz wyjątkową np. Viardot miała skalę od



Podobnież sopran La-Grange do as).

Pyt. Kiedy oddychanie, a ściślej biorąc, wdychanie, gdyż o nie najwięcej nam tu chodzi, będzie przy śpiewie odpowiedniem?

Odp. Gdy przez całą chwilę wciągania powietrza aż do największego napelnienia niem płuc, będzie użyta ta sama siła, tak, aby w początku i w końcu pojedynczego wdechu, powietrze z jednakową prędkością do płuc bez szmeru wpływało. Przy wydychaniu zaś powietrza, szybkość jego strumienia zależeć powinna od naszej woli, stosownie do potrzeby wydobywania silniejszego lub słabszego głosu. Takie oddychanie zowie się oddechem **całkowitym** (respiratione intera).

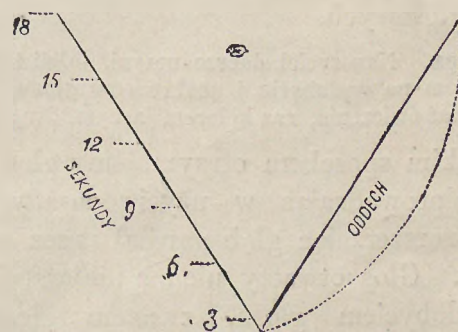
Pyt. Czy wykonywając ćwiczenia, lub aryję, używamy oddechu całkowitego?

Odp. Nie — wyjąwszy wypadku, w którym śpiew przerywany jest częstymi pauzami; lecz gdy melodia jest ciągłą, a zwłaszcza nieco wesołą, lekkie jednorazowe oddychanie jest koniecznem, jako dające swobodę płucom naszym, niezbędną w danym razie. Ten sposób oddychania zowie się **pół-oddechem** (mezzo-respiratione).

Pyt. Na jak długo może wystarczyć jednorazowe wdechnięcie (inspiratio).

Odp. Długie i łatwe oddychanie jest jedną z najważniejszych zalet śpiewaka.

Zachęcamy też uczących się do ćwiczeń w jak najdłuższem wstrzymywaniu oddechu, przyczem koniecznym warunkiem jest: wyłączenie piersi z odpowiedniem unormowaniem części brzusznej, a następnie stopniowe wypuszczanie powietrza, aż do normalnego stanu organów, pamiętając by usta, tak przy pierwszej jak przy drugiej czynności, pozostawały na wpół-otwarte. Tego rodzaju ćwiczenia przy średnich nawet zdolnościach uczącego się, dają możność otrzymania tonu pewnie osadzonego i trwającego od 10 — 20 sekund. *Przykład.*



Uwaga. Jedną z najważniejszych zasad metody śpiewu jest umiejętność prawidłowego oddychania i atakowania nót na **wydechu**. W akcie oddychania (normalnym) rozróżniamy dwa jego typy: 1) Oddychanie piersiowe, w którym znowu rozróżniamy: a) górne czyli obojczykowe (la respiration clavculaire), oddziaływające na oddychanie szczytami płuc, wymagające podniesienia klatki piersiowej i ramion—i b) żebrowe środkowe (la respiration laterale) działające na środkową część płuc — oraz 2) Oddychanie brzuszne przeponowe (la respiration diaphragmatique ou abdominale), będące aktem samodzielnym, oddziaływającym na dolną część płuc, wprowadzającym w ruch ich pęcherzyki. Do oddechu brzuszego, inaczej mówiąc do oddychania podstawami płuc, dochodzi się przez wdychanie głębokie, ciche i swobodne z podniesioną głową, nie podnosząc w górę klatki piersiowej ani ramion, a starając się ramiona kierować ku tyłowi.

Znany uczoney, Dr. Mandl, powiada: że śpiewacy za czasów Porpory, Rubini'ego, daleko dłużej śpiewali aniżeli dzisiaj, uży-

wając oddechu głębokiego (abdominalnego). Niewielu śpiewaków z dzisiejszej generacji dokaże tego, by w późnym wieku mogli jeszcze tak zachwycić jak np: Carion, Montanaro, Roger, Nodin, Faure, Villaret, Artot, Trebelli, Lotti, Murska.

Tenże Mandi czyni trafne spostrzeżenia na ptakach, i tak powiada: ptaki śpiewające mogą modulować głosem po parę godzin, nie czując żadnego zmęczenia—ale u nich ściany brzuszne same się rozszerzają podczas wdychania, gdy jednocześnie klatka piersiowa pozostaje nieruchomą w całej swej górnej części— a to dlatego, że budowa ich, oddychanie obojętne (szczytowe) czyni niemożliwym.—Radzimy więc używać oddechu głębokiego (abdominalnego) opierając się na powadze znakomitych profesorów jak: **Blanchet, Rameau, Crivelli, Lamperti, Battaille, Debay, Gérard, Concone, Rodriguez de Ledesma, Dr. Mandi, J. F. Bernard, M. Panofka, Holtzem, Fournié, Segond**, zastosowujących ten rodzaj oddechu do nauki śpiewu.

§ 5.

O barwach głosu (timbre).

Pyt. Co nazywamy barwą głosu (kolor głosu)?

Odp. Barwą czyli kolorem głosu nazywamy tę jego właściwość, która nie zależy od natężenia głosu, nie zależy od jego wysokości, którą każde wykształcone ucho odczuć potrafi, a której to właściwości powstanie czyli wytworzenie się, zależy od kształtów i natury ścian powyżej wspomnianych jam—one to bowiem swoim współdźwięczaniem (rezonansiem) barwę tę wytwarzają.

Pyt. Jakie są charakterystyczne barwy głosu?

Odp. Dwie są główne, mianowicie: barwa jasna objawiająca się szczególnie w głosie t. z. otwartym (aperto), i barwa ciemna, t. z. w głosie zamkniętym (chiuso).

Pyt. Jakiej barwy należy używać przy codziennych ćwiczeniach?

Odp. Jasnej.

Pyt. Dlaczego?

Odp. Gdyż nią usuwamy z łatwością wady głosowe, wydobywamy łatwiej tony wysokie (acuti), głos wychodzi jasny i czysty, a przedewszystkiem nie męczymy przyrządów głosowych.

Uwaga. Nauczyciel dobrze uczyni, jeżeli tak uczniom jak i uczniom po **wydobyciu i postawieniu głosu**, zaleci następnie śpiewać ćwiczenia, raz kolorem jasnym, drugi raz ciemnym.

Pyt. Jakim sposobem otrzymujemy głos otwarty?

Odp. Wprowadzając w użycie zasady objaśnione w § 3 im, i rozszerzając głąb gardła przez wymawianie samogłoski **a**. Głos otwarty nie ma nic wspólnego z wadliwym wydobywaniem głosu, zwanym głosem białym (voce bianca).

Emisja czyli wydobywanie głosu, jak słusznie zauważył Duprez, powinna się opierać na dźwięku samogłoski **a** opartej na głębi gardła w wyrazie np: **anima**, uważając by **a** nie zamieniło się na **o**, gdyż w tym razie, głos stałby się gardłowym (gutturale), a mimo pewnego zaokrąglenia, zwłaszcza śpiewając w **salonie**, straciłby na dźwięczności, a tem samem byłby bez wibracji w **Teatrze**

§ 6.

O wydobywaniu głosu (dell'emissione della voce).

Pyt. Co nazywamy wydobywaniem głosu?

Odp. Nazywamy zaatakowanie tonu z największą

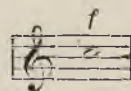
pewnością, z doskonałą intonacją, i utrzymaniem jej przez czas trwania wydechu.

Pyt. Wiele jest sposobów postawienia głosu?

Odp. Cztery.

Pyt. Który jest pierwszy?

Odp. Po wciągnięciu odpowiedniej ilości powietrza sposobem wskazanym w § 3-im, należy atakować *) **ton** głosem dźwięcznym, jasnym i bez wysiłku, trzymając takowy energicznie przez cały przeciąg oddechu, kończąc ton przed zupełnym wyczerpaniem nabranego powietrza np:

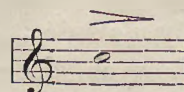


Pyt. Dlaczego z początku wydobywamy ton głosem silnym zamiast atakować go łagodnie wzmacniając później?

Odp. Dlatego, że uczeń nie może i nie powinien wydobywać tonów łagodnie w **początkach nauki**, a zmuszając go do tego, wywołamy niepotrzebne zmęczenie głosu bez żadnej korzyści.

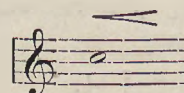
Pyt. Jaki jest drugi sposób podtrzymywania (sostenere) tonów, i kiedy uczyć się go należy?

Odp. Uczymy się drugiego sposobu, gdy głos jest dostatecznie wyćwiczony, a polega on na braniu dźwięku głosem silnym, jak zaznaczono wyżej, ścisząc go stopniowo do pianissimo, kończając przed wyczerpaniem oddechu, np.



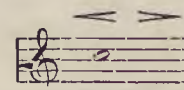
Pyt. Jaki jest trzeci sposób?

Odp. Trzeci sposób polega na zaatakowaniu głosu, na wydechu, pianissimo wzmacniając do forte, wstrzymując łagodnie oddech, by go zakończyć przed wyczerpaniem powietrza znajdującego się w płucach, np:



Pyt. Jaki jest czwarty sposób, i kiedy go zastosować?

Odp. Czwarty sposób jest najważniejszy, lecz i najtrudniejszy zarazem. Można go zastosować wtedy, gdy uczeń dostatecznie wprawił się w wokalizację, stał się panem oddychania, pozyskał zdolność wydobywania głosu z największą łagodnością. Sposób ten zależy na wzmacnianiu głosu do najwyższej jego siły, zmniejszając później stopniowo siłę aż do pianissimo, zachowując cieniowanie **crescendo** i **diminuendo** bez najmniejszego wysiłku. np:



Pyt. Jak się nazywają takie tony wzmocnione i zciszone?

Odp. Nazywamy je tony ciągnięte (suoni filati).

*) Ton jest dźwiękiem, którego natura co do liczby drgań cząstek ciała go wydającego w oznaczonej jednostce czasu, jak i stosunek do innych jemu podobnych, są ściśle oznaczone.

Uwagi dotyczące emisji głosu.

Umiejętne wydobywanie głosu jest zaletą podstawową śpiewu; od niej bowiem zależy owa pożądana łatwość w wykonaniu, i wrażenie na słuchaczach. Wydanie głosu zależy od umiejętnego oddychania, czyli nabierania największej ilości powietrza, jakiej nam płuca dostarczyć mogą, nie okazując wysiłku, jak: podnoszenia ramion, sapania, lub nieestetycznego ułożenia całego ciała.

By tego uniknąć należy ułożyć usta do uśmiechu, a gdyby uczący się przybierał wyraz trywialny, wpadając w przesadę, należy skłonić go, by wyraz ten zamienił na błagający. Należy również do sposobów wyborczych, wydobyć głos bez całkowitego wyczerpania oddechu, zachowując część po zakończeniu dźwięku, a wówczas głos wyjdzie równy i czysty. Mancini utrzymuje, że zachowanie tych warunków, potężnie wpływa na poprawność i szlachetność dźwięku.

§ 7.

O stawianiu głosu (dell'appoggio della voce).

Pyt. Co rozumiemy przez postawienie, oparcie głosu?

Odp. Przez **postawienie, oparcie głosu**, rozumiemy, zasadę, by wszystkie nuty tak wysokie jak niskie, i odwrotnie, były otrzymywane przy tej samej sile wydechu, nie pozwalając by powietrze zebrane w płucach, wydobywało się w większej ilości, niż potrzeba. Uczący się nie powinien okazywać żadnego ruchu w mięśniach twarzy; oblicze jego powinno być spokojne, a tem samem gotowe do uwydatnienia różnych zamierzonych wrażeń (efektów).

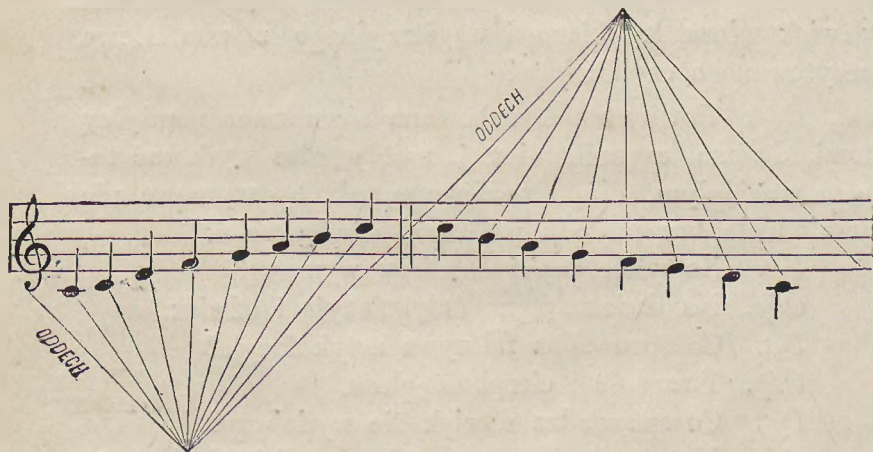
Słowem, głos dobrze postawiony nazywamy wtedy, gdy w całej swej rozciągłości brzmi dźwięcznie z równą pełnością, jasnością, bez najmniejszego drżenia.

Pyt. Jakie oparcie należy dać głosowi podczas ćwiczeń, aby zbytecznie nie zmęczyć gardła?

Odp. Oparcie otrzymane siłą mięśni szyi i piersi, oraz powietrza zawartego w płucach.

Pyt. Jak otrzymać takie oparcie tonu?

Odp. Zachowując postawę ciała jak w § 3-im, i otwierając głąb gardła przy wymawianiu samogłoski **a**. Wówczas głos wyjdzie czysty, dobrze oparty tak w piano jak w forte. W razie gdyby uczący się napotkał wyjątkowo trudność w wydobywaniu dźwięku **a** opartego na piersiach, i gdyby ten dźwięk stawał się zbyt otwartym, wówczas może próbować zamienić go na literę **L** wymawiając **la**



Uwaga I. Przy śpiewaniu ćwiczeń w tonach łącznych, czy to w odległościach przerywanych, uczeń powinien trzymać usta otwarte **unieruchomione**. Można czasem otworzyć usta więcej przy ostatnich nutach, lecz ten ruch powinien być wykonany

bez najmniejszych wstrząśnień, ani oznak świeżo wciągniętego powietrza.

Ten wyjątek otwarcenia ust nieco więcej może być zastosowany w ćwiczeniu w tonach łącznych, lecz nigdy w odległościach przerywanych. Przy pomocy nauczyciela i odpowiedniej wytrwałości ucznia, można dojść do zupełnego unieruchomienia ust—w przeciwnym razie, mimo piękności głosu i siły, można wyjść tylko na miernego śpiewaka.

Uwaga II. Jest rzeczą niezmiernie ważną, by uczący się, idąc za radą nauczyciela, uwierzył w ocenę swego głosu, unikając złudzeń co do jego rozciągłości. Niezachowanie tego warunku sprowadza zgubne pomyłki brania np. głosu barytonowego za tenor, lub sopranowego za kontralt. Można zresztą w nieomylny sposób zrozumieć gatunek głosu, zwracając uwagę nie tylko na barwę, ale i na czas trwania oddechu przy wzięciu danej ilości nut, nadto do jakiego tonu dojść może śpiewający bez normalnych wysiłków, z zachowaniem koloru wymagającego na wyrażenie: miłości, pogardy, lub szczęścia. Po ocenie głosu pod kierunkiem nauczyciela i wskazaniu w jakiej skali uczący się może śpiewać, jeżeli tylko aspirant do sceny jak i do popisów salonowych nie ma wad organicznych, powinien rozpocząć studia od umiejętnej szkoły śpiewu.

Naszem zdaniem na **właściwym postawieniu głosu**, polega cała umiejętność śpiewu, a więc i **przyszłość artysty**.

Kto nie postawi głosu jakiegoś wyżej powiedzieli, nie zdobędzie nigdy wymaganej pełności, a cóż dopiero ekspresji na uwydatnienie rozlicznych namiętności duszy ludzkiej.

§ 8.

O formowaniu rejestrów.

Pyt. Jak się formują dźwięki rejestru piersiowego?

Odp. Przez śmiałe wydobywanie oddechu, tak, by nie napotkał żadnego oporu na powierzchni jamy ustnej, najmniejsze bowiem tarcie w tym kierunku zmniejsza wielkość fali głosowej.

Pyt. Jak się formuje medium?

Odp. Dźwięk zwany medium otrzymujemy kierując oddech na zęby górne.

Pyt. Jak się formuje tak nazwany głos głowowy?

Odp. Dźwięk głowowy powstaje prowadząc wydech w kierunku zatok czołowych (sinus frontalis).

Uwaga. Dwóch wad należy się wystrzegać przy wydobywaniu głosu: 1° wypuklania języka ku górze jamy ustnej, i 2° zwracania wydechu w kierunku nosa. Uczniowie mogą temu zaradzić w pierwszym wypadku przez wysunięcie języka ku przodowi, trzymając go horyzontalnie poziomo. W drugim, wokalizując na **o** potem na **a** i nareszcie na **e**, trzymając nos zaciśnięty, by wydech w tym kierunku był zatamowany.

§ 9.

O sposobie łączenia dźwięków różnych rejestrów.

Dla uniknięcia zbyt wydatnych różnic 2-ech dźwięków należących do 2-ech różnorodnych rejestrów, niezbędnym jest umiejętne łączenie rejestrów.

Pyt. W jaki więc sposób można połączyć u mężczyzny rejestr piersiowy z rejestrem głowowym?

Odp. Nuty wysokie piersiowe, silne, jako powstałe z niezwykłego wysiłku płuc, należy złagodzić, nuty zaś głowowe łagodne, a nawet często bardzo słabe, należy wzmocnić.

Pyt. Czy ta zasada da się zastosować do wszystkich trzech rodzajów głosu męskiego?

Odp. Nie. Baryton i Tenor jako głosy łagodniejsze, mogą stosować się do powyższego pravidła—głos jednak basowy ma taką siłę w skali piersiowej, że niepodobna jest połączyć te dwa gatunki dźwięków, a skierowanie go ku skali głowy okazało się niemożliwym.

Pyt. W jaki sposób można połączyć trzy rejestra w głosie kobiecym?

Odp. Należy stłumić tony wysokie piersiowe, a wzmocnić pierwsze nuty medium, dla połączenia rejestru piersiowego z medium, i przeciwnie, należy wzmocnić ile możliwości ostatnie nuty medium, a łagodzić głowowe, dla połączenia rejestru medium z rejestrem głowowym.

Głos kontraltowy rzadko używa nut głowowych.

Niepodobna też określić granicę skali tego głosu jak niemniej wskazać środki kształcenia,

Wszystko zależy od doświadczenia i umiejętności kierownika aby głos prowadził tak, by ten stał się jednolity.

§ 10.

W jaki sposób należy egzer cytować głos.

Doświadczenie pokazało, że chcąc rozwinąć i wyrównać głos, należy **dużo śpiewać** na **samogłoskę a**, a znacznie później na samogłoskę **e**, co się właśnie nazywa wokalizacją *), Słynny **Bernachi** z Bolonii wygłasza w swojej metodzie śpiewu, że można **również** używać samogłoski **e**; przy tej sposobności mówi co następuje:

„Mówiliśmy już w rozdziale I, że należy wykonywać gamę na **A** i na **E** naprzemian, i rzeczywiście zaznaczymy jeszcze raz, że **tylko** na tych **dwóch samogłoskach** należy robić wokalizację. Uważamy stanowczo za wadliwe wokalizowanie na innych samogłoskach, a **zwłaszcza** na **J** lub na **U**.

Główne więc warunki wokalizacji są następujące: 1° Dobre ułożenie nut, 2° Dobre oddychanie, 3° Prawidłowe wydobywanie i formowanie dźwięków w różnych rejestrach, 4° Przechodzenie umiejętne z jednego rejestru w drugi, 5° Atakowanie i łączenie dźwięków bez wstrząśnięć.

Uwaga. Nauka solfedżij jest bez zaprzeczenia główną podstawą nauki muzycznej. Jeżeli użycie takowych jest pożyteczne dla grających na instrumentach i dla kompozytorów, to bez zaprzeczenia, są one bardzo niebezpieczne dla tych, którzy głos posiadają i pragną oddać się nauce śpiewu. W istocie, przez ćwiczenie się w solfedżjach w **początkach nauki**, oddalamy się od zasad, które zmierzają do rozwinięcia i zachowania głosu. Głos potrzebuje w pierw być przygotowanym w ten sposób, ażeby można bez obawy zniszczenia go, śpiewać na sylaby **do, re, mi, fa, e. t. c.** co stanowi solfedżiją.

Nie potrzeba więc, sposobiąc się na śpiewaka, rozpoczynać swej edukacji muzycznej od Solfedżij, ale raczej od nauki przygotowawczej, która, zgodnie z logiką, powinna doprowadzić przez znajomość nut do nauki intonacji, inaczej mówiąc do nauki Solfedżii.

Ci którzy solfedżują nie mając postawionego głosu, skupiają swą uwagę na naukę intonacji, a nie zajmują się wcale głosem i sposobem wyrobienia takowego.

*) Po zupełnem wyrównaniu skali głosu, można zacząć śpiewać ćwiczenie: a, e, i, o, u.

§ 11.

O wokalizacji albo biegłości.

(Del vocalizzo ossia dell'agilità)

Pyt. Co rozumiemy przez wokalizowanie albo biegłość?

Odp. Rozumiemy wykonanie pewnej ilości nut na danych samogłoskach z mniejszą lub większą biegłością.

Pyt. Wiele jest sposobów uczenia się biegłości?

Odp. Biegłość może być ujawnioną wieloma sposobami—głównych jednak jest cztery: 1° Biegłość w Portamento, 2° w Legato, 3° w Picchettato, 4° Martellato*).

Pyt. Który jest sposób najważniejszy?

Odp. Biegłość w Legato, gdyż ta nietylko stanowi zaletę główną biegłości, lecz i prawdziwie pięknego śpiewu. Inne przymioty zdobyć można po zupełnem owdnięciu legato.

Biegłość (agilità) powinna się otrzymywać wolno i stopniowo; oddech zatrzymywać między jedną nutą a drugą, by takowe wyszły jasno jakby młoteczkami w różnych przerwach uderzane, czyli, martellate. W ten sposób przyzwyczajamy słuch do owdnięcia tonów. Gdy uczący się zdobędzie w zupełności naukę interwałów, może się zająć innymi środkami pomocniczymi. Zbyt różnorodne i pospieszne sposoby uczenia sprawdzają drżenie (tremolando) i osłabienie głosu.

Ćwiczenia powinny być melodyjne i w dobrym smaku.

§ 12

O wymowie.

Pyt. Czy głos ludzki może być traktowanym samodzielnie tak jak dźwięk instrumentu?

Odp. Jakkolwiek jest to zupełnie możebnym, jednak praktyka przekonywa nas, że głos ludzki bywa zawsze traktowany z tekstem.

Pyt. W jakim stosunku powinien się znajdować dźwięk głosu ludzkiego i współrzędnego z nim słowa recytowanego czyli tekstu?

Odp. Powinna być zachowana równowaga pomiędzy temi dwoma czynnikami t. j. należy głos wydawać tonem rozciąglym, długo trwającym, tak, by wymowa nie zmniejszała bez powodu właściwej dźwięczności.

Pyt. Na wiele części dzielimy wymowę?

Odp. Na dwie t. j. na **Artykulację** i **dźwięk**.

Pyt. Co sprowadza fałszywa artykulacja?

Odp. Twardość i cierpkość głosu.

Pyt. Co sprowadza dźwięk źle wydobyty?

Odp. Może zachwiać czystość intonacji i szlachetność wymowy.

*) Wyjaśnienie terminów: Portamento, Legato, Picchettato, Martellato znaleźć można powyżej na stronie 8.

Pyt. Jakie są ćwiczenia prowadzące uczącego się do dobrej wymowy?

Odp. Solfedżija, które są nauką bardzo ważną w szkole śpiewu, ale zastosowane wtenczas do głosu, gdy uczeń już wokalizuje dobrze na **a, e, i** bez obawy zniszczenia głosu będzie mógł śpiewać na **do, re, mi**, etc.

Pyt. Jak powinien się kierować uczeń by uniknąć wadliwej artykulacji?

Odp. Powinien głównie wystrzegać się używania podwójnych spółgłosek tam gdzie jedna jest tylko, i na odwrót, jak niemniej, by regulował wydech i oparcie głosu, a w solfedżijach, akcentował samogłoski, które nuty są nazwane.

Zachowując te warunki otrzyma śpiew poprawny.

Pyt. Kiedy się spotykają w Solfedżijach podwójne spółgłoski?

Odp. Ilekroć za nutą **sol** następują inne nuty i powtórzenie takowych:

Pyt. Z ilu rodzajai składają się spółgłoski służące za nazwy nut?

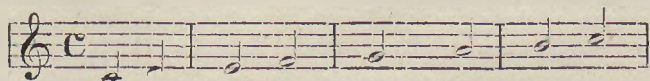
Odp. Z czterech: z językowo-zębowych, z językowo-podniebiennych, z wargowych, i wargowo-zębowych.

Pyt. Proszę wyliczyć wszystkie wyżej wskazane spółgłoski wraz z nutami do których należą.

Odp. Zaczynam od pierwszej **Do**, która ma spółgłoskę **D**, nazwaną językowo-zębową, gdyż do wydobywania jej używamy języka i zębów. **Re**, mająca spółgłoskę **R**, zwaną językowo-podniebienną, gdyż do wydobywania jej używamy języka i podniebienia. **Mi**, ma spółgłoskę **M**, natury wargowej, gdyż dla wymienienia jej zaciskamy usta, opierając jedną wargę na drugiej. **Fa**, ma spółgłoskę **F**, wargowo-zębową, gdyż współdziała warg i zębów jest konieczny przy wymówieniu jej, **Sol, La** i **Si** mają spółgłoski językowo-podniebienne, dla powodów wyżej wskazanych.

Pyt. Jak powinien zachować się uczeń, by otrzymać podczas solfedżijów czyste podwójne spółgłoski?

Odp. Ponieważ spółgłoski nie mają samoistnego dźwięku, należy uchwycić pewną ilość trwania pierwszej z dwóch nut; tam gdzie jedna się kończy, a druga się zaczyna spółgłoską, zostawić nienaruszoną drugą, wytwarzając w ten sposób subtelną chwilę milczenia między jedną nutą a drugą np:



*) **Uwaga.** Przy śpiewaniu Solfedżij nie należy zaniedbywać śpiewania wokaliz na samogłoskach **a, e, i, o**. Dla lepszego i czystego wydobywania tonu każdej samogłoski, można w egzercycjach dodawać **L** np: **La, Le, Li, Lo**.

Pyt. Jaki jest sposób przyzwyczajania się do czystego akcentowania podwójnych spółgłosek?

Odp. Sposób polega głównie na tem, ażeby uczeń zwrócił szczególną uwagę na czyste wydobywanie samogłosek **A, E, I**, zaokrąglając usta przy samogłosce **O**, unikając wytwarzania dźwięków podwójnych samogłosek np: zamiast **Fua, Lua**; śpiewać **Fa, La** etc.

§ 13.

O frazowaniu.

Melodyja podobnie jak mowa składa się z całych okresów. Okres rozdziela się na frazy, a te nakoniec na pojedyncze wyrazy.

Każdy okres ma chwilę dużego wytchnienia nazwanego kadencyją zupełną, mającą wartość punktu w znaczeniu znaków pisarskich. Każdy okres ma pół wytchnienia, które zwiemy półkadencyją, mającą wartość średnika, lub dwukropka. Nareszcie dzieli się na $\frac{1}{4}$ kadencyi, przybierając wartość przecinka. Ktokolwiek czytałby nie zachowując znaków pisarskich, byłby stanowczo niezrozumianym.

Podobnie i w muzyce niezachowanie wskazanych zasad, robi ją niezrozumiałą i nużącą.

Sztuka więc frazowania polega na wydobyciu wszystkich odcieni frazy i okresu, tak, by się ze sobą nie mieszały.

Koniecznym też jest: 1^o) zdanie sobie sprawy z początku i końca każdej frazy i 2^o) zachowanie umiejętne oddychania, by ją dopełnić.

Oto jest okres, w którym oznaczamy cały oddech znakiem (,,) a pół oddech (,) np.

Okres

1-szy Frazes

1-y wyraz muzyczny " 2-i wyraz muzyczny "

1 2 3 4 pół kadencyi

2-gi Frazes

3-ci wyraz muzyczny " 4-ty wyraz muzyczny "

5 6 7 8 Kadencyja

W tym okresie nie należy oddychać po **Re** zaczynającym drugi takt, gdyż fraza melodyjna kończy się **Si**. Nie należy również przedłużać oddychania aż do **Sol** w 3-im takcie, gdyż ta nuta zależy od wyrazu zaczętego od **Do** w takcie 2-im, a zakończonego na **La** w takcie 4-ym. W drugiej frazie byłoby wielkim błędem oddychać po **Fa** w takcie 6-ym, gdyż ta nuta jest obcą względnie do akordu towarzyszącego, a wyraz dopiero kończy się na

Mi w takim 6-ym. Nie należy również przedłużać oddechu aż do Si w takcie 7-ym, gdyż ta nuta zależy od następnego wyrazu, który się zaczyna od Re w takcie 6-ym, a kończy się na Sol w takcie 8-ym.

§ 14.

O cieniowaniu.

Obok umiejętnego frazowania, konieczną jest jeszcze dla dokładnego uwydatnienia myśli muzycznej, umiejętność nadania każdej frazie właściwego charakteru czyli cieniowania. Cieniowanie bowiem jest podstawą ekspresyi (wyrazistości), i śpiewak nieumiejący używać zasobów ekspresyi, mimo nawet pięknego głosu, i wyrobionej techniki, pozostanie zawsze w granicach mierności. Wielki też nacisk kładziemy na wprawianie się w **forte i piano**, i w stopniowe przechodzenie jednego w drugie.

Wytrwałe ćwiczenia w dźwiękach filowanych szybkie dają postępy. Formy wydoskonalenia się w tym kierunku są tak liczne, że tylko ustny wykład oparty na doświadczeniu tych, co słyszeli wielkich śpiewaków, może je wyczerpująco określić. Metoda może tylko wskazać zasady, a wykonanie ich i rozwinięcie jest darem zależącym od szczodrości natury.

Zasady cieniowania są następujące:

1. Każda nuta jakiegokolwiek byłaby wartości, nie powinna być tej samej siły z początku jak na końcu, a ostatecznie musi być zawsze filowaną.

2. Każda fraza idąca w górę, powinna przechodzić z dźwięku słabego w mocny.

3. Każda fraza idąca z góry na dół, powinna przechodzić z dźwięku mocnego w słaby.

4. Każda nuta niezależna od towarzyszącego jej akordu, czy jest krótko lub długo trwałą, powinna być silniej zaakcentowaną, co włosi nazywają „far l'appoggatura,” czyli położyć nacisk.

5. Każda nuta odbiegająca od głównej tonacji frazy, powinna być silniej zaakcentowaną niż ta, która stanowi jej część nierozdzielną,

Cała trudność polega na wyborze właściwego stopnia tej siły, potrzebnej danym nutom. Jeśli jej za mało użyjemy, śpiew staje się zimny, jeśli jej nadużyjemy, wpadamy w przesadę.

Nauczyciel powinien czuwać, by jego uczniowie nie wpadli w wyżej wzmiankowane ostateczności, przestrzegając, by cieniowanie, ekspresyja, były w ścisłym związku ze znaczeniem wyrazów, dla których muzyka była napisaną.

W takcie na dwa tempa, **pierwsze** tempo powinno być zawsze silnem, **drugie** zaś słabem.

W takcie na trzy tempa, **pierwsze** tempo jest zawsze silnem, **trzecie** słabem, a **drugie** raz silnem raz słabem.

Powyzsza zasada odnosi się również i do osobnych grup, złożonych z dwóch, trzech i t. p. nut, czyli, tam, gdzie jest ciąg nut tej samej wartości; nuty nieparzyste są zawsze silne, a parzyste słabe.

§ 15.

Zasady ogólne uczenia się z korzyścią.

Pyt. Jaki jest najodpowiedniejszy instrument pomocniczy dla uczącego się śpiewać?

Odp. Fortepijan dokładnie nastrojony do kamertonu, by przyzwyczajać ucho do czystej intonacji.

Pyt. Jaka jest najstosowniejsza chwila do ćwiczeń głosowych?

Odp. Po dopełnieniu trawienia rannego lub popołudniowego — a najwłaściwszym jest wieczór, czyli czas, w którym siły ludzkie doszły do największego rozwoju.

Pyt. Czy byłoby szkodliwym oddawać się ćwiczeniom głosu, przy pełnym żołądku, lub w czasie rannego trawienia?

Odp. Tak. Gdyż w jednym jak w drugim wypadku, potrzeba częstego oddychania osłabiłaby siłę i równość wydechu z wyraźnym uszczerbkiem głosu.

Pyt. W jaki sposób należy się uczyć by jak największe zdobyć korzyści?

Odp. Należy dać głosowi dźwięk jasny, unikając bacznie **wysilania i zgrubiania** tonów.

Pyt. Czy ćwiczenia głosowe należy odbywać w długich lub krótkich przerwach od siebie?

Odp. Należy zachować właściwy wypoczynek, i przestać przed zupełnym wyczerpaniem siły.

Pyt. Na jakiej skali w codziennych studyjach należy wprawiać głos swój?

Odp. Na skali środkowej, opuszczając jedną lub dwie nuty krańcowe, wysokie i niskie.

Pyt. Co może ucznia najlepiej przekonać o nieprawidłowym otwieraniu ust, i niestosownem trzymaniu ciała odpowiednio do zasad zawartych w § 3-im?

Odp. Zwierciadło, w którym uczeń przekona się o wszystkich wadach fizycznych, i złych przyzwyczajeniach

Pyt. W jaki sposób należy traktować pojedyncze ćwiczenia przy ich wykonywaniu?

Odp. Poddać je ścisłej analizie, która przyczyni się do dokładnego pojęcia ich charakteru i przeznaczenia.

Uwagi. Fałszywą jest zasada tych co utrzymują, że do początkujących lekcji śpiewu jakkolwiek nauczyciel jest dobry. Raz zepsuty instrument głosowy nie da się naprawić, gdy zaś wadliwe instrumenta zawsze na lepsze zamienić można. Pierwsze zwłaszcza zasady położone być winny umiejętnie i sumiennie.

Jest rzeczą niezmiernie wagi, przy początkujących studyjach śpiewać, podług zasad prawidłowego oddychania i z właściwym postawieniem głosu (appoggiem) tonem rozciąglą, tak, aby to przyzwyczajenie stało się drugą naturą.

Niemniej jednak należy się wystrzegać zbytnich wysiłków, gdyż takowe psują głos, robiąc go drżącym. Wada ta prawie zawsze pochodzi z nadmiernego wysilania się, sprowadzającego w następstwach osłabienie mięśni krtaniowych.

Drugą wadą równie niebezpieczną, jest śpiewanie pół-piano bez zasad oddechowych, gdyż męczy gardło, i sprowadza intonację ze szkodą prawidłowego oparcia głosu.

Piano powinno być rodzoną siostrą **forte**, i wykonane z tym samym naciskiem, tak, by przechodząc w **pianissimo** było również słyszane jak **forte**.

Jest również szkodliwym męczenie głosu przeciągłymi ćwiczeniami—należy zachować głos świeży, instrument nieuszkodzony i gotowy do karyjery artystycznej.

Radzimy też zastanawiać się umysłowo nad środkami dotyczącymi przyrządu głosowego, by unikać ile możności zmęczenia tych cennych organów.

Piękny i podług najlepszej metody wykształcony głos, zadziwiająca technika, i zdolność wykonywania odrazu nieznanymi kompozycjami, nie stanowią jeszcze skończonego śpiewaka. To wszystko potrzebne jest śpiewakowi by nie używał ozdób i dodatków sprzecznych z harmonią, melodyją, naturą i charakterem śpiewu. Śpiewak również winien znać gruntownie swój język, aby wyrazy dokładnie wymawiał, akcentował je należyście, znał właściwe ich znaczenie i umiał oddać wszelkie odcięcia stylu.

W ogóle śpiewak powinien starać się o wykształcenie nie tylko specjalne, gdyż zarówno karyjera sceniczna jak i koncertowa wymagają znajomości historii i poezji, na których muzyka wokalna głównie się opiera.

§ 16.

O zachowaniu głosu.

Głos ulega niekiedy chorobom, czasem nieuleczonym i prowadzącym jego utratę. Najlepszą przeciw temu, nieszczęściu obroną jest umiarkowanie we wszystkim i jak najregularniejsze życie.

Strzedz się jednak należy zniewieściałości.

Obmywanie codzienne szyi i piersi zimną wodą jest dla wielu dzielnym środkiem uchronienia się od zaziębień. Szczególniej zaziębień nóg unikać należy.

Ćwiczenie głosu zbyt silne, zwłaszcza w bardzo wysokich i bardzo niskich tonach jest szkodliwe. Ponieważ

jednak egzer cytowanie jest koniecznym, odbywać je więc należy głównie w środkowym rejestrze, i czynić częste odpoczynki. Tym sposobem przyrządy głosowe zaprawiają się do pracy i coraz energiczniej opierają się zmęczeniu.

Zajmować się zbyt silnie muzyką instrumentalną nie należy. Instrumenta smyczkowe a nawet fortepijan, gdy chcemy biegłość na nim wysoko posunąć, utrzymują organizm w naprężeniu, które szkodliwie oddziaływać może na głos. Gwałtowne wysiłanie się w bieganiu, skakaniu, fechtowaniu, i t. p., jak i taniec **zbyt silny**, zaniechane być powinny. Unikać też należy długiego przy stole pisania, bo wtenczas górna część ciała w szkodliwym znajduje się skurczeniu. Nie trzeba śpiewać w pokoju, gdy jest zbyt chłodno—nie rozmawiać na powietrzu wilgotnym, lub pod wiatr. Oddychać zawsze przez nos, tym sposobem powietrze więcej ogrzane wpływa do płuc.

Czytanie i rozmowa głośne są również zbyt szkodliwe. Nie należy zwłaszcza dużo mówić w dzień wystąpienia. Palenie tytoniu, niewywcześnie, zgubnie wpływają na głos.

Co do pokarmów, należy unikać wszelkich korzennych potraw, zbyt silnych kwasów, gorących napojów, i napojów wysokokowych.

Śpiewać nie należy wcześniej jak w trzy godziny po obiedzie, żołądek bowiem pełny ciśnie na przeponę (diaphragmę) ku górze, przez co zmniejsza obszerność klatki piersiowej, i utrudnia głębsze i swobodniejsze oddychanie.

Ćwiczenia na postawienie głosu.

Ćwiczenie to Mezzosopran może śpiewać od C do E. Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopran od G do F. Baryton od C do D.

G. B. Lamperti.

Lento.

1.

The musical score is divided into five systems. The first system includes a vocal line with notes on a single pitch and syllables 'a' and 'la' written below. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Lento.' and the dynamic is 'f'.

*Jeżeli uczniowi trudno atakować nutę na a, należy próbować na la. Przy wymawianiu głoski L, język przybiera kierunek horyzontalny wzdłuż dolnej części jamy ustnej, aparat głosowy otwiera się, a drganie fali głosu może się odbywać swobodnie na jego strunach.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do E Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od G do F.
Baryt. od C do D.

Lento.

Lamperti.

The musical score is arranged in six systems, each containing a vocal line and a piano accompaniment. The piano part is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Lento.' and the dynamics start with a forte 'f' marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The piano accompaniment features complex chordal textures and melodic lines in both hands. The vocal line consists of a single melodic line with some rests. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mezz.Sopr. od C do E Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopran od G do F, Bar. od C do D.

Moderato.

Lamperti.

3.

The musical score is written in 3/4 time and consists of five systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with lyrics "a la" and "a la la". The piano accompaniment consists of a right hand with chords and a left hand with a simple bass line. The score is marked "Moderato" and "Lamperti."

. Jag.

System 1: Vocal line with lyrics 'a la', 'a la', 'a la'. Piano accompaniment with sustained chords.

System 2: Vocal line with lyrics 'a la', 'a la', 'a la'. Piano accompaniment with sustained chords.

System 3: Vocal line with lyrics 'a la', 'a la', 'a la'. Piano accompaniment with sustained chords and a final cadence.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez.Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od G do F, Bar. od C do D.

Moderato.

Lamperti.

4.

System 4: Vocal line with lyrics 'a la', 'a la'. Piano accompaniment with triplets and sixteenth notes. A '4.' marking is present on the left side.

Musical system 1: Treble clef with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features sixteenth-note runs with 'a la' lyrics. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Musical system 2: Treble clef with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features sixteenth-note runs with 'a la' lyrics. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Musical system 3: Treble clef with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features sixteenth-note runs with 'a la' lyrics. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Musical system 4: Treble clef with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features sixteenth-note runs with 'a la' lyrics. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Musical system 5: Treble clef with vocal line and piano accompaniment. The vocal line features sixteenth-note runs with 'a la' lyrics. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and single notes in the left hand.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez.Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do F, Baryt. od C do D.

Lento.

Lamperti.

5.

The musical score consists of four systems, each representing a different vocal range. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are written in a single staff with a treble clef and a common time signature (C). The lyrics 'a la' are written below the vocal notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a common time signature (C). The tempo is marked 'Lento.' and the composer is 'Lamperti.' The exercise is numbered '5.' in the first system.

First system of a musical score. It features a vocal line with the lyrics "a la" and a piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line consists of eighth-note runs and rests. The piano accompaniment includes chords and a bass line with a sharp sign.

Second system of the musical score, continuing the vocal line with "a la" and the piano accompaniment. The key signature remains two flats. The piano accompaniment shows a progression of chords and a bass line.

Third system of the musical score, continuing the vocal line with "a la" and the piano accompaniment. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#). The piano accompaniment continues with chords and a bass line.

Fourth system of the musical score, concluding the vocal line with "a la" and the piano accompaniment. The key signature remains three sharps. The system ends with a double bar line and repeat signs in both staves.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez.Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopr. od D do F,
Baryt. od C do D.

Lento.

Lablache.

6.

The musical score consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked **Lento.** and the composer is **Lablache.** The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a common time signature. The lyrics are "a la" repeated. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) with a common time signature. The score is numbered "6." on the left side.

a
la

a
la

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do G, Baryt od C do E.

Moderato.

Garcia.

7.

f

p

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do G,
Baryt. od C do E.

Lento.

Lablache.

8.

Musical score for exercise 8, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in common time (C) and consists of four systems. The vocal line is marked "Lento" and includes accents (^) over certain notes. The piano accompaniment is in the right and left hands, with the right hand often playing chords and the left hand providing a bass line. The exercise is attributed to Lablache.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do E, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od G do F
i G, Baryt. od C do Es.

Largo.

Porpora.

9.

Musical score for exercise 9, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is in common time (C) and consists of two systems. The vocal line is marked "Largo" and includes slurs over the notes. The piano accompaniment is in the right and left hands, with the right hand playing chords and the left hand providing a bass line. The exercise is attributed to Porpora.

First system of musical notation, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a series of half notes with slurs. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

10. *Largo.* *Porpora.*

Third system of musical notation, starting with the measure number 10. It includes the tempo marking 'Largo.' and the name 'Porpora.' in the right margin. The notation continues with vocal and piano parts.

Fourth system of musical notation, continuing the composition.

Fifth system of musical notation, concluding the page's musical content.

Na rozwinięcie i wyrównanie głosu.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Baś od A do D, Tenor i Sopr. od D do F, Baryt. od C do E.

Andante.

Lamperti.

11.

The musical score for exercise 11 is divided into three systems, each with a different key signature: C major, D major, and E major. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written for both the right and left hands. The vocal line includes the syllables 'a' and 'la'.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Mez. Sopr. od C do F, Kontralt i Bas od A do D, Tenor i Sopran od D do G, Baryt. od C do E.

Lento.

Lamperti.

12.

The musical score for exercise 12 is a single system in C major, marked Lento. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is written for both the right and left hands. The vocal line includes the syllables 'a' and 'la'.

First system of musical notation. The vocal line (top staff) contains two phrases of "a la" with a melodic line above. The piano accompaniment (bottom two staves) consists of chords in the right hand and bass notes in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts from the first system.

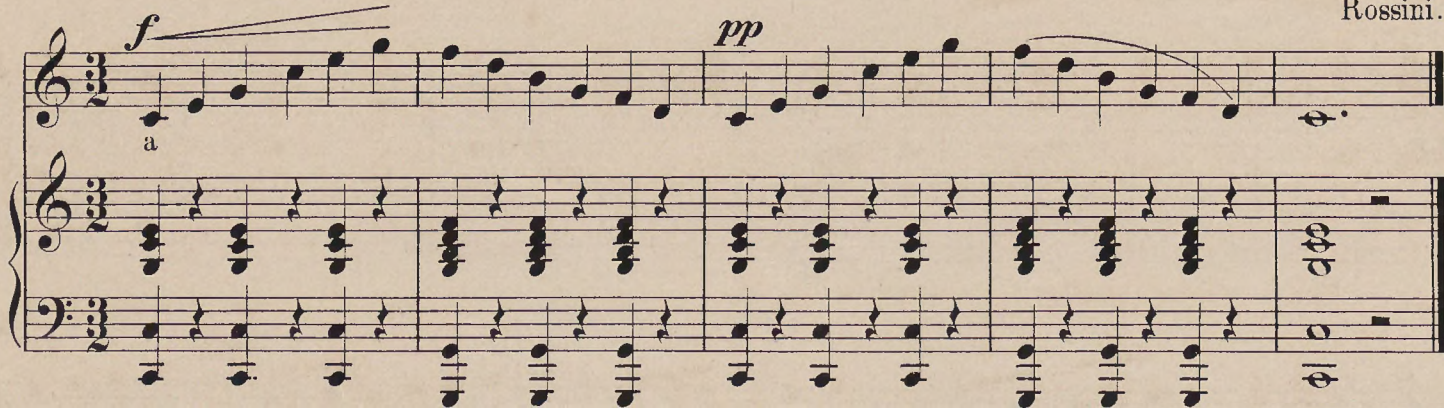
Ćwiczenie to mogą spiewać Mez. Sopr. od C do F. Kontralt i Bas od A do D. Tenor i Sopran od D do F.
Baryton od C do E.

Lento. Lamperti.

Third system of musical notation, starting with the tempo marking "Lento." and the name "Lamperti." The system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part has dynamic markings "fp" and "f".

Fourth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The piano part has dynamic markings "fp".

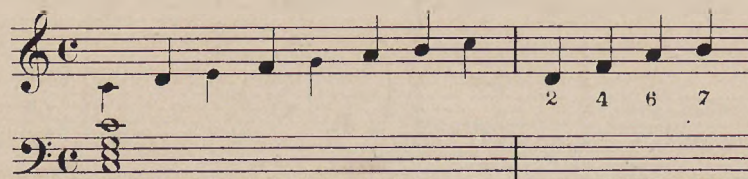
Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G i A. Mez. Sopr. od B do G. Kontralt od A do F. Bas od A do E. Baryt. od B do F. Tenor od C do G i A.

14.  Rossini.

Uwagi zastosowane przy wykonywaniu Biegników.

P. Które odległości (interwale) w gammie są trudniejsze do wyśpiewania?

Odp. Sekunda, kwarta, seksta i septyma, jako niewchodzące do akordu podstawowego.

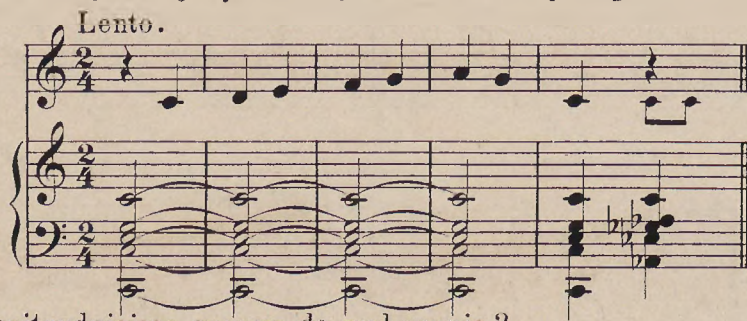


Nuty te bywają zwykle brane za nisko, i o tem głównie pamiętać należy.

P. Jak powinien postępować uczący się, by z zupełną swobodą, bez najmniejszego wysiłku wydobyć tę nutę?

Odp. Powinien wolno wprawiać się w następującem ćwiczeniu, kładąc główny nacisk na nuty wyżej wskazane przy zachowaniu jak największej czystości intonacyi. np.

Lento.



e. c. t. dokąd pozwala rozciągłość głosu wydobytego z łatwością


e. c. t.

P. Jakie są najtrudniejsze gammy do wykonania?

Odp. W górę idące z małemi wyjątkami. Tutaj należy dać baczność, aby głos na kwarcie nie dażył do obniżania się na terec, a na septymie do podwyższania się ku oktawie.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od D do G. Mez Sopr. od C do F. Kontr. od A do E. Bas od A do D. Baryt. od C do F. Tenor od D do G.

Na wyrobienie biegłości.

15.  Garcia.

Można śpiewać podług wskazówek w Ćw. 15.

16.

Garcia

Jak w Cw. 15.

17.

Garcia

Jak w ćw. 15.

Busse.

18.

18.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G. Mez.Sopr. od B do F. Kontralt od A do E. Bas od A do E.
Tenor od D do A. Baryt. od B do F.

Cinti Damoreau.

19.

19.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G. Mez. Sopr. od C do F. Kontralt od A do E. Bas od A do D. Tenor od D do G. Baryt. od C do E.

Lamperti.

20.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) begins with a melodic phrase marked 'a'. The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase marked 'a'. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern.

Nony.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G i A. Mez. Sopr. od H do F i G. Ten. od D do G i A. Kontralt od A do F. Bas od A do Es. Baryt. od H do F.

Moderato.

Panofka.

21.

First system of exercise 21. The vocal line (treble clef) starts with a melodic phrase marked 'a', beginning with a forte (*f*) dynamic and moving to piano (*p*). The piano accompaniment (grand staff) consists of a simple harmonic accompaniment.

Second system of exercise 21. The vocal line continues with a melodic phrase marked 'a', maintaining the *f* to *p* dynamic range. The piano accompaniment continues with the same harmonic support.

First system of musical notation. It consists of a single melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The melodic line starts with a dynamic marking of *f* (forte) and a breath mark 'a', then transitions to *p* (piano). The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Second system of musical notation, similar in structure to the first. It features a melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The melodic line begins with *f* and a breath mark 'a', followed by a *p* section.

Third system of musical notation, continuing the piece. It includes a melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The melodic line starts with *f* and a breath mark 'a', then moves to *p*.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It consists of a melodic line in treble clef and a piano accompaniment in grand staff. The melodic line begins with *f* and a breath mark 'a', followed by a *p* section.

Kombinacyja z dwóch nut.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od C do G. Mez. Sopr. od C do F. Kontralt od A do E. Bas od A do D.
Ten. od D do G. Baryt. od C do F.

Allegro.

Lablache.

22.

The musical score is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part consists of a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The vocal line is in a single treble clef. The tempo is marked 'Allegro.' and the style is 'Lablache.' The score is numbered '22.' on the left side. The piano accompaniment features a consistent rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern of eighth and sixteenth notes in the left hand, often with slurs. The vocal line consists of a series of eighth notes, with some notes marked with a small 'a' below them, indicating a specific vocal quality or accent. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

Kombinacja z trzech nut Trójki (Triole)

Jak w ów: 22.

Allegro.

Garcia.

23.

Musical score for exercise 23, featuring three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are a grand staff (treble and bass clefs). The music is in common time (C) and includes several triplet markings (3) over eighth notes.

Jak w ów: 22.

Allegro.

Garcia.

24.

Musical score for exercise 24, featuring three staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are a grand staff (treble and bass clefs). The music is in common time (C) and includes triplet markings (3) over eighth notes.

Jak w ów: 22.

Kombinacja z czterech nut.

Allegro.

Garcia.

25.

Musical score for exercise 25, featuring four staves. The top two staves are treble clefs, and the bottom two are a grand staff (treble and bass clefs). The music is in 2/4 time and includes a dynamic marking 'a' (allegro) and a slur over the first two staves.

Jak w ów. 22.

Allegro.

Garcia.

26.

Musical score for exercise 26. It consists of two systems. The first system has a violin part on a single staff and a piano part on two staves (treble and bass clef). The second system has a violin part on a single staff and a piano part on two staves. The tempo is marked 'Allegro.' and the composer is 'Garcia.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piano part features a steady bass line with chords, while the violin part has a melodic line with slurs and accents. An 'a' marking is present in the first measure of the violin part in both systems.

Kombinacyja z sześciu nut.

Jak w ów. 22.

Allegro.

Garcia.

27.

Musical score for exercise 27. It consists of two systems. The first system has a violin part on a single staff and a piano part on two staves (treble and bass clef). The second system has a violin part on a single staff and a piano part on two staves. The tempo is marked 'Allegro.' and the composer is 'Garcia.' The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The piano part features a steady bass line with chords, while the violin part has a melodic line with slurs and accents. An 'a' marking is present in the first measure of the violin part in both systems.

Jak w ćw. 22.

Allegro. Garcia.

28.

Gamma minorowa harmonijna

Ta gamma ma charakter melancholijny, wymaga wielkiej uwagi. Jest tu zwiększona sekunda między szóstym a siódmym stopniem gammy idącej w górę, i między drugim i trzecim stopniem w gammie schodzącej, która to sekunda nadaje jej szczególniejszy wdzięk.

Jak w ćw. 22.

Moderato Panofka.

29.

Kładziemy szczególny nacisk na gammę minorową harmonijną, ze względu na znajdujący się w niej interwał sekundy zwiększonej, który szczególnie dla początkujących przedstawia trudność niemałą.

Jak w ćw. 22.

Gamma minorowa melodyjna.

Moderato.

Jak w ćw: 22.

M. Horbowski.

29.

Ćw. to mogą śpiewać Sopr. i Tenor od G do G. Mez.Sopr. od G do F. Kontr. od D do E. Bas od C do D. Baryt. od C do E.

Cwiczenie przygotowawcze do Gruppetta.

30.

Adagio.

Lamperti.

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It features a series of triplet eighth notes, with the first measure starting on a note marked 'a'. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and consists of sustained chords and moving lines.

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line maintains the triplet eighth-note pattern, with another measure starting on a note marked 'a'. The piano accompaniment continues with sustained chords and moving lines, providing harmonic support for the vocal melody.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. od D do G i A. Mez.Sopr. i Baryt. od C do F. Bas i Kontr. od A do Es. Tenor od D do A.
 Andante. Lamperti.

31.

The third system begins with the number '31.' on the left. It features a vocal line with a treble clef and a 2/4 time signature. The vocal line contains several triplet eighth notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and consists of sustained chords and moving lines.

The fourth system continues the piano accompaniment. It features a treble clef and a 2/4 time signature. A dynamic marking of 'fp' (fortissimo piano) is present. The piano accompaniment consists of sustained chords and moving lines.

The fifth system features a vocal line with a treble clef and a 2/4 time signature. The vocal line contains several triplet eighth notes. The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and consists of sustained chords and moving lines.

Ćwiczenie przygotowawcze do gammy chromatycznej.

Lento.

Lamperti.

32.

The musical score is written in 2/4 time and G major. It consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts on the note 'a' (G4) and follows a chromatic scale: G-A-B-A-G-F-E-D. The piano accompaniment provides harmonic support with chords corresponding to the notes of the scale. The tempo is marked 'Lento'.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopran i Tenor od D do As. Mez.Sopr. od D do Fis. Contralt od D do F.

Moderato.

Lamperti.

33.

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are written in a single staff with a treble clef and a common time signature (C). They feature a melodic line with various intervals, including thirds and sixths, and are marked with 'a' and '3' (triplets). The piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs) and features a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Moderato' and the composer is 'Lamperti'.

Tryl.

Zapatrywanie się Lampertiégo (ojca)

Nie mogę pojąć dlaczego we wszystkich ćwiczeniach i metodach dotyczących trylu, z małemi bardzo wyjątkami, dostrzegłem zasadę rozpoczynania nutą pomocniczą (auxiliaria), gdy nie ulega wątpliwości, że uczeń przyzwyczajony się do naciskania specjalnie w wybijaniu sekundy, otrzymuje tryl wadliwy; a jeśli jest przyjętem, że śpiewający powinni go wykonywać w obliczonym czasie z instrumentami, w tym razie może się zdarzyć, że śpiewak skończy nutą pomocniczą, instrumenta zaś nutą podstawową (nota reale.) Radzę więc, na Tryl używać tego ćwiczenia i pamiętać o akcentowaniu pierwszej nuty każdej grupy trylu. Przykład I.

I.

Zaczynanie trylu od nuty wyższej lub niższej robi go wadliwym. Przykład II.

II.

Trzeci przykład wykonywania trylu jest również zły, dlatego że zaczyna nutą pomocniczą, uderzając na nią nieustannie, gdy instrumenta brałyby nutę rzeczywistą, i z tej przyczyny głośby się oparł o drugą niższą. Przykład III.

III.

Niektórzy nauczyciele radzą zaczynać tryl od drugiej wyższej, uważając tę nutę za acciacaturę. Ten sposób nazywa się przygotowawczym. Przykład IV.

IV.

Oprócz tego dodawali jedną nutę jako zakończenie trylu; nuta ta była drugą niższą; ostatnia nazywa się zakończeniem (chiusura) Przykład V.

V.

Używano nareszcie innego przygotowania i innego zakończenia, któreby można nazwać podwójnem; polega ono na usłyszeniu grupy trzech nut, zaczynając od drugiej niższej. Przykład VI.

VI.

Ćwiczenie przygotowawcze do Trylu.

Moderato.

Lamperti.

34.

The musical score consists of six systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The vocal lines are written in a single treble clef with a common time signature (C). The piano accompaniment is written in grand staff notation (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The exercise is numbered '34.' in the first system. The vocal lines include lyrics 'la' and 'a' under various notes. The piano accompaniment features a variety of chords and rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the right hand and eighth-note patterns in the left hand.

Ćwiczenie to mogą śpiewać Sopr. i Mez Sopr. od C do G i A. Kontralt od A do F i G.

Ćwiczenie przygotowawcze do nut odrywanych.

Ćwiczenie to śpiewać mogą Sopr. od C do G. M.S. od C do F. Ten. od G do G. Kont. Bas od A do D. Baryt. od C do Es.

Ćwiczenie tonów ciągnionych.

(Suoni Filati. Les sons filés.)

Ciągnieniem tonu nazywamy atakowanie śmiało tonu, lecz zarazem z największą delikatnością, wzmacniając stopniowo siłę, aż do połowy jego wartości, zeiszając później nieznacznie od tego miejsca do końca całkowitego dźwięku. Ażeby to ćwiczenie należycie wykonać, koniecznym jest przed każdą nutą zachować warunki oddychania wskazane w § trzecim, zatrzymać na chwilę pierś wyдутą przed wydaniem głosu, i atakować go następnie, jak było wyżej powiedziane, zachowując najzupełniejsze unieruchomienie ust i języka.

Uwaga. Jeżeli głos dostatecznie jest wyrównany, i uczennica lub uczeń prawidłowo śpiewa na a, można te same ćwiczenia zacząć śpiewać na e.

* Wokalizy.
Odległości sekundowe.

Adagio. Vaccini.

1.

Andantino. Faure.

2.

* Wszystkie wokalizy dla głosu kontraltowego i basowego należy akompanijować o tercyjną niżej. Sopran, Mezzosopran, Tenor i Baryton mogą śpiewać tak jak są napisane, zachowując poczynione zmiany. Zresztą zależy będzie od nauczyciela, który odpowiednio do skali głosu uczącego się, zastosuje tonację.

Odległości tercyjowe.

M. Horbowski.

3.

Wokaliza.

Moderato.

Behr.

3.

Andante.

Panofka.

4.

Odległości Kwartowe.

M. Horbowski.

Wokaliza.

Faure.

5.

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a melodic phrase, followed by a rest and then continues with a series of notes. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in the right hand and a more melodic line in the left hand.

The second system continues the musical piece. The vocal line has a dynamic marking of *p* (piano) and includes a slur over several notes. The piano accompaniment maintains its rhythmic structure with some harmonic changes in the left hand.

The third system shows the vocal line with a *rall.* (rallentando) marking. The piano accompaniment features a more complex rhythmic pattern in the right hand, including some triplets and sixteenth notes.

The fourth system begins with the vocal line marked *a tempo*. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns, providing a steady accompaniment for the vocal line.

The fifth system concludes the page with a vocal line marked *f* (forte). The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a melodic line in the left hand, ending with a final cadence.

Allegretto.

Duprez.

6.

The musical score is written in 6/8 time and consists of six systems. Each system contains a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and chords. Dynamics include *f*, *p*, and *cresc.* markings. The score is in a key signature of three flats (E-flat major or C minor).

Andantino.

The musical score is written for piano and voice. It consists of six systems of music. The first system includes a vocal line and piano accompaniment. The piano part is marked with a forte *f* dynamic, while the vocal line starts with a piano *p* dynamic. The tempo is marked *Andantino*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line has a melodic contour with various articulations like slurs and accents. The second system continues the piano accompaniment with a piano *p* dynamic. The third system introduces a *dolce* marking and a piano *p* dynamic. The fourth system continues the piano accompaniment with a piano *p* dynamic. The fifth system continues the piano accompaniment with a piano *p* dynamic. The sixth system concludes the piece with a piano *p* dynamic. The score is marked with various dynamics including *p*, *f*, and *dolce*, and includes articulations such as slurs, accents, and breath marks.

The first system of music consists of six measures. The upper staff features a melodic line with a piano (*p*) dynamic marking at the beginning and middle. The lower staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The second system contains six measures. It begins with a forte (*f*) dynamic marking, followed by a piano (*p*) marking. The upper staff has a melodic line with slurs and accents, while the lower staff continues the accompaniment.

The third system spans six measures. It starts with a piano (*p*) dynamic marking and includes the instruction *dolce* (softly) in the upper staff. The lower staff features a bass line with a flat sign in the final measure.

The fourth system consists of six measures. The upper staff contains a melodic line with slurs and accents, and the lower staff provides a steady accompaniment.

The fifth system covers the final six measures of the page. It includes the instruction *cresc.* (crescendo) in the lower staff. The system concludes with a double bar line.

Odległości Seksty.

M. Horbowski.

Largo.

The musical score for "Odległości Seksty" is written in common time (C) and marked "Largo". It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the syllable "a" and features a series of sixteenth-note runs with slurs. The piano accompaniment is divided into two systems. The first system has a treble clef with chords and a bass clef with a single bass line. The second system continues the piano accompaniment with similar textures.

Wokaliza.

Andante.

Bordese.

The musical score for "Wokaliza" is written in common time (C) and marked "Andante". It features a vocal line and a piano accompaniment. The key signature has four sharps (F#, C#, G#, D#). The vocal line starts with the syllable "a" and contains a long melodic phrase with slurs. The piano accompaniment is divided into two systems. The first system includes a treble clef with chords and a bass clef with a bass line. A measure number "9." is placed to the left of the first system. The second system continues the piano accompaniment with similar textures.

The first system of music features a single melodic line in the upper staff with a long, sweeping slur over the entire phrase. The lower staff is a piano accompaniment consisting of a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with occasional rests and accidentals in the left hand.

The second system continues the melodic line with a slur that includes a fermata over the final note. The piano accompaniment in the lower staff shows some variation, including a few chords and rests in the right hand, while the left hand maintains a similar rhythmic pattern.

The third system shows the melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment in the lower staff continues with its characteristic eighth-note texture, with some changes in the right hand's chordal structure.

The fourth system concludes the melodic phrase with a slur and a fermata. The piano accompaniment in the lower staff ends with a final cadence, featuring a few chords in the right hand and a concluding bass line in the left hand.

Andantino.

Piermarini.

10.

Musical score for the first system, measures 1-6. The top staff is a single melodic line starting with a whole rest, followed by notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. Dynamics include *f*, *sf*, *p*, and *p*. The piano accompaniment consists of a treble staff with chords and a bass staff with whole notes.

Musical score for the second system, measures 7-12. The top staff continues the melody with dynamics *f*, *p*, *p*. The piano accompaniment features chords in the treble and whole notes in the bass.

Musical score for the third system, measures 13-18. The top staff continues the melody with dynamics *f*, *p*, *f*, *p*. The piano accompaniment features chords in the treble and eighth notes in the bass.

Musical score for the fourth system, measures 19-24. The top staff continues the melody with dynamics *f*, *p*, *p*, *f*. The piano accompaniment features chords in the treble and eighth notes in the bass.

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a melodic phrase that includes a fermata over a note. The piano accompaniment is written on two staves (treble and bass clefs) and features a rhythmic pattern of chords and moving lines. The second system continues the vocal line with a dynamic marking of *f* (forte) and includes a fermata over a note. The piano accompaniment continues with similar harmonic textures.

Odległości Septymy.

M. Horbowski:

The second system of music, titled "Odległości Septymy" by M. Horbowski, is presented in two systems. The first system shows a vocal line with a treble clef and common time, featuring a sequence of notes labeled with the letter 'a'. The piano accompaniment is on two staves, providing harmonic support. The second system continues the vocal line with more 'a' notes and concludes with a fermata. The piano accompaniment continues with a similar harmonic structure, ending with a fermata. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Wokaliza.

Bibl. Jag.

Behr.

Andantino.

11.

a tempo moderato

Faure.

12.

First system of musical notation, featuring a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is written on a single staff with a long slur over the first five measures. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs) with chords and rhythmic patterns.

Second system of musical notation. The treble clef staff includes the instruction *anima* above the first measure and *rall.* above the fourth measure. The piano accompaniment has *anima* written below the first measure. The piano part features dense chordal textures.

Third system of musical notation. The treble clef staff begins with the instruction *a tempo* and a triplet marking over the first three notes. The piano accompaniment continues with rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a *p* dynamic marking below the fourth measure. The piano accompaniment includes *rit.* and *rall.* markings below the sixth and seventh measures, and *rit. dim.* below the eighth measure. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Odległości Oktawy.

M. Horbowski.

Fifth system of musical notation, titled "Odległości Oktawy." by M. Horbowski. It features a treble clef staff with a melody starting on a note marked 'a' and a piano accompaniment of chords in both treble and bass clefs. The key signature is C major and the time signature is common time (C).

Moderato.

Panofka.

13.

Allegretto.

Nava.

14.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure of the treble staff is marked with a lowercase 'a' and contains a quarter rest. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth-note passages.

Second system of musical notation, continuing the piece. It follows the same three-staff layout. The music continues with similar rhythmic patterns and melodic lines in the treble staff, and harmonic support in the grand staff.

Third system of musical notation. The treble staff shows more complex rhythmic figures, including some sixteenth-note runs. The grand staff provides a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation. This system includes dynamic markings: a piano (*p*) marking appears in the middle of the treble staff, followed by two forte (*f*) markings. The music features a prominent sixteenth-note passage in the treble staff.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It includes a piano (*p*) marking. The music concludes with a final cadence in the treble staff and a sustained bass line in the grand staff.

Odległości Nony.

M. Horbowski.

Wokaliza.

Moderato.

Panofka.

15.

Allegro moderato.

Vaccai.

16.

First system of musical notation. The treble clef staff begins with a dynamic marking *a*. The piano accompaniment consists of a right hand with dense chordal textures and a left hand with a steady eighth-note bass line.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with melodic lines. The piano accompaniment maintains the same rhythmic and harmonic patterns as the first system.

Third system of musical notation. The treble clef staff features dynamic markings *f* and *p* alternating. The piano accompaniment continues with consistent textures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff shows melodic development. The piano accompaniment continues with consistent textures.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff features dynamic markings *p* and *f*. The piano accompaniment concludes with a final cadence.

Arpeggio.

Arpedzio.

Panofka.

Allegretto

17.

f *a* *p*

p

p *f* *p* *f*

f *p*

f *p* *p* *f* *rit.*

rit.

Andante.

18.

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Andante.' and the time signature is common time (C). The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *f* (forte), *p* (piano), and *colla voce*. There are also articulation marks like *a* (accents) and *rall.* (rallentando). The piano part features a steady accompaniment of chords and eighth notes, while the vocal line has melodic phrases with slurs and accents.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system has a treble clef staff with a melodic line starting with a forte *f* dynamic, marked with an accent *a*, and a piano *p* dynamic. The bottom system has a grand staff (treble and bass clefs) with a harmonic accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Trójki. Terzine.

19. **Moderato.** Piermarini.

The second system begins with the tempo marking **Moderato.** and the composer's name **Piermarini.** The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The first staff features a melodic line with several triplet markings (indicated by a '3' over the notes). The grand staff below provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes.

The third system continues the piece. The top staff has a melodic line with a piano *p* dynamic marking. It features several triplet markings. The grand staff below continues the accompaniment with chords and single notes.

The fourth system continues the piece with multiple triplet markings in the melodic line of the top staff. The grand staff below continues the accompaniment.

This musical score is arranged in six systems, each consisting of a violin part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is characterized by frequent triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano). The piano part features a steady bass line with chords and occasional triplet patterns. The violin part is more melodic, often playing triplets and ending with a fermata. The piece concludes with a final chord in the piano part.

Czwórki. Quartine.

Piermarini.

Moderato.

20.

p^a *f* *p* *p* *f* *p* *p*

f *p* *p* *f* *p* *p* *p*

cresc.

f

Szóstki, sestine.

Nava.

Larghetto.

21.

The musical score is written in 3/4 time and consists of six systems of staves. The first system includes a treble clef staff with dynamics 'pa' and 'p', and a grand staff (treble and bass clefs) with dynamic 'p'. The second system includes a treble clef staff with 'cresc.' and a grand staff. The third system includes a treble clef staff with a sixteenth-note triplet and a grand staff. The fourth system includes a treble clef staff with a sixteenth-note triplet and a grand staff. The fifth system includes a treble clef staff with 'cresc.' and a grand staff. The sixth system includes a grand staff. The score features various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings.

First system of musical notation. Treble clef. An 'a' marking is present under the first few notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Second system of musical notation. Includes markings for 'a tempo', 'rall.', and 'p'. Features sixteenth-note runs in both the treble and bass staves, with a '6' marking above a group of six notes.

Third system of musical notation. Includes a forte 'f' dynamic marking. The bass staff features a rhythmic pattern of sixteenth notes.

Fourth system of musical notation. Concludes with a triplet of eighth notes in the bass staff, marked with a '3' above it.

Gamma chromatyczna

Scala chromatica.

Andante.

Behr.

22.

Fifth system of musical notation. Shows a chromatic scale in 6/8 time, with the treble clef staff moving up and the bass clef staff moving down.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a complex melodic line featuring many accidentals and slurs. The middle and bottom staves are grouped by a brace on the left, representing a piano accompaniment with treble and bass clefs. The piano part features a steady, rhythmic accompaniment of chords and single notes.

The second system of music continues the piece with the same three-staff structure. The melodic line in the top staff shows further development with various intervals and accidentals. The piano accompaniment maintains its consistent rhythmic pattern.

The third system of music follows the same format. The melodic line in the top staff includes some more complex rhythmic patterns and accidentals. The piano accompaniment continues to provide a steady harmonic and rhythmic foundation.

The fourth system of music continues the composition. The melodic line in the top staff shows a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals. The piano accompaniment remains consistent in its rhythmic and harmonic structure.

The fifth and final system of music on this page. The melodic line in the top staff concludes with a final note and a fermata. The piano accompaniment also concludes with a final chord. The system ends with a double bar line.

Andante.

Marchesi.

23.

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of six systems of music. The first system is marked 'Andante.' and 'Marchesi.' and includes a piano (*p*) dynamic marking. The second system includes a forte (*f*) dynamic marking. The score features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with various articulations and phrasing marks.

Gamma Minorowa

Andante.

Scala minore.

Panofka.

24.

Andante.

Marchesi.

25.

This musical score consists of six systems of music, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andante.' The score begins at measure 25. The violin part features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together and sometimes slurred. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving bass lines. The piece concludes at measure 34.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a treble clef staff containing a melodic line with various note values and rests. The bottom two staves form a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, including chords and moving lines.

The second system continues the musical piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. There are triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in both the treble and bass staves of the grand staff.

Nuty powtarzane.

Andantino.

Note ripetute.

Marchesi.

26.

The third system begins with the number '26.' on the left. It contains a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. The tempo is marked 'Andantino' and the instruction 'Note ripetute' is present above the system.

The fourth system continues the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment. There are dynamic markings 'p' (piano) in the treble staff.

The fifth system continues the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with piano accompaniment.

cresc.

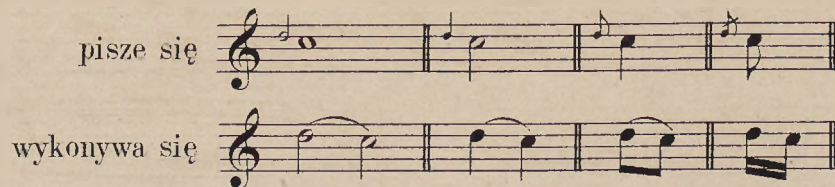
f *dim.* *f*

O sposobach ozdabiania śpiewu.

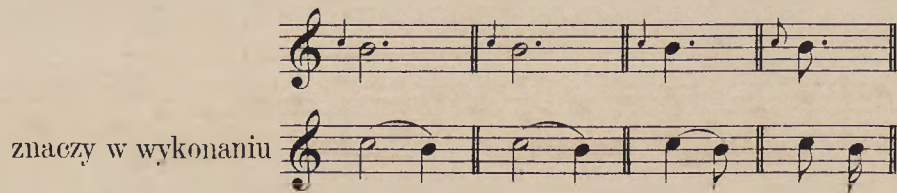
Wielką to jest sztuką ozdabiać śpiew stosownie, ze smakiem i wdziękiem; ze sposobu jakim to śpiewacy robią, można poznać, czy dobrą lub złą szkołę mają, można wnioskować o ich zdolnościach i muzykalności. Dobry lub zły sposób ozdabiania wyrokuję nieraz o wziętości śpiewaka; potrzeba też wytrwałej pilności i nigdy nieustającego ćwiczenia, by nabyć koniecznych do tego środków, i na zawsze w ich posiadaniu pozostać. Główne środki ozdabiania śpiewu są I. Appoggiatura. II. Grupetto i III. Tryl.

Appoggiatura.

Appoggiaturą nazywamy małą nutkę umieszczoną bezpośrednio przed nutą zwyczajną, powyżej lub poniżej tejże. Nutka taka przyjmuje na siebie wraz z akcentem połowę wartości nuty, przed którą stoi np.



Jeżeli appoggiatura znajduje się przed nutą z punktem, w takim razie pozostawia dla niej wartość samego punktu jedynie, przyjmując na siebie resztę wartości, co się najlepiej objaśnia przykładem, i napisane:



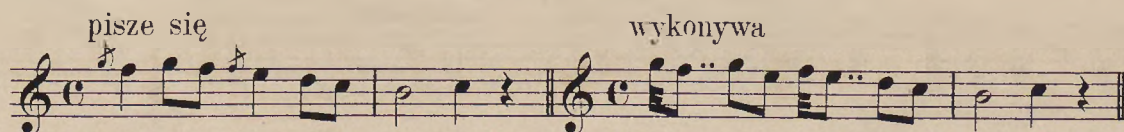
Pyt. Jakie są małe nutki (appoggiatury) ?

Odp. Appoggiatury są pojedyncze nieprzekreślane, pojedyncze przekreślane, podwójne, potrójne, i poczwórne, które nie wchodzi w rachubę nut rzeczywistych np.



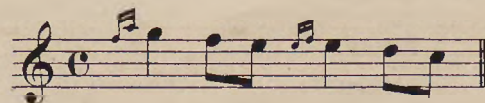
Pyt. Jak się wykonywa mała nutka przekreślona obok rzeczywistej ?

Odp. Mała nutka przekreślona zwana (acciacatura) spada szybko na rzeczywistą, która najmniej traci ze swej wartości na korzyść nutki przekreślonej np.

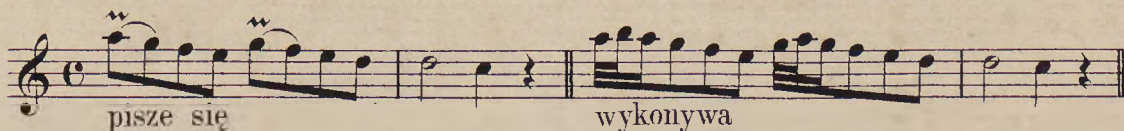


Pyt. Jak się wykonywają grupy złożone z dwóch małych nutek ?

Odp. Grupy złożone z dwóch małych nutek, które poprzedzają nutę rzeczywistą, zowią się mordento i takowe przechodzą szybko na nutę rzeczywistą, stosując jednak tę szybkość do rodzaju tempa np.



Mordento ozdabiając nutę krótkim, zaledwie rozpoczętym trylem, oznacza się znakiem w . np.



Grupy złożone z trzech, czterech i więcej małych nutek przechodzą szybko na nutę rzeczywistą.

I. Appoggiatura.

Nava.

Andante amoroso.

27. *dolce*

p

f

dolce

p

f

cresc.

p

Detailed description: This musical score is for the first movement, 'I. Appoggiatura', by Nava. It is marked 'Andante amoroso'. The score is in common time (C) and consists of five systems of music. Each system includes a violin part (top staff) and a piano accompaniment (middle and bottom staves). The piano part features a rhythmic pattern of eighth-note chords. The violin part has a melodic line with various dynamics and articulations. The score begins with a 'dolce' marking and a piano (*p*) dynamic. It includes several dynamic changes, such as *f* (forte) and *cresc.* (crescendo). The score ends with a piano (*p*) dynamic. The number '27.' is written to the left of the first system.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music features a melodic line in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the grand staff.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental parts.

Third system of musical notation. It includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo) in the grand staff, *p* (piano) in the grand staff, and *f* (forte) in the treble staff.

Fourth system of musical notation. It includes the dynamic marking *dolce* (dolce) in the treble staff, indicating a soft and sweet character.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a melodic flourish in the treble staff marked *f* (forte).

First system of musical notation, consisting of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The music features a melodic line in the treble staff with various note values and rests, and a piano accompaniment in the grand staff with chords and rhythmic patterns.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation and dynamics. A dynamic marking of *f* (forte) is visible in the upper treble staff.

Third system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic material.

Fourth system of musical notation, featuring dynamic markings of *f* (forte) in both the upper treble and middle grand staff.

Fifth system of musical notation, concluding the page with a final melodic phrase and piano accompaniment.

L'acciaccatura.

Acziakkatura.

Vaccai.

28.

p

p

p

p

Mordento.

w różnych sposobach.

Vaccai.

Andantino.

29.

The musical score is presented in four systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Andantino'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and a dynamic marking 'p' (piano) in the third system. The first system is numbered '29.' on the left. The piano part features a steady accompaniment of eighth and sixteenth notes, while the violin part plays a melodic line with mordent ornaments.

The first system of music features a single melodic line in the treble clef and a piano accompaniment in the grand staff. The treble clef line begins with a dynamic marking of *p* (piano) and contains several measures of music with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand.

The second system continues the piece with similar notation. The melodic line in the treble clef has a few rests and continues with eighth notes. The piano accompaniment maintains a steady harmonic support with chords and a consistent bass line.

The third system shows the melodic line starting with a *p* dynamic marking. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some phrasing slurs. The piano accompaniment continues with chords and a bass line that includes some eighth-note patterns.

The fourth system introduces a more active piano accompaniment in the right hand, with chords moving in a rhythmic pattern. The melodic line in the treble clef has some rests and continues with eighth notes. The left hand of the piano accompaniment has a simple bass line.

The fifth system concludes the page with a melodic line in the treble clef that has several rests. The piano accompaniment in the grand staff continues with chords in the right hand and a bass line in the left hand, ending with a final chord in the right hand.

II. Gruppetto.

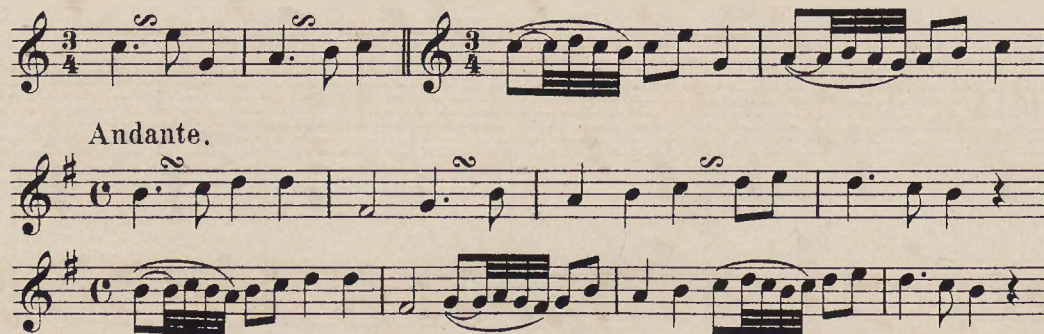
Pyt. Co jest Gruppetto?

Odp. Gruppettem nazywa się ozdobnik złożony z trzech lub czterech nut połączonych w jedną grupę. Do oznaczenia tego ozdobnika służy znak ∞ lub ∞ .

Pyt. Z jakich nutek składa się gruppetto?

Odp. Jeżeli gruppetto mieści się po nucie rzeczywistej, to składa się z nuty rzeczywistej stopień wyżej, powtórzenie rzeczywistej stopień niżej, i powtórzenie rzeczywistej.

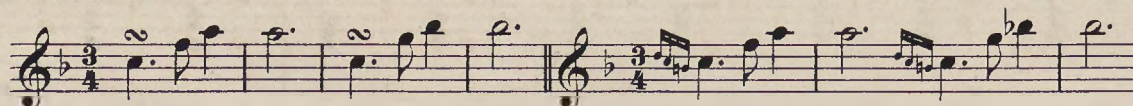
np. Gruppetto po nucie rzeczywistej.*



Gruppetto nad nutą rzeczywistą.

Pyt. Jak się wykonywa gruppetto, jeżeli znak jest umieszczony nad nutą rzeczywistą?

Odp. Gruppetto umieszczony nad nutą rzeczywistą nie rozpoczyna się od rzeczywistej, (nad którą jest umieszczony) lecz od pierwszej wyższej nuty gruppetta np.

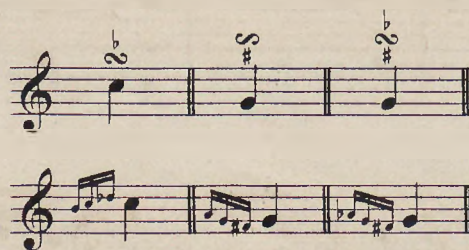


Pyt. Na co jeszcze zwracać należy uwagę przy wykonaniu Gruppetta?

Odp. I^o Na znaki przykluczowe czyli tonację gammy, w której pozostajemy. II. Na rodzaj tempa, gdyż gruppetto po nucie, zwłaszcza w tempie wolnym, winno być szeroko i szlachetnie wykonanem, nadając tym małym nutkom więcej wartości, aniżeli jej posiadają.

Pyt. Jak uważać znaki chromatyczne umieszczone powyżej lub poniżej znaku gruppetta?

Odp. Znak chromatyczny umieszczony powyżej gruppetta, odnosi się do jego wyższej nuty, zaś umieszczony poniżej, odnosi się do jego niższej nuty np.



*) Jeżeli gruppetto nie ma się zaczynać od którego ze stopni przyległych, lecz od nuty głównej, i składa się tym sposobem z 4 nutek, to oznacza się w sposób następujący.



Gruppetto zložone z trzech nut.

Dei gruppetti di tre note.

Larghetto.

Nava.

30.

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The piano part features a consistent triplet accompaniment of eighth notes. The melodic line is characterized by triplet eighth notes and various rests. Dynamics range from piano (p) to forte (f), with a crescendo (cresc.) marking. The tempo is marked 'Larghetto'.

First system of musical notation, featuring a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with accompaniment. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. The system contains four measures of music.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second measure. The system contains four measures of music.

Third system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. Dynamic markings of *p* (piano) are present in the second and fourth measures. The system contains four measures of music.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the second measure. The system contains four measures of music.

Fifth system of musical notation, continuing the piece. It features a treble clef staff with a melodic line and a grand staff with accompaniment. Dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano) are present in the second and fourth measures, respectively. The system contains four measures of music.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two flats. The top staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The grand staff contains accompaniment with chords and moving lines. Dynamic markings include *cresc.* and *dim.*

Second system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. The key signature has two flats. The top staff features a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff accompaniment includes a piano section marked *p* and a fortissimo section marked *f* with a fermata.

Third system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff accompaniment continues with chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff accompaniment includes a fortissimo section marked *f* and piano sections marked *p*.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff below. The key signature has two flats. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The grand staff accompaniment continues with chords and moving lines.

Gruppetto złożone z czterech nut.

Dei Gruppetti di 4 note.

Nava.

Andante maestoso.

31.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with three flats and a 3/4 time signature. The top staff features a melodic line with various ornaments and slurs. The grand staff provides harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Second system of musical notation. It consists of three staves. The top staff begins with the instruction *dolce*. The music continues with melodic and harmonic development, including slurs and dynamic markings.

Third system of musical notation. It consists of three staves. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *f* (forte) and a *p* (piano) marking. The accompaniment in the grand staff is active, with many chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff begins with a dynamic marking of *f*. The system shows further development of the melodic and harmonic themes.

Fifth system of musical notation. It consists of three staves. The top staff includes the instruction *cresc.* (crescendo). The system concludes with a double bar line and repeat signs in the grand staff.

Synkopa.

Pyt. Co nazywamy Synkopą?

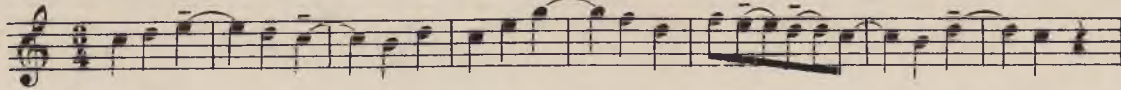
Odp. Synkopą nazywamy przemianę rytmiczną słabej części na mocną, w skutek przedłużenia jej wartości, ponieważ każde przedłużenie wzmacnia tak słabą, jako też mocną część taktu.

Pyt. W jaki sposób przedłużyć można słabą część taktu, a tem samem zamienić ją na mocną?

Odp. Na przedłużenie tak mocnej jako też słabej części taktu, sposobów jest trzy, jako to: przedłużenie przez łuk, przez wartość, i przez punkt.

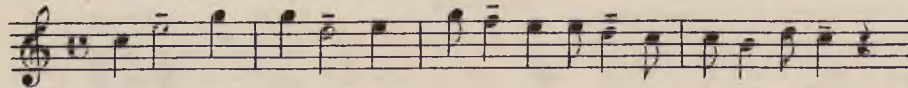
Pyt. Jak utworzyć Synkopę przez łuk?

Odp. Znak łuku wyobraża Synkopę, jeżeli przedłuża słabą część taktu, łącząc dwie nuty na jednym stopniu, z których pierwsza jest zawsze słabą np.



Pyt. Jak utworzyć Synkopę, czyli przedłużyć słabą część taktu przez wartość?

Odp. Jeżeli w wyrazie muzycznym pierwsza nuta jest krótszą (pod względem trwania) od tej, która po niej następuje, to ta druga, jako dłuższa (w jakimkolwiek stopniu) stanowić będzie Synkopę np:



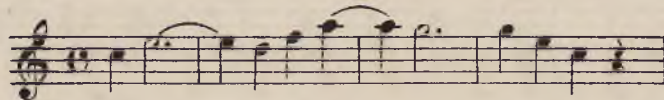
Pyt. Jak utworzyć Synkopę przez punkt?

Odp. Punkt umieszczony przy nucie słabej przedłuża jej trwanie o połowę, a tem samem zamienia ją na mocną, tworząc z niej Synkopę np.



Pyt. Czy można jednocześnie użyć powyższych sposobów dla utworzenia Synkopy?

Odp. Niekiedy wypadnie użyć wszystkich trzech sposobów dla przedłużenia słabej części taktu, czyli utworzenia synkopy np.



Wokaliza.

Marchesi

Allegro

32.

First system of musical notation. The top staff is a single melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and *f* (forte). The bottom two staves are a grand staff with chords and a bass line.

Second system of musical notation. The top staff continues the melody with a dynamic marking of *p*. The bottom two staves continue the accompaniment.

Third system of musical notation. The top staff features a melodic line with a dynamic marking of *f*. The bottom two staves continue the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The top staff has a dynamic marking of *p* and *f*. The bottom two staves include repeat signs (double bar lines with dots) in the bass line.

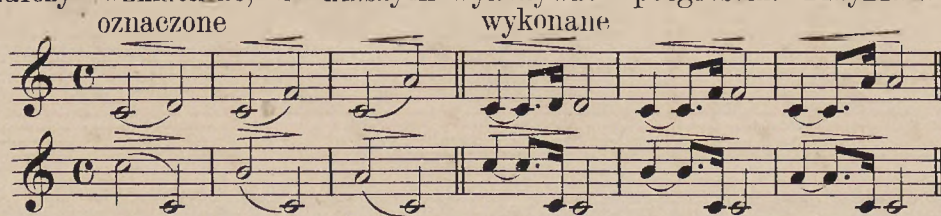
Fifth system of musical notation. The top staff concludes with a long note. The bottom two staves include repeat signs in the bass line.

Przenoszenie głosu, łączenie nut, nuty odrywane, wybijane i markowane.

(Portamento legato, Staccato, martellato i marcato)

Pyt. Co nazywamy portamentem?

Odp. Portamento, wyraz włoski, znaczy przeniesienie głosu, jakby zlanie jednego w drugi. Portamento do tonów wyższych należy wzmacniać, do niższych wykonywać półgłosem. Przykład:



Pyt. Czy dwa portamenta mogą po sobie następować?

Odp. Nie. Przykład:

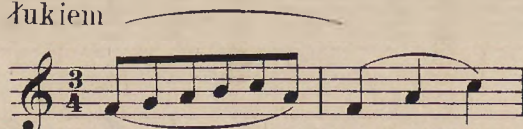


Pyt. Czy portamento należy wykonywać wolno, czy szybko?

Odp. Portamento nie ma ruchu określonego, gdyż zwiększa lub zmniejsza szybkość swoją względnie do tempa. Znak portamenta jest łuk idący do góry lub z góry, stosownie czy portamento do tonów wyższych czy niższych.

Pyt. Co rozumiemy przez legato?

Odp. Rozumiemy łączenie jednego dźwięku z drugim, z czystością, pamiętając, by się głos nie odrywał lub włókł po tonach środkowych, lecz by przypominał jednolitością tonów wiązanych dźwięki wydobyte z instrumentów. Legato oznacza się łukiem



Lamperti ojciec powiada: „chi non lega non canta“)

Pyt. Co rozumiemy przez staccato?

Odp. Znak staccato odejmuje połowę wartości nucie, nad którą jest umieszczony. Znak staccato oznacza się punktem np.



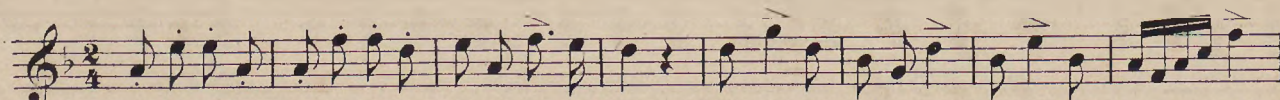
Pyt. Co rozumiemy przez martellato?

Odp. Martellato nadaje więcej siły, wybitności nutom w pewnym szeregu. Martellato oznacza się znakiem \wedge np.



Pyt. Co rozumiemy przez marcato?

Odp. Marcato jest znakiem nadającym pojedynczym nutom silniejszy nacisk. Znak marcato jest $>$ np.



Nuty odrywane i markowane.

Moderato.

Marchesi.

33.

The musical score is written for piano in 2/4 time, featuring a melody in the right hand and accompaniment in the left hand. The piece is marked 'Moderato' and 'Marchesi'. The score is divided into five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a rest in the right hand, followed by a melodic line starting on G4. The left hand provides a steady accompaniment of quarter notes. The second system continues the melodic line with dynamic markings of *p*. The third system features a fortissimo (*f*) dynamic in the right hand. The fourth system includes a *legato* instruction and a dynamic of *p*. The fifth system concludes with a melodic flourish marked *ad libitum*.

a tempo

The first system of music features a treble staff with a melodic line of eighth and sixteenth notes, some beamed together. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the staff. The bass staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

The second system continues the melodic development in the treble staff, with a piano (*p*) dynamic marking. The bass staff accompaniment remains consistent with the first system.

The third system shows further melodic progression in the treble staff, marked with a piano (*p*) dynamic. The bass staff accompaniment continues to support the melody.

The fourth system introduces a forte (*f*) dynamic marking in the treble staff, indicating a change in volume. The melodic line becomes more active, and the bass staff accompaniment also shows some rhythmic variation.

The fifth system concludes the piece, with the treble staff ending on a final note and the bass staff providing a concluding accompaniment.

Wokaliza.

Andante.

Vaccai.

34.

The first system of music (measures 34-37) features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The tempo is marked 'Andante'. The piano part begins with a dynamic marking of *p* (piano). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a rest, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

The second system (measures 38-41) continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern of chords. The vocal line has some rests and melodic movement.

The third system (measures 42-45) shows a change in dynamics. The piano part has a dynamic marking of *p* (piano) in the middle. The vocal line has a dynamic marking of *f* (forte) in the middle. The piano accompaniment has a more active bass line.

The fourth system (measures 46-49) concludes the piece. The piano part has a dynamic marking of *p* (piano) in the middle. The vocal line features a triplet of notes in the final measure. The piano accompaniment has a dynamic marking of *f* (forte) in the middle.

The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff, containing accompaniment.

The second system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff, containing accompaniment.

The third system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff, containing accompaniment.

The fourth system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff, containing accompaniment.

Tryl.

Allegro moderato.

Nava.

35.

The fifth system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line. The middle and bottom staves are grand staff notation, with a treble clef on the middle staff and a bass clef on the bottom staff, containing accompaniment.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves are a piano accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff begins with a piano (*p*) dynamic and a forte (*f*) dynamic marking. It features a melodic line with slurs and accents. The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a large slur and a fermata. The piano accompaniment features chords and a steady rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff includes a *cresc.* (crescendo) marking and a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment features chords and a steady rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line with eighth-note patterns. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff featuring chords and the bottom staff providing a bass line.

Second system of musical notation, consisting of three staves. Similar to the first system, it features a melodic line on top and piano accompaniment below.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with some slurs. The piano accompaniment continues in the lower staves.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur. The piano accompaniment includes a *p* (piano) dynamic marking in the middle staff.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff has a melodic line with a slur. The piano accompaniment continues in the lower staves.

The first system of music consists of two systems of staves. The first system has a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic complexity. A dynamic marking of *f* is present in the first system.

Nuty ciagnione

(Messa di voce)

Andante.

Lablache.

36.

The second system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The tempo is marked *Andante.* and the performer is identified as *Lablache.* The piano accompaniment is more rhythmic and accompanimental in style. A measure number of 36 is indicated at the beginning of the piano part.

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a melodic line with a half note, a quarter note, and a half note, followed by a phrase of eighth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, featuring chords and moving lines in both hands. The bottom staff is a bass clef with a bass line.

The second system of musical notation consists of three staves. The top staff continues the melodic line with a half note and a quarter note. The middle staff shows piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff continues the bass line.

The third system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The middle staff shows piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff continues the bass line.

The fourth system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The middle staff shows piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff continues the bass line.

The fifth system of musical notation consists of three staves. The top staff features a melodic line with a half note and a quarter note. The middle staff shows piano accompaniment with chords and moving lines. The bottom staff continues the bass line.

Zebranie.

(Riepilogo)

Marchesi.

Andante.

37.

The musical score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system includes a piano part with a treble and bass clef and a violin part. The piano part features a rhythmic accompaniment of eighth notes in the right hand and chords in the left hand. The violin part has a melodic line with a long slur. The second system continues the piano accompaniment and violin melody. The third system features a more complex violin part with sixteenth-note runs and a trill (tr) on a note, followed by a dynamic marking of *f*. The piano part continues with its rhythmic accompaniment. The fourth system concludes the piece with a piano part ending in a sustained chord and a violin part with a final melodic phrase. Dynamic markings include *p* (piano) at the beginning of the fourth system.

The first system of music features a vocal line in the upper staff and piano accompaniment in the lower two staves. The key signature is one sharp (F#). The vocal line consists of a series of eighth and sixteenth notes, some with slurs and ties. The piano accompaniment includes chords in the right hand and a bass line in the left hand with some slurs.

The second system continues the musical piece. The vocal line shows more melodic development with slurs and ties. The piano accompaniment features a more active right hand with chords and a steady bass line.

The third system shows the vocal line with a prominent slur and tie. The piano accompaniment continues with chords and a bass line, maintaining the harmonic structure.

The fourth system includes performance instructions: *declamato* above the vocal line, *ad libitum.* below it, and *rall.* at the end of the system. The piano accompaniment is marked *colla parte*. The vocal line concludes with a long note and a slur.

a tempo

The musical score is arranged in five systems, each containing three staves. The top staff is the vocal line, the middle staff is the piano right-hand part, and the bottom staff is the piano left-hand part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'a tempo'. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, slurs, and ornaments like a trill.

Gdyby kto z uczących się pragnął zakończyć studia wokalne na części pierwszej, powinien te same wokalizy następnie solfedżijować.





