HOHMANNA

SZKOŁA GRY NA SKRZYPCACH

(NOWOTNY)

I

SPOLSZCZYŁ TEODOR SZYPUŁA



EDYCJA UNIWERSALNA

No. 476

KSIĘGARNIA POLSKA
I NAKŁADU NUT
w Krakowie
3 SŁAWKOWSKA 3



HOHMANNA

SZKOŁA GRY NA SKRZYPCACH

(NOWOTNY)

SPOLSZCZYŁ:

TEODOR SZYPUŁA.

EDYCJA UNIWERSALNA
WIEDEŃ

Printed in Austria

BIBLIOTEKA NARODOWA
BN
Mus. III. 107.334

1979 k 1589/6

PRZEDMOWA.

Niniejsza szkoła gry na skrzypcach jest przerobionem wydaniem w roku 1836 poraz pierwszy wydanych „Stu ćwiczeń na dwoje skrzypiec".

To dziełko miało służyć jako materjał do dalszych ćwiczeń skrzypkom, którzy już początki gry sobie przyswoili. Rozmaitego pochodzenia były te kompozycje: obce i własne. W ten sposób spodziewano się uchronić ucznia od jednostronności.

Gdy kilka wydań tego dzieła rozchwytano, ukazało się ono w roku 1841 w nowem opracowaniu. Wprawdzie pozostał nadal układ pierwotny, jednak utwory mniejszej wartości usunięto, dodano lepsze na ich miejsce, rzeczy za trudne wyłączono albo na innem umieszczono miejscu.

Skoro i to opracowanie doczekało się kilku wydań, uznano za rzecz słuszną, dzieło to w roku 1849 po raz trzeci poddać rewizji. Materjał do ćwiczeń rozszerzono do tego stopnia, że także początkujący rzeczy potrzebne dla siebie tu znalazł; dołączono mnóstwo jednogłosowych pieśni, które — do codziennej nauki użyte — szczególniej do czystości intonacji i uzyskania większej biegłości palców się przyczyniały. Zatrzymując się dłużej przy rzeczach łatwych, nadawało się postępowi więcej ciągłości. Wstępne wiadomości zaznajamiały młodego skrzypka z tem, co wiedzieć powinien o instrumencie samym i jego użyciu. Tak przekształciło się to dzieło w szkołę gry na skrzypcach. Szczególniej uwzględniono w wydaniu trzydziestempierwszem oznaczenie pociągnień smyczka i układ palców, zresztą oprócz poprawy błędów drukarskich ułatwiono kilka miejsc trudniejszych i poprawiono fałszywie brzmiące pochody harmonijne.

Ponieważ poznanie pisarzy zaciekawia ucznia, więc umieszczono ich imiona przy poszczególnych utworach, o ile je znaleść można było. Prawie wszystkie jednogłosowe utwory napisał wydawca, również jego kompozycjami są z małemi wyjątkami te dwugłosowe ustępy, przy których imienia autora nie podano.

Oby to dzieło i nadal zjednywało sobie przyjaciół i początkującym skrzypkom naukę na tym trudnym instrumencie ułatwiało i uprzyjemniało.

Ch. Henryk Hohmann.

I. UWAGI WSTĘPNE.

1. Znajomość instrumentu.

1. Skrzypce należą do instrumentów smyczkowych. Składają się one z dwóch głównych części: z korpusu i szyjki, które znowu z kilku części są złożone.

2. Na korpusie rozróżniamy:

a) Wypukły wierzch z dwoma otworami głosowemi w kształcie litery *F*.

b) Spód, który z wierzchem ma tę samą formę i wielkość.

c) Boki czyli krawędzie boczne, łączące wierzch ze spodem.

3. Szyjka jest w górnym końcu korpusu między wierzchem i spodem osadzona, a jej przedłużeniem jest ślimakowato zakończona głowa z czterema parami dziurek, w których obracają się kołki.

4. Na szyjce leży gryf, nad którym znajdują się cztery struny. Są one do strunnika i kołeczków przymocowane. Strunnik zawieszony jest na guziku, osadzonym w dolnym boku. Aby struny mogły drgać, spoczywają na podstawku wśrodku korpusu i progu gryfu, nieco wyżej wzniesionym.

5. We wnętrzu skrzypiec jest belka, dusza i kilka klocków. Dusza jest to cienki, okrągły patyczek, między spodem a wierzchem za prawą nóżką podstawka postawiony. Belka, zwana także basbelką, jest listewką wzdłuż całej długości wierzchu przyklejoną. Dusza i belka stawiają opór naciskowi naciągniętych strun, zaś sama dusza przewodzi szybko drgania na wierzch i spód. Tam, gdzie boki tworzą kąty, są małe klocki, które całą budowę skrzypiec wzmacniają. Na takim klocku spoczywa także szyjka.

6. Spód, boki, szyjka i podstawek są z drzewa twardego, zwykle jaworowego, zaś spód z dobrze wysuszonego drzewa miękkiego, świerkowego. Z takiego materjału jest także belka i dusza. Gryf, próg, strunnik i kołki wyrabia się zwykle z hebanu; na kołki używa się czasem drzewa bukszpanowego. Aby nadać instrumentowi piękny wygląd i ochronę od wilgoci, powleka się go zwykle brunatnym lub żółtym lakiem. Struny wyrabia się z jelit baranich. Rozróżniamy struny *E, A, D* i *G*. Ostatnia jest owinięta cienkim miedzianym lub srebrnym drucikiem.

7. Przez pociągnięcie smyczkiem wydają struny tony. Części smyczka są:

a) Pręt, którego wystający koniec nazywamy główką.

b) Żabka albo karafułka, mały wydrążony kawałek drzewa, zapomocą śrubki połączony z prętem.

c) Włosień, osadzony w żabce i w główce smyczka, a przez użycie śrubki odpowiednio wyprężony.

8. Pręt jest z drzewa fernambukowego lub brezyljowego, żabka z hebanowego, a włosień z końskiego ogona, najlepszy z ogierów, bo mocniejszy, bielszy i mniej cząstek tłuszczu zawierający.

2. Utrzymanie skrzypiec w dobrym do gry stanie.

1. Jeżeli młody skrzypek ma mieć w grze przyjemność, to należy mu zaraz z początku dać dobry instrument. Nowe skrzypce brzmią z reguły nieco szorstko, a dopiero po długoletniem użyciu uzyskują łagodny, przyjemny ton. Dlatego w wyborze należy w ogóle dawać pierwszeństwo skrzypcom starym przed nowymi. Najlepsze stare skrzypce mamy od kremońskich mistrzów Antoniego Stradivario albo Straduario (1644—1737), Antoniego, Hieronima i Mikołaja Amati (1596—1684) i Andrzeja i Józefa Guarnerio (1683 do 1767). Ton ich instrumentów jest silny, pełny i szlachetny, a na wszystkich strunach i wszystkich pozycjach zarówno silny. Niestety wiele z tych instrumentów zepsuto, gdy przez skrobanie wierzchu chciano je jeszcze poprawić. Atoli nie wszystkie skrzypce z nazwiskami tych mistrzów są prawdziwe.

2. Także dobre skrzypce wyrabiali: Jakób Stainer w Tyrolu (1621—1683), Maciej Klotz w Mittenwaldzie, Leonard Mausiehl i Leopold Wiedhalm w Norymberdze

(1740—1790), J. Vauchel w Würzburgu, wreszcie Lupot i Jean Baptista Vuillaume w Paryżu i Ludwig Bausch w Lipsku.

3. Między nowszymi twórcami skrzypiec zasługują na wspomnienie: Ludwik Noebe w Hamburgu, dalej Neuner i Hornsteiner w Mittenwaldzie, Schneider w Dreźnie, Sitt w Pradze, Richers w Berlinie, C. Padewet i Lemböck we Wiedniu, Sprenger w Stuttgardzie i Fiorini w Monachium.

4. Jeżeli początkującemu skrzypkowi nie zawsze można dać do ręki instrument znakomity, to przecież należy się postarać, aby pierwsze ćwiczenia wykonywał na dobrym instrumencie. Albowiem błędnem jest mniemanie, że dla początkującego jest każdy instrument dosyć dobry. Nie można bowiem z takiego instrumentu wydobyć tonu dobrego i wskutek tego traci się ochotę do grania na instrumencie, który wydaje ton skrzeczący, a oprócz tego i gra na nim jest niewygodna i męcząca.

5. Łatwa i wygodna gra jest obok dobrego tonu jedną z głównych zalet dobrych skrzypiec. Zależy ona głównie od właściwej menzury, od budowy instrumentu i jego pojedynczych części, a mianowicie od właściwej budowy i położenia szyjki, od celowego zaokrąglenia gryfu, od odpowiedniego zaokrąglenia, szerokości i wysokości podstawka, wreszcie od dobrego rozmieszczenia i dobroci strun.

6. Na dobór strun należy szczególniej uważać. Czystość i wytrzymałość pojedynczych strun oraz właściwy ich stosunek wzajemny są głównym warunkiem zaopatrzenia instrumentu w dobry naciąg. Tylko gładka i wszędzie zarówno skręcona struna wydaje ton czysty. Jeżeli znajdują się na niej guzki, jeżeli jest miejscami grubsza lub cieńsza, albo jeżeli podczas skręcania dostał się do mokrej jeszcze struny pył, to struna taka nie może wykonywać regularnych drgnień, a wskutek tego nie może też wydać tonu czystego.

7. Atoli nie jest jeszcze wystarczającem, gdy struny same przez się są czyste, muszą się jeszcze dać czysto w kwintach wystroić. Nietylko dwie sąsiednie struny, smyczkiem pociągnięte, wydać muszą czyste kwinty, ale także przyciśnięte równo palcem, i w ten sposób skrócone jednakowo. W przeciwnym razie są kwinty fałszywe. Tę wadę mają struny, które na jednym końcu są cieńsze, jak na drugim. Jeżeli to zwężenie jest powolne, to jeszcze struna jest sama przez się czysta, ale tony na grubszym jej końcu leżą bliżej, jak na cieńszym. Taka struna, naciągnięta obok struny wszędzie jednakowo grubej, nie może wydać kwint czystych.

8. Ale także pod względem siły muszą struny w właściwym do siebie pozostawać stosunku, aby ton był na wszystkich strunach zarówno silnym i pełnym. Struna *E* powinna być o połowę słabszą jak struna *D*, struna *A* stanowi środek między niemi, a struna *G* jest owiniętą w drucik struną *A*. Zresztą niektóre skrzypce wymagają w ogóle grubszych, inne cieńszych strun, co najlepiej poznaje się z doświadczenia. Gdy chodzi o silny, pełny, wielki ton, to należy spróbować strun grubszych, a jeżeli te łatwo i prędko właściwe tony wydają, to można je zatrzymać, w razie przeciwnym trzeba użyć strun cieńszych. Częsta zmiana naciągu silnego i słabszego jest jednak dla instrumentu szkodliwą. Należy poprzestać na grubości, raz za odpowiednią uznanej, zmierzyć grubość poszczególnych strun i kierować się przy zakupnie nowych strun według tej miary. Do mierzenia strun służy osobna miara, t. j. cieńka, podłużna, płytka, mosiężna z ostro wpuszczonem wcięciem, podzielonem na stopnie. Im cieńsza struna, tem głębiej w rowek wpada.

9. Ale i na podstawek należy uwagę zwrócić. Musi on być zrobiony ze starego, dobrze wyschniętego drzewa, na właściwem miejscu ustawiony, a stosownie do swej szerokości, grubości i wysokości do instrumentu dostosowany. Umieszcza się go między oboma utworami *F*, a mianowicie w równej linii z ich wewnętrznemi wcięciami. Nożki muszą szczelnie do wypukłości wierzchu przylegać i od obu otworów rezonansowych zarówno być oddalone. Gdy przytem lewa nóżka prosto nad środkiem belki stanie, to jest znak, że podstawek ma należytą szerokość. Czy zaś ma być więcej lub mniej w drzewie wyrzniętym, to zależy od ustroju skrzypiec. Doświadczenia doprowadzą najpewniej na właściwą drogę. Jego wysokość musi być taką, aby struny, gryfu nie dotykając, mogły swobodnie drgać, ale nie taką, aby szybkie naciskanie strun utrudniał. Ponieważ struna *G* stosunkowo najdalsze drgnienia wykonuje, dlatego musi podstawek pod tą struną być wyższym, jak po stronie przeciwnej.

10. Nareszcie trzeba zwrócić uwagę i na smyczek. Dobrze naciągnięty smyczek zawiera 180 do 200 włosieni. Muszą one równomiernie być napięte i mniej więcej w szerokości jednego centimetra tak obok siebie leżeć, aby żaden wpoprzek drugiego nie przypadł. Cienkie i rozdzielone włosienie są nieprzydatne, należy je więc starannie usunąć. Włosień przy

pierwszem użyciu naciera się pyłem z kolofonium, później wystarcza 8 do 10 razy potrzeć smyczek kawałkiem kolofonium.

3. Strojenie skrzypiec.

1. Skrzypce stroimy w czystych kwintach. Gdy struny nie są jeszcze wyciągnięte, jest dobrze pierw wszystkie zarówno wyciągnąć, a przytem uważać, aby podstawek ani naprzód się nie pochylał, ani nie przewrócił. Najpierw stroimy strunę *A* według kamertonu lub innego instrumentu, mającego już dobry strój. Potem strunę *D* i *G*, a na końcu *E*. Co dwie struny pociągamy przy strojeniu smyczkiem jednakowo.

2. Przyzwyczajać się należy możliwie cicho i szybko stroić. Przy zbyt silnem pociąganiu smyczkiem zagłuszają się tony i rozpoznanie ich utrudnione, tak że jeden przeszkadza drugiemu, gdy kilka osób naraz stroi, a dla słuchacza jest długie i głośne strojenie rzeczą bardzo nieprzyjemną.

4. Postawa grającego na skrzypcach.

W ogólności jest postawa ciała przy grze skrzypcowej prosta, niewymuszona. Do uzyskania pewnego technicznego wykształcenia powinien skrzypek ćwiczyć tylko w postawie stojącej, co na trzymanie ciała, skrzypiec i smyczka ma wpływ niemały. Ciężar ciała spoczywa na lewej nodze, którą się prosto naprzód wysuwa, lewą pochyla się na prawo zewnątrz. Obie pięty stoją w równej linji, w niewielkiem od siebie oddaleniu.

5. Trzymanie skrzypiec.

1. Skrzypce ujmuje się lewą ręką i przykłada do szyji tak, że lewy obojczyk służy im za punkt oparcia, a brodę tuż po lewej stronie strunnika się przykłada. Przytem pochyla się skrzypce od lewej ku prawej stronie ukośnie na dół. Zresztą kierunek skrzypiec musi być prosty, zgodny z kierunkiem naprzód wysuniętej lewej nogi. Rękę należy tak wysoko trzymać aby główka skrzypiec była na tej wysokości, jak skrzypce przy szyji, nie można ich ani na bok posuwać, ani na dół zwieszać.

2. Szyja skrzypiec spoczywa na dolnej kończynie lewego palca wskazującego, a górny członek wielkiego palca utrzymuje je w tej pozycji. Należy unikać zbytniego spuszczania na dół szyji skrzypiec w lewej ręce, nie powinna ona dotykać mięśni, łączących palec wskazujący z palcem wielkim. Trzeba między tymi dwoma palcami zostawić takie miejsce wolne, aby można pod szyją skrzypiec koniec smyczka przeciągnąć.

3. Lewą rękę trzymamy zaokrągloną, aby końce palców wygodnie na struny spadać mogły. Ułatwimy to, trzymając dolną kończynę wielkiego palca od szyji skrzypiec oddaloną, a łokieć prostopadle pod środkiem skrzypiec. Staw ręki nie będzie zgięty ani na zewnątrz, ani na wewnątrz.

6. Trzymanie smyczka.

Smyczek ujmujemy ręką prawą. Koniec wielkiego palca leży tuż przy żabce. Pozostałe palce obejmują pręt w ten sposób, że palce są łagodnie zgięte, a ręka naturalnie zaokrąglona. Pręt leży w pierwszych stawach palca wskazującego, trzeciego i czwartego. Wielki palec i średni znajdują się wprost naprzeciw siebie. Koniec palca małego dotyka lekko smyczka i wspiera go przy ciągnieniu do góry. Końce wszystkich czterech palców leżą blisko siebie, dotykając się prawie bez wysiłku.

7. Tworzenie tonu i prowadzenie smyczka.

Ton piękny zależy z reguły od dobrego prowadzenia smyczka. Kto w to wątpi, niechaj przysłucha się mizernemu skrobaniu partacza i porówna z tem grę artysty, w którego ręku smyczek, spokojnie i wdzięcznie się poruszając, z instrumentu najpiękniejsze, do głęb wzruszające tony wydobywa. Starannie należy naukę prowadzenia smyczka pielęgnować. Na następujące rzeczy przytem uważać trzeba:

1. Przedewszystkiem baczyć, aby ton zaczynał się czysto i wyraźnie. Nieraz skrzypkowie zużywają prawie czwartą część smyczka, zanim uzyskają ton właściwy, podczas gdy on już w pierwszej chwili pociągnięcia pełnym i silnym być powinien. To dzieje się dlatego, że ciągną smyczek, nie dotknąwszy należycie struny. Chcąc piękny, pełny ton wydobyć, przykładamy włosień smyczka — w oddaleniu mniej więcej 2 *cm* od podstawka — tak na strunę, że ją całą swą szerokością dotyka. Pręt nachyla się przytem nieco ku gryfowi. Przez przyłożenie włosienia równomiernie dotykamy strunę, a wskutek tego zmuszamy ją do pełnego drgania zaraz przy pociągnięciu smyczkiem. Ton staje się pełnym i jędrnym; otrzymuje pełny,

czysty początek, zostaje jakby z korzeniem ze skrzypiec wyciągniętym. Ćwiczyć to trzeba na dół i do góry smyczkiem, a szczególniej w ten drugi sposób, albowiem trudniej strunę dotknąć końcem smyczka, jak przy żabce.

2. Pociągnienia smyczkiem wykonuje się w prostym kierunku, to znaczy, że zawsze porusza się go równolegle do podstawka, co ułatwiamy sobie, zginając lekko rękę w przegubie. Ciągnąc smyczek z góry na dół, od żabki, zginamy rękę w przegubie ku górze. W miarę, jak smyczek schodzi na dół, ręka prostuje się w przegubie, a przy samym końcu smyczka wygina się w odwrotnym kierunku, jak była u góry przy żabce, t. j. wygina się przegub ręki ku dołowi.

3. Wszystkie pociągnienia smyczkiem wykonujemy ręką i przedramieniem z możliwie lekkim przegubem ręki i łokcia; ramię od łokcia począwszy jest przytem bierne. Najwyżej uledz może ruchowi przedramienia. To nastąpi, gdy smyczek do góry aż do żabki prowadzimy, wtedy ramię porusza się nieco naprzód, albo jeżeli używamy strun głębokich, a mianowicie struny *G*, wtedy podnosi się nieco i porusza na zewnątrz. Nie jest dozwolonem grać całem ramieniem, bo to prowadzi do ukośnych pociągnień smyczka, wprowadza sztywność do gry i wyklucza dobry, śpiewny ton.

4. Z reguły prowadzi się smyczek po strunach z jednakową szybkością, co szczególniej jest wtedy potrzebne, gdy ton od początku do końca ma być w równej sile. Często widzi się błąd, który popełnia grający, gdy smyczkiem z początku szybko porusza i tak jego większą część zużywa, zanim trwanie tonu zaledwie połowy się wyczerpało. Takie prowadzenie smyczka daje nierówne tony, które zrazu są silne, a ku końcowi stają się cieńsze i słabsze.

5. Tymczasem samo równomierne ciągnienie smyczka nie wystarcza jeszcze, aby uzyskać ton o równej sile. Albowiem smyczek jest cięższy przy żabce, jak przy końcu; także naturalny ciężar ręki wywiera większy nacisk na strunę, gdy go użyjemy przy żabce a mniejszy, gdy się to stanie przy końcu.

Pozwolimy więc tylko naturalnej ciężkości smyczka i ręki na strunę działać, to ton przy żabce będzie silniejszy, jak przy końcu. Tę nierówność usuwamy, prowadząc smyczek do góry, gdy kładziemy palec wskazujący z początku całkiem lekko, a mały palec mocno na pręt smyczka. Im dalej w górę ciągniemy, tem więcej musi się nacisk palca wskazającego zwiększać, podczas gdy nacisk małego palca ustaje. Więc oba palce dyrygują smyczkiem. Gdzie działalność jednego ustaje, zaczyna się czynność drugiego.

6. Uczeń musi się nauczyć tchnąć w ton wszystkie stopnie jego siły lub jego słabości. Silne tony otrzymujemy, grając możliwie blisko przy podstawku, pewną ręką smyczek prowadząc, nie pochylając wcale smyczka. Łagodne tony wydobywamy z instrumentu, gdy gramy bliżej gryfu, smyczek więcej pochylamy, a smyczek lżejszą ręką po strunach ciągniemy.

7. Wykonując *crescendo*, dotykamy struny mniejszą częścią włosienia, a smyczek ciągniemy z początku powoli, a później z przyspieszoną szybkością. Przytem zbliżamy smyczek do podstawka, a nacisk palca wskazującego zwiększamy. Odwrotnie postępujemy przy *decrescendo*. Wtedy przykładamy smyczek blisko podstawka, strunę silnie poruszamy i z energją w drganie wprawiamy. Pociągnienie staje się potem coraz wolniejsze, nacisk ręki ustaje, a smyczek zbliża się do gryfu. Gdy mamy *crescendo* i *decrescendo* jednem pociągnięciem smyczka wykonać, to stosujemy oba sposoby postępowania. Jednak pamiętać należy, że ton dochodzi do największej siły, gdy mija połowa jego trwania, a smyczek do połowy jest doprowadzony.

8. Grając możliwie blisko podstawka i prowadząc smyczek lekko, wydobywamy gwiżdżące, nosowe tony, które do przedstawienia pewnych kontrastów niekiedy służą. W takim wypadku oznaczamy dane miejsce przez *sul ponticello* (ponad podstawkiem). Gdy zaś lekką ręką a długimi pociągnieniami całkiem blisko gryfu grać będziemy, to uzyskamy tony fletowe, które oznaczamy *sulla tastiera* (ponad gryfem).

8. Smyczkiem na dół i do góry.

1. Do dobrego prowadzenia smyczka należy także trafny wybór pociągnień smyczka na dół lub do góry. Smyczek, na dół prowadzony, ma więcej siły, jak do góry. Gdzie więc chodzi o akcentowanie, tam użycie smyczka na dół będzie wskazanem. Części ciężkie taktu gramy w ogóle smyczkiem na dół, a lekkie do góry. Jednak niewolniczo nie można się tej zasady trzymać. Zresztą pociągnienia często się wyrównują i gdy w jednym takcie części ciężkie musiano grać smyczkiem do góry, to zaraz w następnym takcie przypadną na smyczek na dół prowadzony. Musi więc uczeń ćwiczyć się tak dobrze w użyciu smyczka do góry, jak i na dół. Ale przy wyborze tych pociągnień są

jeszcze wyższe względy. Przy wykonaniu utworu muzycznego chodzi nietylko o to, aby słuchaczowi przedstawić stosunki taktowe, a więc części ciężkie akcentowane; często myśl muzyczna jest tego rodzaju, że ton, mający być akcentowanym, przypada na część taktu podrzędną, a więc na nią smyczek na dół wypaść powinien. Dlatego potrzebne jest głębsze wykształcenie muzyczne, pewna znajomość budowy zdań muzycznych, aby w każdym wypadku można osądzić, czy użyć smyczka na dół lub do góry trzeba.

2. Ogólne reguły dla użycia smyczka na dół lub do góry są:

Smyczka na dół używa się:

a) Na początku tematu, jeżeli ten zaczyna się ciężką częścią taktu.

b) Przy ciężkich częściach taktu w prostych rodzajach taktu.

c) W przedtakcie, jeżeli ten połączony jest zapomocą łącznika z następną ciężką częścią taktu.

d) Przy pojedynczo występujących nutach synkopowanych.

e) W akordach.

f) Przy długiem zakończeniu, którego siła tonu powoli ma słabnąć.

g) W ogóle przy tonach, które ze szczególną siłą mają być uwydatnione, przyczem nawet smyczek nadół, kilka razy po sobie następujące, użyty być może. Wtedy używamy zwyczajnie smyczka w pobliżu żabki, co oznacza się słowami: *„au talon de l'archet“* albo „przy żabce“.

3. Aby ucznia przed wielkimi błędami ustrzedz oznaczono w dziełach naukowych kierunek smyczka osobnymi znakami. Często widzimy na oznaczeniu smyczka na dół w górze lub w dole otwarty kwadrat (⊔, ⊓), albo wieloznaczne francuskie słowo *tiré*; zaś smyczek do góry oznaczają dwa ostre kąty (∧, ∨) lub słowo *poussé*.

9. Podział smyczka.

1. Smyczka można używać w całej jego długości lub też w jego pojedynczych częściach. Długie tony wymagają z reguły całego smyczka, krótkie gramy jego połową, częścią trzecią lub czwartą.

2. Jeżeli zdanie składa się z krótkich tonów, z których wszystkie osobno się wykonuje, to można je grać albo końcem, albo środkiem albo blisko żabki. Czy tę lub ową część smyczka wybrać, to zależy od charakteru utworu, ponieważ na każdem miejscu smyczka inny będzie efekt. Przy żabce mają tony więcej siły i energji, w środku łączy się z siłą pewna delikatność i elastyczność, przy końcu smyczka wydobyte tony charakteryzują miękkość i łagodność.

3. Zmieniają się długie tony z krótkimi, to należy smyczek tak podzielić, aby długość smyczka odpowiadała wartości pojedynczych nut. Na ćwierć nutę przypadnie o połowę mniej smyczka, jak na pół nutę, na ósemkę o połowę mniej, niż na ćwierć nutę i t. d. Takie postępowanie wprowadza równomierność do gry. Jeżeli użyjemy na krótkie tony tej samej długości smyczka, co na obok nich występujące nuty długie to wskutek szybszego poruszania smyczka występują pierwsze za wiele, na czem cierpi równość tonu.

4. Tej reguły nie można z całą dokładnością przestrzegać, szczególniej tam, gdzie po długiej nucie krótka następuje. W takim wypadku usuwamy nierówność tonów, wykonując nutę krótką lżejszym pociągnięciem smyczka.

5. Właściwy podział smyczka sprawia zawsze uczniowi wielką trudność. Szkoła Spohra używa na oznaczenie smyczka na dół lub do góry wyrażeń *tiré* i *poussé*, a na oznaczenie rozmaitych długości smyczka słownego podania tychże zapomocą liter początkowych, n. p. C. S. = całym smyczkiem, P. S. G. = półsmyczkiem górnym i t. d. Rozmaite długości smyczka określają najprościej profesora Jakóba Donta łatwe do odróżnienia znaki, które uczniowi podział smyczka najlepiej uzmysławiają. (Zobacz tabelę.)

10. Różne pociągnienia smyczkiem.

1. Wreszcie zależy także dobre prowadzenie smyczka od znajomości różnych pociągnień smyczkiem i zręcznego ich wykonania. Rozróżniamy dwa główne rodzaje tych pociągnień: odrywanie i łączenie. Odrywanie polega na tem, że na każdy ton dajemy osobne pociągnienie, zaś łączenie na tem, że dwa lub więcej tonów jednem pociągnieniem smyczka łączymy. Każdy z tych sposobów wykonać można rozmaicie, czy to używając przy tem całego smyczka lub tylko jego poszczególnych części, ciągnąc smyczek wolno lub prędko, siłą ręki nań mniej lub więcej działając, smyczek wolniej lub żywiej obracając, dając mniej lub więcej pola do popisu elastyczności smyczka i t. p. Można także te dwa główne pociągnienia w najrozmaitszy sposób łączyć. Wskutek tego powstaje mnó-

stwo rozmaitych pociągnień, nowych bogatych form, któremi skrzypce zdolne są wypowiedzieć najsubtelniejsze uczucia w taki sposób, jak żaden inny instrument.

2. Trudnem jest wszystkie pociągnienia nazwać, na oznaczenie wielu z nich nazwy niema. Pragniemy tu tylko najważniejsze opisać i gdzie to jest możliwem, na przykładach w szkole gry na skrzypcach wskazać.

A. Odrywane pociągnienia.

a) Powoli ciągniony smyczek (pociągnienie choralne). Używa się całego smyczka, ciągnie się go wolno z pewnem powstrzymywaniem, zmianę pociągnienia wykonuje się lekkim i szybkim zwrotem, tak, że nie spostrzega się przerwy między pojedynczemi tonami. (I. część, nr. 102.)

b) Skrócone pociągnienie choralne. Do tego używa się połowy smyczka górnej, dolnej lub środkowej. Zmiana pociągnienia jest również zaledwie dostrzegalna. (Nr. 102 w tempie szybszem.)

c) Długie i krótkie pociągnienie choralne połączone. Krótkie pociągnienia gra się końcem lub przy żabce. (Nr. 57.)

d) Szybkie, odrywane pociągnienie z widoczną zmianą *(détaché)*. Przy prowadzeniu smyczka na dół i do góry wstrzymuje się go nieco, ale nie podnosi od struny. Wykonać można to pociągnienie końcem, środkiem lub przy żabce, a stosownie do właściwości tempa używać mniej lub więcej smyczka. Wszystkie tony są w jednakiej sile, a ciężkie części taktu nie akcentowane. (Nr. 151.)

Skróci się nutę w pobliżu końca krótko i ostro przyczem smyczek wszystkimi palcami silnie się trzyma, to nazywa się to pociągnienie martellowe lub młotkowe *(martellé)*. (Nr. 186.)

e) Skaczące pociągnienie. Może być wśrodku smyczka, ale także końcem i przy żabce grane. Smyczek prowadzi się tak lekkim przegubem ręki i łokcia po strunach, że przy każdej zmianie pociągnienia elastycznie w górę podskakuje. Jest to tempo bardzo prędkie, używa się przytem bardzo mało smyczka, tony występują zaokrąglone i wyraźnie odgraniczone, rozsypują się jakby perły, a pociągnienie to nazywa się perłowem.

B. Pociągnienia łączone.

a) Powoli ciągnąc smyczek, wykonuje się po dwie nuty na jedno pociągnienie. Smyczek ciągniemy z równą szybkością; na każdą nutę przypada połowa smyczka. Zmiana pociągnienia jest szybka i zaledwie dostrzegalna. (Nr. 151 w bardzo powolnem tempie.)

b) W podobny sposób możemy łączyć po cztery albo po osiem nut na jedno pociągnienie. Każda nuta otrzymuje równą część smyczka; tony są tak co do swej siły jak i wytrzymałości zupełnie równe, a tak ściśle z sobą złączone, że nawet przy zmianie pociągnienia nie powstaje przerwa (Nr. 151.)

c) Co dwie nuty łączy się szybkiem pociągnieniem smyczka; przy każdej zmianie pociągnienia wstrzymuje się smyczek nieco, tak, że druga nuta występuje krótko oderwana. Wykonanie może nastąpić połową, częścią trzecią lub czwartą i w każdej części smyczka. (Nr. 151.)

d) Przerywane pociągnienie łączone (*Staccato*). Dwie nuty bierzemy na jedno pociągnienie, ale wśrodku przez nagłe wstrzymanie smyczka oddzielamy je od siebie. Na oznaczenie tego pociągnienia, w którem łączenie i odrywanie smyczka występuje, kładziemy ponad obie nuty punkty i łącznik (). Nr. 151.)

e) W podobny sposób można także cztery i więcej nut jednem pociągnieniem wziąć i nagłem zatrzymaniem od siebie oddzielić (). (Nr. 151.)

f) Także cztery nuty można jednem pociągnieniem smyczka tak zagrać, że wstrzymanie przypadnie między drugą i trzecią nutę. Oznaczamy to małemi łukami, ponad któremi umieszczamy większy łuk (). (Nr. 151.)

C. Mięszane pociągnienia smyczkiem.

Takie powstają, jeżeli odrywanie i łączenie razem zespolimy. To dzieje się w rozmaity sposób stosownie do właściwości taktu i ilości nut, które się w jednym takcie znajdują. Nie będąc w stanie, wyliczyć wszystkich wypadków, ograniczamy się tylko do przedstawienia rozmaitości pociągnień w taktach o ośmiu nutach. Można je ćwiczyć na przykładach nr. 151, 157, 164, 177, 186 i t. d.

a) Z czterech nut łączymy dwie, a dwie odrywamy. Wykonanie uskuteczniamy górną połową smyczka, a mianowicie tak, że na oderwane nuty przypada zawsze tylko ćwierć smyczka. Akcent przypadnie na nuty łączone.

b) Pierwsze dwie nuty odrywamy, następne dwie łączymy. Wykonanie jak w poprzednim wypadku. Wskutek dłuższego pociągnienia smyczkiem, którem wykonujemy nuty wiązane, przekładamy nieznacznie akcent na część lekką taktu.

c) Pierwsza nuta oderwana, trzy następne łączone. Na nutę oderwaną przypadnie tyle smyczka, ile otrzymają razem nuty łączone.

d) Trzy pierwsze nuty łączone, czwarta oderwana. Tu stosujemy odwrotne postępowanie.

e) Pierwsza nuta oderwana, potem zawsze dwie połączone. Drugą ze złączonych nut uwydatniamy silnie naciskiem smyczka.

f) Pierwsza i czwarta nuta oderwana, druga i trzecia złączona.

g) Pierwsze cztery nuty złączone, następne cztery oderwane. Górna połowa smyczka atoli tak prowadzona, że na oderwane nuty stosunkowo nieznaczna część przypadnie.

h) Pierwsze cztery nuty oderwane, następne cztery łączone. Postępowanie odwrotne. Akcent pada na nuty łączone.

i) Pierwsze pięć nut każdego taktu łączone, wszystkie inne oderwane.

k) Pierwsze sześć nut każdego taktu łączone, ostatnie dwie oderwane. Cały smyczek. Oderwane nuty wykonuje się naprzemian końcem smyczka i przy żabce.

l) Pierwsza i ósma struna każdego taktu oderwana, między niemi leżące, złączone. Ćwiczenie rozpoczyna się końcem smyczka na dół.

m) Pierwsza nuta oderwana, następne cztery złączone, nowem pociągnieniem znowu dwie złączone, a trzy ostatnie oderwane.

n) Pierwsza nuta oderwana, druga i trzecia złączona, również jednem pociągnieniem czwarta i piąta złączona, a trzy ostatnie oderwane.

o) Pierwsze cztery nuty złączone smyczkiem nadół, następne cztery do góry, atoli w ten sposób, że po drugiej nucie smyczek nieco zatrzymujemy.

p) Pierwsza nuta na dół oderwana, trzy następne do góry. *(Staccato.)* Końcem smyczka.

q) Pierwsza nuta na dół oderwana, siedem następnych do góry. *(Staccato.)*

Staccato powstaje przez ostre odrywanie tonów podczas jednego pociągnienia smyczkiem, a wykonujemy je zwykle górną połową smyczka, ciągnąc go góry. Odrywanie uskutecznia się wyłącznie przegubem ręki; ramię i przedramię trzymamy spokojnie Przy każdej nucie naciskamy smyczek lekko zapomocą palca wskazującego tak, że włosień w całej szerokości przylega do struny. Odłączanie poszczególnych tonów powstaje wskutek tego, że po nacisku smyczek zawsze się nieco podnosi, nie opuszczając jednak struny.

Staccato jest jednem z najtrudniejszych pociągnień smyczkiem i musi być długo ćwiczonem, jeżeli chcemy doprowadzić je do równomiernego, wyraźnego i ostrego oddzielania tonów. Należy je ćwiczyć z początku całkiem wolno i w ścisłym takcie, odrywać żywo szczególniej pierwszą i ostatnią nutę, a przechodzić tylko zwolna do tempa szybszego.

r) *Staccato* naprzemian z tonami łączonemi. Nuta pierwsza oderwana na dół, następne 7 do góry, a mianowicie 3 nuty oderwane, 2 łączone i znowu 2 oderwane.

s) Skaczące *staccato*. Wykonuje się skaczącym smyczkiem do góry i na dół i ogranicza się zwyczajnie tylko do kilku tonów. Podczas tego trzyma się smyczek całkiem lekko, podrzuca się go na strunę i zniewala się go wskutek własnej sprężytości do skakania.

11. Układ palców.

1. Aby wyższe tony otrzymać, aniżeli te, które próżne struny wydają, skracamy struny przez przyciskanie palcami. Do tego używamy palca wskazującego, średniego, pierścieniowego i małego. Palce te nieco wciągamy, tak, że stawy skrzywione się wydają, a tylko poduszki palców na strunę naciskają.

2. Przykładanie palców musi się odbywać z pewną sprężytością i obrotnością. Energicznem uderzeniem muszą tony być jakby wykute młotem. Nacisk palców musi być tem większy, im grubszą jest struna i im silniej smyczek prowadzimy. Najsłabszy palec pierścieniowy należy w energicznem przyciskaniu szczególniej ćwiczyć.

3. Uwagę przedewszystkiem zwracać należy na czystą intonację. W tym celu uczy się uczeń poznawać dokładnie odległości tonów, zaznajamia się dobrze z gryfem i zaostrza słuch przez uważne nadsłuchiwanie. Największe błędy popełniają początkujący dlatego, że nie odróżniają należycie całych i półtonów, a mianowicie przy półtonach nie dość blisko palce kładą. Także kwinty zmniejszone, które tymsamym palcem na sąsiednich strunach się bierze, n. p. *h-f*, *cis-g* i t. p. gra się bardzo często fałszywie, albowiem uczeń zapomina tu palec naprzód albo wstecz posunąć.

4. Do czystej intonacji przyczynia się nie mało, jeżeli trzymamy palce ponad strunami tak, że tylko prostopadle na nie spadać mogą, aby na właściwy ton trafić. Dalej jest wskazanem, aby przyciśniętych

palców nie podnosić zaraz do góry, lecz tak długo zatrzymać je na strunach, jak długo to jest możliwem. Przy postępowaniu tonów do góry przyciskają powoli wszystkie palce, przy spadaniu znowu powoli się podnoszą. Palcowanie na gryfie, na wzór gry na fortepianie, nie powinno się odbywać.

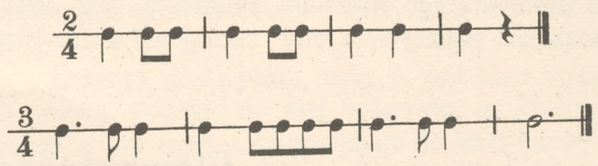
5. Tony pustej struny *D*, *E* i *A* mogą także zapomocą czwartego palca na poprzedniej strunie być wydobyte. Czy zaś czwartego palca, czy też pustej struny użyć należy, to zawisłem jest od pewnych okoliczności. Z reguły pozostajemy na jednej i tej samej strunie, jak długo to jest możliwem. Jeżeli kilka tonów po sobie następuje, które na tej samej strunie brać można, to pozostajemy na niej i nie przechodzimy niepotrzebnie na drugą. Ale gdy następują wyższe tony, dla których przejście do następnej struny jest koniecznem, to niema powodu do użycia czwartego palca, więc w takim razie używamy pustej struny. Jeżeli dwa lub więcej tonów wziąć mamy jednem pociągnieniem smyczka, to czwartemu palcowi dajemy pierwszeństwo, gdy z tym tonem na jedno pociągnienie złączone tony są głębsze; ale używamy pustej struny, gdy po tym tonie następują tony wyższe.

6. Palce oznaczamy cyframi 1, 2, 3 i 4; zero oznacza pustą strunę.

12. Niektóre wskazówki i rady.

1. Początkowej nauki w grze na skrzypcach trzeba udzielać ze szczególną starannością, gdyż tu daje się podstawę do należytego używania skrzypiec, czystej intonacji i dobrego prowadzenia smyczka. Błędy, które w tym pierwszym okresie nauki się przeoczy albo lekceważy, prowadzą do coraz gorszych nawyknień, trudnych później do usunięcia. Dlatego w tym czasie powinien uczeń grać wiele pod okiem nauczyciela, aby do tych błędów nie dopuścić.

2. Nie jest wskazanem, aby uczeń zaraz w pierwszych lekcjach grał z nut, bo uwaga jego zwracać się musi odrazu na zbyt wiele rzeczy. Należyte trzymanie skrzypiec, prowadzenie smyczka, wytworzenie zdrowego, jędrnego tonu, to są rzeczy, które uwagę ucznia wyłącznie pochłaniają i nie pozostawiają mu wolnego czasu na to, aby jeszcze wzrok na nuty skierował. Najlepiej dlatego pierwsze ćwiczenia wykonywać ze słuchu, nauczyciel przegrywa, a uczeń naśladuje. Z początku wystarczają puste struny. Uczeń ćwiczy się naprzód w krótkich pociągnieniach (wśrodku smyczka, przy końcu i żabce), potem w dłuższych; najpierw w wolnym, później w szybszym ruchu. Ćwiczenia te przybierają zaraz z początku rytmiczne formy i wkrótce gra uczeń na pustych strunach, uwzględniając należyty podział smyczka, zdanie następujące:



3. Gdy uczeń po takich ćwiczeniach smyczek opanował powoli, to zaczyna ćwiczenia palcowe. Poznaje na strunie *E* tony *e*, *f*, *g* i *a*, później także *fis* i *b*, pojmuje różnicę między półtonem i całym tonem i ćwiczy się w czystej i pewnej grze tych tonów. Nauczyciel układa te tony w różny sposób, nadaje im raz tę, raz inną rytmiczną formę i tak powstają drobne, podobające się różne motywy, których uczeń łatwo uczy się na pamięć i z wielką radością przegrywa.

4. W podobny sposób poznaje uczeń tony na reszcie strun. Ćwiczenia melodyjne stają się coraz większe, formy rytmiczne coraz rozmaitsze, występują rozmaite pociągnienia smyczkiem i tak może być uczeń przez kilka miesięcy bez znajomości nut najpożyteczniej zajęty.

5. Do grania na pamięć użyje nauczyciel głównie chorałów i pieśni, już ze szkoły uczniowi znanych. Szczególniej granie pieśni choralnych jest znakomitym środkiem do wyrobienia tonu pełnego i silnego.

6. Gdy wreszcie nastąpi zaznajomienie się z nutami, to uczeń już wiele skorzystał. Wykształcił ucho, zdolne objąć rozmaite stosunki tonalne, rękę, która z lekkością smyczkiem władać umie, palce, które chętnie i zwinnie na właściwe miejsce spadają, pamięć dźwięków, zapomocą której jest zdolny zapamiętać łatwo zdanie muzyczne i oko, które teraz śmiało na nuty zwrócić się może, bo żaden inny przedmiot uwagi jego nie pochłania.

II. Dalsze uwagi.

Zapewne nie będzie potrzebnem przypominać, że nie podamy do wiadomości ucznia równocześnie treści następującego rozdziału w całości, lecz będzie obowiązkiem nauczyciela, aby zaznajomił ucznia wraz z rozmaitemi pociągnieniami smyczka i chwytami na miejscu odpowiedniem, także z wiadomościami teoretycznemi. Atoli grę z nut musi poprzedzić dostateczna znajomość nut.

Elementarna nauka muzyki.

a) O systemie tonalnym.

Mnogie tony muzyczne tworzą system nutowy. Co siedem takich tonów stanowi grupę tonów, a od najniższego do najwyższego tonu powstało takich grup siedem.

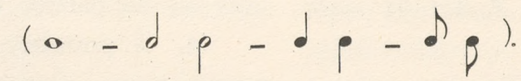
Każdą z tych grup, zaczynając od najgłębszego, nazywamy kolejno siedmiu literami *c, d, e, f, g, a, h.*

Ponieważ ósmy ton jest znowu pierwszym w następnej wyższej grupie, nazywamy każdą grupę tonów „oktawą".

b) O znakach muzycznych.

Znaki na oznaczenie tonów nazywamy nutami. Te są:

1. Otwarte owale z kreskami i bez kresek i 2. okrągłe punkty z kreskami i małemi chorągiewkami.

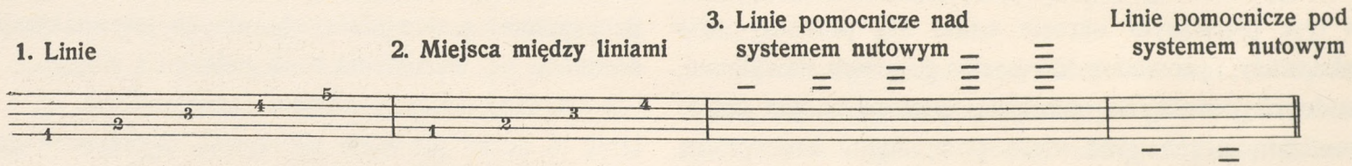


Tak linie same, jak i miejsca między liniami liczymy z dołu do góry.

Do rozszerzenia objętości (t. j. dla nut wyższych i niższych) używamy jeszcze mniejszych linij pomocniczych nad i pod systemem nutowym, które są tak długie, jak to dla każdej nuty jest potrzebnem i w równem oddaleniu od głównych linii biegną.

c) O systemie nutowym i liniach pomocniczych.

Aby wysokość i głębokość tonów oznaczyć, piszemy nuty na, między, nad i pod pięciu poziomo, równolegle nakreślonemi liniami, które razem wzięte tworzą system linijny lub nutowy.



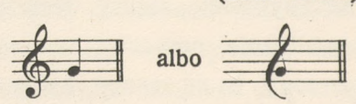
d) O kluczu nutowym.

Na początku systemu nutowego kładziemy znak, który wskazuje, jakie nuty pierw wymienionemi literami nazwiemy, a znak ten nazywamy kluczem.

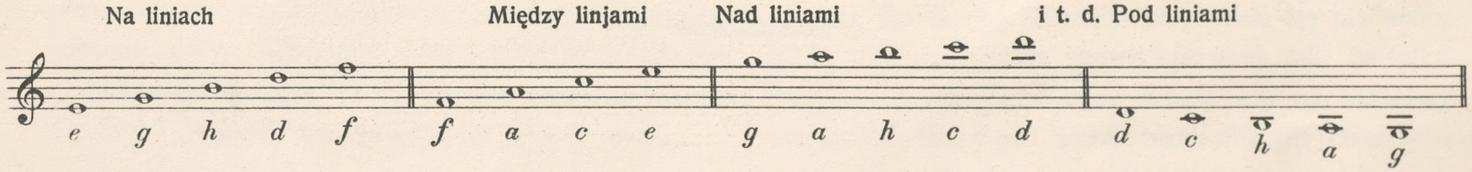
Oznacza on w systemie nutowym pewien stopień nazwą, od której szereg dalszy nut następuje.

Dla nut dla skrzypiec używa się tylko jednego klucza, który nazywa się kluczem skrzypcowym lub kluczem *G.* Te nazwę otrzymuje, bo okrąża drugą linię, na której leżącą nutę nazywamy *g.*

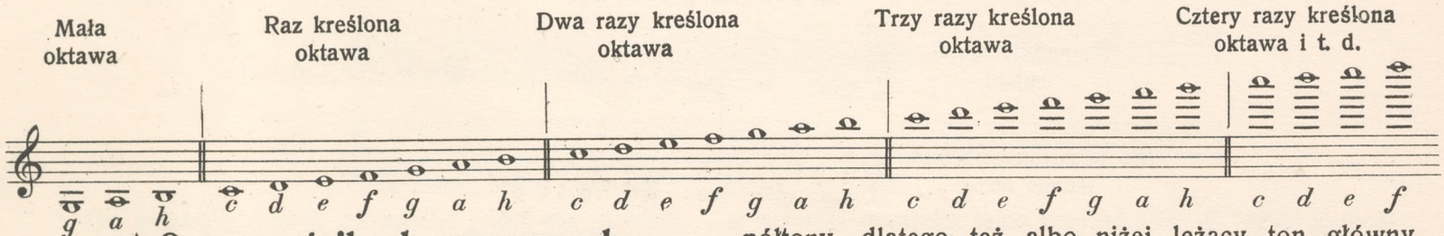
(Stara forma)



Nuty w kluczu skrzypcowym:



Kolejne następstwo tonów i podział oktaw.



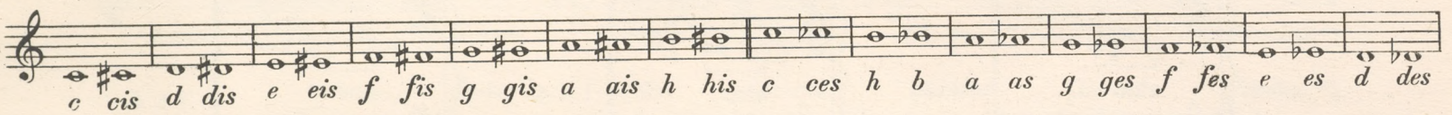
e) O przenośnikach muzycznych.

Kolejne następstwo tonów:

Stopnie								
1	2	3	4	5	6	7	8	nazywamy tonami zasadniczemi.
c	*d*	*e*	*f*	*g*	*a*	*h*	*c*	

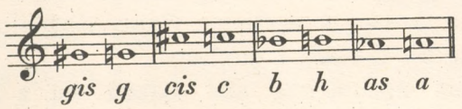
Składają się one z całych i półtonów, ostatnie znajdują się między trzecim a czwartym i siódmym a ósmym stopniem. W każdym całym tonie są dwa półtony, dlatego też albo niżej leżący ton główny o pół tonu podwyższamy, albo następny zasadniczy o pół tonu zniżamy. Podwyższenie oznacza przed tonem głównym położony ♯ (krzyżyk), zaś zniżenie ♭ (*B*-Moll).

Krzyżyk podwyższa nutę o pół tonu i zmienia jej nazwę, dodając do niej końcówkę *is*. Zniżona bemolem o poł tonu nuta przyjmuje do swej nazwy końcówkę *es*. Wyjątkowo zniżone *h* nazywamy także *b*, n. p.



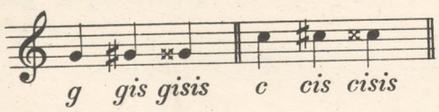
W ten sposób każdy ton zasadniczy może być podwyższony albo zniżony, a znaki, do tego celu służące, nazywamy przenośnikami muzycznemi albo znakami chromatycznemi.

Znak, podwyższenie albo zniżenie tonu znoszący, a tem samem pierwotne brzmienie tonowi przywracający, nazywamy kasownikiem (♮), n. p.



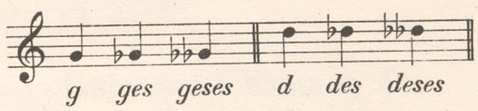
Obu znaków używamy także na oznaczenie podwójnego podwyższenia lub zniżenia.

a) Krzyżyk podwójny (𝄪) podwyższa ton zasadniczy o dwa półtony, a używa się go wtedy, gdy ten ton już przedtem pojedynczym krzyżykiem (♯) był podwyższony. Do nazwy tak podwyższonej nuty dodajemy końcówkę *isis*, n. p.



Trafniejszą jednak byłaby nazwa podwójne *gis* — podwójne *cis*.

b) *B*-Moll podwójny (𝄫) zniża ton zasadniczy o dwa półtony, a używamy go wtedy, gdy już przedtem zniżyliśmy go pojedynczym *B*-Mollem. Do nazwy tak zniżonej nuty dodajemy *eses*.



I tu byłaby trafniejsza nazwa podwójne *ges* — podwójne *des*.

c) Jeżeli znosimy znaczenie krzyżyka lub *B*-Molla podwójnego, a nutę pojedyńczo podwyższamy lub zniżamy, to piszemy przed tą nutą kasownik.

Stosunek tonów.

Mały i wielki półton i powstający z tego cały ton.

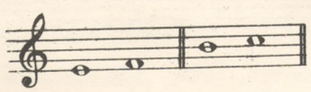
Różnicę między małym i wielkim półtonem rozpoznamy nie słuchem, lecz tylko wzrokiem; zmieniają się nuty, ale dźwięk zostaje tensam.

1. Dwie nuty, które na tymsamym stopniu stoją, a tylko przenośnikiem się od siebie różnią, tworzą mały półton, n. p.

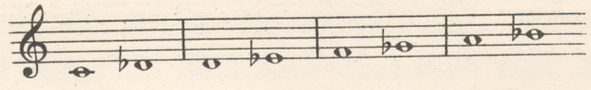


2. Wielki półton powstaje przez zniżenie najbliżej wyżej leżącej nuty z wyjątkiem tonów *e*—*f* i *h*—*c*, które jako naturalne półtony w gamie się znajdują, n. p.

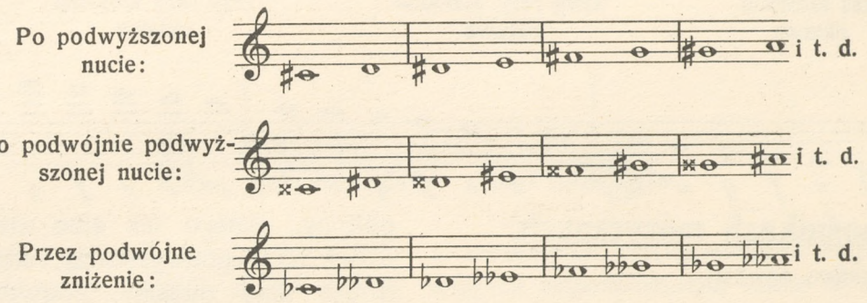
a) Naturalne półtony.



b) Wielkie półtony przez zniżenie.

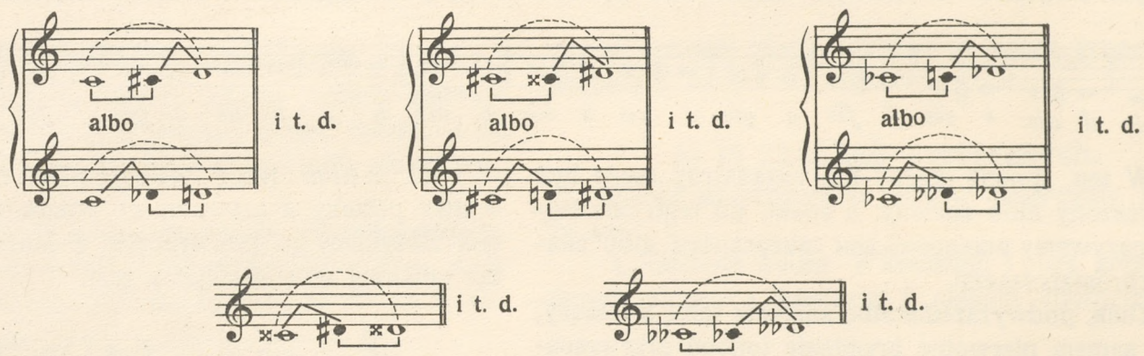


Wielkie półtony.



3. Cały ton składa się z małego i wielkiego półtonu. Znak ⌴ oznacza mały, a znak taki ∧ wielki półton, zaś kropkowany łuk połączenia całego tonu, n. p.

Całe tony.

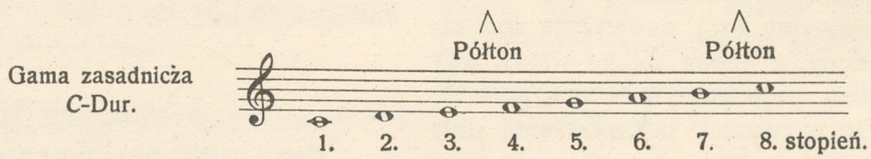


O gamach i tonacjach.

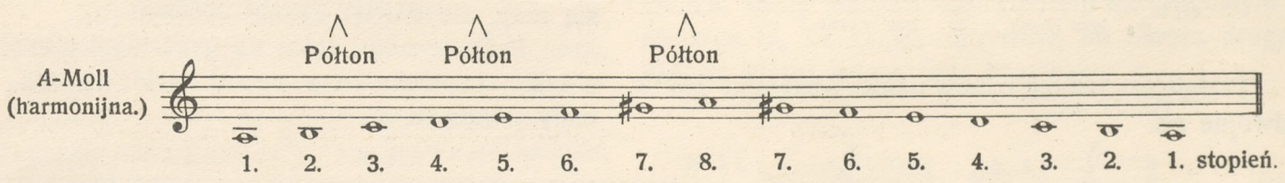
Szereg siedmiu stopniowo następujących dźwięków w jednej oktawie nazywamy gamą.

Są dwa rodzaje tonów, mianowicie Dur (twardy) i Moll (miękki), również i dwa rodzaje gam, dyatoniczna i chromatyczna. Według rodzaju tonów dzielimy tonacje na durowe i mollowe. Gamy djatoniczne rozpadają się na durowe i mollowe.

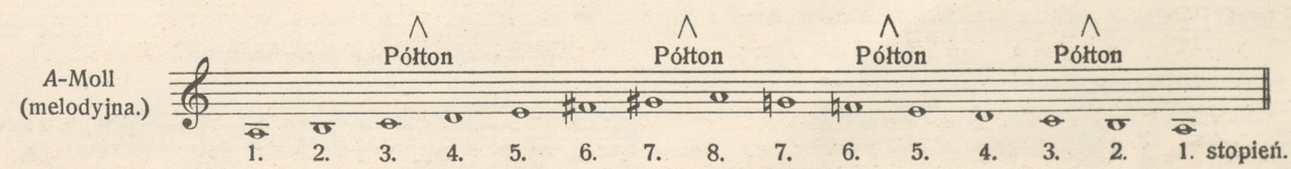
Gama djatoniczna dur składa się z 5 całych i 2 półtonów w ten sposób zestawionych, że półtony leżą między 3 i 4, a 7 i 8 stopniem.



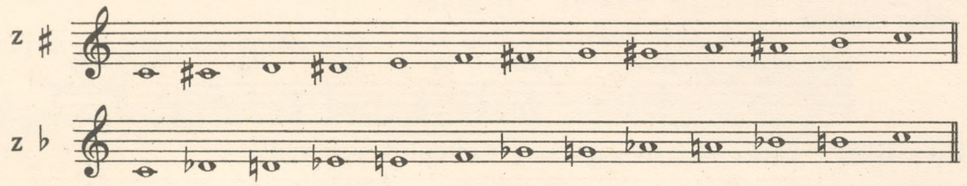
Dyatoniczna gama Moll ma półtony między 2 a 3, 5 a 6 i 7 a 8 stopniem (harmonijna gama Moll),



albo jej półtony leżą, gdy do góry postępujemy między 2 a 3 i 7 a 8 stopniem, zaś przy spadaniu z góry na dół między 6 a 5 i 3 a 2 stopniem (melodyjna gama Moll).



Gama chromatyczna składa się z 7 zasadniczych i 5 podwyższonych lub zniżonych tonów.

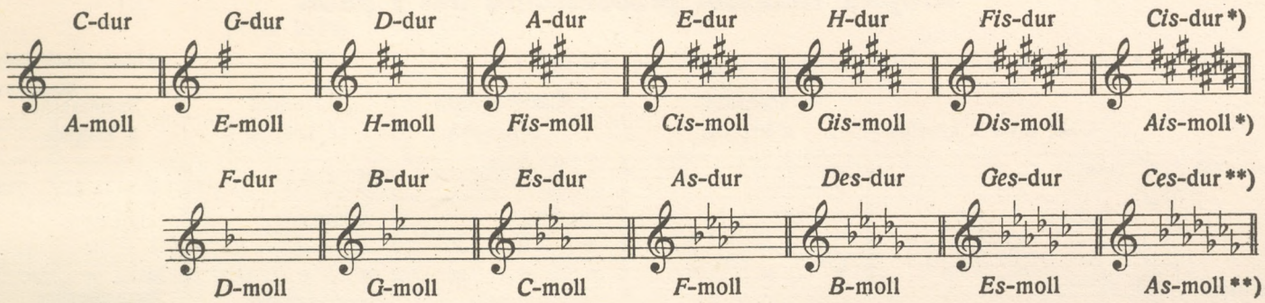


Od każdego z tych 12 tonów gamy chromatycznej rozpoczyna się jedna tonacja Dur i jedna Moll. Mamy więc 24 rozmaitych tonacji, z których znowu sześć, mianowicie:

Cis = *Des*, *Fis* = *Ges*, *H* = *Ces* — Dur i *ais* = *b*, *dis* = *es*, *gis* = *as* — Moll

w sposób dwojaki, jako krzyżykowe (♯) albo *B*-mollowe (♭) tonacje oznaczać można.

Oznaczamy wszystkie tonacje durowe i mollowe w sposób następujący:



*) Równoznaczne z *Des*-dur i *B*-moll.
**) Równoznaczne z *H*-dur i *Gis*-moll.

Wartość nut i ich rodzaje.

Trwałość tonów oznacza postać nut, a dokładny czas ich trwania oznaczamy odmierzeniem równych jednostek czasu, t. j. równomiernem liczeniem czyli taktowaniem.

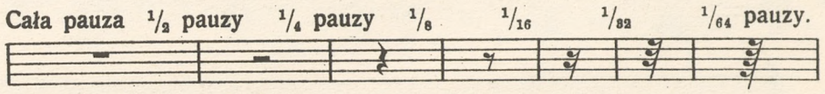
Przegląd nut i ich wartości.



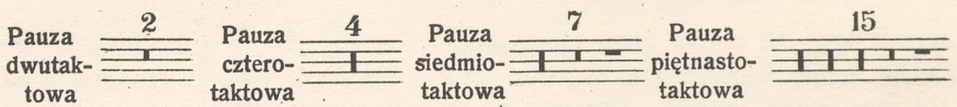
Każdy z tych wierszy jest co do wartości równy poprzednim.

Pauzy (znaki milczenia).

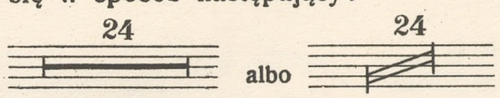
Jeżeli tony w utworze muzycznym mają być przerwane, to piszemy znaki, zwane pauzami, które wartości nut odpowiadają.



Mamy kilka taktów pauzować, to używamy następujących znaków:



Dłuższe pauzawanie oznacza się w sposób następujący:



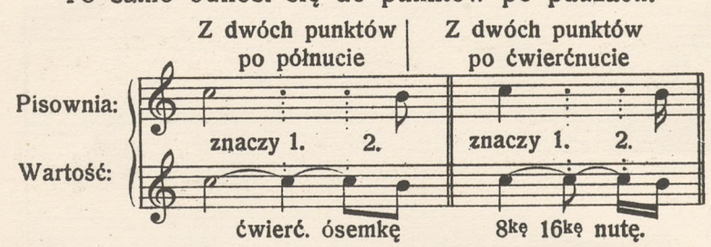
Kropka znakiem przedłużenia nut i pauz.

Punkt za nutą lub pauzą przedłuża ją o połowę wartości.



Z dwóch punktów, stojących po nucie, ma punkt drugi połowę wartości pierwszego.

To samo odnosi się do punktów po pauzach.



Takt, miara czasu i podział czasu.

Dla umożliwienia szybkiego przeglądu nut, dzielimy szeregi tonów prostopadłemi kreskami na równe części. Nazywamy je taktami, a prostopadłe kreski taktowemi.

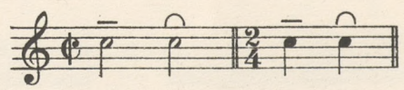
Długości taktu (ilość części taktu) wskazuje na początku utworu po kluczu umieszczony znak taktowy. Składa on się z liczb ułamka $^3/_2$, $^3/_4$, $^3/_8$ i ze znaku C zamiast $^4/_4$.

Rozróżniamy:

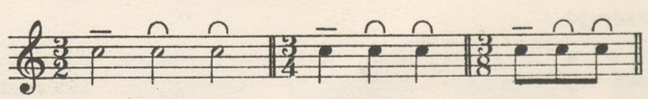
1. Pojedyncze rodzaje taktów (jeden akcent w takcie).

Część pierwsza taktu jest akcentowana (ciężka) druga bez akcentu (lekka). Akcentowanie oznaczamy następującemi znakami: — ⌒.

a) Takt dwumiarowy



b) Takt trzymiarowy

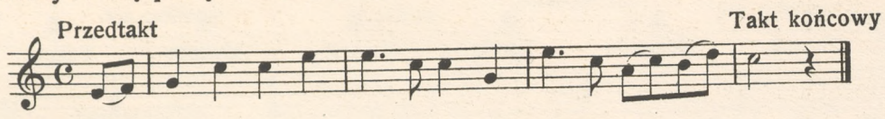


2. Złożone rodzaje taktów (więcej akcentów w takcie).



Pierwszy akcent w każdym takcie jest głównym akcentem.

Nie każdy utwór zaczyna się pełnym taktem, lecz jedną lub kilku nutami, które często pełny takt poprzedzają. Te nuty stanowią przedtakt, który znowu takt końcowy uzupełnia, n. p.

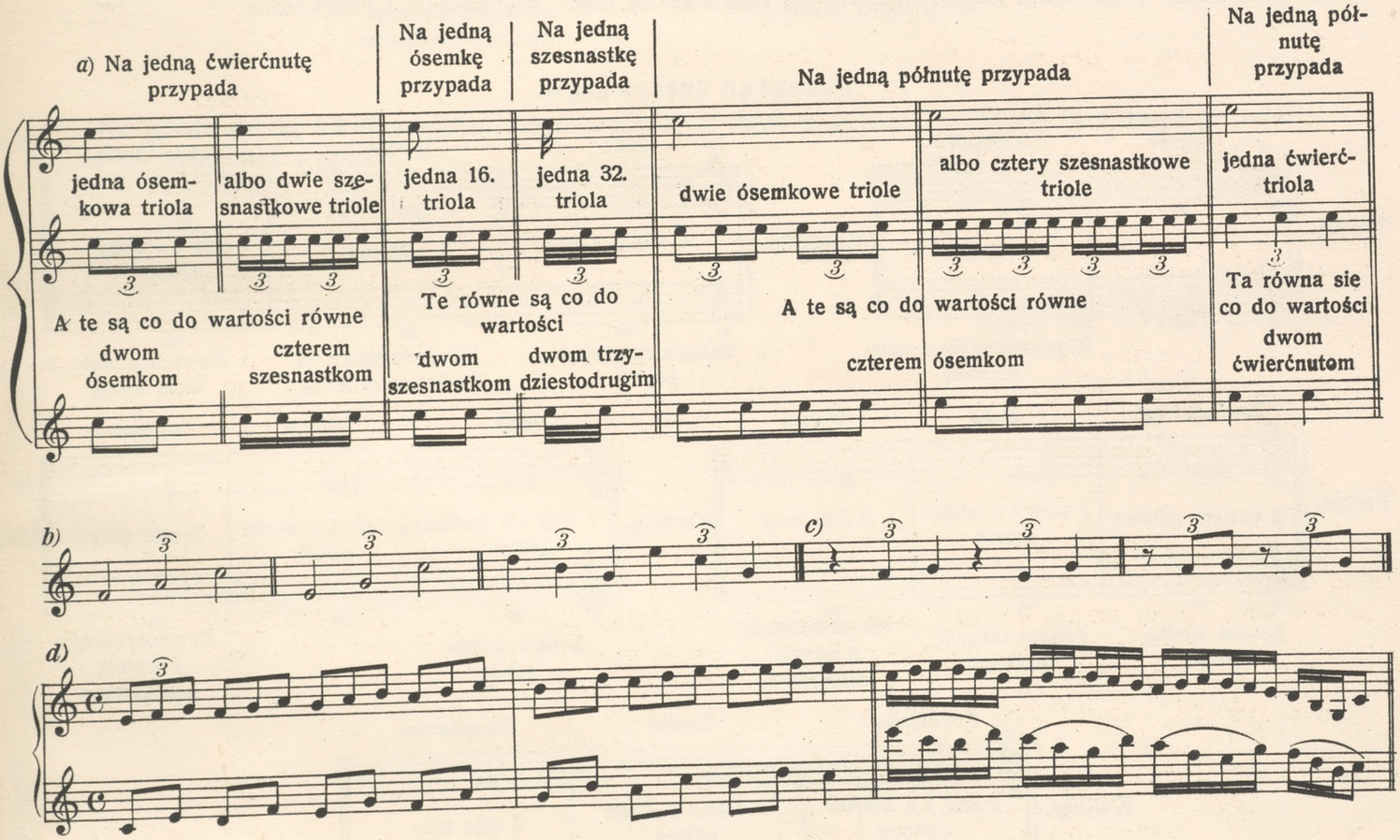


Tempo.

Mniejsza lub większa szybkość, z jaką przy wykonaniu utworu muzycznego części taktu wykonujemy, nazywa się tempo. Oznaczamy je obcemi wyrazami, które tłómaczy Riemann w swoim słowniku kieszonkowym (wydanie Steingräbera) albo Kahnt w słowniku wyrazów obcych (C. F. Kahnta następcy).

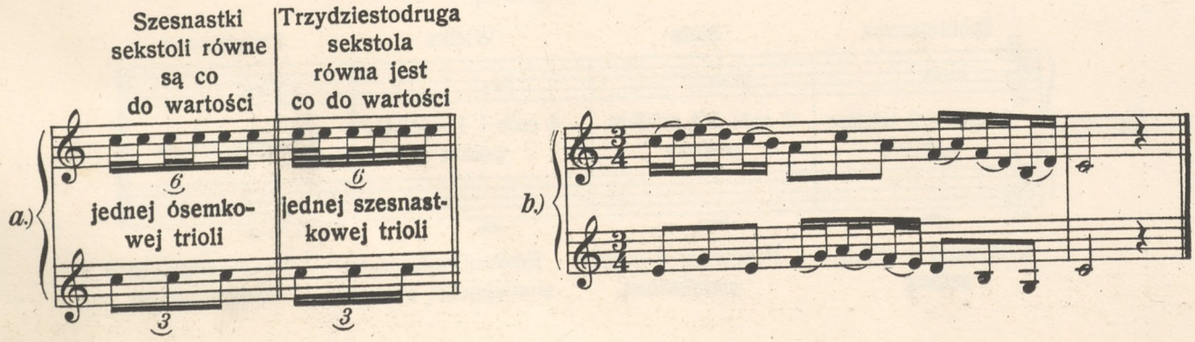
O triolach i sekstolach.

Wartość nut zmienia się czasem w ten sposób, że na jedną nutę przypada nierówna ilość nut o mniejszej wartości. — Najzwyklej występuje to zjawisko we formie triol, czyli trójek i sekstol, które oznaczamy $\overset{3}{\frown}$ i $\overset{6}{\frown}$.



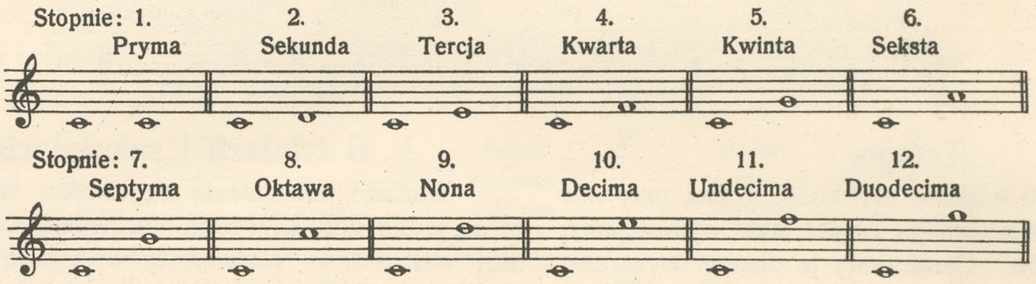
Wartość sekstol.

Sekstola składa się z trzech dwuczłonkowych części, n. p.:



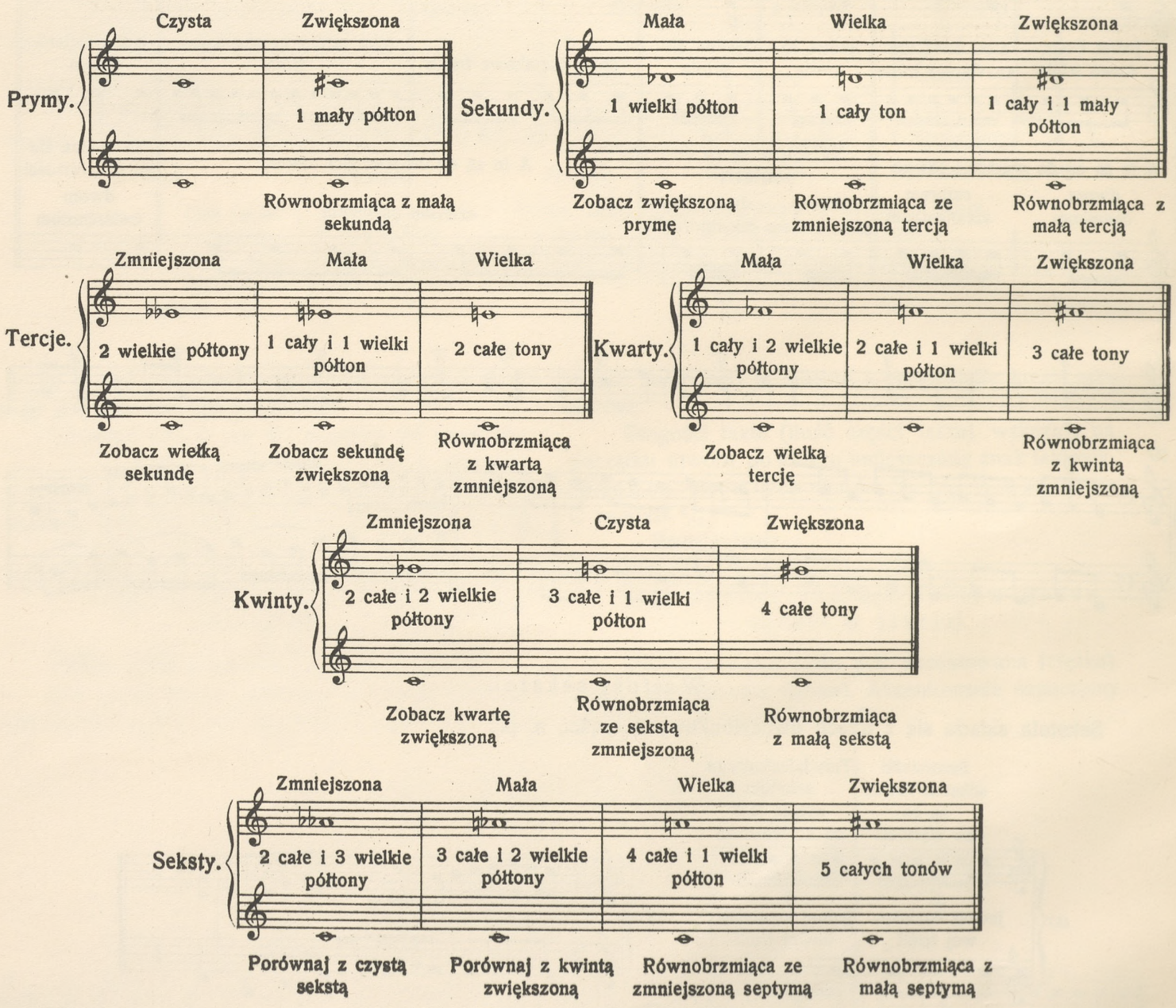
Interwale.

Oddalenie dwóch tonów nazywamy interwalem.



Wszystkie te interwale w gamie Dur są wielkie, z wyjątkiem primy, kwarty, kwinty i oktawy, które na zywamyc zystemi. Przenośniki muzyczne zmieniają interwale na małe, zmniejszone i zwiększone.

Przegląd interwałów.





Na podstawie tej tabeli powinien uczeń ćwiczyć się dalej w łatwem i szybkiem rozpoznawaniu interwalów na wszystkich stopniach.

Karol Nowotny.

Objaśnienia znaków

na używanie smyczka.

cała długość smyczka.

połowa długości: górna, dolna.

czwarta część długości: od końca, od żabki.

obie ćwiartki środka: górna, dolna.

trzecia część długości: od środka, od końca, od żabki.

całkiem krótkie pociągnienia: na końcu, w środku, przy żabce.

śpiewnie.

odrywając.

skakającym smyczkiem (*spiccato*).

smyczek nadół (albo ⊔).

smyczek do góry (albo ∧).

\+ nieregularna długość smyczka

albo albo albo — odnośny palec pozostawić na miejscu.

Punkt poza łukiem oznacza krótkie opuszczenie nuty bez odrywania.

Rzymskie cyfry oznaczają wejście do pozycji.

EXPLICATION DES SIGNS

POUR L'EMPLOI DE L'ARCHET.

tout l'archet.

la moitié supérieure, la moitié inférieure — *de l'archet.*

le quart de l'archet — *vers la pointe, vers le talon.*

les deux quarts au milieu — *le supérieur, l'inférieur.*

le tiers de l'archet — *vers la pointe, au milieu, vers le talon.*

coup d'archet très court — *de la pointe, du milieu, du talon.*

coup d'archet continu, bien à la corde.

détachez les notes.

coup d'archet sautillé.

tirez l'archet (*ou* ⊔).

poussez l'archet (*ou* ∧).

\+ *longueur irrégulière de l'archet.*

ou ou ou — *restez dans la position.*

Un point en dehors de la liaison signifie que la note doit être sautée brièvement, mais non pointée.

Les chiffres romains indiquent la rentrée dans les portées.

EXPLANATION OF THE SIGNS

FOR THE USE OF THE BOW.

the whole length of the bow.

the upper, the lower — half of the bow.

the upper quarter of the bow at the point.

the lower quarter of the bow at the nut.

the two quarters in the middle of the bow — the upper, the lower.

the third of the whole length — from the point, in the middle, from the nut.

quite short strokes — at the point, in the middle, at the nut.

broad strokes.

short strokes.

with springing bow.

Down bow (or ⊔).

Up bow (or ∧).

\+ irregular length of the bow.

or or or — keep the marked finger on the string.

A dot outside a bind indicates that the note is to be let go quickly, but not played staccato.

The roman figures indicate the entrance into the different positions.

Tabela 1.

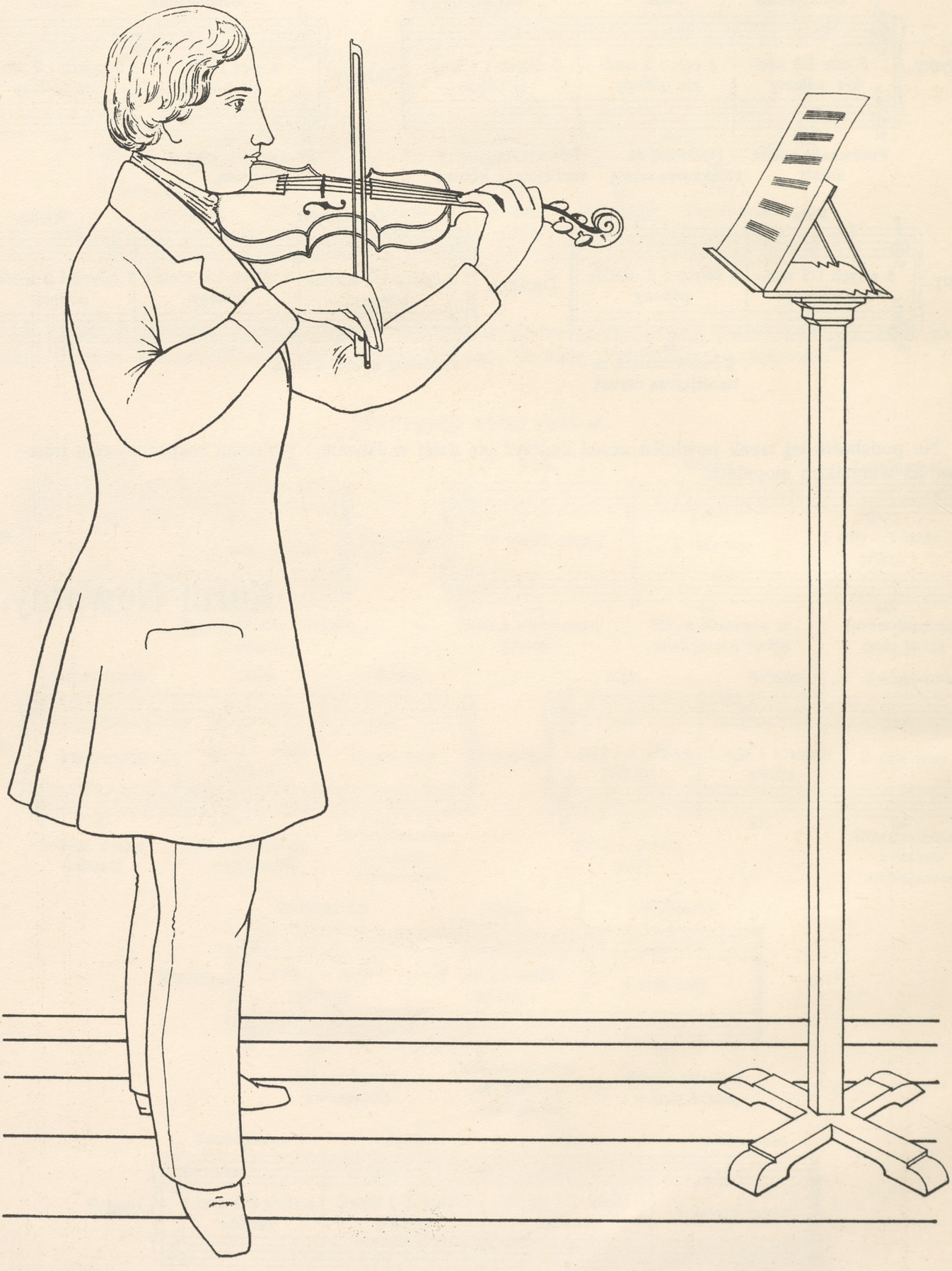


Tabela 2.

Fig.I.



Fig.II.

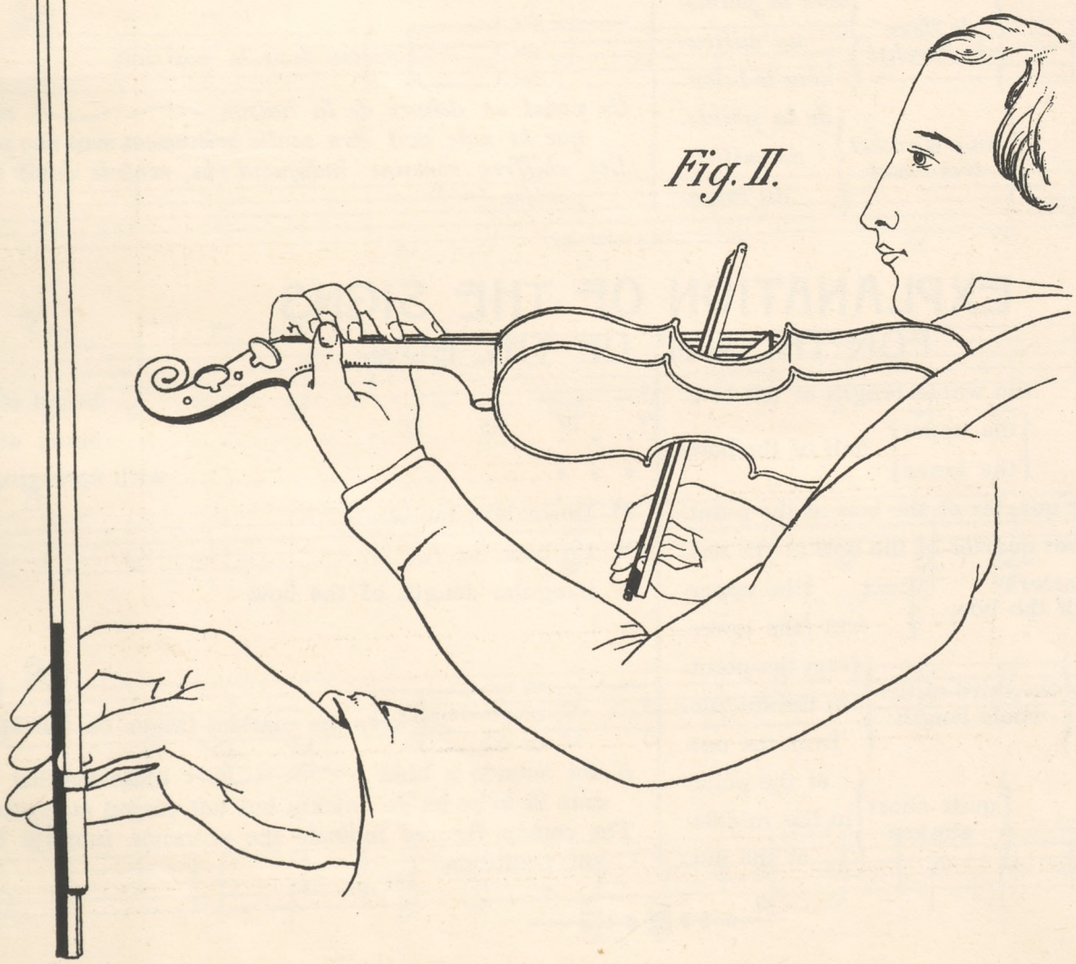
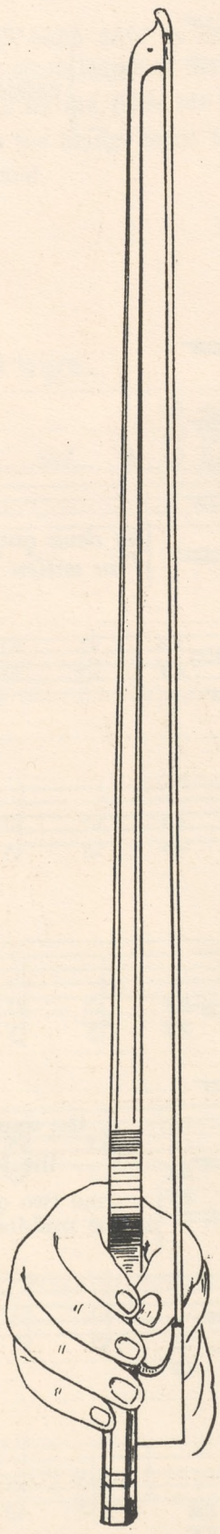


Fig.III.



CH. HENRYKA HOHMANNA

PRAKTYCZNA SZKOŁA GRY NA SKRZYPCACH.

METHODE PRATIQUE DE VIOLON. PRACTICAL VIOLIN SCHOOL.

KURS PIERWSZY.

PREMIER COURS. FIRST COURSE.

W numerach od 1 do 19 należy każdą nutę całą długością smyczka mocnem pociągnieniem grać. Przytem trzeba uważać, aby zbliżać smyczek więcej do podstawka, jak do gryfu.

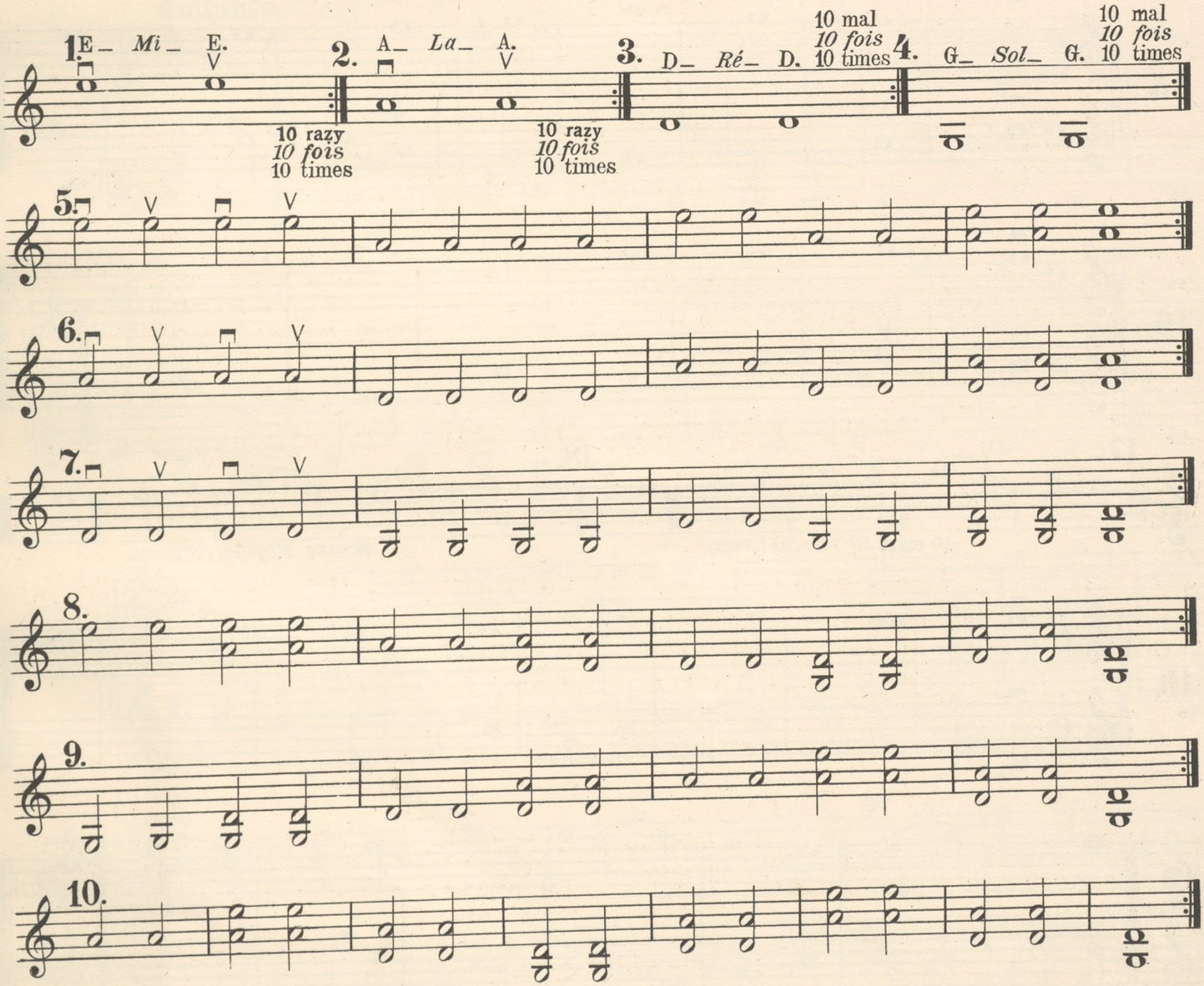
Dans les Nos 1 à 19 chaque note doit être prise avec tout l'archet et à un coup tiré vigoureusement. Observez que l'archet s'approche plus du chevalet que de la touche.

In Nos 1 to 19 each note is to be played with the whole length of the bow and a powerful stroke. Here the bow must approach the bridge more than the finger-board.

I.

I. Puste struny. I.

Les cordes à vide. The open strings.



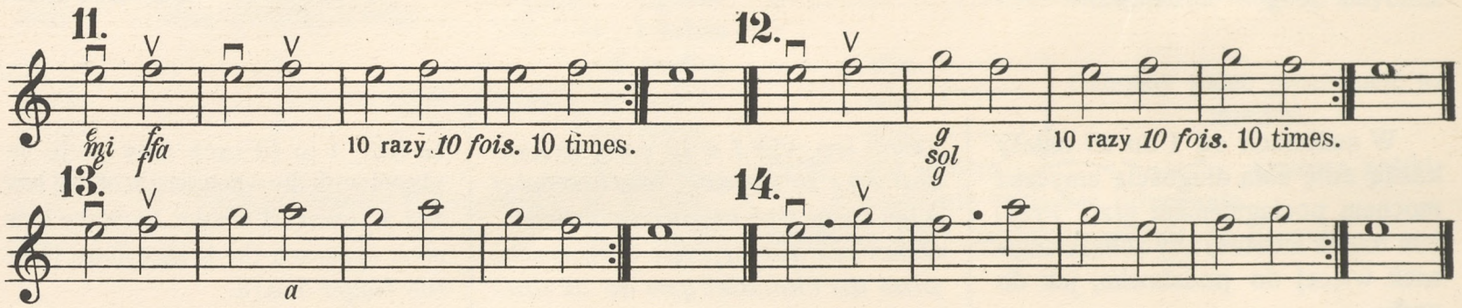
II.

Tony na strunie *E*.	Les tons de la corde de mi.	The notes of the e string.
e f . g . a . h	mi fa . sol . la . si	e f . g . a . b
0 1 . 2 . 3 . 4	0 1 . 2 . 3 . 4	0 1 . 2 . 3 . 4

Przy tonach oznaczonych punktami nie podnosić palców przy graniu następnej nuty, lecz zostawić je na miejscu.

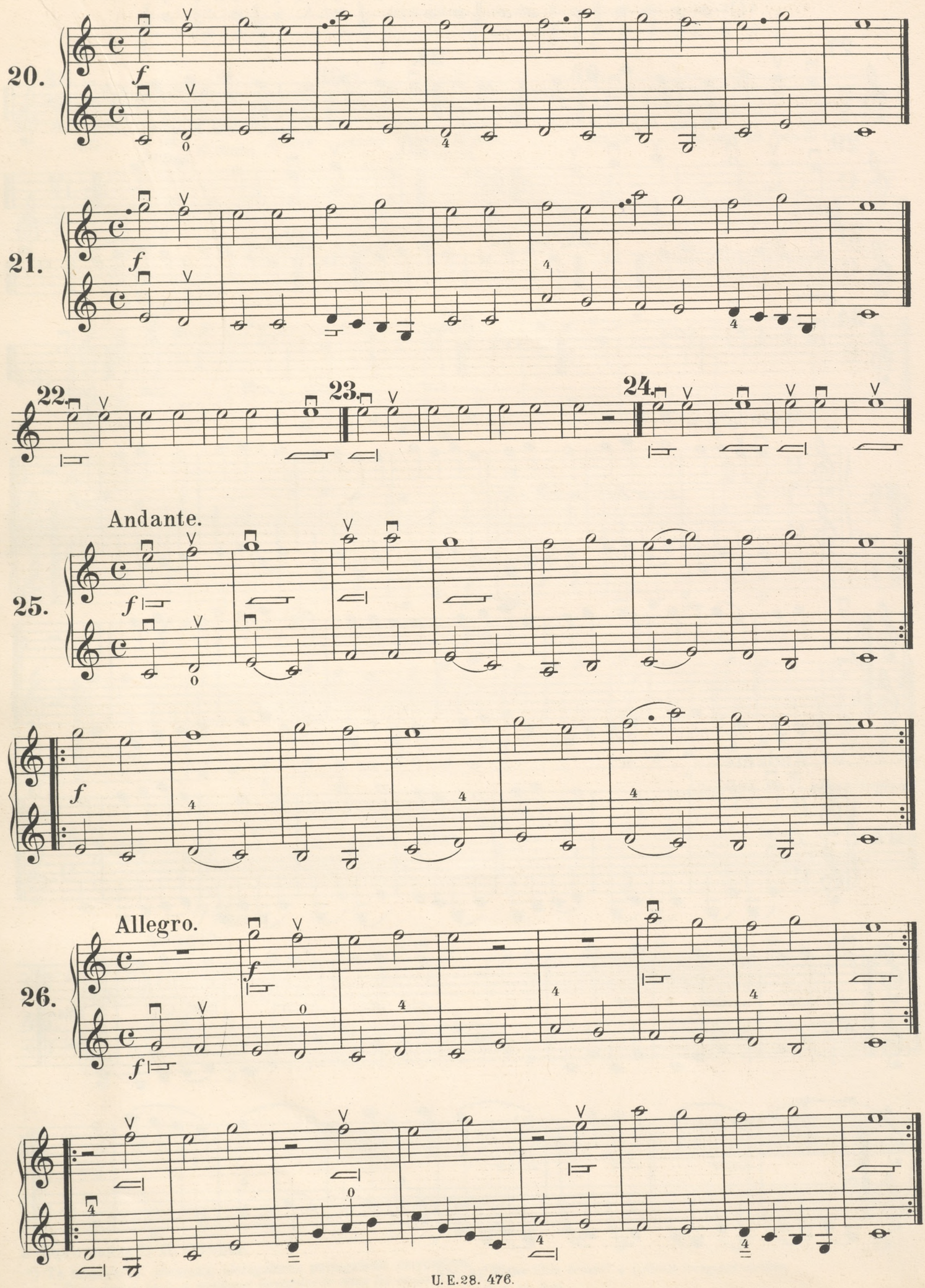
Les tons marqués de points doivent être posés et tenus en même temps que la note suivante.

The notes marked with dots are to be prepared at the same time as the following note, and not taken up.

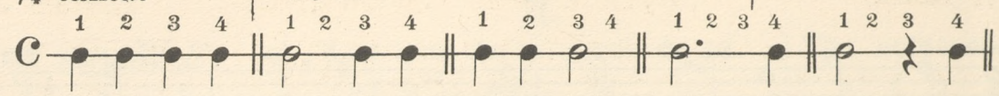


Rytm ¼ taktu.	Rythme de la 4/4 mesure.	Rhythm of the 4/4 time.

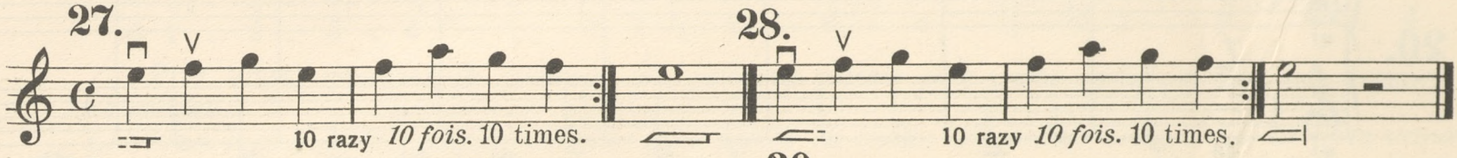



20.
21.
22.
23.
24.
Andante.
25.
Allegro.
26.

Rytm 4/4 taktu. | Rythme de la 4/4 C mesure. | Rhythm of the 4/4 C time.



27.

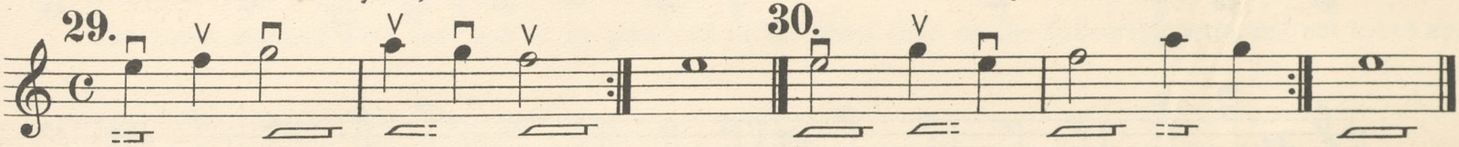


10 razy *10 fois.* 10 times.

28.

10 razy *10 fois.* 10 times.

29.



30.

31.



32.

33.

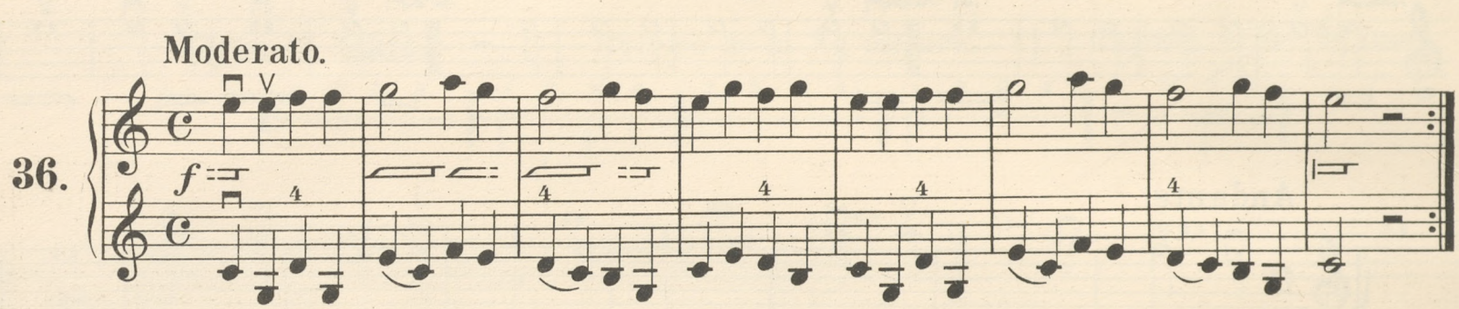
34.



35.

Moderato.

36.



Andante.

37.



Andante D. C. senza replica.

Rytm $^3/_4$ taktu. | Rythme de la $^3/_4$ mesure. | Rhythm of the $^3/_4$ time.



*) Te krzyżyki + oznaczają nieregularne pociągnienie smyczkiem.

*)Ces petites croix + indiquent lirrégularité dans les coups d'archet.

*)These little crosses + indicate irregular strokes.

Znaki dynamiczne. | Signes dynamiques. | Dynamic signs.

Aby ucznia wcześnie przyzwyczaić do pięknego wykonania utworu, należy go tu już zaznajomić ze znakami dynamicznemi. ***p*** = *piano* (cicho); *mf* = *mezzoforte* (półgłośno); *dim.* = *diminuendo* (zciszać); ***f*** = *forte* (mocno); ***ff*** = *fortissimo* (bardzo mocno); *cresc.* = *crescendo* (stopniowo wzmacniać).

*Pour habituer l'élève de bonne heure à l'expression il faut lapprendre, à partir d'ici les pièces avec des signes dynamiques; **p**=bas; **f**=fort; **ff**=très-fort; **mf**=demi-fort; diminuendo=décroissant; crescendo=augmentant.*

In order that the pupil may early learn to play with expression it is necessary from here on to observe dynamic signs when playing: ***p***=*soft*; ***f***=*loud*; ***mf***=*rather loud*; ***ff***=*very loud*; *diminuendo=decreasing*; *crescendo=increasing.*

Moderato.

47.

Allegretto.

48.

Moderato.

49.

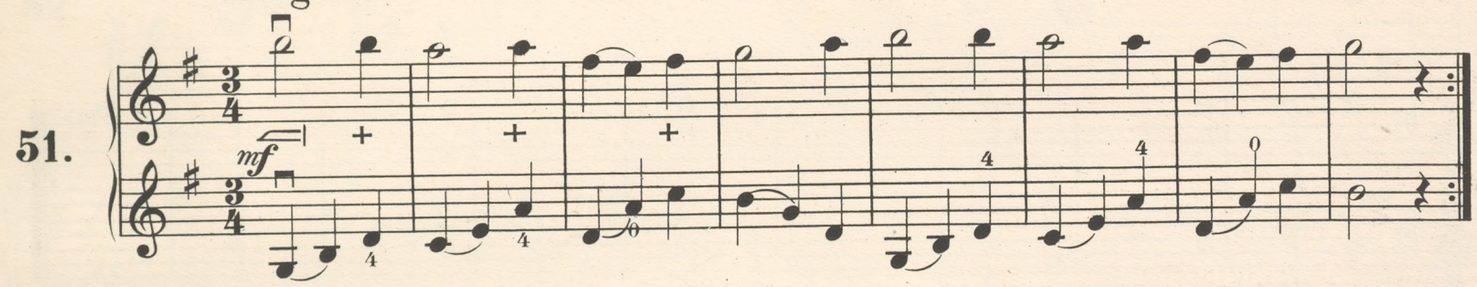
Moderato.

50.



Allegretto.

51.



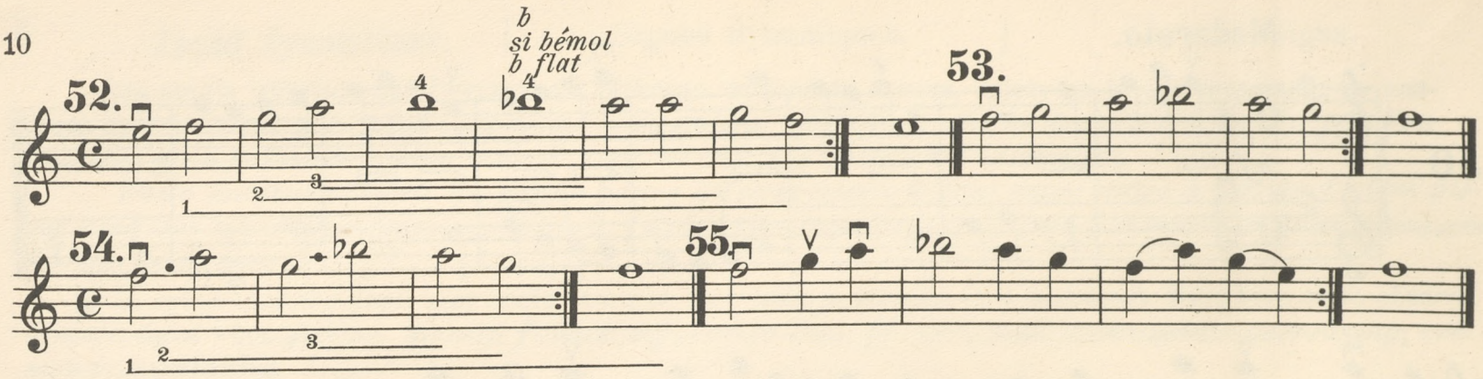


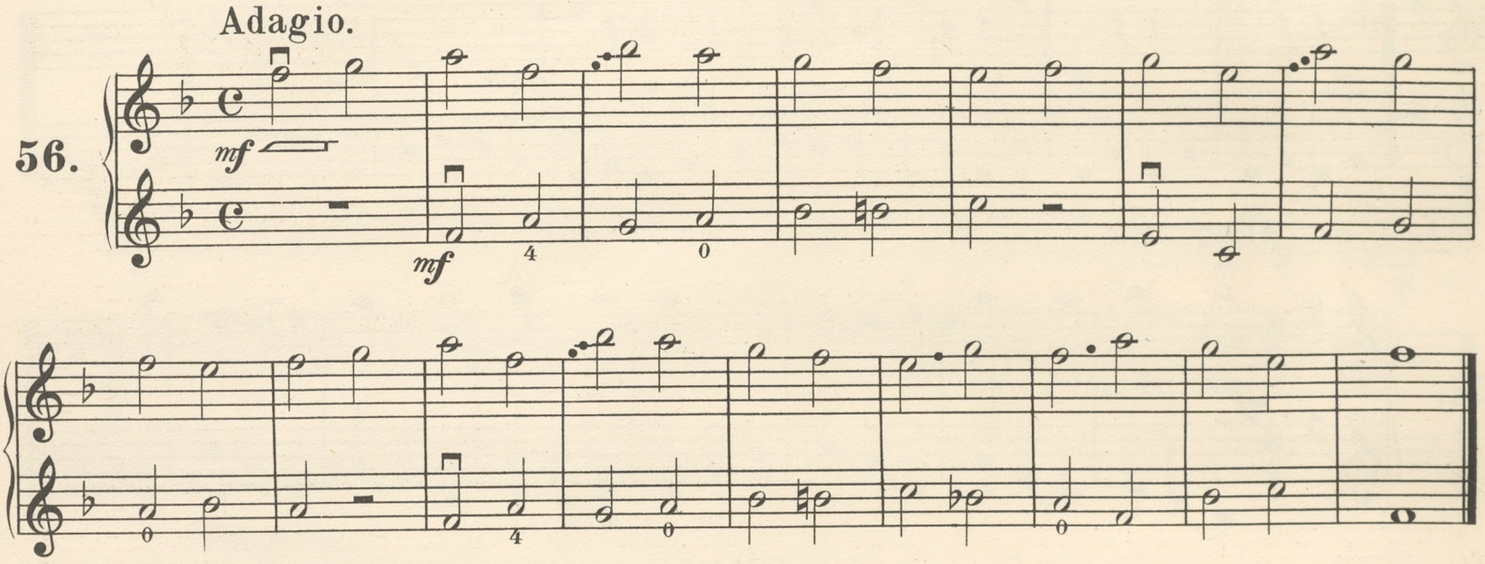


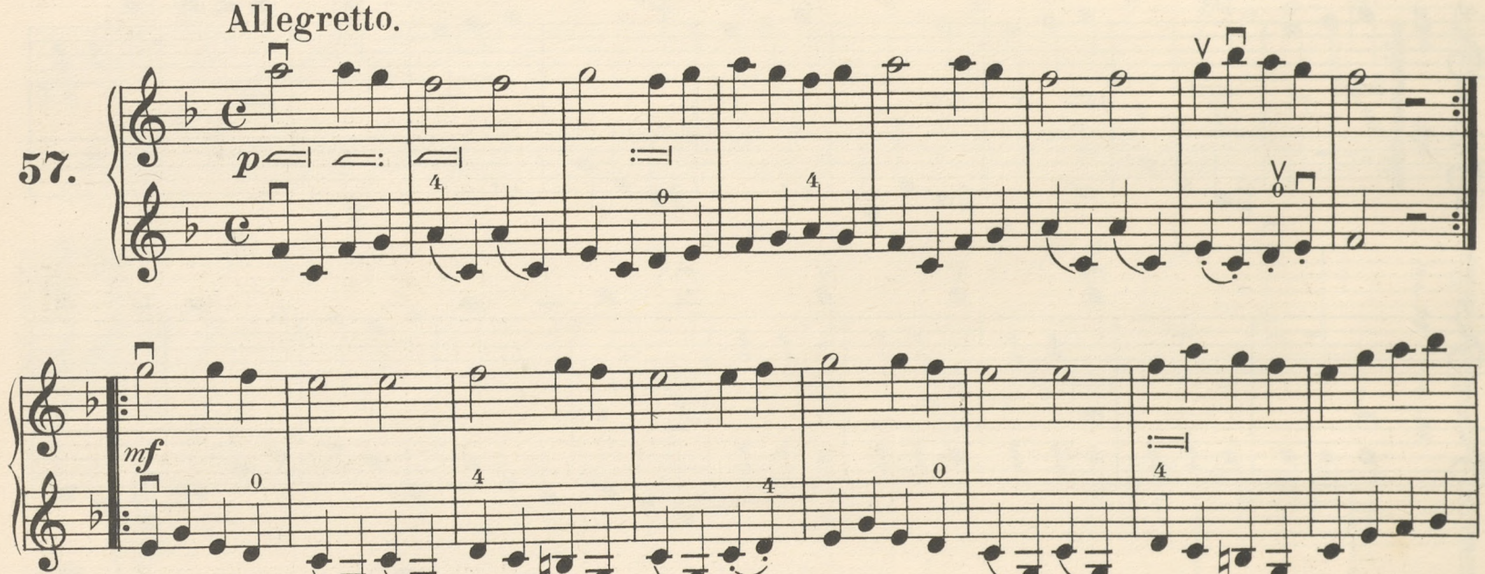


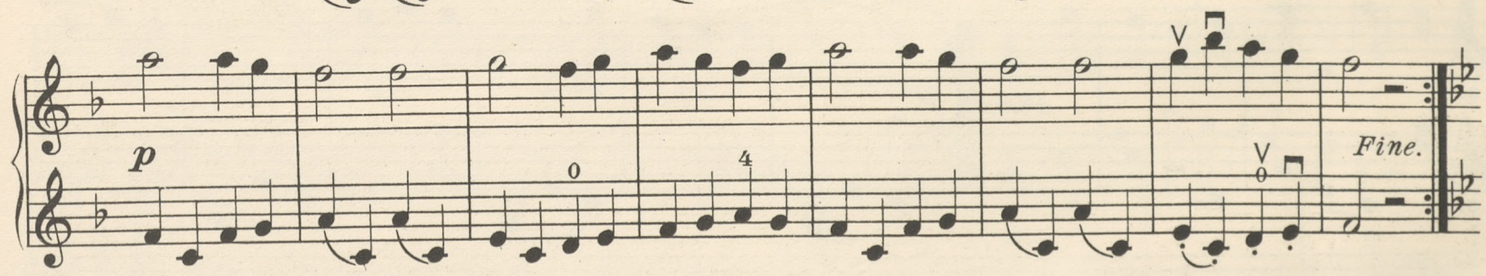


Allegretto D. C. senza replica sino al Fine.







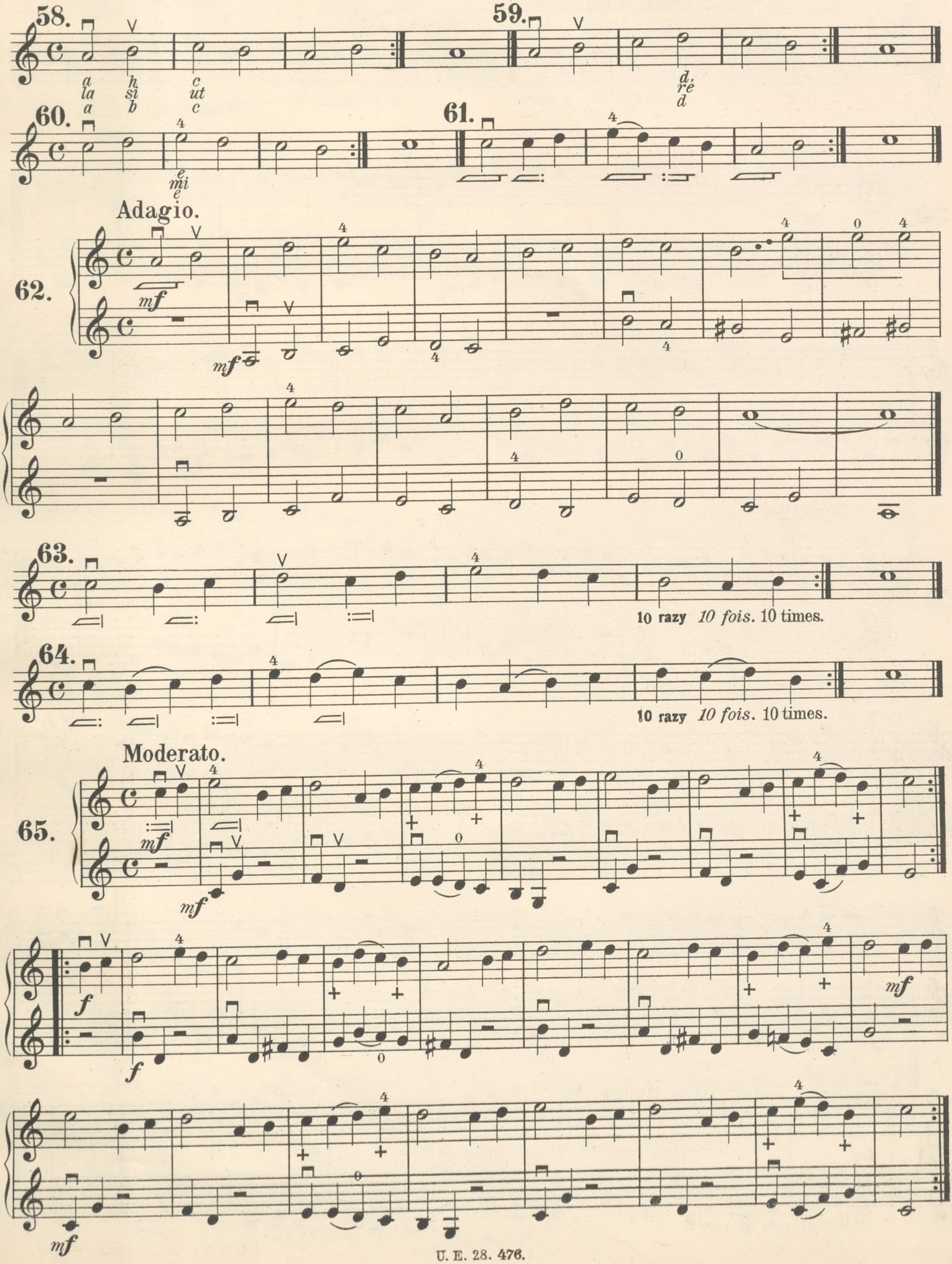




Allegretto D. C. senza replica.

III.

Tony na strunie *A*.	Les tons de la corde de la.	The notes of the a string.
a . h c . d . e	la . si ut . ré . mi	a . b c . d . e
0 . 1 2 . 3 . 4	0 . 1 2 . 3 . 4	0 . 1 2 . 3 . 4



Cwiczenia na strunie *A* i *E*. | Exercices sur les cordes de la et mi. | Exercices on the a and e string.

66.

5 razy *5 fois.* 5 times.

67.

5 razy *5 fois.* 5 times.

68.

5 razy *5 fois.* 5 times.

69.

5 razy *5 fois.* 5 times.

70. Moderato.

mf

71. Andante.

p

p

mf

mf

rall.

p a tempo

p

72.

10 razy *10 fois.* 10 times.

73.

10 razy *10 fois.* 10 times.

Przy równolegle leżących tonach (czystych kwintach) należy położyć palec równocześnie na obie struny. Zwiększone i zmniejszone kwinty z powodu niejednakiego położenia gramy palcami pomocniczemi.

Pour les tons parallèles (quintes pures) le doigt relatif doit être mis sur 2 cordes à la fois. Les quintes diminuées et augmentées, au contraire, ne peuvent être touchées, par suite de leur position inégale, qu' ou moyen d'autres doigts.

In the case of parallel notes (fifths) the finger must be placed on 2 strings at the same time. Diminished and augmented fifths, on account of their different positions, can be taken only with auxiliary fingers.

Moderato.

74.

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

Allegretto.

75.

p *f* *dim.* *p*

76.

10 razy *10 fois.* 10 times.

77.

10 razy *10 fois.* 10 times.

BIBLIOTEKA NARODOWA BN

78. 10 razy *10 fois.* 10 times.

79. 10 razy *10 fois.* 10 times.

Andante.

80.

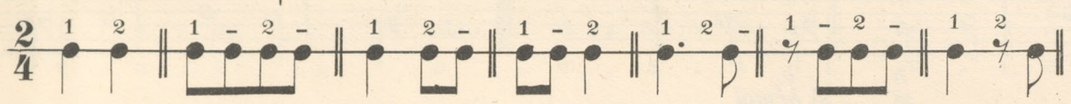
81.

cis
ut dièse
c sharp

82.

Moderato.

83.



84.

10 razy *10 fois.* 10 times.

85.

10 razy *10 fois.* 10 times.

86.

10 razy *10 fois.* 10 times.

87.

10 razy *10 fois* 10 times.

Allegretto.

88.

89.

10 razy *10 fois.* 10 times.

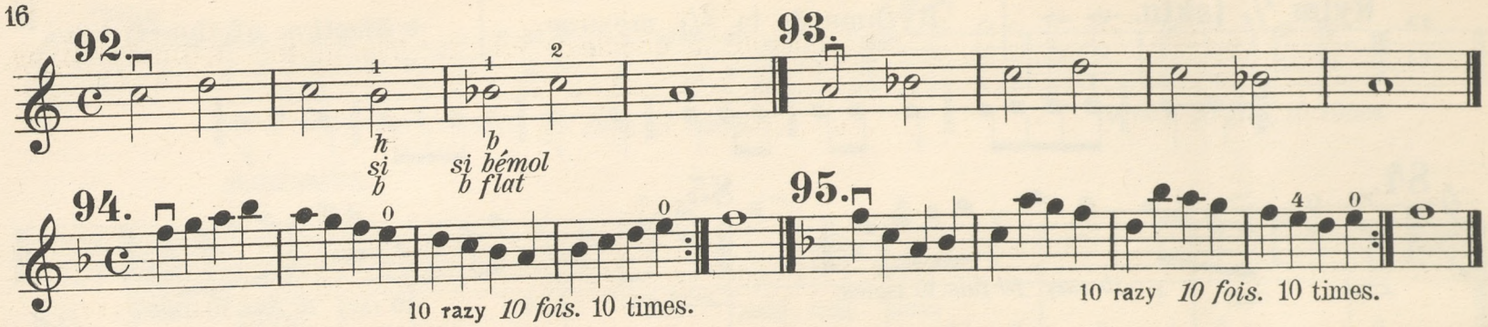
90.

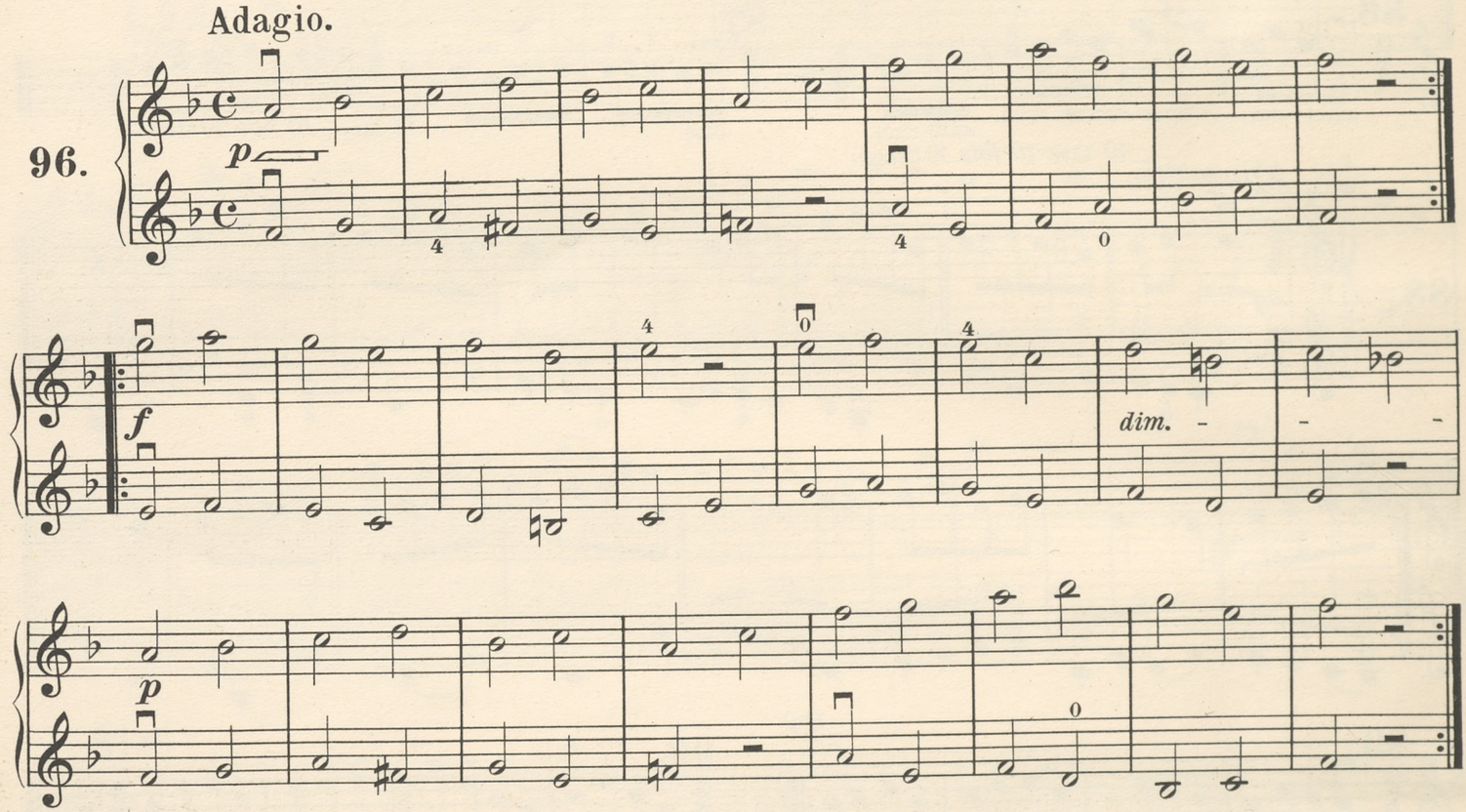
10 razy *10 fois.* 10 times.

Andante.

91.

dim.

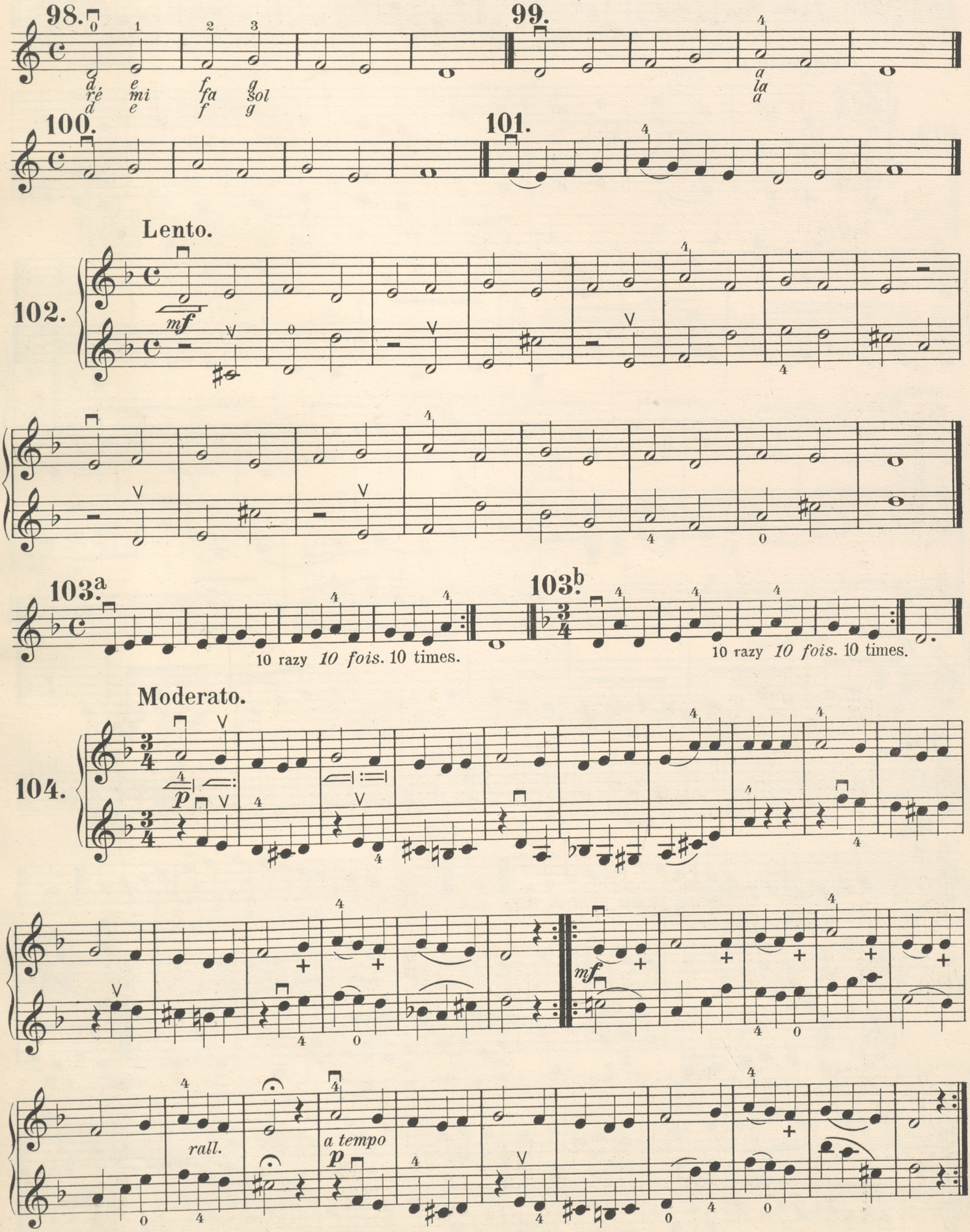

92.
h
si
b
b
si bémol
b flat
93.
94.
10 razy 10 fois. 10 times.
95.
10 razy 10 fois. 10 times.


Adagio.
96.
dim.


Allegro.
97.
cresc.

IV.

Tony struny *D.*	Les tons de la corde de ré.	The notes of the d string.
d . e f . g . a	ré . mi fa . sol . la	d . e f . g . a
0 . 1 2 . 3 . 4	0 . 1 2 . 3 . 4	0 . 1 2 . 3 . 4



105.

10 razy *10 fois*. 10 times.

106.

10 razy *10 fois*. 10 times.

107.

10 razy *10 fois*. 10 times.

108.

10 razy *10 fois*. 10 times.

Andante.

109.

p

p

f

p

cresc.

f

110.

fis
fa dièse
f scharp

111.

112.

10 razy *10 fois*. 10 times.

113.

Andantino.

114.

p

mf

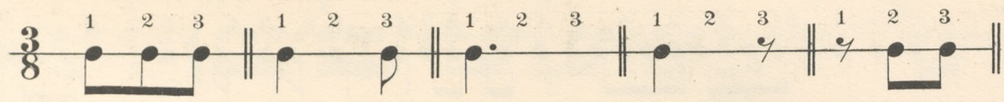
f

p

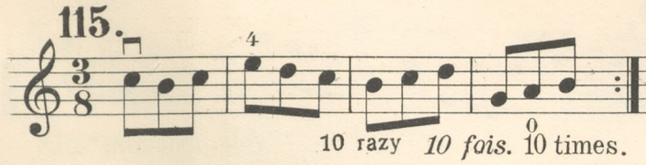
mf

segue

Rytm $^3/_8$ taktu. | Rythme de la $^3/_8$ mesure. | Rhythm of the $^3/_8$ time.



115.



10 razy *10 fois.* 10 times.

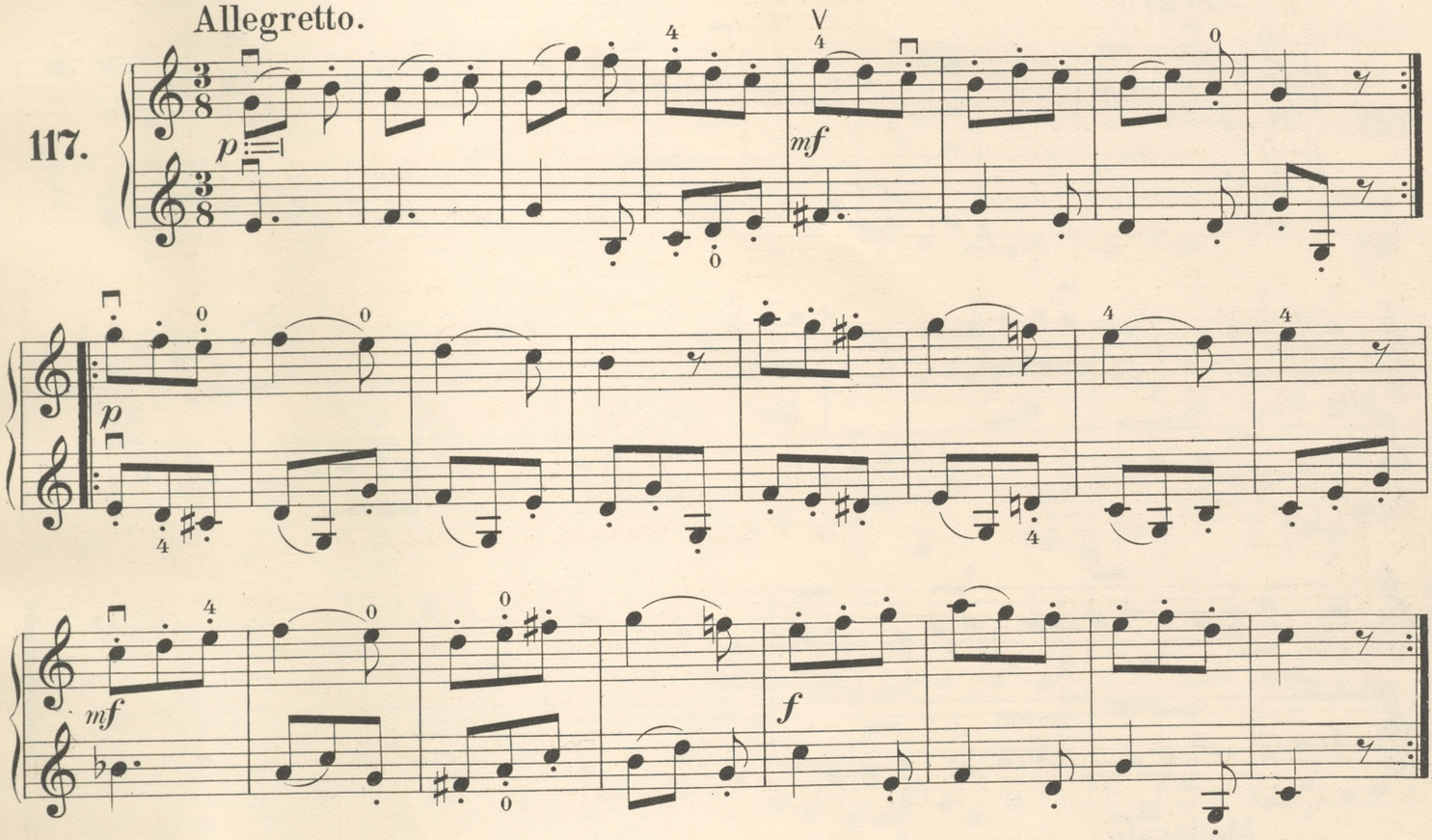
116.



10 razy *10 fois.* 10 times.

Allegretto.

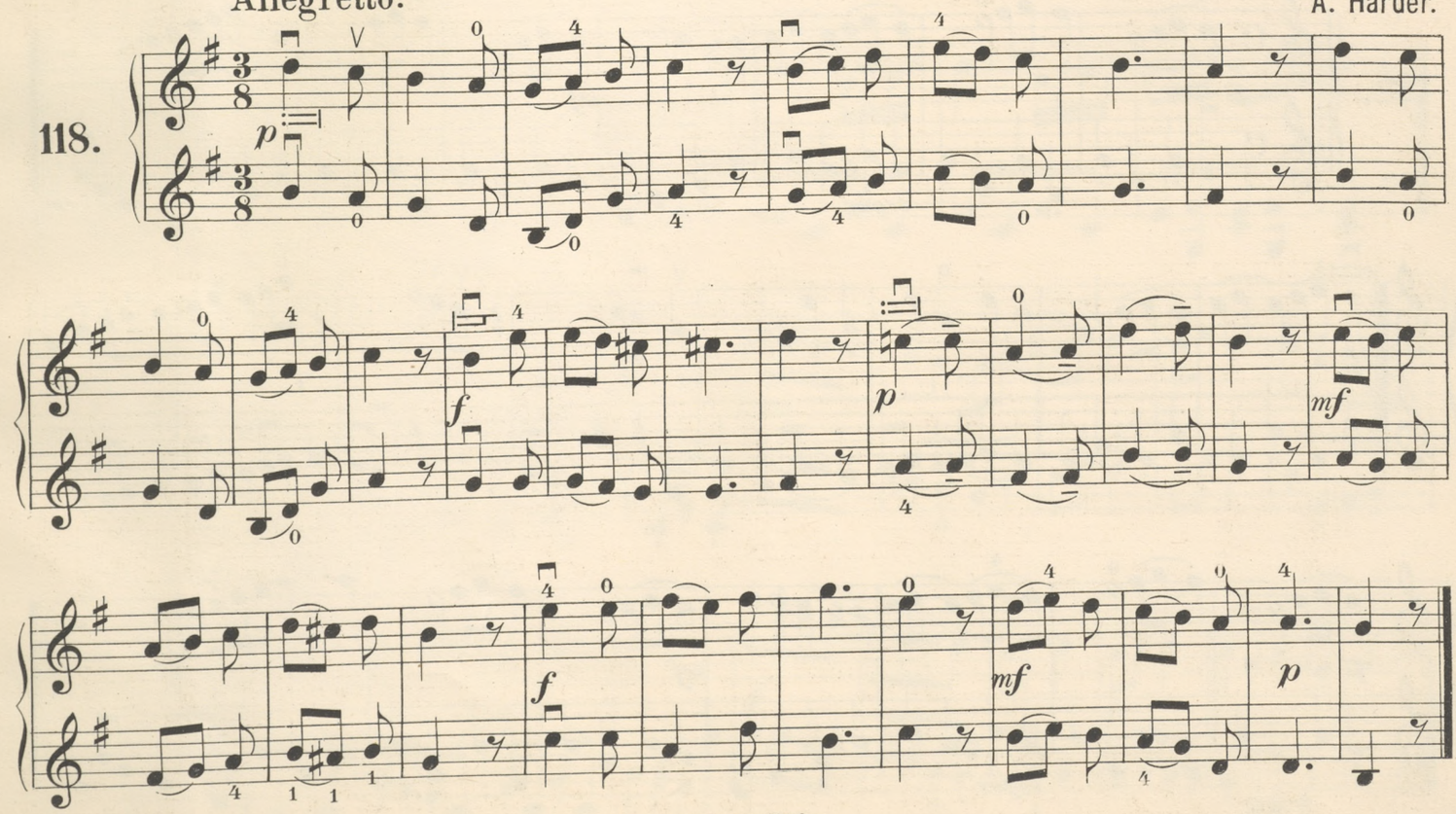
117.



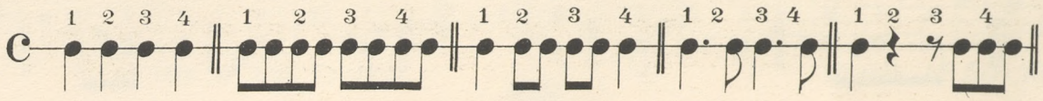
Allegretto.

A. Harder.

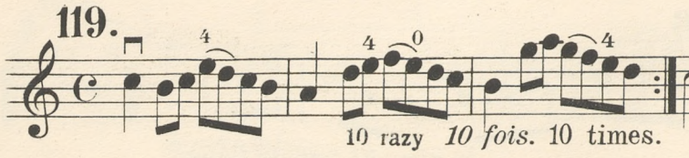
118.



Rytm 4/4 taktu. | Rythme de la 4/4 C mesure. | Rhythm of the 4/4 C time.

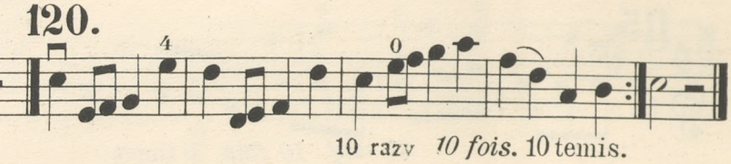


119.



10 razy *10 fois.* 10 times.

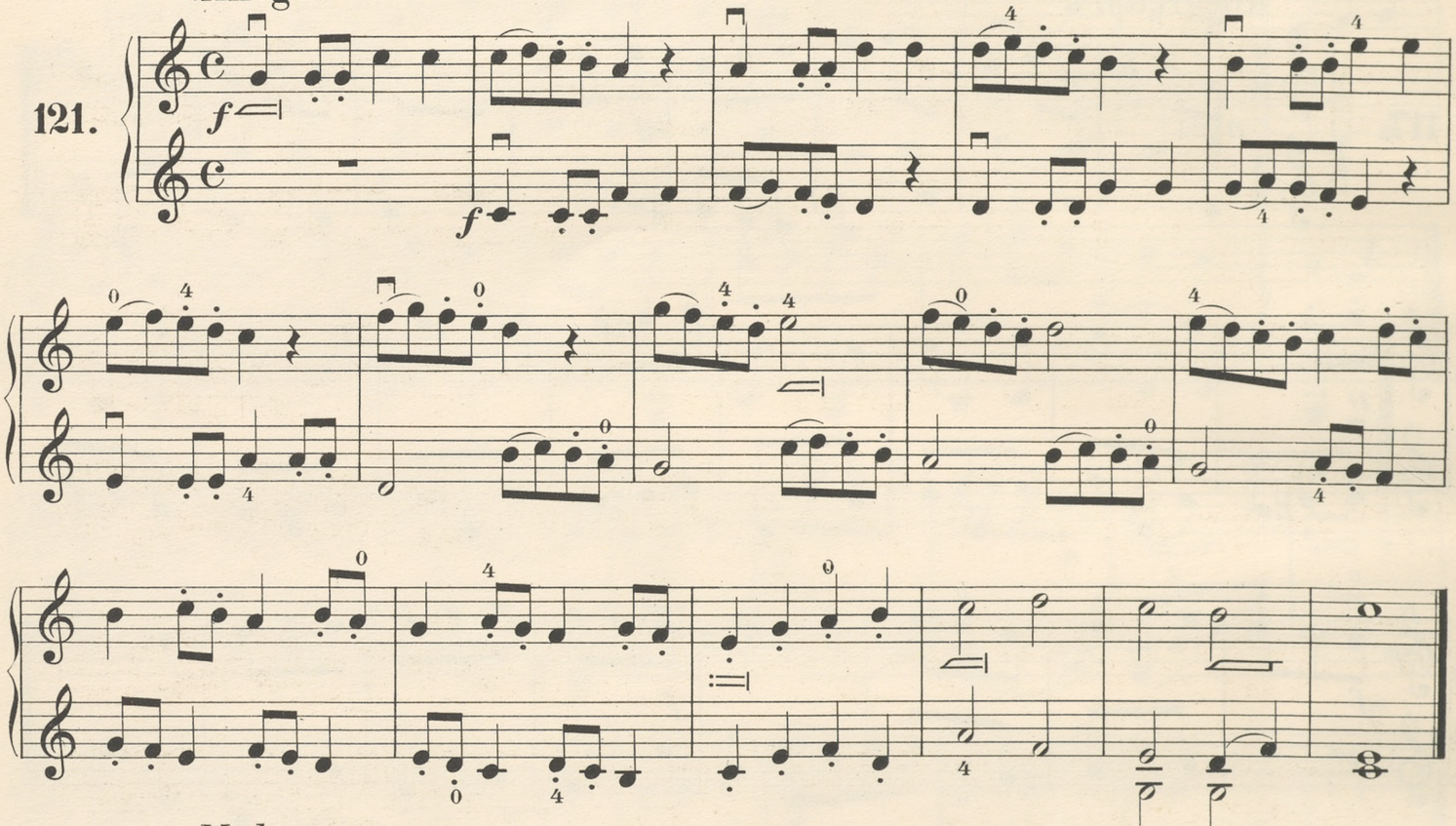
120.



10 razy *10 fois.* 10 temis.

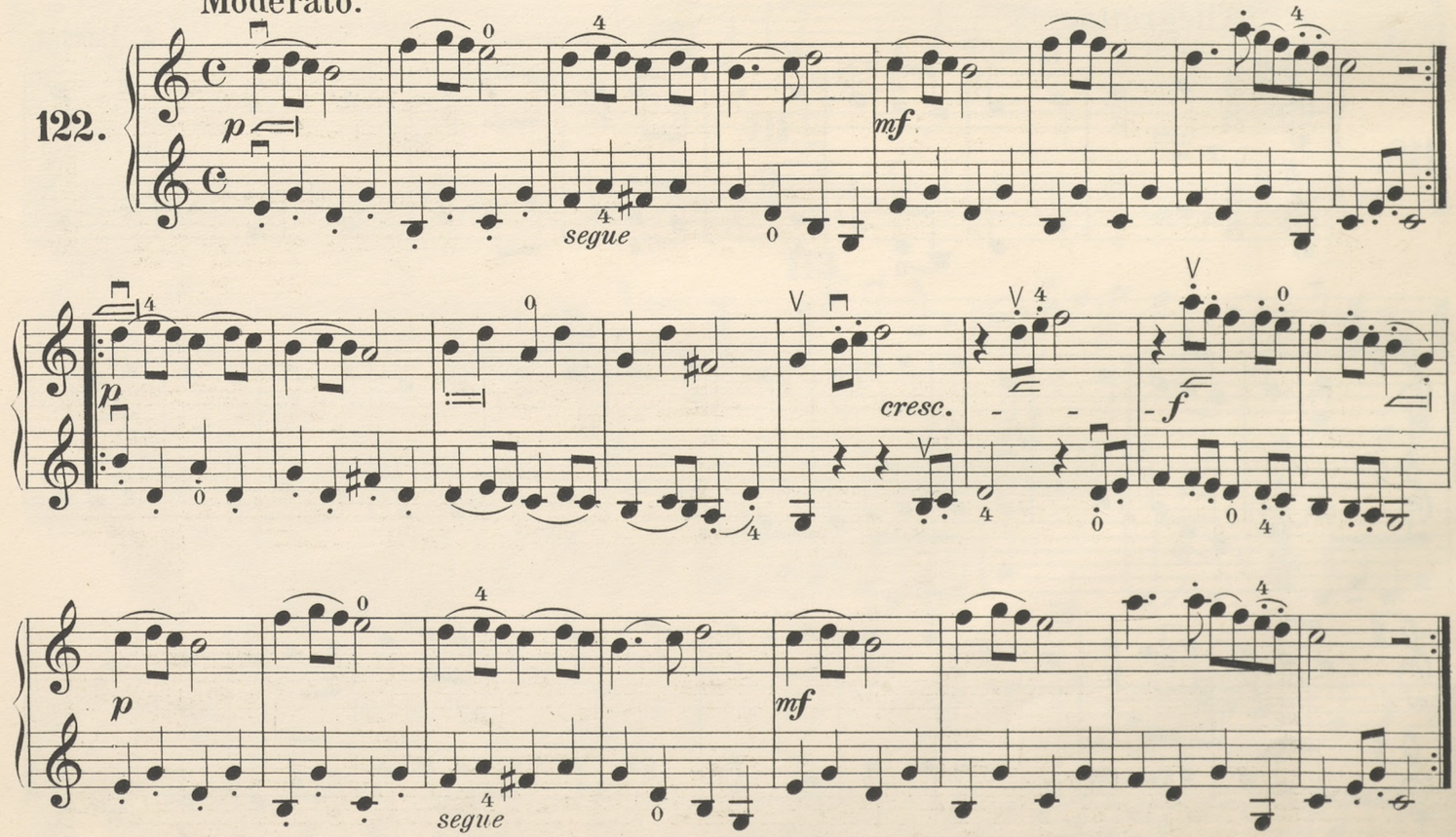
Allegro.

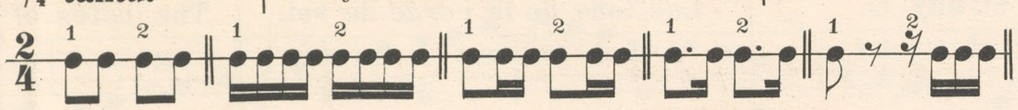
121.



Moderato.

122.

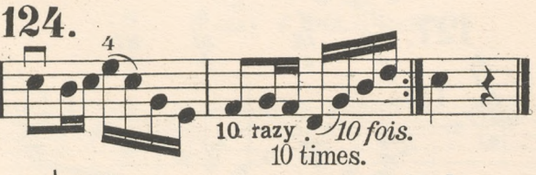




123.



124.

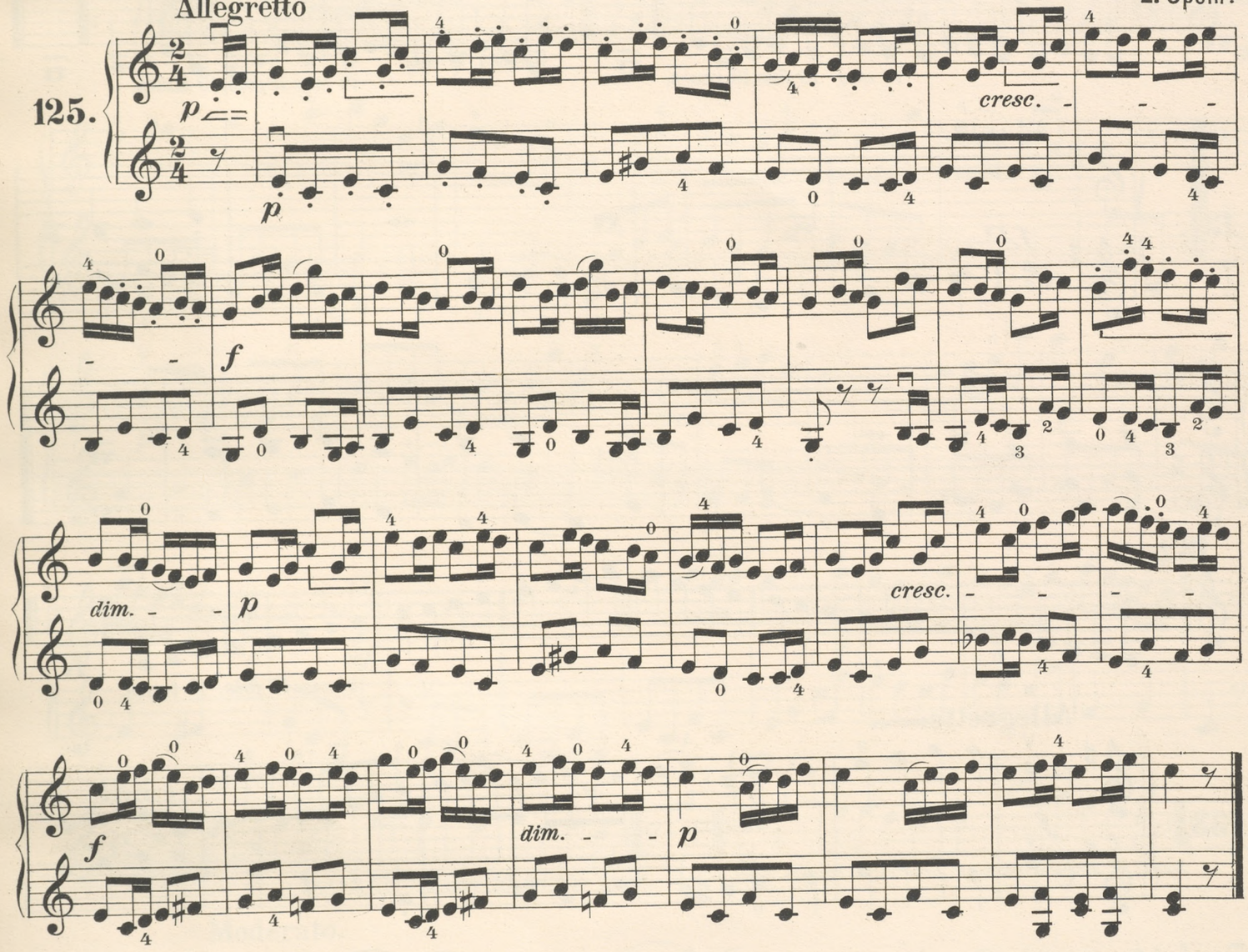


Odrywane, jakby wykute pociągnienia. | Coups martelés saccadés. | Hammered staccato strokes.

L. Spohr.

Allegretto

125.



Allegretto.

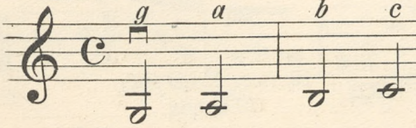
126.



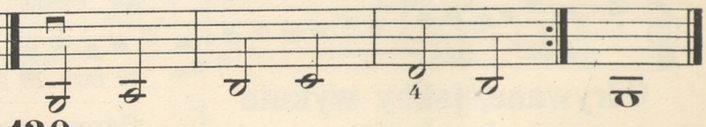
V.

Tony struny *G.*	Les tons de la corde de sol.	The notes of the g - string.
g . a . h c . d	sol . la . si ut . ré	g . a . b c . d
0 . 1 . 2 3 . 4	0 . 1 . 2 3 . 4	0 . 1 . 2 3 . 4

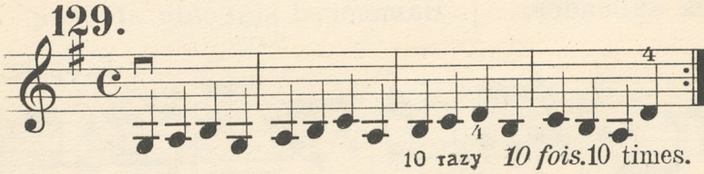
127. *g sol g* *a la a* *h si b* *c ut c*



128.

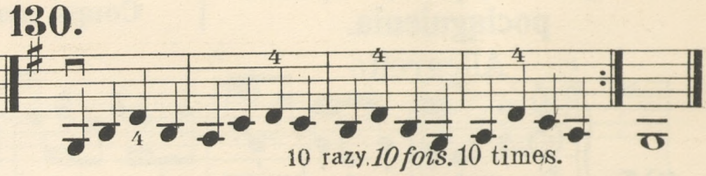


129.



10 razy *10 fois.* 10 times.

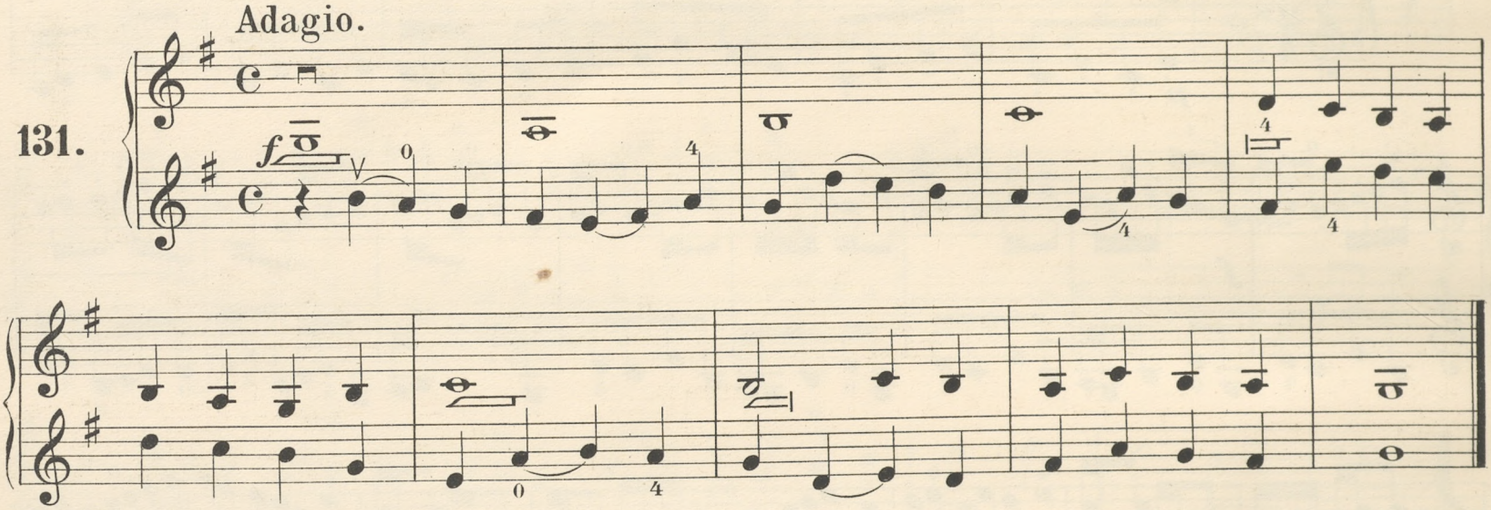
130.



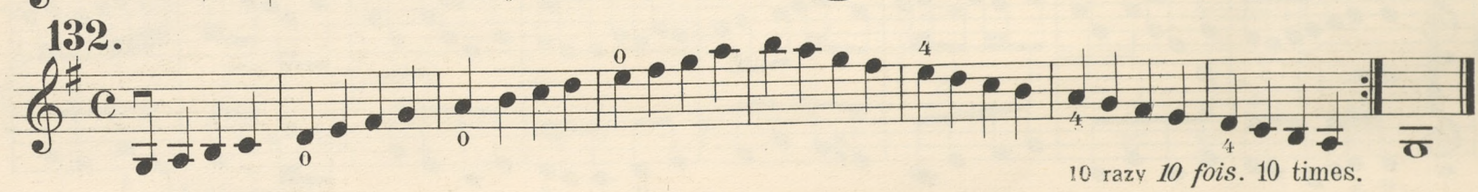
10 razy. *10 fois.* 10 times.

Adagio.

131.



132.



10 razy *10 fois.* 10 times.

Allegretto.

133.



134.

5 razy *5 fois.* 5 times.

Allegro.

135.

f *mf* *segue* *f* *p* *cresc.* *f* *mf* *f*

136.

10 razy *10 fois.* 10 times.

137.

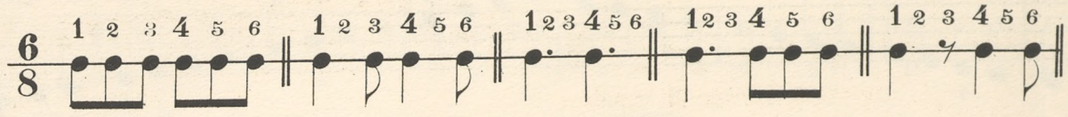
10 razy *10 fois.* 10 times.

Moderato.

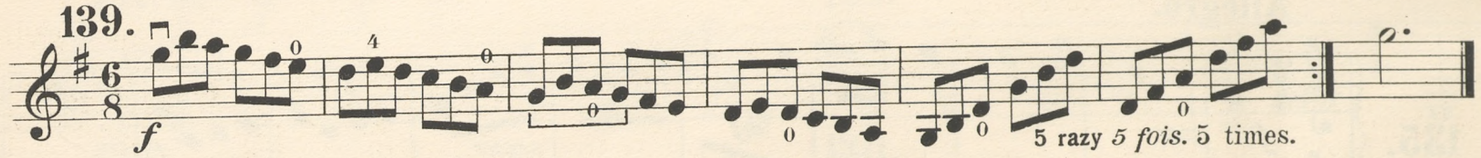
138.

f *segue* *riten.*

Rytm $^6/_8$ taktu. | Rythme de la $^6/_8$ mesure. | Rhythm of the $^6/_8$ time.



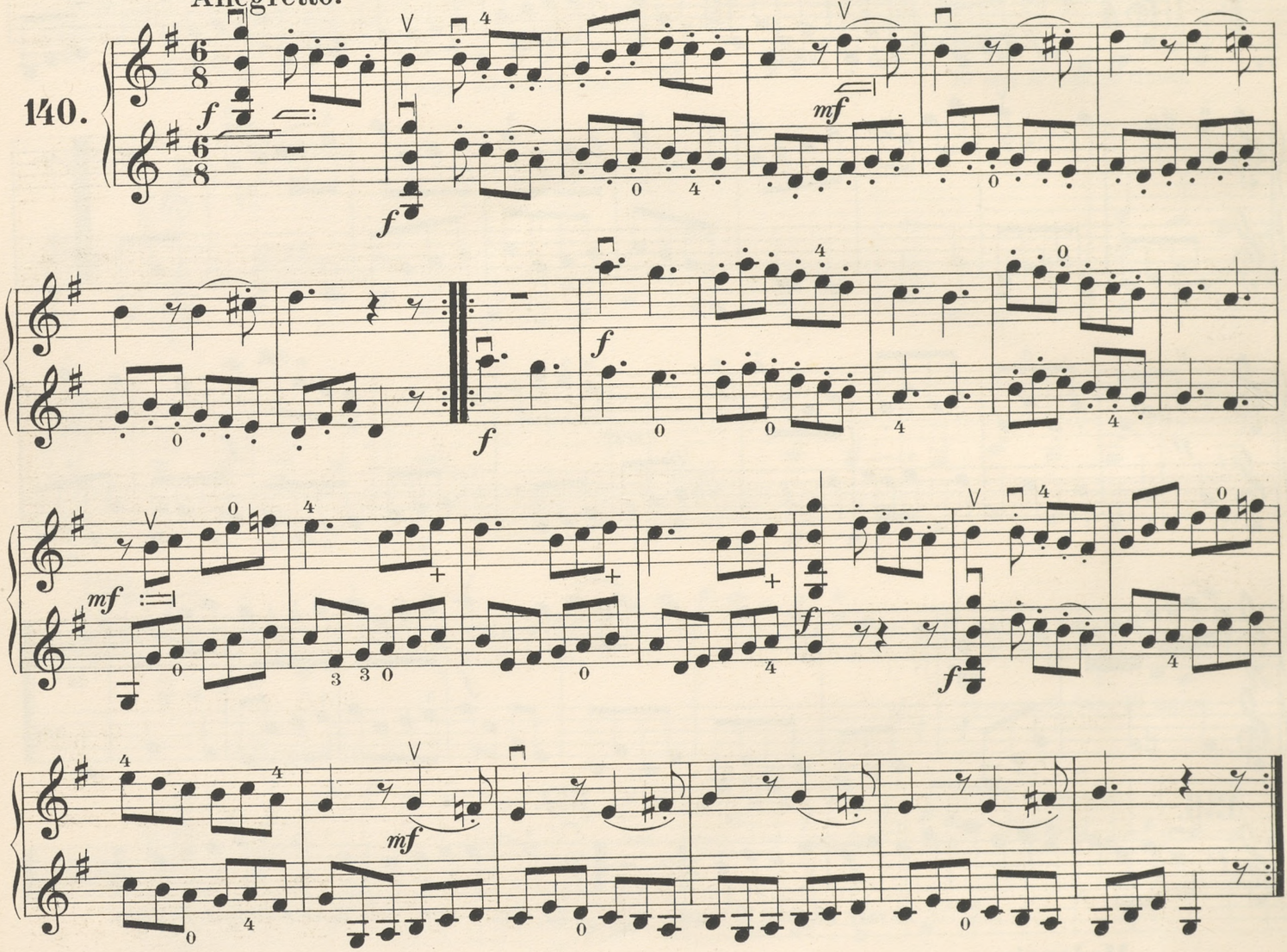
139.



5 razy *5 fois.* 5 times.

Allegretto.

140.



L. Spohr.

Andante.

141.



142. *gis sol dièse g sharp*

10 razy *10 fois.* 10 times.

143. *gis sol dièse g sharp*

10 razy *10 fois.* 10 times.

Allegretto. *(Menuetto.)* J. Pleyel.

144.

145.

10 razy *10 fois.* 10 times.

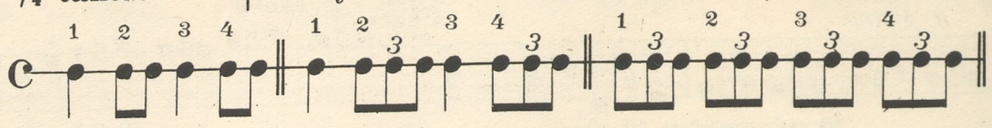
146.

10 razy *10 fois.* 10 times.

Moderato. Fröhlich.

147.

Rytm 4/4 taktu. | Rythme de la 4/4 mesure. | Rhythm of the 4/4 time.



148. 5 razy *5 fois.* 5 times.



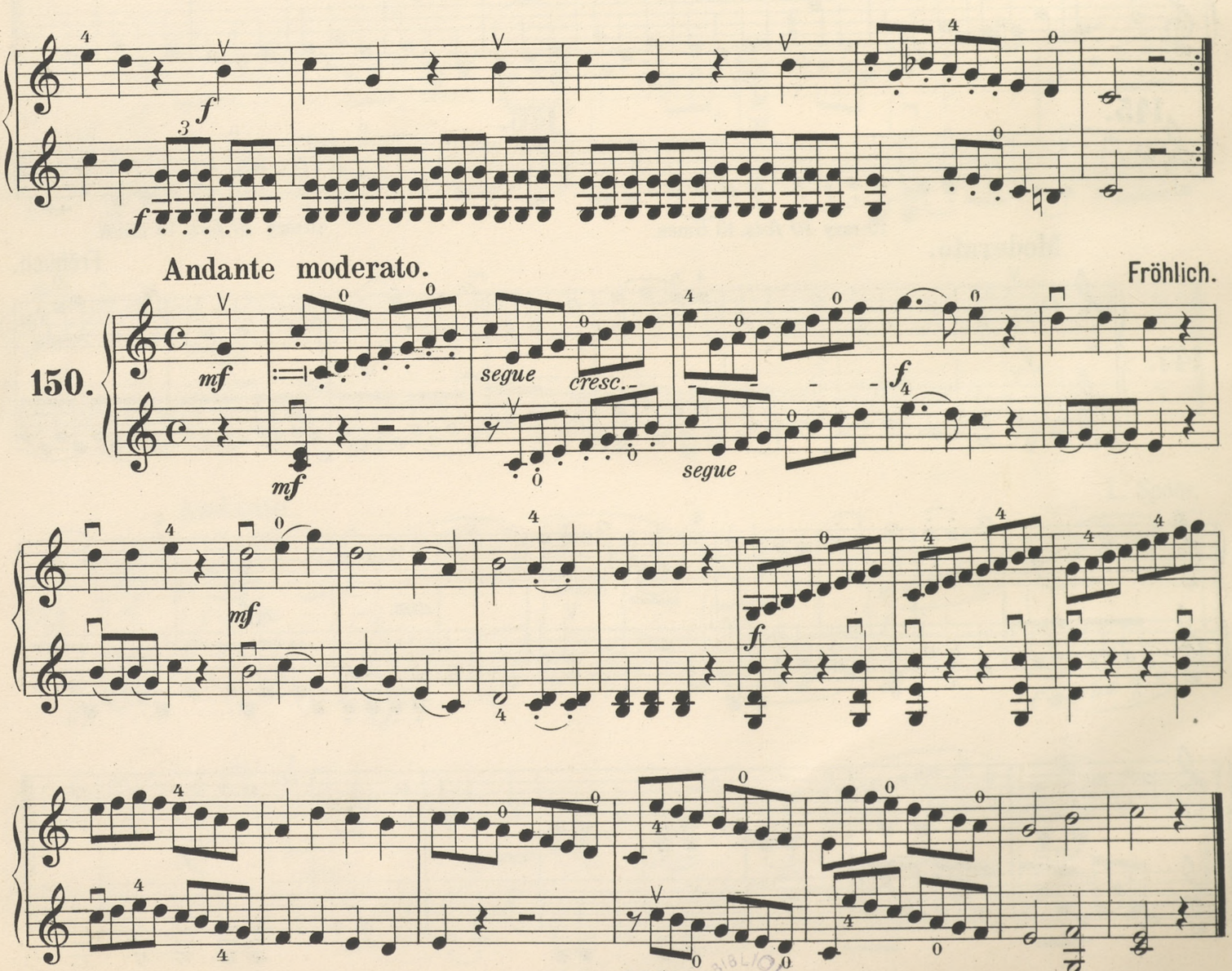
Largo.

149.



Andante moderato. Fröhlich.

150.



BIBLIOTEKA