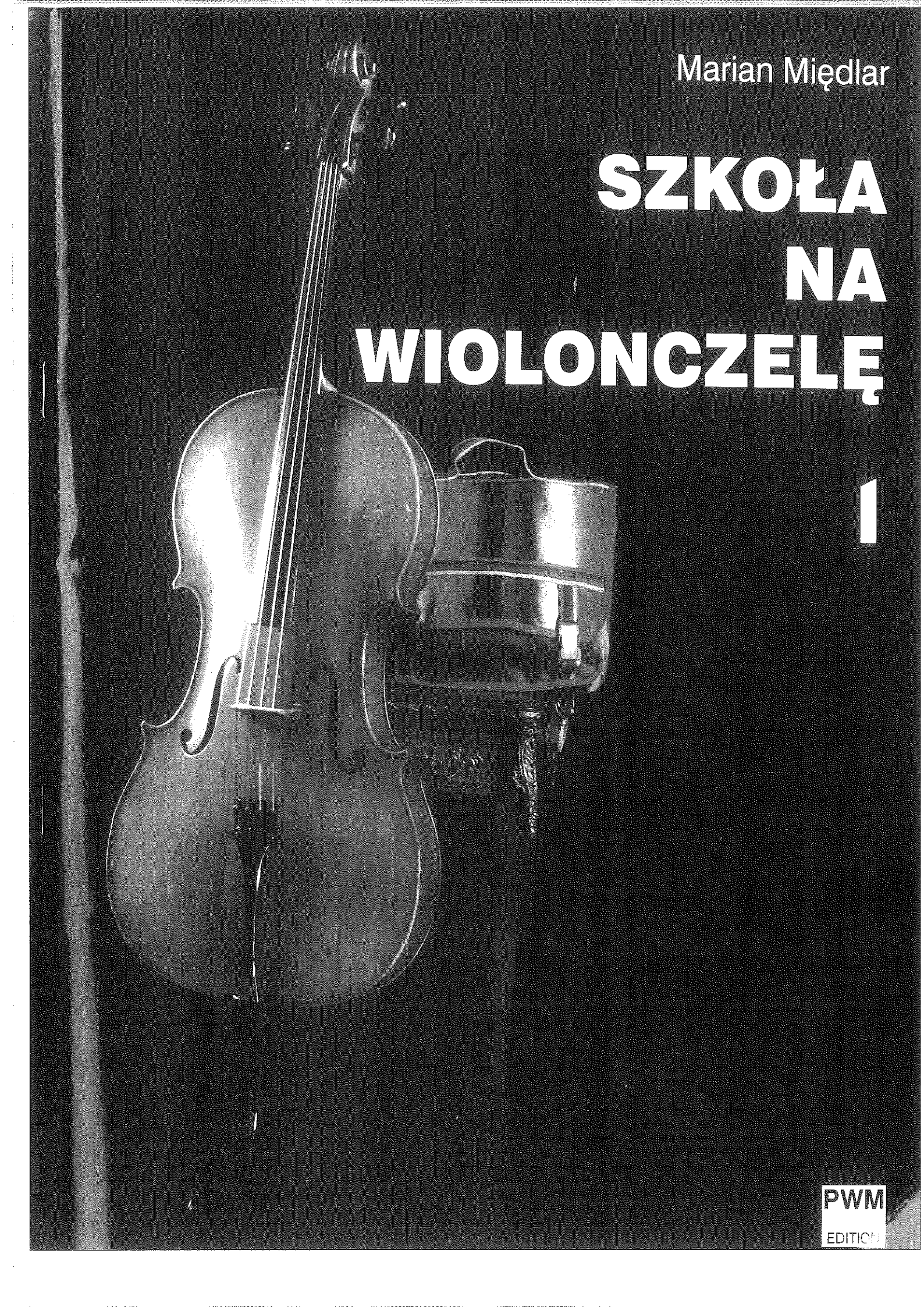




Marian Międlar

SZKOŁA NA WIOŁONCZĘ

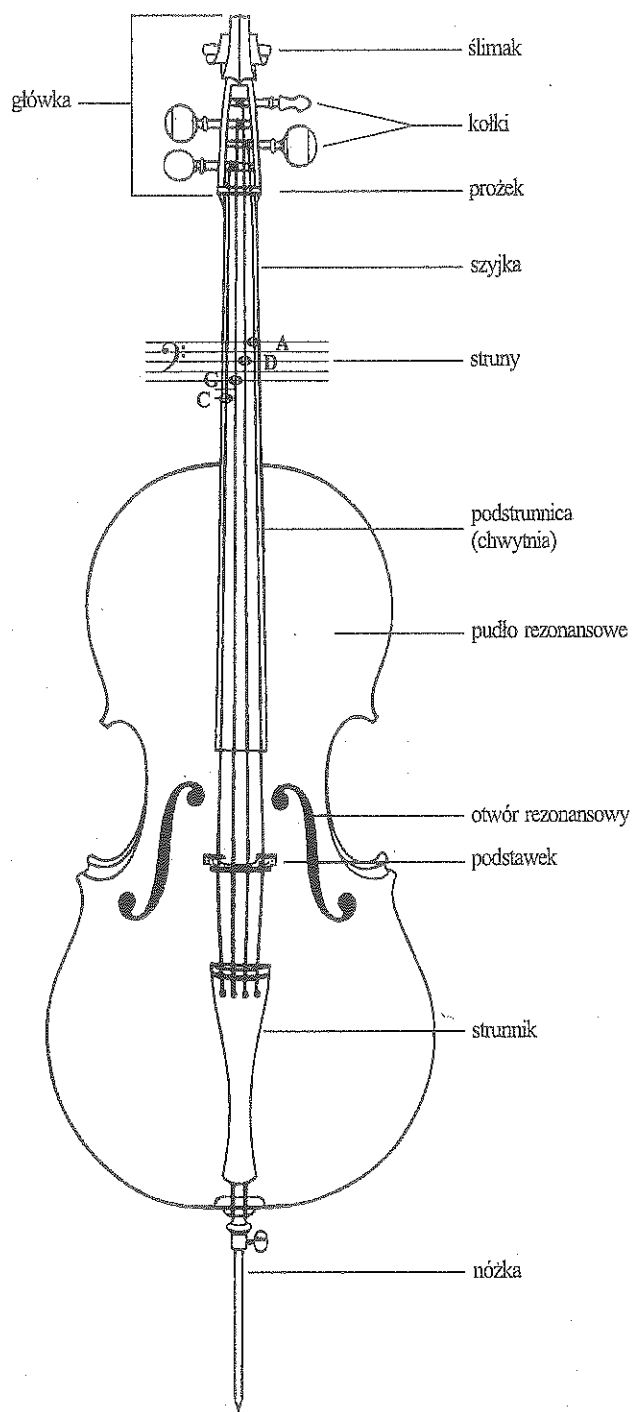
1

PWM
EDITION

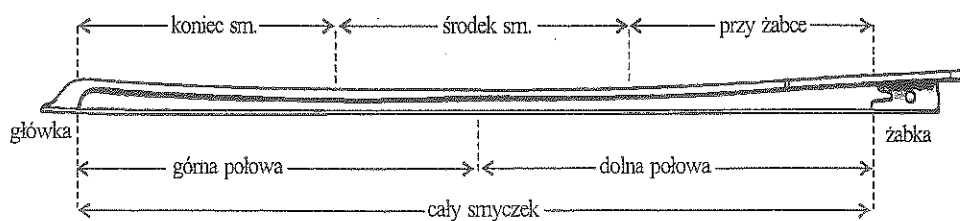
SPIS TREŚCI

	s.
Budowa instrumentu	4
Zarys wiadomości historycznych	5
Uwagi wstępne	5
Wskazówki dydaktyczno-metodyczne	6
Prawidłowa postawa grającego.	7
Układ lewej ręki	8
Układ prawej ręki, trzymanie i prowadzenie smyczka	11
Strojenie wiolonczeli	14
Objaśnienie znaków	14
Ćwiczenia na lewą rękę (1-23)	15
Pierwsze ćwiczenia z użyciem smyczka (24-36)	18
Układ lewej ręki na strunie A i C (37-39)	20
Ćwiczenia całym smyczkiem (40-52)	21
Ćwiczenia smyczkowe na gamie (53-55)	23
Równomierny podział smyczka, rytm mieszane (56-68)	23
Legato (69-75)	26
Przechodzenie smyczka z jednej struny na drugą (76-92)	28
Ćwiczenia w prowadzeniu smyczka na dwóch strunach równocześnie (93-97)	30
Przechodzenie smyczka legato ze struny na strunę (98-111)	32
Portato (112-114)	33
Kwarty (115-119)	34
Kwinty (120-123)	35
Nierównomierny smyczek (124-148)	36
Seksty (138-142)	39
Ósemki. Krótki smyczek (149-171)	41
Przechodzenie smyczka przez jedną strunę (172-181)	45
Oktawy (177-181)	45
Przechodzenie smyczka ze struny na strunę (182-190)	46
Dwudźwięki (191-198)	48
Rytm punktowany. Smyczki nierównomierne. Przedtakt (199-212)	49
Ćwiczenia na podział smyczka. Synkopy (213-225)	52
Podwójne dźwięki (226-231)	55
Szeroki układ palców (232-261)	55
Triole (262-270)	63
Legato całym smyczkiem (274-280)	66
Synkopy (281-286)	68
Arpeggio (287-292)	69
Ćwiczenia palcowe i smyczkowe (293-305)	72
Szesnastki (306-310)	76
Rytm punktowany. Staccato (316-322)	79
Ćwiczenia w dwudźwiękach (323-326)	80
Półpozycja (328-340)	82
I pozycja podwyższona (341-345)	85

BUDOWA INSTRUMENTU



Smyczek



ZARYS WIADOMOŚCI HISTORYCZNYCH

Wiolonczela (wł. *violoncello*, zdrobniała forma od *violon* = kontrabas) jest instrumentem smyczkowym o dużych rozmiarach, zbudowanym według wzoru skrzypiec. Ojczyzną wiolonczeli są Włochy. Tutaj na przełomie wieków XVI i XVII mistrzowie sztuki lutniczej: Gasparo da Salò, A. Amati, Maggini i in., zaczęli wyrabiać instrumenty tego typu, różniące się wielkością a posiadające pięć lub sześć strun. Początkowo wiolonczela spełniała rolę instrumentu basowego akompaniującego, z czasem dopiero, w ciągu wieków XVII i XVIII, zdobywa coraz większe znaczenie, najpierw jako instrument orkiestrowy, później solowy, ubiegając się o pierwszeństwo w orkiestrze, które wówczas należało do pokrewnego instrumentu, viola da gamba.

Ostateczną konstrukcję i wielkość wiolonczeli ustalił A. Stradivari. Oprócz niego w historii doskonalenia instrumentu zapisali się tacy mistrzowie, jak: N. Amati, A. i G. Guarnerius, C. Bergonzi, F. i V. Rugieri (Włochy), J. Stainer (Niemcy), J. B. Vuillaume (Francja), M. Groblich, B. Dankwart (Polska) i wielu innych.

W drugiej połowie XVIII w. wiolonczela staje się jedynym przedstawicielem tenoru i basu pośród instrumentów smyczkowych. W zwycięstwie nad violą da gamba zadecydowała łatwość osiągnięcia na niej dokładnej i czystej intonacji, nie krępowanej — jak na gambie — progami, ponadto bardziej zaokrąglony kształt podstawka pozwalał na swobodną i pełną dźwiękowo grę, usuwał niebezpieczeństwo mimowolnego potrącenia sąsiednich strun.

Do końca XIX w. grano na wiolonczeli stawiając ją wprost na ziemi lub na niskim stołku i obejmując kolanami, przez co postawa grającego była skrępowana. Zastosowanie nóżki, na której teraz opiera się instrument, pozwoliło na większą swobodę prawej i lewej ręki, a tym samym stworzyło większe możliwości techniczne, oraz poprawiło warunki rezonansowe.

W Polsce spotykamy się z wiolonczelą na początku XVIII w. Z długiego szeregu nazwisk polskich wiolonczelistów, którzy przyczynili się do wzbogacenia literatury wiolonczelowej i weszli do historii rozwoju gry na tym instrumencie, wymienię parę tylko nazwisk: Mikołaj Zygmuntowski (ur. 1775), Antoni Radziwiłł (ur. 1775), Adam Herman (ur. 1835), Ignacy Komorowski (ur. 1824), Bolesław Moniuszko (ur. 1845, syn Stanisława), Józef Szabliński (ur. 1809), Stanisław Szczepanowski (ur. 1814), Józef Adamowski (ur. 1862), Karol Skarżyński (ur. 1873), Ely Kochański (zm. 1938).

UWAGI WSTĘPNE

Wiolonczela była w Polsce do niedawna mało popularna, zwłaszcza jako instrument solowy. Rzadko stanowiła przedmiot zainteresowania wśród rozpoczynających naukę muzyki. Klasy wiolonczelowe w szkołach muzycznych, o ile w ogóle istniały, miały bardzo nielicznych uczniów.

Nic więc dziwnego, że literatura pedagogiczna w tym zakresie niemal u nas nie istnieje. Ostatnio wobec imponującego rozwoju szkolnictwa muzycznego oraz szerokiej popularyzacji nauki gry na różnego rodzaju instrumentach, wobec powstawania licznych zespołów muzycznych, zawodowych i amatorskich pojawienie się na rynku księgarskim podręczników do nauki gry, zwłaszcza podręczników typu elementarnego, stało się nagłą potrzebą. Mając ten stan rzeczy na uwadze, postanowiłem opracować niniejszą szkołę gry na wiolonczeli; przygotowując ją, kierowałem się własnym długoletnim doświadczeniem pedagogicznym jak i również korzystałem z zagranicznej literatury w tej dziedzinie. Szczególnie dotyczy to metody nauczania przedstawionej w pracy radzieckiego pedagoga R. Sapożnikowa *Nauka gry na wiolonczeli*, Muzgiz, Moskwa 1951.

Jednym z założeń pracy nad niniejszym podręcznikiem było oparcie się przy doborze materiału ćwiczeniowego na melodyce ludowej, a możliwie maksymalna eliminacja materiału jałowego, zbyt mechanicznego, nie zawierającego żadnej treści muzycznej, nużącego i często zniechęcającego młodego ucznia do dalszej gry.

Dobór takiego materiału miał na celu nie tylko wzbudzenie u uczniów już od pierwszej chwili zainteresowania stroną muzyczną utworu oraz dostarczenie najmłodszym z nich repertuaru, który by ich cieszył i wzruszał, był

dla nich jak najbardziej rozumieli i przez to zachęcał ich do dalszej nauki; chodziło tu również o wyrobienie u uczniów poczucia wartości artystycznych tkwiących w naszej pieśni ludowej.

W myśl podstawowej zasady dydaktycznej zachowałem progresywny układ materiału pod względem stopnia trudności oraz systematycznie wprowadzałem coraz to nowe zagadnienia teoretyczne.

WSKAZÓWKI DYDAKTYCZNO-METODYCZNE

Jedną z podstaw współczesnej metodyki gry na instrumentach smyczkowych jest znajomość praw fizjologii. Uzgodnienie wymogów czysto technicznych z podstawowymi prawami anatomii i fizjologii oznacza zerwanie z wszelką sztucznością i skrępowaniem postawy i ruchów grającego, oznacza zachowanie naturalności i swobody. Ruchy skrępowane wykonywane są z trudnością, wymagają bowiem wiele niepotrzebnego wysiłku, wywołującego u grającego szybkie zmęczenie. Ruchy naturalne natomiast łączą się z uczuciem swobody i łatwości.

Stałe kontrolowanie przez pedagoga postawy ucznia, właściwego trzymania instrumentu, właściwego układu i ruchu rąk, palców, trzymania smyczka itp. jest niesłychanie ważne, zwłaszcza w pierwszym okresie nauki, kiedy ruchy te charakteryzuje zbyt sztywność i kurczowość.

Nie znaczy to wcale, że punkt ciężkości współczesnego nauczania przesunięty zostaje na stronę wyłącznie techniczną kosztem zagadnień czysto muzycznych. Wiadomo jednak, że wiele usterek efektów dźwiękowych jest spowodowanych właśnie wadliwym wykonaniem ruchowym. Przewodnią rolę słuchu muzycznego w nauce gry na instrumentach nie ulega żadnym wątpliwościom. Należy jednak stwierdzić, że dotychczas zasada ta nie była w praktyce należycie realizowana albo ją wręcz zaniedbywano.

Mechaniczne granie z nut, bez uzmysłwienia sobie odpowiadającego im brzmienia, nie rozwija tak niezbędnego współdziałania słuchu muzycznego i aparatu gry ucznia i nie wyrabia umiejętności interpretacyjnych. Dlatego kształcenie muzycznej wyobraźni ucznia (m. in. nauka solfeżu) powinno być otoczone szczególną troską pedagoga. Należy również jak najwcześniej przyzwyczajać ucznia do samodzielnej kontroli jakości wydobywanych z instrumentu dźwięków (intonacji, pełni brzmienia, śpiewności).

Jedną z innowacji współczesnych metod nauczania gry na instrumentach jest możliwe oddzielne podawanie i przyswajanie uczniowi w początkach gry poszczególnych problemów, względnie przy jednoczesności kilku koncentrowanie uwagi na jednym z nich oraz drugoplanowe traktowanie innych.

W niniejszej szkole wprowadzam praktykowaną z powodzeniem przez radzieckiego pedagoga R. Sapożnikowa metodę rozpoczynania nauki od gry lewą ręką bez użycia smyczka, z zastosowaniem gry pizzicato prawą ręką. Ma to na celu umożliwienie początkującemu większego skoncentrowania się na problemach lewej ręki przy wykonywaniu choćby prostej treści melodycznej, a uniknięcie przez jakiś czas rozproszenia uwagi ucznia pomiędzy tak bardzo różne problemy techniczne obu rąk.

Materiał powinien być podawany uczniowi w takiej kolejności, w jakiej został przedstawiony w niniejszym podręczniku. Stosowany ewentualnie materiał dodatkowy powinien być starannie dobrany tak pod względem jego wartości muzycznej, jak i odpowiedniego stopnia trudności technicznych.

Przerabianie materiału elementarnego powinno odbywać się bardzo wolno, choćby nawet uczeń był bardzo zdolny i z łatwością pokonywał pierwsze trudności.

Pamiętać również trzeba, że w gronie uczniów będą tacy, którzy w okresie zmian psychofizycznych (okres dojrzewania) nie będą robili postępów w nauce i często trzeba będzie cofnąć się, aby nadrobić niedostrzeżone w porę luki. Należy więc ucznia dobrze obserwować i orientować się w jego dyspozycjach psychofizycznych.

Bardzo ważnym a zarazem niełatwym zagadnieniem gry na wiolonczeli jest intonacja. Nie od razu osiąga się tutaj wyniki, toteż należy stale i konsekwentnie udoskonalać z trudem osiągnięte rezultaty.

Korekta fałszywie zagranej dźwięku przez porównanie go z dźwiękiem dobrze zagrany, a następnie kilkakrotne bezbłędne przebranie jakiegoś fragmentu znanej melodii, w której występuje dany dźwięk lub interwał. przyczynia się do ćwiczenia pamięci słuchowej i wyrobienia poczucia intonacji.

Wprowadzona w niniejszym podręczniku gra na dwóch strunach równocześnie ma na celu wysubtelnienie słuchu i wrażliwości na interwały (początkowo kwinty na pustych strunach, a następnie w szczupłym zakresie tercje, kwarty, seksty, septymy i oktawy). Powinna ona odbywać się przez dłuższy czas w obecności nauczyciela, o ile uczeń nie ma fachowej pomocy w domu. Musimy się liczyć z faktem, że instrument w domu będzie niedostrojony, i powinniśmy ograniczyć w początkach grę domową do ćwiczeń melodycznych jednogłosowych, ale dobrze przygotowanych na lekcji przez nauczyciela.

Należy zawsze pamiętać, że jakkolwiek podręcznik pod względem metodycznym wyczerpuje w pewnym stopniu poszczególne zagadnienia, a program nauczania szkolnego również wyznacza pewne określone ramy i wymagania, to w żadnym wypadku nauczyciel nie może rezygnować ze swej własnej inicjatywy i inwencji pedagogicznej. Nie można bowiem zapominać, że każdy uczeń posiada swoją własną strukturę psychofizyczną, własną indywidualność i w zależności od niej nauczyciel powinien stosować właściwe metody, odpowiednie w stosunku do danego ucznia. Należy również pamiętać, że zakres oddziaływania na ucznia powinien być o wiele szerszy, aniżeli jest to w stanie ująć jakikolwiek podręcznik. Wyrobienie siły woli, tak potrzebnej uczniowi do pokonywania rozlicznych trudności, piętrzących się przed nim przy opanowywaniu instrumentu, wyrabianie jego wrażliwości estetycznej, umiejętności spostrzegania i odczuwania piękna zawartego w granych przez niego utworach — to przykłady licznych zadań stojących przed dobrym pedagogiem.

Chcę jeszcze podkreślić w kilku słowach znaczenie, jakie posiada dobór odpowiedniego instrumentu dla ucznia. Nauczyciel powinien, o ile możliwości, przyjść tu uczniowi z pomocą. Będzie w tym wypadku chodziło zarówno o jakość, jak i odpowiednią wielkość wiolonczeli. Również i smyczek powinien posiadać odpowiednią długość i ciężar, stosownie do fizycznych warunków ucznia. Należy także zwrócić uwagę na prawidłową wysokość prożka, podstawka, na odpowiednie funkcjonowanie kołków itp. Struny położone za wysoko nad chwytnią stawiają za duży opór palcom ucznia i są przyczyną nadmiernych napięć i skurczów lewej ręki.

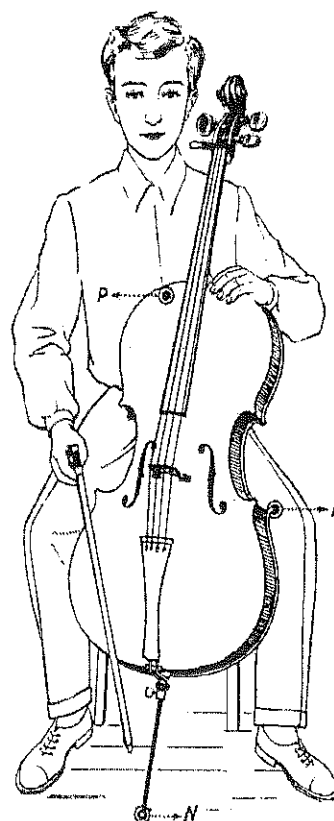
PRAWIDŁOWA POSTAWA GRAJĄCEGO

Na wiolonczeli gra się w pozycji siedzącej, zajmując przednią część krzesła, a więc nie dotykając oparcia plecami. Wysokość krzesła winna być dostosowana do wzrostu grającego; przy nieodpowiedniej wysokości krzesła uczeń może ewentualnie regulować swobodnie ustawienie nóg, podkładając pod stopy odpowiedniej grubości deseczki.

Instrument oparty nóżką o ziemię obejmuje się kolanami, jednak bez większego nacisku. Nogi, rozstawione odpowiednio do szerokości instrumentu, opierają się swobodnie o podłogę całymi stopami, rozchylonymi nieco na zewnątrz.

Lekkie, naturalne pochylenie górnej części tułowia wraz z ramionami ku przodowi cechuje zazwyczaj swobodną postawę instrumentalisty. Należy zwracać jednak uwagę, żeby nie było ono przesadne, tj. żeby klatka piersiowa nie była zapadnięta, a plecy zbyt zgięte (zgarbione). Kregosłup i głowa winny tworzyć bezwzględnie linię prostą, bez skręcenia czy przechylenia w którąkolwiek stronę.

Wysokość instrumentu reguluje się nóżką tak, aby kołek struny C znajdował się na linii oczu (względnie uszu). Szyjka instrumentu jest odchylona lekko w lewo od ucha (zdarza się dość często, że uczeń nie kontrolowany przez pe-



punkty oparcia.

⊙→N = nóżka

⊙→K = kolano

⊙→P = plec

rys. 1

dagoga przytyka główkę wiolonczeli do kości jarzmowej za lewym uchem, co wskutek stałego działania drgań instrumentu powoduje przytępienie słuchu).

Instrument nachylony jest pod kątem ostrym do podłogi, przy czym prawidłowe nachylenie powinno się wahać w granicach 60° – 70° . Prócz tego instrument powinien być lekko skręcony w stronę prawej ręki tak, żeby brzeg górnej płyty (wierzchu) dotykał kolana prawego, a brzeg jego dolnej płyty (spodu) dotykał lewego kolana.

Bardzo ważne jest dla ucznia utrwalenie sobie stałych punktów oparcia instrumentu, co pozwoli na utrzymywanie go zawsze w jednakowym położeniu. Tymi punktami oparcia wiolonczeli są wymienione już poprzednio: nóżka instrumentu — opierająca się o podłogę, brzeg płyty dolnej — opierający się o wewnętrzną stronę lewego kolana (prawe kolano dotyka brzegu górnej płyty) oraz trzeci punkt, tj. górny brzeg spodu instrumentu po prawej stronie szyjki — opierający się w okolicy dołka piersiowego.

Podczas ćwiczenia smyczkiem na pustych strunach lewą ręką należy oprzeć na pudle instrumentu z lewej strony szyjki (rys. 1). Zdarza się, że w czasie gry smyczkiem na pustych strunach uczniowie nie kontrolowani przez nauczyciela układają niedbale rękę na szyjce instrumentu (oczywiście bez układania palców na strunach), skutkiem czego powstaje u nich niepożądany nawyk w układzie lewej ręki.

Prawidłową postawę grającego powinna cechować naturalność i swoboda (oczywiście zdyscyplinowana). Zachowanie przy grze właściwej postawy jest nie tylko niezbędne do osiągnięcia odpowiednich rezultatów technicznych, lecz również czyni zadość wymaganiom estetycznym.

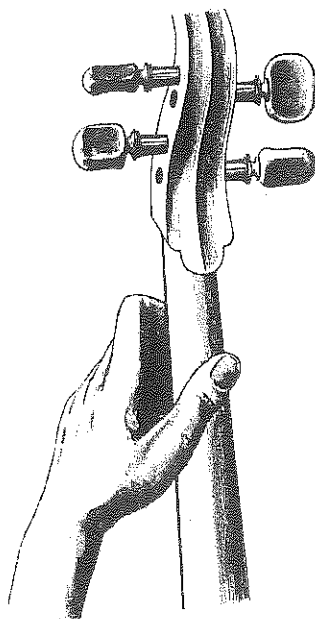
UKŁAD LEWEJ RĘKI

Pierwsze trudności ucznia w opanowaniu prawidłowego układu i ruchów lewej ręki mają swe źródło w zbytnej sztywności i nadmiernym naprężaniu mięśni.

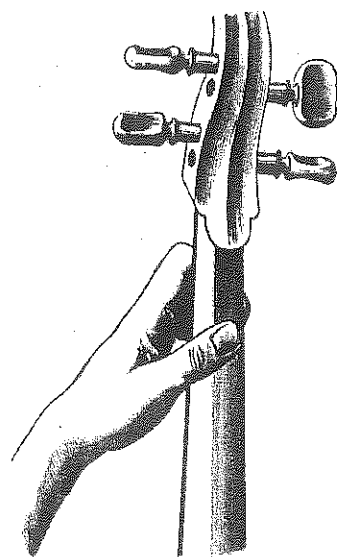
Szczególne trudności następcza kciuk i palec trzeci: zwłaszcza ten ostatni, anatomicznie związany dużą zależnością z palcem środkowym i małym, wymaga dłuższego ćwiczenia dla wyrobienia jego samodzielności i swobody ruchów. Również i palec czwarty nie zdradza początkowo zbyt dużej aktywności. Dlatego szczególnie w początkowej fazie nauki niezbędne jest stałe kontrolowanie ucznia, aby nie dopuścić do gry ręką usztywnioną.

Ułożenie ręki w pozycji pierwszej w układzie wąskim wygląda następująco: kciuk przylega do szyjki swym członem końcowym, bez nacisku, swobodnie, lekko zgięty (rys. 2 i 3). Palce umiejscawiamy na chwytyni na strunie D. Odległości pomiędzy poszczególnymi palcami odpowiadają interwałom półtonowym, natomiast pomiędzy pierwszym a czwartym — interwałowi małej tercji. Palce powinny być zaokrąglone, przy czym członki paznokciowe nie mogą być przesadnie podgięte w stronę dłoni (a jedynie lekko pochylone w stronę prozka — rys. 4, 5). Z drugiej strony zbyt pochyle położenie palców może utrudniać w przyszłości rozciągłość ręki, przechodzenie do wyższych pozycji i stwarzać trudności w opanowaniu wibracji.

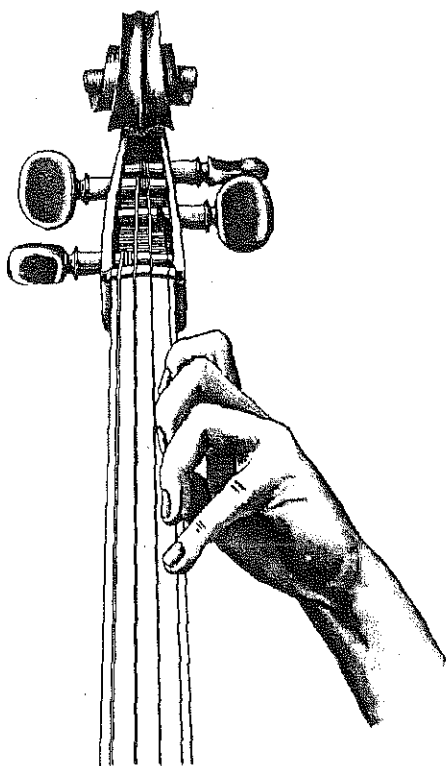
Kciuk powinien przez cały czas znajdować się na swoim stałym miejscu, tj. naprzeciw palca 2. Stanowi on niejako „punkt orientacyjny” dla pozostałych palców. Cała ręka powinna być swobodna i elastyczna. Palce powinny padać na strunę energicznie, pewnie i dokładnie, naciska-



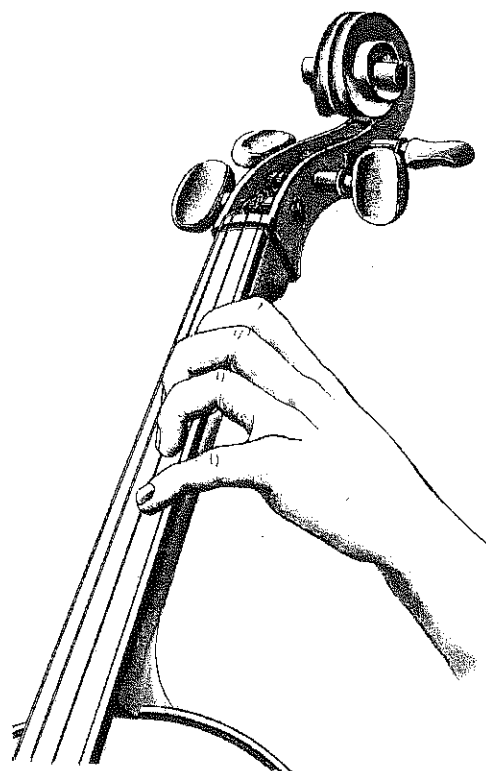
rys. 2



rys. 3



rys. 4



rys. 5

jąc ją opuszką dostatecznie silnie (należy jednak unikać nadmiernego nacisku jak również, przesadnie wysokiego unoszenia palców). Dłoń winna stanowić z przedramieniem niemal linię prostą, z nieznacznym uwypukleniem przegubu na zewnątrz. Przy układaniu lewej ręki, jak również w dalszym przebiegu pracy, należy zwrócić uwagę na położenie łokcia. Zbyt wysokie położenie szybko męczy rękę, a niskie położenie (zwisające) utrudnia swobodę ruchów.

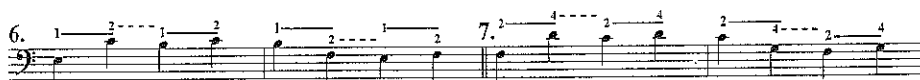
Odległość pierwszego palca od prołka powinien uczeń przyswoić sobie od pierwszych lekcji wzrokowo i słuchowo. Kontrolą słuchową należytego umiejscowienia palców będzie porównanie dźwięku wydobytego palcem 4. z dźwiękiem pustej struny niższej, który powinien brzmieć o oktawę niżej.

Celem uzyskania pewności chwytu i zautomatyzowania ruchu, który potrzebny jest do umiejscowienia ręki w pierwszej pozycji, zaleca się zdejmowanie ręki z chwytни i opuszczanie jej w położenie zwisające, a następnie energiczne umieszczanie znów na chwytни, przy równoczesnym kontrolowaniu jej prawidłowego umiejscowienia.

Szczególnie ważnym ćwiczeniem we wstępnym okresie nauczania jest również wyrabianie aktywności i niezależności palców podczas jednoczesnego opadania na strunę dwóch, trzech i czterech palców. Stosować można ćwiczenia, które ilustrują następujące przykłady:



(kreski poziome oznaczają zatrzymanie palca na strunie)



Ćwiczenia te należy wykonywać na wszystkich strunach.

Początkowo wykonuje uczeń wszelkie ćwiczenia za pomocą pizzicata prawej ręki, zwracając wyłącznie uwagę na układ i działanie palców lewej ręki. Skoro opanuje w tym czasie przy pomocy oddzielnych ćwiczeń pro-

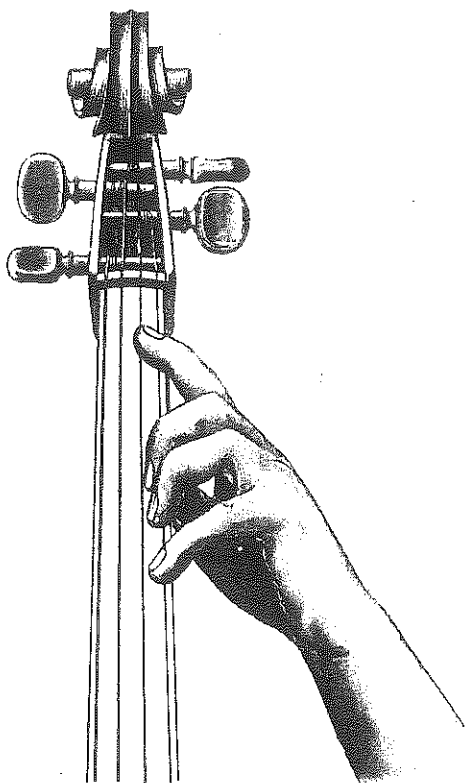
wadzenie smyczka po pustych strunach, będzie mógł powoli wprawiać się w ćwiczenia wymagające koordynacji ruchów obu rąk. W wąskim układzie pierwszej pozycji pozostaje on przez kilka miesięcy. W tym czasie powinien uczeń nabyć pewnej biegłości, wyrobić odpowiednią siłę i niezależność palców.

Następnie przechodzi się do układu szerokiego. Rozróżniamy tu dwa sposoby. Pierwszy sposób polega na odsunięciu 1. palca od pozostałych o półton w dół w stronę prozka (rys. 6), przy czym palec ten wyciąga się dość znacznie (przy małej ręce nawet się wyprostowuje). Reszta palców pozostaje na dawnych miejscach. Pomiedzy palcem 1. a 2. powstaje w ten sposób interwał wielkiej sekundy, natomiast interwał pomiędzy palcem 1. a 4. zwiększa się do tercji wielkiej. Kciuk pozostaje również na dawnym miejscu z minimalnym ewentualnie odchyleniem w kierunku palca 1. (najodpowiedniejszy układ dla tonacji bemolowych).

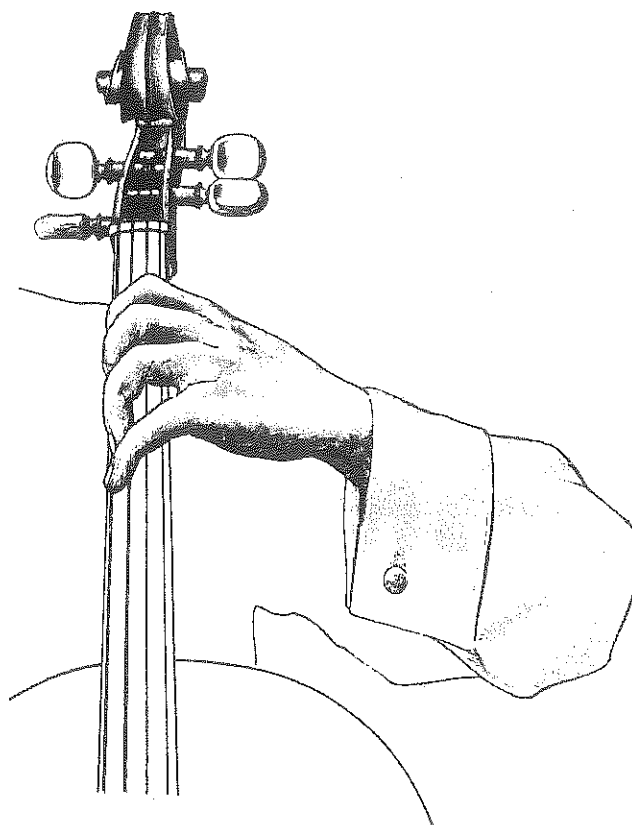
Przy drugim sposobie przejścia do układu szerokiego palec 1. pozostaje na miejscu, a wszystkie pozostałe odsuwają się o półton w stronę podstawki. Powstaje tu również zwiększona rozpiętość pomiędzy palcem 1. i 2., odpowiadająca odległości całego tonu (najodpowiedniejszy układ dla tonacji krzyżykowych).

Przy układzie szerokim należy łokieć oraz dłoń wysunąć nieco do przodu, aby uniknąć odchylenia jej w lewo; w ten sposób zmniejsza się napężenie mięśni. Kciuk przesuwa się w tym wypadku trochę dalej w ślad za palcami 2., 3. i 4., pozostając naprzeciw palca 2.

Położenie łokcia i grzbietu dłoni w układzie wąskim i szerokim uzależnione jest od struny, na której ustawiamy palce (rys. 2, 3, 7).



rys. 6



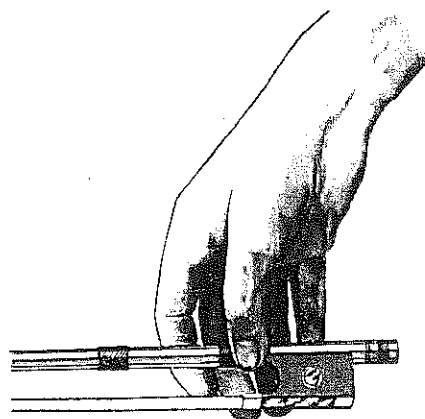
rys. 7

UKŁAD PRAWEJ RĘKI, TRZYMANIE I PROWADZENIE SMYCZKA

Pierwsze ujęcie smyczka przez ucznia jest przeważnie sztywne i kurczowe. To nadmierne naprężanie mięśni połączone jest z dużym wysiłkiem i utrudnia znacznie swobodę ruchów. Dlatego jeszcze przed rozpoczęciem nauki prawidłowego posługiwania się smyczkiem wskazane jest zastosowanie przez ucznia szeregu ćwiczeń, mających na celu rozluźnienie mięśni prawej kończyny górnej. Ćwiczeniem takim może być np. wykonywanie miękkich, elastycznych ruchów kołowych, wywoływanych przez opadanie i unoszenie ręki w przegubie, z równoczesnym ruchem przedramienia. Ruchy te można by porównać z ruchem ręki pociągającej pędzlem po płaszczyźnie w kierunku pionowym w dół i w górę.

Nauczyciel może kontrolować swobodę ręki ucznia, podnosząc jego przedramię niespodziewanie do góry i następnie równie niespodziewanie je opuszczając. Zadowalający efekt tych ćwiczeń można by określić jako osiągnięcie odczucia „elastycznego bezwładu ręki”.

Po tych wstępnych ćwiczeniach przystępuje się dopiero do zaznajomienia ucznia z prawidłowym ujęciem smyczka. Rękę o naturalnie, lekko zaokrąglonych palcach (przy czym kciuk również zgodnie z naturalnym układem ręki znajduje się naprzeciw palca środkowego) wyciągamy do przodu, zwracając wewnętrzną stronę dłoni ku podłodze, i do tak przygotowanej ręki wkładamy smyczek. Palec środkowy opiera się swym środkowym członem o pręt, opuszką zaś dotyka częściowo skuwki żabki, a częściowo włosia, wystając minimalnie poza dolny brzeg żabki. Kciuk, lekko zaokrąglony, opiera się częścią czubka o pręt, częścią o występ żabki. Zaokrąglenie kciuka wpływa na elastyczność ręki i minimalny stopień napięcia w pozostałych palcach. Środkowy człon palca środkowego znajdujący się naprzeciw kciuka tworzy razem z nim tzw. oś gry (rys. 8, 9). Przy zmianie kierunku prowadzenia smyczka palce tworzące oś gry nie ulegają takim przestawieniom położenia, jak to ma miejsce w położeniu dłoni i reszty palców, lecz zmiany te są nieznaczne. Palec wskazujący, którego rola polega na przenoszeniu siły mięśni ramienia, jest lekko zgięty i nieznacznie odsunięty w lewo od reszty palców i spoczywa na pręcie w zgięciu między członem paznokciowym i środkowym, nieznacznie obejmując pręt. Palec serdeczny (pierścieniowy), nadający smyczkowi kierunek, opiera się na pręcie swym środkowym członem, a końcem dotyka żabki powyżej dolnej krawędzi. Mały palec, spoczywający na pręcie członem paznokciowym, sięga mniej więcej do miejsca zetknięcia żabki z prętem. Spełnia on rolę przeciwwagi, wywierając zwłaszcza nacisk w czasie gry przy żabce.

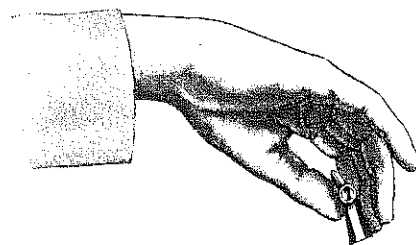


rys. 8

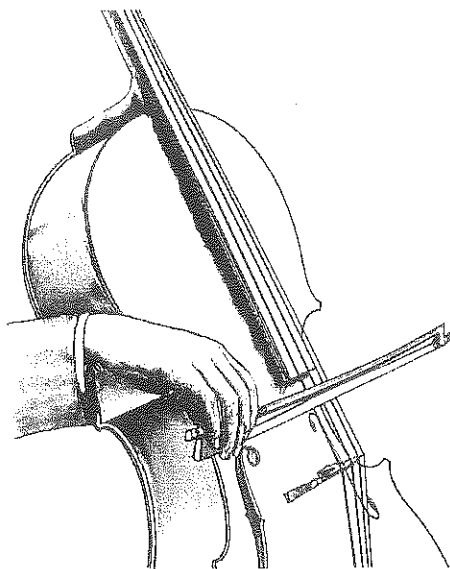
Nieznaczne odchylenia od takiego ustawienia palców mogą mieć miejsce jedynie wtedy, jeżeli będą miały swoje uzasadnienie w indywidualnych warunkach anatomicznych dłoni i palców grającego.

Wodzenie smyczkiem po strunach powinno się odbywać w stałej odległości od podstawka, wynoszącej około 3–5 cm.

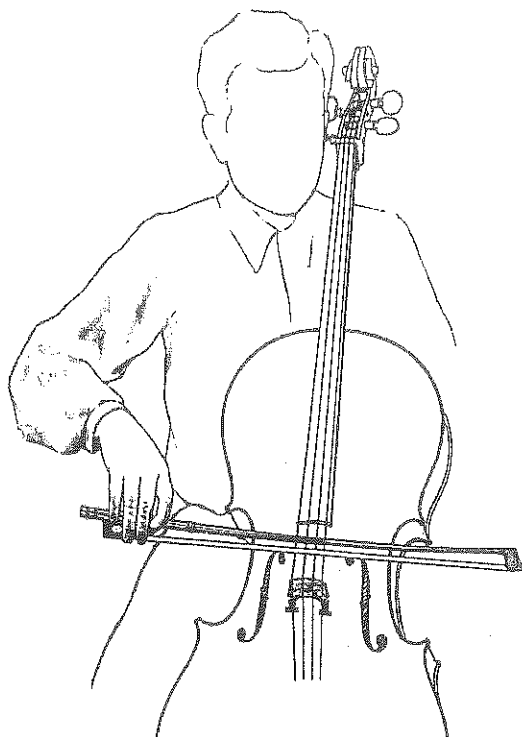
Naukę prawidłowego prowadzenia smyczka należy rozpocząć na strunie D (najwygodniejsze położenie prawej ręki — rys. 10). Rozpoczynamy od ustawienia smyczka na strunie w jego środkowej części. W tym położeniu dłoni wraz z palcami swobodnie zaokrąglonymi opuszczona jest ku dołowi, bez odchylen bocznych w przegubie. Ramię natomiast jest lekko odchyłone od tułowia i wysunięte nieco do przodu (rys. 11). Pierwsze ruchy smyczkiem wykonuje uczeń za pomocą swobodnych ruchów przedramienia, wodząc po strunie środkowym odcinkiem smyczka (ok. 20 cm).



rys. 9

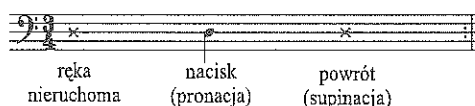


rys. 10



rys. 11

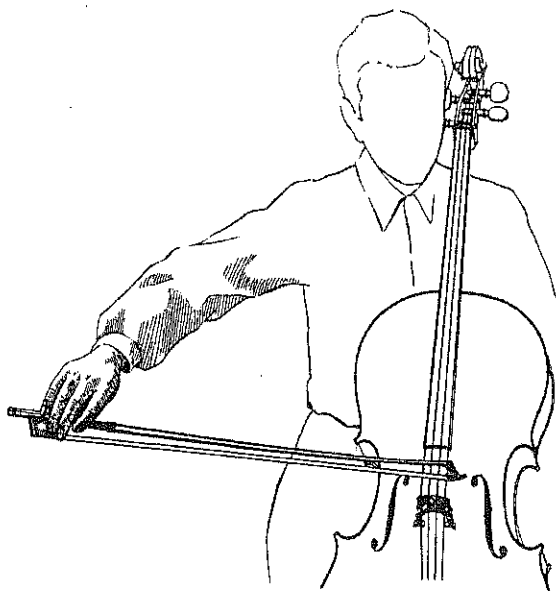
Przed przystąpieniem do pociągnięcia smyczkiem po strunach praktyczną korzyść może dać, zwłaszcza uczniowi skłonnemu do usztywniania ręki, następujące ćwiczenie: uczeń stawia na strunie D prawidłowo ujęty smyczek w jego środkowej części, a palcami lewej ręki przytrzymuje pręt poniżej główki. Trzymanie smyczka w prawej ręce ogranicza się do lekko zaokrąglonego kciuka i palca środkowego. Palce wskazujący i pierścieniowy opierają się lekko, a palec mały zwisa luźno bez oparcia. Ćwiczenie polega na tym, że uczeń na przemian naciska smyczek palcem wskazującym i zwalnia ten nacisk. Smyczek stoi w miejscu, nie przesuwając się po strunach. Nacisk palca wskazującego powinien być na tyle mocny, aby był słyszalny szmer spowodowany intensywniejszym zetknięciem się włosia ze struną. Należy uważać, ażeby smyczek nie wychylał się ze swego położenia, przegub nie wyginał się zbyt głęboko, a łokieć nie podnosił się przez aktywność niewłaściwych grup mięśniowych ramienia. Powrót dłoni do pozycji wyjściowej, tj. w kierunku palca małego, odbywa się przez zmniejszenie nacisku palca wskazującego na pręt. Czynność tę zaleca się powtarzać przez szereg lekcji, bez uszczerbku dla ćwiczeń w prowadzeniu smyczka po strunach.



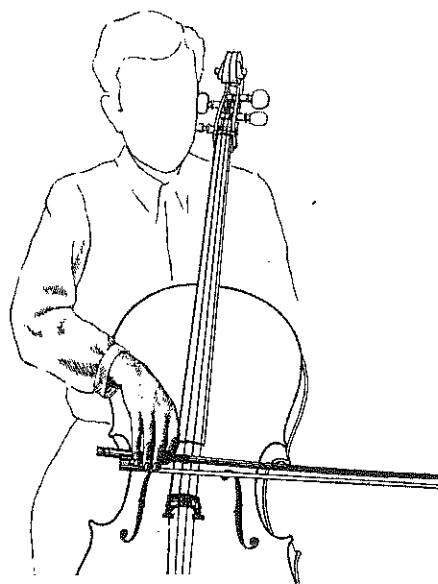
Przesunięcie smyczka od środka w kierunku jego końca, czyli „w dół” (▼), odbywa się ruchem przedramienia aż do wyprostowania się w łokciu i utworzenia prostej linii z ramieniem. Równocześnie przegub stopniowo wyrównuje się, następnie dłoń podnosi się i odchyła w przeciwnym kierunku do ruchu smyczka (w lewo), a palce nieznacznie zmieniają położenie na żabce i pręcie, przy czym palec wskazujący trochę głębiej obejmuje pręt. Pręt nachyla się podczas tego ruchu w stronę chwytни, a włosie pod koniec smyczka dotyka strun niecałą swoją szerokością (rys. 12).

Przy ruchu smyczka w odwrotnym kierunku, tj. od końca do środka, czyli „w górę” (▲), przegub uwypukla się, a dłoń opada. Przesuwanie smyczka odbywa się teraz głównie przedramieniem przy biernym współudziale palców i przegubu.

Natomiast prowadzenie smyczka od środka do żabki wykonuje się całym ramieniem, również przy współudziale palców i przegubu. W położeniu smyczka „przy żabce” dłoń jest opuszczona, z małym uwypukleniem przegubu w lewo. Przedramię znajduje się blisko krawędzi wierzchu, a ramię zbliżone jest do tułowia (rys. 13).



rys. 12



rys. 13

Prowadząc smyczek od żabki do środka, wykonujemy ruch w stawie barkowym przy jednoczesnych ruchach przegubu i dłoni oraz nieznacznym przestawieniu palców, dochodząc do wyjściowego punktu, w którym zaczniemy opis.

Położenie łokcia, przegubu i dłoni uzależnione jest od struny, po której przesuwają się smyczki. Przy przesuwaniu smyczka na strunie D i G łokieć pozostaje w położeniu „zasadniczym” (położenie średnie). Na strunie A łokieć jest znacznie wyżej, natomiast na strunie C jest niżej niż w położeniu zasadniczym. Prowadzenie smyczka powinno się odbywać całą szerokością włosów.

Uczeń powinien poświęcić dużo czasu na opanowanie powyższych elementów prawidłowego prowadzenia smyczka, ćwicząc na pustych strunach, zanim nastąpi skoordynowanie smyczkowania z czynnościami lewej ręki.

Warunkiem wydobywania pełnowartościowego dźwięku jest prowadzenie smyczka prostopadłe do struny, a równoległe do podstawki. Jeżeli nachylenie w pewnych pozycjach ręki jest niezbędne, to powinno ono być niewielkie (by można było grać możliwie najszerzym włosiem). Przesadne pochylenie smyczka w kierunku chwytnej może spowodować tarcie pręta o struny, a przez to wywoływać brzęczenie i zgrzyty. Celem uzyskania wyrównanego brzmienia dźwięku na całej długości smyczka należy wzmocnić nacisk, grając jego górną częścią, natomiast zmniejszyć, grając przy żabce.

Należy również zwracać uwagę na równomierne prowadzenie smyczka podczas gry legato całą jego długością. Często bowiem uczniowie przyspieszają ruch ręki, wskutek czego nie mogą wykonać oznaczonej ilości dźwięków przeznaczonych na jedno pociągnięcie smyczka.

Osobnym problemem smyczkowania jest płynne przechodzenie smyczka ze struny na strunę. Wskazane jest tutaj stosowanie ćwiczeń wstępnych, polegających na wykonywaniu takich ruchów ręką, które umożliwią poprowadzenie smyczka możliwie najbliżej struny, na którą ma się przejść. Przechodzenie smyczka ze struny na strunę realizuje się różnymi ruchami, w zależności od tego, czy w danym wypadku operuje się całym smyczkiem, czy krótkimi odcinkami smyczka. Przy długich smyczkach ruch wykonuje się całym ramieniem, za pomocą ruchu w stawie barkowym, przy nieznacznym udziale przegubu i palców. Przy grze krótkimi odcinkami smyczka ruch w stawie barkowym zmniejsza się, a zwiększa się nieco ruch w przegubie. Należy zwrócić szczególną uwagę na stopniowanie trudności przy przejściach smyczkiem ze struny na strunę. Dogodność ruchów uzależniona będzie od kierunków prowadzenia smyczka. Kierując się tą zasadą, rozpoczniemy przechodzenie na sąsiednią strunę niższą ruchem smyczka w dół (▼) i powrót na poprzednią strunę w górę (▲), a następnie odwrotnie. Stosując drugi sposób, należy zachować umiar i ostrożność, szczególnie w początkach nauki

W podręczniku niniejszym znajdują zastosowanie dwa zasadnicze rodzaje smyczkowania, a mianowicie *détaché* i *legato*.

D é t a c h é. Główną cechą tego rodzaju smyczkowania jest płynna, jak najmniej słyszalna zmiana kierunku prowadzenia smyczka. Powinny temu towarzyszyć miękkość i równomierność nasilenia dźwięku oraz swobodne i nieprzerwane prowadzenie smyczka przy stałym i jednostajnym nacisku na niego. Dużo uwagi należy poświęcić tu płynności prowadzenia smyczka przy przechodzeniu ze struny na strunę. *Détaché* wykonuje się całą długością smyczka lub jego dowolną częścią.

W pierwszym roku nauki zaznajamia się ucznia z *détaché* wykonywanym najpierw za pomocą ruchów przedramienia krótkimi odcinkami smyczka w jego środkowej i górnej części, a następnie dolną częścią smyczka za pomocą ramienia i przegubu, stosując ten sposób artykulacji przy wartościach ćwierćnotowych, ósemkowych i sześciastkowych. Przy *détaché* całym smyczkiem stosuje się ruchy całego ramienia z uwzględnieniem aktywności przegubu przy zmianie kierunku smyczka w górę i w dół.

L e g a t o. *Legato* oznacza wykonywanie szeregu kolejnych dźwięków w sposób ciągły, nieprzerwany, bez oddzielania jednego od drugiego, jednym pociągnięciem smyczka. Ten rodzaj smyczkowania powinien się również odznaczać pełnią dźwięku oraz równomiernością jego nasilenia. W notacji oznacza się ten rodzaj artykulacji słownie lub przez wiązanie nut łukiem.

Wspomniemy tu jeszcze o dwóch innych rodzajach smyczkowania :

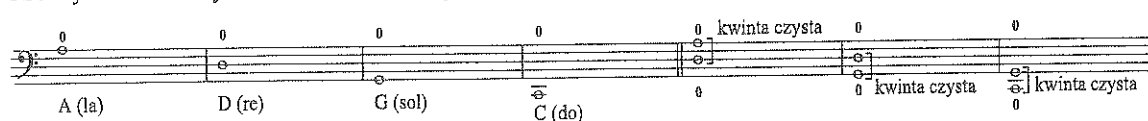
P o r t a t o. Smyczkiem prowadzonym w jednym kierunku miękko oddziela się jeden dźwięk od drugiego, nie przerywając jednak stałego kontaktu ze struną. Przy zakończeniu pojedynczego dźwięku nie odrywa się smyczka od struny, lecz zmniejsza tylko kontakt do minimum. *Portato* wykonywać można dowolną częścią smyczka

lub całym smyczkiem. W pisowni oznacza się : 

A r p e g g i o powstaje przez rozłożenie poszczególnych dźwięków wchodzących w skład akordu na kolejne struny i zagranie ich w jednym kierunku smyczka i z powrotem. Bardzo ważna jest tutaj umiejętność sprawnego prowadzenia smyczka ze struny na strunę. Akcent rytmiczny pada zawsze na pierwszą nutę (która leży najczęściej na mocnej części taktu). *Arpeggio* można wykonywać *legato* lub *odrywany* smyczkiem. Wykonuje się je ruchem całego ramienia przy małym stosunkowo udziale przegubu i dłoni.

STROJENIE WIOŁONCZELI

Wiolonczelę stroimy kwintami czystymi. Strojenie instrumentu zaczynamy od strojenia struny A, a następnie stroimy dalsze struny. Każda niższa struna jest o kwintę niżej strojona od poprzedniej.



Objaśnienie znaków

-  = na dół smyczkiem (jakimkolwiek odcinkiem smyczka posuwając w kierunku od żabki ku główce)
-  = w górę smyczkiem (jakimkolwiek odcinkiem smyczka posuwając od główki w stronę żabki)
- c. = całym smyczkiem (od żabki do główki i odwrotnie)
- g. p. = górną połową smyczka (od żabki do środka i odwrotnie)
- k. = końcem smyczka ($\frac{1}{3}$ lub $\frac{1}{4}$ długości smyczka przy główce)
- śr. = środkiem smyczka ($\frac{1}{3}$ lub $\frac{1}{4}$ długości smyczka w środku)
- ż. = przy żabce ($\frac{1}{3}$ lub $\frac{1}{4}$ długości smyczka przy żabce)
-  = zatrzymać palec na strunie

Ćwiczenia na lewą rękę

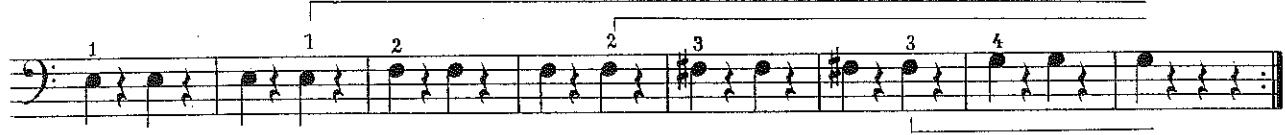
Umieszczone przy nutach określenie *pizzicato* oznacza zastosowanie następującej artykulacji dźwięków: kciuk prawej ręki należy oprzeć o prawą krawędź chwytnej poniżej miejsca przyczepu szyjki do pudła; strunę szarpać palcem wskazującym lub środkowym, zachowując okrągłe i swobodne ułożenie ręki nad strunami. Należy wystrzegać się usztywnienia prawej ręki i palców, które bardzo często występuje przy tej czynności.

NA STRUNIE D

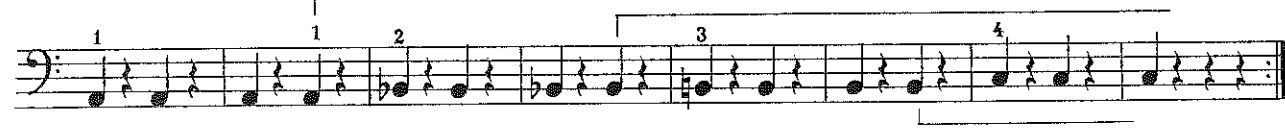
Grać *pizzicato*

1 

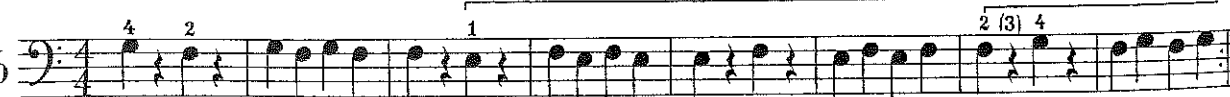
Liczmy: 1, 2, 3, 4



2 



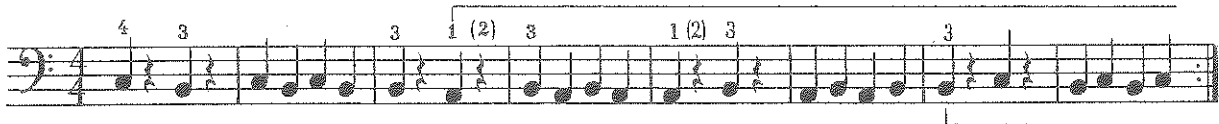
3 

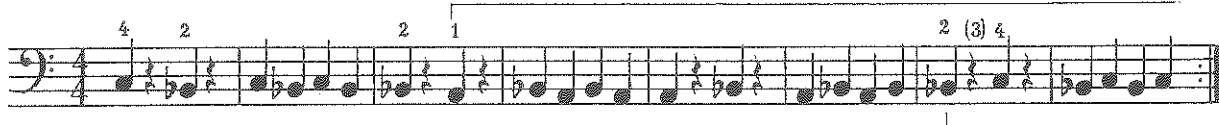
5 

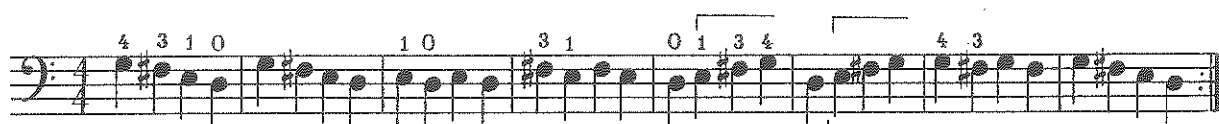
6

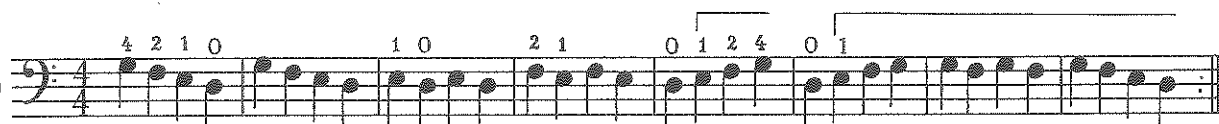
Przy wykonywaniu powyższych ćwiczeń zwracać uwagę na dokładne ustawianie palców.

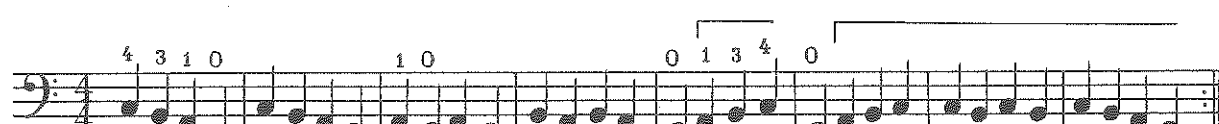
NA STRUNIE G

7 

8 

9 

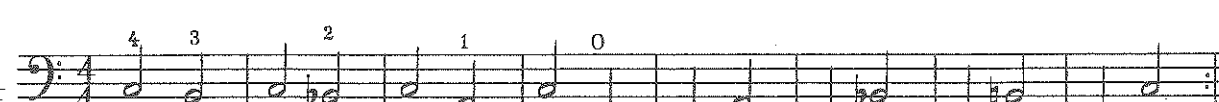
10 

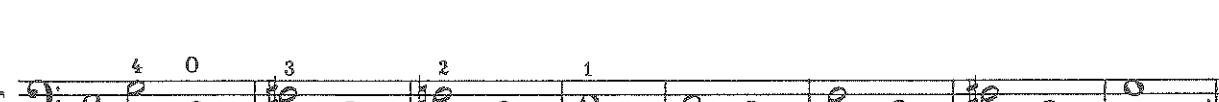
11 

12 

PÓLNUTY

13 
Liczmy: 1, 2, 3, 4

14 

15 

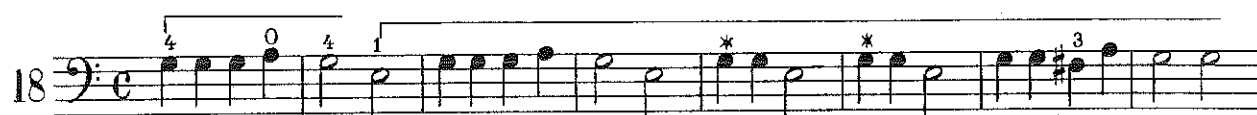
Mel. ludowa



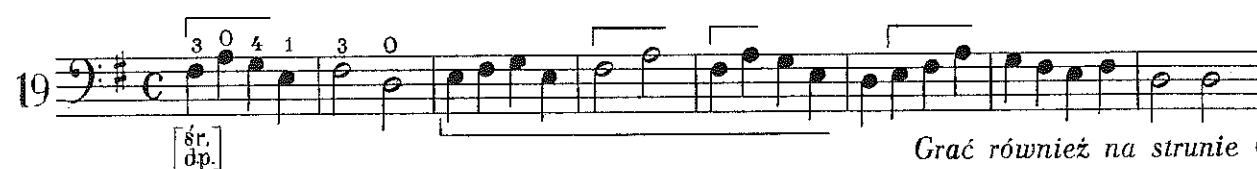
Mel. ludowa



Mel. ludowa



Grać również o kwintę niżej na strunie G.



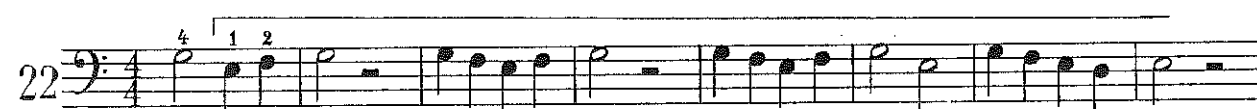
Grać również na strunie G.



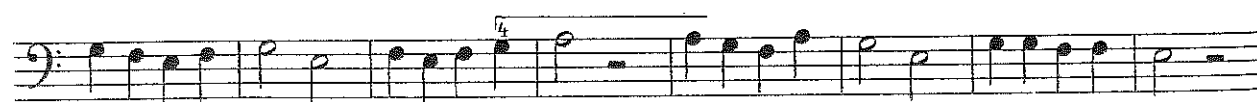
Grać również na strunie D



Mel. ludowa



ETIUDA



* Grając smyczkiem, zamiast 2 ćwierćnut grać półnutę

Pierwsze ćwiczenia z użyciem smyczka

The image displays a musical score for exercises 24 through 32, written in bass clef with a 4/4 time signature. Each exercise is marked with a number at the beginning of the staff. Above the staves, various bowing techniques are indicated by letters and symbols: 'arco' (above exercise 24), 'sr.' (below), 'k. z.' (below), 'g.p.' (below), 'd.p.' (below), 'c.' (below), 'V' (above), and 'V' (below). The exercises are as follows:

- Exercise 24:** Starts with 'arco' and 'sr.' markings. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 25:** Starts with 'sr.' and 'k. z.' markings. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 26:** Starts with 'g.p.' and 'd.p.' markings. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 27:** Starts with 'g.p.' and 'd.p.' markings. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 28:** Starts with 'sr.' marking. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 29:** Starts with 'c.' and 'd.p.' markings. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 30:** Starts with 'sr.' marking. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 31:** Starts with 'g.p.' and 'd.p.' markings. The staff contains a series of eighth notes and rests.
- Exercise 32:** Starts with 'sr.' and 'g.p.' markings. The staff contains a series of eighth notes and rests.

Od początku nauki zwracać uwagę na dokładny podział smyczka. Po opanowaniu pierwszych ćwiczeń na prawą rękę można w ćwiczeniach 1–23 zastosować grę smyczkiem, realizując poznane w ćwiczeniach 24–32 sposoby smyczkowania.

arco V Mel. ludowa

Uczeń 33 d.p. V

Nauczyciel

V

arco V Mel. ludowa

U. 34 śr. g.p. śr.

N.

pizz. 1 4 2 0 Mel. ludowa

35

ETIUDA

pizz.-arco 3 śr. g.p. pizz.-arco

U. 36

N.

Układ lewej ręki na strunie A i C

37

pizz.

The exercise is written in 4/4 time and consists of six staves. The first staff begins with a 'pizz.' (pizzicato) marking. The music features a variety of fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. There are several slurs and ties across the staves, indicating continuous melodic lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

GAMA G-DUR

38

pizz.-arco

The exercise is written in 4/4 time and consists of one staff. It begins with a 'pizz.-arco' marking. The music features a variety of fingerings indicated by numbers 0-4 above the notes. There are slurs and ties across the staff, indicating continuous melodic lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

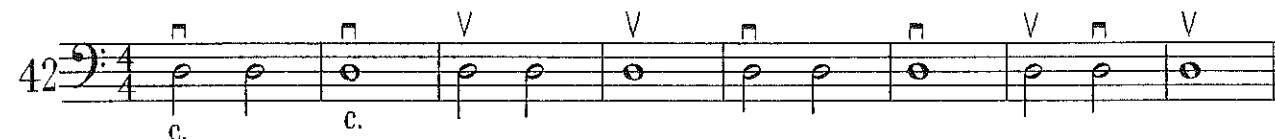
Tercje

The exercise is written in 4/4 time and consists of two staves. It features triplets of eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Trójdźwięki

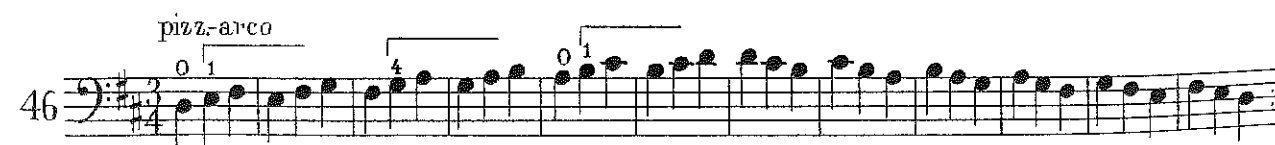
The exercise is written in 4/4 time and consists of two staves. It features triplets of eighth notes. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Mel. ludowa

*Transponować o kwintę wyżej.***Ćwiczenia całym smyczkiem****GAMA D-DUR**

Trójdźwięki

pizz.-arco

**TERCJE**

GAMA C-DUR

47 pizz-arco 0 1 3 4 0 1 3 4 Trójdźwięk 3 4

48 pizz-arco 3 1 4

49 pizz-arco 3

50 pizz-arco 3 Mel. ludowa

51 arco 3 c. Mel. ludowa

U. d.p. mf

N. p

Transponować o kwintę niżej.

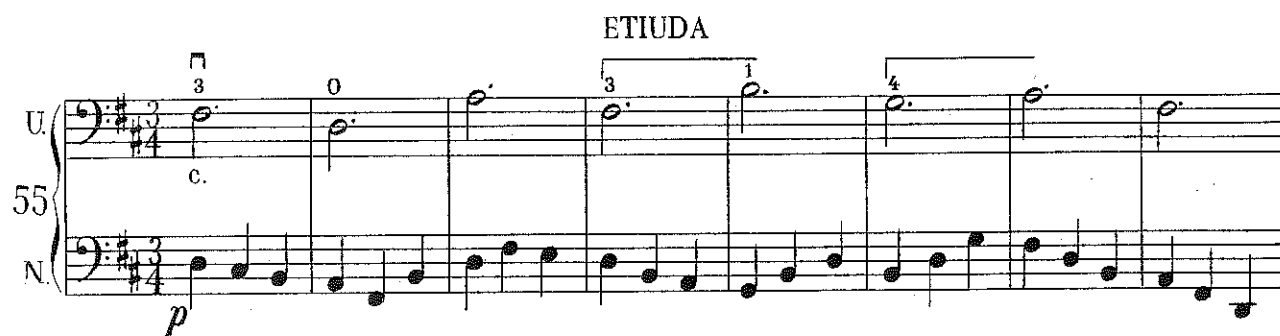
52 arco 3 2 ETIUDA

U. d.p. mf g.p. c. V

N. p

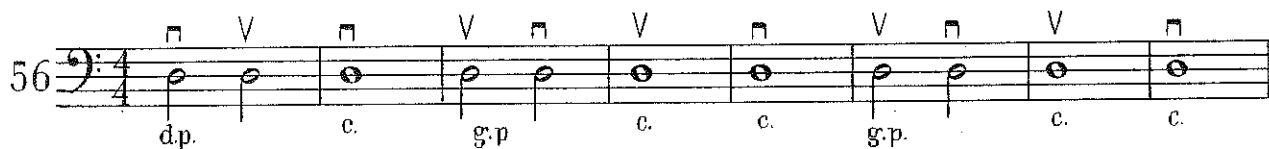
2

Cwiczenia smyczkowe na gamie

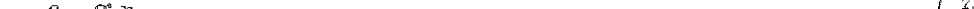


Równomierny podział smyczka – Rytmzy mieszane

Przy smyczkach równomiernych stosujemy détaché i legato. Bardzo ważne jest, aby długość smyczka podzielić prawidłowo i dokładnie, stosując większą część smyczka dla dźwięków o większej wartości – oddzielnych czy też o mniejszej wartości – połączonych łukiem, a mniejszą dla dźwięków krótszych.



Ćwiczyć na gamach.

59 

60

The musical notation continues on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 4/4. The first measure contains two eighth notes, F#4 and G#4, with the instruction "d.p." below them. The second measure contains two eighth notes, A#4 and B4, with the instruction "c." below them. The third measure contains a quarter note C5. The fourth measure contains a half note D5. The fifth measure contains a half note E5. The sixth measure contains a half note F#5. The seventh measure contains a half note G#5. The eighth measure contains a half note A5. The ninth measure contains a half note B5. The tenth measure contains a half note C6. The eleventh measure contains a half note D6. The twelfth measure contains a half note E6. The thirteenth measure contains a half note F#6. The fourteenth measure contains a half note G#6. The fifteenth measure contains a half note A6. The sixteenth measure contains a half note B6. The seventeenth measure contains a half note C7. The eighteenth measure contains a half note D7. The nineteenth measure contains a half note E7. The twentieth measure contains a half note F#7. The twenty-first measure contains a half note G#7. The twenty-second measure contains a half note A7. The twenty-third measure contains a half note B7. The twenty-fourth measure contains a half note C8. The piece ends with a double bar line.

d.p. c.

Grać również o kwintę niżej.

61 

62

ETIUDA

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of two staves, both in bass clef and key of D major (two sharps). The top staff contains the melody, featuring a series of eighth and quarter notes with a final half note. The bottom staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

ETIUDA

[illegible]

Góralaska mel. ludowa
(Istebna)

Cwierćnuty grać $\frac{1}{4}$ smyczka, a półnuty $\frac{1}{2}$ smyczka.

ALLEGRETTO

Allegretto W. A. Mozart

POJEDZIEMY NA ŁÓW*

Śląska mel. ludowa
opr. S. W.

Wesoło
6

JABŁONECZKA*

Śląska mel. ludowa
opr. S. W.

Spokojnie
4

* Utwory oznaczone gwiazdką należy grać z akompaniamentem fortepianu, który zamieszczony jest w dołączonym do niniejszej szkoły Dodatku.

Legato

Płynność i miękkość legata uzależnione są od skoordynowania ruchów palców lewej ręki z prowadzeniem smyczka. Należy zwracać uwagę, aby w chwili padania palca na strunę prawa ręka nie przyspieszała prowadzenia smyczka.

69

c.
4 2
2 1
1 0
4 3
3 1
1 0

g.p.
d.p.

c.
g.p.
d.p.

c.
g.p.
d.p.

c.

c.

ĆWICZENIA PRZYGOTOWAWCZE DO ETIUD NR 72, 73, 74, 75

71

g.p.
d.p.
c.

c. 1 3

c.

c. m
d.p. d.p.
g.p. g.p.

ETIUDA

U.
72
N.

Handwritten musical score for measures 72-73. The system is for a single melodic line (U.) and a single bass line (N.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 72 starts with a treble clef and a bass clef. The treble line has a series of eighth notes with a slur and a 'c' above it. The bass line has a series of eighth notes with a slur. Measure 73 continues the eighth-note patterns in both staves. Dynamics include *mf*, *d.p.*, and *g.p.*.

Piano accompaniment for measures 72-73. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) has a series of eighth notes with a slur. The left hand (bass clef) has a series of eighth notes with a slur. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

ETIUDA

U.
73
N.

Handwritten musical score for measures 74-75. The system is for a single melodic line (U.) and a single bass line (N.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 74 starts with a treble clef and a bass clef. The treble line has a series of eighth notes with a slur and a '3' above it. The bass line has a series of eighth notes with a slur. Measure 75 continues the eighth-note patterns in both staves. Dynamics include *c.* and *V*.

Piano accompaniment for measures 74-75. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) has a series of eighth notes with a slur. The left hand (bass clef) has a series of eighth notes with a slur. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Piano accompaniment for measures 76-77. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) has a series of eighth notes with a slur. The left hand (bass clef) has a series of eighth notes with a slur. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Piano accompaniment for measures 78-79. The system consists of two staves. The right hand (treble clef) has a series of eighth notes with a slur. The left hand (bass clef) has a series of eighth notes with a slur. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

ETIUDA

UI 74

mf c.

p

2.v.

U 75

mf c.

Mel. ludowa

d.p.

c.

2.v.

Przechodzenie smyczka z jednej struny na druga
(z wyższej na niższą)

76

d.p.

c.

g.p.

c.

77

d.p.

c.

g.p.

c.

d.p.

78

d.p.

c.

g.p.

g.p.

c.

d.p.

79

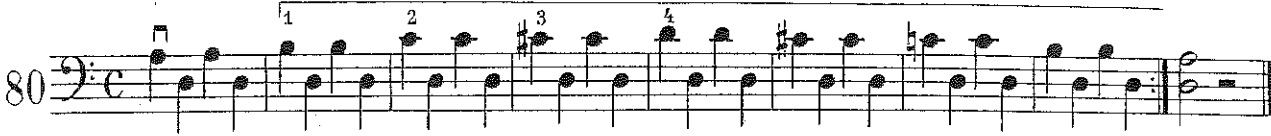
d.p.

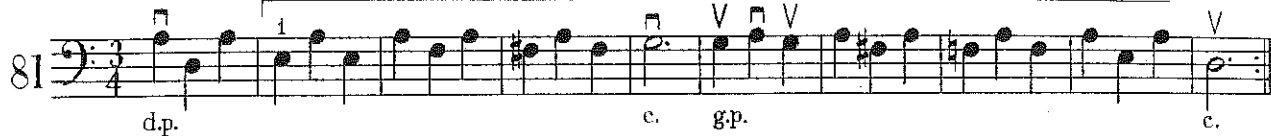
sr.

g.p.

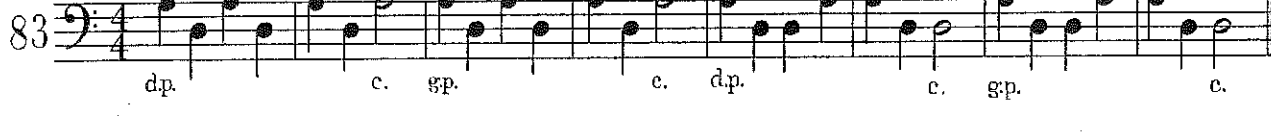
sr.

d.p.

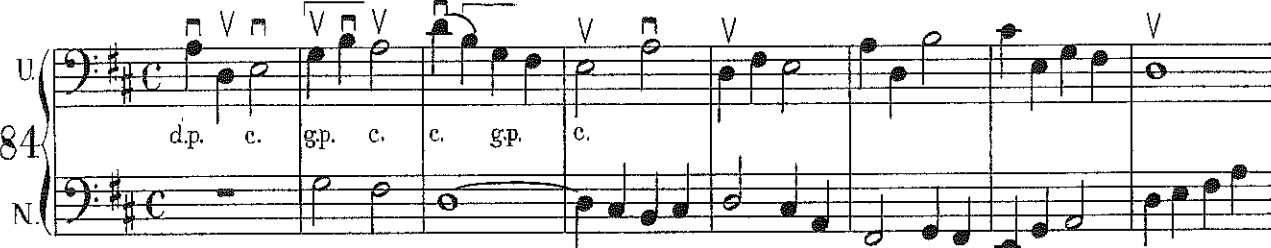
80 

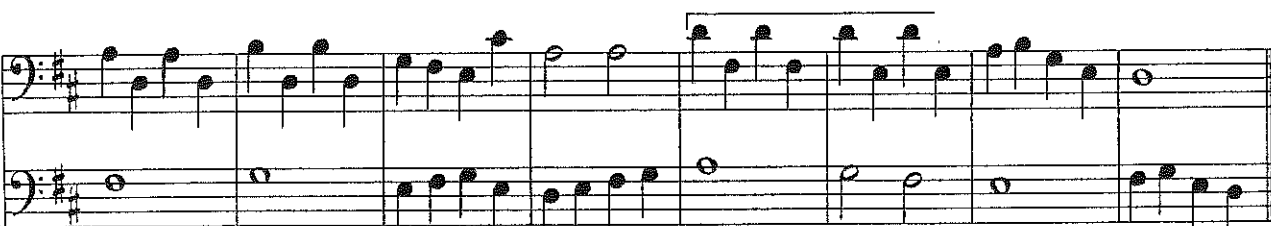
81 

82 

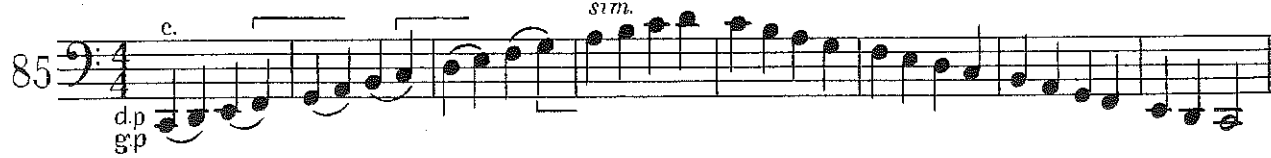
83 

ETIUDA

84 



GAMA C-DUR W OBRĘBIE DWÓCH OKTAW

85 

Trójdźwięki 

ĆWICZENIE NA TRÓJDŹWIEKACH

86 





Przechodzenie smyczka z jednej struny na drugą (z niższej na wyższą)

87

88

89

90

91

92

Ćwiczenie w prowadzeniu smyczka na dwóch strunach równocześnie

Należy zwrócić uwagę na dokładne przyleganie smyczka do dwóch strun i swobodne, lekkie prowadzenie ręki.

93

94

95

ETIUDA

U.
96
N.

d.p. c. d.p. c.

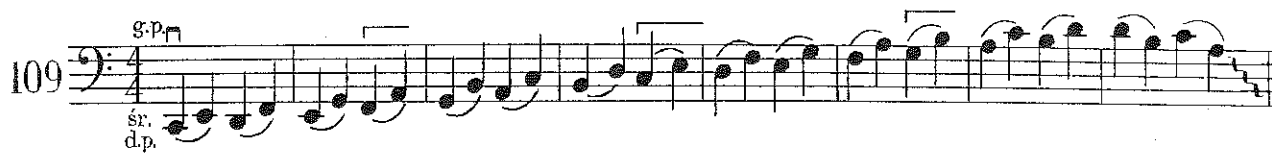
c. g.p. c. d.p. c.

ETIUDA

U.
97
N.

mf d.p. c. *p*

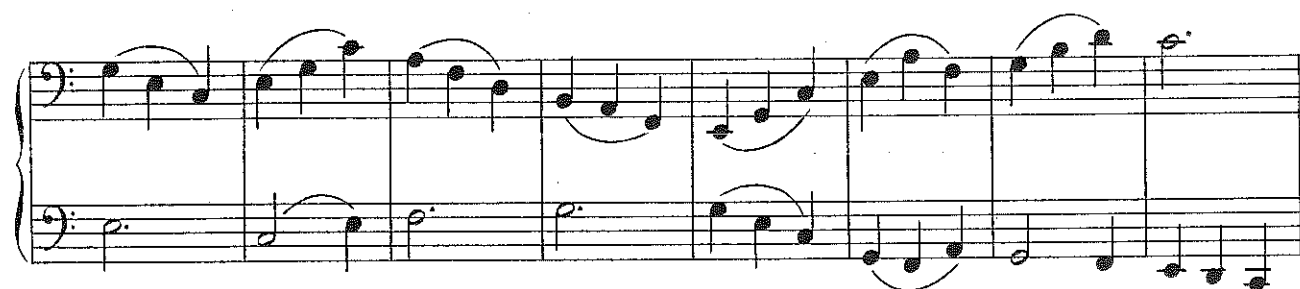
GAMA C-DUR W ROZŁOŻONYCH TERCJACH



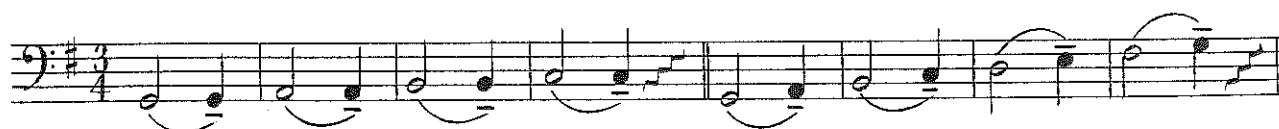
ETIUDA



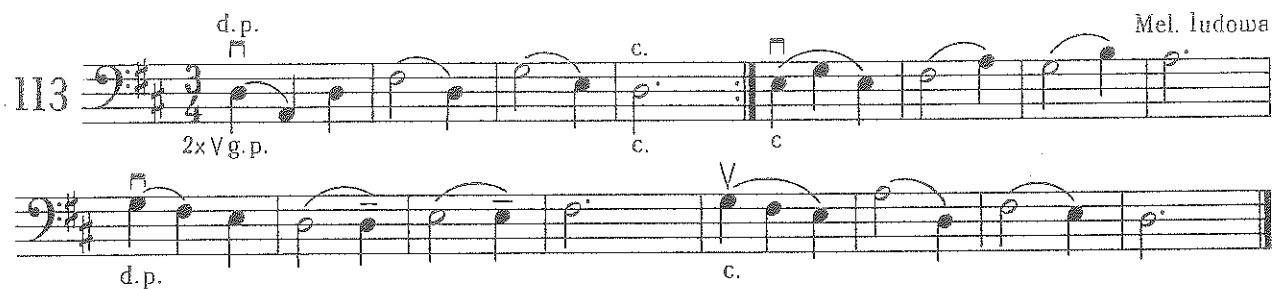
ETIUDA

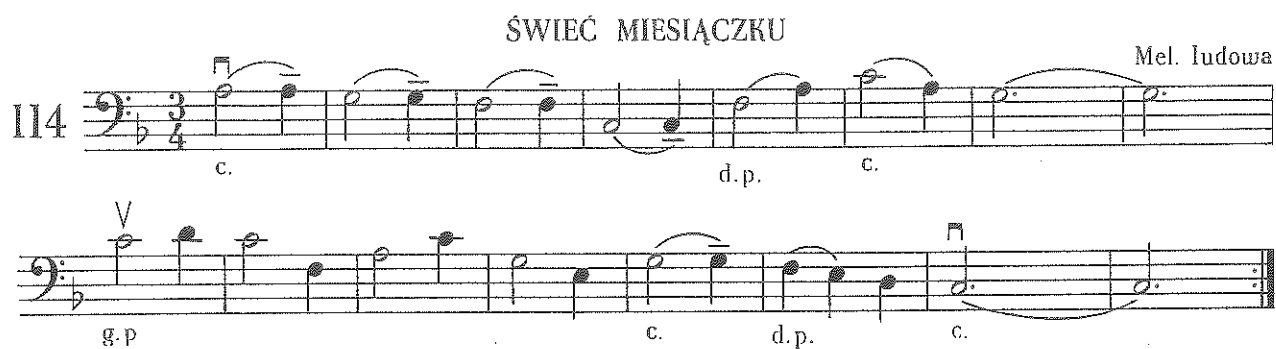


Portato

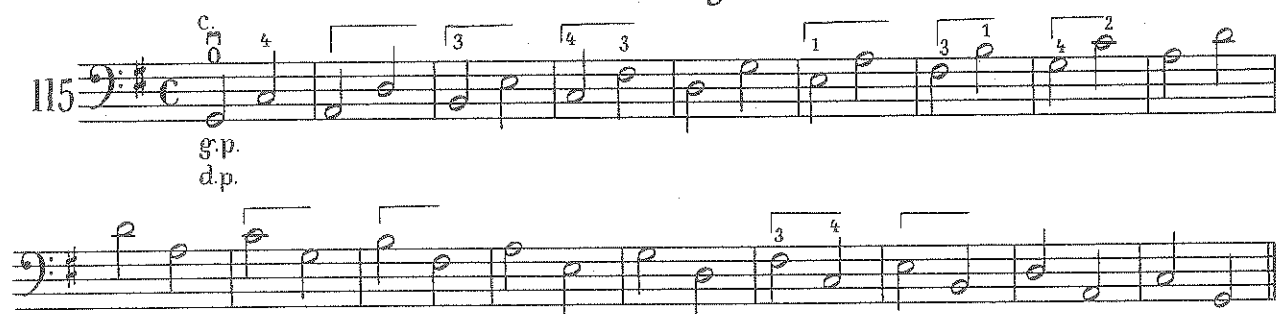


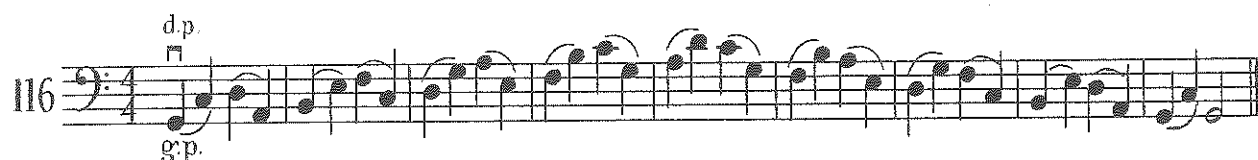
CHCIAŁO SIĘ ZOSI JAGÓDEK

113  Mel. ludowa

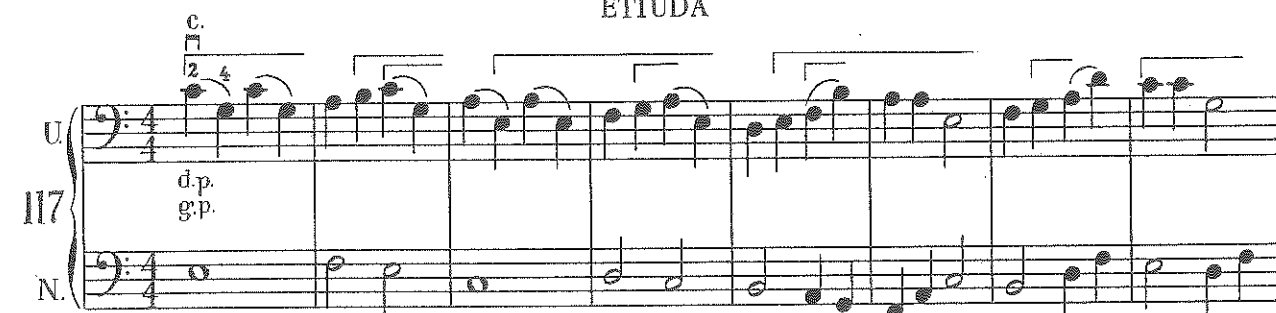
114  Mel. ludowa

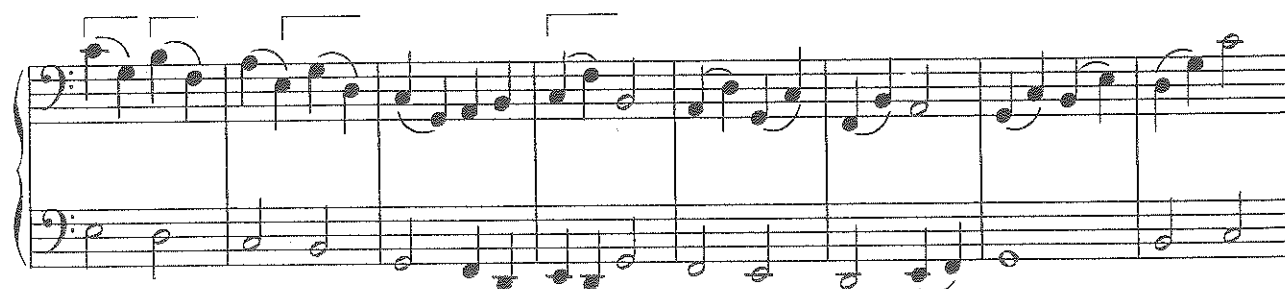
Kwarty

115 

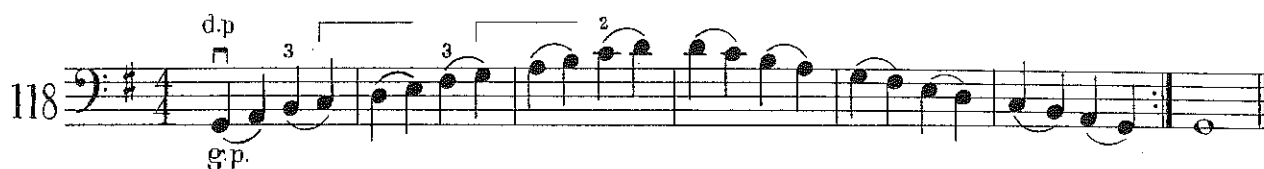
116 

ETIUDA

U.  N.



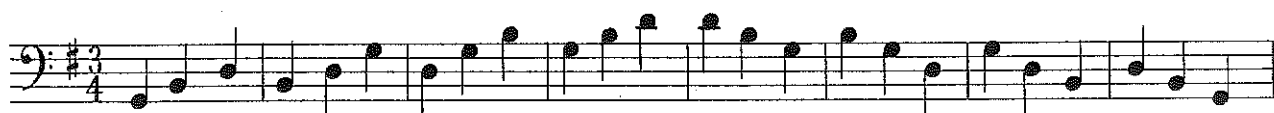
GAMA G-DUR



Trójdźwięk



ĆWICZENIE NA TRÓJDŹWIEKACH

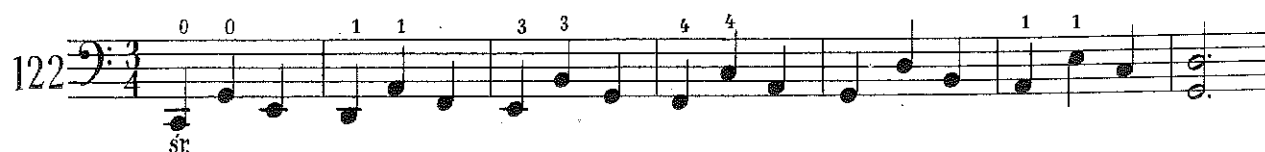


Kwinty

Z uwagi na niedostateczne wyrobienie palców i na konieczność utrzymania prawidłowego ułożenia ręki i palców nie należy przyciskać równocześnie dwóch strun jednym palcem.



Grać również na strunie D i A.



ETIUDA

Nierównomierny smyczek

(wzór I)

Przy smyczkach nierównomiernych występują mieszane połączenia dźwięków (détaché, legato), przy czym stosujemy nierównomierną szybkość prowadzenia smyczka. W tym wypadku nierówne co do wartości nuty należy grać tą samą długością smyczka. Dźwięki krótkie będziemy realizować szybszym pociągnięciem smyczka, zmniejszając nacisk jego na strunę, aby uniknąć silnego wybrzmienia dźwięku, zwłaszcza kiedy przypada na słabej części taktu.

ZASTOSOWANIE NIERÓWNIERNEGO SMYCZKA W GAMACH

MENUET

Andantino con moto

J. B. Lully

128

mf c. (2x-p. g.p.) g.p. c d.p. *mf* c. g.p.

c. d.p. *Fine* *p* g.p. *sr.*

g.p. c. *f*

ETIUDA

U.

129

N.

c. *mf*

p

mf

GĄSKI*

Kurpiowska mel. ludowa
opr. S. W.

Spokojny walczyk

130

Andantino

PIOSENKA*

J. B. Lully

131

MAZUR KAJDANIARSKI

Umiarkowanie

132

Nierównomierny smyczek

(wzór II)

133

ZASTOSOWANIE NIERÓWNOMIERNEGO SMYCZKA W GAMACH

134

135

136

137

Seksty

Grać wolno

g.p.
d.p.
c.

138

139

140

141

ETIUDA

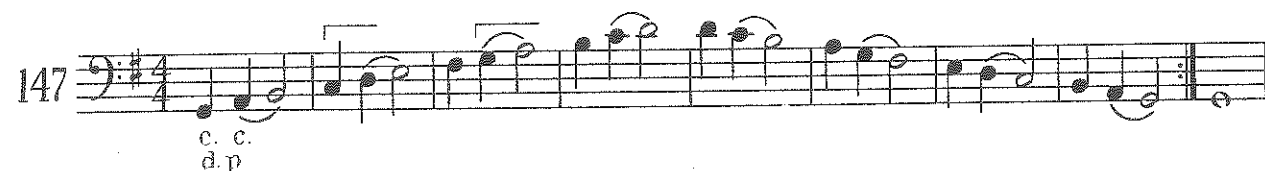
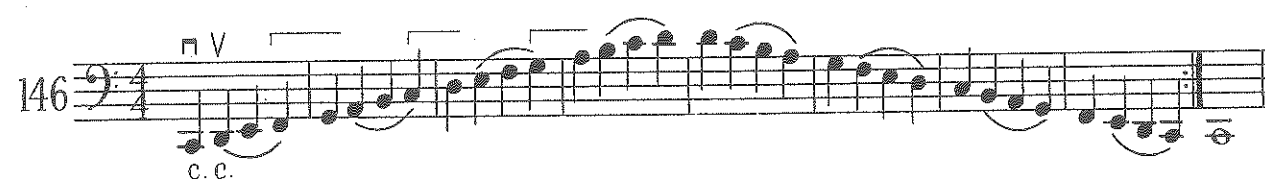
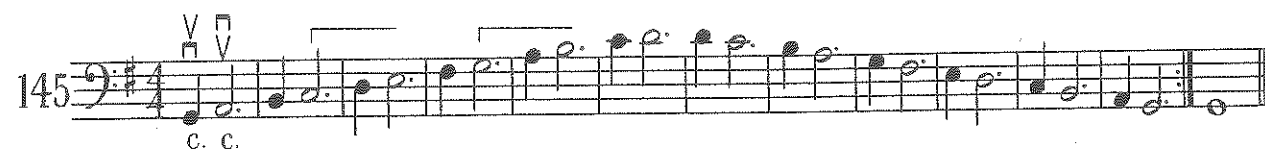
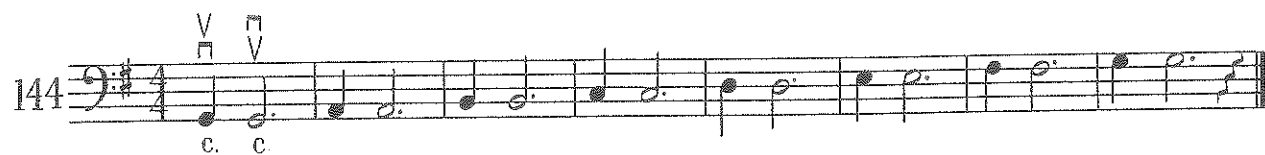
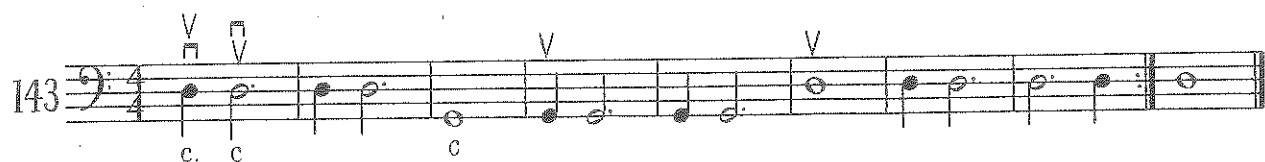
U.
N.

142

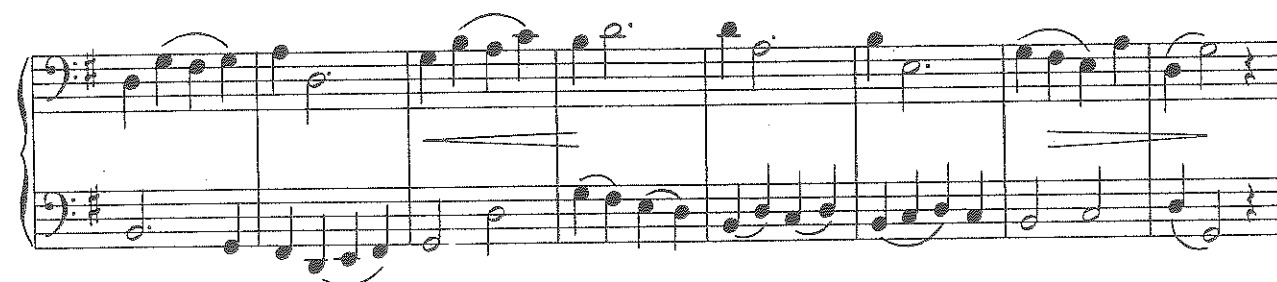
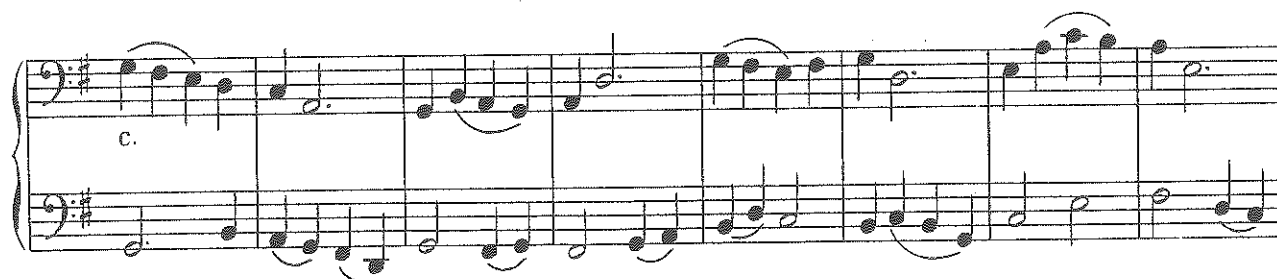
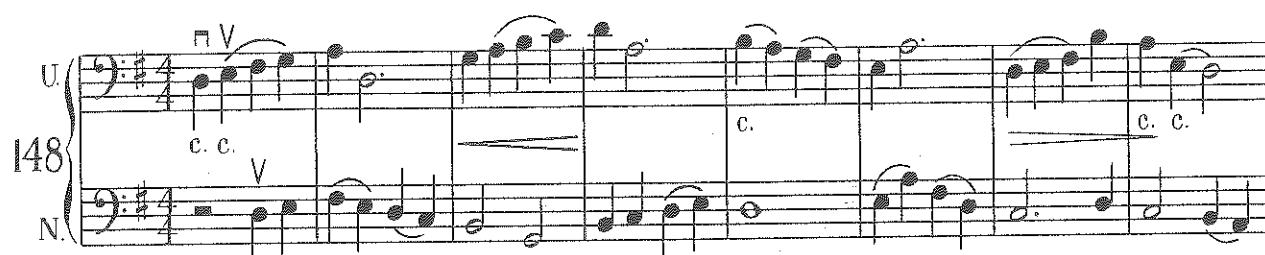
c. c.

Nierównomierny smyczek

(wzór III)



ETIUDA



Osemki – Krótki smyczek

149

150

151

152

ETIUDA

153

POŚŁAŁA MNIE MATKA

kanon

Mel. ludowa

154

155

156
 śr. g.p. k. g.p.

157
 z. d.p. śr.

158
 d.p. śr.
 g.p. k.

POSZŁA KASIA NA JAGODY

Umiarkowanie Mel. ludowa

159
 U
 N.

NIEDALEKO JEZIORA

Umiarkowanie Mel. ludowa

160
 U
 N.

ZIELONY MOSTECZEK

Niezbyt szybko

Śląska mel. ludowa

161

U. *mf* d.p. c. gp. c.

N.

W MOIM OGRÓDECZKU

Umiarkowanie

Lubelska mel. ludowa

162

mf śr. gp. śr. gp. c. *f* d.p. ż. c.

KAROLINKA*

Rubasznie

Śląska mel. ludowa

163

mf ż. d.p. ż. c. k. gp. k.

2

f c.

d.p. śr. d.p. ż.

164

g.p. k. g.p. śr.

165

ż. d.p. śr. d.p. śr. gp. k. gp.

TANIEC Z OPOCZNA*

Allegretto non troppo (niezbyt szybko)

opr. T. Sgietyński

166

f c. c. d.p. śr. d.p.

167
 mf *z.* *d.p.*
 sr. *g.p.*

d.p. *z.*
 g.p. *sr.*

Wesoło Mel. ludowa

168
 mf *z.* *d.p.*
 sr.

Grać również o kwintę i sekundę niżej.

POD BOREM*

Kurpiowska mel. ludowa
opr. S. W.

Allegretto (ruchliwie)

169
 mf *sr.*

d.p.

d.p.

d.p.

ANDANTE

Andante J. Haydn

170
 mf *sr.*

f *d.p.* *p* *sr.* *p*

SŁONECZKO*

Umiarkowanie, śpiewnie

opr. Z. Noskowski

171

mf g.p. c. dp. c. g.p. g.p. c. dp.

Poleca się grać etiudę nr 1 ze zbioru K. Wilkomirskiego 12 etiud (PWM)

Przechodzenie smyczka przez jedną strunę

172

c.

173

c. g.p. c. dp.

174

dp. c. g.p. c.

175

c. g.p. c. dp.

176

dp. c. g.p. c.

Oktawy

177

c.

178

c. dp.

179

g.p.

ETIUDA

U.
180
N.

c. c. d.p. c. c. c.

d.p.

ETIUDA

U.
181
N.

d.p. c. g.p. c.

Przechodzenie smyczka ze struny na strunę

182

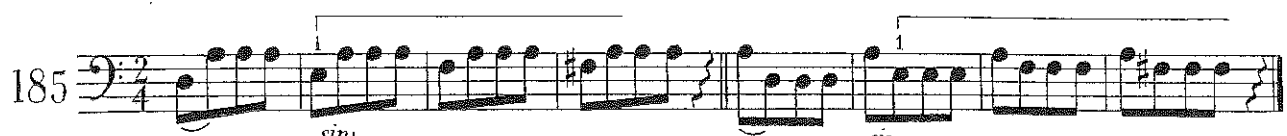
sr.
2.
k.
d.p.
sr.
g.p.
sim.

183

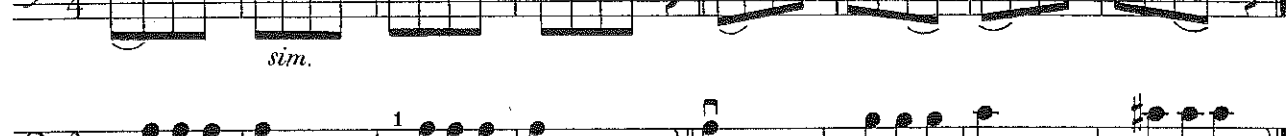
sim.

184

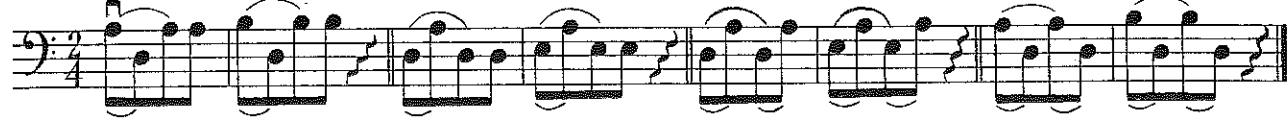
sim.

185 

186 

187 

188 

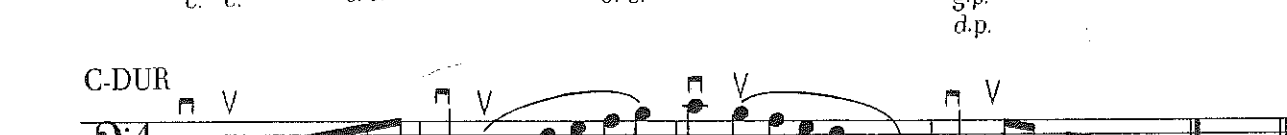
189 

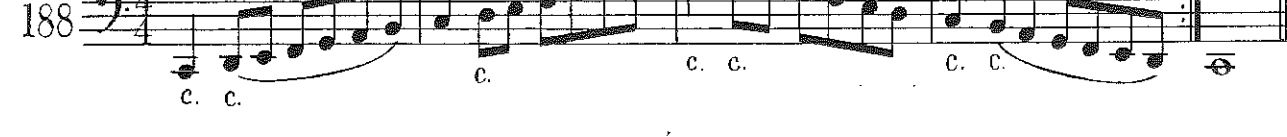
190 

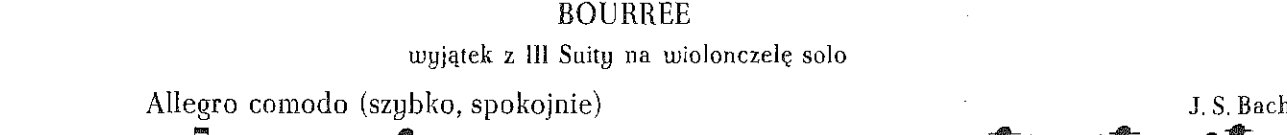
191 

192 

193 

194 

195 

196 

197 

198 

199 

200 

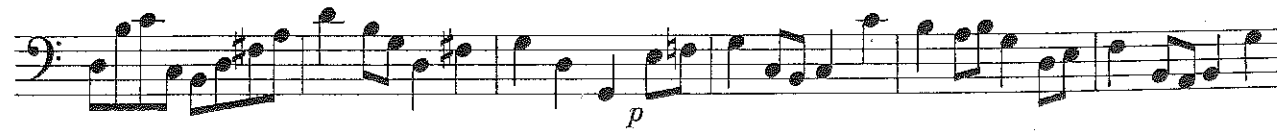
BOURRÉE

wyjątek z III Suitę na wiolonczelę solo

Allegro comodo (szybko, spokojnie)

J. S. Bach

189 

190 

191 

192 

MENUET

J. Haydn

3. Ragun

U. *mf sr.*

190

N.

Dwudźwięki

Przy graniu dwudźwięków należy smyczek prowadzić równomiernie na dwóch strunach, grając początkowo bardzo lekko, bez nacisku. Staranne układanie palców i kontrola słuchowa poszczególnych dźwięków współbrzmiących dają duże korzyści w kształceniu dokładności intonacyjnej.

191 *c.*

192 *d.p.*
c. 1 3

193 *d.p.*
g.p.
c.

194 *c.*

195 *d.p.* 0 1 1 3 3

196 *g.p.*
c.
d.p.

197 *g.p.*
c.

ETIUDA

198

1 3 4 0 0

c. c.

1 2 4

Grać również o kwintę niżej.

Rytm punktowany

199

200

śr.
d.p.
g.p.
c.

201

d.p.
g.p.
c.

202

d.p. śr.
g.p. k.
c. g.p.

c.
d.p.
g.p.

ETIUDA

203

U.

N.

p *c.p.* *d.p.* *mf*

ETIUDA

204

U.

N.

mf *d.p.* *c.* *g.p.* *c.*

WPRAWKA



PIOSENKA

Andante

J. B. Lully



Smyczki nierównomierne – Rytm punktowany

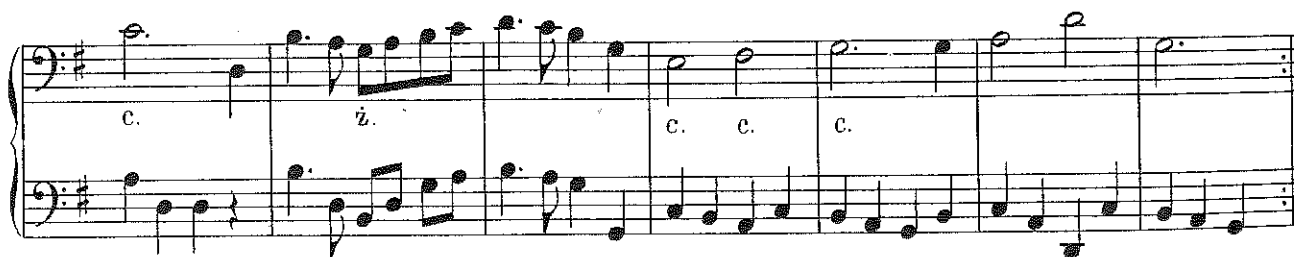


Przedtakt



PIEŚŃ PRACY

Tempo marsza



MARSZ

Mel. popularna

U. 212

mf d.p.

z.

f

Ćwiczenia na podział smyczka

213

z. c. z. z. c. k. c.

z. c. k. c. z. c. k. c.

SABAŁOWA

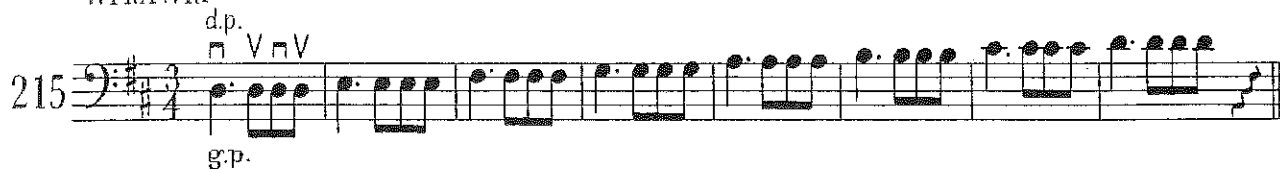
Góralaska mel. ludowa

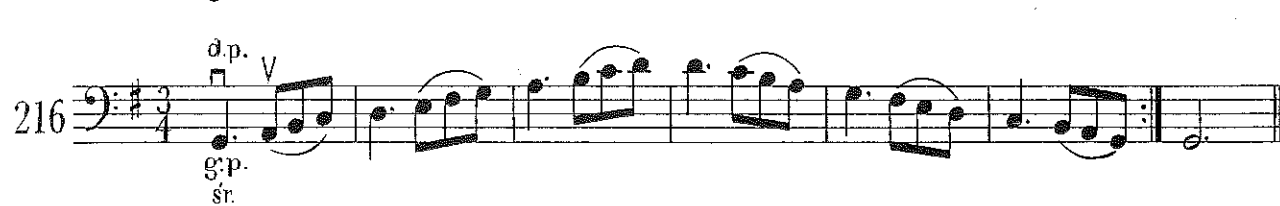
U.I. 214

mf d.p.

d.p.

WPRAWKI

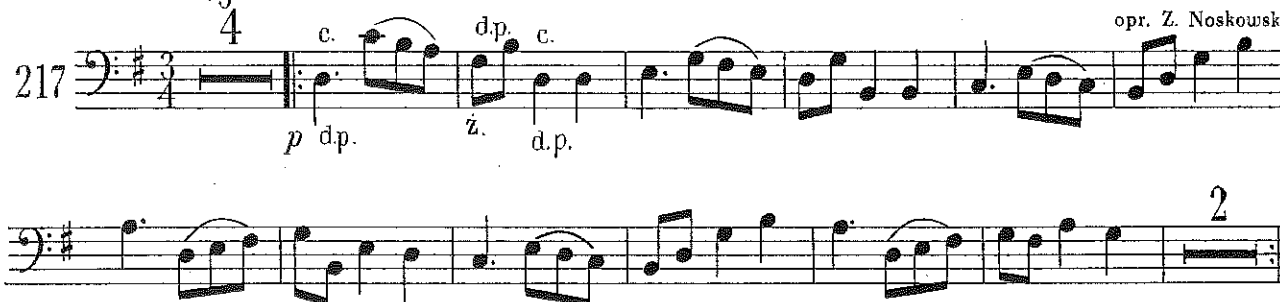
215 

216 

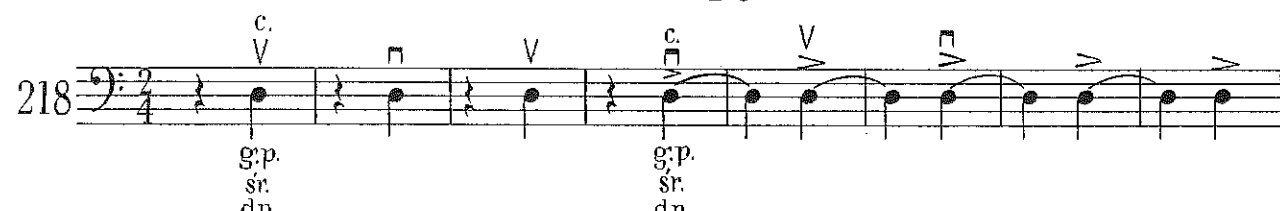
W CIEMNYM LASKU PTASZEK ŚPIEWA*

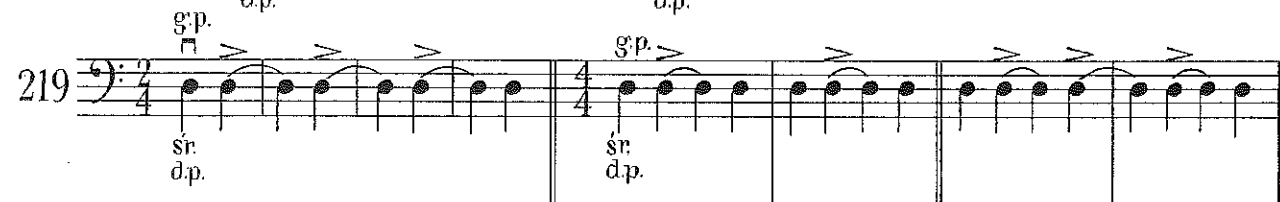
Allegretto

opr. Z. Noskowski

217 

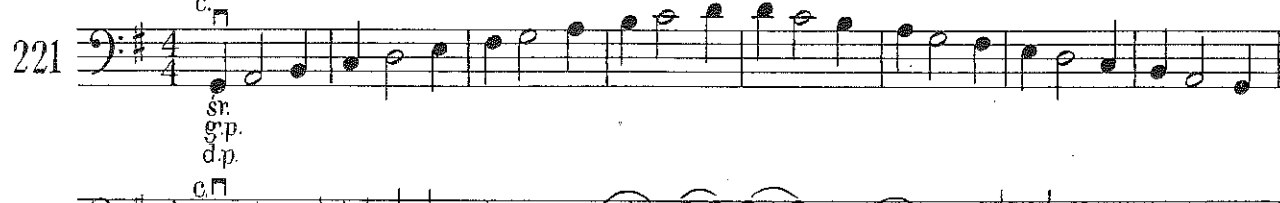
Synkopy

218 

219 

Sposób wykonania: 

220 

221 

222 

ETIUDA

223

ETIUDA

f d.p.
g.p.

d.p.

p d.p. d.p.

d.p.

d.p.

ETIUDA

[illegible]

Mel. ludowa

U.

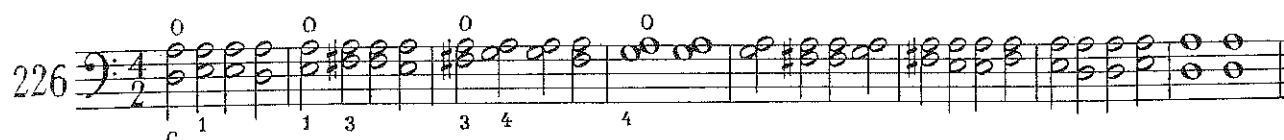
225

N.

d.p. c. k. c. c. g.p. c. c. g.p. c. ż. c. d.p. c. c.

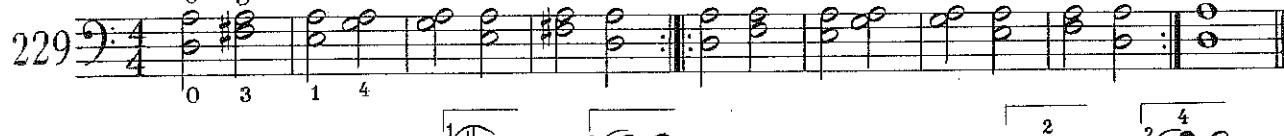
Mel. ludowa

Podwójne dźwięki

226 

227 

228 

229 

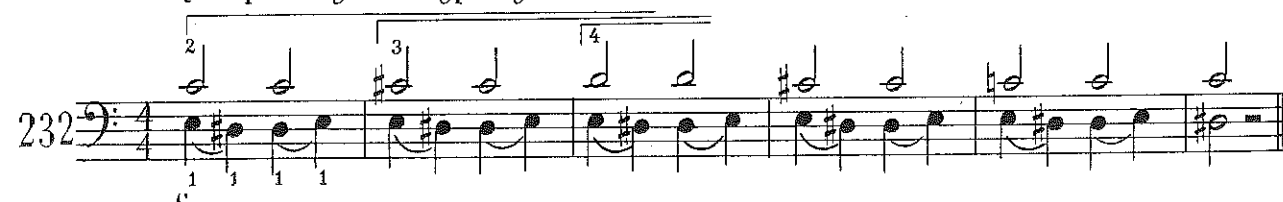
230 

231 

Szeroki układ palców

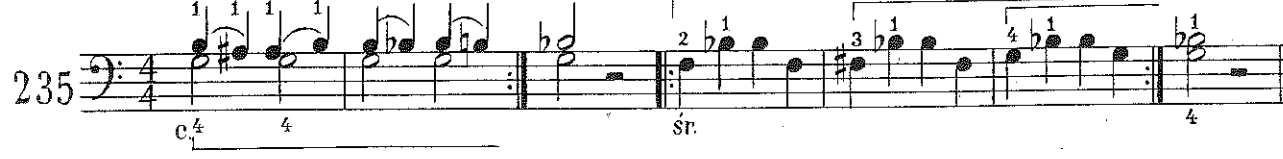
(wzór I)

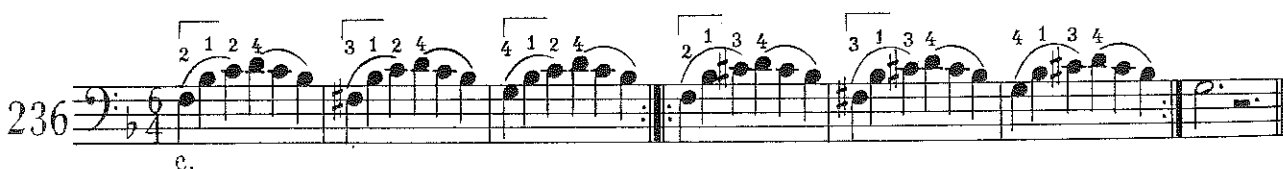
Ćwiczenia nr 232, 235 oraz 254, 255 należy stosować z umiarem, zachowując dużą ostrożność w dawkowaniu. W początkach wprowadzania układu szerokiego ćwiczenia te mają służyć jako pomoc poglądowa przy prawidłowym układaniu lewej ręki. W dalszym etapie pracy, po utrwaleniu rozpiętości ręki i wzmocnieniu palców, powyższe ćwiczenia można stosować w większym stopniu. Ponieważ są trudne i męczące, należy uwzględnić w ich toku częste przerwy dla wypoczynku.

232 

233 

234 

235 

236 

237

GAMA B-DUR

238

The image shows two staves of musical notation for exercise 238. The first staff is in 4/4 time and contains a sequence of notes with fingerings (2, 4, 0, 1, 2, 4, 0, 1) and slurs. The second staff is in 3/2 time and contains a sequence of notes with fingerings (2, 4) and slurs. Both staves end with a double bar line and a repeat sign.

Trójdźwięki

Trójdźwięki

c.

1 4 2 0 2 1 4

c. d.p.

c.

239 

240

ETIUDA

Andante (wolno)

241 *mf* *c.*

The bass line of 'The Rose Tree' is written on a single staff in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes, often beamed in pairs. It includes a triplet of eighth notes in the fourth measure and a triplet of quarter notes in the eighth measure. The piece concludes with a double bar line.

[illegible][illegible]

Handwritten musical notation for the bass line of 'The Rose Tree'. The notation is on a single staff with a treble clef. It consists of two measures. The first measure contains a half note G4, a half note A4, a half note B4, and a half note C5. The second measure contains a half note B4, a half note A4, a half note G4, and a half note F#4. The notes are written in a simple, handwritten style.

Poleca się grać etiudę nr 8 ze zbioru K. Wiłkomirskiego *12 etiud* (z wyłączeniem sposobów smyczkowania nr 6, 7, 8, 9).

U. *Mel. ludowa*

242 *p* *dp.*

N.

mf

Poleca się grać etiudy nr 3, 6, 7, 16, 24, 34, 39 ze zbioru S. Lee 40 łatwych etiud (PWM)

GAMA F-DUR

243 *c.*

Trójdźwięki

c.

g.p.
sr.

c.

dp.
g.p.

sr.

ĆWICZENIE USPRAWNIAJĄCE PALCE

244 *dp.*
g.p.

3

3

3

Grać również na strunie A.

A. Caporale

246 *mf* *dim.* *p*

Moderato (umiarkowanie)

Mel. ludowa

247 *mf* z. dp. c. g.p. c. c. g.p.

ETIUDA

Moderato
d.p. V

253

U.
N.

p *g.p.*

mf

p

Poleca się grać etiudę nr 2 ze zbioru K. Wilkomirskiego *12 etiud* (bez sposobów smyczkowania).

Szeroki układ palców

(wzór II)

254

c. 2 2 2 3 3 3 3 4 4 3 4

255

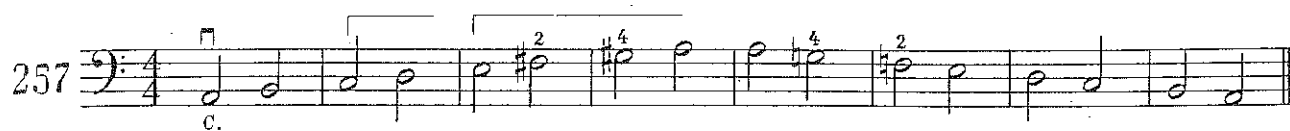
c.

256

c.

0

GAMA A-MOLL



Moderato

Mel. ludowa

U.

260

mf d.p.

z.

MATULU MOJA*

Mel. ludowa z Mazowsza
opr. S. W.

Andante (spokojnie)

2

261

p d.p.

cantabile (śpiewnie)

c

g.p.

sr

c

mf d.p. *cresc.*

c

g.p.

dim

1.

2.

Triole

Jeżeli dwudzielną wartość, np. ćwiartkę, podzielimy na trzy części, otrzymujemy trójdzielną jednostkę rytmiczną, tzw. triolę. Przy takiej grupie nut pisze się cyfrę 3, co oznacza, że ćwiartkę podzieliśmy na trzy równe części.

Jeżeli triolę gramy oddzielnymi smyczkami, należy pierwszy dźwięk trioli lekko zaakcentować i starać się, aby wszystkie trzy dźwięki były równe pod względem długości trwania.

262

ĆWICZENIE TRIOLI NA GAMIE A-MOLL

263

WZORY ĆWICZENIA

264

265

266

267

268

269

ETIUDA

267

U. *sr.* *g.p.* *c.*

N.

1 2 4 0 4 2

WPRAWKA

268

sr. *g.p.* *d.p.*

Ćwiczyć również o kwintę wyżej.

269

Nie za prędko

p *sr.* *g.p.* *g.p.* *sr.* *g.p.* *g.p.*

Mel. ludowa

U.

N.

GAMA A-DUR

270

c.

c.

g.p.
d.p.

g.p.
d.p.
c.

Trójdźwięki

PRĘDZEJ, KONIKU*

Allegretto

Mel. ludowa

271

Poleca się grać etiudę nr 3 ze zbioru K. Wilkomirskiego *12 etiud.*

WPRAWKA

Grac' wolno

272

MENUET

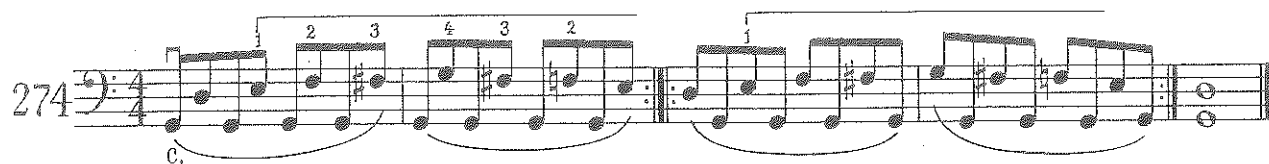
Allegretto

J. Ph. Rameau

273

mf *sr.*

Legato całym smyczkiem



275

Wolno

SIAŁAM RUTĘ

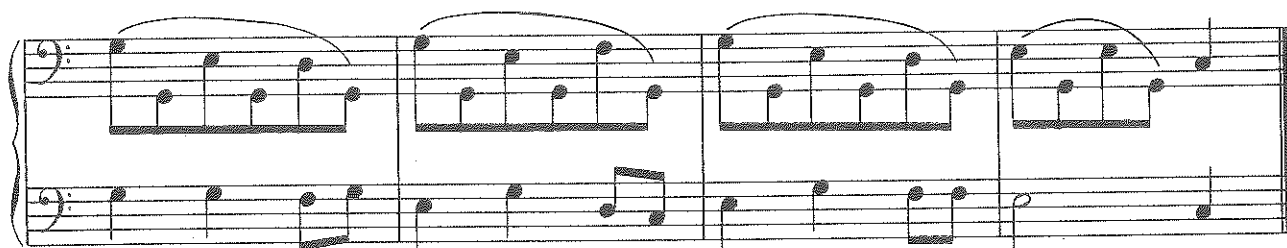
Mel. ludowa

UI

U.II

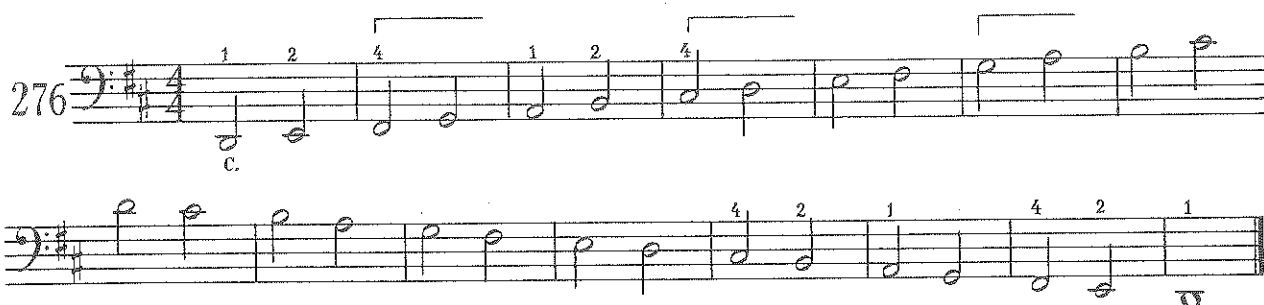
p c.

c. dp. c. g.p. c.



Poleca się grać etiudy nr 11 i 18 ze zbioru S. Lee 40 łatwych etiud.

GAMA D-DUR



Trójdźwięki

śr.

d.p. g.p. c.

d.p. g.p. śr.

c. c. c.

TERCJE

277

1 4 2 1 4 2

Allegretto

JASIU MÓJ

Mel. ludowa

278

U.
N.

mf ž. d.p. śr. d.p. ž. d.p.

279

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Allegretto

MENUET

D. Eksode

280 *mf* d.p. *d.p.* *p* *p* *mf* *f* *p* *cresc.* *f* *rall.*

Synkopy

281

Ćwiczyć szybko

śr.

g.p. c. d.p. d.p. c. g.p.

śr. k.

śr.

Ćwiczyć wolno

g.p. śr. d.p.

Sposób wykonania:

282 *Grac przez dwie oktawy*

Allegro moderato

Mel. ludowa

U.

N.

283

d.p.
g.p.

z. d.p.

d.p. d.p.

Wolno
d.p. V

Mel. ludowa

U.

284

N.

Musical score for "The Rose Tree" in G major, 2/4 time. The score is for piano and includes a first ending. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "Allegretto". The score consists of two systems. The first system has two measures. The second system has two measures, with the first measure being the first ending and the second measure being the second ending. The first ending is marked with a "1." and the second ending is marked with a "2.". The first ending leads back to the beginning of the piece. The second ending leads to the final measure. The score is written for piano with a treble and bass clef. The first ending is marked with a "1." and the second ending is marked with a "2.". The first ending leads back to the beginning of the piece. The second ending leads to the final measure. The score is written for piano with a treble and bass clef.

285 WPRAWKA
sf.
V V V V V V V
p.
d.p.

LEC, GŁOSIE, PO ROSIE*

Umiarkowanie

Mel. ludowa z Krakowskiego
opr. Z. Noskowski

286

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

Arpeggio

287

c. *c.* *c.*

NA STRUNACH G D A

288

c.

NA STRUNACH C G D

c.

WZORY ĆWICZENIA

1. *g.p.* *V* *d.p.* 2. *V* 3. *V* 4. 5. *c.* 6. 7. *d.p.* 8. *sr.* *g.p.* *d.p.* 9. 10. *g.p.* 11. *c.* 12. 13. 14.

c. *d.p.* *sr.* *g.p.*

Poleca się grać etiudę nr 20 ze zbioru S. Lee 40 łatwych etiud.

EJ, PRZELECIAŁ PTASZEK

Mel. ludowa z Mazowsza
opr. T. Sygietyński

Moderato

N

289

U.

mf

p

C. Sr.

PIEŚŃ MAJOWA

Allegretto

W. A. Mozart

290

mf

p

f

ETIUDA

Andante

291

Arpeggio na czterech strunach

292

WZORY CWICZENIA

Poleca się grać etiudę nr 4 ze zbioru K. Wilkomirskiego 12 etiud.

ĆWICZENIA PALCOWE I SMYCZKOWE

Moderato

293

mf sr. g.p.

WZORY SMYCZKOWANIA

1. 2. śr. 3. d.p. 4. d.p.

c. g.p. sr. g.p. sr. g.p.

GAMA D-MOLL

294

c.

Trójdźwięki

c. śr. d.p. g.p. sr. d.p. g.p.

BANDOSKA*

Mel. ludowa od Radzimina
opr. T. Sygietyński

295 *Wolno* 5

p d.p. c. c.

pp

CZARNA KURA PIEJE*

Mel. ludowa
opr. Z. Noskowski

296 *Niezbyt żywo* 2

mf d.p. *p*

mf

ĆWICZENIA NA USPRAWNIENIE BIEGŁOŚCI PALCÓW

297

d.p. c.p. c. p.

298

c. *mf*

Następnie ćwiczyć zaczynając od C.

299

dp₂
p
g.p.

GAMA G-MOLL

300

Trójdźwięki

301

U.
N. (U.)

mf *z.* *dp.* *c.* *c.*

dp. *g.p.* *sr.* *Wolno* *Kurpiowska mel. ludowa*

Umiarkowanie

Śląska mel. ludowa

302

U. *p* *sr.* *g.p.* *sr.*

N. *g.p.* *sr.*

V *mf* *p*

WPRAWKA

303

d.p. 1 3 *sr.* *g.p.*

ETIUDA

Andante

304

mf *f* *d.p.*

V *z.* *c.* *mf*

1 3 *p*

mf *f*

d.p. *c.* *g.p.* *c.* *p*

CYRANECZKA*

Kurpiowska mel. ludowa
opr. T. Szygietyński

305 *Wolno* 4 *cantabile*

p *g.p.* *c.* *d.p.* *d.p.* *c.* *g.p.*

mf

p

1. 2.

Szesnastki

306

307 *g.p.* *śr.* *śr.*

308 *g.p.* *k.* *g.p.* *śr.*

ĆWICZENIE SZESNASTEK NA GAMIE G-DUR

WZORY ĆWICZENIA

309 1. *śr.*

2. *d.p.* *śr.* *g.p.* *k.* *śr.* *śr.*

3. *śr.*

4. *śr.*

5.

Moderato

ETIUDA

310

śr. V śr. V V g.p. V śr.

d.p. z. d.p. d.p.

GAMA C-MOLL

melodyczna

311

c. 1 3 2 1

d.p. g.p.

harmoniczna

1 3 4 4 3 1

Trójdźwięki

c. V c.

Andante

ETIUDA

U. *d.p.* *V* *mf* *g.p.*

312

N.

ZACHODZI SŁONECZKO*

Mel. ludowa
opr. S. W.

Allegro moderato

313 *mf* *sr.* *p*

f *sr.*

p

HULANKA*

F. Chopin

Allegretto

3

314

315

Rytm punktowany

Szybko

316

Staccato

Kropki umieszczone nad lub pod nutami oznaczają, że należy grać krótkim, urywanym pociągnięciem smyczka. Taki sposób gry smyczkiem nazywamy *staccato*.

WPRAWKA

317

KANON

S. Rączka

318

WPRAWKA

WYSZŁA NA WIEŻĘ*

Andante

The bass line of 'The Rose Tree' is written on a single staff in G major (one sharp). It begins with a common time signature 'C.' and a tempo marking 'g.p.' (allegretto). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed pairs. There are two trill ornaments marked with a 'V' and a trill symbol. The piece concludes with a 'rall.' (rallentando) marking over a final note, followed by a repeat sign and a final 'V' marking.

Poleca się grać etiudę nr 10 ze zbioru S. Lee *40 łatwych etiud*.

WPRAWKI

Andante

ETIUDA

324 *mf c.*

WZORY ĆWICZENIA

1. *dp.* 2. 3. 4. *g.p.* 5. 6. 7. *sr.* 8. *d.p.* *g.p.* 9.

WPRAWKA I

325 *dp.* *g.p.* *sr.*

WPRAWKA II

326 *c.* *dp.*

Poleca się grać etiudę nr 7 ze zbioru K. Wilkomirskiego 12 etiud.

CWICZENIE BIEGŁOŚCI PALCÓW

327

Ćwiczyć na wszystkich strunach.

Półpozycja

Wprowadzając półpozycję ustawiamy rękę w pierwszej pozycji rozszerzonej, z pierwszemu palcem obniżonym (*b, c, cis, d*), która jest równocześnie półpozycją rozszerzoną. Następnie obniżamy palce 2., 3. i 4. w kierunku pierwszego palca i otrzymujemy półpozycję w układzie wąskim. Równocześnie z przesunięciem górnych palców przesuwamy w tym samym kierunku kciuk, który stale leży naprzeciw palca drugiego. Przechodzenie z półpozycji do pozycji I realizujemy w ten sposób, że przesuwamy rękę o półton w górę, z równoczesnym przesunięciem kciuka.

328

329

Przesunięcie ręki z półpozycji do pozycji I

i z powrotem

półpoz. rozszerzona

330

półpoz. I poz. półpoz. Ćwiczyć na wszystkich strunach.

GAMA E-MOLL

melodyczna

harmoniczna

331

c.

c.

Trójdźwięki

d.p. g.p.

d.p. g.p.

GAMA H-MOLL

melodyczna

harmoniczna

332

c.

Trójdźwięki

d.p. g.p.

333

d.p. g.p.

d.p. g.p.

ETIUDA

Allegretto

334

mf *p*

Przepisać i grać o kwintę niżej (w e-moll).

Allegro moderato

335

mf *p*

p

Grać na strunach G i C.

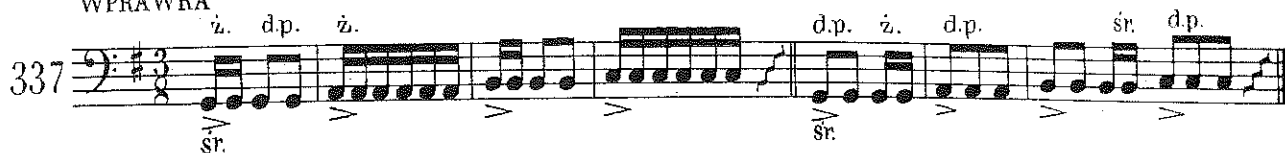
ĆWICZENIE ZMIANY POZYCJI

336

Ipoz. *półpoz.* *Ipoz.* *półpoz.*

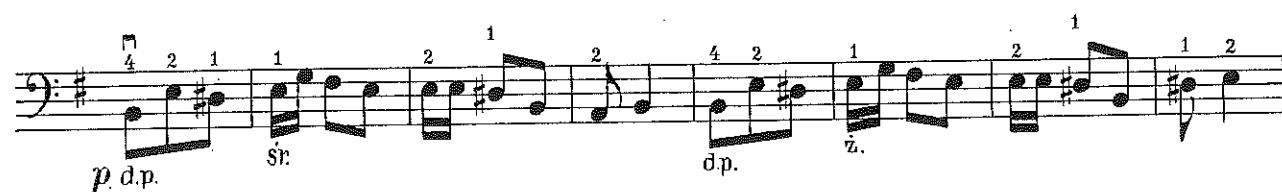
Grać również o kwintę niżej.

WPRAWKA



Allegro

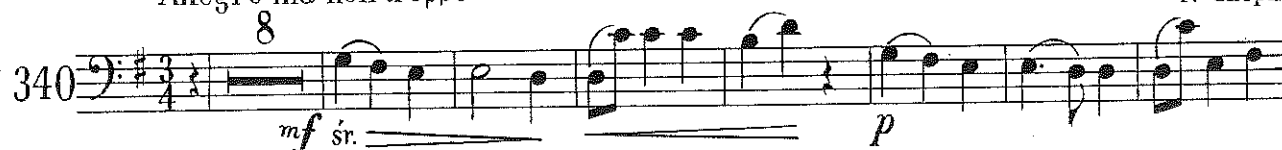
Mel. ludowa



ŻYCZENIE*

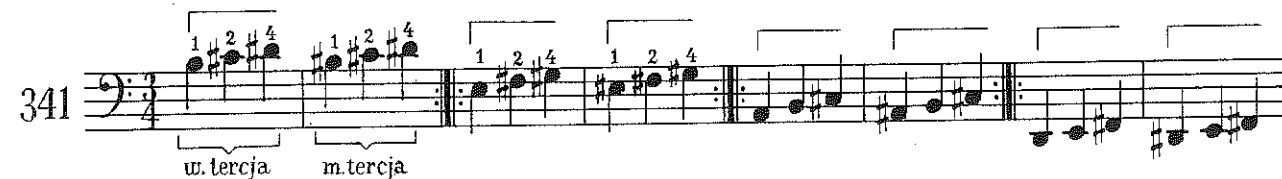
Allegro ma non troppo

F. Chopin



I pozycja podwyższona

Jeżeli przy szerokim układzie ręki (palce 2, 3. i 4. odsunięte od 1. w górę) dosuniemy palec 1. do pozostałych, otrzymamy I pozycję podwyższoną.



WPRAWKA

342

Grac również o kwintę wyżej.

WZORY SMYCZKOWANIA

1. c. 2. d.p. V 3. sr. 4.

GAMA H-MOLL

harmoniczna

343

Trójdźwięki

ETIUDA

Andante

344

SŁOŃCE I POGODA*

Umiarkowanie

345

KONCERT*

Allegro moderato

O. Rieding, op. 35

346

4

mf

1 2 4 1 3

f

mf

1 2 4 1 3

f

mf

f

p

f risoluto

f

mf

f

mf

1 2 4 1 3

f

f