



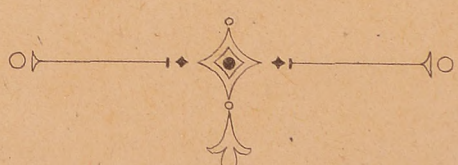
SZKOŁA

• na •

SKRZYPCE

• utożył •

JAN CZUBSKI.



LWÓW I WARSZAWA
NAKŁAD KSIĘGARNI POLSKIEJ
BERNARDA POŁONIECKIEGO



Mus. III. 79.089

1.

Co to jest muzyka?

Zanim przystąpimy do właściwej nauki gry na skrzypcach, nie od rzeczy będzie, jeżeli powiemy kilka słów wstępnych o muzyce w ogólności. A więc zadajmy sobie przedewszystkiem pytanie co to jest muzyka? Owóż w przyrodzie słyszymy przeróżne dźwięki, które ucho nasze pochwycić może, jakoto śpiew ptaków, głosy różnych zwierząt a nawet wsłuchawszy się w szum lasów lub w spad wody, rozróżnić możemy rozmaite tony, które jednakże, pomimo niezaprzeczonego uroku i zadowolenia jakie dać może przyroda, muzyki jeszcze nie stanowią. Dźwięki owe, chociażby najdźwięczniejsze, jeżeli nie są ujęte w formę harmonijną, jeżeli nie są wypływem twórczości ludzkiej, nie są muzyką.

Tony wydobywane na rozmaitych instrumentach, dzielimy na wysokie i niskie, a rozległość czyli skala tonów jest na różnych instrumentach różna; te zaś, które powstają w krtani ludzkiej, jakkolwiek o rozległości stosunkowo do instrumentów małej, są najdoskonalsze i najpiękniejsze. Wydobywanie tedy pięknych tonów na instrumencie lub z krtani ludzkiej, jeżeli są utworzone harmonijnie i umiejętnie wykonane, nazywamy **muzyką**.

Rozróżniamy dwa rodzaje muzyki: 1.) wokalną, t.j. śpiew i 2.) muzykę instrumentalną.

2.

Skrzypce i części składowe tychże.

Chcąc grać na jakimś instrumencie, powinniśmy się z nim wpierw dobrze zapoznać. Dwie najważniejsze części składowe skrzypiec są **wierzchnia i spodnia ściana**, spojone ze sobą silnie bokami w ten sposób, że wewnątrz powstaje przestrzeń wolna. Dwie tak spojone ze sobą ściany, stanowią właściwy korpus skrzypiec. Wierzchnia ściana jest wyrobiona zawsze z drzewa miękiego, z jodły, spodnia zaś z twardego drzewa, z jaworu. Po obu stronach na wierzchniej ścianie znajdują się dwa duże otwory w kształcie litery **f**, któremi to otworami wydobywają się tony, dlatego też efy owe nazywają się także otworami rezonansowymi. Do wierzchniej ściany, od strony wewnętrznej, przytwierdzone jest dla wzmocnienia t. z. **belka**, która biegnie wzdłuż całej tej ściany po lewej stronie. Do głównego korpusu skrzypiec jest przytwierdzona u góry tak zwana **szyjka** zakończona **główką i ślimakiem**; w główce poniżej ślimaka znajdują się po obu stronach po dwa **kołki**, na które się nawleka struny. Wzdłuż całej szyjki leży wyrobiony z drzewa hebanowego **mostek**, jedną swoją połową spoczywający na szyjce a drugą, zachodzący na wierzchnią ścianę, jednakże w ten sposób, że nie dotyka jej. Ów mostek ma u góry małą wyniosłość, podzieloną rowkami na cztery równe części tak zwany **prożek**, na którym to prożku w równych odstępach spoczywają struny. U dołu zaś skrzypiec znajduje się mocno **wśrubowany guzik**, który przytrzymuje t. z. **strunnik** zakończony u góry czterema dziurkami dla nawiązywania czterech strun. Struny spoczywają na **podstawce**, umieszczonej pomiędzy otworami efowy **mi**. Do zupełnego obrazu należy jeszcze dodać, że wewnątrz skrzypiec znajduje się tak zwana **dusza**. Jest to cienki okrągły kołeczek z drzewa, umieszczony nieco poniżej prawej nóżki podstawki, który, mimo swej nikłości, ma bardzo doniosłe dla skrzypiec znaczenie, dusza wzmacnia dźwięk instrumentu i podtrzymuje tętnię t. j. wierzchnią ścianę. Tutaj także niejświe wspomnieć, że dusza, jeżeli jest we właściwym miejscu ustawiona, zarówno jak podstawka, nie powinny być nigdy przesuwane lub zdejmowane, gdyż w przeciwnym razie potrzeba bardzo długiego czasu, nieraz kilku tygodni, zanim się znów znajdzie miejsce dla duszy i podstawki, które skrzypcom dają dobry ton i siłę. Dodać jeszcze należy, że **podstawka** powinna stać zawsze pionowo na skrzypcach.

3.

Smyczek i jego części składowe.

Smyczek składa się z lekkiego elastycznego pręta z twardego drzewa, który jest nieco łukowo wygięty w stronę wlosienia. Grzbiet smyczka powinien być prosty. Do obu końców pręta przytwierdzony jest włosień z białego końskiego ogona w ten sposób, że za pomocą śrubki u dołu daje się dowolnie napinać, a dzieje się to przez żabkę (zwaną powszechnie karafką), która z ową śrubką ma łączność. Smyczek powinien być owinięty u dołu jedwabiem dla lepszego trzymania go w palcach. Ważną jest rzeczą utrzymywać włosień w czystości, gdyż najmniejsze zatłuszczenie chociażby palcami, uniemożliwia wydobywanie tonów. Kalafonia do nacierania włosienia powinna być w dobrym gatunku i nie nadużywana, ponieważ z nadmiernego użycia kalafonii wychodzą tony skrzeczące.

4. Struny.

Na skrzypcach nawiązuje się cztery struny. O ich nazwach i stroju dowie się uczeń w właściwym miejscu, tutaj powiemy tylko kilka słów dotyczących się konserwacji strun. Ponieważ struny baranie ulegają łatwo zeschnięciu, dlatego poleca się odcinać strunę na długość potrzebną do jednego naciągu, a resztę przechowywać w pęcherzu lub papierze lekko zwilżonym oliwą, najlepiej w pudełku blaszanym. Najcieńsza ze strun skrzypcowych bywa wyrabiana także z jedwabiu, lecz takich strun, nie zalecam, jakkolwiek są nierównie tańsze i łatwiej dają się przechowywać bo nie zsycają się, gdyż nie mają one ani tego dźwięku, ani tej jasności w brzmieniu, co struna barania. Jest rzeczą nauczyciela pokazać jak się struny przewlekają, na kołki i przymocowuje do strunnika.

5. Utrzymanie skrzypiec w porządku.

Słuszną i konieczną jest rzeczą, żeby instrument na którym się gra, był utrzymywany w należytych porządku. Skrzypce, jako instrument bardzo misternie zbudowany, mają — że się tak wyrażę — bardzo dużo kaprysów, ponieważ są niestęchanie na wszelkie zmiany atmosferyczne czułe. Nietylko struny, przy zmianie temperatury, rozstrajają się i łatwo pękają, ale i drzewo skrzypiec wchłania w siebie wilgoć, skutkiem czego wydają tony surowe i piszczące jak gdyby się gniewały. Taki stan skrzypiec trwa nie rzadko przez czas bardzo długi. Dlatego powinno się przechowywać skrzypce w suchym miejscu, niezbyt blisko pieca, ani też blisko okna, najlepiej w pudełku wyklejonem sukniem. Jeżeli to dla kogoś trudnem było, to przynajmniej przechowywać w woreczku ceratowym i wieszać na ścianie wyłożonej papierem.

6. Postawa grającego na skrzypcach.

Na skrzypcach powinno się grać zawsze stojąco, gdyż tylko wówczas można zachować reguły dobrego układu rąk i trzymania skrzypców. Pult powinien być tak wysoki, żeby zeszyt z nutami był na równej linii z oczyma. Należy stać całym ciężarem ciała na lewej nodze, cokolwiek z lewej strony pulnu, żeby nie zasłaniać skrzypcami zeszytu; trzymać się przytem prosto, lecz unikać zbytniej sztywności. Prawą nogę, nieco zgiętą w kolanie, wysunąć naprzód.

7. Trzymanie skrzypiec i układ palców lewej ręki.

Skrzypce trzyma się w lewej ręce, a mianowicie ujmując się szyjkę wtaki sposób, żeby spoczywała między stawem palca wielkiego i wskazującego, tworząc przezto otwór między palcami. Skrzypce opiera się na lewym obojczyku, lewe ramię podnosi się nieco, podbródek zaś spoczywa tuż obok lewej strony strunnika i nie śmi za daleko na skrzypce zachodzić. Łokieć lewej ręki wygiąć trzeba w kierunku ciała, ażeby znajdował się zawsze pod środkiem skrzypiec i był zawsze wolny, to znaczy, żeby łokieć nigdy nie opierał się na klatce piersiowej. Skrzypce trzyma się prawie poziomo i nieco pochylone w prawo, a to dla łatwiejszego pociągania smyczkiem po strunach. Zwraca się jeszcze uwagę i na tę okoliczność, że przy wykonywaniu trudniejszych utworów, kiedy lewa ręka zmuszona jest nieustannie zmieniać pozycje, dobrze jest, dla ułatwienia sobie, podłożyć chusteczkę między skrzypce a obojczyk, szczególnie wtenczas, jeżeli się ma długą szyję albo ramiona zbyt spadziste. Są także w tym celu podkładki pod brode wyrobione z drzewa do wśrubowywania na wierzchnią ścianę skrzypiec.

Co do układu palców, trzeba przedewszystkiem na to zważać, żeby wszystkie cztery palce nie leżały nigdy na strunach płasko, bez zgięcia ostatniego stawu, lecz przeciwnie, potrzeba naciskać struny ile możności prostopadle. W pierwszych zaraz początkach winien nauczyciel przyzwyczajać ucznia do podnoszenia palców wysoko, aby jak młoteczki spadały palce na struny. Wprawdzie z początku sprawia takie naciskanie mały ból w kończynach, lecz później, gdy się na palcach porobią nagniotki, ból ten ustaje. Zwraca się jeszcze uwagę ucznia, że paznogie ugrającego na skrzypcach mają być jak najkrócej obcinane.

8. Trzymanie i prowadzenie smyczka.

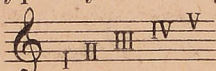
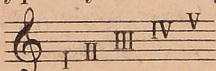
Gra na skrzypcach nie leży wyłącznie w lewej ręce, jakby się to może niektórym wydawać mogło — dobry układ prawej ręki jest równie ważny i równie trudny do zdobycia, jak biegłość palców u lewej ręki. Dlatego nigdy za dużo nie można zwracać uwagi na prawą rękę, gdyż wydobywanie tonów ze skrzypiec, ich siła, wszystkie akcenty i to co w muzyce nazywamy deklamacją (po niemiecku Vortrag), a więc wogóle to, co jest najważniejszem, spoczywa jedynie i wyłącznie w prawej ręce. Dlatego od samego początku należy zwracać uwagę na prawidłowe trzymanie palców u prawej ręki i dobre prowadzenie smyczka.

Przedewszystkiem regułą jest trzymać smyczek w palcach lekko, nie sztywnie. Smyczek trzyma się w ten sposób, że wielki palec przykładają się do brzegu karafułki i zgina się nieco w stawie; cztery pozostałe palce spoczywają na wierzchu pręta lekko zaokrąglone tak, żeby smyczek zachodził prawie do połowy wskazującego palca czyli do drugiego stawu, trzeci palec spoczywa na przecie przy pierwszym stawie; ostatnie dwa palce tylko samymi końcami lekko dotykają smyczka. (Patrz na rysunek, Fig. 4.) Wszystkie cztery palce mają leżeć blisko siebie, dotykając się prawie, lecz bez wysiłku. Wielki palec ma się znajdować pod spodem trzeciego palca. (Patrz Fig. 3.) Tak ułożone palce powinien mieć każdy, kto chce dobrze grać na skrzypcach.

Co do prowadzenia smyczka po strunach, baczyć trzeba w pierwszym rzędzie na to, żeby smyczek pociągać zawsze równolegle do podstawki i to bez względu czy się go prowadzi na dół, czy do góry; również i na to zważać trzeba, aby zawsze całym włosieniem pociągać struny. Aby tę bardzo ważną rzecz osiągnąć, potrzeba wyrobić sobie elastyczność w przegubie prawej ręki. Rozpoczynając tedy smyczkiem ciągnąć z góry na dół, t.j. od karafułki, ma być ręka zgięta w przegubie, ku górze. (Patrz na rysunek, Fig. 5.) W miarę zaś jak smyczek schodzi na dół, ręka wyprostowuje się w przegubie, a przy samym końcu smyczka wygina się w odwrotnym kierunku jak była u góry przy karafułce, t.j. wygina się przegub ręki ku dołowi. (Patrz Fig. 7.) Bardzo ważną rzeczą jest także przyzwyczajać się od samego początku poruszać nie całym ramieniem, lecz tylko przedramieniem, to znaczy, że ramię od łokcia począwszy, ma pozostać ile możności nieruchome, chociaż się pociąga całym smyczkiem. Naturalnie, że to już do nauczyciela należy pokazać uczniowi na żywym przykładzie, jak obie ręce mają być ułożone do dobrej gry na skrzypcach.

9. System nutowy.

Wchodzimy w teorię. Tutaj trzymamy się tej metody, że na razie mówić będziemy tylko o tem, co najpotrzebniejsze, o czem uczeń koniecznie dowiedzieć się powinien zanim weźmie skrzypce do rąk — poczem każdą rzecz omówioną, objaśnić będziemy na nutach. Tak postępując ze stopnia na stopień, bez przeskoków, dojdziemy wreszcie do tego, co ukończonemu uczniowi seminaryum nauczycielskiego koniecznie umieć i wiedzieć o skrzypcach potrzeba.

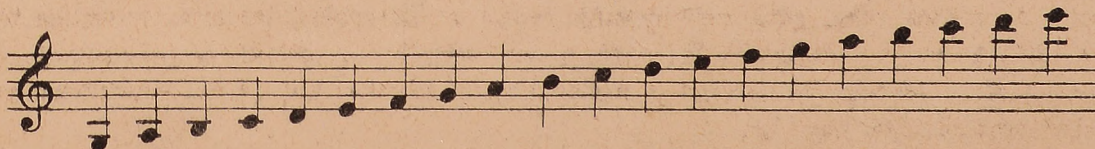
Tak jak siedm barw znajduje się w tęczy, tak siedm tonów jest także w muzyce. Nazwy ich następujące: *c, d, e, f, g, a, h*. Do wyrażenia tonów pismem, używa się znaków zwanych nutami. Nuty pisze się na pięciu poziomych, równolegle idących liniach. Te pięć linii nazywamy liniami głównymi, czyli systemem nutowym. Na początku systemu kładzie się zawsze tak zwany **klucz**, od którego nuty przyjmują swą nazwę. Kluczy takich używa się w muzyce kilka, ale ponieważ nas tylko skrzypce obchodzą, dajemy tu tylko jeden klucz, powszechnie zwany kluczem wiolinowym, czyli skrzypcowym, a który tak się znaczy:  Klucz ten nazywa się inaczej kluczem *G*. Linie liczą się od dołu do góry: 

Tutaj miejsce stosowne wytłómaczyć, dlaczego używamy tylko pięć linii, skoro nut jest w rzeczywistości o wiele więcej. Powyżej mówiliśmy wprowadzić tylko o siedmiu tonach, lecz jest ich daleko więcej, bo tak jak barwa n.p. czerwona ma rozmaite odcienia, a mimo to zostaje we wszystkich odmianach zawsze czerwona, tak samo pewny jakiś ton w muzyce, pomimo, że ma rozmaite odmiany w brzmieniu, pozostaje zawsze sobą. Z tego powodu (w granicach wiolinowego klucza) mamy właściwie nie siedm, lecz trzydzieści tonów, które jednakże nie są niczem innem, jak owymi, już nam znanymi siedmioma głównymi tonami. A więc skoro tak jest, to gdyby każda nuta miała mieć dla siebie swoją linię w systemie nutowym, to mielibyśmy tak wielkie utrudnienie w czytaniu, że byłoby to poprostu niemożliwem.

Na przykładzie zrozumiemy to lepiej:

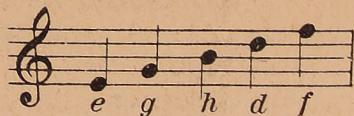


Widzimy tu dowodnie, że na piętnastu liniach, (a tyle powinno być właściwie linii w kluczu wiolinowym,) niepodobniestwem jest ocenić na pierwszy rzut oka, która nuta na której znajduje się linii. A więc tylko dla ułatwienia czytania, przyjęliśmy w systemie nutowym pięć linii jako główne, dla pomieszczenia zaś reszty nut mamy tak zwane dodane linie czyli przypisane. Przykład wyjaśni nam to lepiej:

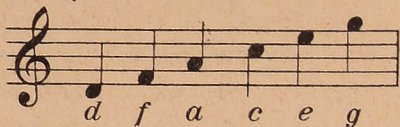


i. t. d.

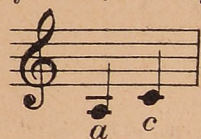
Na tym przykładzie widzimy, że oko rozróżnia tutaj bez najmniejszego wysiłku, która nuta znajduje się na linii głównej, a która pod linią główną, która nuta na dodanej linii dolnej lub pod nią, a która na dodanej linii górnej lub nad nią. Nuty na liniach głównych nazywają się:



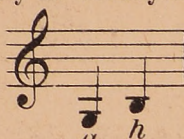
Nuty pod liniami i ostatnia nad linią główną:



Linii dodanych u dołu mamy dwie, dodanych u góry mamy siedm. Nuty na dodanych dolnych nazywają się:



Pod dodanemi dolnemi:



Na dodanych górnych:



Nad dodanemi górnymi:



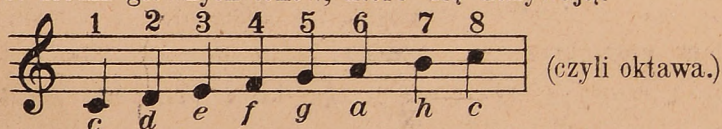
A teraz zestawmy sobie te wszystkie tony, od najniższego aż do najwyższego w tym porządku, jak na skrzypcach po sobie następują:



Nuta *g* pod drugą dodaną dolną jest najniższym tonem na skrzypcach, zaś *g* nad siódmą dodaną górną, jest najwyższym tonem skrzypcowym. Z tego widzimy, że skala tonów na skrzypcach obejmuje cztery oktawy.

10. O interwałach.

Wiemy już, że w muzyce jest siedm głównych tonów, które się nazywają:



(czyli oktawa.)

Odstęp pierwszego tonu t.j. tonu *c* do najbliższego t.j. do tonu *d* nazywamy sekundą i.t.d. Następujące zestawienie uzmysłowi to nam najlepiej:



Jesteśmy już tak daleko, że możemy mówić o stroju skrzypcowym. Poznajmy najsamprzód nazwy czterech strun skrzypcowych:



Pierwsza struna, najgrubsza, nazywa się *g*, druga sąsiednia nazywa się *d*, trzecia z rzędu *a*, czwarta *e*. Z tego widzimy, że skrzypce strojone są w kwintach, bo od *g* do *d* jest taka sama odległość interwałów, jak od *d* do *a*, i jak

wreszcie od *a* do *e*. Skrzypce stroją się podług tonu *a*. W tym celu jest do nabycia w handlu tak zwany kamerton, nastrojony do tonu *a*, podług którego otrzymuje strój cała orkiestra, nie wyjmując fortepianu. Tutaj nie zawadzi zwrócić jeszcze uwagę ucznia, żeby zważał zawsze bardzo pilnie na czysty strój skrzypiec, a to tem więcej, że skrzypce bardzo łatwo się rozstrajają, szczególnie wręku początkującego ucznia.

Wiemy już z poprzedzającego, jaki to jest interwał **sekunda**. Teraz dowiedzmy się, że są sekundy wielkie i małe. Wielka sekunda jest to takie oddalenie jednego tonu od drugiego, że w pośrodku mieści się jeszcze jeden ton, — kiedy mała sekunda nie ma tego. Z tego wypływa, że **wielka sekunda** nazywa się **całym tonem**, a **mała sekunda** nazywa się **pół-tonem**, ponieważ cały ton ma w sobie dwa pół-tony. Na porządkowo poniżej umieszczonych siedmiu znanych nam tonach zobaczymy, które są całe, a które pół-tony.



Te tony, które są z sobą złączone łukiem, są pół-tonami. A więc między 3^{ci} a 4^{ty} tonem i między 7^{my} a 8^{my} tonem przypada pół-ton. Wszystkie inne sekundy na tym przykładzie są całymi tonami. Uczeń zrozumie to lepiej, kiedy zacznie grać na skrzypcach — na razie prosimy zapamiętać to sobie, gdyż później, kiedy będzie mowa o gamach, to się nam przyda.

11. O podziale nut i pauz.

Każda nuta, zarówno jak każda pauza, ma w muzyce swoją wartość, czyli ściśle w czasie określone trwanie. O wartości trwania jakiejś nuty w czasie, dowiadujemy się przez sposób, w jaki jest napisana. A więc zowym sposobem pisania czyli dzielenia nut i pauz musimy się obecnie zapoznać.

Całą nutę dzielimy na dwie pół-nuty, na cztery ćwierciowe nuty, na ósemki, szesnastki i. t. d. aż do ułamka $\frac{1}{64}$. — Poniżej umieszczona tabliczka, uzmysłowi nam to najlepiej.



Na tym przykładzie widzimy, że całą nutę piszemy jako kółko: $\circ$ — pół nutę jako kółko z ogonkiem: p — ćwierć nutę jako kółko ale zalane z ogonkiem: q — ósemka pisze się tak samo ale z jedną kreską: r — szesnastka z dwiema kreskami: s — $\frac{1}{32}$ -ka z trzema kreskami: t — $\frac{1}{64}$ -ka z czterema kreskami: u — Co do trwania wza-

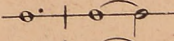
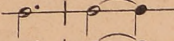
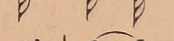
sie, to jeżeli cała nuta trwać będzie — przypuśćmy — jedną sekundę, to pół-nuta trwać będzie tylko pół sekundy, ćwierć-nuta tylko ćwierć tego czasu co cała nuta, ósemka tylko ósmą część i. t. d.

Pauzy dzielą się w muzyce tak samo jak nuty. Pauzy mają to samo znaczenie i taką samą wartość muzyczną jak tony. Ponieważ pauzy dzielą się w czasie tak samo jak nuty, dlatego pozostaje nam tylko pokazać sposób ich pisania.

Cała nuta	$\circ$	cała pauza	—
Pół nuta	p	pół pauzy	—
Ćwierć nuta	q	ćwierciowa pauza	z
Ósemka	r	ósemkowa pauza	v
Szesnastka	s	szesnastkowa pauza	v
$\frac{1}{32}$ -ka	t	$\frac{1}{32}$ -wa pauza	v
$\frac{1}{64}$ -ka	u	$\frac{1}{64}$ -wa pauza	v

12. O punktach.

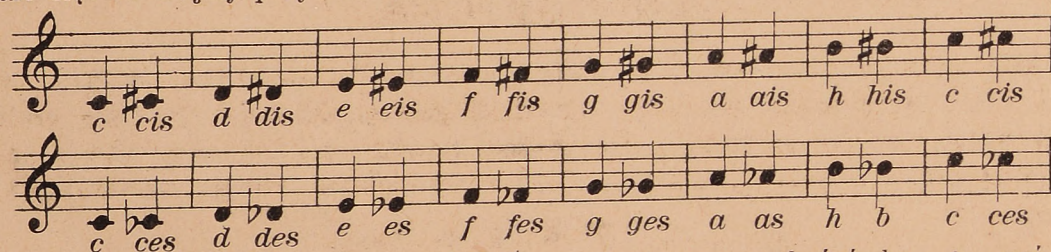
Jeżeli pewną nutę chcemy przetrzymać o jakąś część czasu dłużej po nad jej wartość, natenczas kładziemy przy takiej nucie punkt czyli kropkę. Taka kropka przedłuża zawsze nutę, przy której stoi o połowę jej wartości. Jeżeli na przykład pół-nuta ma kropkę, to owa kropka ma wartość ćwierć-nuty, a tem samem ta pół nuta z kropką wytrzymuje się o połowę dłużej w czasie. Oto przykład:

Cała nuta z punktem przedłuża się	o pół nuty	
Pół nuta " "	o ćwierć nuty	
Ćwierć nuta " "	o ósemkę	
Ósemka " "	o szesnastkę	
Szesnastka " "	o jedną 32-kę	
32-ka " "	o jedną 64-kę	

13.

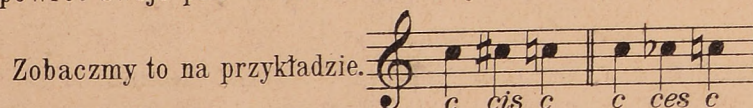
O znakach, które podwyższają i zniżają tony.

Zanim przystąpimy do pierwszej lekcji gry na skrzypcach, konieczną jest rzeczą obznajomić ucznia jeszcze ze znakami, które pewne brzmienie podwyższa lub zniża o pół tonu. Każdy ton czyli nuta, na jakimkolwiek miejscu jest w systemie nutowym położona, może być o pół-tonu podwyższoną albo o pół-tonu zniżoną. Znak, który podwyższa brzmienie nuty o pół tonu, nazywamy krzyżykiem, który się tak pisze: $\sharp$; znak zaś, który obniża o pół-tonu zowie się bemolem i pisze się: $\flat$. Dajmy przykład na nutach.



Tu widzimy, że nuta, przed którą położony jest $\sharp$ przyjmuje zawsze końcówkę: *is*, zaś nuta, przed którą położone jest $\flat$ przyjmuje końcówkę: *s*. Jedyne wyjątek stanowi nuta *h*, gdyż nie mówi się *hes* lecz *b*.

Wiedzieć nam jeszcze potrzeba, że każda nuta podwyższona $\sharp$ o pół-tonu i każda nuta obniżona przez $\flat$ o pół-tonu, może odzyskać napowrót swoje pierwotne brzmienie, jeżeli otrzyma tak zwany kasownik, który się tak pisze: $\natural$.



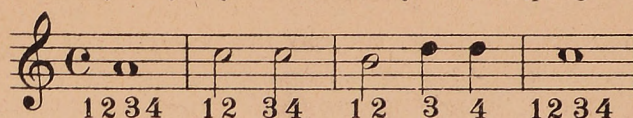
Tutaj nuta *c* jest podwyższoną przez $\sharp$ i dlatego jako *cis* jest o pół tonu wyższą w swem brzmieniu od nuty *c*, lecz następnie, wskutek kasownika $\natural$ staje się napowrót czem była z początku t.j. *c*. Tak samo w drugim przykładzie: *c* stało się *ces* t.j. o pół-tonu niższą nutą, lecz zaraz potem wskutek kasownika jest znowu *c*. O podwójnych krzyżykach i bemolach, jakoteż o enharmonijnych brzmieniach, mówić będziemy na innem miejscu.

14. O takcie.

Takt jest w muzyce tem, czem jest rytm w poezji — jest zatem owym łańcem, bez którego muzyka o-bejśćby się nie mogła. Rozróżniamy kilka rodzajów taktu. I tak:

$\bar{C}$ Takt cały (czyli cztero-ćwierciowy)	ma akcent na 1 ^{szej} i na 3 ^{iej} ćwierci.
$\frac{2}{4}$ takt dwu-ćwierciowy	ma akcent na 1 ^{szej} ćwierci.
$\frac{3}{4}$ takt trzy-ćwierciowy	ma akcent na 1 ^{szej} ćwierci.
$\frac{3}{8}$ takt trzy-ósemkowy	ma akcent na 1 ^{szej} ósemce.
$\frac{6}{8}$ takt sześć-ósemkowy	ma akcent na 1 ^{szej} i na 4 ^{tej} ósemce.
$\frac{9}{8}$ takt dziewięć-ósemkowy	ma akcent na 1 ^{szej} , na 4 ^{tej} ósemce i na 7 ^{mej} , a liczy się właściwie na trzy.
$\frac{12}{8}$ takt dwunasto-ósemkowy	ma akcent na 1 ^{szej} i na 7 ^{mej} ósemce, a liczy się na cztery.

Te rodzaje taktu są najbardziej używane w muzyce. Takt oznacza kompozytor zawsze na początku utworu muzycznego, zaraz po kluczu. Każdy takt zamykamy czyli rozdzielamy od następnego taktu linijką prostokątną.



W powyższym przykładzie — jak widzimy — mamy takt cały. Pierwszy takt składa się z całej nuty, a więc liczy 1, 2, 3, 4 ćwierci. Drugi takt ma dwie pół-nuty, a więc pierwsza nuta liczy się 1, 2, druga 3, 4, mamy zatem także cztery ćwierci. Trzeci takt ma jedną pół-nutę i dwie ćwierć-nuty, a zatem pierwsza nuta liczy się 1, 2, druga 3, trzecia 4, mamy i tu również cztery ćwierci. Czwarty takt liczy się jak pierwszy.

15.

O gamach w ogólności.

Pozostaje nam jeszcze wyłożyć znaczenie gam w muzyce. Poznanie budowy wszystkich gam, jest dla każdego grającego na jakimkolwiek instrumencie konieczną potrzebą, a to z tego powodu, ponieważ gamy są podstawą całej teorii muzyki. To też niema skrzypka, któryby codziennie gam nie grywał, gdyż one są zarazem najlepszymi ćwiczeniami dla wyrobienia palców i słuchu. Gamy — rzecz można — są pacierzem dla każdego wirtuoza.

Rozróżniamy trzydzieści rodzajów gam. Pomimo tak wielkiej liczby, są tylko dwa typy budowy czyli konstrukcji gam: gamy durowe i gamy molowe. Pierwszych jest piętnaście i drugich piętnaście. Pomówimy najspierw o pierwszych.

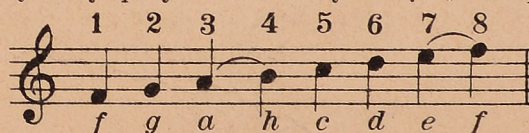
16.

Gamy durowe.

Każda gama składa się z siedmiu tonów, (i nie może być inaczej, bo wiemy już, że tylko siedm jest tonów w muzyce.) Owóż tych siedm tonów w ten sposób we wszystkich gamach durowych po sobie następują, że między trzecim a czwartym tonem i między siódmym a ósmym jest zawsze pół ton, wszystkie inne tony są całymi tonami. Uczeń zapewne przypomina sobie, żeśmy już coś o tem mówili. Weźmy dla przykładu nutę *G* jako ton podstawowy dla gamy.



Wiadomo nam już, że interwał *h - c* jest pół-tonem. A więc zgadza się w tym przykładzie reguła, że 3^{ci} i 4^{ty} ton ma być pół-tonem. Lecz reguła chce jeszcze, ażeby 7^{my} i 8^{my} ton był także pół-tonem. A czy jest tak na przykładzie? Nie, bo interwał *f - g* (jak już wiemy) jest całym tonem. Więc cóż potrzeba zrobić? Potrzeba poprostu podwyższyć nutę *f* o pół tonu za pomocą *#* a będzie dobrze. Wówczas będzie 6^{ty} i 7^{my} ton: *e-fis* całym tonem (tak jak być powinno) a 7^{my} i 8^{my} ton: *fis - g* będzie pół-tonem. I tak ma być zawsze, od jakiegokolwiek nuty zaczniemy budować gamę. Weźmy inny przykład. Weźmy nutę: *f* za podstawę.



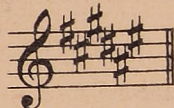
Tutaj znów widzimy, że 7^{my} i 8^{my} ton: *e - f* jest pół-tonem, lecz niema pół-tonu między 3^{ci} a 4^{ty} tonem, między: *a - h*. A więc trzeba 4^{ty} ton: *h* obniżyć o pół tonu za pomocą *b*, a będzie dobrze.

Uważny uczeń zapewne już spostrzegł, że do konstrukcji niektórych gam potrzeba *#* a do innych *b*. Zestawmy zatem wszystkie piętnaście gam durowych w tym porządku, w jakim po sobie następują. A więc najspierw gamy durowe z krzyżykami: *C-dur*, bez *#*; *G-dur*, z jednym *#*; *D-dur*, z dwoma *#*; *A-dur* z trzema *#*; *E-dur* z czterema *#*; *H-dur* z pięcioma *#*; *Fis-dur* z sześcioma *#*; *Cis-dur* z siedmioma *#*.

A teraz gamy durowe z bemolami: *F-dur* z jednym *b*; *B-dur* z dwoma *b*; *Es-dur* z trzema *b*; *As-dur* z czterema *b*; *Des-dur* z pięcioma *b*; *Ges-dur* z sześcioma *b*; *Ces-dur* z siedmioma *b*.

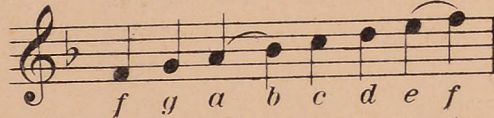
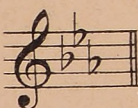
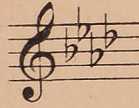
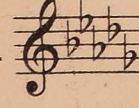
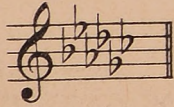
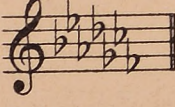
Sposób pisania gam dajemy poniżej w przykładzie nutowym — na razie zrozumieć nam potrzeba, w jaki sposób wyszukuje się to następstwo gam po sobie. Jestto bardzo kunsztowna i ciekawa teoria. Reguła jest taka: W gamach z krzyżykami wyszukuje się następstwo gam przez kwintę t. j. przez interwał piątego tonu. Jeżeli n. p. chcemy wiedzieć, która gama następuje po gamie *C-dur*, to znajdziemy tylko kwintę od tonu *C*. Kwintą od *C* jest (jak już wiemy) *G*. A więc gama *G-dur* otrzymuje jeden *#*. Kwintą od *G* jest *D*, a więc gama *D-dur* otrzymuje dwa *#* i. t. d. Na nutach pisze się gama w ten sposób, że zaraz na początku linii, tuż po kluczu, podaje się te krzyżyki

jakie wymaga pewna gama, gdyż przez to nie potrzeba już dopisywać krzyżyków przed nutami (tonami.) Oto przykład:

Gama *G-dur.* 
 Gama *D-dur.* 
 Gama *A-dur.*  Gama *E-dur.*  Gama *H-dur.* 
 Gama *Fis-dur.*  Gama *Cis-dur.* 

Uczeń na tym przykładzie widzi, że przed nutą *f* w gamie *G-dur* niema $\sharp$, gdyż $\sharp$ jest już położony na początku systemu nutowego. I tak samo ma się rzecz w gamie *D-dur* z krzyżykami *fis* i *cis*, i tak samo z wszystkimi innymi gamami.

Teraz przejdziemy do gam durowych z bemolami. Następstwo gam z bemolami obraca się w kole kwarty tak, jak następstwo gam z krzyżykami obracało się w kole kwinty. A więc: gama z jednym bemolem jest *F-dur*, bo ton *F* jest (jak wiemy) kwartą od tonu *C*. Gama z dwoma bemolami będzie *B-dur*, ponieważ *b* (także *h*) jest kwartą od tonu *f*, i tak dalej, aż do siódmego bemolu. Zobaczmy i ten przykład w pisowni:

Gama *F-dur.* 
 Gama *B-dur.* 
 Gama *Es-dur.*  Gama *As-dur.*  Gama *Des-dur.* 
 Gama *Ges-dur.*  Gama *Ces-dur.* 

I tu uczeń widzi, że w gamie n. p. *F-dur* niema między 3^{cim} a 4^{tym} tonem położonego bemolu, ponieważ to się już samo przez się rozumie, skoro na początku systemu nutowego jest położony *b*. Również i w tych gamach durowych jest zawsze między 3^{cim} a 4^{tym} tonem i między 7^{ym} a 8^{ym} pół-ton.

17.

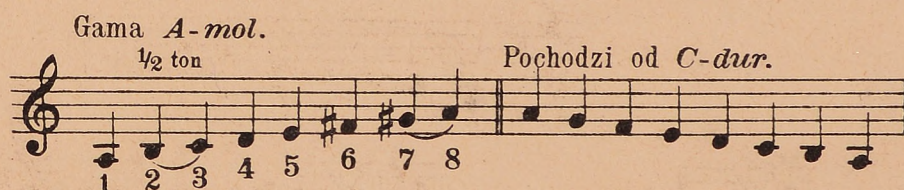
Gamy molowe.

Przystępujemy teraz do drugiej grupy gam, mianowicie do piętnastu gam molowych. Wszystkie gamy molowe tworzą się od gam durowych. Każda gama durowa ma w sobie pokrewną gamę molową, którą znajdziemy, jeżeli się cofniemy od tonu głównego gamy durowej o małą tercję wstecz.

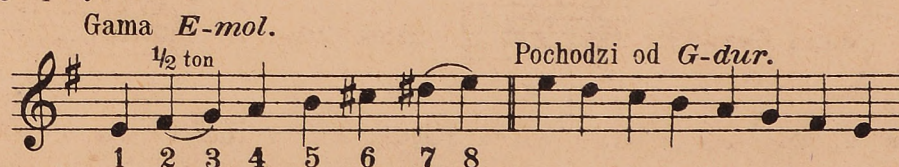
Wiemy już z rozdziału: „O interwałach“ co to jest tercja. Była tam także mowa o interwałach dużych i małych. Otóż i tercja może być duża i mała. Duża tercja składa się z dwóch całych tonów, zaś mała tercja składa się z jednego dużego (całego) tonu i z jednego pół-tonu. A więc jeżeli chcemy się dowiedzieć, jaką gamę molową wyprowadza się n. p. z *C-dur*, to musimy się cofnąć o małą tercję od tonu *C*. Wówczas otrzymamy ton *A*. Zatem *A-mol* wyprowadza się z *C-dur*. I taki sam porządek jest we wszystkich piętnastu gamach molowych. Następujące zestawienie da nam pogląd na całość:



A teraz trzeba się nam dowiedzieć, jak się gra gama molowa t. j. jak postępują tony do góry, a jak wracają na dół. W gamach durowych nie pytaliśmy się o to, ponieważ gamy durowe grają się tak samo do góry, jak na dół. W gamach molowych jest inaczej. Charakterystyką gamy molowej jest to, że ma małą tercję, to znaczy, że nie 3^{ci} i 4^{ty} ton jest pół-tonem (jak to było zawsze w gamach durowych) lecz 2^{gi} i 3^{ci} ton jest pół-tonem. Prosimy zapamiętać to sobie na zawsze. Zresztą nie ma żadnych innych zmian. 7^{my} i 8^{my} ton jest tu jak tam zawsze pół-tonem. Na dół zaś schodzi gama molowa tak, jak owa gama durowa, od której molowa pochodzi. Ponieważ *A-mol* pochodzi od *C-dur*, zatem *A-mol* gra się na dół jak *C-dur*. Reguła ta tyczy się wszystkich gam molowych. Zobaczmy to na nutach:



Drugi przykład:

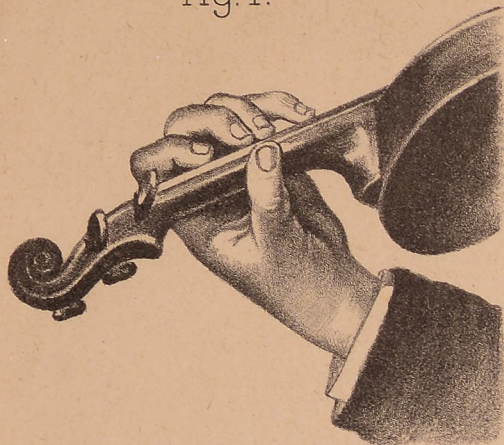


Tak w gamie *A-mol*, jak w gamie *E-mol* 2^{gi} i 3^{ci} jest pół-tonem, zarówno jak 7^{my} i 8^{my}. Wszystkie inne tony są całymi tonami. Na dół gra się *A-mol* jak *C-dur*, a *E-mol* jak *G-dur*.

Kończąc rozdział o gamach, musimy jeszcze kilka słów powiedzieć o krzyżykach podwójnych $\times$ a to dlatego, że w dwóch gamach, mianowicie w gamie *Gis-mol* i w gamie *Dis-mol* są one potrzebne. Podwójny krzyżyk $\times$ podwyższa ton o dwa pół-tony, czyli o cały ton. Więc jeżeli stoi n. p. przed nutą *g*, to będzie to *g* o pół tonu wyższem jeszcze od *gis*, więc będzie *a*. Nasz zwięzły wykład nie pozwala nam rozwodzić się o tem szerzej.

Na tem teorię kończymy. Jeżeli pewne informacje okazały się jeszcze potrzebne, to uczynimy to w ciągu gry na skrzypcach we właściwem miejscu. Na zakończenie musimy jeszcze ucznia przestrzedz, że teoria o gamach jest dla każdego początkującego rzeczą dosyć zawiłą i trudną do zorientowania się. Niech się jednakże nasz uczeń tem pociesza, że ani w dziesiątej części nie będą mu one potrzebne. Niektóre z nich rzadko, niektóre może nawet wcale nie są używane. Jeżeli zaś pomimo tego mówiliśmy o wszystkich, to dlatego, ażeby dać uczniowi całość kształtu gam. A teraz możemy już wziąć skrzypce do rąk i rozpocząć z Bogiem tę piękną naukę.

Fig. 1.



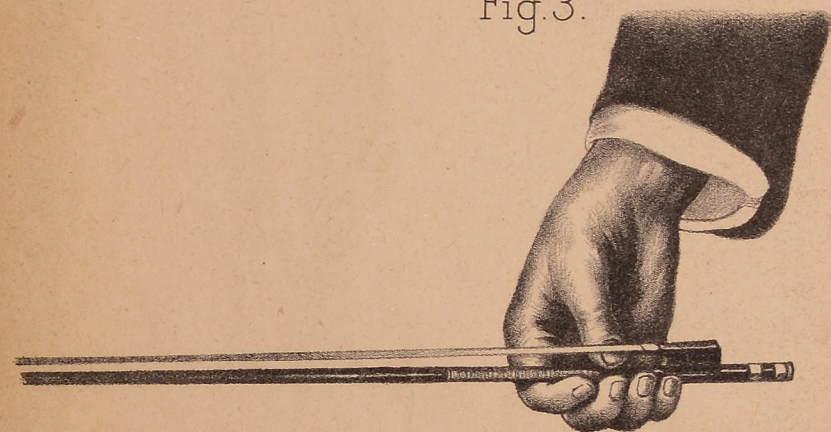
Trzymanie skrzypiec
i ręki dobre.

Fig. 2.



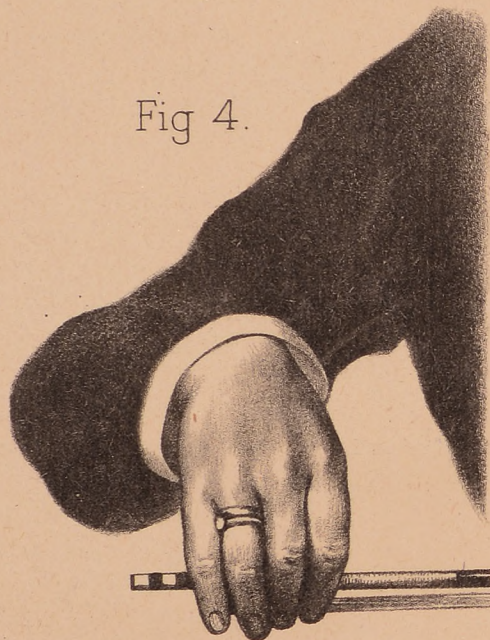
Trzymanie skrzypiec
i ręki złe.

Fig. 3.



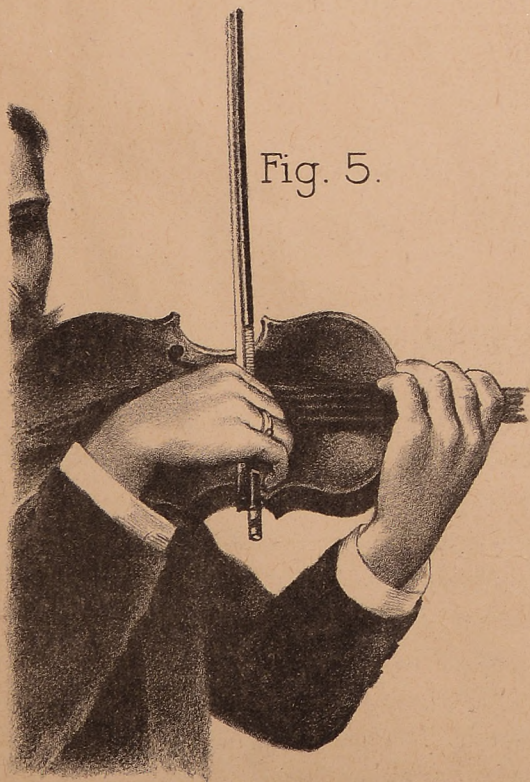
Trzymanie smyczka, ułożenie
palców dobre.

Fig. 4.



Trzymanie smyczka, układ
palców i ręki dobry.

Fig. 5.



Trzymanie ręki, smyczka
i skrzypiec dobre.

Fig. 6.



Trzymanie ręki, smyczka
i skrzypiec złe.



Fig. 7.

Nauczyciel pokaże uczniowi jak się smyczek prowadzi.

Znaki smyczkowe:

□ Smyczkiem na dół.

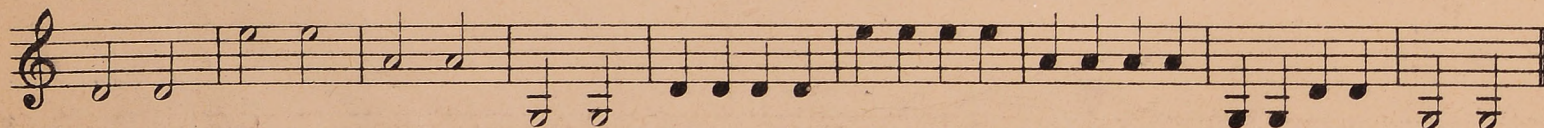
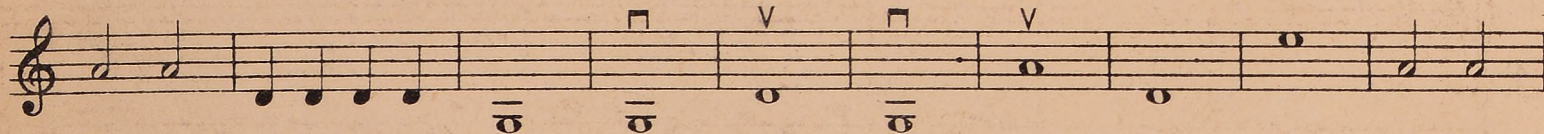
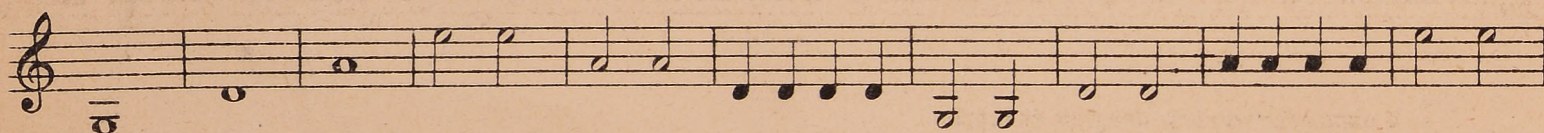
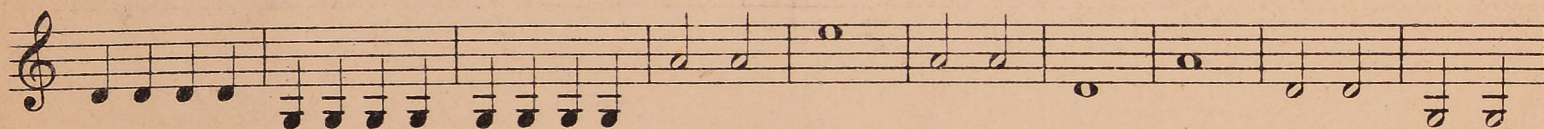
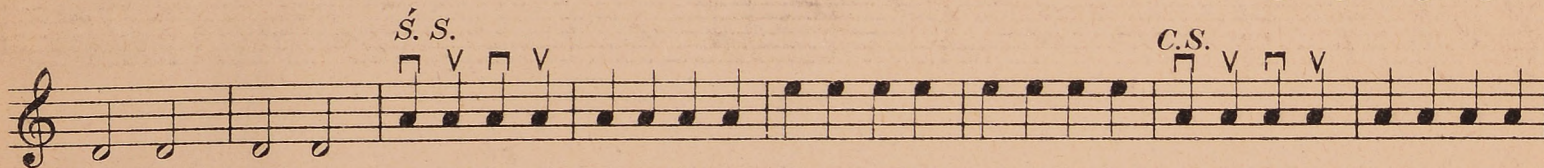
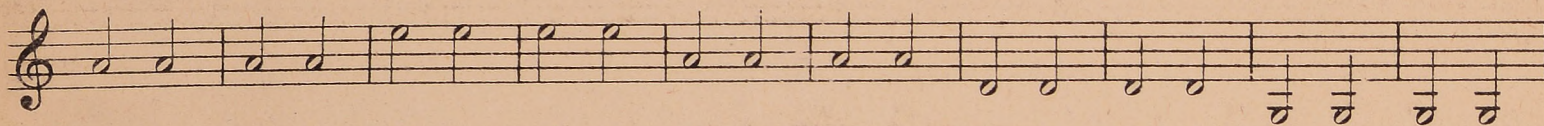
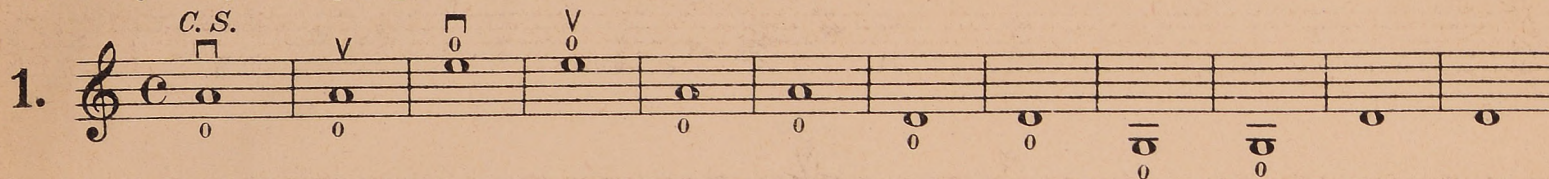
Ś. S. Środkiem smyczka.

V Smyczkiem do góry.

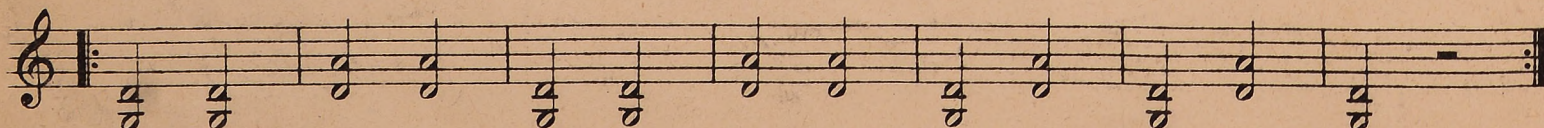
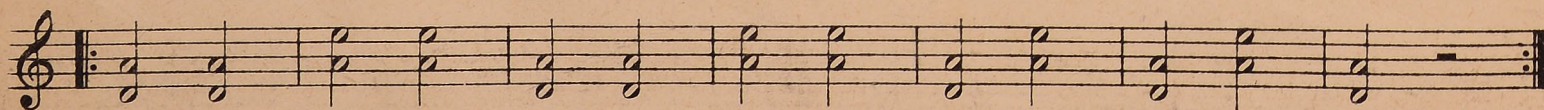
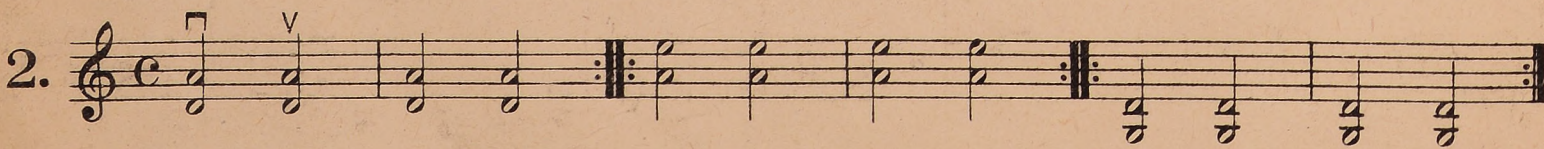
P. K. Przy karafułce.

C. S. Całym smyczkiem pociągać.

K. S. Końcem smyczka.



||: || Taki znak oznacza, że należy objętą nim część powtórzyć.



Six staves of musical notation in common time (C). The notation includes various note values (half notes, quarter notes, eighth notes), rests, and dynamic markings such as 'v' (forte) and 'f' (forte). There are repeat signs and a double bar line with repeat dots. The staves are arranged in a single system.

Z akompaniamentem drugich skrzypiec.

3.



Dotychczas graliśmy na próżnych strunach. Teraz będziemy grać rozmaite interwały rozmaitymi palcami. Na skrzypcach, palec wskazujący jest pierwszym palcem 1; średni palec drugim palcem 2. i. t. d.

Jeżeli przyciśniemy pierwszym palcem przy prożku strunę *g*, *d*, *a*, *e*, to otrzymamy następujące tony: *gis*, *dis*, *ais*, *eis*, a więc uzyskamy małą sekundę. Jeżeli zaś przyciśniemy pierwszym palcem strunę *g*, *d*, *a*, *e*, trochę wyżej, to uzyskamy sekundę wielką, czyli następujące tony: *a*, *e*, *h*, *fis*.

4. Przy prożku.

Sekundy małe.

Sekundy wielkie.

Jeżeli przyciśniemy na *G* strunie drugim palcem tuż przy pierwszym palcu gdzie było *A*, to otrzymamy małą tercję: *B*. Na strunie *d* otrzymamy: *F*; na strunie *a* otrzymamy *C*; na strunie *e* otrzymamy *G*.

Tercje małe.

Jeżeli posuniemy drugim palcem na *G* strunie trochę wyżej, to uzyskamy *H*, a więc dużą tercję. Na strunie *d* otrzymamy: *Fis*; na strunie *a* otrzymamy: *Cis*; na strunie *e* otrzymamy: *Gis*.

Tercje wielkie.

Jeżeli przyciśniemy na strunie *G* trzecim palcem tuż przy drugim palcu gdzie było *h*, to uzyskamy małą kwartę *C*. Na strunie *d* otrzymamy *G*; na strunie *a* otrzymamy *D*; na strunie *e* otrzymamy: *A*.

Kwarty małe.

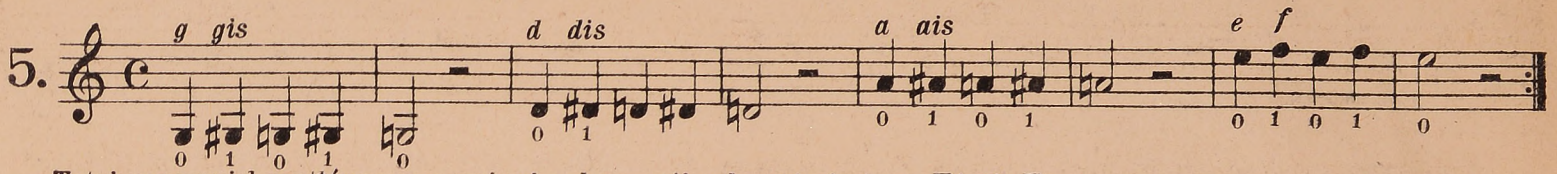
Jeżeli posuniemy trzecim palcem na *G* strunie trochę wyżej, to uzyskamy *Cis*, a więc dużą kwartę. Na strunie *d* otrzymamy: *Gis*; na strunie *a* otrzymamy: *Dis*; na strunie *e* otrzymamy: *Ais*.

Kwarty wielkie.

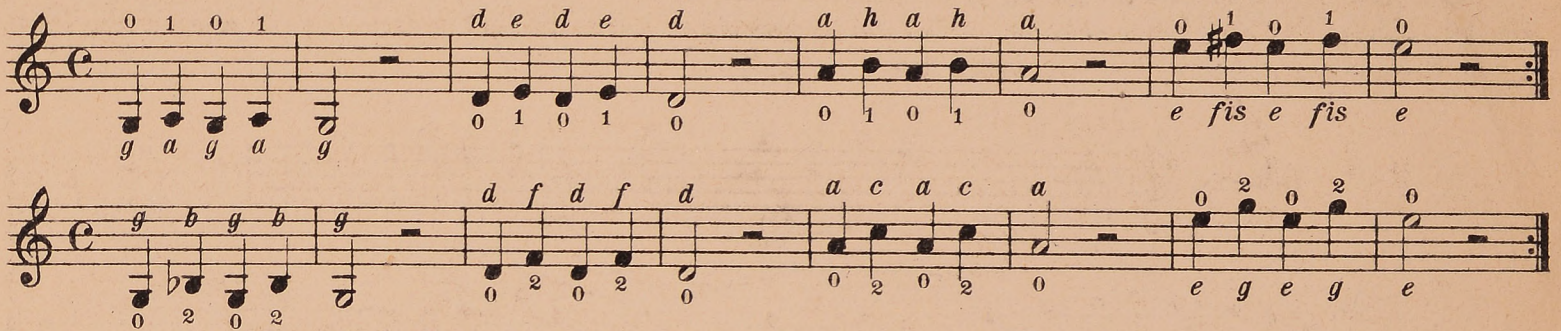
Próżną strunę *D* można grać także czwartym palcem na strunie *G*. Próżną *A*, czwartym palcem na strunie *D*. Próżną *E*, czwartym palcem na *A*.

Kwinty.

Czysta intonacja jest największą cnotą skrzypka, dlatego trzeba się bardzo wystrzegać fałszywej gry. Uczeń może sobie za pomocą, próżnych strun bardzo dobrze radzić. Jeżeli uczeń bierze na *D* strunie 3^{cim} palcem nutę: *G*, to może spróbować do próżnej struny *G*, a oktawa natychmiast mu powie, czy jest czysta. Jeżeli bierze na strunie *G* czwartym palcem nutę *D*, to znów próbować o czystą strunę *D*. i. t. d.

5. 

Tutaj nauczyciel wytłómaczy uczniowi enharmonijne brzmienie tonu *Eis* i *F*.



Znak podwyższający # i znak zniżający b ma ważność przez cały takt.



6. 



7.

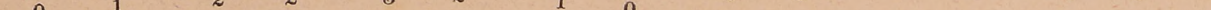
[illegible]

9.

Musical score for exercise 9, featuring a treble and bass staff. The treble staff includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 2, 1, 0) and dynamics (*f*, *g*, *a*, *h*). The bass staff contains a continuous melodic line.

Ćwiczenia na strunie A i E.

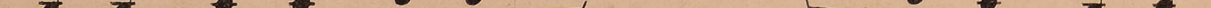
10.

11. 

12.

Musical score for exercise 12, featuring a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1. The bass staff contains a sequence of notes with fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1.

Ćwiczenia na strunie G.

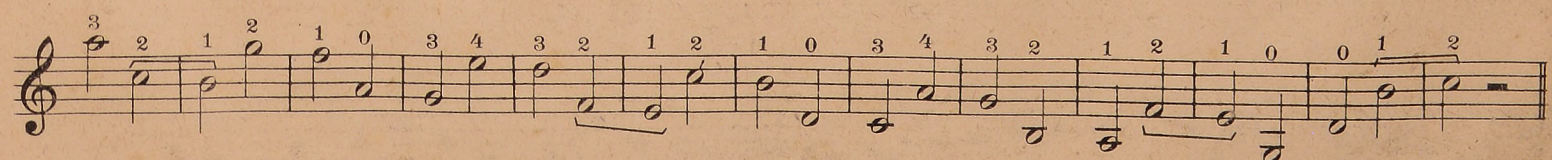
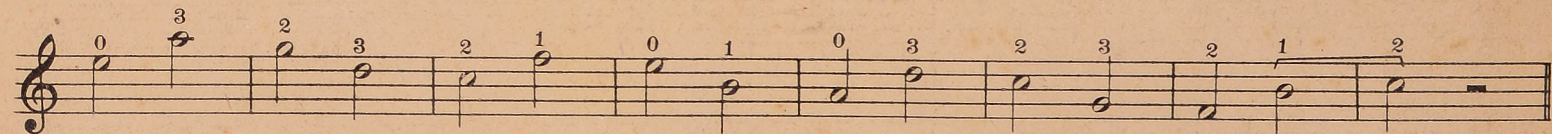
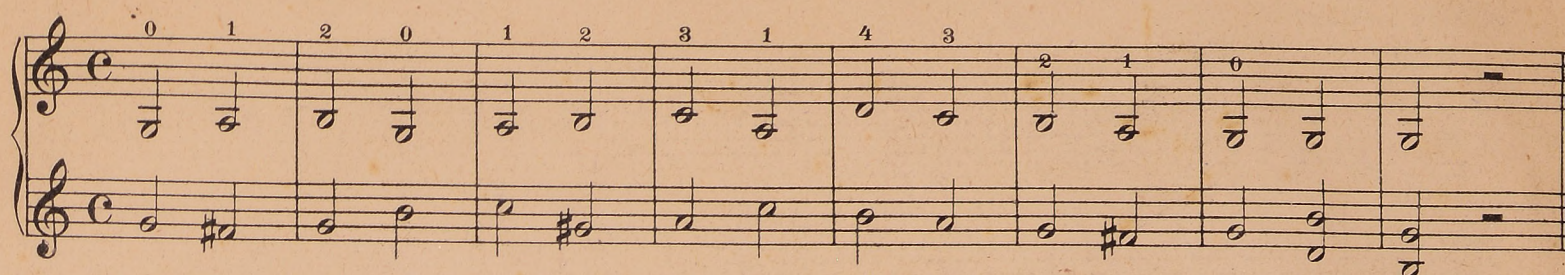
13. 



Ćwiczenia na strunie E. A. D. G.

15.

The musical score for exercise 15 is written for guitar in standard notation. It consists of six systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The exercise is a single melodic line with a simple harmonic accompaniment. The first system includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 2, 3, 2, 1, 0) and a repeat sign. The second system includes fingerings (0, 1, 0, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 0, 1, 0). The third system includes fingerings (0, 2, 1, 2, 0, 1, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 0). The fourth system includes fingerings (0, 4, 3, 4, 2, 3, 4, 0, 1, 2, 0, 4, 1, 2, 0). The fifth system includes fingerings (0, 1, 2, 4, 3, 4, 2, 4, 3, 4, 2, 0, 1, 2) and a first ending (1. 6) and second ending (2. 6). The sixth system includes fingerings (4, 3, 4, 2, 0, 3, 1, 0). The score concludes with a final double bar line.



Septymy i oktawy.

Exercise 16 (three staves) and Exercise 17 (five staves) are musical exercises. Exercise 16 is in C major and includes various intervals and fingerings. Exercise 17 is in 2/4 time and includes eighth and sixteenth note patterns with fingerings.

Gama C-dur.

Exercise 18, titled 'Gama C-dur.', consists of two staves of music in C major. It features a scale and various intervals with fingerings.



Nuty objęte łukiem — biorą się na jedno pociągnięcie smyczka. Nazywa się to *Legato*.

Ćwiczenia dla legato.

20. 

Hejże dziatki tam na łąki.

Tempo marsza.

21. 

f (Forte) znaczy mocno. *p* (Piano) znaczy cicho.

Kupiłem se pawich piór.

Wolno.



Lulajże Jezuniu.

Umiarkowanie.



22. 

Taki znak nad nutą  nazywa się fermatą. Taką nutę można wytrzymać dowolnie.

Tempo marsza.



Mazur.



Ksiądz mi zakazował.

Mocno.

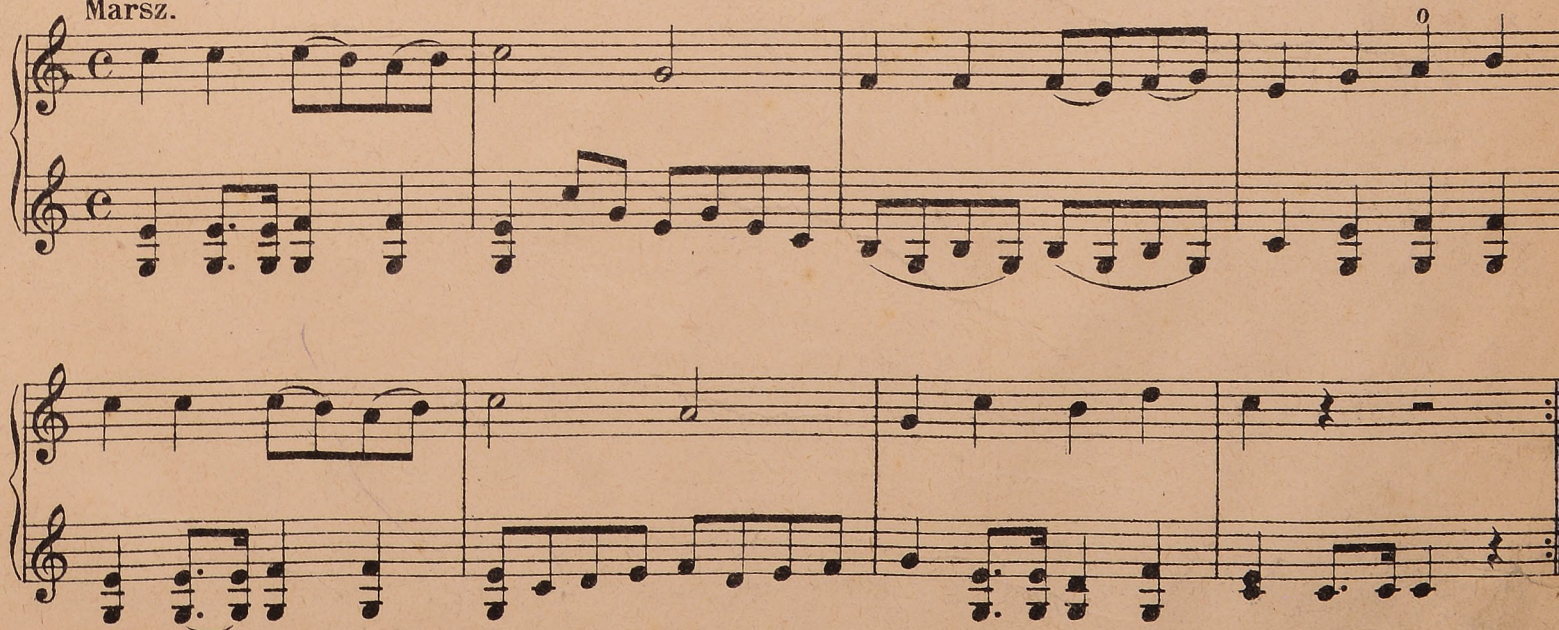


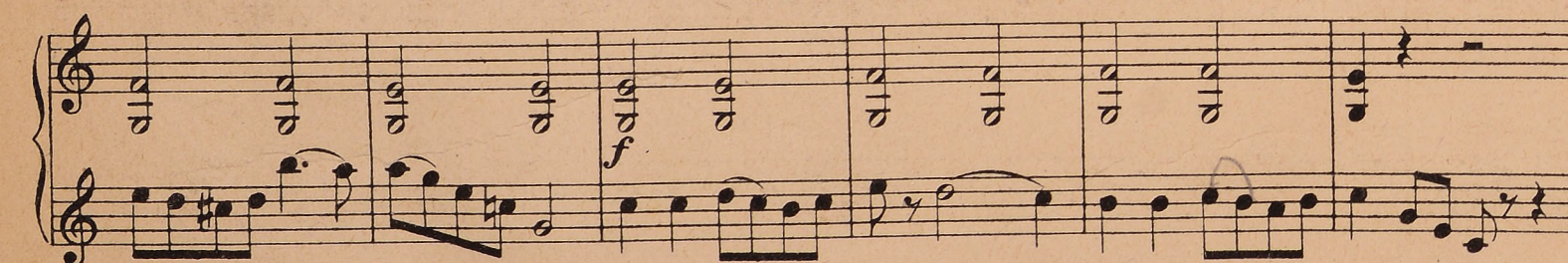
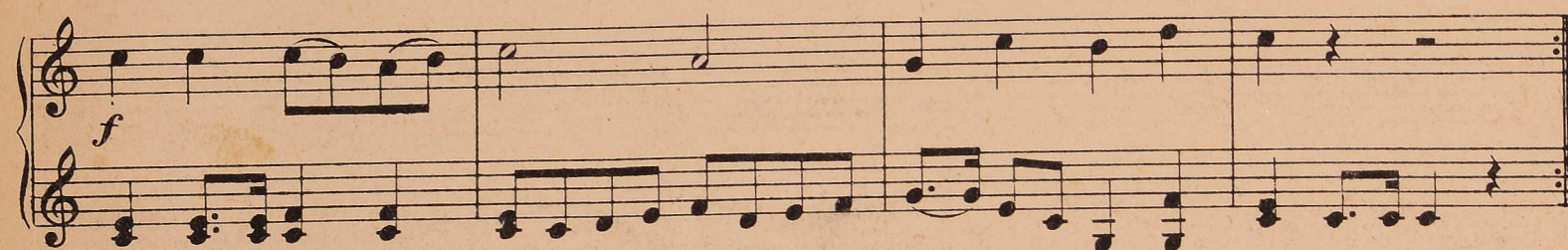
Taki znak > nad nutą, znaczy, że tę nutę należy silnie zaakcentować.

Krakowiak.

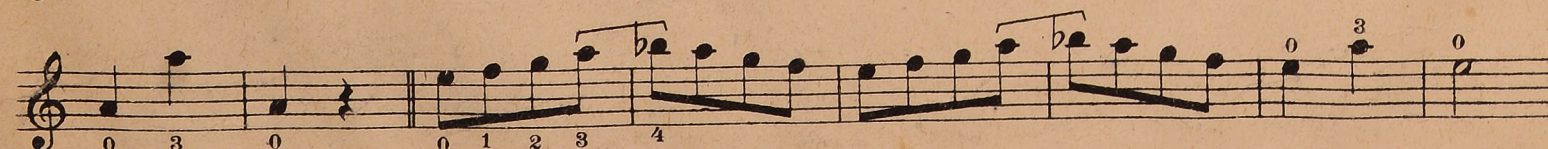
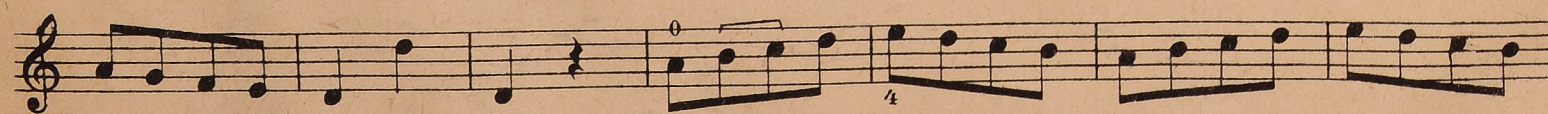


Marsz.





Ćwiczenia cztero-palcowe.

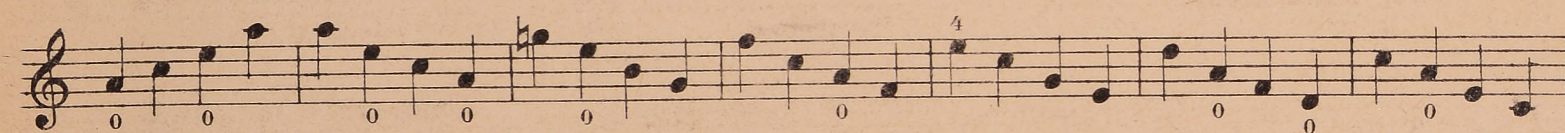


Gama *a-mol.*

23.

23. *Gama a-mol.*

The musical score for exercise 23, titled "Gama a-mol.", is written for piano. It consists of six systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The first system includes fingerings 1, 2, 3, 0, and 1 above the right-hand staff. The second system includes fingerings 2 and 1 above the right-hand staff. The third system includes fingerings 3, 0, 1, 2, and 3 above the right-hand staff. The fourth system includes fingerings 3, 2, 1, 0, and 0 above the right-hand staff. The fifth system includes fingerings 0, 0, 0, 0, and 0 above the right-hand staff. The sixth system includes fingerings 0, 0, 0, 0, and 0 above the right-hand staff. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests.



24. Duet w a-mol.
Umiarkowanie.

Pomału.



Dalej dalejże.

Żywo.



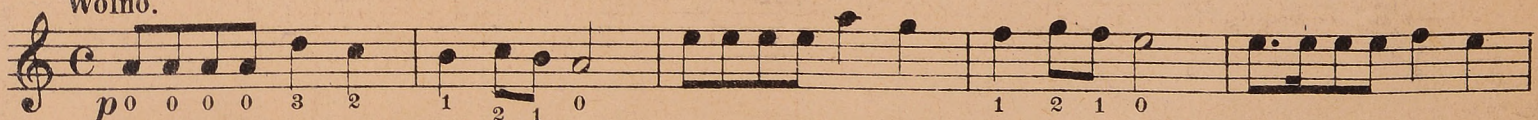
O gwiazdeczko.

Pomału.



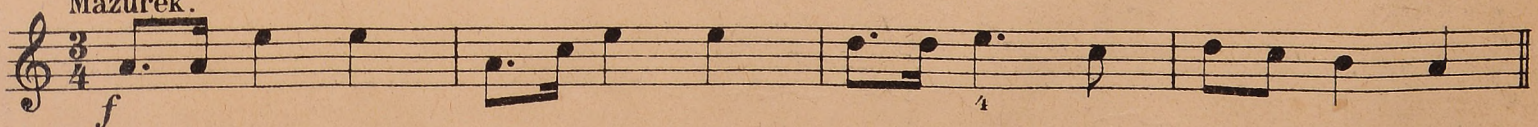
O mój rozmarynie.

Wolno.



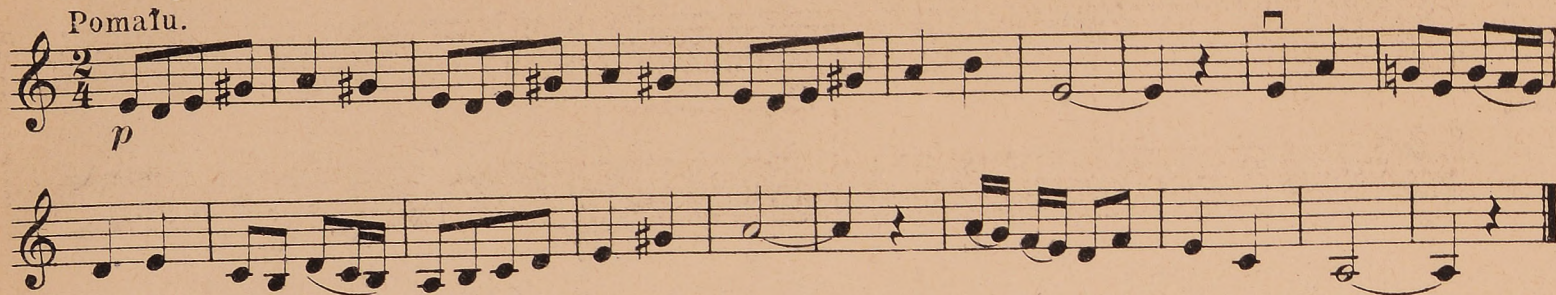
Białe orle.

Mazurek.



Gdzie to jedziesz Jasiu?

Pomału.



Dumka.

Pomału.



Wezmę ja kontusz.

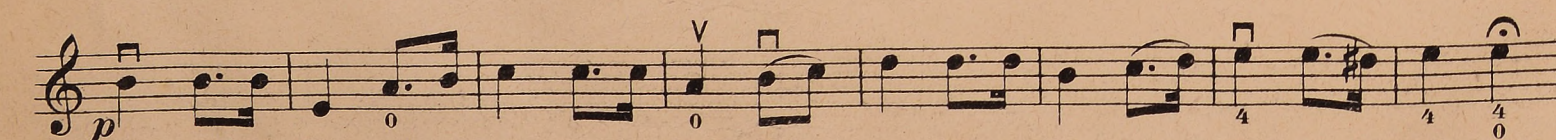
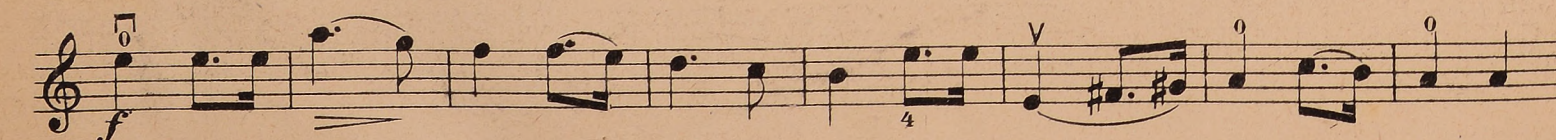
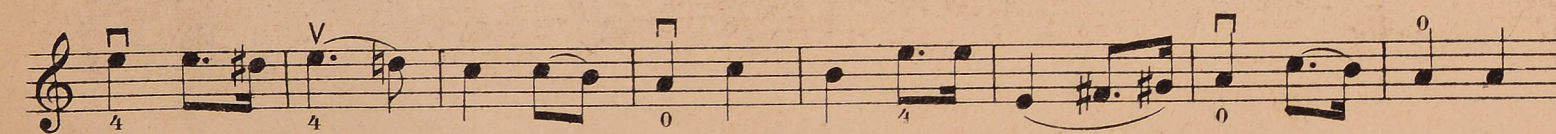
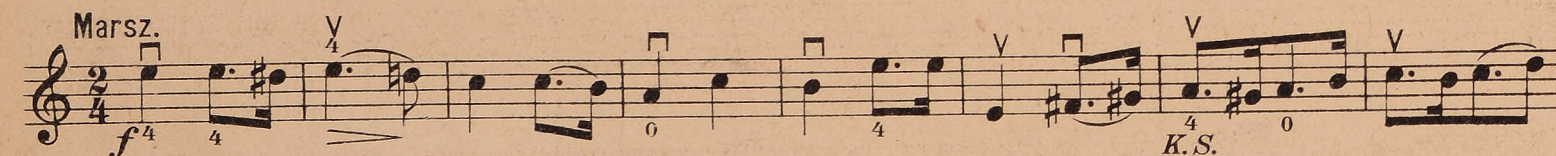
Tempo poloneza.



Kotomijka.



Marsz.



26. Gama G-dur.

A musical score for piano, consisting of six systems of two staves each. The key signature is G major (one sharp, F#) and the time signature is common time (C). The score is numbered 26. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3. The second system shows a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3. The third system shows a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3. The fourth system shows a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3. The fifth system shows a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3. The sixth system shows a treble staff with a whole note G4 and a bass staff with a whole note G3. The score is written in a clear, legible style with standard musical notation.

Ćwiczenia w tonie *G-dur*.

[illegible]

Duet.
Umiarkowanie.

28. Umiarkowanie.

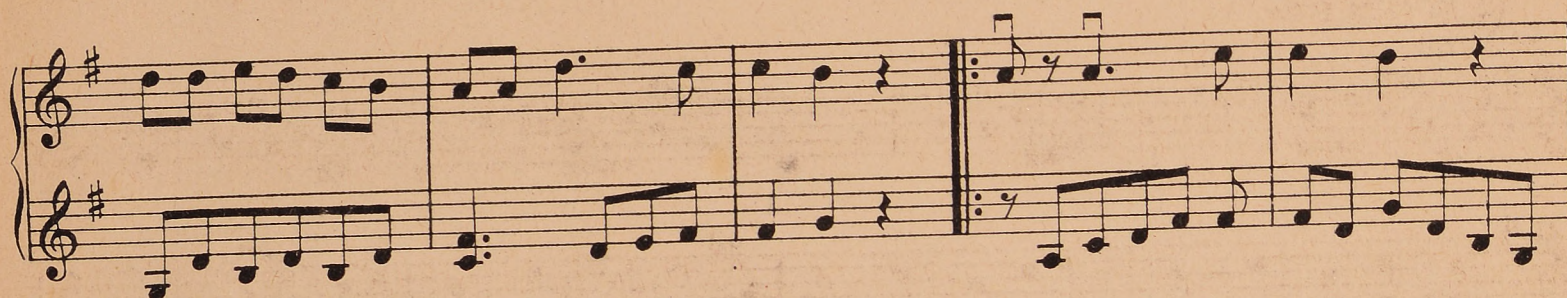
The musical score is written for guitar on a grand staff with two staves. It features a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music consists of several measures with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some fingerings indicated by numbers like 0, 4, and 5. The score ends with a double bar line and repeat signs.

29. Ćwiczenia dla legato i staccato.

The musical score for exercise 29 consists of ten staves of music in G major (one sharp). The exercises are designed for legato and staccato playing. The staves contain various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and technical markings such as fingerings (0, 1, 2, 3, 4), accents (V), and slurs. The first staff is in common time (C), while the subsequent staves are in 3/4 and 2/4 time signatures. The exercises progress from simple eighth-note patterns to more complex sixteenth-note runs and slurred passages.

Jeszcze Polska nie zginęła.

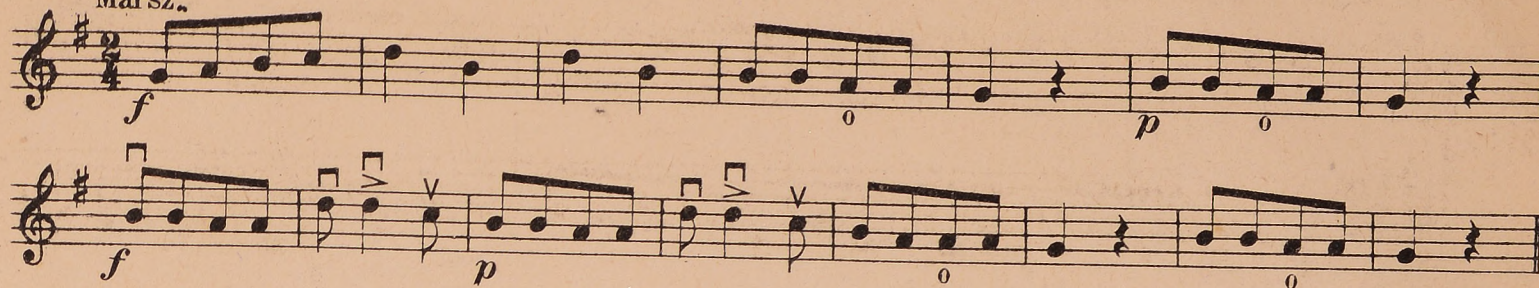
30.

Duet.
Pospiesznie.

31.



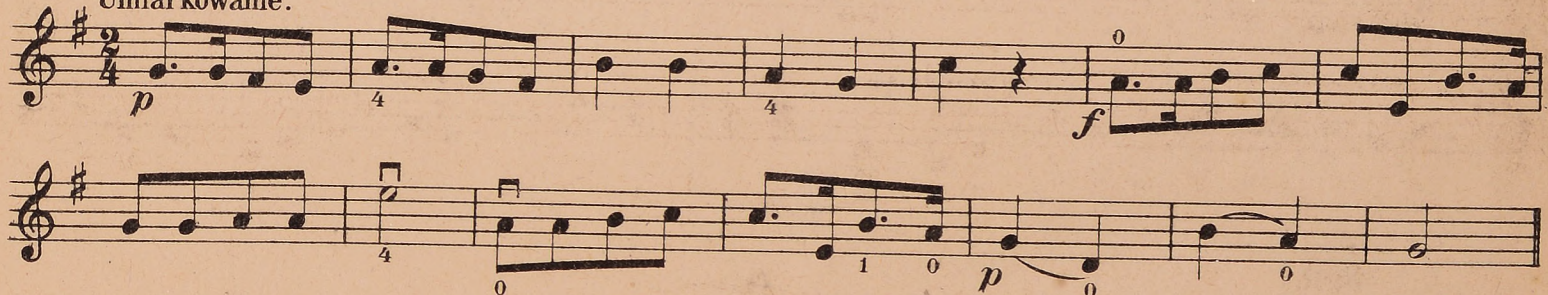
Pójdziemy na tów.
Marsz.



Co mi to za życie.
Mazur.



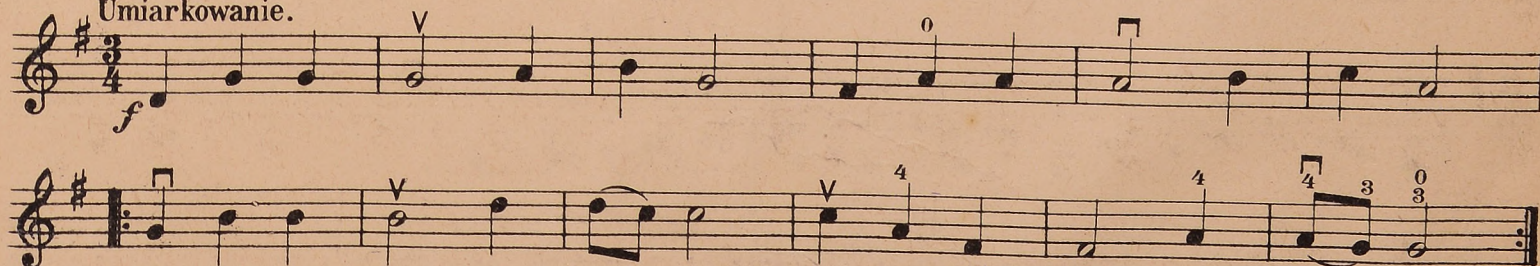
Rzy mój gniady.
Umiarkowanie.



Oj dąbrowo dąbroweczko.
Żywo.



Kogucik.
Umiarkowanie.



Kozak konia napował.
Żywo.



Kozak.

f

p

32. Duet. Żywo.

f

V

p

4

f

33. Gama *e-mol.*

34. Ćwiczenia w tonie *e-mol.*

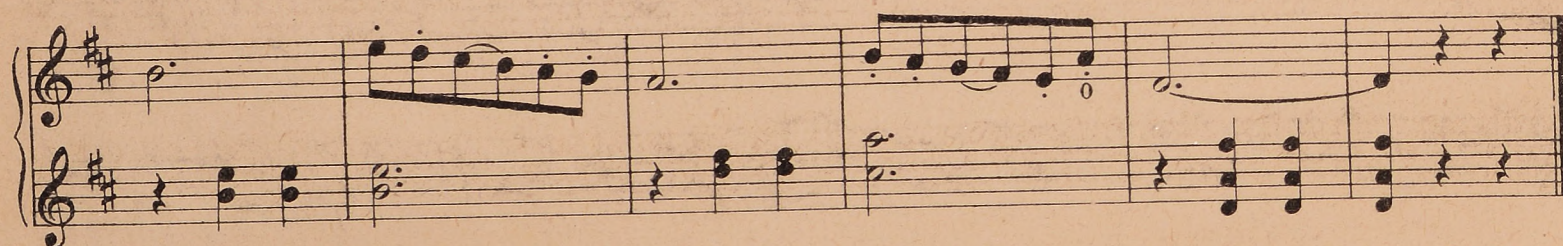
This page of musical notation is for a guitar piece in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of eight staves of music. The notation includes various guitar-specific symbols: natural harmonics (0), fretted notes (4, 1), and vibrato (V). The music is written in a single melodic line, with some staves showing double-stemmed notes to indicate rapid passages. The page concludes with a final cadence on the eighth staff.

35. Duet w *e-mol*

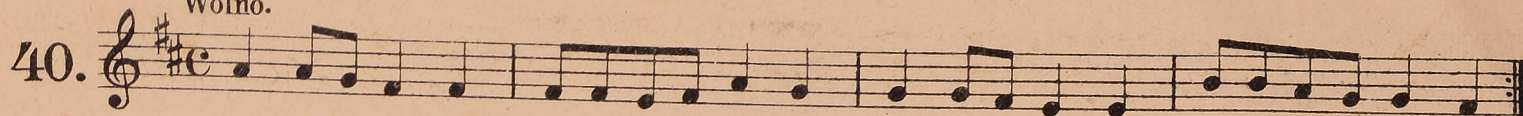
This musical score is for a duet in E minor, measures 35 through 38. It consists of two staves. The upper staff features a melody with quarter and eighth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 38.

36. Gama. *D-dur*

37. Ćwiczenia w *D-dur*



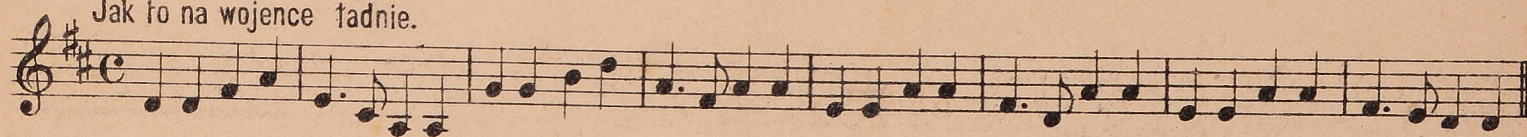
Boże, coś Polskę.
Wolno.



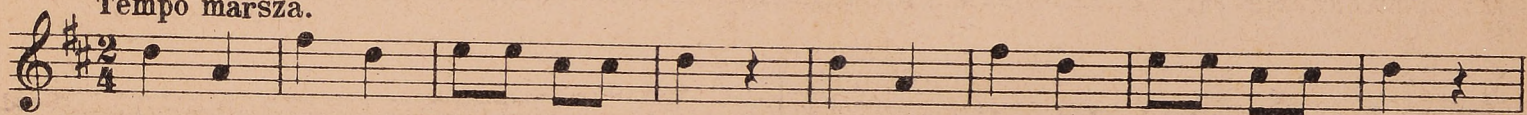
Krakowiak.



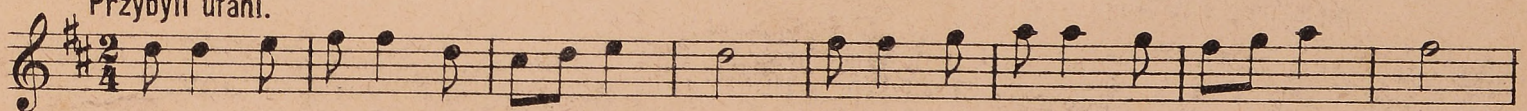
Jak to na wojence ładnie.



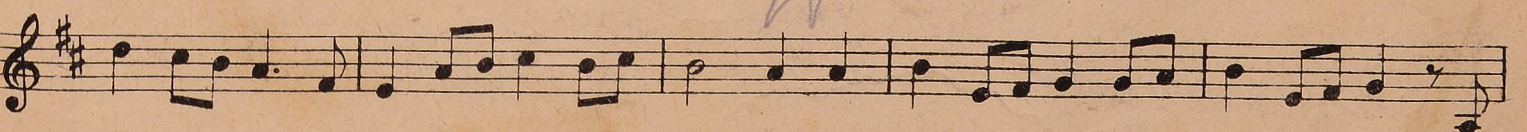
Ojcie moi, coście zrobili.
Tempo marsza.



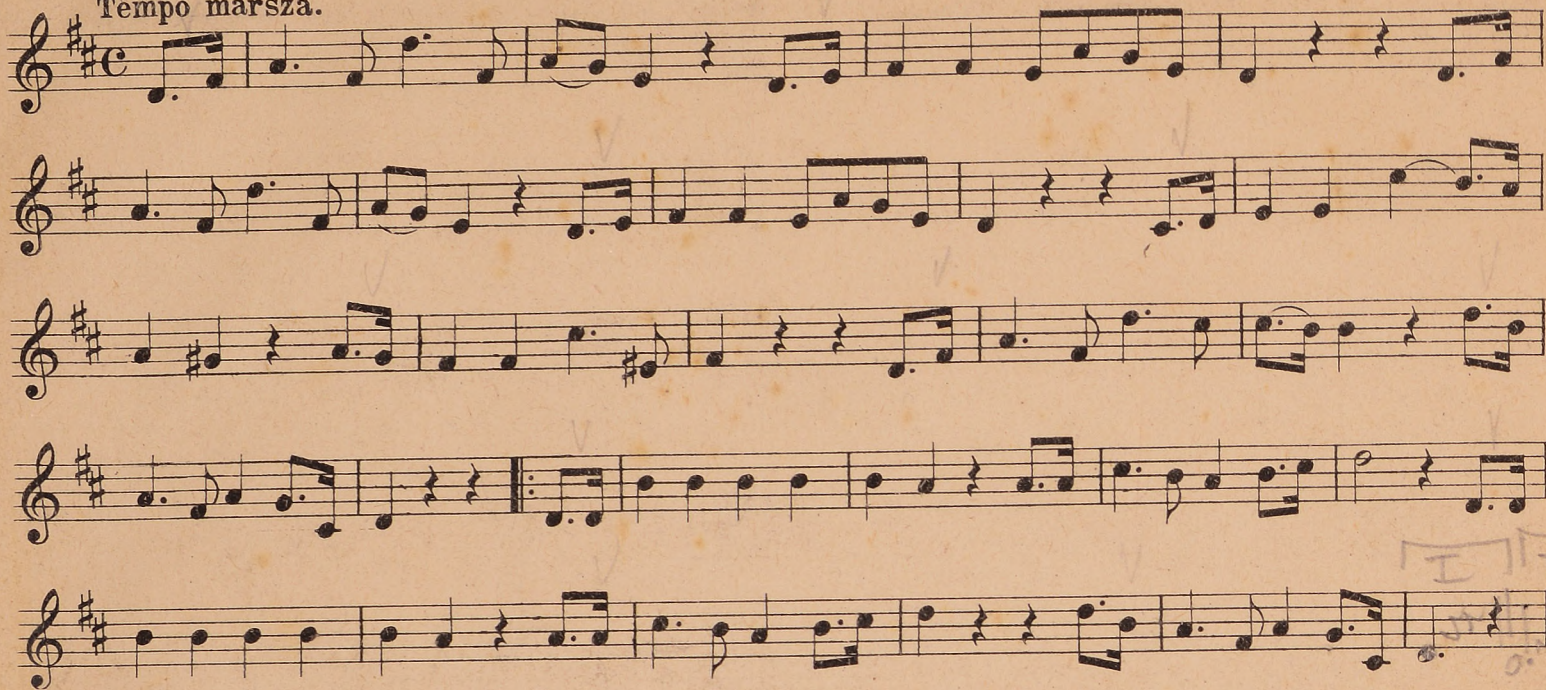
Przybyli utani.



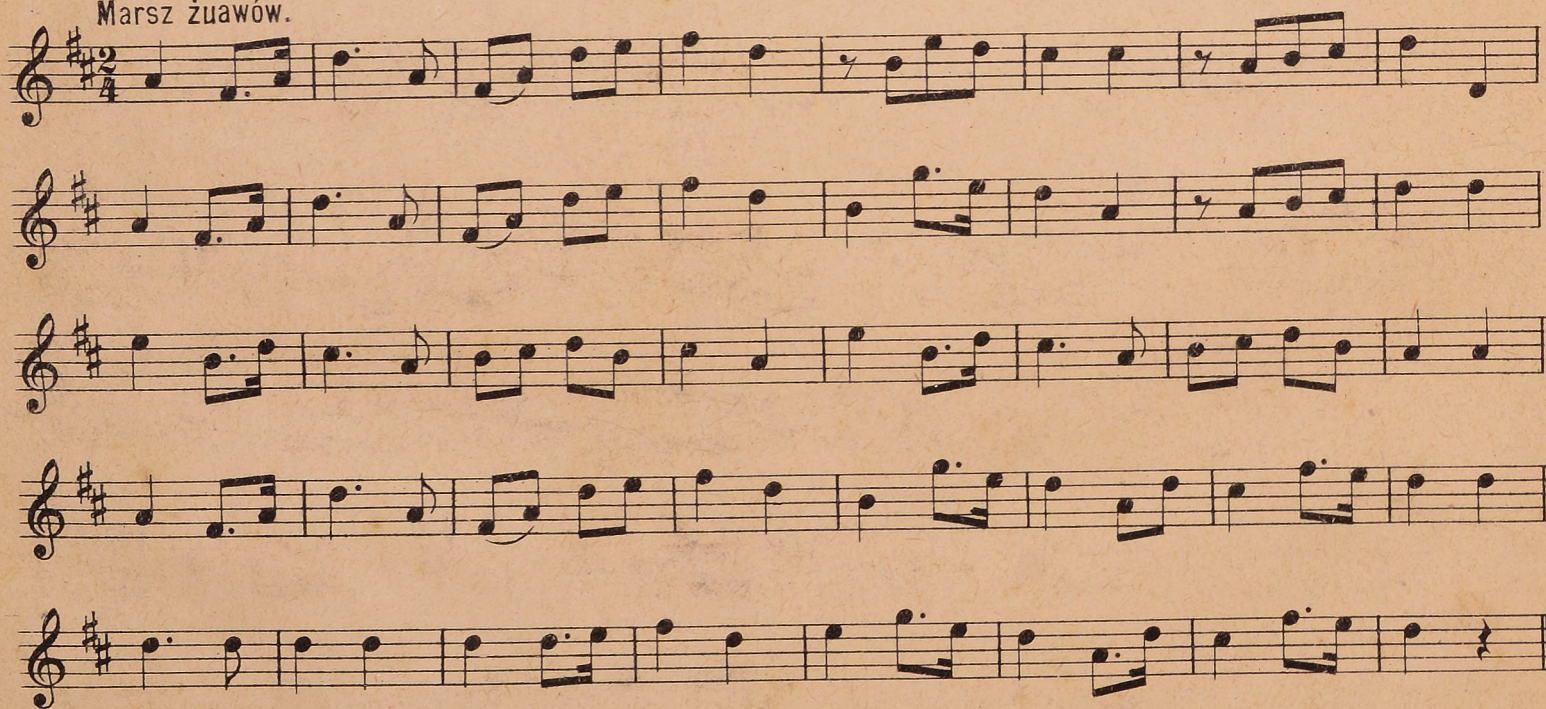
Ospały i gnuśny.
Tempo marsza.



Warszawianka.
Tempo marsza.



Marsz żuawów.



Kozak.
Andantino.

St. Moniuszko.



Straszny dwór: Arya z kurantami.

St. Moniuszko.

pp

con anima.

f

accel.

Halka: Szumią jodły.

Andante.

St. Moniuszko.

sf

cresc.

f — *sf*

Arya z Cyrulika Sewilskiego.

Rossini.

p

f

ff