
EX LIBRIS
BIBLIOTEKA
UNIWERSYTECKA W ŁODZI

J. Nowakowski

Méthode de Piano

Nouvelle édition revue corrigée et amplifiée

selon les meilleures oeuvres modernes.

Szkoła

na

Fortepian

Wydanie nowe

według najlepszych tegoczesnych wzorów

opracowali i uzupełnili

Rudolf Strobl i Ignacy Krzyżanowski

Profesor Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Artysta Muzyczny. Członek b. Tow. nauk. Krakowskiego.

Cena Rs. 3.

Polecona przez Zarząd Warszawskiego Instytutu Muzycznego.

WARSZAWA

Nakład i Własność

GEBETHNERA i WOLFFA.

KRAKÓW, G. GEBETHNER i SPÓŁKA.

1123.

Дозволено Цензурою, Варшава 27 Октября 1897.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA W ŁODZI
M 13121
Mu.225/64/36
22.1

Przedmowa.

Nauka gry fortepianowéj tak się rozpowszechniła w ostatnich zwłaszcza czasach, że weszła niemal w program edukacyi, szczególniéj téż żeńskiéj. Łatwo to wyjaśnić; pomimo bowiem powstawania tu i owdzie prasy na wszechwładne zapanowanie fortepianu w muzyce i zbyteczne rozwielmożnienie się onego, trudno nie przyznać, że fortepian aczkolwiek nie zastąpi orkiestry, posiada jednak tę wyższość nad innémi narzędziami muzycznémi, iż działając samodzielnie obchodzi się bez cudzéj pomocy, streszcza w sobie całość: a chociaż całość ta dla jednostajności brzmienia i kolorytu nie może w pełni odwzorować wszystkich dodatnich stron obrazu, niemniéj daje ogólne jego wyobrażenie i szkicuje niezgorzéj tło farbami, na jakie natura instrumentu zdobyć się może. Ztąd każdy muzyk, czy to kompozytor, śpiewak lub solista na jakimkolwiek instrumencie, potrzebuje pomocy fortepianu, a chcąc obznajmić się wszechstronnie z literaturą muzyczną, chętnie odwołuje się do niego i choć trochę musi umieć grać na nim. Że więc rozpowszechnienie się fortepianu i popęd ogólny do tegoż, z zasady powyższéj wychodzący, jest poniekąd usprawiedliwioną potrzebą, posłużyć jeszcze może na dowód ilość szkół, wydanych na ten instrument w ostatnich kilku latach, szczególniéj téż w Niemczech, jak: ogromne czterotomowe dzieło Leberta i Starka, Köhlera, Damma, Brauera etc. U nas od ćwierci wieku oprócz spolszczenia dwóch tomów szkoły Leberta i Starka, nic ważniejszego w tym zakresie nie zdziałano.

Wezwani przez wydawców do przejrzenia szkoły Nowakowskiego, po sumiennėm i badawczém rozpatrzeniu się w téjże, przyszliśmy do przekonania, że stósownie do dzisiejszych potrzeb pedagogicznych, wzrostu techniki, licząc się z postępem, tudzież z bieżącą chwilą, musimy to dzieło z gruntu przeobrazić. J nic w tém dziwnego. Tylko arcydzieła geniuszu ludzkiego, skarby

Préface.

L'étude de piano est devenue tellement générale dans ces derniers temps, qu'elle fait partie du programme de l'éducation, surtout de l'éducation des filles. La raison en est bien simple. Malgré les critiques, qui se font entendre ça et là dans la presse contre la trop grande préférence accordée au piano, et contre sa généralisation, on est forcé d'avouer que, bien que le piano ne puisse remplacer l'orchestre, il possède pourtant, sur les autres instruments de musique cette superiorité, qu'il peut exister par lui-même et former un ensemble sans le secours d'auxiliaires. Cet ensemble par la monotonie des sons, el par le colori, peut ne pas avoir toute l'ampleur et la beauté du tableau, néanmoins il en donne une idée générale et n'en exquisse pas trop mal le fond avec les couleurs que la nature de l'instrument peut procurer. Il s'ensuit que chaque musicien, compositeur, chanteur ou soliste jouant d'un instrument quelconque a besoin du piano, y a recours pour l'étude de la littérature musicale et par conséquent est forcé d'en savoir toucher plus ou moins; cette nécessité seule explique la généralisation du piano, et le goût universel qu'il inspire. Une preuve irrécusable d'ailleurs, c'est la quantité de méthodes pour le piano éditées dans ces dernières années, surtout en Allemagne; ainsi nous avons la méthode de Lebert et Stark, œuvre immense renfermée dans quatre grands volumes, la méthode Köhler celle de Damm, de Brauer etc. Chez nous, depuis environ un quart de siècle, excepté la traduction de deux volumes de Lebert et Stark on n'a rien fait de plus dans ce genre.

Appelé par les Editeurs à revoir la méthode de Nowakowski, nous avons conclu, après un examen mûr et consciencieux de l'ouvrage, que les exigences et les difficultés croissantes de l'éxécution, demandaient à faire subir à cette méthode une transformation entière, et il n'y a rien d'étonnant, que ce besoin de transformation se fasse sentir, car il n'y a que les œuvres de génie, ces trésors que produisent de temps à autre les siècles, qui ne restent pas plongés dans l'oubli, mais qui, au contraire, demeurent,

drogocenne, na które składają się wieki, nie tonąc w pomroce zapomnienia, pozostają jako ślady, niby zwierciadła duchowe, w których odwzorowywa się w danéj epoce społeczeństwo. Źródłem ich bywa natchnienie, prawda i wiedza, a krynica, która z tego zdroju wypływa, użyzniając pola odłogiem leżące, podąża w kierunku postępu ku drodze, kędy jest ognisko wszech mądrości i wiedzy. Podręczniki pedagogiczne nie tak daleko sięgają, śledząc za postępem nauki i sztuki; w miarę wzrostu jednéj i drugiéj zmieniać się muszą, boć nie działając samoistnie, z nich czerpią pierwiastek, a nawet i racyję bytu. Szkoła Nowakowskiego w ciągu ćwierci wieku kształciła więcéj, niż dwie generacyje, wysłużyła się zatem znakomicie; lecz utrzymać ją dłużéj w téj saméj formie, byłoby nie uznać postępu i gardzić zdobyczą osiągniętą na polu sztuki i doświadczenia pedagogicznego w ciągu lat dwudziestu kilku. Więc nie taimy, że z wielką troską ale i wewnętrznem przekonaniem konieczności, jeśliśmy się przetwarzać cudzą pracę, a zostawiając z ostatniéj edycyi Nowakowskiego część teoretyczną prawie nietkniętą, bo zaledwie kilkoma uwagami dopełnioną — uczyniliśmy to dlatego, że pragnęliśmy zachować nazwisko pedagoga, używającego kiedyś w kraju zasłużonego rozgłosu. Powtóre, że zasady ogólne, pierwotne, jako pewniki utrwalone, nie ulegają zmianie, albowiem krzyżyk jest zawsze krzyżykiem, bemol-bemolem, łącznik-łącznikiem, etc. Opierając się na obcych wzorach, staraliśmy się prowadzić ucznia stopniowo, od najpierwszych początków, do rzeczy wymagających pewnego już mechanicznego uzdolnienia. Obok rozwoju strony technicznéj, zamieszczamy o ile się dało zestawić, kawałki śpiewne, w przekonaniu, że melodyja, jako kwiat i czar muzyki nęci ku sobie, stąd dodatnio oddziaływa — a przyzwyczajając grającego do poprawnéj harmonii i unikając trywijalności, usiłujemy wytworzyć w nim smak i poczucie estetycznego piękna. Okrom wszystkich rodzajów i pozycyj gamm, przytoczyliśmy nieco ćwiczeń na wyrobienie zapięścia (poignet), tak za pomocą oktaw, jak i innych nastręczających się ku temu przykładów. Przy zdarzającéj się sposobności z toku rzeczy wypływającéj, udzielamy wskazówki, gdzie szukać po za obrębem szkoły, utworów służących do szerszego rozwinięcia techniki i w miarę wzrostu téjże, jaki wybór uczynić należy w dziale literatury fortepianowéj. Przysparzamy wiązkę kawałków na cztery ręce, opracowanych w znacznéj części na motywach i rytmach rodzimych, w przeświadczeniu, że byłoby lekkomyślnością nie korzystać z żyznéj

comme des miroirs éternels où viennent se refléter les sociétés diverses. Ces œuvres provenant de l'inspiration, du vrai et du savoir, peuvent être comparées à une source, dont les eaux bienfaisantes, fertilisant des champs incultes, s'élanceraient vers le progrès, vers le foyer de toute science et de toute intelligence. N'ayant en vue que les progrès de l'art et du savoir, les manuels pédagogiques ne portent pas leurs visées si haut; ces manuels, devant suivre l'impulsion du progrès doivent être réformés selon les besoins du moment, car autrement ces méthodes n'auraient pas leur raison d'exister. La méthode Nowakowski a, pendant un quart de siècle, servi d'enseignement à plus de deux générations, elle a donc prouvé son utilité; mais lui laisser sa forme primitive, serait ne pas comprendre les lois du progrès et se priver volontairement des conquêtes qu'a faites l'art et l'expérience pédagogique pendant ces vingt et quelques dernières années. C'est don avec une grande circonspection, mais mûs par l'absolue nécessité de le faire, que nous avons entrepris le remaniement d'une œuvre qui n'est pas la nôtre. Dans cette retouche de la dernière édition de Nowakowski, nous avons laissé la partie théorétique presque intacte n'y ajoutant que quelques réflexions complémentaires, guidés en cela par le désir que nous avons, que ce travail conserve le nom d'un pédagogue, qui a joui pendant longtemps, et joui encore dans son pays d'une juste renommée.

D'ailleurs, les lois fondamentales de l'art ne changent pas; un dièse est toujours un dièse, et le bémol un bémol et en faisant suivre à l'élève les modèles étrangers nous tâchons en même temps de le guider graduellement, dans les difficultés qu'il rencontre, depuis les premiers commencements, jusqu'aux morceaux qui exigent déjà une certaine habileté mécanique. Tout en nous occupant du côté technique, nous intercalons, autant que possible, des airs mélodieux, persuadés, que la mélodie est pour ainsi dire la fleur de la musique, en fait le charme et y intéresse l'élève; nous tâchons aussi de l'habituer à une execution correcte, à éviter tout ce qui est trivial, nous lui inculquons le bon goût et développons en lui le sentiment esthétique.

En outre de tous les genres de gammes, nous avons choisi quelques exercices, qui à l'aide d'octaves et d'autres moyens efficaces, servent à délier et à former le poignet. De plus, selon que l'occasion s'en présente, nous donnons des indications par lesquelles on peut trouver, en dehors de l'école, des œuvres pour le développement de l'habilité téchnique, et à mesure que celle-ci augmente, le choix qui doit être fait parmi les compositions qui forme la littérature musicale du piano.

Nous ajoutons aussi beaucoup de morceaux à quatre mains arrangés d'après les motifs et les rhythmes nationaux, convaincus,

niwy, która w rękach wielkich mistrzów naszych Chopina i Moniuszki wyidealizowana, tak drogocennych dostarczyła plonów. Wreszcie szkoła, którą na usługi uczącéj się młodzi oddajemy, nie jest bynajmniéj dziełem wyczerpującém; zastrzegamy się wyraźnie, że nie podejmowaliśmy zadania wymagającego odpowiednich sił i przechodzącego zakres rozmiarów niniejszego podręcznika. Celem naszym było streścić naukę elementarną, wskazać zasady ogólne, zdrowe, z uwzględnieniem ścisłości, a zarazem oszczędności czasu, krzewić téż poczucie i zamiłowanie piękna w sztuce. Jak w życiu powszechném, szkoła daje tylko ogólne pojęcie wiedzy i umysł młodociany rozbudza, tak również nasze studyjum służyć ma dla adeptów pragnących wtajemniczać się w pierwociny sztuki, którym, gdy skrzydła podrosną, radzimy obok dobrego kierunku, wsłuchiwać się w grę znakomitych wirtuozów, zwracać baczną uwagę na frazowanie wyborowych śpiewaków, wertować dzieła bogate treścią, uprawiać muzykę kameralną, słowem zgłębiać tajniki sztuki w całym zakresie. Czas pokaże, o ile dobre chęci nasze odpowiedzą bodaj na razie celowi i bezspornéj potrzebie. Przesądzać z góry nie śmiemy, ani możemy. Poczytamy się za bardzo szczęśliwych, jeżeli zdołamy przysłużyć się choć cokolwiek do uproszczenia drogi uczącéj się młodzi, dla któréj z całem zamiłowaniem długie pracowaliśmy lata i póki sił starczy pracować pragniemy.

que ce serait une trop grande légèreté de ne pas profiter d'un champ fertile, qui idéalisé par nos maîtres Chopin et Moniuszko a donné une si belle récolte. Du reste, la méthode, que nous offrons ici à nos jeunes travailleurs, n'est pas un ouvrage qui épuise le sujet que nous y traitons, nous prévenons au contraire soigneusement ceux à qui elle est destinée, que nous n'avons pas du tout la prétention, de produire une œuvre qui demande des capacités hors ligne et qui depasse le cercle dans lequel doit se renfermer un simple manuel. Le but, que nous nous sommes uniquement proposé dans cet ouvrage, est simplement de donner un abrégé d'études élementaires, de démontrer les règles générales vraies, d'en faciliter la connaissance et de propager le sentiment et l'amour du beau dans l'art.

Ici la Méthode joue le même rôle que l'école dans la vie de l'enfant, elle ne peut donner que des aperçues généraux et éveiller l'intelligence. Notre œuvre peut servir seulement à ceux qui veulent étudier les principes de l'art, et quand leurs ailes seront poussées, nous leurs conseillons, s'ils veulent s'élever à des sphères plus hautes, de se trouver une bonne direction, d'entendre de grands virtuoses, de remarquer la manière de phraser des bons chanteurs, d'étudier les œuvres éminentes riches en sujets, de cultiver la musique de chambre, enfin en un mot de dévoiler et d'approfondir tous les arcanes de l'art. Ce n'est pas à nous de juger du résultat de nos efforts, et si notre bon vouloir atteindra le but, que nous nous étions proposé. Le temps seul répondra. Nous serons pourtant très heureux, s'il nous était donné de faciliter l'étude de la musique aux jeunes élèves pour lesquels nous avons travaillé tant d'années et pour lesquels nous désirons encore travailler tant que nos forces nous les permettront.

SPIS RZECZY.

Część pierwsza (teoretyczna).

Klawiatura zwyczajna 9
Wiadomości wstępne czyli ułożenie ciała przy fortepianie . 9

ROZDZIAŁ I.

O linijach, klamrze, kluczach i nutach 10

ROZDZIAŁ II.

O krzyżykach, bemolach i kasowniku 12

ROZDZIAŁ III.

Postać nut i ich wartość 13
Tablica wartości nut 14
O punkcie i punkcie podwójnym 14

ROZDZIAŁ IV.

O pauzach i pauzach z punktami 14

ROZDZIAŁ V.

O różnych rodzajach taktu, o trójkach i szóstkach, oraz o nutach przedtaktowych 15
O trójkach i szóstkach 17
O nutach przedtaktowych 19

ROZDZIAŁ VI.

O odległościach czyli interwallach 19
O szykach tonicznych czyli o gammach 20
Gamma majorowa (twarda) 20
Gamma minorowa (miękka) 20
O pokrewieństwie tonów majorowych z minorowemi . . 22
O rodzajach tonów 23

ROZDZIAŁ VII.

O rozmaitych odcieniach w dotknięciu klawisza . . . 23
Synkopy 25

ROZDZIAŁ VIII.

O ozdobnikach i trylu 26
O trylu 29
Tryl podwójny 30
Tryl potrójny 30
Tryl potrójny z nutą trzymaną 30
Tryl sekstowy z nutą trzymaną 30
Tremolo 31

ROZDZIAŁ IX.

Słówko o układzie pa'ców 31

ROZDZIAŁ X.

O odsyłaczach, powtórnikach i innych znakach, oraz o ich odpowiednich celach 34

ROZDZIAŁ XI.

O znakach do deklamacyi muzycznéj służących . . . 36
O wyrazach oznaczających postęp czasu 37
Wyrazy oznaczające charakter dzieła, tak na początku jak i na szczególnych miejscach 38

ROZDZIAŁ XII.

Uwagi ogólne 39
Wskazówki praktyczne w nauce muzyki 39
Przestroga niezbędna 41

TABLE DES MATIÈRES.

Première Partie (théorétique).

Tableau du Clavier ordinaire 9
Notions préliminaires 9

CHAPITRE I.

Des lignes, de l'accolade, des clefs et des notes . . . 10

CHAPITRE II.

Des dièses, des bémols et des bécarres 12

CHAPITRE III.

La forme des notes et leurs valeurs 13
Tableau de la valeur des notes 14
Du point et du double point 14

CHAPITRE IV.

Des silences et des silences pointés 14

CHAPITRE V.

Des différents genres de mesure, des triolets, des sextelets et des notes qui précèdent les mesures 15
Des triolets et des sextelets 17
Des notes qui précèdent les mesures 19

CHAPITRE VI.

Des Intervalles 19
Des ordres toniques ou gammes 20
La gamme majeure 20
La gamme mineure 20
Des tons relatifs majeurs et mineurs 22
Des genres de tons 23

CHAPITRE VII.

Des différentes nuances dans le toucher 23
Des Syncopes 25

CHAPITRE VIII.

Des notes d'agrément et du trille 26
Du Trille 29
Double Trille 30
Triple Trille 30
Triple Trille avec une note soutenue 30
Trille en sixte avec une note soutenue 30
Tremolo 31

CHAPITRE IX.

Un mot sur le doigter 31

CHAPITRE X.

Des renvois, des signes de reprise ainsi que de leurs buts relatifs 34

CHAPITRE XI.

Des signes relatifs à la déclamation musicale . . . 36
Des termes qui indiquent le dégré de vitesse du mouvement 37
Expressions designant le caractère des ouvrages soit au commencement soit dans des endroits remarquables . . 38

CHAPITRE XII.

Observations générales 39
Conseil sur la manière de bien étudier 39
Avis essentiel 41

Część druga, (praktyczna).

Wprawki wstępne, przygotowawcze i krótkie melodyje . 42
11 Numerów cztero-ręcznych początkowych, w obrębie pięciu tonów 48
Ćwiczenia w obrębie pięciu tonów, wymagające stałego położenia ręki 60
Dalszy ciąg ćwiczeń w obrębie pięciu tonów, w trzech różnych sposobach: a) z nutą trzymaną, b) w kierunku odwrotnym i, c) na każdym stopniu (klawiszu) gammy . . 62
Ćwiczenia służące do wyrobienia mechanizmu . . . 63
Ćwiczenia w obrębie oktawy 65
Ćwiczenia w tonach podwójnych 65
Ćwiczenia w obrębie sześciu tonów, wymagające stałego położenia ręki 65
Ćwiczenia, mające na celu niezależność palców, bliższe zaznajomienie się z taktem i kluczem basowym . . . 66
Dalszy ciąg ćwiczeń na wyrobienie niezależności w palcach 70
Ćwiczenia przygotowawcze do trylu 71
Ćwiczenia na wyrobienie zapięścia 71
Ćwiczenia przygotowawcze do gamm (podkład wielkiego palca pod inne) 72
Gammy majorowe 73
Przykład gamm majorowych w kierunku odwrotnym . . 75
Gammy minorowe, melodyjne i harmoniczne 76
Przykłady gamm minorowych w kierunku odwrotnym . . 80
Gammy chromatyczne: a) trzema palcami, b) czterema palcami, c) w kierunku odwrotnym 81
Ćwiczenia i sztuczki nieco trudniejsze 82
Dalszy ciąg ćwiczeń służących do wydoskonalenia mechanizmu 96
Ćwiczenia, mające na celu rozszerzenie palców . . . 97
Ćwiczenia w obrębie oktawy (ciąg dalszy) 97
Biegniki w obrębie oktawy, oraz oktawy rozpryśnięte . . 98
Biegniki w oktawie łącznie z noną 98
Ćwiczenia w tercyjach i kwartach, posuwając rękę . . 99
Ćwiczenia w sekstach podwójnych, a) zwięźle, b) wybitnie rzucając z zapięścia 100
Zmiana palców przy kilkakrotnem powtarzaniu jednego klawisza 101
15 Numerów cztero-ręcznych w stopniowym rozwoju trudności, z uwzględnieniem różnych odcieni w rytmie i takcie . 103

Deuxième Partie (pratique).

Exercices préparatoires et petites mélodies 42
11 Pièces primitives à quatre mains, dans l'étendue de cinq notes 48
Exercices de cinq notes, sans changer la position de la main 60
Continuation d'exercices de cinq notes, de trois manières différentes: a) avec une note tenue, b) par mouvement contraire et c) sur chaque dégré de l'octave . . . 62
Exercices pour développer le mécanisme 63
Exercices dans l'étendue de l'octave 65
Exercices des notes doubles 65
Exercices dans l'étendue de la sixte, sans changer la position de la main 65
Exercices qui ont pour but l'indépendance des doigts, la connaissance fondamentale de la mesure et de la clef de fa 66
Continuation d'exercices pour développer l'indépendance des doigts 70
Exercices préparatoires pour le trille 71
Exercices pour délier le poignet 71
Exercices préparatoires pour les gammes (le passage du pouce) 72
Les gammes majeures 73
Exemple des gammes majeures par mouvement contraire . 75
Les gammes mineures, mélodiques et harmoniques . . 76
Exemples des gammes mineures par mouvement contraire . 80
Gammes chromatiques: a) avec trois doigts, b) avec quatre doigts, c) mouvement contraire 81
Exercices et morceaux un peu plus difficiles 82
Continuation d'exercices pour perfectionner le mécanisme . 96
Exercices pour étendre les doigts 97
Exercices dans l'étendue de l'octave (continuation) . . 97
Passages dans l'étendue de l'octave et octaves arpégées . . 98
Passages avec l'octave et la neuvième 98
Exercices en tierces et en quartes en avançant la main . 99

Exercices en sixtes doubles, a) lié, b) du poignet . . . 100

Changement des doigts (Tremolo) 101
15 Pièces progressives à quatre mains, avec les différentes nuances du rythme et de la mesure 103

Akordy rozpryśnięte (arfiki): A) akordy doskonałe, B) akordy septymy głównej i C) akordy septymy zmniejszonéj . 126
Niektóre jeszcze ćwiczenia służące do wydoskonalenia mechanizmu 135
Ćwiczenia i sztuczki, których celem jest, oprócz szerszego rozwoju mechanizmu, obznajmianie ucznia także i ze stylem 136
Niektóre niezbędne ćwiczenia w akordach 162
Niektóre niezbędne ćwiczenia w podwójnych oktawach . 163
Dwie Etudy oktawowe 165
Gammy majorowe w odległościach: decymy, seksty i tercyi 166
Gammy minorowe melodyjne i harmoniczne w odległościach decymy, seksty i tercyi 171
Gammy majorowe i minorowe w podwójnych tercyjach . 177
Gammy chromatyczne 180
A) W małych tercyjach 180
B) Też same gammy podług Chopin'a 181
C) W tercyjach wielkich 181
D) W kwartach 181
E) W kwintach i kwartach 181
F) W podwójnych sekstach 181
Fantazyja Mozart'a D-minor 182

Exercices d'arpéges: A) en accords parfaits, B) en accords de septième et C) en accords de septième diminuée . 126
Encore quelques exercices pour perfectionner le mécanisme . 135

Suite d'exercices et de pièces qui ont pour but non seulement de développer graduellement le mécanisme, mais aussi d'inculquer à l'élève les principes du style . . . 136
Choix d'exercices indispensables en accords 162
Choix d'exercices indispensables en doubles octaves . . 163
Deux Études en octaves 165
Gammes majeures: en dixièmes, en sixtes et en tierces . 166
Gammes mineures mélodiques et harmoniques: en dixièmes, en sixtes et en tierces 171
Gammes majeures et mineures en doubles tierces . . . 177
Gammes chromatiques 180
A) En tierces mineures 180
B) En tierces mineures d'après F. Chopin 181
C) En tierces majeures 181
D) En quartes 181
E) En quintes et quartes 181
F) En doubles sixtes 181
Fantaisie par Mozart en ré mineur 182

G 1123 W.

Wybór utworów fortepianowych

Profesora R. Strobla

po za obrębem szkoły, zaleconych do dalszego rozwinięcia techniki i stylu.

Obowiązujący od stronnicy 70-tej.

Numera w ( ) oznaczają porządkowy Nr. katalogowy tego samego stopnia w kompletnym zbiorze p. t. „Choix de Compositions".

Choix de Compositions pour le Piano

par le Professeur R. Strobl

recommandé en dehors de la Méthode pour le développement du mécanisme et de style.

Obligatoire depuis la page 70.

Les chiffres renfermés dans ( ) signifient le numéro d'ordre du même dégré du catalogue complet „Choix de Compositions".

1er DÉGRÉ.

	cop.
Bodmann, H. Pièces instructives	(1) 40
Schwalm, R. Deux morceaux	(2) 20
Wolff, B. Op. 156. Sonatine C-dur	(67) 40
Gounod, Ch. Deux Valses (Faust, Roméo et Juliette)	(42) 30
Behr, Fr. Op. 575, No. 8, 11, 13. Trois petits morceaux. La première violette. Pensez à moi. Le Rouet	(41) 30
Schwalm, R. Danse des sylphes	(3) 20
Beethoven, L. v. Sonatine Sol majeur	(4) 20
Behr, F. Op. 503. Cinq petites pièces de salon No. 1. Mélodie espagnole. No. 2. Danse hongroise. No. 3. Polka. No. 4. Galop. No. 5. Marche	(5) 50
Aletter, W. Pour mon grand Papa. Polka / Pour ma petite Tante. Valse	(68) 20
Spindler, Fr. Op. 249, Cah. I. Boutons de Fleurs. No. 1. Danse rustique. No. 2. Valse. No. 3. Les Courses. No. 4. Danse d'Oukraïne. No. 5. Tristesse. No. 6. A la victoire, Galop. No. 7. Berceuse	(61) 50
Reinecke, C. Op. 136, No. 1. Sonatine [C-dur]	(56) 30
Kuhlau, Fr. Op. 42. Variations	(6) 20
Behr, Fr. Bagatelles. 8 Pièces de salon très faciles. No. 1. Chant du matin. No. 2. La clochette d'un Erémite. No. 3. Vision. No. 4. Toujours gai. No. 5. Prière muette. No. 6. Petit fripon. No. 7. Chanson pastorale. No. 8. Plaisanterie	(60) 50
Behr, Fr. Op. 650, No. 4, 5. Scherzino et Valse	(66) 30
Biehl, Alb. Op. 170, No. 11, 15, 16. Trois morceaux mélodiques	(70) 30
Pleyel, J. Sonatine Ré-majeur	(9) 30
Lavignac, A. Op. 23, No. 1. Sonatine en Ut.	(44) 50
Beethoven, L. v. Sonatine Fa-majeur	(7) 30
Diabelli, A. Andantino et Rondo	(50) 30
Gael, H. van. Op. 51. La voix du cœur. / Romance sans paroles / Op. 56. Les petits chasseurs. Marche	(76) 30
Wolff, Bernh. Un petit cadeau	(62) 20
Hünten, F. Rondino	(47) 20
Duvernoy, J. B. Op. 272. Deux Bluettes. No. 2. Barcarolle	(75) 30
Mendelssohn, B. Auf Flügeln des Gesanges	(71) 20
Duvernoy, J. B. Op. 272. Deux Bluettes. No. 1. Valse	(74) 30
Lavignac, A. Op. 23, No. 2. Sonatine en Sol.	(45) 50
Rohde, E. Au rouet	(43) 20
Duvernoy, J. B. Op. 255, No. 1. La Babillarde. Bagatelle	(8) 20
Gaenschals, C. Op. 166. Au moulin de la vallée	(48) 20
Beethoven, L. v. Allegretto et Alla Pollaca	(49) 20
Schmitt, J. Allegretto et Rondo sur un thème de W. A. Mozart	(51) 30
— — Allegretto	(18) 30
Behr, Fr. Op. 503. Album musical: Cah. I. No. 1. Trot de cavallerie. No. 2. Aveu. No. 3. Sous bois. No. 4. Ronde de nuit	(52) 40
— — Cah. II, No. 5. Doux bonheur. No. 6. Refrain autrichien. No. 7. Tour de Valse. No. 8. Le Régiment qui passe	(53) 40
— — Cah. III, No. 9. Petite caline. No. 10. Une feuille de rose. No. 11. Au printemps. No. 12. Chant arabe. No. 13. Danse polonaise	(54) 40
Duvernoy, J. B. Op. 271, No. 6. Les Castagnettes. Boléro	(10) 30
Baumfelder, F. Op. 49. Rondo Mignon	(11) 30
Diabelli, A. La Danza (Rondino)	(55) 20
Schmitt, J. Romance et La Bergerette (Rondino)	(57) 30
Mozart, W. A. Menuet de la Symphonie en Mi bémol majeur	(58) 20
Schubert, Fr. Op. 94, No. 3. Moment musical	(59) 20
Mozart, W. Don Juan	(63) 30
Sartorio, A. Op. 202, No. 5, 2. Le mal du pays.	
— Dans la vallée	(64) 30
Wolff, B. Op. 124, No. 1, 5. Sourire. — Air de danse	(65) 30
Reinecke, Ch. Op. 98, No. 2. Sonatine La-min.	(12) 30
Wolff, Bernh. Op. 44, No. 3. Berceuse	(13) 20
Lange, G. Op. 243, Cah. I. Prélude-Chanson slave	(14) 30
— — Op. 243. Cah. II. Réverie-Cortège pompeux	(15) 30
Beethoven, L. v. Deux finale. 1. Du piano Trio en Sol maj. Op. 1, No. 2 / 2. De la Symphonie No. 1 en Do-maj.	(69) 30
Lavignac, A. Op. 23, No. 3. Sonatine en Ré	(46) 50
Wolff, Bernh. Conte	(17) 20
Spindler, Fr. Menuet	(16) 30
Sartorio, Arn. Op. 233, No. 6, 8. Joyeuse compagnie. Quelle heureuse rencontre	(73) 40
Berens, H. Op. 81, No. 3. Sonatine Do-majeur	(19) 50
Rohde, Ed. Trois fleurs mélodiques	(20) 30
Neustedt, Minuetto	(21) 30
Gluck, Ch. Armide et Alceste	(22) 20
Kuhlau, Fr. Scherzo	(24) 20
Ravina. Op. 96. Un petit compliment	(23) 30
Behr, F. Op. 158. Sérénade mauresque	(25) 20
Lange, G. Op. 139. Romance-Conte	(26) 30
Reinhold, H. Op. 39. Cinq petites pièces de salon. No. 1. Sérénade. No. 2. Scherzetto. No. 3. Mélodie hongroise. No. 4. Danse hongroise. No. 5. Valse	(27) 50
Duvernoy, J. B. Op. 255, No. 12. Fête espagnole. Boléro	(28) 30
Sartorio, Arn. Op. 233, No. 1, 4. Toujours en avant. Bonne petite sœur. Valse	(72) 30
Löschhorn, A. Op. 100, No. 6. Papageno	(29) 30
Kullak, Th. Scherzo	(30) 30
Händel, G. F. Prélude et air	(31) 20
Mendelssohn, B. Deux chants transcr.	(32) 20
Schumann, R. Op. 60. Six petites pièces	(33) 40
Krause, A. Op. 12, No. 3. Sonatine	(34) 30
Boccherini, L. Menuet	(35) 20
Bach, Ph. Em. Solfeggio	(36) 20
Dussek. Op. 20, No. 6. Sonatine en Mi bémol majeur	(38) 30
Hummel, J. N. Scherzo	(39) 20
Kullak, Th. Gondolière et marche	(37) 30
Bendel, Fr. Bagatelle	(40) 20

Na 4 ręce. — A 4 mains.

Diabelli, A. Op. 149, Cah. 2, 3. Leçons mélodiques	
Reinecke, C. Op. 54, Cah. 1, 2. Clavierstücke	
Adolf, R. Op. 13. Guirlande de mélodies slaves	
Strobl, R. Collection des pièces choisies revues et doigtées	

1er Dégré *(facile).*

1 **Hünten, Fr.** Thème et Variations	30
2 **Loeschhorn, A.** Mélodies. Cahier I	60
3 **Reinecke, C.** Mélodie et Romance	30
4 — — Tarantelle	30
5 **Spindler, Fr.** Chanson slave et Rondo	40
6 — — Sérénade et Gaieté	40
7 **Reinecke, C.** Polonaise	30
8 — — Marche et Berceuse	30
9 **Mélodies** polonaises	60
10 **Beethoven, L. v.** Sonatine No. 1. G-dur	30
11 — — Sonatine No. 2. F-dur	40
12 **Loeschhorn, A.** Mélodies. Cahier II	90

2me DÉGRÉ.

	cop.
Seiss, I. Op. 8, No. 1. Sonatine (1e Partie)	(1) 30
— — Op. 8, No. 1. Rondo (Sonatine 3e Partie)	(2) 40
Beethoven, L. v. Adagio	(3) 20
Haydn, J. Andante grazioso et Allegro	(6) 20
Bach, J. S. Menuet, Bourrée et Gigue	(27) 20
Schultz, Edwin. Op. 60, No. 3. Plein de courage	(56) 30
Schytte, L. Op. 74, No. 1, 2, 4. Noël — Le ménétrier — Jeu du moulin	(54) 40
Lichner, H. Op. 144, No. 2. Conte	(40) 30
Sartorio, A. Op. 22, No. 1. Petite Valse. No. 2. Burlesque	(41) 30
Kaun, H. Op. 38, No. 6. Scherzo	(49) 20
— — Op. 38, No. 2. Tarantelle	(48) 30
Sartorio, Arn. Op. 251, No. 3, 4, 5. Chansonnette populaire. Danse des libellules. Menuet	(57) 40
Ravina, H. Op. 60, No. 2, 3. Deux études mignonnes (Fa-La)	(42) 30
Schmidt, Oscar. Op. 33. Gavotte Pastorale	(43) 30
Dussek, J. K. Allegretto quasi Andante	(44) 20
Reinecke, Ch. Romance et Novellette	(24) 30
Wolff, Bernh. Op. 184, No. 5. Menuet	(45) 40
— — Op. 184, No. 7. Flocon de neige	(46) 40
Spindler, Fr. Op. 249, Cah. II. Boutons de Fleurs. No. 8. Marionnettes. No. 9. Badinage. No. 10. L'orage. No. 11. Fanfare	(47) 40
Meyerbeer, G. Dinorah	(50) 30
Wolff, B. Op. 124, No. 4, 9. Autrefois. — Joyeux retour	(51) 30
— — Op. 173, No. 8, 10. Souvenir. — Le retour	(52) 30
Burgmüller, F. Op. 100, No. 23, 24. Le retour. — L'Hirondelle	(53) 30
Nürnberg, H. Op. 208, No. 6. Murmure de la source	(55) 20
Chopin, F. Op. 33, No. 2. Mazourka	(58) 20
Nicolai, O. Lever de la lune. Chœur de l'opéra „Les joyeuses commères de Windsor" / **Kleinmichel, R.** Danse hongroise	(59) 30
Godard, Ch. Marche française	(60) 30
Bürgmüller, J. Op. 109, No. 10, 16. Feuille volante et Romance	(12) 30
Hünten, Fr. Alla Polacca	(5) 30
Bohm, C. Arabesque (Morgenlüftchen)	(39) 30
Müller, A. E. 2e Scherzo	(8) 20
Nowakowski, J. Mazourka	(9) 20
Mendelssohn, B. F. Op. 72, No. 4. Petite Romance	(7) 20
Loeschhorn, A. Tarantelle [La-mineur]	(16) 40
Heller, St. Op. 45, No. 9 et Op. 46, No. 14. Deux études mélodiques	(11) 40
Schmitt, J. La Rose. Rondino	(17) 30
Kuhlau, Fr. Op. 20, No. 3. Sonatine	(28) 30
Müller, A. E. Scherzo	(21) 30
Krause, A. Op. 12, No. 3. Allegro vivace. (Sonatine 3ème Partie)	(29) 30
Spindler, F. Op. 99, No. 11, 12. Deux petits morceaux	(19) 30
Scharwenka, Ph. Op. 64, No. 1. Jeu de cercle	(37) 30
— — Op. 64, No. 8. Les patineurs	(38) 30
Mayer, Ch. Tarantelle (La-min.)	(26) 30
Reinecke, C. Scherzo et Étude	(31) 40

cop.

Reinecke, Ch. Polonaise et Valse . . . . . (23) 30
Dussek, J. L. Op. 23. Sonate (1re Partie) . . (32) 40
Raff, J. Romance et Étude . . . . . (18) 30
Mendelssohn, B. F. Op. 72, No. 2. 2-de Petite Romance . . . . . (22) 20
Kiel, Fr. Boléro . . . . . (3) 30
Hummel, J. N. Andantino . . . . . (10) 20
Méhul, E. H. Menuet . . . . . (4) 20
Heller, St. Op. 16, No. 4. Romance-Étude . (14) 30
Schytte, L. Op. 90, No. 1, 2. Vortrags-Studien (61) 40
Beethoven, L. v. Op. 79 et 119. Andante et Bagatelle . . . . . (20) 30
Chopin, Fr. Op. 74, No. 1. Souhait d'une jeune fille. Chant polonais . . . . . (25) 30
Bendel, Fr. Op. 107, No. 2. Rondo militaire (36) 30
Beethoven, L. v. Souvenir à Elise. Petit morceau . . . . . (15) 30
Wollenhaupt, H. A. Op. 41, No. 8. Polonaise (35) 30
Bach, Ph. E. Allegro di molto . . . . . (13) 30

Na 4 ręce. — A 4 mains.

Clementi. Sonates. No. 2. F-dur . . . . .
Beethoven. Op. 6. Sonate D-dur . . . . .
Strobl, R. Collection des pièces choisies revues et doigtées . . . . . .

2me Dégré *(moyenne difficulté).*

1 **Loeschhorn, A.** Deux morceaux 30
2 — — Tempo di Valse et Tempo di Minuetto 40
3 **Weber, C. M.** Rondeau. Air polonais . . . 30
4 **Clementi, M.** Sonatine F-dur 40
5 **Bertini, H.** Romance et Scherzo 30
6 **Mozart, W. A.** Air de l'opéra, „Les noces de Figaro" et „La flûte enchantée" 40
7 **Weber, C. M.** Air et Chœur des chasseurs de l'opéra „Robin de Bois" 30
8 **Weber, C. M.** Air de l'opéra „Oberon" . . / **Wagner, R.** Chœur nuptial de l'opéra „Lohengrin" 30
9 **Schubert, Fr.** La truite . . . . . / **Mendelssohn, B. F.** Volkslied 30
10 **Donizetti, G.** Barcarolle de l'opéra „L'Elisire d'amore" et Chœur de l'opéra „Lucia" . . 30
11 **Verdi, G.** La donna è mobile de l'opéra „Rigoletto" . . . . . / **Kontski, A.** Réveil du lion. Caprice . . . 30
12 **Nicolai, O.** Rondino sur „Les joyeuses commères de Windsor" 30
13 **Weber, C. M.** Sonatine C-dur 30

3me DÉGRÉ.

Mozart, W. A. Sonate C-dur, No. 1 (arr. p. Lebert) . . . . . (58) 40
Scharwenka, Ph. Op. 84, No. 2. Deuxième Bagatelle . . . . . (71) 30
Wolff, Bernh. Op. 48, No. 1. Morceau de salon (17) 40
Sartorio, A. Op. 15. Menuet-Caprice . . . . (78) 30
Scarlatti, D. Allegro . . . . . (1) 20
Wolff, B. Op. 173, No. 4, 6. La plainte. — Réverie . . . . . (69) 20
Gall, J. Op. 13, No. 3. Barcarolle p. Reynald Op. 23 . . . . . (74) 30
Wachs, P. Menuet Pompadour . . . . . (68) 40
Händel, G. Fr. Célèbre Largo . . . . . (73) 20
Mendelssohn, B. Andante et Presto (Lieder O. W. No. 45, 48) . . . . . (2) 30
Kuhe, W. Op. 138. Zigeuner-Trinklied . . . . (16) 40
Raff, J. Op. 75, No. 1. Fleurette. Romance . (13) 30
— — Op. 75, No. 10. Babillarde . . . . . (14) 40
Schytte, L. Op. 79, No. 10. Chant de la Source (77) 30
Moszkowski, M. Op. 12, No. 1. Danse espagnole (24) 30
Egghard, J. Op. 274, No. 2. Nocturne (Es-dur) (52) 30
Behr, Fr. Sérénade tzigane . . . . . (45) 30
Reinhold, H. Op. 45. Prélude-Étude . . . . (3) 30
Kirchner, Fr. Op. 99, No. 2. Chant du meunier (44) 30
Beringer, O. Sonatina. Do-majeur . . . . . (59) 70
Wachs, P. Staccati. Scherzo . . . . . (56) 30
Wolff, Bernh. Op. 56. Chant d'amour . . . (63) 30
Sartorio, A. Op. 90, No. 2. Tempo di Marcia (53) 20
Wachs, Paul. Coquetterie. Caprice . . . . (66) 30
Wollenhaupt, H. A. Op. 29, No. 6. Scherzino (57) 30
Gounod, Ch. Méditation arr. par W. Rzepko (55) 30
Egghard, J. Op. 144, No. 3. Nocturne mignon (Sol-min.) . . . . . (51) 30
Wolff, Bernh. Op. 98. Perpetuum mobile. Rondo . . . . . (64) 40
Beringer, O. Sonatina La-mineur . . . . . (60) 60
Sartorio, A. Op. 106. Impromptu . . . . . (54) 30
Wolff, Bernh. Op. 151. Rondo brillant . . (65) 40
Moszkowski, M. Op. 56, No. 6. Menuet . . . (76) 30
Wolff, B. Op. 153. Toccatina . . . . . (72) 30
Becker, Clem. Op. 23, No. 5, 6. Deux Miniatures . . . . . (70) 30

Spindler, Fr. Op. 344. Romance de Jan Gall (46) 40
Bachmann, B. Fragment de ballet . . . . (49) 30
Beringer, O. Andante et Rondo . . . . . (61) 40
— — Menuetto et Rondo . . . . . (62) 40
Pessard, E. Courante à l'Italienne . . . . (67) 30
Clementi, M. Op. 30, No. 3. Sonatine en Si bémol majeur . . . . . (4) 30
Burgmüller, Fr. Op. 109, No. 5. La Source . (5) 20
— — Op. 109, No. 15. La fileuse . . . . . (6) 20
Mendelssohn-Spindler, Op. 324. Marche nuptiale . . . . . (7) 30
Bendel, Fr. Op. 14, No. 2. Menuet de Mozart (8) 30
Beethoven, L. v. Op. 6. Sonate . . . . . (9) 30
Schubert, Fr. La Sérénade. Transc. facilitée p. Liszt . . . . . (11) 30
Berens, H. Op. 92, No. 2. Valse-Étude . . . (12) 40
Loeschhorn, A. Op. 101, No. 1. Sonatine . . (15) 30
Merkel, G. Op. 180, No. 1. Menuet . . . . (18) 30
Schubert-Richter. Mélodie hongroise . . . . (19) 20
Jensen, Ad. Op. 17, No. 3. Le Moulin . . . (20) 30
Scharwenka, Ph. Op. 18, No. 6. Impromptu (22) 30
Bendel, Fr. Op. 105, No. 2. Ricordanza . . . (23) 40
Haendel, G. F. Menuet, Gigue et Allemande (25) 30
Mayer, Ch. Pensée fugitive . . . . . (26) 30
Michelman, Chr. Sonate en Sol-maj. . . . (27) 30
Beethoven, L. v. Op. 33. Quasi andante et Scherzo . . . . . (30) 40
Merkel, G. Op. 181, No. 3. Humoresque . . (31) 40
Schubert, Fr. Op. 51. Marche militaire . . (32) 30
Heller, St. Op. 45, No. 20. Étude mélodique (33) 30
Brambach, C. J. Op. 20, No. 2. Sonate en Fa-majeur . . . . . (34) 50
Mendelssohn, Lieder ohne Worte: Gondellied G-moll . . . . . (35) 20
— — Lieder ohne Worte: Gondellied Fis-moll (36) 20
Raff, J. Op. 99 I, No. 3. Tarantelle . . . . (37) 50
Pergolese, G. B. Air . . . . . (38) 20
Raff, J. Mélodie . . . . . (39) 20
Händel, G. F. Courante . . . . . (29) 20
Kleinmichel, R. Deux danses espagnoles, 1. Rondena Malagueña. 2. Jota aragonesa . . (75) 40
Reinhold, H. Menuet . . . . . (48) 30
Kirchner, Fritz. Op. 74. Romance Sérénade (47) 40
Lysberg, Ch. Op. 108. Le chant du Rouet. Caprice . . . . . (42) 40
Kuhe, W. Op. 42. Le jeu des Ondes . . . . (41) 30
Scarlatti, D. Sonate . . . . . (21) 30
Scharwenka, Xav. Op. 16, No. 2. Mazourka (40) 30
Schumann, Rob. Op. 82, No. 6. Repos . . . (28) 20
Pessard, E. Valse Capricieuse . . . . . (50) 30
Clementi, M. Op. 7, No. 3. Rondo en Sol-majeur . . . . . (10) 30
Becthoven, L. v. Trois Contredanses . . . (43) 60

Na 4 ręce. — A 4 mains.

Clementi. Sonates. No. 1. C-dur . . . . .
Mozart. Sonates. No. 1. D-dur (Cotta) . . .
— Sonates. No. 2. B-dur (Cotta) . . . . .

4me DÉGRÉ.

Clementi, M. Op. 47, No. 2. Rondo Finale de la Sonate en Si bémol majeur . . . . (83) 40
Dédieu-Péters, P. Op. 56. Rigaudon . . . (84) 30
Morley, Ch. L'Anneau. Chanson de Fr. Chopin en forme d'une fantaisie . . . . . (54) 40
Wachs, P. Le Toréador. Boléro . . . . . (96) 30
— — Valse-Étude . . . . . (61) 40
Scharwenka, Ph. Op. 32, No. 2. Bagatelle (56) 20
— — Op. 32, No. 6. Étude . . . . . (57) 40
Gounod, Ch. Chanson printanière . . . . (86) 30
Loeschorn, A. Op. 193, No. 20; Op. 194, No. 7. Deux études mélodiques . . . . . (63) 30
Paradies, P. O. Gigue . . . . . (16) 20
Rameau, Ph. Deux Rigaudons . . . . . (25) 20
Jadassohn. Op. 26, No. 4. Air de Ballet . . (55) 20
Sartorio, A. Op. 201. Chanson sans paroles . (80) 40
Lack, Th. Op. 92. Le chant du ruisseau. Idylle (87) 40
Zarembski, J. Op. 27, No. 3. Menuet (P. Romaszko) . . . . . (88) 40
Kalkbrenner, F. Op. 182, No. 1. Toccata I . (1) 30
— — Op. 182, No. 2. Toccata II . . . . . (2) 30
— — Op. 1, No. 1. Sonate (F-moll. Ire Partie) (77) 60
Raff, J. Étude. Fa-majeur . . . . . (82) 20
Maszyński, P. Op. 33. Berceuse . . . . . (75) 30
Ravina, H. Op. 112. Consolation. Nocturne . (79) 40
Hummel, Ferd. Berceuse de l'op. Mara . . (69) 30
Bach, J. S. Allegro de la Toccata en Ré-majeur . . . . . (3) 30
Sartorio, A. Op. 18. Nocturne . . . . . (60) 30
Field, John. Sonate dédiée à Muzio Clementi (4) 40
Loeschhorn, A. Op. 67, No. 5. Scherzino . . (66) 20
Field, John. Romance . . . . . (5) 20
Wolff. La Fontaine. Étude . . . . . (67) 50

cop.

Wachs, P. Allégresse . . . . . (65) 40
Mozart, W. A. Menuet du Divertimento D-dur arr. p. Sig. Blumner . . . . . (58) 30
Hiller, Ferdinand. Op. 81, No. 4. Gigue . . (6) 40
Kiel, Fr. Op. 18, No. 10. Hymne . . . . . (7) 30
Moniuszko, St. Chant du Soir., arr. p. Dietrich Op. 64 . . . . . (8) 50
— — Deux Chansonnettes (La fileuse. Le poisson d'Or), arr. p. Dietrich Op. 68 . . . . . (9) 50
— — Le carillon, arr. p. Dietrich Op. 52 . . (10) 60
Wolff, Bernh. L'aurore et la jeune fille (Dwie zorze). Romance de St. Moniuszko . . . . (89) 50
— — Mignon. (Znaszli ten kraj). Romance de St. Moniuszko . . . . . (90) 50
Moniuszko-Wolff, B. Doumka . . . . . (102) 40
— — Le Ménetrier. Grajek . . . . . (103) 40
Jadassohn, S. Op. 75, No. 5. Prière . . . . (92) 30
Grieg, Ed. Deux chansons (Je t'aime-Dans les bois) arr. p. R. Strobl . . . . . (70) 40
Wachs, P. Alla Mazourka . . . . . (71) 40
— — Badinage . . . . . (72) 40
— — Alla Valse . . . . . (73) 40
Jensen, A. Op. 33, No. 6. Romance . . . . (62) 20
Lazarus, G. Op. 31, No. 1. Aria . . . . . (97) 30
Loeschhorn, A. Op. 67, No. 6. Étude de Salon . . . . . (68) 40
Zarembski, J. Op. 27, No. 4. Conte (A. Michałowski) . . . . . (74) 40
Wachs, P. La Fornarina. Tarantelle . . . (104) 50
Dedieu — Péters P. Op. 75 2-me Valse en Ut maj . . . . . (100) 40
Thomé, Fr. Op. 85. Gaillarde . . . . . (76) 40
Foote, Arthur. Op. 27, No. 5. 9. Deux Caprices en forme d'Études . . . . . (78) 40
Wrede, F. Op. 58, No. 1. Canzona . . . . (81) 40
Huber, H. Op. 12, No. 8. Le Polichinelle . (91) 30
Schytte, L. Op. 73, No. 2. Étude de Salon (98) 30
Bach, Ph. Em. Presto . . . . . (99) 30
Gouvy, Th. Op. 79, No. 3. Impromptu Étude (11) 40
Jensen, Ad. Op. 17, No. 2. La Gaieté . . . (12) 30
Scharwenka, X. Op. 12. Polonaise . . . . (13) 40
Wollenhaupt, H. A. Op. 22. Deux Études de salon . . . . . (14) 40
— — Op. 22, No. 3. 5. Troisième et cinquième Étude de Salon . . . . . (64) 50
Gounod, Ch. Le soir. Romance sans paroles (15) 30
Schubert, F. Op. 90, No. 4. Impromptu As-dur (Kroll) . . . . . (17) 40
— — Op. 142, No. 2. Impromptu . . . . . (18) 30
Moszkowski, M. Op. 18, No. 3. Étude . . (19) 30
— — Op. 18, No. 2. Scherzino . . . . . (20) 40
Reinhold, Hugo. Op. 20, No. 2. Étude . . (21) 40
— — Op. 26, No. 1. Capriccietto . . . . . (22) 30
Schumann, Robert. Op. 66, No. 4. Impromptu (23) 20
Paradies, Pietro Dominico. Presto . . . . (24) 40
Reinhold, H. Op. 23, No. 1. Novellette No. 1 (26) 30
— — Op. 23, No. 2. Novellette No. 2 . . . (27) 40
Jensen, Ad. Op. 32, No. 21. 22. Deux études mélodiques . . . . . (28) 40
Grieg, Eduard. Op. 3, No. 3. 6. Poetische Tonbilder . . . . . (29) 30
Scharwenka, Ph. Op. 36, No. 2. Zingara . (30) 30
Mendelssohn, B. F. Op. 104, No. 1. Étude en Si bémol mineur . . . . . (31) 40
— — Prélude en Mi mineur . . . . . (32) 30
— — Op. 109. Romance sans paroles . . . (33) 40
— — Op. 106. Sonata en Si bémol majeur . (34) 40
— — Lieder ohne Worte: Duetto . . . . . (35) 30
Händel, G. F. Allegro. Sarabande, Allemande et Gigue . . . . . (36) 50
Heller, St. Op. 78, No. 3. Morceau caractéristique (37) 30
Liszt, Fr. Marche hongroise . . . . . (38) 50
Jeffery, J. A. Op. 4. Gavotte . . . . . (39) 30
Litolff, H. Op. 43, No. 2. Romance . . . (40) 30
Marcello, Benedetto. Largo et Allegro . . (41) 40
Bendel, Fr. Op. 14, No. 1. Andante de Mozart (42) 40
Bachmann, G. Omphale. Chant de Fileuse (43) 30
Malling, O. Op. 4, No. 1. Humoresque . . (44) 40
— — Op. 4, No. 2. Nocturne . . . . . (45) 40
— — Op. 4, No. 3. Novellette . . . . . (46) 40
Wolff, Bernh. Op. 111, No. 1. Tarantella . (47) 60
Godard, B. Op. 56. 2-e Valse . . . . . (48) 40
— — Op. 80. 2-e Barcarolle . . . . . (49) 50
Herz, H. Op. 180. Andantino / du 5-me — — Op. 180. Finale / Concerto (50) 40 (51) 80
Weber. Op. 65. Invitation à la Valse. Rondo (52) 45
Mendelssohn, B. Op. 14. Rondo capriccioso (E-dur) . . . . . (53) 45
Moszkowski, M. Op. 58, No. 3. Près du berceau (93) 30
— — Op. 58, No. 6. Mélancolie . . . . . (94) 30
— — Op. 58, No. 8. Résignation . . . . . (95) 40
Wolff, Éd. Chanson polonaise . . . . . (106) 40
Grieg, Ed. Op. 46, No. 3. La Danse d'Anitra. Edition simplifiée . . . . . (105) 30
Godard, B. Op. 14. Les Hirondelles . . (101) 30

Powyżej wymienione kompozycye są do nabycia w Składzie nut **Gebethnera i Wolffa** w **Warszawie.**

CZĘŚĆ PIERWSZA (teoretyczna).

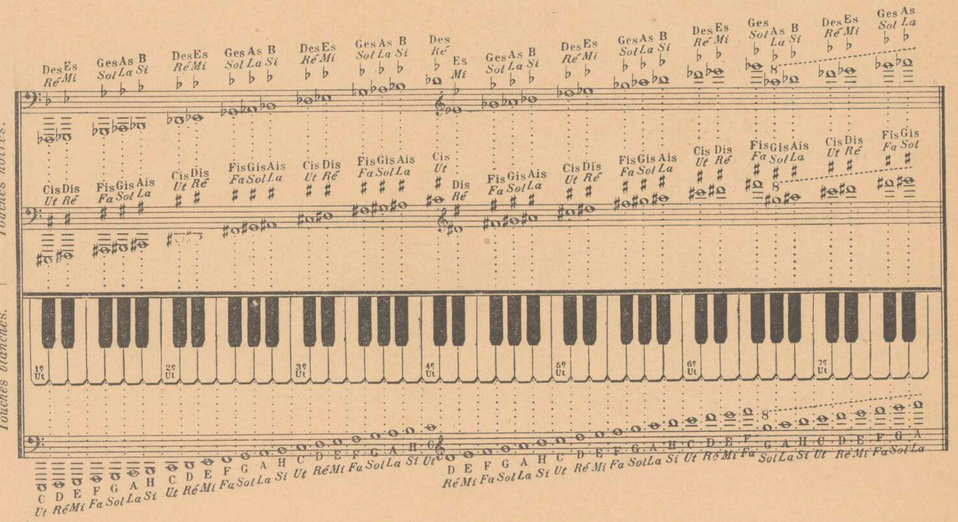
KLAWIATURA ZWYCZAJNA

o $6^3/_4$ oktawach.

PREMIÈRE PARTIE (théorique).

TABLEAU DU CLAVIER ORDINAIRE

à $6^3/_4$ octaves.



WIADOMOŚCI WSTĘPNE.

Klawisz skrajny po lewéj ręce brzmi najniżéj, ostatni zaś po prawéj ręce wydaje brzmienie najwyższe.

Ztąd mówimy, ilekroć ku prawéj ręce się posuwamy, że idziemy do góry; ilekroć zaś ku lewéj dążymy, mówimy, że idziemy na dół.

Przypatrzywszy się dobrze klawiaturze, widzimy, iż przed każdemi dwoma czarnemi czyli krótkiemi klawiszami z lewéj strony leży biały, który nazywamy C.

Skoro potrafimy bez namysłu na całéj klawiaturze wynaleźć tę literę, szukajmy nastepnie przed trzema czarnemi innéj, która się nazywa F.

Łatwo uczniowi obeznanemu z temi dwoma klawiszami przyjdzie poznanie innych; — wskazać mu tylko potrzeba, że po każdém C nastąpi D i E, po każdém zaś F przypada nareszcie G A i H. Klawiatura oprócz tego przekonywa nas jeszcze, że siedm jest głosek alfabetu, jakiemi są: C, D, E, F, G, A, H, których w muzyce dla uzmysłowienia różnych brzmień używamy.

Należy tak siedzieć przy fortepianie, by łokieć był cokolwiek wyżéj nad klawiaturę wzniesiony.

NOTIONS PRÉLIMINAIRES.

La touche extrême (dernière) de gauche fait entendre le son le plus bas, celle de droite le plus haut.

De là il résulte que, lorsqu'on avance vers la droite on dit que l'on monte et que, quand on se dirige vers la gauche, on descend.

En jetant un coup d'œil sur le piano, on voit devant chaque deux noires, ou touches courtes, une blanche, à gauche appelée Ut.

Dès que l'on peut sans hésitation trouver cette note sur toute l'étendue du clavier, il faut chercher celle qui precède les trois noires, appelée Fa.

Il sera facile à l'élève, familiarisé avec ces deux touches de connaître les autres; il suffira de lui faire voir que chaque Ut est suivi d'un Ré et d'un Mi; qu'après chaque Fa vient Sol, La, Si. Le clavier démontre donc qu'il y a sept mots tels que: Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, dont on se sert pour matérialiser les différents sons.

Il convient de se placer au piano de manière que les coudes soient un peu plus élevés que le clavier.

G. 1123 W.

Jeżeli bowiem zbyt wysokie siedzenie robi grę ciężką i sztywną, to też i zbyt niskie nie dozwala grającemu rozwinąć wymaganéj siły.

Oto jest mniéj więcéj zasada, jakiéj trzymają się nauczyciele i jaką podawał w tej mierze nasz Chopin swym uczniom. Uderzywszy razem prawą ręką pięć klawiszów, to jest: pierwszym palcem klawisz E, drugim, trzecim i czwartym trzy czarne klawisze z kolei po E nastepujące, piątym H, po trzech czarnych pozostałe, z całą swobodą, jak można najnaturalniéj, otrzymamy pozycyję, która na wydobycie z instrumentu pięknego tonu, bez zaprzeczenia wpłynie.

Warto jeszcze nadmienić, że przy fortepianie trzymać się trzeba prosto, łokcie mieć przy sobie, nie ciskać sobą na prawo i lewo, gdyż to nietylko, że na nic się nie zdało, ale jeszcze ujmuje prostoty i wdzięku grającemu, a warunki te są niezbędne w estetycznėm pięknie.

Si l'on est assis trop haut, le jeu devient lourd et raide et trop bas, les forces ne peuvent pas se développ r.

Voici plus ou moins le principe auquel se conforment les maîtres, et celui que Chopin a donné à ses élèves: En frappant à la fois de la main droite, le plus naturellement possible, cinq touches c'est à dire: du premier doigt, la touche Mi, du second, du troisième et du quatrième les trois touches noires qui suivent Mi, du cinquième Si placé après les trois noires, on a une position qui sans contredit contribue à obtenir un beau son de l'instrument.

Il est encore à propos de dire, qu'il faut, tenir le corps droit, les coudes rentrés, ne se jeter ni à droite ni à gauche, car outre que cela ne servirait de rien, mais encore ferait perdre toute la simplicité et la grâce à l'éxécutant, conditions indispensables dans le beau esthétique.

Rozdział I.

O LINIJACH, KLAMRZE, KLUCZACH I NUTACH.

Każde brzmienie, które ucho nasze dokładnie pojąć i ocenić potrafi, zowiemy tonem.

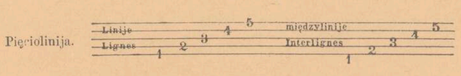
Czém w mowie ludzkiéj są pojedyńcze głoski, tém samém są w muzyce pojedyńcze tony. Tamte, na określenie swoje potrzebują liter alfabetu; te zaś, jakkolwiek pierwotnie także literami alfabetu się posługiwały, przecież w miarę wzrastających potrzeb musiały postarać się o inną pisownię, którą niebawem skrzętny geniusz ludzki wynalazł i wydoskonalił. Litery więc alfabetu zastąpione zostały przez nuty, a te piszą się: 1º na pięciu połączonych linijach lub między niemi, które to linije głównemi się zowią, np:

Chapitre I.

DES LIGNES, DE L'ACCOLADE, DES CLEFS ET DES NOTES.

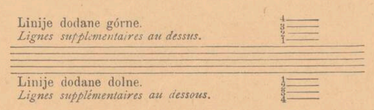
Chaque vibration que l'oreille peut exactement saisir et apprécier, s'appelle son.

Les voyelles jouent le même rôle dans le langage humain, que les sons détachés dans la musique. On s'est primitivement servi des lettres de l'Alphabet pour définir les unes et les autres, mais avec l'accroissement des besoins il a fallu chercher une autre orthographe pour les sons, et c'est ce que le génie humain a inventé et perfectionné avec empressement. Ces lettres ont été remplacées par des notes qui se placent sur ou entre cinq lignes qui composent la portée.



Gdy jednak każdy klawisz, jako odmienne brzmienie wydający, odmienną téż mieć musi nutę na papierze, ztąd naturalny wypada wniosek, że na oznaczenie wszystkich tonów w klawiaturze objętych, pięć linij głównych okazały się niedostateczne, dla tego nuty mieszczą się jeszcze 2º na linijach, a raczéj na linijkach dodanych, górnych, t. j. takich, które wyżéj pięciu głównych są położone; dodanych dolnych, t. j. tych, które niżéj pięciu głównych się piszą, i wreszcie między linijkami tak pierwszemi, jako i drugiemi, np.

Cependant comme chaque touche donne un son, elle doit donc avoir une note particulière sur le papier; il en résulte naturellement que comme pour désigner tous les sons du clavier, cinq lignes ont été insuffisantes, il a fallu placer les notes sur et entre d'autres lignes appelées: lignes supplémentaires de dessus, c'est à dire, celles qui se trouvent au dessus de la portée, et supplémentaires de dessous celles qui sont au dessous de la portée.



Widzimy z tego przykładu, że takich linijek nad głównemi moglibyśmy przydawać do nieskończoności; ale jakżeż trudno byłoby dla oka szukać nutki, np. na 8méj lub 9téj linijce u dołu? Chcąc téj niedogodności zaradzić, ponieważ dwiema rękami grywamy, użyto w pisowni dwóch pięciolinij, które z sobą połączono klamrą i dodano na początku każdéj osobny znak, kluczem zwany. Pierwszy, to jest: dla ręki prawéj, umieszcza

On voit par cet exemple que les lignes supplémentaires pourraient être portées à l'infini, mais quelle difficulté ne serait-ce pas pour l'œil de chercher par exemple une note sur ou entre la huitième ou la neuvième ligne supplémentaire de dessous. Pour remédier à cet inconvénient, puis qu'on joue de deux mains, on a ajouté une seconde portée, jointe à la première par l'accolade avec injonction de deux signes particuliers prenant le nom de clefs.

się na drugiéj linji głównéj i ten kluczem skrzypcowym czyli wiolinowym, albo kluczem G zowiemy; drugi zaś dla lewéj ręki służący, spoczywa na linji czwartéj, i ten kluczem basowym, albo inaczéi kluczem F mianujemy np:

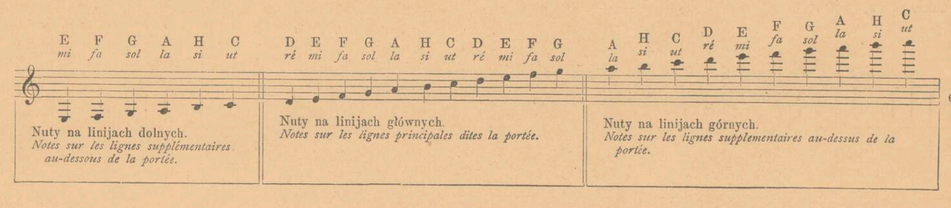
La première pour la main droite se place sur la deuxième ligne principale et prend le nom de clef de Sol; la seconde se met sur la quatrième ligne et s'apelle clef de Fa ou Basse p. ex:



Klucze więc ten nam pożytek przynoszą, że pisownię uproszczają; powtóre nadają nazwisko téj nucie, z którą na jednéj linji się mieszczą, ta zaś służy za punkt wyjścia dla innych, tak nad nią jak i pod nią położonych. Przykłady, które niżéj dla kluczów: skrzypcowego i basowego podajemy, łatwiéj nam to objaśnią, np:

Ces clefs sont par conséquent d'une grande utilité; elles simplifient l'écriture, puis elles donnent un nom à la note avec laquelle elle se trouve sur la même ligne; celle-ci sert de point de départ pour les autres placées, soit en dessus, soit en dessous. Les exemples pour la clef de Sol, et celle de Fa, cités ci-après l'expliquent plus clairement. p. ex:

NUTY KLUCZA SKRZYPCOWEGO. | *NOTES DE LA CLEF DE SOL.*



NUTY KLUCZA BASOWEGO. | *NOTES DE LA CLEF DE FA.*



NUTY DO CZYTANIA. | *NOTES A LIRE.*



Rozdział II.

O KRZYŻYKACH, BEMOLACH I KASOWNIKU.

Poznawszy już nuty, zobaczmy co to są stopnie wielkie i małe. Jeżeli pomiędzy tonami (klawiszami) obok siebie leżącemi, znajduje się ton (klawisz) pośredni, wtedy mówimy, że takie dwa tony tworzą między sobą, a raczéj różnią się wzajemnie stopniem wielkim, czyli jednym całym tonem, np. między C i D jest cały ton, także między D i E, F i G, G i A, A i H. Jeżeli zaś między dwoma klawiszami przyległemi nie natrafimy na klawisz pośredni, wtedy mówimy, że różnicą ich jest jeden mały stopień czyli jeden półton; takiemi są: H C i E F. Biały klawisz względnie obok leżącego czarnego i przeciwnie czarny względnie obok leżącego białego, tworzą podobnież mały stopień czyli jeden półton. Białe klawisze nadają nazwisko czarnym, a to za pomocą przenośnika, który krzyżykiem ♯ lub bemolem ♭ zowiemy.

Krzyżyk ♯ umieszczony przed nutą, podwyższa jéj brzmienie o pół tonu i nazwisko téjże nuty z dodaniem zakończenia is zatrzymuje: np. do C dodaj is będzie cis, do D dodaj is będzie dis, i t. d:

Bemol ♭ przeciwnie, umieszczony przed nutą, zniża jéj brzmienie półtonem i nazwisko pierwotne téjże nuty zakończa na es, np. do G dodaj es będzie ges, do F dodaj es będzie fes, i t. d. Wyjątek stanowią tony A i H, które mając bemole przed sobą położone, wymawiają się As zamiast Aes, B zamiast Hes. np:

Chapitre II.

DES DIESES, DES BÉMOLS ET DES BÉCARRES.

Connaissant déjà les notes, il faut voir ce que sont les grands et les petits degrés. Si entre deux touches placées l'une près de l'autre, il s'en trouve une intermédiaire, alors on dit, que ces deux touches forment entr'elles, ou différent plûtot mutuellement d'un grand dégré, ou d'un ton, par exemple: entre Ut et Ré, de même qu'entre Ré et Mi, Fa et Sol, La et Si, il y a un ton. Mais si entre deux touches contiguës on n'atteint pas de touche intermédiaire on dit alors que la différence est d'un petit degré ou d'un demi ton, telle qu'entre Si et Ut, Mi et Fa. Une touche blanche placée près d'une noire et en sens contraire, une noire placée près d'une blanche, forme aussi un petit dégré, ou un demi ton. Les touches blanches donnent le nom aux noires à l'aide d'une figure appelée dièse ♯ ou bémol ♭.

Le dièse ♯ placé devant une note élève le son d'un demi ton, et lui donne l'appellation de note dieséе p. ex. Ut ♯ s'appellera Ut dièse. Ré prendra le nom de Ré dièse etc.

Le bémol tout le contraire du dièse, placé devant une note baisse le son d'un demi ton et en prend le nom en y ajoutant le mot bémol.



Oprócz powyższych znaków są jeszcze podwójne krzyżyki i podwójne bemole.

Krzyżyk × (podwójny) podwyższa brzmienie nuty, przed którą jest umieszczony, o jeden cały ton, czyli o dwa obok siebie leżące klawisze, i nazwisko téjże nuty z dodaniem zakończenia isis (czytaj izys) zatrzymuje.

Samo się przez się rozumie, że bemol ♭♭ (podwójny) zniżając o jeden cały ton brzmienie nuty, przed którą się znajduje, nazwisko jej pierwotne zakończa na eses (wymawiaj ezes); wyjątkiem są B e e s i A s e s np.

Outre les signes susmentionnés il y a encore les doubles dièses et les doubles bémols.

Le double dièse × élève le son de la note devant la quelle il est placé de tout un ton, c'est-à-dire de deux touches placées l'une près de l'autre.

On comprend par là que le double bémol (♭♭) abaisse de tout un ton le son de la note qu'il précède, et on ajoute au nom de la note le nom du signe qui le précède par ex: ♭♭ ut, ut double bémol; × ut, ut double dièse, etc.



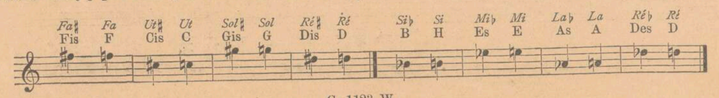
ODPOWIEDNIE TONY POWYŻSZYM SĄ.

LES UNISSONS DES NOTES CI-DESSUS SONT.



Kasownik czyli kwadrat ♮ nutę krzyżykiem podwyższoną lub bemolem zniżoną zwraca do jéj pierwotnego brzmienia. np.

Le bécarre ♮ ramène une note élevée d'un dièse ou baissée d'un bémol à son état naturel.



Jeżeli w ciągu muzykalnego frazesu trafił się × lub ♭♭, a po nim nastąpił kasownik, bądź przed krzyżykiem ♯♯, bądź przed bemolem ♮♭ umieszczony; wtedy (ponieważ kasownik ważność podwójnego przenośnika w połowie tylko pomniejszył) należy nutę w tym przypadku będącą, jednym tylko półtonem przybliżyć do jéj pierwotnego brzmienia, np.

Si dans une phrase musicale il se trouve un × ou un ♭♭ avec un ♮ soit devant un dièse ♯♯ ou devant un bémol ♮♭, il faut rapprocher la note d'un demi ton de son état primitif, vu que le bécarre n'a diminué que de la moitié la valeur de la double figure.



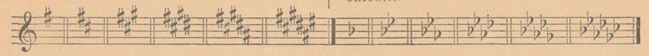
Krzyżyki i bemole są stałe albo przypadkowe. Pierwsze piszą się przy kluczu i te od początku do końca sztuki ściśle zachowane być mają; drugie, to jest przypadkowe, służą tylko dla jednego taktu lub jednéj nuty i znaczenie swoje tracą przez następujący po nich, bądź w tym samym jeszcze, bądź w przyszłym zaraz takcie kasownik, np.

Les dièses et les bémols sont fixes ou accidentels. Les premiers se placent près de la clef et doivent être strictement observés depuis le commencement jusqu'à la fin de la pièce; les seconds c'est-à-dire les accidentels, ne servent que pour une mesure, ou pour une note et perdent leur signification par le bécarre qui les suit dans la même mesure ou dans la suivante.



Krzyżyki i bemole piszą się przy kluczu w następującym porządku, np.

Les dièses et les bémols se placent près de la clef dans l'ordre suivant.



Rozdział III.

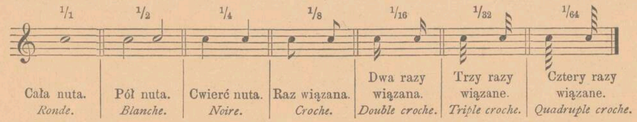
POSTAĆ NUT I ICH WARTOŚĆ.

Posłuchajmy jakiegokolwiek śpiewu a przekonamy się, że tam brzmienie jednych tonów dłużéj a drugich krócéj jest wytrzymywane. Aby więc ilość czasu każdego brzmienia ściśle określić, nuty, które te brzmienia na papierze przedstawiają, rozmaitą w pisowni postać przybierają, i tak: jedne mają kształt kółek podłużnych, drugie kropek z prętkami do góry lub na dół, u innych znów prętki dostają z boku wiązania, np.

Chapitre III.

LA FORME DES NOTES ET LEUR VALEUR.

En entendant un chant quelconque on est convaincu que certains sons durent plus longtemps que les autres. Pour déterminer exactement la durée de chaque son, les notes qui représentent ces sons sur le papier, acquièrent différentes formes dans l'écriture et ainsi, les uns ont la forme d'un cercle ovale, les autres de points avec un trait soit en haut soit en bas; les autres enfin prennent des barres de côté par ex:

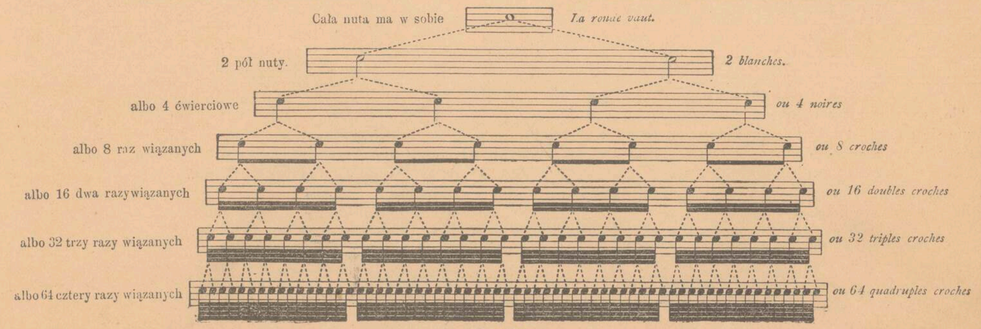


Ztąd widzimy, że rozmaity kształt nut, oznacza rozmaitą ich w czasie wartość. Że postać ta określa i stosunek w jakim się nuty co do wartości jedne względem drugich znajdują, łatwo nam to następująca tablica przedstawi.

De là on voit que la forme différente des notes marque leur valeur différente, que cette forme détermine le rapport que les notes ont entr'elles, c'est ce que le tableau suivant démontre clairement.

TABLICA WARTOŚCI NUT.

TABLEAU DE LA VALEUR DES NOTES.

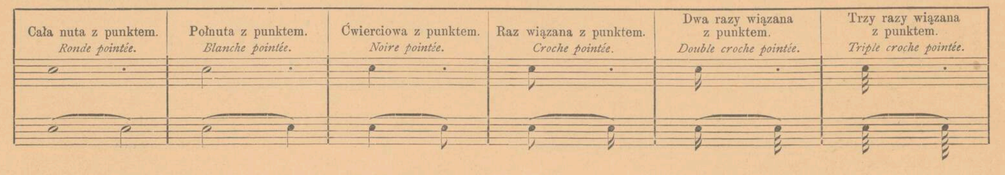


O PUNKCIE I PUNKCIE PODWÓJNYM.

Częstokroć kompozytor chcąc wyrazić różną wartość nut, do oddania swych myśli konieczną, znajduje tablicę poprzednią za niedostateczną. Ton, który mu jest potrzebny, może mieć brzmienie krótsze względem, dajmy na to, pół nuty, a dłuższe od ćwierciowéj, lub dłuższe od półnuty a krótsze od całéj, i t. d. Wartość tę pośrednią między nutami w braku innego znaku zastąpiono punktem. Punkt położony po nucie, przedłuża jéj brzmienie o połowę rzeczywistéj wartości. Dla tego nuta cała z punktem wyobraża trzy półnuty, półnuta z punktem znaczy trzy ćwierciowe, jedna ćwierciowa z punktem znaczy trzy raz wiązane, jedna raz wiązana z punktem znaczy trzy dwa razy wiązane, i t. d. np.

DU POINT ET DU DOUBLE POINT.

Le compositeur, pour exprimer la différente valeur des notes qui lui sont indispensables afin de rendre sa pensée, trouve ce tableau insuffisant. Le son qui lui est nécessaire peut avoir une durée plus courte qu'une blanche et plus longue qu'une noire, ou plus longue qu'une blanche et plus courte qu'une ronde etc. Cette valeur, faute d'autres moyens, est désignée par le point. Le point placé après une note en prolonge le son de la moitié de sa véritable valeur. Ainsi une ronde pointée vaut trois blanches, une blanche pointée vaut trois noires; la noire pointée vaut trois croches, la croche pointée vaut trois doubles croches etc.



Często po pierwszym punkcie znajdujemy jeszcze drugi; w tym razie punkt drugi przysparza połowę wartości pierwszemu, np.

Souvent il se trouve deux points à la suite l'un de l'autre; dans ce cas le second vaut la moitié du premier.



Rozdział IV.

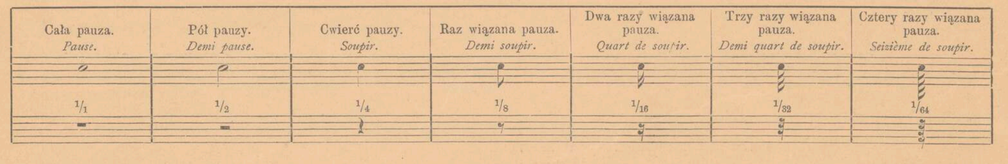
O PAUZACH I PAUZACH Z PUNKTAMI.

Jak różnorodne są sposoby do określania myśli ludzkiéj przez mowę, tak też są rozmaite do przedstawienia jéj w muzyce. Niekiedy samo milczenie staje się wielką potęgą słowa i więcéj wyraża niż długie okresy. Milczenie to istnieje i w muzyce, a znaki je przedstawiające zowią się pauzami. Pauzy więc wskazują, że trzeba zaniechać przez pewien przeciąg czasu śpiewu lub grania, jużto żeby głosu śpiewaka zbytecznie nie trudzić, już żeby palcom dać wypocząć. Ponieważ, ze względu na czas, pauzy odnosić należy do nut, których miejsce zastępują, przeto każdą pauzę odjąwszy rękę od klawiszów, ściśle zachować potrzeba, np.

Chapitre IV.

DES SILENCES ET DES SILENCES POINTÉS.

La musique à l'instar du langage a différentes manières d'exprimer la pensée; le silence même quelque fois a une grande puissance et vaut mieux que les plus éloquentes périodes. Ce silence existe aussi dans la musique, et les pauses servent à le représenter. Les silences indiquent donc qu'il faut suspendre un certain laps de temps le chant ou le jeu, soit pour donner quelque relache à la voix, ou quelque repos aux doigts. Ainsi comme les silences ont la durée des notes qu'ils remplacent, il en faut donc compter la durée tout en retirant la main du clavier.



To, co mówiliśmy o punktach w poprzedzającym rodziale, stosuje się i tutaj. Punkt bowiem kładzie się zarówno po nutach jak po pauzach i wartość ich co do czasu rośnie w tymże samym stosunku, to jest o połowę się przedłuża, np.

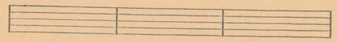
Ce qui a été dit du point dans le chapitre précédent s'applique ici. Le point se place tout aussi bien après les notes qu'après les silences (pauses) et leur valeur relativement au temps, augmente dans la même proportion, c'est à dire qu'il la prolonge de la moitié.



Rozdział V.

O RÓŻNYCH RODZAJACH TAKTU, O TRÓJKACH I SZÓSTKACH ORAZ O NUTACH PRZEDTAKTOWYCH.

Takt określa wartość i ilość brzmień względnie do zajmowanego czasu, a że je dzieli na części równe, więc go też miarą, inaczéj taktem zowiemy. Takt każdy objęty jest dwiema prostopadłemi kreskami, np.



Takt dzieli się jeszcze na części, a te części na mocne i słabe.

Dwa są rodzaje taktów w muzyce. Pierwszy dwumiarowy i do niego należy: takt prosty czyli czterećwierciowy; takt dwućwierciowy; takt dwunastoósemkowy; takt sześcioósemkowy.

Drugi zaś trójmiarowy, do którego się odnoszą takty: trójpółnutny, takt dziewięcioósemkowy, takt trzyćwierciowy i trzyósemkowy.

Oto są znaki, które służą do przedstawienia rzeczonych odcieni tych dwóch rodzajów taktu, a które znajdują się zaraz po kluczu umieszczone. Tablica niżéj podana wykaże nam jeszcze stosunek, w jakim się nuty co do wartości w jednym danym takcie od siebie różnią, np.

Chapitre V.

DES DIFFÉRENTS GENRES DE MESURE, DES TRIOLETS, DES SEXTELETS ET DES NOTES QUI PRÉCÈDENT LES MESURES.

La mesure détermine la valeur et la quantité des sons relativement à leur durée, et comme elle le divise en parties égales, on l'appelle mesure. La mesure est renfermée entre deux lignes perpendiculaires.

La mesure se divise encore en parties et ces parties en fortes et en faibles.

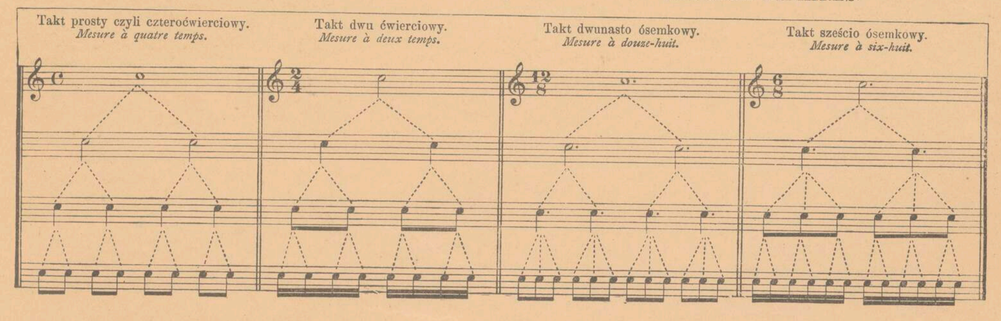
Il y a deux genres de mesure dans la musique. Le premier qui comprend la mesure à deux temps, la simple ou à quatre temps, celle de deux quarts, de douze-huit et de six-huit.

Le second à trois temps, avec la mesure de trois blanches celle de neuf-huit, de trois noires, et de trois-huit.

Voilà les signes qui servent a désigner les nuances sus-mentionées de ces deux genres de mesure; ils suivent toujours immédiatement la clef. Le tableau ci-après démontre la différence que les notes ont entr'elles dans une mesure donnée sous le rapport de leur valeur.

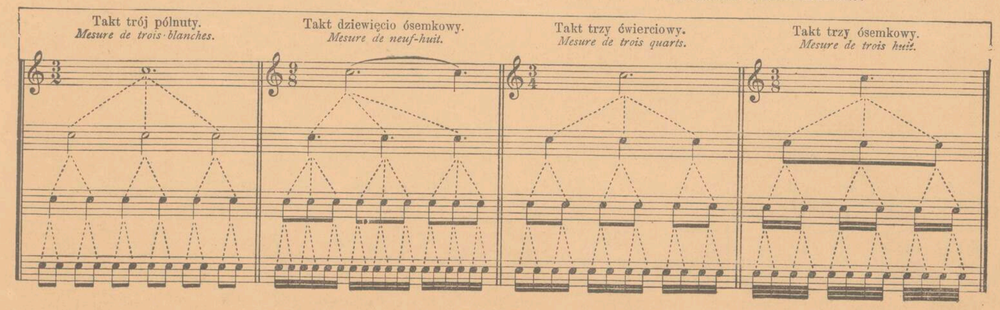
TAKTY DWUMIARowe.

MESURES BINAIRES.



TAKTY TRÓJMIAROWE.

MESURES TERNAIRES.



Takt jest duszą muzyki, on myśli nasze porządkuje i pewien symetryczny ład im nadaje. Zdarza się wprawdzie, że kompozytor opowiadając niezwykłe uczucia, jakie sercem jego miotają, rzuca swe myśli, niby wyrazy, samopas, bez związku i wiedzy.

Toć przecież przypatrzywszy się dobrze tym okresom, i tam się miary rytmicznéj dopatrzymy, i tam się przekonamy, że jakkolwiek kompozytor krések, takty przecinających, nie umieszcza, przecież różną postać nutom nadając, tém samém wartość w czasie im określa, czyli domyślny takt im naznacza. Ucho nasze wewnętrznem wiedzione uczuciem, mimo wiedzy naszéj prawie, z największą ścisłością początek każdego taktu śledzi i temuż szczególną wartość nadaje. Dla tego, jak to już wyżéj powiedziano, w takcie każdym jedne części wydatniejsze są od drugich: z tych więc pierwsze mocnemi, a drugie słabemi częściami taktu się zowią.

I tak: w takcie dwumiarowym część pierwsza jest mocna, druga zaś za słabą się uważa. Wtakcie czt roćwierciowym, czyli tak zwanym całym, jako z dwóch półnut złożonym, przycisk czyli akcent przypada na pierwszą i trzecią, dwie zaś inne części pozostają słabe.

Wtakcie trójmiarowym i wszystkich do niego się odnoszących, pierwsza część otrzymuje przycisk mocny, a dwie drugie mają akcent słaby i t. d.

Chociaż w ciągu niniejszego dziełka przyjdzie nam jeszcze mówić o takcie; przy zdarzonéj jednak sposobności nie możemy dosyć zalecić uczniowi, aby największą baczność na tę część nauki muzycznéj dawał. Uczeń, jeżeli chce aby gra jego była jasną, zrozumiałą, powinien z każdéj cząsteczki taktu umieć zdać sobie sprawę; niech nauczyciel przyzwyczaja swego pupilla do głośnego rachowania, obydwa na tém skorzystają: nauczyciel, że w przyszłości zgryzoty i mozołu sobie oszczędzi, uczeń zaś, iż czasu daremnie nie straci!; bo jak wyżéj wspomnieliśmy, muzyka bez taktu, jestto jakoby widmo bez wiedzy i życia. Do nauczyciela téż należy ściśle przestrzegać obieranie i zachowanie właściwego tempa w każdém dziele, które uczeń dokładnie wypracować przedsięwziął. Pamiętać trzeba: że ruch prędszy lub wolniejszy inny zupełnie charakter muzyce nadaje. Metronom (taktomierz) Mälzla, jako narzędzie stale wolę kompozytora określające, ważną tu jest pomocą, nie na to wprawdzie, iżby uczeń jednym tchem w témże samém tempie całe dzieło przedstawił, ale, aby właściwe znaczenie nutom, myśli kompozytora wyrażającym na papierze, nadać potrafił. Chcąc takt widnym dla oka uczynić porusza się ręką (a nie wytupuje nogą, jakto wielu czyni) w równym przedziale czasu w tę i ową stronę, co się téż dawaniem taktu nazywa.

W taktach prostych czyli dwumiarowych $\frac{2}{2}$ i $\frac{2}{4}$ uderza się na raz ręką na dół, na dwa ręką do góry No. 1.

W taktach trójmiarowych uderza się na raz, ręką na dół, a na dwa, ręką cokolwiek wzniesioną ku prawéj (albo ku lewéj, albo cokolwiek w górę); a na trzy, do góry No. 2.

W takcie złożonym, mianowicie w czterocwierciowym $\frac{4}{4}$ lub $\mathbf{C}$ i w dwunasto-ósemkowym, uderza się na raz, ręką na dół, na dwa, cokolwiek ku lewéj stronie wzniesioną; na trzy w tym samym kierunku ku prawéj, a na cztery, do góry No. 3.

La mesure est l'âme de la musique, c'est elle qui ordonne nos pensées et leur donne un arrangement symétrique. Il est vrai, qu'il arrive quelque fois que le compositeur, racontant les vives émotions qui agitent son cœur, jette ses pensées comme des mots sans suite.

En examinant cependant ces phrases avec attention, on trouvera facilement que quoique le compositeur n'ait pas mis les lignes qui séparent les mesures, toute fois, donnant toutes sortes de formes aux notes, il leur a donné une certaine valeur dans leur durée, c'est à dire qu'il leur a assigné une mesure sous-entendue. Notre oreille guidée par un sentiment intérieur cherche avec précision et presque à son insu le commencement de chaque mesure et lui donne une valeur particulière. C'est pourquoi, comme il a été dit plus haut, dans chaque mesure, certaines parties sont plus distinctes que les autres, on les a appelées parties fortes et les secondes parties faibles de la mesure.

Ainsi dans une mesure à deux temps, la première partie est forte et la seconde faible; dans une mesure à quatre noires, l'accentuation tombe sur la première et la troisième; quant aux autres, elles restent faibles.

Dans une mesure à trois temps et dans toutes celles qui s'y rapportent, la première partie est fortement accentuée; les deux autres ne le sont que faiblement etc.

Il sera plus d'une fois question de la mesure dans le cours de ce petit ouvrage et pourtant on ne saurait trop recommander aux élèves de prêter la plus grande attention à cette partie de la science musicale. L'élève qui veut que son jeu soit claire et facile à comprendre, doit savoir se rendre compte de chaque partie de la mesure, le maître doit habituer son pupille à compter à haute voix, ils y gagneront tous les deux; le maître s'épargnera bien du chagrin et de la peine, l'élève ne perdra pas inutilement son temps; car comme on l'a déjà dit, la musique sans mesure est un corps sans vie, sans âme. Le maître doit aussi strictement observer le choix et l'éxécution du mouvement de l'ouvrage que l'élève a l'intention d'étudier. Il ne faut pas oublier que plus ou moins de vitesse suffit pour changer complètement le caractère de la musique. Le Métronome de Mälzl est d'une grande utilité comme instrument qui indique avec précision la volonté de l'auteur, non pour que l'élève joue tout d'une haleine d'après le mouvement voulu, une pièce entière, mais pour qu'il puisse donner la juste valeur aux notes qui exprîment sur le papier la pensée du compositeur. Pour rendre la mesure plus visible à l'œil, il faut mouvoir la main (et non le pied) à intervalles égaux de l'un et de l'autre côté, et c'est ce qui s'appelle battre la mesure.

Dans les mesures simples ou à deux temps $\frac{2}{2}$ et $\frac{2}{4}$ on baisse la main en disant un, et on la lève pour deux, No. 1.

Dans la mesure à 3 temps, on baisse la main pour un, on la soulève obliquement soit à droite soit à gauche pour deux; on la lève complètement pour trois, No. 2.

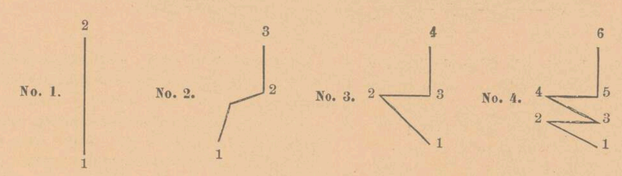
Dans les mesures composées comme dans celles à 4 temps $\frac{4}{4}$, ou $\mathbf{C}$ et de $\frac{12}{8}$, on compte un en baissant la main, deux en la relevant un peu vers la gauche, trois de même vers la droite, quatre en la levant tout à fait, No. 3.

W złożonym $\frac{6}{8}$ daje się takt jak w czterocwierciowym, tylko że na uderzenie na dół, rachuje się raz; dwa, na bok ku lewéj; trzy ku prawéj; cztery ku lewéj; pięć ku prawéj; a w górę sześć No. 4.

W prędkim postępie czasu można takt $\frac{6}{8}$ dawać na dwa uderzenia jak w $\frac{2}{4}$, to jest: trzy ósme na jedno uderzenie.

Dans la mesure composée de $\frac{6}{8}$ on la bat comme dans celle à quatre temps $\frac{4}{4}$ mais on compte: un, deux, quand la main se baisse, trois quand elle se porte vers la gauche, quatre lorsqu' elle va vers la droite; cinq et six lorsqu' elle se lève tout à fait, No. 4.

Dans un mouvement vif on peut battre la mesure de $\frac{6}{8}$ comme celle de $\frac{2}{4}$ c'est à dire $\frac{6}{8}$ sur un coup.



O TRÓJKACH I SZÓSTKACH.

Aby rozdział niniejszy uzupełnić, potrzeba nam raz jeszcze odwołać się do tablicy, określającéj wartość wzajemną nut względnie do zajmowanego czasu. Widzieliśmy tam, że jedna cała nuta mieściła w sobie półnut dwie, ćwierciowych cztery, razwiązanych ośm, i t. d. czyli że wszystkie brzmienia miały się do siebie w stosunku parzystym. Są jednak niekiedy wypadki, gdzie odstępując od téj reguły, musimy w miejsce dwóch nut, brać trzy na jednę część taktu. W takim razie nuty te przybierają nazwisko trójki, które dla tém lepszego wyróżnienia od innych, określają się tym znakiem $\widehat{3}$. Trójka może być z rozmaitych nut złożoną, jednakową one przecież postać i wartość w czasie mieć muszą. I tak: jedne trójki przedstawiają się nam w półnutach, drugie w ćwierciowych, trzecie w raz-wiązanych i t. d. np.



DES TRIOLETS ET DES SEXTELETS.

Pour compléter ce chapitre il faut encore recourir au tableau qui peint la valeur réciproque des notes relativement à leur durée. On a vu qu'une note ronde vaut deux blanches, quatre noires, huit croches, seize doubles croches etc. c'est à dire que tous les sons aient entr' eux un rapport dont le nombre soit pair. Il arrive pourtant quelque fois qu'il faut enfreindre cette régle et prendre trois notes au lieu de deux pour une partie de la mesure. On les appelle alors triolets et pour mieux les distinguer des autres on leur ajoute le signe $\widehat{3}$. Un triolet peut se composer de différentes notes, il faut cependant qu'elles aient une même forme et une même durée. Ainsi il y a des triolets de blanches, de noires, de croches etc. p. ex.

Figury dopiero co przytoczone tę tylko trudność przedstawiają, że wymagają jak najrówniejszego wykonania, czyli że wszystkie brzmienia w skład trójek wchodzące, powinny w jak najrówniejszych przedziałach czasu następować po sobie.

Ponieważ jak trójki tak i nuty dwukrotnego postępu, posiadają swój odrębny charakter, ztąd wypływa, że trudności rosną gdy przyjdzie połączyć je wzajemnie, czyli nuty parzyste między nieparzyste wdzielić. Nie małéj bowiem trzeba wprawy i niezależności palców, aby się z tego zadania dokładnie wywiązać; dla tego zalecamy uczniowi powolną i długą pracę nad każdą ręką z osobna. Cel pożądany wtedy dopiero osiągnięty będzie, gdy rozmaitość figur żadnéj przeszkody tak jednéj jak drugiéj ręce nie przyniesie. Objaśniać przykładami w nutach cośmy tu powiedzieli, na nicby się nie przydało. Ucho dobre i smak najlepiéj osądzi, czy uczeń w wykonaniu nut nieparzystych łącznie z parzystemi, właściwe jednych i drugich piętno zachować potrafił. Że jednak na rozmaite zdolności natrafiamy, chcąc postęp i tym ułatwić, których natura mniéj szczodrze uposażyła, podajemy poniżéj łatwiejszy w téj mierze środek.

Jeżeli więc zdarzy się wdzielać między trójki nuty dwukrotnego postępu, w takim razie obok najrówniejszego wykonania trójek, można pierwszą nutę dwukrotnego postępu uderzyć z

Les figures ci-dessus mentionnées n'offrent qu'une seule difficulté, c'est d'être exécutées également, c'est à dire que les sons formant le triolet doivent se suivre dans des intervalles réguliers.

De même que les triolets, les notes qui marchent en nombre pair c'est-a-dire deux, quatre etc. ont leur caractère, il en résulte que les difficultés augmentent de beaucoup quand il s'agit de les unir c'est-à-dire de joindre les notes d'un nombre pair à celles qui marchent en nombre impair comme les triolets etc. Il faut avoir une grande dextérité dans les doigts pour vaincre cette difficulté, c'est pourquoi il faut recommander à l'élève une application et un travail soutenus de chaque main. Le but ne sera atteint que lorsque la variété des figures ne présentera plus la moindre difficulté à aucune des deux mains. Il serait inutile de donner des exemples en notes sur ce qu'on vient de dire. L'oreille et le goût peuvent seuls bien distinguer, si l'élève a conservé dans l'exécution des notes paires et impaires le cachet qui leur est propre. Cependant comme les dispositions ne sont pas égales, on donne un moyen pour faciliter le progrès à ceux que la nature a moins richement dotés.

S'il arrive donc qu'on ait à unir un triolet aux notes qui vont de nombre pair on peut, tout en gardant la plus parfaite régularité dans l'exécution du triolet, frapper la première note

pierwszą, drugą zaś znacznie opóźniwszy z ostatnią nutą w skład trójki wchodzącą wygłosić, np.

avec la première du triolet et ne jouer la seconde qu'avec la dernière p. ex.



Sposób ten jest zapewne dowolnością, ale tylko chwilową, z której ani wątpimy, że uczeń grę swoją oczyści, skoro pojęcie muzykalne i mechanizm palców cokolwiek rozwinie.

Jeżeli w dwukrotnym postępie znajdujemy punkt przy pierwszéj nucie położony, wtedy w ruchu wolnym drugą z nich, to jest dwa razy wiązana, gra się po ostatniéj nucie do trójki należącéj; uderza się zaś z ostatnią, gdy gatunek taktu do prędkich zaliczamy, np.

Cette manière est sans contredit une licence momentanée dont l'élève saura purifier son jeu, lorsque son intelligence musicale et son mécanisme seront développés.

Si l'on trouve un point près de la première note il faut, si le mouvement est lent, frapper la deuxième note, c'est-à dire la double croche après la dernière du triolet. Il faut la jouer avec la dernière si le mouvement de la mesure est vif. p. ex.



Szóstki mają także swój typ właściwy. Wszystko cośmy powiedzieli o trójkach i tutaj zastósowanie swoje znajduje. np.

Les sextelets ont aussi leur type particulier. Tout ce qu'on a dit du triolet peut s'y appliquer p. ex.

SZÓSTKI PISZĄ SIĘ.

LES SEXTELETS S'ÉCRIVENT.



WYKONANIE SZÓSTEK.

EXÉCUTION DES SEXTELETS.



Pilną uwagę zwrócić należy, aby w wykonaniu, szóstek w trójki nie przemieniać; wola bowiem kompozytora ściśle tu przestrzeganą być winna.

Ilekroć nad każdemi trzema nutami liczbę $\widehat{3}$ wypisaną spostrzegamy, jest to oznaką iż szóstki charakter trójek przybierają, np.

Il faut, dans l'exécution des sextelets, éviter avec soin de les changer en triolets. La volonté du compositeur doit être strictement observée.

Le chiffre $\widehat{3}$ placé sur trois notes indique que les sextelets prennent le caractère des triolets. p, ex.



Samo się przez się rozumie, że szóstki swój typ pierwotny utrzymują, jeżeli nad niemi liczbę $\widehat{6}$ kompozytor zamieścił, np.

Il est facile de comprendre que les sextelets conservent leur type primitif chaque fois que le compositeur les a surmontés du chiffre $\widehat{6}$ par ex.



Wdzielanie trójek między szóstki odbywa się w zwykłym porządku bez żadnych szczególnych odznaczeń, np.

La jonction des triolets et des sextelets s'effectue dans l'ordre habituel sans aucune distinction p. ex.



UWAGA.

Że pauzy i kropki względnie do swéj wartości w czasie i tu wpływ swój wywierają, nad tém rozwodzić się byłoby zbytecznem.

Oprócz trójek i szóstek trafiają się w dzisiejszych szczególniéj utworach figury w rozmaitych szeregach nut, to piątek, to siódemek i t. d., po sobie idące.

Znajdujemy nawet całe okresy niekiedy, w których te figury co chwila się zmieniają, a tylko cyfra nad niemi położona ostrzega nas o liczbie nut jaką w sobie zawierają.

Wykonanie figur rzeczonych, te same nastręcza nam uwagi, któreśmy już mówiąc o trójkach i o szóstkach podali. Zresztą są to trudności, z któremi uczeń nie tak prędko się spotka; wspominamy o nich nawiasem dla tego, aby gdy pora stósowna nadejdzie, wątpliwość jego i w téj mierze usunąć.

REMARQUE.

Il serait inutile de dire que les pauses silences et les points produisent leur influence d'après la valeur relative à leur durée.

Outre les triolets et les sextelets, on trouve surtout dans les compositions modernes des figures de différentes quantités de notes: des cinquièmes, des septièmes qui se succèdent.

Il y a même des phrases entières où les figures changent à tout moment et le chiffre qui les dénote indique seul le nombre des notes quelles renferment.

L'éxécution de ces figures offre les mêmes difficultés dont on a fait mention pour les triolets et les sextelets. L'élève n'aura pas à les vaincre immédiatement. On en fait ici mention par parenthèse se promettant d'en ôter tout doute quand le moment sera opportun.

O NUTACH PRZEDTAKTOWYCH.

Nuta przed taktem umieszczona, odnosi się co do wartości do ostatniego taktu, któremu zwykle tyle wartości pod względem czasu brakuje, ile jéj ona w sobie zawiera, np,

DES NOTES QUI PRÉCÈDENT LES MESURES.

Une note placée devant une mesure s'y rapporte par la valeur relative à la durée qui manque à cette dernière mesure p. ex.



Rozdział VI.

O ODLEGŁOŚCIACH CZYLI INTERWALLACH.

Odstęp jakiegobądź tonu wziętego w porównaniu z drugim, bądź wyżéj bądź niżéj położonym, zowiemy interwallem (odległością).

Ztąd mówimy np: że od C do D jest interwall sekundy, od C do E interwall tercyi, od C do F kwarty, od C do G kwinty, od C do A seksty, od C do H septymy, od C do C oktawy; a to z łacińskiego języka prima, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta, septima, octava. Tablica następuiąca przedstawi dokładnie w nutach, cośmy dopiero słowami orzekli.

Chapitre VI.

DES INTERVALLES.

On appelle intervalles la distance d'une note quelconque en comparaison d'une autre placée soit plus haut soit plus bas.

C'est pourquoi l'on dit qu'il y a l'intervalle d'une seconde entre Ut et Ré, d'une tierce entre Ut et Mi, d'une quarte entre Ut et Fa, d'une quinte entre Ut et Sol, d'une sixième entre Ut et La, d'une septième entre Ut et Si et d'une octave entre Ut et Ut. On a pris du latin les expressions, prima, secunda, tertia, quarta, quinta, sexta septima, octava. Le tableau ci-joint présentera parfaitement en notes, ce qui vient d'être expliqué en parole.



Dalsze ustępy czerpią również nazwiska swoje z łacińskiego np: nona, decima, undecima, etc. Nona, dziewiąty stopień od głównego tonu, jako wydająca toż samo brzmienie oktawą wyżéj co i sekunda, uważa się za powtórzenie téj ostatniéj. Decima brzmi jak tercyja w oktawie, i t. d.

Les dénominations suivantes prennent de même leur nom du latin p. ex. nona, decima undecima etc. Nona le neuvième dégré du ton primitif, répete d'un octave plus haut le son de la seconde etc.

O SZYKACH TONICZNYCH CZYLI O GAMMACH.

GAMMA MAJOROWA (twarda).

Gamma jest to szereg siedmiu tonów z powtórzeniem oktawy w tym porządku kolejno po sobie następujących, iżby trzeci od czwartego i siódmy od ósmego różnił się jednym tylko półtonem, inne zaś jednym całym tonem, np.



Jasny ztąd wniosek: że aby szyk toniczny utworzyć, potrzeba pięciu tonów całych i dwóch półtonów.

Każda gamma nosi nazwisko swojego pierwszego tonu, który też technicznie toniką albo tonacyją się zowie. Ponieważ w jednéj oktawie znajdujemy tonów dwanaście, a z każdego z tych brzmień dadzą się układać gammy podobne poprzedniéj, więc i szyków czyli gamm majorowych mamy w muzyce dwanaście. W gammie z tonu C nie natrafiamy na żadne przenośniki, gdyż półtony znajdują się na swoich właściwych miejscach.

Nie tak się przecież rzecz ma z innemi szykami. Jeżeli weźmiemy od C piąty ton do góry, to jest G i na nim zechcemy gammę utworzyć, przekonamy się, że tam tony i półtony wtedy tylko nastąpią po sobie przepisanym wyżéj porządkiem, gdy siódmą nutę podwyższymy jednym półtonem, czyli gdy przy F położymy krzyżyk.

Wiemy już że krzyżyki i bemole, jedne są stałe, drugie przypadkowe.

Postępując kwintą do góry od ostatniego tonu, napotkamy zawsze na nową tonikę, i aby na niéj gammę utworzyć, musimy dodawać za każdą razą po jednym więcéj krzyżyku przy kluczu, a wszystkie w ciągu całego szyku starannie zachować. Tym sposobem otrzymamy szereg złożony z sześciu gamm majorowych z krzyżykami, a te będą w tonacyach: G, D, A, E, H i Fis.

Aby uniknąć nadmiaru krzyżyków, sześć szyków następujących wyraża się przez zniżenie, to jest za pomocą bemolów. Tony i półtony mają tu zachować właściwe sobie miejsca. Dla tego łatwiéj będzie uczniowi gdy wróci do tonu C i od tego ostatniego poszuka dalszych gamm, które już nie kwintą jak pierwéj ale kwartą do góry, lub, co na jedno wyniesie, kwintą na dół po sobie następują. Pierwszy więc ton, który z kolei po C wypadnie, będzie F i w tym dla wiadoméj przyczyny jeden bemol przed H położymy.

Wypisujemy tu cały szereg sześciu szyków przez bemole otrzymywanych, a te są w tonacyjach; F, B, Es, As, Des i Ges.

GAMMA MINOROWA (miękka).

Gamma, jest dwojaka: jedna majorowa, druga minorowa. Główną różnicę między temi dwoma szykami stanowi tercyja, którą też Francuzi trybem (mode) nazywają. Przez tryb, rozumiemy przeto trzeci ton w gammie, który w każdym szyku

DES ORDRES TONIQUES OU GAMMES.

LA GAMME MAJEURE.

La gamme est une rangée de sept sons avec une répétition de l'octave, se succédant de manière à ce qu'il n'y ait qu'un demi ton de différence entre le troisième et le quatrième ton, ainsi qu'entre le septième et le huitième, les autres doivent différer d'un ton entier.

Il est donc clair qu'on a besoin de cinq tons entiers et de deux demi tons pour former une gamme.

Chaque gamme porte le nom de son premier ton, que techniquement on appelle tonique. Comme il y a douze tons dans l'étendue de l'octave et qu'on peut sur chacun de ces tons former une gamme de la manière sus mentionnée, il s'en suit qu'il y a douze gammes majeures dans la musique. Dans la gamme d'Ut on ne trouve pas d'accident à la clef, car les demi tons se trouvent à leur place

Il n'en est pas de même des autres gammes. Si l'on prend le cinquième ton d'Ut en montant c'est à dire Sol et que l'on veuille faire une gamme, on se convaincra que les tons et les demi tons ne se suivent pas dans l'ordre voulu et susmentionné, à moins que l'on élève la septième note d'un demi ton, c'est à dire que l'on ne place un dièse près de Fa.

On sait que les dièses et les bémols sont fixes ou accidentels.

En remontant d'une quinte, du dernier ton, on trouve une nouvelle tonique et pour faire la gamme, on est obligé d'ajouter chaque fois un dièse à la clef et de l'observer avec soin pendant toute la durée de la gamme. On obtiendra de cette manière une série de six gammes majeures avec des dièses, qui auront pour tonique Sol, Ré, La, Mi, Si et Fa♯.

Pour eviter une surabondance de dièses les six gammes suivantes sont exprimées en descendant, c'est-à-dire par les bémols. Les tons et les demi tons doivent garder leur place propre. C'est pourquoi il sera plus facile à l'élève de revenir au ton d'Ut et de chercher de là les autres gammes qui ne se trouvent plus en montant, d'une quinte, mais d'une quarte, ou ce qui revient au même d'une quinte en descendant. Le premier ton que l'on trouvera après Ut sera donc Fa et l'on sera obligé de mettre un bémol devant Si pour les raisons mentionnées.

On trouvera ici la série des six gammes obtenues par les bémols et elles auront pour toniques Fa, Si♭, Mi♭, La♭, Ré♭ et Sol♭.

LA GAMME MINEURE.

Il y deux genres de gammes: la majeure et la mineure. C'est la tierce qui constitue la différence principale entre ces deux gammes et les français l'ont appelée mode. On comprend donc par mode le troisième ton de la gamme, qui comparé avec

z pierwotnym tonem porównany może tworzyć tercyją wielką lub małą, to jest majorową lub minorową. Jeżeli ta tercyja jest majorowa, czyli wielka, wtedy i gamma będzie majorowa: jeżeli zaś minorowa czyli mała, wtedy i szyk do rzędu minorowych zaliczamy.

Ztąd w gammie majorowéj brzmienie pierwszego tonu, inaczéj toniką zwanego, musi być od trzeciego o dwa całe tony, czyli o tercyją wielką odległe; w gammie zaś minorowéj, ponieważ tercyją półtonem do toniki zbliżamy, różnicą zatém między pierwszym tonem a trzecim jest jeden tylko cały ton i jeden półton czyli mówiąc krócéj mała tercyja. np.



To przejście tercyi wielkiéj na małą, tę ma jeszcze własność w szyku minorowym, że półtony położenie swoje zmieniają. Widzieliśmy bowiem w gammie majorowéj postępując do góry, iż brzmienia: trzecie od czwartego i siódme od ósmego różniły się jednym półtonem, w szyku zaś minorowym różnicę tę znajdujemy między brzmieniami: drugiém, a trzeciém i siódmém, a ósmém.

Schodząc na dół gamma minorowa bardziéj jeszcze odstępuje od swojego pierwotnego wzoru; gdyż nietylko, że małą tercyją zatrzymuje, ale jeszcze zniża półtonem sekstę i septymę, a tém samém z seksty i septymy wielkiéj, które w szyku majorowym znajdujemy, robi sekstę i septymę małą. np.

le ton primitif forme la grande ou la petite tierce, c'est à dire la majeure ou la mineure. Si la tierce est grande-ou majeure, la gamme l'est aussi, si elle est petite ou mineure, la gamme sera alors comptée dans le mode mineur.

De là dans la gamme majeure le son de la tonique doit se trouver éloigné du troisième de deux tons entiers ou d'une grande tierce, dans la gamme mineure, comme on rapproche la tierce d'un demi ton de la tonique, la différence entre le premier et troisième ton est d'un ton et demi ou proprement dit d'une petite tierce p. ex.

Le changement de grande tierce en petite a encore cette propriété dans le mode mineur que les demi tons changent de position. On a vu dans la gamme majeure, en montant qu'il n'y avait qu'un demi ton de différence entre le troisième, et le quatrième, ainsi qu'entre le septième et le huitième, dans le mode mineur on trouvera cette différence entre le deuxième et le troisième ton, et entre le septième et le huitième.

La gamme mineure descendante s'éloigne encore plus de son modèle primitif, car non seulement elle conserve la petite tierce, mais baisse encore d'un demi ton la sixième et la septième et par cela même change celles ci, de grandes, comme on les trouve dans le mode majeur en petites. p. ex.



UWAGA.

Z doświadczenia własnego przekonałem się że przytoczony tu wykład gammy minorowéj jest nader utrudzający dla dzieci; dla tego wspominam o innym ze szkoły Kalkbrennera.

Aby utworzyć gammę minorową, trzeba postępując do góry, brać tercyją małą zamiast wielkiéj, resztę zaś tonów zatrzymać bez zmiany tak, jak je w gammie majorowéj znajdujemy. Schodząc, zachowujemy wszystkie tony do składu téjże tercyi małéj należące, ktorą jako tonikę szyku majorowego uważamy. Ztąd ten naturalny wypływa wniosek: że każda gamma minorowa składa się z dwóch majorowych, dla tego radzimy uczniowi wtedy dopiero przystąpić do pierwszych, gdy z drugiemi, to jest majorowemi, najdokładniéj będzie już obznajmiony.*)

Odnośnie do dwunastu tonów oktawą objętych, gamm minorowych jest także dwanaście, a mianowicie w tonacyjach z krzyżykami: A, E, H, Fis, Cis, Gis i Dis; z bemolami zaś z tonów: D, G, C, F, B, Es.

*) Gamma minorowa, na określenie swoje nie potrzebuje znaków osobnych, ale posługuje się temi jakie przy swojéj małéj tercyi znajduje.

REMARQUE.

Je me suis convaincu par ma propre expérience que l'explication de la gamme mineure, citée ci-dessus présente trop de difficultés pour les enfants, aussi j'en mentionne une autre que l'on rencontre dans l'école de Kalkbrenner.

Pour faire une gamme mineure, il faut en montant prendre la petite tierce au lieu de la grande, tout en conservant pour le reste des tons l'ordre qu'on a observé dans la gamme majeure. En descendant on garde tous les tons qui appartiennent à la tierce que l'on considère comme tonique de la gamme majeure. Il en résulte que chaque gamme mineure se compose de deux majeures, et c'est pour cette raison qu'il faut conseiller à l'élève de n'aborder les premières, qu'après s'être parfaitement familiarisé avec les secondes, c'est à dire avec les gammes majeures.)*

Il y a douze gammes mineures relativement aux douze tons compris dans une octave, dont six avec les dièses La, Mi, Si, Fa♯, Ut♯, Sol♯, Ré♯, six avec les bemols: Ré, Sol, Ut, Fa, Si♭ et Mi♭.

*) *La gamme mineure n'a pas besoin de signes particuliers pour être déterminée, et elle se sert de ceux qu'elle trouve près de sa petite tierce.*

O POKREWIEŃSTWIE TONÓW MAJOROWYCH Z MINOROWEMI.

Kiedy przy kluczach tonów majorowego i minorowego jednakową liczbę znaków, to jest krzyżyków lub bemolów umieszczoną znajdujemy, wtedy mówimy, że dwa takie tony są sobie pokrewne, np.

DES TONS RELATIFS MAJEURS ET MINEURS.

Si l'on trouve près des clefs majeures et mineures le même nombre de signes, c'est à dire de dièses ou de bémols, on dit que ces deux tons sont relatifs p. ex.



Wiemy już, że każda gamma nosi nazwisko swego pierwotnego tonu czyli swéj toniki. Jeżeli więc chcemy szybko, za jednym rzutem oka, wynaleźć tonikę szyku majorowego z krzyżyków ułożonego, wtedy szukamy takiéj nuty, jakiéj się nad ostatnim krzyżykiem, przy kluczu umieszczonym domyślamy. np.

On sait que chaque gamme porte le nom de sa tonique. Si l'on veut donc promptement, d'un coup d'œil trouver la tonique du mode majeur formé de dièses, il faut chercher la note supposée, au-dessus du dernier dièse près de la clef, par exemple:

G major. *Sol majeur.*



D major. *Ré majeur.*



W tym przykładzie nutą nad ostatnim krzyżykiem domniemaną było G, i tę téż nutę uważamy za tonikę gammy nazwisko G noszącéj.

Toniką tonu minorowego, z krzyżyków utworzonego, będzie przeciwnie nuta, pod ostatnim krzyżykiem przy kluczu położonym domyślna np.

Dans cet exemple la note supposée au-dessus du dernier dièse étant Sol, nous la considérons donc comme la tonique de la gamme portant le nom de Sol.

La tonique du mode mineur formée des dièses sera au contraire la note supposée sous le dernier dièse placé près de la clef p. ex.

E minor. *Mi mineur.*



H minor. *Si mineur.*



Aby otrzymać tonikę szyku majorowego, na bemolach opartego, poszukalibyśmy czwartéj nuty z kolei, jakiéj się nad ostatnim bemolem przy kluczu zamieszczonym dorozumiewamy np.

Pour obtenir la tonique du mode majeur fondée sur les bémols, on chercherait la quatrième note suivante que l'on suppose sur le dernier bémol près de la clef p. ex.

F major. *Fa majeur.*



B major. *Si♭ majeur.*



Za tonikę tonu minorowego, z poprzednim majorowym spokrewnionego, wzięlibyśmy nutę piątą, pod ostatnim bemolem przy kluczu położonym domyślną. np.

Pour la tonique du mode mineur allié au mode majeur précédent, on prendrait la cinquième note supposée sous le dernier bémol, placé près de la clef. p. ex.

D minor. *Ré mineur.*



G minor. *Sol mineur.*



O RODZAJACH TONÓW.

Trzy są rodzaje tonów w muzyce, a mianowicie: 1ᵉʳʸ Diatonic- 2ᵉ. Chromatyczny, 3ᵉ. Anharmoniczny.

Rodzaj diatoniczny jest ten, który się posługuje tonami i półtonami naturalnemi, w skład gammy major lub minor wchodzącemi.

Chromatycznym rodzajem zowiemy taki, w którym następstwo tonów odbywa się kolejno samemi tylko półtonami, a to za pomocą znaków w muzyce używanych, jakiemi są: krzyżyki i bemole. np.

DES GENRES DE TONS.

Il y a trois genres de tons dans la musique, tels que: 1º le Diatonique, 2º le Chromatique, 3º l'Enharmonique.

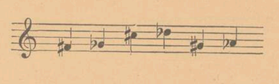
Le genre diatonique est celui qui se forme de tons et de demi-tons naturels entrant dans la composition de la gamme majeure ou mineure.

On appelle genre chromatique celui dans lequel la suite des sons se forme de l'emploi des demi tons successifs et cela à l'aide des signes employés dans la musique, tels que les dièses et les bémols. p. ex.



Zamieniając jedną nutę na drugą w ten sposób, że ucho nasze zmiany téj dostrzedz i ocenić nie potrafi, tworzymy rodzaj trzeci, wyrazem Anharmoniczny określony. np.

En changent une note en une autre de manière, à ce que l'oreille ne puisse ni remarquer, ni évaluer ce changement, on forme le troisième genre nommé Enharmonique p. ex.



Oczywiście, że przemiany téj z jednego tonu na drugi i w tym ostatnim rodzaju także przenośniki to jest krzyżyki i bemole, dokonywają.

Il est évident que ce changement d'un ton en un autre dans ce dernier genre s'effectue de même, à l'aide des accidents à clef, c'est-à-dire des dièses et des bémols.

Rozdział VII.

O ROZMAITYCH ODCIENIACH W DOTKNIĘCIU KLAWISZA.

Nic bardziéj nie nuży umysłu nad jednostajność. Jak różnorodne są bowiem uczucia nasze, tak téż i różne muszą być sposoby, by je bądź w mowie, bądź w sztukach pięknych przedstawić. Malarz rozlicznych farb dobiera, aby grę kolorów stósownie do potrzeby ożywić, lub sciemnić. Muzyk ma także farby, a temi farbami są tony, którym nadając raz tę, drugi raz ową barwę, stara się w słuchacza swego przelać to, co się w głębi jego duszy dzieje.

Dotknięcie klawisza ważną tu gra rolę; ono bowiem brzmieniem instrumentu stósownie do woli grającego kieruje, a więc: na moc, czystość, lekkość i pewność tonu wpływa. Jak zaradzono by odcienia te i nutom przekazać, zobaczymy to poniżéj. I tak, kreski (' ' ' ' ' ') wyżéj nut lub pod niemi położone przybierają nazwisko staccatissimo, oznaczają zaś: uderzenie wybitne, oderwane, silne i śmiałe. np.

Chapitre I.

DES DIFFÉRENTES NUANCES DANS LE TOUCHER.

Rien ne fatigue plus l'esprit que l'uniformité. De même qu'il existe une manière sublime d'exprimer ses pensées, de même elle se rencontre dans le domaine du cœur pour la rendre dans la musique. Le peintre compile ses couleurs pour donner, selon le besoin, plus ou moins de vie à son tableau. Le musicien a aussi ses couleurs, ce sont les sons, en leur donnant diverses nuances. il fait passer à son auditoire ce qui ément son âme.

Le toucher joue ici un role important; il influe sur la force, la clarté la légéreté et la sureté des sons; il se prête, se conforme à la volonté de l'exécutant. On verra plus bas, comment on s'y est pris pour donner différentes nuances aux notes. Ainsi les signes (' ' ' ' ' '), placés au-dessus ou au dessous des notes, prennent le nom de staccatissimo et designent un toucher distinct, fort et hardi p. ex.



Kropki (. . . . .) zastępują wyraz włoski w muzyce używany: Staccato, a nadając dotknięciu więcéj lekkości, wymagają łagodniejszego i mniéj oderwanego tonu. np.

Les points (. . . . .) suppléent le mot italien Staccato employé dans la musique et en ajoutant au toucher plus de légèreté, exigent un son plus doux et moins détaché p. ex.



Znak ⌒ legato, po polsku zwięźlikiem zwany, przeciwną wcale dążność od dwóch poprzednich wskazuje. Ostrzega on nas albowiem, aby nuty pod nim umieszczone jak najrówniéj, a więc bez najmniejszego odrywania palców wygrywać. Tony powinny spływać tu, że tak rzeknę, jeden za drugim. np.

Le Signe ⌒ legato, en français coulé, designe une tendance contraire aux deux précédentes. Il avertit que les notes placées dessous doivent être jouées le plus également possible sans détacher les doigts. Les sons doivent pour ainsi dire, couler les uns après les autres p. ex.



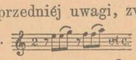
Wystrzegać się wszakże potrzeba przetrzymywania palców na klawiszach dłużéj, aniżeli wartość nut w czasie tego wymaga, błąd ztąd wynikły pociągnąłby za sobą najgorsze skutki, wprowadzając w muzykę nieład i chaos.

Zwięźlik upoważnia nas także do odjęcia palca z klawisza po ostatniéj nucie, nad którą znajdujemy go umieszczonym, z tém jednak zastrzeżeniem, aby takt, przez przerwę ztąd wynikłą, żadnego uszczerbku nie poniósł. Usunięcie to palca z klawisza staje się także powodem, dla którego nuta pierwsza w następującym zwięźliku silniejszego trochę odznaczenia od innych nabiera. Wielkiéj tu przeto oględności potrzeba w odnoszeniu się do wymagań przez kompozytorów wskazanych. Niewłaściwe bowiem odjęcie ręki, posunięcie lub skrócenie zwięźlika, niweczy zupełnie myśl pierwotną i całkiem inne znaczenie jéj nadaje. np.

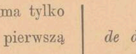
Il faut se garder toute fois de laisser les doigts sur les touches plus longtemps que ne l'exige la valeur des notes, cette faute occasionnerait les plus mauvais résultats et jetterait dans la musique le désordre et la confusion.

Le legato autorise aussi à lever le doigt de la touche après la dernière note, sur laquelle il se trouve, cependant avec cette restriction que l'interruption qui en résulte ne fasse nullement souffrir la mesure. Le déplacement du doigt de la touche fait que la première note dans le legato suivant prend une distinction un peu plus forte que les autres notes. Il faut donc une grande prévoyance dans l'expression des désirs des compositeurs. Déplacer mal à propos la main, précipiter ou abréger le legato détruit tout à fait la pensée primitive et lui donne une toute autre signification p. ex.



Odnośnie do poprzedniéj uwagi, zwięźlik nad dwiema tylko położony nutami np.  wymaga: aby pierwszą z nich nieco mocniéj uderzyć, a po drugiéj nucie każe rękę niebawem z klawis a usunąć.

Jest jeszcze inny odcień legata, oznaczony łukiem, pod którym umieszczone bywają kropeczki ⌒ . . . . . Zasadza on się na nader miękkiém i lekkiém naciśnięciu klawisza, które ulżeniem na każdą nutę ręki otrzymujemy. Legato rzeczone, dobrze wykonane czyni ton rzewnym, przez co do uwydatnienia uczucia w okresie śpiewnym wielce się przyczynia. np.

Relativement au signe précédent, le legato placé au-dessus de deux notes p. ex.  *exige que la première soit attaquée avec un peu plus de force et que la main se retire incessamment de la touche après la seconde.*

Il y a encore une autre nuance de legato désignée par un arc avec des points en dessous ⌒ . . . . . Il se base sur un toucher moëlleux et léger que l'on n'obtient qu'en allégeant la main à chaque note. Le legato sus-mentionné, bien exécuté produit un son attendrissant et contribue beaucoup à la prééminence des sentiments dans le chant p. ex.



Wszystkie znaki, któreśmy w tym rozdziale nad nutami wypisane widzieli, przedstawiają się w utworach muzycznych już to same, lub z następującemi wyrazami obok umieszczonemi, jak: staccato, staccatissimo, legato, legatissimo, leggiero, leggierissimo, portamento i t. d. Zadaniem tych ostatnich jest tylko, grającego, tem dobitniéj o woli kompozytora przestrzegać.

Tous les signes qui ont figuré dans ce chapitre se rencontrent dans les œuvres de musique, ou seuls, ou désignés par les dénominations suivantes: staccato, staccatissimo, legato, legatissimo, leggiero, leggierissimo, portamento etc. Le but en est, d'exprimer avec force et précision en l'exécutant, la volonté du compositeur.

SYNKOPY.

Pierwéj, nim działanie synkop poznamy, musimy się jeszcze z innym znakiem, łącznikiem zwanym, obznajmić.

Łącznik ⌒ spaja czyli łączy dwie nuty sobie podobne, toż samo brzmienie wydające, w jedną, a to w ten sposób: że pierwszą z nich tylko uderzamy, a drugą (zostawiając palec na klawiszu) przetrzymujemy przez całą jéj wartość w czasie, bez powtórnego uderzenia. np.

DES SYNCOPES.

Avant d'en venir aux syncopes, il faut encore se familiariser avec un autre signe appelé liaison.

La liaison ⌒ joint ou unit deux notes semblables, faisant entendre le même son, de sorte que quand on a attaqué la première, (en laissant le doigt sur la touche) on la retient jusqu'à ce que la suivante ait été frappée p. ex.



Łącznik tylko dwie nuty też same, to jest jednakowe brzmienie wydające, w jedną zlać może; położony bowiem nad dwoma różnorodnemi tonami przestaje być łącznikiem, a więc za zwięźlik uważać go należy.

Wracając do synkopy powiemy, że dwie nuty jednakowe tożsamość brzmienia posiadające, z których pierwsza wziętą jest na czas słaby, a druga przetrzymaną przez czas mocny taktu, nazywają się synkopą, np.*)

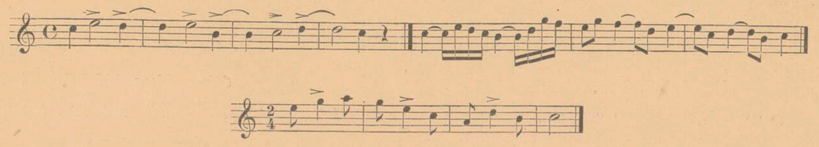
La liaison ne peut unir que deux notes faisant entendre le même son, mais placée sur deux notes de sons différents elle cesse d'être liaison pour prendre la dénomination de coulé.

*Pour en revenir aux syncopes, on dira que deux notes ayant le même son, dont la première est prise pour un temps faible et la seconde retenue durant le temps fort de la mesure se nomme syncope p. ex. *)*



czyli skracając pisownią otrzymamy formułę następującą np

ou en abrégé par écrit on obtient la formule suivante p. ex.



Jakkolwiek łącznik spajając dwie nuty, tworzy częstokroć synkopę, nie jestto przecież jego wyłącznem zadaniem. Trafiają się bowiem liczne wypadki, gdzie tenże, prócz prostego dwóch nut połączenia, żadnego innego na nie wpływu nie wywiera. np.

Quoique la liaison unissant deux notes forme souvent une syncope, ce n'est cependant pas son but exclusif. Il y a bien des cas ou liant simplement deux notes, elle ne produit aucune autre influence p. ex.



W przykładzie przytoczonym nuty, jakkolwiek łącznikiem spojone, nie są przecież synkopami, a to dla tego, że znajdujemy je umieszczone na częściach pierwszych i trzecich taktow, czyli zawsze mocnych, ztąd mało od siebie różnych. Synkopa może być nietylko na całych częściach taktowych, ale jeszcze i na ich cząsteczkach. np.

Dans cet exemple les notes quelque liées quelles soient ne sont pas des syncopes, parce qu'elles se trouvent placées sur les premières et les troisièmes parties de la mesure, ou toujours fortes et par là peu différentes les unes des autres. Le syncope peut être non seulement sur les parties entières de la mesure, mais encore sur de plus petites parties p. ex.



* Mówiąc o takcie wspominaliśmy już o jego mocnych i słabych częściach.

*) *En parlant de la mesure on a déjà fait mention de ses fortes et de ses faibles parties.*

Dwojakim sposobem da się to wytłómaczyć, albo 1mo: że nuta w pośrodku będąca, więks ą o połowę wartość w czasie od poprzedniéj i następnéj posiadając, silniejszego tém samém uwydatnienia nabiera; albo 2do: jeżeli zmienimy w wyobraźni postać nut na inną (co domyślném zdwojeniem ich wartości w czasie można uskutecznić), wtedy nuty te padną na część słabą taktu i przez przeciąg części mocnéj przetrzymane zostaną, a więc utworzą synkopy.

Bywają jeszcze niekiedy synkopy ciągłe, to jest jedna po drugiéj idące, np.

On peut l'expliquer de deux manières: 1º que la note du milieu ayant la moitié plus de valeur que la précédente, la suivante prend une prééminence plus forte; 2º si dans l'imagination on change la forme d'une note en une autre (ce qu'on peut effectuer en doublant la valeur par rapport au temps), ces notes se portant alors sur la partie faible de la mesure et durant la partie forte, seront retenues et formeront par là les syncopes.

Il y a encore parfois des syncopes continuelles, c'est à dire qui se suivent. p. ex.



W taktach trójmiarowych, jeżeli znajdujemy nutę na drugą część taktu wziętą, a przez przeciąg trzeciéj przetrzymaną, albo w trzeciéj, to jest w ostatniéj części uderzoną i łukiem z następującą a w przyszłym takcie pierwszą spojoną: w takim razie nuta owa, nabierając dobitniejszego odznaczenia, przejmuje własności téj, jaka na mocną część taktu pada, czyli innemi słowy: synkopą się staje. np.

Si dans les mesures à trois temps, on trouve une note prise pour seconde partie de la mesure et retenue durant la troisième, ou frappée dans la troisième ou dernière partie et jointe par une liaison avec la première de la mesure suivante, cette note acquérant une distinction plus marquée prend les qualités de celle qui tombe sur la partie forte de la mesure, ou en d'autres termes, devient une syncope. p. ex.



Rozdział. VII.

O OZDOBNIKACH I TRYLU.

Jak samo nazwisko wskazuje, ozdobniki są to małe nutki, które jakkolwiek do szkicu głównego melodyi nie należą, przecież ją upiększają i na uzupełnienie jéj wpływają. Dobrze wprowadzone i wykonane, miłe dla ucha czynią wrażenie; źle zastósowane i przedstawione, melodyją szpecą a grającego na pośmiewisko narażają. Kompozytor rzecz swoją znający najlepszym tu jest sędzią; dla tego niech uczeń ściśle pilnuje tego, co w nutach napisaném znajduje. Wszelkie dodatki są raz na zawsze jak najściśléj wzbronione: one bowiem kalecząc myśli cudze, szkodę autorowi przynoszą.

Rozmaite bywają gatunki ozdobników: jedne grają się prędko, drugie wolno; jedne są pojedyńcze, drugie z dwóch, trzech i więcéj nutek złożone; wszystkie zaś drobnym piszą się charakterem.

Nutki długie nazywają się appogiatura z włoskiego języka od wyrazu appogiare (wspierać), a to dla tego, że one niby nutę główną przed którą są umieszczone, wspierają np.

Chapitre VIII.

DES NOTES D'AGRÉMENT ET DU TRILLE.

Les notes d'agrément, comme le nom seul l'indique, sont de petites notes qui, quoique n'appartenant pas à la principale mélodie l'embellissent et la complètent. Bien introduites et bien exécutées elles causent à l'oreille une agréable sensation; mal appliquées et mal présentées elles défigurent la mélodie et exposent l'exécutant à la dérision. Le compositeur bien au courant de son art en est le meilleur juge, aussi faut-il que l'élève prête attention à ce qui est écrit dans les notes. Tous les suppléments une fois pour toutes sont défendus, parce qu'en estropiant les pensées d'autrui elles portent préjudice à l'auteur.

Il y a différentes espèces de notes d'agrément; les unes se jouent vite, les autres lentement; les unes sont simples, les autres composées de deux, trois et plus de notes, et on les écrit en petit caractère.

Les notes longues se nomment appogiatura de l'italien du verbe appogiare, (appuyer) parce qu'elles appuient soit disant la note principale devant la quelle elles sont placées. p. ex.



Nutki krótkie, z prętkami cienką kréseczką przekréślonemi, wykonywać się zawsze bardzo szybko powinny. np.

Les notes brèves transversalement coupées par une petite barre doivent toujours être exécutées très rapidement p. ex.



Również jak najmniejszą wartość w czasie, nucie głównéj ujmować mają, a więc prędkiego wygrania potrzebują ozdobniki z dwóch lub trzech nutek złożone, z włoskiego języka grupetti zwane np.

Les notes d'agrément formées de deux ou trois petites notes nommées de l'italien grupetto doivent de même occuper le moins de temps sur la valeur de la note principale, et exigent par cela une prompte exécution p. ex.



Trafia się niekiedy w utworach muzycznych znak taki (∽), który z włoska mordento mianujemy. Zastępuje on miejsce dwóch, trzech lub czterech nutek, główną nutę poprzedzających; te zaś potrzeba spiesznie, dobitnie i równocześnie z basem odegrać. np.

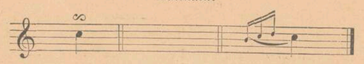
On rencontre de temps à autre dans les œuvres de musique le signe (∽) que l'on a nommé de l'italien mordento il supplée deux, trois et quatre petites notes précédant la principale: il faut les jouer avec rapidité, précision et simultanéité avec la basse p. ex.



Grupetto w pisowni umieszcza się nad nutą główną lub po niéj. W pierwszym razie grupetto składa się z trzech nutek diatonicznie po sobie następujących, a znak, który go przedstawia, w dwóch nam się odmiennych kształtach pokazuje. Jeżeli jest taki: (∽), wtedy te trzy nutki wykonać należy, począwszy od tonu o jeden stopień nutę główną poprzedzającego, idąc w postępie do góry. np.

Le grupetto se place sur ou après la note principale. Dans le premier cas le grupetto se compose de trois notes et le signe qui le représente s'offre sous deux formes différentes. S'il est tel (∽) il faut l'exécuter en commençant par le ton qui précède la note principale, par l'ordre ascendant.

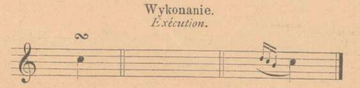
Wykonanie.
Exécution.



Gdy zaś znak rzeczony ma postać następującą; (∽), wykonanie to odbywa się w postępie na dół, począwszy od tonu o jeden stopień nutę główną poprzedzającego. np.

Quand le signe sus-mentionné a la forme suivante, (∽) l'exécution s'opère par l'ordre descendant à commencer du ton qui précède d'un dégré la note principale p. ex.

Wykonanie.
Exécution.

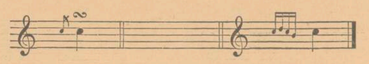


Ilekroć się zdarzy, że przed nutą, do któréj się grupetto odnosi, natrafiamy na nutkę na jednym z nią stopniu leżącą,

Chaque fois qu'il arrive que devant la note à la quelle le grupetto se rapporte on trouve une petite note placée sur le même

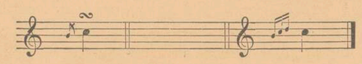
wtedy wygłosiwszy tę nutkę przebiega się szybko trzy tony (jak je w przykładzie ostatnim widzimy) i nutą główną zakończa. np.

dégré, on passe rapidement sur trois tons (comme on le voit dans le dernier exemple) et le termine par la note principale. p. ex.



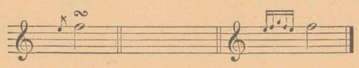
Tęż nutkę znajduje się jeszcze niekiedy na tonie, nutę główną poprzedzającym. W wykonaniu ta tylko zachodzi różnica, że można: albo zaraz po tonie nad nutą główną (jak najczęściéj robią) skończyć, np.

On rencontre encore parfois cette petite note sur le ton qui précéde la note principale. Elle ne présente pour l'exécution que cette différence, que l'on peut (comme cela se fait le plus souvent) ou finir immédiatement après le ton sur la note principale. p. ex.



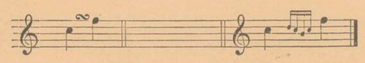
albo grupetto z pięciu tonów przyległych złożyć, to jest: figurę całą z przykładu ostatniego powtórzywszy, raz jeszcze małą nutkę dać słyszeć, po czém jak zawsze na nucie głównéj spocząć. np.

ou former un grupetto de cinq tons contigüs, c'est à dire faire entendre toute la figure de l'exemple précédent, avec répétition de la petite note, et s'arreter comme toujours sur la principale p. ex.



Grupetto po nucie głównéj położone zastępuje miejsce czterech małych nutek, które wygrywają się sposobem niżéj na przykładzie wskazanym. np.

Le grupetto qui suit la note principale, en remplace quatre petites exécutées de la manière suivante p. ex.



Ozdobnik niniejszy pojawia się pospolicie w miejscach śpiewnych i dla tego z wdziękiem wygłosić go trzeba.

Częstokroć w grupettach trafiają się przypadkowe zniżenia lub podwyższenia. I tak: kompozytor znak ozdobnik, zastępujący czasem:

1º Kreseczką, w pośrodku przecina np. ∞, lub pod nim krzyżyk zamieszcza np. 𝄪

2º Niekiedy nad nim bemol np. 𝄬

3º Niekiedy wreszcie kasownik nad lub pod znakiem wypisuje.

W pierwszym przypadku należy nutkę, niżéj nuty głównéj będącą, wziąść półtonem wyżéj; w drugim zaś, nutka wyżéj głównéj położona, bierze się półtonem niżéj. W trzecim i ostatnim wreszcie, kasownik unieważnia znaczenie przenośnika, (to jest krzyżyka lub bemola) odnoszącego się do właściwéj sobie nutki. Przykłady następujące lepiéj to objaśnią:

La note d'agrément présente se rencontre ordinairement dans les morceaux mis en chant et doit être exprimée avec grâce.

Il arrive souvent dans les grupetto, des accidents descendants ou ascendants. Ainsi le compositeur ajoute au signe qui les remplace:

1º une barre qui le traverse ∞, ou un dièse au-dessous. p. ex. 𝄪

2º par fois un bémol au-dessus p. ex. 𝄬

3º enfin un bécarre au-dessus ou au dessous.

Dans le 1er cas, il faut prendre un demi ton plus haut la petite note qui se trouve devant la principale. Dans le 2e cas, la petite note au-dessus de la principale se prend un demi ton plus bas. Dans le 3e et dernier cas le bécarre annule la signification de l'accident de la clef (le dièse ou le bémol) qui se rapporte à l'une des petites notes. En voici les exemples:



O TRYLU.

Tryl, jestto szybkie i równe powtarzanie dwóch tonów, podług diatonicznego szyku po sobie idących.

Oznacza on się zaś głoskami *tr*, które się bądź nad, bądź pod nutą wypisują. Tryl zaczyna się od nuty głównéj, do któréj się przybiera ton sąsiedni wyższy i do téjże nuty głównéj powraca.

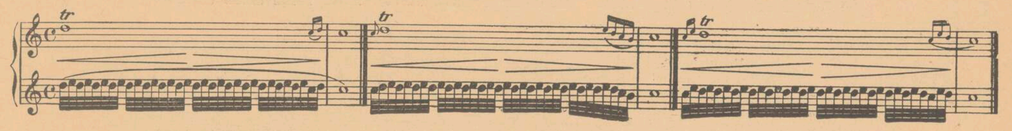
Wszelkie małe nutki, przed trylem lub po nim spotykane, do tegoż trylu należą i z nim jedną całość nierozerwaną stanowią. np.

DU TRILLE.

Le trille est une repétition rapide et alternative de deux tons qui se suivent dans l'ordre diatonique.

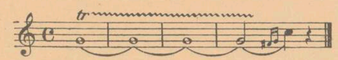
On l'indique tr que l'on écrit soit au-dessus soit au-dessous de la note. Le trille commence par la note principale, et après y avoir ajouté le ton voisin ascendant revient à cette même note.

Toutes les petites notes que l'on rencontre soit avant soit après le trille y appartiennent et forment un ensemble indissoluble.



Wężyk ~~ od litery *tr* prowadzony wskazuje: aby tryl dotąd robić, dopóki się wężyk nie skończy. np.

Le signe sinueux ~~ après les lettres tr indique que l'on doit exécuter le trille jusqu'à la fin de ce signe. p. ex.



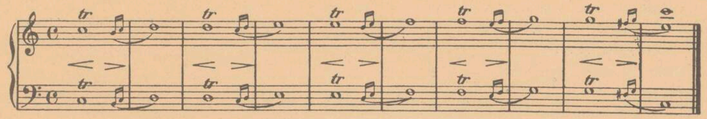
Jeżeli się trafia nad nutą do trylu przeznaczoną krzyżyk, bemol lub kwadrat, przenośniki te odnoszą się do nuty przybranéj wyższéj, np.

Si l'on rencontre au-dessus de la note designée pour le trille un dièze, un bémol, ou un bécarre, ces accidents de la clef se rapporteront à la note ascendante ajoutée. p. ex.



Tryle zaczynają się grać wolno, potém stopniowo rosną w sile tonu i prędkości, wreszcie słabną i w pierwotnym niemal ruchu ustają. np.

Les trilles doivent d'abord être exécutés lentement, puis acquièrent graduellement de la force dans le ton et la rapidité, s'affaiblissent vers la fin et cessent à peu près dans leur mouvement primitif. p. ex.



Nuty całe, które się nad trylem lub pod nim znajdują, muszą być aż do skończenia tegoż trylu wytrzymane. np.

Les rondes qui se trouvent au-dessus ou au-dessous du trille doivent être retenues jusqu'à la fin p. ex.



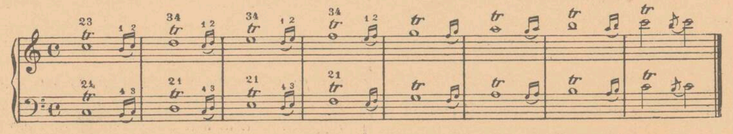
Jeżeli tryl trwa długo a palce się zmęczą, wtedy można je przemienić na inne, z tym przecież warunkiem, aby ztąd żadnéj w grze przerwy nie było. np.*)

Si les doigts s'engourdissent par suite de la longueur du trille on peut le continuer avec d'autres à condition que ce changement n'occasionne aucune interruption dans le jeu p. ex.)*



Oto jest wzór trylu postępującego sposobem diatonicznym do góry, wraz z jego zakończeniem. np.

Voici le modèle du trille ascendant dans l'ordre diatonique, avec la manière de le terminer. p. ex.



Widzieliśmy w przykładzie ostatnim, że w każdym takcie dwie małe nutki tryl uzupełniały.

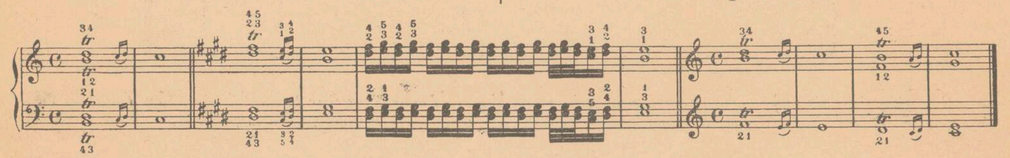
Nutki te opuszczają się, gdy postęp trylu jest na dół, z wyjątkiem jednak taktu ostatniego, w którym tryl rzeczony dodatkowemi nutkami zakończyć się powinien. np.

On a vu dans le dernier exemple, que le trille finissait dans chaque mesure par deux petites notes.

On omet ces deux notes lorsque le trille est dans l'ordre descendant, en exceptant la dernière mesure dans la quelle le trille en question doit se terminer par les petites notes supplémentaires. p. ex.

Tryl podwójny.
Double trille.

Tryl potrójny.
Triple trille.



Tryl potrójny z nutą trzymaną.
Triple trille avec une note soutenue.

Tryl sekstowy z nutą trzymaną.
Trille en sixtes avec une note soutenue.



*) Aby bezpotrzebnego wypisywania nut uniknąć, zamiast w przyszłym rozdziale, tutaj już podajemy układ palców w wykonaniu trylów.

*) *Pour éviter la transcription inutile des notes on cite ici le doigter des trilles pour n'en pas parler dans le chapitre suivant.*

Tremolo, wyraz włoski, znaczy: drżeć. Figura ta wymaga wielkiéj siły i giętkości ręki; dokładnie wykonana naśladuje przedłużone dźwięki organów lub orkiestry. Przy taczam tu różne sposoby jéj pisania. np.

Tremolo, terme italien qui signifie trembler. Cette figure exige une grande force et une grande souplesse de la main; exécutée avec précision elle imite le prolongement de l'orgue ou de l'orchestre. Voici différentes manières de l'écrire p. ex.



Rozdział IX.

SŁÓWKO O UKŁADZIE PALCÓW.

Mówię słówko: chcąc bowiem przedmiot wyczerpnąć, trzebaby wszystkie niemal środki przewidzieć, jakiemi tylko geniusz ludzki, celem wygłoszenia pomysłów swoich, rozporządzić może. Mechanizm gry fortepianowéj w ostatnich czasach tak wydoskonalony został; kompozytorowie zwłaszcza nowocześni, jak Beethoven, Chopin, Liszt i t. d., lotem wyobraźni pędzeni, każdy z nich tak wielkie zasoby samoistności rozwinął, że streścić co ważniejsze tylko, jak nie jest w możności jednego człowieka, tak też przeciążając pamięć ucznia nagromadzeniem zbyt wielkiéj ilości reguł, nie na wieleby się przydało. Że jednak wszystko ma swój naturalny przebieg, że i wspomnieni mistrze, nim osiągnęli szczyt doskonałości, musieli wesprzéć się na jakichś niezachwianych pewnikach które im za podstawę do rozbudzenia własnéj indywidualności służyły, postaram się zatém wskazać niektóre w téj mierze zasady. Jakkolwiek one przedmiotu całego nie ogarną, przecież uczniowi, chociaż pierwsze, niezbędne wiadomości, dotyczące się dobrego układu palców, podadzą. Ponieważ podkładanie wielkiego palca pod inne, największą trudność stanowi, oczywistą jest rzeczą, że im poruszenia ręki są rzadsze, symetryczniejsze, pewniejsze, im palce naturalniéj po sobie następują, tém też i układ palców będzie dokładniejszy.

Mamy figury muzyczne stałym i niezmiennym ulegające zasadom; te więc umieć dokładnie tém jest konieczniejszém, że one stają się źródłem, z którego mnóstwo niewyczerpane innych kombinacyj wypływa. Do takich figur należą: po 1szo Szyki toniczne, tak majorowe jak minorowe; po 2io Rzędy chromatyczne; po 3io Akkordy brzmiące jednocześnie i akkordy rozpryśnięte; po 4to tryle; po 5to nuty pojedyńcze i całe figury symetrycznie powtarzane; po 6to Oktawy.

Zastanówmy się nieco nad każdym z tych sześciu punktów z osobna.

I tak co do 1go: Szyki toniczne są podstawą, na której cały niemal mechanizm spoczywa; w nich się ćwiczyć z całą sumiennością najgłówniejszém powinno być zadaniem ucznia, chcącego szybkie i rzeczywiste robić postępy.

Chapitre IX.

UN MOT SUR LE DOIGTER.

Je dis un mot, car si l'on voulait épuiser ce sujet il faudrait prévoir tous les moyens dont le génie humain peut disposer pour exprimer ses diverses inspirations. Le mécanisme du piano a été tellement perfectionné dans ces derniers temps; les compositeurs notamment les modernes, tels que Beethoven, Chopin, Liszt etc. entraînés par l'élan de leur imagination ont développé de si grandes ressources d'individualité, qu'il est impossible à un seul homme d'en faire un resumé même des plus importants. Ce résumé en surchargeant la mémoire de l'élève par l'accumulation du grand nombre de règles ne serait d'aucune utilité. Cependant comme tout a son cours naturel et que même les maitres en question ont dû s'appuyer sur des principes inébranlables avant d'avoir atteint le faite de la perfection qui leur a servi de base pour développer leur individualité, on tâchera d'indiquer plusieurs règles concernant ce sujet. Quoiqu' elles n'embrasseront pas le sujet en entier; elles indiqueront pourtant à l'élève les notions premières et indispensables sur le doigter. Comme la plus grande difficulté consiste à passer le pouce sous les autres doigts, il est évident que le doigter ne sera véritablement exact que, si les mouvements de la main sont modérés, réguliers et fermes.

Il y a des figures musicales soumises à des principes fixes et inaltérables, il est donc urgent de les savoir, vu qu'ils sont la source d'où dérive un nombre inépuisable de combinaisons. Il faut mettre au nombre de ces figures. 1º Les ordres toniques majeurs et mineurs 2º Les genres chromatiques 3º Les accords vibrant simultanément et les accords brisés, 4º les trilles, 5º les notes simples et les figures entières, répétées régulièrement, 6º les octaves.

Il convient d'examiner ces six points séparément.

1º Les ordres toniques sont la base du mécanisme; l'élève doit donc s'appliquer à les exécuter le plus consciencieusement possible s'il veut faire des progrès rapides et réels.

Gammy wszystkim są potrzebne; one zatrudniają zarówno początkującego, jak i skończonego wirtuoza; one jedynie mogą palcom nadać sprężystość, giętkość, lotność, jasność, a to są niezbędne dobrego wykonawcy przymioty.

Wieleż to wreszcie mamy inszych biegników, które w gammach początek swój biorą; toć trudno w każdem dziele muzyczném jednéj kartki znaleść, w którejby się bez gammy lub przynajmniéj czegoś do gammy podobnego obeszło. Dla tego uczeń całą baczność na szyki toniczne zwrócić powinien. W części praktycznéj podajemy wszelkie możliwe sposoby (wraz z odpowiednim układem palców) szyków tonicznych, w odległościach oktawy, decymy, seksty, tercyi to znów gammy w postępie trzykrotnym, czyli tercyjowe, sekstowe i t. d tam więc ucznia odsyłamy, raz jeszcze gorliwą pracę zalecając.

Co do 2go. Wszystko cośmy powiedzieli o szykach tonicznych, odnosi się i do rzędów chromatycznych. Część praktyczna mieści w sobie najwłaściwszy układ palców dla różnych figur, w jakich nam się też rzędy przedstawiają. Prócz równości i płynności w wykonaniu zalety (i w szykach tonicznych konieczne), żadne się tu szczególniejsze uwagi nie nastręczają.

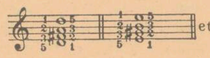
Co do 3go. Akkordy brzmiące jednocześnie. Te w licznych nader kształtach spotykamy. Najpraktyczniejszy w nich układ palców jest taki, w którym przedział między klawiszami będzie, o ile się tylko da, najsymetryczniéj zachowany, czyli innemi słowy mówiąc starać się trzeba o to, aby każdy palec wzięty pojedynczo, miał stosunkowo jednakową liczbę klawiszów do objęcia. Podajemy tu liczne przykłady akkordów brzmiących jednocześnie. Liczby położone po lewéj stronie należą do lewéj; te zaś, które po prawéj spotykamy, prawéj służą ręce. np.

Les gammes sont de toute nécessité, elles doivent occuper l'élève aussi bien que le virtuose, elles seules peuvent donner aux doigts la souplesse, l'agilité, la fermeté et la précision qui sont les qualités indispensables à un bon exécutant.

Combien n'y a-t-il pas de passages qui dérivent des gammes. Il est difficile de trouver une page dans un ouvrage de musique, sans y rencontrer une gamme ou un passage qui lui ressemble. C'est pourquoi l'élève doit diriger toute son attention sur les ordres toniques. On trouvera dans la partie pratique de cet ouvrage toutes les manières possibles, avec le doigter convenable, les ordres toniques, dans l'intervalle de l'octave, de la dixième, de la sixte, de la tierce, ainsi que les gammes en tierces, en sixtes etc.; on y renvoie l'élève en lui recommandant le plus grand zèle.



W tonacyjach D, E, A i H układ palców cokolwiek zmianie ulega od poprzedniego wzoru. np:



Le doigter dans les tons de Ré, Mi, La et Si diffère du doigter de l'exemple précédent.

Ponieważ akkordy rozpryśnięte tém się tylko od brzmiących jednocześnie różnią, że w tych ostatnich wszystkie tony na raz dają się słyszeć; w pierwszych zaś, brzmienia kolejno jedne za drugiemi wygłaszane bywają, układ więc palców dogodny dla jednych, będzie tém samém dogodny i dla drugich. np.

Comme les accords brisés diffèrent des simultanés, en ce que dans les derniers, tous les sons se font entendre à la fois, et dans les premiers les uns après les autres, le doigter commode aux uns le sera aussi aux autres p. ex.



Cyfry górne należą do ręki prawéj, dolne zaś do lewéj.

Les chiffres placés au-dessus des notes marquent la main droite, et ceux au-dessous la main gauche.

Po 4te W rozdziale poprzedzającym wspomnieliśmy o trylach tam przeto ucznia po układ palców w téj mierze odsyłamy.

Po 5te Nuty kilkakrotnie na jednym klawiszu powtarzane otrzymują się: albo jednym tylko palcem (jeżeli takie jest żądanie kompozytora), albo odmieniając, a raczéj lekko zsuwając jeden palec za drugim. np.

4o On a parlé des trilles dans le chapitre précédent, c'est là qu'on renvoie l'élève pour le doigter.

5o Les notes répétées plusieurs fois sur les mêmes touches s'obtiennent à l'aide d'un seul doigt (si telle est la volonté du compositeur) en le changeant, ou plutôt en glissant un doigt après l'autre. p. ex.



We wszystkich figurach symetrycznie na dół lub do góry idących, w których się nuty powtarzające znajdują, należy na każdą nutę drugi raz uderzoną odmienny palec położyć. np.

Dans toutes les figures symétriques ascendantes ou descendantes il faut changer de doigt à chaque note qui doit être attaquée pour la seconde fois, s'il s'en présente qui doivent se répéter. p. ex.



Powtarzając jednę i tę samą gruppę nut w różnych częściach klawiatury, palce wzięte pierwotnie utrzymują się bez zmiany przez cały ciąg biegnika. np.

En repétant un groupe de notes sur différentes parties du clavier, les doigts employés primitivement restent sans changement durant le passage. p. ex.



Po 6te Oktawy grają się: albo lekko, zapięściem za każdym tonem na klawisze rzucając, albo siłą całéj ręki. Pierwsze w najdelikatniejszych odcieniach i w najszybszym ruchu użyć się dadzą. Drugie rzadko i wyłącznie prawie w miejscach wielkiéj siły wymagających spotykamy. Oktawy nieakcentowane żadnych uwag co do układu palców nie przedstawiają: inaczéj przecież rzecz się ma, gdy nad niemi znak legato jest wypisany. W miejscach bowiem gry zwięzłéj wymagających, a poniekąd i w rzędach chromatycznych, czwarty palec przesuwa się często przez piąty, jak np.

6o Les octaves se jouent ou avec légèreté en jetant le poignet à chaque son, sur les touches, ou par la force du bras entier. On peut faire usage des premiers dans les nuances les plus délicates et les mouvements les plus vifs. On ne rencontre les seconds que rarement, exclusivement dans les endroits qui demandent une grande force. Il n'y a pas de remarque à faire pour le doigter dans les octaves non accentuées; il en est tout autrement lorsque le signe legato les surmonte dans les endroits qui demandent un jeu lié, et dans le genre chromatique, le quatrième doigt se glisse souvent pour le cinquième p. ex.



Dawniéj zabraniano używać wielkiego, a niekiedy i małego palca na czarnych klawiszach; dziś jednak zakaz ten wydaje się śmiesznością, przypomniawszy sobie, że Chopin jak gdyby robiąc z niego igraszkę jeden z najpiękniejszych swych etiudów samym czarnym klawiszom powierzył. Wieleby tu jeszcze było do powiedzenia, szczególniéj w przypadkach wielkiéj zwięzłości wymagających, gdzie np. na tym samym klawiszu, bez powtórnego uderzenia, przemienia się jeden palec na drugi, np.

On défendait jadis de faire usage du pouce et parfois du petit doigt sur les touches noires, aujourdhui cette défense paraît ridicule, lorsqu'on se souvient que Chopin, comme se jouant, a confié aux touches noires une de ses plus belles études. Il y aurait encore beaucoup à dire dans les cas qui exigent une grande concision p. ex. si l'on doit changer de doigt sur une touche sans faire répéter le son p. ex.



lub gdy w biegnikach płynnych zsuwa się palec z czarnego klawisza na biały jak np.

ou lorsque dans les passages coulants, le doigt se glisse d'une touche noire sur une blanche comme p. ex.



Przecież przyznać potrzeba, że jakiekolwiek podane być mogą we wszystkiém, co się układu palców dotyczy prawidła, nigdy one ucznia z wszelkiemi nieprzewidzianemi wypadkami dokładnie nie obznajmią. Wzorowe przykłady, czytanie dzieł znakomitych, będą tu podobno najkorzystniejsze. Prócz tego powinien nauczyciel w każdéj sztuce do wypracowania obranéj uczniowi palce starannie wypisywać, a nie pozwalać mu czasu marnować nad taką, która pierwiastkowo nie była dla fortepianu przeznaczoną. Układane bowiem na fortepian symfonije, uwertury, i t. d. wymagają, częstokroć użycia palców z naturą instrumentu niezgodnego; a więc nietylko korzyści nie przynoszą, ale szkodę niekiedy poczynającemu wyrządzić mogą.

Il faut cependant convenir que, quelles que soient les règles citées sur le doigter, elles ne pourront jamais familiariser exactement l'élève avec tous les cas imprévus. Les exemples classiques, la lecture des ouvrages des grands maîtres seront seuls les plus avantageux. Le maître doit en outre soigneusement noter à l'élève le doigter de chaque pièce qu'il lui fait étudier, et ne pas lui laisser perdre un temps précieux pour celles qui n'ont pas été écrites pour le piano. Les symphonies, les ouvertures etc. arrangées pour le piano demandent souvent un doigter discordant avec la nature de l'instrument, et peuvent non seulement ne rapporter aucun fruit mais encore nuire au débutant.

Rozdział X.

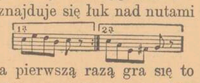
O ODSYŁACZACH, POWTÓRNIKACH I INNYCH ZNAKACH, ORAZ ICH ODPOWIEDNICH CELACH.

Znak taki 𝄋 lub taki 𝄌 z włoskiego dal-segno (odsyłacz); odsyłając grającego do innego znaku podobnego, poleca aby okres muzyczny powtórzyć i wtedy dopiero zakończyć gdy się do wyrazu Fine dojdzie.

Da Capo wyrażenie włoskie, częstokroć w dwóch tylko początkowych zgłoskach D. C. domyślne, ostrzega, że grający wróciwszy do samego początku, rzecz całą powtórnie wykonać powinien.

W dziełach muzycznych, kompozytorowie chcąc oddzielić jedne okresy od drugich używają kwoli temu podwójnéj laseczki ‖. Skoro przy téj laseczce dwa punkta są umieszczone np. :‖ albo ‖: wtedy przybiera ona nazwisko powtórnika i oznacza, że część od strony punktów leżąca ma być drugi raz wygłoszoną.

Jeżeli przy końcu jakiego okresu znajduje się łuk nad nutami z napisem w skróceniu: albo bez skrócenia: Prima Volta (pierwszą razą), Seconda Volta (drugą razą); wtedy, za pierwszą razą gra się to co jest przez 1ma, oznaczone, drugą zaś razą opuściwszy już 1ma, trzeba natychmiast do 2a Volta przystąpić.



Fermata inaczéj korona 𝄐 wskazuje zatrzymanie się czyli zawieszenie. Znak ten położony nad nutą lub pauzą, dozwala przetrzymać ją mniéj więcéj drugie tyle nad jéj rzeczywistą wartość; zawsze jednak charakter sztuki być tu powinien na względzie. np.

Il faut cependant convenir que, quelles que soient les règles citées sur le doigter, elles ne pourront jamais familiariser exactement l'élève avec tous les cas imprévus. Les exemples classiques, la lecture des ouvrages des grands maîtres seront seuls les plus avantageux. Le maître doit en outre soigneusement noter à l'élève le doigter de chaque pièce qu'il lui fait étudier, et ne pas lui laisser perdre un temps précieux pour celles qui n'ont pas été écrites pour le piano. Les symphonies, les ouvertures etc. arrangées pour le piano demandent souvent un doigter discordant avec la nature de l'instrument, et peuvent non seulement ne rapporter aucun fruit mais encore nuire au débutant.

Chapitre X.

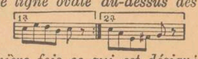
DES RENVOIS, DES SIGNES DE REPRISE AINSI QUE DE LEURS BUTS RELATIFS.

Le signe 𝄋 ou 𝄌 de l'italien dal-segno (renvoi) renvoyant l'exécution à un autre signe semblable, recommande de répéter la phrase musicale et de ne terminer que lorsqu'il sera arrivé au mot Fine.

Da Capo, expression italienne désignée par deux lettres D. C. prévient que l'éxécutant doit revenir au commencement et répéter la pièce entière.

Dans les ouvrages de musique les compositeurs emploient une double barre ‖ pour séparer les phrases entr'elles. Dès qu'il se trouve deux points près de cette double barre p. ex. :‖ ou ‖: elle prend le nom de répétition et indique que la partie placée du côté des points doit être émise une seconde fois.

S'il y a à la fin d'une phrase une ligne ovale au-dessus des notes avec l'inscription par abrégé, ou non abrégé Prima Volta (1re fois) Seconda Volta (2de fois), on joue la première fois ce qui est désigné par prima, la seconde après avoir omis la prima, on aborde immédiatement la 2a volta.



Fermata. Point d'Orgue 𝄐 indique un repos ou une suspension. Ce signe placé sur une note ou sur une pause permet de la tenir plus ou moins le double de sa valeur réelle. Il convient cependant d'avoir toujours égard au caractère de la pièce. p. ex.



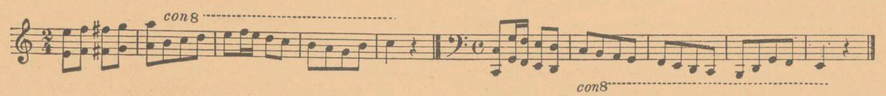
Aby dla wzroku czytanie nut przystępniejszém uczynić używa się znaku takiego 8va, który położony nad nutami, każe te nuty brać o całą oktawę wyżéj, ostrzega zaś, aby brać o całą oktawę niżéj aż do wyrazu loco (to jest w miejscu) te nuty, pod któremi znajduje się umieszczonym. np.

Pour qu'il soit plus facile à l'oeil de déchiffrer les notes on emploie le signe 8va qui placé au dessus des notes indique qu'il faut prendre une octave plus haut jusqu'au terme loco (c'est à dire en place) les notes qu'il surmonte p. ex.



Przyimek włoski con przed powyższym znakiem dodany, zupełnie mu inne przeznaczenie określa, wymaga bowiem, aby nuty pod nim umieszczone grać oktawami jednocześnie. np.

La préposition italienne con ajoutée au signe susmentionné lui assigne une toute autre signification elle exige que les notes qu'elle surmonte soient jouées par octaves simultannées p. ex.



Skrócenia w pisaniu nut oznaczane bywają: albo przez jedną nutę, gdy jéj prętek laseczką jest przekreślony, lub przez kreski w poprzek pięciolinij położone. Ponieważ jedno przewiązanie, znaczy ósemkę czyli nutę raz wiązaną; dwa każe się domyślać szesnastki i. t. d., przeto większego gatunku nuta raz przewiązana, uderza się tyle razy, ile ma w sobie ósemek; dwa razy przewiązana tyle razy, ile ma w sobie szesnastek, i t. d.

En écrivant les notes on marque les abréviations soit par une seule note lorsque sa petite verge est barrée d'une ligne, ou par des lignes placées en travers de la portée. Comme une simple barre désigne une croche ou une huitième, la double barre fait sousentendre une seizième ou double croche etc. Il s'en suit qu'une note d'une valeur supérieure traversée d'une seule barre se répéte autant de fois qu'elle contient de croches; traversée d'une double barre elle se répéte autant de fois qu'elle contient de doubles croches etc.

Kreski w poprzek pięciolinij idące, żądają aby cały poprzedzający szereg nut jeszcze raz odegrać.

Takaż sama kreska w poprzek jednego tylko taktu położona, każe takt ostatni powtórzyć.

Przykłady następujące lepiéj nam to objaśnią.

Les lignes placées en travers de la portée indiquent la répétition de tout le rang de notes qui précédent.

Les mêmes lignes placées en travers d'une seule mesure indiquent la répétition de la dernière mesure.

Les exemples suivants le démontreront plus clairement.



Arpeggio inaczéj Arfik ⦚ wskazuje, że nuty, przed któremi ten znak się umieszcza, powinny być wygłaszane kolejno, poczynając od dołu, i wszystkie (to jest tak wcześniéj jak i późniéj wzięte) dotąd wytrzymane, dopóki tego wartość ich w czasie wymaga.

Jeżeli obydwie ręce współcześnie mają akkordy arfikowane do wykonania, a wężyk, tenże arfik oznaczający, napisany jest wzdłuż pięciolinij od nuty najniższéj do najwyższéj, wtedy lewa ręka daje słyszeć cokolwiek pierwéj tony do niéj należące

Arpeggio autrement le brisé ⦚ indique que les notes qu'il précéde doivent être frappées à la suite les unes des autres en commençant par le bas, et que toutes (les premières aussi bien que celles qu'on a ajoutés pour former l'accord) doivent être retenues relativement à leur valeur, sous le rapport du temps.

Si les deux mains exécutent en même temps des accords arpégés et que le signe qui désigne le brisé traverse la portée depuis la note la plus haute jusqu'à la plus basse, il faut que la main gauche fasse résonner avant la main droite les sons

od prawéj. np. | *qui composent l'accord p. ex.*



Rozdział XI.

O ZNAKACH DO DEKLAMACYI MUZYCZNÉJ SŁUŻĄCYCH.

Nie dosyć jest mieć palce wyrobione; pokonywanie największych trudności martwą zostanie literą która nie przemówi i nie poruszy serca słuchacza, jeśli jéj duch ożywczy nie owieje.

Dlatego grający powinien przejąć się dziełem, które wykonywa, i starać się słuchacza z kompozytorem zespolić. Aby własny smak wykształcić, potrzeba dużo słuchać i wiele dzieł doborowych przewertować, zachowując w nich wszystkie zastrzeżenia jakie autor poczynił.

Kompozytor będzie tu najlepszym przewodnikiem, jeżeli tylko wykonawca pilnie śledzić zechce znaki, których zadaniem jest, pojęcie dzieła ułatwić. Poznanie zatém tych znaków, jako do zrozumienia utworów muzycznych nieodzownie potrzebne, niezbędną jest rzeczą. Wypisujemy je przeto po szczególe, i tak:

Znak ≺ używa się wtedy, gdy ton ma być wzmacniany stopniowo. Położony przeciwnie ≻ dążność odwrotną maluje. Połączenie dwóch tych znaków w jeden, np. <> wskazuje, że ustęp zaczyna się łagodnie, następnie rośnie w sile tonu do połowy, poczém słabnie stopniowo aż do końca.

Znak ≻ albo ∧ umieszczony bądź nad, bądź pod nutą każe tę nutę z szczególnym wygłaszać przyciskiem.

Wyrazy, których się w tymże samym celu używa, daleko są liczniejsze; oto wykaz główniejszych, wraz z ich znaczeniem.

Pianissimo albo **pp**, bardzo łagodnie i bardzo cicho.
Sotto voce albo *s. v.* głosem przytłumionym.
Piano albo **p**, cicho.
Mezzo piano, albo **mp**, pół cicho.
Mezza voce albo *m. v.* półgłosem.
Mezzo forte albo **mf**, półmocno.
Forte albo **f**, mocno.
Fortissimo albo **ff**, bardzo mocno.
Forte piano albo **fp**, pierwszy ton ma być mocny, po którym następuje drugi słaby.

Chapitre XI.

DES SIGNES RELATIFES A LA DÉCLAMATION MUSICALE.

Il ne suffit pas d'avoir les doigts exercés: vaincre les plus grandes difficultés ne sera qu'une lettre inerte incapable d'émouvoir le coeur de l'auditeur, si elle n'est pas animée par un esprit vivifiant.

Il faut donc que l'exécutant se pénétre de l'oeuvre qu'il joue et cherche à familiariser l'auditeur avec le compositeur. Pour se former le goût il faut écouter et parcourir beaucoup d'oeuvres choisis en suivant les remarques que l'auteur a faites.

Le compositeur sera le meilleur guide si l'exécutant observe avec attention les signes qui ont pour but de faciliter la compréhension de l'oeuvre. Il est de toute nécessité de connaître ces signes, ils sont indispensables pour interpréter les oeuvres de musique. On les trouvera ci-dessous cités:

Le signe ≺ s'emploie quand le son doit être renforcé graduellement. Placé à l'opposé ≻ il désigne une tendance contraire. La réunion de ces deux signes en un seul <> indique que le passage commence modérément, puis va croissant en force jusqu'au milieu, puis s'affaiblit graduellement jusqu'à la fin.

Le signe ≻ ou ∧ placé soit au-dessus ou au-dessous d'une note ordonne de relever cette note.

Les termes qu'on emploie dans le même but sont bien plus nombreux: voici la liste des principaux avec leur signification.

Pianissimo ou **pp**, *très doux, et très faible.*
Sotto voce ou s. v. d'un son étouffé.
Piano ou **p**, *doux faible.*
Mezzo piano ou **mp**, *demi doux, demi faible.*
Mezza voce ou m. v. demi voix.
Mezzo forte ou **mf**, *demi fort.*
Forte ou **f**, *fort.*
Fortissimo ou **ff**, *très fort.*
Forte piano ou **fp**, *la première fort, l'autre faible.*

Piano forte albo *pf* pierwszy ton ma być słaby, po którym następuje drugi mocny.
Rinforzando albo *rinf.* albo *rfz* wzmacniając.
Sforzando albo *sf sfz* ściąga się do jednéj tylko nuty, którą trzeba mocno uderzyć.
Smorzando albo *smorz.* stopniowe niknienie tonu.
Crescendo albo *cresc.* stopniowe wzmacnianie.
Decrescendo albo *decresc.* stopniowo słabnąć.
Diminuendo albo *dimin.* uciszać.
Dolce albo *dol.* słodko, nadzwyczaj łagodnie.
Tenuto albo ten. ∧ wytrzymać nutę lub akkord.
Pedale albo *Ped.* wyrażenie to wskazuje: iż trzeba nacisnąć pedał forte, inaczéj wielkim zwany, i ten wytrzymać aż do znaku takiego ✻.

UWAGA.

Pedał pierwiastkowo tam tylko uczeń brać będzie, gdzie tego kompozytor wymaga; nadużycie bowiem w tym względzie tę szkodę przynosi, że tony różnorodne wzajemnie mięsza i grę niejasną czyni. Tylko smak wyrobiony, a pewniéj jeszcze drobne przynajmniéj wiadomości w nauce harmonii, mogą chronić ucznia w téj mierze od błędów.

Oprócz pedału Forte jest jeszcze drugi, który wyrazami *una corda* określają. Za naciśnięciem tego ostatniego, klawiatura w taki sposób się przesuwa, że młoteczki w jedną tylko strunę uderzają, ztąd téż pedał ten wymaga lekkiego dotknięcia klawiszów i jedynie w miejscach łagodnych się używa.

Mylném jest przekonanie, jakoby pedał forte w ustępach, wyłącznie wielkiéj siły wymagających, brać należało. Owszem, jestto środek, który łącznie z pedałem *una corda* w miejscu przez kompozytora wskazaném wprowadzony, nadaje brzmieniu koloryt odrębny i Fortepianowi samemu właściwy.

O WYRAZACH OZNACZAJĄCYCH POSTĘP CZASU.

Postęp czasu, czyli tempo, jestto większa lub mniejsza prędkość, z jaką sztuka wykonaną być powinna.

Jak się powiedziało wyżéj, ruch przez autora wskazany ma być rzeczą nietkniętą; na niéj bowiem największe piękności dzieła spoczywają. Dla tego uczeń powinien dobrze pojąć i spamiętać znaczenie następujących wyrazów:

Largo	szeroko, oznacza ruch czasu najpowolniejszy. / *large, désigne le mouvement le plus lent.*
Larghetto	(wyraz zdrobniały) mniéj powoli i poważnie jak Largo. / *diminutif de largo moins lent et moins imposant que largo.*
Grave	ciężko, poważnie. / *sévère, imposant.*
Adagio	powoli. / *lent.*
Lento	powoli, prawie to samo co Adagio. / *lent, à peu près le même qu'Adagio.*
Andante	zwolna postępując. / *un mouvement entre adagio et allegro.*
Andantino	cokolwiek prędzéj. / *un peu plus vite qu'Andante.*
Allegretto	z umiarkowaną przyjemną żywością. / *vivacité modérée et agréable.*
Moderato	umiarkowanie. / *modéré.*
Allegro	wesoło i żywo. / *gai et vif.*
Vivace	żywo, żwawo, zarówno oznacza postęp czasu jak i żywość w wykonaniu. / *vif, désigne un mouvement égal de marche et de vivacité dans l'exécution.*
Vivacissimo	jak najżywiéj. / *le plus vif.*
Presto	prędko. / *vite, rapide.*
Prestissimo	jak najprędzéj. / *le plus rapide.*

Piano forte *ou* pf *le premier faible l'autre fort.*
Rinforzando *ou* rinf. *ou* rfz *en renforçant le son.*
Sforzando *ou* sf sfz *ne s'applique qu'à une note qu'il faut attaquer avec force.*
Smorzando *ou* smorz. *laissant le son s'éteindre par degrés.*
Crescendo *ou* cresc. *augmenter par degrés l'intensité.*
Decrescendo *ou* decresc. *diminuer par degrés l'intensité.*
Diminuendo *ou* dimin. *abaisser.*
Dolce *ou* dol. *doux, extrêmement doux.*
Tenuto *ou* ten. ∧ *tenir les doigts sur une note ou un accord.*
Pedale *ou* Ped. *cette expression indique qu'il faut presser la pédale forté et la tenir jusqu'au signe* ✻.

REMARQUE.

L'élève ne doit employer la pédale primitivement qu'où le compositeur l'exige, l'abus sous ce rapport fait qu'il embrouille les sons et ôte toute clarté au jeu. Un goût formé ou plus sûrement de minutieuses notions sur l'étude de l'harmonie peuvent seules préserver l'élève de fautes sous ce rapport.

Outre la pédale forté, il y en a encore une autre qu'on indique par una corda. *En pressant (la pédale) de cette dernière, le clavier glisse de façon que les marteaux frappent une seule corde; c'est pourquoi cette pédale exige un léger toucher et ne s'emploie que dans les endroits suaves.*

C'est une erreur de croire que la pédale forté doive être employée uniquement dans les endroits qui demandent une grande force; au contraire c'est un moyen qui, employé conjointement avec la pédale una corda *dans les endroits désignés par le compositeur, donne au son un caractère particulier, propre au piano seul.*

DES TERMES QUI INDIQUENT LE DEGRÉ DE VITESSE DU MOUVEMENT.

Le mouvement est le degré de plus ou moins de vitesse dans l'exécution d'une pièce.

Le mouvement désigné par l'auteur doit rester intact; il forme la base des plus grandes beautés de la pièce. C'est pourquoi l'élève doit bien comprendre et se rappeler la signification des termes suivants.

WYRAZY OZNACZAJĄCE CHARAKTER DZIEŁA, TAK NA POCZĄTKU JAK I NA SZCZEGÓLNYCH MIEJSCACH.

EXPRESSIONS DÉSIGNANT LE CARACTÈRE DES OUVRAGES SOIT AU COMMENCEMENT SOIT DANS DES ENDROITS REMARQUABLES.

Agitato { gwałtownie, burzliwie. / *agité, violent.*

Assai { bardzo. / *très, beaucoup.*

Accelerando { przyspieszając. / *en accélérant le mouvement.*

Ad libitum { dowolnie. / *à volonté.*

Affetuoso { z wyrazem żywego uczucia. / *affectueux avec une expression de vif sentiment.*

A tempo { w pierwszym ruchu. / *reprendre le premier mouvement.*

Animato { z ożywieniem. / *animé.*

Animoso { odważnie, śmiało. / *avec courage, hardiesse.*

Brillante { świetnie, okazale. / *brillant, éclatant.*

Bravura, con bravura { walecznie, śmiało, z junactwem. / *bravoure, hardiesse.*

Cantabile { śpiewnie z gustem i z wdziękiem. / *chantable avec goût et charme.*

Con expressione { z uczuciem, z przejęciem. / *avec sentiment, pénétration.*

Con anima { z duszą. / *avec âme.*

Con spirito { z duchem, lotnie. / *avec énergie, rapidité.*

Con grazia { z wdziękiem. / *avec grâce.*

Con gusto { z gustem. / *avec goût.*

Con delicatezza { delikatnie. / *avec délicatesse.*

Con fuoco { z ogniem. / *avec colère.*

Con forza { z mocą. / *avec force.*

Con calore { namiętnie. / *avec passion.*

Con brio albo *brioso* { świetnie. / *avec éclat.*

Dolente, con dolore, doloroso { boleśnie, wyraz bólu, cierpienia / *avec douleur, expression de souffrance.*

Delicato, delicatamento { delikatnie, miękko, wytwornie. / *délicatement, mou, recherché.*

Expressivo { z uczuciem i wyrazem. / *avec sentiment et expression.*

Fuoco, fuocoso { ognisto. / *avec feu.*

Furioso { szalenie. / *furieux.*

Giocoso { wesoło, żartobliwie. / *plaisant et badin.*

Gusto, con gusto { ze smakiem. / *avec goût.*

Impeto, impetuoso { z gwałtownością, popędliwością. / *avec impétuosité, fougue.*

Innocente { niewinnie. / *innocent.*

Lagrimoso { płacząco, wyraz smutku. / *pleurant, expression de tristesse.*

Legato { zwięźle, gładko. / *lié, coulamment.*

Legatissimo { bardzo zwięźle i gładko. / *très lié et coulamment.*

Leggiero { lekko. / *léger.*

Maestoso { majestatycznie, okazale, wspaniale. / *majestueux, grandiose, noble.*

Marcato, ben marcato { z szczególném oznaczeniem każdéj nuty. / *attaqué distinct de chaque note.*

Meno { mniéj. / *moins.*

Molto { bardzo. / *beaucoup, très.*

Mosso { żywo. / *vif.*

Morendo { uśmierzając, niknąc. / *en diminuant l'intensité des sons par degrés.*

Non troppo { nie bardzo. / *pas trop.*

Pomposo { okazale, szumnie. / *pompeux, majestueux.*

Poco a poco { potrochu, zwolna. / *en ralentissant peu à peu.*

Precisione, con precisione { z dokładnością, precyzyją. / *avec précision.*

Rallentando { zwalniając / *en ralentissant.*

Ritardando { opóźniając. / *en retardant.*

Ritenuto { wstrzymując. / *retenu.*

Risoluto { odważnie, śmiało, stanowczo. / *avec courage, hardiesse, résolution.*

Rubato { kradziono, jestto rodzaj gry: gdy jednym częściom taktowym coś się z ich długości ujmuje, a drugim przysparza. / *volé, c'est un genre de jeu quand on supprime, à une partie de la mesure, de sa longueur, pour l'ajouter à l'autre.*

Scherzando { żartując. / *en badinant.*

Sempre { zawsze. / *toujours.*

Simplice, con simplicita { prosto, z prostotą. / *simple, avec simplicité.*

Spirituoso { z ożywieniem, z zacięciem. / *animé.*

Tenero { delikatnie. / *délicatement, tendre*

Tranquillo { spokojnie. / *tranquille.*

Volante { lekkie dotknięcie oznacza. / *désigne effleurer légèrement les notes.*

Rozdział XII.

UWAGI OGÓLNE.

Potrzebujemy tu raz jeszcze streścić, cośmy na samym początku mówili, a mianowicie:

1.° Co do postawy ciała i ułożenia ręki. Uczeń powinien siedzieć na krześle, zastósowaném do jego wzrostu, ręce jego lekko zaokrąglone zawsze w spokojném i naturalném położeniu nad klawiaturą znajdować się muszą, a palce ani zbyt do siebie zbliżone, ani też zbyt oddalone, tak, iżby prosto na klawisze padały.

2°. Co do palców. Ponieważ mechanizm tak ważną jest częścią nauki, że na nim połowa wykształcenia polega, trzeba więc, aby uczeń posiadał ruch palców swobodny, przy zupełnéj spokojności dłoni, a tém bardziéj ramion. Jestto jedyny sposób nabycia potrzebnéj lekkości, miękkości i przyjemnego tonu. Uczeń nie powinien grać silniéj jak mu na to palce pozwalają: bo tym sposobem nie nadając im bynajmniéj pożądanéj sprężystości, osłabiałby je tylko, a muzyka jego stałaby się niezgrabną, sztywną i nienaturalną. Gra tak zwana effektowna temu tylko dozwoloną być może, czyje ręce przez ciągłe ćwiczenia odpowiednio już są przygotowane; z początku zaś należy ograniczać się na grze prostéj równéj i nie wiele cieniowanéj.

3.° Co do taktu. Jak się rzekło, takt jest duszą muzyki; on wspiera artystę w miejscach trudnych, umacnia jego palce i nadaje grze ową pewność, bez któréj nie ma dobrego wykonania.

WSKZÓWKI PRAKTYCZNE W NAUCE MUZYKI.

Uczeń chcący czynić rzeczywiste postępy w grze fortepianowéj, powinien najmniéj 3 godziny dziennie poświęcać ćwiczeniu się jak najpracowitszemu. Nie koniecznie, aby te godziny bez przerwy po sobie następowały, owszem, lepiéj jest takowe rozdzielać i między niemi w ciągu dnia należyte czynić przestanki, w którychby palce odpoczynku, a umysł rozrywki użyć mogły. Ciągła bowiem i nieprzerwana praca, wznieca prawie zawsze pewien rodzaj wstrętu, psuje rękę i studzi w uczniu zapał.

Pierwsza godzina powinna być poświęcona ćwiczeniom pięciu palców i gammom; w dwóch następnych uczeń może się zająć innemi sztukami, wybranemi przez nauczyciela stósownie do jego uzdolnienia.

Chapitre XII.

OBSERVATIONS GÉNÉRALES.

Il faut encore résumer ici ce qui a été dit tout au commencement et particulièrement:

1°. Sur la tenue du corps et l'arrangement des mains. L'élève doit être assis sur une chaise proportionnée à sa taille; ses mains légèrment arrondies, dans une position tranquille et naturelle, doivent se trouver sur le clavier; les doigts ni trop rapprochés ni trop écartés, de manière à ce qu'ils tombent sur les touches.

2°. Les doigts. Le mécanisme est sans contredit la partie la plus importante de l'étude; il faut donc que l'élève ait un mouvement de doigts libre, tout en gardant dans une parfaite immobilité le poignet aussi bien que les bras. C'est l'unique moyen d'acquérir de la légèreté, le velouté, un son agréable. L'élève ne doit pas forcer ses doigts, car il ne pourrait que les affaiblir sans leur donner l'élasticité voulue et son jeu serait en outre disgracieux, raide et affecté. Le jeu à effet n'est permis qu'à celui dont les mains sont affermies par des exercices continuels; il faut donc en commençant bien s'exercer à un jeu simple, égal et peu nuancé.

3°. La mesure. La mesure est comme il a été dit, l'âme de la musique, elle soutient l'artiste dans les endroits difficiles, fortifie ses doigts et donne à son jeu cette sûreté sans laquelle il ne peut y avoir de bonne exécution.

CONSEILS SUR LA MANIÈRE DE BIEN ÉTUDIER

L'élève qui voudra faire de véritables progrès sur le Piano, devra consacrer au moins trois heures par jour à une étude consciencieuse. Je n'exige pas que ces trois heures soient consécutives, il est mieux, au contraire, qu'elles soient distribuées dans les diverses parties de la journée, et que l'on mette autant que possible, entre les exercises un intervalle suffisant pour reposer les doigts et distraire l'esprit. Un travail sans interruption finit presque toujours par perdre son intérêt, rebuter les mains et décourager.

La première heure doit appartenir aux exercices pour les cinq doigts et aux gammes; on pourra employer les deux autres heures aux morceaux de musique que le professeur aura choisis suivant la force de l'élève.

Przy wszystkich tych ćwiczeniach uczeń powinien jak najściślej uważać na takt, o którego ważności już tyle razy wspomniałem. Aby każdéj nucie nadać właściwą wartość, musi grający zaraz od samego początku każdą część taktu liczyć głośno i jak można najrówniéj. Fortepianista wpada częstokroć w błąd prędkiego grania tam, gdzie tempo zupełnie jest wolne, a to dla tego, że instrument jego nie posiada własności przeciągania dźwięku długiéj nuty; lecz bardzo wystrzegać się powinien takiego przyzwyczajenia, które najgorsze skutki za sobą pociągnąć może i nie puszczać nigdy klawisza przed upływem wartości nuty, chociażby nawet dźwięku wcale już słychać nie było. Szczególniéj na to uważać trzeba w muzyce kilkogłosowéj, gdzie jedna ręka, jakeśmy mówili grać musi nuty różnéj wartości. Jednak unikając tego błędu nie powinniśmy wpadać w błąd przeciwny, trzymając palce na klawiszu dłużéj nad potrzebę. Polecam tu ćwiczenia na pięć palców poniżéj umieszczone.

W passażach silnych, w crescendo, przy końcu ustępu, uczeń zazwyczaj w prędsze wpada tempo. Taki błąd nietylko osłabia ręce, ale pociąga za sobą częste przerywania, które ucznia mięszają, a w słuchaczach bardzo przykre wzbudzają uczucia.

Tego błędu grający się ustrzeże, wstrzymując nieco palce w takich miejscach.

Sztuka podana uczniowi do grania, któréj on jeszcze nie zna, zawsze powinna być wykonywana w ruchu umiarkowanym, aby jak najściśléj trzymać się mógł taktu i dobrze uważać na wszelkie znaki przypadkowe, służące do uwydatnienia ekspressyi lub miary

Aby otrzymać potrzebną równość i zupełną zgodność w passażach, które obie ręce razem wykonywają, jest rzeczą konieczną grać je każdą ręką z osobna, szczególniéj zaś lewą, która zawsze jest słabszą.

Wielu młodych fortepianistów mniema, iż przyśpieszą postęp swój w grze, wybierając sztuki, siły ich przechodzące. W wielkim są oni błędzie, gdyż tym sposobem tracą wkrótce dobre przymioty już nabyte, osłabiają i psują ręce, a nakoniec nigdy dobrymi wykonawcami nie będą.

Zawsze trzeba wybierać sztuki, odpowiednie zdolnościom i nie ubiegać się za muzyką modną, w któréj znajdujemy trudności nagromadzone z prawdziwie dziecinną przesadą, ale mieć na szczególnéj uwadze tę prawdę, że postępowaniem rozsądném i wytrwałem prędzéj i pewniéj do celu dojdziemy, aniżeli pośpiechem nieporządnym i przerywanym częstemi uchybieniami.

Nie rozumiem jednak przez to, aby uczeń przy ćwiczeniu się zbyt trwożliwie postępował i dla większéj pewności w każdym ustępie z osobna się wprawiał. W ćwiczeniu powinna być, tak jak w samem wykonaniu, pewna swoboda i dla tego radzę, aby sztukę, któréj się uczy, jak najmniéj rodzielał na drobne części.

Wszakże i to prawidło licznym podlega wyjątkom, do których się trzeba stósować. I tak: najłatwiejsze na pozór sztuki zawierają częstokroć jakieś szczególnego rodzaju trudności już to w układzie palców, już w takcie i. t. d. Takie to miejsca uczeń z największą troskliwością wypracować i niejako przywłaszczyć sobie powinien; bo jeżeli to tylko ciągle powtarzać będzie, co na pierwsze spojrzenie łatwo poznał, nie uczyni żadnego postępu i nie nabędzie równości w wykonaniu sztuki.

En se livrant à ces études, le jeune pianiste n'oubliera jamais d'observer fidèlement la mesure, dont je lui ai déjà fait connaître l'extrême importance. Pour donner à chaque note la juste valeur qui lui appartient, il est nécessaire que, dès le principe, il compte chaque temps tout haut et bien également. Les pianistes sont quelquefois entraînés à presser dans les mouvements lents, par l'insuffisance de leur instrument à soutenir les longues valeurs, mais ils doivent se tenir en garde contre une habitude qui aurait les plus funestes conséquences, en ne quittant la touche, que lorsque la valeur de la note est expirée, quand même le son aurait cessé depuis longtemps de se faire entendre. C'est surtout dans la musique à plusieurs parties où, comme je l'ai dit plus haut, la même main est chargée de valeurs diverses, qu'il est essentiel de se conformer à cette règle. Pour éviter ce défaut, il ne faudrait pas tomber dans l'excès opposé, et laisser le doigt sur la touche plus qu'il n'est nécessaire. Je recommande à cet effet de travailler avec le plus grand soin les premières études pour les cinq doigts, qui sont placées ci-dessous.

Dans les passages agités, les Crescendos, à la fin d'une gamme, d'un trait rapide, et généralement même à la fin des phrases, l'élève est toujours porté à presser le mouvement. Ce genre de faute non seulement affaiblit les mains, mais encore occasionne une multitude d'interruptions qui humilient l'exécutant et font éprouver aux auditeurs le sentiment le plus pénible.

On s'en garantira en ayant soin de retenir toujours un peu les doigts dans ces sortes de passage.

Un morceau nouveau pour l'élève doit toujours être étudié dans un mouvement modéré, afin qu'il puisse suivre sévèrement la mesure et bien remarquer les divers signes accidentels ou accessoires, qui servent à indiquer les articulations ou les mesures.

Pour obtenir une grande égalité et un parfait ensemble dans les passages qui demandent le concours des deux mains, il est nécessaire de les exercer souvent séparément, la main gauche surtout, qui est la plus faible.

Bien des jeunes pianistes s'imaginent hâter leurs progrès en faisant choix de morceaux au-dessus de leur force; ils se trompent grossièrement, car ils perdent par là, en peu d'instants, les bonnes habitudes précédemment acquises, s'énervent et se faussent la main, et finissent même par détruire en eux tout sentiment de la bonne exécution.

Choisissez toujours vos morceaux d'après vos capacités, méfiez-vous de la musique à la mode, ou l'on entasse les difficultés avec une affectation puérile; et pénétrez-vous de la vérité, que l'on arrive plus vite au bout par une marche sage et soutenue, que par une course désordonnée et interrompue par des chûtes fréquentes.

Ce n'est pas à dire qu'il faille travailler trop timidement, et plus de sûreté, phrase par phrase. Je veux de la franchise dans l'étude comme dans l'exécution, et je conseille de détailler le moins possible les morceaux que l'on prépare.

Cette dernière règle a néanmoins de nombreuses exceptions auxquelles il faut savoir se soumettre. Ainsi, les morceaux les plus faciles en apparence, présentent souvent quelque genre particulier de difficulté, soit pour le doigter, soit pour la mesure. Ce sont ces passages que l'élève doit travailler avec le plus de soin, et chercher même à graver dans sa mémoire; car ce n'est pas en étudiant à plusieurs reprises ce qu'ils ont trouvé aisé au premier coup d'oeil, qu'ils pourront faire des progrès, et mettre de l'égalité dans l'exécution d'un même ouvrage.

Nim uczeń dojdzie do pewnego stopnia doskonałości na swoim instrumencie, nie powinien grać z pamięci; późniéj z korzyścią nawet od prawidła tego odstępować może.

Chcąc sztukę zrozumiale dla słuchacza odegrać: najprzód sam grający dobrze ją zrozumieć powinien, pojąć myśli autora i nadać im właściwy charakter; słowem oddać je z należnym wyrazem. Lecz nie trzeba sądzić jak to niektórzy czynią, że wyraz, czyli ekspressyja, znaczy grę namiętną lub mdlejącą, w któréj oczy, ramiona i całe ciało konieczny mają współudział. Nic bardziéj nie trudzi i nie jest śmieszniejszém, jak ta chęć ciągłego popisywania się z czuciem. Grać z ekspressyją jest nie co innego, jak tylko nadać każdemu passażowi właściwą mu barwę, a ponieważ ta barwa może być na przemiany ponurą, żywą, bladą, jednostajną i porywającą, czasami nawet twardą i surową, przeto wykonanie powinno umiejętnie odtwarzać wszystkie te odcienia.

PRZESTROGA NIEZBĘDNA.

Przed zaczęciem jakiéjkolwiek sztuki powinien grający zadać sobie te trzy pytania:

1°. Z jakiego tonu mam grać, to jest: ile jest przy kluczu ♯ lub ♭?
2°. W jakim takcie sztuka jest napisana?
3°. Jaki ma ruch czyli tempo?

Avant d'avoir acquis une certaine force sur l'instrument, il ne faut pas s'habituer à jouer par coeur; plus tard, on pourra s'écarter de cette défense avec avantage.

Pour faire comprendre un morceau de musique à ses auditeurs, l'exécutant a besoin de bien le comprendre lui-même, d'en saisir le caractère, de se pénétrer des motifs de l'auteur, et de lui donner l'expression convenable. Mais il ne faut pas croire, avec certaines personnes, que le mot expression ne désigne qu'un jeu passionné et langoureux, où les yeux, les coudes, et tout le corps lui-même doivent nécessairement jouer un rôle. Il n'est rien de plus fatiguant et de plus ridicule, que cette manie de vouloir toujours faire du sentiment. Jouer avec expression n'est autre chose, que donner à chaque passage la couleur qui lui est propre; et comme cette couleur peut être tour-à-tour légère, sombre, animée, pâle, uniforme, vive et saisissante, quelquefois même dure et pleine de crudité, l'exécution, doit réfléter avec intelligence ces nuances diverses.

AVIS ESSENTIEL.

Avant de commencer un morceau quelconque de musique, l'exécutant ne doit jamais manquer de s'adresser les trois questions suivantes:

1°. En quel ton vais-je jouer, c'est-à-dire, combien de ♯ ou de ♭ y a-t-il à la clef?
2°. Quel est le genre de mesure de ce morceau?
3°. Quel en est le mouvement?

CZĘŚĆ DRUGA (praktyczna).

WAŻNA UWAGA.

Umieszczamy poniżéj dla początkujących wprawki wstępne, przygotowawcze i krótkie melodyje, z uwzględnieniem stopniowego rozwoju trudności. Należy wprawiać się zrazu bardzo wolno, każdą ręką z osobna, następnie dwiema rękami jednocześnie, wreszcie dochodzić do ruchu coraz szybszego. Trzeba zwrócić baczną uwagę na równość każdego w szczególności tonu i starać się, aby postawa grającego była swobodna i niesztywna. Zastrzega się tylko zupełna nieruchomość rąk, celem nadania palcom możliwéj swobody działania.– Pięć palców musi się ciągle mieścić w obrębie pięciu klawiszów; należy je trochę zgiąć, zaokrąglić, aby przez to wielki palec długością swoją zbliżył się do innych palców. Trzeba spiesznie palce z klawiszów podnosić, te jednak ostatnie puszczać dopiero w chwili, gdy nuta następna daje się słyszeć; tym sposobem palce nabiorą giętkości i uczeń osiągnie najpewniejszą korzyść.– Wszystkie palce powinny uderzać z jednakową siłą, jest bowiem niezbędną rzeczą, aby każda nuta wychodziła jasno i wyraźnie. Wreszcie nie należy, zwłaszcza też w pierwszych początkach, utrudzać się egzercycyjami zbyt długo na jeden raz, trzeba raczéj zwiększać liczbę tychże stopniowo codziennie.

DEUXIÈME PARTIE (pratique).

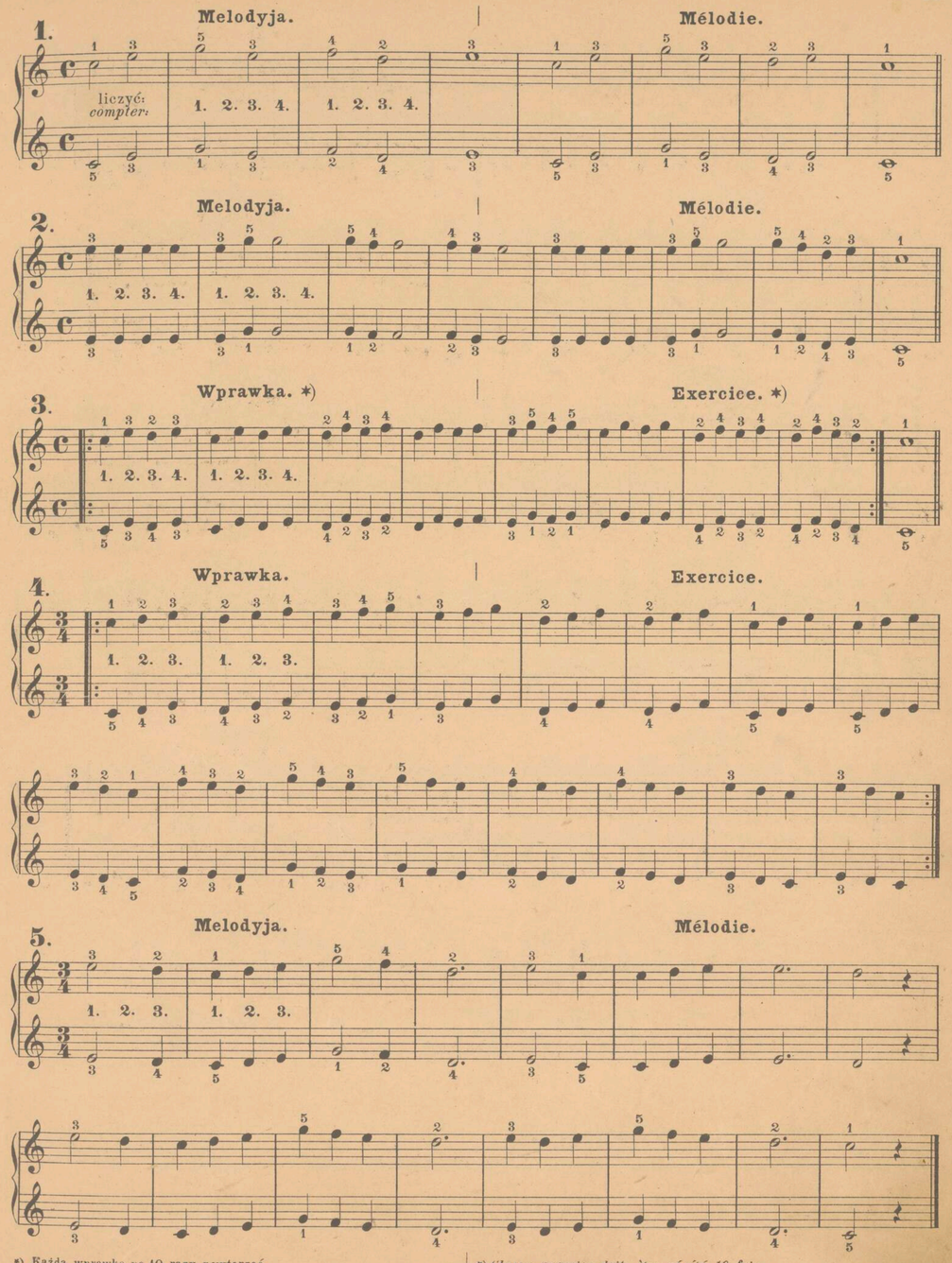
AVIS IMPORTANT.

Nous allons donner les premiers exercices préparatoires et petites mélodies progressives pour les commençants.– On doit commencer à les jouer d'abord très lentement de chaque main séparement, et ensuite avec les deux mains ensemble, pour arriver peu à peu au mouvement de plus en plus vif. Il faut avoir grand soin que la succession des notes se fasse avec beaucoup d'égalité, et que l'attitude du corps soit très dégagée et sans aucune raideur. Une complète immobilité des mains, afin de donner plus d'action aux doigts seuls, est indispensable.– Les cinq doigts doivent constamment occuper l'espace de cinq touches, et être légèrement recourbés, du moins assez pour que la longueur du pouce puisse se rapprocher des autres doigts. Il faut promptement relever les doigts de dessus les touches, mais ne les quitter qu'au moment où la note qui suit se fait entendre; de cette manière on assurera la souplesse des doigts et on produira les meilleurs résultats.– Il est indispensable d'appuyer les doigts avec une égale force et de faire entendre distinctement toutes les notes. Toutefois on ne doit faire jamais dans le commencement trop d'exercices à la fois, mais il faut augmenter le nombre progressivement de jour en jour.

WPRAWKI WSTĘPNE PRZYGOTOWAWCZE I KRÓTKIE MELODYJE.

EXERCICES PRÉPARATOIRES ET PETITES MÉLODIES.





*) Każdą wprawkę po 10 razy powtarzać.

*) *Chaque exercice doit être répété 10 fois.*

6. Wprawka. | Exercice.



7. Wprawka. | Exercice.



8. Melodyja. | Mélodie.



9. Wprawka. | Exercice.



10. Melodyja. | Mélodie.



11. Wprawka. | Exercice.



12. Melodyja. | Mélodie.



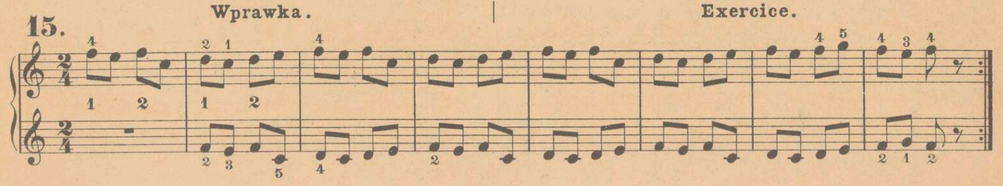
13. Melodyja. | Mélodie.



14. Wprawka. | Exercice.



15. Wprawka. | Exercice.



16. Melodyja. | Mélodie.



17. Melodyja. | Mélodie.



18. Wprawka. | Exercice.



19. Melodyja. *) | Mélodie. *) W. A. Mozart.



20. Melodyja. | Mélodie.



21. Wprawka. | Exercice.



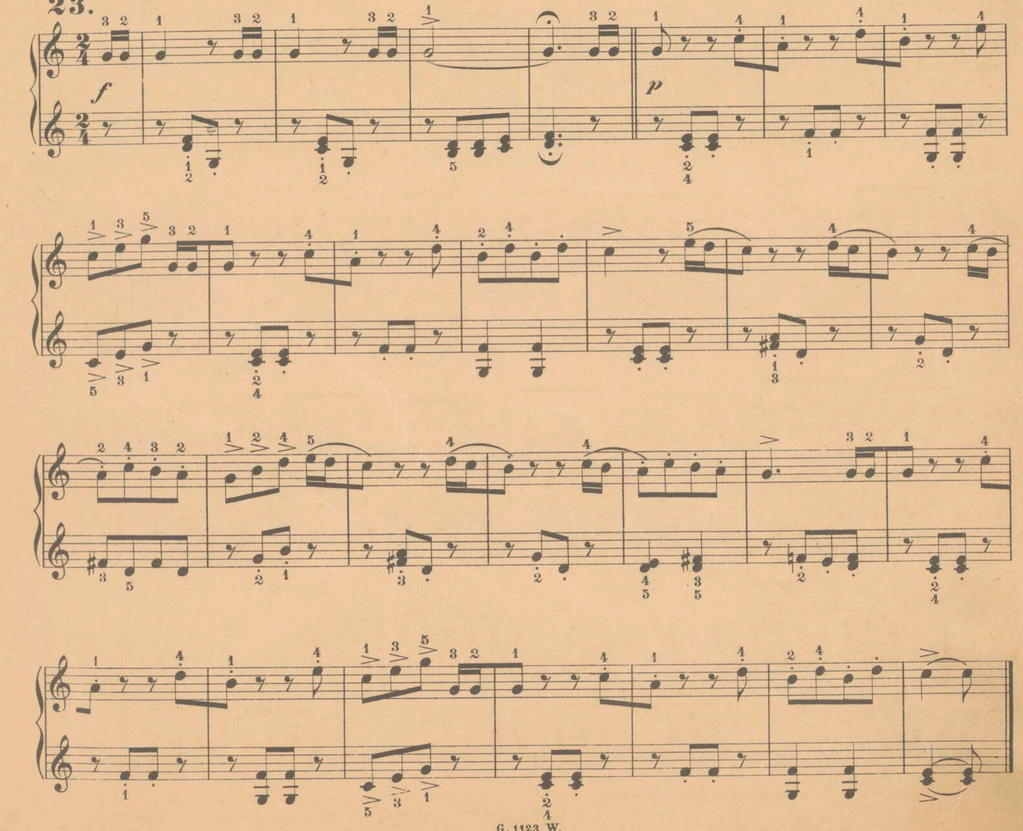
*) Od Nº 19go zaczynają się kawałki, w których uczeń potrzebuje zwracać już uwagę na znaki ekspressyjne.

*) *Depuis le 19me Numéro commencent les pièces, dans lesquelles l'élève est obligé déjà de remarquer les signes d'expression.*

22. Melodyja. | Mélodie. J. N. Hummel.



23. Marsz. | Marche.



11 NUMERÓW CZTERO-RĘCZNYCH POCZĄTKOWYCH, W OBRĘBIE PIĘCIU TONÓW

opracował Ignacy Krzyżanowski.

№ 1. Largo.



№ 2. Adagio.



№ 3. Largo.



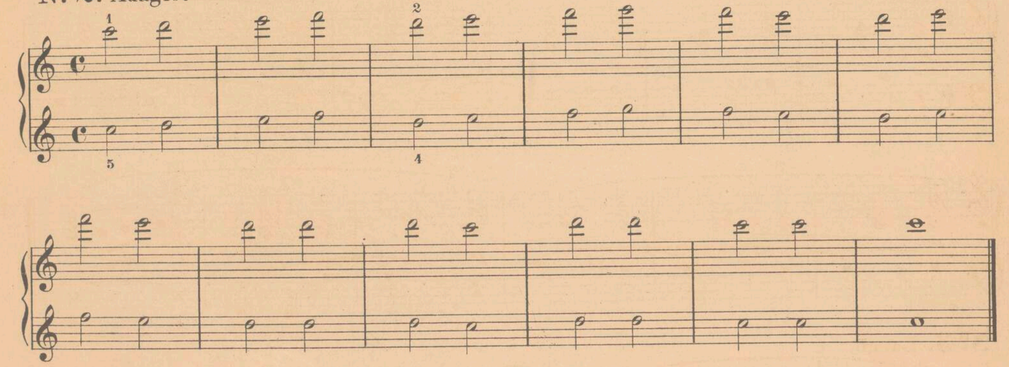
11 PIÈCES PRIMITIVES À QUATRE MAINS, DANS L'ÉTENDUE DE CINQ NOTES

composées par I. Krzyżanowski.

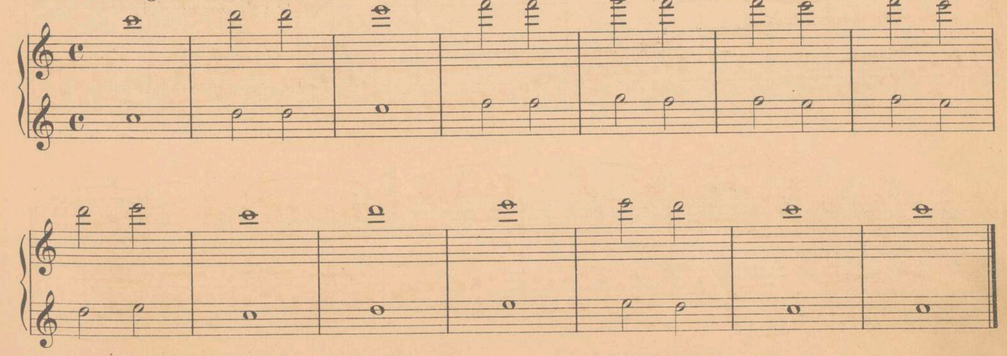
№ 1. Largo.



№ 2. Adagio.



№ 3. Largo.



Z obcych stron.

№ 4. Allegretto.



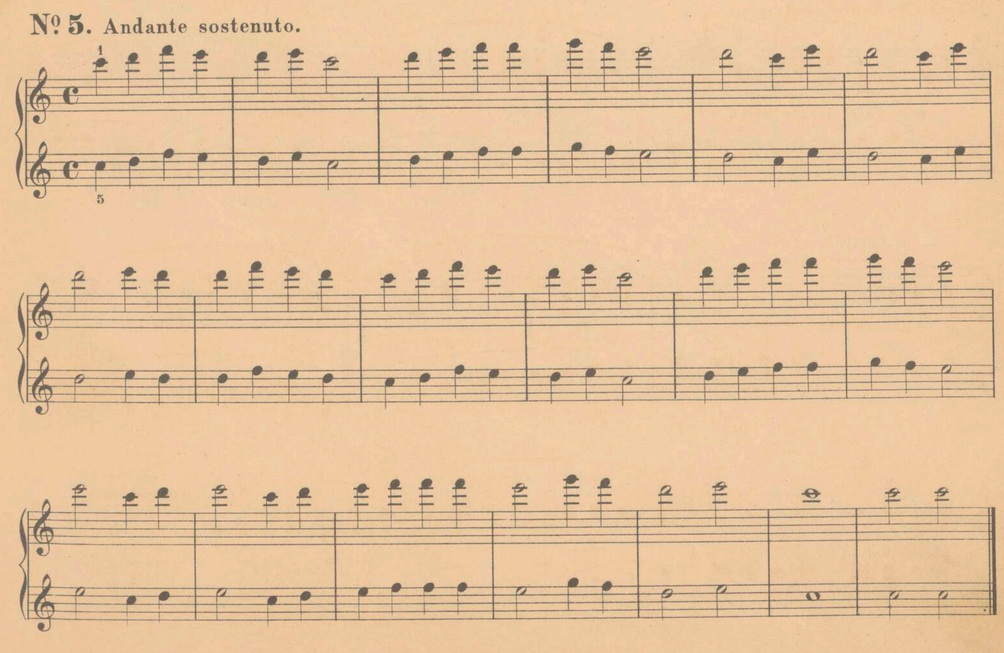
№ 5. Andante sostenuto.



№ 4. Allegretto.



№ 5. Andante sostenuto.



Nº 6. Andantino quasi Allegretto.

legato

p dolce

f

p legato

dim.

p

marcato

dim.

p

Nº 7. Moderato.

p leggiero

p

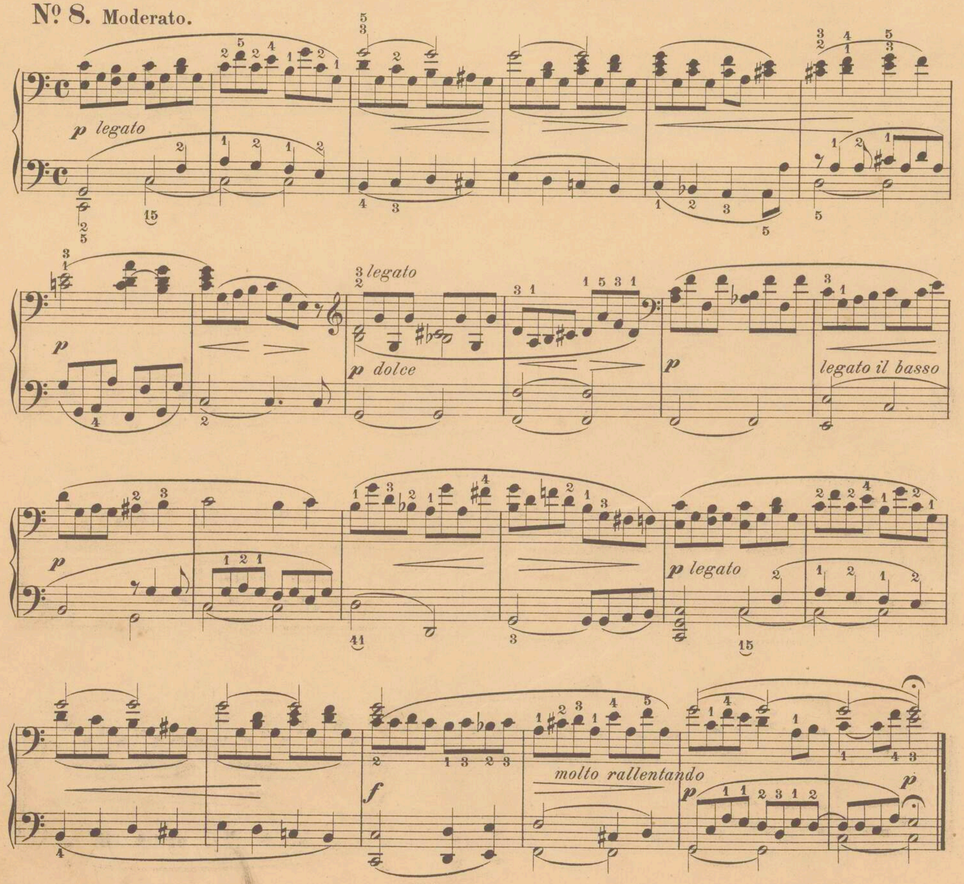
p dolce

Nº 6. Andantino quasi Allegretto.

Nº 7. Moderato.

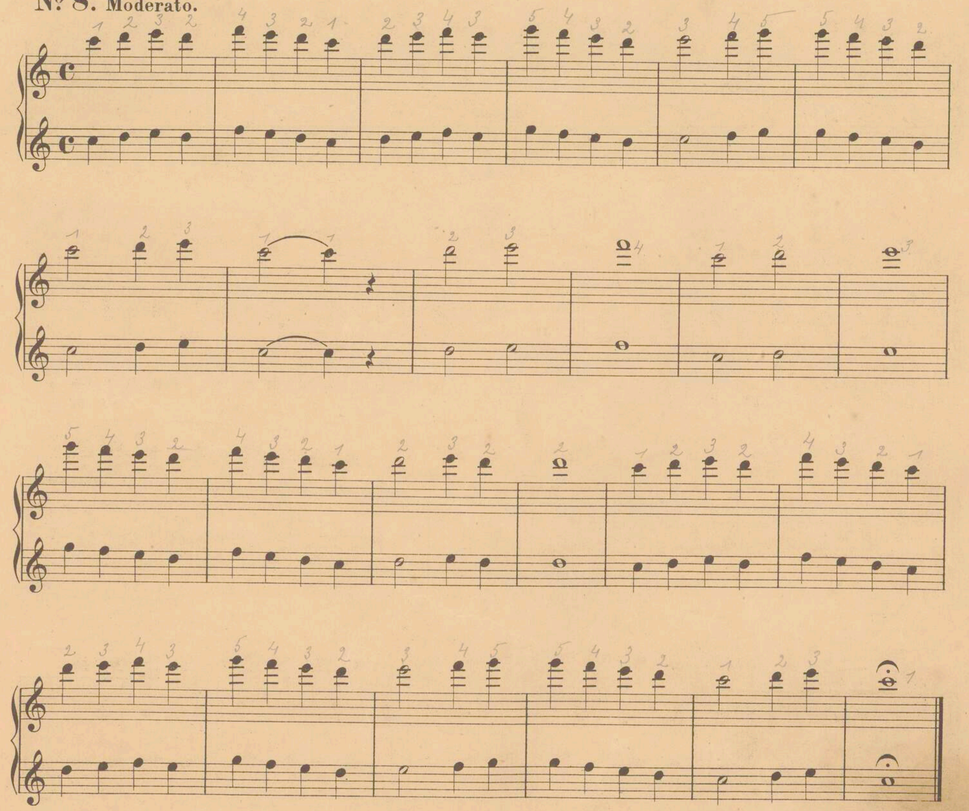


Nº 8. Moderato.

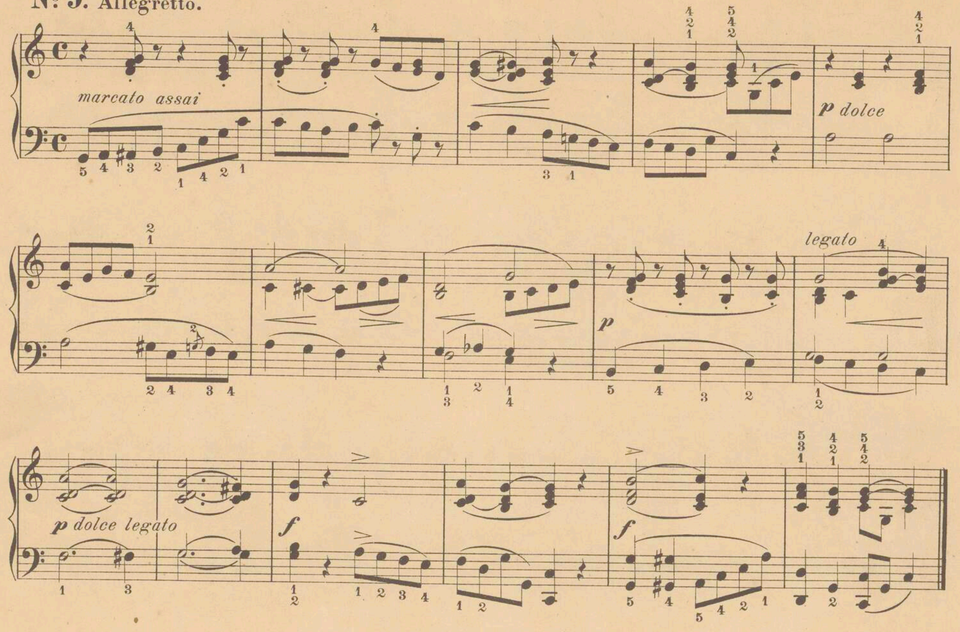




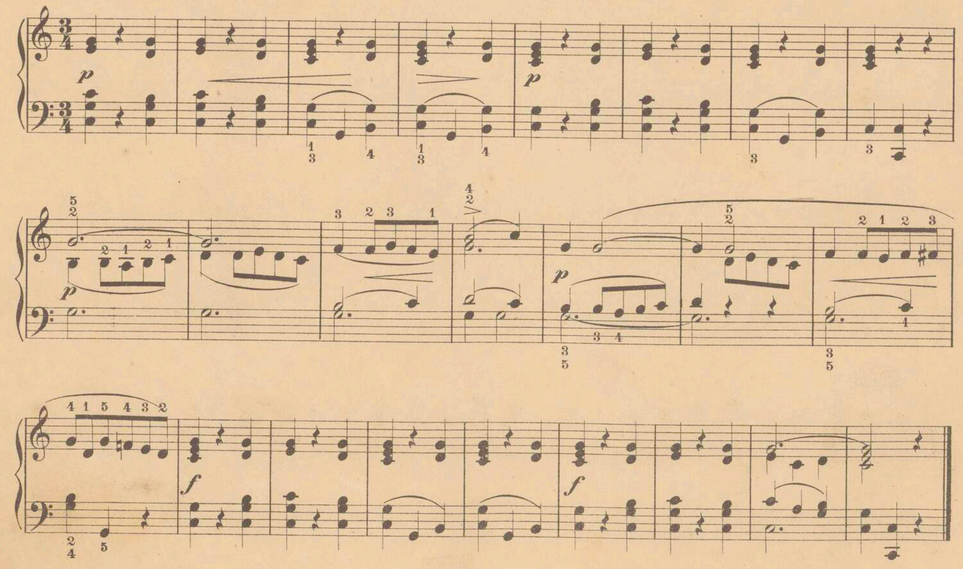
Nº 8. Moderato.



№ 9. Allegretto.



№ 10. Moderato.



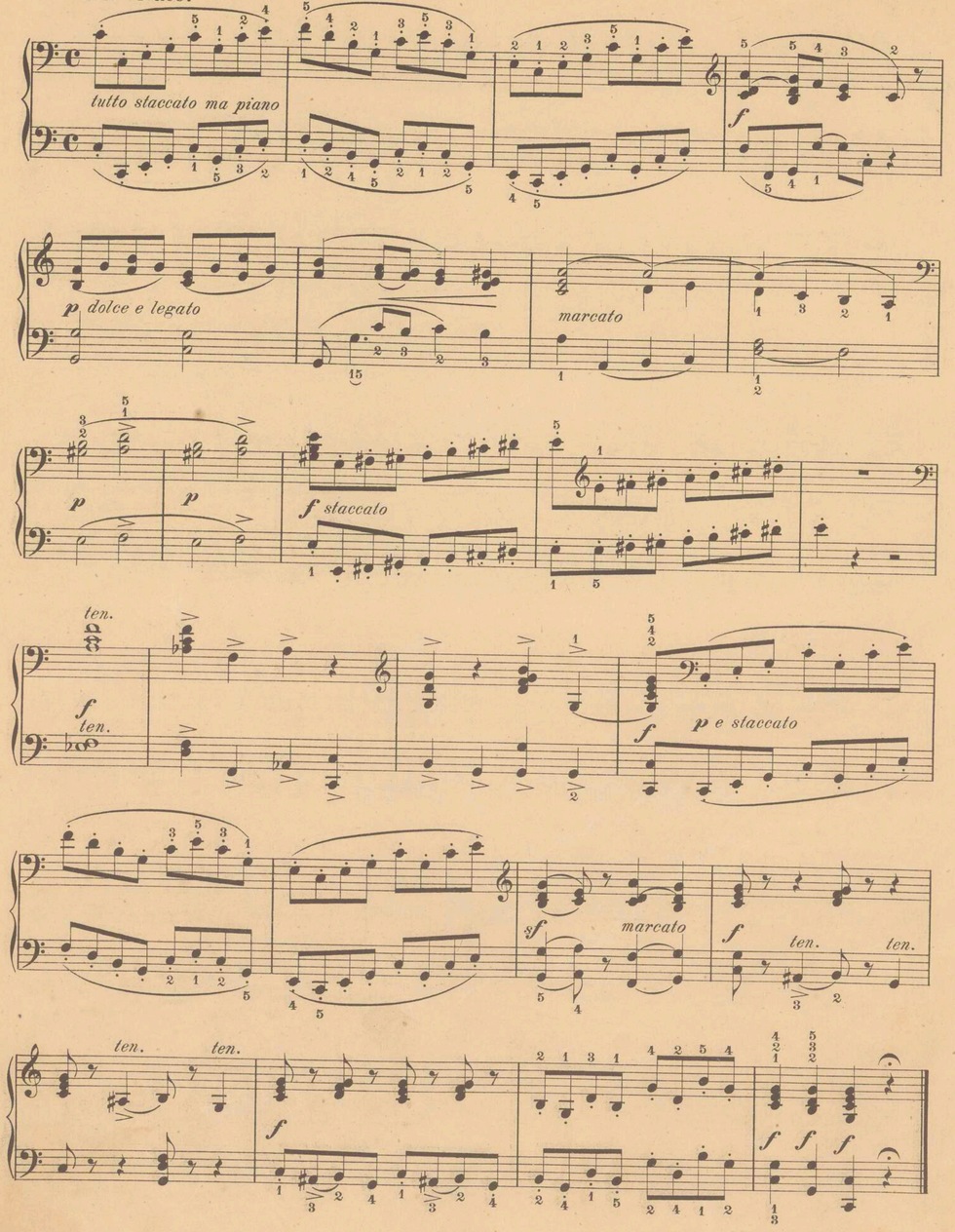
№ 9. Allegretto.



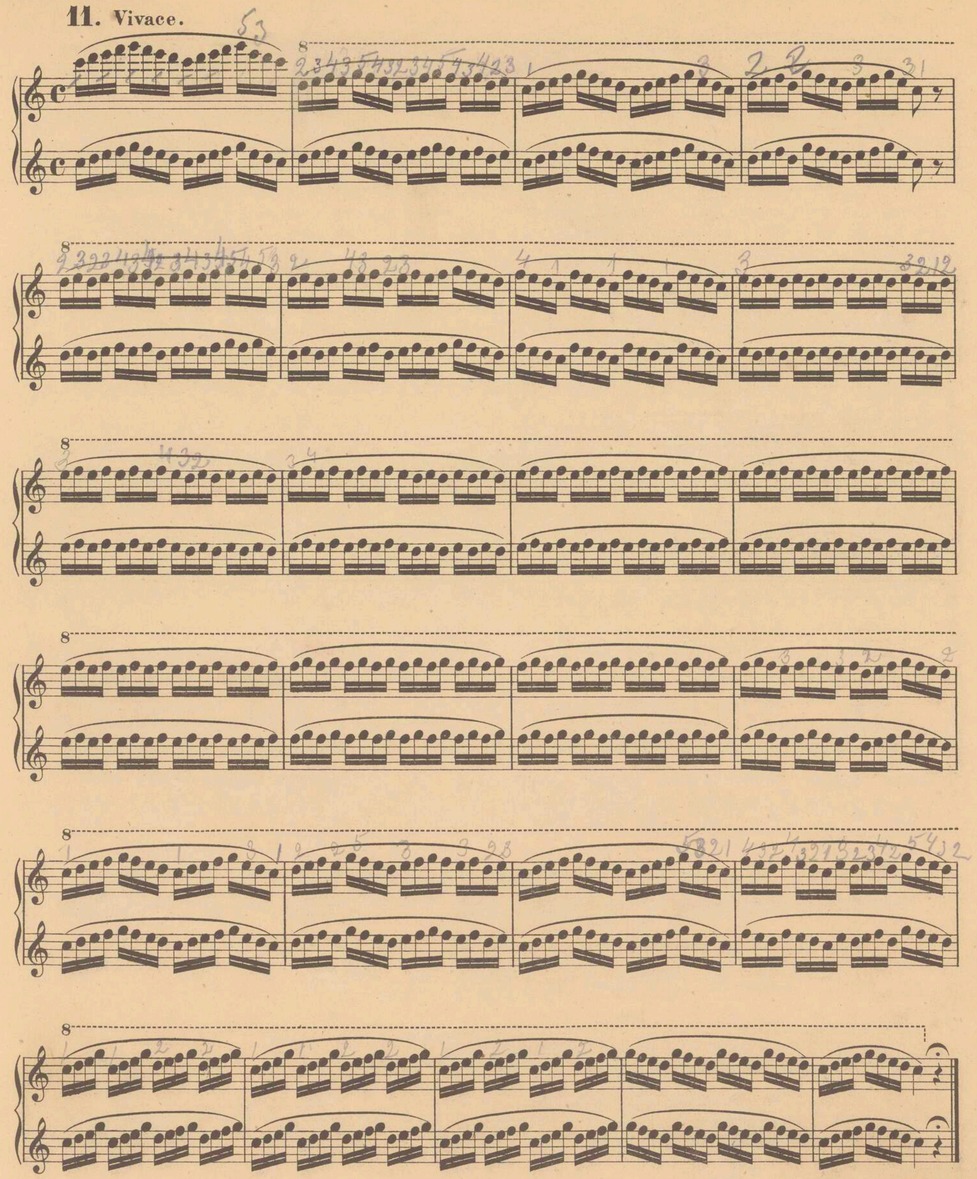
№ 10. Moderato.



11. Vivace.



11. Vivace.



Po skończeniu II Numerów czteroręcznych, uczeń przystąpi do ćwiczeń pięciotonowych a jednocześnie może zaznajamiać się z kluczem basowym (patrz stronnicę 62).

L'élève après avoir fini les pièces à quatre mains, commencera à étudier les exercices de cinq notes et il peut en même temps s'approprier la connaissance de la clef de fa (voir page 62).

ĆWICZENIA W OBRĘBIE PIĘCIU TONÓW WYMAGAJĄCE STAŁEGO POŁOŻENIA RĘKI.

Ćwiczenia te, w których palce w najrozmaitszych odmianach postępować muszą, wpłyną nader skutecznie na układ ręki ucznia; chcąc zaś z nich w zupełności skorzystać, potrzeba wykonywać je bez najmniejszego poruszenia ręki, najprzód bardzo wolno, potem zaś, gdy palce nabiorą większéj mocy i zwinności powinien uczeń ruch stopniowo przyspieszać.

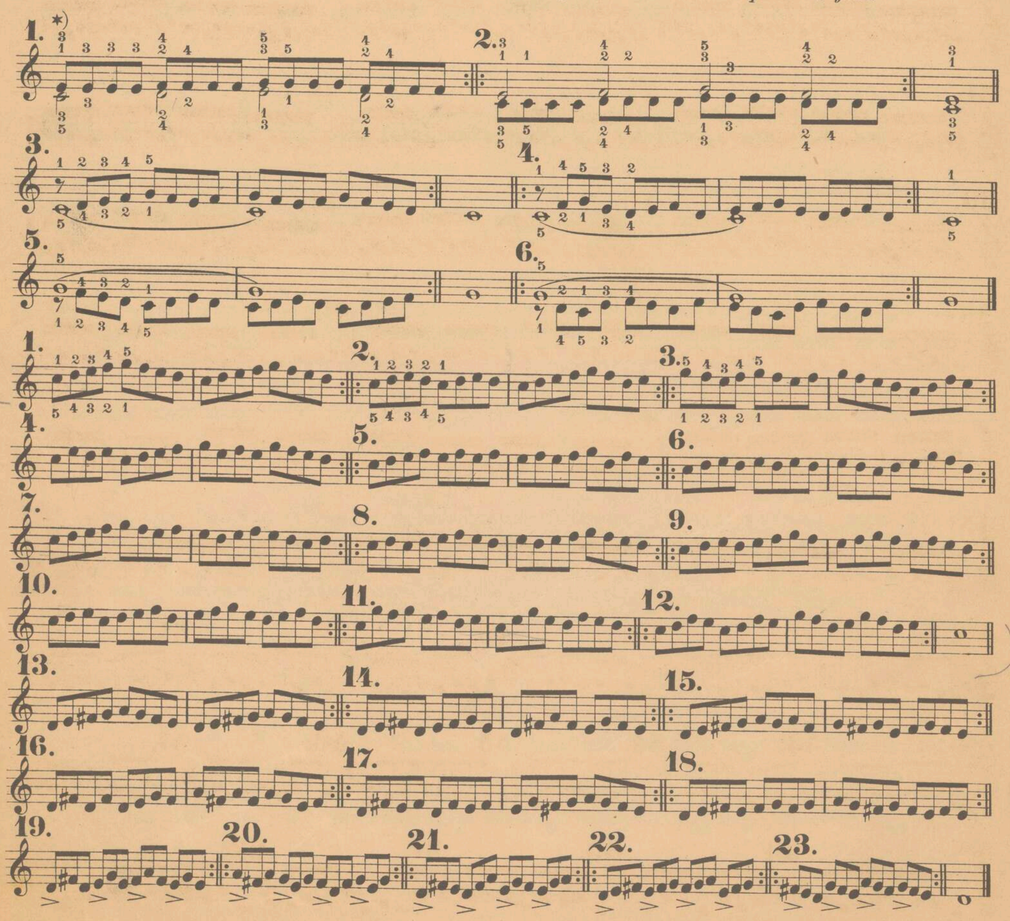
Nie możemy dosyć zalecić uczniom, aby grywali poniżéj zamieszczone ćwiczenia we wszystkich tonacyjach. Każdą przedziałkę 10 razy powtórzyć.

EXERCICES DE CINQ NOTES SANS CHANGER LA POSITION DE LA MAIN.

Ces exercices, où les doigts sont employés de toutes les manières, sont très favorables pour former la main de l'élève; pour en tirer tous les avantages, il est nécessaire qu'il les travaille sans le moindre mouvement de la main, qu'il joue chaque exercice, d'abord très lentement, et à mesure que ses doigts gagnent en force et en souplesse, il pressera peu à peu le mouvement.–

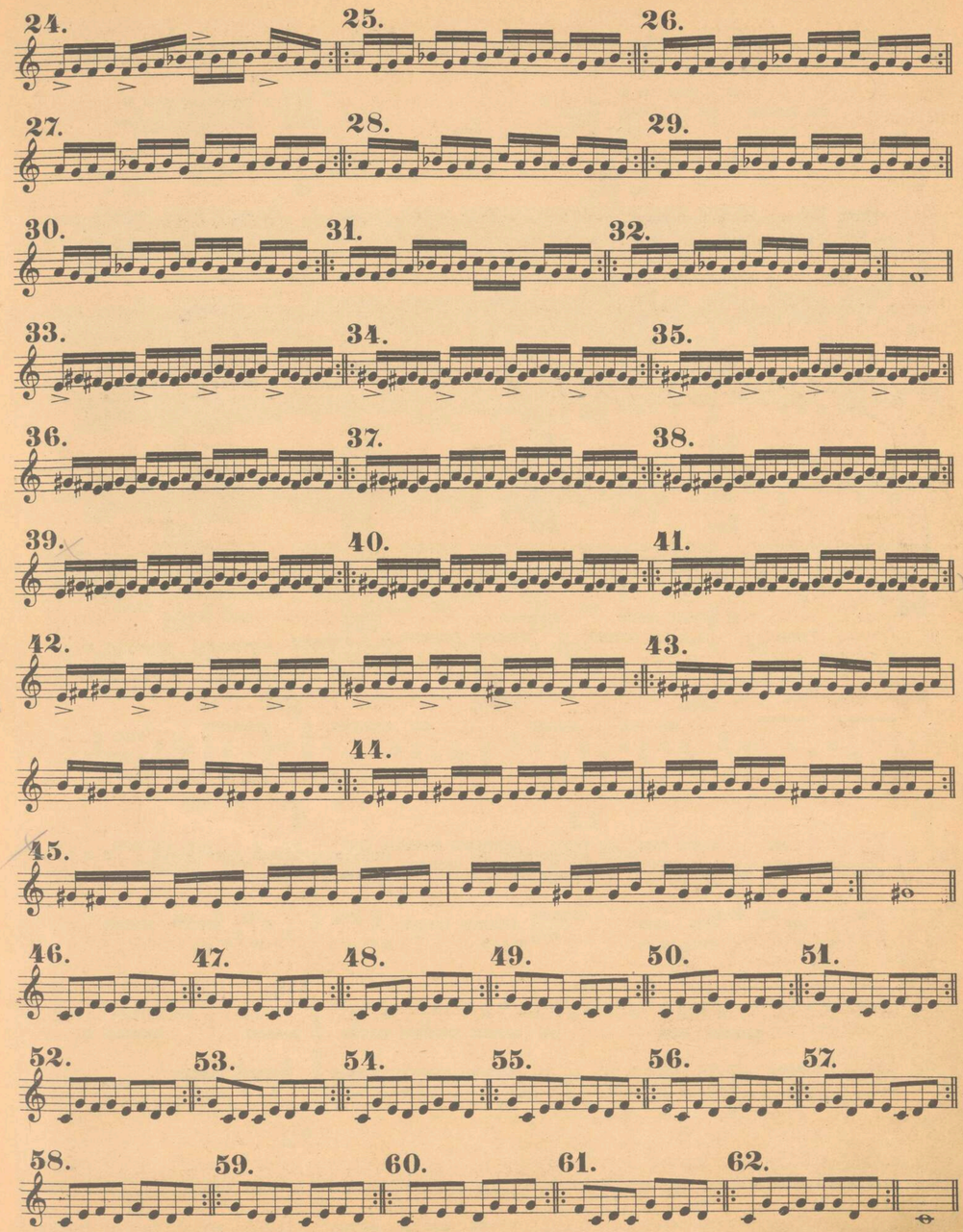
On ne peut assez recommander aux élèves de jouer tous ces exercices dans tous les tons.–

Chaque N° doit être répété 10 fois.



*) Lewa ręka grać powinna o jedną lub dwie oktawy niżéj.

*) *La main gauche doit jouer une ou deux octaves plus bas.*



DALSZY CIĄG ĆWICZEŃ W OBRĘBIE PIĘCIU TONÓW, W TRZECH RÓŻNYCH SPOSOBACH,
a) z nutą trzymaną,
b) w kierunku odwrotnym i
c) na każdym stopniu (klawiszu) oktawy.

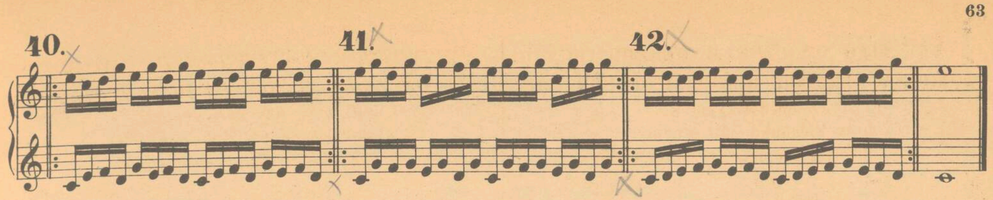
CONTINUATION D'EXERCICES DE CINQ NOTES, DE TROIS MANIÈRES DIFFÉRENTES,
a) avec une note tenue,
b) par mouvement contraire, et
c) sur chaque degré de l'octave.

a) z nutą trzymaną. | *a) avec une note tenue.*



b) w kierunku odwrotnym. | *b) par mouvement contraire.*





43. c) na każdym stopniu (klawiszu) oktawy. | *c) sur chaque degré de l'octave.*

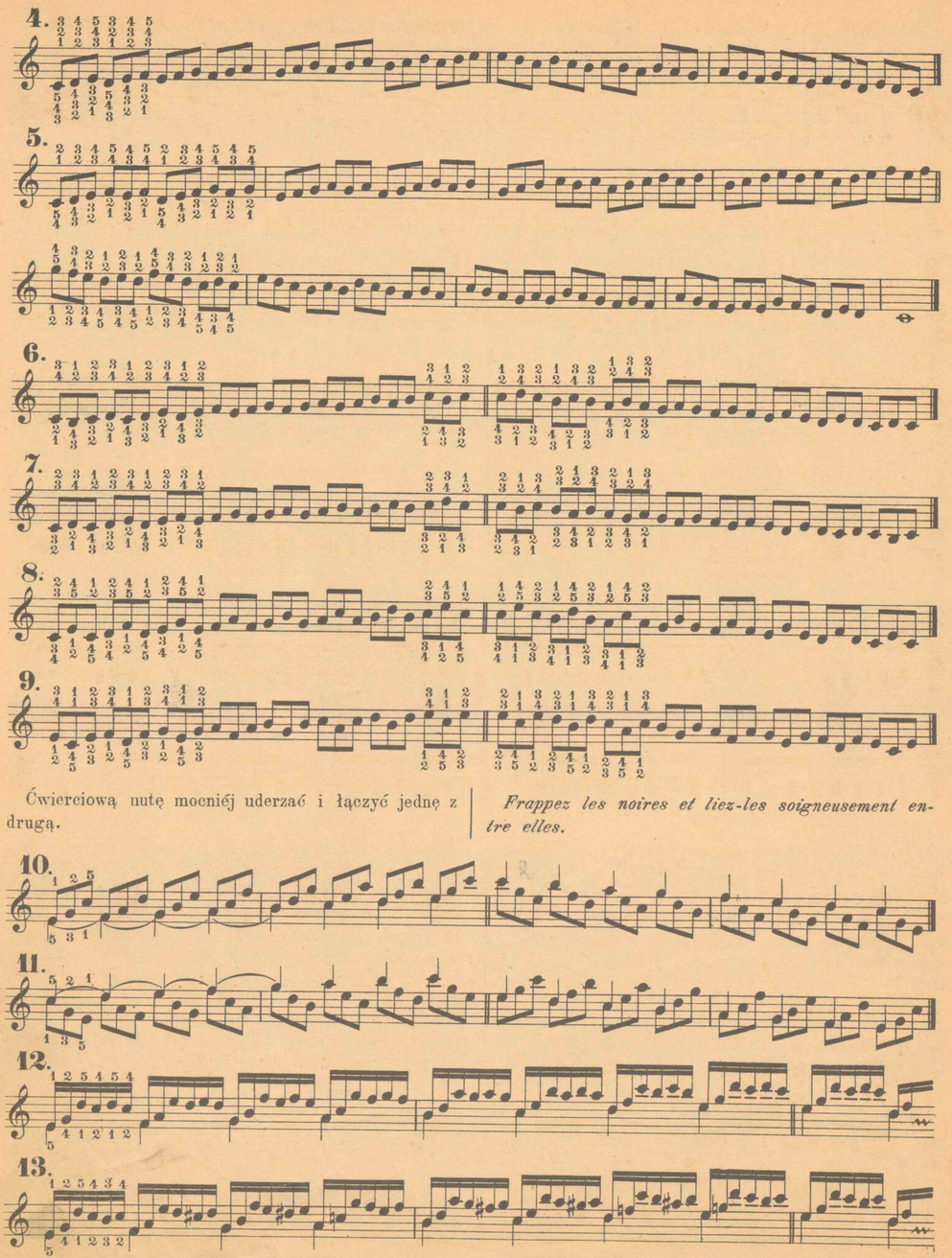


ĆWICZENIA SŁUŻĄCE DO WYROBIENIA MECHANIZMU. | *EXERCICES POUR DÉVELOPPER LE MÉCANISME.*



*) Ponieważ ćwiczenia pięcio-tonowe są jedyne i niezbędne do pierwotnego rozwoju techniki, a dla szczupłych ram niniejszéj szkoły nie możemy tak dalece rozszerzać się nad każdym działem w szczególności, oprócz więc wpraw tutaj zamieszczonych odsyłamy ucznia do studyjowania takichże ćwiczeń pięciopalcowych wydanych staraniem J. Kleczyńskiego a przez Instytut muzyczny Warszawski zaleconych.

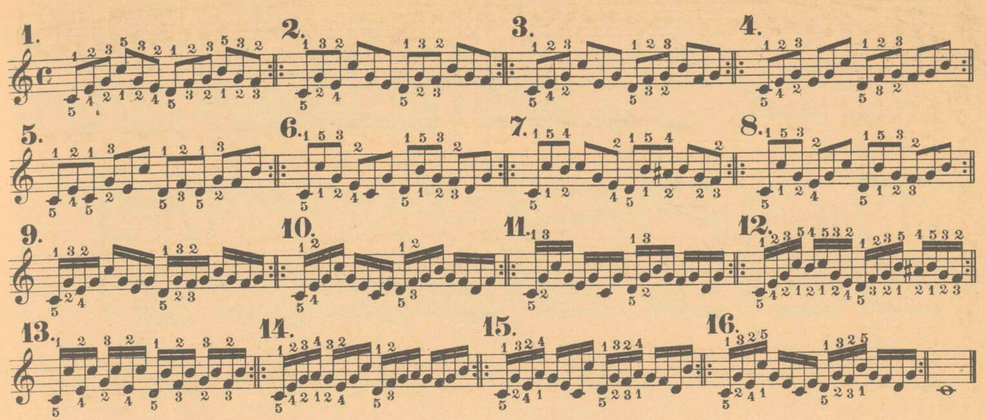
*) *Comme les exercices pour cinq touches sont indispensables au développement primitif de l'agilité des doigts et qu'il nous est impossible, vu les dimensions restreintes de l'ouvrage, de trop nous etendre sur chacune de ces parties, nous recommandons aux élèves les exercices pour cinq touches édités par J. Kleczyński et approuvés par le Conservatoire de musique de Varsovie.*



Ćwierciową nutę mocniéj uderzać i łączyć jednę z drugą.

Frappez les noires et liez-les soigneusement entre elles.

ĆWICZENIA W OBRĘBIE OKTAWY. | *EXERCICES DANS L'ÉTENDUE DE L'OCTAVE.*



ĆWICZENIA W TONACH PODWÓJNYCH. | *EXERCICES DES NOTES DOUBLES.*



Gdy uczeń doskonale na wyrywki będzie obznajmiony z kluczem wiolinowym, należy przystąpić do klucza basowego. Dokładność przyswojenia sobie pierwszego o tyle jest niezbędną, że później mógłby grający mieszać jeden z drugim i nabycie wprawy w czytaniu nut znacznie przez to opóźnić.

Quand l'élève connaitra parfaitement la clef de sol, il devra passer à la clef de fa. La connaissance exacte de la première de ces deux clefs est indispensable, car autrement l'élève confondrait une clef avec l'autre et déchiffrerait plus difficilement les notes.

ĆWICZENIA W OBRĘBIE SZEŚCIU TONÓW WYMAGAJĄCE STAŁEGO POŁOŻENIA RĘKI. | *EXERCICES DANS L'ÉTENDUE DE LA SIXTE SANS CHANGER LA POSITION DE LA MAIN.*





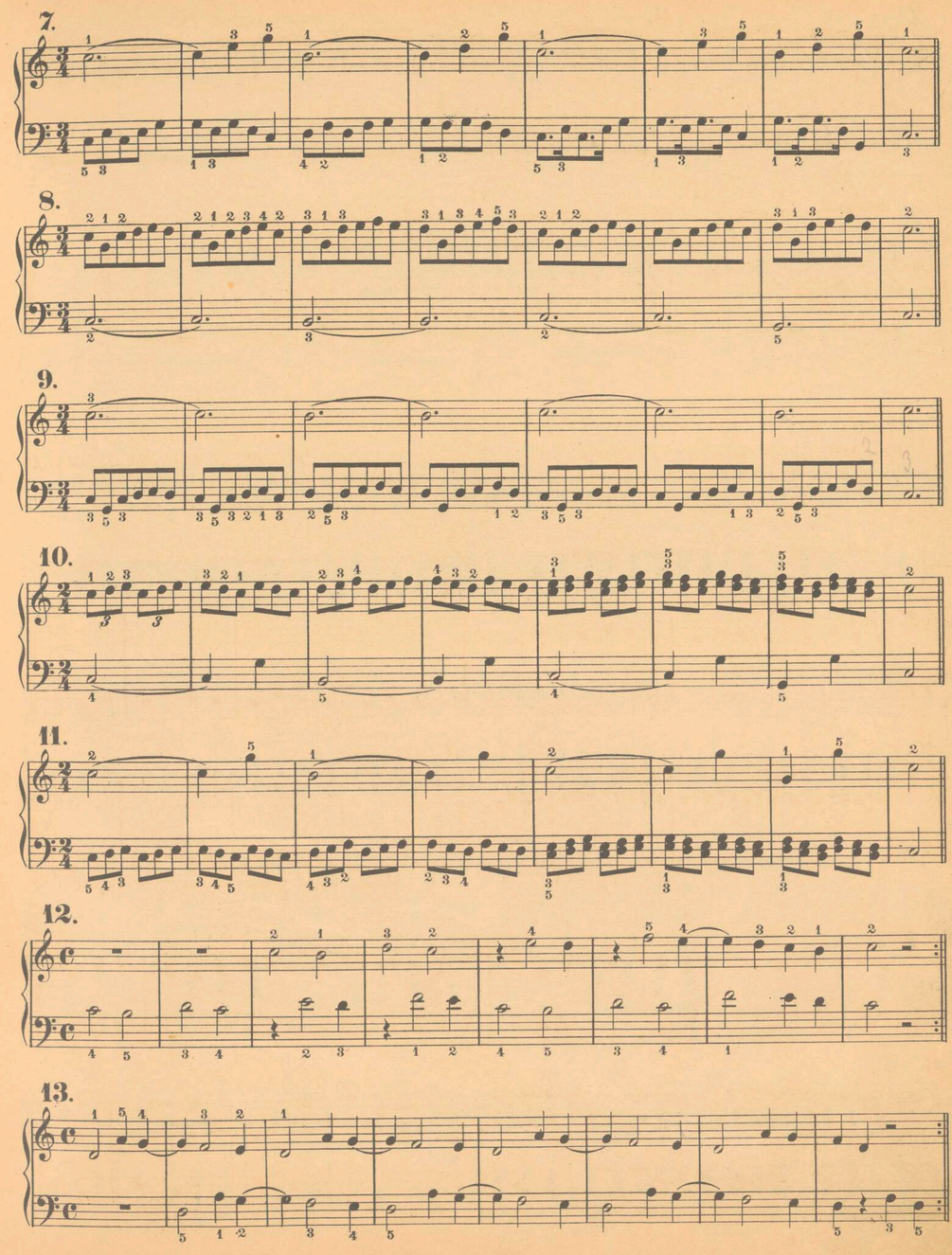
ĆWICZENIA MAJĄCE NA CELU NIEZALEŻNOŚĆ PALCÓW, BLIŻSZE ZAZNAJOMIENIE SIE Z TAKTEM I KLUCZEM BASOWYM.

Trzeba ciągle liczyć wyraźnie i dobitnie.

EXERCICES QUI ONT POUR BUT L'INDÉPENDANCE DES DOIGTS, LA CONNAISSANCE FONDAMENTALE DE LA MESURE ET DE LA CLEF DE FA.

Il est nécessaire de compter et de bien prononcer.





14.



15.



16. Allegretto. W. A. Mozart.





17. Allegro moderato.



18. Andante. C. M. Weber.



19. Andante.

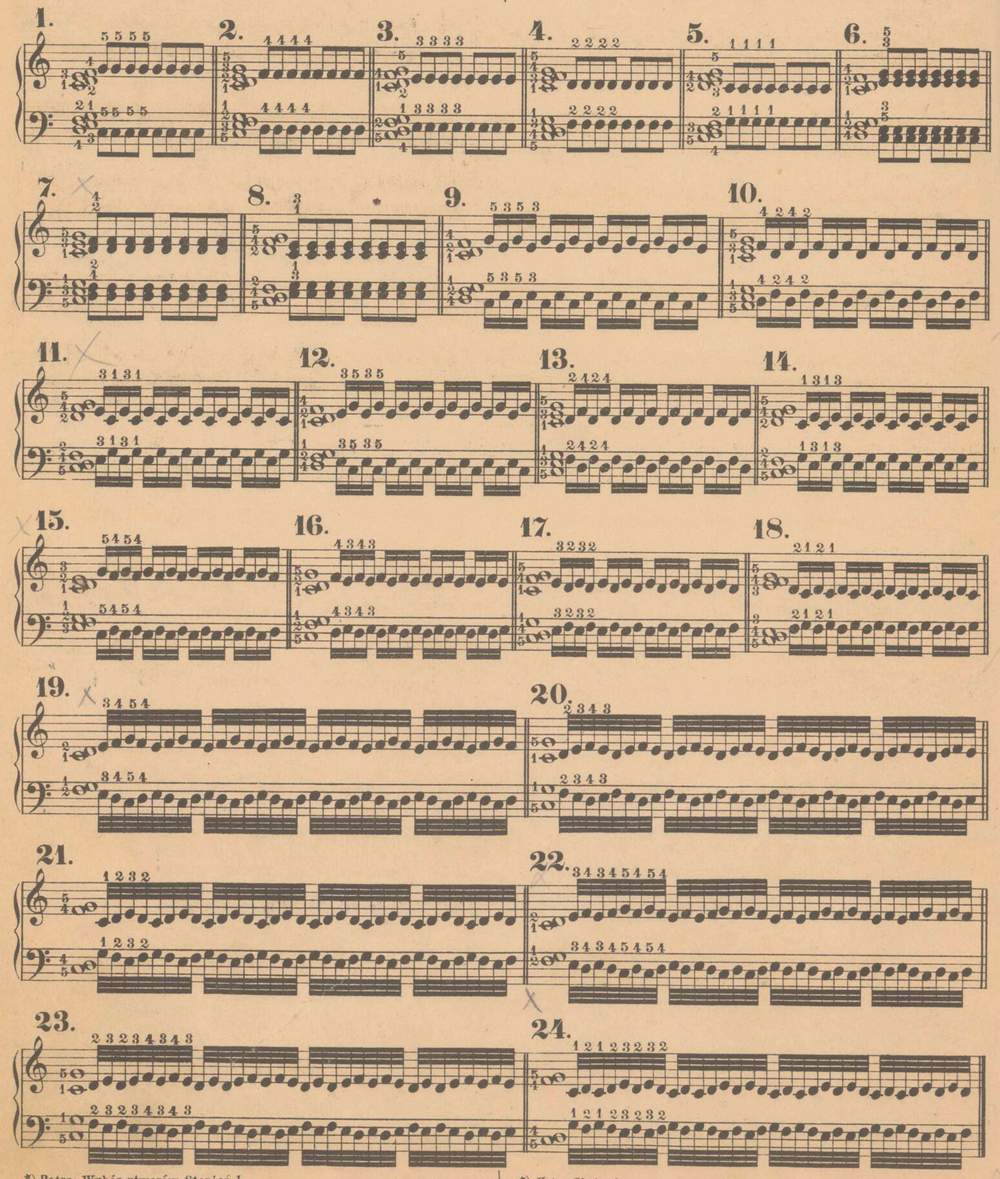


DALSZY CIĄG ĆWICZEŃ NA WYROBIENIE NIEZALEŻNOŚCI W PALCACH. *)

Każdą przedziałkę po kilka razy powtarzać.

*CONTINUATION D'EXERCICES POUR DÉVELOPPER L'INDÉPENDANCE DES DOIGTS.**

Chaque N° doit être répété plusieurs fois.



*) Patrz: Wybór utworów Stopień I.

*) *Voir: Choix de compositions I Degré*

ĆWICZENIA PRZYGOTOWAWCZE DO TRYLU.

EXERCICES PRÉPARATOIRES POUR LE TRILLE.

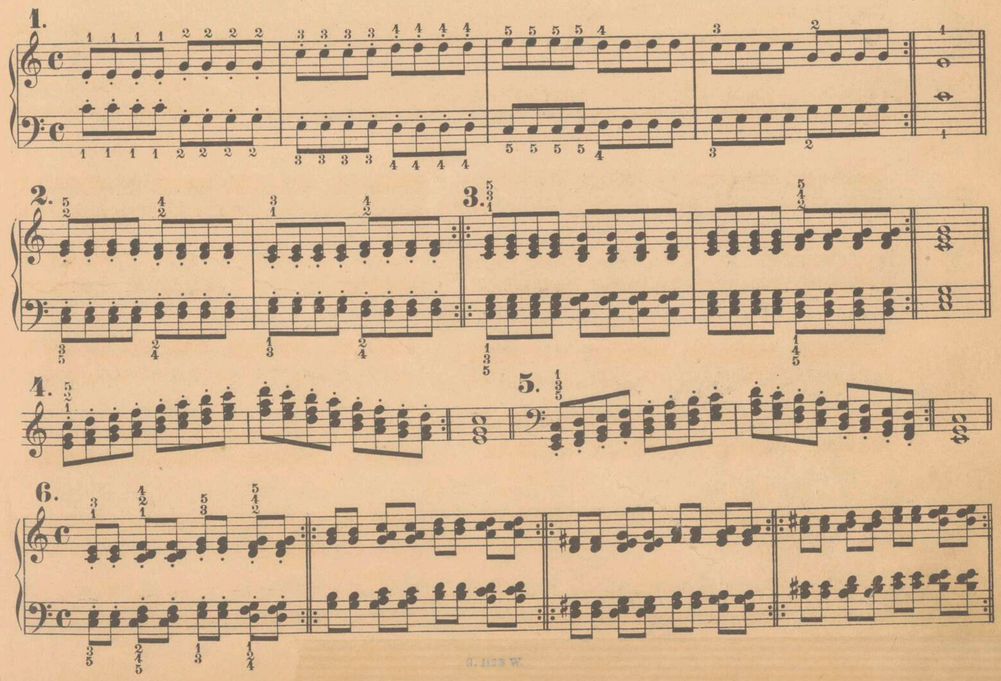


ĆWICZENIA NA WYROBIENIE ZAPIĘŚCIA.

Każdą przedziałkę po kilka razy powtarzać.

EXERCICES POUR DÉLIER LE POIGNET.

Chaque N° doit être répété plusieurs fois.





ĆWICZENIA PRZYGOTOWAWCZE DO GAMM.
(PODKŁAD WIELKIEGO PALCA POD INNE.)

Zadaniem ćwiczeń następujących jest, zwalczyć trudność jakiéj się doświadcza w początkach, przy podkładaniu wielkiego palca pod inne. Największą uwagę trzeba zwrócić aby łokieć został zupełnie nieruchomy i aby postawa ciała nie była sztywną.

EXERCICES PRÉPARATOIRES POUR LES GAMMES.
(LE PASSAGE DU POUCE.)

Les exercices qui suivent ont pour but de faire disparaître la gêne qu'on éprouve dans le commencement, du passage du pouce sous les doigts. On fera une grande attention à ce que le coude ne fasse aucun mouvement, et qu'on n'ait aucune raideur dans le maintien du corps.



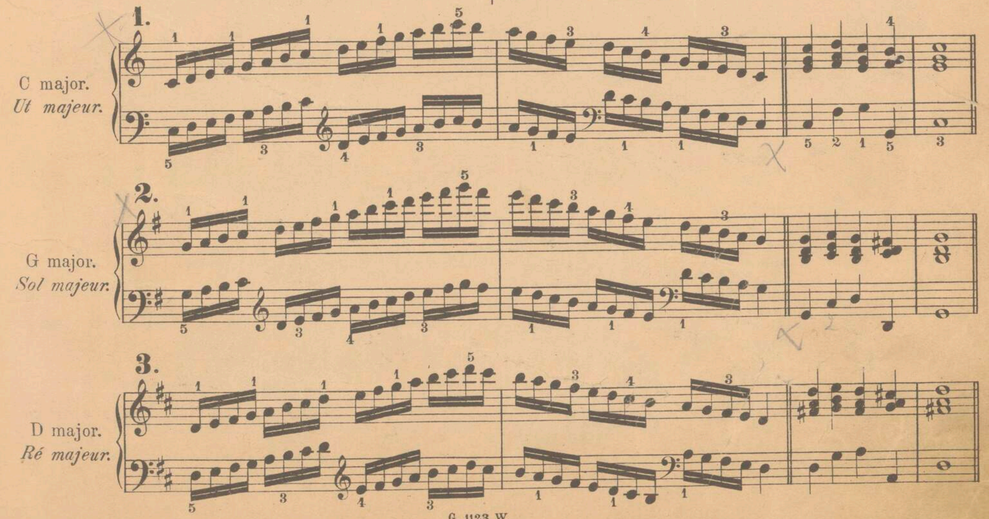


GAMMY MAJOROWE.

Jakkolwiek podajemy wypis wszystkich gamm majorowych i minorowych ryczałtowo, gdy te jednakże (również jak i inne później nastąpić mające) są podstawą techniki i na każdym kroku w muzyce pod różnemi formami z niemi się spotykamy, nie możemy przeto dosyć zalecić uczniowi gruntowne onychże studyjowanie. Nie należy sądzić, że trzeba się wszystkich gamm wyuczyć za jednym zachodem, zważywszy że dokładność, jasność, równość są tu warunkami niezbędnemi; uczeń więc najlepiéj postąpi pracując nad każdą szczegółowo tonacyją z osobna, najprzód prawą ręką, następnie lewą, w końcu obydwiema jednocześnie, zrazu wolno, później w prędszém tempie, i to tak długo, dopóki w niéj nie nabędzie nieskazitelnéj poprawności, tudzież wprawy. Nauczyciel, mając wzgląd na zdolności i wrodzoną zwinność palców ucznia, najlepszym będzie w tym wypadku sędzią.

GAMMES MAJEURES.

Bien que nous ayons réuni ici toutes les gammes majeures ensemble, il ne faudrait pas s'imaginer qu'il faille les apprendre toutes à la fois; comme ces gammes ci, ainsi que celles qui suivent sont la base du mécanisme musical, et comme on les rencontre continuellement sous différentes formes, on ne peut pas assez recommander à l'élève de bien les étudier, ayant toujours présent, que l'exactitude, la clarté et l'égalité sont les qualités indispensables pour une bonne éxécution. — L'élève fera donc bien de travailler chaque gamme a part, commançant d'abord par la main gauche, ensuite la main droite et enfin les deux mains ensemble, en jouant lentement dès le principe, plus vite ensuite jusqu'à ce qu'il arrive à une exécution parfaite. Le professeur, connaissant les capacités de son élève et l'agilité de ses doigts sera, dans ce cas, le juge unique et le meilleur.



4.

A major.
La majeur.

5.

E major.
Mi majeur.

6.

H major.
Si majeur.

7.

Fis major.
Fa ♯ majeur.

Ges major.
Sol ♭ majeur.

8.

Des major.
Ré ♭ majeur.

9.

As major.
La ♭ majeur.

10.

Es major.
Mi ♭ majeur.

11.

B major.
Si ♭ majeur.

12.

F major.
Fa majeur.

Tonacyje Cis i Ces major enharmonicznie jednakowo brzmiące z tonacyjami Des i H, jakkolwiek mniéj używane dla utrudniającéj pisowni, mają przecież racyję bytu, tak dobrze jak i wszystkie inne; zamieszczamy je więc tutaj nie chcąc by uczniowi były obce i w danym wypadku przysparzały mu niepotrzebnego kłopotu. Powyższa uwaga odnosi się również do Ais i As minor.

Les gammes en do dièse et en do bémol sont, sous le rapport de l'harmonie, identiques aux gammes en ré bémol et en si, et bien qu'elles soient employées moins fréquemment, elles ont pourtant leur raison d'être; nous les plaçons donc parmi les autres, pour que les élèves en prennent connaissance et n'en soient pas embarassés en cas de besoin.— Il en est de même des gammes mineures en la dièse et la bémol.

Cis major.
Ut ♯ majeur.

Ces major.
Ut ♭ majeur.

PRZYKŁAD GAMM MAJOROWYCH W KIERUNKU ODWROTNYM.

Gdy uczniowie przyswoją sobie dobrze gammy w odległości oktawy, wtedy mogą przystąpić do studyjowania tychże gamm w ruchu odwrotnym.

EXEMPLE DES GAMMES MAJEURES PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.

Quand les élèves se seront bien familiarisés avec les gammes en octave, alors seulement ils commenceront à jouer les gammes par mouvement contraire.

C major.
Ut majeur.

GAMMY MINOROWE
melodyjne i harmoniczne.

GAMMES MINEURES.
mélodiques et harmoniques.

A minor.
La mineur.
melod.

1.

harmon.

E minor.
Mi mineur.
melod.

2.

harmon.

H minor.
Si mineur.
melod.

3.

harmon.

*) Gammy minorowe harmoniczne idąc do góry, grają się tak samo jak i melodyjne z wyjątkiem szóstego tonu, który bierze się półtonem niżéj; np. w tonacyi a minor f zamiast fis; z powrotem na dół gamma zostaje niezmienną.

*) *Les gammes mineures harmoniques se jouent en montant de même que les gammes mélodiques, excepté le sixième ton que l'on abaisse d'un demi-ton: p. ex: dans la gamme en la min: on prend le fa naturel au lieu du fa dièse; en descendant la gamme ne change pas.*

Fis minor.
Fa ♯ mineur.
melod.

4.

harmon.

Cis minor.
Ut ♯ mineur.
melod.

5.

harmon.

Gis minor.
Sol ♯ mineur.
melod.

6.

harmon.

Dis minor.
Ré ♯ mineur.
melod.

7.

harmon.

Es minor.
Mi ♭ mineur.
melod.

7.

harmon.

B minor.
Si ♭ mineur.
melod.

8.

harmon.

F minor.
Fa mineur.
melod.

9.

harmon.

C minor.
Ut mineur.
melod.

10.

harmon.

G minor.
Sol mineur.
melod.

11.

harmon.

D minor.
Ré mineur.
melod.

12.

harmon.



NB. Patrz tekst poprzedzający o gammach enharmonicznych.

NB. Voir le texte précédant à propos des gammes enharmoniques.

Ais minor.
La ♯ mineur.
melod.

harmon.



As minor.
La ♭ mineur.
melod.

harmon.



PRZYKŁADY GAMM MINOROWYCH W KIERUNKU ODWROTNYM.
melod. i harmon.

EXEMPLES DES GAMMES MINEURES PAR MOUVEMENT CONTRAIRE.
mélod. et harmo.

A minor.
La mineur.
melod.

harmon.



GAMMY CHROMATYCZNE.

GAMMES CHROMATIQUES.

a) trzema palcami.
a) avec trois doigts.



b) czterema palcami.
b) avec quatre doigts.



c) w kierunku odwrotnym.
c) mouvement contraire.



NB. Gammy chromatyczne należy grać również w tercyjach i sekstach minorowych.

NB. Les gammes chromatiques doivent être jouées aussi en tierces et sixtes mineures.

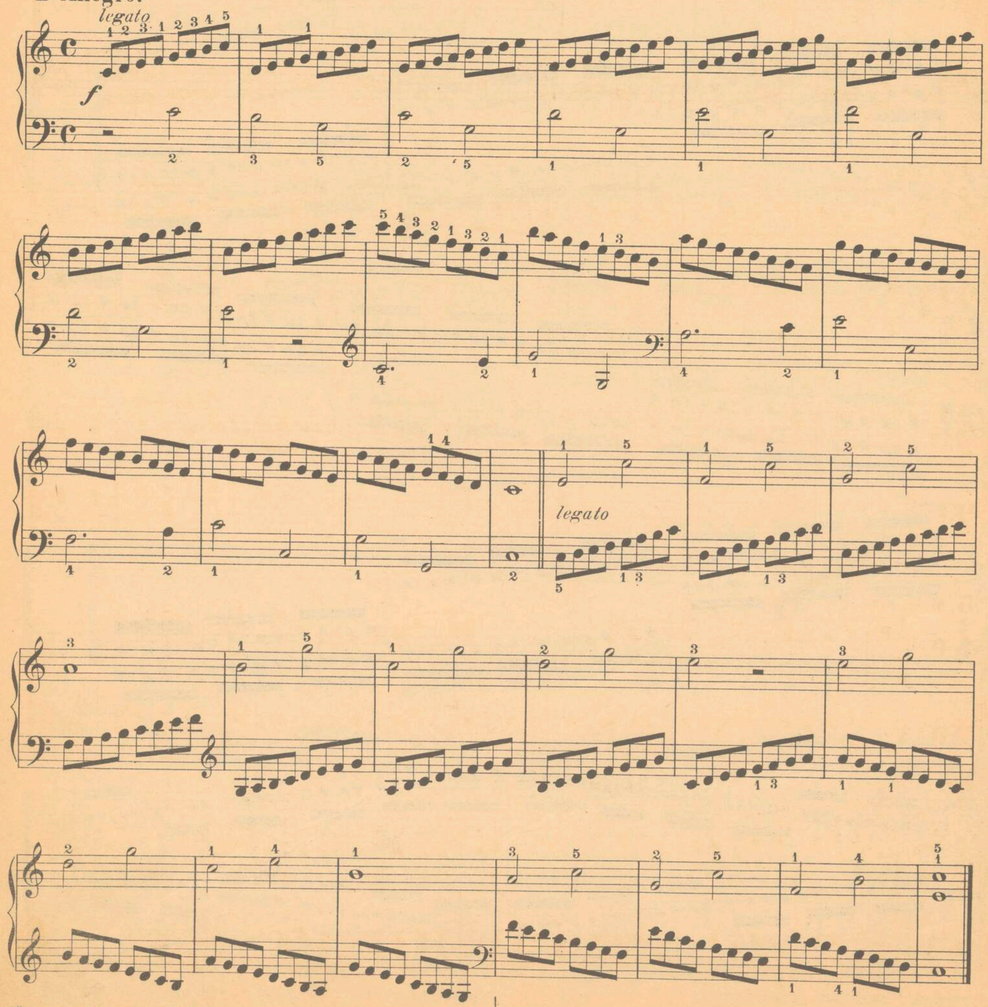
ĆWICZENIA I SZTUCZKI NIECO TRUDNIEJSZE. *)

Uczeń oprócz dokładności wykonania zwróci baczną uwagę na znaki ekspressyi, postara się o odtworzenie tak ćwiczeń jak i sztuczek w tempie oznaczoném, właściwém, pomnąc że na tem charakter utworu polega.—

EXERCICES ET MORCEAUX UN PEU PLUS DIFFICILES. *)

Outre l'exactitude de l'exécution l'élève doit faire ressortir ici l'expression et doit tâcher de jouer les exercices et les petites pièces selon le mouvement indiqué, car c'est précisément sur ce mouvement, que repose tout le caractère du morceau que l'on joue.—

1. Allegro.



*) Patrz: Wybór utworów Stopień II.

*) *Voir: Choix de compositions II Dégré.*

2. Moderato.



3. Moderato.



4. Vivace.



5. Moderato.



6. Andante.



7. Allegretto.



8. Allegretto.



9. Allegro molto.



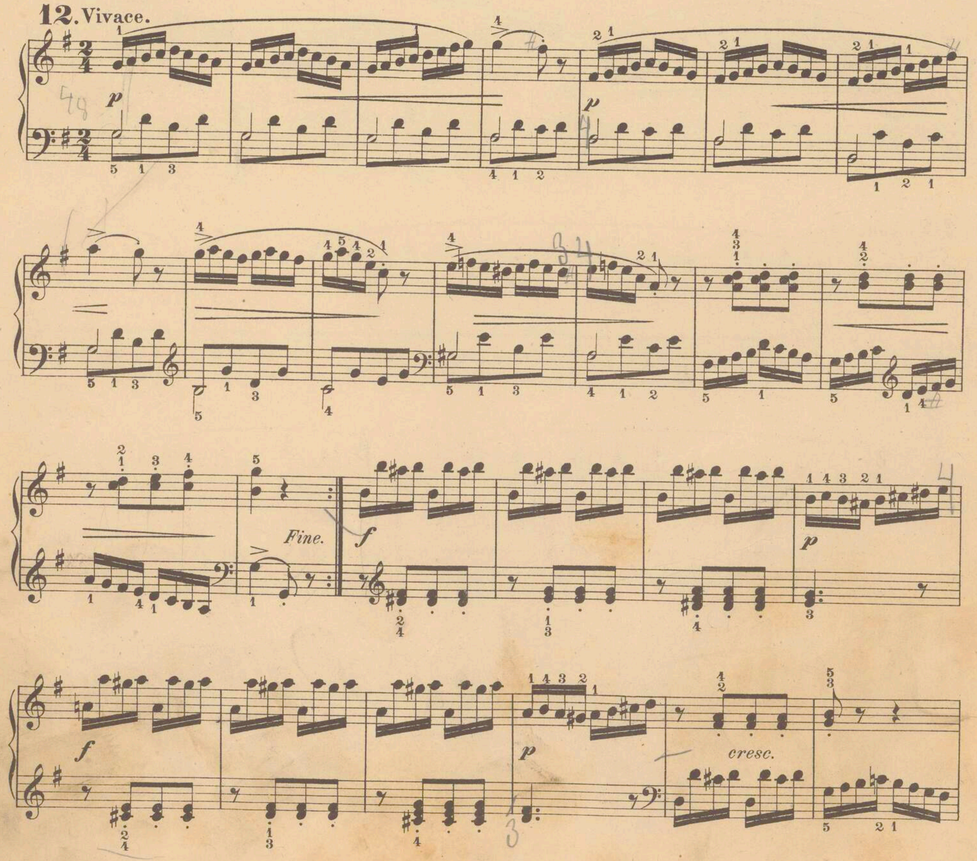
10. Andantino.



11. Allegro vivace.



12. Vivace.





Pierścień. Pieśń.

(Romance.)

Fr. Chopin.
(układ E. S. Łodwigowskiego.)

13. Andante.



14. Moderato.



15. Mazurka.



16. Lento, religioso.



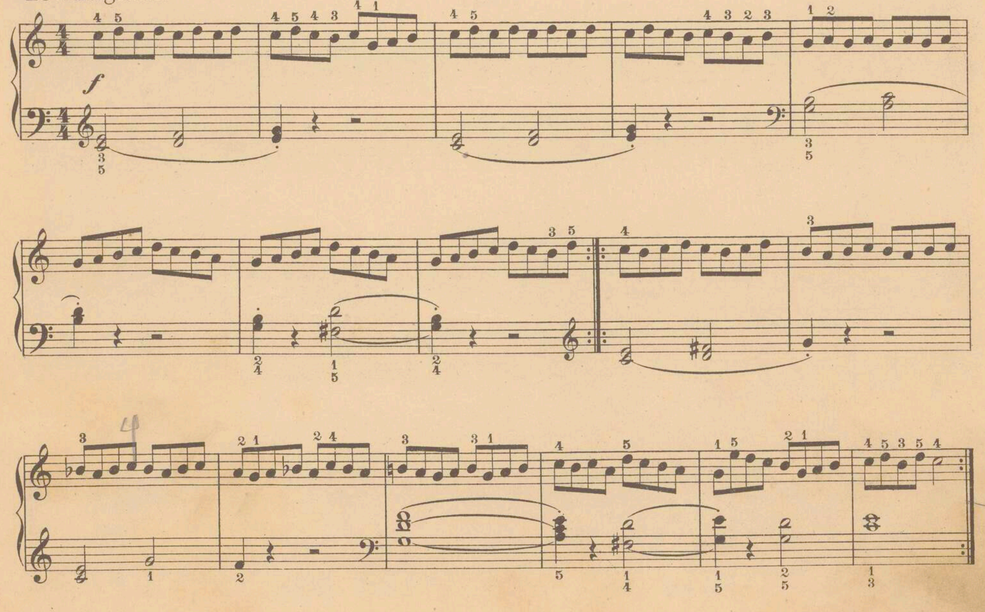
17. Allegro.



18. Moderato.



19. Allegretto.



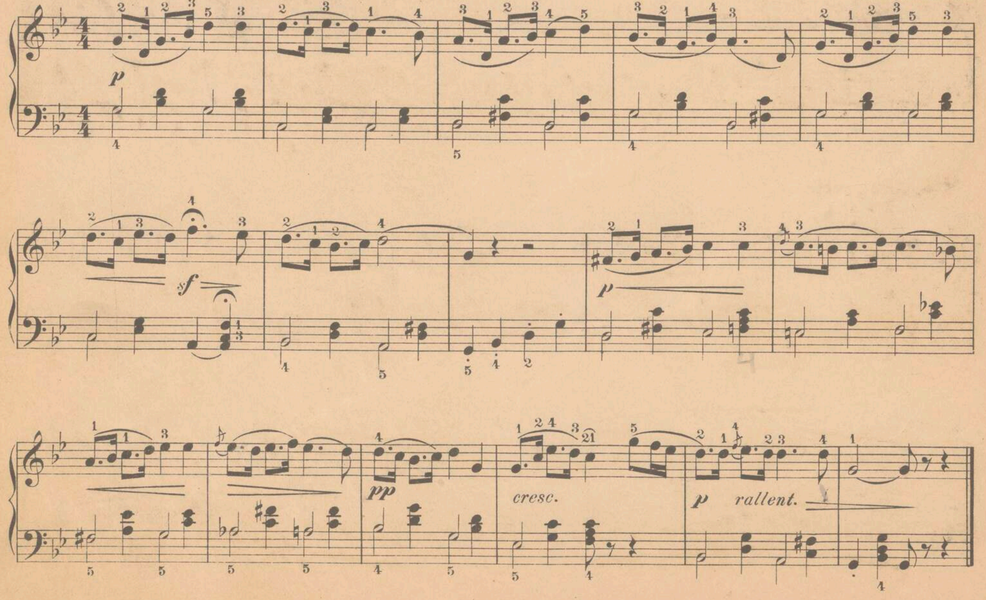
20. Allegro energico.



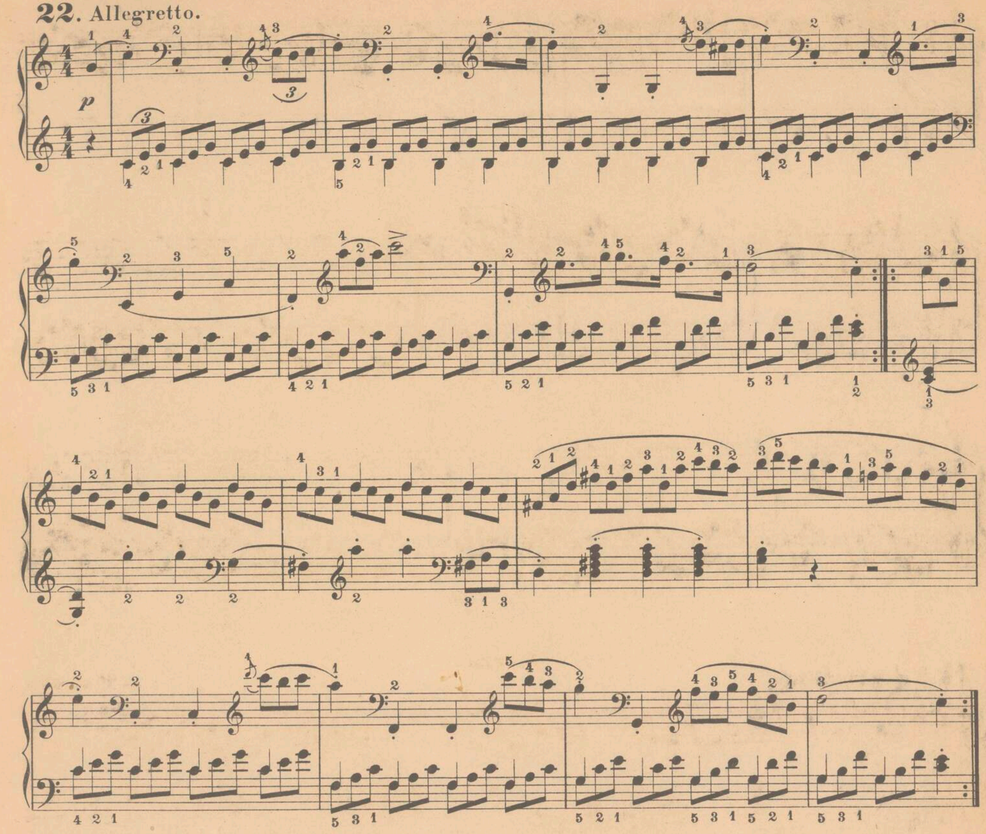
21. Molto moderato.

Dumka.

St. Moniuszko.



22. Allegretto.



23. Allegretto.



24. Moderato.



25. Andantino.



26. Allegro con brio.



27. Moderato.



28. Allegro.

29. Andante.



30. Allegretto.



31. Moderato.



32. Moderato. I. Pleyel.



TRIO.



Da Capo (senza replica) al Fine.

Krakowiak.

33. Moderato cantabile. E. S. Łodwigowski.



Kujawiak. E. S. Lodwigowski.

34. Tempo di Mazurka.



D. S. al Fine.

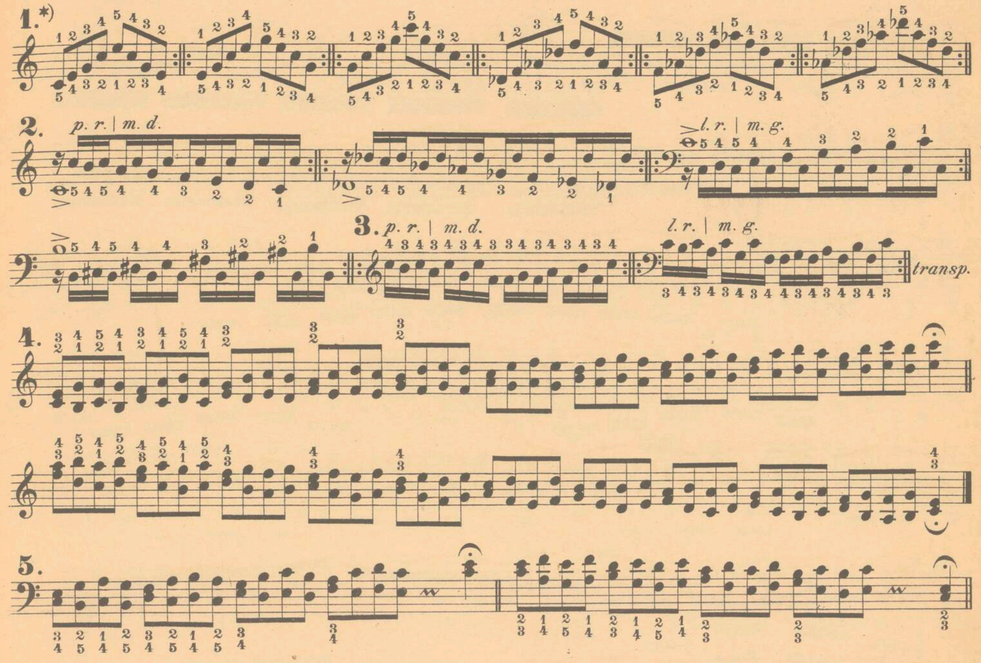
DALSZY CIĄG ĆWICZEŃ SŁUŻĄCYCH DO WYDOSKONALENIA MECHANIZMU.

CONTINUATION D'EXERCICES POUR PERFECTIONNER LE MÉCANISME.



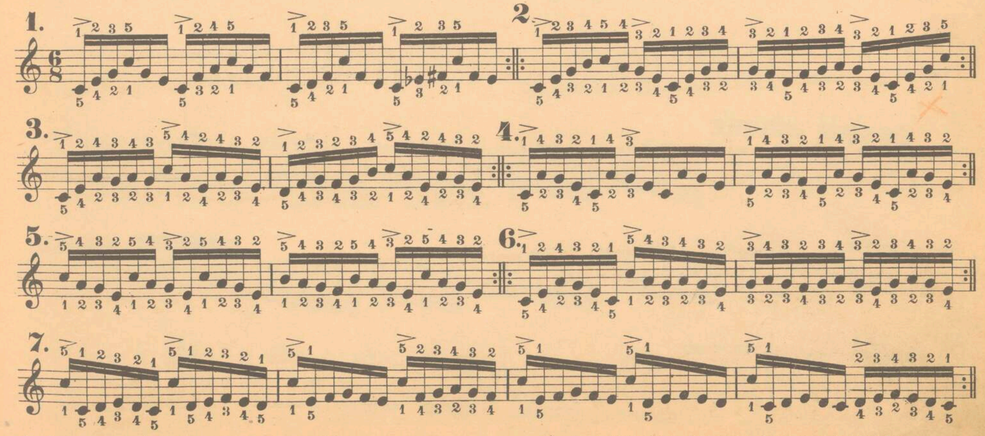
ĆWICZENIA MAJĄCE NA CELU ROZSZERZENIE PALCÓW.

EXERCICES POUR ÉTENDRE LES DOIGTS.



ĆWICZENIA W OBRĘBIE OKTAWY. (CIĄG DALSZY.)

EXERCICES DANS L'ÉTENDUE DE L'OCTAVE. (CONTINUATION.)



*) Lewa ręka grać powinna dwie oktawy niżéj.

*) *La main gauche doit jouer deux octaves plus bas.*

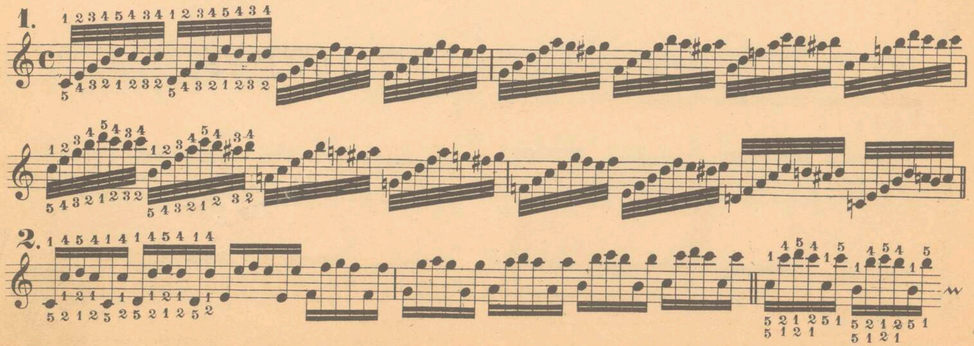
BIEGNIKI W OBRĘBIE OKTAWY, OKTAWY ROZPRYŚNIĘTE, ORAZ OKTAWY POZORNE.

PASSAGES DANS L'ÉTENDUE DE L'OCTAVE, OCTAVES ARPÉGÉES, ET OCTAVES APPARENTES.



BIEGNIKI W OKTAWIE ŁĄCZNIE Z NONĄ.

PASSAGES AVEC L'OCTAVE ET LA NEUVIÈME.



ĆWICZENIA W TERCYJACH I KWARTACH POSUWAJĄC RĘKĘ

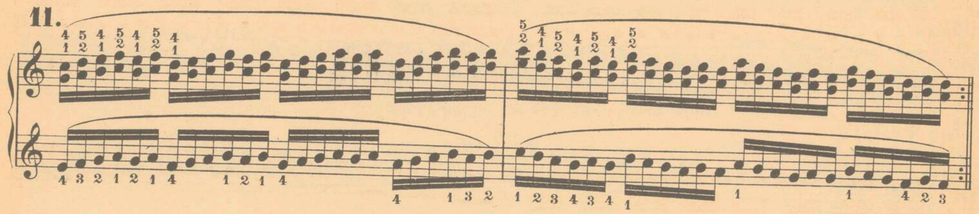
EXERCICES EN TIERCES ET EN QUARTES EN AVANÇANT LA MAIN.



10.



11.



ĆWICZENIA W SEKSTACH PODWÓJNYCH.

a) zwięźle.

EXERCICES EN SIXTES DOUBLES.

a) lié.

1. **2.** **3.** **4.**



5.



b) wybitnie, rzucając z zapięścia.

b) du poignet.

1. *staccato* **2.** **3.** **4.** **5.**



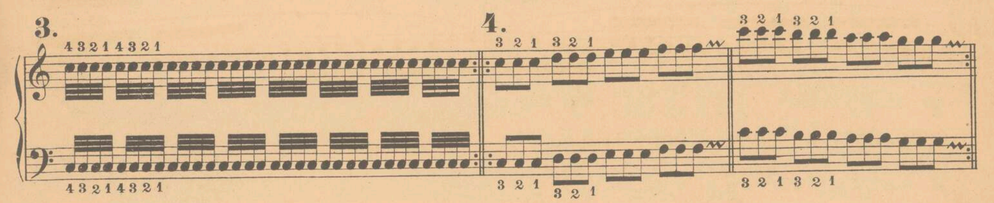
ZMIANA PALCÓW PRZY KILKAKROTNEM POWTÓRZENIU JEDNEGO KLAWISZA.

CHANGEMENT DES DOIGTS. (TREMOLO.)

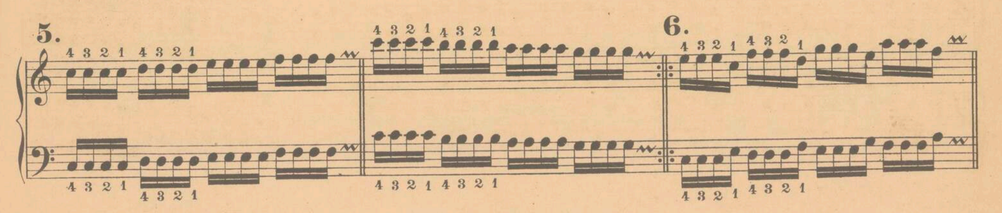
1. **2.**



3. **4.**



5. **6.**



7.



8.



15 NUMERÓW CZTERO - RĘCZNYCH W STOPNIOWYM ROZWOJU TRUDNOŚCI, Z UWZGLĘDNIENIEM RÓŻNYCH ODCIENI W RYTMIE I TAKCIE

opracował Ignacy Krzyżanowski.

15 PIÈCES PROGRESSIVES À QUATRE MAINS, AVEC LES DIFFÉRENTES NUANCES DU RYTHME ET DE LA MESURE

composées par I. Krzyżanowski.

Kiedy ranne wstają zorze.

№ 1. Andante sostenuto.



Kolberg, Pieśni ludu.

№ 2. Andante sostenuto.



№ 3. Allegro.

Kolberg.



Technika wielkiego jest znaczenia w sztuce, żeby więc naukę urozmaicić, uczeń wystudyjowawszy dwa lub trzy numera cztero-ręczne z powyżéj zamieszczonych, przejdzie niezwłocznie do dalszego ciągu ćwiczeń, (patrz: Arfiki) po których powróci znowu do kawałków cztero-ręcznych; tych może się wyuczać naprzemian z ćwiczeniami bacząc, że tak w jednych jak w drugich wymaganą jest możliwa dokładność.

15 NUMERÓW CZTERO-RECZNYCH W STOPNIOWYM ROZWOJU TRUDNOŚCI, Z UWZGLĘDNIENIEM RÓŻNYCH ODCIENI W RYTMIE I TAKCIE

opracował Ignacy Krzyżanowski.

15 PIÈCES PROGRESSIVES A QUATRE MAINS, AVEE LES DIFFÉRENTES NUANCES DU RYTHME ET DE LA MESURE

composées par I. Krzyżanowski.

№ 1. Andante sostenuto.



№ 2. Andante sostenuto.

Kolberg.



№ 3. Allegro.

Kolberg.



La technique est d'une grande importance dans l'art; afin de rendre l'étude plus variée, l'élève après avoir joué deux ou trois Numéros à quatre mains inserés ci-dessus, passera sans délai à la suite des exercices (voir: Arpèges) aprés lesquels il retournera de nouveau aux pièces de quatre mains, qu'il peut apprendre alternativement avec les exercices. Il ne faut pas oublier, que la plus grande exactitude possible est exigée dans les uns ainsi que dans les autres.

Nº 4. Molto Andante.

p dolce legato

p dolce

legatissimo

p espress.

f

f

p

p ritenuto p

Nº 5. Andantino.

Kolberg.

p

p

marcato

risoluto

p

p

p

Nº 4. Molto Andante.

cantabile

p dolce

p dolce

f

f

p espressivo

cre - scen - do

poco a poco

f risoluto

calando

p

p ritenuto p

Nº 5. Andantino.

Kolberg.

p dolce grazioso

p

risoluto

p

p dolce

Nº 6. Andantino quasi Allegretto.

Kolberg.

p *p* *p* *legato* *ten.* *ten.* *f* *p leggiero*

p *legato* *p* *p*

Nº 7. Andante.

p *p* *sf* *risoluto* *poco ritenuto* *p*

Nº 6. Andantino quasi Allegretto.

Kolberg.

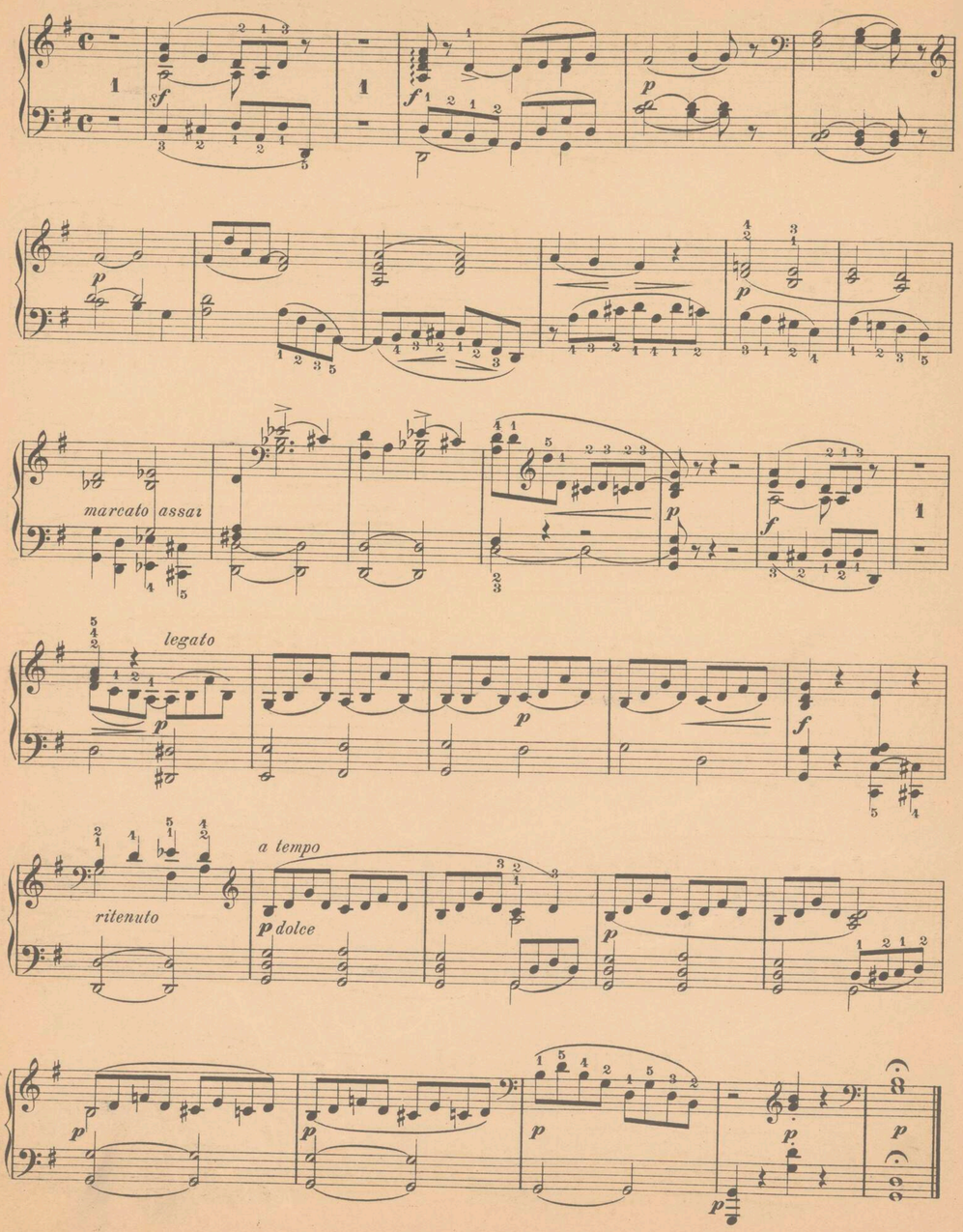
p espressivo *p* *ritornello* *p dolce espressivo* *p*

sf *p* *p dolce* *p* *p* *p*

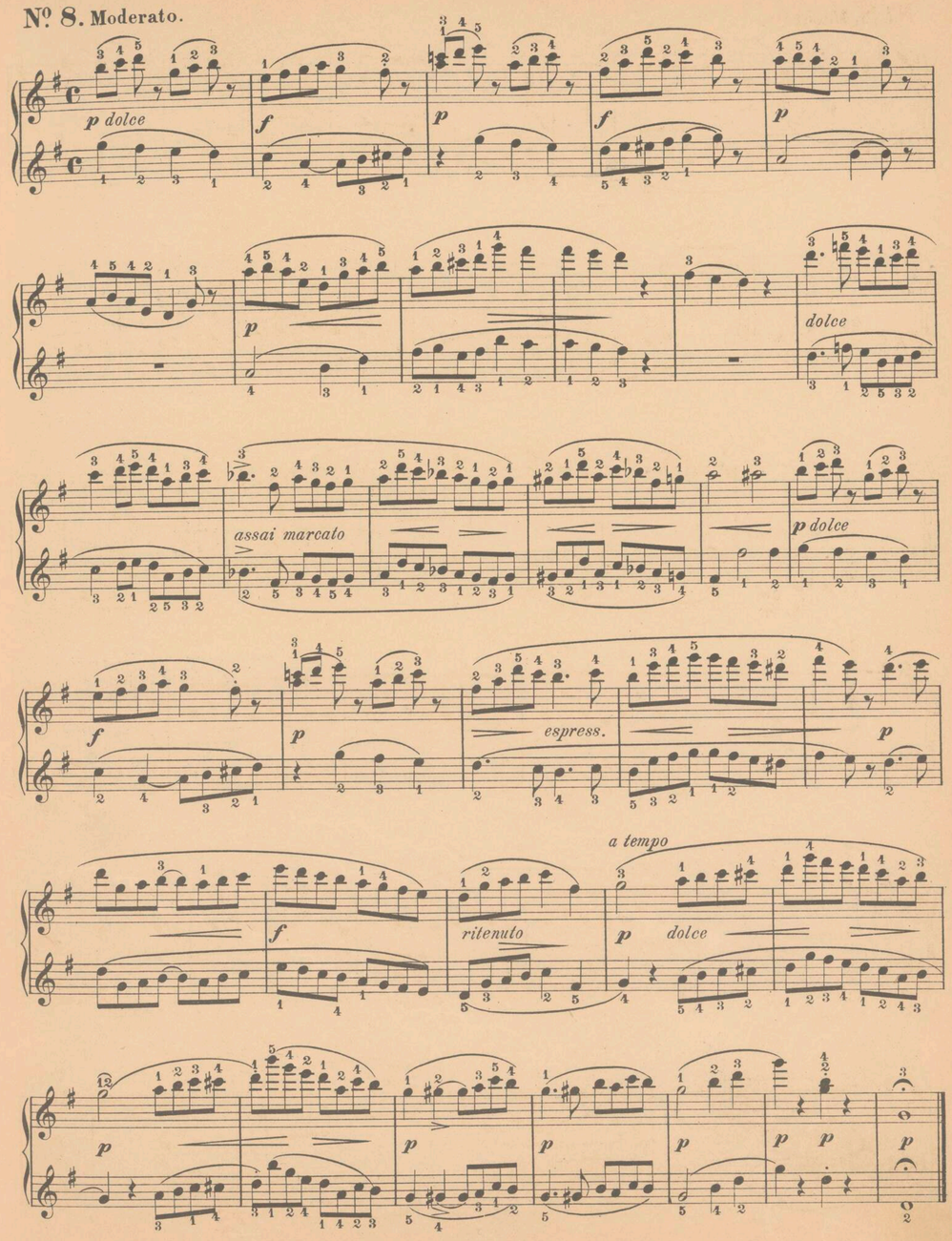
Nº 7. Andante.

legatissimo *p dolce espressivo* *p* *espress.* *risoluto* *marcato espressivo* *poco ritenuto* *p*

Nº 8. Moderato.

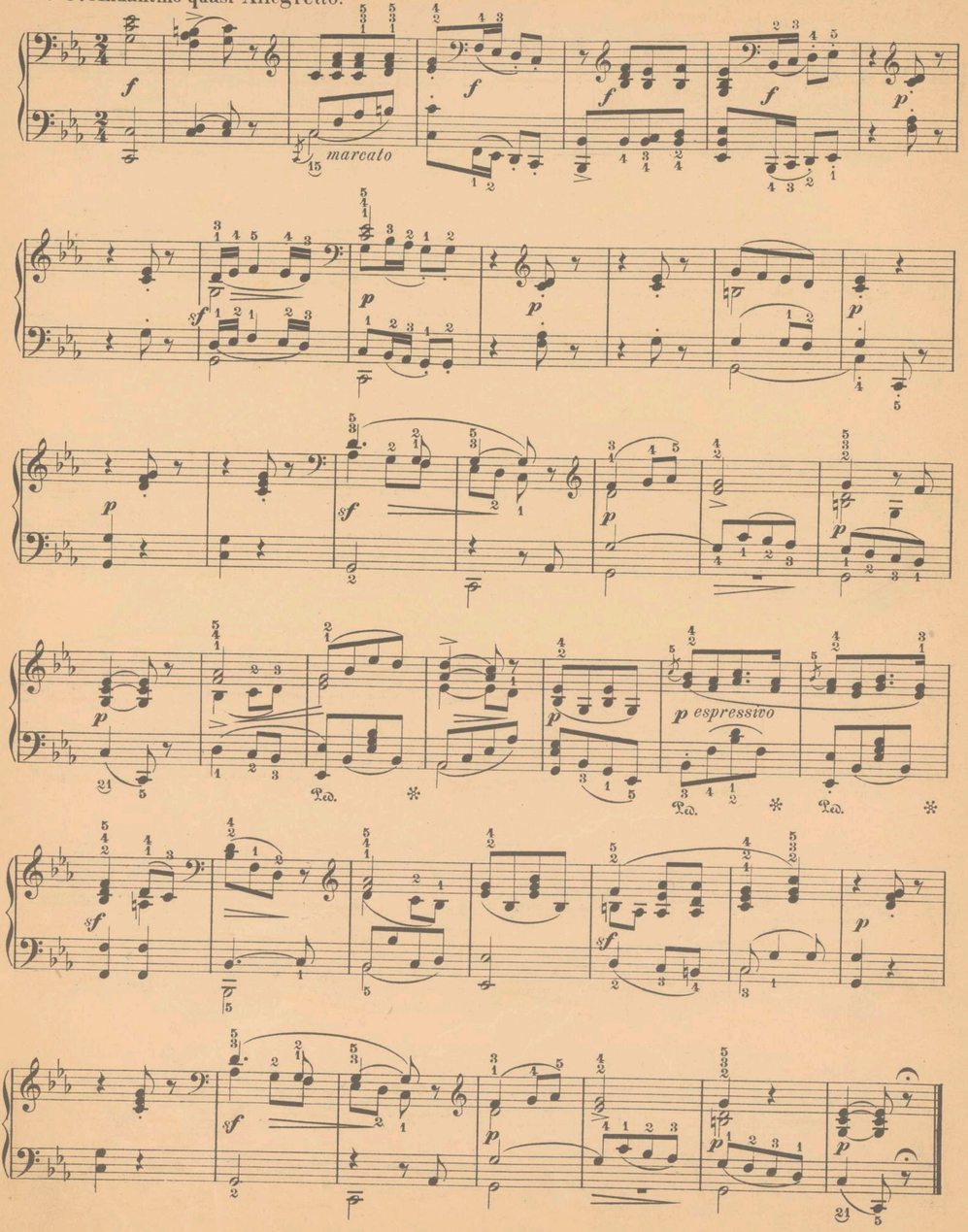


Nº 8. Moderato.



Nº 9. Andantino quasi Allegretto.

Dumka.

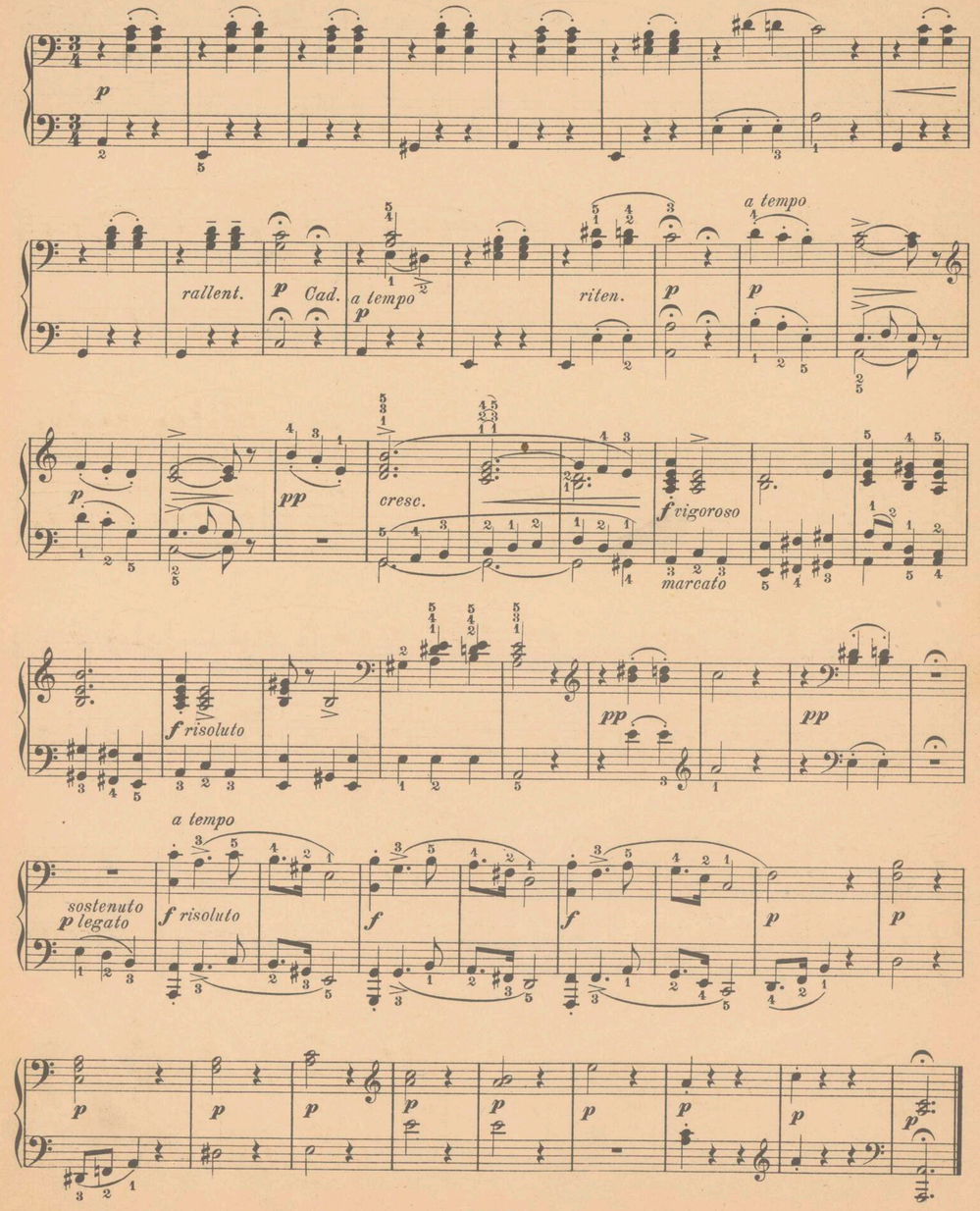


Nº 9. Andantino quasi Allegretto.

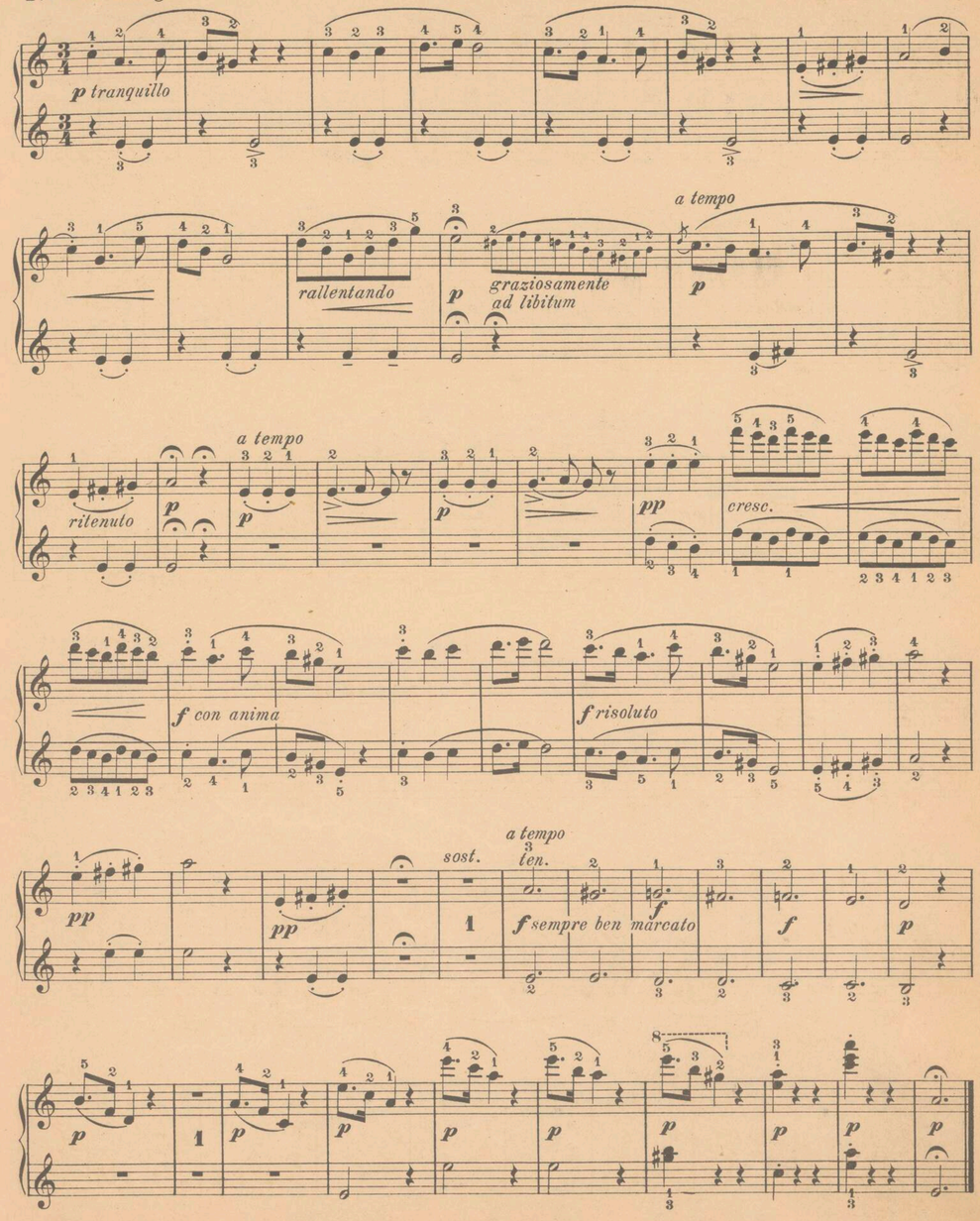


Od Sandomierza.

Nº 10. Allegretto.

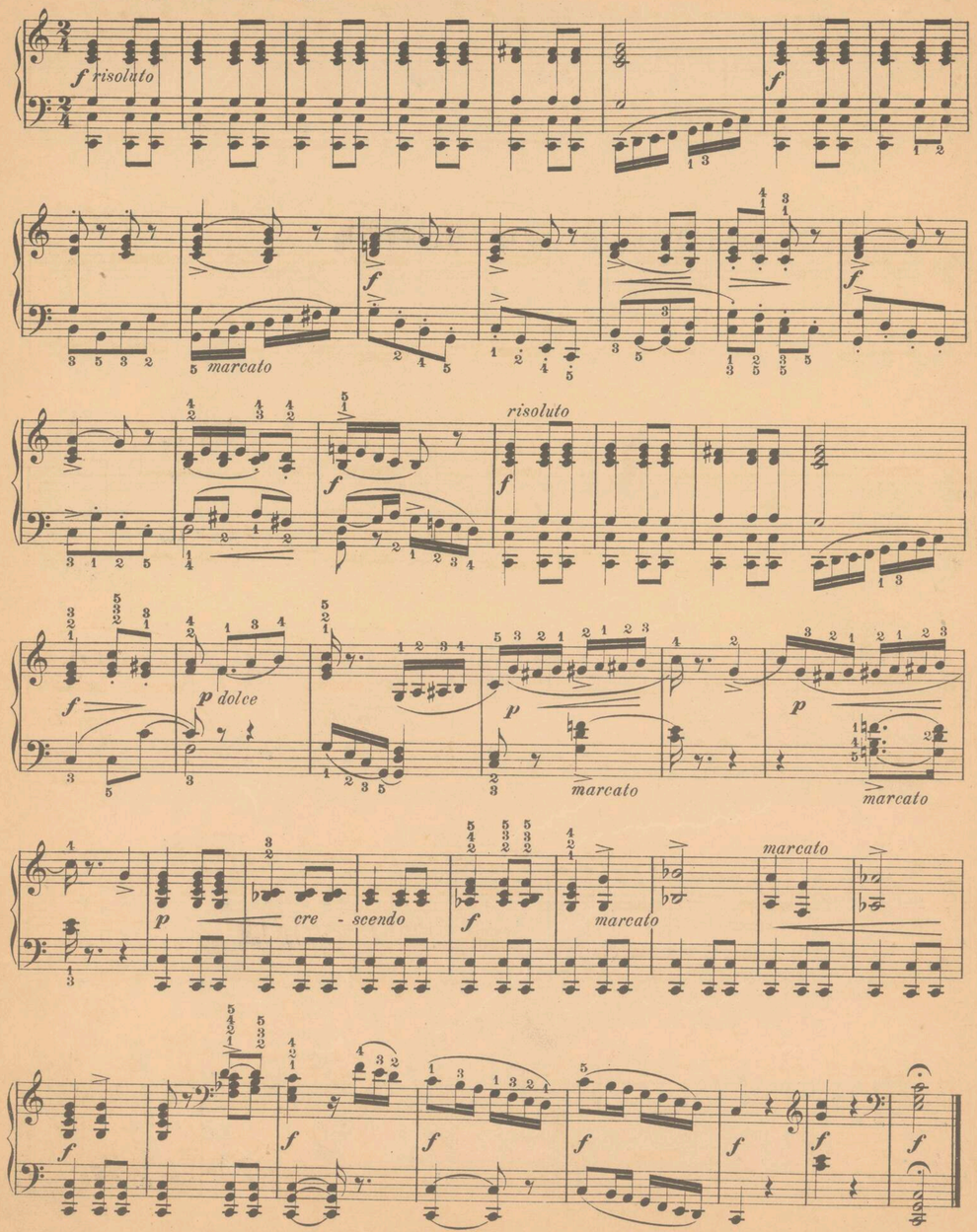


Nº 10. Allegretto.



Nº 11. Allegro ma non troppo.

Od Krakowa.



Nº 11. Allegro ma non troppo.



Nº 12. Andantino.

Kolberg.

p dolce con grazia
legato

ritenuto

a tempo

rallentando

risoluto con anima

Nº 12. Andantino.

Kolberg.

legato
p dolce con grazia

con espress.

Ritornello.
a tempo

ritenuto

p dolce

legato

espressivo

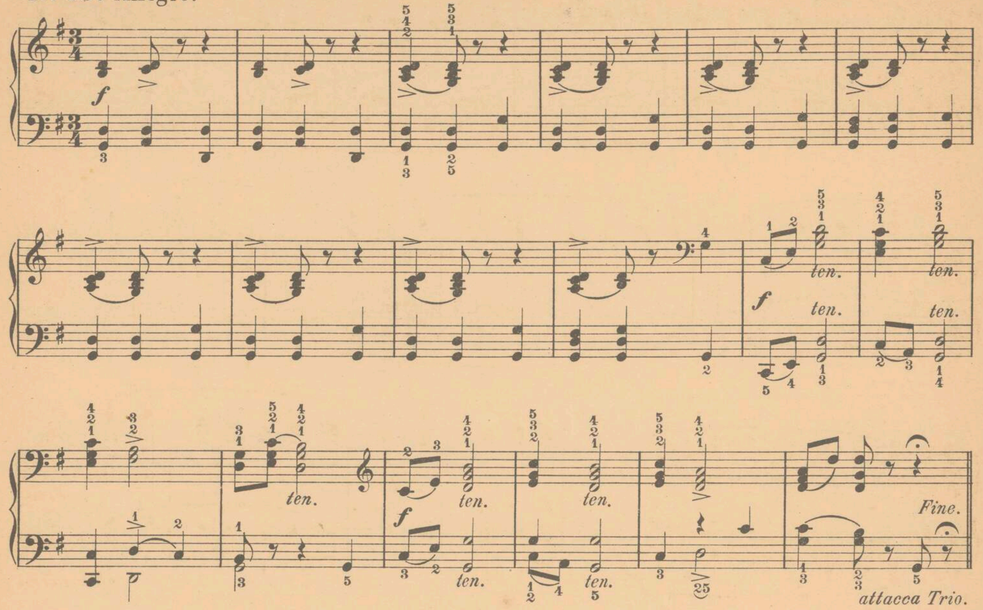
risoluto con anima

rallent.

a tempo

Nº 13. Allegro.

Od Kujaw.



TRIO.



Allegro da Capo al Fine.

Nº 13. Allegro.



TRIO.



Allegro da Capo al Fine.

Nº 14. Tempo di Marcia.

f risoluto

marcato

f

marcato

f

p

p

p

p

ten.

cresc.

f

legato

dolce

f

ff

f

ten. *ten.*

ff *ff*

ff *ff*

f risoluto

f

f

risoluto

p

p dolce con grazia

ten.

p espressivo

cresc.

f ten.

f

p dolce legato

f

ff

f risoluto

f

ten. *ten.*

ff *ff*

ten. *ten.*

ff *ff*

w Tatrach.

Nº 15. Allegro.

p *frisoluto* *p*

frisoluto *p*

espressivo *p dolce*

f *frisoluto*

pp legato *frisoluto* *f*

f ben marcato *calando e dimin.*

Nº 15. Allegro.

p *frisoluto* *p*

frisoluto *p dolce e legato*

espress. *p dolce*

f *f* *frisoluto*

pp *p* *frisoluto*

f *f ben marcato* *legato* *calando e dimin.*

p dolce

p

p

p

ten.

sf *ten.* *cresc.*

f risoluto

p dolce scherzando

f risoluto

p dolce scherzando

legato p *cresc.*

p *cresc.*

f risoluto

p calando e ritard.

Presto.

p lento

ff

ff

ff

p dolce

p

p

p

ten.

sf *cresc.*

f risoluto

p dolce scherzando

f risoluto

p dolce scherzando

p

cresc.

p *cresc.*

f risoluto

p calando e ritard.

Presto.

ff con bravura

ff

AKORDY ROZPRYŚNIĘTE (ARFIKI): A.) AKORDY DOSKONAŁE, B.) AKORDY SEPTYMY GŁÓWNÉJ I C.) AKORDY SEPTYMY ZMNIEJSZONÉJ.

Należy szczególniejszą zwrócić uwagę na ćwiczenia następujące, nietylko dla tego, aby obznajmić się z biegnikami, które co chwila spotykamy w muzyce, zwłaszcza tegoczesnéj, ale jeszcze, iżby przyzwyczaić palce do odległości tercyi i kwarty we wszystkich tonacyjach tak majorowych, jak i minorowych.
Potrzeba kazde ćwiczenie kilkakrotnie powtórzyć i wykonać w odmianach, ktore się w tonacyi poniżéj przytoczonéj znajdują.

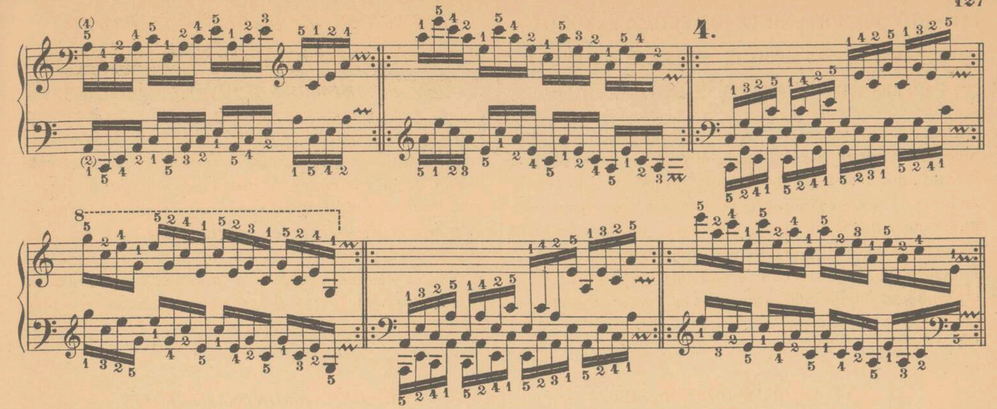
EXERCICES D'ARPÈGES: A.) EN ACCORDS PARFAITS, B.) EN ACCORDS DE SEPTIÈME ET C.) EN ACCORDS DE SEPTIÈME DIMINUÉE.

On devra insister sur les exercices suivants non seulement pour se familiariser avec un genre de traits qu'on rencontre à chaque pas dans la musique moderne, mais aussi pour habituer ses doigts aux écarts de tierces et quartes dans tous les tons majeurs et mineurs.
Exécutez chaque exercice à plusieurs reprises et variez-le sous toutes les formes indiquées ci-après, au ton Ut majeur.

A.) AKORDY DOSKONAŁE.

A.) DES ACCORDS PARFAITS.





Układ palców znajdujący się przy akordach poniżéj zamieszczonych, posłuży także i dla tychże akordów rozpryśniętych.

Le doigter qui se trouve placé devant les accords suivants, servira aussi pour les accords brisés.

G major. *Sol majeur.* D major. *Ré majeur.* A major. *La majeur.* E major. *Mi majeur.* H major. *Si majeur.* Fis major. *Fa ♯ majeur.*



E minor. *Mi mineur.* H minor. *Si mineur.* Fis minor. *Fa ♯ mineur.* Cis minor. *Ut ♯ mineur.* Gis minor. *Sol ♯ mineur.* Dis minor. *Ré ♯ mineur.*



F major. *Fa majeur.* B major. *Si ♭ majeur.* Es major. *Mi ♭ majeur.* As major. *La ♭ majeur.* Des major. *Ré ♭ majeur.* Ges major. *Sol ♭ majeur.*



D minor. *Ré mineur.* G minor. *Sol mineur.* C minor. *Ut mineur.* F minor. *Fa mineur.* B minor. *Si ♭ mineur.* Es minor. *Mi ♭ mineur.*



C major.
1. *Ut majeur.*



D major.
2. *Ré majeur.*



Es major.
3. *Mi♭ majeur.*

B major.
4. *Si♭ majeur.*



H minor.
5. *Si mineur.*



H major.
6. *Si majeur.*

B minor.
7. *Si♭ mineur.*



WIELKIE ARFIKI. | *LES GRANDS ARPÈGES.*

Ćwiczenia przygotowawcze,
Des exercices préparatifs,

w biegu przeciwnym.
par mouvement contraire.



C major.
1. *Ut majeur.*



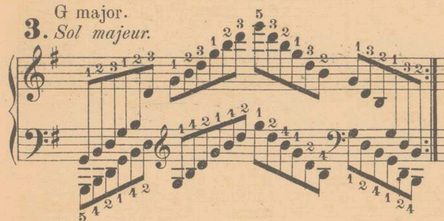
*) Dwa te akordy tworzą się zawsze na wzór przykładów pod literami b. i c.

A minor.
2. *La mineur.*

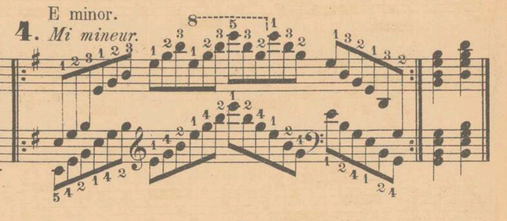


*) *Ces deux accords se forment toujours comme les exemples b. & c.*

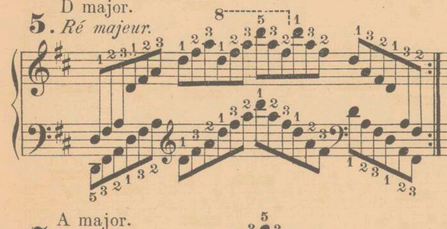
G major.
3. *Sol majeur.*



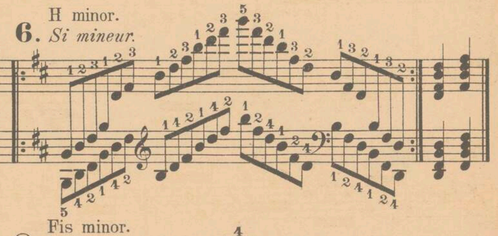
E minor.
4. *Mi mineur.*



D major.
5. *Ré majeur.*



H minor.
6. *Si mineur.*



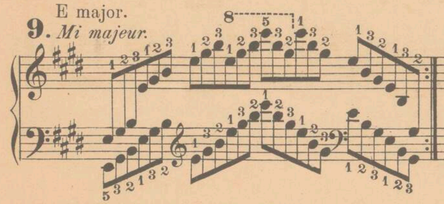
A major.
7. *La majeur.*



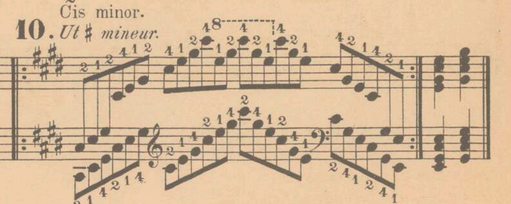
Fis minor.
8. *Fa ♯ mineur.*



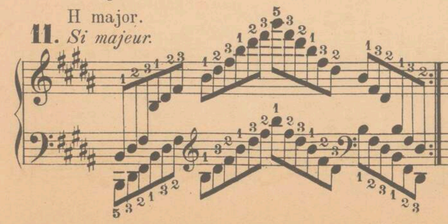
E major.
9. *Mi majeur.*



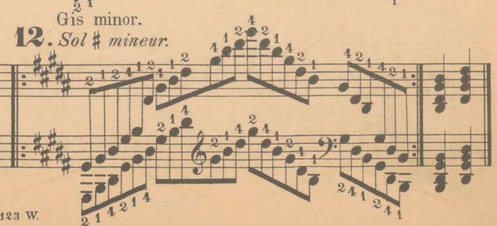
Cis minor.
10. *Ut ♯ mineur.*



H major.
11. *Si majeur.*



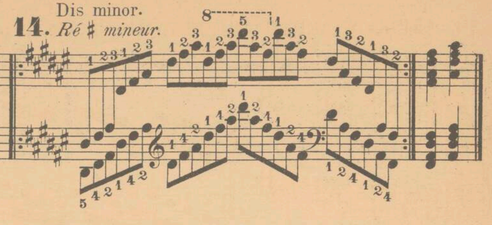
Gis minor.
12. *Sol ♯ mineur.*



Fis major.
13. *Fa ♯ majeur.*



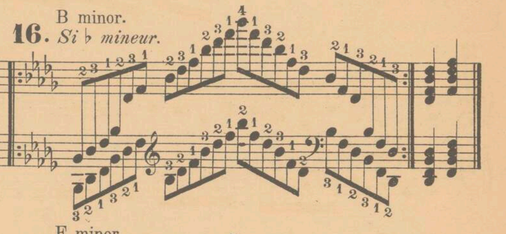
Dis minor.
14. *Ré ♯ mineur.*



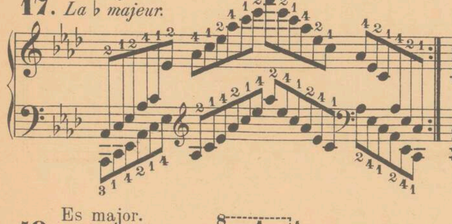
Des major.
15. *Ré ♭ majeur.*



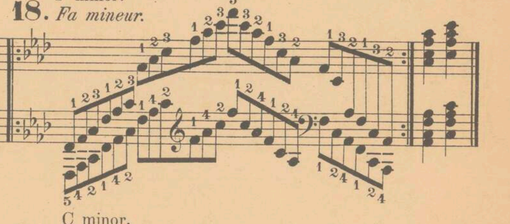
B minor.
16. *Si ♭ mineur.*



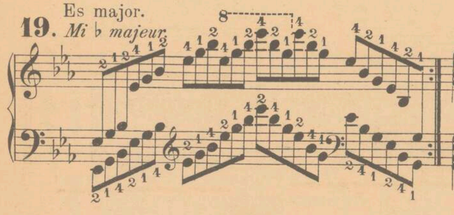
As major.
17. *La ♭ majeur.*



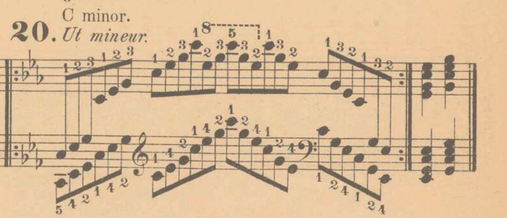
F minor.
18. *Fa mineur.*



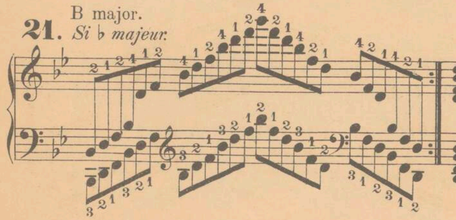
Es major.
19. *Mi ♭ majeur.*



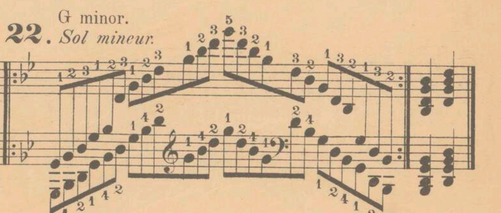
C minor.
20. *Ut mineur.*



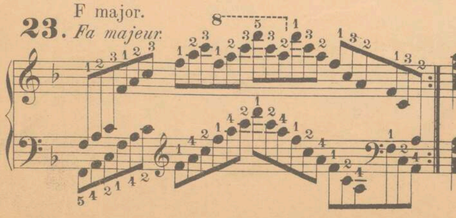
B major.
21. *Si ♭ majeur.*



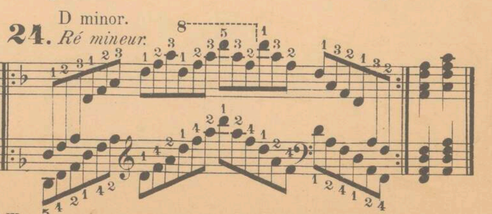
G minor.
22. *Sol mineur.*



F major.
23. *Fa majeur.*



D minor.
24. *Ré mineur.*



B.) ARFIKI W AKORDACH SEPTYMY GŁÓWNÉJ. | *B.) DES ARPÈGES DE SEPTIÈME DOMINANTE.*

1.



2.



3.



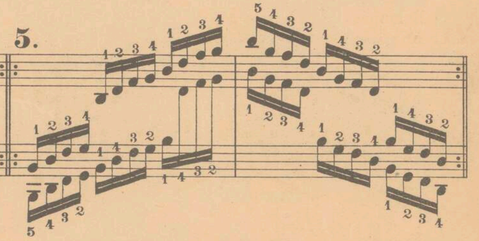
a. *b.* *c.* *d.*



4.



5.



6.



7.

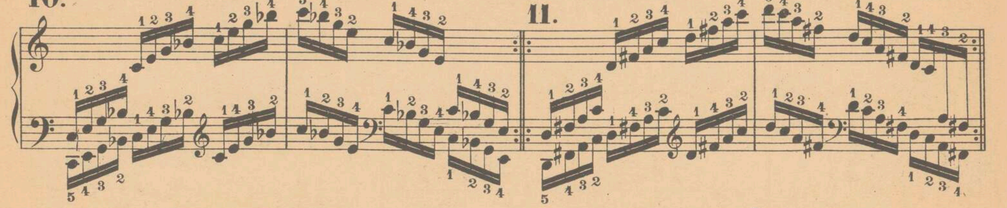


8.



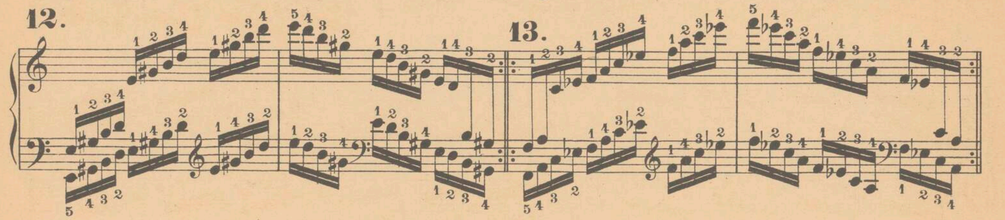
9.

10.



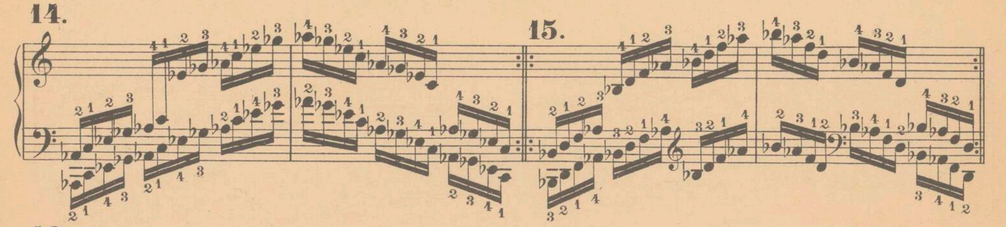
11.

12.



13.

14.



15.

16.



17.

18.



C.) ARFIKI W AKORDACH SEPTYMY ZMNIEJSZONÉJ.

C.) DES ARPÈGES EN ACCORDS DE SEPTIÈME DIMINUÉE.



2.



3.

4.

5.

6.



7.

8.



9.



10.



11.

12.



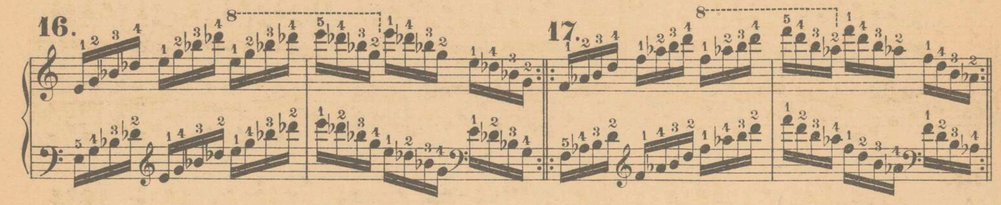
13.

14.



15.

16.



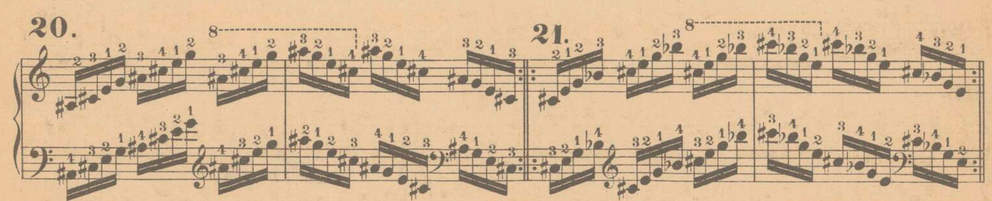
17.

18.



19.

20.



21.

22.



23.

Niektóre jeszcze ćwiczenia służące do wydoskonalenia mechanizmu.

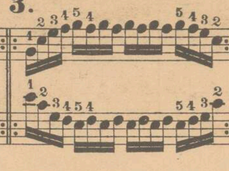
Encore quelques exercices pour perfectionner le mécanisme.

1.

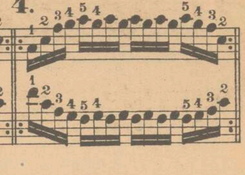


2.

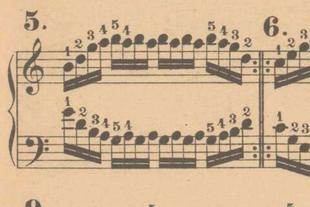
3.



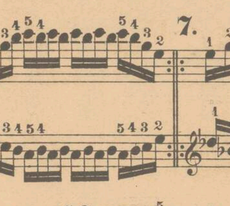
4.



5.



6.



7.



8.



9.



10.

11.



12.



13.



14.



15.



16.



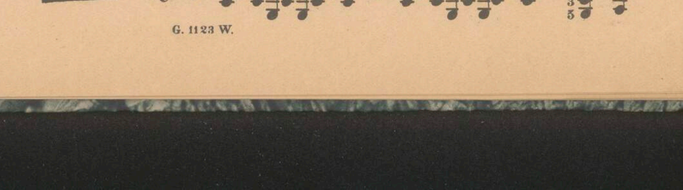
17.



18.



19.



ĆWICZENIA I SZTUCZKI KTÓRYCH CELEM JEST, OPRÓCZ SZERSZEGO ROZWOJU MECHANIZMU, OBZNAJMIANIE UCZNIA TAKŻE I ZE STYLEM. *)

*SUITE D'EXERCICES ET DE PIÈCES QUI ONT POUR BUT NON SEULEMENT DE DÉVELOPPER GRADUELLEMENT LE MÉCANISME, MAIS AUSSI D'INCULQUER À L'ÉLÈVE LES PRINCIPES DU STYLE. *)*

1. Allegro. Ch. Czerny.



2. Allegro. Ch. Czerny.



3. Allegretto. J. A. André.

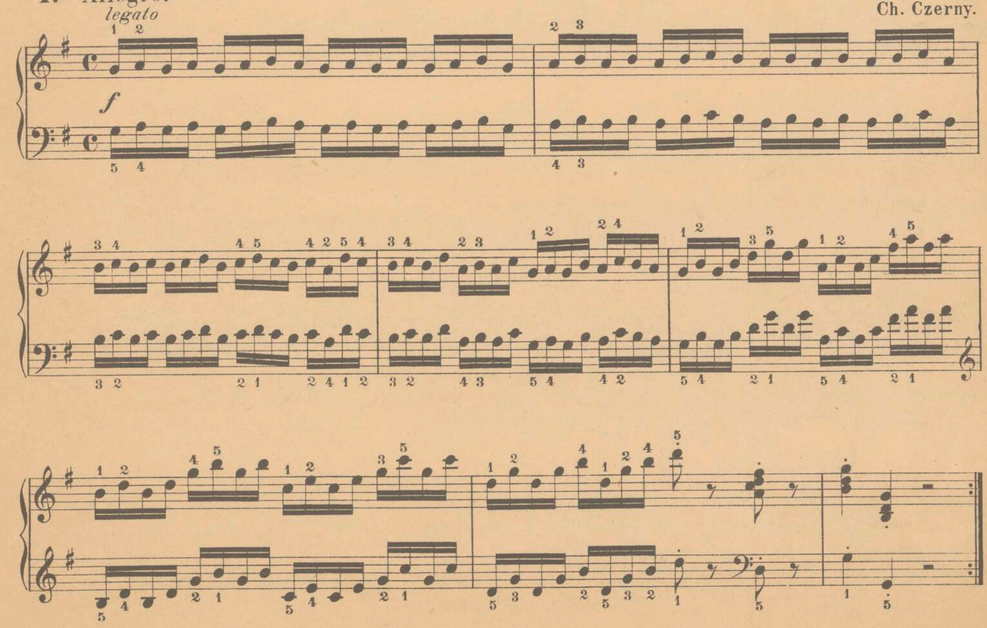


*) Patrz: Wybór utworów Stopień III.

*) *Voir: Choix de composition III Dégré.*



4. Allegro. *legato* Ch. Czerny.



5. Allegretto. Ed. Mertke.



6. Allegretto. J. Nowakowski. (układ E. S. Łodwigowskiego.)



7. Allegro vivo. Ch. Czerny.



8. Allegro moderato. Ch. Czerny.



9. Allegretto. Brauer.



10. Allegretto. Ch. Czerny.



11. Allegretto. Ch. Czerny.



12. Tempo di Minuetto. Jos. Haydn.





13. Allegro. Ch. Czerny.



14. Allegro. Ch. Czerny.



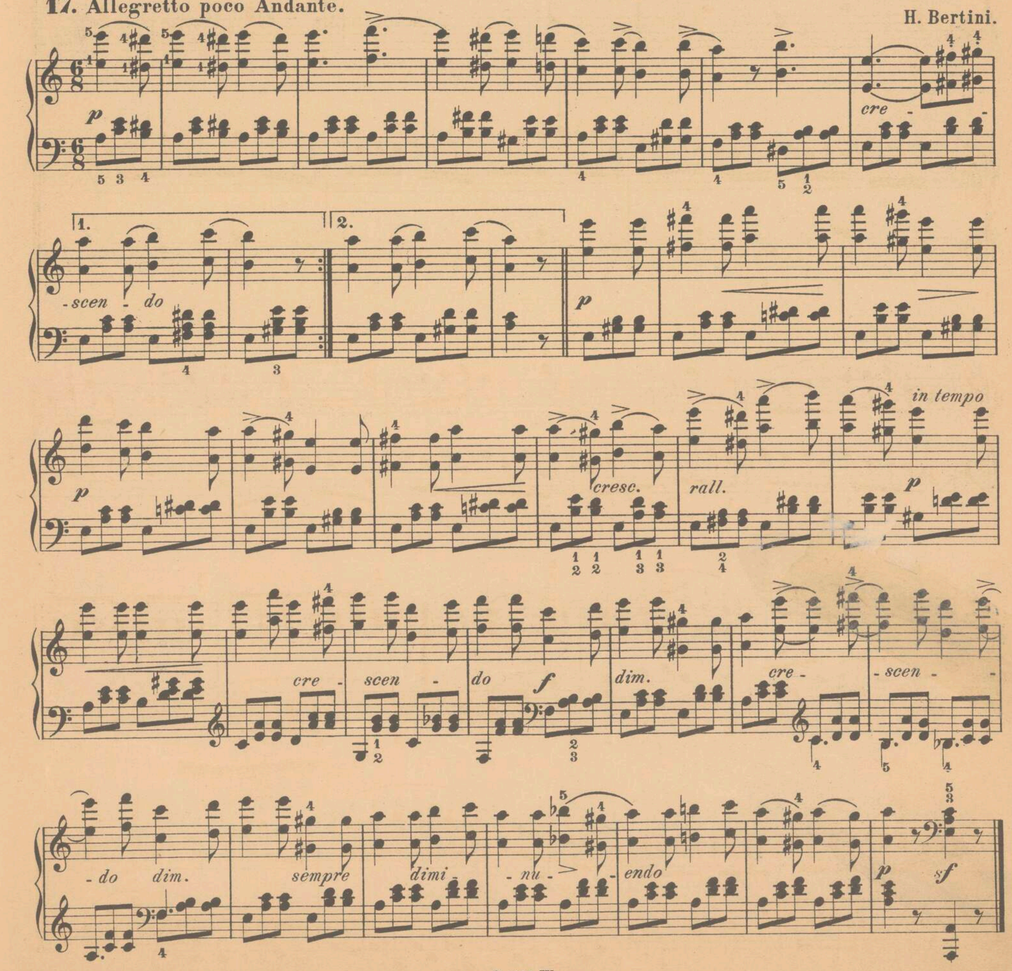
15. Allegretto. J. N. Hummel.



16. Allegro. Ch. Czerny.



17. Allegretto poco Andante. H. Bertini.



Pieśń szwedzka. | Romance suedoise.

18. Andante.



19. Allegro. Ch. Czerny.



20. Allegro. H. Bertini.





21. Vivace. H. Bertini.

p *mf* *cre- scen- do* *f* *dolce* *Fine.* *p* *p* *D. C. sin' al Fine.*

22. Allegro. Fr. Spindler.

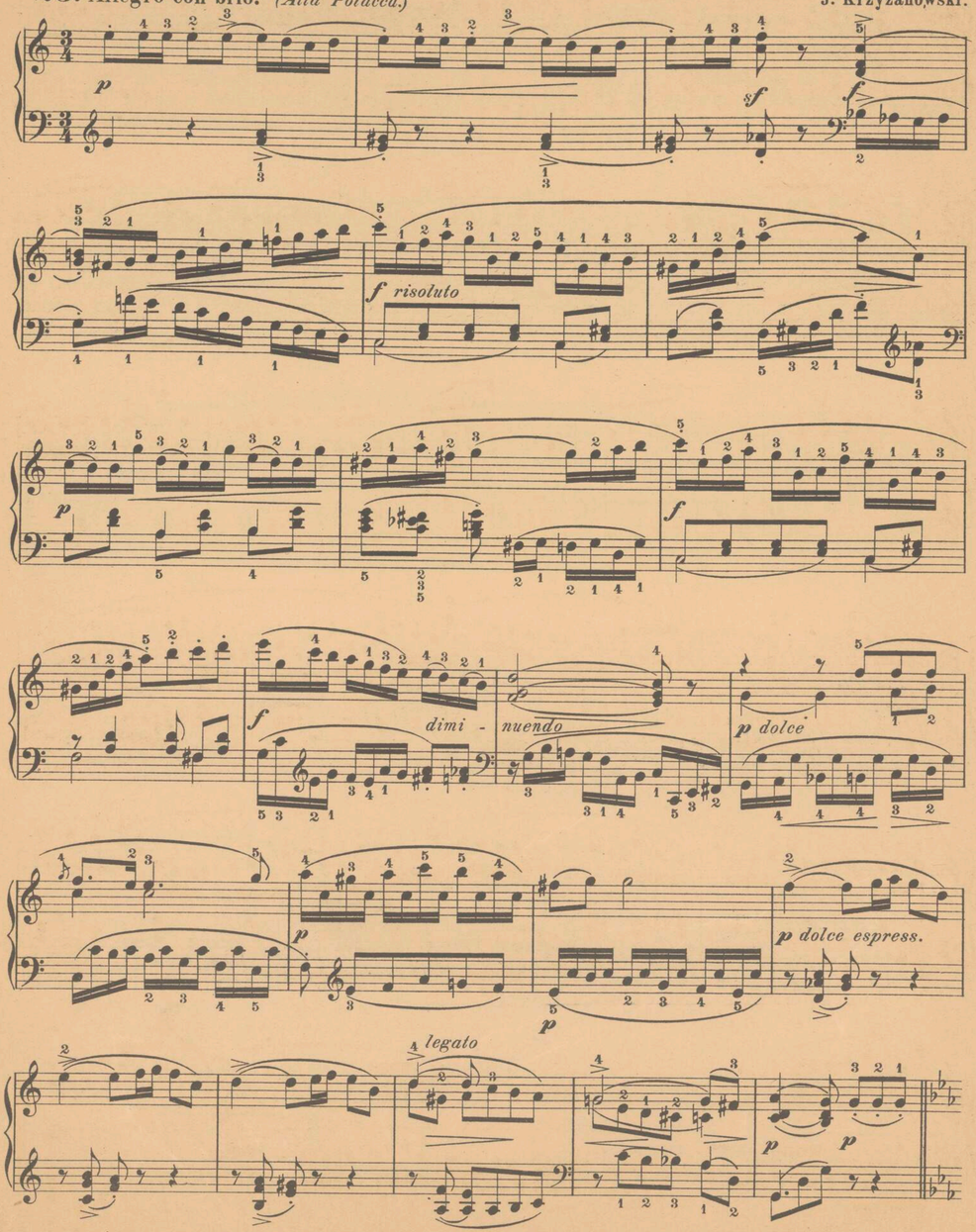
p *f* *p* *f* *ff* *dim.* *Fine.* *f* *p* *Da Capo.*

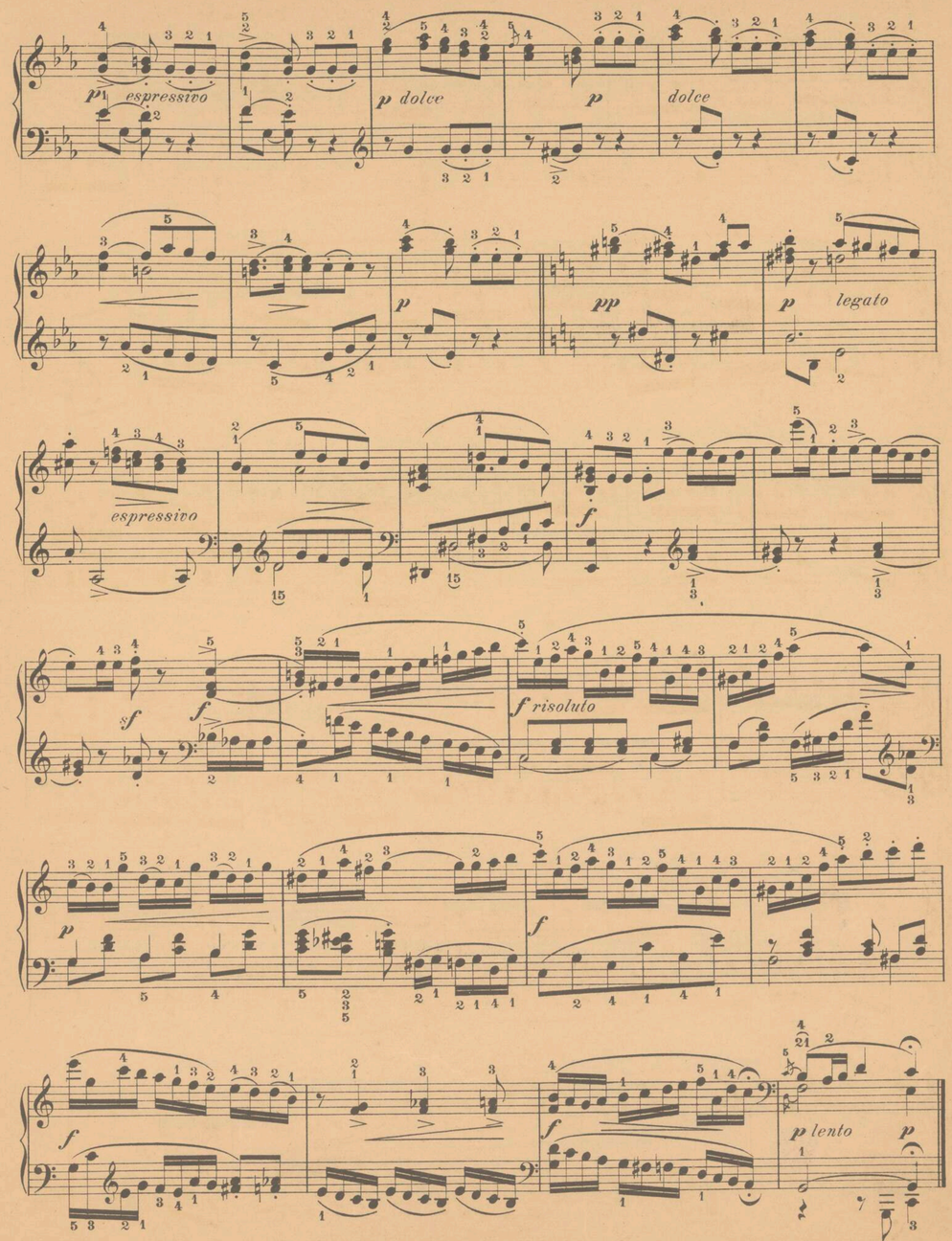
Polonez.

Polonaise.

23. Allegro con brio. *(Alla Polacca.)*

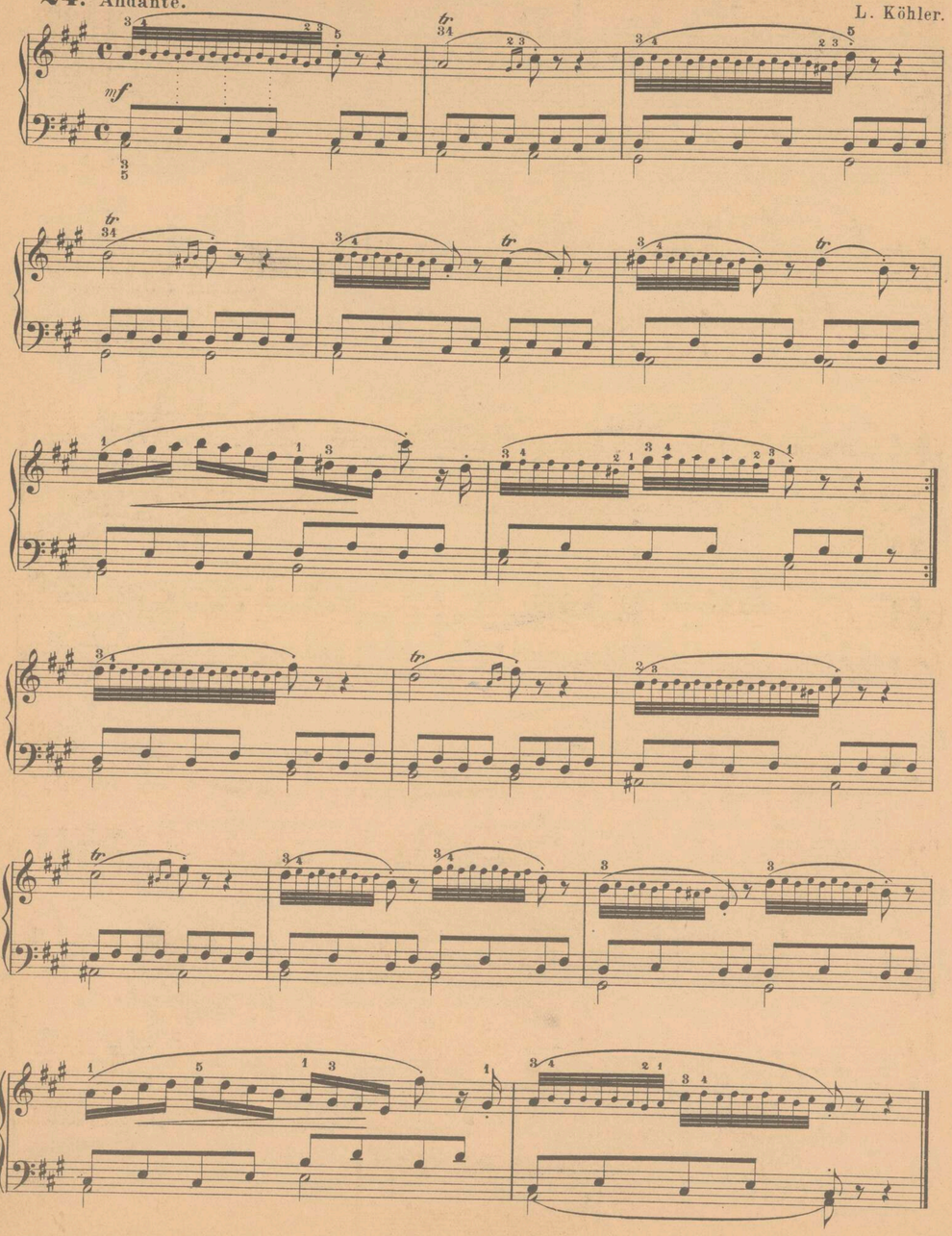
J. Krzyżanowski.





24. Andante.

L. Köhler.



25. Allegretto.

Ch. Czerny.



26. Allegro.

Ch. Czerny.



*) W utworach J. S. Bacha, spotykamy inny jeszcze rodzaj Mordenta z takimże znakiem tylko kreseczką przeciętym. (patrz przykład)

*) *Dans les oeuvres de J.S. Bach on trouve un autre genre du Mordant marqué d'un signe semblable séparé par une ligne perpendiculaire.(voici l'exemple)*

wykonanie:
éxécution



27. Moderato. W. A. Mozart.



Thema.

28. Andante con moto. L. van Beethoven.



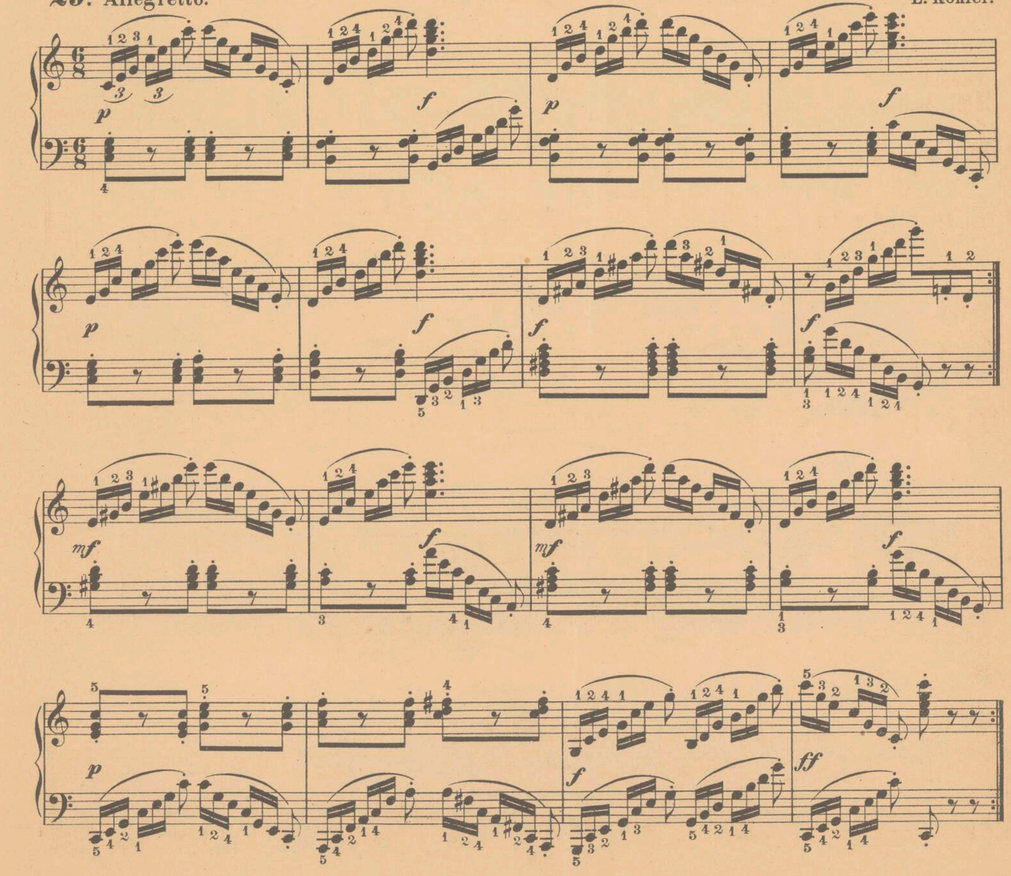
Var. I.



Var. II.



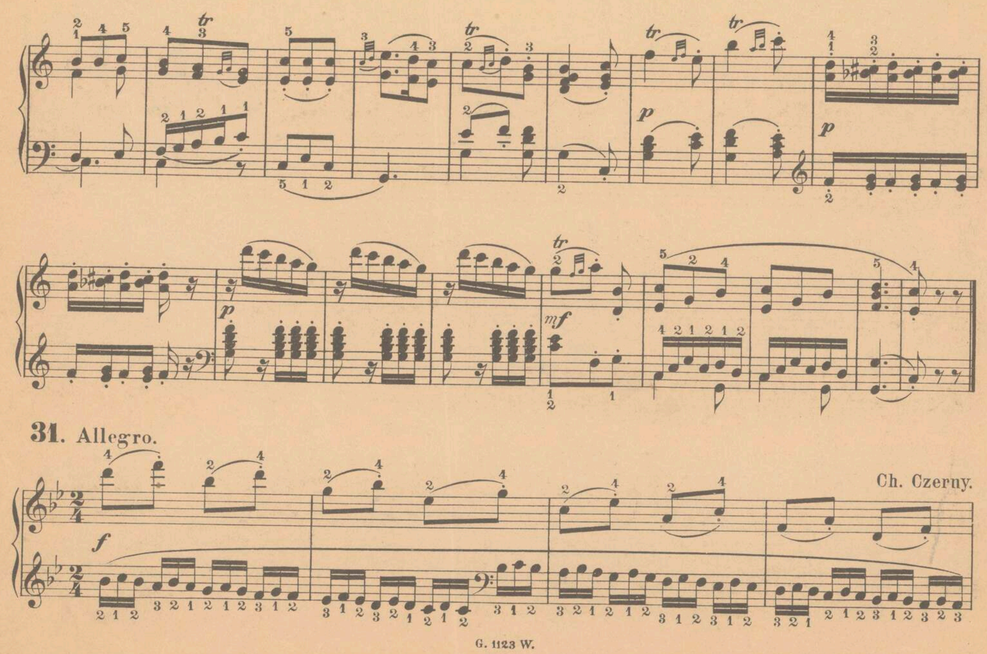
29. Allegretto. L. Köhler.



30. Andante. W. A. Mozart.

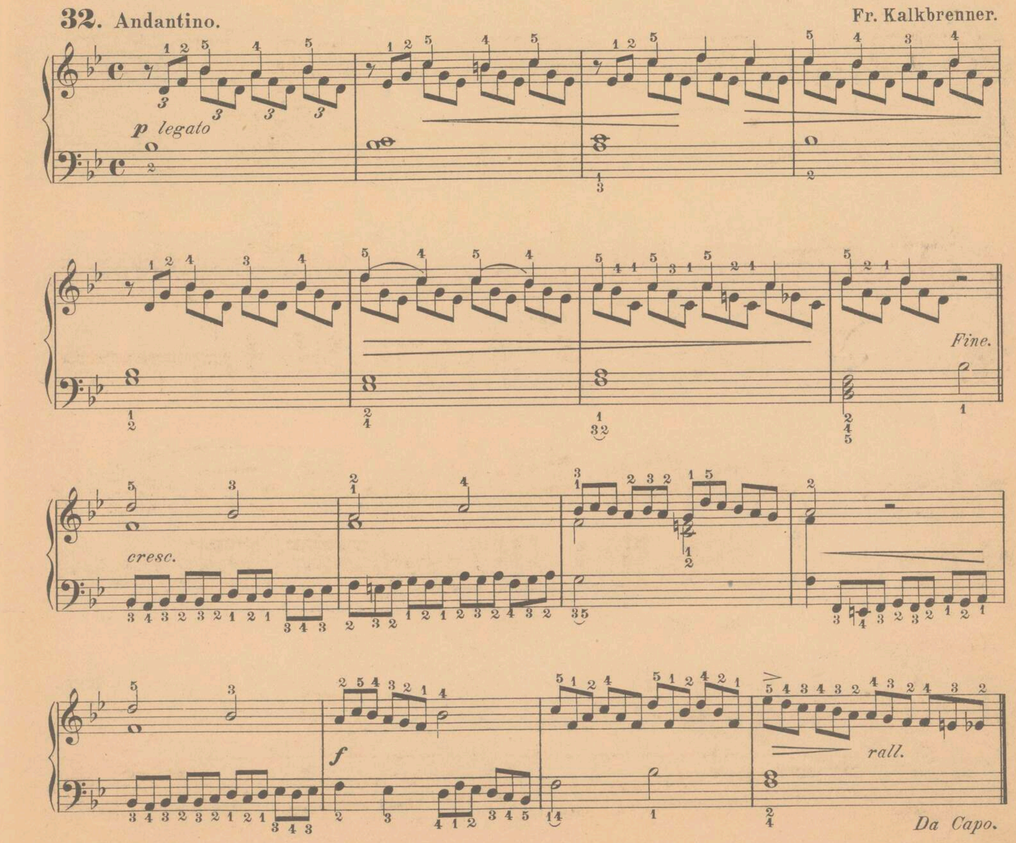


31. Allegro. Ch. Czerny.





32. Andantino. Fr. Kalkbrenner.



33. Allegro. — Ch. Czerny.

f

34. Andantino. — Fr. Brauer.

f

cresc. *p* *ritard.*

tempo

cresc. *f* *decresc.* *cresc.*

p *rall. e dim.*

35. Allegro moderato. — Ed. Mertke.

legato

p

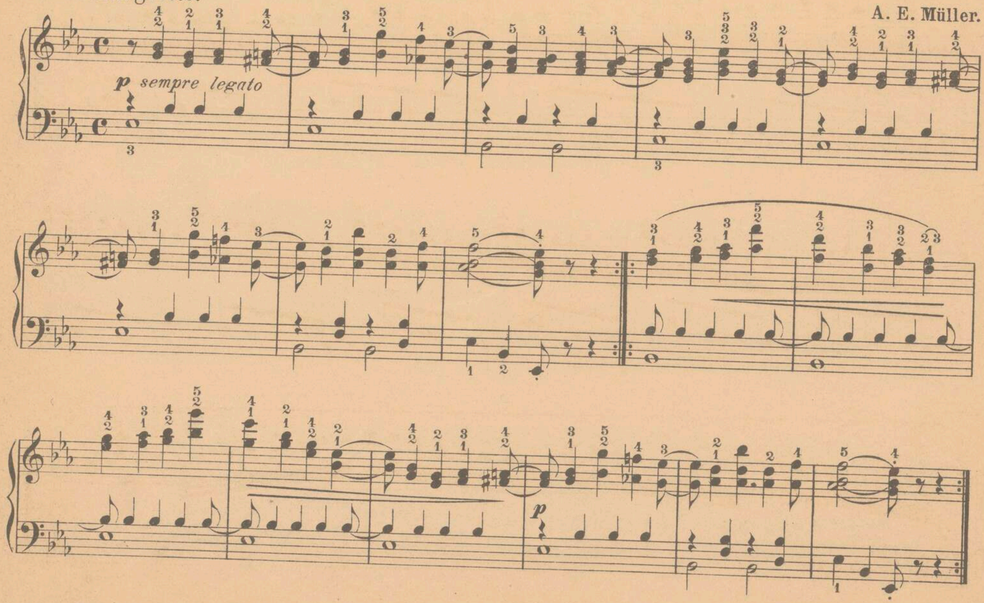
36. Moderato. R. Schwalm.



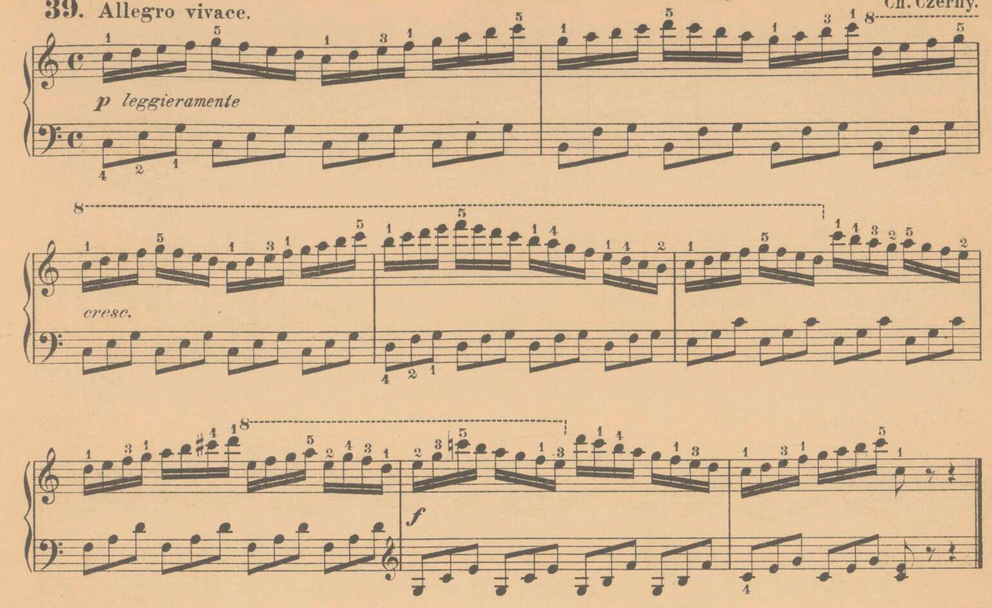
37. Allegro molto. Ch. Czerny.



38. Allegretto. A. E. Müller.



39. Allegro vivace. Ch. Czerny.



40. Lento. Ch. Czerny.



41. Allegretto.*)

Ig. Krzyżanowski.

*) Allegretto i następujące po niem Andantino, posłużą do obznajmienia ucznia z wielkiemi (podwójnemi) krzyżykami i z podwójnemi bemolami.

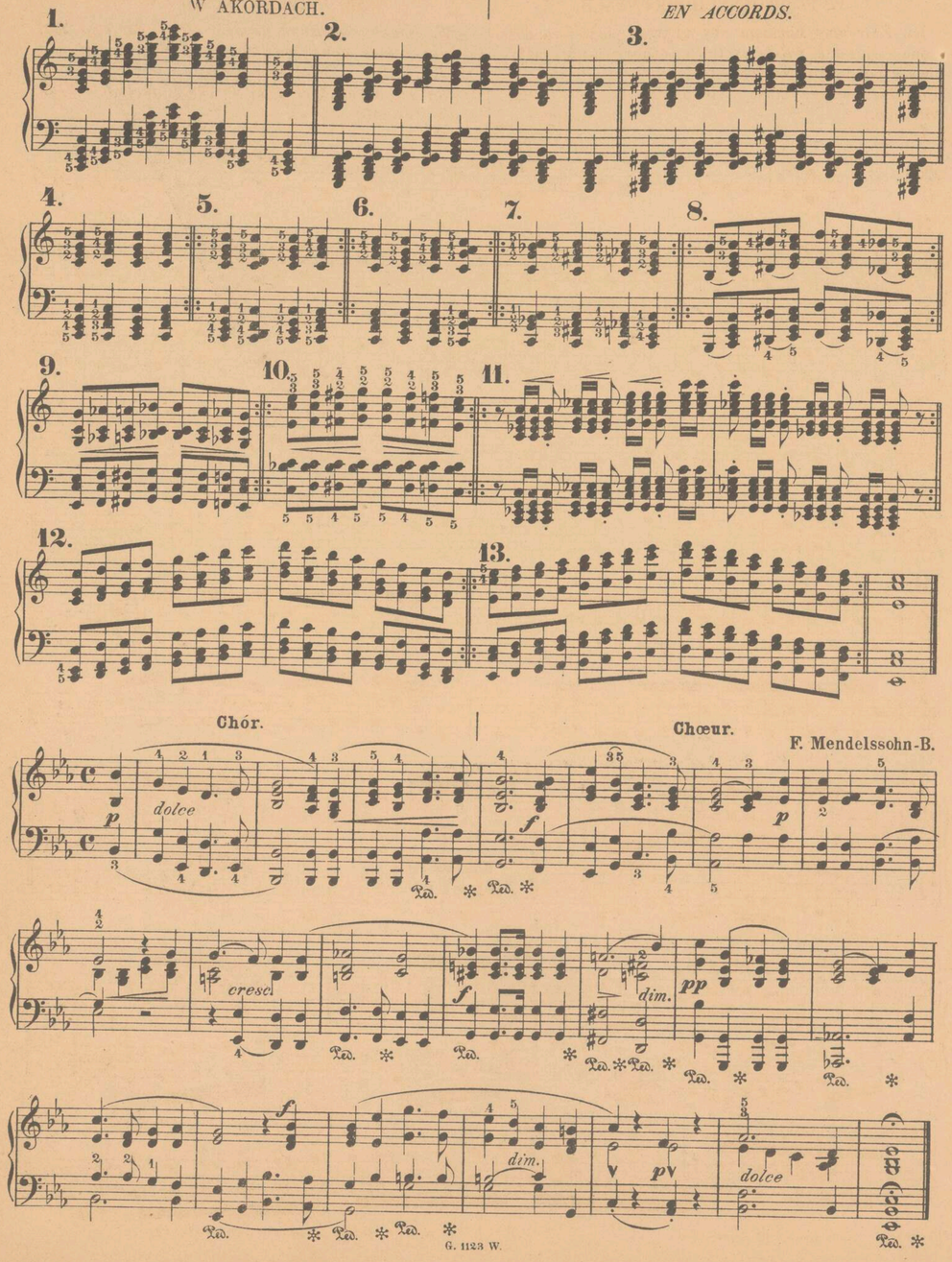
*) *L'Allegretto et l'Andantino qui le suit, ont pour but de familiariser l'élève avec les doubles dièses et les doubles bémols.*

42. Andantino.

Ig. Krzyżanowski.

NIEKTÓRE NIEZBĘDNE ĆWICZENIA W AKORDACH.

CHOIX D'EXERCICES INDISPENSABLES EN ACCORDS.

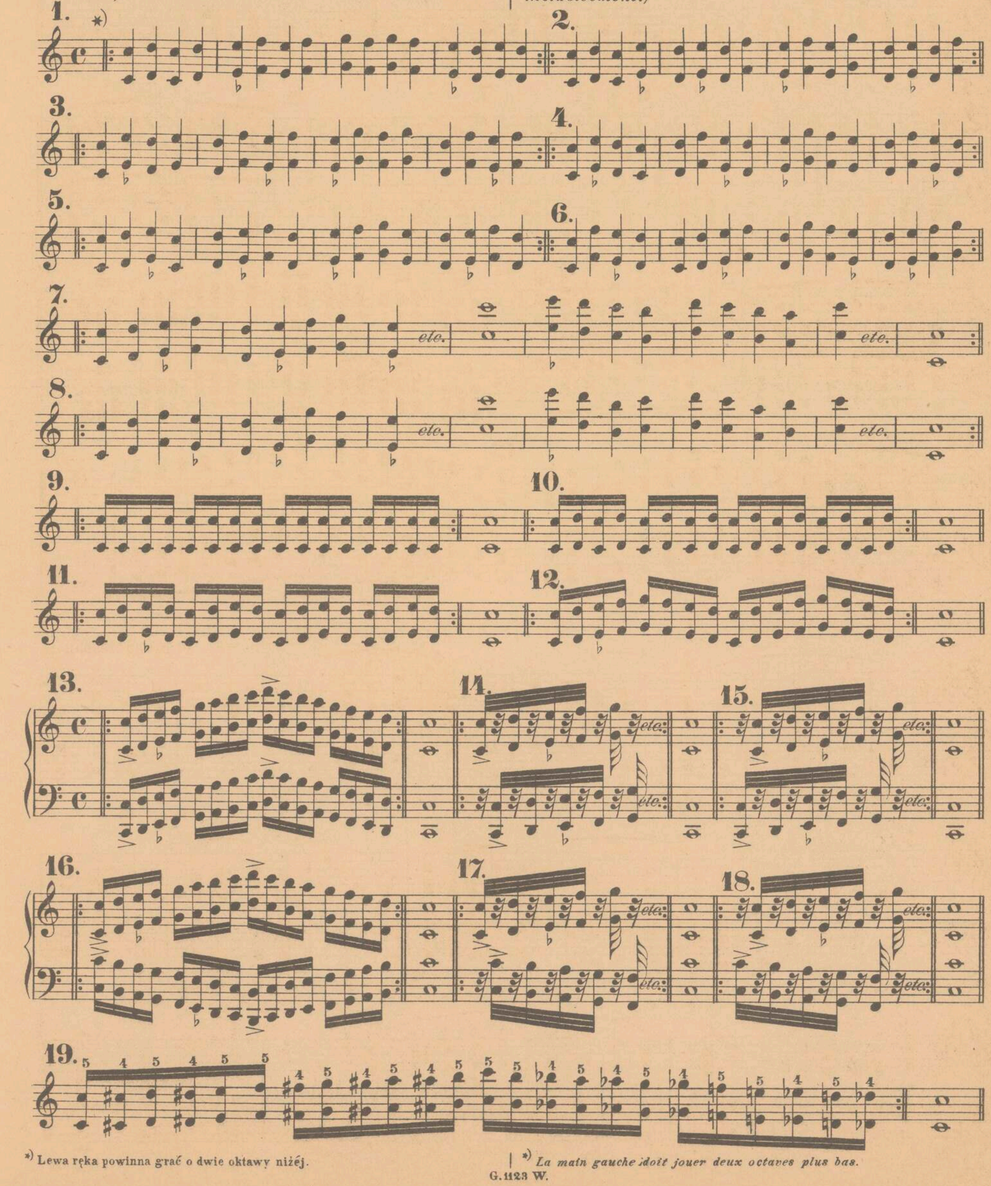


NIEKTÓRE NIEZBĘDNE ĆWICZENIA W PODWÓJNYCH OKTAWACH.

NB. Zalecamy uczniom aby grywali poniżéj zamieszczone ćwiczenia we wszystkich tonacyjach tak majorowych jak i minorowych.
(Powyższa uwaga stosuje się od Nº 1 do Nº 18 włącznie.)

CHOIX D'EXERCICES INDISPENSABLES EN DOUBLES OCTAVES.

NB. Nous recommandons aux élèves de jouer tous ces exercices dans tous les tons majeurs et mineurs.
(Cette remarque sert pour le Nº 1 jusqu'à Nº 18 inclusivement.)



*) Lewa ręka powinna grać o dwie oktawy niżéj.

*) *La main gauche doit jouer deux octaves plus bas.*

20.

21. *simile*

22. *simile*

23. *simile*

24. *simile*

25.

DWIE ETUDY OKTAWOWE. | *DEUX ÉTUDES EN OCTAVES.*

H. Bertini.

1. Allegretto.

ff *sf* *sf* *p* *sf* *sf* *p* *cre* *scen* *do* *f* *sempre* *più* *forte* *ff* *sf* *sf* *sf* *sf* *ff*

2. Allegro con fuoco. J. Vogt.



GAMMY MAJOROWE W ODLEGŁOŚCIACH:
DECYMY, SEKSTY I TERCYI.

GAMMES MAJEURES:
EN DIXIÈMES, EN SIXTES ET EN TIERCES.

C major.
1. *Ut majeur.*



G major.
2. *Sol majeur.*



D major.
3. *Ré majeur.*



A major.
4. *La majeur.*



E major.
5. *Mi majeur.*



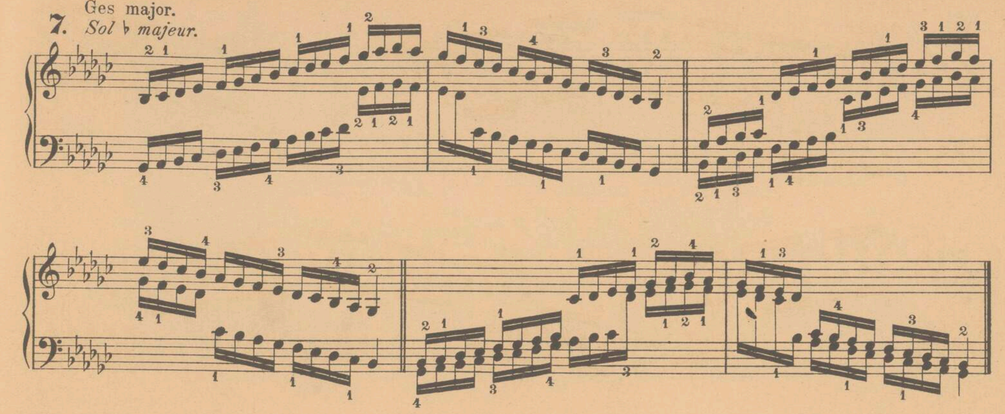
H major.
6. *Si majeur.*



Fis major.
7. *Fa ♯ majeur.*



Ges major.
7. *Sol ♭ majeur.*



Des major.
8. *Ré ♭ majeur.*



As major.
9. *La ♭ majeur.*



Es major.
10. *Mi ♭ majeur.*



B major.
11. *Si ♭ majeur.*



F major.
12. *Fa majeur.*



GAMMY MINOROWE, MELODYJNE I HARMONICZNE W ODLEGŁOSCIACH: DECYMY, SEKSTY I TERCYI.

GAMMES MINEURES, MÉLODIQUES ET HARMONIQUES EN DIXIÈMES, EN SIXTES, ET EN TIERCES.

A minor.
1. *La mineur.*



E minor.
2. *Mi mineur.*



H minor.
3. *Si mineur.*



Fis minor.
4. *Fa ♯ mineur.*



Cis minor.
5. *Ut ♯ mineur.*



Gis minor.
6. *Sol ♯ mineur.*



Es minor.

7. *Mi♭ mineur.*



B minor.

8. *Si♭ mineur.*



F minor.

9. *Fa mineur.*



C minor.

10. *Ut mineur.*



G minor.

11. *Sol mineur.*



D minor.

12. *Ré mineur.*



GAMMY MAJOROWE I MINOROWE W PODWÓJNYCH TERCYJACH.

GAMMES MAJEURES ET MINEURES EN DOUBLES TIERCES.

A) majorowe. *A) majeures.*

C major. *Ut majeur.*



G major. *Sol majeur.*



D major. *Ré majeur.*



A major. *La majeur.*



E major. *Mi majeur.*



H major. *Si majeur.*



Fis major. *F♯ majeur.*



Des major. *Ré♭ majeur.*



As major. *La♭ majeur.*



*) Lewa ręka grać powinna o dwie oktawy niżéj.

*) *La main gauche doit jouer deux octaves plus bas.*

Es major.
Mi♭ majeur.



B major.
Si♭ majeur.



F major.
Fa majeur.



B) minorowe. *B) mineures.*

A minor.
La mineur.
har.



mel.



E minor.
Mi mineur.
har.



mel.



H minor.
Si mineur.
har.



mel.



Fis minor.
F♯ mineur.
har.



mel.



Cis minor.
Ut♯ mineur.
har.



mel.



Gis minor.
Sol♯ mineur.
har.



mel.



Es minor.
Mi♭ mineur.
har.



mel.



B minor.
Si♭ mineur.
har.



mel.



F minor.
Fa mineur.
har.





GAMMY CHROMATYCZNE.

A) w małych tercyjach.

GAMMES CHROMATIQUES.

A) en tierces mineures.



*) Gammy chromatyczne pod literą A. B. C. należy grać każdą ręką osobno.

*) *Les gammes chromatiques sous le chiffre A. B. C. doivent être exécutées avec chaque main à part.*

B) w małych tercyjach, podług Fr. Chopina.

B) en tierces mineures, d'après Fr. Chopin.



C) w dużych tercyjach.

C) en tierces majeures.



D) w kwartach.

D) en quartes.



E) w kwintach i kwartach.

E) en quintes et quartes.



F) w podwójnych sekstach.

F) en doubles sixtes.



FANTASIA.

W. A. Mozart.

Andante. M. M. ♩= 72.

p legato

cresc.

f

dim.

p

poco ritenuto

p

Adagio. ♩= 54.

p

f *sf*

pp

p

calando

f

p

pp

cresc. *f* *p*

cresc. *f*

p

pp

cresc. *f*

Presto.

f

m. d.

m. g.

fz

Tempo I.

f

p

pp

cresc. *f* *p*

cresc.

ff

Presto.

f

p

Tempo I.

p *pp* *f* *sf*

p *pp* *fp* *f* *cresc.* *accelerando* *fz*

Ped.

a) b)

a tempo

Allegretto. ♩= 108.

p *mp dolce* *p*

p *mp*

a) b)

sf

p *pp* *cresc.*

a piacere

m.d.

rallent. *f* *f*

tr

rallentando e diminuendo

a tempo

p dolce *f*

f *p*

rit. *a tempo*

p *pp*

f *fff*

Oscar Brandstetter, Grav.-Impr., Leipzig.

BIBLIOTEKA UNIWERSYTECKA
W ŁODZI
M 13121
WYDANO NA MIEJSCU

J. Nowakowski

iano

Nouv rigée et amplifiée

se es modernes.

gA

n

e

według esnych wzorów

opracowali i uzupełnili

Rudolf Strobl i Ignacy Krzyżanowski

Profesor Warszawskiego Instytutu Muzycznego. Artysta Muzyczny. Członek b. Tow. nauk. Krakowskiego.

Cena Rs. 3.

Polecona przez Zarząd Warszawskiego Instytutu Muzycznego.

WARSZAWA
Nakład i Własność
GEBETHNERA i WOLFFA.
KRAKÓW, G. GEBETHNER i SPÓŁKA.
1123.

Дозволено Цензурою, Варшава 27 Октября 1897.