

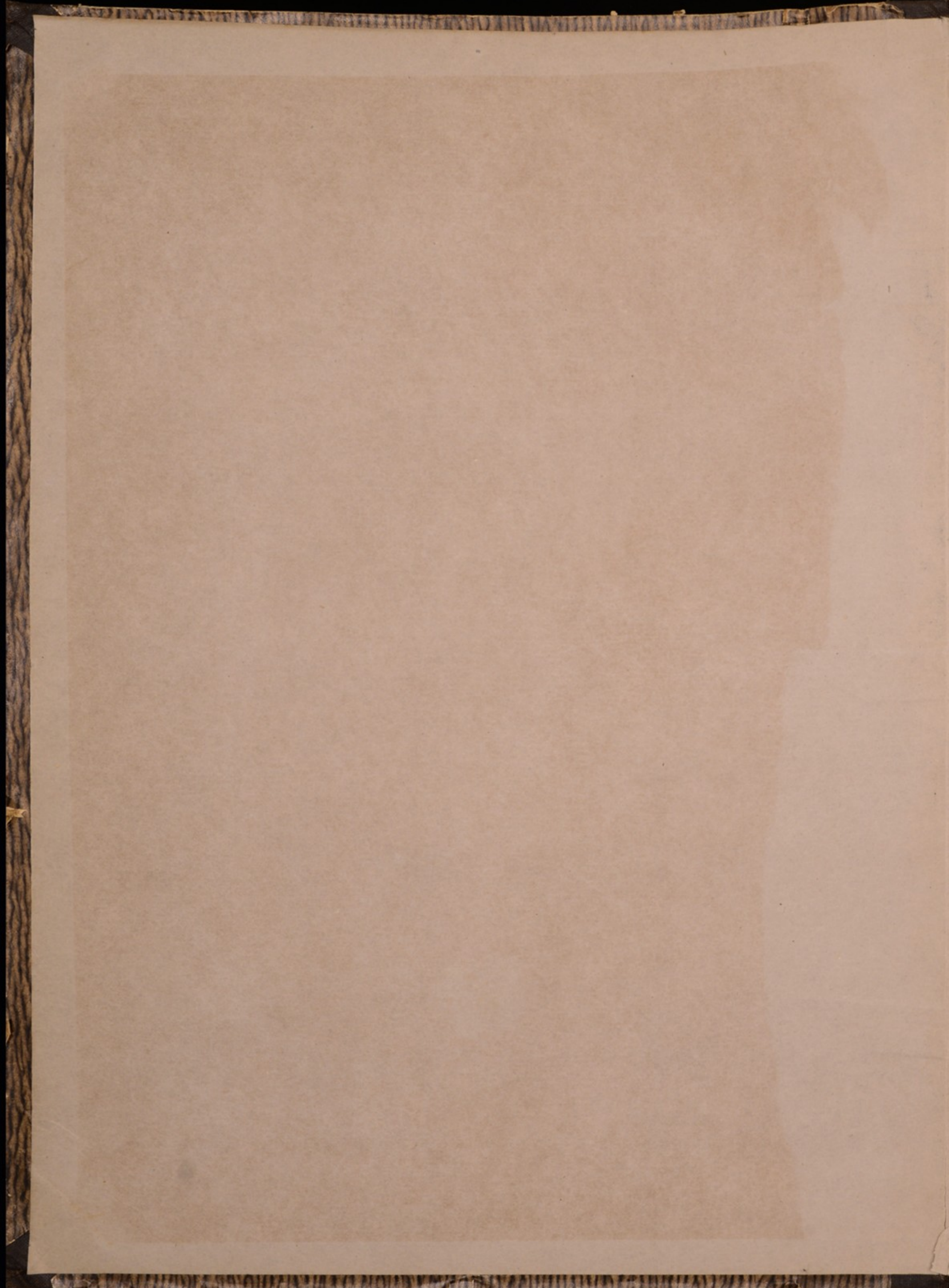
W. S. K. K. K.



W. S. K. K. K.

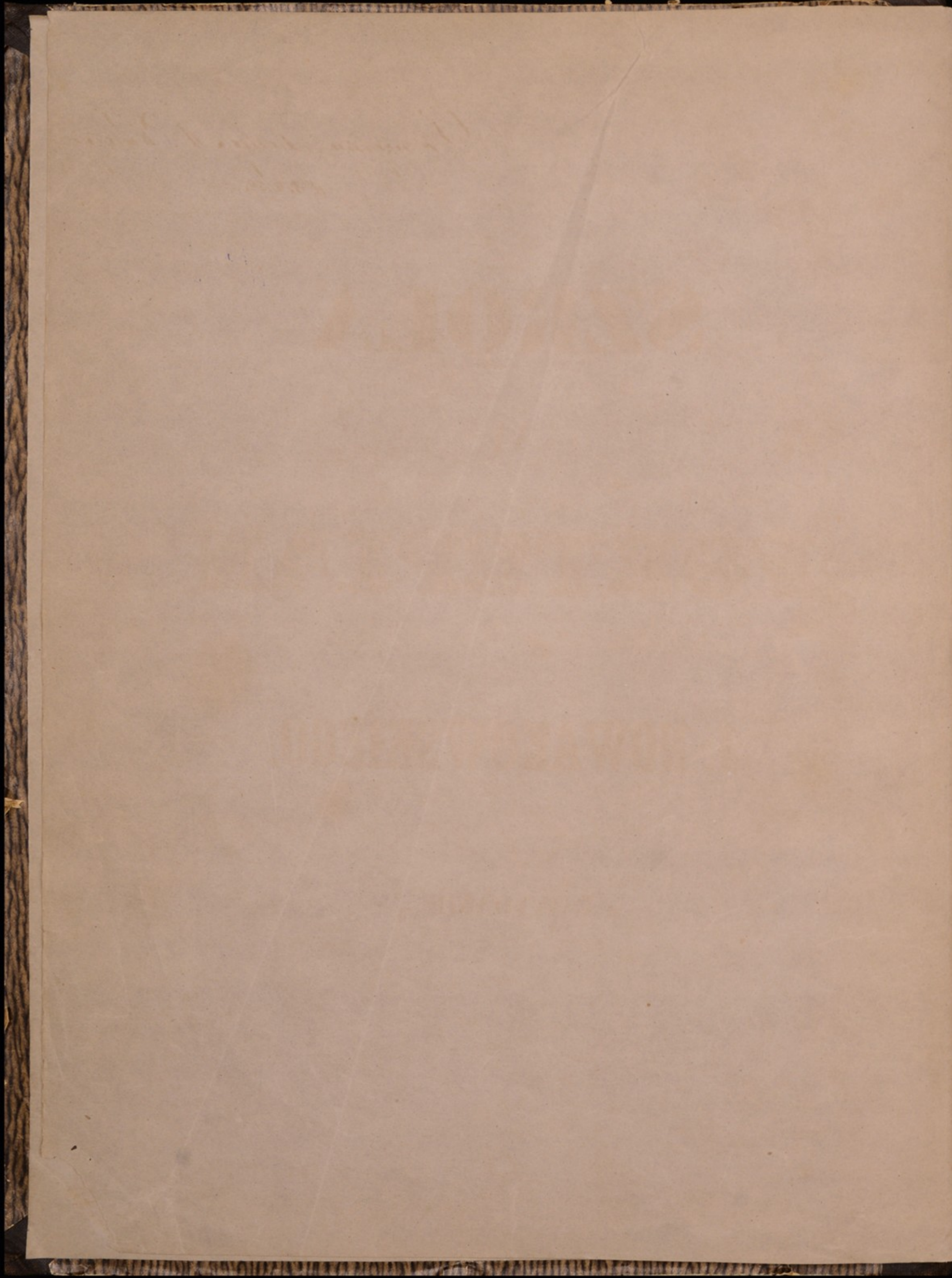
W. S. K. K. K.

Nº 3



Daughter Sister M. Walcott
d. s. 9. 50.

N^o 3





nr 3

SZKOŁA

NA

PORTRETACH

J. NOWAKOWSKIEGO.

7. WYDANIE.

50-1

1840

1841

1842

1843

1844

1845

MÉTHODE POUR LE PIANO

SZKOŁA

na

FORTEPIAN

podług reżymu szkoli. Anturum,

z dodaniem ćwiczeń własnego układu,

przez

JÓZEFA NOWAKOWSKIEGO.

Warszawa,

nakładem Rudolfa Friedlaína

dwornicęj

Franciszka Spiess i Spółki

ulica Senatorska N^o 460.

Cena 2. Spół. 15.

Pratkowski
w Kosiarni.

Wolno drukować

*z warunkiem złożenia w Komitecie Cenzury, po
wydrukowaniu, prawem przepisanej liczby Exemplarzy,
w Warszawie, dnia 18 Lipca, 1844 r.*

*Cenzor Starszy i Naczelnik K. C. W.
Niezabitowski*



Mus. III. 72.062
Cm.

Jak w każdej umiejętności i sztuce, tak bezwzględnie i w muzyce, o nie tyle nie idzie jak o początek gruntowny, o zasady stałe, o drogę ściśle wytkniętą. Dobrze to zrozumieli znakomici wieku naszego artyści, którzy nie uważali za poniżenie swego geniuszu, jeśli go w tak zwanych Szkołach zastosować zdołali do kształcenia się i udoskonalenia uczniów. —

Posiadamy więc znaczna liczbę szkół bardzo dobrze ułożonych: szkoła Bertiniego w języku francuzkim, i Hummela w niemieckim, prawdziwie wzorowo są wypracowane; lecz takowe, raczej dla kształcącego się artysty napisane; amatora, który w sztuce szuka jedynie rozrywki, ogromem swoim i mniej przystępnym wykładem odstręczają. — Przytém dzieła te wydane są w językach, których dokładnej znajomości, pomimo wielkiego u nas upowszechnienia, od dziecka zwłaszcza, wymagać nie można. —

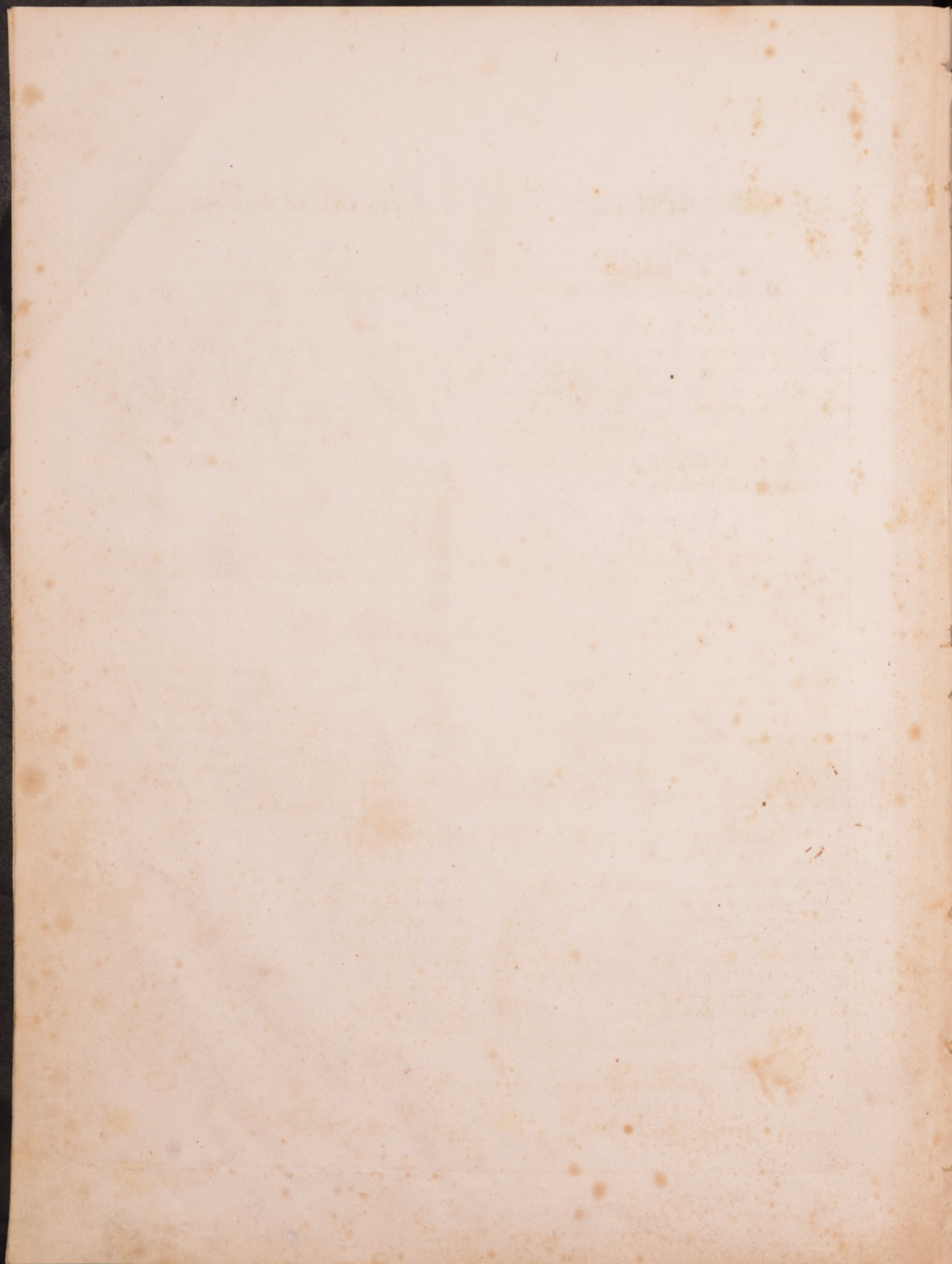
Te uwagi spowodowały mnie do wydania szkoły w języku polskim, którejby, obok niewielkiej objętości, nie zbywało jednak na żadnem z potrzebnych prawideł. — Nie jest to dzieło oryginalne; wyjąłem najlepsze przykłady z celniejszych prac tego rodzaju, ale moje własne doświadczenie, połączyłem z doświadczeniem mych poprzedników. Szczególna np. zwróciłem uwagę na wzmocnienie i udoskonalenie 4 i 5 palca obu rąk, na co w żadnej prawie z istniejących dotąd szkół, dostatecznej nie zwrócono uwagi. Etude zwłaszcza ostatnia obecnej szkoły, jako głównie w tym celu przezemnie napisana, szczególnie uczącemu się polecam; całość zaś pracy mojej, jak bez pretensyi tak i bez obawy, pod łaskawy sąd publiczności oddaje. —

En fait de musique, comme en fait de tous les arts et de toutes les sciences, rien n'est aussi important que la solidité des élémens, des bases sûres, une voie bien strictement désignée. Voilà ce que d'illustres artistes du siècle ont compris à merveille, ne croyant pas déroger à leur talent, en l'appliquant en des ouvrages qu'on nomme *Méthodes*, à l'usage et au perfectionnement des élèves. —

Aussi avons-nous un assez grand nombre de ces ouvrages, distingués par des notables qualités: la méthode de Bertini en langue française, et celle de Hummel en allemand, sont des chef-d'oeuvres en ce genre; mais elles sont destinées pour perfectionner un jeune artiste plutôt, que pour servir de sujet d'études à un amateur, qui ne voit dans l'art que le moyen de se divertir. Un ouvrage trop volumineux, des théories trop développées, ne font que rebuter un amateur. En outre, ces ouvrages sont écrits en langues dont on ne peut, toutes répandues qu'elles soient chez nous, exiger la connaissance de tout le monde et principalement des enfans. —

Tels sont les motifs qui m'ont porté à publier en langue polonaise une méthode pour le Piano, peu volumineuse, et cependant réunissant toutes les règles indispensables. Ceci n'est pas une oeuvre absolument originale; j'ai eu soin de réunir les meilleurs exemples, choisis dans les ouvrages les plus distingués de ce genre; mais j'ai ajouté aussi mes propres expériences à celles de mes devanciers. Je me suis, par exemple, attaché d'une manière spéciale à fortifier et perfectionner le 4^{me} et le 5^{me} doigt de chaque main; ce qui fut jusqu'à présent trop négligé dans presque toutes les méthodes connues; et c'est surtout sous ce rapport, que je crois pouvoir recommander à l'élève la dernière étude du présent ouvrage, qui en entier est soumise par moi au jugement du public sans prétention et sans crainte. —

Josef Noveborosky



CZĘŚĆ PIĘRWSZA.

ROZDZIAŁ I.

O nutach, kluczach i gammie.

Wszystkie dźwięki, które tylko ucho pochwycić czyli uczuć może, zostały określone, nazwane, pismem oznaczone i rozklasyfikowane stosownie do zależących od siebie względów. — Określono je i nazwano następującymi siedmiu literami: C, D, E, F, G, A, H. — Każdy z tych różnych dźwięków, i znak, który go na papierze przedstawia, nosi ogólne nazwisko *nuty*.

Nuty mieszczą się na pięciu połączonych liniach, albo między niemi; linie takowe składają razem *pieciolinia*.

Pieciolinia.

Signes de la portée.

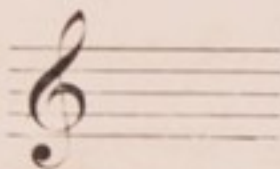
Linie	5	między liniami	4
Łączes	2	Łączes	1

Mieszczą się one także między liniami lub na liniach tak zwanych *do danych*, górnych lub dolnych, których używa się wtenczas, kiedy powyżej oznaczona pięciolinia okazuje się niedostateczną.

Linie dodane górne.	—	=	—
Lignes supplémentaires au dessus.	—	=	—
Linie dodane dolne.	—	=	—
Lignes supplémentaires au dessous.	—	=	—

Nuty, jakkolwiek kształt mają, różnią się jedne od drugich, ze względu na dźwięk który przedstawiają, jedynie tylko miejscem które zajmują na liniach, lub między liniami. — Jednak, aby je można wymienić, potrzeba jeszcze koniecznie umieścić na początku pięciolinii znak nazwany *kluczem*, którego potrzebę i użycie wytłómaczyć, połączawszy poprzednio różny kształt jego. —

Klucz G, czyli klucz skrzypcowy. Clef de Sol.



Potrzeba tylko okiem rzucić na fortepian, którego każdy klawisz odmienny ton daje, ażeby się przekonać, iż pięć linii nie wystarcza na wyrażenie tak wielkiej liczby odmiennych nut; i że, gdybyśmy chcieli użyć linii dodanych, wypadłoby położyć ich tak wiele, iż niepodobniestwem byłoby na rzut oka je rozróżnić. — Wszystkim tym niedogodnościom zapobiegają klucze, o czym sam uczeń, w pierwszych dniach nauki fortepianowej, z łatwością się przekona. Dostyc mu wiedzieć na teraz, iż każdy klucz daje nazwisko nutcie stojącej na tej samej co i on linii. —

Inne nuty nazywają się przechodząc z kolei od tej linii do następnego przedziału, od tego przedziału do najbliższej linii, itd. idąc bądź w górę, bądź też zstępując na dół.

PREMIERE PARTIE.

PARAGRAPHE I.

Des notes, des clefs et de la gamme.

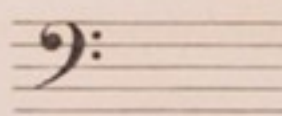
Tous les sons sensibles à l'oreille, ont été déterminés, nommés, figurés par l'écriture, et classés suivant leurs rapports. — On les a déterminés et nommés par les sept mots suivants: ut, ré, mi, fa, sol, la, si. Chacun de ces sons divers et le caractère qui le représente sur le papier, porte également le nom générique de *note*. —

Les notes se placent sur, ou entre cinq lignes réunies, qui composent la *portée*.

Elles se placent aussi sur ou entre des lignes supplémentaires, auxquelles on a recours, quand celles de la portée sont insuffisantes. —

Les notes, quelle que soit leur forme, ne se distinguent les unes des autres, relativement au son qu'elles représentent, que par la place qu'elles occupent sur la portée. Cependant, pour pouvoir les nommer, il est encore nécessaire de placer au commencement de cette portée un signe appelé *clef*, et dont je vais expliquer l'usage et la nécessité, après en avoir donné les figures. —

Klucz F, czyli klucz bassowy. Clef de Fa.



Il ne faut que jeter un coup d'œil sur le Piano, dont chaque touche donne un ton différent, pour s'appercevoir, que cinq lignes ne peuvent suffire à représenter ce grand nombre de notes diverses; et que, si l'on voulait recourir aux lignes supplémentaires, il faudrait en employer une telle quantité, qu'il serait impossible de les distinguer à l'œil. — Les clefs obviennent à ces inconvénients, ce que l'élève reconnaîtra de lui-même, des premiers jours où il mettra ses doigts sur le Clavier. — Il lui suffira de savoir en ce moment, que chaque clef donne son nom à la note qui est posée sur la même ligne qu'elle.

Les autres notes se nomment, en passant de cette ligne à l'espace qui la suit, de cet espace à la ligne voisine, etc. soit en montant, soit en descendant. —

Przykład kluczy skrzypcowego i bassowego, jako jedynych które w muzyce fortepianowej bywają używane.

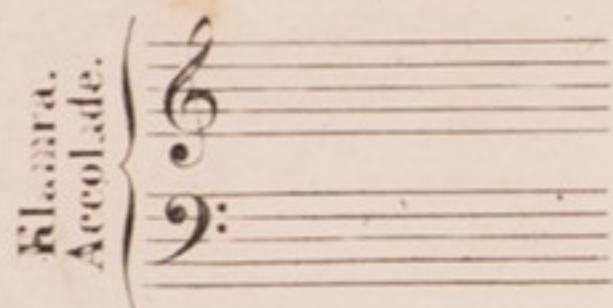
Exemple avec les clefs de Sol et de Fa, qui sont les seuls, dont on se sert dans la musique de Piano.

Połączenie siedmiu nut w porządku po sobie idących, dodając do nich i ósmą, która nosi nazwisko pierwszej, tworzy gamme. —

La réunion de sept notes dans leur ordre successif, en y ajoutant la huitième, qui porte le même nom que la première, forme la gamme. —

Muzyka fortepianowa pisze się na dwóch pięcioliniach połączonej kłamrą; pięciolinia wyższa służy dla klucza skrzypcowego, a pięciolinia niższa dla klucza bassowego.

La musique du Piano s'écrit sur deux portées, liées ensemble par une accolade; la portée supérieure sert pour la clef de Sol, et la portée inférieure pour la clef de Fa. —



ROZDZIAŁ II.

O ważności nut, o punkcie i trójkę. —

Słyszając jakikolwiek śpiew, łatwo spostrzedz się daje, że to co go stanowi, jest nie tylko szczególne połączenie nut muzycznych, które samo przez się małoby urozmaicenia przedstawiało, lecz że zasługuje jeszcze na względnie dłuższemu lub krótszemu trwaniu każdego dźwięku. To trwanie względne czyli ten przeciąg czasu zowiemy wartością, czyli ważnością, i samym kształtem nuty takową oznaczamy. — Następująca tabella lepiej nam to wytłumaczy. —

Tabella porównawcza wartości względnej nut. —

Cala nuta ma w sobie: La roade vaut;

2 pół nuty. 2 blanches.

4 albo ćwierciowe ou 4 noires.

8 albo 8 raz wiązanych. ou 8 croches.

16 albo 16 dwa razy wiązanych. ou 16 doubles croches.

32 albo 32 trzy razy wiązanych. ou 32 triples croches.

64 albo 64 cztery razy wiązanych. ou 64 quadruples croches.

PARAGRAPHE II.

De la valeur des notes, du point et du triolet:

En entendant un chant quelconque, il est aisé de reconnaître, que ce qui le constitue est non seulement la combinaison particulière des notes de la musique, combinaison qui à elle seule offrirait peu de ressources pour la variété, mais encore la durée relative plus ou moins longue des sons. Cette durée relative se nomme valeur, et s'indique par la forme même de la note. On en jugera par le tableau suivant. —

Tableau comparatif de la valeur relative des notes.

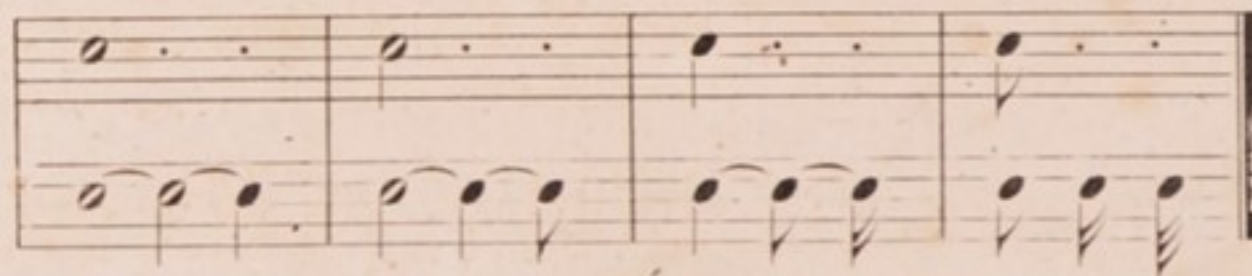
O punkcie i punkcie podwójnym. —

Różne ważności nut, takie jakie można wyrażać przez figury wystawione na powyższej tabelli, są często niedostateczne do oddania myśli kompozytora. — Dźwięk, który on chce określić, może być względnie krótszy niż pół nuty, lecz dłuższy niż nuta ćwierciowa; albo też dłuższy niż pół nuty, lecz krótszy niż cała, itd. — Ponieważ nie istnieje żaden znak, mogący wyobrażać wartość pośrednią między całą a pół-nutą, albo pół-nutą i ćwierciową itd. umysłono więc zastąpić takowy przez punkt. —

Punkt umieszczony po nucie, powiększa jej ważność o połowę. — I tak, nuta cała z punktem, znaczy trzy pół-nuty; pół-nuta z punktem, znaczy trzy ćwierciowe; jedna ćwierciowa z punktem, znaczy trzy razy wiazane; jedna raz wiazana z punktem, znaczy trzy dwa razy wiazane, itd. —

Cala nuta z punktem. Ronde pointée.	Pół nuta z punktem. Blanche pointée.	Ćwierciowa z punktem. Noire pointée.	Raz wiazana z punktem. Croche pointée.	Dwa razy wiazana z punktem. Double croche pointée.	Trzy razy wiazana z punktem. Triple croche pointée.

Często kładzie się drugi jeszcze punkt po pierwszym; w takim przypadku drugi ten punkt oznacza połowę ważności pierwszego. —



Du point et du double point. —

Les diverses valeurs de la note, telles qu'on peut les exprimer par les figures représentées dans le tableau ci-dessus, sont souvent insuffisantes pour rendre la pensée du compositeur. Le son qu'il veut écrire, peut être d'une durée relative plus courte que la blanche, mais plus longue que la noire; ou plus longue que la blanche, mais plus courte que la ronde etc. Comme il n'existe aucune forme de valeur intermédiaire entre la ronde et la blanche, ou la blanche et la noire, etc. on a imaginé d'y suppléer par le point. —

Le point placé après une note, l'augmente de la moitié de sa valeur. Ainsi la ronde pointée, vaut trois blanches; la blanche pointée vaut trois noires; la noire pointée vaut trois croches; la croche pointée vaut trois doubles croches, etc. —

Souvent on place un second point à la suite du premier; en ce cas le second point vaut la moitié de la valeur du premier. —

ROZDZIAŁ III.

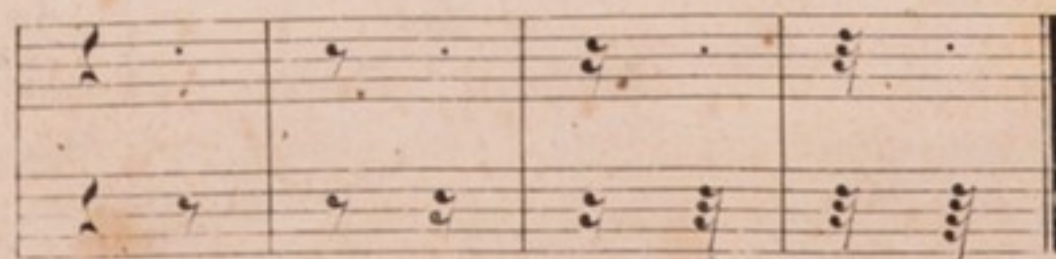
O Pauzach.

Pauzy są to znaki wskazujące, iż należy zaprzestać śpiewu lub grania, przez czas dłuższy lub krótszy. Służą one do chwilowego odpoczynku głosu śpiewaka, lub palców grającego na instrumencie, do uniknięcia zamieszania pomiędzy frazami, do wybitniejszego oddania jednej części kosztem innych, a niekiedy do otrzymania malowniczego efektu przez niespodziany przestanek.

Pauzy czyli przestanki mają ważność odpowiednią nutom, i tak pauza ma trwałość całej nuty; pół pauzy, pół nuty; ćwierć pauzy, ćwierciowej; raz wiazana pauza, raz wiazanej nuty, itd.

Cala pauza. Pause.	Pół pauzy. Demi pause.	Ćwierć pauzy. Soupir.	raz wiazana pauza Demi soupir.	dwa razy wiazana pauza Quart de soupir.	trzy razy wiazana pauza Demi Q. de soupir.	cztery razy wiazana pauza. 16 ^e de soupir.

Punkt i dwupunkt o którychśmy mówili w poprzedzającym rozdziale, kładą się zarówno po pauzach czyli przestankach, i powiększają ich wartość w tym samym stosunku. —



PARAGRAPHE III.

Des silences.

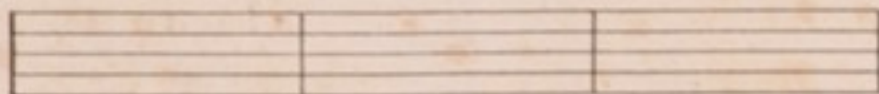
Les silences sont des signes qui indiquent qu'il faut suspendre le chant ou cesser de jouer pendant un espace de temps plus ou moins long. Ils servent à reposer la voix du chanteur ou les doigts de l'instrumentiste, à éviter la confusion entre des phrases ou des membres de phrases différents, à faire ressortir une partie aux dépens des autres, quelquefois à obtenir des effets pittoresques par une interruption inattendue.

Les silences ont une valeur correspondante à celle des notes: ainsi la pause a la durée de la ronde; la demi-pause, la durée de la blanche; le soupir, la durée de la noire; le demi soupir, la durée de la croche, etc.

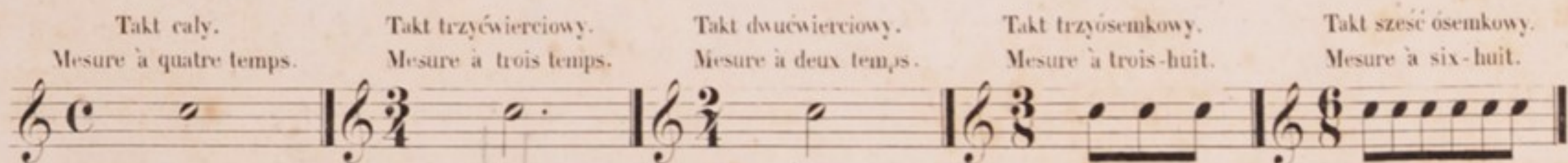
Le point et le double-point, dont nous avons parlé dans le paragraphe précédent, se placent également après les silences, et augmentent leur valeur dans la même proportion.

ROZDZIAŁ IV. O znakach taktowych.

Wszystkie ważności z których się składa jaka sztuka muzyczna, dzielą się na części równe, które nazywamy miarą czyli taktem. Każdy takt mieści się między dwiema prostopadłymi kreskami. —



Takt dzieli się znów na ułamki, które się zowią częściami taktu, czyli poruszeniami. — Takty najużywানে są: takt na cztery poruszenia czyli takt cały, na trzy poruszenia czyli trzecióciowy, na dwa czyli dwucióciowy, na trzy ósme, i takt składany na sześć ósmych. — Oto znaki służące do ich przedstawiania, a które się kładą zawsze po kluczu.



W taktach całych, trzecióciowych, dwucióciowych, jedna ćwiartkowa nuta stanowi część czyli poruszenie; zaś w trzycióciowych, jedna raz wiązana, jak to objaśnia następujące przykłady:

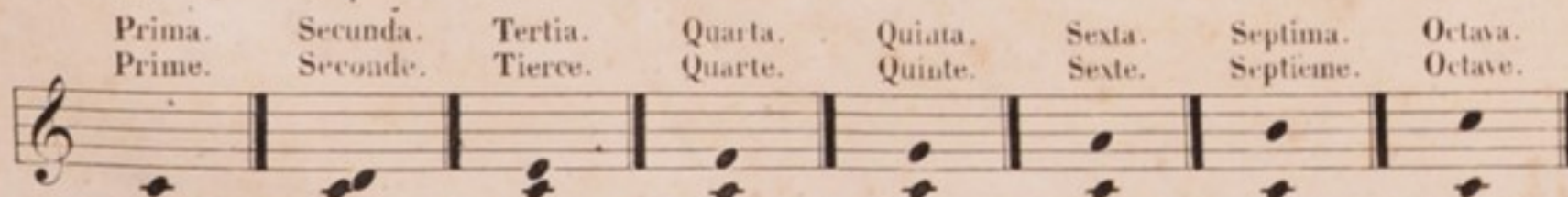


Jednak kładzie się niekiedy trzy raz wiązane zamiast dwóch, albo sześć zamiast czterech itd. i to nazywa się Trójką. — Celem rozróżnienia jej na pierwszy rzut oka, zwyczajem jest kłaść cyfrę 3 nad trzema nutami za dwie wziętemi; a cyfrę 6, nad sześcioma nutami wziętymi za cztery. —



ROZDZIAŁ V. O Przedziałach.

Odległość jednego tonu od drugiego, nazywa się Przedziałem. —



Zdolnemu uczniowi łatwo ucho da poznać, iż przedział jednej nuty od drugiej w gammie nie jest zawsze jednaki. Większy jest np. od C do D, niż od E do F. — Pierwszy z tych przedziałów zowie się tonem, drugi pół tonem.

Tonem jest odległość dwóch klawiszów, w ten czas kiedy się trzeci pomiędzy nimi znajduje; np. od C do D jest ton, od D do E jest ton, od E do F tylko półtonu, ponieważ niema między nimi żadnego klawisza. —

PARAGRAPHE IV. Des signes de mesure.

Toutes les valeurs, dont se compose un morceau de musique, sont divisées en parties égales, que l'on nomme mesure. Chaque mesure se place entre deux barres. —

La mesure se divise à son tour en fractions d'une valeur, que l'on nomme temps. Les mesures les plus usitées sont: la mesure à quatre temps, la mesure à trois temps, la mesure à deux temps, la mesure à trois-huit, et la mesure composée à six-huit. — Voici les signes qui servent à les représenter, et qui se placent toujours après la clef.

Dans les mesures à quatre, à trois et à deux temps, il faut la valeur d'une noire pour remplir le temps, dans celles de trois-huit, il faut la valeur d'une croche; voyez les exemples suivants:

Cependant on met quelquefois trois croches au lieu de deux, ou six au lieu de quatre etc. c'est ce que l'on nomme des Triolets. — Il est d'usage, pour les faire reconnaître au premier coup d'œil, de placer le chiffre 3 sur les trois notes prises pour deux, et le chiffre 6 sur les six notes prises pour quatre.

PARAGRAPHE V. Des Intervalles.

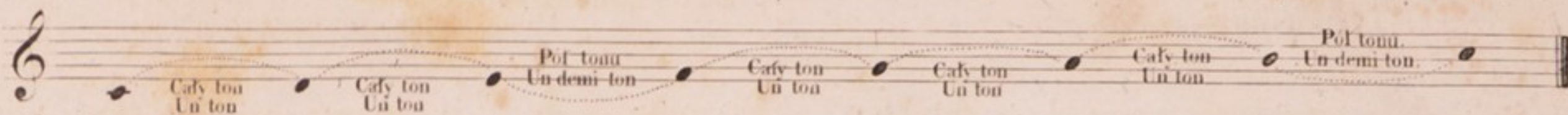
La distance d'un son à un autre, est appelée Intervalle. —

L'oreille fera reconnaître aux élèves bien organisés, que l'intervalle d'une note à l'autre dans la gamme, n'est pas toujours le même. Il est plus grand d'ut à ré par exemple, que de mi à fa. Le premier de ces intervalles se nomme un ton, le second un demi-ton. —

Ton est la distance de deux touches, lorsqu'il s'en trouve une entre; comme d'ut à ré, de ré à mi; du mi au fa il n'y a qu'un demi-ton, parcequ'il n'y a pas de touche entre. —

Gamma majorowa składa się z pięciu tonów i dwóch pół tonów. —

La gamme majeur est composée de cinq tons et deux demi-tons. —



ROZDZIAŁ VI

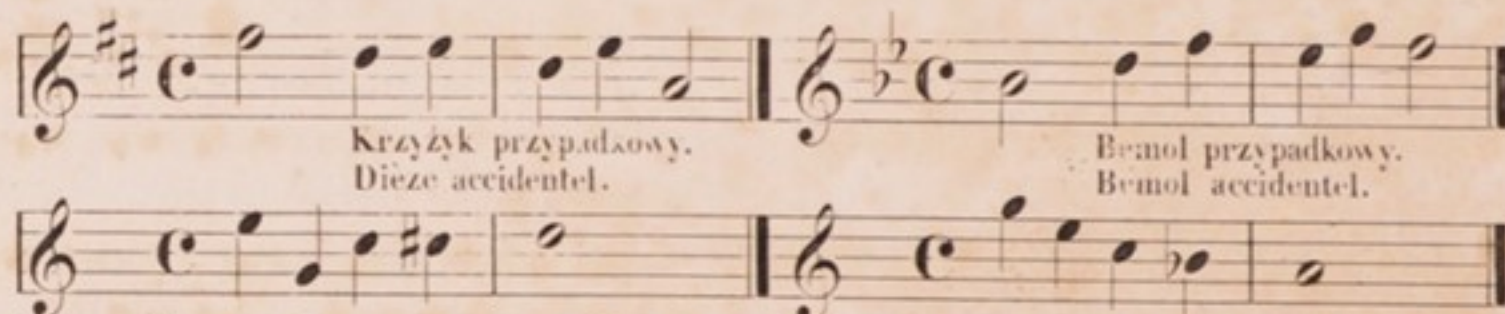
O krzyżyku, bemolu, i kassowniku.

Gdy nuta względem tej która ją w gammie poprzedza, zachowuje przedział paragrafem poprzednim oznaczony, nazywa się nuta naturalna. — Tak naturalne D jest to, które o cały ton wyższe od naturalnego C; naturalne E, które o cały ton wyższe od naturalnego D; naturalne F, które o pół tonu wyższe od naturalnego E; itd. Lecz przedziały te mogą się zmieniać za pomocą ustanowionych na ten cel znaków, to jest krzyżyka i bemolu.

Krzyżyk # umieszczony przed nutą, podwyższa ją o pół tonu, i zakończa jej nazwisko na is. Tak dodaj do C is, będzie Cis, do D dodaj is będzie Dis, — i tak następnie eis, fis, gis, ais, his. —

Bemol b przeciwnie zniża nutę o pół tonu; nazwiska tonów bemolowych są: ces, des, es, fes, ges, as i b. —

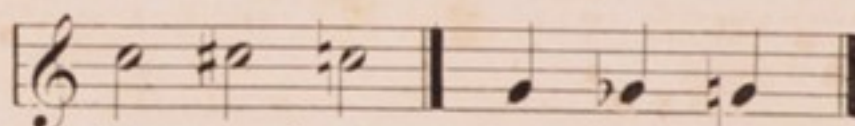
Krzyżyki i bemole kładą się albo na początku sztuki muzycznej, a wtenczas mieszczą się przy kluczu, albo też przypadkowo przed nutą.



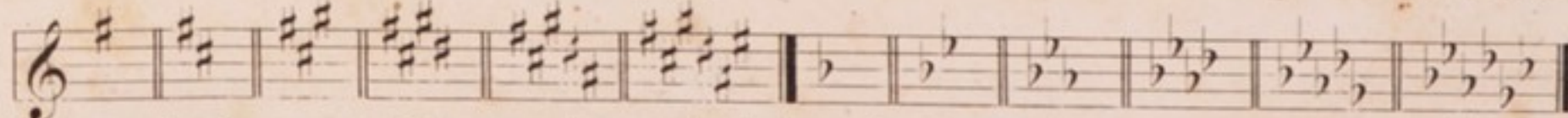
Kiedy znaki te na początku sztuki są umieszczone, wszystkie nuty znajdujące się na tej samej linii, albo w tym samym przedziale, i wszystkie inne, chociażby były oktawą wyżej lub oktawą niżej, ulegają ich wpływowi.

Jeżeli zaś znachodzą się przypadkowo przed szczególną nutą, wtedy działają tylko na podobne nuty znajdujące się w tym samym takcie.

Kasownik czyli kwadrat □ służy do zniesienia krzyżyka lub bemolu, przywracając nutę do jej naturalnego tonu. —



Krzyżyki i bemole kładą się przy kluczu w porządku następującym:



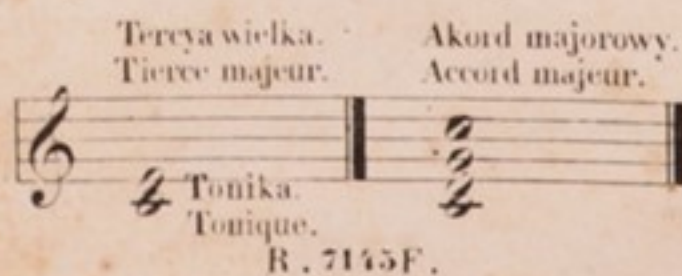
Krzyżyk podwójny × podwyższa nutę o jeden ton cały, a podwójny bemol bb zniża ją o takiż ton. —

ROZDZIAŁ VII.

Rodzaje Tonów.

Dwa są rodzaje tonu głównego: ton majorowy i ton minory. —

Ton majorowy jest ten, w którym liczy się dwa tony całej od pierwszej nuty gammy zwanej toniką, do trzeciej czyli tercji wielkiej; jak to ma miejsce w gammie z C w Rozdziale V przytoczonej. —



PARAGRAPHE VI.

Du dièze, du bémol, et du Bécarré. —

Toutes les fois que la note conserve, à l'égard de celle qui la précède dans la gamme, l'intervalle marqué dans le paragraphe précédent, elle est appelée naturelle. Ainsi un ré naturel est celui qui est à un ton de l'ut naturel; le mi naturel est celui qui est à un ton du ré naturel; le fa naturel est celui qui n'a qu'un demi-ton de plus que le mi naturel etc. Mais ces intervalles peuvent être altérés par les moyens de signes que l'on nomme accidens, ce sont le dièze et le bémol. —

Le dièze # hausse l'intonation de la note devant laquelle il est placé, d'un demi-ton mineur, c'est-à-dire d'un demi-ton qui est d'une manière presque insensible moins haut que les demi-tons de la gamme naturelle et que l'on nomme mineur.

Le bémol b au contraire baisse l'intonation de la note devant laquelle il est placé, d'un demi-ton mineur.

Les dièzes et les bémols se placent, ou au commencement d'un morceau de musique, et alors ils figurent à la clef, ou accidentellement devant une note. —

Quand ces signes sont posés au commencement du morceau, toutes les notes qui se trouvent placées sur la même ligne ou le même espace, et toutes les autres qui se nomment ainsi qu'eux, subissent leur influence. —

S'ils ne surviennent qu'accidentellement devant une note particulière, ils agissent seulement sur les notes semblables, qui sont renfermées dans la même mesure.

Le bécarré □ sert à annuler le dièze ou le bémol en remettant la note dans son ton naturel. —

Les dièzes et les bémols se posent à la clef dans l'ordre suivant:

Le double-dièze × hausse la note d'un ton, et le double-bémol bb la baisse d'un ton. —

PARAGRAPHE VII.

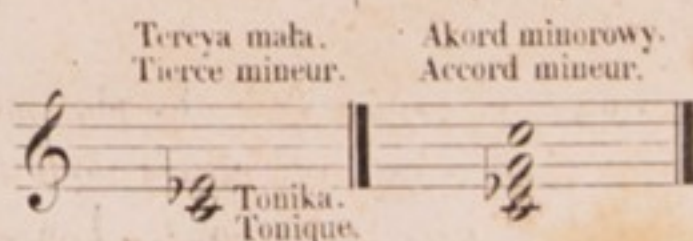
Du Mode. —

On distingue deux genres de Mode: le mode majeur et le mode mineur. —

Le mode majeur est celui où, comme dans la gamme d'ut naturel, que nous avons donnée Paragraphe V, on compte deux tons de la première note appelée tonique, à la troisième ou tierce. —

Ton minorowy jest ten, w którym od toniki do trzeciej albo tereyi, jest tylko półtora tonu —

Le mode mineur est celui où, de la tonique à la troisième ou tierce, il n'y a qu'un ton et demi. —



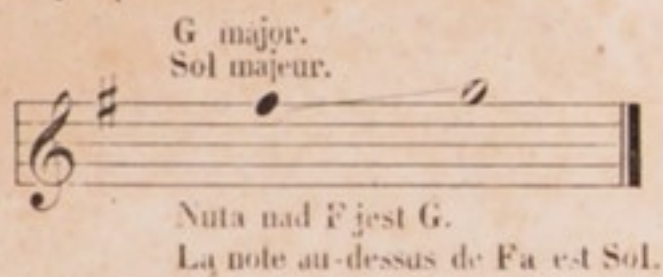
Ton minorowy nazywa się spokrewniony z tonem majorowym, kiedy jest oznaczony przy kluczu przez tę samą liczbę krzyżyków lub be-molów. —

Un ton mineur est dit relatif d'un ton majeur, lorsqu'il est designé à la clef par le même nombre de dièzes ou de bémols. —

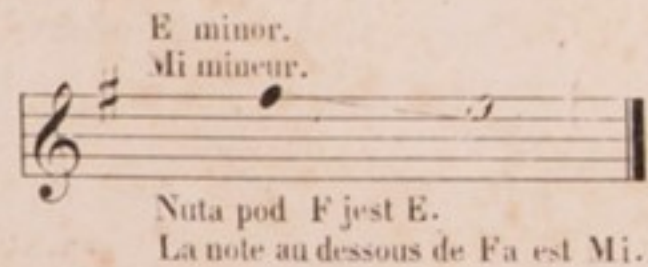


Każdy ton majorowy lub minorowy, nosi nazwisko toniki swojej gammy. —

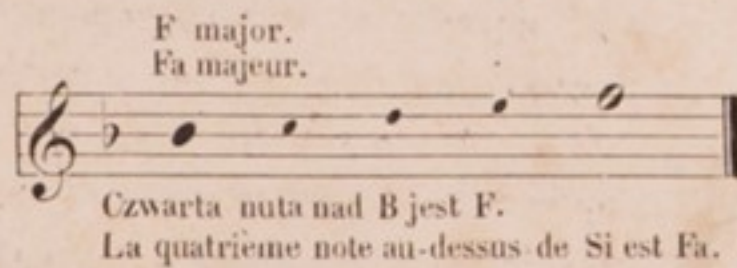
Tonika tonu majorowego utworzonego z krzyżyków, jest nuta nad ostatnim krzyżykiem położonym przy kluczu.



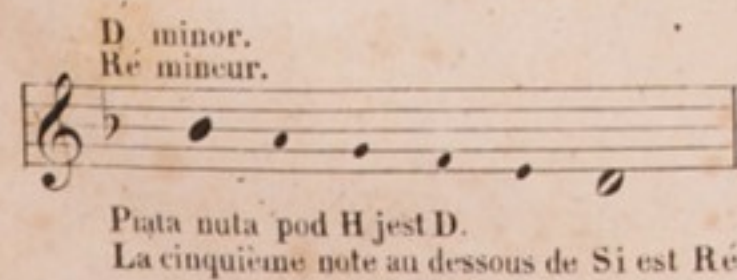
Tonika tonu minorowego, jest przeciwnie nutą pod ostatnim krzyżykiem. —



Tonika tonu majorowego utworzonego z bemolów, jest czwarta nuta nad ostatnim Bemolem.



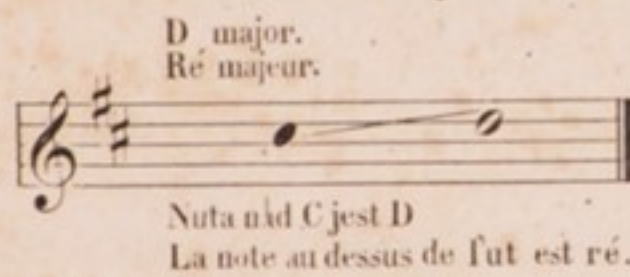
Tonika tonu minorowego spokrewnionego, jest piąta nuta pod ostatnim Bemolem. —



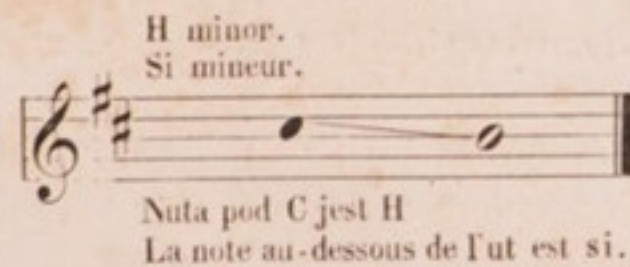
Tony, które nie mają przy kluczu ani krzyżyka, ani bemola, są: C naturalne majorowe, i jego ton spokrewniony A minor. —

Chaque ton majeur ou mineur, porte le nom de la tonique de sa gamme. —

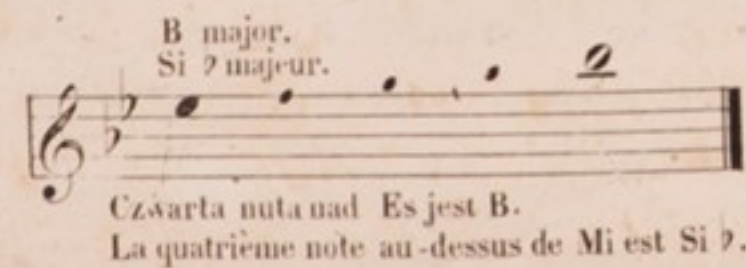
La tonique du ton majeur formé avec des dièzes, est la note au-dessus du dernier dièze posé à la clef.



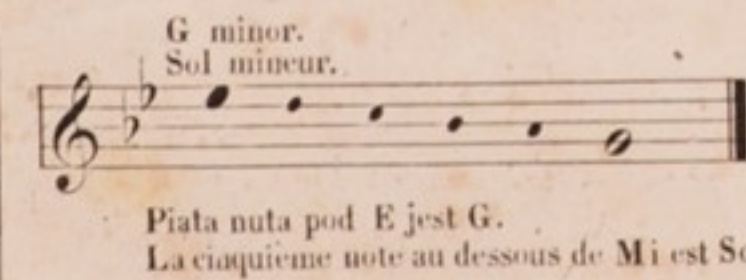
La tonique du ton mineur relatif, est au contraire la note au-dessous du dernier dièze. —



La tonique du ton majeur formé avec des Bémols, est la quatrième note au-dessus du dernier Bémol.



La tonique du ton mineur relatif, est la cinquième note au-dessous du dernier Bémol.



Les tons, qui ne portent à la clef ni dièze ni bémol sont; Ut naturel majeur, et son ton relatif La mineur. —

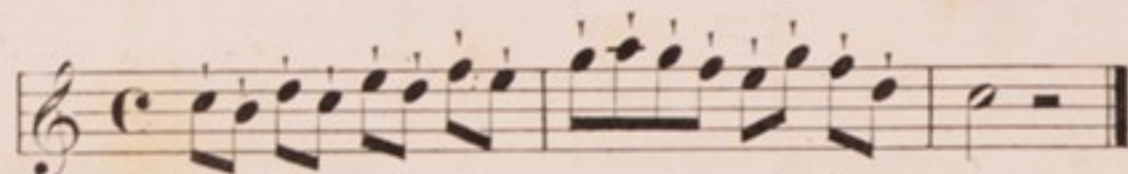
ROZDZIAŁ VIII.

O Uderzeniu czyli wymawianiu nut.

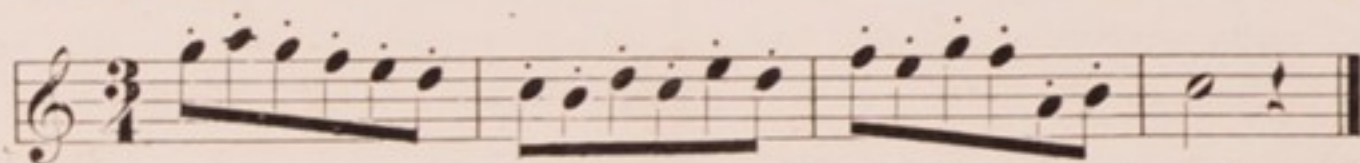
Najwyższą przyjemnością w muzyce jest różnorodność; z tej to zasady przyjęto rozmaite sposoby uderzania, czyli, że tak powiem, wymawiania nut. Wymawianie, inaczej jeszcze wybieranie, prowadzi za sobą czystość, lekkość i pewność w wykonaniu. —

Trzy są sposoby uderzenia: oderwany, ostry i ciągniony, albo raczej łączony. —

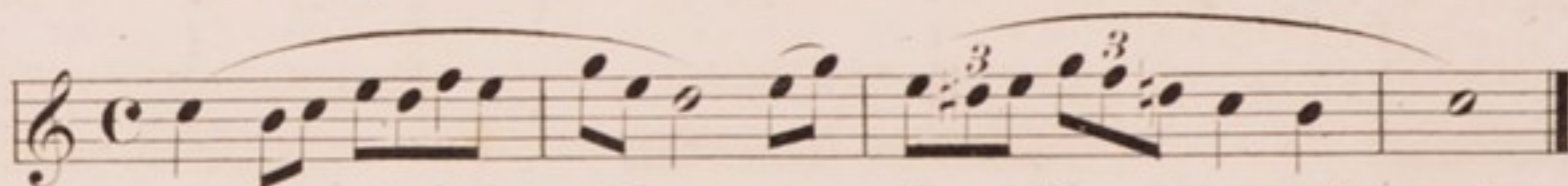
Oderwać nutę, jest to uderzyć ją bardzo krótko, ostro i dobitnie; wymawianie takie nuty oznacza się kreską (1). —



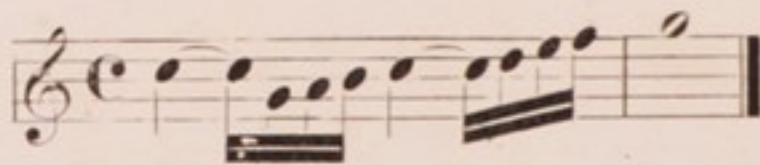
Uderzenie ostre wykonywa się z mniejszą dobitnością, aniżeli oderwane; oznacza się ono punktem nad, lub pod nutą. —



Wymawianie ciągnione polega na przeciągłym uderzeniu i łączeniu tonów między sobą; oznacza się linią krzywą. —



Łuk — przybiera nazwisko synkopy, kiedy łączy dwie nuty jednakowe, z których jedna w uderzeniu słabym, druga w uderzeniu mocnym tegoż samego taktu, lub dwóch taktów po sobie idących; wtenczas te dwie nuty mają tylko jedno uderzenie; to jest pierwsza się uderza, a druga bez uderzenia przetrzymuje się tylko. —

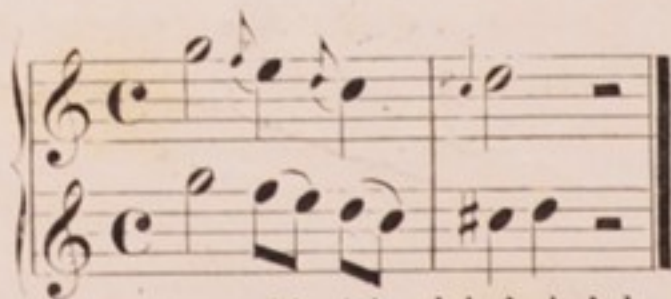


ROZDZIAŁ IX.

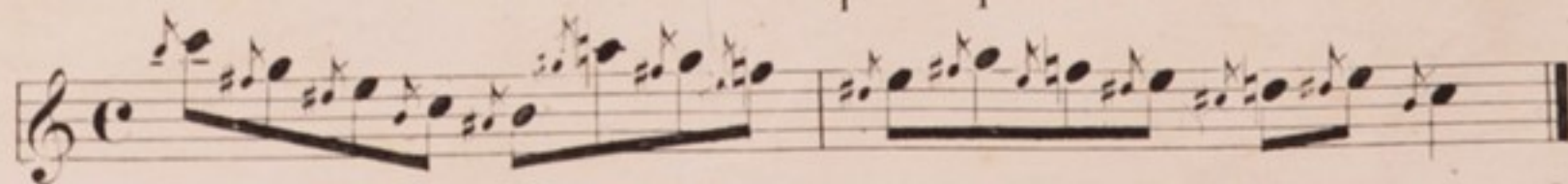
O nutach służących do ozdoby.

Nuty służące do ozdoby, jak to samo ich nazwanie wskazuje, są te, które nie będąc wcale potrzebnymi do melodyi, służą jednak do jej ozdoby i upiększenia, a często do usunięcia jednostajności. Jest ich kilka rodzajów: mała nuta albo appogiatura, tryle i grupetti. —

Appogiatura czyli mała nuta, jest ozdoba która się kładzie nad, albo pod nutą główną. Jeżeli jest pod nutą, tedy nie powinna być więcej jak na pół tonu odległa. — Mała nuta znaczy zwykle połowę nuty głównej; są jednak przypadki w których i więcej znaczy.



Kiedy appogiatura ma być wykonana z szybkością, jakakolwiek jest ważność nuty głównej, tedy zwyczajnie przecina się u góry małą kreską. —



PARAGRAPHE VIII.

Des Articulations.

Le plus grand agrément dans la musique est la variété; c'est ce principe qui a fait admettre plusieurs façons diverses d'articuler les notes. — L'articulation produit aussi la netteté, la légèreté, et l'alplomb dans l'exécution. —

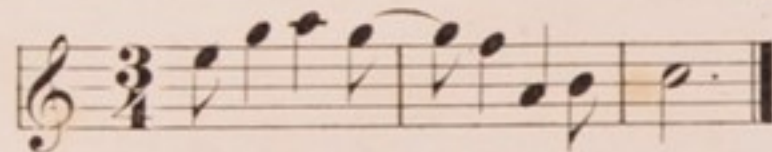
Il y a trois sortes d'articulations: le détaché, le piqué et le coulé. —

Détacher une note, c'est l'attaquer avec précision et sécheresse; on désigne cette articulation par une virgule (1). —

Le piqué est exécuté avec moins de sécheresse que le détaché; on le désigne par un point au dessous ou au dessus de la note. —

Le coulé consiste à marier et à unir plusieurs sons entre eux; on le désigne par une ligne courbe. —

Le coulé — prend le nom de syncope, lorsque la liaison est posée sur deux notes semblables qui sont placées, l'une au temps faible, l'autre au temps fort de la même mesure, ou de deux mesures consécutives; — alors ces deux notes ont le même battement, c'est-à-dire la première est battue, et la seconde se retient. —

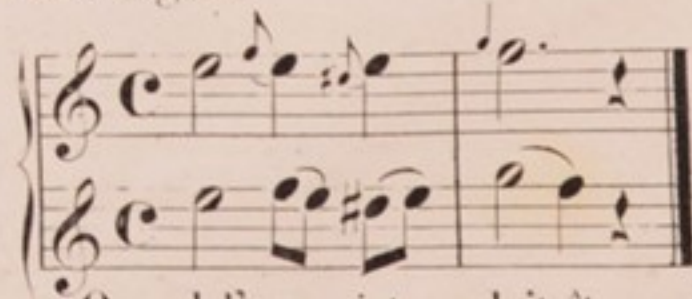


PARAGRAPHE IX.

Des notes d'agrément.

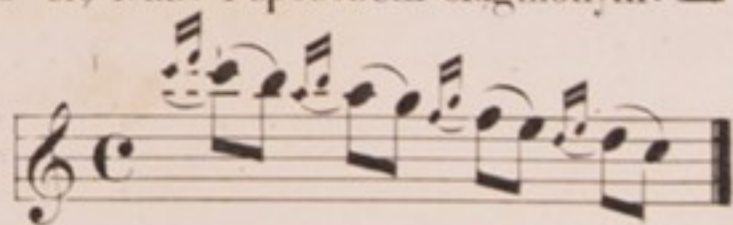
Les notes d'agrément, comme leur nom même l'indique, sont celles, qui sans être absolument essentielles à la mélodie, servent néanmoins à l'ornement, à l'embellir et souvent à en faire disparaître l'uniformité; on en compte plusieurs espèces: la petite note ou appoggiatura, le trille et le grupetto. —

L'appoggiatura est un agrément qui se pose au dessous ou au dessus de la note principale. Au-dessous, elle ne doit jamais être qu'à un demi ton de distance. — La petite note vaut ordinairement la moitié de la note principale; il est des cas cependant, où elle vaut d'avantage. —



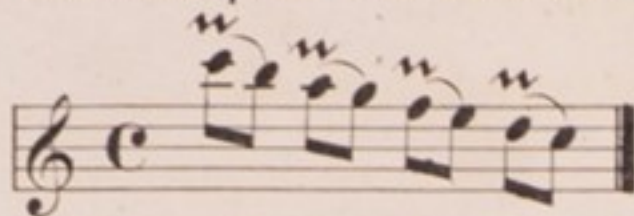
Quand l'appoggiatura doit être exécutée avec rapidité, quelle que soit la valeur de la note principale, il est d'usage de la traverser par un petit trait. —

Podwójna nutka wykonywa się lekko i sposobem ciągnionym. —

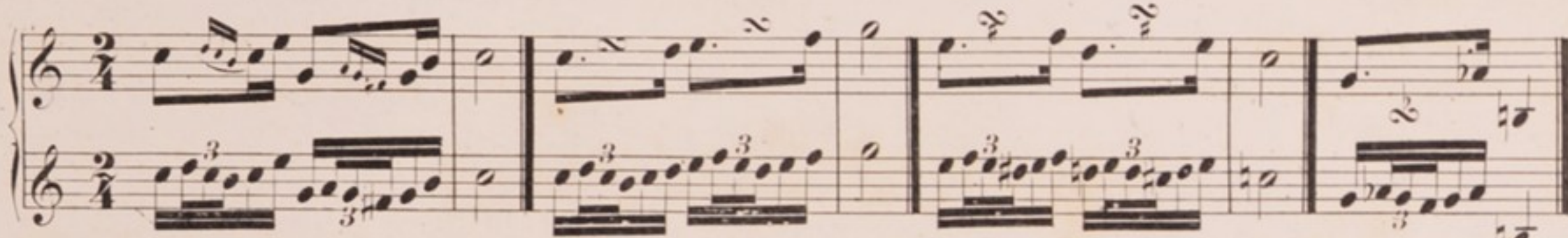


Grupetto, czyli inaczej poprzednik, jest to ozdoba złożona z trzech nutek umieszczonych przed, albo po nucie głównej. — W pierwszym przypadku nutki się piszą, w drugim zaś wyrażają się znakiem ∞ . —

La double petite note s'articule avec légèreté et en la coulant. —

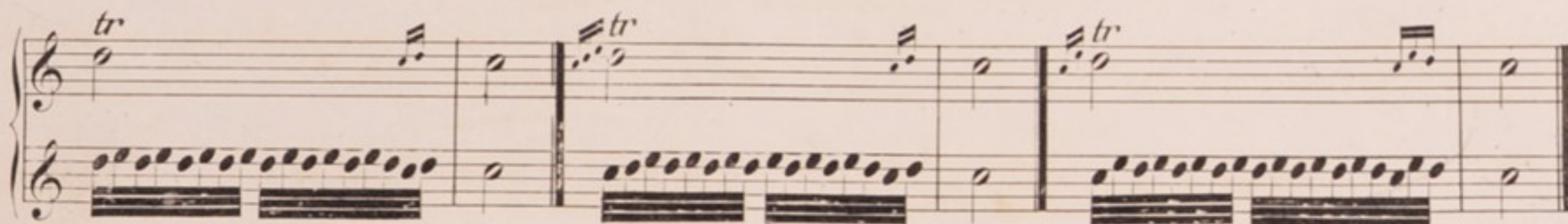


Le grupetto est un agrément formé de trois petites notes, qui se placent devant ou après une note principale. Les petites notes s'écrivent dans le premier cas, dans le second on ne les indique que par le signe ∞ . —



Tryl, niewłaściwie kadencya (spadkiem) mawiany, jest uderzenie na przemian dwóch nut w gammie po sobie idących. — Składa się on z nuty głównej napisanej, i z nutki która sobie nad nią wyobrażamy. — Tryl oznacza się dwiema literami *tr*. —

Le trille, improprement appelé cadence, est le battement alternatif de deux notes qui se suivent dans la gamme. Il se compose de la note principale qui est écrite, et d'une petite note qu'on suppose au-dessus. Le trille s'indique par les deux lettres *tr*. —



O Tremolo.

Tremolo wymaga na przemian, a częstokroć i razem, wiele zręczności i siły. Dokładnie wykonany, naśladuje przedłużone dźwięki organów lub orkiestry. — Oto różne sposoby jego pisania:

Du Trémolo.

Le trémolo exige tour-à-tour, et souvent à la fois, beaucoup de souplesse et de force. Exécuté parfaitement, il imite le prolongement des sons de l'orgue ou de l'orchestre. Voici les différentes manières de l'écrire. —



ROZDZIAŁ X.

O Akcentach.

Akcenta służą do urozmaicenia różnych części sztuki muzycznej, a to przez zmiany mocy i słodyczy, śmiałości i wzięcia. Odcienienia te dają śpiewowi kolor i charakter właściwy, pozbawiają go monotonii i powiększają uczucie które wyraża. —

Akcenta oznaczają się znakami albo wyrazami włoskimi. —

Znak $<$ oznacza że dźwięk ma być wzmacniany stopniowo. —

Znak $>$ oznacza że dźwięk ma słabnąć stopniowo. —

Połączenie dwóch znaków $<>$ oznacza, że ustęp zaczyna się łagodnie, wzmacnia się aż do połowy, a potem słabnie zwolna aż do końca. —

Znak $>$ umieszczony na jednej nucie, oznacza iż trzeba tę nutę z szczególnym oddać przyciskiem. —

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

PARAGRAPHE X.

Des accens.

Les accens servent à varier les diverses parties d'un morceau de musique, par des altérations de force et de douceur, de hardiesse et de grâce. Ces nuances donnent au chant la couleur et le caractère qui lui sont propres; elles en bannissent la monotonie, et ajoutent au sentiment qu'il exprime. —

Les accens s'indiquent par des signes ou par des mots italiens. —

Le signe $<$ marque que le son doit être augmenté progressivement. —

Le signe $>$ qu'il doit être diminué de la même manière. —

La réunion de ces deux signes $<>$ exprime que le passage doit être commencé doux et augmenté jusqu'à la moitié, puis être diminué insensiblement jusqu'à la fin.

Le signe $>$ placé sur une seule note, indique qu'il faut l'accentuer d'une manière particulière. —

Les mots dont on se sert pour le même objet, sont en plus grand nombre; voici la liste des principaux avec leur signification.

Piano. { albo po prostu pierwsza litera <i>P</i> ou simplement la première lettre <i>P</i>	{ łagodnie, cicho. doux, faible.	Legato.	{ zwięźle, gładko. lié.
Pianissimo. { albo po prostu dwie litery <i>pp</i> ou simplement deux	{ bardzo łagodnie i bardzo cicho. très-doux et très-faible.	Leggiero.	{ lekko. léger.
Dolce. { albo <i>dol.</i> ou	{ słodko, nadzwyczaj łagodnie. avec douceur.	Con anima.	{ z duszą. avec âme.
Forte. { albo <i>f</i> ou	{ mocno. fort.	Con spirito.	{ z duchem, lotnie. avec esprit.
Fortissimo. { albo <i>ff</i> ou	{ bardzo mocno. très-fort.	Con grazia.	{ z wdziękiem. avec grâce.
Mezzo forte. { albo <i>mf</i> ou	{ w połowie mocno. demi-fort.	Con gusto.	{ z gustem. avec goût.
Rinforzando. { albo <i>Rinf.</i> albo <i>rfz</i> ou	{ wzmacniając, lecz bez twardości. en renforçant, mais sans brusquerie.	Con delicatezza.	{ delikatnie. avec délicatesse.
Sforzando. { albo <i>sf, sfz</i> ou	{ mocno i nagle uderzyć ton. en forçant subitement le ton.	Con fuoco.	{ z ogniem. avec feu.
Crescendo. { albo <i>cresc.</i> ou	{ stopniowo coraz mocniej. en augmentant progressivement de force.	Con forza.	{ z mocą. avec force.
Decrescendo. { albo <i>decres.</i> ou	{ stopniowo coraz słabiej. en diminuant de force.	Con calore.	{ namiętnie. avec chaleur.
Smorzando. { albo <i>smorz.</i> ou	{ stopniowe nikiwienie tonu. en laissant mourir le son peu-à-peu.	Con brio. { albo <i>brioso</i> ou	{ świetnie. avec du brillant.
Espressivo.	{ z czuciem i wyrazem. expressif.	Agitato.	{ gwałtownie burzliwie. agité.
Affettuoso.	{ z czuciem i słodką melancholią. affectueux.	Scherzando.	{ żartując. en badinant.
Maestoso.	{ wspaniale. majestueux.	Mosso.	{ ożywczono. animé.
Cantabile.	{ śpiewnie, z gustem i wdziękiem. chanter avec goût et grâce.	Sempre.	{ zawsze. toujours.
Con espressione.	{ z czuciem, z przejęciem. avec expression.	etc.	etc.

ROZDZIAŁ XI.

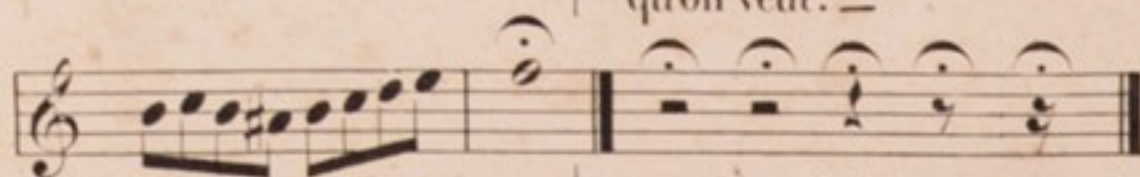
O odsyłaczach, znakach powtarzania, o spoczynku, o linii oznaczającej oktawę i skróceniach.

Odsyłacz który się wyraża za pomocą znaku Z , oznacza, iż trzeba wrócić do innego podobnego znaku i grać dalej aż do wyrazu koniec (fine). — Gdy się odsyła grającego do samego początku sztuki muzycznej, wtedy zwykle używa się dwóch liter D. C. które są skróceniem wyrazów włoskich Da Capo. —

Różne części sztuki rozdzielają się podwójną kreską || . —

Skoro się do niej dodaje punkt, ||: lub ||: wtedy zowie się powtórnikiem, i oznacza że część od strony punktów leżąca, powinna być powtórzona. —

Spoczynek C oznacza, iż można zawiesić zwyczajną miarę i spocząć na nucie albo pauzie tak długo jak się podoba. —



Celem uniknięcia zbyt wielkiej liczby linii dodanych, kompozytorowie mają zwyczaj pisać nuty ustępów idących zbyt wysoko, oktawą niżej, i kłaść nad temi nutami 8^{va} dodając znak ~~~~~ który się ciągnie tak daleko, jak ustęp powinien być grany w oktawie wyższej. —



R. 7145 F.

PARAGRAPHE XI.

Du renvoi, de la reprise, du point d'orgue, de la ligne d'octave, et des abréviations.

Le renvoi qui se marque par le signe Z indique qu'il faut retourner à un autre signe semblable et continuer jusqu'au mot fin. Lorsque c'est au commencement du morceau que l'on renvoie, il est d'usage d'employer de préférence les deux lettres D. C. abréviation des mots italiens Da Capo. —

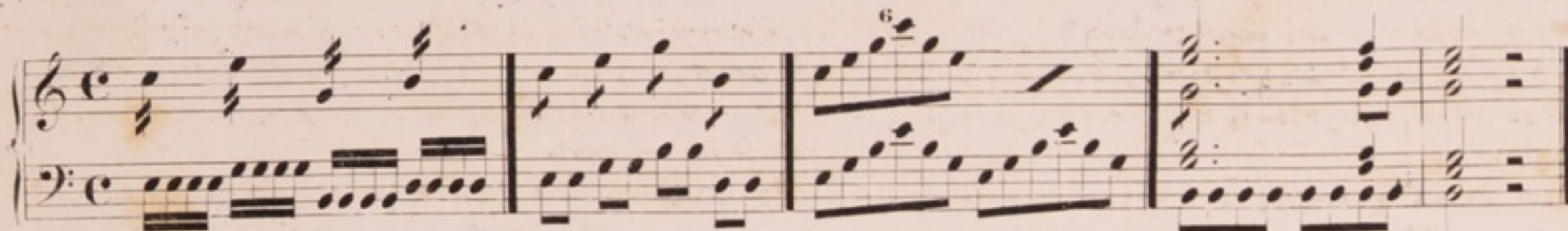
On indique les différentes parties d'un morceau par une double barre || . —

Lorsqu'on y ajoute des points, on les nomme reprises ||: ou ||: . — La reprise doit être répétée. —

Le point d'orgue C indique, qu'on peut suspendre le mouvement de la mesure, et rester sur la note (ou les différentes pauses) le temps qu'on veut. —

Pour éviter trop grand nombre de lignes supplémentaires, les compositeurs sont dans l'usage de noter les passages qui montent trop haut, une octave plus bas, et d'écrire au dessus 8^{va} avec ce signe, ~~~~~ qui se prolonge autant que le passage doit être joué à l'octave supérieure. —

Znaków skróceniami zwanych używa się, kiedy chcemy uniknąć powtórzenia kilka razy tej samej nuty; i tak zamiast pisania 4^{ech} C dwa razy wiązanych, używa się nuty ćwierciowej i przekreśla się ją dwa razy; itd. itd.



ROZDZIAŁ XII.

O ruchu.

Ruch czyli Tempo, jest to większa lub mniejsza predkość z jaką sztuka wykonana być powinna. — Oznaczone przez autora tempo zmienić, jest to samo, co dzieło jego zeszpecić, sens zupełnie pokrzyżować, i częstokroć największe piękności zamienić w niedorzeczność. Uczeń dobrze pojąć i spamiętać powinien znaczenie następujących wyrazów włoskich:

Grave	{ Cieżko, poważnie, oznacza ruch najpowolniejszy. { Le plus lent de tous les mouvements.
Largo	{ Szeroko, bardzo powoli i poważnie. { Large, excessivement lent et sévère.
Lento	{ Powoli. { Lent.
Larghetto	{ Mniej powoli i poważnie jak Largo. { Moins sévère et moins lent que Largo.
Adagio	{ Zwolna. { Posément.
Andante	{ Zwolna postępując. { Allant, ni trop lent, ni trop vite.
Andantino	{ Cokolwiek prędzej jak Andante. { Un peu moins lent qu'Andante.
Allegretto	{ Z umiarkowaną przyjemną żywością. { Avec une certaine vivacité gracieuse et modérée.
Moderato	{ Umiarkowanie. { Modéré.

Ogólne prawidła grania na fortepianie.

I. O postawie ciała i ułożeniu rąk.

Fortepianista powinien siedzieć na krześle zastosowanem do jego wzrostu, a mianowicie tak wysokiem, aby ręce jego zostawały w położeniu poziomem względem klawiatury. —

Fortepianista usiąść ma w samym środku przed fortepianem, i w takim od niego oddaleniu, aby palce jego, bez najmniejszej trudności, i zupełnie bez poruszenia ciała, wszystkich klawiszów dosięgać mogły. Owe bezustanne poruszenia całego ciała, są wielką wadą, przez którą gra na czystości, a postawa grającego na wdzięku traci; tej więc wady niezący wcześniej wystrzegać się powinien. Począwszy od najpierwszych ćwiczeń, niechaj ciało jego będzie nieruchome, chociaż nie sztywne, a twarz nie powinna nigdy wykrzywianiami lub poruszeniami warg wyrażać trudności, jakie palce napotykać mogą. Również ręce, lekko zaokrąglone, zawsze w spokojnem i naturalnem położeniu nad klawiaturą znajdować się muszą, a palce ani zbyt do siebie zbliżone, ani też zbyt oddalone, tak iżby prosto na klawisze spadały. —

On emploie des signes nommés abréviations, lorsque l'on veut éviter de répéter plusieurs fois la figure d'une même note; ainsi au lieu d'écrire quatre ut doubles croches, on se sert d'une noire, que l'on barre deux fois; etc. etc.

PARAGRAPHE XII.

Du mouvement.

Le mouvement est le degré de lenteur ou de vitesse dans lequel un morceau doit être exécuté. Changer le mouvement indiqué par le compositeur, c'est dénaturer son ouvrage, semer de contre-sens et quelque-fois substituer des idées triviales ou ridicules à des véritables beautés. L'élève devra donc s'appliquer à connaître le sens que l'on attache à chacun des mots italiens suivans :

Allegro	{ Wesolo i żywo. { Vif et animé.
Presto	{ Predko. { Rapide.
Prestissimo	{ Jak najprędzej. { Avec une rapidité impétueuse.
Con moto	{ Z żywym poruszeniem. { Avec mouvement.
Ritardando lub Rallentando	{ Zwalnając. { En retardant et ralentissant le mouvement.
Ritendo	{ Przyspieszając. { Retenu.
Accelerando	{ Przyspieszając. { En accélérant.
Ad libitum	{ Dowolnie. { A la volonté de l'exécutant.
A tempo	{ W pierwszym ruchu. { Au premier mouvement.

Regles générales pour toucher du Piano.

I. De la position du corps et des mains.

Le Pianiste doit s'asseoir sur un siège approprié à sa taille, et assez élevé, pour que ses bras s'approchent horizontalement du clavier. —

Il se placera au milieu de l'instrument, et à une distance telle, que ses doigts puissent courir sur toutes les touches, sans éprouver aucune gêne, et sans l'obliger à déranger son corps pour la facilité du jeu. — Ces mouvements continuels sont un grand défaut, qui nuit à la pureté de l'exécution, à la grâce du maintien, et dont il importe que l'élève cherche à se garantir de bonne heure. Des ses premières études, que son corps soit immobile sans roideur, et que son visage n'exprime jamais par des contorsions ou des signes des lèvres, les difficultés que ses doigts peuvent rencontrer. Il faut que la main, légèrement arrondie, ait sur le clavier une position tranquille et naturelle; que ses doigts ne soient ni collés entre eux, ni trop écartés, de façon à tomber juste sur les touches. —

II O palcach.

Zanim uczeń przystąpi do jakiegokolwiek ćwiczenia palców, trzeba mu wytłumaczyć jak ważną jest rzeczą wykształcenie ich mechanizmu; trzeba go nauczyć, że ruch palców powinien być swobodny, przy zupełnej spokojności dłoni, a tém bardziej ramion. Jest to jedyny sposób nabycia potrzebnej lekkości, miękkości i przyjemnego a razem pełnego tonu. —

Uczeń nie powinien grze swojej chcieć większą moc nadać, jak mu siła palców dozwala; bo tym sposobem tylkoby je osłabiał, nie nadając im bynajmniej pożądanej sprężystości, a gra jego stałaby się prócz tego niezgrabną, ciężką i nienaturalną. Gra tak zwana efektywna, temu tylko dozwolona być może, czyje ręce przez ciągłe ćwiczenia dostatecznie już są umocnione; z początku zaś trzeba się ograniczać na grze prostej, gładkiej i nie wiele cieniowanej. —

III O palcowaniu.

Gdyby fortepian miał tylko 10 klawiszów, każdy palec miałby osobny odpowiedni sobie klawisz, nad którym ciągle zostając, mógłby wien z szybkością i bez obawy pomylenia się uderzyć. Lecz ponieważ tak nie jest, trzeba więc konieczne aby każdy palec wielką ilość różnych nut oddawał, a tém samém często położenie swe zmieniał; trzeba aby szybkość rak, z jaką po całej klawiaturze biegają, pokonywała trudność wynikająca z wielkich odległości. — Oczywiście jednak jest rzecz, że im naturalniej jeden palec po drugim następuje, im rzadsze i pewniejsze poruszenia ręki, tém mniej spotkamy trudności w wykonaniu jakiej sztuki. Na tej zasadzie polegają wszelkie sposoby palcowania; najlepszy z nich będzie ten, który, trzymając się powyższej zasady, najbardziej ułatwi bieg palców, a tém samém najdogodniejszym okaże się dla ręki. — Dobre palcowanie mile jest palcom grającego, i obudza w nim nawet poniekąd uczucie i żądze doskonałości.

Mamy pewną liczbę passażów, które stałem ulegają prawidłom, upiornym majorowemu i minorowemu itd; lecz daleko większa liczba wymaga konieczności, aby mieć wzgląd na charakter danej do grania sztuki. Passaż silny potrzebuje częstokroć palcowania nieregularnego, dla tego, że wtenczas palce mocniejsze muszą przemagać nad słabszymi. To samo ma miejsce w muzyce poważnej trzy i czterogłosowej, lub też w muzyce obfitej w modulacje; albowiem nuty różnej wartości, wykonywane jedną i tą samą ręką, nie zawsze pozwalają palcom układać się i poruszać podług najnaturalniejszego ich następstwa. —

Jakiegokolwiek jednak podane być mogą w tym względzie prawidła, nigdy one dostatecznymi nie będą, aby uczeń podług nich sam sobie dobre utworzył palcowanie. Wzorowe przykłady daleko korzystniejsze. ni w tej mierze dla niego będą, niż ogólne prawidła, których zastosowanie częstokroć byłoby dla niego nader trudne. — Takie przykłady podajemy uczniowi w szkole niniejszej, wskazując jak najdokładniej palcowanie przy każdym ćwiczeniu. Prócz tego powinien nauczyciel przy każdej sztuce mającej służyć do wprawiania dla ucznia, również dokładne palcowanie wypisać, a nie dawać mu takiej, która pierwotnie nie była dla fortepianu przeznaczoną. Układane na fortepian Symfonie, Uwertury itd. częstokroć mozolnego wymagają palcowania, które nawet szkodliwem stać się może dla ręki poczynającego. —

II Des doigts.

Avant d'exercer d'aucune manière les doigts de l'élève, il conviendrait de lui faire sentir la grande importance qu'il faut attacher à leur mécanisme; lui enseigner que leurs mouvements doivent être indépendants, ne jamais venir du poignet et à plus forte raison des bras. C'est le seul moyen d'acquiescer de la légèreté, du moelleux, un son agréable sans dureté ni sécheresse. —

Que l'élève évite avec soin de mettre dans son jeu plus de force, que ses doigts ne le lui permettent: se serait le moyen de les affaiblir et non de leur donner le degré de vigueur qui peut leur manquer encore; son exécution serait de plus, lourde, pesante et convulsive. Ce qu'on nomme un jeu à effet, est permis seulement au pianiste dont les mains ont été suffisamment fortifiées par l'étude; jusques là, il doit se borner à un jeu simple, uni et peu nuancé. —

III Du doigter.

Si le Piano n'avait que dix touches, chaque doigt aurait nécessairement la sienne propre, sur laquelle il resterait suspendu pour la frapper avec rapidité et sans crainte d'erreur. Comme il n'est point ainsi, il faut nécessairement que les mêmes doigts servent à rendre un grand nombre de notes différentes, qu'ils soient souvent déplacés, et que la promptitude des mains, pour les porter sur toute l'étendue du clavier, remédie à la longueur des distances. Mais il est facile de comprendre, que plus les doigts se succéderont naturellement l'un à l'autre, plus les mouvements de la main seront rares et gradués, moins l'exécution d'un morceau présentera de difficultés. C'est sur ce principe que sont établis tous les systèmes du doigter. Le meilleur sera donc celui qui, en y restant fidèle, facilitera le mieux le passage et se présentera le plus agréablement aux mains. Un bon doigter charme et flatte les doigts du pianiste, il inspire en quelque sorte le sentiment et le désir de la perfection. —

Il est un certain nombre de passages qui sont soumis à un calcul rigoureux, par exemple: les gammes majeures et mineures etc; mais dans un plus grand nombre d'autres, on est obligé d'avoir égard au caractère du morceau. Un passage vigoureux exige quelque-fois un doigter irrégulier, par la préférence qu'il faut accorder aux doigts forts sur les doigts faibles. Il en est de même de la musique sévère, à trois ou quatre parties, de la musique riche en modulations: les valeurs diverses dont est chargée une seule main, ne permettent pas toujours de placer et de faire mouvoir les doigts dans leur succession la plus naturelle. —

Mais ce n'est point par des théories de ce genre, plus ou moins développées, que l'élève pourra se former un doigter réunissant les diverses qualités dont je viens de parler. En cette manière, de bons exemples lui seront plus utiles que des règles générales, dont il aurait peine souvent à faire l'application. J'ai essayé de lui donner ces exemples en notant soigneusement le doigter de tous les morceaux ou exercices de ma méthode. Qu'il fasse doigter également par son professeur toute la musique qu'il aura à jouer dans ses études, et qu'il s'interdise celle qui n'aurait pas été écrite, dans son origine, pour le piano. Les symphonies, ouvertures, quatuors etc. arrangés, exigent souvent des doigtiers pénibles, capables de nuire à une main novice. —



IV. O takcie.

Takt jest duszą muzyki; bez niego najpiękniejsze i najrzadsze przymioty, tak wrodzone jako i przez pracę nabyte, zupełnie stają się bezużytecznymi. Dlatego też ciągle napominać trzeba ucznia, aby się do niego stosował jak najściślej; tem bardziej, iż powszechnie zarzucają fortepianistom, a częstokroć bardzo słusznie, że w tej najważniejszej części sztuki są nader nieudolni. Takt wspiera artystę w pasażach trudnych, umacnia jego palce, i nadaje grze ową pewność, bez której nie masz dobrego wykonania.

Prawidła porządnego postępowania w nauce muzyki.

Uczeń chcący czynić rzeczywiste postępy w grze fortepianowej, powinien najmniej 3 godziny dziennie poświęcać ćwiczeniom się jak najpracowitszemu. Nie konieczna, aby te godziny bez przerwy po sobie następowały; owszem, lepiej jest takowe rozdzielać i między niemi w ciągu dnia należyte czynić przestanki, w którychby palce odpoczywały, a umysł rozrywki użyć mógł. Ciągła i nieprzerwana bowiem praca, wznieca prawie zawsze pewien rodzaj wstrętu, psuje rękę i niszczy w uczniu chęć do dalszych usiłowań. —

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

Przy wszystkich tych ćwiczeniach uczeń powinien jak najściślej uważać na takt, o którego ważności już wyżej wspomniałem. Aby każdej nucie nadać właściwą wartość, musi grający, zaraz od samego początku każdą część taktu liczyć głośno i jak można najrówniej. Forte-pianista wpada częstokroć w błąd przedkierowania, tam, gdzie tempo zupełnie jest wolne; a to dlatego, że instrument jego nie posiada właściwości przeciągania dźwięku długiej nuty; lecz bardzo wystrzegać się powinien takiego przyzwyczajenia, które najgorsze skutki za sobą po ciągnąć może, i nie puszczać nigdy klawisza przed upływem wartości nuty, chociażby nawet dźwięku wcale już słyszeć nie było. Szczególniej na to uważać trzeba w muzyce kilkogłosowej, gdzie jedna ręka, jakśmy wspomnieli, grać musi nuty różnej wartości. —

Jednak, unikając tego błędu, nie powinniśmy wpadać w błąd przeciwny, trzymając palec na klawiszu dłużej nad potrzebę. Polecam tu ćwiczenia pięć palców poniżej umieszczone. —

W pasażach silnych, w crescendo, przy końcu gammy, a szczególniej przy końcu ustępu, uczeń zazwyczaj w przyspieszeniu wpada tempo. Taki błąd nie tylko osłabia rękę, ale pociąga za sobą częste przerywania, które ucznia zawstydzają, a w słuchaczach bardzo przykre wzbudzają wrażenie. Tego błędu grający się ustrzeże, wstrzymując nieco palec w takich miejscach. —

Sztuka podana uczniowi do grania, której on jeszcze nie zna, zawsze powinna być wykonywana w ruchu umiarkowanym, aby jak najściślej trzymać się mógł taktu i dobrze uważać na wszelkie znaki przy padkowe, służące do oznaczenia expressyi lub miary.

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

IV. De la mesure.

La mesure est l'âme de la musique; sans elle les qualités les plus précieuses et les plus rares, celles que donne la nature, comme celles que l'étude seule fait acquérir, demeurent absolument inutiles. Aussi ne saurait-on pas trop recommander aux jeunes élèves de s'y asservir avec scrupule; d'autant plus, que l'on reproche à la plupart des pianistes, et trop souvent avec raison, de posséder fort peu cette partie essentielle de l'art. La mesure soutient le pianiste dans les passages difficiles, fortifie les doigts d'une manière sensible, et donne seule l'assurance nécessaire à une 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 exercices 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.

En se livrant à ces études, le jeune pianiste n'oubliera jamais 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 épuisée, 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 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. —

Wielu młodych fortepianistów mniema, iż przyspieszą 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 niszczą nawet w sobie uczucie dobrego wykonania. Zawsze trzeba wybierać sztuki odpowiednie zdolnościom, i nie ubiegać się za muzyką modną, w której znajduje się trudności nagromadzone z prawdziwie dziecinną przesadą, ale mieć na szczególnej uwadze tę prawdę, że postępowaniem rozsądnym i wytrwałym prędzej i pewniej do celu dojdziemy, aniżeli pośpiechem, nieporządnym i przerywanym częstymi uchybieniami. —

Nie rozumiem jednak przez to, aby uczeń przy ćwiczeniu się zbyt trwożliwie postępował, i dla większej pewności w każdym ustępie z osobna się wprawiał. W ćwiczeniu powinna być, tak jak w samym wykonaniu, pewna swoboda, i dlatego radzę, aby sztukę której się uczy, jak najmniej rozdzielał na drobne części. —

Wszakże i to правило licznym podlega wyjątkom, do których się trzeba stosować. I tak, najłatwiejsze na pozór sztuki zawierają często kroc jakieś szczególnego rodzaju trudności, już to w palcowaniu, już w takcie itd. Takie to miejsca uczeń z największą troskliwością wypracować i niejako w pamięć sobie wrazić powinien; bo jeżeli to tylko ciągle powtarzać będzie, co na pierwsze spojrzenie łatwo poznał, nie uczyni żadnego postępu i nie nabędzie równości w wykonaniu jednej sztuki. —

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

Cheć sztukę zrozumiałe 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 expressya, znaczy grę namiętną lub mdlejącą, w której oczy, ramiona i całe ciało konieczny mają współudział. Nie bardziej nie trzusi i nie jest śmieszniejszém, jak ta chęć ciągłego popisywania się z czuciem. Grać z expressją jest nie co innego, jak tylko nadać każdemu passażowi właściwą mu barwę, a ponieważ ta barwa może być na przemianę pomrą, żywą, bladą, jednostajną i porywającą, czasami nawet twardą i surową, przeto wykonanie powinno umiejętnie odbijać wszystkie te odcienia. —

Przestroga niezbędna.

Przed zaczęciem jakiegokolwiek sztuki, powinien grający zadać sobie te trzy pytania:

1. Z jakiego tonu mam grać, t.j. ile jest przy kluczu $\sharp$ lub $\flat$?
2. W jakim takcie sztuka jest napisana?
3. Jaką ma ruch, czyli tempo?

Bien de 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 prises, 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, où l'on entasse les difficultés avec une affectation puérile; et pénétrez-vous de la vérité, que l'on arrive plus vite au but 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, pour 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.

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 fatigant 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 refléter 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 $\sharp$ ou de $\flat$ 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.

Pierwsze te ćwiczenia, w których użycie palców najrozmaicij jest zastosowane, są bardzo korzystne dla kształcenia ręki ucznia; aby zaś w zupełności z nich korzystać, potrzeba, aby uczeń je wykonywał bez najmniejszego poruszenia ręki; ma więc grać najprzód bardzo wolno, a w miarę jak palce nabiorą większej mocy i zwinności, może stopniowo ruch przyspieszać, tak jak to w przykładzie I okazano.

DEUXIEME PARTIE.

Ces premiers exercices, où les doigts sont employés de toutes les manières, sont très favorables pour former la main du jeune 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, tel qu'il est marqué dans l'exemple N° 1.

1.

2. Każdy numer powtarzać 20 razy.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9. 10. 11. 12.

13. 14. 15. 16.

17. 18.

19. 20.

21. 22.

23. 24.

25. 26.

The page contains 26 numbered musical exercises, each consisting of a treble and bass staff. The exercises are arranged in pairs from 9 to 26. Each exercise features a sequence of eighth notes, often with slurs and fingerings indicated by numbers 1-5. Exercises 9-16 are in 3/4 time, while 17-26 are in 2/4 time. The exercises show various ascending and descending patterns, some with ties and some with slurs.



41. 42.



43. 44.



45. 46.



47. 48.



49. 50.



51. 52.



53. 54.





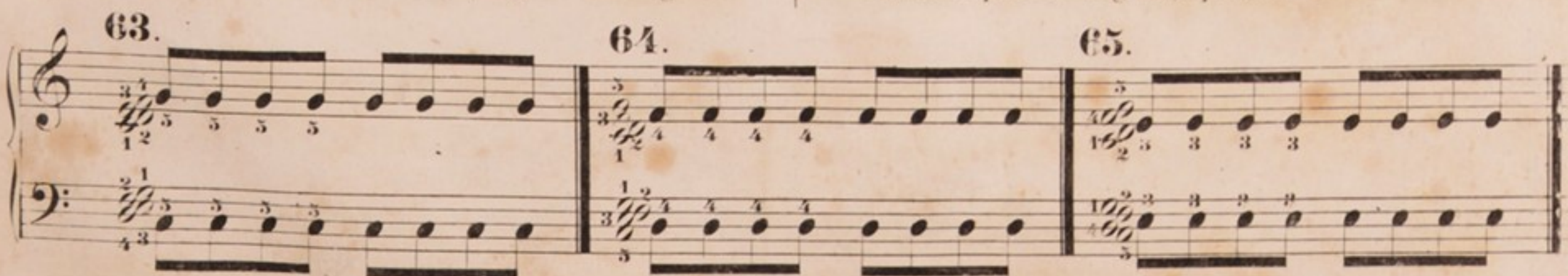
Ponieważ ćwiczenie gadensów (spadków) jest bardzo użyteczne dla wyrównania palców i dla nadania im pewności, potrzeba aby uczeń ćwiczył się w nich bardzo często, bez poruszania ręki, zaczynając najprzód zwolna jedną ręką, a potem oboma razem i stopniowo ruch przyspieszając; dlatego z korzyścią będzie dla niego ćwiczyć się w N^{ach} 57, 58, 59, 60, 61 i 62 bez przerwy i ruchem jednostajnym.

L'exercice des cadences étant très utile pour égaliser les doigts et pour leur donner de l'aplomb, il faut que l'élève les pratique bien souvent, sans mouvement de la main. Il commencera d'abord lentement et avec une main, ensuite avec les deux ensemble, en accélérant toujours le mouvement; aussi lui sera-t-il avantageux d'exercer les N^{os} 57, 58, 59, 60, 61 et 62 sans interruption, et dans un mouvement égal.



Ćwiczenia dla palców nie zależących jedne od drugich.

Exercices pour les doigts indépendants les uns des autres.



69. 70. 71.

72. 73. 74.

75. 76. 77.

78. 79. 80.

81. 82.

83. 84.

85. 86.

Ponieważ ćwiczenie gamm jest niezaprzeczenie najlepszym środkiem do udoskonalenia palców i do nadania im siły i biegłości, konieczną więc jest rzeczą aby pracować nad nimi jak najuśilniej.

L'exercice des gammes étant sans contredit le meilleur moyen pour développer les doigts et pour leur donner de la force et de l'agilité, il est essentiel de les travailler assidument.

1. C major.
Ut majeur.



2. A minor.
La mineur.



3. G major.
Sol majeur.



4. E minor.
Mi mineur.



5. D major.
Ré majeur.



6. F minor.
Si mineur.



7. A major.
La majeur.



8. Fis minor.
Fa # mineur.



9. E major.
Mi majeur.



10. Cis minor.
Ut # mineur.



11. H major.
Si majeur.



12. Gis minor.
Sol # mineur.



13. Fis major.
Fa # majeur.

14. Dis minor.
Ré # mineur.

15. Des major.
Re b majeur.

16. B minor.
Si b mineur.

17. As major.
La b majeur.

18. F minor.
Fa mineur.

19. Es major.
Mi b majeur.



20. C minor.
Ut mineur.



21. B major.
Si b majeur.



22. G minor.
Sol mineur.



23. F major.
Fa majeur.



24. D minor.
Ré mineur.



Skoro uczeń oswoił się dostatecznie z 24 gammami, powinien ciągle je uprawiać we wszystkich tonach, podług następujących przykładów. —

Lorsqu'on s'est assez familiarisé avec les 24 gammes, il est fort avantageux de les exercer dans tous les tons, d'après les exemples suivants.

The image displays six sets of musical exercises, numbered 25 through 30. Each exercise is presented on two staves, one in treble clef and one in bass clef. The exercises consist of ascending and descending scales with specific fingerings indicated by numbers 1-5. Some exercises include slurs and repeat signs. Exercise 25 is in G major (one sharp). Exercise 26 is in A major (two sharps). Exercise 27 is in B major (three sharps). Exercise 28 is in C major (no sharps or flats). Exercise 29 is in D major (two sharps). Exercise 30 is in E major (three sharps). The exercises are arranged in three rows: 25 and 26 in the first row, 27 and 28 in the second row, and 29 and 30 in the third row.

31.



32.



33.



34.



24
X=35.

po 5x.

X=36.

Handwritten musical score for measures 35 and 36. The notation is in treble and bass staves. Measure 35 is marked with 'X=35.' and measure 36 with 'X=36.'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score for measures 37 and 38. The notation is in treble and bass staves. Measure 37 is marked with '37.' and measure 38 with '38.'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score for measures 39 and 40. The notation is in treble and bass staves. Measure 39 is marked with '39.' and measure 40 with '40.'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score for measures 41 and 42. The notation is in treble and bass staves. Measure 41 is marked with '41.' and measure 42 with '42.'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score for measures 43 and 44. The notation is in treble and bass staves. Measure 43 is marked with '43.' and measure 44 with '44.'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

Handwritten musical score for measures 45 and 46. The notation is in treble and bass staves. Measure 45 is marked with '45.' and measure 46 with '46.'. The music features complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1-5.

40

First system of exercise 40. Treble and bass staves with eighth-note patterns and fingerings (1-5).

Second system of exercise 40. Treble and bass staves with eighth-note patterns and fingerings (1-5).

41

First system of exercise 41. Treble and bass staves with eighth-note patterns and fingerings (1-5).

Second system of exercise 41. Treble and bass staves with eighth-note patterns and fingerings (1-5).

42

First system of exercise 42. Treble and bass staves with eighth-note patterns and fingerings (1-5).

Second system of exercise 42. Treble and bass staves with eighth-note patterns and fingerings (1-5).

2013

43.



44.



45.



46.



47

Musical score for Exercise 47, featuring a treble and bass staff with fingerings and slurs.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The bass staff provides a harmonic accompaniment. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system contains the first two lines of the melody and accompaniment. The second system contains the next two lines. The music is written in a clear, legible hand.

50.

This musical score, labeled '50.', is written for a single melodic instrument, likely a violin or flute, and a basso continuo. The treble staff contains a complex, continuous melodic line with many slurs and ties, indicating a single melodic thread. The bass staff provides a harmonic foundation, with notes often written on ledger lines below the staff. The piece is divided into two measures by a double bar line. The notation is dense and characteristic of 18th-century musical manuscripts.

51.

Exercise 51 consists of four measures. The first two measures feature a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The last two measures show a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

52.

Exercise 52 consists of four measures. The first two measures feature a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The last two measures show a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

53.

Exercise 53 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The second measure shows a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

54.

Exercise 54 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The second measure shows a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

55.

Exercise 55 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The second measure shows a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

56.

Exercise 56 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The second measure shows a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

57.

Exercise 57 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The second measure shows a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

58.

Exercise 58 consists of two measures. The first measure features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a supporting line of eighth notes. The second measure shows a continuation of the treble melody with a more complex rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated throughout.

59. 60. loco

61. 8 loco

62.

63.

64.

65. 8 loco

66. 8 loco

67.

68.

69.

70. 8 loco

R. 7135 F.

71. *loco*

72.

73. *loco*

74. *loco*

75. *loco*

76. *loco*

77. *loco*

78. *loco*

79. *loco*

80. *loco*

81.

82.

83.

84.

85. 86. 87.

88. 89. 90. 91.

92. 93. Coda.

94. 95.

96. 97.

98. 99.

100. 101.

102. 103.

104. 105.

106. 107.

108. 109.

The page contains ten musical exercises, numbered 100 through 109. Exercises 100-107 are arranged in pairs (100-101, 102-103, 104-105, 106-107) and are written for piano in 3/4 time. Exercises 108 and 109 are written for guitar in common time (C). Each exercise is presented on two staves, with fingerings indicated by numbers 1 through 5. Exercises 100-107 feature various melodic and harmonic patterns, including scales, arpeggios, and chords. Exercises 108 and 109 are guitar-specific exercises, featuring patterns that are often played on the fretboard. The page is numbered 36 in the top left corner.

Measures 1-10 of a piano exercise. The treble staff features a series of eighth-note chords and single notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below the notes.

Exercise 110, measures 11-20. This section continues the pattern of eighth-note chords and accompaniment. A repeat sign is present at the end of measure 20.

Exercise 111, measures 21-30. Similar to the previous exercises, it consists of eighth-note chords in the treble and eighth-note accompaniment in the bass.

Exercise 112, measures 31-40. This exercise introduces a change in the bass line pattern, featuring more complex chordal accompaniment.

Exercise 113, measures 41-50. The treble staff continues with eighth-note chords, and the bass staff provides a consistent eighth-note accompaniment.

Exercise 114, measures 51-60. The final exercise on the page, featuring eighth-note chords and accompaniment with a repeat sign at the end.

115. 116.

117. 118.

119.

120.

121.

122.

Nº 1. *Andante.*

Nº 2. *Moderato.*

Nº 3. *Allegretto.*

Nº 4. *Moderato.*

The first system of the musical score consists of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a series of eighth-note chords and single notes, heavily annotated with fingerings (1-5) and slurs. The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth-note patterns and some rests.

No 5.

Andantino.

This section is labeled 'No 5.' and 'Andantino.' It is written in 3/4 time. The treble staff features a melody of eighth notes with fingerings, while the bass staff has a simple accompaniment of eighth notes and rests.

The second system of 'No 5' continues the melody in the treble staff and the accompaniment in the bass staff. It includes a repeat sign and various fingerings throughout.

The third system of 'No 5' concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a sustained bass note in the bass staff.

No 6.

Allegretto.

This section is labeled 'No 6.' and 'Allegretto.' It is written in 3/4 time. The treble staff has a melody of eighth notes with fingerings, and the bass staff has a corresponding accompaniment.

The second system of 'No 6' continues the piece, featuring a repeat sign and consistent fingerings in both staves.

The third system of 'No 6' concludes the piece with a final cadence in the treble staff and a sustained bass note in the bass staff.

Allegro vivace.

Nº 7.

Musical score for No. 7, Allegro vivace. The score is in 3/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes the piece with a double bar line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Allegretto con moto.

Nº 8.

Musical score for No. 8, Allegretto con moto. The score is in 3/4 time and consists of three systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system includes fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and articulation marks. The second system continues the piece with similar notation. The third system concludes the piece with a double bar line. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests.

Allegro.

Nº 9.

Allegro.

Nº 9.

Allegro molto.

Nº 10.

Allegro molto.

Nº 10.

Allegro.

Nº 11.

Allegro.

Nº 11.

p *cresc.* *f*

First system of musical notation. It consists of two staves. The upper staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lower staff has a bass clef. The music begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), then a forte (*f*) dynamic, and returns to piano (*p*). The system concludes with a *smorz.* (diminuendo) marking. Fingering numbers (1-5) are indicated above many notes.

Allegro.

Nº 12.

Second system of musical notation, marked *Allegro.* It consists of two staves in 3/8 time. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. Fingering numbers are present throughout.

Third system of musical notation, continuing the piece. It consists of two staves in 3/8 time. The right hand features a series of beamed eighth notes, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. The system ends with a repeat sign and two first/second endings.

Allegro moderato.

Nº 13.

Fourth system of musical notation, marked *Allegro moderato.* It consists of two staves in common time (C). The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is characterized by a slower tempo and a more spacious feel than the previous sections. Fingering numbers are indicated.

Fifth system of musical notation, concluding the piece. It consists of two staves in common time. The right hand has a melodic line with some grace notes, and the left hand has a simple accompaniment. The system ends with a final cadence.

This page contains a handwritten musical score for a piece titled "No. 14." The tempo is marked "Allegro." The score is written for piano and organ. The piano part is in treble clef, and the organ part is in bass clef. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score consists of several systems of music, each with a piano staff and an organ staff. The piano part features complex textures with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The organ part provides a harmonic and rhythmic foundation, with some sections featuring sustained chords and others with moving lines. The handwriting is in ink on aged, slightly stained paper. The score is numbered "No. 14." in the left margin. The tempo "Allegro." is written above the first system. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Allegro moderato.

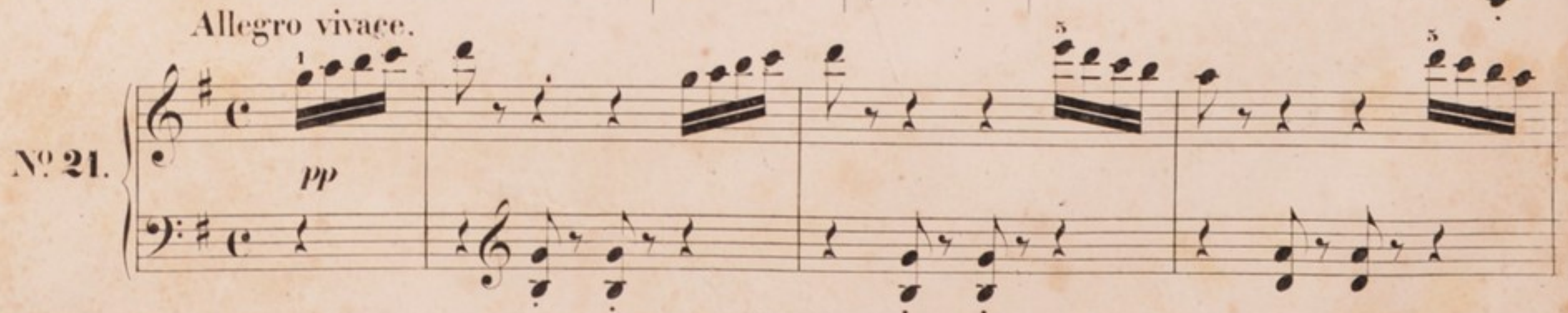
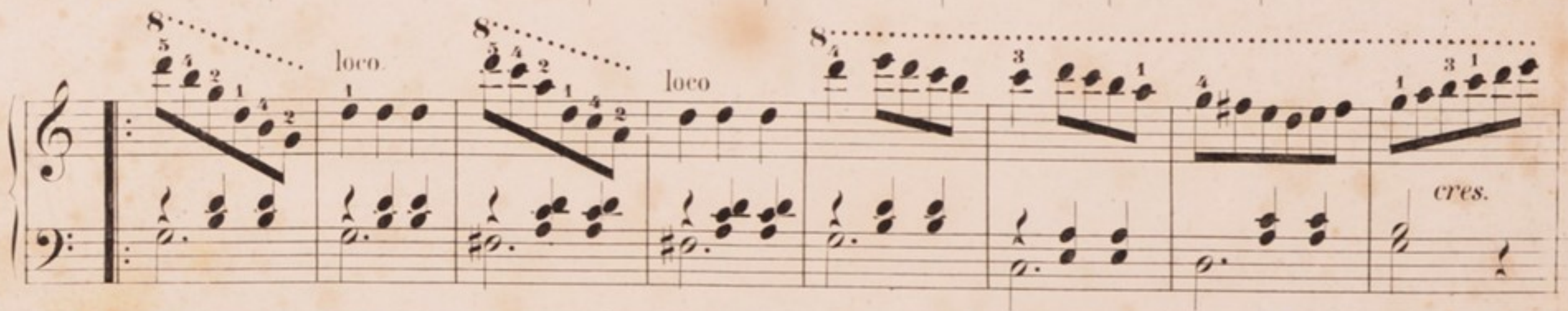
Nº 18.

Handwritten musical score for No. 18, Allegro moderato. The score is written for piano in B-flat major, 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the right hand with a complex melodic line featuring many slurs and fingerings (1-4, 2-3, 3-1, 4-2, etc.), and the left hand with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the right hand's melodic development with more slurs and fingerings, while the left hand provides a steady accompaniment. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a simple chordal accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Allegro moderato'.

Allegro veloce.

Nº 19.

Handwritten musical score for No. 19, Allegro veloce. The score is written for piano in D major, 2/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the right hand with a rapid melodic line featuring many slurs and fingerings (1-5, 4-1, 3-2, etc.), and the left hand with a simple harmonic accompaniment. The second system continues the right hand's rapid melodic development with more slurs and fingerings, while the left hand provides a steady accompaniment. The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the right hand and a simple chordal accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Allegro veloce'.



loco

sempre pp

Nº 22.

Moderato.

Nº 23.

Moderato.

p

cresc.

f

loco

Allegro.

No 24

Handwritten musical score for No. 24, Allegro, in 3/4 time. The score is written on three systems of grand staves (treble and bass clef). The first system includes a piano (*p*) marking. The second system includes a *loco* marking. The third system includes a *cresc.* (crescendo) marking. The score features complex fingerings, slurs, and a repeat sign. The manuscript is on aged, slightly stained paper.

Allegro molto.

No 25.

No. 25. *Allegro molto.*

p *leggeramente*

cresc. *f* *loco*

p *cresc.* *f*

8 loco

Nº 26. Allegro.
PRELUDE
ou
ETUDE.

Nº 27. Allegro.
ETUDE.

N^o 28.

ETUDE.

N^o 29.

ETUDE.

Allegro.

N^o 30.

ETUDE.

Andante.



This block contains a piano exercise consisting of four systems of two staves each. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The first system features intricate fingerings (1-5, 2-4, 3-5, 4-2, 5-1) and slurs. The second system continues with similar patterns. The third system includes a trill in the right hand. The fourth system concludes with a double bar line and the marking "D.S." (Da Capo).

Nº 31.
ETUDE.

Andante.

This block contains the first system of a piano exercise labeled "Nº 31. ETUDE." with the tempo marking "Andante." It consists of two staves. The right hand plays a series of eighth notes with slurs, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment.

This block contains the second system of the piano exercise "Nº 31. ETUDE." It continues the melodic and harmonic patterns established in the first system.

diminuendo

This block contains the third and final system of the piano exercise "Nº 31. ETUDE." It begins with the marking "diminuendo" and concludes with a double bar line. The right hand features a descending melodic line.

Allegretto.

57

Nº 32.

ETUDE.

Allegro.

Nº 33.

ETUDE.

ff ben marcato il basso

cre - - - scen - - - do -

f

sf

Nº 34.

ETUDE.

Andante. legato

p

First system of musical notation, measures 1-6. Treble and bass staves. Treble has triplets and slurs. Bass has chords and slurs. Dynamics: *p*, *f*.

Second system of musical notation, measures 7-12. Treble and bass staves. Treble has slurs and dynamics. Bass has chords and slurs. Dynamics: *p*, *dimin.*, *ralent.*

Nº 35.
ETUDE.

Third system of musical notation, measures 13-18. Treble and bass staves. Treble has slurs and dynamics. Bass has chords and slurs. Dynamics: *p*, *legato*, *f*.

Fourth system of musical notation, measures 19-24. Treble and bass staves. Treble has slurs and dynamics. Bass has chords and slurs.

Fifth system of musical notation, measures 25-30. Treble and bass staves. Treble has slurs and dynamics. Bass has chords and slurs. Dynamics: *p*.

Sixth system of musical notation, measures 31-36. Treble and bass staves. Treble has slurs and dynamics. Bass has chords and slurs.

Seventh system of musical notation, measures 37-42. Treble and bass staves. Treble has slurs and dynamics. Bass has chords and slurs.

First system (measures 1-4): Treble clef has a melodic line with triplets and sixteenth notes. Bass clef has a supporting line with chords and eighth notes.

Second system (measures 5-8): Treble clef has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a forte (*f*) dynamic.

Third system (measures 9-12): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Andante. legatissimo il canto sempre

Nº 36.
ETUDE.

Fourth system (measures 13-16): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Fifth system (measures 17-20): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Leggieramente staccato il Basso.

Sixth system (measures 21-24): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Seventh system (measures 25-28): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Eighth system (measures 29-32): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Ninth system (measures 33-36): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Tenth system (measures 37-40): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Eleventh system (measures 41-44): Treble clef has a melodic line with a piano (*p*) dynamic. Bass clef has a supporting line with a piano (*p*) dynamic.

Fine.

poco - a - poco cre - scen - do

sempre più - cre - scen - do

di - mi - nuen - do

p *pp*

Nº 37.
ETUDE.

Allegretto.

p

Musical score for a piano piece, measures 1-15. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics including *f*, *più cresc.*, *ff*, *diminu*, *p*, and *loco*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

Musical score for a piano piece, measures 16-20. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics including *dim.*, *cre*, *scen - do*, *f*, and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

Musical score for a piano piece, measures 21-25. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics including *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

Musical score for a piano piece, measures 26-30. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). It features various dynamics including *f* and *ff*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The piece ends with a double bar line.

First system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *p* (piano) dynamic marking. The bass clef staff contains a series of chords. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

Second system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *f* (forte) dynamic marking. The bass clef staff contains a series of chords. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

Third system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *f* (forte) dynamic marking. The bass clef staff contains a series of chords. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

Fourth system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *p* (piano) dynamic marking. The bass clef staff contains a series of chords. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

Fifth system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *p* (piano) dynamic marking. The bass clef staff contains a series of chords. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

Sixth system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *p* (piano) dynamic marking. The bass clef staff contains a series of chords. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

Seventh system of a musical score. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, with a *p* (piano) dynamic marking. The bass clef staff contains a series of chords. The system concludes with a *f* (forte) dynamic marking.

f

decre - *scen* - *do*

rallent.

p *tempo*

f

p

rallent.

dot. *tempo.* *pp*

loco.

f

This page of musical notation consists of seven systems of staves, each containing a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The notation is highly technical, featuring numerous sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. Fingerings (numbers 1-5) are indicated above or below many notes. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), *p* (piano), and *fp* (fortissimo). Performance instructions such as *loco*, *decre-scendo*, *tempo*, *ralen*, *crescendo*, and *tando* are interspersed throughout the score. The first system includes a *loco* marking and fingerings like 5 4 and 3 2. The second system starts with *pp*. The third system has a *f* marking. The fourth system includes the *decre-scendo* instruction. The fifth system continues with complex rhythmic patterns. The sixth system features *tempo*, *fp*, *ralen*, *crescendo*, and *tando* markings. The seventh system concludes the page with dense rhythmic notation.

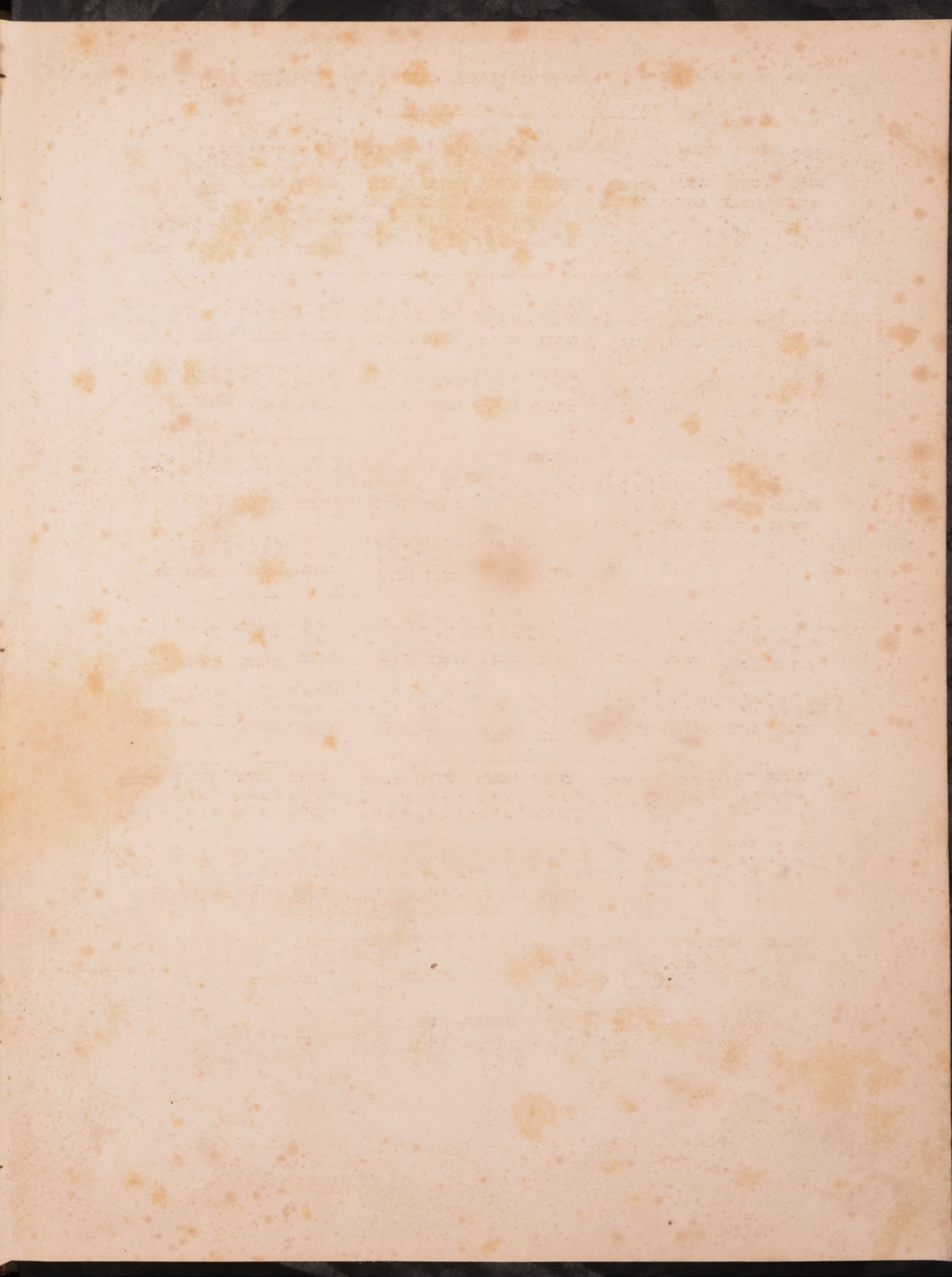
cre - - - - - scen - - - - - do

do - - - - -

cre - - - - - scen - - - - - do

Fin.

Ped.



CATALOGUE

des nouvelles Compositions pour le Piano

publiées par

R. FRIEDLEIN à Varsovie.

CHOPIN, FR., 2 Mazourkas.....	Rs. — k. 45
DIETRICH, M., Polonaise.....	" — " 30
— Chant sans paroles. Op. 19.....	" — " 37½
— Valse brillante. Op. 20.....	" — " 60
— Tarentelle. Op. 21.....	" — " 60
— Choeur des Matelots. Op. 22.....	" — " 60
— 2 ^e Valse brillante. Op. 23.....	" — " 52½
— Marche. Op. 24.....	" — " 52½
— Talisman. Op. 25.....	" — " 52½
— Thème d'Ukraine. Op. 26.....	" — " 60
— Cascade (Etude de Salon) Op. 27.....	" — " 60
— Rigoletto-Quadrille.....	" — " 37½
— Polka de Bravoure.....	" — " 30
— Paraphrase de l'Opéra Rigoletto.....	" — " 75
— Le Bluet.....	" — " 52½
— Second Sicilienne.....	" — " 52½
DOBZYNSKI, J. F., Grande Valse. Op. 63..	" — " 52½
— Bolero.....	" — " 30
HERZBERG, A., Souvenir d'Opole. Valses. Op. 58	" — " 37½
ROMAN, H., Romance. Op. 1.....	" — " 52½
KONTSKI de Apoll., Mazur Sielankowy. Op. 4.	" — " 52½
— Souvenir de Léopol. Mazourka. Op. 7....	" — " 60
— Souvenir de Posen. Mazourka. Op. 8....	" — " 60
KONTSKI, Ant., Valse. Op. 151.....	" — " 45
— Romance sans Paroles. Op. 152.....	" — " 37½
— Karnawał Warszawski Mazur. Op. 153	" — " 60
KRUDENER, Guillaume de, Le Bluet. Valse	" — " 45
LUBOMIRSKI, C. Prince, Odeglos z nad Hory-	
nia. Quatres Mazourkas. Op. 19.....	" — " 75
— Czwarty Stycznia. Mazourka. Op. 20....	" — " 22½
— Pogadanka. Causerie Polka. Op. 23.....	" — " 22½
— Trois Marches. Op. 24.....	" — " 45
— Catherina-Contredanses. Op. 25.....	" — " 45
— Stanislaus-Walzer. Op. 26.....	" — " 60
— Magyar-Polka. Op. 29.....	" — " 22½
— Deux Mazourkas. Op. 30.....	" — " 52½
— Theresa-Walzer. Op. 31.....	" — " 52½
— Dolina Szwajcarska. Mazourka. Op. 32.	" — " 30
— Polka. Op. 34.....	" — " 22½
— Wspomnienie z Radziejowic Mazur. Op. 35	" — " 22½
— Aniela Polka. Op. 36.....	" — " 22½
— Prince, Mazourka. Op. 39.....	" — " 30
— Mazourka. Op. 40.....	" — " 30
— Feliks-Polka. Op. 41.....	" — " 22½
— Chwila w Radochówce Polka. Op. 43....	" — " 22½

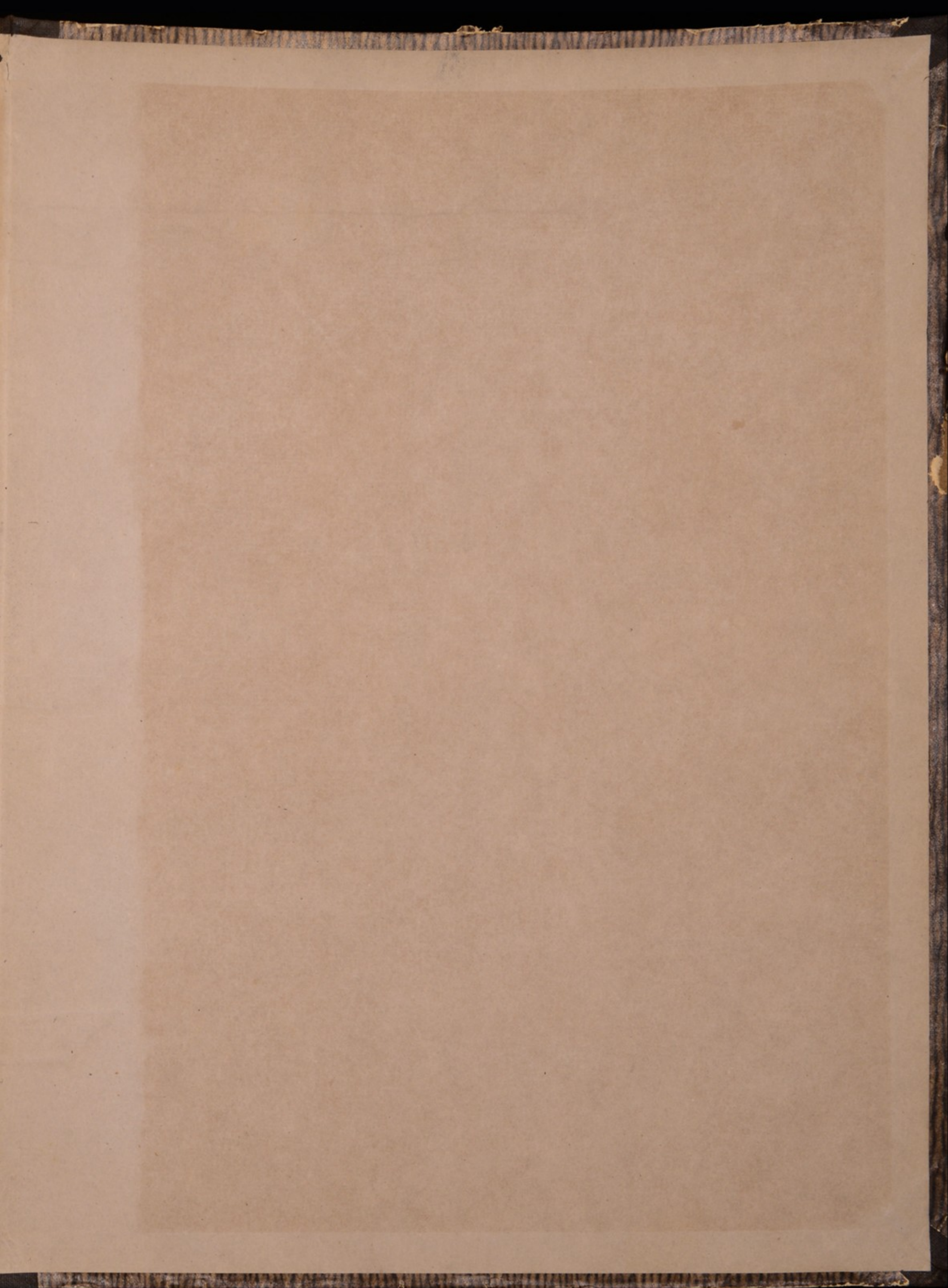
LUBOMIRSKI, C. Prince, Glos do brzegu Sluczy	
2 Mazurki Harmonijne. Op. 44.....	Rs. — k. 45
— Marynia Polka. Op. 45.....	" — " 30
— Wspomnienie Warszawy 2 Mazury. Op. 46	" — " 30
— Piosnka Dwie rany. Op. 47.....	" — " 30
— Le Miosothis.....	" — " 37½
MONIUSZKO, S., Polka.....	" — " 30
— Vilanella.....	" — " 30
— Daniel-Polka.....	" — " 22½
— Trois Valses.....	" — " 60
— Lza pieśń.....	" — " 22½
NOWAKOWSKI, J., Szkoła na Fortepian.....	" 2 " 25
— Morceau de Salon. Op. 32.....	" — " 37½
— Chant d'Amour. Nocturne. Op. 33.....	" — " 52½
— Ballade. Op. 34.....	" — " 82½
— Gondolier Romance. Op. 36.....	" — " 45
— Elégie. Op. 37.....	" — " 45
OSTROWSKI, F., Adagio et Rondeau. Op. 11....	" — " 75
PUSCH, A. M. de, Marche de Vilna. Op. 34. N° 2.	" — " 45
— 2 ^e Valse brillante. Op. 35.....	" — " 30
— Souvenir à Pologne. Extra-Post-Valse...	" — " 22½
— Galop-Polka-fantastique.....	" — " 30
RODRIEWICZ, G., Valse. Op. 2.....	" — " 22½
— Amour en Rêve. Pièces caractéristique.	
Op. 3.....	" — " 60
SCHULHOF, F. J., Mazourka. Op. 30.....	" — " 30
STOLIPINE, A., 2 ^{me} Pensée.....	" — " 52½
SZOPOWICZ, H., Trois Mazourkas. Op. 7....	" — " 45
TAUSIG, A., Le Romantique. Impromptu. Op. 3.	" — " 37½
— Berceuse. Mélodie variée. Op. 8.....	" — " 60
TERAJEWICZ, A., Mazourka.....	" — " 37½
WIELHORSKI, 2 ^{de} Grande Marche. Op. 20....	" — " 60
— Deux Valses. Op. 21.....	" — " 45
WODNICKI, T., Moment Lyrique 2 ^e Mélodie Op. 7	" — " 30
WYSOCKI, G. N., Krakowiak. Op. 7.....	" — " 82½
Réminiscences de l'opéra:	
— Martha de Flotow.....	" — " 75
— Le Val d'Andorre de Halévy.....	" — " 75
— Il Bravo de Mercadante.....	" — " 75
— Le Prophète de Meyerbeer.....	" 1 " —
— Ernani de Verdi.....	" — " 90
— I Due Tossari de Verdi.....	" — " 75
— I Lombardi de Verdi.....	" — " 75
— Macbeth de Verdi.....	" 1 " —

COMPOSITIONS

pour le Chant avec accompagnement de Piano.

DOBZYNSKI, J. F., Ballada z opery Mon-	
bar czyli Flibustierzy.....	Rs. — k. 37½
— Romans z powyższej opery.....	" — " 30
— Ach! to źle Spiew.....	" — " 22½
— Nie mogę być twoją. Mazurek.....	" — " 37½
ROMOROWSKI, J., Wspomnienie. Tryolet.....	" — " 22½
— Pieśń Minstrella z Dziewicy Jeziora....	" — " 22½
— Kalina.....	" — " 60
LUBOMIRSKI, C. Pr., Zawsze i Wszędzie. Op. 12	" — " 30
— La Rosa e la Croce, Romanza. Op. 13.	" — " 30½
— Pieśń z Wieży. Op. 15.....	" — " 67
— El Sospeto. Op. 16.....	" — " 52½
— Jesień. Op. 17.....	" — " 37½
— Niepewność. Op. 18.....	" — " 30
— Pochód Kozacki. Op. 21.....	" — " 45
— Gwiazdka. Op. 22.....	" — " 30
— Seguidilla et Romance. Op. 27.....	" — " 52½
— La Partenza. Op. 28.....	" — " 45
— 2 ^{si} Pochód Kozacki. Op. 33.....	" — " 45
— Unas inaczéj Dumka. Op. 37.....	" — " 30
— Mazurek. Op. 38. (śpiewany w Cyruliku.	
Sewilskim przez pannę Hollossy).....	" — " 52½

LUBOMIRSKI, C. Pr., Nie płacz dziewczę!	
Op. 42.....	Rs. — k. 30
MONIUSZKO, S., Łódka.....	" — " 52½
— 4 ^{ty} Spiewnik domowy.....	" 4 " 50
— Kozak.....	" — " 22½
— Dwie piosnki nowych wedrowek oryginala	" — " 37½
— Lzi.....	" — " 22½
NOWAKOWSKI, J., Gdybym się zmienił. Romans	" — " 22½
— 12 Spiewów polskich. Op. 31.....	" 1 " 50
— Aniót Kobieta.....	" — " 22½
— Romance. Op. 39.....	" — " 22½
— Album Muzyczne.....	" 3 " —
STEFANI, J., Spiewkazkomedyo-Opéry Talizman	" — " 22½
— Mazurek z téjże komedyo-opery.....	" — " 22½
— Zdrowaś Panno Maryja.....	" — " 45
TEJCHMAN, A., l'Addio del trovatore chant.....	" — " 22½
— Arabella, Canzonette venetienne.....	" — " 22½
— L'aura, Ariette.....	" — " 22½
— Jemmy. Mélodie.....	" — " 30
— Thème original, varié.....	" — " 30
— L'Aurora. Op. 61.....	" — " 37½
— laskółka. Spiew.....	" — " 37½





III. 72062

Mus.
Cim.