

PANU MAKSYMILJANOWI MARTENS.

**K. PASCHALSKI**

OP. 4.

**ÉCOLE DE VIOLONCELLE**

avec l'application des principes théoretiques élémentaires

I-re partie



**SZKOŁA NA WIOLONCZELĘ**

z zastosowaniem początkowych zasad teoretycznych

Część I.

Cena rb. 2 netto.

KIJÓW  
L. Idzikowski.

PETERSBURG  
W. Bessel & C-o. — A. Johansen.  
J. H. Zimmermann.

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ WYDAWCÓW  
WARSZAWA  
**GEBETHNER I WOLFF**  
Kraków, G. Gebethner i S-ka  
FILJA W LUBLINIE.

MOSKWA  
A. Gutheil. — A. Seywang.  
WILNO  
W. Makowski — J. Zawadzki.

# Utwory na wiolonczelę z towarzyszeniem fortepianu.



<b>Adam A.</b> Cantique de Noël . . . . .	— 50
<b>Bach J. S.</b> Gottes Sohn ist kommen . . . . .	— 30
— Jesu, meine Freude . . . . .	— 30
<b>Bizet G.</b> Adagietto de l'Arlesienne . . . . .	— 30
<b>Boccherini L.</b> Menuet . . . . .	— 40
<b>Braga G.</b> La Serenata. Légende Valaque. Transcr. par A. Politzer . . . . .	— 45
<b>Chopin Fr.</b> Op. 7. № 2. Mazourka . . . . .	— 30
— Op. 7. № 3. Mazourka . . . . .	— 40
— Op. 27. № 2. Nocturne . . . . .	— 50
— Op. 28. № 7. Prélude (Marzenie) . . . . .	— 30
— Op. 35. Marche funèbre . . . . .	— 30
— Op. 38. Andantino de la Ballade . . . . .	— 30
<b>Corelli A.</b> Op. 5. № 4. Adagio de la Sonate . . . . .	— 40
<b>Dancla Ch.</b> Op. 123. № 1. Romance . . . . .	— 30
— Op. 123. № 2. Valse . . . . .	— 30
— Op. 123. № 3. Mélodie . . . . .	— 30
— Op. 123. № 5. Ballade . . . . .	— 30
— Op. 123. № 6. Polka . . . . .	— 30
— Op. 123. № 9. Prière . . . . .	— 30
— Op. 123. № 11. Mazourka . . . . .	— 30
— Op. 123. № 20. Mazourka . . . . .	— 30
<b>Drdla Fr.</b> Sérénade № 1. A-dur . . . . .	— 30
<b>Frieman G.</b> Berceuse . . . . .	— 40
<b>Gabriel-Marie.</b> La Cinquantaine. (Air dans le sty- le ancien) . . . . .	— 30
<b>Godard Benj.</b> Op. 35. № 3. Canzonetta . . . . .	— 40
— Berceuse de l'opéra „Jocelyn“ . . . . .	— 40
<b>Goltermann G.</b> Op. 13. № 1. Les Adieux . . . . .	— 40
— Op. 13. № 2. Le Rêve . . . . .	— 50
<b>Gounod Ch.</b> Hymne à Sainte Cécile . . . . .	— 45
— Royal Menuet . . . . .	— 40
— Sérénade . . . . .	— 40
<b>Grieg Ed.</b> Op. 12. № 2. Valse . . . . .	— 30
— Op. 12. № 3. Wächterlied . . . . .	— 30
— Op. 12. № 4. Danse des Elfes . . . . .	— 30
— Op. 12. № 7. Feuille d'album . . . . .	— 30
— Op. 46. № 2. La mort d'Ase . . . . .	— 40
— Op. 46. № 3. La danse d'Anitra . . . . .	— 30
— Op. 55. № 4. Chanson de Solvejg . . . . .	— 40
<b>Händel G. F.</b> Larghetto . . . . .	— 30
— Largo . . . . .	— 40
<b>Haydn M.</b> Sérénade . . . . .	— 40
<b>Herman A.</b> Les Cloches au Village. Prière . . . . .	— 40
— La dame du lac. Marche . . . . .	— 50
— Un rêve d'enfant. Nocturne . . . . .	— 40
<b>Jelski M.</b> Chant sans paroles . . . . .	— 40
<b>Karasowski M.</b> La Consolazione de K. Lubomirski . . . . .	— 55
<b>Leclair J. M.</b> Allegro . . . . .	— 60
— Gigue . . . . .	— 50
<b>Martini P.</b> Gavotte . . . . .	— 40
<b>Massé F. M. V.</b> Les Noces de Jeannette. Roman- ce de l'Aiguille . . . . .	— 40
<b>Massenet J.</b> Air de ballet . . . . .	— 60
<b>Maszyński P.</b> Petite berceuse . . . . .	— 50
<b>Meier J. A.</b> Op. 1. Mazourka . . . . .	— 20
<b>Meissner L.</b> Op. 10. № 1. Première Mélodie . . . . .	— 30
<b>Melcer Ch.</b> Op. 11. Berceuse . . . . .	— 40
<b>Melodye ludowe.</b> a) A lu-lu. (Kolysanka). b) Filis . . . . .	— 30
c) O gwiazdeczko coś błyszczala . . . . .	— 30
<b>Mendelssohn B. F.</b> Op. 19. № 6. Gondoliera. G-moll . . . . .	— 30
— Op. 65. Andante et Finale . . . . .	— 40
— Auf Flügeln des Gesanges . . . . .	— 40
— Frühlingslied . . . . .	— 40
<b>Moniuszko St.</b> Halka. Opera. № 3. Recitativo et air. Zkąd tu przybyła mimo mej woli . . . . .	— 50
№ 4. Air. Jako od wichru krzew połamany	

<b>Moniuszko St.</b> Halka.	
— № 7. Recitativo et air. Gdyby rannem słonkiem . . . . .	— 60
— № 15. Recitativo et Dumka. Szumią jodły . . . . .	— 60
— № 19-B. Cavatine. O mój malenki . . . . .	— 40
— O matko moja . . . . .	— 40
— O Władco Świata. (Modlitwa). Pieśń po- kutna. (Miserere mei) . . . . .	— 40
<b>Moszkowski M.</b> Op. 58. № 3. Près du berceau . . . . .	— 50
<b>Mozart W. A.</b> Ave verum . . . . .	— 30
— Don Juan. Air de Tambourin . . . . .	— 40
<b>Neruda Fr.</b> Op. 11. Berceuse slave . . . . .	— 30
<b>Offenbach J.</b> Barcarolle de l'op. „Contes d'Hof- fmann“ . . . . .	— 50
<b>Paschalski K.</b> Op. 13. № 1. Chant sans paroles . . . . .	— 40
— Op. 13. № 2. Première berceuse . . . . .	— 40
— Op. 13. № 3. Barcarolle . . . . .	— 50
— Op. 14. № 1. Deuxième berceuse . . . . .	— 50
— Op. 14. № 2. Le Désir . . . . .	— 50
— Op. 14. № 3. Chant d'amour . . . . .	— 50
— Op. 15. № 1. Troisième berceuse . . . . .	— 40
— Op. 15. № 2. Chansonnette . . . . .	— 40
— Op. 15. № 3. Scherzo . . . . .	— 50
— Op. 16. № 1. Sérénade . . . . .	— 50
— Op. 16. № 2. Canzonetta Polonaise . . . . .	— 70
— Op. 17. № 1. Romance . . . . .	— 50
— Op. 17. № 3. Polka de loi . . . . .	— 70
— Op. 20. № 1. Chanson triste . . . . .	— 40
— Op. 20. № 3. Chant de mai . . . . .	— 50
— Op. 23. № 2. Menuet . . . . .	— 30
— Op. 25. № 1. Quatrième berceuse . . . . .	— 50
— Op. 25. № 2. Cinquième berceuse . . . . .	— 50
— Op. 25. № 5. Mélancolie . . . . .	— 50
<b>Pergolese G.</b> Aria. (Tre giorni) . . . . .	— 30
<b>Pierné G.</b> Op. 7. Sérénade . . . . .	— 30
<b>Popper D.</b> Op. 3. № 1. Arlequin . . . . .	— 30
— Op. 3. № 4. Papillon . . . . .	— 60
— Op. 64. № 1. Wie einst in schöner'n Tagen . . . . .	— 40
<b>Raff J.</b> Op. 85. № 3. Cavatine . . . . .	— 40
<b>Rapacki V.</b> (fils) Valse-Berceuse . . . . .	— 50
<b>Rénard F.</b> Berceuse . . . . .	— 30
<b>Ries Fr.</b> Op. 34. Gondoliera . . . . .	— 40
<b>Rossini G.</b> Guillaume Tell. Tyrolienne . . . . .	— 40
<b>Saint-Saens C.</b> Sérénade . . . . .	— 60
<b>Schubert Fr.</b> Ave Maria . . . . .	— 40
— Sérénade. (Leise flehen) . . . . .	— 40
<b>Schubert Fr. (de Dresde).</b> Op. 13. № 9. L'Abeille. Bagatelle . . . . .	— 40
<b>Schumann Rob.</b> Op. 15. № 7. Träumerei . . . . .	— 30
— Op. 124. № 16. Schlummerlied . . . . .	— 40
— Chanson du soir . . . . .	— 40
<b>Simonetti A.</b> Madrigale . . . . .	— 40
<b>Ślaski Wł.</b> Romance . . . . .	— 40
<b>Soederberg W. Th.</b> Le petit oiseau. (Ptaszyna) . . . . .	— 30
<b>Stradella A.</b> Air d'Eglise . . . . .	— 40
<b>Svendsen J.</b> Op. 26. Romance . . . . .	— 60
<b>Thomé Fr.</b> Op. 25. Simple aveu . . . . .	— 40
— Op. 70. Andante religioso . . . . .	— 50
<b>Verdi G.</b> Preludio del opera „Traviata“. Atto III . . . . .	— 30
<b>Veteranus.</b> Trois chants polonaises . . . . .	— 50
<b>Vieuxtemps H.</b> Op. 22. № 3. Réverie . . . . .	— 60
<b>Waghalter H.</b> Deux morceaux: a) Entr'acte de l'op. „Chopin“ de G. Orefice. b) Entr'acte de l'op. „Romeo et Juliette“ de Ch. Gounod . . . . .	— 50
<b>Weber C. M.</b> Op. 65. Invitation à la Valse . . . . .	— 60
— Chant religieux . . . . .	— 30
— Robin des Bois. Choeur des Chasseurs . . . . .	— 40
<b>Wieniawski H.</b> Op. 12. № 2. Chanson polonaise . . . . .	— 40
<b>Zeleński L.</b> Op. 32. Berceuse . . . . .	— 40



PANU MAKSYMILJANOWI MARTENS.

**K. PASCHALSKI**

OP. 4.

**ÉCOLE DE VIOLONCELLE**

avec l'application des principes théoretiques élémentaires

I-re partie



**SZKOŁA NA WIOLONCZELĘ**

z zastosowaniem początkowych zasad teoretycznych

Część I.

Cena rb. 2 netto.

KIJÓW  
L. Idzikowski.

PETERSBURG  
W. Bessel & Co.—A. Johansen.  
J. H. Zimmermann.

NAKLAD I WŁASNOŚĆ WYDAWCÓW  
WARSZAWA

**GEBETHNER I WOLFF**  
Kraków, G. Gebethner i S-ka  
FILJA W LUBLINIE.

MOSKWA  
A. Gutheil. — A. Seywang.  
WILNO  
W. Makowski—J. Zawadzki.



Mus. III. 69820/1

## Przedmowa.

W naszych wydawnictwach muzycznych brakowało szkoły na wiolonczelę, te bowiem jakie posiadamy, pisane są w języku obcym przez autorów obcych, ani treścią, ani melodią nieodpowiadające celowi, postanowiłem więc lukę tę wypełnić.

Mając za sobą długoletnią praktykę, jako nauczyciel gry na skrzypcach, przyszedłem do wniosku, iż głównym czynnikiem rozwijającym muzykalność ucznia jest muzyka zbiorowa jak: duety, tria, kwartety. Z powodu jednak braku wiolonczelistów, trudno a często wprost niemożliwe stworzyć zespół, któryby mógł grywać tria lub kwartety. Pragnąc o ile można temu zapobiedz i chcąc uprzystępnąć naukę gry na wiolonczeli, poświęciłem się temu instrumentowi i po długoletniej pracy i nabytem doświadczeniu, postanowiłem napisać szkołę, której brak w naszej literaturze muzycznej odczuwać się dawał.

W szkole tej umieściłem najpotrzebniejsze wiadomości teoretyczne, a więc: naukę o odległościach, ich odmianach, o gamie i jej stopniowaniach, o akordzie doskonałym jako podstawowym i t. p., popierając jednocześnie wskazówki teoretyczne ćwiczeniami praktycznymi. Ażeby jednak nie przeciążać ucznia zbyt suchymi i nużącymi ćwiczeniami, tak zwanymi palcówkami, podaję pewną ilość ćwiczeń palcowych o tempach wolnych, do niektórych zaś dodaję akompaniament fortepianowy.

Początkowe studja na instrumentach smyczkowych posiadają trudność w odnalezieniu i utrzymaniu tonu tak zwanej intonacji, grając rzeczy w tempach wolnych, uczeń może łatwiej dany ton odnaleźć i nauczyć się utrzymać jego intonację, przystępna bowiem w swej formie melodia najlepszym jest czynnikiem do osiągnięcia prawidłowego prowadzenia smyczka, czystości brzmienia tonów, oraz poprawnego wykonania danej etiudy. Należy więc baczną zwrócić uwagę, ażeby ćwiczenia, etiudy, dobre pro-

## Préface.

Parmis les publications musicales polonaises un manque important se faisait remarquer jusqu'ici, celui d'une école de violoncelle. Les ouvrages dont nous nous servons sont écrits en langue étrangère, et par des auteurs étrangers; en consequence ne repondent pas toujours, ni par le texte, ni par la mélodie, aux buts de l'instructeur polonais. Je me suis donc décidé à remplir cette lacune.

Dans la longue expérience que j'ai acquis comme maître de violon, je suis arrivé à me former la conviction que rien ne développe si bien la musicalité des élèves que la pratique de la musique d'ensemble, dire l'exécution de duos, trios, quatuors. Faute de violoncelliste pourtant, il est très-difficile chez nous, et souvent même impossible, de former un ensemble, capable de jouer des trios et des quatuors. Dans l'intention d'y remédier, autant que possible, et désirant faciliter l'étude du violoncelle, je me suis dédié avec un soin spécial à cet instrument, et après plusieurs années de travail, m'appuyant sur les résultats de mon expérience, je me suis enhardi à écrire une école, dont le manque dans notre littérature musicale se faisait bien sentir.

Ne me limitant pas aux renseignements relatifs à la technique de l'instrument, j'ai introduit dans mon ouvrage les informations théoriques musicales plus nécessaires, comme la connaissance des intervalles, et leurs changements, des gammes, avec leurs gradations, de l'accord parfait, comme base de l'harmonie, etc., alliant toujours aux explications des règles l'application d'exercices pratiques. En même temps, ne voulant pas aggraver la tâche de l'élève par l'exclusivité d'exercices arides et ennuyeux, surtout en rapport au doigté, je fais l'application d'une autre catégorie d'exercices, qui, tout en répondant au même but, sont maintenus dans un mouvement grave, et, dès qu'ils atteignent une forme développée, reçoivent le soutien d'un accompagnement de piano.

Les commencements de l'étude des instruments à archet sont spécialement difficiles à cause de la nécessité de trouver et maintenir l'intonation. Or, dans l'exécution des pièces à mouvement peu animé, l'élève peut aborder plus facilement le ton et apprendre aisément à garder sa justesse. D'autre part, une mélodie promptement accessible à l'oreille a été reconnue généralement comme facteur excellent dans l'art d'apprendre

wadzenie smyczka, jak również wszelkie wskazówki, dotyczące tak strony technicznej instrumentu jak również pierwsze zasady teorii, zostały wyuczone i zapamiętane, ułatwi bowiem uczniom szybsze postępy w drugiej części szkoły.

W drugiej części podana będzie nauka pozycji jak również, wiadomości w kluczach tenorowym i basowym.

Zastosowując podane ćwiczenia, sędzę iż podręcznik jaki wydaję, odpowie wszelkim wymaganiom tegoczesnej pedagogji. Ćwiczenia bowiem jakie są w nim zawarte mają za cel: ustawienie prawidłowo ręki, smyczka, wyrobienie intonacji oraz zaznajomienia z budową akordów.

Oddając tę moją pracę szerszemu ogółowi, będę się czuł szczęśliwym, jeżeli z niej korzystać zechcą nie tylko ci co się specjalnie muzyce poświęcają, ale i ta liczna rzesza pracowników na innem polu, którzy sztukę kochają dla sztuki i którzy choć cokolwiek wiedzy muzycznej z tej mojej pracy zaczerpnąć będą mogli.

Warszawa w październiku 1908 r.

*Autor.*

Po ustaleniu się formy skrzypiec mistrze budowy tego instrumentu jak: Amati, Gaspar da Salo, Maggini i t. p. pomiędzy rokiem 1550 — 1600 zaczęli budować wiolonczelę, która poprzednio posiadając cokolwiek inne wymiary nosiła nazwę *violoncino*.

Wiolonczela z początku była instrumentem podrzędnym.

Jako instrument solowy brzmieniem zbliżony do wiolonczeli używaną była *gamba*.

Formę i rozmiar jaki wiolonczela obecnie posiada nadał Stradivarius. W literaturze muzycznej jako instrument zespołowy została użyta wiolonczela w XVIII wieku, jako zaś instrument solowy występuje w roku 1689, a około roku 1697 pisze sonatę na wiolonczelę Jacchini.

Twórcą współczesnej aplikatury wiolonczelowej jest I. L. Duport.

à bien manier l'archet, à obtenir une intonation juste, et à jouer correctement des études. Il faut par consequence prêter bien attention à ce que l'élève prend, dès le commencement, l'habitude de bien apprendre et retenir tous les détails théoriques et techniques des exercices et études qui lui sont confiés. L'application de ce système amenera l'élève, dans la seconde partie de cette école, à des progrès rapides.

La deuxième partie contiendra l'étude des positions, et les renseignements relatifs aux clefs de ténor et de basse.

Par l'application des exercices que je présente ici, j'ose espérer de faire répondre mon ouvrage aux exigences de la pédagogie moderne. Le but que je me suis proposé en les composant était de faire acquiescer à l'élève une position réglementaire de la main et de l'archet, aussibien que la sûreté de l'intonation, et de lui faire connaître la construction des accords.

Confiant cet ouvrage au public, je m'estimerai heureux si mon travail peut avoir la chance de se montrer utile non seulement à ceux qui se dédient à la musique comme spécialité, mais aussi aux amateurs, qui, bien que liés à d'autres occupations, aiment la musique pour elle même. Que je sache d'avoir coopéré modestement à la diffusion des connaissances musicales, et je serais recompensé à suffisance de mon travail.

Varsovie, Octobre 1908.

*L'auteur.*

Après avoir fixé la forme du violon, les maîtres — constructeurs de cet instrument comme Amati, Gasparo da Salò, Maggini, etc. dans le période de 1550 — 1600 commencerent à fabriquer des violoncelles, qui auparavant, construits d'après un ordre de proportions un peu différent, portaient le nom de *violoncino*.

D'abord le violoncelle était un instrument secondaire. Comme instrument soliste on employait dans l'époque précédente la *viola di gamba*, dont le timbre de voix se rapproche à celui du violoncelle.

La forme et les proportions que le violoncelle possède actuellement, lui furent données par Stradivarius.

Dans la littérature musicale, comme instrument d'ensemble, le violoncelle a été introduit dans le cours du XVIII siècle. Comme instrument soliste il débute en 1689, et vers l'an 1697 Jacchini écrit déjà une sonate pour violoncelle.

Auteur de l'applicature moderne du violoncelle est le maître I. L. Duport.

## Wiolonczela.

Wiolonczela złożona jest z następujących części: 1) z deki wierzchniej, 2) deki spodniej, 3) boków czyli pałaków, 4) szyjki, 5) gryfu, 6) prożka, 7) kołków, 8) główki albo ślimaka, 9) podstawka, 10) płuźki, 11) guzika, oraz kołka. Na wierzchniej dece są wyrżnięte otwory rezonansowe, tak zwane *εfy*. Wewnątrz wiolonczeli stoi, tak zwana, dusza. Dusza ta łączy z sobą wierzchnią i spodnią dekę, wprowadzając ją przy pociąganiu smyczkiem w silną wibrację. Wierzchnia deka wiolonczeli wyrabiana jest z drzewa miękkiego: świerkowego lub jodłowego; spodnia zaś deka i boki z drzewa twardego. Niezależnie od tak zwanej duszy przymocowana jest belka wzdłuż wierzchniej deki, której celem jest wzmocnienie tejże deki, jak również wzmocnienie tonu. Belka i dusza podobnie jak i wierzchnia deka bywają wyrabiane z drzewa miękkiego.

### SMYCZEK.

Smyczek składa się z następujących części: 1) pręt z iewkiem, 2) włosie, 3) karafka, 4) śrubka.

### O STRUNACH.

Strun na wiolonczeli jest cztery. Nazywają się one: A czyli prima (pierwsza), D, czyli sekunda (druga), G czyli tercja (trzecia), C, czyli kwarta (czwarta). Ostatnie dwie struny okręcone są drucikiem, tak zwanym bajorkiem.

### NA CZEM POLEGA TON.

Tak zwany „piękny ton“ jest rzeczą przyrodzoną. Rozmaite indywiduala w różnym stopniu są nim obdarzone. Ton, raczej rozmaitość stopniowania go stosownie do zasobów indywidualnych w mniejszym lub większym stopniu, może być rozwinięty, uszlachetniony. Główna zasada, to jest nauka wydobywania tonu polega na prawidłowym prowadzeniu smyczka. Ażeby ułatwić uczniowi dokładne pojęcie o tonie równym, przedstawiam ton jako linię równą, np. \_\_\_\_\_ ton zaś nierówny przedsta-

## Le Violoncelle.

Le violoncelle est composé des suivantes parties: 1) d'une table de dessus, 2) d'une table de dessous, 3) des flancs, 4) d'un manche, 5) d'une touche, 6) d'un sillet, 7) des chevilles, 8) d'une tête ou limaçon, 9) d'un chevalet, 10) d'un support, 11) d'un bouton, muni de pointe. Sur la table de dessus se trouvent entrecoupés les trous de raisonnance, nommés *εfes*. À l'intérieur du violoncelle se trouve l'âme. C'est un harnais qui unit la table de dessus à celle de dessous, pour les mettre en vibration d'après les mouvements de l'archet. La table de dessus du violoncelle est faite généralement de bois doux: sapin ou sapinette; la table de dessous et les flancs sont en bois dur. A l'intérieur du violoncelle indépendamment de l'âme, est attaché à la table de dessus, dans le sens de sa longueur, un poutre, qui a pour but de renforcer la table, aussibien que de donner de la vigueur au son. Le poutre et l'âme sont, comme la table de dessus, en bois doux.

L'archet est formé des suivantes parties: 1) d'une baguette, dont l'extrémité recourbée se nomme pointe 2) des crins, 3) d'une hausse, 4) d'une vis.

### LES CORDES.

Le violoncelle est pourvu de quatre cordes. On les nomme: première corde ou chanterelle (d'après la nomenclature allemande corde A), seconde corde (ou corde D), troisième (G), quatrième corde (C). Les deux dernières sont revêtues d'un fil métallique.

### DE LA NATURE DU SON.

Ce qu'on appelle „un beau son“ est un don de la nature. Chaque personne le possède à un différent degré. Le son ou plutôt l'habilité de varier ses nuances, selon les facultés individuelles, peut être développé et ennobli. Le principe essentiel, ou l'art de produire le son, dépend de l'emploi des mouvements normals de l'archet. Pour faciliter à l'élève la juste conception du son égal, je le représente par une ligne droite \_\_\_\_\_ tandis que le son inégal sera représenté par une ligne irrégulière \_\_\_\_\_

wia się na linii nakreślonej w ten sposób. —

Co do nauczania tonu w szkole dra Leberta i Star-ka czytamy następujące zdanie: „Ton prawdziwie pię-ku, w artystycznym znaczeniu, każe nam zapominać o materjalnej stronie, to jest o materjale z którego po-wstaje, a zarazem uduchowiony, uidealizowany, staje się pięknym tłumaczem, piękniejszym nad zmysłową treść. Wykształcony według prawideł sztuki ton, tak u śpiewaka jak i u grających na dętych instrumen-tach, powinien być wolny od szmeru zadęcia i odde-chu, słowem nie powinno być słycać żadnych me-chanicznych wysiłków. U pianistów nie powinniśmy słycać stukania w drzewo, u wiolonczelistów niemi-łego tarcia po strunach, zwłaszcza wówczas kiedy grający wysila się na ton. Niech każdy gra takim tonem, jakim został obdarzony od natury, a wy-kształcony pod dobrym kierunkiem nauczyciela.“

### TRZYMANIE WIOŁONCZELI.

Grając należy siedzieć na brzegu krzesała, nogę lewą wy-sunąć cokolwiek naprzód, pra-wą mniej, korpus zaś trzymać prosto i swobodnie. Wioloncze-la winna być nieco pochylona ku lewej stronie tak, aby bok lewy wiolonczeli był oparty lekko o lewą nogę, zaś prawa noga aby dotykała prawego bo-ku instrumentu. Pochyłość ta-ka wiolonczeli ułatwi nam pro-wadzenie smyczka postrunach. (Patrz fig. 1<sup>sz</sup>a).



Fig. 1<sup>sz</sup>a.

Fig. 1<sup>re</sup>.

### TRZYMANIE SMYCZKA.

Smyczek bierze się do ręki w ten sposób, ażeby wielki palec przylegał do karafużki (Patrz fig. 2) po-zostałe zaś palce, położone obok siebie, spoczywały

Au sujet du son, on lit dans l'école du Dr. Lebert et Mr. Stark les définitions suivantes: „Le son réelle-ment beau, au point de vue artistique, nous fait ou-blier la partie matérielle, c'est à dire la matière qui le produit. Spiritualisé en même temps et idéalisé, il devient l'interprète de l'essence artistique, dont la beau-té absolue supère la valeur du texte musical. Cultivé d'après les règles de l'art, le son de la voix huma-ne et des instruments à vent doit être exempt des mur-mures de la respiration, de manière qu'on ne puisse percevoir aucune trace d'effort mécanique. Chez les pianistes nous ne devons pas entendre la percussion du bois, chez les violoncelistes le désagréable frotte-ment des cordes, surtout alors, lorsque le joueur s'ef-force à produire un son imposant. Il doit suffire à chacun de faire entendre l'intensité du son, dont il a été doué par la nature, perfectionné par les soins d'un habile instructeur.“

### POSITION DU WIOŁONCELLE.

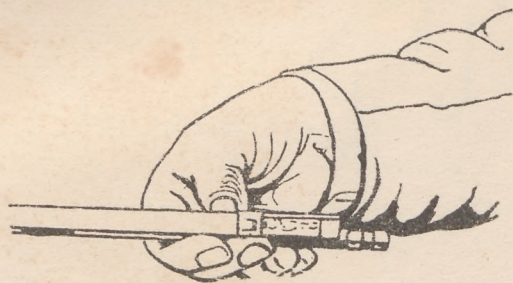
On doit s'asseoir sur le bord de la chaise en avançant un peu en dehors la jambe gauche et maintenant le corps dans une position droite et aisée. Le violoncelle doit être incliné un peu à gauche de manière que son flanc gauche soit légèrement appuyé à la jambe gauche et que la jambe droite touche le flanc droit de l'instrument. Cette inclination du violoncelle a pour but de faci-liter les mouvements de l'ar-chet. (Voir fig. 1).

### POSITION DE L'ARCHET.

La main droite tient l'archet entre le pouce et les autres doigts. Le pouce s'appuie sur la hausse (voir fig. 2), tandis que les autres doigts, placés naturel-



na całej szerokości karafułki nie dotykając włosia. (Patrz fig. 3). Po prawidłowem ujęciu smyczka należy go nieco bokiem od podstawka ku gryfowi postawić na strunie D lub G. (Patrz fig. 1<sup>sz</sup>). Tak postawiona ręka ze smyczkiem przybiera położenie prawidłowe.

Fig. 2<sup>a</sup>.Fig. 2<sup>me</sup>.

#### POCIĄGANIE SMYCZKA.

Ustawwszy smyczek na środku struny (Patrz fig. 4 a) pomiędzy podstawkiem a gryfem należy pociągając go na dół baczyć, ażeby położenie ręki całej ku końcowi odbywało się tylko przy pomocy kисти (piąstki) i łokcia (Patrz fig. 5) druga połowa ręki od ramienia powinna być utrzymana w pozycji nieruchomej.

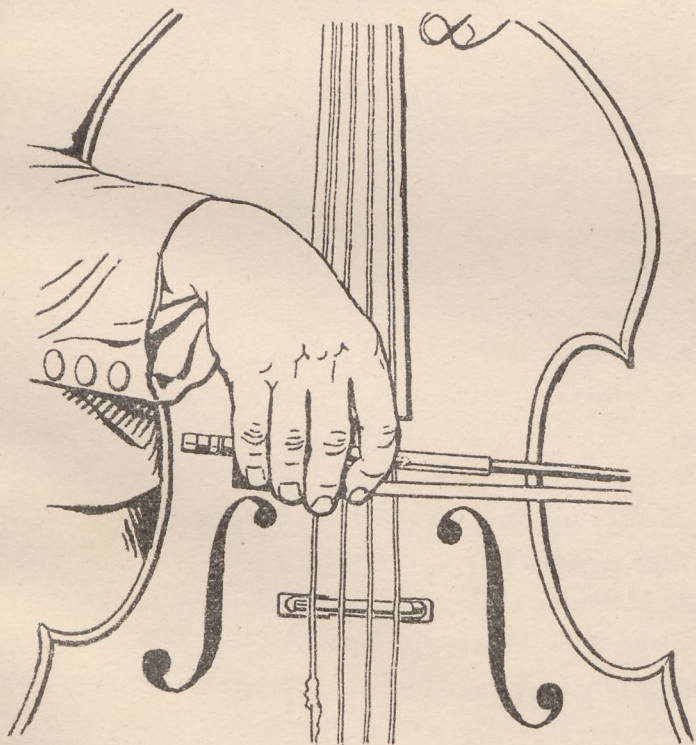
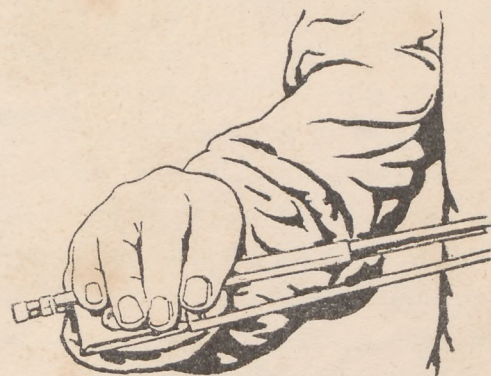


Fig. 4 a.

Smyczek prawidłowo postawiony przy karafułce.  
Position réglementaire de l'archet, près de la hausse.

lement l'un à côté de l'autre, doivent occuper toute la surface de la hausse, sans toucher les crins (fig. 3). On pose l'archet ainsi empoigné, un peu de flanc, incliné vers la touche, sur la seconde ou troisième corde. (fig. 1) C'est ce qu'on appelle une position réglementaire.

Fig. 3<sup>a</sup>.Fig. 3<sup>me</sup>.

#### MOUVEMENTS DE L'ARCHET.

Dès qu'on a pose l'archet sur le milieu de la corde (voir fig. 4) entre le chevalet et la touche, on le tire vers la base, ayant bien soin à ce que la position de toute la main soit maintenue vers la fin exclusivement au moyen du poignet et du coude (fig. 5) et que l'autre moitié du bras, supérieure au coude, reste immobile.

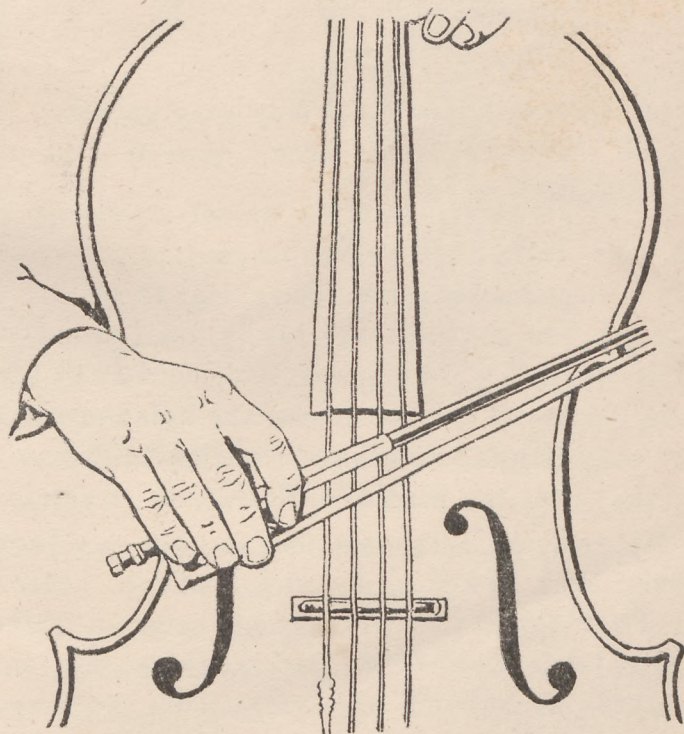


Fig. 4 b.

Smyczek wadliwie postawiony przy karafułce.  
Position défectueuse de l'archet, près de la hausse.

Fig. 5

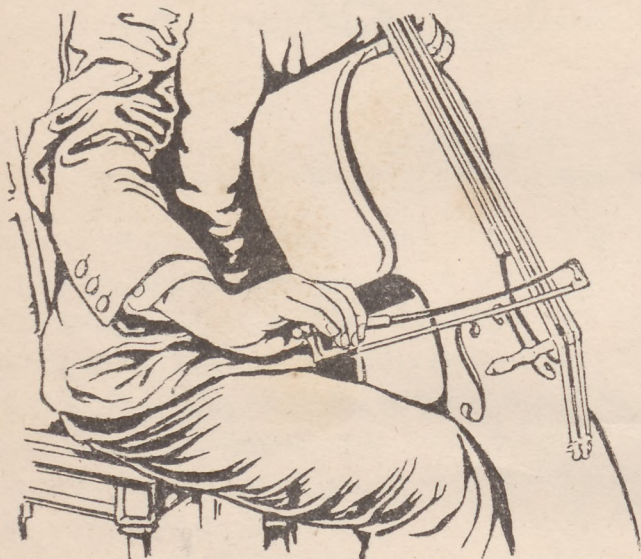
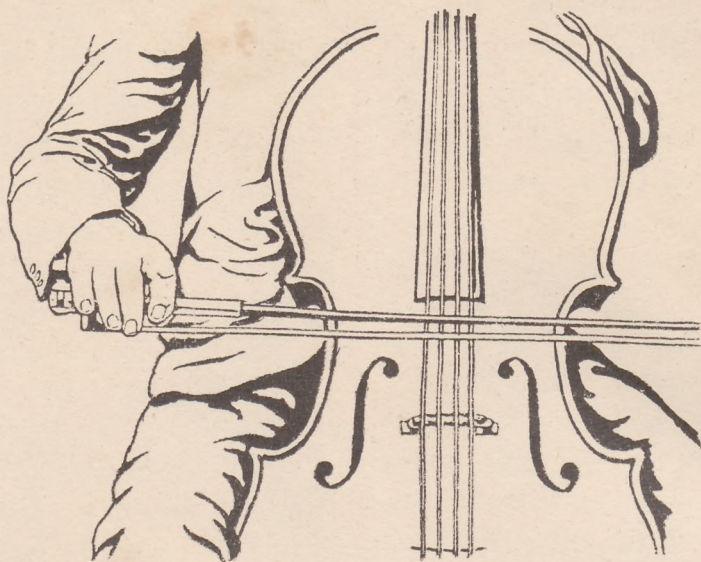


Fig. 6 a.

Smyczek prawidłowo ustawiony przy główce.  
Position réglementaire de l'archet, près de la pointe.

Piastka, prowadząc smyczek na dół, wgina się w głąb ręki (Patrz fig. 6 a), zaś do góry przybiera położenie nieco zaokrąglone. (Patrz fig. 1<sup>a</sup>.)

*Uwaga.* Ton powinien być równy, należy więc prowadzić smyczek o jednakowym napięciu siły t.j. siła z jaką ton został zaczęty trzeba aby była utrzymana przez całą długość smyczka. Nierówne naciskanie smyczka wyda ton nierówny. Należy się wystrzeżać tak zwanego szarpania np. ( ——— ) bądź od dołu, bądź od końca smyczka. Wadliwe ułożenie ręki (Patrz fig. 4) i złe prowadzenie smyczka, (Patrz fig. 6 b) także niewłaściwe smyczkowanie stają się przeszkodą do zdobycia należytego tonu, frazowania i techniki czynników, które są fundamentem na którym opiera się skala szczebli, prowadzących jeżeli nie na wyżyny prawdziwego artyzmu, to do



Fig. 6 b.

Smyczek wadliwie ustawiony przy główce.  
Position défectueuse de l'archet près de la pointe.

Pendant qu'on tire l'archet, le poignet se plie ra vers le bras (fig. 6), et dans le mouvement poussé il prendra une position un peu arrondie.

*Remarque.* L'égalité du son étant une des conditions essentielles à obtenir, il faut manier toujours l'archet avec une force égale, c'est à dire que le degré de force qu'on a donné au son en commençant, lui doit être gardé pendant toute la longueur de l'archet. Une pression irrégulière produira un son irrégulier. Il faut s'abstenir de toute secousse, soit du talon, soit de la pointe de l'archet. Une position défectueuse de la main (fig. 4) et des mauvais mouvements de l'archet (fig. 6 b), ainsi que des coups d'archet impropres sont d'obstacle à l'acquisition d'un beau son, de l'art de fraser et de la technique, c'est à dire des bases fondamentales, sur lesquelles s'ap-

gry posiadającej tak zwaną szkołę umiejętnego frazowania.

### USTAWIENIE LEWEJ RĘKI W POZYCYI PIERWSZEJ.

Szyjkę wiolonczeli należy ująć wielkim i drugim palcem (palec wskazujący liczy się jako pierwszy palec.) Położywszy palec wielki na szyjce, palec drugi winien spoczywać równolegle z palcem wielkim w formie zaokrąglonej up. na strunie D (Patrz fig 7a i 7b). Pozostałe palce należy ustawić na tejże strunie w tej samej pozycji jak palec drugi (Patrz fig. 8) wówczas palec i ręka przybierają położenie prawidłowe, co ułatwia swobodę ruchu palców lewej ręki, jak również większą łatwość wyrobienia techniki, czyli sprawność palców.

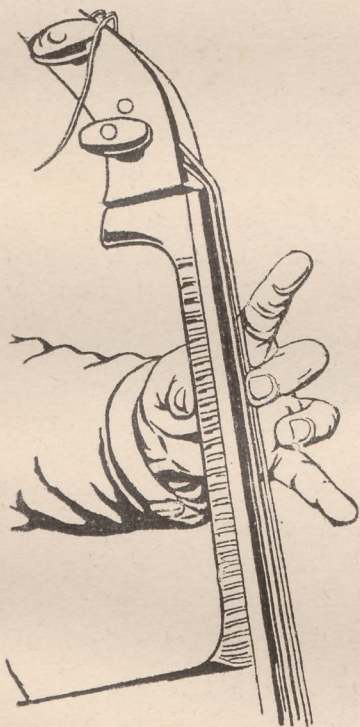


Fig. 7a.

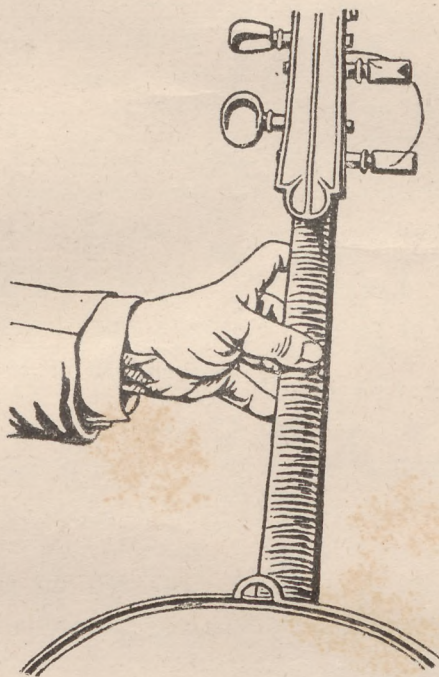


Fig. 7b.



Fig. 8.

### PIERWSZE WIADOMOSCI TEORETYCZNE.

Liter muzycznych jest siedm; nazywają się: C, D, E, F, G, A, H. po włosku: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, i przechodzą one przez wszystkie skale danego instrumentu. (bądź wiolonczeli, skrzypiec, fortepiana) Poszczególne dźwięki noszące powyższe nazwy tworzą szereg tonów z których każdy posiada właściwy stopień.

puient les principes d'une bonne école.

### POSE DE LA MAIN GAUCHE DANS LA PREMIÈRE POSITION.

Le pouce et le second doigt (l'index est considéré comme premier doigt) doivent ceindre le manche du violoncelle. On applique le pouce sur le manche, le second doigt posera parallèlement au pouce, mais en forme arrondie, par ex. sur la deuxième corde (fig. 7a et 7b). Les autres doigts poseront sur la même corde de la même façon que le second doigt (fig. 8). Les doigts et la main auront alors la position réglementaire qui facilite des mouvements aisés, et qui rend plus accessible l'acquisition d'une bonne technique, notamment de l'agilité des doigts.

### CONNAISSANCES THÉORIQUES ÉLÉMENTAIRES.

Les notes musicales sont au nombre de sept; elles se nomment: Ut, Ré, Mi, Fa, Sol, La, Si, (d'après la denomination allemande: C, D, E, F, G, A, H) et parcourent tous les registres de l'instrument (violoncelle ou violon, piano etc. Les sons, qui reçoivent ces noms forment des series de tons, dont chacun possède son degré dans la gamme.

## KLUCZE.

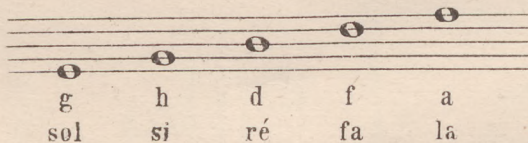
Kluczy jest pięć: wiolinowy, basowy, sopranowy, tenorowy i altowy. Utwory jednak na wiolonczelę piszą się zwykle w trzech kluczach a mianowicie: *basowym* czyli F, *tenorowym* czyli C i *wiolinowym* czyli G.

*Uwaga.* Rozpoczynający studja na wiolonczeli, zaczyna od klucza basowego czyli F, do następnych zaś tenorowego czyli C i wiolinowego G, przystępuje po nabyciu pewnej wprawy w czytaniu i pewnym wyrobieniu słuchu.

## SPOSÓB PISANIA NUT.

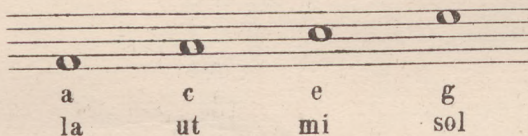
Nuty piszą się na pięciu liniach i między linijami. Linije te nazywają się linijami *głównymi* i liczą się od dołu do góry.

Nuty na liniach.



Notes sur les lignes.

Nuty między linijami.

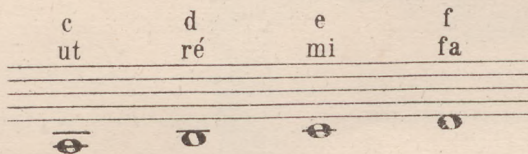


Notes dans les espaces.

Prócz linii głównych są jeszcze linije: *dodane dolne*, które liczą się na dół, i linije *dodane górne*, które liczą się od dołu do góry.

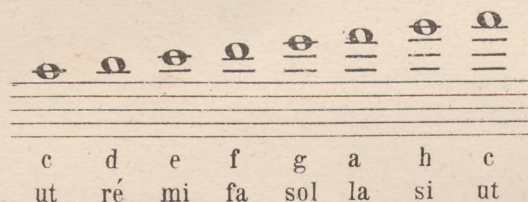
Au delà des lignes principales il y a encore des lignes *additionnelles*: *au dessous*, qu'on compte en descendant et *au dessus* qu'on compte en ascendant.

Linije dodane dolne.

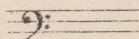


Lignes additionnelles au dessous des principales.

Linije dodane górne.



Lignes additionnelles au dessus des principales.

Klucz basowy pisze się na czwartej linii i nazywa się F 

La clef de basse se pose sur la quatrième ligne et se nomme clef de Fa.

## O SKALI WIOLONCZELOWEJ.

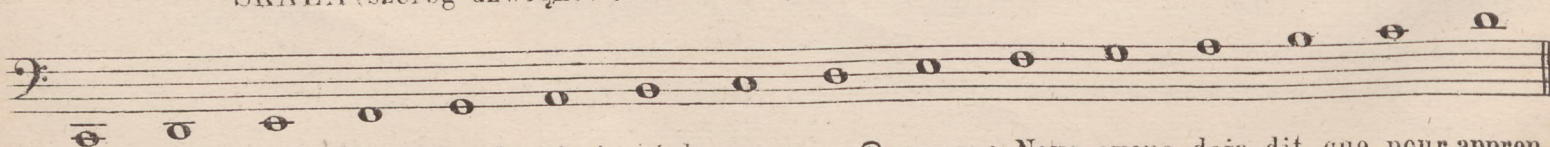
Pierwsza pozycja skali wiolonczelowej.

SKALA (szereg dźwięków).

## SCALE DU VIOLONCELLE.

Première position de la scale du violoncelle.

SCALE (série de sons).

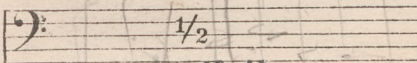
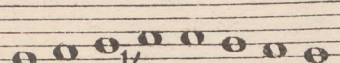
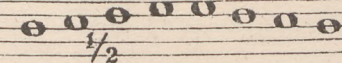
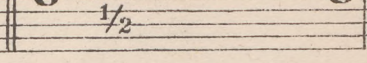


*Uwaga.* Ponieważ dobre prowadzenie jest jednym z najważniejszych warunków gry wiolonczelowej, na

*Remarque.* Nous avons déjà dit, que pour apprendre à jouer bien du violoncelle, il faut s'accoutumer

co nauczyciel szczególnie baczna powinien zwrócić uwagę przykłady więc poniższe powinny być grae bez akompaniamentu; nauczyciel bowiem pomagając uczniowi i układając jego rękę, przez dłuższy czas powinien prowadzić go za rękę t.j. jednocześnie, gdy ręka ucznia prowadzi smyczek ręka nauczyciela powinna spoczywać na ręku ucznia. Nauczyciel wówczas układa i nagina rękę do tak zwanych pierwszych pociągnięć (sztrychów).

Pierwsza pozycja skali wiolonczelowej podzielona pomiędzy cztery struny.

Struna C. Quatrième corde.	Struna G. Troisième corde.	Struna D. Deuxième corde.	Struna A. Chanterelle.
0 1 3 4 4 3 1 0	0 1 3 4 4 3 1 0	0 1 2 4 4 2 1 0	0 1 2 4 4 2 1 0
			
c d e f f e d c ut ré mi fa fa mi ré ut	g a h c c h a g sol la si ut ut si la sol	d e f g g f e d ré mi fa sol sol fa mi ré	a h c d d c h a la si ut ré ré ut si la

Rozłożywszy skale pierwszej pozycji na cztery struny i zaczynając od pustej struny C, następnie zaś nacisnąwszy w odpowiednim miejscu pierwszym palcem tąż samą strunę C, otrzymujemy dźwięk D, który będzie całym tonem w stosunku do pustej struny C. Miejsce wolne pomiędzy struną C a naciśniętym tonem D, (które uczeń zauważyć powinien) będzie stanowić półton. Następnie dwa tony D, E (palec pierwszy i trzeci) tworzą również cały ton, gdyż miejsce pomiędzy tymi dwoma dźwiękami jest półtonem, który nacisnie palec drugi. Ponieważ ostatnie nuty na tejże strunie C, nuty e, f, nie mają tonu podzielnego tworzą więc półton *dyatoniczny*. (Półton dyatoniczny mieści się na dwóch przyległych stopniach gamy.) W ten że sam sposób odnajdujemy całe i półtony na strunach G, D, A. Cyfra  $\frac{1}{2}$  oznacza półton.

### TAKT.

Takt jest to podział utworu na równe części. Takt oznacza się linijkami prostopadłymi do kierunku linii głównych.

d'abord à des mouvements d'archet réglementaires. C'est un soin qu'on n'aura jamais assez recommandé à l'élève. Dans ce but il sera utile de jouer les premiers exercices sans accompagnement, afin que le maître puisse aider son élève, en lui faisant garder une bonne position de la main et lui guidant le bras, c'est à dire: en appliquant sa main à la main de l'élève, pour lui faire suivre les mouvements indiqués.

Première position de la scale du violoncelle divisée d'après les quatre cordes.

Dans chacune des quatre groupes ci dessus exposées (une pour chaque corde), la première note contresignée par le chiffre 0 au doigté, s'obtient en faisant vibrer la corde à vide, c'est à dire, que pour produire le son indiqué nul doigt ne fera pression sur la corde. Quand on applique le premier doigt à un point indiqué de la quatrième corde sur la touche, nous obtenons la note ré, qui forme l'intervalle d'un ton entier au dessus du son de la corde à vide. La place libre, entre l'Ut de la corde à vide et le Ré obtenu par la pression du doigt (que l'élève doit bien remarquer) nous donnera le demi-ton. L'intervalle entre les deux sons suivants, Ré et Mi (premier et troisième doigt) est aussi d'un ton entier, et la place libre entre ces deux notes produira également un demi-ton, qu'on obtient en pressant sur la corde le deuxième doigt. Puisque les dernières notes de la quatrième corde à la première position, le Mi et le Fa n'ont aucun son intermédiaire, ils forment un demi-ton *diatonique*. (Le demi-ton diatonique se trouve sur deux degrés contigus de la gamme). De la même manière nous trouverons les tons entiers et les demi-tons sur les autres cordes. Le chiffre  $\frac{1}{2}$  indique le demi-ton.

### DE LA MESURE.

La mesure est la division des sons en espaces de temps égaux. On l'indique au moyen de lignes perpendiculaires nommées barres qui traversent les lignes principales.

Nprz.

Takt pierwszy.

Drugi.

Trzeci.

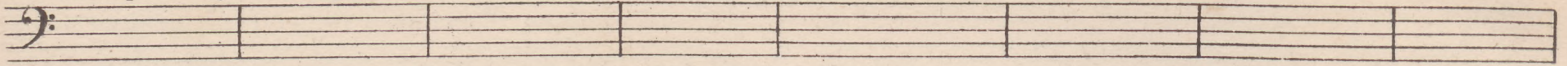
i t. d.

Exemple.

Première mesure. Deuxième.

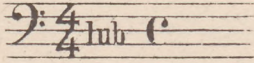
Troisième.

etc



Przestrzeń więc zawarta między dwoma takimi linijkami zowie się taktem. Wartość każdego taktu oznacza się za pomocą cyfr umieszczonych po kluczu na początku każdego utworu muzycznego. Cyfry umieszczone po kluczu wskazują na ile części jest podzielony takt danego utworu.

Takt cały.



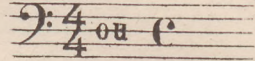
Uwaga. Jeżeli takt na  $\frac{4}{4}$  (cały) jak w przykładach poniższych wypełniony całymi nutami, wówczas uczeń pociągając smyczkiem i prowadząc go od dołu do góry i odwrotnie powinien liczyć od jednego do czterech, co wypełni cały jeden takt, czyli, jak na przykładzie poniższym całą jedną nutę.

### OBJAŚNIENIA ZNAKÓW I SKRÓCEN UŻYWANYCH PRZY SMYCZKOWANIU.

- smyczek na dół
- V smyczek do góry.
- C.sm. całym smyczkiem.
- G.p. górną połową smyczka.
- D.p. dolną połową smyczka.
- Sr. środkiem.
- S.k. samym końcem.
- Kf. przy karafuście.

L'espace compris entre deux barresse nomme mesure. On indique la valeur ou durée de chaque mesure à l'aide des chiffres, qui se trouvent marqués près de la clef au commencement de chaque composition musicale. Ces chiffres indiquent en combien de parties est divisée la mesure de la composition.

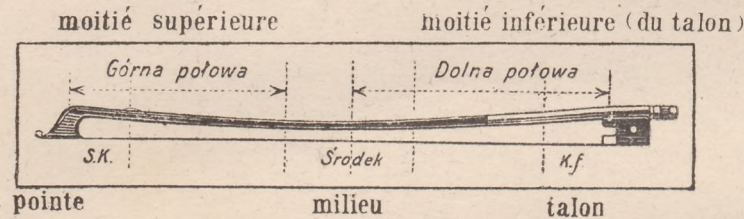
Temps ordinaire ou mesure à quatre temps.



Remarque. Si la mesure à quatre temps ( $\frac{4}{4}$ ) comme dans l'exemple précédent, se compose de semi-brèves, l'élève, tout en conduisant l'archet, doit compter de 1 à 4, ce qui lui occupera la durée d'une mesure, respectivement de la note de quatre temps.

### EXPLICATION DES SIGNES ET ABBREVIATIONS RELATIVES AUX MOUVEMENTS DE L'ARCHET.

- archet tiré vers la base.
- V archet poussé.
- C.sm. toute la longueur de l'archet.
- G.p. la moitié supérieure de l'archet.
- D.p. la moitié inférieure de l'archet.
- Sr. du milieu de l'archet.
- S.k. de la pointe.
- Kf. près de la hausse (du talon).



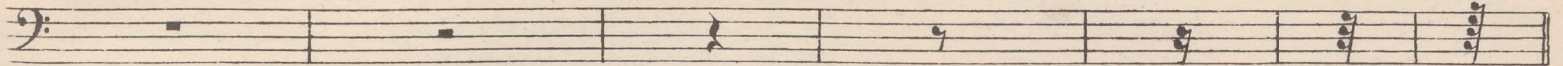
Takty są parzyste i nieparzyste, takt na cztery zalicza się do parzystych taktów. Cała nuta dzieli się na dwie półnuty. Półnuta mieści w sobie dwa uderzenia; wartość pauzy odpowiada wartości nuty.

On distingue deux sortes de temps ou mesure: les temps pairs et les temps impairs. Le temps qui se divise en quatre parties appartient aux mesures paires. La ronde ou semi-breve vaut deux blanche La blanche a la durée de deux mouvements. Pour marquer l'interruption des sons il y a des signes qui correspondent aux différentes valeurs des notes. On les nomme *silences*.

\*) Dwie kreski || z których jedna grubsza, druga cienisza oznaczają zakończenie utworu.

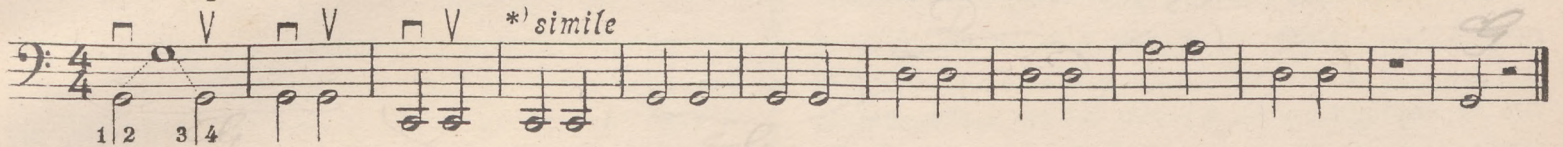
\*) Deux barres ||, dont l'extérieure grossie et l'intérieure mince, indiquent la fin d'une composition.

Cała pauza. Pół pauza. Czwierć pauza. Raz wiązana pauza. Dwa razy w. p. Trzy r.w.p. Cztery r.w

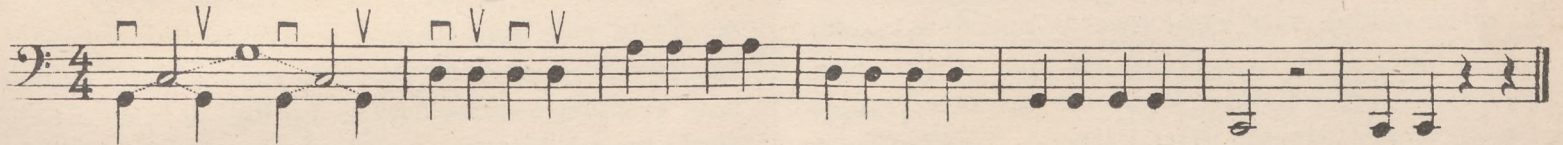


Silence d'une mesure ou pause. Silence d'une demi-measure ou demi-pause. Silence d'un quart. Silence d'une croche. Silence de de-mi croche. de triple croche. de quadruple croche.

Cała nuta podzielona na dwie półnuty. | Semi-brève, ou ronde, divisée en deux blanches.



Całe nuty i półnuty podzielone na ćwierciowe. | Rondes et blanches subdivisées en noires.

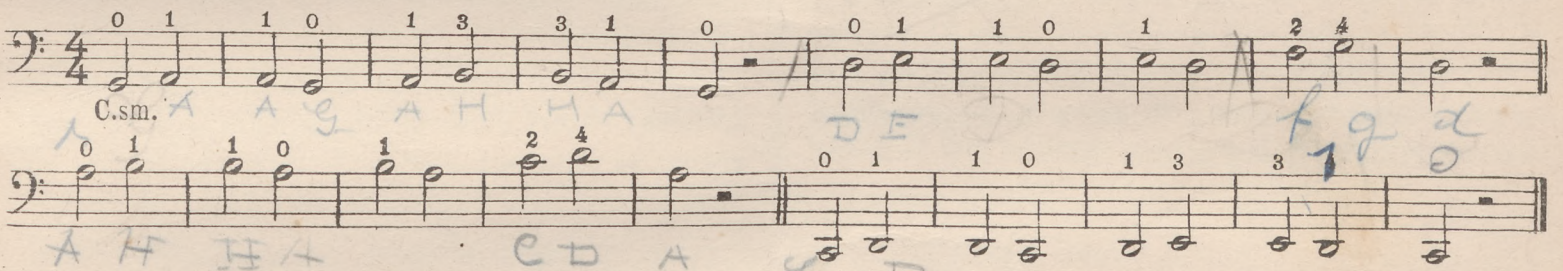


Uwaga. Zanim uczeń przystąpi do pociągania smyczkiem po strunach, interwale jakie ma wykonać winien nazwać ustnie.

Remarque. Avant de jouer l'exercice, l'élève doit d'abord le solfier.

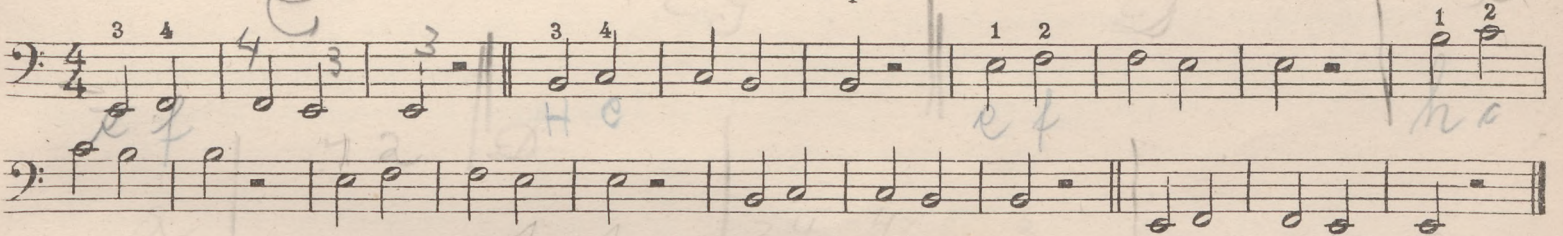
Ćwiczenia na całe tony.

Exercices sur l'intervalle d'un ton entier.



Ćwiczenia na półtony dyatoniczne.

Exercices sur l'intervalle d'un demi-ton diatonique.



ODLEGŁOŚCI CZYLI INTERWALE.

DES INTERVALLES.

Skok z pewnego dźwięku na jakikolwiek inny wyższy lub niższy co do brzmienia, zowiemy odległością; ilość stopni, które dany interwał obejmuje nadaje mu nazwę. Pierwszy stopień nazywa się „Primą.”

La distance qui existe entre un son et un autre son, plus grave ou plus aigu, se nomme intervalle. La quantité des sons, ou degrés, compris dans l'intervalle, sert de base au nom, par lequel on le désigne. Le premier degré s'appelle „Première.”

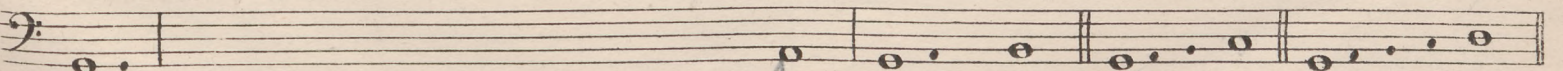
Prima  
Première

Sekunda.  
La seconde.

Tercja.  
Tierce.

Kwarta.  
Quarte.

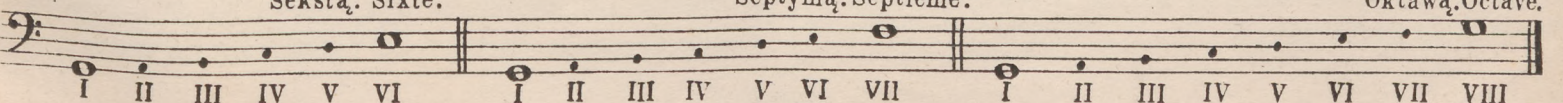
Kwinta.  
Quinte.



Drugi względem pierwszego.  
Le deuxième degré formera en rapport au premier.  
Seksta. Sixte.

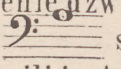
Septyma. Septième.

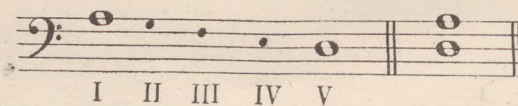
Oktawa. Octave.



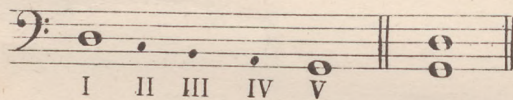
*Uwaga.* Cyfry rzymskie określają interwał, małe nutki zaś ilość stopni z jakich interwał się składa.

### SPOSÓB STROJENIA WIOŁONCZELI.

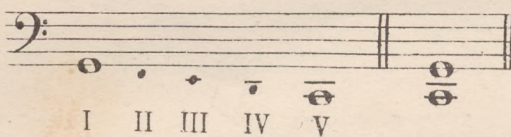
Ażeby być pewnym czy przy strojeniu wiolonczeli każda struna odpowiada właściwemu brzmieniu np. czy D, A i t.d. brzmia właściwie t.j. czy nie są naciągnięte za wysoko, lub za nisko, należy posługiwać się kamertonem. Kamerton po uderzeniu o przedmiot twardy wydaje brzmienie dźwięku A. Otóż według brzmienia tego A: np.  stroi się wiolonczelowe A. Gdyśmy się upewnili że A, wiolonczelowe zgadza się z kamertonem, należy zejść o kwintę (pięć stopni) niżej i strunę wiolonczelową noszącą miano „D,” stroić podług nastrojonej już struny A. Np. Piąty stopień od A na dół.



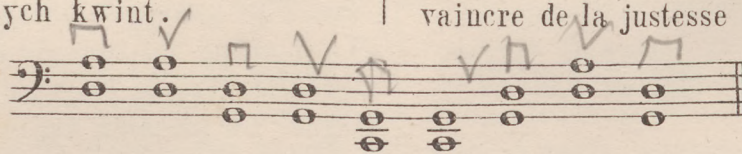
Gdy się to skutecznie przechodzi się znów o kwintę (pięć stopni) do struny G, która dostroja się do poprzednio nastrojonej struny D.



Gdy w ten sposób zostały nastrojone struny A-D i D-G pozostała struna C stroi się także w ten sam sposób, to jest o kwintę na dół od struny G.



Dostroiwszy tak każdą strunę oddzielnie, należy pociągać smyczkiem po dwóch strunach, przysłuchując się brzmieniu czystych kwint.



*Uwaga.* W początkach nauki strojenia wiolonczeli można posługiwać się fortepianem, uderzając kolejno dźwięki A, D, G, C, chociaż A fortepianowe nie zawsze jest nastrojone podług kamertonu. Są także kamertony trąbkowe wydające tony w interwałach kwintowych, za pomocą których można ułatwić strojenie wiolonczeli.

*Remarque.* Les chiffres romains indiquent l'intervalle, les petites notes précisent la quantité de degrés dont l'intervalle se compose.

### MANIÈRE D'ACCORDER UN VIOLONCELLE

Pour avoir la sûreté, en accordant le violoncelle que chaque corde a pour base le son qui lui est propre, c'est à dire, si les notes Ré, La etc. des cordes à vide sont justes ou si leur son est trop haut ou trop bas, il faut se servir du diapason (choriste). Le diapason, battu contre un corps dur, donne le son de la note La. D'après la hauteur de ce La, on accorde la chanterelle du violoncelle. Dès que nous sommes assurés que le La du violoncelle concorde avec le diapason, nous descendons d'une quinte (cinq degrés) en bas et nous accordons la deuxième corde (Ré) d'après la chanterelle. Exemple: Intervalle de cinq degrés en descendant du La.

Après avoir accordé la deuxième corde, nous descendons encore d'une quinte (cinq degrés), et nous aurons la note Sol, base de la troisième corde, que nous accorderons d'après la deuxième.

De la même manière on procède avec la quatrième corde (Ut), dont la note fondamentale se trouve à une quinte au dessous de la troisième corde.

Dès que les cordes sont accordées, on essaye à l'aide de l'archet deux cordes à la fois, pour se convaincre de la justesse de l'intervalle de quinte.

*Remarque.* Quand on commence à apprendre à accorder le violoncelle, on peut se servir du piano en touchant tour à tour les notes La, Ré, Sol, Ut, quoique le La du piano n'est pas toujours accordé d'après le diapason normal. Il y a aussi des diapasons à souffler qui produisent des intervalles de quinte, à l'aide desquels l'accord du violoncelle est rendu plus



Wogóle, dla początkujących, strojenie wiolonczeli jest rzeczą trudną, nabiera się wprawy dopiero po dłuższym przeciągu czasu.

### GAMA.

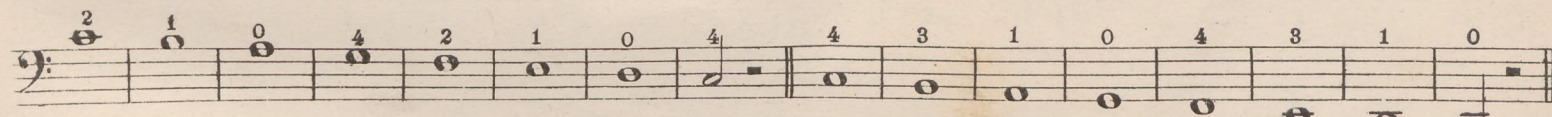
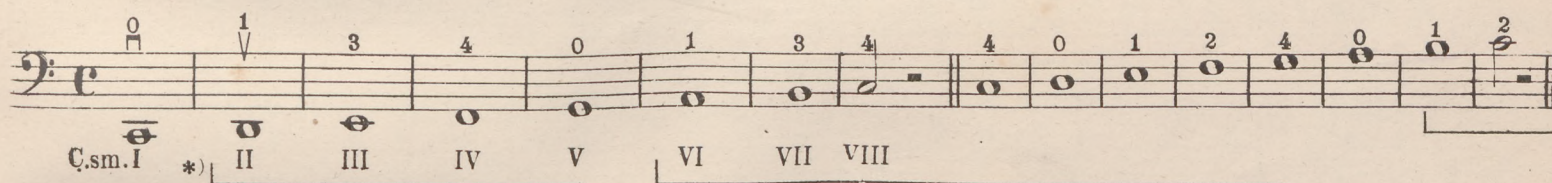
Gama, zwiemy kolejno idące po sobie dźwięki zawarte w jednej lub kilku oktawach. Gama złożona jest z pięciu całych i dwóch półtonów, gamę taką nazywamy gamą *dyatoniczną*. Półtony mieszczą się między III-IV i VII-VIII stopniem gamy. Ton rozpoczynający gamę i kończący ją, nazywa się tonem *zasadniczym*, czyli *toniką*. Siódmy stopień w gamie posiada charakter prowadzący, ponieważ poczucie słuchu wymaga rozwiązania tego dźwięku na oktawę. Z tego powodu siódmy stopień nazywa się nutą *charakterystyczną* albo *prowadzącą*.

*Uwaga.* Najgłówniejsza podstawa wyrobienia prawej ręki, nadania jej pewności we władaniu smyczkiem, polega na zupełnym wyrobieniu całego smyczka. Poniższe przeto ćwiczenia należy grać bezwzględnie całym smyczkiem.

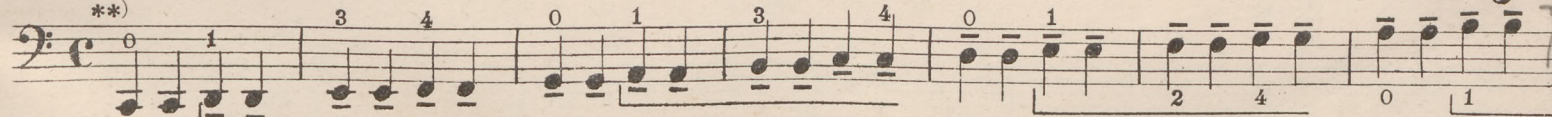
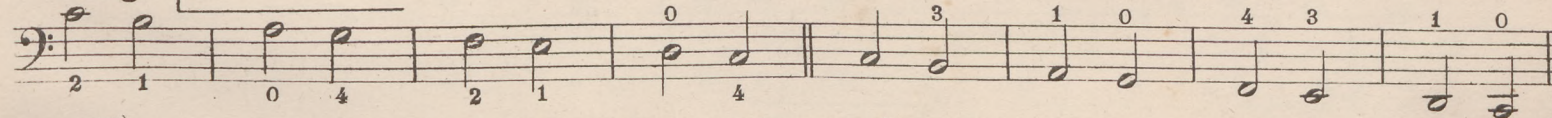
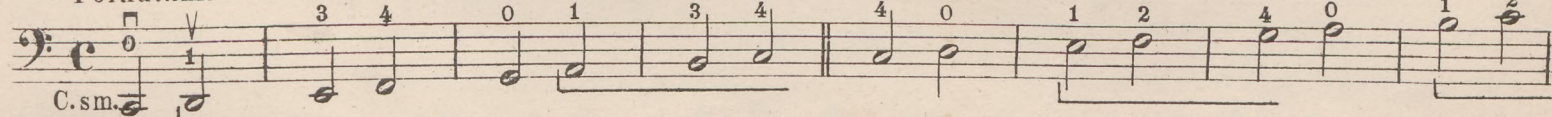
Gama dyatoniczna z tonu C


Oktawa pierwsza. Première octave.  
cały ton cały ton  $\frac{1}{2}$  cały ton cały ton cały ton  $\frac{1}{2}$


Oktawa druga.  
Deuxième octave.



Półnutami.



\*) Na nutach oznaczonych znakiem  palce nie podnoszą się lecz spoczywają na strunach.

\*\*) Linijki umieszczone pod lub nad nutami () znaczy grać szeroko, całym smyczkiem.


facile. En général pour les commençants l'accordage de l'instrument est une chose difficile. Il faut du temps pour en acquérir l'habileté.

### LA GAMME.

On donne le nom de gamme à une série ascendante ou descendante de sons, comprise dans l'espace d'une ou de plusieurs octaves. Notre gamme se compose de cinq tons entiers et de deux demi-tons, c'est la gamme qu'on nomme *diatonique*. Nous procédons par demi-ton, en passant du III au IV et du VII au VIII degré de la gamme. La note par laquelle on commence et on achève une gamme, se nomme fondamentale ou *tonique*. Le septième degré de la gamme possède un caractère spécial de sensibilité, parce que le sens de l'ouïe exige la résolution de cette note sur l'octave. C'est à cause de cette particularité que le septième degré porte le nom de note *sensible* ou *caractéristique*.

*Remarque.* Pour acquérir la sûreté qui est nécessaire à la main droite pour bien manier l'archet, il faut s'accoutumer à faire passer sur la corde toute la longueur de l'archet. En jouant les exercices suivants, il faut se tenir constamment à ce système.

Gamme diatonique dans le ton d'Ut.

\*) Quand on joue les notes comprises par le signe , les doigts ne se soulevent pas, mais ils doivent poser sur les cordes.

\*\*) Les petits tirets -- au dessous ou dessus des notes, indiquent qu'on doit jouer largement de toute la longueur de l'archet.

Ćwiczenia na strunie G w odległościach całych i półtonów.

Exercises sur la III corde, sur des intervalles de tons entiers et demi-tons

Tercye. Tierces.

Całe i półtony na strunie D.

Tons entiers et demi-tons sur la II corde.

Tercye. Tierces.

Całe i półtony na strunie C.

Tons entier et demi tons sur la IV corde.

Tercye. Tierces.

Całe i półtony na strunie A.

Tons entier et demi tons sur la chanterelle.

Tercye. Tierces.

Kwarty. Quartes.

0 4 1 0 4 1 0 4 0 4 0 1 0 4 0 4

0 4 4 3 1 4 1 0 4 4 3 1 0 4

Kwinty Quintes

0 0 3 1 1 1 4 3 1 0 4 3 1 0 0 1 1 3 2

*coitem symphonie*  
*dahe e h ched de daad ehke faaf gddr ha*

0 3 0 4 4 1 1 3 3 4 0 4 4 3 1 0 1 4 3 1

Seksty Sixtes

0 1 1 2 2 1 2 1 0 1 4 2 2 1 1 0 0 0 1

*dher ch eedd h hf e e h d d d ad d d.*

0 1 1 3 4 4 3 1 0 1 3 4 3 3 1 1 0 1 0

1 2 3 4 1 2 1 1 0 4

Septimy Septièmes

2 1 1 0 1 4 2 1 0 2 1 4 1 2 0

0 2 2 0 1 4 1 3 4 3 4 0 2 1 0 2

3 1 3 1 4 3 4 1 3 1 0 4 1 4 1 0 3 4

Oktawy Octaves

0 4 0 4 0 4 4 4

4 4

ŁUK CZYLI LEGATO.

Nuty nad którymi łuk został umieszczony powinny być grane legato t.j. jedno pociągnięcie smyczka bez odejmowania go od strun, dopóki figura, znakiem łuku oznaczona, nie zostanie skończoną.

DU COULÉ, OU LEGATO.

Une groupe de notes, au dessus desquelles se trouve une ligne recourbée en arc doit être jouée legato, c'est à dire: s'exécuter d'un seul coup d'archet, sans le détacher de la corde jusqu'à ce que la figuration, comprise dans le coulé, ne sera achevée.

K. P.

Andante sostenuto.

Sostenuto.

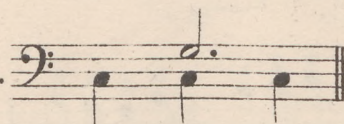
Sostenuto.

\*) Znak oznacza fermatę i przedłuża wartość nuty lub pauzy nad którymi jest umieszczony, o połowę.

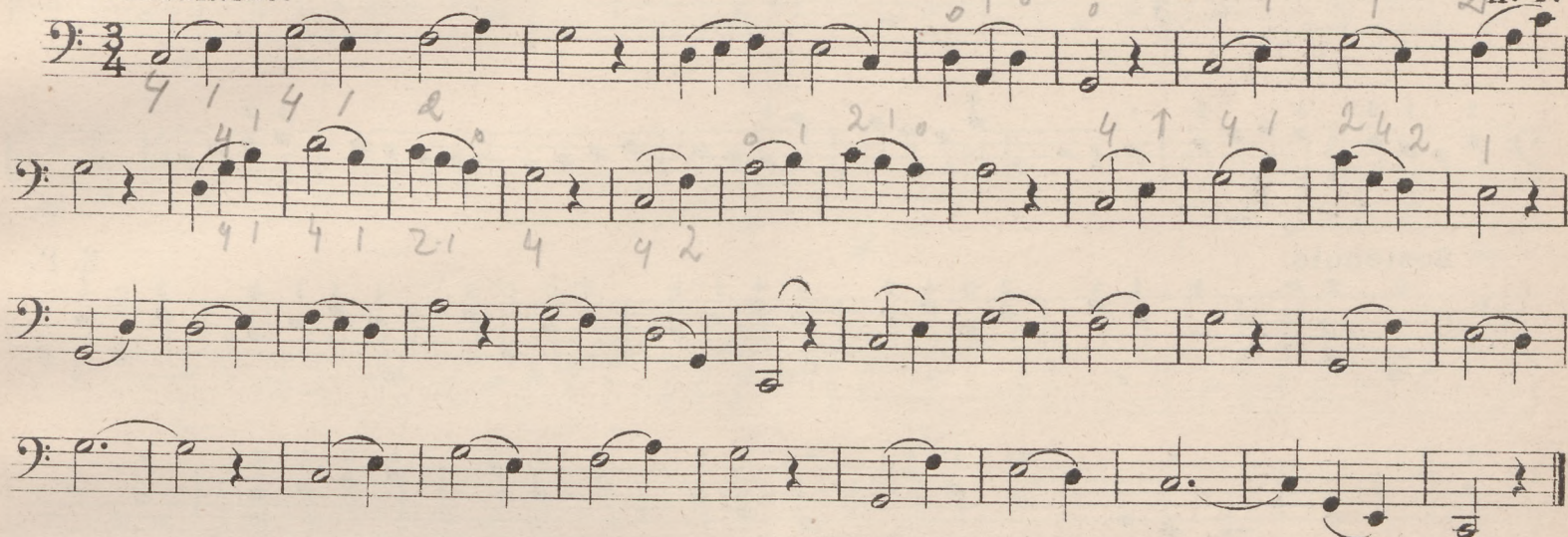
\*) Le signe se nomme point d'orgue. Il prolonge d'une moitié au moins la valeur de la note ou du silence qu'il surmonte.

Takt na  $\frac{3}{4}$  zalicza się do taktów nieparzystych. Nuta wypełniająca takt na  $\frac{3}{4}$  jest półnuta z punktem.

La mesure de  $\frac{3}{4}$  appartient aux temps impairs. La note qui remplit toute une mesure de  $\frac{3}{4}$  est la blanche avec un point.

nprz.  exemple.

Andantino.



Półnuta. Cała nuta. Ronde. Blanche.  
Cwierćnuta. Noire.  
Ósemka, czyli nuta raz wiązana. Croche, ou demi-quart.

Ćwiczenia na ósemki, czyli na nuty raz wiązane.

Exercices sur les croches.



\*) Znak taki  $\text{||:}$  zowie się znakiem powtórzenia ((repetycja). Punkty umieszczone po lewej stronie dwukreski, oznaczają powtórzenie części lewej. Toż samo dzieje się z częścią prawą,

\*) Les barres  $\text{||:}$  sont les signes de la répétition. Les points placés à gauche du double trait, indiquent qu'on doit répéter la partie de la composition qui se trouve à gauche. Les points placés à droite se referent à la partie qui se trouve à droite.

Sostenuto.

K. P.

0 4 0 1 2 1 0 3 4 1 4 1 0 4 2 2 1 4 1 2 1 0 4

0 1 2 4 2 1 0 1 4 0 1 2 4 2 1 0 2 4 0 1 2 1 0 4 1 2 4 0 1 0 4

2 1 2 4 2 1 2 4 2 1 2 4 2 4 2

Sostenuto.

K. P.

0 3 0 4 1 4 2 0 4 2 1 4 1 4 2 0 0 2 1 4 1 4 2 0 1

0 4 3 4 1 4 4 1 0 2 0 0 4 2 1 0 4

2 0 2 1 0 1 0 0 2 1 0 4

Sostenuto.

K. P.

0 4 1 3

Sostenuto.

K. P.

4 1 0 2 1 4 2 0 4 3 1 4 3 0 4 1 0 1 0 2 1 4 2 0 4 1 0 2

1 4 2 0 4 3 1 4 3 0 4 1 0 1 0 2 1 4 2 0 4 1 2 0 1 4 0 2 4 1 2 0

1 4 0 3 4 1 0 2 1 4 2 0 4 3 1 4 3 0 4 1 0 3 0 1 4 0 3 0

Grave.

K. P.

4 4 2 4 2 2 0 2 1 2 4 4 2 4 1 4 1 4 0 2 0 0 2 0

2 4 4 1 1 2 0 0 4 0 0 1 4 1 2 4 1 2 1 4 4 2 4

0 1 0 4 1 4 2 4 1 4 0 0 0 2 1 2 0 3 0 4

Lento.

K. P.

1 2 4 1 0 1 2 4 2 1 4 1 2 4 1 2 0 4

3 4 0 1 3 4 0

Andante sostenuto.

K. P.

0 3 4 1 4 2 1 0 4 2 0 1 4

0 4 3 1 0 4 3 1 0 3 0 4 0 2

4 2 1 4 2 0 1 4 1 3 0 3 0 4 1 2 1 0

4 0 4 2 1 2 1 0 4 0 4 3 1 3 1 0 4 0 4 3 1 0

## ZNAKI ZAMIENNE (CHROMATYCZNE.)

Krzyżyk pojedynczy  $\sharp$  podwyższa dźwięk o pół tonu i dodaje do jego nazwy końcówkę *is* np. C-Cis, D-Dis i t.d.

## DES ACCIDENTS, OU SIGNES CHROMATIQUES.

Le dièse  $\sharp$  fait élever d'un demi-ton la note devant laquelle il se trouve. Pour distinguer la note diésée du son naturel, on ajoute à son nom le mot *dièse*, par exemple: Ut-dièse, Ré dièse etc.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a chromatic scale from C to G with fingerings: 0, 1, 1, 2, 3, 4, 4, 0, 1, 1, 2, 3, 4, 4, 0, 1, 1, 2, 3, 4, 4, 0, 1, 1, 2. The second staff shows a chromatic scale from G to C with fingerings: 1, 1, 2, 3, 4.

Bemol pojedynczy  $\flat$ , obniża dźwięk o pół tonu i dodaje do jego nazwy końcówkę *es* np. E Es, D Des i t.d. (stanowi tu tylko wyjątek H, które w bemolach nie przybiera końcówki, a wymawia się B.)

Le bemol  $\flat$  fait baisser d'un demi-ton la note devant laquelle il est placé. Pour distinguer la note bémolisée, on ajoute à son nom le mot *bémol*, par ex. Mi-bémol, Ré bémol etc.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a chromatic scale from G to C with fingerings: 4, 3, 2, 1, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 1. The second staff shows a chromatic scale from C to G with fingerings: 4, 3, 2, 1, 1, 0, 4, 3, 2, 1, 1.

Kasownik  $\natural$ , niweczy końcówkę nadaną przez bemol lub krzyżyk, przywraca dźwiękowi pierwotną nazwę i brzmienie.

Le bécarre  $\natural$  détruit l'effet du bémol et du dièse et fait reprendre à la note le son et le nom primitif.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a chromatic scale from C to G with fingerings: 1, 2, 3, 0, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 1, 4, 1, 4, 3, 2, 0, 1, 4, 2, 3, 3, 4. The second staff shows a chromatic scale from G to C with fingerings: 0, 2, 1, 1, 2, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 1, 0, 1, 1, 3, 4.

Krzyżyk podwójny  $\times$  podwyższa dźwięk o dwa półtony (cały ton) i zmienia końcówkę na *isis* np. C-Cis-is, D-Dis-is i t. d.

Le double dièse élève la note de deux demi-tons (un ton entier). On ajoute, comme pour les signes simples, son nom à celui de la note: Ut double dièse, Ré double dièse, etc.

Bemol podwójny  $\flat\flat$  obniża dźwięk o dwa półtony (cały ton) i dodaje końcówkę *eses* np. C-Ceses i t.d.

Le double bémol  $\flat\flat$  fait baisser la note de deux demi-tons (un ton entier). Les notes qu'il précède se nomment: Ut double bémol etc.

Two staves of musical notation in bass clef. The first staff shows a chromatic scale from C to G with fingerings: 1, 3, 4, 0, 1, 1, 3, 4, 4, 0. The second staff shows a chromatic scale from G to C with fingerings: 1, 1, 2, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 1, 0.

Pojedynczych krzyżyków i bemoli mamy siedm t.j. | . Les dièses et les bémols simples sont au nombre de sept,



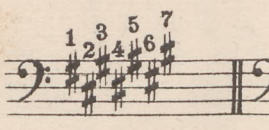
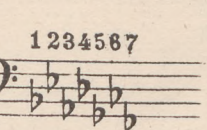
tylę, ile jest nut w alfabecie muzycznym.

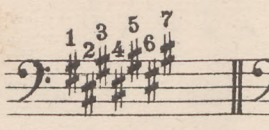
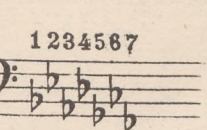
Następstwo krzyżyków i bemoli pojedynczych:

	1	2	3	4	5	6	7
Krzyżyki:	Fis.	Cis.	Gis.	Dis.	Ais.	Eis.	His.
Dièses:	Fa dièse.	Ut dièse.	Sol dièse.	Ré dièse.	La dièse.	Mi dièse.	Si dièse.
Bemole:	B.	Es.	As.	Des.	Ges.	Ces.	Fes.
Bémols:	Si bémol.	Mi bémol.	La bémol.	Ré bémol.	Sol bémol.	Ut bémol.	Fa bémol.

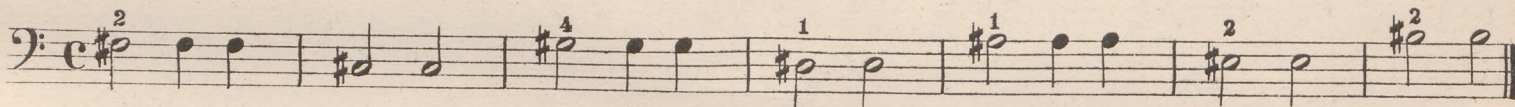
Krzyżyki i bemole podwójne następują po sobie w tym samym porządku jak krzyżyki i bemole pojedyncze.

Krzyżyki i bemole wypisane na liniach:

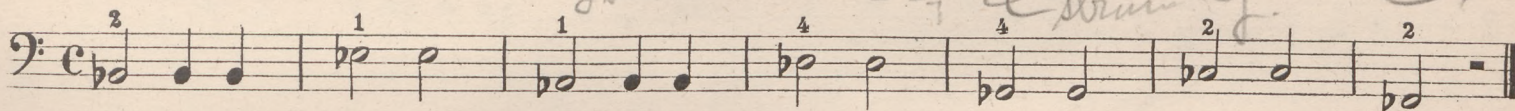
Krzyżyki:  Bemole: 

Dièses:  Bémols: 

Ćwiczenie podług następujących po sobie krzyżyków.



Ćwiczenie bemolowe.



autant que les notes de la gamme.

L'ordre dans lequel se succèdent les dièses et bémols simples est le suivant:

Les doubles dièses et les doubles bémols se succèdent dans le même ordre que les dièses et bémols simples.

Dièses et bémols placés sur les lignes:

Exercice sur des notes diésées.

Exercice sur des notes bémolisées.

Znaki chromatyczne umieszczone przy kluczu nazywane *tonacyjnymi*, należy zachować do końca utworu, zaś umieszczone przy nutach, tak zwane *przypadkowe*, obowiązują tylko do końca jednego taktu.

Les signes chromatiques placés à la clef indiquent la tonalité du morceau de musique. Ils agissent dans la suite du morceau et sur toutes les notes du même nom. Quand ils sont employés accidentellement, placés à gauche d'une note, ils n'altèrent que la note qu'il touchent et les notes du même nom qui se trouvent dans la même mesure.

O TRYBACH TONACYJNYCH.

DES MODES.

Tryby tonacyjne są dwa: *Major* (Dur, twardy, wesoły) i *Minor* (Mol, miękki, smętny).

Ils sont au nombre de deux: le *Majeur* (énergique, brillant) et le *Mineur* (mélancolique, triste).

Gama Major posiada *wielką tereję*, która nadaje jej charakter jasny, wesoły.

La gamme Majeure se distingue par la *tierce majeure*, qui lui donne un caractère clair et gai.

Gama Minor posiada *małą tereję*, która nadaje jej charakter smętny.

La gamme Mineure se distingue par la *tierce mineure*, qui lui donne un caractère triste.

Tercja wielka (major). Tierce majeure. 

Tercja mała (minor). Tierce mineure. 

Tercja wielka. Tierce majeure. 

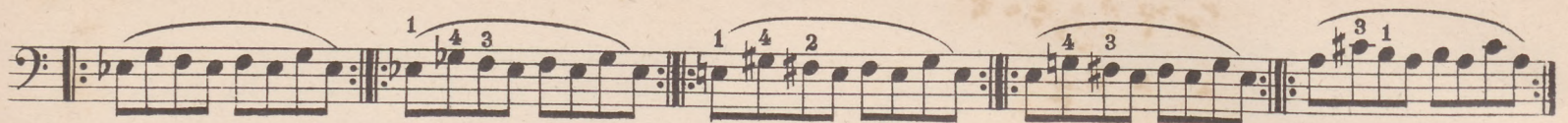
Tercja mała. Tierce mineure. 



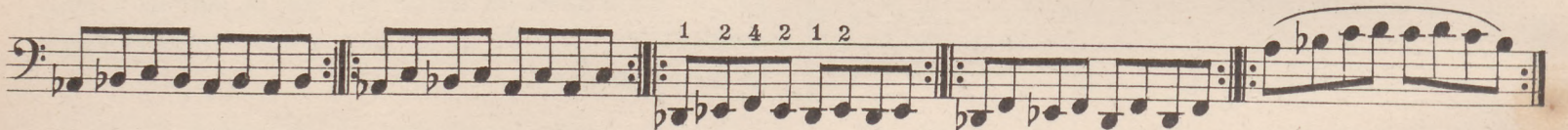
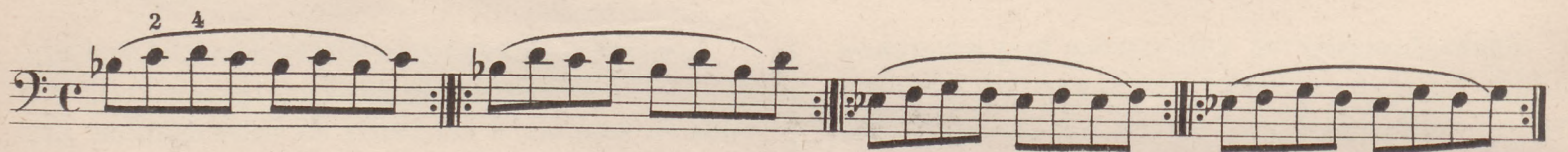
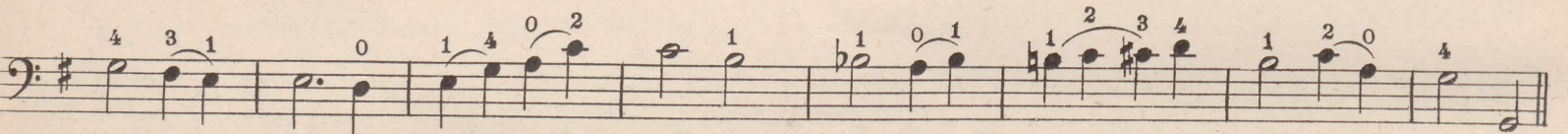
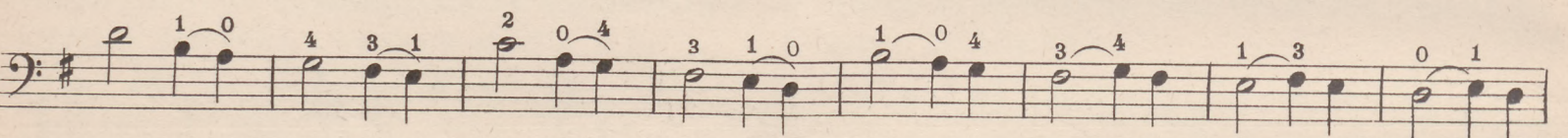
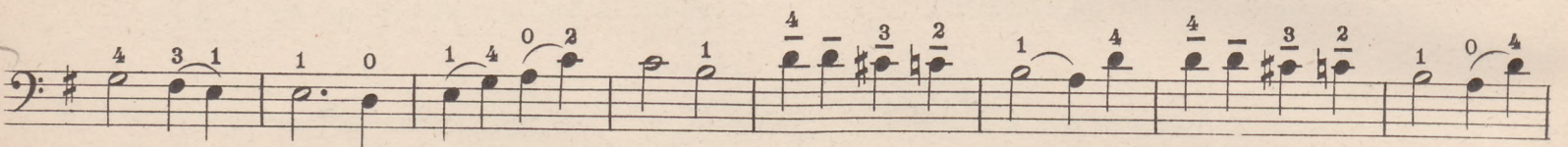
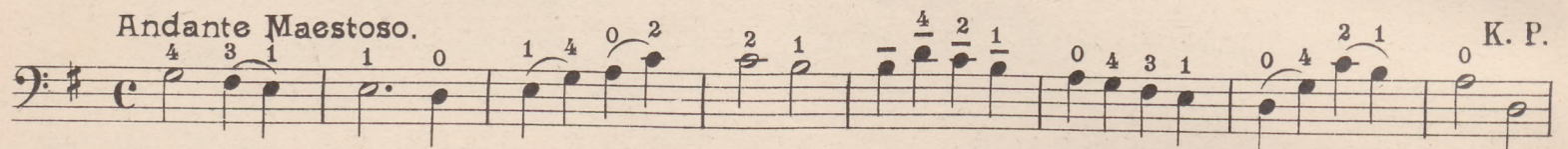








## Andante Maestoso.



## PROGRESYA.

Jeżeli głos prowadzimy systematycznie w ten sposób, że w nim powtarzamy pewien motyw, posuwając go w jednym kierunku, to jest jeżeli następne takty poprowadzimy wzorem pierwszego, to podobny sposób pisania nazywamy *progresją systematyczną* lub *sekwensem*.

Pierwsze takty składające motyw nazywamy *wzorem* lub *modelem*.

## DES PROGRESSIONS

Si une partie (ou voix) procède avec une telle symétrie qu'un motif initial s'y répète intégralement une ou plusieurs fois, en changeant de position, nous aurons ce qu'on appelle une *progression systématique*.

La figure initiale du motif (qui est d'une mesure dans les exemples suivants) prend le nom de *thème* ou *modèle*.

ĆWICZENIA PROGRESYJNE.

EXERCISES SUI LES PROGRESSIONS.

wzór. modèle.      powtórzenie i t.d. répétition etc.

Uwaga. Ćwiczenia poniższe należy wykonywać tylko za pomocą poruszeń kiści (poignet), łokieć zaś ma pozostać nieruchomy.

Remarque. En jouant les exercices suivants, il faut se borner exclusivement aux mouvements du poignet; le bras doit demeurer immobile.

*Uwaga.* Szerokie i dobitne atakowanie nut jest główną zasadą na której polega wyrobienie szybkich rzutów smyczka: bez tego a co jest rzeczą nieodzowną; nie da się osiągnąć niezależności, gibkości, umiarkowania, żywości i różnorodności smyczkowania. Poniższe więc ćwiczenia powinny być grane całym smyczkiem (Grand détaché), następnie końcem (Martele) i dołem (Spiccato), bacząc ażeby wszystkie nuty z jednakową siłą były atakowane.

Grając dołem smyczka t.j. przy karafułce należy go rzucać na struny i lekko odbijać (spiccato) końcem smyczka twardo i wyraźnie.

*Remarque.* Le système d'attaquer les notes largement et résolûment est le plus indiqué pour faire acquérir la rapidité des coups d'archet. Sans cela on ne saurait se former des mouvements indépendants élastiques, modérés, vifs et variés. Les exercices suivants exigent donc d'abord l'emploi du grand détaché, pour passer ensuite au martelé et au spiccato, ayant soin constamment à ce que toutes les notes soient attaquées avec la même force.

Quand on joue du talon, c'est à dire près de la hausse, il faut jeter l'archet contre la corde pour le faire bondir (spiccato); quand on joue de la pointe, les frottements de l'archet doivent avoir un caractère net et tranchant.

K. P.

\*) Kropki umieszczone w tej szkole pod lub nad nutami znaczą *martellato*. W wykonaniu tego znaku trzeba odcinać (atakować) każdą nutę całym bądź końcem smyczka.

\*\*) Przecinki umieszczone nad lub pod nutami oznaczają *spiccato* t.j. lekkie odbijanie smyczka od strun środkiem lub przy karafułce.

\*) Les points, placés dans cette méthode, au dessous ou au dessus des notes sont les signes du *martellato*. On l'exécute en attaquant de tout l'archet ou simplement de la pointe.

\*\*) Les points allongés au dessous ou au dessus des notes , sont les signes du *spiccato*, c'est à dire du bondissement de l'archet sur la corde. On frappe du milieu ou du talon.

sim.

ĆWICZENIA NA ÓWIERCIOWE Z PUNKTAMI.

EXERCISES SUR LES NOIRES AVEC LE POINT.

Punkt umieszczony przy nucie przedłuża jej trwanie o połowę

Le point augmente la note qui le précède de la moitié de sa valeur.

Ćwierciowe z punktem. Noire avec le point.

Wartość punktu. Valeur du point.

Andante sostenuto.

K. P.

Andante

K. P.

Andantino

K. P.

Moderato

K. P.



Andante cantabile.



### STOPNIOWANIE ODLEGŁOŚCI. (INTERWAŁÓW.)

Interwale czyli odległości przybierają swą nazwę stosownie do kierunku w jakim swój pochod prowadzą, czyli że interwał danego tonu idącego w górę przybiera inną nazwę idąc od tegoż tonu na dół. Na przykład: jeżeli danym tonem będzie C, to następujący po C, idący do góry ton D, będzie sekundą względem C, jeżeli zaś ten sam ton C weźmiemy w odwrocie i przeniesiemy o oktawę wyżej (jak na poniższym przykładzie) będzie on tworzył septymę w stosunku danego tonu jakim było D. W ten sposób postępuje się ze wszystkimi innymi interwałami. I tak E, do góry będzie tercją względem C, na dół będzie sekstą względem tegoż C i t. d. Poniższy przykład objaśni dokładniej.

### GRADUATION DES INTERVALLES.

Chaque intervalle peut être renversé, c'est à dire qu'on peut transposer à l'octave supérieure la note qui formait la base, ou transposer à l'octave inférieure la note, qui se trouvait à l'aigu. Il en résulte un intervalle différent qui reçoit le nom du nombre de degrés qui séparent les deux notes. Par exemple, si la première note sera Ut, celle qui lui est plus proche, en montant, la note Ré, nous donnera en rapport avec Ut l'intervalle d'une seconde. Si nous transposons l'Ut une octave plus à l'aigu (comme dans l'exemple suivant), il formera, en rapport avec la note Ré, qui est restée où elle était, l'intervalle d'une septième. On procède de la même manière avec tous les autres intervalles. Ainsi un Mi à l'aigu d'Ut nous donnera un intervalle de tierce et il formera un intervalle de sixte, s'il est placé au grave d'Ut. Voir l'exemple suivant.

2<sup>da</sup> na - - - 7<sup>me</sup>. 3<sup>a</sup> na - - -

- 6<sup>ta</sup>. 4<sup>a</sup> na - - -

- 5<sup>ta</sup>. 5<sup>a</sup> na - - -

- 4<sup>ta</sup>. 6<sup>a</sup> na - - - 3<sup>ta</sup>.

7<sup>a</sup> na - - - 2<sup>a</sup>.

Interwale noszą nazwy: *wielkie, zwiększone, małe, zmniejszone*. Wielkie w przewrocie stają się małymi, małe wielkimi, zwiększone zmniejszonymi, zmniejszone zwiększonymi. Poniższy przykład objaśni dokładnie

PRZYKŁAD NA INTERWALE.

Les intervalles se classent en: *majeurs, augmentés, mineurs, et diminués*. Les intervalles majeurs renversés produisent des intervalles mineurs, les intervalles augmentés produisent au renversement des intervalles diminués et viceversa. Voir l'exemple suivant.

EXEMPLE SUR LES INTERVALLES.

Sekunda wielka Seconde majeure	mała mineure	wielka majeure
Septyma mała Septième mineure	wielka majeure	mała mineure
zwiększona augmentée	Tercja wielka Tierce majeure	mała mineure
zmniejszona diminuée	Seksta mała Sixte mineure	wielka majeure



Kwarta czysta  
Quarte juste

zwiększona  
augmentée

Kwinta czysta  
Quinte juste

Kwinta czysta  
Quinte juste

zmniejszona  
diminuée

Kwarta czysta  
Quarte juste

zwiększona  
augmentée

czysta  
juste

zmniejszona  
diminuée

Seksta wielka  
Sixte majeure

zmniejszona  
diminuée

czysta  
juste

zwiększona  
augmentée

Tercja mała  
Tierce mineure

mała  
mineure

Septyma wielka  
Septième majeure

mała  
mineure

wielka  
majeure

Sekunda mała  
Seconde mineure

wielka  
majeure

Allegretto.

## ÓSEMKI Z PUNKTAMI.

Ćwiczenia poniższe należy grać tak, ażeby każda ósemka z punktem wykonana była długością trzech części smyczka, szesnastce zaś pozostaje czwarta część smyczka, bądź dołem lub górą.

## CROCHES AVEC LE POINT.

En jouant les exercices suivants on doit employer trois quarts de la longueur de l'archet pour chaque croche avec le point et le dernier quart pour la double croche, soit en poussant, soit en tirant.

K. P.

Three staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff shows eighth notes with accents and dotted eighth notes. The second and third staves continue the exercise with similar rhythmic patterns.

## GAMY DYATONICZNE W TONACJACH KRZYŻYKOWYCH.

Gama C major (dur) służy jako wzór a nazywamy ją *podstawową*. Gamy zaczynające się od innych tonów nazywamy gamami *transponowanymi*. Transpozycja jest to przeniesienie utworu lub ustępu muzycznego z tonacji w jakiej został napisany do jakiegokolwiek innej tonacji.

*Uwaga.* Gamy należy grać niezbyt szybko, lecz równo, czysto i spokojnie.

Gama w tonacji C major.

## GAMMES DIATONIQUES DANS LES TONS DIÈSÉS.

La gamme d'Ut majeur sert de type et reçoit en conséquence le nom de *typique*. Les gammes, qui commencent par un autre ton prennent le nom de gammes *transposées*. Transporter un morceau de musique c'est l'exécuter ou noter dans un autre ton que celui où il a été écrit.

*Remarque.* On doit jouer les gammes couramment et tranquillement, pas trop vite, ayant soin à la justesse de l'intonation.

Gamme dans le ton d'Ut majeur.

Five staves of musical notation in bass clef, 4/4 time. The first staff shows the C major scale with Roman numerals III, IV, VII, VIII. The second and third staves show scales in other keys. The fourth and fifth staves show scales in other keys with a square box containing the letter V above the first measure.

O AKORDACH.

Każda gama posiada swój akord tonacyjny, nazwany doskonałym. Akord ten składa się z I, III i V stopnia gamy, czyli *prymy, tercji i kwinty*, albo inaczej z *toniki, mediany i dominanty*. Akord w muzyce jest to połączenie trzech, czterech i więcej jednocześnie dających się słyszeć tonów.

DES ACCORDS

Chaque gamme possède son accord tonique, qui est parfait et qui a pour base la première note de la gamme. Il se compose du I, III et V degrés, c'est à dire: de la *première*, de la *tierce* et de la *quinte*, ou d'après une autre dénomination, de la *tonique*, de la *médiane* et de la *dominante*. L'accord en musique est l'union simultanée de trois ou quatre sons, ou même davantage.

Akord doskonały rozłożony.

Accord parfait déployé.

Akord doskonały:   
 Accord parfait:

Na V stopniu, czyli dominancie gamy C dur, odnajdujemy gamę G dur.

Sur le V degré ou dominante de la gamme d'Ut majeur, nous construisons la gamme de Sol majeur.

G dur. Sol majeur.

Akord doskonały:   
 Accord parfait:

Na V stopniu (dominanta) gamy G dur odnajdujemy gamę D dur.

Sur le V degré (dominante) de la gamme de Sol majeur, nous construisons la gamme de Ré majeur.

D dur. Ré majeur.

Akord doskonały:  
Accord parfait:

Na V stopniu (dominanta) gamy D dur odnajdujemy gamę A dur.

Sur le V degré (dominante) de la gamme de Ré majeur, nous construisons la gamme de La majeur.

A dur. La majeur.

Akord doskonały:  
Accord parfait:

Na V stopniu (dominanta) gamy A dur odnajdujemy gamę E dur.

Sur le V degré (dominante) de la gamme de La majeur, nous construisons la gamme de Mi majeur.

E dur. Mi majeur.

Akord doskonały:  
Accord parfait:

Jak poprzednie, tak i każda z następujących gam krzyżkowych H, Fis i Cis, leży na V stopniu swjej poprzedzającej.

De la même manière on construit les gammes des autres tons diésés, Si naturel, Fa dièse et Do dièse, en prenant pour point de départ, le V degré de la gamme précédente.

H major. Si majeur. Fis major. Fa dièse majeur.

Moderato.

*Allegro.*

*Allegretto.*

klsclą

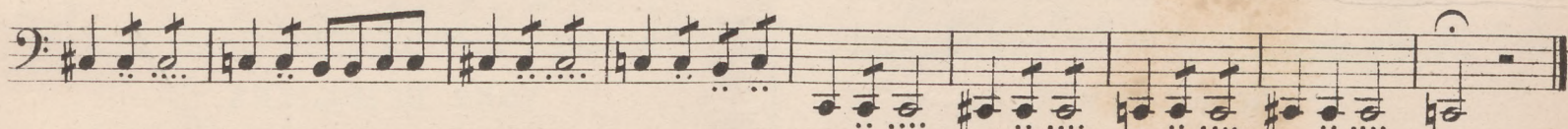
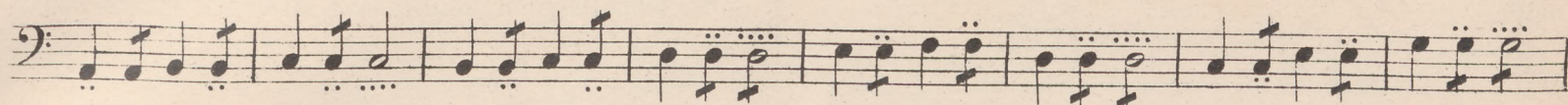
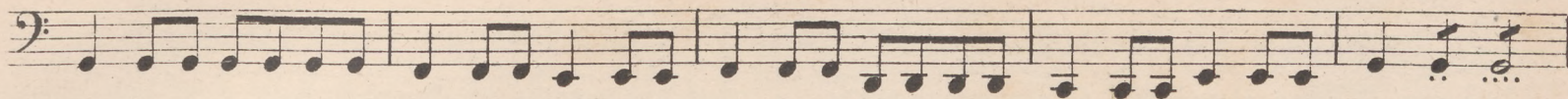
S. Lee's.

*Vivo.*

C.sm. K.sm. Kf.

K. P.

\*)











Szesnastki czyli dwa razy wiązane.



Doubles croches.



\*) Skrócenie pisarskie zamiast  pisze się , al-  
bo  pisze się  i t.p.

\*) Abreviation: au lieu de  on écrit , au lieu  
de  on écrit  etc.

### ZAMIANA ENHARMONICZNA.

Zamiana enharmoniczna jest to przemiana pewnego dźwięku z krzyżykowego na bemolowy lub odwrotnie.

### CHANGEMENT ENHARMONIQUE

L'énharmonie est le changement d'une note diésée en note bémolisée du degré voisin supérieur, ou d'une note bémolisée en note diésée du degré voisin inférieur.

Two staves of musical exercises in bass clef, C major. Each measure is labeled 'albo, ou' (either/or) and includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and accidentals (sharps and flats) to illustrate enharmonic changes between notes.

### GAMY DYATONICZNE W TONACJACH BEMOLOWYCH.

Uwaga. Poniższe gamy Ges i Des należy rozpocząć po względem wyrobieniu techniki na gamach następujących.

### GAMMES DIATONIQUES DANS LES TONS BEMOLISÉS

Remarque. Les gammes de Sol bémol et de Ré bémol majeur ne doivent être jouées, que plus tard lorsque l'élève aura déjà acquis une certaine habilité technique dans les autres gammes bémolisées.

Ges dur. Sol bémol.

Des dur. Ré bémol majeur.

Two staves of musical notation for Ges (F#) and Des (E) scales in bass clef. The notes are marked with Roman numerals I and V.

As dur. La bémol majeur.

Staff of musical notation for As (G) scale in bass clef, 4/4 time. Includes fingerings (1, 2, 4, 4, 2, 4, 4, 4, 4, 2, 1) and Roman numerals (III, IV, VII, VIII, I, III, V).

Staff of musical notation for As (G) scale in bass clef, 3/4 time. Includes fingerings (1, 4, 1, 4, 1, 4, 2, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 4, 1, 2) and Roman numerals (V, I, III).

Es dur. Mi bémol majeur.

Two staves of musical notation for Es (D) scale in bass clef, 4/4 time. Includes fingerings (2, 4, 0, 1, 2, 4, 0, 1, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2, 2, 4, 4, 1, 2, 4, 4) and Roman numerals (V).

Staff of musical notation for Es (D) scale in bass clef, 3/4 time. Includes fingerings (4, 4, 2, 1, 4, 4, 2, 1, 4, 4, 2, 1, 2, 0, 2, 1, 4, 1, 4, 2) and Roman numerals (V).

B dur. Si bémol majeur.

Staff of musical notation for B (Bb) scale in bass clef, C major. Includes fingerings (2, 4, 0, 1, 2, 4, 0, 1, 1, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 2) and Roman numerals (V).



F dur. Fa majeur.

C dur. Ut majeur.

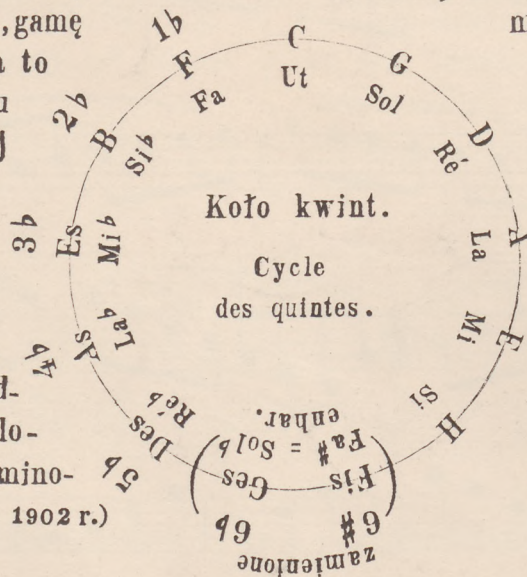
Jak powiedzieliśmy wyżej, każda następująca tonacja leży na V stopniu gamy poprzedzającej. Jeżeli więc od zasadniczego tonu gamy C będziemy postępować w górę co pięć stopni, dojdziemy do gamy Fis, którą następnie zamieniwszy enharmonicznie na Ges, a postępując dalej kwintami, dojdziemy do tonacji z której wyszliśmy, to jest do C. Taki pochod nosi nazwę koła kwintowego.

Nous avons déjà dit, plus haut, que la tonique de chaque gamme a pour point de départ la dominante de la tonalité qui précède. Ainsi donc, si à partir du ton fondamental de la gamme d'Ut, nous procédons en montant par quintes, nous arriverons à la gamme de Fa dièse, que nous changerons enharmoniquement en Sol bémol, et suivant de la même manière par quintes, nous aboutirons à la tonalité dont nous avons commencé, c'est à dire à l'Ut. Ce procédé s'appelle

*Uwaga.* Zamieniwszy gamę bemolową Ces enharmonicznie na krzyżkową H, gamę zaś Cis na bemolową Des, ułatwia to uczniowi orientowanie się w biegu koła kwintowego. Gamy bemolowej Ces, jak również krzyżkowej Cis w wykładzie początkowym nie używam, i dla tych powodów uważałem za stosowne niewymieniania ich w I części szkoły, jak również w moich Ćwiczeniach na podstawie gam krzyżkowych i bemolowych, w tonacjach majorowych i minorowych. (Gebetner i Wolf. Warszawa 1902 r.)

cycle des quintes.

*Remarque.* Le changement enharmonique de la gamme d'Ut-bémol en Si naturel et de la gamme d'Ut dièse en Ré-bémol rend plus facile à l'élève l'orientation dans le cycle des quintes. N'employant pas au commencement les gammes d'Ut-bémol et d'Ut dièse, j'ai cru convenable de les omettre dans la première partie de mon école. Pour la même raison je ne leur donne pas de plan dans les exercices à base de gammes majeures et mineures.



**TAKTY.**

Takty dzielą się na pierwotne i z nich powstałe. Takty pierwotne są te, które dzielą się na 2, 3 i 4 części. Takty zaś powstałe są te, które dzielą się na 8, 6, 9 i 12 części.

**DES TEMPS.**

On distingue les temps ou mesures en originaires et dérivés. Les temps originaires sont ceux, qui se divisent en 2, 3 et 4 parties. Les temps dérivés sont ceux, qui se divisent en 8, 6, 9 et 12 parties.

*Grave.*



*Allegretto.*

S. Lee's.



*Moderato.*



Allegretto

K. P.

Andantino.

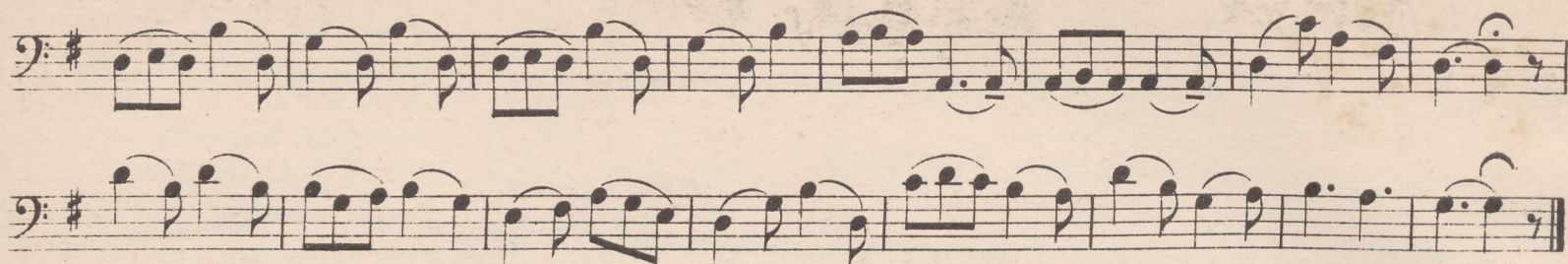
K. P.

### 6<sup>me</sup> Barcarolle. \*)

Andantino.

K. Paschalski. Op. 37 N<sup>o</sup> 1.

\*) Barkarola wyszła z akompaniamentem fortepianu. Warszawa. Gebethner i Wolf.

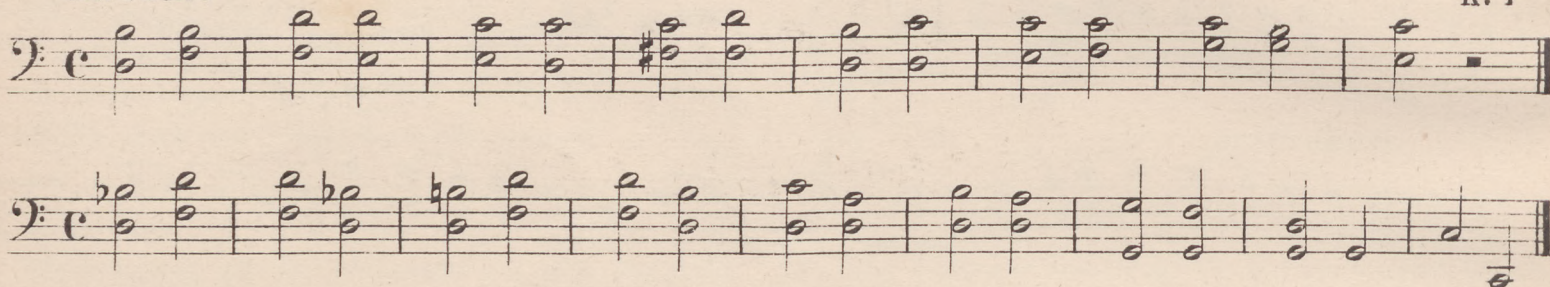


*Uwaga.* Podwójne tony, jako rozwijające słuch, intonację, siłę i niezależność palców, muszą być opracowywane bardzo szczegółowo.

*Remarque.* Les sons doubles qui servent à développer l'oreille, la justesse de l'intonation, aussi bien que la force et l'indépendance des doigts, exigent un soin particulier.

*Andante*

K. P

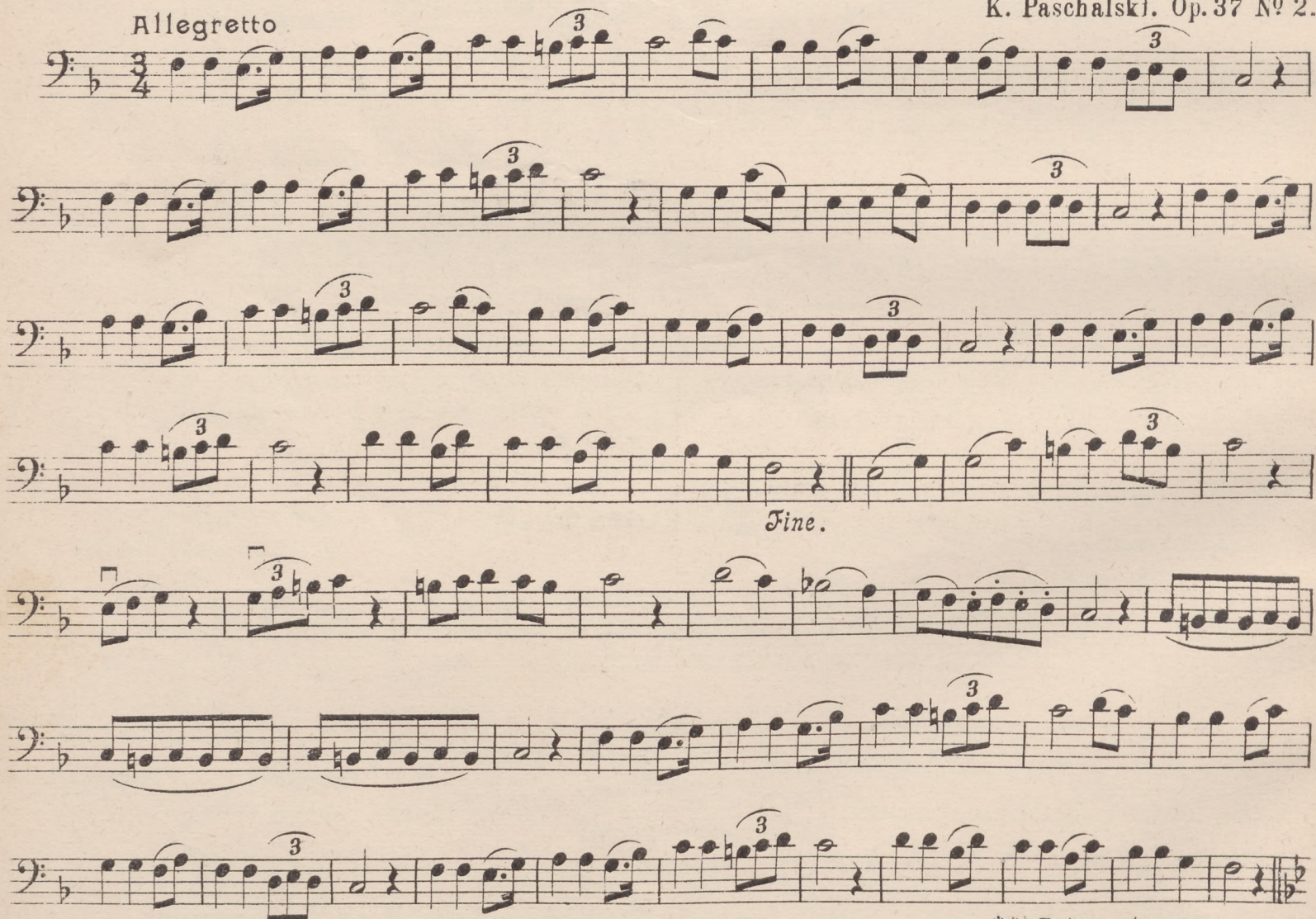


### 5<sup>me</sup> Menuet. \*)

\*\*)

K. Paschalski. Op. 37 N<sup>o</sup> 2.

*Allegretto*



\*\*) Patrz str. 62.

\*) Menuet wyszedł z akompaniamentem fortepianu.

TRIO.

*Handwritten notes:* *slow* *triple* *run* *swalk*

# 1<sup>re</sup> Mélodie. \*)

*Menuet D. G. al Fine.*

K. PASCHALSKI Op. 34 N<sup>o</sup> 6.

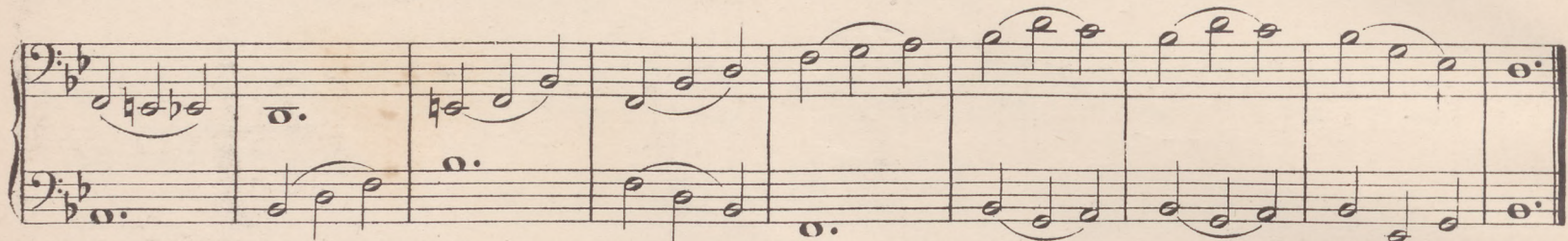
*Uwaga.* Istnieją jeszcze takty tak zwane kościelne czyli podwójne, niektóre z nich w nowej pisowni są używane. Składnia taktów podwójnych jest ta sama co i taktów zwyczajnych, z tą tylko różnicą, że w częściach głównych taktów zamiast nut ćwierciowych używa się półnut, a zamiast półnut-całe nuty. Poniżej podana etiuda objaśni dokładnie.

*Remarque.* Il y a aussi des temps nommés ecclésiastiques, ou doubles, dont on emploie encore quelques-uns dans le système moderne. La division des temps doubles est la même que dans les temps ordinaires, avec cette différence pourtant que, comme unités de mesure, au lieu de noires on se sert de blanches et au lieu de blanches, on se sert de rondes. Voir l'exercice suivant:

Andante.

DOTZAUER.

\*) Wydane z akompaniamentem fortepianu.  
 \*) Publié avec accompagnement de piano.

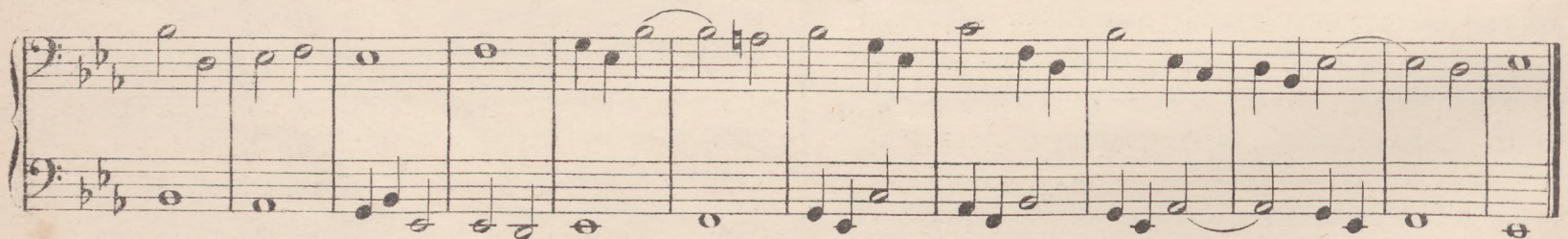
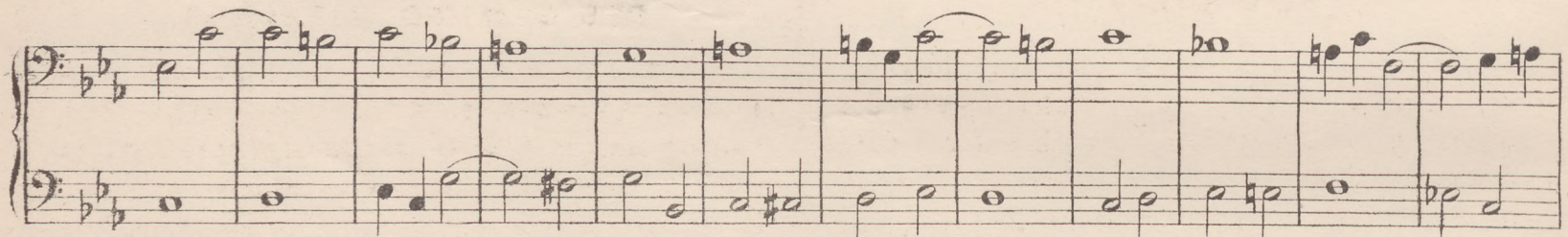
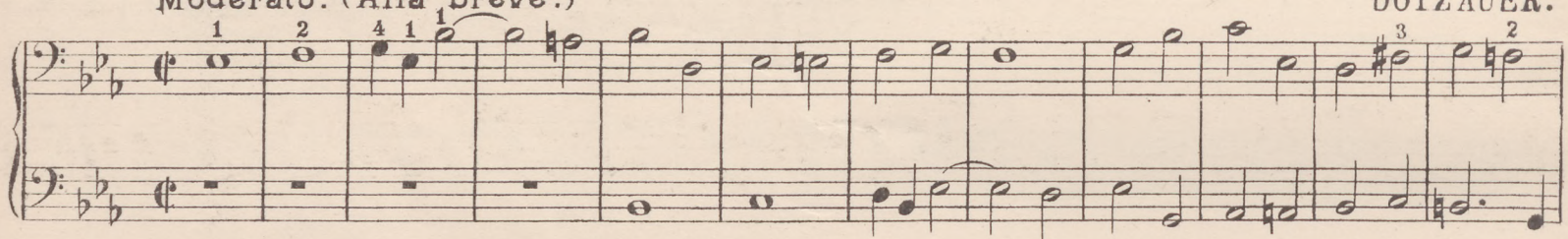


Takt „Alla breve“  $\text{♩} \left( \frac{2}{2} \right)$  czyli skrócony liczy się na dwa zamiast na cztery, a każda półnuta staje się częścią taktową.

Temps „Alla breve“  $\text{♩} \left( \frac{2}{2} \right)$ , mesure a quatre temps, que l'on ne bat que par deux à cause de sa vitesse. Chaque blanche est considérée comme unité de mouvement.

Moderato. (Alla breve.)

DOTZAUER.



## Barcarolle. \*)

Allegretto.

K. Paschalski. Op.15 № 5.



\*) Barcarola wyszła z akompaniamentem fortepianu.

### GAMY MINOROWE.

Gamy minorowe powstają od gam majorowych. Gamy minorowe odnajdujemy na małej tercji w dół od toniki np. od C mała tercja na dół jest A, będzie więc gama minorowa A, od D mała tercja na dół H, gama H minor; od E mała tercja na dół Cis, gama Cis minor i t.d. Gamy minorowe dzielą się na melodyjne i harmoniczne.\* Gamy melodyjne mają półtony na II-III i VII-VIII stopniem, z powrotem zaś na VI-V i III-II. Gamy harmoniczne mają półtony do góry jak i na dół na II III, V-VI i VII-VIII stopniem. Ponieważ w gamach minorowych bądź melodyjnych lub harmonicznych stopnie na których leżą półtony zmieniają się zależnie od kierunku w jakim prowadzimy, jak również gamy minorowe określają się znakami przykluczowymi gam majorowych od których pochodzą, a noszą one nazwę gam *pochodnych* czyli *niesamoistnych*, gamy zaś majorowe jako niezmiennące stopni w każdym kierunku bądź w górę lub na dół i posiadając znaki przykluczowe noszą nazwę *samoistnych*.

\*) Gama minorowa posiada małą tercję, która jej nadaje wyraz smętny.

### DES GAMMES MINEURES.

Les gammes mineures dérivent des gammes majeures. Les gammes mineures commencent une tierce mineure au grave de la tonique principale, par exemple : l'intervalle d'une tierce mineure au grave de la tonique Ut-majeur nous donne la note La qui sera le premier degré dans la gamme de La mineur. La tierce mineure au grave de Ré, sera Si naturel, qui donnera principe à la gamme de Si-mineur. La tierce mineure au grave de Mi naturel sera Ut-dièse (gamme d'Ut-dièse mineur) etc. On connaît deux sortes de gammes mineures : les mélodiques et les harmoniques.\* Les gammes mineures mélodiques ont les demi-tons diatoniques du II au III degré et du VII au VIII degré en montant, et du VI au V, et du III au II degré en descendant. Les gammes mineurs harmoniques ont les demi-tons diatoniques, tant en montant, qu'en descendant, du II au III degré, du V au VI et du VII au VIII. L'instabilité des demi-tons diatoniques dans les gammes mineures, aussi bien que leur dépendance, pour les accidents mis à la clef, des tons majeurs relatifs, a fait donner aux gammes mineures

\*) La gamme mineure se distingue par la tierce mineure qui lui donne une expression de tristesse.

Amol

A minor melodyjna. La mineur mélodique.

Musical score for A minor melody in 4/4 time. The first staff shows a melodic line with fingerings (1, 3, 4, 0, 1, 2, 4, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 3, 1) and fret numbers (II, III, VII, VIII, V, III, II). The second staff is a continuation of the melody. The third and fourth staves are accompaniment in 2/4 time, marked "Moderato" and "K.P."

Akordy gam minorowych znajdują się na tych samych stopniach co i akordy gam majorowych, z tą jednak różnicą, że akord gamy minorowej, zamiast wielkiej, ma małą tereję.

Les accords des gammes mineures se trouvent sur les mêmes degrés que les accords des gammes majeures, avec cette différence que l'accord tonique de la gamme mineure aura une tierce mineure, au lieu de la tierce majeure.

Musical score for A minor harmonic in 4/4 time. The first staff shows a melodic line with fingerings (1, 3, 4, 0, 1, 2, 4, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 3, 1) and fret numbers (I, III, V). The second, third, and fourth staves are accompaniment in 4/4 time.

A minor harmoniczna. La mineur harmonique.

Musical score for A minor harmonic in 4/4 time. The first staff shows a melodic line with fingerings (1, 3, 4, 0, 1, 2, 4, 0, 4, 2, 1, 0, 4, 3, 1) and fret numbers (II, III, V, VI, VII, VIII). The second staff is a continuation of the melody. The third and fourth staves are accompaniment in 4/4 time, marked "seconde augmentée" and "sekundy zwiększone".



# Étude mélodique.\*

Andante sostenuto.

K. Paschalski Op. 37 N°3.

Andante sostenuto.

*V*

*pizz. arco*

*a tempo*

*rit.*

D mol. Ré mineur.

*Cs*

*Cs. Gp.* *Cs. Dp.*

\*) Wydane z towarzyszeniem fortepianu.

\*) Publiée avec accompagnement de piano.

ĆWICZENIA TRÓJKAMI.

Trójka jest złożona z nut o jeden stopień drobniejszych, np. Trójka na wartość nuty ćwierciowej złożona jest z nut rozwiązanych, na wartość nuty rozwiązanej, z nut dwa razy wiązanych i t.d.

EXERCISES DE TRIOLETS.

Le triolet est un groupe composé de trois notes. Si sa durée correspond a une noire, il sera formé de trois croches; s'il correspond à une croche ou écrira le triolet en doubles croches, etc.

np.  par ex.





Gama harmoniczna. Gamme harmonique.

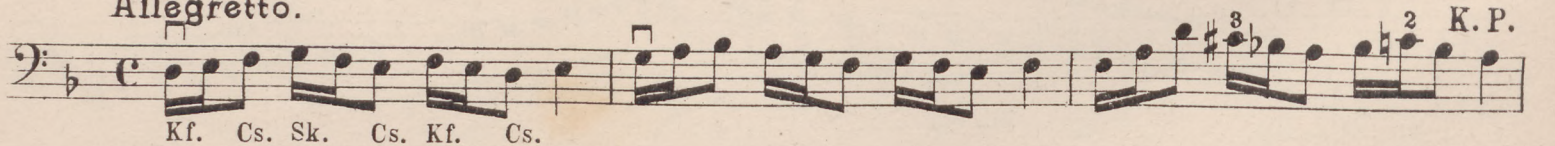


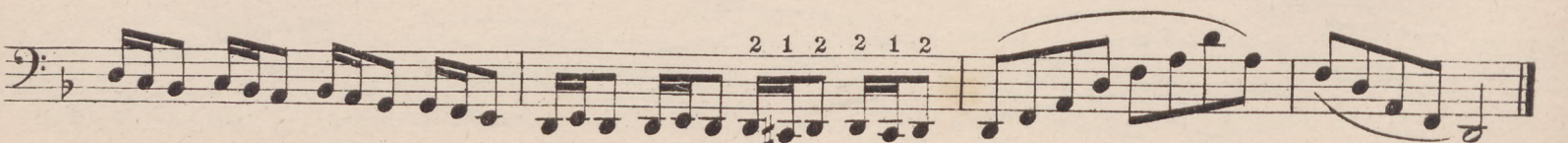
Allegretto.





Allegretto.





G mol. Sol mineur

Handwritten: 1914 0139 21

II III VII VIII VI V III II

0 1 2 0 4 0 1 4 1 0 4 2 1 0 1

V

Cs. Sk. Cs. Kf.

K.P.

Gama harmoniczna. Gamme harmonique.

II III V VI VII VIII

C mol. Ut mineur

0 1 2 4 0 1 3 4 0 1 2 4 0 2 1 4 4 2 1 0 4 2 1 0 4 2 1 0

II III VII VIII

0 2 1 4 2 0 4 1 0 3 1 4 3 0 4 1 0 2 1 4 4 4 1 2 4 1 4 4 2 4 1 2 0 1 4 0 2 4 1

0 4 2 1

segue

I III V

Allegretto.

0 4 1 2 4 2 4 2 1 4 3 2 1 1 0 4 2 1 0 4 2

Dotzauer.

The first system of the piano accompaniment consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments and fingerings (0 4 2, 1, 2 4, 1 0 4, 2, 1, V 0 1, 4 2 1, 2 1 2, 2 1 2 1, 2 1 4, 3 4 1). The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

# Pieśnka kowala. (\*)

(CHANT DU FORGERON.)

K. Paschalski. Op. 32 N° 4.

Moderato.

The vocal line is written on a single staff in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf*. The melody is simple and rhythmic, with various dynamic markings including *f*, *p*, and *mf*. There are several slurs and accents throughout the piece. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

\*) Wydane z towarzyszeniem fortepianu.

\*) Publié avec accompagnement de piano.

Szóstka złożona z nut o dwa stopnie drobniejszych, np. Szóstka na wartość półnuty złożona będzie z nut raz wiązanych, na wartość nuty ćwierciowej, z nut dwa razy wiązanych czyli szesnastek, i t.d. Poniższe ćwiczenie objaśni.

La figuration de six notes est une fraction double. Elle se compose, p.ex. de six croches dans la durée d'une blanche, ou de six doubles - croches dans la durée d'une noire, de six triples - croches pour une croche, etc. Voir les exercices suivants.

Cwiczenie w nierównych figurach (Trójki, Szóstki.)

Exercices de figurations irrégulieres.

Four staves of musical exercises in bass clef, F major, common time. The first staff contains two measures of triplets of eighth notes and sixteenth notes. The second staff is marked 'Lento.' and includes triplets of eighth notes and sixteenth notes, ending with 'K.P.'. The third and fourth staves continue with similar rhythmic patterns of triplets and sixteenth notes.

Gama harmoniczna. Gamme harmonique.

Five staves of musical exercises in bass clef, F minor, common time. The first staff shows a harmonic scale with fingerings II, III, V, VI, VII, VIII. The second staff continues the scale with repeat signs. The third staff includes fingering numbers 4, 4, 2, 4, 4, 1, 4, 4. The fourth staff is marked 'F mol. Fa mineur.' and includes fingerings 0, II, III, VI, VIII, VI, V, III, II, and fingering numbers 4, 4, 4, 1, 4, 4, 2. The fifth staff includes fingerings I, III, V, 1 and fingering numbers 2, 4, 2.

Gama harmoniczna. Gamme harmonique.

4 0 1 2 4 4 1 2 2 1 4 4 2 1 0 4

II III VII VIII

E mol. Mi mineur.

2 4 0 1 2 4 1 1 3 4 0 1 2 4 4 4 2 1

VII VIII

Andante.

K.P.

4 3 1 3 1

pizz. arco

3 0 3 1

I III V

2 4 0 1 2 4 2 1 2 2 2 1 0 1 3 4 3 1 2 2 4 1 1

2 4 1 1 1 2 4 3 3 1 4 2 1 4 1 4 1 3 0 1 1 4 0 4 2 1 2 4 1

Gama harmoniczna. Gamme harmonique.

3 4 1 1 2 4 4 4

III III V VIVII VIII

H mol. Si mineur.

2 4 0 1 2 4 4 1 1 1 0 4 3 1 0 4 2 2 4

spiccato

3 4

2 1 4 2 0 4 2 0

2 2 0 2

1 0 2 1

4 1 2 0 1 2 0 2

2 0 2 4 0 2 4 1

2 0 2 1

2

Andante.

K. P.

1 3 4

3

2 1 4 1

2 1 3

4 3

Gama harmoniczna. Gamme harmonique.

2 4 0 1 3 4 1

1 1 4

Allegretto.

Dotzauer.

2 3

1 2 3

Cs. Cs. Kf. Cs. Cs. Cs. simile

2

Csm. Kf.

V 2 3 1

Andante con moto.

Dotzauer.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a melodic line with various ornaments and fingerings (1, 3, 1, 3, 1, 4, 3, 3). The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, providing a harmonic accompaniment.

Fis mol. Fa dièse mineur.

The second system of music is a single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It contains a series of exercises with detailed fingerings (0-4) and slurs. The exercises include:
 

- A sequence of notes: 4 1 1 2 4 1 1 2 2 1 0 4 2 1 1 4.
- A sequence of notes: 1 2 1 0 4 2 1 1 4 1 1 2 4 1 1 2 4 0 1 2 4 1 1 2 4 1 1 4 1 1 2 4.
- A sequence of notes: 1 1 2 4 0 1 2 4 0 1 2 4 0 1 2 4 0 1 3 4 4 3 1 0 4 3 1 0 4 2.
- A sequence of notes: 1 0 4 2 1 0 4 2 1 0 4 2 1 0 4 2 1 0 4 2 1 1 3 1 1 4.
- A sequence of notes: 4 1 4 1 4 2 4 2 0 2 0 2.
- A sequence of notes: 0 2 2 4 2 4 1 4 1 4 4 3 4 1 4 3 4 1 2 1 2 4 1 1 1 4.

Gama harmoniczna. Gamme harmonique.

The 'Gama harmoniczna' exercise is a single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a sequence of notes with fingerings: 4 1 1 2 4 0 1 2 0.

Allegretto.

The 'Allegretto' exercise is a single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It consists of a continuous eighth-note pattern. The dynamic marking 'Kf' (for *Forzando*) is placed below the staff.

The final exercise is a single staff in bass clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). It features a sequence of notes with fingerings: 3 2 0 4 0 2.



Allegro.

K.P. 55

Allegro musical score consisting of six staves of bass clef notation. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a continuous eighth-note pattern with various phrasings and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece concludes with a final cadence.

Moderato.

S. Lee's.

Moderato musical score consisting of five staves of bass clef notation. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is common time (C). The music features a steady eighth-note pattern. The final staff includes a key signature change to one sharp (F#) and contains a double bar line with repeat signs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

Póť poz.

Póť poz. musical score consisting of one staff of bass clef notation. The key signature is one sharp (F#). The music features a sequence of eighth notes with various phrasings and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

ĆWICZENIA PRZYGOTOWAWCZE NA DWÓCH STRUNACH. EXERCICES PRÉPARATOIRES À DOUBLES CORDES.

First staff of music, bass clef, treble clef, and various musical notations including triplets and slurs.

Second staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

Third staff of music, bass clef, treble clef, and musical notation including slurs and dynamics.

Fourth staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

Grave. Dotzauer.

Fifth staff of music, bass clef, treble clef, and musical notation including dynamics and articulation.

Sixth staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

Seventh staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

Eighth staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

Ninth staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

Tenth staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

Grandioso.

*ff*

Eleventh staff of music, bass clef, treble clef, and musical notation including dynamics and articulation.

Twelfth staff of music, bass clef, treble clef, featuring slurs and musical notation.

## O MOCNYCH I SŁABYCH CZĘSCIACH TAKTU I O SYNKOPACH.

Jak w mowie tak i w muzyce są akcenty. W mowie znajdują się w sylabach, w muzyce zaś w nutach, które składają wyrazy muzyczne. W wyrazie muzycznym, złożonym z dwóch nut jednakowej wartości część mocna mieści się na pierwszej, zaś słaba na drugiej.

### TEMAT Z WARJACJAMI.

**Moderato.**  
mocna słaba  
forte faible

## DES PARTIES FORTES ET FAIBLES DE LA MESURE ET DES SYNCOPE.

Comme dans le langage parlé, nous avons en musique aussi des accents. Dans le langage ils posent sur des syllabes, en musique sur des notes, qui font partie des traits musicaux. Dans un trait musical composé de deux notes, de valeur égale, la première sera la partie forte et la deuxième la partie faible.

### THÈME AVEC VARIATIONS.

### WARJACJE.\*

W wyrazie muzycznym, złożonym z trzech nut jednakowej wartości, pierwsza będzie mocna, a dwie następne słabe.

**Allegretto.**

War. I<sup>a</sup>.  
I<sup>re</sup> Var.

Kf. *spiccato*

*simile*

K. P.

### VARIATIONS.\*

Dans un trait musical de trois notes de valeur égale, la première sera la partie forte et les deux autres seront les faibles.

Jeżeli zaś wyraz muzyczny złożony jest z czterech nut jednakowej wartości, to pierwsza i trzecia będą mocne, a druga i czwarta słabe.

Si le trait musical se compose de quatre notes de valeur égale, la première et la troisième seront fortes, la deuxième et la quatrième seront faibles.

**Moderato.**

War. II<sup>a</sup>.  
II<sup>me</sup> Var.

*sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz sfz*

*simile*

K. P.

\*) Warjacje są to odmiany harmoniczne, lub rytmiczne danego tematu.

\*) Composition musicale dans laquelle une cantilène appelée thème est successivement ornée de différentes manières.

Z tych właśnie mocnych i słabych części powstają synkopy. Synkopa jest przemianą rytmiczną słabej części na mocną. Trojakim sposobem przedłużamy tak mocną jak i słabą część taktu jako to: przez łuk, przez wartość i przez punkt.

Le prolongement sur le temps fort d'un son commencé sur le temps faible est ce qu'on nomme une syncope. Ce prolongement se pratique de trois manières: à l'aide du coulé, ou par une note de pleine durée de la valeur totale, ou à l'aide du point.

**Allegretto.**

Synkopa przez wartość. Syncope exprimée par la valeur d'une note.

K. P.

War. III<sup>a</sup>.  
III<sup>e</sup> Var.

Synkopa przez łuk.      Syncope à l'aide d'un coulant.      *simile*

**Allegro**

Synkopa przez wartość. Syncope par la valeur.

K. P.

War. IV<sup>a</sup>.  
IV<sup>e</sup> Var.

Synkopa *sfz* przez łuk.      *sfz* Syncope par le coulant.      *sfz*      *sfz*      *sfz*

*sfz*      *sfz*      *simile*

**Allegro.**  
Synkopy przez wartość i przez łuk. Syncopes par la valeur et le coulant.

K. P.

War. Va.  
Ve Var.

*simile*

*simile*

**STACCATO.**

Nuty dwie, trzy, cztery i t.d. nad któremi umieszczone są kropki i objęte łukiem zowiemy: *staccato*. Staccato należy wykonywać tak, ażeby poruszanie prawej ręki pochodziło z kисти, trzymając smyczek trzema palcami: wielkim, wskazującym i średnim; palce pozostałe cokolwiek wznosząc. Smyczka należy używać jak najmniej, tym sposobem otrzymujemy staccato drobne, perełkowane.

**DU STACCATO.**

Deux, trois, quatre ou plusieurs notes au dessus desquelles se trouvent des points compris dans un coulé, prennent le nom *staccato*. Il faut l'exécuter de manière, que les mouvement de la main droite procèdent du poignet, en tenant l'archet avec trois doigts: le pouce, l'index et le médus, en même temps qu'on soulève un peu les autres doigts. On doit employer le moins possible d'archet, pour être sûr d'obtenir un staccato menu et perlé.

**Un poco allegro.**

K. P.

War. VIa.  
VIe Var.

*sfz*      *sfz*      *sfz*      *simlle*

**Un poco allegro.**

K. P.

War. VIIa.  
VIIe Var.

Kf.      Cs.      Sk.      Cs.      *sfz*      *sfz*      *simile*  
*leggero*      *sfz*           *sfz*

War. VIII<sup>a</sup>. VIII<sup>e</sup> Var. **Maestoso.** K. P.

**ff**

Synkopy przez wartość, przez łuk i przez punkt. Syncoptes par la valeur, le coulé et le point. K. P.  
 G mol. Maestoso.

War. IX<sup>a</sup>. IX<sup>e</sup> Var. **con afflizione**

**A KORDY.**

Akord należy wykonać w ten sposób, ażeby nuty trzy lub cztery zabrzmiały jednocześnie przy pociągnięciu smyczka.

**ACCORDS.**

Quand on prend des accords on doit avoir soin à ce que les trois ou quatre notes se fassent entendre contemporainement à l'attaque de l'archet.

War. X. X<sup>e</sup> Var. **Grave.** K. P.

**ff con grandezza**

## TEMPO ALBO RUCH.

Wyrazy określające tempo czyli ruch są następujące, dziela się one na pięć stopni.

I<sup>szy</sup> STOPIEŃ.

Ruch najpowolniejszy.

Grave . . . . .	Ciężko, poważnie . . . . .
Largo . . . . .	Szeroko . . . . .
Adagio . . . . .	Wolno . . . . .
Lento . . . . .	Powolnie . . . . .
Maestoso . . . . .	Majestatycznie . . . . .

II<sup>gi</sup> STOPIEŃ.

Ruch umiarkowany.

Larghetto . . . . .	Mniej poważnie . . . . .
Sostenuto . . . . .	Wytrzymale . . . . .
Andantino . . . . .	Trochę prędzej jak Adagio . . . . .

III<sup>ci</sup> STOPIEŃ.

Ruch środkujący między prędkim a powolnym.

Andante con moto . . . . .	Wolno bez pośpiechu . . . . .
Allegretto . . . . .	Z pewną żywością . . . . .
Moderato . . . . .	Umiarkowanie . . . . .

IV<sup>ty</sup> STOPIEŃ.

Ruch prędkiej.

Allegretto con brio . . . . .	Świetnie . . . . .
Animato . . . . .	Zapalając się . . . . .
Vivace . . . . .	Z ożywieniem, szybko . . . . .

V<sup>ty</sup> STOPIEŃ.

Ruch najprędniejszy.

Allegro . . . . .	Wesoło, żywo . . . . .
Presto . . . . .	Prędko . . . . .
Prestissimo . . . . .	Bardzo prędko . . . . .

Do tych wyrazów dołącza się inne, aby ruch jeszcze powiększyć lub zmniejszyć.

Un poco . . . . .	Trochę, cokolwiek . . . . .
Un poco adagio . . . . .	Nieco wolniej . . . . .
Un poco allegro . . . . .	Nieco żywiej . . . . .
Molto, assai . . . . .	Dosyć, dostatecznie . . . . .
Allegro assai . . . . .	Dosyć żywo . . . . .
Molto lento . . . . .	Dosyć powoli, wolno . . . . .
Andante sostenuto . . . . .	Powolniej jak Andante, wolno, wytrzy-
Ma non troppo . . . . .	Niezbyt . . . . .
Allegro ecmmodo . . . . .	Wygodnie bez pośpiechu . . . . .

## TEMPO OU MOUVEMENT.

Les termes employés pour préciser le tempo ou mouvement se divisent en cinq degrés.

I<sup>er</sup> DEGRÉ.

Mouvement grave.

<i>Grave.</i>
<i>Large.</i>
<i>Commodement.</i>
<i>Lentement.</i>
<i>Majestueux.</i>

II<sup>me</sup> DEGRÉ.

Mouvement modéré.

<i>D'une lenteur modérée.</i>
<i>Assez grave.</i>
<i>Un peu plus animé que l'Adagio.</i>

III<sup>me</sup> DEGRÉ.

Mouvement moyen.

<i>Mouvement moyen, légèrement animé.</i>
<i>Avec une certaine gaieté.</i>
<i>Modéré.</i>

IV<sup>me</sup> DEGRÉ.

Mouvement vif.

<i>Sai et brillant.</i>
<i>Animé.</i>
<i>Vivace.</i>

V<sup>me</sup> DEGRÉ.

Mouvement très vif.

<i>Vif, décidé.</i>
<i>Vite.</i>
<i>Très vite.</i>

Pour animer ou moderer le mouvement, on ajoute aux ci-dessus indiqués, les termes suivants:

<i>Un peu.</i>
<i>Un peu commodement.</i>
<i>Un peu vif.</i>
<i>Beaucoup, très.</i>
<i>Très vif.</i>
<i>Très lentement.</i>
<i>Plus lentement que l'Andante.</i>
<i>Mais pas trop.</i>
<i>Vif mais sans presser.</i>



Allegro risoluto ) . . . . .	Śmiało, z duszą . . . . .	<i>Résolument.</i>
Allegro spiritoso ) . . . . .		
Allegro mosso albo Con moto	Żywiej jak Allegro . . . . .	<i>Plus animé que l'Allegro.</i>

W środku kompozycji.

Dans le cours de la composition.

Più presto ) . . . . .	Jeszcze prędzej . . . . .	<i>Plus vite.</i>
Piu mosso ) . . . . .		
Più stretto ) . . . . .	Wolniej . . . . .	<i>Moins vite.</i>
Meno mosso ) . . . . .		
Rallentando ) . . . . .	Opóźniając tempo . . . . .	<i>Retarder le mouvement.</i>
Ritardando ) . . . . .		
A tempo		<i>En mesure.</i>
Tempo primo ) . . . . .	Przywrócić pierwotne tempo. . . . .	<i>Le premier mouvement.</i>
Listesso tempo ) . . . . .		<i>Le même mouvement.</i>
Accelerando ) . . . . .	Przyspieszając. . . . .	<i>Animez.</i>
Stringendo ) . . . . .		
A piacere ) . . . . .	Podług upodobania . . . . .	<i>Au gré de l'exécuteur.</i>
Ad libitum ) . . . . .		

Wyrazy włoskie różnych odcieni muzycznych wypisane w całości i przez skrócenia.

Termes italiens des diverses nuances musicales qu'on écrit intégralement, ou en abréviation.

Piano <i>p</i> . . . . .	cicho, słabo. . . . .	<i>doucement, tout bas</i>
Pianissimo <i>pp</i> . . . . .	bardzo cicho . . . . .	<i>très bas.</i>
Dolce <i>dol.</i> . . . . .	łagodnie ze słodyczą . . . . .	<i>avec douceur.</i>
Forte <i>f</i> . . . . .	mocno . . . . .	<i>fort.</i>
Fortissimo <i>ff</i> . . . . .	bardzo mocno . . . . .	<i>très fort.</i>
Mezzo forte <i>mf</i> . . . . .	w połowie mocno . . . . .	<i>demi fort.</i>
Sforzando <i>sf</i> albo <i>sfz</i> ) . . . . .	wzmacniając tylko jedną nutę.	<i>renforçant une seule note.</i>
Rinforzando <i>rfz</i> . . . . .		
Crescendo <i>crese.</i> . . . . .	powiększając stopniowo siłę. . . . .	<i>augmentant de force.</i>
Decrescendo . . . . .	zmniejszając stopniowo siłę. . . . .	<i>diminuant de force.</i>
Calando <i>cal.</i> . . . . .	uspakajając . . . . .	<i>apaisant.</i>
Diminuendo <i>dimin.</i> . . . . .	uciszając . . . . .	<i>diminuant de force.</i>
Mezza voce <i>m.v.</i> . . . . .	połgłosem . . . . .	<i>à demi voix.</i>
Morendo <i>mor.</i>		
Smorzando <i>smorz.</i> ) . . . . .	powolne niknienie dźwięków . . . . .	<i>affaissement gradué des sons.</i>
Perdendosi <i>perd.</i>		
Espressivo <i>espres.</i> . . . . .	z wyrazem. . . . .	<i>expressif.</i>
Affettuoso <i>affet.</i> . . . . .	z uczuciem, pieszczotliwie . . . . .	<i>affectueux.</i>
Maestoso <i>maest.</i> . . . . .	majestatycznie . . . . .	<i>majestueux.</i>
Cantabile <i>cant.</i> . . . . .	spiewnie. . . . .	<i>mélodiquement.</i>
Tranquillo <i>trang.</i> . . . . .	spokojnie . . . . .	<i>tranquillement.</i>
Legato <i>leg.</i> . . . . .	łącząc, zlewając nuty. . . . .	<i>lié.</i>
Staccato <i>stacc.</i> . . . . .	odrywając, skacząc. . . . .	<i>détaché.</i>
Leggiero <i>legg.</i> . . . . .	lekko. . . . .	<i>léger.</i>
Rubato . . . . .	oznacza pewien nieład rytmiczny, <i>Mouvement arbitral, où l'on prolonge</i> gdzie jednym częściom dodano, <i>dru-la durée de certaines notes, et di-</i> giin zaś dla zrównowazenia taktu <i>u-minue la valeur de certaines autres.</i> jęto wartość.	

Con anima )			
Con spirito )	. . . . .	z duszą . . . . .	<i>avec de l'âme, avec de la verve.</i>
Con grazia )			
Grazioso )	. . . . .	powabnie, z wdziękiem. . . . .	<i>avec de la grâce.</i>
Con delicatezza )			
Delicato )	. . . . .	delikatnie, wykwiłtnie . . . . .	<i>délicatement.</i>
Con fuoco )			
Fuocoso )	. . . . .	z ogniem . . . . .	<i>avec feu.</i>
Con forza . . . . .		z siłą . . . . .	<i>avec force.</i>
Con tutta la forza . . . . .		z całą siłą. . . . .	<i>toute force.</i>
Con calore . . . . .		z zapalem . . . . .	<i>avec chaleur.</i>
Con brio, brioso )			
Brillante )	. . . . .	świłtnie . . . . .	<i>brillant.</i>
Agitato . . . . .		gwałtownie. . . . .	<i>agité.</i>
Appassionato . . . . .		namiętnie . . . . .	<i>avec passion.</i>
Con passione . . . . .			
Poco a poco . . . . .		coraz więcej . . . . .	<i>peu à peu.</i>

*Uwaga.* Wyrazy określające ruch i tempo w muzyce, zostały przyjęte przez świat muzyczny z języka włoskiego, szczegółowy wykaz tych wyrazów znajduje się w Słowniku Muzycznym Harrasa, tłumaczenie M. Komarnickiej.

*Remarque.* Les termes qui précisent le mouvement ou tempo dans la musique, ont été empruntés, par le monde musical, de la langue italienne. On en trouve une spécification détaillée dans le Dictionnaire Musical de Harras.

KONIEC CZĘŚCI PIERWSZEJ.

Fin de la première partie.

(W części drugiej nastąpi nauka kluczy i pozycji.)  
(La deuxième partie comprendra l'étude des clefs et des positions.)





## UTWORY NA SKRZYPCE

## Z TOWARZYSZENIEM FORTEPIANU

Adam A. Cantique de Noël . . . . .	50
Alard D. Op. 41. № 17. Étude. arr. par Ch. S. Greenhead . . . . .	40
— Op. 41. № 18. Étude. arr. par Ch. S. Greenhead . . . . .	60
Ambrosio A. Op. 25. Introduction et Humoresque . . . . .	70
— Op. 28. Deuxième Canzonetta . . . . .	50
Bach J. S. Gottes Sohn ist kommen . . . . .	30
— Jesu, meine Freude . . . . .	30
Bizet G. Adagietto de L'Arlésienne . . . . .	30
Boccherini L. Menuet . . . . .	40
Braga G. La Serenata. Légende Valaque. Transcr. par A. Politzer . . . . .	45
Chopin Fr. Op. 7. № 1. Mazourka . . . . .	30
— Op. 7. № 2. Mazourka . . . . .	30
— Op. 7. № 3. Mazourka . . . . .	40
— Op. 9. № 2. Nocturne . . . . .	40
— Op. 9. № 2. Nocturne arr. par P. Sarasate . . . . .	30
— Op. 25. № 2. Étude. Transcr. par E. Moret . . . . .	40
— Op. 27. № 2. Nocturne . . . . .	50
— Op. 28. № 7. Prélude (Marzenie) . . . . .	30
— Op. 28. № 7. 9. 11. Trois Préludes . . . . .	40
— Op. 35. Marche funèbre . . . . .	30
— Op. 38. Andantino de la Ballade . . . . .	30
Corelli A. Op. 5. № 4. Adagio de la Sonate . . . . .	30
Czibulka A. Op. 312. Stéphanie — Gavotte . . . . .	40
Dancla Ch. Op. 59. Résignation . . . . .	50
— Op. 123. № 1. Romance . . . . .	30
— Op. 123. № 2. Valse . . . . .	30
— Op. 123. № 3. Mélodie . . . . .	30
— Op. 123. № 5. Ballade . . . . .	30
— Op. 123. № 6. Polka . . . . .	30
— Op. 123. № 9. Prière . . . . .	30
— Op. 123. № 11. Mazourka . . . . .	30
— Op. 123. № 20. Mazourka . . . . .	30
Drdla F. Sérénade № 1. A-dur . . . . .	30
— Sérénade № 3 . . . . .	40
— Souvenir . . . . .	50
Frieman G. Berceuse . . . . .	40
Gabriel-Marie. La Cinquantaine. (Air dans le style ancien) . . . . .	30
Gall J. Op. 1. № 3. Dziewczę z buzią jak malina . . . . .	30
Godard Benj. Op. 35. № 3. Canzonetta . . . . .	40
— Op. 119. Menuet Pompadour . . . . .	40
— Berceuse de l'opéra „Jocelyn“ . . . . .	40
Goltermann G. Op. 13. № 1. Les Adieux . . . . .	40
— Op. 13. № 2. Le Rêve . . . . .	50
Gounod Ch. Hymne à Sainte Cécile . . . . .	45
— Royal Menuet arr. par A. Herman . . . . .	40
— Sérénade arr. par A. Herman . . . . .	40
Grieg Ed. Op. 12. № 2. Valse . . . . .	30
— Op. 12. № 3. Wächterlied . . . . .	30
— Op. 12. № 4. Danse des Elfes . . . . .	30
— Op. 12. № 7. Feuille d'album . . . . .	30
— Op. 46. № 2. La mort d'Ase . . . . .	40
— Op. 46. № 3. La danse d'Anitra . . . . .	30
— Op. 55. № 4. Chanson de Solvejg . . . . .	40
Händel G. F. Larghetto . . . . .	30
— Largo . . . . .	40
Hauser M. Op. 5. Mes adieux à Varsovie. Nocturne . . . . .	50
Haydn M. Sérénade . . . . .	40
Herman A. Les Cloches au Village. Prière . . . . .	40
— La Dame du Lac. Marche . . . . .	50
— Un rêve d'enfant. Nocturne . . . . .	40
Hubay J. Op. 84. № 8. Bulles de Savon . . . . .	40
Jelski Mich. Pieśń bez słów. Chant sans paroles . . . . .	40
Jones S. Fantaisie de l'opérette Geisha arr. par A. Sonnenfeld. Op. 209. № 2 . . . . .	50
Józefowicz Mich. Op. 12. Sonate . . . . . n. 2 25	
Kéler-Béla A. Op. 134. № 2. Der Sohn der Haide (Puszták fia) . . . . .	50

Kontski Apol. Op. 4. Mazourka champêtre . . . . .	90
Krasuski Stef. Op. 51. Je vous adore. Valse mignonne . . . . .	90
Kratzer K. Dumka . . . . .	40
Lange G. Op. 31. Fleur des Alpes. (Edelweiss) . . . . .	40
Leclair J. M. Allegro . . . . .	60
— Gigue . . . . .	50
Leoncavallo R. Pagliacci. Minuetto . . . . .	40
— Pagliacci. Serenata di Arlecchino . . . . .	40
Lipiński Felix. Élégie . . . . .	80
Łada Kazim. Op. 21. Kujawiak. Poème musical . . . . .	90
Martini P. Gavotte . . . . .	40
Mascagni P. Intermezzo sinfonico de l'op. Cavalleria Rusticana . . . . .	40
— Siciliana de l'op. Cavalleria Rusticana . . . . .	40
Massé F. M. V. Les Noces de Jeannette. Romançe de l'Aiguille arr. par A. Herman . . . . .	40
Massenet J. Air de ballet . . . . .	60
Maszyński P. Petite Berceuse . . . . .	50
Meissner L. Op. 10. № 1. Première Mélodie . . . . .	30
Melcer Ch. Op. 11. Berceuse . . . . .	40
Melody ludowe: a) A lu-lu (Kolysanka). b) Filis . . . . .	30
— c) O gwiazdeczko coś błyszcząca . . . . .	30
— d) Polonez z 18 wieku. e) Chciało się Zosi jagódek . . . . .	30
— f) Maciek. g) Owczarek. h) Jaś (Ślaski) . . . . .	60
Mendelssohn B. F. Op. 19. № 6. Gondoliera. G-moll . . . . .	30
— Op. 64. Andante du Concerto . . . . .	50
— Op. 65. Andante et Finale . . . . .	40
— Auf Flügeln des Gesanges . . . . .	40
— Frühlingslied . . . . .	40
Moniuszko St. Halka. Opera: № 7. Arya Halki „Gdyby rannem słonkiem“ . . . . .	50
— № 15. Arya Jontka „Szumią jodły“ . . . . .	60
— Fantazyja № 2. przez G. Adolfsóna . . . . .	1 20
— Potpourri arr. par J. B. Winkler . . . . .	1 50
— Hrabina. Opera: Potpourri arr. par J. B. Winkler . . . . .	2 —
— Jawnuta. Opera: Pieśń Wiesława . . . . .	40
— O Matko moja . . . . .	40
— O Wtádecu swiata. (Modlitwa). Pieśń pokutna. (Miserere mei) . . . . .	40
— Straszny dwór. Opera: Potpourri arr. par J. B. Winkler . . . . .	1 80
— Verbum Nobile. Opera: Fantaisie Polonaise . . . . .	50
— Złota rybka . . . . .	30
Moszkowski M. Op. 42. № 1. Romance . . . . .	40
— Op. 58. № 3. Près du berceau . . . . .	50
Mozart W. A. Ave verum . . . . .	30
— Don Juan. Air de Tambourin . . . . .	40
— Menuetto du I Divertimento . . . . .	30
Münchheimer Ad. Flisaki . . . . .	40
Neruda Fr. Op. 11. Berceuse slave . . . . .	30
Niedzielski St. Op. 22. Deux Krakowiaks (Marsz. Stach) . . . . .	40
Offenbach J. Barcarolle de l'op. „Contes d'Hoffmann“ . . . . .	50
Paganini N. Op. 11. Moto perpetuo . . . . .	60
Paschalski K. Op. 13. № 1. Chant sans paroles . . . . .	40
— Op. 13. № 2. Première berceuse . . . . .	40
— Op. 13. № 3. Barcarolle . . . . .	50
— Op. 14. № 1. Deuxième berceuse . . . . .	50
— Op. 14. № 2. Le Désir . . . . .	50
— Op. 14. № 3. Chant d'amour . . . . .	50
— Op. 15. № 1. Troisième berceuse . . . . .	40
— Op. 15. № 2. Chansonnette . . . . .	40
— Op. 15. № 3. Scherzo . . . . .	50
— Op. 16. № 1. Sérénade . . . . .	50
— Op. 16. № 2. Canzonetta Polonaise . . . . .	70
— Op. 17. № 1. Romance . . . . .	50

UTWORY NA SKRZYPCE Z TOWARZYSZENIEM FORTEPIANU. (Ciąg dalszy).

Paschalski K. Op. 17. № 3. Polka de salon . . . . .	— 70	Ślaski Wład. Romance . . . . .	— 40
— Op. 20. № 1. Chanson triste . . . . .	— 40	Soederberg W. Th. Le petit oiseau (Ptaszyna). . . . .	— 30
— Op. 20. № 3. Chant de mai . . . . .	— 50	Stradella A. Air d'Eglise . . . . .	— 40
— Op. 23. № 2. Menuet . . . . .	— 30	Suppé Fr. Boccaccio. Die Liebe ist die Knospe . . . . .	— 40
— Op. 25. № 1. Quatrième berceuse . . . . .	— 50	Svendsen J. Op. 26. Romance . . . . .	— 60
— Op. 25. № 2. Cinquième berceuse . . . . .	— 50	Szopowicz H. Trois chansonnettes arr. par R. Braun. . . . .	— 75
— Op. 25. № 5. Mélancolie . . . . .	— 50	Szulc J. Op. 4. Berceuse . . . . .	— 60
Pergolese G. Aria (Tre giorni) . . . . .	— 30	Thomé Fr. Op. 25. Simple aveu . . . . .	— 40
Pierné G. Op. 7. Sérénade . . . . .	— 30	— Op. 70. Andante religioso . . . . .	— 50
Popper D. Op. 3. № 1. Arlequin . . . . .	— 80	— Berceuse . . . . .	— 25
— Op. 3. № 4. Papillon . . . . .	— 60	Troschel W. Dumka . . . . .	— 30
— Op. 64. № 1. Wie einst in schöner'n Tagen. . . . .	— 40	— Dziewczyna . . . . .	— 30
Radwan A. Kruk . . . . .	— 40	— Pieśń ludowa wenecka . . . . .	— 40
Raff J. Op. 85. № 3. Cavatine . . . . .	— 40	Verdi G. Preludio del opera „Traviata“ Atto III . . . . .	— 30
— Op. 180. № 5. Il moto perpetuo . . . . .	— 60	Vieuxtemps H. Op. 19. Andante du 2-me Concerto . . . . .	— 40
Räpacki V. (fils) Valse-Berceuse . . . . .	— 50	— Op. 22. № 3. Réverie . . . . .	— 60
Rénard F. Berceuse . . . . .	— 30	Wagner R. Meistersinger von Nürnberg. Walther's Preislied arr. par A. Wilhelmj . . . . .	— 80
Ries Fr. Op. 34. № 4. Gondoliera . . . . .	— 40	Weber C. M. Op. 65. Invitation à la Valse . . . . .	— 60
— Op. 34. № 5. Perpetuum mobile . . . . .	— 60	— Chant religieux . . . . .	— 30
Roguski G. Obawa. Mazurek . . . . .	— 30	— Robin des Bois Choeur des Chasseurs . . . . .	— 40
Rossini G. Guillaume Tell. Tyrolienne . . . . .	— 40	Wieniawski Ad. Op. 2. Pensée fugitive . . . . .	— 75
Saint-Saens C. Sérénade . . . . .	— 60	Wieniawski Henr. Op. 12. № 2. Chanson polonaise . . . . .	— 40
Sarasate Pablo. Op. 20 Zigeunerweisen . . . . .	— 70	— Op. 17. Légende . . . . .	— 60
— Nocturne de Fr. Chopin. Op. 9. № 2 . . . . .	— 30	Winkler J. P. Potpourris sur motifs d'opéras de St. Moniuszko:	
Schubert Fr. Ave Maria . . . . .	— 40	Halka . . . . .	1 50
— Sérénade (Leise flehen) . . . . .	— 40	Hrabina . . . . .	2 —
— (de Dresde) Op. 13. № 9 L'Abeille. Bagatelle . . . . .	— 40	Straszny dwór . . . . .	1 80
Schumann Rob. Op. 15. № 7. Träumerei (M. Rossi) . . . . .	— 30	Wroński Adam. Op. 91. Pożegnanie Krakowa. Mazurek . . . . .	— 75
— Op. 15. № 8 Am Kamin . . . . .	— 20	— Op. 92. Obertas . . . . .	— 60
— Op. 124. № 16. Schlummerlied . . . . .	— 40	— Op. 93. Dumka i Waryacye na temat Ko- lomyjki . . . . .	1 —
— Chanson du soir . . . . .	— 40	Zarzycki A. Op. 13. № 1. Serenada . . . . .	— 40
Simonetti A. Op. 12. № 1. Rendez-vous . . . . .	— 70	Żeleński L. Op. 32. Berceuse . . . . .	— 40
— Op. 12. № 3. Danse Tyrolienne . . . . .	— 70		
— Danse villageoise . . . . .	— 50		
— Madrigale . . . . .	— 40		
Ślaski Wład. Melodye ludowe: Maciek-Owczarek- Jaś . . . . .	— 60		

PODRĘCZNIKI DOTYCZĄCE MUZYKI.

Biernacki M. M. Zasady muzyki, przyjęte i za- lecone przez Instytut Muzyczny w War- szawie . . . . .	1 20
Kleczyński Jan. Słownik wyrazów używanych w muzyce . . . . .	— 60
— w opracie . . . . .	— 90
Kowalski Teofil Ks. Dr. Nauka śpiewu. Podręcznik do użytku domowego w szkołach i gimna- zjach . . . . .	— 30
Lobe J. C. Katechizm muzyki. Z niemieckiego przełożył J. Kleczyński. Wydanie 5-te . . . . .	— 60
Maszyński Piotr. Początki śpiewu. Podręcznik do nauki śpiewu zbiorowego . . . . .	1 50
Noskowski Z. Kontrapunkt, kanony, warjacje i fuga. Wykład praktyczny. Dzieło przy- jęte przez Instytut Muzyczny w Warszawie . . . . .	2 40
Prout E. Formy muzyczne. Tłumaczył prof. M. Zawirski . . . . .	2 40
— Nauka instrumentacji. Spolszczył Gustaw Roguski . . . . .	1 20
Richter E. F. Zasady harmonii, z niemieck. przeł. z dodaniem teorii harmonicznej Weitzma- na, oraz chorałów polskich uzupełnił Jan Karlłowicz. Dzieło przyjęte przez Instytut Muzyczny w Warszawie . . . . .	2 —
Rzepko Wł. Muzyk, jako przewodnik zespołów. (Dyrektor) z 2-ma tablicami . . . . .	— 15
— O frazowaniu w śpiewie . . . . .	— 30
— Zasady nauki śpiewu oparte na podstawie fizjologii . . . . .	— 35
Sikorski Józef. Doręcznik muzyczny. Treściwe przedstawienie muzyki dzisiejszej, ze szcze- gólnem baczeniem na potrzeby miejscowe i t. d. . . . .	1 —
Żeleński Wład. Nauka pierwszych zasad muzyki . . . . .	1 —
Żeleński Wład. i G. Roguski. Nauka harmonji, oraz pierwszych zasad kompozycji . . . . .	3 —

SZKOŁY NA ROZMAITE INSTRUMENTY.

Carulli F. Szkoła na gitarę hiszpańską . . . . .	1 60
Devienne F. Szkoła na fletowers z jedną lub więcej klapami . . . . .	1 20
Freyer A. Praktyczna szkoła na organy łącznie z ćwiczeniami przygotowawczymi na forte- pian i fisharmonję . . . . .	2 50
Henning C. Op. 15. Krótka i praktyczna szkoła na skrzypce . . . . .	1 20
Hünten Fr. Szkoła na fortepian. Wydanie nowe pomnożone ćwiczeniami znakomitych auto- rów . . . . .	3 —
Kling H. Łatwa i praktyczna szkoła na cornet à pi- stons, trąbkę chromatyczną (A lub B) Flü- gelhorn, Piccolo-Cornet albo Trompetinę, z licznymi ćwiczeniami i przykładami . . . . .	— 75
— Łatwa i praktyczna szkoła na flet z licz- nymi ćwiczeniami i przykładami . . . . .	— 75
— Łatwa i praktyczna szkoła na klarnet z licz- nymi przykładami i ćwiczeniami . . . . .	— 75
Niedzielski J. Szkoła teoretyczno-praktyczna na skrzypce . . . . .	3 —
Nowakowski J. Szkoła na fortepian. Wydanie no- we powiększone . . . . .	3 —
Paschalski K. Szkoła na wiolonczelę . . . . .	2 —
Rzepko Wł. Szkoła na harmonium czyli fisharmo- nję (Melodykon) . . . . .	2 —
Troszel W. Szkoła do śpiewu na głos sopranowy i Mezzo-Sopranowy. Część I rb. 1.65. Część II rb. 1.35. Komplet . . . . .	2 50
Vaccari N. Praktyczna szkoła śpiewu . . . . .	1 50
Zientarski R. Teoretyczno-praktyczna szkoła na fortepian . . . . .	2 —