

STORY & CLARK SCUOLA

XIX 93

# SZKOŁA

na

## MELODYKON

lub

## FISHARMONIE

ułożona przez

# WŁADYSŁAWA RZEPKO

Cena Rs. 2

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ WYDAWCÓW

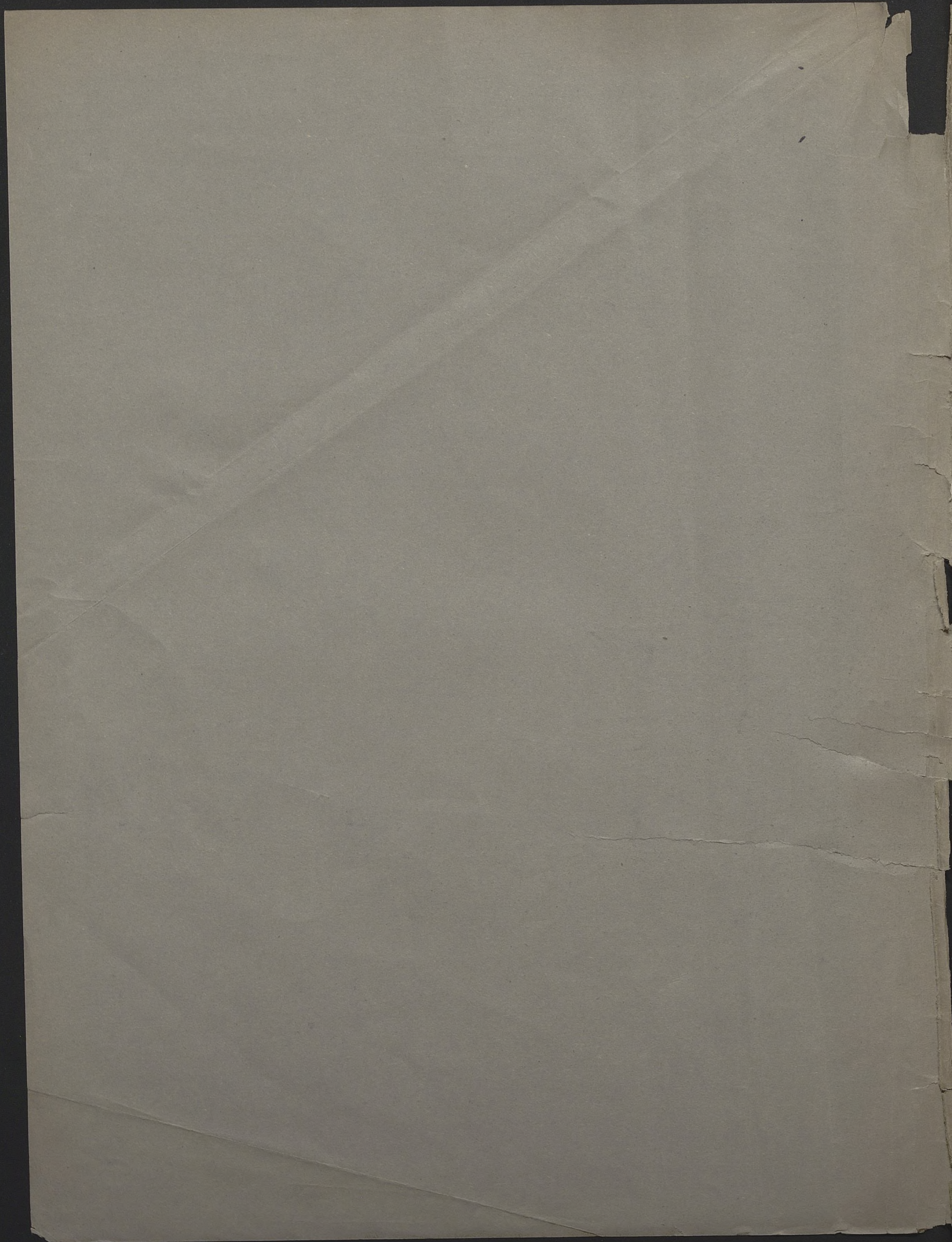
WARSZAWA

GEBETHNER I WOLFF

G 1715 W

W lit. S. Orgelbranda Synio





STORY & CLARK SCUOLA

# SZKOŁA

na

MELODYKON

lub

FISHARMONIE

ułożona przez

WŁADYSŁAWA RZEPKO

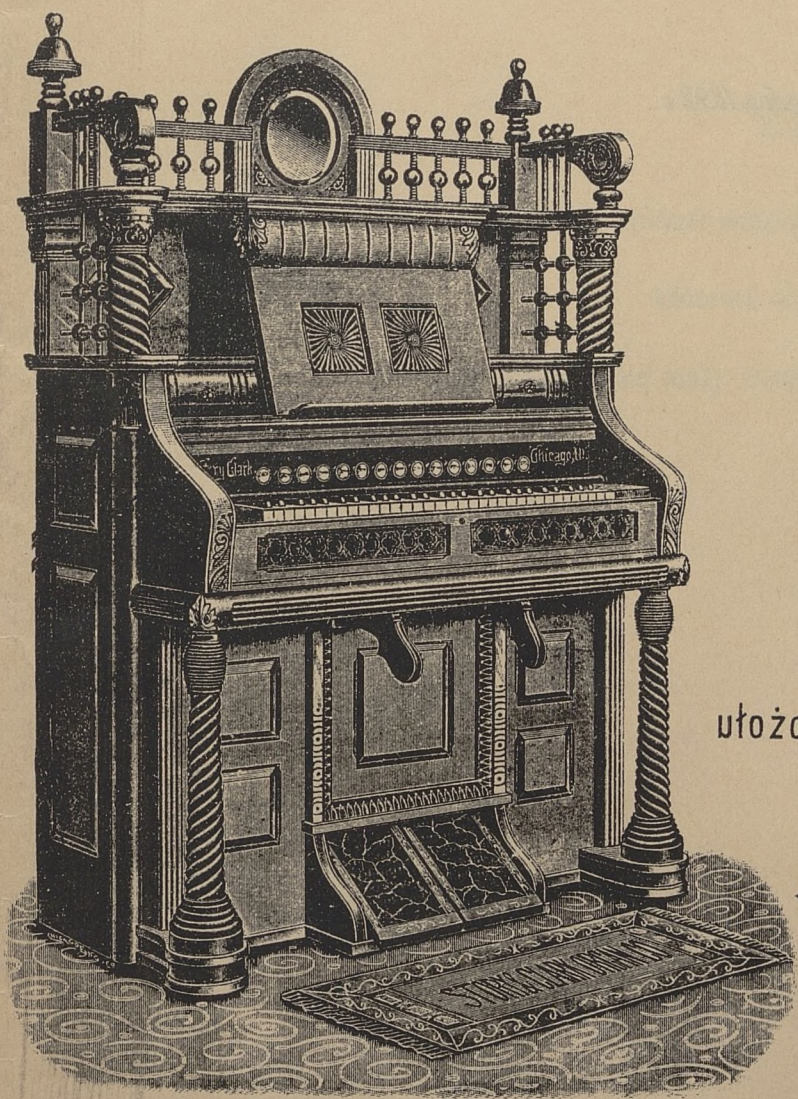
NAKŁAD I WŁASNOŚĆ WYDAWCÓW

WARSZAWA

GEBETHNER I WOLFF

G. 1715 W.

*W lit. S. Orgelbranda Synio.*



*Дозволено Цензурою, Варшава 30 Септембра 1892 г.*

*Muz. 14333 III*

## CIENIOM

*nieodżałowanej pamięci Ojca mojego*

któtemu wszystko zawdzięczam

niniejszą pracę, jako mały dowód należytego hołdu i miłości synowskiej,

przypisuje

*Władysław Rzepko.*

CENION

Association, 1910

1910

1910

1910

1910



# GŁÓWNIJSZE WIADOMOŚCI

## Z ZASAD MUZYKI.



## Siedm dźwięków głównych i sposób ich wypisywania.

Na pięciu liniach głównych i na dowolnej liczbie linii dodanych, *nad* lub *pod* pięciolinją, a ztąd, *dodanemi* *górnemi* i *dodanemi* *dolnemi* nazwanych, mieścimy siedm dźwięków naturalnych, powtarzających się w coraz to wyższym położeniu. (NB. W liniach dodanych, nigdy prawie liczby 6-ciu nieprzechodzimy, dla wyższych dźwięków używając znaku oktawy np. *8va*..... umieszczonego nad nutami, które mają być o 8 dźwięków wyżej grane. Dźwięki te nazywamy siedmiu głoskami: C, d, e, f, g, a, h — lub siedmiu zgłoskami Do, (Ut) re, mi, fa, sol, la, si. Na początku pięciolinii, dla instrumentów klawiszowych są znaczone dwa klucze. Dla wyższych nut G klucz, inaczej

wiolinowym nazwany np.  i dla niższych F klucz, czyli basowy np.  G klucz jest umieszczony,

na drugiej linii, a nuta stojąca na tejże linii, przybiera jego nazwę, t. j. *g.*, zaś kolejno na liniach i nad linjami (na stopniach muzycznych) umieszczone nuty, otrzymują porządkowe nazwy siedmiu poprzednio określonych dźwięków. Basowy klucz, mieści się na czwartej linii i nadaje podobnie jak wiolinowy, swoją nazwę, nucie stojącej na kluczowej linii, t. j. *f.* Inne dźwięki podług kolejnego rozmieszczenia na stopniach muzycznych, otrzymują kolejne nazwy.

Linje główne i dodane górne liczy się z dołu w górę, ło jest: że pierwszą linję mamy najniżej, potem międzylinja, którą nazywać trzeba: nad pierwszą, dalej druga linja i t. d. Dodane dolne, liczą się z góry na dół, zatem najbliższa głównych linja, będzie pierwszą, następnie miejsce poniżej linii, będzie pod pierwszą nazwane, druga i t. d.

Oprócz siedmiu dźwięków głównych, są jeszcze dźwięki pośrednie, niemające specjalnych miejsc na liniach, a na klawiaturze po części, czarnymi klawiszami wyrażone.

Dźwięki te w piśmie oznaczamy za pomocą znaków zamiennych.

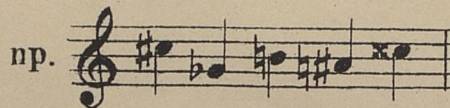
### Znaki zamienne.

Znakami zamiennymi, nazywamy te znaki, za pomocą których wyrażamy dźwięki, niemające osobnego miejsca na liniach, albo też, wyraziwszy się sposobem przyjętym przez muzyków, powiemy, iż: są to znaki za pomocą których, podwyższamy lub obniżamy dźwięki. (NB. Dolnemi dźwiękami, nazywają się *basowe*, a wysokimi *wiolinowe* (cienkie w brzmieniu) tak nazywane od miejsc zajmowanych na liniach, wszelki ruch ku cieńszym dźwiękom nazywa się *podwyższeniem*, ku basowym zaś: *obniżeniem* dźwięków.

Znaków zamiennych mamy 7, — a mianowicie:

1) krzyżyk # 2) bemol b 3) podwójny krzyżyk x 4) podwójny bemol bb 5) kasownik k 6) kasownik z krzyżykiem k# 7) kasownik z bemolem kb .

Wszelkie znaki zamienne umieszcza się po lewej stronie nuty i na tej samej linii, gdzie nuta jest pomieszczona,



Krzyżyki są znakami podwyższającymi, bemole — obniżającymi; kasownik zaś, jest znakiem, przywracającym naturalne brzmienie nucie, zatem: jeżeli zostanie użytym po krzyżyku, będzie mieć charakter *obniżający*, zaś po bemolu: *podwyższający*. — Krzyżyk podwyższa dźwięk, przy którym jest umieszczony o *pół tonu*, bemol zaś, obniża dźwięk także o *pół tonu*. Półtonem, nazywamy odległość, dwóch bezpośrednio obok siebie leżących dźwięków, albo inaczej powiedziawszy: półtonem nazywamy postąpienie z danego klawisza na jego bezpośrednio sąsiedni, i tak: z dźwięku C, chcąc wstąpić na półton nie możemy wzięść D klawisza, ale czarny, pomiędzy niemi leżący; zaś z tegoż C zstępując na półton, będziemy mieli dźwięk H. —

Dźwięki utworzone za pomocą krzyżyków, będą brane: jeżeli krzyżyk jest pojedynczy, o półtonu w górę, a do nazwy naturalnego dźwięku, dobiorą sylabę *is*, np.: c — cis, d — dis i t. d.; jeżeli zaś krzyżyk jest podwójny, o dwa półtony w górę, a do nazwy naturalnej przybiorą *isis*, np.: c — cisis, d — disis, i t. d.

Dźwięki utworzone za pomocą bemoli, będą brane o półtonu niżej, a do nazwy naturalnej, przybiorą: w spółgłoskowych nazwach, sylabę *es*, zaś w samogłoskowych — literę *s*, np.: c — ces, a — as. Wyjątek stanowi

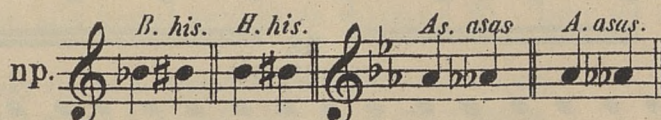


dźwięk *H*, który po obniżeniu nazywa się *B*. W podwójnych bemolach, obniżamy dźwięki o dwa półtony, powtarzając nazwę pojedynczego bemola, np.: e—eses, a—asas. Zaś *H* w podwójnym obniżeniu nazywamy *Heses*. —Kasownik, jak już poprzednio wspominałem: przywraca naturalne brzmienie nucie, zatem postawiony po pojedynczym czy po podwójnym znaku zamiennym, da dźwięk naturalny, np.: po ceses—c, po ffis—f.

Jeżeli chcemy mieć *pojedynczy* znak zamienny po *podwójnym*, musimy natenczas po kasowniku, tego samego charakteru jakiego był podwójny, pojedynczy znak postawić, np.: po podwójnym krzyżyku przy *a* (*aisis*) chcąc mieć *Ais*—musimy przed następującym *A*, kasownik i krzyżyk pojedynczy postawić



Krzyżyki i bemole przypadkowe (umieszczane przy nutach) zawsze działają, jak gdyby stały, przy naturalnym dźwięku, pomimo tego, iż dźwięk poprzednio, innym znakiem był zamieniony, i tak: przy dźwięku *B* użyty krzyżyk, tak samo wskazuje wzięcie *his*, jak gdyby był postawiony przy *H*. Tak samo podwójny bemol umieszczony przy *As*, lub przy *A*, wskazuje *asas*,



### Różne rodzaje nut i odpowiednie im w wartościach pauzy.

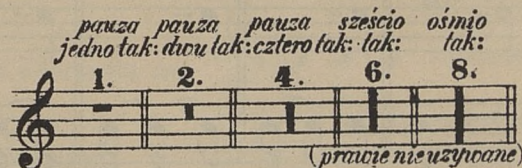
<i>Cała nuta</i>	<i>pół nuta</i>	<i>Ćwierć nuta</i>	<i>raz wiązana</i>	<i>dwa razy wiąz.</i>	<i>trzy razy wiąz.</i>	<i>cztery razy wiąz.</i>	<i>pięć razy wiąz.</i>
------------------	-----------------	--------------------	--------------------	-----------------------	------------------------	--------------------------	------------------------

(Nuty są znakami dźwięków, pauzy są znakami milczenia).

### Pojedyncze pauzy służące do wypełniania jednego lub więcej całych taktów,

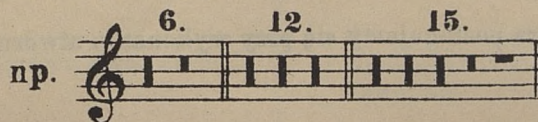
Całą pauzą, wypełniamy wszystkie takty, nieprzechodzące wartością całej nuty, np.: 1, 2, 3, 4, 6, 8, 12.

Każden z powyższych taktów, możemy całą pauzą wypełnić, gdyż największy z nich 12 ma w sobie 4 ćwierć-nuty czyli jedną całą.

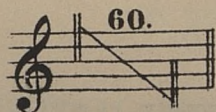


(practicie nie używane)

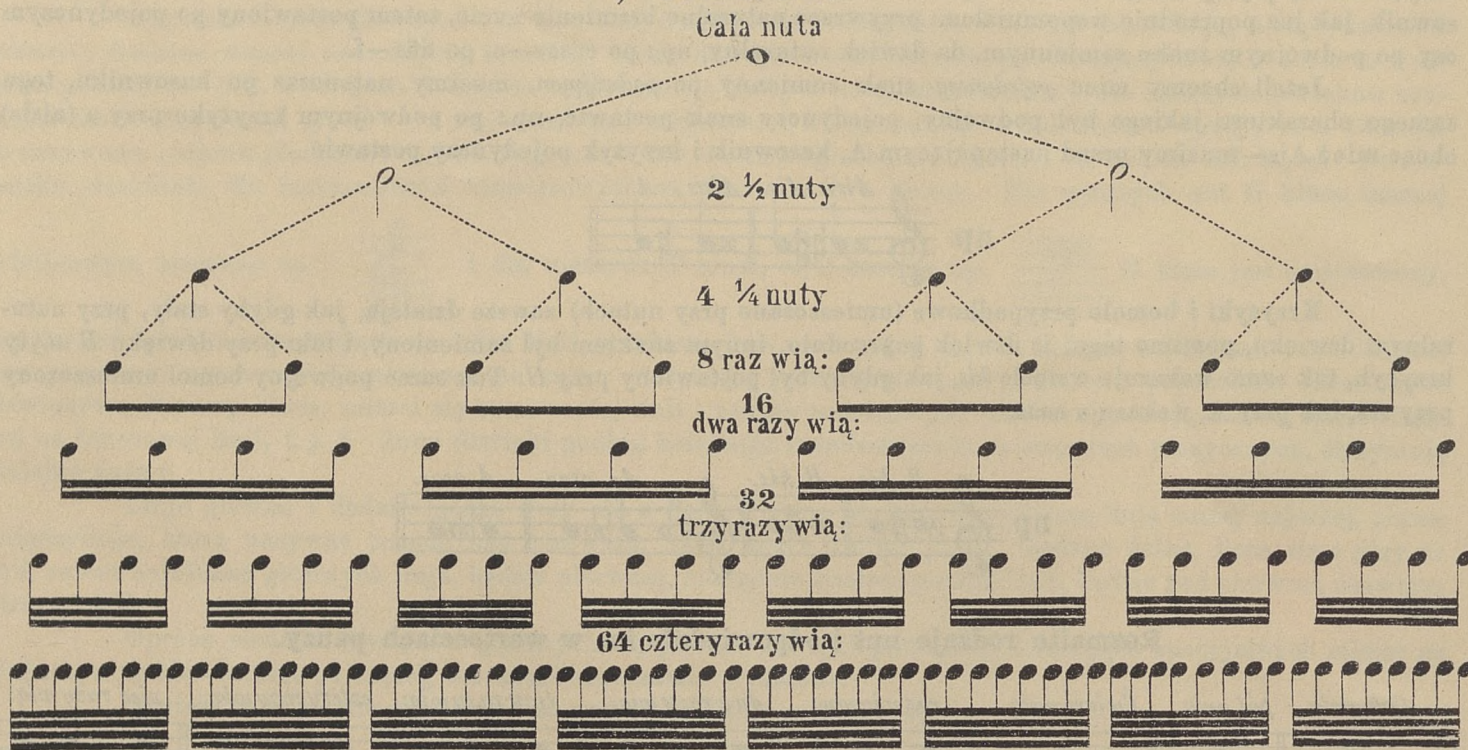
Można także w jedną przedziałkę taktową, łączyć kilka pauz, na wypełnienie kilku lub kilkunastu taktów



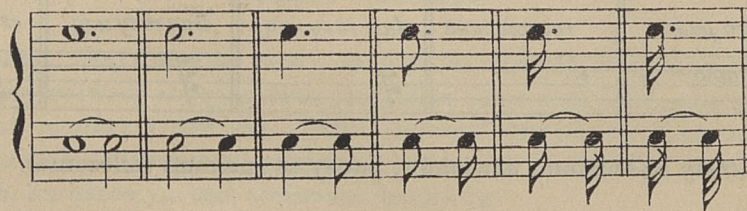
Znak używany dla wyrażenia większej ilości pauz



(Oznacza 60 taktów pauzy).

\*\*) **Podział nut.**

**Kropka przy nucie lub pauzie, powiększa wartość tejże o połowę.**



(Dwie nuty ściśle przy sobie umieszczone na jednym stopniu muzycznym i złączone łukiem, zlewają się w jedną całość).

**Druga kropka, powiększa wartość pierwszej kropki o połowę.**



**T a k t.**

Takt jestto miara muzyczna, którą posługujemy się przy wykonaniu utworu muzycznego, dla ujawnienia

\*\*) Oprócz powyższego podziału nut, który nazywamy: równym, mamy jeszcze: podział nierówny, w którym nutę daną możemy rozdzielać na grupy nut mieszczące się pomiędzy podziałem równym, t. j. na 3, 5, 7 i t. d. Każda z tych figur muzycznych, wypełnia taką nutę jakoby składające ją wartości, w poprzedzającym równym podziale wypełniały.

rzeczywistej wartości nut. Taktem nazywamy także, pewną liczbę nut, pauz, lub też nut i pauz w połączeniu, zawartych między dwoma, pionowo pięciolinję przecinającymi kreseczkami.

Dwa są rodzaje pierwotnych taktów: dwu-podzielny i trzy-podzielny. Z dwu-podzielnego powstały złożone: 4-ro podzielny i 8-mio podzielny; zaś z trzy-podzielnego: 6, 9 i 12-to podzielne. Wartości części taktowych, mogą być rozmaite; zatem używamy pewnych znaków, najczęściej w postaci ułamka, w którym górna cyfra wskazuje, na ile części takt liczyć mamy, a dolna, wartość każdej części. Aby łatwiej zrozumieć, co znak taktowy nam wskazuje, musimy pamiętać, że cyfry mianownika, oznaczają: 1. całą nutę, 2. pół nutę, 4. ćwierć nutę, 8. raz związaną, 16. dwa razy związaną.

### Ważniejsze takty.

- $\frac{2}{4}$  (dwućwierciowy) liczy się na dwa, a część taktu warta ćwierć nuty.  
 $\frac{4}{4}$  (czterocćwierciowy albo cały) inaczej znaczoney **C**, liczy się na cztery, a część taktu warta ćwierć nutę.  
 $\frac{2}{2}$  (dwu-dwójkowy albo alla breve) zwyczajnie znaczoney **C**, liczy się na dwa, a część taktu warta pół nutę.  
 $\frac{3}{4}$  (trzyćwierciowy) liczy się na 3. Część taktu warta ćwierć nutę.  
 $\frac{3}{8}$  (trzy ósemkowy) liczy się na 3. Część taktu warta raz związaną.  
 $\frac{6}{8}$  (sześć ósemkowy) liczy się na 6. Część taktu warta raz związaną.  
 $\frac{9}{8}$  (dziewięć ósemkowy) liczy się na 9. Część taktu warta raz związaną.  
 $\frac{12}{8}$  (dwunasto ósemkowy) liczy się na 12. Część taktu warta raz związaną.

### Włoskie wyrazy i niektóre znaki wykonania używane w muzyce.

Dolce, skócone dol: — łagodnie.

Pianissimo — **pp** — bardzo cicho.

Piano — **p** — cicho, delikatnie.

Mezzo piano — **mp** — mocniej jak piano.

Mezzo forte — **mf** — mocniej, jak **mp**

Forte — **f** — mocno.

Fortissimo — **ff** — bardzo mocno.

Fortississimo — **fff** — najmocniej.

Sforzato — **sf** < — wzmocnienie jednego dźwięku.

Marcato **^** > — odznaczenie dźwięku.

Forte e subito piano **fp** — po silnem uderzeniu natychmiast piano.

Crescendo — cresc. — stopniowo coraz mocniej.

Decrescendo — decresc.

Diminuendo — dimi.

Calando — cal.

Smorzando — smorz.

} stopniowo coraz ciszej.

*8<sup>va</sup>*..... (Ottava) 8-siem dźwięków wyżej.

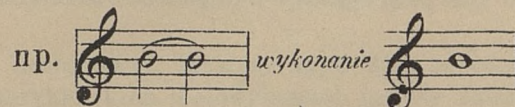
Con ottavi — *8<sup>va</sup>*..... oktavami.

(Znak *8<sup>vy</sup>* może być umieszczony nad lub pod nutami. Nad nutami oznacza, iż trzeba grać *8<sup>wę</sup>* wyżej, zaś pod nutami, oktavę niżej od napisanych dźwięków), *loco*, — umieszcza się po znaku *8<sup>wy</sup>* dla zwrócenia uwagi, że od tego miejsca należy grać w pozycji wypisanej.


◌ fermata — znak, który wskazuje, że nutę lub pauzę nad którą jest umieszczony, trzeba dłużej nad wartość wytrzymać. Znak fermaty umieszcza się także czasami, nad miejscem, gdzie utwór muzyczny mamy kończyć.

— oz. legato. — Jeżeli łuk obejmuje rozmaite nuty, natenczas trzeba grać łącznie, t. j. dotrzymywać jeden dźwięk ściśle do drugiego i nazywamy grę taką *legato*.

Jeżeli łuk łączy dwie nuty na jednym stopniu muzycznym ściśle przy sobie umieszczone, to znaczy, że obiedwie nuty trzeba w jeden ciągly dźwięk złączyć.




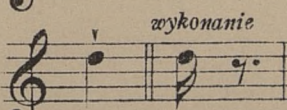
1.)  staccato


2.)  martellato

3.)  albo  apogiato

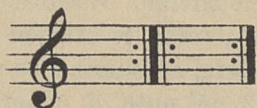
} Znaki, które wskazują, umniejszanie czasu brzmienia nuty, nie umniejszając jej wartości.

1) umniejsza o połowę, np.:  wykonalanie  $\frac{1}{2}$  wartości trzymać

2) umniejsza o  $\frac{3}{4}$  wartości, np.:  wykonalanie  $\frac{1}{4}$  wartości trzymać

3) umniejsza o  $\frac{3}{4}$  wartości, np.:  wykonalanie  $\frac{3}{4}$  wartości trzymać

Repetycja, czyli powtórzenie, znaczy się dwoma pionowemi kreseczkami, przy których są kropki, od tej strony, z której część utworu ma być powtórzoną, np.:



D: S: — *dalsegno* — Odsyłacz od miejsca oznaczonego, zwyczajnie następującym znakiem: §. —

D: C: — *da capo* — oznacza powtórzenie od początku.

D: C: *al Fine* — *da capo al fine* — jeszcze raz od początku do wyrazu *fine*.

*Fine* — zakończenie.

m: d: — *mano destra, main droite* — prawą ręką.

m: s: *mano sinistra* } lewą ręką.

m; g: *main gauche*

V: S: — *volti subito* — kartę prędko odwrócić.

rall: — *rallentando* — zwalniając.

rit: — *ritenuto* — wstrzymując.

rit: — *ritardando* — opóźniając.

sost: — *sostenuto* — wytrzymując (odnośnie do wartości nut).

ten: — *tenuto* — ditto.

accel: acc: — *accelerando* — przyspieszając.

a tempo — albo: *Tempo I-mo* — w poprzednim ruchu (w tempie).

*Grave* — ciężko, poważnie

*Largo* — szeroko

*Larghetto* — mniej wolno jak *Largo* } b. wolne tempa.

*Adagio*

*Andante* — oznacza ruch zbliżony do zwyczajnego chodu.

*Andantino* — takiż ruch zdrobniały.

*Moderato* — umiarkowanie.

*Maestoso* — majestatycznie.

*Alletto*: — *Allegretto* — prędsze tempo od poprzednich.

*Allo*: — *Allegro* — wesoło, żwawo.

*Vivace* albo *Vivo* — prędko.

*Presto*, *Prestissimo* — bardzo prędko.

## Prawidła gry na melodykonie.

Orgimelodykon, lub inaczej Harmonium, Fisharmonika, Melodykon, jest instrumentem klawiszowym, o dowolnie pociągłych dźwiękach, powstających z metalowych sprężynek, wprowadzanych w drzenie wciąganiem, (amerykański system) albo wpędzaniem (francuzkie organki) powietrzem. W obydwóch systemach, przyrząd powietrzny składa się z dwóch mieszków — i urządzonego nad nimi zbiornika (rezerwoaru).

Władanie umiejętnie mieszkami, stanowi jedną z najważniejszych stron instrumentu, gdyż nietylko samo wydobycie, ale i cieniowanie, t. j. zciszenie i wzmacnianie dźwięku od właściwego ich użycia — zależy. Mieszki naciska się naprzemiennie, a to w ten sposób: że, jak np. prawy dochodzi do dołu, a tem samem siła parcia powietrza, staje się mniejszą, rozpoczynamy z lekka naciskać lewy; — zaś, jak tylko dany cały nacisk lewemu, trzeba prawy natychmiast puścić, ale w ten sposób aby noga na niem pozostała lekko opartą, aby uniknąć bezpotrzebnego wstrząsania powietrza, a temsamem dźwięku.

Prędsze i mocniejsze naciskanie mieszków, robi crescendo (wzmacnianie dźwięku), jeżeli zaś mamy robić diminuendo (zciszenie) po mocnem wzięciu dźwięku, to musimy chwilowo przestać poruszać mieszkami, a dopiero natenczas wprowadzimy je w ruch — kiedy dźwięk, odpowiednio do naszej woli zcichnie. W instrumentach systemu amerykańskiego, dla ułatwienia wzmacniania i zciszenia dźwięków, jest umieszczona pod klawiaturą z prawej strony grającego kłapa (wentyl), który, naciskany ku prawej stronie, wzmacnia dźwięk, — opuszczony z powrotem — zcisza go. Jednak, pomimo ruchu wentylu, musimy i ruchem mieszków pomagać dynamicznym zmianom.

W systemie francuskim; klapy wzmacniającej najczęściej niema, ale zato jest registr (pałeczka do wyciągania) z napisem: expression, po wyciągnięciu którego zamyka się rezerwoar, a mieszki bezpośrednio wyrzucają, powietrze na sprężynki. Utrzymanie tonu równo, jest natenczas bardzo trudne, gdyż każde drgnięcie nogi oddziałują na spójność dźwięku; lecz jeżeli się posiada technikę w zmianie mieszków, można raptownie siłą dźwięku działać — co na amerykańskim melodykonie, jest prawie niemożliwem. Chcąc dobrze powietrzem władać. mojem zdaniem, tylko na francuzkim melodykonie, i to na ekspresyji, trzeba się uczyć.

Oprócz władania powietrzem, trudność napotykamy w tem, że klawisz tak długo palcem musimy trzymać jak długie ma być trwanie dźwięku. Puszczonego klawisz — dźwięk urywa. Póki są pojedyncze dźwięki, trudność nie wielka, ale przy wielotonowej muzyce, trzeba być dobrze wprawnym w palcowanie, aby dźwięki wszystkie we właściwym czasie były brane i właściwie wytrzymywane.

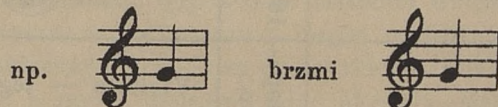
Chcąc pomódz uczącym się, w niniejszej *Szkółce początkowej*, będę prowadzić, o ile można systematycznie, najpierw dwugłosowe, a następnie 3 i 4-ro głosowe wprawy, co — mam nadzieję, że wiele do ułatwienia czytania nut pomoże.

W melodykonach większych, znajdują się registry (pałeczki do wyciągania), umieszczone zwyczajnie nad klawiaturą. Registry służą do zmieniania *kolorytu i wysokości dźwięków*. Umiejętność dobrego *registrowania*, stanowi jeden z najbardziej zajmujących czynników w grze na melodykonie. W ćwiczeniach umieszczonych w niniejszej szkółce starać się będę, praktycznie zaznajomić uczącego się, z użyciem registry. Jednakże, aby dać możność każdemu, według jego upodobania koloryt instrumentu zmieniać, wynotuję poniżej tabelkę niektórych ważniejszych registry i określe brzmienie każdego z nich, co przy dobrej woli, pracy i obserwacji — da grającemu możność samoistnego dobrego przedstawienia instrumentu.

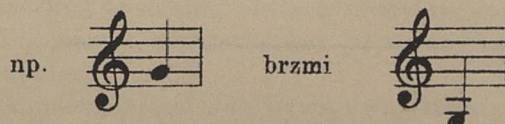
Dwa registry, jeden z prawej, a drugi z lewej strony melodykonu — muszą być wyciągnięte, aby dźwięki mogły się odezwać na całej rozległości klawiatury.

Jeżeli gamma, czyli kolejność dźwięku ma bez przerwy następować, musimy użyć dwa registry, pod względem ilości stóp, ściśle sobie odpowiadające. Ilość stóp w amerykańskich melodykonach prawie zawsze jest oznaczoną na tabliczce registry, j. t.: 2', 4', 8', 16'; w francuzkich zaś, brzmienie dźwięków, ilość stóp nam wskaże, co w następującej tabelce zobaczymy:

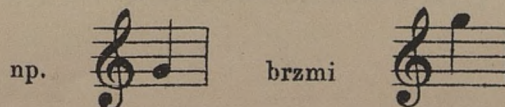
8 stóp, daje dźwięki, brzmiące we właściwej pozycji,



16 stóp, brzmi o oktawę niżej, od dźwięku wyrażonego nutą,

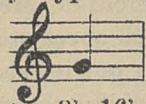


4 stopy, stanowi oktawę wyższą od normalnego dźwięku,



2 stopy, 2 oktawy wyżej, od nuty wypisanej,

np.



brzmi



Jednocześnie wyciągnięte rejestra 8', 16', 4' i 2' stopowe za naciśnięciem jednego klawisza, dadzą 4

różnej wielkości dźwięki, np.:



odezwie się



W melodykonach znajduje się po parę lub kilka rejestrów o równej ilości stóp, t. j. kilka 8-mio stopowych, parę 4-ro stopowych itd. Rejestry te różnią się między sobą kolorytem dźwięku; mamy pomiędzy nimi: słabe, mocniejsze, brzęczące itp. Umiejętne łączenie rejestrów, jest rzeczą, która podnosi piękno instrumentu, i dlatego uczący się powinien dużo uwagi przykładać na ten dział nauki na melodykonie, który wskazuje mniej więcej w jaki sposób powinno się rejestrować.

### Rejestry najczęściej napotymane w melodykonach.

a) W amerykańskim systemie (fabr. Story and Clark):

*Rejestry z prawej strony:*

dla wyższych dźwięków (violin):

*Rejestry z lewej strony:*

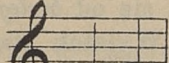
dla niższych dźwięków (bas)

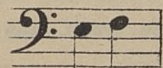
Melodia $\left(\begin{smallmatrix} M. \\ 8' \end{smallmatrix}\right)$ głos dźwięczny	8-mio stopowe.	Diapason $\left(\begin{smallmatrix} D. \\ 8' \end{smallmatrix}\right)$ głos dźwięczny.
Dulcet $\left(\begin{smallmatrix} Dul. \\ 8' \end{smallmatrix}\right)$ głos słabszy		Echo Horn $\left(\begin{smallmatrix} E.H. \\ 8' \end{smallmatrix}\right)$ głos słabszy
Celeste $\left(\begin{smallmatrix} C. \\ 8' \end{smallmatrix}\right)$ „ brzękliwy		„ „
Clarinet $\left(\begin{smallmatrix} Cl. \\ 8' \end{smallmatrix}\right)$ „ brzękliwy słabszy		„ „
Perfection $\left(\begin{smallmatrix} P. \\ 8' \end{smallmatrix}\right)$ głos najslabszy		„ „
Flute $\left(\begin{smallmatrix} Fl. \\ 4' \end{smallmatrix}\right)$ wyższy o 8-wę ale charakter dźwięku równy rejestr. Melodia	4-ro stopowe.	Viola $\left(\begin{smallmatrix} V. \\ 4' \end{smallmatrix}\right)$ wyższy o 8-wę, a tego samego brzmienia co Diapason.
		Vacuum Viola — słabszy.
Cello $\left(\begin{smallmatrix} Cel. \\ 16' \end{smallmatrix}\right)$ (8-wa niżej od Celeste) mocny	16-to stopowe.	Basson $\left(\begin{smallmatrix} B. \\ 16' \end{smallmatrix}\right)$ — brzękliwy.
Jumbo Cello $\left(\begin{smallmatrix} J.Cel. \\ 16' \end{smallmatrix}\right)$ (8-wa niżej od Celeste) słabszy		Sub bass $\left(\begin{smallmatrix} S.B. \\ 16' \end{smallmatrix}\right)$ , bardzo mocny.
	2-u stopowe.	Violetta — tego charakteru co Viola, ale wyższy o 8-wę.

## b) w melodykonach francuzkich:

(violin)		(bas)
Flute (1.) głos dzwiczny i mocny Hautbois (4.) głos nosowo brzękliwy Sopran (Sop) głos przenikliwy i falujący. Percussion (P.) brzmienie reg. Flute (Percussion jest rejestrem, posiadającym małe młoteczki, które uderzając w sprężynki, dopomagają do natychmiastowego odezwania się dźwięku).	8-mio stopowe.	Cor Anglais (1.) głos dzwiczny i mocny. Basson (4.) głos brzękliwy. Sourdine (S.) głos słabszy od Cor Anglais. Saxofone (Sf.) „ brzękliwy, słaby. Dolce (D.) głos łagodny.
Clarinetto (2.) głos szeroki w brzmieniu, a ciemniejszy jak Flute. Celeste (Cel.) głos brzękliwy, lekko falujący. Musette (M.) — głos nosowy.	16-to stopowe.	Bourdon (2.) głos mocny, odpowiedni w dźwięku do rejestru Clarinetto.
Fifre (3.) głos ostry w brzmieniu.	4-ro stopowe	Clairon (3.) głos ostry w brzmieniu.
Piccolo (Pic.) głos piszczący.	2-u stopowe	

Jak już poprzednio wspomniałem, rejestra o jednakowej ilości stóp, wyciągnięte dla basu (lewa strona melodykonu) i dla wiolinu (prawa strona) dają kolejne następstwo dźwięków, — zatem: chcąc mieć gammę nieprzerwaną, musimy wyciągnąć z jednej strony 8-mio stopowy rejestr, jeżeli takiż sam mamy wyciągnięty z drugiej strony; podobnie 16-to stopowy dobieramy do 16-to stopowego itd. Jednakże, przy dalszem rejestrowaniu niepotrzebujemy się ściśle tej wskazówki trzymać, bo dla kolorytu, jeżeli tylko dźwięki nieprzechodzą

przełomu rejestrowego (w francuskich e — f środkowe, np.  zaś w amerykańskich e—f basowe, np.



a niekiedy wyżej na innych dźwiękach, co już grający może sam odnaleźć, wyciągnąwszy re-

gestr z jednej strony i próbując dokąd w nim dźwięki odpowiadają) można brać z jednej strony 4' kiedy z drugiej 16' weźmiemy itd.

Kilka razem wyciągniętych rejestrów, dobrze do siebie dobranych, podnosi świetność instrumentu.

Własne studia nad kolorytem pojedynczych rejestrów oraz obserwowanie, jakich kombinacji dobrze grający używają, wreszcie stosowanie się do oznaczonych rejestrów w specjalnych kompozycjach melodykonowych, będą najlepszą drogą do doskonałego rejestrowania.

Oprócz wyżej wymienionych rejestrów, mamy jeszcze: efektowe rejestry, jako to, w francuzkich melodykonach: Tremolo—rejestr pomocniczy, oparty na rejestrze Clarinette—o mocno drżących dźwiękach. Działanie jego ustaje, przy wyciągnięciu wspólnie z nim rejestru Clarinette.

W amerykańskich melodykonach, odpowiada działaniu Tremola — Vex humana, z tą różnicą że sam przez się dźwięków nie ma, a dopiero w połączeniu z innym rejestrem, sprawia małe falowanie dźwięku.

Expression, jest bezdźwięcznym rejestrem francuskiego systemu, za pomocą którego możemy momentalnie wzmacniać i osłabiać dźwięk, a nawet nadawać silne akcenta. Expression wymaga osobnych studyów, gdyż nieumiejętnie użyty, może być powodem zepsucia instrumentu. W amerykańskich melodykonach zamiast Expression mamy prawą klapę, pod klawiaturą umieszczoną której działanie, już poprzednio określiłem.

Lewa klapa w amerykańskim systemie, otwiera wszystkie rejestra z wyjątkiem: Celeste, który musi być osobno wyciągnięty. Klapa ta nazywa się Grand Jeu (w melodykonach fabryki Cornisch et Comp.—Grand-Jeu nie otwiera rejestru Trebl coupler).

W francuzkich melodykonach: Grand Jeu bywa dwojako użyty; raz, jako wyciągany rejestr, lub też jako klapa; w ostatnim wypadku klapy są dwie: prawa — dla wiolinu, lewa — dla basu. Grand Jeu, rejestrów: Celeste i Sopranu, nie otwiera. We francuzkich melodykonach, klapy miewają rozmaite użycie, jakoto: Grand

Jeu, Wentyl do wzmacniania i zociszania dźwięków (jak w amerykanach) wreszcie: „Prolongement“. Prolongement służy do przedłużania a właściwie przetrzymywania dźwięku, co się skutecznia, jeżeli przycisnąwszy klawisze, uderzymy krótko w klawę. Dźwięki przyciśnięte palcami, możemy natenczas puścić, a one potąd brzmieć będą, pokąd znów w klawę nie uderzymy. Gdybyśmy w chwili odczepienia dźwięków, nacisnęli inne klawisze, to świeżo naciśnięte, w miejsce poprzednich brzmieć będą.

Prolongement, ma dwie klawy, każda dla swojej strony.

Coupler w amerykańskich melodykonach, jest dwojaki: Trebl Coupler i Bas Coupler. Jestto registr bez samoistnej gry, a natomiast, po połączeniu z innym, daje się odzywać dwom dźwiękom, w miejsce jednego. Trebl coupler o oktawę wyższej w wiolinie, Bas coupler o oktawę niżej w basie, wspólnie z uderzonym dźwiękiem.

F. odsłania zasłonkę przyciemniającą dźwięki, przez co — te ostatnie silniej brzmią. Mniej głębokie naciśnięcie klawisza, wpływa na siłę tonu. Dla ułatwienia tego efektu, w dużych melodykonach, systemu francuzkiego, jest registr, nazwany: „Expression a la main“, który użyty, nie pozwala klawiszom, na jednej połowie melodykonu głębiej nad połowę się zapadać, przez co zociszone dźwięki, dają możność wzmacniania dźwięku drugiej połowy instrumentu.

W melodykonach o dwóch klawiaturach znajduje się registr, łączący z sobą obie klawiatury w ten sposób, że naciskając klawisze jednej (niższej zwyczajnie), odzywają się dźwięki drugiej klawiatury, we wszystkich w niej użytych registrach. Registr ten nazywa się „Copula — Copulisation albo Manual Coupler“.

Wymieniłem tu najważniejsze registry, nadmieniam jednak, że prawie w każdej firmie amerykańskiej, inne są nazwy, a częstokroć i inne ilości stóp w znanych registrach; dlatego też fabrykanci przesyłają katalogi, w których do każdego melodykonu należące registry są wypisane, z oznaczeniem ilości stóp. Niechcąc rozszerzać niniejszej szkoły, radzę każdemu, nabywającemu melodykon, żądać zarazem katalogu nabytej firmy, a w nim z ilością stóp registrów, użytych w melodykonie, doskonale poznać się może. NB.

### Zasady palcowania gamm.

#### Rozpoczęcie gamm:

1. Jeżeli gamma rozpoczyna się od białego klawisza, natenczas stawiamy w prawej ręce, na pierwszy ton — pierwszy, a w lewej piąty palec. Wyjątek stanowią gammy H i C es, które w lewej ręce zaczynają się czwartym palcem.
2. Jeżeli gamma rozpoczyna się od jednego czarnego, wtenczas stawiamy w prawej ręce trzeci, zaś w lewej, jeśli gamma jest major: trzeci, a gdy minor: drugi.
3. Jeżeli gamma rozpoczyna się od dwóch czarnych klawiszów, stawiamy w prawej ręce drugi, zaś w lewej trzeci. Wyjątek stanowi gamma F is minor, rozpoczynająca się w lewej ręce czwartym palcem.
4. Nareszcie, gdy gamma rozpoczyna się od trzech czarnych klawiszów, zaczynamy ją w prawej ręce drugim, a w lewej czwartym palcem.

### Zasady czwartego palca dla lewej ręki.

1. Jeżeli gamma rozpoczyna się piątym palcem, to czwarty przypada na następny dźwięk w ciągu całej gammy.
2. Jeżeli gamma rozpoczyna się drugim lub trzecim od czarnego — także czwartym od białego klawisza, pierwsze przełożenie wypada czwartym palcem.  
Tu należy nam zwrócić uwagę na dwie gammy, a mianowicie: G es i B minor melodyjne, które grając w górę ściśle stosują się do tej zasady, a z powrotem mają czwarty palec G is minor na F is, a B minor na G es.
3. Jeżeli gamma rozpoczyna się czwartym palcem od czarnego klawisza, to na tenże ton przypada czwarty palec w ciągu całej gammy.

NB) W pedałowych melodykonach Rodolph'a, są wprowadzone dwa registry: Regulateur — przytłumiający siłę dźwięku manualu, i Jalousie Expression — rozjaśniający brzmienie manualów. Registry te, niemogą być na jednej stronie melodykonu, razem użyte, a to z powodu przeciwnego działania.



## Dla prawej ręki.

1. W gammach krzyżkowych począwszy od *C major*, a skończywszy na *Cis minor* włącznie, oraz w trzech pierwszych *bemolowo - minorowych*, a mianowicie *D*, *G* i *C*, są też same zasady co dla lewej ręki.

2. Wszystkie gammy bemolowe (z wyżej wskazanym wyjątkiem) mają *czwarty palec* na *B*, a powstałe krzyżkowe od *H major* do *Ais minor*, jako krzyżujące się enharmonicznie z gammami bemolowymi od *Des major* do *Ais minor* na *Ais*, jako na ton wynikający z zamiany enharmonicznej *B*.

Te wszystkie obliczenia w prawej ręce robią się na gammie w biegu wstecznym, to jest, grając gammę od piątego palca z góry na dół.

*Uwaga.* (W lewej i prawej ręce, minorowe podstawowe gammy o pięciu, sześciu i siedmiu znakach, także *B minor* harmonicznie w lewej ręce mają palcowania swoich majorowych.

## O gammach w interwallach.

Gammy grają się zwyczajnie: w oktawach (to jest w lewej i prawej ręce, rozpoczynając od tego samego dźwięku); w tercjach (w lewej pierwszy, a w prawej trzeci dźwięk gammy); w sekstach (w lewej trzeci a w prawej pierwszy dźwięk gammy) i w decimach, t. j. w tercjach rozszerzonych o oktawę. We wszystkich, tych odmianach palcowanie gamm pozostaje niezmiennie, — co znaczy, że na dźwięki gamm granych w odległościach (w tercjach, sekstach i decimach) stawiamy te same palce, jakie wypadłyby na nie w oktawach np.:



## Zasady palcowania akordów łamanych.

Akordem nazywamy jednoczesne odezwanie się kilku dźwięków, łączących się z sobą, według prawideł harmonii, zaś *łamanym* akordem (pasażem) niejednoczesne, lecz kolejne odzywanie się dźwięków, stanowiących akord.

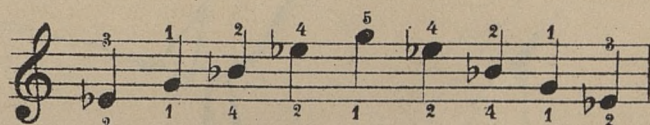
Łamane akordy, palczą się dwojako: 1-mo stawiając te same palce, jakie wzięlibyśmy w akordzie,

jednocześnie odzywającym się, np.:

niebacząc na to, czy pierw-

szy palec na czarny, czy na biały klawisz postawimy; 2-do z uwzględnieniem prawidła, które nam nakazuje

używanie pierwszego palca, tylko na białe klawisze, np.:

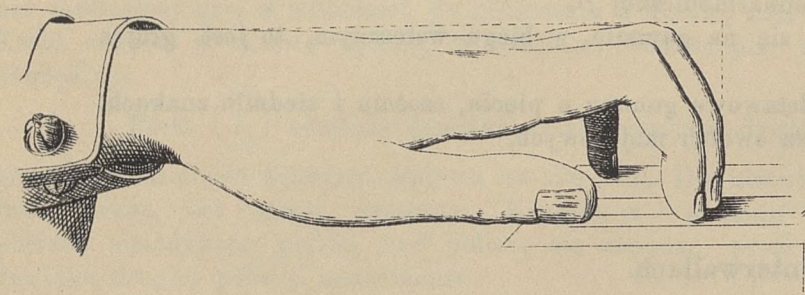


W akordzie pełnym, jednoczesnie odzywającym się, używamy niezmiennie pierwszy, drugi, piąty palec zaś trzeci i czwarty w tonikalnym trójdźwięku i jego przewrotach, bywają rozmaicie użyte, stosownie do oddalenia od piątego palca dźwięku, mieszczącego się między piątym a drugim palcem, i tak: jeżeli dążąc od piątego palca, ku pierwszemu, mamy szerszy interwał niż tercyę, to po piątym stawiamy trzeci palec. Podobnie stawiamy trzeci palec, jeżeli tercyę, opierająca się na piątym palcu, mieści się na dwóch czarnych klawiszach, lub na jednym czarnym i białym, a jest tercyę wielką (mającą dwa całe tony obszaru, np. *d*, *fis*, *a*, *cis* itd.). Wyjątek w tem prawidło: jeżeli po tercyi następuje szerszy interwał, lub druga wielka tercyę, natenczas po piątym palcu, stawiamy czwarty, np.:

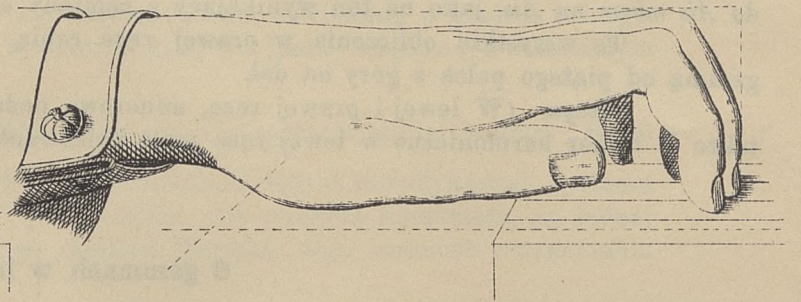


*Rysunki objaśniające układ i ruchy ręki.*

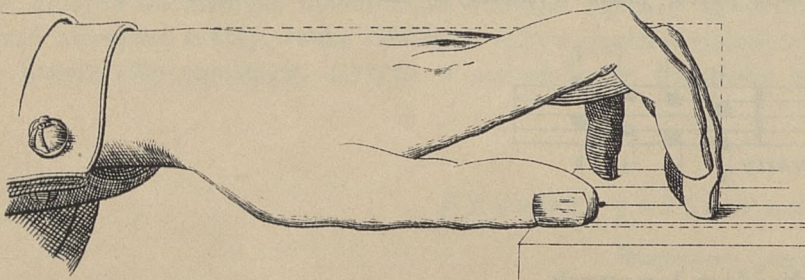
*Układ ręki.*



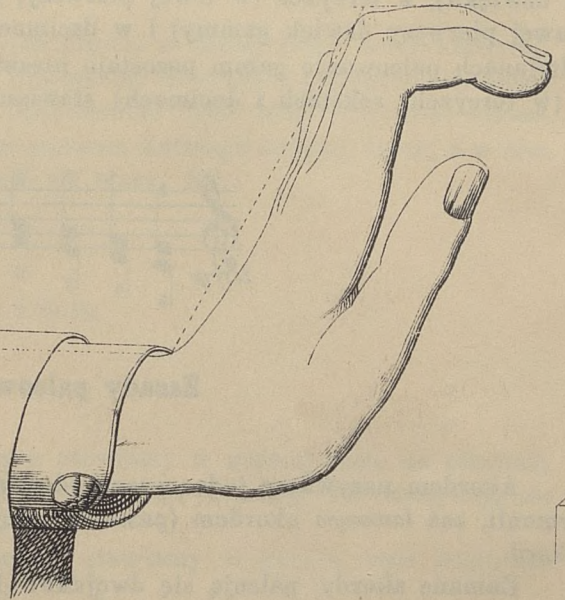
*Ruch wielkiego palca przed uderzeniem.*



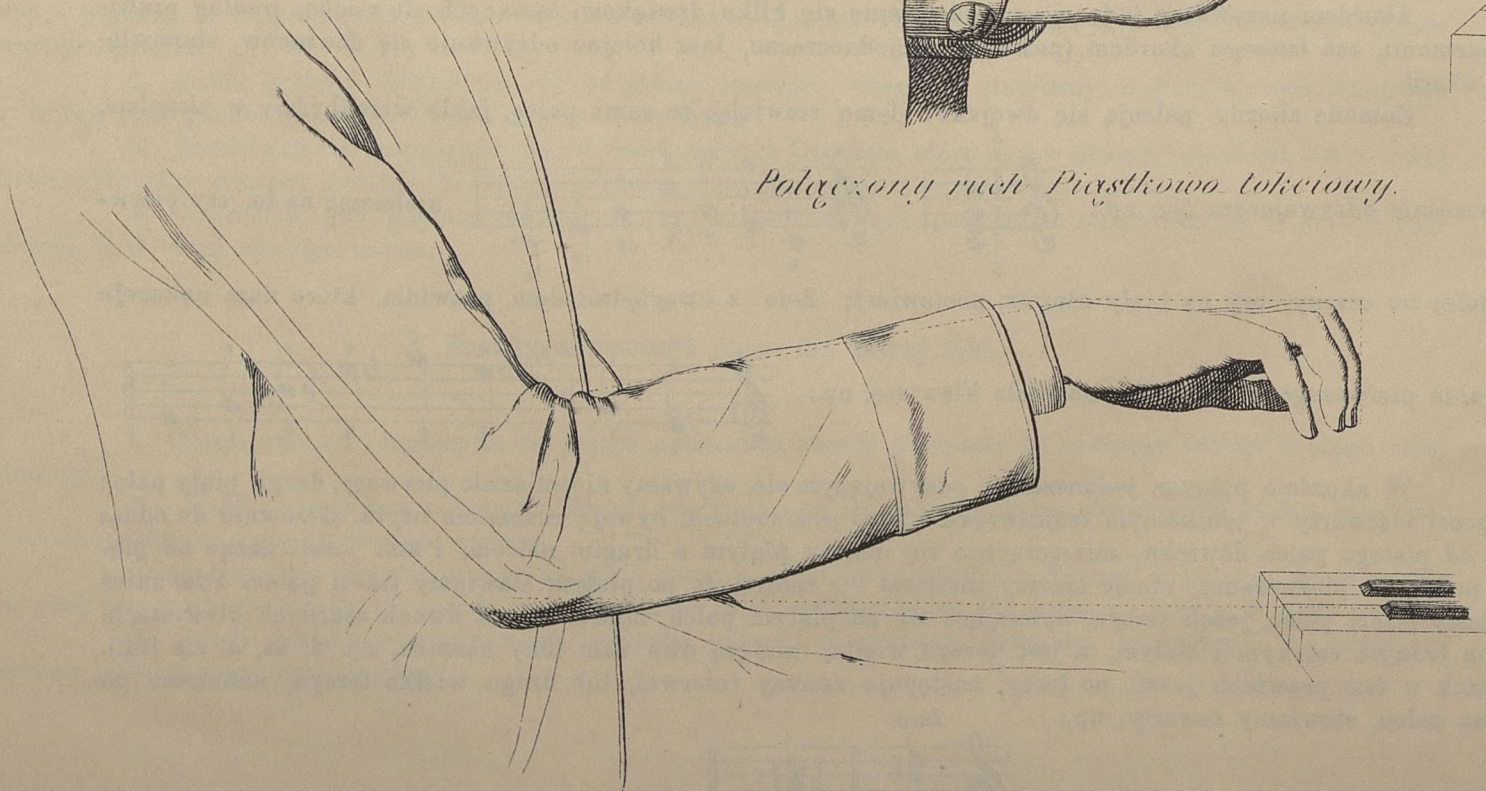
*Ruch drugiego palca a tem samym wszystkich  
długich przed uderzeniem.*



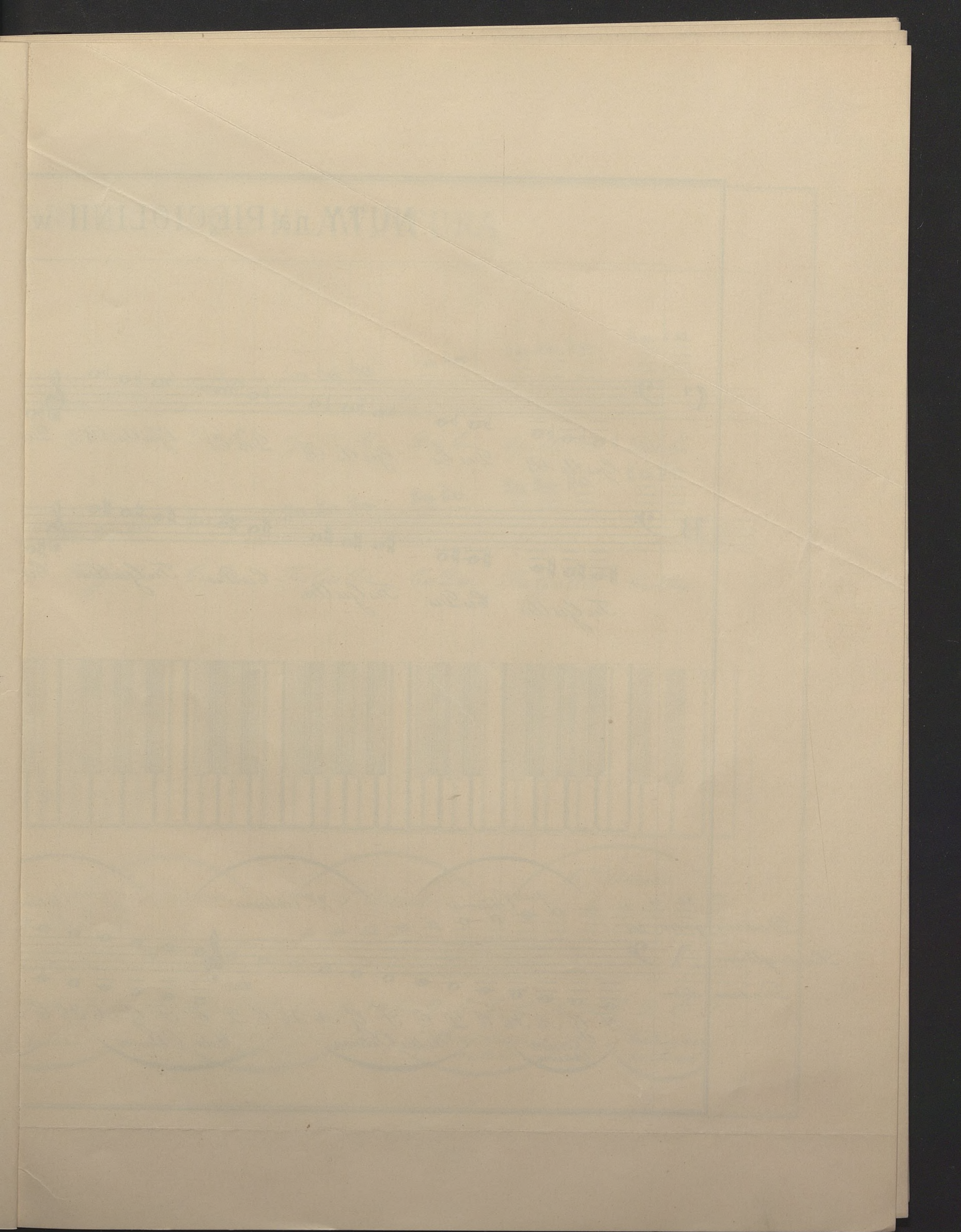
*Ruch pięstkowy.*



*Połączony ruch Pięstkowo łokciowy.*



*N.B. W dobrem trzymaniu ręki musimy unikać wszelkiego kurczenia  
muskulów przyczynszy od ramienia a skończynszy na paznociowym stawie.*



# NUTY na PIĘCIOLINII w PORÓWNANIU z KLAWIATURA.

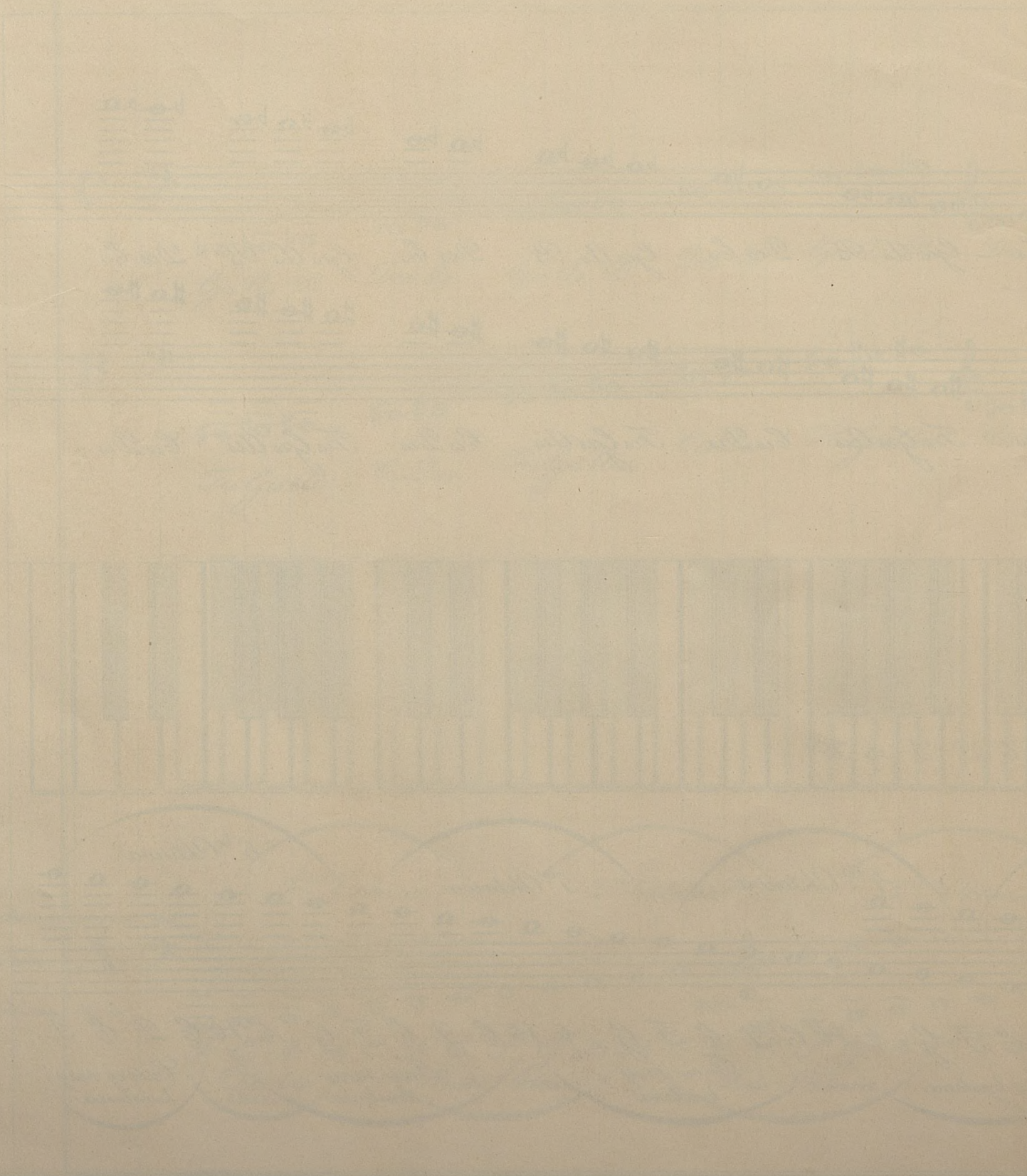
The image displays a musical score comparing five-line notation with keyboard notation. It is divided into several sections:

- Section C:** Shows a five-line staff in the C clef (soprano position). The notes are written as whole notes with stems pointing down. Below the staff, the notes are labeled in German: *Ges As B Des Es Ges As B Des Es Ges As B Des Es Ges As B Des Es*.
- Section B:** Shows a five-line staff in the B clef (alto position). The notes are written as whole notes with stems pointing down. Below the staff, the notes are labeled in German: *Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis Fis Gis Ais Cis Dis*.
- Keyboard Diagram:** A diagram of a piano keyboard with the notes C, D, E, F, G, A, B labeled on the white keys.
- Section A:** Shows a five-line staff in the A clef (violin position). The notes are written as whole notes with stems pointing up. Below the staff, the notes are labeled in German: *F G A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F G A H C D E F*. This section is further divided into sub-sections labeled with octaves and registers:
  - 1<sup>sta</sup> Oktawa* (1st Octave)
  - 2<sup>ga</sup> Oktawa* (2nd Octave)
  - 3<sup>cia</sup> Oktawa* (3rd Octave)
  - 4<sup>ta</sup> Oktawa* (4th Octave)
  - 5<sup>ta</sup> Oktawa* (5th Octave)
  - 6<sup>ta</sup> Oktawa* (6th Octave)
  - Kontra Oktawa* (Contra Octave)
  - Wielka Oktawa* (Great Octave)
  - Mala Oktawa* (Small Octave)
  - Przez kresloną* (Through the line)
  - Dwa razy kresloną* (Two times through the line)
  - Trzy razy kresloną* (Three times through the line)
  - Cztery razy kresloną* (Four times through the line)

Dodane górne  
Linie główne  
Dodane dolne

Bas  
A  
Wolin

OROWNAKIBIKAWIAURA

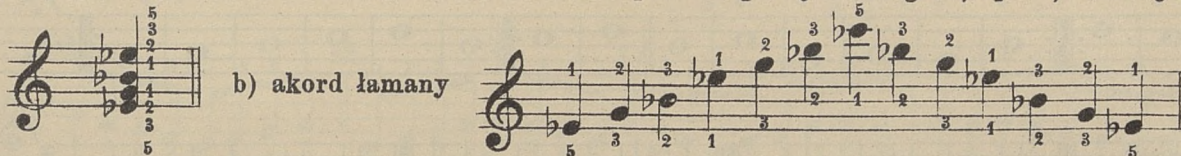


Wszelkie tercye, mieszczące się na białych klawiszach i wszelkie małe tercye, biorą się czwartym palcem. Te prawidła odnoszą się tylko do akordów tonikalnych, jako mających trzy różne dźwięki, w akordach zaś septimowych, w których są cztery dźwięki różne, a z dobraniem oktawy pięć, przez potrzebę użycia

wszystkich palców, niemoże być mowy o używaniu naprzemian trzeciego lub czwartego palca, np.:

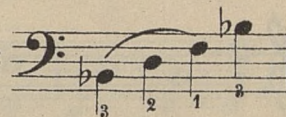


Chcąc dobrze palcować łamany akord, najlepiej go wpierw jednocześnie uderzyć, umieszczając palce podług powyższych prawideł, a następnie dopiero temiż palcami grać jako biegnik, np.: a) akord jednocześnie uderzony:

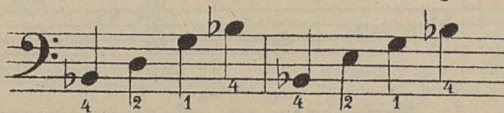


Jak widać z powyższego przykładu, przy przebieganiu przez więcej oktaw, musimy na miejsce piątego stawiać pierwszy palec. Jeżeli mamy unikać stawiania pierwszego palca na czarny klawisz, musimy się dowiedzieć jakim palcem łamany akord rozpocząć, i dlatego należy dobrze mieć w pamięci następujące prawidło: 1) W akordach, rozpoczynających się od białego klawisza, stawiamy na pierwszy dźwięk w lewej ręce piątą, w prawej—pierwszy palec; 2) W akordach, rozpoczynających się od jednego czarnego klawisza, stawia się w prawej ręce zawsze trzeci, a na następujący po nim biały klawisz—pierwszy palec. W lewej ręce zaś, ponieważ pierwszy palec, stawia się na ostatni biały klawisz, licząc od pierwszego czarnego, musimy zwrócić uwagę na to, jakimi odległościami są względnie do pierwszego czarnego, następujące białe klawisze i wiele ich jest, a natenczas będziemy mieli stałe prawidło palcowania, i tak: Jeżeli po czarnym następują dwa białe klawisze,

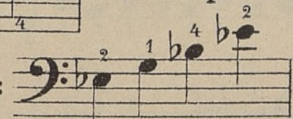
będące tercją i kwintą do pierwszego dźwięku, to stawiamy na czarny klawisz trzeci palec; np.:



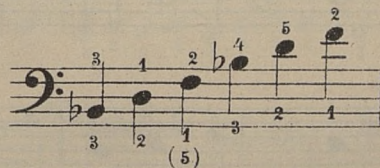
Jeżeli dwa białe klawisze będą stanowić tercję i sekstę, lub kwintę i sekstę względnie do pierwszego czarnego, rozpoczniemy biegnik czwartym palcem, np.:



Jeżeli po czarnym klawiszu, jest tylko jeden biały, stawiamy na początkowy klawisz, drugi palec, np.:

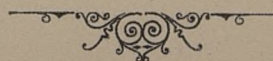


W łamanych tonikalnych akordach, rozpoczynających się dwoma czarnymi klawiszami, stawiamy na pierwszy dźwięk w prawej ręce drugi, w lewej—czwarty palec, zaś pierwszy palec przychodzi na jedyny, znajdujący się w takim tonikalnym akordzie, biały klawisz. W septimowych akordach, jeżeli dwa białe klawisze następują po dwóch czarnych, rozpoczynamy biegnik w lewej ręce czwartym palcem, a jeżeli jeden—trzecim palcem; w prawej ręce w obydwóch razach drugim palcem. Tonikalny akord, składający się z samych czarnych klawiszy, ma w prawej ręce na pierwszy dźwięk—pierwszy palec, a w lewej—piątą. W septimowych akordach, rozpoczynających się trzema czarnymi klawiszami, stawiamy na pierwszy dźwięk, w prawej ręce drugi, a w lewej—czwarty palec. Wiedząc już z rozpoczęcia biegnika, gdzie przypada pierwszy palec, inne palce ustawiamy, opierając się na wiadomym pierwszym, w oktawie—piątym, z zastosowaniem prawideł czwartego i trzeciego palca, np.



W ciągu mojej przeszło 20-letniej praktyki nauczycielskiej, przekonałem się iż w dobre palcowanie najprędzej wdrożyć można ucznia, dając mu pewne prawidła; zatem ośmielam się i tutaj—chcąc sumiennie pracować, częśćkę owocu mego doświadczenia przedstawić, życząc aby im stała się pomocą i ułatwieniem do przebycia ciężkich i nużących początków.

AUTOR.



Wprawy w nutach trzymanyh dla oswojenia się: z kluczem wiolinowym, z gówniejszemi taktami, a zarazem odpowiednie jako ćwiczenie w użyciu wentylu.

\*\* (lewa ręka gra o 8.....niżej)

The first section contains six staves of music. The first staff is in C major with a key signature of one flat (B-flat) and a tempo marking of *Lento (wolno)*. The music consists of eighth notes and quarter notes, with some measures containing slurs and accents. The second staff has a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and includes a measure with a 5-fingered note. The remaining staves continue the exercise with various rhythmic patterns and key signatures.

Ćwiczenia na mieszane wartości nut.

This section contains six numbered exercises, each on a single staff in violin clef. Exercise 1 is in C major with a 3/4 time signature. Exercise 2 is in D major with a 2/4 time signature. Exercise 3 is in E-flat major with a 3/2 time signature. Exercise 4 is in F major with a 3/4 time signature. Exercise 5 is in G major with a 3/4 time signature. Exercise 6 is in A major with a 3/8 time signature. Each exercise features a sequence of notes with varying rhythmic values.

\*\*\*) Wszystkie te numery, zmieniawszy klucz, można użyć jako wprawy w czytaniu klucza basowego.

Pięcetonowe ćwiczenia — (Ćwiczenia umiejscowione).

1. 1 2 1 2  
2. 3 2 3 2  
3. 3 4 3 4  
4. 5 4 5 4  
5. 3 2 1 2  
6. 4 3 2 3  
7. 5 4 3 4  
8. 1 2 3 4 3 2 1 2  
9. 5 4 3 2 3 4 5 4 3 2 3 4  
10. 5 4 3 2 1 2 3 4  
11. 1 2 3 4 5 4 3 2  
12. 1 2 1 2 3 4 5 4 5 4 3 2 1 2  
13. 3 4 3 4 3 2 1 2  
14. 3 2 3 2 3 4 5 4  
15. 3 2 1 2 4 3 2 3 4 5 4 3 2 3 2 1  
16. 3 4 5 4 2 3 4 3  
17. 4 5 3 5 2 5 1 5  
18. 3 4 2 4 1 4 5 4  
19. 3 2 4 2 5 2 1 2  
20. 2 3 1 3 2 3 1 3 4 3 5 3 2 3 1 3  
21. 2 1 2 3 2 4 2  
22. 1 4 5 4 3 4 2 4  
23. 3 2 3 2 5 1 2 1  
24. 4 5 4 5 4 5 4 5  
25. 3 4 3 4 3 4 3 4  
26. 3 4 3 4 3 2 3 2 5 1 5 1 4 2 4 2  
27. 3 2 3 2 3 4 3 4  
28. 1 5 1 5 2 4 2 4  
29. 1 4 5 3 2 3 4  
30. 3 2 1 3 2 1 3 4  
31. 3 4 3 4 3 4 5 4 3 2 3 2 3 2 1 2  
32. 2 1 2 1 3 4 3 4  
33. 4 5 4 5 3 2 3 2 3 4 3 4 2 1 2 1  
34. 1 2 3 4 3 4 3 4  
35. 3 2 3 2 5 4 3 2  
36. 1 2 3 4 3 4 3 2 5 4 3 2



37. 5 4 3 1 3 4 3 2 3 2 3 4 1 2 3 4 38. 3 2 1 3 2 1 5 4 3 4 3 4 39. 3 4 5 3 4 5 1 2 3 2 3 4

40. 1 2 3 4 1 2 3 4 5 4 3 2 5 4 3 2 41. 5 4 3 2 5 4 3 2 1 2 3 4 1 2 3 4 42. 1 2 3 4 5 4 3 2

43. 5 4 3 2 1 2 3 4 5 1 2 3 4 5 4 3 2 44. 3 2 1 3 4 5 4 3 4 2 3 4

45. 3 4 5 3 2 1 2 3 2 4 3 1 46. 4 3 2 4 3 2 3 4 5 3 2 1 47. 2 3 4 2 3 4 3 2 1 3 4 5

48. 5 4 3 1 2 3 4 3 5 2 5 2 49. 1 2 3 5 4 3 2 3 1 4 4 50. 2 1 4 5 3 2 3 4 3 2 1 5

51. 4 5 2 1 3 4 3 2 3 4 5 1 52. 1 3 5 1 3 5 1 3 5 1 3 5 53. 3 1 5 3 1 5 3 1 5 3 1 5

54. 1 3 5 1 4 2 4 2 5 3 1 5 55. 1 3 5 1 2 4 5 2 4 5 4 56. 5 3 1 5 2 4 2 4 1 3 5 1

57. 5 3 1 5 4 2 1 4 3 2 1 2 58. 2 1 5 4 5 1 59. 5 4 2 1 5 1 60. 3 4 1 3 2 5

61. 1 4 3 5 2 3 62. 4 5 4 3 5 3 2 5 2 1 5 1 63. 2 1 2 3 1 3 4 1 4 5 1 5 64. 3 1 3 4 2 4 5 3 5 4 2 4

65. 3 5 3 2 4 2 1 3 1 2 4 2 66. 3 1 4 5 2 1 3 4 2 4 2 1 67. 3 5 2 1 4 5 3 2 4 2 4 5

68. 3 5 4 2 1 3 4 2 4 69. 3 1 2 4 1 3 2 4 2 70. 3 5 3 4 2 4 1 3 1 4 2 4

71. 3 1 3 2 4 2 5 3 5 2 4 2 72. 1 5 3 4 2 3 73. 5 2 4 3 74. 5 1 5 3 5 3 4 2 4 1 3 1


75. 1 5 1 3 1 3 2 4 2 5 3 5 76. 5 1 3 5 3 4 2 4 3 2 1 77. 1 5 4 3 1 3 2 4 2 3 4 5

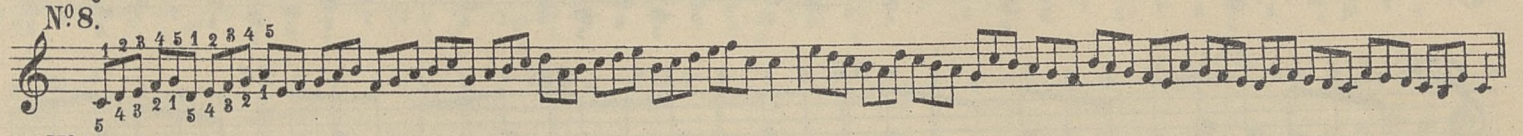
A series of ten staves of musical exercises, numbered 78 through 101. Each staff begins with a number in the treble clef. The notes are accompanied by small numbers below them, indicating fingering for the left hand. The exercises are written in a simple, rhythmic style, primarily using quarter and eighth notes.


(wszystkie te ćwiczenia trzeba też grać w transpozycyi, t. j. na innych 5-ciu dźwiękach, np.: d, e, fis, g, a lub e fis g a h — i t. p.


Biegniki (ruchome ćwiczenia).


A series of six staves of 'Biegniki' (running exercises), numbered N°1 through N°6. Each staff includes fingering numbers (1-5) and notes. N°1 and N°2 include lettered fingering instructions (a, b, c, d). N°4 and N°6 specify 'palcowanie' (fingerings) based on previous exercises. N°5 includes both lettered and numbered fingering instructions. The exercises consist of rhythmic patterns of eighth and quarter notes.


N<sup>o</sup> 7. 

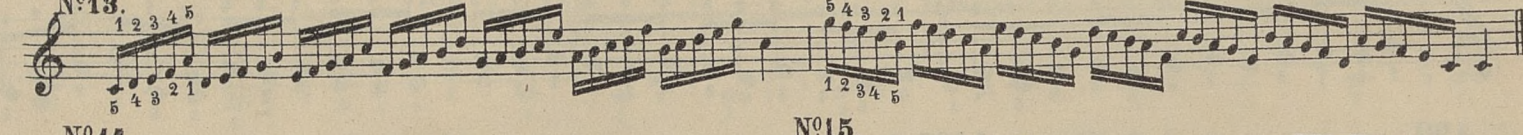
N<sup>o</sup> 8. 

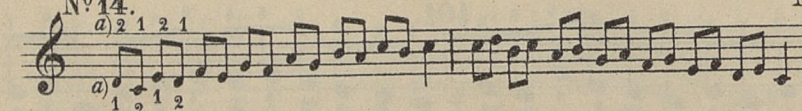
N<sup>o</sup> 9. 

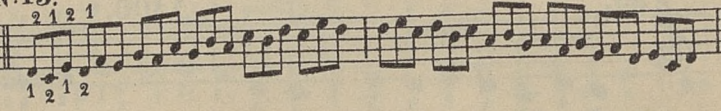
N<sup>o</sup> 10. 

N<sup>o</sup> 11. 

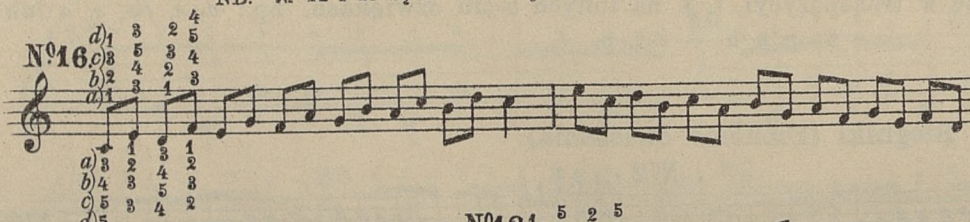
N<sup>o</sup> 12. 

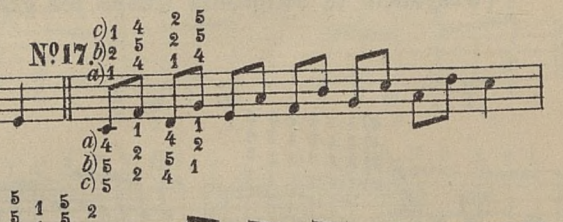
N<sup>o</sup> 13. 

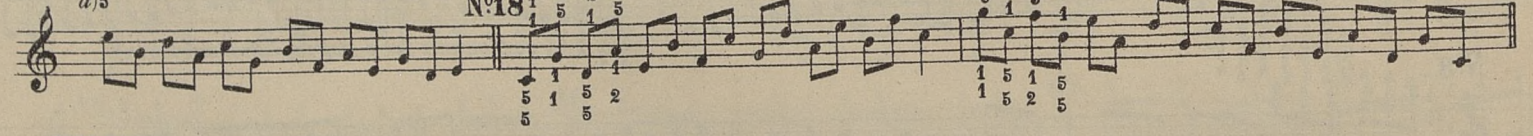
N<sup>o</sup> 14. 


N<sup>o</sup> 15. 

NB. № 14 i 15 są w odwrotnym ruchu numery 1-szyi2-gi. Na podobny sposób należy grać ćwiczenia od 3-go do 12-go.

N<sup>o</sup> 16. 

N<sup>o</sup> 17. 

N<sup>o</sup> 18. 

N<sup>o</sup> 19. 

Gammy Diatoniczne.

C major (dur)

A minor (moll) podstawowa



A mi: harmoniczna    A mi: melodyjna    G major

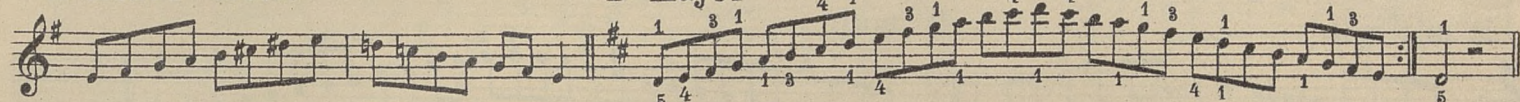
\*\*) Wszelkie ćwiczenia umiejscowione (pięciopalcowe) można zamienić w ruchome (biegniki) grając każde z ćwiczeń, coraz o stopień wyżej.

E minor podsta:



E mi: harmo:

E minor melo:



D major

H minor podsta:



H mi: harmo:

H mi: mel:



A major (palcowanie jak A minor)

Fis minor podsta:



Fis mi: har:

Fis mi: mel:



E maj: (palcowanie jak E minor)

Cis mi: pod:



Cis mi: har:

Cis mi: mel:



H maj: (palcowanie jak H minor)

Gis mi: pod:



Gis mi: har:

Gis mi: mel:



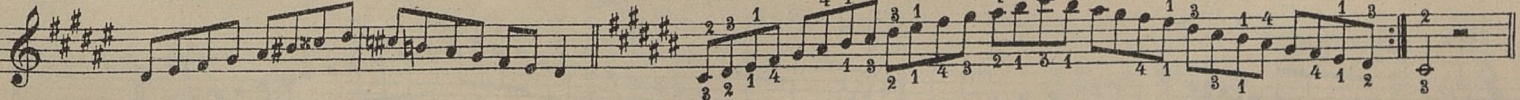
Fis maj:

Dis mi: pod:



Dis mi: har:

Dis mi: mel:



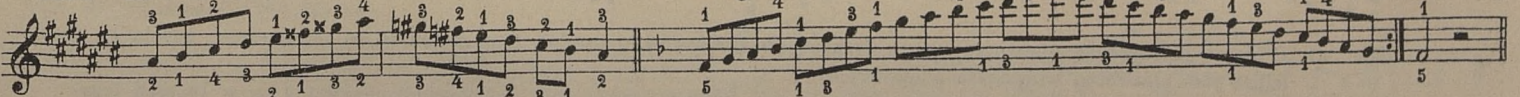
Cis maj:

Ais mi: pod:



Ais mi: har:

Ais mi: mel:



F maj:

D minor pod: (*palcowanie jak D major*)      D mi: har:

D mi: mel:      B maj:

G mi: pod: (*palcowanie jak G major*)      G mi: har:

G mi: mel:      Es maj:

C mi: pod: (*palcowanie jak C major*)      C mi: har:

C mi: mel:      As maj:

F mi: pod:      F mi: har:

F mi: mel:      Des maj:

B mi: pod:      B mi: har:

B mi: mel:      Ges maj:

Es mi: pod:      Es mi: har:

Es mi: mel:      Ces maj:

As mi: pod:      As mi: har:      As mi mel

- NB. a) C major jest gammą pierwotną, przez transponowanie której wszystkie inne majorowe są formowane; podobnie A minor jest pierwotną wszystkich minorowych.
- b) Gammy mające przy kluczu krzyżyki nazywają się krzyżykowymi, zaś: bemolowymi nazywamy te, w których tonajnych, czyli przykluczowych znakami, są bemole.

Łamane akordy.

C maj: I<sup>sza</sup> pozycja

II<sup>ga</sup> poz:

III<sup>cia</sup> poz:

First musical staff with three systems of notes and fingerings for C major in first, second, and third positions.

A minor

Second musical staff with three systems of notes and fingerings for A minor.

G maj: (palcowanie jak C major)

Third musical staff with three systems of notes and fingerings for G major, noted as being fingered like C major.

E minor (palcowanie jak A mi)

Fourth musical staff with three systems of notes and fingerings for E minor, noted as being fingered like A minor.

D maj:

Fifth musical staff with three systems of notes and fingerings for D major.

H min:

Sixth musical staff with three systems of notes and fingerings for D minor.

A maj (palcowanie jak D maj)

Seventh musical staff with three systems of notes and fingerings for A major, noted as being fingered like D major.

Fis mi:

Eighth musical staff with three systems of notes and fingerings for F# major.

E maj: (palcowanie jak D maj)

Ninth musical staff with three systems of notes and fingerings for E major, noted as being fingered like D major.

Cis mi: (palcowanie jak Fis mi)

Tenth musical staff with three systems of notes and fingerings for C# minor, noted as being fingered like F# major.

H maj:

Eleventh musical staff with three systems of notes and fingerings for D major.

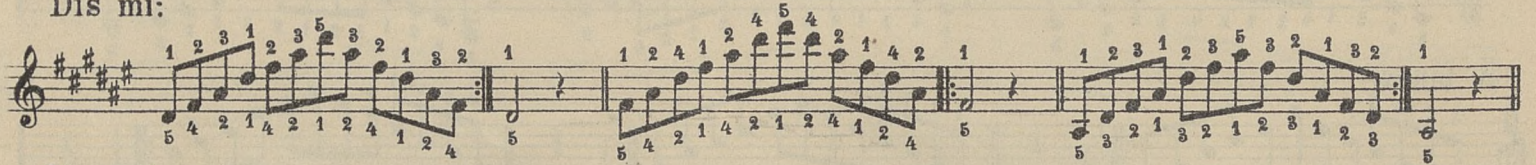
Gis mi: (palcowanie jak Fis mi)

Twelfth musical staff with three systems of notes and fingerings for D# minor, noted as being fingered like F# major.

## Fis maj:



## Dis mi:



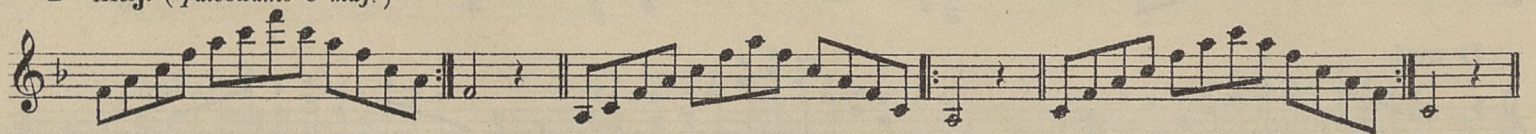
## Cis maj: (palcowanie jak Fis minor)



## Ais mi:



## F maj: (palcowanie C maj.)



## D maj: (palcowanie jak A mi.)



## B maj:



## G mi:



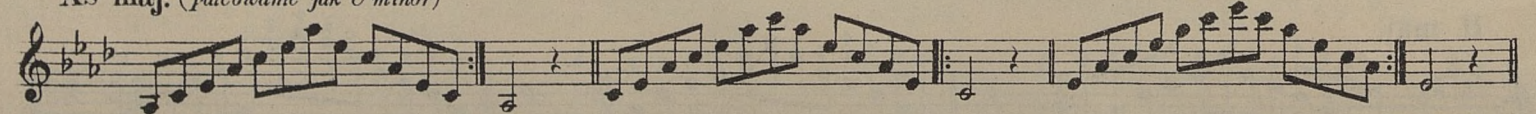
## Es maj: (palcowanie jak Cis minor)



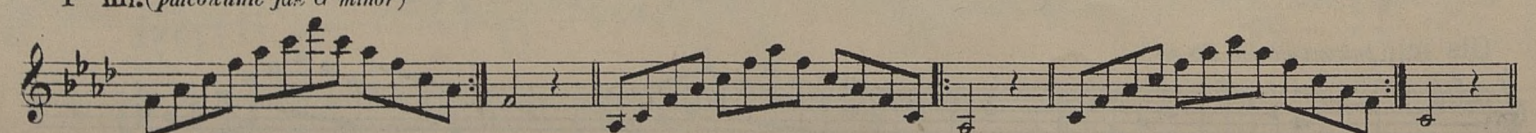
## C mi: (palcowanie jak G minor)



## As maj: (palcowanie jak C minor)



## F mi: (palcowanie jak G minor)



Des maj: (palcowanie Cis major)

B mi: (palcowanie Ais minor)

Ges maj: (palcowanie Fis major)

Es mi: (palcowanie Dis minor)

Ces maj: (palcowanie H major)

As mi: (palcowanie Gis minor)

Gamma

a) Chromatyczna

a) Palec 4-ty, używany w 8-wach, prawie zawsze na czarny klawisz, a szczególnie: jeżeli mamy grać łącznie (legato).  
\*\*) b) Palcowanie to stosuje się w ściślejszem legato.



## Ćwiczenia w podwójnych tonach.

a)

prawa  
lewa

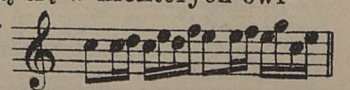
b)

NB. Wszystkie te ćwiczenia  
korzystnie jest grać  
łamiąc je

np.



Nutę pojedynczą znajdującą się w niektórych ćwiczeniach, przy łamaniu, trzeba podwoić w wartości



C maj:

A min:

C maj:

A min:

a) Tryl

wykonanie

Ozdobniki muzyczne.

albo

ułatwienie

albo

Tryl z przygotowaniem

Tryl łańcuszkowy

wykonanie

(\*\*)

(\*\*) E. H. Wolff. i D. Weber. ten znak uważają za tryl z zakończeniem. n. p.

\*) Jako najlepszą wprawę we zwrotach teryowych radzę grać wszystkie gammy podług powyższego wzoru, niewchodząc w to czy czarny klawisz wypadnie brać pierwszym lub piątym palcem; ręce natenczas trzeba głębiej na klawiszach trzymać.

\*\*\*) Podobnie jak w teryach, wszystkie gammy sekstowe można grać jednym palcowaniem, stawiając 1-szy i 5-ty palec na czarne klawisze.

b) Mordent.

c) Grupetto.

(To grupetto znajdujemy w teorjach muzyki, D. Webera 1830. E. W. Wolffa 1856.)

d) Appogiatura.

e) Acciacatura.

Acciacatura jest to mała nutka przekreślona: w wykonaniu spada raptownie na swoją podstawową.

1) wielkie arpeggio

2) krótkie arpeggio

f) Arpeggio.

g) Nie równe figury w połączeniu z równymi.

\*) Appogiatura może być tej samej wartości co jej podstawowa, jeżeli też podstawa jest jeszcze raz powtórzoną.

Ćwiczenia rytmiczne.

**Nº 1.**

**Nº 2.**

**Nº 3.**

(ze szkoły Hjelma)

**Nº 4.**

NB. Ponieważ niniejszą „szkołę“ pisałem dla użytku uczących się, tak na amerykańskich jak na francuzkich melodykonach, zatem rejestra znaczą, po większej części, ilością stóp, t. j.: 8', 4', 2' i t. d., grający zaś będzie dobierać podług na początku oznaczonej tabelki: słabsze rejestry na piano a mocniejsze na forte.

Nº 5.

*f* 16'4'

*crescendo* *f* *p*

Nº 6.

ze szkoły Hjelma  
*f* 8'4'  
Gr. Feu

\*) Gr. Feu  
2<sup>gi</sup> raz *p*

*mf* *f* Gr. Feu

Nº 7.

*p* 8'

\*) Przekreślenie cyfry lub napisu, oznacza zamknięcie rejestru.

Nº 8. (szkołaHjelma)

16'4' crescendo f decrescendo

Nº 9. (Max Kunz)

f 8' Gr. feu p

Gr. feu pp poco a poco

crescendo Gr. feu ff

Nº 10. (Max Kunz)

f 16'4' p

16'4' 8' sf p

Nº 11.

*p* 4'

Musical score for No. 11, piano, 4/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody and accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

(z Hjelma obrobione)

Nº 12.

Musical score for No. 12, piano, 8/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody and accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

(z szkoly Hjelma)

Nº 13.

(1szyraz *f* 2gi *pp*)

Musical score for No. 13, piano, 8/4 time. It consists of two systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second system continues the melody and accompaniment. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes.

(szereg numerów obrobionych ze szkoły Lindemana)

Nº14.

(Lindemana)

Nº15.

(Lindemana)

Nº16.

(Lindemana)

Nº17.



Nº18.

(Lindeman)

Gr. Feu

Gr. Feu 2<sup>gi</sup> raz bez Gr. Feu

Gr. Feu

p Gr. feu

Nº20.

(Lindeman)

Gr. Feu

crescendo

Nº21.

(Lindeman)

Nº22.

Andante. (Lindeman)

Allegro.  $\text{♩} = \text{♩}$

Gr. Feu

\*\* Dwa razy oznaczone 88 oznacza Diapason i Celeste (Vox Jubilante) obligato

1<sup>sz</sup> raz *f* 2<sup>gi</sup> *p*

1. 2. *f* loco

N<sup>o</sup> 23. (Lindeman) 8'8'

*f*

N<sup>o</sup> 24. (Lindeman) 8'4'

8'4' Bass coup:

*p*

N<sup>o</sup> 25. (Lindeman) 8'4'

*f* Gr. Feu

First system of musical notation, piano (p) and forte-piano (fp) dynamics.

(Lindeman)

No 26.

Second system of musical notation, piano (p) and forte-piano (fp) dynamics.

Temat i Waryacye (Lindeman)

Treble: *cap*

No 27.

Third system of musical notation, piano (p) and crescendo dynamics.

(Lindeman)

War: 1.

Fourth system of musical notation.

(Lindeman)

War: 2.

War: 3 (Lindeman)

Fifth system of musical notation, piano (p) and forte (f) dynamics.

Sixth system of musical notation, piano (p) and forte (f) dynamics.

(Lindeman)

War: 4.

*p*

Gr. Feu *f*

*ff*

(Lindeman)

No 28.

*mf*

*p*

*p*

*mf*

*p*

*ritto.*

*ff*

Gr. Feu

Gr. Feu *p*

(Lindeman)

No 29.

*1<sup>ma</sup> volta f 2<sup>da</sup> p*

(\*\*) Do tego miejsca t. j. pierwsze 8<sup>sm</sup> taktów na melodykanach amerykańskich można grać w obydwóch rękach o 8<sup>ve</sup> niżej, używając dla lewej ręki reg: viola 4' a dla prawej Trebl. coupl. Melodie Celeste.

Temat i Waryacye (Lindeman)

Nº 30.

mp 8' 8' mf p

War:1

8' 8'

Andante con motto. (Lindeman)

War:2

mf 8' 8'

crescendo f ff Gr. Feu Lento.

Temat i Waryacye (Lindeman)

Nº 31

8' 8'

War:1

p mp

(Lindeman)

Andantino giocoso.

War. II.

*mf* *8' Basscoup.* *f* *f* *p*

(Lindeman)

Allegretto.

War. III.

*f* *Gr. feu*

(Lindeman)

War. IV.

*p* *8' Basscoup.* *mf*

(Lindeman)

Allegretto.

War. V.

*mf* *8'4'* *f* *8'4'*

Finale Maestoso.

*ff* *Gr. feu*

Musical score for the first system, featuring piano and bass clefs with various musical notations and fingerings.

(K M Kunz obrobione)

Nº 32. *f* 164' *8' Basscoup:*

*dolce*

*ff*

NB

pół ton lub cały ton uderzony razem w basie na Melodykonie, robi wrażenie trylu.

*(Kunz obrobione)*

**No 33.**

*f* *8'* *p* *f*

*sf* *pp* *crescendo*

*pp* *mf*

1 2 1 2 3 1 2 3 4 3 2 1 5 4 3 1 2 1 5 4 3 2 1 2

*Gr. feu*

1 3 2 1 3 2 1 4 2 3 1 5 4 3 1 2 3 5 5 2 2

5 4 5 4 2 3 1 2 1

*(Wt. Lochman)*

**No 34.**

*p* *4'* *8'*

5 4 5 3 4 2 3 5 4 2 3 4 1



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f* and *p*. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Articulation marks like accents and slurs are present.

**Nº 35.**

Moderato.  $88\frac{4}{4}$

*mp* (xx)

$8\frac{4}{4}$

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Marked *mp* (xx). Time signature is 6/8. Includes specific fingering for the right hand.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *ff*, *sf*, and *dolce*. Marked *Gr. Jeu*. Includes various fingerings and articulation marks.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *p*, *sf*, and *p*. Marked *Gr. Jeu*. Includes various fingerings and articulation marks.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics include *f*, *sf*, *sf*, *ritte*, and *ff*. Marked *Gr. Jeu*. Includes various fingerings and articulation marks.

(xx) W tym numerze Gr. Jeu można tylko używać na melodykonach większych, mających Basscoupler.

Andantino. (Wł. Lochman)

No 36.

First system of musical notation for No. 36. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (B-flat). The first staff begins with a dynamic marking of *p* and ends with *pp*. There are various fingerings and slurs throughout the system.

Second system of musical notation for No. 36. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The first staff begins with a dynamic marking of *f* and ends with *pp*. There are various fingerings and slurs throughout the system.

Third system of musical notation for No. 36. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 3/4. The key signature has one flat. The first staff begins with a dynamic marking of *Gr. Feu* and ends with *ff*. There are various fingerings and slurs throughout the system.

Andantino. A. Rzepko. (R. Adolf)

No 37.

First system of musical notation for No. 37. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F-sharp). The first staff begins with a dynamic marking of *p*. There are various fingerings and slurs throughout the system.

Second system of musical notation for No. 37. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp. The first staff begins with a dynamic marking of *p* and includes the word *crescendo*. The second staff begins with a dynamic marking of *mf*. There are various fingerings and slurs throughout the system.

*f* *p* *Fine. p cresc.* *do*

*f* *p* *poco rit.*

(Bertalotti 1744)

No 38. *f* *p*

*pp*

*crescendo* *f*

Andante sostenuto. (E. H. Wolff 1785) *obrobiane*

No 39. *p dolce* *f*

xx Nuta ta nazywa się breva albo choralna i ma wartość 2-eh całych nut.

The first system of musical notation consists of two staves. The treble staff begins with a series of eighth-note runs, marked with fingerings 2 4 5, 2 4 3 5, 5 4 3, and 2 4 3 5. It includes dynamic markings *mp* and *sf*. The bass staff provides a simple harmonic accompaniment with fingerings 5, 2, 1, 4, 5, 1, 3, 2, 5, 1, 3, and 5. The system concludes with a double bar line and a fermata.

The second system continues the piece. The treble staff features more intricate runs with fingerings 5, 243, 1 243, 1, 2 4 3, 3, 1, 3 5 4, 3, 243, and 5 3 2 4. Dynamics range from *p* to *sf*. The word "ossia" is written above the final measure of the treble staff. The bass staff has fingerings 4, 2, and 1. The system ends with a fermata.

The third system shows further development of the piece. The treble staff includes runs with fingerings 3 2 5 4 1, 5 3 2 1 3 2 4 3 2 5 4 1 1, 3 5 3 2 4 3, 3 4 1 6 5 2 1, 3, and 5. Dynamics include *p sf*, *f sf*, and *sf*. The bass staff has fingerings 3, 2, and 5 2. The system concludes with a fermata.

The fourth system continues with complex runs in the treble staff, marked with fingerings 5 3 2 1 3, 243 1 2 3, 5 1 4 2, 3 4 5, 4 3 2 1, 3 2 1, 4 3 2 1, and 4. Dynamics are *sf* and *p*. A fermata is placed over a measure in the treble staff, with an "8" written below it. The bass staff has fingerings 2 and 4. The system ends with a fermata.

The fifth system is the final system on the page. The treble staff has runs with fingerings 2 1 3 2 1 3, 243 1, 2 5 4, 3 5 4, 243, 2 4 3, 243, 1, 4 3 5, and 2. Dynamics include *pp*, *mf*, and *p*. The bass staff has fingerings 2, 1 5, 4, 3, 1, and 2 3 4. The system concludes with a fermata.

First system of a musical score. The piano part (treble and bass clefs) features a melody with various fingerings (e.g., 5 2 3, 2 4 3, 5 3 4 3, 2 4 3, 5 4 3 4, 5 4 3 4 5 4 2 3) and dynamic markings: *f*, *mp*, and *rit.* The bass line provides harmonic support with notes like 5, 2, 1, 4, 5, 1, 3, 2, 5, 1, 3, 5.

„Kiedy ranne” (melody kościelna)

8/8 4/4

Gr. Feu

8/8 4/4

8<sup>va</sup> basso

Second system of the musical score. It is titled „Kiedy ranne” (melody kościelna). The piano part (treble and bass clefs) features a melody with fingerings (e.g., 3 4 5 3 2 1, 4, 5 3, 5 4 3 2 1) and dynamic markings: *mp*, *f*, and *sf*. The bass line includes the instruction *8<sup>va</sup> basso* and fingerings like 3, 2, 1, 3, 2, 2 4, 3 4, 3, 2, 3.

Third system of the musical score. The piano part (treble and bass clefs) features a melody with fingerings (e.g., 4, 4, 5 3, 4 2, 5, 4) and dynamic markings: *Gr. Feu ff*, *Gr. Feu pp*, and *mp*. The bass line includes fingerings like 2 4, 2 3, 3 5, 3 4, 3.

Fourth system of the musical score. The piano part (treble and bass clefs) features a melody with fingerings (e.g., 5 3, 3 4, 5 4 2, 5 2 1, 5 3 2, 4 3 1, 3 1, 4 2, 5 1, 4 2, 5, 4, 5 3, 5 3 1, 5 3 2) and dynamic markings: *mf*, *f*, and *p*. The bass line includes fingerings like 1 2, 1 3, 5 1, 4, 1 5, 1, 1 2 4, 1 5, 2 4, 5 3.

Fifth system of the musical score. The piano part (treble and bass clefs) features a melody with fingerings (e.g., 4 2 1, 5 4 3 1, 5 3 2, 4 3 1, 5 3 1, 2 5, 5 4 2, 4 2 1, 5 3 2, 4 2 1, 5) and dynamic markings: *ff* and *Gr. Feu mp*. The bass line includes fingerings like 2, 1, 5, 1.

Sixth system of the musical score. The piano part (treble and bass clefs) features a melody with fingerings (e.g., 4, 1 5 4 5, 4 5 4, 5 4 1 5, 3 1 2 3, 5, 3 1 1 3) and dynamic markings: *pp*. The bass line includes fingerings like 4, 1, 1, 3 2, 1 2, 1 2, 1 2, 5, 3, 4.

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains six measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A piano (*p*) dynamic marking is present in the second measure. The bass line consists of quarter notes with fingerings 1, 3, 4, 1, 5, 3, 4, 5, 3, 4, 5, 4, 5, 3, 4, 3.

Second system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains six measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. A mezzo-forte (*mf*) dynamic marking is present in the fifth measure. The bass line consists of quarter notes with fingerings 2, 1, 2, 1, 2, 4, 3, 2, 2, 5, 4, 5, 4, 2, 5.

Third system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains six measures. The bass line features a melodic line with fingerings 1, 3, 4, 2, 5, 1, 4, 3, 1, 2, 4, 3, 2, 3, 1, 2, 1.

Fourth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains six measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *Gr. Feu ff* in the first measure and *Gr. Feu mp* in the fifth measure. The bass line consists of quarter notes with fingerings 1, 3, 3, 2.

Fifth system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#). The system contains six measures. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamic markings include *Gr. Feu ff* in the first measure and *p Gr. Feu* in the fifth measure. The bass line consists of quarter notes with fingerings 1, 2, 3, 1, 2, 3, 4, 1, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 5, 4, 3, 1, 3, 1, 3, 4, 3, 4, 3, 5.

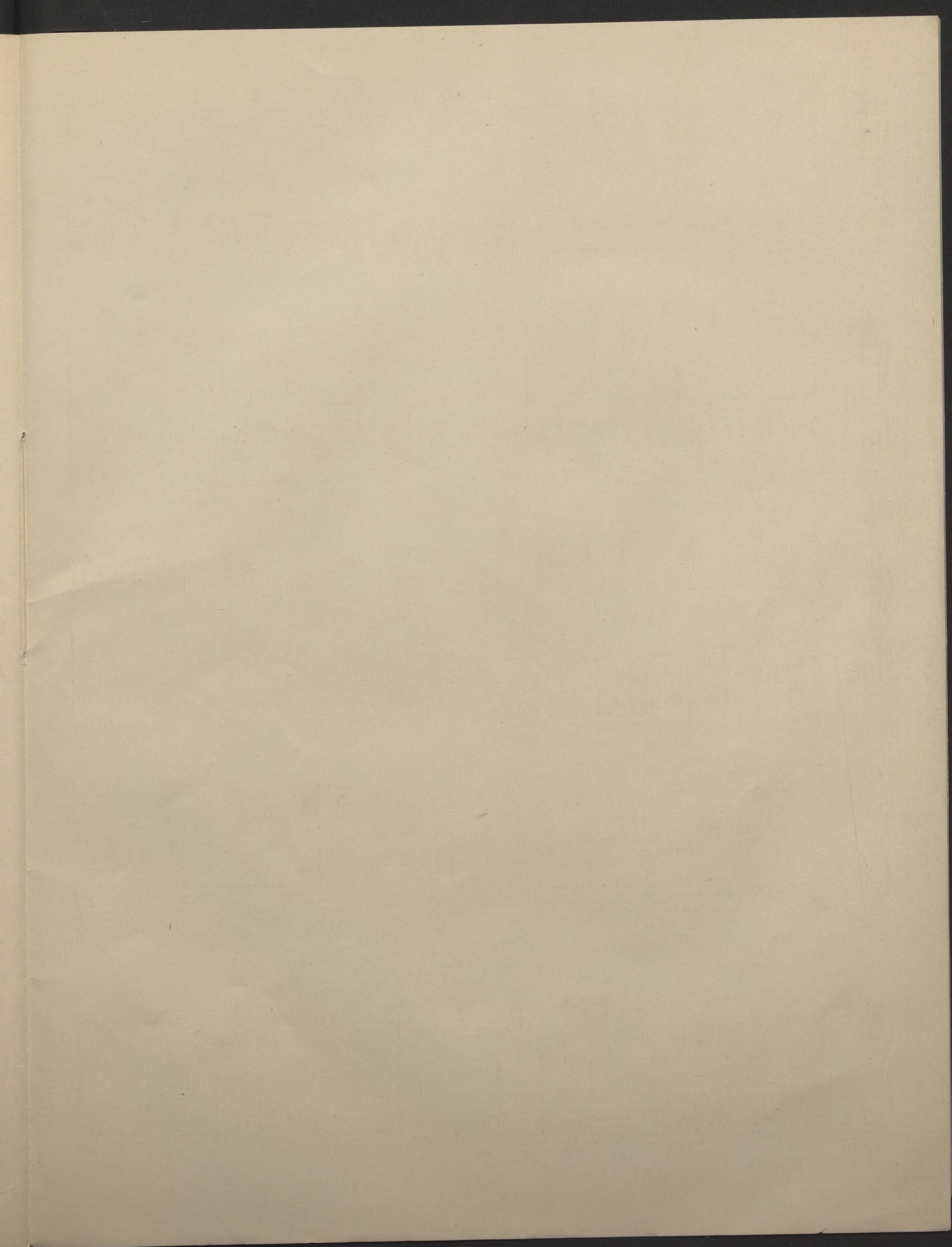
First system of the musical score. The treble clef staff begins with a piano (*p*) dynamic and contains a series of chords. The bass clef staff features a continuous eighth-note pattern. The instruction *poco a poco crescendo.* is written across the system. Fingering numbers 1-4 are present in the bass line, and 1-2-1-2-1-1 are in the treble line.

Second system of the musical score. The treble clef staff continues with chords and includes the instruction *al ff Gr. Feu*. The bass clef staff continues with eighth-note patterns and includes the instruction *al ff Gr. Feu*. Fingering numbers are present in both staves.

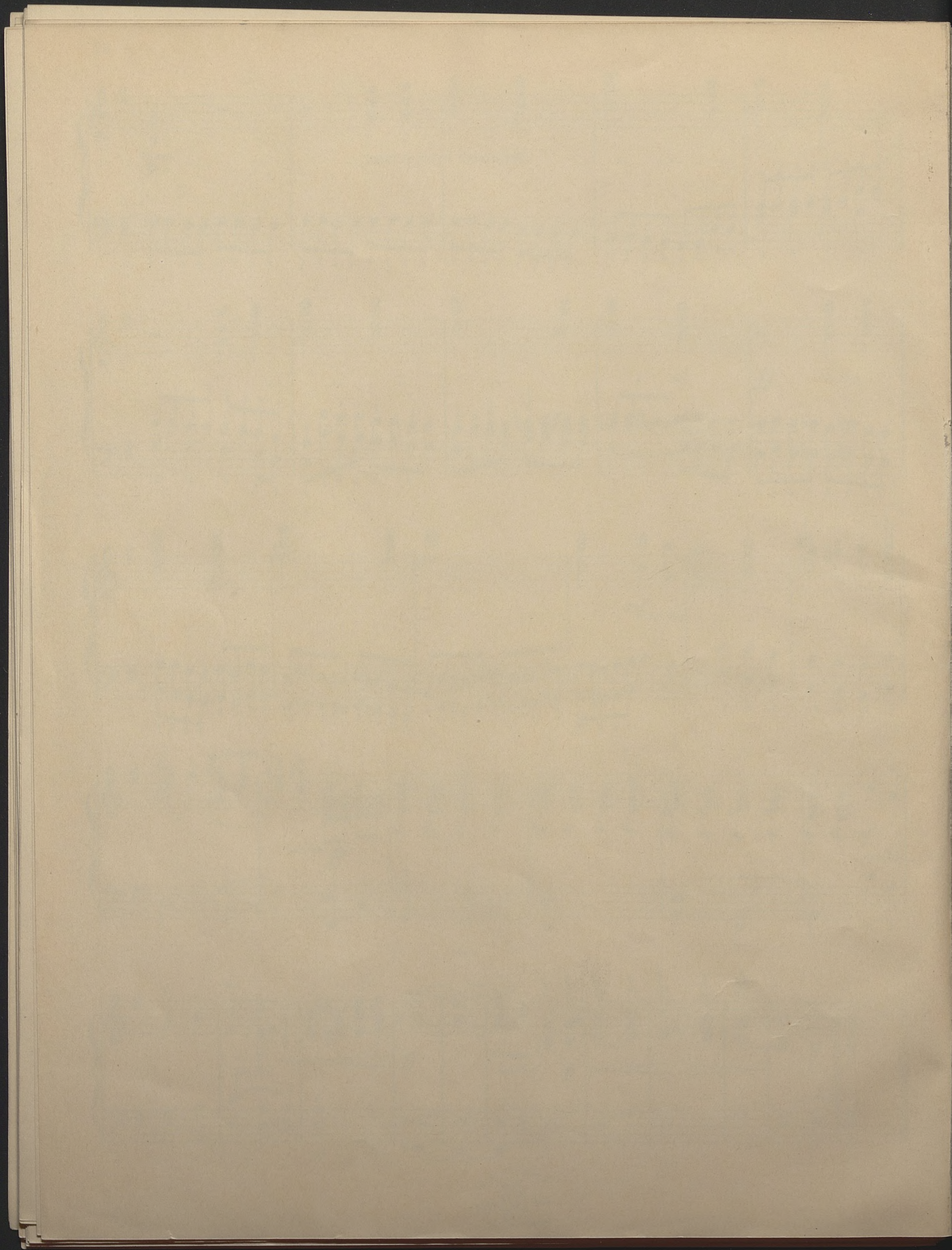
Third system of the musical score. The treble clef staff contains chords and includes the instruction *mf Gr. Feu*. The bass clef staff continues with eighth-note patterns and includes the instruction *mf Gr. Feu*. Fingering numbers are present in both staves.

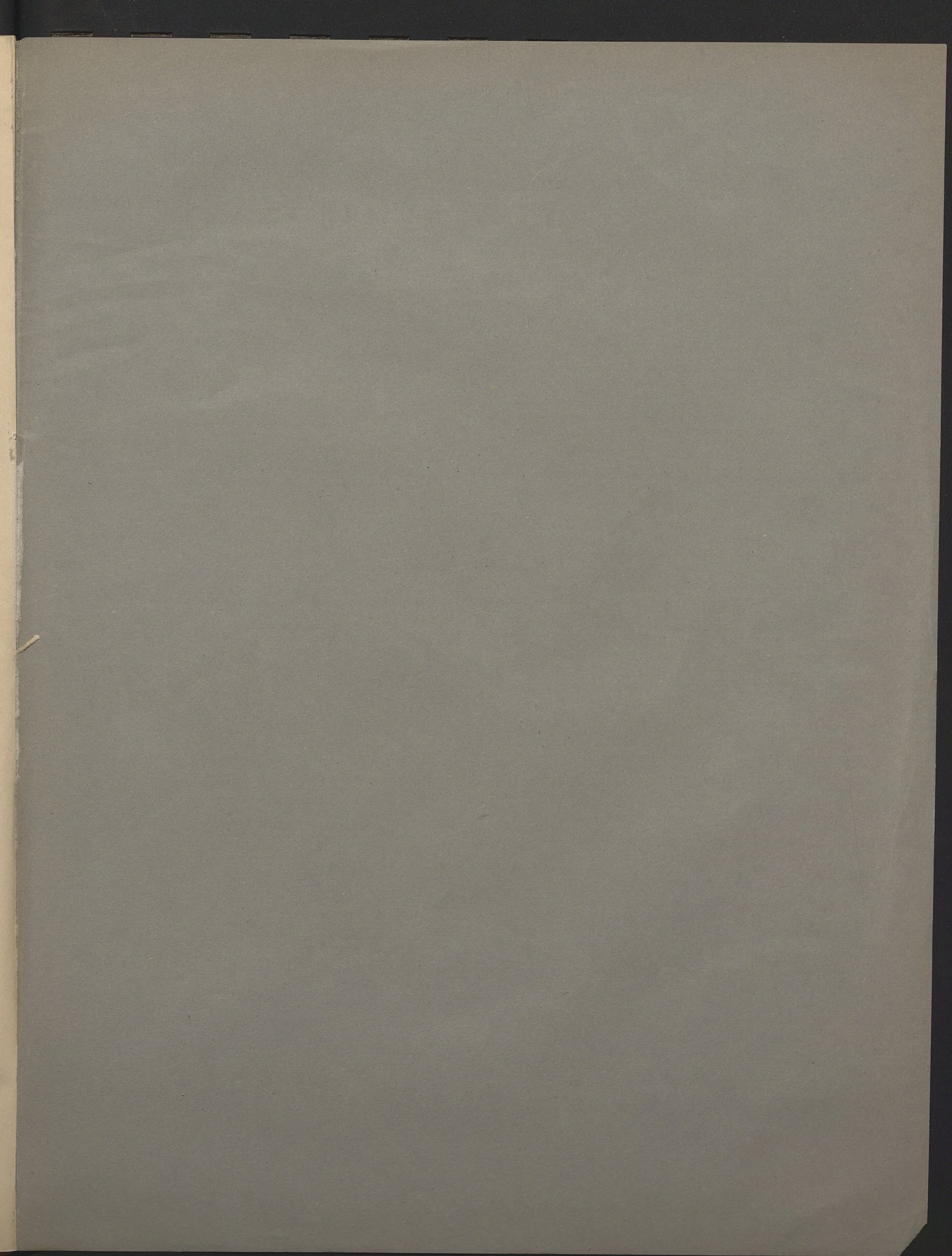
Fourth system of the musical score. The treble clef staff features a double bar line followed by a series of chords and includes the instruction *Gr. Feu ff*. The bass clef staff contains a few notes and includes the instruction *mf Gr. Feu*. Fingering numbers are present in both staves.

Fifth system of the musical score. The treble clef staff contains chords and includes the instruction *Gr. Feu ff*. The bass clef staff contains a few notes and includes the instruction *Gr. Feu p*. Fingering numbers are present in both staves.









# ZBIÓR ŚPIEWÓW RELIGIJNYCH

z towarzyszeniem organu lub fortepianu.

<p>FREYER A. op. 10. „Veni Creator“ na 4 gł. męskie z tow. organów (ad lib.) . . . . . 70</p> <p>— Op. 12. Pieśni do Mszy św., z tow. organów lub fisharmoniki, dla użytku w kościołach prowincjonalnych i przy domowym nabożeństwie . . . . . 60</p> <p>— Op. 13. Salve Regina na 4 głosy męskie . . . . . 40</p> <p>— Op. 16. Pieśni do Mszy św. z towarzyszeniem organów lub fisharmoniki, dla użytku w kościołach prowincjonalnych i przy domowym nabożeństwie . . . . . 50</p> <p>GRABOWSKI JÓZEF. Pieśni Kościoła Rzymsko-Katolickiego. Tom I . . . . . 3 —</p> <p style="padding-left: 20px;">Tom II . . . . . 4 —</p> <p style="padding-left: 20px;">Tom III . . . . . 3 —</p> <p>KONTSKI ANT. Ave Maria . . . . . 30</p> <p>KROCZYŃSKI H. Op. 9. „Fiat voluntas Tua“, pieśń religijna z towarzyszeniem fortepianu . . . . . 40</p> <p>LUBOMIŃSKI K. Op. 54. „Ave Maria“, dwuspiew . . . . . 40</p> <p>MIKULI KAROL. Op. 82. Dwa śpiewy religijne na męskie głosy (solo i chór) z towarz. organów</p> <p style="padding-left: 20px;">Nr. 1. Modlitwa „Duszo czcuj Boga“ . . . . . 30</p> <p style="padding-left: 20px;">Nr. 2. Chór Mnichów „O ludzie, nie ufajcie nigdy swej prawości“ . . . . . 30</p> <p>— Op. 88. „Veni Creator“ na chór mieszany z towarzyszeniem organów . . . . . 40</p> <p>MONIUSZKO ST. Muzyka kościelna:</p> <p style="padding-left: 20px;">Nr. 1. Msza na trzy głosy (dwa sopran i alt) z towarz. organów Partytura i głosy . . . . . 2 80</p> <p style="padding-left: 40px;">Głosy oddzielnie . . . . . 1 20</p> <p style="padding-left: 20px;">„ 2. „Intende Vocem“. Duet na sopran i alt z towarzyszeniem organów . . . . . 40</p> <p style="padding-left: 20px;">„ 3. Pieśni żałobne do mszy św. na 4 głosy: sopran, alt, tenor i bas, z towarzyszeniem organów. Partytura i głosy . . . . . 2 40</p> <p style="padding-left: 40px;">Głosy oddzielnie . . . . . 80</p> <p style="padding-left: 20px;">„ 4. „O władco światła“. Modlitwa na mezzosopran, albo baryton, z towarz. organów . . . . . 40</p> <p style="padding-left: 20px;">„ 5. „Ojcie nasz“, na sopran, alt, tenor i bas . . . . . 60</p> <p style="padding-left: 20px;">„ 6. „Zwiastowanie“, na mezzo-sopran lub baryton, z towarzyszeniem organów . . . . . 45</p> <p style="padding-left: 20px;">„ 7. Pieśni naszego kościoła z harmonią, ułożone na organy, do grania przy mszy czytanej przeznaczone . . . . . 1 40</p>	<p>Nr. 8. Nieszpory i pieśń Ostrobramska „Witaj święta“. Melodye kościelne z harmonią na organy . . . . . 60</p> <p>„ 9. Msza św. na sopran i alt, z towarzyszeniem organów. Partytura i głosy . . . . . 1 60</p> <p>„ 10. „Laudate Dominum“. Duet na sopran i alt z fortepianem . . . . . 60</p> <p>„ 11. Modlitwa Pańska na jeden głos z fortep. . . . . 30</p> <p>„ 12. Modlitwa „O Maryo, bądź pozdrowiona“ z towarzyszeniem organów . . . . . 20</p> <p>„ 13. Pieśń pokutna (Miserere mei) . . . . . 20</p> <p>„ 14. „Na skrzydłach pieśni“. Modlitwa . . . . . 30</p> <p>MÜNCHHEIMER ADAM. Marsz żałobny (Requiem aeternam) na chór (ad libitum) i instrumenta metalowe, a przełożony na fortepian z tematów opery „Halka“ Stanisława Moniuszki . . . . . 45</p> <p>NOWAKOWSKI J. Op. 48. Ave Maria z towarzyszeniem fortepianu, organu lub fisharmonii . . . . . 60</p> <p>— Op. 49. Nr. 1. Wzniesienie myśli do Boga z towarzyszeniem fortepianu lub organu . . . . . 60</p> <p>— Op. 49. Nr. 2. Hymn do Boga, śpiew z towarzyszeniem fortepianu lub organu . . . . . 40</p> <p>PIOTROWSKI J. Op. 4. Requiem. Msza żałobna na 3 głosy męskie z tow. organu (ad libitum) . . . . . 1 20</p> <p>RACEWICZ M. Msza święta łacińska na 4 gł. z org. . . . . 80</p> <p>RADECKI R. Ojcie nasz. Modlitwa na jeden głos . . . . . 20</p> <p>RZEPKO AD. Dwanaście nowych melodii kolendowych, napisanych na harmonium lub organy albo na sam fortepian z dodaniem tekstu . . . . . 60</p> <p>— W. Missa brevis na 4 gł. męz. bez org. Partyt. . . . . 80</p> <p>STRADELLA AL. Arya z XVII wieku na sopran lub tenor . . . . . 60</p> <p style="padding-left: 20px;">Na alt lub baryton . . . . . 60</p> <p>STUDZIŃSKI KAROL. Modlitwa do Najświęt. Panny</p> <p style="padding-left: 20px;">— Modlitwa do Matki Boskiej . . . . . 40</p> <p style="padding-left: 20px;">— Msza na cztery głosy: sopran, alt, tenor i bas z towarzyszeniem organu. Partytura i głosy . . . . . 1 80</p> <p style="padding-left: 40px;">Głosy oddzielnie . . . . . 80</p> <p style="padding-left: 20px;">— Na skrzydłach pieśni. Modlitwa na baryton albo mezzo-sopran . . . . . 30</p> <p style="padding-left: 20px;">— Pieśni do Mszy św., Nr. 5 na jeden lub cztery głosy mieszane z towarzyszeniem organu lub fisharmonii. Wydanie na jeden głos . . . . . 1 —</p> <p>ZŁOTASZEWSKI J. Modlitwa do Boga Rodzicy . . . . . 30</p>
---	---

## UTWORY NA SAME ORGANY.

<p>FREYER A. Op. 9. Ośm preludyj na organy do użytku przy nabożeństwach, jako też do początkowego ćwiczenia się w grze pedałowej obligato z dodaniem aplikatury dla nóg . . . . . 70</p> <p>— Op. 11. Ośm preludyj na organy bez pedału lub fisharmonikę . . . . . 60</p> <p>— Praktyczna szkoła na organy, łącznie z ćwiczeniami przygotowanymi na fortepian i fisharmonikę, ze szczególną uwagą na grę peda-</p>	<p>łową obligato. (Praktische Orgelschule) z tekstem polskim i niemieckim . . . . . 2 60</p> <p>MONIUSZKO ST. Pieśni naszego kościoła z harmonią, ułożone na organy, do grania przy mszy czytanej przeznaczone . . . . . 1 40</p> <p>SOLECKI X. S. Muzyka organowa. Zbiór preludyj celniejszych autorów we wszystkich tonacjach stopniowo ułożonych, z dodaniem psalmów Górnki i Szamotulskiego. Wydanie nowe (drugie) przejrzał, poprawił i opisał Wład. Rzepko . . . . . 2 —</p>
--	--

WARSZAWA

NAKŁAD I WŁASNOŚĆ

GEBETHNERA I WOLFFA.