

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

LOUIS ANDRÉ
ESSAI DE PRINCIPES DE MUSIQUE

MONUMENTA MUSICAE IN POLONIA

REDAKTOR NACZELNY *CHIEF EDITOR*

BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

KOMITET REDAKCYJNY *EDITORIAL COMMITTEE*

ZOFIA DOBRZAŃSKA-FABIAŃSKA, JULIUSZ DOMAŃSKI

ZOFIA HELMAN-BEDNARCZYK, TOMASZ JASIŃSKI

REMIGIUSZ POŚPIECH, ELŻBIETA WITKOWSKA-ZAREMBA

SEKRETARZ REDAKCJI *ASSISTANT EDITOR*

BARTŁOMIEJ GEMBICKI

Seria Series C

TRACTATUS DE MUSICA

LOUIS ANDRÉ

ESSAI
DE PRINCIPES
DE MUSIQUE

WYDAŁA *EDITED BY*
JOANNA ŻUROWSKA

TŁUMACZENIE NA JĘZYK POLSKI
TRANSLATED INTO POLISH BY
MICHAŁ BRISTIGER † I AND JOANNA ŻUROWSKA

TŁUMACZENIE NA JĘZYK ANGIELSKI
TRANSLATED INTO ENGLISH BY
ZOFIA WEAVER

WSTĘP *INTRODUCTION*
KATARZYNA KORPANTY

INSTITUTE OF ART  INSTYTUT SZTUKI
POLISH ACADEMY OF SCIENCES  POLSKIEJ AKADEMII NAUK

WARSZAWA 2019

Recenzent *Reviewer*
Alina Żórawska-Witkowska

Tłumaczenie angielskie wstępów i komentarza krytycznego
English translation of introductions and critical commentary
Zofia Weaver

Opracowanie graficzne nut i skład publikacji
Layout of the scores and typesetting
Łukasz Szulim

Projekt okładki *Cover design*
Wojciech Markiewicz

Współredakcja i korekta *Co-editing and proofreading*
Katarzyna Korpanty

Publikacja finansowana w ramach programu Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” (nr 0017/NPRH2/H11/81/2012)

*The publication of this volume has received funding from the Ministry of Science and Higher Education
as part of the National Programme for the Development of Humanities (№ 0017/NPRH2/H11/81/2012)*



NARODOWY PROGRAM
ROZWOJU HUMANISTYKI

ISBN 978-83-65630-81-0

© Copyright 2019 by Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk
ul. Długa 26/28, 00-950 Warszawa

Druk i oprawa
Printed and bound in Poland by
Argraf Sp. z o.o.
ul. Jagiellońska 76, 03-301 Warszawa

SPIS TREŚCI CONTENTS

PODZIĘKOWANIA <i>ACKNOWLEDGMENTS</i>	VII
WYKAZ SKRÓTÓW <i>LIST OF ABBREVIATIONS</i>	IX
WSTĘP	XI
NOTA EDYTORSKA	XIV
INTRODUCTION	XVI
EDITOR'S PREFACE	XIX
ILUSTRACJE <i>FIGURES</i>	XXI
EDYCJA <i>EDITION</i>	1
KOMENTARZ KRYTYCZNY	187
CRITICAL COMMENTARY	188

PODZIĘKOWANIA

Na przechowywany w Bibliotece dawnego Liceo Musicale w Bolonii rękopiśmienny podręcznik *Essay de principes de musique* Louis'a André jako pierwszy spośród muzykologów uwagę zwrócił, jeszcze w XX wieku, Michał Bristiger, który w 2013 roku rozpoczął przygotowania do wydania tego źródła. Kiedy 16 grudnia 2016 roku, po ciężkiej chorobie, Michał Bristiger zmarł, przygotowana była wstępna transkrypcja francuskiego tekstu oraz robocza wersja tłumaczenia podręcznika na język polski. Trwały korekty składu przykładów nutowych.

Jestem ogromnie wdzięczna Joannie Żurowskiej za podjęcie się zadania dokończenia pracy, dokonanie edycji tekstu francuskiego i zrewidowanie jego tłumaczenia na język polski.

Pragę serdecznie podziękować Zofii Weaver za przekład tekstu podręcznika na język angielski, a Katarzynie Korpanty za wstęp oraz prace redakcyjne i korektorskie.

Za przygotowanie skomplikowanego i pracochłonnego składu winna jestem wdzięczność Łukaszowi Szulimowi.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

ACKNOWLEDGMENTS

Michał Bristiger was the first musicologist to draw attention to the manuscript textbook *Essay de principes de musique* by Louis André, held at the Library of what was previously known as Liceo Musicale in Bologna. This took place as long ago as the twentieth century, and Bristiger began preparations for the publication of this source in 2013. He died, after a serious illness, on 16 December 2016, and by that time the initial transcription of the French text, as well as a working version of the translation of the textbook into the Polish language, were completed. Revision of the typesetting of the music examples was in progress.

I am enormously grateful to Joanna Żurowska for taking on the task of completing this work, editing the French text and checking its translation into the Polish language.

I would like to express my warm thanks to Zofia Weaver for the translation of the textual content of the book into English, and to Katarzyna Korpanty for providing the introduction, as well as for her editorial and revision work on this volume.

I owe a debt of gratitude to Łukasz Szulim for all the effort and time devoted to typesetting this complex volume.

Barbara Przybyszewska-Jarmińska

WYKAZ SKRÓTÓW

Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych / opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, Poznań 1965

Bristiger 1974 – Michał Bristiger, „Zasady muzyki” Louisa André – nieznanne źródło do historii muzyki w Polsce w XVIII wieku, „Muzyka” 19/4 (1974), ss. 77–79

Chodkowski 1979 – Andrzej Chodkowski, *André Louis*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. „ab”, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1979, s. 49

FMP – *Fontes Musicae in Polonia*

I-Bc – Włochy, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale

Lauxmin 2016 – Sigismundus Lauxmin (1596–1670), *Ars et praxis musica, Gradualia pro exertatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, red. Jūratė Trilupaitienė, FMP, seria B, t. 1, red. Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż, Justyna Prusinowska, Warszawa 2016

Lescat 1991 – Philippe Lescat, *Méthodes et Traités Musicaux en France 1660–1800*, Paris 1991

MMP – *Monumenta Musicae in Polonia*

Walther 1732/2001 – Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, wyd. nowe Friederike Ramm, Kassel 2001

Żórawska-Witkowska 1997 – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie*, Warszawa 1997

Żórawska-Witkowska 2012 – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III, część I*, Lublin 2012

LIST OF ABBREVIATIONS

Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych / opracował zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich [The Millennial Bible – A Scripture of the Old and New Testament translated from original languages / developed a team of Polish biblists on the initiative of the Benedictine Tyniec], Poznań 1965

Bristiger 1974 – Michał Bristiger, „Zasady muzyki” Louisa André – nieznanne źródło do historii muzyki w Polsce w XVIII wieku [‘The Principles of Music’ by Louis André – an unknown source for the history of music in Poland in the eighteenth century], *Muzyka* 19/4 (1974), pp. 77–79

Chodkowski 1979 – Andrzej Chodkowski, *André Louis*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, vol. „ab”, ed. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1979, p. 49

FMP – *Fontes Musicae in Polonia*

I-Bc – Italy, Bologna, Civico Museo Bibliografico Musicale

Lauxmin 2016 – Sigismundus Lauxmin (1596–1670), *Ars et praxis musica, Gradualia pro exertatione studentium, Antiphonale ad psalmos*, ed. Jūratė Trilupaitienė, FMP, series B, vol. 1, eds Bogna Bohdanowicz, Tomasz Jeż, Justyna Prusinowska, Warszawa 2016

Lescat 1991 – Philippe Lescat, *Méthodes et Traités Musicaux en France 1660–1800*, Paris 1991

MMP – *Monumenta Musicae in Polonia*

Walther 1732/2001 – Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon, oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig 1732, a new edition by Friederike Ramm, Kassel 2001

Żórawska-Witkowska 1997 – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na dworze Augusta II w Warszawie* [Music at the Court of Augustus II in Warsaw], Warszawa 1997

Żórawska-Witkowska 2012 – Alina Żórawska-Witkowska, *Muzyka na polskim dworze Augusta III, część I* [Music at the Polish Court of Augustus III, part I], Lublin 2012

WSTĘP

W roku 1697 królem Polski wybrany został August II z saskiej dynastii Wettinów, zwany Mocnym (panował w latach 1697–1706 oraz 1709–1733). Rzeczpospolita Obojga Narodów i Saksonia połączone zostały unią personalną, która trwała do roku 1763. Władca dzielił czas między oba kraje i każdego roku spędzał w Polsce zazwyczaj kilka miesięcy. Zacieśniały się wówczas kontakty kulturalne między Warszawą a Drezniem, które w tym czasie było jednym z najważniejszych ośrodków muzycznych w Europie. W stolicy Saksonii stałe zatrudnienie znaleźli m.in. Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Francesco Maria Veracini i Johann Adolf Hasse. Także na warszawskim dworze Augusta II kwitło życie muzyczno-teatralne. Warszawę odwiedzały zespoły francuskie i włoskie, które wystawiały m.in. dzieła takich kompozytorów jak Jean-Baptiste Lully i André Campra. W roku 1697 utworzono wieloosobową kapelę królewską, która rozwiązana została dziesięć lat później. W niemieckich dokumentach dworskich określano ją mianem królewskiej kapeli polskiej („Die Königlich Pohnlische Capelle”). Stała siedzibę zespół miał w Warszawie, w Dreźnie natomiast występował tylko gościnnie. Skład kapeli obejmował artystów pochodzących z czterech krajów: Niemiec, Francji, Włoch i Polski. Jej kapelmistrzami byli Niemiec Johann Christoph Schmidt (1664–1728) oraz Polak Jacek Różycki (zm. 1703). W roku 1717 utworzony został nowy 12-osobowy zespół zwany „Kapelą Polską” (określany także „Notre Orchestre de Pologne”). Nazwa ta wiązała się jedynie z miejscem pobytu kapeli. W jej składzie nie przewidywano bowiem miejsca dla muzyków polskich. Jej członkami byli m.in. Johann Joachim Quantz, František Benda i Jiří Čert. W Warszawie „Kapela Polska” współpracowała z włoskim zespołem komedii dell’arte oraz francuskim zespołem komedii i tańca. W Dreźnie natomiast towarzyszyła ucztom (tzw. *Tafelmusik*) i imprezom towarzysko-tanecznym.

August II był hojnym mecenasem sztuki, w tym muzyki, wielkim miłośnikiem kultury francuskiej. Duże sumy przeznaczał na sprowadzanie z zagranicy znakomitych artystów. Wśród nich znalazł się m.in. Louis André, francuski kompozytor i śpiewak.

O życiu Louisa André zachowało się niewiele informacji¹. Urodził się w roku 1682. Prawdopodobnie był protestantem. W roku 1715 działał jako kompozytor i śpiewak w Académie de Musique w Brukseli. W wystawionych tam wówczas *Nouvelles fêtes vénitiennes et divertissements comiques* był twórcą muzyki do dwóch entrées baletowych (*La Méprise* oraz *Le Docteur Barbacola*). Wykonywał także partię Arlekina w prologu *La Triomphe de la folie* z opéra-ballet *Les fêtes vénitiennes*, do której muzykę napisał André Campra. Według Aliny Żórawskiej-Witkowskiej z Académie de Musique André mógł być związany już wcześniej. Niewykluczone, że tam uwagę na niego zwrócił August II, który w roku 1708 odwiedził Brukselę i nie tylko uczęszczał na spektakle operowe, ale także zaangażował na swój dwór grupę miejscowych śpiewaków i muzyków². 1 kwietnia 1720 André został zatrudniony na dworze Augusta II jako kompozytor francuskiego zespołu komedii i tańca oraz prawdopodobnie jako maszynista teatralny. Od roku 1721 występuje w źródłach z tytułem kapelmistrza. Do Warszawy André przybył z najbliższą rodziną – żoną oraz dwojgiem dzieci (Catherine i Antoine), które później tańczyły w zespole królewskim. W roku 1727 André opuścił Polskę i wyjechał do Drezna, gdzie nadal pełnił funkcję kompozytora muzyki francuskiej. Ponadto w latach 1729–1733 był kapelmistrzem zespołu muzyki protestanckiej i nauczycielem chłopców z tego zespołu. Po śmierci Augusta II w roku 1733, jego syn, który wybrany został na kolejnego króla Polski i panował jako August III, rozwiązał dotychczasowy zespół francuskiej komedii i tańca. André wystosował do władcy pismo z prośbą o przywrócenie go do służby w charakterze kompozytora muzyki baletowej. Argumentował, że muzyka francuska jest najbardziej odpowiednia do baletów, a taką komponował dla Warszawy i Drezna przez 14 lat. W czerwcu 1734 roku przyznano mu to stanowisko, które piastował do śmierci 23 stycznia 1739 roku.

Louis André tworzył muzykę do widowisk teatralnych, baletów, divertissements (m.in. *Mirtil*, *Le Triomphe de l’Amour*, *Divertissement à l’occasion de l’heureuse convalescence du Roi*). Muzyka do tych utworów nie

¹ Wszystkie informacje biograficzne podaję za: Walther 1732/2001, *André (Louis)*, s. 37; Chodkowski 1979; Żórawska-Witkowska 1997; Żórawska-Witkowska 2012.

² Por. Żórawska-Witkowska 1997, s. 96.

zachowała się. W roku 1721 André opracował w Warszawie podręcznik zasad muzyki, którego nie opublikował³. Przeznaczony był on dla początkujących śpiewaków. Jego rękopis przechowywany jest w Civico Museo Bibliografico Musicale w Bolonii (sygn. E. 101). Tomik ma wymiary 29,8 x 23,3 cm. Jest oprawiony w okładkę wykonaną z tektury pokrytej papierem marmurkowym, z grzbietem pokrytym skórą, ze złotym tłoczeniem: *André / Principes / de / Musique*. Liczy 93 paginowane strony. Na stronie tytułowej czytamy: *Essay de Principes de Musique par demandes, et par reponses, mis dans un ordre Nouveau, par Monsieur André, Maitre de chapelle de Sa Majesté, le Roy de Pologne, Et Electeur de Saxe, a Varsovie. 1721.*

W przedmowie André wyjaśniał, że podręcznik ten zrodził się nie z pragnienia zdobycia sławy, lecz z konieczności. Zamierzał bowiem udzielać swoim dzieciom lekcji śpiewu, ale w Warszawie nie znalazł odpowiednich podręczników⁴. W przedmowie, z której wynika, że André był doświadczonym nauczycielem, zawarł swoje przemyślenia na temat dydaktyki muzycznej. Twierdził, że wprawdzie powstało dużo dobrych podręczników do nauki muzyki, lecz ich autorzy nie zadbali o to, aby materiał w nich wyłożony utrwalił się w pamięci uczniów. Doświadczenie pedagogiczne przekonało go, że nadmiar informacji podanych w krótkich odstępach czasu oraz brak ćwiczeń praktycznych utrudnia uczniowi prawidłowe przyswojenie informacji. Skutkiem czego wielu młodych muzyków ma poważne braki w wiedzy muzycznej. Podkreślił, że uczniowie łatwiej przyswajają materiał wykładany stopniowo. Był przekonany o tym, że zaczynać należy od zagadnień łatwych i stopniowo przechodzić do tematów trudniejszych.

Essay de Principes de Musique napisany jest w formie pytań i odpowiedzi⁵ i składa się z szesnastu rozdziałów, które dzielą się na lekcje. Układ treści jest bardzo przejrzysty. Na początku każdego rozdziału autor zamieścił jego krótkie streszczenie, a na końcu tabelę z zawartością wszystkich lekcji, która ułatwia uczniowi odszukanie potrzebnych informacji. André opracował pięć zakresów tematycznych. Są to: 1. notacja muzyczna, 2. interwały muzyczne, 3. takt i metrum, 4. modi i metody transpozycji oraz 5. ornamenty.

Podręcznik otwiera definicja muzyki jako sztuki, która reguluje następstwa dźwięków i akordów. André wytłumaczył także etymologię terminu „muzyka”, którą wywiódł od słowa „muza”. Pisząc o pochodzeniu muzyki przywołał postać Jubala, który według przekazu biblijnego jest jej wynalazcą. Na pytanie, w jaki sposób muzyka ujęta została w reguły, odpowiedział, że zostały one „wzięte od kowali kujących żelazo na kowadle”. W jego świadomości żywa była zatem legenda o Pitagorasie i ustaleniu przez niego matematycznych proporcji dla interwałów muzycznych. Innych zagadnień z zakresu historii i filozofii muzyki autor w swoim podręczniku nie podjął.

Wykład nauki śpiewu André rozpoczął od przedstawienia notacji muzycznej (pięciolinia, nazwy dźwięków, znaki chromatyczne, klucze: C, G i F) oraz interwałów muzycznych. Podkreślił, że podstawową umiejętnością, którą muzyk musi nabyć, jest prawidłowe intonowanie interwałów. Nie jest to pogląd nowy, ponieważ już w roku 1553 Gregor Faber, teoretyk niemiecki, twierdził w *Musices practicae erotematum libri II*: „[...] quod canendi artificium magna ex parte in iis rite proferendis consistat”⁶. André wyszczególnił siedem interwałów (od sekundy do oktawy). Za interwał nie uznał unisonu, ponieważ, zgodnie z przytoczoną przez niego definicją, interwał to odległość pomiędzy dwoma dźwiękami. Nie przeprowadził najbardziej powszechnej w teorii muzyki klasyfikacji interwałów na konsonanse i dysonanse, lecz wyróżnił interwały o stopniach łącznych (interwał osiągniany jest krokami chromatycznymi) oraz interwały o stopniach rozłącznych (intonowane są tylko dźwięki skrajne). Po zapoznaniu ucznia z notacją muzyczną i interwałami André w rozdziale czwartym wprowadza go w zagadnienie taktu i metrum. Na początku wyjaśnił znaczenie kreski taktowej, wymienił wartości rytmiczne nut (od całej nuty do sześćdziesiątkiczwórki) oraz odpowiadających im pauz. Dokładnie wyjaśnił zjawisko synkopy. André zaznaczył, że

³ Komunikat poświęcony temu podręcznikowi podał Michał Bristiger (Bristiger 1974).

⁴ Podręczniki do nauki śpiewu stanowią bardzo ważną część teoretycznej literatury muzycznej. We Francji dzieła takie napisali m.in. Bénigne de Bacilly (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1668), De La Voye Mignot (*Traité de musique, pour bien et facilement apprendre à chanter et à composer*, Paris 1656), Jean Rousseau (*Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*, Paris 1678).

⁵ W piśmiennictwie francuskim forma ta znana była od dawna, lecz stosowana rzadko. Por. Lescat 1991, s. 71. Posłużył się nią m.in. Pierre Dupont w *Principes de musique par demande et par réponse*, Paris 1718.

⁶ Gregor Faber, *Musices practicae erotematum libri II*, Basileae 1553: „sztuka śpiewu w głównej mierze polega na prawidłowym ich [interwałów] wydobywaniu”.

w swoim podręczniku omawia tylko takie rodzaje metrum, które stosowane są w praktyce. Są to: $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{10}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{8}{8}$, $\frac{9}{16}$, $\frac{16}{16}$, $\frac{16}{16}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{16}{16}$.

Jak większość teoretyków francuskich tej epoki, m.in. Charles Masson, André wyszczególnił w rozdziale ósmym dwie klasy modi: majorowy (*mode majeur*) i minorowy (*mode mineur*). Każdy modus, jak napisał, posiada trzy dźwięki główne, które tworzą triadę harmoniczną. Są to: nuta finalna, medianta, która określa modus, oraz dominanta. Poinformował, że przy kluczu można umieścić od jednego do czterech znaków chromatycznych, a ich ilość wyznacza wybrany przez kompozytora modus. W rozdziale dwunastym pojawia się zagadnienie transpozycji, czyli przeniesienia melodii (kompozycji) do innej tonacji niż jej tonacja oryginalna. André opisał transpozycje do czterech znaków chromatycznych, tworzone przy pomocy klucza transpozycji. Poinformował, że pominął opis transpozycji z pięcioma krzyżykami, który podają niektórzy teoretycy, ponieważ nie zna utworu, w którym transpozycja taka została zastosowana.

Praktyka improwizowanych ozdobników była bardzo ważnym elementem wykonawstwa zarówno wokalnego, jak i instrumentalnego. Umiejętne stosowanie zdobień świadczyło o kunszcie artystycznym śpiewaka. Figury ozdobne kompozytor mógł też zapisać w nutach, nie wymagały one wówczas improwizowania⁷. Tworzenie ozdobników nie było dowolne, lecz podlegało ściśle określonym regułom. W okresie baroku dużo uwagi ich opisowi poświęcali teoretycy francuscy, m.in. Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636/37), Bénigne de Bacilly (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668), Jean Rousseau (*Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*, 1678), Michel l'Affilard (*Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, 1694), Etienne Loulié (*Éléments ou Principes de musique*, 1696), Michel Pignolet Montéclair (*Principes de musique*, 1736)⁸. Niekiedy opisy poszczególnych ornamentów u różnych teoretyków były nieco odmienne. André opisał ornamenty typowe dla francuskiej praktyki muzycznej, a mianowicie: kadencje, akcent, *fler le son*, *flatté*, *port de voix*, *pincé*, *coulé*, *tour de gosier*.

André w swoim podręczniku przekazał podstawowe i niezbędne dla ucznia wiadomości, nie obciążając go informacjami zbędnymi. Reguły sformułował bardzo zwięźle i jasno, punkt ciężkości położył na ćwiczenia wokalne. Po podaniu informacji teoretycznych następują ćwiczenia, w których André konsekwentnie uwzględnia gradację trudności. Rozpoczyna od podania prostych ćwiczeń w kluczu C₁, następnie stopniowo wprowadza ćwiczenia we wszystkich kluczach, zwiększa liczbę akcydencji i stosuje bardziej skomplikowane rodzaje taktu. W rozdziale ostatnim zastosował wszystkie ornamenty, które opisane zostały w rozdziałach wcześniejszych. Osiem ostatnich lekcji to ćwiczenia wielogłosowe. Wiele ćwiczeń muzycznych André zaopatrzył w przypisy, aby ułatwić uczniowi zrozumienie materiału.

W zakończeniu podręcznika André stwierdził, że uczniowi, który opanował wyłożony przez niego materiał, potrzebna jest już tylko praktyka. Powinien on teraz zapoznawać się z utworami różnych kompozytorów różnych narodowości. Tylko ćwiczenia praktyczne mogą bowiem doprowadzić do perfekcyjnego opanowania sztuki muzycznej.

W Państwie Polsko-Litewskim rodzima twórczość muzyczno-teoretyczna w epoce baroku była niewielka. Wśród nielicznych autorów podręczników muzycznych wymienić należy: Aleksandra Gorczyzna (*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna*, Kraków 1647⁹), Szymona Starowolskiego (*Musices practicae erotemata*, Kraków 1650) i Sigismundusa Lauxmina (*Ars et praxis musica*, Wilno 1667¹⁰). Z pierwszych dekad XVIII w. nie są znane żadne publikacje tego rodzaju. W tym kontekście napisany w Warszawie *Essay de Principes de Musique* autorstwa Louisa André zajmuje w bibliografii prac z zakresu pedagogiki muzycznej związanych z Polską specjalne miejsce.

Katarzyna Korpanty

⁷ Przypomnieć w tym miejscu należy, że włoska i francuska praktyka ozdobnego śpiewu była różna. Pisał o tym m.in. Johann Joachim Quantz w *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752). Muzycy francuscy z reguły wyznaczali ozdobnikom konkretne miejsca w utworze i precyzyjnie określali sposób ich realizacji. W tym celu stworzyli system specjalnych znaków stenograficznych dla oznaczenia poszczególnych ozdobników. Włosi natomiast pozostawiali wykonawcom większą swobodę. Niemiecka praktyka stosowania ozdobników łączyła elementy włoskie i francuskie.

⁸ Wszystkie wymienione traktaty zostały opublikowane w Paryżu.

⁹ Wydanie faksymilowe, wyd. Jerzy Morawski, MMP, seria D, Bibliotheca antiqua, Kraków 1990.

¹⁰ Wydanie faksymilowe, wyd. Jūratė Trilupaitienė, w: Lauxmin 2016.

Essay de Principes de musique par demandes et par réponses, który Louis André, kapelmistrz króla Polski i elektora saskiego Augusta II Mocnego, napisał w 1721 roku w Warszawie, urzeka elegancją wypowiedzi i precyzją języka. Ten nieznaną podręcznik dla początkujących śpiewaków, odnaleziony w Civico Museo Bibliographico Musicale w Bolonii, pozostał nie wydany przez prawie trzysta lat. Monsieur André musiał być dobrym pedagogiem, skoro aby wyłożyć podstawy muzyki i śpiewu, posłużył się metodą dialogu – pytania ucznia, odpowiedzi i polecenia nauczyciela oparte na przykładach i ćwiczeniach muzycznych. Metoda ta była znana we Francji już w drugiej połowie XVI w., kiedy Pierre Ramus zastosował ją po raz pierwszy w swojej gramatyce francuskiej (1562), ale częściej używana przez gramatyków niż przez nauczycieli muzyki. W Polsce w podręczniku zasad muzyki zastosował ją w XVII w. Aleksander Gorczyn (*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna*, Kraków 1647).

Monsieur André sporządził swój rękopis na wzór drukowanej książki. Używał dwóch rodzajów atramentu, czarnego (?), do tekstu podstawowego i jaśniejszego, który wyblakł z upływem czasu, do wyróżnienia pewnych nazw i sformułowań. Całość liczy dziewięćdziesiąt trzy strony numerowane odpowiednio w górnym prawym i lewym rogu, na marginesie górnym biegnie żywa pagina – „Principes” na stronie parzystej i „de Musique” na nieparzystej, a w prawym dolnym rogu pojawia się pierwsze słowo ze strony następczej. W tej dbałości o powiązanie całości widać logikę układu, a w razie rozsypania tekstu, ułożenie kartek w odpowiednim porządku nie stanowiłoby większej trudności. Podręcznik obejmuje przedmowę, spis treści szesnastu rozdziałów podzielonych na lekcje (od dziesięciu do osiemnastu), kolejne rozdziały ze streszczeniem zawartości przed lekcjami i spisem ich treści po, oraz niewielką konkluzję na końcu. Wszystkie lekcje zawierają przykłady i ćwiczenia muzyczne. Poza przedmową, streszczeniami zawartości, spisami treści i konkluzją, lekcje zostały zapisane na stronach o specjalnym układzie: dwie kolumny, lewa bardzo wąska, rodzaj marginesu z dodatkową pionową kreską, oraz prawa, właściwa, zajmująca resztę strony, przeznaczona na tekst pisany i przykłady muzyczne. Lewa kolumna zawiera u góry numery rozdziału i lekcji oraz nazwy i pojęcia odpowiadające zagadnieniu omawianemu w tekście, a pionowa kreska oddziela duże litery „D.” i „R.” symbolizujące pytanie (*demande*) i odpowiedź (*réponse*).

Przykłady i ćwiczenia muzyczne stanowią dwie trzecie rękopisu, natomiast jedna trzecia, to pytania, odpowiedzi i polecenia oraz przypisy wyjaśniające dodatkowo niektóre nazwy i pojęcia. Tekst pisany ukazuje zarazem obraz języka francuskiego w pierwszej ćwierci XVIII w., a zwłaszcza jego bogatą i swobodną ortografię, zbliżoną do wymowy, którą zdołano ująć w ścisłe reguły dopiero w wieku XIX. Monsieur André często podwaja spółgłoski (np. „*notte*”, „*conduitte*” czy „*deffaut*”), czasem je opuszcza (np. „*embaras*” zamiast „*embarras*”, „*flaté*” zamiast „*flatté*”), czasem też dodaje niepotrzebnie spółgłoskę („*r*” w „*rachever*” czy „*b*” w „*j’ay obmis*”, gdy powinno być „*j’ay omis*”), stosuje wymiennie „*i*” i „*y*”, „*u*” i „*v*”, „*c*” i „*s*” czy „*s*” i „*z*”, nadużywa dużych liter i przecinków.

Język podręcznika, dokładny i obrazowy, jest gramatycznie poprawny. Nieliczne błędy (brak *s* w liczbie mnogiej czy przypadkowa niezgodność liczby podmiotu i orzeczenia lub rodzaju i liczby rzeczownika i przymiotnika) są raczej skutkiem zmiany toku myślenia w trakcie pisania niż nieznanymi reguł, co potwierdzają skreślenia oraz słowa i zdania nadpisane. Duże partie rękopisu są zapisane wyraźnym, w miarę przejrzystym pismem, co bardzo ułatwia odczytanie treści, ale starannie zamazywane skreślenia, a zwłaszcza fragmenty pisane na wklejonych paskach papieru, spowodowały zatarcie liter, a nawet całych słów i zdań, tworząc luki niemożliwe do wypełnienia.

Wydanie *Essai de principes de musique* zachowuje układ stron i treści oryginału, ale dla większej przejrzystości usunięto z lewej kolumny bezustannie powtarzające się odniesienia z numerami rozdziału i lekcji oraz pionową kreską, a symbole „D.” i „R.” zostały włączone do tekstu. Natomiast osiemnastowieczny język francuski rękopisu został uwspółcześniony według obowiązujących zasad. Bez zaznaczania ingerencji redaktorskich poprawiono drobne nieścisłości gramatyczne, a także ortografię (akcenty, końcówki czasu przeszłego niedokonanego, dywizy w słowach złożonych, zbędne duże litery), interpunkcję (brakujące znaki zapytania, zbędne przecinki) i zapis terminologii muzycznej (np. „*le bémol*” w miejsce „*B mol*” czy „*le bécarre*” w miejsce „*b quarre*”). Wielokropek w nawiasach spiczastych <...> sygnalizuje elementy tekstu, które nie zostały odczytane. Wszelkie interwencje redaktorskie (uzupełnienia gramatyczne),

zostały też ujęte w nawiasy spiczaste <>*. Do niezbędnych wyróżnień zastosowano kursywę, która zastąpiła jasny atrament.

Wszystkie te zabiegi dokonane w trakcie prac nad francuskim rękopisem, powstałym przed niemal trzystu laty w Warszawie, miały jedynie na celu ułatwić współczesnemu odbiorcy dostęp do treści *Essai de principes de musique*. Do obecnego zainteresowania muzyką dawną, Monsieur André dokłada swoją cegielkę dydaktyczną nauczania muzyki i śpiewu. „De la musique avant toute chose...” jak mówi poeta.

Joanna Żurowska

Zasady przygotowania transkrypcji przykładów nutowych

Z uwagi na cele podręcznika starano się możliwe wiernie odtworzyć zapis jego partii nutowych. Nie zmieniono kluczy i oznaczeń przykluczowych (oznaczeń menzury i akcydencji, które jednak umieszczono w kolejności i w rejestrach zgodnych z dzisiejszymi zasadami ortograficznymi), nie zmieniano wartości nut, ale w nielicznych przypadkach stosowania zapisów nawiązujących do białej menzury zmieniono na współczesną ortografię ćwierćnut, ósemek, szesnastek i trzydziestodwojek. Jedynie w nielicznych przypadkach oczywistych błędów, wynikających zapewne z pospiesznego pisania, dokonano zmian oznaczeń przykluczowych i rytmu, informując o oryginalnym zapisie w komentarzu krytycznym. Nuty, których wartość przekracza ramy taktu, zostały w transkrypcji zamieniane na odpowiednią ilość nut o mniejszej wartości połączonych łukiem. Wiernie odtworzono ortografię w odniesieniu do wiązań nut. Wyjątkiem są przypadki, w których pozostawienie takiej nuty w oryginalnym zapisie było niezbędne z uwagi na tłumaczony przez autora podręcznika problem. Pozostawiono wszystkie akcydencje przygodne, przyjmując, że dotyczą one jedynie nuty, którą poprzedzają; w oczywistych przypadkach stosowania w źródle bemola lub krzyżyka w funkcji kasownika wprowadzono w transkrypcji kasownik, z tym że bemole i krzyżyki pozostawiono bez zmian w basso continuo. Zmieniono archaiczne kreski zakończeniowe na stosowane obecnie. Poza wyjątkami odnotowanymi w komentarzu krytycznym, kreski zakończeniowe, zgodnie ze wskazówkami autora, poprzedzono kropkami powtórzeniowymi. Występujące w oryginalnym zapisie kustosze zostały w transkrypcji pominięte, z wyjątkiem przykładów stanowiących wytłumaczenie ich roli w zapisie. Nieliczne wprowadzone w transkrypcjach uzupełnienia zostały ujęte w nawias prostokątny.

Michał Bristiger

*W tłumaczeniach tekstu na język polski i angielski w analogicznych celach użyto nawiasów kwadratowych – odpowiednio [...] i [].

INTRODUCTION

In 1697 Augustus II from the Saxon dynasty of Wettins, known as Strong, was elected king of Poland (he reigned during the years 1697–1706 and 1709–1733). The Commonwealth of Both Nations and Saxony were linked by a personal union, which lasted until 1763. The ruler divided his time between the two countries, and each year would usually spend a few months in Poland. This was a period of increasingly close cultural contacts between Warsaw and Dresden, at that time one of the most important musical centres in Europe. Among those who found permanent employment in the capital of Saxony were such musicians as Antonio Lotti, Jan Dismas Zelenka, Johann David Heinichen, Johann Georg Pisendel, Francesco Maria Veracini and Johann Adolf Hasse. Musical and theatrical life also flourished at the Warsaw court of Augustus II. Warsaw would be visited by French and Italian ensembles, whose productions included works by such composers as Jean-Baptiste Lully and André Campra. The year 1697 saw the creation of a large royal ensemble, which was dissolved after ten years. German court documents describe it as the Polish royal ensemble („Die Königlich Pohlnische Capelle”). Its permanent home was in Warsaw, and it made only guest appearances in Dresden. Members of the ensemble came from four countries: Germany, France, Italy and Poland. Its *maestri di cappella* were Johann Christoph Schmidt (1664–1728) from Germany and Jacek Różycki (d. 1703) from Poland. In 1717 a new 12-member strong ensemble was created, known as „Kapela Polska” [Polish Ensemble] (also described as „Notre Orchestre de Pologne”). This name referred only to the ensemble’s location, as it was not expected to employ Polish musicians. Its members included Johann Joachim Quantz, František Benda and Jiří Čert. In Warsaw „Kapela Polska” collaborated with an Italian *commedia dell’arte* ensemble, and a French comedy and dance ensemble. On the other hand, in Dresden it would provide entertainment during feasts (known as *Tafelmusik*) and social dance events.

Augustus II was a generous patron of the arts, including music, and a great aficionado of French culture. He would expend large sums on bringing outstanding artists from abroad. Among them was also Louis André, French composer and singer.

We have little information relating to the biography of Louis André.¹ He was born in 1682, and he was probably a Protestant. In 1715 he was active as a composer and singer at the Académie de Musique in Brussels. He provided the music for two ballet entrées (*La Méprise* and *Le Docteur Barbacola*) in *Nouvelles fêtes vénitiennes et divertissements comiques* produced there at the time. He also played the part of Arlequin in the prologue to *La Triomphe de la folie* from the opéra-ballet *Les fêtes vénitiennes*, with music by André Campra. According to Alina Żórawska-Witkowska, he may have been associated with the Académie de Musique even earlier. It is possible that it was there that he attracted the attention of Augustus II. The latter visited Brussels in 1708 and not only attended opera spectacles, but also engaged a group of local singers and musicians for his court.² On 1 April 1720 André took the post of the composer of the French comedy and dance ensemble, and probably that of theatre machinist as well, at the court of Augustus II. From 1721 sources describe him as *maestro di cappella*. André came to Warsaw with his immediate family, his wife and two children (Catherine and Antoine), who later danced in the royal ensemble. In 1727 André left Poland for Dresden, where he continued his employment as composer of French music. Moreover, during the years 1729–1733 he was director of a Protestant music ensemble, and taught the boys belonging to it. After the death of Augustus II in 1733 his son, elected the next king of Poland, who reigned as Augustus III, dissolved the existing French comedy and dance ensemble. André wrote a letter to the king, requesting to be reinstated as composer of ballet music. He argued that French music was most suitable for ballets, and that he had been composing such music for Warsaw and Dresden for the past 14 years. In June 1734 he was awarded that post, which he held until his death on 23 January 1739.

Louis André wrote music for theatrical spectacles, ballets and divertissements (such as *Mirtil*, *Le Triomphe de l’Amour*, *Divertissement à l’occasion de l’heureuse convalescence du Roi*). The music composed for these works does not survive. In 1721 André produced in Warsaw a textbook of principles of music, which he

¹ All the biographical information given here is based on: Walther 1732/2001, *André (Louis)*, p. 37; Chodkowski 1979; Żórawska-Witkowska 1997; Żórawska-Witkowska 2012.

² Żórawska-Witkowska 1997, p. 96.

did not publish.³ It was intended for beginners in the art of singing. Its manuscript is held at the Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna (shelfmark E. 101). The dimensions of this small volume are 29.8 x 23.3 cm. Its cover is made of cardboard overlaid with marble paper, and the spine is covered in leather with the text: *André / Principes / de / Musique*. embossed in gold. It numbers 93 paginated pages. The title page tells us: *Essay de Principes de Musique par demandes, et par reponses, mis dans un ordre Nouveau, par Monsieur André, Maitre de chapelle de Sa Majesté, le Roy de Pologne, Et Electeur de Saxe, a Varsovie. 1721.*

In his preface André explains that he wrote the textbook not because he yearned for fame, but because of necessity. He intended to give singing lessons to his children, but could not find appropriate textbooks in Warsaw.⁴ In the preface, which leads one to conclude that André was an experienced teacher, he presents his thinking on the subject of the teaching of music. He claims that, while many good textbooks for music teaching had been written, their authors did not take the trouble to ensure that the material presented in them be consolidated in the pupils' memory. His pedagogical experience convinced him that a surfeit of information, served in quick succession and combined with lack of practical exercises, made it more difficult for pupils to assimilate it properly. As a result of this many young musicians had significant gaps in their musical knowledge. He emphasises that pupils find it easier to assimilate material presented to them gradually, and believes that one should start with easy topics and gradually move on to more difficult subjects.

Essay de Principes de Musique is written in the form of questions and answers⁵ and consists of sixteenth chapters divided into lessons. The arrangement of the content is very transparent. At the beginning of each chapter the author provides its short summary, and at the end of the book there is a table with the contents of all the lessons, making it easier for the pupil to locate the needed information. André covers five thematic areas; these are: 1. music notation 2. musical intervals, 3. bars and metre, 4. modi and methods of transposition and 5. ornamentation.

The textbook opens with a definition of music as a domain of art which regulates the sequences of notes and chords. André also explains the etymology of the term „music”, deriving it from the word “muse”. Writing about the origins of music he refers to the figure of Jubal, who according to the Bible is its inventor. In answer to the question how music came to be framed by rules, his response is that „they were taken from blacksmiths forging iron on an anvil”. This indicates that he must have been aware of the legend of Pythagoras and how the latter established the mathematical ratios for musical intervals. André does not discuss any other topics relating to the history and philosophy of music in his textbook.

André begins his singing lessons by presenting music notation (five-line staff, names of notes, chromatic signs, clefs: C, G i F) and musical intervals. He emphasises that the fundamental skill which a musician needs to acquire is the correct intoning of intervals. This is not a new approach, since as early as 1553 Gregor Faber, a German theorist, claimed in his *Musices practicae erotematum libri II* that „[...] quod canendi artificium magna ex parte in iis rite proferendis consistat”.⁶ André distinguished seven intervals (from the second to the octave). He did not recognise unison as an interval since, according to the definition quoted by him, an interval is the distance between two notes. He did not introduce classification of intervals into consonances and dissonances, the most popular approach in the theory of music; instead he distinguished intervals with conjoint steps (the interval is achieved by chromatic steps) and intervals with disjoint steps (only the outermost notes are intoned). After familiarising the pupil with music notation, in the fourth chapter André introduces the topic of bars and metre. At the beginning he explains the significance of the bar-line, enumerates the rhythmic values of notes (from the whole note (semibreve) to the 64th note (semidemisemiquaver)) and the corresponding rests. He provides a detailed explanation of syncope, and tells his

³ Michał Bristiger reported on this textbook in Bristiger 1974.

⁴ Textbooks for teaching singing constitute a very important part of theoretic musical literature. In France works of this kind were written by such authors as Bénigne de Bacilly (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1668), De La Voye Mignot (*Traité de musique, pour bien et facilement apprendre à chanter et à composer*, Paris 1656), Jean Rousseau (*Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*, Paris 1678).

⁵ In French writing this form had been familiar for a long time, but rarely used. Cf. Lescat 1991, p. 71. It was employed by, among others, Pierre Dupont in his *Principes de musique par demande et par réponse*, Paris 1718.

⁶ Gregor Faber, *Musices practicae erotematum libri II*, Basileae 1553: „the art of singing relies mainly on producing them [the intervals] correctly”.

readers that his textbook only discusses only those kinds of metre which are used in practice. These are: $\frac{2}{2}$,

$\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{6}{4}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{12}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{10}{16}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{6}{16}$
 $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{2}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{4}{8}$ $\frac{8}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{8}{8}$ $\frac{9}{16}$ $\frac{16}{16}$ $\frac{16}{16}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{2}{2}$ $\frac{3}{2}$ $\frac{16}{16}$

Following the practice of the majority of French theorists of that period, such as Charles Masson, in his eighth chapter André identifies two classes of modi: major (*mode majeur*) and minor (*mode mineur*). Each mode, he writes, possesses three main notes which form a harmonic triad. These are: the finalis, the mediant, which determines the modus, and the dominant. He tells the reader that one can place from one to four chromatic signs next to the clef, and their number indicates the modus chosen by the composer. The twelfth chapter introduces the topic of transposition, i.e., moving the melody (composition) to a tonality different from the original one. André describes transpositions up to four chromatic signs, produced using the transposition clef. He explains that he omits the description of transposition with five sharps, provided by some theorists, since he does not know of any compositions where such a transposition has been used.

The practice of improvised ornamentation was a very important element of performance, both vocal and instrumental. Skilful use of embellishment testified to the singer's artistic craft. Ornamental figures might also be included in the notation by the composer, in which case they would not require improvisation.⁷ Creating ornamentation was not a matter of choice, but was subject to strictly defined rules. During the baroque period much attention was devoted to their description by French theorists, such as Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636/1637), Bénigne de Bacilly (*Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, 1668), Jean Rousseau (*Méthode claire, certaine et facile, pour apprendre à chanter la musique*, 1678), Michel l'Affilard (*Principes très-faciles pour bien apprendre la musique*, 1694), Etienne Loulié (*Éléments ou Principes de musique*, 1696), and Michel Pignolet Montéclair (*Principes de musique*, 1736).⁸ Sometimes different theorists gave different descriptions of specific ornaments. André described ornaments typical of French musical practice, namely: cadences, accent, *filer le son*, *flatté*, *port de voix*, *pincé*, *coulé*, *tour de gosier*.

In his textbook, André provides information that is basic and necessary to the pupil, without the burden of superfluous information. He formulates the rules in a very condensed and clear manner, with vocal exercises being their centre of gravity. After theoretical information come the exercises, in which André consistently allows for the gradation of difficulty. He begins with simple exercises in C₁ clef, and then gradually introduces exercises in all clefs, increases the number of accidentals and applies more complicated kinds of bars. In the last chapter he employs all the ornaments which he had described in the earlier chapters. The last eight lessons are polyphonic exercises. Many of the musical exercises are provided with footnotes in order to make them easier for the pupil to understand the material.

In the final part of the textbook André claims that the pupil who has mastered the material presented there needs only to practise. He should now familiarise himself with works by various composers of different nationalities, since only practical exercises can lead to perfect mastery of the art of music.

Native theoretical writings on music were scarce in the Commonwealth of Poland and Lithuania during the baroque period. Among the few authors of music textbooks one should mention Aleksander Gorczyn (*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna* [Music tablature or musical skills], Kraków 1647),⁹ Szymon Starowolski (*Musices practicae erotemata*, Kraków 1650) and Sigismundus Lauxmin (*Ars et praxis musica*, Vilnius 1667).¹⁰ We do not know of any publications of this kind from the first decades of the eighteenth century. In this context, *Essay de Principes de Musique* written in Warsaw by Louis André occupies a special position in the bibliography of works on the teaching of music associated with Poland.

Katarzyna Korpanty

⁷ We should recall at this point that the Italian and French practice of ornamental singing differed from each other. One of the authors who wrote about this was Johann Joachim Quantz, in his *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (Berlin 1752). As a rule, French musicians indicated specific places for ornamental figures in their compositions, and precisely described how they were to be realised. With this aim they created a system of special stenographic signs for specific ornaments. On the other hand, Italians gave more freedom of decision to the performers. The German practice of using ornamentation combined Italian and French elements.

⁸ All the treatises referred to here were published in Paris.

⁹ Facsimile edition, ed. Jerzy Morawski, MMP, Kraków 1990.

¹⁰ Facsimile edition, ed. Jūratė Trilupaitienė, in: Lauxmin 2016.

EDITORIAL NOTE

Essay de Principes de musique par demandes et par réponses, written in 1721 in Warsaw by Louis André, maestro di cappella of the King of Poland and Elector of Saxony Augustus II the Strong, captivates the reader by its elegant style and precise language. This previously unknown textbook for beginners in singing, discovered in Civico Museo Bibliographico Musicale in Bologna, remained unpublished for nearly three hundred years. Monsieur André must have been a good teacher, since, in order to explain the foundations of music and singing, he used the method of dialogue, questions from the pupil and answers and instructions from the teacher, based on examples and musical exercises. This method was known in France as early as the second half of the sixteenth century, when Pierre Ramus used it for the first time in his French grammar (1562), but it was more likely to be used by grammarians than by music teachers. In Poland it was used in the seventeenth century, in a textbook dealing with the principles of music by Aleksander Gorczyński (*Tabulatura muzyki abo zaprawa muzykalna* [Tablature of music or music tuition], Kraków 1647).

Monsieur André modelled his manuscript on the appearance of a printed book. He used two kinds of ink, black (?), for the basic text, and a lighter one, which has faded with time, in order to make some terms and formulations distinctive. The whole volume comprises ninety-three pages numbered respectively in the top right and left corners, while the top margin has the running heads „Principes” on the even pages and „de Musique” on the odd ones. The first word of the following page appears in the bottom right-hand corner of the preceding page. The care taken to ensure that the whole was cohesive is apparent in the logic of the arrangement, and if the text were to be scattered there would have been no great difficulty in putting the sheets in the correct order. The textbook includes a preface, a list of contents of its sixteen chapters divided into lessons (from ten to eighteen), the consecutive chapters with summaries of their contents before the lessons and lists of their contents after, and a brief conclusion at the end. All the lessons contain examples and music exercises. Except for the preface, summaries of contents, lists of contents and the conclusion, the lessons are written on pages with a special layout: there are two columns; the left one is very narrow and might be described as a kind of margin with an additional vertical line, while the right column, the main one, takes up the rest of the page and is intended for the written text and music examples. The left column contains chapter and lesson numbers at the top, as well as terms and concepts corresponding to the topic discussed in the text; the vertical line separates the capital letters „D.” and „R.” which stand for “question” (demande) and “answer” (réponse).

Examples and music exercises take up two thirds of the manuscript, while one third is taken up by questions, answers and instructions, as well as footnotes with additional explanations of some of the terms and concepts. The written text also presents us with a picture of the French language as it was in the first quarter of the eighteenth century, in particular its rich and free orthography, close to speech, since it did not become subject to strict rules until the nineteenth century. Monsieur André often doubles the consonants (e.g., „notte”, „conduite” or „deffaut”), and sometimes he omits them (e.g., „embaras” instead of „embarras”, „flaté” instead of „flatté”); sometimes he also adds an unnecessary consonant („r” in „rachever” or „b” in „j’ayobmis”, when it should be „j’ayomis”); he interchanges „i” and „y”, „u” and „v”, „c” and „s” or „s” and „z”, and overuses capital letters and commas.

The language of the textbook, precise yet vivid, is grammatically correct. The few errors (such as the absence of “s” in the plural, occasional lack of agreement in number between subject and predicate or gender and number of noun and adjective) result from changes in the flow of thoughts while writing rather than ignorance of the rules, a conclusion confirmed by the crossings out and the words and sentences inserted above. Large parts of the manuscript are written in a legible, relatively clear writing, making it very easy to read the contents; however, the thorough erasure of crossings-out, and particularly the presence of fragments written on strips of paper which were glued in, mean that some letters, and even whole words and sentences have been obliterated, creating gaps which it is impossible to fill.

The edition of *Essai de principes de musique* retains the layout of the pages and the contents of the original but, in order to improve legibility, the constantly repeated references to chapter and lesson numbers have been removed from the left column, together with the vertical line, while the symbols „D.” and „R.” were added to the text. On the other hand, the eighteenth-century language of the French manuscript was

modernised in accordance with current rules. Minor grammatical inaccuracies were corrected without indicating editorial intervention, as were the orthography (accents, endings of past imperfect tense, hyphens in compound words, unnecessary capital letters...), punctuation (missing question marks, superfluous commas), and the writing of music terminology (e.g., „le bémol” instead of „B mol” or „le bécarre” instead of „b quarre”). Ellipsis in angle brackets <...> indicates those elements of the text which proved to be illegible. All editorial interventions (grammatical insertions) are also shown in angle brackets <>.* Italics replaced the lighter ink of the original where it was necessary to highlight the text.

The only purpose of all the procedures employed in working on the French manuscript written in Warsaw nearly three hundred years ago was to make it easier for the modern reader to access the contents of *Essai de principes de musique*. To the current growth of interest in early music, Monsieur André adds his own compact building block, that of teaching music and singing. In the words of a poet, „De la musique avant toute chose...”.

Joanna Żurowska

Principles of transcribing music examples

In view of the purpose of the textbook, every effort has been made to reproduce its music notation as faithfully as possible. There are no changes of clefs and key signatures (mensural signs and accidentals: however, their sequence and their registers follow the current principles of orthography), and no changes of note values, but in a few cases where the notation used has features of white mensuration it has been changed to the modern orthography of crotchets, quavers, semiquavers and demisemiquavers. Only in a few cases where there are obvious errors, probably resulting from writing in haste, changes of key signatures and rhythm are introduced and information about the original notation is given in the critical commentary. Notes with values which exceed the bar are changed in transcription to the appropriate number of notes of lower value linked by a tie. The transcription reproduces faithfully the orthography of tying notes. The exception are those cases where it was necessary to leave such a note as it is used in the original, when the author of the text used it to explain a problem. All the occasional accidentals have been retained, on the assumption that they only refer to the note which they precede; in obvious cases where the source uses flats or sharps in the role of naturals the transcription introduces naturals, but flats and sharps are left unchanged in basso continuo. The archaic end lines are replaced by those in use currently. Apart from the exceptions recorded in the critical commentary, the end lines are preceded by repeat dots in accordance with the author’s guidance. The direct signs present in the original notation are omitted in the transcription, with the exception of the examples which explain their role in music notation. The few elements added in the transcription are shown in square brackets.

Michał Bristiger

*Translations of the text into Polish and English use square brackets for these purposes, respectively [...] and [].

ILUSTRACJE *FIGURES*



Il. / Fig. 1 Louis André, *Essay de principes de musique*, I-Bc E. 101, okładka przednia / front cover

Essay.

de.

Principes

de

Musique

par demandes, et par reponses,

mis

dans un ordre Nouveau.

par

Monsieur André,

Maitre de chapelle

de Sa Majesté, le Roy de Pologne,

et

Electeur de Saxe.

a Warsouie.

1721.



propre.

68. Principes, des principes, par les transpositions.

Principes de la 1^{re} démonstration.
1^{re} Démonstration.
2^e Démonstration.
3^e Démonstration.
4^e Démonstration.
5^e Démonstration.
6^e Démonstration.
7^e Démonstration.
8^e Démonstration.
9^e Démonstration.
10^e Démonstration.

69. Des principes, des principes, par les transpositions.

Des principes de la 1^{re} démonstration.
1^{re} Démonstration.
2^e Démonstration.
3^e Démonstration.
4^e Démonstration.
5^e Démonstration.
6^e Démonstration.
7^e Démonstration.
8^e Démonstration.
9^e Démonstration.
10^e Démonstration.

Table.

II. / Fig. 6 Louis André, *Essay de principes de musique*, I-Bc E. 101, ss. / pp. 67–68

EDYCJA *EDITION*

Essai
de
Principes de Musique

1.

Par demandes et par réponses,
mis dans un ordre nouveau

par

Monsieur André

Maître de chapelle
de Sa Majesté le Roi de Pologne
et
Électeur de Saxe

à Varsovie
1721

Zasady
muzyki

w pytaniach
i odpowiedziach
w nowym porządku

ułożył

Monsieur André

Kapelmistrz
Jego Wysokości
Króla Polski
i
Elektora Saskiego

w Warszawie
1721

The principles
of music

Answers
and questions
in a new order

arranged by

Monsieur André

Maestro di cappella
of His Highness
the King of Poland
and
Elector of Saxony

Warsaw
1721

Ce n'est point l'ambition d'être auteur qui m'a porté à écrire ceci ; voulant montrer la musique à mes enfants et me trouvant dans un pays fort éloigné, privé du secours des livres qui ont traité des principes de cet art, je me suis trouvé comme forcé de composer cet ouvrage. J'avouerai cependant que ma première intention était d'écrire des principes comme on le pratique ordinairement, mais ayant toute ma vie fait profession de la musique, et l'ayant montrée depuis fort longtemps, je remarquai que malgré tous les soins que je pouvais prendre et le secours des bons livres que plusieurs grands maîtres ont faits à ce dessein, un écolier ne s'instruisait que faiblement de tout ce qui regarde la musique parce que tous ces principes de musique, qui ont paru jusqu'à ce jour, ne sont que des raisonnements, qui d'ailleurs sont fort bons, mais qui ne se gravant pas assez fortement dans la mémoire par la simple lecture, ne contraignaient pas assez un écolier à l'étude pour en recueillir tout le fruit qu'on en devrait espérer, ce qui fait que la plupart des musiciens ne savent la musique que par une espèce de routine, ignorant même jusqu'aux termes de l'art, ou s'ils en savent quelques-uns, ils n'en connaissent ni la force, ni la véritable signification.

Je remarquai encore que presque tous les maîtres commençaient leurs leçons par une explication générale des figures, des notes, de leur valeur, des pauses et de leurs figures, des clefs, de la cadence, etc., et ne donnaient presque pas le temps à un écolier de s'affermir dans les intonations, qu'ils les mettaient à la mesure. Je trouve cette méthode précipitée plus nuisible qu'avantageuse, puisqu'il est fort difficile de comprendre à la fois tant de choses différentes, dont une seule est plus que suffisante pour occuper tout l'esprit d'une jeune personne.

Ces remarques m'obligèrent à chercher une nouvelle route où l'on pût éviter également ces deux défauts, à trouver un moyen qui mît l'écolier dans une nécessité absolue d'apprendre par cœur les principes de ce bel art et ce que de bonne foi un musicien ne peut ignorer sans être regardé que comme demi-musicien.

Enfin, après avoir bien examiné ces remarques et réfléchi sur ces défauts, je juge que rien n'était plus propre à mon dessein que le dialogue, où je réduirais par demandes et réponses ce qu'on ne trouve dans les autres Principes qu'en simples raisonnements. Voilà ma première idée.

Je m'attachai ensuite à régler la conduite de cet ouvrage de façon à ne point rebuter la bonne volonté d'un écolier, en accablant son esprit de tant de choses à la fois, qui ne peuvent que lui paraître obscures et même désagréables, mais, au contraire, j'ai étudié avec soin la route que je devais tenir pour le conduire, pied à pied, par des chemins les moins fâcheux que l'on puisse trouver en semblable occasion, en ne l'interrogeant que sur les choses nécessaires pour entendre, expliquer et chanter ce qui renferme ou ce qui compose les leçons chantantes qui suivent ces interrogations.

Przedmowa

Nie tyle ambicją, by stać się autorem prowadziła mnie do pisania, co pragnąc pokazać muzykę moim dzieciom i znajdując się w kraju bardzo odległym, pozbawiony pomocy książek, które omawiają zasady tej sztuki, zostałem jakby przymuszony do skomponowania tego eseju.

Wyznam jednak, że moją pierwszą intencją było napisanie zasad tak, jak się to zwykle praktykuje, lecz wykonując całe życie profesję muzyczną i prezentując ją od bardzo dawna, zauważyłem, że mimo wszelkich wysiłków, jakie w to wkładałem i w oparciu o dobre książki napisane przez wielu wielkich mistrzów w tym celu, uczeń w małym stopniu uczył się wszystkiego, co odnosi się do muzyki, ponieważ te Zasady muzyki, które pojawiły się do dnia dzisiejszego, są jedynie rozważaniami, skądinąd bardzo dobrymi, lecz nie utrwalającymi się dość skutecznie w pamięci drogą zwykłej lektury, nie zmuszają ucznia zbytnio do nauki, żeby zebrać cały plon, jakiego można by się spodziewać, co sprawia, że większość muzyków opanowała muzykę tylko dzięki pewnej rutynie, ignorując nawet terminy sztuki, a choćby jakieś znała, nie wie ani jaką mają moc, ani jakie jest ich prawdziwe znaczenie.

Zauważyłem jeszcze, że niemal wszyscy mistrzowie zaczynają swoje lekcje od ogólnego wyjaśnienia znaków, nut, ich wartości, pauz i ich symboli, kluczy, kadencji itd. i nie zostawiają uczniowi wcale czasu na ugruntowanie intonacji, które wprowadzili do taktu. Tę przyspieszoną metodę uznaję za bardziej szkodliwą niż korzystną, ponieważ jest niezwykle trudno zrozumieć tyle odmiennych rzeczy na raz, z których jedna tylko wystarczyłaby dla zajęcia umysłu młodej osoby.

Te uwagi skłoniły mnie do szukania nowej drogi, na której można by uniknąć równocześnie dwóch błędów, znaleźć sposób, który stawiałby ucznia wobec absolutnej konieczności nauczenia się na pamięć zasad tej pięknej sztuki i tego, czego w dobrej wierze muzyk nie może ignorować, jeżeli nie chce być uznany za niedouczzonego.

Na koniec, po przeanalizowaniu tych uwag i zastanowieniu się nad wspomnianymi błędami, doszedłem do wniosku, że nic nie będzie właściwsze dla mojego zamierzenia jak dialog, w którym ograniczyłbym do pytań i odpowiedzi to, co w innych Zasadach ma postać zwykłych rozważań. Oto moja pierwsza myśl.

Postanowiłem z kolei tak uporządkować sposób postępowania w tym podręczniku, żeby nie zniechęcić dobrej woli ucznia przeciążając jego umysł tyloma rzeczami na raz, które muszą wydawać się zawiłe, a nawet nieprzyjemne, lecz przeciwnie, zastanawiałem się pieczołowicie, jaki kierunek powinienem obrać, aby prowadzić go krok po kroku drogami najmniej trudnymi w podobnych sytuacjach, nie roztrząsając nic innego, jak tylko rzeczy konieczne. Wyjaśnić i zaśpiewać to, co tworzą lub zawierają lekcje wokalne, które następują po tych pytaniach.

Preface

It was not so much the ambition to become an author that led me to write, as the desire to present music to my children; yet, finding myself in a very distant country, and deprived of the aid of books which discuss the principles of this art, I have been, in a way, forced to compose this essay.

I will confess that my initial intention was to describe these principles in the manner in which it is usually done; yet, having practised the musical profession all my life, and having presented it for a very long time, I did notice that in spite all the effort I put into my work, with the support of good books written by many great masters with this in mind, the pupil would learn all that relates to music only to a small degree. This is because these Principles of music which have appeared so far are only deliberations, very good in their way, but not very effective in consolidating themselves in memory through ordinary reading; they do not overly force the pupil to learn so that the full benefit that might be expected is achieved. This means that the majority of musicians has mastered music only owing to a kind of routine, even ignoring the terms used in this art, and even if they know them, they do not know their power or their true meaning.

I also observed that almost all the masters begin their lessons with general explanations of signs, notes, their values, rests and their symbols, clefs, cadences etc., not allowing the pupil any time to consolidate the intonation they introduce into the bar. I regard this method as harmful rather than beneficial, since it is extremely difficult to understand so many different things at once, when even one would be more than sufficient to preoccupy the mind of a young person.

These remarks encouraged me to search for a new approach, one that would allow one to avoid two mistakes at the same time: to find a way of making the pupil face the absolute necessity of learning by heart the principles of this beautiful art, and of learning that which a musician cannot ignore in good faith without risking being regarded as uneducated.

Finally, after analysing these remarks and considering the errors described, I came to the conclusion that nothing would suit my purpose better than a dialogue, where I would limit to questions and answers that which in other Principles takes the form of ordinary deliberations. This was my first idea.

I then decided to arrange the manner of progression in this textbook so as not to discourage the pupil's good will by overburdening his mind with so many things at once that must appear complicated and even unpleasant; on the contrary, I thought carefully about the direction I should take in order to lead him, step by step, along the least difficult routes in similar situations, without belabouring anything but only presenting what is necessary. To explain and to sing that which is created by or contained in the vocal lessons that follow these questions.

Voilà ma seconde idée, laquelle étant jointe à la première, fixa mon projet. Pour conserver quelque arrangement dans cet ouvrage et éviter la confusion, je l'ai divisé en seize chapitres, et les chapitres sont divisés en leçons.

Le premier chapitre ne contient positivement que l'intonation des intervalles qui se trouvent naturellement dans l'étendue de l'octave.

Le second chapitre instruit des signes accidentels de la musique.

Le troisième chapitre parcourt toutes les clefs.

Nota : que jusques ici les leçons ne sont pas mesurées.

Dans le quatrième chapitre, commencent les leçons mesurées à deux temps.

Le cinquième chapitre instruit d'une partie des agréments du chant, de la mesure de deux quatre et de la mesure à quatre temps.

Le sixième chapitre instruit d'une autre partie des agréments du chant et de la mesure à trois temps.

Le septième chapitre renferme tous les différents triples.

Le huitième, le neuvième, le dixième et le onzième chapitre renferment des leçons chantantes, sur toutes les clefs, avec tous les dièses et tous les bémols, dont on se sert ordinairement, et posés selon l'usage.

Le douzième, le treizième, le quatorzième et le quinzième chapitre contiennent les leçons chantantes des transpositions.

Le seizième chapitre contient huit leçons chantantes qui changent de modes et de mouvements, et huit leçons en parties.

On trouvera à la tête de chaque chapitre un petit extrait de ce qu'il contient, comme aussi à la fin de chaque chapitre une table des matières et des leçons renfermées dans ce même chapitre.

En tournant ce feuillet on trouvera la table des chapitres.

Table des chapitres

4.

Où l'on remarquera que les premiers chiffres marquent le nombre des pages où commence chaque chapitre, et en même temps son sommaire, et les seconds chiffres montrent le nombre des pages où l'on peut trouver les petites tables des matières et des leçons appartenant au chapitre que démontre le nombre précédent.

Premier chapitre

Qui ne montre que la simple intonation des intervalles qui se trouvent naturellement dans l'étendue de l'octave et n'explique que les signes et les termes qu'il est absolument nécessaire de savoir et de connaître pour parvenir à ce but comme : lignes, portée, clef, espace, cordes, voix, son, solfier, entonner, degrés, intervalles, leurs noms, proportion, son grave, son aigu, son du médium. (6–16)

Second chapitre

Où l'on explique et emploie les signes accidentels de la musique comme : bémol, dièse, bécarre, guidon, cadence ou tremblement. (17–21)

Troisième chapitre

Où l'on fait passer l'écolier par toutes les clefs naturelles. (22–24)

Quatrième chapitre

Où l'on commence à donner des leçons mesurées à deux temps ; à cette fin, on y explique barre, mesure, figures des notes et des pauses, leurs noms et leur valeur, syncope, prolotion, point ; comment on doit exécuter deux croches qui se suivent immédiatement. (25–31)

Oto moja druga myśl, która, w połączeniu z pierwszą, uformowała mój projekt. Aby zachować pewien układ w tych Zasadach i uniknąć pomieszania, podzieliłem je na szesnaście rozdziałów, a rozdziały na lekcje.

Pierwszy rozdział zawiera, ściśle biorąc, jedynie intonację interwałów, które znajdują się naturalnie w wymiarze oktawy.

Drugi rozdział poucza, jakie są muzyczne znaki specjalne.

Trzeci rozdział przebiega wszystkie klucze.

Uwaga: dotąd lekcje nie są ujęte w takty.

W czwartym rozdziale zaczynają się lekcje odmierzone na dwa.

Piąty rozdział naucza o jednej części ornamentów wokalnych w metrum na dwie czwarte i w metrum na cztery.

Szósty rozdział naucza o drugiej części ornamentów wokalnych w metrum na trzy.

Siódmy rozdział zawiera wszystkie różniące się między sobą trójki.

Rozdziały ósmy, dziewiąty, dziesiąty i jedenasty obejmują lekcje wokalne we wszystkich kluczach, z wszystkimi krzyżkami i bemolami, które są zwykle używane i stawiane zgodnie z praktyką.

Rozdziały dwunasty, trzynasty, czternasty i piętnasty zawierają lekcje wokalne w transpozycjach. Rozdział szesnasty zawiera osiem lekcji wokalnych, w których zmieniają się modi i tempa oraz osiem lekcji z wielogłosem.

Na początku każdego rozdziału można znaleźć małe streszczenie tego, co zawiera i podobnie na końcu każdego rozdziału mamy spis tematów i lekcji w nim zawartych.

Na następnej stronie mamy spis rozdziałów.

Spis rozdziałów

pozwala zobaczyć, że pierwsza liczba podaje stronę, na której rozpoczyna się każdy rozdział i jego streszczenie, a druga pokazuje numer strony ze spisem treści i lekcji należących do rozdziału.

Rozdział pierwszy

pokazuje jedynie prostą intonację interwałów, które znajdują się naturalnie w ramach oktawy, oraz objaśnia tylko znaki i terminy, które należy absolutnie znać i poznać, żeby dojść do celu, jak: linie, pięciolinia, klucz, pole, tony, głos, dźwięk, solmizowanie, intonowanie, stopnie, interwały, ich nazwy, proporcje, dźwięk niski, dźwięk wysoki, dźwięk środkowy. (6–16)

Rozdział drugi

w którym objaśnia się i podaje sposób zastosowania znaków muzycznych specjalnych, jak: bemol, krzyżyk, kasownik, kustosz, *cadence* lub *tremblement*. (17–21)

Rozdział trzeci

przechodzi z uczniem wszystkie klucze naturalne. (22–24)

Rozdział czwarty

rozpoczyna lekcje z taktem na dwa i w tym celu objaśnia się kreskę, takt, znaki nut i pauz, ich nazwy oraz ich wartość, synkopę, prolację i kropkę; jak należy wykonywać dwie ósemki, które następują bezpośrednio po sobie. (25–31)

This is my second idea which, in conjunction with the first, gave shape to my project. So as to preserve a certain arrangement in these Principles and to avoid confusion, I divided them into sixteen chapters, and divided the chapters into lessons.

The first chapter contains, strictly speaking, only intonation of the intervals which naturally are contained within the octave.

The second chapter tells the pupil what special musical signs exist.

The third chapter runs through all the clefs.

Note: until this point the lessons are not divided into bars.

In the fourth chapter begin lessons in duple metre.

The fifth chapter gives instruction about one part of vocal ornaments in two-four metre and quadruple metre.

The sixth chapter teaches about the second part of vocal ornaments in triple metre.

The seventh chapter contains all the triples that differ from each other.

The eighth, ninth, tenth and eleventh chapters include vocal lessons in all the clefs, with all the sharps and flats in general use, placed according to the usual practice.

The twelfth, thirteenth, fourteenth and fifteenth chapters contain vocal lessons in transposition.

The sixteenth chapter contains eight vocal lessons where there are changes of modi and tempo, and eight lessons with singing in parts.

At the beginning of each chapter there is a concise summary of its contents and, similarly, at the end of each chapter there is a list of subjects and lessons contained in it.

On the next page we have a list of chapters.

The list of chapters

which allows us to see that the first number gives the page on which begins each chapter and its summary, and the second number indicates the number of the page with the list of contents and lessons belonging to this chapter.

The first chapter

only demonstrates simple intonation of intervals which are naturally within the framework of an octave, and only explains the signs and terms which must necessarily be known and understood in order to achieve the goal, such as: lines, staff, clef, space, tones, voice, note, solmisation, intoning, degrees, intervals, their names, proportions, low note, high note, middle note. (6–16)

The second chapter

which explains and shows how to use special musical signs such as: flat, sharp, natural, direct, *cadence* or *tremblement*. (17–21)

The third chapter

takes the pupil through all the natural clefs. (22–24)

The fourth chapter

begins the lesson with measured in duple metre and to this end explains the barline, bar, signs for notes and rests, their names and values, syncopation, prolation and dot; how to perform two quavers, which immediately follow each other. (25–31)

Cinquième chapitre

Qui traite d'une partie des agréments du chant comme : tenue, accent, filer le son, flatté, port de voix, pincé, cadence sans tremblement, de la mesure du deux-quatre ; où se posent les chiffres qui marquent la mesure, et lequel on doit nommer le premier lorsque l'on emploie deux à cet usage ; de la mesure à quatre temps. (32–37)

Sixième chapitre

Qui traite de la mesure à trois temps et de quelques agréments du chant comme : coulé, tour de gosier. (38–41)

Septième chapitre

Qui contient toutes les espèces de triples. (42–48)

Huitième chapitre

Qui explique : mode, ton ou mode, et que ton est souvent confondu avec son, corde, etc., finale, dominante, médiante, triade harmonique ; pourquoi on pose des dièses et des bémols après la clef, leur nombre ; comment on peut discerner le dernier dièse ou le dernier bémol par rapport aux transpositions ; que les dièses et les bémols se communiquent souvent. Les leçons chantantes sont avec un, deux, trois et quatre dièses. (49–53)

Neuvième chapitre

Qui contient encore des leçons chantantes avec un, deux, trois et quatre dièses. (54–57)

Dixième chapitre

Qui renferme des leçons chantantes avec un, deux, trois et quatre bémols. (58–61)

Onzième chapitre

Qui renferme encore des leçons chantantes avec un, deux, trois et quatre bémols. (62–65)

Douzième chapitre

Qui traite des transpositions et qui, pour cet effet, explique : transposer, transpositions, clef de supposition ; on y trouve des leçons chantantes des transpositions par les dièses. (66–70)

Treizième chapitre

Qui contient des leçons chantantes des transpositions par les dièses. (71–74)

Quatorzième chapitre

Qui renferme des leçons chantantes des transpositions par les bémols. (75–78)

Quinzième chapitre

Qui renferme des leçons chantantes des transpositions par les bémols. (79–82)

Seizième chapitre

Les leçons de ce chapitre sont toutes chantantes, les huit premières ne se solfient point mais se chantent. Les huit dernières sont en parties, et on n'en doit point marquer les temps de la mesure avec la main, mais intérieurement. (83–93)

Fin
de la table
des chapitres

5.

Rozdział piąty
który omawia część ornamentów wokalnych jak: *tenuta*, *accent*, *filer le son*, *flatté*, *port de voix*, *pincé*, *cadence bez tremblement*; takt na dwie czwarte; gdzie stawia się cyfry oznaczające metrum i którą należy wymieniać jako pierwszą, kiedy stosuje się dwie cyfry w tym celu; metrum na cztery. (32–37)

Rozdział szósty
który omawia metrum na trzy i kilka ornamentów wokalnych jak: *coulé*, *tour de gosier*. (38–41)

Rozdział siódmy
który zawiera wszystkie rodzaje trójek. (42–48)

Rozdział ósmy
który wyjaśnia co to jest modus, ton lub modus i to, że ton jest często mylony z dźwiękiem, struną itd., *finalis*, *dominanta*, *medianta*, trójdźwięk harmoniczny, dlaczego stawia się krzyżyki i bemole przy kluczu, ich liczba, w jaki sposób można rozróżnić ostatni krzyżyk lub ostatni bemol, kiedy mamy transpozycję, o tym, że krzyżyki i bemole postawione przy kluczu wpływają [odpowiednio na nuty]. Lekcje wokalne są z jednym, dwoma, trzema i czterema krzyżykami. (49–53)

Rozdział dziewiąty
który zawiera dalsze lekcje wokalne z jednym, dwoma, trzema i czterema krzyżykami. (54–57)

Rozdział dziesiąty
który zawiera lekcje wokalne z jednym, dwoma, trzema i czterema bemołami. (58–61)

Rozdział jedenasty
który zawiera dalsze lekcje wokalne z jednym, dwoma, trzema i czterema bemołami. (62–65)

Rozdział dwunasty
który zajmuje się transpozycjami i wyjaśnia co znaczy transponować, transpozycja, klucz transpozycji, zawiera lekcje wokalne transpozycji za pomocą krzyżyków. (66–70)

Rozdział trzynasty
który zawiera lekcje wokalne z transpozycjami za pomocą krzyżyków. (71–74)

Rozdział czternasty
który zawiera lekcje wokalne z transpozycjami za pomocą bemołi. (75–78)

Rozdział piętnasty
który zawiera dalsze lekcje wokalne z transpozycjami za pomocą bemołi. (79–82)

Rozdział szesnasty
Lekcje tego rozdziału są wyłącznie wokalne, pierwszych ośmiu nie należy wcale solmizować tylko śpiewać. Osiem kolejnych lekcji jest wielogłosowych i nie należy w nich zaznaczać tempa ręką, lecz licząc w myśli. (83–93)

Koniec
spisu rozdziałów

The fifth chapter
which discusses some vocal ornaments, such as: *tenuto*, *accent*, *filer le son*, *flatté*, *port de voix*, *pincé*, *cadence without tremblement*; two-four time; where to place digits signifying metre and which should be placed first; when one should use two digits for this purpose; quadruple metre. (32–37)

The sixth chapter
which discusses triple metre and a few vocal ornaments, such as: *coulé*, *tour de gosier*. (38–41)

The seventh chapter
which contains all the kinds of triples. (42–48)

The eighth chapter
which explains the meaning of modus, tone or modus, and also that tone is often confused with note, string etc., *finalis*, *dominant*, *mediant*, harmonic triad, why sharps and flats are placed next to the clef, their number, how to distinguish the final sharp or the final flat, when we have transposition, also about the fact that sharps and flats placed next to the clef influence [correspondingly the notes]. Vocal lessons have one, two, three or four sharps. (49–53)

Ninth chapter
Containing further vocal lessons with two, three and four sharps. (54–57)

Tenth chapter
Containing vocal lessons with one, two and three flats. (58–61)

Eleventh chapter
Containing further vocal lessons with one, two, three and four flats. (62–65)

Twelfth chapter
Concerning transposition, which explains what it means to transpose, transposition, transposition clef, and contains vocal lessons on transposition by sharps. (66–70)

Thirteenth chapter
Containing vocal lessons with transpositions by sharps. (71–74)

Fourteenth chapter
Containing vocal lessons with transpositions by flats. (75–78)

Fifteenth chapter
Containing further vocal lessons with transpositions by flats. (79–82)

Sixteenth chapter
The lessons in this chapter are purely vocal, in the first eight there should be no solmisation at all, only singing. The next eight lessons are sung in parts and one should not indicate the tempo with the hand but should count in one's mind. (83–93)

End of list
of chapters

Sommaire du premier chapitre

6.

Ce premier chapitre n'a pour but que de montrer simplement l'intonation des intervalles qui se trouvent naturellement dans l'étendue de l'octave, considérant que c'est là positivement le fondement de la musique et, pour cet effet, il n'explique que ce qui est absolument nécessaire de savoir pour parvenir avec avantage à cette pratique, comme :

Lignes, à quoi elles servent, combien il y en a, quelle est la première.

Petites lignes ajoutées à la portée.

Portée, clefs, combien il y en a, où elles se posent.

Espace, combien on compte d'espaces.

Cordes, voix, son, note, combien on compte de notes, leurs noms, comment on peut savoir le nom d'une note.

Solfier, entonner, degré, degrés conjoints, degrés disjoints.

Intervalles, nom de ces intervalles.

Octave, tierce, quarte, quinte, sixte, septième, par degrés conjoints et par degrés disjoints.

Seconde, proportion, son grave, son aigu, médium, sons du médium.

On évite même l'embarras de ces petites lignes qui s'ajoutent souvent à la portée.

Toutes les leçons chantantes sont composées dans le mode qui porte naturellement les sept notes de la musique : on n'y emploie que de simples notes losangées, sans valeur, pour marquer seulement le degré des sons, et l'on ne se sert que de la clef naturelle d'*ut** sur la première ligne.

Premier chapitre Première leçon

7.

- | | |
|---------------------|--|
| Musique | D. Qu'est-ce que la musique ?
R. C'est un art qui règle les inflexions ⁽¹⁾ de la voix et les accords des sons. |
| Son origine | D. Quelle est l'origine de la musique ?
R. Il est à présumer qu'elle vient des premiers hommes. La plus ancienne connaissance que nous ayons de la musique est le verset 21 du chapitre IV de la Genèse, où il est dit que Jubal, fils de Lamech, fut le père de ceux qui chantaient sur la harpe et sur l'orgue. |
| À qui elle a passé | D. Des premiers hommes à qui a-t-elle passé ?
R. Aux Egyptiens, puis aux Hébreux, ensuite aux Grecs et aux Latins, d'où elle est venue jusqu'à nous. |
| Son étymologie | D. D'où la musique tire-t-elle son étymologie ?
R. Du nom de : Muse. |
| Musique mise en art | D. Comment la musique a-t-elle été mise en règles et réduite en art ?
R. Les premières règles, dit-on, en furent prises des forgerons battant le fer sur l'enclume.
D. Comment expose-t-on aux yeux les règles de cet art et les inflexions de voix ?
R. On les expose aux yeux par des caractères ou signes. |

* d'*ut*] de c, sol, ut

Streszczenie
rozdziału pierwszego

Rozdział pierwszy nie ma innego celu jak tylko przedstawić intonację interwałów, które znajdują się naturalnie w wymiarze oktawy, biorąc pod uwagę, że stanowi to niewątpliwie podstawę muzyki i w tym celu wyjaśnia jedynie to, co trzeba absolutnie i koniecznie wiedzieć, aby skutecznie nauczyć się tej praktyki, czyli: Linie, do czego służą, ile ich jest, która z nich jest pierwsza.

Linie dodane do pięciolinii.

Pięciolinia, klucze, ile ich jest, gdzie są umieszczone.

Pole, ile ich jest.

Tony, głos, dźwięk, nuta, ile jest nut, ich nazwy, skąd wiemy, jak nazywa się nuta.

Solmizowanie, intonowanie, stopień, stopnie łączne, stopnie rozłączne.

Interwały, nazwa interwałów.

Oktawa, tercja, kwarta, kwinta, seksta, septyma łączne i rozłączne.

Sekunda, proporcja, dźwięk niski, dźwięk wysoki, medianta, dźwięki środkowego rejestru.

Unika się nawet linii dodanych do pięciolinii.

Wszystkie lekcje wokalne są skomponowane w modusie, który zawiera naturalnie siedem nut muzycznych: w użyciu są jedynie proste nuty w kształcie rombów, niemające wartości, żeby zaznaczyć stopień dźwięków i klucz naturalny *ut* na pierwszej linii.

Summary
of the first chapter

The only purpose of the first chapter is to present the intonation of intervals found naturally within the range of the octave, taking into account the fact that this is undoubtedly the foundation of music, and for this reason it explains only that which it is absolutely necessary to know in order to learn this practice effectively, i.e.:

Lines, what purpose they serve, how many there are, which of them comes first.

Lines added to the staff.

Staff, clefs, how many there are, where they are placed.

Space, how many there are.

Tones, voice, sound, note, how many notes there are, their names, how we know the name of a note.

Solmisation, intoning, conjunct steps, disjunct steps.

Intervals, names of intervals.

Octave, third, fourth, fifth, sixth, seventh, conjunct and disjunct.

Second, proportion, low note, high note, mediant, notes of the middle register.

Even adding lines to the staff is avoided.

All the vocal lessons are composed in a modus which naturally contains seven musical notes; the only notes used are the simple ones with the shape of a rhombus, without values, in order to indicate the degree of the notes and the natural *ut* clef on the first line.

Rozdział pierwszy
Lekcja pierwsza

Muzyka

P. Co to jest muzyka?

O. Jest to sztuka, która reguluje modyfikacje⁽¹⁾ głosu oraz akordy dźwiękowe.

Jej pochodzenie

P. Jakiej jest pochodzenie muzyki?

O. Przypuszczamy, że pochodzi od pierwszych ludzi. Najstarsza informacja o muzyce znajduje się w Księdze Rodzaju (IV, 21), gdzie jest mowa o tym, że Jubal, syn Lamecha był ojcem wszystkich, grających na cytrze i na organach*.

Do kogo przeszła

P. Do kogo przeszła od pierwszych ludzi?

O. Do Egipcjan, potem do Hebrajczyków, a następnie do Greków i Latynów, skąd przyszła do nas.

Jej etymologia

P. Skąd wywodzi się jej etymologia?

O. Od słowa muza.

Muzyka jako sztuka

P. W jaki sposób muzyka została ujęta w reguły i stała się sztuką?

O. Pierwsze reguły, jak powiadają, zostały wzięte od kowali kujących żelazo na kowadle.

P. W jaki sposób przedstawia się wizualnie reguły tej sztuki i modyfikacje głosowe?

O. Przedstawia się je wizualnie szczególnym pismem, czyli znakami.

First chapter
First lesson

Music

Q. What is music?

A. It is an art which regulates modifications⁽¹⁾ of voice and chords of sounds.

Its origin

Q. What is the origin of music?

A. We suppose that it comes from the first humans. The oldest information about music is to be found in the Book of Genesis (IV, 21), which tells us that Jubal, son of Lamech, was the father of all those who play the harp and the organ.

To whom it passed

Q. To whom did it pass from the first humans?

A. To Egyptians, then to the Hebrews, and then to the Greeks and Latins, from whom it came to us.

Its etymology

Q. Where does its etymology come from?

A. From the word "muse".

Music as an art

Q. How was music encompassed within rules and become an art?

A. They say that the first rules were taken from blacksmiths forging iron on an anvil.

Q. How are the rules of this art and voice modifications presented visually?

A. They are presented visually by means of special writing, that is, signs.

* *Biblia Tysiąclecia*, w przekładzie z języków oryginalnych, Pallottinum, Poznań 1965, s. 27 – na flecie.

Signe	D. Qu'est-ce que signe ? R. Les signes comprennent toutes les marques dont on se sert dans la musique et qui lui sont affectées. D. La musique a donc des caractères qui lui sont particuliers ?
Noter	R. Oui, et lorsqu'on forme ces caractères, soit avec la plume en écrivant, soit avec autres choses convenables, cela s'appelle noter.
Copier	D. Et qu'appellez-vous donc copier la musique ? ⁽²⁾ R. Copier n'est que transcrire ou imiter la musique qui a déjà été notée. D. Mais sur quoi note-t-on, ou copie-t-on ces caractères ou signes ?
Papier patté ou réglé	R. Sur un papier patté, c'est-à-dire réglé exprès pour cela. D. Comment patte-t-on, ou règle-t-on ce papier ?
Portée	R. La portée est un assemblage de plusieurs lignes, également distantes l'une de l'autre.
Lignes	D. Qu'appellez-vous lignes ? R. C'est le nom que l'on donne à ces traits tirés de la gauche à la droite sur lesquels, et entre lesquels, on écrit les caractères ou signes de la musique.
Combien de lignes à la portée	D. Combien la portée contient-elle de lignes ? R. Cinq principales, outre lesquelles on en ajoute selon les besoins, tant au-dessus qu'au-dessous de la portée, une ou plusieurs autres plus courtes que les cinq principales ?
Première ligne	D. Quelle est la première ligne de ces cinq principales ? R. C'est toujours celle d'en bas, et celle d'en haut est la cinquième.

(1) Passage d'un son à un autre son.

(2) On appelle encore copier en musique quand on imite le style d'un compositeur.

Deuxième leçon

8.

Clef	D. Que veut dire ce mot clef ? R. C'est en musique un de ces caractères qu'on met au commencement de chaque portée, et qui fait connaître le nom des notes et la nature de leurs sons.
Combien il y en a	D. Combien comptez-vous de clefs ? R. Trois : la clef d' <i>ut</i> , la clef de <i>sol</i> et la clef de <i>fa</i> .
Où elles se posent	D. Où se posent-elles ? R. Sur les lignes de la portée, mais jamais dans ses espaces.
Espace	D. Que veut dire espace ? R. C'est la distance qu'il y a entre une ligne et celle qui lui est la plus proche, et le vide même qui se trouve au-dessus de la cinquième ligne et au-dessous de la première ligne est censé espace.
Combien d'espaces dans la portée	D. Combien la portée contient-elle d'espaces ? R. Quatre.
Premier espace	D. Quel est le premier de ces quatre espaces ? R. Celui d'en bas est toujours le premier, et celui d'en haut le quatrième.
<...>	D. La clef d' <i>ut</i> se pose-t-elle sur différentes lignes ? R. Oui, sur la première, sur la deuxième, sur la troisième et sur la quatrième ligne.
<...>	D. La clef de <i>sol</i> se pose-t-elle sur différentes lignes ? R. Oui, sur la première et sur deuxième ligne.
<...>	D. La clef de <i>fa</i> se pose-t-elle sur différentes lignes ? R. Oui, sur la troisième et sur la quatrième ligne.

Znak	P. Co to jest znak? O. Znaki obejmują wszystkie symbole, jakimi posługujemy się w muzyce i które są jej przypisane. P. Muzyka ma zatem znaki, które są jej właściwe?	Sign	Q. What is a sign? A. Signs include all the symbols we use in music and which are ascribed to it. Q. And so music has signs which are specific to it?
Notowanie	O. Tak, kiedy tworzy się takie znaki pisząc piórem, czy też w inny stosowny sposób, to mówi się o notowaniu.	Notating	A. Yes, when you produce such signs writing with a pen, or in some other appropriate way, we call it notating
Kopiowanie	P. A co nazywa pan kopiowaniem muzyki? ⁽²⁾ O. Kopiowanie, to przepisywanie lub naśladowanie tekstu muzycznego, który już został zanotowany.	Copying	Q. And what is the copying of music? ⁽²⁾ A. Copying is transcribing or imitating a musical text which had already been notated.
Papier nutowy	P. Lecz na czym notuje się czy kopiuje te symbole czy znaki? O. Na papierze nutowym, to znaczy poliniowanym specjalnie w tym celu. P. Jak liniuje się albo przygotowuje się ten papier?	Music paper	Q. But on what do you notate or copy these symbols or signs? A. On music paper, that is, on paper with lines produced specially for this purpose. Q. How does one put lines on this paper, how is it prepared?
Pięciolinia	O. Pięciolinia, to zbiór kilku linii jednakowo oddalonych jedna od drugiej.	Staff	A. A staff is a set of a number of lines equidistant from each other.
Linie	P. Co to są linie? O. To nazwa nadana kreskom pociągniętym [równolegle] od lewej strony do prawej, na których lub między którymi pisze się symbole, czyli znaki muzyczne.	Lines	Q. What are lines? A. This is the name given to marks drawn [in parallel] from left to right, on which or between which one writes the symbols, i.e., musical signs.
Ile linii w pięciolinii	P. Ile linii jest w pięciolinii? O. Pięć głównych, poza którymi, w razie potrzeby, dodaje się, powyżej lub poniżej systemu, jedną lub wiele innych linii, krótszych od pięciu głównych.	How many lines in a staff	Q. How many lines are there in a staff? A. Five main ones, beyond which, if needed, one adds, above or below the system, one or many other lines, shorter than the five main ones.
Pierwsza linia	P. Która linia z pięciu głównych jest pierwsza? O. Zawsze pierwsza od dołu, a ta na górze jest piąta. (1) Przejście z jednego dźwięku do drugiego. (2) Mówi się jeszcze o kopiowaniu w muzyce, kiedy imituje się styl innego kompozytora.	The first line	Q. Which of the five main lines is the first? A. Always the first from the bottom, and the one at the top is the fifth. (1) Transition from one note to another. (2) One also talks of copying in music when someone imitates the style of another composer.

Lekcja druga

Klucz	P. Co znaczy słowo klucz? O. W muzyce, to jeden ze znaków umieszczony na początku każdej pięciolinii, który pozwala rozpoznać nazwę nut i naturę ich dźwięków.	Clef	Q. What does the word clef mean? A. In music it is one of the signs placed at the beginning of each staff that allows one to recognise the names of the notes and the nature of their sounds.
Ile ich jest	P. Ile jest kluczy? O. Trzy: klucz <i>ut</i> , klucz <i>sol</i> i klucz <i>fa</i> .	How many are there	Q. How many clefs are there? A. Three: <i>ut</i> clef, <i>sol</i> clef and <i>fa</i> clef.
Gdzie się je umieszcza	P. Gdzie się je umieszcza? O. Na liniach systemu, lecz nigdy na polach między liniami.	Where to place them	Q. Where does one place them? A. On the lines of the system, never in the spaces between the lines.
Pole	P. Co to jest pole? O. To dystans między jedną linią i tą, która jest jej najbliższa, a nawet pusta przestrzeń, znajdująca się powyżej piątej linii i poniżej pierwszej linii, jest uznana za pole.	Space	Q. What is a space? A. That is the distance between a line and the one closest to it, and even the empty area above the fifth line and below the first line is regarded as a space.
Ile pól w pięciolinii	P. Ile jest pól w pięciolinii? O. Cztery.	How many spaces in a staff	Q. How many spaces are there within a staff? A. Four.
Pierwsze pole	P. Które z tych czterech pól jest pierwsze? O. To u dołu jest zawsze pierwsze, a to u góry jest czwarte.	First space	Q. Which of these four spaces is the first? A. The one at the bottom is always the first, and the one at the top is the fourth.
[...]	P. Czy klucz <i>ut</i> umieszcza się na różnych liniach? O. Tak, na pierwszej, drugiej, trzeciej i czwartej linii.	[...]	Q. Is the <i>ut</i> clef placed on different lines? A. Yes, on the first, third and fourth lines
[...]	P. Czy klucz <i>sol</i> umieszcza się na różnych liniach? O. Tak, na pierwszej i na drugiej linii.	[...]	Q. Is the <i>sol</i> clef placed on different lines? A. Yes, on the first and second lines.
[...]	P. Czy klucz <i>fa</i> umieszcza się na różnych liniach? O. Tak, na trzeciej i na czwartej linii.	[...]	Q. Is the <i>fa</i> clef placed on different lines? A. Yes, on the third and fourth lines.

Troisième leçon

Cordes, voix	D. Que veut dire en musique ces deux mots : corde, voix ? R. Corde, ainsi que voix, signifie également tous les sons sensibles qui sont renfermés dans l'étendue de l'octave.
Son	D. Qu'est-ce qu'un son ? R. C'est une simple note que la voix exprime.
Note	D. Qu'appellez-vous note ? R. C'est une de ces marques, ou de ces signes, qui, par l'ouverture que donne la clef, dénotent ou indiquent quel son doit former la voix.
Combien il y en a	D. Combien y a-t-il de notes dans la musique ? R. Sept.
Leurs noms	D. Ont-elles chacune leur nom particulier ? R. Oui, chaque note est distinguée par une syllabe différente. D. Nommez-les. R. <i>Ut, ré, mi, fa, sol, la, si.</i>
Comment on sait le nom d'une note	D. Comment peut-on savoir le nom que doit avoir une note ? R. On le sait par la clef. D. Et de quelle manière ? R. Si par exemple la clef <i>d'ut</i> est posée sur la première ligne, cette première ligne devient le degré <i>d'ut</i> , du nom de la clef et, par conséquent, chaque note placée sur ce même degré doit s'appeler <i>ut</i> .
Règle générale pour les trois clefs	D. La même règle subsiste-t-elle pour les deux autres clefs ? R. Oui, elle est générale pour les trois clefs, sur quelques lignes qu'elles se trouvent posées.

9.

Quatrième leçon

Solfier	D. Expliquez ce que c'est que solfier. R. C'est entonner les sons en nommant les notes chacune par son nom.
Entonner	D. Qu'est-ce qu'entonner ? R. C'est former en chantant, avec justesse et fermeté, le son de la note suivant le degré où elle est placée.
Degré	D. Qu'est-ce que degré ? R. Les degrés sont les lignes et les espaces qui se trouvent dans la portée et dans les lignes qui s'y ajoutent.
Différents degrés	D. Y en a-t-il de différents ? R. Oui, les degrés conjoints et les degrés disjoints.
Degrés conjoints	D. Qu'est-ce que degrés conjoints ? R. C'est aller immédiatement d'une ligne à un espace, et d'un espace à une ligne.
Degrés disjoints	D. Que veut dire degrés disjoints ? R. C'est-à-dire aller de ligne en ligne, ou d'espace en espace.
Unisson	D. Comment appelez-vous deux notes, ou deux sons, qui sont précisément sur le même degré ? R. Unisson.
Intervalle	D. Et comment se nomme la distance qui se trouve entre deux notes, ou deux sons, qui sont sur différents degrés ? R. Intervalle.
Différents intervalles	D. S'en trouve-t-il de différents ? R. Oui, car les intervalles forment des secondes, des tierces, des quarts, des quintes, des sixtes, des septièmes et des octaves.

Lekcja trzecia

Tony, głos	P. Co znaczą w muzyce te dwa słowa: ton, głos? O. Ton, podobnie jak głos, oznacza w podobny sposób wszystkie wyraźne dźwięki zawarte w wymiarze oktawy.
Dźwięk	P. Co to jest dźwięk? O. To pojedyncza nuta wyrażona głosem.
Nuta	P. Co to jest nuta? O. To jeden z tych symboli czy znaków, które zgodnie z otwarciem danym przez klucz oznaczają, czyli wskazują jaki dźwięk powinien zostać utworzony przez głos.
Ile ich jest	P. Ile nut mamy w muzyce? O. Siedem.
Ich nazwy	P. Czy każda z nich ma własną nazwę? O. Tak, każda nuta jest wyróżniona odmienną sylabą. P. Proszę je nazwać. O. <i>Ut, re, mi, fa, sol, la, si.</i>
Jak poznać nazwę nuty	P. Jak można poznać nazwę, którą ma nuta? O. To wiemy dzięki kluczowi. P. W jaki sposób? O. Jeżeli, na przykład, klucz <i>ut</i> został umieszczony na pierwszej linii, to staje się ona stopniem <i>ut</i> , zgodnie z nazwą klucza, a w konsekwencji każda nuta postawiona na tym samym stopniu powinna nazywać się <i>ut</i> .
Reguła ogólna dla trzech kluczy	P. Czy ta reguła obowiązuje dla pozostałych kluczy? O. Tak, ta sama reguła obowiązuje dla trzech kluczy bez względu na linie, na których zostały umieszczone.

Lekcja czwarta

Solmizować	P. Proszę wyjaśnić, co znaczy solmizować? O. To znaczy intonować dźwięki nazywając wszystkie nuty ich własną nazwą.
Intonować	P. Co znaczy intonować? O. To, śpiewając z dokładnością i zdecydowaniem, tworzyć dźwięk odpowiadający nucie zgodnie ze stopniem, na którym została postawiona.
Stopień	P. Co to jest stopień? O. Stopniami są linie i pola znajdujące się w pięciolinii oraz linie, które zostały dodane.
Różne stopnie	P. Czy stopnie są różne? O. Tak, są stopnie łączne i stopnie rozłączne.
Stopnie łączne	P. Co to są stopnie łączne? O. Kiedy przechodzi się bezpośrednio z linii do pola i z pola do linii.
Stopnie rozłączne	P. Co to są stopnie rozłączne? O. Kiedy przechodzi się z linii do linii lub z pola do pola.
Unison	P. Jak nazywają się dwie nuty lub dwa dźwięki, które są dokładnie na tym samym stopniu? O. Unison.
Interwał	P. A jak nazywa się odległość między dwiema nutami lub dwoma dźwiękami, które są postawione na różnych stopniach? O. Interwał.
Różne interwały	P. Czy interwały są różne? O. Tak, ponieważ interwały tworzą sekundy, tercje, kwarty, kwinty, seksty, septymy i oktawy.

Third lesson

Strings, voice	Q. What do these two words: "tone" and "voice", mean in music? A. A tone, like voice, indicates in a similar manner all the sounds contained within the range of an octave.
Sound	Q. What is a sound? A. This is a single note expressed by voice.
Note	Q. What is a note? A. This is one of those symbols or signs which, in accordance with the opening provided by a given clef, indicate or point to the sound to be produced by the voice.
How many are there	Q. How many notes have we in music? A. Seven.
Their names	Q. Does each of them have its own name? A. Yes, each note is distinguished by having a different syllable. Q. Please name them. A. <i>Ut, re, mi, fa, sol, la, si.</i>
How to recognise the name of a note	Q. How can one recognise the name of a note? A. We know it because of the clef. Q. How is that? A. If, for example, the <i>ut</i> clef was placed on the first line, then it becomes the <i>ut</i> degree, in accordance with the name of the clef; as a result each note placed on the same degree should be called <i>ut</i> .
General rule for the three clefs	Q. Does the same rule apply to the other two clefs? A. Yes, the same rule applies to all three clefs regardless of the lines on which they were placed.

Fourth lesson

To sing in solfege	Q. Please explain what it means to sing in solfege? A. It means to intone sounds calling all the notes by their own names.
To intone	Q. What does it mean "to intone"? A. It means, while singing accurately and decisively, to produce a sound corresponding to the note in accordance with the degree on which it has been placed.
Degree	Q. What is a degree? A. The lines and spaces within a staff are degrees, as well as the lines which had been added.
Different degrees	Q. Are there different degrees? A. Yes, these are conjunct and disjunct degrees.
Conjunct degrees	Q. What are conjunct degrees? A. When one moves directly from a line to a space and from a space to a line.
Disjunct degrees	Q. What are disjunct degrees? O. When one moves from a line to a line or from a space to a space.
Unison	Q. What do we call two notes or two sounds precisely on the same degree? A. Unison.
Interval	Q. What do we call the distance between two notes or two sounds placed on different degrees? A. An interval. Q. Are there different intervals? A. Yes, because intervals form seconds, thirds, fourths, fifths, sixths, sevenths and octaves.

Cinquième leçon

Octave par degrés conjoints

D. Qu'est-ce que l'octave par degrés conjoints ?
 R. C'est un assemblage de huit notes qui font huit degrés que forment sept intervalles, les plus petits de la musique.

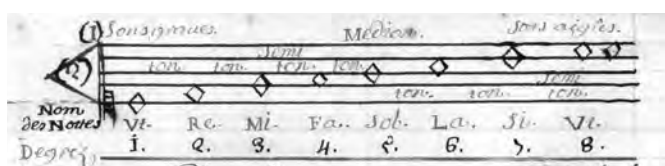
Seconde

D. Comment nommez-vous ces intervalles ?
 R. Seconde.
 D. Que veut dire seconde ?
 R. Ce n'est proprement que la distance qu'il y a d'un son à un autre son, le plus proche, soit en montant, soit en descendant.
 D. Ces secondes sont-elles égales ?
 R. Non. Car de l'ut au ré, il y a un ton ; du ré au mi, un ton ; du mi au fa, un semi ton ; du fa au sol, un ton ; du sol au la, un ton ; du la au si, un ton ; et du si à l'ut un semi ton. On compte de même en descendant, et voilà ce qui s'appelle octave par degrés conjoints.
 D. Solfiez cette octave en montant et en descendant, par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

10.

Octave en montant par degrés conjoints

Octave en montant par degrés conjoints



Octave en descendant par degrés conjoints

Octave en descendant par degrés conjoints

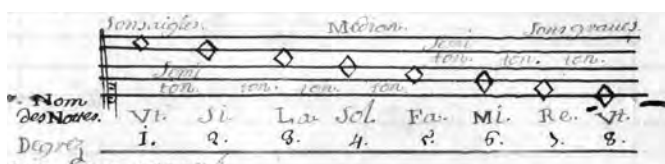


Figure en usage de la clef d'ut sur la première ligne

(1) Figure de la clef d'ut sur la première ligne ; cette clef est en usage pour ceux ou celles qui chantent le bas dessus ; souvent pour ceux ou celles qui chantent le dessus, et toujours en France pour la haute-contre de violon.
 (2) Figure de la portée.

Son grave

D. Qu'est-ce que son grave ?
 R. Les sons graves sont ceux qui sont les plus creux ou les plus bas.

Son aigu

D. Qu'est-ce que son aigu ?
 R. Les sons aigus sont ceux qui sont les plus clairs ou les plus hauts.

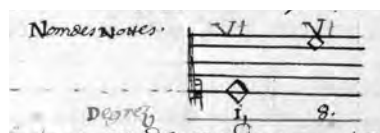
Son du médium

D. Comment nommez-vous les sons qui tiennent ou qui font le milieu entre ceux qui sont graves et ceux qui sont aigus ?
 R. On les appelle les sons du médium, ou simplement médium.

Octave par degrés disjoints

D. Qu'est-ce que l'octave par degrés disjoints ?
 R. Ce sont les deux extrêmes de huit degrés qui se suivent immédiatement, en montant et en descendant.
 D. Solfiez cette octave en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Octave en montant par degrés disjoints



Lekcja piąta

Oktawa o stopniach łącznych
 P. Co to jest oktawa o stopniach łącznych?
 O. To zbiór ośmiu nut, które dają osiem stopni utworzonych przez siedem interwałów, najmniejszych w muzyce.
 P. Jak nazywają się te interwały?
 O. Sekunda.
 P. Co znaczy sekunda?
 O. To dystans między jednym dźwiękiem a drugim, najbliższym albo wstępującym, albo zstępującym.
 P. Czy sekundy są sobie równe?
 O. Nie. Ponieważ od *ut* do *re* mamy jeden ton, od *re* do *mi* jeden ton, od *mi* do *fa* jeden półton, od *fa* do *sol* jeden ton, od *sol* do *la* jeden ton, od *la* do *si* jeden ton i od *si* do *ut* jeden półton. Podobnie odliczamy schodząco – i tak mamy to, co zostało nazwane oktawą o stopniach łącznych.
 P. Proszę o solmizację tej oktawy wstępująco oraz zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Oktawa wstępująca o stopniach łącznych

	Dźwięki niskie		Dźwięki średnie		Dźwięki wysokie			
(1)	ton	ton	półton	ton	ton	ton	półton	
(2)								
Nazwy nut	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>
Stopnie	1	2	3	4	5	6	7	8

Oktawa zstępująca o stopniach łącznych

	Dźwięki wysokie		Dźwięki średnie		Dźwięki niskie			
	półton	ton	ton	ton	półton	ton	ton	
(2)								
Nazwy nut	<i>ut</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>
Stopnie	1	2	3	4	5	6	7	8

Znak klucza *ut*
 (1) Znak klucza *ut* na pierwszej linii; ten klucz jest stosowany dla tych, którzy śpiewają w górnym głosie, często dla tych, którzy śpiewają w wysokim rejestrze, zaś we Francji zawsze dla wysokich skrzypiec.
 (2) Pięciolinia.

Dźwięk niski
 P. Co to jest dźwięk niski?
 O. Dźwięki niskie są najbardziej głębokie, czyli najniższe.
 Dźwięk wysoki
 P. Co to jest dźwięk wysoki?
 O. Dźwięki wysokie są najjaśniejsze, czyli najwyższe.
 Dźwięk średni
 P. Jak nazywają się dźwięki, które zajmują lub tworzą środkową część między dźwiękami, które są niskie i tymi, które są wysokie?
 O. Nazywamy je dźwiękami środkowego rejestru lub po prostu środkowymi.
 Oktawa o stopniach rozłącznych
 P. Co to jest oktawa o stopniach rozłącznych?
 O. To dwa krańce przeciwstawne ośmiu stopni, które następują bezpośrednio po sobie wstępująco i zstępująco.
 P. Proszę o solmizację tej oktawy wstępująco oraz zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Oktawa wstępująca o stopniach rozłącznych.

Nazwy nut	<i>ut</i>	<i>ut</i>
Stopnie	1	2

Fifth lesson

Octave with conjunct degrees
 Q. What is an octave with conjunct degrees?
 A. It is a set of eight notes which give degrees produced by seven intervals, the smallest ones in music.
 Q. What are these intervals called?
 A. Seconds.
 Q. What does a "second" mean?
 A. It is the distance between one sound and another, the closest one, either ascending or descending.
 Q. Are seconds equal to each other?
 A. No. This is because we have one tone from *ut* to *re*, one tone from *re* to *mi*, one semitone from *mi* to *fa*, one tone from *fa* to *sol*, one tone from *sol* to *la*, one tone from *la* to *si* and one semitone from *si* to *ut*. We count similarly in the descending order, and so we obtain that which is called an octave with conjunct degree.
 Q. Please sing in solfege this octave in the ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Ascending octave with conjunct degrees

	Low sounds		Middle sounds		High sounds			
(1)	tone	tone	semitone	tone	tone	tone	semitone	
(2)								
Names of notes	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>
Degrees	1	2	3	4	5	6	7	8

Descending octave with conjunct degrees

	Low sounds		Middle sounds		High sounds			
	tone	tone	semitone	tone	tone	tone	semitone	
(2)								
Names of notes	<i>ut</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>
Degrees	1	2	3	4	5	6	7	8

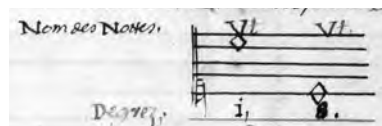
Ut clef sign
 (1) Sign of *ut* clef on the first line; this clef is used for those who sing in the upper voice, often for those who sing in the upper register, and in France always for high violin.
 (2) Staff.

Low sound
 Q. What is a low sound?
 A. Low sounds are the deepest ones, that is, the lowest.
 High sounds
 Q. What is a high sound?
 A. High sounds are the brightest, that is, the highest.
 Sound of the middle register
 Q. What do we call the sound that occupy the middle part between the notes that are high and the notes that are low?
 A. We call them sounds of the middle register or simply middle.
 Octave with disjunct degrees
 Q. What is an octave with disjunct degrees?
 A. These are the two opposing extremes of the eight degrees which follow each other directly in an ascending or descending order.
 P. Please sing in solfege this octave in an ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Ascending octave with disjunct degrees.

Names of notes	<i>ut</i>	<i>ut</i>
Degrees	1	2

Octave en descendant par degrés disjoints



Que veut simplement dire le mot octave

D. Lorsque l'on se sert simplement du mot octave, laquelle de ces deux octaves doit-on entendre ?

R. L'octave par degrés disjoints.

Ainsi des autres intervalles

D. Doit-on l'entendre de même pour les autres intervalles comme tierce, quarte, quinte, sixte et septième ?

R. Oui, avec cette différence qu'en conservant le mot de tierce, quarte, quinte, sixte et septième, on y joint un terme qui distingue ces différents intervalles selon leurs diverses proportions.

Proportion

D. Qu'est-ce que proportion ?

R. Les proportions sont les différents nombres de degrés qui forment et qui renferment, les différents intervalles.

11.

Sixième leçon

Tierce par degrés conjoints

D. Qu'est-ce qu'une tierce par degrés conjoints ?

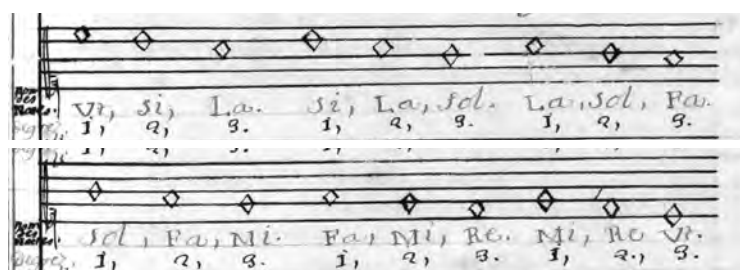
R. C'est un assemblage de trois notes qui font trois degrés ; de là, lui est venu le nom de tierce.

D. Solfiez ces tierces, en montant et en descendant par la clef naturelle d'*ut* sur la première ligne.

Tierces en montant par degrés conjoints



Tierces en descendant par degrés conjoints



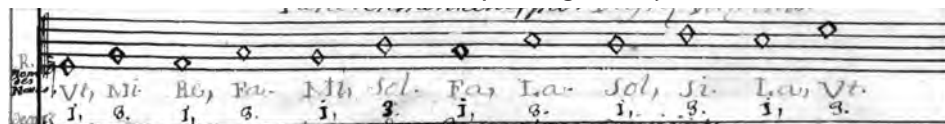
Tierce par degrés disjoints

D. Qu'est-ce qu'une tierce par degrés disjoints ?

R. Ce sont deux extrêmes de trois degrés qui se suivent immédiatement en montant ou en descendant.

D. Solfiez ces tierces en montant et en descendant par la clef naturelle d'*ut* sur la première ligne.

Tierces en montant par degrés disjoints



Oktawa zstępująca o stopniach rozłącznych.

Nazwy nut / Names of notes: ut, ut

Stopnie / Degrees: 1, 2

Co znaczy słowo oktawa

P. Kiedy używamy po prostu słowa oktawa, którą z tych oktaw mamy na myśli?

O. Oktawę o stopniach rozłącznych.

Również dla innych interwałów

P. Czy to odnosi się również do innych interwałów, jak tercja, kwarta, kwinta, seksta i septyma?

O. Tak, z tą różnicą, że zachowując słowo tercja, kwarta, kwinta, seksta i septyma należy dodać termin, który rozróżnia te interwały pod względem ich proporcji.

Proporcja

P. Co to jest proporcja?

O. Proporcje są różnymi liczbami stopni, które tworzą i obejmują różne interwały.

Descending octave with disjunct degrees.

Names of notes: ut, ut

Degrees: 1, 2

What does the word "octave" mean Also for other intervals

Q. When we simply use the word "octave", which of these octaves do we have in mind?

A. The octave with disjunct degrees.

Q. Does this also apply to other intervals, such as third, fourth, fifth, sixth and seventh?

A. Yes, with that difference that, retaining the words third, fourth, fifth, sixth and seventh, one should add the term which differentiates these intervals in respect of their proportions.

Proportion

Q. What is proportion?

A. Proportions are different numbers of degrees which create and encompass different intervals.

Lekcja szósta

Tercja o stopniach łącznych

P. Co to jest tercja o stopniach łącznych?

O. To zbiór trzech nut, które tworzą trzy stopnie, stąd nazwa tercja.

P. Proszę solmizować tercje wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Third with conjunct degrees

Q. What is a third with conjunct degrees?

A. It is a set of three notes which form three degrees, hence the name "third".

Q. Please sing thirds in solfege in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Sixth lesson

Tercje wstępujące o stopniach łącznych

Nazwy nut / Names of notes: ut, re, mi, re, mi, fa, mi, fa, sol

Stopnie / Degrees: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3

Ascending thirds with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes: fa, sol, la, sol, la, si, la, si, ut

Stopnie / Degrees: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3

Tercje zstępujące o stopniach łącznych

Nazwy nut / Names of notes: ut, si, la, si, la, sol, la, sol, fa

Stopnie / Degrees: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3

Descending thirds with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes: sol, fa, mi, fa, mi, re, mi, re, ut

Stopnie / Degrees: 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3

Tercja o stopniach rozłącznych

P. Co to jest tercja o stopniach rozłącznych?

O. To dwa krańce trzech stopni, które następują bezpośrednio po sobie wstępująco lub zstępująco.

P. Proszę solmizować tercje wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Third with disjunct degrees

Q. What is a third with disjunct degrees?

A. These are two extremes of three degrees which follow each other directly in ascending or descending order.

Q. Please sing thirds in solfege in ascending and descending order in natural *ut* clef on the first line.

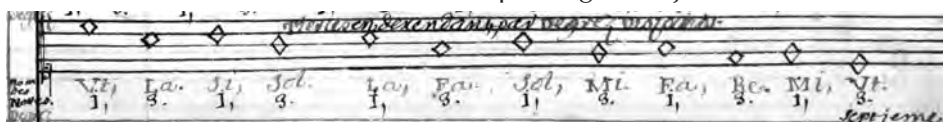
Tercje wstępujące o stopniach rozłącznych

Nazwy nut / Names of notes: ut, mi, re, fa, mi, sol, fa, la, sol, si, la, ut

Stopnie / Degrees: 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3, 1, 3

Ascending thirds with disjunct degrees

Tierces en descendant par degrés disjoints



Septième leçon

12.

Quarte
par degrés
conjoints

- D. Qu'est-ce qu'une quarte par degrés conjoints ?
 R. C'est un assemblage de quatre notes qui font quatre degrés ; de là lui est venu le nom de quarte.
 D. Solfiez ces quartes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Quartes en montant par degrés conjoints



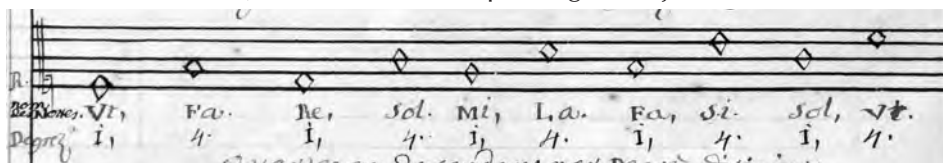
Quartes en descendant par degrés conjoints



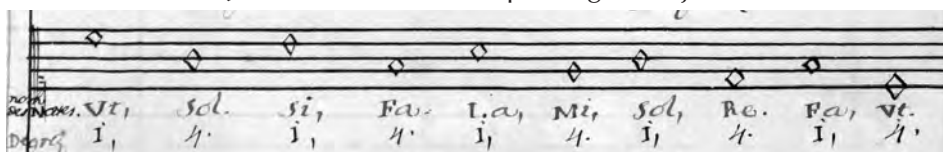
Quarte
par degrés
disjoints

- D. Qu'est-ce qu'une quarte par degrés disjoints ?
 R. Ce sont les deux extrêmes de quatre degrés qui se suivent immédiatement en montant ou en descendant.
 D. Solfiez ces quartes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Quartes en montant par degrés disjoints



Quartes en descendant par degrés disjoints



Huitième leçon

13.

Quinte
par degrés
conjoints

- D. Qu'est-ce qu'une quinte par degrés conjoints ?
 R. C'est un assemblage de cinq notes qui font cinq degrés ; de là lui est venu le nom de quinte.
 D. Solfiez ces quintes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Tercje zstępujące o stopniach rozłącznych

Descending thirds with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	<i>ut</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>ut</i>
Stopnie / Degrees	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3	1	3

Lekcja siódma

Seventh lesson

Kwarta o stopniach łącznych

P. Co to jest kwarta o stopniach łącznych?
 O. To zbiór czterech nut, które tworzą cztery stopnie, stąd nazwa kwarta.
 P. Proszę solmizować kwarty wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Fourth with conjunct degrees

Q. What is a fourth with conjunct degrees?
 A. It is a set of four notes which form four degrees, hence the name "fourth".
 Q. Please sing fourths in solfege in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Kwarty wstępujące o stopniach łącznych

Ascending fourths with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	<i>ut</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	<i>fa</i>
Stopnie / Degrees	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2

Nazwy nut / Names of notes	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>sol</i>	<i>la</i>	<i>si</i>	<i>ut</i>
Stopnie / Degrees	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

Kwarty zstępujące o stopniach łącznych

Descending fourth with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	<i>ut</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>si</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>sol</i>
Stopnie / Degrees	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2

Nazwy nut / Names of notes	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>mi</i>	<i>re</i>	<i>ut</i>
Stopnie / Degrees	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4

Kwarta o stopniach rozłącznych

P. Co to jest kwarta o stopniach rozłącznych?
 O. To dwa krańce czterech stopni, które następują bezpośrednio po sobie wstępująco lub zstępująco.
 P. Proszę solmizować kwarty wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Fourth with disjunct degrees

Q. What is a fourth with disjunct degrees?
 A. These are two extremes of the four degrees which follow each other directly in an ascending or descending order.
 Q. Please sing fourths in solfege in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Kwarty wstępujące o stopniach rozłącznych

Ascending fourths with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	<i>ut</i>	<i>fa</i>	<i>re</i>	<i>sol</i>	<i>mi</i>	<i>la</i>	<i>fa</i>	<i>si</i>	<i>sol</i>	<i>ut</i>
Stopnie / Degrees	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4

Kwarty zstępujące o stopniach rozłącznych

Descending fourths with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	<i>ut</i>	<i>sol</i>	<i>si</i>	<i>fa</i>	<i>la</i>	<i>mi</i>	<i>sol</i>	<i>re</i>	<i>fa</i>	<i>ut</i>
Stopnie / Degrees	1	4	1	4	1	4	1	4	1	4

Lekcja ósma

Eighth lesson

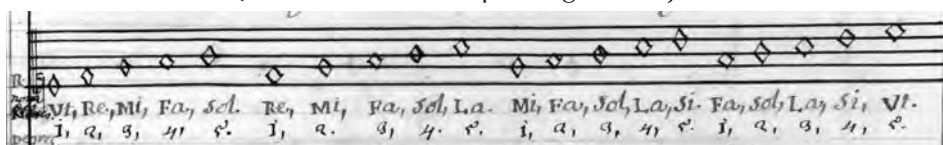
Kwinta o stopniach łącznych

P. Co to jest kwinta o stopniach łącznych?
 O. To zbiór pięciu nut, które tworzą pięć stopni, stąd nazwa kwinta.
 P. Proszę solmizować te kwinty wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

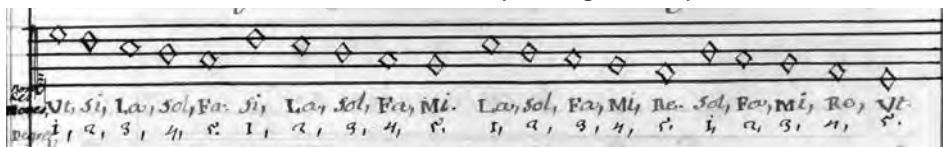
Fifth with conjunct degrees

Q. What is a fifth with conjunct degrees?
 A. It is a set of five notes which form five degrees, hence the name "fifth".
 Q. Please sing in solfege these fifths in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Quintes en montant par degrés conjoints



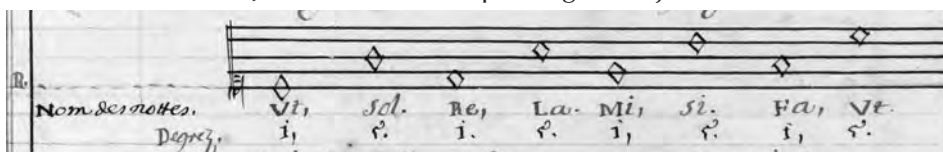
Quintes en descendant par degrés conjoints



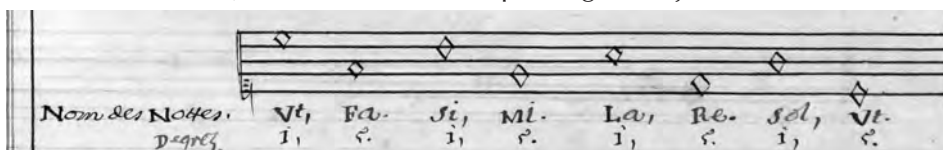
Quinte par degrés disjoints

- D. Qu'est-ce qu'une quinte par degrés disjoints ?
 R. Ce sont les deux extrêmes de cinq degrés qui se suivent immédiatement en montant ou en descendant.
 D. Solfiez ces quintes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Quinte en montant par degrés disjoints



Quinte en descendant par degrés disjoints



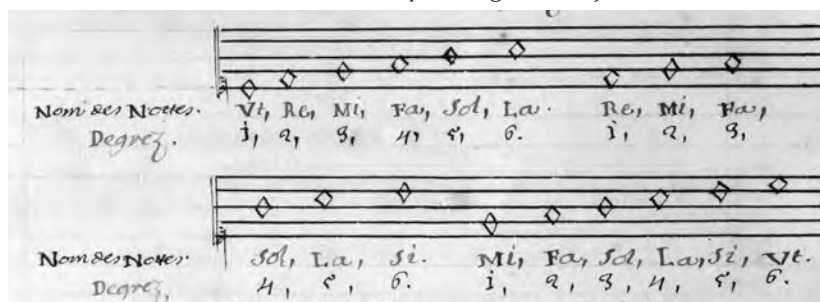
Neuvième leçon

14.

Sixte par degrés conjoints

- D. Qu'est-ce qu'une sixte par degrés conjoints ?
 R. C'est un assemblage de six notes qui font six degrés ; de là lui est venu le nom de sixte.
 D. Solfiez ces sixtes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Sixtes en montant par degrés conjoints



Sixtes en descendant par degrés conjoints



Kwinty wstępujące o stopniach łącznych

Ascending fifths with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

ut	re	mi	fa	sol	re	mi	fa	sol	la	mi	fa	sol	la	si	fa	sol	la	si	ut
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5

Kwinty zstępujące o stopniach łącznych

Descending fifths with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

si	la	sol	fa	si	la	sol	fa	mi	la	sol	fa	mi	re	sol	fa	mi	re	ut	
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5

Kwinta o stopniach rozłącznych

P. Co to jest kwinta o stopniach rozłącznych?
O. To dwa krańce z pięciu stopni, które następują po sobie bezpośrednio wstępująco lub zstępująco.
P. Proszę solmizować te kwinty wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Fifth with disjunct degrees

Q. What is a fifth with disjunct degrees?
O. These are two extreme ends of the five degrees which follow each other directly in an ascending or descending order.
Q. Please sing in solfege these fifths in ascending and descending order, in the natural *ut* clef on the first line.

Kwinty wstępujące o stopniach rozłącznych

Ascending fifths with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

ut	sol	re	la	mi	si	fa	ut
1	5	1	5	1	5	1	5

Kwinty zstępujące o stopniach rozłącznych

Descending fifths with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

fa	si	mi	la	re	sol	ut	
1	5	1	5	1	5	1	5

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Seksta o stopniach łącznych

P. Co to jest seksta o stopniach łącznych?
O. To zbiór sześciu nut, które tworzą sześć stopni, stąd nazwa seksty.
P. Proszę solmizować seksty wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Sixth with conjunct degrees

Q. What is the sixth with conjunct degrees?
A. It is a set of six notes which form six degrees, hence the name "sixth".
Q. Please sing sixths in solfege in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Seksty wstępujące o stopniach łącznych

Ascending sixths with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

ut	re	mi	fa	sol	la	re	mi	fa
1	2	3	4	5	6	1	2	3

Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

sol	la	si	mi	fa	sol	la	si	ut
4	5	6	1	2	3	4	5	6

Seksty zstępujące o stopniach łącznych

Descending sixth with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

ut	si	la	sol	fa	mi	si	la	sol
1	2	3	4	5	6	1	2	3

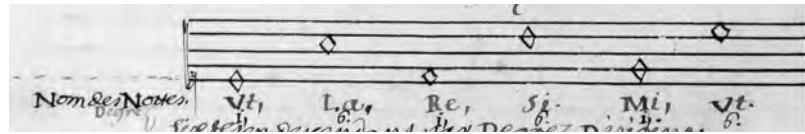
Nazwy nut / Names of notes
Stopnie / Degrees

fa	mi	re	la	sol	fa	mi	re	ut
4	5	6	1	2	3	4	5	6

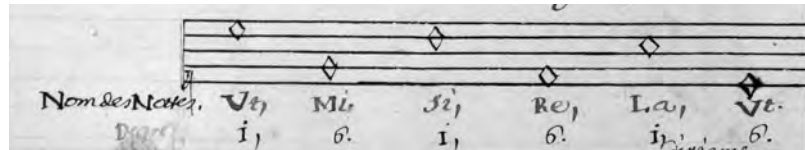
Sixte par degrés disjoints

- D. Qu'est-ce qu'une sixte par degrés disjoints ?
- R. Ce sont les deux extrêmes de six degrés qui se suivent immédiatement en montant et en descendant.
- D. Solfiez ces sixtes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Sixtes en montant par degrés disjoints



Sixtes en descendant par degrés disjoints



Dixième leçon

15.

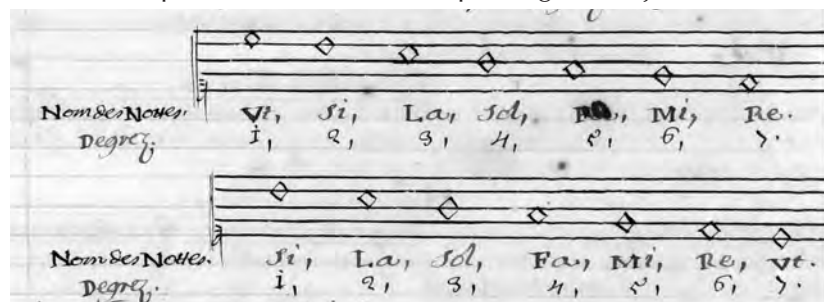
Septième par degrés conjoints

- D. Qu'est-ce qu'une septième par degrés conjoints ?
- R. C'est un assemblage de sept notes qui font sept degrés ; de là lui est venu le nom de septième.
- D. Solfiez ces septièmes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Septièmes en montant par degrés conjoints



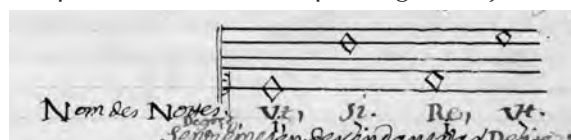
Septièmes en descendant par degrés conjoints



Septième par degrés disjoints

- D. Qu'est-ce qu'une septième par degrés disjoints ?
- R. Ce sont les deux extrêmes de sept degrés qui se suivent immédiatement en montant ou en descendant.
- D. Solfiez ces septièmes en montant et en descendant par la clef naturelle d'ut sur la première ligne.

Septièmes en montant par degrés disjoints



Seksta o stopniach rozłącznych

P. Co to jest seksta o stopniach rozłącznych?
 O. To dwa krańce z sześciu stopni, które następują po sobie bezpośrednio wstępująco i zstępująco.
 P. Proszę solmizować seksty wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Sixth with disjunct degrees

Q. What is a sixth with disjunct degrees?
 O. They are two extreme ends of sixth degrees which follow each other directly in ascending or descending order.
 Q. Please sing sixths in solfege in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Seksty wstępujące o stopniach rozłącznych

Ascending sixths with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	ut la re si mi ut
Stopnie / Degrees	1 6 1 6 1 6

Seksty zstępujące o stopniach rozłącznych

Descending sixths with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	ut mi si re la ut
Stopnie / Degrees	1 6 1 6 1 6

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Septyma o stopniach łącznych

P. Co to jest septyma o stopniach łącznych?
 O. To zbiór siedmiu nut, które tworzą siedem stopni, stąd nazwa septyma.
 P. Proszę solmizować septymy wstępująco i schodząco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Seventh with conjunct degrees

Q. What is a seventh with conjunct degrees?
 A. It is a set of seven notes which form seven degrees, hence the name "seventh".
 Q. Please sing sevenths in solfege in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Septymy wstępujące o stopniach łącznych

Ascending sevenths with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	ut re mi fa sol la si
Stopnie / Degrees	1 2 3 4 5 6 7

Nazwy nut / Names of notes	re mi fa sol la si ut
Stopnie / Degrees	1 2 3 4 5 6 7

Septymy zstępujące o stopniach łącznych

Descending sevenths with conjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	ut si la sol fa mi re
Stopnie / Degrees	1 2 3 4 5 6 7

Nazwy nut / Names of notes	si la sol fa mi re ut
Stopnie / Degrees	1 2 3 4 5 6 7

Septyma o stopniach rozłącznych

P. Co to jest septyma o stopniach rozłącznych?
 O. To dwa krańce z siedmiu stopni, które następują po sobie bezpośrednio wstępująco i zstępująco.
 P. Proszę solmizować septymy wstępująco i zstępująco w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii.

Seventh with disjunct degrees

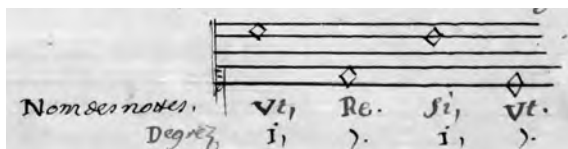
Q. What is a seventh with disjunct degrees?
 A. These are two extreme ends of seventh degrees which follow each other directly in an ascending or descending order.
 Q. Please sing sevenths in solfege in ascending and descending order in the natural *ut* clef on the first line.

Septymy wstępujące o stopniach rozłącznych

Ascending sevenths with disjunct degrees

Nazwy nut / Names of notes	ut si re ut
Stopnie / Degrees	1 7 1 7

Septièmes en descendant par degrés disjoints



16.

Table
des dix leçons du premier chapitre

Première leçon
qui explique : musique ; comment, par qui et quand elle fut inventée ;
son étymologie, son ancienneté ; lignes, portée 7

Seconde leçon
qui explique : clefs, espaces 8

Troisième leçon
qui explique : cordes, voix, son, note ibid.

Quatrième leçon
qui explique : solfier, entonner, degrés, intervalles 9

Cinquième leçon
qui explique : octave, seconde ; et contient des leçons chantantes
de l'octave, en montant et en descendant par degrés conjoints et
disjoints, par la clef naturelle d'ut sur la première ligne ; son grave,
son aigu ; médium, son du médium ibid.

Sixième leçon
qui explique : tierce et contient des leçons chantantes des tierces ;
en montant et en descendant par degrés conjoints et disjoints,
par la clef naturelle d'ut sur la première ligne 11

Septième leçon
qui explique : quarte ; et contient des leçons chantantes des quartes
en montant et en descendant par degrés conjoints et disjoints, par
la clef naturelle d'ut sur la première ligne 12

Huitième leçon
qui explique : quinte ; et contient des leçons chantantes des quintes
en montant et en descendant par degrés conjoints et disjoints, par la clef
naturelle d'ut sur la première ligne 13

Neuvième leçon
qui explique : sixte ; et contient des leçons chantantes des sixtes en
montant et en descendant par degrés conjoints et disjoints par, la clef
naturelle d'ut sur la première ligne 14

Dixième leçon
qui explique : septième ; et contient des leçons chantantes des septièmes
en montant et en descendant par degrés conjoints et disjoints, par la clef
naturelle d'ut sur la première ligne 15

Fin
de la table
du premier chapitre

Nazwy nut / Names of notes	ut	re	si	ut
Stopnie / Degrees	1	7	1	7

Spis treści
dziesięciu lekcji rozdziału pierwszego

Lekcja pierwsza

która wyjaśnia muzykę: jak, dzięki komu i kiedy została wynaleziona, jej etymologia, jej dawne pochodzenie, linie, pięciolinia 7 [tu 10]

Lekcja druga

która wyjaśnia: klucze, pola 8 [12]

Lekcja trzecia

która wyjaśnia: tony, głos, dźwięk, nutę ibid. [14]

Lekcja czwarta

która wyjaśnia: solmizowanie, intonację, stopnie, interwały 9 [14]

Lekcja piąta

która wyjaśnia: oktawę, sekundę i zawiera lekcje wokalne oktawy, wstępująco i zstępująco o stopniach łącznych i rozłącznych w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii; dźwięk niski, dźwięk wysoki, dźwięk środkowy ibid. [16]

Lekcja szósta

która wyjaśnia tercję i zawiera lekcje wokalne tercji, wstępująco i zstępująco o stopniach łącznych i rozłącznych, w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii 11 [18]

Lekcja siódma

która wyjaśnia: kwartę i zawiera lekcje wokalne kwart, wstępująco i zstępująco o stopniach łącznych i rozłącznych, w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii 12 [20]

Lekcja ósma

która wyjaśnia: kwintę i zawiera lekcje wokalne kwint, wstępująco i zstępująco o stopniach łącznych i rozłącznych, w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii 13 [20]

Lekcja dziewiąta

która wyjaśnia: sekstę i zawiera lekcje wokalne sekst, wstępująco i zstępująco o stopniach łącznych i rozłącznych, w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii 14 [22]

Lekcja dziesiąta

która wyjaśnia: septymę i zawiera lekcje wokalne septym, wstępująco i zstępująco o stopniach łącznych i rozłącznych, w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii 15 [24]

Koniec
spisu treści

Contents
of the ten lessons of the first chapter

First lesson

which explains music: how, by whom and when it was invented, its etymology, its ancient origins, lines, staff 7 [here 10]

Second lesson

which explains: clefs, spaces 8 [12]

Third lessons

which explains: tones, voice, sound, note ibid. [14]

Fourth lesson

which explains: solmisation, intonation, degrees, intervals 9 [14]

Fifth lesson

which explains: the octave and the second, and contains vocal lessons on the octave, in ascending and descending order, with conjunct and disjunct degrees in natural *ut* clef on the first line; low sound, high sound, middle sound ibid. [16]

Sixth lesson

which explains the third and contains vocal lessons on thirds in ascending and descending order, in natural *ut* clef on the first line 11 [18]

Seventh lesson

which explains: the fourth and contains vocal lessons on fourths in ascending and descending order with conjunct and disjunct degrees, in natural *ut* clef on the first line 12 [20]

Eighth lesson

which explains: the fifth and contains vocal lessons on fifths in ascending and descending order with conjunct and disjunct degrees, in natural *ut* clef on the first line 13 [20]

Ninth lesson

which explains: the sixth and contains vocal lessons on sixths in ascending and descending order with conjunct and disjunct degrees, in natural *ut* clef on the first line 14 [22]

Tenth lesson

which explains: the seventh and contains vocal lessons on sevenths in ascending and descending order with conjunct and disjunct degrees, in natural *ut* clef on the first line 15 [24]

End of
contents list

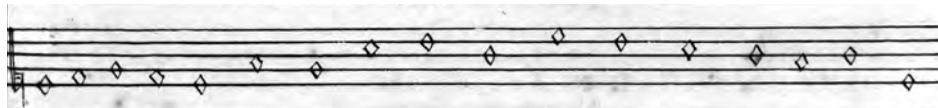
Sommaire
du deuxième chapitre

17.

On prétend voir dans ce chapitre les progrès que l'écolier a pu faire par l'étude du précédent, et l'instruire des signes accidentels de la musique, sans l'embarrasser encore de la mesure.

C'est pourquoi les quatre premières leçons chantantes commencent à avoir du chant, mais un chant purement diatonique, c'est-à-dire naturel. Après vient l'explication des signes accidentels de la musique comme cadence, petites lignes ajoutées à la portée, bémol, dièse, bécarre, guidon. Immédiatement après chacune de ces explications suit une leçon chantante, où le signe expliqué ci-dessus est employé ; et toutes les leçons chantantes sont de la même nature pour la figure des notes et pour la clef que celles du premier chapitre.

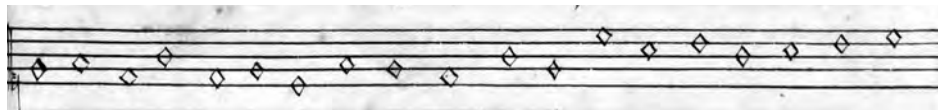
Deuxième chapitre
Première leçon



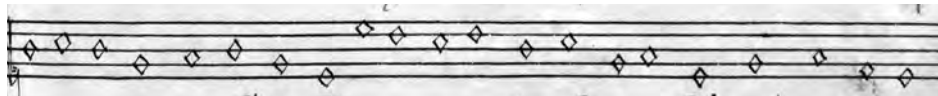
Deuxième leçon



Troisième leçon



Quatrième leçon



Ces quatre leçons sont purement dans le genre diatonique, c'est-à-dire dans un pur naturel.

Cinquième leçon

18.

Cadence

D. Qu'est-ce que la cadence ?

R. C'est un des agréments du chant.

D. Comment se marque-t-elle ?

R. Par une petite croix, ou un petit *t*, ou un *Tr*.

D. Comment se fait-elle ?

R. En empruntant le son supérieur le plus proche de la note où la cadence est marquée et balançant la voix du degré supérieur à l'inférieur, on fait entendre alternativement ces deux sons sans prendre haleine, commençant par le plus haut et finissant par le plus bas.

D. Comment appelez-vous cette action de faire entendre l'un après l'autre les deux sons ?

R. Battre la cadence.

D. D'où doit-elle être battue ?

R. Du gosier.

Streszczenie
rozdziału drugiego

Spodziewamy się zobaczyć w tym rozdziale postępy ucznia osiągnięte za pomocą tego, czego się dotąd nauczył i pokazać mu muzyczne znaki specjalne jeszcze bez poznawania metrum. Dlatego cztery pierwsze lekcje wokalne zawierają śpiew, lecz śpiew tylko diatoniczny, to znaczy naturalny. Później przyjdzie czas na wyjaśnienie muzycznych znaków specjalnych, jak kadencja, małe linie dodane do pięciolinii, bemol, krzyżyk, kasownik, kustosz. Po każdym wyjaśnieniu następuje bezpośrednio lekcja wokalna, w której jest stosowany znak objaśniony powyżej, a wszystkie lekcje wokalne są takie same pod względem znaków, nut i klucza, jak te w pierwszym rozdziale.

Summary
of the second chapter

In this chapter we expect to see progress made by the pupil based on what he has learned so far, and to present to him special musical signs without as yet knowing about metre. For this reason the first four vocal lessons contain singing but only diatonic, i.e., natural, singing. Later on the time will come for explaining special musical signs, such as cadence, the little lines added to the staff, flat, sharp, natural, direct. Each explanation is immediately followed by a vocal lesson where the sign explained above is applied in practice, and all the vocal lessons are the same in respect of signs, notes and clef as those in the first chapter.

Rozdział drugi Lekcja pierwsza	Second chapter First lesson
Lekcja druga	Second lesson
Lekcja trzecia	Third lesson
Lekcja czwarta	Fourth lesson

Te cztery lekcje są poświęcone wyłącznie rodzajowi diatonicznemu, to znaczy czysto naturalnemu.

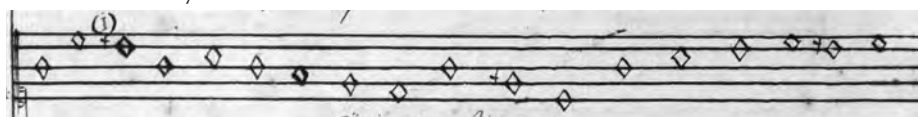
These four lessons are devoted exclusively to the diatonic, i.e., purely natural kind.

Lekcja piąta	
Kadencja	<p>P. Co to jest kadencja? O. To jeden z ornamentów śpiewu. P. Jak jest oznaczona? O. Małym krzyżykiem lub małym <i>t</i> bądź <i>Tr</i>. P. Jak się ją wykonuje? O. Biorąc najbliższy dźwięk wyższy od nuty, na której kadencja jest zaznaczona i balansując głosem między stopniem wyższym a niższym wykonuje się na przemian te dwa dźwięki bez pobrania oddechu, zaczynając od dźwięku najwyższego i kończąc na najniższym. P. Jak nazywa się działanie zmierzające do wykonania jednego po drugim obu tych dźwięków? O. Wybijać kadencję. P. Skąd wychodzi? O. Z gardła.</p>

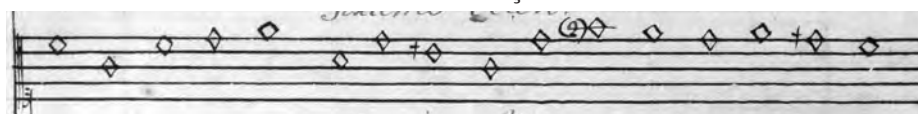
Fifth lesson	
Cadence	<p>Q. What is a cadence? A. It is one of the ornaments of singing. Q. How is it indicated? A. With a small cross or a small <i>t</i> or <i>Tr</i>. Q. How is it performed? A. Taking the note higher than the note on which the cadence is marked, and balancing the voice between the higher and lower degrees, one performs these two notes alternately without taking breath, beginning on the highest note and ending on the lowest. Q. What do you call the action intended to perform these two notes one after the other? A. To beat the cadence. Q. Where does it come from? A. From the throat.</p>

D. La cadence doit-elle être battue d'un mouvement égal ?
 R. Non. À mesure que la cadence approche de sa fin, on doit de plus en plus redoubler la vitesse de ses battements.
 D. N'y a-t-il point un autre terme qui signifie aussi cadence ?
 R. Oui.
 D. Nommez-le.
 R. Tremblement.
 D. Solfiez, par la clef naturelle d'ut sur la première ligne, les leçons suivantes où il y a des cadences ou des tremblements.

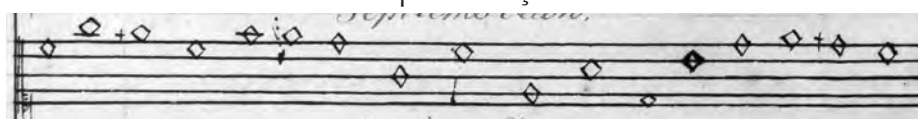
Tremblement



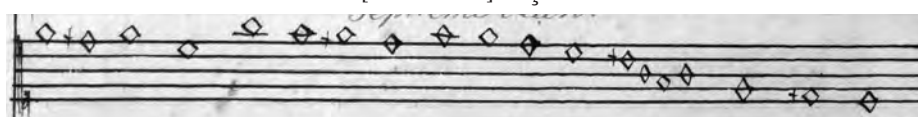
Sixième leçon



Septième leçon



[Huitième] leçon



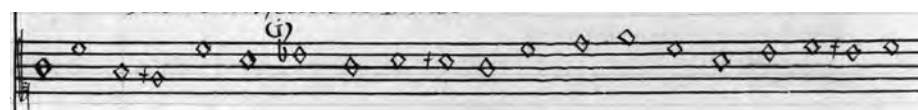
(1) Figure du signe qui marque la cadence ou tremblement.
 (2) Figure des petites lignes qui s'ajoutent selon les besoins.

Neuvième leçon

19.

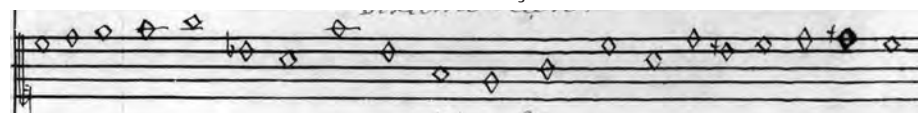
Bémol

D. Qu'est-ce qu'un bémol ?
 R. C'est un des signes accidentels de la musique qui fait baisser la note devant laquelle il se trouve posé d'un semi ton.
 D. Solfiez, par la clef naturelle d'ut sur la première ligne, les leçons suivantes avec le bémol.



(1) Figure du bémol.

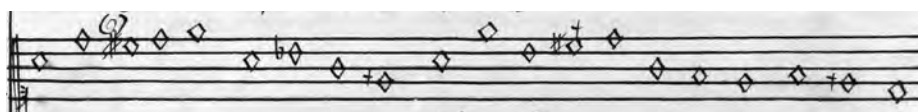
Dixième leçon



Onzième leçon

Dièse

D. Qu'est-ce qu'un dièse ?
 R. C'est un des signes accidentels de la musique qui marque qu'il faut élever la note devant laquelle il se trouve posé d'un semi ton.
 D. Solfiez, par la clef naturelle d'ut sur la première ligne, les leçons suivantes avec le dièse et le bémol.



(2) Figure du dièse.

P. Czy ma równomierny rytm?
 O. Nie. W miarę jak kadencja zbliża się do końca należy coraz bardziej zwiększać szybkość jej drgań.

P. Czy nie ma innego terminu, który również oznaczałby kadencję?

O. Tak, jest.

P. Proszę o nazwę.

Tremblement O. *Tremblement*.

P. Proszę solmizować w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii następujące lekcje, w których mamy kadencje, czyli *tremblements*.

Q. Has it a regular rhythm?

A. No. As the cadence approaches its end one should carry on increasing the speed of its vibrations.

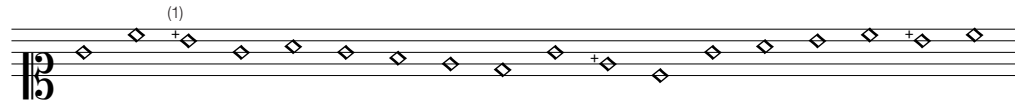
Q. Is there no other term that also refers to the cadence?

A. Yes, there is.

Q. Please give me that term.

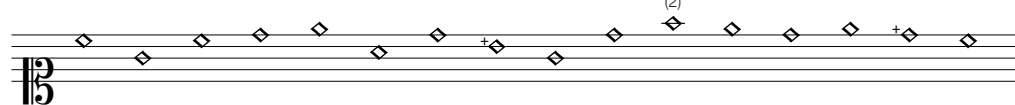
A. *Tremblement*.

Q. Please sing in solfege, in the natural *ut* clef on the first line, the following lessons where we have cadences, or *tremblements*.



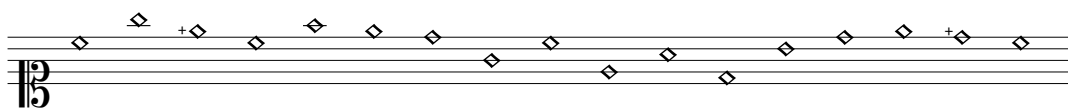
Lekcja szósta

Sixth lesson



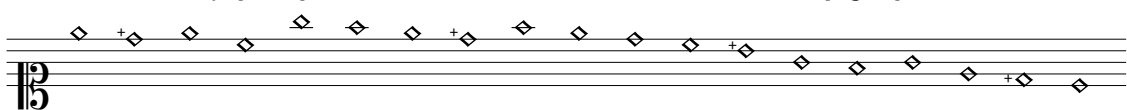
Lekcja siódma

Seventh lesson



Lekcja [ósmą]

[Eighth] lesson



(1) Znak, który oznacza kadencję lub *tremblement*.

(2) Znak małych linii, które dodaje się w razie potrzeby.

(1) Sign which indicates cadence or *tremblement*.

(2) Sign for small (ledger) lines added in case of need.

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Bemol

P. Co to jest bemol?

O. To jeden z muzycznych znaków specjalnych [akcydencji], który wskazuje, że nutę, przed którą się znajduje, należy obniżyć o jeden półton.

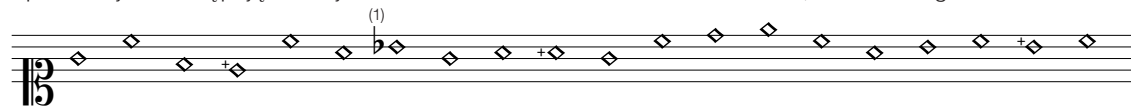
P. Proszę solmizować w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii następujące lekcje z bemolem.

Flat

Q. What is a flat?

A. It is one of special musical signs [accidentals] which indicates that the note which it precedes should be lowered by a semitone.

Q. Please sing in solfege, in the natural *ut* clef on the first line, the following lessons with a flat.

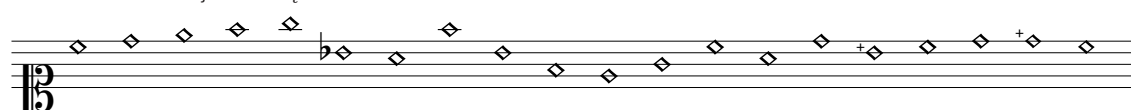


(1) Znak bemola.

(1) Flat sign.

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson



Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Krzyżyk

P. Co oznacza krzyżyk?

O. To jeden z muzycznych znaków specjalnych [akcydencji], który wskazuje, że nutę, przed którą został postawiony, należy podwyższyć o jeden półton.

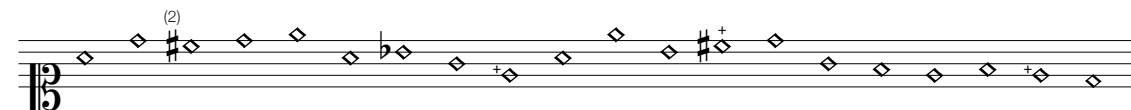
P. Proszę solmizować w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii następujące lekcje z krzyżykiem i bemolem.

Sharp

Q. What does a sharp mean?

A. It is one of the special musical signs [accidentals] which indicates that the note before which it was placed should be raised by one semitone.

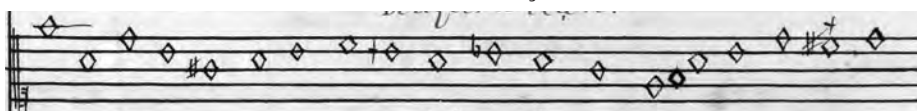
Q. Please sing in solfege in the natural *ut* clef on the first line, the following lessons with a sharp and a flat.



(2) Znak krzyżyka.

(2) Sharp sign.

Douzième leçon



Treizième leçon



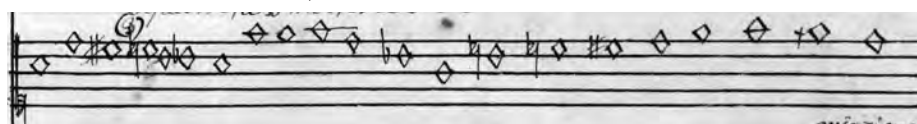
Quatorzième leçon

Bécarre

D. Qu'est-ce qu'un bécarre ?

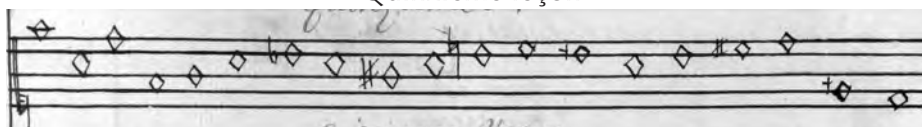
R. C'est un de ces signes accidentels de la musique qui, étant posé devant une note, marque que cette note, ayant été baissée par le bémol ou haussée par le dièse, doit être remise dans sa situation naturelle.

D. Solfeiez, par la clef naturelle d'ut sur la première ligne, les leçons suivantes avec le bécarre, le bémol et le dièse.

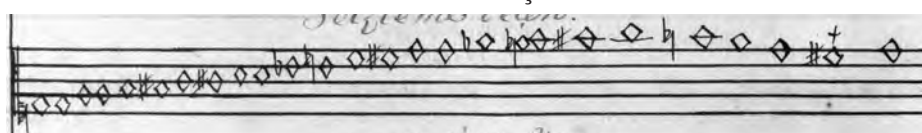


(3) Figure du bécarre.

Quinzième leçon



Seizième leçon



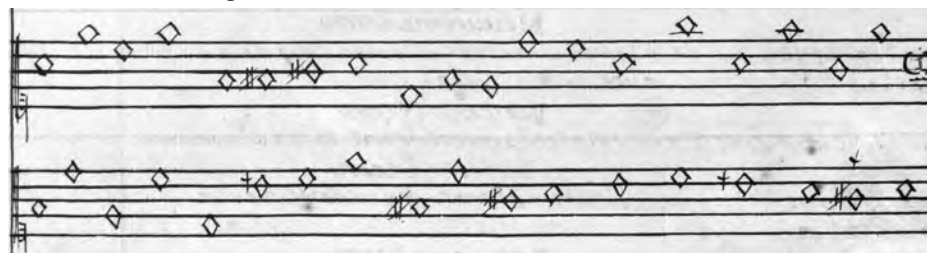
Dix-septième leçon

Guidon

D. Qu'appellez-vous guidon ?

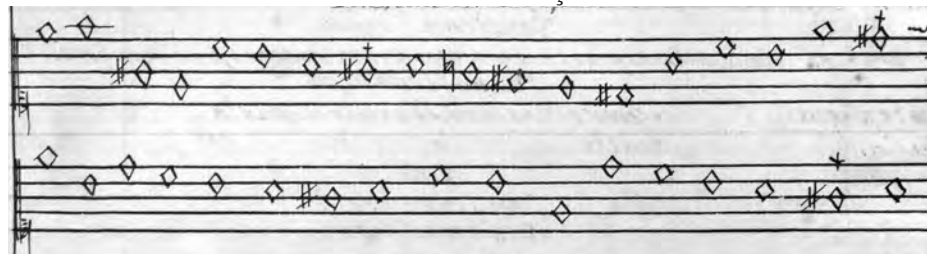
R. C'est une petite marque qui se place ordinairement après la dernière note de chaque portée et enseigne où doit être placée la première note de la portée suivante.

D. Solfeiez, par la clef naturelle d'ut sur la première ligne, les leçons suivantes avec le guidon.



(1) Figure du guidon [_].

Dix-huitième leçon



Lekcja dwunasta Twelfth lesson

Lekcja trzynasta Thirteenth lesson

Lekcja czternasta Fourteenth lesson

Kasownik P. Co to jest kasownik?
 O. To jeden z muzycznych znaków specjalnych [akcydencji], który postawiony przed nutą oznacza, że ta nuta, obniżona bemolem lub podwyższona krzyżykiem, zostaje przywrócona do swojej naturalnej pozycji.
 P. Proszę solmizować w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii następujące lekcje z kasownikiem, bemolem i krzyżykiem.

Natural Q. What is a natural?
 A. It is one of the special musical signs [accidentals] which, when placed before a note, means that that note, lowered with a flat or raised with a sharp, is returned to its natural position.
 Q. Please sing in solfege, in the natural *ut* clef on the first line, the following lessons with a natural, a flat and a sharp.

(3) Znak kasownika.

(3) Natural sign.

Lekcja piętnasta Fifteenth lesson

Lekcja szesnasta Sixteenth lesson

Lekcja siedemnasta

Seventeenth lesson

Kustosz P. Co to jest kustosz?
 O. To mała kreska, którą zwykle stawia się po ostatniej nucie każdej pięciolinii, a wskazuje miejsce, gdzie ma być postawiona pierwsza nuta następnej pięciolinii.
 P. Proszę solmizować w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii następujące lekcje ze znakiem kustosza.

Direct Q. What is a direct?
 A. It is a little line usually placed after the last note of each staff and indicating the point where the first note of the next staff should be placed.
 Q. Please sing in solfege in the natural *ut* clef on the first line, the following lessons with the direct.

(1) Znak kustosza [↯].

(1) Direct sign [↯].

Lekcja osiemnasta Eighteenth lesson

Table
des dix-huit leçons du 2^e chapitre

La première, deuxième, troisième et quatrième leçon sont chantantes par la clef naturelle <i>d'ut</i> sur la première ligne ; elles sont purement dans le genre diatonique, c'est-à-dire naturel	17
Cinquième leçon	
qui explique cadence et contient une leçon chantante par la clef naturelle <i>d'ut</i> sur la première ligne, avec cadence	18
La sixième, septième et huitième leçon	
sont chantantes par la clef naturelle <i>d'ut</i> sur la première ligne, avec cadence	ibid.
Neuvième leçon	
qui explique bémol et contient une leçon chantante par la clef naturelle <i>d'ut</i> sur la première ligne, avec le bémol et la cadence	19
Dixième leçon	
qui est de la même nature que la précédente et par la même clef	ibid.
Onzième leçon	
qui explique dièse et contient une leçon chantante par la clef naturelle <i>d'ut</i> sur la première ligne avec le dièse, le bémol et la cadence	ibid.
Douzième leçon	
qui est dans le même goût que la précédente et par la même clef	ibid.
Treizième leçon	
qui est encore dans le même goût que les deux précédentes et par la même clef	ibid.
Quatorzième leçon	
qui explique bécarre et contient une leçon chantante par la clef naturelle <i>d'ut</i> sur la première ligne avec le bécarre, le dièse, le bémol et la cadence	ibid.
La quinzième et seizième leçon	
sont dans le même goût que la précédente et par la même clef	20
Dix-septième leçon	
qui explique guidon et contient une leçon chantante par la clef naturelle <i>d'ut</i> sur la première ligne avec le guidon, le bécarre, le dièse, le bémol et la cadence	ibid.
Dix-huitième leçon	
qui est dans le même goût que la précédente et par la même clef	ibid.
Fin de cette table	

Spis treści
osiemnastu lekcji rozdziału drugiego

Lekcje pierwsza, druga, trzecia i czwarta są wokalne, w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii, wyłącznie w rodzaju diatonicznym, tzn. naturalnym 17 [tu 28]

Lekcja piąta objaśnia kadencję i zawiera lekcję wokalną w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii z kadencją 18 [28]

Lekcje szósta, siódma i ósma są wokalne, w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii, z kadencją *ibid.* [30]

Lekcja dziewiąta która objaśnia bemol i zawiera lekcję wokalną w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii, z bemolem i kadencją 19 [30]

Lekcja dziesiąta która jest tej samej natury co poprzednia i w tym samym kluczu *ibid.*

Lekcja jedenasta która objaśnia krzyżyk i zawiera lekcję wokalną w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii, z krzyżykiem, bemolem i kadencją *ibid.*

Lekcja dwunasta która jest tej samej natury i w tym samym kluczu *ibid.* [32]

Lekcja trzynasta która jest tej samej natury i w tym samym kluczu *ibid.*

Lekcja czternasta która objaśnia kasownik i zawiera lekcję wokalną w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii, z kasownikiem, krzyżykiem, bemolem i kadencją *ibid.*

Lekcje piętnasta i szesnasta są utrzymane w tym samym duchu co poprzednia i w tym samym kluczu 20 [32]

Lekcja siedemnasta która objaśnia co to jest kustosz i zawiera lekcję wokalną w kluczu naturalnym *ut* na pierwszej linii, z kustoszem, kasownikiem, krzyżykiem, bemolem i kadencją *ibid.*

Lekcja osiemnasta która jest utrzymana w tym samym duchu co poprzednia i w tym samym kluczu *ibid.*

Koniec
spisu treści

List of contents
of the eighteen lessons of the second chapter

First, second, third and fourth lessons are vocal, in *ut* clef on the first line, only in diatonic, i.e., natural, genus 17 [here 28]

Fifth lesson explains the cadence and contains a vocal lesson in natural *ut* clef on the first line with a cadence 18 [28]

Sixth, seventh and eighth lesson are vocal, in the natural *ut* clef on the first line, with a cadence *ibid.* [30]

Ninth lesson which explains the flat sign and contains a vocal lesson in the natural *ut* clef on the first line, with a flat and a cadence 19 [30]

Tenth lesson which is of the same nature as the previous one and in the same clef. *ibid.*

Eleventh lesson which explains the sharp sign and contains a vocal lesson in the natural *ut* clef on the first line, with a sharp, a flat and a cadence *ibid.*

Twelfth lesson which is of the same nature and in the same clef *ibid.* [32]

Thirteenth lesson which is of the same nature and in the same clef *ibid.*

Fourteenth lesson which explains the natural sign and contains a vocal lesson in the natural *ut* clef on the first line, with a natural, a sharp, a flat and a cadence *ibid.*

Fifteenth and sixteenth lessons are maintained in the same spirit as the previous one, and in the same clef 20 [32]

Seventeenth lesson which explains the direct and contains a vocal lesson in the natural *ut* clef on the first line, with a direct, a natural, a sharp, a flat and a cadence *ibid.*

Eighteenth lesson which is maintained in the same spirit as the previous one, and in the same clef *ibid.*

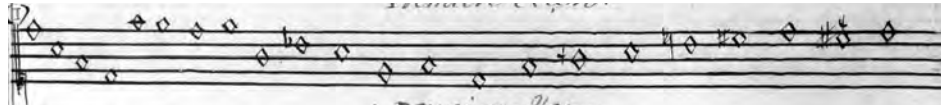
End
of contents list

Sommaire
du troisième chapitre

22.

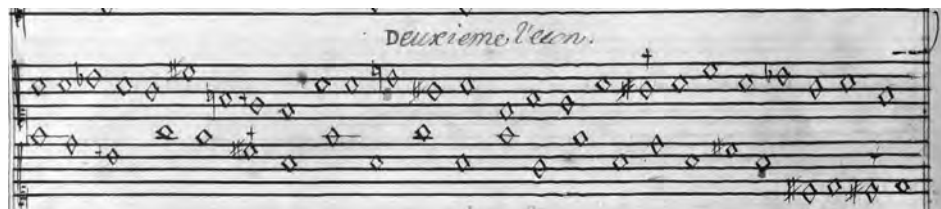
On fait dans ce chapitre passer l'écolier par toutes les clefs naturelles ; c'est pourquoi toutes les leçons de ce chapitre sont chantantes, et sur toutes les clefs naturelles : les seules notes losangées y sont employées sans valeur, comme aux deux premiers chapitres, et les signes que l'on a expliqués ci-devant.

Troisième chapitre
Première leçon

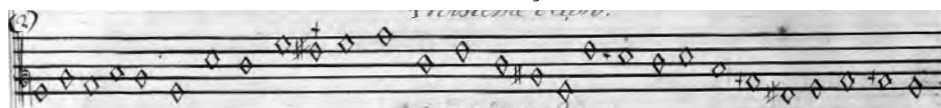


(1) Clef d'ut sur la première ligne. Voyez son usage page 10, note (1).

Deuxième leçon

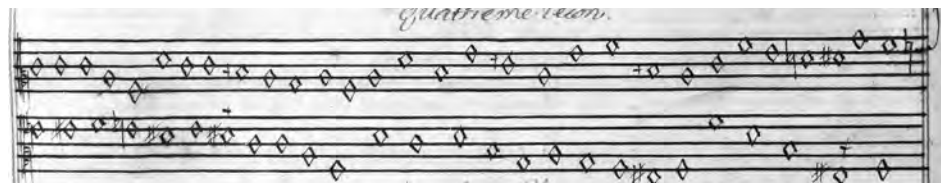


Troisième leçon

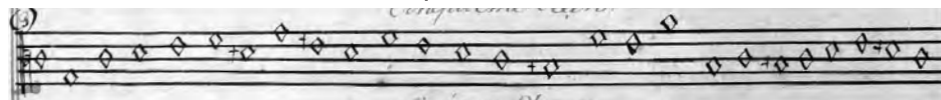


(2) Clef d'ut sur la deuxième ligne est employée pour la taille de violon.

Quatrième leçon



Cinquième leçon

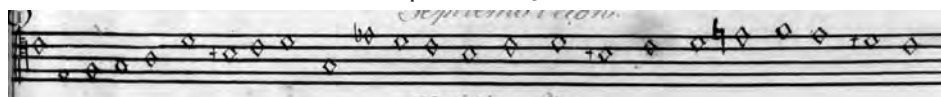


(3) Clef d'ut sur la troisième ligne est employée pour la haute-contre chantante et pour la quinte de violon.

Sixième leçon



Septième leçon



(1) Clef d'ut, sur la quatrième ligne, est employée pour la taille chantante.

23.

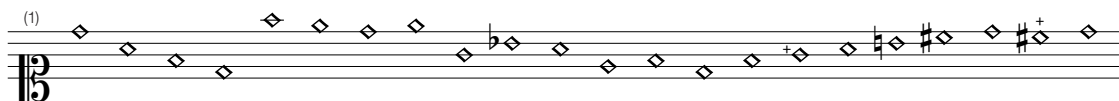
Streszczenie
rozdziału trzeciego

W tym rozdziale przechodzimy z uczniem wszystkie klucze naturalne i dlatego wszystkie lekcje są wokalne, we wszystkich kluczach naturalnych, użyte są jedynie nuty w kształcie rombu, które nie mają tu wartości, jak w dwóch poprzednich rozdziałach, i ze znakami już objaśnionymi poprzednio.

Summary
of the third chapter

In this chapter we go with the pupil through all the natural clefs and that is why all the lessons are vocal, in all the natural clefs, and only the rhombus-shaped notes are used, which do not have values here, as in the two previous chapters, and with the signs already explained previously.

Rozdział trzeci
Lekcja pierwsza

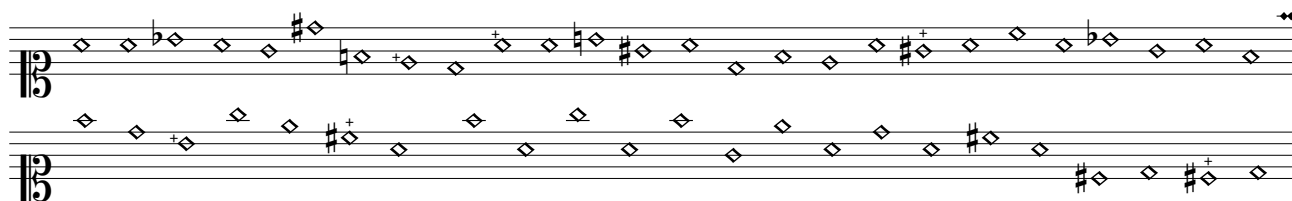


(1) Klucz *ut* na pierwszej linii. Zobacz jego zastosowanie na stronie 10, numer (1).

Third chapter
First lesson

(1) *Ut* clef on the first line. For its use see page 10, number (1).

Lekcja druga

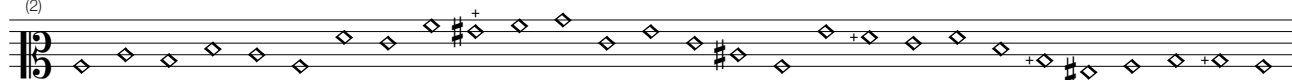


(2) Klucz *ut* na drugiej linii jest stosowany dla zakresu skrzypiec.

Second lesson

(2) *Ut* clef on the second line is used for the violin range.

Lekcja trzecia

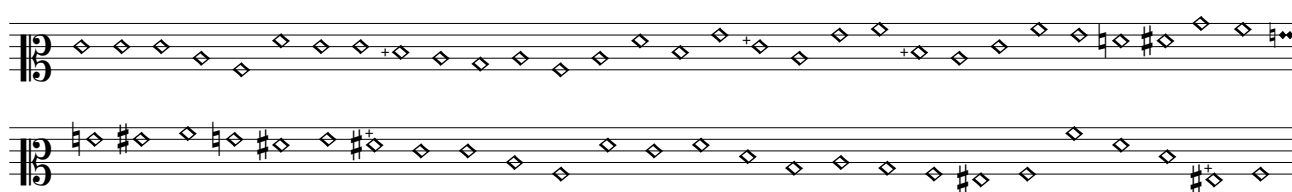


(3) Klucz *ut* na trzeciej linii jest stosowany dla wysokich głosów wokalnych i dla wysokich skrzypiec.

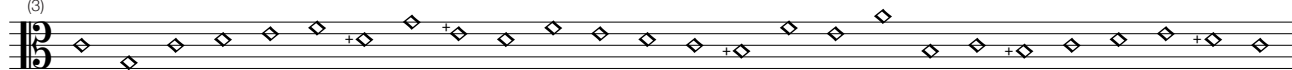
Third lesson

(3) *Ut* clef on the third line is used for all the high vocal parts and for high-register violins.

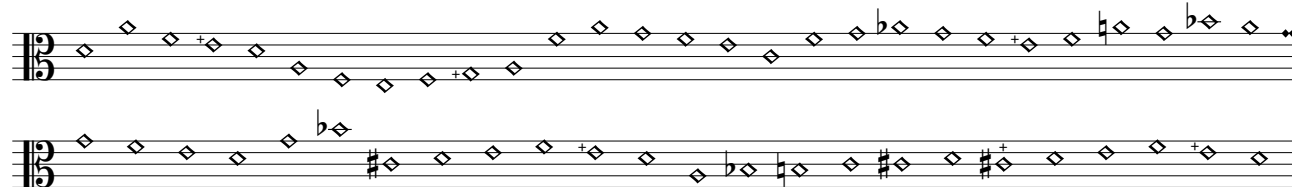
Lekcja czwarta



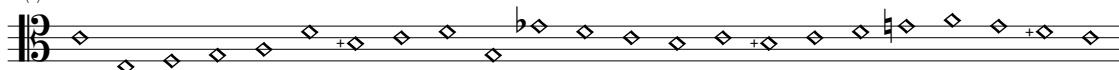
Lekcja piąta



Lekcja szósta



Lekcja siódma



(1) Klucz *ut* na czwartej linii jest stosowany dla zakresu wokalnego.

Fourth lesson

Fifth lesson

Sixth lesson

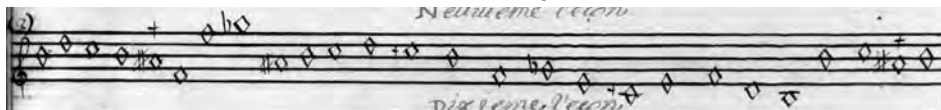
Seventh lesson

(1) *Ut* clef on the fourth line is used for the vocal range.

Huitième leçon

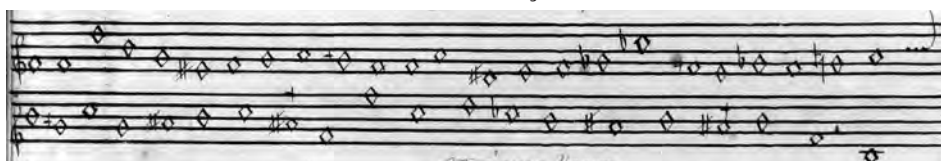


Neuvième leçon

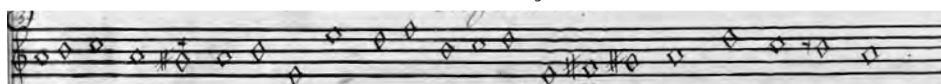


(2) Clef de *sol*, sur la première ligne, est employée pour le dessus de violon.

Dixième leçon

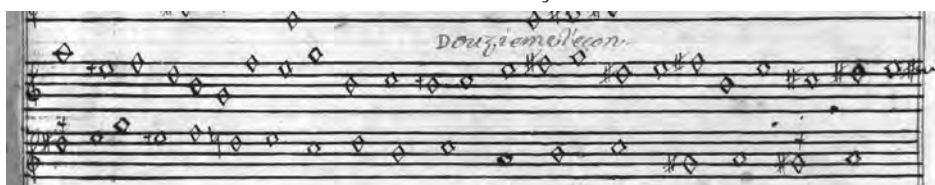


Onzième leçon

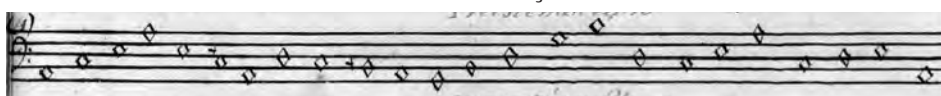


(3) Clef de *sol*, sur la deuxième ligne, est employée pour le haut dessus chantant.

Douzième leçon



Treizième leçon

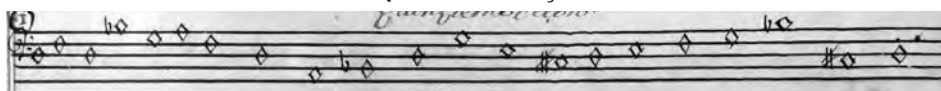


(4) Clef de *fa*, sur la troisième ligne, est employée pour le concordant.

Quatorzième leçon



Quinzième leçon



(1) Clef de *fa*, sur la quatrième ligne, employée pour les basses.

Lekcja ósma

Eighth lesson

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

(2) Klucz *sol* na pierwszej linii jest stosowany dla wysokiego zakresu skrzypiec.

(2) *Sol* clef on the first line is used for high register of violins.

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

(3) Klucz *sol* na drugiej linii jest stosowany dla górnego zakresu wokalnego.

(3) *Sol* clef on the second line is used for the upper vocal range.

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

(4) Klucz *fa* na trzeciej linii jest stosowany dla barytonu.

(4) *Fa* clef on the third line is used for the baritone.

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

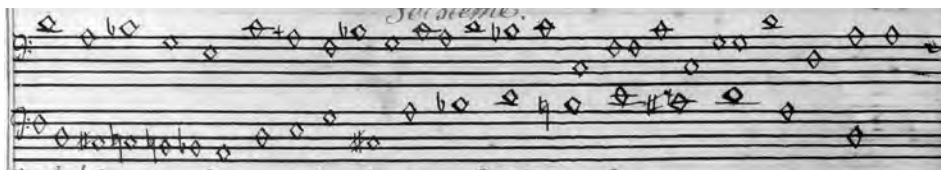
Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

(1) Klucz *fa* na czwartej linii jest stosowany dla basów.

(1) *Fa* clef on the fourth line is used for basses.

Seizième leçon



Table

des seize leçons du troisième chapitre

Première et deuxième leçons sont chantantes par la clef naturelle d' <i>ut</i> sur la première ligne	22
Troisième et quatrième leçons sont chantantes par la clef naturelle d' <i>ut</i> sur la deuxième ligne	ibid.
Cinquième et sixième leçons sont chantantes par la clef naturelle d' <i>ut</i> sur la troisième ligne	ibid.
Septième et huitième leçons sont chantantes par la clef naturelle d' <i>ut</i> sur la quatrième ligne	23
Neuvième et dixième leçon<s> sont chantantes par la clef naturelle de <i>sol</i> sur la première ligne	ibid.
Onzième et douzième leçons sont chantantes par la clef naturelle de <i>sol</i> sur la deuxième ligne	ibid.
Treizième et quatorzième leçons sont chantantes par la clef naturelle de <i>fa</i> sur la troisième ligne	ibid.
Quinzième et seizième leçons sont chantantes par la clef naturelle de <i>fa</i> sur la quatrième ligne	24

Fin

de cette table



Spis treści
szesnastu lekcji rozdziału trzeciego

Lekcje pierwsza i druga są wokalne, w kluczu naturalnym <i>ut</i> na pierwszej linii	22 [tu 36]
Lekcje trzecia i czwarta są wokalne, w kluczu naturalnym <i>ut</i> na drugiej linii	ibid.
Lekcje piąta i szósta są wokalne, w kluczu naturalnym <i>ut</i> na trzeciej linii	ibid.
Lekcje siódma i ósma są wokalne, w kluczu naturalnym <i>ut</i> na czwartej linii	23 [36]
Lekcje dziewiąta i dziesiąta są wokalne, w kluczu naturalnym <i>sol</i> na pierwszej linii	ibid. [38]
Lekcje jedenasta i dwunasta są wokalne, w kluczu naturalnym <i>sol</i> na drugiej linii	ibid.
Lekcje trzynasta i czternasta są wokalne, w kluczu naturalnym <i>fa</i> na trzeciej linii	ibid.
Lekcje piętnasta i szesnasta są wokalne, w kluczu naturalnym <i>fa</i> na czwartej linii	24 [38]

Koniec
spisu treści

List of contents
of the sixteen lessons of the third chapter

First and second lessons are vocal, in the natural <i>ut</i> clef on the first line	22 [here 36]
Third and fourth lessons are vocal, in the natural <i>ut</i> clef on the second line	ibid.
Fifth and sixth lessons are vocal, in the natural <i>ut</i> clef on the third line	ibid.
Seventh and eighth lessons are vocal, in the natural <i>ut</i> clef on the fourth line	23 [36]
Ninth and tenth lessons are vocal, in the natural <i>sol</i> clef on the first line	ibid. [38]
Eleventh and twelfth lessons are vocal, in the natural <i>sol</i> clef on the second line	ibid.
Thirteenth and fourteenth lessons are vocal, in the natural <i>fa</i> clef on the third line	ibid.
Fifteenth and sixteenth lessons are vocal, in the natural <i>fa</i> clef on the fourth line	24 [38]

End of list
of contents

Sommaire
du quatrième chapitre

25.

Comme l'écolier doit être sûr à présent de ses intonations et de toutes les clefs naturelles, qu'il connaît la plus grande partie des signes de la musique, on commence dans ce chapitre à lui donner quelque peinture de la mesure et des leçons mesurées.

On a choisi pour ce commencement la mesure à deux temps, comme la mesure commune de toutes les notes, et la plus facile.

On y explique tout ce qu'on doit savoir pour acquérir cette pratique avec connaissance comme barre, mesure, division de la mesure ; ce que c'est qu'une mesure ; comment se marque et se bat la mesure ; figures des notes, leurs noms, leur valeur par rapport à la mesure à deux temps ; comment se marque et se bat la mesure à deux temps ; syncope, prolation, point ; comment on doit exécuter deux croches quand elles se suivent immédiatement.

Au-dessous de chaque explication, suit une leçon chantante qui sert de démonstration à ce qui vient d'être expliqué.

Les leçons chantantes ne contiennent chacune en leur particulier qu'une seule espèce de figure de note, comme rondes, blanches, noires, croches, double-croches, avec syncopes de différentes espèces, point, etc.

Ensuite, on explique les pauses, leurs figures, leurs noms, leur valeur par rapport toujours à la mesure à deux temps ; et les leçons chantantes qui suivent sont avec bâton, demi-bâton, pause, soupir, demi-soupir, quart de soupir et demi-quart de soupir.

Toutes les leçons chantantes jusqu'au huitième chapitre sont indifféremment sur toutes les clefs naturelles pour affermir toujours de plus en plus l'écolier.

Quatrième chapitre

26.

Première leçon

- | | |
|---------------------------------|--|
| Barre | D. Qu'appellez-vous en musique barre ?
R. Ce sont ces traits tirés du haut en bas sur la portée qui barrent ou séparent les mesures. |
| Mesure | D. Qu'est-ce que la mesure ?
R. C'est un espace de temps marqué par certains caractères qui en limitent la durée, et ces caractères conduisant le musicien règlent et lui font connaître le mouvement qu'il doit suivre, c'est-à-dire certaine lenteur ou certaine vitesse dont la pièce de musique doit être exécutée. |
| Sa division | D. Comment la mesure se divise-t-elle ? |
| Batte la mesure | R. La mesure se divise en temps, qui sont marqués par un caractère qui se pose après la clef ; et ces temps, qui doivent régler la durée du son de chaque note, sont marqués par certains mouvements que fait la main : ce qui s'appelle battre la mesure. |
| Réduction de toutes les mesures | D. Y a-t-il des mesures de différentes espèces ?
R. Oui. Mais elles peuvent être toutes renfermées dans les mesures de deux et de trois temps. |
| Une mesure | D. Qu'est-ce qu'une mesure ?
R. Ce sont toutes les notes renfermées entre deux barres, et la mesure que le compositeur à choisie en prescrit le nombre. |

Streszczenie
rozdziału czwartego

Skoro uczeń ma już teraz pewność co do swoich intonacji i wszystkich kluczy naturalnych, zna też większość znaków muzycznych, możemy w tym rozdziale nakreślić pewien obraz metrum i dać lekcje z użyciem metrum.

Wybieramy na początek metrum na dwa jako wspólną miarę wszystkich nut i najłatwiejszą.

Wyjaśniamy wszystko, co trzeba wiedzieć, żeby opanować tę praktykę, jak kreska taktowa, metrum, podział metrum; co to jest takt; jak zaznacza się i wybija metrum; znaki nut, ich nazwy, ich wartość w stosunku do metrum na dwa; jak zaznacza się i wybija metrum na dwa; synkopa, prolacja, kropka; jak wykonać dwie ósemki, które następują bezpośrednio jedna po drugiej.

Po każdym wyjaśnieniu następuje lekcja wokalna, która służy pokazaniu tego, co właśnie zostało wyjaśnione.

Każda z lekcji wokalnych zawiera w tym, co jest dla niej właściwe, tylko jeden rodzaj znaku nuty, jak całe nuty, półnuty, ćwierćnuty, ósemki, szesnastki oraz synkopy różnych rodzajów, kropkę itd.

Następnie wyjaśniamy pauzy, ich znaki, ich nazwy oraz wartość, zawsze w stosunku do metrum na dwa; w lekcjach wokalnych, które następują po wyjaśnieniach, znajdują się kreska, pół-kreska, pauza ćwierćnutowa, pauza ósemkowa, pauza szesnastkowa, pauza trzydziestodwójkowa.

Wszystkie lekcje wokalne aż do rozdziału ósmego są bez wyjątku we wszystkich kluczach naturalnych, żeby wzmacniać coraz bardziej umiejętności ucznia.

Summary
of the fourth chapter

Now that the pupil is confident in his intonations and all the natural clefs, and also knows the majority of musical signs, in this chapter we may sketch a picture of the metre and give lessons using metre.

To begin with we choose the duple metre as the common measure of all the notes as well as the easiest one.

We explain everything that needs to be known to master this practice, such as the bar line, metre, the division of metre; what a beat is, how to mark and beat time; signs of notes, their names, their value in relation to duple metre; how to mark and beat duple metre; syncope, prolation, dot; how to sing two quavers that follow each other directly.

Each explanation is followed by a vocal lesson, which serves to demonstrate that which has just been explained.

Each vocal lesson contains, in what is proper to it, only one kind of note sign, such as semibreves, minims, crotchets, quavers, semiquavers as well as syncopes of various kinds, dot etc.

We then explain rests, their signs, their names and values, always in relation to duple metre; the vocal lessons which follow the explanations uselines, half-lines, crotchet rests, quaver rests, semiquaver rests, and demisemiquaver rests.

All the vocal lessons until the eighth chapter are without exception in all the natural clefs, in order to further expand the pupil's skills.

Czwarty rozdział
Lekcja pierwsza

Kreska taktowa	P. Co nazywamy w muzyce kreską taktową? O. To kreski stawiane pionowo na pięciolini, które ograniczają lub oddzielają takty.
Metrum	P. Co to jest metrum? O. To jednostka czasu oznaczona pewnymi znakami, które ograniczają jej trwanie, a znaki te prowadzą muzyka, określają i wskazują mu obowiązujące tempo, to znaczy pewną powolność lub pewną szybkość, z jaką utwór muzyczny powinien być wykonany.
Jego podział	P. Jak dzieli się metrum? O. Metrum dzieli się na miary, co określa znak umieszczony po kluczu; miary te, które mają regulować długość trwania dźwięku każdej nuty, zaznaczamy odpowiednim ruchem ręki: nazywa się to wybijaniem taktu.
Wybijanie taktu	
Redukowanie różnego rodzaju metrum	P. Czy są różne rodzaje metrum? O. Tak. Ale można je wszystkie zamknąć w metrum dwudzielnym i metrum trójdzielnym.
Takt	P. Co to jest takt? O. To wszystkie nuty zamknięte między kreskami taktowymi, a metrum wybrane przez kompozytora określa ich liczbę.

Fourth chapter
First lesson

Bar line	Q. What is the meaning of bar lines in music? A. These are lines placed vertically on the staff which limit or separate the bars.
Metre	Q. What is metre? A. It is a unit of time indicated by certain signs which limit its duration; these signs lead the musician, they describe and show him the required tempo, that is, in particular, how slowly or how quickly a musical composition should be performed.
Its division	Q. How do you divide metre? A. Metre is divided into beats, indicated by the sign placed after the clef; these beats, which should regulate the duration of the sound of each note, are indicated by the appropriate movement of the hand: this is called beating time.
Beating time	
Reducing different kinds of metre	Q. Are there different kinds of metre? A. Yes. But they can all be framed within duple metre and triple metre.
Bar	Q. What is a bar? A. It is all the notes enclosed within bar lines, and the metre chosen by the composer defines their number.

D. Comment ce nombre de notes se règle-t-il ?

R. Par la valeur.

Valeur

D. Que veut dire valeur ?

R. C'est-à-dire ce que la figure de chaque note signifie par rapport à la durée du son exprimée par une note.

Figure

D. Qu'appellez-vous figure ?

R. Figure veut dire tous les signes usités dans la musique pour marquer les sons et leur durée.

D. Y a-t-il différentes figures de notes ?

Nom des figures

R. Oui, car c'est selon la figure que les notes ont différentes valeurs.

D. Comment nomme-t-on ces figures ?

R. Ronde, blanche, noire, croche, double croche, triple croche, quadruple croche.

Valeur de ces figures

D. Instruisez-moi de la valeur de ces notes.

R. Je vais vous en instruire par rapport seulement à la mesure à deux temps qui est la mesure commune de toutes les notes. La ronde vaut une mesure, il faut deux blanches pour une ronde, deux noires pour une blanche, deux croches pour une noire, deux doubles croches pour une croche, deux triples croches pour une double croche et deux quadruples croches pour une triple croche.

Deuxième leçon

27.

Mesure à deux temps

D. Comment se marque la mesure à deux temps ?

R. Par un deux de chiffre, ou par la lettre C partagé d'un trait tiré du haut en bas, ce qu'on appelle C barré.

Comment elle se marque

D. Comment se bat cette mesure ?

R. En deux temps égaux : le premier, en baissant la main, que l'on nomme frappé, et le second, en la levant, que l'on nomme levé.

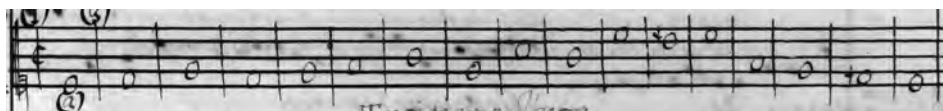
Comment elle se bat

Première chose que doit faire un musicien

D. Quelle est la première chose qu'un musicien doit faire lorsqu'on lui présente de la musique ?

R. C'est de jeter les yeux sur le commencement de la première portée pour s'instruire du nom et du siège de la clef, et de quel mouvement la pièce est composée.

D. Faites-le donc pour les leçons suivantes, et solfiez-les en battant la mesure.

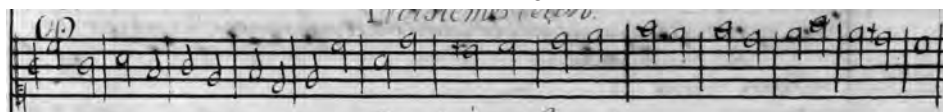


(1) Figure de C barré.

(2) Figure de la ronde.

(3) Figure de la barre.

Troisième leçon



(4) Figure de la blanche.

Quatrième leçon



(5) Figure de la noire.

P. Jak ustala się liczbę nut w takcie?

O. Według wartości.

Wartość

P. Co to jest wartość?

O. To, co znak każdej nuty znaczy w stosunku do trwania dźwięku wyrażonego przez tę nutę.

Znak

P. Co nazywamy znakiem?

O. Wszystkie znaki używane w muzyce dla oznaczenia dźwięków i czasu ich trwania.

P. Czy są różne znaki nut?

O. Tak, ponieważ w od znaku zależy, jaką nuty mają wartość.

Nazwy znaków nut

P. Jak nazywają się te znaki?

O. Cała nuta, półnuta, ćwierćnuta, ósemka, szesnastka, trzydziestodwójka, sześćdziesięcioczwórka.

Wartość nut

P. Proszę mi powiedzieć, jaką wartość mają te nuty?

O. Powiem o nich tylko w stosunku do metrum na dwa, które jest wspólne dla wszystkich nut. Cała nuta oznacza cały takt; dwie półnuty dają całą nutę, dwie ćwierćnuty – półnutę, dwie ósemki – ćwierćnutę, dwie szesnastki – ósemkę, dwie trzydziestodwójki – szesnastkę, a dwie sześćdziesięcioczwórki – trzydziestodwójkę.

Value

Q. How does one establish the number of notes in a bar?

A. According to their values.

Q. What is value?

A. It is that which the sign of each note indicates in relation to the duration of the sound expressed by this note.

Sign

Q. What do we call a sign?

A. All the signs used in music to stand for sounds and their duration.

Q. Are their different signs for notes?

A. Yes, because it is the signs that determine the value of the notes.

Names of signs for notes

Q. What are the names of these signs?

A. Semibreve, minim, crotchet, quaver, semiquaver, demisemiquaver, hemidemisemiquaver.

Value of notes

Q. Please tell me, what is the value of these notes?

A. I will only talk about them in relation to the duple metre, which is common to all notes. The semibreve means the whole bar; two minims give you a semibreve, two crotchets – a minim, two quavers – a crotchet, two semiquavers – a quaver, two demisemiquavers – a semiquaver, and two hemidemisemiquavers – a demisemiquaver.

Lekcja druga

Metrum na dwa

P. Jak oznacza się metrum na dwa?

Jak się je zaznacza

O. Cyfrą dwa lub literą C przekreśloną kreską prowadzoną z góry do dołu, którą nazywamy C przekreślonym.

Jak się je wybija

P. Jak wybija się takie metrum?

O. Na dwie równe miary: pierwszą, opuszczając rękę, co nazywamy uderzeniem i drugą podnosząc ją, co nazywamy podniesieniem.

Pierwsza rzecz, jaką muzyk powinien zrobić

P. Co muzyk powinien zrobić jako pierwsze, kiedy dostaje utwór muzyczny?

O. Powinien rzucić okiem na początek pierwszej pięciolinii, żeby poznać nazwę i umieszczenie klucza oraz w jakim metrum utwór został skomponowany.

P. Proszę zatem to zrobić w kolejnych lekcjach i solmizować wybijając takt.

Duple metre

How do we show it

How you beat it

The first thing that a musician should do

Second lesson

Q. How do you indicate duple metre?

A. With the number two or the letter C crossed with a line from top to bottom, which we call Cut Time.

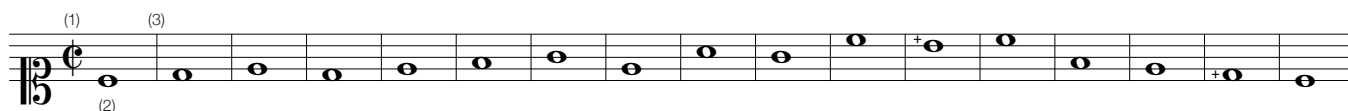
Q. How do you beat that kind of time?

A. In two equal beats: the first, by lowering your hand, which we call downbeat, and the second, by raising it, which we call upbeat.

Q. What should a musician do first of all when he is given a musical composition?

A. He should glance at the beginning of the first staff to learn the name and location of the clef and the metre in which the work was composed.

Q. Then please do this in the lessons which follow and sing in solfège while beating time.



(1) Znak C przekreślonego.

(2) Znak całej nuty.

(3) Znak kreski taktowej.

(1) Sign for Cut Time.

(2) Sign for semibreve.

(3) Sign for bar line.

Lekcja trzecia

Third lesson



(4) Znak półnuty.

(4) Sign for minim.

Lekcja czwarta

Fourth lesson



(5) Znak ćwierćnuty.

(5) Sign for crotchet.

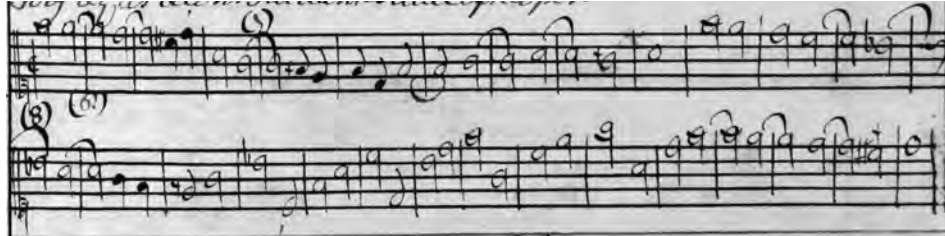
Cinquième leçon

Syncope D. Qu'est-ce que syncope ?

R. C'est quand la dernière note d'une mesure est liée par un demi-cercle, en-dessus ou en-dessous, avec la première note de la mesure suivante ;

Prolation elle se fait aussi quelquefois au milieu d'une mesure ; mais de quelque manière qu'elle soit prise, il faut que les deux notes liées soient sur le même degré, car si les notes liées sont sur différents degrés, ce n'est plus syncope mais prolation.

D. Solfiez les leçons suivantes avec syncopes.



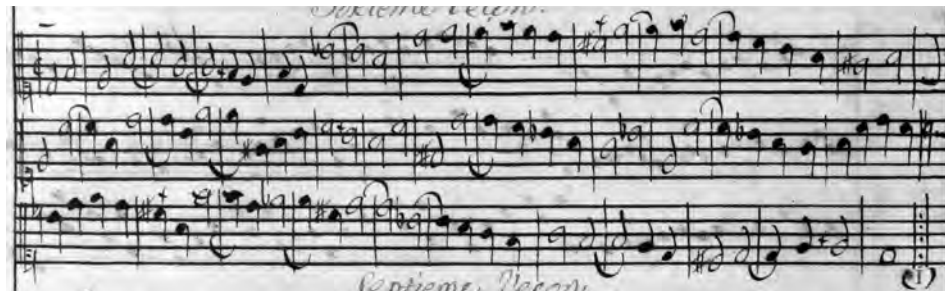
(6) Syncope prise par la dernière note d'une mesure et la première note de la mesure suivante.

(7) Figure du demi-cercle, ce qu'on nomme autrement liaison.

(8) Ces deux demi-cercles se mettent ordinairement lorsque deux notes (dont une se trouve à la fin d'une portée et l'autre au commencement de la portée suivante) doivent être liées ensemble.

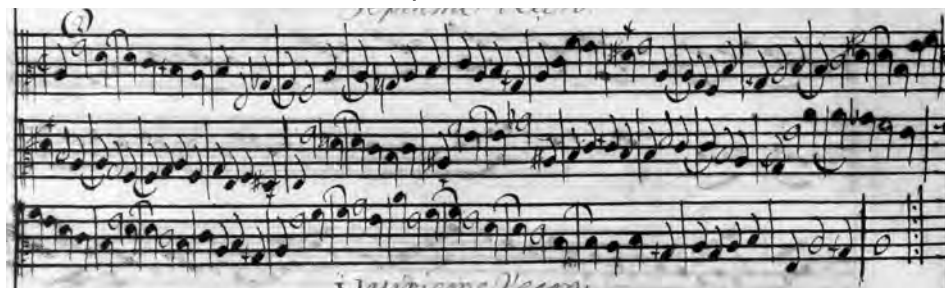
Sixième leçon

28.



(1) Ces deux barres et ces points au milieu marquent la fin d'une pièce ; souvent on s'en sert pour un signe de répétition ou de reprise.

Septième leçon



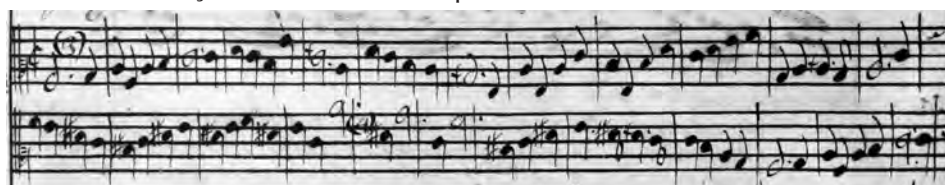
(2) Syncope prise dans le milieu d'une mesure, c'est-à-dire qu'elle est formée par la seconde partie du premier temps et la première partie du second temps de la même mesure.

Huitième leçon

Point D. Que fait le point ?

R. Le point augmente les notes, après lesquelles il se trouve, de moitié de leur valeur.

D. Solfiez la leçon suivante avec le point.



Lekcja piąta

Synkopa P. Co to jest synkopa?
 O. Synkopa powstaje, kiedy ostatnia nuta taktu jest połączona łukiem, powyżej lub poniżej, z pierwszą nutą następnego taktu; niekiedy robi się ją w środku taktu, lecz jakkolwiek by-
 łaby zrobiona, obie nuty połączone muszą być na tym samym stopniu, ponieważ kiedy nuty połączone znajdują się na różnych stopniach, to już nie jest synkopa tylko prolacja.
 P. Proszę solmizować następujące lekcje z synkopami.

Fifth lesson

Syncope Q. What is a syncope?
 A. A syncope arises when the last note of a bar is joined by a tie, above or below, with the first note of the next bar; sometimes it is done in the middle of a bar, but however it is done, the two joined notes must be on the same degree, because when the joined notes are on different degrees then it is no longer syncopation but prolation.
 Q. Please sing in solfège the lessons with syncopation which follow.



(6) Synkopa wzięta na ostatniej nucie taktu i na pierwszej nucie następnego taktu.
 (7) Znak łuku, inaczej nazywany łącznikiem.
 (8) Dwa łuki pojawiają się zwykle, kiedy dwie nuty (z których jedna znajduje się przy końcu pięciolinii, a druga na początku następnej pięciolinii) powinny być powiązane.

(6) Syncope taken on the last note of the bar and first note of the next bar.
 (7) Sign of an arc, otherwise known as a tie.
 (8) Two ties usually appear when two notes (of which one is at the end of the staff and the second at the beginning of the next staff) should be tied.

Lekcja szósta

Sixth lesson



(1) Te dwie kreski taktowe i te kropki między nimi oznaczają koniec utworu; często posługujemy się nimi jako znakiem powtórzenia lub reprzyzy.

(1) These two bar lines and the dots between them indicate the end of a composition; we often used them as a sign of repetition or reprise.

Lekcja siódma

Seventh lesson



(2) Synkopa wzięta w ramach taktu oznacza jej utworzenie przez drugą część pierwszej miary i przez pierwszą część drugiej miary w tym samym takcie.

(2) A syncope within a bar means it is created by the second part of the first beat and the first part of the second beat within the same bar.

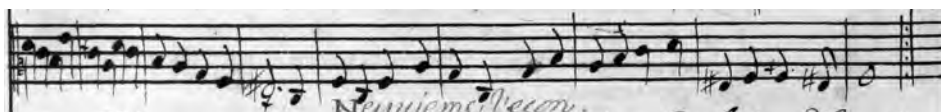
Lekcja ósma

Eighth lesson

Kropka P. Do czego służy kropka?
 O. Kropka powiększa nuty, po których się znajduje, o połowę ich wartości.
 P. Proszę solmizować następną lekcję z kropką.

Dot Q. What is the function of the dot?
 A. Dots expand the notes after which they are placed by half their value.
 Q. Please sing in solfège the next lesson with the dot.





(3) Figure du point.

(4) Remarquez que le point forme une syncope et lui tient lieu de seconde partie.

Neuvième leçon

Deux croches
de suite comment
il les faut faire

D. Quand il se trouve deux croches de suite,
doit-on les faire d'égale valeur ?

R. Non. On doit demeurer sur la première et passer vite
la seconde⁽⁵⁾, et quand le nombre en est plus grand, on doit
de deux en deux observer la même règle, à moins qu'il n'y ait
quelque avertissement qui ordonne de les faire égales.
Il en est de même pour les doubles et triples croches.

(5) Cherchez à ce sujet brève, page 73.

<D.> Solfiez les leçons suivantes en observant cette règle.

29.



(1) La mesure à deux temps se marque encore par un deux de chiffre, et c'est là proprement le caractère qui marque cette espèce de la mesure, car le C barré est la marque de quatre temps légers.

(2) Figure de la croche ; quand elle est seule, on la figure ainsi, mais quand il y en a plusieurs on les lie toutes ensemble par un trait de plume, comme on pourra remarquer dans cette même leçon.

(3) Ce point tient lieu de première croche, ainsi la croche qui suit un point doit être regardée comme la seconde croche, et par conséquence doit être passée vite, selon la règle établie, page 28, 9^e leçon.

Dixième leçon



(4) Reprise.

(5) Petite reprise.

Onzième leçon



(6) C'est ainsi que se figure la double croche, mais quand il y en a plusieurs de suite, on les lie ensemble de la même manière que nous l'avons déjà dit des croches, nombre (2) de cette page, et comme on le pourra voir dans le cours de cette onzième leçon, et on en fait le même usage dont on a parlé pour les croches, page 28, 9^e leçon.



(3) Znak kropki.
 (4) Zauważmy, że kropka tworzy synkopę i stanowi jej drugą część.

(3) The dot sign.
 (4) Note that the dot creates a syncope and is its second part.

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Kolejne dwie ósemki i jak należy z nimi postąpić

P. Kiedy mamy dwie kolejne ósemki czy mamy dać im tę samą wartość?
 O. Nie. Trzeba zatrzymać się na pierwszej i szybko wykonać drugą⁽⁵⁾, a kiedy ich liczba jest większa, trzeba idąc dwie po dwie zachować tę samą regułę, chyba że jest znak ostrzegający, że mamy uczynić je równymi. To samo odnosi się do szesnastek i trzydziestodwojek.

Two consecutive quavers and what to do with them

Q. When we have two consecutive quavers, are we to give the same value to them?
 A. No. You stay on the first one and quickly perform the second⁽⁵⁾, and when there is a larger number of them you should, proceeding two by two, adhere to the same rule, unless there is a sign warning that they should be made equal. The same applies to semiquavers and demisequavers.

(5) Por. na ten temat brevis, s. 73 [tu ss. 152–153].

(5) See on this subject brevis, 73 [here pp. 152–153].

P. Proszę solmizować następne lekcje przestrzegając tej reguły.

Q. Please sing in solfège the lessons which follow adhering to this rule.



(1) Takt na dwa oznacza się jeszcze cyfrą dwa i to jest właściwy znak, który określa ten rodzaj taktu, ponieważ C przekreślone jest znakiem czterech lekkich temp. (2) Znak ósemki; kiedy jest jedna ósemka, oznacza się ją tak, ale kiedy jest ich wiele, łączy się je razem jednym pociągnięciem pióra, jak to można zauważyć w tej właśnie lekcji. (3) Kropka zajmuje miejsce pierwszej ósemki, tak, że ósemka, która następuje po kropce powinna być traktowana jak druga ósemka i w rezultacie wykonana szybko, zgodnie z ustaloną regułą, por. Lekcja dziewiąta, s. 28 [tu ss. 74–75].

(1) Duple metre signature is also indicated by the digit two and that is the proper sign to describe this kind of metre, since Cut Time [crossed C] is the sign of four light tempi. (2) Quaver sign; when there is one quaver this is how it is indicated, but when there are many of them one joins them with one stroke of a pen, as can be seen in this particular lesson. (3) The dot takes the place of the first quaver, so that the quaver which follows the dot should be regarded as the second quaver and therefore performed quickly, in accordance with the established rule, see Ninth lesson, p. 28 [here pp. 74–75].

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson



(4) Repryza.
 (5) Mała repryza.

(4) Reprise.
 (5) Small reprise.

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson



(6) To znak szesnastki, lecz kiedy jest ich wiele po kolei, łączy się je razem w sposób, który już przedstawiliśmy mówiąc o ósemkach w przypisie (2) na tej samej stronie i jak to będzie można zobaczyć w trakcie lekcji jedenastej, a używa się jej tak samo jak ósemek, o czym była mowa w lekcji dziewiątej, na s. 28 [tu s. 48].

(6) This is the sign for a semiquaver, but when there are many of them in sequence they are joined together in the manner presented when discussing quavers in footnote (2) on the same page and, as it will be possible to see during eleventh lesson, it is used in the same way as quavers, as discussed in the ninth lesson on p. 28 [here p. 48].

Douzième leçon

Pause

D. Qu'est-ce qu'une pause ?

R. C'est en général un espace de temps pendant lequel le musicien garde le silence, mais une pause, en particulier, signifie directement une mesure et c'est dans ce sens que lorsqu'on dit qu'il y a quatre pauses à compter, on entend quatre mesures de silence.

D. Comment se marquent ces pauses ou ces mesures de silence ?

R. Par un caractère qu'on appelle figure muette.

D. Instruisez-moi du nom de ces caractères et de leur valeur.

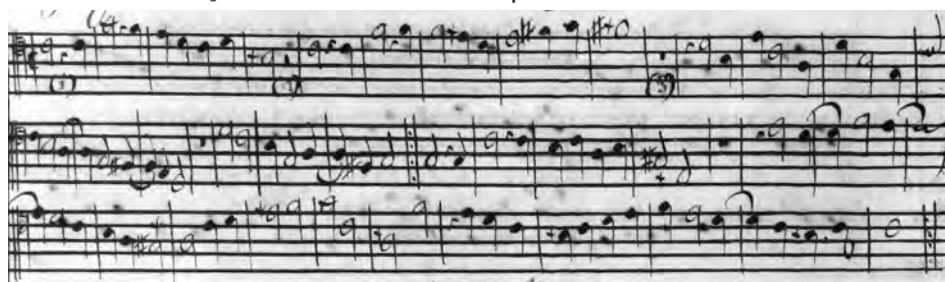
R. Le bâton vaut quatre mesures ; le demi-bâton, deux mesures, la pause, une mesure ; et la demi-pause, une demi-mesure.

D. N'y a-t-il point d'autres caractères qui marquent le repos ou le silence ?

R. Oui. Le soupir qui est de la valeur d'une noire ; le demi-soupir qui vaut une croche ; le quart de soupir, une double croche et le demi-quart de soupir, une triple croche. Tout ce qui s'appelle pause se mesure de même que le chant.

D. Solfiez les leçons suivantes avec des pauses.

30.



(1) Figure du soupir qui vaut une noire.

(2) Figure de la demi-pause qui vaut une demi-mesure.

(3) Figure de la pause qui vaut une mesure.

Treizième leçon



(4) Figure du demi-soupir qui vaut une croche.

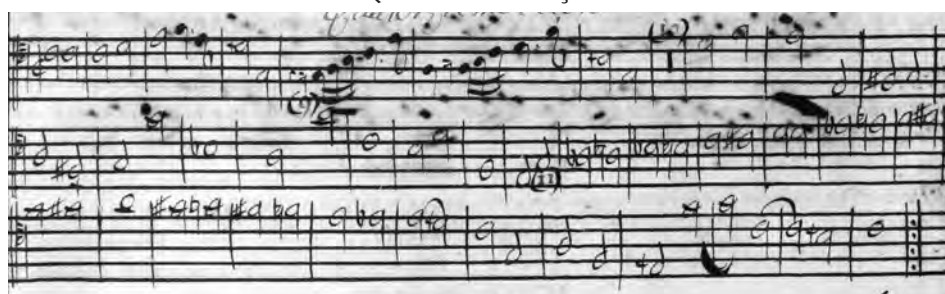
(5) Syncope.

(6) Figure du bâton qui vaut quatre mesures.

(7) C'est ainsi que se figurent les triples croches, mais lorsqu'il n'y en a qu'une, elle se figure ainsi : ♪

(8) Figure du demi-quart de soupir qui vaut une triple croche.

Quatorzième leçon



(9) Figure du quart de soupir qui vaut une double croche.

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Pauza

P. Co to jest pauza?

O. Ogólnie biorąc, to przestrzeń czasowa, podczas której muzyk zachowuje ciszę, ale pauza, właściwie, oznacza bezpośrednio takt i kiedy mówi się, że trzeba liczyć cztery pauzy, rozumiemy, że chodzi o cztery takty ciszy.

P. Jak zaznacza się pauzy, czyli takty ciszy?

O. Znakiem, który nazywamy niemym.

P. Proszę mi powiedzieć, jak nazywają się takie znaki i jaka jest ich wartość?

O. Pionowa kreska oznacza cztery takty, pół kreski dwa takty, pauza jeden takt, pół pauzy pół taktu.

P. Czy nie ma innych znaków pisanych, które oznaczają bezruch, czyli ciszę?

O. Tak. Pauza ćwierćnutowa ma wartość jednej ćwierćnuty, pół pauzy odpowiada ósemce; ćwierć pauzy ćwierćnutowej szesnastce i połowa jednej czwartej pauzy ćwierćnutowej trzydziestodwojce. Wszystko, co nazywamy pauzą jest mierzone tak, jak w śpiewie.

P. Proszę solmizować następujące lekcje z pauzami.

Rest

Q. What is a rest?

A. Generally speaking it is a period of time during which the musician remains silent, but actually a pause means specifically a bar, and when one says that one should count four rests it is understood to mean four bars of silence.

Q. How does one indicate rests, or bars of silence?

A. With a sign which we call mute.

Q. Please tell me what these signs are called and what is their value?

A. A vertical line indicates four bars, a half-line two bars, a rest one bar, half a rest half a bar.

Q. Are there no other written signs which indicate lack of motion, that is, silence?

A. Yes, there are. A crotchet rest has the value of one crotchet, half a rest corresponds to a quaver; quarter of a crotchet rest corresponds to a semiquaver and half of quarter of a crotchet rest to a demisemiquaver. Everything which we describe as a rest is measured in the same way as in singing.

Q. Please sing in solfège the following lessons with rests.

The musical notation for Lesson 12 consists of three staves. The first staff contains a sequence of notes with three rests marked (1), (2), and (3). The second and third staves continue the melodic line with various note values and rests.

- (1) Znak pauzy ćwierćnutowej o wartości ćwierćnuty.
- (2) Znak połowy pauzy o wartości połowy taktu.
- (3) Znak pauzy o wartości taktu.

- (1) Sign for quaver rest with the value of a quaver.
- (2) Sign for half a rest with the value of a half bar.
- (3) Sign for a rest with the value of a bar.

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

The musical notation for Lesson 13 consists of three staves. The first staff contains notes with rests marked (4) and (5). The second staff contains notes with rests marked (6) and (7). The third staff contains notes with rests marked (7) and (8).

- (4) Znak połowy pauzy ćwierćnutowej o wartości ósemki.
- (5) Synkopa.
- (6) Znak kreski o wartości czterech taktów.
- (7) Tak oznaczają się trzydziestodwojki, lecz kiedy jest tylko jedna otrzymuje taki znak:
- (8) Znak połowy jednej czwartej pauzy ćwierćnutowej o wartości trzydziestodwojki.

- (4) Sign for half a crotchet rest with the value of a quaver.
- (5) Syncope.
- (6) Sign for a line with the value of four bars.
- (7) This is how one indicates demisemiquavers, but when there is only one it is given the following sign:
- (8) Sign for half of a quarter of a crotchet rest with the value of demisemiquaver.

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

The musical notation for Lesson 14 consists of three staves. The first staff contains notes with rests marked (9) and (10). The second and third staves continue the melodic line with various note values and rests.

- (9) Znak ćwierci pauzy ćwierćnutowej o wartości szesnastki.

- (9) Sign for a quarter of a crotchet rest with the value of a semiquaver.

(10) Figure du demi-bâton qui vaut deux mesures.

(11) Quand la musique procède comme cela par semi tons majeurs et mineurs, c'est ce qu'on appelle genre chromatique

31.

Table
des quatorze leçons du quatrième chapitre

Première leçon	
qui explique : barre, mesure, division de la mesure, battre la mesure ; ce que c'est que une mesure; valeur, figures des notes, leurs noms, leur valeur	26
Deuxième leçon	
qui explique comment se marque et se bat la mesure à deux temps ; et contient une leçon chantante à deux temps, rien que de rondes	27
Troisième leçon	
Elle est chantante à deux temps, rien que de blanches	ibid.
Quatrième leçon	
Elle est chantante à deux temps, rien que de noires	ibid.
Cinquième leçon	
qui explique : syncope, prolation ; et contient une leçon chantante à deux temps, avec syncopes	ibid.
Sixième leçon	
est encore une leçon chantante avec syncopes, et à deux temps	28
Septième leçon	
Elle est encore chantante à deux temps, avec d'autres syncopes prises autrement	ibid.
Huitième leçon	
qui explique : point ; et contient une leçon chantante à deux temps, avec le point	ibid.
Neuvième leçon	
qui explique : comment on doit faire deux croches quand elles se suivent immédiatement ; et contient une leçon chantante à deux temps, avec les deux croches	ibid.
Dixième leçon	
qui est chantante avec les quatre croches, et à deux temps	29
Onzième leçon	
qui est chantante à deux temps avec des doubles croches	ibid.
Douzième leçon	
qui explique : pause, figure muette, marque de silence ou de repos ; et contient une leçon chantante à deux temps, avec pause, demi-pause et soupir	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante à deux temps, avec bâton, demi-bâton, soupir, demi-soupir et quart de soupir	30
Quatorzième leçon	
qui est chantante à deux temps, avec des pauses dans le goût des précédentes	ibid.

Fin
de cette table

(10) Znak połowy kreski o wartości dwóch taktów.
(11) Kiedy muzyka postępuje w taki sposób półtonami durowymi i molowymi mamy do czynienia z gatunkiem chromatycznym.

Spis treści czternastu lekcji rozdziału czwartego

Lekcja pierwsza
która objaśnia: kreskę taktową, metrum,
podział metrum, wybijanie metrum; co to
jest takt; wartość, znaki nut, ich nazwy,
ich wartość 26 [tu 42]

Lekcja druga
która objaśnia jak zaznacza się i wybija takt
na dwa, i zawiera lekcję wokalną w metrum na
dwa, tylko całe nuty 27 [44]

Lekcja trzecia
która jest wokalna w metrum na dwa,
z samymi półnutami ibid.

Lekcja czwarta
jest wokalna w metrum na dwa, z samymi
ćwierćnutami ibid.

Lekcja piąta
która objaśnia: synkopę, prolację
i zawiera lekcję wokalną w metrum na dwa,
z synkopami ibid. [46]

Lekcja szósta
jeszcze jedna lekcja wokalna, z synkopami
i w metrum na dwa 28 [46]

Lekcja siódma
jeszcze jedna wokalna w metrum na dwa, z in-
nymi synkopami wziętymi inaczej ibid.

Lekcja ósma
która objaśnia kropkę i zawiera lekcję wokalną
w metrum na dwa, z kropką ibid.

Lekcja dziewiąta
która objaśnia, jak należy wykonać dwie ósemki,
które następują bezpośrednio po sobie i za-
wiera jedną lekcję wokalną w metrum na dwa,
z dwiema ósemkami ibid. [48]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna, z czterema ósemkami
i w metrum na dwa 29 [48]

Lekcja jedenasta
która jest wokalna w metrum na dwa,
z szesnastkami ibid.

Lekcja dwunasta
która objaśnia pauzę, znak niemy, znak ciszy
lub odpoczynku i zawiera lekcję wokalną w me-
trum na dwa, z pauzą, półpauzą i pauzą ćwierć-
nutową ibid. [50]

Lekcja trzynasta
która jest wokalna w metrum na dwa, z kreską,
połową kreski, pauzą ćwierćnutową, połową
pauzy ćwierćnutowej i jedną czwartą pauzy
ćwierćnutowej 30 [50]

Lekcja czternasta
która jest wokalna w metrum na dwa, z pauza-
mi w tym samym stylu, jak w lekcjach powy-
żej ibid.

Koniec
spisu treści

(10) Sign of half-line with the value of two bars.
(11) When music progresses in this manner with major
and minor semitones we are dealing with the chro-
matic genus.

List of contents of the fourteen lessons of the fourth chapter

First lesson
which explains: the bar line, the metre,
division of metre, beating time; what is
a beat, value, signs for notes, their names,
their values 26 [here 42]

Second lesson
which explains how to mark and beat duple
metre, and contains a vocal lesson in duple
metre, with only semibreves 27 [44]

Third lesson
which is vocal in duple metre, with only
minims ibid.

Fourth lesson
which is vocal in duple metre, with only
crotchets ibid.

Fifth lesson
which explains: syncope, prolation,
and contains a vocal lesson in duple metre,
with syncopes ibid. [46]

Sixth lesson
yet another vocal lesson, with syncopes and
in duple metre 28 [46]

Seventh lesson
yet another vocal lesson in duple metre, with other
syncopes approached differently ibid.

Eighth lesson
which explains the dot and contains a vocal
lesson in duple metre, with a dot ibid.

Ninth lesson
which explains how to sing two quavers
that follow each other directly and contains
one vocal lesson in duple metre with
two quavers ibid. [48]

Tenth lesson
which is vocal, with four quavers
and in duple metre 29 [48]

Eleventh lesson
which is vocal in duple metre
with semiquavers ibid.

Twelfth lesson
which explains the rest, mute sign, sign of
silence or rest and contains a vocal lesson
in duple metre with a rest, half-rest
and a crotchet rest ibid. [50]

Thirteenth lesson
which is vocal in duple metre, with a line, half
line, a crotchet rest, half a crotchet rest and
one quarter of a crotchet rest 30 [50]

Fourteenth lesson
which is vocal in duple metre, with rests
in the same style as in the preceding
lessons ibid.

End of
contents list

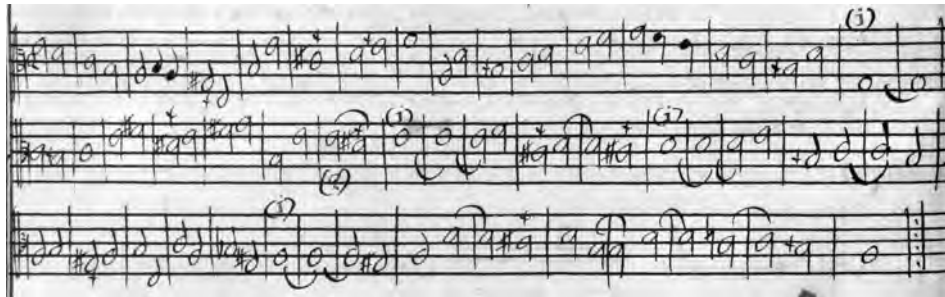
Sommaire du cinquième chapitre

Ce chapitre commence à instruire des agréments du chant : ainsi les leçons chantantes sont encore à deux temps avec tenues ; manière de solfier la cadence, accent, filer le son, flatté ; manière de solfier le flatté, de le marquer ; port de voix, manière de solfier le port de voix ; pincé, cadence sans tremblement, manière de solfier cette cadence.

Ici commence le détail des différents mouvements ; on trouve des leçons chantantes du deux-quatre ; on explique pourquoi cette mesure est ainsi nommée ; la valeur des pauses pour ce mouvement ; où se posent les chiffres qui marquent la mesure ; et lequel on doit nommer le premier lorsqu'on en emploie deux à cet usage. On y trouve aussi une leçon chantante d'une mesure particulière tirée des gros concertos <Concerti grossi> de Corelli, avec l'explication de la valeur des pauses pour ce mouvement.

Ensuite vient la manière de marquer et de battre la mesure à quatre temps, les leçons chantantes de cette mesure, avec les pauses et les syncopes pour ce mouvement. Quoiqu'il ne soit presque plus d'usage de marquer les signes des agréments du chant sur les notes où ils doivent se faire, excepté la cadence, j'ai cru néanmoins qu'il ne serait pas mal à propos de les employer ici, se rencontrant des occasions où cette connaissance peut avoir son utilité. Je ne garantis pas tous ces signes, dont je me sers dans ces Principes pour les agréments du chant, mais je suis seulement les sentiments de quelques maîtres qui les ont employés avant moi en semblables occasions.

Cinquième chapitre Première leçon



- Tenue (1) Tenue. La tenue est quand on tient le même son plus d'une mesure. Quand deux ou plusieurs notes posées sur le même degré sont liées ensemble par le demi-cercle, on ne doit nommer que la première.
- Cadence fermée ou appuyée (2) Cadence fermée ou appuyée. Les deux notes, liées par le demi-cercle et qui forment la cadence, doivent être entonnées en ne solfiant que la seconde note.

Streszczenie
rozdziału piątego

Ten rozdział wprowadza nas do ornamentyki wokalne: i tak lekcje wokalne jeszcze w metrum na dwa z tenutami, sposób solmizowania kadencji, akcent, *filer le son*, *flatté*, sposób jego zaznaczenia, *port de voix* i sposób jego solmizowania, *pincé*, *cadence bez tremblement* i sposób solmizowania takiej kadencji.

Tu zaczynają się szczegóły różnych rodzajów metrum, są lekcje wokalne na dwie czwarte, wyjaśnienie, dlaczego to metrum tak się nazywa, wartość pauz w tym metrum, gdzie stawia się cyfry oznaczające metrum i którą należy wymienić jako pierwszą, kiedy używa się dwóch. Znajdujemy tu również lekcję wokalną w metrum szczególnym, wziętym z *Concerti grossi* Corellego, z objaśnieniem wartości pauz w tym metrum.

Następnie mamy sposób zaznaczania i wybijania metrum na cztery, lekcje wokalne w tym metrum z pauzami i synkopami dla tego metrum. Chociaż prawie już się nie stawia znaków ornamentów wokalnych na nutach, gdzie mają być wykonane, z wyjątkiem kadencji, uznałem, że nie byłoby źle użyć ich tutaj, bo zdarzają się sytuacje, kiedy taka znajomość rzeczy może być użyteczna. Nie daję gwarancji na wszystkie znaki, których używam do ornamentów wokalnych w moich *Zasadach*, lecz podążam jedynie za opinią niektórych mistrzów stosujących je przede mną w podobnych okazjach.

Summary
of the fifth chapter

This chapter introduces us to vocal ornamentation: thus we have vocal lessons still in duple metre with *tenuti*, manner of solmisation of cadences, accent, *filer le son*, *flatté*, the way it is indicated, *port de voix* and the manner of its solmisation, *pincé*, *cadence without tremblement* and the way of solmisation of such a cadence. Here begin the details of various metres, there are vocal lessons in two-four time, an explanation why this metre has this name, the value of rests in this metre, where one places the digits signifying metre and which one should be mentioned as the first if you use two. We also find here a vocal lesson in a special metre taken from Corelli's *Concerti grossi*, with an explanation of the values of rests in this metre.

We then have the manner of indicating and beating two-four time, vocal lessons in this metre with rests and syncopes for this metre. Although by now one nearly never places vocal ornamental signs on the notes where they are to be performed with the exception of cadences, I decided that it would not be a bad idea to use them here, because sometimes situations arise where knowledge of such things might be useful. I do not guarantee all the signs which I use for vocal ornaments in my *Principles*, I merely follow the opinion of some masters who employed them before me on similar occasions.

Piąty rozdział
Lekcja pierwsza

Fifth chapter
First lesson

Tenuta (1) Tenuta. Tenutę mamy wtedy, kiedy wytrzymuje się ten sam dźwięk dłużej niż przez jeden takt. Kiedy dwie lub więcej nut postawionych na tym samym stopniu są powiązane razem łukiem, wówczas należy nazywać jedynie pierwszą z nich.
(2) Kadencja zamknięta lub podparta.
Kadencja zamknięta lub podparta Dwie nuty powiązane łukiem i tworzące kadencję winny być intonowane przez solmizowanie tylko drugiej nuty.


Tenuto (1) Tenuto. Tenuto takes place when you hold the same sound for longer than one beat. When one or more notes placed on the same degree are bound together by a tie, you should name only the first of them.
(2) Closed or upheld cadence.
Closed or upheld cadence Two notes bound by a tie and forming a cadence should be intoned by solmisation of only the second note.



Filer le son

(1) Filer le son.

C'est un des agréments du chant qui se fait du faible au fort de la voix, c'est-à-dire qu'en soutenant la voix plus le son approche de sa fin, et plus il doit avoir de force et s'enfler. Il se fait encore du fort au faible de la voix, en diminuant peu à peu le son, et le laissant comme mourir.

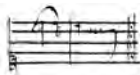
Il y a encore une troisième manière d'exécuter cet agrément, qui est du faible au fort, puis au faible de la voix ; c'est-à-dire en poussant d'abord la voix jusqu'à un certain degré, et puis l'affaiblissant ; comme on le pourra voir par la figure des signes qui sont employés dans la deuxième leçon ci-dessus, qui représentent fort bien l'exécution de cet agrément. Il pourrait encore se faire du fort au faible, et puis finir par le plus fort, et le marquer ainsi : 

Accent

(2) Accent.

C'est un ornement du chant dont le signe est figuré ainsi : 1.

Voici son effet



La petite note ne se doit pas nommer, mais elle doit être entonnée en ne solfiant que celle qui la précède et qui est liée avec elle par le demi-cercle.

Troisième leçon



Quatrième leçon

Deux-quatre

D. Quel est le nom du mouvement de la leçon suivante ?

R. Deux-quatre.

D. Pourquoi le nommez-vous deux-quatre ?

R. À cause, que ce mouvement, qui est à deux temps, n'a que deux noires pour une mesure au lieu de quatre qu'il devrait avoir ; c'est comme qui dirait deux au lieu de quatre.⁽¹⁾

D. Solfiez les leçons suivantes du deux-quatre.



Lekcja druga

Second lesson

Filer
le son

(1) Rozwijanie dźwięku.
Jest to jeden z ornamentów wokalnych, który wykonuje się od słabego do silnego głosu, to znaczy podtrzymując głos coraz silniej w miarę zbliżania się dźwięku do końca im bardziej głos jest silny i natężony. Przechodzi się jeszcze od silnego do słabego głosu, zmniejszając stopniowo dźwięk, jak gdyby zamierał. Istnieje jeszcze trzeci sposób wykonania tego ornamentu, przechodząc od słabego głosu do silnego, a następnie do słabego, to znaczy wzmacniając głos do pewnego stopnia, a później osłabiając go; co można zobaczyć w znakach, które są stosowane powyżej, w lekcji drugiej, i dobrze przedstawiają wykonanie tego ornamentu. Można jeszcze przechodzić od silnego do słabego głosu, a następnie do najsilniejszego, co zaznacza się w taki sposób: > <

Akcent

(2) Akcent.
To ornament wokalny, który ma taki znak: 1.

Oto jego efekt

Mała nuta nie powinna być nazwana, lecz zaintonowana przez solmizację nuty poprzedzającej, z którą jest związana łukiem.

Filer
le son

(1) Developing a sound.
This is one of the vocal ornaments which is performed from a weak to a strong voice, that is, maintaining the voice with increasing strength: as the note approaches the end the more the voice is strong and taut. One can also move from a strong to a weak voice, gradually diminishing the sound, as if it was dying out. There is also a third way of performing this ornament, moving from a weak to a strong voice, and then to weak, that is, strengthening the voice up to a point and then weakening it; this can be seen in the signs used above, in the second lesson, and demonstrate well the performance of this ornament. One can also move from strong to weak voice and then to the strongest, which is indicated in this manner: > <

Accent

(2) Accent.
This is a vocal ornament which has the following sign: 1.

This is its effect

The small note should not be named but intoned by solmisation of the preceding note to which it is bound by a tie.

Lekcja trzecia

Third lesson

Lekcja czwarta

Fourth lesson

Dwie
czwarte

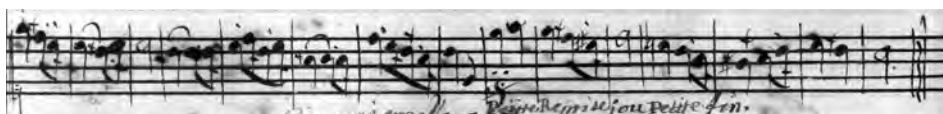
P. Jakie jest metrum tej lekcji?
O. Dwie czwarte.
P. Dlaczego nazywasz je dwie czwarte?
O. Ponieważ to metrum, które jest na dwa, ma w jednym takcie tylko dwie ćwierćnuty zamiast czterech, które powinien mieć; tak, jak gdyby mówiło się dwa zamiast cztery⁽¹⁾.
P. Proszę solmizować następujące lekcje na dwie czwarte.

Two-four

Q. What is the metre in this lesson?
A. Two-four.
Q. Why is it called two-four?
A. Because this metre, which is duple, has only two crotchets in one bar instead of the four which it should have; it is as if one said two instead of four.⁽¹⁾
Q. Please sing in solfege the following lessons in two-four.

(2) Początek, czyli część pierwsza /
Beginning, or the first part

(4) Wielka reprzyza lub wielkie zakończenie lub druga część /
Grand reprise or grand finale or the second part



Petite reprise ; ou petite fin

Pause pour la mesure à deux temps

(1) Cette espèce de deux temps augmentant de moitié la valeur naturelle de chaque figure des notes augmente par conséquent la valeur des pauses, selon le rapport qu'elles ont avec les notes, car le bâton vaut huit pauses ; le demi-bâton, quatre mesures ; la pause, deux mesures ; la demi-pause, une mesure ; le soupir, une demi-pause ; et les autres figures muettes à proportion de la valeur des notes à qui elles répondent ; cependant, cette régularité est si fort négligée aujourd'hui qu'il ne faut pas s'étonner si dans ce mouvement, on trouve fort souvent des pauses employées dans leur valeur ordinaire ou naturelle.

Quel chiffre on doit nommer le premier quand il y en a deux pour marquer la mesure

(2) C'est ainsi que se figure le signe qui marque la mesure de deux-quatre, mais il est à remarquer que lorsqu'on emploie deux chiffres pour marquer tel mouvement que ce soit, on les pose toujours l'un sur l'autre, et que l'on nomme le supérieur le premier et l'inférieur après.

Renvoi

(3) Renvoi. Le renvoi se marque encore par $\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{r}}}$, comme on verra dans cette même leçon.

Chiffres qu'on met sur les pauses

(4) On marque ordinairement en chiffre, au-dessus ou au-dessous des pauses, le nombre de mesures qu'elles renferment.

Cinquième leçon



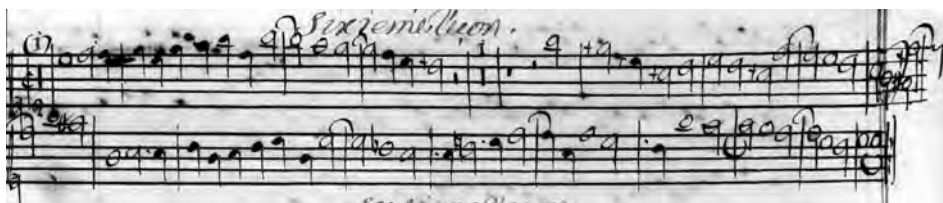
Flatté

(5) Ce n'est point une syncope, mais un agrément du chant, nommé flatté ; pour accoutumer la voix à le faire avec propreté, il faut qu'en solfiant, les deux premières notes de la mesure soient entonnées en ne nommant que l'*ut* ; quelques-uns se servent du signe u pour marquer cet agrément.

Sixième leçon

35.

Mesure tirée des gros concertos <Concerti grossi> de Corelli



Pauses pour le mouvement tiré des gros concertos de Corelli

(1) Cette mesure est opposée au mouvement précédent puisque dans celui-ci les figures des notes sont diminuées de la moitié de leur valeur naturelle et que, par conséquent, les pauses sont diminuées de même, à raison du rapport qu'elles ont avec les notes ; ainsi le bâton ne vaut que deux mesures ; le demi-bâton, une pause ; la pause une demi-mesure ; la demi-pause, la quatrième partie d'une mesure et des autres figures à proportion.

Septième leçon

D. Quel est le nom du mouvement de la leçon suivante ?

R. Quatre temps.

D. Comment se marque-t-il ?

R. Par un C.

D. Comment se bat cette mesure ?

R. En formant quatre temps égaux, dont le premier se marque en baissant la main, le second en la détournant à droite, le troisième à la gauche et le quatrième en la levant. Il faut une noire ou notes équivalentes pour chaque temps.



Pausa dla metrum na dwa

(1) Ten rodzaj metrum na dwa, zwiększając o połowę naturalną wartość każdego znaku nut, zwiększa w konsekwencji wartość pauz, zgodnie ze stosunkiem, jaki łączy je nutami, ponieważ kreska jest warta osiem pauz, pół kreski, cztery takty, pauza dwa takty, półpauzy takt, pauza ćwierćnutowa pół pauzy, a inne znaki nieme, zgodnie z proporcją wartości nut, którym odpowiadają; jednak ta regularność jest obecnie tak silnie zaniedbana, że nie trzeba dziwić się, jeżeli w tym metrum często znajdujemy pauzy stosowane w ich wartości zwykłej czyli naturalnej.

Którą cyfrę wymieni najpierw, kiedy dwie oznaczają metrum

(2) Tak wygląda oznaczenie metrum na dwie czwarte, ale trzeba podkreślić, że kiedy stosuje się dwie cyfry, żeby zaznaczyć właściwe metrum, zawsze się pisze jedną cyfrę nad drugą i cyfrę górną nazywa się pierwszą, a dolną – drugą.

Znak powtórzenia

(3) Znak powtórzenia. Znak powtórzenia zaznacza się jeszcze symbolem §, jak to widać w tej samej lekcji.

Cyfry stosowane dla pauz

(4) Zazwyczaj powyżej lub poniżej pauz stawia się cyfrę oznaczającą liczbę taktów, które zawierają.

Rest in two-two metre

(1) This kind of duple metre, by increasing the natural value of each note sign by half, as a consequence increases the value of rests, in accordance with the relationship which links them to notes; since a line is worth eight rests, half-line four beats, a rest two beats, a rest two beats, half a rest a beat, a crotchet rest half a rest, and other mute signs in accordance with the proportions of the values of the notes to which they correspond; however, this regularity is now neglected to such an extent that one should not be surprised if in this metre we often find rests used in their ordinary, i.e., natural, value.

Which digit should be changed first when two digits indicate the metre

(2) This is what the sign for two-four metre looks like, but one should stress that when one uses two digits to indicate the correct metre, one always writes one digit above the other and the upper digit is called the first and the lower – the second.

Repetition sign

(3) Repetition sign. Repetition sign is also indicated by the symbol §, as can be seen in the same lesson.

Digits used to indicate rests

(4) Usually above or below the rests one places a digit indicating the number of bars.

Lekcja piąta

Fifth lesson



Flatté

(5) To wcale nie jest synkopa, lecz ornament wokalny zwany *flatté*; żeby przyzwyczaić głos do wykonywania go czysto, należy w solmizacji intonować dwie pierwsze nuty taktu nazywając je *ut*; niektórzy posługują się znakiem u u do oznaczenia tego ornamentu.

Flatté

(5) This is not a syncope at all, but a vocal ornament called *flatté*; in order to accustom the voice to perform it purely, in solmisation one should intone the first two notes of the bar calling them *ut*; some use the u u sign to indicate this ornament.

Metrum z *Concerti grossi* Corellego /
Metre from Corelli's *Concerti grossi*

Lekcja szósta

Sixth lesson



Pauzy z *Concerti grossi* Corellego

(1) To metrum jest przeciwstawne w stosunku do poprzedniego, ponieważ znaki nut są w nim pomniejszone o połowę wartości naturalnej i w rezultacie pauzy są również tak samo zmniejszone zgodnie z ich stosunkiem do nut; i tak kreska ma jedynie wartość dwóch taktów, pół kreski to pauza, pauza to pół taktu, pół pauza to jedna czwarta część taktu, a inne znaki wedle proporcji.

Rests from Corelli's *Concerti grossi*

(1) This metre is the opposite of the preceding one, since the signs of the notes are diminished in it by half of their natural value and as a result the rests are also diminished in the same way according to their relationship with the notes; thus a line has only the value of two bars, half-line is a rest, a rest is half a bar, half a rest is one quarter of a bar, and the other signs according to the proportions.

Lekcja siódma

Seventh lesson

P. Jak się nazywa metrum w tej lekcji?

O. Cztery czwarte.

P. Jak jest oznaczone?

O. Literą C.

P. Jak je wybijać?

O. Tworząc cztery równe uderzenia, z których pierwsze zaznacza się opuszczeniem ręki, drugie kierując ją na prawo, trzecie na lewo i czwarte podnosząc ją. Na każde uderzenie przypada jedna ćwierćnuta lub nuty równoważne.

Q. What is the name of the metre in this lesson?

A. Four-four.

Q. How is it indicated?

A. With the letter C.

Q. How do you beat it?

A. By producing four equal beats, the first of which is indicated by lowering the hand, the second by directing it to the right, the third to the left, and the fourth by raising it. Each beat corresponds to one crotchet or equivalent notes.

D. Solfeiez les leçons suivantes à quatre temps.



Huitième leçon



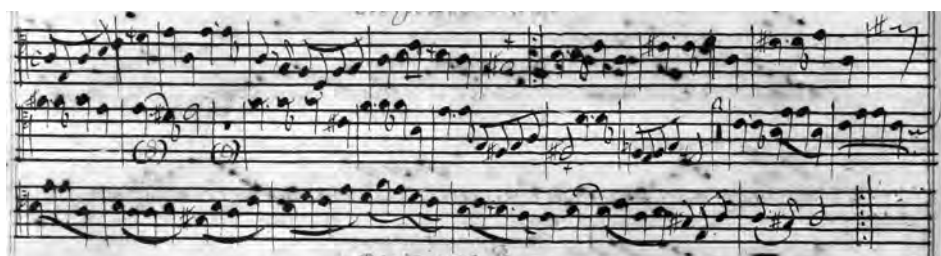
Neuvième leçon




Dixième leçon



Onzième leçon



- (2) C'est ainsi que se figure le signe qui marque la mesure à quatre temps.
 (3) Port de voix. Le signe qui marque cet agrément du chant se marque ainsi : V, et voici son effet  mais la petite note ne doit pas se nommer, mais entonner sous le nom du *fa*, qui est la note qui suit.
 Le port de voix ne se place jamais que lorsque le chant monte d'une seconde.

Port de voix

36.

Cadence sans tremblement

- (8) C'est une cadence sans tremblement ; pour la solfier avec propreté, il faut entonner ces deux notes liées par le demi-cercle en ne nommant seulement que la deuxième note.

P. Proszę solmizować następujące lekcje na cztery uderzenia.

Q. Please sing in solfège the lessons which follow for four beats.

Lekcja ósma

Eighth lesson

Port de voix

(2) Tak oznacza się metrum cztery czwarte.
(3) *Port de voix* [przejście od jednego dźwięku do drugiego]; znak, którym oznacza się ten ornament wokalny wygląda następująco: V.

Port de voix

(2) This is the sign for four-four metre.
(3) *Port de voix* [moving from one note to another]; the sign indicating this vocal ornament looks like this: V.

Oto jego efekt: lecz małej nuty nie należy nazywać, tylko intonować jako *fa*, od następnej nuty. *Port de voix* można uzyskać tylko, kiedy śpiew postępuje w górę o sekundę.

This is its effect: however, the small note should not be named, but only intoned as *fa*, from the next note. *Port de voix* can only be obtained when the singing is ascending by a second.

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

(1) Synkopa.
(2) Inna synkopa traktowana inaczej.
(3) Synkopa.
(4) Wszystkie synkopy.

(1) Syncope.
(2) Another syncope treated differently.
(3) Syncope.
(4) All the syncopes.

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

(5) Synkopy.
(6) Inne synkopy traktowane inaczej.
(7) Ponieważ znajdujemy niekiedy tę synkopę zapisaną w taki sposób, postanowiłem dać jej przykład.

(5) Syncopes.
(6) Other syncopes treated differently.
(7) Since we sometimes encounter this syncope notated in this way I decided to give an example of it.

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Kadencja bez *tremblement*

(8) To jest kadencja bez *tremblement*, aby solmizować ją w sposób właściwy, należy intonować dwie nuty połączone łukiem nazywając jedynie drugą nutę.

Cadence without *tremblement*

(8) This is a cadence without *tremblement*, in order to sing its solmisation correctly one should intone two notes linked by a tie calling only the second note.

Pause pour la mesure de quatre temps

(9) La mesure à quatre temps étant proprement la mesure à deux temps, dont les quatre parties sont distinguées par quatre mouvements que fait la main, les pauses pour ce mouvement ont leur valeur naturelle.

Douzième leçon



Pincé

(10) Pincé, ornement du chant qui se marque par un c.

Voici son effet : 

On peut bien voir que ces deux petites notes sont surnuméraires à celles qui remplissent la mesure, ainsi elles doivent être entonnées toutes les deux en ne solfiant que l'*ut*.

37.

Table

des douze leçons du cinquième chapitre

Première leçon	
qui est chantante à deux temps, avec tenue et cadence fermée	32
Deuxième leçon	
qui est chantante à deux temps, avec filer le son et accent	33
Troisième leçon	
qui est chantante à deux temps	ibid.
Quatrième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, avec les pauses pour ce mouvement : petite et grande reprise ou fin, renvoi	34
Cinquième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, avec flatté	ibid.
Sixième leçon	
qui est chantante d'une mesure tirée des gros concertos <Concerti grossi> de Corelli, avec les pauses pour ce mouvement	35
Septième leçon	
qui explique les quatre temps, la manière de le marquer, de le battre et contient une leçon chantante de ce mouvement avec le port de voix . . .	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante à quatre temps, de croches égales	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante à quatre temps, avec syncopes	36
Dixième leçon	
qui est chantante à quatre temps, avec d'autres syncopes, prises autrement	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, avec cadence sans tremblement et pauses	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, avec le pincé, et pauses	ibid.

Fin
de cette table

Pauza
w metrum na
cztery czwarte

(9) Metrum na cztery czwarte jest właściwie metrum na dwa, którego cztery części są zaznaczone czterema ruchami wykonywanymi ręką. Pauzy w tym metrum mają naturalną wartość.

Rest
in four-four
metre

(9) The four-four metre is really a duple metre the four parts of which are indicated by four movements made by the hand. Rests in this metre have their natural value.

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Pincé

(10) *Pincé*, ornament wokalny oznaczony przez c.

Pincé

(10) *Pincé*, vocal ornament indicated by c.

Oto jego efekt:

Dobrze widać, że te dwie małe nuty są nadliczbowe w stosunku do tych, które wypełniają takt, a zatem powinny być intonowane obie jako *ut*.

Here is its effect:

One can see clearly that these two small notes are supernumerary in relation to those which fill the bar, and therefore both should be intoned as *ut*.

Spis treści
dwunastu lekcji rozdziału piątego

Lekcja pierwsza
która jest wokalna w metrum na dwa, wraz z tenutą i kadencją zamkniętą 32 [tu 54]

Lekcja druga
która jest wokalna w metrum na dwa, z *filer le son* i akcentem 33 [56]

Lekcja trzecia
która jest wokalna w metrum na dwa ibid.

Lekcja czwarta
która jest wokalna w metrum na dwie czwarte, wraz z pauzami dla tego metrum: mała i duża reprzyza albo zakończenie, znak powtórzenia 34 [56]

Lekcja piąta
która jest wokalna w metrum na dwie czwarte, wraz z *flatté* ibid. [58]

Lekcja szósta
która jest wokalna, w metrum wziętym z *Concerti grossi* Corellego wraz z pauzami dla tego metrum 35 [58]

Lekcja siódma
która wyjaśnia metrum na cztery czwarte, sposób jego zapisywania, jego wybijania i zawiera lekcję wokalną w tym metrum, z użyciem *port de voix* ibid.

Lekcja ósma
która jest wokalna w metrum na cztery czwarte, z równymi ósemkami ibid.

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna w metrum na cztery czwarte, z synkopami 36 [60]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna w metrum na cztery czwarte, z innymi synkopami, branymi inaczej .. ibid.

Lekcja jedenasta
która jest wokalna w metrum na cztery czwarte, z kadencją bez *tremblement* i z pauzami ibid.

Lekcja dwunasta
która jest wokalna w metrum na cztery czwarte, z *pincé* i pauzami ibid. [62]

Koniec
spisu treści

List of contents
of the twelve lessons of the fifth chapter

First lesson
which is vocal in duple metre, together with tenuto and closed cadence 32 [here 54]

Second lesson
which is vocal in duple metre, with *filer le son* and accent 33 [56]

Third lesson
which is vocal in duple metre ibid.

Fourth lesson
which is vocal in two-four metre, together with the rests for this metre: small and grand reprise or finale, repetition sign 34 [56]

Fifth lesson
which is vocal in two-four metre, together with *flatté* ibid. [58]

Sixth lesson
which is vocal, in metre taken from Corelli's *Concerti grossi* together with the rests for this metre 35 [58]

Seventh lesson
which explains four-four metre, the manner of its notating and beating, and contains a vocal lesson in this metre, with the use of *port de voix* ibid.

Eighth lesson
which is vocal in four-four metre, with equal quavers ibid.

Ninth lesson
which is vocal in four-four metre, with sycopes 36 [60]

Tenth lesson
which is vocal in four-four metre, with other syncopes treated differently ibid.

Eleventh lesson
which is vocal in four-four metre, with a cadence without *tremblement* and with rests ibid.

Twelfth lesson
which is vocal in four-four metre, with *pincé* and rests ibid. [62]

End of
contents list

Sommaire du sixième chapitre

38.

Ce chapitre continue le détail des mouvements et des agréments du chant ; pour cet effet, il explique comment se marque et se bat la mesure à trois temps ; donne des leçons chantantes de ce mouvement, rien que de blanches pointées, rien que de noires et de blanches, rien que de noires avec syncopes et pauses pour ce mouvement ; coulé, manière de le solfier ; tour de gosier, manière de le solfier.

Sixième chapitre Première leçon

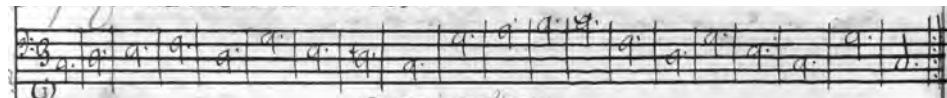
D. Comment se marque la mesure à trois temps ?

R. Par un 3 de chiffre, ou bien en ajoutant au-dessous de 3 un 4 de chiffre.

D. Comment se bat cette mesure ?

R. En formant trois temps égaux avec la main, dont le premier se fait en baissant la main, le second en la détournant à droite et le troisième en la levant. Il faut pour chaque mesure une blanche pointée ou notes équivalentes.

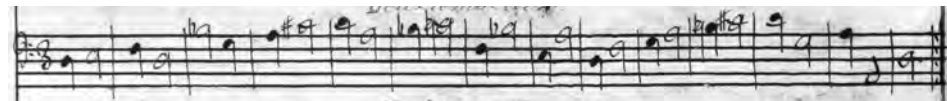
D. Solfeiez les leçons suivantes à trois temps.



Caractère qui marque la mesure à 3 temps

(1) Figure du caractère qui marque la mesure à trois temps.

Deuxième leçon



Troisième leçon



(2) La mesure à trois temps se marque encore ainsi.

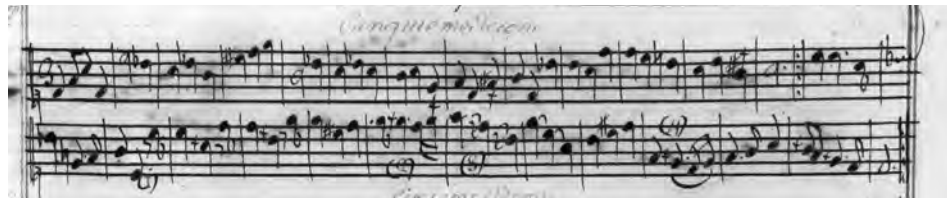
Quatrième leçon



(3) Syncopes.

(4) Autres syncopes prises autrement.

Cinquième leçon



Pauses pour 3 temps

(1) Les pauses pour la mesure à trois temps ont la même valeur que pour celles à deux et à quatre temps, à l'exception que la demi-pause n'y est pas employée.

(2) Toutes les notes de cette mesure doivent être prononcées chacune par son nom.

Coulé

(3) Toutes ces petites notes, entre ces noires, ne dépendent nullement de la mesure ;

39.

Streszczenie
rozdziału szóstego

Ten rozdział kontynuuje szczegółowe omawianie metrum i ornamentów wokalnych; w tym celu wyjaśnia jak oznacza się i wybija metrum na trzy; zawiera lekcje wokalne w tym metrum – tylko półnuty z kropką, tylko ćwierćnuty i półnuty, tylko ćwierćnuty z synkopami i pauzami dla tego metrum; *coulé*, sposób jego solmizowania; *tour de gosier*, sposób jego solmizowania.

Summary
of the sixth chapter

This chapter continues detailed discussion of metre and vocal ornaments: to this end it explains how to indicate and beat triple metre; it contains vocal lessons in this metre – only minims with a dot, only crotchets and minims, only crotchets with syncopes and rests for this metre; *coulé*, the manner of its solmisation; *tour de gosier*, the manner of its solmisation.

Rozdział szósty
Lekcja pierwsza

P. Jak zaznacza się metrum na trzy?
O. Cyfrą 3, albo dodając poniżej trójki cyfrę 4.

P. Jak wybija się to metrum?
O. Tworząc trzy równe ruchy ręką, pierwszy robi się obniżając rękę, drugi kierując ją na prawo, a trzeci unosząc ją. Każdy takt zawiera jedną półnutę z kropką lub nuty równoważne.

P. Proszę solmizować kolejne lekcje na trzy.

Sixth chapter
First lesson

Q. How do you indicate triple metre?
A. With the digit 3, or by adding the digit 4 below the 3.

Q. How do you beat time in this metre?
A. By making three equal movements with your hand, the first is made by lowering your hand, the second by directing it to the right, and the third by raising it. Each bar contains one minim with a dot or equivalent notes.

Q. Please sing in solfège the lessons which follow in triple metre.



Oznaczenie metrum na trzy

(1) Oznaczenie metrum na trzy.

Indication of triple metre

(1) Indication of triple metre.

Lekcja druga

Second lesson



Lekcja trzecia

Third lesson



(2)

(2) Metrum na trzy zapisuje się jeszcze tak.

(2) Triple metre is also notated in this way.

Lekcja czwarta

Fourth lesson



(4)

(3) Synkopy.

(4) Inne synkopy wykonywane w inny sposób.

(3) Syncopes.

(4) Other syncopes performed in a different way.

Lekcja piąta

Fifth lesson



Pauzy w metrum na trzy

(1) Pauzy w metrum na trzy mają taką samą wartość jak pauzy na dwa albo na cztery, ale pół pauza nie została zastosowana.

(2) Wszystkie nuty w tym metrum powinny być wykonywane ze swoją nazwą.

Coulé

(3) Wszystkie nutki między ćwierćnutami nie zależą wcale od metrum;

Rests in triple metre

(1) Rests in triple metre have the same value as rests in duple or quadruple metres, but half-rest has not been used.

(2) All the notes in this metre should be performed with their name.

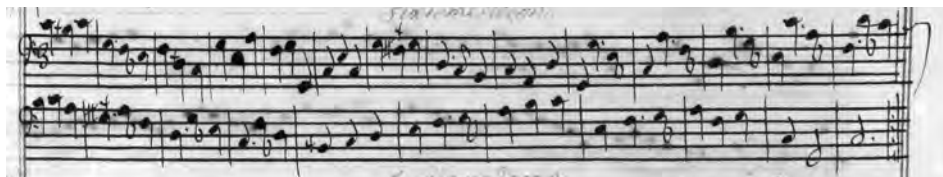
Coulé

(3) All the little notes between the crotchets do not depend on the metre at all;

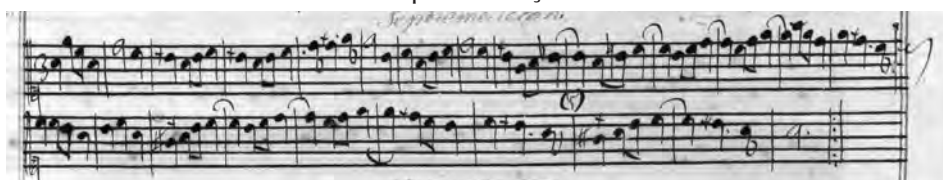
elles sont mises exprès en plus petits caractères pour marquer plus sensiblement comment se doit former en chantant un des agréments du chant nommé coulé, qui ne se place que dans les intervalles de tierce en descendant. Comme ces notes sont toujours liées par un demi-cercle avec des notes de la mesure, on doit les entonner, sans les nommer, en les passant avec délicatesse, pour tomber sur la note qui fait partie de la mesure. Le coulé se marque encore plus simplement par un petit c renversé qui embrasse les deux notes entre lesquelles on doit faire cet agrément, comme dans la mesure qui suit l'exemple que nous venons de donner.

(4) Tout ce qui est lié dans cette mesure avec le demi-cercle doit être entonné en ne prononçant que le nom de la note *mi*.

Sixième leçon



Septième leçon



(5) Syncope.

Huitième leçon



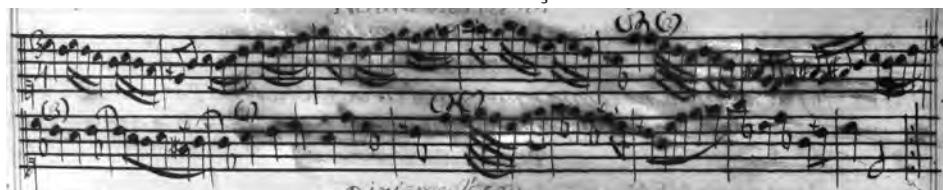
Mesure à 3 temps réduite à 2 temps inégaux <...>

(6) Dans les mouvements de trois temps, où les expressions demandent beaucoup de vivacité, on réduit ordinairement les trois temps de la mesure à deux temps inégaux. À savoir, primo, les deux premières noires de la mesure ou notes équivalentes pour le premier temps ; 2°, la troisième noire de cette même mesure, ou sa valeur, pour le second temps.

Voyez deux temps inégaux, page 43.

Neuvième leçon

40.



(1) Syncope.

Exemple de prolation

(2) Les quadruples croches se figurent ainsi. Si sous cette musique il y avait des paroles, et qu'il se trouve une syllabe ou une voyelle pour ces trois notes liées par le demi-cercle, ce serait une prolation, dont nous avons parlé page 27. Pour accoutumer la voix à faire ce trait avec délicatesse, on doit entonner ces trois notes sous le nom du premier ut et les passer fort légèrement.

(3) Syncope.

Tour de gosier

(4) Toutes syncopes prises autrement.

(5) Tour de gosier : ornement du chant. Ces trois notes doivent être entonnées sous le nom des deux notes qui les précèdent et qui forment la syncope.

Dixième leçon



zostały celowo zapisane mniejszymi znakami, żeby wyraźniej zaznaczyć, jak w śpiewie powinien tworzyć się jeden z ornamentów wokalnych nazywany *coulé*, który wstawia się tylko w interwały tercji zstępującej. A ponieważ te nuty są zawsze związane łukiem z nutami taktu, należy je zaintonować bez ich nazw przechodząc je z wielką delikatnością, żeby opaść na nutę, która należy do taktu. *Coulé* zaznacza się jeszcze w prostszy sposób małym c odwróconym, obejmującym dwie nuty, między którymi należy wykonać ten ornament tak jak w takcie, który następuje po przykładzie podanym powyżej.

(4) Wszystko, co jest powiązane w tym takcie łukiem powinno być intonowane jedynie nazwą nuty *mi*.

they are purposely written in smaller signs to indicate all the more clearly how one of the vocal ornaments called *coulé* should be formed in singing, as it is only inserted in intervals of descending third. And since these notes are always linked by a tie with the notes in the bar, one should intone them without their names, going through them with great subtlety in order to fall on the note belonging to the bar. *Coulé* is also indicated in a simpler way, with a small reversed c encompassing two notes between which this ornament should be performed, as in the bar which follows the example given above.

(4) Everything which is linked by a tie in this bar should be intoned only with the name of the note *mi*.

Lekcja szósta

Sixth lesson

Lekcja siódma

Seventh lesson

(5) Synkopa.

(5) Syncope.

Lekcja ósma

Eighth lesson

Metrum na trzy zredukowane do dwóch miar nierównych

(6) W metrum na trzy, w którym ekspresje wymagają wielkiej żywości, zazwyczaj redukuje się trzy miary w takcie do dwóch miar nierównych. Jak wiadomo, primo, pierwsze dwie ćwierćnuty taktu lub nuty równoważne idą na pierwszą miarę; 2° trzecia ćwierćnuta tego samego taktu lub jej wartość, na drugą miarę.

Zobacz: dwa tempa nierówne, s. 43 [tu s. 72].

Triple metre reduced to two unequal beats

(6) In triple metre where expressions demand great liveliness, it is usual to reduce the three beats in the bar to two unequal beats. As is known, primo, the first two crotchets of this bar or equivalent notes fall to the first beat, 2° the third crotchet of the same bar or its value, to the second beat.

See: two unequal tempi, p. 43 [here p. 72].

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

(1) Synkopa.

Przykład prolacji

(2) Sześćdziesięcioczwórki zapisuje się w taki sposób. Jeżeli do tej muzyki byłyby dodane słowa i jedna sylaba albo samogłoska odpowiadałaby tym trzem nutom powiązanym łukiem, wówczas mielibyśmy prolację, o której była mowa na s. 27 (tu ss. 72–73). Aby przygotować głos do wykonywania tego ornamentu z delikatnością, należy intonować te trzy nuty na nazwie pierwszego *ut* i przejść je bardzo lekko.

(3) Synkopa.

(4) Wszystkie synkopy wzięte w inny sposób.

(5) *Tour de gosier*: ornament wokalny. Te trzy nuty powinny być intonowane pod nazwą dwóch nut, które je poprzedzają i tworzą synkopę.

Example of prolation

(1) Syncope.

(2) Hemidemisemiquavers are notated in this manner.

If words were added to this music and one syllable or vowel would correspond to these three notes linked by a tie, we would then have prolation, which was mentioned on p. 27 (here pp. 72–73). In order to prepare the voice for performing this ornament with subtlety one needs to intone these three notes on the name of the first *ut* and pass through them very lightly.

(3) Syncope.

(4) All the syncopes taken in a different manner.

(5) *Tour de gosier*: vocal ornament. These three notes should be intoned under the name of the two notes which precede them and form a syncope.

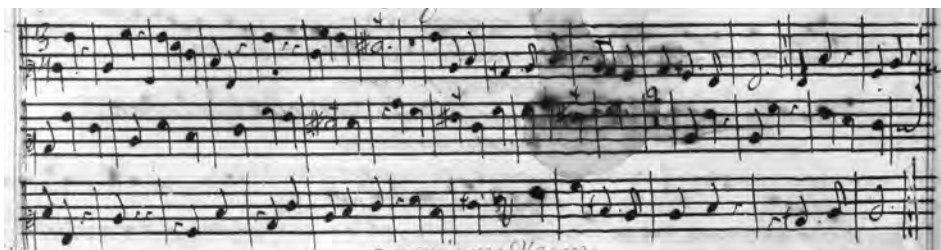
Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Równe ósemki / Equal quavers



Onzième leçon



Douzième leçon



(6) Remarquez que le point fait la deuxième partie de la syncope.

Table
des douze leçons de ce sixième chapitre

41.

Première leçon

qui explique comment se marque et se bat la mesure à trois temps, et
contient une leçon chantante de ce mouvement, rien que de blanches
pointées 38

Deuxième leçon

qui est chantante à trois temps, rien que de noires et de blanches ibid.

Troisième leçon

qui est chantante à trois temps, rien que de noires ibid.

Quatrième leçon

qui est chantante à trois temps, avec syncopes ibid.

Cinquième leçon

qui est chantante à trois temps, avec le coulé 39

Sixième leçon

qui est chantante à trois temps, avec des noires pointées ibid.

Septième leçon

qui est chantante à trois temps, avec les deux croches et syncopes ibid.

Huitième leçon

qui est chantante à trois temps, avec les quatre croches ibid.

Neuvième leçon

qui est chantante à trois temps, avec doubles et quadruples croches 40

Dixième leçon

qui est chantante à trois temps, avec les croches égales ibid.

Onzième et Douzième leçon<s>

sont chantantes à trois temps, avec des pauses pour ce mouvement ibid.

Fin
de cette table



Lekcja jedenasta

Eleventh lesson



Lekcja dwunasta

Twelfth lesson



(6) Zwróćmy uwagę, że kropka tworzy drugą część synkopy.

(6) Let us note that the dot forms the second part of the syncopy.

Spis treści
dwunastu lekcji rozdziału szóstego

List of contents
of the twelve lessons of the sixth chapter

Lekcja pierwsza
która wyjaśnia, jak zaznacza się i wybija metrum na trzy i zawiera lekcję wokalną w tym metrum, z samymi półnutami z kropką 38 [tu 64]

Lekcja druga
która jest wokalna w metrum na trzy, same ćwierćnuty i półnuty ibid.

Lekcja trzecia
która jest wokalna w metrum na trzy, same ćwierćnuty z kropką ibid.

Lekcja czwarta
która jest wokalna w metrum na trzy, z synkopami ibid.

Lekcja piąta
która jest wokalna w metrum na trzy, z *coulé* 39 [64]

Lekcja szósta
która jest wokalna w metrum na trzy, z ćwierćnutami z kropką ibid. [66]

Lekcja siódma
która jest wokalna w metrum na trzy, z dwiema ósemkami i synkopami ibid.

Lekcja ósma
która jest wokalna w metrum na trzy, z czterema ósemkami ibid.

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna w metrum na trzy, z szesnastkami i sześćdziesięcioczwórkami .. 40 [66]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna w metrum na trzy, z ósemkami równymi ibid.

Lekcje jedenasta i dwunasta
są wokalne w metrum na trzy, z pauzami w tym metrum ibid. [68]

First lesson
which explains how one marks and beats triple metre and which contains a vocal lesson in this metre, exclusively with minims with dots 38 [here 64]

Second lesson
which is vocal in triple metre, only crotchets and minims ibid.

Third lesson
which is vocal in triple metre, only crotchets with dots ibid.

Fourth lesson
which is vocal in triple metre with syncopes ibid.

Fifth lesson
which is vocal in triple metre, with *coulé* 39 [64]

Sixth lesson
which is vocal in triple metre, with crotchets with dots ibid. [66]

Seventh lesson
which is vocal in triple metre, with two quavers and syncopes ibid.

Eighth lesson
which is vocal in triple metre, with four quavers ibid.

Ninth lesson
which is vocal in triple metre, with semiquavers and hemidemisemiquavers 40 [66]

Tenth lesson
which is vocal in triple metre, with equal quavers ibid.

Eleventh and twelfth lessons
are vocal in triple metre, with rests in this metre ibid. [68].

Koniec
spisu treści

End of
list of contents

Sommaire
du septième chapitre

42.

On ne fait que poursuivre dans ce chapitre le détail des mouvements, commencé au cinquième chapitre et continué dans le sixième, car toutes les leçons chantantes renferment toutes les espèces de triples employés le plus communément dans la musique. Je dis le plus communément, y en ayant bien d'autres que j'ai omis, parce qu'ils ne sont plus usités ou du moins très rarement ; de plus, ayant rapport les uns aux autres, ils n'auraient fait qu'embarrasser et grossir ce livre. On trouvera d'abord les triples simples, c'est-à-dire dont les temps ne se peuvent sous-diviser chacun en trois parties ou notes égales.

Les triples composés, c'est-à-dire dont chaque temps se peut subdiviser en trois parties ou notes égales, suivent. Après viennent les triples mixtes, c'est-à-dire qui, pour la valeur des notes ou figures, suivent la mesure à trois temps et, pour la manière d'en battre la mesure, suivent, par exemple, la mesure à deux ou à quatre temps.

Et ce chapitre se termine par les triples mêlés, c'est-à-dire où il y a plusieurs espèces de triples confondus non seulement dans le cours d'une pièce mais dans une même mesure et même sans en prévenir le musicien par aucun avertissement ni changement de caractères qui marquent la mesure.

Septième chapitre

Triples simples qui se battent à trois temps.

Première leçon

Trois-deux

D. Comment nommez-vous le mouvement de la leçon suivante ?

R. Trois-deux.

D. Pourquoi le nommez-vous ainsi ?

R. Parce qu'il faut trois blanches pour chaque mesure de ce mouvement, et qu'il n'en faut que deux pour la mesure à deux temps ; c'est comme qui dirait trois au lieu de deux.

D. Solfeiez la leçon suivante du trois-deux.



43.

Pauses
pour <le> $\frac{3}{2}$

Blanches qui
servent de
noires et
de croches*

(1) À l'égard des pauses pour ce mouvement, le bâton vaut quatre pauses ; le demi-bâton, deux mesures ; la pause, une mesure ; la demi-pause, le tiers d'une mesure ; le soupir, la sixième partie de la mesure ; et le demi-soupir, la douzième partie.

Sous ce signe, surtout chez les Italiens, on trouve des blanches crochées au lieu de noires, et des blanches doublement crochées au lieu de simples croches, comme on le verra dans quelques leçons de la suite de cet ouvrage.

Deuxième leçon

Trois-quatre



* noires et de croches] croches et de doubles croches

Streszczenie
rozdziału siódmego

W tym rozdziale dalej omawiamy szczegółowo różnego rodzaju metrum, co rozpoczęliśmy w rozdziale piątym i kontynuowaliśmy w szóstym, ponieważ wszystkie lekcje wokalne obejmują wszystkie rodzaje oznaczeń metrów trójdzielnych najczęściej stosowanych w muzyce. Mówię, że najczęściej, mając na myśli inne, które pominąłem, ponieważ przestały być używane, albo są używane bardzo rzadko; a do tego, ponieważ wchodzą w zależności jedne z drugimi, wprowadziłyby jedynie trudności i powiększyły objętość tej książki. Znajdujemy tu najpierw metra trójdzielne proste, to znaczy, że żadna miara nie może dzielić się na trzy części lub nuty równe.

Następnie metra trójdzielne złożone, to znaczy, że każda miara daje się podzielić na trzy części lub nuty równe. Po nich kolej na metra trójdzielne mieszane, to znaczy takie, których wartość nut, czyli znaków odpowiada metrum na trzy, natomiast przy wybijaniu taktu, odpowiadają metrum na dwie lub na cztery czwarte.

Na końcu rozdziału znajdują się metra trójdzielne różnorodne, to znaczy wiele rodzajów metrów trójdzielnych pomieszanych, nie tylko w toku jednego utworu, ale nawet w tym samym takcie i to bez uprzedzania muzyka jakimkolwiek ostrzeżeniem czy zamianą znaków, które zaznaczają metrum.

Rozdział siódmy
Metra trójdzielne proste,
które się wybijają na trzy

Lekcja pierwsza

- Trzy drugie P. Jak nazywa się metrum następnej lekcji?
O. Trzy drugie.
P. Dlaczego tak zostało nazwane?
O. Dlatego, że trzy półnuty mają przypadać na każdy takt, a potrzeba tylko dwóch w metrum na dwa, to tak jakby powiedziało się trzy zamiast dwa.
P. Proszę solmizować następującą lekcję na trzy drugie.

- Three-two Q. What do we call the metre of the next lesson?
A. Three-two.
Q. Why is it called that?
A. Because three minims should fall to every bar, but only two are needed in duple metre, so it is as if one were to say three instead of two.
Q. Please sing in solfege the następującą lekcję in three-two.



- Pauzy w $\frac{3}{2}$ (1) Jeśli chodzi o pauzy w tym metrum, to kreska oznacza cztery pauzy, pół kreski – dwa takty, pauza – jeden takt, pół pauzy – jedną trzecią taktu, pauza ćwierćnotowa – jedną szóstą część taktu, a pół pauzy ćwierćnotowej – jedną dwunastą część.
Pod tym znakiem, przede wszystkim u Włochów, znajdujemy półnuty z chorągiewkami w miejsce ćwierćnoty i półnuty z podwójnymi chorągiewkami w miejsce zwykłych ósemek, jak to zobaczymy w niektórych lekcjach w dalszej części tej książki.

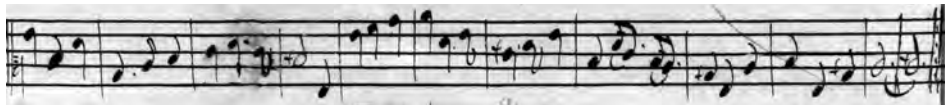
- Rests in $\frac{3}{2}$ (1) Where the rests are concerned in this metre, the line means four rests, half-line – two beats, a rest – one beat, half-rest – one third of a beat, crotchet rest – one sixth part of a beat, and half of a crotchet rest – one twelfth part.
Under this sign, mainly among Italians, we find minims with crochets in place of crochets and minims with double crochets in place of ordinary quavers, as we shall see in some of the lessons in the later part of this book.

Lekcja druga

Second lesson

Trzy czwarte /
Three-four





Pauses
pour le $\frac{3}{4}$

(2) Les pauses pour ce mouvement se trouvent page 39.

Troisième leçon

Trois-huit

D. Quel est le nom du mouvement de la leçon suivante ?

R. Trois-huit.

D. Pourquoi le nommez-vous trois-huit ?

R. Parce qu'il ne faut que trois croches pour une mesure de ce mouvement, au lieu de huit qu'exige la mesure à deux temps.

D. Comment battez-vous cette mesure ?

Deux temps
inégaux

R. À deux temps inégaux.

D. Qu'appellez-vous deux temps inégaux ?

R. Ce sont deux temps dont le premier est une fois plus long que le second, pour cela appelé deux temps inégaux.

D. Comment diviseriez-vous ces trois croches dans ces deux temps inégaux ?

R. Le premier temps contient deux croches et se marque en baissant la main ; le second temps ne contient que la troisième croche et se forme en levant la main.

D. Solfiez la leçon suivante par le trois-huit.



Pauses
pour le $\frac{3}{8}$

(3) Pour les pauses du trois-huit, le bâton vaut quatre pauses ; le demi-bâton, deux mesures ; la pause, une mesure. Mais on ne se sert jamais de la demi-pause, non plus que du soupir, en la place duquel on met deux demi-soupirs, lesquels valent chacun un tiers de la mesure.

Triples composés qui se battent à trois temps

Quatrième leçon

44.

Neuf-quatre

D. Qu'appellez-vous neuf-quatre ?

R. C'est le nom d'une des espèces de triples composés.

D. Pourquoi est-il nommé ainsi ?

R. Parce qu'il a pour signe ces deux nombres neuf-quatre.

D. Mais en ce sens que veut dire neuf-quatre ?

R. C'est-à-dire qu'il faut neuf noires pour chaque mesure au lieu de quatre qu'elle devrait avoir.

D. Solfiez la leçon suivante du neuf-quatre.



Pauses
pour <le>
neuf-quatre

(1) Les marques de silence pour le neuf-quatre ont la valeur suivante, <à> savoir : le bâton, le demi-bâton et la pause valent à l'ordinaire quatre ou deux, ou une mesure mais la demi-pause ne vaut qu'un temps ou la troisième partie de la mesure, et, non pas, la demi-mesure ; le soupir en vaut la neuvième partie, etc.



Pauzy w $\frac{3}{8}$ (2) Pauzy w tym metrum znajdują się na stronie 39 (tu ss. 90–91).

Rests in $\frac{3}{8}$ (2) Rests in this metre are found on page (here pp. 90–91).

Lekcja trzecia

Third lesson

Trzy ósme P. Jak nazywa się metrum w następnej lekcji?
O. Trzy ósme.
P. Dlaczego nazywa się trzy ósme?
O. Ponieważ potrzeba tylko trzech ósemek na jeden takt w tym metrum zamiast ośmiu, którego wymagałoby metrum na dwa.
P. Jak wybija się ten takt?
O. Na dwie miary nierówne.
P. Co to są dwie miary nierówne?
O. To dwie miary, z których pierwsza jest o jeden raz dłuższa od drugiej i dlatego zostały nazwane nierównymi.
P. Jak podzielić te trzy ósemki na miary nierówne?
O. Pierwsza miara zawiera dwie ósemki i zaznacza się obniżeniem ręki; druga miara zawiera tylko trzecią ósemkę i tworzy się przez podniesienie ręki.
P. Proszę solmizować następującą lekcję na trzy ósme.

Three-eight Q. What is the name of the metre in the next lesson?
A. Three-eight.
Q. Why is it called three-eight?
A. Because you only need three quavers to one bar instead of eight in this metre, which would be required in duple metre.
Q. How do you beat this time?
A. In two unequal beats.
Q. What are unequal beats?
A. These are two beats the first of which is one time longer than the second and that is why they are called unequal.
Q. How to divide these three quavers into unequal beats?
A. The first beat contains two quavers and is indicated by lowering the hand; the second beat contains only the third quaver and is formed by raising the hand.
Q. Please sing in solfège the following lesson in three-eight.



Pauzy w $\frac{3}{8}$ (3) Pauzy na trzy ósme: kreska oznacza cztery pauzy, pół kreski – dwa takty, pauza – jeden takt. Ale nigdy nie używa się półpauzy, ani też pauzy ćwierćnotowej, zamiast której wstawia się dwie półpauzy ćwierćnotowe, mające każda wartość jednej trzeciej taktu.

Rests in $\frac{3}{8}$ (3) Rests in three-eight: a line indicates four rests, half-line – two bars, a rest – one bar. But one never uses half-rests or crotchet rests, instead of which one inserts two crotchet half-rests, each with the value of one third of a bar.

Metra trójdzielne złożone,
które się wybija na trzy

Compound triples,
where there are three beats

Lekcja czwarta

Fourth lesson

Dziewięć czwartych P. Co nazywamy dziewięć czwartych?
O. To nazwa jednego z rodzajów metrów trójdzielnych złożonych.
P. Dlaczego tak się nazywa?
O. Ponieważ jej znakiem są dwie cyfry: dziewięć i cztery.
P. Ale co oznacza dziewięć czwartych?
O. To znaczy, że potrzeba dziewięciu ćwierćnut na każdy takt zamiast czterech, które powinien mieć.
P. Proszę solmizować następującą lekcję na temat dziewięć czwartych.

Nine-four Q. What do we call nine-four?
A. This is the name of one of the compound triples.
Q. Why is it called that?
A. Because its sign is formed from two digits: nine and four.
Q. But what does nine-four mean?
A. It means that you need nine crotchets to each bar instead of the four it should have.
Q. Please sing in solfège the following lesson on the subject of nine-four.



Pauzy w dziewięć czwartych (1) Znaki ciszy dla dziewięć czwartych mają wartość następującą: kreska, pół kreski i pauza mają zwyczajną wartość czterech lub dwóch, albo jednego taktu, lecz półpauza ma tylko wartość jednej miary, czyli trzeciej części taktu, a nie połowy taktu; pauza ćwierćnotowa ma wartość jednej dziewiątej itd.

Rests in nine-four (1) Signs for silence for nine-four have the following values: line, half-line and rest have the usual value of four or two, or one bar, but half-rest has only the value of one beat, i.e., a third part of a bar, and not half a bar; a crotchet rest has the value of one ninth etc.

Cinquième leçon

Neuf-huit

- D. De quel mouvement est la leçon suivante ?
R. D'une des espèces de triples composés qu'on appelle neuf-huit.
D. Par quelle raison lui donne-t-on ce nom ?
R. Par la raison qu'il a pour signe ces deux nombres neuf-huit.
D. Que signifie neuf-huit ?
R. Il signifie que chaque mesure doit contenir neuf croches au lieu de huit.
D. Solfiez la leçon suivante du neuf-huit.



Pauses pour
<le> neuf-huit

- (2) Pour la valeur des marques de silence pour le neuf-huit, le bâton, le demi-bâton et la pause valent comme à l'ordinaire, mais on ne se sert jamais de la demi-pause ; le soupir seul vaut le tiers ou un des temps de la mesure ; le demi-soupir en vaut la neuvième partie, etc.
(3) Syncopes.
(4) Autres syncopes prises autrement.

Triples mixtes qui se battent à deux temps Sixième leçon

Six-quatre

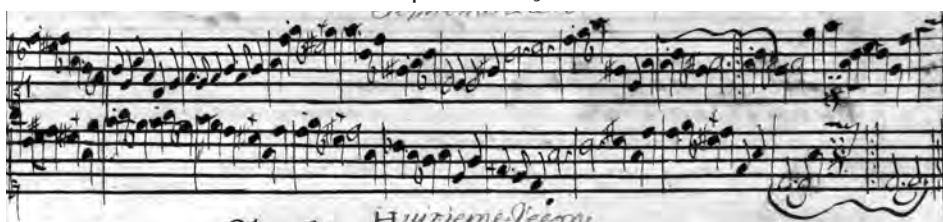
- D. Quel est le nom du mouvement de la leçon suivante ?
R. Six-quatre.
D. Que veut dire six-quatre ?
R. C'est-à-dire que c'est une mesure composée de six noires, qui n'en devrait avoir que quatre, puisqu'elle se bat à deux temps.
D. Solfiez les leçons suivantes du six-quatre.



Pauses pour
le six-quatre

- (1) Pour les marques de silence pour le six-quatre, le bâton vaut quatre mesures ; le demi-bâton, deux mesures ; la pause, une mesure ; la demi-pause, la moitié d'une mesure ; le soupir, une noire, c'est-à-dire la sixième partie d'une mesure, etc.

Septième leçon



Huitième leçon

Six-huit

- D. Comment nommez-vous le mouvement de la leçon suivante ?
R. Six-huit.
D. Pourquoi le nommez-vous ainsi ?
R. Parce qu'au lieu de huit croches qui se trouvent ordinairement dans la mesure à deux temps, il ne s'en trouve dans celle-ci que six, quoiqu'elle se batte également à deux temps.

45.

Lekcja piąta

Dziewięć ósmych

P. O jakim metrum jest następująca lekcja?
 O. O jednym z rodzajów metrów trójdzielnych złożonych, które się nazywa dziewięć ósmych.
 P. Z jakiego powodu daje się tę nazwę?
 O. Z takiego, że ma jako znak dwie cyfry: dziewięć i osiem.
 P. Co znaczy dziewięć ósmych?
 O. To oznacza, że każdy takt winien mieć dziewięć ósemek zamiast ośmiu.
 P. Proszę solmizować następującą lekcję na dziewięć ósmych.

Pauzy w dziewięć ósmych

(2) Wartość znaków ciszy w dziewięć ósmych: kreska, pół kreski i pauza mają zwykłą wartość, lecz nie używa się nigdy półpauzy; sama pauza ćwierćnotowa ma wartość jednej trzeciej lub jednej miary taktu; pół pauzy ćwierćnotowej ma wartość jednej dziewiątej części itd.
 (3) Synkopy.
 (4) Inne synkopy w innym znaczeniu.

Nine-eight

Q. About what metre is the next lesson?
 A. About one of the kinds of compound triples called nine-eight.
 Q. What is the reason it is given this name?
 A. Because its sign is two digits: nine and eight.
 Q. What does nine-eight mean?
 A. It means that each bar should have nine quavers instead of eight.
 Q. Please sing in solfège the following lesson in nine-eight.

Rests in nine-eight

(2) Value of signs for silence for nine-eight: line, half-line and rest have the usual value, but one never uses the half-rest; the crotchet rest by itself has the value of one third or one beat of a bar; half a crotchet rest has the value of one ninth etc.
 (3) Syncofes.
 (4) Other syncofes approached differently.

Metra trójdzielne mieszane, które się wybija na dwa

Lekcja szósta

Sześć czwartych

P. Jak się nazywa metrum lekcji następnej?
 O. Sześć czwartych.
 P. Co to znaczy sześć czwartych?
 O. To znaczy, że jeden takt złożony jest z sześciu ćwierćnut, a powinien mieć tylko cztery, ponieważ wybija się go na dwa.
 P. Proszę solmizować następujące lekcje na sześć czwartych.

Pauzy w sześć czwartych

(1) Dla znaków ciszy na sześć czwartych kreska znaczy cztery takty; pół kreski – dwa takty, pauza – jeden takt, pół pauzy – pół taktu, pauza ćwierćnotowa – jedna ćwierćnuta, to znaczy szóstą część jednego taktu itd.

Six-four

Q. What is the name of the metre in the next lesson?
 A. Six-four.
 Q. What does six-four mean?
 A. It means that one bar is made up of six crotchets when it should have only four, since you beat it in duple metre.
 Q. Please sing in solfège the following lessons in six-four.

Rests in six-four

(1) For mute signs in six-four a line means four bars, half-line – two bars, rest – one bar, half a rest – half a bar, crotchet rest – one crotchet, that is one sixth part of one bar etc.

Mixed triples, where there are two beats

Sixth lesson

Lekcja siódma

Seventh lesson

Lekcja ósma

Eighth lesson

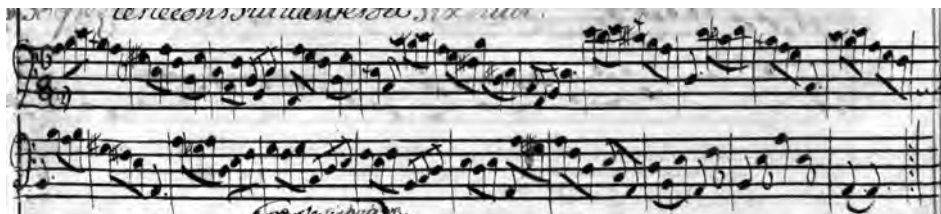
Sześć ósmych

P. Jak nazywa się metrum następnej lekcji?
 O. Sześć ósmych.
 P. Dlaczego tak jest nazwane?
 O. Ponieważ w miejsce ośmiu ósemek, które znajdują się zwykle w takcie na dwa, tu znajduje się ich tylko sześć, chociaż wybija się je tak samo na dwa.

Six-eight

Q. What do we call the metre of the next lesson?
 A. Six-eight.
 Q. Why has it been given this name?
 A. Because in place of the eight quavers that you usually find in a bar in duple metre, here there are only six, even though you beat duple metre here as well.

D. Solfiez les leçons suivantes du six-huit.



Pauses pour le six-huit

(2) Pour les marques de silence pour le six-huit, le bâton, le demi-bâton et la pause valent à l'ordinaire quatre, deux et une mesure ; la demi-pause, ainsi — ou ainsi — , vaut une demi-mesure ; on ne se sert que fort rarement du soupir, en la place duquel on met plutôt deux demi-soupirs ; enfin le demi-soupir vaut une croche ou le tiers d'un temps, ou la sixième partie de la mesure, etc.

Neuvième leçon

46.



Des triples mixtes qui se battent à quatre temps

Dixième leçon

Douze-quatre

D. Comment nommez-vous le mouvement de la leçon suivante ?

R. Douze-quatre.

D. Pourquoi le nommez-vous ainsi ?

R. Parce qu'il faut douze noires pour une mesure et qu'il n'en devrait avoir que quatre, par rapport que cette mesure se bat à quatre temps.

D. Solfiez la leçon suivante du douze-quatre.



Pauses pour le douze-quatre

(1) Pour les marques de silence pour le douze-quatre, le bâton, le demi-bâton et la pause valent à l'ordinaire quatre, deux et une mesure ; la demi-pause vaut un temps ; le soupir, le tiers d'un temps ou la douzième partie d'une mesure, etc.

Onzième leçon

Douze-huit

D. Quel est le nom du mouvement de la leçon suivante ?

R. Douze-huit.

D. Qu'est-ce à dire douze-huit ?

R. C'est-à-dire qu'il se trouve douze croches pour une mesure, au lieu de huit qu'il devrait y avoir ; ce mouvement se bat à quatre temps.

D. Solfiez les leçons suivantes du douze-huit.



Pauses pour le douze-huit

(2) Pour les marques de silence pour le douze-huit, le bâton, le demi-bâton et la pause valent, à l'ordinaire, quatre, deux et une mesure. La demi-pause vaut deux temps ou la moitié d'une mesure ; le soupir ainsi, mais plus régulièrement, vaut un temps ; enfin le demi-soupir vaut le tiers d'un temps, etc.

P. Proszę solmizować następujące lekcje na sześć ósmych.

Q. Please sing in solfège the following lessons in six-eighth.



Pauzy w sześć ósmych

(2) Znaki ciszy na sześć ósmych: kreska, pół kreski i pauza mają zwykle wartość czterech taktów, dwóch taktów i jednego taktu, zatem pół pauzy ≡ albo ♪ ♪ ma wartość półtaktu; niezwykle rzadko posługujemy się pauzą ćwierćnotową, zamiast której stawia się raczej dwie pauzy ósemkowe; wreszcie pauza ósemkowa ma wartość ósemki, albo jednej trzeciej uderzenia, albo jednej szóstej części taktu itd.

Rests in six-eighth

(2) Mute signs in six-eighth: a line, half-line and rest usually have the value of four bars, two bars and one bar, and so half a rest ≡ or ♪ ♪ has the value of half a bar; we use a crotchet rest extremely rarely, instead one is more likely to use two quaver rests; finally a quaver rest has the value of a quaver, or one third of a beat, or one sixth part of a bar etc.

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson



Metra trójdzielne mieszane, które się wybijają na cztery

Mixed triples, where there are four beats

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Dwanaście czwartych

P. Jak się nazywa tempo lekcji następnej?
O. Dwanaście czwartych.
P. Dlaczego tak je nazywamy?
O. Ponieważ potrzeba dwanaście ćwierćnot na takt, który powinien mieć ich tylko cztery, skoro to metrum na cztery.
P. Proszę solmizować następującą lekcję na dwanaście czwartych.

Twelve-four

Q. What do we call the metre of the next lesson?
A. Twelve-four.
Q. Why do we call it that?
A. Because you need twelve crotchets for a bar which should only have four if it is quadruple metre.
Q. Please sing in solfège the following lesson in twelve-four.



Pauzy w dwanaście czwartych

(1) Znaki ciszy na dwanaście czwartych: kreska, pół kreski i pauza mają zwykle wartość czterech taktów, dwóch taktów i jednego taktu; półpauza ma wartość jednej miary, pauza ćwierćnotowa to jedna trzecia miary albo dwunasta część taktu itd.

Rests in twelve-four

(1) Mute signs for twelve-four: line, half-line and rest usually have the value of four bars, two bars and one bar; half-rest has the value of one beat, a crotchet rest is one third of a beat or twelfth part of a bar etc.

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Dwanaście ósmych

P. Jakie jest metrum następnej lekcji?
O. Dwanaście ósmych.
P. Co znaczy dwanaście ósmych?
O. To znaczy, że mamy dwanaście ósemek w tacie zamiast ośmiu, które powinien mieć; a takie tempo wybijają się na cztery uderzenia.
P. Proszę solmizować następujące lekcje na dwanaście ósmych.

Twelve-eight

Q. What is the metre of the next lesson?
A. Twelve-eight.
Q. What does twelve-eight mean?
A. It means that we have twelve quavers in a bar instead of eight that it should have; and for this tempo you beat four beats.
Q. Please sing in solfège the following lessons in twelve-eight.



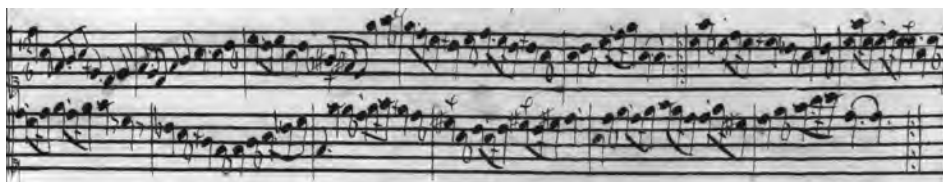
Pauzy w dwanaście ósmych

(2) Znaki ciszy na dwanaście ósmych: kreska, pół kreski i pauza mają zwykle wartość czterech taktów, dwóch i jednego taktu. Pół pauzy ma wartość dwóch uderzeń, czyli połowy taktu; podobnie pauza ćwierćnotowa, ale bardziej regularnie, ma wartość jednego uderzenia; wreszcie pauza ósemkowa ma wartość jednej trzeciej uderzenia itd.

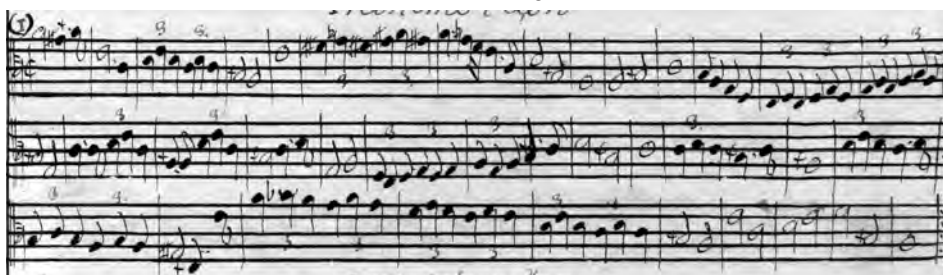
Rests in twelve-eight

(2) Mute signs for twelve-eight: line, half-line and rest usually have the value of four bars, two bars and one bar. Half a rest has the value of two beats, or half a bar; similarly a crotchet rest, but more regularly, has the value of one bar; finally, quaver rest has the value of one third of a beat etc.

Douzième leçon



Triples mêlés
Treizième leçon



(1) Les pauses pour ces triples valent à l'ordinaire.

Quatorzième leçon



Quinzième leçon



Seizième leçon



Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Metra trójdzielne pomieszane

Mixed triples

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

(1) Pauzy notowane w metrum trójdzielnym mają swoją zwykłą wartość.

(1) Rests notated in triple metre have their usual values.

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

Table	
des seize leçons du septième chapitre	
Première leçon	
qui est chantante du trois-deux	42
Deuxième leçon	
qui est chantante du trois-quatre	43
Troisième leçon	
qui est chantante du trois-huit	ibid.
Quatrième leçon	
qui est chantante du neuf-quatre	44
Cinquième leçon	
qui est chantante du neuf-huit	ibid.
Sixième leçon	
qui est chantante du six-quatre	45
Septième leçon	
qui est chantante du même mouvement que la précédente	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante du six-huit	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante du même mouvement que la précédente	46
Dixième leçon	
qui est chantante du douze-quatre	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante du douze-huit	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante du même mouvement que la précédente	47
Les Treizième, Quatorzième, Quinzième et Seizième leçons	
sont des leçons chantantes des triples mêlés	ibid.
Fin de cette table	

Spis treści
szesnastu lekcji rozdziału siódmego

Lekcja pierwsza
która jest wokalna na trzy drugie 42 [tu 70]

Lekcja druga
która jest wokalna na trzy czwarte 43 [70]

Lekcja trzecia
która jest wokalna na trzy ósme ibid. [72]

Lekcja czwarta
która jest wokalna na dziewięć
czwartych 44 [72]

Lekcja piąta
która jest wokalna na dziewięć
ósmych ibid. [74]

Lekcja szósta
która jest wokalna na sześć
czwartych 45 [74]

Lekcja siódma
która jest wokalna, w tym samym metrum co
poprzednia ibid.

Lekcja ósma
która jest wokalna na sześć ósmych ibid.

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna, w tym samym metrum co
poprzednia 46 [76]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna na dwanaście czwartych ibid.

Lekcja jedenasta
która jest wokalna na dwanaście
ósmych ibid.

Lekcja dwunasta
która jest wokalna, w tym samym metrum co
poprzednia 47 [78]

Lekcje trzynasta, czternasta,
piętnasta i szesnasta
są wokalne, w metrum trójdzielnym
pomieszonym ibid.

Koniec
spisu treści

List of contents
of the sixteen lessons of the seventh chapter

First lesson
which is vocal in three-two 42 [here 70]

Second lesson
which is vocal in three-four 43 [70]

Third lesson
which is vocal in three-eight ibid. [72]

Fourth lesson
which is vocal in nine-four 44 [72]

Fifth lesson
which is vocal in nine-eight ibid. [74]

Sixth lesson
which is vocal in six-four 45 [74]

Seventh lesson
which is vocal in the same metre as
the preceding one ibid.

Eighth lesson
which is vocal in six-eight ibid.

Ninth lesson
which is vocal in the same as
the preceding one 46 [76]

Tenth lesson
which is vocal for twelve-four ibid.

Eleventh lesson
which is vocal in twelve-eight ibid.

Twelfth lesson
which is vocal, in the same as
the preceding one 47 [78]

Thirteenth, fourteenth,
fifteenth and sixteenth lessons
are vocal, for mixed triple metre ibid.

End of
list of contents

Sommaire
du huitième chapitre

49.

On entre dans ce chapitre dans un fort grand détail de la musique ; on y explique : mode ; que ton et mode sont souvent même chose, que ton est souvent confondu avec son ; cordes ; finale ; dominante ; médiante ; triade harmonique ; pourquoi l'on pose des bémols ou des dièses après la clef ; leur nombre ; comment on peut discerner le dernier dièse ou le dernier bémol par rapport aux transpositions ; que les dièses et les bémols posés après la clef se communiquent. Enfin, le reste de ce chapitre, qui contient seize leçons chantantes, <qui> sont de différents mouvements, par la clef d'*ut** sur la première, seconde, troisième et quatrième ligne, avec un, deux, trois et quatre dièses posés selon l'usage. Ces leçons se doivent chanter sans le secours des transpositions.

Huitième chapitre
Première leçon

- | | |
|--------------------------------|--|
| Mode | D. Que veut dire mode ? |
| Ton ou mode | R. C'est le ton, dont le compositeur à fait choix pour travailler un morceau de musique et, dans ce sens, se sert également du mot ton ou mode. |
| Ton, son, note, etc. confondus | D. Mais en ce sens que veut dire ton ?
R. Ton, en ce cas, se prend pour un son, une note, une corde, une voix. |
| Différents modes | D. Y a-t-il différents tons ou modes ?
R. Oui. Mais ils sont tous renfermés dans les termes de tierce majeure et de tierce mineure.
D. Comment l'entendez-vous ?
R. C'est que l'on ne peut traiter aucun mode de la musique qu'il n'ait pour objet l'une de ces deux tierces.
D. Expliquez-moi cela. |
| Cordes essentielles d'un mode | R. Chaque mode doit avoir trois cordes qu'on appelle essentielles.
D. Comment les nommez-vous ?
R. Finale, dominante, médiante. |
| Finale | D. Qu'est-ce que la finale ?
R. La finale est toujours le ton que le compositeur a choisi. |
| Dominante | D. Qu'est-ce que la dominante ?
R. La dominante est toujours la note qui fait une quinte juste au-dessus de la finale. |
| Médiante | D. Qu'est-ce que la médiante ? |
| Triade harmonique | R. La médiante est celle qui partageant l'intervalle, qui est entre la finale et la dominante, en deux tierces en fait ce qu'on appelle triade harmonique. Voilà le nom et les qualités des trois cordes essentielles d'un mode. |
| Tierce majeure et mineure | D. N'y a-t-il point d'autres observations à faire ?
R. On doit observer que la tierce qui se fait au-dessus de la finale peut être majeure ou mineure.
D. Comment distingue-t-on ces deux tierces ?
R. Si la tierce est composée de deux tons pleins, comme de l' <i>ut</i> au <i>mi</i> , elle est majeure, et pour lors le mode est et on le nomme majeur ; mais si la tierce n'est composée que d'un ton et un semi ton, comme du <i>ré</i> au <i>fa</i> , elle est mineure, et pour lors le mode est et on le nomme mineur. |

50.

* d'*ut*] de c, sol, ut

Streszczenie
rozdziału ósmego

Wchodzimy w tym rozdziale w wielkie szczegóły muzyczne; wyjaśniamy co to jest: modus; że ton i modus są często tą samą rzeczą, że ton jest często mylony z dźwiękiem; stopnie; finalis; dominanta; medianta; triada harmoniczna; dlaczego umieszcza się bemole lub krzyżyki po kluczu; ich liczba; jak można rozróżnić ostatni krzyżyk lub ostatni bemol w związku z transpozycjami; że krzyżyki i bemole postawione przy kluczu wpływają odpowiednio na nuty. Dalszy ciąg tego rozdziału, który zawiera szesnaście lekcji wokalnych, o różnym metrum w kluczu *ut*, na pierwszej, drugiej, trzeciej i czwartej linii, wraz z jednym, dwoma, trzema i czterema krzyżykami, postawionymi według sposobu ich używania. Te lekcje powinny być śpiewane bez pomocy transpozycji.

Summary
of eighth chapter

In this chapter we enter into great musical detail; we explain what are: modus; that the tone and modus are often the same thing, that tone is often confused with note; degrees; finalis; dominant; mediant; harmonic triad; why one places flats or sharps after the clef; their number; how one can distinguish the last sharp or the last flat in relation to transpositions; that sharps and flats placed next to the clef influence correspondingly the notes. Then the continuation of this chapter contains sixteen vocal lessons, with various metres in the *ut* clef on the first, second, third and fourth lines, together with one, two, three and four sharps placed according to the manner of their use. These lessons should be sung without the aid of transposition.

Rozdział ósmy
Lekcja pierwsza

Eighth chapter
First lesson

Modus	P. Co znaczy modus?	Modus	Q. What does modus mean?
Ton lub modus	O. To jest ton, który został wybrany przez kompozytora do zastosowania w utworze muzycznym i w tym znaczeniu posługujemy się również słowem ton lub modus.	Tone or modus	A. It is the tone chosen by the composer to be used in a musical composition and in this sense we also use the word tone or modus.
Ton, dźwięk, nuta itd.	P. Co w tym sensie znaczy ton?	Tone, sound, note etc.	Q. What does tone mean in this sense?
	O. Ton, w tym przypadku, oznacza dźwięk, nutę, stopień, głos.		A. In this case the tone means a sound, a note, degree, voice.
Różne modi	P. Czy są różne tony lub modi?	Different modi	Q. Are there different tones or modi?
	O. Tak. Lecz są zawsze objęte terminami tercja wielka i tercja mała.		A. Yes. But they are always encompassed within the terms major third and minor third.
	P. Jak to rozumieć?		Q. How is one to understand this?
	O. To znaczy, że nie można zajmować się żadnym modusem muzyki, nie mówiąc o jednej z obu tych tercji.		A. It means that you cannot be concerned with any musical modus without mentioning one of these two thirds.
	P. Proszę mi to wyjaśnić.		Q. Please explain this to me.
Podstawowe stopnie modus	O. Każdy modus powinien mieć trzy stopnie, które nazywamy podstawowymi.	Basic degrees of modus	A. Each modus should have three degrees which we call basic.
	P. Jak się nazywają?		Q. What are they called?
	O. Finalis, dominanta, medianta.		A. Finalis, dominant, mediant.
Finalis	P. Co znaczy finalis?	Finalis	Q. What does finalis mean?
	O. Finalis, to zawsze ton wybrany przez kompozytora.		A. Finalis is always the tone chosen by the composer.
Dominanta	P. Co znaczy dominanta?	Dominant	Q. What is a dominant?
	O. Dominanta, to zawsze nuta, która jest położona kwintę czystą powyżej finalis.		A. The dominant is always the note located a perfect fifth above the finalis.
Medianta	P. Co znaczy medianta?	Mediant	Q. What is a mediant?
Triada harmoniczna	O. Medianta, to zawsze ta, która dzieląc interwał zawarty między finalis a dominantą na dwie tercje tworzy z niego to, co nazywamy triadą harmoniczną. Oto nazwa i jakości trzech podstawowych stopni modusu.	Harmonic triad	O. The mediant is always the one which, dividing the interval between the finalis and the dominant into two thirds creates out of it what we call the harmonic triad. That is the name and the qualities of the three basic degrees of the modus.
Tercja durowa i molowa	P. Czy należy dodać jakieś inne spostrzeżenia?	Third major and minor	Q. Should one add any other observations?
	O. Należy zauważyć, że tercja, którą tworzymy powyżej finalis może być wielka albo mała.		A. It should be noted that a third which we create above the finalis can be major or minor.
	P. Jak rozróżnić obie te tercje?		Q. How do we distinguish these two thirds?
	O. Jeżeli tercja jest złożona z dwóch całych tonów, jak od <i>ut</i> do <i>mi</i> , jest wielka i wówczas mamy modus, który nazywamy majorowym, lecz jeżeli tercja składa się tylko z jednego tonu i jednego półtonu, jak od <i>re</i> do <i>fa</i> , jest tercją małą, a wówczas mamy modus nazwany minorowym.		A. If a third consists of two whole tones, such as from <i>ut</i> to <i>mi</i> , it is major and then we have the modus called major, but if the third consists of only one tone and one semitone, such as from <i>re</i> to <i>fa</i> , it is a minor third and then we have the modus called minor.

Deux classes de modes

D. Y a-t-il encore d'autres tierces ?

R. Non pour ce cas, et comme il n'y en a que ces deux sortes, il n'y peut avoir en général que deux classes de modes ; ainsi chaque ton ou mode qui se trouve dans l'étendue de l'octave est, au choix du compositeur, majeur ou mineur.

D. Mais comment peut-on rendre à son gré les quintes justes, les tierces majeures ou mineures, quand elles ne le sont pas naturellement ?

R. On place entre la clef et le caractère qui marque la mesure un certain nombre de dièses ou de bémols qui augmentent ou diminuent accidentellement la proportion de ces intervalles et ces dièses et ces bémols ainsi placés se communiquent non seulement à toutes les notes, qui se rencontrent dans les sièges où ils sont posés, mais encore à toutes leurs octaves.

Nombre de dièses ou de bémols que l'on met après la clef

D. Combien met-on de ces signes après la clef ?

R. Depuis un jusqu'à quatre, et le nombre n'en est déterminé que selon que le mode que l'on traite le prescrit. Bien entendu que les dièses et les bémols, qui se trouvent à l'octave de ceux dont je viens de parler, ne sont pas compris dans ce nombre étant réputés répliques.

Position des dièses

1^{er}

D. Quand il n'y a qu'un dièse, où se pose-t-il ?

R. Sur le degré de *fa*.

2^e

D. Quand il y en a deux, où se pose le deuxième ?

R. Sur le degré d'*ut*.

3^e

D. Quand il y en a trois, où se pose le troisième ?

R. Sur le degré de *sol*.

4^e

D. Quand il y en a quatre, où se pose le quatrième ?

R. Sur le degré de *ré*.

Position des bémols

1^{er}

D. Quand il n'y a qu'un bémol, où se pose-t-il ?

R. Sur le degré de *si*.

2^e

D. Quand il y en a deux, où se pose le deuxième ?

R. Sur le degré de *mi*.

3^e

D. Quand il y en a trois, où se pose le troisième ?

R. Sur le degré de *la*.

4^e

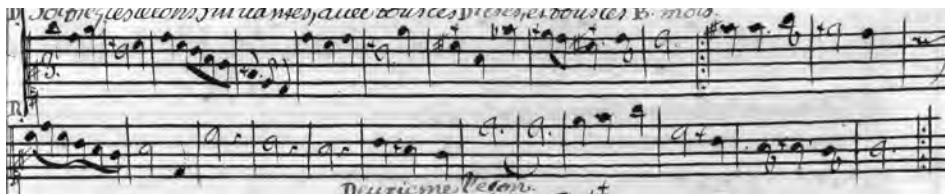
D. Quand il y en a quatre, où se pose le quatrième ?

R. Sur le degré de *ré*.

D. Solfiez les leçons suivantes avec tous ces dièses et tous ces bémols.

51.

Avec un dièse



Avec 2 dièses



Dwie klasy
modi

P. Czy są jeszcze inne tercje?
O. Nie w tym przypadku, a ponieważ są tylko te dwa rodzaje, ogólnie biorąc, możemy mieć jedynie dwie klasy modi; tak więc każdy ton lub modus, który się znajduje w ramach oktawy jest według wyboru kompozytora majorowym lub minorowym.
P. Lecz w jaki sposób można oddać, zgodnie z zamiarem, kwinty czyste, tercje wielkie i małe, kiedy nie są dane w sposób naturalny?

O. Umieszczamy, między kluczem i znakiem wskazującym metrum, pewną liczbę krzyżyków lub bemoli, które podnoszą lub zmniejszają dodatkowo proporcję tych interwałów, a te krzyżyki i bemole umieszczone w taki właśnie sposób wpływają nie tylko na wszystkie nuty w miejscach, gdzie zostały położone, lecz również na wszystkie ich oktawy.

Liczba
krzyżyków lub
bemoli, które
umieszcza się
po kluczu

P. Ile znaków umieszcza się po kluczu?
O. Od jednego do czterech, zaś liczba ich jest określona wyłącznie przez zastosowany modus, który to ustala. Rzecz jasna, krzyżyki i bemole, które znajdują się w oktawie tych, o których mówiłem, nie są objęte wspomnianą liczbą, bo uznaje się je za repliki.

Miejsce
krzyżyków

1 P. Kiedy mamy tylko jeden krzyżyk, w którym miejscu go wstawiamy?
O. Na stopniu *fa*.
2 P. Kiedy mamy dwa krzyżyki, w którym miejscu wstawiamy ten drugi?
O. Na stopniu *ut*.
3 P. Kiedy mamy trzy krzyżyki, w którym miejscu wstawiamy ten trzeci?
O. Na stopniu *sol*.
4 P. Kiedy mamy cztery krzyżyki, w którym miejscu wstawiamy ten czwarty?
O. Na stopniu *re*.

Miejsce
bemoli

1 P. Kiedy mamy tylko jeden bemol, w którym miejscu go stawiamy?
O. Na stopniu *si*.
2 P. Kiedy mamy dwa bemole, w którym miejscu stawiamy ten drugi?
O. Na stopniu *mi*.
3 P. Kiedy mamy trzy bemole, w którym miejscu stawiamy ten trzeci?
O. Na stopniu *la*.
4 P. Kiedy mamy cztery bemole, w którym miejscu stawiamy ten czwarty?
O. Na stopniu *re*.

P. Proszę solmizować następujące lekcje z wszystkimi krzyżykami i wszystkimi bemolami.

Z 1 krzyżykiem /
With 1 sharp

Z 2 krzyżykami /
With 2 sharps

Lekcja druga

Second lesson

Two classes
of modi

Q. Are there any other thirds?
A. Not in this case, and since there are only these two kinds, generally speaking, we can only have two classes of modi; thus every tone or modus within an octave is major or minor depending on the choice made by the composer.

Q. But how can one convey, in accordance with the intention, perfect fifths, major and minor thirds, when they are not given in a natural manner?

A. We place, between the clef and the signs indicating the metre, a certain number of sharps or flats which additionally raise or lower the proportion of these intervals, and these sharps and flats placed in this very manner influence not only all the notes in the places where they are inserted, but also all their octaves.

Number of
sharps or
flats which
are placed
after the clef

Q. How many signs are placed after the clef?
A. From one to four, and their number is determined only by the modus employed which establishes this. Clearly, the sharps and flats placed within the octave of those of which I talked are not included in this number, because they are regarded as replications.

Place of
sharps

1 Q. When we have just one sharp, where do we place it?
A. On scale degree *fa*.
2 Q. When we have two sharps, where do we place the second one?
A. On scale degree *ut*.
3 Q. When we have three sharps, where do we place the third one?
A. On scale degree *sol*.
4 Q. When we have four sharps, where do we place the fourth one?
A. On scale degree *re*.

Place
of flats

1 Q. When we have only one flat, where do we place it?
A. On scale degree *si*.
2 Q. When we have two flats, where do we place the second one?
A. On scale degree *mi*.
3 Q. When we have three flats, where do we place the third one?
A. On scale degree *la*.
4 Q. When we have four flats, where do we place the fourth one?
A. On scale degree *re*.

Q. Please sing in solfège the following lessons with all the sharps and all the flats.

Avec 3 dièses

Troisième leçon



Avec 4 dièses

Quatrième leçon



Avec 1 dièse

Cinquième leçon



Avec 2 dièses

Sixième leçon



Avec 3 dièses

Septième leçon



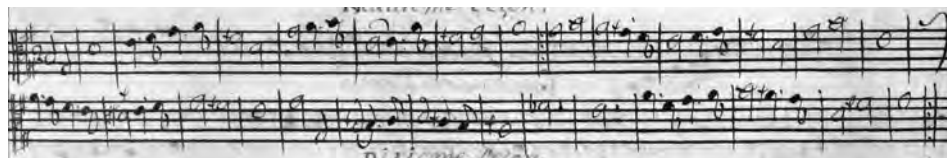
Avec 4 dièses

Huitième leçon



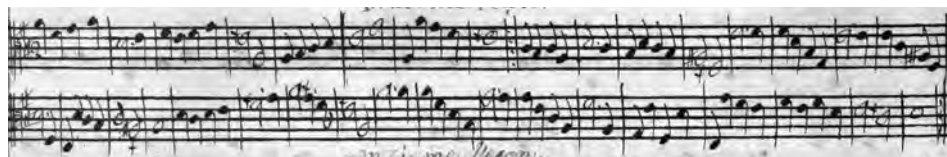
Avec 1 dièse

Neuvième leçon



Avec 2 dièses

Dixième leçon



Avec 3 dièses

Onzième leçon



52.

Z 3 krzyżkami /
With 3 sharps

Lekcja trzecia

Third lesson

Z 4 krzyżkami /
With 4 sharps

Lekcja czwarta

Fourth lesson

Z 1 krzyżkiem /
With 1 sharp

Lekcja piąta

Fifth lesson

Z 2 krzyżkami /
With 2 sharps

Lekcja szósta

Sixth lesson

Równe ósemki / Equal quavers

Z 3 krzyżkami /
With 3 sharps

Lekcja siódma

Seventh lesson

Z 4 krzyżkami /
With 4 sharps

Lekcja ósma

Eighth lesson

Z 1 krzyżkiem /
With 1 sharp

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Z 2 krzyżkami /
With 2 sharps

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Z 3 krzyżkami /
With 3 sharps

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Avec 4 dièses

Douzième leçon



Avec 1 dièse

Treizième leçon



Avec 2 dièses

Quatorzième leçon



Avec 3 dièses

Quinzième leçon



Avec 4 dièses

Seizième leçon



Table
des seize leçons du huitième chapitre

53.

Première leçon

qui explique : mode, ton ou mode, finale, dominante, médiate, triade harmonique, positions des dièses et des bémols ; comment on peut discerner le dernier dièse et le dernier bémol par rapport aux transpositions ; et contient une leçon chantante à trois temps, par la clef d'ut sur la première ligne, avec un dièse 49

Deuxième leçon

qui est chantante à trois temps, par la clef d'ut sur la première ligne, avec deux dièses 51

Troisième leçon

qui est chantante à trois temps, par la clef d'ut sur la première ligne, avec trois dièses ibid.

Quatrième leçon

qui est chantante à trois temps, par la clef d'ut sur la première ligne, avec quatre dièses ibid.

Z 4 krzyżykami /
With 4 sharps

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Z 1 krzyżykiem /
With 1 sharp

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

Z 2 krzyżykami /
With 2 sharps

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Z 3 krzyżykami /
With 3 sharps

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

Z 4 krzyżykami /
With 4 sharps

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

Spis treści
szesnastu lekcji rozdziału ósmego

List of contents
of the sixteen lessons of the eighth chapter

Lekcja pierwsza

która wyjaśnia: modus, ton, czyli modus, finalis, dominantę, medianę, triadę harmoniczną, miejsce krzyżyków i bemoli; jak można rozróżnić ostatni krzyżyk i ostatni bemol w relacji do transpozycji, i zawiera lekcję wokalną w metrum trójdzielnym, w kluczu *ut* na pierwszej linii, z jednym krzyżykiem 49 [tu 82]

First lesson

which explains: modus, tone, i.e., modus, finalis, dominant, mediant, harmonic triad, position of sharps and flats; how to distinguish the last sharp and the last flat in relation to transposition, and which contains a vocal lesson in triple metre, in *ut* clef on the first line, with one sharp 49 [here 82]

Lekcja druga

która jest wokalna w metrum trójdzielnym, w kluczu *ut* na pierwszej linii, z dwoma krzyżykami 51 [84]

Second lesson

which is vocal in triple metre, in *ut* clef on the first line, with two sharps 51 [84]

Lekcja trzecia

która jest wokalna w metrum trójdzielnym, w kluczu *ut* na pierwszej linii, z trzema krzyżykami ibid. [86]

Third lesson

which is vocal in triple metre, in *ut* clef on the first line, with three sharps ibid. [86]

Lekcja czwarta

która jest wokalna w metrum trójdzielnym, w kluczu *ut* na pierwszej linii, z czterema krzyżykami ibid.

Fourth lesson

which is vocal in triple metre, in *ut* clef on the first line, with four sharps ibid.

Cinquième leçon
qui est chantante à trois-quatre, par la clef *d'ut* sur la deuxième ligne,
avec un dièse ibid.

Sixième leçon
qui est chantante à trois-quatre, par la clef *d'ut* sur la deuxième ligne,
avec deux dièses ibid.

Septième leçon
qui est chantante à trois-quatre, par la clef *d'ut* sur la deuxième ligne,
avec trois dièses ibid.

Huitième leçon
qui est chantante à trois-quatre, par la clef *d'ut* sur la deuxième ligne,
avec quatre dièses ibid.

Neuvième leçon
qui est chantantes à deux temps, par la clef *d'ut* sur la troisième ligne,
avec un dièse 52

Dixième leçon
qui est chantantes à deux temps, par la clef *d'ut* sur la troisième ligne,
avec deux dièses ibid.

Onzième leçon
qui est chantantes à deux temps, par la clef *d'ut* sur la troisième ligne,
avec trois dièses ibid.

Douzième leçon
qui est chantante à deux temps, par la clef *d'ut* sur la troisième ligne,
avec quatre dièses ibid.

Treizième leçon
qui est chantante à deux temps, par la clef *d'ut* sur la quatrième ligne,
avec un dièse ibid.

Quatorzième leçon
qui est chantante à deux temps, par la clef *d'ut* sur la quatrième ligne,
avec deux dièses ibid.

Quinzième leçon
qui est chantante à deux temps, par la clef *d'ut* sur la quatrième ligne,
avec trois dièses ibid.

Seizième leçon
qui est chantante à deux temps, par la clef *d'ut* sur la quatrième ligne,
avec quatre dièses ibid.

Fin
de cette table

Lekcja piąta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut* na drugiej linii, z jednym krzyżykiem ibid.

Lekcja szósta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut* na drugiej linii, z dwoma krzyżykami ibid.

Lekcja siódma
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut* na drugiej linii, z trzema krzyżykami ibid.

Lekcja ósma
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut* na drugiej linii, z czterema krzyżykami ibid.

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z jednym krzyżykiem 52 [86]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z dwoma krzyżykami ibid.

Lekcja jedenasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z trzema krzyżykami ibid.

Lekcja dwunasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z czterema krzyżykami ibid. [88]

Lekcja trzynasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na czwartej linii, z jednym krzyżykiem ibid.

Lekcja czternasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na czwartej linii, z dwoma krzyżykami ibid.

Lekcja piętnasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na czwartej linii, z trzema krzyżykami ibid.

Lekcja szesnasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut* na czwartej linii, z czterema krzyżykami ibid.

Koniec
spisu treści

Fifth lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef on the second line, with one sharp ibid.

Sixth lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef on the second line, with two sharps ibid.

Seventh lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef on the second line, with three sharps ibid.

Eighth lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef on the second line, with four sharps ibid.

Ninth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the third line, with one sharp 52 [86]

Tenth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the third line, with two sharps ibid.

Eleventh lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the third line, with three sharps ibid.

Twelfth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the third line, with four sharps ibid. [88]

Thirteenth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the fourth line, with one sharp ibid.

Fourteenth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the fourth line, with two sharps ibid.

Fifteenth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the fourth line, with three sharps ibid.

Sixteenth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the fourth line, with four sharps ibid.

End of
list of contents

Sommaire
du neuvième chapitre

54.

Comme il est indispensablement nécessaire de savoir toutes les clefs tant transposées que naturelles, et que le chapitre précédent ne contient que les clefs transposées d'*ut*, ce chapitre renferme des leçons chantantes de différents mouvements par les clefs de *sol* et de *fa* avec un, deux, trois et quatre dièses posés selon l'usage.

Neuvième chapitre
Première leçon

55.

Avec 1 dièse



Avec 2 dièses

Deuxième leçon



Avec 3 dièses

Troisième leçon



Avec 4 dièses

Quatrième leçon



Avec 1 dièse

Cinquième leçon



Avec 2 dièses

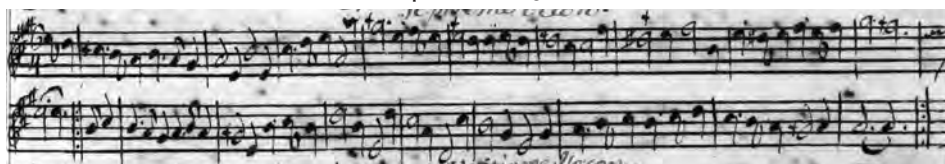
Sixième leçon



(1) Il arrive souvent que ces mesures se doivent battre à trois temps, et cela sans avertissement au changement de mesure ; c'est la pratique et le goût qui donnent cette connaissance.

Avec 3 dièses

Septième leçon



Streszczenie
rozdziału dziewiątego

Jest rzeczą absolutnie konieczną poznanie wszystkich kluczy, zarówno transponowanych jak naturalnych, a ponieważ rozdział poprzedni zawiera jedynie klucze transponowane *ut*, to niniejszy rozdział obejmuje lekcje wokalne w różnych metrach i w kluczach *sol* i *fa*, z jednym, dwoma, trzema i czterema krzyżkami, stosowanymi zgodnie ze sposobem użycia.

Summary
of the ninth chapter

It is absolutely necessary to be familiar with all the clefs, both transposed and natural, and since the previous chapter contains only transposed *ut* clefs, therefore the present chapter includes vocal lessons in different metres in clefs *sol* and *fa*, with one two, three and four sharps, applied in accordance with their usage.

Z 1 krzyżykiem /
With 1 sharp

Rozdział dziewiąty
Lekcja pierwsza

Ninth chapter
First lesson



Z 2 krzyżkami /
With 2 sharps

Lekcja druga

Second lesson



Z 3 krzyżkami /
With 3 sharps

Lekcja trzecia

Third lesson



Z 4 krzyżkami /
With 4 sharps

Lekcja czwarta

Fourth lesson



Z 1 krzyżykiem /
With 1 sharp

Lekcja piąta

Fifth lesson



Z 2 krzyżkami /
With 2 sharps

Lekcja szósta

Sixth lesson



(1) Często się zdarza, że takty te muszą być wybijane na trzy, i to bez uprzedzenia o zmianie metrum; praktyka i smak dają tę wiedzę.

(1) It often happens that these bars must be beaten in triple metre, without warning of change of metre; practice and taste provide that knowledge.

Z 3 krzyżkami /
With 3 sharps

Lekcja siódma

Seventh lesson



Avec 4 dièses

Huitième leçon



Avec 1 dièse

Neuvième leçon



56.

Avec 2 dièses

Dixième leçon



Avec 3 dièses

Onzième leçon



Avec 4 dièses

Douzième leçon



Avec 1 dièse

Treizième leçon



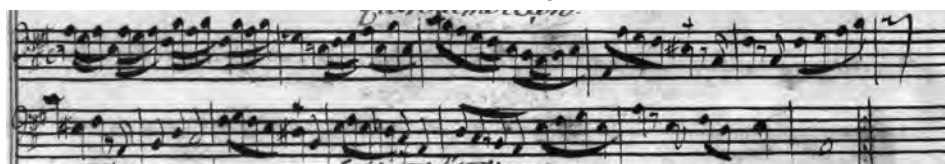
Avec 2 dièses

Quatorzième leçon



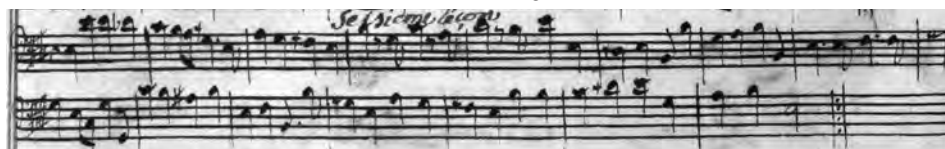
Avec 3 dièses

Quinzième leçon



Avec 4 dièses

Seizième leçon



Z 4 krzyżkami /
With 4 sharps

Lekcja ósma

Eighth lesson

Z 1 krzyżkiem /
With 1 sharp

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Z 2 krzyżkami /
With 2 sharps

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Z 3 krzyżkami /
With 3 sharps

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Z 4 krzyżkami /
With 4 sharps

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Z 1 krzyżkiem /
With 1 sharp

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

Z 2 krzyżkami /
With 2 sharps

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Z 3 krzyżkami /
With 3 sharps

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

Z 4 krzyżkami /
With 4 sharps

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

Table	
des seize leçons du neuvième chapitre	
Première leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec un dièse	55
Deuxième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec deux dièses	ibid.
Troisième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec trois dièses	ibid.
Quatrième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec quatre dièses	ibid.
Cinquième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la seconde ligne, avec un dièse	ibid.
Sixième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la seconde ligne, avec deux dièses	ibid.
Septième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la seconde ligne, avec trois dièses	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la seconde ligne, avec quatre dièses	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec un dièse	56
Dixième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec deux dièses	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec trois dièses	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec quatre dièses	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec un dièse	ibid.
Quatorzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec deux dièses	ibid.
Quinzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec trois dièses	ibid.
Seizième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec quatre dièses	ibid.

Fin
de cette table

Spis treści szesnastu lekcji rozdziału dziewiątego	
Lekcja pierwsza która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na pierwszej linii, z jednym krzyżykiem	55 [tu 92]
Lekcja druga która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na pierwszej linii, z dwoma krzyżykami	ibid.
Lekcja trzecia która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na pierwszej linii, z trzema krzyżykami	ibid.
Lekcja czwarta która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na pierwszej linii, z czterema krzyżykami	ibid.
Lekcja piąta która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na drugiej linii, z jednym krzyżykiem	ibid.
Lekcja szósta która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na drugiej linii, z dwoma krzyżykami	ibid.
Lekcja siódma która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na drugiej linii, z trzema krzyżykami	ibid.
Lekcja ósma która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu <i>so/</i> na drugiej linii, z czterema krzyżykami	ibid. [94]
Lekcja dziewiąta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na trzeciej linii, z jednym krzyżykiem	56 [94]
Lekcja dziesiąta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na trzeciej linii, z dwoma krzyżykami	ibid.
Lekcja jedenasta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na trzeciej linii, z trzema krzyżykami	ibid.
Lekcja dwunasta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na trzeciej linii, z czterema krzyżykami	ibid.
Lekcja trzynasta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z jednym krzyżykiem	ibid.
Lekcja czternasta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z dwoma krzyżykami	ibid.
Lekcja piętnasta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z trzema krzyżykami	ibid.
Lekcja szesnasta która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z czterema krzyżykami	ibid.
Koniec spisu treści	

List of contents of the sixteen lessons of the ninth chapter	
First lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the first line, with one sharp	55 [here 92]
Second lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the first line, with two sharps	ibid.
Third lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the first line, with three sharps	ibid.
Fourth lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the first line, with four sharps	ibid.
Fifth lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the second line, with one sharp	ibid.
Sixth lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the second line, with two sharps	ibid.
Seventh lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the second line, with three sharps	ibid.
Eighth lesson which is vocal in twelve-eight, in <i>so/</i> clef on the second line, with four sharps	ibid. [94]
Ninth lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the third line, with one sharp	56 [94]
Tenth lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the third line, with two sharps	ibid.
Eleventh lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the third line, with three sharps	ibid.
Twelfth lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the third line, with four sharps	ibid.
Thirteenth lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with one sharp	ibid.
Fourteenth lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with two sharps	ibid.
Fifteenth lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with three sharps	ibid.
Sixteenth lesson which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with four sharps	ibid.
End of list of contents	

Sommaire
du dixième chapitre

58.

On tient à l'égard des bémols la même conduite que l'on a tenue à l'égard des dièses dans les deux chapitres précédents ; ce qui fait que ce chapitre renferme seize leçons chantantes de différents mouvements par la clef d'*ut* sur la première, deuxième, troisième et quatrième ligne, avec un, deux, trois et quatre bémols posés selon l'usage.

Dixième chapitre
Première leçon

59.

Avec 1 bémol



Avec 2 bémols

Deuxième leçon



Avec 3 bémols

Troisième leçon



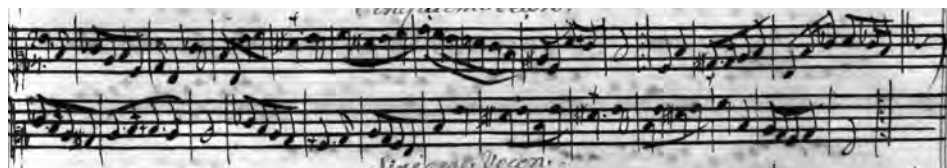
Avec 4 bémols

Quatrième leçon



Avec 1 bémol

Cinquième leçon



Avec 2 bémols

Sixième leçon



Avec 3 bémols

Septième leçon



Streszczenie
rozdziału dziesiątego

W stosunku do bemoli przyjmujemy takie samo postępowanie, jak do krzyżyków w dwóch poprzednich rozdziałach; co sprawia, że ten rozdział obejmuje szesnaście lekcji wokalnych o różnych metrach w kluczu *ut* na pierwszej, drugiej, trzeciej i czwartej linii, z jednym, dwoma, trzema i czterema bemolami stosowanymi zgodnie ze sposobem użycia.

Summary
of the tenth chapter

We adopt the same approach to flats as we did to sharps in the two preceding chapters; this means that the present chapter includes sixteen vocal lessons with various metres in *ut* clef on the first, second, third and fourth lines, with one, two, three and four flats applied in accordance with their usage.

Rozdział dziesiąty
Lekcja pierwsza

Tenth chapter
First lesson

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Lekcja druga

Second lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

Lekcja trzecia

Third lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Lekcja czwarta

Fourth lesson

Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja piąta

Fifth lesson

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Lekcja szósta

Sixth lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

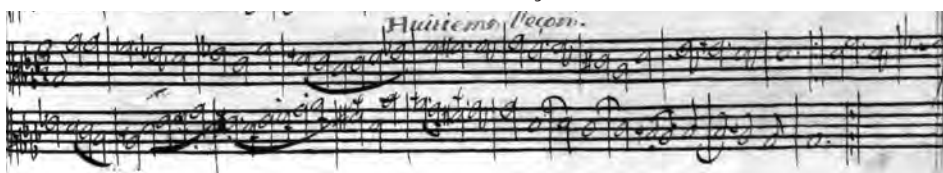
Lekcja siódma

Seventh lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Avec 4 bémols

Huitième leçon



Avec 1 bémol

Neuvième leçon



Avec 2 bémols

Dixième leçon



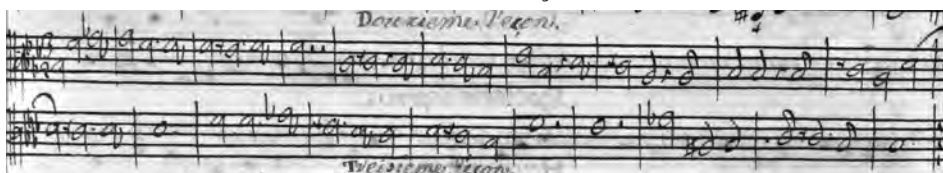
Avec 3 bémols

Onzième leçon



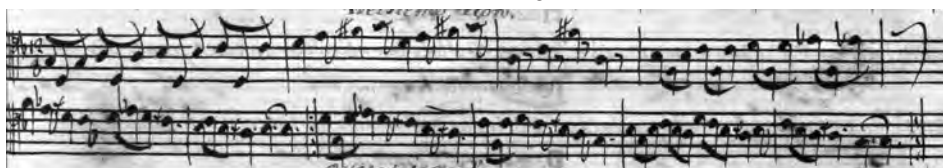
Avec 4 bémols

Douzième leçon



Avec 1 bémol

Treizième leçon



Avec 2 bémols

Quatorzième leçon



Avec 3 bémols

Quinzième leçon



Avec 4 bémols

Seizième leçon



60.

Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja ósma

Eighth lesson

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

Table
des seize leçons du Dixième chapitre

Première leçon	
qui est chantante du deux-quatre, par la clef <i>d'ut</i> sur la première ligne, avec un bémol	59
Deuxième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, par la clef <i>d'ut</i> sur la première ligne, avec deux bémols	ibid.
Troisième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef <i>d'ut</i> sur la première ligne, avec trois bémols	ibid.
Quatrième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef <i>d'ut</i> sur la première ligne, avec quatre bémols	ibid.
Cinquième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, par la clef <i>d'ut</i> sur la deuxième ligne, avec un bémol	ibid.
Sixième leçon	
qui est chantante à deux temps, par la clef <i>d'ut</i> sur la seconde ligne, avec deux bémols	ibid.
Septième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef <i>d'ut</i> sur la seconde ligne, avec trois bémols	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef <i>d'ut</i> sur la seconde ligne, avec quatre bémols	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef <i>d'ut</i> sur la troisième ligne, avec un bémol	60
Dixième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef <i>d'ut</i> sur la troisième ligne, avec deux bémols	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef <i>d'ut</i> sur la troisième ligne, avec trois bémols	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef <i>d'ut</i> sur la troisième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec un bémol	ibid.
Quatorzième leçon	
qui est chantante du neuf-huit*, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec deux bémols	ibid.
Quinzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec trois bémols	ibid.
Seizième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec quatre bémols	ibid.

Fin
de cette table

* neuf-huit] trois-neuf

Spis treści
szesnastu lekcji rozdziału dziesiątego

Lekcja pierwsza
która jest wokalna na dwie czwarte, w kluczu *ut*
na pierwszej linii, z jednym bemolem . . . 59 [tu 98]

Lekcja druga
która jest wokalna na dwie czwarte, w kluczu *ut*
na pierwszej linii, z dwoma bemolami ibid.

Lekcja trzecia
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut* na
pierwszej linii, z trzema bemolami ibid.

Lekcja czwarta
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *ut* na
pierwszej linii, z czterema bemolami ibid.

Lekcja piąta
która jest wokalna na dwie czwarte, w kluczu *ut*
na drugiej linii, z jednym bemolem ibid.

Lekcja szósta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *ut*
na drugiej linii z dwoma bemolami ibid.

Lekcja siódma
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *ut* na
drugiej linii, z trzema bemolami ibid.

Lekcja ósma
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *ut* na
drugiej linii, z czterema bemolami ibid. [100]

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *ut*
na trzeciej linii, z jednym bemolem 60 [100]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *ut*
na trzeciej linii, z dwoma bemolami ibid.

Lekcja jedenasta
która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu
ut na trzeciej linii, z trzema bemolami ibid.

Lekcja dwunasta
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *ut* na
trzeciej linii, z czterema bemolami ibid.

Lekcja trzynasta
która jest wokalna na dwanaście ósmych, w klu-
czu *ut* na czwartej linii, z jednym bemolem ibid.

Lekcja czternasta
która jest wokalna na dziewięć ósmych, w kluczu
ut na czwartej linii, z dwoma bemolami ibid.

Lekcja piętnasta
która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu
ut na czwartej linii, z trzema bemolami ibid.

Lekcja szesnasta
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *ut* na
czwartej linii, z czterema bemolami ibid.

Koniec
spisu treści

List of contents
of the sixteen lessons of the tenth chapter

First lesson
which is vocal in two-four, in *ut* clef on the first
line, with one flat 59 [here 98]

Second lesson
which is vocal in two-four, in *ut* clef on the first
line, with two flats ibid.

Third lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef, with three
flats ibid.

Fourth lesson
which is vocal in three-two, in *ut* clef on the first
line, with four flats ibid.

Fifth lesson
which is vocal in two-four, in *ut* clef on the sec-
ond line, with one flat ibid.

Sixth lesson
which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the
second line, with two flats ibid.

Seventh lesson
which is vocal in three-two, in *ut* clef on the sec-
ond line, with three flats ibid.

Eighth lesson
which is vocal in three-two, in *ut* clef on the sec-
ond line, with four flats ibid. [100]

Ninth lesson
which is vocal in triple metre, in *ut* clef on the
third line, with one flat 60 [100]

Tenth lesson
which is vocal in triple metre, in *ut* clef on the
third line, with two flats ibid.

Eleventh lesson
which is vocal in quadruple metre, in *ut* clef on
the third line, with three flats ibid.

Twelfth lesson
which is vocal in three-two, in *ut* clef on the third
line, with four flats ibid.

Thirteenth lesson
which is vocal in twelve-eight, in *ut* clef on the
fourth line, with one flat ibid.

Fourteenth lesson
which is vocal in nine-eight, in *ut* clef on the
fourth line, with two flats ibid.

Fifteenth lesson
which is vocal in quadruple metre, in *ut* clef on
the fourth line, with three flats ibid.

Sixteenth lesson
which is vocal in three-two, in *ut* clef on the fourth
line, with four flats ibid.

End of
list of contents

Sommaire
du onzième chapitre

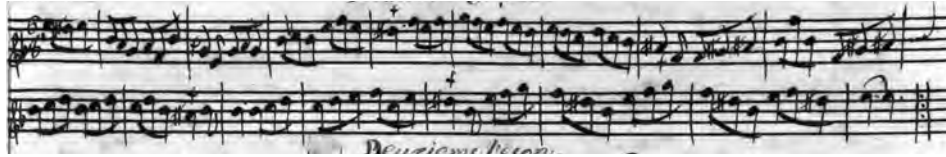
62.

Pour achever de faire passer l'écolier par toutes les clefs bémolisées, ce chapitre renferme seize leçons chantantes de différents mouvements, par les clefs de *sol* et de *fa*, avec un, deux, trois et quatre bémols, posés selon l'usage.

Onzième chapitre
Première leçon

63.

Avec 1 bémol



Avec 2 bémols

Deuxième leçon



Avec 3 bémols

Troisième leçon



Avec 4 bémols

Quatrième leçon



Avec 1 bémol

Cinquième leçon



Avec 2 bémols

Sixième leçon



Avec 3 bémols

Septième leçon



Streszczenie
rozdziału jedenastego

Aby przejść z uczniem przez wszystkie klucze z bemolami, rozdział ten obejmuje szesnaście lekcji wokalnych w różnych metrach, w kluczach *sol* i *fa*, z jednym, dwoma, trzema i czterema bemolami, stosowanymi zgodnie ze sposobem użycia.

Summary
of the eleventh chapter

In order to go through all the flat keys with the pupil, this chapter includes sixteen vocal lessons in various metres, in *sol* and *fa* clefs, with one, two, three and four flats, applied in accordance with their usage.

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Rozdział jedenasty
Lekcja pierwsza

Eleventh chapter
First lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

Lekcja druga

Second lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Lekcja trzecia

Third lesson

Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja czwarta

Fourth lesson

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Lekcja piąta

Fifth lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

Lekcja szósta

Sixth lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Lekcja siódma

Seventh lesson

Avec 4 bémols

Huitième leçon



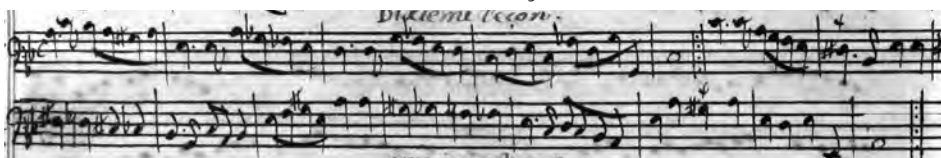
Avec 1 bémol

Neuvième leçon



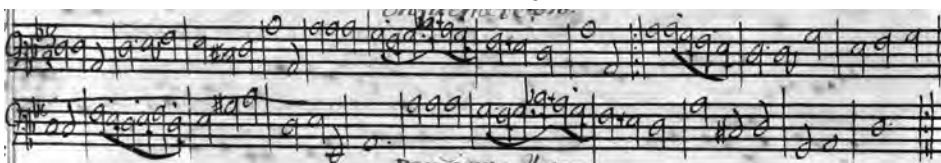
Avec 2 bémols

Dixième leçon



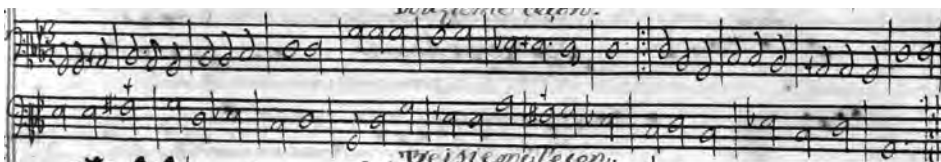
Avec 3 bémols

Onzième leçon



Avec 4 bémols

Douzième leçon



Avec 1 bémol

Treizième leçon



Avec 2 bémols

Quatorzième leçon



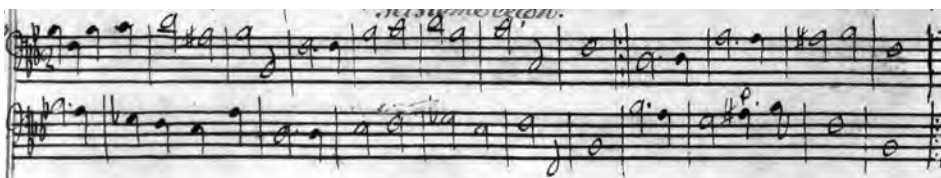
Avec 3 bémols

Quinzième leçon



Avec 4 bémols

Seizième leçon



Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja ósma

Eighth lesson

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Z 1 bemolem /
With 1 flat

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

Z 2 bemolami /
With 2 flats

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Z 3 bemolami /
With 3 flats

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

Z 4 bemolami /
With 4 flats

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

Table	
des seize leçons du onzième chapitre	
Première leçon	
qui est chantante du six-huit, par la clef de <i>sol</i> sur première ligne, avec un bémol	63
Deuxième leçon	
qui est chantante du neuf-seize, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec deux bémols	ibid.
Troisième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec trois bémols	ibid.
Quatrième leçon	
qui est chantante à deux temps, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec quatre bémols	ibid.
Cinquième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec un bémol	ibid.
Sixième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec deux bémols	ibid.
Septième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec trois bémols	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante du trois-huit, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec un bémol	64
Dixième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec deux bémols	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec trois bémols	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante du neuf-huit, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec un bémol	ibid.
Quatorzième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec deux bémols	ibid.
Quinzième leçon	
qui est chantante à deux temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec trois bémols	ibid.
Seizième leçon	
qui est chantante à deux temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec quatre bémols	ibid.

Fin
de cette table

Spis treści
szesnastu lekcji rozdziału jedenastego

Lekcja pierwsza	
która jest wokalna na sześć ósmych, w kluczu <i>sol</i> na pierwszej linii, z jednym bemolem	63 [tu 104]
Lekcja druga	
która jest wokalna na dziewięć szesnastych, w kluczu <i>sol</i> na pierwszej linii, z dwoma bemolami	ibid.
Lekcja trzecia	
która jest wokalna na dwie czwarte, w kluczu <i>sol</i> na pierwszej linii, z trzema bemolami	ibid.
Lekcja czwarta	
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu <i>sol</i> na pierwszej linii, z czterema bemolami	ibid.
Lekcja piąta	
która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>sol</i> na drugiej linii, z jednym bemolem	ibid.
Lekcja szósta	
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu <i>sol</i> na drugiej linii, z dwoma bemolami	ibid.
Lekcja siódma	
która jest wokalna na dwie czwarte, w kluczu <i>sol</i> na drugiej linii, z trzema bemolami	ibid.
Lekcja ósma	
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu <i>sol</i> na drugiej linii, z czterema bemolami	ibid. [106]
Lekcja dziewiąta	
która jest wokalna na trzy ósme, w kluczu <i>sol</i> na trzeciej linii, z jednym bemolem	64 [106]
Lekcja dziesiąta	
która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu <i>fa</i> na trzeciej linii, z dwoma bemolami	ibid.
Lekcja jedenasta	
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu <i>fa</i> na trzeciej linii, z trzema bemolami	ibid.
Lekcja dwunasta	
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu <i>fa</i> na trzeciej linii, z czterema bemolami	ibid.
Lekcja trzynasta	
która jest wokalna na dziewięć ósmych, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z jednym bemolem	ibid.
Lekcja czternasta	
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z dwoma bemolami	ibid.
Lekcja piętnasta	
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z trzema bemolami	ibid.
Lekcja szesnasta	
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu <i>fa</i> na czwartej linii, z czterema bemolami	ibid.
Koniec spisu treści	

List of contents
of the sixteen lessons of the eleventh chapter

First lesson	
which is vocal in six-eight, in <i>sol</i> clef on the first line, with one flat	63 [here 104]
Second lesson	
which is vocal in nine-sixteen, in <i>sol</i> clef on the first line, with two flats	ibid.
Third lesson	
which is vocal in two-four, in <i>sol</i> clef on the first line, with three flats	ibid.
Fourth lesson	
which is vocal in duple metre, in <i>sol</i> clef on the first line, with four flats	ibid.
Fifth lesson	
which is vocal in quadruple metre, in <i>sol</i> clef on the second line, with one flat	ibid.
Sixth lesson	
which is vocal in three-four, in <i>sol</i> clef on the second line, with two flats	ibid.
Seventh lesson	
which is vocal in two-four, in <i>sol</i> clef on the sec- ond line, with three flats	ibid.
Eighth lesson	
which is vocal in three-two, in <i>sol</i> clef on the second line, with four flats	ibid. [106]
Ninth lesson	
which is vocal in three-eight, in <i>sol</i> clef on the third line, with one flat	64 [106]
Tenth lesson	
which is vocal in quadruple metre, in <i>fa</i> clef on the third line, with two flats	ibid.
Eleventh lesson	
which is vocal in three-two, in <i>fa</i> clef on the third line, with three flats	ibid.
Twelfth lesson	
which is vocal in three-two, in <i>fa</i> clef on the third line, with four flats	ibid.
Thirteenth lesson	
which is vocal in nine-eight, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with one flat	ibid.
Fourteenth lesson	
which is vocal in three-four, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with two flats	ibid.
Fifteenth lesson	
which is vocal in duple metre, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with three flats	ibid.
Sixteenth lesson	
which is vocal in duple metre, in <i>fa</i> clef on the fourth line, with four flats	ibid.
End of list of contents	

Sommaire
du douzième chapitre

66.

Les transpositions étant de très grande conséquence, et dépendant absolument des clefs naturelles (puisque c'est l'art de réduire au naturel le transposé), j'en ai gardé l'explication pour les derniers cours de l'écolier. Je l'ai fait passer exprès par tout le difficile avant de l'instruire sur cette matière pour que non seulement il s'affermât dans les intonations, et sur toutes les clefs, mais encore qu'il n'y eût plus rien qui l'embarrassât, afin qu'il pût se livrer tout entier à cette étude si nécessaire. Voilà pourquoi ce chapitre explique transposer, transpositions, clef de supposition et montre la manière de trouver cette clef. Le reste de ce chapitre contient seize leçons qui sont toutes chantantes, de différents mouvements, par la clef d'*ut* sur la première, deuxième, troisième et quatrième ligne, avec un, deux, trois et quatre dièses, posés selon l'usage. Ces leçons, aussi bien que celles du treizième, quatorzième et quinzième chapitre, doivent être chantées par les transpositions. À la tête de chacune de ces leçons, on trouve une démonstration succincte, claire et facile pour trouver sur le champ les clefs de supposition ; et même les leçons diésées se trouvent au-dessous réécrites au naturel par la clef qu'il convient de supposer à chaque transposition. Je n'ai pas poussé les transpositions de dièses jusques à cinq comme quelques-uns ont fait, parce que n'ayant jamais vu dans toutes les musiques qui sont venues à ma connaissance qu'une petite ouverture en trio, que je crois de quelque Français, et non aucune pièce de conséquence dans le ton qui devrait porter <...> pas cru qu'il était absolument nécessaire d'en grossir le nombre <...> en présentai quelque <...> déjà musicien, on surmonterait aisément cette petite difficulté. Je n'ai été à la transposition des quatre bémols que pour l'opposer à celle des quatre dièses, car c'est un mode si difficile et si peu usité pour les instruments que l'on n'en voit qu'un fort petit nombre d'exemples.

Douzième chapitre
Première leçon

67.

Transposer

D. Qu'est-ce que transposer ?

R. C'est déplacer une pièce de sa situation naturelle, ou du moins de celle où elle est notée, pour la transposer un, deux, trois et quatre tons plus haut ou plus bas, observant que les intervalles et intonations se trouvent précisément dans la même proportion.

D. En quel cas emploie-t-on cette manière de transposer ?

Transpositions

R. On l'emploie pour favoriser un musicien incommodé ou qui doit chanter ce qui excède l'étendue de sa voix. Mais il y a encore une autre manière de transposer qui ne sert d'ordinaire qu'à ceux qui chantent.

D. Quelle est-elle ?

R. C'est l'art de réduire au naturel un chant composé dans un mode transposé ; ce changement, qui ne fait que donner un autre nom à la note sans la déplacer du degré où elle est située, est ce qu'on appelle ordinairement transpositions.

Streszczenie rozdziału dwunastego

Z uwagi na to, że transpozycje są bardzo ważne i absolutnie zależą od kluczy naturalnych (ponieważ jest to sztuka redukcji tego, co jest transponowane do formy naturalnej), pozostawiłem ich objaśnienie uczniowi na końcowe zajęcia. Umyślnie, zanim wyłożę tę materię, prowadziłem go przez wszystko, co trudne, żeby nie tylko utrwalił sobie intonacje i to we wszystkich kluczach, lecz żeby już nic więcej nie sprawiało mu kłopotu tak, aby mógł całkowicie poświęcić się studiowaniu tego zagadnienia tak niezbędnego. Oto, dlaczego ten rozdział objaśnia transponowanie, transpozycje, klucz transpozycji i pokazuje sposób znajdowania tego klucza. Pozostała część rozdziału zawiera szesnaście lekcji, a wszystkie są wokalne, w różnych metrach, w kluczu *ut* na pierwszej, drugiej, trzeciej i czwartej linii, z jednym, dwoma, trzema i czterema krzyżykami postawionymi zgodnie ze sposobem użycia.

Te lekcje, tak jak lekcje rozdziałów trzynastego, czternastego i piętnastego powinny być śpiewane w transpozycjach. Na początku każdej z tych lekcji znajduje się zwięzły przykład, jasny i łatwy, jak szybko znaleźć klucze transpozycji; i nawet lekcje z krzyżykami znajdują się poniżej przepisane na sposób naturalny za pomocą klucza, który należy założyć dla każdej transpozycji.

Nie doprowadziłem transpozycji z krzyżykami do pięciu, jak to czynią niektórzy, ponieważ wśród utworów muzycznych, które mogłem poznać, znalazłem jedynie małą uwerturę do trio, chyba jakiegoś Francuza, a nie jakiś utwór poważny o odpowiednim tonie, dlatego uznałem, że nie ma potrzeby powiększać ich liczby, a osoba, która jest już muzykiem może łatwo przewyciężyć tę małą trudność.

Transpozycję czterech bemoli postawiłem wyłącznie, żeby przeciwstawić ją transpozycji czterech krzyżyków, ponieważ jest to modus tak trudny i tak mało używany przez instrumenty, że można go zobaczyć jedynie w bardzo małej ilości przykładów.

Rozdział dwunasty Lekcja pierwsza

- Transponować P. Co to znaczy transponować?
O. To znaczy przenieść utwór z jego sytuacji naturalnej albo co najmniej takiej, w jakiej został zapisany, żeby transponować go o jeden, dwa, trzy i cztery tony w górę lub w dół, mając na uwadze, żeby interwały i intonacje znajdowały się dokładnie w tej samej proporcji.
P. W jakim przypadku stosuje się ten sposób transponowania?
Transpozycje O. Stosuje się go, żeby ułatwić muzykowi wyjście z trudności, kiedy ma śpiewać coś, co wychodzi poza skalę jego głosu. Ale istnieje jeszcze inny sposób transpozycji, który służy zwykle tylko tym, którzy śpiewają.
P. Jaki on jest?
O. Jest to sztuka redukcji do poziomu naturalnego śpiewu złożonego w modusie transponowanym; ta zmiana polega na tym, że daje się inną nazwę nucie bez przesunięcia jej ze stopnia, na którym została usytuowana i zwykle nazywa się transpozycjami.

Summary of the twelfth chapter

Since transpositions are very important and depend absolutely on natural clefs (as this is the art of reducing that which is transposed to a natural form), I left explaining it to the pupil to the final lessons. Before I teach this matter I purposely led him through everything that is difficult, not only so that he should ground his intonations, and that in all the clefs, but so that nothing more should cause him difficulties, and he could totally devote himself to studying this so necessary issue. This is the reason why this chapter explains transposing, transpositions, transposition clef, and demonstrates the way of finding this clef. The remaining part of this chapter contains sixteen lessons, all of them vocal, in different metres, in *ut* clef on the first, second, third and fourth lines, with one, two, three and four clefs placed in accordance with their usage.

These lessons, like the lessons in chapter thirteen, fourteen and fifteen, should be sung as transpositions. At the beginning of each of these lessons there is a concise example, clear and easy, of how to find transposition clefs quickly; and even lessons with sharps are copied below in a natural manner using the clef which should be assumed for each transposition.

I did not take transposition with sharps to five, as some do, as among the musical compositions which I am acquainted with I only found a small overture for a trio, probably by some Frenchman, and not a serious composition with the appropriate tone, and so I decided that there was no need to increase their number, and a person who is already a musician can easily overcome this small difficulty.

I only used transposition with four flats in order to contrast it with transposition with four sharps, since this is such a difficult modus, and so rarely used by instruments, that it can be seen only in a very small number of examples.

Twelfth chapter First lesson

- To transpose Q. What does it mean to transpose?
A. It means to move a composition from its natural situation, or at least one in which it had been notated, to transpose it by one, two, three or four tones up or down, taking care that the intervals and intonations should be in exactly the same proportion.
Q. In what cases does one use this manner of transposing?
Transpositions A. It is used to make it easier for a musician to get out of difficulties when he is to sing something which goes beyond the range of his voice. But there is also another way of transposing, which usually serves only those who sing.
Q. What is it?
A. It is the art of reducing to a natural level complex singing in transposed modus; this change consist in giving a different name to a note without moving it from the degree on which it had been situated and is usually called transpositions.

Clef de supposition

D. Comment se font ces transpositions ?

R. Par le moyen d'une clef naturelle, que l'on suppose tenir la place de la clef transposée, ce qui lui a donné le nom de clef de supposition.

Manière de connaître la clef de supposition

D. Expliquez-moi comment on peut connaître laquelle des trois clefs doit être employée pour cet effet et sur quelle ligne on doit se figurer son siège ?

R. Comme les lignes où l'on se figure ces clefs posées ne sont déterminées que par certains cas différents, le détail en serait trop long, mais on en sera plus facilement instruit en faisant l'opération par les trois règles que je vais donner, qui sont des règles générales.

D. Quelle est la première ?

R. La première est que la clef de supposition doit être naturelle.

D. Quelle est la seconde ?

R. La seconde est que le degré du dernier dièse posé⁽¹⁾ doit toujours se nommer *si*, comme le degré du dernier bémol posé doit toujours se nommer *fa*.

D. Quelle est la troisième ?

R. La troisième est que, cela posé, pour ordonner la clef de supposition et la ligne où l'on doit se figurer qu'elle est placée, il faut monter ou descendre par degrés conjoints, en nommant ces degrés chacun par son nom, depuis le degré que le dernier dièse a nommé *si*, ou depuis le degré que le dernier bémol a nommé *fa*.

D. Je conçois tout cela.

R. En montant ou en descendant ainsi, la première ligne ou le premier degré, qui se trouve porter le nom d'une des trois clefs, est assurément la ligne où l'on doit se figurer la clef de supposition posée.

Différence de transposer et de transposition

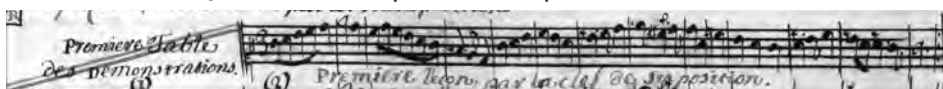
D. Faites-moi connaître encore plus nettement en quoi diffèrent ces deux manières de transposer ?

R. Elles diffèrent en ce que la première transpose en son entier une pièce de musique, ou plus haut ou plus bas, selon qu'il est nécessaire et que l'on en convient et que la seconde ne transpose que par supposition le chant d'une seule partie, sans transposer l'harmonie, ni le corps de l'ouvrage.

(1) On doit entendre le dernier dièse ou le dernier bémol posé, ou ce qui a été nommé, page 50, premier, deuxième, troisième et quatrième dièse ou bémol.

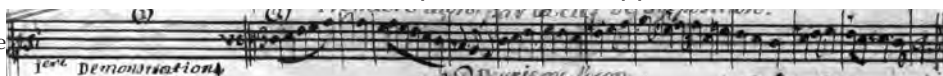
D. Solfiez les leçons suivantes par les transpositions.

68.



Première leçon par la clef de supposition

1^{er} dièse



(1) Cette table des démonstrations, et celles qui se trouveront au 13^e, 14^e et 15^e chapitre enseignent la manière de compter les degrés pour trouver les clefs de supposition pour chaque mode transposé.

(2) Remarquez que les notes ne changent point de degré, que les intervalles ont les mêmes qualités et le rapport parfait.

Klucz transpozycji

P. Jak robi się takie transpozycje?
O. Za pomocą klucza naturalnego, kiedy suponuje się, że zajmie on miejsce klucza transponowanego, co nadało mu nazwę klucza transpozycji.

P. Proszę mi wytłumaczyć, jak można poznać, który z trzech kluczy powinien być zastosowany w tym celu i na której linii mamy sobie wyobrazić jego miejsce?

Sposób poznania klucza transpozycji

O. Ponieważ linie, na których wyobrażamy sobie postawione klucze są określone tylko w niektórych przypadkach, ich szczegółowy opis byłby zbyt długi, ale o wiele łatwiej poznamy to stosując trzy reguły, które tu przedstawię i które są regułami ogólnymi.

P. Jaka jest pierwsza reguła?

O. Pierwsza reguła jest taka, że klucz transpozycji musi być naturalny.

P. Jaka jest druga reguła?

O. Druga reguła mówi, że stopień ostatniego postawionego krzyżyka⁽¹⁾ winien zawsze nosić nazwę *si*, tak jak stopień ostatniego postawionego bemola zawsze powinien nosić nazwę *fa*.

P. Jaka jest trzecia reguła?

O. Trzecia reguła jest taka, skoro to już wiadome, że aby wskazać klucz transpozycji i linię, na której należy wyobrazić sobie, że jest umiejscowiony, trzeba wstępować lub zstępować stopniami łącznymi, nazywając każdy z nich jego nazwą od stopnia, na którym ostatni krzyżyk nosi nazwę *si* lub od stopnia, na którym ostatni bemol nosi nazwę *fa*.
P. Zrozumiałem.

O. Kiedy wstępujemy lub zstępujemy w taki sposób, pierwsza linia, czyli pierwszy stopień, który nosi nazwę jednego z trzech kluczy, to z całą pewnością linia, na której powinien zostać postawiony klucz transpozycji.

Różnica między transponowaniem a transpozycją

P. Proszę mi dokładnie wyjaśnić na czym polega różnica tych dwóch sposobów transponowania.

O. Różnią się tym, że pierwszy transponuje utwór muzyczny w całości, albo bardziej w górę albo bardziej w dół, w zależności od tego jaka jest konieczność i w jakim stopniu jest to użyteczne, a drugi sposób transponuje wyłącznie za pomocą transpozycji głos jednej partii, bez transponowania harmonii ani całości utworu.

(1) Powinniśmy słyszeć ostatni postawiony krzyżyk lub ostatni bemol albo to, co zostało nazwane na s. 50 [tu s. 82] pierwszym, drugim, trzecim i czwartym krzyżykiem lub bemolem.

D. Proszę solmizować następujące lekcje w transpozycjach.

Transposition clef

Q. How are such transpositions done?

A. Using a natural clef, when one supposes that it will take the place of the transposed clef, and that is what gave it the name of transposition clef.

Q. Please explain to me how one can know which of the three clefs should be used for this purpose and on which line should we imagine its position?

How to find the transposition clef

A. Since the lines on which we imagine the clefs to be placed are identified only in some cases, it would take too long to describe them in detail, but it is much easier to identify them using the three rules which I will present here and which are general rules.

Q. What is the first rule?

A. The first rule is that the transposition clef must be natural.

Q. What is the second rule?

A. The second rule says that the degree of the last sharp placed⁽¹⁾ should always bear the name *si*, just as the degree of the last-placed flat should always bear the name *fa*.

Q. What is the third rule?

A. The third rule is that, as one already knows, in order to indicate the transposition clef and the line on which one should imagine it to be located, one has to ascend or descend by conjunct degrees, calling each of them by its name from the degree on which the last sharp has the name *si* or from the degree on which the last flat has the name *fa*.
Q. I have understood.

A. When we ascend or descend in this manner then the first line, that is the first degree, which bears the name of one of the three clefs, is without a doubt the line on which the transposition clef should be placed.

Difference between two ways of transposing

Q. Please explain to me in detail in what consists the difference between these two ways of transposing.

A. They differ in that the first transposes the musical composition as a whole, either more upwards or more downwards, depending on the need and the degree to which it is useful, and the second way transposes only by means of transposition the voice of one part, without transposing the harmony or the totality of the work.

(1) We should hear the last placed sharp or last placed flat or that which was called on p. 50 [here p. 82] the first, second, third and fourth sharp or flat.

D. Please sing in solfège the following lessons in transposition.

Pierwsza tabela przykładów / First table of examples



Przykład / Example 1 (1)

Lekcja pierwsza w kluczu transpozycji

First lesson in transposition clef

Pierwszy krzyżyk / First sharp



(1) Tabela przykładów oraz przykłady w rozdziałach 13, 14 i 15 uczą sposobu liczenia stopni celem znalezienia kluczy transpozycji dla każdego modusu transponowanego.

(2) Zauważmy, że nuty bynajmniej nie zmieniają stopnia, a interwały zachowują te same jakości i doskonały stosunek.

(1) The table of examples and examples in chapters 13, 14 and 15 teach the manner of counting degrees in order to find the transposition clefs for each transposed modus.

(2) Let us observe that the notes do not at all change degrees, and the intervals preserve the same qualities and perfect relations.

Deuxième leçon



Deuxième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



(3) Cette syncope se rencontre quelquefois sans être barrée.

Troisième leçon



Troisième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Quatrième leçon

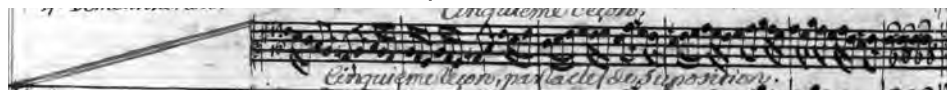


Quatrième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Cinquième leçon

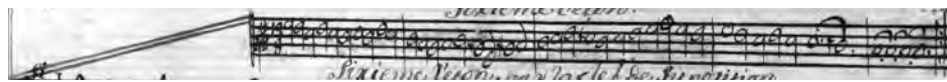


Cinquième leçon par la clef de supposition

1er dièse

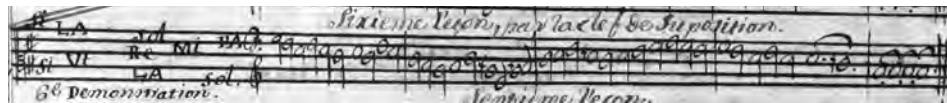


Sixième leçon



Sixième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse

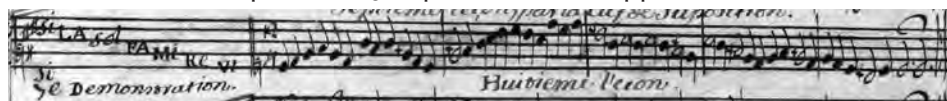


Septième leçon

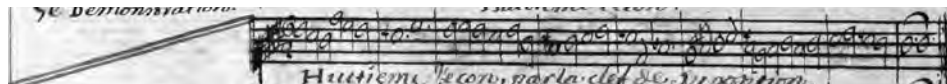


Septième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse

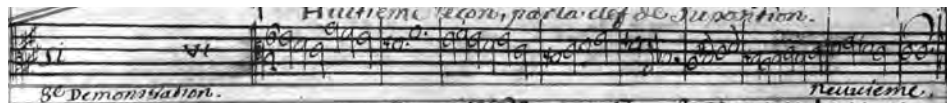


Huitième leçon



Huitième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Lekcja druga

Second lesson



Przykład /
Example 2

Lekcja druga w kluczu transpozycji

Second lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

(3) Ta synkopa pojawia się niekiedy w postaci nieprzekręślonej.

(3) This syncope sometimes appears in an uncrossed form.

Lekcja trzecia

Third lesson



Przykład /
Example 3

Lekcja trzecia w kluczu transpozycji

Third lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja czwarta

Fourth lesson



Przykład /
Example 4

Lekcja czwarta w kluczu transpozycji

Fourth lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja piąta

Fifth lesson



Przykład /
Example 5

Lekcja piąta w kluczu transpozycji

Fifth lesson in transposition clef



Pierwszy krzyżyk /
First sharp

Lekcja szósta

Sixth lesson



Przykład /
Example 6

Lekcja szósta w kluczu transpozycji

Sixth lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja siódma

Seventh lesson



Przykład /
Example 7

Lekcja siódma w kluczu transpozycji

Seventh lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja ósma

Eighth lesson



Przykład /
Example 8

Lekcja ósma w kluczu transpozycji

Eighth lesson in transposition clef

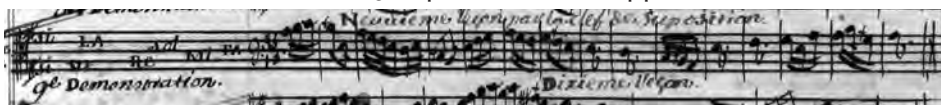


Ostatni krzyżyk /
Last sharp



Neuvième leçon par la clef de supposition

1^{er} dièse



Dixième leçon



Dixième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Onzième leçon



Onzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse

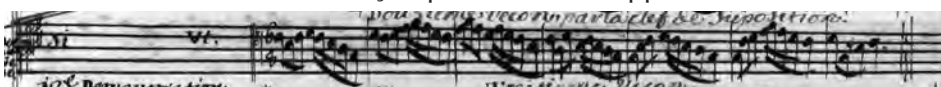


Douzième leçon

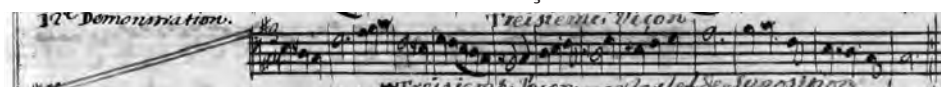


Douzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Treizième leçon

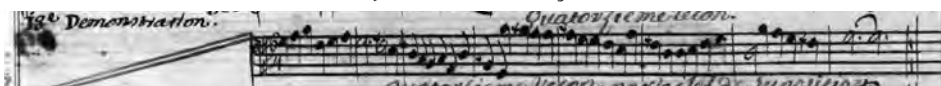


Treizième leçon par la clef de supposition

1^{er} dièse

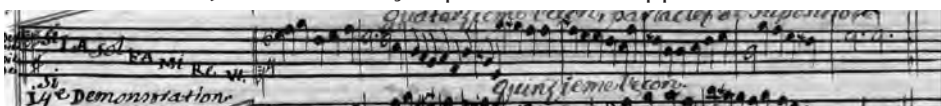


Quatorzième leçon

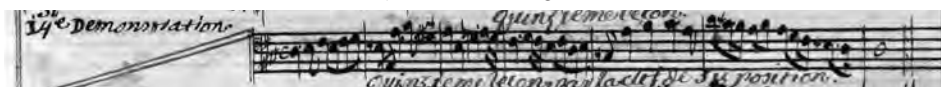


Quatorzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Quinzième leçon



Quinzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Druuga tabela przykładów / Second table of examples

Przykład / Example 9

Lekcja dziewiąta w kluczu transpozycji

Ninth lesson in transposition clef

Pierwszy krzyżyk / First sharp

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Przykład / Example 10

Lekcja dziesiąta w kluczu transpozycji

Tenth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk / Last sharp

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Przykład / Example 11

Lekcja jedenasta w kluczu transpozycji

Eleventh lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk / Last sharp

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Przykład / Example 12

Lekcja dwunasta w kluczu transpozycji

Twelfth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk / Last sharp

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

Przykład / Example 13

Lekcja trzynasta w kluczu transpozycji

Thirteenth lesson in transposition clef

Pierwszy krzyżyk / First sharp

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Przykład / Example 14

Lekcja czternasta w kluczu transpozycji

Fourteenth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk / Last sharp

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

Przykład / Example 15

Lekcja piętnasta w kluczu transpozycji

Fifteenth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk / Last sharp

Seizième leçon



Seizième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



70.

Table
des seize leçons du douzième chapitre
qui se doivent chanter par les transpositions

Première leçon
qui explique: transposer, transpositions, clef de supposition
et contient une leçon chantante à trois temps, par la clef d'ut
sur la première ligne, avec un dièse 68

Deuxième leçon
qui est chantante à quatre temps, par la clef d'ut sur la première
ligne, avec deux dièses ibid.

Troisième leçon
qui est chantante à deux temps, par la clef d'ut sur la première
ligne, avec trois dièses ibid.

Quatrième leçon
qui est chantante du deux-quatre, par la clef d'ut sur la première
ligne, avec quatre dièses ibid.

Cinquième leçon
qui est chantante du douze-seize, par la clef d'ut sur la deuxième
ligne, avec un dièse ibid.

Sixième leçon
qui est chantante du douze-deux, par la clef d'ut sur la deuxième
ligne, avec deux dièses ibid.

Septième leçon
qui est chantante du douze-quatre, par la clef d'ut sur la deuxième
ligne, avec trois dièses ibid.

Huitième leçon
qui est chantante du six-deux, par la clef d'ut sur la deuxième
ligne, avec quatre dièses ibid.

Neuvième leçon
qui est chantante du trois-seize, par la clef d'ut sur la troisième
ligne, avec un dièse 69

Dixième leçon
qui est chantantes du neuf-seize, par la clef d'ut sur la troisième
ligne, avec deux dièses ibid.

Onzième leçon
qui est chantante du douze-huit, par la clef d'ut sur la troisième
ligne, avec trois dièses ibid.

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

Przykład /
Example 16

Lekcja szesnasta w kluczu transpozycji

Sixteenth lesson in transposition lesson

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Spis treści

szesnastu lekcji rozdziału dwunastego,
które należy śpiewać w transpozycjach

List of contents

of the sixteen lessons of the twelfth chapter,
which should be sung in transpositions

Lekcja pierwsza

która objaśnia: transponowanie, transpozycje,
klucz transpozycji i zawiera lekcję wokalną
w metrum na trzy, w kluczu *ut* na pierwszej
linii, z jednym krzyżykiem 68 [tu 112]

First lesson

which explains: transposing, transpositions,
transposition clef and contains a vocal lesson
in triple metre, in *ut* clef on the first line, with
one sharp 68 [here 112]

Lekcja druga

która jest wokalna w metrum na cztery,
w kluczu *ut* na pierwszej linii, z dwoma
krzyżykami ibid. [114]

Second lesson

which is vocal in quadruple metre, in *ut* clef on
the first line, with two sharps ibid. [114]

Lekcja trzecia

która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu
ut na pierwszej linii, z trzema krzyżykami ... ibid.

Third lesson

which is vocal in duple metre, in *ut* clef on the
first line, with three sharps ibid.

Lekcja czwarta

która jest wokalna na dwie czwarte,
w kluczu *ut* na pierwszej linii, z czterema
krzyżykami ibid.

Fourth lesson

which is vocal in two-four, in *ut* clef on the first
line, with four sharps ibid.

Lekcja piąta

która jest wokalna na dwanaście szesnastych,
w kluczu *ut* na drugiej linii, z jednym
krzyżykiem ibid.

Fifth lesson

which is vocal in twelve-sixteen, in *ut* clef on the
second line, with one sharp ibid.

Lekcja szósta

która jest wokalna na dwanaście drugich,
w kluczu *ut* na drugiej linii, z dwoma
krzyżykami ibid.

Sixth lesson

which is vocal in twelve-two, in *ut* clef on the
second line, with two sharps ibid.

Lekcja siódma

która jest wokalna na dwanaście
czwartych, w kluczu *ut* na drugiej linii,
z trzema krzyżykami ibid.

Seventh lesson

which is vocal in twelve-four, in *ut* clef on the
second line, with three sharps ibid.

Lekcja ósma

która jest wokalna na sześć drugich,
w kluczu *ut* na drugiej linii, z czterema
krzyżykami ibid.

Eighth lesson

which is vocal in six-two, in *ut* clef on the second
line, with four sharps ibid.

Lekcja dziewiąta

która jest wokalna na trzy szesnaste,
w kluczu *ut* na trzeciej linii, z jednym
krzyżykiem 69 [116]

Ninth lesson

which is vocal in three-sixteen, in *ut* clef on the
third line, with one sharp 69 [116]

Lekcja dziesiąta

która jest wokalna na dziewięć szesnastych,
w kluczu *ut* na trzeciej linii, z dwoma
krzyżykami ibid.

Tenth lesson

which is vocal in nine-sixteen, in *ut* clef on the
third line, with two sharps ibid.

Lekcja jedenasta

która jest wokalna na dwanaście ósmych,
w kluczu *ut* na trzeciej linii, z trzema
krzyżykami ibid.

Eleventh lesson

which is vocal in twelve-eight, in *ut* clef on the
third line, with three sharps ibid.

Douzième leçon	
qui est chantante du six-huit, par la clef <i>d'ut</i> sur la troisième ligne, avec quatre dièses	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec un dièse	ibid.
Quatorzième leçon	
qui est chantante du six-quatre, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec deux dièses	ibid.
Quinzième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec trois dièses	ibid.
Seizième leçon	
qui est chantante du C barré, par la clef <i>d'ut</i> sur la quatrième ligne, avec quatre dièses	ibid.
Fin de cette table	

Lekcja dwunasta
która jest wokalna na sześć ósmych,
w kluczu *ut* na trzeciej linii, z czterema
krzyżykami ibid.

Lekcja trzynasta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut*
na czwartej linii, z jednym krzyżykiem ibid.

Lekcja czternasta
która jest wokalna na sześć czwartych,
w kluczu *ut* na czwartej linii, z dwoma
krzyżykami ibid.

Lekcja piętnasta
która jest wokalna w metrum na cztery,
w kluczu *ut* na czwartej linii, z trzema
krzyżykami ibid.

Lekcja szesnasta
która jest wokalna z C przekreślonym,
w kluczu *ut* na czwartej linii, z czterema
krzyżykami ibid. [118]

Koniec
spisu treści

Twelfth lesson
which is vocal in six-eight, in *ut* clef on the third
line, with four sharps ibid.

Thirteenth lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef on the fo-
urth line, with one sharp ibid.

Fourteenth lesson
which is vocal in six-four, in *ut* clef on the fourth
line, with two sharps ibid.

Fifteenth lesson
which is vocal in quadruple metre, in *ut* clef on
the fourth line, with three sharps ibid.

Sixteenth lesson
which is vocal in Cut Time, in *ut* clef on the fo-
urth line, with four sharps ibid. [118]

End of
list of contents

Sommaire
du treizième chapitre

71.

Ce chapitre continue à donner des leçons des transpositions par les clefs de *sol* et de *fa*, avec un, deux, trois et quatre dièses, posés selon l'usage. Dans ce chapitre, comme dans le quatorzième et le quinzième, les leçons diésées et bémolisées se trouvent réduites au naturel par la clef de supposition.

Treizième chapitre
Première leçon

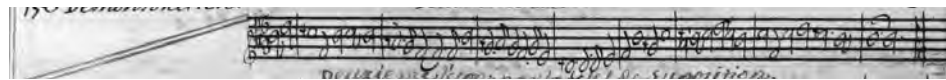
72.



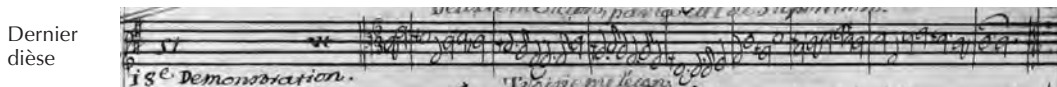
Première leçon par la clef de supposition



Deuxième leçon



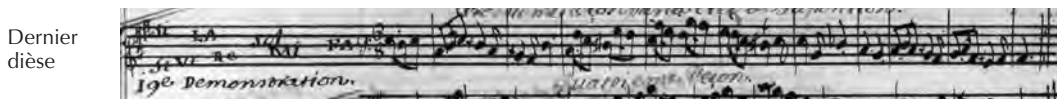
Deuxième leçon par la clef de supposition



Troisième leçon



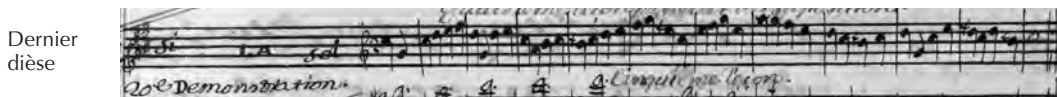
Troisième leçon par la clef de supposition



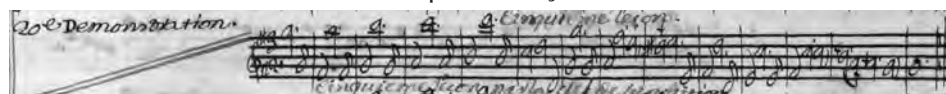
Quatrième leçon



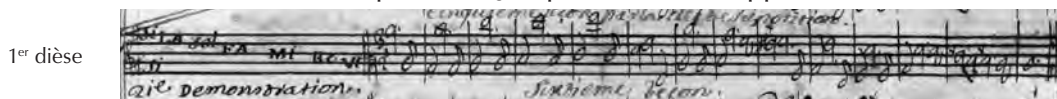
Quatrième leçon par la clef de supposition



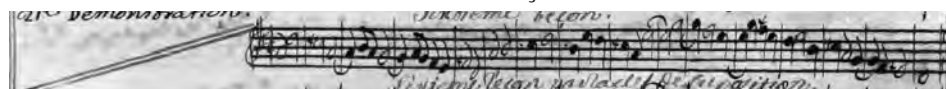
Cinquième leçon



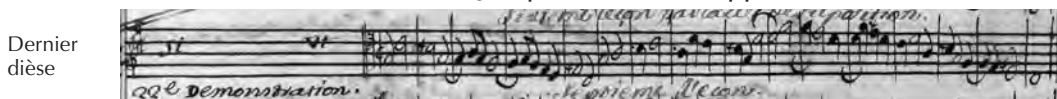
Cinquième leçon par la clef de supposition



Sixième leçon



Sixième leçon par la clef de supposition



Streszczenie
rozdziału trzynastego

Ten rozdział przedstawia w dalszym ciągu lekcje transpozycji, w kluczach *sol* i *fa*, z jednym, dwoma, trzema i czterema krzyżkami postawionymi zgodnie ze sposobem użycia.

W tym rozdziale, podobnie jak w czternastym i piętnastym, lekcje z krzyżkami i bemolami zostają zredukowane do formy naturalnej za pomocą klucza transpozycji.

Summary
of the thirteenth chapter

This lesson continues to present lessons on transposition, in *sol* and *fa* clefs, with one, two, three and four sharps placed according to their usage.

In this chapter, as in chapters fourteen and fifteen, lessons with sharps and flats are reduced to the natural form using the transposition clef.

Trzynasty rozdział
Lekcja pierwsza

Thirteenth chapter
First lesson

Trzecia tabela
przykładów / Third
table of examples



Przykład /
Example 17

Lekcja pierwsza w kluczu transpozycji

First lesson in transposition clef



Pierwszy krzyżyk /
First sharp

Lekcja druga

Second lesson



Przykład /
Example 18

Lekcja druga w kluczu transpozycji

Second lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja trzecia

Third lesson



Przykład /
Example 19

Lekcja trzecia w kluczu transpozycji

Third lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
First sharp

Lekcja czwarta

Fourth lesson



Przykład /
Example 20

Lekcja czwarta w kluczu transpozycji

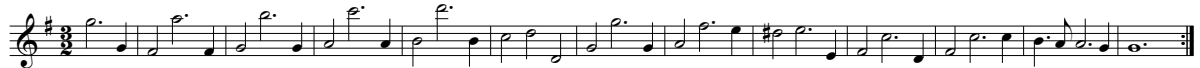
Fourth lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja piąta

Fifth lesson



Przykład /
Example 21

Lekcja piąta w kluczu transpozycji

Fifth lesson in transposition clef



Pierwszy krzyżyk /
Last sharp

Lekcja szósta

Sixth lesson



Przykład /
Example 22

Lekcja szósta w kluczu transpozycji

Sixth lesson in transposition clef



Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Septième leçon

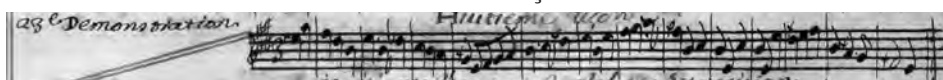


Septième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse

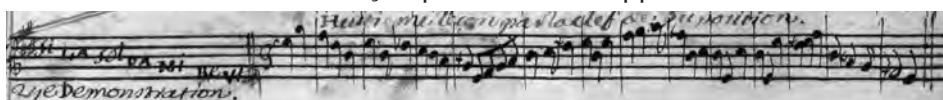


Huitième leçon



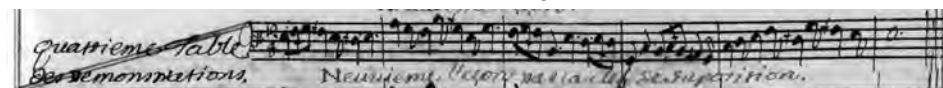
Huitième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



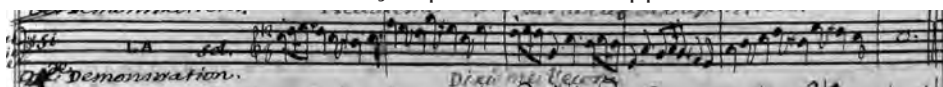
Neuvième leçon

73.

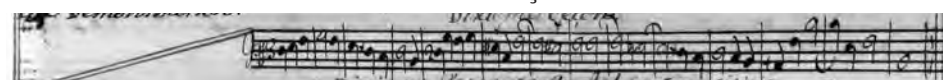


Neuvième leçon par la clef de supposition

1er dièse

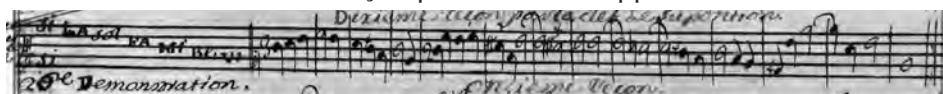


Dixième leçon

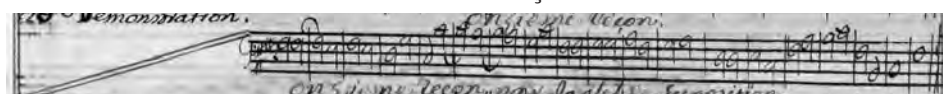


Dixième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse

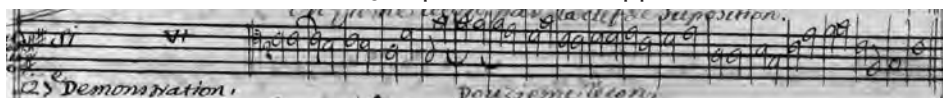


Onzième leçon



Onzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse

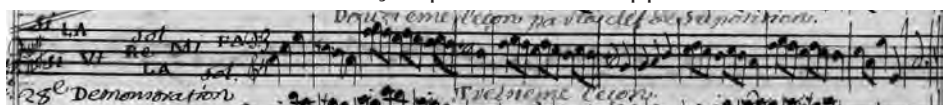


Douzième leçon



Douzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse



Treizième leçon



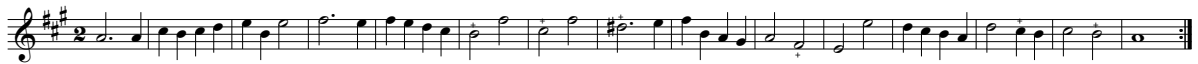
Treizième leçon par la clef de supposition

1er dièse



Lekcja siódma

Seventh lesson

Przykład /
Example 23

Lekcja siódma w kluczu transpozycji

Seventh lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja ósma

Eighth lesson

Przykład /
Example 24

Lekcja ósma w kluczu transpozycji

Eighth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Czwarta tabela
przykładów / Fourth
table of examplesPrzykład /
Example 25

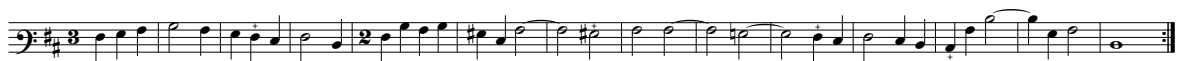
Lekcja dziewiąta w kluczu transpozycji

Ninth lesson in transposition clef

Pierwszy krzyżyk /
First sharp

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Przykład /
Example 26

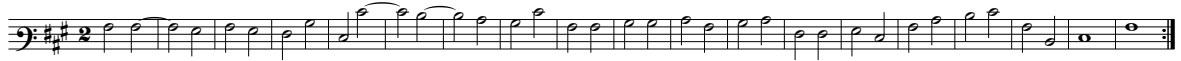
Lekcja dziesiąta w kluczu transpozycji

Tenth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Przykład /
Example 27

Lekcja jedenasta w kluczu transpozycji

Eleventh lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Przykład /
Example 28

Lekcja dwunasta w kluczu transpozycji

Twelfth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

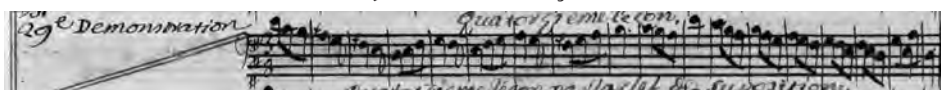
Przykład /
Example 29

Lekcja trzynasta w kluczu transpozycji

Thirteenth lesson in transposition clef

Pierwszy krzyżyk /
First sharp

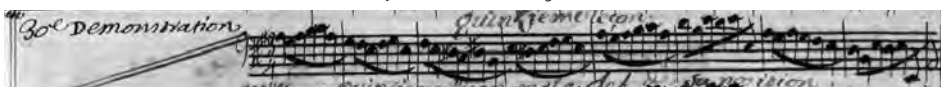
Quatorzième leçon



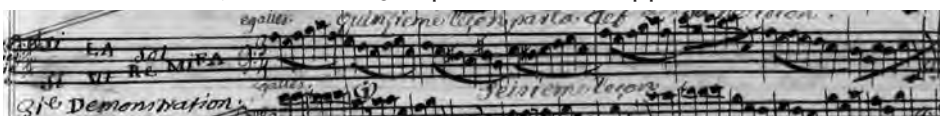
Quatorzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse 

Quinzième leçon



Quinzième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse 

Seizième leçon



Seizième leçon par la clef de supposition

Dernier dièse 

Brève

(1) Le demi-soupir ou le quart de soupir, ou le demi-quart de soupir, mis devant une ou trois croches, une ou trois doubles croches – comme on les trouvera dans les leçons ci-dessus et suivantes – doivent être regardés comme tenant la place d’une croche ou d’une double croche, ou d’une triple croche (comme la suite, page 76).

Table
des seize leçons du treizième chapitre
qui se chantent par les transpositions

74.

Première leçon

qui est chantante du six-quatre, par la clef de *sol* sur la première ligne, avec un dièse 72

Deuxième leçon

qui est chantante du six-deux*, par la clef de *sol* sur la première ligne, avec deux dièses *ibid.*

Troisième leçon

qui est chantante du six-huit, par la clef de *sol* sur la première ligne, avec trois dièses *ibid.*

Quatrième leçon

qui est chantante à deux temps, par la clef de *sol* sur la première ligne, avec quatre dièses *ibid.*

Cinquième leçon

qui est chantante du trois-deux, par la clef de *sol* sur la deuxième ligne, avec un dièse *ibid.*

Sixième leçon

qui est chantante du C barré, par la clef de *sol* sur la deuxième ligne, avec deux dièses *ibid.*

* six-deux] six-trois

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Przykład /
Example 30

Lekcja czternasta w kluczu transpozycji

Fourteenth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

Przykład /
Example 31

Lekcja piętnasta w kluczu transpozycji

Fifteenth lesson in transposition clef

Ostatni krzyżyk /
Last sharp

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

Przykład /
Example 32

Lekcja szesnasta w kluczu transpozycji

Sixteenth lesson in transposition clef

Ostatni
krzyżyk /
Last
sharp

Brevis

(1) Pół pauzy ćwierćnotowej czy jedna czwarta pauzy, czy połowa czwartej części pauzy ćwierćnotowej postawione przed jedną lub trzema ósemkami, jedną lub trzema szesnastkami – jak jest w lekcjach powyżej i następnych – należy postrzegać jako zajmujące miejsce jednej ósemki lub jednej szesnastki, lub jednej trzydziestodwójki (ciąg dalszy, s. 76 [tu s. 130]).

Brevis

(1) Half a crotchet rest or one quarter of a rest, or half the fourth part of a crotchet rest placed before one or three quavers, one or three semiquavers – as happens in the above lessons and the following – should be regarded as taking the place of one quaver or one semiquaver or one demisemiquaver (continued on p. 76 [here p. 130]).

Spis treści

szesnastu lekcji rozdziału trzynastego,
które należy śpiewać w transpozycjach

Lekcja pierwsza

która jest wokalna na sześć czwartych,
w kluczu *sol* na pierwszej linii, z jednym
krzyżykiem 72 [tu 122]

Lekcja druga

która jest wokalna na sześć drugich, w kluczu *sol*
na pierwszej linii, z dwoma krzyżkami *ibid.*

Lekcja trzecia

która jest wokalna na sześć ósmych, w kluczu *sol*
na pierwszej linii, z trzema krzyżkami *ibid.*

Lekcja czwarta

która jest wokalna w metrum na dwa,
w kluczu *sol* na pierwszej linii, z czterema
krzyżkami *ibid.*

Lekcja piąta

która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *sol* na
drugiej linii, z jednym krzyżykiem *ibid.*

Lekcja szósta

która jest wokalna na C przekreślone, w kluczu
sol na drugiej linii, z dwoma krzyżkami *ibid.*

List of contents

of the sixteen lessons of the thirteenth chapter
which should be sung in transpositions

First lesson

which is vocal in six-four, in *sol* clef on the first
line, with one sharp 72 [here 122]

Second lesson

which is vocal in six-two, in *sol* clef on the first
line, with two sharps *ibid.*

Third lesson

which is vocal in six-eight, in *sol* clef on the first
line, with three sharps *ibid.*

Fourth lesson

which is vocal in duple metre, in *sol* clef on the
first line, with four sharps *ibid.*

Fifth lesson

which is vocal in three-two, in *sol* clef on the
second line, with one sharp *ibid.*

Sixth lesson

which is vocal in Cut Time, in *sol* clef on the sec-
ond line, with two sharps *ibid.*

Septième leçon	
qui est chantante à deux temps, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec trois dièses	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec quatre dièses	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante du douze-huit, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec un dièse	73
Dixième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec deux dièses	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante à deux temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec trois dièses	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec quatre dièses	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec un dièse	ibid.
Quatorzième leçon	
qui est chantante du trois-huit, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec deux dièses	ibid.
Quinzième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec trois dièses	ibid.
Seizième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec quatre dièses	ibid.

Fin
de cette table

Lekcja siódma
która jest wokalna w metrum na dwa,
w kluczu *so/* na drugiej linii, z trzema
krzyżykami ibid. [124]

Lekcja ósma
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *so/*
na drugiej linii, z czterema krzyżykami ibid.

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna na dwanaście ósmych, w kluczu
fa na trzeciej linii, z jednym krzyżykiem ... 73 [124]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *fa*
na trzeciej linii, z dwoma krzyżykami ibid.

Lekcja jedenasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *fa*
na trzeciej linii, z trzema krzyżykami ibid.

Lekcja dwunasta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *fa* na
trzeciej linii, z czterema krzyżykami ibid.

Lekcja trzynasta
która jest wokalna na dwie czwarte, w kluczu *fa*
na czwartej linii, z jednym krzyżykiem ibid.

Lekcja czternasta
która jest wokalna na trzy ósme, w kluczu *fa* na
czwartej linii, z dwoma krzyżykami ibid. [126]

Lekcja piętnasta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *fa* na
czwartej linii, z trzema krzyżykami ibid.

Lekcja szesnasta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *fa*
na czwartej linii, z czterema krzyżykami ibid.

Koniec
spisu treści

Seventh lesson
which is vocal in duple metre, in *so/* clef on the
second line, with three sharps ibid. [124]

Eighth lesson
which is vocal in triple metre, in *so/* clef on the
second line, with four sharps ibid.

Ninth lesson
which is vocal in twelve-eight, in *fa* clef on the
third line, with one sharp 73 [124]

Tenth lesson
which is vocal in triple metre, in *fa* clef on the
third line, with two sharps ibid.

Eleventh lesson
which is vocal in duple metre, in *fa* clef on the
third line, with three sharps ibid.

Twelfth lesson
which is vocal in three-four, in *fa* clef on the third
line, with four sharps ibid.

Thirteenth lesson
which is vocal in two-four, in *fa* clef on the fourth
line, with one sharp ibid.

Fourteenth lesson
which is vocal in three-eight, in *fa* clef on the
fourth line, with two sharps ibid. [126]

Fifteenth lesson
which is vocal in three-four, in *fa* clef on the fo-
urth line, with three sharps ibid.

Sixteenth lesson
which is vocal in triple metre, in *fa* clef on the
fourth line, with four sharps ibid.

End of
list of contents




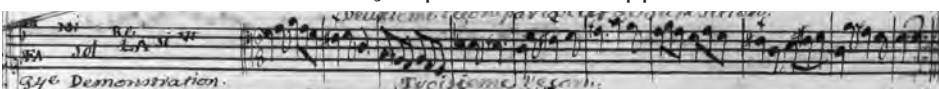



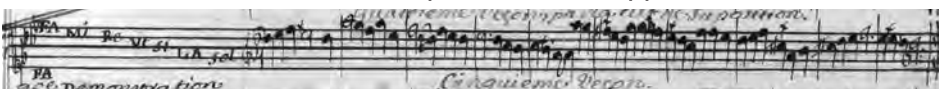
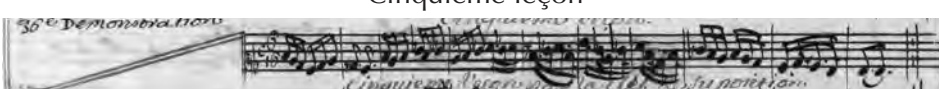
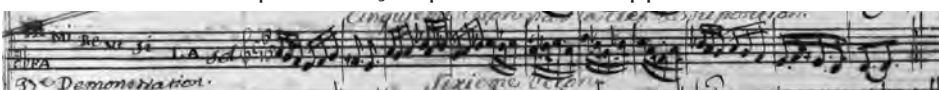


Sommaire
du quatorzième chapitre

75.

Pour passer par les transpositions des bémols, comme on a fait par les transpositions des dièses dans les deux précédents chapitres, les leçons de ce chapitre sont par les clefs d'ut, sur la première, deuxième, troisième et quatrième ligne, avec un, deux, trois et quatre bémols, posés selon l'usage.

Quatorzième chapitre
Première leçon

76.

	
	Première leçon par la clef de supposition
1 ^{er} bémol	
	Deuxième leçon
	
	Deuxième leçon par la clef de supposition
Dernier bémol	
	Troisième leçon
	
	Troisième leçon par la clef de supposition
Dernier bémol	
	Quatrième leçon
	
	Quatrième leçon par la clef de supposition
Dernier bémol	
	Cinquième leçon
	
	Cinquième leçon par la clef de supposition
1 ^{er} bémol	
	Sixième leçon
	
	Sixième leçon par la clef de supposition
Dernier bémol	
	Septième leçon

Streszczenie
rozdziału czternastego

Aby przejść transpozycje bemoli, jak to mieliśmy przy transpozycjach krzyżyków w dwóch poprzednich rozdziałach, lekcje tego rozdziału są w kluczach *ut* na pierwszej, drugiej, trzeciej i czwartej linii, z jednym, dwoma, trzema i czterema bemolami postawionymi zgodnie ze sposobem użycia.

Summary
of the fourteenth chapter

In order to go through transpositions with flats, as we did with the transpositions with sharps in the two preceding chapters, the lessons in this chapter are in *ut* clefs on the first, second, third and fourth lines, with one, two, three and four flats placed in accordance with their usage.

Rozdział czternasty
Lekcja pierwsza

Fourteenth chapter
First lesson

Piąta tabela
przykładów / Fifth
table of examples



Przykład /
Example 33

Lekcja pierwsza w kluczu transpozycji

First lesson in transposition clef



Pierwszy bemol /
First flat

Lekcja druga

Second lesson



Przykład /
Example 34

Lekcja druga w kluczu transpozycji

Second lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja trzecia

Third lesson



Przykład /
Example 35

Lekcja trzecia w kluczu transpozycji

Third lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja czwarta

Fourth lesson



Przykład /
Example 36

Lekcja czwarta w kluczu transpozycji

Fourth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja piąta

Fifth lesson



Przykład /
Example 37

Lekcja piąta w kluczu transpozycji

Fifth lesson in transposition clef



Pierwszy bemol /
First flat

Lekcja szósta

Sixth lesson



Przykład /
Example 38

Lekcja szósta w kluczu transpozycji

Sixth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Septième leçon

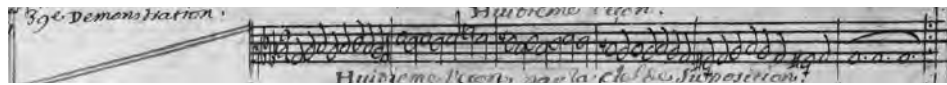


Septième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol

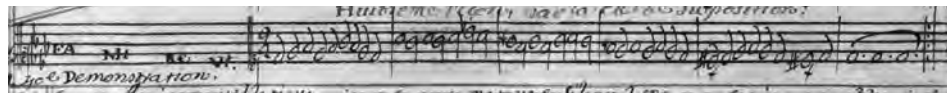


Huitième leçon



Huitième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol

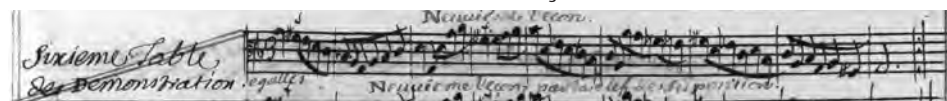


Suite de
l'explication
du mot brève

Comme, effectivement, il le tient, puisque sans cette marque de silence, le temps ne serait pas rempli, ainsi la première croche, ou la première double croche, ou la première triple croche, qui suit cette figure muette, est censée la seconder et doit être par conséquent brève, mais il est fort important d'expliquer comment on doit entendre ce terme de brève ; en ce sens brève veut dire un peu moins longue, car on doit faire une fort grande différence entre deux notes, dont la première est censée longue et la seconde brève, avec deux autres notes, dont la première est pointée et la seconde passée avec précipitation.

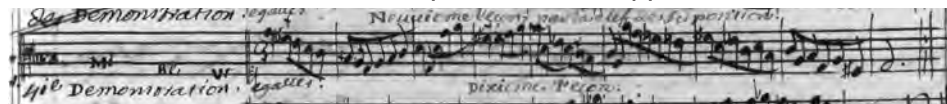
Neuvième leçon

77.

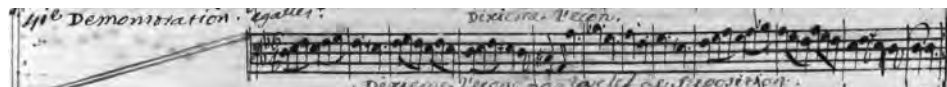


Neuvième leçon par la clef de supposition

1er bémol

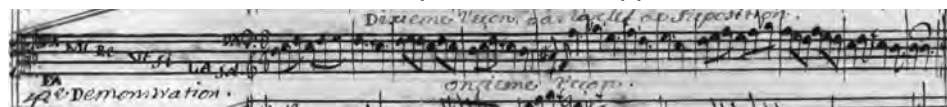


Dixième leçon

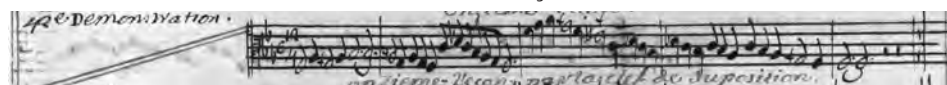


Dixième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol



Onzième leçon

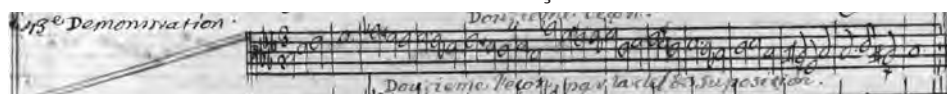


Onzième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol

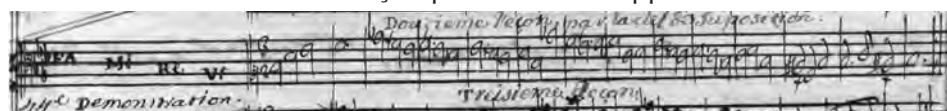


Douzième leçon



Douzième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol



Lekcja siódma

Seventh lesson

Przykład /
Example 39

Lekcja siódma w kluczu transpozycji

Seventh lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja ósma

Eighth lesson

Przykład /
Example 40

Lekcja ósma w kluczu transpozycji

Eighth lesson in transposition clef

Ostatni bemol / Last flat

Ciąg dalszy
wyjaśnienia
słowa brevis

Co rzeczywiście ma miejsce, ponieważ bez tego znaku pauzy miara nie byłaby wypełniona, tak więc pierwsza ósemka albo pierwsza podwójna ósemka, albo pierwsza trójka ósemek, która następuje po tej pauzie, ma za zadanie ją dopełnić i dlatego powinna być brevis, lecz jest rzeczą bardzo ważną, żeby wyjaśnić, jak należy rozumieć termin brevis; w tym sensie brevis oznacza trochę mniejszą longę, ponieważ trzeba zaznaczyć wyraźną różnicę między obiema nutami, z których pierwsza ma być longa a druga brevis, oraz dwiema innymi nutami, z których pierwsza jest z kropką, a drugą przechodzi się pospiesznie.

Continued
explanation
of the word
"brevis"

Which really does happen, since without this rest sign the measure would not be filled, thus the first quaver, or the first double quaver, or the first triple quaver which follows this rest is meant to fill it and that is why it should be a brevis, but it is very important to explain how the term brevis should be understood; in this sense brevis means a slightly smaller longa, because it is necessary to mark the clear difference between the two notes, of which the first is to be a longa and the second brevis, and two other notes, of which the first one is with a dot, and one runs quickly through the second.

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Piąta tabela
przykładów / Fifth
table of examples

Przykład /
Example 41

Lekcja dziewiąta w kluczu transpozycji

Ninth lesson in transposition clef

Pierwszy bemol /
First flat

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Przykład /
Example 42

Lekcja dziesiąta w kluczu transpozycji

Tenth lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Przykład /
Example 43

Lekcja jedenasta w kluczu transpozycji

Eleventh lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Przykład /
Example 44

Lekcja dwunasta w kluczu transpozycji

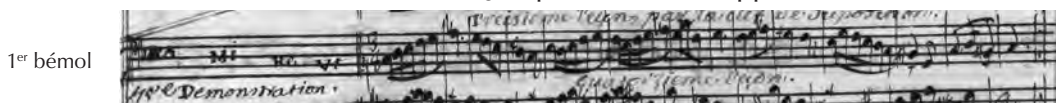
Twelfth lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Treizième leçon



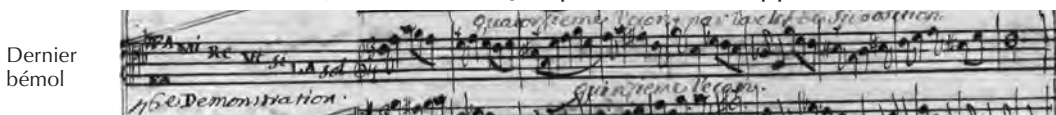
Treizième leçon par la clef de supposition



Quatorzième leçon



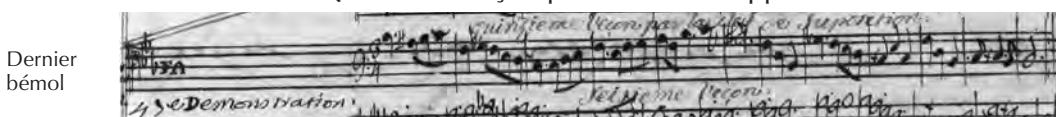
Quatorzième leçon par la clef de supposition



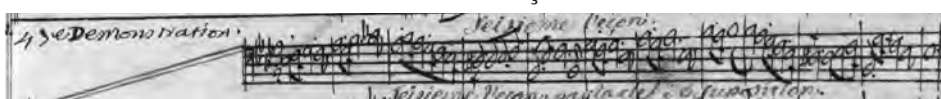
Quinzième leçon



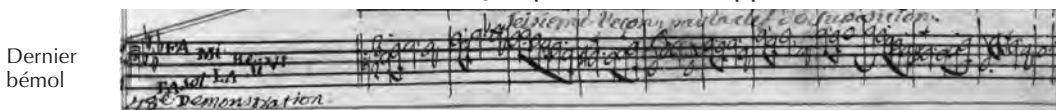
Quinzième leçon par la clef de supposition



Seizième leçon



Seizième leçon par la clef de supposition



Table

78.

des seize leçons du quatorzième chapitre
qui se chantent par les transpositions

Première leçon

qui est chantante du neuf-huit, par la clef d'*ut* sur la première
ligne, avec un bémol 76

Deuxième leçon

qui est chantante du six-huit, par la clef d'*ut* sur la première
ligne, avec deux bémols *ibid.*

Troisième leçon

qui est chantante du douze-huit, par la clef d'*ut* sur la première
ligne, avec trois bémols *ibid.*

Quatrième leçon

qui est chantante du six-quat, par la clef d'*ut* sur la première
ligne, avec quatre bémols *ibid.*

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson



Przykład /
Example 45

Lekcja trzynasta w kluczu transpozycji

Thirteenth lesson in transposition clef



Pierwszy bemol /
First flat

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson



Przykład /
Example 46

Lekcja czternasta w kluczu transpozycji

Fourteenth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson



Przykład /
Example 47

Lekcja piętnasta w kluczu transpozycji

Fifteenth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson



Przykład /
Example 48

Lekcja szesnasta w kluczu transpozycji

Sixteenth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Spis treści
szesnastu lekcji rozdziału czternastego,
który jest wokalny z transpozycjami

List of contents
of the sixteen lessons of the fourteenth
chapter, which is vocal in transpositions

Lekcja pierwsza

First lesson

która jest wokalna na dziewięć ósmych,
w kluczu *ut* na pierwszej linii, z jednym
bemolem 76 [tu 130]

which is vocal in nine-eight, in *ut* clef on the first
line, with one flat 76 [here 130]

Lekcja druga

Second lesson

która jest wokalna na sześć ósmych,
w kluczu *ut* na pierwszej linii, z dwoma
bemolami *ibid.*

which is vocal in six-eight, in *ut* clef on the first
line, with two flats *ibid.*

Lekcja trzecia

Third lesson

która jest wokalna na dwanaście ósmych,
w kluczu *ut* na pierwszej linii, z trzema
bemolami *ibid.*

which is vocal in twelve-eight, in *ut* clef on the
first line, with three flats *ibid.*

Lekcja czwarta

Fourth lesson

która jest wokalna na sześć czwartych,
w kluczu *ut* na pierwszej linii, z czterema
bemolami *ibid.*

which is vocal in six-four, in *ut* clef on the first
line, with four flats *ibid.*

Cinquième leçon	
qui est chantante du six-seize, par la clef d' <i>ut</i> sur la deuxième ligne, avec un bémol	ibid.
Sixième leçon	
qui est chantante du neuf-quatre, par la clef d' <i>ut</i> sur la deuxième ligne, avec deux bémols	ibid.
Septième leçon	
qui est chantante du neuf-huit*, par la clef d' <i>ut</i> sur la deuxième ligne, avec trois bémols	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante du neuf-deux, par la clef d' <i>ut</i> sur la deuxième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef d' <i>ut</i> sur la troisième ligne, avec un bémol	77
Dixième leçon	
qui est chantante du six-huit**, par la clef d' <i>ut</i> sur la troisième ligne, avec deux bémols	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante du douze-quatre, par la clef d' <i>ut</i> sur la troisième ligne, avec trois bémols	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef d' <i>ut</i> sur la troisième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante du trois-huit, par la clef d' <i>ut</i> sur la quatrième ligne, avec un bémol	ibid.
Quatorzième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef d' <i>ut</i> sur la quatrième ligne, avec deux bémols	ibid.
Quinzième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef d' <i>ut</i> sur la quatrième ligne, avec trois bémols	ibid.
Seizième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef d' <i>ut</i> sur la quatrième ligne, avec quatre bémols	ibid.

Fin
de cette table

* neuf-huit| neuf-quatre
** six-huit| trois-huit

Lekcja piąta
która jest wokalna na sześć szesnastych, w kluczu *ut* na drugiej linii, z jednym bemolem ibid.

Lekcja szósta
która jest wokalna na dziewięć czwartych, w kluczu *ut* na drugiej linii, z dwoma bemolami ibid.

Lekcja siódma
która jest wokalna na dziewięć ósmych, w kluczu *ut* na drugiej linii, z trzema bemolami ibid. [132]

Lekcja ósma
która jest wokalna na dziewięć drugich, w kluczu *ut* na drugiej linii, z czterema bemolami ibid.

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z jednym bemolem 77 [132]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna na sześć ósmych, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z dwoma bemolami ibid.

Lekcja jedenasta
która jest wokalna na dwanaście czwartych, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z trzema bemolami ibid.

Lekcja dwunasta
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *ut* na trzeciej linii, z czterema bemolami ibid.

Lekcja trzynasta
która jest wokalna na trzy ósme, w kluczu *ut* na czwartej linii, z jednym bemolem ibid. [134]

Lekcja czternasta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut* na czwartej linii, z dwoma bemolami ibid.

Lekcja piętnasta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu *ut* na czwartej linii, z trzema bemolami ibid.

Lekcja szesnasta
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *ut* na czwartej linii, z czterema bemolami ibid.

Koniec
spisu treści

Fifth lesson
which is vocal in six-sixteen, in *ut* clef on the second line, with one flat ibid.

Sixth lesson
which is vocal in nine-four, in *ut* clef on the second line, with two flats ibid.

Seventh lesson
which is vocal in nine-eight, in *ut* clef on the second line, with three flats ibid. [132]

Eighth lesson
which is vocal in nine-two, in *ut* clef on the second line, with four flats ibid.

Ninth lesson
which is vocal in triple metre, in *ut* clef on the third line, with one flat 77 [132]

Tenth lesson
which is vocal in six-eight, in *ut* clef on the third line, with two flats ibid.

Eleventh lesson
which is vocal in twelve-four, in *ut* clef on the third line, with three flats ibid.

Twelfth lesson
which is vocal in three-two, in *ut* clef on the third line, with four flats ibid.

Thirteenth lesson
which is vocal in three-eight, in *ut* clef on the fourth line, with one flat ibid. [134]

Fourteenth lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef on the fourth line, with two flats ibid.

Fifteenth lesson
which is vocal in three-four, in *ut* clef on the fourth line, with three flats ibid.

Sixteenth lesson
which is vocal in three-two, in *ut* clef on the fourth line, with four flats ibid.

End of
list of contents

Sommaire
du quinzième chapitre

79.

Comme le chapitre précédent ne contient que les leçons par les clefs d'*ut*, celui-ci renferme seize leçons chantantes par les clefs de *sol* et de *fa*, avec un, deux, trois et quatre bémols, posés selon l'usage. Ainsi depuis le douzième chapitre jusqu'au quinzième chapitre inclus, les transpositions, tant par les bémols que par les dièses sur toutes les clefs, y sont renfermées.

Quinzième chapitre
Première leçon

80.



Première leçon par la clef de supposition

1^{er} bémol

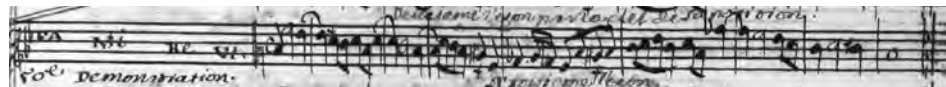


Deuxième leçon



Deuxième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol

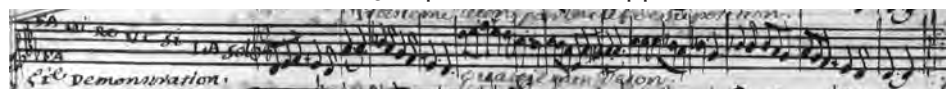


Troisième leçon



Troisième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol

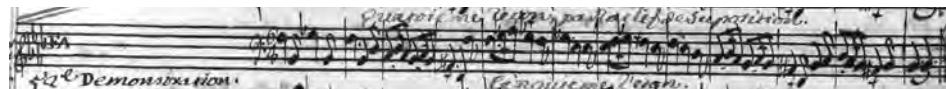


Quatrième leçon

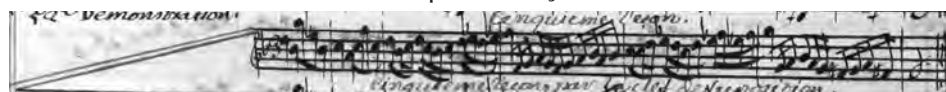


Quatrième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol

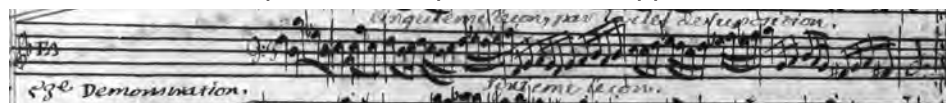


Cinquième leçon



Cinquième leçon par la clef de supposition

1^{er} bémol



Streszczenie
rozdziału piętnastego

Podobnie jak poprzedni rozdział, który zawiera jedynie lekcje w kluczu *ut*, ten składa się z szesnastu lekcji wokalnych w kluczach *sol* i *fa*, z jednym, dwoma, trzema i czterema bemolami, stosowanymi zgodnie ze sposobem użycia. I tak, od rozdziału dwunastego do piętnastego włącznie, transpozycje, zarówno za pomocą bemoli jak i krzyżyków we wszystkich kluczach, znajdują tu swoje miejsce.

Summary
of fifteenth chapter

Similarly to the preceding chapter, which contains only lessons in *ut* clef, this chapter consists of sixteen vocal lessons in *sol* and *fa* clefs, with one, two, three and four flats, applied in accordance with their usage. Thus, from the twelfth to the fifteenth chapter inclusive, transpositions, through the use of flats and sharps in all clefs, are both to be found here.

Rozdział piętnasty
Lekcja pierwsza

Fifteenth chapter
First lesson

Siódma tabela
przykładów / Seventh
table of examples



Przykład /
Example 49

Lekcja pierwsza w kluczu transpozycji

First lesson in transposition clef



Pierwszy bemol /
First flat

Lekcja druga

Second lesson



Przykład /
Example 50

Lekcja druga w kluczu transpozycji

Second lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja trzecia

Third lesson



Przykład /
Example 51

Lekcja trzecia w kluczu transpozycji

Third lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja czwarta

Fourth lesson



Przykład /
Example 52

Lekcja czwarta w kluczu transpozycji

Fourth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja piąta

Fifth lesson



Przykład /
Example 53

Lekcja piąta w kluczu transpozycji

Fifth lesson in transposition clef



Pierwszy bemol /
First flat

Sixième leçon



Sixième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol

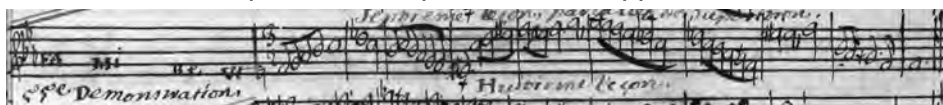


Septième leçon



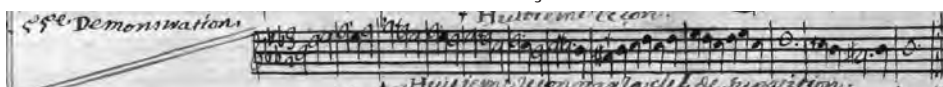
Septième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol



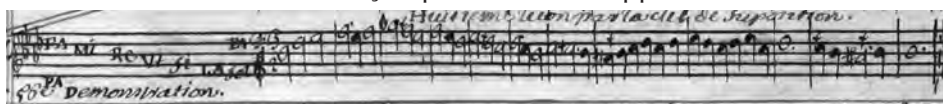
(1) Les blanches dans cette leçon, et les noires dans la leçon suivante, tenant lieu de croches, on doit de deux en deux en faire la seconde brève, et observer les mêmes règles qui se pratiquent pour les croches.

Huitième leçon



Huitième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol



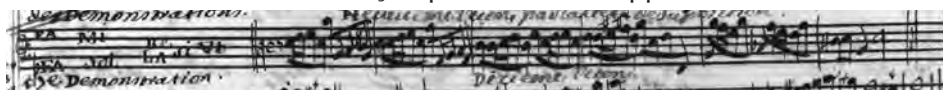
Neuvième leçon

81.

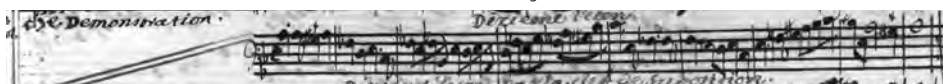


Neuvième leçon par la clef de supposition

1^{er} bémol



Dixième leçon



Dixième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol

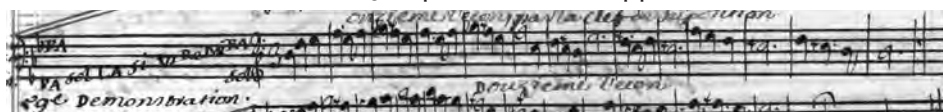


Onzième leçon



Onzième leçon par la clef de supposition

Dernier bémol



Lekcja szósta

Sixth lesson

Przykład /
Example 54

Lekcja szósta w kluczu transpozycji

Sixth lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja siódma

Seventh lesson

Przykład /
Example 55

Lekcja siódma w kluczu transpozycji

Seventh lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

(1) Pólnuty w tej lekcji i ćwierćnuty w następnej, potraktowane jako ósemki wzięte po dwie, powinny utworzyć drugą brevis, przy czym należy przestrzegać tych samych reguł, które się praktykuje dla ósemek.

(1) Minimis in this lesson and crotchets in the next, taken as quavers in twos, should create a second brevis, while at the same time one needs to adhere to the same rules as those applied to quavers.

Lekcja ósma

Eighth lesson

Przykład /
Example 56

Lekcja ósma w kluczu transpozycji

Eighth lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson

Ósma tabela
przykładów / Eighth
table of examplesPrzykład /
Example 57

Lekcja dziewiąta w kluczu transpozycji

Ninth lesson in transposition clef

Pierwszy bemol /
First flat

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

Przykład /
Example 58

Lekcja dziesiąta w kluczu transpozycji

Tenth lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

Przykład /
Example 59

Lekcja jedenasta w kluczu transpozycji

Eleventh lesson in transposition clef

Ostatni bemol /
Last flat

Douzième leçon



Douzième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol



Treizième leçon



Treizième leçon par la clef de supposition

1^{er} bémol

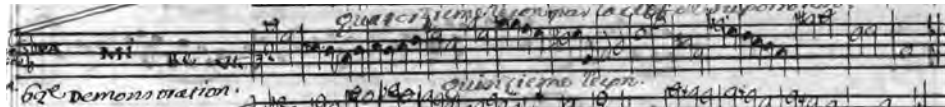


Quatorzième leçon



Quatorzième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol



Quinzième leçon

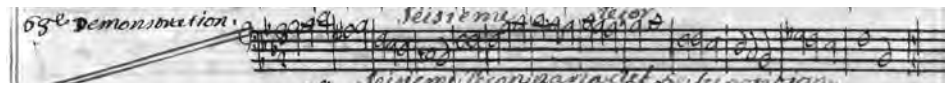


Quinzième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol



Seizième leçon



Seizième leçon par la clef de supposition

Dernier
bémol



Table

82.

des seize leçons du quinzième chapitre
qui se chantent par les transpositions

Première leçon

qui est chantante à quatre temps, par la clef de *sol* sur la première
ligne, avec un bémol 80

Deuxième leçon

qui est chantante à quatre temps, par la clef de *sol* sur la première
ligne, avec deux bémols *ibid.*

Troisième leçon

qui est chantante du six-huit, par la clef de *sol* sur la première
ligne, avec trois bémols *ibid.*

Lekcja dwunasta

Twelfth lesson



Przykład /
Example 60

Lekcja dwunasta w kluczu transpozycji

Twelfth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson



Przykład /
Example 61

Lekcja trzynasta w kluczu transpozycji

Thirteenth lesson in transposition clef



Pierwszy bemol /
First flat

Lekcja czternasta

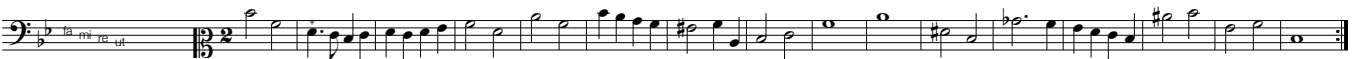
Fourteenth lesson



Przykład /
Example 62

Lekcja czternasta w kluczu transpozycji

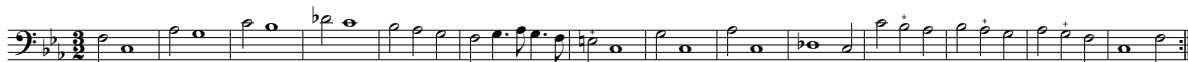
Fourteenth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson



Przykład /
Example 63

Lekcja piętnasta w kluczu transpozycji

Fifteenth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson



Przykład /
Example 64

Lekcja szesnasta w kluczu transpozycji

Sixteenth lesson in transposition clef



Ostatni bemol /
Last flat

Spis treści

szesnastu lekcji rozdziału piętnastego
które należy śpiewać w transpozycjach

Lekcja pierwsza

która jest wokalna w metrum na cztery,
w kluczu sol/ na pierwszej linii, z jednym
bemolem 80 [tu 138]

Lekcja druga

która jest wokalna w metrum na cztery,
w kluczu sol/ na pierwszej linii, z dwoma
bemolami ibid.

Lekcja trzecia

która jest wokalna na sześć ósmych, w kluczu
sol/ na pierwszej linii, z trzema bemolami ibid.

List of contents

of the sixteen lessons of the fifteenth chapter
which should be sung in transpositions

First lesson

which is vocal in quadruple metre, in sol/ clef on
the first line, with one flat 80 [here 138]

Second lesson

which is vocal in quadruple metre, in sol/ clef on
the first line, with two flats ibid.

Third lesson

which is vocal in six-eight, in sol/ clef on the first
line, with three flats ibid.

Quatrième leçon	
qui est chantante du six-huit, par la clef de <i>sol</i> sur la première ligne, avec quatre bémols	ibid.
Cinquième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec un bémol	ibid.
Sixième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec deux bémols	ibid.
Septième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec trois bémols	ibid.
Huitième leçon	
qui est chantante du trois-deux, par la clef de <i>sol</i> sur la deuxième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Neuvième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec un bémol	81
Dixième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec deux bémols	ibid.
Onzième leçon	
qui est chantante à trois* temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec trois bémols	ibid.
Douzième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Treizième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec un bémol	ibid.
Quatorzième leçon	
qui est chantante à deux temps, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec deux bémols	ibid.
Quinzième leçon	
qui est chantante à trois-deux, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec trois bémols	ibid.
Seizième leçon	
qui est chantante à trois-deux, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec quatre bémols	ibid.
Fin	
de cette table	

* à trois] à quatre

Lekcja czwarta
która jest wokalna na sześć ósmych,
w kluczu *o/* na pierwszej linii, z czterema
bemolami *ibid.*

Lekcja piąta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *so/*
na drugiej linii, z jednym bemolem *ibid.*

Lekcja szósta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *so/*
na drugiej linii, z dwoma bemolami *ibid.* [140]

Lekcja siódma
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu
so/ na drugiej linii, z trzema bemolami *ibid.*

Lekcja ósma
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu
so/ na drugiej linii, z czterema bemolami *ibid.*

Lekcja dziewiąta
która jest wokalna w metrum na cztery,
w kluczu *fa* na trzeciej linii, z jednym
bemolem 81 [140]

Lekcja dziesiąta
która jest wokalna w metrum na cztery,
w kluczu *fa* na trzeciej linii, z dwoma
bemolami *ibid.*

Lekcja jedenasta
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *fa*
na trzeciej linii, z trzema bemolami *ibid.*

Lekcja dwunasta
która jest wokalna w metrum na trzy,
w kluczu *fa* na trzeciej linii, z czterema
bemolami *ibid.* [142]

Lekcja trzynasta
która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu *fa*
na czwartej linii, z jednym bemolem *ibid.*

Lekcja czternasta
która jest wokalna w metrum na dwa, w kluczu *fa*
na czwartej linii, z dwoma bemolami *ibid.*

Lekcja piętnasta
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *fa* na
czwartej linii, z trzema bemolami *ibid.*

Lekcja szesnasta
która jest wokalna na trzy drugie, w kluczu *fa* na
czwartej linii, z czterema bemolami *ibid.*

Koniec
spisu treści

Fourth lesson
which is vocal in six-eight, in *so/* clef on the first
line, with four flats *ibid.*

Fifth lesson
which is vocal in triple metre, in *so/* clef on the
second line, with one flat *ibid.*

Sixth lesson
which is vocal in triple metre, in *so/* clef on the
second line, with two flats *ibid.* [140]

Seventh lesson
which is vocal in three-two, in *so/* clef on the se-
cond line, with three flats *ibid.*

Eighth lesson
which is vocal in three-two, in *so/* clef on the se-
cond line, with four flats *ibid.*

Ninth lesson
which is vocal in quadruple metre, in *fa* clef on
the third line, with one flat 81 [140]

Tenth lesson
which is vocal in quadruple metre, in *fa* clef on
the third line, with two flats *ibid.*

Eleventh lesson
which is vocal in triple metre, in *fa* clef on the
third line, with three flats *ibid.*

Twelfth lesson
which is vocal in triple metre, in *fa* clef on the
third line, with four flats *ibid.* [142]

Thirteenth lesson
which is vocal in quadruple metre, in *fa* clef on
the fourth line, with one flat *ibid.*

Fourteenth lesson
which is vocal in duple metre, in *fa* clef on the
fourth line, with two flats *ibid.*

Fifteenth lesson
which is vocal in three-two, in *fa* clef on the fo-
urth line, with three flats *ibid.*

Sixteenth lesson
which is vocal in three-two, in *fa* clef on the fo-
urth line, with four flats *ibid.*

End of
list of contents

Sommaire
du seizième chapitre

83.

À présent que l'écolier doit être assez fort pour ne plus solfier,
les seize leçons de ce chapitre se chantent sans nommer les notes
par leur nom. Elles changent de modes et de mesures pour
achever de le perfectionner et de l'affermir.

Les huit dernières leçons sont en parties !

Tous les agréments du chant, qui n'ont pu être placés
jusqu'ici, y sont employés.

Je ne prétends pas donner ces leçons en parties pour des ouvrages
chargés d'un grand travail, ne m'en piquant point dans cette occasion,
au contraire ce sont des morceaux fort simples mais harmonieux,
propres à former ou à accoutumer une oreille aux accords.

Je n'ai pas jugé à propos non plus de les faire à voix égales, attendu
qu'il est bien extraordinaire qu'un écolier ait la même espèce de voix
que son maître, à moins qu'il n'apprenne à certain âge où la voix
s'est déclarée, je veux dire après la mue.

Voilà les raisons qui m'ont porté à les faire, à dessus en basse, et je les ai
même chiffrées, afin que si le maître jouait du clavecin, ou de la basse, ou
du théorbe, il pût en accompagner son écolier et par ce moyen lui donner
plus de justesse, en soutenant sa voix par le secours des instruments.

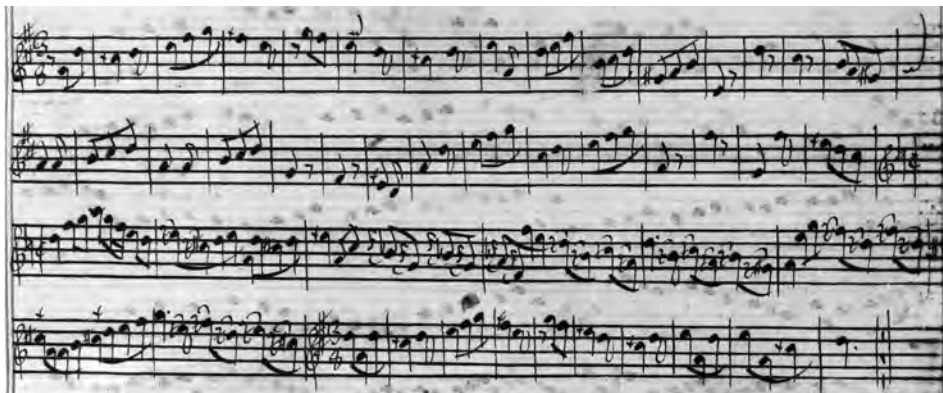
Ces huit dernières leçons en parties doivent être chantées sans en marquer
extérieurement les temps de la mesure, par les mouvements de la main,
mais on doit observer néanmoins intérieurement la même régularité des
temps que la mesure exige, c'est-à-dire battre la mesure en soi-même.

Seizième chapitre

84.

Toutes les leçons qui se trouvent dans le reste
de cet ouvrage ne se solfient pas mais se chantent.

Première leçon

A musical score for the first lesson, consisting of four staves of handwritten notation. The notation is complex, featuring various note values, rests, and accidentals, typical of 18th-century manuscript notation.

Deuxième leçon

A musical score for the second lesson, consisting of three staves of handwritten notation. The bottom staff contains lyrics written in a cursive hand, corresponding to the notes above. The notation is similar to the first lesson, with various note values and accidentals.

Streszczenie
rozdziału szesnastego

Uczeń jest już obecnie na tyle mocny, że nie musi solmizować, a szesnaście lekcji tego rozdziału należy śpiewać bez nazywania nut ich właściwą nazwą. Zmieniają się w nich modi i metrum tak, żeby udoskonalić jego umiejętności i je utrwalić.

Osiem ostatnich lekcji są wielogłosowe!
Wszystkie ozdoby wokalne, które nie mogły się dotąd pojawić są teraz zastosowane.

Nie zamierzałem dawać lekcji wielogłosowych wymagających wiele pracy, nie jest to moim celem, wprost przeciwnie, są to utwory bardzo proste, lecz harmonijne, właściwe dla formowania lub przyzwyczajania słuchu do akordów.

Nie uznałem też za stosowne pisać dla głosów równych założywszy, że byłoby rzeczą nadzwyczajną, gdyby uczeń miał ten sam rodzaj głosu co jego nauczyciel, chyba że uczyłby się w określonym wieku, kiedy głos już się ujawnił, mam na myśli, że jest po mutacji.

Oto przyczyny, które skłoniły mnie do pisania głosów powyżej basu i nawet je cyfrowałem, żeby nauczyciel grający na klawesynie lub na basie, lub teorbie mógł akompaniować swojemu uczniowi i w taki sposób dać mu więcej dokładności, podtrzymując jego głos za pomocą instrumentów.

Osiem ostatnich lekcji wielogłosowych należy śpiewać bez widocznego zaznaczania miar metrum ruchami ręki, ale jednak trzeba wewnętrznie obserwować tę samą regularność miar, które narzuca metrum, to znaczy wybijać takt w sobie samym.

Summary
of the sixteenth chapter

By now the pupil is sufficiently strong in the subject so that he does not need to sing in solfège, and the sixteen lessons of this chapter should be sung without giving the notes their proper names. There are changes of modi and metre, in order to perfect his skills and to ground them. The last eight lessons are for parts!

All the vocal ornaments which could not appear previously are now put into use.

I did not intend to give lessons on performing in parts which would require much work, that is not my aim; on the contrary, these are very simple but harmonious, suitable for forming or accustoming the hearing to chords.

I also did not think it appropriate to write for equal voices, assuming that it would be an extraordinary situation if the pupil had the same kind of voice as his teacher, unless he was learning at a particular age when the voice has established itself; I mean, after mutation.

These are the reasons which made me write parts beyond the bass, and I even made them figured, so that the teacher playing a harpsichord or bass, or theorbo could accompany his pupil and in this way make his singing more exact, supporting his voice with the help of instruments.

The final last lessons with parts should be sung without obvious marking of the measure of time by hand movements, but one should observe internally that same regularity of beats which is demanded by the metre, that is, beat time in oneself.

Rozdział szesnasty
Wszystkie lekcje, które znajdują się
w pozostałej części tych Zasad, nie powinny
być solmizowane, lecz śpiewane.

Sixteenth chapter
All the lessons in the remaining part of
these Principles should not be performed
in solfège but sung.

Lekcja pierwsza

First lesson

The first lesson consists of four staves of musical notation. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features various rhythmic patterns and melodic lines, including some ornaments and rests.

Lekcja druga

Second lesson

The second lesson consists of three staves of musical notation. The first two staves are in bass clef, and the last one is in treble clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The music features various rhythmic patterns and melodic lines, including some ornaments and rests.



Troisième leçon

85.



Quatrième leçon



(1) Double cadence, ornement du chant.

Cinquième leçon

86.



Lekcja trzecia

Third lesson

Lekcja czwarta

Fourth lesson

(1) Podwójna kadencja, ornament wokalny.

(1) Double cadence, vocal ornament

Lekcja piąta

Fifth lesson

Sixième leçon



Septième leçon

87.



Huitième leçon



Les huit leçons suivantes sont en parties, et doivent être chantées sans battre la mesure extérieurement, mais intérieurement.

88.

Neuvième leçon



Lekcja szósta

Sixth lesson

Lekcja siódma

Seventh lesson

Lekcja ósma

Eighth lesson

Osiem kolejnych lekcji jest wielogłosowych i powinny być śpiewane bez wybijania taktu w sposób widoczny, lecz wewnętrznie.

The next eight lessons are for singing in parts and should be sung without beating time in an obvious manner, but internally.

Lekcja dziewiąta

Ninth lesson



- (1) Voilà ce qui s'appelle partition, ou en partition.
- (2) C'est ainsi que se posent les chiffres qui montrent la nature des accords que celui qui accompagne avec l'orgue, ou le clavecin, ou le théorbe doit faire en accompagnant sur ces instruments de musique.
- (3) On trouve quelquefois ces sortes de syncopes, écrites de cette manière.

Dixième leçon



- (4) Tour de gosier : agrément du chant.

Onzième leçon

89.



- (1) Ces deux termes italiens marquent qu'on doit battre la mesure à deux temps fort vite.

- (1) Oto co nazywa się partyturą albo „w partyturze”.
 (2) Tak stawia się cyfry, które pokazują naturę akordów, jakie muzyk akompaniujący na organach lub klawesynie, lub teorbie, powinien zrealizować akompaniując na tych instrumentach muzycznych.
 (3) Niekiedy znaleźć można ten rodzaj synkop, zapisany tym sposobem.

- (1) This is what is called a score or „in the score”.
 (2) That is how you put in the digits which show the nature of the chords that a musician accompanying on an organ or a harpsichord, or theorbo, should realise when accompanying on these musical instruments.
 (3) Sometimes you find this kind of syncopes, written in this manner.

Lekcja dziesiąta

Tenth lesson

- (4) *Tour de gosier*: ornament wokalny.

- (4) *Tour de gosier*: vocal ornament.

Lekcja jedenasta

Eleventh lesson

- (1) Te dwa terminy włoskie oznaczają, że takt powinien być wybijany na dwa templa z wielką szybkością.

- (1) These two Italian terms mean that one should beat time in duple metre at great speed

Douzième leçon



Treizième leçon

90.



(1) Point d'orgue.

Quatorzième leçon



Lekcja dwunasta

Twelfth lesson

Gaiement

Lekcja trzynasta

Thirteenth lesson

Lentement

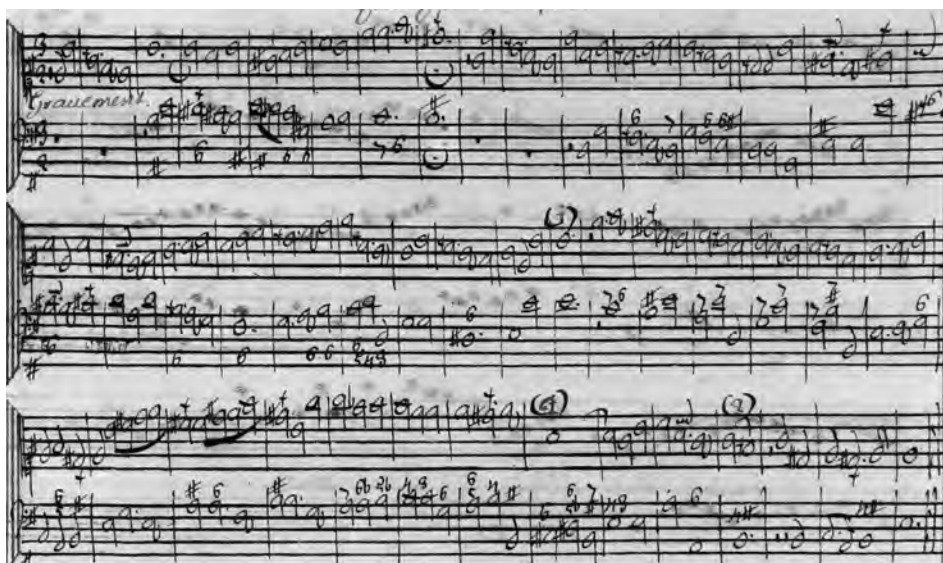
(1) Nuta pedałowa.

(1) Constant note.

Lekcja czternasta

Fourteenth lesson

Vivement



- (1) Cadence suspendue, ou le repos.
- (2) Cadence feinte.

Seizième leçon



- (2) Cadence feinte.

Conclusion

L'écolier étant parvenu jusqu'à ce point, je crois qu'il ne lui faut plus que de la pratique et, pour cet effet, il faut qu'il exécute le plus souvent qu'il lui sera possible toutes sortes de musiques de différents auteurs et de différentes nations, indifféremment, afin que ses yeux s'accoutument à toutes les nouveautés qui s'y pourraient présenter et les surprendre ; il n'y a que ce seul et unique moyen pour parvenir à ce grand degré de perfection qui fait le vrai musicien.

Table

des seize leçons du seizième chapitre qui ne se solfient plus

Première leçon

qui est chantante du trois-huit, par la clef de *sol* sur la deuxième ligne, avec deux dièses* 84

* deux dièses] un dièse

Lekcja piętnasta

Fifteenth lesson

(1) Kadencja zawieszona lub pauza.
(2) Kadencja zwodnicza.

(1) Suspended cadence or rest.
(2) Deceptive cadence.

Lekcja szesnasta

Sixteenth lesson

(2) Kadencja zwodnicza.

(2) Deceptive cadence.

Konkluzja

Uczeń doszedł już do tego punktu, w którym potrzebna mu jest wyłącznie praktyka i w tym celu musi wykonywać, najczęściej jak to możliwe, wszystkie rodzaje muzyki różnych autorów i narodów tak, żeby jego oczy przyzwyczaiły się do wszystkich nowości, które mogą się pojawić i nawet go zaskoczyć; nie ma żadnego innego sposobu, jedynie ten, żeby dojść do wysokiego stopnia perfekcji, która czyni kogoś prawdziwym muzykiem.

Spis treści

szesnastu lekcji rozdziału szesnastego
których nie solmizuje się więcej

Lekcja pierwsza

która jest wokalna na trzy ósme, w kluczu *sol* na drugiej linii, z dwoma krzyżykami 84 [tu 146]

Conclusion

The pupil has by now reached the point where he only needs practice and to this end should perform, as often as possible, all kinds of music by various authors and from various nations, so that his eyes become accustomed to all the novelties which might appear and even surprise him; there is no other way than this to achieve the high level of perfection that makes a person a true musician.

List of contents

of the sixteen lessons of the sixteenth chapter
which are no longer sung in solfege

First lesson

which is vocal in three-eighth, in *sol* clef on the second line, with two sharps 84 [here 146]

Deuxième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef d' <i>ut</i> sur la première ligne, avec un dièse	ibid.
Troisième leçon	
qui est chantante du six-quatre, par la clef d' <i>ut</i> sur la quatrième ligne, avec trois dièses	85
Quatrième leçon	
qui est chantante à quatre temps, par la clef d' <i>ut</i> sur la troisième ligne, avec un dièse	ibid.
Cinquième leçon	
qui est chantante du deux-quatre, par la clef de <i>fa</i> sur la quatrième ligne, avec un bémol	86
Sixième leçon	
qui est chantante du trois-quatre, par la clef naturelle de <i>sol</i> sur la première ligne	ibid.
Septième leçon	
qui est chantante à trois temps, par la clef de <i>fa</i> sur la troisième ligne, avec deux bémols	87
Huitième leçon	
qui est chantante du six-huit, par la clef d' <i>ut</i> sur la première ligne, avec deux dièses	ibid.
Neuvième leçon	
qui est en parties, à trois temps	88
Dixième leçon	
qui est en parties, du trois-deux, avec le tour de gosier	ibid.
Onzième leçon	
qui est en parties, da capella	89
Douzième leçon	
qui est en parties, à quatre temps	ibid.
Treizième leçon	
qui est en parties, à trois temps, avec le point d'orgue	90
Quatorzième leçon	
qui est en parties, du six-huit	ibid.
Quinzième leçon	
qui est en parties, avec la cadence suspendue ou le repos	91
Seizième leçon	
qui est en parties, avec la cadence feinte	ibid.
Fin de cette table et des Principes	

Lekcja druga
która jest wokalna w metrum na cztery,
w kluczu *ut* na pierwszej linii, z jednym
krzyżykiem ibid.

Lekcja trzecia
która jest wokalna na sześć czwartych,
w kluczu *ut* na czwartej linii, z trzema
krzyżykami 85 [148]

Lekcja czwarta
która jest wokalna w metrum na cztery, w kluczu
ut na trzeciej linii, z jednym krzyżykiem ibid.

Lekcja piąta
która jest wokalna na dwie czwarte, w kluczu *fa*
na czwartej linii, z jednym bemolem 86 [148]

Lekcja szósta
która jest wokalna na trzy czwarte, w kluczu natu-
ralnym *sol* na pierwszej linii ibid. [150]

Lekcja siódma
która jest wokalna w metrum na trzy, w kluczu *fa*
na trzeciej linii, z dwoma bemołami 87 [150]

Lekcja ósma
która jest wokalna na sześć ósmych, w kluczu *ut*
na pierwszej linii, z dwoma krzyżykami ibid.

Lekcja dziewiąta
która jest wielogłosowa w metrum
na trzy 88 [150]

Lekcja dziesiąta
która jest wielogłosowa, na trzy drugie,
z *tour de gosier* ibid. [152]

Lekcja jedenasta
która jest wielogłosowa,
z akompaniamentem 89 [152]

Lekcja dwunasta
która jest wielogłosowa, w metrum
na cztery ibid. [154]

Lekcja trzynasta
która jest wielogłosowa, w metrum na trzy,
z nutą stałą 90 [154]

Lekcja czternasta
która jest wielogłosowa, na sześć
ósmych ibid.

Lekcja piętnasta
która jest wielogłosowa, z kadencją zawieszoną
albo pauzą 91 [156]

Lekcja szesnasta
która jest wielogłosowa, z kadencją
zwodniczą ibid.

Koniec
spisu treści
i
Zasad

Second lesson
which is vocal in quadruple metre, in *ut* clef on
the first line, with one sharp ibid.

Third lesson
which is vocal in six-four, in *ut* clef on the fourth
line, with three sharps 85 [148]

Fourth lesson
which is vocal in quadruple metre, in *ut* clef on
the third line, with one sharp ibid.

Fifth lesson
which is vocal in two-four, in *fa* clef on the fourth
line, with one flat 86 [148]

Sixth lesson
which is vocal in three-four, in natural *sol* clef
on the first line ibid. [150]

Seventh lesson
which is vocal in triple metre, in *fa* clef on the
third line, with two flats 87 [150]

Eighth lesson
which is vocal in six-eight, in *ut* clef on the first
line, with two sharps ibid.

Ninth lesson
which is for performing in parts
in triple metre 88 [150]

Tenth lesson
which is for performing in parts, in three-two,
with *tour de gosier* ibid. [152]

Eleventh lesson
which is for performing in parts,
with accompaniment 89 [152]

Twelfth lesson
which is for performing in parts,
in quadruple metre ibid. [154]

Thirteenth lesson
which is for performing in parts, in triple metre,
with a constant note 90 [154]

Fourteenth lesson
which is for performing in parts,
in six-eight ibid.

Fifteenth lesson
which is for performing in parts,
with a suspended cadence or rest 91 [156]

Sixteenth lesson
which is for performing in parts, with deceptive
cadence ibid.

End of
list of contents
and
Principles

KOMENTARZ KRYTYCZNY

s. 6

Premier chapitre, v. 4: cordes: słowo „corde” było używane w traktatach muzyczno-teoretycznych w różnych znaczeniach, jako struna, ale także dźwięk, ton, głos, stopień; tu i przy innych wystąpieniach jest tłumaczone w różny sposób, w zależności od kontekstu

s. 16

Octave en montant par degrés conjoints: ostatnia nuta w przykładzie zbędna; w transkrypcji na s. 17 została pominięta

s. 30

[Huitième] leçon: w źródle powtórzony tytuł: Septième leçon

s. 46

Huitième leçon: aby ukazać przedstawiony w podręczniku problem, w transkrypcji na s. 47, wbrew współczesnym zasadom ortografii muzycznej, odwzorowano zapis źródła w zakresie umieszczenia synkopującej półnuty z kropką

s. 56

Deuxième leçon: w przypisie (2) kreska zakończeniowa z kropkami powtórzeniowymi; w transkrypcji na s. 57 wprowadzono obecnie stosowaną podwójną kreskę zakończeniową, bez kropek powtórzeniowych

Quatrième leçon: pięciolinia 1, t. 9; dwie ostatnie nuty: ; zmienione w transkrypcji na s. 57 na 

s. 60

Huitième leçon: w przypisie (3) kreska zakończeniowa z kropkami powtórzeniowymi; w transkrypcji na s. 61 wprowadzono obecnie stosowaną podwójną kreskę zakończeniową, bez kropek powtórzeniowych

s. 62

Douzième leçon: w przypisie (10) kreska zakończeniowa z kropkami powtórzeniowymi; w transkrypcji na s. 63 wprowadzono obecnie stosowaną podwójną kreskę zakończeniową, bez kropek powtórzeniowych


s. 68

Douzième leçon: pięciolinia 1, t. 4: przed nutą 1: ; zmieniona w transkrypcji na s. 69 na 



s. 72

Quatrième leçon: pięciolinia 1, t. 2; pod nutami 1 i 2: zbędny odnośnik (3)

s. 100

Seizième leçon: pięciolinia 1, t. 8; przed nutą 1, t. 9; przed nutą 2: ; w transkrypcji na s. 101 pominięte


s. 104

Deuxième leçon: pięciolinia 1, t. 1; nuty 1–2, t. 2; nuty 1–2 i 3–4, t. 3; nuty 1–2, 3–4 i 5–6, t. 5; nuty 1–2, t. 6; nuty 1–2 i 3–4, t. 7; nuty 1–2 i 6–7 oraz pięciolinia 2, t. 1; nuty 1–2, t. 3; nuty 1–2; t. 4; nuty 2–3: ; zmienione w transkrypcji na s. 105 na 

Deuxième leçon: pięciolinia 2, t. 5; nuty 1–6: ; zmienione w transkrypcji na s. 105 na 

s. 106

Dixième leçon: pięciolinia 2, t. 4; przed nutą 3: ; w transkrypcji na s. 107 pominięty

Quinzième leçon: pięciolinia 2, t. 4; przed nutą 1: ; w transkrypcji na s. 107 pominięty

s. 114

Sixième leçon i Sixième leçon par la clef de supposition: oznaczenie metrum 12/8; w transkrypcji na s. 115 zmienione na 12/2

s. 122

Deuxième leçon i Deuxième leçon par la clef de supposition: metrum 6/3; zmienione w transkrypcji na s. 123 na 6/2

s. 130

36^e démonstration, Quatrième leçon par la clef de supposition: *fa* pod pierwszą linią; w transkrypcji na s. 131: na pierwszym polu

s. 150

Neuvième leçon: system 2, głos dolny, t. 4; przed nutą 1: ♮; w transkrypcji na s. 151 pominięty

s. 152

Onzième leçon: system 3, głos górny, t. 4 i 5; przed nutą 1: ♮; w transkrypcji na s. 153 pominięte

s. 154

Douzième leçon: system 2, głos dolny, t. 6; nuta 2: ♮; w transkrypcji na s. 155 zmieniona na ♮.

CRTICAL COMMENTARY

p. 6

Premier chapitre, v. 4: cordes: the word 'corde' was used with a variety of meanings in musical-theoretical treatises: string, but also note, tone, voice or degree; its translation varies depending on the context

p. 16

Octave en montant par degrés conjoints: the last note in the example is superfluous; it is omitted in the transcription on p. 17

p. 30

[Huitième] leçon: the title Septième leçon is repeated in the source

p. 46

Huitième leçon: in order to demonstrate the problem presented in the textbook the transcription on p. 47, contrary to modern principles of musical orthography, reflects the notation in the source regarding the location of the syn-copating minim with a dot

p. 56

Deuxième leçon: in footnote (2) end line with two repeat dots; transcription on p. 57 has the double bar line in use today, without the repeat dots

Quatrième leçon: staff 1, bar 9; two final notes: ♮; changed to ♮ in transcription on p. 57

p. 60

Huitième leçon: in footnote (3) end line with repeat dots; transcription on p. 61 introduces the double bar line in use today, without the repeat dots

p. 62

Douzième leçon: in footnote (10) end line with two repeat dots; transcription on p. 63 introduces the double bar line in use today, without the repeat dots

p. 68

Douzième leçon: staff 1, bar 4: before note 1: ♯; changed to ♯ in transcription on p. 69

p. 72

Quatrième leçon: staff 1, bar 2; under notes 1 and 2: reference (3) superfluous

p. 100

Seizième leçon: staff 1, bar 8; before note 1, bar 9; before note 2: ♮; omitted in transcription on p. 101

p. 104

Deuxième leçon: staff 1, bar 1; notes 1–2, bar 2; notes 1–2 and 3–4, bar 3; notes 1–2, 3–4 and 5–6, bar 5; notes 1–2, bar 6; notes 1–2 and 3–4, bar 7; notes 1–2 and 6–7, and staff 2, bar 1; notes 1–2, bar 3; notes 1–2; bar 4; notes 2–3: ♮; ♮;

changed to  in transcription on p. 105

Deuxième leçon: staff 2, bar 5; notes 1–6: ; changed to  in transcription on p. 105

p. 106

Dixième leçon: staff 2, bar 4; before note 3: ; omitted in transcription on p. 107

Quinzième leçon: staff 2, bar 4; before note 1: ; omitted in transcription on p. 107

p. 114

Sixième leçon and Sixième leçon par la clef de supposition: indication of metre 12/8; changed to 12/2 in transcription on p. 115

p. 122

Deuxième leçon and Deuxième leçon par la clef de supposition: indication of metre 6/3; changed to 6/2 in transcription on p. 123


p. 130

36^e démonstration, Quatrième leçon par la clef de supposition: *fā* under the first line; in transcription on p. 131: on the first space



p. 150

Neuvième leçon: system 2, lower voice, bar 4; before note 1: ; omitted in transcription on p. 151

p. 152

Onzième leçon: system 3, upper voice, bar 4 and 5; before note 1: ; omitted in transcription on p. 153

p. 154

Douzième leçon: system 2, lower voice, bar 6; note 2: ; changed to  in transcription on p. 155

