GRANDE MÉTHODE COMPLÈTE

DE CORNET À PISTONS ET DE SAXHORN.

Vollständige Methode

des

CORNET À PISTONS

und des

FLÜGELHORNS

von

J. B. ARBAN,

Professor am Conservatorium der Musik zu Paris

Eigentum der Verleger
Aufführungsrecht vorbehalten

ED. BOTE & G. BOCK, BERLIN W 8
Gegründet 1838.

M. 12.–

Nie wypożyczalnia
N.8844
Konwiktorska

RAPPORT

du Comité des Études musicales du Conservatoire, sur la Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn de M. Arban.

Le Comité des études musicales a examiné la Méthode qui lui a été soumise par M. Arban.

Cet ouvrage, comportant des développements considérables, repose sur d'excellentes doctrines et n'omet aucun des enseignements propres à former un bon cornettiste.

C'est, en quelque sorte, le résumé des connaissances acquises par l'auteur, au moyen d'une longue pratique comme professeur et exécutant, et une consécration écrite des résultats exceptionnels dont a été marquée sa carrière de virtuose.

Les différents genres d'articulations, les divers coups de langue, les notes d'agrément, les *staccati* sont sérieusement abordés, ingénieusement analysés et heureusement résolus; les nombreuses leçons qu'y consacre l'auteur ont droit à une mention toute particulière.

Dans la riche série d'enseignements où sont traitées toutes les autres questions musicales, on remarque également une intelligence approfondie des difficultés et un tact parfait à en triompher. La dernière partie de l'ouvrage renferme une longue suite d'études aussi intéressantes par le fond que par la forme, et se termine par une collection de solos qui sont comme la mise en œuvre de ce qui a été enseigné précédemment: dans ces études et dans ces solos brillent les qualités éclatantes et solides à la fois dont l'auteur a si souvent fait preuve.

En conséquence, le Comité, rendant hommage au mérite et à l'utilité de la Méthode dont M. Arban est l'auteur, n'hésite pas à l'approuver, ainsi qu'à l'adopter pour l'enseignement au Conservatoire.

AUBER,
MEYERBEER, KASTNER, A. THOMAS, REBER, BAZIN,
BENOIST, DAUVERNÉ, VOGT, PRUMIER, ÉMILE PERRIN,
ÉDOUARD MONNAIS, A. DE BEAUCHESNE.
Commissaire Impérial. Secrétaire.

BERICHT

des Comités des Conservatoires für musikalische Studien über die Cornet à Pistons-Schule des Herrn Arban.

Das Comité für musikalische Studien hat die Methode geprüft, welche ihm Herr Arban unterbreitet hat.

Dieses Werk enthält reichliche Aufklärungen, beruht auf ausgezeichneten Lehrsätzen und lässt keine Belehrungen bei Seite, die geeignet sind, einen guten Cornettisten zu bilden.

Es ist gewissermassen das Résumé der vom Verfasser erlangten Kenntnisse, die er in einer langen Praxis als Lehrer und ausübender Künstler gewonnen, und eine schriftliche Besiegelung der ausserordentlichen Resultate, die seine Carrière als Virtuos bezeichnen.

Die verschiedenen Arten der Articulation, des Zungenstosses, die Verzierungsnoten, die *Staccati*, sind gründlich abgehandelt, geistreich analysirt und glücklich gelöst. Die zahlreichen Lectionen, die ihnen der Autor widmet, haben ein Recht auf ganz besondere Erwähnung.

In der reichen Folge von Belehrungen, in denen auch alle sonstigen musikalischen Fragen behandelt sind, bemerkt man gleichzeitig eine ebenso tiefe Einsicht in die Schwierigkeiten als einen vollendeten Tact, ihrer Herr zu werden. Der letzte Theil des Werkes enthält eine lange Reihe von Etuden, ebenso interessant durch ihren Inhalt als durch ihre Form, und schliesst mit einer Sammlung von Solostücken, die die practische Anwendung dessen, was vorher gelehrt wurde, enthalten. Aus diesen Etuden und Solo's leuchten alle die glänzenden und soliden Eigenschaften hervor, von denen der Verfasser so oft Proben gegeben hat.

In Folge dessen steht das Comité nicht an, in gerechter Anerkennung des Verdienstes und der Nützlichkeit der Methode, deren Autor Herr Arban ist, dieselbe für den Unterricht im Conservatoire einzuführen.

AUBER,
MEYERBEER, KASTNER, A. THOMAS, REBER, BAZIN,
BENOIST, DAUVERNÉ, VOGT, PRUMIER, ÉMILE PERRIN,
ÉDOUARD MONNAIS, A. DE BEAUCHESNE,
Kaiserl. Commissarius. Secretair.

54/K109

MONITEUR DE L'ARMÉE

Journal officiel militaire (No. 182).

Note ministérielle relative à la Méthode de Cornet à pistons et de Saxhorn, composée par M. ARBAN, Professeur au Conservatoire Impérial de Musique.

Paris, le 8. Août 1864.

Le maréchal de France, ministre secrétaire d'État de la guerre, a soumis à l'examen d'une Commission spéciale, présidée par le général de division Mellinet, et composée de MM. Berlioz, Ambroise Thomas, Clapisson et Kastner, membres de l'Institut, une *Méthode de Cornet à pistons et Saxhorn*, composée par M. ARBAN, professeur au Conservatoire Impérial de Musique.

Cette Commission a reconnu que la Méthode de M. ARBAN est essentiellement pratique, et se distingue par l'ordre parfait dans lequel elle est présentée, par les éléments précieux et les utiles indications qu'elle renferme pour l'enseignement spécial des instruments en cuivre.

Elle a constaté, en outre, que les principes élémentaires sont bien mis à la portée des élèves commençants, et s'adressent en même temps aux artistes plus avancés; que, dans les explications sur le style, l'auteur rectifie avec soin les défauts qui existent généralement dans la manière d'exécuter les différents rhythmes musicaux, et indique clairement, et avec précision, les saines traditions du Conservatoire Impérial de Musique.

En résumé, la Commission a exprimé l'avis que la Méthode de M. ARBAN était appelée à rendre de grands services à l'étude de l'art, et qu'il y aurait avantage à ce qu'elle fût adoptée dans les musiques de l'Armée.

MONITEUR DE L'ARMÉE

Officielle Militair-Zeitung (No. 182).

Ministerial-Rescript über die «Methode des Cornet à pistons und des Flügelhorn,» verfasst von Herrn Arban, Professor am Kaiserl. Conservatorium der Musik.

Paris, den 8. August 1864.

Der Kriegsminister hat einer vom General Mellinet präsidirten und aus den Herren Berlioz, Ambroise Thomas, Clapisson und Kastner, Mitgliedern des Institutes, gebildeten Commission die Cornet-à-pistons-Schule des Herrn Arban, Professors am Conservatorium, zur Begutachtung übergeben.

Diese Commission hat anerkannt, dass die Methode des Herrn Arban vorzugsweise practisch ist und sich durch ihre vortreffliche Anordnung, durch die werthvollen Grundsätze und die nützlichen Anweisungen, welche sie speciell für den Unterricht auf den Blech-Instrumenten darbietet, besonders auszeichnet.

Die Commission hat ausserdem constatirt, dass die elementaren Grundlehren ebensowohl zum Gebrauche der Anfänger, als auch für vorgeschrittenere Künstler gegeben sind; ferner, dass der Autor in den Auseinandersetzungen über den Styl sorgfältig diejenigen Fehler berichtigt, welche sich fast allgemein in der Art der Ausführung der verschiedenen Rhythmen finden, und mit Klarheit und Genauigkeit auf die gesunden Traditionen des Kaiserlichen Conservatoriums der Musik hinweist.

Die Commission hat desshalb ihre Meinung in der Kürze dahin ausgesprochen, dass die Methode des Herrn Arban berufen ist, dem Studium der Kunst grosse Dienste zu leisten, und dass es von Vortheil sein wird, sie in der Militairmusik zu adoptiren.

TABLE DES MATIÈRES.

	Pages
Avant-Propos	V
Tablature	VI
Étendue du Cornet à pistons et du Saxhorn	1
Cornet en *ut*	1
Deuxième Tablature	2
Emploi de la coulisse d'accord	2
Position de l'embouchure sur les lèvres	3
Manière d'attaquer le son	4
Manière de respirer	5
Du Style	6
Explications sur les premières Études	9
Premières Études	11
Études sur les *Syncopes*	23
Études sur les Croches pointées suivies de doubles Croches	26
Études sur les Croches et les doubles Croches	28
Études sur la mesure à $\frac{6}{8}$	32
Explication des Études sur le Coulé	37
Études sur le Coulé	39
Études sur les Gammes	57
Gammes majeures	59
Gammes mineures	75
Gammes chromatiques	76
Études sur les Triolets chromatiques	80
Explications sur les notes d'agrément	87
Études préparatoires sur le *Gruppetto*	91
Du *Gruppetto*	99
De la double *Appoggiature*	104
De l'*Appoggiature* simple	106
De l'*Appoggiature* brève ou petite note	108
Du *Portamento*	110
Du *Trille*	111
Du *Mordant*	120
Études sur les Intervalles	125

INHALTS-VERZEICHNISS.

	Seite
Vorrede	V
Tabelle der Naturtöne	VI
Umfang des Cornet à pistons und des Flügelhorn	1
Cornet à pistons in *C*	1
Zweite Tabelle	2
Anwendung des Stimmbogens	2
Stellung des Mundstücks auf den Lippen	3
Ueber die Art, den Ton anzusetzen	4
Ueber die Art, zu athmen	5
Vom Style	6
Erklärungen über die ersten Etuden	9
Erste Etuden	11
Etuden über die *Syncopen*	23
Etuden über die punktirten Achtel mit folgenden Sechszehnteln	26
Etuden über die Achtel und Sechszehntel	28
Etuden über den $\frac{6}{8}$-Takt	32
Erklärung der Etuden über das Schleifen	37
Etuden über das Schleifen	39
Etuden über die Tonleitern	57
Dur-Tonleitern	59
Moll-Tonleitern	75
Chromatische Tonleitern	76
Etuden über die chromatischen Triolen	80
Erklärungen über die Verzierungsnoten	87
Vorbereitende Etuden über den *Gruppetto* (Doppelschlag)	91
Vom *Gruppetto*	99
Von der Doppel-*Appoggiatur*	104
Von der einfachen *Appoggiatur*	106
Von der kurzen *Appoggiatur* oder dem Prall-Vorschlag	108
Vom *Portamento*	110
Vom *Triller*	111
Vom *Mordant*	120
Etuden über die Intervalle	125

	Pages
Des Octaves et des Dixièmes	131
Études sur les Triolets	132
Études en doubles Croches	137
De l'Accord parfait majeur et mineur	142
De l'Accord de Septième dominante	147
De l'Accord de Septième diminuée	149
Points d'orgue	152
Explications sur le Coup de Langue	153
Du Coup de Langue en *staccato* ternaire	155
Du Coup de Langue en *staccato* binaire	175
Du Coulé dans le *staccato* binaire	183
Du Coup de Langue de Trompette	188
Quatorze Études caractéristiques	193
Douze Fantaisies et Airs variés	208

	Seite
Von den Octaven und Decimen	131
Etuden über die Triolen	132
Etuden in Sechszehnteln	137
Vom Dur- und Moll-Accord	142
Vom Dominant-Septimen-Accord	147
Vom verminderten Septimen-Accord	149
Cadenzen	152
Erklärungen über den Zungenstoss	153
Vom Zungenstoss beim dreifachen *Staccato*	155
Vom Zungenstoss beim zweifachen *Staccato*	175
Vom Schleifen beim zweifachen *Staccato*	183
Vom Zungenstoss bei der Trompete	188
Vierzehn characteristische Etuden	193
Zwölf Fantasien und Variationen	208

Avant-propos.

Il peut paraître étrange ou superflu de venir prendre la défense du cornet à pistons, aujourd'hui que cet instrument a fait ses preuves dans l'orchestre et dans le solo; qu'il n'est pas moins indispensable au compositeur ni moins aimé du public que la flûte, la clarinette, et même le violon; aujourd'hui enfin qu'il a définitivement conquis le rang élevé que lui assignent la beauté de son timbre, la perfection de son mécanisme et l'immensité de ses ressources.

Mais il n'en a pas été toujours ainsi; le cornet a eu des commencements plus modestes, et il n'y a pas encore beaucoup d'années que les masses l'accueillaient avec une superbe indifférence, en même temps que le bataillon sacré de la routine contestait ses qualités, et s'efforçait d'en proscrire l'application, phénomène qui, d'ailleurs, ne manque jamais de se produire, à l'origine de toute invention nouvelle, si excellente soit-elle, et dont l'apparition du saxhorn et du saxophone, instruments plus jeunes que le cornet, a fourni une éclatante et nouvelle preuve.

Les premiers musiciens qui jouèrent du cornet à pistons furent en général des cornistes et des trompettistes. Chacun y apporta le cachet de ses goûts, de ses facultés, de ses habitudes, et je n'ai pas besoin d'ajouter qu'une exécution née d'éléments incomplets autant qu'hétérogènes, laissa bien longtemps à désirer, et offrit pendant une période assez prolongée le triste spectacle des lacunes, des défaillances et des défauts les plus choquants.

Peu à peu les choses se modifièrent dans un sens favorable; l'on vit surgir des exécutants véritablement dignes du nom d'artistes. Cependant, quelque brillantes que fussent ces individualités, elles ne purent se soustraire au vice de leur origine, c'est-à-dire au manque absolu d'ensemble et de direction. Chez ceux-ci on admira une agilité extrême, ceux-là se firent applaudir par l'expression de leur jeu; les uns furent cités pour leurs lèvres, les autres pour leur facilité à monter, d'autres enfin, pour l'éclat ou le volume de leur son; ce fut, si je puis parler ainsi, le règne des spécialités; mais on ne voit pas qu'un seul des cornettistes en vogue à cette époque, ait songé à réaliser ou se soit proposé d'acquérir la somme des qualités qui seules constituent les grands artistes.

C'est là le point sur lequel je voulais insister et particulièrement appeler l'attention. De nos jours, on a unanimement reconnu l'insuffisance des anciens virtuoses, comme aussi l'insuffisance de leur enseignement. Ce que l'on veut, c'est une exécution, c'est un enseignement méthodique; il ne suffit pas de bien chanter ou de bien faire la difficulté, il faut faire également bien l'un et l'autre; en un mot, il faut que le cornet à pistons, de même que la flûte, la clarinette, le violon et la voix, ait ce beau style et cette grande école dont quelques professeurs, et en particulier le Conservatoire, ont conservé le précieux dépôt et les saines traditions.

Tel est le but que je n'ai cessé de poursuivre dans ma carrière déjà longue; et si de nombreux, d'éclatants succès, devant les juges les plus compétents comme devant les auditeurs les plus difficiles*), me donnent le droit de croire que j'en ai approché d'assez près, je ne montrerai pas de présomption, en abordant avec confiance la mission délicate de transmettre à d'autres le fruit de l'étude la plus approfondie et de la pratique la plus assidue. Il y a déjà d'ailleurs bien longtemps que je professe, et ce livre n'est en quelque sorte que le résumé d'une expérience longuement acquise et chaque jour perfectionnée.

Mes explications seront aussi brèves et aussi claires que possible, car je veux instruire l'élève, et non pas l'effrayer. On ne lit pas toujours les longues pages de texte, et il y a tout profit à les remplacer par des exercices et des exemples. Voilà les richesses que j'ai cru ne jamais pouvoir trop accumuler, les sources auxquelles j'ai cru ne pouvoir jamais puiser d'une main trop large, comme on s'en apercevra, du reste, à l'importance de ce volume, car on y doit trouver, à mon sens, la solution de toutes les difficultés et de tous les problèmes.

Je me suis constamment appliqué à composer des études mélodiques, et généralement à rendre l'étude de l'instrument aussi agréable que possible; en un mot, à conduire sans qu'il se décourage, l'élève jusqu'aux dernières limites de l'exécution, du sentiment et du style qui doivent caractériser la nouvelle école.

J. B. Arban.

*) Les résultats que j'ai obtenus en France, en Allemagne et en Angleterre, plaident victorieusement la cause du cornet à pistons et démontrent que celui-ci peut le disputer aux instruments les plus aimés. En 1848, je me fis entendre à une séance de la Société des Concerts du Conservatoire, où je jouai le fameux air de flûte composé par Boehm sur un thème suisse, et dans lequel sont, comme on sait, entassées à plaisir les plus inextricables difficultés; à partir de ce jour, je puis dire que le cornet à pistons prit place à côté des instruments classiques. C'est dans ce morceau que je fis entendre le coup de langue de flûte en staccato binaire, ainsi que le staccato ternaire, dont je suis le premier à avoir fait l'application au cornet à pistons.

Vorrede.

Es könnte sonderbar oder überflüssig erscheinen, heut zu Tage ein Wort zur Vertheidigung des Cornet à Pistons zu verlieren, wo dieses Instrument seine Proben im Orchester und Solo bestanden, wo es den Componisten ebenso unentbehrlich und vom Publicum ebenso geschätzt ist, als die Flöte, die Clarinette und selbst die Violine, heut, wo es sich entschieden denjenigen Rang erobert hat, den ihm die Schönheit seines Klanges, die Vollendung seines Mechanismus und die Unermesslichkeit seiner Hülfsquellen anweisen.

Aber es ist nicht immer so gewesen. Das Cornet hat bescheidener Anfänge gehabt, und es ist noch nicht viele Jahre her, dass man es allgemein mit stolzer Gleichgültigkeit aufnahm und zu gleicher Zeit die heilige Phalanx der Routine seine guten Eigenschaften bestritt und sich Mühe gab, seine Anwendung zu proscribiren, eine Erscheinung, welche übrigens bei keiner neuen Erfindung sich zu zeigen verfehlt mag diese auch noch so ausgezeichnet sein, und von der das Auftauchen des Saxhornes und Saxophons, jüngerer Instrumente als das Cornet, neue und eclatante Beweise geliefert hat.

Die ersten Musiker, welche das Cornet à Pistons bliesen, waren in der Regel Hornisten oder Trompeter. Jeder that die Eigenthümlichkeit seines Geschmacks, seiner Fähigkeiten und Gewohnheiten hinzu, und ich brauche nicht zu bemerken, dass eine Execution, die aus so viel unvollkommenen und fremdartigen Elementen entstand, lange Zeit zu wünschen übrig liess, und ebenso lange das traurige Schauspiel der verletzendsten Lücken, Unvollkommenheiten und Fehler darbot.

Nach und nach änderten sich die Dinge zum Besseren. Man sah Bläser auftreten, die mit Recht Künstler genannt werden konnten. Wie glänzend indessen auch diese Individualitäten waren, so konnten sie doch die Fehler ihres Ursprungs nicht verläugnen, d. h. den vollständigen Mangel an Vielseitigkeit und bestimmter Leitung. Bei diesen bewunderte man den höchsten Grad der Fertigkeit, jene wurden wegen des Ausdrucks ihres Spiels applaudirt. Die Einen wurden wegen ihrer Lippenkraft gerühmt, andere wegen der Leichtigkeit ihrer Höhe, andere endlich wegen des Glanzes oder Volumens ihres Tones. Es herrschte, um mich so auszudrücken, das Reich der Specialitäten. Aber man sieht nicht, dass ein einziger der beliebten Cornettisten jener Epoche daran gedacht oder es sich vorgesetzt hätte, die Summe dieser Qualitäten zu erlangen, welche allein den wahren Künstler ausmachen.

Dies ist der Punkt, bei welchem ich verweilen und auf den ich besonders die Aufmerksamkeit hinlenken wollte. In unserer Zeit hat man einstimmig die Unzulänglichkeit der alten Virtuosen sowie ihrer Art des Unterrichtes anerkannt. Was man verlangt, ist methodische Execution, methodische Ausbildung. Es genügt nicht, die Gesangstellen gut zu blasen oder die Schwierigkeiten leicht zu überwinden, man soll das Eine ebenso wie das Andere können; mit einem Wort, es muss für das Cornet à Pistons ebenso, wie für die Flöte, die Clarinette, die Violine und die Stimme, jener schöne Styl und jene grosse Schule geschaffen werden, deren kostbaren Schatz und deren heilsame Traditionen gewisse Professoren, und namentlich das Conservatoire bewahren.

Dies ist das Ziel, welches ich in meiner schon ziemlich langen Carrière niemals zu verfolgen aufgehört habe, und wenn zahlreiche und eclatante Erfolge vor den competentesten Richtern wie vor den difficilsten Zuhörern*) mich zu glauben berechtigen, dass ich ihm ziemlich nahe gekommen bin, so wird es nicht als Dünkel erscheinen, wenn ich mit Selbstvertrauen die bedenkliche Mission verfolge, auch auf Andere die Früchte der gründlichsten Studien und der fleissigsten Uebung zu übertragen. Uebrigens lehre ich schon eine ziemlich geraume Zeit und dieses Buch ist gewissermassen nur das Résumé einer langjährigen und täglich vervollkommneten Erfahrung.

Meine Erklärungen werden so kurz und deutlich als möglich sein, denn ich will den Schüler belehren und nicht erschrecken. Man liest nicht immer lange Seiten Text und es ist vortheilhafter, statt dessen Uebungen und Beispiele zu geben. Dies sind die Reichthümer, die ich nie zu sehr anhäufen, die Quellen, aus denen ich nie zu reichlich schöpfen zu können glaubte, und zwar zum Vortheil dieses Buches, dem man sollte, nach meinem Sinne, darin die Lösung aller Schwierigkeiten und aller Probleme finden.

Ich habe mich beständig befleissigt, melodische Etuden zu componiren und überhaupt gesucht, das Studium des Instrumentes so angenehm wie möglich zu machen, mit einem Wort: den Schüler, ohne ihn zu entmuthigen, bis zu den äussersten Grenzen der Fertigkeit, des Ausdrucks und des Styls zu führen, soll das Wesen dieser neuen Schule sein.

J. B. Arban.

*) Die Erfolge, welche ich in Frankreich, Deutschland und England gehabt, sprechen siegreich für die Sache des Cornet à Pistons und beweisen, dass dieses den beliebtesten Instrumenten den Rang streitig machen kann. Im Jahre 1848 liess ich mich in einem Concerte des Conservatoires hören, wo ich die berühmte Arie für die Flöte, comp. von Böhm über ein schweizer Thema spielte, und in welcher, wie man weiss, die ausgesuchtesten Schwierigkeiten enthalten sind. Von diesem Tage, kann ich sagen, datirt es, dass das Cornet à Pistons seine Stelle unter den classischen Instrumenten eingenommen hat. Es war in diesem Stücke, wo ich den Zungenstoss der Flöte im zweifachen Staccato hören liess, und ebenso das dreifache Staccato, dessen Anwendung auf dem Cornet à Pistons von mir zuerst geschehen ist.

Étendue du cornet à pistons et du saxhorn.

Ainsi que l'indique la tablature, les instruments à trois pistons descendants ont une étendue chromatique de deux octaves et $^1/_2$, qui, pour le cornet aussi bien que pour le saxhorn, va du *fa* dièse au-dessous des lignes, jusqu'au contre *ut* au-dessus des lignes. Mais il n'est pas donné à tout le monde de parcourir avec facilité cette étendue toute entière.

Il faut donc, quand on écrit pour ces instruments, fût-ce même un solo, ne pas atteindre aux dernières limites de l'échelle indiquée sur la tablature. Généralement MM. les chefs de musique font monter les instruments dans les régions trop élevées. Il en résulte que l'artiste perd la belle qualité de son de l'instrument et qu'il finit par manquer les choses les plus simples, même quand il joue dans le médium. Pour obvier à cet inconvénient, il convient de travailler avec constance l'instrument dans toute son étendue et de s'appesantir plus particulièrement sur le chapitre consacré à l'étude des divers intervalles.

L'étendue la plus facile à parcourir commence à l'*ut* grave pour continuer jusqu'au *sol* au-dessus des lignes. On peut assez facilement monter jusqu'au *si* bémol, mais le *si* naturel et l'*ut* ne doivent s'employer que très-rarement.

Quant aux notes qui existent au-dessous de l'*ut*, c'est-à-dire elles n'offrent pas de grandes difficultés, bien que certains artistes éprouvent parfois beaucoup de peine à les faire sortir avec plénitude; ces notes sont cependant fort belles quand on les possède bien.

Cornet à pistons en ut.

Il est indispensable de jouer le cornet à pistons en *ut* et en *si* naturel aussi bien que le cornet en *si* bémol, car ils peuvent rendre de très-grands services dans les orchestres, surtout quand on est appelé à jouer des parties de trompettes. Comme instrument solo, le cornet en *ut* est des plus brillants et possède même un timbre plus distingué que celui en *si* bémol. Dans les théâtres consacrés aux représentations lyriques, on ne saurait s'en passer, à cause des transpositions qui y deviennent beaucoup plus faciles que sur le cornet à pistons en *si* bémol, et surtout en raison de la sûreté avec laquelle on peut atteindre les sons les plus aigus.

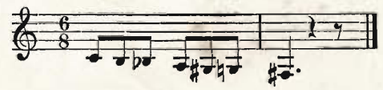
Si l'orchestre joue en *si* naturel ou en *mi* majeur, il convient de jouer avec le cornet en *si* naturel. Si l'orchestre joue en *ut* ou en *fa*, alors prenez le cornet en *ut*. Quant

Umfang des Cornet à pistons und des Flügelhorn.

Wie beiliegende Tafel angiebt, so haben die Instrumente mit drei absteigenden Pistons oder Ventilen einen chromatischen Umfang von $2\frac{1}{2}$ Octaven, welcher sowohl bei dem Cornet, wie bei dem Flügelhorn vom *Fis* unter den Linien bis zum hohen *C* über den Linien reicht; indessen ist es nicht Jedem gegeben, diesen ganzen Umfang mit Leichtigkeit zu bewältigen.

Man muss also, wenn man für diese Instrumente schreibt, selbst bei einem Solo nicht bis zu den äussersten Grenzen der Tonleiter, welche auf der Tabelle angezeigt ist, schreiten. Im Allgemeinen führen die Herren Musikmeister die Instrumente in zu hohe Regionen; die Folge davon ist, dass der Künstler den schönen Ton seines Instrumentes verliert und ihm schliesslich die einfachsten Dinge versagen, selbst wenn er sich in den Mitteltönen bewegt. Um diesem Uebelstande vorzubeugen, ist es gut, das Instrument in seinem ganzen Umfange mit Beharrlichkeit zu üben, und besonders bei dem Kapitel zu verweilen, welches dem Studium der verschiedenen Intervalle gewidmet ist.

Der Umfang, welcher am leichtesten zu durchlaufen ist, geht vom *C* unter den Linien bis zum *G* über den Linien. Man kann ziemlich leicht bis zum *B* hinaufgehen, aber das *H* und *C* dürfen nur sehr selten angewendet werden.

Was die Töne betrifft, welche unterhalb des *C* liegen, also

so bieten sie keine grossen Schwierigkeiten, obschon gewisse Künstler zuweilen viel Mühe haben, sie mit Fülle hervorzubringen; diese Töne sind sehr schön, wenn man sie sich gut angeeignet hat.

Cornet à pistons in C.

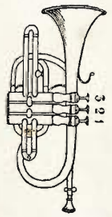
Es ist unerlässlich, die Cornets à pistons in *C* und *H* ebenso gut zu blasen, als das Cornet in *B*, denn sie können in dem Orchester grosse Dienste leisten, besonders wenn man dazu berufen ist, Trompetenstimmen auszuführen. Als Soloinstrument gehört das Cornet in *C* zu den brillantesten, und besitzt sogar ein edleres Timbre, als das in *B*. In den Theatern, die der Aufführung lyrischer Werke gewidmet sind, würde man nicht darauf verzichten können, wegen der Transpositionen, welche darauf viel leichter sind, als auf dem *B*-Cornet, und besonders wegen der Sicherheit, mit welcher man die höchsten Töne hervorbringen kann.

Wenn das Orchester in *H*-dur oder *E*-dur spielt, ist es gut, auf dem Cornet in *H* zu blasen. Wenn das Orchester in *C* oder *F* spielt, muss man das Cornet in *C* nehmen. Was

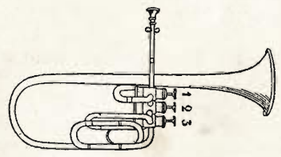
Eigenthum der Verleger.

Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

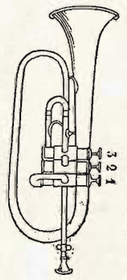
CORNET A PISTONS.



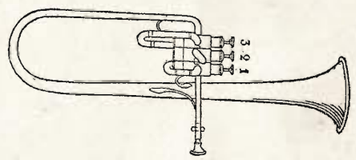
CORNET A PISTONS
de cavalerie.



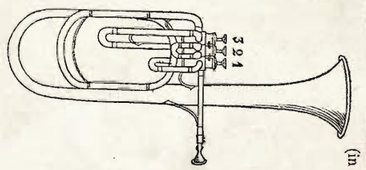
SAXHORN CONTRALTO SI♭. (in B.)



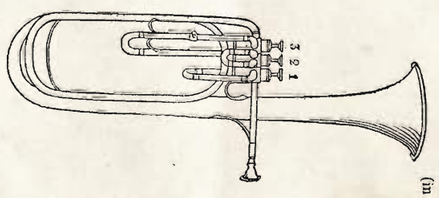
SAXHORN CONTRALTO SI♭ (in B.)
de cavalerie.



SAXOTROMBA ALTO MI♭.
(in Es.)



SAXOTROMBA BARYTON SI♭.
(in B.)

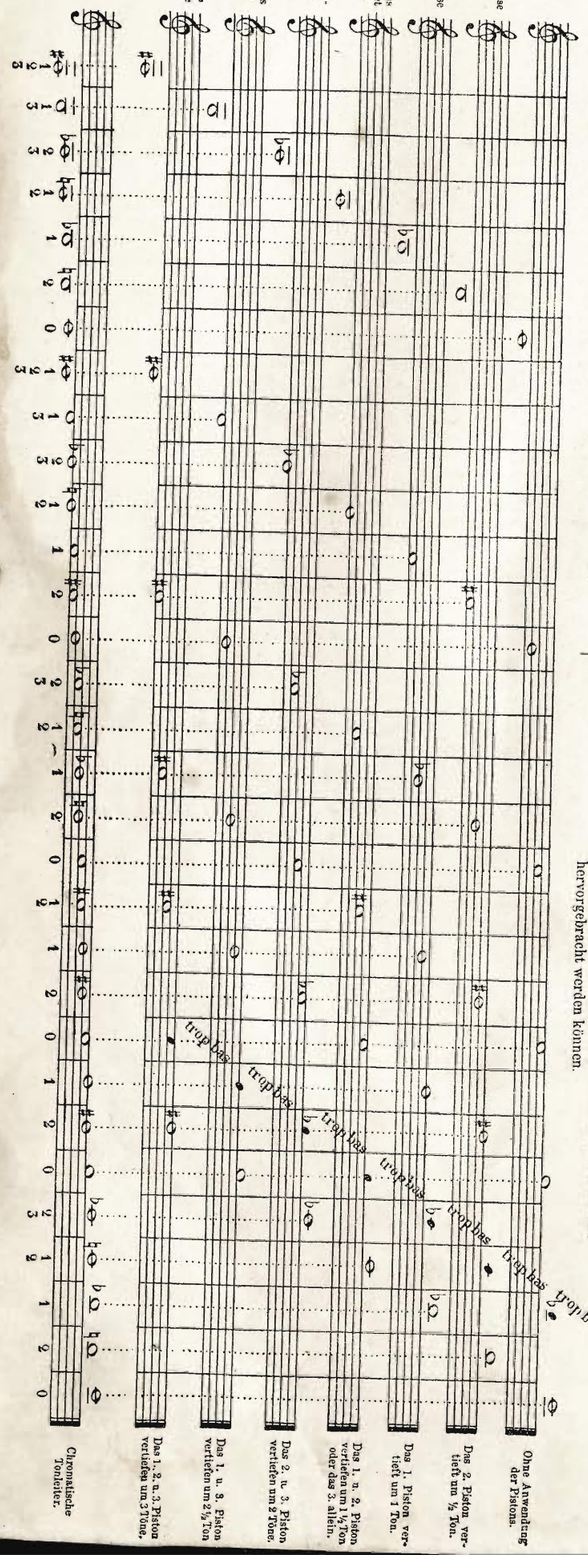


TABLATURE DES HARMONIQUES DU CORPS SONORE

pour chacune des sept longueurs sur les instruments à trois pistons descendants.

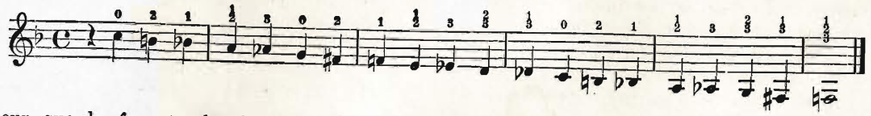
TABELLE DER NATURTÖNE

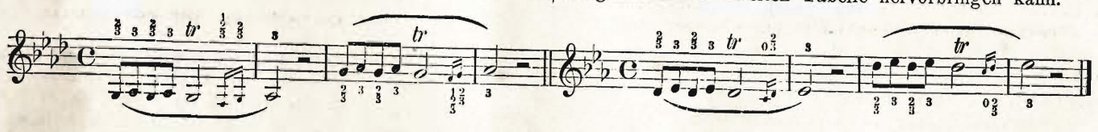
welche durch die sieben Ventil-Combinationen der Instrumente mit drei Pistons hervorgebracht werden können.

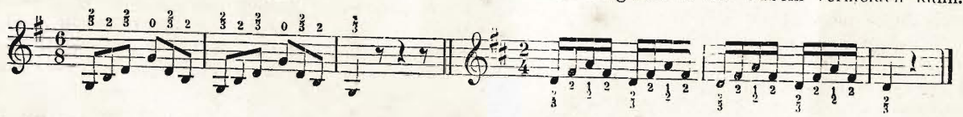


au cornet en *la*, il correspond assez mal aux tons que je viens d'indiquer pour l'orchestre, et son emploi ne ferait, en général, que créer des difficultés.

Deuxième tablature.

Il existe un moyen d'obtenir le *fa* naturel au-dessous des lignes, et en même temps de faciliter l'exécution de certains passages impraticables avec les doigtés indiqués sur la première tablature. Il faut, pour cela, tirer d'un demi-ton la coulisse du troisième piston, de manière à réaliser une longueur de deux tons, au lieu d'un ton et demi qu'elle possède habituellement. On se servira alors du doigté suivant qui, d'ailleurs, est fort usité en Allemagne.

Il faut, pour que le *fa* naturel soit tout à fait juste, tirer en même temps un peu la coulisse d'accord, ainsi que je l'indiquerai dans le prochain chapitre.

Exemple de trilles impraticables avec le doigté ordinaire, et que l'on peut obtenir facilement en employant le doigté de la deuxième tablature:

Exemples de quelques traits dans lesquels on peut éviter les fourches en employant ce même doigté:



On ne doit recourir à ces procédés que dans des cas exceptionnels; je ne les donne ici que pour faire bien connaître toutes les ressources de l'instrument.

Emploi de la coulisse d'accord.

Un cornet à pistons bien fabriqué doit être monté de manière à ce que le pouce de la main gauche puisse entrer dans l'anneau de la coulisse d'accord, afin de pouvoir l'ouvrir et la fermer à volonté sans le secours de la main droite. On peut ainsi s'accorder en jouant; personne n'ignore que lorsqu'on commence à jouer, l'instrument, étant froid, se trouve un peu trop bas. Ce n'est qu'après l'exécution de quelques mesures que l'instrument monte en s'échauffant, et cela dans des proportions extraordinaires.

La coulisse d'accord doit servir aussi à compenser les notes qui, par leur nature, sont trop hautes. Chaque piston étant accordé pour être employé séparément, quand on en additionne plusieurs, les coulisses deviennent forcément trop courtes, et la justesse se trouve altérée. En voici un exemple: Supposez que sur le cornet à pistons en *si* bémol vous mettiez un corps de rechange, et que ce soit le ton de *sol*, l'instrument se trouve alors baissé d'un ton et demi. Pour jouer juste avec ce nouveau ton, il faut nécessairement tirer beaucoup la coulisse de chaque piston.

das Cornet in *A* betrifft, so correspondirt es sehr schlecht mit den Tonarten, welche ich für das Orchester angegeben habe, und seine Anwendung würde im Allgemeinen nur Schwierigkeiten verursachen.

Zweite Tabelle.

Es giebt ein Mittel, das *F* unter den Linien zu erhalten, und zugleich die Ausführung gewisser Passagen zu erleichtern, welche mit dem in der ersten Tabelle angegebenen Fingersatze unausführbar sind. Zu diesem Zwecke muss man den Zugbogen des dritten Pistons um einen halben Ton herausziehen, um so eine Länge von zwei Tönen zu erhalten anstatt der gewöhnlichen von $1\frac{1}{2}$ Ton. Man wird sich dann des folgenden Fingersatzes bedienen, der übrigens in Deutschland bei Cavallerie-Musik sehr gebräuchlich ist.

Man muss, damit das *F* vollständig rein wird, zu gleicher Zeit den Stimmbogen ein wenig herausziehen, wie ich in dem nächsten Capitel mittheilen werde.

Beispiel der mit dem gewöhnlichen Fingersatz unausführbaren Triller, die man aber leicht bei Anwendung des Fingersatzes der zweiten Tabelle hervorbringen kann.

Beispiel einiger Figuren, in welchen man bei Anwendung desselben Fingersatzes die Gabeln vermeiden kann.

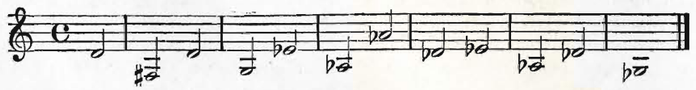
Man darf nur in Ausnahmefällen zu diesem Verfahren seine Zuflucht nehmen; ich gebe es hier nur, um mit allen Hülfsmitteln des Instrumentes bekannt zu machen.

Anwendung des Stimmbogens.

Ein gut gearbeitetes Cornet à pistons soll so beschaffen sein, dass der Daumen der linken Hand in den Ring des Stimmbogens hineingehen kann, um ihn ohne Hülfe der rechten Hand nach Belieben zu öffnen und zu schliessen. Man kann also während des Blasens stimmen. Jedermann weiss, dass wenn man anfängt zu spielen, das Instrument, da es kalt ist, ein wenig zu tief steht. Erst nach der Ausführung einiger Takte steigt das Instrument, indem es warm wird, und zwar in einem ausserordentlichen Verhältniss.

Der Stimmbogen soll dazu dienen, die Töne, welche von Natur zu hoch sind, auszugleichen. Da jedes Piston abgestimmt ist, um es einzeln anzuwenden, so werden, wenn man mehrere zusammenfügt, die Zugbogen zu kurz und die Genauigkeit leidet darunter. Hier ein Beispiel: Gesetzt, man brächte auf das Cornet à pistons in *B* ein Versatzstück, und dieses wäre der Ton *G*, so steht das Instrument $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer. Um in der neuen Stimmung richtig zu blasen, ist es nothwendig, den Bogen eines jeden Pistons bedeutend auszuziehen.

Un effet analogue se produit toutes les fois que sur un instrument quelconque vous employez le troisième piston. Ainsi, lorsque sur un cornet en *si* bémol vous abaissez le troisième piston, vous le baissez d'un ton et demi: c'est exactement comme si vous aviez mis votre instrument en *sol*, puisque les coulisses de chaque piston produisent l'effet de tons ajoutés à l'instrument.

Il faudrait donc, dans ce cas, tirer les coulisses du premier et du deuxième piston, pour s'en servir collectivement avec le troisième; mais comme cette opération est impraticable, il devient nécessaire d'y suppléer l'artifice indiqué ci-dessous, c'est-à-dire de compenser le manque de longueur des tubes, en tirant la coulisse d'accord avec le pouce de la main gauche; sans cette précaution, toutes les notes ci-après seraient trop hautes.

Il n'est pas difficile de descendre ces notes au moyen des lèvres, mais c'est au prix de la qualité du son. Il vaut donc mieux, dans les mouvements lents, pour conserver au son tout son éclat, se servir de la coulisse d'accord comme compensateur.

Position de l'embouchure sur les lèvres.

L'embouchure doit se poser au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre inférieure et un tiers sur la lèvre supérieure, c'est du moins la position que j'ai adoptée pour moi-même, et que je crois la meilleure.

Les cornistes posent généralement l'embouchure deux tiers sur la lèvre supérieure et un tiers sur la lèvre inférieure, ce qui est justement le contraire de ce que je viens d'indiquer pour le cornet; mais il ne faut pas oublier qu'il y a de grandes différences dans la conformation de l'instrument comme dans la manière de le tenir; et ce qui peut très-bien convenir au cor est d'un mauvais effet avec le cornet. Ainsi, que doit-on désirer dans la position du cornet à pistons? qu'il soit bien horizontal; eh bien, si on plaçait l'embouchure comme on a coutume de le faire pour le cor, l'instrument aurait une tendance à tomber, comme si on jouait de la clarinette.

Il y a des professeurs qui ont pour habitude de changer la position d'embouchure de tous les élèves qui s'adressent à eux. J'ai rarement vu ce système réussir; à ma connaissance, plusieurs artistes, possédant déjà un talent remarquable, ont essayé de ce que nous appelons au Conservatoire le système orthopédique, lequel consiste à redresser les embouchures mal placées. Je dois dire que ces mêmes artistes, après avoir perdu plusieurs années à travailler inutilement d'après ce système, furent obligés d'en revenir à placer leur embouchure dans la position primitive, car aucun n'avait obtenu de bons résultats, quelques-uns même ne pouvaient plus jouer du tout.

Je conclus de ceci que, lorsqu'un artiste a mal commencé, il doit seulement chercher à se perfectionner, mais non à changer son embouchure de place, surtout s'il est déjà d'une certaine force, attendu qu'il ne manque pas de virtuoses qui jouent parfaitement et qui ont même un très-beau son, tout en posant leur embouchure sur le côté et même dans les coins de la bouche. Tout ce que l'on peut faire, c'est de se mettre en garde contre ce défaut. En somme, et pour me résumer, il n'y a aucune règle absolue pour la pose

Eine gleiche Wirkung zeigt sich allemal, wenn man auf irgend einem Instrument das dritte Piston in Anwendung bringt. Wenn man auf dem *B*-Cornet das dritte Piston tiefer stellt, so macht man dasselbe um $1\frac{1}{2}$ Ton tiefer; das ist gerade so, als ob man ein Instrument in *G* hat, da die Zugbogen eines jeden Pistons die Wirkung der Töne hervorbringen, welche dem Instrument durch Versatzstücke hinzugefügt sind.

In diesem Falle würde man die Bogen des ersten und zweiten Pistons herausziehen müssen, um sich ihrer in Gemeinschaft mit dem dritten bedienen zu können. Da aber diese Operation nicht gut thunlich ist, so wird es nothwendig, sich durch das oben angeführte Kunststück zu helfen, das heisst, was den Röhren an Länge gebricht, dadurch auszugleichen, dass man mit dem Daumen der linken Hand den Stimmbogen herauszieht; ohne diese Vorsichtsmaassregel würden alle Töne zu hoch werden.

Es ist nicht schwer, diese Töne vermittelst der Lippen herabzustimmen, aber dies geschieht auf Kosten der Güte des Tons. Es ist also besser in langsamen Tempo's, um dem Tone seinen vollen Glanz zu bewahren, sich des Stimmbogens zur Ausgleichung zu bedienen.

Stellung des Mundstücks auf den Lippen.

Das Mundstück soll in der Mitte des Mundes stehen, zwei Drittel auf der Unterlippe, und ein Drittel auf der Oberlippe; das ist wenigstens die Stellung, die ich für mich selbst angenommen habe, und die ich für die beste halte.

Die Hornisten setzen in der Regel zwei Drittel auf die Oberlippe und ein Drittel auf die Unterlippe, was gerade das Gegentheil wäre von dem, was ich so eben vom Cornet gesagt habe; man muss aber nicht vergessen, dass es in der Bauart des Instruments, wie in der Art, es zu halten, grosse Verschiedenheiten giebt, und was dem Horne sehr wohl zusagen kann, ist bei dem Cornet à pistons von einer schlechten Wirkung. Was soll man also von der Haltung des Cornet à pistons wünschen? dass sie horizontal sei. Wenn man nun das Mundstück so stellt, wie man es beim Horne gewöhnt ist, so erhält das Instrument die Richtung des Falles, als ob man Clarinette bliese.

Es giebt Lehrer, welche die Gewohnheit haben, den Ansatz des Mundstückes bei allen Schülern, die sich an sie wenden, zu verändern. Ich habe selten dieses System mit Erfolg angewandt gesehen. Mehrere Künstler meiner Bekanntschaft, die schon ein beachtungswerthes Talent besassen, haben versucht, was wir am Conservatorium *„le système orthopédique“* nennen, welches darin besteht, den schlechten Ansatz des Mundstücks zu verbessern. Ich muss sagen, dass diese Künstler, nachdem sie mehrere Jahre unnützer Arbeit nach diesem Systeme verloren hatten, gezwungen waren, ihr Mundstück wieder wie früher anzusetzen, denn Niemand hatte ein gutes Resultat erhalten, Einige sogar konnten gar nicht mehr blasen.

Ich habe daraus den Schluss gezogen, dass, wenn ein Künstler einmal schlecht angefangen hat, er nur bestrebt sein soll, sich zu vervollkommnen, nicht aber seinen Ansatz zu wechseln, besonders wenn er bereits eine gewisse Geschicklichkeit erreicht hat, denn es fehlt nicht an Virtuosen, die vortrefflich blasen und einen sehr schönen Ton haben, und doch ihr Mundstück auf die Seite, ja sogar in den Winkel des Mundes setzen. Alles, was man thun kann, ist, sich vor diesem Fehler zu hüten. Alles in Allem, um mich kurz zu

bouchure, car tout dépend de la conformation de la bouche et de la régularité des dents.

L'embouchure une fois posée, il ne faut plus la déranger ni pour monter, ni pour descendre; on doit obtenir ces résultats par la flexibilité des lèvres. Il serait impossible d'exécuter de certains passages, si on était obligé de changer l'embouchure de place pour prendre avec rapidité une note grave après une note élevée.

Pour faire sortir les notes hautes, il est nécessaire d'opérer une certaine pression sur les lèvres, de manière à leur donner une tension proportionnée au degré de la note qu'on veut obtenir: les lèvres étant ainsi tendues, les vibrations deviennent plus courtes, et par conséquent les sons plus élevés.

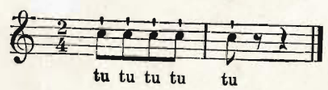
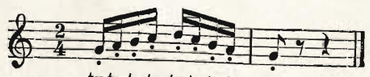
Pour descendre, il faut, au contraire, appuyer l'embouchure plus légèrement, afin de donner plus d'ouverture au passage de l'air: les vibrations étant alors plus lentes par l'effet du relâchement des muscles, on obtient des sons graves conformes au degré d'ouverture que l'on donne aux lèvres,

Il ne faut jamais ramener les lèvres en avant; il faut, au contraire, tirer les coins de la bouche: par ce moyen, on obtient un son beaucoup plus ouvert. Lorsque les lèvres commencent à être fatiguées, il ne faut jamais forcer les sons; jouez alors plus piano; car, en jouant fort, les lèvres se gonflent, et il devient impossible de faire sortir une note. On doit cesser de jouer quand les muscles commencent à se paralyser; il y aurait folie à continuer, attendu qu'il s'ensuivrait peut-être des courbatures de lèvres oui pourraient durer fort longtemps.

Manière d'attaquer le son.

Il ne faut pas perdre de vue que l'expression: coup de langue n'est qu'un mot de convention; la langue, en effet, ne donne pas de coup: car, au lieu de frapper, elle opère, au contraire, un mouvement en arrière; elle remplit seulement l'office d'une soupape.

Il faut se rendre bien compte de cet effet, avant de poser l'embouchure sur les lèvres. La langue doit être placée contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à ce que la bouche soit hermétiquement fermée. Au moment où la langue se retire, la colonne d'air, qui fait pression sur elle, se précipite violemment dans l'embouchure et produit le son.

La prononciation de la syllabe *tu* sert à déterminer l'attaque du son. Cette syllabe peut être prononcée avec plus ou moins de douceur, suivant le degré de force que vous voulez donner à votre attaque. Lorsque sur une note il y a un point allongé

cela indique que le son doit être fort court; vous devez alors prononcer la syllabe *tu* avec beaucoup de sécheresse. Lorsque, au contraire il n'y a qu'un point

fassen: Es giebt keine absolute Regel für den Ansatz des Mundstücks, denn Alles hängt von der Bildung des Mundes. wie von der Regelmässigkeit der Zähne ab.

Ist das Mundstück einmal angesetzt, so darf es nicht verschoben werden, weder bei höheren noch bei tieferen Tönen. Man muss diese Resultate durch die Biegsamkeit der Lippen erzielen. Es wäre unmöglich, gewisse Passagen auszuführen, wenn man gezwungen wäre, bei einem schnellen Uebergange von einem hohen nach einem tiefen Tone den Ansatz zu wechseln.

Um die hohen Töne hervorzubringen, ist es erforderlich, einen gewissen Druck auf die Lippen auszuüben, und zwar der Art, um ihnen eine Spannung zu verleihen, die im Verhältniss zu der Höhe der Note steht, welche man zu erhalten wünscht; sind die Lippen in dieser Weise gespannt, so werden die Vibrationen kürzer, und folgerecht die Töne höher.

Um abwärts zu gehen muss man im Gegentheil das Mundstück leichter ansetzen, um dem Durchzuge der Luft mehr Raum zu gewähren. In Folge der Abspannung der Muskeln werden die Vibrationen dann langsamer, und man erhält die tiefen Töne, conform mit dem Grade der Oeffnung, welche man den Lippen lässt.

Man muss niemals die Lippen nach vorwärts führen; im Gegentheil muss man die Mundwinkel ziehen; durch dieses Mittel erhält man einen viel offeneren Ton. Wenn die Lippen zu erschlaffen anfangen, muss man niemals die Töne forciren; man muss dann mehr piano blasen; denn bei starkem Blasen schwellen die Lippen, und es wird unmöglich einen Ton hervorzubringen. Man muss zu blasen aufhören, sobald die Muskeln anfangen zu erlahmen. Es würde eine Thorheit sein, dann noch fortzufahren, da dies leicht eine Steifheit der Lippen zur Folge haben könnte, welche längere Zeit anhält.

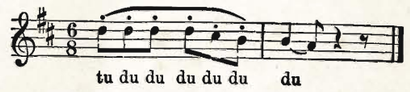
Ueber die Art, den Ton anzusetzen.

Man darf nicht aus dem Auge verlieren, dass der Ausdruck: „Zungenstoss“ nur ein conventionelles Wort ist. In Wirklichkeit giebt die Zunge keinen Stoss; im Gegentheil, anstatt zu stossen, macht sie eine Bewegung nach rückwärts; sie erfüllt einzig und allein den Dienst eines Ventils.

Man muss sich von dieser Wirkung Rechenschaft ablegen, bevor man das Mundstück an die Lippen setzt. Die Zunge soll gegen die Zähne des Oberkiefers gedrückt werden, der Art, dass der Mund hermetisch geschlossen ist. In dem Augenblicke, in welchem sich die Zunge zurückzieht, stürzt sich die Luftsäule, welche den Druck auf sie ausübt, heftig in das Mundstück und bringt den Ton hervor.

Die Aussprache der Sylbe *tü* dient dazu den Tonansatz bestimmt zu machen. Diese Sylbe kann mehr oder weniger sanft ausgesprochen werden, je nach dem Grade der Stärke, den man mit dem Ansatz hervorbringen will. Sobald über einer Note ein verlängerter Punkt steht,

so bezeichnet dies, dass der Ton sehr kurz sein soll; die Sylbe *tü* muss dann sehr kurz ausgesprochen werden. Wenn aber als Gegensatz nur ein Punkt über einer Note steht,

vous devez prononcer cette syllabe avec plus de douceur, de manière que les sons, quoique détachés, se lient bien entre eux. Quand, sur une succession de notes, on met des points au-dessus desquels il y a un coulé

vous devez invariablement poser la première note avec un *tu* très-doux, et lui substituer ensuite la syllabe *du*, par la raison que cette syllabe, tout en articulant chaque note, les lie parfaitement entre elles. (C'est ce que l'on nomme le coup de langue dans le son.)

Il n'y a que ces trois manières d'attaquer, c'est-à-dire de séparer les sons; plus tard, je ferai connaître les autres articulations. Pour le moment, il n'y a lieu de connaître et d'étudier que le coup de langue simple, car de ce point de départ dépend entièrement le succès d'une bonne exécution.

Comme je l'ai dit plus haut, la manière d'attaquer le son laisse voir immédiatement si vous avez un bon ou un mauvais style. La première partie de cette méthode est entièrement consacrée à ce genre d'études; je ne passerai aux coulés que quand l'élève saura parfaitement attaquer et poser le son.

Manière de respirer.

L'embouchure une fois placée sur les lèvres, la bouche doit s'entr'ouvrir sur les côtés, et la langue se retirer pour laisser pénétrer l'air dans les poumons. Le ventre ne doit pas se gonfler, il doit, au contraire, remonter au fur et à mesure que la poitrine grossit par l'effet de l'aspiration.

La langue doit alors s'avancer contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à fermer hermétiquement la bouche, comme le ferait une soupape chargée de maintenir la colonne d'air dans les poumons.

Au moment où la langue se retire, l'air qui faisait pression sur elle se précipite dans l'instrument et détermine les vibrations qui produisent le son. Le ventre alors doit reprendre doucement sa position primitive, en suivant le décroissement que la poitrine opère par l'effet de la diminution de l'air dans les poumons.

La respiration doit être subordonnée à la longueur des traits que l'on veut exécuter; plus un trait est long et plus il faut *aspirer* abondamment. Dans les phrases courtes, une respiration trop forte et trop souvent répétée produit une suffocation occasionnée par le poids de la colonne d'air qui pèse trop lourdement sur les poumons. Il faut donc de bonne heure apprendre à bien ménager sa respiration, afin d'arriver au bout d'une longue phrase, en donnant au son toute sa puissance et sa fermeté.

so muss die Sylbe mit mehr Weichheit ausgesprochen werden, der Art, dass die Töne, obgleich gestossen, sich dennoch unter einander verbinden. Wenn man bei einer Folge von Noten über die Punkte noch eine Bindung setzt,

so muss man die erste Note mit einem sehr sanften *tü* angeben, und dieses *tü* dann durch *dü* substituiren, da diese Sylbe, indem man jede Note ausspricht, dieselben unter einander bindet. (Man nennt dies den Zungenstoss im Tone.)

Es giebt nur diese drei Arten, die Töne anzusetzen, d. h. sie zu trennen. Später werde ich die anderen Articulationen zur Kenntniss bringen. Für jetzt ist es nur am Ort, den einfachen Zungenstoss zu kennen und zu studiren, denn von diesem Ausgangspunkte hängt lediglich der Erfolg einer guten Ausführung ab.

Wie ich bereits oben gesagt habe, lässt die Art des Tonansatzes unverzüglich erkennen, ob Jemand einen guten oder schlechten Styl hat. Der erste Theil dieser Schule ist gänzlich dieser Gattung von Etuden gewidmet: ich werde erst zu den Bindungen übergehen, wenn der Schüler den Tonansatz vollständig inne hat.

Ueber die Art, zu athmen.

Ist das Mundstück einmal auf die Lippen gesetzt, so soll sich der Mund nach den Seiten hin öffnen, und die Zunge sich zurückziehen, um die Luft in die Lungen einzulassen. Der Bauch soll sich nicht blähen, sondern soll im Gegentheil zurücktreten, je nachdem die Brust durch das Einathmen aufschwillt.

Die Zunge soll dann gegen die obere Zahnreihe vorgehen, der Art, dass der Mund hermetisch geschlossen wird, wie eine Klappe es bewirken würde, welche da ist, um die Luftsäule in den Lungen zu erhalten.

In dem Augenblicke, wo die Zunge sich zurückzieht, stürzt die Luft, welche den Druck auf sie ausübte, in das Instrument und bestimmt die Schwingungen, welche den Ton hervorbringen. Der Bauch soll dann langsam seine frühere Stellung wieder einnehmen, der Abnahme folgend, welche die Brust durch die Verminderung der Luft in den Lungen bewirkt.

Die Athemmenge soll von der Länge der auszuführenden Phrasen abhängen. Je länger eine Phrase ist, desto reichlicher muss man einathmen. In den kurzen Phrasen würde ein zu starkes und oft wiederholtes Athemholen eine Erstickung des Tones herbeiführen, verursacht durch das Gewicht der Luftsäule, welche zu schwer auf die Lungen drückt. Man muss also bei Zeiten lernen, seinen Athem einzutheilen, damit man bis zum Ende einer langen Phrase dem Tone die volle Kraft und Festigkeit geben kann.

DU STYLE.

Défauts à éviter.

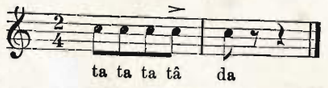
La première chose dont il y ait lieu de s'occuper, c'est de bien poser le son. C'est là le point de départ de toute bonne exécution, et un musicien dont l'émission est vicieuse ne sera jamais bon artiste.

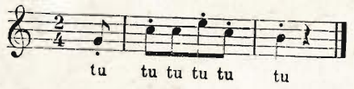
Dans le piano aussi bien que dans le forte, l'attaque du son doit être franche, nette, immédiate. Il faut, en attaquant, toujours articuler la syllabe *tu* et non point la syllabe *doua,* comme un très-grand nombre d'exécutants ont coutume de faire. Cette dernière articulation fait prendre le son en dessous et lui donne une émission pâteuse et désagréable.

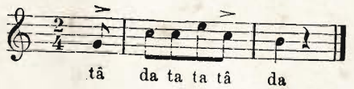
Après la pose du son, l'exécutant devra surtout s'attacher à posséder un bon style. Je ne veux point parler ici de cette qualité suprême qui est le point culminant de l'art et que possèdent si peu de virtuoses, même parmi les plus renommés et les plus habiles, mais simplement d'une qualité plus modeste dont l'absence arrêterait tout progrès, annihilerait tout résultat. Le naturel, la correction, l'exécution de la musique telle qu'elle est écrite, le phrasé dans le genre et le sentiment du morceau, voilà des mérites qui doivent assurément faire l'objet d'une aspiration constante de la part de l'élève, mais il ne doit espérer y atteindre qu'après s'être imposé rigoureusement la loi d'observer les valeurs. Le défaut contraire est si commun, surtout parmi les musiciens de régiment, que je crois devoir passer en revue les abus auxquels il peut donner lieu, en indiquant les moyens de s'en préserver.

Ainsi, par exemple, dans une mesure à deux-quatre, composée de quatre croches que l'on doit exécuter avec la plus grande égalité en prononçant

on trouve généralement le moyen d'allonger et d'écraser la quatrième croche en prononçant

| im Allgemeinen die Gewohnheit, das vierte Achtel zu verlängern und zu drücken, indem man ausspricht:

Si dans se même rhythme un morceau commence par une croche en levant, on donne alors trop d'importance à cette première note, qui, par le fait, n'a pas plus de valeur que les autres. Il faut exécuter ainsi, en séparant chaque note:

| Wenn in demselben Rhythmus ein Stück mit einem Auftaktachtel anfängt, so giebt man dann dieser Note zu viel Gewicht, welche in der That nicht mehr Werth, als die anderen hat. Man muss daher ausführen, indem man jede Note trennt:

au lieu d'allonger la première, ainsi qu'il suit:

| anstatt die erste Note folgendermassen zu verlängern:

Dans la mesure à six-huit, les mêmes errements existent. On allonge la sixième croche de chaque mesure, trop heureux encore quand on n'exécute pas ces six croches en sautillant On doit exécuter ainsi:

| Im $\frac{6}{8}$ Takt findet man häufig dasselbe irrige Verfahren. Man verlängert das sechste Achtel eines jeden Taktes, noch glücklich genug, wenn man diese sechs Achtel nicht hüpfend ausführt. Man soll blasen:

VOM STYLE.

Zu vermeidende Fehler.

Das Erste, womit man sich zu beschäftigen hat, ist, den Ton schön anzusetzen. Es ist dies der Ausgangspunkt einer guten Ausführung, und ein Musiker, dessen Stoss mangelhaft ist, wird nie ein grosser Künstler sein können.

Im Piano wie im Forte muss der Tonansatz frei, sauber und unmittelbar sein. Man muss bei dem Ansatz stets die Sylbe *tü* articuliren und niemals die Sylbe *dua,* wie eine grosse Anzahl von Bläsern zu thun die Gewohnheit haben. Diese letztere Articulation lässt den Ton zu tief nehmen und macht den Klang unrein und unangenehm.

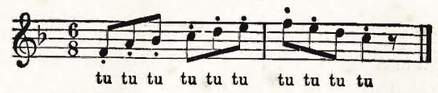
Nächst dem Ansatz wird der Ausführende sich besonders angelegen sein lassen müssen, einen guten Styl zu erlangen. Ich will hier nicht von jenen höchsten Eigenschaften reden, welche der Culminationspunkt der Kunst sind, und die selbst unter den renommirtesten und geschicktesten Virtuosen sehr Wenige besitzen, sondern einzig und allein von den bescheideneren, deren Mangel jeden Fortschritt hemmen, jedes Resultat vernichten würde. Natürlichkeit, Correctheit, Ausführung der Musik, wie sie geschrieben ist, der Ausdruck nach dem Genre und dem Character des Stückes, dies sind Vorzüge, welche der Schüler durch ein beharrliches Streben zu erlangen suchen soll, aber er darf nur hoffen, sie sich anzueignen, wenn er sich zur strengen Pflicht macht, die Notenwerthe zu beachten. Der entgegengesetzte Fehler ist so gewöhnlich, besonders unter den Militairmusikern, dass ich glaube, die Missbräuche speziell angeben zu müssen, zu welchen er führen kann, indem ich zugleich die Mittel angebe, sich davor zu hüten.

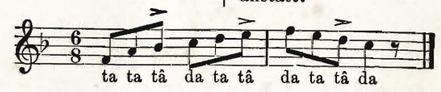
So z. B. findet man in einem Takte von zwei Vierteln, der aus vier Achteln besteht, welche mit der grössten Genauigkeit auszuführen sind, indem man ausspricht:

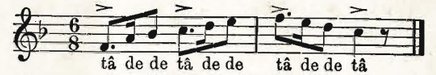
im Allgemeinen die Gewohnheit, das vierte Achtel zu verlängern und zu drücken, indem man ausspricht:

Wenn in demselben Rhythmus ein Stück mit einem Auftaktachtel anfängt, so giebt man dann dieser Note zu viel Gewicht, welche in der That nicht mehr Werth, als die anderen hat. Man muss daher ausführen, indem man jede Note trennt:

anstatt die erste Note folgendermassen zu verlängern:

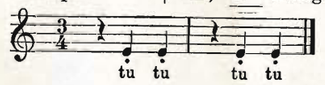
Im $\frac{6}{8}$ Takt findet man häufig dasselbe irrige Verfahren. Man verlängert das sechste Achtel eines jeden Taktes, noch glücklich genug, wenn man diese sechs Achtel nicht hüpfend ausführt. Man soll blasen:

au lieu de:

| anstatt:

d'autres artistes font encore comme s'il y avait des croches pointées suivies de doubles croches:

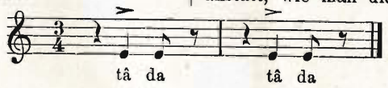
| andere Künstler machen sogar, als ob es punktirte Achtel mit folgenden Sechszehnteln wären.

Le lecteur peut voir, par ce qui précède, combien une mauvaise articulation peut influer sur l'exécution; il ne faut pas se dissimuler que la langue étant à peu près aux instruments de cuivre ce que l'archet est au violon, si vous articulez d'une manière inégale, vous transmettez aux notes émises dans l'instrument, les syllabes prononcées d'une façon inégale et boiteuse, et les fautes de rhythme qu'elles contiennent.

Dans les accompagnements, on a aussi, parfois, une manière détestable de faire les contre-temps. Ainsi, dans la mesure à trois-quatre, on doit exécuter chaque note avec la plus grande égalité, sans allonger ni raccourcir une des deux notes qui composent ce genre d'accompagnement. Exemple:

Der Leser mag aus dem Vorhergehenden ersehen, wie eine schlechte Articulation auf die Ausführung einwirken kann. Man muss sich nicht verhehlen, dass die Zunge bei den Blechinstrumenten nahezu dasselbe ist, was der Bogen bei der Violine; wenn man in ungleicher Weise articulirt, so pflanzt man diese ungleich und hinkend ausgesprochenen Sylben fort auf die Töne, welche man in dem Instrument hervorbringt, zugleich mit den darin enthaltenen rhythmischen Fehlern.

Bei den Accompagnements hat man zuweilen eine abscheuliche Manier, nach zu schlagen. Im $\frac{3}{4}$ Takte soll man jede Note mit der grössten Gleichmässigkeit ausführen, ohne eine der beiden Noten, welche diese Art von Begleitung bilden, zu verlängern oder zu verkürzern, Beispiel:

au lieu de faire, comme on en a l'habitude:

| anstatt, wie man die Gewohnheit hat:

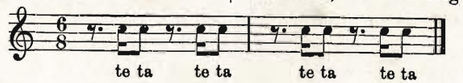


dans la mesure à six-huit, on a pareillement une mauvaise manière d'exécuter les contre-temps, laquelle consiste à faire entendre la première note du contre-temps, comme si c'était une double croche, au lieu de donner la même valeur aux deux notes qui le composent. On doit exécuter ainsi:

| im $\frac{6}{8}$ Takt hat man gleichfalls eine schlechte Manier, die Gegentempi's auszuführen, nämlich, die erste Note des Gegentempo's hören zu lassen, als wenn sie ein Sechszehntel wäre, anstatt den beiden Noten den gleichen Werth zu geben. Man soll ausführen:

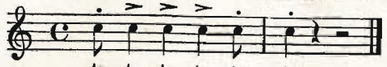
et non comme l'indique l'exemple suivant:

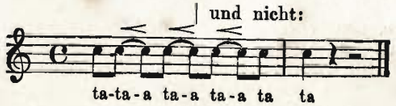
| und nicht, wie das folgende Beispiel zeigt:



Dans l'exécution des syncopes, il existe aussi généralement un défaut capital, surtout dans les régiments, qui consiste à faire sentir la deuxième partie de la note syncope.

Une syncope doit être traduite, mais il ne faut pas faire entendre sa terminaison davantage que si, au lieu d'être une syncope, c'était une note frappée sur le temps fort.

Il faut l'exécuter en prononçant ainsi:

et non pas en prononçant:

| und nicht:

In der Ausführung der Syncopen giebt es einen Hauptfehler, besonders bei den Regimentsmusikcorps, welcher darin besteht, den zweiten Theil der syncopirten Note merken zu lassen.

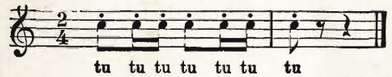
Eine Syncope soll hinübergezogen werden, aber man darf die Endung nicht noch mehr hören, als wenn es statt einer Syncope eine Note wäre, die auf dem guten Takttheile angeschlagen wird.

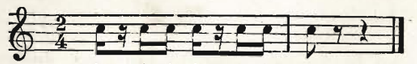
Man muss so ausführen:

Il n'y a pas de raison pour que le milieu d'une syncope soit entendu avec plus de force que l'attaque de cette même note. L'essentiel consiste à faire entendre distinctement son point de départ, et à soutenir cette même note pendant toute sa valeur, sans l'enfler vers le milieu.

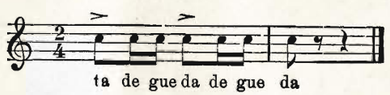
Il faut exécuter l'exemple suivant avec une égalité mécanique, en prononçant sans presser:

Es giebt keinen Grund, wesshalb die Mitte der Syncope mit mehr Kraft zu Gehör gebracht wird, als der Ansatz derselben Note. Das Wesentlichste ist, den Anfangspunkt bestimmt hören zu lassen, und dieselbe Note während ihres ganzen Werthes auszuhalten, ohne nach der Mitte hin zu schwellen.

Man muss das nachfolgende Beispiel mit einer mechanischen Gleichmässigkeit ausführen, ohne bei der Aussprache zu eilen:

Observer bien, en outre, que la première croche doit être séparée des deux doubles croches, comme s'il y avait entre elles un quart de soupir. Exemple:

Man muss auch wohl Acht haben, dass das erste Achtel von den beiden folgenden Sechszehnteln getrennt sei, als wenn zwischen ihnen eine Sechszehntheilpause wäre. Beispiel:

et non pas comme on en a l'habitude, en traînant sur la première note, et en produisant un mauvais coup de langue, ainsi qu'il suit:

und nicht, wie gewöhnlich, indem man die erste Note zieht, und einen schlechten Zungenstoss, wie folgt, hervorbringt:



Plus tard, vous apprendrez la manière d'exécuter les mêmes traits en coup de langue, mais il faut préalablement exercer la langue à prononcer avec beaucoup de légèreté toute espèce de rhythme, sans avoir recours à ce genre d'articulation.

En dehors des défauts de rhythme qui viennent d'être signalés, il existe beaucoup d'autres défauts; presque tous peuvent se rapporter à une ambition mal dirigée, à un goût douteux, à une fâcheuse tendance aux exagérations. Bien des artistes se figurent qu'ils font preuve de sentiment quand ils ont enflé des sons par saccade, et qu'ils ont abusé d'un tremblement produit au moyen du cou, et qui laisse entendre un certain *ou ou ou* des plus désagréables.

L'oscillation du son s'obtient sur le cornet, de la même manière que sur le violon, par un léger mouvement de la main droite; ce genre d'effet produit une grande sensibilité, mais il faut se garder d'en faire abus, car son emploi trop fréquent deviendrait un grave défaut.

Même observation en ce qui concerne le *portamento* précédé d'une petite note; il y a des artistes qui ne peuvent pas faire quatre notes sans y introduire un ou deux *portamento;* c'est là une manière déplorable qu'il convient de signaler, ainsi que l'abus du gruppetto.

En terminant le paragraphe où j'ai passé en revue les défauts les plus saillants es les plus fréquents qu'engendre un mauvais style (en indiquant la manière d'y remédier), je prends l'engagement de revenir avec insistance sur ce sujet chaque fois que s'en présentera l'occasion. Les mauvaises habitudes sont généralement trop enracinées chez les musiciens qui jouent des instruments de cuivre, pour céder à un seul avertissement, et on ne saurait leur faire une assez rude guerre.

Später wird man die Art und Weise lernen, dieselben Phrasen im Zungenstoss auszuführen, doch muss man vorläufig die Zunge üben, jede Gattung von Takt mit Leichtigkeit auszusprechen, ohne zu dieser Art der Articulation seine Zuflucht zu nehmen.

Ausser den bereits bezeichneten rhythmischen Fehlern giebt es noch viele andere Fehler, die fast alle ihren Grund in einem falschen Ehrgeize, in einem schwankenden Geschmacke oder in einem leidigen Hange zur Uebertreibung haben. Manche Künstler bilden sich ein, dass sie ein Zeichen des Gefühls von sich geben, wenn sie die Töne haben ruckweise anschwellen lassen, und wenn sie ein vermöge des Halses hervorgebrachtes Zittern missbraucht haben, das ein gewisses unangenehmes *u, u, u* vernehmen lässt.

Das Beben des Tons erhält man bei dem Cornet à pistons auf dieselbe Weise, wie bei der Violine, durch eine leichte Bewegung der rechten Hand. Dieses Effectmittel ist sehr ausdrucksvoll, aber man muss sich hüten, dasselbe zu missbrauchen, denn eine zu häufige Anwendung würde ein grober Fehler sein.

Dieselbe Beobachtung gilt für das Portamento mit vorangehendem Vorschlag; es giebt Künstler, welche nicht vier Noten ausführen können, ohne ein oder zwei Portamento's anzubringen. Diese Manier muss als ebenso bedauerlich bezeichnet werden, wie der Missbrauch des Gruppetto.

Indem ich diesen Paragraphen beschliesse, in welchem ich die hervorragendsten und häufigsten Fehler, die einen schlechten Styl verursachen (indem ich die Art und Weise, ihnen abzuhelfen, angegeben), anführte, mache ich es mir zur Pflicht, mit Hartnäckigkeit jedes Mal, wenn sich Gelegenheit dazu bietet, auf diesen Gegenstand zurückzukommen. Die schlechten Angewohnheiten sind im Allgemeinen bei den Musikern der Blechinstrumente zu tief eingewurzelt, um einer einzigen Erinnerung zu weichen, und man wird sie daher niemals strenge genug bekämpfen können.

Explication sur les premières études.

N° 1. Attaquez le son en prononçant la syllabe *tu*, et soutenez-le bien en lui donnant tout l'éclat et toute la force possibles.

On ne doit, en aucune circonstance, gonfler les joues; les lèvres ne doivent faire aucun bruit dans l'embouchure, ainsi que beaucoup de personnes se le figurent. Le son se forme de lui-même; on doit seulement le bien attaquer, en tendant les lèvres, afin qu'il soit à sa hauteur, et non pas au-dessous de son diapason, car, alors, il en résulterait un son désagréable et faux.

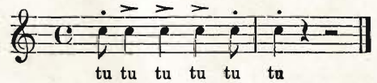
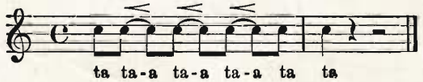
Les numéros 7 et 8 indiquent toutes les notes qui se font en employant les mêmes pistons. Les numéros 9 et 10, en passant dans tous les tons, sont destinés à compléter l'ensemble des doigtés, de manière à ne plus être obligé de marquer les numéros de pistons sous chaque note. Il faut donc jouer les deux premières leçons pendant assez longtemps, pour être bien au courant du doigté de l'instrument.

Je n'indiquerai désormais que les doigtés qui donnent quelques facilités. Dans toutes les leçons, jusqu'au n° 50, il faut constamment attaquer chaque son et donner à chaque note leurs valeurs véritables; toutes les premières études sont composées dans ce but.

Des Syncopes.

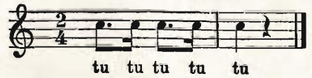
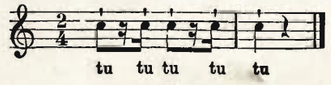
(Page 23.)

La syncope est une note qui, au lieu d'être placée sur le temps fort, se place sur le temps faible. On doit la soutenir pendant toute la durée de sa valeur, en faisant bien sentir son point de départ; mais il ne faut, en aucun cas, faire entendre par saccade la deuxième partie de sa valeur.

On doit exécuter ainsi:

et non pas ainsi: | und nicht:

Études en croches pointées suivies de doubles croches.

(Page 26.)

Dans ces études, la croche pointée doit être soutenue pendant toute sa valeur; il faut se garder de remplacer le point par un silence.

On doit exécuter ainsi:

et non pas comme s'il y avait: | und nicht:

Erklärungen über den ersten Etuden.

No. 1. Man setze den Ton an, indem man die Sylbe *tü* ausspricht, halte ihn gut aus, und gebe ihm dabei möglichsten Glanz und möglichste Stärke.

Man darf unter keiner Bedingung die Backen aufblasen; die Lippen sollen kein Geräusch in dem Mundstück machen, wie Viele es sich einbilden. Der Ton bildet sich aus sich selbst; man muss ihn nur gut ansetzen, indem man die Lippen spannt, damit er auf seiner Höhe, und nicht unter der Stimmung ist, denn daraus würde ein unangenehmer und falscher Ton entstehen.

No. 7 und 8 zeigen die Noten, welche sich bei Anwendung derselben Pistons bilden. No. 9 und 10, übergehend in alle Tonarten, sind dazu bestimmt, das Zusammenwirken der Fingersätze zu vervollkommnen, der Art, dass man nicht mehr nöthig hat, die Nummern der Pistons bei jeder Note zu bemerken. Man muss jedoch die beiden ersten Lectionen ziemlich lange üben, um mit dem Fingersatze vollständig vertraut zu werden.

Ich werde künftighin nur die Fingersätze anführen, welche Erleichterung gewähren. In allen Lectionen bis zu No. 50 muss man beständig jeden Ton ansetzen, und jeder Note ihren wirklichen Werth geben; alle ersten Etuden sind in dieser Absicht componirt.

Von den Syncopen.

(Seite 23.)

Die Syncope ist eine Note, welche, anstatt auf dem guten, auf dem schlechten Takttheil steht. Man muss sie während der ganzen Dauer ihres Werthes halten, und ihren Ausgangspunkt gut merken lassen; in keinem Falle darf man aber durch einen Ruck den zweiten Theil des Werthes zu Gehör bringen.

Man muss ausführen:

und nicht:

Etuden in punktirten Achteln mit folgenden Sechszehnteln.

(Seite 26.)

In diesen Etuden muss das punktirte Achtel während seines ganzen Werthes ausgehalten werden; man muss sich hüten, den Punkt durch eine Pause zu ersetzen.

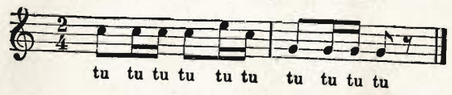
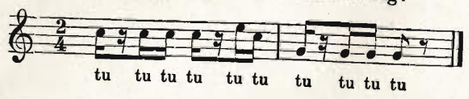
Man muss ausführen:

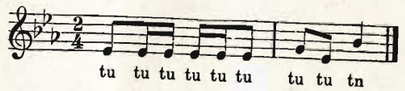
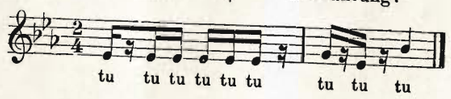
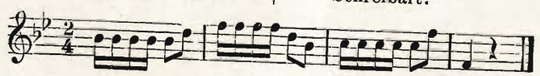
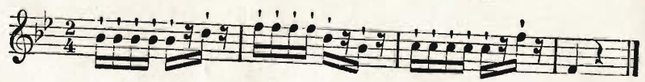
und nicht:

Études composées de croches suivies de doubles croches.

(Page 26.)

Pour donner plus de légèreté à ces études, il faut que la première croche soit attaquée avec plus de sécheresse que ne l'indique sa valeur; on doit l'exécuter comme une double croche, en observant un silence entre elle et les deux doubles croches qui la suivent.

On écrit ainsi:

et l'on doit exécuter ainsi:

Il en est de même quand une croche, au lieu de précéder, suit les doubles croches.

On écrit ainsi:

et l'on doit exécuter ainsi:

On écrit ainsi:

et l'on doit exécuter ainsi:

Etuden von Achteln mit folgenden Sechszehnteln.

(Seite 28.)

Um diesen Etuden mehr Leichtigkeit zu geben, muss man das erste Achtel etwas kürzer nehmen, als sein Werth ist; man muss es wie ein Sechszehntel ausführen, indem man zwischen dem Achtel und den beiden folgenden Sechszehnteln eine Pause macht.

Schreibart:

Ausführung:

Ebenso ist es auch, wenn ein Achtel, anstatt voranzugehen, den Sechszehnteln folgt:

Schreibart

Ausführung:

Schreibart:

Ausführung:

Études sur la mesure à $\frac{6}{8}$.

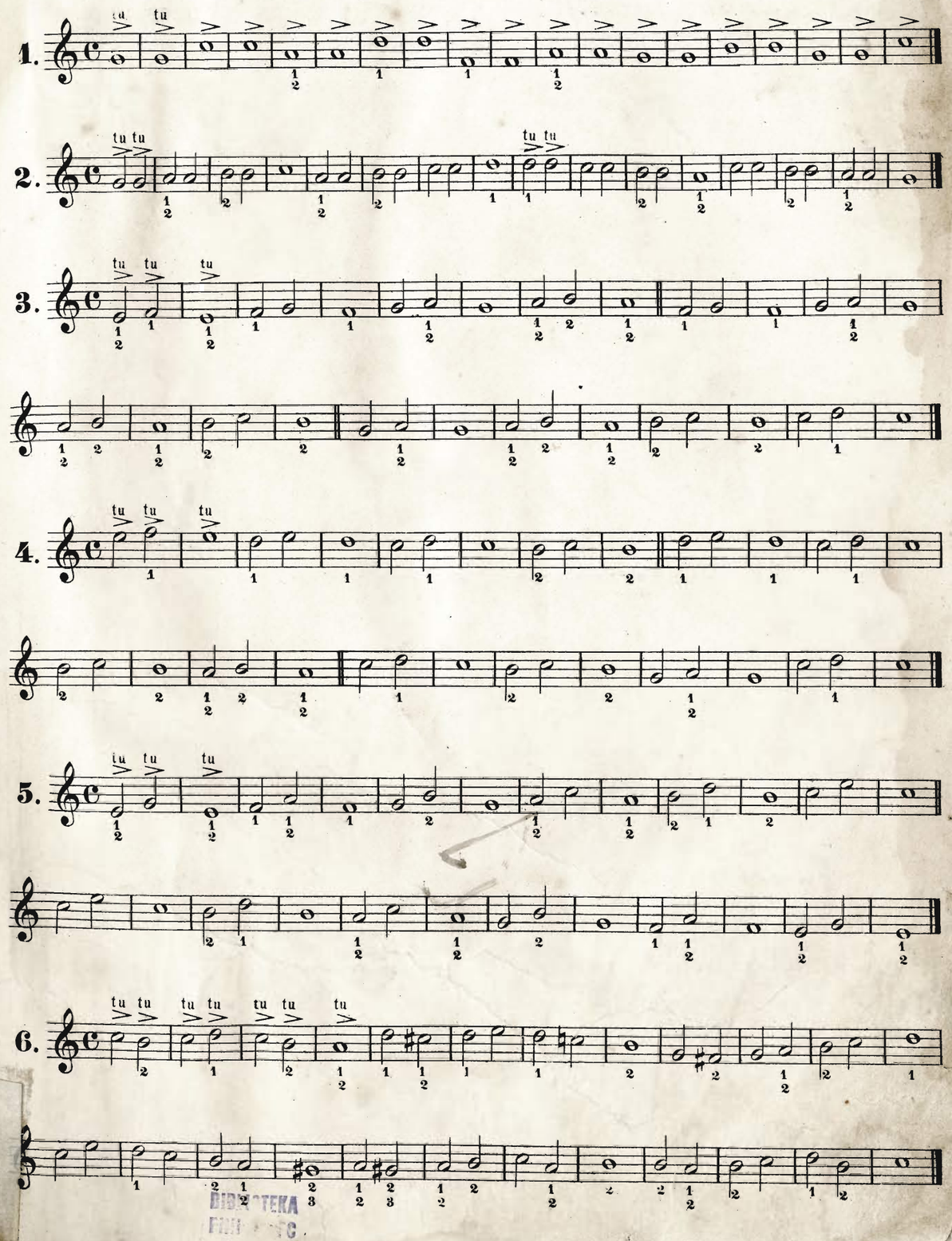
(Page 32.)

Dans la mesure à $\frac{6}{8}$, on doit exécuter les croches en les séparant bien et en leur donnant une valeur égale. Il ne faut en conséquence jamais traîner sur la troisième croche de chaque temps. Les croches pointées, ainsi que les croches suivies de doubles croches, s'exécutent dans ce rhythme, en observant les mêmes règles que dans le $\frac{2}{4}$.

Etuden über den $\frac{6}{8}$ Takt.

(Seite 32.)

Im $\frac{6}{8}$ Takte muss man die Achtel ausführen, indem man sie wohl trennt und ihnen einen gleichen Werth giebt. Man muss also niemals auf dem dritten Achtel ziehen. Die punktirten Achtel, wie die Achtel mit folgenden Sechszehnteln werden in diesem Takt, unter denselben Regeln, wie im $\frac{2}{4}$ Takt ausgeführt.

Erste Etuden.

BIBLIOTEKA

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

ÉTUDES SUR LES SYNCOPES.
Etuden über die Syncopen.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10. Allegro.

11.

12.

Études pour exercer la langue sur les valeurs de croches pointées suivies de doubles croches.
Etuden über die punktirten Achtel mit folgenden Sechszehnteln.

13. **Tempo di marcia.**

tu tu tu tu tu tu tu tu tu

14. **Allegro moderato.**

tu tu tu tu tu tu tu tu tu

15. **Allegro.**

16. **Allegro.**

17. **Tempo di mazurka.**

Allegro moderato.

18.

Moderato.

19.

tu tu tu tu tu tu

20.

tu tu tu tu tu tu tu

21.

22.

23.

tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

24.

tu tu tu tu tu tu tu tu tu

25.

tu tu tu tu tu tu

26.

27.

28. **Allegro.**

tu tu tu tu tu tu tu tu

29. **Allegro.**

30. **Allegretto.**

p *f* *rall.* - - - - **Tempo I.** *p* *f* *p* *f*

31. **Allegretto.**

Allegretto.

32.

tu tu tu tu tu tu tu

33.

tu tu tu tu tu tu tu tu

34.

Allegretto.

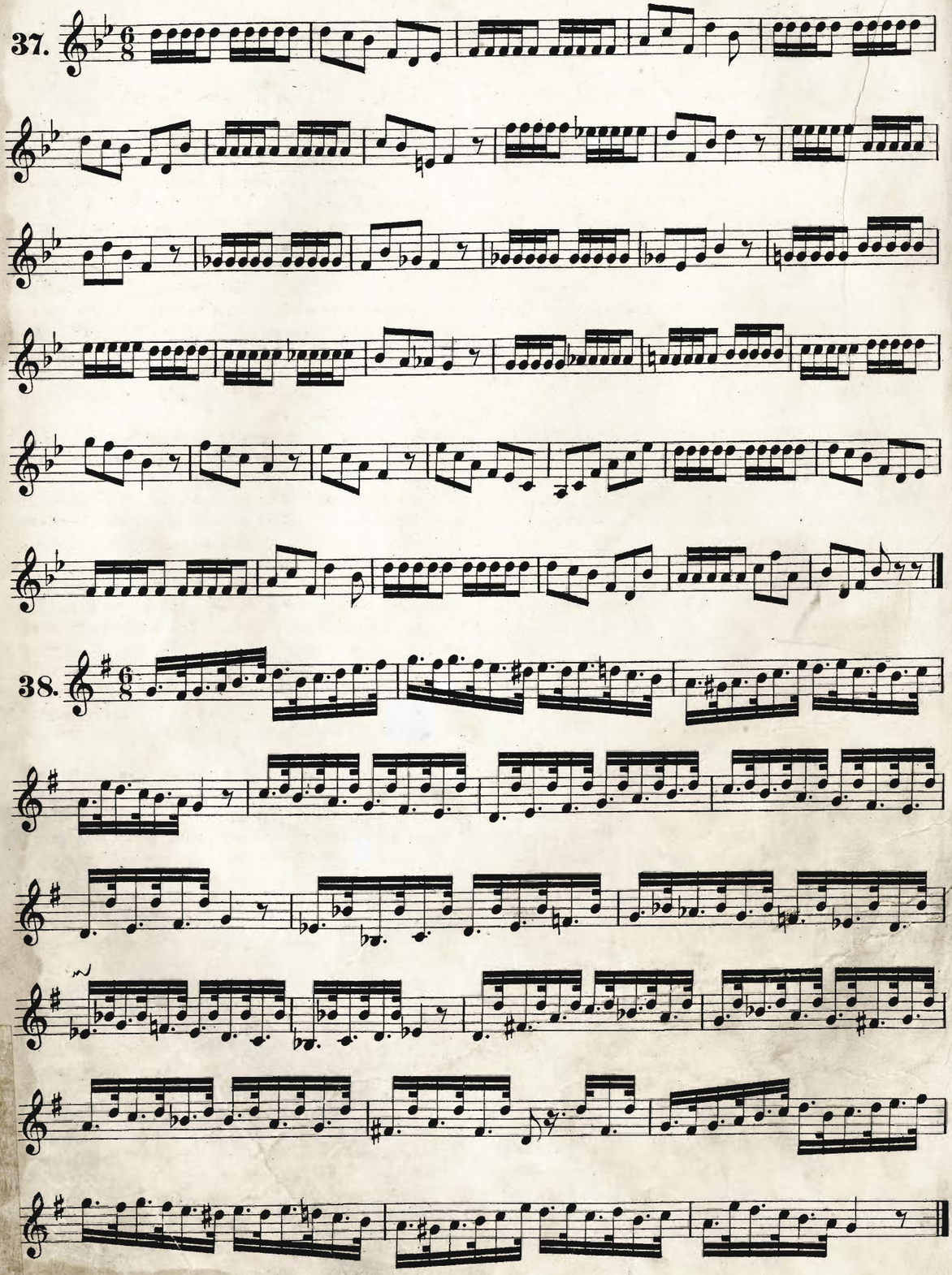
35.

Allegretto.

36.

tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

37.



38.

Explication des

Études sur le coulé.

Cette partie de la méthode est sans contredit une des plus importantes; aussi lui ai-je donné un grand développement, surtout dans les exercices qui se font spécialement par le mouvement des lèvres, c'est-à-dire sans avoir recours à l'addition ou à la substitution d'un piston. On devra suivre exactement les doigtés indiqués, quoique étant inusités. C'est à dessein, en effet, que j'ai eu recours à ces doigtés, non plus pour en conseiller l'usage dans l'exécution habituelle, mais afin de donner à ce genre d'exercice une difficulté qui doit absolument être surmontée, autrement dit, en obligeant les lévres à se mouvoir, sans avoir recours à l'emploi des pistons.

Ce travail est, du reste, analogue à celui auquel se livrent les chanteurs quand ils étudient le mouvement de la glotte pour arriver à faire le trille.

L'intervalle le plus facile à couler est l'intervalle de seconde mineure; l'intervalle de seconde majeure est un peu plus difficile, car il faut déjà faire un certain mouvement des lèvres pour l'obtenir.

L'intervalle de tierce est le plus difficile, car il se trouve souvent sur des degrés où il devient impossible d'avoir recours aux pistons pour aider à porter le son de la note basse sur la note haute.

Je conseille donc de travailler assidûment ce genre d'exercice; il devient la source d'une exécution facile et brillante; on obtient par lui une grande souplesse de lèvres, surtout quand on peut arriver jusqu'à l'exécution du trille.

Le trille, au moyen des lèvres, n'est bon que pour les intervalles où les harmoniques sont à distance de seconde, comme dans l'exercice nº 23, et surtout en suivant les doigtés indiqués, autrement on ferait des trilles de tierces qui seraint aussi désagréables que mauvais.

Je ne donne donc ces exercices que comme études, et je n'engage aucunement les élèves à s'en servir dans la pratique, ainsi que le font certains cornistes qui veulent appliquer au cornet à pistons un système qui n'a aucune raison d'être, puisque c'est un instrument des plus parfaits et des plus complets qui répudie plutôt qu'il n'exige des procédés factices dont l'effet paraîtra toujours détestable aux gens de goût.

Je dois signaler encore à ce propos un vice intolérable que semblent affectionner les adeptes de cette école, par le mouvement des lèvres. Je veux parler de la maniere dont ils font le gruppetto.

Pour exécuter cet ornement sur le cornet à pistons, il suffit de remuer régulièrement les doigts, et chaque note sort avec une justesse et une pureté irréprochables.

Erklärung der

Etuden über das Schleifen.

Dieser Theil der Schule ist unstreitig einer der wichtigsten; ich habe ihm daher eine grosse Ausdehnug eingeräumt, besonders in den Uebungen, welche speciell durch die Lippenbewegung gemacht werden, d. h. ohne die Hinzuziehung oder Substituirung eines Pistons. Man muss dem angezeigten Fingersatze folgen, wenn er auch ungebräuchlich ist. Ich habe diese Fingersätze zu Hülfe genommen, nicht etwa, um ihren Gebrauch in der gewöhnlichen Ausführung anzuempfehlen, sondern vielmehr, um dieser Gattung von Uebungen eine Schwierigkeit zu verleihen, die um jeden Preis zu überwinden ist, mit andern Worten: um die Lippen zu zwingen, sich zu bewegen, ohne zur Anwendung der Pistons seine Zuflucht zu nehmen.

Diese Uebung ist übrigens verwandt mit der, welche die Sänger ausführen, wenn sie die Bewegung der Stimmritze üben um zu dem Triller zu gelangen.

Das leichteste Intervall zum Schleifen ist das Intervall der kleinen Seconde, das Intervall der grossen Seconde ist ein wenig schwerer, denn man muss schon eine gewisse Bewegung der Lippen anwenden, um es zu erhalten.

Das Intervall einer Terz ist das schwerste, denn es befindet sich oft auf Stufen, wo es unmöglich wird, die Pistons zu Hülfe zu nehmen, um den Ton der tiefen Note zu der hohen Note hinaufzuziehen.

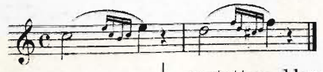
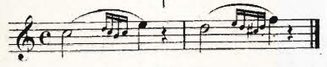
Ich rathe an, diese Art von Uebungen emsig zu studiren; sie wird die Quelle einer leichten und brillanten Ausführung; man erhält durch sie eine grosse Geschmeidigkeit der Lippen, besonders wenn man die Ausführung des Trillers erreichen will.

Der Triller vermittelst der Lippen ist nur für die Intervalle gut, in denen die Töne eine Secunde von einander liegen, wie in der Uebung Nº 23., und besonders, wenn man dem angezeigten Fingersatze folgt, sonst würde man Terztriller machen, die ebenso unangenehm, als schlecht sind.

Ich stelle diese Uebungen nur als Studien hin, und verpflichte die Schüler keineswegs, sich ihrer in der Praxis zu bedienen, wie es manche Hornisten thun, die dem Cornet à pistons ein System anhängen, welches durchaus keine Berechtigung hat, denn dies Instrument ist eines der vollkommensten und vollständigsten, welches erkünstelte Proceduren, deren Effect Leuten von Geschmak abscheulich sein muss, eher verwirft, als verlangt.

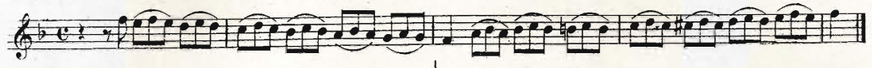
Ich muss bei dieser Gelegenheit noch einen unerträglichen Fehler bezeichnen, den die Anhänger dieser Schule zu lieben scheinen, einen Fehler vermittelst der Bewegung der Lippen. Ich will von der Art sprechen, wie sie den Gruppetto machen.

Um diese Verzierung auf dem Cornet à Pistons auszuführen, genügt es, die Finger regelmässig zu bewegen, und jede Note kommt mit einer untadelhaften Bestimmtheit und Reinheit heraus.

De quel droit alors certains artistes remplacent-ils par une tierce supérieure l'appoggiature qui doit être à distance de seconde? Pourquoi, en un mot, exécutent-ils:

au lieu de faire entendre:

qui est la seule manière convenable — et cela sur tous les degrés de la gamme? — parce que ces Messieurs trouvent plus commode de recourir à un simple mouvement des lèvres qui les dispense de remuer les doigts; comme s'il n'était pas plus naturel de faire sortir les vraies notes en employant les pistons.

Dans cette voie, quelques-uns vont plus loin encore et n'hésitent pas à exécuter des successions de triolet par le mouvement des lèvres, au lieu de recourir aux pistons.

Exemple d'une étude de M. Gallay:

On doit exécuter ainsi, en employant les pistons:

au lieu d'employer le jeu de lèvres, ce qui produit l'exécrable effet suivant:

Je n'ai pas besoin d'insister davantage pour faire voir que de pareils escamotages n'ont aucune raison d'être sur le cornet à pistons, et si j'en fais mention ici, ce n'est que pour mettre l'élève en garde contre un système malheureusement trop répandu dans l'armée.

Les quinze premiers numéros de cette partie ont uniquement pour objet d'apprendre à porter le son. Il faut, pour arriver à ce résultat, enfler un peu la note grave, et, au moment où elle arrive à l'apogée de sa force, la porter sur la note haute par le moyen d'une légère pression de l'embouchure sur les lèvres.

Arrive ensuite le travail de l'intervalle de tierce, qui s'obtient par la tension des muscles et aussi par la pression de l'embouchure sur les lèvres. Faites parler chaque note avec beaucoup d'égalité en les liant bien entre elles et en suivant les rhythmes et les doigtés indiqués.

Toutes les études, à partir du n° 16 jusqu'au n° 69 sont uniquement composées pour apprendre à porter avec facilité les intervalles de tierces, afin d'arriver à passer avec élégance les petites notes portées, ainsi que les doubles appoggiatures, — dont j'ai déjà ajouté quelques exemples à cette série d'études, — mais qui, plus tard, seront traitées fond à l'article des notes d'agrément.

Ces deux agréments ne s'obtenant que par le mouvement des levres, j'ai cru devoir en donner ici quelques applications.

Mit welchem Recht nun ersetzen manche Künstler die Appoggiatur durch eine grosse Terze, da sie doch nur eine Seconde sein soll? Warum, mit einem Worte, blasen sie:

anstatt zu blassen:

welches die einzige richtige Art und Weise ist — und warum dies auf allen Stufen der Tonleiter? Weil diese Herren es bequemer finden, eine einfache Lippenbewegung anzuwenden, welche sie der Bewegung der Finger überhebt; als ob es nicht natürlicher wäre, die richtigen Noten mit Anwendung der Pistons zu blasen.

In dieser Hinsicht gehen Einige noch weiter, und nehmen keinen Anstand, Triolenfolgen vermittelst der Lippenbewegung auszuführen, anstatt die Pistons zu Hülfe zu nehmen.

Beispiel einer Etude von Gallay:

Man soll mit Anwendung der Pistons ausführen:

anstatt das Lippenspiel anzuwenden, welches folgende abscheuliche Wirkung hervorbringt:

Ich habe nicht nöthig, noch weiter zu zeigen, dass derartige Kunststücke auf dem Cornet à pistons keine Berechtigung haben, und wenn ich ihrer hier erwähne, so geschieht es nur, um den Schüler zur Vorsicht zu mahnen einem Systeme gegenüber, das leider in der Armee nur zu verbreitet ist.

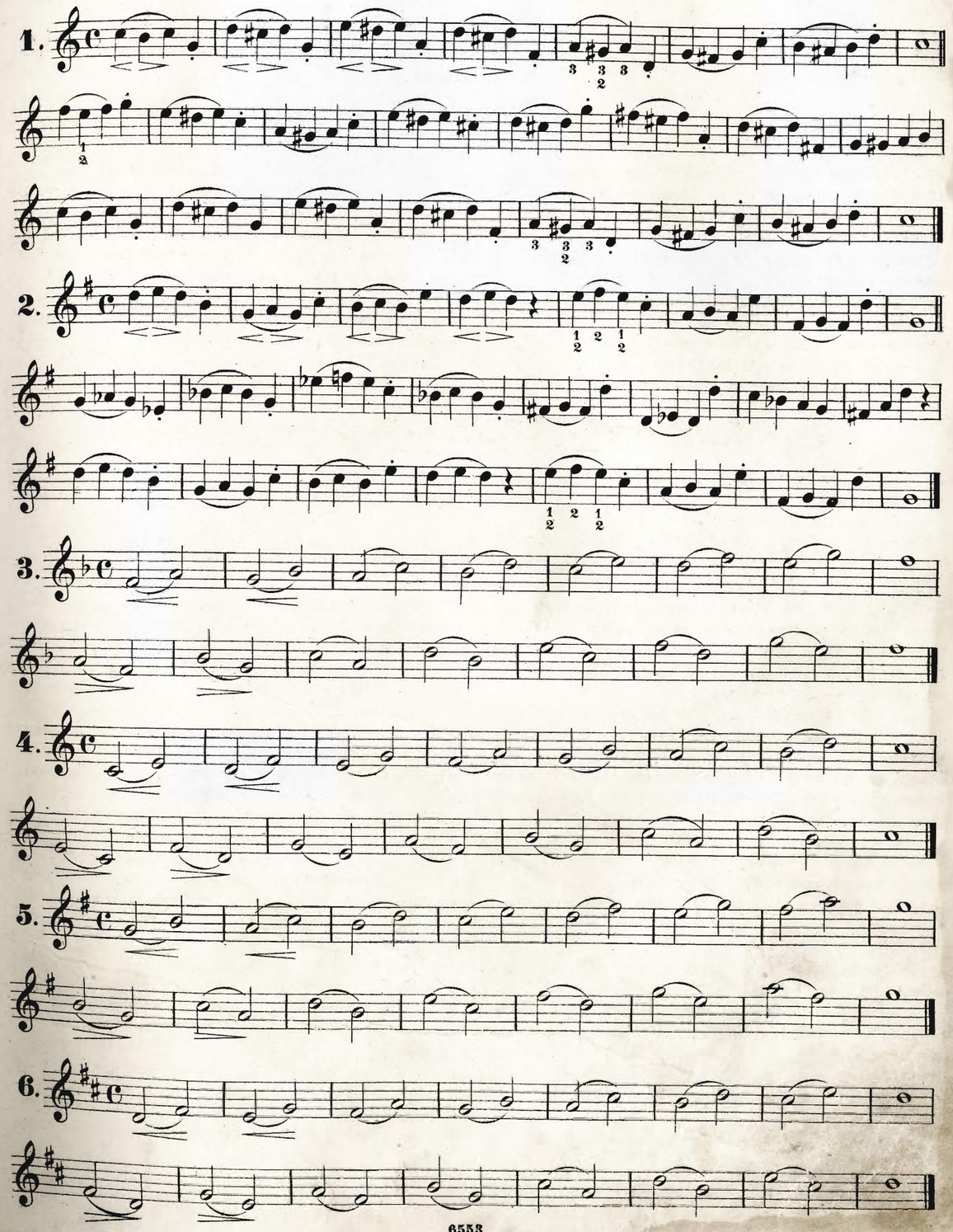
Die ersten 15 Nummern dieses Theiles sind einzig und allein da, um das Hinüberziehen des Tons zu lernen. Man muss, um zu diesem Ziele zu gelangen, die tiefe Note ein wenig anblasen, und sie, im Moment, wo ihre Stärke den Gipfel erreicht, zur hohen Note hinaufziehen vermittelst eines leichten Druckes, den das Mundstück auf die Lippen ausübt.

Man gehe sodann zur Uebung des Terzintervalles über, welches sich durch die Spannung der Muskeln und auch durch den Druck, welchen das Mundstück auf die Lippen ausübt, ergiebt. Man spreche jede Note gleichmässig aus, verbinde sie unter einander wohl und befolge Zeitmass und angezeigten Fingersatz.

Alle Etuden, von 16 bis 69 sind einzig und allein componirt, um zu lernen, wie man die Terzintervalle mit Leichtigkeit hinüberzieht, damit man die kleinen geschleiften Noten und die Doppelappoggiaturen mit Eleganz ausführen kann, — wovon ich schon in dieser Reihe von Etuden einige Beispiele angefügt habe, — die ich aber erst später bei dem Artikel über die Verzierungsnoten ausführlich behandeln werde.

Da diese beiden Verzierungen nur durch die Lippenbewegung zu erhalten sind, so glaubte ich darüber hier einige Anwendungen geben zu müssen.

ÉTUDES SUR LE COULÉ.
Etuden über das Schleifen.



7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

Allegretto.

14.

Andante.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24. Allegro.

25. Allegro.

26. Allegro.

27.

28.

29.

30.

31.

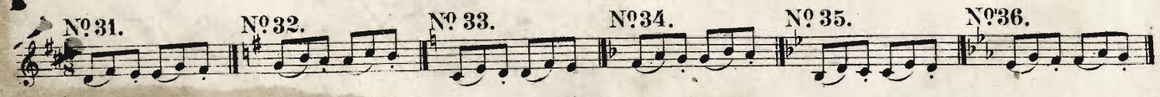
32.

33.

34.

35.

36.



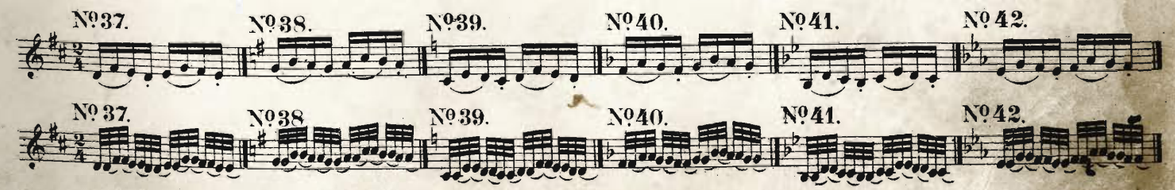
37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

Nº 43. Nº 44. Nº 45. Nº 46. Nº 47. Nº 48

49.

50.

51.

52.

53.

54.

Nº 49. Nº 50. Nº 51. Nº 52. Nº 53. Nº 54.

Nº 49. Nº 50. Nº 51. Nº 52. Nº 53. Nº 54.

55.

56.

57.

58.

59. *8va ad libitum*

60.

61. Allegro.

62.

Allegro.

63.

Fin.

D.C.

Allegretto.

64.

65.

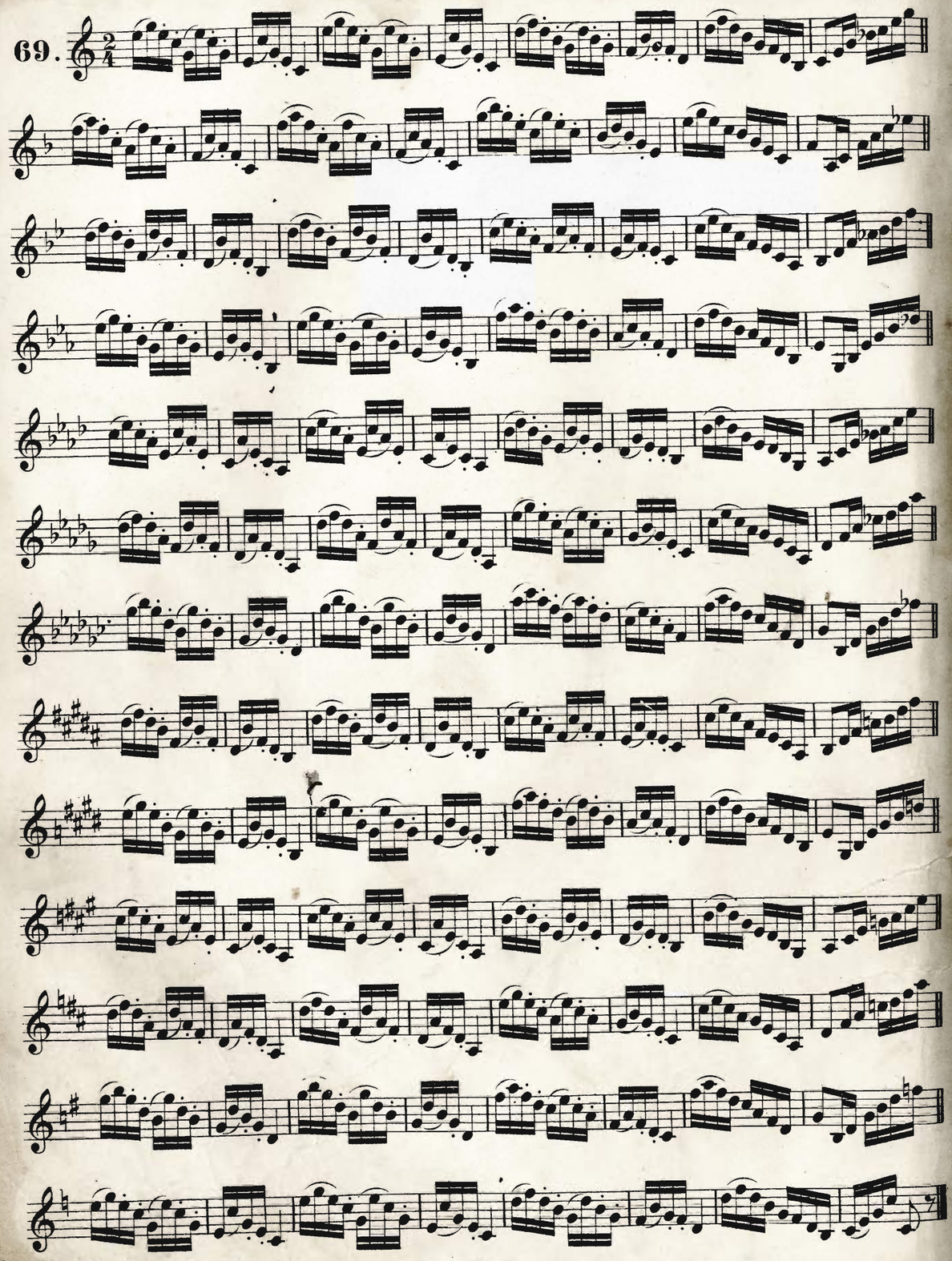
66.

Allegretto grazioso.

67.

68.

69.



ÉTUDES SUR LES GAMMES.

ETUDEN UEBER DIE TONLEITERN.

Études sur les gammes.

Gammes majeures.

L'étude des gammes a toujours été fort négligée dans les ouvrages du genre de celui-ci; on se contente généralement de donner quelques exemples, en laissant à l'élève le soin de trouver dans son propre fond ce qui manque à la Méthode. Qu'en résulte-t-il? c'est que fort peu d'artistes savent faire une gamme correctement. Il y a pourtant urgence à travailler les gammes avec assiduité; aussi, comprenant toute l'importance de ce genre d'étude j'ai traité cette partie très-longuement et dans tous les tons. On obtient par ce travail une parfaite égalité de son, ainsi qu'un jeu lié et correct.

Gammes mineures.

(Page 75.)

La gamme mineure étant par sa nature moins riche que la gamme majeure, j'en ai donné seulement des exemples sur la tonique et sur la dominante, afin d'en faire connaître les ressources.

Gammes et triolets chromatiques.

(Page 76.)

La gamme chromatique étant des plus essentielles, je lui ai donné un grand développement. On obtient par ce genre d'étude un doigté facile; il faut avoir soin de bien enfoncer les pistons, afin que toutes les notes sortent avec plénitude.

Il faut travailler d'abord lentement en faisant bien entendre les rhythmes indiqués. Dans cette gamme, comme dans les gammes diatoniques, il faut enfler le son en montant et le diminuer en descendant; on doit surtout jouer bien en mesure, sans accélérer la fin de chaque période, comme beaucoup d'artistes ont l'habitude de le faire. Je conseille donc l'emploi du métronome, pour arriver à cette exactitude qui fait la beauté de l'exécution.

Etuden über die Tonleitern.

Dur-Tonleitern.

Das Studium der Tonleitern ist in Werken, wie das gegenwärtige immer sehr vernachlässigt worden. Man begnügt sich gewöhnlich damit, einige Beispiele zu geben, und überlässt dem Schüler die Mühe, aus eigener Quelle das zu schöpfen, was der Schule fehlt. Was folgt daraus? Dass sehr wenige Künstler eine Tonleiter korrekt ausführen können. Dennoch ist es durchaus nöthig, alle Tonleitern mit Fleiss zu üben; ich habe die ganze Wichtigkeit dieser Gattung von Etuden eingesehen und deshalb diesen Theil sehr ausführlich und in allen Tonarten behandelt. Durch solche Uebungen erhält man eine vollkommene Gleichmässigkeit des Tons und ein gebundenes und korrektes Spiel.

Moll-Tonleitern.

(Seite 75.)

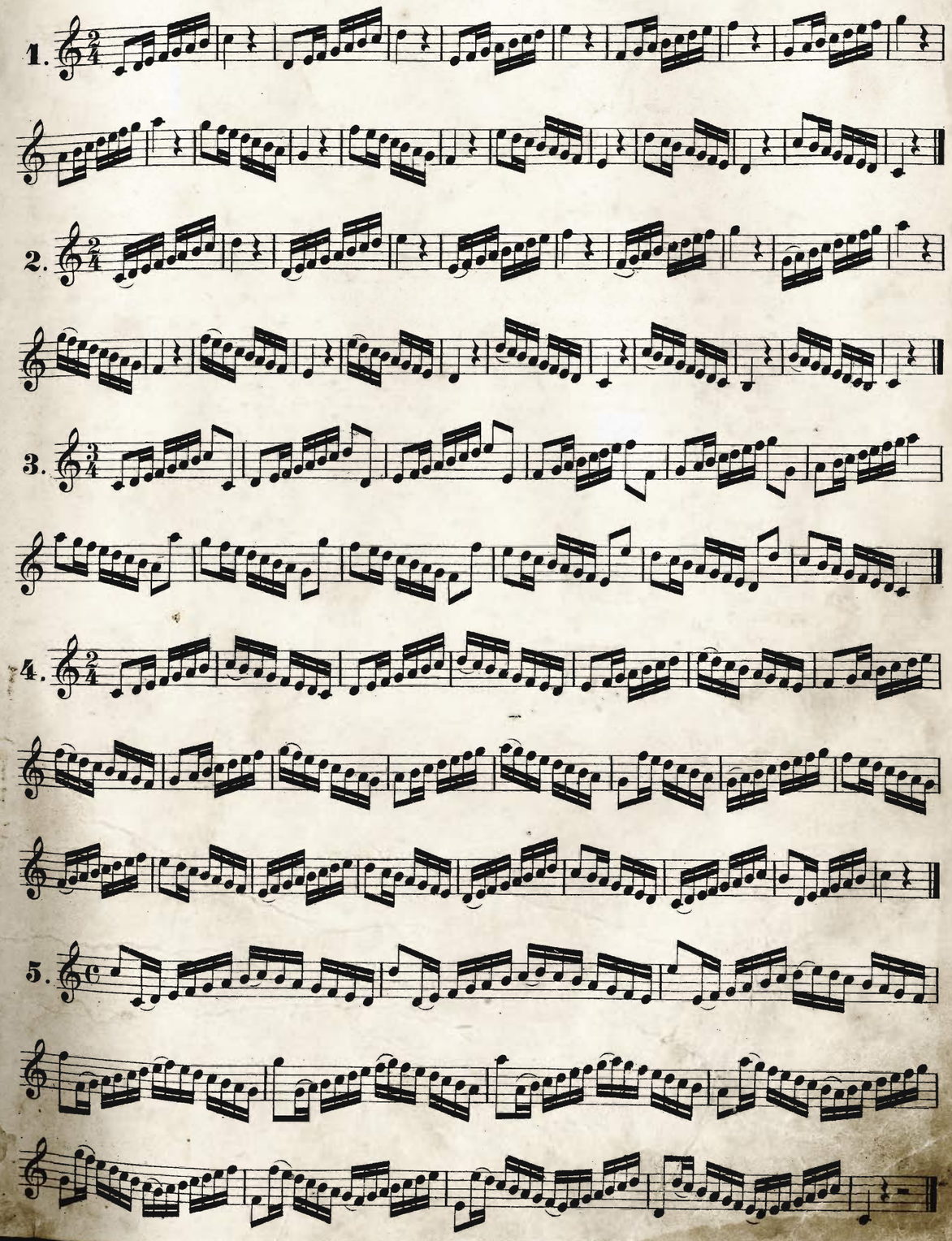
Da die Molltonleiter ihrer Natur nach weniger reichhaltig ist, als die Durtonleiter, so habe ich davon nur Beispiele auf der Tonica und Dominante gegeben, um deren Hülfsmittel erkennen zu lassen.

Chromatische Tonleitern und Triolen.

(Seite 76.)

Da die chromatische Tonleiter zu den wichtigsten gehört, so habe ich ihr eine grosse Ausdehnung eingeräumt. Man erhält durch dieses Studium einen leichten Fingersatz; trage aber Sorge die Pistons gut hinunterzudrücken, damit alle Töne voll herauskommen.

Zuerst muss man langsam üben, um die angezeigten Rhythmen deutlich hören zu lassen. In der chromatischen, wie in der diatonischen Tonleiter muss man aufwärts den Ton schwellen, abwärts denselben abnehmen lassen. Besonders soll man fest im Takte blasen, ohne das Ende einer jeden Periode zu beschleunigen, wie viele Künstler zu thun die Gewohnheit haben. Ich rathe daher den Gebrauch des Metronoms an, um zu der Genauigkeit zu gelangen, welche allein die Schönheit der Ausführung ausmacht.

GAMMES MAJEURES.
Dur-Tonleitern.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

GAMMES MINEURES.

Moll-Tonleitern.

70.

71.

72.

73.

74.

75.

76.

77.

78.

GAMMES CHROMATIQUES.

Chromatische Tonleitern.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

ÉTUDES SUR LES TRIOLETS CHROMATIQUES.

Etuden über die chromatischen Triolen.

10.

11.

12.

13.

14. 8va ad lib.

15. 8va ad lib.

16.

17. 8va ad lib.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

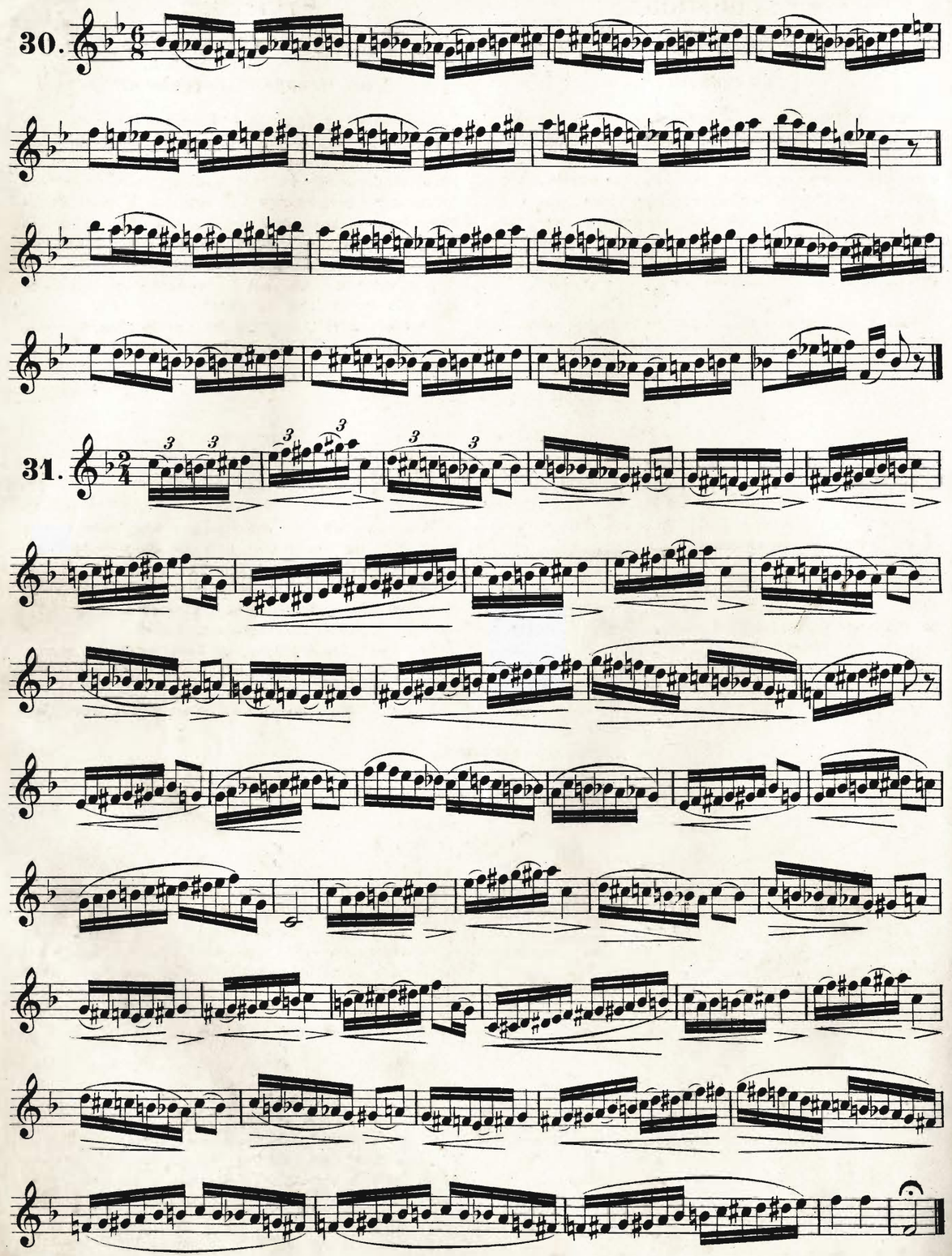
24.

25.

26.

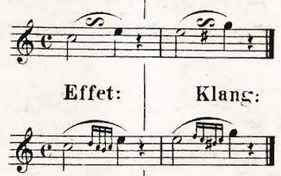
27.

28.

29.

Explications sur les notes d'agrément.

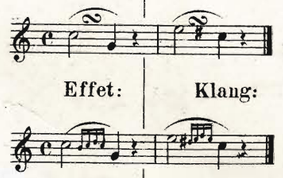
Du gruppetto.

Les vingt-trois premières études de la partie suivante sont uniquement composées dans le but de préparer l'élève à l'exécution du gruppetto, lequel consiste, comme on sait, à entourer d'appoggiatures une note quelconque d'un accord. Ces études doivent s'exécuter lentement, afin d'habituer les lèvres et les doigts à marcher avec un parfait ensemble. Il faut, pour cela, donner autant de valeur aux appoggiatures inférieure ou supérieure qu'à la note qui leur sert de pivot.

Il y a deux genres de gruppetto à quatre notes; le premier s'indique de la manière suivante:

On voit que la première boucle du signe est en l'air, ce qui indique que la première appoggiature doit être supérieure.

L'appoggiature inférieure doit toujours être à la distance d'un demi-ton de la note qu'elle accompagne, elle se marque par un accident placé au-dessous du signe.

Quant à l'appoggiature supérieure, elle peut être majeure ou mineure, suivant la tonalité du morceau que l'on exécute.

Le deuxième gruppetto s'indique de la manière suivante:

On voit que la première boucle du signe est en bas, ce qui indique que la premiere appoggiature doit être inférieure.

Telle est, du moins, la manière dont on devrait écrire; mais malheureusement aujourd'hui les compositeurs négligent ces détails et s'en rapportent presque toujours au goût de l'exécutant. (Voyez, pour ce genre d'agrément, du nº **24** au nº**31**.)

Du gruppetto à trois notes ou petit groupe.

Il y a deux sortes de petits groupes; le premier se fait en montant, et le second en descendant. Ils peuvent, dans les deux cas, être composés d'une tierce mineure ou diminuée, mais jamais d'une tierce majeure.

Erklärungen über die Verzierungsnoten.

Vom Gruppetto (Doppelschlag.)

Die ersten 23 Etuden des folgenden Theils sind einzig und allein in der Absicht komponirt, den Schüler zur Ausführung des Gruppetto vorzubereiten, welcher bekanntlich darin besteht, jede beliebige Note eines Accordes mit Verzierungen zu umgeben. Diese Etuden sollen langsam ausgeführt werden, um die Lippen und Finger zu gewöhnen, mit einander vollständig zusammenzugehen. Man muss dazu den höheren oder tieferen Appoggiaturen (Vorschlägen) denselben Werth geben, als der Note, auf welcher sie ruhen.

Es giebt zwei Arten des Gruppetto zu 4 Noten; die erste wird auf folgende Weise geschrieben:

Man sieht, dass der erste Haken des Zeichens nach oben geht, um anzudeuten, dass der Doppelschlag mit dem nächsthöheren Tone beginnen soll.

Der nächsttiefere Ton muss stets ein halber sein; dies wird oft durch ein Erhöhungszeichen (♯ oder ♮) unter dem Gruppettozeichen angedeutet.

Der obere Ton des Gruppetto kann sowohl ein ganzer als ein halber sein, je nach dem Erforderniss der Tonart des Stückes.

Der zweite Gruppetto wird auf folgende Art bezeichnet:

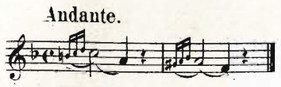
Man sieht, dass der erste Haken des Zeichens nach unten zeigt, um anzudeuten, dass der Doppelschlag mit dem nächsttieferen Ton beginnen soll.

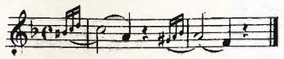
So wenigstens sollte man schreiben, unglücklicher Weise aber vernachlässigen heute die Componisten diese kleinen Umstände und verlassen sich dabei fast immer auf den Geschmack des Ausführenden. (Diese Art von Verzierungen siehe von № **24** bis **31**.)

Vom Gruppetto mit 3 Noten oder der kleinen Gruppe.

Es giebt zwei Arten von kleinen Gruppen; die erste wird aufwärts, die andere abwärts gemacht; in beiden Fällen können sie eine kleine oder verminderte niemals aber eine grosse Terz umfassen.

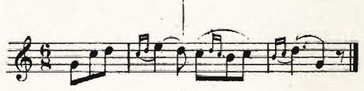
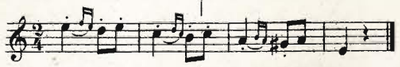
Ils s'écrivent ainsi:

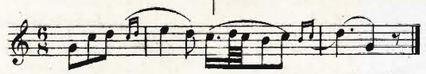
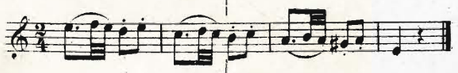


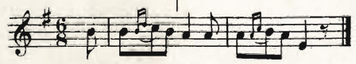
Mais on doit les exécuter de la manière suivante:

On voit que cet agrément ne doit pas être pris sur la note qu'il accompagne, mais bien sur le temps qui le précède. Il faut l'exécuter avec beaucoup de légèreté, tout en attaquant bien la première appoggiature. (Voyez, pour ce genre d'agrément, du no 32 au no 35.)

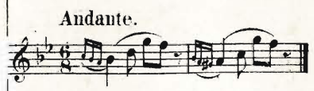
Des doubles appoggiatures.

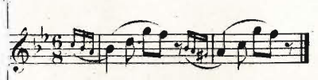
Il y a deux sortes de doubles appoggiatures; la première se compose de deux petites notes qui peuvent être prises à distance de tierce de la note qu'elles accompagnent, soit en descendant, soit en montant.

Exemple en montant:

Exemple en descendant:

La double appoggiature ne doit pas prendre sa valeur sur la note qu'elle accompagne; elle doit, au contraire, la précéder ainsi qu'il suit:

Exemple en montant:

Exemple en descendant:

La deuxième sorte de double appoggiature se compose d'une appoggiature supérieure; et d'une appoggiature inférieure.

Exemple:

Man schreibt:



Aber man führt sie auf folgende Art aus:

Man sieht, dass diese Verzierung nicht von dem Werthe der Note entnommen wird, zu deren Begleitung sie da ist, sondern vielmehr von dem der Note vorangehenden Zeittheile. Man muss sie mit viel Leichtigkeit ausführen, indem man die erste Appoggiatur gut ansetzt. (Diese Art von Verzierungen siehe No 32 bis 35.)

Von den Doppel Appoggiaturen (Schleifer).

Es giebt zwei Arten von Doppel-Appoggiaturen; die erste besteht aus zwei kleinen Noten, welche von der Note, welche sie begleiten, eine Terz entfernt sein können, gleichviel, ob aufwärts oder abwärts:

Beispiel aufwärts:

Beispiel abwärts:

Die Doppelappoggiatur soll ihren Werth nicht von der Note entnehmen, welche sie begleitet; sie soll ihr im Gegentheil, wie folgt, vorausgehen:

Beispiel aufwärts:

Beispiel abwärts:

Die zweite Art der Doppel-Appoggiaturen besteht aus einem höheren und einem tieferen Vorschlag.

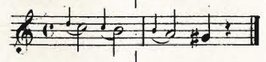
Beispiel:

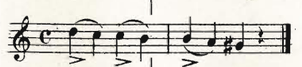
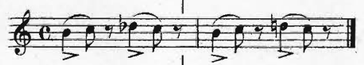
On doit exécuter ainsi: Exemple:

Ces appoggiatures doivent prendre leur valeur sur le temps qui précède la note qu'elles accompagnent. (Voyez du no 36 au no 43.)

De l'appoggiature simple.

L'appoggiature simple est une petite note ne faisant aucunement partie d'un accord, et qui prend néanmoins la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle est placée. Exemple:



Effet:

L'appoggiature peut se placer au-dessus ou au-dessous d'une note quelconque. Lorsqu'elle est placée au-dessus, elle peut être à la distance d'un ton ou d'un demi-ton; lorsqu'elle est placée au-dessous, elle doit invariablement se trouver à la distance d'un demi-ton. Exemple:

Dans la musique des anciens maîtres, on trouve une grande quantité d'exemples d'appoggiatures devant prendre la moitié de la valeur de la note qu'elles précèdent, mais aujourd'hui, afin d'obtenir une exécution uniforme, on écrit généralement la musique ainsi qu'elle doit être exécutée, ce qui vaut beaucoup mieux, sans contredit. (Voyez no 44 au no 47.)

De l'appoggiature brève ou petite note.

La petite note prend sa valeur sur la note même qu'elle accompagne; elle s'emploie généralement dans les mouvements un peu vifs. On doit appuyer en l'attaquant, de manière à lui donner un peu plus de force qu'à la note qu'elle précède. Quand elle est supérieure, elle peut se trouver à un ton ou à un demi-ton de la note qu'elle accompagne, quand elle est inférieure, elle se place invariablement à la distance d'un demi-ton. (Voyez du no 48 au no 54.)

Du portamento.

Le portamento est une petite note qui n'est par le fait, que la répétition d'une note quelconque que l'on veut porter sur une autre en glissant le son. Il ne faut pas abuser de ce genre d'agrément, car il deviendrait de mauvais goût; employé avec ménagement, il peut être d'un grand effet; mais je lui préfère de beaucoup le son porté sans le secours de la petite note. (Voyez du no 55 au no 59.)

Ausführung: Beispiel:

Diese Appoggiaturen sollen ihren Werth von dem Zeittheil entnehmen, welcher der Note, die sie begleiten, voran geht. (S. No 36 bis No 43.)

Von der einfachen Appoggiatur.

Die einfache Appoggiatur ist eine ausser der Harmonie liegende kleine Note, welche jedoch die Hälfte des Werthes derjenigen Note erhält, welcher sie voraufgeht:

Beispiel:

Klang:

Diese Appoggiatur kann oberhalb oder unterhalb einer beliebigen Note gestellt werden. Steht sie oberhalb, so kann ihre Entfernung einen oder einen halben Ton ausmachen; steht sie unterhalb, so darf sie ohne Unterschied nur einen halben Ton entfernt sein. Beispiel:

In der Musik der alten Meister findet man viele Beispiele von Appoggiaturen, welche von der Note, vor welcher sie stehen, die Hälfte des Werthes entnehmen sollen, aber heute schreibt man, um eine gleichförmige Ausführung zu erlangen, im Allgemeinen so, wie es ausgeführt werden soll, was unbestreitbar besser ist. (S. No 44 bis No 47.)

Von der kurzen Appoggiatur oder dem Prallvorschlag.

Der kurze (Prall-) Vorschlag entnimmt seinen Werth von der Note, zu welcher er gehört. Er wird besonders in lebhafteren Tempos angewandt. Man muss ihn beim Ansatz etwas accentuiren, indem man ihn etwas stärker nimmt, als den Ton welchem er voraufgeht. Ist er aus dem nächst höheren Tone gebildet, so kann er aus der grossen oder kleinen Secunde bestehen, ist er dagegen aus dem nächst tieferen Ton gebildet, so darf er stets nur aus der kleinen Secunde bestehen. (S. No 48 bis No 54.)

Vom Portamento.

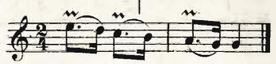
Das Portamento ist eine kleine Note, welche in Wahrheit nur die Wiederholung einer beliebigen Note ist, welche man, indem man den Ton schleift, auf eine andere Note übertragen will. Man muss diese Art Verzierung nicht missbrauchen, denn das würde geschmacklos werden, mit Maass angewendet, kann sie von grosser Wirkung sein; aber ich würde ihr das ohne Hülfe der kleinen Note ausgeführte Portament bei Weitem vorziehen. (S. No 55 bis No 59.)

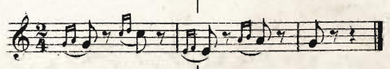
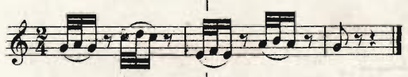
Du trille.

Sur les instruments à pistons le trille est le plus difficile de tous les agréments. Il n'y a réellement que le trille d'un demi-ton qui soit supportable. On peut cependant faire des trilles d'un ton, mais il faut avoir soin d'enfoncer régulièrement les pistons, afin que chaque battement soit bien distinct.

On devra donc préalablement travailler avec patience et sans se presser, les études du no 60 au no 67, afin d'arriver à faire sortir purement chaque son. Plus tard, on pourra jouer les études sur le trille, en suivant exactement les doigtés indiqués. (Voyez du no 68 au no 80.)

Du mordant.

Le mordant n'est autre chose qu'un trille précipité, il ne demande ni préparation ni résolution. On l'indique par le signe suivant:

En voici l'effet: Klang:

Le mordant composé de plusieurs battements est presque impraticable sur le cornet à pistons. Il faut donc s'en tenir au mordant à un seul battement, qui se fait avec beaucoup plus de facilité et qui est très-gracieux.

Effet: Klang:

Le mordant prend sa valeur sur la note même à laquelle il appartient. (Voyez du no 81 au no 88.)

NB. Toutes les leçons sur les notes d'agrément étant spécialement composées pour servir d'étude, j'ai réuni à dessein, avec profusion, tous les genres de note d'agrément. Mais il faut bien se garder d'en abuser ainsi dans la pratique, car cela serait du plus mauvais goût.

Vom Triller.

Auf allen Instrumenten mit Pistons ist der Triller die schwierigste aller Verzierungen. Eigentlich ist nur der Triller von einem halben Ton erträglich. Man kann indessen Triller von einem ganzen Ton machen, aber muss dann Sorge tragen, die Pistons regelmässig hinunterzudrücken, damit jeder einzelne Trillerschlag bestimmt erkennbar ist.

Man wird also vorläufig mit Geduld und ohne sich zu übereilen, die Etuden von 60 bis 67 üben müssen, bis man dahin gelangt, jeden Ton rein herauszubringen. Später kann man die Etuden über den Triller üben, indem man genau dem vorgezeichneten Fingersatze folgt. (S. No 68 bis No 80.)

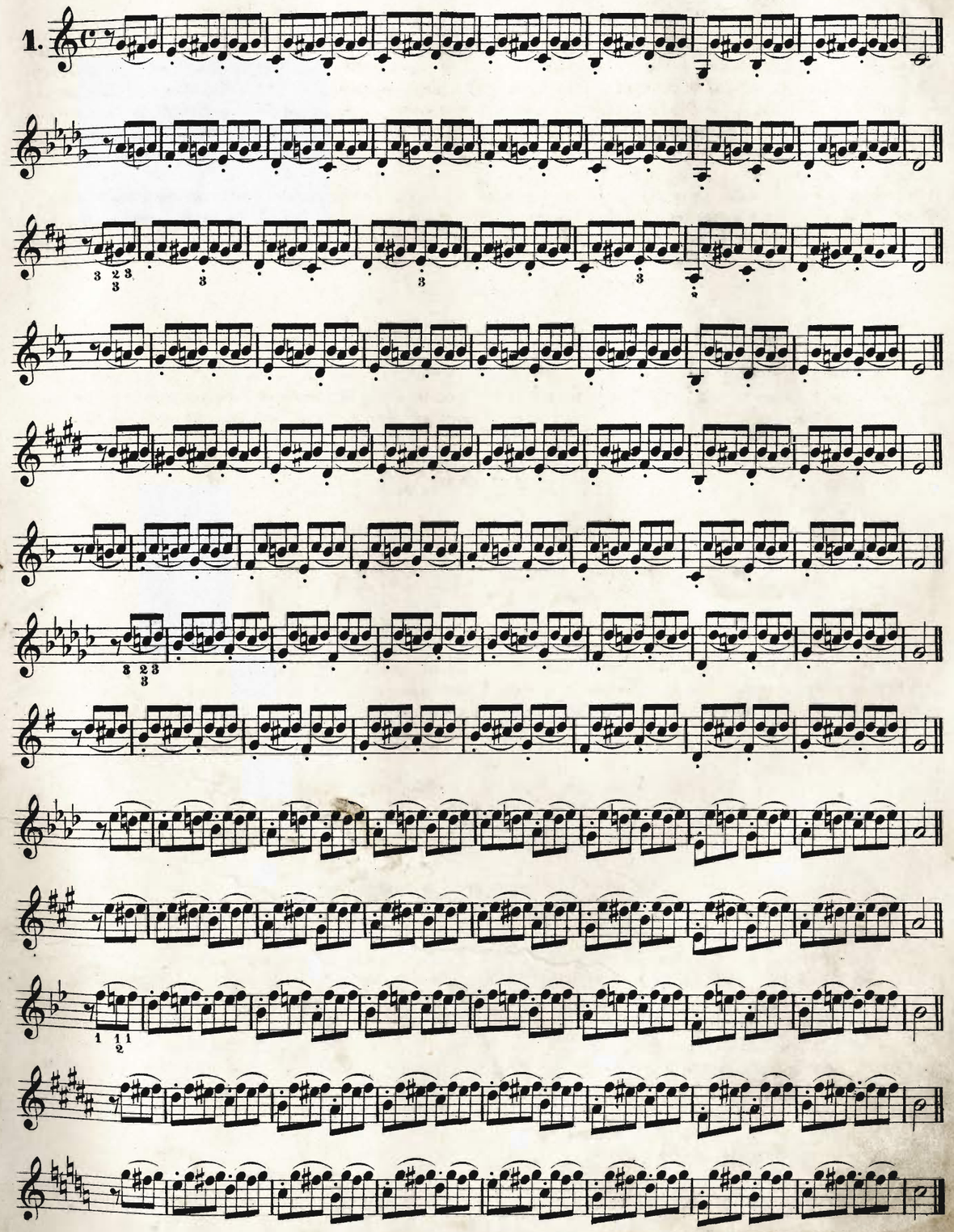
Vom Mordant.

Der Mordant ist nichts als ein kurzabgeschnellter Triller; er bedarf weder der Vorbereitung, noch des Nachschlags. Man bezeichnet ihn durch folgendes Zeichen.

Der aus mehreren Trillerschlägen bestehende Mordant ist auf dem Cornet à Pistons fast unausführbar. Man muss sich daher an den Mordant mit einem einzelnen Trillerschlag halten der sich mit weit mehr Leichtigkeit ausführen lässt und sehr graziös ist.

Der Mordant entnimmt seinen Werth von der Note, zu welcher er gehört. (S. No 81 bis No 88.)

NB. Da alle Uebungen über die Verzierungsnoten nur componirt sind, um als Studium zu dienen, so habe ich absichtlich die Verzierungen in überreicher Weise angebracht, Man muss sich aber hüten, in der Praxis damit Missbrauch zu treiben, denn dies würde von dem schlechtesten Geschmack Zeugniss geben.



2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

DU GRUPPETTO.

Vom Gruppetto (Doppelschlag.)

Allegretto.

24.

Allegro.

25.

Andante.

26.

Allegro moderato.

27.

Fin.

D.C.

Andante.

28.

Allegretto.

29.

Andantino.

30.

Fin.

D. C.

Allegretto.

31.

Andantino.

32.

Fin.

Più mosso.

D.C.

Allegretto.

33.

Fin.

D.C.

Andante.

34.

Allegro moderato.

35.

DE LA DOUBLE APPOGGIATURE.

Von der Doppel-Appoggiatur.

Andante.

36.

rall. **Tempo I.**

rall.

Andantino.

37.

rall.

Allegretto.

38.

rall.

Fin.

D.C.

Allegretto moderato.

39.

Andante con spirito.

40.

rall.

rall.

Allegretto.

41.

Andante.

42.

rall.

Allegretto.

43.

DE L'APPOGGIATURE SIMPLE.
Von der einfachen Appoggiatur.

Andante con spirito.

44.

cre - scen - do poco a poco

rall.

Allegro moderato.

45

rall.

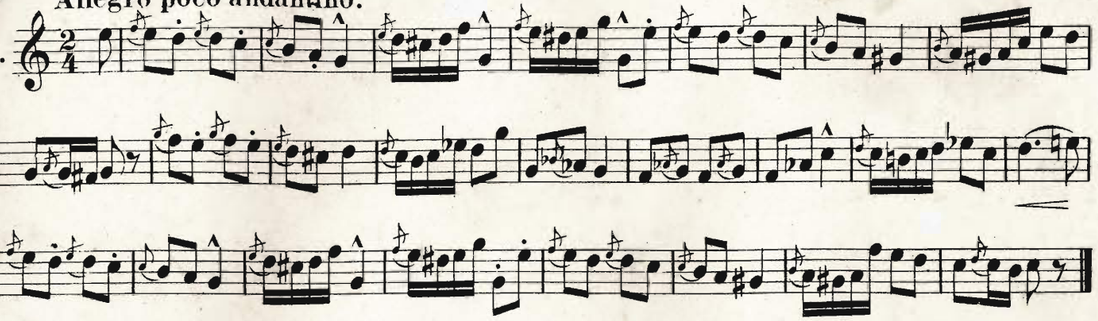
Andante con espressione.

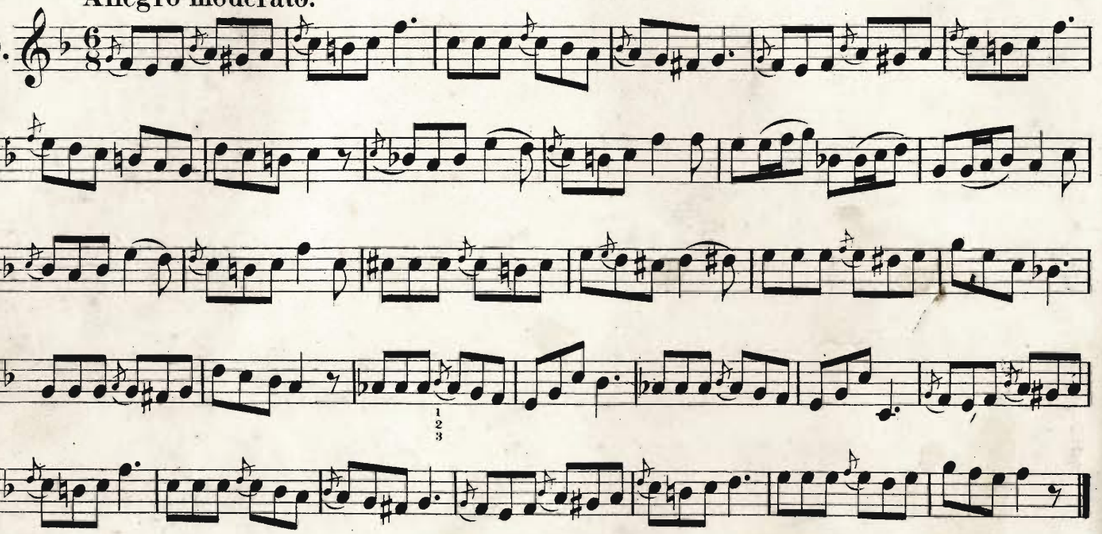
46.

Allegro con spirito.

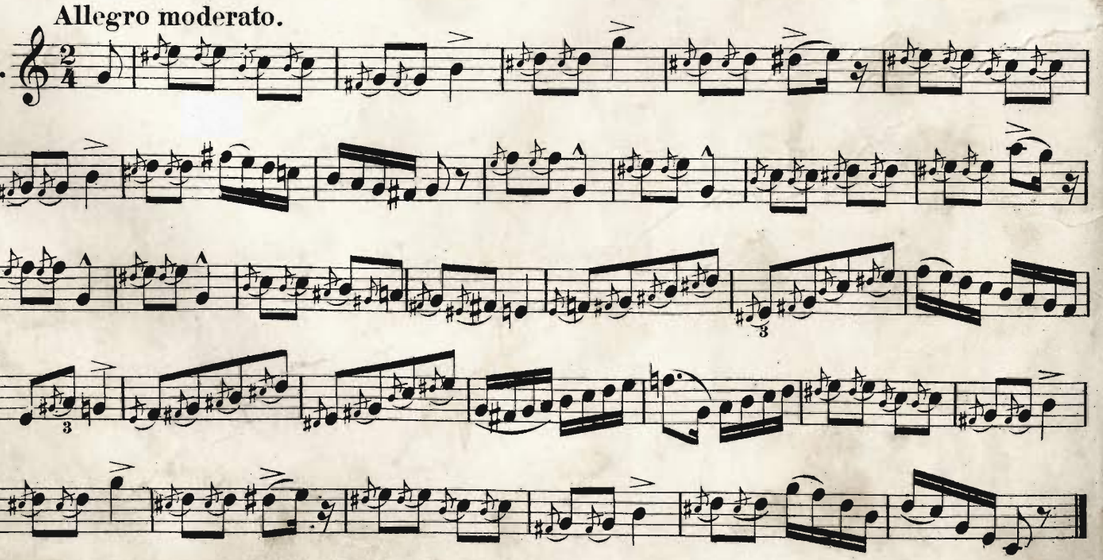
47.

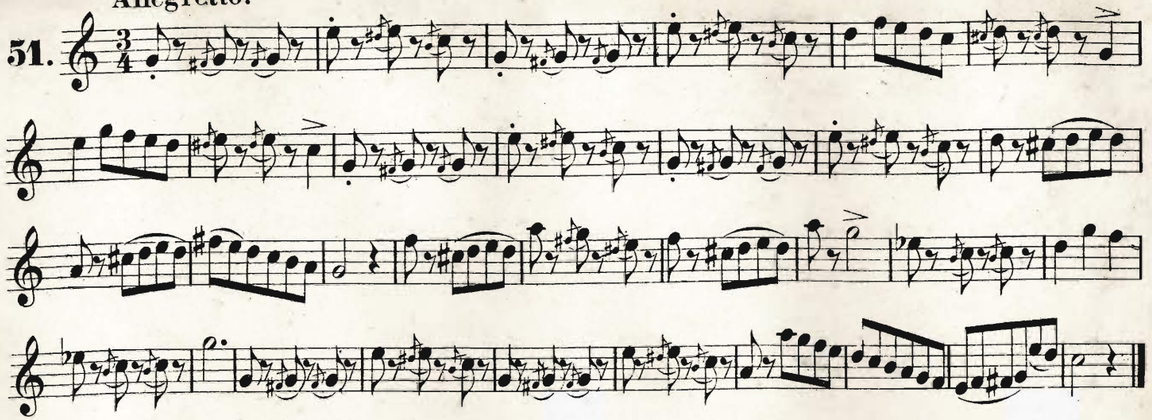
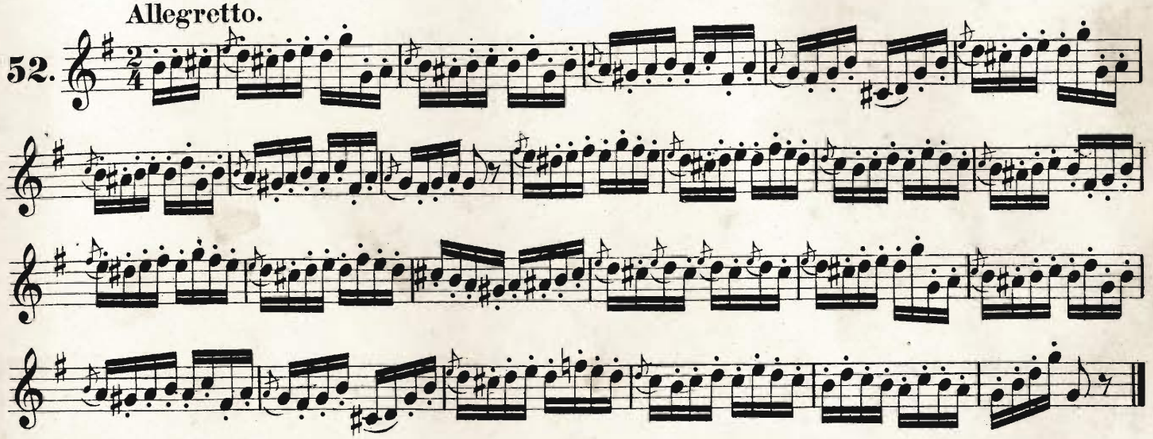
DE L'APPOGGIATURE BRÈVE OU PETITE NOTE.
Von der kurzen Appoggiatur oder Prall-Vorschlag.

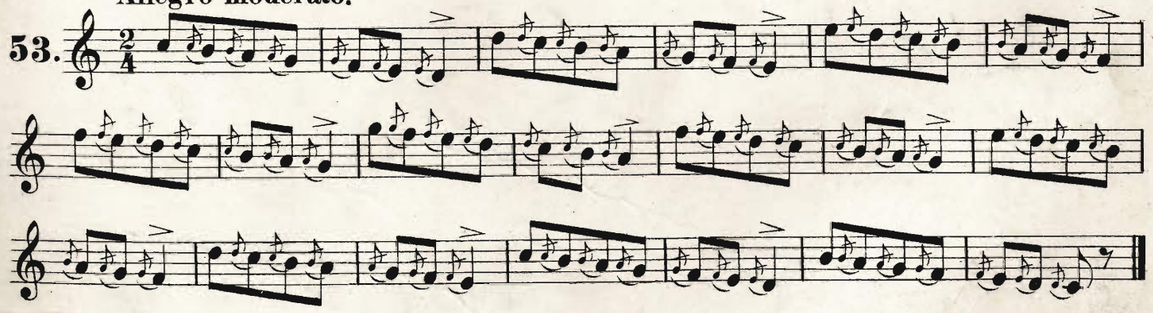
48. Allegro poco andantino.

49. Allegro moderato.

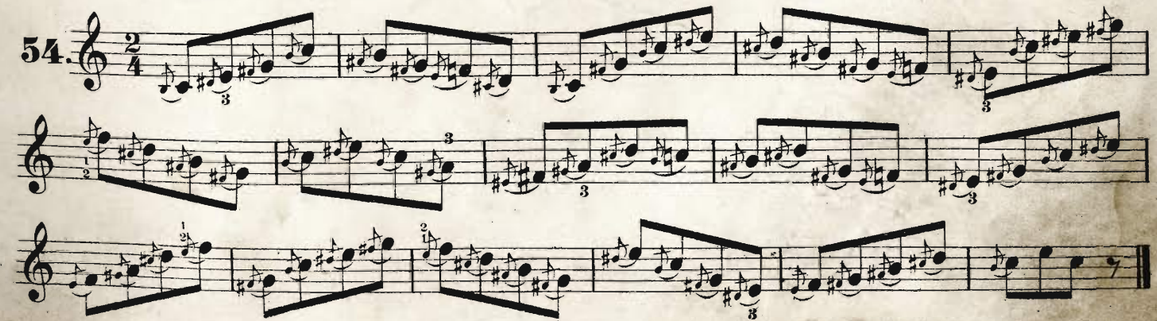


50. Allegro moderato.



51. Allegretto.

52. Allegretto.

53. Allegro moderato.



54.

DU PORTAMENTO.

Vom Portamento.

55. Andante.

Agitato. *rall.*

Tempo I.

56. Andante.

Fin

D.C.

57. Andante.

rall. Tempo I.

58. Allegretto.

59. Andante moderato.

DU TRILLE.

Vom Triller.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

68.

69.

70.

71.

72.

73.

74. Andante.

75. Andante.

76. Andantino.

Tempo I.

rall

rall.

Allegretto.

77.

rall.

Tempo I.

rall.

78.

79.

80.

DU MORDANT.

Vom Mordant.

Allegro moderato.

81.

82.

Allegretto moderato.

83.

Fin.

D.C.

Allegro.

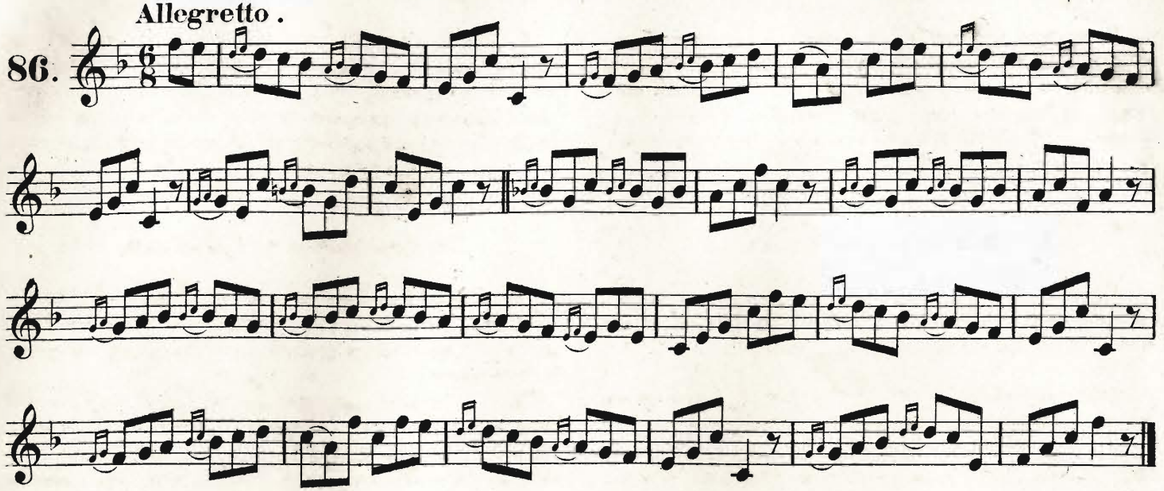
84.

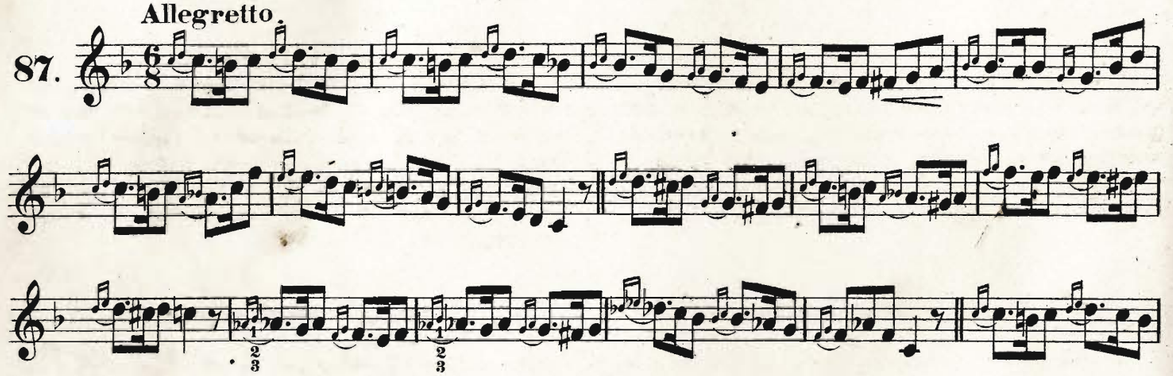
D.C.

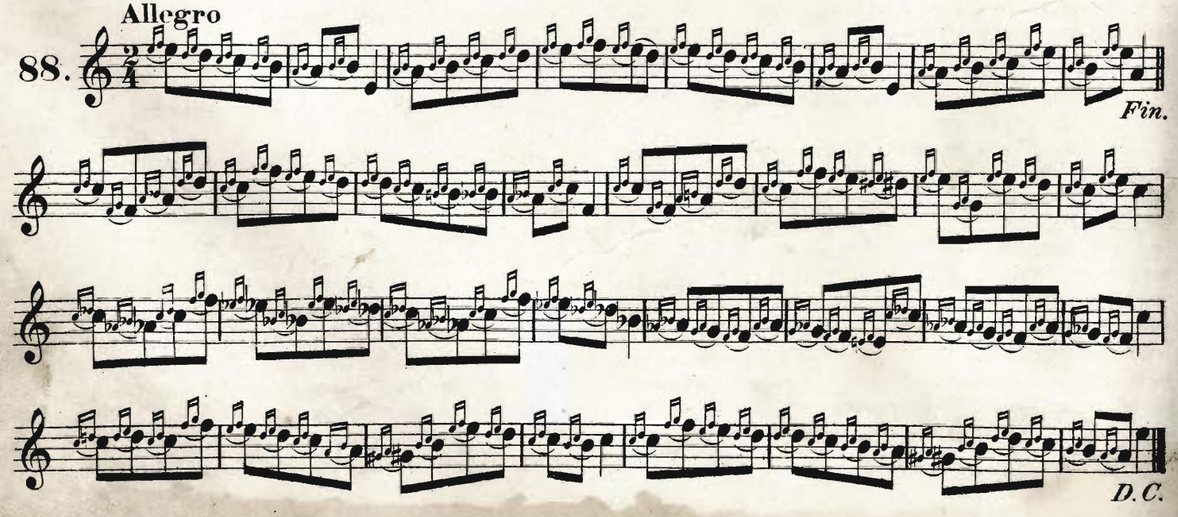
Allegro.

85.

Allegretto.

86.

Allegretto.

87.

Allegro

88.

Fin.

D.C.

Des sauts d'intervalles.

Il convient de travailler avec assiduité ce genre d'études, en ayant bien soin de ne pas déranger l'embouchure de dessus les lèvres, pour passer d'une note basse à une note haute, ou d'une note haute à une note basse. On obtient par là une grande sûreté d'attaque et une grande facilité d'exécution. (Voyez du nº 1 au nº 7.)

Des Octaves et des Dixièmes.

Les octaves et les dixièmes ne sont pas très-usités sur le cornet à pistons; on peut néanmoins produire beaucoup d'effet par un intelligent emploi des octaves.

Quant aux dixièmes, il y a lieu de les ranger parmi les sauts d'intervalles. Il serait fort difficile, en effet d'exécuter avec vitesse une mélodie quelconque, en employant successivement l'intervalle de dixième. (Voyez du nº 8 au nº 12.)

Des Triolets.

L'emploi des triolets a toujours été d'un excellent effet. Pour bien rendre le triolet, il faut s'etudier à faire parler chaque note avec une parfaite égalité. On doit travailler d'abord lentement, et ne passer à un mouvement plus vif que lorsque les doigts marchent avec régularité. (Voyez du nº 13 au nº 27.)

Études en doubles croches.

Pour arriver à une exécution irréprochable, on doit travailler ces études en conservant toujours une mesure bien rhythmeé, et en suivant ponctuellement les articulations qui sont indiquées. Il faut débuter avec lenteur et ne presser le mouvement qu'au fur et à mesure qu'on se familiarise avec l'exercice. Une trop grande vitesse ne donne pas toujours au jeu le brillant qu'on espère. La netteté et la régularité, voilà les vrais types d'une belles exécution. (Voyez du nº 28 au nº 47.)

De l'accord parfait majeur et mineur.

En donnant un aussi grand développement à ces études, mon intention a été d'amener les élèves à pouvoir jouer aisément dans tous les tons. Certains doigtés paraîtront au premier abord difficiles; ce n'est pas une raison pour les laisser de côté, c'en est une, au contraire, pour les aborder avec courage et conviction. Il reste toujours quelque chose d'un pareil travail, même si on exécute lentement ces accords; et les efforts que l'on aura faits pour vaincre certaines impossibilités montreront bien vite qu'elles ne sont qu'apparentes. Elles n'offriront d'obstacle insurmontable qu'aux artistes qui, par paresse, auront contracté la funeste habitude de jouer toujours dans des tons simples. (Voyez du nº 48 au nº 52.)

Von den Intervallsprüngen.

Es ist gut, diese Art von Etuden eifrig zu üben, und dabei Sorge zu tragen, dass das Mundstück auf den Lippen nicht verrückt wird, wenn man von einer tiefen zu einer hohen oder von einer hohen zu einer tiefen Note übergehen will. Man erlangt dadurch eine grosse Sicherheit des Ansatzes und Leichtigkeit der Ausführung. (S. Nº 1 bis 7.)

Von den Octaven und Decimen.

Die Octaven und Decimen sind auf dem Cornet à pistons nicht sehr gebräuchlich; nichtsdestoweniger kann man durch eine verständige Anwendung der Octaven eine gute Wirkung hervorbringen.

Was die Decimen anbetrifft, so kann man sie unter die Intervallsprünge rechnen, indessen würde es sehr schwierig sein, mit Schnelligkeit irgend eine Molodie anzuführen und dabei hintereinander das Decimenintervall anwenden zu wollen. (Siehe Nº 8 bis Nº 12.)

Von den Triolen.

Die Anwendung der Triolen ist immer von ausgezeichneter Wirkung. Um die Triole gut auszuführen, muss man sich üben, jede Note mit vollkommener Gleichmässigkeit anzugeben. Man muss anfangs langsam üben, und erst zu einer lebhafteren Bewegung übergehen, wenn die Fingerbewegung eine vollkommen regelmässige ist. (Siehe Nº 13 bis Nº 27.)

Von den Sechszehntelnt.

Um zu einer untadligen Ausführung zu gelangen, muss man diese Etuden streng im Tacte üben und die vorgeschriebenen Accente genau beachten. Man muss langsam anfangen und das Tempo in dem Maasse beschleunigen, als man sich mit der Uebung nach und nach vertraut macht. Zu grosse Schnelligkeit giebt der Ausführung nicht immer den Glanz, den man erwartet. Die wahren Kennzeichen einer guten Ausführung sind Sauberkeit und Regelmässigkeit.

Vom Dur- und Moll-Accord.

Indem ich diesen Etuden eine grosse Ausdehnung verlieh, war es meine Absicht, die Schüler dahin zu führen, dass sie sich in allen Tonarten mit Leichtigkeit bewegen können. Einige Fingersätze werden anfänglich schwer erscheinen. Dies ist jedoch kein Grund, sie bei Seite zu lassen, sondern man soll sie mit desto mehr Muth und Festigkeit angreifen. Diese Accorde bleiben immer schwie- selbst wenn man sie langsam ausführt; aber die Mü man sich giebt, um gewisse Unmöglichkeiten zu wird bald lehren, dass sie nur scheinbar waren gen Künstler werden unübersteigliche Schwi finden, die überhaupt aus Bequemlichkeit wohnheit haben, stets nur in leichten Te

De l'accord de Septième-dominante.

L'accord de septième dominante étant le même dans les modes majeur et mineur, devient ici le complément des études précédentes. On devra le travailler en conservant toujours cette même régularité que je ne saurais trop recommander. (Voyez les nos 53 et 54.)

De l'accord de septième diminuée.

Cet accord joue un grand rôle dans la composition musicale actuelle; il rend, grâce à son élasticité, des services incalculables, car, uniquement composé de tierces mineures, on peut l'interpréter de bien des manières différentes, et il y a une foule de cas où le musicien y a recours.

Il occupe cependant une place régulière dans la gamme mineure, ainsi que l'on en pourra juger par l'étude no 55, dans laquelle je lui ai assigné son véritable rang.

On peut faire des successions d'accords de septièmes diminuées, attendu qu'ils s'enchaînent avec beaucoup de facilité. J'ai présenté cet accord dans des rhythmes et dans des enchaînements différents, afin que l'élève puisse se rendre bien compte de son effet. (Voyez du no 55 au no 61.)

Du point d'orgue.

Je joins à ces études une série de points d'orgue en forme de préludes, afin d'habituer les élèves à bien terminer un solo. Il sera bien de transporter ces points d'orgue dans tous les tons. Il faut avoir soin de respirer aux endroits où se rencontrent des repos, afin d'arriver à la conclusion de la phrase avec toute sa force, et sans laisser tombre le son; autrement l'effet se trouverait complètement annihilé.

Vom Dominant-Septimen-Accord.

Der Dominant-Septimen-Accord, welcher in den Dur- und Molltonarten stets derselbe ist, dient hier zur Vervollständigung der vorhergehenden Uebungen. Bei seiner Uebung bewahre man stets diejenige Regelmässigkeit, welche ich nicht zu sehr einschärfen kann.

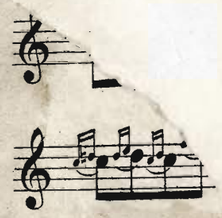
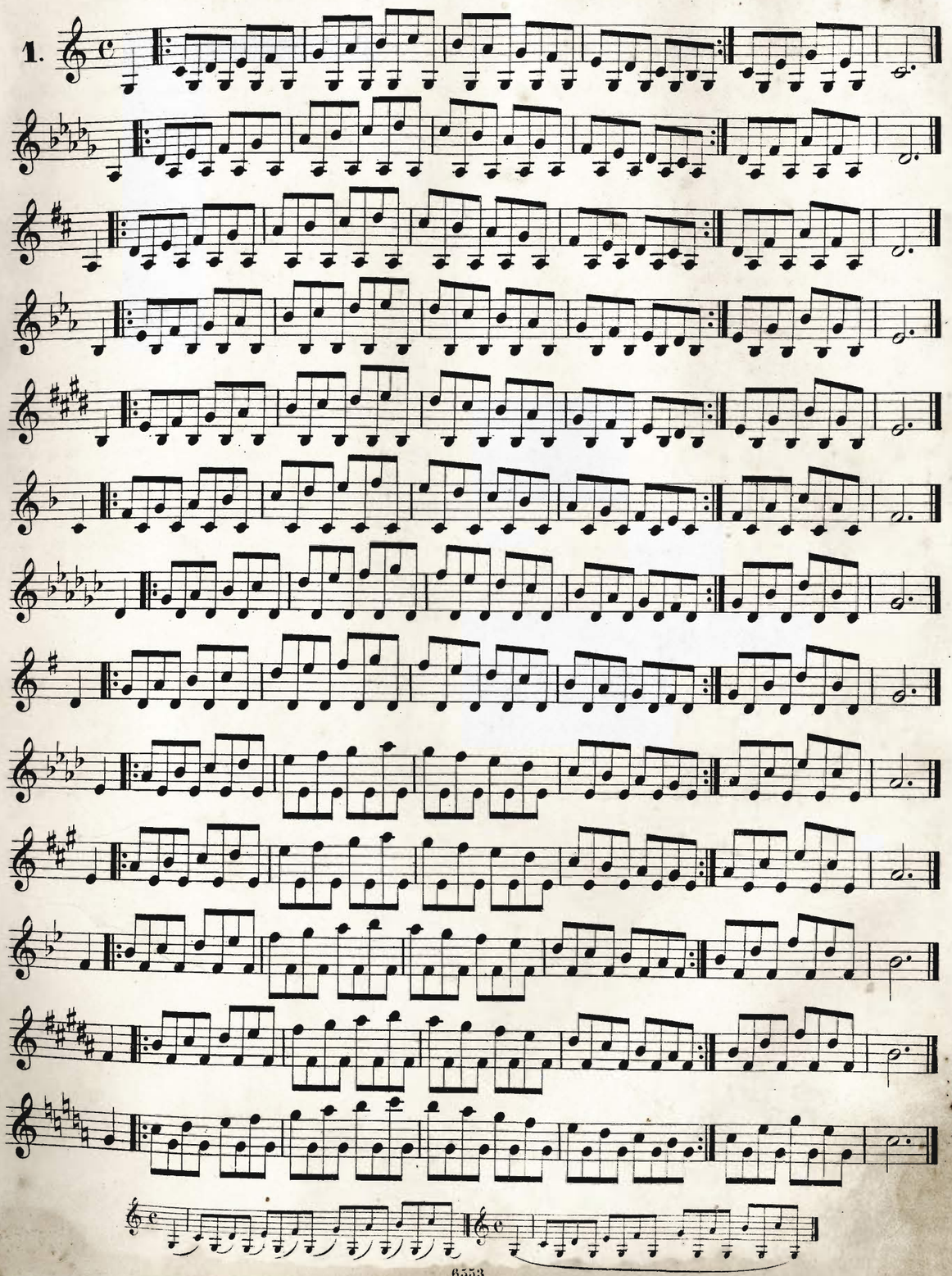
Vom verminderten Septimen-Accord.

Dieser Accord spielt eine grosse Rolle in der Musik der Gegenwart. Dank seiner Elasticität, leistet er der Modulation unberechenbare Dienste. Ausschliesslich aus kleinen Terzen gebildet, kann man ihn auf sehr verschiedene Weise auflösen und es giebt eine Menge von Fällen, in welchen der Musiker sich seiner bedient.

Er nimmt indessen auch eine regelmässige Stelle in der Molltonleiter ein, wie man aus der Uebung N° 55. ersehen kann, worin ich ihm seine wahre Stellung angewiesen habe.

Man kann mehrere verminderte Septimen-Accorde auf einander folgen lassen, vorausgesetzt, dass sie sich mit grosser Leichtigkeit an einander anschliessen. Ich gebe den Accord in verschiedenen Rhythmen und Verbindungen, damit der Schüler sich von seiner Wirkung wohl überzeuge. (Siehe N° 55 bis 61.)

Von den Cadenzen.

Ich füge diesen Etuden eine Reihe von Cadenzen in Form von Präludien hinzu, um den Schüler an einen guten Abschluss des Solo's zu gewöhnen. Man wird wohl thun, diese Cadenzen in alle Tonarten zu transponiren. Man muss Sorge tragen, an denjenigen Stellen, wo sich Pausen befinden, wohl Athem zu schöpfen, damit man die Phrasen mit Kraft und ohne den Ton sinken zu lassen, schliessen kann. Anderenfalls würde die Wirkung vollständig vernichtet.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

No 6

No 7

DES OCTAVES ET DES DIXIÈMES.

Von den Octaven und Decimen.

8.

9.

10.

Fin.

D.C.

11.

Fin.

D.C.

12.

Fin.

D.C.

ÉTUDES SUR LES TRIOLETS.

Etuden über die Triolen.

13.

14

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

26.

27.

ÉTUDES EN DOUBLES CROCHES.

Etuden in Sechszehnteln.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

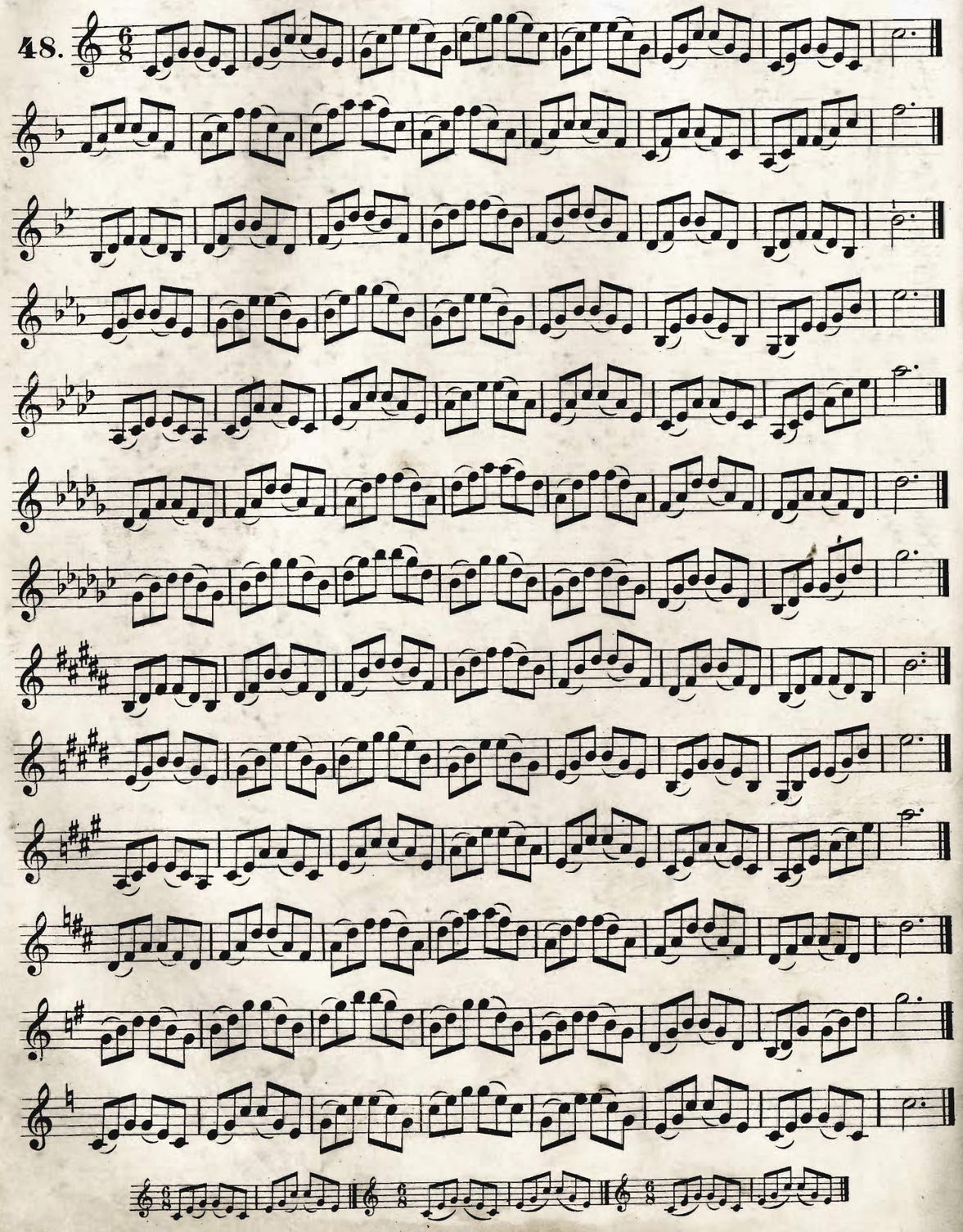
Fin

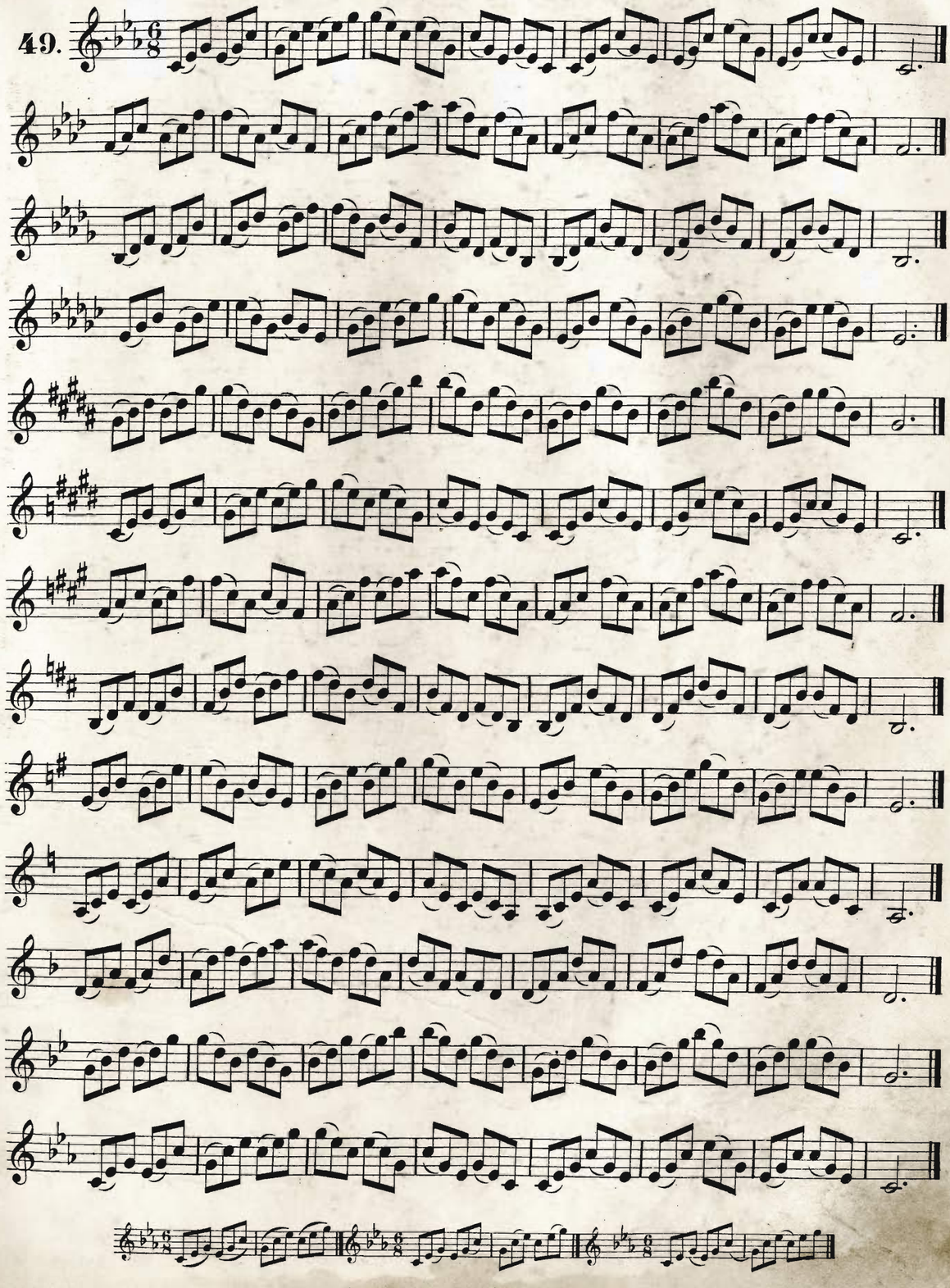
D.C.

47.

DE L'ACCORD PARFAIT MAJEUR ET MINEUR.
Vom Dur- und Moll-Accord.

48.



49.

50.

51.

52.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DOMINANTE.

Vom Dominant-Septimen-Accord.

53.

54.

DE L'ACCORD DE SEPTIÈME DIMINUÉE.
Vom verminderten Septimen-Accord.

55.

56.

57.

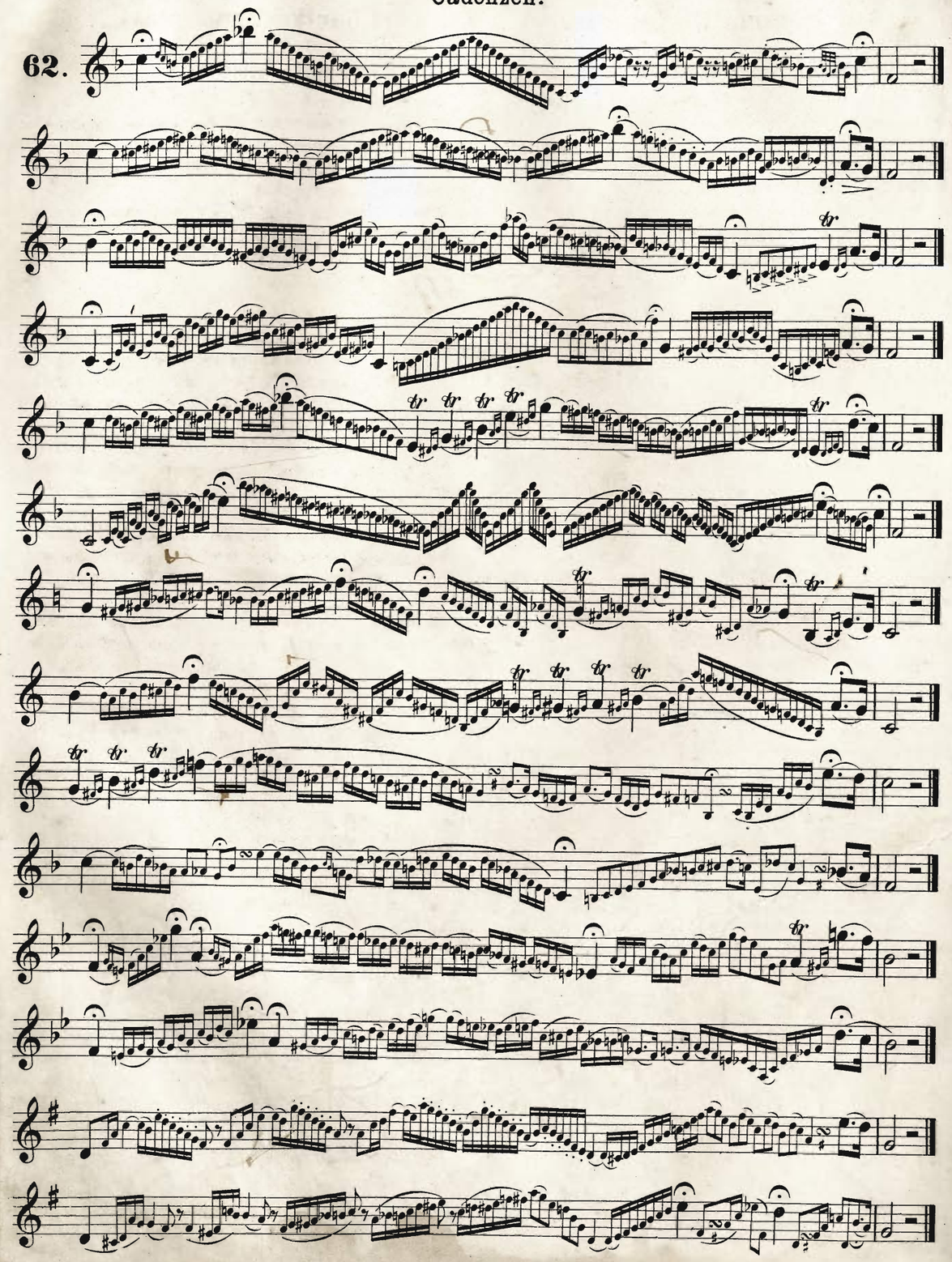
58.

59.

60.

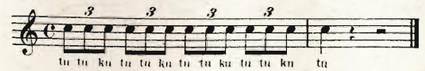
61.

POINTS D'ORGUE.
Cadenzen.

62.

Explications sur le coup de langue.

Du coup de langue en staccato ternaire.

Le staccato consiste à détacher avec régularité une succession de notes, sans que le coup de langue soit ni trop sec, ni trop allongé. Pour arriver à une telle perfection, on devra travailler tres-lentement les premières études qui servent de point de départ.

Il faut primitivement s'appliquer à prononcer avec beaucoup d'égalité les syllabes:

Pour donner plus d'égalité au coup de langue, il faut, en commençant, allonger un peu chaque syllabe, de manière à bien lier les notes entre elles. Ce n'est que lorsque le coup de langue sort avec précison que l'on doit prononcer avec plus de sécheresse, afin d'obtenir le vrai staccato.

Voici le mécanisme du staccato ternaire.

En prononçant les syllabes tu tu, la langue se place contre les dents de la mâchoire supérieure et, en se retirant, produit les deux premiers coups. La langue doit alors remonter au font de la bouche et obstruer le gosier en se gonflant par l'effet de la prononciation de la syllabe ku, qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, détermine le troisième coup.

Pour donner à cet effet de va-et-vient une grande régularité, il faut travailler lentement afin que la langue, tout comme le ferait une soupape, laisse échapper à chaque syllabe la même quantité d'air.

Grâce à ce genre d'articulation, il n'y a plus de traits difficiles; on peut arriver à jouer aussi facilement que le fait la flûte; mais il faut, pour cela, une prononciation d'une grande pureté. L'expérience m'a démontré que pour obtenir un staccato vraiment perlé, il faut prononcer les syllabes tu tu ku tu tu ku tu, comme il vient d'être indiqué, et non pas les syllabes du du gu du du gu du; ces dernières vont plus vite, il est vrai; mais, au lieu de détacher, elles produisent un coup de langue dans le son.

Le coup de langue ne doit pas être trop précipité, car alors l'auditeur finit par ne plus le distinguer. Il faut bien se rappeler que cette articulation doit servir à exécuter des traits en changeant de note sur chaque coup de langue, et non pas à imiter le bruit de la crécelle. On obtient, au reste, une très-suffisante vitesse par le moyen que j'ai indiqué. Ce à quoi il faut principalement s'appliquer, c'est à réaliser une précison et une netteté irréprochables. (Voyez du nº 1 au nº 76.)

Du coup de langue en staccato binaire.

Ce genre de staccato est d'un grand secours dans l'exécution des gammes, des arpèges et de tous les traits dans le rhythme binaire. Pour arriver à l'exécuter avec précision,

Erklärungen über den Zungenstoss.

Vom Zungenstoss beim dreifachen Staccato.

Das Staccato besteht darin, eine Reihe von Tönen in gleichartiger Weise abzustossen, ohne dass der Zungenstoss zu kurz, noch zu lang ist. Um zu dieser Vollkommenheit zu gelangen übe man die ersten Etuden, die als Anfangspunct dienen, sehr langsam.

Zuerst bemühe man sich, die folgenden Sylben mit grösster Gleichmässigkeit auszusprechen.

Um dem Zungenstoss mehr Gleichmässigkeit zu geben, verlängre man anfänglich die Sylben ein wenig, so dass die Töne sich wohl untereinander binden. Erst, wenn der Zungenstoss mit Präcision gelingt, darf man ihn etwas kürzer machen, um das wirkliche Staccato zu erhalten.

Der Mechanismus des dreifachen Staccato ist folgender:

Indem man die Sylben tü tü ausspricht, legt man die Zunge gegen die oberen Zähne, und indem man sie zurückzieht, bringt man die beiden ersten Stösse hervor. Die Zunge muss sich hierauf nach dem hinteren Theil des Mundes zurückziehen, und die Kehle schliessen, indem sie sich zur Bildung der Sylbe kü aufbäumt, die dann, indem die Luft in das Mundstück eindringt, den dritten Stoss hervorbringt.

Damit dieses Hin-und Hergehen mit grosser Regelmässigkeit geschehe, muss man es sehr langsam üben, so dass die Zunge, gleich wie ein Ventil, bei jeder Sylbe eine gleiche Luftmenge entweichen lässt

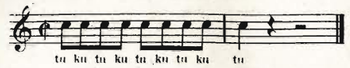
Dank dieser Art der Articulation, giebt es keine Schwierigkeiten mehr. Man gelangt dahin, das Cornet so leicht zu blasen, wie die Flöte. Dazu ist jedoch eine vollkommen reine Aussprache nöthig. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass man, um ein vollkommen perlendes Staccato zu bekommen, die Sylben tü tü kü tü tü kü tü genau, wie es vorgeschrieben, aussprechen muss, und nicht die Sylben dü dü gü dü dü gü dü. Die letzteren gehen allerdings schneller zu prononciren, aber statt die Töne zu sondern, bringen sie einen Zungdruck in dem Tone hervor.

Der Zungenstoss darf nicht übereilt werden, da ihn der Hörer dann zuletzt nicht mehr unterschiedet. Man erinnere sich wohl, dass diese Articulation dazu dienen soll, Gänge auszuführen, in denen bei jedem Zungenstoss auch der Ton wechselt, nicht aber das Geräusch einer Karre nachzuahmen. Man erlangt übrigens durch das Mittel, welches ich angegeben, eine durchaus hinreichende Schnelligkeit. Wonach man hauptsächlich streben muss, ist die Erlangung einer untadelhaften Präcision und Sauberkeit. (Siehe Nº 1 bis Nº 76.)

Vom Zungenstoss im zweitheiligen Staccato.

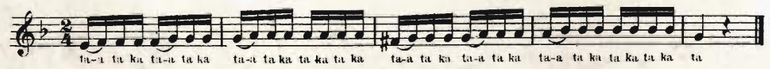
Diese Art des Staccato ist von grossem Nutzen für die Ausführung von Tonleitern, Arpeggien und aller Stellen in zweitheiligem Rhythmus. Um es mit Präcision ausführen zu

il faut le travailler lentement, en suivant les principes indiqués pour le coup de langue en staccato ternaire.

On devra primitivement prononcer les syllabes

Comme on le voit, la langue opère un mouvement de va-et-vient qu'il est très-difficile d'obtenir avec une égalite parfaite; mais aussi une fois ce résultat acquis, on peut exécuter tous les traits les plus difficiles avec toute la vitesse, l'énergie et l'entrain désirables.

Après avoir travaillé toutes les études affectées à ce genre d'articulation, on pourra se reporter aux gammes, aux accords parfaits, ainsi qu'aux accords de septième dominante et de septième diminuée, et les exécuter en employant ce même staccato, afin d'habituer les doigts à marcher régulièrement avec la langue. Ce sera là un fécond travail. (Voyez du nº 77 au nº 114.)

Du coulé dans le staccato binaire.

Pour entremêler des coulés au staccato binaire, il y a un genre particulier de prononciation à employer. Il serait monotone de faire toujours des staccatos, sans recourir aux coulés. Leur mélange apporte une heureuse variété dans l'exécution, en même temps qu'elle facilite l'accélération du mouvement. On obtient cette articulation en prononçant les syllabes suivantes:

La syllabe ta sert à attaquer la première note, et la syllabes a, qui vient ensuite, permet, en prolongeant le son, de couler facilement sur la deuxième note. Ce coup de langue est assurément un des plus indispensables, attendu que l'on trouve son emploi dans tous les genres de musique. (Voyez du nº 115 au nº 134.)

Du coup de langue de trompette.

Ayant maintes fois remarqué que les élèves, — soit au Conservatoire, soit ailleurs, — qui savaient faire le coup de langue de trompette, n'arrivaient presque jamais à exécuter très-correctement le vrai staccato j'en conclus qu ce coup de langue est un obstacle aux autres articulations, et j'engage à ne l'étudier que quand on possédera bien tous les autres. L'exécution en est d'ailleurs des plus faciles, quand on est arrivé à bien rendre les coups de langue binaires et ternaires. (Voyez du nº 135 au nº 143.)

lernen, muss man es langsam üben und dieselben Vorschriften befolgen, welche für das dreifache Staccato gegeben sind.

Man hat zuerst die Sylben

auszusprechen. Wie man sieht, macht die Zunge eine Bewegung des Vor- und Rückwärtsschreitens, welche sehr schwer mit vollkommener Gleichmässigkeit auszuführen ist. Hat man aber dieses Resultat erreicht, so kann man auch die schwierigsten Stellen mit gewünschter Energie, Schnelligkeit und Gewalt ausführen.

Nachdem man alle für die Genre der Articulation gegebenen Uebungen studirt hat, kann man sie auf die Dur- und Mollaccorde, die Domiant-Septimenaccorde und die verminderten Septimenaccorde übertragen, und diese mit Anwendung desselben Staccato ausführen, um die Finger zu gewöhnen, dass sie gleichmässig mit der Zunge gehen. Dies wird eine sehr nützliche Uebung sein. (Siehe Nº 77 bis Nº 114.)

Vom Schleifen beim zweifachen Staccato.

Um geschleifte Töne mit dem zweitheiligen Staccato zu verbinden, hat man eine besondere Art der Aussprache anzuwenden. Es würde monton sein, fortwährend Staccato's zu machen, ohne zu den geschleiften Tönen zu greifen. Ihre Mischung bewirkt eine glückliche Abwechselung in der Ausführung und erleichtert zu gleicher Zeit die Beschleunigung der Bewegung.

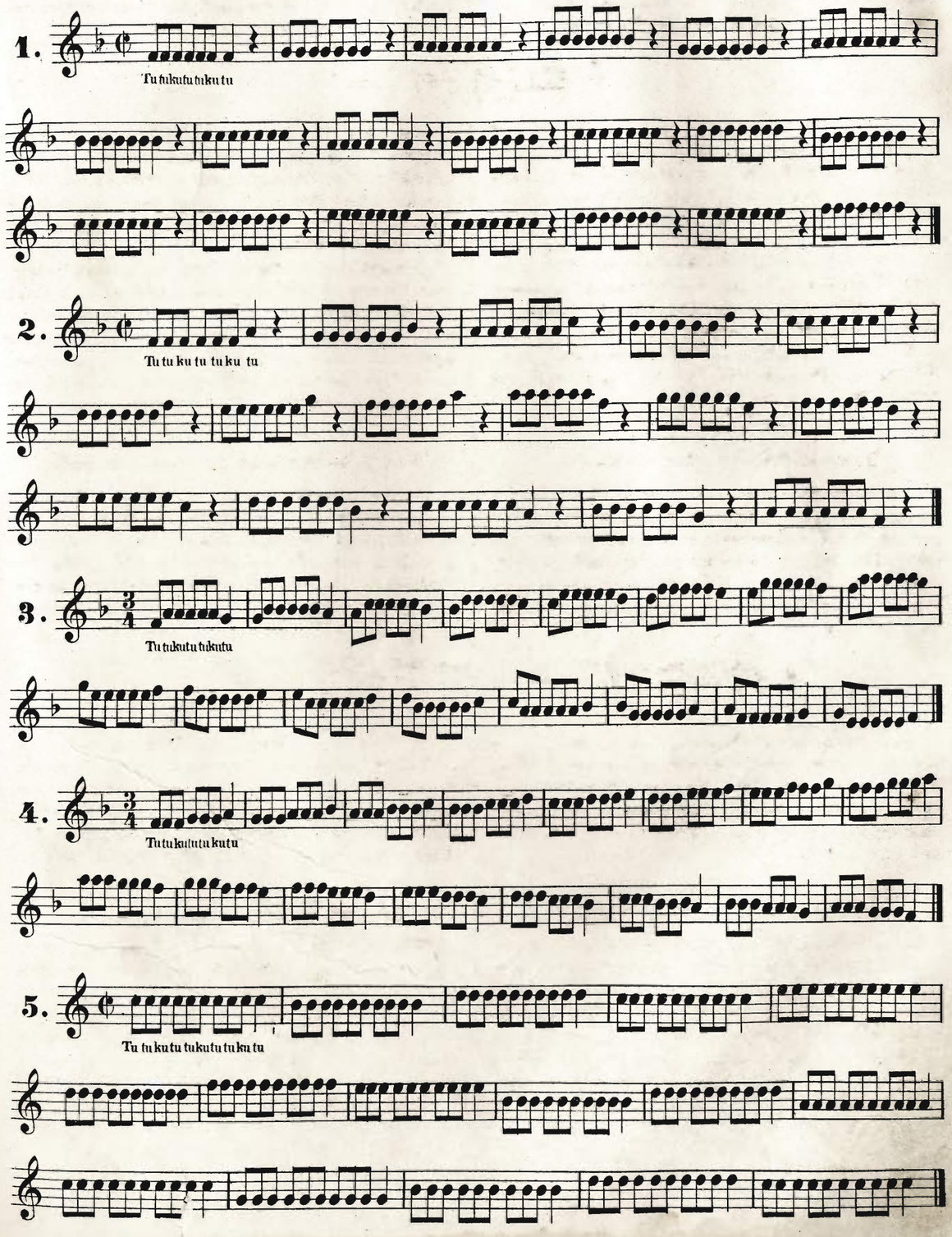
Die Sylbe ta dient zum Ansatz der ersten Note, und die Sylbe a, welche darauf folgt, erlaubt, indem sie den Ton verlängert, ein leichtes Hinüberschleifen zur zweiten Note. Diese Art des Zungenstosses ist sicherlich eine der nothwendigsten, wenn man in Betracht zieht, dass er in allen Musikgattungen Anwendung findet. (Siehe Nº 115 bis Nº 134.)

Der Zungenstoss bei der Trompete.

Nachdem ich mehrfach — sowohl auf dem Conservatoire als auch anderweitig — die Bemerkung gemacht hatte, dass die Schüler, welche den Zungenstoss auf der Trompete zu machen verstehen, fast niemals dahin gelangten ein wirkliches Staccato auszuführen, so schloss ich daraus, dass dieser Zungenstoss ein Hinderniss für die andern Articulationen ist, und ich rathe, ihn nicht eher zu studiren, als bis man im Besitz der ersteren ist. Die Ausführung ist übrigens sehr leicht, wenn man dahin gelangt ist, den zwei- und dreifachen Zungenstoss gut auszuführen. (Siehe Nº 135 bis Nº 143.)

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE.

Vom Zungenstoss beim dreifachen Staccato.



6.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

7.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

8.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

9.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

10.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

11.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

12.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

13.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

14.

15.

Tu tu ku tu tu ku tu tuku tu tuku tu tuku tu tu ku tu

16.

Tu tuku tu tuku tu tuku tu tu ku tu

17.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

18.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

19.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

20.

Tu tuku tu tuku tu tuku tu tuku tu

21.

Tu tuku tu tuku tu tuku tu tuku tu

22.

Tutuku tu tuku tu tuku tu tuku tu

23.

Tutuku tu tuku tu tuku tu tuku tu

24.

25.

THEMA.

26.

27.

Tu tu ku tu tu ku tu

28.

Tu tu ku tu tu ku tu

29.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

30.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku

31.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

32.

Tu tu ku tu tu ku tu

33.

Tu tu ku tu tu ku tu

34.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

35.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

36.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

THEMA.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

51.

52.

53.

54.

55.

56.

57.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

58.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

59.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

60.

61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.

Tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

68.

69.

3 3

Presto.

70.

1. 2.

71.

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku

Tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku

THEMA.
Andante.

75.

VARIA:

THEMA.
Allegro.

76.

VARIA:

Fin.

D.C.

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE.
Vom Zungenstoss beim zweifachen Staccato.

77. Tukutukutu tukutukutu

78. Tukutukutu tukutukütü

79. Tu tuku tuku tu tu ku tuku tu tu kutuku tu

80. Tu tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu

81. Tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu

82.

Tu ku tu ku tu ku tu tu

83.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

84.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

85.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

86.

87.

Tu ku tu ku tu tu

88.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu

89.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

90.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

91.

Tukutukutukutukutukutuku tu

92.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

93.

Tukutukutukutuku tu

94.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

95.

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

96.

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

97.

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

98.

Tukutukutu

99.

Tukutukutukutukutu

100.

101.

102.

103.

104.

105.

Fin.

D.C.

106.

Fin.

D.C.

107.

108.

109.

110.

111.

Tu tu ku tu ku tu ku tu

112.

Tu ku tu ku tu ku tu ku tu

113.

Tuku tuku tuku tuku tu

114.

Tukutukutukutukutukutuku tukutukutukutuku

DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE.

Vom Schleifen beim zweifachen Staccato.

115.

Ta-a taka ta ta-a taka ta

116.

Ta-a taka ta ta-a taka ta

117.

Ta-a ta ka taka taka ta ta-a taka ta ka taka ta ka ta

118.

Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

119. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

120. Ta-a ta ka ta ka ta ka ta-a ta ka ta ka ta ka ta

121. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

122. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a

123. Ta ka ta-a ta ka ta-a ta

124. Ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta

125. Ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta

126. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka

127. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

128. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka

129. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

130. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

Allegro.

131. Ta-a ta ka ta ka ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

Allegro.

132. Ta ka ta ka ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta ka ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

Allegro.

133. Ta-a ta ka ta-a ta ka ta

Presto.

134. Ta ta ka ta ta

Ta-a ta ka ta ka ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta

DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE.
Vom Zungenstoss bei der Trompete.

Allegro.

135.

Tu tu ku tu tu. tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu

Tempo di marcia.

136.

Tutu tu ku tu tu tu tu ku tu

Allegretto.

137.

Tu tu tu ku tu tu tu tu ku tu

Fin.

D.C.

138.

Tu tu ku tu tu tu tu tu tu tu ku tu tu tu tu tu ku tu tu tu ku tu tu

Fin.

D.C.

139.

Tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu

tu

tu tu ku

140.

Tu tu ku tu tu tuku tu tu tu ku tu

f

f

Fin.

D.C.

141.

Tuku tu ku tu tu ku tu ku tu

142.

Tu tu ku tu ku tu

143.

Tukutu ku tu

144.

Tu tu ku tu tu tu

145.

Tutuku tu tu tu tu tu ku tu tu ku tu tu tu tu tu ku tu tu ku tu tu tu ku tu tu ku tu tu ku

Dernière partie.

J'ai composé les quatorze études suivantes dans le but d'inculquer aux élèves une invincible force de volonté. Ils se fatigueront sans nul doute, surtout dans l'origine, en jouant des morceaux d'aussi longue haleine; l'étude, l'expérience leur apprendront à triompher de cette difficulté et à découvrir des ressources pour arriver sans encombre au bout de leur tâche. Parmi les moyens qu'offre presque invariablement toute composition, je leur signalerai les passages de chant, en les engageant à les rendre avec une extrême douceur en sombrant le son.— On peut, sur le cornet à pistons, obtenir, ainsi que le font les chanteurs, des sons clairs en ouvrant les lèvres, et des sons voilés en les resserrant.— Ce sera un excellent moyen de se reposer sans cesser de jouer, et en même temps d'introduire d'heureux contrastes dans l'exécution. Je le répète, avec ces petits artifices, ménageant ses ressources avec adresse, le virtuose arrivera à la fin du morceau le plus long et le plus fatigant, non-seulement sans une grande difficulté, mais encore avec une réserve de force et de puissance dont l'effet dépensé aux dernières mesures est immanquable sur l'auditeur.

Les douze grands morceaux qui viennent ensuite sont le résumé des divers enseignements contenus dans ce volume: on y trouvera toutes les articulations, tous les traits, toutes les difficultés dont j'ai tour à tour donné précédemment la solution. On y trouvera, en outre, des mélodies propres à former le goût de l'élève, à le rendre aussi complet et aussi parfait que possible.

Là s'arrête naturellement ma tâche de professeur surtout de professeur employant l'écriture au lieu de la parole. Il y a des choses qui peuvent se transmettre de vive voix, mais qui ne sauraient être confiées au papier sans engendrer la confusion et l'obscurité, ou sans tomber dans l'enfantillage.

Il y a d'autres choses encore d'un ordre si élevé et si subtil qu'elles se refusent à l'interprétation de la parole aussi bien que de l'écriture. On les sent, on les devine, on ne les explique pas. Ces choses constituent le haut style, la grande École que j'ai la noble ambition de vouloir fonder pour le cornet à pistons, comme ils existent déjà pour le chant et pour la plupart des instruments.

Ceux des lecteurs de cette Méthode qui voudront atteindre à ces sommets élevés devront, avant tout, s'étudier à entendre de bonne musique bien interprétée. Parmi les chanteurs et les virtuoses instrumentistes, ils rechercheront assidûment les plus parfaits modèles, et ce commerce, après avoir épuré leur goût, développe leur sentiment et les avoir conduits aussi près que possible de la perfection dans le beau, leur révélera peut-être l'étincelle originale qui doit un jour illuminer leur talent et les rendre dignes d'être à leur tour cités et imités dans l'avenir.

Letzter Theil.

Ich habe die nachfolgenden vierzehn Etuden zu dem Zwecke componirt, den Schülern eine unbesiegbare Willenskraft einzuflössen. Es wird sie ohne allen Zweifel, besonders Anfangs, sehr ermüden, so langathmige Stücke zu blasen; Studium und Erfahrung werden sie jedoch lehren, über diese Schwierigkeiten zu triumphiren und die nöthigen Hülfsmittel zu finden, die sie ohne Hinderniss zum Ziel ihrer Aufgabe führen. Unter diesen Mitteln, welche fast ohne Ausnahme eine jede Composition darbietet, werde ich ihnen die Gesangspassagen bezeichnen, indem ich sie veranlasse, dieselben mit der höchsten Zartheit und im dunklen Klanggepräge zu blasen.— Man kann nämlich auf dem Cornet à Pistons ebenso, wie beim Gesange, helle Töne erhalten, indem man die Lippen öffnet und umschleierte Töne, indem man sie enger zusammenzieht.— Dies ist ein vortreffliches Mittel, um sich zu ruhen, ohne das Spiel zu unterbrechen und zugleich, um vortheilhafte Gegensätze in die Ausführung zu bringen. Ich wiederhole es, mit diesen kleinen Kunstgriffen wird der Virtuos, sobald er seine natürlichen Hülfsquellen mit Geschicklichkeit wahrnimmt, das längste und ermüdendste Musikstück zu Ende bringen, und zwar nicht nur ohne grosse Schwierigkeit sondern auch mit derjenigen Reserve von Kraft und Gewalt, die grade in den letzten Takten eine unfehlbare Wirkung auf den Hörer ausüben.

Die zwölf grossen Stücke, welche darauf folgen, sind das Résumé der verschiedenen Anweisungen, welche dieses Werk enthält. Man findet in ihnen sämmtliche Articulationen, sämmtliche Passagen und Schwierigkeiten deren Lösung ich nach und nach im Vorhergehenden gegeben habe. Ausserdem findet man darin Melodieen, die geeignet sind, den Geschmack des Schülers zu bilden und ihn so vollkommen und perfect als möglich zu machen.

Hier endet natürlich die Aufgabe des Lehrers, besonders dessen, der sich statt der mündlichen der schriftlichen Erklärung bedient. Es giebt Dinge, die man wohl mündlich auseinandersetzen kann, die aber eine schriftliche Erklärung nicht vertragen, ohne Verwirrung und Dunkelheit und ohne in Lächerlichkeit zu verfallen.

Es giebt aber wiederum andere Dinge, die so erhabener und subtiler Natur sind, dass sie sich überhaupt jeder mündlichen und schriftlichen Erklärung entziehen. Man kann sie nur fühlen, ahnen, nicht aber erklären. Diese Dinge machen den hohen Styl, die grosse Schule aus, die auch für das Cornet à Pistons zu gründen, ich den edlen Ehrgeiz besitze, wie sie bereit für den Gesang und die Mehrzahl der Instrumente bestehen.

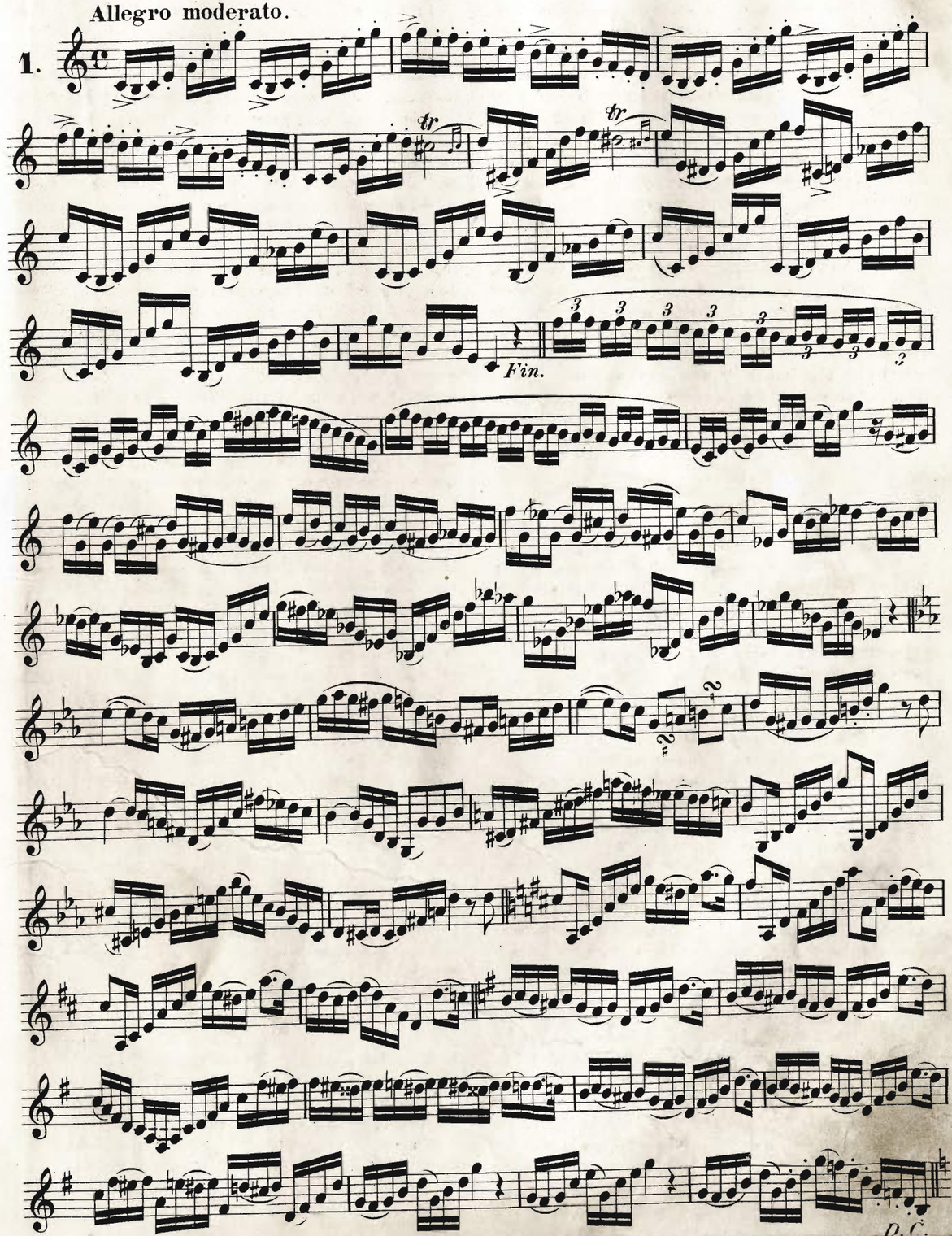
Diejenigen Leser dieser Methode, welche jenen erhabenen Gipfel erreichen wollen, müssen sich vor allen bemühen, gute und gut ausgeführte Musik zu hören. Sie müssen sich unter den Sängern und Instrumentalisten eifrig die besten Vorbilder aufsuchen und dieser Verkehr wird, nachdem er ihren Geschmack gereinigt, ihr Gefühl erweckt und ihren Schönheitssinn möglichst entwickelt, vielleicht dereinst den Funken der Originalität entzünden, der dann ihr Talent erleuchtet und sie würdig macht, auch ihrerseits in der Zukunft als Muster angeführt und nachgeahmt zu werden.

14 ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES.

14 characteristische Etuden.

Allegro moderato.

1.



Legato.

2.

dolce

tr *agitato*

f

pp *f*

rall.

Moderato.

3.

3 3 3 6 6

p *p* *p* *p* *p*

Allegro.

4.

Allegro.

5.

Moderato.

6.

Allegro.

7.

Allegro moderato.

8.

tr

f

Allegro.

9.

rall.

Più Largo.

rall.

Più Allegro

10. Allegro.

Più lento.

Fin.

D.C.

11. Allegretto.

Più lento.

Allegro moderato.

12.

f

dolce

f

13.

p

Legato chromatique.

14.

12 FANTAISIES ET AIRS VARIÉS.
12 Fantasien und Variationen.

Andante. CAVATINE DE BEATRICE DI TENDA.*)

1.

THEMA.

1re VAR.

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,00 *) Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

2me VAR.

3me VAR. et 1er FINALE.

2me FINALE.

FANTAISIE SUR ACTEON.*)

2.

rall.

rall.

THEMA. Allegro.

Più lento.

a tempo

a tempo

adlib.

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,00

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

Vivace.

1re VAR.

Più lento.

Tempo I.

rall.

Più moderato.

2me VAR.

rall.

a tempo

adlib.

rall.

Allegro.

FANTAISIE BRILLANTE*)

Allegro maestoso.

3.

rall. *a tempo dolce*

cre - - - scendo - - - poco - a -

- poco *ff*

p

f

THEMA.

Fin.

1re VAR.

Fin.

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2.00 *) Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6.00

rall. Tempo I.

2me VAR.

ritard.

Fin.

a tempo *rall.*

3meVAR.

6

VARIATIONS SUR NORMA*)

Andante maestoso.

4. ff ff

Moderato.

Solo

1re VAR.

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,00

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

2me VAR.

Piu lento.

VARIATIONS SUR LA TYROLIENNE*)

INTRODUCTION.

Andante moderato.

5.

rall.

THEMA. Andante.

1re VAR.

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,00

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

2me VAR.

rall.

Tempo I.

3me VAR.

rall.

4me VAR.

Allegro.

RONDO.

1

AIR VARIÉ SUR LE PETIT SUISSE*)

Andante.

6.

rall.

accelerando *crescendo* *tempo*

tr *tr* *tr*

Andante.

THÈME.

rall. *rall.*

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,00

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

1re VAR.

ff *p* *f* *rall.*

rall. *ff* *p* *f*

rall.

rall.

rall.

ff *p* *f*

rall.

rall.

2me VAR.

p

cre - - -

scendo

Adagio.

3me VAR.

p

tr

f

rall.

4me VAR. et FINALE.

Allegro.

ritenuto

pressez

CAPRICE ET VARIATIONS*)

Andantino.

7.

rall.

f

Andante moderato.

ralt.

*) Ausgabe für Cornet a pistons und Klavier M. 2,00

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

Allegro moderato.

1re VAR.

2me VAR.

3me VAR.

facilité

FANTAISIE ET VARIATIONS*)

SUR UN THÈME ALLEMAND.

Allegro moderato.

8.

Andante.

THEMA.

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,00

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

1re VAR.

2me VAR.

f

f

f

f

3me VAR.

FINALE.

f

VOIS TU LA NEIGE QUI BRILLE*)

Andante quasi Allegretto.

9.

rall. tempo

1re VAR.

rall.

2me VAR.

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,00

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

3me VAR.

FINALE.

Lento.

Allegro.

CAVATINE ET VARIATIONS*)

10. Andante.

f

THEMA. Moderato.

1re VAR.

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2, 00

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6, 00

2me VAR.

rall.

3me VAR.

VARIATIONS SUR UN THÈME FAVORI.*)

(DE WEBER.)

Allegro moderato.

11. *f*

Più lento.

Tempo I.

rall.

Andante non troppo.

THEMA.

Tempo I.

rall.

rall.

rall.

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2, 00

*) Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

1re VAR.

p *p* *p*

rall.

2me VAR.

Tempo I.

rall.

3me VAR.

Più lento.

tr tr tr tr *a tempo* *rall.*

4me VAR.

VARIATIONS SUR LE CARNAVAL DE VENISE.*)

INTRODUCTION.
Allegretto.

12.

crescendo *rall.* *rall.*

THEMA.

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Klavier M. 2,50

*)Ausgabe für Cornet à pistons und Orchester M. 6,00

1re VAR.

p ff p

f ff

p ff p

f

2me VAR.

Andante.

3me VAR.

dolce

4me VAR.

CODA.

Filii Archiv w Białymstoku N. 8844

Druck v. Oscar Brandstetter, Leipzig.

Kompositionen für Kornett (Trompete).

M

...ban, J. B. Vollständige Methode des Kornetts und des Flügelhorns . . . . . 12.—

Zwölf Fantasieen und Variationen aus der Kornettschule.

No. 1. Fantasie und Variationen über die Kavatine: Ach, die Strafe traf nun euch, aus der Oper: Beatrice di Tenda, von V. Bellini.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 2. Fantasie und Variationen über die Arie: Ein Kind gar hold und minnig, aus der Oper: Actéon, von D. F. E. Auber.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 3. Fantasie.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 4. Variationen über die Arie: Entfloh'ner, kehre wieder, aus der Oper: Norma, von V. Bellini.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 5. Variationen über das Tyroler Volkslied: Auf der Alma, von J. N. von Poissl.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 6. Variationen über das Lied: Steh' nur auf, du lustger Schweizerbu.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 7. Capriccio und Variationen.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 8. Fantasie und Variationen über ein deutsches Thema.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 9. Variationen über: Vois-tu la neige qui brille.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 10. Kavatine und Variationen.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 11. Variationen über die Arie: Die Zukunft soll mein Herz bewähren, aus der Oper: Der Freischütz, von K. M. von Weber.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

No. 12. Fantasie und Variationen über den Karneval von Venedig.
Kornett und Klavier 2.50
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

Bilse, B. Op. 35. **In heller Nacht.** Polka.
Zwei Kornetts und Orchester . . . . . 3.—
Zwei Kornetts und Kavallerie-Musik. Partitur . . 3.—

Blon, Fr. von. Op. 52. **Grüßt mir das blonde Kind am Rhein.** Lied.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Kornett und Infanterie-Musik . . . . . 3.—

Clarus, M. Op. 37. **Abschied vom Liebchen.** Lied.
Kornett und Klavier 1.20
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

Dölb, W. Op. 31. **Hoffnungstraum.** Lied.
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Kornett und Infanterie-Musik . . . . . 3.—

Eulenburg, Ph. zu. Die Tanne. Lied.
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

Gung'l, Jos. Op. 228. **Der kleine Trompeter.** Polka.
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Op. 310. **Husaren-Polka.**
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

Hennig, C. Op. 74. **Das Mutterherz.** Lied.
Kornett und Klavier . . . . . 1.—
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

M

Höhne, C. Slavische Fantasie.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

Hollaender, V. Die Herzen der Frau'n von Berlin. Lied.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Pariser Besetzung . . . . . 3.—
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Kornett und Infanterie-Musik . . . . . 3.—
Kornett und Blech-Musik . . . . . 3.—

Die Jahreszeiten der Liebe. Lied.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Kornett und Pariser Besetzung . . . . . 3.—
Kornett und Infanterie-Musik . . . . . 3.—
Kornett und Blech-Musik . . . . . 3.—

Märchen und Träume. Lied.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Pariser Besetzung . . . . . 3.—
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Kornett und Infanterie-Musik . . . . . 3.—
Kornett und Blech-Musik . . . . . 3.—

Vorschuß auf die Seligkeit. Lied.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Kornett und Pariser Besetzung . . . . . 3.—
Kornett und Infanterie-Musik . . . . . 3.—
Kornett und Blech-Musik . . . . . 3.—

Kistler, C. Sie weiß es nicht. Lied.
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

Mascagni, P. Cavalleria rusticana.
Intermezzo sinfonico.
Kornett und Klavier 1.50

Freund Fritz.
Fantasie-Transkription. Kornett und Klavier 2.—
Nur ein paar Blumen. Romanze.
Kornett und Klavier 1.50
Wie ist das Leben. Romanze.
Kornett und Klavier 1.50

Menzel, Fr. Op. 83. **Lebewohl.** Ständchen.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Orchester . . . . . 6.—

Meyerbeer, G. Die Afrikanerin. Fantasie.
Kornett und Klavier 2.50

Philipp, Ed. Das Berg-Maidel und der Mond. Lied.
Kornett und Klavier . . . . . 1.—
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Kornett und Infanterie-Musik . . . . . 3.—
Kornett und Blech-Musik . . . . . 3.—
Kaiserlied. Kornett und Klavier . . . . . 1.—
Romanze. Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

Riegg, C. Das weiß nur ich allein. Lied.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

Wagner, Fr. Op. 63. **Dresdener Große Garten-Polka.**
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Op. 67. **Trompetinen-Polka.**
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
Op. 90. **Revanche!** Polka.
Kornett und Orchester . . . . . 3.—

Wolff, B. Op. 205. **Fünf Trompeterstücke.**
No. 1. Andante cantabile und Rondo.
Kornett und Klavier . . . . . 2.—
No. 2. Impromptu.
Kornett und Klavier 1.50
No. 3. Albumblatt.
Kornett und Klavier . . . . . 1.—
No. 4. Adagio.
Kornett und Klavier . . . . . 1.—
Kornett und Harmonium . . . . . 1.—
Kornett und Orchester . . . . . 3.—
No. 5. Introduktion und Variationen über das Schweizerlied: Von meinem Bergli muß i scheiden.
Kornett und Klavier 1.50
Kornett und Orchester . . . . . 5.—

Eigentum der Verleger. Aufführungsrecht vorbehalten.

Ed. Bote & G. Bock, Berlin W. 8.

Gegründet 1838