Hofmeisters Schulen

N° 105/108

J. B. Arban.

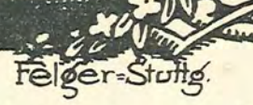
Vollständige Schule

für

Cornet à pistons

und

Flügelhorn.



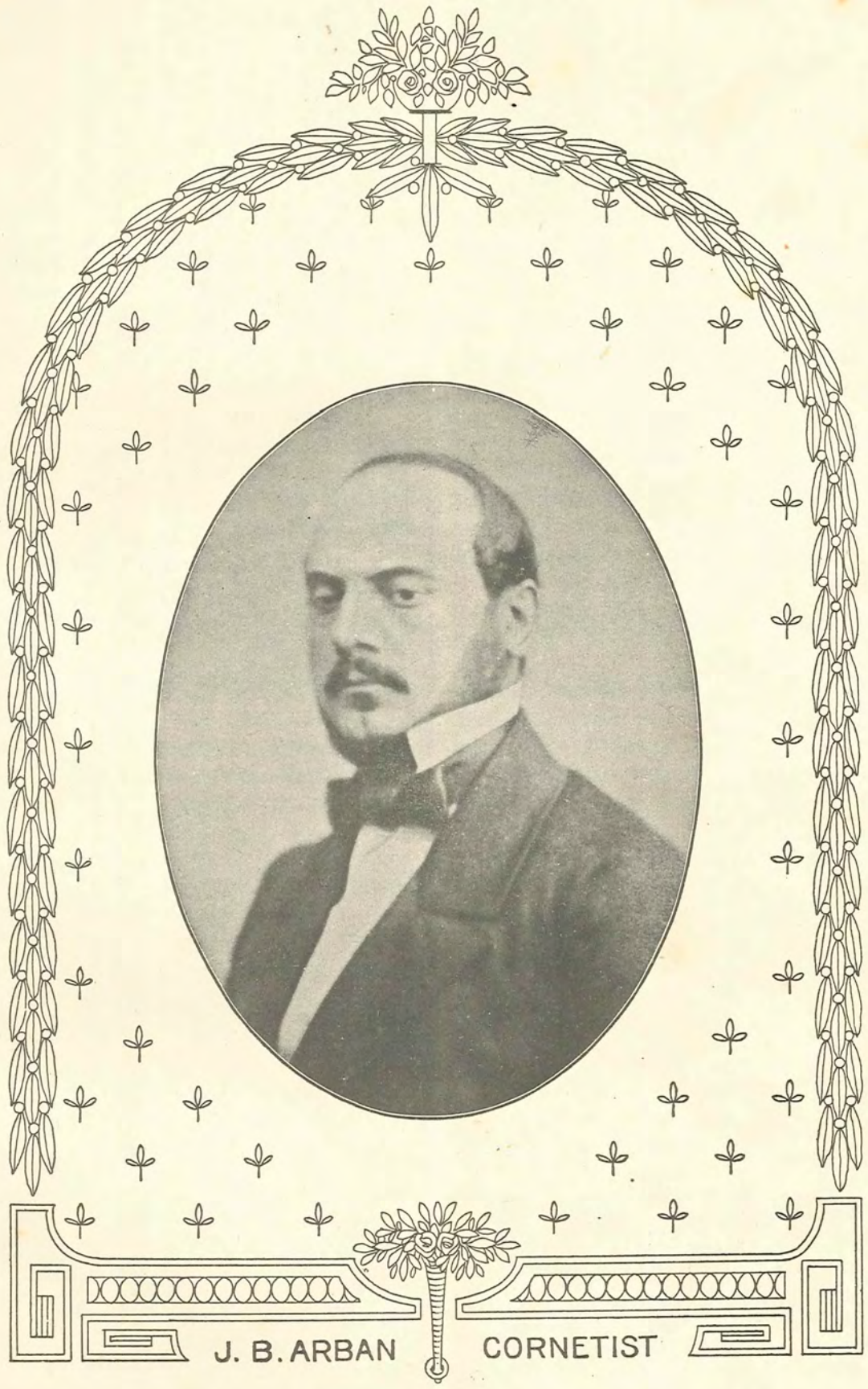
Felger-Stuttg.

Komplett in einem Bande
(N° 105)

Band I. (N° 106) Band II. (N° 107) Band III. (N° 108)

Verlag und Eigentum von Friedrich Hofmeister
Leipzig

Printed in Germany



J. B. ARBAN CORNETIST

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 marqué 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

der Studien-Kommission des Konservatoriums zu Paris über die Cornet-Schule von Arban.

Die Kommission hat die Schule geprüft, die ihr von Arban vorgelegt wurde. Dieses Werk enthält ausgezeichnete Gedankengänge, folgt einer ausgezeichneten Methode und läßt kein Mittel außer acht, das geeignet ist, einen guten Cornettisten heranzubilden.

Das Werk stellt augenscheinlich das Endergebnis aller der Erfahrungen dar, die der Verfasser in langen Jahren sowohl als Lehrer wie ausübender Künstler gewonnen hat; man darf sagen, eine schriftliche Festlegung der ungewöhnlich hohen Ergebnisse, die seine Laufbahn als Virtuose gezeitigt hat. Die verschiedenen Arten der Tonbildung, der Zungentechnik, der Verzierungsnoten und der *Staccati* sind aufs gründlichste behandelt, durchdacht analysiert und glücklich gelöst. Die zahlreichen Abschnitte, die ihnen der Verfasser widmet, müssen ganz besonders erwähnt werden.

In der großen Zahl von Abschnitten, die auch ferner liegende musikalische Fragen in schöner Vollständigkeit in den Bereich der Betrachtung ziehen, bekundet sich ebenso eine volle Erkenntnis der Schwierigkeiten, die das Studium bietet, wie die sichere Überzeugung, daß man nach der Methode des Verfassers aller dieser Schwierigkeiten Herr werden kann. Der letzte Teil des Werkes enthält schließlich eine grose Anzahl von Studienstücken, die in gleicher Weise durch ihren musikalischen Inhalt wie durch ihre Form zu fesseln wissen, und das Werk schließt mit einer Auslese von Solostücken, in denen alle gegebenen Lehren ihre praktische Verwendung finden. Man erkennt an der Auswahl dieser Stücke alle die glänzenden Eigenschaften, von denen der Verfasser als Virtuose und Lehrer so oft Proben gegeben hat.

Abschließend darf gesagt werden, daß die Kommission beschlossen hat, in voller Anerkennung der hohen Werte der vorliegenden Schule von Arban, diese für den Unterricht im Pariser Konservatorium einzuführen.

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

T

servatoriums zu Paris
von Arban.

e geprüft, die ihr von
k enthält ausgezeichnete
eichneten Methode und
eeignet ist, einen guten

das Endergebnis aller
asser in langen Jahren
Künstler gewonnen hat;
egung der ungewöhnlich
nn als Virtuose gezeitigt
onbildung, der Zungen-
der *Staccati* sind aufs
analysiert und glücklich
die ihnen der Verfasser
wähnt werden.
nitten, die auch ferner
höner Vollständigkeit in
, bekundet sich ebenso
gkeiten, die das Studium
ng, daß man nach der
er Schwierigkeiten Herr
Verkes enthält schließlich
en, die in gleicher Weise
vie durch ihre Form zu
hließt mit einer Auslese
ebenen Lehren ihre prak-
nnt an der Auswahl dieser
chaften, von denen der
oft Proben gegeben hat.
en, daß die Kommission
nnung der hohen Werte
diese für den Unterricht
hren.

MAS, REBER, BAZIN,
UMIER, ÉMILE PERRIN,
E BEAUCHESNE,
Sekretär.

Table des Matières. — Inhaltsverzeichnis.

Première Partie. — Erster Teil.

	Pag.
Rapport. — Bericht	IV
Avant-propos. — Vorwort	VI
Tablature des doigtés. — Fingersatztabelle	1
Position de l'embouchure sur les lèvres. — Stellung des Mundstücks	2
Manière d'attaquer le son. — Das Hervorbringen des Tones	3
Manière de respirer. — Vom Atmen	4
Emploi des coulisses d'accord. — Der Gebrauch der Stimmbögen	5
Examen des pistons. — Die Prüfung der Ventile	5
Cornet à pistons en ut. — Das Cornet in C	6
Défauts à éviter. — Zu vermeidende Fehler	6
Explication sur les premières études. — Erläuterungen zu den praktischen Übungen	9
Des Syncopes. — Die Synkope	9
Études en croches pointées suivies de doubles croches. — Punktierte Achtel mit folgenden Sechzehnteln	9
Études composées de croches suivies de doubles croches. — Achtel-Noten mit folgenden Sechzehnteln	10
Premières Études. — Übungen	11
Études sur les Syncopes. — Übungen in Synkopen	23
Croches pointées suivies de double croches. — Übungen in punktierten Achteln mit folgenden Sechzehnteln	26
Études sur la mesure à $^6/_8$. — Der Sechsachtel-Takt	32
Explication des Études sur le coulé. — Das Legato (Schleifen)	37
Études sur le coulé. — Übungen im Legato	39
Gammes majeures. — Dur-Tonleitern	59
Genre enharmonique. — Enharmonische Verwechslung	68
Gammes mineures. — Melodische Moll-Tonleitern	75
Gammes chromatiques. — Chromatische Tonleitern	76
Études sur les triolets chromatiques. — Chromatische Triolen	80

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 qu'elle 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.

Vorwort.

Es mag seltsam, vielleicht sogar überflüssig erscheinen, heutigen Tages noch ein Wort über die Bedeutung des Cornets zu verlieren, nachdem dieses Instrument sich sowohl im Orchester wie auch als Soloinstrument vielfach bewährt hat, nachdem es für die Komponisten unentbehrlich geworden ist und vom Publikum ebenso geschätzt wird wie die Flöte, die Klarinette oder wohl gar die Violine, nachdem es sich, kurz gesagt, den ihm gebührenden Rang erobert hat, dank der Schönheit seines Tones, der Vollendung seines Mechanismus und der unendlichen Vielfältigkeit seines Ausdrucks.

So aber lagen die Verhältnisse keineswegs immer. Das Cornet ist aus bescheidensten Anfängen emporgewachsen, und die Zeit liegt noch nicht lange zurück, daß die Allgemeinheit es mit einer Art geringschätzender Gleichgültigkeit aufnahm und außerdem auch die zünftigen Musiker seine hervorragenden Eigenschaften bestritten und sich sogar bemühten, seine Verwendung zu verhindern. Es ist das übrigens eine Erscheinung, die sich bei jeder neuen Erfindung zu zeigen pflegt, mag diese auch noch so hervorragend sein. Das Auftauchen des Saxhornes und Saxophons hat dafür jüngst neue und unzweideutige Beweise geliefert.

Die ersten Musiker, die das Cornet bliesen, waren in der Regel Hornisten oder Trompeter. Unter diesen Umständen war es natürlich, daß jeder von ihnen das neue Instrument aus der Technik seines bisherigen Instrumentes heraus behandelte, und man braucht kaum besonders zu bemerken, daß eine so entstandene Technik in der Behandlung des Cornets lange Zeit unvollkommen blieb und das traurige Schauspiel ungezählter Lücken, Unvollkommenheiten und Fehler darbot.

Erst allmählich trat eine Änderung dieser Verhältnisse ein. Es traten Bläser des Cornets auf, die sich den Ehrentitel eines Künstlers beilegen durften. Aber noch immer waren das Einzelerscheinungen, die erkennen ließen, daß sie auf einem anderen Instrument heimisch waren. In der Regel war es nur eine besondere Seite ihres Spiels, die Bewunderung erregte. Die einen achtete man wegen ihrer technischen Fertigkeit, andere wieder wegen des Ausdrucks ihres Spiels. Einige rühmte man wegen der Kraft ihres Tonansatzes, andere wegen der Mühelosigkeit ihrer Höhe, wieder andere wegen des metallischen Glanzes und der Fülle ihres Tones. Es herrschte, mit einem Wort gesagt, die jeweilige besondere artistische Fähigkeit. Soweit ich erkennen kann, hat kein einziger der beliebten Cornettisten jener Frühzeit des Instrumentes ernstlich den Versuch gemacht, alle die angeführten Virtuosen-Eigenarten in seinem Spiel zu vereinigen. Und doch kann nur eine solche Vereinigung den wahren Künstler ausmachen.

Das ist der Grundsatz, von dem ich ausgehe. In unserer Zeit hat man allgemein die Einseitigkeit der alten Virtuosen und auch die einseitige Art ihrer jeweiligen Unterrichts-Methode erkannt. Wir verlangen heute eine in allen Sätteln gerechte Technik und eine zielbewußte, lückenlose Ausbildung. Es genügt nicht mehr, entweder kantabile Stellen gut zu blasen oder mit einer leichten Geläufigkeit zu glänzen; man soll das eine ebenso wie das andere beherrschen! Kurz gesagt: es muß für das Cornet ebenso wie für die Flöte, die Klarinette, die Violine und die menschliche Stimme jener gefestigte Stil und jene große Schule geschaffen werden, wie sie eine Anzahl Professoren, und namentlich unser Pariser Konservatorium in langer Überlieferung bewahrt haben.

Das ist das Ziel, dem ich in meiner langen Laufbahn nachgestrebt habe; und wenn zahlreiche große Erfolge vor den sachkundigen Fachleuten und den verwöhntesten Zuhörern mich in dem Glauben bestärkt haben, daß ich diesem ersehnten Ziel ziemlich nahe gekommen bin, so wird man es mir nicht als Übermut anrechnen, wenn ich nunmehr die schwere Aufgabe zu lösen strebe, die Früchte meiner gründlichen Arbeit und Übung auch anderen nutzbar zu machen. Schon seit langem bin ich ja pädagogisch tätig und es stellt so dieses Buch gewissermaßen nur das Endergebnis einer langjährigen und täglich vervollkommneten Erfahrung dar.

Ich werde mich bemühen, meine Erklärungen so kurz und deutlich wie nur irgend möglich sein zu lassen; denn ich will den Schüler fördern und ihn nicht etwa abschrecken. An Stelle von langwierigen textlichen Abhandlungen gebe ich infolgedessen lieber eine größere Zahl von Übungen und Beispielen. Reichtümer wie diese kann man nie genug anhäufen; aus solchen Quellen läßt sich nie genug schöpfen. Nur so glaubte ich diesem Buche in dem Sinne eine vollkommene Gestalt geben zu können, daß man darin wirklich die Lösung aller auftauchenden Schwierigkeiten und Probleme finden kann.

Unermüdlich bin ich bemüht gewesen, melodisch gehaltvolle Studienstücke zu komponieren und auf diese Weise das Studium des Instrumentes so angenehm wie nur irgend möglich zu machen, mit einem Wort: es soll das Wesen dieser neuen Schule sein, daß sie den Schüler, ohne ihn zu entmutigen, bis zur größtmöglichen technischen Virtuosität, zur größten Beredsamkeit seines Ausdrucks und zur sicheren Beherrschung aller Stile führt.

J. B. ARBAN.

Tablature

Les harmoniques et les
produire les mêmes note

1 **Tous** les pistons fermes:
Freie Töne:

2 **Le 2me** piston ouvert:
2. Ventil:

3 **Le 1er** piston ouvert:
1. Ventil:

4 **Le 3me** piston ouvert:
3. Ventil:

4 **Les 1er et 2me** pistons ouverts:
1. und 2. Ventil:

5 **Les 2me et 3me** pistons ouverts:
2. und 3. Ventil:

6 **Les 1er et 3me** pistons ouverts:
1. und 3. Ventil:

7 **Tous** les pistons ouverts:
Alle Ventile:

erflüssig erscheinen, heutigen
ng des Cornets zu verlieren,
im Orchester wie auch als
dem es für die Komponisten
dikum ebenso geschätzt wird
gar die Violine, nachdem es
Rang erobert hat, dank der
seines Mechanismus und der
s.
wegs immer. Das Cornet ist
hsen, und die Zeit liegt noch
eit es mit einer Art gering-
außerdem auch die zünftigen
ten bestritten und sich sogar
ern. Es ist das übrigens eine
indung zu zeigen pflegt, mag
as Auftauchen des Saxhornes
zweideutige Beweise geliefert.
bliesen, waren in der Regel
Umständen war es natürlich,
aus der Technik seines bis-
und man braucht kaum be-
ene Technik in der Behandlung
lieb und das traurige Schau-
eiten und Fehler darbot.
dieser Verhältnisse ein. Es
en Ehrentitel eines Künstlers
ren das Einzelerscheinungen,
anderen Instrument heimisch
besondere Seite ihres Spiels,
htete man wegen ihrer tech-
des Ausdrucks ihres Spiels.
s Tonansatzes, andere wegen
dere wegen des metallischen
s herrschte, mit einem Wort
ne Fähigkeit. Soweit ich er-
en Cornettisten jener Frühzeit
gemacht, alle die angeführten
vereinigen. Und doch kann
Künstler ausmachen.
ausgehe. In unserer Zeit hat
Virtuosen und auch die ein-
thode erkannt. Wir verlangen
chnik und eine zielbewußte,
ht mehr, entweder kantabile
hten Geläufigkeit zu glänzen;
e beherrschen! Kurz gesagt:
die Flöte, die Klarinette, die
ner gefestigte Stil und jene
eine Anzahl Professoren, und
in langer Überlieferung be-

langen Laufbahn nachgestrebt
e vor den sachkundigen Fach-
nich in dem Glauben bestärkt
iemlich nahe gekommen bin,
anrechnen, wenn ich nunmehr
e Früchte meiner gründlichen
zu machen. Schon seit langem
ellt so dieses Buch gewisser-
rigen und täglich vervollkomm-

klärungen so kurz und deutlich
; denn ich will den Schüler
An Stelle von langwierigen
gedessen lieber eine größere
chtümer wie diese kann man
läßt sich nie genug schöpfen.
lem Sinne eine vollkommene
rin wirklich die Lösung aller
leme finden kann.
melodisch gehaltvolle Studien-
eise das Studium des Instru-
öglich zu machen, mit einem
hule sein, daß sie den Schüler,
glichen technischen Virtuosität,
cks und zur sicheren Beherr-

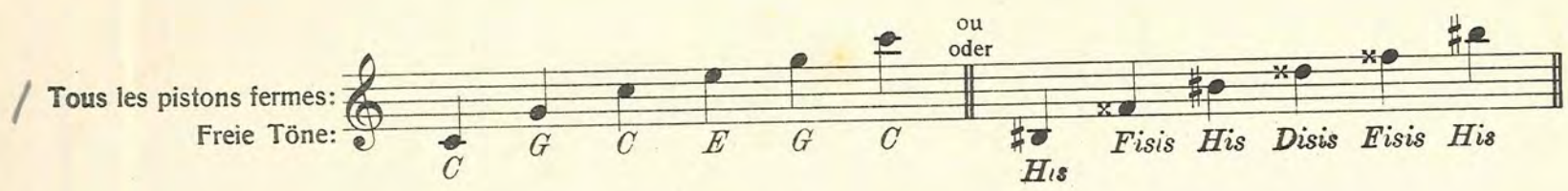
J. B. ARBAN.

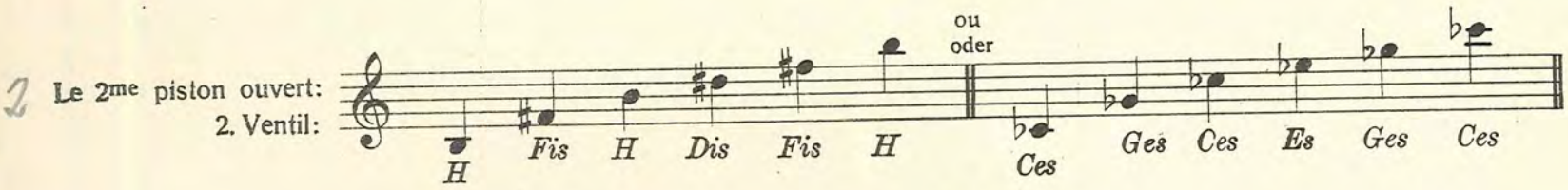
Tablature des doigtés.

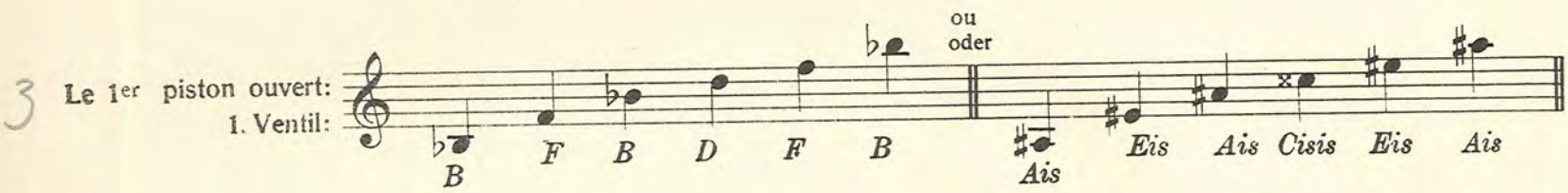
Les harmoniques et les différents doigtés employés pour produire les mêmes notes, en changement enharmonique.

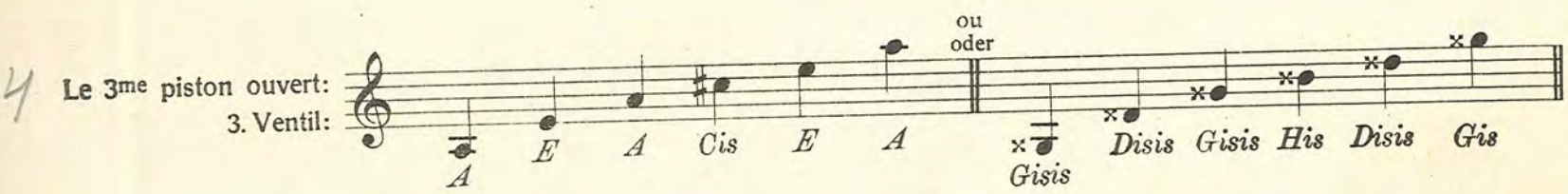
Fingersatz-Tabelle.

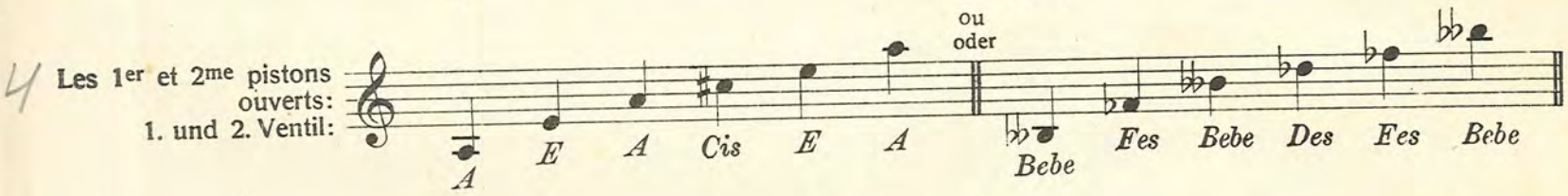
Die Naturtöne und die verschiedenen Fingersätze, die man anwenden kann, um dieselben Töne hervorzubringen, wenn die Noten enharmonisch verwechselt werden. (Siehe Seite 68 über enharmonische Verwechslung.)

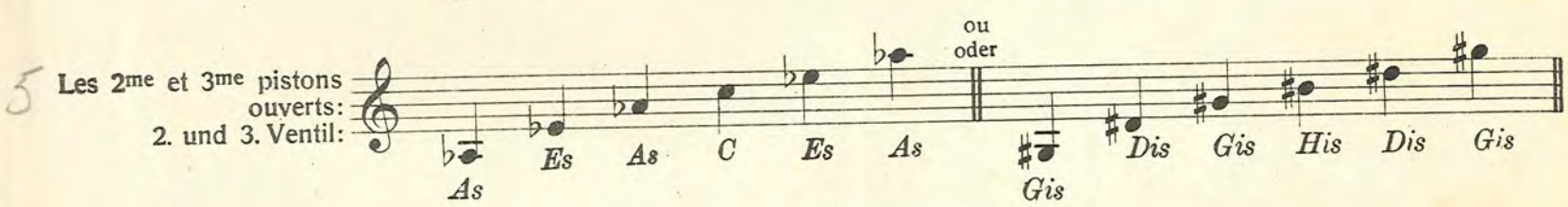


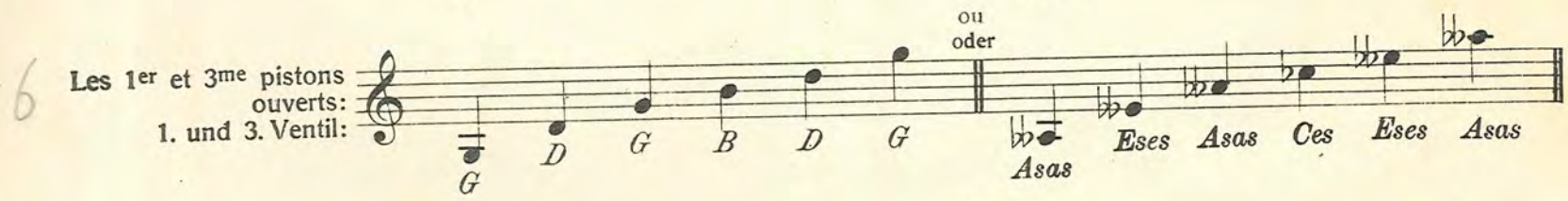


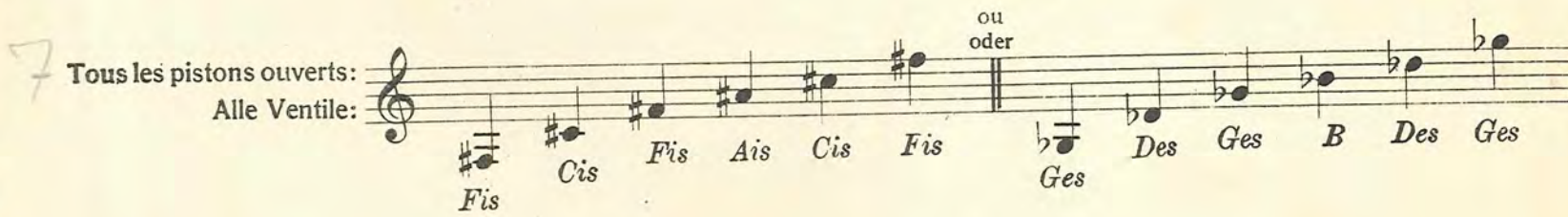












Position de l'embouchure sur les lèvres.

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.

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 côte 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 de l'embouchure, 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 lévres, 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 consepuent 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 jonant 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 qui pourraient durer fort longtemps.

Die Stellung des Mundstückes.

Das Mundstück soll auf der Mitte des Mundes angesetzt werden, und zwar zwei Drittel auf der Unterlippe und ein Drittel auf der Oberlippe. Diese Stellung habe ich selbst wenigstens immer bevorzugt und halte sie für die beste. Was im übrigen die Haltung des Instrumentes betrifft, so soll sie horizontal sein.

Es gibt Lehrer, die den Ansatz des Mundstückes bei allen Schülern zu verändern pflegen. Ich habe aber dieses System selten mit Erfolg angewandt gesehen. Alle Versuche, mit einer anderen Art der Ansetzung des Mundstückes Erfolge zu erzielen, können als gescheitert angesehen werden. Ich weiß, daß es Virtuosen gibt, die vortrefflich blasen und sogar einen sehr schönen Ton haben, obwohl sie ihr Mundstück nicht in der Mitte des Mundes, ja wohl gar in seinem Winkel ansetzen. Trotzdem möchte ich vor diesen Fehler entschieden warnen. Eine Abweichung von dem regelrechten Ansatz des Mundstücks läßt sich höchstens rechtfertigen bei besonderen Mundformen und bei Unregelmäßigkeiten der Zahnbildung.

Das einmal richtig angesetzte Mundstück darf nicht wieder verschoben werden, weder bei hohen noch bei tiefen Tönen. Diese Töne sind vielmehr allein durch die Beweglichkeit der Lippen zu bilden. Es wäre ganz ausgeschlossen, gewisse Läufe auszuführen, wenn man gezwungen wäre, bei den schnellen Übergängen von hohen zu tiefen Tönen den Ansatz des Mundstückes zu wechseln.

Um die hohen Töne hervorzubringen, setze man die Lippen unter einen stärkeren Druck, und zwar in der Weise, daß man sie desto straffer spannt, je höher die hervorzubringende Note erklingen soll. Denn mit der Spannung der Lippen werden ihre Schwingungen schneller und damit nach den physikalischen Gesetzen der Ton höher.

Will man tiefer blasen, so ist das Mundstück leichter anzusetzen, um eine größere Luftmenge hindurchziehen zu lassen. Die weniger gespannten Lippen schwingen dann langsamer, und man erhält die tieferen Töne, entsprechend der Größe der Öffnung, die man zwischen den Lippen bestehen läßt.

Es ist immer fehlerhaft, die Lippen vorwärts zu strecken; im Gegenteil sollen die Mundwinkel nach Möglichkeit auseinander gezogen werden; nur so erhält man einen freien Ton. Beginnen die Lippen zu erschlaffen, so hüte man sich, den Ton verstärken zu wollen. In diesem Fall hat man leiser zu blasen; denn bei stärkerem Blasen schwellen die Lippen an, und es wird schließlich überhaupt unmöglich, einen Ton hervorzubringen. Sobald man eine Ermüdung der Lippenmuskeln empfindet, muß man überhaupt aufhören zu blasen. Würde man törichterweise damit fortfahren, so tritt sehr leicht eine Steifheit der Lippen ein, die unter Umständen lange Zeit anhalten kann.

Manière

Il ne faut pas perdre
langue n'est qu'un mot
ne donne pas de coup:
au contraire, un mouven
ment l'office d'une soup

Il faut se rendre bie
poser l'embouchure sur le
contre les dents de la m
que la bouche soit herm
la langue se retire, la co
elle, se précipite violemm
le son.

La prononciation de
taque du son. Cette syll
ou moins de douceur, su
voulez donner à votre at
a un point allongé

cela indique que le son
alors prononcer la syllab
Lorsque, au contraire il

vous devez prononcer ce
de manière que les sons
entre eux. Quand, sur u
des points au-dessus des

vous devez invariablement
très-doux, et lui substitu
raison que cette syllabe,
lie parfaitement entre elle
coup de langue dans le s

Il n'y a que ces trois
séparer les sons; plus ta
articulations. Pour le mo
d'étudier que le coup de
départ dépend entièrement

Comme je l'ai dit plu
son laisse voir immédiate
mauvais style. La premi
entièrement consacrée à c
aux coulés que quand l'é
poser le son.

s Mundstückes.

Mitte des Mundes angesetzt
auf der Unterlippe und ein
ese Stellung habe ich selbst
und halte sie für die beste.
des Instrumentes betrifft, so

nsatz des Mundstückes bei
legen. Ich habe aber dieses
ewandt gesehen. Alle Ver-
der Ansetzung des Mund-
nen als gescheitert angesehen
tuosen gibt, die vortrefflich
chönen Ton haben, obwohl
Mitte des Mundes, ja wohl
. Trotzdem möchte ich vor
nen. Eine Abweichung von
ndstücks läßt sich höchstens
undformen und bei Unregel-

tzte Mundstück darf nicht
reder bei hohen noch bei
d vielmehr allein durch die
bilden. Es wäre ganz aus-
uszuführen, wenn man ge-
len Übergängen von hohen
Mundstückes zu wechseln.
rzubringen, setze man die
uck, und zwar in der Weise,
annt, je höher die hervor-
d. Denn mit der Spannung
gungen schneller und damit
en der Ton höher.
ist das Mundstück leichter
uftmenge hindurchziehen zu
n Lippen schwingen dann
tieferen Töne, entsprechend
man zwischen den Lippen

ippen vorwärts zu strecken;
inkel nach Möglichkeit aus-
so erhält man einen freien
erschlaffen, so hüte man
rollen. In diesem Fall hat
stärkerem Blasen schwellen
eßlich überhaupt unmöglich,
bald man eine Ermüdung
muß man überhaupt auf-
törichterweise damit fort-
Steifheit der Lippen ein, die
halten kann.

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.

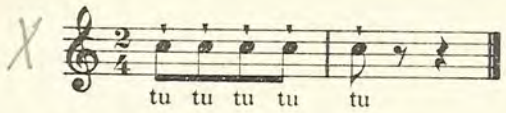
Il faut se rendre bien compte de cet effet, avant de poser l'embouchure sur les lèvres. La langue doit être placée contre les dents de la mâchoire supérieure, de manière à ce que la bouche soit hermétiquement fermée. Au moment où la langue se retire, la colonne d'air, qui fait pression sur elle, se précipite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

Das Hervorbringen des Tones.

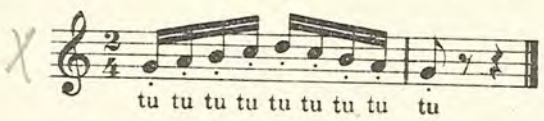
Man wolle nicht aus dem Auge verlieren, daß der Ausdruck „Zungenstoß" nur ein sehr leicht mißverständlicher überlieferter Fachausdruck ist. In Wirklichkeit ist es keineswegs die Zunge, mit der etwa ein Stoß erzeugt wird; im Gegenteil, anstatt zu stoßen, macht sie eine Bewegung nach rückwärts. Sie erfüllt durchaus die Aufgaben eines Ventiles. Dieser Tatsache muß man sich bewußt bleiben, wenn man das Instrument an den Mund setzt. Die Zunge ist in diesem Augenblick gegen die Zähne des Oberkiefers zu drücken, so daß der Mundraum hermetisch abgeschlossen wird. In dem Augenblicke, in dem man dann die Zunge zurückzieht, dringt die ganze Luftmenge, die den Druck auf die Zunge ausübte, mit großer Gewalt in das Mundstück des Instrumentes ein und bringt so den Ton hervor.

Um den Tonansatz recht bestimmt gestalten zu können, bedient man sich der Aussprache der Silbe *„tü"*. Diese Silbe kann mehr oder weniger scharf angesprochen werden, je nach dem Stärkegrad, den man mit dem jeweiligen Ansatz zu erzielen strebt. Befindet sich über einer Note ein verlängerter Punkt, so bezeichnet das, daß der Ton sehr kurz sein soll. Die Silbe *„tü"* muß dann auch sehr kurz und scharf ausgesprochen werden.



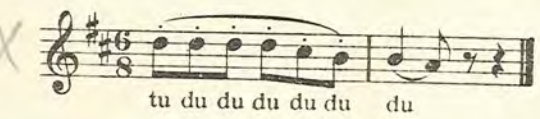
cela indique que le son doit être fort court; vous devez alors prononcer la syllabe *tu* avec beaucoup de sécheresse. Lorsque, au contraire il n'y a qu'un point

Im Gegensatz dazu muß die Silbe *„tü"* sehr sanft ausgesprochen werden, wenn nur ein einfacher Punkt sich über der Note befindet. Die einzelnen Töne sollen sich dann, obwohl abgestoßen, doch noch miteinander verbinden (Portamento).



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

Findet sich bei einer Folge von Noten über den Punkten noch ein Bindebogen, so setze man die erste Note der Reihe mit einem sehr sanften *„tü"* an und ersetze sie bei den späteren Noten durch die weichgesprochene Silbe *„dü"*.



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.

Auf diese Weise ist es möglich, die verschiedenen Noten aneinander zu binden. Man bezeichnet diese Technik als den „Zungenstoß während des Tones"

Es gibt nur diese drei Arten des Tonansatzes, d. h. Möglichkeiten, die Töne voneinander zu trennen. Später werde ich noch auf andere Möglichkeiten der Tonbildung eingehen. Vorläufig aber soll der Schüler erst den einfachen Zungenstoß kennen lernen, da von dessen Beherrschung der Erfolg des Studiums und die Erlangung einer sicheren Technik vorwiegend abhängt. Wie bereits gesagt, erkennt man an der Art des Tonansatzes sofort die Fähigkeit eines Spielers. Der erste Teil dieser Schule ist also ausschließlich diesem Zweige des Studiums gewidmet. Erst wenn der Schüler den Tonansatz vollkommen beherrscht, kann zu den Bindungen übergegangen werden.

Manière de respirer.

L'embouchure une fois placée sur les lèvres, la bouche doit s'entr'ouvrir sur les côtes, 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 opèra 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.

Vom Atmen.

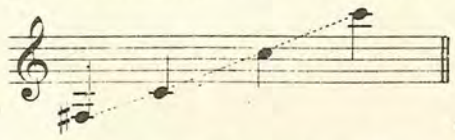
Hat der Spieler das Mundstück an die Lippen gesetzt, so öffne er seinen Mund an den Seiten, ziehe die Zunge zurück und lasse so die Luft in seine Lungen eintreten. Dabei ist zu beachten, daß beim Atmen der Leib nicht anschwellen soll, sondern nur die Brust. Der Leib hat im Gegenteil zurückzutreten. Danach wird die Zunge fest gegen die obere Zahnreihe vorgeschoben, so daß nunmehr der ganze Mundraum hermetisch abgeschlossen ist, wie von einer Klappe.

In dem Augenblicke, in dem danach die Zunge zurückgenommen wird, dringt die Luftmenge in das Instrument ein und bringt hier die zur Erzeugung des Tones notwendige Luftschwingung hervor. Der Leib soll dabei langsam seine frühere Stellung wieder einnehmen, entsprechend der Verengerung der Brust bei Abgabe der Luft.

Die Größe („Tiefe") des Atmens ist von der Länge der auszuführenden musikalischen Phrase abhängig. Je länger eine solche Phrase ist, umso mehr Luft wird zu ihrer Hervorbringung auf dem Instrument gebraucht, und umso tiefer muß infolgedessen der Spieler auch Atem holen. Bei kurzen Phrasen dagegen kann ein zu tiefes und oft wiederholtes Atmen eine Erstickung des Tones herbeiführen infolge des allzu großen Gewichtes der Luftsäule, die auf die Lungen drückt. Die Aufgabe ist also, rechtzeitig die Einteilung des Atems zu lernen, damit man auch bei langen Phrasen den Tönen bis zum Ende volle Kraft und Geschlossenheit zu geben vermag.

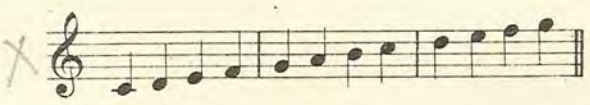
Étendue du cornet à pistons.

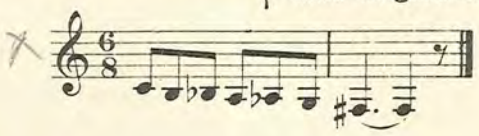
Ainsi que l'indique la tablature, les instruments à trois pistons descendants ont une étendue chromatique de deux octaves et ½, qui, pour le cornet aussi bien que pour le saxhorn, va du *fa* dièse au-dessous des lignes, jusqu'au contre *ut* au-dessus des lignes. Mais il n'est pas donné à tout-le-monde 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 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





Der Umfang des Cornets.

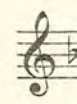
Wie aus der Tabelle auf Seite 1 ersichtlich ist, hat das Instrument einen chromatischen Umfang von 2½ Oktaven, von *Fis* bis *C*.

Aus diesem gesamten Umfang sind am leichtesten zu spielen die Noten vom eingestrichenen *C* bis zum zweigestrichenen *G*.

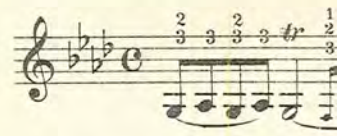
Die Übungen auf Seite 2 führen den Lernenden allmählich dazu, die höheren Noten zu erreichen. Dabei ist stets im Gedächtnis zu behalten, daß der Druck des Mundstückes gegen die Lippen dabei zu vermehren ist, und zwar wird dieser Druck durch die linke Hand geregelt. Weiterhin möge daran erinnert sein, daß bei höheren Tönen die Lippen enger zusammen zu ziehen sind, während man sie beim Tieferblasen leicht zu öffnen hat. Die Töne unter dem eingestrichenen *C*, also die Töne:

elles n'offrent pas de gra
artistes éprouvent parfoi
sortir avec plénitude; ces
quand on les possède bi

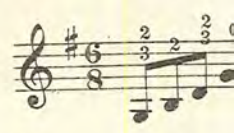
Il existe un moyen d
des lignes, et en même
certains passages imprat
sur la première tablature.
ton la coulisse du troisiè
une longueur de deux to
possède habituellement.
suivant qui, d'ailleurs, est



Il faut, pour que le
tirer en même temps un
je l'indiquerai dans le pr
Exemple de trilles imp
et que l'on peut obtenir
de la deuxième tablature:



Exemples de quelques
les fourches en employa



On ne doit recourir à
exceptionnels; je ne les
naître toutes les ressourc

Emploi des

L'instrument a quatre
sert à accorder le cornet
papes; on les emploie p
À quelques cornets, on t
pour accorder l'instrume
5 coulisses d'accord.

Exame

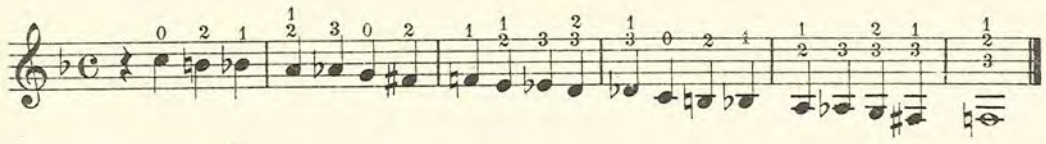
1. On joue l'harmoni

de produire la même no
Si la note est trop haut
troisième piston; si la n
piston.

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.

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.

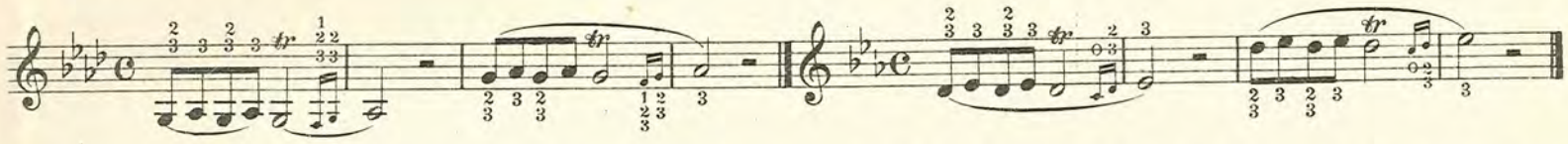
bieten keine bemerkenswerte Schwierigkeit. Wenn einige Künstler damit Mühe haben, so liegt das entweder am fehlerhaften Bau ihres Instrumentes oder an mangelhaftem Tonansatz. Gerade diese Töne unter dem eingestrichenen *C* klingen sogar sehr schön, wenn sie mit recht lockeren Lippen geblasen werden. Es gibt auch ein Mittel, noch das *F* unter den Linien hervorzubringen und zugleich auch die Ausführung gewisser Läufe zu erleichtern. Zu diesem Zwecke zieht man den Zugbogen des dritten Ventiles um einen halben Ton heraus, um so eine Länge von zwei Tönen zu erhalten, anstatt der gewöhnlichen Länge von 1½ Ton. Man bedient sich dann des folgenden Fingersatzes:



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.

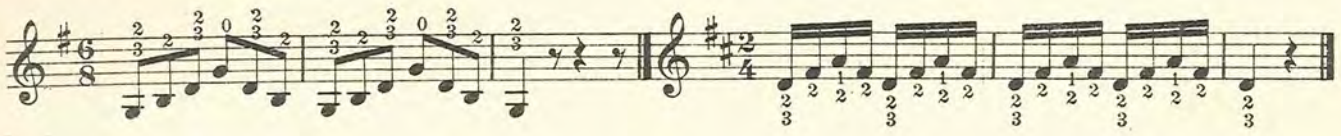
Exemple de trilles impraticables avec le doigté ordinaire, et que l'on peut obtenir facilement en employant le doigté de la deuxième tablature:

Beispiele von Trillern, die mit dem gewöhnlichen Fingersatz unausführbar sind, die man aber bei Anwendung des hier angegebenen Fingersatzes leicht hervorbringen kann:



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

Beispiel einiger Läufe, bei denen ein sich kreuzender Fingersatz vermieden werden kann:



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

Zu diesen Hilfsmitteln darf man allerdings nur aus nahmsweise greifen. Ich führe sie hier nur an, um alle technischen Möglichkeiten des Instrumentes zu zeigen.

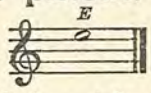
Emploi des coulisses d'accord.

L'instrument a quatre coulisses d'accord. La plus grande sert à accorder le cornet. Les trois autres sont des soupapes; on les emploie pour produire les notes des pistons. À quelques cornets, on trouve encore une soupape spéciale pour accorder l'instrument, ainsi que l'instrument contient 5 coulisses d'accord.

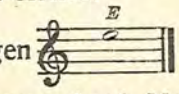
Der Gebrauch der Stimmbögen.

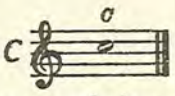
Das Instrument hat 4 Stimmbögen. Der größte wirkt auf das Innere des Instrumentes ein und dient zum Stimmen des Instrumentes. Die anderen drei sind Ventilzüge; sie werden benutzt, um die Ventil-Noten hervorzubringen in ihren verschiedenen Verbindungen mit dem offenen oder Naturtönen (siehe die Fingersatz-Tabelle auf Seite 1). An einigen Cornets ist noch ein besonderer Zug zum Stimmen angebracht, so daß dann das Instrument 5 Stimmzüge enthält.

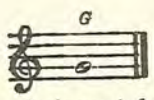
Examen des pistons.

1. On joue l'harmonique *E*  Alors, on tente de produire la même note en abaissant le troisième piston. Si la note est trop haute, on tire un peu la coulisse du troisième piston; si la note est trop basse, on abaisse le piston.

Die Prüfung der Ventile.

1. Man lasse den Naturton *E* erklingen  Danach versuche man denselben Ton zu erzeugen durch Herniederdrücken des dritten Ventiles. Ist die Note dann zu hoch, so ziehe man den dritten Ventilzug etwas heraus; ist sie zu tief, so schiebe man diesen Ventilzug etwas einwärts, bis das gewünschte Resultat erreicht ist.

2. On joue l'harmonique *C*  Ensuite, on tente de produire la même note en abaissant le second et le troisième piston. Si maintenant la note est trop haute ou trop basse, la faute en est au second piston. Pour la corriger, on fait comme sous 1.

3. Enfin on joue l'harmonique *G*  D'après on tente de produire la même note en abaissant le premier et le troisième piston. Si la note est trop haute ou trop basse, la faute doit être au premier piston. Pour la corriger, on fait comme sous 1.

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 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.

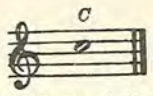
Défauts à éviter.

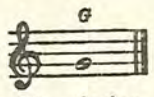
La première chose dont il y ait lieu de s'occuper, c'est de bien poser le son. C'est là le point de départ de toute bonne exécution, et un musicien dont l'émission est vicieuse ne sera jamais bon artiste.

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, sortout 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 prononcant

2. Man intoniere den Ton *C*  Danach versuche man denselben Ton durch Herniederdrücken des zweiten und dritten Ventiles hervorzubringen. Wenn danach der Ton zu hoch oder zu tief erklingt, so muß, wenn das dritte Ventil vorher sorgfältig eingestimmt ist, der Fehler im zweiten Ventil liegen. Man ziehe also den zweiten Ventilzug heraus, um den Ton tiefer zu machen, oder man stoße ihn tiefer hinein, um ihn zu erhöhen.

3. Schließlich intoniert man den Naturton *G*  Danach versucht man den denselben Ton durch Herniederdrücken des ersten und dritten Ventiles hervorzubringen. Ist dann der Ton zu hoch oder zu tief, so liegt der Fehler, wenn das dritte Ventil vorher sorgfältig eingestimmt ist, am ersten Ventil. Man ziehe dieses dann heraus, um den Ton zu vertiefen bzw. stoße man es hinein, um ihn zu erhöhen.

Wenn diese Anweisungen genau befolgt und die Töne richtig hervorgebracht werden, so werden alle Ventilnoten und ihre Verbindungen in der richtigen Stimmung und im richtigen Verhältnis zu den Naturtönen stehen.

Das Cornet in C.

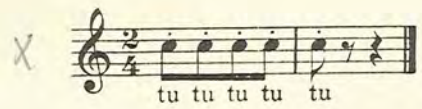
Dieses Instrument ist besonders lohnend für das Solospiel. Da keine Transposition notwendig ist, kann der Spieler darauf auch Stücke zur Ausführung bringen, die für Flöte, Oboe und selbst für die Diskantstimme der Klaviermusik geschrieben ist. Das erweist sich besonders nützlich bei jeder Art Tanzmusik und beim Spielen von Liedern in ihrer Original-Tonart. Wegen seines glänzenden Tones eignet sich das Instrument auch besonders, um Trompetenstimmen zur Ausführung zu bringen; doch muß in diesem Falle die Stimme transponiert werden.

Zu vermeidende Fehler.

Das erste, worauf der Cornet-Schüler zu achten hat, ist ein untadeliger und schöner Tonansatz. Er muß die Grundlage der Technik bilden. Wer sich einen solchen schlackenfreien Tonsatz nicht anzueignen vermag, wird niemals ein Virtuose werden können. Im Piano wie im Forte muß der Tonansatz leicht, sauber und unmittelbar sein. Beim Ansatz ist stets die Silbe „*tü*“ auszusprechen, nicht etwa die Silbe „*dua*“, wie eine ganze Anzahl von Bläsern noch immer die Gewohnheit haben. Diese zweite Silbe läßt nämlich häufig den Ton zu tief nehmen und färbt außerdem den Klang unrein und unangenehm.

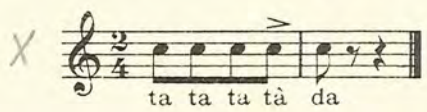
Hat der Schüler einen untadeligen Tonansatz erreicht, so hat er seine ganze Aufmerksamkeit auf einen guten Stil zu richten. Ich rede hier gar nicht etwa von jenen Eigenschaften, die den Virtuosen in seiner höchsten Vollendung kennzeichnen und die also nur von wenigen Auserwählten erreicht werden. Ich spreche nur von den Eigenschaften, die, wenn sie fehlen, jeden Fortschritt in der Beherrschung des Instrumentes überhaupt ausschließen. Eine ungezwungene und dabei doch absolut notengetreue Ausführung der im Notenbild vorliegenden Musik, ein dem Charakter jeden Musikstückes entsprechender Ausdruck, das sind die Vorzüge, die jeder Schüler in fleißigem Studium zu erreichen streben soll.

Die erste Forderung ist die unbedingte Beachtung des richtigen Notenwertes. Gegen diese Forderung wird aber so häufig verstoßen, daß ich es für nötig halte, die Fehler im einzelnen anzuführen, die auf diese Weise entstehen und auch die Mittel zu nennen, mit deren Hilfe man diesen Fehlern entgegenarbeitet. So z. B. findet man vielfach die Gewohnheit, einen Zwei-viertel-Takt, der aus vier Achteln besteht, durch falsche Betonung des letzten Achtels zu entstellen, z. B.



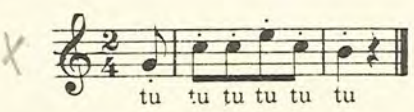
on trouve généralement le moyen d'allonger et d'écraser la quatrième croche en prononçant

Dabei läßt sich dieser Takt sehr wohl ganz korrekt ausführen, indem man ausspricht:



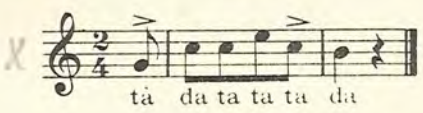
Si dans se même rhythme un morceau commence par une croche en levant, on donne alors trop d'importance à cette première note, qui, par le fait, n'a pas plus de valeur que les autres. Il faut exécuter ainsi, en séparant chaque note:

Fängt im gleichen Takt ein Stück mit einem Achtel-Auftakt an, so wird vielfach dieser Note ein viel zu starkes Gewicht gegeben, obwohl sie doch keinen längeren Wert hat als die übrigen Achtel. Man muß daher einen solchen Auftakt so ausführen, daß man jede Note deutlich trennt:



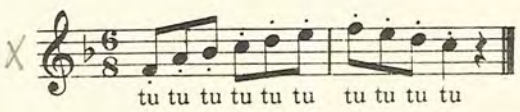
au lieu d'allonger la première, ainsi qu'il suit:

und nicht etwa die erste Note in dieser Weise verlängern:



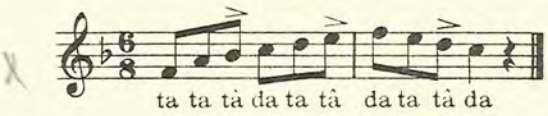
Dans le mesure à six-huit, les mêmes errements existent. On allonge la sixième croche de chaque mesure, trop heureux encore quand on n'exécute pas ces six croches en sautillant. On doit exécuter ainsi:

Dieselben Fehler pflegen auch im Sechsachtel-Takt aufzutreten. Die sechste Note in jedem Takt wird vielfach verlängert, besonders wenn die Musik nicht leicht spielbar ist. Man soll also spielen:



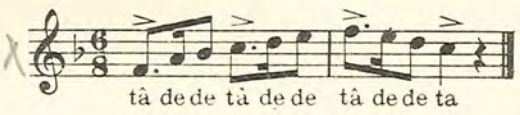
au lieu de:

und nicht:



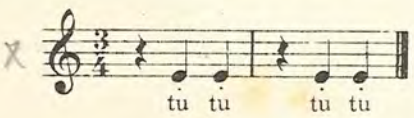
d'autres artistes font encore comme s'il y avait des croches pointées suivies de doubles chroches:

Besonders fehlerhaft ist es, die hier angeführte Phrase, wie man auch sogar zuweilen hören kann, etwa so zu spielen:



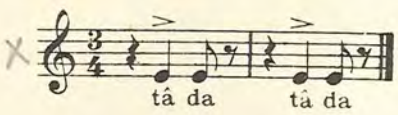
Dans les accompagnements, on a aussi, parfois, une manière détestable de faire les contre-temps. Ainsi, dans la mesure à trois-quatre, on doit exécuter chaque notec avec la plus grande égalité, sans allonger ni raccourcir une des deux notes qui composent ce genre d'accompagnement. Exemple:

Auch beim Spielen von Begleitstimmen besteht der weitverbreitete Irrtum, die einzelnen Noten nicht in ihren wirklichen Wert zu geben. So soll man z. B. im Dreiviertel-Takt alle Noten genau gleichmäßig ausführen, ohne eine der beiden Noten, die hier in der Regel als Begleitung dienen, zu verlängern odcr zu verkürzen. Man spiele also z. B.:

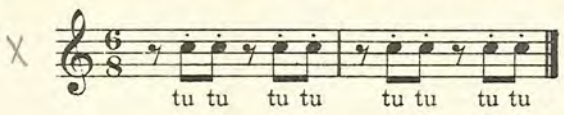


au lieu de faire, comme on en a l'habitude:

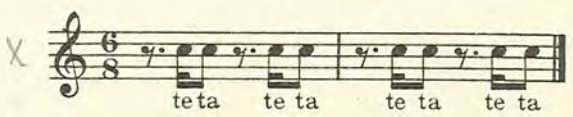
und nicht, wie man oft hören kann:



dans la mesure a six-huit, on à 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:



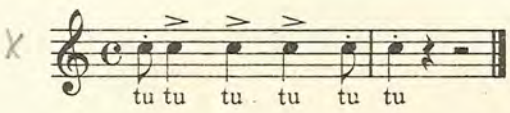
et non comme l'indique l'exemple suivant:



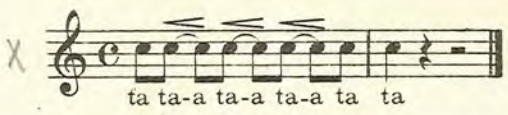
Dans l'exécution des syncopes, il existe aussi généralement un défaut capital, surtout dans les régiments, qui consiste à faire sentir la deuxième partie de la note syncope.

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:



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.

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 introduuire un ou deux *portamento;* c'est la 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 de 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.

Auch im Sechsachtel-Takt findet man häufig eine schlechte Manier, die Noten auf den schlechten Takteilen auszuführen. Diese Unsitte besteht darin, die zweite und fünfte Note des Sechsachtel-Taktes so auszuführen, als wenn sie ein Sechzehntel wäre, anstatt ihr den gleichen Wert wie der dritten und sechsten Note zu geben. Man soll also spielen:

und nicht:

Bei der Ausführung von Synkopen herrscht gleichfalls ein Hauptfehler, der darin besteht, die zweite Hälfte einer synkopierten Note zu betonen. Eine synkopierte Stelle soll also gespielt werden:

und nicht:

Es gibt keinen Grund, warum man die zweite Hälfte der synkopierten Note stärker spielen sollte als ihren Ansatz. Es kommt vielmehr gerade darauf an, den Beginn einer Synkope recht genau anzugeben und jede Schwellung des Tones bleiben zu lassen.

Außer diesen in der Hauptsache rhythmischen Fehler machen sich noch eine Reihe von anderen geltend, die ihren hauptsächlichen Grund in einem schlechten Stilgefühl oder auch in einem verderblichen Hang zur Übertreibung haben. Manche Virtuosen bilden sich ein, daß es ein besonderes Kennzeichen gefühlvollen Spieles sei, wenn man die Töne ruckweise anschwellen läßt und dabei womöglich noch mit dem Halse ein besonderes Zittern hervorbringt. Ein leichtes, bebendes Schweben des Tones erhält man bei dem Cornet auf dieselbe Weise wie bei der Violine durch eine leichte Bewegung der rechten Hand. Auf diese Weise läßt sich wohl der Ausdruck steigern, aber man hüte sich davor, dieses Ausdrucksmittel zu mißbrauchen. Seine allzuhäufige Anwendung führt im Gegenteil zu groben Fehlern.

Diese Beobachtung gilt auch für das *Portamento* mit vorangehender Vorschlagsnote. Man trifft Spieler, die nicht 4 Noten ausführen können, ohne ein oder zwei Portamentos einzufügen. Es handelt sich hier um einen sehr bedauerlichen Mißbrauch.

Am Schluß dieses Kapitels, in dem ich die hervorstechensten Fehler, die einen schlechten Stil mit sich bringen, angeführt habe, weise ich noch darauf hin, daß ich auf diese Fehler, wann immer sich Gelegenheit dazu bietet, unermüdlich immer von neuem aufmerksam machen will. Diese schlechten Angewohnheiten sind so tief eingewurzelt, daß man sie nicht mit einer einzigen Ermahnung beseitigen kann. Man muß sie vielmehr unaufhörlich bekämpfen.

Explication sur le

N° 1. Attaquez le son e
soutenez-le bien en lui donn
possibles.

On ne doit, en aucune c
les lèvres ne doivent faire a
ainsi que beaucoup de pers
se forme de lui-même; on d
en tendant les lèvres, afin q
pas au-dessous de son diapa
un son désagréable et faux.

Les numéros 7 et 8 indic
font en employant les mêmes
en passant dans tous les to
l'ensemble des doigtés, de r
de marquer les numéros de
faut donc jouer les deux pr
longtemps, pour être bien au c

Je n'indiquerai désormais
quelques facilités. Dans tou
il faut constamment attaquer c
note leurs valeurs véritables
sont composées dans ce but

Des Sy

La syncope est une note
le temps fort, se place sur le
tenir pendant toute la durée
sentir son point de départ; n
faire entendre par saccade la

On doit exécuter ainsi:

et non pas ainsi:

Études en croches doubles

Dans ces études, la croch
pendant toute sa valeur; il f
point par un silence.

On doit exécuter ainsi:

et non pas comme s'il y ava

findet man häufig eine schlechte
hlechten Takteilen auszuführen.
die zweite und fünfte Note des
führen, als wenn sie ein Sech-
gleichen Wert wie der dritten
. Man soll also spielen:

Synkopen herrscht gleichfalls
steht, die zweite Hälfte einer
en. Eine synkopierte Stelle

arum man die zweite Hälfte
spielen sollte als ihren Ansatz.
darauf an, den Beginn einer
en und jede Schwellung des

uptsache rhythmischen Fehler
ne von anderen geltend, die
in einem schlechten Stilgefühl
chen Hang zur Übertreibung
lden sich ein, daß es ein be-
vollen Spieles sei, wenn man
len läßt und dabei womöglich
onderes Zittern hervorbringt.
en des Tones erhält man bei
se wie bei der Violine durch
chten Hand. Auf diese Weise
steigern, aber man hüte sich
zu mißbrauchen. Seine allzu-
Gegenteil zu groben Fehlern.
uch für das *Portamento* mit
Man trifft Spieler, die nicht
ne ein oder zwei Portamentos
hier um einen sehr bedauer-

ls, in dem ich die hervor-
hlechten Stil mit sich bringen,
ch darauf hin, daß ich auf
ch Gelegenheit dazu bietet.
m aufmerksam machen will.
iten sind so tief eingewurzelt,
nzigen Ermahnung beseitigen
unaufhörlich bekämpfen.

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'embuchure, 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.

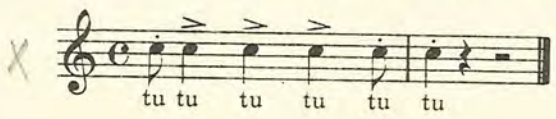
Les numéros 7 et 8 indiquent toutes les notes qui se font en employant les mêmes pistons. Les numéros 9 et 10, en passant dans tous les tons, sont destinés à compléter l'ensemble des doigtés, de manière à ne plus être obligé de marquer les numéros de pistons sous chaque note. Il faut donc jouer les deux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

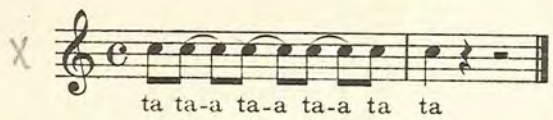
Des Syncopes.

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:



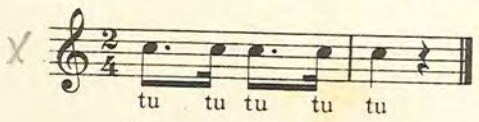
et non pas ainsi:



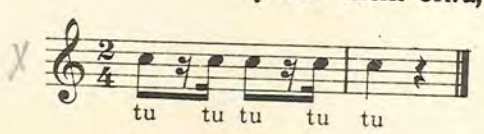
Études en croches pointées suivies de doubles croches.

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:



Erläuterungen zu den praktischen Übungen.

Zu Nr. 1. Man setze den Ton an, indem man die Silbe „*tü*" ausspricht, versuche ihn möglichst lange auszuhalten und ihm möglichsten Glanz und größte Stärke zu verleihen. Unter allen Umständen vermeide man die Backen aufzublasen. Keinesfalls auch sollen die Lippen in dem Mundstück irgendwelches Geräusch verursachen. Der Ton bildet sich von selbst, wenn man ihn nur gut ansetzt. Dabei ist auf die richtige Spannung der Lippen zu achten, damit er auch von vornherein in seiner richtigen Höhe erklingt.

Nr. 7 und 8 zeigen die Noten, die sich bei Anwendung derselben Ventile ergeben. Nr. 9 und 10 sind dazu bestimmt, durch Übergehen in alle Tonarten den Fingersatz zu vervollkommnen, so daß der Schüler schließlich nicht mehr bei jeder einzelnen Note auf die Nummer des angewandten Ventils zu achten braucht. Es empfiehlt sich jedoch, die beiden ersten Übungen recht lange zu üben, um mit den Fingersätzen vollständig vertraut zu werden. Später werde ich nur noch solche Fingesätze anführen, die eine Erleichterung bedeuten. In allen Übungen bis zu Nr. 50 ist jeder Ton für sich anzusetzen und jeder Note ihr aufgezeichneter Zeitwert zu geben.

Die Synkope.

Als Synkope bezeichnen wir eine Note, die auf einem schlechten Taktteil beginnt. Sie ist während der ganzen Dauer ihres Wertes auszuhalten und besonders genau einzusetzen, in keinem Fall darf man durch eine plötzliche Verstärkung ihren zweiten Teil merken lassen. Synkopierte Noten sind also zu spielen:

und nicht:

Punktierte Achtel mit folgendem Sechzehntel.

Bei diesen Etüden achte man darauf, daß punktierte Achtel in seinem ganzen Wert auszuhalten und nicht etwa den Punkt durch eine Pause zu ersetzen.

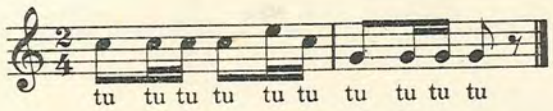
Man spiele also diese Noten:

und nicht etwa, als ob der Notentext lautete:

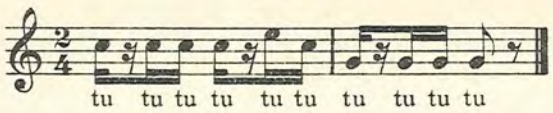
Études composées de croches suivies de doubles croches.

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.

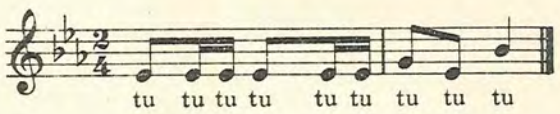
On écrit ainsi:



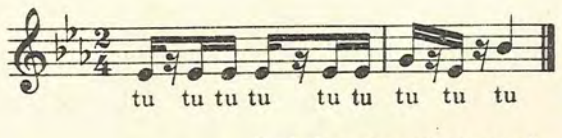
et l'on doit exécuter ainsi:



Il en est de même quand une croche, au lieu de précéder, suit les doubles chroches. On écrit ainsi:



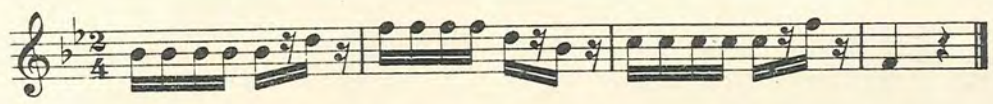
et l'on doit exécuter ainsi:



On écrit ainsi:



et l'on doit exécuter ainsi:



Études sur la mesure à $\frac{6}{8}$.

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 $\frac{2}{4}$.

Achtel-Noten mit folgenden Sechzehnteln.

Um diese Etüden mit besonderer Leichtigkeit zu spielen, nehme man das erste Achtel etwas kürzer als sein Wert ist. Man führe es also fast wie ein Sechzehntel aus und mache zwischen dem Achtel und den beiden folgenden Sechzehnteln eine Pause. Eine Stelle, die also so geschrieben ist:

führe man also so aus:

Das gleiche gilt für ein Achtel, das den Sechzehnteln folgt. Die Noten:

führe man also aus:

Oder den Notentext:

spiele man:

Der Sechsachtel-Takt.

Im Sechsachtel-Takt sind die Achtel so auszuführen, daß man sie sorgfältig voneinander trennt und ihnen allen genau den gleichen Wert gibt. Man hüte sich also, das dritte Achtel länger zu halten. Punktierte Achtel, ebenso wie die Achtel mit folgendem Sechzehntel, werden im Sechsachtel-Takt nach den gleichen Regeln wie im Zweiviertel-Takt ausgeführt.

Copyright 1928 by Friedrich Hofm

folgenden
ln.

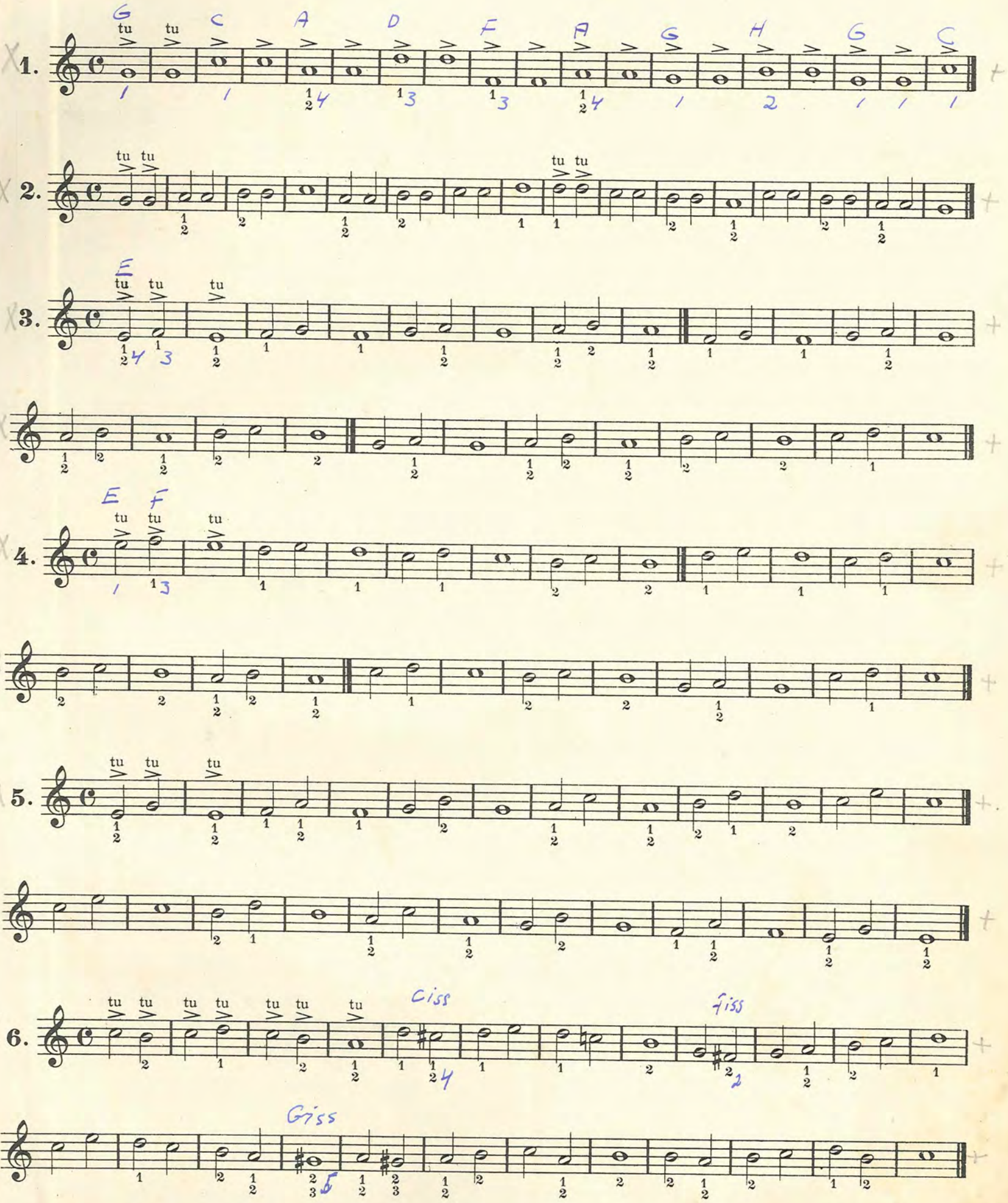
r Leichtigkeit zu spielen,
s kürzer als sein Wert
in Sechzehntel aus und
den beiden folgenden
Stelle, die also so ge-

, das den Sechzehnteln

el-Takt.

Achtel so auszuführen,
trennt und ihnen allen
an hüte sich also, das
nktierte Achtel, ebenso
echzehntel, werden im
Regeln wie im Zwei-

Premières Études. — Übungen.



Copyright 1928 by Friedrich Hofmeister, Leipzig.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

22.

23.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

27/9-76

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

28.

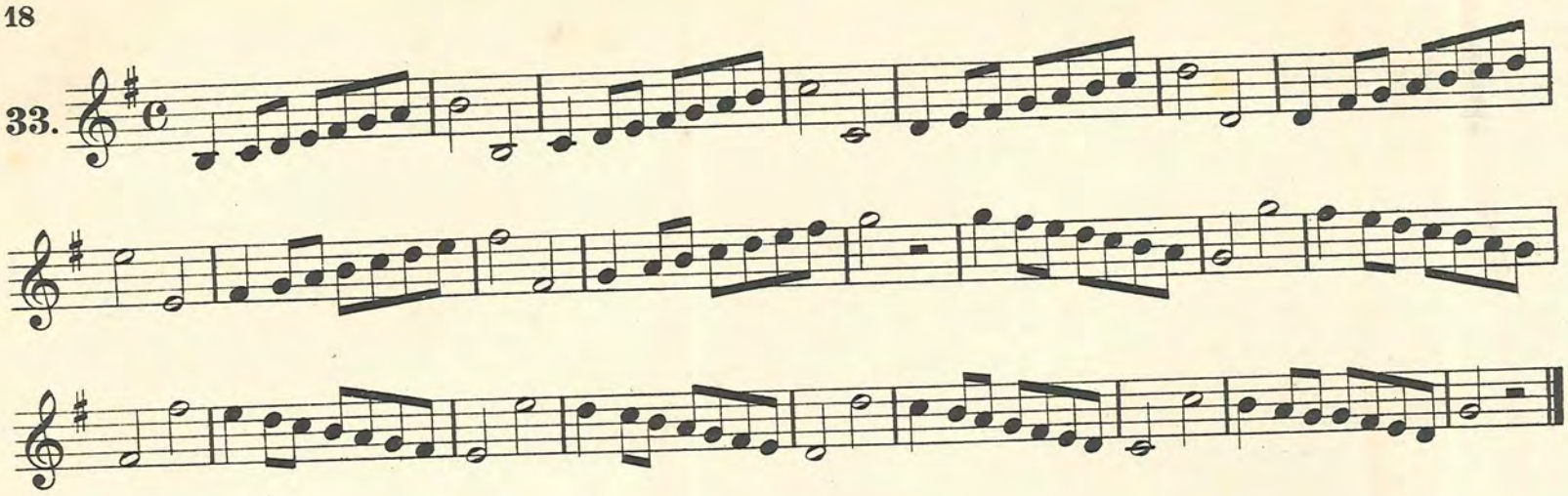
29.

30.

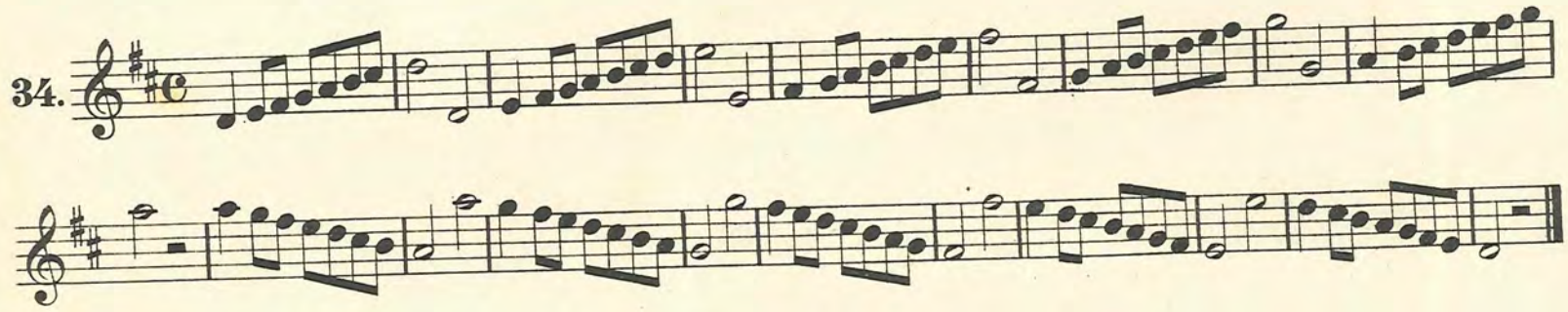
31.

32.

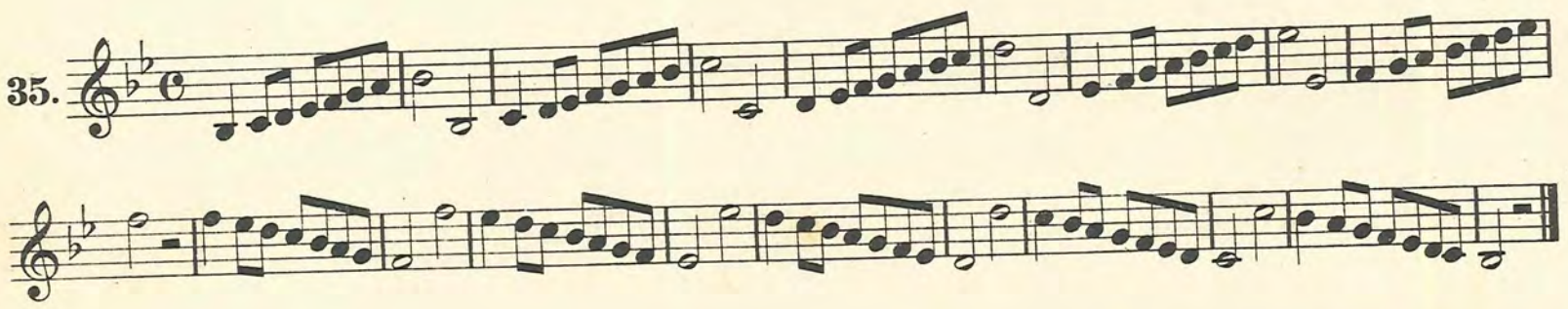
33.



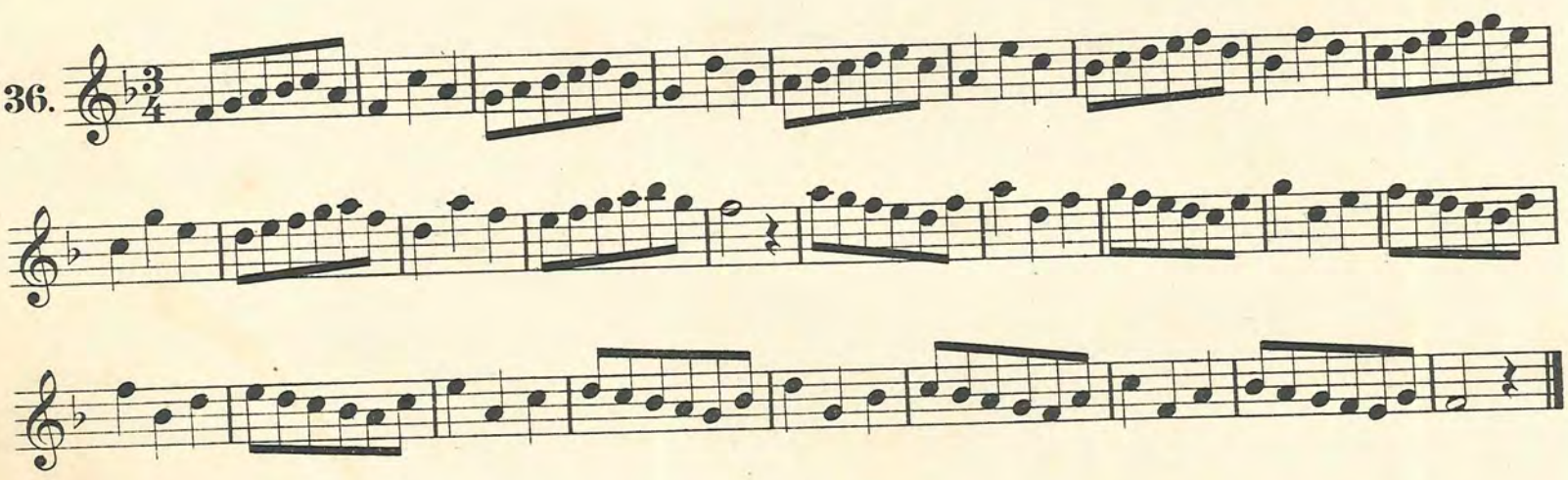
34.



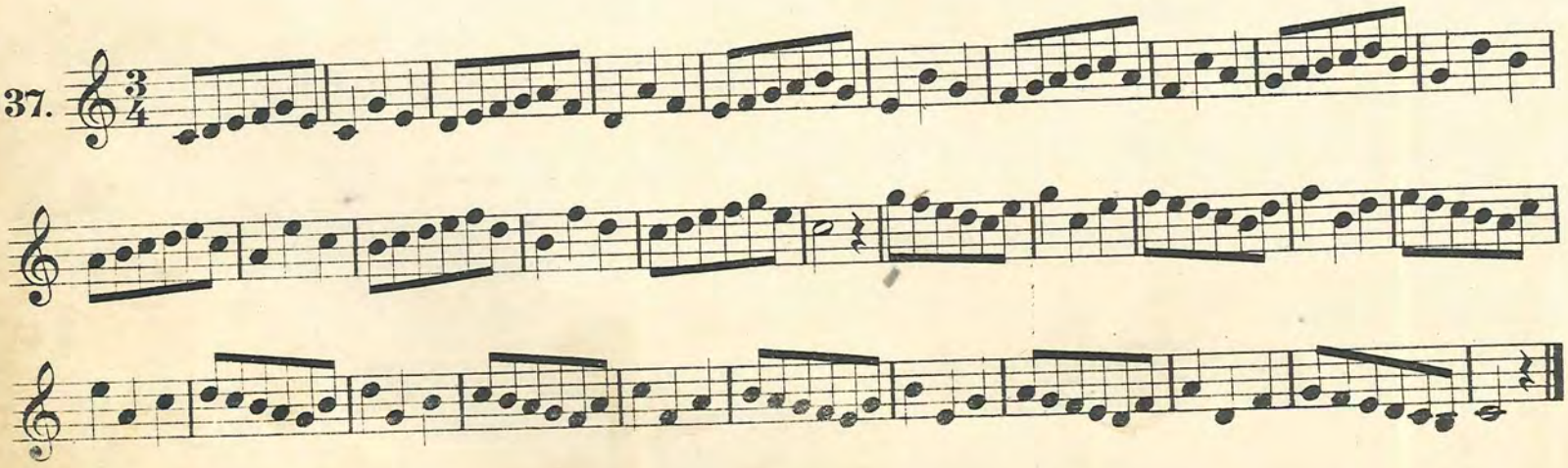
35.



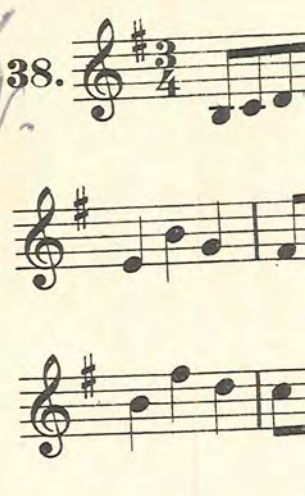
36.



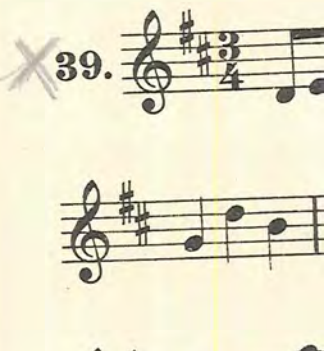
37.



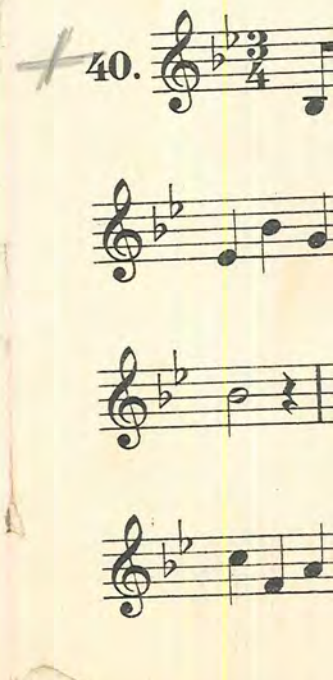
38.



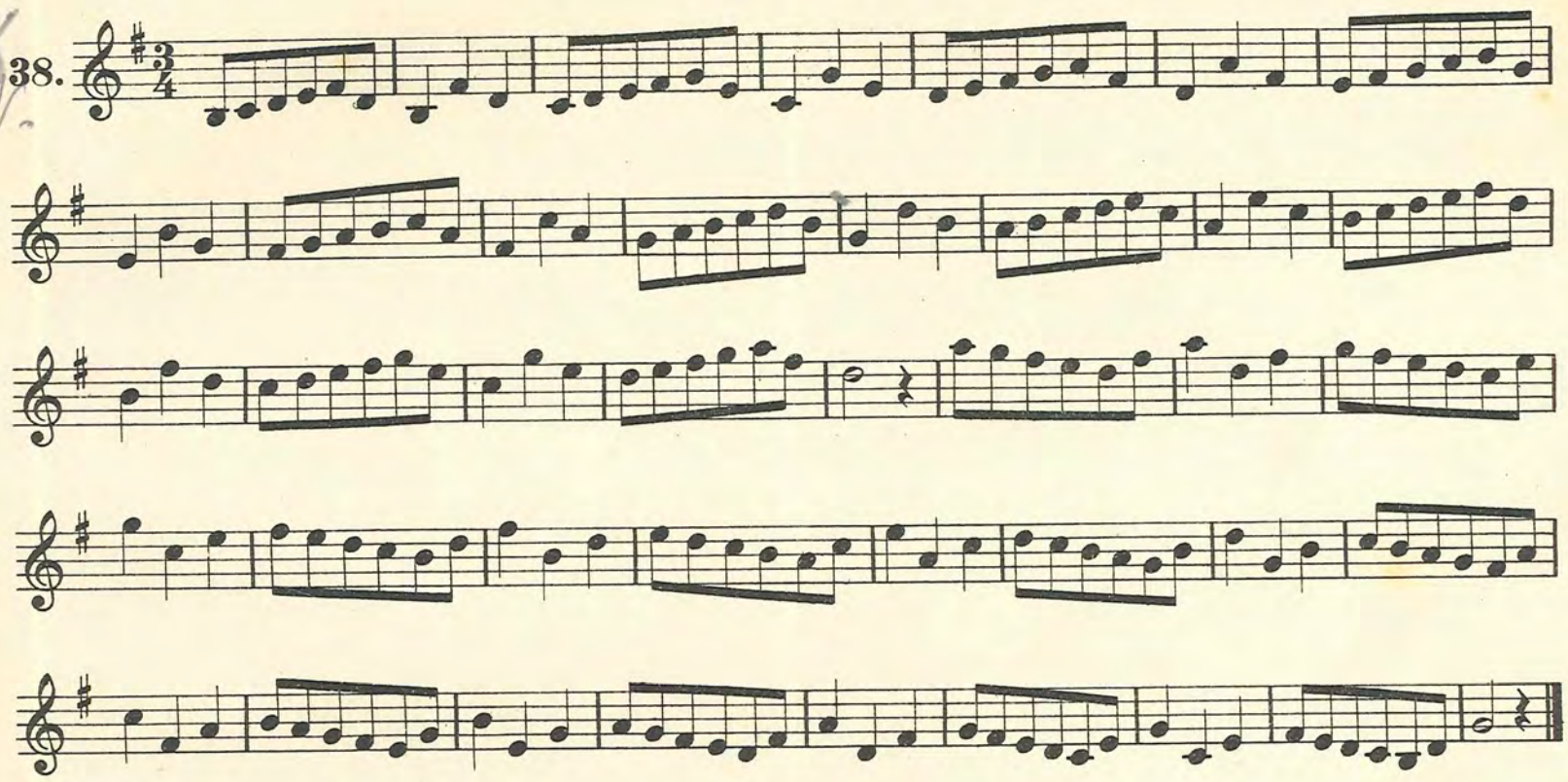
39.



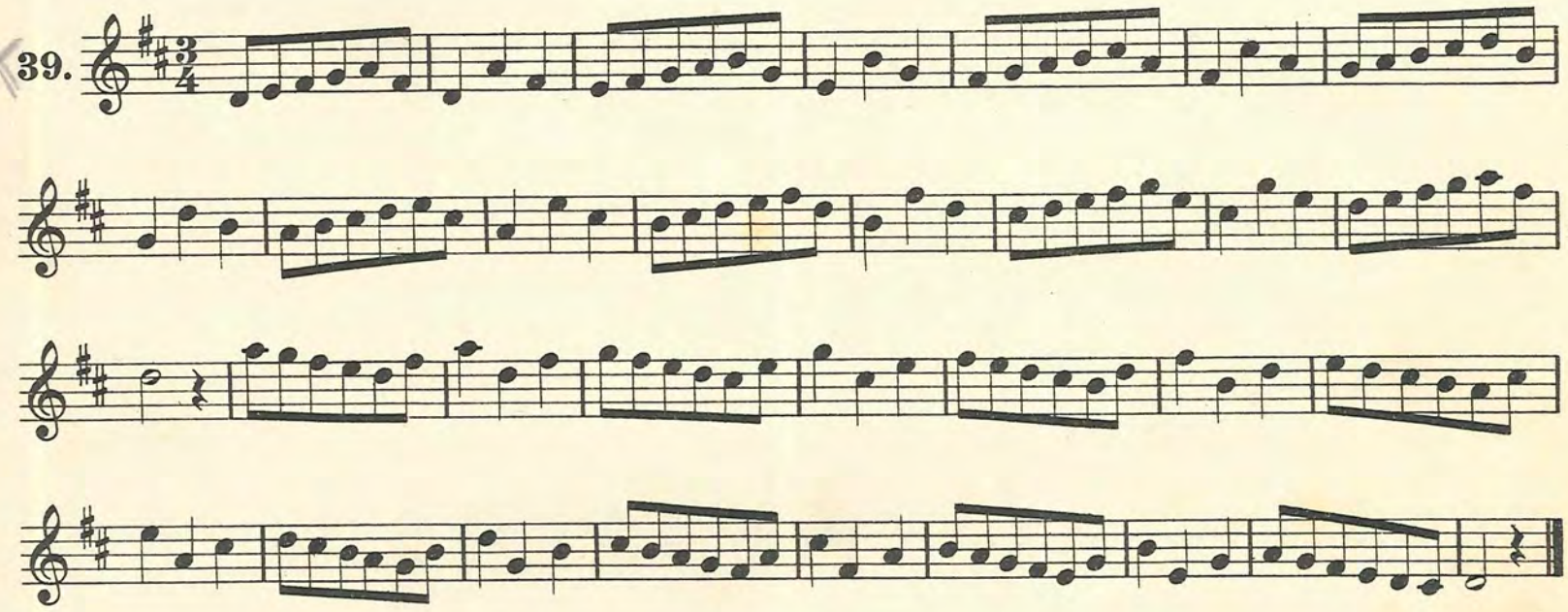
40.



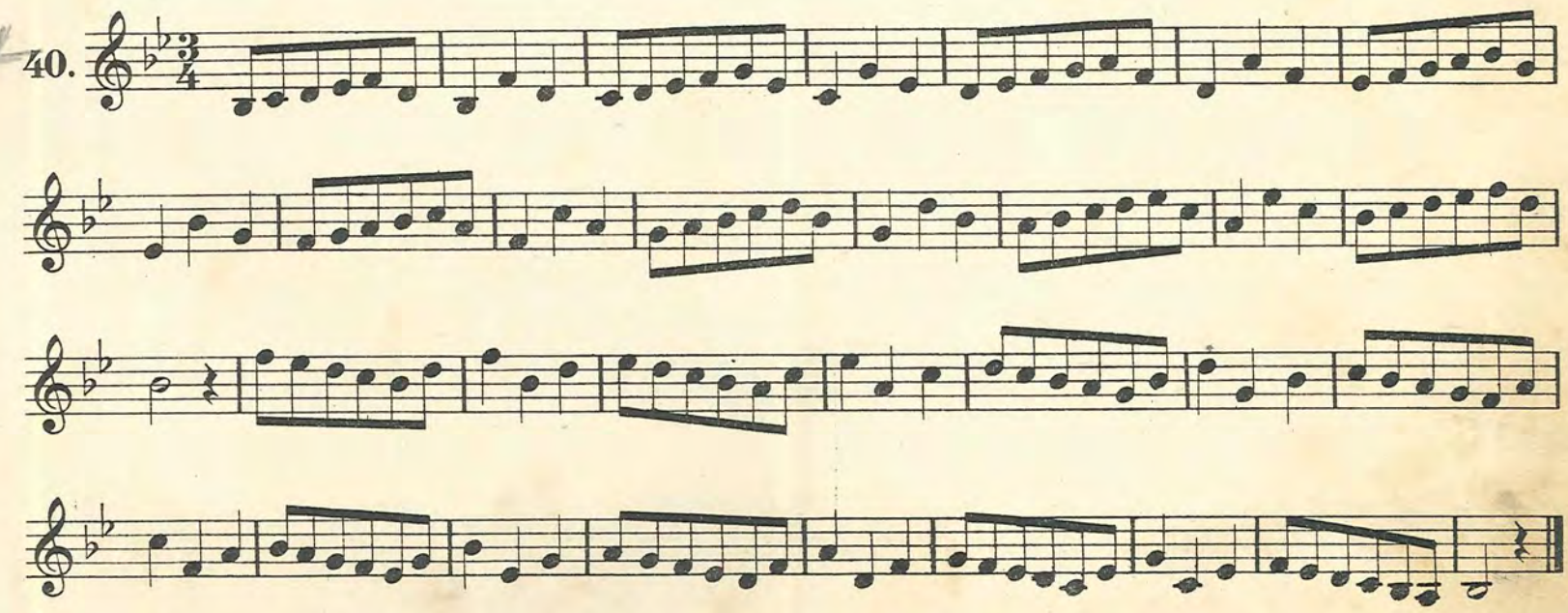
38.



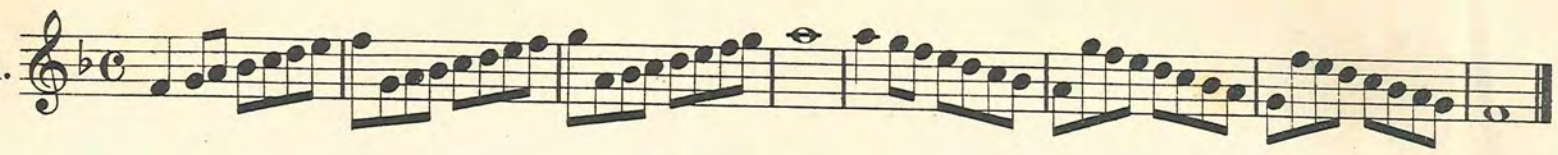
39.



40.



41.



42.



43.



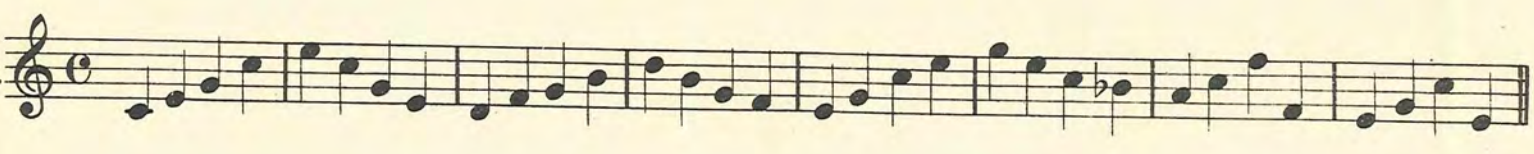
44.

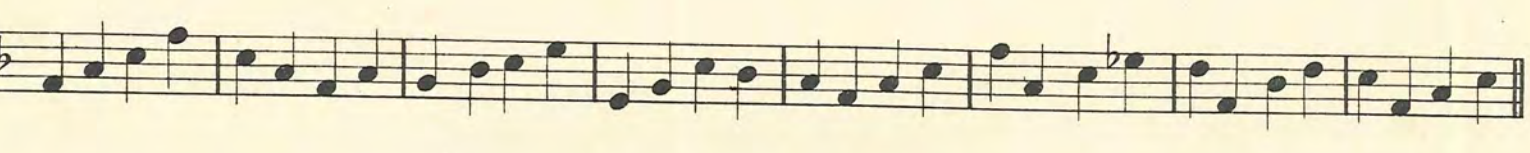


45.

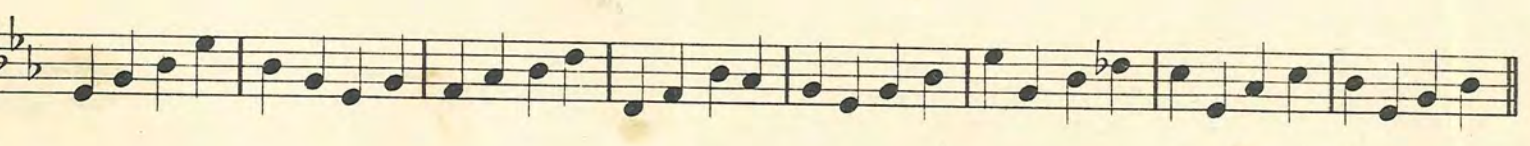


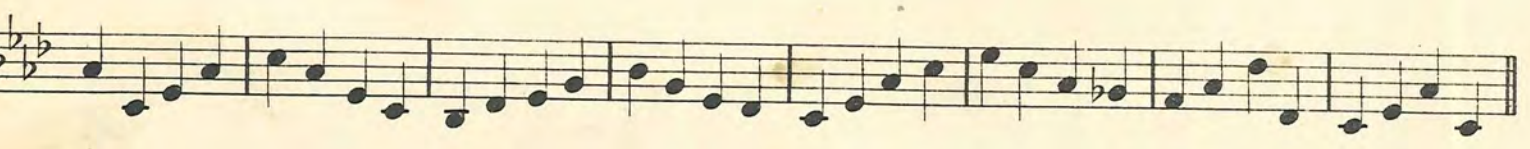
46.

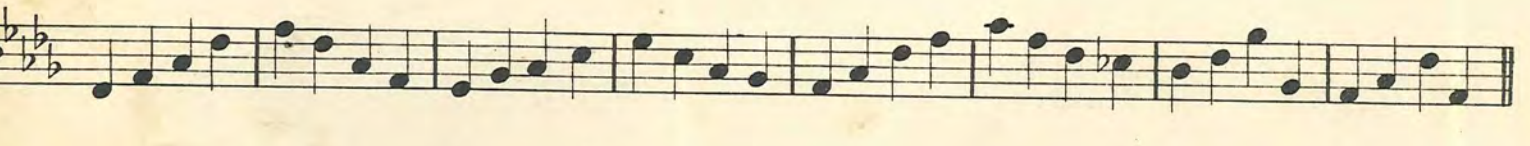


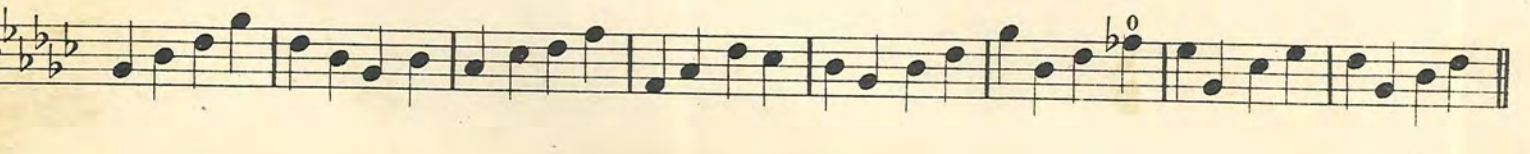






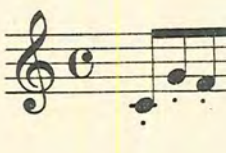






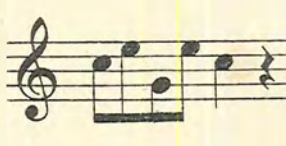


47.

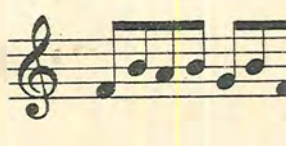










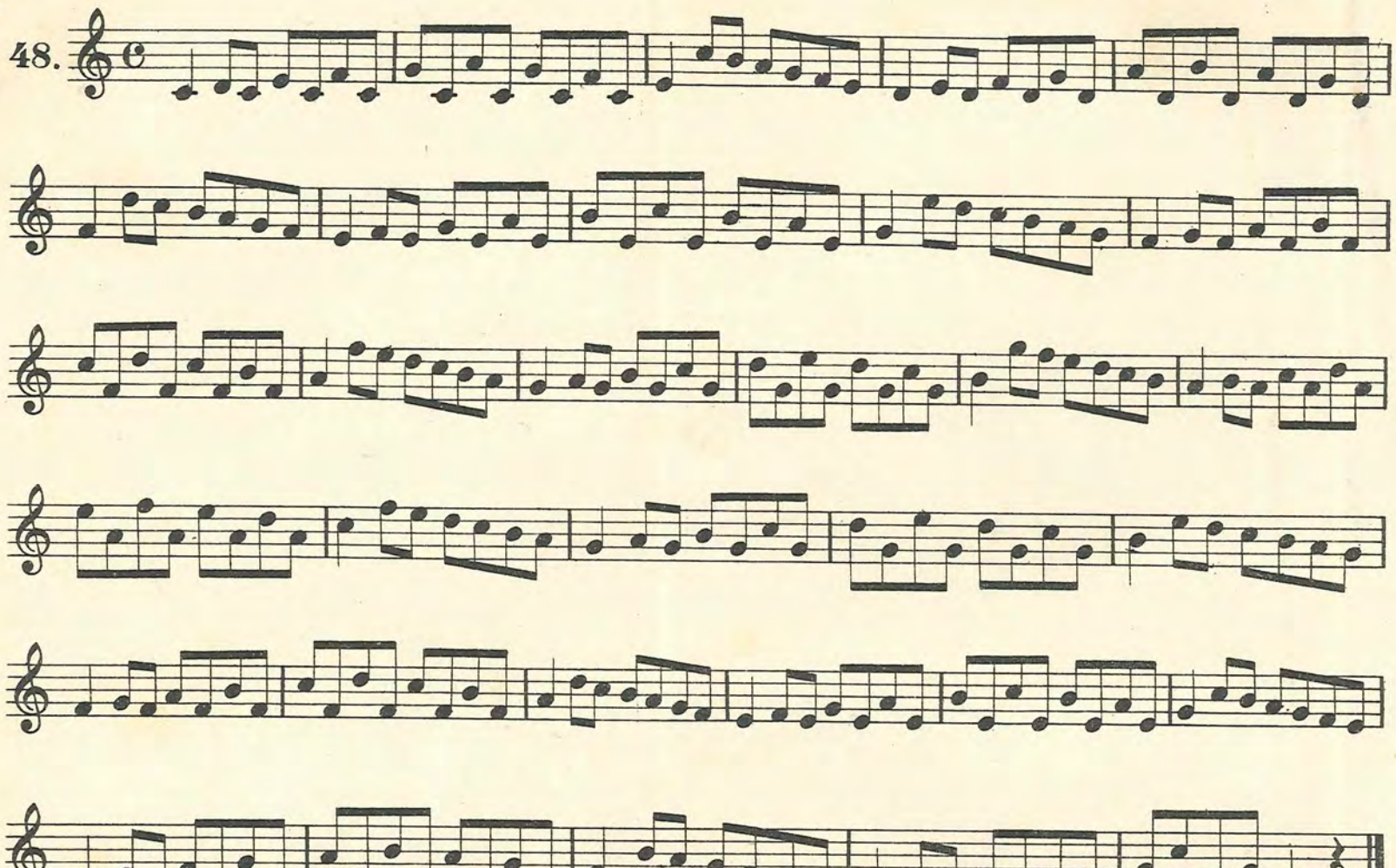




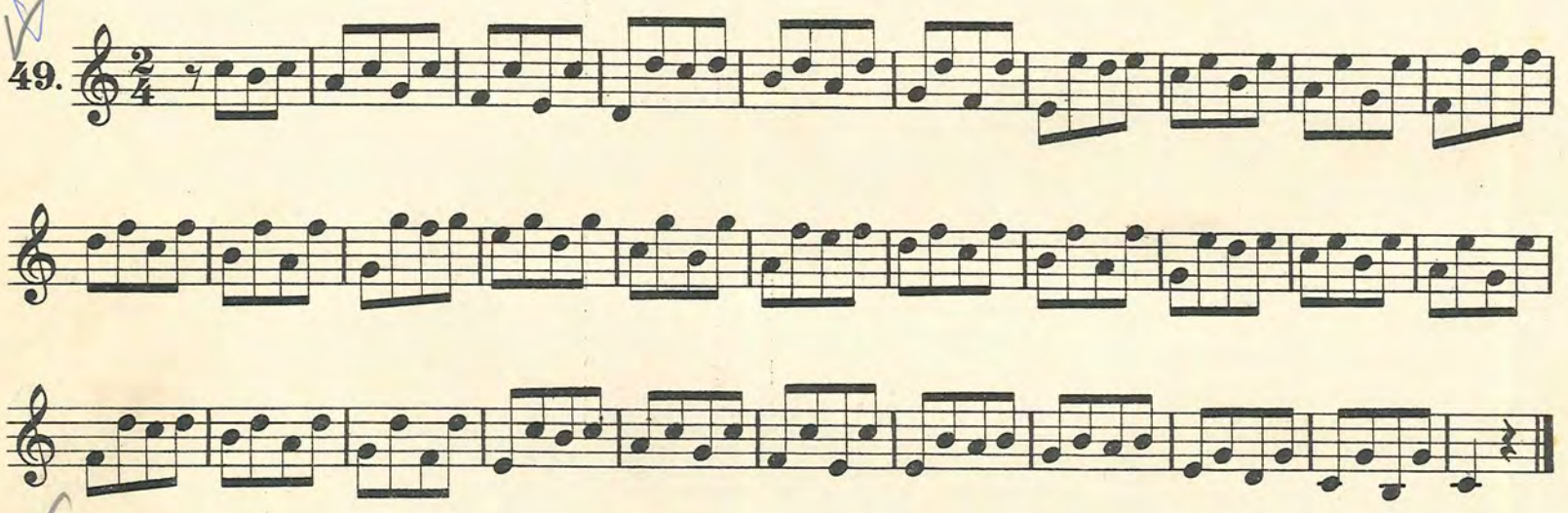
47.

stacc. sempre

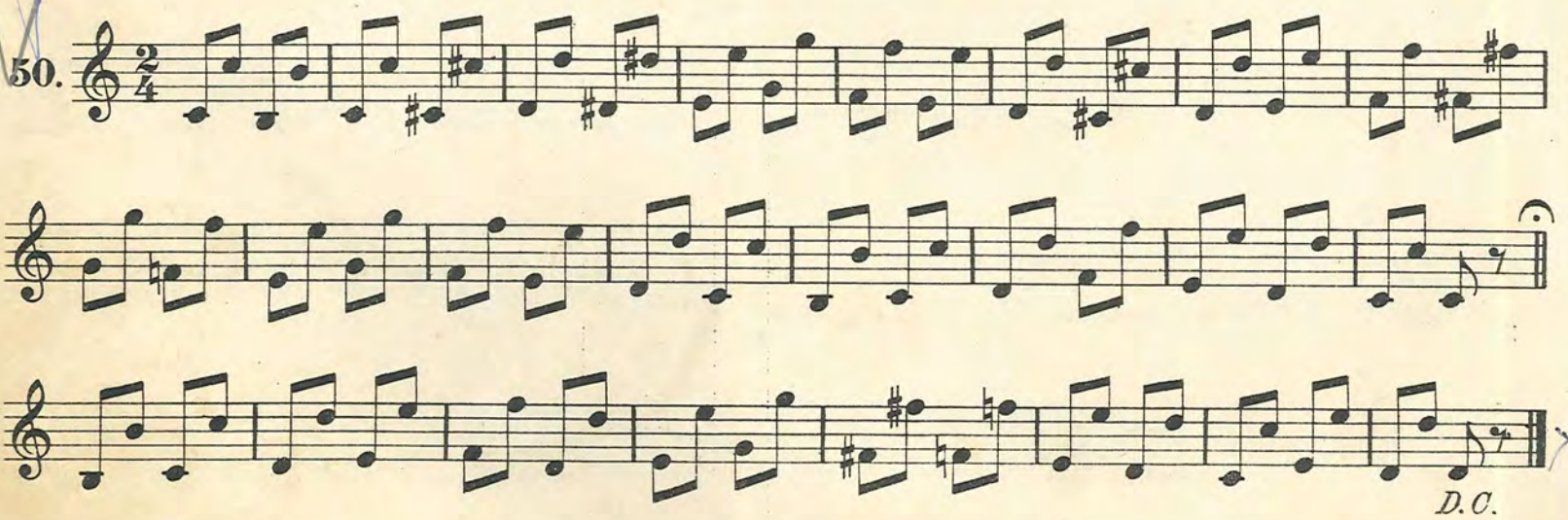
48.



49.

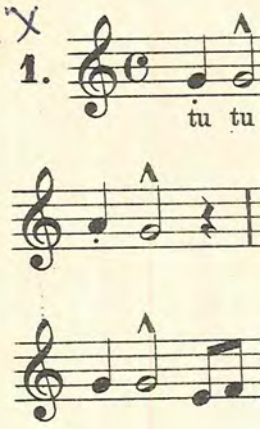


50.

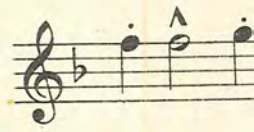


D.C.

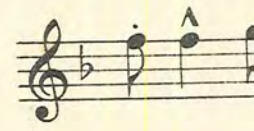
1. tu tu



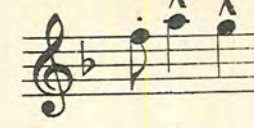
2. tu



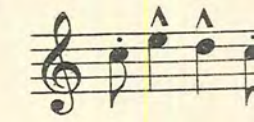
3. tu



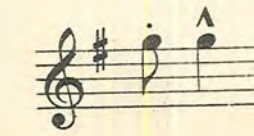
4. tu



5.



6.



Études sur les Syncopes. — Übungen in Synkopen.

1.

tu tu tu tu tu tu

2.

tu tu tu tu tu tu

3.

tu tu tu tu tu tu

4.

tu tu tu tu

5.

6.

D.C.

7.

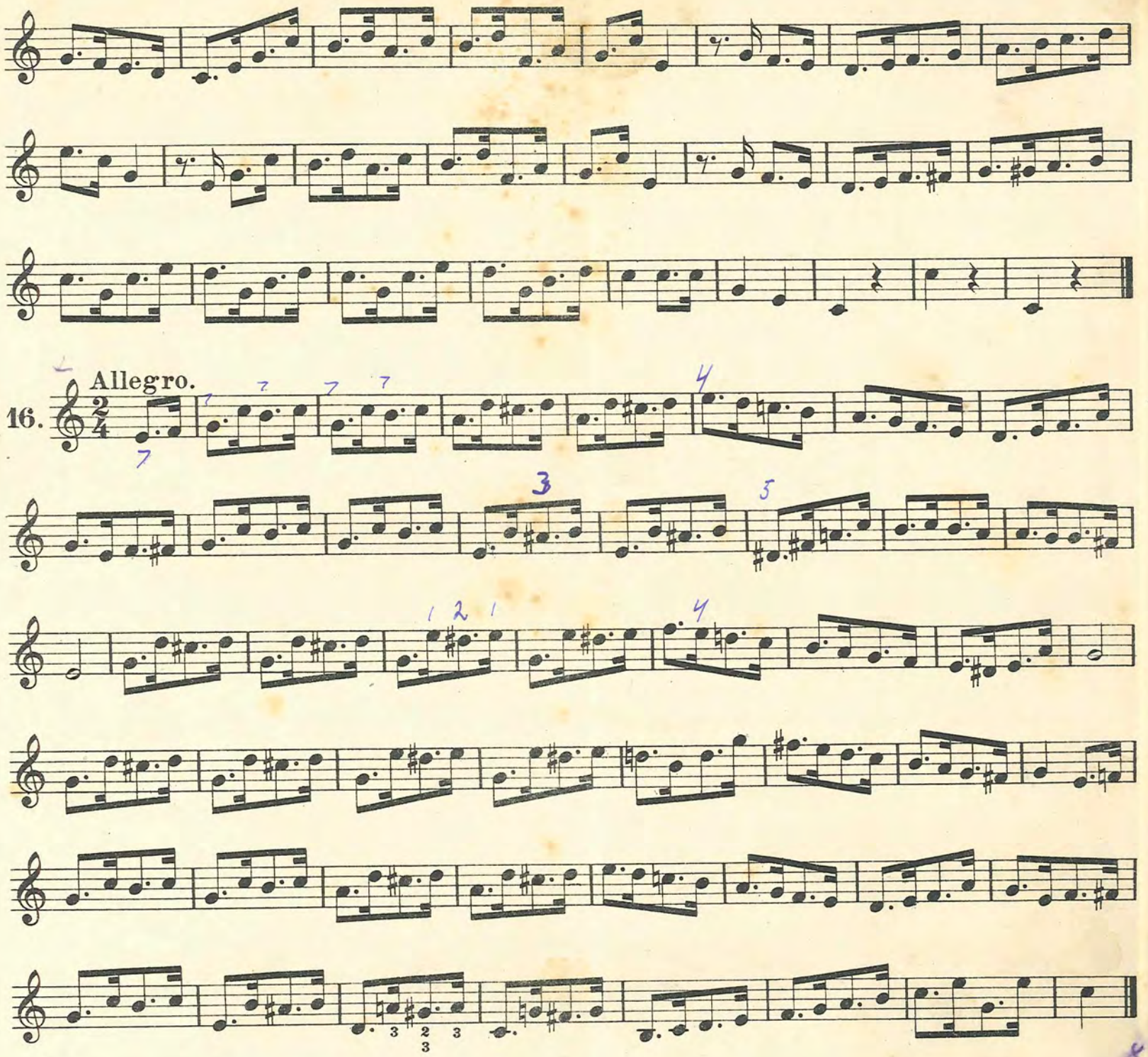
8.

9.

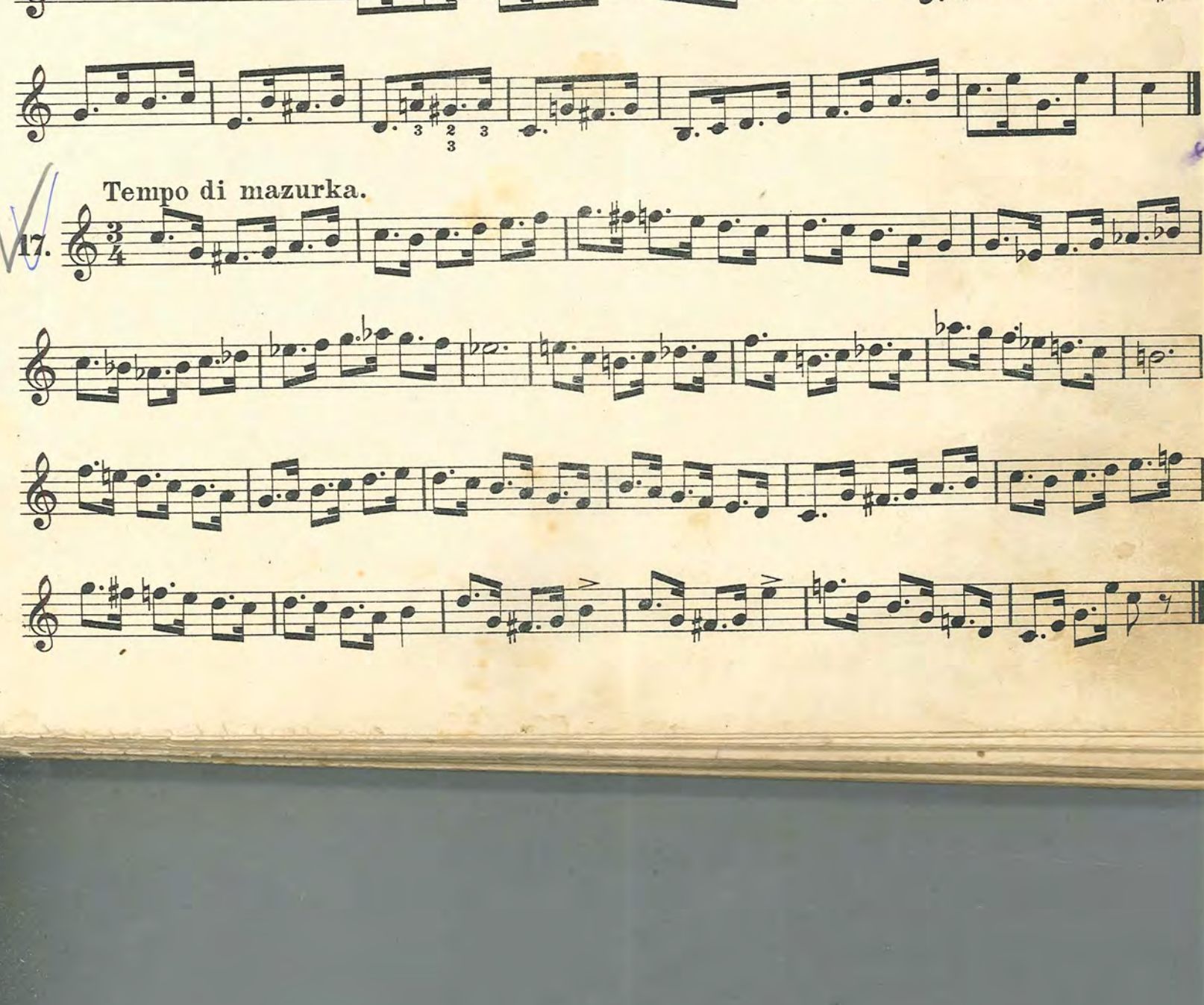
10. Allegro.

16. Allegro.

17. Tempo



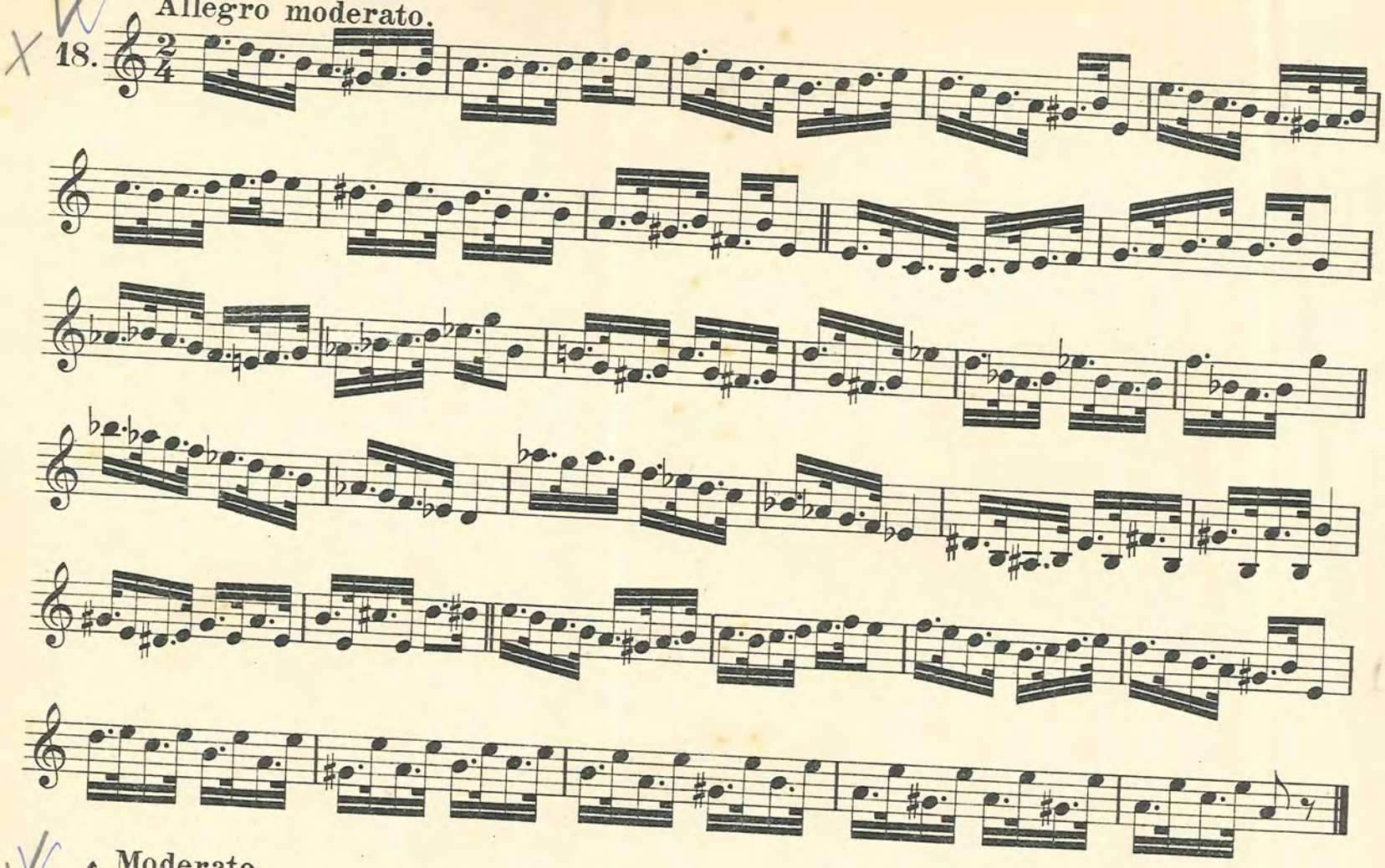
16. Allegro.



17. Tempo di mazurka.

Allegro moderato.

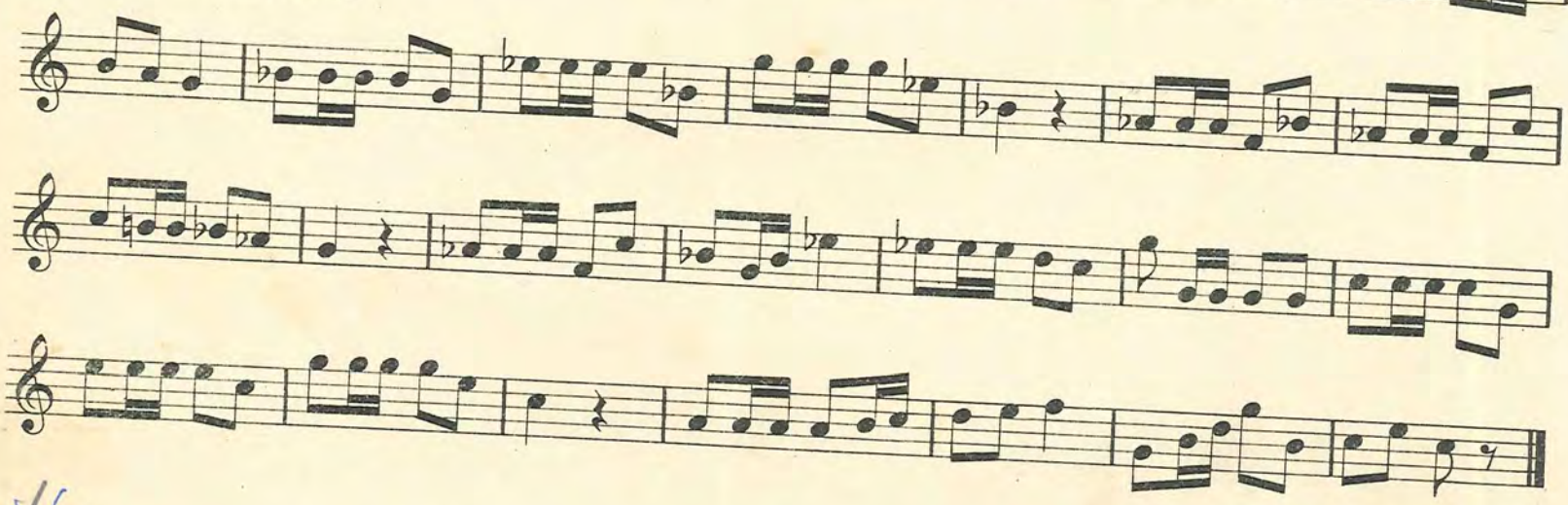
18.



Moderato.

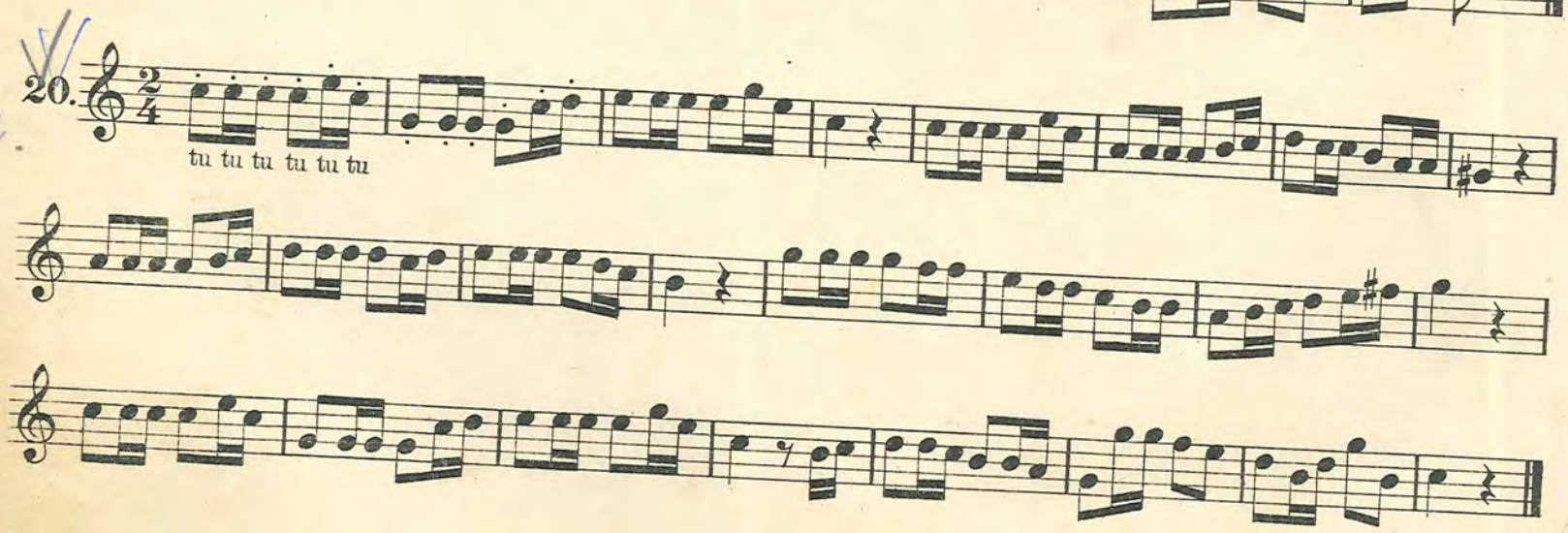
19.

tu tu tu tu tu

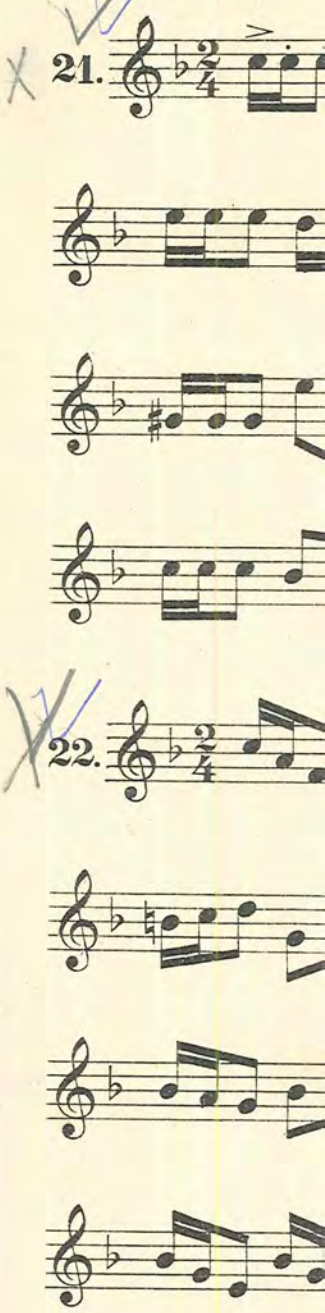


20.

tu tu tu tu tu tu



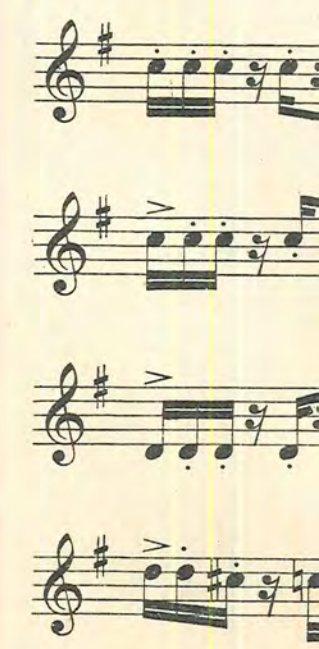
21.



22.

23.

tu tu



21.

22.

23.

tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu tu

24.

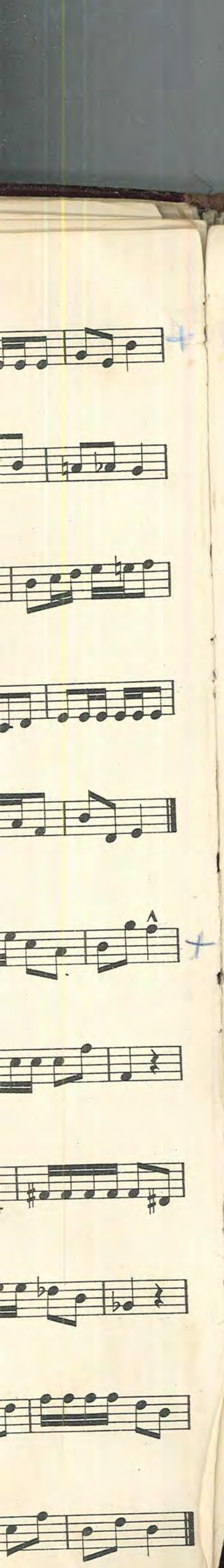
tu tu tu tu tu tu tu tu tu

25.

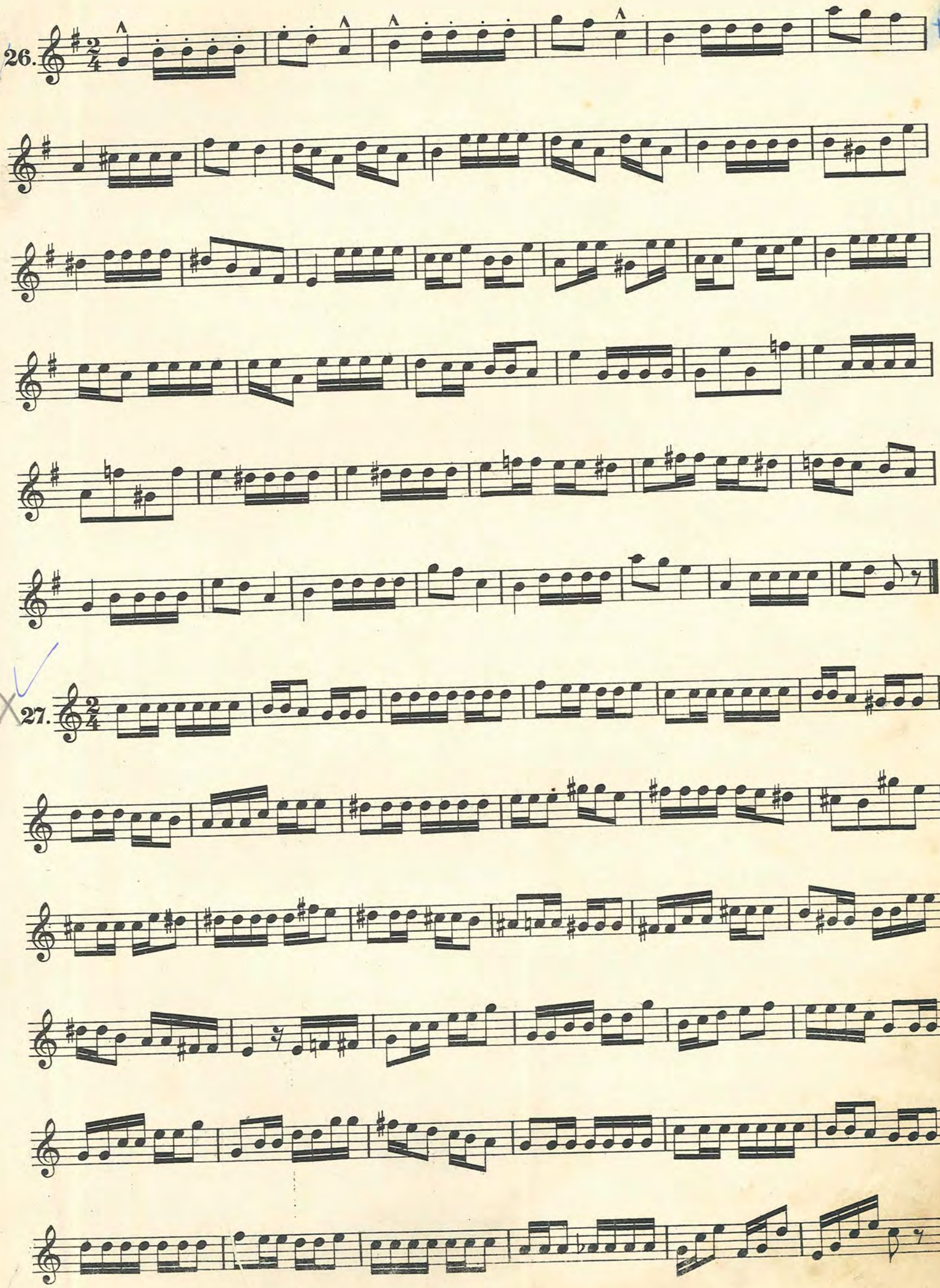
tu tu tu tu tu tu

26.

27.



26.

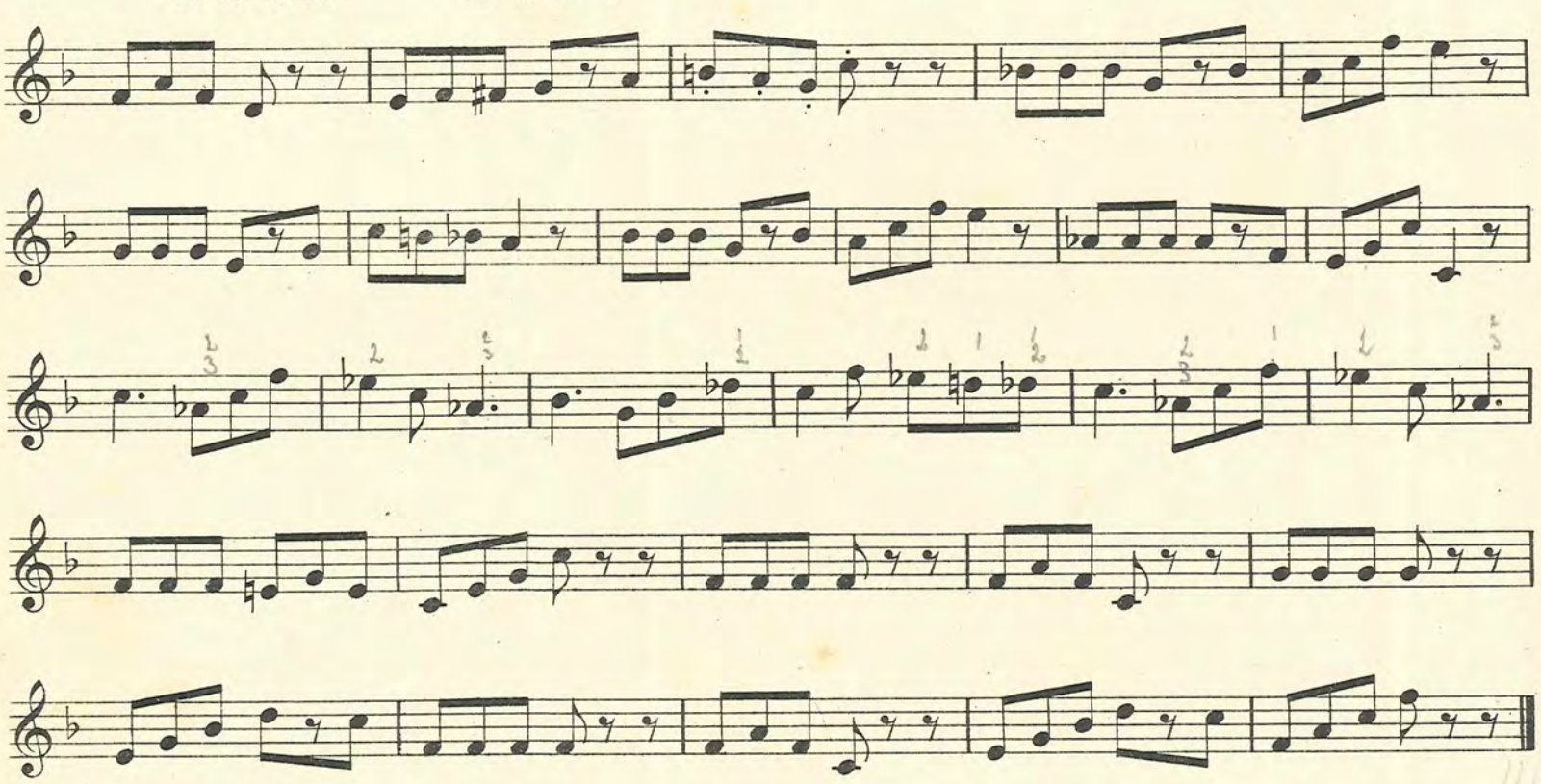


27.

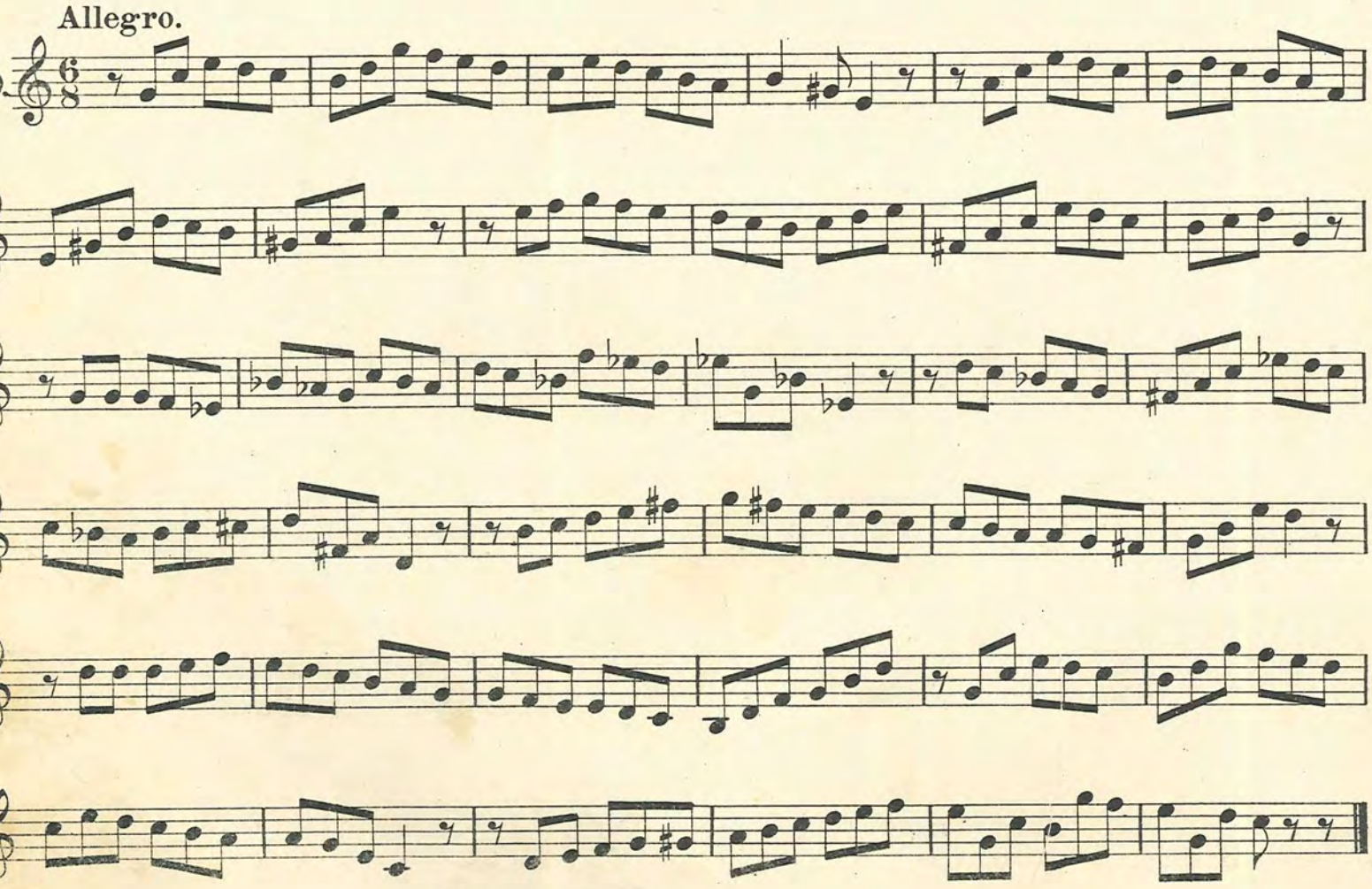
Études sur la mesure à $^{6}/_{8}$. — Der Sechsachtel-Takt.

28. **Allegro.**

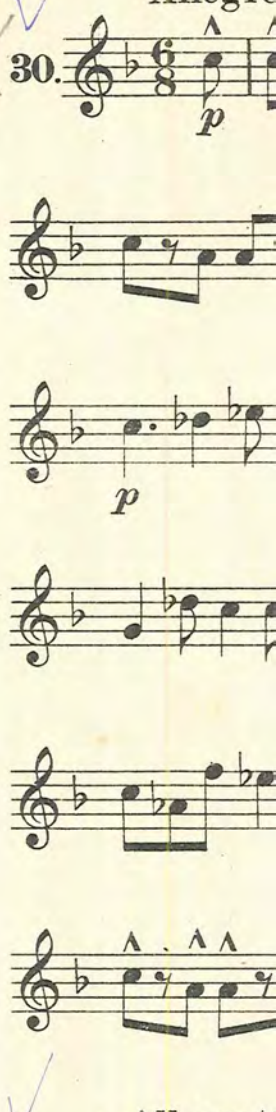




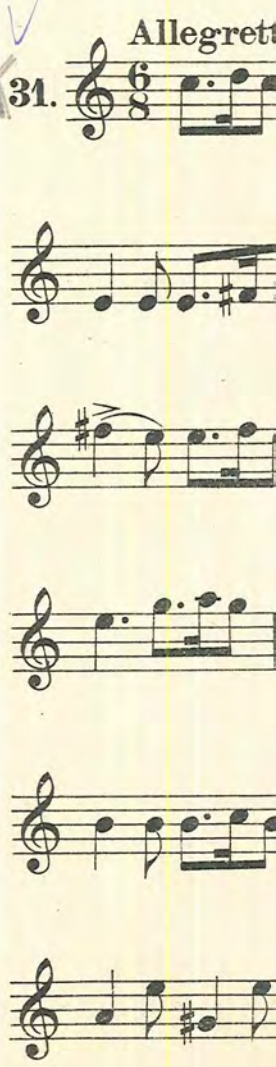
29. **Allegro.**



30. **Allegre**



31. **Allegrett**



Allegretto.

30.

p *f* *rall.* *a tempo* *f* *p* *f*

Allegretto.

31.

Allegretto.

32.

tu tu tu tu tu tu tu

35.

Allegre

36.

tu tu tu

Allegretto.

33.

tu tu tu tu tu tu tu tu

34.

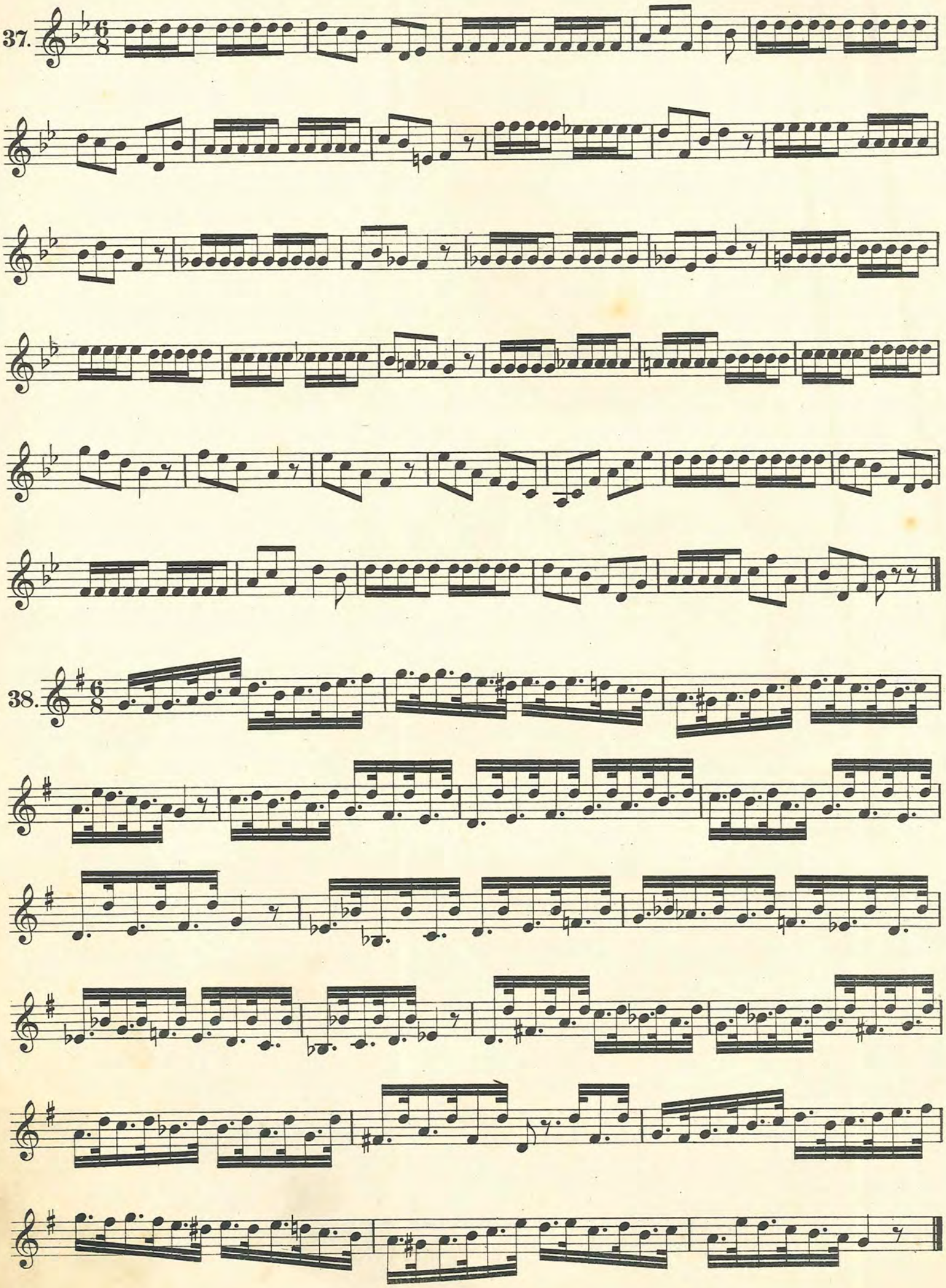
35.

Allegretto.

36.

tu tu tutu tu tu tu tu tutu tu

37.



38.

Explication

Cette partie de
plus importantes; a
pement, surtout dar
par le mouvement
cours a l'addition
vra suivre exactem
inusités. C'est à
ces doigtés, non p
cution habituelle, r
ce une difficulté q
ment dit, en oblig
recours à l'emploi

Ce travail est,
vrent les chanteur
glotte pour arriver

L'intervalle le
seconde mineure;
plus difficile, car
des lèvres pour l'

L'intervalle de
ve souvent sur d
recours aux pisto
basse sur la note

Je conseille d
ercice; il devient l
on obtient par lu
quand on peut a

Le trille, au m
intervalles où les
comme dans l'exe
tés indiqués, autr
seraint aussi dés

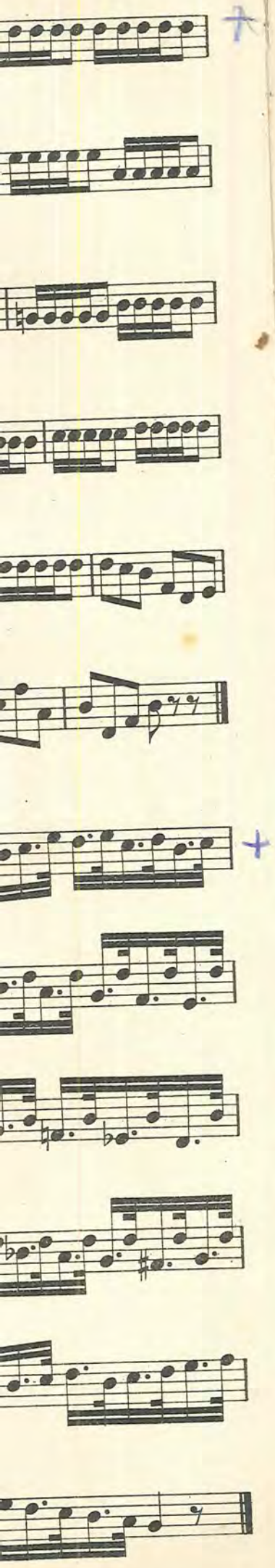
Je ne donne
je n'engage aucu
pratique, ainsi q
appliquer au cor
raison d'être, pu
faits et des plus
des procédés fa
table aux gens

Je dois signa
ble que sembler
par le mouveme
dont ils font le

Pour exécute
il suffit de remu
sort avec une ju

De quel dro
une tierce supér
de seco..de? P

au lieu de faire



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 mouvemént des lèvres, c'est-à-dire sans avoir recours a l'addition ou à la substitution d'un piston. On devra suivre exactement les doigtés indiques, 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.

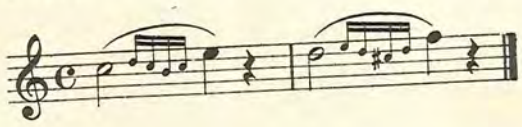
Le trille, au moyen des lèvres, n'est bon que pour les intervalles où les harmoniques sont à distance de seconde, comme dans l'exercice nº 23, et surtout en suivant les doigtés indiqués, autrement on ferait des trilles de tierces qui seraient aussi désagréables que mauvais.

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.

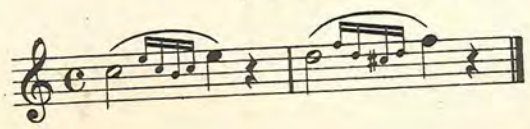
Je dois signaler encore à ce propos un vice intolérable que semblent affectionner les adeptes de cette école, par le mouvement des lèvres. Je veux parler de la manière dont ils font le gruppetto.

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.

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



au lieu de faire entendre:



Das Legato (Das Schleifen).

Dieser Teil der Schule ist ohne Frage von besonderer Wichtigkeit und ich habe ihn daher besonders ausführlich gestaltet, besonders in den Übungen, die allein durch Bewegung der Lippen auszuführen sind, d. h. ohne die Hinzuziehung oder Ausschaltung eines Stimmbogens. Der angegebene Fingersatz ist genau zur Anwendung zu bringen, wenn er auch ungebräuchlich ist. Ich habe in diesen Etüden gerade diese Fingersätze gewählt, nicht etwa um sie dann für die Praxis zu empfehlen, sondern lediglich darum, um den hier eingefügten Übungen eine Schwierigkeit zu verleihen, die der Schüler überwinden muß. Seine Lippen sollen gezwungen werden, sich zu bewegen, und er darf keinesfalls seine Zuflucht zu den Ventilen nehmen. Diese Übung ist übrigens verwandt mit der Übung der Sänger, wenn sie den Triller üben.

Das leichteste Intervall zur Bindung ist die kleine Sekunde. Das Intervall der großen Sekunde ist schon ein wenig schwieriger, da man eine ganz besondere Änderung der Lippenstellung vornehmen muß, um es zu erhalten. Das Intervall der Terz ist das schwierigste, denn es befindet sich sehr oft auf Stufen, die es unmöglich machen, die Stimmzüge zur Hilfe zu nehmen, um den Ton der tiefen Note mit der höheren zu verbinden.

Ich empfehle, gerade diese Übungen eifrigst zu studieren. Man erhält durch sie eine außerordentlich große Geschmeidigkeit der Lippen, die insbesondere auch für die Ausführung von Trillern unerläßlich ist.

Der mit den Lippen ausgeführte Triller ist nur bei Intervallen möglich, bei denen die Töne im Intervall von einer Sekunde zueinander stehen, wie z. B. in Übung Nr. 23. Hier ist aber dem angegebenen Fingersatz besonders genau zu folgen, da man sonst Terzen-Triller erhält.

Alle diese Übungen sind nur zu Studienzwecken eingefügt und verpflichten den Schüler keineswegs, sie in der Praxis zu verwenden.

Bei dieser Gelegenheit mache ich noch auf einen besonders peinlichen Fehler aufmerksam, den man häufig antrifft. Ich meine die Art der Ausführung des Gruppetto. Um diese Verzierung auf dem Cornet auszuführen, genügt es, die Finger regelmäßig zu bewegen, es erklingt dann jede einzelne Note mit unbedingter Klarheit und Reinheit. Warum nun blasen eine ganze Anzahl von Spielern:

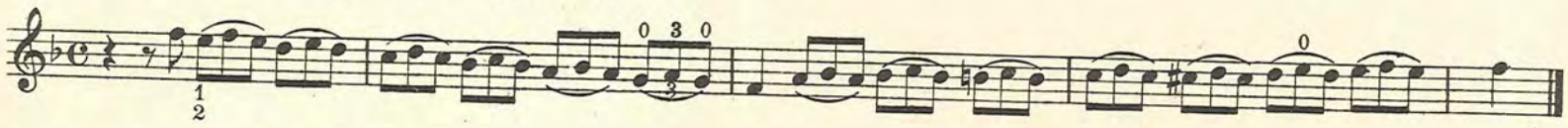
| anstatt zu blasen:

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.

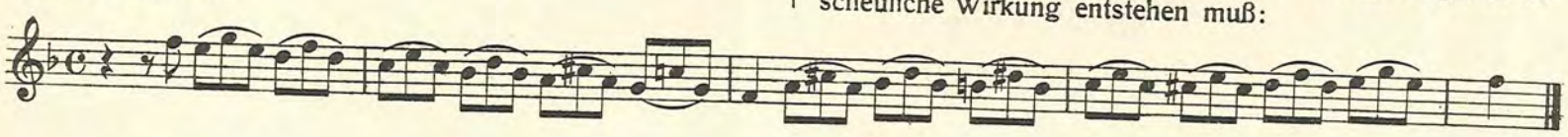
Dans cette voie, quelques-uns vont plus loin encore et n'hésitent pas à exécuter des successions de triolet par le mouvement des lèvres, au lieu de recourir aux pistons.

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.

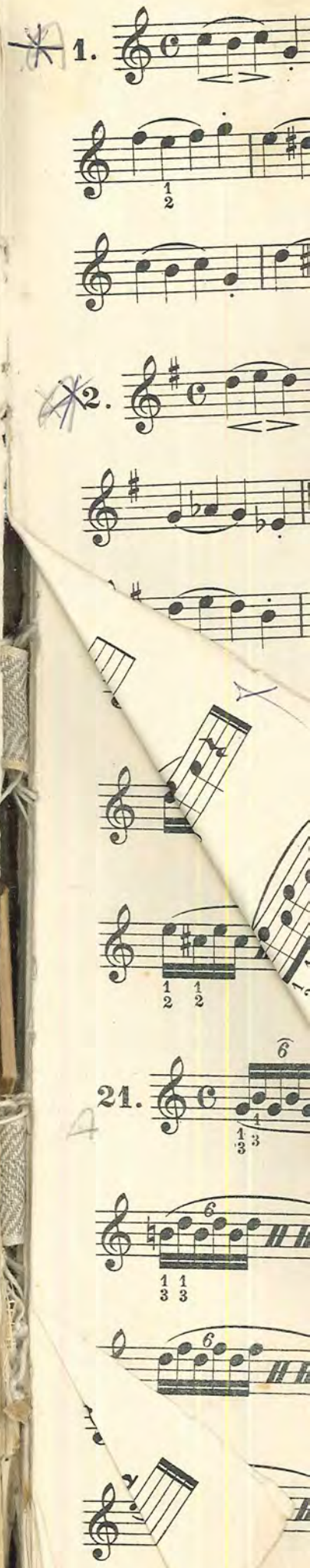
Toutes les études, à partir du nº 16 jusqu'au nº 38, sont uniquement composées pour appendre à porter avec facilité les intervalles de tierces, afin d'arriver à passer avec élégance les petites notes portées, ainsi que les doubles appoggiatures, — dont j'ai déjà ajouté quelques exemples à cette série 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 lèvres, j'ai cru devoir en donner ici quelques applications.

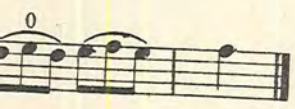
und warum tun sie dies auf allen Stufen der Tonleiter? Weil diese Spieler es sich bequem machen und mit einer einfachen Bewegung der Lippen auskommen wollen, ohne die Finger bewegen zu müssen; als ob es nicht viel natürlicher wäre, die richtigen Noten durch Anwendung der Ventile hervorzubringen. Einige gehen sogar so weit, daß sie Folgen von Triolen mit den Lippen anstatt mit den Ventilen ausführen. Ich führe z. B. eine Etüde von Galley an. Man soll diese mit den Ventilen in folgender Weise spielen:

und nicht etwa mit den Lippen, wodurch die folgende abscheuliche Wirkung entstehen muß:

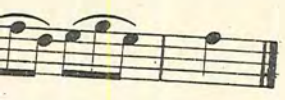
Ich brauche nicht ausführlich darzulegen, daß solche Kunststücke auf dem Cornet keine Berechtigung haben. Ich habe sie hier nur zur Warnung für den Schüler erwähnt. Die ersten 15 Nummern dieses Teiles sind lediglich nur dazu niedergeschrieben, um das Hinüberziehen eines Tones zu lernen. Um ein gutes Legato zu erreichen, blase man die tiefere Note zunächst leise an, lasse sie anschwellen und gehe im Augenblick der größten Tonstärke auf die hohe Note über, indem man das Mundstück leicht gegen die Lippen andrückt. Sodann übe man das Legato der Terz, die man durch eine leichte Spannung der Lippenmuskeln, verbunden mit einem leichten Andrücken des Mundstücks erhält. Man spreche jede Note gleichmäßig aus, bemühe sich einer sorgfältigen Bindung und achte auf Zeitmaß und Fingersatz! Alle Übungen von 16 bis 38 sind komponiert, um eine größtmöglichste Leichtigkeit des Terzintervalles zu erreichen, damit man die kleinen gebundenen Noten und die Doppelvorschläge leicht ausführen kann. Über die Verzierungsnoten wird später noch ausführlich gesprochen werden.



n Stufen der Tonleiter?
machen und mit einer
uskommen wollen, ohne
s ob es nicht viel natür-
durch Anwendung der
hen sogar so weit, daß
Lippen anstatt mit den
eine Etüde von Galley
en in folgender Weise



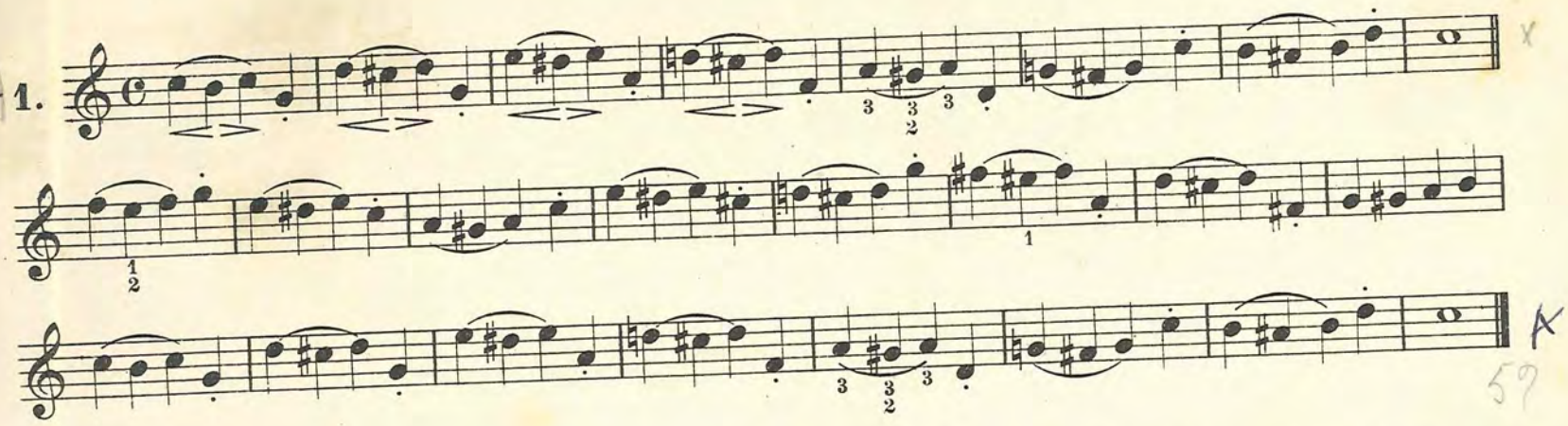
durch die folgende ab-



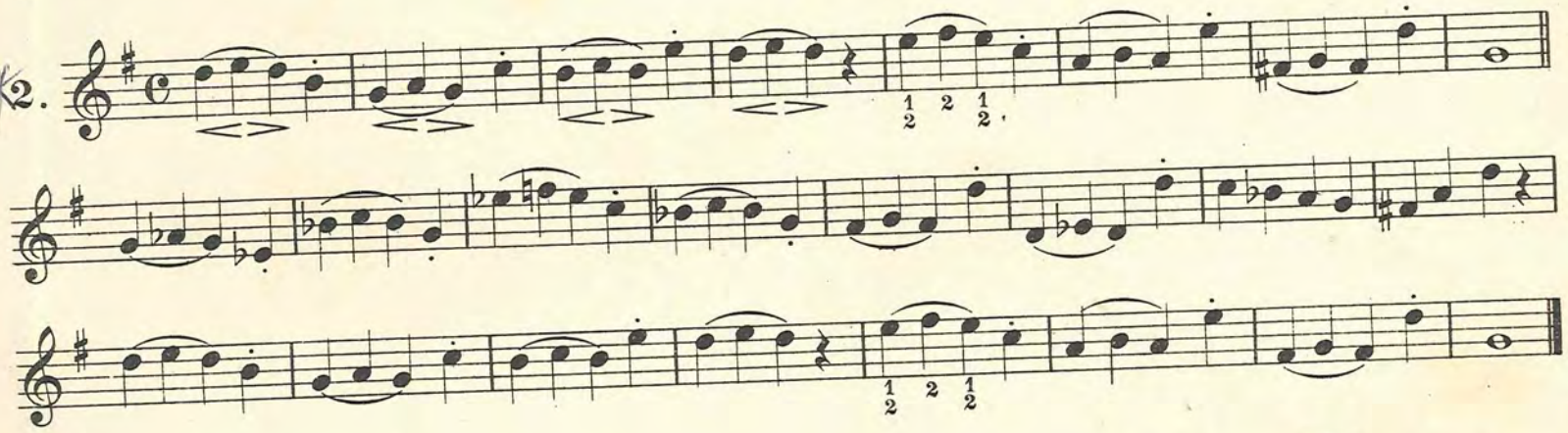
rzulegen, daß solche
Berechtigung haben.
für den Schüler er-
Teiles sind lediglich
Hinüberziehen eines
zu erreichen, blase
an, lasse sie an-
größten Tonstärke
s Mundstück leicht
be man das Legato
annung der Lippen-
en Andrücken des
Note gleichmäßig
ndung und achte
gen von 16 bis 38
te Leichtigkeit des
die kleinen ge-
hläge leicht aus-
wird später noch

Études sur le coulé. — Übungen im Legato.

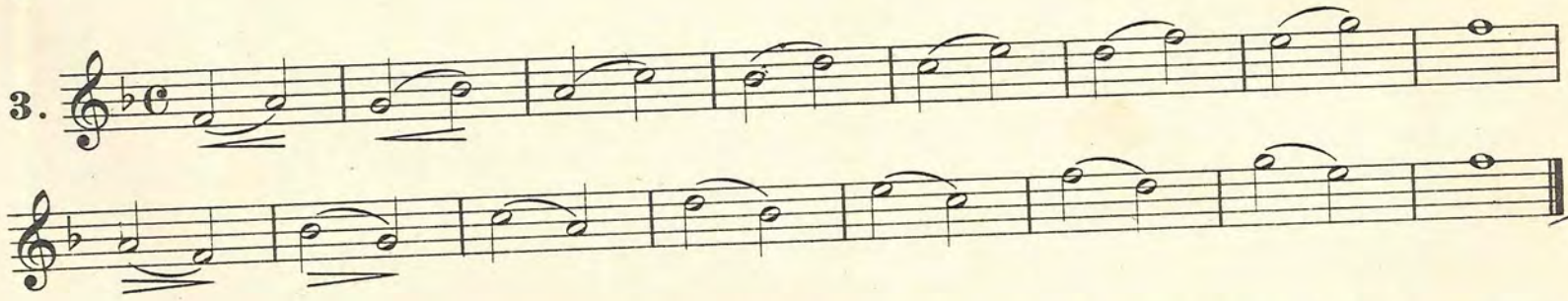
1.



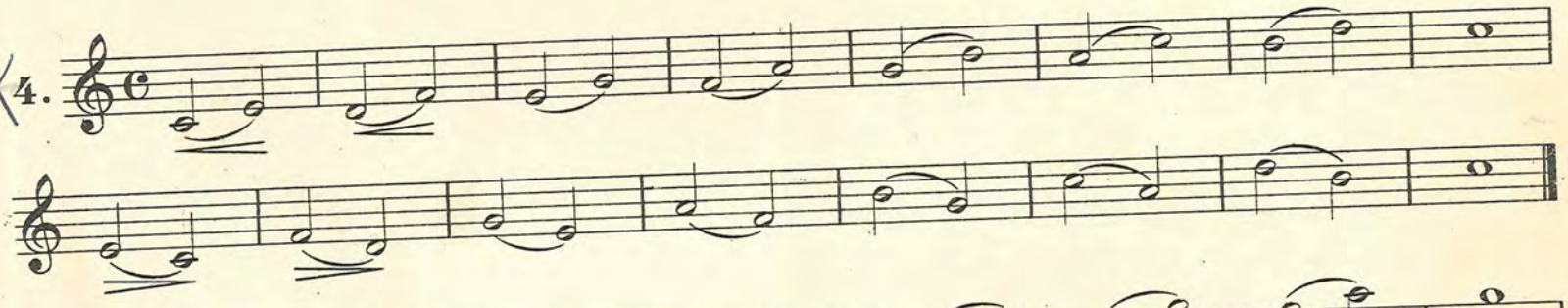
2.



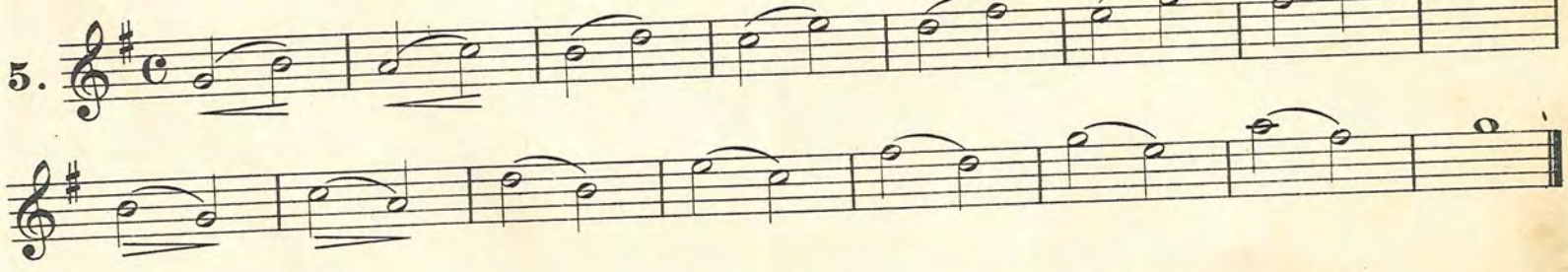
3.



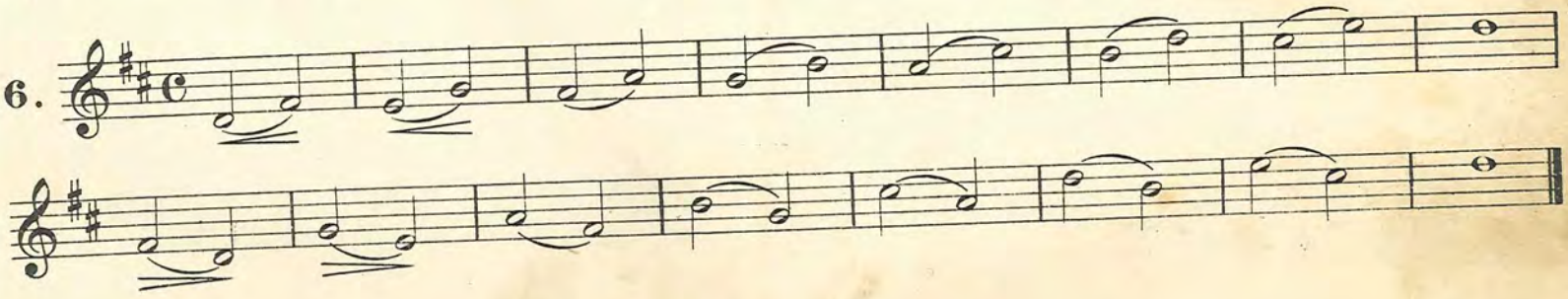
4.



5.



6.



7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

Allegretto.

21.

13.

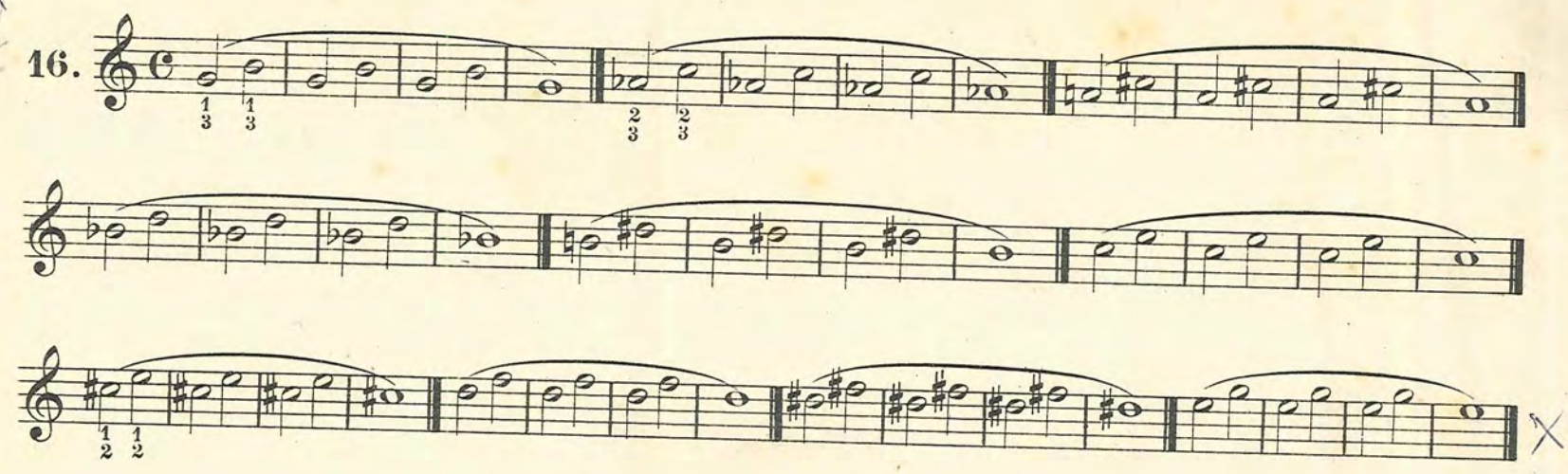
Allegretto.

14.

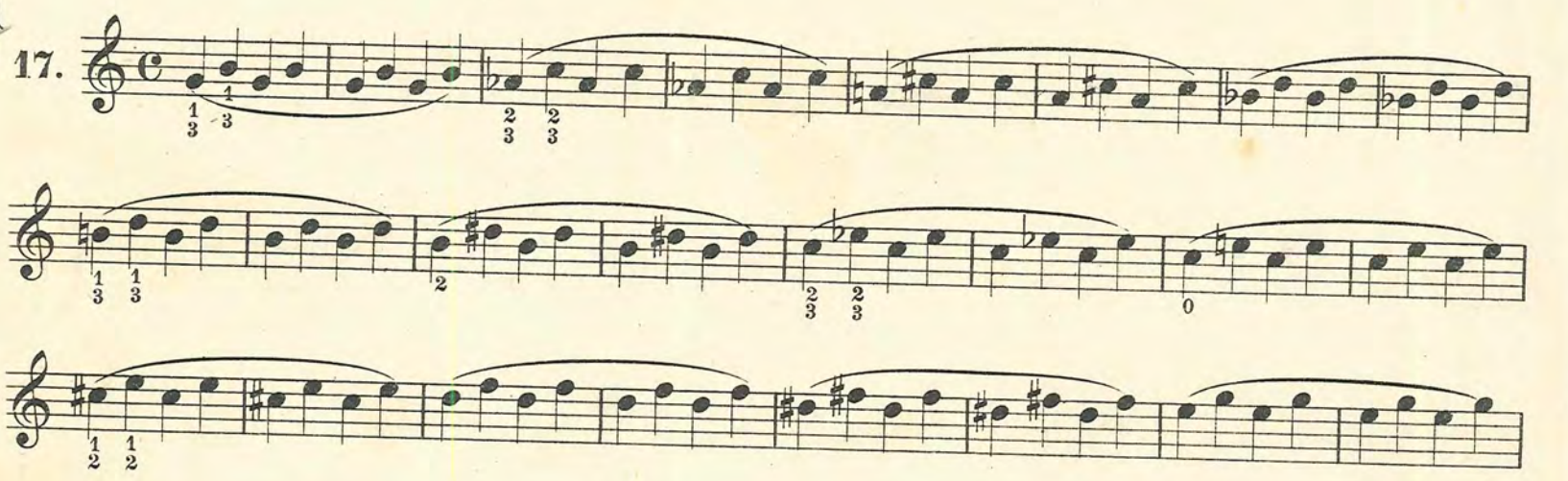
Andante.

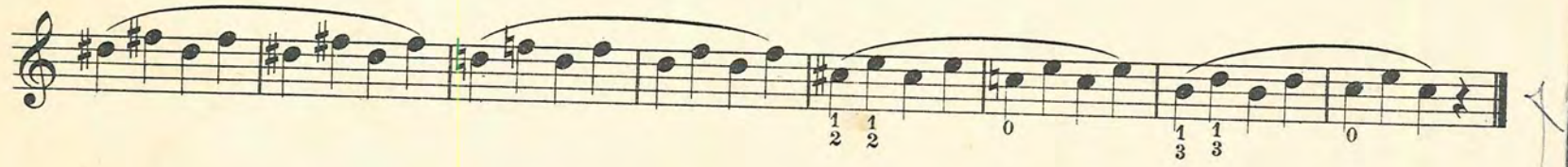
15.

16.

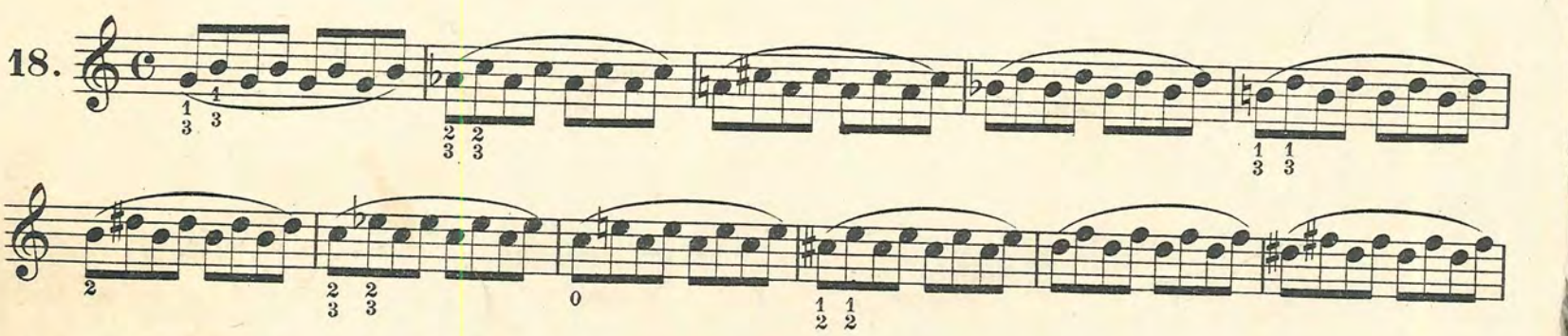


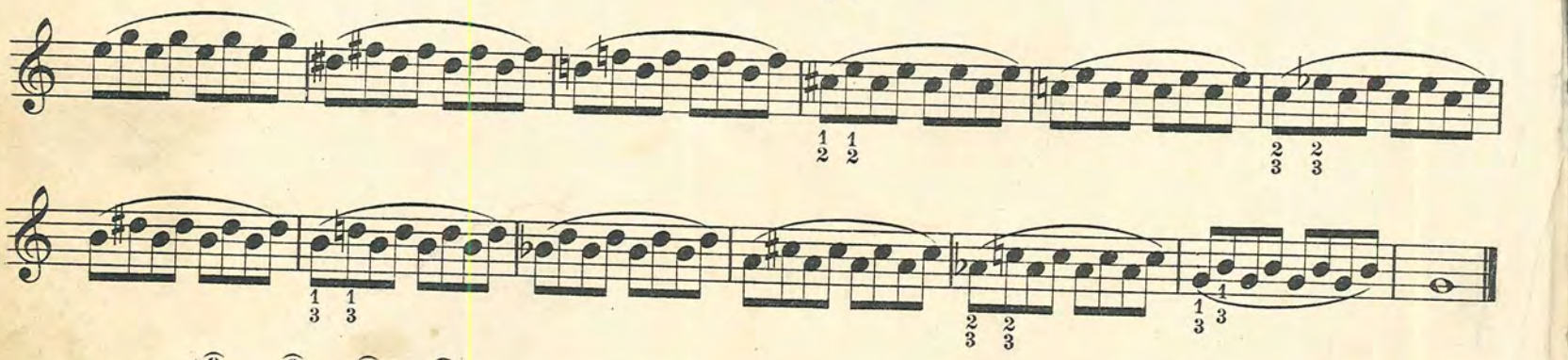
17.



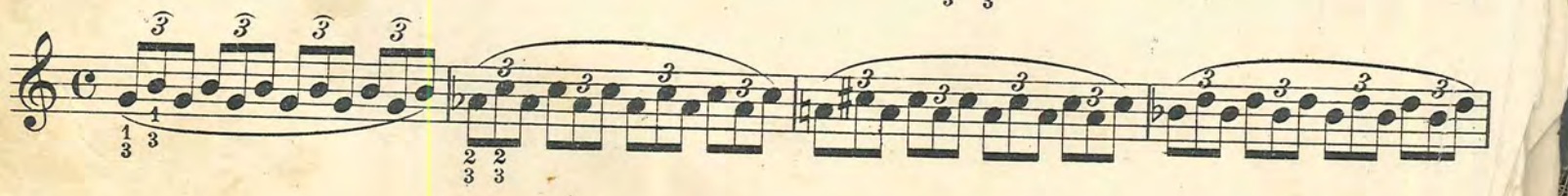


18.





19.



20.

21.

22.

23.

Allegro.

24.

Allegro.

25.

Allegro.

26.

Allegro.

24.

Allegro.

25.

Allegro.

26.

27.

28.

29.

30.

29.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

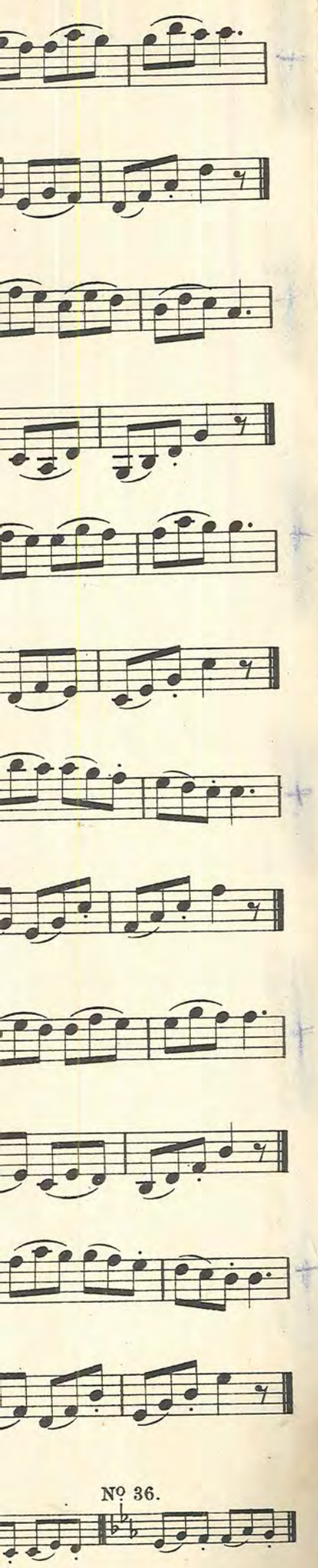
42.

Articulations.
Aussprachen.

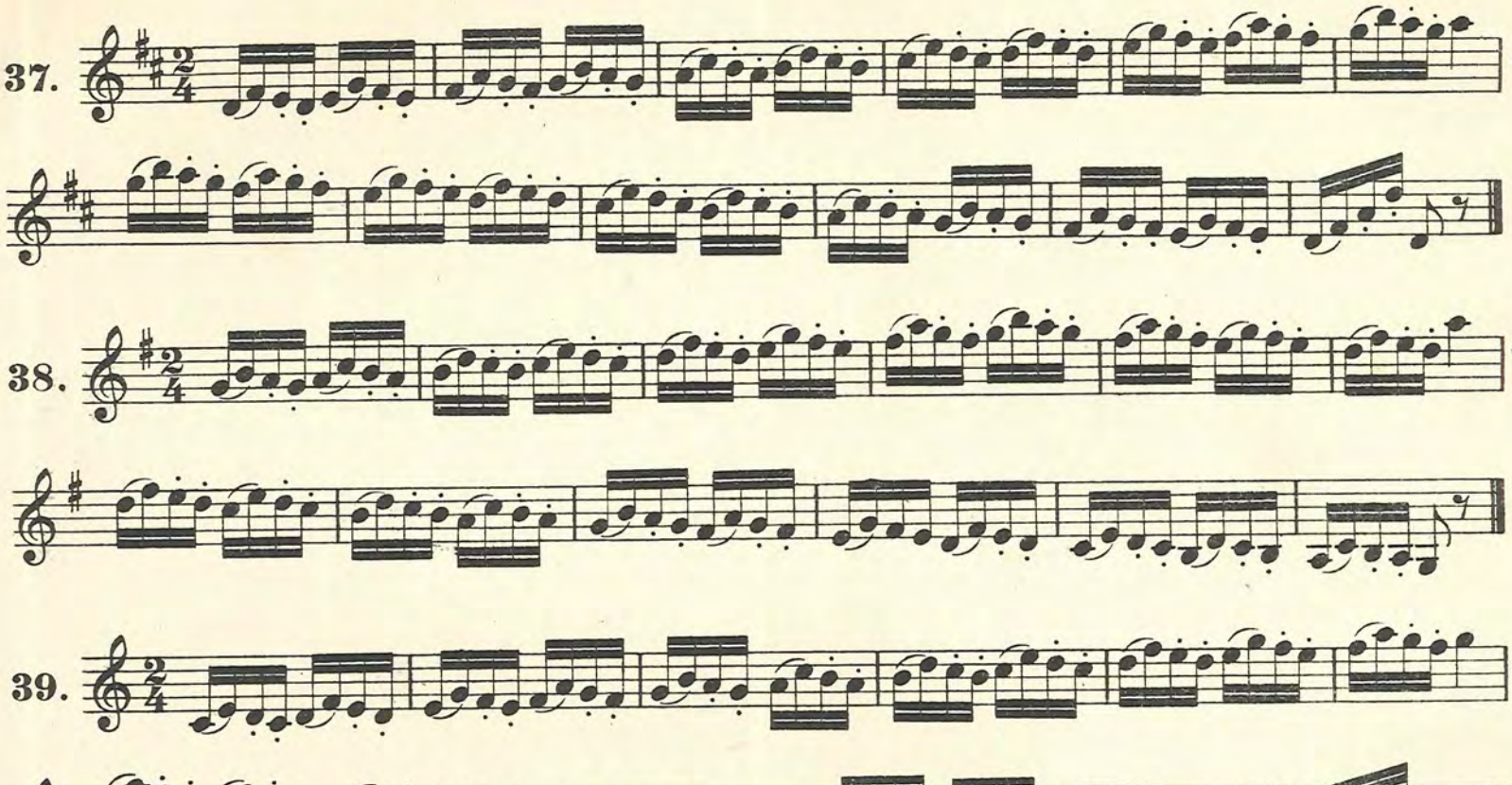
Nº 31. Nº 32. Nº 33. Nº 34. Nº 35. Nº 36.

Nº 37.

Nº 37.



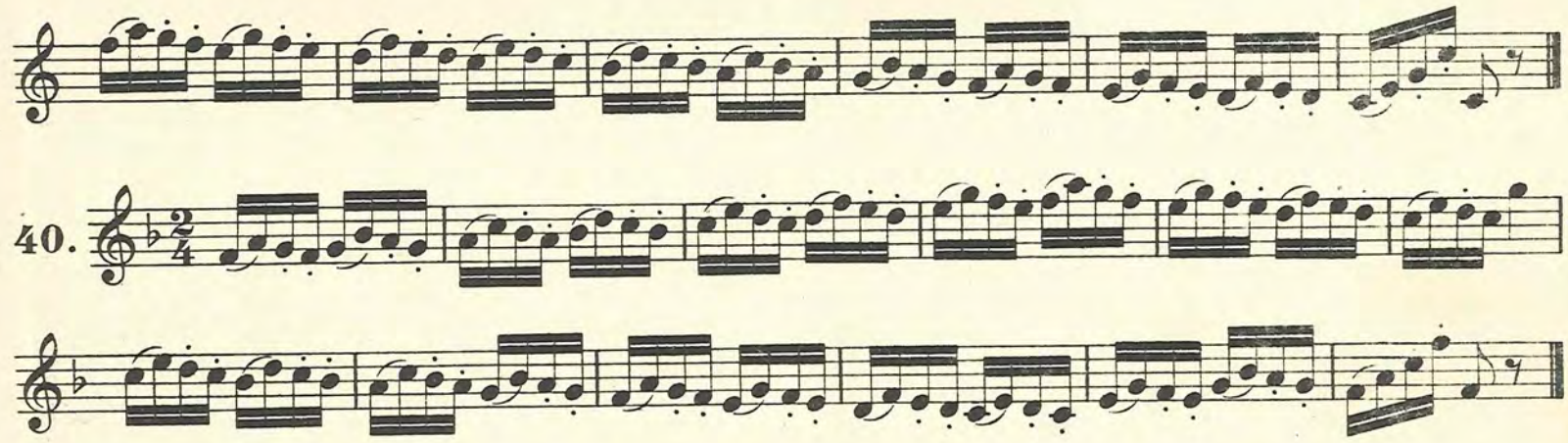
37.



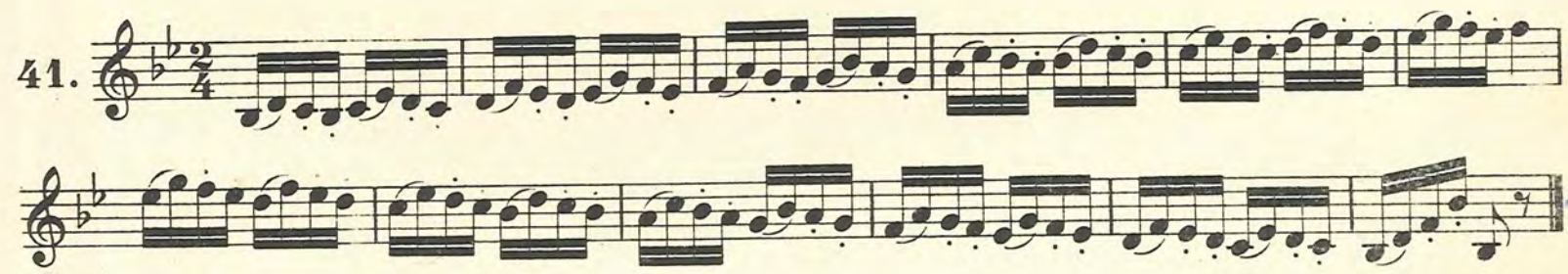
38.

39.

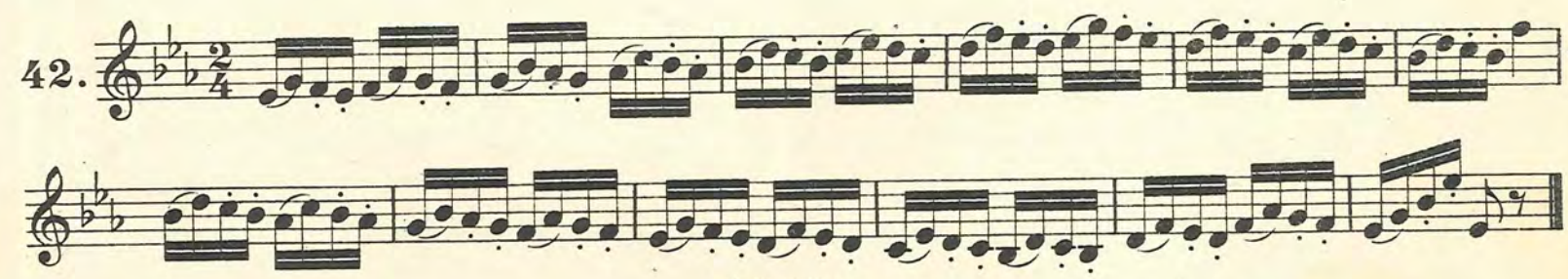
40.



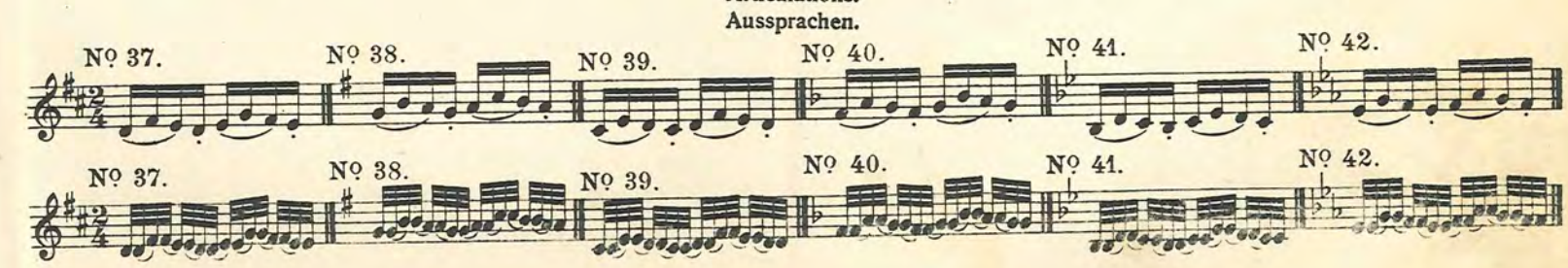
41.



42.



Articulations.
Aussprachen.



43.

44.

45.

46.

47.

48.

49.

50.

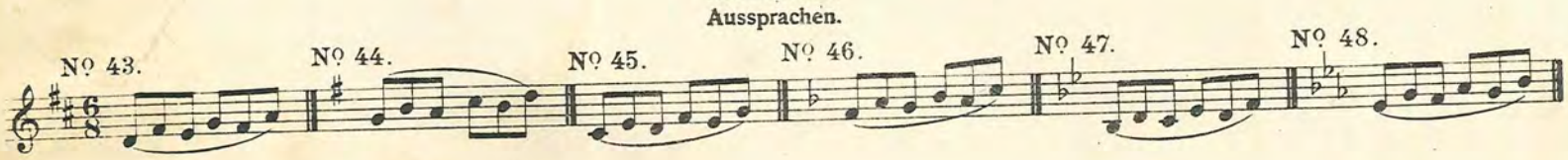
51.

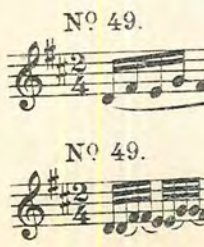
52.

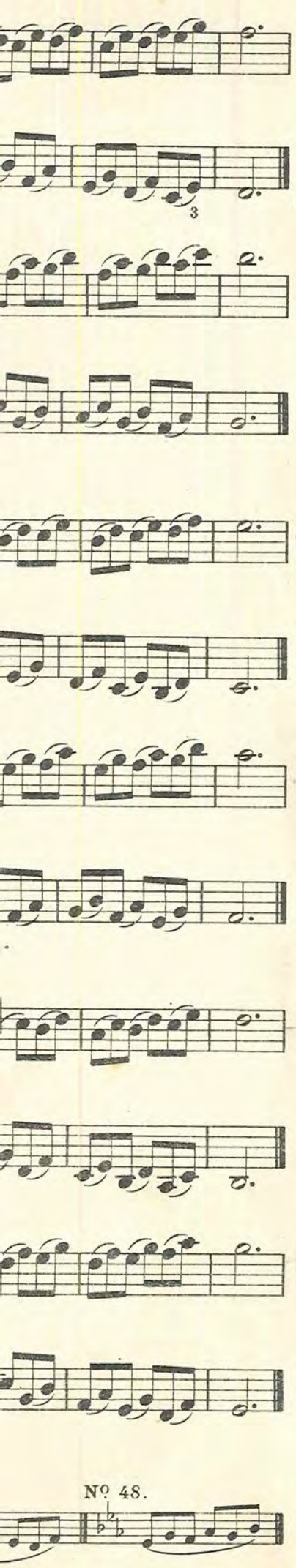
53.

54.

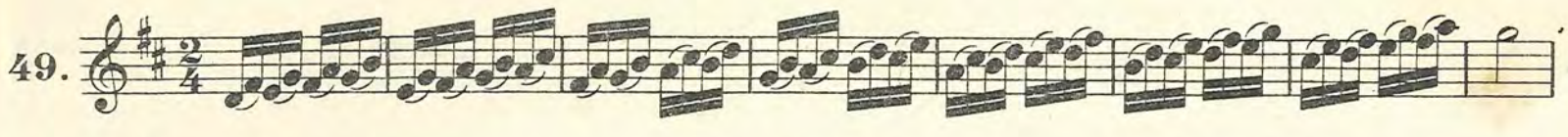
Articulations.
Aussprachen.

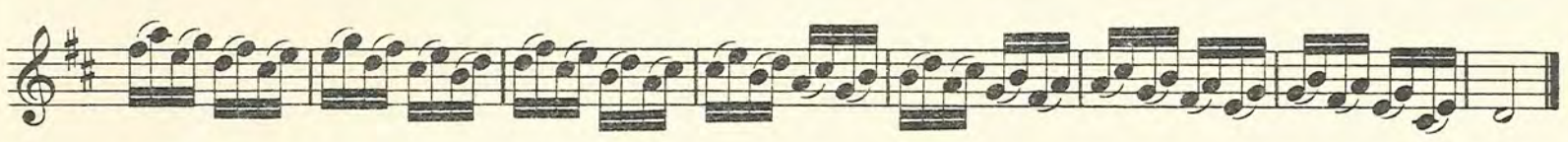




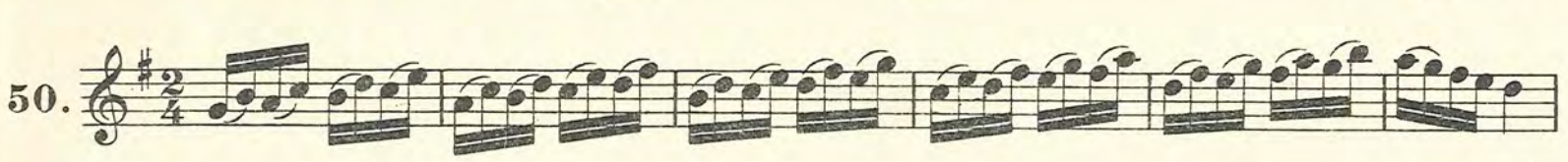


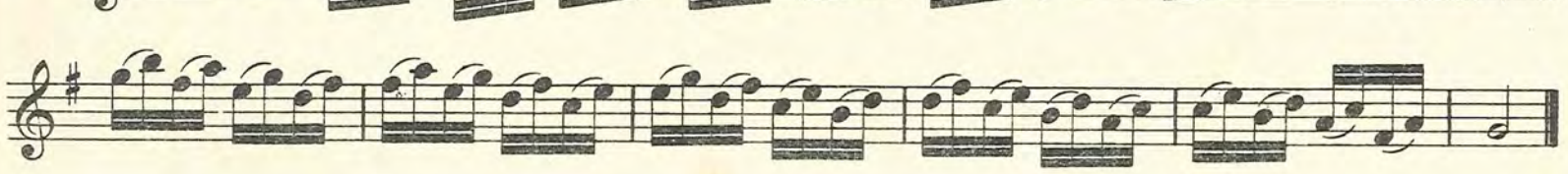
49.





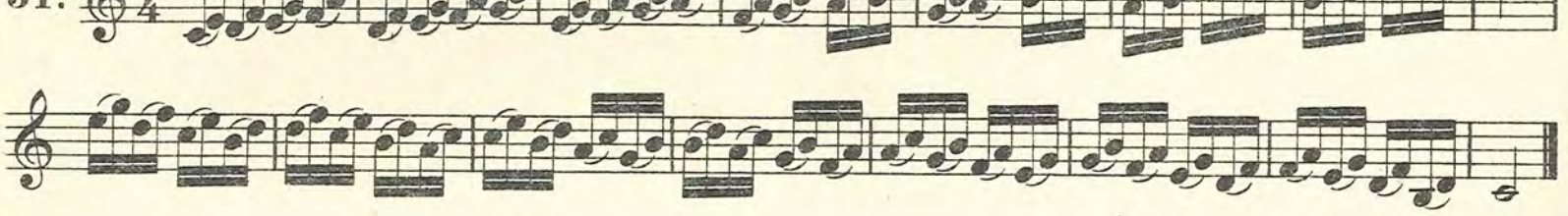
50.





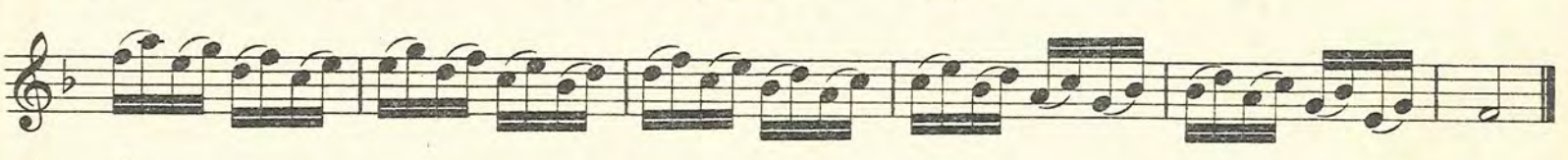
51.





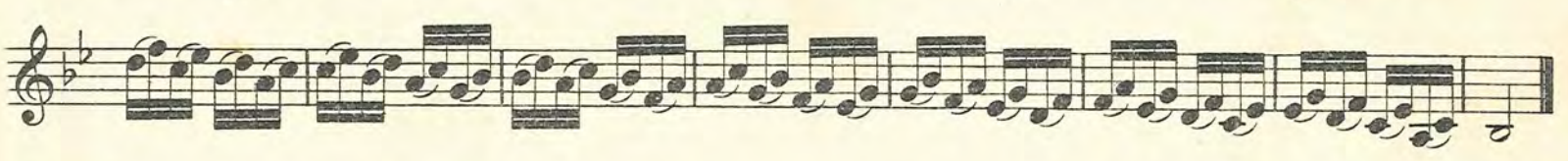
52.





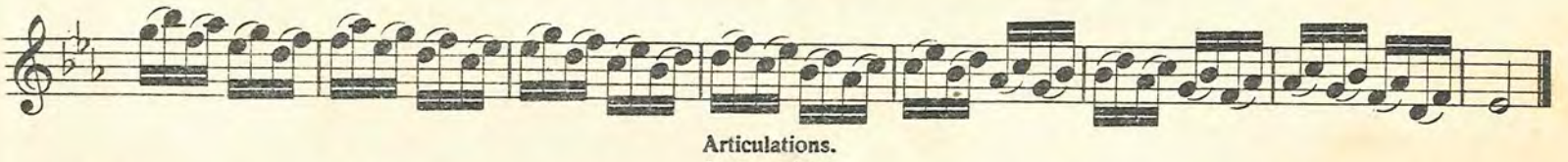
53.



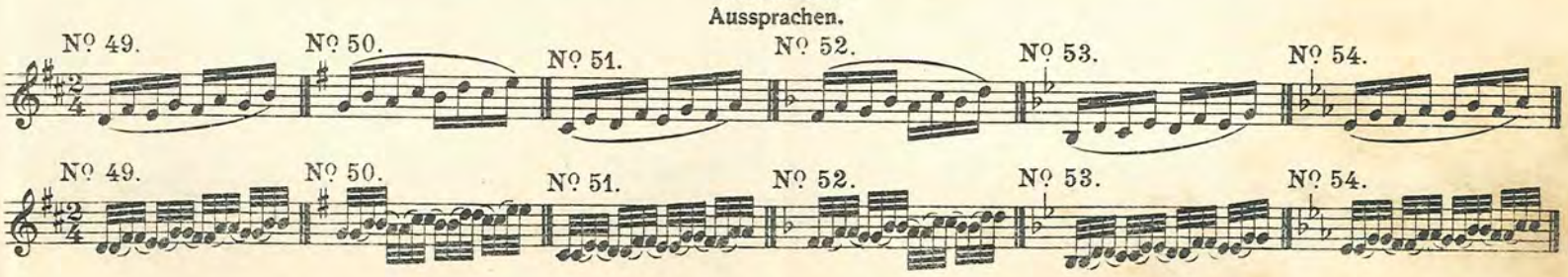


54.





Articulations.
Aussprachen.



55.

56.

57.

58.

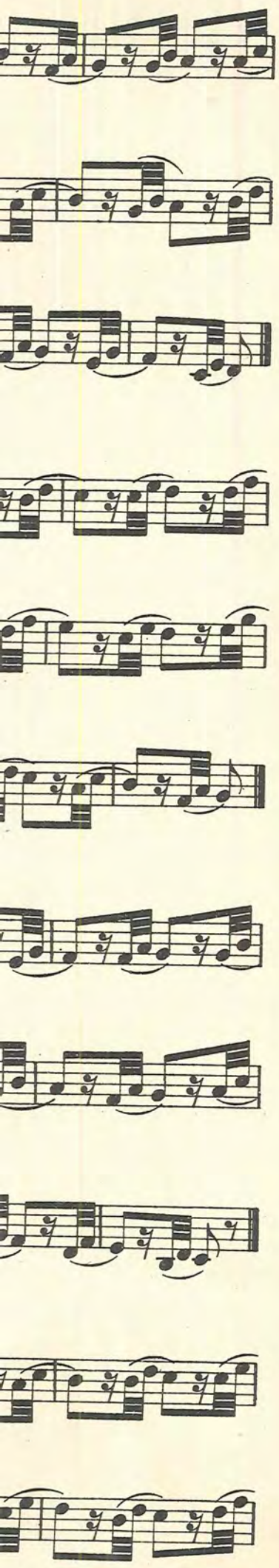
59.

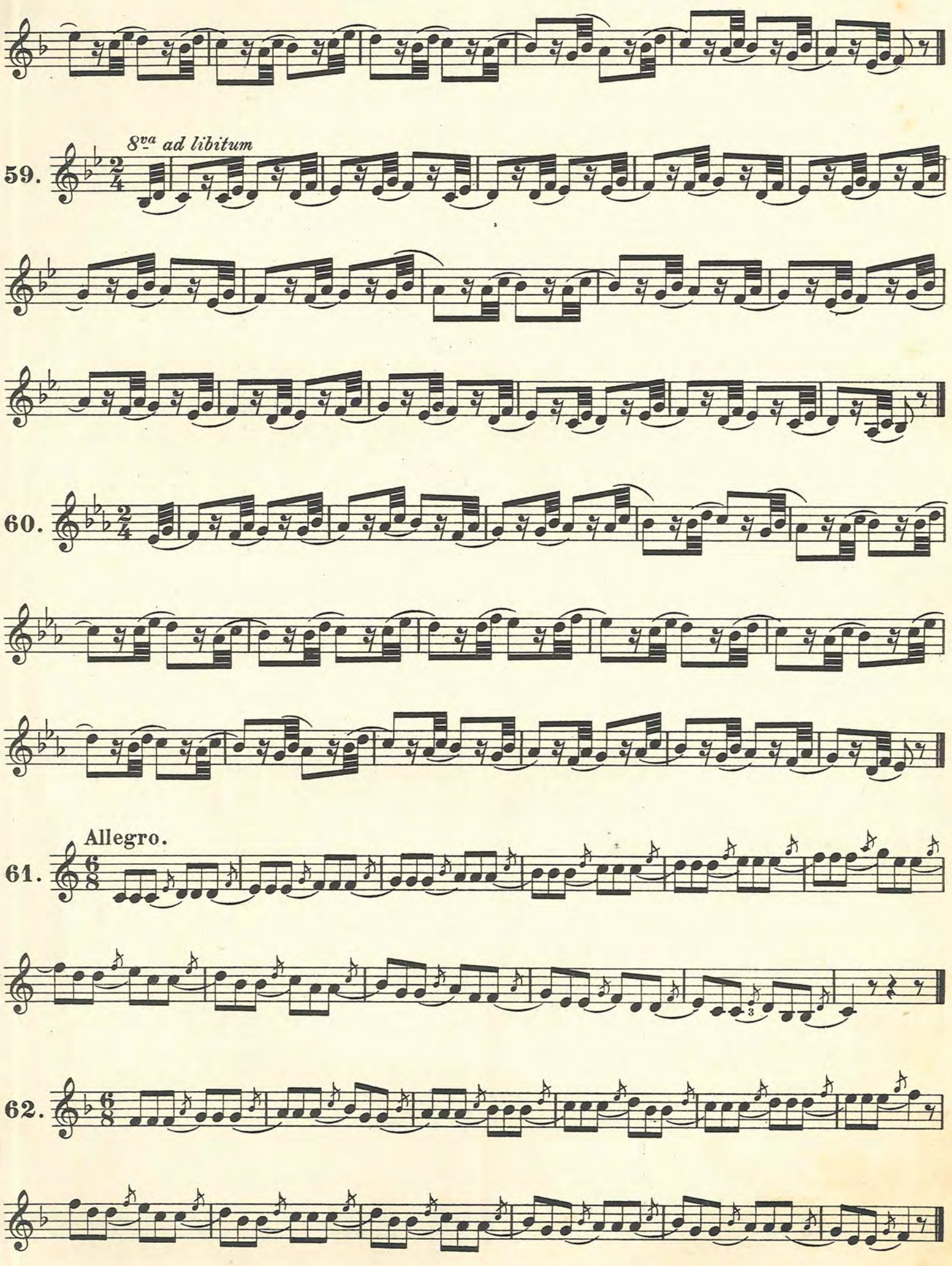
60.

61.

62.

Allegro




8va ad libitum
59.
60.
Allegro.
61.
62.

63. Allegro.

D. C.

64. Allegretto.

65.

66.

67. Allegre

68.

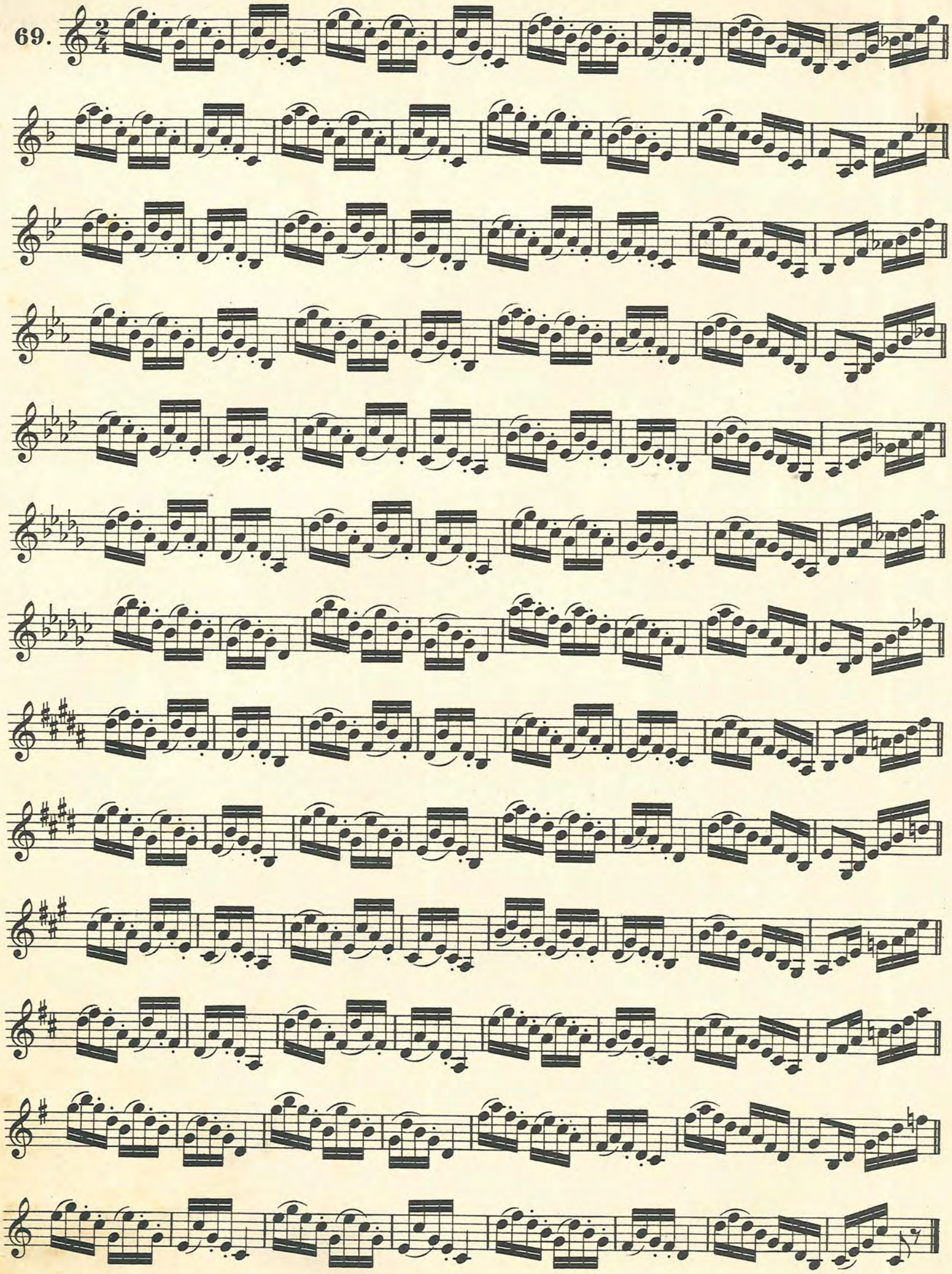
D. C.

Allegretto grazioso.

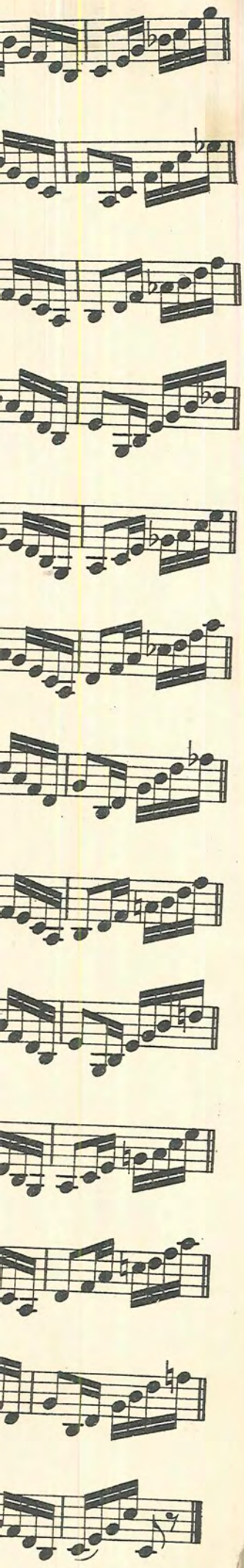
67.

68.

69.



Gamm
Genre
Gamm
Gamm
Études



Études sur les gammes. — Tonleitern.

Pag.

Gammes majeures. — Dur-Tonleitern 59

Genre enharmonique. — Enharmonische Verwechslung 68

Gammes mineures. — Melodische Moll-Tonleitern 75

Gammes chromatiques. — Chromatische Tonleitern 76

Études sur les triolets chromatiques. — Chromatische Triolen 80

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.

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.

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.

Tonleitern.

Dur-Tonleitern.

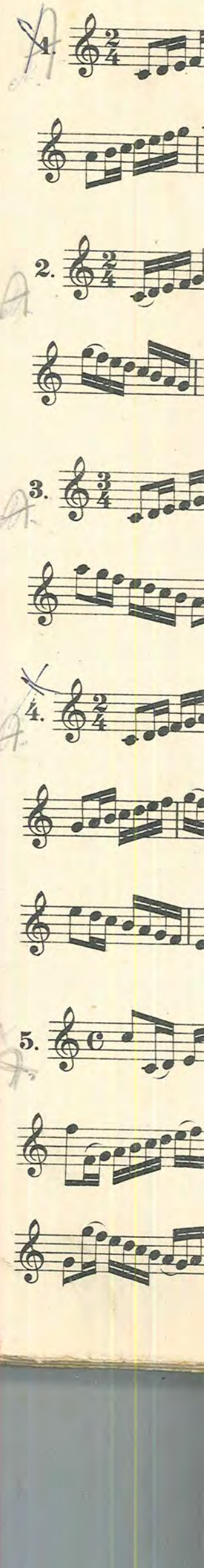
Die Übung im Tonleiterspiel ist in Schulwerken bisher meist sehr vernachlässigt gewesen. In der Regel begnügt man sich damit, einige Beispiele zu geben und überläßt dem Schüler die Mühe, selbst das hinzuzufügen, was in der Schule fehlt. So nur konnte es kommen, daß sehr wenige Spieler eine Tonleiter richtig auszuführen vermochten. Dabei ist es außerordentlich wichtig, gerade die Tonleitern fleißig zu üben; und ich habe entsprechend der Wichtigkeit dieser Übungen diesen Teil besonders ausführlich gestaltet. Durch derartige Studien erhält man am besten einen gleichmäßigen Ton und ein gebundenes, richtiges Spiel.

Moll-Tonleitern.

Da die Moll-Tonleitern naturgemäß seltener vorkommen als die Dur-Tonleitern, habe ich davon nur Beispiele auf der Tonika und Dominante gegeben, um die wichtigsten Hilfsmittel zu zeigen.

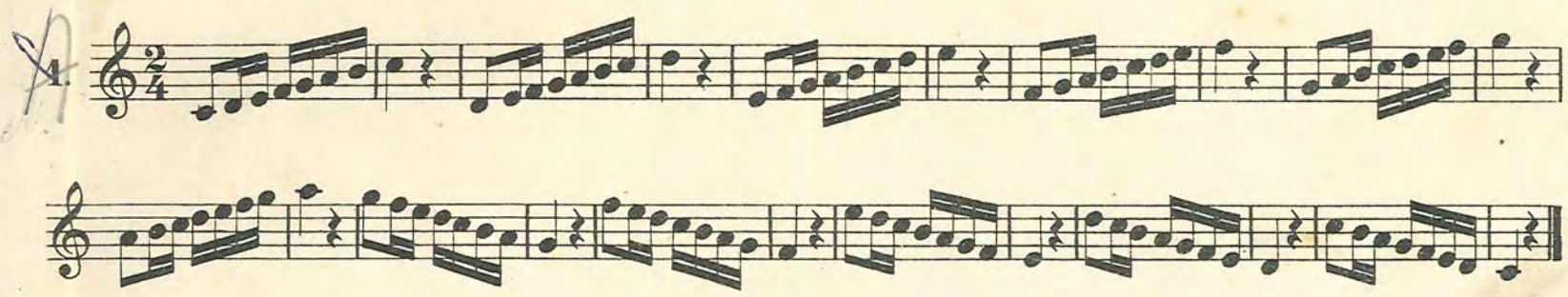
Chromatische Tonleitern und Triolen.

Da die chromatische Tonleiter zu den wichtigsten gehört, habe ich ihr einen besonderen Raum zugewiesen. Durch ihr Studium erhält man insbesondere einen leichten Fingersatz, achte aber darauf, die Ventile vollständig herunter zu drücken, damit die Töne voll herauskommen. Es empfiehlt sich, zunächst langsam zu üben, damit man den Rhythmus genau beachten kann. In der chromatischen wie auch in der diatonischen Tonleiter muß man beim Aufwärtsspielen den Ton anschwellen, beim Abwärtsspielen ihn abnehmen lassen. Es ist stets streng im Takt zu spielen und niemals das Ende einer Phrase zu beschleunigen, wie es die Unsitte mancher Spieler ist. Ich empfehle deshalb den Gebrauch des Metronoms, um diejenige Genauigkeit zu erreichen, die allein ein schönes Spiel ausmacht.

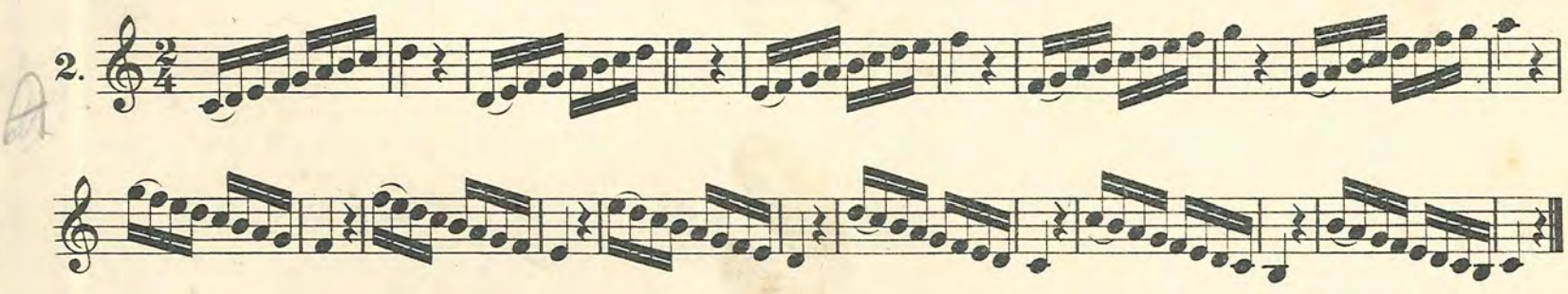


Gammes majeures. — Dur-Tonleitern.

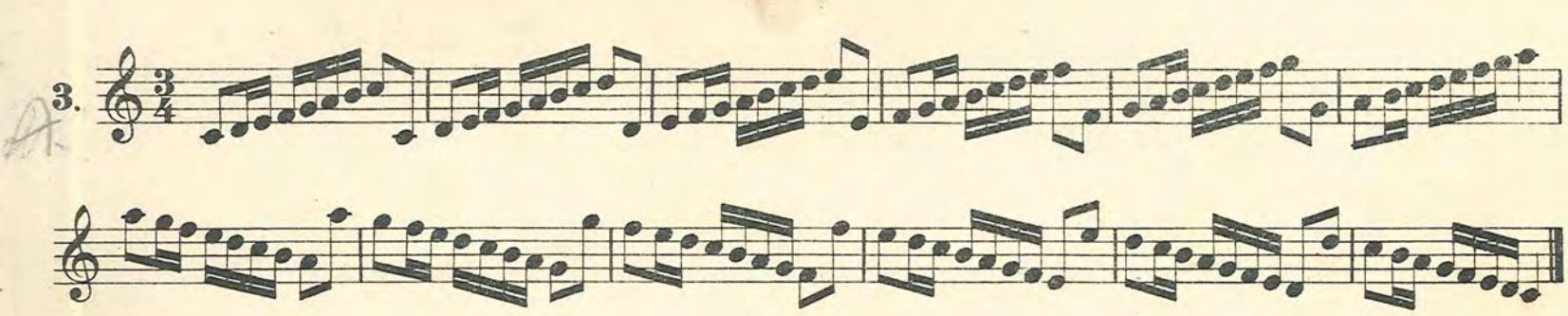
1.



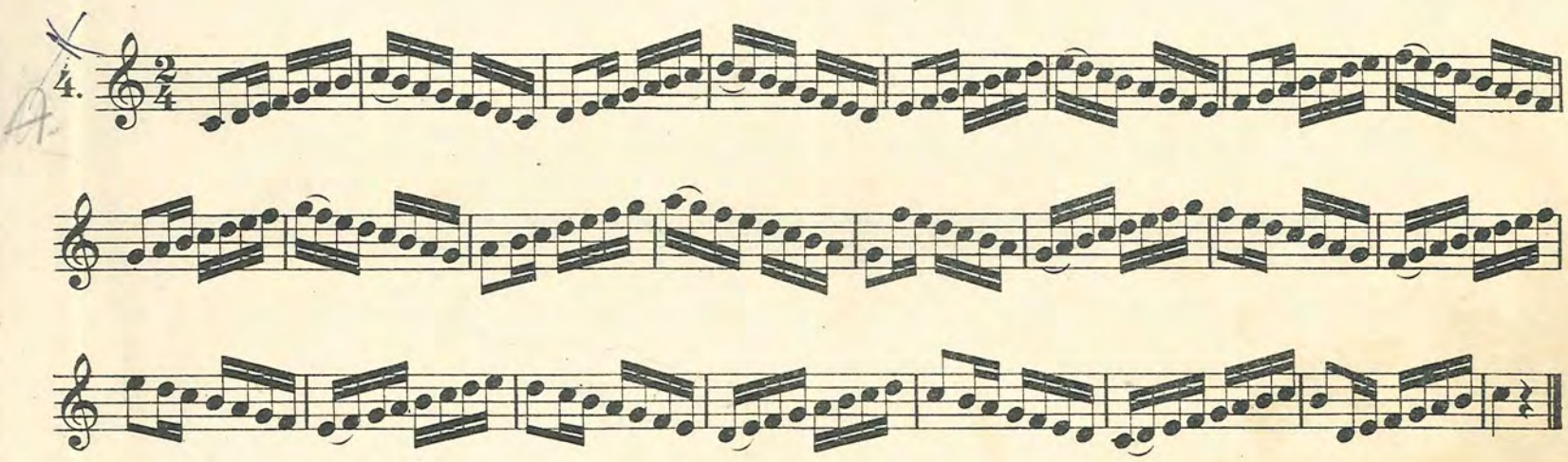
2.



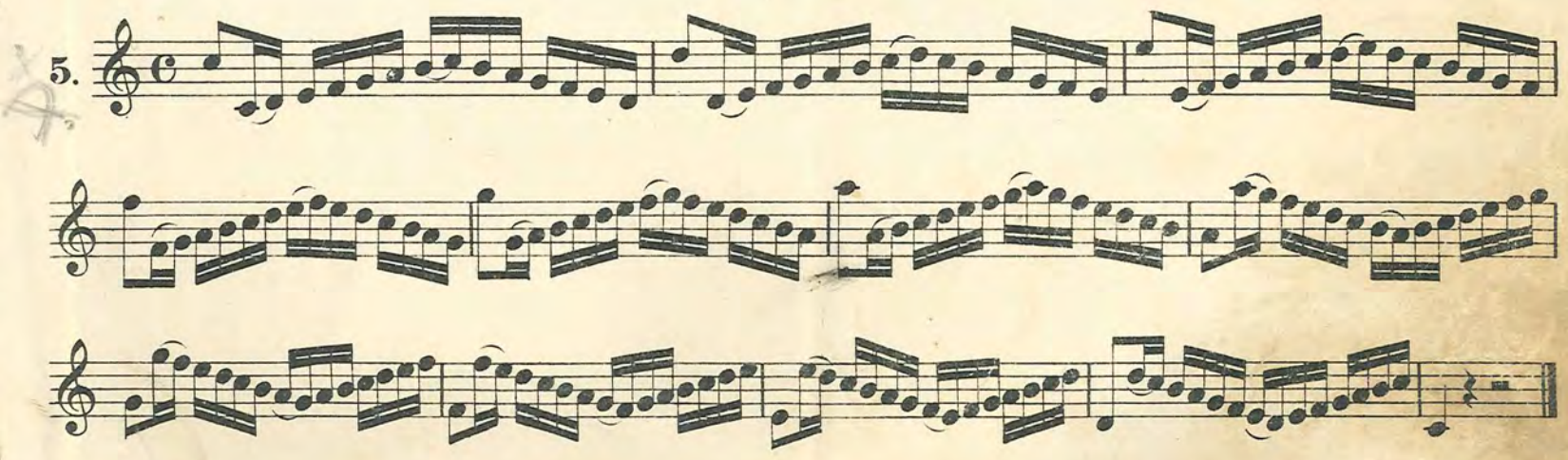
3.



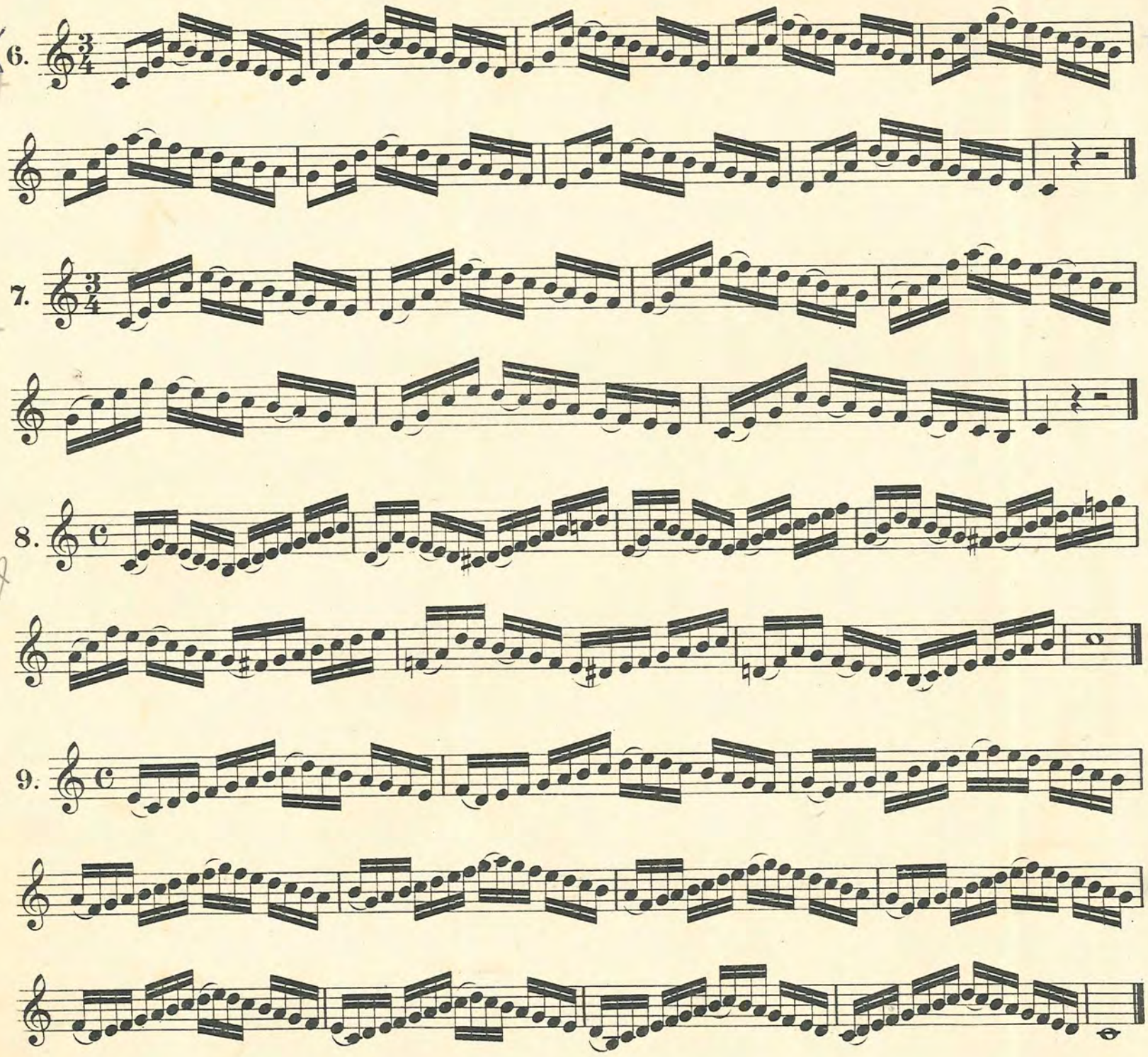
4.



5.



6.

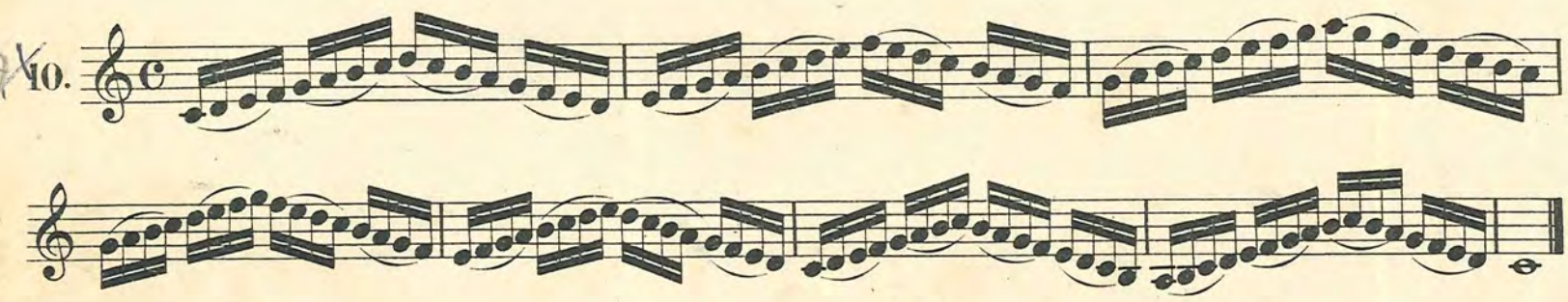


7.

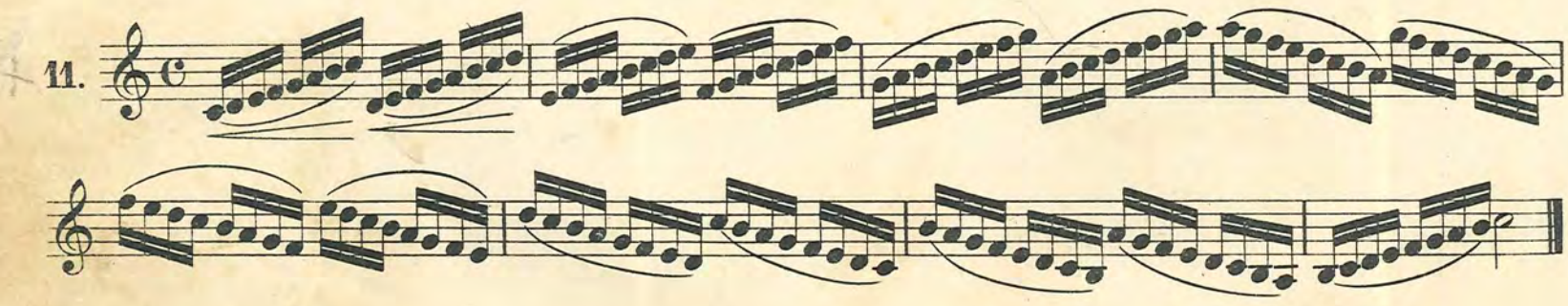
8.

9.

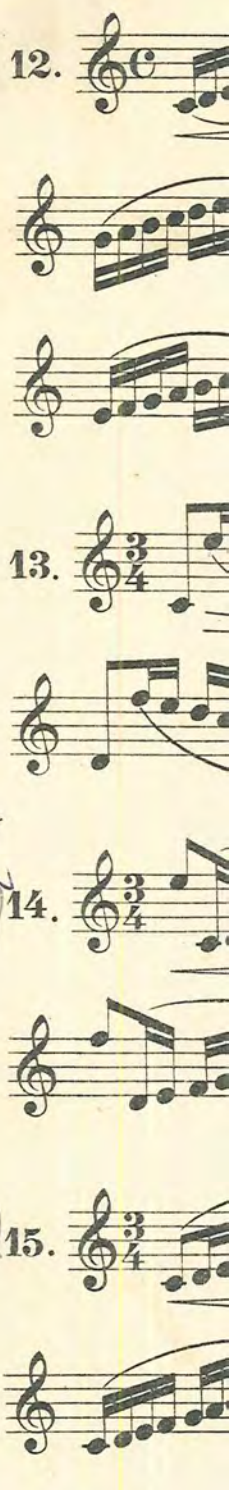
10.



11.



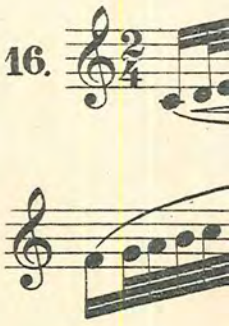
12.



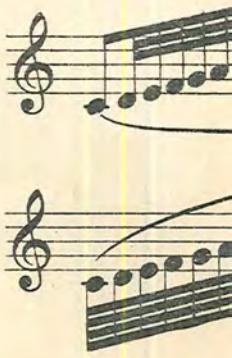
13.

14.

15.



16.



12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.

20.

21.

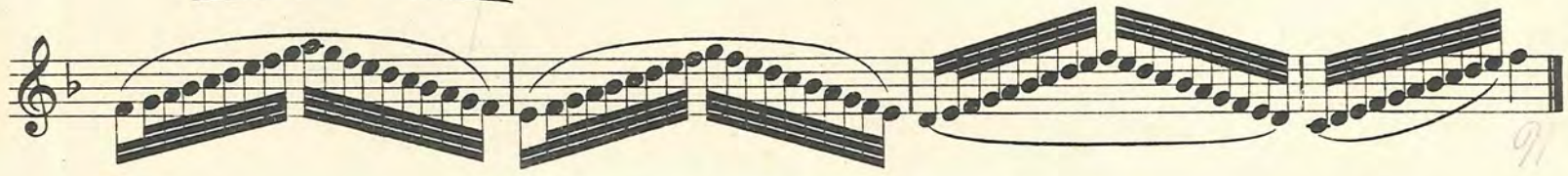




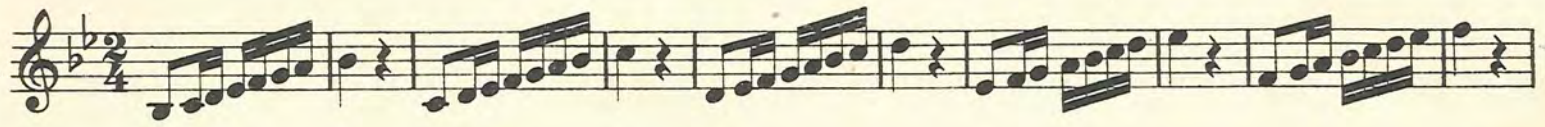


22.



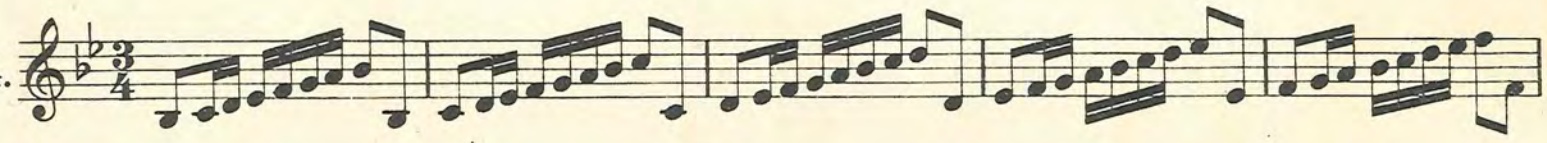


23.





24.





25.







26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.

30.

31.

32.

33.

34.

35.

36.

37.

38.

39.

40.

41.

38.

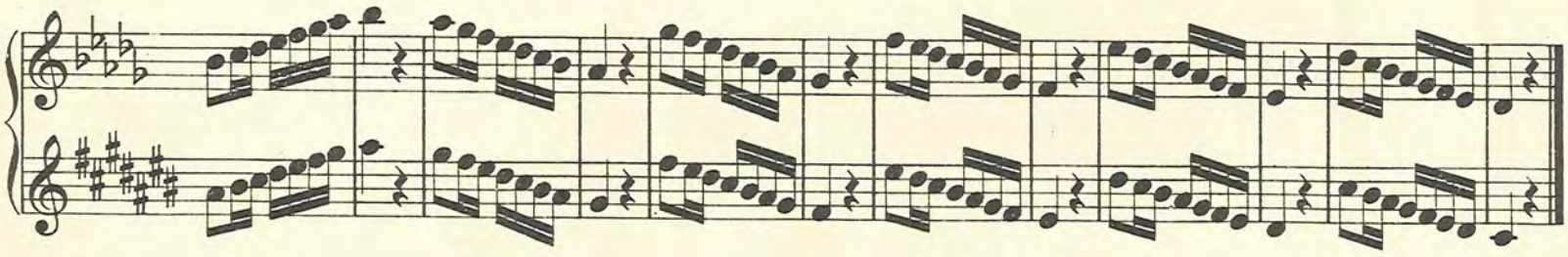
39.

40.

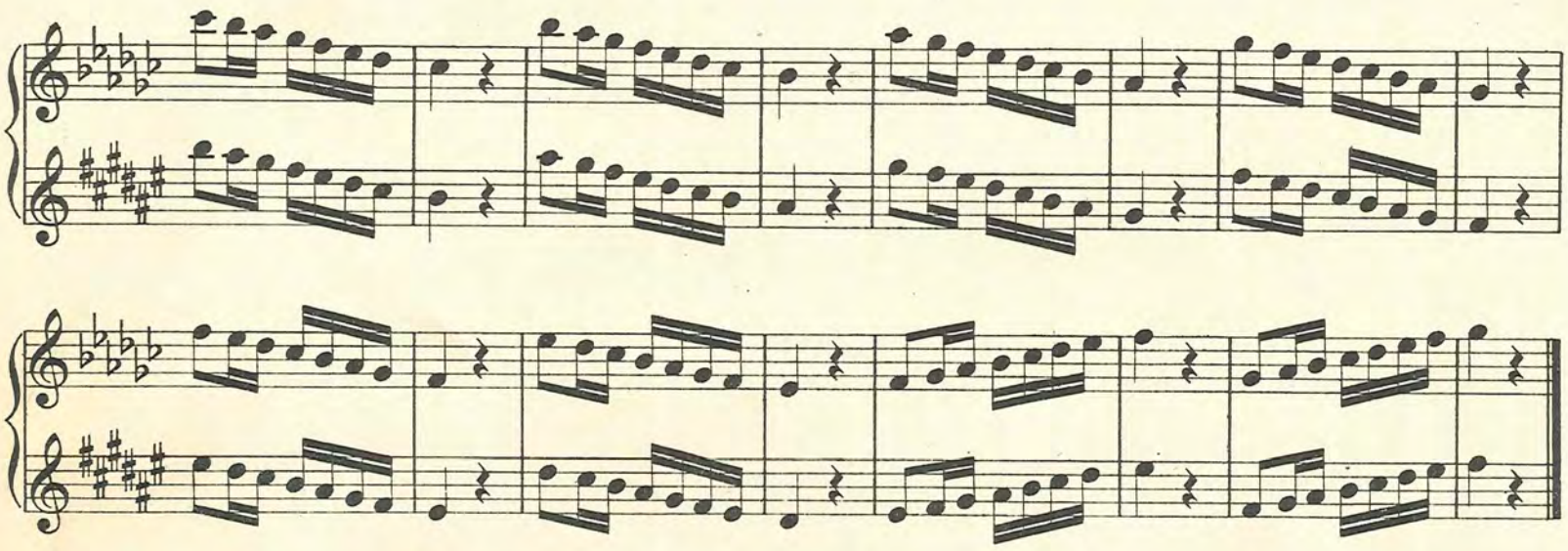
41.

Genre enharmonique. — Enharmonische Verwechslung.

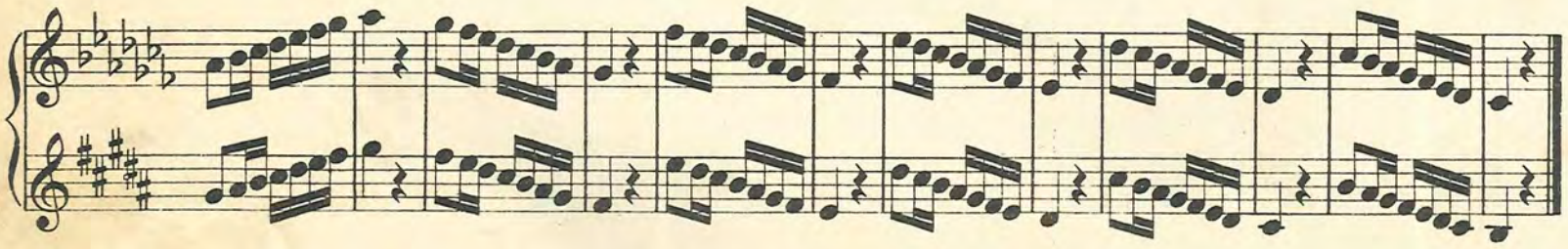
42. Les notes dans les deux systèmes sonnont également. — Die Noten in beiden Systemen klingen gleich.



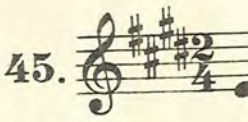
43. Les notes dans les deux systèmes sonnont également. — Die Noten in beiden Systemen klingen gleich.



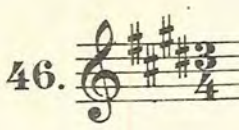
44. Les notes dans les deux systèmes sonnont également. — Die Noten in beiden Systemen klingen gleich.



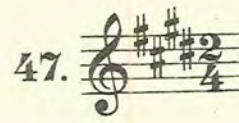
45.



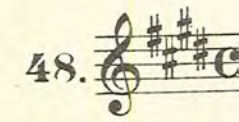
46.



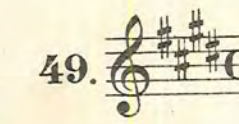
47.



48.

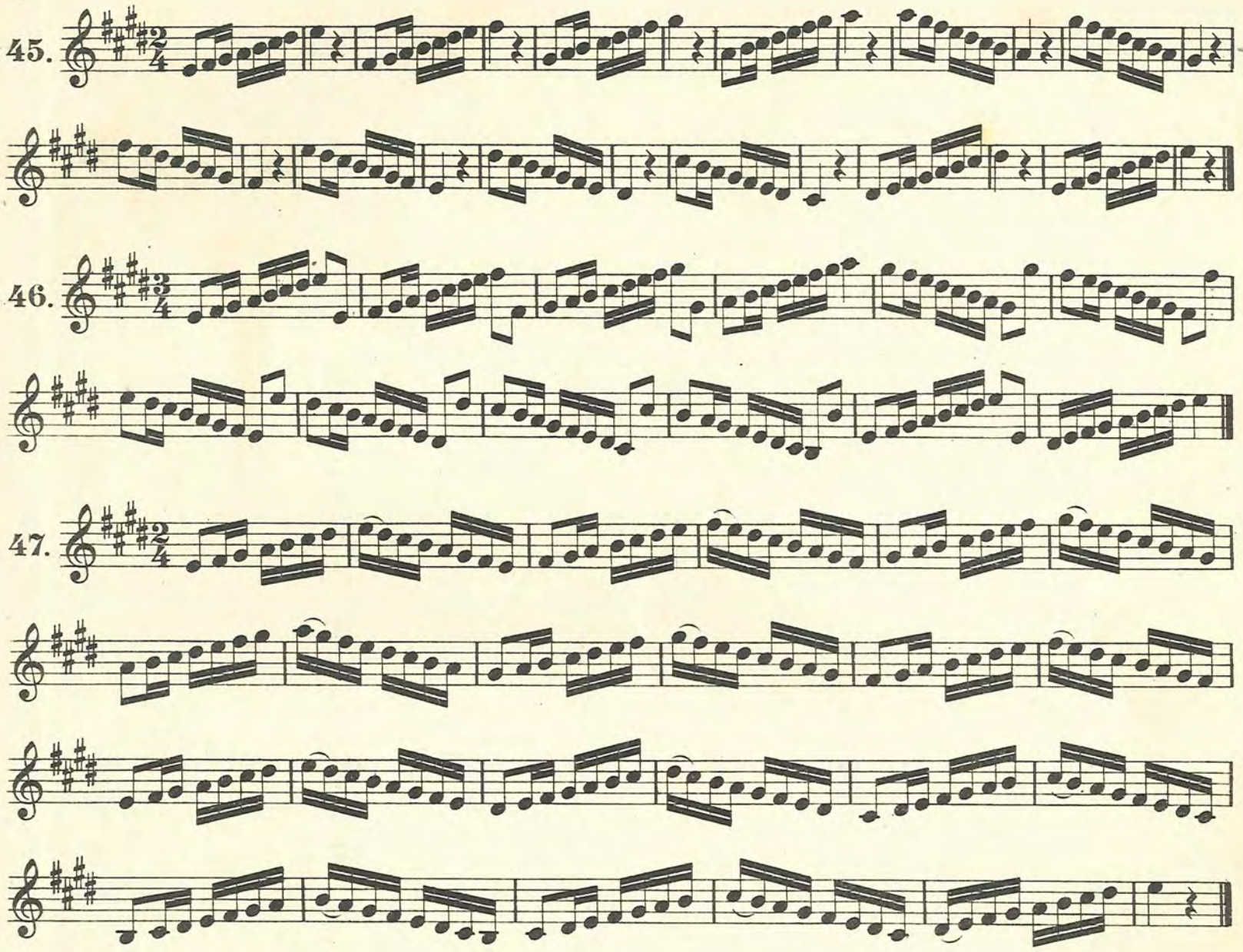


49.



slung.

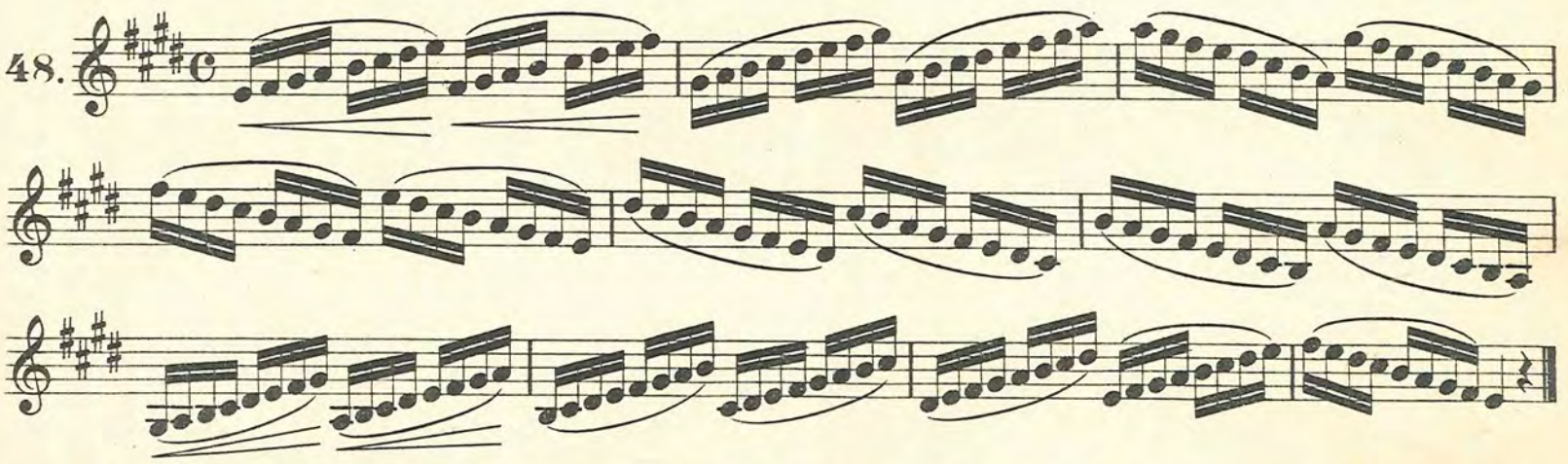
45.



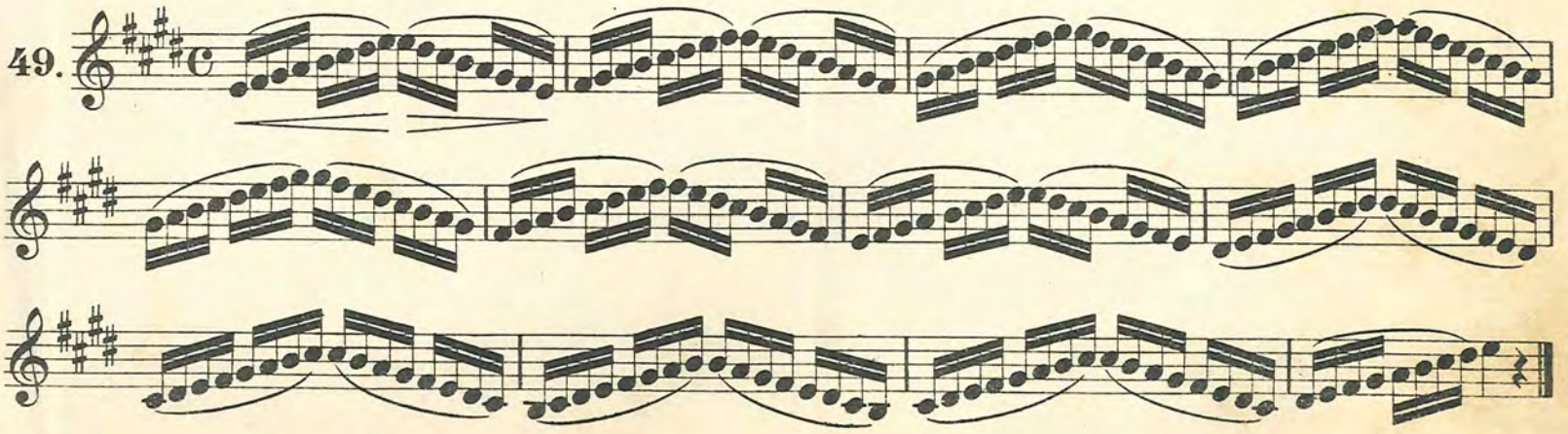
46.

47.

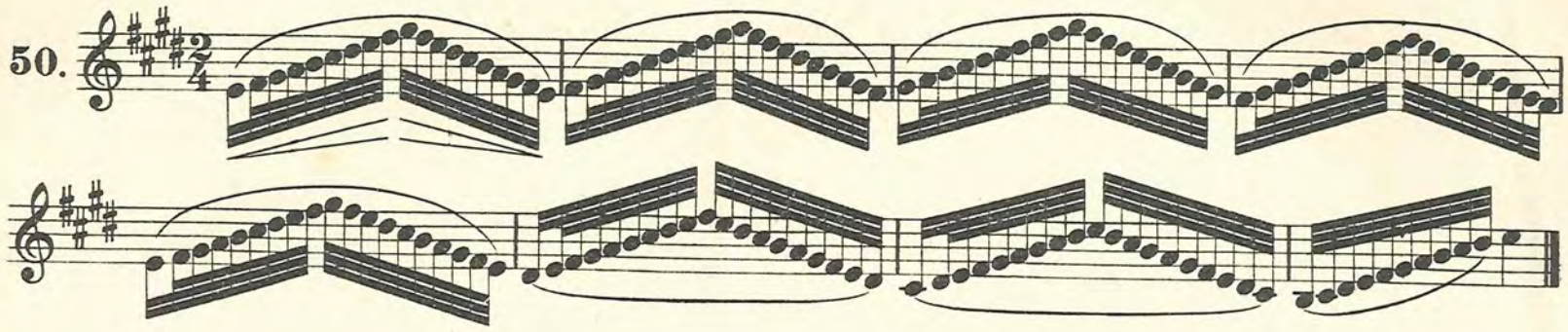
48.



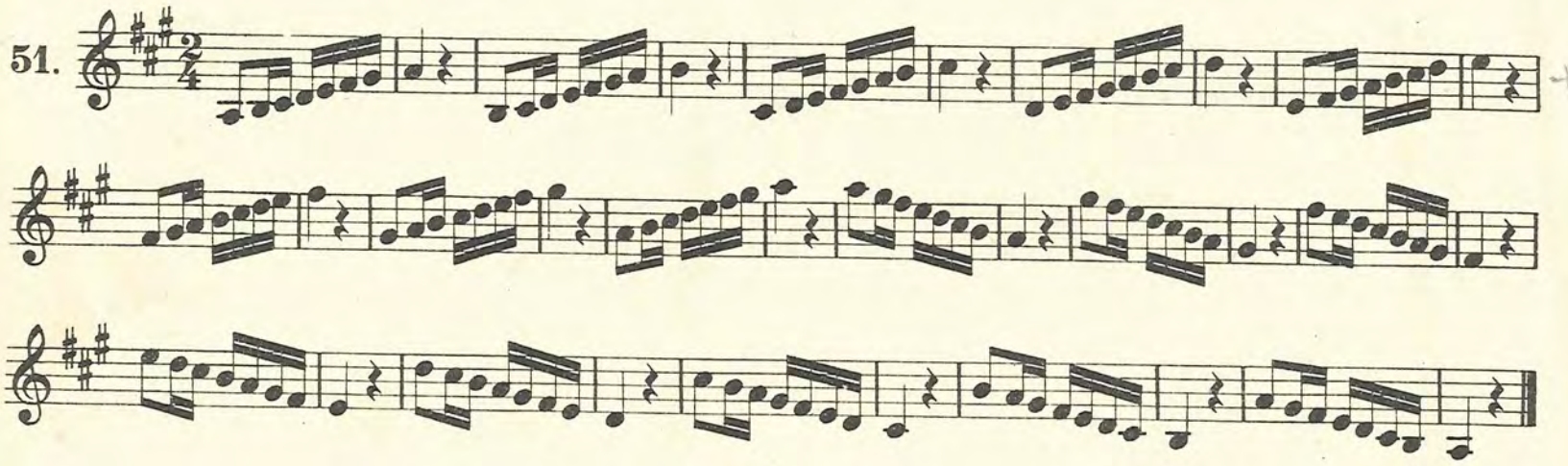
49.



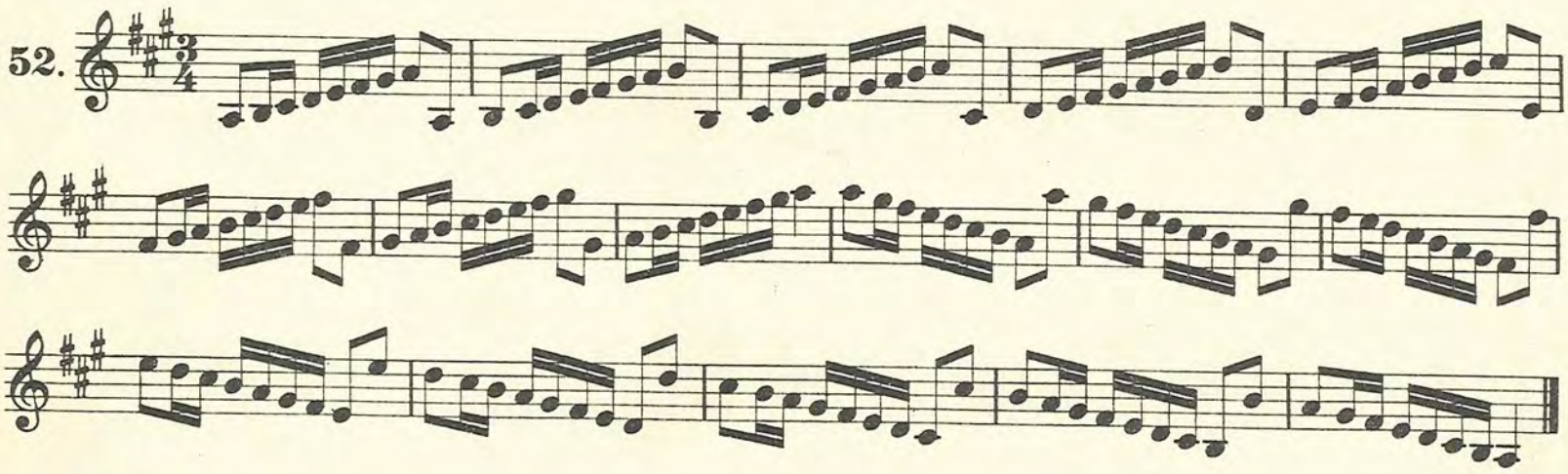
50.



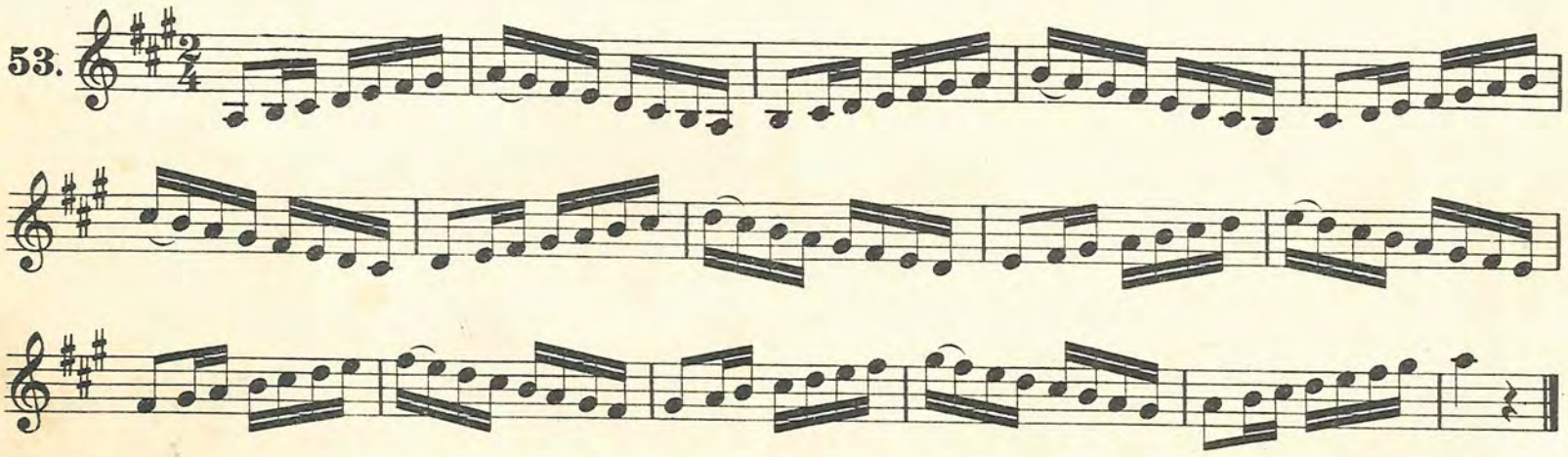
51.



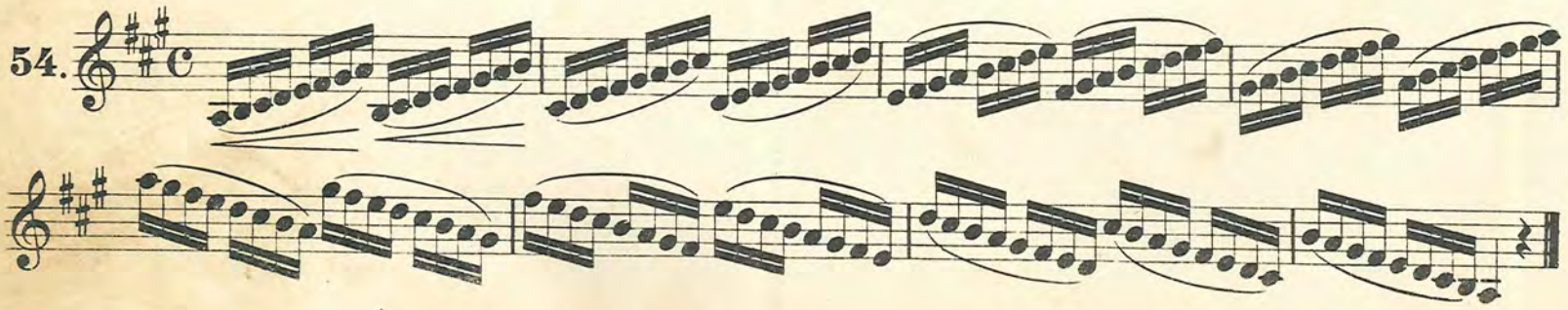
52.



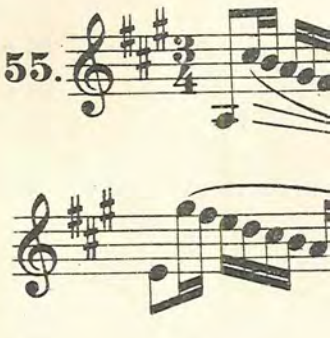
53.



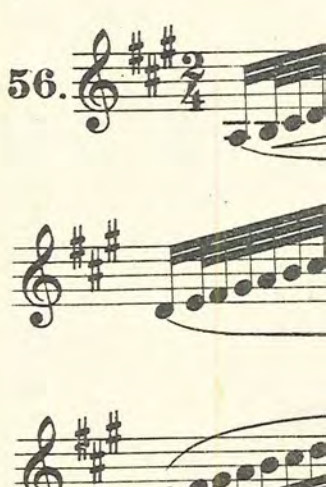
54.



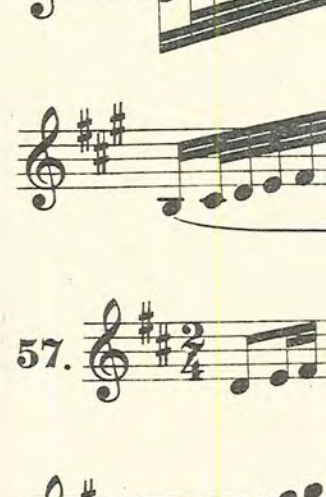
55.



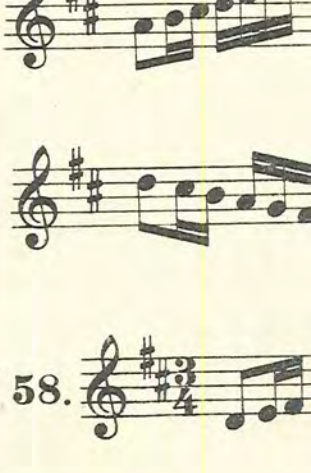
56.



57.



58.



55.

56.

57.

58.

59.

60.

61.

62.

63.

64.

65.

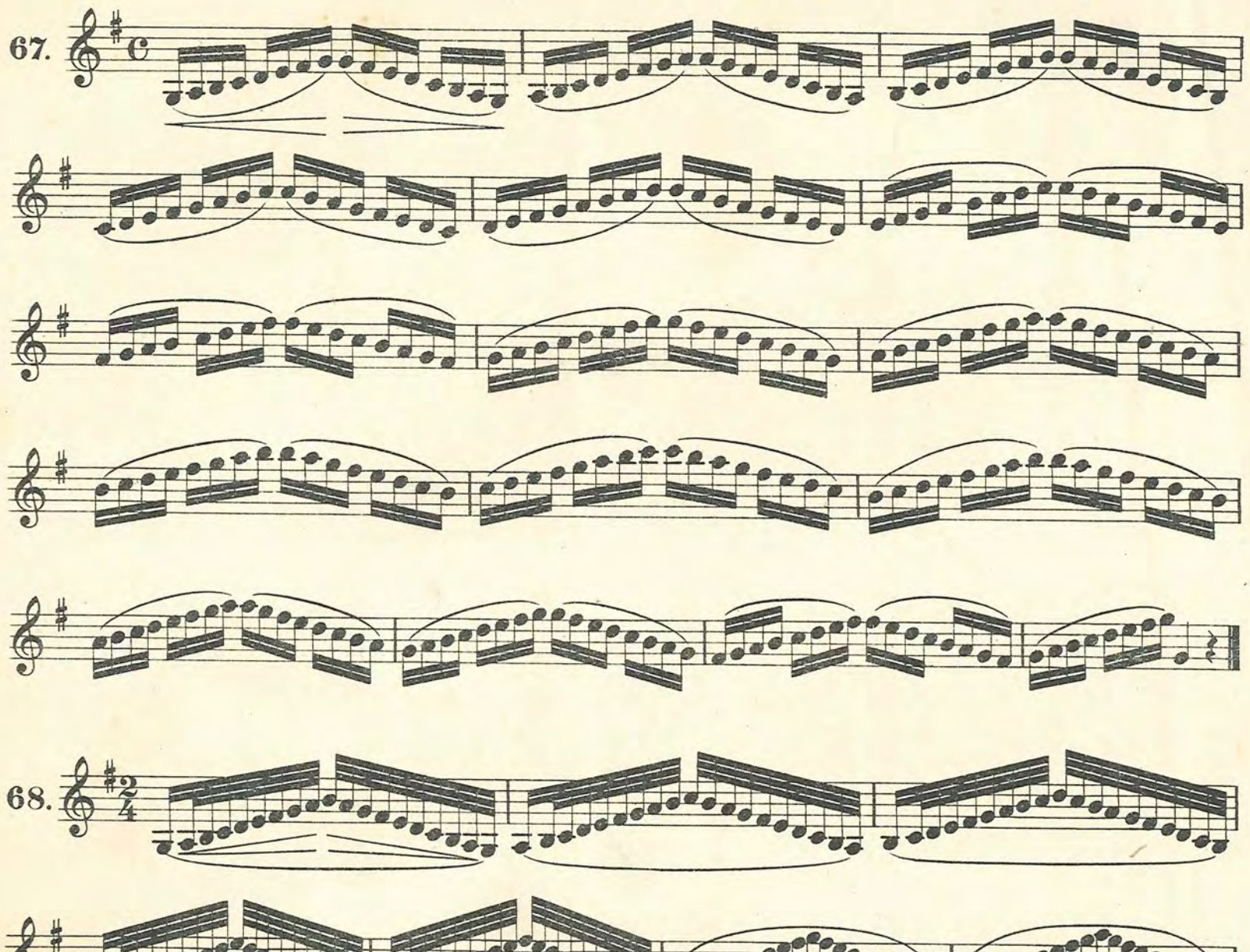
63.

64.

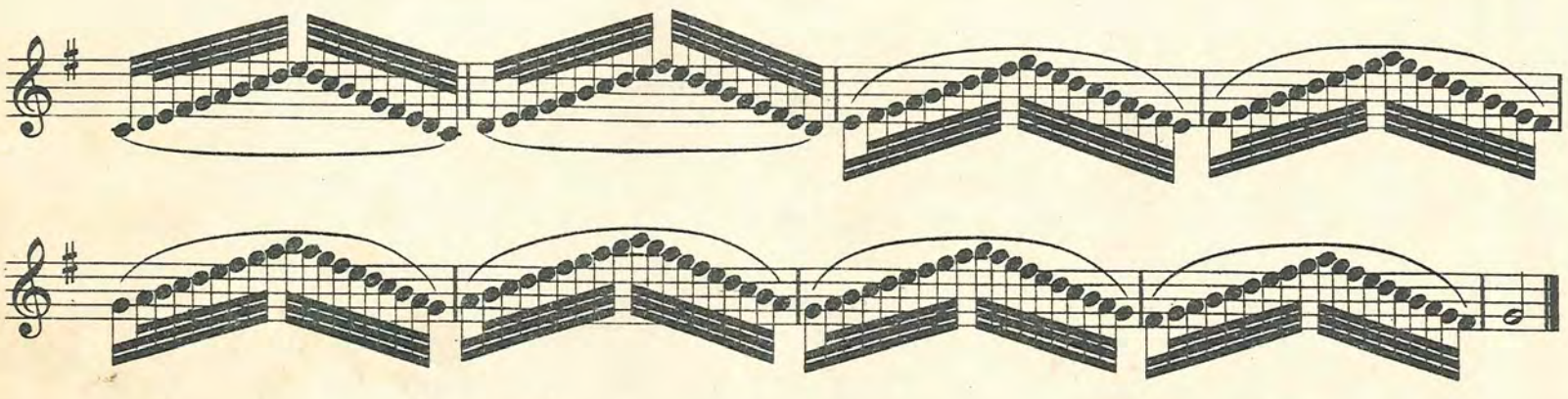
65.

66.

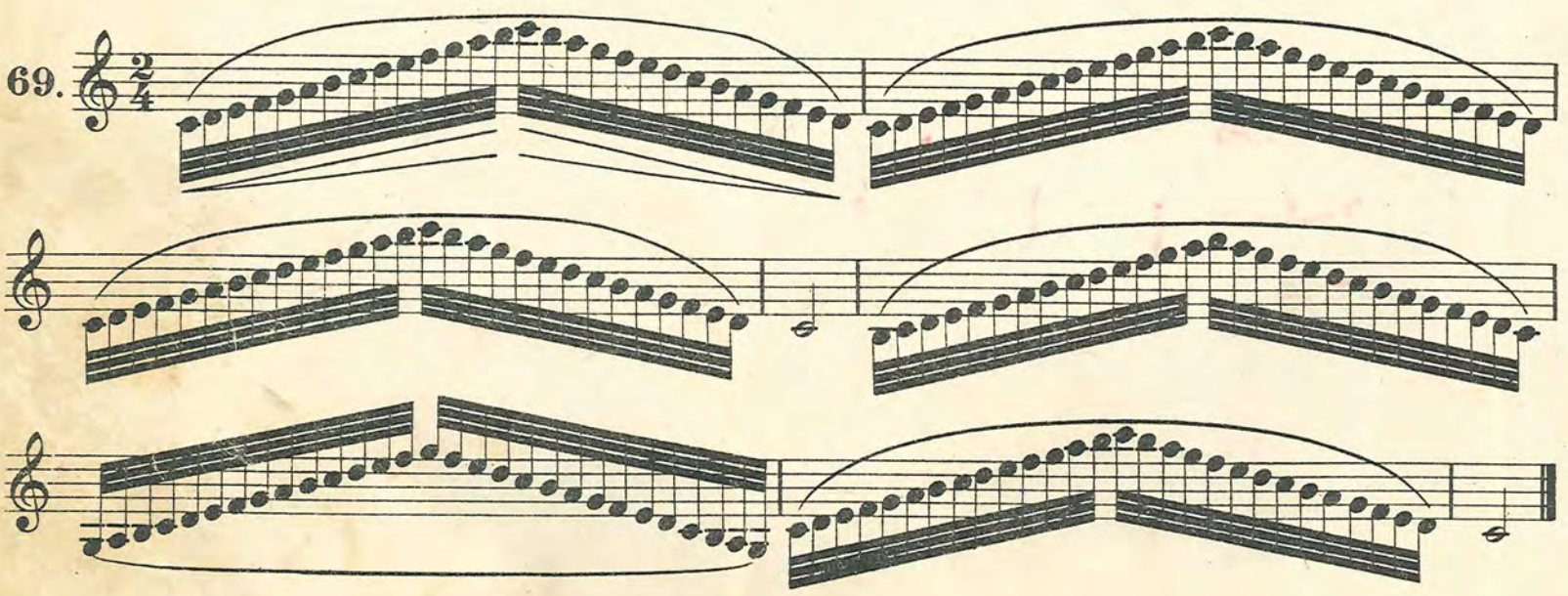
67.



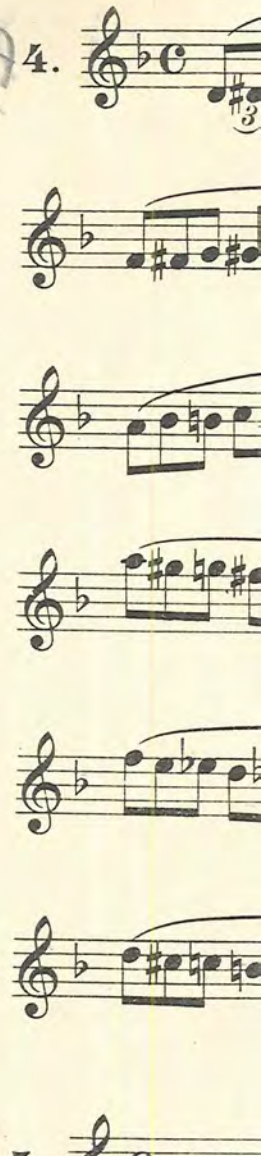
68.



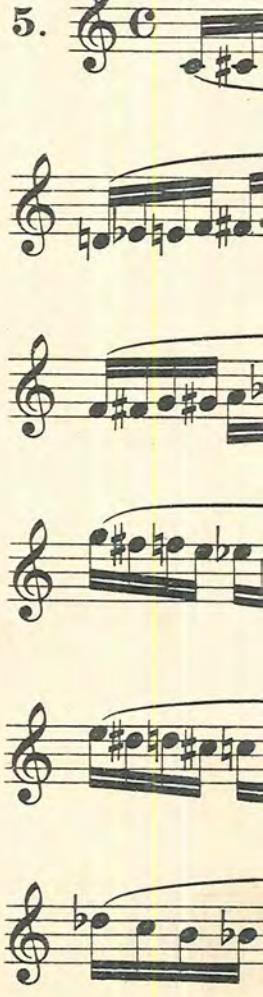
69.



4.



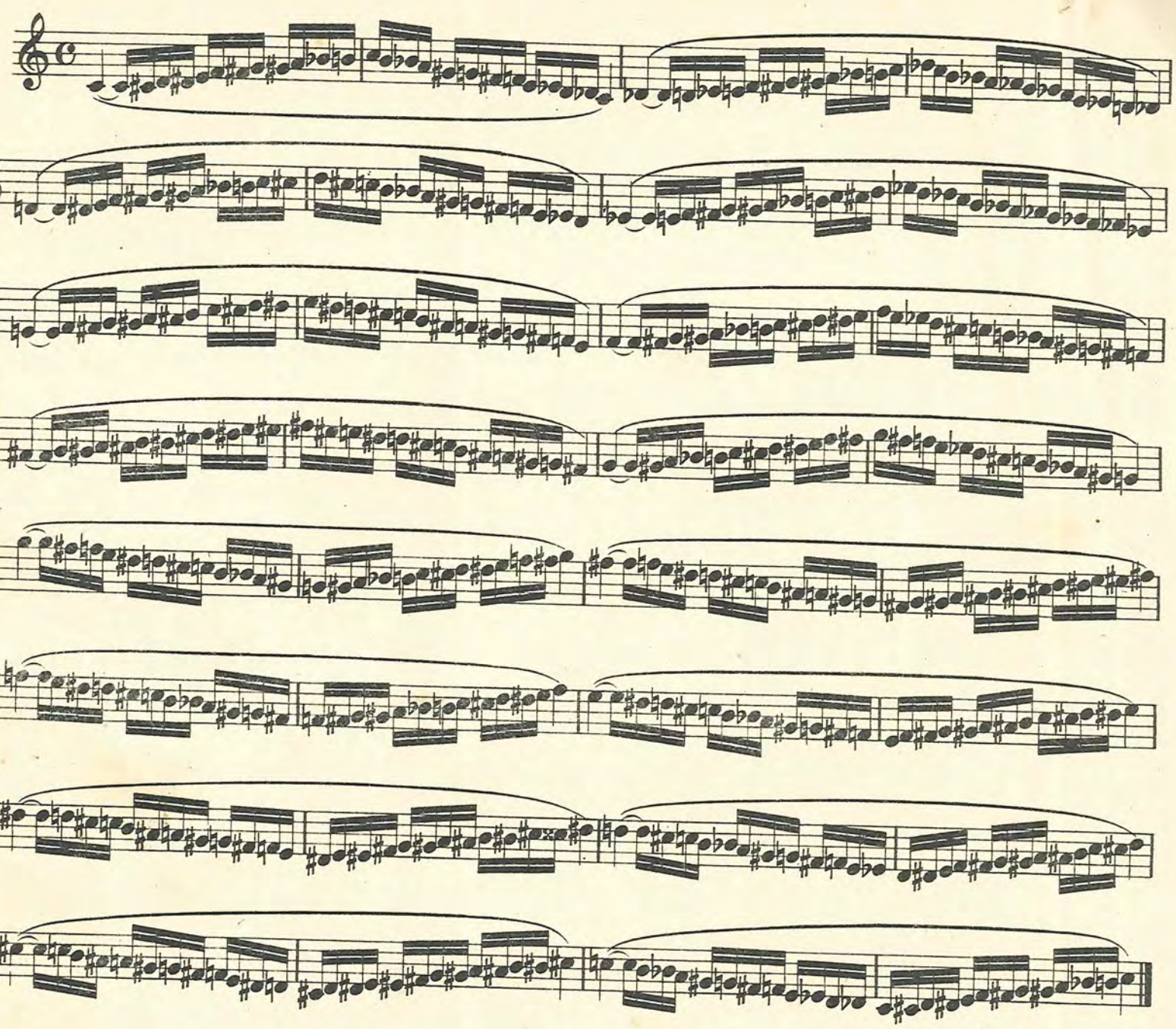
5.



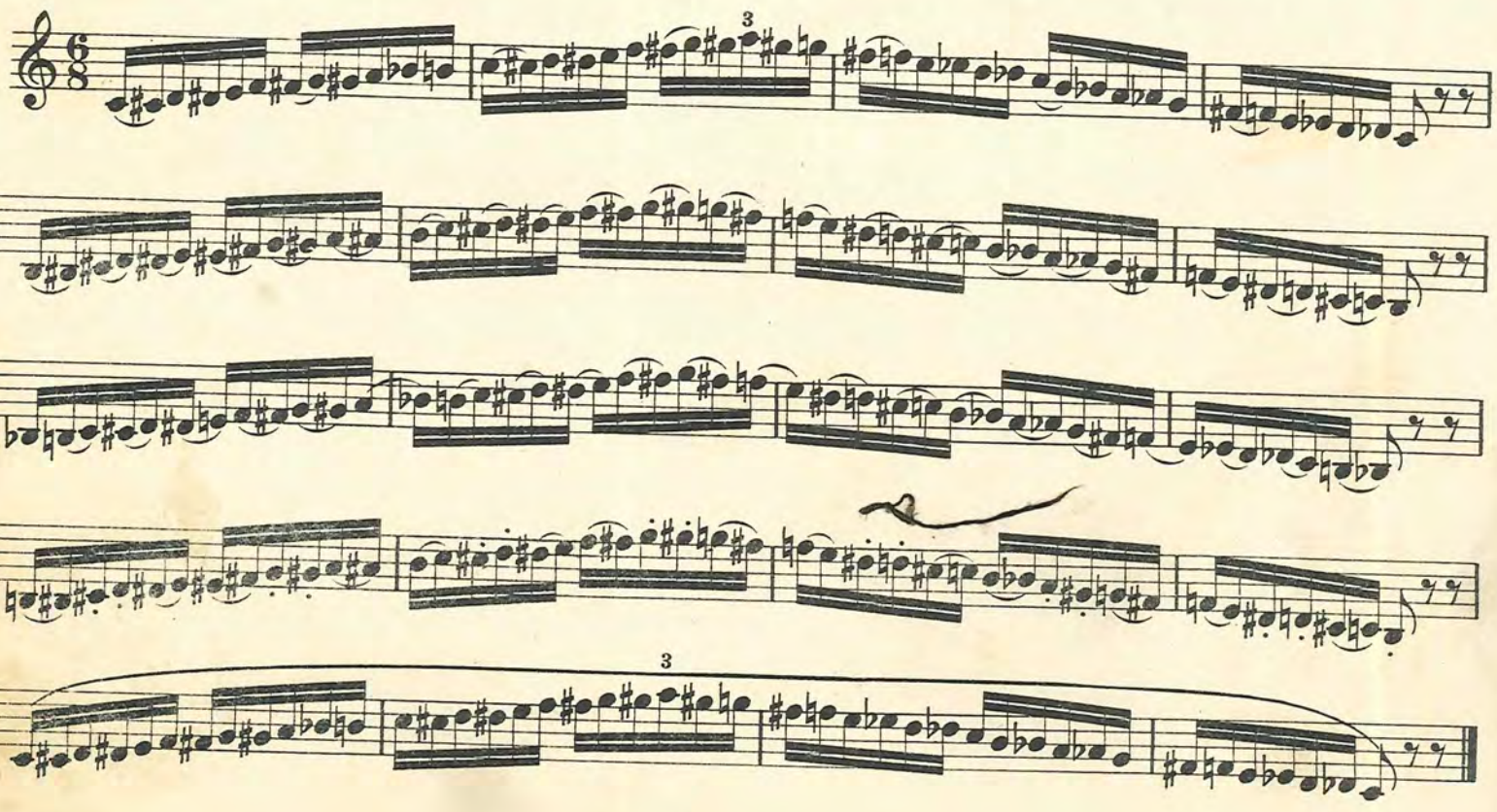
4.

5.

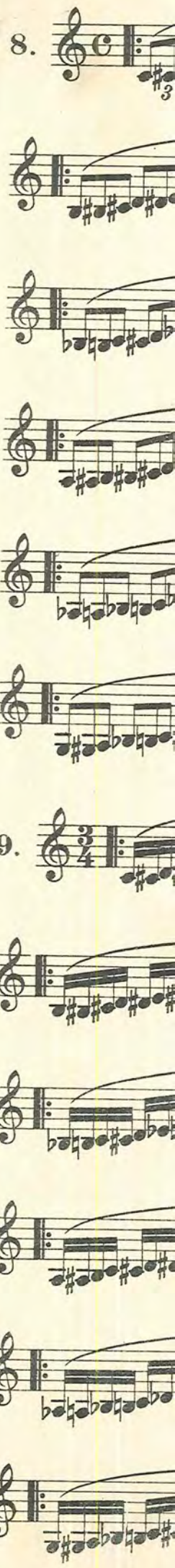
6.



7.



8.



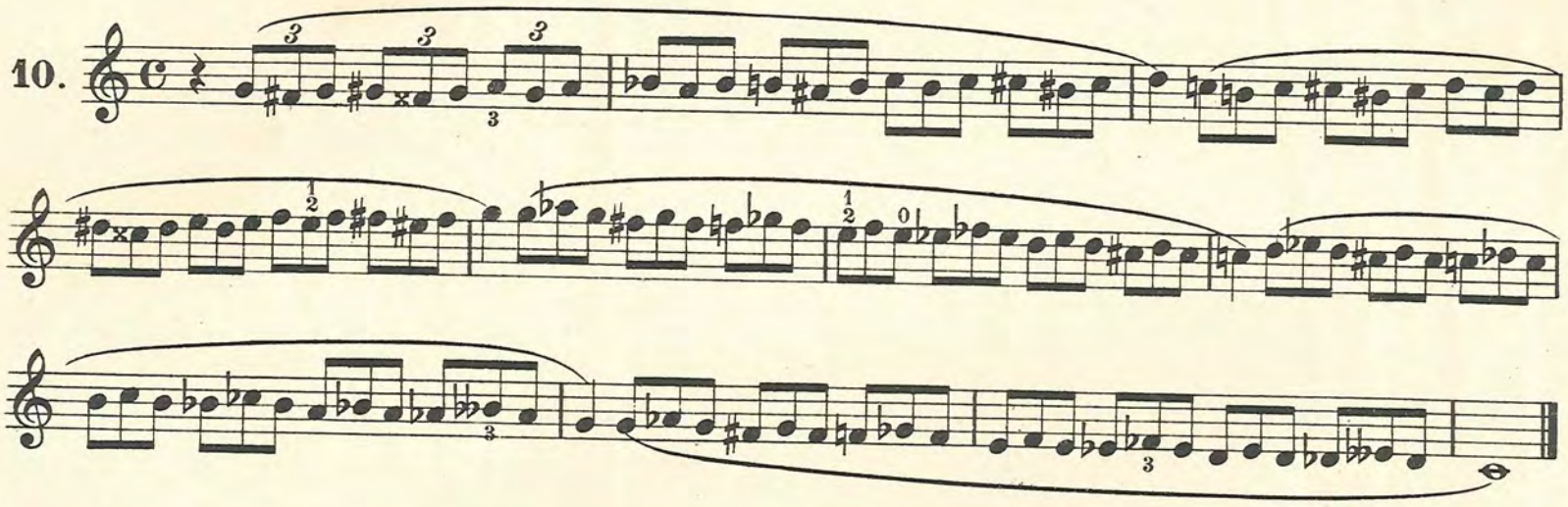
9.

8.

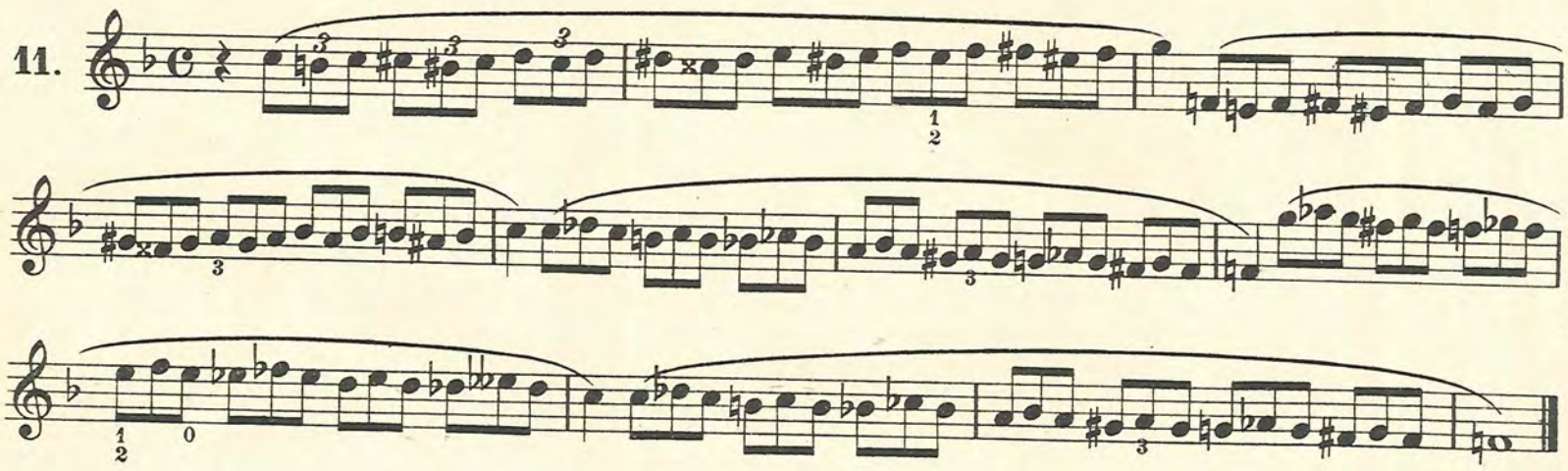
9.

Études sur les triolets chromatiques. — Chromatische Triolen.

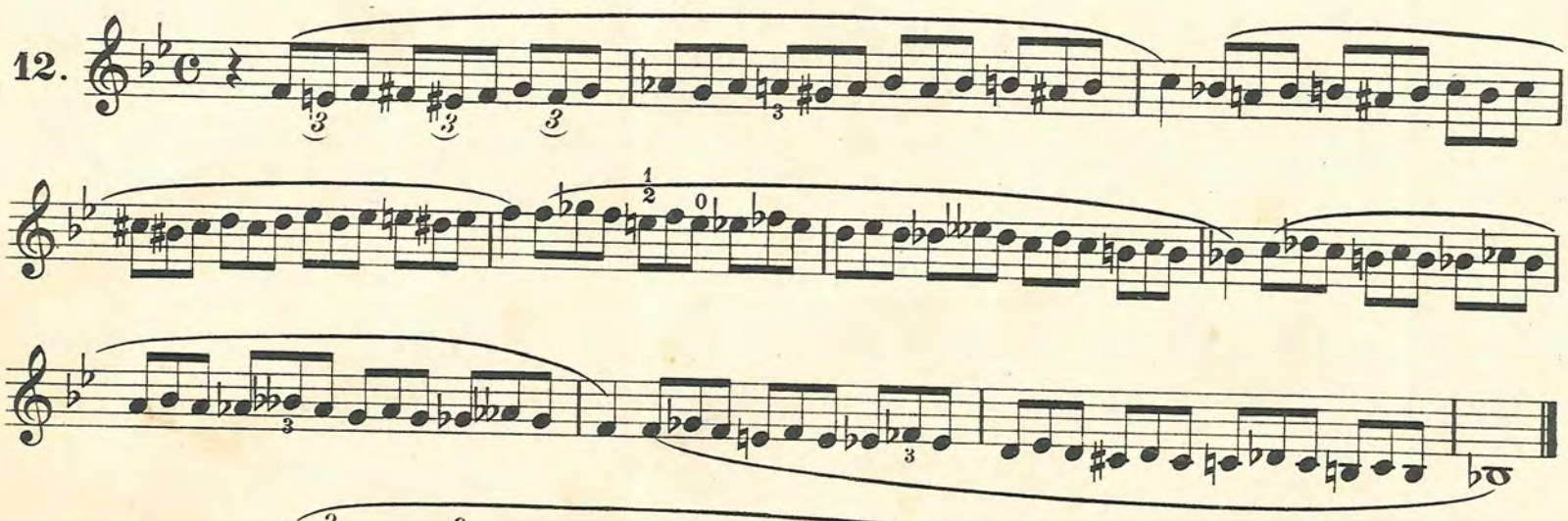
10.



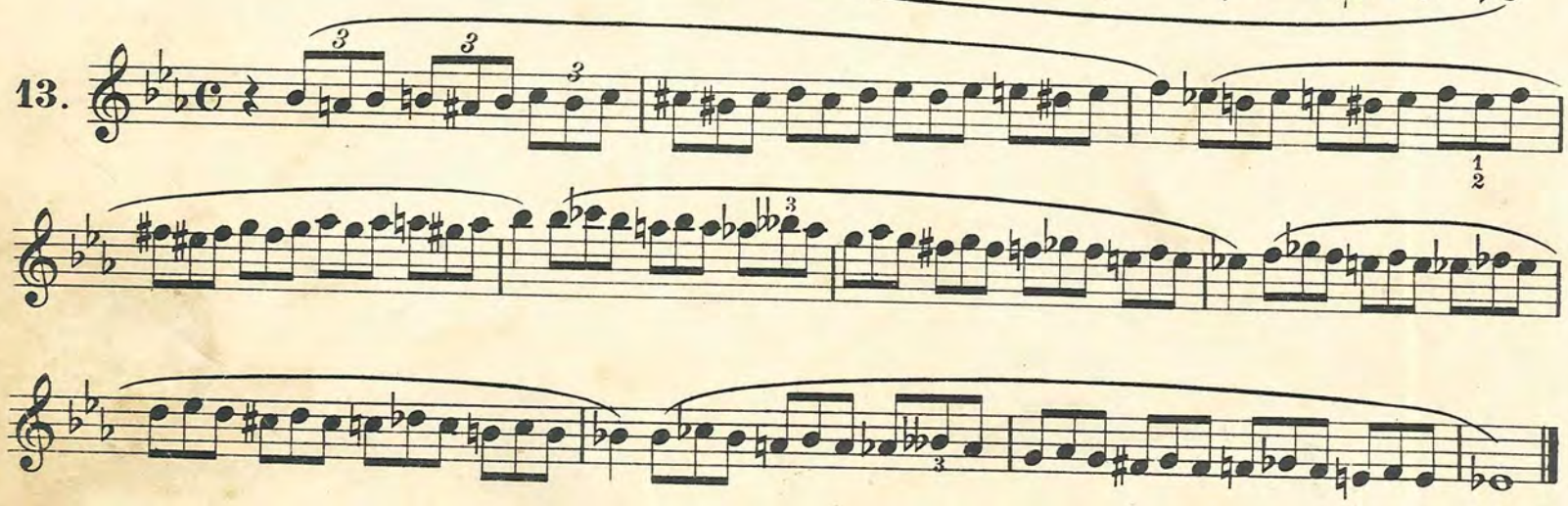
11.



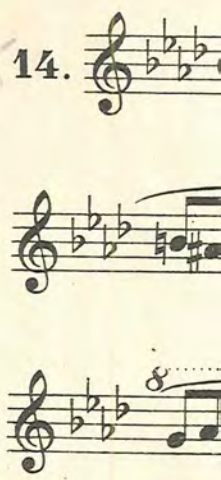
12.



13.



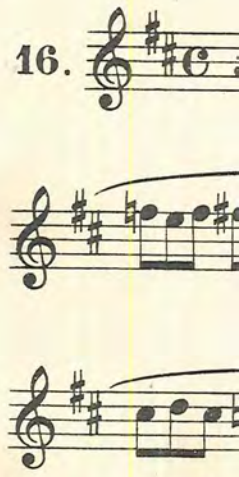
14.



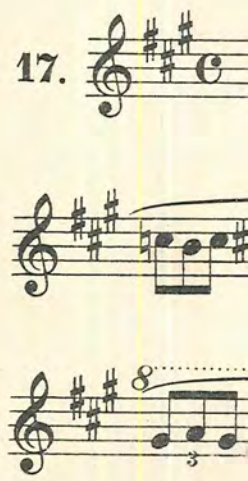
15.



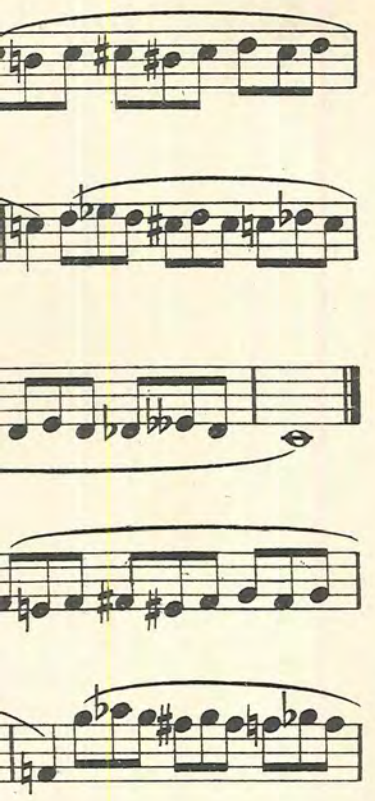
16.



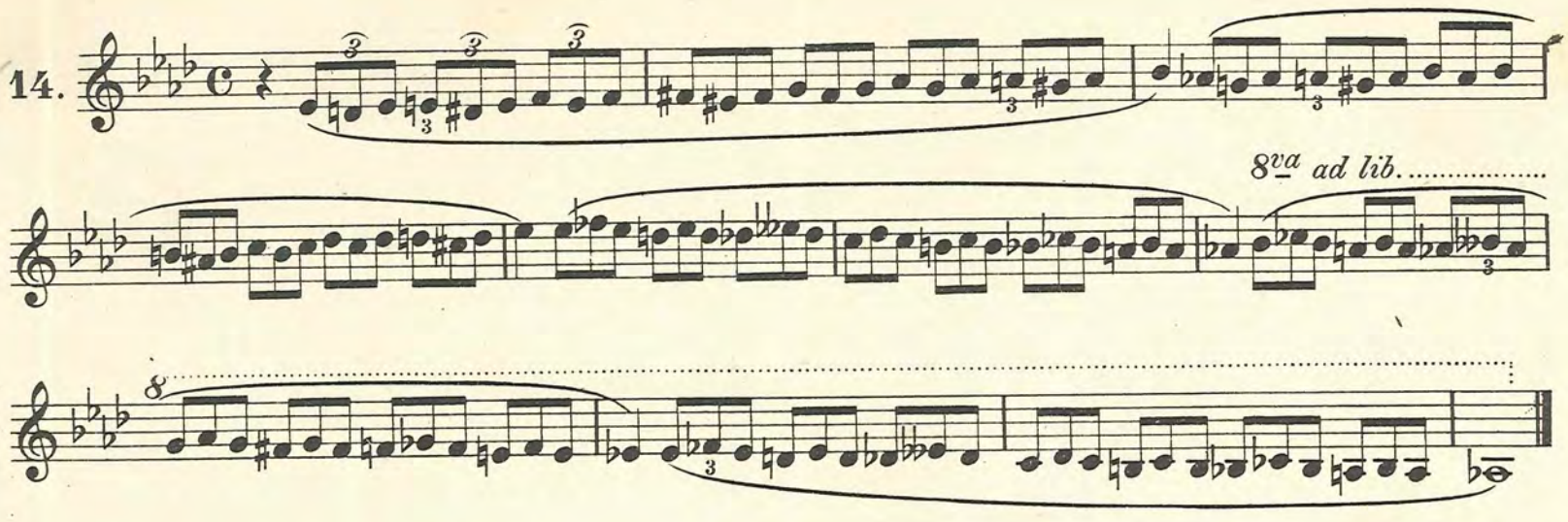
17.



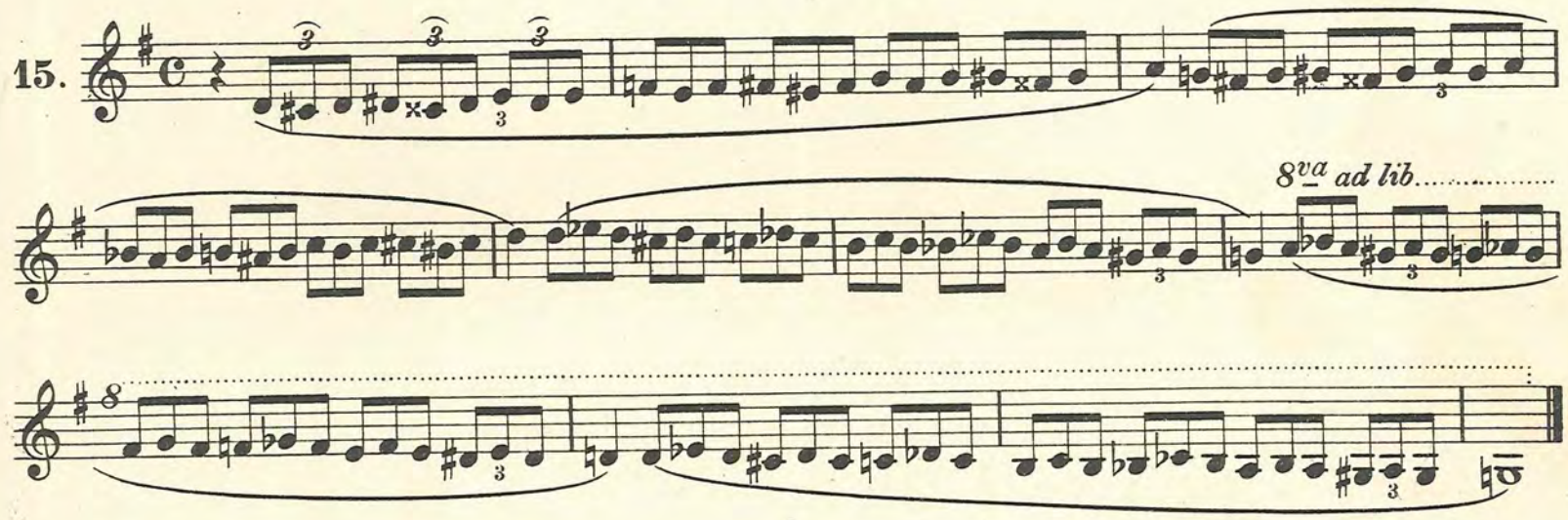
e Triolen.



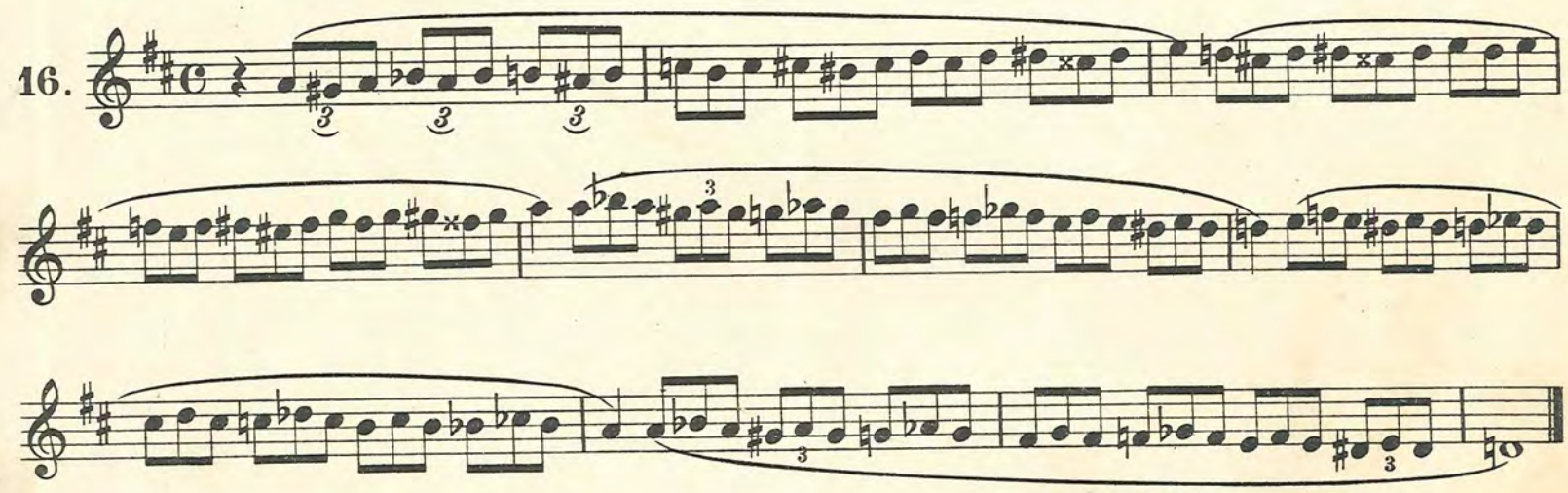
14.



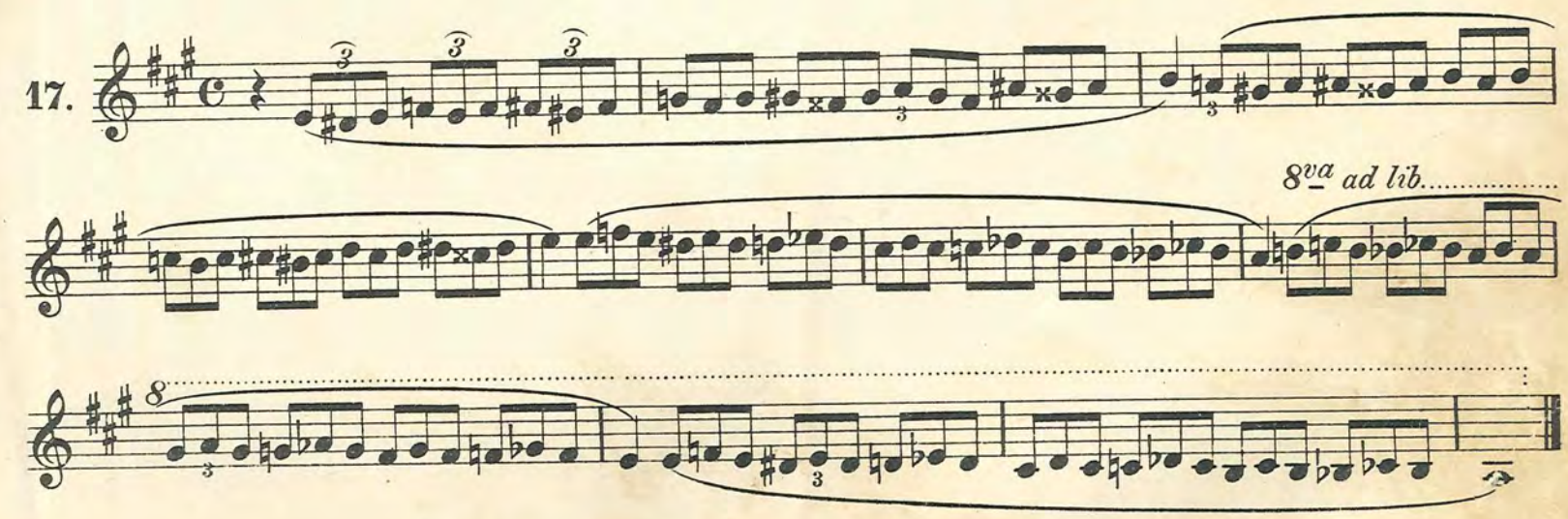
15.



16.



17.



18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

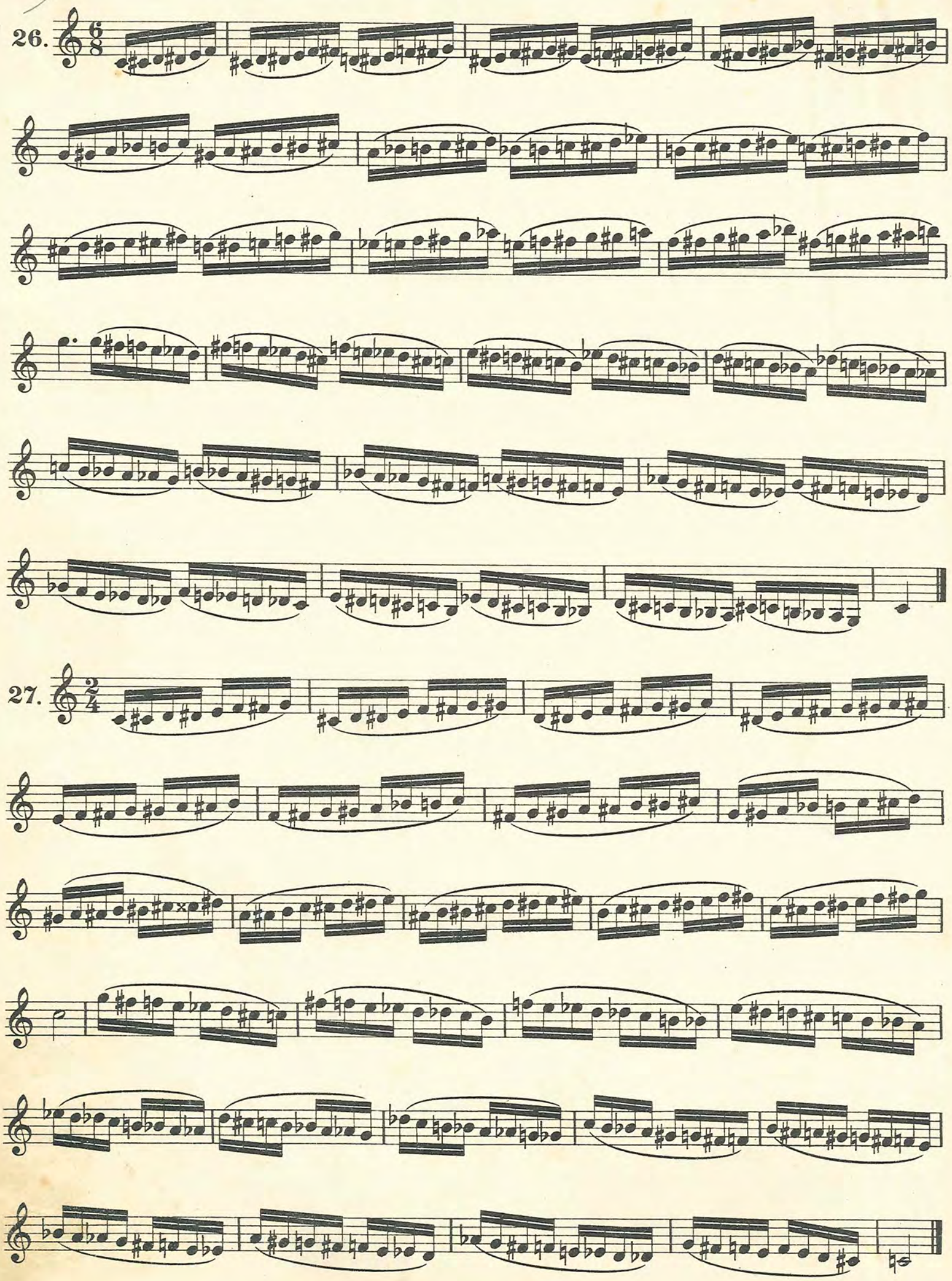
25.

23.

24.

25.

26.



27.

Table des Matières. — Inhaltsverzeichnis.

Seconde Partie. — Zweiter Teil.

	Pag.
Explications sur les notes d'agrément. — Erklärung der Verzierungsnoten	88
Des doubles appoggiatures. — Vom Vorschlag mit 2 Noten	89 (104)
De l'appoggiature simple. — Der einfache Vorschlag	89 (107)
De l'appoggiature brève ou petite note. — Der kurze Vorschlag	89 (108)
Du portamento. — Das Portamento	90 (110)
Du trille. — Der Triller	90 (114)
Du mordant. — Der Mordent	90 (120)
Études préparatoires sur le grupetto. — Vorbereitende Übungen für den Doppelschlag	91
Du grupetto. — Der Doppelschlag	99
Exercises préparatoires pour le trille. — Vorbereitende Übungen für den Triller	111
Des sauts d'intervalles. — Intervallsprünge	123 (125)
Des Octaves et des Dixièmes. — Oktaven und Dezimen	123 (131)
Des Triolets. — Die Triolen	123 (132)
Études en doubles croches. — Übungen in Sechzehnteln	123 (137)
De l'accord parfait majeur et mineur. — Der Dur- und Moll-Akkord	123 (142)
De l'accord de septième-dominante. — Der Dominantseptimen-Akkord	124 (147)
De l'accord de septième diminuée. — Der verminderte Septimen-Akkord	124 (149)
Du point d'orgue. — Die Kadenzen	124 (152)
Explications sur le coup de langue. — Erklärungen über den Zungenstoß	153 (155)
Du coup de langue en staccato binaire. — Der Zungenstoß beim zweifachen Stakkato	153 (175)
Du coulé dans le staccato binaire. — Die Bindung beim zweifachen Stakkato	154 (183)
Du coup de langue de trompette. — Der Zungenstoß bei der Trompete	154 (188)

Les pages sans paranthèses signifient les explications, ceux en paranthèses les exercises pratiques.

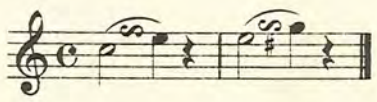
Die Seitenzahlen ohne Klammern bedeuten die Erklärungen, diejenigen in Klammern die praktischen Übungen.

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:

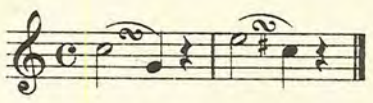


On voit que la première boucle du signe est en l'air, ce qui indique que la première appoggiature doit être supérieure.

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-dessus 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:



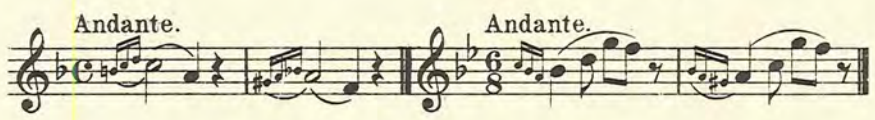
On voit que la première boucle du signe est en bas, ce qui indique que la première appoggiature doit être inférieure.

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.

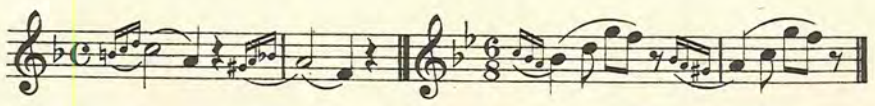
Du gruppetto à trois notes ou petit groupe.

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.

Ils s'écrivent ainsi:



Mais on doit les exécuter de la manière suivante:



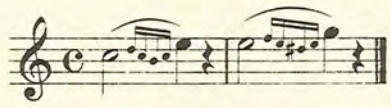
On voit que cet agrément ne doit pas être pris sur la note qu'il accompagne, mais bien sur le temps qui le précède. Il faut l'exécuter avec beaucoup de légèreté, tout en attaquant bien la première appoggiature.

Erklärung der Verzierungsnoten.

Der Doppelschlag.

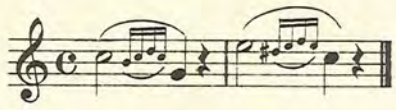
Die ersten 23 Etüden des folgenden Teils verfolgen allein das Ziel, den Schüler auf die Ausführung des Doppelschlags vorzubereiten, der bekanntlich darin besteht, eine beliebige Note mit Verzierungen zu umgeben. Diese Übungen sind langsam auszuführen, um zu erreichen, daß Lippen und Finger vollständig zusammengehen. Man muß dazu den höheren oder tieferen Vorschlagsnoten denselben Wert geben, wie der Note, die sie umspielen.

Es gibt zwei Arten des Doppelschlags zu vier Noten. Die erste wird in der folgenden Weise geschrieben:



Wie man sieht, beginnt das Vorschlagszeichen mit einem Bogen von oben nach unten, um anzudeuten, daß der Doppelschlag mit dem nächsthöheren Tone beginnen soll. Der nächsttiefere Ton, muß stets ein halber Ton sein. Dies wird oft durch ein Erhöhungszeichen (♯ oder ♮) unter dem Doppelschlag besonders angedeutet. Der obere Ton des Doppelschlags kann sowohl ein ganzer, als auch ein halber Ton sein, je nachdem es die Tonart des Stückes erfordert.

Der zweite Doppelschlag wird auf folgende Art bezeichnet:



Das Vorschlagszeichen geht also zuerst von unten nach oben, um dem Spieler zu sagen, daß der Doppelschlag mit dem nächst tieferen Ton beginnen soll. Leider verlassen sich viele Komponisten heute auf den Geschmack der Ausführenden und versäumen, den Vorschlag genau zu bezeichnen.

Vom Vorschlag mit 3 Noten.

Auch von dem Vorschlag mit drei Noten gibt es zwei Arten, einen aufwärts und einen abwärts ausgeführten Vorschlag, der eine kleine oder verminderte, niemals aber eine große Terz umfassen darf.

Geschrieben:

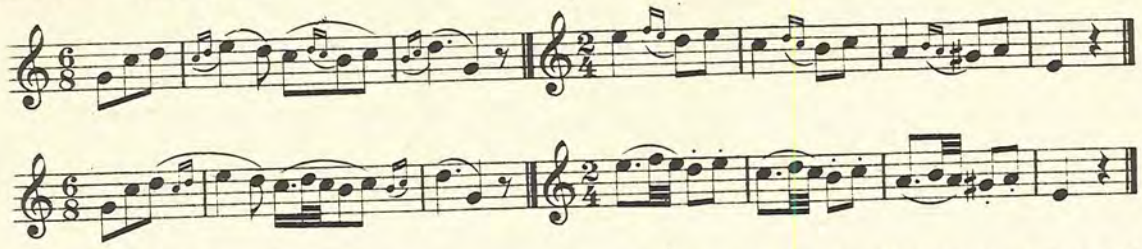
Wird ausgeführt:

Wie man sieht, wird diese Art Verzierung nicht dem Wert der Note entnommen, die sie begleitet, sondern vielmehr von dem der Note vorhergehenden Zeitteil. Man muß diese Verzierung sehr leicht ausführen und besonders auf einen guten Ansatz der ersten Vorschlagsnote achten.

Des doubles appoggiatures.

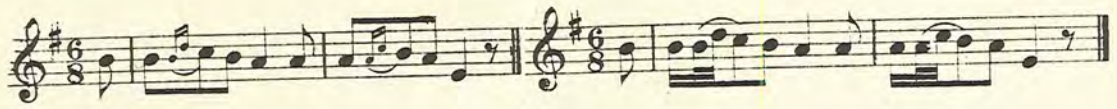
Il y a deux sortes de doubles appoggiatures; la première se compose de deux petites notes qui peuvent être prises à distance de tierce de la note qu'elles accompagnent, soit en descendant, soit en montant.

Exemple en montant: — Geschrieben:



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

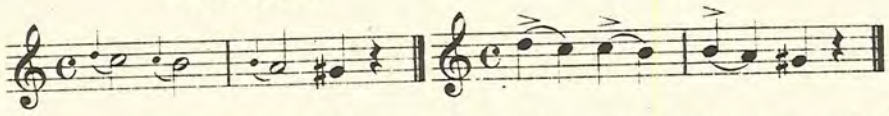
Écrit: Geschrieben:



De l'appoggiature simple.

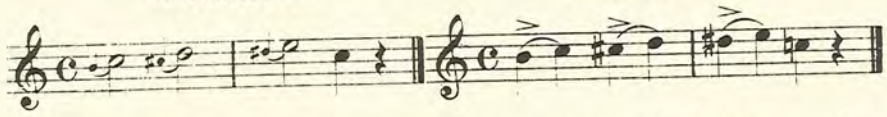
L'appoggiature simple est une petite note ne faisant aucunement partie d'un accord, et qui prend néanmoins la moitié de la valeur de la note devant laquelle elle est placée.

Écrit: Geschrieben:



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.

Écrit: Geschrieben:



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.

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.

Vom Vorschlag mit 2 Noten.

Es gibt zwei Arten solcher Vorschläge. Die erste Art besteht aus zwei kleinen Noten, die von der Note, die sie begleiten, das Intervall einer Terz haben und zwar entweder nach oben oder nach unten. Sie werden in der folgenden Weise geschrieben:

Exemple en descendant: — Ausgeführt:

Die zweite Art des Vorschlags mit zwei Noten besteht aus einer höheren und einer tieferen Vorschlagsnote.

On doit exécuter ainsi: — Ausgeführt:

Der einfache Vorschlag.

So bezeichnet man eine Verzierungsnote, die den halben Wert der Note erhält, der sie vorausgeht.

Exécuté: Ausgeführt:

Dieser Vorschlag kann oberhalb oder unterhalb jeder beliebigen Note stehen. Steht er über der Note, so darf seine Entfernung von ihr nur einen halben oder einen ganzen Ton ausmachen; steht er unter ihr, so darf das Intervall nur einen halben Ton betragen.

Exécuté: Ausgeführt:

In der Musik der alten Meister finden sich viele Beispiele von Vorschlägen, die von der Note, vor der sie stehen, die Hälfte des Wertes wegnehmen sollen. Heute schreibt man aber, um eine richtige Ausführung sicher zu stellen, die Notenwerte im Allgemeinen so nieder, wie sie wirklich ausgeführt werden sollen und zweifellos ist diese Art die Bessere.

Der kurze Vorschlag.

Dieser kurze Vorschlag nimmt seinen Wert von der Note, zu der er gehört und wird besonders in schnellem Tempo verwendet. Beim Ansatz muß man diesen Vorschlag etwas stärker betonen, als den folgenden Hauptton. Ist er aus dem nächst höheren Ton gebildet, so kann er sowohl aus der großen, wie aus der kleinen Sekunde bestehen. Ist er dagegen der tieferliegende Nachbarton, so kann er nur aus der kleinen Sekunde bestehen.

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.

Du trille.

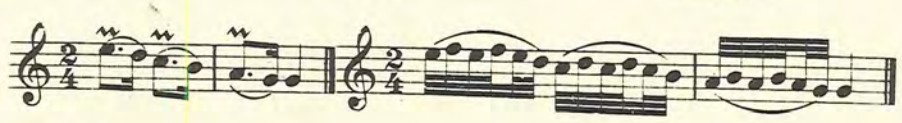
Sur les instruments à pistons le trille est le plus difficile de tous les agréments. Il n'y a réellement que le trille d'un demi-ton qui soit supportable. On peut cependant faire des trilles d'un ton, mais il faut avoir soin d'enfoncer régulièrement les pistons, afin que chaque battement soit bien distinct.

On devra donc préalablement travailler avec patience et sans se presser, les études du n° 60 au 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.

Du mordant.

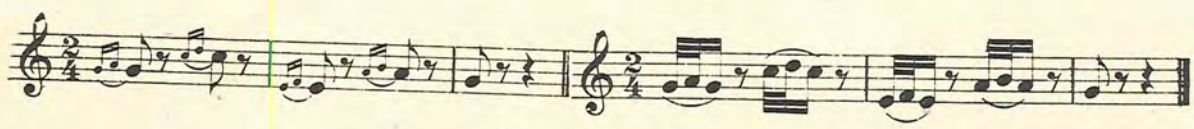
Le mordant n'est autre chose qu'un trille précipité, il ne demande ni préparation ni résolution. On l'indique par le signe suivant:

Écrit: Geschrieben:



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.

Écrit: Geschrieben:



Das Portamento.

So nennen wir eine kleine Note, die weiter nichts ist als die Wiederholung irgend einer beliebigen Note, die man durch Bindung auf eine andere Note übertragen will. Man soll diese Art Verzierung nicht übertreiben; denn eine solche Übertreibung wirkt geschmacklos. Maßvoll angewendet kann sie sehr wirksam sein; ich persönlich ziehe ihr aber das Portamento ohne Zuhilfenahme der kleinen Note bei weitem vor.

Der Triller.

Auf allen Ventil-Instrumenten ist der Triller die schwierigste aller Verzierungen. Eigentlich ist nur der Triller des Halbtones erträglich. Es lassen sich allerdings auch Triller mit dem Ganzton ausführen, aber es ist dann darauf zu achten, die Ventile regelmäßig herunter zu drücken, damit jeder einzelne Triller-Ton deutlich erkennbar wird.

Man übe also vorläufig mit Geduld und ohne Übereilung die Etüden 60—67, bis man die Fertigkeit erlangt hat, jeden Ton rein heraus zu bringen. Später gehe man dann zu den anderen Triller-Studien über, stets unter genauer Beachtung des angegebenen Trillersatzes.

Der Mordent.

Der Mordent ist weiter nichts als ein kurz abgeschnittener Triller und bedarf weder der Vorbereitung noch des Nachschlags. Er wird durch das folgende Zeichen angegeben:

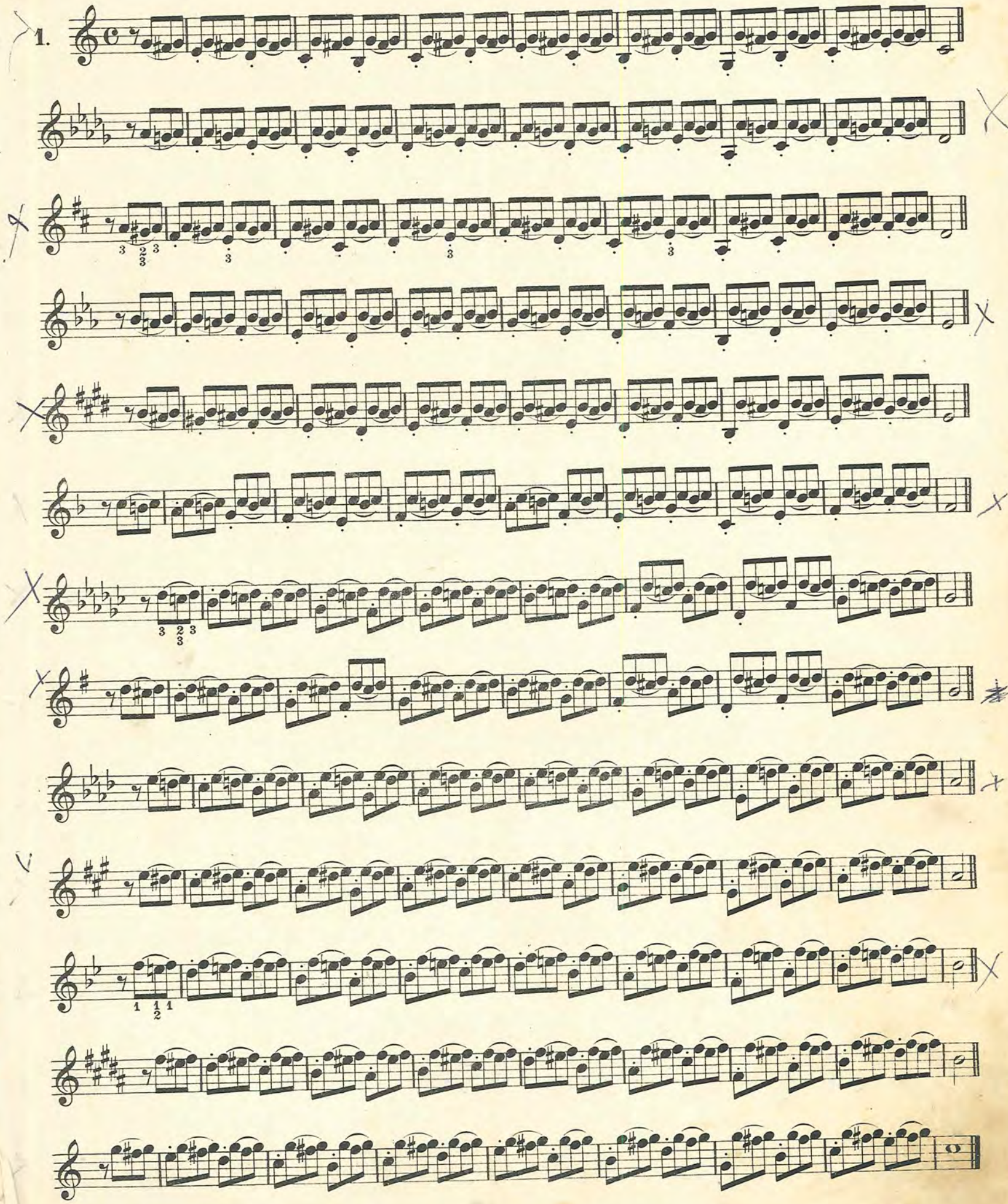
Exécuté: Ausgeführt:

Der aus mehreren Triller-Schlägen bestehende Mordent ist auf dem Cornet kaum ausführbar. Es empfiehlt sich daher, immer den Mordent mit einem einzelnen Trillerschlag in Anwendung zu bringen, der sich leicht ausführen läßt und in seiner Wirkung sehr anmutig ist.

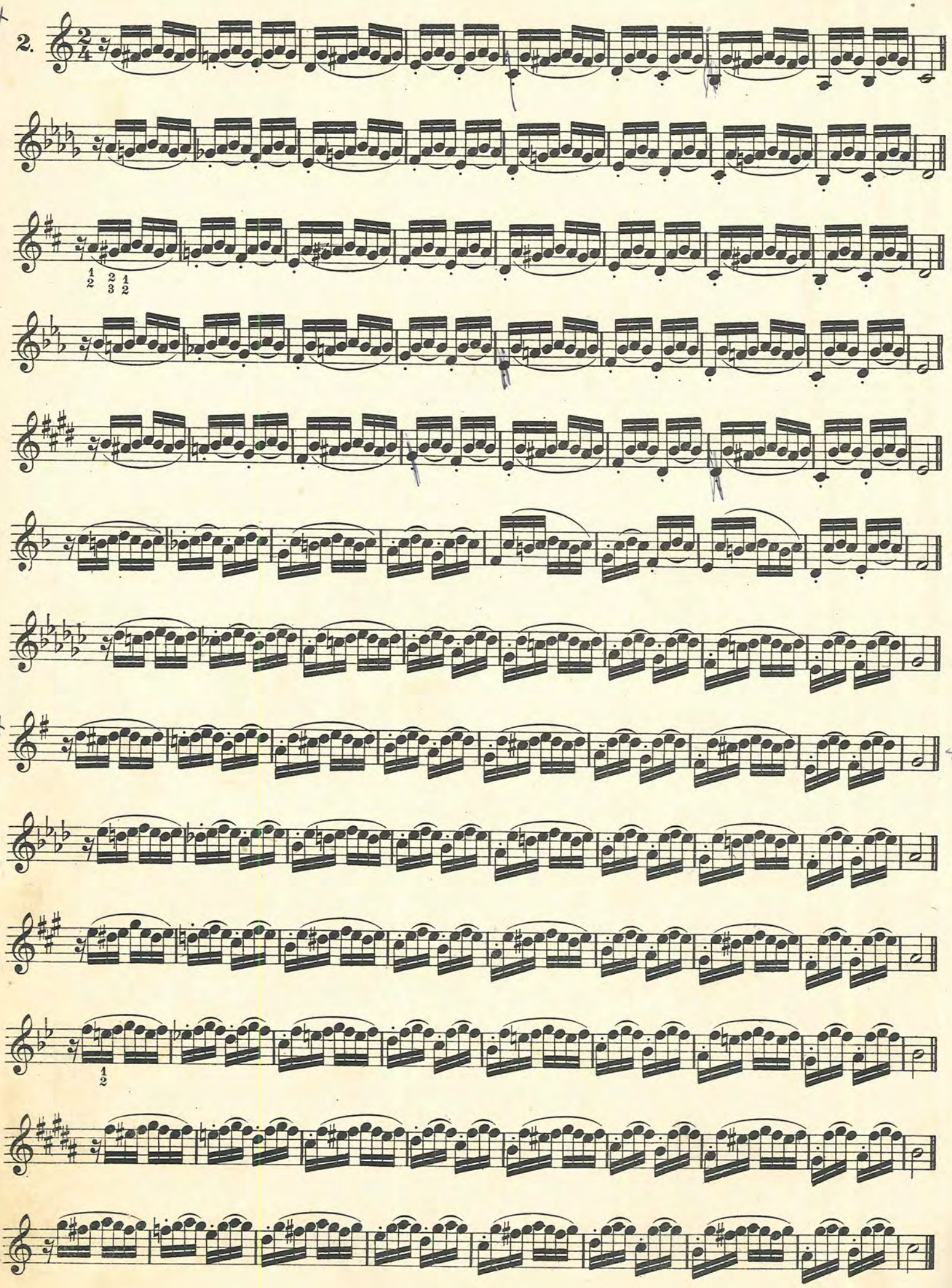
Exécuté: Ausgeführt:

Études préparatoires sur le grupetto. – Vorbereitende Übungen für den Doppelschlag.

1.



2.



3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

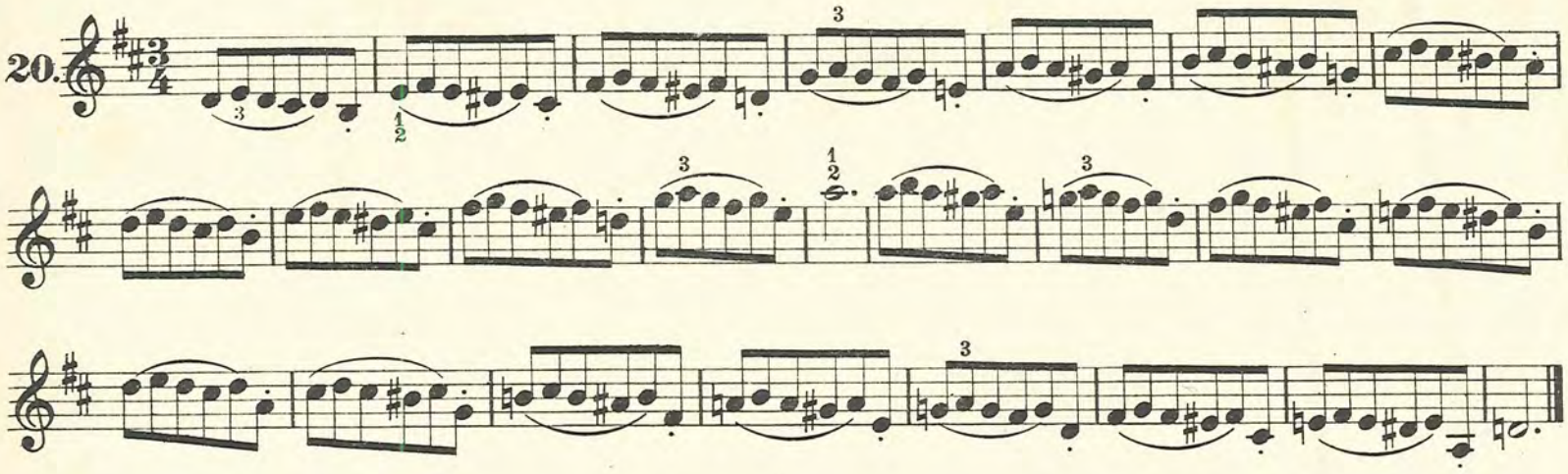
16.

17.

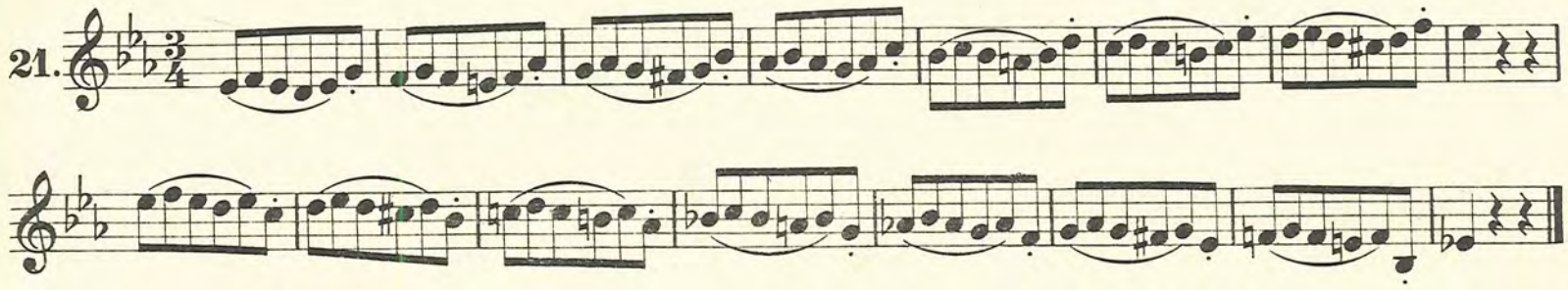
18.

19.

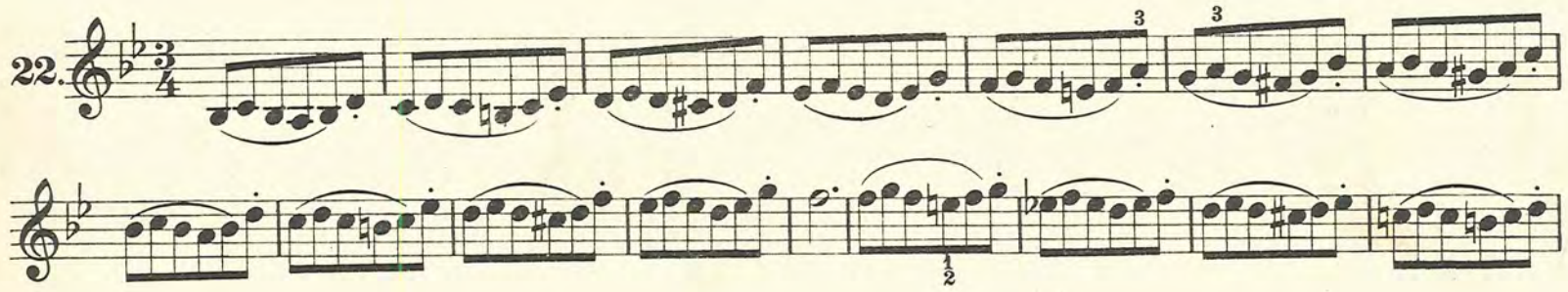
20.



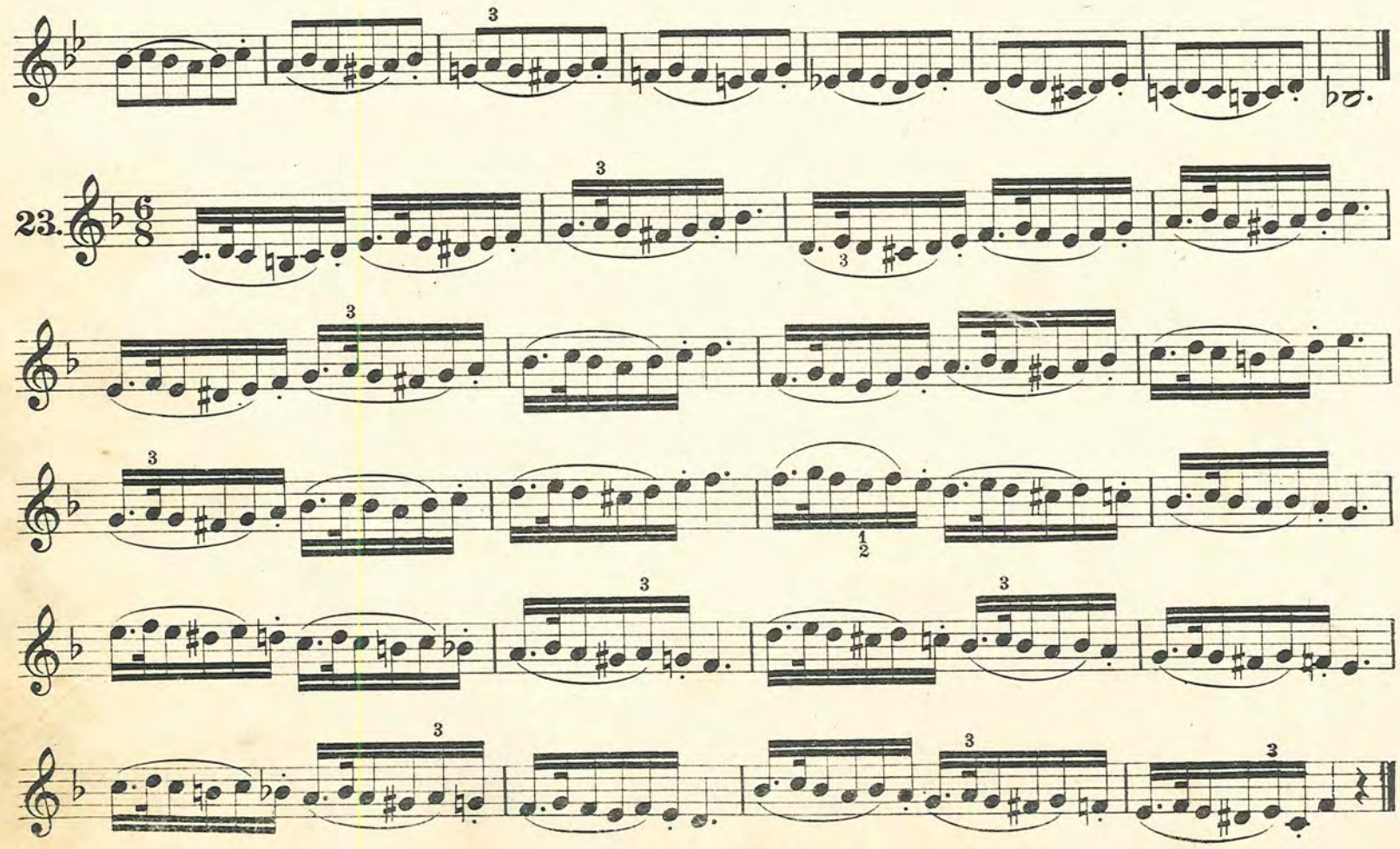
21.



22.



23.



Du grupetto. — Der Doppelschlag.

Allegretto.

Écrit.
Geschrieben.

1.

Exécuté.
Gespielt.

Allegro.

Écrit.
Geschrieben.

2.

Exécuté.
Gespielt.

Andante.

Écrit.
Geschrieben,
3.
Exécuté.
Gespielt.

Allegro moderato.

Écrit.
Geschrieben.
4.
Exécuté.
Gespielt.

Fine.

D. C.

Fine.

D. C.

Andante.

Écrit.
Geschrieben.

5.

Exécuté.
Gespielt.

Allegretto.

Écrit.
Geschrieben.

6.

Exécuté.
Gespielt.

102

Andantino.

7.

D.C.

Allegretto.

8.

Andantino.

9.

Più mosso.

D.C.

Allegretto.

10.

D.C.

D.C.

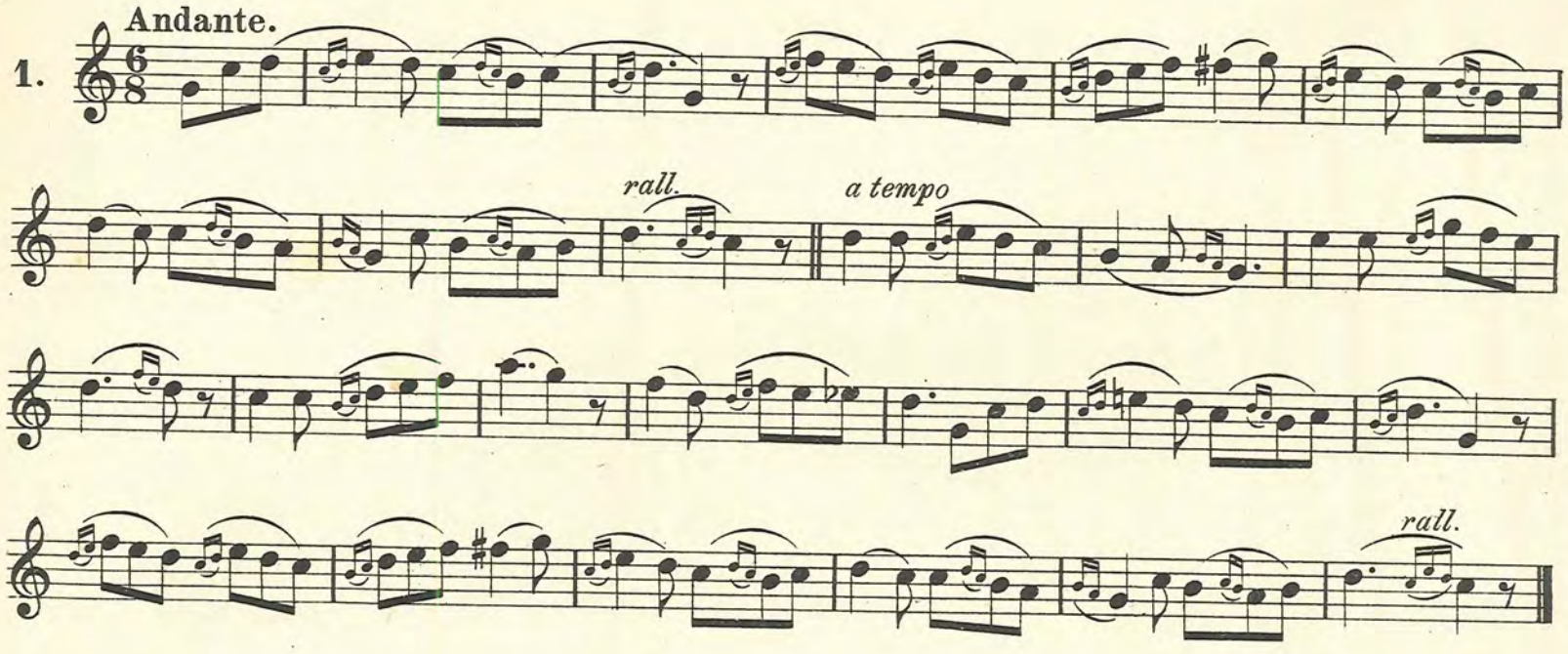
11. Andante.

12. Allegro moderato.

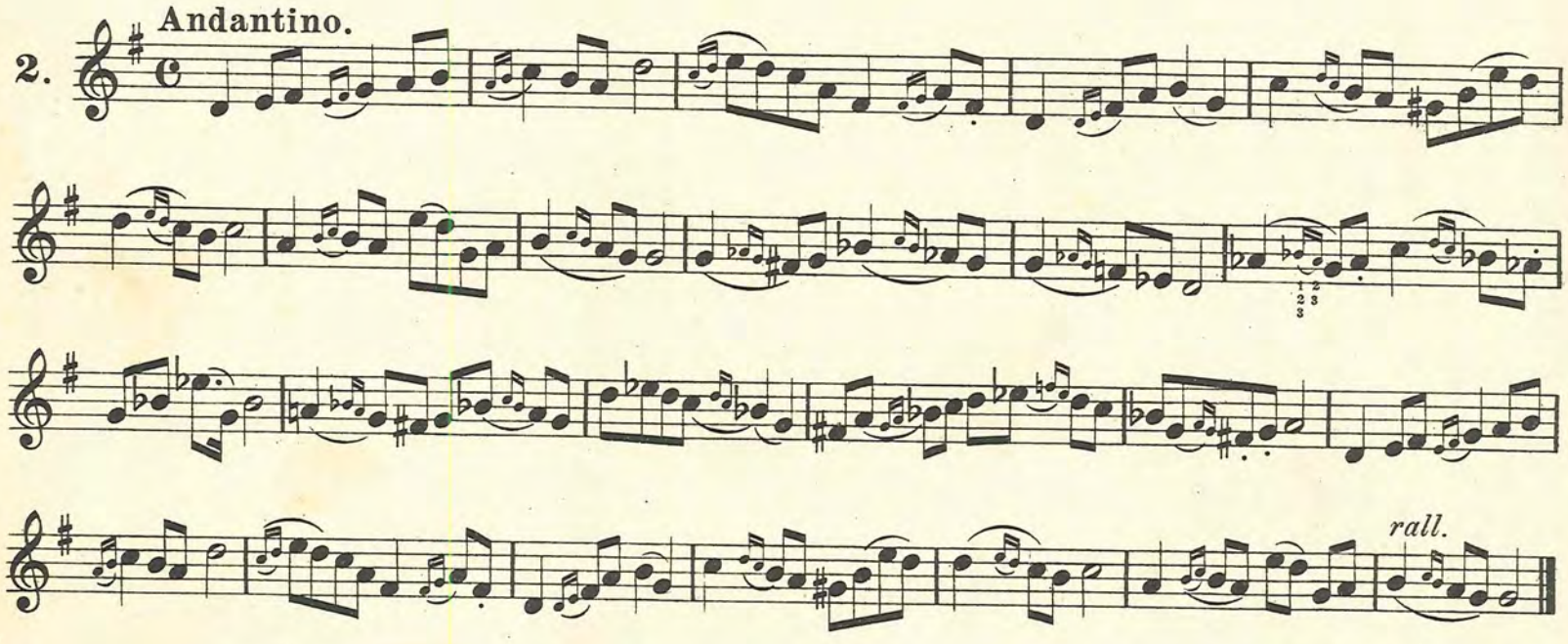
D.C.

De la Double-Appoggiature. — Der doppelte Vorschlag.

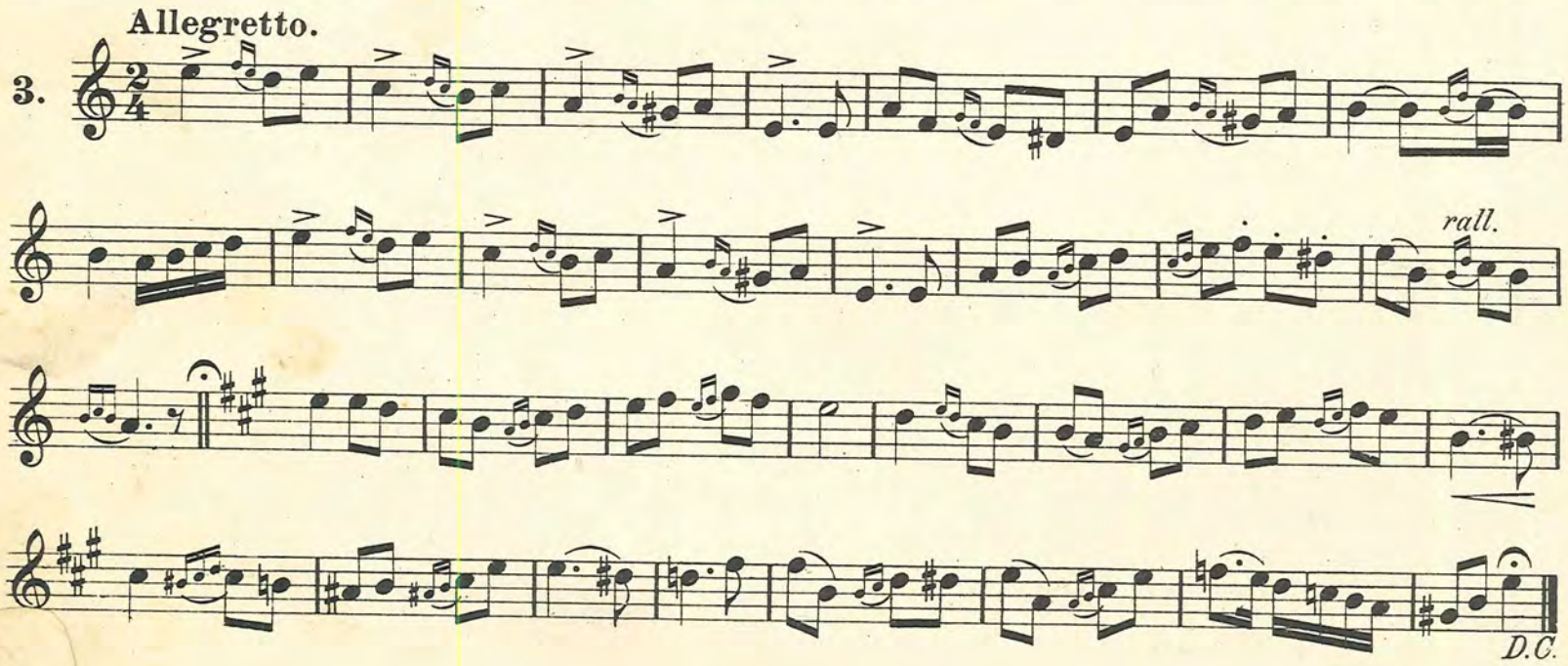
1. **Andante.**



2. **Andantino.**



3. **Allegretto.**



rall.

rall.

rall.

D.C.

Allegretto moderato.

4.

Andante con spirito.

5.

rall.

Allegretto.

6.

Andante.

7.

rall.

Allegretto.

8.

Andante con spirito.

9.

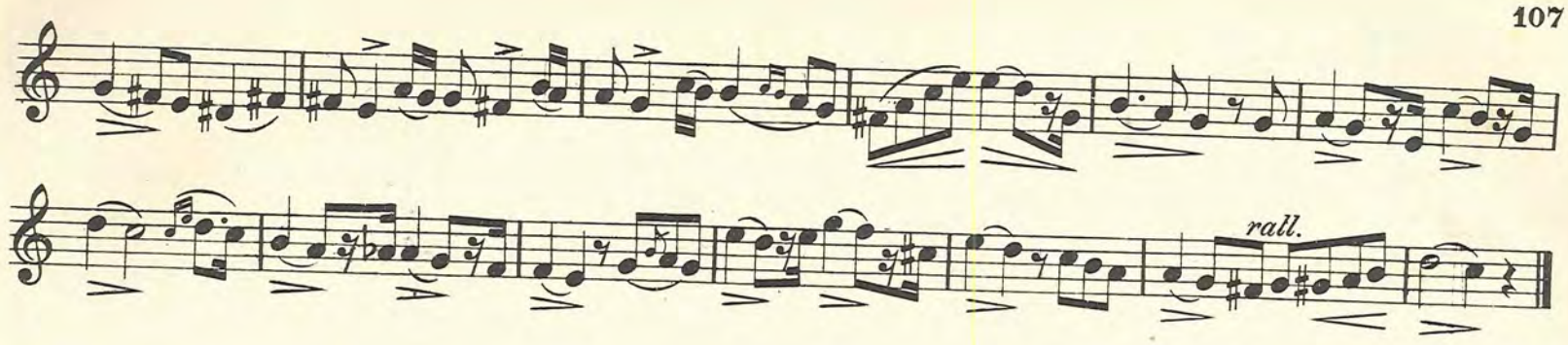
p *cre - scen - do poco a poco* *f*

p *sf* *sf* *f*

p *rall.*

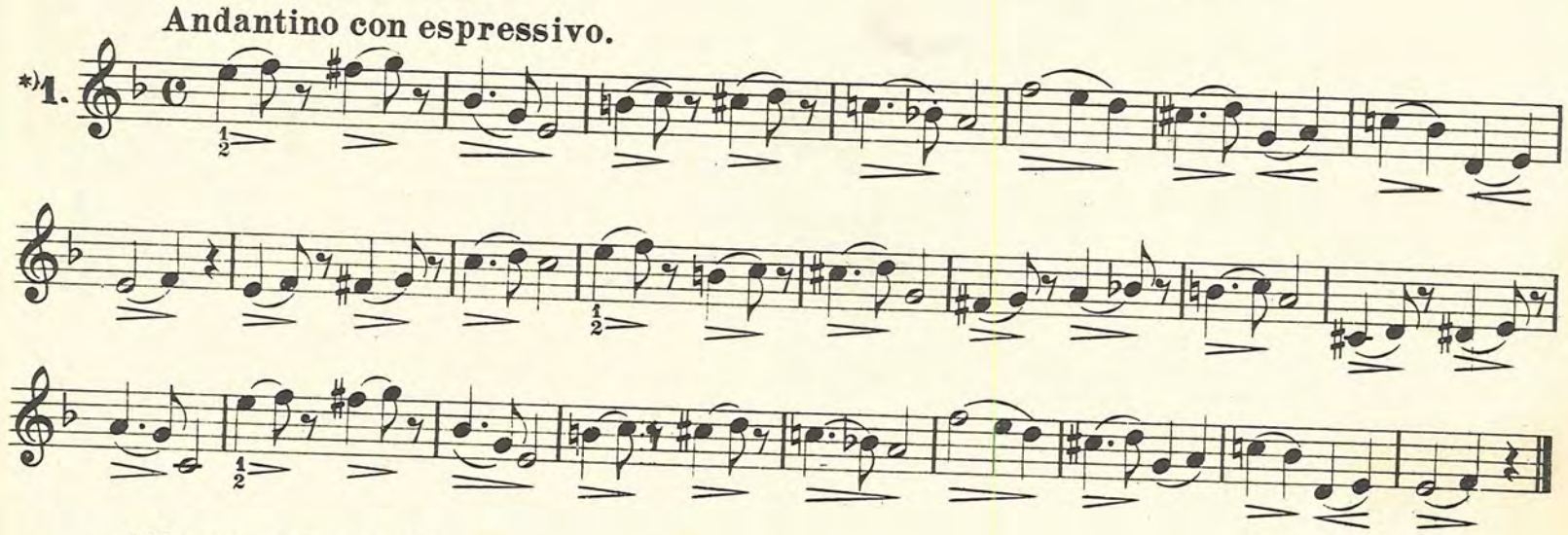
Allegro moderato.

10.

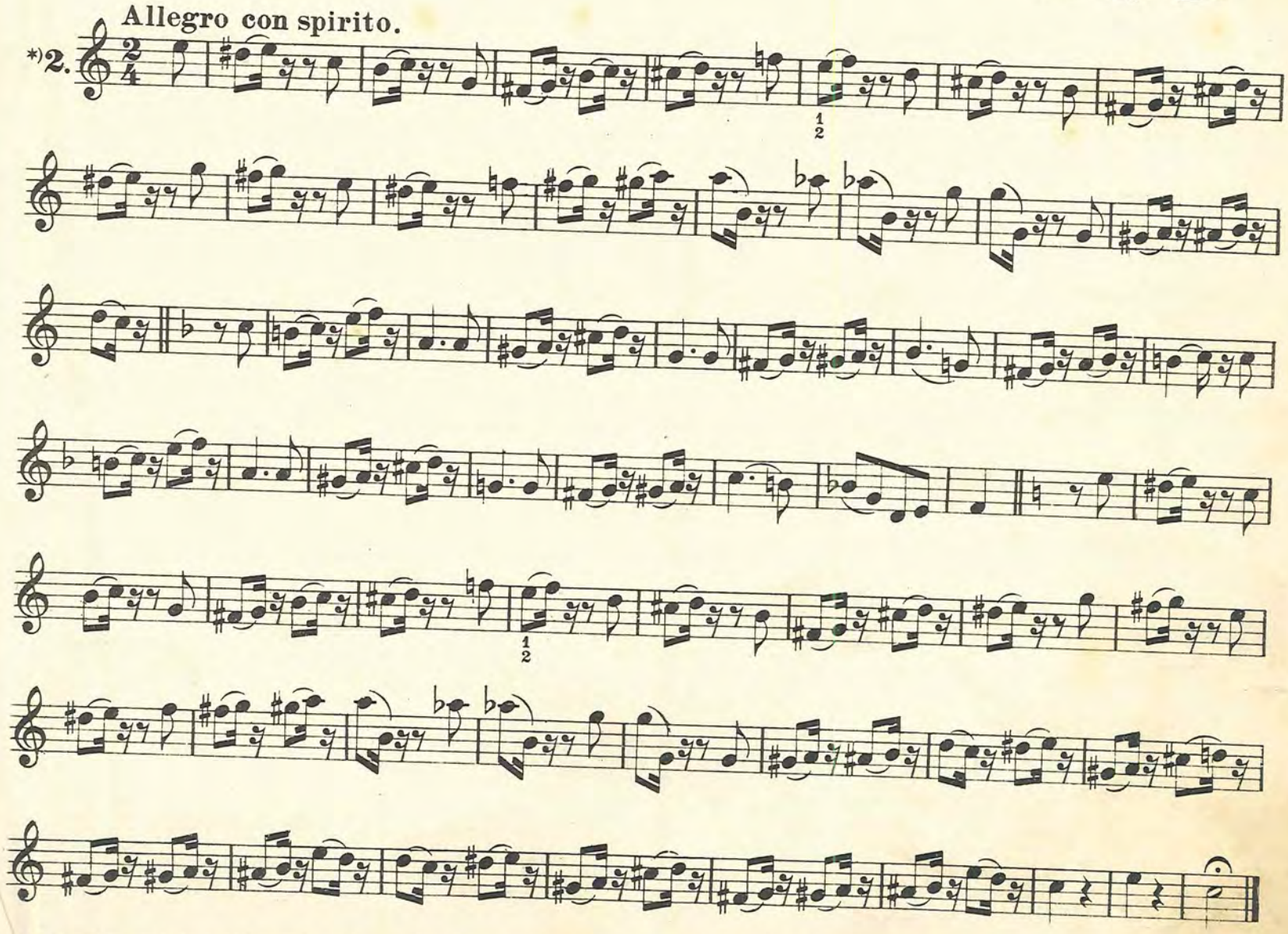


De l'appoggiature simple. — Der einfache Vorschlag.

Andantino con espressivo.



Allegro con spirito.

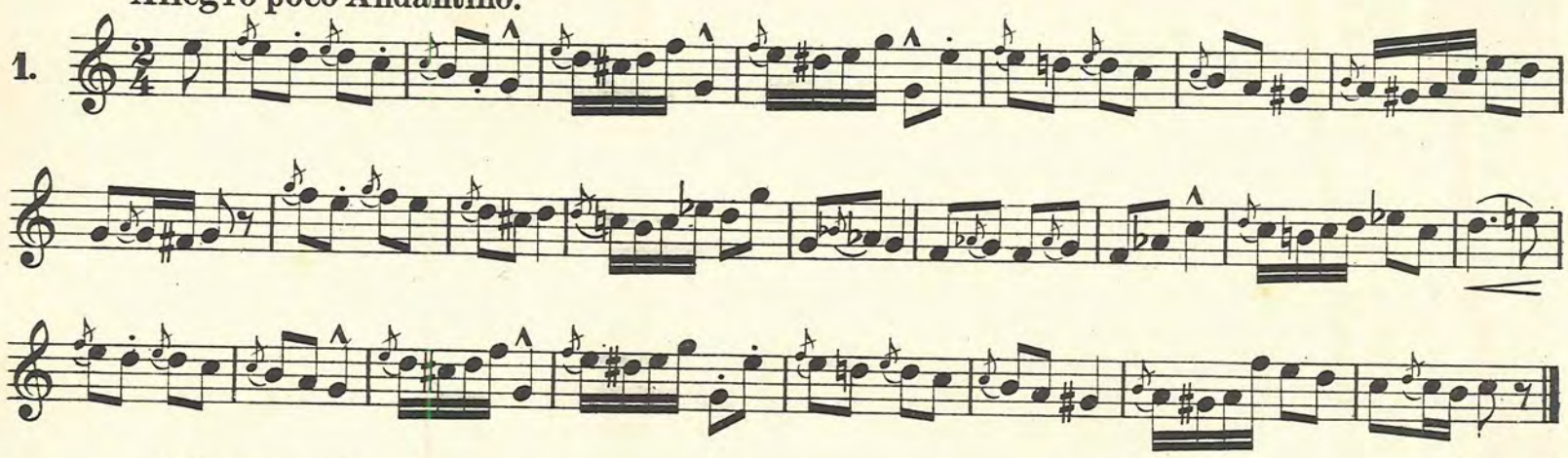


*) Les deux exercises sont notées comme elles doivent être jouées. | *) Diese beiden Übungen sind so notiert wie sie gespielt werden.

De l'appoggiature brève ou petite note. — Der kurze Vorschlag.

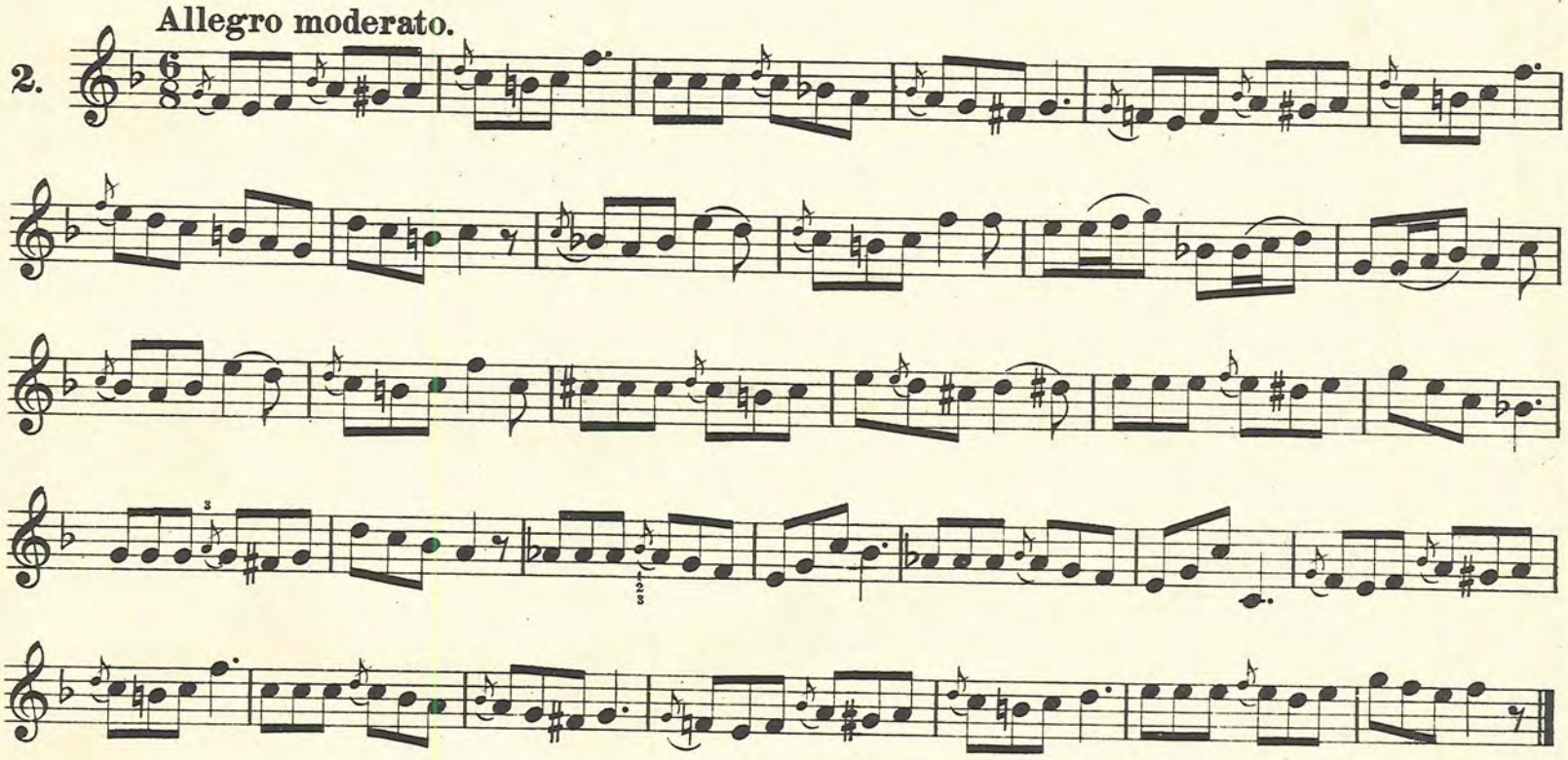
Allegro poco Andantino.

1.



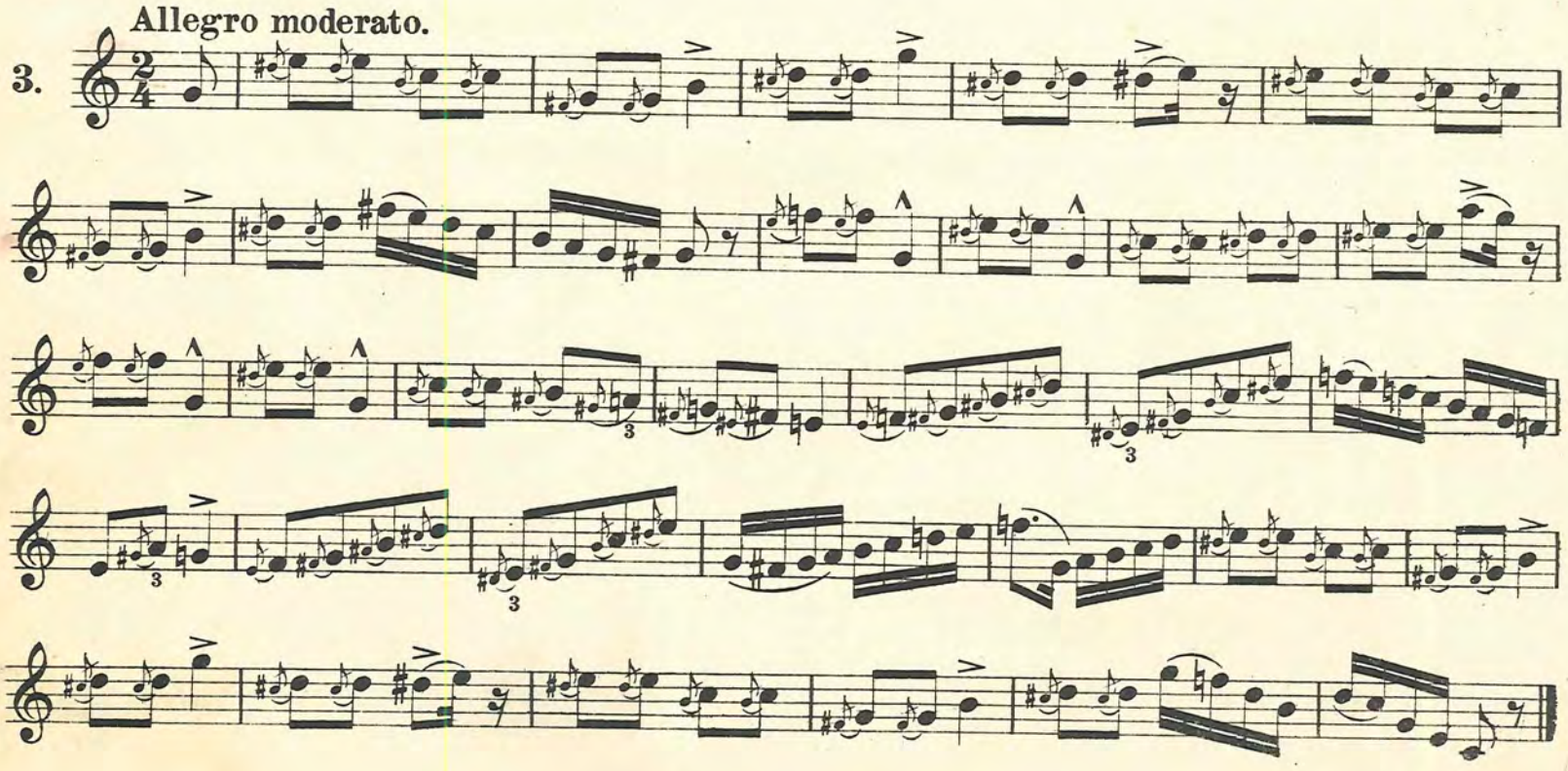
Allegro moderato.

2.

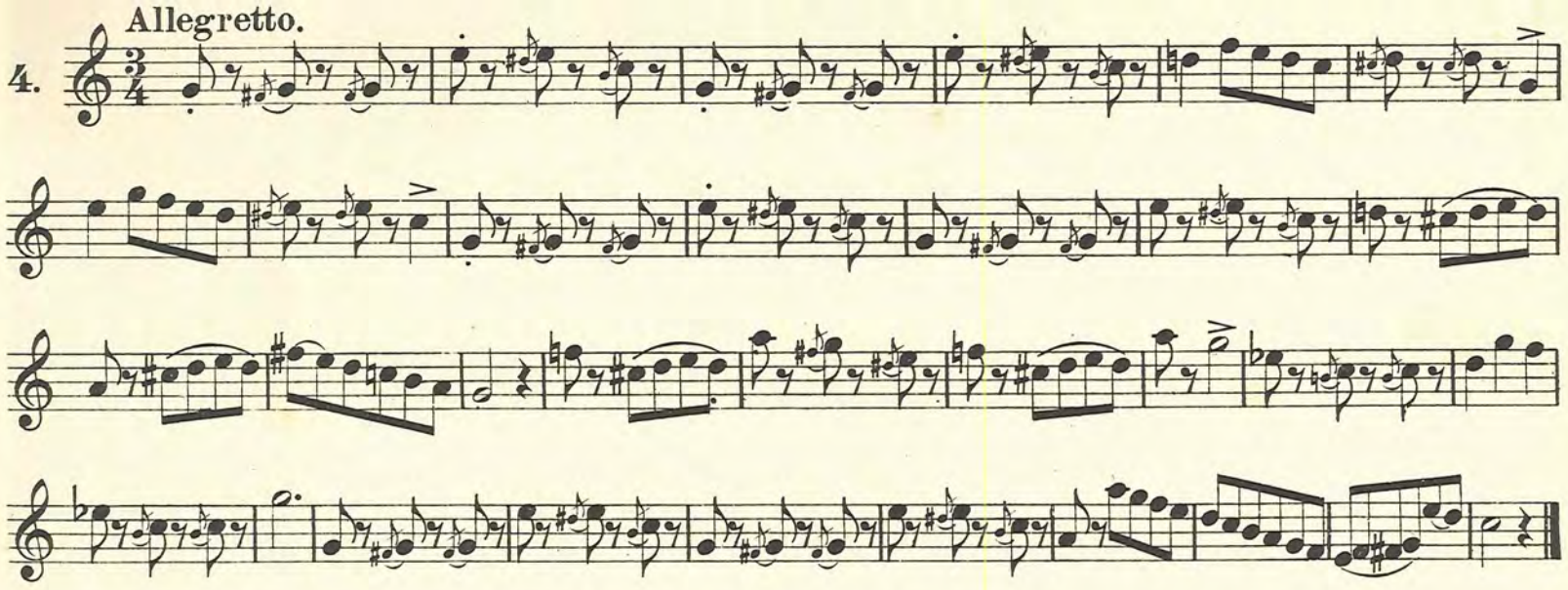


Allegro moderato.

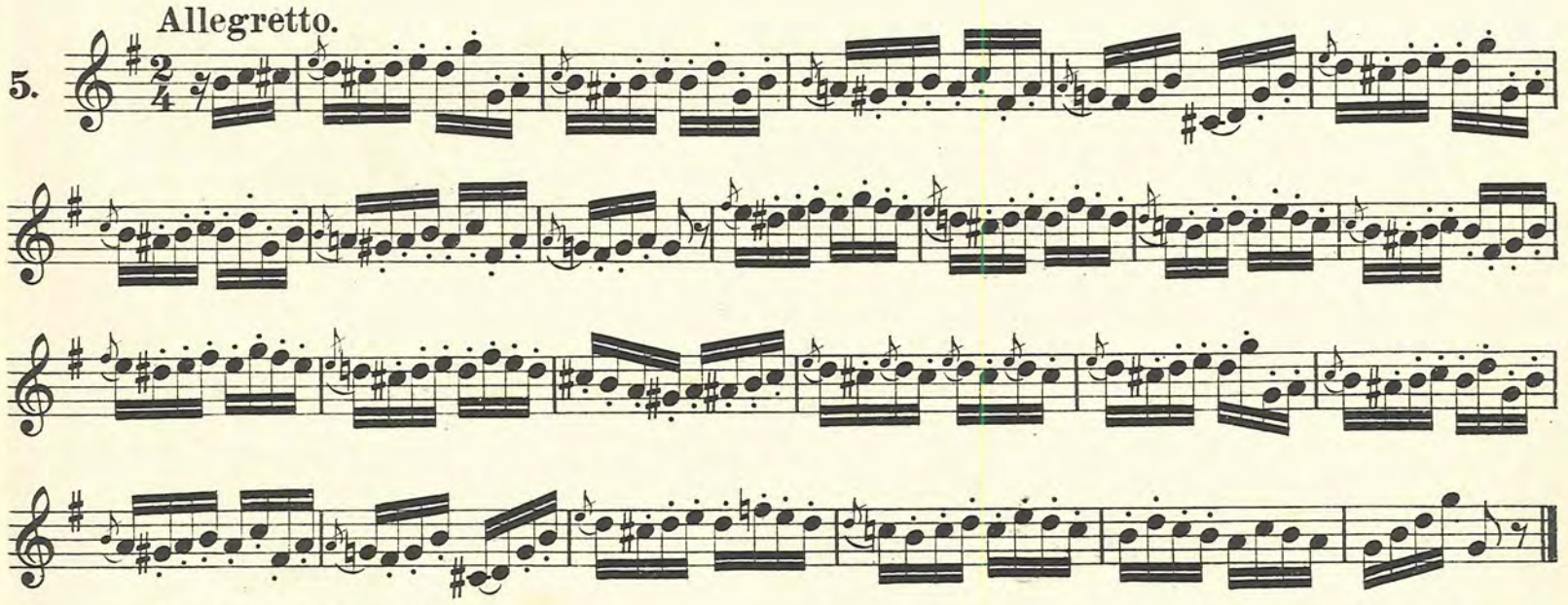
3.



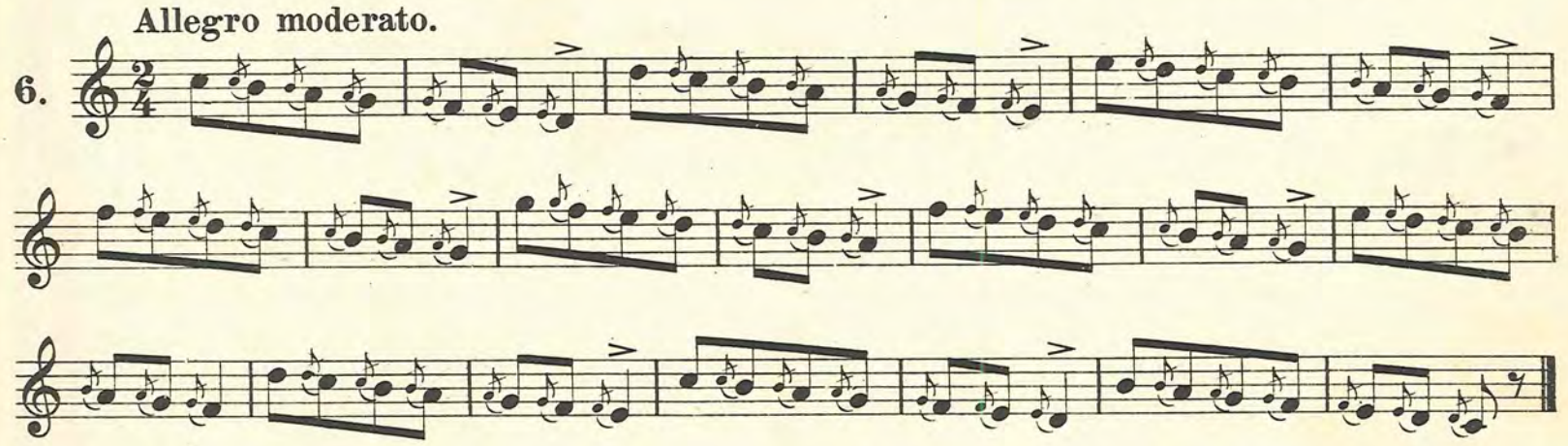
4. Allegretto.



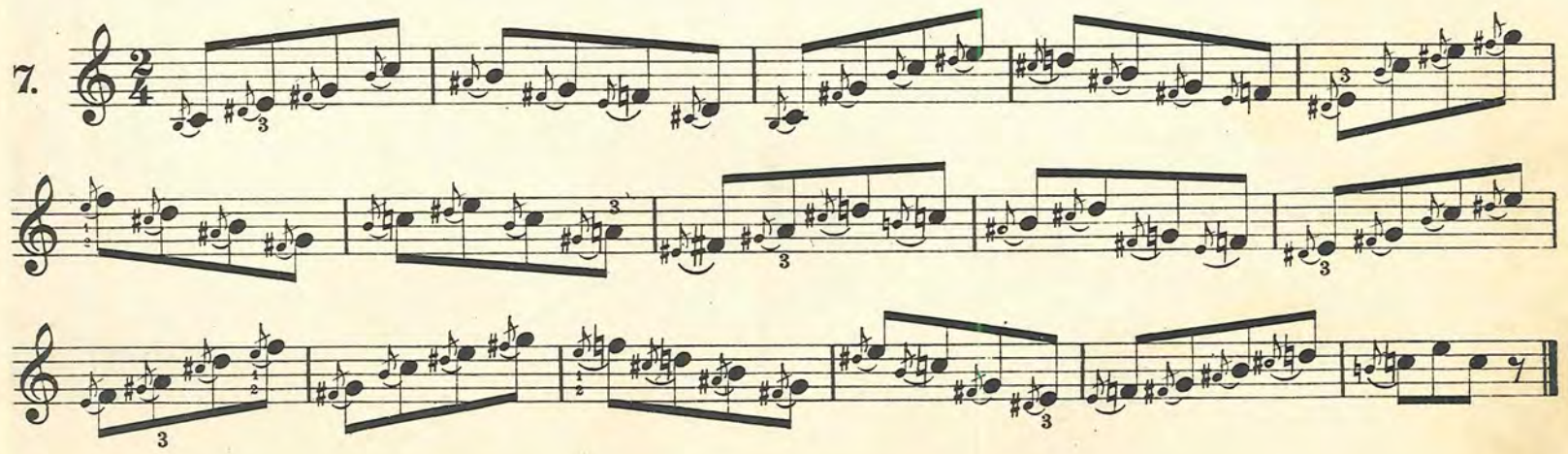
5. Allegretto.



6. Allegro moderato.



7.



Du Portamento. — Das Portamento.

1. **Andante.**

agitato *rall.* *a tempo*

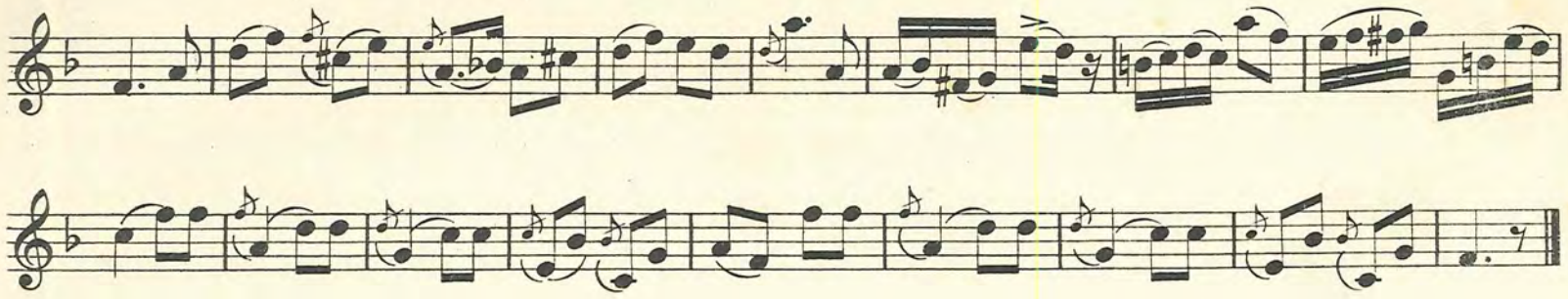
2. **Andante.**

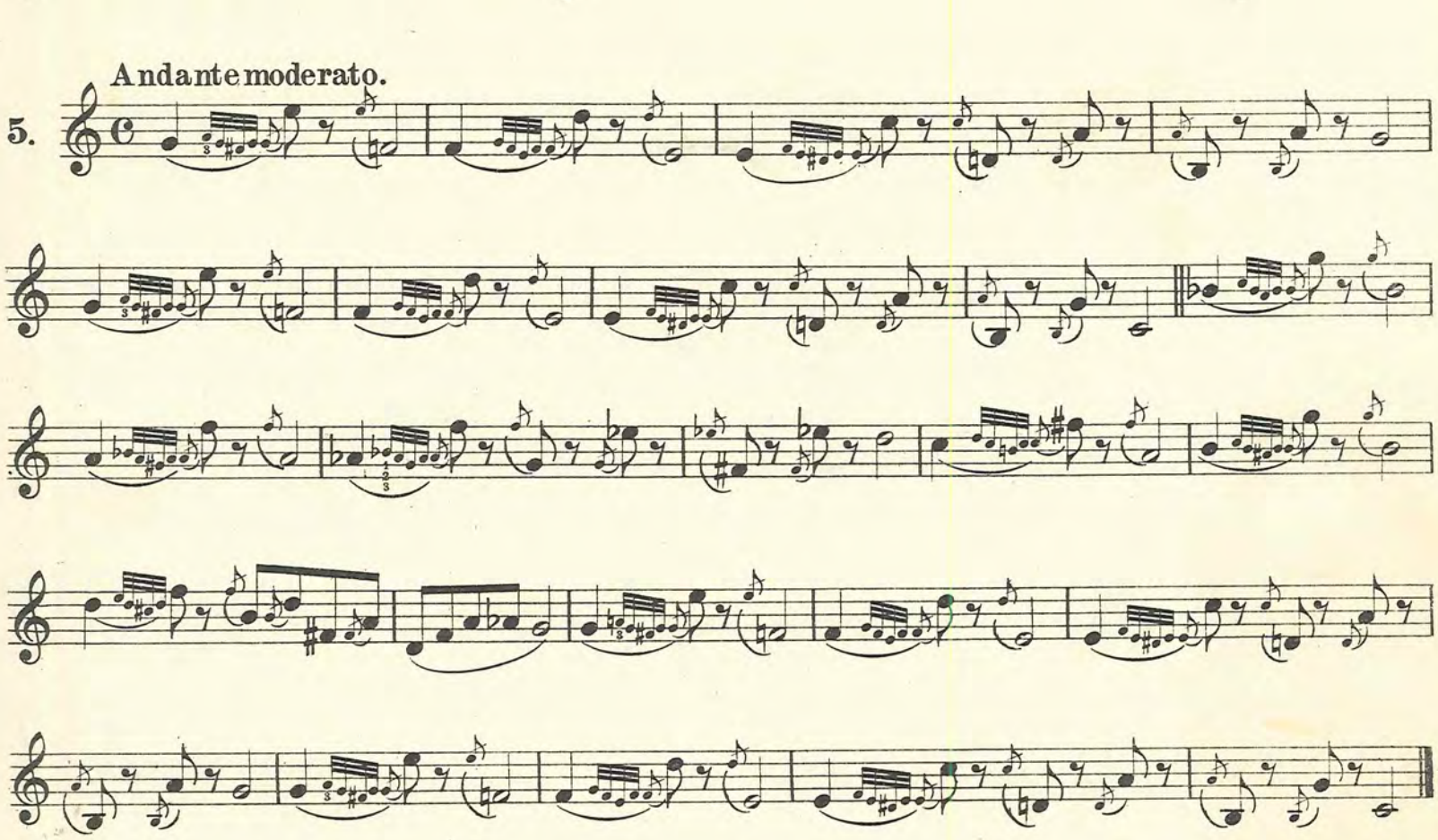
D.C.

3. **Andante.**

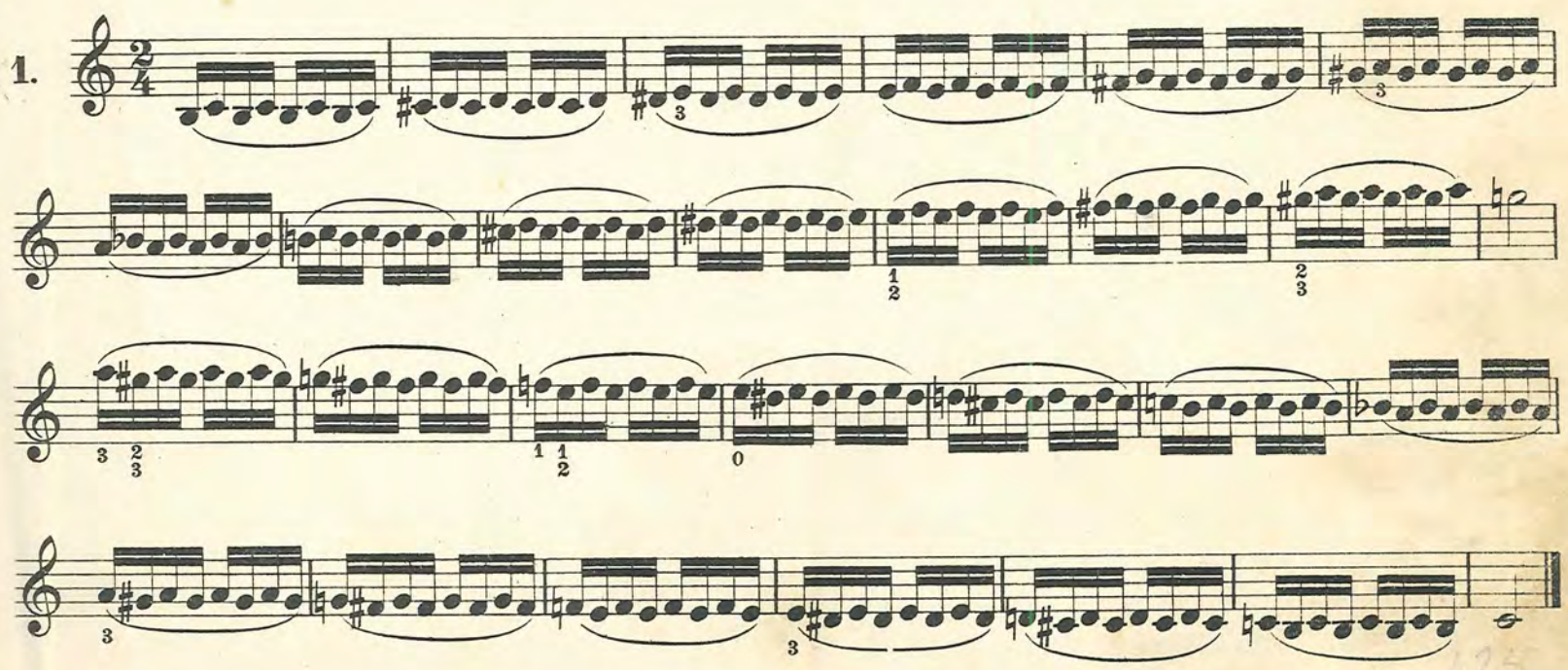
rall. *a tempo*

4. **Allegretto.**





Exercises préparatoires pour le trille. — Vorbereitende Übungen für den Triller.



2.

3.

4.

5.

6.

7.

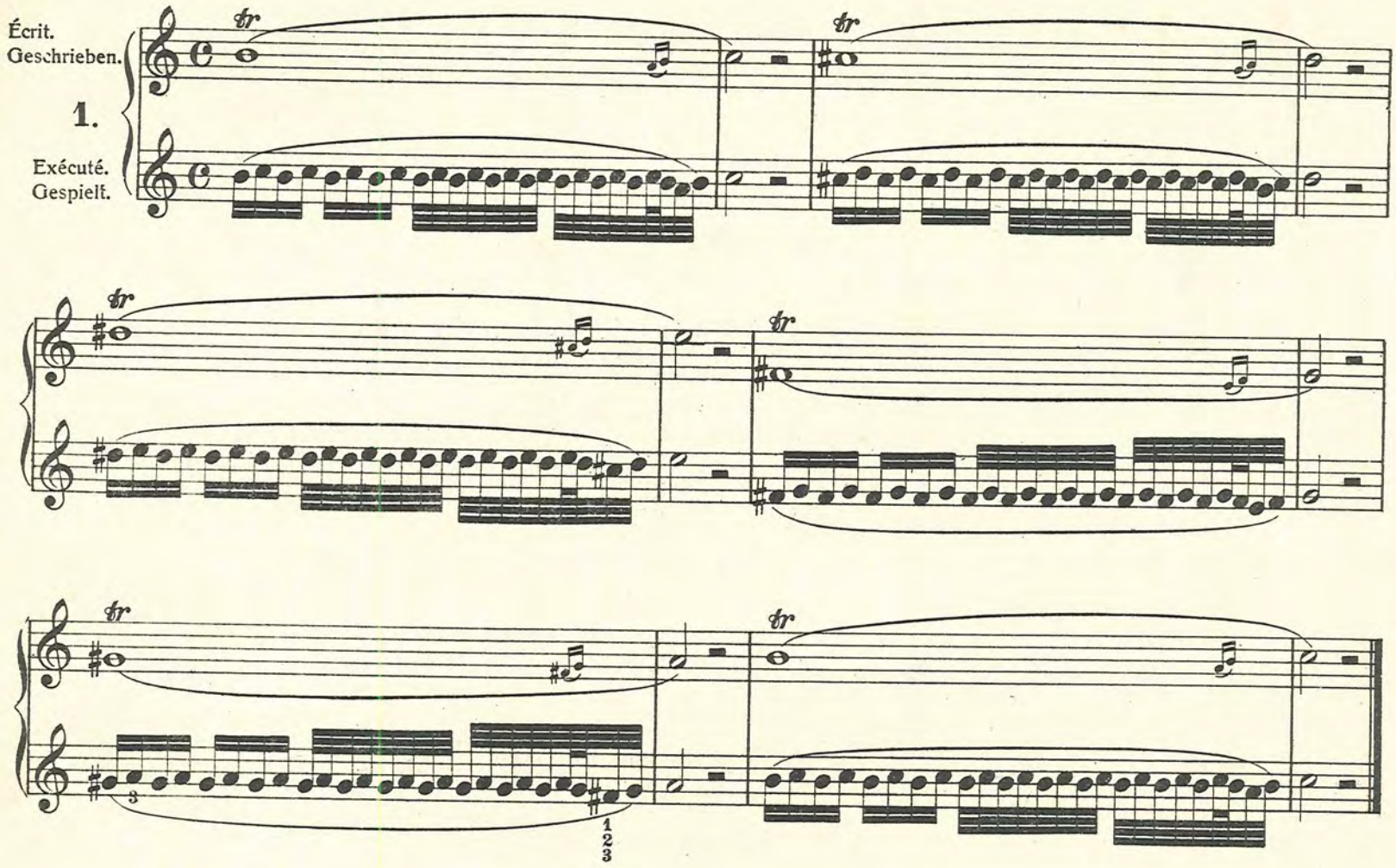
8.

Du trille. — Der Triller.

Écrit.
Geschrieben.

1.

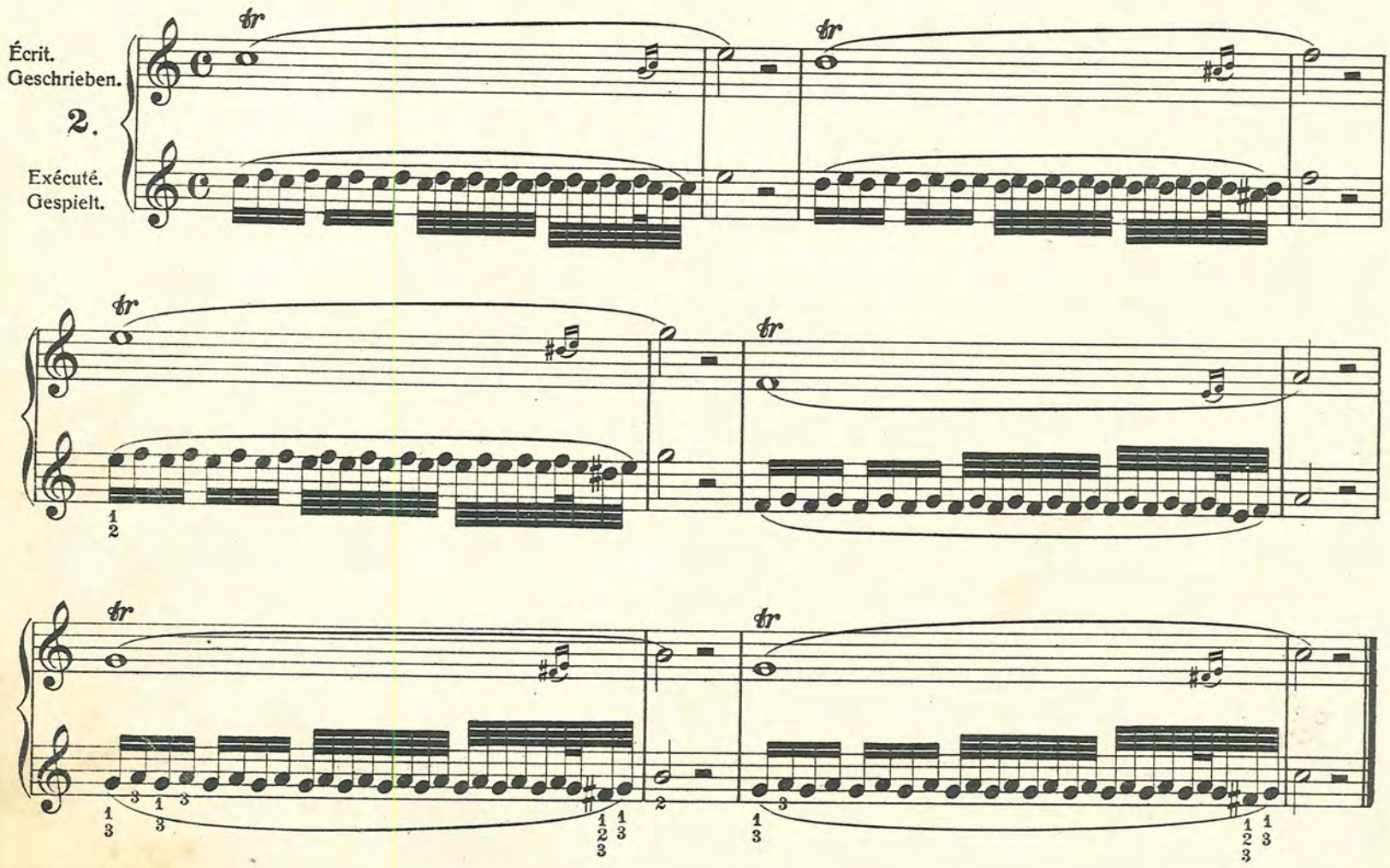
Exécuté.
Gespielt.



Écrit.
Geschrieben.

2.

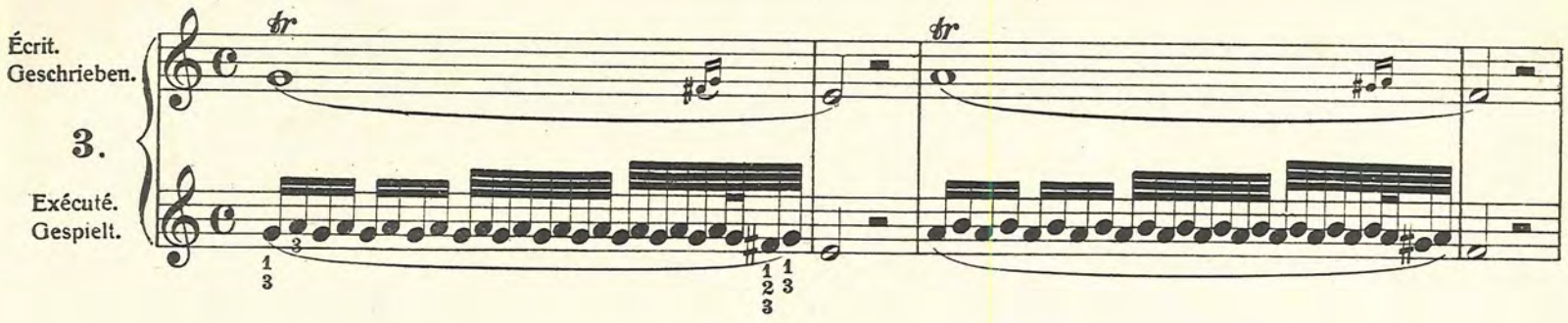
Exécuté.
Gespielt.

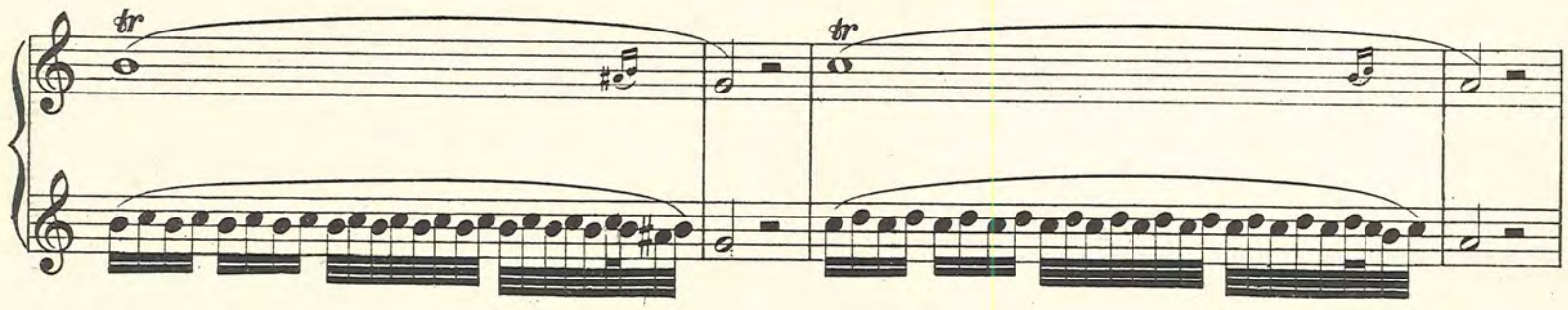


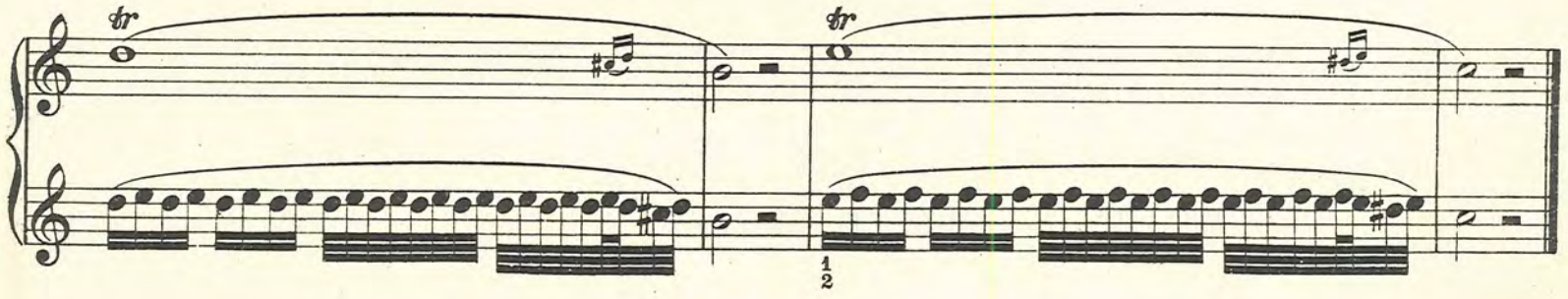
Écrit.
Geschrieben.

3.

Exécuté.
Gespielt.



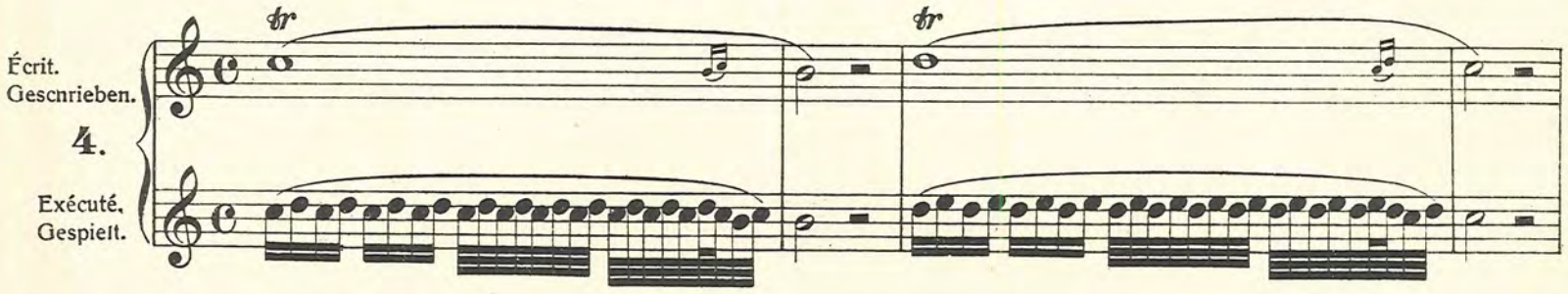


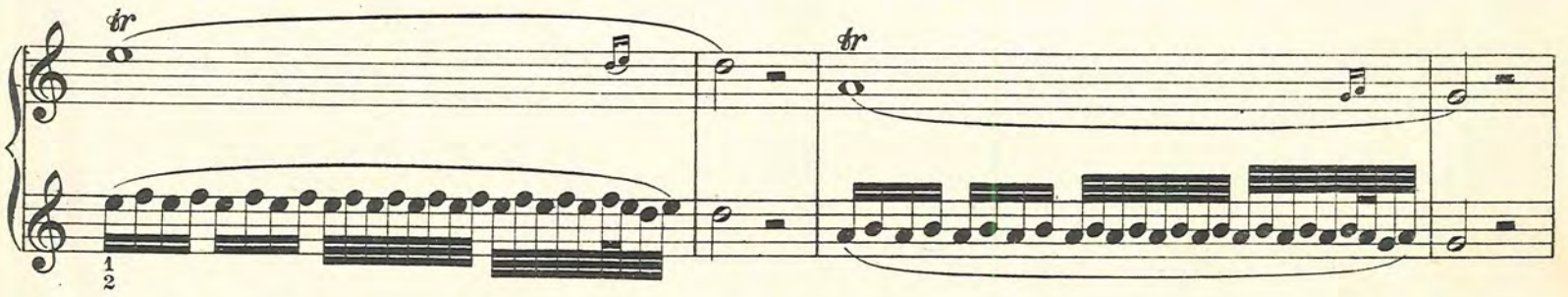


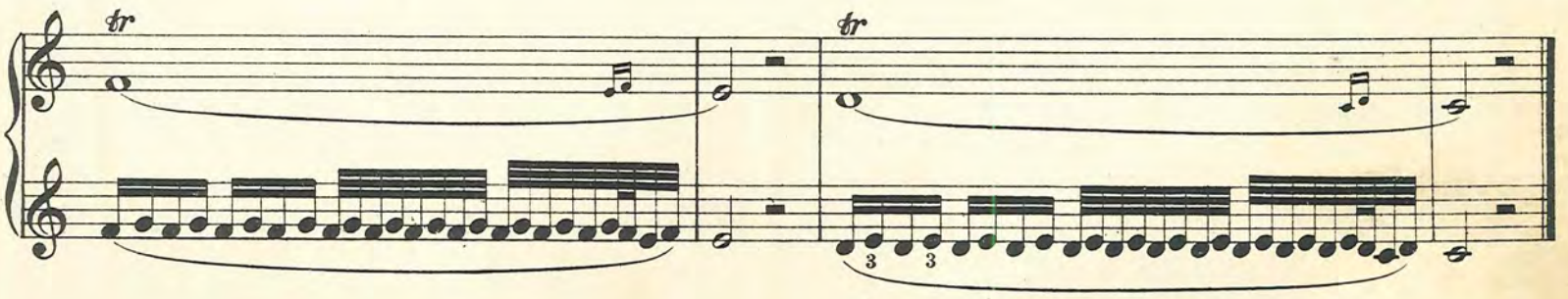
Écrit.
Geschrieben.

4.

Exécuté.
Gespielt.







5.

6.

7. Andante.

8. **Andante.**

9. **Andantino.**

rall. *a tempo* *rall.*

Allegretto.

10.

rall.

a tempo

rall.

11.

12.

13.

13.

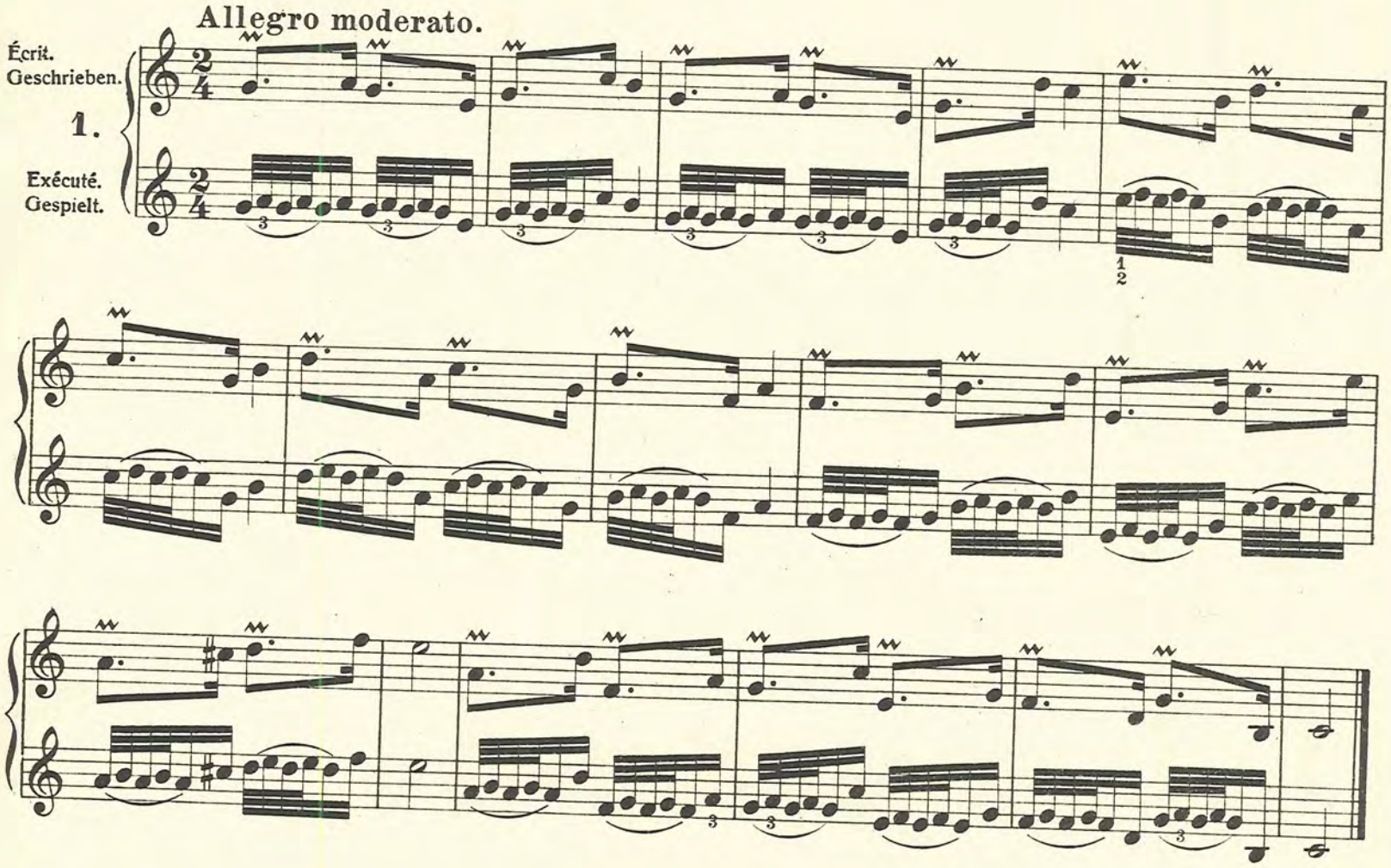
Du Mordent. — Der Mordent.

Allegro moderato.

Écrit.
Geschrieben.

1.

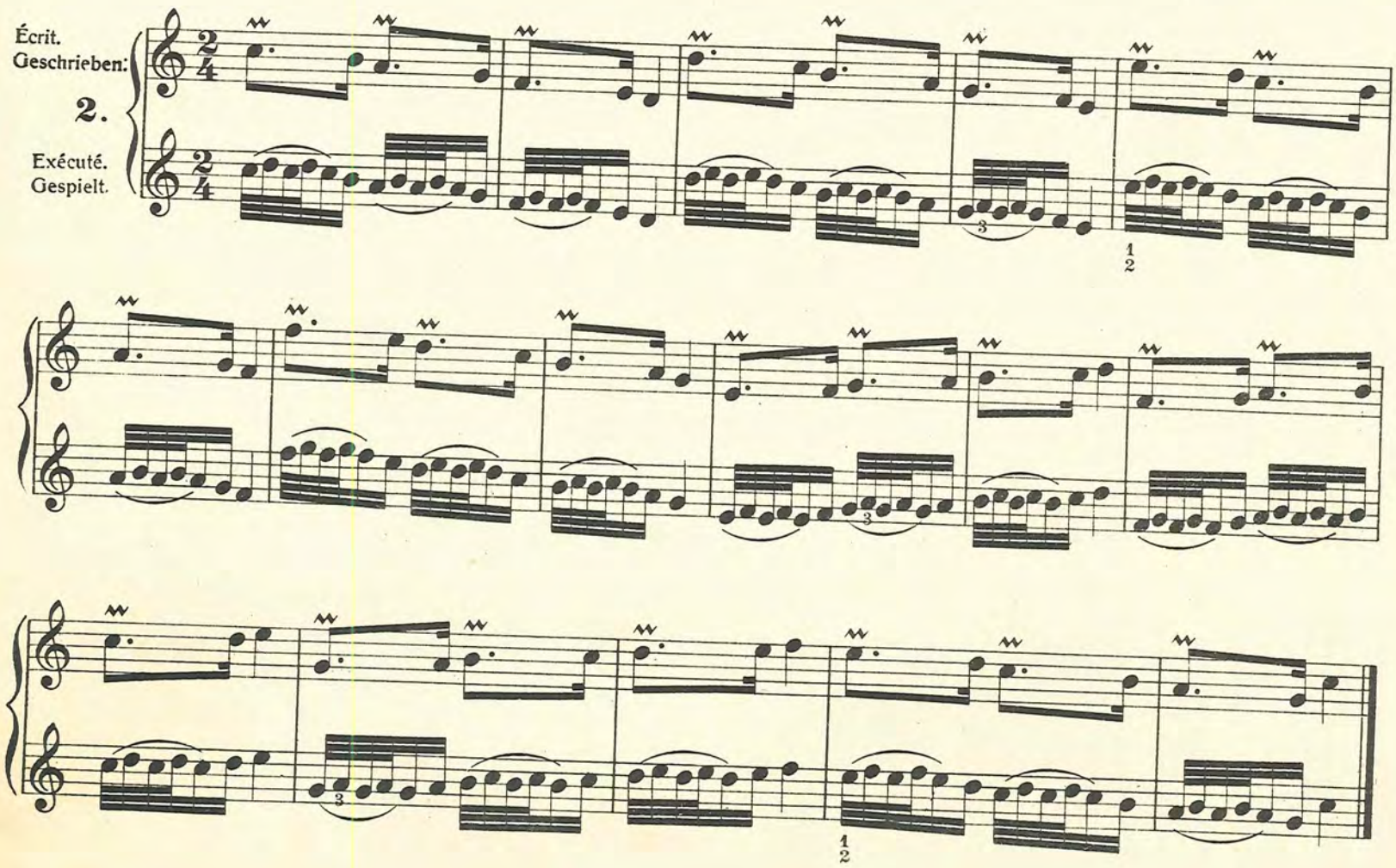
Exécuté.
Gespielt.



Écrit.
Geschrieben:

2.

Exécuté.
Gespielt.



Allegro moderato.

Écrit.
Geschrieben.

3.

Exécuté.
Gespielt.

D.C.

Allegro.

4.

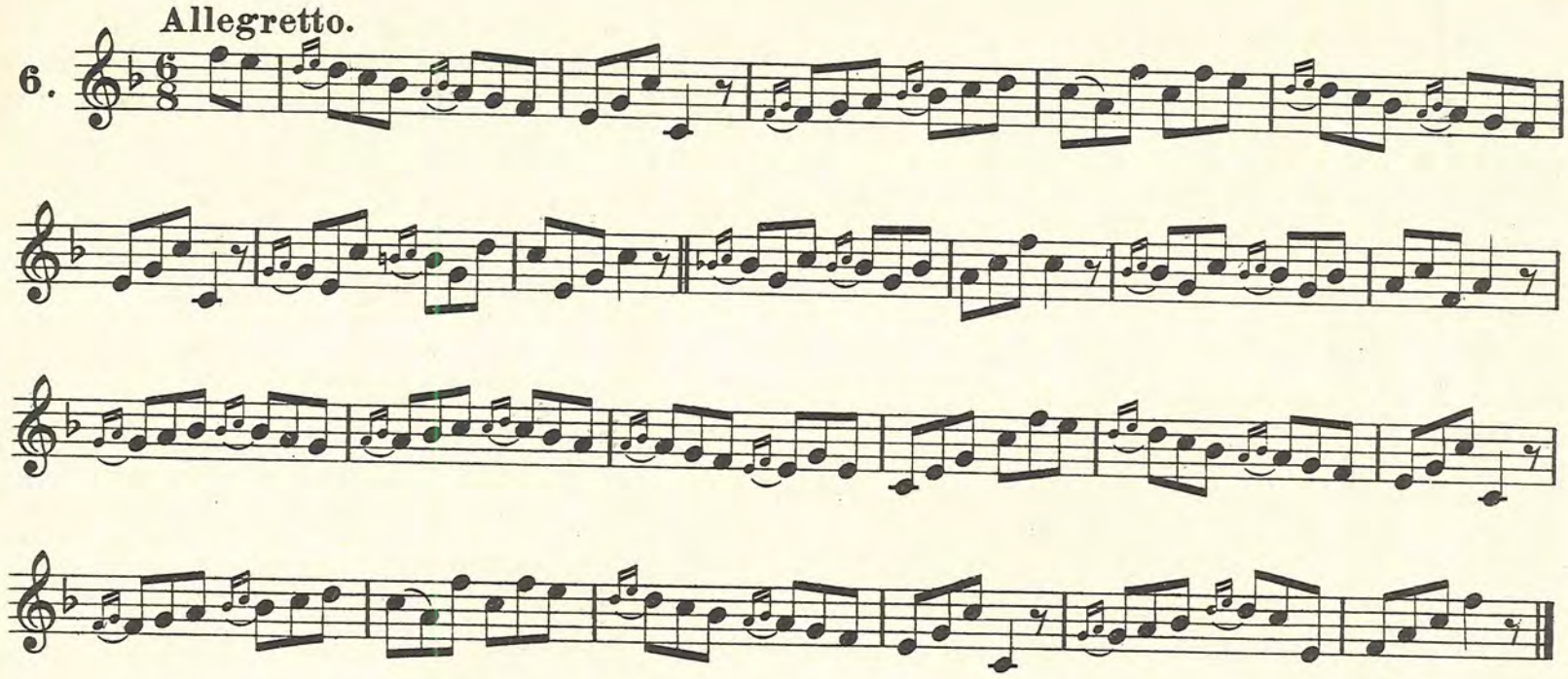
D.C.

Allegro.

5.

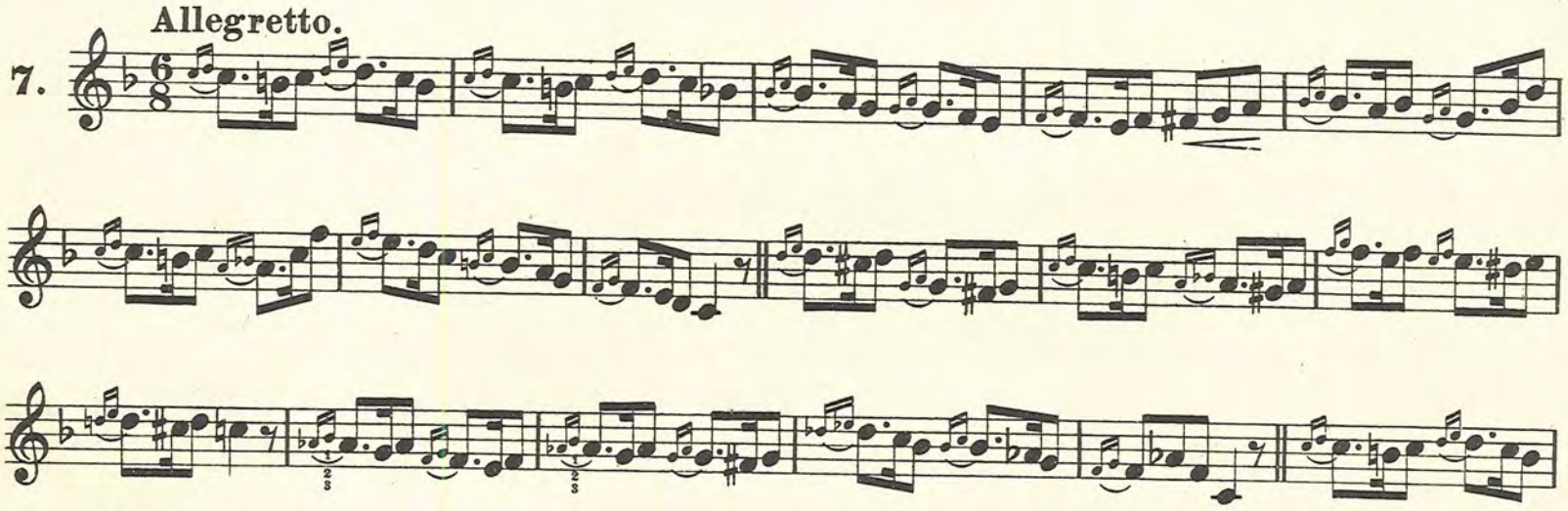
Allegretto.

6.



Allegretto.

7.



Allegro.

8.

