

Intervals.

Exercises for the intervals should be practiced assiduously, and care is to be taken not to alter the position of the mouthpiece when passing from a low to a high, or a high to a low one. By observing this rule, the player will acquire certainty in taking the notes and great facility in their execution. (See from No. 1 to 7.)

Octaves and Tenths.

Octaves and Tenths are not used to any extent on the cornet; however, considerable effect may be produced by a judicious use of octaves.

As to tenths, they may be classed under the preceding category. It would indeed be very difficult to execute with rapidity any melody whatsoever, if the interval of the tenth were consecutively employed. (See from No. 8 to 12.)

Triplets.

The use of triplets is always highly effective. In order to execute a triplet well, each note must be uttered with perfect equality. The student should proceed slowly at first, and not attempt to play quickly until the fingers have acquired regularity of motion. (See from No. 13 to 27.)

Studies in Sixteenth notes.

In order to arrive at perfection of execution, these studies should be played with scrupulous attention to time and rhythm, and due regard to the articulations therein indicated. The performer should begin slowly and increase his speed until he has become familiar with the exercise. Too great a rapidity of execution does not always impart to the performance the brilliancy expected. Precision and regularity are the real foundation of an excellent execution. (See from No. 28 to 47.)

The Perfect Major and Minor Chord.

In providing so many of these studies, my motive has been to enable the pupil, by degrees, to play with ease in every key. Some of the fingerings may at first appear difficult, but this is no reason for setting them aside; on the contrary, it should serve as a motive for working at them with courage and resolution. Some benefit must always result from labor of this kind, even if the notes be executed slowly; and the efforts made to overcome certain "impossibilities" will soon prove that they were only impossible in appearance. (See from No. 48 to 52.)

Von den Intervallsprüngen.

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

Von den Octaven und Decimen.

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

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

Von den Triolen.

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

Von den Sechszehnteln.

Um zu einer untadligen Ausführung zu gelangen, muss man diese Etuden streng im Tacte üben und die vorgeschriebenen Accente genau beachten. Man muss langsam anfangen und das Tempo in dem Maasse beschleunigen, als man sich mit der Uebung nach und nach vertraut macht. Zu grosse Schnelligkeit giebt der Ausführung nicht immer den Glanz, den man erwartet. Die wahren Kennzeichen einer guten Ausführung sind Sauberkeit und Regelmässigkeit. (Siehe No. 28 bis No. 47.)

Vom Dur- und Moll-Accord.

Indem ich diesen Etuden eine grosse Ausdehnung verlieh, war es meine Absicht, die Schüler dahin zu führen, dass sie sich in allen Tonarten mit Leichtigkeit bewegen können. Einige Fingersätze werden anfänglich schwer erscheinen. Dies ist jedoch kein Grund, sie bei Seite zu lassen, sondern man soll sie mit desto mehr Muth und Festigkeit angreifen. Diese Accorde bleiben immer schwierig, selbst wenn man sie langsam ausführt; aber die Mühe die man sich giebt, um gewisse Unmöglichkeiten zu besiegen, wird bald lehren, dass sie nur scheinbar waren. Nur diejenigen Künstler werden unübersteigliche Schwierigkeiten darin finden, die überhaupt aus Bequemlichkeit die traurige Gewohnheit haben, stets nur in leichten Tonarten zu blasen. (Siehe No. 48 bis No. 52.)

Des sauts d'intervalles.

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

Des Octaves et des Dixièmes.

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

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

Des Triolets.

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

Etudes en doubles croches.

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

De l'accord parfait majeur et mineur.

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

The Chord of the Dominant Seventh.

The chord of the dominant seventh is the same in both the major and minor keys. Here it becomes the complement of the preceding studies. When practicing it, the regularity which I have already enjoined and which I cannot too strenuously recommend, should carefully be observed. (See Nos. 53 and 54.)

The Chord of the Diminished Seventh.

This chord plays a conspicuous part in modern musical composition. Owing to its elastic nature, it is of incalculable service; for, consisting as it does solely of minor thirds, it may be interpreted in various different ways, and there are innumerable cases in which the musician may have recourse to it.

Nevertheless, it occupies a regular place in the minor scale, as may be seen from study No. 55, in which its real place has been assigned to it.

Successive chords of diminished sevenths are admissible, inasmuch as they follow one another with considerable facility. I have presented this chord in various rhythms and combinations, in order that the pupil may be fully enabled to judge of its effect. (See from No. 55 to 61.)

The Cadence.

I am adding a series of cadences in form of preludes to these studies, in order to accustom the pupil to terminate a solo effectively. It is also advisable to transpose these cadences to all the different keys. Care must be taken to breathe whenever a rest occurs, so as to reach the end of the phrase with full power, and in perfect tune; otherwise the effect will be completely destroyed.

Vom Dominant-Septimen-Accord.

Der Dominant-Septimen-Accord, welcher in den Dur- und Molltonarten stets derselbe ist, dient hier zur Vervollständigung der vorhergehenden Uebungen. Bei seiner Uebung bewahre man stets diejenige Regelmässigkeit, welche ich nicht zu sehr einschärfen kann. (Siehe No. 53 und No. 54.)

Vom verminderten Septimen-Accord.

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

Er nimmt indessen auch eine regelmässige Stelle in der Molltonleiter ein, wie man aus der Uebung No. 55 ersehen kann, worin ich ihm seine wahre Stellung angewiesen habe.

Man kann mehrere verminderte Septimen-Accorde auf einander folgen lassen, vorausgesetzt dass sie sich mit grosser Leichtigkeit an einander anschliessen. Ich gebe den Accord in verschiedenen Rhythmen und Verbindungen, damit der Schüler sich von seiner Wirkung wohl überzeuge. (Siehe No. 55 bis 61.)

Von den Cadenzen.

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

De l'accord de septième dominante.

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

De l'accord de septième diminuée.

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

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

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

Du point d'orgue.

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

STUDIES ON THE INTERVALS.

STUDIEN ÜBER DIE INTERVALLE.

ETUDES SUR LES INTERVALLES.

1. The image displays a musical exercise titled "1." in common time (C). It consists of 14 staves of music, each representing a different key signature. The keys, from top to bottom, are: C major, B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B-flat major, A major, G major, F major, E major, and D major. Each staff contains a sequence of notes and rests, with repeat signs at the beginning and end of the phrases. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. At the bottom of the page, there is a two-staff section that appears to be a continuation or a variation of the exercise, starting with a common time signature and a key signature of one flat (B-flat major).

2.

The image displays a musical score for 12 variations of a single melodic motif. The variations are arranged in 12 staves, each with a unique key signature and a repeat sign. The motifs are as follows:

- Staff 1: C major, quarter notes.
- Staff 2: B-flat major, quarter notes.
- Staff 3: D major, quarter notes.
- Staff 4: B-flat major, quarter notes.
- Staff 5: D major, quarter notes.
- Staff 6: B-flat major, quarter notes.
- Staff 7: D major, quarter notes.
- Staff 8: B-flat major, quarter notes.
- Staff 9: D major, quarter notes.
- Staff 10: B-flat major, quarter notes.
- Staff 11: D major, quarter notes.
- Staff 12: B-flat major, quarter notes.

The final line of the page shows two staves of music. The first staff is in C major, and the second staff is in B-flat major. Both staves feature a melodic line with a long, sweeping slur underneath, indicating a continuous melodic flow across the two staves.

3.


The image displays a page of musical notation for exercise 3, consisting of 12 staves. The music is written in a 2/4 time signature and features a variety of keys: E-flat major, B-flat major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, B-flat major, and C major. The notation is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1 and 2. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.


4.

3 3

5. 

The musical score for exercise 5 consists of 13 staves of music. The first staff is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The subsequent staves explore various key signatures, including two flats (B-flat major), one flat (B-flat major), and two sharps (D major). The music is characterized by intricate rhythmic patterns, often involving eighth and sixteenth notes, and frequent changes in key signature. The final section of the exercise, spanning the last two staves, returns to the 2/4 time signature and one flat key signature, featuring a melodic line with a long slur over several measures.

6. 

7. 

Nº 6. 

Nº 7. 

OCTAVES
AND TENTHS.

VON DEN OCTAVEN
UND DECIMEN.

DES OCTAVES ET
DES DIXIÈMES.

8.  

9.   

10.   *Fine.*   *D. C.*

11.  *Fine.*  *D. C.*

12.  *Fine.*  *D. C.*

EXERCISES ON
TRIPLETS.STUDIEN ÜBER DIE
TRIOLEN.ETUDES SUR LES
TRIOLETS.

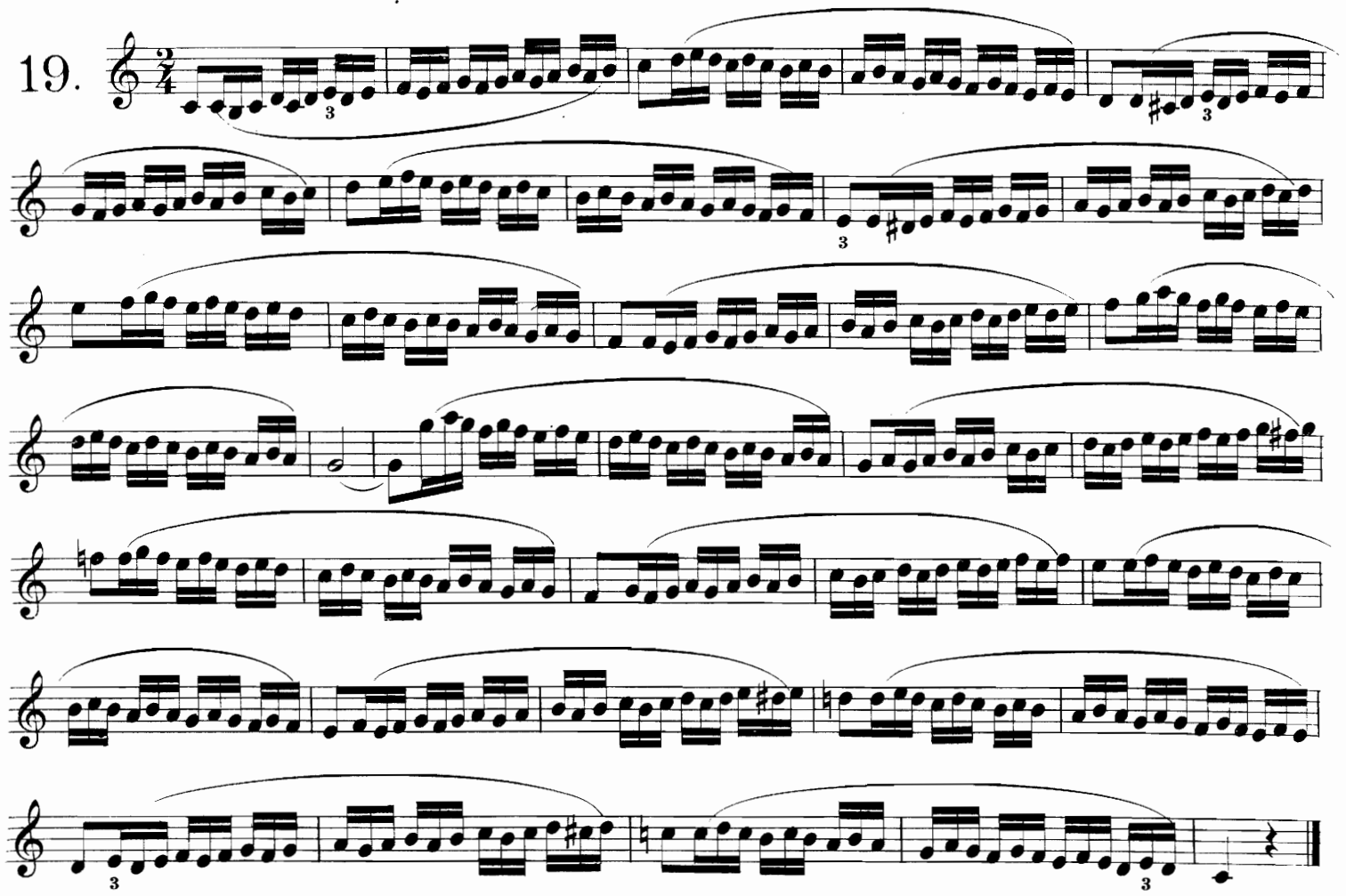
13. 

14. 

15. 

16. 



19.  Musical score for exercise 19, measures 1-12. The piece is in 2/4 time. It features a complex melodic line with many slurs and triplets. The key signature has one sharp (F#). The first measure starts with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is highly rhythmic and technical, with many slurs and triplets. The first measure has a triplet of eighth notes. The piece ends with a double bar line and a fermata.

20.  Musical score for exercise 20, measures 1-12. The piece is in common time (C). It features a complex melodic line with many slurs and triplets. The key signature has one sharp (F#). The first measure starts with a treble clef and a common time signature. The melody is highly rhythmic and technical, with many slurs and triplets. The first measure has a triplet of eighth notes. The piece ends with a double bar line and a fermata.

21. 

22. 

23. 

24.

25.

26.

27.

EXERCISES ON SIXTEENTH NOTES.

STUDIEN IN SECH-ZEHNTELN.

ÉTUDES EN DOUBLES CROCHES.

28.  Exercise 28 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a continuous pattern of sixteenth-note runs, primarily ascending and then descending, with some slurs and ties. The second and third staves continue this pattern with varying rhythmic groupings. The fourth staff concludes the exercise with a final cadence.

29.  Exercise 29 consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a continuous pattern of sixteenth-note runs, primarily ascending and then descending, with some slurs and ties. The second and third staves continue this pattern with varying rhythmic groupings. The third staff concludes the exercise with a final cadence.

30.  Exercise 30 consists of seven staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music features a continuous pattern of sixteenth-note runs, primarily ascending and then descending, with some slurs and ties. The second and third staves continue this pattern with varying rhythmic groupings. The fourth and fifth staves continue the pattern with some slurs and ties. The sixth and seventh staves conclude the exercise with a final cadence. There are some trill-like markings and slurs throughout the piece.

31. 

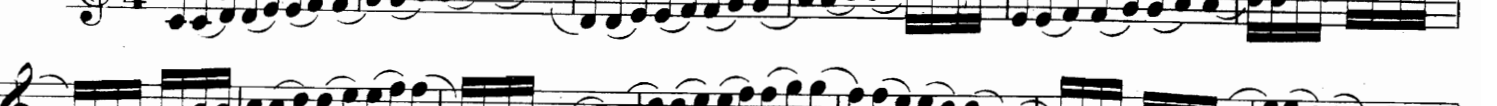
32. 

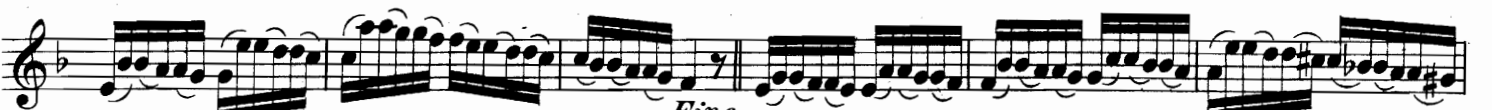
33. 

34. 

35. 

1 1 1 1 1 1 1 1
2 2 2 2 2 2 2 2





MAJOR AND MINOR CHORDS.
VOM DUR UND MOLL ACCORD.
DE L' ACCORD PARFAIT MAJOR ET MINEUR.

48.

The musical score for exercise 48 consists of 13 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The first staff is in C major. The second staff is in C minor. The third staff is in F major. The fourth staff is in F minor. The fifth staff is in Bb major. The sixth staff is in Bb minor. The seventh staff is in Eb major. The eighth staff is in Eb minor. The ninth staff is in Ab major. The tenth staff is in Ab minor. The eleventh staff is in G major. The twelfth staff is in G minor. The thirteenth staff is in D major. Each staff contains a sequence of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The exercise concludes with a double bar line and a repeat sign.

49.

This musical exercise, numbered 49, is presented in 12 staves. It begins in the key of B-flat major (two flats) and 6/8 time. The first seven staves progress through a series of key changes: B-flat major, B-flat minor (three flats), B major (two sharps), and B minor (two sharps). The final five staves are in B major. The piece concludes with a three-measure sequence at the bottom of the page, which includes a key signature change to B-flat major.

50.

The musical score consists of 12 staves of music. The first staff is marked with the number '50.' and begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The key signature is C major. The second staff changes the key signature to B-flat major. The third staff changes to B-flat minor. The fourth staff changes to C major. The fifth staff changes to B-flat major. The sixth staff changes to B-flat minor. The seventh staff changes to C major. The eighth staff changes to B-flat major. The ninth staff changes to B-flat minor. The tenth staff changes to C major. The eleventh staff changes to B-flat major. The twelfth staff changes to B-flat minor. The music is a continuous sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups of four or six, creating a rhythmic pattern. The notation includes various accidentals and phrasing slurs.

51.

51.

52.

The musical score for exercise 52 consists of 12 staves of music. The first staff is in C major (no sharps or flats). The second staff introduces a B-flat major key signature (two flats). The third staff changes to E-flat major (three flats). The fourth staff changes to A major (three sharps). The fifth staff changes to D major (two sharps). The sixth staff changes to G major (one sharp). The seventh staff changes to C major (no sharps or flats). The eighth staff changes to F major (one flat). The ninth staff changes to B-flat major (two flats). The tenth staff changes to E-flat major (three flats). The eleventh staff changes to A major (three sharps). The twelfth staff changes to D major (two sharps). The music is written in treble clef with a 2/4 time signature. It features a complex, rhythmic melody with many slurs and ties, suggesting a fast and technically demanding piece.

THE CHORD OF THE DOMINANT SEVENTH.

VOM DOMINANT SEPTIMEN-ACCORD.

DE L'ACCORD DU SEPTIEME DOMINANTE.

53.

The musical score consists of 13 staves of music, each representing a different key signature. The first staff is in 8/8 time and begins with a treble clef. The subsequent staves are in the following keys: B-flat major, B major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B major, B-flat major, A major, G major, and F major. Each staff contains a single melodic line with various rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents. The music is written in a style typical of early 20th-century pedagogical materials.


54.


The image displays a musical exercise numbered 54, consisting of 12 staves of music. The first staff is in treble clef with a 2/4 time signature. The subsequent staves show a chromatic descent through the keys: the second staff is in B-flat major, the third in B major, the fourth in A major, the fifth in A-flat major, the sixth in G major, the seventh in G-flat major, the eighth in F major, the ninth in F major with a key signature of one sharp (F#), the tenth in F major with a key signature of two sharps (F# and C#), the eleventh in F major with a key signature of three sharps (F#, C#, and G#), and the twelfth in F major with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, and D#). Each staff contains a continuous melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, and rests. The exercise concludes with a double bar line on the final staff.

THE CHORD OF THE DIMINISHED SEVENTH
VOM VERMINDERTEN SEPTIMEN ACCORD.
DE L'ACCORD SEPTIÈME DIMINUÉE.

55.

The musical score consists of 12 staves of music, each containing a sequence of chords. The first staff is marked with the number '55.' and a treble clef. The key signature changes from one flat (B-flat) to two flats (B-flat, E-flat) in the second staff, and then to three flats (B-flat, E-flat, A-flat) in the third staff. The fourth staff has a key signature of one sharp (F-sharp), and the fifth staff has a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The sixth staff has a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The seventh staff has a key signature of one sharp (F-sharp), and the eighth staff has a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The ninth staff has a key signature of one sharp (F-sharp), and the tenth staff has a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The eleventh staff has a key signature of one sharp (F-sharp), and the twelfth staff has a key signature of two sharps (F-sharp, C-sharp). The music is written in a 2/4 time signature and features a complex, chromatic progression of chords.

56.  Musical notation for exercise 56, measures 1-12, in 12/8 time signature. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 12/8 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody is characterized by eighth-note patterns and frequent chromatic alterations, including natural signs and accidentals (sharps and flats).

57.  Musical notation for exercise 57, measures 1-8, in 3/4 time signature. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody features a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

58.  Musical notation for exercise 58, measures 1-8, in 3/4 time signature. The piece consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

59. 

60. 

61. 

62.

This musical exercise, numbered 62, is presented on 12 staves. It begins in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The first staff is marked with a '62.' and contains a melodic line with a trill. The subsequent staves feature intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, often grouped with slurs and ties. Trills are indicated by 'tr' throughout the piece. The exercise concludes with a final melodic phrase in the twelfth staff, which changes the key signature to one sharp (F# major or D# minor).

DESCRIPTIVE ADVICE

on Tonguing.

Triple Tonguing.

The staccato consists in detaching a succession of notes with regularity, without allowing the tonguing to be either too short, or too long. In order to arrive at this degree of perfection the earlier studies, which serve as the basis, should be very slowly practiced.

The student should first strive to pronounce, with perfect equality, the syllables:



In order to impart more equality to the tonguing, it is necessary, when beginning, to prolong each syllable a little. When great precision has been obtained in the utterance of the tonguing, it should then be more briefly emitted, in order to obtain the true staccato.

I will now describe the mechanism of the triple staccato.

In pronouncing the syllables tu tu, the tongue places itself against the teeth of the upper jaw, and in retiring pronounces the first two sounds. The tongue should then reascend to the roof of the mouth and obstruct the throat, dilating itself by the effect of the pronunciation of the syllable ku, which, by allowing a column of air to penetrate into the mouthpiece, determines the third sound.

In order to invest this to-and-fro motion with perfect regularity, it is necessary to practice slowly, so that the tongue, like a valve, may allow the same quantity of air to escape at each syllable.

If this system of articulation is persevered in, no passage will be found difficult; the tone-production on the cornet will be as easy as that on the flute; but to reach this end, the pronunciation must be perfectly pure. Experience has proven to me that to obtain a really irreproachable execution, it is necessary to pronounce the syllables tu tu ku tu tu ku tu, as has just been shown, and not the syllables du du gu du du gu du. These latter, it is true, go faster, but do not sufficiently detail the sound.

The tonguing should not be too precipitated, for the auditor will then be no longer able to distinguish it. A sufficient degree of rapidity may be obtained by the method I have indicated. The most important points to master are clearness and precision. (No. 1 to No. 76.)

Double Tonguing.

This kind of staccato is of great assistance in the execution of scales, or arpeggios. 3654-290

ERKLÄRUNGEN

über den Zungenstoss.

Vom Zungenstoss beim dreifachen Staccato.

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

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

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

Der Mechanismus des dreifachen Staccato ist folgender:

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

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

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

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

Vom Zungenstoss im zweitheiligen Staccato.

Diese Art des Staccato ist von grossem Nutzen für die Ausführung von Tonleitern,

EXPLICATIONS

sur le coup de langue.

Du coup de langue en staccato ternaire.

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

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

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

Voici le mécanisme du staccato ternaire.

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

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

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

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

Du coup de langue en staccato binaire.

Ce genre de staccato est d'un grand secours dans l'exécution des gammes, des ar-

gios, in the binary rhythm. In order to execute this exercise with precision, it must be practiced slowly, always having regard for the principles set forth for triple tonguing.

First of all, the student should pronounce the syllables:



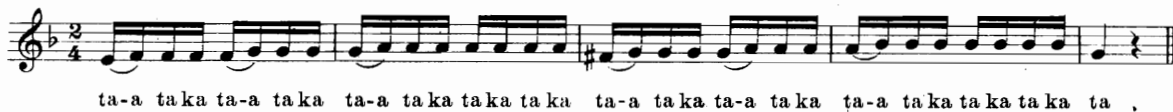
As is seen, the tongue performs a to-and-fro movement, which it is very difficult to obtain with perfect equality; but once this has been attained, the most difficult passages may be executed with all desirable speed, energy, and strength.

After having practiced all the studies connected with this kind of articulation, recourse may then be had to the scales, the perfect chords, the chords of the dominant seventh and diminished seventh. These should be executed by employing the same staccato, so as to accustom the fingers to proceed in conformity with the tongue. This practice will be fruitful in its results. (See from No. 77 to 114.)

The Slur in Double Tonguing.

In order to combine slurs with the double staccato, a peculiar kind of pronunciation must be employed. It would be monotonous to employ staccatos continually without having occasional reference to the slur. The combination of the two occasions a pleasing variety in execution, at the same time facilitating the acceleration of the movement.

This articulation is obtained by pronouncing the following syllables:



The syllable 'a' serves to strike the first note, and the syllable 'a', which comes afterwards, enables the performer, by prolonging the sound, to slur easily to the second note. This tonguing is assuredly one of the most indispensable, inasmuch as it is to be met with in all kinds of music. (See No. 114 to 134.)

Tonguing as applied to the Trumpet.

Having frequently observed that many pupils, both at the Conservatory and elsewhere, who were able to perform the trumpet tonguing, scarcely ever succeeded in correctly performing the true staccato, I conclude therefrom that this tonguing is an obstacle to the other articulations, and I therefore recommend students not to practice this, until they shall have thoroughly mastered all the others. Moreover, its execution is extremely easy, when the student is really capable of performing the double and triple tonguing. (See No. 135 to No. 145.)

Arpeggien und aller Stellen in zweitheiligem Rhythmus. Um es mit Präcision ausführen zu lernen, muss man es langsam üben und dieselben Vorschriften befolgen, welche für das dreifache Staccato gegeben sind.

Man hat zuerst die Sylben:

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

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

Vom Schleifen beim zweifachen Staccato.

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

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

Der Zungenstoss bei der Trompete.

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

pèges et de tous les traits dans le rythme binaire. Pour arriver à l'exécuter avec précision, il faut le travailler lentement, en suivant les principes indiqués pour le coup de langue en staccato ternaire.

On devra primitivement prononcer les syllables:

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

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

Du coulé dans le staccato binaire.

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

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

Du coup de langue de trompette.

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

TRIPLE TONGUING.

VOM ZUNGENSTOSS BEIM DREIFACHEN STACCATO.

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE.

1. 
tu tu ku tu tu ku tu



2. 
tu tu ku tu tu ku tu



3. 
tu tu ku tu tu ku tu



4. 
tu tu ku tu tu ku tu



5. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

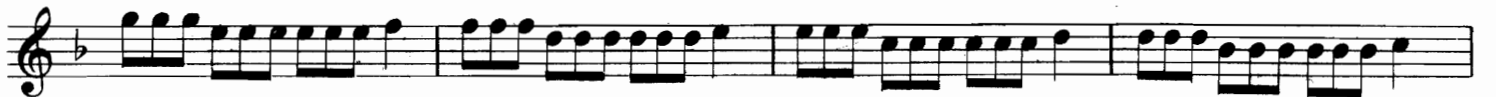


6. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





7. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu


8. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





9. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



The first system consists of four staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom three staves are instrumental accompaniment. The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

10.
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

The second system begins with a vocal line on the first staff, followed by three instrumental staves. The lyrics are "tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu". The music continues with various rhythmic patterns and rests.

11.
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

The third system begins with a vocal line on the first staff, followed by three instrumental staves. The lyrics are "tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu". The music concludes with a final cadence.

12. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu






13. 
 tu tu ku tu tu ku fu tu ku tu






14. 






15. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



16. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



17. 
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



18.  tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



19.  tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



20.  tu tukutu tuku tu tuku tu tu ku tu



21.  tutu ku tu tu kututuku tu tu ku



22. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





23. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu





24. 



25. 




THEME.

26. 

27. 
tu tu kutu tu ku tu

28. 
tu tu ku tutuku tu

29. 
tu tuku tutuku tutuku tu tuku tu

30. 
tu tuku tu tuku tutuku tu tuku

31. 
tutuku tutuku tutuku tu

32. 
tu tuku tu tuku tu

33.  *tu tukutu tukutu*



34.  *tu tukutu tukutu tukutu tukutu tu*



35.  *tu tuku tutuku tu tuku tutuku tu*



36.  *tutukututuku tutukututuku tutukututuku tutukututuku tu*



THEME.

37. 

38. 

39. 

40. 

41. 

The page contains musical notation for measures 37 through 41. Measure 37 is a single melodic line in treble clef, common time, consisting of eighth notes and a quarter rest. Measures 38 through 41 feature a complex sixteenth-note accompaniment pattern in treble clef, common time, with a melodic line in the upper voice. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

42. 

43. 





44. 





45. 











46. 









47.  *tu tu kutu tu kutu*



48.  *tu tu kutu tu kutu*



49.  *tu tu kutu tu kutu*



50.  *tu tu kutu tu kutu*



51. 



52.  *tu tu kutu tu kutu*



53. 
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu



54. 



55. 



56. 



57. 

tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu tuku tu tuku tu tuku tu



58. 

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



59. 

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



60. 



The first system of music consists of four staves. The first three staves are in a common time signature and feature a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The fourth staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and continues the melodic line.

61.

Exercise 61 is in 3/4 time and consists of four staves. It features a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves continue the pattern. The fourth staff ends with a double bar line and a fermata. There are two sets of fingering numbers: "3 1 3" over a "3" below, appearing on the second and third staves.

62.

Exercise 62 is in 3/4 time and consists of four staves. It features a steady, rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The second and third staves continue the pattern. The fourth staff ends with a double bar line and a fermata. There are two sets of fingering numbers: "3 1 3" over a "3" below, appearing on the second and third staves.

63. Musical notation for exercise 63, first staff. Treble clef, 2/4 time signature. The staff contains a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth notes.

Musical notation for exercise 63, second staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise with various rhythmic patterns.

Musical notation for exercise 63, third staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

Musical notation for exercise 63, fourth staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

64. Musical notation for exercise 64, first staff. Treble clef, 2/4 time signature. The exercise begins with a series of eighth notes.

Musical notation for exercise 64, second staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

Musical notation for exercise 64, third staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

Musical notation for exercise 64, fourth staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

65. Musical notation for exercise 65, first staff. Treble clef, 2/4 time signature. The exercise begins with a quarter rest followed by eighth notes.

Musical notation for exercise 65, second staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

Musical notation for exercise 65, third staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

Musical notation for exercise 65, fourth staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

66. Musical notation for exercise 66, first staff. Treble clef, 2/4 time signature. The exercise begins with quarter notes.

Musical notation for exercise 66, second staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.

Musical notation for exercise 66, third staff. Treble clef, 2/4 time signature. Continuation of the exercise.



Presto.

70. 



71.  tu tu ku tu tu tu ku tu

 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu ₂ ₃ tu ku tu

72. 



73.

74.

VAR.

THEME.
Allegro.

75. 



VAR. 



THEME.
Allegro.

76. 



VAR. 



Fine.

DOUBLE TONGUING.
 VOM ZUNGENSTOSS BEIM ZWEIFACHEN STACCATO.
 DU COUP DE LANGUE EN STACCATO BINAIRE.

77.  *tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu*




78.  *tu kuu kuu tu tu kuu kuu tu*



79.  *tu tu ku kuu tu tu kuu ku tu tu ku kuu tu*




80.  *tu tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu*




81.  *tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu*




82.
 tu ku tu ku tu ku tu

83.
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

84.
 tu kutukutukutuku tu kutukutu

85.
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

86.

87. 
 tu ku tu ku tu




88. 
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu




89. 
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu




90. 
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu





91. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



92. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



93. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu



94. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



95. 
ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



96. 
ku tu ku tu ku tu ku tu ³



97. 
ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



98. 
tu ku tu ku tu



99. 
tu ku tu ku tu ku tu ku tu



Fine. tu tu ku tu tu ku tu tu tu ku tu tu ku tu

tu tu ku tu tu ku tu tu tu ku tu tu ku tu *D.C.*

106. tu ku tu ku tu tu ku tu tu

Fine.

tu ku tu ku tu ku tu *D.C.*

107. tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

108. tutukutukutukutukutukutukutuku

109. tutukutukutukutukutukutuku

110. tutukutukutukutukutukutuku

111. 
 tu tu ku tu ku tu ku tu




112. 
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu






113. 
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu



114. 
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu




THE SLUR AND DOUBLE TONGUING.
 VOM SCHLEIFEN BEIM ZWEIFACHEN STACCATO.
 DU COULÉ DANS LE STACCATO BINAIRE.

115. 
 ta-a ta ka ta ta-a ta ka ta



116. 
 ta-a ta ka ta ta-a ta ka ta



117. 
 ta-a ta ka ta ka ta ka ta ta-a ta ka ta ka ta ka ta




118. 
 ta-a ta ka ta-a ta ka ta a ta ka ta





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





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




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




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







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




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







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




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





131. *Allegro.*
 Ta-a ta kata kata ka ta-a ta ka ta ka ta ka ta



132. *Allegro.*
 Ta ka takata ka ta-a taka ta-a ta ka takataka ta-a ta ka ta-a taka ta



133. *Allegro.*
 Ta-a ta kata-a taka ta



134. *Presto.*
 Tatakakata



TONGUING AS APPLIED TO THE TRUMPET.
 VOM ZUNGENSTOSS BEI DER TROMPETE.
 DU COUP DE LANGUE DE TROMPETTE.

135. *Allegro.*

Tutuku tu tu tu ku tu tu tu ku tu tu tu ku tu.

136. *Tempo di marcia.*

Tu tutukutu tu tu tu ku tu

137. *Allegretto.*

Tututukutu tu tutukutu

Fine.

D.C.

142.  Tu tukutu ku tu



143.  Tukutukutu



144.  Tutu ku tu tu tu



145.  Tutu kutu tu tu tu tu kutu tu ku tu tu kutu tu tu tu tu kutu tu tu ku

 tu tu kutu tutuku tutuku