

NEW · REVISED AND AUTHENTIC EDITION

# ARBAN'S COMPLETE CELEBRATED METHOD FOR THE CORNET

OR

E<sub>b</sub> ALTO ·· B<sub>b</sub> TENOR ·· BARITONE  
EUPHONIUM AND B<sub>b</sub> BASS IN TREBLE CLEF

NEWLY REVISED AND EDITED BY  
EDWIN FRANKO GOLDMAN

ENGLISH · GERMAN AND FRENCH TEXT

CONTAINING

ARBAN'S ORIGINAL AND COMPLETE METHOD  
THE ART OF PHRASING (150 SONGS AND OPERATIC AIRS)  
SIXTY-EIGHT DUETS FOR TWO CORNETS  
FOURTEEN CHARACTERISTIC STUDIES  
NUMEROUS FANTASIES AND OTHER SOLOS

## PRICES

PAPER  
\$3.50 NET

CLOTH  
\$4.75 NET

CARL FISCHER COOPER SQUARE NEW YORK

# A LIST OF THE PRINCIPAL WORDS USED IN MODERN MUSIC.

## WITH THEIR ABBREVIATIONS AND EXPLANATIONS.

<i>A</i> .....	<i>to, in, or at; A tempo</i> , in time.	<i>Meno</i> .....	<i>Less. Meno mosso</i> , Less quickly.
<i>Accelerando (accel.)</i> .....	Gradually increasing the speed.	<i>Mezzo</i> .....	Moderately.
<i>Accent</i> .....	Emphasis on certain parts of the measure.	<i>Mezzo piano (mp)</i> .....	Moderately soft.
<i>Adagio</i> .....	Slow; leisurely.	<i>Minore</i> .....	Minor Key.
<i>Ad libitum (ad lib.)</i> .....	At pleasure; not in strict time.	<i>Moderato</i> .....	Moderately. <i>Allegro moderato</i> , moderately [fast.]
<i>A due (a 2)</i> .....	To be played by both instruments.	<i>Molto</i> .....	Much; very.
<i>Agitato</i> .....	Restless, with agitation.	<i>Morendo</i> .....	Gradually softer.
<i>Al or Alla</i> .....	In the style of.	<i>Mosso</i> .....	<i>Moved. Piu mosso</i> , quicker.
<i>Alla Marcia</i> .....	In the style of a March.	<i>Moto</i> .....	Motion. <i>Con moto</i> , with animation.
<i>Allegretto</i> .....	Moderately quick.	<i>Non</i> .....	Not.
<i>Allegro</i> .....	Quick and lively.	<i>Notation</i> .....	{ The art of representing in musical sounds by characters visible to the eye.
<i>Allegro assai</i> .....	Very rapidly.	<i>Obligato</i> .....	An indispensable part.
<i>Amore</i> .....	<i>Love. Con amore</i> , Fondly; tenderly.	<i>Octave</i> .....	A series of 8 consecutive diatonic tones.
<i>Amoroso</i> .....	Affectionately.	<i>Opus (Op.)</i> .....	A work.
<i>Andante</i> .....	In moderately slow time.	<i>Ossia</i> .....	Or; or else. Generally indicating an easier
<i>Andantino</i> .....	A little less slow than Andante.	<i>Oltava (8va)</i> .....	To be played an octave higher. [method.]
<i>Anima, con }</i> .....	With animation.	<i>Pause (P)</i> .....	The sign indicating pause or finish.
<i>Animato</i> .....		<i>Perdendosi</i> .....	Dying away gradually.
<i>A piacere</i> .....	At pleasure.	<i>Pesante</i> .....	Heavily; with firm and vigorous execution.
<i>Appassionato</i> .....	Impassioned.	<i>Piacere, a</i> .....	At pleasure.
<i>Arpeggio</i> .....	A broken chord.	<i>Pianissimo (pp)</i> .....	Very soft.
<i>Assai</i> .....	Very: <i>Allegro assai</i> , very rapidly.	<i>Piano (p)</i> .....	Soft.
<i>A tempo</i> .....	In the original movement.	<i>Poco or un poco</i> .....	More. <i>Piu Allegro</i> , More quickly.
<i>Attacca</i> .....	Commence the next movement at once.	<i>Poco a poco</i> .....	A little.
<i>Barcarolle</i> .....	A Venetian boatman's song.	<i>Poco più mosso</i> .....	Gradually, by degrees.
<i>Ben</i> .....	Well; <i>Ben marcato</i> , well marked.	<i>Poco meno</i> .....	A little faster.
<i>Bis</i> .....	Twice; repeat the passage.	<i>Poco più</i> .....	A little slower.
<i>Bravura</i> .....	Brilliant, bold, spirited.	<i>Presto</i> .....	A little faster.
<i>Brillante</i> .....	Showy, sparkling, brilliant.	<i>Primo (1mo)</i> .....	As fast as possible.
<i>Brio, con</i> .....	With much spirit.	<i>Quartet</i> .....	Very quick; faster than <i>Allegro</i> .
<i>Cadenza</i> .....	A passage introduced as an embellishment.	<i>Quasi</i> .....	The first.
<i>Calando</i> .....	Decreasing in power and speed.	<i>Quintet</i> .....	A piece of music for four performers.
<i>Cantabile</i> .....	In a singing style.	<i>Rallentando (rall.)</i> .....	As if; similar to; in the style of.
<i>Caprice</i> .....	A composition of irregular construction.	<i>Ritardando (rit.)</i> .....	A piece of music for five performers.
<i>Capriccio, a</i> .....	At pleasure.	<i>Risoluto</i> .....	Gradually slower.
<i>Cavatina</i> .....	A movement in vocal style. [sounds.]	<i>Ritenuto</i> .....	With special emphasis.
<i>Chord</i> .....	A combination of three or more musical	<i>Scherzando</i> .....	Slackening speed.
<i>Coda</i> .....	A finishing movement.	<i>Secondo (2do)</i> .....	Resolutely; bold; energetic.
<i>Col or con</i> .....	With.	<i>Seconda volta</i> .....	Retarding the time.
<i>Crescendo (cres.)</i> .....	Gradually louder.	<i>Segue</i> .....	Playfully; sportively.
<i>Da or dal</i> .....	From.	<i>Secondo time (or part.)</i> .....	The second time (or part.)
<i>Da Capo (D. C.)</i> .....	From the beginning.	<i>Segonda volta</i> .....	The second time.
<i>Dal Segno (D. S.)</i> .....	From the sign.	<i>Semplice</i> .....	Follow on in similar style.
<i>Decrescendo (decresc.)</i> .....	Decreasing in strength.	<i>Sempre</i> .....	Simply; unaffectedly.
<i>Delicatezza, con</i> .....	Delicately; refined in style.	<i>Senza</i> .....	Always; continually.
<i>Diminuendo (dim.)</i> .....	Gradually softer.	<i>Sforzando (sf)</i> .....	Without. <i>Senza sordino</i> , Without mute.
<i>Divisi</i> .....	Divided. Each part to be played by a separate instrument.	<i>Simile</i> .....	Forcibly; with sudden emphasis.
<i>Dolce</i> .....	Softly, sweetly. [rate instrument.]	<i>Smorzando (smorz.)</i> .....	In like manner.
<i>Dolcissimo</i> .....	Very sweetly and softly.	<i>Solo</i> .....	Diminishing the sound.
<i>Dominant</i> .....	The fifth tone in the major or minor scale.	<i>Sordino</i> .....	For one performer only.
<i>Duet or duo</i> .....	A composition for two performers.	<i>Sostenuto</i> .....	A Mute. <i>Con Sordino</i> , With the Mute.
<i>E</i> .....	And.	<i>Sotto</i> .....	Sustained, prolonged.
<i>Elegante</i> .....	Elegant; graceful.	<i>Spirito</i> .....	Under. <i>Sotto voce</i> , In a subdued tone.
<i>Embouchure</i> .....	The mouthpiece of a wind instrument.	<i>Staccato</i> .....	Spirit. <i>Con Spirito</i> , Forcefully.
<i>Enharmonic</i> .....	Alike in pitch but different in notation.	<i>Stentando</i> .....	Detached; separated.
<i>Energico</i> .....	With energy, vigorously.	<i>Stretto</i> .....	Dragging or retarding the tempo.
<i>Espressione, con</i> .....	Expressively, with expression.	<i>Subdominant</i> .....	An increase of speed. <i>Piu Stretto</i> , Faster.
<i>Finale</i> .....	The concluding movement.	<i>Syncopation</i> .....	The 4th tone in the diatonic scale.
<i>Fine</i> .....	The end.	<i>Tacet</i> .....	Change of accent from a strong beat to a weak one.
<i>Forte (f)</i> .....	Loud.	<i>Tempo</i> .....	Be silent.
<i>Forte-piano (fp)</i> .....	Loud and instantly soft again.	<i>Tempo primo</i> .....	Movement.
<i>Fortissimo (f)</i> .....	Very loud.	<i>Tenuto (ten.)</i> .....	As at first.
<i>Forza</i> .....	Force of tone.	<i>Theme</i> .....	Held for the full value.
<i>Forzando (fz)</i> .....	Accentuate the sound.	<i>Timbre</i> .....	The subject or melody.
<i>Fuoco, con</i> .....	With fire; with spirit.	<i>Tonic</i> .....	Quality of tone.
<i>Furioso</i> .....	Furiously; passionately.	<i>Tremolo</i> .....	The key-note of any scale.
<i>Giocoso</i> .....	Joyously; playfully.	<i>Trio</i> .....	A trembling, fluttering movement.
<i>Giusto</i> .....	Exact; in strict time.	<i>Triplet</i> .....	A piece of music for three performers.
<i>Grandioso</i> .....	Grand; pompous; majestic.	<i>Tropp</i> .....	{ A group of 3 notes to be performed in the time of two of equal value.
<i>Grave</i> .....	Very slow and solemn.	<i>Tutti</i> .....	Too much. <i>Allegro ma non troppo</i> , not too
<i>Grazioso</i> .....	Gracefully.	<i>Un</i> .....	All; all the instruments. [quick.]
<i>Gusto</i> .....	Taste.	<i>Unison</i> .....	A; one; an.
<i>Harmony</i> .....	A combination of musical sounds.	<i>Una corda</i> .....	Alike in pitch.
<i>Key-note</i> .....	The first degree of the Scale.	<i>Variation</i> .....	On one string.
<i>Largamente</i> .....	Very broad in style.	<i>Veloc</i> .....	The transformation and embellishment of a rapid; swift; quick. [melody.]
<i>Larghetto</i> .....	Slow, but not so slow as Largo.	<i>Vibrato</i> .....	A wavy tone-effect which should be sparingly used.
<i>Largo</i> .....	Broad and slow.	<i>Vivace</i> .....	With vivacity; bright; spirited. [ly used.]
<i>Legato</i> .....	Smoothly, the reverse of Staccato.	<i>Vivo</i> .....	Lively.
<i>Leger-line</i> .....	A small added line above or below the staff.	<i>Voice</i> .....	The voice; a certain part.
<i>Leggiere</i> .....	Lightly.	<i>Volkstied</i> .....	A national or folk song.
<i>Lento</i> .....	Slow, but not as slow as Largo.	<i>Volti subito (V. S.)</i> .....	Turn over quickly.
<i>L'istesso tempo</i> .....	In the same time.		
<i>Loco</i> .....	Play as written, no longer 8va.		
<i>Ma</i> .....	But. <i>Ma non troppo</i> , But not too much.		
<i>Maestoso</i> .....	Majestically, dignified.		
<i>Maggiore</i> .....	Major Key.		
<i>Marcato</i> .....	Marked. With distinctness and emphasis.		

RCirc

MT

442

.A664

1893

## REPORT

of the Conservatory's Committee on Music  
Study regarding Mr. Arban's  
Cornet Method.

The Committee on Music Study has examined and tested the Method submitted to them by Mr. Arban.

This work is rich in instructive advice, is based upon the best of fundamental principles, and omits not a single instructive point which might be needed for the development and gradual technical perfection of a player.

The work might be classed as a general resumé of the ability and knowledge acquired by the author during his long experience as a teacher of and performer upon his instrument, and in a certain sense embodies the remarkable results achieved by him during his long career as a soloist.

Every variety of articulation, tonguing, staccati, etc., is thoroughly treated, ingeniously analyzed and clearly explained. The plentiful exercising material provided for each of these various difficulties is deserving of particular mention. Instructive points touching upon all possible musical questions are treated at length and throughout the work we have observed a profound appreciation of all difficulties and masterly ability to overcome them on the part of the author. The latter part of the work contains a long succession of studies, as interesting in subject as in form, and concludes with a collection of solos, which are, as it were, the embodiment or application of the previous lessons. These studies and solos give plentiful evidences of all those brilliant and thorough qualifications of which the author has so often given proof in his public performances.

In consequence the committee feels no hesitation in expressing its appreciation and approval of Mr. Arban's Method and recommends that same be adopted unreservedly for instruction at the Conservatory.

## BERICHT

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

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

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

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

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

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

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

## RAPPORT

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

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

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

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

Les différents genres d'articulations, les divers coups de langue, les notes d'agrément les staccati sont sérieusement abordés, in génieusement 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, EMILE PERRIN,

EDOUARD MONNAIS,

A. DE BEAUCHESNE,

*Imperial Commissioner.*

*Secretary.*



### Biographical Sketch of Joseph - Jean - Baptiste - Laurent Arban.

This illustrious artist was born at Lyons, France, February 28, 1825. He entered the Conservatory at an early age, taking up the study of the trumpet under Dauverne, and won first prize in 1845. His military term was passed in the navy on board the "La Belle Poule," whose chief musician, Paulus became Chief Musician of the Garde à Paris during the reign of Napoleon III.

After having been professor of Saxhorn at the Military school (1857), he was elected professor of Cornet at the Conservatory January 23, 1869. After attending to these duties for a term of five years, Arban left the Conservatory for six years, returning again in 1880.

He was the most brilliant cornet player of his time, and his astonishing performances and triumphant concert tours throughout Europe were the means of establishing the Valve Cornet as one of the most popular of all musical instruments. Arban's artistic ideals, sound musicianship and invaluable instructive principles were perpetuated in his splendid "Method for the Cornet," which has succeeded in maintaining the very highest position among similar instructive works and which has never been surpassed in point of practical superiority or artistic plan.

Arban died at Paris on April 9, 1889. He was an officer of the Academie, Knight of the Order of Leopold of Belgium, of Christ of Portugal, and of Isabella the Catholic, and of the Cross of Russia.

### Joseph-Jean-Baptiste-Laurent Arban.

#### Biographische Skizze.

Dieser berühmte Künstler sah in Lyons, Frankreich, am 28-ten Feb. 1825, das Licht der Welt. In jugendlichen Alter trat er in das Konservatorium ein, um unter Dauverne Unterricht auf der Trompete zu nehmen, und in Jahre 1845 gewann er den ersten Preis. Seine Dienstzeit absolvierte er bei der Marine an Bord der "La Belle Poule," deren Kapellmeister, Paulus, Kapellmeister der Garde à Paris wurde während der Regierung Napoleons III.

Nachdem er an der Militär Schule Lehrer für Saxhorn gewesen (1857), wurde er zum Cornet Lehrer gewählt am Konservatorium, am 23-ten Januar, 1869. Nachdem er sich dieser Tätigkeit fünf Jahre lang gewidmet hatte, verließ Arban das Konservatorium auf sechs Jahre, im Jahre 1880 dorthin zurückkehrend.

Er war der hervorragendste Cornettist seiner Zeit, und seine erstaunliche Fertigkeit, sowie seine Triumphe auf allen Konzertbühnen Europas, machten das Cornet à Pistons bald zu einem der beliebtesten aller Musik Instrumente. Arban's künstlerisches Ideal, seine musikalische Tüchtigkeit und seine unvergleichlichen Lehrgrundsätze, wurden verewigt in seiner ausgezeichneten Cornet-Methode, welche noch immer den ersten Platz unter derartigen Werken für Lehrzwecke behauptet, und noch nie übertrffen worden ist, was praktischen Wert und künstlerische Anlage betrifft.

Arban starb in Paris am 9-ten April, 1889. Er war Mitglied der Akademie, Ritter des belgischen Leopold Ordens, des Christi von Portugal, des Katholischen Isabellen Ordens und des russischen Kreuzes.

### Trait Biographique de la vie de Joseph - Jean - Baptiste - Laurent Arban.

Ce célèbre musicien est né à Lyon, en France, le 28-me Fevrier, 1825. Il fut élève du Conservatoire encore jeune, pour étudier la trompette sous Daverné, et obtint le premier prix en 1845. Son devoir militaire fut passé dans la marine sur "La Belle Poule" donc le chef de musique, Paulus, devint chef de musique de la Garde à Paris pendant le règne de Napoleon III.

Après avoir été professeur de la classe de saxhorn à l'école militaire (1857) il fut nommé professeur d'une classe de cornet au Conservatoire le 23-me Janvier, 1869. Après qu'il s'était dévoué à ces devoirs pendant une période de cinq ans, Arban quitta le Conservatoire pour six ans, retournant de nouveau en 1880.

Il était le plus brillant cornettiste de son jour et son jeu étonnant, ainsi que les triomphes que lui accordait toute l'Europe pendant ses tournées de concerts, furent le moyen d'établir le cornet à pistons comme un des plus populaires d'instruments musicaux. Arban a perpétué son idéal d'Art, son profond savoir musical, et ses remarquables principes instructifs dans son excellente Méthode pour le Cornet qui retient encore le premier rang parmi les œuvres instructives de même genre, et n'a jamais été surpassée au point de supériorité pratique ou de plan artistique.

Arban mourut à Paris le 9-me Avril, 1889. Il était un officier de l'Académie, Chevalier de l'Ordre de Leopold de Belge, de Christ de Portugal, d'Isabelle la Catholique, et de la Croix Russe.

## PREFACE.

It may appear somewhat strange to undertake the defense of the cornet at a time when this instrument has given proofs of its excellence, both in the orchestra and in solo performances, where it is no less indispensable to the composer, and not less liked by the public than the flute, the clarinet, and even the violin; where, in short, it has definitely won for itself the elevated position to which the beauty of its tone, the perfection of its mechanism and the immensity of its resources, so justly entitle it.

But this was not always the case; the cornet was far less successful when it first appeared; and, indeed, not many years ago, the masses treated the instrument with supreme indifference, while that time-honored antagonist — routine — contested its qualities, and strove hard to prohibit their application. This phenomenon, however, is of never-failing recurrence at the birth of every new invention, however excellent it may be, and of this fact the appearance of the sax-horn and the saxophone, instruments of still more recent date than the cornet, gave a new and striking proof.

The first musicians who played the cornet were, for the most part, either horn or trumpet players. Each imparted to his performance the peculiarities resulting from his tastes, his abilities and his habits, and I need scarcely add that the kind of execution which resulted from so many incomplete and heterogeneous elements was deficient in the extreme, and, for a long while, presented the lamentable spectacle of imperfections and failures of the most painful description.

Gradually, however, matters assumed a more favorable aspect. Executants, really worthy of the name of artists, began to make their appearance. However, regardless of the brilliant accomplishments of such performers, they could not deny the faults of their original training, viz., the total lack of qualifications necessary for ensemble playing, and decided musically tendencies. Some excited admiration for their extreme agility; others were applauded for the expression with which they played; one was remarkable for lip; another for the high tone to which he ascended; others for the brilliancy and volume of their tone. In my opinion, it was the reign of specialists, but it does not appear that a single one of the players then in vogue ever thought of realizing or of obtaining the sum total of qualities which alone can constitute a great artist.

This, then, is the point upon which I wish to insist, and to which I wish to call particular attention. At the present time, the incompleteness of the old school of performers is unanimously acknowledged, as is also the insufficiency of their instruction. That which is required is methodical execution and methodical instruction. It is not sufficient to phrase well or to execute difficult passages with skill. It is necessary that both these things should be equally well done.

## VORREDE.

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

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

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

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

Dies ist der Punkt, bei welchem ich verzweile, und auf den ich besonders die Aufmerksamkeit hinlenken wollte. In unserer Zeit hat man einstimmig die Unzulänglichkeit der alten Virtuosen sowie ihrer Art des Unterrichtes anerkannt. Was man verlangt ist methodische Ausbildung. Es genügt nicht, die Gesangstellen gut zu blasen oder die

## AVANT-PROPOS.

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

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

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

Peu à peu les choses se modifièrent dans un sens favorable; l’on vit surgir des exécutants véritablement dignes du nom d’artistes. Cependant, quelque brillantes que fussent ces individualités, elles ne purent se soustraire au vice de leur origine, c'est à-dire au manque absolu d’ensemble et de direction. Chez ceux-ci on admirera 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 de 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 anciennes 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 égale

In a word, it is necessary that the cornet, as well as the flute, the clarinet, the violin, and the voice, should possess the pure style and the grand method of which a few professors, the Conservatory in particular, have conserved the precious secret and the salutary traditions.

This is the aim which I have incessantly kept in view throughout my long career; and if a numerous series of brilliant successes (obtained in the presence of the most competent judges and the most critical audiences),\* give me the right to believe that I have, at any rate, approached the desired end, I shall not be laying myself open to the charge of presumption, in confidently entering upon the delicate mission of transmitting to others the results of my own thorough studies and assiduous practice. I have long been a professor, and this work is to a certain extent, merely the resumé of a long experience, which each day has brought nearer to perfection.

My explanations will be found as short and clear as possible, for I wish to instruct and not to terrify the student. Long pages of "text" are not always read, and it is highly advantageous to replace the latter by exercises and examples. This is the wealth which I consider cannot be too lavishly accumulated; this is the source which can never be too plentifully drawn from. This, however, will be perceived from the extent of the present volume, in which, in my opinion, will be found the solution of all difficulties and of all problems.

I have endeavored throughout to compose studies of a melodic nature, and in general to render the study of the instrument as agreeable as possible. In a word, I have endeavored to lead the pupil, without discouragement, to the highest limits of execution, sentiment and style, destined to characterize the new school.

J. B. ARBAN.

\*) The results which I have obtained in France, Germany and England victoriously plead the cause of the cornet and prove that the latter can compete with the most popular of instruments. In a concert given by the "Société des Concerts du Conservatoire" in 1848, I played the famous air for the flute composed by Boehm on a Swiss theme, comprising, as is well known, an intentional combination of enormous difficulties. From that day forth I may say the cornet took its place among classic instruments. In the piece of music just alluded to, I performed the flute tonguing in double staccato, also the triple staccato, which I am the first to have applied to the cornet.

Schwierigkeiten leicht zu überwinden, man soll das Eine ebenso wie das Andere können; mit einem Wort, es muss für das Cornet à Pistons ebenso, wie für die Flöte, die Clarinette, die Violine und die Stimme, jener schöne Styl und jene grosse Schule geschaffen werden, deren kostbare Schatz und deren heilsame Traditionen gewisse Professoren, und namentlich das Conservatoire bewahren.

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

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

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

J. B. ARBAN.

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

ment bien l'un et l'autre; en un mot, il faut que le cornet à pistons, de même que la flûte, la clarinette, le violon et la voix, ait ce beau style et cette grande école dont quelques professeurs, et en particulier le Conservatoire, ont conservé le précieux dépôt et les saines traditions.

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

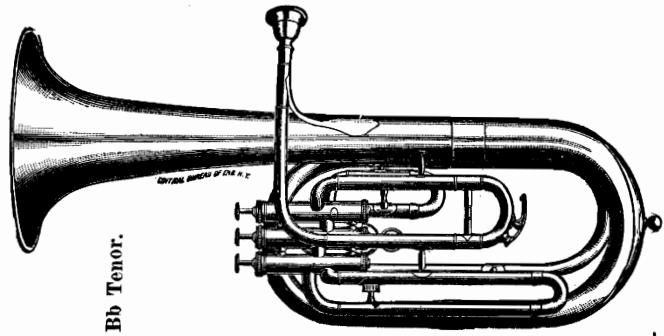
Mes explications seront aussi brèves et aussi claires que possible, car je veux instruire l'élève, et non pas l'effrayer. On ne lit pas toujours les longues pages de texte, et il y a tout profit à les remplacer par des exercices et des exemples. Voilà les richesses que j'ai cru ne jamais pouvoir trop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

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

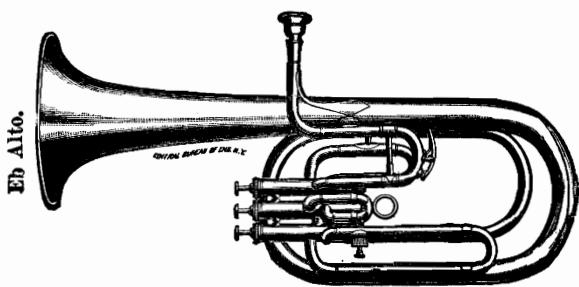
J. B. ARBAN.

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

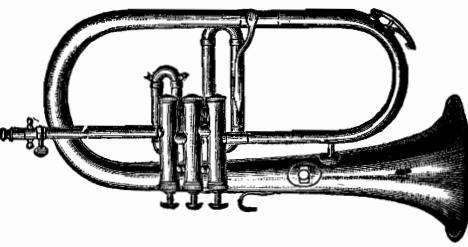
—V—



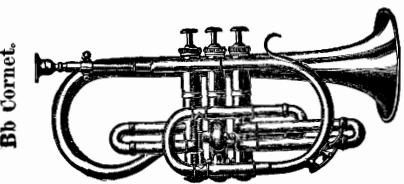
## Bb Tenor.



JEB Alto.



Muegelhorn.



Bb Cornet.

**TABLATURE DES HARMONIQUES DU CORPS SONORE**

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

**TABELLE DER NATURTÖNE** welche durch die sieben Ventile der Instrumente mit drei hervorgebracht werden können.

**TABLE OF HARMONICS** which can be produced by the valve combinations on instruments three descending valves.

**Without valves.**

**2nd valve lowers 1/2 a tone.**

**1st valve lowers a tone.**

**1st and 2nd valves (or 3rd valve alone) lower a tone and 1/2.**

**2nd and 3rd valves lower two tones.**

**1st, 2nd, and 3rd valves lower three tones.**

**Chromatic Scale.**

**Ohne Anwendung der Pistons  
A. vide.**

**Das 2. Piston vertieft um  $\frac{1}{2}$  Ton.  
Die 2mo piston basse de  $\frac{1}{2}$  ton.**

**Das 1. Piston vertieft um 1 Ton.  
Le 1er piston basse d'un ton.**

**Das 1. u. 2. Piston vertieft um  $\frac{3}{4}$  Ton oder das 3. allein.  
Les 1er et 2me pistons basent d'un ton et  $\frac{3}{4}$  ou le seuil.**

**Das 2. und 3. Piston vertieft um 2 Tonen.  
Les deux et les trois pistons basent de 2 tons.**

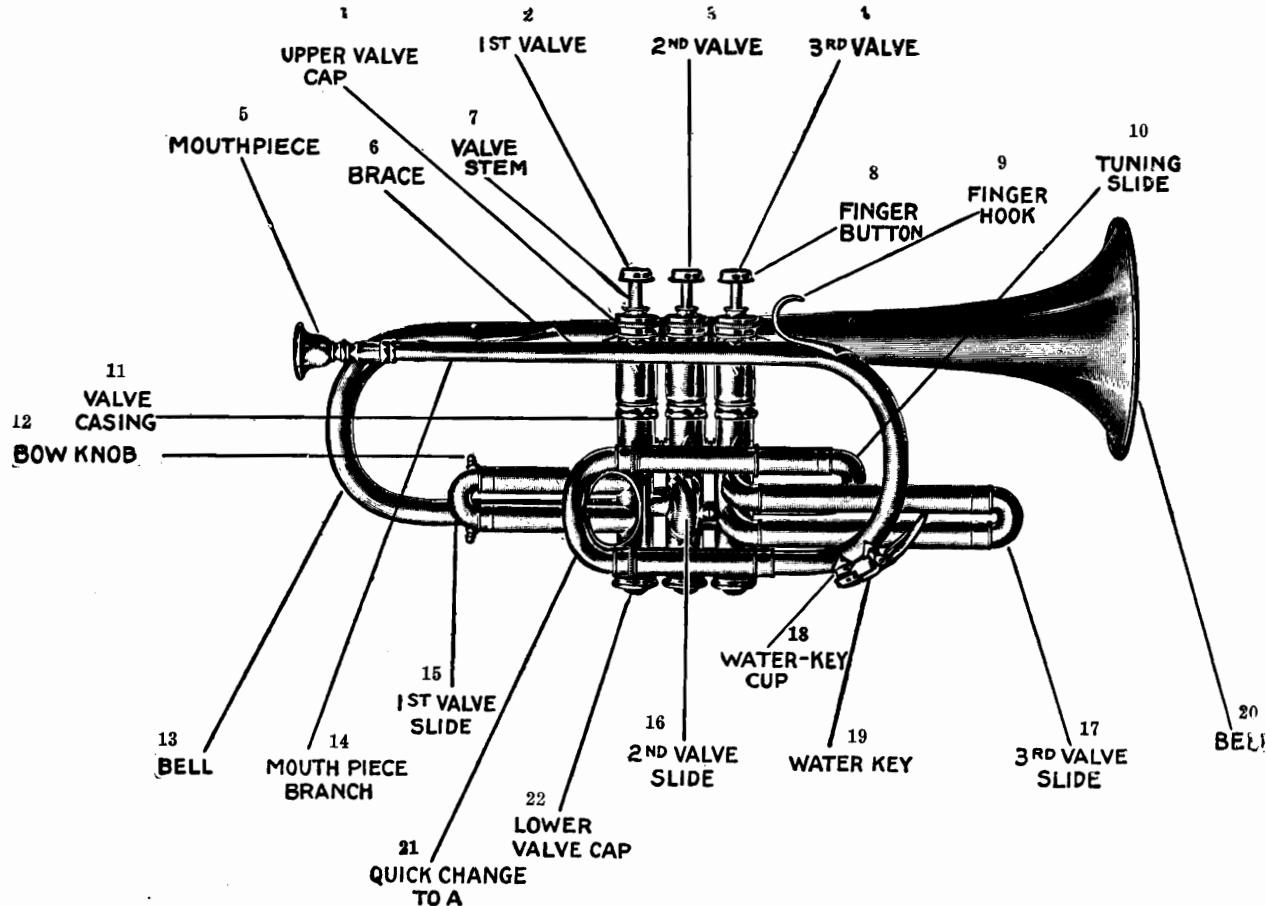
**Das 1., 2. und 3. Piston vertieft um 2  $\frac{1}{2}$  Ton.  
Les 1er et 3me pistons basent de 2 zones et  $\frac{1}{2}$ .**

**Das 1., 2. und 3. Piston basen die 3 tone.  
Les trois pistons basent les 3 tones.**

**Chromatische  
Tonreihe.  
Gamme chromatique.**

# DIAGRAM OF CORNET

Giving Proper Names to the Various Parts of the Instrument



The Cornet pictured above is a Besson New Creation (Long Model)

## ABBILDUNG EINES CORNETS

Mit richtiger Bezeichnung der verschieden  
enen Teile des Instruments

1. Oberer Ventilschraubendeckel
2. 1-stes Ventil
3. 2-tes Ventil
4. 3-tes Ventil
5. Mundstück
6. Stütze
7. Ventilstange
8. Fingerknopf
9. Fingerhaken
10. Stimmzug
11. Aeusere Ventilhülse
12. Bogenknöpfchen
13. Schallbecherbogen
14. Mundstückkröhre
15. 1-ster Ventilzug
16. 2-ter Ventilzug
17. 3-ter Ventilzug
18. Wasserkappenhülse
19. Wasserklappe
20. Schallbecher
21. Schnell-Wechsel Bogen für A Stimmung
22. Unterer Ventilschraubendeckel

DAS OBEN ABGEIBELDE CORNET IST EIN BESSON NEUER STYL (Langes Modell)

## ILLUSTRATION D'UM CORNET

Avec propre appellation des diverse parties  
du cornet

1. Chapeau du piston
2. 1-er piston
3. 2-me piston
4. 3-me piston
5. Embouchure du Cornet à piston
6. Traverse pour Solidité
7. Branche du piston
8. Boutons des pistons
9. Support du Cornet pour le petit doigt
10. Coulisse d'accord
11. Le tube des pistons ou Magasin
12. Support de la Coulisse
13. Grand tube ou pavillon
14. Coulisse de l'embouchure
15. 1-er coulisse
16. 2-me coulisse
17. 3-me coulisse
18. Bassin de la clef d'eau
19. Clef d'eau
20. Pavillion
21. Transpositeur de Sib en la
22. Cuvettes des pistons

LE CORNET ICI ILLUSTRÉ EST UN BESSON NOUVEAU STYL (MODEL ELONGÉ)

## Compass of the Cornet.

As indicated in the accompanying table, the instruments with three valves have a chromatic range of two octaves and a half, which, in the case of the cornet and the alto, extends from F sharp below to C above the staff; however, not every player succeeds in mastering the whole of this range with clearness and facility. Therefore, when writing for these instruments, even if it is for a solo, it will be advisable not to use the extreme limits of the scale indicated in the foregoing table. As a rule, the higher registers of the instruments are employed much too frequently by arrangers and composers, in consequence of which the performer is apt to lose the beautiful and characteristic tonal qualities peculiar to his instrument. It also leads to failure to produce the simplest passages, even when called for in the middle register. To avoid this evil, it is necessary to continually practice the instrument throughout its entire register, and to pay special attention to the chapter devoted to the study of the various intervals.

The easiest portion of the cornet's range commences at low C and terminates at G above the staff. One may easily ascend as high as B flat, but the B natural and the C ought to be made use of very sparingly.

In regard to the notes below C:

same do not present any very great difficulties, although some players experience considerable trouble in producing them with clearness and sonority. However, when properly produced, they are very beautiful and effective.

### Cornet in C

It is indispensably necessary that the performer should play the cornets in C and B natural, as well as the one in B flat, as they may prove of great service in orchestra, especially for the performance of trumpet parts.

The cornet in C is a most brilliant solo instrument, its timbre, in some respects, being more preferable than that of the cornet in B flat. In theatres devoted to the performance of lyric works it is really indispensable on account of the ease and surety with which the highest intervals can be produced, and also on account of transpositions which are much easier on this than on the B flat cornet. If an orchestra number is written in the key of B natural, or in E major, it is advisable to play on a cornet pitched in B natural. If written in C or F the cornet in C should be employed. As for the cornet in A, it accords but poorly with any of the keys I have just been indicating, and its use would only serve to create unnecessary difficulties.\*

\* Since the above was written, the cornet, together with every other wind instrument, has been brought to such a high state of perfection, as to do away entirely with many of the drawbacks of the old system. Nowadays the cornet in C is used to some slight extent by amateurs who desire to play from vocal music and who through use of this instrument avoid the necessity of transposition. It is seldom used by professionals. The cornet in B natural is entirely obsolete.

1

## Umfang des Cornet à pistons und des Flügelhorn.

Wie beiliegende Tafel angiebt, so haben die Instrumente mit drei absteigenden Pistons oder Ventilen einen chromatischen Umfang von  $\frac{5}{4}$  Octaven, welcher sowohl bei dem Cornet, wie bei dem Flügelhorn vom Fl. unter den Linien bis zum hohen C über den Linien reicht; indessen ist es nicht Jedem gegeben, diesen ganzen Umfang mit Leichtigkeit zu bewältigen.

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

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

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



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

### Cornet à Pistons in C.

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

Wenn das Orchester in H-dur oder E-dur spielt, ist es gut, auf dem Cornet in H zu blasen. Wenn das Orchester in C oder F spielt, muss man das Cornet in C nehmen. Was das Cornet in A betrifft, so correspondirt es sehr schlecht mit den Tonarten, welche ich für das Orchester angegeben habe, und seine Anwendung würde im Allgemeinen nur Schwierigkeiten verursachen.\*

\*) Seitdem Obiges geschrieben wurde, ist das Cornet, wie alle anderen Blas-instrumente, bis zu so hochgradiger Vollkommenheit gebracht worden, das viele Nachteile des alten Systems gänzlich beseitigt worden und heutzutage wird das C-Cornet nur hier und da von Dilettanten gebraucht welche nach Noten für Singstimme spielen wollen und durch den Gebrauch dieses Instruments vermeiden sie die sonst notwendige Transposition. Es wird selten von Berufsmusikern gebraucht. Das H-Cornet ist vollständig veraltet.

—Der Herausgeber.

## Étendue du cornet à pistons et du saxhorn.

Ainsi que l'indique la tablature, les instruments à trois pistons descendants ont une étendue chromatique de deux octaves et  $\frac{1}{2}$ , qui, pour le cornet aussi bien que pour le saxhorn, va du *fa* dièse au-dessous des lignes, jusqu'au contre *ut* au-dessus des lignes. Mais il n'est pas donné à tout le monde de parcourir avec facilité cette étendue toute entière.

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

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

Quant aux notes qui existent au-dessous de l'*ut* c'est-à-dire,

elles n'offrent pas de grandes difficultés, bien que certains artistes éprouvent parfois beaucoup de peine à les faire sortir avec plénitude; ces notes sont cependant fort belles quand on les possède bien.

### Cornet à pistons en ut.

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

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

\*) Depuis que le sus-dit fut écrit, le cornet à pistons, comme tous autres instruments à vent a été perfectionné de telle manière que beaucoup de désavantages du viel système ont été éliminés. Aujourd'hui un certain nombre d'amateurs se servent du Do-Cornet quand ils veulent jouer de la musique à chant et en ayant cet instrument, ils évident la transposition qui autrement aurait été nécessaire. Les professionnels ne s'en servent que bien rarement. Le Si-Cornet est complètement tombé en désuétude.

—l'Editeur.

## Second Table.

Suggestions are offered herewith for producing F natural below the staff and at the same time for facilitating certain passages, which, with the fingering indicated in the first table, are well-nigh impossible. In order to achieve this, the slide of the third valve should be drawn out one-half tone, in order to obtain a length of two tones, instead of the usual one and one-half tones. In doing this, it will be advisable to adopt the following fingering, which is very popular among German Cavalry trumpeters.



In order that the F natural may be produced in perfect tune, the tuning slide should be drawn out a little. (I shall explain this more fully in the next chapter.)

Example of trills impossible with the ordinary fingering, but quite easy with the fingering as shown in this second table.

## Zweite Tabelle.

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

## Deuxième Tablature.

Il existe un moyen d'obtenir le *fa naturel* au-dessous des lignes, et en même temps de faciliter l'exécution de certains passages impraticables avec les doigts 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.

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

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



Examples of special passages, showing how forked fingering may be avoided:

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



Only in exceptional cases should expedients such as the above be employed. I have only called attention to them here in order to acquaint the student with all the resources of the instrument.

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

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

## Use of the Tuning Slide

A well-constructed cornet ought to be so mounted that the thumb of the left hand should be able to enter the ring of the tuning slide, and open and shut it at pleasure, without the help of the right hand. It is then possible to regulate the pitch of the instrument while playing. It is generally known that when beginning to play with a cold instrument the latter will always be a little below pitch. After a few measures have been played, and the instrument is warmed, it will sharpen very rapidly.

The slide is also used for the purpose of equalizing all those notes which, in the course of natural production, are rendered too high. Each valve is tuned for separate use, and the natural consequence is that when several are employed simultaneously the slides get too short and the precision of tone is inevitably affected. Here is a practical example: Let us suppose that the player will use a G crook on a B flat cornet; this will lower the instrument one tone and a half. In order to play in tune in this new key it will be necessary to draw out the slide of each valve considerably.

## Anwendung des Stimbogens.

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

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

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

## Emploi de la coulisse d'accord.

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

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

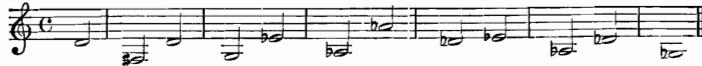
\*) In the estimation of acknowledged modern authorities on cornet playing, there is no necessity for playing the F below the staff, as it is really not within the legitimate range of the instrument.—The Editor.

A similar effect is produced whenever the third valve is employed. For instance, when the third valve is pressed down on a B flat cornet, the latter is lowered one tone and a half; the effect is exactly as though the instrument were pitched in G, as the slides of each valve produce the effect of tones added to the instrument,

In such a case it would be necessary to draw the slides of the first and second valves in order to use them simultaneously with the third. But as such a proceeding is most impractical, it will be advisable to employ the above-mentioned device; that is, compensate for the want of length of the tubes by drawing the slide with the thumb of the left hand. Without this precaution every one of the following notes would be too high.

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

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



It is not difficult to lower these notes through action of the lips, although the quality of the tone will invariably suffer through such a proceeding. Therefore, in order to insure proper tonal brilliancy, it is always better in slow movements to employ the slide as a compensatory medium.

## Position of the Mouthpiece on the Lips.

The mouthpiece should be placed in the middle of the lips, two-thirds on the lower lip, and one-third on the upper lip. At any rate, this is the position which I myself have adopted, and which I believe to be the best.

Horn players generally place the mouth-piece two-thirds on the upper lip and one-third on the lower, which is precisely the reverse of what I have just recommended for the cornet; but it must not be forgotten that great difference exists in the formation of this instrument as well as in the method of holding it, and that which may admirably suit the horn, is attended with very bad results when applied to the cornet. What, after all, is the principal object as regards the position of the cornet? Why, that it should be perfectly horizontal. Well, then, if the mouthpiece were placed as though the performer were playing the horn, the instrument would be in a falling position, resembling that of the clarinet.

Some teachers make a point of changing the position of the mouthpiece previously adopted by the pupils who apply to them. I have seldom known this method to succeed. To my own knowledge, several players, already possessed of remarkable talent, have attempted what we call at the Conservatoire, the "orthopedic system," which consists in rectifying and correcting the wrong placing of the mouthpiece. I consider it my duty to say that these artists, after having wasted several years in uselessly trying the system in question, were compelled to return to their primitive mode of placing the mouthpiece, not one of them having obtained any advantage, while some of them were no longer able to play at all.

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

## Stellung des Mundstücks auf den Lippen.

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

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

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

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

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

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

## Position de l'embouchure sur les lèvres.

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

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

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

From all this I conclude that when a player has commenced his studies faultily, he must, of course, endeavor to improve himself, but must not change the position of his mouthpiece, especially if he has already attained a certain degree of proficiency, it being a known fact that there is no lack of performers who play perfectly, and who even possess a most beautiful tone, and who, nevertheless, place their mouthpiece at the side, and even at the corners of the mouth. All that can be done is to beware of acquiring this faulty habit. In short, there is no absolute rule for the position of the mouthpiece, for everything depends upon the formation of the mouth and the regularity of the teeth.

The mouthpiece, once placed, must not be moved either for ascending or descending passages. It would be impossible to execute certain passages if the performer were compelled to change the position of the mouthpiece whenever he wished to take a low note after a high one in rapid succession.

In order to produce the higher notes, it is necessary to press the instrument against the lips, so as to produce an amount of tension proportionate to the needs of the note to be produced; the lips being thus stretched, the vibrations are shorter, and the sounds are consequently of a higher nature.

For descending passages it is necessary to apply the mouthpiece more lightly, in order to allow a larger opening for the passage of air. The vibrations then become slower owing to the relaxation of the muscles, and lower sounds are thus obtained in proportion to the extent to which the lips are opened.

The lips must never be protruded. On the contrary, the corners of the mouth must be drawn down, enabling a freer, more open tone production. When the lips begin to tire, the performer should never force his tones. He should then play more piano, because with continued loud playing the lips swell, and at last it becomes impossible to emit a note. The performer should cease to play the moment the lips begin to feel weak and fatigued; in fact, it is folly to continue playing under such circumstances, as it might lead to an affection of the lip which might take a long time to cure.

### Method of Striking or Commencing the Tone.

It should never be lost sight of, that the expression *coup de langue* (stroke of the tongue) is merely a conventional expression; the tongue does not strike; on the contrary, it performs a retrograde movement; it simply supplies the place of a valve.

This circumstance should be well borne in mind before placing the mouthpiece on the lips. The tongue ought to be placed against the teeth of the upper jaw in such a way that the mouth should be hermetically sealed. As the tongue recedes, the column of air which was pressing against it is precipitated violently into the mouthpiece and causes the sound.

Ich habe daraus den Schluss gezogen, dass, wenn ein Künstler einmal schlecht angefangen hat, er nur bestrebt sein soll, sich zu vervollkommen, nicht aber seinen Ansatz zu wechseln, besonders wenn er bereits eine gewisse Geschicklichkeit erreicht hat, denn es fehlt nicht an Virtuosen, die vortrefflich blasen und einen sehr schönen Ton haben, und doch ihr Mundstück auf die Seite, ja sogar in den Winkel des Mundes setzen. Alles, was man thun kann, ist, sich vor diesem Fehler zu hüten. Alles in Allem, um mich kurz zu fassen: Es gibt keine absolute Regel für den Ansatz des Mundstücks, denn Alles hängt von der Bildung des Mundes, wie von der Regelmässigkeit der Zähne ab.

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

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

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

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

### Ueber die Art, den Ton anzusetzen.

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

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

Je conclus de ceci que, lorsqu'un artiste a mal commencé, il doit seulement chercher à se perfectionner, mais non à changer son embouchure de place, surtout s'il est déjà d'une certaine force, attendu qu'il ne manque pas de virtuoses qui jouent parfaitement et qui ont même un très-beau son, tout en posant leur embouchure sur le côté et même dans les coins de la bouche. Tout ce que l'on peut faire, c'est de se mettre en garde contre ce défaut. En somme, et pour me résumer, il n'y a aucune règle absolue pour la pose 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 lèvres, de manière à leur donner une tension proportionnée au degré de la note qu'on veut obtenir: les lèvres étant ainsi tendues, les vibrations deviennent plus courtes, et par conséquent les sons plus élevés.

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

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

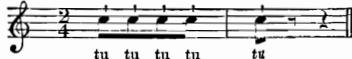
### Manière d'attaquer le son.

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 violen-  
ment dans l'embouchure et produit le son.

The pronunciation of the syllable "Tu" serves to determine the striking of the sound. This syllable may be pronounced with more or less softness, according to the degree of force to be imparted to the note. When a long dash is placed over a note

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



it indicates that the sound ought to be very short; the syllable ought then to be uttered very briefly and dryly. When, on the contrary, there is only a dot.

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



the syllable should be pronounced with more softness, so that the sounds, although detached, still form a connected phrase. When, upon a succession of notes, there are dots over which there is a slur,

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



the performer should invariably strike the note with a very soft "Tu," and then substitute for it the syllable "Du," because the latter syllable not only distinctly articulates each note, but also serves admirably to join notes together.

These are the only three methods of commencing, or, as it is called, "striking," the sound. Further on I will duly explain the various articulations. For the present, it is only necessary to know and to practice the simple tonguing, for upon this starting point the pupil's future excellence as an executant depends entirely.

As I have already said, the method of "striking" the sound immediately shows whether the performer possesses a good or faulty style. The first part of this method is entirely devoted to studies of this description, and I shall not pass on to the slur until the pupil has thoroughly mastered the striking of the note.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Method of Breathing.

The mouthpiece having been placed on the lips, the mouth should partly open at the sides, and the tongue retire, in order to allow the air to penetrate into the lungs. The stomach ought not to swell, but, on the contrary, rather recede, in proportion as the chest is dilated by the respiration.

The tongue should then advance against the teeth of the upper jaw in such a way as to hermetically close the mouth, as though it were a valve intended to keep the column of air in the lungs.

The instant the tongue recedes, the air which has been pressing against it precipitates itself into the instrument and determines the vibrations which produce the sound. The stomach should then gradually resume its primitive position in proportion as the chest is lightened by the diminution of the air in the lungs.

## Ueber die Art zu athmen.

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

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

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

## Manière de respirer.

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

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

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

The breathing ought to be regulated by the length of the passage to be executed. In short phrases, if the breath is taken too strongly, or repeated too often, it produces a suffocation caused by the weight of the column of air pressing too heavily on the lungs. Therefore, as early as possible, the student should learn to manage his respiration so skillfully, as to reach the end of a long phrase without depriving a single note of its full power and firmness.

## STYLE.

### Faults to be avoided.

The first matter which calls for the student's special attention is the proper production of the tone. This is the basis of all good execution, and a musician whose method of emission is faulty will never become a great artist.

In the "piano," as well as in the "forte," the "striking," or commencing, of the sound ought to be free, clear and immediate. In striking the tone it is always necessary to articulate the syllable "Tu," and not "Doua," as is the habit of many players. This last-mentioned articulation causes the tone to be flat, and imparts to it a thick and disagreeable quality.

After acquiring the proper methods of tone-production, the player must strive to attain a good style. With this I am not alluding to that supreme quality which represents the culminating point of art, and which is rarely found even among the most skillful and renowned artists, but to a less brilliant quality, the absence of which would check all progress and annihilate all perfection. To be natural, to be correct, to execute music as it is written, to phrase according to the style and sentiment of the piece performed—these are qualities which surely ought to be the object of the pupil's constant endeavors, but he cannot hope to attain them until he has rigorously imposed upon himself the strict observance of the value of each note. The neglect of this desideratum is so common a defect, especially among military bandsmen, that I think it necessary to set forth the evils arising therefrom, and to indicate at the same time the means of avoiding them.

For instance, in a measure (2-4 time) composed of four eighth notes which should be executed with perfect equality by pronouncing:

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

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 force.

## VOM STYLE.

### Zu vermeidende Fehler.

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

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

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

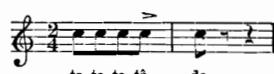
So z. B. findet man in einem Takte von zwei Vierteln, der aus vier Achteln besteht, welche mit der grössten Genauigkeit auszuführen sind, indem man ausspricht:



Performers often contrive to prolong the fourth eighth note by pronouncing:

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

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



If in this same rhythm a phrase commences with an ascending eighth note, too much

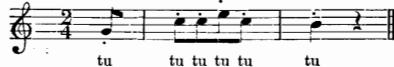
Wenn in demselben Rhythmus ein Stück mit einem Auftaktachtel anfängt, so giebt man

Si dans le même rythme un morceau commence par une croche en levant, on donne

importance is then given to the first note, which has, in fact, no more value than the others. It should be executed thus, each note being duly separated:

dann dieser Note zu viel Gewicht, welche in der That nicht mehr Werth als die anderen hat. Man muss daher ausführen, indem man jede Note trennt:

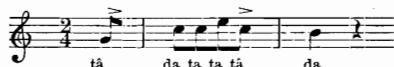
alors trop d'importance à cette première note, qui, par le fait, n'a pas plus de valeur que les autres. Il faut exécuter ainsi, en séparant chaque note:



instead of prolonging the first note, as follows:

anstatt die erste Note folgendermassen zu verlängern:

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



In 6-8 time the same errors prevail. The sixth eighth note of each bar is prolonged; in fact, the entire six are performed in a skipping and uneven manner. The performer should execute thus:

Im sechs Achtel Takt findet man häufig das selbe irgende Verfahren. Man verlängert das sechste Achtel eines jeden Taktes, noch glücklich genug, wenn man diese sechs Achtel nicht hüpfend ausführt. Man soll blasen:

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



instead of:

anstatt:

au lieu de:



Other players again execute as though there were dotted eighth notes followed by sixteenths:

Andere Künstler machen sogar, als ob es punktirte Achtel mit folgenden Sechszzehnteln wären:

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



From these few remarks alone the reader may readily perceive how much the general execution or style of a player will be influenced by faulty articulation. It must also be borne in mind that the tongue stands in nearly the same relation to brass instruments as the bow to the violin; if you articulate in an unequal manner, you transmit to the notes emitted into the instrument, syllables pronounced in an uneven and irregular manner, together with all the faults of the rhythm resulting therefrom.

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

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

In accompaniments, too, there exists a le-testable method of playing in contra-tempo. Thus in 3-4 time each note should be performed with perfect equality, without either shortening or prolonging either of the two notes which constitute this kind of accompaniment. For instance:

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

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



instead of playing, as is often the case:

anstatt, wie man die Gewohnheit hat:

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



In 6-8 time there exists an equally faulty method of executing the contra-tempo. This consists in uttering the first note of the contra-tempo as though it were a sixteenth note, instead of imparting the same value to both notes. The performer should execute thus:

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

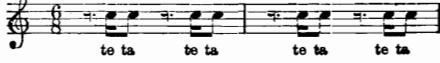
Dans la mesure à six-huit, on a pareillement une mauvaise manière d'exécuter les contre temps, laquelle consiste à faire entendre la première note du contre-temps, comme si c'était une double croche, au lieu de donner la même valeur aux deux notes qui le composent. On doit exécuter ainsi:



and not as is indicated in the following example:

und nicht wie das folgende Beispiel zeigt:

et non comme l'indique l'exemple suivant:



In the execution of syncopated passages there also prevails a radical defect, especially to be found among military bandsmen. It consists in accenting the second half of the syncopated note.

A syncopated passage should be executed by pronouncing:

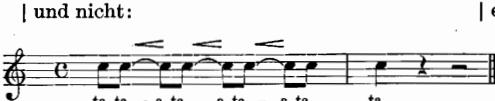
In der Ausführung der Syncopen gibt es einen Hauptfehler, besonders bei den Regimentsmusikcorps, welcher darin besteht, den zweiten Theil der syncopirten Note merken zu lassen.

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

Man muss so ausführen:



and not:

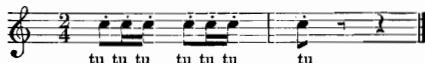


There is no reason why the middle of a syncope should be performed with greater force than the commencement of the same note. Its essential needs require that the starting point, so to say, should be distinctly heard, and that the note should be sustained throughout its entire value, without increasing its volume toward the middle.

The following illustration must be executed with mechanical equality by pronouncing without pressure:

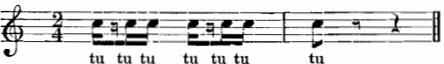
Es gibt keinen Grund, weshalb die Mitte der Syncope mit mehr Kraft zu Gehör gebracht wird, als der Ansatz derselben Note. Das Wesentlichste ist, den Anfangspunkt bestimmt hören zu lassen, und diesselbe Note während ihres ganzen Werthes auszuhalten, ohne nach der Mitte hin zu schwellen.

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



Moreover, it must be observed that the first eighth note should be separated from the two sixteenths, as if a sixteenth rest was placed between them. For instance:

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



and not, as is often the case, by dragging the first note and producing faulty tonguing as shown herewith:

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



Later on the student will learn to perform the same passages with the correct tonguing, but at first the tongue must be trained to express lightly every variety of rhythm, without making use of this kind of articulation.

In addition to the faults of rhythm, just pointed out, there exist many other defects, almost all of which may be attributed to ill-directed ambition, doubtful taste, or lamentable tendency to exaggeration. Many players imagine that they are exhibiting intense feeling when they increase the volume of tones by spasmodic fits and starts, or indulge in a tremolo, produced by means of the neck, a practice which results in an "ou, ou, ou" of a most disagreeable nature.

The oscillation of a sound is obtained on the cornet, as on the violin, by a slight movement of the right hand; the result is highly sensitive and effective, but care must be taken not to indulge in this practice too freely, as its too frequent employment becomes a serious defect.

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

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

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

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 syncopée.

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:

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

Il faut exécuter l'exemple suivant avec une égalité mécanique, en prononçant sans pression.

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

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

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

En dehors des défauts de rythme 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.

The same observation applies to the portamento preceded by an appoggiatura. Some players are unable to execute four consecutive notes without introducing one or two portamenti. This is a very reprehensible habit, which, together with the abuse of the gruppetto, should be carefully avoided.

Before terminating this chapter, wherein I have passed in review the most salient and striking defects engendered by a faulty style (duly pointing out, at the same time, the means of remedying the same), I pledge myself to return to the subject whenever occasion for doing so may present itself. Wrong habits are, in general, too deeply rooted in performers on brass instruments to yield to a single warning, and therefore require vigorous and constant correction.

## Explanatory Comments on The First Studies.

No. 1. Commence or "strike" the sound by pronouncing the syllable "Tu;" sustain it well, and at the same time impart to it all possible strength and brilliancy.

Under no circumstances should the cheeks ever be puffed out; the lips should make no noise in the mouthpiece, though many performers appear to think otherwise. The sound forms itself; it should be well "struck," by a proper tension of the lips, so that it may be properly in tune, and not below its diapason, for in the latter case a disagreeable and untuneful sound would be the result.

Nos. 7 and 8 indicate all the notes which are produced by employing the same valves. Nos. 9 and 10, passing as they do through all the keys, are destined to complete the subject of fingering, so that hereafter I shall not consider it necessary to mark the numbers of the valves under each note. The first two lessons should therefore be practiced for a considerable period, in order that the student may be perfectly at home as regards the fingering of the instrument.

Therefore, from now on, I shall only mark the fingering in passages where same will facilitate matters. Throughout all the lessons, up to No. 50, it will be necessary to strike each sound, and give to each note its exact value, these studies having been composed with this special end in view.

## Syncopated Passages.

Syncopation occurs when the accent falls upon the light, instead of the heavy, beat of a measure. The accented note must be sustained throughout its full value, the commencement of the note being duly marked, but the second half of the duration of a note should never be disjointly uttered.

A passage of this kind should be executed as follows:

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

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

## Erklärungen über die ersten Etuden.

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

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

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

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

## Von den Syncopen.

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



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

En terminant le paragraphe où j'ai passé en revue les défauts les plus saillants et 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.

## Explication sur les premières études.

No. 1. Attaquez le son en prononçant la syllabe *tu*, et soutenez-le bien en lui donnant tout l'éclat et toute la force possibles.

On ne doit, en aucune circonstance, gonfler les joues; les lèvres ne doivent faire aucun bruit dans l'embouchure, ainsi que beaucoup de personnes se le figurent. Le son se forme de lui-même; on doit seulement le bien attaquer, en tendant les lèvres, afin qu'il soit à sa hauteur et non pas au-dessous de son diapason, car, alors, l'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 no. 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:

and not:

| und nicht:  


| et non pas ainsi:

### Studies in Dotted Eighth Notes Followed by Sixteenths.

In these studies the eighth note should be sustained throughout its entire value; care must be taken never to substitute a rest for the dot.

The performer should play:

### Etuden in punktirten Achteln mit folgenden Sechszzehnteln.

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

Man muss ausführen:



and not as though it were written:

| und nicht:



| et non pas comme s'il y avait:

On doit exécuter ainsi:

### Studies Consisting of Eighth Notes Followed by Sixteenths.

In order to impart lightness to these studies, the first eighth note should be played in a shorter manner than its value would seem to indicate. It should be executed like a sixteenth note, a rest being introduced between it and the two sixteenths which follow it. The passage is written:

### Etuden von Achteln mit folgenden Sechszzehnteln.

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

Schreibart:



and should be played thus:

| Ausführung:



| et l'on doit exécuter ainsi:

The same remark applies to an eighth note following, instead of preceding, the sixteenth.

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

Schreibart:



should be played thus:

| Ausführung:



| et l'on doit exécuter ainsi:  
Il en est de même quand une croche, au lieu de précéder, suit les doubles croches.  
On écrit ainsi:

Written:

| Schreibart:

| On écrit ainsi:

should be executed thus:

| Ausführung:

| et l'on doit exécuter ainsi:



### Studies in $\frac{6}{8}$ Time.

In 6-8 time, the eighth notes should be well separated, and should have equal value allotted to them. Consequently, the third eighth note in each measure should never be dragged. Dotted eightths and eightths followed by sixteenths are played in this rhythm, by observing the same rules as in 2-4 time.

### Etuden über den $\frac{6}{8}$ Takt.

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

### Études sur la mesure à $\frac{6}{8}$

Dans la mesure à 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 rythme, en observant les mêmes règles que dans le 2-4.

## FIRST STUDIES.

## ERSTE ETUDEN.

## PREMIÈRES ÉTUDES.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 



12

7.

8.

9.

3654-290

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16.

17.

18.

19.







33. 

34. 

35. 

36. 

37. 



41. 

42. 

43. 

44. 

45. 

46. 













Six staves of musical notation in G major (two sharps) and C major (no sharps). Each staff consists of eight measures of eighth-note patterns.

47.

A series of six staves of musical notation in common time (C). The first staff starts with a quarter note followed by six eighth-note patterns. Subsequent staves show eighth-note patterns with various rhythmic subdivisions and rests.

48. 

49. 

50. 

## STUDIES ON SYNCOPATION.

*STUDIEN  
ÜBER DIE SYNCOPEN.*

ÉTUDES  
SUR LES SYNCOPES.

1.

tu tu tu tu tu

2.

tu tu tu tu tu

3.

tu tu tu tu tu tu

4.

tu tu tu tu tu

5.

6.



*Allegro.*



11.

12.

Studies on dotted eighth notes followed by sixteenths. | Etuden über die punktirten Achtel mit folgenden Sechszehnteln. | Études sur les croches pointées suivies de doubles croches.

## Tempo di Marcia.



## Allegro moderato.



## Allegro.





Tempo di Marcia.



Allegro moderato.

18.

Moderato.

19.

tu tu tu tu tu

20.

tututututututu tu







## Allegretto.

28.

## Allegro.

29.

*Allegretto.*



*Tempo I.*



*Allegretto.*



34

## Allegretto.



A musical score for three measures. The key signature changes from one flat to no sharps or flats. The time signature is 8/8. The melody is a continuous eighth-note pattern. Measure 33 starts with a single eighth note followed by a sixteenth note rest. Measures 34 and 35 continue the eighth-note pattern.

## Allegretto.



A musical score for three measures. The key signature changes from one flat to no sharps or flats. The time signature is 8/8. The melody is a continuous eighth-note pattern. Measure 34 starts with a single eighth note followed by a sixteenth note rest. Measures 35 and 36 continue the eighth-note pattern.

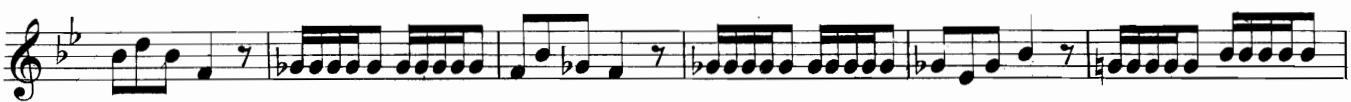
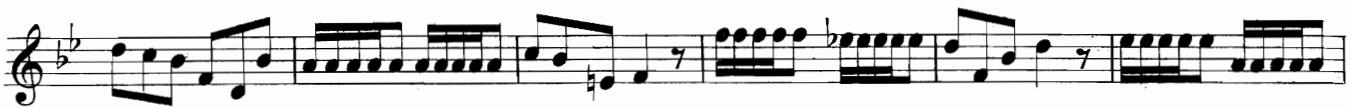


A musical score for a single melodic line. The key signature is one flat. The time signature is 8/8. The melody consists of a continuous eighth-note pattern: tu tu tu tu tu tu tu. The notes are grouped by vertical bar lines.



Allegretto.





## EXPLANATION for the Studies on the Slur.

Without question this is one of the most important portions of my method, and I have devoted considerable space to its exposition. Particular attention has been given to those exercises which are produced by movements of the lips alone, without the aid or substitution of a valve. The fingering must be used exactly as indicated, no matter how unusual it may appear. I have purposely indicated the fingering as I did, not because I wished to recommend its habitual usage, but in order to invest this kind of exercise with unusual difficulties through which the lips are compelled to move and produce the notes without the aid of valves.

This exercise, moreover, is analogous to that practiced by singers when they study the movement of the glottis in order to master the trill.

The easiest interval to perform in this manner is that of the minor second. The interval of the major second is somewhat more difficult, as a certain movement of the lips is necessary in order to obtain it.

The interval of the third is the most difficult of all, for it is often met with in situations wherein it becomes impossible to have recourse to the valves to assist in carrying the sound from the lower, to the higher note.

I therefore recommend the diligent practice of this kind of exercise; it becomes the foundation of an easy and brilliant execution. It imparts great suppleness to the lips, and is an essential aid for mastering the trill.

Trilling through means of the lips alone is only desirable for intervals of a second, as in Exercise No. 23, and then only if the indicated fingering is employed; otherwise trills in thirds will result, and these are both annoying and objectionable.

I merely suggest these exercises as studies and in no way do I advise pupils to adopt them in general practice, as is the case with certain players who wish to apply to the cornet a system which has no solid foundation. The cornet is one of the most complete and perfect of all instruments and repudiates rather than requires all factitious practices, the effect of which will always appear detestable to people of taste.

I must take this opportunity of pointing out an intolerable defect, much affected by the adepts of this school, as regards the movement of the lips; I allude to the manner in which they execute the gruppetto.

In order to execute this ornament on the cornet, all that is required is the regular movement of the fingers, and each note will be emitted with irreproachable precision and purity.

3654 - 290

## ERKLÄRUNG der Etuden über das Schleifen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## EXPLICATION des Etudes sur le coule.

Cette partie de la méthode est sans contredit une des plus importantes; aussi lui ai-je donné un grand développement, surtout dans les exercices qui se font spécialement par le mouvement des lèvres c'est à dire sans avoir recours à l'addition ou à la substitution d'un piston. On devra suivre exactement les doigtés indiqués, quoique étant inusités. C'est à dessein, en effet, que j'ai eu recours à ces doigtés, non plus pour 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 lèvres 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.

By what right, then, do certain performers substitute an upper third for the appoggiatura which ought only to be an interval of a second? Why, in short, do they play:



which is the only correct method; and why is this done on all the different degrees of the scale? The answer is that these gentlemen find it more convenient to have recourse to a simple movement of the lips, which obviates the necessity of moving their fingers; as though it were not more natural to emit the true notes by employing the valves.

Some performers pursue this evil practice still farther, and do not hesitate to execute triplet passages with the movement of the lips, instead of having recourse to the valves.

Illustration from a study by Mr. Gallay:  
The passage with aid of the valves,  
should be executed thus:



instead of merely employing the lips, which would result in the following execrable effect:



I need insist no farther to point out that such sleight-of-hand tricks are totally out of place on the cornet, and if I mention them here at all, it is merely to put the pupil on his guard against a system which, unfortunately is entirely too prevalent among performers in military bands.

The principal object of the first fifteen numbers of this division is to instruct the pupil in the so-called *portamento* effects. In order to arrive at this result, the lower note must be slightly inflated, and when it has reached the extremity of its power, it must be slurred up to the higher note by a slight pressure of the mouthpiece on the lips.

Then follows the practicing of thirds which is obtained by the tension of the muscles, and also by the pressure of the mouthpiece on the lips. The notes should be produced with perfect equality; they must be connected with each other with absolute evenness, and played precisely according to the time and with the exact fingering as indicated.

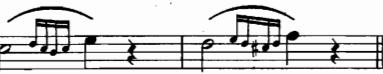
The studies, Nos. 16 to 69, were composed for the sole purpose of teaching how to play thirds in this way and to enable the student to execute the little grace notes and double appoggiaturas with the necessary facility and elegance. A few examples of this kind have been added to this series of studies, although their more thorough treatment occurs at a later period, when taking up the study of grace notes in detail.

As the above embellishments are solely produced through lip-movements, I have thought it advisable to offer a few illustrations of same herewith.

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

instead of playing:  
anstatt zu blasen:  
au lieu de faire entendre:

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



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

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

Beispiel einer Etude von Gallay:  
Man soll mit Anwendung der Pistons ausführen:

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 triollet 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:



anstatt das Lippenspiel anzuwenden, welches folgende abschauliche Wirkung hervorbringt:

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



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

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

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

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

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

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 object 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 rythmes et les doigtés indiqués.

Toutes les études, à partir du no. 16 jusqu'au no. 69, sont uniquement composées pour apprendre à porter avec facilité les intervalles de tierces, afin d'arriver à passer avec élégance les petites notes portées, ainsi que les doubles appogiatures, – 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.

Studies on the Slur(or Legato.) Studien über das Schleifen. Études sur le Coulé.

1.

2.

3.

4.

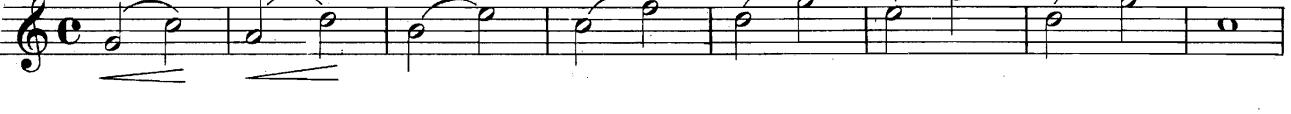
5.

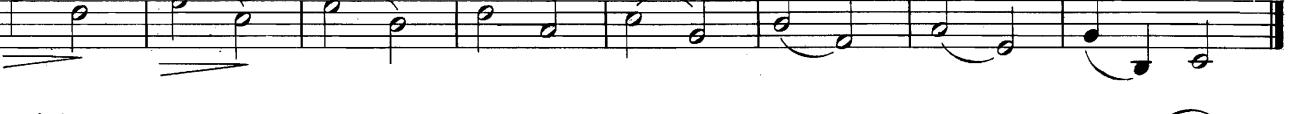
6.

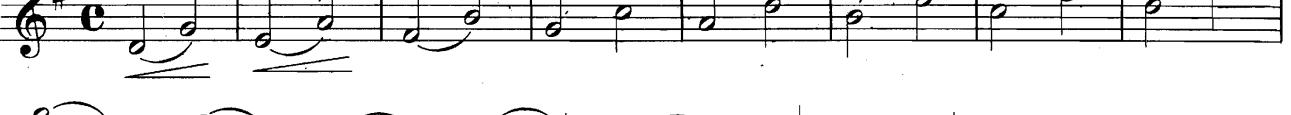
40

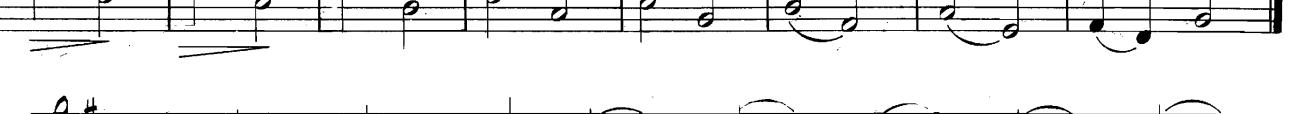
7. 

8. 

9. 

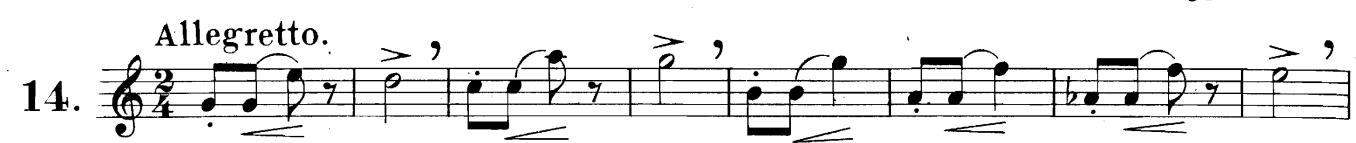
10. 

11. 

12. 



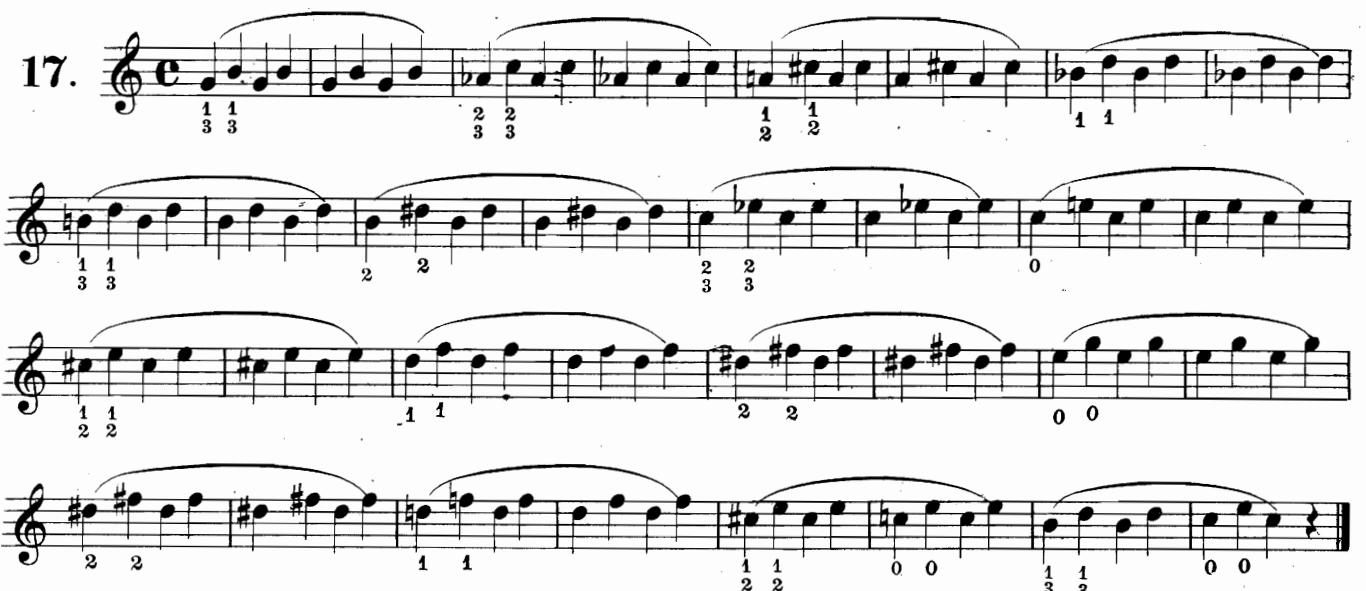
*Allegretto.*

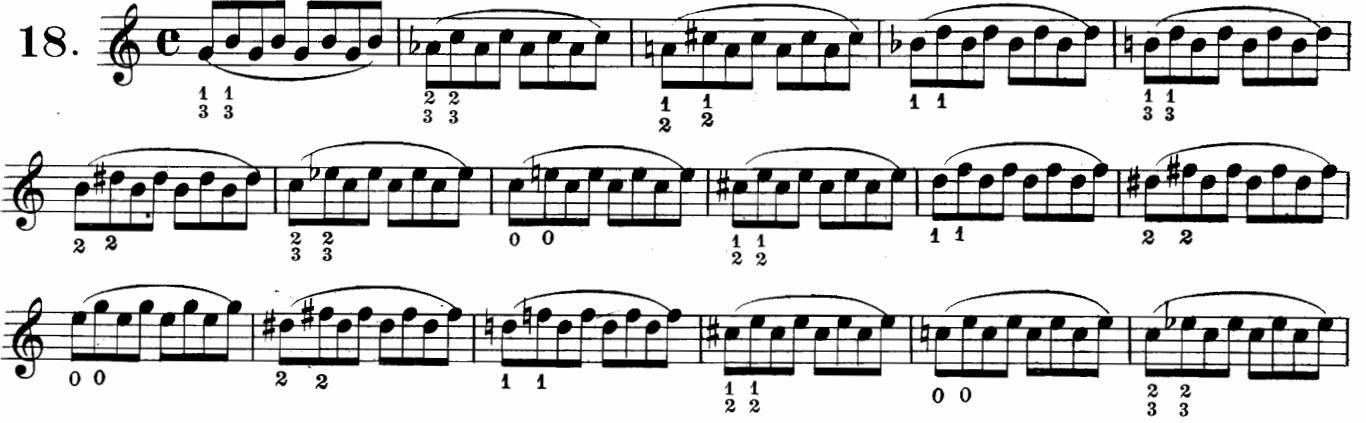


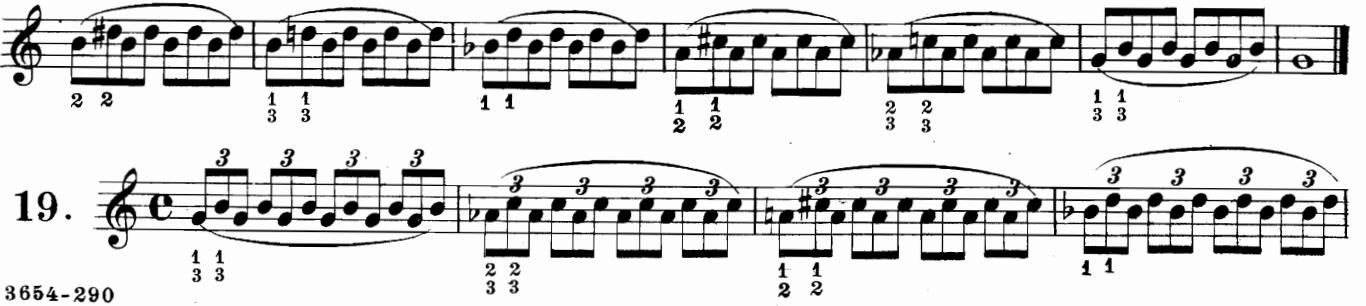
*Andante.*



16. 

17. 

18. 

19. 

43

Sheet music for exercise 43, featuring four staves of sixteenth-note patterns. The patterns involve various fingerings (3, 2, 1, 0) and positions across the fingerboard.

Staff 1: Fingerings 3, 3, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 3, 3.

Staff 2: Fingerings 3, 3, 3, 3; 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 3, 3.

Staff 3: Fingerings 3, 3, 3, 3; 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 3, 3.

Staff 4: Fingerings 3, 3, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 1, 1, 3, 3; 0, 0, 3, 3.

20. c

Sheet music for exercise 20, measure 1, staff 1. The pattern consists of sixteenth-note groups with fingerings 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 1, 1, 2, 2; and 1, 1.

Sheet music for exercise 20, measures 2-5, staff 1. The pattern continues with fingerings 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 1, 2; 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 1, 2; and 1, 1, 3, 3.

Sheet music for exercise 20, measures 6-9, staff 1. The pattern continues with fingerings 1, 1, 3, 3; 0, 0, 2, 3; 2, 2, 3, 3; 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 1, 2; and 1, 1, 3, 3.

21. c

Sheet music for exercise 21, measure 1, staff 1. The pattern consists of sixteenth-note groups with fingerings 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 1, 1, 2, 2; and 1, 1.

Sheet music for exercise 21, measures 2-5, staff 1. The pattern continues with fingerings 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 1, 2; 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 1, 2; and 1, 1, 3, 3.

Sheet music for exercise 21, measures 6-9, staff 1. The pattern continues with fingerings 1, 1, 3, 3; 0, 0, 2, 3; 2, 2, 3, 3; 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 1, 2; and 1, 1, 3, 3.

Sheet music for exercise 21, measures 10-13, staff 1. The pattern continues with fingerings 1, 1, 3, 3; 0, 0, 2, 3; 2, 2, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 1, 1, 3, 3; 2, 2, 3, 3; 0, 0, 1, 2; and 1, 1, 3, 3.

44

22.

The music for staff 22 consists of ten staves of eighth-note patterns. The time signature varies throughout the piece. Below each note is a number indicating the duration or a specific rhythmic value. The staves are separated by curved lines. The notes are mostly eighth notes, with some sixteenth notes and thirty-second notes appearing in certain measures.

23.

The music for staff 23 consists of four staves of eighth-note patterns. The time signature varies throughout the piece. Below each note is a number indicating the duration or a specific rhythmic value. The staves are separated by curved lines. The notes are mostly eighth notes, with some sixteenth notes and thirty-second notes appearing in certain measures.

Allegro.

24.

Allegro.

25.

Allegro.

26.

27.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

28.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

29.

30.

31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36. 

Nº 31.

Nº 32.

Nº 33.

Nº 34.

Nº 35.

Nº 36.





Nº 37            Nº 38            Nº 39            Nº 40            Nº 41            Nº 42

Nº 37            Nº 38            Nº 39            Nº 40            Nº 41            Nº 42



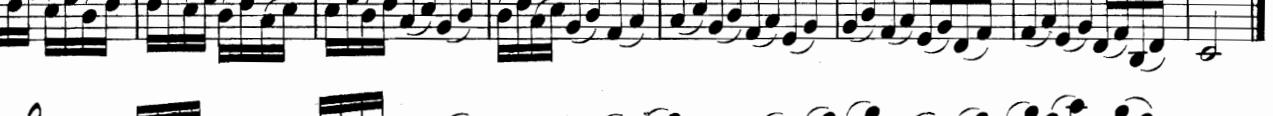
49. 

50. 

51. 

52. 

53. 

54. 

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



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



55   

56   

57   

58



*8va ad libitum.*



*Allegro.*



Allegro.

63. 

Fine.

*D. C.*

64. 

65. 

66. 



Allegretto grazioso.

67. 
 A section of eight staves of musical notation in common time. The key signature changes between G major, F# major, and E major across the staves. The notation features sixteenth-note patterns and various dynamic markings like crescendos and decrescendos.

68. 
 A section of five staves of musical notation in common time. The key signature changes between E major, D major, and C major. The notation features sixteenth-note patterns and dynamic markings.

69.

3654-290

## SCALE STUDIES

---

Etuden ueber die Tonleitern

---

ÉTUDES SUR LES GAMMES

## STUDIES on the Scales.

### Major Scales.

The study of the scales has, as a rule, been greatly neglected in works of the present description; writers on the subject generally content themselves with giving a few examples, leaving the pupil to supply for himself whatever may be wanting in the method. What is the result? Why, that few students are capable of executing a scale correctly. It is, however, of urgent importance, that the scale should be diligently practiced. Therefore, knowing as I do, the importance of this branch of study, I have treated it at length, and in every variety of key. By this means a perfect equality of sound, as well as a legato and correct method of playing, may be obtained.

### Minor Scales.

In presenting the minor scale for our particular purpose of study; I have only included examples built upon the tonic and dominant, in order to give an idea of its resources.

### Chromatic Scales and Triplets.

The chromatic scale being one of the most essential, I have treated it at considerable length. This kind of study imparts ease to the fingering. Care must be taken to press the valves down properly, in order that all the notes may be emitted with fullness.

At first the student must practice slowly, taking care to duly mark the rhythms indicated. In this scale, as in the diatonic scale, it is necessary to swell out the sound in ascending, and to diminish it in descending. Strict attention should be paid to time. The latter part of each phrase should not be hurried, as is the practice with many performers. I recommend the use of the metronome, in order to arrive at that degree of precision which constitutes the beauty of execution.

## ETUDEN über die Tonleitern.

### Dur-Tonleitern.

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

### Moll-Tonleitern.

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

### Chromatische Tonleitern und Triolen.

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

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

## ETUDES sur les gammes.

### Gammes majeurs.

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 rythmes indiqués. Dans cette gamme, comme dans les gammes diatoniques, il faut enfiler 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.

## Major Scales.

## Dur-Tonleitern.

## Gammes Majeures.

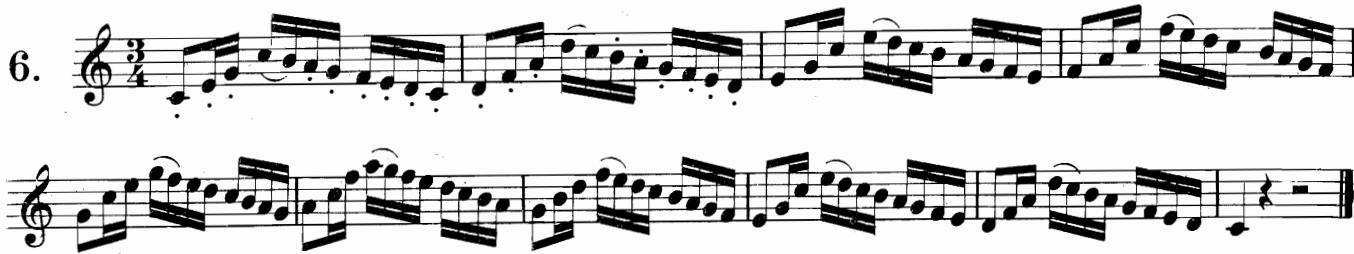
1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

7. 

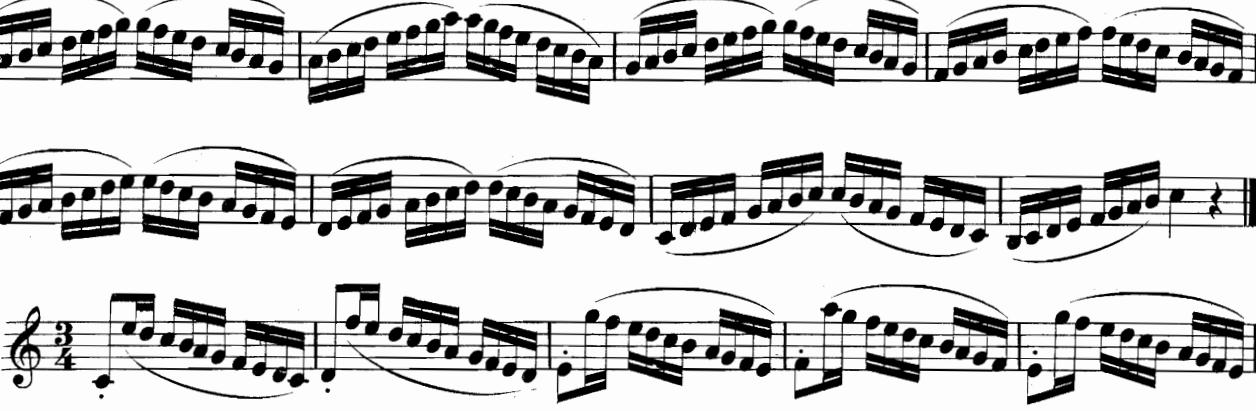
8. 

9. 

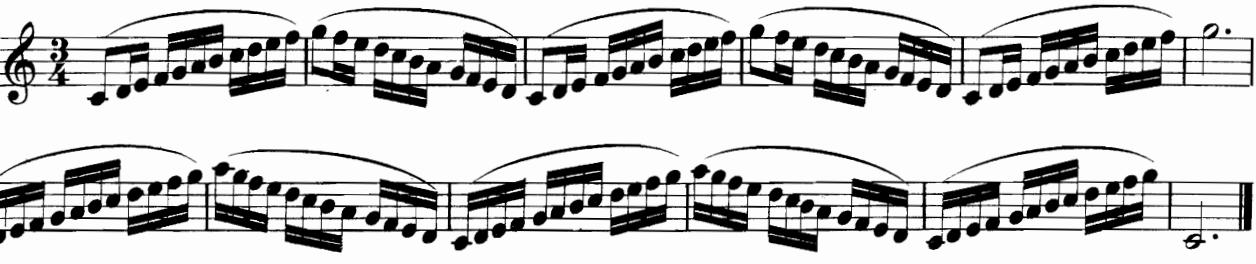
10. 

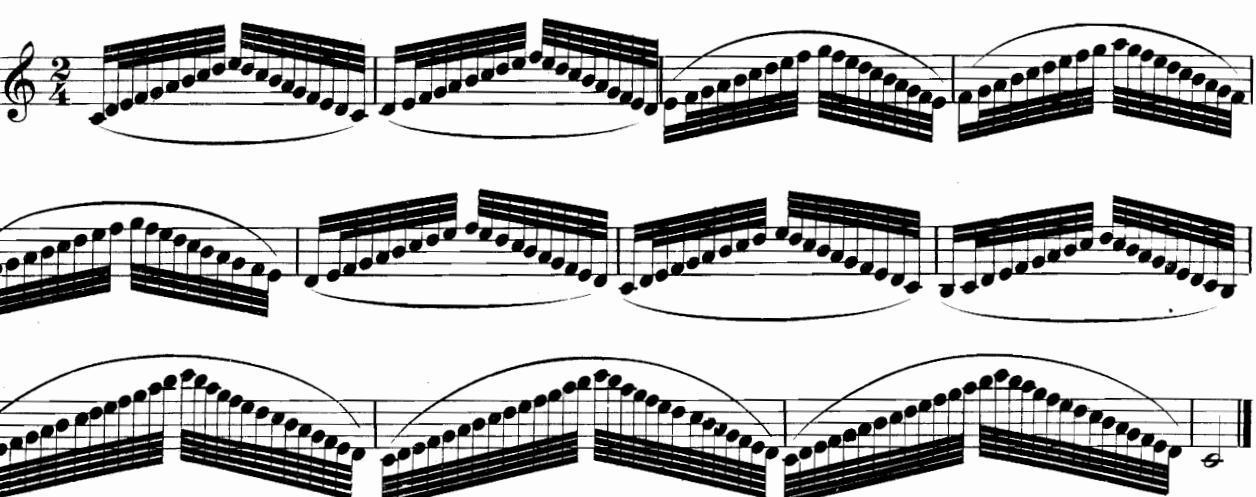
11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17.

18.

19.

20.

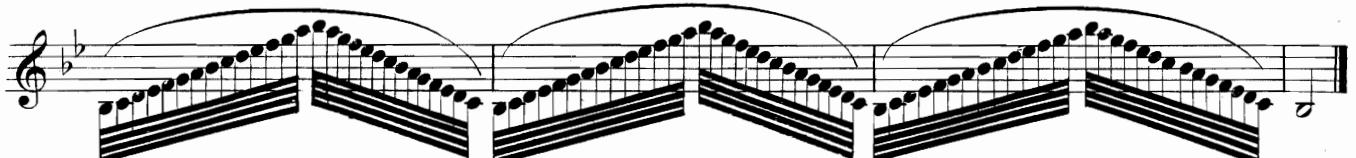
21.

22.

23.

24.

25.





34. 

35. 

36. 

37. 

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

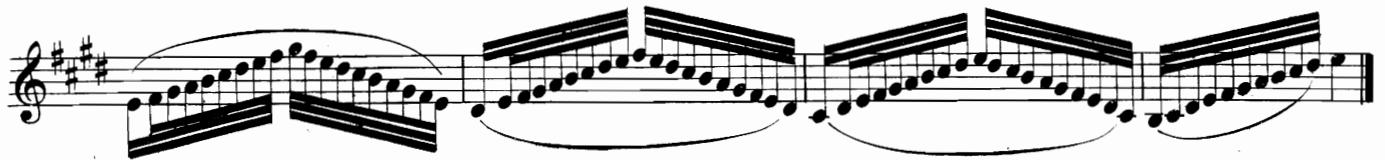
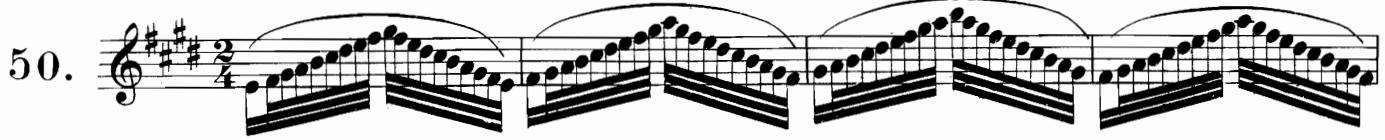
46.

47.

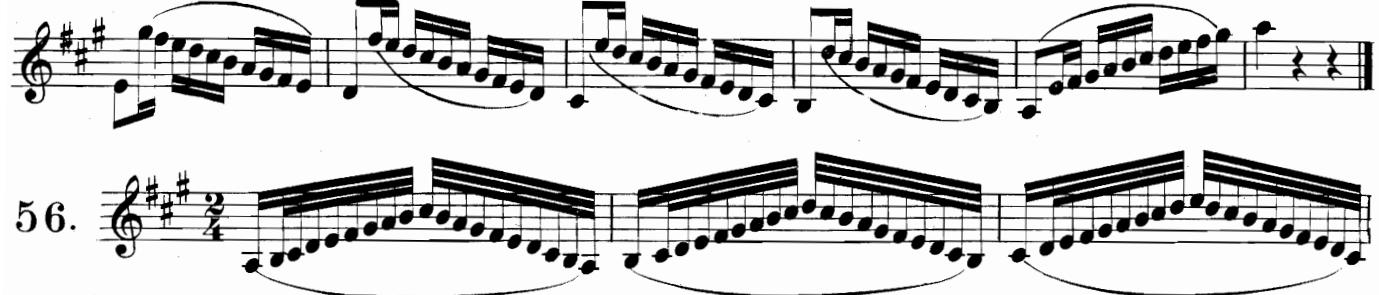
48.

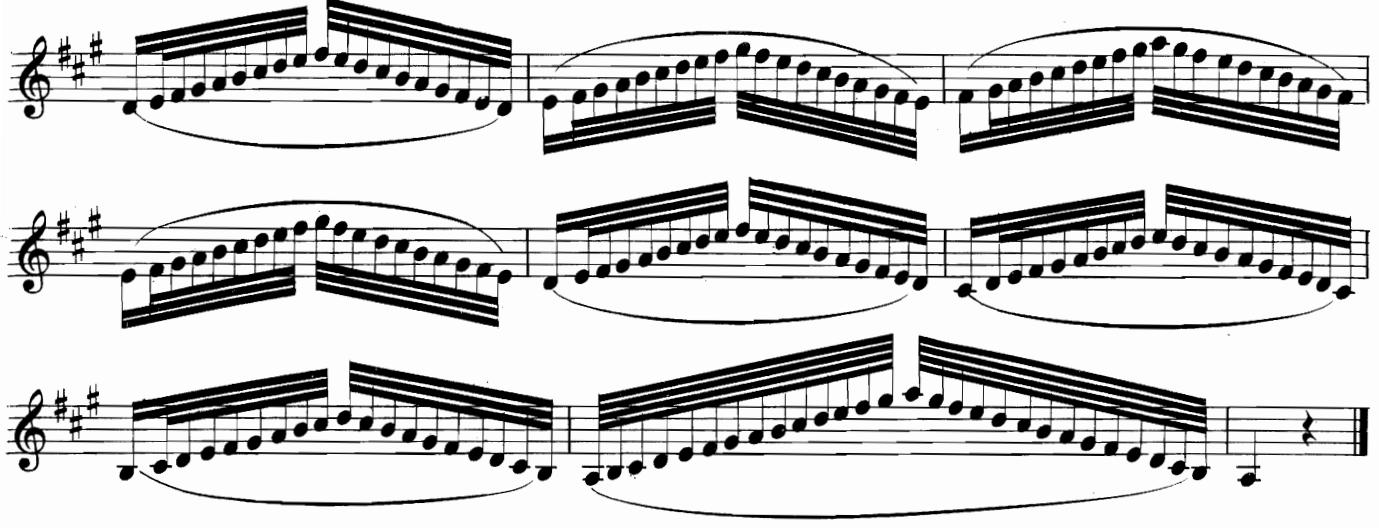
49.

70



55. 

56. 

57. 

58. 

72

59.

60.

61.

62.






66.

67.  $\text{\#}$  c

68.

69.

## Minor Scales.

## Moll-Tonleitern.

## Gammes Mineures.



Chromatic Scales.

Chromatische Tonleitern.

Gammes Chromatiques.

1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

4.

5.

6.

Sheet music for six staves of a musical composition. The staves are arranged in two columns of three. The top row starts with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The bottom row starts with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. Each staff contains a series of sixteenth-note patterns connected by curved lines. The music continues from the previous page, with measure numbers 78 and 79 indicated above the staves.

7.

Sheet music for five staves of a musical composition. The staves are arranged in two columns of three. The top row starts with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. The bottom row starts with a treble clef, common time, and a key signature of one sharp. Each staff contains a series of sixteenth-note patterns connected by curved lines. The music continues from the previous page, with measure numbers 78 and 79 indicated above the staves.

8.

9.

### Chromatic Triplets.

## Etuden über die chromatischen Triolen. Études sur les Triolets chromatiques.

10.

11.

12.

13.

14. 

*8va ad lib.*



15. 

*8va ad lib.*



16. 



*8va ad lib.*

17. 

*8va ad lib.*



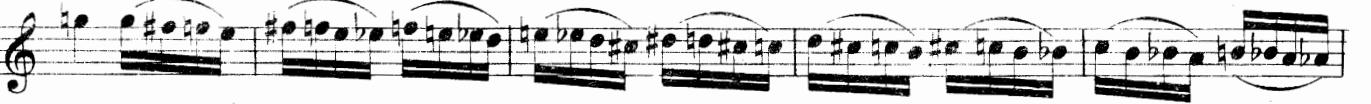
18.

19.

20.

21.

22.





28.

29.

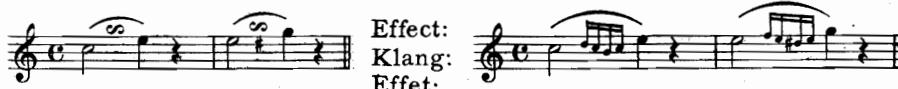


## EXPLANATION of Grace Notes.

### The Gruppetto.

The first twenty-three studies of the following division are especially designed to prepare the pupil for the execution of the gruppetto, which, as its name implies, is used to surround any desirable note with a group of grace notes. These studies ought to be practiced slowly, in order to accustom the lips and fingers to act in perfect unison. It is therefore necessary to give as much value to the appoggiatura, above or below, as to the note which serves as their pivot.

There are two kinds of gruppetto, consisting of four notes; the first is expressed in the following manner:



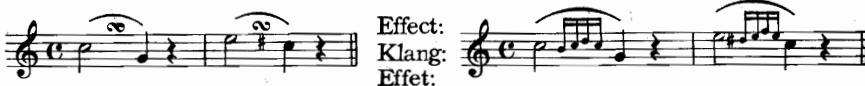
Effect:  
Klang:  
Effet:

Here the sign is turned upwards, which indicates that the first appoggiatura should be above.

The lower appoggiatura should always be at the distance of half a tone from the note which it accompanies; it is marked by an accidental placed beneath the sign.

As regards the higher appoggiatura, it may be either major or minor according to the tonality of the piece which is being executed.

The second gruppetto is expressed in the following manner:



Effect:  
Klang:  
Effet:

It will be seen that the sign is now turned downwards, which denotes that the first appoggiatura must be beneath.

This, at any rate, is the manner in which such passages ought to be written; unfortunately, however, writers now-a-days neglect these details, and leave them entirely to the taste of the performer. (For this variety of grace notes, see Nos. 24 to 31.)

## ERKLÄRUNGEN

### über die Verzierungsnoten.

### Vom Gruppetto (Doppelschlag.)

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

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

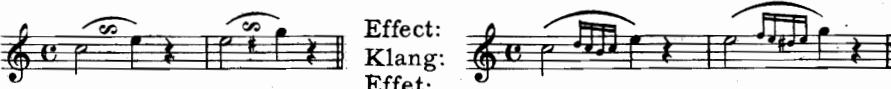
## EXPLICATIONS

### 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 en tourer d'appogiatures 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 appogiatures 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:



Effect:  
Klang:  
Effet:

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

Der nächsttiefe Ton muss stets ein halber sein; dies wird oft durch ein Erhöhungssymbol (# oder ♯) unter dem Gruppettozeichen angegedeutet.

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

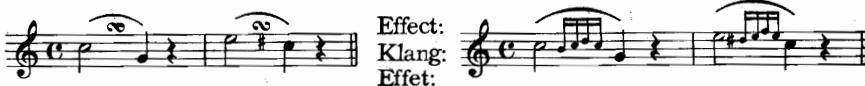
Der zweite Gruppetto wird auf folgende Art bezeichnet:

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

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

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

Le deuxième gruppetto s'indique de la manière suivante:



Effect:  
Klang:  
Effet:

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

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

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. (Voyez, pour ce genre d'agrément, du no. 24 au no 31.)

### The Gruppetto Consisting of Three Notes

There are two varieties of the Gruppetto: the first ascending, the second descending. In either case, they may consist of a minor or diminished third, but never of a major third.

They are written:



But they should be executed in the following manner:



It will be seen that this embellishment must not be taken from the note it accompanies, but from the measure which precedes it. It should be very lightly executed, care being taken to attack the first appoggiatura clearly. (For this species of embellishment, see No. 32 to 35.)

### The Double Appoggiatura.

There are two kinds of double appoggiatura. The first consists of two grace-notes which may be taken at the distance of a third, from the notes which they accompany, whether ascending or descending.

Example, ascending:



Example, descending:



The double appoggiatura should not take its value from the note which it accompanies; on the contrary it should precede it as follows:

Example, ascending:



Example, descending:



The second variety of double appoggiatura is composed of an upper and lower appoggiatura.

Example:



Should be played: Example:



These appoggiaturas should take their value from the measure preceding the note which they accompany. (See No. 36 to 43.)

### Vom Gruppetto mit 3 Noten oder der kleinen Gruppe.

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

Man schreibt:



Aber man führt sie auf folgende Art aus:



### Du gruppetto a 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:



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

### Von den Doppel Appoggiaturen. (Schleifer.)

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

Beispiel, aufwärts:



Beispiel, abwärts:



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

### Des doubles appoggiatures.

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

Exemple, en montant:

Exemple, en descendant:

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

Beispiel, aufwärts:



Beispiel, abwärts:



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

Exemple, en montant:

Exemple, en descendant:

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

Beispiel:



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

Exemple:

On doit exécuter ainsi: Exemple:



Diese Appoggiaturen sollen ihren Werth von dem Zeittheil entnehmen, welche der Note, die sie begleiten, voran geht. Siehe No. 36 bis No. 43.

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

### The Simple Appoggiatura.

The simple appoggiatura is a grace note, in no way constituting a portion of a bar, but which receives half of the value of the note before which it is placed.

Example:



This appoggiatura may be placed above or below any note. When it is placed above, it may be at the distance of a tone or half tone; when it is placed below, it ought, invariably, to be at the distance of a half tone.

For instance:



In the music of the old masters are to be found numerous examples of the appoggiatura, intended to take half the value of the note which they precede; but, at the present day, in order to obtain a uniform execution, music is written precisely as it is intended to be executed; this is undeniably a far better plan. See from No. 44 to 47.

### The Short Appoggiatura or Grace Note.

The grace note deducts its value from the note which it accompanies. It is generally employed in somewhat animated movements. Stress should be laid upon it so as to impart to it a little more force than the note which it precedes. When it is above, it may be situated a tone or half a tone from the note it accompanies; when it is below, it is invariably placed at the distance of half a tone. (See from No. 48 to 54.)

### The Portamento.

The portamento is a little note which is, in fact, merely the repetition of a note which the performer desires to carry to another by slurring. This kind of embellishment must not be used too freely, as it would be a proof of bad taste. When judiciously employed it is highly effective, but, for my own part, I decidedly prefer that the tone should be slurred without having recourse to the grace note. (See from No. 55 to 59.)

### Von der einfachen Appoggiatur.

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

Beispiel:



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

Beispiel:

### De l'appoggiature simple.

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

Exemple:

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

Exemple:

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

### Von der kurzen Appoggiatur oder dem Prallvorschlag.

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

### Vom Portamento.

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

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 précédent, mais aujourd'hui, afin d'obtenir une exécution uniforme, on écrit généralement la musique ainsi qu'elle doit être exécutée, ce qui vaut beaucoup mieux, sans contredit. (Voyez no. 44 au no. 47.)

### De l'appoggiature brève ou petite note.

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

### Du portamento.

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

## The Trill (or Shake.)

On instruments with valves the trill is the most difficult of all embellishments. The only trill which is really endurable on this instrument is that in half tones. Whole-tone trills, however, may be produced, but care must be taken to press the valves down so that each note may be perfectly distinct.

The student should previously practice studies No. 60 to 67, slowly and deliberately, so as to arrive at the pure production of each sound. At a later period he may perform the studies on the trill, taking care to follow the fingering exactly as indicated. (See from No. 68 to 80.)

## The Mordant.

The mordant is nothing more than a precipitated trill or shake. It requires neither preparation nor resolution. It is indicated by the following sign:

Its effect is as follows:

Klang:

The mordant, consisting of several beats is almost impracticable on the cornet. The performer must therefore restrict himself to the mordant with one beat, which is much more easy of execution, and is moreover, very graceful.

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

The mordant takes its value (time) from the note to which it belongs. (See from No. 81 to 88.)

N. B. All the lessons on grace notes having been specially composed to serve as studies, I have purposely assembled together and in profusion, every kind of grace note. Care, however, must be taken not to use them too abundantly, as an excess of ornament is always in bad taste.

Effect:  
Klang:  
Effet:

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

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

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.

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

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

## Vom Triller.

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

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

## Vom Mordant.

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

## Du trille.

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

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

## Du mordant.

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

# PREPARATORY EXERCISES ON THE GRUPPETTO. *VORBEREITENDE ETÜDEN ÜBER DEN GRUPPETTO (Doppelschlag.)* ETUDES PREPARATOIRES SUR LE GRUPPETTO.

The image shows the first page of a musical score titled "1.". It consists of ten staves of music, each with a different key signature and time signature. The keys include C major, B-flat major, G major, E major, A major, D major, F-sharp major, B-flat major, E major, and A major. The time signatures vary from common time to 12/8. The music is composed of sixteenth-note patterns, primarily consisting of eighth-note pairs connected by beams. Some staves feature grace notes and slurs. The first staff begins with a C major key signature and common time. The second staff begins with a B-flat major key signature and 6/8 time. The third staff begins with a G major key signature and common time. The fourth staff begins with an E major key signature and common time. The fifth staff begins with an A major key signature and common time. The sixth staff begins with a D major key signature and common time. The seventh staff begins with an F-sharp major key signature and common time. The eighth staff begins with a B-flat major key signature and common time. The ninth staff begins with an E major key signature and common time. The tenth staff begins with an A major key signature and common time.

The image shows a page of sheet music for two staves. The top staff is in common time (indicated by '2/4') and G major (indicated by a G clef). It consists of six measures of sixteenth-note patterns, each marked with a grace note symbol (>) above the notes. The bottom staff is also in common time (2/4) and E major (indicated by a C clef). It also consists of six measures of similar sixteenth-note patterns with grace notes. Measure numbers 1 through 12 are written above the staves. The first measure of the bottom staff includes a fingering instruction '1 2 3 2' below the staff.

3.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

$\frac{1}{2}$

4. 

5. 

6. 

7. 

8.

9.

10.

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16.

17.

18.

19.

20. 

21. 

22. 

23. 



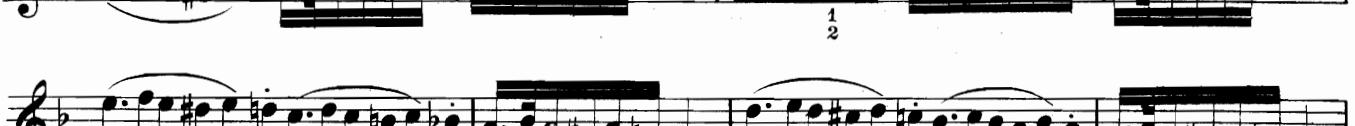














THE GRUPPETTO.  
*VOM GRUPPETTO* (*Doppelschlag.*)  
 DU GRUPPETTO.

Allegretto.

24.

Allegro.

25.

100

Andante.

26.

26. {

Allegro moderato.

27.

27. {   
Fine.

{

{   
D.C.

Andante.

28.

Musical score for measure 28, Andante. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. Both staves are in G major. The music features eighth-note patterns with various slurs and grace notes. Measure 28 concludes with a repeat sign and a double bar line.

29.

Allegretto.

Musical score for measures 29-31, Allegretto. The score consists of two staves. The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time. Both staves are in G major. The music features eighth-note patterns with various slurs and grace notes. Measures 29-31 conclude with a repeat sign and a double bar line.

*Andantino.*

30.

*Allegretto.*

31.

*Andantino.*

32.

*Più mosso.**Allegretto.*

33.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature changes from one flat to no sharps or flats. Measure 11 starts with a quarter note in the treble staff followed by eighth-note pairs in the bass staff. Measure 12 begins with a half note in the treble staff, followed by eighth-note pairs in the bass staff.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. Measures 11 and 12 are shown, ending with a repeat sign and the instruction "D.C." (Da Capo).

### Andante.

A musical score page showing measures 1 through 5 of a piece for orchestra. The key signature is one flat, and the time signature is 6/8. The music consists of six staves, each with a different instrument's part. Measure 1 starts with a bassoon. Measures 2 and 3 feature woodwind instruments like oboes and clarinets. Measures 4 and 5 involve brass instruments such as trumpets and tubas. The score is written on five-line staff paper with various dynamics and performance instructions.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. Measure 11 starts with a sixteenth-note grace note followed by eighth-note pairs. Measure 12 begins with a sixteenth-note grace note followed by eighth-note pairs.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time. Measure 11 starts with a half note in the bass staff followed by eighth-note pairs in the treble staff. Measure 12 begins with a quarter note in the bass staff, followed by eighth-note pairs in the treble staff.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. Measures 11 and 12 are shown, each consisting of five measures. Measure 11 starts with a half note in the bass staff, followed by eighth-note pairs in the treble staff. Measure 12 starts with a half note in the bass staff, followed by eighth-note pairs in the treble staff.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 11 starts with a half note in the bass staff followed by a sixteenth-note pattern in the treble staff. Measure 12 begins with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by a half note in the bass staff.

**Allegro moderato.**

A musical score for piano, page 35, featuring eight measures of music. The key signature is one flat, and the time signature is 2/4. The music consists of two staves. The top staff uses a treble clef, and the bottom staff uses a bass clef. The notes are primarily eighth notes, with some sixteenth-note patterns and rests. The score includes measure numbers 1 through 8.

A musical score for piano, featuring two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Measure 11 begins with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by eighth-note pairs in the bass staff. Measure 12 continues with eighth-note pairs in both staves, separated by rests. Measure 13 starts with a sixteenth-note pattern in the treble staff, followed by eighth-note pairs in the bass staff.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. Measure 11 starts with a eighth note followed by a sixteenth-note triplet, then a eighth note followed by a sixteenth-note triplet, and so on. Measure 12 begins with a eighth note followed by a sixteenth-note triplet, then a eighth note followed by a sixteenth-note triplet, and so on.

A musical score for piano, showing two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature is one flat. Measure 11 starts with a half note in the bass, followed by eighth-note pairs in the treble. Measure 12 begins with a dotted half note in the bass, followed by eighth-note pairs in the treble.

# THE DOUBLE APPOGGIATURA (Grace Note.)

*VON DER DOPPEL-APPOGGIATUR.*  
*DE LA DOUBLE APPOGGIATURE.*

### Andante.

Musical score for piano, page 36, measures 1-4. The score consists of four staves of music in 6/8 time. Measure 1 starts with a forte dynamic. Measures 2 and 3 show a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Measure 4 begins with a dynamic marking *rall.* (rallentando). The tempo is indicated as *Tempo I.*

### Andantino.

A musical score for piano, page 37, featuring four staves of music. The key signature is one sharp (F# major), and the time signature is common time (C). The music consists of eighth-note patterns with various dynamics and slurs. The first staff begins with a forte dynamic. The second staff starts with a piano dynamic. The third staff begins with a forte dynamic. The fourth staff ends with a dynamic marking 'rall.' (rallentando).

### Allegretto.

Musical score for piano, page 38, measures 1-12. The score consists of four staves of music. The first three staves are in common time (indicated by '2/4') and the fourth staff is in 3/4 time. The key signature changes from G major (no sharps or flats) to A major (one sharp) at the beginning of measure 12. Measure 12 concludes with a dynamic marking of *rall.* and the word *Fine.*

*Allegretto moderato.*

39.

*Andante con spirito.*

40.

*Allegretto.*

41.

Andante.

42.

Allegretto.

43.

## THE SIMPLE APPOGGIATURA (Grace Note.)

*VON DER EINFACHEN APPOGGIATUR.*

DE L'APPOGGIATURE SIMPLE.

Andante con spirito.

44.

Allegro moderato.

45.



**Andante con espressione.**

46. 
 A musical score for piano, consisting of eight staves of music. The music is in common time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with slurs and grace notes.

**Allegro con spirito.**

47. 
 A musical score for piano, consisting of twelve staves of music. The music is in common time and includes a section with a 2/4 time signature indicated by a "2" below the staff. The score features a mix of eighth and sixteenth note patterns with slurs and grace notes.

THE SHORT APPOGGIATURA or GRACE-  
NOTE.

**Allegro poco andantino.**



**Allegro moderato.**



**Allegro moderato.**



**Allegretto.**

51.

**Allegretto.**

52.

**Allegro moderato.**

53.

54.

THE PORTAMENTO.

VOM PORTAMENTO.

DU PORTAMENTO.

**Andante.****Agitato.****Tempo I.****Andante.****Fine.****Andante.****Tempo I.****Allegretto.**



**Andante moderato.**



THE TRILL (or SHAKE)

VOM TRILLER.

DU TRILLE.



61.

62.

63.

64.

65.

66.

67.



Musical score for two staves, page 115, measures 70-71.

**Staff 1 (Top):**

- Measure 70:
  - Key signature: C major.
  - Tempo: tr (trill).
  - Notes: Open circle, half note, sharp eighth note, open circle.
  - Pedal markings: 1 3, 1 1 2 3, 3.
- Measure 71:
  - Key signature: C major.
  - Tempo: tr (trill).
  - Notes: Open circle, half note, sharp eighth note, open circle.

**Staff 2 (Bottom):**

- Measure 70:
  - Key signature: C major.
  - Tempo: tr (trill).
  - Notes: Sixteenth-note patterns.
  - Pedal markings: 1 3, 1 1 2 3, 3.
- Measure 71:
  - Key signature: C major.
  - Tempo: tr (trill).
  - Notes: Sixteenth-note patterns.
  - Pedal markings: 1 2.

•

- Measure 71:
  - Key signature: C major.
  - Tempo: tr (trill).
  - Notes: Sixteenth-note patterns.
- Measure 72:
  - Key signature: C major.
  - Tempo: tr (trill).
  - Notes: Sixteenth-note patterns.
  - Pedal markings: 1 2.

**Measure 73:**

- Key signature: C major.
- Tempo: tr (trill).
- Notes: Sixteenth-note patterns.
- Pedal marking: 3.



**Andante.**





## Andante.

75.

## Andantino.

76.

## Tempo I.

*rall.*

**Allegretto.**

77.

**Tempo I.**

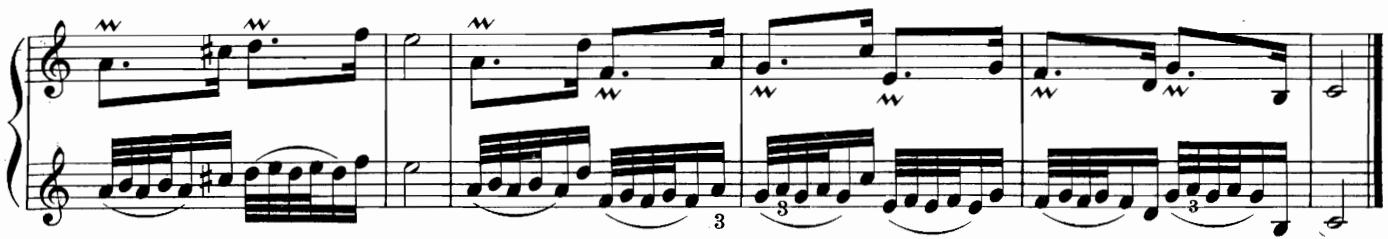
78.

79.



Allegro moderato.

81.



82.



**Allegretto moderato.**

121

83.



83.



**Allegro.**

84.



**Allegro.**

85.



*Allegretto.*

86.

*Allegretto.*

87.

*Allegro.*

88.

*Fine.*

*D. C.*

### 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 Decimen-intervall 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 untauligen Ausführung zu gelangen, muss man diese Etuden streng im Takte 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 trèsusités 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 débuter avec lenteur et ne presser le mouvement qu'au fur et à mesure qu'on se familiarise avec l'exercice. Une trop grande vitesse ne donne pas toujours au jeu le brillant qu'on espère. La netteté et la régularité, voilà les vrais types d'une 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 doigts 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'obstacles insurmontables 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 Athemen 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 une 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 septèmes 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 annihile.

STUDIES ON THE  
INTERVALS.STUDIEN ÜBER DIE  
INTERVALLE.ETUDES SUR LES  
INTERVALLES.

1. 

2.

The sheet music contains two staves. The top staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (F#). It consists of six measures, each starting with a repeat sign and ending with a double bar line. The bottom staff begins with a bass clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (F#). It also consists of six measures, each starting with a repeat sign and ending with a double bar line. The music is composed of eighth and sixteenth note patterns.

The image shows page 3 of a piano sheet music score. The page contains 12 staves of musical notation, each consisting of five horizontal lines. The music is written in various key signatures and time signatures, primarily 2/4. The notation includes a variety of note heads, stems, and bar lines, indicating a complex piece of music. The first staff begins with a treble clef, while subsequent staves switch between bass and treble clefs. Key signatures include B-flat major, G major, E major, A major, D major, F-sharp major, C major, G major, D major, A major, E major, and B-flat major.

4.

5.

The musical score consists of ten staves of music for a solo instrument. The music is in 2/4 time. The key signature changes throughout the piece, indicated by the following key signatures:

- Staff 1: B-flat major (two flats)
- Staff 2: A minor (one flat)
- Staff 3: G major (no sharps or flats)
- Staff 4: F-sharp minor (one sharp)
- Staff 5: E major (no sharps or flats)
- Staff 6: D major (one sharp)
- Staff 7: C major (no sharps or flats)
- Staff 8: B-flat major (two flats)
- Staff 9: A major (no sharps or flats)
- Staff 10: G major (no sharps or flats)

The music is divided into measures by vertical bar lines. Each staff contains six measures. The notes are represented by various black and white note heads, stems, and bar lines, typical of classical musical notation.

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.

17.

18.

3654-290

19.

20.



24.

25.

26.

27.

EXERCISES ON SIXTEENTH  
NOTES.STUDIEN IN SECH-  
ZEHNTELN.ÉTUDES EN DOUBLES  
CROCHES.

28.

29.

30.

31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36.

37.

38.

39.

40.

41.

42.

43.

44.

45.

46.

Fine.

D.C.

47.

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

48.

49.

50.

The musical score consists of ten staves of music. The first four staves are in G major (one sharp). The next five staves are in F major (one flat). The final staff is in E major (two sharps). The music is in common time (indicated by '2'). The notation includes sixteenth-note patterns with slurs and grace notes.

51.

52.

3654 - 290

## THE CHORD OF THE DOMINANT SEVENTH.

*VOM DOMINANT SEPTIMEN-ACCORD.*

DE L'ACCORD DU SEPTIEME DOMINANTE.

53.

54.

The musical score consists of ten staves of music, each with a different key signature. The first staff is in G major (no sharps or flats). The second staff is in F major (one flat). The third staff is in E major (no sharps or flats). The fourth staff is in D major (two sharps). The fifth staff is in C major (no sharps or flats). The sixth staff is in B major (one sharp). The seventh staff is in A major (two sharps). The eighth staff is in G major (no sharps or flats). The ninth staff is in F# major (one sharp). The tenth staff is in E major (no sharps or flats). The music is in common time, indicated by the '2' symbol above the staff.

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

55.

56. 

57. 

58. 

59.

60.

61.

3654 290

## CADENCES.

## CADENZEN.

## POINTS D'ORGUE.

62.

## 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*, as has just been shown, and not the syllables *du du gu 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.

## 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, über 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 *tü tü* ausspricht, legt man die Zunge gegen die oberen Zähne, und indem man sie zurückzieht, bringt man die beiden ersten Stöße hervor. Die Zunge muss sich hierauf nach dem hinteren Theil des Mundes zurückziehen, und die Kehle schließen, indem sie sich zur Bildung der Sylbe *ku* 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 nötig. Die Erfahrung hat mich gelehrt, dass man, um ein vollkommen perlendes Staccato zu bekommen, die Sylben *tü tü tü tü* genau, wie es vorgeschrieben, aussprechen muss, und nicht die Sylben *dü dü gü dü dü gü*. Die letzteren gehen allerdings schneller zuprononcieren, 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 Artikulation 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 zweittheiligen 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 syllabes:

Pour donner plus d'égalité au coup de langue, il faut, en commençant, allonger un peu chaque syllabe, de manière à bien lier les notes entre elles. Ce n'est que lorsque le coup de langue sort avec 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 syllabes *tu tu*, la langue se place contre les dents de la mâchoire supérieure et, en se retirant, produit les deux premiers coups. La langue doit alors remonter au fond de la bouche et obstruer le gosier en se gonflant par l'effet de la prononciation de la syllabe *ku*, qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, détermine le troisième coup.

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

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

Le coup de langue ne doit pas être trop précipité, car alors l'auditeur finit par ne plus le distinguer. Il faut bien se rappeler que cette articulation doit servir à exécuter des traits en changeant de note sur chaque coup de langue, et non pas à imiter le bruit de la crècelle. 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:

Arpeggien und aller Stellen in zweittheil -  
igem Rhythmus. Um es mit Präcision aus-  
führen zu lernen, muss man es langsam  
üben und dieselben Vorschriften befolgen,  
welche für das dreifache Staccato gege-  
ben sind.

Man hat zuerst die Sylben:

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 syllabes:

Musical notation for 'tu' on a treble clef staff. The notes are eighth notes, grouped in pairs. The lyrics are: tu ku tu ku tu ku tu ku tu.

tu ku tu ku tu ku tu ku tu

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:

auszusprechen. Wie man sieht, macht die Zunge eine Bewegung des Vor- und Rückwärtschreitens, 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 Septimenaccoerde und die vermindernden Septimenaccoerde 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 Übung 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.

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 parfaités, ainsi qu'aux accords de septième dominante et de septième diminuée, et les exécuter en employant ce même staccato, afin d'habiter les doigts à marcher régulièrement avec la langue. Ce sera là un fécond travail. (Voyez du no. 77 au no. 114.)

Du coulé dans le staccato binaire.

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

A musical score for 'Takata' in 2/4 time. The melody consists of eighth-note patterns. The first section ends with a repeat sign and a double bar line. The second section begins with a pickup note followed by a measure of eighth notes. The third section starts with a single eighth note followed by a measure of eighth notes.

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. 414 to 434.)

### 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.)

Die Sylbe *ta* dient zum Ansatz der ersten Note, und die Sylbe *a*, welche darauf folgt, erlaubt, indem sie den Ton verlängert, ein leichtes Hinüberschleifenzur zweiten Note. Diese Art des Zungenstosses ist sicherlich eine der nothwendigsten, wenn man in Betracht zieht, dass er in allen Musik - gattungen 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.)

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 trèscorrectement 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 possédera bien tous les autres. L'exécution en est d'ailleurs des plus faciles, quand on est arrivé à bien rendre les coups de langue binaires et ternaires. (Voyez du no. 135 au no. 143.)

## TRIPLE TONGUING.

155

*VOM ZUNGENSTOSS BEIM DREIFACHEN STACCATO.*

DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE.



6. 

7. 

8. 

9. 

10.

tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

11.

tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

12. 









13. 









14. 





15.

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

16.

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

17.

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

18.

tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

19.

tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

20.

tu tukutu tuku tu tuku tu tu ku tu

21.

tutu ku tu tu kututu kuta tu ku



## THEME.

26. 

27. 

28. 

29. 

30. 

31. 

32. 



34. 

tu tukututuku tutuku tu tuku tu

35. 

tu tukututuku tu tuku tutuku tu

36. 

tutukututuku tutukututuku tutukututuku tutukututuku tu



## THEME.

37. 

38. 

39. 

40. 

41. 

42. 

43. 

44. 

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 

53. 

42.

43.

44.

45.

46.

This block contains five staves of musical notation for piano, numbered 42 through 46. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music consists primarily of eighth-note patterns, with some sixteenth-note figures and occasional quarter notes. Measure 42 starts with a single eighth note followed by a sixteenth-note pattern. Measures 43 and 44 feature continuous eighth-note patterns. Measure 45 includes a sixteenth-note figure near the end. Measure 46 concludes with a sixteenth-note figure followed by a repeat sign and a section of eighth-note patterns.

47. 

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 







63. 

64. 

65. 

66. 

67.

68.

69.

Presto.

70. 

1.      2.

71. 
 tu tu ku tu      tu tu ku tu  
 tu tu tu ku tu tu ku tu      tu tu ku tu tu ku tu  
 tu      tu ku tu

72. 

73.

74.

VAR.

## THEME.

Allegro.



## THEME.

Allegro.



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



79.

tu tu ku tukutu tu kutu ku      tu tu ku tukutu tu

80.

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

81.

tu ku tu ku tu      tu ku tu ku tu

82.

tu ku tu ku tu      tu ku tu ku tu



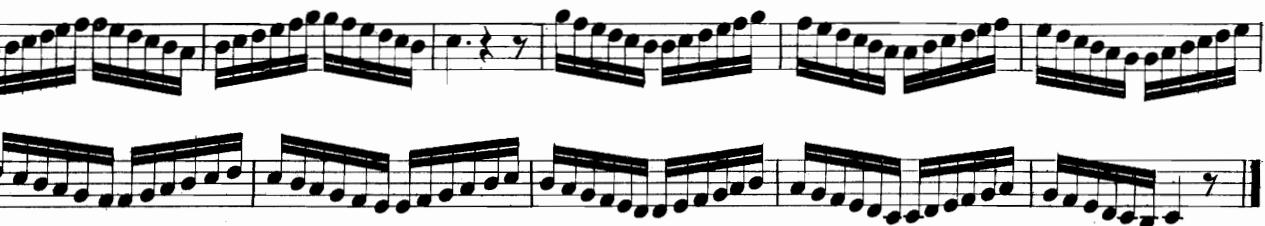






91. 

tu ku tu ku tukutukutukutukutu



92. 

tu ku tu ku tu ku tu kuu



93. 

tu ku tu ku tu ku tu ku tu





94. 

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 <sup>3</sup>

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

100.

tu ku tu ku tu ku tu

101.

tu tu ku tu ku tu ku tu

102.

tu tu ku tu ku tu

103.

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

104.

ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu

105.

tu ku tu ku tu ku tu ku tu



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





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







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



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

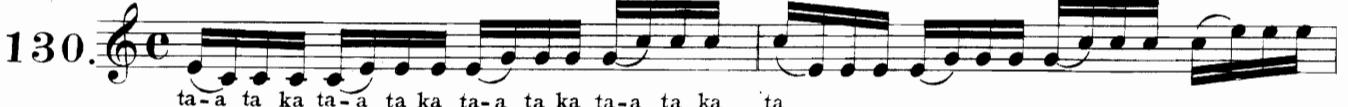
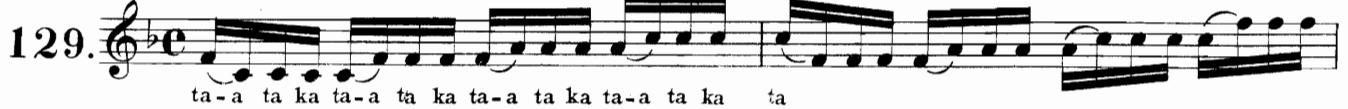


125. ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta ka ta-a ta



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







Allegro.

131. 

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



Allegro.

132. 

Ta ka takata ka ta-a taka ta-a ta ka takataka ta-a ta ka ta-a taka ta



Allegro.

133. 

Ta-a ta kata-a taka ta



Presto.

134. 

Tatakatata



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

Allegro.

135. 

Tempo di marcia.

136. 

Allegretto.

137. 

138. 

*Fine.* 

139. 



140. 

*Fine.* 

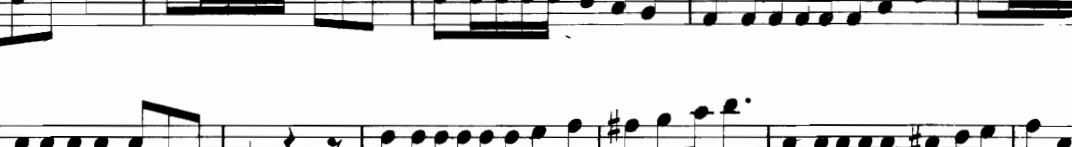


*D.C.* 

141. 





142. 

143. 

144. 

145. 

# THE ART OF PHRASING.

191

## 150 CLASSIC AND POPULAR MELODIES.

Arranged by Arban. (*Professor of the Imperial Conservatory of Music.*)

### ROBIN ADAIR.

Andante.

*dolce.*

Sheet music for 'Robin Adair' in 3/4 time. The first system shows measures 1-4. Measure 1 starts with a piano dynamic (p) and a bassoon-like line. Measures 2-4 show a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second system shows measures 5-8, continuing the melodic line with eighth-note patterns and slurs.

### LOVING, I THINK OF THEE.

Andante.

Krebs.

Sheet music for 'Loving, I Think of Thee' in common time. The first system shows measures 1-4. Measure 1 starts with a piano dynamic (p) and a melodic line. Measures 2-4 show a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second system shows measures 5-8, continuing the melodic line with eighth-note patterns and slurs.

### MY PRETTY JANE.

Andante.

Sheet music for 'My Pretty Jane' in common time. The first system shows measures 1-4. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) and a melodic line. Measures 2-4 show a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The second system shows measures 5-8, continuing the melodic line with eighth-note patterns and slurs.

## HOW FAIR THOU ART.

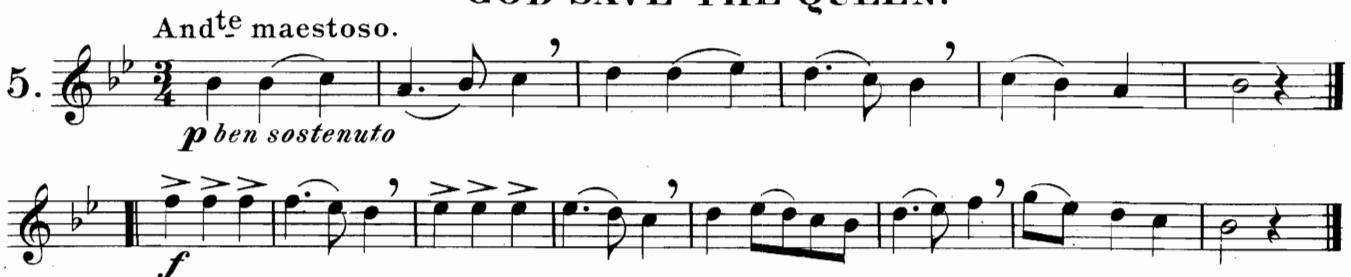
H. Weidt.

Moderato.

4. 

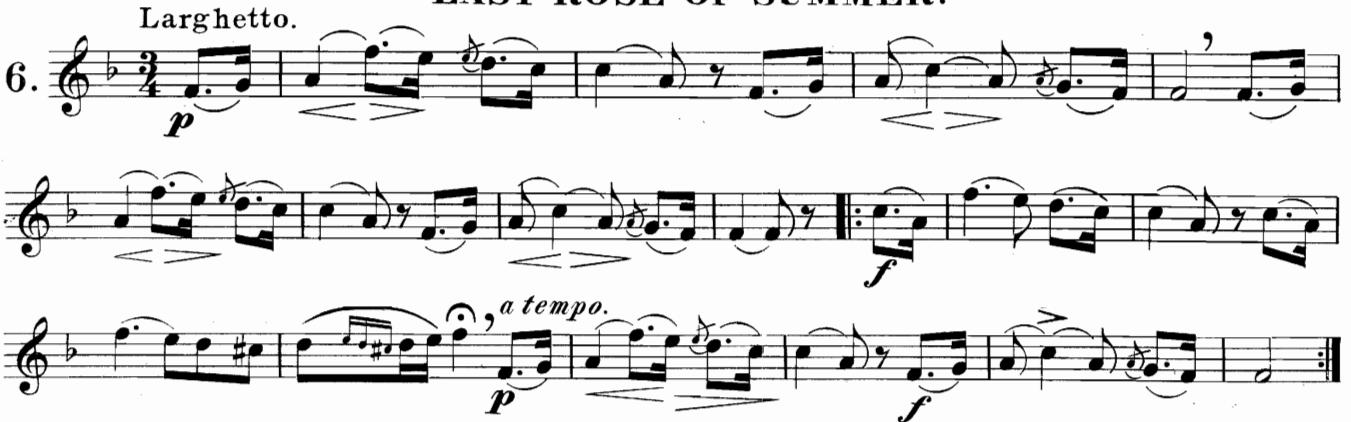
## GOD SAVE THE QUEEN.

Andante maestoso.

5. 

## LAST ROSE OF SUMMER.

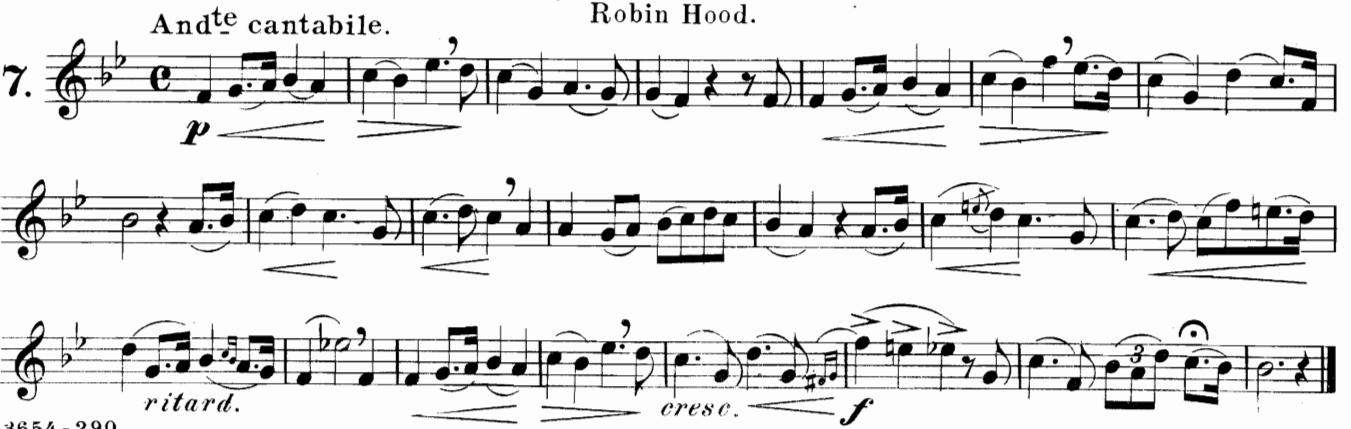
Larghetto.

6. 

## MY OWN, MY GUIDING STAR.

Robin Hood.

Andante cantabile.

7. 

## WHY DO I WEEP FOR THEE?

Andante con tristesso.

W. V. Wallace.

8. 

## BLUE BELLS OF SCOTLAND.

Allegro modato

9. 

## DUTCH AIR.

Maestoso.

10. 

## NOW THE SWALLOWS ARE RETURNING.

Andantino.

Fr. Abt.

11. 

## WHO SHALL BE FAIREST?

Andante.

12. 

## RUSSIAN HYMN.

Maestoso.

13. 

## O, YE TEARS.

Fr. Abt.

Andante

14. 

*accel.*

*rit.*

## PURITAN'S DAUGHTER.

Balfe.

Larghetto cantabile.

15. 

## WOODMAN SPARE THAT TREE.

Andante.

H. Russell.

16. A musical score for voice and piano. The key signature is one sharp (F# major). The tempo is Andante. The vocal line consists of eighth and sixteenth notes, with several grace notes and slurs. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords.

## LOVE NOT.

V. Wallace.

Cantabile.

17. A musical score for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is Cantabile. The vocal line features sustained notes and eighth-note patterns. The piano accompaniment includes dynamic markings like crescendo and dolce, and performance instructions like ritardando and espressivo.

## THEN YOU'LL REMEMBER ME.

Balfe.

Andante.

18. A musical score for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is Andante. The vocal line has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment features sustained notes and eighth-note chords.

## O WERT THOU BUT MINE OWN LOVE.

Fr. Kücken.

Andante

19. A musical score for voice and piano. The key signature is one flat (B-flat major). The tempo is Andante. The vocal line has a steady eighth-note pattern. The piano accompaniment includes dynamic markings like mezzo-forte and rallentando.

## WE MAY BE HAPPY YET.

Andante moderato. Balf. 20.

20. *p* The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff continues with eighth notes. The third staff begins with a eighth note followed by sixteenth notes. The tempo is Andante moderato.

*erese.* *rall.*

Andante espressione. CONSTANCE. G. Linley. 21.

21. *p* The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff continues with eighth notes. The third staff begins with a eighth note followed by sixteenth notes. The tempo is Andante espressione.

*a tempo.* *rall.*

THE HEART OF THY NORA IS BREAKING FOR THEE. G. Linley. Andantino. 22.

22. *p* The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff continues with eighth notes. The third staff begins with a eighth note followed by sixteenth notes. The tempo is Andantino.

*a tempo* *rall.*

Larghetto. IL POLIUTO. Donizetti. 23.

23. *p* The musical score consists of three staves of music. The first staff starts with a quarter note followed by eighth notes. The second staff continues with eighth notes. The third staff begins with a eighth note followed by sixteenth notes. The tempo is Larghetto.

*calando.*

## THE HEART BOWED DOWN.

Larghetto cantabile.

24. A musical score for piano, featuring three staves of music in common time with a key signature of one sharp. The first staff begins with a forte dynamic (p) followed by eighth-note chords. The second staff continues with eighth-note chords. The third staff begins with a piano dynamic (p) followed by eighth-note chords. The music is marked "Larghetto cantabile". The composer's name, "Balfe.", is written at the top right of the score.

## WHEN WE MEET AGAIN.

L.Waldmann.

25. A musical score for piano, featuring four staves of music in common time with a key signature of one flat. The first staff begins with a piano dynamic (p) dolce. The second staff continues with eighth-note chords. The third staff begins with a piano dynamic (p) followed by eighth-note chords. The fourth staff begins with a piano dynamic (p) followed by eighth-note chords. The music is marked "Moderato". The composer's name, "L.Waldmann.", is written at the top right of the score.

## GERMAN SONG.

26. A musical score for piano, featuring four staves of music in common time with a key signature of one sharp. The first staff begins with a piano dynamic (p). The second staff continues with eighth-note chords. The third staff begins with a piano dynamic (p) followed by eighth-note chords. The fourth staff begins with a piano dynamic (p) followed by eighth-note chords. The music is marked "Andante moderato". The composer's name, "G. Barker.", is written at the top right of the score.

## FRIENDS OF MY YOUTH.

G. Barker.

27. A musical score for piano, featuring four staves of music in common time with a key signature of one sharp. The first staff begins with a piano dynamic (p). The second staff continues with eighth-note chords. The third staff begins with a piano dynamic (p) followed by eighth-note chords. The fourth staff begins with a piano dynamic (p) followed by eighth-note chords. The music is marked "Andante". The composer's name, "G. Barker.", is written at the top right of the score.

27. *cresc.* *p*

**ROMANCE.**  
And no ma non lento. from Fleur de Thé. Chas. Lecocq.

28. *p*

*poco animato.* *a tempo.* *poco più lento.*  
*rall.* *rit.* *rall.*  
*animato.*

**THERE IS A FLOWER THAT BLOOMETH.** V. Wallace.

29. *Moderato.* *p*

**L'ARA O L'AVELLO APPRESTAMI.** Verdi.

30. *Moderato.* *p* *Verdi.*

*Più mosso.*

## MY BARK WHICH O'ER THE TIDE.

Allegretto.

Balfe.

31.

## 'TWAS RANK AND FAME.

Andante cantabile.

Balfe.

32.

## VIEN, LEONORA.

Larghetto.

Donizetti.

33. <img alt="Musical score for 'Vien, Leonora.' in G major, 8/8 time. Dynamics: p. Measure 1: 8/8. Measures 2-4: 7/8. Measures 5-7: 8/8. Measures 8-10: 7/8. Measures 11-13: 8/8. Measures 14-16: 7/8. Measures 17-19: 8/8. Measures 20-22: 7/8. Measures 23-25: 8/8. Measures 26-28: 7/8. Measures 29-31: 8/8. Measures 32-34: 7/8. Measures 35-37: 8/8. Measures 38-40: 7/8. Measures 41-43: 8/8. Measures 44-46: 7/8. Measures 47-49: 8/8. Measures 50-52: 7/8. Measures 53-55: 8/8. Measures 56-58: 7/8. Measures 59-61: 8/8. Measures 62-64: 7/8. Measures 65-67: 8/8. Measures 68-70: 7/8. Measures 71-73: 8/8. Measures 74-76: 7/8. Measures 77-79: 8/8. Measures 80-82: 7/8. Measures 83-85: 8/8. Measures 86-88: 7/8. Measures 89-91: 8/8. Measures 92-94: 7/8. Measures 95-97: 8/8. Measures 98-100: 7/8. Measures 101-103: 8/8. Measures 104-106: 7/8. Measures 107-109: 8/8. Measures 110-112: 7/8. Measures 113-115: 8/8. Measures 116-118: 7/8. Measures 119-121: 8/8. Measures 122-124: 7/8. Measures 125-127: 8/8. Measures 128-130: 7/8. Measures 131-133: 8/8. Measures 134-136: 7/8. Measures 137-139: 8/8. Measures 140-142: 7/8. Measures 143-145: 8/8. Measures 146-148: 7/8. Measures 149-151: 8/8. Measures 152-154: 7/8. Measures 155-157: 8/8. Measures 158-160: 7/8. Measures 161-163: 8/8. Measures 164-166: 7/8. Measures 167-169: 8/8. Measures 170-172: 7/8. Measures 173-175: 8/8. Measures 176-178: 7/8. Measures 179-181: 8/8. Measures 182-184: 7/8. Measures 185-187: 8/8. Measures 188-190: 7/8. Measures 191-193: 8/8. Measures 194-196: 7/8. Measures 197-199: 8/8. Measures 200-202: 7/8. Measures 203-205: 8/8. Measures 206-208: 7/8. Measures 209-211: 8/8. Measures 212-214: 7/8. Measures 215-217: 8/8. Measures 218-220: 7/8. Measures 221-223: 8/8. Measures 224-226: 7/8. Measures 227-229: 8/8. Measures 230-232: 7/8. Measures 233-235: 8/8. Measures 236-238: 7/8. Measures 239-241: 8/8. Measures 242-244: 7/8. Measures 245-247: 8/8. Measures 248-250: 7/8. Measures 251-253: 8/8. Measures 254-256: 7/8. Measures 257-259: 8/8. Measures 260-262: 7/8. Measures 263-265: 8/8. Measures 266-268: 7/8. Measures 269-271: 8/8. Measures 272-274: 7/8. Measures 275-277: 8/8. Measures 278-280: 7/8. Measures 281-283: 8/8. Measures 284-286: 7/8. Measures 287-289: 8/8. Measures 290-292: 7/8. Measures 293-295: 8/8. Measures 296-298: 7/8. Measures 299-301: 8/8. Measures 302-304: 7/8. Measures 305-307: 8/8. Measures 308-309: 7/8. Measures 310-311: 8/8. Measures 312-313: 7/8. Measures 314-315: 8/8. Measures 316-317: 7/8. Measures 318-319: 8/8. Measures 320-321: 7/8. Measures 322-323: 8/8. Measures 324-325: 7/8. Measures 326-327: 8/8. Measures 328-329: 7/8. Measures 330-331: 8/8. Measures 332-333: 7/8. Measures 334-335: 8/8. Measures 336-337: 7/8. Measures 338-339: 8/8. Measures 340-341: 7/8. Measures 342-343: 8/8. Measures 344-345: 7/8. Measures 346-347: 8/8. Measures 348-349: 7/8. Measures 350-351: 8/8. Measures 352-353: 7/8. Measures 354-355: 8/8. Measures 356-357: 7/8. Measures 358-359: 8/8. Measures 360-361: 7/8. Measures 362-363: 8/8. Measures 364-365: 7/8. Measures 366-367: 8/8. Measures 368-369: 7/8. Measures 370-371: 8/8. Measures 372-373: 7/8. Measures 374-375: 8/8. Measures 376-377: 7/8. Measures 378-379: 8/8. Measures 380-381: 7/8. Measures 382-383: 8/8. Measures 384-385: 7/8. Measures 386-387: 8/8. Measures 388-389: 7/8. Measures 390-391: 8/8. Measures 392-393: 7/8. Measures 394-395: 8/8. Measures 396-397: 7/8. Measures 398-399: 8/8. Measures 400-401: 7/8. Measures 402-403: 8/8. Measures 404-405: 7/8. Measures 406-407: 8/8. Measures 408-409: 7/8. Measures 410-411: 8/8. Measures 412-413: 7/8. Measures 414-415: 8/8. Measures 416-417: 7/8. Measures 418-419: 8/8. Measures 420-421: 7/8. Measures 422-423: 8/8. Measures 424-425: 7/8. Measures 426-427: 8/8. Measures 428-429: 7/8. Measures 430-431: 8/8. Measures 432-433: 7/8. Measures 434-435: 8/8. Measures 436-437: 7/8. Measures 438-439: 8/8. Measures 440-441: 7/8. Measures 442-443: 8/8. Measures 444-445: 7/8. Measures 446-447: 8/8. Measures 448-449: 7/8. Measures 450-451: 8/8. Measures 452-453: 7/8. Measures 454-455: 8/8. Measures 456-457: 7/8. Measures 458-459: 8/8. Measures 460-461: 7/8. Measures 462-463: 8/8. Measures 464-465: 7/8. Measures 466-467: 8/8. Measures 468-469: 7/8. Measures 470-471: 8/8. Measures 472-473: 7/8. Measures 474-475: 8/8. Measures 476-477: 7/8. Measures 478-479: 8/8. Measures 480-481: 7/8. Measures 482-483: 8/8. Measures 484-485: 7/8. Measures 486-487: 8/8. Measures 488-489: 7/8. Measures 490-491: 8/8. Measures 492-493: 7/8. Measures 494-495: 8/8. Measures 496-497: 7/8. Measures 498-499: 8/8. Measures 500-501: 7/8. Measures 502-503: 8/8. Measures 504-505: 7/8. Measures 506-507: 8/8. Measures 508-509: 7/8. Measures 510-511: 8/8. Measures 512-513: 7/8. Measures 514-515: 8/8. Measures 516-517: 7/8. Measures 518-519: 8/8. Measures 520-521: 7/8. Measures 522-523: 8/8. Measures 524-525: 7/8. Measures 526-527: 8/8. Measures 528-529: 7/8. Measures 530-531: 8/8. Measures 532-533: 7/8. Measures 534-535: 8/8. Measures 536-537: 7/8. Measures 538-539: 8/8. Measures 540-541: 7/8. Measures 542-543: 8/8. Measures 544-545: 7/8. Measures 546-547: 8/8. Measures 548-549: 7/8. Measures 550-551: 8/8. Measures 552-553: 7/8. Measures 554-555: 8/8. Measures 556-557: 7/8. Measures 558-559: 8/8. Measures 560-561: 7/8. Measures 562-563: 8/8. Measures 564-565: 7/8. Measures 566-567: 8/8. Measures 568-569: 7/8. Measures 570-571: 8/8. Measures 572-573: 7/8. Measures 574-575: 8/8. Measures 576-577: 7/8. Measures 578-579: 8/8. Measures 580-581: 7/8. Measures 582-583: 8/8. Measures 584-585: 7/8. Measures 586-587: 8/8. Measures 588-589: 7/8. Measures 590-591: 8/8. Measures 592-593: 7/8. Measures 594-595: 8/8. Measures 596-597: 7/8. Measures 598-599: 8/8. Measures 600-601: 7/8. Measures 602-603: 8/8. Measures 604-605: 7/8. Measures 606-607: 8/8. Measures 608-609: 7/8. Measures 610-611: 8/8. Measures 612-613: 7/8. Measures 614-615: 8/8. Measures 616-617: 7/8. Measures 618-619: 8/8. Measures 620-621: 7/8. Measures 622-623: 8/8. Measures 624-625: 7/8. Measures 626-627: 8/8. Measures 628-629: 7/8. Measures 630-631: 8/8. Measures 632-633: 7/8. Measures 634-635: 8/8. Measures 636-637: 7/8. Measures 638-639: 8/8. Measures 640-641: 7/8. Measures 642-643: 8/8. Measures 644-645: 7/8. Measures 646-647: 8/8. Measures 648-649: 7/8. Measures 650-651: 8/8. Measures 652-653: 7/8. Measures 654-655: 8/8. Measures 656-657: 7/8. Measures 658-659: 8/8. Measures 660-661: 7/8. Measures 662-663: 8/8. Measures 664-665: 7/8. Measures 666-667: 8/8. Measures 668-669: 7/8. Measures 670-671: 8/8. Measures 672-673: 7/8. Measures 674-675: 8/8. Measures 676-677: 7/8. Measures 678-679: 8/8. Measures 680-681: 7/8. Measures 682-683: 8/8. Measures 684-685: 7/8. Measures 686-687: 8/8. Measures 688-689: 7/8. Measures 690-691: 8/8. Measures 692-693: 7/8. Measures 694-695: 8/8. Measures 696-697: 7/8. Measures 698-699: 8/8. Measures 700-701: 7/8. Measures 702-703: 8/8. Measures 704-705: 7/8. Measures 706-707: 8/8. Measures 708-709: 7/8. Measures 710-711: 8/8. Measures 712-713: 7/8. Measures 714-715: 8/8. Measures 716-717: 7/8. Measures 718-719: 8/8. Measures 720-721: 7/8. Measures 722-723: 8/8. Measures 724-725: 7/8. Measures 726-727: 8/8. Measures 728-729: 7/8. Measures 730-731: 8/8. Measures 732-733: 7/8. Measures 734-735: 8/8. Measures 736-737: 7/8. Measures 738-739: 8/8. Measures 740-741: 7/8. Measures 742-743: 8/8. Measures 744-745: 7/8. Measures 746-747: 8/8. Measures 748-749: 7/8. Measures 750-751: 8/8. Measures 752-753: 7/8. Measures 754-755: 8/8. Measures 756-757: 7/8. Measures 758-759: 8/8. Measures 760-761: 7/8. Measures 762-763: 8/8. Measures 764-765: 7/8. Measures 766-767: 8/8. Measures 768-769: 7/8. Measures 770-771: 8/8. Measures 772-773: 7/8. Measures 774-775: 8/8. Measures 776-777: 7/8. Measures 778-779: 8/8. Measures 780-781: 7/8. Measures 782-783: 8/8. Measures 784-785: 7/8. Measures 786-787: 8/8. Measures 788-789: 7/8. Measures 790-791: 8/8. Measures 792-793: 7/8. Measures 794-795: 8/8. Measures 796-797: 7/8. Measures 798-799: 8/8. Measures 800-801: 7/8. Measures 802-803: 8/8. Measures 804-805: 7/8. Measures 806-807: 8/

## SICILIAN VESPERS.

Largo cantabile.

34. 

Verdi.

## BLACK EYED SUSAN.

Andante.

35. 

G. Barker.

## I'M LEAVING THEE IN SORROW.

Andante.

36. 

## GOOD-BYE, SWEETHEART.

Andante con moto.

Hatton.

37. 

## FAREWELL TO THEE, MARY.

F. N. Grouch.

Andante.

38. 

## IN HAPPY MOMENTS.

Moderato.

W. V. Wallace.

39. 

## CALL ME THINE OWN.

And <sup>no</sup> espressivo.

Halevy.

40. 

## KATHLEEN MAVOURNEEN.

Andante.

41. 

Moderato.

**SLUMBER ON.**

Fr. Abt.

**42.** *p* *cresc.*  
*cresc molto espress.* *f* *dim.*

**Fr. Abt.**

**BRIGHTEST EYES.**

G. Stigelli.

*p* *string.*  
*cresc.* *f* *Più mosso.*  
*f* *pp* *rit.* *pp* *riten.* *con forza f* *f*

**Andantino.**

**BALLAD "LOVE'S OWN TEAR."**

T. Crampton.

*p dolce* *cresc.* *cresc.* *p*  
*dolce* *sforz.* *p* *cresc.* *rall.*

**Andante.**

Andante.

45. 

Spohr.

*cresc.*

45. 

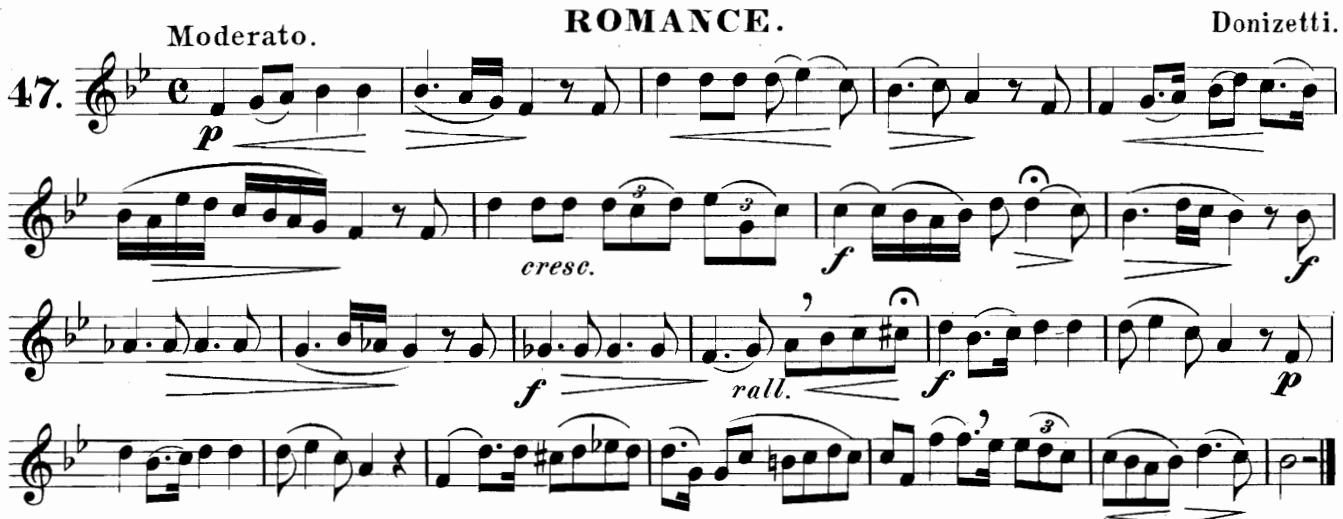
## IL FURIOSO.

Andantino.

46. 

Donizetti.

Moderato.

47. 

Donizetti.

Andante cantabile.

48. 

Bellini.

## BE STILL, MY HEART.

Henrion.

Andante.

49. 

## JESSIE.

G. Linley.

Andante.

50. 

## PIETA RISPETTO.

from Macbeth.

Verdi.

Andante.

51. 

## THE EXILE'S LAMENT.

Rich. Albert.

Con espressione.

52. 

## SICILIAN VESPERS.

All° agitato espress.

Verdi.

53. 

## I THINK OF THEE.

Andantino.

F. Abt.

54. 

## BEATRICE DI TENDA.

Andante amoroso.

Bellini.

55. The musical score consists of five staves of music for a single instrument. Measure 55 starts with a dynamic 'p' and a tempo marking 'con abbandono'. Measures 56-59 show various melodic patterns with dynamics like 'a piacere.', 'a tempo.', and 'poco più lento.' Measure 60 concludes the section.

## LA STRANIERA.

Moderato.

Bellini.

56. The musical score consists of six staves of music for a single instrument. Measure 56 starts with a dynamic 'p'. Measures 57-60 show rhythmic patterns with dynamics like 'rall.', 'a tempo.', and 'p'. Measure 61 concludes the section.

## ARIA "GEMMA DI VERGY."

Donizetti.

Andante.

57. The musical score consists of eight staves of music for a single instrument. Measure 57 starts with a dynamic 'p'. Measures 58-67 show various melodic patterns with dynamics like 'cresc.' and 'p cres.'. Measure 68 concludes the section with a dynamic 'mf'.

## LA GAZZA LADRA.

Andante con brio.

Rossini.

58. 

## LA GAZZA LADRA.

Allegro.

Rossini.

59. 

## LA DONNA DEL LAGO.

Allegro.

Rossini.

60. 

## LA CENERENTOLA.

Moderato.

Rossini.

61.

## QUANDO LE SERE AL PLACIDO.

Verdi.

Andante.

62.

## ALLA VITA CHE T'ARRIDE.

Verdi.

Andante.

63.

Presto.

Cad. ad lib.

## THE IRISH EMIGRANT.

G. Barker.

Andante.

64. 

## DON JUAN.

Mozart.

Andante.

65. 

CAN I BE DREAMING?  
from "The Talisman"

Balfe.

Larghetto.

66. 

## LE DESIR.

Moderato.

Beethoven.

67. A musical score for piano, consisting of three staves of music. The first staff starts with a dynamic 'p'. The second staff starts with 'mf'. The third staff starts with 'p'.

## ANDANTE FROM A MAJOR SYMPHONY.

Andante con moto.

Mendelssohn.

68. A musical score for piano, consisting of four staves of music. The first staff starts with 'f'. The second staff starts with 'p'. The third staff starts with a crescendo 'cresc.' followed by 'sf'. The fourth staff starts with 'p'.

## AL BEN DE' TUOI QUAL VITTIMA.

Moderato.

69. A musical score for piano, consisting of eight staves of music. The first staff starts with 'p'. The second staff starts with a series of eighth-note chords. The third staff starts with a dynamic 'mf'. The fourth staff starts with a dynamic 'p'. The fifth staff starts with a dynamic 'p'. The sixth staff starts with a dynamic 'p'. The seventh staff starts with a dynamic 'p'. The eighth staff ends with a dynamic 'p'.

## FUNERAL MARCH.

Chopin.

Lento.

70. 

## ANNA BOLENA.

Moderato.

71. 

Donizetti.

## ANNA BOLENA.

Cantabile.

72. 

Donizetti.

## ARIETTE.

Andante con moto. Weber.

73.

## SONG OF THE MERMAIDS

Andante con moto. Weber.

74.

## L' AMOR FUNESTO.

Andante. Donizetti.

75.

## ROMEO.

Moderato. Bellini

76. 

## ROMEO.

Andante. Bellini

77. 

## FREISCHÜTZ.

Adagio. Weber

78. 

## ADIEU.

Schubert.

Andante.

79.

Andante.

## EULOGY OF TEARS.

Schubert.

80.

Larghetto.

## ANNA BOLENA.

Donizetti.

81.

## SERENADE.

Moderato.

Schubert.

82. 

## ERNANI.

Moderato.

Verdi.

83. 

## ERNANI.

Verdi.

Andante.

84. 

## “L’ ADIEU.”

Andantino.

85. 



Allegro.

## ORANGE AND BLUE JIG.

86. 
 Musical score for 'ORANGE AND BLUE JIG.' in G clef, common time. The score consists of six staves of music. The first five staves are identical, featuring eighth-note patterns. The sixth staff begins with a forte dynamic (f) and ends with a 'Fine.' marking. The score concludes with a double bar line and the instruction 'D.S.' (Da Capo).

## LANCASHIRE CLOG DANCE.

87. 
 Musical score for 'LANCASHIRE CLOG DANCE.' in G clef, common time. The score consists of eight staves of music. The first seven staves are identical, featuring sixteenth-note patterns. The eighth staff begins with a forte dynamic (f) and ends with a 'Fine.' marking. The score concludes with a double bar line and the instruction 'D.C.' (Da Capo).

“L’AMOUR.”

Andante.

88. 

TRAVIATA.

Verdi.

Andante mosso.

89. 

TRAVIATA.

Verdi.

Allo brillante.

90. 

RIGOLETTO.

Verdi.

Allegretto.

91. 

*a tempo.*

*f* > *p*      *p* *Con forza.*

## RIGOLETTO.

Verdi.

Allegro.

92. *c* *f*      *Con forza.*

*rit.*

## IL TROVATORE.

Verdi.

Largo.

93. *p*      *erese.*      *rall.*

*a tempo*      *rall.*

*a tempo*

*3*

## IL TROVATORE.

Verdi.

Andante.

94. 

## IL TROVATORE.

Verdi.

Allegro.

95. 

## IL TROVATORE.

Verdi.

Adagio.

Con espress.

96. 

## IL TROVATORE.

Verdi.

Allegro.

97. A musical score for piano or voice. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is Allegro. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a forte dynamic (f). The second staff begins with a piano dynamic (p) and includes a dynamic instruction 'agitato.' The third staff starts with a ritardando (rit.) and a piano dynamic (p). The fourth staff ends with a dynamic instruction 'a tempo.'

## IL TROVATORE.

Verdi.

Allegretto.

98. A musical score for piano or voice. The key signature is G major (no sharps or flats). The tempo is Allegretto. The score consists of five staves of music. It features dynamic changes between piano (p), forte (f), and trills (tr).

## IL TROVATORE.

Verdi.

Allo brillante.

99. A musical score for piano or voice. The key signature is E-flat major (one flat). The tempo is Allo brillante. The score consists of six staves of music. It features dynamic changes between forte (f) and piano (p), and includes a crescendo (cresc.) and a dynamic instruction 'f' at the end.

## IL TROVATORE.

Verdi.

All' *tempo* moderato.

100. 

## O SALUTARIS.

Mozart.

Adagio.

101. 

## “MACBETH.”

Verdi.

All' *tempo* maestoso.

102. 

## LE PORTE ETENDARD.

Lindpaintner.

Maestoso.

103.

## SERENADE.

Grétry.

104.

## THE TEAR.

Kücken.

Andante molto espressivo.

105.

## MELODY.

Andantino. Mendelssohn.

106. 

## LA PARISINA.

Andante. Donizetti.

107. 

## NORMA.

All' moderato. Bellini.

108. 

## DAUGHTER OF THE REGIMENT.

Andante Con moto.

Donizetti.

109.

## NEAPOLITAN SONG.

Andante animato.

110.

## LA SOMNAMBULA.

Bellini.

111. Andante.

## CAPULETTI.

Bellini.

Allo' maestoso.

112.

Andantino.

## DOPO DUE LUSTRI.

Mercadante.

113.

## IL CROCIATO.

Meyerbeer.

Andante quasi Allegretto.

114.

Andante Con moto.

## EURYANTHE.

Weber.

115.

## ABSENCE.

Andantino.

Beethoven.

116.

## THE CAPTIVE.

Lento con dolore.

Kücken.

117.

## OTELLO.

Moderato.

Rossini.

118.

## SEMIRAMIDE.

Rossini.

Allegro.

119.

## L'ELISIRE D'AMORE.

Donizetti.

Andante.

120.

## FREISCHÜTZ.

Weber.

All<sup>o</sup> moderato.

121.

Musical score for Il Trovatore, Allegro. The score consists of three staves of music in common time and B-flat major. The first staff starts with a forte dynamic (f). The second staff begins with a mezzo-forte dynamic (mf). The third staff starts with a dynamic sf. The music features various rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, and dynamic markings like trills and crescendos.

## IL TROVATORE.

Verdi.

Allegro.

122. 
 Musical score for Il Trovatore, Allegro, measure 122. The score is in common time and G major. It features six staves of music. Measure 122 begins with a dynamic mf. The music includes various rhythmic patterns, such as eighth-note and sixteenth-note groups, and dynamic markings like trills and crescendos. The vocal line is supported by a harmonic foundation of chords and bassoon-like notes.

## THE MAGIC FLUTE.

Mozart.

Allegretto.

123. 
 Musical score for The Magic Flute, Allegretto, measure 123. The score is in common time and G major. It features five staves of music. Measure 123 begins with a dynamic mf. The vocal line is accompanied by a harmonic foundation of chords and bassoon-like notes. The music includes dynamic markings like trills and crescendos, and rhythmic patterns involving eighth and sixteenth notes.

## NIOBÉ.

Allegretto.

Pacini.

124. The score consists of two staves of music. The first staff starts with a dynamic 'p' and a crescendo 'cresc.'. The second staff begins with a dynamic 'f'. Both staves feature sixteenth-note patterns and various dynamics including 'tr' (trill), 'mineur', 'f', 'p', and 'cresc.'. The music is in 2/4 time.

## SWISS SONG.

Moderato.

125. The score shows a single staff of music in 3/4 time. It features eighth-note patterns and dynamics 'p' and 'f'. The music is in G major.

## DON JUAN.

Andante.

Mozart.

126. The score consists of three staves of music. The first staff starts with a dynamic 'p'. The second staff begins with a dynamic 'f' and a 'Fine.' The third staff ends with a dynamic 'D.C.'. The music is in 2/4 time.

## AUSTRIAN HYMN.

Maestoso.

127. This musical score consists of three staves of music in common time and G major. The first staff begins with a dynamic of *p*. The second staff starts with a dynamic of *f*. The third staff starts with a dynamic of *f*. The music features various note heads, stems, and rests, with some notes connected by horizontal lines.

Allegro.

## LA SOMNAMBULE.

Bellini.

128. This musical score consists of five staves of music in common time and G major. The first staff begins with a dynamic of *f*. The second staff begins with a dynamic of *f*. The third staff begins with a dynamic of *p*. The fourth staff begins with a dynamic of *p*. The fifth staff begins with a dynamic of *p*. The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes connected by horizontal lines.

Moderato.

## LA PARISINA ROMANZA.

Donizetti.

129. This musical score consists of six staves of music in common time and G major. The first staff begins with a dynamic of *p*. The second staff begins with a dynamic of *p*. The third staff begins with a dynamic of *p*. The fourth staff begins with a dynamic of *p*. The fifth staff begins with a dynamic of *p*. The sixth staff begins with a dynamic of *p*. The music includes various note heads, stems, and rests, with some notes connected by horizontal lines. A dynamic marking "rall." is present in the middle of the piece.

3654-290

## LA SOMNAMBULE.

**All' moderato.**

Bellini.

Musical score for orchestra, page 130, measures 1-10. The score consists of four staves of music. Measure 1 starts with a forte dynamic (f) in common time. Measures 2-3 show eighth-note patterns. Measures 4-5 continue the eighth-note patterns. Measures 6-7 show sixteenth-note patterns. Measures 8-9 show eighth-note patterns. Measure 10 ends with a forte dynamic (f). The vocal part has lyrics in Italian: "Ah! che cosa è questo?"

## J'AIMERAI TOUTE MA VIE.

### Andantino.

## Dalairac.

Musical score for orchestra, page 131, Andantino. The score consists of four staves of music for strings. The first staff starts with a dynamic **p**. The second staff begins with a dynamic **#**. The third staff starts with a dynamic **b**. The fourth staff starts with a dynamic **f**. The score includes various performance instructions such as **cresc.**, **sf**, **f**, **p**, **rall.**, and **dim.**.

## **NAPOLITAN SONG.**

### Allegretto.

Musical score for piano, page 132, Allegretto. The score consists of four staves of music. The first staff starts with a dynamic of *f*. The second staff begins with a dynamic of *p*. The third staff starts with a dynamic of *p*. The fourth staff starts with a dynamic of *p*. Various dynamics and performance instructions are included throughout the piece, such as *rit.*, *ten.*, *rit.*, *a tempo.*, *rit.*, *a tempo.*, and *pp*.

## **ANDANTE FROM "A MAJOR" SYMPHONY.**

## Adagio.

Mendelssohn.

Musical score for orchestra, page 133, Adagio section. The score consists of two staves. The top staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It features a continuous line of eighth-note patterns with various dynamics: *p*, *f*, *p*, and *p*. The bottom staff shows a treble clef, a key signature of one sharp, and a 2/4 time signature. It includes dynamics *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. Measure numbers 3654-290 are written at the beginning of the bottom staff. The score is set against a background of vertical bar lines.

Musical score for 'THE ALPINE HORN.' by Proch. The score consists of two staves. The top staff is in common time with a key signature of one sharp. It features dynamic markings *f*, *p*, *dim.*, *cresc. f*, and *p*. The bottom staff is also in common time with a key signature of one sharp. It features dynamic markings *dim.*, *p*, and *cresc. f*.

## THE ALPINE HORN.

Proch.

Andante.

Musical score for 'TRAVIATA.' by Verdi. The score consists of six staves. The first five staves are in common time with a key signature of one flat. The sixth staff is in common time with a key signature of one sharp. Dynamic markings include *mf*, *con espressione*, *cresc.*, *f*, *mf*, *p*, *f*, and *p*. The score includes various slurs and grace notes.

All *tto* con grazia.

## TRAVIATA.

Verdi.

Musical score for 'TRAVIATA.' by Verdi. The score consists of eight staves. The first seven staves are in common time with a key signature of one flat. The eighth staff is in common time with a key signature of one sharp. Dynamic markings include *p*, *f*, *pp*, *p*, *f*, *rit.*, *a tempo.*, and *f*. The score includes various slurs and grace notes.

## IN MIA MAN ALFIN TU SEI.

Andante.

136. 

## IL RIVAL SALVAR TU DEI.

Lento.

137. 

## 'THOU ART SO NEAR, AND YET SO FAR.

### Moderato.

Reichardt

Moderato.

138. **e**

con espress.

*Più animato.*

*rit.*

*a tempo.*

*Più meno.*

*f*

*p*

*pp*

*f*

*p*

*pp*

*f*

## **WHEN THE QUIET MOON IS BEAMING.**

### Moderato.

### Schondorf.

Moderato.

139. 8/8

*p*

*dim.*

*cresc.*

*cresc.*

*f*

*p*

*lento.*

*con passione.*

*appassionato*

*cresc.*

## CAVATINA FROM "THE HUGUÈNOTS."

Andantino.

140. A musical score for piano, featuring eight staves of music. The key signature is one flat, and the time signature is 9/8. The music begins with a dynamic of **p**. The first staff contains six measures. The second staff begins with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The third staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The fourth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The fifth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The sixth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The seventh staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The eighth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The music ends with a dynamic of **pp**.

## BESSIONIAN POLKA.

141. A musical score for piano, featuring eight staves of music. The key signature is one sharp, and the time signature is 2/4. The music begins with a dynamic of **p**. The first staff contains six measures. The second staff begins with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The third staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The fourth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The fifth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The sixth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The seventh staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The eighth staff starts with a eighth-note rest followed by a sixteenth-note pattern. The music ends with a dynamic of **ff**.

## STAR OF PARIS POLKA.

142.

## CAVATINA FROM "ERNANI."

Verdi.

Andantino.

143. *p*

ff

*pp*

*dim.*

*pp*

*ff*

Allegro.

*f*

*pp*

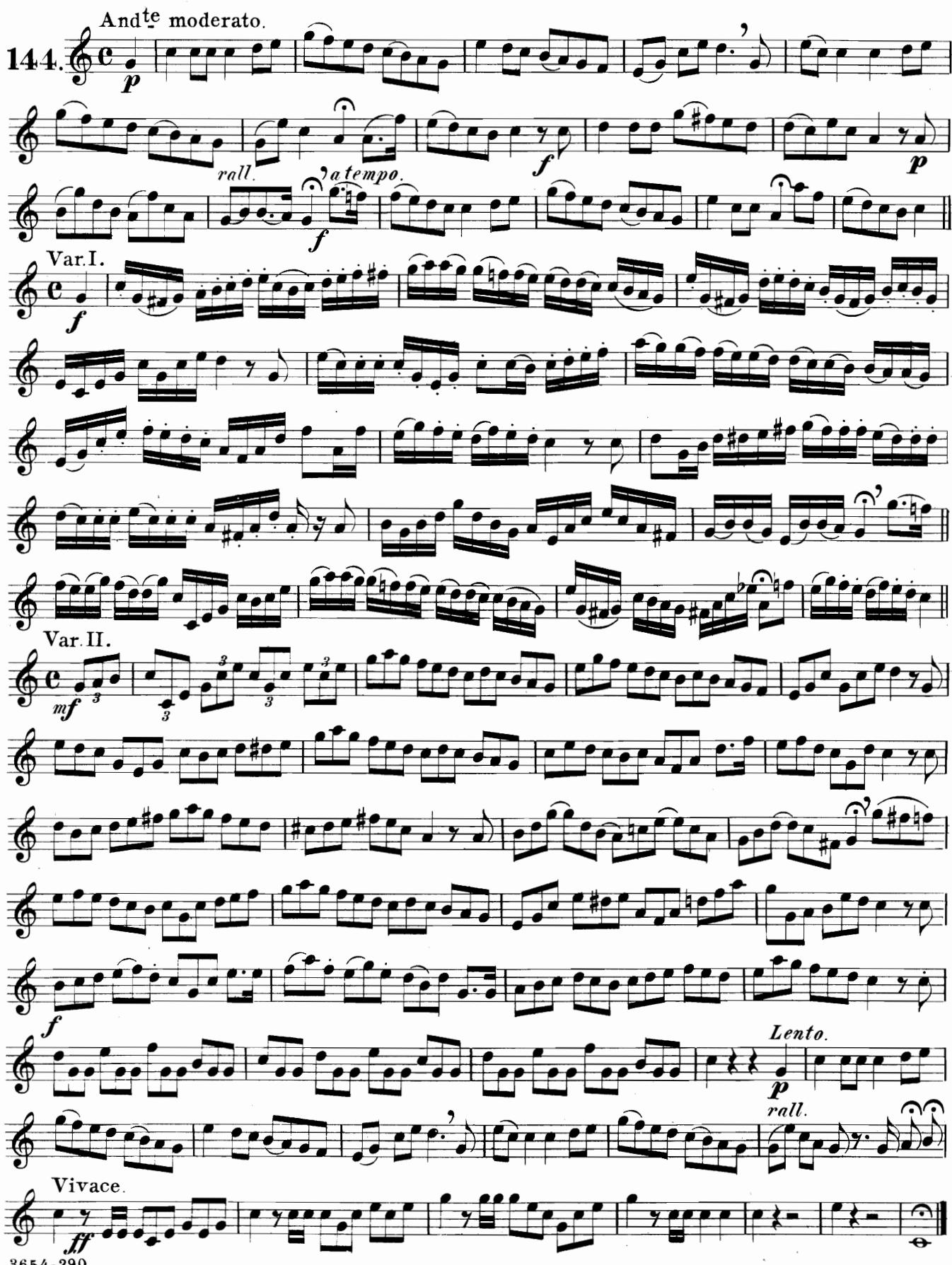
*f*

*dolce.*

*ff*

## THE PILGRIM OF LOVE.

Andante moderato.

144. 

Var. I.

Var. II.

Vivace.

## "DEAR LITTLE HEART."

Moderato.

145.

Theme.

cresc.  
Var. I.

Var. II.

Var. III.

Più mosso.

## “HOME SWEET HOME.”

All<sup>o</sup> moderato.

146.

Tempo di Marcia.

147. 

Var.I.

Var.II.

Var.III.

Var.IV. Tempo di Schott.

Musical score for "Blue Bells of Scotland." The score consists of two staves. The top staff starts with a dynamic ***p*** and continues with six measures of sixteenth-note patterns. The bottom staff begins with a dynamic ***ff*** and continues with six measures. Measure 148 starts with a dynamic ***mf***. The title "BLUE BELLS OF SCOTLAND." is centered below the staves.

Moderato.

148.

The musical score continues with several staves of music. The first staff of measure 148 is followed by a staff labeled "Var. I." with a dynamic ***mf***. This is followed by four more staves of "Var. I." music. Then comes "Var. II." with a dynamic ***mf***, followed by five staves of "Var. II." music. The final staff on the page begins with ***a tempo***.

Var. III.

Var. III.

*Cad.*

*Più mosso.*

## “YANKEE DOODLE.”

Allegretto.

149.

Var. I.

Var. II.

## GOD SAVE THE QUEEN.

America.

Moderato.

150.

*p*

*ff*

## Var. I.

Sheet music for Var. I in 3/4 time, dynamic *mff*. The music consists of five staves of sixteenth-note patterns.

## Var. II

Sheet music for Var. II in 3/4 time, dynamic *f*. The music consists of five staves of sixteenth-note patterns.

## Var. III. Vivace.

Sheet music for Var. III. Vivace. in 3/4 time, dynamic *ff*. The music consists of eight staves of sixteenth-note patterns with dynamic markings.

Sixty-eight Duets  
for  
TWO CORNETS.

Moderato

1. { "SACRED SONG." Portniansky.

"RUSSIAN HYMN."

Maestoso

2. {

"CRADLE SONG."

Andante

C. M. v. Weber.

3. {



Moderato.

## “MELODY.”

4. Fine.

D.C.

## “MELODY.”

Moderato.

5. *mf*

*p*

Moderato.

## “MELODY.”

Saverio.

6. *f*

*f*

**"ADESTE FIDELES."**

Andantino.

7. 

**"GOD SAVE THE QUEEN."**

(or AMERICA.)

Andante.

8. 

Allt<sup>o</sup> poco Andte**"AIR BY MOZART."**

9. 



**"AIR BY GRETRY."**

Andante modto un poco Alltto  
10.

Musical score for two staves in C major, 2/4 time. The top staff has a dynamic marking 'mf'. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Continuation of the musical score for 'AIR BY GRETRY.' in C major, 2/4 time. The music concludes with a 'Fine.' marking.

Continuation of the musical score for 'AIR BY GRETRY.' in C major, 2/4 time. The music concludes with a 'D.C.' marking.

**"NOEL ANCIEN."**

Moderato.  
11. *p simplice.*

Musical score for two staves in A major, 3/4 time. The top staff has a dynamic marking 'p simplice.'. The music consists of eighth and sixteenth note patterns.

Musical score for two staves, measures 12 and 13. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. Both staves are in common time (indicated by a 'C'). Measure 12 starts with a dotted half note followed by eighth notes. Measure 13 begins with a quarter note.

**"AIR BY BEETHOVEN."**

Andante con moto.

**12.** *p con eleganza.*

Musical score for two staves, measures 12 and 13 of "AIR BY BEETHOVEN". The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time (indicated by a '2'). Measure 12 ends with a dynamic *p con eleganza.* Measure 13 begins with a dynamic *cresc.* followed by *dim.*

**"ARABIAN SONG."**

All' modo

**13.** *mf*

Musical score for two staves, measures 12 and 13 of "ARABIAN SONG". The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time (indicated by a '2'). Measure 12 ends with a dynamic *mf*. Measure 13 begins with a dynamic *f*.

Musical score for two staves, measures 12 and 13 of "ARABIAN SONG". The top staff is in common time (C) and the bottom staff is in 2/4 time (indicated by a '2'). Measures 12 and 13 show continuous eighth-note patterns.

**"SERENADE."**

Gretry.

Andantino.

14. { 

**"LA ROMANESCA."**

Allegretto.

15. { 

**ROMANCE FROM "JOSEPH."**

Mehul.

Andante modto

mf con espress.

16. { 

A musical score consisting of three staves. The top staff features a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of eighth note = 120. The middle staff has a bass clef and a key signature of one flat. The bottom staff also has a bass clef and a key signature of one flat. The music includes various note heads, stems, and bar lines. In the first measure of the top staff, there is a dynamic instruction 'cresc.'. In the third measure of the middle staff, there is a dynamic instruction 'mf'. There are also several commas (, ) placed between measures.

## **"ROMANCE."**

And<sup>te</sup> sostenuto.

De Gouy.

Sheet music for piano, page 17, measures 17-21. The music is in 12/8 time. Measure 17 starts with a dynamic *p*. Measure 18 begins with a bass note. Measure 19 contains a sixteenth-note figure. Measure 20 ends with a bass note. Measure 21 begins with a bass note. The piece concludes with a final measure ending in *Fine.* Measures 17-20 are grouped by a brace. Measures 21-22 are grouped by a brace. Measure 23 begins with a dynamic *mf*.

## “NOEL ANCIEN.”

Allegretto.

18.

Con energia.

## “MARCH.”

De Gouy.

19.

## “SONG OF MASTER ADAM.”

20. *All' mod' to*

“LE SOUVENIR.”

21. *Andantino con moto.*

“RICHARD OF THE LION HEART.”

Gretry.

22. *Andante.*

*mf con gusto.*

*Delicatamente.*

"THE TWO SAVOYARDS."

255

A119 maestoso.

23.

"SILENT SORROW."

Webbe.

Andante.

24.

## “MELODY.”

Allegro moderato.

25.

## “THE LION HUNT.”

Allegretto.

Saverio.

26.

## “L’ELISIRE D’AMORE.”

Donizetti.

Lento.

27.

## “I WOULD THAT MY LOVE.”

Mendelssohn.

Moderato.

28.

## “PRAYER TO THE VIRGIN.”

Saverio.

All<sup>o</sup> moderato.

29.

*p*

## “SPANISH ROYAL MARCH.”

30.

"MARCH OF TWO MISERS."

Moderato.

31. {

{

"MELODY."

All<sup>o</sup> moderato.

32. {

{

{

{

{

{



### "COUNTRY WEDDING."

33. *All' vivo.*  
*mf*

Musical score for "COUNTRY WEDDING." The key signature is A major (two sharps). The tempo is *All' vivo.* The dynamic is *mf*. The score consists of two staves for two voices.

Musical score for "COUNTRY WEDDING." The key signature is A major (two sharps). The tempo is *All' vivo.* The dynamic is *f*. The score consists of two staves for two voices.

Musical score for "COUNTRY WEDDING." The key signature is A major (two sharps). The tempo is *All' vivo.* The dynamic is *mf*. The score consists of two staves for two voices.

### "BIVOUAC SONG."

Allegro.  
*f*

34.

Musical score for "BIVOUAC SONG." The key signature is A major (two sharps). The tempo is *Allegro.* The dynamic is *f*. The score consists of two staves for two voices.

Musical score for "BIVOUAC SONG." The key signature is A major (two sharps). The score consists of two staves for two voices.

Musical score for "BIVOUAC SONG." The key signature is A major (two sharps). The dynamic is *ff*. The score consists of two staves for two voices.

**"BIRTHDAY FESTIVAL."**

Moderato.

35. { 

{ 

**"MELODY."**

Allegretto.

36. { 

{ 

**"GERMAN SONG."**

Allegretto

Kücken.

37. { 

{ 



## “TIC E TIC E TOC.”

Tempo di Valse.

40. {  Fine. **f**

{  1.      2.  
**D.C.**

## “CARNIVAL OF VENICE.”

All<sup>o</sup> moderato.

41. {  1.      2.  
**D.C.**

{  1.      2.  
**D.C.**

## “NEL COR PIU.”

Paesiello.

Andante.

42. {  1.      2.  
**D.C.**

264

*mf*

*sf*

**"BOLERO."**

De Gouy.

*Lightly.*

43.

*p*

*cresc.* - - - < - >

*p*

*mf*

*p*

*Legato.*

*p*

*mf*

*cresc.* - - - ,

*f*

*ff*

*p*

*cresc.* - - -

*mf* *cresc.* - - -

*cresc.* - - -

*ff*

**"NORMA."**

**265**

Bellini.

44. **Marcia.**

**"MELODY."**

**Andantino.**

45.

**"LAST ROSE OF SUMMER."**

Andante sostenuto.

46.

Musical score for "Last Rose of Summer." The score consists of three staves of music. The top staff is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one flat (B-flat). The middle staff is also in common time and has a key signature of one flat. The bottom staff is in common time and has a key signature of one sharp (F-sharp). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1 starts with a dynamic 'p' (piano) and includes slurs and grace notes. Measures 2 and 3 continue with similar patterns. Measure 4 begins with a dynamic 'f' (forte). Measures 5 and 6 conclude the section.

Andante.

**"EVENING PRAYER."**

Saverio.

47.

Musical score for "Evening Prayer." The score consists of four staves of music. All staves are in common time. The first two staves have a key signature of one flat (B-flat), while the last two staves have a key signature of one sharp (F-sharp). The music is divided into measures by vertical bar lines. Measure 1 starts with a dynamic 'p Grazioso.' Measures 2 and 3 continue with similar patterns. Measure 4 begins with a dynamic 'mf' (mezzo-forte). Measures 5 and 6 conclude the section.

CAVATINA FROM "SOMNAMBULA."

267

Bellini.

*Andante moderato.*

48.

"AUSTRIAN NATIONAL HYMN."

Haydn.

*Andante.*

49.

## “FREISCHÜTZ.”

Weber.

All<sup>o</sup> moderato.

50.

*mf Con express.*

*f cresc.*

*poco ritard.* *a tempo.*

*mf*

## FRENCH AIR.

Allegretto.

51.

*p*

*mf*

*p*

*mf*

## “BURNING FEVER.”

Gretry.

Andante assai.

52. { *p dolce e con espress.*

*con molto dolce*

## “L’ELISIRE D’AMORE.”

Donizetti.

Allegretto.

Fine.

53. { *mf*

*f*

*D.C.*

## AIR FROM "SOMNAMBULA."

Bellini.

A 112 mod to

54.

## "WIND AND WAVE."

Andante.

55.

Moderato.

56.

The musical score for "TYROLIENNE." at measure 56. The music is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one flat (indicated by a 'F#'). The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The tempo is 'Moderato'. Dynamics include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The music features eighth-note patterns and some sixteenth-note figures.

"ITALIAN AIR."

Andante.

57.

The musical score for "ITALIAN AIR." at measure 57. The music is in common time (indicated by a 'C') and has a key signature of one flat (indicated by a 'F#'). The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The tempo is 'Andante'. Dynamics include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The music features eighth-note patterns and some sixteenth-note figures.

## “ALPINE HORN.”

Proch.

Andante. §

58. { *mf con espressione.*

*Fine.* f

{ *cresc.*, D.S.

## “THE HERMIT.”

Lambert.

Allegro poco Andante.

59. { *p*

{ *pp*

{ *p*

{ *p*

{ *p*

Poco Andantino.

Weber.

60.

The musical score for piano duet, page 60, contains ten measures of music. The score is divided into two staves by a brace. The top staff uses a treble clef and the bottom staff uses a bass clef. The key signature changes from C major (no sharps or flats) to B-flat major (one flat). Measure 1 starts with a dynamic 'mf'. Measures 2-3 show eighth-note patterns. Measure 4 begins with 'sf'. Measures 5-6 show sixteenth-note patterns. Measure 7 begins with 'sf'. Measures 8-9 show eighth-note patterns. Measure 10 ends with a forte dynamic 'f'.

## WALTZ: "FLOWER OF DAMASCUS."

Saverio.

Waltz.

61.

**"WALTZ FROM PURITANI."**

**275**

Bellini.

62.

The sheet music contains eight measures of musical notation for piano. The top staff is in common time (indicated by '8') and the bottom staff is in 3/8 time. The music begins with a dynamic marking 'mf'. The notation includes various note heads, stems, and beams, typical of a piano score. The music is divided into measures by vertical bar lines.

## PRAYER from "MOSES."

Rossini.

Andantino.

63.

The musical score for "PRAYER from MOSES." by Gioacchino Rossini, page 276, features eight staves of music for two voices. The music is set in Andantino tempo. The vocal parts are indicated by the letters 'p', 'mf', 'f', 'cresc.', 'ff', and 'ritard.'. The score includes various musical markings such as slurs, grace notes, and dynamic changes. The key signature changes from one staff to another, reflecting the harmonic progression of the piece.

"SIÉGE OF ROCHELLE."

277

Balfé.

Moderato.

64.

Moderato.

ff

dolce.

p

f

p

ff

Più mosso.

rall.

## “HAIL! STAR OF MARY.”

Proch.

Andante.

65.

**"THE TWO FRIENDS."**

Polka Mazurka.

Laurent.

66.

*rall.*      *mf*      *a tempo*

*Fine.*      *p*      *sf*



Larghetto.

**"MARTHA."**

Flotow.

67.

Allegro.

Larghetto.

Musical score for 'Larghetto' section, measures 1-3. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and a 3/4 time signature. The bottom staff uses a bass clef and a 3/4 time signature. Measure 1 starts with a dynamic **p**. Measures 2 and 3 continue the melodic line with various note heads and stems. Measure 3 ends with a fermata over the bass clef staff.

## THE FOX HUNTERS.

Allegro.

68.

Musical score for 'Allegro' section, measures 1-5. The score consists of two staves. The top staff uses a treble clef and a 2/4 time signature. The bottom staff uses a bass clef and a 2/4 time signature. Measure 1 starts with a dynamic **f**. Measures 2 and 3 show eighth-note patterns. Measure 4 starts with a dynamic **ff**. Measure 5 starts with a dynamic **pp**. Measure 5 ends with a fermata over the bass clef staff.

The sheet music consists of six staves of musical notation. The top two staves begin with a dynamic of ***f*** and a tempo marking. The third staff begins with a dynamic of ***p***. The fourth staff begins with a dynamic of ***f***. The fifth staff begins with a dynamic of ***mf*** and a tempo marking of ***Piu mosso.***. The bottom two staves conclude the piece.

LAST PART  
CHARACTERISTIC STUDIES  
FANTASIAS AND AIRS VARIES

---

LETZTER THEIL  
CHARACTERISTISCHE STUDIEN  
FANTASIEN UND VARIATIONEN

---

DERNIÈRE PARTIE  
ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES  
FANTAISIES ET AIRS VARIES

## LAST PART.

The following fourteen studies have been written with the special purpose of providing the student with suitable material with which to test his powers of endurance. In taking up these studies, the student will doubtless be fatigued, especially at the outset, by such of the numbers as require unusual length of breath. However, careful study and experience will teach him to triumph over such difficulties and will provide him with resources which, in turn, will enable him to master this particular phase of playing without difficulty. As a means to this end, I will point out the cantabile passages in particular, which should be played with the utmost expression, at the same time modifying the tone as much as possible. On the cornet, as with the voice, clear tones may be obtained by widening the lips, and veiled tones by contracting them. This circumstance affords the performer an opportunity to rest, while still continuing to play, and at the same time enables him to introduce effective contrasts into the execution. I repeat, that by little artifices of this kind, and by skillfully husbanding his resources, the player will reach the end of the longest and most fatiguing morceau, not only without difficulty, but even with a reserve of strength and power, which, when brought to bear on the final measures of a performance, never fails to produce its effect on an audience.

The twelve grand morceaux which follow are the embodiment of the various instructions contained in this volume; they will be found to contain all the articulations, all the difficulties, of which I have in turn already given the solution. They will also be found to contain melodies calculated to develop the taste of the student, and to render it as complete and as perfect as possible.

At this point my task as professor (employing as I now do the written instead of the spoken word) will end. There are things which appear clear enough when uttered *viva voce* but which cannot be committed to paper, without engendering confusion and obscurity, or without appearing puerile.

There are other things of so elevated and subtle a nature, that neither speech nor writing can clearly explain them. They are felt, they are conceived, but they are not to be explained, and yet these things constitute the elevated style, the grande école, which it is my ambition to institute for the cornet, even as they already exist for singing and the various kinds of instruments.

Those of my readers who are ambitious and who want to arrive at this exalted pitch of perfection, should, above all things, endeavor to hear good music well interpreted. They must seek out, amongst singers and instrumentalists, the most illustrious models, and this practice having purified their taste, developed their sentiments, and brought them as near as possible to the beautiful, may perhaps reveal to them the innate spark which may some day be destined to illumine their talent, and to render them worthy of being, in their turn, cited and imitated in the future.

## LETZTER THEIL.

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

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

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

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

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

## DERNIÈRE PARTIE.

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

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

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

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

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

**14 Characteristic  
STUDIES.**

**14 Characteristische  
STUDIEN.**

**14 ETUDES  
Caractéristiques.**

Allegro moderato.

The sheet music consists of 12 staves of musical notation for a single instrument. The key signature changes frequently, starting in common time with a treble clef, moving through various sharps and flats, and ending in common time with a treble clef. The tempo is Allegro moderato. The music is divided into sections by vertical bar lines and includes several slurs and grace notes. The first staff concludes with a 'Fine.' The last staff ends with 'rall.' and 'D. C.'

*Legato.*

2.

*dolce.*

*agitato.*

*rall.*      *a tempo*

*3654-290*

Moderato.

3.

Moderato.

Allegro.

4.

Allegro.

5.

3654-290

Moderato.

6.

rall.  
a tempo

Allegro.

7.

8.

*f a tempo*

Allegro.

9.

rall.

Piú largo.

Piú Allegro.

rall.

Allegro.

10.

Più lento.

*Fine.*

rall.

D. C.

*Allegretto.*

11.

Più lento.

Allegro moderato.

12. 

The sheet music consists of twelve staves of musical notation for piano. The key signature is three flats, and the time signature is common time (indicated by '3'). The dynamics include 'f' (fortissimo) at the beginning, 'dolce.' (dolcissimo) in the middle section, and 'f' again near the end. The music features various note values including eighth and sixteenth notes, with some notes grouped by parentheses. Measures 1-12 are shown, with measure 12 ending on a forte dynamic.

13.

*p*

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

3 2 3  
3

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

3 2 3  
3

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

3 2 3 1 3 2  
3 3 3

Legato chromatique.

14. 

The musical score consists of ten staves of music for a solo instrument. The key signature starts at two sharps (G major), changes to one sharp (F major) in the middle section, and then to no sharps or flats (E major) for the final measures. The time signature is common time throughout. The notation is dense with sixteenth-note patterns and grace notes. Measure lines are curved above the staves. Measure 10 concludes with a fermata over the first note of the next measure.

## TWELVE

## Celebrated Fantaisies and Airs Variés

by

ARBAN

## CONTENTS

Nº 1. Fantaisie and Variations on a Cavatina from Beatrice di Tenda by Bellini	304
Nº 2. Fantaisie and Variations on "Actéon". . . . .	305
Nº 3. Fantaisie Brillante. . . . .	309
Nº 4. Variations on a Tyrolean Song . . . . .	313
Nº 5. Variations on a song "Vois-tu la neige qui brille" <i>The Beautiful Snow</i> . .	317
Nº 6. Cavatina and Variations. . . . .	320
Nº 7. Air Varié on a Folk Song: "The Little Swiss Boy". . . . .	323
Nº 8. Caprice and Variations . . . . .	327
Nº 9. Fantaisie and Variations on a German Theme. . . . .	331
Nº 10. Variations on a favorite theme by C. M. von Weber. . . . .	335
Nº 11. Fantaisie and Variations on "The Carnival of Venice". . . . .	339
Nº 12. Variations on a theme from "Norma" by V. Bellini . . . . .	344

*Piano part to these Solos can be had separately. Price \$2.00 net*

*Carl Fischer, New York*

Cornet in B♭

*Revised by  
Edwin Franko Goldman*

Nº I  
**Fantaisie and Variations**  
on a Cavatina  
from Beatrice di Tenda by V. Bellini

J. B. Arban

## Introduction

Andante

## Theme

## Var. I

Sheet music for Cornet in B♭, Var. I, in common time. The music consists of eight staves of musical notation, each staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music features various note heads, stems, and rests, with some notes connected by horizontal lines. Measure 7 is indicated by a vertical bar with the number 7 above it.

## Var. II

Sheet music for Cornet in B♭, Var. II, in common time. The music consists of five staves of musical notation, each staff starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is more complex than Var. I, featuring sixteenth-note patterns, grace notes, and various dynamic markings. Measures 7 through 10 are indicated by a vertical bar with the numbers 7, 8, 9, and 10 above it respectively.



## Var. III and Finale I

Ten staves of musical notation for Cornet in B♭, labeled "Var. III and Finale I". The notation is primarily in common time, with some measures in 2/4 time. The music features continuous sixteenth-note patterns with various slurs and grace notes. The final measure contains a large number "8" at the end of the staff.

## Finale II

The sheet music consists of eight staves of musical notation for cornet in B-flat. The key signature changes throughout the piece, indicated by various sharps and flats. The time signature is common time (indicated by 'c'). The first four staves begin in G major (no sharps or flats). The fifth staff begins in A major (one sharp). The sixth staff begins in D major (two sharps). The seventh staff begins in E major (three sharps). The eighth staff begins in F major (one sharp). The music features continuous sixteenth-note patterns with grace notes, slurs, and dynamic markings such as 'tr' (trill) and 'cresc.' (crescendo). The final dynamic is 'f' (fortissimo).

Nº 2

Cornet in A

## Fantaisie and Variations

on

*Revised by**Edwin Franko Goldman*

Acteon

## Introduction

Andante

J. B. Arban

Introduction  
Andante

J. B. Arban

## Cornet in A

Theme

Allegro

Musical score for Cornet in A, Allegro section. The score consists of eight staves of music. The first staff starts with a dynamic *p*. The second staff begins with a trill. The third staff is marked *più lento*. The fourth staff is marked *a tempo* and *f*. The fifth staff continues the rhythmic pattern. The sixth staff is marked *a tempo* and *p*. The seventh staff is marked *ad lib.*. The eighth staff concludes with the number 16.

Var I

Vivace

Musical score for Cornet in A, Var I Vivace section. The score consists of five staves of music. The first staff starts with a dynamic *p* and a triplet marking. The second staff features a continuous sequence of sixteenth-note patterns. The third staff is marked *più lento*. The fourth staff returns to a faster tempo. The fifth staff concludes with a dynamic *rall.*

Tempo I

Musical score for Cornet in A, Tempo I section. The score consists of two staves of music, continuing from the previous section.

## Cornet in A

307

Più moderato

*mf*

*rall.*

*a tempo*

*3*    *3*

*fr*

*ad lib.*

*rall.*

*Allegro*

*16*

## Cornet in A

Finale  
Allegro

The sheet music consists of twelve staves of musical notation for cornet in A. The key signature is one flat, and the time signature is 2/4. The music is divided into measures by vertical bar lines. The first staff begins with a dynamic of *f*. The second staff starts with a dynamic of *p*. Measure 3 is marked with a circled '3'. Measures 7 and 8 show a crescendo, indicated by the word "cresc.". Measure 10 is marked with a dynamic of *f*. Measure 11 is marked with "sempre f". The music concludes with a final dynamic of *f*.

## Nº 3

Cornet in B♭

## Fantaisie Brillante

*Revised by**Edwin Franko Goldman***Introd.****Allegro maestoso****J. B. Arban**

The music is in common time and consists of 12 staves of musical notation. The key signature changes frequently, including B♭, C, and D major. Various dynamics and performance instructions are included, such as *mf*, *rall.*, *dolce*, *a tempo*, *cresc. poco a poco*, *ff*, *p*, and *f*. Measure numbers 7 and 8 are indicated at the end of the piece.

## Cornet in B♭

## Theme

Theme

*p*

*mf*

*p*

## Var. I

*p*

*rall.*

## Tempo I

*p*

Var. II

*p*

The musical score consists of ten staves of cornet music. Staff 1 starts with a treble clef, a key signature of one sharp, and common time. It features eighth-note patterns with various slurs and grace notes. Staff 2 begins with a dynamic of *p*. Staff 3 contains a sixteenth-note pattern. Staff 4 includes a measure with a single eighth note. Staff 5 has a measure with a single quarter note. Staff 6 includes dynamics *a tempo* and *rit.*. Staff 7 contains a measure with a single eighth note. Staff 8 includes a measure with a single quarter note. Staff 9 contains a measure with a single eighth note. Staff 10 concludes with a dynamic of *p*.

Cornet in B $\flat$ 

Var. III

The musical score consists of ten staves of cornet music. The key signature is common time (indicated by 'C'). The first staff begins with a dynamic 'f' (fortissimo). The music features various rhythmic patterns, including sixteenth-note figures and eighth-note pairs. The instrumentation includes a cornet part and a bassoon part (indicated by a bassoon icon in the first staff). The bassoon part provides harmonic support, particularly in the lower octaves. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Cornet in B $\flat$ *Revised by  
Edwin Franko Goldman*

N<sup>o</sup>. 5  
Variations  
on a  
Tyrolean Song

J. B. Arban

**Introduction**  
Andante moderato

**Theme**  
Andante

**Variation I<sub>3</sub>**

## Variation II

*p*

*rall.*

*a tempo*

7

## Variation III

Musical score for Cornet in B♭, consisting of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, followed by a staff with a bass clef and a tempo marking "a tempo". The third staff begins with a treble clef, and the fourth staff begins with a bass clef. The music includes various note heads, stems, and slurs, with a dynamic marking "rall." at the end of the first staff.

## Variation IV

Musical score for Variation IV for Cornet in B♭, consisting of nine staves of music. The score begins with a treble clef and a dynamic marking "mf". The music features various note heads, stems, and slurs, with a fermata mark at the end of the ninth staff.

## Cornet in B♭

**Rondo****Allegro**

*p*

From + to + can be omitted

Cornet in B<sub>b</sub>

Nº 9

## Variations

on a song

*Revised by  
Edwin Franko Goldman*Vois-tu la neige qui brille  
(The Beautiful Snow)

Andante quasi Allegretto

J. B. Arban

Piano

Var I.

R  
15842-10

Copyright MCMXII by Carl Fischer, New York

Cornet in B $\flat$ 

Var. II

The musical score for 'Var. II' consists of five staves of music for cornet in B-flat. The key signature is one flat, and the time signature is common time (C). The dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte) at the beginning of the first staff. The music features various note patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, with some slurs and grace notes. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Var. III

The musical score for 'Var. III' consists of five staves of music for cornet in B-flat. The key signature is one flat, and the time signature is common time (C). The dynamics are marked 'p' (pianissimo) at the beginning of the first staff. The music features eighth-note and sixteenth-note figures, with some grace notes and dynamic markings like a '7' in the fourth staff. The score is divided into measures by vertical bar lines.

## Cornet in B♭

319



Finale  
Lento



Allegro



N<sup>o</sup>. 10  
Cavatina and Variations

*Revised by  
Edwin Franko Goldman*

Andante  
Piano

J. B. Arban

The musical score consists of six staves of music for cornet and piano. The first staff begins with a forte dynamic (ff) and a sharp key signature. The subsequent staves show various melodic lines with grace notes and slurs. The dynamics transition from forte to piano and then to forte again. The score concludes with a measure ending in a sharp key signature.

Theme  
Moderato

The musical score consists of five staves of music for cornet. The first staff begins with a piano dynamic (p). The subsequent staves show the melodic line continuing with various rhythmic patterns and dynamics. The score concludes with a measure ending in a sharp key signature.

## Var. I

Var. I

*p*

1.

2.

## Var. II

*p*

*rall.*

*mf*

*a tempo*

1.

2.

## Var. III

*p*

*f*

The sheet music consists of ten staves of musical notation for Cornet in B♭. The music is written in common time with a treble clef. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, with some quarter notes and rests. The first staff begins with a sixteenth-note pattern. The second staff features a melodic line with a sixteenth-note run followed by a eighth-note休止符 (rest). The third staff contains a continuous eighth-note pattern. The fourth staff includes a sixteenth-note run with a fermata over the last note. The fifth staff shows a mix of eighth and sixteenth notes. The sixth staff features a sixteenth-note run with a fermata over the last note. The seventh staff contains a mix of eighth and sixteenth notes. The eighth staff includes a sixteenth-note run with a fermata over the last note. The ninth staff shows a mix of eighth and sixteenth notes, with a dynamic marking "cresc." (crescendo) at the beginning. The tenth staff concludes the piece with a dynamic marking "f" (fortissimo) and a final eighth-note休止符 (rest).

*Revised by  
Edwin Franko Goldman*

Cornet in B $\flat$

Introd.  
Andante

N<sup>o</sup> 6  
Air Varié  
on a Folk Song  
The Little Swiss Boy

J. B. Arban

The sheet music contains ten staves of musical notation for cornet in B-flat. The music is in 3/4 time. The first staff begins with a dynamic *p*. Subsequent staves feature various melodic lines with dynamic markings such as *rall.*, *accel.*, *cresc.*, *tr.*, and a large number *7*. The notation includes various note heads, stems, and beams, with some notes having vertical stems and others horizontal stems.

Cornet in B $\flat$ 

Theme  
Andante

The sheet music consists of ten staves of musical notation for cornet. The first staff is labeled "Theme Andante". The second staff begins with dynamic *p*, followed by *rall.*, *a tempo*, *mf*, and *a tempo*. The third staff is labeled "Var. I". Subsequent staves show various melodic and rhythmic patterns, including dynamics such as *ff*, *p*, *f*, *rall.*, *sf*, *a tempo*, and *ff*. The music is written in common time, with some measures containing eighth and sixteenth notes, and others featuring sixteenth-note patterns.

Cornet in B $\flat$ 

325

## Var. II

Musical score for Cornet in B-flat, Var. II, in 8/8 time. The score consists of eight staves of music. The first seven staves are in common time (indicated by a 'C'). The eighth staff begins with a '7' above the staff, indicating a change in time signature. The music features various note patterns, including sixteenth-note figures and eighth-note pairs, with dynamic markings such as *mf*, *p*, and *cresc.*

Var. III  
Adagio

Musical score for Cornet in B-flat, Var. III, Adagio, in 2/2 time. The score consists of three staves of music. The first two staves begin with a 'p' dynamic. The third staff begins with a 'tr' dynamic. The music features sustained notes and rhythmic patterns with grace notes and slurs.

## Cornet in B♭

*f*

Var IV et Finale  
Allegro

*rall.*

*mf*

*a tempo*

*cresc.*

*accel.*

Nº 7

Cornet in B♭

## Caprice and Variations

*Revised by**Edwin Franko Goldman*

Andantino

J. B. Arban

Sheet music for Cornet in B-flat, Caprice and Variations, No. 7, revised by Edwin Franko Goldman, arranged by J.B. Arban. The music is in G clef, 6/8 time, and consists of nine staves of musical notation. The first staff starts with a forte dynamic (F) and includes a grace note. The subsequent staves show various melodic patterns with slurs and grace notes. Measure 3 is marked with a '3' above the staff. Measure 7 is marked with a '7' above the staff. The final staff ends with a dynamic (f) and a 'rall.' (rallentando) instruction.

Cornet in B $\flat$ 

Andante moderato

The musical score consists of six staves of music for cornet in B-flat. The key signature is one flat, and the time signature is common time (C). The first staff begins with a dynamic of  $p$ . The second staff includes a tempo marking *a tempo* and a dynamic  $p$  under a grace note. The third staff features a grace note with a *rall.* (rallentando) instruction. The fourth staff contains a grace note with a fermata. The fifth staff has a grace note with a dynamic  $p$ . The sixth staff concludes with a measure ending in a fermata and a measure consisting of three vertical dashes, with a circled '7' above it.

Var. I

Allegro moderato

The musical score for Var. I consists of four staves of music for cornet in B-flat. The key signature is one flat, and the time signature is common time (C). The first staff begins with a dynamic of  $mf$ . The second staff continues the rhythmic pattern. The third staff features a grace note with a fermata. The fourth staff concludes with a measure ending in a fermata and a measure consisting of three vertical dashes.

## Cornet in B♭



Cornet in B<sub>b</sub>

Var. III  
Più lento

*p*

*facilité*

*cresc.*

*f*

*Revised by*  
Edwin Franko Goldman

# Fantaisie and Variations

on a German Theme

J. B. Arban

Allegro moderato

The musical score consists of eight staves of cornet music. The first seven staves are in common time (indicated by a 'C') and the last staff is in 3/4 time (indicated by a '3'). The key signature changes frequently, including B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, and B-flat major again. The dynamics include 'f' (fortissimo), 'mf' (mezzo-forte), 'p' (pianissimo), and 'tr' (trill). The tempo is 'Allegro moderato'.

Theme  
Andante

The 'Theme' section is in 3/4 time and A major. It features a single melodic line with dynamics 'p' (pianissimo) and 'mf' (mezzo-forte). The tempo is 'Andante'.

Cornet in B $\flat$ 

Var. I

Musical score for Cornet in B-flat, Var. I, in 3/4 time. The score consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a dynamic 'p' and a 3 over 8th note. The music features various note heads, stems, and slurs, with some notes having vertical dashes through them.

Var. II

Musical score for Cornet in B-flat, Var. II, in 3/4 time. The score consists of five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a dynamic 'f'. The music features sixteenth-note patterns, grace notes, and various note heads, stems, and slurs.

## Cornet in B♭

*rit.*

*a tempo*

## Var. III

*mf*

Cornet in B $\flat$ 

Finale

The sheet music consists of nine staves of musical notation for cornet in B-flat. The first eight staves are in common time, while the ninth staff ends with a repeat sign, indicating a section to be repeated. The notation includes various note heads, stems, and bar lines, with some notes grouped by parentheses. Measure numbers are present at the beginning of each staff. The music concludes with a final dynamic marking of  $f\ddot{f}$ .

Nº 11

Cornet in B<sub>b</sub>

*Revised by*  
Edwin Franko Goldman

Variations  
on a favorite theme

by  
C. M. von Weber

J. B. Arban

Introd.

Allegro moderato

Piu lento

Tempo I

## Cornet in B♭

Theme

Andante non troppo

Theme  
Andante non troppo

*p*

*mf*      *rall.*      *p a tempo*

*rall.*

Var. I

*p*

*p*      *rall.*      *a tempo*

Var. II

*p*



## Var. III

Cornet in B $\flat$ 

Var. IV

The music is in 6/8 time. The key signature is one flat. The notation consists of ten staves of musical notation, each with a treble clef and a key signature of one flat. The music is divided into measures by vertical bar lines. The tempo is indicated by a 'G' symbol.

Cornet in B♭

*Revised by  
Edwin Franko Goldman***Introduction  
Allegretto  
Tutti**

Nº 12  
Fantaisie and Variations  
on  
The Carnival of Venice

J. B. Arban

The musical score consists of two main parts. The first part, "Introduction Allegretto Tutti," begins with a tutti section in G major, 8/8 time, featuring eighth-note patterns. This is followed by a solo section in G major, 4/4 time, marked "mf". The second part, "Theme," begins with a melodic line in G major, 8/8 time, marked "p". The score continues with six staves of music, each containing a melodic line for the cornet.

## Cornet in B♭

**Var. I**

The sheet music consists of ten staves of musical notation for cornet in B-flat. The music is in common time (indicated by '8'). The notation includes sixteenth-note patterns, grace notes, and slurs. The key signature changes between staves, with some staves starting in G major and others in B-flat major. Dynamic markings include 'p' (piano), 'ff' (fortissimo), and 'f' (forte). The music is labeled 'Var. I' at the top left.

Cornet in B $\flat$ 

841



## Var.II

A series of ten staves of musical notation for cornet in B-flat, labeled "Var.II". Each staff begins with a dynamic marking "p". The notation is primarily sixteenth-note based, with various rhythmic patterns and grace notes. Measures are grouped by vertical bar lines. Measure 1: Starts with a grace note, followed by a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note. Measure 2: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 3: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 4: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 5: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 6: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 7: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 8: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 9: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note. Measure 10: Starts with a sixteenth note, then a eighth note, then a sixteenth note, then a eighth note.

## Cornet in B♭

Var. III  
Andante

The sheet music consists of ten staves of musical notation for cornet in B-flat. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (indicated by '8'). The dynamic marking 'p' (pianissimo) is present at the beginning of the first staff. The music is divided into measures by vertical bar lines. Measures 1-2: The melody begins with eighth-note pairs followed by sixteenth-note patterns. Measures 3-4: The pattern continues with eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measures 5-6: The pattern changes to include eighth-note pairs and sixteenth-note groups with some grace notes. Measures 7-8: The pattern continues with eighth-note pairs and sixteenth-note groups. Measures 9-10: The pattern concludes with eighth-note pairs and sixteenth-note groups.

Cornet in B<sub>b</sub>

343



Var. IV



Coda



## Cornet in B♭

*Revised by  
Edwin Franko Goldman*

Nº 4  
Variations  
on a theme from  
*Norma*  
by V. Bellini

Andante maestoso

J. B. Arban

1



Solo



Theme

Moderato



## Cornet in B<sub>b</sub>

345

The image displays a page of sheet music for piano, consisting of ten staves. The music is in common time and uses a treble clef. The first staff begins with a melodic line of sixteenth notes. The second staff starts with an eighth note followed by a rest. The third staff is labeled 'Var. I' and begins with a dynamic 'p'. The fourth staff continues the melodic line. The fifth staff consists of eighth-note chords. The sixth staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The seventh staff includes measures with grace notes and sixteenth-note patterns. The eighth staff concludes with a melodic line. The ninth staff begins with a dynamic 'p'. The tenth staff ends with a melodic line. Measure numbers 7 and 8 are indicated above the staves.

Cornet in B<sub>b</sub>

Var. II

The musical score consists of nine staves of cornet music. Staff 1 starts with a dynamic *p*. Staff 2 begins with a sixteenth-note pattern. Staff 3 features a continuous eighth-note run. Staff 4 contains a series of sixteenth-note patterns with some grace notes. Staff 5 shows a mix of eighth and sixteenth notes. Staff 6 includes a melodic line with sustained notes. Staff 7 features eighth-note pairs. Staff 8 has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Staff 9 concludes with a melodic line.

Cornet in B<sub>b</sub>

Più lento

*p*

*accel.*

*rit.*

*f*