

### Intervals.

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

### Octaves and Tenths.

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

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

### Triplets.

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

### Studies in Sixteenth notes.

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

### The Perfect Major and Minor Chord.

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

### Von den Intervallsprüngen.

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

### Von den Octaven und Decimen.

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

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

### Von den Triolen.

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

### Von den Sechszehnteln.

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

### Vom Dur- und Moll-Accord.

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

### Des sauts d'intervalles.

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

### Des Octaves et des Dixièmes.

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

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

### Des Triolets.

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

### Etudes en doubles croches.

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

### De l'accord parfait majeur et mineur.

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

### The Chord of the Dominant Seventh.

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

### The Chord of the Diminished Seventh.

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

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

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

### The Cadence.

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

### Vom Dominant-Septimen-Accord.

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

### Vom verminderten Septimen-Accord.

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

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

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

### Von den Cadenzen.

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

### De l'accord de septième dominante.

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

### De l'accord de septième diminuée.

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

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

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

### Du point d'orgue.

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

STUDIES ON THE INTERVALS.

STUDIEN ÜBER DIE INTERVALLE.

ETUDES SUR LES INTERVALLES.

1. The image displays a musical exercise titled '1.' in common time (C). It consists of 14 staves of music, each representing a different key signature. The keys, from top to bottom, are: C major, B-flat major, A major, G major, F major, E major, D major, C major, B-flat major, A major, G major, F major, E major, and D major. Each staff contains a sequence of notes and rests, primarily eighth and sixteenth notes, designed to practice interval recognition. The exercise concludes with a two-staff section at the bottom, which is a variation of the first staff in C major, with a double bar line and repeat signs.

2.

The image displays a musical score for 12 variations of a single melodic motif. Each variation is presented on a separate staff, with the first variation starting with a treble clef and a common time signature. The subsequent variations are arranged in pairs, each pair consisting of a staff with a different key signature (indicated by the number of sharps or flats) and a common time signature. The motifs are primarily eighth-note patterns, often with a dotted eighth note followed by a sixteenth note. The variations are numbered 1 through 12, with the number '2.' at the beginning of the first staff. The motifs are arranged in a sequence that explores different key signatures and rhythmic patterns. The final variation is a single staff at the bottom of the page, which is a variation of the first motif in a different key signature and time signature.

3.

1

2


4.


3 3

3654-290

5. 

The musical score for exercise 5 consists of 13 staves of music. It begins in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat major). The first staff contains a sequence of eighth-note chords and single notes. The second staff continues with similar rhythmic patterns, introducing some chromaticism. The third staff changes key signature to two flats (B-flat major). The fourth staff returns to one flat. The fifth staff changes to two sharps (D major). The sixth staff returns to one flat. The seventh staff changes to two sharps. The eighth staff returns to one flat. The ninth staff changes to two flats. The tenth staff returns to one flat. The eleventh staff changes to two sharps. The twelfth staff returns to one flat. The thirteenth staff concludes with a final cadence. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

6. 

7. 

Nº 6. 

Nº 7. 



OCTAVES  
AND TENTHS.

VON DEN OCTAVEN  
UND DECIMEN.

DES OCTAVES ET  
DES DIXIÈMES.

8. 

9. 

10. 

*Fine.*

*D. C.*

11. 

*Fine.*

*D. C.*

12. 

*Fine.*

*D. C.*

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

13.   

14.    

15.    

16.  

17.

18.

19.

20.

21. 

22. 

23. 

24.

25.

26.

27.

EXERCISES ON SIXTEENTH NOTES.

STUDIEN IN SECH-ZEHNTELN.

ÉTUDES EN DOUBLES CROCHES.

28.  Exercise 28 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music features a continuous stream of sixteenth notes, with some groups of four beamed together. The melody moves primarily in eighth-note intervals, with some chromatic descents.

29.  Exercise 29 consists of three staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a continuous stream of sixteenth notes, with some groups of four beamed together. The melody moves primarily in eighth-note intervals, with some chromatic descents.

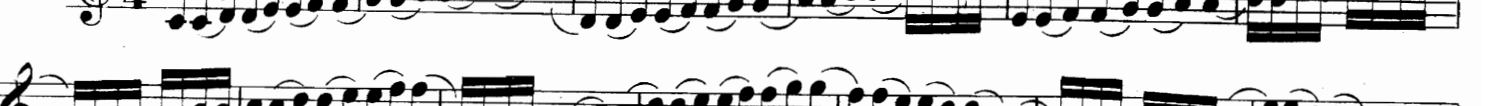
30.  Exercise 30 consists of seven staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F-sharp). The music features a continuous stream of sixteenth notes, with some groups of four beamed together. There are trill-like figures in the first two staves. The melody moves primarily in eighth-note intervals, with some chromatic descents. The exercise concludes with a double bar line and a fermata.



$\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$   $\frac{1}{2}$









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

48.

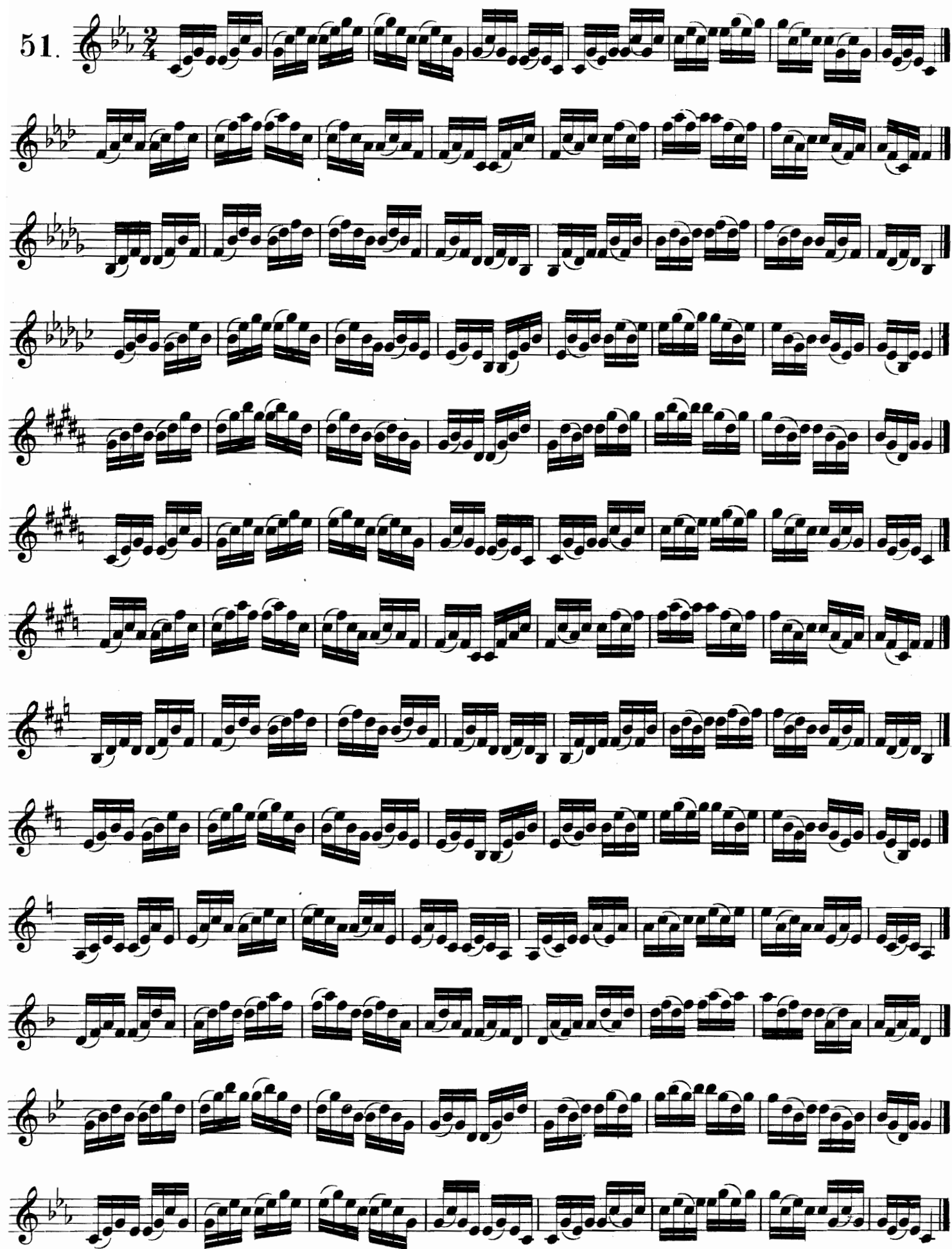
The musical score for exercise 48 consists of 13 staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The first staff is in C major. The subsequent staves progress through the following keys: C minor, F major, F minor, Bb major, Bb minor, Eb major, Eb minor, Ab major, Ab minor, G major, G minor, and D major. The final staff is in C major. Each staff contains a sequence of chords, with notes beamed together in groups of two or three, and some notes marked with accents. The exercise demonstrates the construction and voicing of major and minor triads and dyads across the keyboard.

49. 



50.

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

51. The image shows a musical exercise numbered 51, consisting of 12 staves of music. The first staff is in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The subsequent staves show a progression of keys: the second staff has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), the third has four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), the fourth has five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat), the fifth has six flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat), the sixth has seven flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat), the seventh has eight flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat, B-flat), the eighth has nine flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat, B-flat, E-flat), the ninth has ten flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat, B-flat, E-flat, A-flat), the tenth has eleven flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat, B-flat, E-flat, A-flat, D-flat), the eleventh has twelve flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat, B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat), and the twelfth has thirteen flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat, B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat). The music is written in a single melodic line on a treble clef staff, featuring a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups.

52.

The musical score for exercise 52 consists of 12 staves of music. The first staff is in C major (no sharps or flats). The second staff introduces a B-flat major key signature (one flat). The third staff changes to E-flat major (two flats). The fourth staff changes to A major (three sharps). The fifth staff changes to B-flat major (two flats). The sixth staff changes to E-flat major (two flats). The seventh staff changes to A major (three sharps). The eighth staff changes to B-flat major (two flats). The ninth staff changes to E-flat major (two flats). The tenth staff changes to A major (three sharps). The eleventh staff changes to B-flat major (two flats). The twelfth staff changes to E-flat major (two flats). The music is characterized by a fast, intricate melody with frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are many slurs and ornaments throughout the piece.







54.


The image displays a musical exercise numbered 54, consisting of 12 staves of music. The music is written in treble clef with a 2/4 time signature. The key signature begins in C major and changes through various keys: D major, E major, F major, G major, A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, and A major. Each staff contains a sequence of eighth and sixteenth notes, often beamed together, creating a rhythmic pattern. The exercise concludes with a double bar line on the final staff.

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

55. 



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

57.  Musical notation for exercise 57, measures 1-12, in 3/4 time signature. The piece consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one sharp (F#). The melody features a mix of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

58.  Musical notation for exercise 58, measures 1-12, in 3/4 time signature. The piece consists of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a key signature of one flat (Bb). The melody is composed of eighth and sixteenth notes with various accidentals.

59.

60.

61.

62.

This musical exercise, numbered 62, is presented on ten staves. It begins in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature. The first staff contains a melodic line with a wide interval leap and a trill. The second staff continues with a similar melodic line, featuring a trill. The third staff introduces a more rhythmic pattern with sixteenth notes and a trill. The fourth staff continues with a similar rhythmic pattern and a trill. The fifth staff features a melodic line with a trill. The sixth staff continues with a similar melodic line and a trill. The seventh staff introduces a more rhythmic pattern with sixteenth notes and a trill. The eighth staff continues with a similar rhythmic pattern and a trill. The ninth staff features a melodic line with a trill. The tenth staff concludes with a final melodic line and a trill.

## DESCRIPTIVE ADVICE

## on Tonguing.

## Triple Tonguing.

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

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



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

I will now describe the mechanism of the triple staccato.

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

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

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

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

## Double Tonguing.

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

## ERKLÄRUNGEN

## über den Zungenstoss.

## Vom Zungenstoss beim dreifachen Staccato.

Das Staccato besteht darin, eine Reihe von Tönen in gleichartiger Weise abzustossen, ohne dass der Zungenstoss zu kurz, noch zu lang ist. Um zu dieser Vollkommenheit zu gelangen 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 tu tu ausspricht, legt man die Zunge gegen die oberen Zähne, und indem man sie zurückzieht, bringt man die beiden ersten Stösse hervor. Die Zunge muss sich hierauf nach dem hinteren Theil des Mundes zurückziehen, und die Kehle schliessen, indem sie sich zur Bildung der Sylbe kü aufbäumt, die dann, indem die Luft in das Mundstück eindringt, den dritten Stoss hervorbringt.

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

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

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

## Vom Zungenstoss im zweitheiligen Staccato.

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

## EXPLICATIONS

## sur le coup de langue.

## Du coup de langue en staccato ternaire.

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

Il faut primitivement s'appliquer à prononcer avec beaucoup d'égalité les 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 font de la bouche et obstruer le gosier en se gonflant par l'effet de la prononciation de la syllabe ku, qui, en laissant pénétrer la colonne d'air dans l'embouchure, détermine le troisième coup.

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

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

Le coup de langue ne doit pas être trop précipité, car alors l'auditeur finit par ne plus le distinguer. Il faut bien se rappeler que cette articulation doit servir à exécuter des traits en changeant de note sur chaque coup de langue, et non pas à imiter le bruit de la crécelle. On obtient, au reste, une très-suffisante vitesse par le moyen que j'ai indiqué. Ce à quoi il faut principalement s'appliquer, c'est à réaliser une 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-





TRIPLE TONGUING.

VOM ZUNGENSTOSS BEIM DREIFACHEN STACCATO.  
DU COUP DE LANGUE EN STACCATO TERNAIRE.

1.   
tu tu ku tu tu ku tu



2.   
tu tu ku tu tu ku tu



3.   
tu tu ku tu tu ku tu



4.   
tu tu ku tu tu ku tu



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



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





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





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





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



The first system consists of four staves of music. The top staff is a vocal line with lyrics. The bottom three staves are instrumental accompaniment. The music is in a key with one flat and a common time signature. It features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests.

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

The second system begins with a vocal line (staff 1) containing the lyrics "tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu". The following three staves (2-4) are instrumental accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns and rests.

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

The third system starts with a vocal line (staff 1) with the lyrics "tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu". It is followed by four staves (2-5) of instrumental accompaniment. The music continues with similar rhythmic motifs and rests.

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






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






14. 






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



16.   
tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu 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 kutu tu kututukutu tu ku



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





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





24. 



25. 




THEME.

26. 

27.   
tu tu kutu tu ku tu

28.   
tu tu ku tutuku tu

29.   
tu tuku tutuku tutuku tu tuku tu

30.   
tu tuku tu tuku tutuku tu tuku

31.   
tutuku tutuku tutuku tu

32.   
tu tuku tu tuku tu

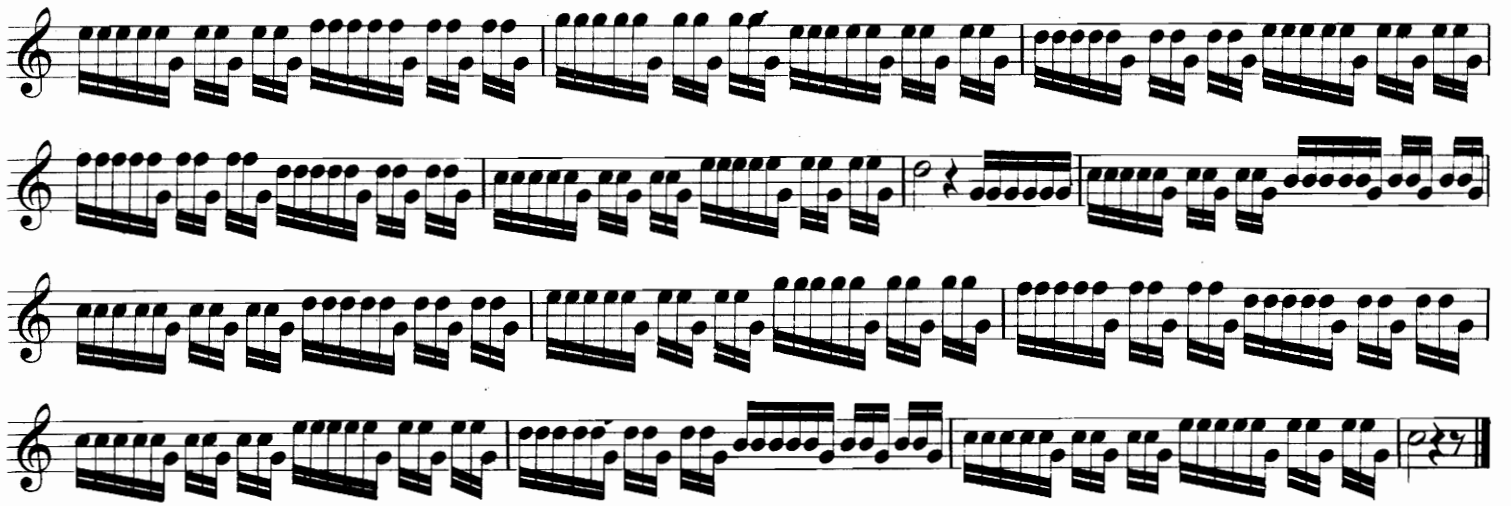


33.  *tu tukutu tukutu*

34.  *tu tukutu tukutu tukutu tukutu tu*



35.  *tu tukutu tukutu tukutu tukutu 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. 









47.  *tu tu kutu tu kutu*



48.  *tu tu kutu tu kutu*



49.  *tu tu kutu tu kutu*



50.  *tu tu kutu tu kutu*



51. 



52.  *tu tu kutu tu kutu*



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




54. 




55. 




56. 




57.   
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu tuku tu tuku tu tuku tu

58.   
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

59.   
 tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu tu ku tu

  
 3 1 3  
3   
 3 1 3  
3

60.

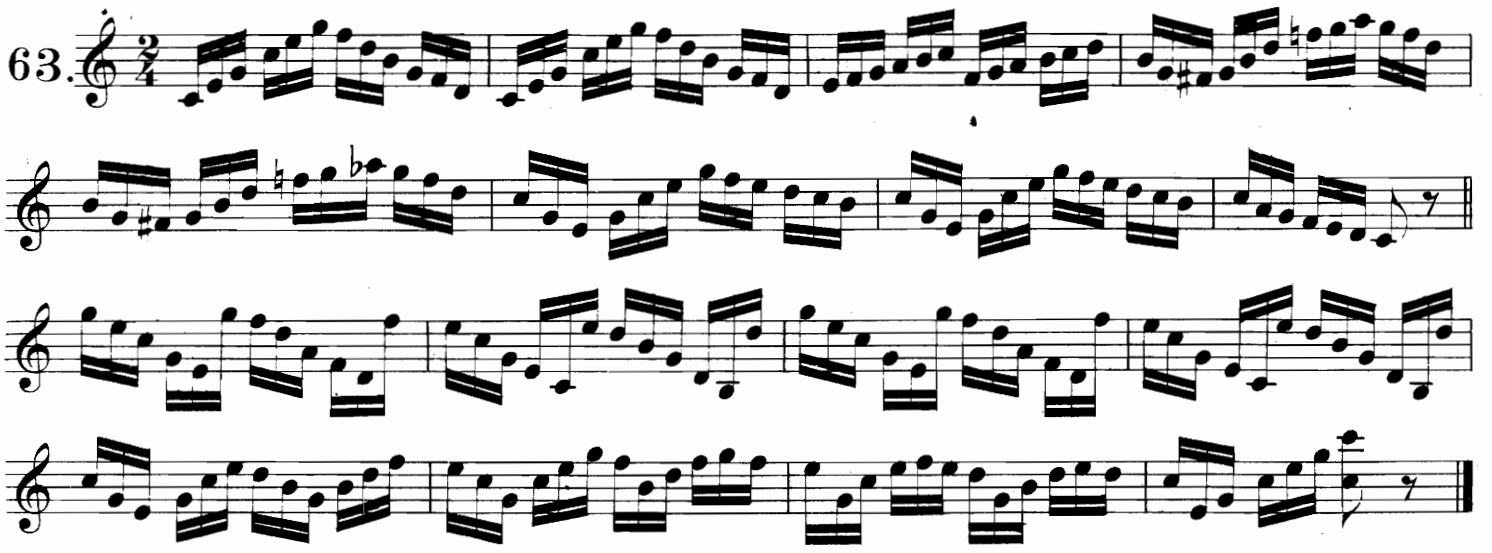
Three staves of musical notation in treble clef. The first staff contains measures 58 and 59, and the second staff contains measure 60. The music features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, including triplets and rests.

61.

Five staves of musical notation in treble clef, starting with a 3/4 time signature. The music continues with the complex rhythmic patterns from the previous section, including triplets and rests.

62.

Four staves of musical notation in treble clef, starting with a 3/4 time signature. The music continues with the complex rhythmic patterns, including triplets and rests.

63.  Exercise 63 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff continues the melody and includes a flat (Bb) in the key signature. The third and fourth staves complete the exercise with similar rhythmic patterns.

64.  Exercise 64 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second, third, and fourth staves continue the exercise with similar rhythmic patterns.

65.  Exercise 65 consists of four staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second, third, and fourth staves continue the exercise with similar rhythmic patterns.

66.  Exercise 66 consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (Bb, Eb), and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The second staff continues the exercise with similar rhythmic patterns.





Presto.

70.

71.

72.

73.

74.

VAR.

THEME.  
Allegro.

75. Musical notation for item 75, first system. Treble clef, 3/4 time signature, key of B-flat. The melody consists of eighth and quarter notes.

VAR. Musical notation for item 75, variation. Treble clef, 3/4 time signature, key of B-flat. The variation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

THEME.  
Allegro.

76. Musical notation for item 76, first system. Treble clef, 6/8 time signature, key of B-flat. The melody consists of quarter and eighth notes.

VAR. Musical notation for item 76, variation. Treble clef, 6/8 time signature, key of B-flat. The variation features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The word "Fine." is written at the end of the variation. The page number "3654-290" is at the bottom left, and "D.C" is at the bottom right.



82.    
 tu ku tu ku tu ku tu




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




84.    
 tu kutukutukutuku tu kutukutu



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




86. 




87.    
 tu ku tu ku tu




88.    
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu




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




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





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



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



93.    
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu



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





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

   
 1 2 1 2

96.    
 ku tu ku tu ku tu ku tu

   
 3

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



98.    
 tu ku tu ku tu



99.    
 tu ku tu ku tu ku tu



100.   
tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



101.   
tu tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu



102.   
tu tu ku tu ku tu ku tu



103.   
tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu tu ku tu ku tu ku tu

  
tu ku tu ku tu
  
ku tu ku tu

104.   
ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku tu ku

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

105.   
tu ku tu ku tu ku tu ku tu



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

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

106. tu ku tu ku tu tu ku tu tu

*Fine.*

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

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

108. tutukutukutukutukutukutukutuku

109. tutukutukutukutukutukutuku

110. tutukutukutukutukutukutuku

111.    
 tu tu ku tu ku tu ku tu




112.    
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu






113.    
 tu ku tu ku tu ku tu ku tu




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





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

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



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



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




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





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





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




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




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







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




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







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




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







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



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



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



134. *Presto.*  
Tatakatata

Ta-a takata kataka ta-a taka ta-a taka ta-a takata



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

135. *Allegro.*

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

136. *Tempo di marcia.*

Tu tutukutu tu tu tu ku tu

137. *Allegretto.*

Tututukutu tu tutukutu

*Fine.*

D.C.



142. Tu tukutu ku tu

143. Tukutukutu

144. Tutu ku tu tu tu

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

tu tu kutu

tutuku tutuku