books2ebooks.eu

Pietzsch, Hermann

Neue grosse theoretisch -praktische Schule für Cornet à pistons vom ersten Anfang bis zur künstlerischen Ausbildung

Heilbronn am Neckar,
1904

eBooks geliefert über
eBooks on Demand

digitalisiert von
Wissenschaftliche Bibliothek Olomouc

EOD – Millionen Bücher nur einen Mausklick entfernt! In mehr als 10 europäischen Ländern!

Danke, dass Sie EOD gewählt haben!

Europäische Bibliotheken besitzen viele Millionen Bücher aus der Zeit des 15. – 20. Jahrhunderts. Alle diese Bücher werden nun auf Wunsch als eBook zugänglich – nur einen Mausklick entfernt. In den Katalogen der EOD-Bibliotheken warten diese Bücher auf Ihre Bestellung - 24 Stunden täglich, 7 Tage die Woche. Das bestellte Buch wird für Sie digitalisiert und als eBook zur Verfügung gestellt.

Machen Sie Gebrauch von Ihrem eBook!

- Genießen Sie das Layout des originalen Buches!
- Benutzen Sie Ihr PDF-Standardprogramm zum Lesen, Blättern oder Vergrößern. Sie benötigen keine weitere Software.
- *Suchen & Finden*: Mit der Standardsuchfunktion Ihres PDF-Programms können Sie nach einzelnen Wörtern oder Teilen von Wörtern suchen.*
- *Kopieren & Einfügen* von Text und Bildern in andere Anwendungen (z.B. Textverarbeitungsprogramme)*

* Nicht in allen eBooks möglich.

Allgemeine Geschäftsbedingungen

Mit der Nutzung des EOD-Services akzeptieren Sie die allgemeinen Geschäftsbedingungen. Die Benutzung erfolgt ausschließlich für private nicht kommerzielle Zwecke. Für alle anderen Zwecke kontaktieren Sie bitte die Bibliothek.

- Allgemeine Geschäftsbedingungen in Deutsch: http://books2ebooks.eu/odm/html/vkol/de/agb.html
- Allgemeine Geschäftsbedingungen in Englisch: http://books2ebooks.eu/odm/html/vkol/en/agb.html
- Allgemeine Geschäftsbedingungen in Tschechisch: http://books2ebooks.eu/odm/html/vkol/cz/agb.html

Weitere eBooks

Schon über ein Dutzend Bibliotheken in mehr als 10 europäischen Ländern bieten diesen Service an. Weitere eBooks sind erhältlich unter http://books2ebooks.eu

Státní vědecká knihovna, Olomouc
II 707115
1 (1-2)
1
1-2

707115

707 115

1116

Cefes Edition.

Neue grosse theoretisch-praktische

Schule für Cornet à pistons

vom ersten Anfang bis zur künstlerischen Ausbildung.

Von

Hermann Pietzsch.

(Text deutsch und englisch.)

Teil I 72 Seiten und 15 Seiten Einleitung
— do. in zwei Abteilungen . . . . . .

Teil II complet, 135 Seiten
— do. in zwei Abteilungen

Bei Voreinsendung des Betrages portofreie Zusendung.

Inhalt von Teil I.

Vorwort mit Einleitung:
Elementarlehre. — Das Cornet à pistons, seine Anschaffung und Behandlung. Atmen, Körperhaltung, Ansatz, Tonbildung. Die Stimmungen des Cornet à pistons, seine Nebenröhren und seine Ventilzüge. Ueber das „Verblasen". Abbildungen, Grifftabelle, Regeln für die erste Tonbildung.

Inhalt des praktischen Teils:
I. Die ersten Uebungen und kleine Lieder.
II. Tonleiter-Uebungen und Stücke in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten.
III. An- und Abschwellen des Tones.
VI. Stoss-Uebungen und Stücke in verschiedenen Taktarten für ein leichtes Staccato.
V. Erweiterung des Tonumfanges nach der Höhe und Tiefe.
VI. Tonleiter-Uebungen mit verschiedenen Bindungen in leichten Dur-Tonarten.
VII. Accord-Uebungen in leichten Tonarten.
VIII. 30 zweistimmige Lieder.
IX. Die chromatische Tonleiter u. Uebungen in chromatischer Tonfolge.
X. Etuden zur Ausbildung der Technik und des Vortrages.
Sämtliche Dur- und Moll-Tonleitern in der Aufeinanderfolge des Quintenzirkels.

Im ganzen 90 Seiten. Gross-Format Folio 27 × 34 cm.

Inhalt von Teil II.

Zur Einführung.
I. Intervall-, Accord- und Treff-Uebungen.
II. Zwölf mittelschwere Etuden.
III. Verzierungsschule.
IV. Tonleiter- und Accord-Uebungen, Etuden und melodische Vortragsstudien in allen Dur- und Moll-Tonarten.
V. Die Doppelzunge.
VI. Duette und Arien zum Studium der Kantilene und des Recitatives.
VII. Bravour-Etuden.
VIII. Regeln für das Transponieren.

Im ganzen 140 Seiten. Gross-Format Folio 27 × 34 cm.

Nach genauer Durchsicht der vorstehenden grossen Cornetschule darf ich mein unmassgebliches Urteil dahin abgeben, dass diese neue Veröffentlichung des bewährten Verfassers **alle bis jetzt in Deutschland für dieses Instrument geschriebenen Unterrichtswerke in jeder Beziehung weit überbietet.** Die ganze Entwicklung des Lehrstoffs von den ersten Anfangsgründen bis zur vollendeten technischen Ausbildung führt systematisch und methodisch durch alle Zwischenstufen hindurch und berücksichtigt auch das Studium der Verzierungen und der verschiedenen Arten des Zungenstosses, die Intervall-, Accord- und Treffübungen usw. unter Verwendung der angemessensten Vortragsform. Die theoretischen Erklärungen verraten den literarisch und praktisch durchgebildeten Musiker. Die Lehrer an den Musikschulen nebst ihren Zöglingen und die zahlreichen Dilettanten werden diese neue Cornetschule sicherlich freudig begrüssen und die Ueberzeugung gewinnen, dass sie hier das endlich gefunden haben, was sie bisher unter den deutschen Verlagswerken vergeblich herbeiwünschten.

Würzburg, 20. Februar 1906. Professor **W. Altenburg.**

Die Cornet à pistons-Schule von Hermann Pietzsch, welche ich gründlich durchgesehen habe, bietet, zumal es uns an eigentlich deutschem, gutem Studienmaterial mangelt, unserer Literatur eine sehr willkommene Bereicherung. Vom ersten Anfange beginnend uns bis zur vollkommenen Ausbildung führend, enthält das Werk eine Fülle gediegenen, gut musikalischen Uebungsstoffes. Bezüglich der Einführung des Schülers in das Studium des Lippentrillers, sowie auch der Doppel- und Tripelzunge, bin ich allerdings etwas anderer Meinung; hiermit soll jedoch kein Tadel, sondern nur meine persönliche Ansicht ausgesprochen sein. **Dem Werke kann ich nur weiteste Verbreitung wünschen.**

Ludwig Liesering, Lehrer der Kgl. Musikschule zu Würzburg.

Im Besitz gesandter Schule von Herrn H. Pietzsch sage ich Ihnen besten Dank und bin nicht abgeneigt, die Schule hier in der Musikschule einzuführen. **Sie besitzt viele Vorzüge,** hauptsächlich darin, dass die Schule für Anfänger nicht zu rasch vorwärts schreitet und durch die vielen Lieder den Studierenden Anregung gibt.

München, 14. Februar 1906. **Alb. Meichelt,** Kgl. Kammermusiker, Lehrer der Akademie der Tonkunst.

Die mir übersandte neue grosse theoretisch-praktische Cornet à pistons-Schule von Hermann Pietzsch habe ich erhalten. Nachdem ich mich nun einige Zeit mit der Durchsicht dieses neuen Werkes beschäftig habe, so kann ich nur konstatieren, dass **diese Schule praktisch wie theoretisch ganz hervorragend bearbeitet ist** und dem hochgeschätzten Verfasser alle Ehre macht. Der I. Teil dieses Werkes bietet dem Schüler Gelegenheit, sich nach und nach in die Schwierigkeiten dieses Instruments hineinzuleben, ohne die Lust zu verlieren; er bietet vor allem eine ausgezeichnete Grundlage für den Schüler. Im II. Teil ist dem Schüler Gelegenheit geboten, sich zum reifen Künstler u. Virtuosen auszubilden. Hier findet der Schüler die schwierigsten Treffübungen, Bindungen, Accord-Uebungen in allen Dur- und Moll-Tonarten, Etuden und Vortragsstudien in sämtlichen Dur- und Moll-Tonarten, die Doppelzunge im zwei- und dreifachen Staccato, ferner mehrere Duette und Arien mit Recitativen aus Opern (Recit. m. Text), die zur Ausbildung des Schülers von grosser Wichtigkeit und unbedingt notwendig sind. Zwölf grossartige, schwierige Etuden bilden den Schluss dieses ausgezeichneten und interessanten Werkes. Noch möchte ich bemerken, dass das Werk sehr viel Wissenschaftliches enthält. **Ich freue mich sehr, eine wirklich gute Lehrmethode gefunden zu haben und kann deshalb diese Schule jedem Lehrer, jedem Fachmusiker, sowie Dilettanten aufs wärmste empfehlen.** Nehmen Sie für heute meinen herzlichsten Dank. Ich werde diese Schule am hiesigen Konservatorium einführen.

L. Werle, Lehrer für Trompete und Cornet à pistons am Konservatorium in Cöln a. Rhein.

Ueber die in Ihrem Verlage erschienene und mir zum Gutachten überreichte Neue theoretisch-praktische Cornet à pistons-Schule von Hermann Pietzsch **kann ich in jeder Hinsicht das beste Lob aussprechen; denn dieselbe ist eines der besten Werke in diesem Genre und kann jedem Lehrer der Trompete bestens empfohlen werden.**

Phil. Blaha, Professor der Trompete am Konservatorium zu Prag.

Für die freundliche Zusendung eines Exemplars der in Ihrem werten Verlage erschienenen Cornet à pistons-Schule v. Hermann Pietzsch spreche ich Ihnen hierdurch meinen verbindlichsten Dank aus. Ich habe dieselbe einer genauen Durchsicht unterzogen und werde nicht verfehlen, dieses sehr praktische Werk sowohl meinen Schülern, wie auch in Bekanntenkreisen zu empfehlen.

Leipzig, 5. März 1906. **Ferd. Weinschenk,** Lehrer für Trompete und Cornet à pistons am Kgl. Konservatorium der Musik.

Meinen herzlichsten Dank für die Zusendung der Cornet à pistons-Schule von Hermann Pietzsch. Ich habe dieselbe durchgesehen und finde sie sehr gut zum Unterricht; ich werde sie meinen Schülern auf's beste empfehlen.

Karlsruhe (B.), 12. März 1906. **J. Weissenborn,** I. Trompeter am Hoftheater.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, **Heilbronn a. N.**

191 167

Cefes-Editon.

Studienwerke für Trompete

Cornet à pistons, Tenorhorn und Althorn.

Cornet à pistons oder Trompete.

O. Blume, 36 Etüden.
Heft I. 12 Etüden in allen Tonarten für Anfänger.
„ II. 12 Etüden für Fortgeschrittene.
„ III. 12 Etüden für Geübtere.

J. Fuss, 18 Etüden.

J. Küffner, 30 Duette für 2 Trompeten oder 2 Cornet à pistons. Heft I, II.

H. Pietzsch, Orchester-Studien für Trompete oder Cornet à pistons aus Werken für Harmonie-Musik. Heft I, II.

E. Sachse, 28 ausgewählte Etüden für B-Trompete oder Cornet à pistons bearbeitet von H. Pietzsch. Heft I, II.

Solobuch für Cornet à pistons oder Trompete (Flügelhorn oder Tenorhorn). (Ausgabe Schmidt). Eine Sammlung neuer, effektvoller Vortrags-Stücke. Band I, II.

H. Pietzsch, Neue grosse theoretisch-praktische Schule für Cornet à pistons. Vom ersten Anfang bis zur künstlerischen Ausbildung.
Teil I. Abteilung I, II. Teil II. Abteilung I, II.

H. Pietzsch, Praktische Anleitung zum Studium der Es-Trompete in Form von fortschreitenden Etüden und melodischen Stücken. Heft I, II, III.

H. Pietzsch, Die Trompete als Orchester-Instrument und ihre Behandlung in den verschiedensten Epochen der Musik. Nebst einer grossen Auswahl von Beispielen und charakteristischen Stellen aus klassischen und modernen Meisterwerken in Form von Orchester-Studien.

— do. Band I, II.

Tenorhorn.

O. Blume, 36 Etüden.
Heft I. 12 Etüden in allen Tonarten für Anfänger.
„ II. 12 Etüden für Fortgeschrittene.
„ III. 12 Etüden für Geübtere.

J. Fuss, 18 Etüden.

J. Küffner, 30 Duette für 2 Tenorhörner, Heft I, II.

Althorn.

O. Blume, 36 Etüden.
Heft I. 12 Etüden in allen Tonarten für Anfänger.
„ II. 12 Etüden für Fortgeschrittene.
„ III. 12 Etüden für Geübtere.

J. Fuss, 18 Etüden.

J. Küffner, 30 Duette für 2 Althörner, Heft I, II.

Verlag und Eigentum
von
C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

H. Pietzsch, „Melodische Bagatellen", 24 leichte Stücke für Trompete oder Cornet.

Cefes-Edition.

Herrn Karl Thieme, Geh. Postrat in Dresden gewidmet.

Neue grosse theoretisch-praktische Schule für Cornet à Pistons

vom ersten Anfang bis zur künstlerischen Ausbildung

von

New and complete theoretico-practical School for Cornet-à-piston

from the very first rudiments to the highest degree of artistic finish.

by

Hermann Pietzsch

Englischer Text von John Bernhoff.
Teil I. II.

English translation by John Bernhoff.
Part. I. II.

Verlag und Eigentum

von

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Copyright 1904 by C. F. Schmidt.

707115 / 1 (1-2)

STÁTNÍ
VĚDECKÁ KNIHOVNA
V OLOMOUCI

5795

Vorwort.

An Schulen für Blas-Instrumente ist zwar kein Mangel, aber viele derselben leiden an gewissen Einseitigkeiten, sind sehr oberflächlich geschrieben und enthalten neben einigem Brauchbaren so viel anstrengendes und unpraktisches Studien-Material, dass viele Schüler sehr bald die Lust verlieren und das Blasen vorzeitig wieder aufgeben. Das Erlernen eines Blasinstrumentes erfordert eine natürliche Veranlagung, viel Ausdauer und vor allem auch eine gute und sachverständige Anleitung. Mit Schulen „für den Selbstunterricht" und anderen verlockenden Empfehlungen kennzeichnet man das Erlernen eines schwer zu behandelnden Instrumentes als eine blosse Spielerei und der ernsthaft denkende Künstler kann eine solche Anschauung niemals unterstützen. Gerade der Anfangsunterricht eines Blas-Instrumentes verlangt ganz besondere Sorgfalt und deshalb versuchte ich ein Schulwerk zu schreiben, welches lückenlos vom Leichten zum Schweren fortschreiten und dem Lehrer und Fachmusiker sowohl als auch dem Schüler und Dilettanten für jede Stufe einen Interesse erregenden Inhalt bieten soll.

Für die ersten Tonbildungsstudien der Blech-Instrumente verwendet man gewöhnlich nur die Naturscala des einfachen Instrumentes und beschäftigt den Schüler vorerst nur mit sogen. leeren Tönen. Davon bin ich hier abgegangen, indem ich die Erfahrung gemacht habe, dass der Ansatz des Anfängers ein festerer wird, wenn man mit zusammenliegenden Tönen der Mittellage beginnen lässt, die der Schüler dann rasch in seine Gewalt bekommt. Wenn ich s. Z. bei Abfassung meiner Trompetenschule (Litolff, Braunschweig) von diesem Standpunkte nicht ausging, so geschah das, weil das Trompeten-Mundstück und die cylindrische Röhre der Trompete zur Bildung der ersten Töne in grösseren Intervallen-Abständen viel geeigneter sind, als der konische Kessel des Kornett-Mundstückes und die konische Röhren-Konstruktion des Cornet à pistons.

Das Melodische hat in dieser Schule eine ganz besondere Berücksichtigung gefunden und die Ordnung des Stoffes stützt sich auf gewonnene Erfahrungen. Deswegen möchte ich auch die Beibehaltung der Einteilung jedem Lehrer empfehlen. Bei der Einführung in die Tonarten bin ich hier von der sonst üblichen Weise abgekommen, ohne dass an den Schüler grössere Anforderungen gestellt werden. Der Schüler lernt hierdurch das Charakteristische zwischen Dur und Moll sofort unterscheiden und erkennt sehr bald, dass ihm durch die Vorzeichnungen keine besonderen technischen Schwierigkeiten erwachsen.

Düsseldorf.

Hermann Pietzsch.

Preface.

There is no lack of Schools for wind-instruments, it is true, and yet many of those extant show onesidedness, others are written in a superficial manner, and contain, along with that which is useful, so much that is tiring, without being of practical use, that many pupils soon lose the desire to learn a wind-instrument and give it up before they have given it a fair trial. It requires natural talent and great patience to learn how to play a wind-instrument, and, above all, good practical instruction. „Methods for self-tuition" and other misleading advertisements degrade the art of learning a difficult instrument, which becomes a toy; and an earnest, thoughtful artist will never encourage such ideas. The first instruction, more than any other, on a wind-instrument calls for special care, and that was my object in writing a school, which, without a gap, shall progress from the easy stages to the difficult ones, affording teacher and professional musician, pupil and amateur alike, material, which, from step to step, shall stimulate them with interesting studies.

For the first studies in tone-formation on wind-instruments, the natural scale of the instrument itself is generally employed, the pupil learning only the so-called open tones, to begin with. I have departed from that rule, as experience has taught me that the tonguing, or forming ot the tone by the beginner becomes firmer, steadier, by beginning with adjacent tones of the middle register, which the pupil then very soon masters. The reason for my not starting in the same manner in my Trumpet-School (Litolff, Brunswick) was owing to the fact that the trumpet's mouth-piece and cylindrical tube are far better suited for the formation of the first tones separated by greater intervals, than the conic cup of the cornet's mouth-piece and conic construction of the tube of the cornet-à-piston.

In this School, I have given a great deal of special attention to melody, and the arrangement of the exercises is based upon my personal experience; I would, therefore, earnestly recommend teachers to follow the arrangement set down. I have departed from the usual manner of rendering the pupil familiar with the keys (modes), without in any way increasing the difficulty of learning them, for, by my method, the pupil is trained to at once detect the characteristic difference between major and minor, the system being such that the various signatures afford him no special technical difficulties.

Düsseldorf.

Hermann Pietzsch.

Inhalt des ersten Bandes.

	Seite
Vorwort	I
Elementarlehre	III
Das Cornet à pistons, seine Anschaffung und Behandlung	VII
Atmen, Körperhaltung, Ansatz und Tonbildung	IX
Die Stimmungen des Cornet à pistons, seine Nebenröhren und seine Ventilzüge	XI
Ueber das „Verblasen“	XII
Abbildungen	XIII
Griff-Tabelle	XIV
Regeln für die erste Tonbildung	XV

I. Die ersten Uebungen und kleine Lieder	1
II. Tonleiter-Uebungen und Stücke in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten	13
III. An- und Abschwellen des Tones	36
IV. Stossübungen und Stücke in verschiedenen Taktarten für ein leichtes Staccato	42
V. Erweiterung des Tonumfanges nach der Höhe und Tiefe (von bis)	46
VI. Tonleiter-Uebungen mit verschiedenen Bindungen in leichten Dur-Tonarten	51
VII. Accord-Uebungen in leichten Tonarten	54
VIII. Dreissig zweistimmige Lieder	55
IX. Die chromatische Tonleiter und Uebungen in chromatischer Tonfolge	62
X. Etuden zur Ausbildung der Technik und des Vortrages	65
Sämtliche Dur- und Moll-Tonleitern in der Aufeinanderfolge des Quintenzirkels	71

Contents of Volume 1.

	Page
Preface	I
Elementary Instruction	III
The Cornet-à-piston, how to procure one and how to handle it and keep it in order	VII
How to breathe, hold the body, how to tongue and form the tone	IX
The tones to which the Cornet-à-piston, is tuned, its auxiliary tubes and valve-slides	XI
On "Over-blowing"	XII
Illustrations	XIII
Table of stops	XIV
Rules for the first formation of the tone	XV

I. The first exercises and short songs	1
II. Scale exercises and pieces in various major and minor keys	13
III. How to swell and decrease the tone	36
IV. Exercises on tonguing, and pieces in various time, for a light staccato	42
V. Extension of the tone-compass high and low (from to)	46
VI. Scale-exercises with various bindings in easy major keys	51
VII. Chord-exercises in easy keys	54
VIII. Thirty two-part songs	55
IX. The chromatic scale and exercises in chromatic passages	62
X. Etudes to develop technic and interpretation	65
All the major and minor scales arranged in the order of the circle of fifths	71

Elementarlehre.

1. **Notenschrift.** Ein Ton ist ein Klang von bestimmter Höhe und Tiefe. Die Zeichen, welche Töne schriftlich wiedergeben, nennt man Noten und die fünf Linien, auf denen sie verzeichnet sind, bilden das Notensystem. Da dieses System aber nicht ausreichend ist, so bedient man sich sowohl nach oben als nach unten hin der sogenannten Hilfslinien.

Die Notierung des Cornet à pistons geschieht im Violin- oder *G*-Schlüssel, welcher sich am Anfang jeden Stückes befindet.

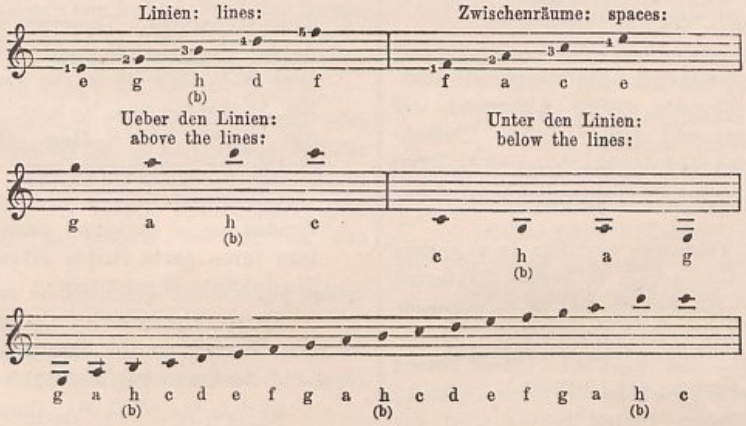
Für sämtliche Töne hat man die sieben Grundnamen c, d, e, f, g, a, h. Jeder Ton wird entweder mit einem von diesen oder mit einem davon abgeleiteten Namen bezeichnet.

Elementary Instruction.

1. **Notation.** A tone is a sound of a certain pitch, high or low. The written signs used to indicate tones are called notes, and the five lines upon which they are written, form the stave. As these five lines, however, are not sufficient, others are added above and below, and are called leger-lines.

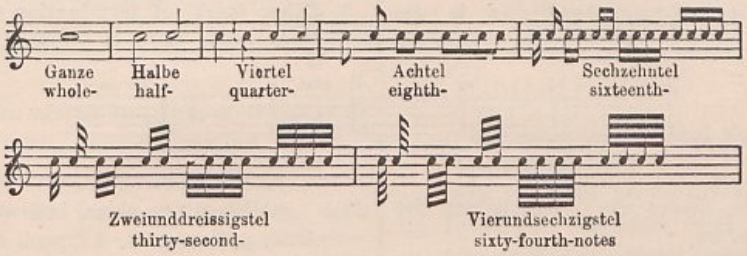
The notes for the cornet-à-piston are written in the violin- or G-clef, placed at the beginning of each piece.

The tones have the seven fundamental names: c, d, e, f, g, a, b. Each tone bears the name of one of these letters or one derived therefrom.



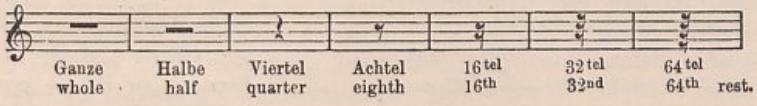
2. **Notenwert.** Die Töne werden ausser nach ihrer Höhe und Tiefe auch nach ihrer längeren oder kürzeren Zeitdauer unterschieden. Diese wird durch die verschiedenartige Form der Noten kenntlich gemacht.

2. **Value of the notes.** Notes are distinguished not only according to their pitch (high or low), but also according to their time-value (long or short). This is indicated by the various forms of the notes.



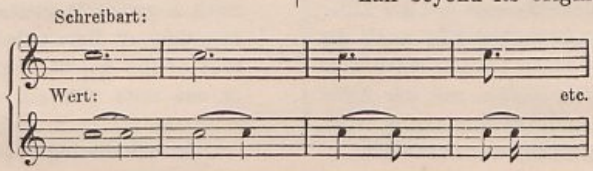
3. **Pausen.** Pausen sind Schweigezeichen und entsprechen den verschiedenen Notenwerten.

3. **Rests.** Rests are signs indicating silence, and correspond to the various note-values.



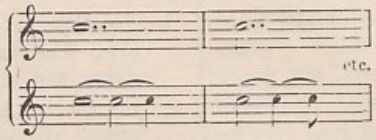
4. **Verlängerungspunkte.** Steht neben einer Note ein Punkt, so soll dieselbe um die Hälfte ihres Wertes länger ausgehalten werden.

4. **Prolongation-dots.** A dot placed immediately after a note indicates that the note is to be sustained an additional half beyond its original time-value.



Steht ein zweiter Punkt neben dem ersten, so verlängert dieser die Geltung des ersten Punktes wieder um die Hälfte.

If a second dot follows the first dot, the value of the first dot is increased by one half.



Stehen auch nach den Pausen Punkte, so werden dieselben gleichfalls um die Hälfte verlängert.

5. **Rhythmus und Takt.** Unter Rhythmus versteht man eine geordnete Folge und Bewegung bestimmter Zeitteile. Um den Rhythmus genau kennbar zu machen, bedient man sich des Taktes, d. h. der Einteilung der Musikstücke in bestimmte Zeitabschnitte. Die Unterscheidung der einzelnen, durch den Accent gebildeten Takteinheiten auf dem Notensystem geschieht durch den Taktstrich. Einem jeden Tonstück wird am Anfang die Taktart vorgezeichnet.

6. **Taktarten.** Es giebt einfach-gerade, einfach-ungerade und zusammengesetzte Taktarten. Einfach-gerade Taktarten sind der $^2/_1$-Takt (𝌼 oder grosse Allabreve), der $^2/_2$-Takt (𝌵 oder Allabreve) und der $^2/_4$-Takt. Einfach-ungerade (3-teilige) Taktarten sind der $^3/_2$-, $^3/_4$-, und $^3/_8$ Takt. (Hier ist überall nur ein Accent im Takte und es wird nur der erste Taktteil betont).

   Die zusammengesetzten Taktarten zerfallen in a) gerade Taktarten mit zweiteiliger Gliederung, b) gerade Taktarten mit dreiteiliger (ungerader) Gliederung und in c) ungerade Taktarten mit dreiteiliger (ungerader) Gliederung.

   a) $^4/_2$-, $^4/_4$- (oder C-) $^4/_8$- und $^4/_{16}$-Takt. (Stark betont wird der erste und etwas schwächer der dritte Taktteil.)

   b) $^6/_4$-, $^6/_8$-, $^{12}/_8$-, $^{12}/_{16}$-Takt. (Stark betont wird der erste und schwächer der vierte Taktteil; in letzten beiden Taktarten wird der 1., 4., 7. und 10 Taktteil betont.)

   c) $^9/_4$- und $^9/_8$-Takt. (Betont wird der 1., 4. und 7. Taktteil.)

7. **Abgrenzungs- und Teilzeichen.** Ausser dem Taktstrich kommen auch noch andere Abgrenzungszeichen in der Notation vor:

If a dot follows a rest, the rest is prolonged an additional half beyond its original time-value.

5. **Rhythm and Bar.** By rhythm we understand a regular order in and progression of certain parts of a bar. In order to clearly indicate the rhythm, the musical composition is divided into certain time-sections, called bars. These bars, formed by the accent, are distinguished on the stave, one from the other, by bar-lines. The time-signature is written at the beginning of every musical composition.

6. **Time-signatures.** There are various kinds of time: simple-duple, simple-triple, and compound times. Simple-duple time is $^2/_1$-time (𝌼 or the great Allabreve), $^2/_2$-time (𝌵 or the Allabreve) and $^2/_4$-time. Simple-triple time (3 beats) are: $^3/_2$-, $^3/_4$- and $^3/_8$-time. (Here we have only one accent in the bar. which falls upon the first part of the bar.)

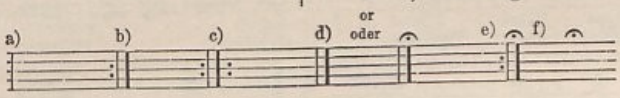
   Compound time is divided into: a) duple time, sub-divided again into two parts; b) duple time, sub-divided into three parts (triple division) and c) triple time sub-divided into three parts.

   a) $^4/_2$-, $^4/_4$-, (or C-), $^4/_8$- and $^4/_{16}$-time. (The first beat is strong on the first part of the bar, that on the third is somewhat weaker).

   b) $^6/_4$-, $^6/_8$-, $^{12}/_8$-, $^{12}/_{16}$-time. (The first beat on the first part is strong, that on the fourth is weaker; in $^{12}/_8$- an $^{12}/_{16}$-time, the 1st, 4th, 7th and 10th parts of the bar are accented.

   c) $^9/_4$- and $^9/_8$-time. (The 1st, 4th and 7th parts are accented.)

7. **Other marks of termination and division.** Besides the bar-lines, other signs of termination etc. are used in notation:



   a) Abgrenzung eines Teiles oder Abschnittes.

   b) Wiederholungszeichen, deutet die Wiederholung des vorausgehenden Teiles an.

   c) Wiederholungszeichen, deutet die Wiederholung des vorausgehenden und des folgenden Teiles an.

   d) Schlusszeichen.

   e) Schlusszeichen, welches zugleich die Wiederholung des vorausgehenden Teiles andeutet.

   f) Die Fermate (Halt oder Ruhezeichen) gibt jeder Note oder Pause, worüber sie steht, eine etwas längere Dauer.

8. **Triolen und Sextolen.** Triolen sind rhythmische Figuren, welche durch Teilung einer Note in drei gleiche Teile entstehen. Gewöhnlich wird eine solche Gruppe mit der Ziffer 3 versehen. Der Dauer der Triolen entsprechen auch die Triolenpausen. Sextolen entstehen durch Teilung einer Note in sechs gleiche Teile. Die Sextolen werden mit der Ziffer 6 versehen und der Accent liegt nur auf der ersten Note, wodurch sich Sextolen von Doppeltriolen unterscheiden.

   a) Beginning and termination of a part or section.

   b) Repetition-signs, indicating the repetition of the preceding part.

   c) Repetition-signs, indicating the repetition of the preceding and the following parts.

   d) Signs of termination or close.

   e) Signs of termination, which, at the same time, indicate the repetition of the preceding part.

   f) Fermate, or Pause, gives to any note, above which it is placed, a somewhat longer duration.

8. **Triplets and Sextuplets.** Triplets are rhythmical figures produced by one note being divided into three equal parts. Such a group is generally marked with the figure 3. The duration or time-value of the triplet-rest corresponds to that of the triplet. Sextuplets are produced by the division of one note into six equal parts. Sextuplets are marked with the figure 6, and the accent lies on the first note only, which fact distinguishes sextuplets from double-triplets.

9. **Tempo.** Neben Rhythmus und Takt steht das Tempo, welches den Grad der Schnelligkeit, in welcher ein Musikstück seinem Charakter entsprechend vorgetragen werden soll, bezeichnet.

Die Tempi lassen sich in fünf Klassen einteilen:

1) Sehr langsam, ausgedrückt durch Largo: langsam, breit; Lento: schleppend, gedehnt; Grave: schwer.
2) Langsam, ausgedrückt durch Larghetto: etwas langsam; Andante: gehend, langsam; Andantino: etwas schneller als Andante; Sostenuto: gehalten; Comodo: bequem.
3) Mässig schnell, ausgedrückt durch Moderato: mässig; Allegro moderato: mässig schnell; Allegretto: munter, etwas schnell; Allegro ma non tropo: schnell, aber nicht zu sehr.
4) Schnell, ausgedrückt durch Allegro: schnell; Animato: beseelt, lebendig; Allegro con brio: schnell und frisch; Allegro agitato: schnell und unruhig bewegt; Allegro con fuoco: schnell mit Feuer; Allegro appassionato: schnell und leidenschaftlich.
5) Sehr schnell, ausgedrückt durch Allegro assai: sehr schnell, lebhaft; Allegro vivace: lebhaft bewegt; Vivace: sehr lebhaft bewegt, schneller als Allegro vivace; Presto: schnell, noch schneller als Vivace; Presto assai: sehr schnell; Prestissimo: so schnell als möglich, das schnellste Tempo.

(Weitere Bezeichnungen werden ihre Erläuterung später bei der Verwendung finden.)

10. **Tonstärke und Vortragszeichen.** Für die beim Vortrag zu verwendende Kraft giebt es auch allgemeine Bezeichnungen; zu ihnen gehören:

fortissimo (*ff*, manchmal auch *fff*): sehr stark.
forte (*f*): stark.
mezzo forte (*mf*): halb stark.
piano (*p*): leise.
pianissimo (*pp*, manchmal auch *ppp*): sehr leise.
crescendo (<): allmählich stärker werdend.
decrescendo oder diminuendo (>): allmählich schwächer werdend.
tenuto: gehalten.
sforzando *sfz* oder *fz*): starke Betonung einer einzelnen Note (auch 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯)

(Ausser diesen wesentlichen Bezeichnungen giebt es noch viele Bezeichnungen für die feinere Nüancierung, doch werden dieselben erst bei ihrer Verwendung im praktischen Teil Erläuterung finden.)

11. **Intervalle.** Der einzelne Ton wird hinsichtlich seiner Höhe und Tiefe durch Vergleichung mit einem anderen Tone bestimmbar und den Abstand zwischen beiden nennt man Intervall. Die Intervalle werden nach ganzen und halben Tönen gemessen und nach gewissen Regeln bestimmt. Die Tonreihe c, d, e, f, g, a, h wird als Musterscala angenommen und diese Haupttöne bilden auch die Haupt-Intervalle, welche von dem Grundton aus aufwärts gezählt werden:

c-c 1. Stufe, Prime (Einklang).
c-d 2. „ Secunde.
c-e 3. „ Terz.
c-f 4. „ Quarte.
c-g 5. „ Quinte.
c-a 6. „ Sexte.
c-h 7. „ Septime.
c-c 8. „ Octave.

9. **Tempo** (speed). Closely related to rhythm and time is the tempo, indicating the speed at which a piece is to be played, in keeping with its character.

Tempo may be divided into five classes:

1) Very slow, expressed by „Largo“ (broad); by „Lento“ (slow); by „Grave“ (in a grave manner).
2) Slow, expressed by „Larghetto“, by Andante (pres: part. of andare-to walk, go), by „Andantino“, somewhat faster than Andante; by „Sostenuto“ (sustained); by „Comodo“ (in an easy-going style).
3) Moderately fast, expressed by: „Moderato“ (moderate); „Allegro moderato“ (moderately cheerful); „Allegretto“: cheerful; „Allegro non troppo“ (not too cheerfully).
4) Fast, expressed by „Allegro“ (cheerful); „Animato“ (animated); „Allegro con brio“ (cheerful and noisy); „Allegro agitato“ (cheerful and agitated); „Allegro con fuoco“ (cheerful and fiery); „Allegro appassionato“ (cheerful and passionate).
5) Very fast, expressed by „Allegro assai“; „Allegro vivace“; „Vivace“ (faster than Allegro vivace); „Presto“ (faster than vivace); „Presto assai“ very fast; „Prestissimo“ (is the fastest tempo of all).

(Other signs will be explained, wherever they occur).

10. **Power of tone and signs of interpretation.** There are certain general signs used to indicate the amount of energy and power of tone to be brought to bear upon the interpretation of a piece, such are:

fortissimo (*ff* even *fff*): very powerful, very loud.
forte (*f*): powerful, loud.
mezzoforte (*mf*): half powerful, half loud.
piano (*p*): soft.
pianissimo (*pp*) very soft (or *ppp*).
crescendo (<): gradually increasing the tone.
decrescendo (>): gradually decreasing the tone.
tenuto: sustained or held.
sforzando (*sfz* or *fz*): strong accent on one note (also 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯).

(Besides these general signs, there are many others, for the finer shadings of the tone, but they will be explained later on, when practically applied in the practical part.)

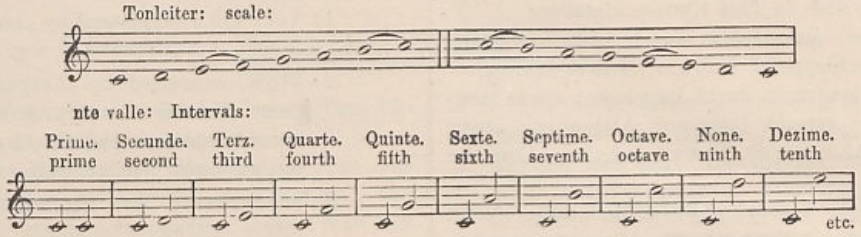
11. **Intervals.** The pitch (high or low) of each separate tone can be determined by comparison with another tone, and the distance between both is called „interval“. The intervals are measured by whole-tones and half- (or semi-) tones, and are determined according to certain rules.

The tonal series c, d, e, f, g, a, b is the one from which we start, and these principal tones form the principal intervals, which are counted upwards, beginning from the fundamental tone:

c-c 1st step, a prime (unison).
c-d 2nd „ „ second.
c-e 3rd „ „ third.
c-f 4th „ „ fourth.
c-g 5th „ „ fifth.
c-a 6th „ „ sixth.
c-b 7th „ „ seventh.
c-c 8th „ an octave.

Darüber hinaus: c-$\overline{d}$ 9. Stufe, None. c-$\overline{e}$ 10. Stufe, Dezime. c-$\overline{f}$ 11. Stufe, Undezime. c-$\overline{g}$ 12. Stufe, Duodezime.

still further c-d 9th step, a ninth.
c-e 10th „ „ tenth.
c-f 11th „ an eleventh.
c-g 12th „ a twelfth.



Die Reihe der Töne von c bis c bildet die C-dur-Tonleiter. In der Entfernung eines Tones zu dem nächstliegenden ist insofern ein Unterschied, als zwischen e und f und h und c die Entfernung nur einen Halbton beträgt (eine kleine Sekunde), während die andern Entfernungen Ganztöne (grosse Sekunden) sind. Die vorstehende Tonleiter und Reihenfolge der Töne nennt man diatonische Tonleiter.

Weil alle diese Intervalle von jedem Tone an, auf- und abwärts, möglich sind, so lässt sich auch von jedem Tone aus eine neue Leiter bilden, indem man die obige C-dur-Tonleiter als Muster nimmt und stets die gleichen Abstandsverhältnisse beibehält. Um das aber durch Noten ausdrücken zu können, bedarf es besonderer Zeichen, welche man Versetzungs- oder chromatische Zeichen nennt und die durch dieselben veränderten Töne nennt man abgeleitete (chromatische) Töne

12. **Versetzungszeichen.** Die Versetzungszeichen zerfallen ihrer Bedeutung nach: in Erhöhungs-, Erniedrigungs- und Wiederherstellungszeichen. Das Erhöhungszeichen, Kreuz (♯) genannt, erhöht den Ton vor dem es steht, um eine halbe Stufe und der Buchstabenbezeichnung der Note wird die Silbe is angehängt, (cis, dis, eis, fis, gis, ais, his). Das Erniedrigungszeichen wird Be (♭) genannt und erniedrigt den Ton, vor dem es steht, um eine halbe Stufe; dem Namen wird die Silbe es angehängt, (ces, des, es, fes, ges, as, b). Ausserdem werden Doppelkreuz (×: fisis, gisis u. s. f.) und Doppelbe (♭♭: ceces, deses u. s. f) in Anwendung gebracht, wodurch der natürliche Ton um zwei halbe Stufen erhöht oder erniedrigt wird. Die Versetzungszeichen können entweder für ein ganzes Tonstück gelten und sind dann als allgemeine Vorzeichnung am Anfang des Stückes hinter dem Schlüssel notiert, oder sie gelten nur für eine Note und einen Takt und kommen dann als zufällige Vorzeichnung vor die betreffende Note zu stehen. Das Wiederherstellungszeichen (♮, Quadrat, Auflösungszeichen) gibt dem vorher erhöhten oder erniedrigten Ton seine ursprüngliche Beschaffenheit wieder. Steht das einfache Wiederherstellungszeichen vor einem Doppelerhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, so wird nicht die Doppelerhöhung, sondern nur das einfache ♯ oder ♭ wieder aufgehoben.

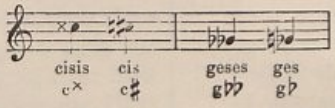
The series of tones from c to c forms the C-major scale. There is a difference between the distance of one tone from the next, in as far as between e and f, and between b and c the distance is only a semi-tone (a minor second), whereas the other distances are whole-tones (major seconds). The above scale and the series of tones are called the diatonic scale.

As it is possible to form these intervals starting from any tone, ascending and descending, a new scale may be formed starting from any tone, by taking the above C-major scale as a model and retaining the same distances between the respective tones. But, in order to express this in notes, we require certain special signs which are called transposition-, or chromatic, signs, and the tones affected by them are called derivative (chromatic) tones.

12. **Transposition-signs.** We distinguish between transposition-signs that raise, lower or restore the normal pitch of a tone. The sign that raises the tone, is called a sharp (♯); it raises the note against which it is placed, one semi-tone; its name is added to the alphabetical name of the note it affects (thus: c♯ = c-sharp; d♯ = d-sharp; e♯ = e-sharp; f♯ = f-sharp; g♯ = g-sharp; a♯ = a-sharp; b♯ = b-sharp). The sign that lowers the tone, before which it is placed, one semi-tone, is called a flat (♭), which name is added to the alphabetical name of the note (c-flat = c♭; d♭; e♭; f♭: g♭; a♭; b♭). Besides these signs, double-sharps (×): f-double-sharp f×; g× etc.; and double-flats (♭♭): c-double-flat; c♭♭; d♭♭ are used; they raise or lower the natural tone two semi-tones.

Transposition-signs may be so placed as to affect a whole piece; they are then written at the beginning of the composition, immediately after the clef, and are called „essentials"; otherwise they affect one note and one bar only; they are then placed immediately before such note, and are called „accidentals". The cancellation-sign, called the „natural" (♮), restores the raised or lowered note to its natural or normal pitch. If a simple natural is placed before a ♭♭ or ×, not the ♭♭ or the × is cancelled, but only one ♭ or one ♯, for instance:

Z. B.



Ein doppeltes ♮♮ hebt die Doppelvorzeichnung gänzlich auf.

A double natural (♮♮) cancels the double transposition-sign (× or ♭♭).

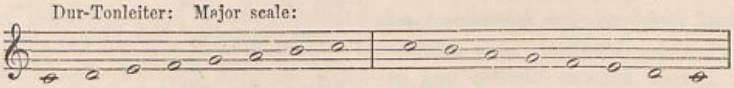
13. **Tonleiter, Tonarten, Tongeschlechter.** Tonleitern werden zu Tonarten, wenn man den Grundton auf eine andere Anfangsstufe versetzt. Eine in lauter Halbtönen auf- und abwärts schreitende Tonreihe durch alle 12 Tonstufen einer Oktave, nennt man chromatische Tonleiter. Diese 12 Halbtöne, zu Ausgangspunkten genommen, geben nicht nur zwölf Dur- sondern auch zwölf Moll-Tonarten und eben so viele Dur- und Moll-Tonleitern. Dur ist die harte und Moll die weiche Tonart. Die Stufen der Dur-Tonleiter und die Abstandsverhältnisse der einzelnen Töne zu einander sind schon vorher erläutert worden. Die Intervalle der Moll-Tonarten unterscheiden sich von den Dur-Tonarten in erster Linie dadurch, dass von dem zweiten zum dritten Tone der Moll-Tonarten nur ein halber Ton Entfernung ist. Mithin kennzeichnet sich die Dur-Tonart durch die grosse und die Moll-Tonart durch die kleine Terz. Man findet die Parallel- oder verwandte Moll-Tonart von jeder Dur-Tonart immer eine kleine Terz tiefer und umgekehrt.

Man unterscheidet harmonische und melodische Moll-Tonleitern. Die harmonische Moll-Tonleiter hat grosse Intervalle, aber die Terz und Sexte sind klein. In der melodischen Moll-Tonleiter wird aufwärts die kleine Sexte in eine grosse verwandelt und abwärts hat diese Leiter von der Oktave zur Septime und von der Septime zur Sexte je einen Ganzton Entferung.

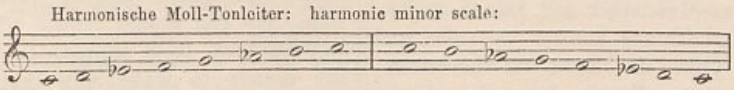
13. **Scales, keys (modes), related tones.** Scales and keys are changed by transposition of the fundamental tone to another degree or step. Any series of tones progressing entirely in semi-tones, ascending and descending, throughout the 12 tonal degrees of an octave, we call a chromatic scale. By taking each of these 12 semi-tones as the starting-point, we obtain not only 12 major keys, but also 12 minor keys, and the same number of major and minor scales. Major is the hard, minor the soft, key. The degrees of the major scale and the respective intervals between the several tones have already been explained. The intervals of the minor key differ from those of the major key, in the first place, in that the interval from the second to the third degree in the minor key is a semi-tone. So that the characteristic feature of the major key is the major (large) third, that of the minor key the minor (small) third. To find the relative minor of any major key, take the minor third below the tonic or fundamental note of the major key. To find the relative major of any minor key, ascend a minor third above the tonic of the minor key in question.

We distinguish between harmonic and melodic minor-scales. The harmonic minor-scale has major intervals, but the third and sixth are minor. In the melodic minor scale, ascending, the minor sixth becomes a major sixth, and descending, this scale contains a whole tone between the octave and the seventh, and between the seventh and the sixth.

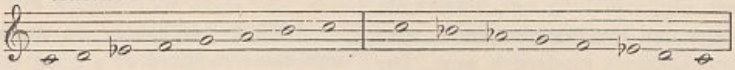
Dur-Tonleiter: Major scale:



Harmonische Moll-Tonleiter: harmonic minor scale:



Melodische Moll-Tonleiter: melodic minor scale:



Die Dur- und Moll-Tonarten sind nach dem sogen. Quintenzirkel geordnet. Man beginnt mit C-dur und schreitet immer eine Quinte weiter: C-, G-, D-, A-, E-, H-, Fis, (=Ges-), Des-, As-, Es-, B-, F-dur und kommt wieder nach C-dur zurück. Dasselbe geschieht von A-moll (der Seiten-Tonart von C-dur) aus.

(Im praktischen Teile folgt eine Uebersicht sämtlicher Dur- und Moll-Tonleitern).

The major and minor keys (modes) are arranged according to the so-called circle of fifths. You begin with C-major and progress by fifths upwards: C to G; G-D; D-A; A-E; E-B; B-F♯ = (G♭); G♭-D♭; D♭-A♭; A♭-E♭: E♭-B♭; B♭-F-major, thus returning to C-major. The same is done, beginning from A-minor (the relative minor of C-major).

(In the practical part, there is a table of all the major- and minor-scales.)

Das Cornet à pistons, seine Anschaffung und Behandlung.

Das Cornet à pistons (Kornett) gehört in die Gruppe der Blechinstrumente und ist mit einem Ventilmechanismus versehen. Von der Trompete unterscheidet es sich durch seine Bauart und seinen Toncharakter; denn während die Trompete eine cylindrische Schallröhre besitzt, verläuft das Kornett kegelförmig (konisch) und ist auch etwas weiter mensuriert als die ihm sonst in mehreren Beziehungen nahe verwandte Trompete. Der Vorläufer des Cornet à pistons war das Posthorn und sein Vaterland Frankreich. Während die Geschichte der Trompete Jahrtausende alt ist, ist das Cornet à pistons eigentlich ein modernes Instrument, seit ungefähr 1850 bekannt geworden und nach und nach in Aufnahme gekommen. Man versuchte auch

The cornet-à-piston, how to procure one and how to handle it and keep it in order.

The cornet-à-piston belongs to the group of brass-instruments and is provided with a valve-mechanism. It differs from the trumpet in its construction and in character of tone; for, whereas the trumpet has a cylindrical sounding-tube, the cornet is cone-shaped and has a wider gauge than the trumpet, which in many respects is closely related to it. The precursor of the cornet-à-piston was the post-horn a sort of bugle; it is a native of France. While the history of the trumpet is very old, the cornet-à-piston is a comparatively modern instrument; the first was made about 1850, and it has gradually come into general use. It has been tried to introduce the cornet-à-piston into the orchestra,

das Cornet à pistons in die Streich-Orchester an Stelle der Trompete oder neben dieselbe einzuführen, aber es ist in Deutschland nur bei den Versuchen geblieben, weil es nicht im Stande war, die glänzende und charakteristische Klangfarbe der cylindrisch gebauten Trompete zu ersetzen. Bei den Militär-Orchestern nimmt es jedoch noch heute eine melodieführende Stellung ein und in den Ländern Frankreich, Spanien, England u. s. w. gehört es zu den Hauptbestandteilen eines jeden Orchesters. Französische Komponisten verwenden es vielfach unter dem falschen Namen „Trompette à pistons". So wurde das Cornet à pistons bei uns hauptsächlich zu einem Instrumente für Solisten, zumal auch die Leichtigkeit seiner Ansprache eine grosse technische Beweglichkeit gestattet und das Konzert-Publikum eine Vorliebe für den weichen, lyrischen Toncharakter, durch den es sich besonders von der Trompete unterscheidet und für die technischen Kunststückchen des Kornetts gefasst hat. Letzteres war gleichzeitig auch Veranlassung, dass das Cornet à pistons, neben der Violine, Flöte und dem Cello zu einem beliebten Salon-Instrumente für Dilettantenkreise geworden ist. Es könnte es aber noch mehr sein, wenn nicht zu viele billige Instrumente in den Handel kämen, die durch hohle und unedle oder näselnde Klangfarbe, unschöne Bauart und schlecht gehenden Ventilmechanismus nur Abneigung hervorrufen, aber niemals neue Anhänger gewinnen können.

Ein gutes Cornet à pistons soll eine durchaus konisch verlaufende Schallröhre besitzen, es muss sich durch tadellose saubere Arbeit auszeichnen, darf nicht zu eng mensuriert sein und der Ventilmechanismus darf weder klappern noch schleifen oder wohl gar während dem Blasen stecken bleiben und unzuverlässig funktionieren. Das Mundstück soll keinen flachen Kessel haben; derselbe muss gleichfalls konisch verlaufen und darf auch nicht zu eng sein. Ueber den Rand des Mundstücks lassen sich keine allgemeinen gültigen Gesetze feststellen, da die Beschaffenheit desselben von der Lippenbildung des Bläsers abhängig ist. Ein unzweckmässiger und unpassender Rand wird stets der Entfaltung eines guten Ansatzes hinderlich sein. Der Rand soll den Lippen einen festen Halt geben und eine feste Stellung sichern und mithin ist es Sache des Lehrers, sein Augenmerk darauf zu richten, ob das gewählte Mundstück der individuellen Lippenbildung seines Schülers für die Dauer genügen kann.

Bei Anschaffung eines Instrumentes ist mithin stets darauf zu sehen, dass alle Bedingungen, die an die Beschaffenheit eines guten Kornetts zu stellen sind, auch erfüllt werden, und da der Preis-Unterschied zwischen einem wertlosen und einem wirklich guten Instrument kein sehr grosser ist, die Mehrkosten aber schon durch längere Haltbarkeit mehr als doppelt aufgewogen werden, so sollte man stets einen soliden Instrumentenmacher bevorzugen. Ein sachverständiger Lehrer wird auch hier das Richtige zu treffen wissen; nur ist vor solchen Personen zu warnen, welche häufig als Vermittler zwischen Bestellern und ungenannten Firmen auftreten, ohne die Garantie bieten zu können, dass für eine hohe Summe auch etwas Wertvolles geliefert wird.

Die Preise eines guten Cornet à pistons von Messing schwanken zwischen 90—120 Mark. Ein vernickeltes Instrument kostet ca. 10 Mark mehr und eine gute Versilberung erhöht den Preis um 20—30 Mark. Der Preis eines einfachen Kastens beträgt gewöhnlich 6—8 Mark, während die besser ausgestatteten, polierten und mit Sammet gefütterten Kästen oder Etuis für 12 bis 20 Mark zu haben sind.

Die bei den Händlern vorrätigen Kornetts sind viel billiger und meist schon für 30—40 Mark zu haben, aber die Arbeit

to replace the trumpet, or to second the latter, but so far the attempt has not proved succesful in Germany, as the instrument has not the brilliant tone characteristic of the cylindrical trumpet. But in military orchestras it occupies a prominent place among the solo-instruments, and in France, Spain, England etc. it belongs to the principal part of every orchestra. French composers often write for it, wrongly calling it „Trompette-à-pistons". The Cornet-à-piston has become with us (Germans) an instrument for solo-players, as the ease with which it responds, facilitates the execution of more difficult passages, and the concert public has grown fond of its rich, lyric tone-character which distinguishes it from the trumpet. Hence it is that among amateurs it has become one of our favorite drawing-room instruments, like the violin, flute and cello. This would be still more the case, if cheap instruments had not come into the market, whose hollow, ignoble, nasal tone, inelegant shape and inferior valve-mechanism create a dislike to the instrument, and prejudice would-be players against it.

A good cornet-à-piston should have a perfectly conically shaped sounding-tube; it must be of a perfect finish and should not be gauged too narrow; the mechanism of the valves must not allow the opening and shutting nor the sliding to be heard, nor worse still, refuse to work with ease, and stick, during the performance of a piece. The mouth-piece must not have a flat cup; it must also be of a conical shape, and must not be too narrow. No general hard and fast rule can be laid down regarding the rim of the mouth-piece, as its shape must depend upon the build of the player's lips. An unsuitable, ill-fitting rim will invariably, prevent the development of a good tone. The rim should always afford a firm hold to the lips and prevent them from slipping or moving; thus it devolves upon the master to make sure that the chosen mouth-piece shall permanently suit and fit the pupil's lips.

When purchasing an instrument, be careful that all the conditions required of a good cornet are fulfilled; and since the difference in price between a useless, worthless instrument and a really good one, is not so great, while the difference will be more than doubly made up by the durability of the latter, always go to a reliable instrument-maker. An experienced teacher will know what to do; we must, however, warn the would-be purchaser against such persons, as proffer their services as agents between purchaser and anonymous firms, without affording a guarantee that a high price will really secure a valuable instrument.

The price of a good brass cornet-à-piston, varies from Mk. 90.—, to Mk. 120.—. A nickel-plated instrument may cost Mk. 10.— more; a silver-plated one costs Mk. 20—30 more. The usual price of a plain case is from 6—8 Marks: a polished case with velvet lining may be had for 12—20 Marks.

The cornets which dealers have ready in stock are much cheaper and may generally be had for 30—40 Marks; but the finish, and the quality of the tone can only satisfy the inexperienced, and to blow them is generally an ordeal both to master and pupil.

A good instrument must be well attended to and taken proper care of, but, alas, as a rule, brass instruments are greatly neglected, in this respect, and, consequently, they soon need repairing. And yet it requires but little skill to take out the valves of an instrument with French mechanism, and to learn

und Ton-Qualität solcher Instrumente können nur den Unerfahrenen befriedigen und das Blasen derselben ist für Lehrer und Anfänger gewöhnlich nur eine Quälerei.

Ein gutes Instrument muss auch gut behandelt und im stand gehalten werden. Aber leider werden gerade die Blechinstrumente in dieser Beziehung sehr vernachlässigt und müssen deshalb schon oft in verhältnismässig kurzer Zeit einer Reparatur unterzogen werden. Es bedarf jedoch keiner grossen Geschicklichkeit um die Ventile eines Instrumentes mit französischem Ventilmechanismus herausnehmen und den anhaftenden Schmutz mit einem reinen Leinen-Läppchen entfernen zu lernen. Das muss öfters geschehen, damit die Ventile stets brauchbar sind. Hat sich viel Schmutz angesetzt und lässt sich derselbe schwer lösen, so feuchte man ein Läppchen mit etwas Petroleum an und reibe das Ventil damit ab, worauf sich der leichte Gang ohne Weiteres wieder herstellen lässt. Bei Dreh- oder Cylinder-Ventilen müssen die Charniere und Gelenke zeitweilig einen Tropfen feines Oel erhalten. Die Ventile der Cylinder-Instrumente sind jedoch so selten als möglich auseinander zu nehmen. Ist von aussen nicht mehr genügend beizukommen, so übergebe man das Instrument lieber einmal einem Instrumentenmacher zur Reinigung und Instandsetzung. Die Züge müssen gleichfalls von Schmutz und Grünspan häufig gereinigt und mit etwas Talg aber nicht mit Oel eingerieben werden. Das Instrument selbst putzt und poliert man zeitweilig, falls es nicht vernickelt oder versilbert ist, mit einem Tuch- oder Leinenlappen, welchen man mit einer Mischung von Stearinöl und pulverisiertem Wiener Kalk getränkt hat. Wenn dann alle Schmutzflecken entfernt sind, reibt man mit einem zweiten Lappen und Wiener Kalk (ohne Oel) noch einmal nach. Kessel und Rand des Mundstückes sind eigentlich nie zu putzen; nur nach dem Gebrauche ist die Feuchtigkeit mit einem weichen Tuche auszuwischen, damit sich im Innern des Kessels kein Grünspan ansetzen kann. In der Röhre des Mundstücks setzt sich nach und nach eine Schleimlage an, welche dann zu entfernen ist, wenn sie einen merkbar ungünstigen Einfluss auf den Ton auszuüben beginnt. Das Mundstück bildet für den Bläser den wertvollsten Gegenstand, weil von der Beschaffenheit desselben der musikalische Wert seines Intrumentes mit abhängt, deshalb erfordern Instrument wie Mundstück gleich sorgfältige Behandlung.

Atmen, Körperhaltung, Ansatz und Tonbildung.

Jeder Bläser muss über die Hauptelemente der Tonbildung die Herrschaft zu bekommen suchen und zu dieser gehören in erster Linie Einatmen, Atem-Anhalten und Ausatmen. Vor allem ist die ganze Aufmerksamkeit auf ein sorgfältiges Tiefatmen zu richten. Durch ruhiges Tiefatmen setzt man sämtliche Lungenbläschen in Funktion und füllt die ganzen Lungen mit Luft an. Da aber zur richtigen und vollen Tongebung ein grösserer Luftvorrat gebraucht wird als bei dem gewöhnlichen Atmen und Sprechen und weil auch die Eingeweide des Leibes gedrückt und der Leib selbst stärker angespannt wird, so ist unbedingt ein sorgfältiges und methodisches Studium der Atmung notwendig. Der Körper darf auch in keiner Weise durch eine Beengung der in Frage kommenden Teile belästigt werden, und besonders muss der Oberkörper zur Füllung der Lungen und zur Hebung und Erweiterung des Brustkastens genügend Freiheit haben.

how to remove the dirt that clings to the instrument, with a clean linen rag. This should be done frequently, to keep the valves in working-order. If a great deal of dirt had hardened on and is difficult to remove, the rag should be moistened with petroleum and the valve rubbed with it; this will make it easy to work the valve. In the case of rotatory or cylindrical valves, the valve-stems and joints should, from time to time, be moistened with a drop of fine oil. The valves of cylindrical instruments should, however, be taken apart as rarely as possible. If external treatment prove insufficient, give the instrument to an instrument-maker to be cleaned and set in order. The slides must also often be cleaned and the verdegris removed; then they should be greased with tallow, not with oil. Clean and polish the instrument from time to time (if it is not nickel- or silver-plated), with a cloth or linen rag dipped into a mixture of fine oil and pulverized Vienna chalk. All the spots having been removed, rub the parts with a second rag and Vienna chalk (without oil). The cup and rim of the mouth-piece should never be rubbed or polished; only after use, the moisture should be wiped off with a soft cloth, to prevent verdegris forming and settling inside the cup. A coating of phlegm or siliva will gradually form in the tube of the mouth-piece, which should be removed, the moment it affects the tone in the least. The mouth-piece is of the greatest important to the player, for the musical value proper of his instrument depends in no small degree upon its construction, so that both mouth-piece and instrument alike require careful attention and treatment.

How to breathe, hold the body, how to tongue and form the tone.

Every wind-instrumentalist must seek to master the chief elements of tone-formation, the first of which are: how to breathe, how to economise breath and how to exhale it. Above all, every attention must be paid to careful deep-breathing. By a steady deep-breathing, the lungs are properly filled with air and are set working. Since, however, a larger supply of air than is usually inhaled is required in order to correctly produce a full tone, and since the intestines of the abdomen are compressed and the body itself is more taxed, a careful and methodical study of the art of breathing is absolutely necessary. The body must in no way be impeded in its natural movements by any compression of the parts to be brought into play or action, and more especially the upper body must have perfect freedom, in order to take in sufficient air for the lungs, and accordingly allow the chest to expand to the full extent of its capacity.

Zur Bewältigung der Schwierigkeiten der Atem-Disziplin soll man anfangs mit geschlossenem Munde langsam und tief aber geräuschlos einatmen und wenn die Lungen vollständig mit Luft gefüllt sind, nicht sofort ausatmen, sondern den Atem etwas anhalten und dann erst langsam ausatmen, entweder bei geöffnetem Munde oder durch das an die Lippen gesetzte Mundstück. Durch solche Art Atem-Disziplin erlangt man die Herrschaft über die Tongebung, man lernt die Luft nach Bedarf regulieren und kann auch später den verschiedenen Abstufungen in der Kraft und Zartheit des Ansatzes und der Tongebung Rechnung tragen. Durch das regelmässige und methodische Tiefatmen bewerkstelligt man gleichzeitig auch eine Erweiterung des Brustkastens und die Lungen werden robuster und widerstandsfähiger gegen äussere Einflüsse. Zum richtigen Vonstattengehen des Atmens bedarf es natürlich eines gutgebauten und gehörig beweglichen Brustkastens, sowie kräftiger Atmungsmuskeln, und diese vorausgesetzt, wird mässiges Blasen einen wohltätigen Einfluss auf die Lungen und gleichzeitig auch auf die Förderung des Blutumlaufs ausüben. Allzustarkes und tiefes Einatmen und zu langes Zurückhalten der Luft in den Lungen ist zu vermeiden, da dieselben, besonders im jugendlichen Alter, zu Lungenerweiterung führen könnten.

Die Körperhaltung beim Blasen muss eine gerade, freie und ungezwungene sein. Abgesehen davon, dass eine nachlässige und gedrückte Haltung einen schlechten Eindruck macht, ist dieselbe auch gesundheitsschädlich, vergrössert die Anstrengungen und führt zu Brustbeklemmungen und Störungen im Unterleibe. Das Instrument ist wagerecht aber nicht etwa schräg abwärts zu halten, damit sowohl die Ober- als auch die Unterlippe gleichmässig an der Bildung des Tones beteiligt sind.

Um einen Ton angeben zu können, muss das Mundstück auf die leicht geschlossenen Lippen gesetzt und auf die Vorderzähne gestützt werden. Man holt schnell und tief Atem während man den Mund etwas öffnet und gleichzeitig die Zunge an die Zähne des Oberkiefers drückt; indem man dann die Silbe ta oder tü auszusprechen versucht, geht die Luft stossartig durch das Mundstück in das Instrument und durch die Vibration der Lippen verfliegt die Luft nicht als Hauch, sondern die Luftsäule wird in Schwingung gesetzt und kommt zum Klingen. Die Vibration der Lippen geschieht ungefähr in der Weise, als ob man einen in den Mund genommenen Schluck Wasser in feinen Tropfen wieder aus dem Munde herausspritzen wolle. Die Backen dürfen nicht aufgeblasen werden, was man dadurch zu verhindern sucht, dass man die Mundwinkel nicht nach vorwärts sondern mehr seitwärts oder nach hinten zu ziehen versucht. Der Grad der Lippenspannung bestimmt die Schnelligkeit der Schwingungen der Luftsäule und letztere die Höhe des hervorzubringenden Tones.

Die zuerst ansprechenden Töne werden der Mittellage angehören. Nach und nach wird man einige Töne nach abwärts dazu bekommen, wo sich von dem ansprechenden Tone aus die Scala überhaupt ohne besondere Mühe vervollständigen lässt. Ein grösserer Umfang ergiebt sich erst nach und nach, nur muss der Anfänger die einzelnen Töne deutlich, bestimmt und klangvoll intonieren lernen, ohne sich und dem Instrumente irgend wie Gewalt anzutun.

Durch zu starkes Blasen und zu festes Pressen der Lippen auf das Mundstück wird der Ansatz des Anfängers leicht zerstört und Lippenanschwellungen oder kleine Entzündungen machen ihm, wenn auch nur vorübergehend, ein Ende. Geht die Ansprache und Lippenkraft zur Neige, so kann man das

In order to master the difficulties of the proper method of breathing, begin by breathing slowly and deeply, with the mouth closed, and without any audible noise; when the lungs are filled with air, do not exhale at once, but stop breathing for a moment, and then exhale slowly, either with the mouth open or through the mouth-piece set against the lips. By such breathing-method the pupil will master the principles of tone-production and formation, he will learn to regulate the breath according to requirement and gradually be able to allow for the various degrees of power and softness in starting the tone and swelling and decreasing or sustaining it. By regular and methodical deep-breathing, the chest becomes expanded and the lungs are strengthened against outward influences. Of course, a strong chest and good lungs are required to begin with, then the blowing and breathing-exercises in connection with cornet-playing will have a beneficial effect upon the circulation of the blood. Do not, however, breathe too deeply, nor retain the breath too long in the lungs; such excess, especially in young people, is apt to affect the lungs detrimentally.

Hold the body straight, in a free, unconstrained, natural posture. Besides producing a bad effect upon the audience, a careless, lazy posture is detrimental to the health; it necessitates greater physical exertion, and produces contraction of the chest and disorder in the abdomen. Hold the instrument horizontally, but not too much to one side, in order that both upper and lower lips shall participate equally in the production of the tone. In order to produce a tone, place the mouth-piece against the middle of the mouth; the lips lightly closed must be pressed against the mouth-piece. Breathe quickly and deeply, opening the mouth a little, and pressing the tongue against the teeth of the upper jaw.

In trying to pronounce the syllable „ta“ or „too“, the air passes in jerks through the mouth-piece into the instrument, and through the consequent vibration of the lips, the air passes out, not as a breath but as a sound produced by the air-column being set vibrating.

The vibration of the lips should be produced in somewhat the same manner, as that in which one would let a mouthful of water flow out again in fine drops. The cheeks must not be blown out, which should be prevented by retracting the corners of the mouth sidewards or inwards, not by pressing them forward or pouting. The degree to which the lips are contracted determines the rapidity of the vibrations of the column of air, the latter again, the pitch of the tone to be produced. The tones that respond first will be those belonging to the middle register. Gradually, lower tones will be formed, and from the responding tone the scale may soon be completed without any special difficulty. A larger tonal compass can only be acquired, little by little, the beginner should learn to produce full, round, clear tones and with precision without exertion, or straining the instrument.

By blowing too powerfully and pressing the lips too firmly against the mouth-piece, the lips shift about; this causes a swelling or inflammation of the lips, which will force the pupil to cease playing, if even only for a time. If the tone, and the power of the lips give out, the pupil can no longer master the instrument, and he must stop, nor begin again until the impediment be removed. These involuntary rests of half a day, or a whole day at times, are inevitable.

Instrument nicht mehr beherrschen, man ist gezwungen aufzuhören und kann das Blasen erst dann wieder fortsetzen, wenn die Störungen beseitigt sind. Diese unfreiwilligen Pausen können halbe, oft auch ganze Tage andauern, sind aber leider nicht zu vermeiden.

Deshalb soll sich der Anfänger auch nicht etwa verleiten lassen, solche Töne gewaltsam erpressen zu wollen, deren Ansprache sein Ansatz und die unzureichende Lippenspannung noch nicht zulässt. Die Erschlaffung der Lippen tritt bei dem Anfänger ohnedies früh genug ein und die Muskeln erlahmen schneller als bei einem fertigen Bläser.

Man vermeide überhaupt bei seinen Studien das Uebermass, dehne die Uebungszeit nicht zu lange aus oder unterbreche dieselbe oft durch kleine Ruhepausen. Jeder Bläser wird die geeigneteste Uebungszeit auch selbst bald herausfinden und es ist ihm nur anzuraten, den guten Ansatz geschickt auszunützen und lieber ganz zu pausieren, sobald auch die Ansprache des sonst bequem liegenden Registers eine schwere und mühevolle wird.

Der Ansatz verschlechtert sich auch zeitweilig bei verdorbenem Magen und durch Einwirkungen nachteiliger Art auf die Lippen, wie z. B. durch Genuss von fetten oder sauren Speisen vor dem Blasen, durch vieles Cigarren- oder Cigarettenrauchen u. s. w., deshalb ist auch das Blasen gleich oder kurz nach eingenommener Mahlzeit eben so schädlich für den Ansatz wie für die Unterleibsorgane.

Leichtigkeit der Ansprache bleibt stets ein Haupterfordernis für jeden Bläser und wenn gute Lippenbildung vorhanden ist und das Mundstück diesbezüglichen Anforderungen genügt, so ist ein guter und leichter Ansatz gewöhnlich nur eine Frage der Zeit, natürlich immer vorausgesetzt, dass das Studium geschickt betrieben wird. Ausdauer, Wohlklang und Registerspannweite können nur mit Fleiss und Mühe nach und nach erlangt werden.

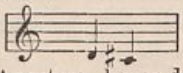
Therefore, the beginner should never be misled to force such tones as are still beyond his power. His lips and muscles will tire of their own accord, any way, much sooner than those of a finished player.

The player should never over-do study or practice, and always rest in between; he will notice and find out the best time to practise and when he requires a rest; and let him be earnestly advised to utilize and take advantage of a properly formed tone, and rather rest altogether so soon as the sounding of an otherwise easy register becomes difficult and awkward to manage. The tone is at times affected by indigestion, telling upon the lips; rich or sour food, cigars or cigarrettes etc. should be avoided before playing. Nor should the instrument be taken up immediately or shortly after a meal, as both lips and abdomen will suffer.

An easy responding of the tone is a chief requirement and condition for every player, and if the lips are well shaped and the right mouth-piece has been chosen, an easy responding of the tone can only be a question of time, provided, of course, that the pupil practise and study correctly and diligently. Perseverence will, however, secure perfect tone, and teach the hand to master the most difficult and most extended stops.

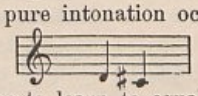
Die Stimmungen des Cornet à pistons, seine Nebenröhren und seine Ventilzüge.

Das Cornet à pistons steht gewöhnlich in B-Stimmung, d. h., wenn man den Ton c anbläst, so klingt derselbe auf dem Klavier oder der Violine einen Ton tiefer, also b statt c. Steckt man das längere Setzstück (in A) auf, so klingt der Ton c eine kleine Terz tiefer, also a statt vorher b. In Frankreich findet auch vielfach die C- resp. H-Stimmung Verwendung, doch bevorzugt man in Deutschland fast allgemein das Kornett in B wegen seines angenehmeren und weicheren Timbre. Der Anfänger, welcher ein Kornett in C besitzen sollte, kann natürlich seinen Studiengang an dieser Schule ebenso durchmachen, wie mit einem Instrument in B-Stimmung, da der Unterschied dieser Stimmungen keinen Unterschied der Methode oder der Studien bedingt.

Nicht alle Töne des Kornetts zeichnen sich durch absolute Reinheit aus, abgesehen davon, dass der Anfänger auch nie ganz rein intoniert. Die grössten Differenzen an Tonreinheit ergeben sich besonders bei Ventil-Kombinationen, wie zum Beispiel bei den Tönen  und es bedarf längerer Zeit und eines guten Ansatzes, bevor der Anfänger dahin kommt, diese unreinen und zu hohen Intervalle ausgleichen zu lernen. Aber auch ein guter Bläser kann die unreinen Töne immerhin nur in beschränktem Masse durch stärkere oder gelindere Anspannung der Lippen regulieren, da

The tones to which the Cornet-à-piston is tuned, its auxiliary tubes and valve-slides.

The Cornet-à-piston is generally tuned to B♭, i. e. if you blow c, that tone will sound one tone lower on the piano or the violin, i. e. b♭ instead of c. By inserting the longer crook (lengthening-piece), the tone produced will be c, a minor-third lower, i. e. a instead of the previons b♭. In France the instrument is frequently tuned to C- or B-, while in Germany the B♭-cornet is generally used, owing to its softer and pleasanter „timbre“. The beginner whose cornet is tuned to C, can, of course, use this school just as well as if he had an instrument tuned to B♭, as the difference in pitch does not necessitate a difference in the method or the studies.

Not all the tones on the cornet excel by absolute purity, besides which fact the beginner never plays or blows perfectly in tune. The greatest differences in pure intonation occur more especially in valve-combination, as  and it for instance, in producing the tones takes a long time and requires good tonguing to learn to equalize these impure, untrue and too high intervals. For even a good player can only regulate these impure tones to a limited degree, by more or less firm setting of the lips, as there are instruments, the tones on which are so untrue that there is no means of equalizing the tone throughout. The whole pitch can, however,

es Instrumente gibt, bei welchen die Unreinheiten derart sind, dass eine Ausgleichung überhaupt kaum zu erzielen ist. Die Gesamtstimmung lässt sich jedoch durch Ausziehen des Stimmzuges verändern und die Ventiltöne durch Ausziehen des betreffenden Ventilzuges. Ventilzüge sind Verlängerungsröhren, welche in die feste Hauptröhre luftdicht eingeschoben sind. Durch Niederdrücken der Ventile wird die Luft aus der Hauptröhre in die Verlängerungs- oder Nebenröhren abgeleitet, und die Naturtöne der Hauptröhre werden um die betreffende Länge ohne Zeitverlust erniedrigt. Die verschiedenen Kombinationen der Ventile und die Verbindungen der Naturscalen der drei Ventile ergeben eine siebenmalige Veränderung der Naturscala, und hierdurch lässt sich, wie aus der Tabelle zu ersehen ist, für den ganzen Umfang des Instrumentes eine chromatische Scala herstellen.

Damit es möglich ist, auch etwas höheren Stimmungsverhältnissen Rechnung tragen zu können, ist es vorteilhaft, wenn bei Neu-Anschaffung eines Instrumentes darauf gesehen wird, dass zur Erzielung der eigentlichen Normalstimmung der Stimmzug noch um ca. 10—12 mm ausgezogen werden kann.

Das sich in den Röhren ansammelnde Wasser entfernt man durch Oeffnen der Wasserklappe, oder man giesst es durch die Ventilzüge weg.

Ueber das „Verblasen".

Lässt sich ein Metall-Instrument verblasen? Diese Frage, welche so häufig gestellt wird, ist unbedingt zu verneinen. Ein neues Instrument von guter Beschaffenheit wird von einem fertigen Künstler sorgfältig darauf geprüft, ob alle Intervalle rein und gut stimmen. Er wird nun, nachdem er die Applikatur-Verhältnisse des betreffenden Instrumentes kennen gelernt hat, etwaige kleine Schwankungen durch die Kunst des Ansatzes ausgleichen und alle Töne in voller Reinheit hören lassen. Anders der Anfänger, welcher nicht mit den Eigentümlichkeiten des Ansatzes und der Intervallen-Verhältnisse vertraut ist. Er wird nicht in der Lage sein, unreine Töne korrigieren zu können, er wird sogar reinstimmende Töne falsch intonieren und das Instrument scheinbar verblasen. Aber sein Atem und die blosse Anblaseluft können dem Instrumente keinen Schaden zufügen; die Reinheit wird dieselbe bleiben, die sie war, ehe der Anfänger darauf blies, weil das Verblasen, d. h. die Veränderung der Struktur eines Metall-Instrumentes, die ja nur allein reine Töne dauernd in unreine umwandeln könnte, einfach zu den Unmöglichkeiten gehört. Einem geschickten Bläser wird kein Nachteil daraus erwachsen, wenn ein Ungeübter vor ihm auf dem Instrument geblasen hat und einem Anfänger wird es keinen Nutzen bringen, wenn er sich ein altes, abgeblasenes Instrument, das ihm vielleicht als „eingeblasen" empfohlen wird, zulegt. Es ist auch aus sanitären Gründen vor Anschaffung alter gebrauchter Instrumente zu warnen. Sollte das jedoch einmal nicht zu umgehen sein, so desinfiziere man die Röhren des Instrumentes vor dem Gebrauche genügend, damit die Schleimlagen vollständig entfernt werden und dadurch die Ausdünstung zerstört und etwaiger Ansteckungsstoff vernichtet wird.

be changed by drawing out the requisite slide. Slides are extension-tubes which slide hermetically into the chief-tube. By pressing down the valves, the air passes from the chief-tube into the lenthening-pieces, and the natural tones of the chief tube are depressed by the respective length, without loss of time. The different combinations of the valves and the connections of the natural scales of the three valves produce seven times a change of the natural scale, so that, as will be seen from the table, a chromatic scale may be produced for the entire compass of the instrument.

In order to allow for cases requiring somewhat higher pitch, it is of advantage, when purchasing a new instrument, to make sure that in order to obtain the actual normal pitch, the tuning-slide may be drawn out about 10—12 mm further.

The water that collects in the tubes is removed by opening the water-valve, or else it may be poured out through the valve-slide.

On „Over-blowing".

Is it possible to over-blow a metal instrument? This question, so often asked, must be negated.

A new instrument of good construction is well tested by a finished artist, with a view to ascertaining whether all the intervals are true. Having become familiar with the manner of manipulating the mechanism of the instrument in question, he will be able to equalize slight deviations in tone by the art of tonguing, and will blow the tones in perfect tune. Whereas the beginner, who is not yet aquainted with the peculiarities of tonguing and managing the intervals, will even blow the naturally pure tones of the instrument out of tune, and apparently over-blow the instrument. But his breathing and the mere air breathed into the instrument cannot damage the instrument, it will retain its purity of tone and pitch just the same as before he blew into it, because to over-blow it, i. e. to change, alter or affect the structure of a metal instrument, which alone could change pure tones permanently into impure tones, is simply an impossibility.

A skilful blower will suffer no disadvantage from the fact that an inexperienced beginner has blown into his instrument; while a beginner will derive no benefit by purchasing an old, used-out instrument which may have been recommended to him as having been „tested". Besides, for sanitary reasons, he should be warned against purchasing old, used instruments. If, however, this cannot be avoided, the tubes of the instrument should be disinfected before use, in order to perfectly remove the matter that has hardened on, so as to destroy any contagious matter.

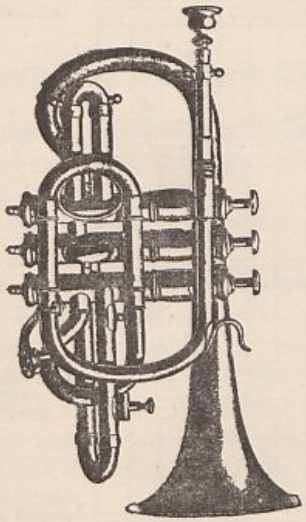
III a)

VII

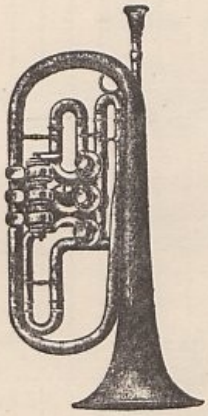
V

b)

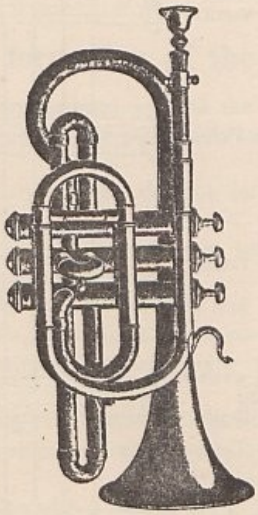
II



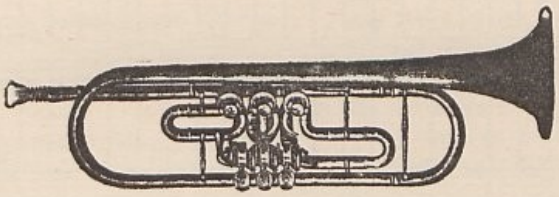
IV



I



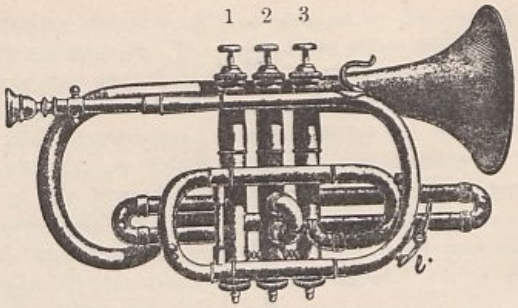
VI



I. Cornet à pistons ohne Wasserklappen.
II. Cornet à pistons mit doppelter Wasserklappe.
III. a) Setzstück: $^1/_2$ Ton.
b) Setzstück: Ganzton.
IV. Cornet deutscher Bauart.
V. Ein chromatisches Posthorn mit drei Ventilen, in derselben Tonlage wie das Cornet à pistons.
VI. Trompete.
VII. Dämpfer für Blechblasinstrumente.

I. Cornet à piston with water-valves.
II. Cornet à piston with double water-valve.
III. a) Crook: half-tone.
b) Crook: whole-tone.
IV. Cornet of German construction and style.
V. A chromatic bugle-horn with three valves, pitched the same as the cornet-à-piston.
VI. Trumpet.
VII. Damper for brass- (wind) instruments.

a) Stimmzug.
b) Erster Ventilzug.
c) Zweiter Ventilzug.
d) Dritter Ventilzug.
e) Wasserklappe.



a) Tuning-slide.
b) First salve-stop.
c) Second valve-stop.
d) Third valve-stop.
e) Water-valve.

Griff-Tabelle. — Table of stops.

Naturscala — Natural scale

Leere Töne. (Ohne Ventil) — Open tones (without valve).

Zweites Ventil. — Second valve.

Erstes Ventil. — First valve.

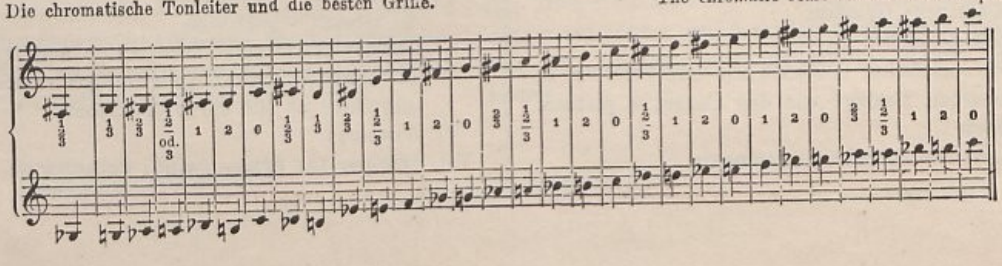
Erstes u. zweites oder drittes Ventil. — First and second valves or third valve.

Zweites u. drittes Ventil. — Second and third valves.

Erstes u. drittes Ventil. — First and third valves.

Erstes, zweites und drittes Ventil. — First, second and third valves.

Die chromatische Tonleiter und die besten Griffe. — The chromatic scale and the best stops.



Das zweite Ventil erniedrigt das Natur-Instrument um einen halben Ton, das erste Ventil um einen Ganzton, das dritte oder das erste und zweite Ventil zusammen um einen Ganz- und einen Halbton, das zweite und dritte Ventil um zwei Ganztöne, das erste und dritte Ventil um zwei Ganztöne und einen Halbton und alle drei Ventile um drei Ganztöne. Die in der Tabelle mit einem + versehenen Griffe finden nur gelegentlich als sogenannte Hilfsgriffe Verwendung, und der Anfänger hat vorläufig keinen praktischen Gebrauch von denselben zu machen.

Es ist jedoch sehr vorteilhaft, sämtliche Töne, deren Applicatur den 2. und 3. Finger beansprucht (erstes und zweites Ventil), auch mit dem dritten Ventil (4. Finger) zu nehmen. Nicht die Unreinheit des dritten Ventils, wie viele Bläser meinen, sondern die geringere Beweglichkeit des 4. Fingers bildet die Veranlassung zur Bevorzugung des ersten und zweiten Ventils. Die gleichmässige Ausbildung der Finger ist in technischer Beziehung aber eine Notwendigkeit und jedem Bläser zu empfehlen.

Regeln für die erste Tonbildung. [1]

1. Gerade und natürliche Körperhaltung, Brust frei heraus.
2. Den Kopf nicht vorn überneigen, aber auch nicht zu hoch strecken.
3. Das Instrument wagerecht halten, die Arme nicht an den Körper anlegen.
4. Das Mundstück an die leicht gespannten Lippen ansetzen und auf die Vorderzähne stützen.
5. Den Mund etwas öffnen, schnell und tief aber geräuschlos atmen, die Zunge an die Oberzähne legen und die Luft durch Aussprechen der Silbe „ta“ in das Instrument stossen.
6. Den Atem nicht zu sehr anstrengen, wenig Kraft verwenden und sich erst allmählich an das längere Aushalten der ganzen Töne gewöhnen.
7. Die ersten Tonstudien mit einem Ton der Mittellage beginnen und auf demselben so lange fortsetzen, bis er präcis anspricht und ruhig ausgehalten werden kann.
8. Den Ton auf den Kopf treffen und das Ueberschlagen (Kixen) vermeiden.
9. Den Ansatz nicht verändern und das Mundstück nicht von seiner Stelle verschieben.
10. Nicht eher mit dem Blasen rhythmischer Uebungen nach Noten beginnen, bevor verschiedene Töne sicher und mühelos ansprechen.

[1] Siehe den Abschnitt „Atmen, Körperhaltung etc.“ Seite IX.

The second valve depresses the natural pitch of the instrument by one semitone, the first valve, by one whole tone; the third, or the first and the second valves together, by one tone and a semitone; the second and third valves, by two whole tones; the first and third valves, by two whole tones and a semitone; the three valves, by three whole tones. The stops marked + in the table are only used occasionally, they are called secondary stops; the beginner should not use them at first.

It is, however, advisable to stop all the tones playable with the 2nd and 3rd fingers (1st and 2nd valves), also with the 3rd valve (4th finger). It is not the 3rd valve that causes the tone to be impure or untrue and out of tune, as many cornet-players maintain, but the comparative stiffness of the 4th finger, which causes the 1st and 2nd valves to be preferred. An equal and uniform cultivation of each finger, as regards the technic, is essential, and every cornet-player should observe this rule.

Rules for the first formation of the tone. [1]

1. Hold the body straight and natural, expand the chest.
2. Don't bend the head forwards, nor yet hold it too high, nor stretch the neck.
3. Hold the instrument horizontally; do not let the arms touch the body.
4. Place the mouth-piece against the properly set lips, supporting it against the front teeth.
5. Open the mouth a little, breathe quickly and deeply but noiselessly; place the tongue against the upper teeth, and blow the air into the instrument, pronouncing the syllable „ta“ [2].
6. Do not strain in breathing, but breathe with as little physical exertion as possible; accustom yourself gradually to sustain the whole tones.
7. Begin the first tone-studies with a tone in the middle-register and continue on that tone, until you can produce it with precision and sustain it smoothly.
8. Learn to hit and produce the required tone at once, avoiding any break in the tone.
9. Do not change the position of the set lips nor shift the mouth-piece.
10. Do not begin to play (blow) rhythmical exercises from notes, before various tones respond and can be produced with precision, certainty and ease.

[1] cf. the section on „breathing“, „how to hold the „body“ etc. page IX.
[2] pronounce the „a“ here, like the second „a“ in the word papa! (as pronounced in England.)

Neue große theoretisch-praktische Cornet à pistons-Schule

von

Hermann Pietzsch.

Band I. Praktischer Teil.

ABTEILUNG I.

I. Die ersten Übungen und kleine Lieder.

Ganze-, halbe-, viertel-, achtel Noten und Pausen.

A new and complete theoretico-practical Cornet-à-piston-School

by

Hermann Pietzsch.

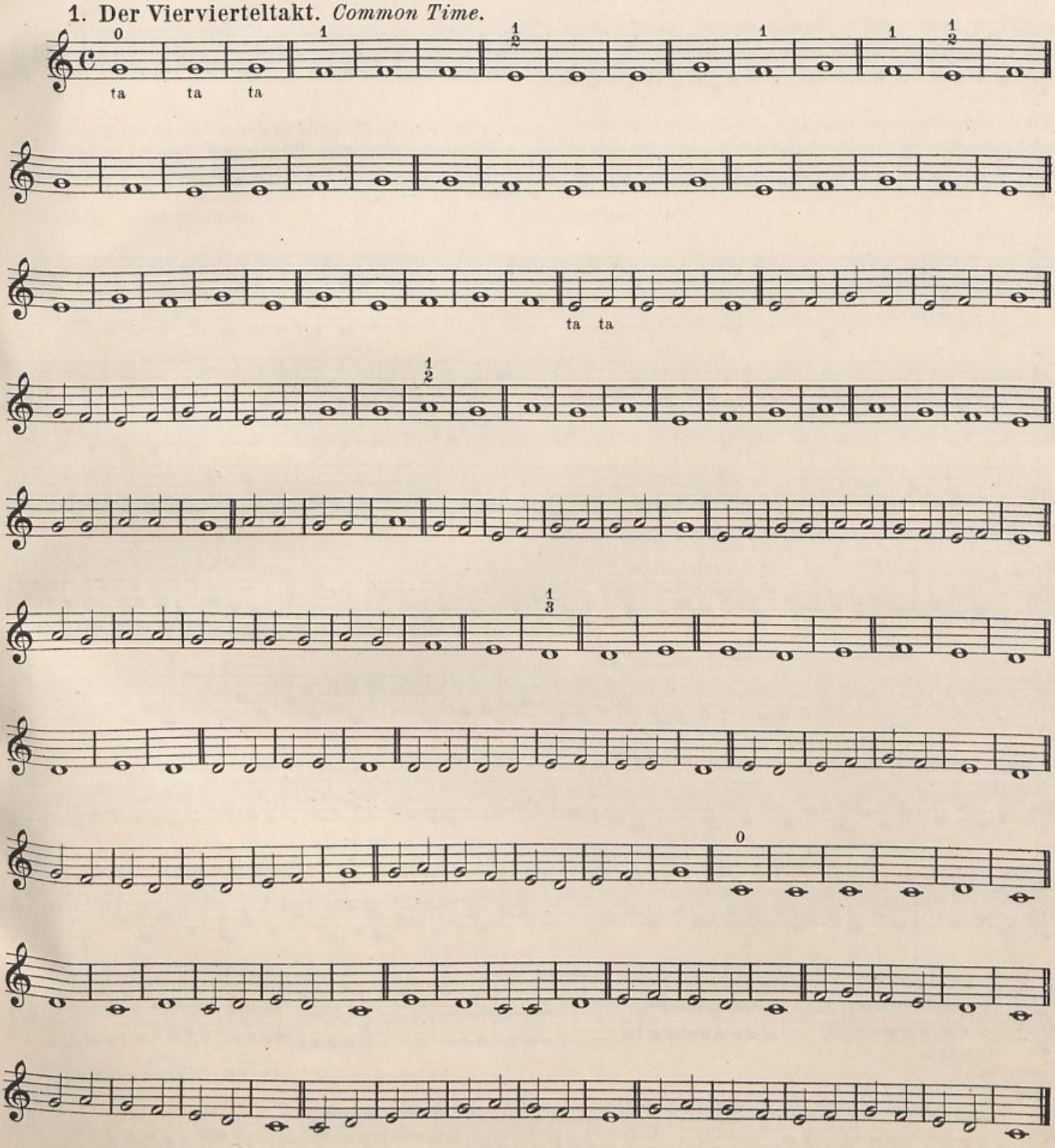
Volume I. Practical Part.

SECTION I.

I. The first Exercises and short Songs.

Whole-, half-, quarter- and eighth-notes and rests.

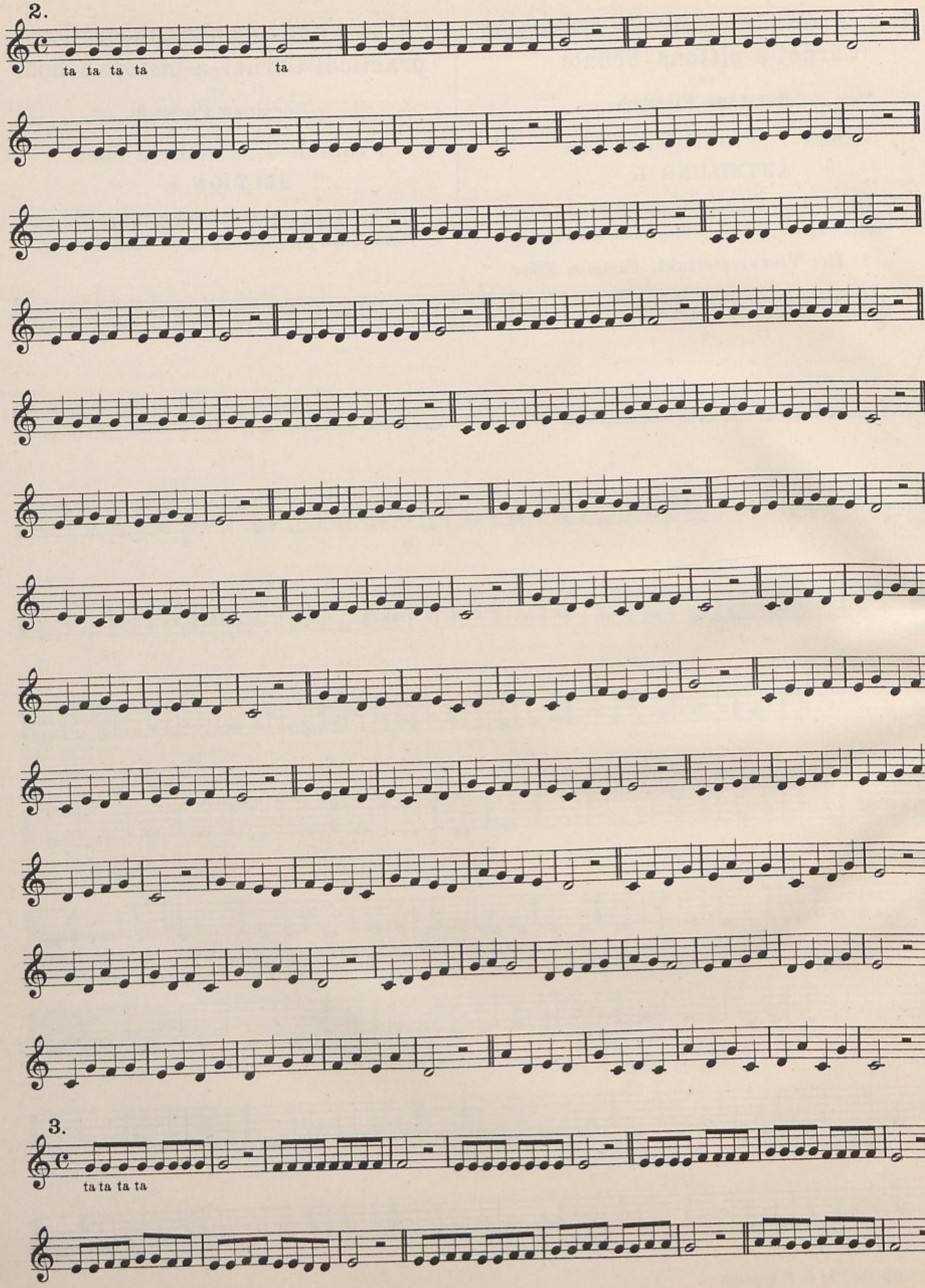
1. Der Vierviertelteilt. *Common Time.*

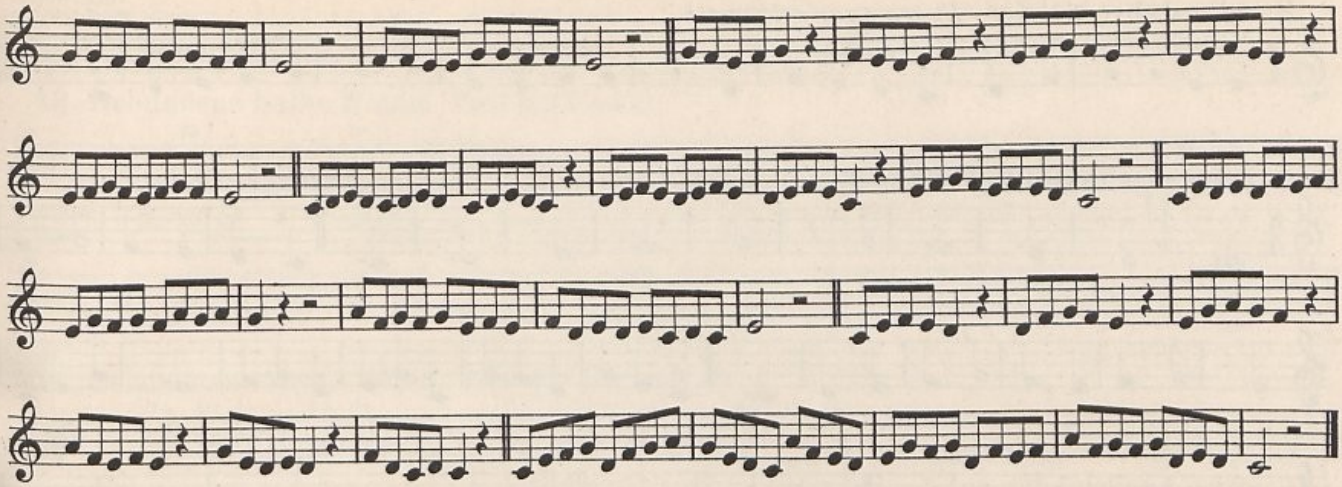


Copyright 1904 by C. F. Schmidt.

Verlag und Eigentum von C. F. Schmidt, Heilbronn a/N. C. F. S. 3284 a

2.

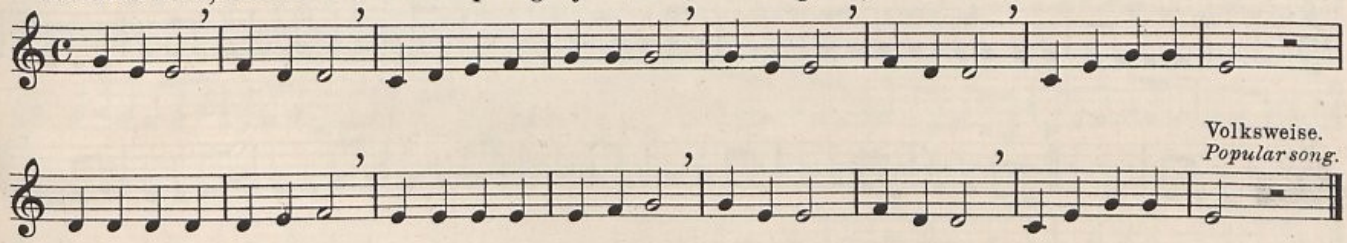




' Zeichen für das Atemholen. Die zum Atemholen notwendige Zeit ist stets der vorhergehenden Note zu entziehen, niemals der folgenden. Pausen sind zum Atmen zu benützen. Vor der Schlußnote und unmittelbar vor einer Fermate ist nicht zu atmen.

' Sign to take breath. The time required to take breath must always be taken from the preceding note, never from the note that follows. Use the rests for breathing. Never breathe just before the last note, nor immediately before a pause.

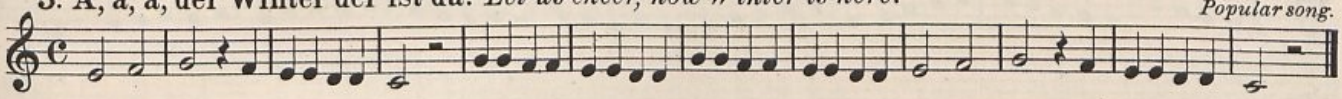
4. Alles neu, macht der Mai. *Spring's fair showers bring us flowers.*



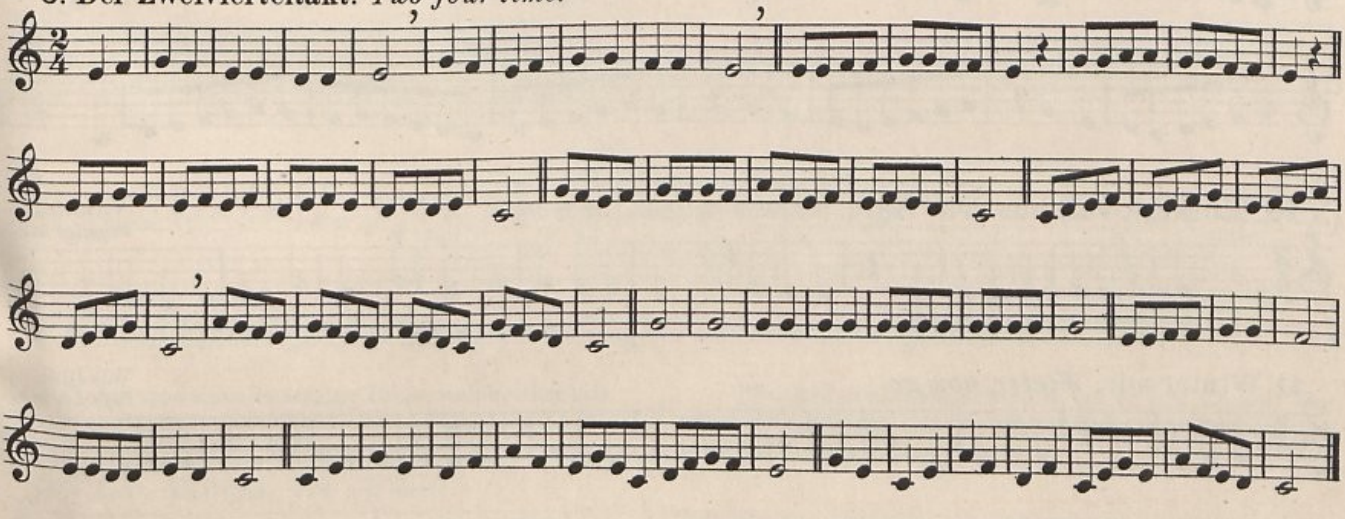
Volksweise.
Popular song.

5. A, a, a, der Winter der ist da. *Let us cheer, now Winter is here.*

Volksweise.
Popular song.



6. Der Zweivierteltakt. *Two-four time.*

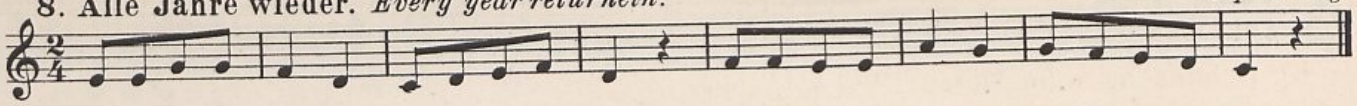


7. Summ, summ, summ. *Hum, hum, hum.*

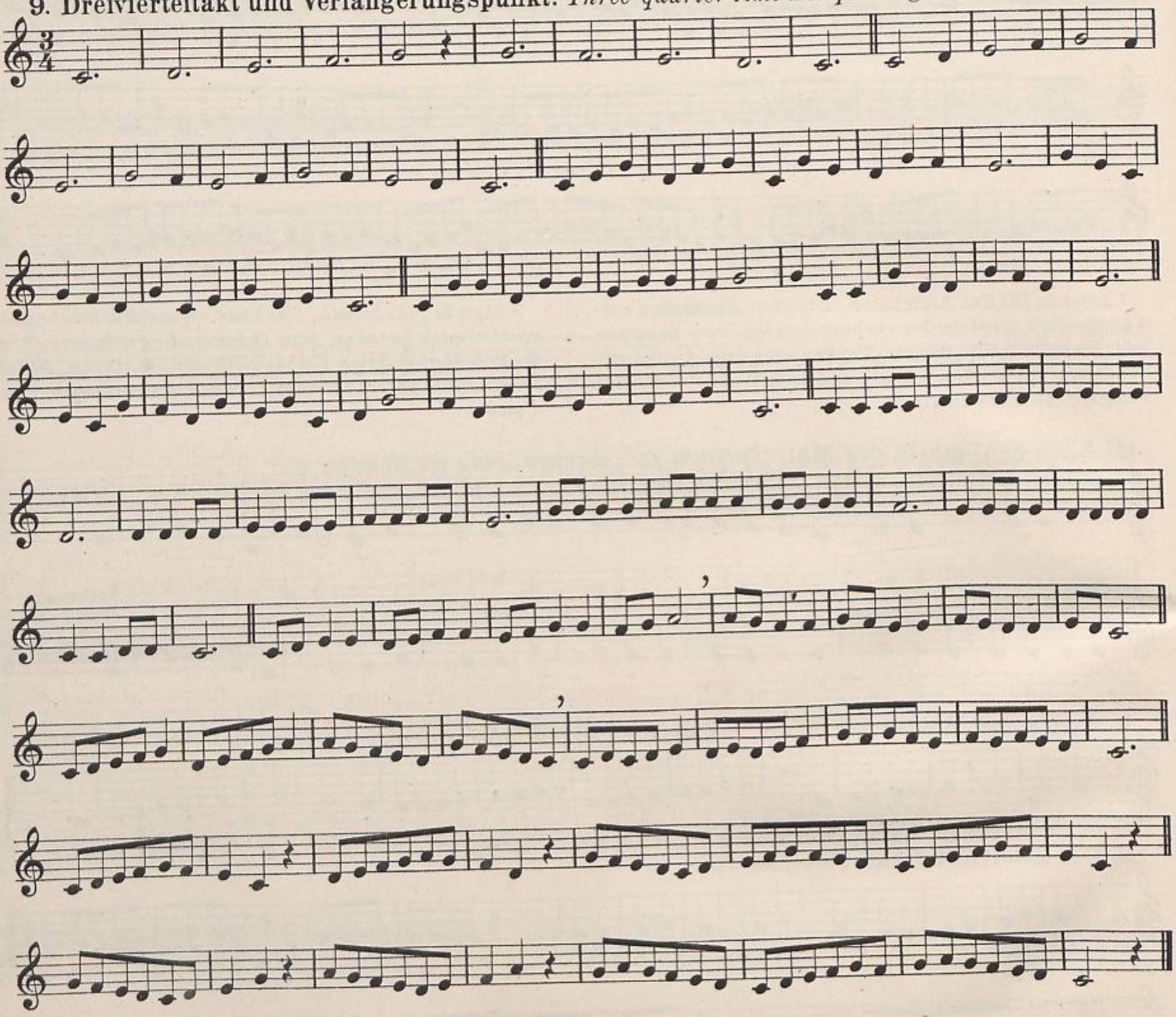
Volksweise.
Popular song.

Volksweise.
Popular song.

8. **Alle Jahre wieder.** *Every year returneth.*

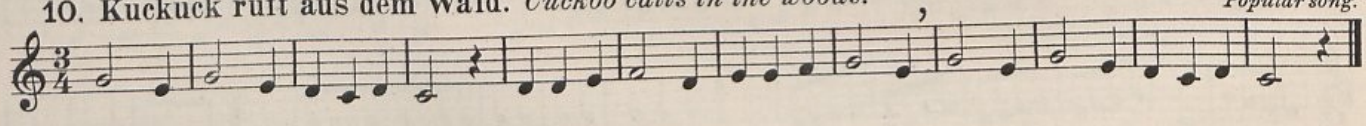


9. **Dreivierteltakt und Verlängerungspunkt.** *Three quarter time and prolongation dot.*



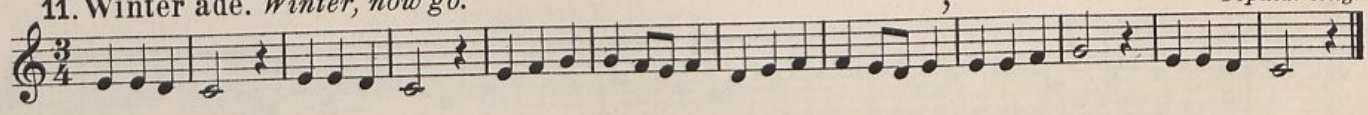
Volkslied.
Popular song.

10. **Kuckuck ruft aus dem Wald.** *Cuckoo calls in the woods.*



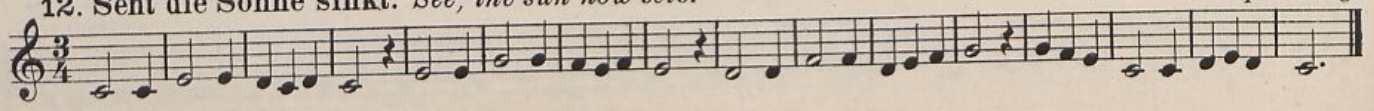
Volkslied.
Popular song.

11. **Winter ade.** *Winter, now go.*



Volkslied.
Popular song.

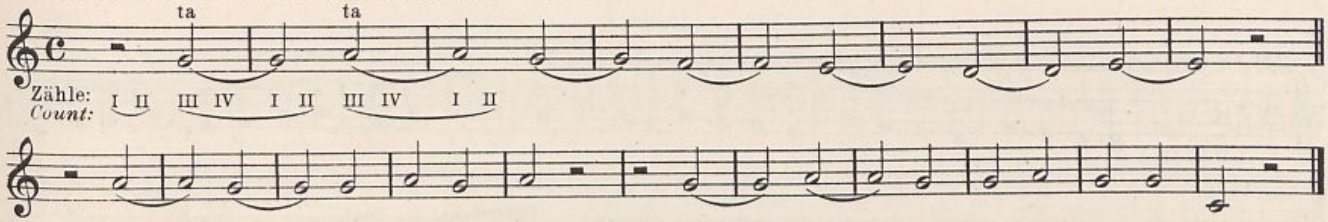
12. **Seht die Sonne sinkt.** *See, the sun now sets.*



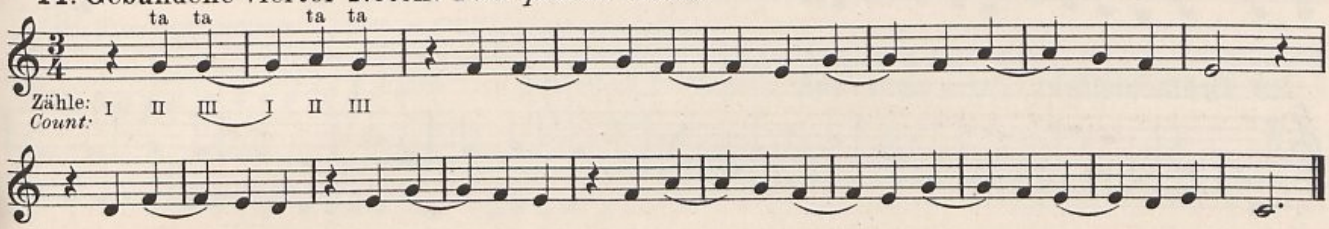
Der Bindebogen – Ligatur genannt – bedeutet, daß die zweite Note mit der ersten verbunden und nicht angestoßen wird.

The slur indicates that the second note is to be joined to the first and not to be played separately.

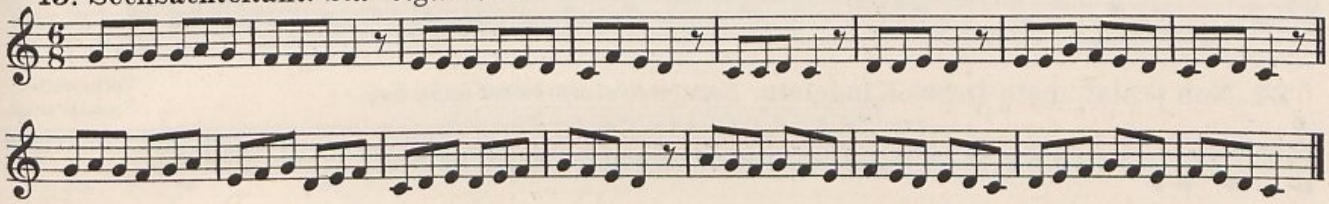
13. Gebundene halbe Noten. *Tied half-notes.*



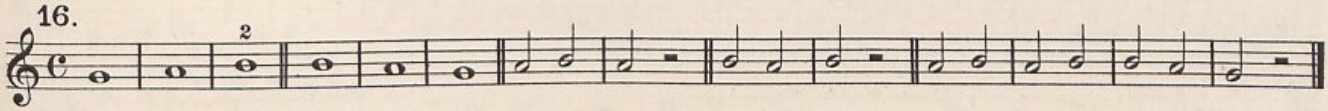
14. Gebundene viertel Noten. *Tied quarter-notes.*



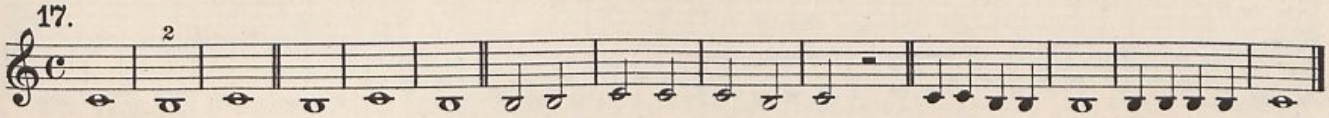
15. Sechsachteltakt. *Six-eight time.*



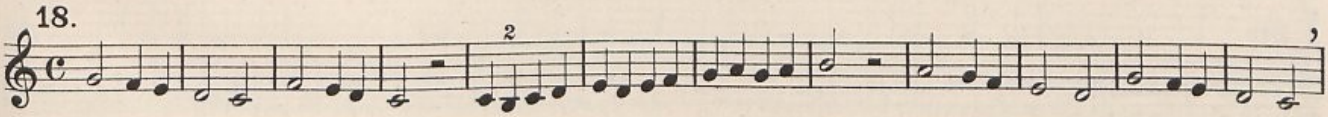
16.

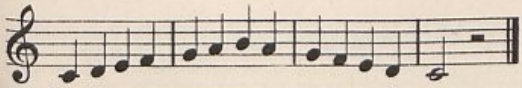


17.

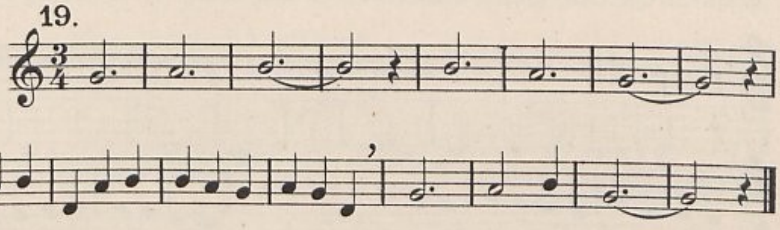


18.





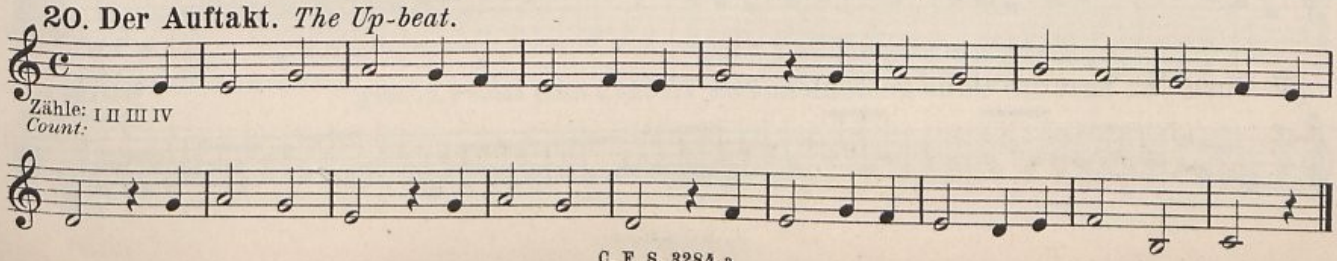
19.

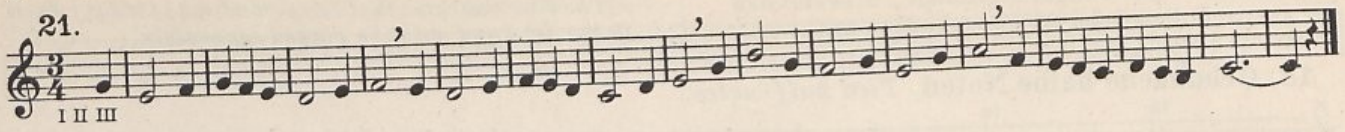


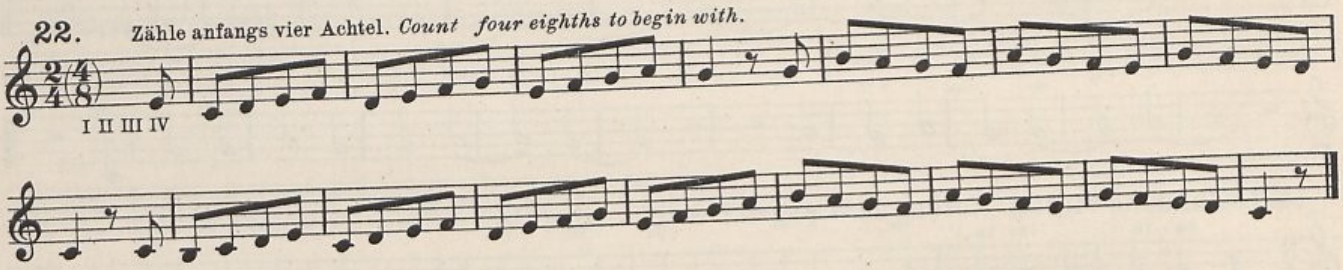
Auftakte sind unvollständige Takte, welche sich mit dem Schlußtakte ausgleichen. Nicht der Auftakt sondern der folgende gute Taktteil wird betont.

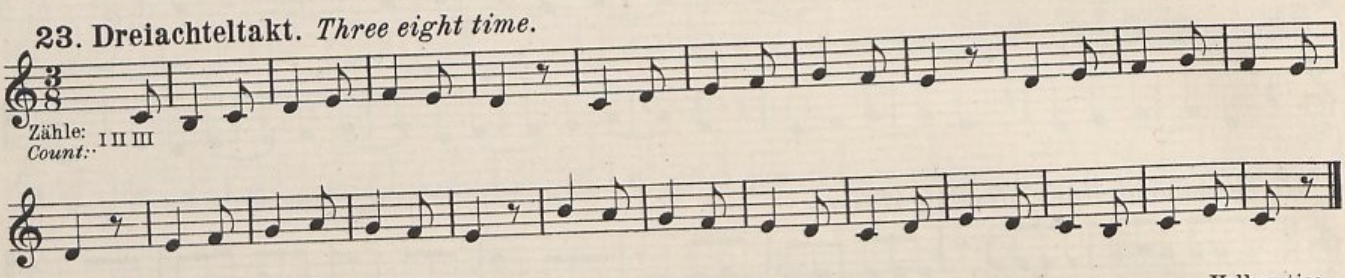
Up-beats are incomplete bars, which complement the closing bar. The up-beat is not to be accented, but the strong beat which follows it.

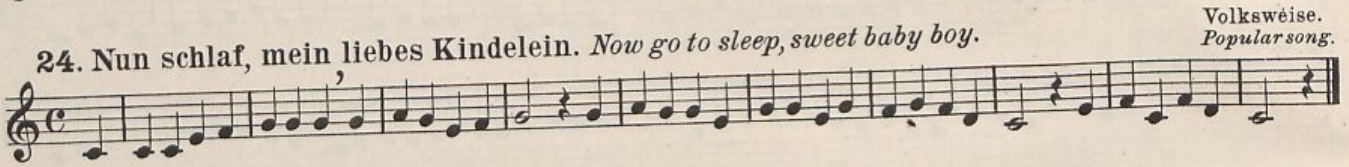
20. Der Auftakt. *The Up-beat.*

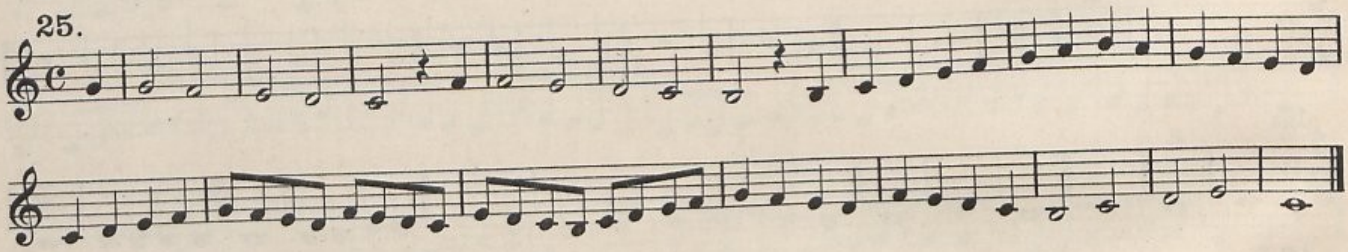


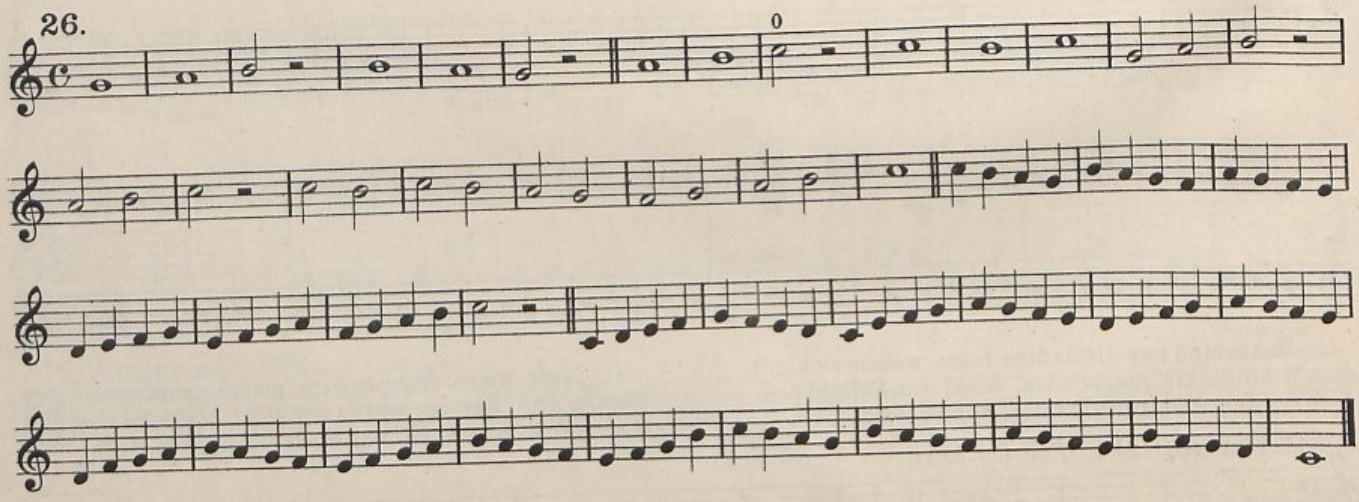

21.
I II III

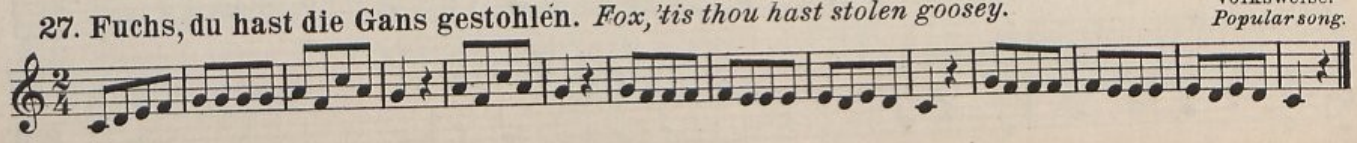

22. Zähle anfangs vier Achtel. *Count four eighths to begin with.*
I II III IV


23. Dreiachteltakt. *Three eight time.*
Zähle: *Count:* I II III


24. Nun schlaf, mein liebes Kindelein. *Now go to sleep, sweet baby boy.*
Volksweise.
Popular song.

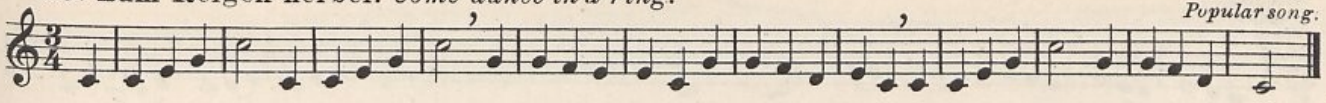

25.


26.

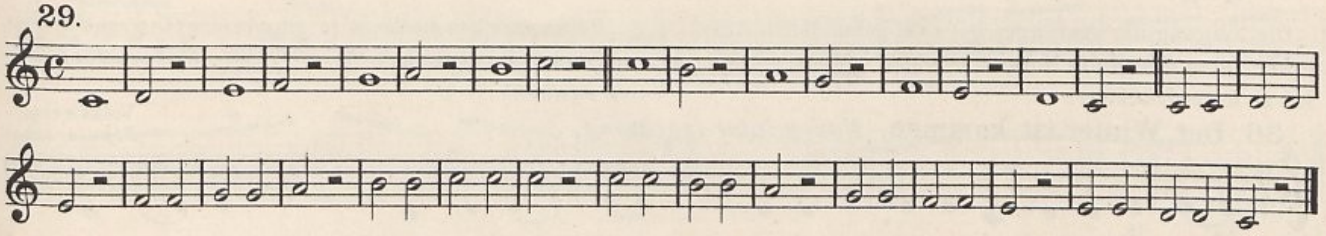

27. Fuchs, du hast die Gans gestohlen. *Fox, 'tis thou hast stolen goosey.*
Volksweise.
Popular song.

28. Zum Reigen herbei. *Come dance in a ring.*

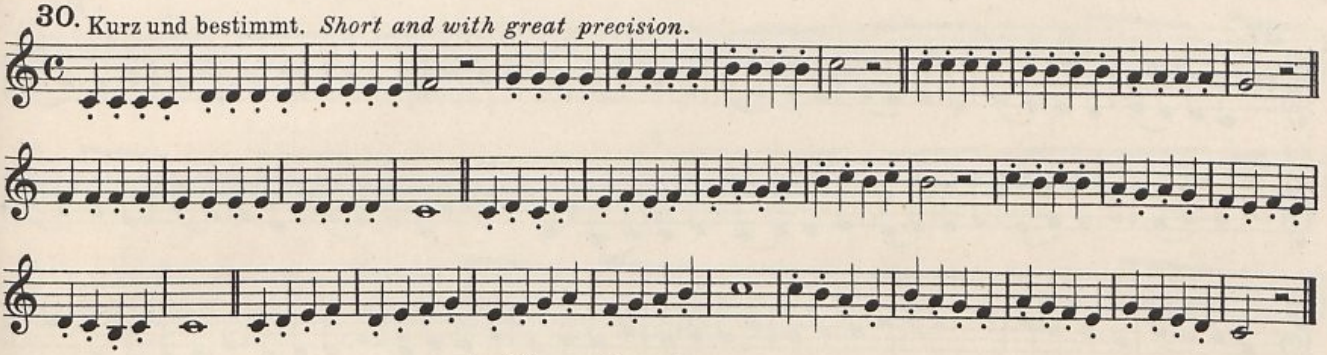
Volksweise.
Popular song.



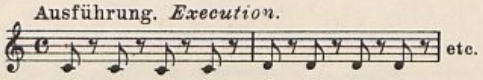
29.



30. Kurz und bestimmt. *Short and with great precision.*

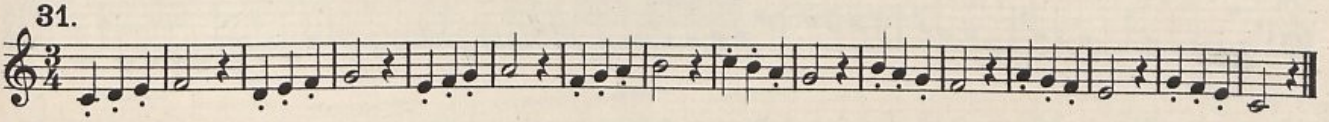


Ausführung. *Execution.*

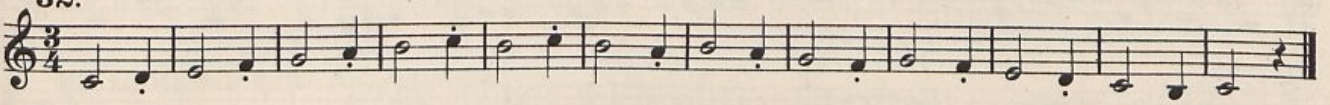


etc.

31.

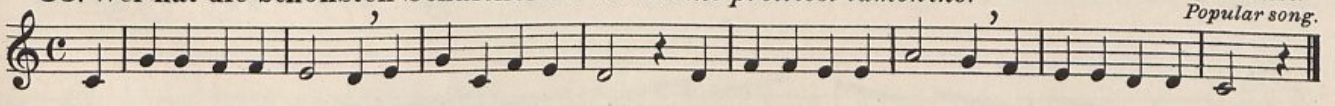


32.



33. Wer hat die schönsten Schäfchen? *Who has the prettiest lambkins?*

Volksweise.
Popular song.

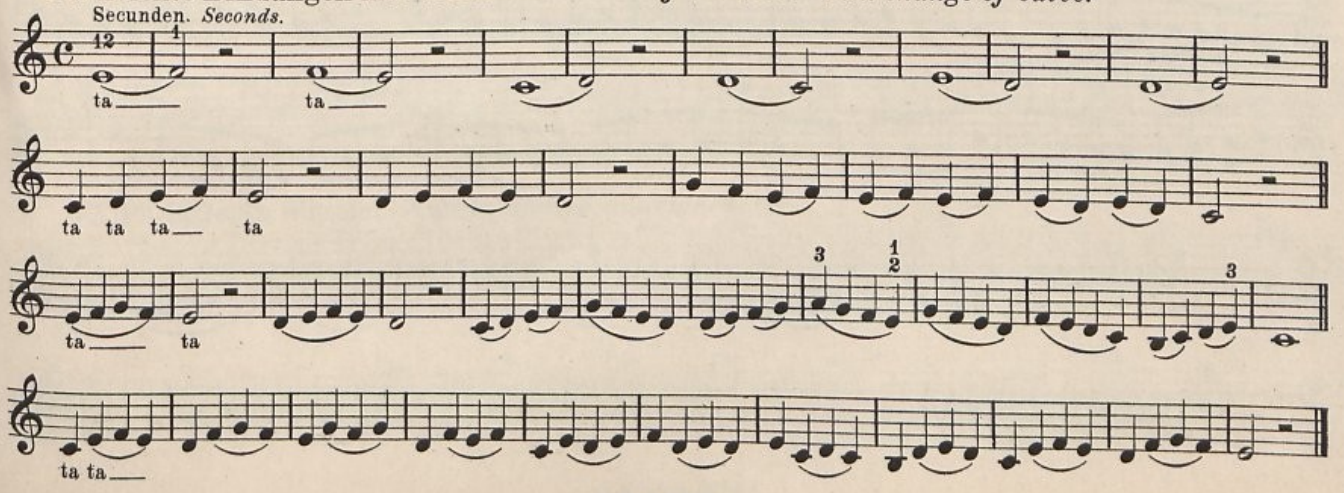


Die zusammen gebundenen Töne erfordern dieselbe gleichmäßige Tonstärke, wie ein gehaltener Ton von der gleichen Dauer.

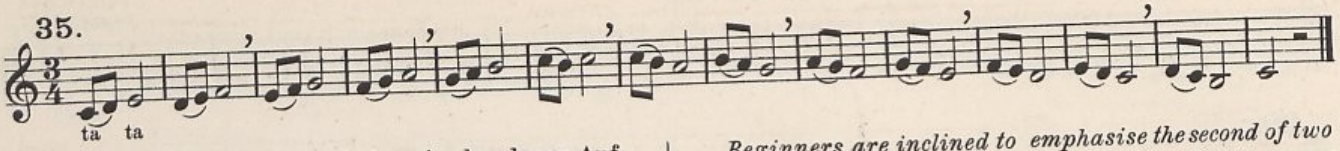
The slurred notes require the same amount of uniform tone as a sustained tone of the same duration.

34. Leichte Bindungen mit Ventilwechsel. *Easy tied notes with change of valve.*

Secunden. *Seconds.*



35.

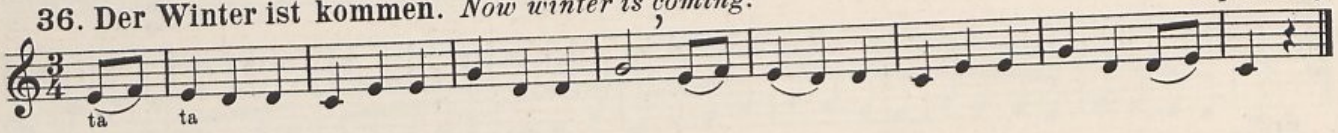


Die Neigung der Anfänger, bei zwei gebundenen Auftakt-Noten die zweite Note zu betonen oder ist zu unterdrücken.

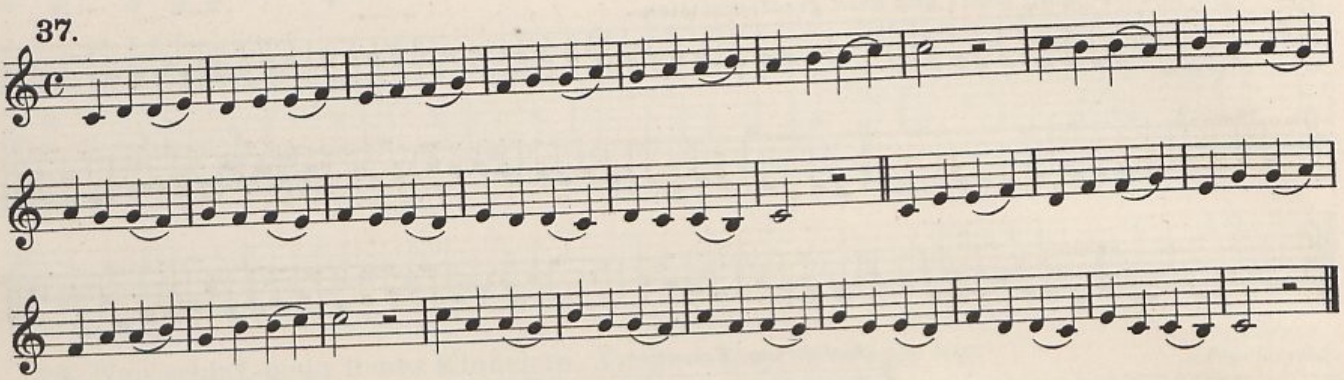
Beginners are inclined to emphasise the second of two notes on the up-beat, or this must be guarded against.

Volksweise.
Popular song.

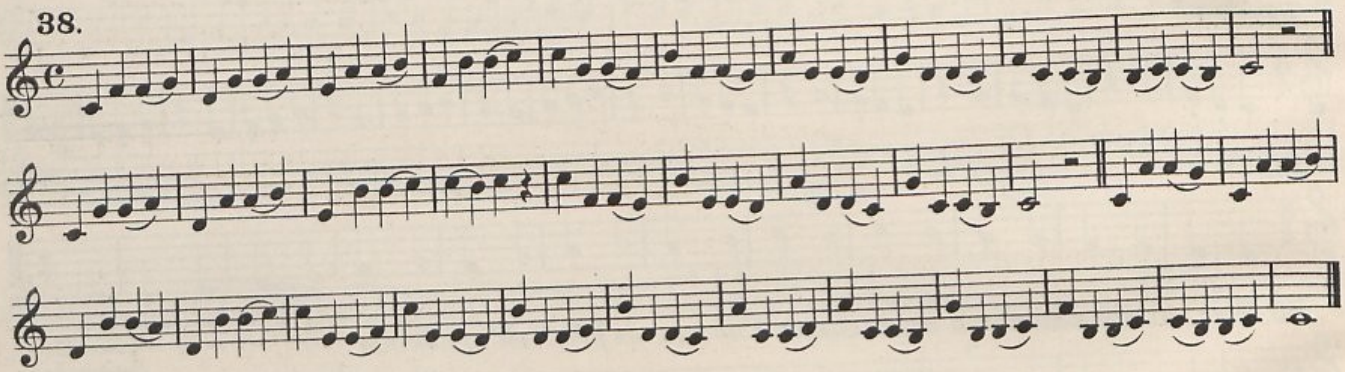
36. Der Winter ist kommen. *Now winter is coming.*



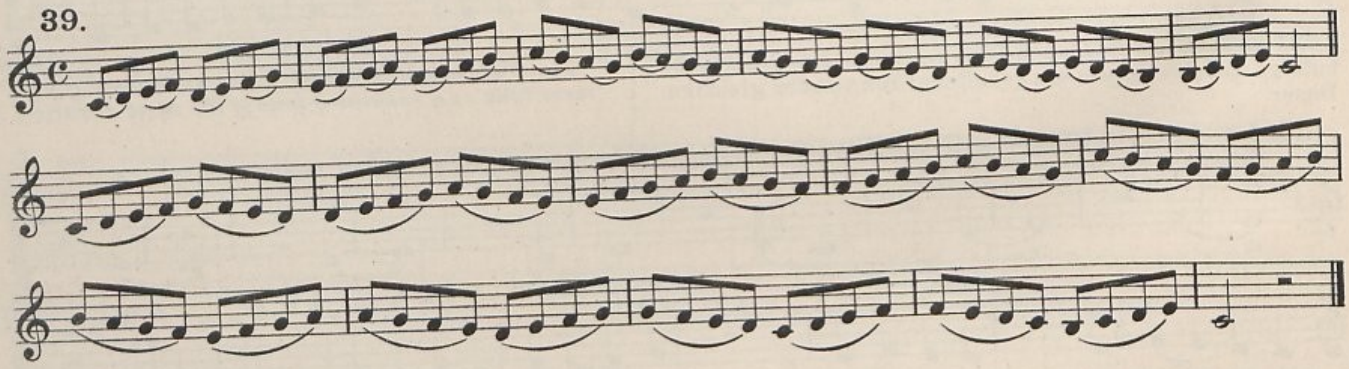
37.



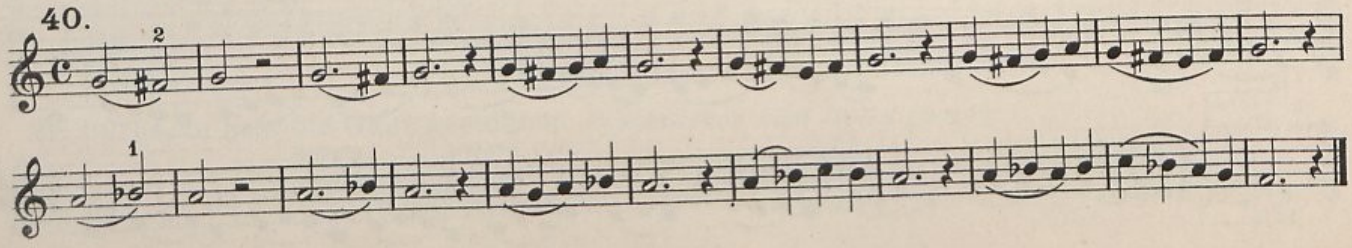
38.



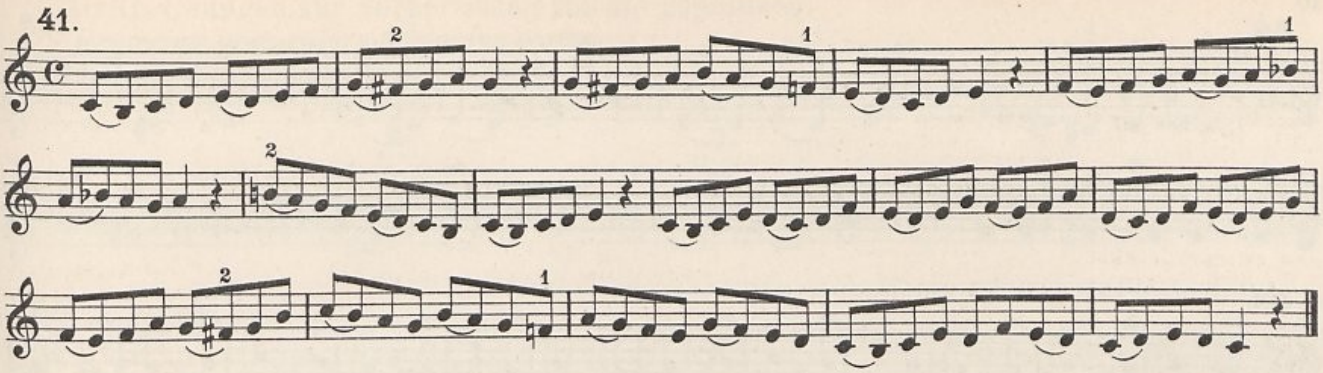
39.



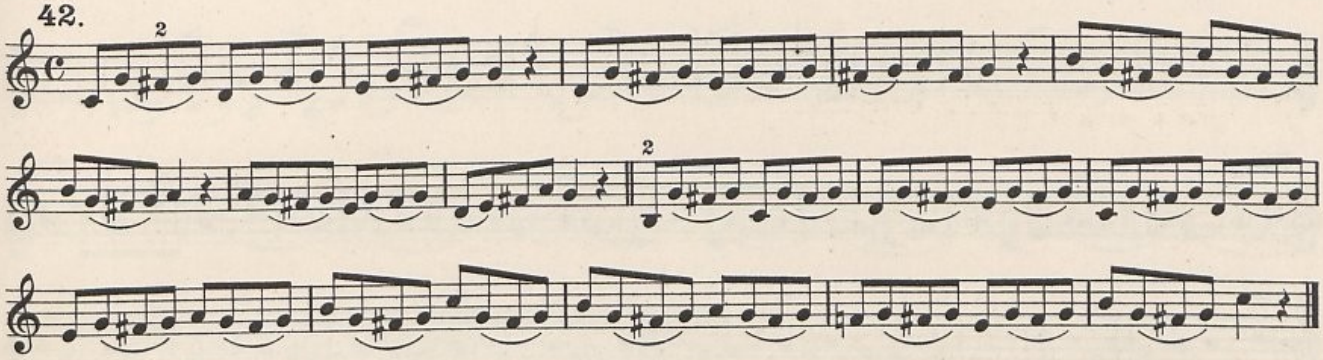
40.



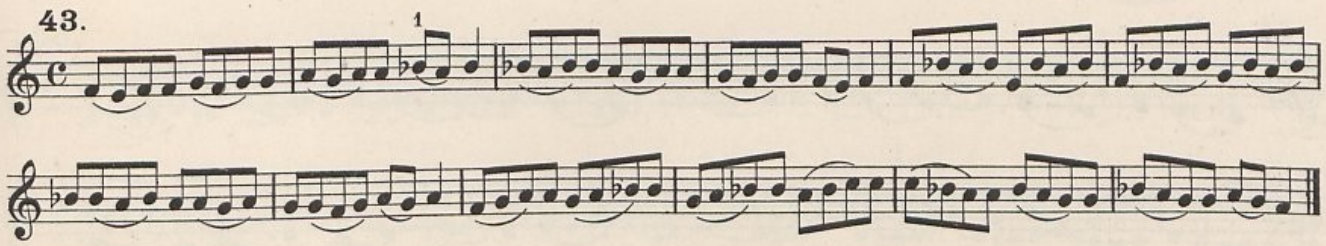
41.



42.

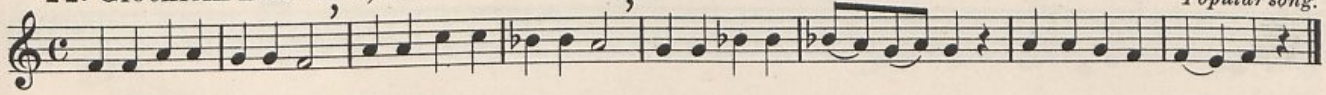


43.



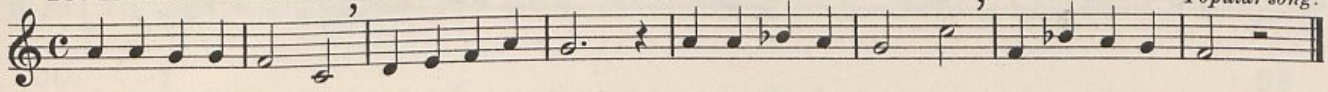
44. Glöcklein hell. *Bell, now tell.*

Volksweise.
Popular song.



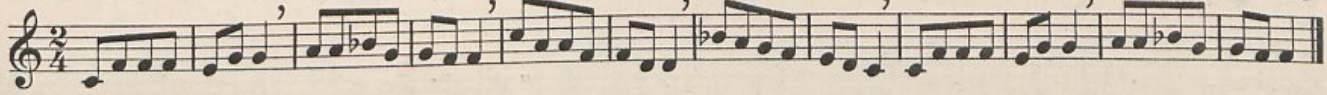
45. Abend wird es wieder. *Shades of eve are falling.*

Volksweise.
Popular song.



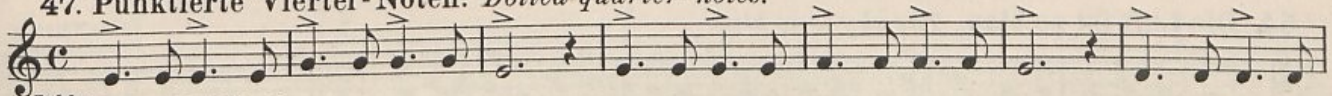
46. Gestern Abend ging ich aus. *Yestereve I went a walk.*

Volksweise.
Popular song.

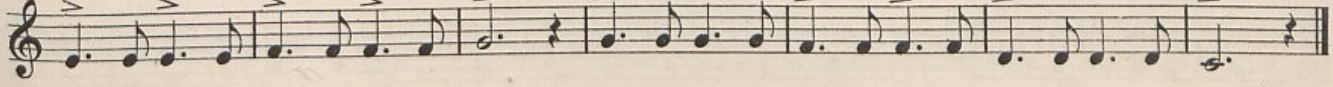


> Scharf betonen. *Sharply accented.*

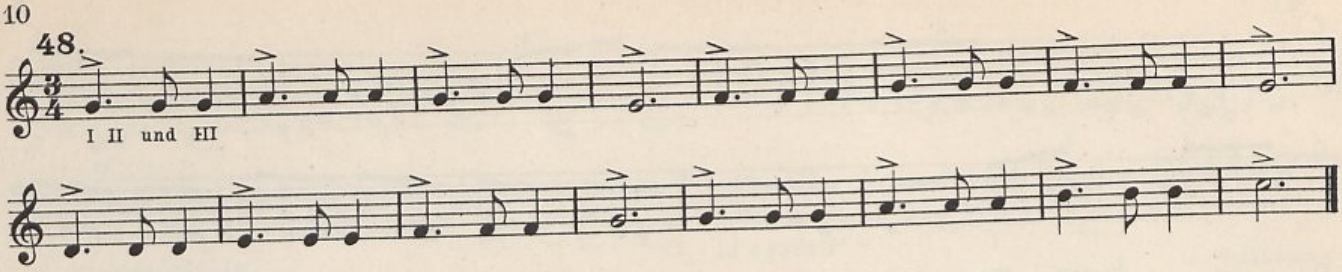
47. Punktierte Viertel-Noten. *Dotted quarter notes.*



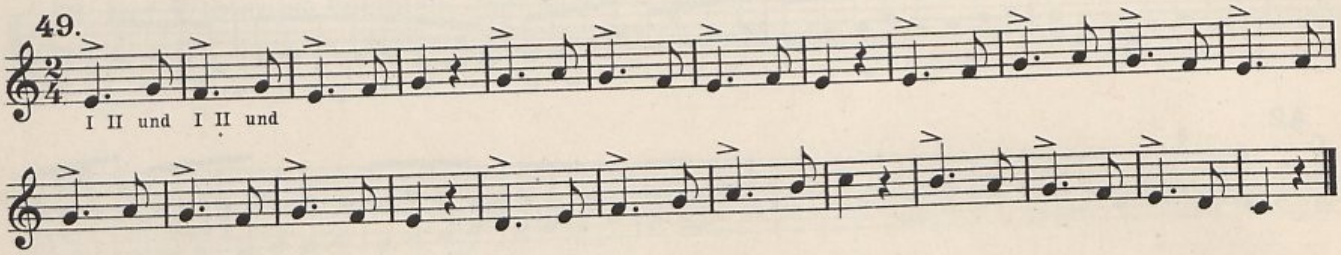
Zähle:
Count: I II und III IV und



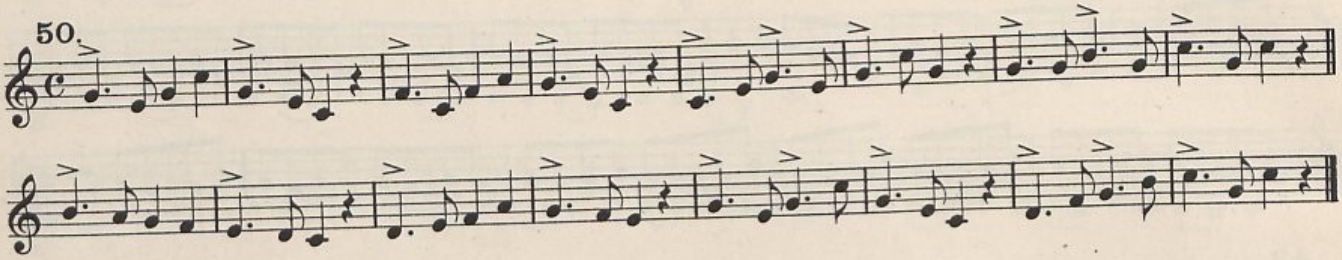
48.



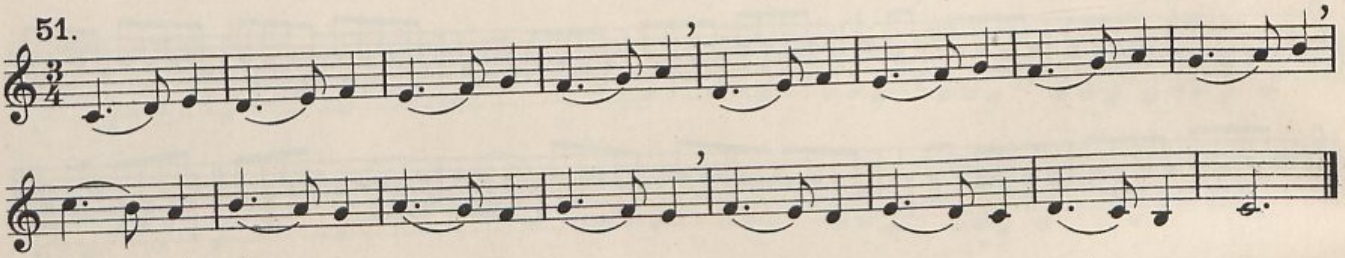
49.



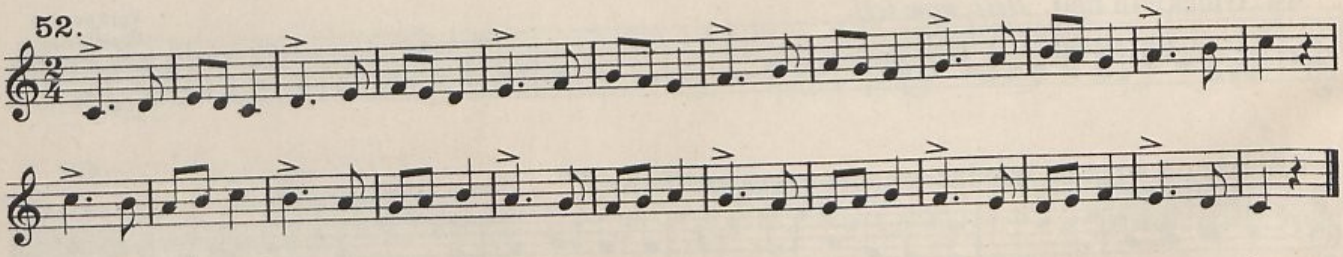
50.



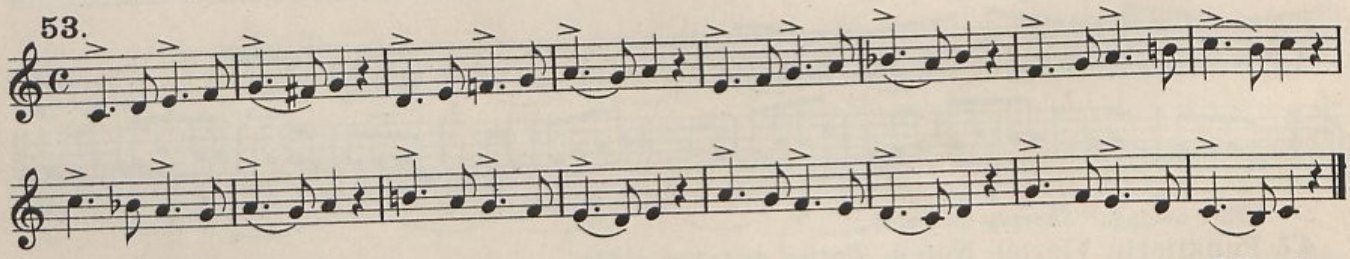
51.



52.

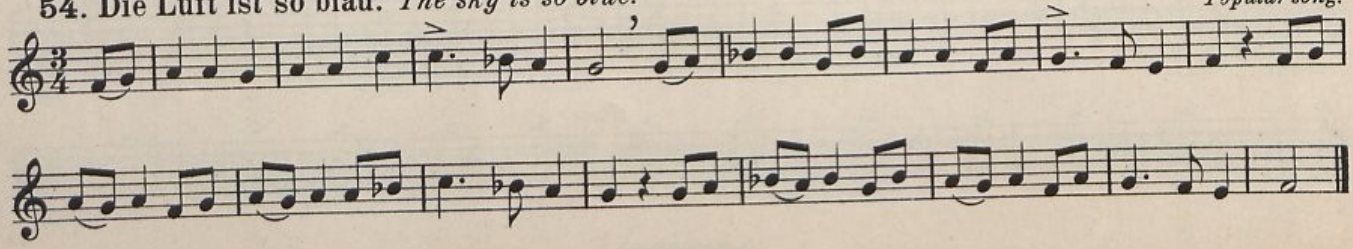


53.

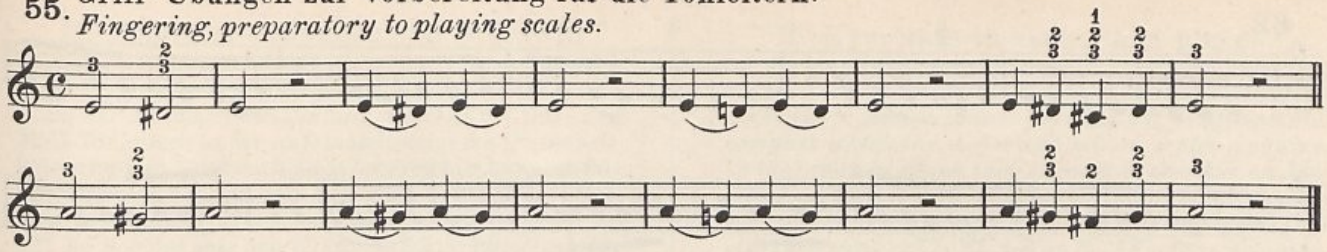


54. Die Luft ist so blau. *The sky is so blue.*

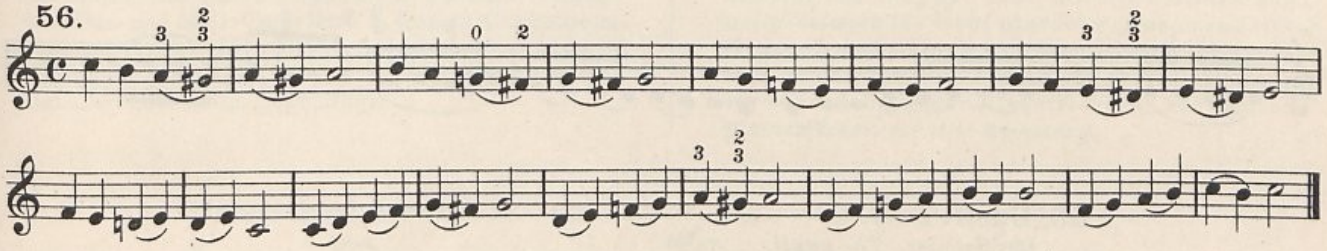
Volksweise.
Popular song.



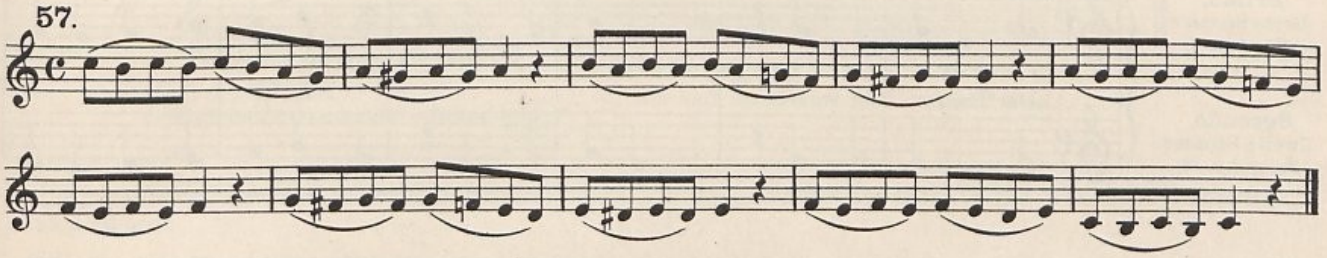
55. **Griff-Übungen zur Vorbereitung für die Tonleitern.**
Fingering, preparatory to playing scales.



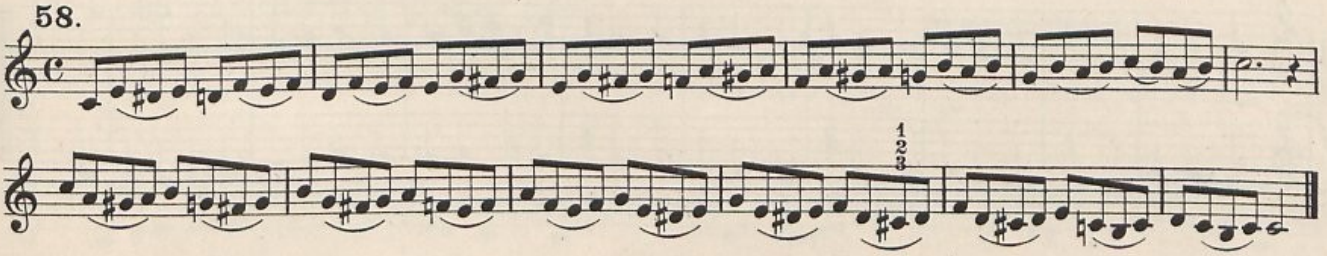
56.



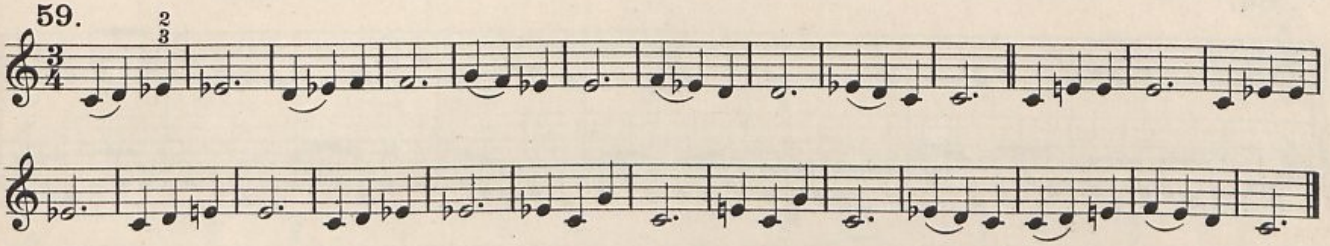
57.



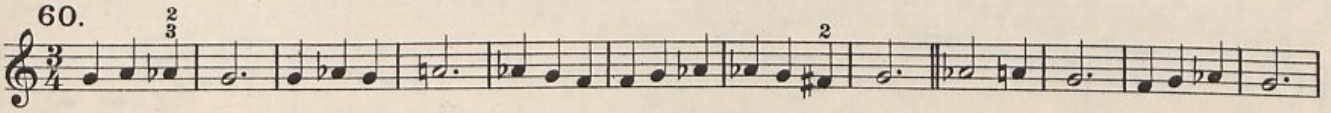
58.

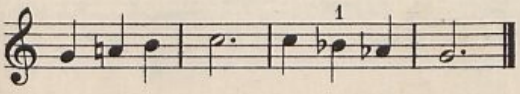


59.

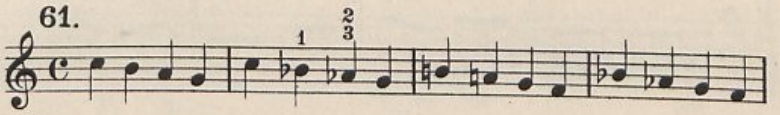


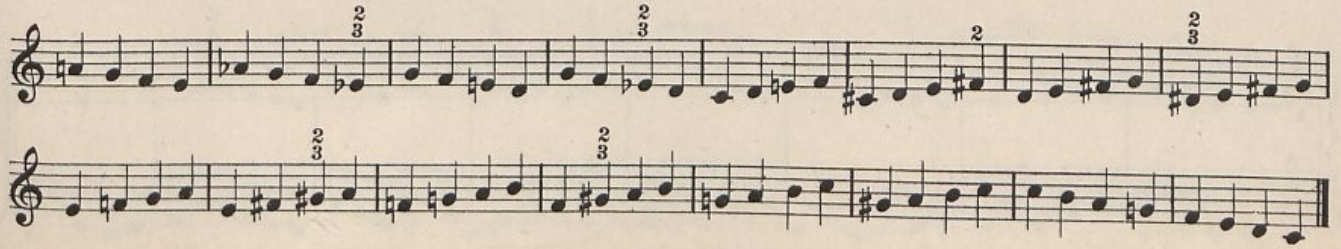
60.



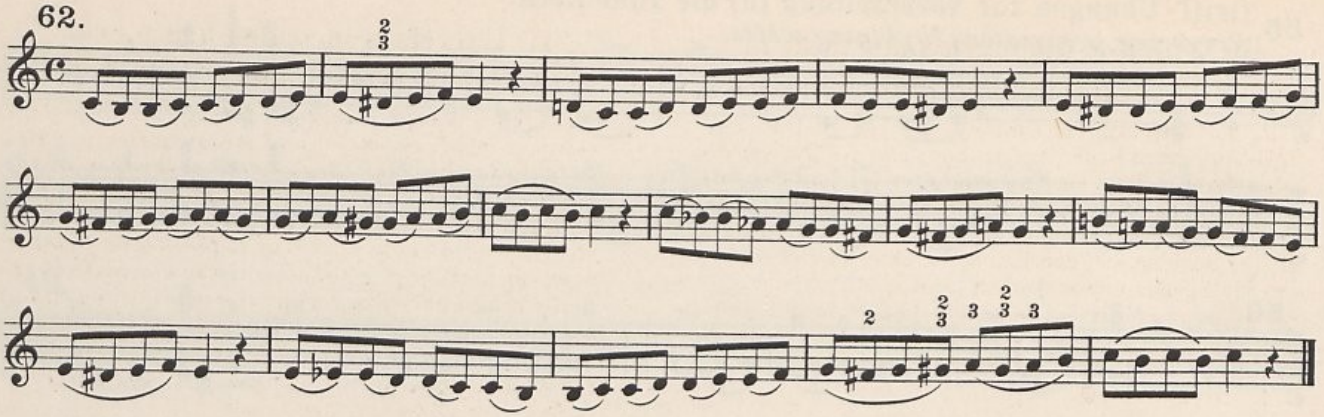


61.





62.



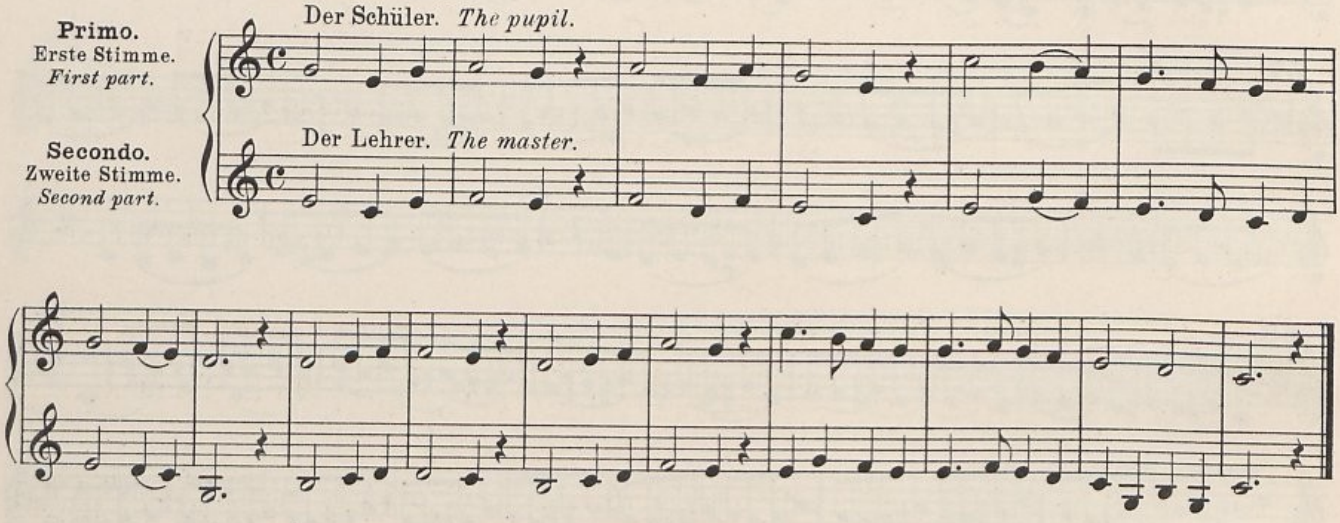
63. Duett. *Duet.*

Primo.
Erste Stimme.
First part.

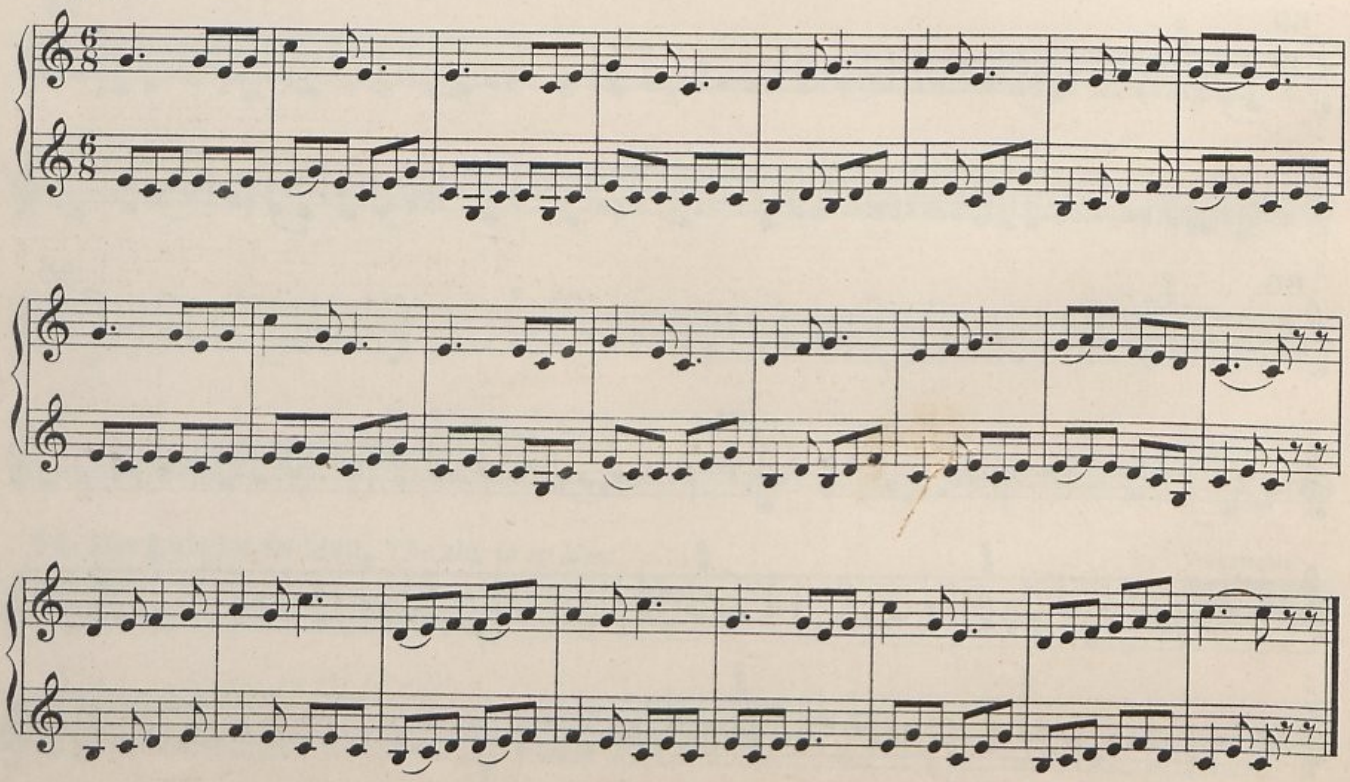
Secondo.
Zweite Stimme.
Second part.

Der Schüler. *The pupil.*

Der Lehrer. *The master.*



64.



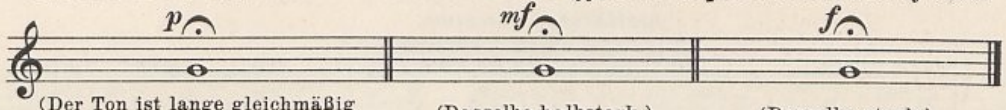
II. Tonleiter-Übungen und Stücke in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten.

Da der Anfänger den Umfang, welchen die Dur- und Moll-Tonleitern in der Aufeinanderfolge des Quintenzirkels erfordern, jetzt noch nicht beherrschen kann, so folgen vorerst nur die bequem liegenden Tonleitern oder dieselben werden nicht bis zur Oktave durchgeführt. Damit der Schüler aber den Klangcharakter zwischen Dur und Moll genau unterscheiden lernt, sind sich die gleichen Dur- und Moll-Tonleitern in diesem Abschnitte immer gegenüber gestellt. Die Vortragszeichen kommen jetzt nach und nach zur Einführung und ihre Erläuterungen sind – wo notwendig – beigefügt.

II. Exercises in scales and pieces in various major and minor keys.

As the beginner cannot possibly yet command the compass which the major and minor scales require in the order in which they succeed each other in the circle of fifths, only those scales follow, for the present, the compass of which presents no difficulty, or else they need not be played up to the octave. In order however, that the pupil shall learn to distinguish exactly between the tonal character of major and minor, the major and minor scales have been placed opposite each other throughout this section. The interpretation signs are being gradually introduced, and are explained, wherever it is necessary.

Unterschied der Stärkeverhältnisse. *Difference in power and volume of tone.*



(Der Ton ist lange gleichmäßig schwach auszuhalten.)
(Sustain the tone evenly, long and softly.)

(Dasselbe halbstark.)
(dtto half-loud.)

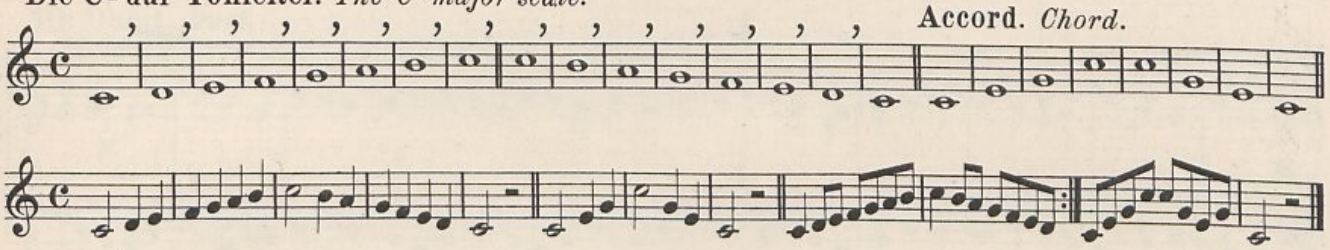
(Dasselbe stark.)
(dtto loud.)

Die gehaltenen Töne sind in den drei Stärke-Verhältnissen zu üben.

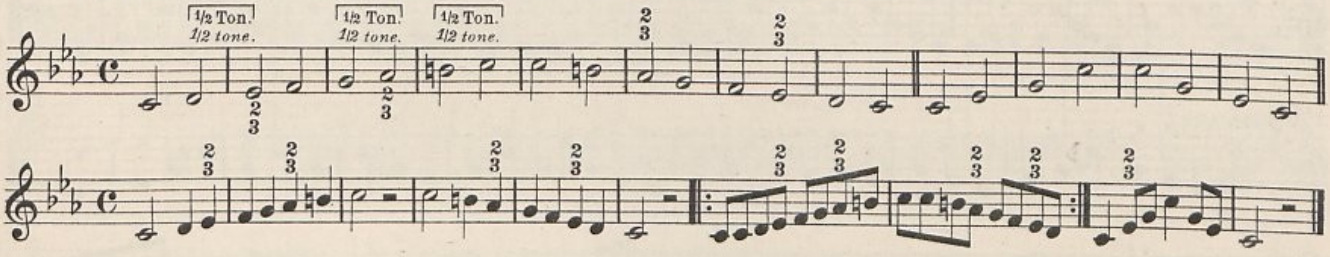
Sustain the tones in the three grades of power.

Die C-dur Tonleiter. *The C-major scale.*

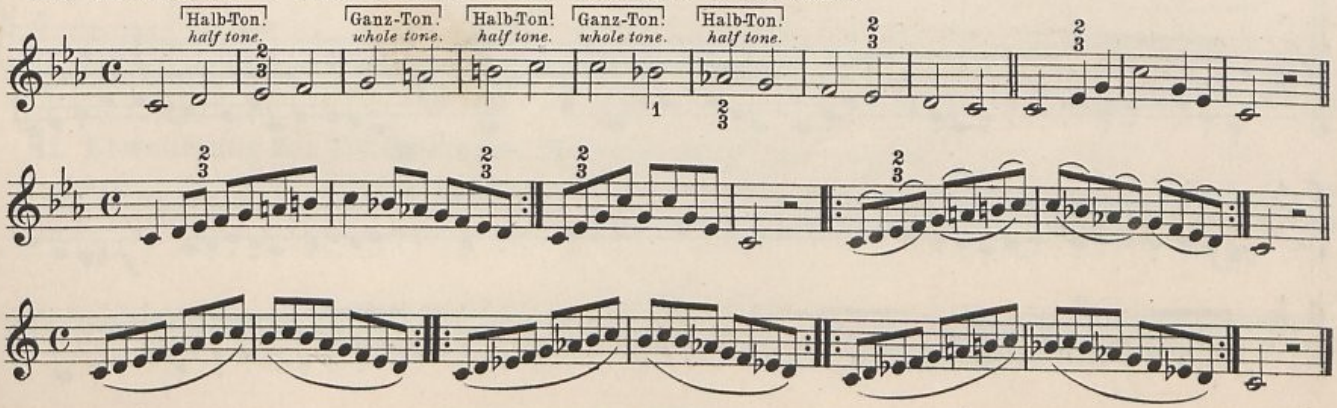
Accord. *Chord.*



Die harmonische C-moll Tonleiter. *The harmonic C-minor scale.*



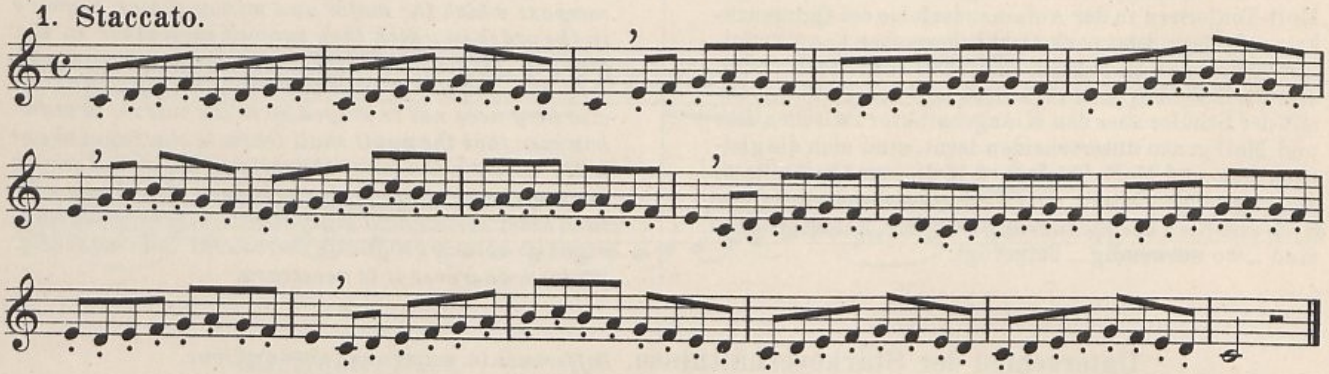
Die melodische C-moll Tonleiter. *The melodic C-minor scale.*



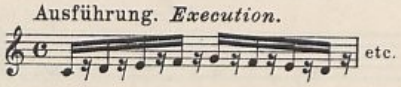
Die Punkte unter oder über den Noten bedeuten ein kurzes Abstoßen (Staccato) der Töne, im Gegensatz zu den mit einem Bogen (Legato) versehenen Notengruppen.

The dots below or above the notes indicate a smart detaching (staccato) of the tones in contrast to the groups of notes bound by a slur (legato).

1. Staccato.



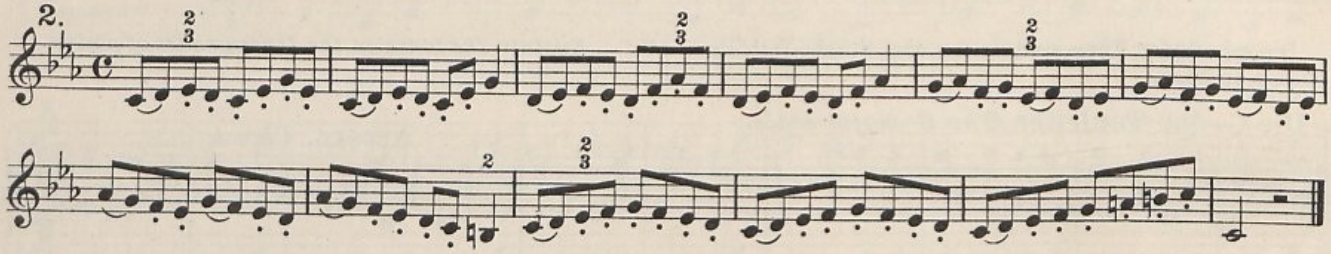
Ausführung. *Execution.*



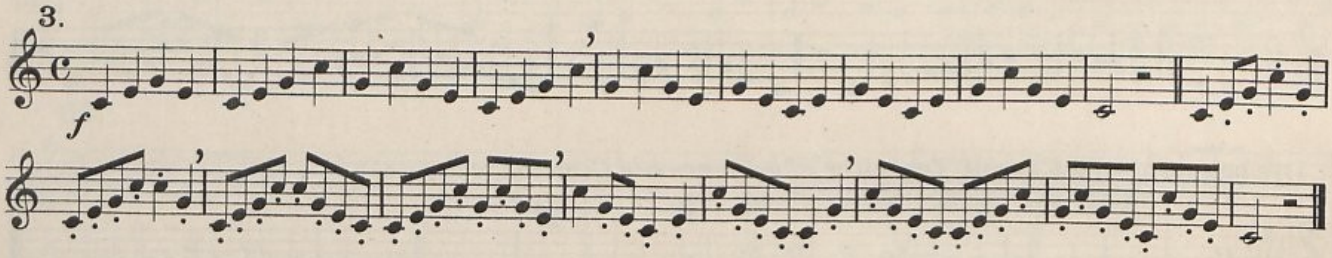
Bei den folgenden Übungen ist anfangs ein sehr langsames Durchblasen notwendig, damit die Versetzungszeichen genau beachtet werden können.

Begin by blowing the notes of the following exercises very slowly, so as to be able to pay attention to the accidentals.

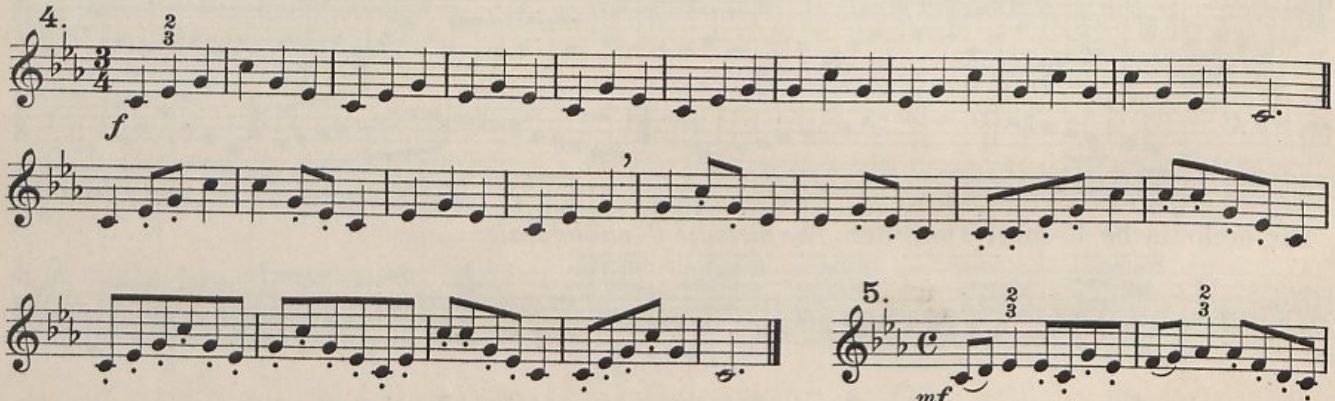
2.



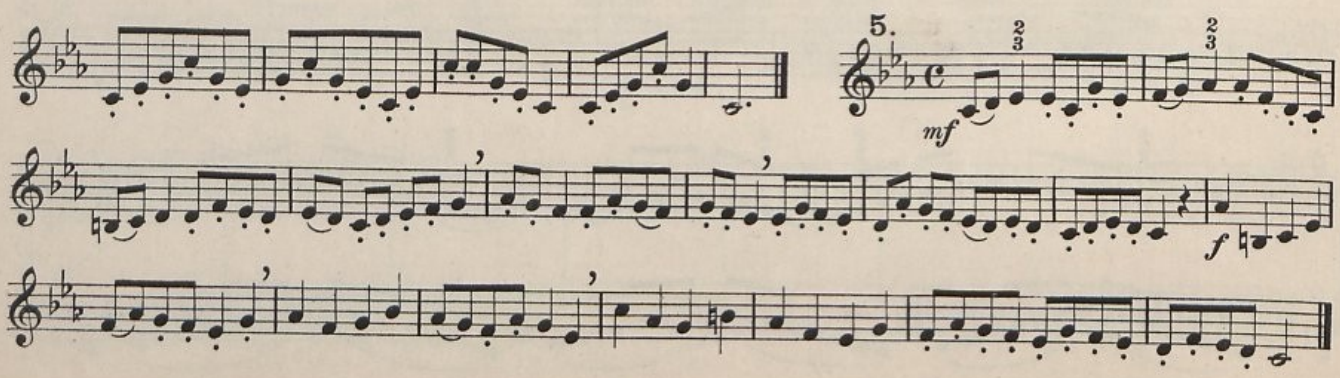
3.



4.



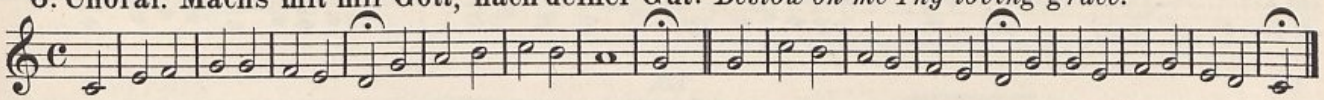
5.



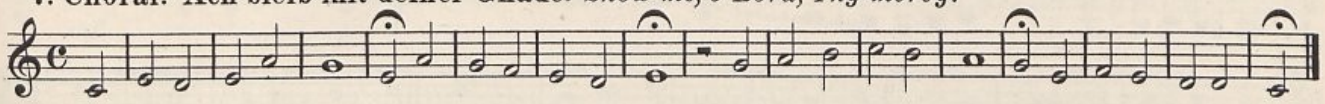
Die Töne ruhig und gleichmäßig aushalten (tenuto) ohne zu schleppen.

Sustain the tones smoothly and uniformly (tenuto), without dragging.

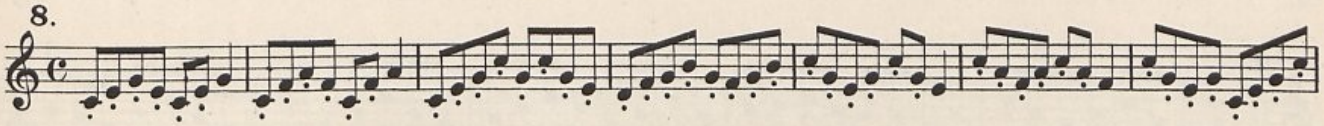
6. Choral: Machs mit mir Gott, nach deiner Güt'. *Bestow on me Thy loving grace.*

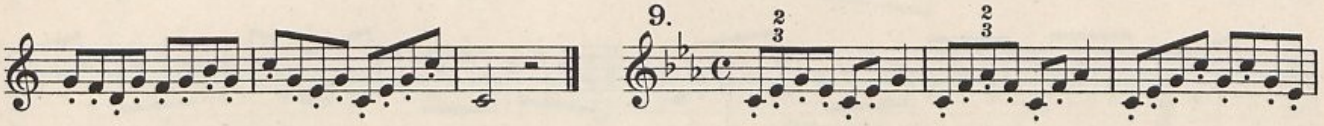


7. Choral: Ach bleib mit deiner Gnade. *Show me, o Lord, Thy mercy.*

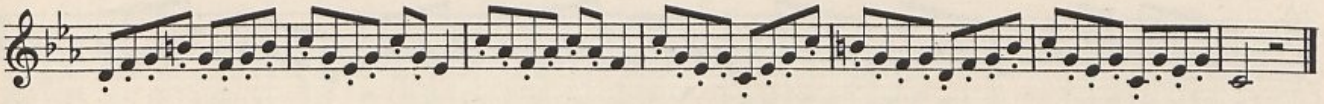


8.



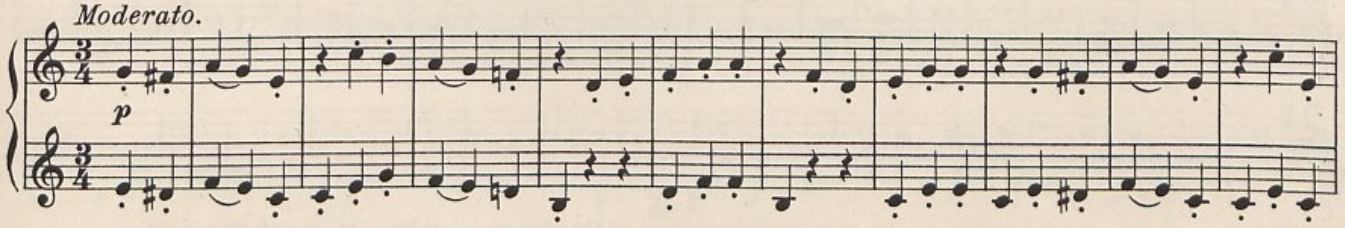


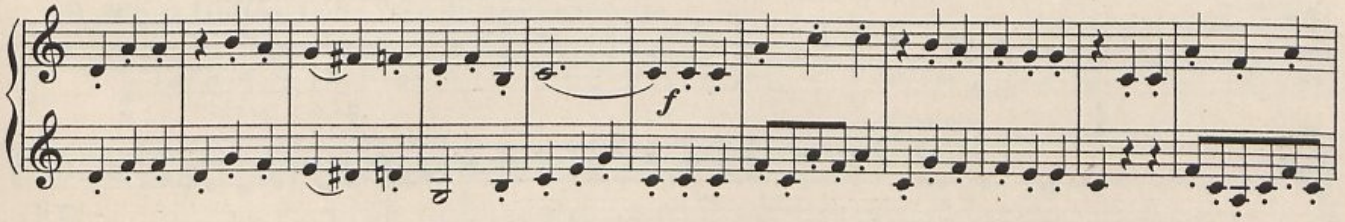
9.

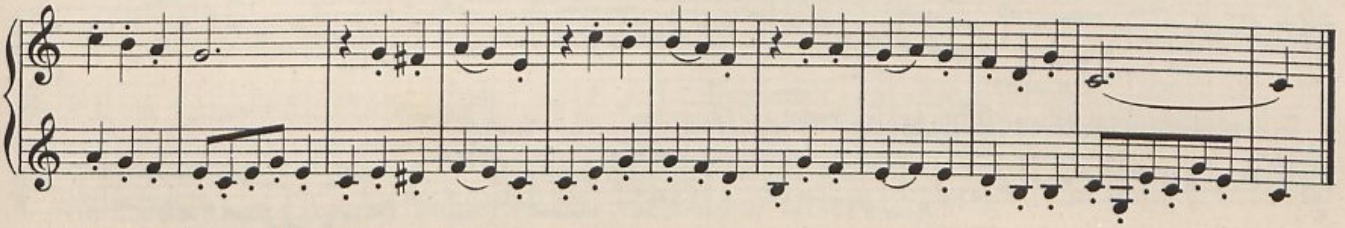


10. Duett. *Duet.*

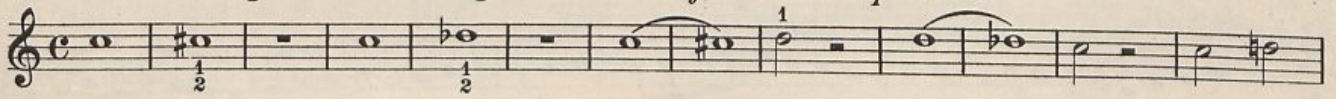
Moderato.



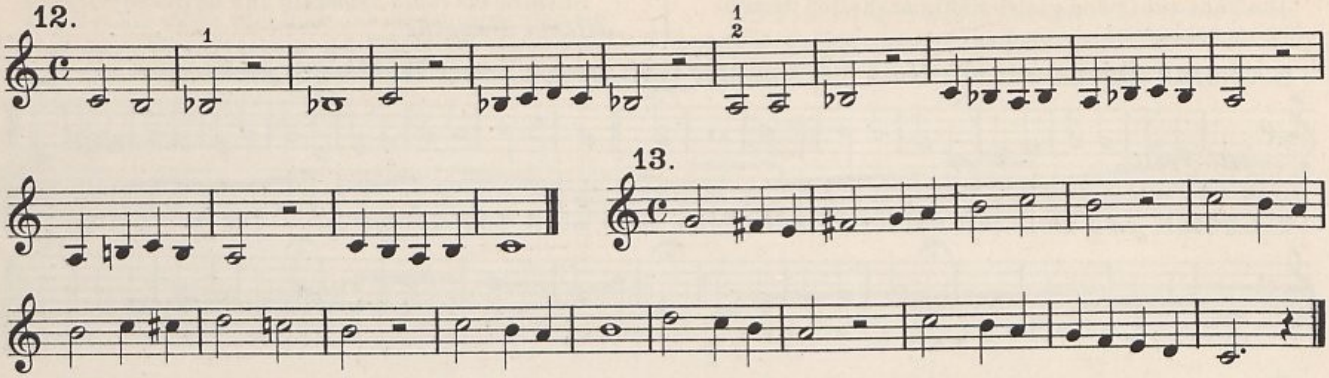




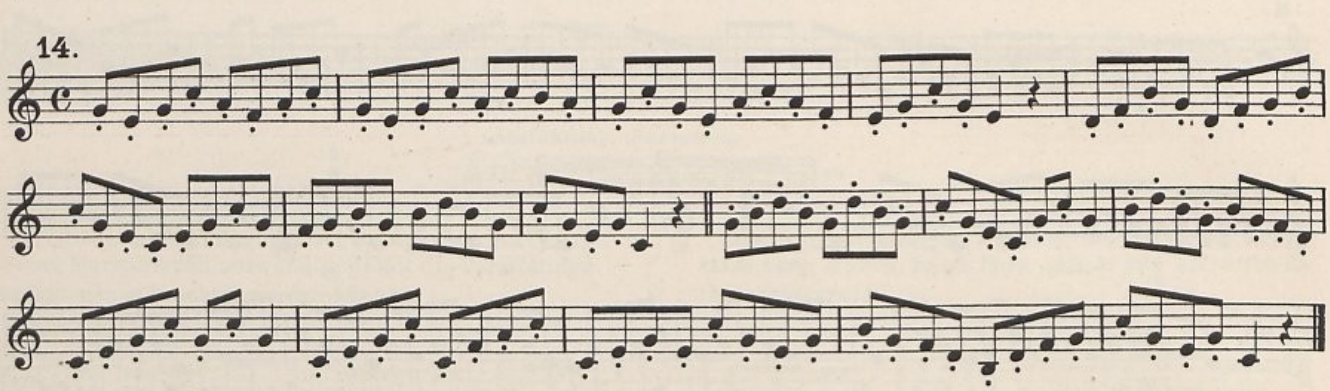
11. Erweiterung des Tonumfanges. *Extension of the tone-compass.*



12.

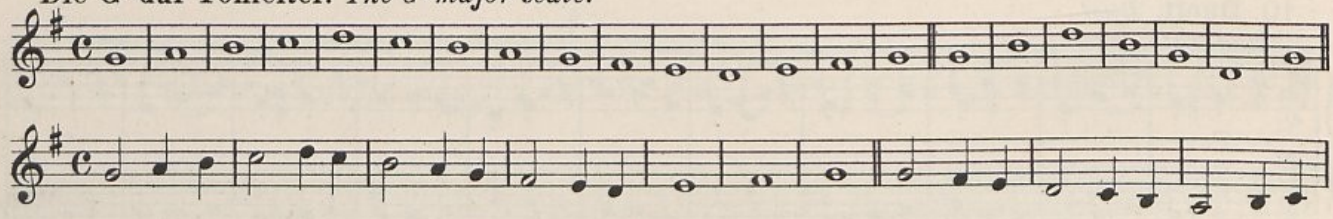


13.

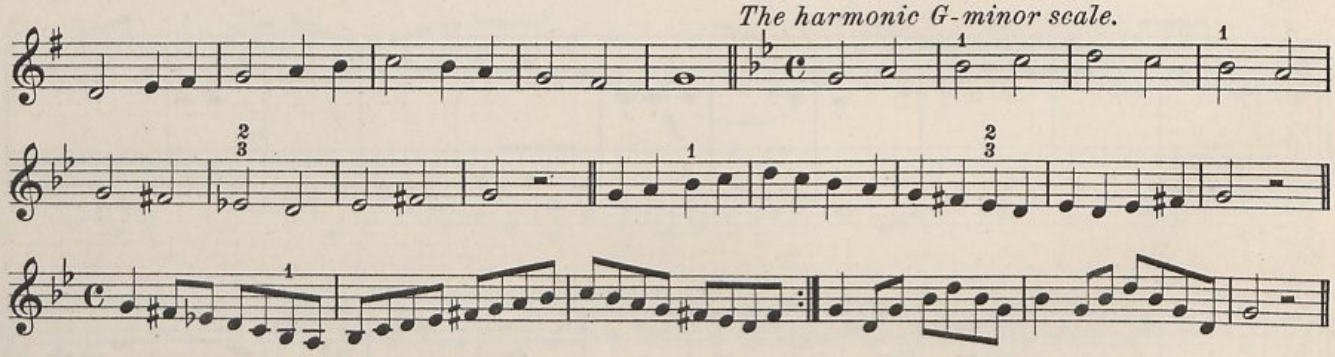


14.

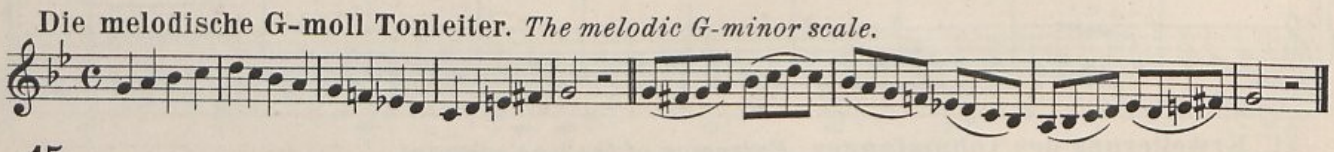
Die G-dur Tonleiter. *The G-major scale.*



Die harmonische G-moll Tonleiter.
The harmonic G-minor scale.

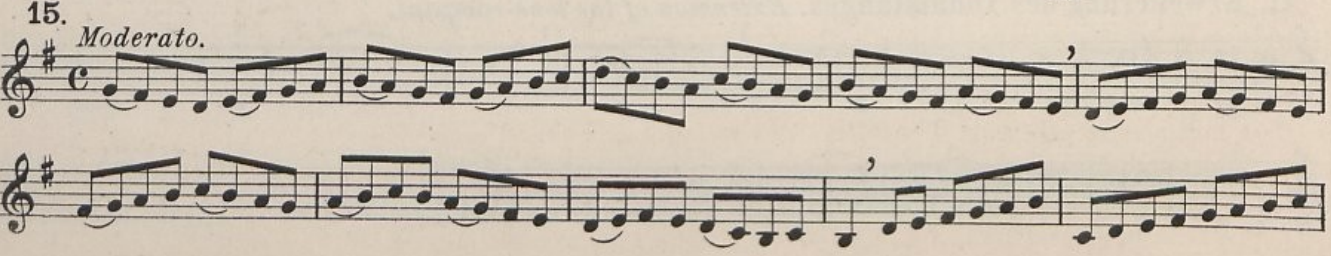


Die melodische G-moll Tonleiter. *The melodic G-minor scale.*

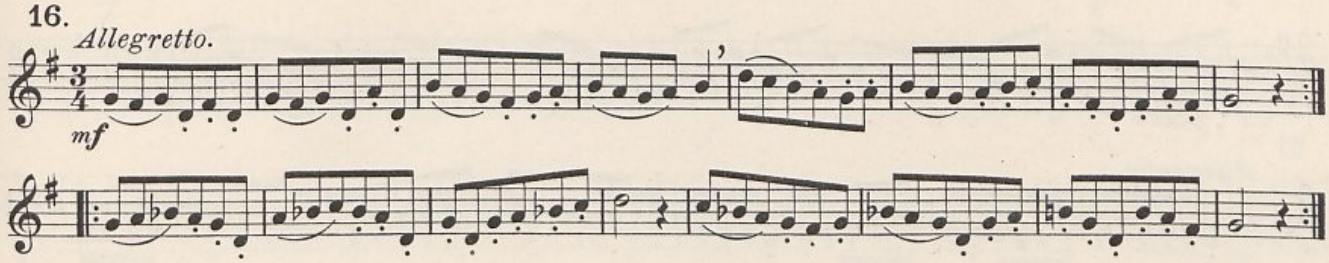


15.

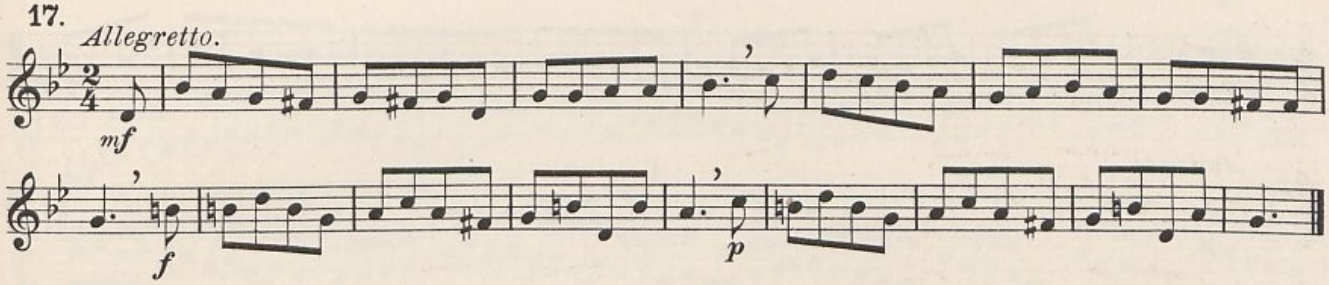
Moderato.



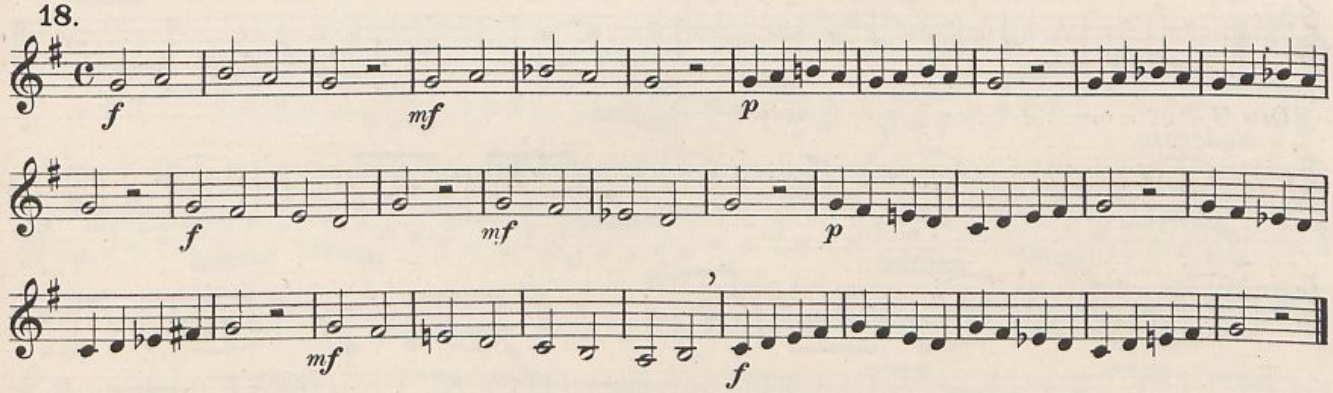
16. *Allegretto.*



17. *Allegretto.*

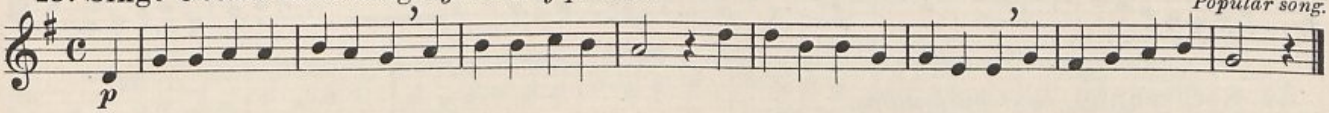


18.

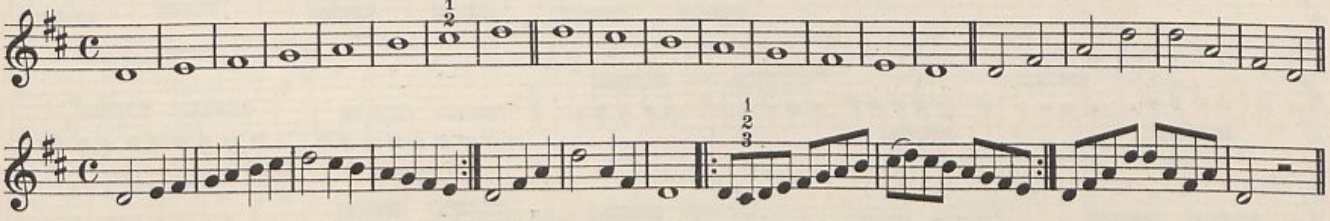


19. Singt Gottes Lob. *Sing hymnus of praise.*

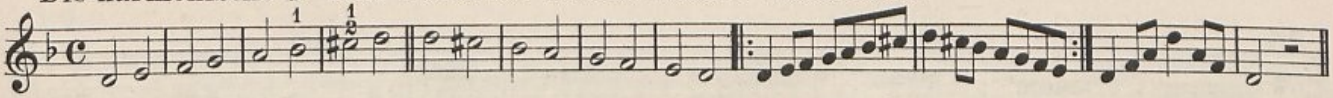
Volksweise.
Popular song.



Die D-dur Tonleiter. *The D-major scale.*

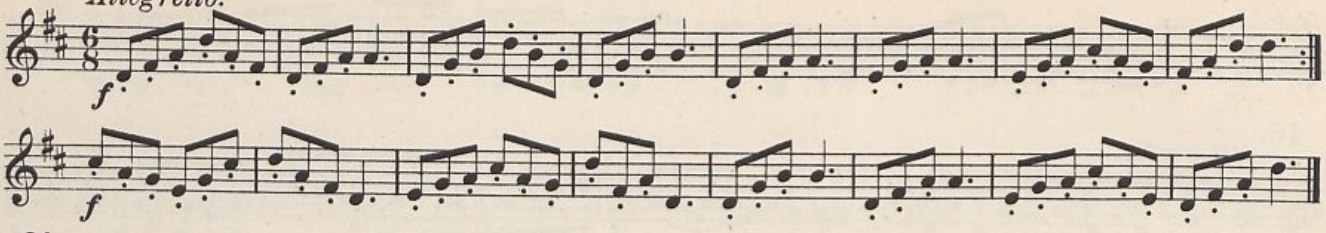


Die harmonische D-moll Tonleiter. *The harmonic D-minor scale.*

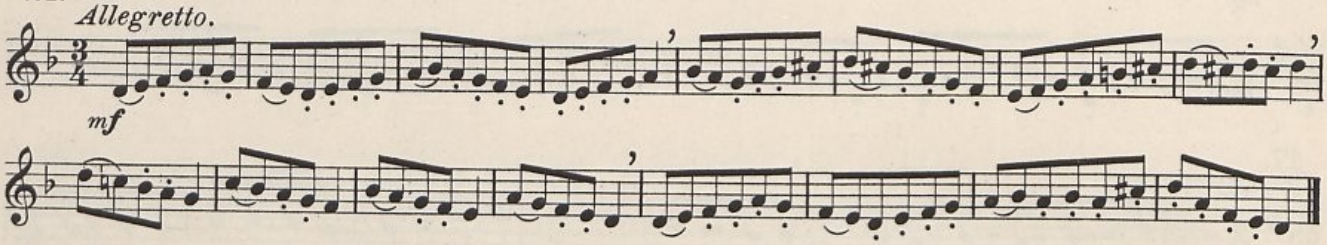


Die melodische D-moll Tonleiter. *The melodic D-minor scale.*

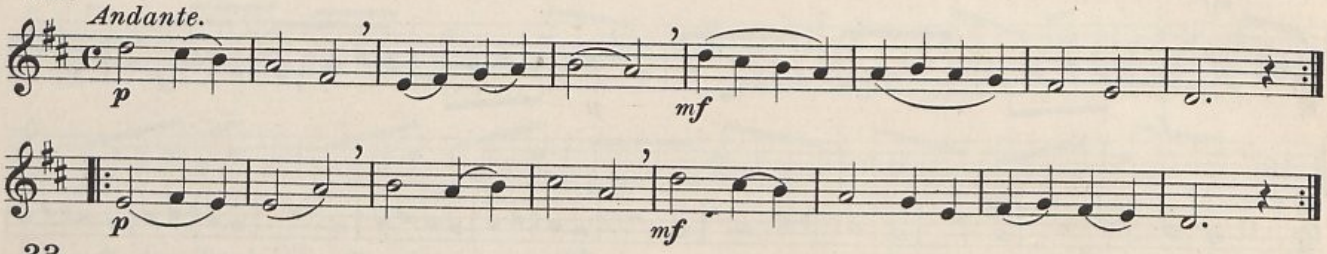
20. *Allegretto.*



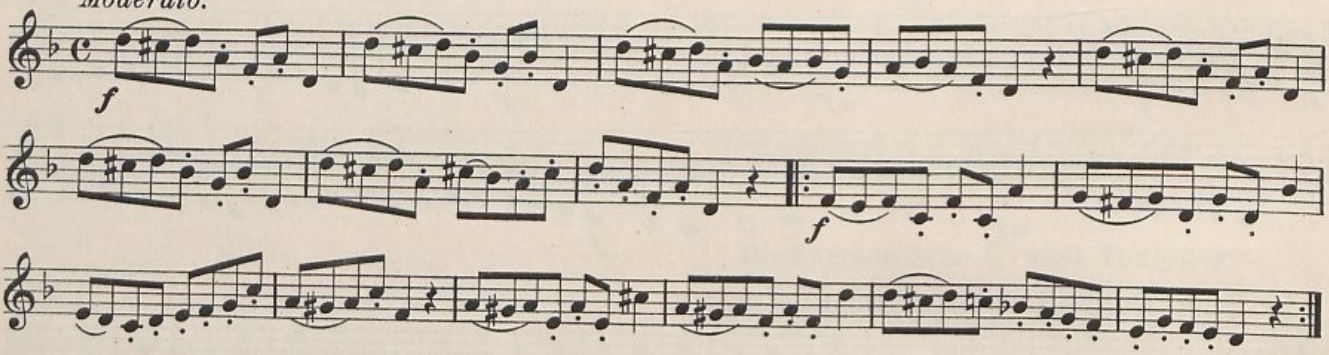
21. *Allegretto.*



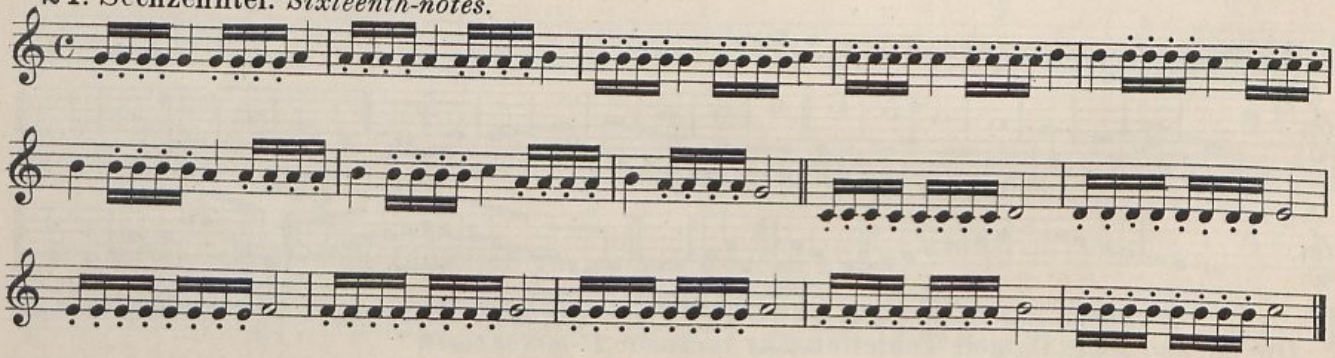
22. *Andante.*



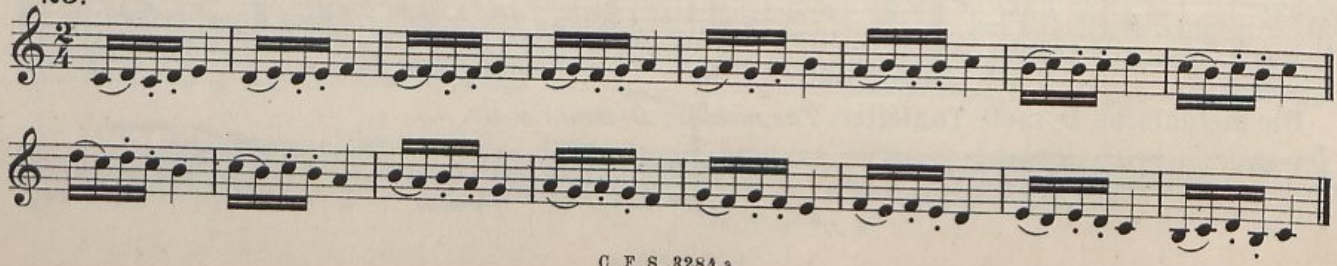
23. *Moderato.*



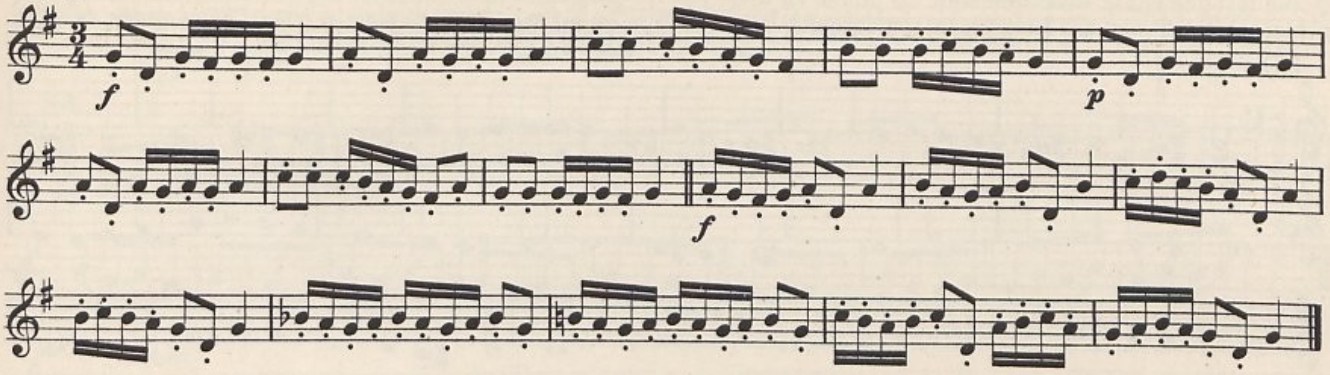
24. Sechzehntel. *Sixteenth-notes.*



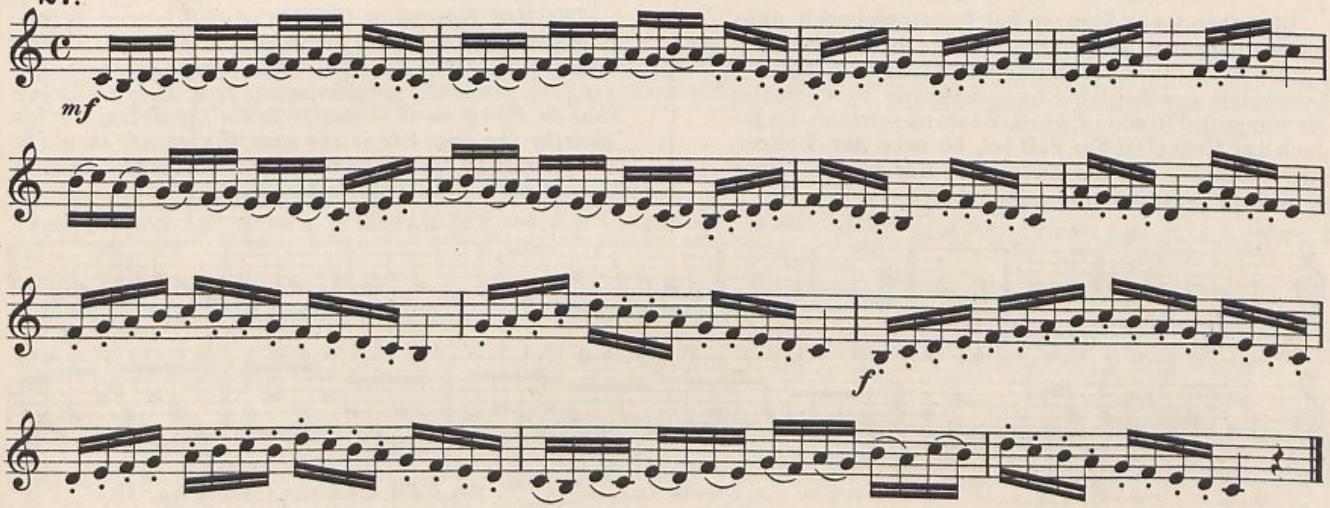
25.



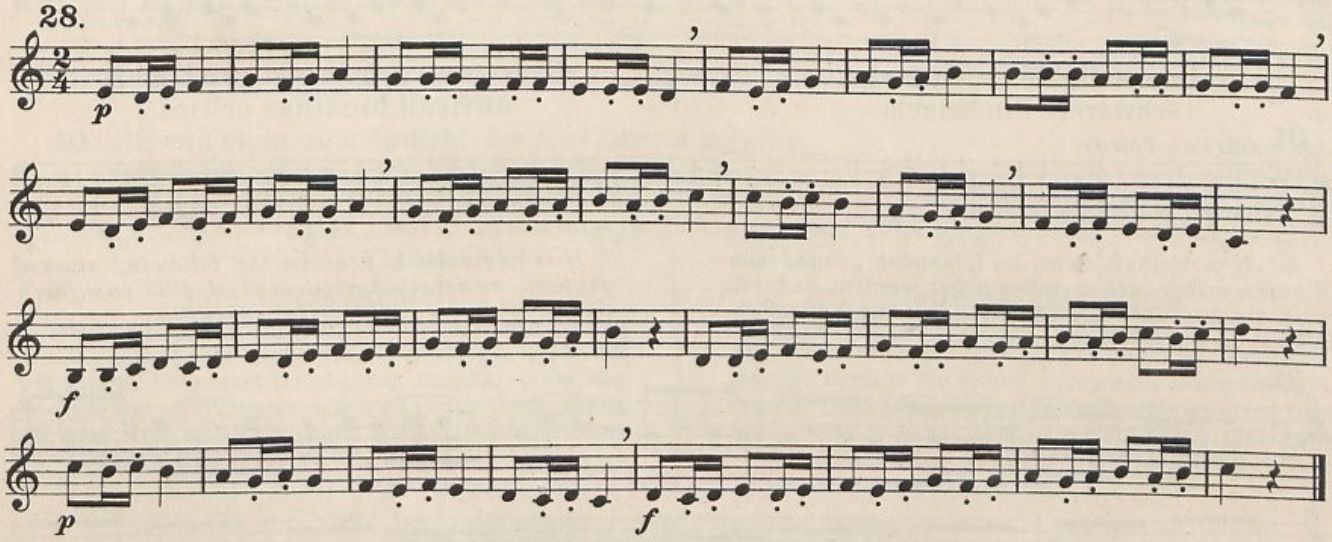
26.



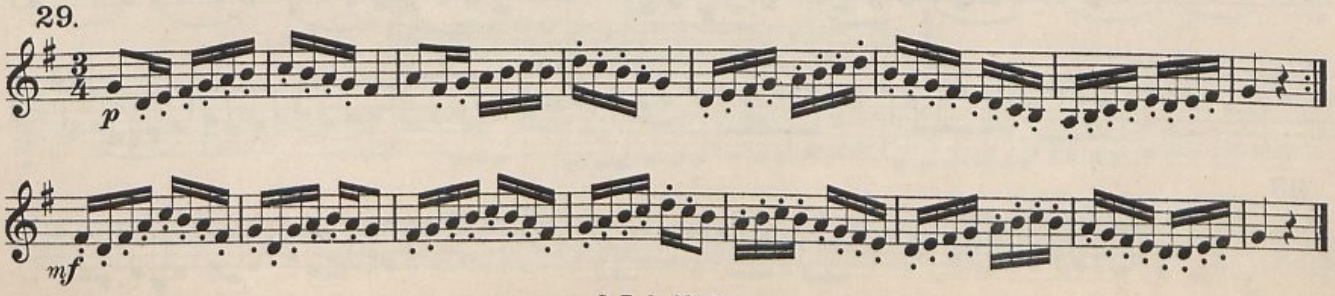
27.



28.



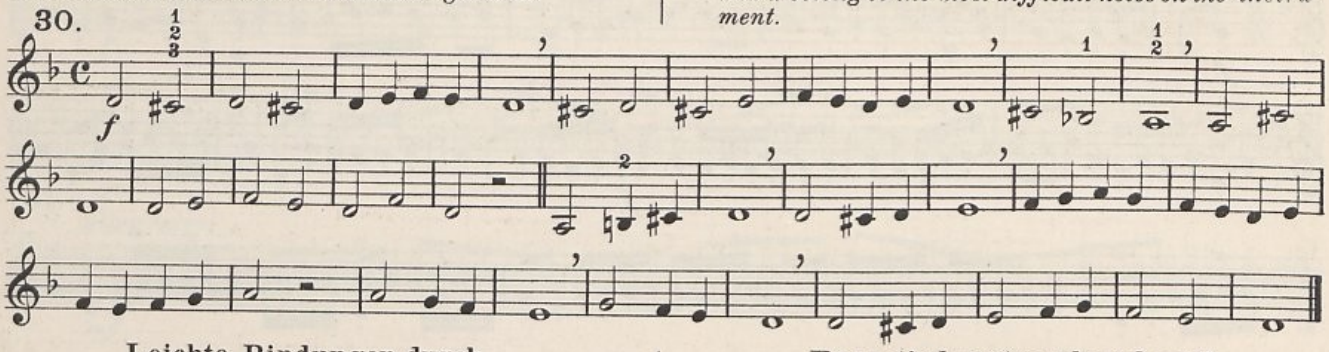
29.



Sehr bestimmt anstoßen und die halben und ganzen Noten fest und ruhig aushalten, weil cis und d zu den schlechtesten Tönen des Instrumentes gehören.

Blow with great precision and sustain the half- and the whole-notes firmly and steadily, because c♯ and d belong to the most difficult notes on the instrument.

30.

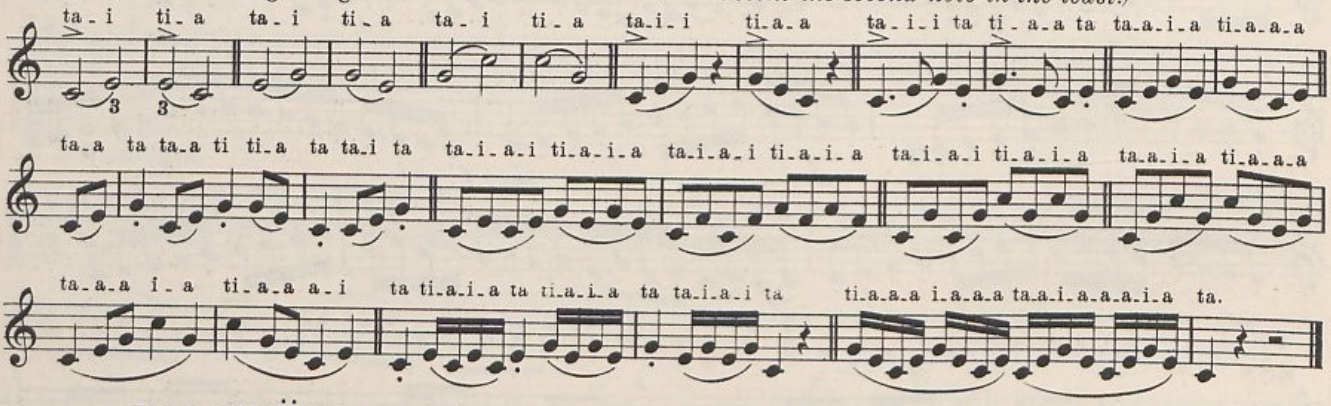


Leichte Bindungen durch Ventile und Lippen.

Die gebundenen Figuren bei Terzen und noch entfernter liegenden Intervallen sind nach folgenden Beispielen auszuführen. – (Anfänger betonen bei steigenden Intervallen gewöhnlich die angebundene Note, in der Meinung, die Bindung würde dadurch leichter. Da jedoch das Gegenteil der Fall ist, so sehe der Lehrer streng darauf, daß die Ansprache der zweiten Note ohne jede Accentuirung erfolge.)

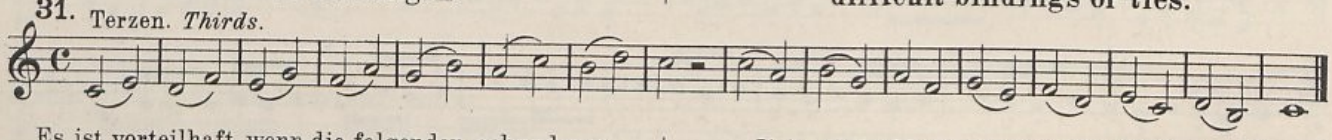
Easy tied-notes played with the valves and lips.

The tied figures in thirds and still larger intervals are to be executed according to the following examples. – (When playing ascending intervals, beginners generally emphasise the tied note thinking that in doing so, it is easier to tie the notes; but as exactly the opposite is the case, the teacher should be very strict in this respect and not allow the pupil to accent the second note in the least.)



Intervall-Übungen und schwerere Bindungen.

31. Terzen. *Thirds.*

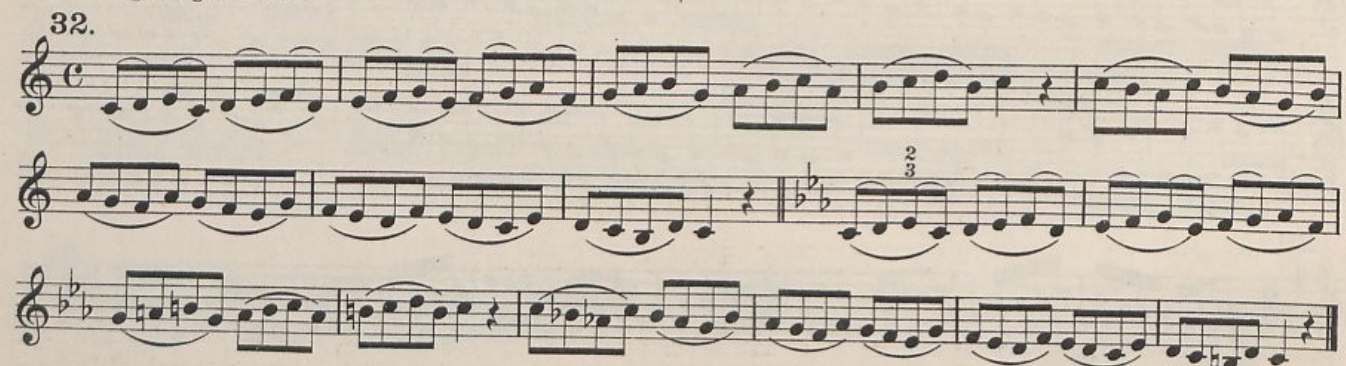


Es ist vorteilhaft, wenn die folgenden gebundenen Figuren vorher auch gestoßen geübt werden; dadurch wird die Ausführung an Deutlichkeit und rhythmischer Genauigkeit gewinnen.

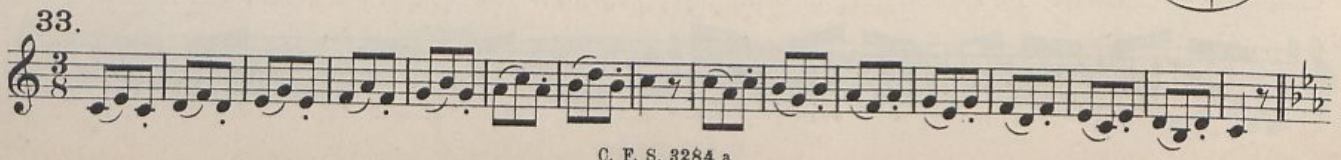
Exercises on Intervals and more difficult bindings or ties.

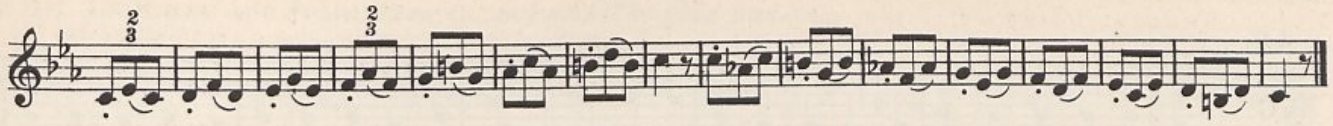
It is advisable to practise the following slurred figures as detached notes at first; this ensures a clearer and more rhythmical execution.

32.

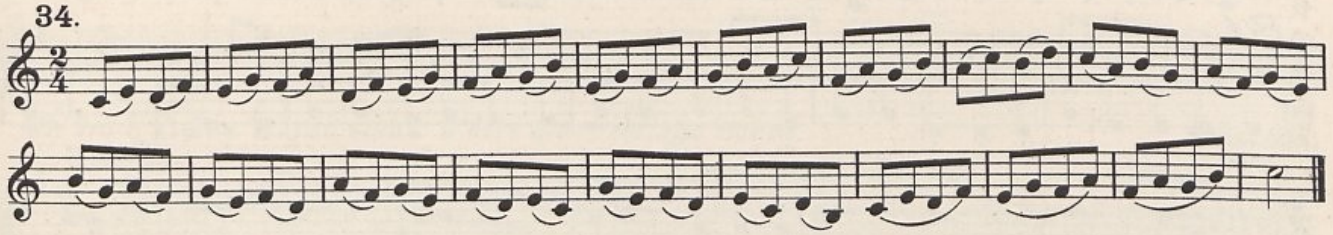


33.

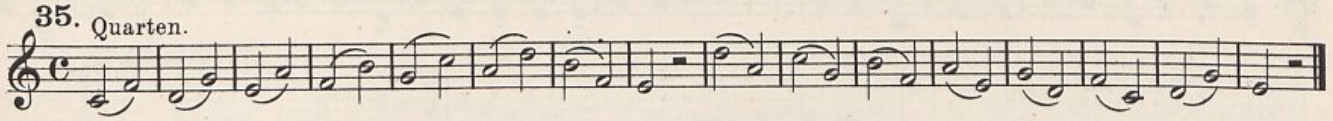




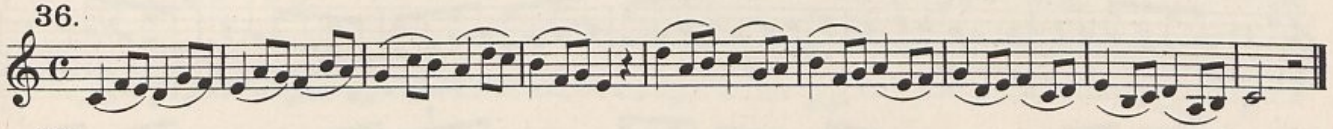
34.



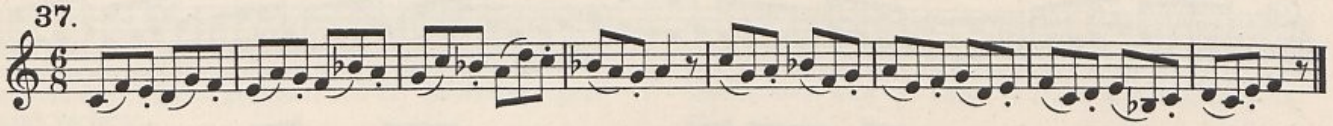
35. Quarten.



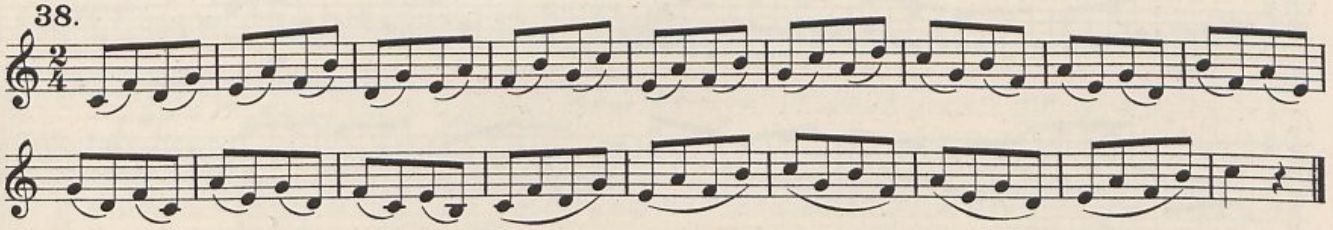
36.



37.

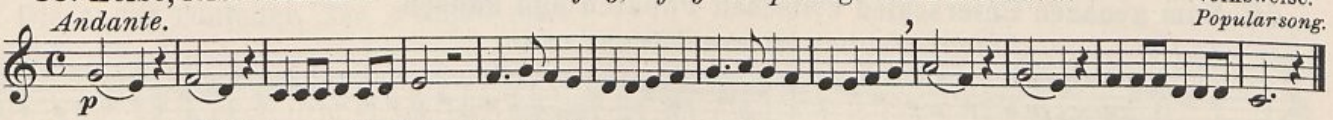


38.



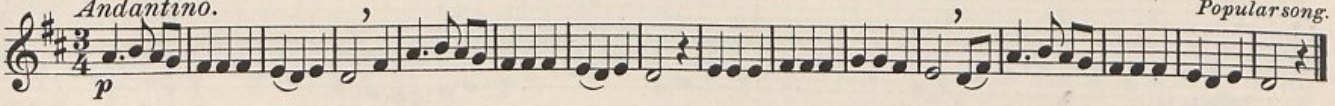
39. Leise, leise rauschen die Blätter. *Softly, softly whispering leaves are heard.* Volksweise. *Popular song.*

Andante.



40. Ei, was blüht so heimlich. *See the blossoms peeping.* Volksweise. *Popular song.*

Andantino.

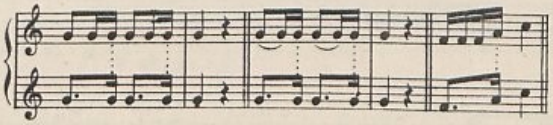


Punktierte Achtel.

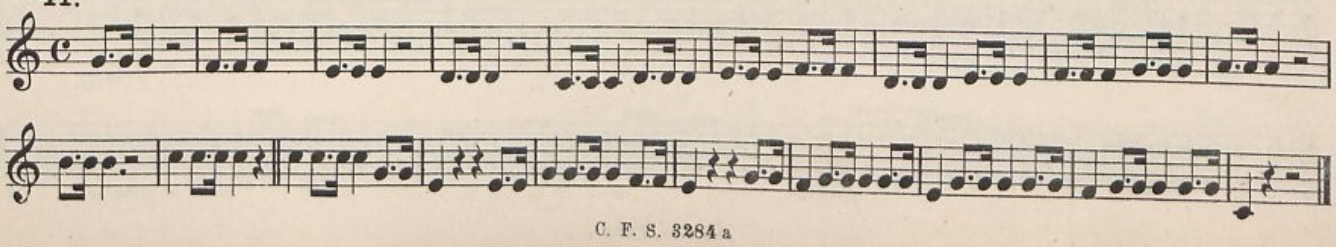
Stücke mit punktierten Achtel-Noten werden von den Anfängern oft sehr unrhythmisch geblasen, indem die punktierte Note nicht lange genug ausgehalten und das Sechzehntel zu früh angestoßen und nicht kurz genug geblasen wird. Es ist notwendig, die genauen Werte erst an folgenden Beispielen zu erläutern.

Dotted Eighth-notes.

Beginners are very apt to lose the rhythm in blowing pieces with dotted eighth-notes, they generally neglect to blow the dotted note and to sustain it sufficiently long, they begin the sixteenth-note too soon and do not blow it short enough. It is necessary to explain the precise value of the notes, as shown in the following examples.



41.



42.

Moderato.

f

43.

mf

44. Zum genauen Unterschied zwischen Punkten und Pausen.

To teach careful discrimination between dots and rests.

f *f* *p* *f* *p* *f*

45.

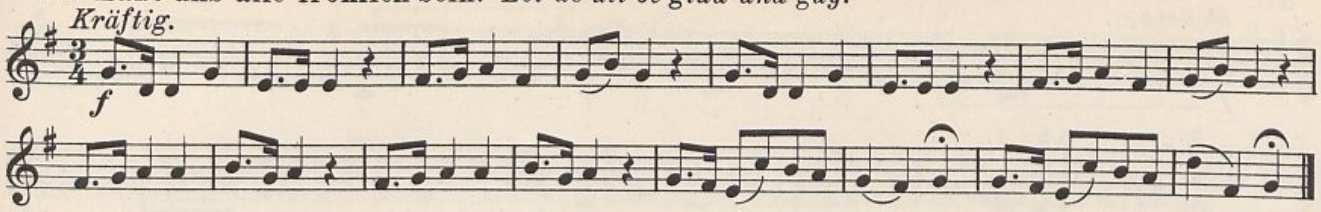
Tempo di marcia.

Französische Volksmelodie.
French popular melody.

mf

46. Laßt uns alle fröhlich sein. *Let us all be glad and gay.*

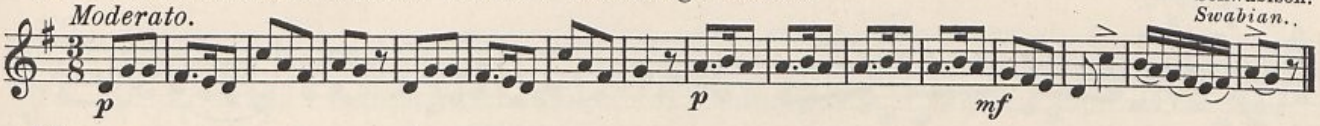
Kräftig.



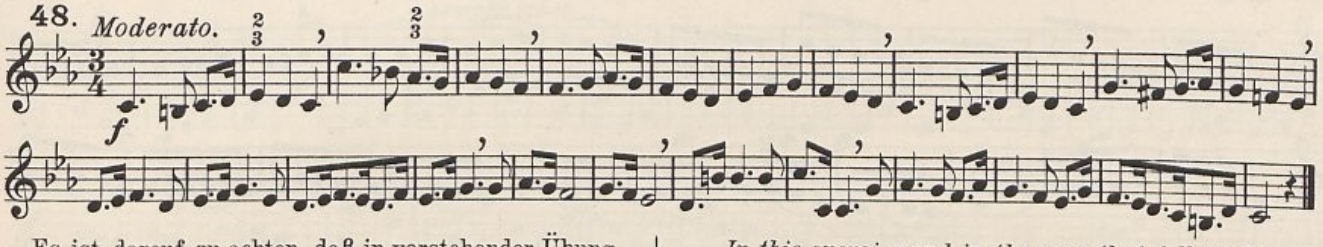
47. Wo e kleins Hüttle steht. *Where a wee cottage stands.*

Schwäbisch.
Swabian.

Moderato.



48. *Moderato.*



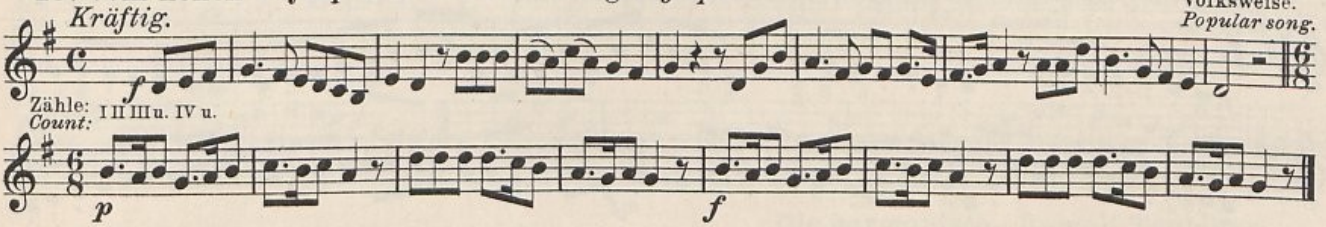
Es ist darauf zu achten, daß in vorstehender Übung und dem folgenden Lied nach den punktierten Vierteln ein genaues Achtel geblasen wird. Gewöhnlich wird nur ein Sechzehntel geblasen und der Notenwert geht ganz verloren.

In this exercise and in the song that follows, be very careful to blow exactly an eighth-note after the dotted quarter-notes. As a rule, the pupil blows only a sixteenth-note, and the value of the note is lost altogether.

49. Vom hohen Olymp her. *From towering Olympus.*

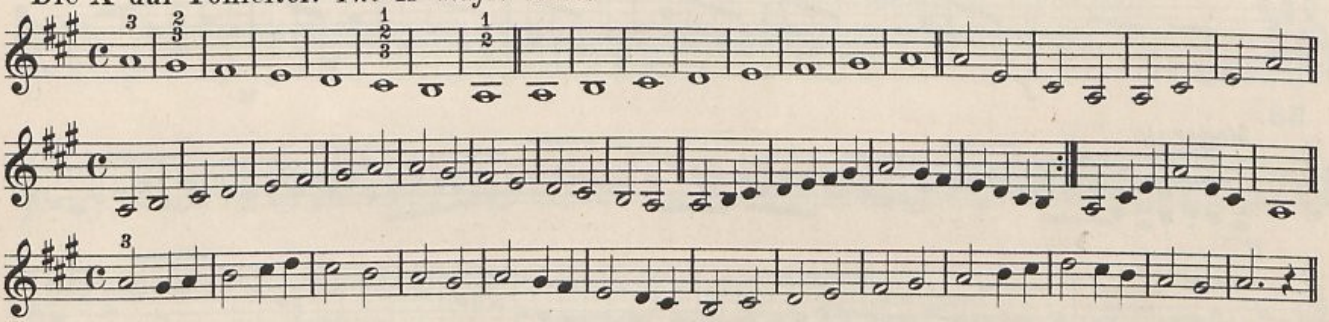
Volksweise.
Popular song.

Kräftig.

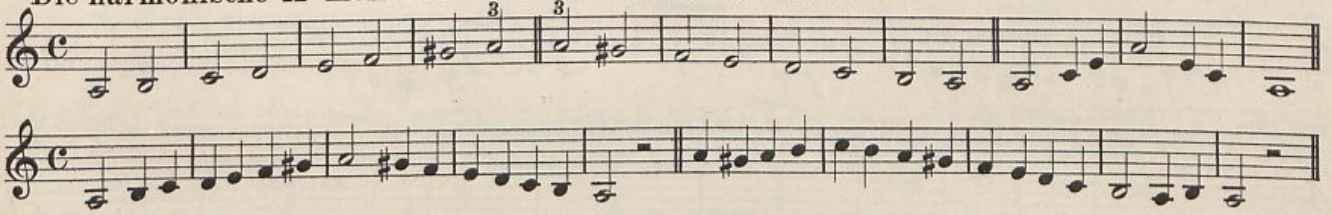


Zähle: I II III u. IV u.
Count:

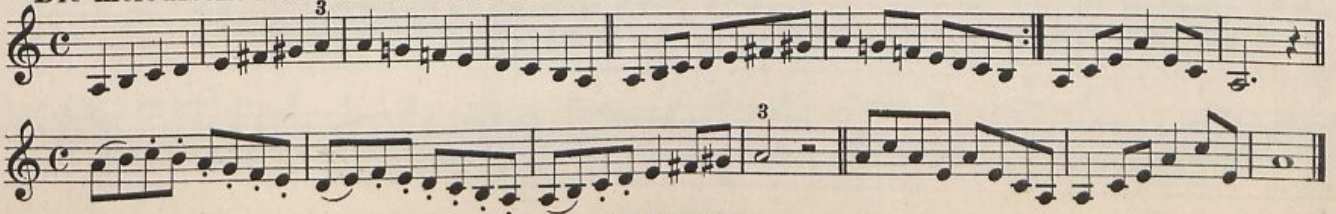
Die A-dur Tonleiter. *The A-major scale.*



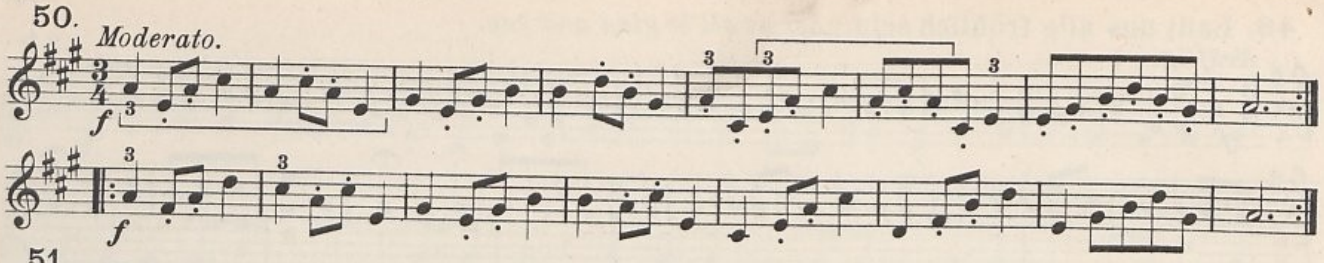
Die harmonische A-moll Tonleiter. *The harmonic A-minor scale.*



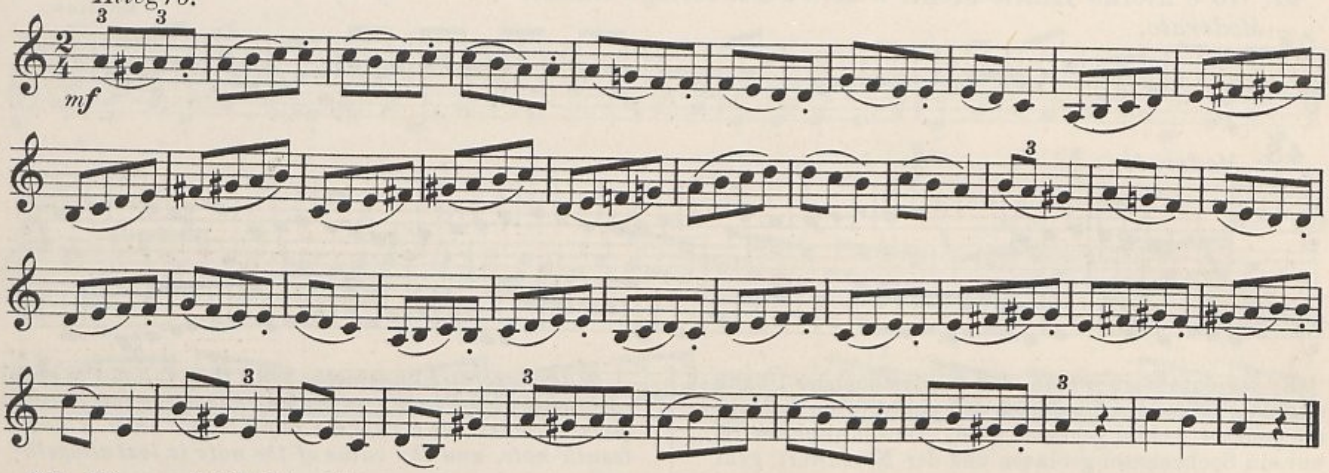
Die melodische A-moll Tonleiter. *The melodic A-minor scale.*



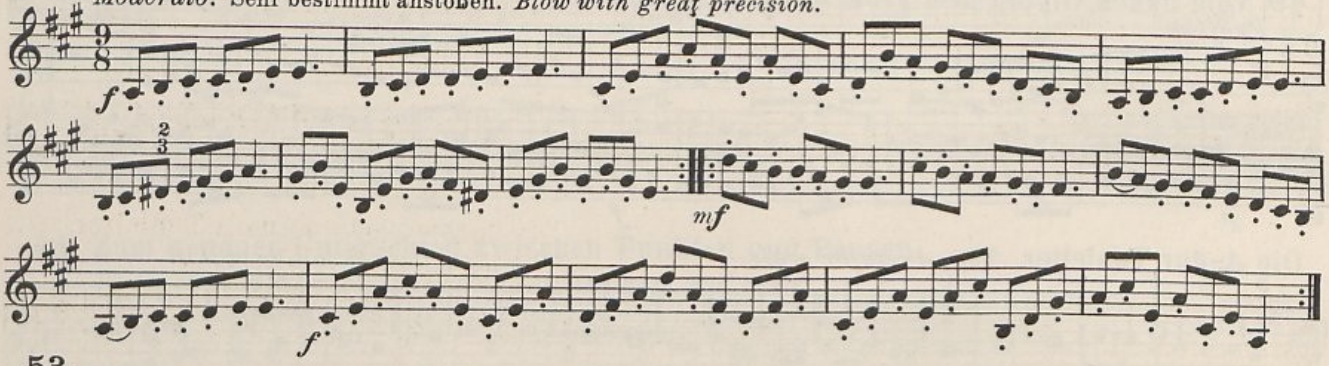
50. *Moderato.*



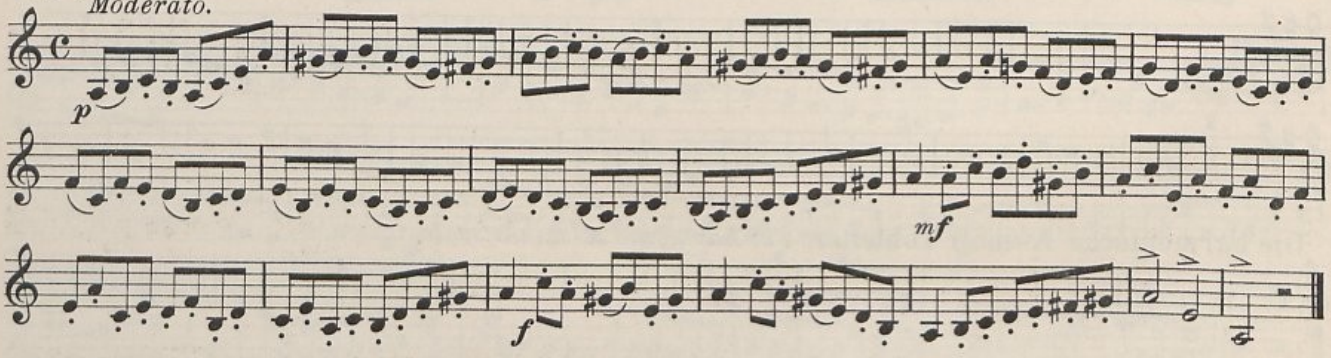
51. *Allegro.*



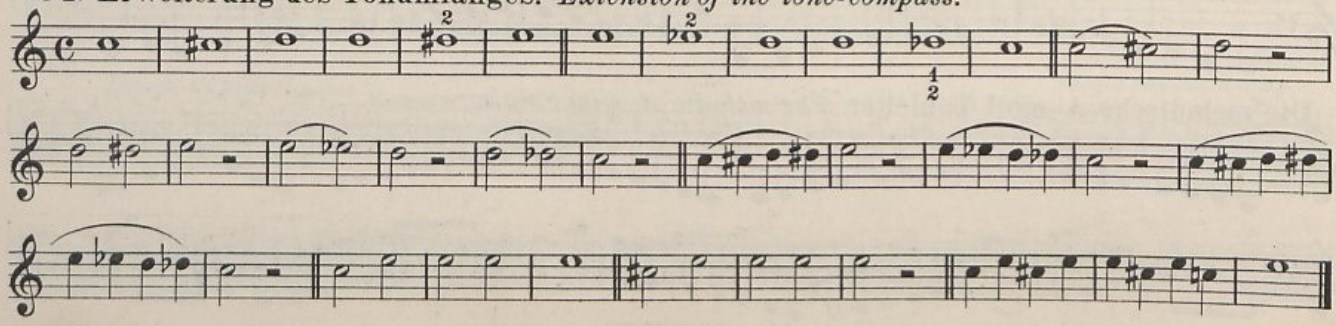
52. **Neunachteltakt.** *Nine-eight time.*
Moderato. Sehr bestimmt anstoßen. *Blow with great precision.*



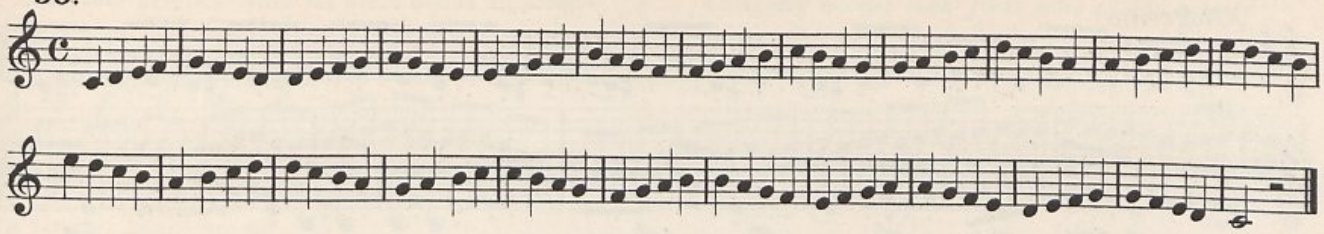
53. *Moderato.*



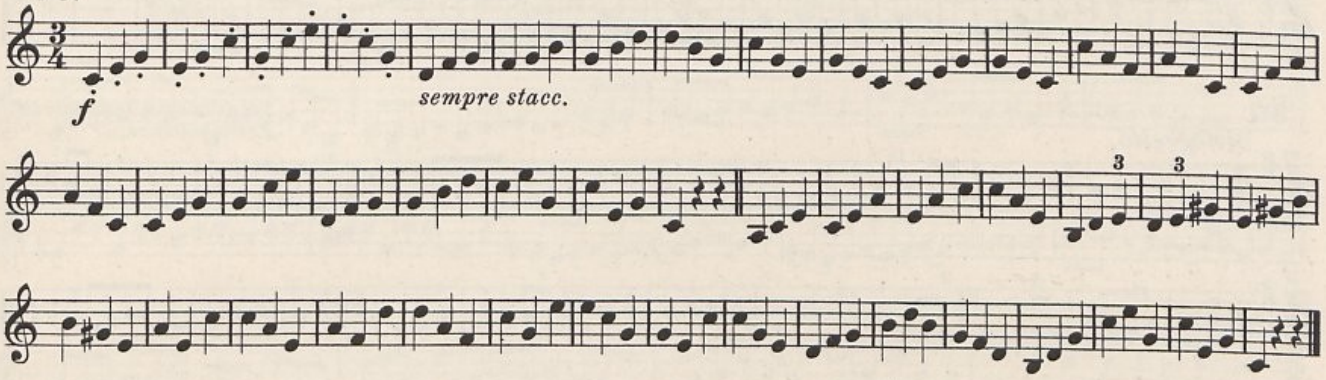
54. **Erweiterung des Tonumfanges.** *Extension of the tone-compass.*



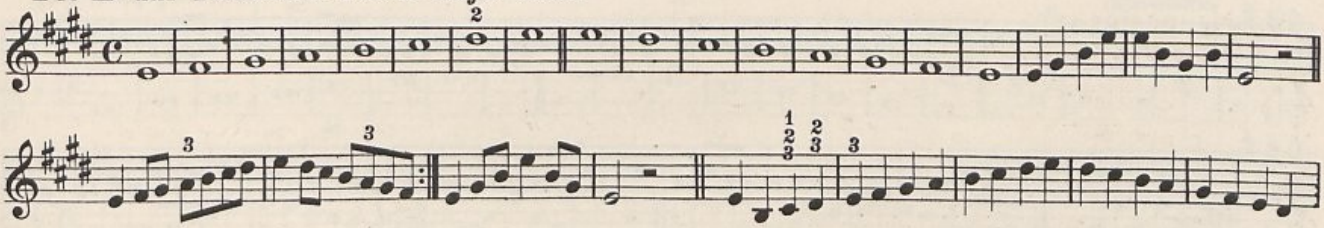
55.



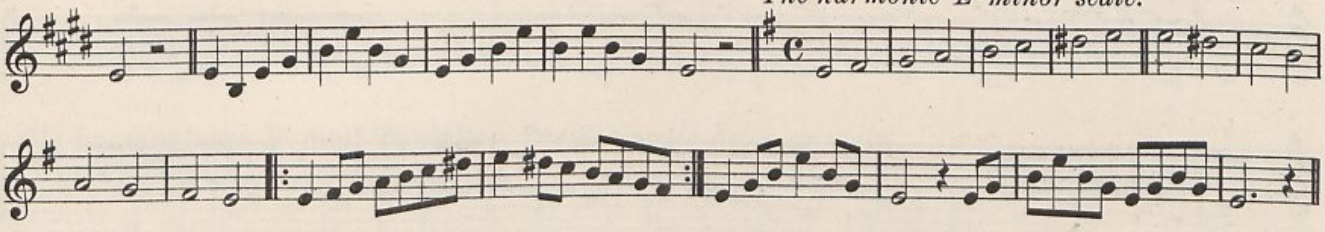
56.



Die E-dur Tonleiter. *The E-major scale.*

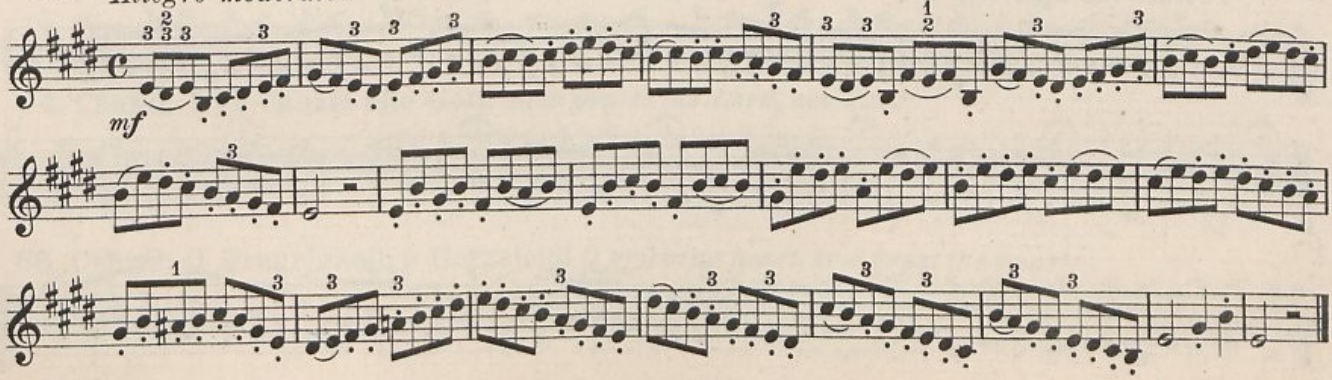


Die harmonische E-moll Tonleiter.
The harmonic E-minor scale.



Die melodische E-moll Tonleiter. *The melodic E-minor scale.*

57. *Allegro moderato.*



58.

Allegretto.

mf

59.

Allegretto.

Französische Tanzmelodie.
French Dance.

p *mf* *f* *p*

60.

Andante.

Französisches Volkslied.
French popular song.

p *p* *mf* *p* *f* *p*

61. **Triolen.** *Triplets.*

Die erste Note betonen. *Accent the first note.*

62. **Zum Unterschied von gewöhnlichen Achteln und Achteltriolen.**

To teach the difference between ordinary eighth-notes and eighth-notes in triplets.

Die erste Triolen-Note ist stets etwas zu accentuiren.

Slightly accent each first note of the triplet.

63. *Allegro moderato.*

mf

Die F-dur Tonleiter. *The F-major scale.*

Die harmonische F-moll Tonleiter. *The harmonic F-minor scale.*

Die melodische F-moll Tonleiter. *The melodic F-minor scale.*

Die Paralleltonart von F-moll ist As-dur; dieselbe kommt erst später zur Übung.

The relative key of F minor is A♭ major, which is not to be practised till later on.

64. Choral: Nun danket alle Gott! *Now praise the Lord, our God!*

65. Choral: O Traurigkeit, o Herzeleid! *O grieving heart, how great the smart!*

66. *Allegro moderato.*

f

67. **Lang ist es her.** *Long, long ago.*

Andantino.

p

68. *Allegro moderato.*

mf

sempre stacc.

69.

Allegro.

p

f

mf

70. Duett. *Duet.*

Andante.

p

71.

Moderato.

mf

f

72.

Moderato.

f

f

mf

f

p

f

73.

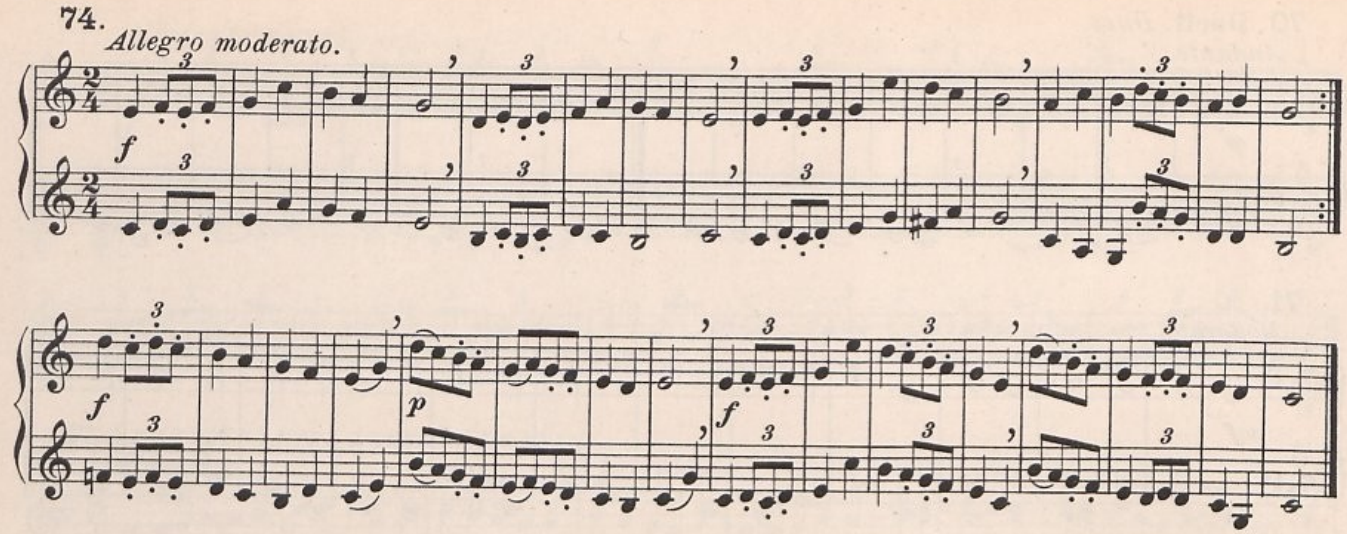
Allegretto.

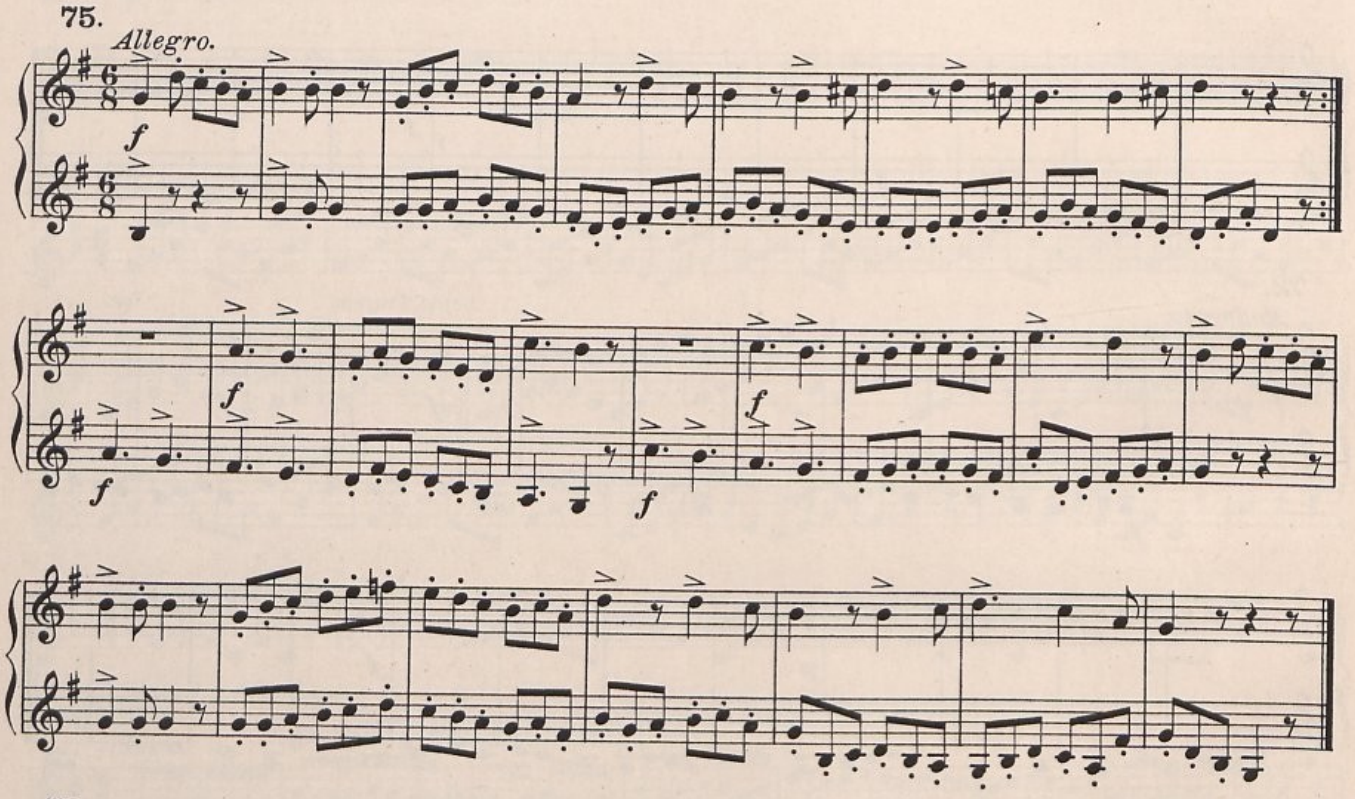
p

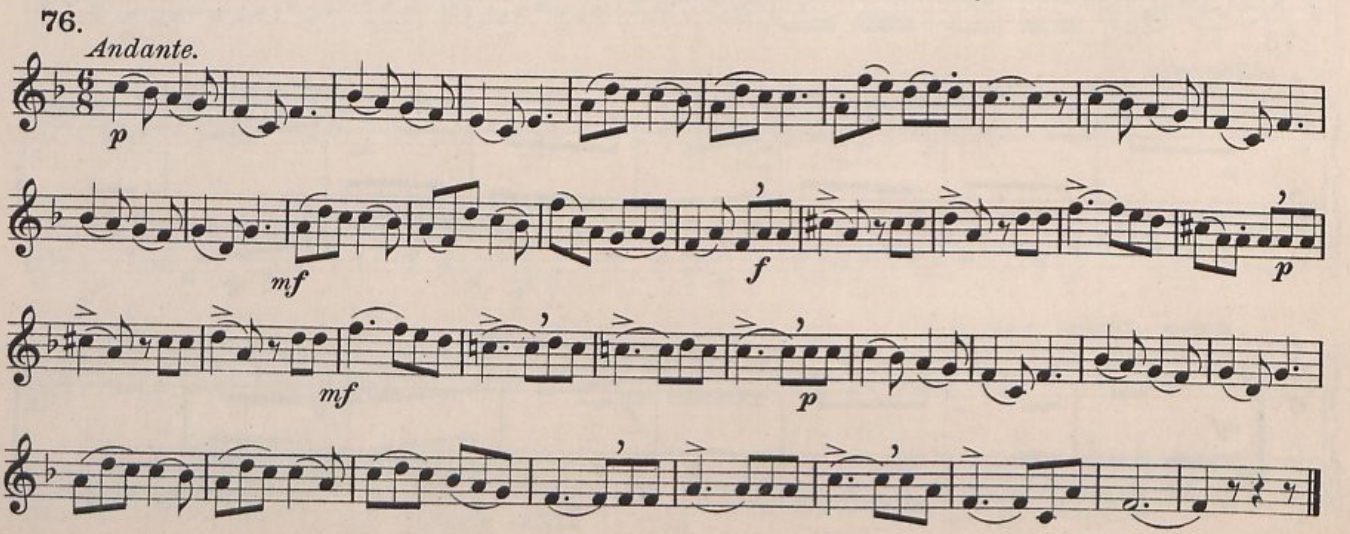
mf

f

p


74.
Allegro moderato.
f
p
f

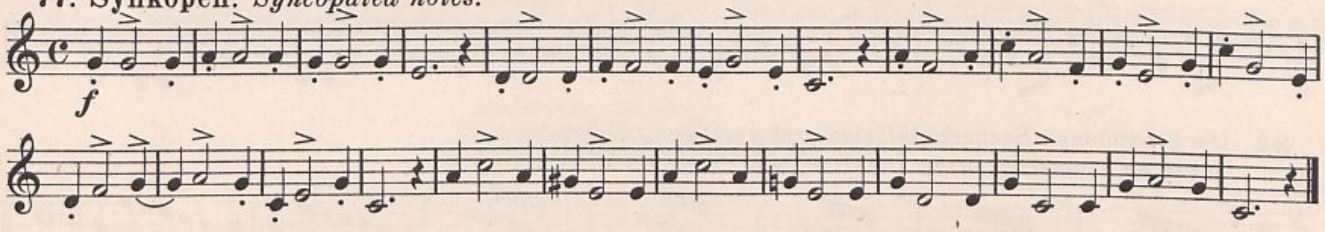

75.
Allegro.
f
f
f
f
f


76.
Andante.
p
mf
f
p
mf
p

Synkopen sind Taktglieder, welche auf den leichten Taktteil fallen und auf den schweren hinüber gehalten werden. Die Synkope erhält den Accent. Es ist sehr zu beachten, daß die Ausführung nicht in folgender Weise erfolgt:

Syncopation is formed by weak beats being continued into the strong beats. The syncopated note receives the accent. Be very careful to avoid playing syncopated bars in the following manner:

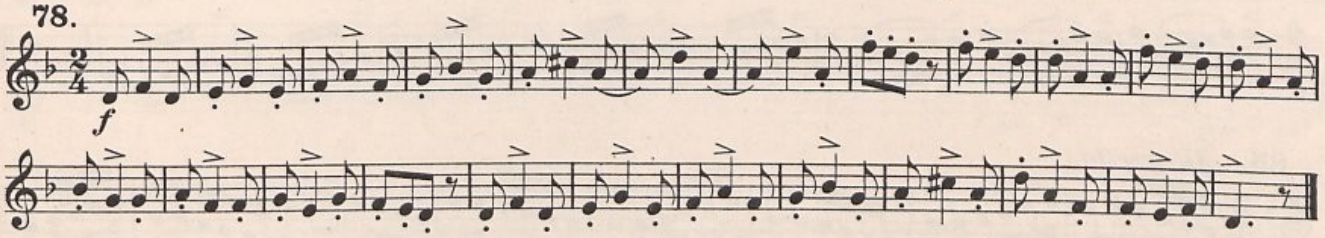
77. Synkopen. *Syncopated notes.*



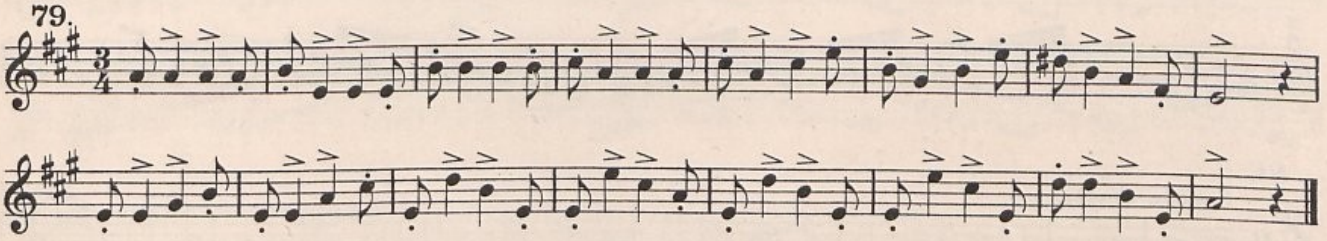
Bei dieser und der folgenden Übung sind anfangs Achtel zu zählen.

Begin by counting eighth-notes in this exercise, and in the following one.

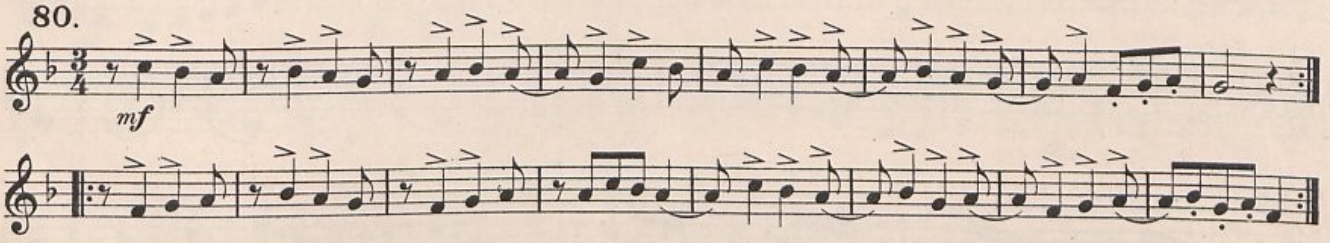
78.



79.

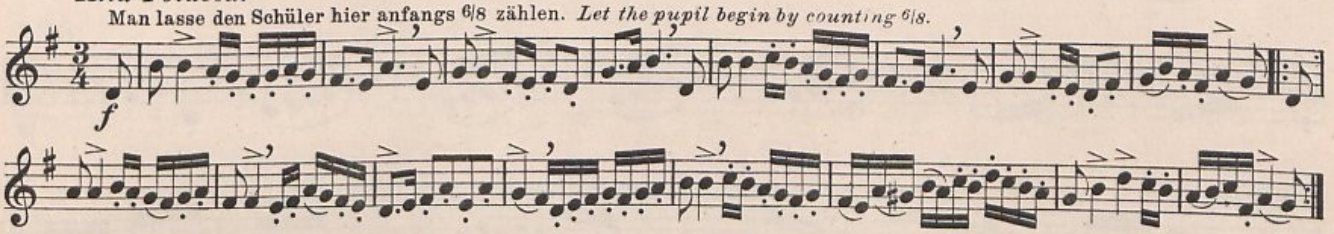


80.



81. *Alla Polacca.*

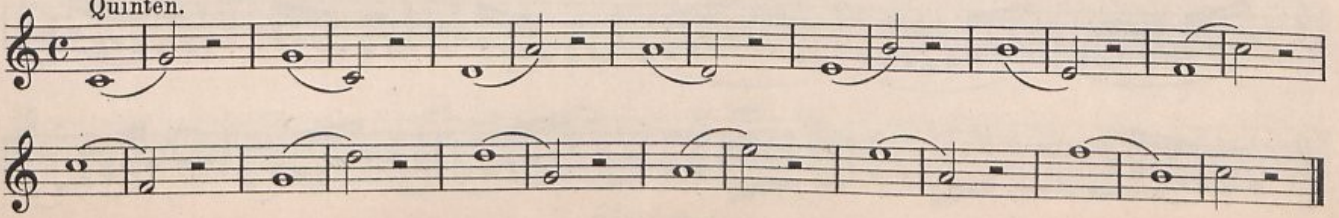
Man lasse den Schüler hier anfangs 6/8 zählen. *Let the pupil begin by counting 6/8.*



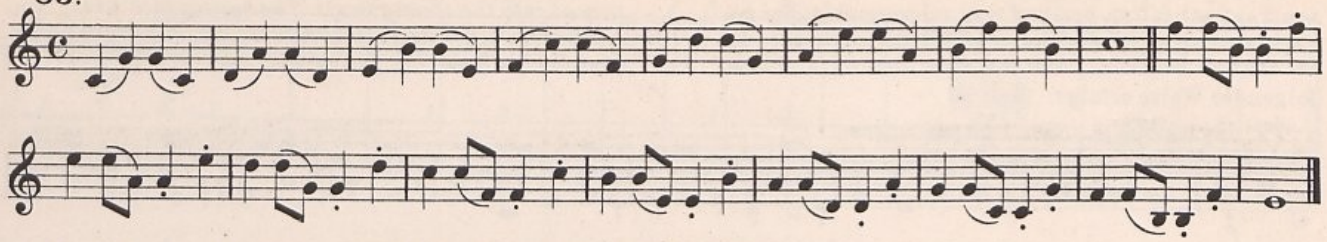
Intervall-Übungen und schwere Bindungen.

Exercises on Intervals and difficult ties.

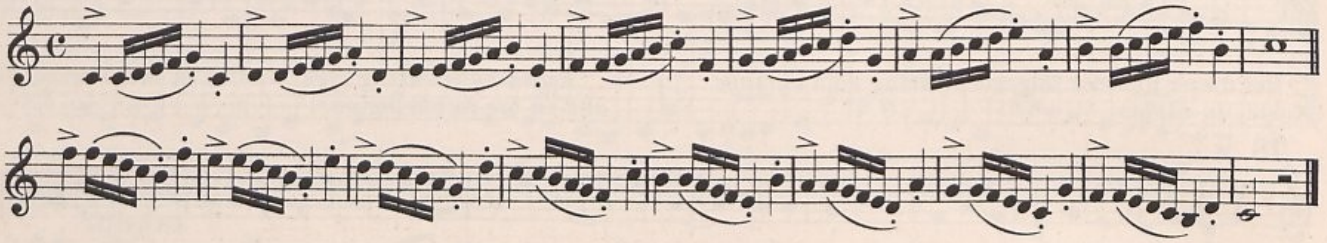
82. Quinten.



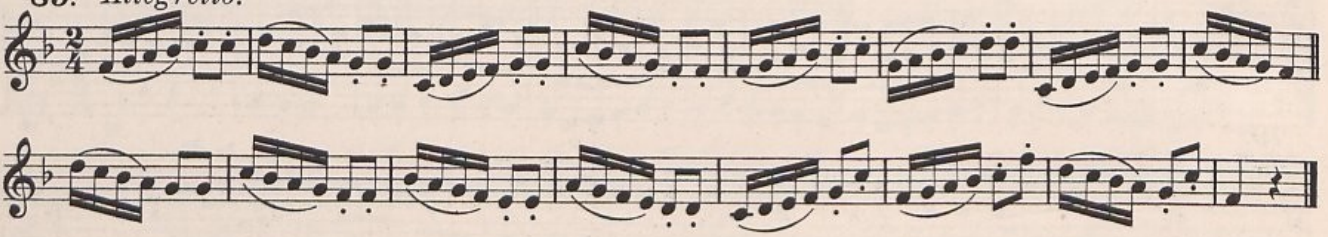
83.



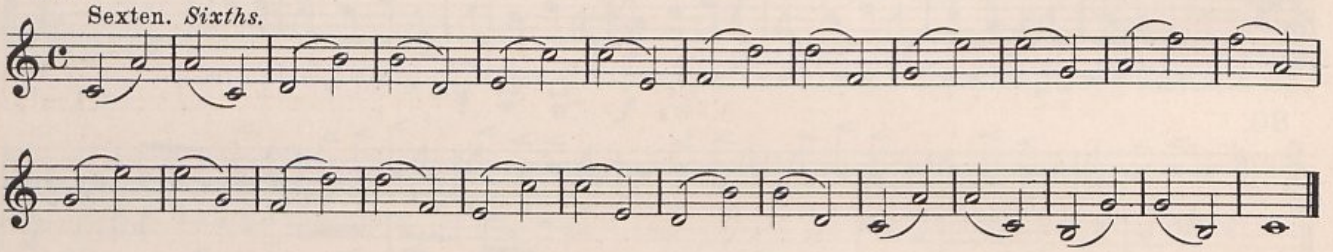
84. Die gebundenen Sechzehntel sind erst gestoßen zu üben.
Begin by practising the tied sixteenths as if they were detached.



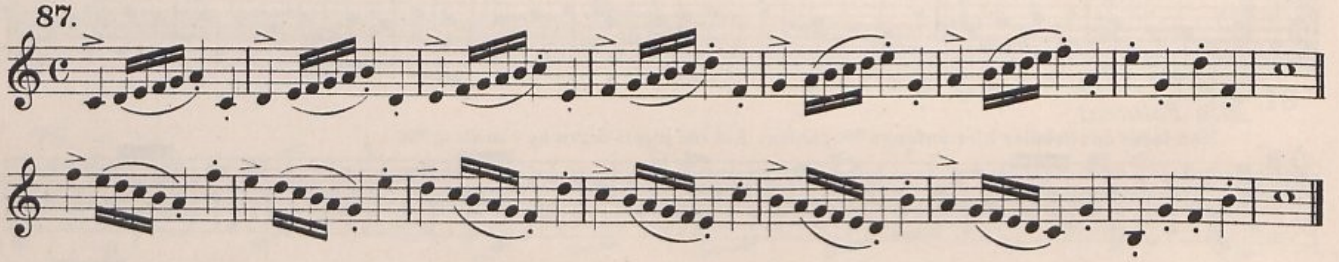
85. *Allegretto.*



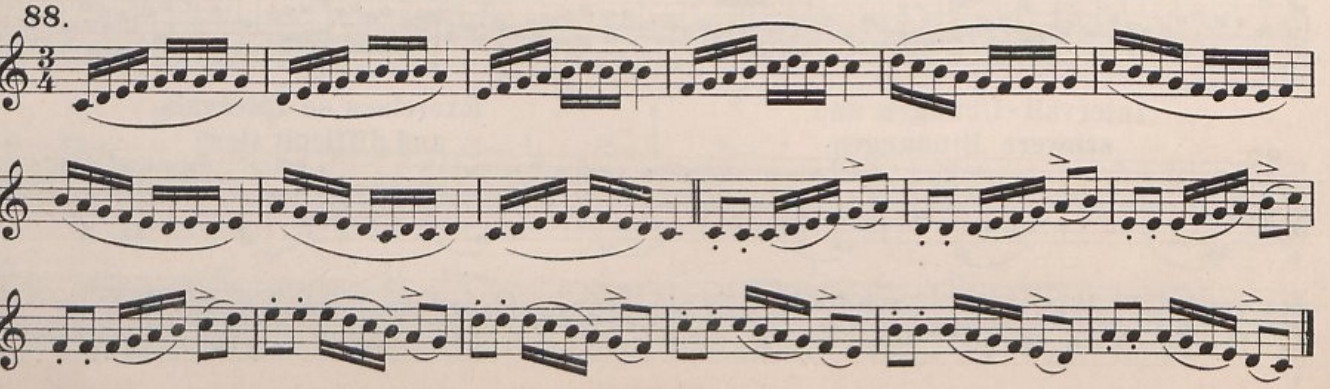
86.
Sexten. *Sixths.*



87.



88.



89.

Moderato.

p *mf* *p* *mf* *f*

Ausführung. *Execution.*

etc.

90. Septimen. *Sevenths.*

91.

Allegro.

92.

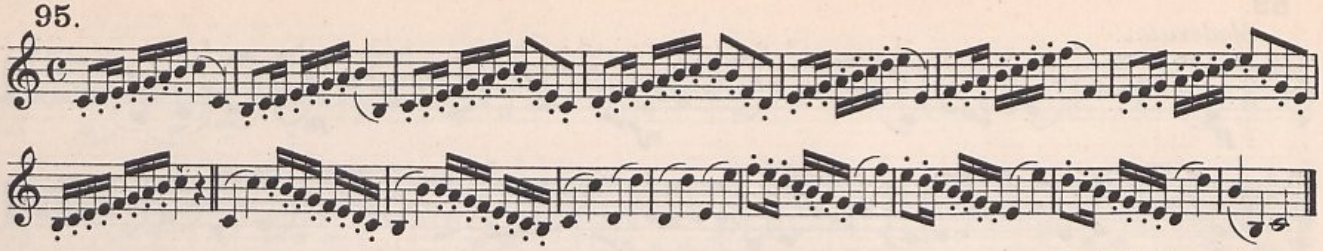
Moderato.

p

93. Octaven. *Octaves.*

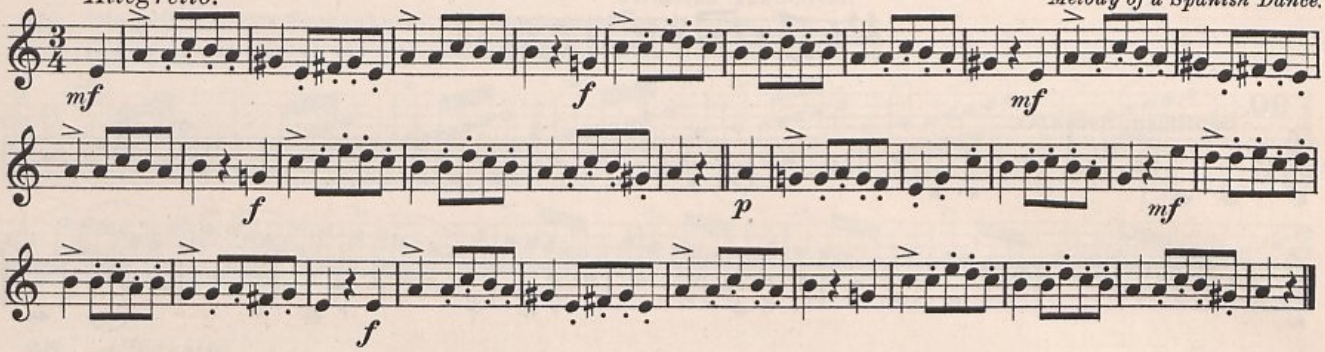
94.

95.



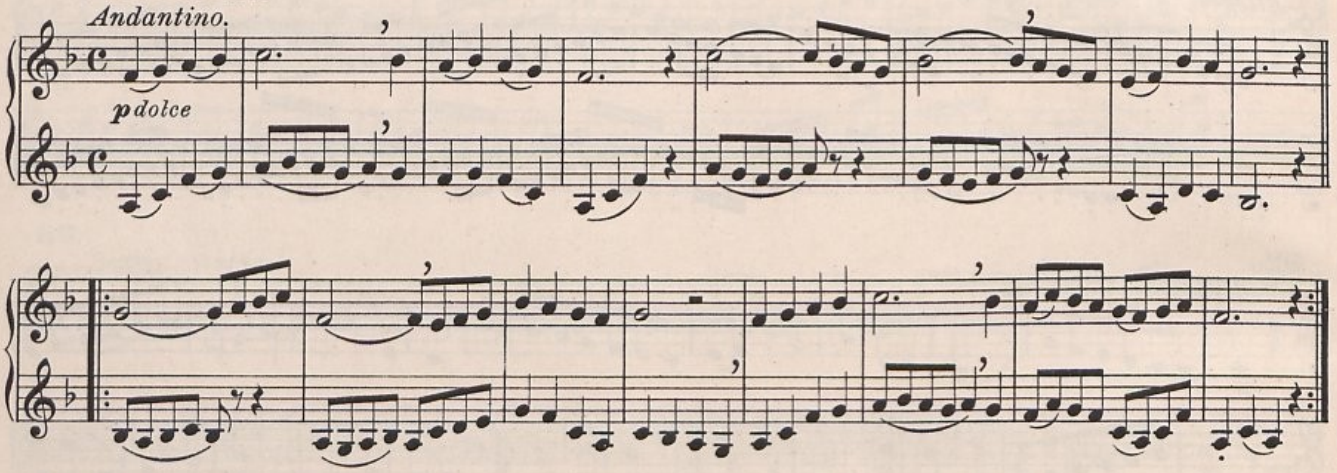
96. *Allegretto.*

Spanische Tanzmelodie.
Melody of a Spanish Dance.

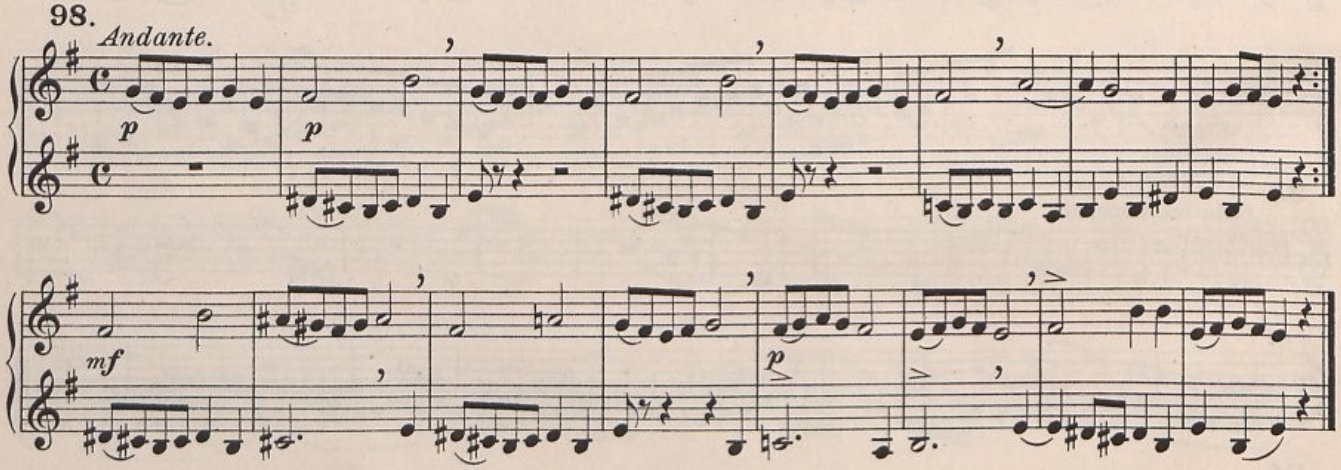


97. Duett. *Duet.*

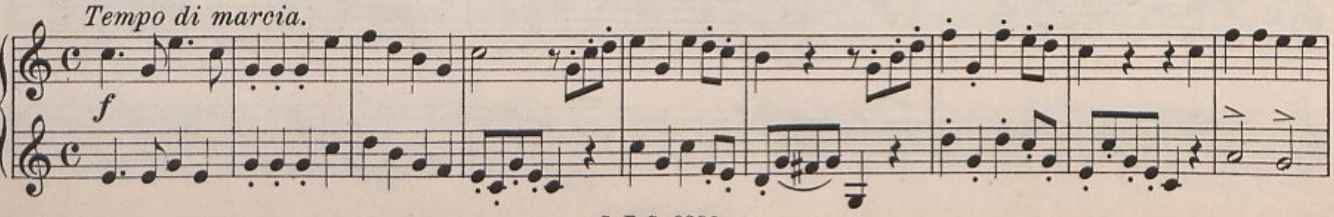
Andantino.

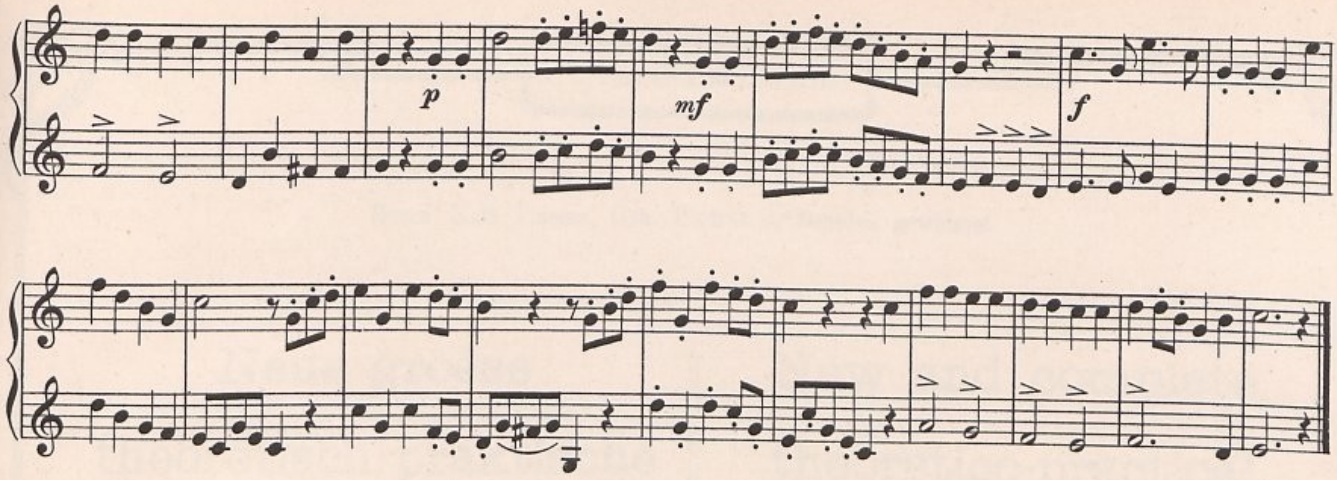


98. *Andante.*



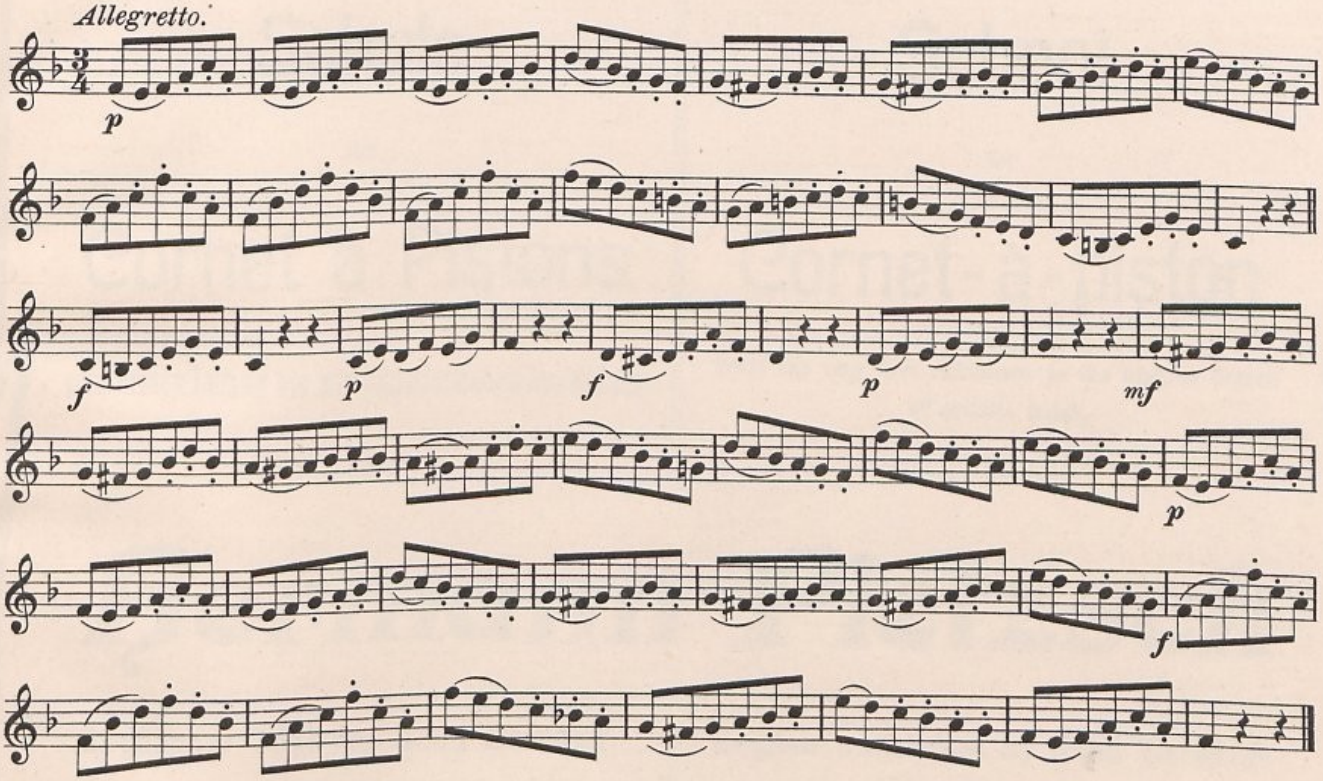
99. *Tempo di marcia.*





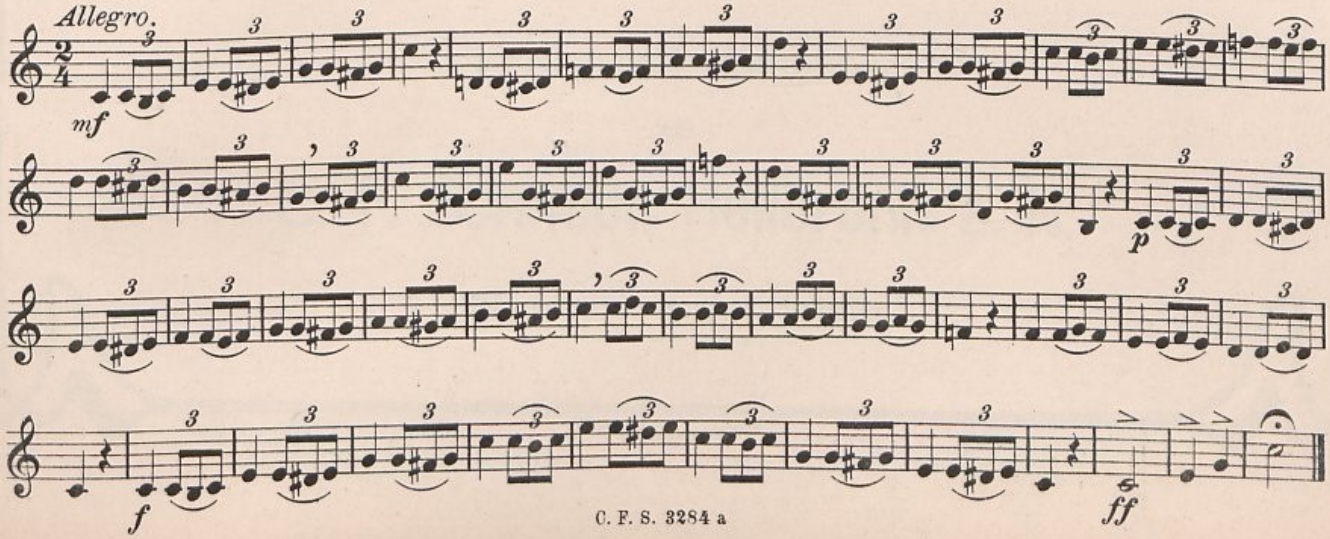
100.

Allegretto.



101.

Allegro.



Cefes-Edition.

Herrn Karl Thieme, Geh. Postrat in Dresden gewidmet.

Neue grosse theoretisch-praktische Schule

für

Cornet à Pistons

vom ersten Anfang bis zur künstlerischen Ausbildung

von

New and complete theoretico-practical School

for

Cornet-à-piston

from the very first rudiments to the highest degree of artistic finish.

by

Hermann Pietzsch

Englischer Text von John Bernhoff.
Teil I. II.

English translation by John Bernhoff.
Part. I. II.

Verlag und Eigentum

von

C. F. Schmidt, Heilbronn a. N.

Copyright 1904 by C. F. Schmidt

Neue große theoretisch-praktische Cornet à pistons-Schule

von

Hermann Pietzsch.

Band I. Praktischer Teil.

ABTEILUNG II.

III. An- und Abschwellen des Tones.

Mit dem An- und Abschwellen des Tones ist gleichzeitig das Studium des längeren Anhaltens und der verlängerten Ausatmung zu verbinden. Der Atem muß den Ton beleben und beseelen, denn die Elasticität des Tones ist ein Product des Atems.

A new and complete theoretico-practical Cornet-à-piston-School

by

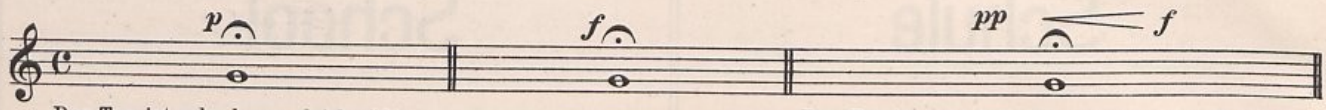
Hermann Pietzsch.

Volume I. Practical Part.

SECTION II.

III. Swelling and decreasing the tone.

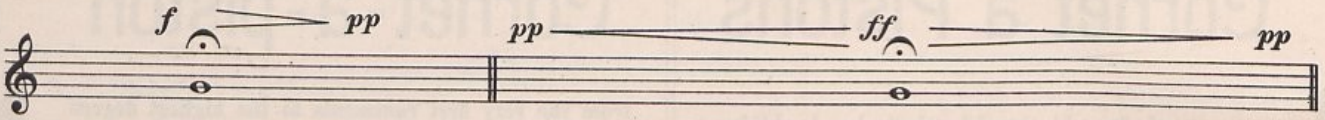
The art of swelling and decreasing the tone should be studied simultaneously with that of holding and exhaling the breath as long as possible. The breath must animate the tone, for the elasticity of the tone is a result of breathing.



Der Ton ist sehr lange gleichmäßig schwach auszuhalten.
Sustain the tone evenly, long and softly.

Dasselbe stark.
The same loud.

Der Ton ist sehr leise einzusetzen, er muß nach und nach anschwellen und in voller Stärke abbrechen.
Begin the tone very softly, swell it gradually and break off suddenly, when the tone is loudest.



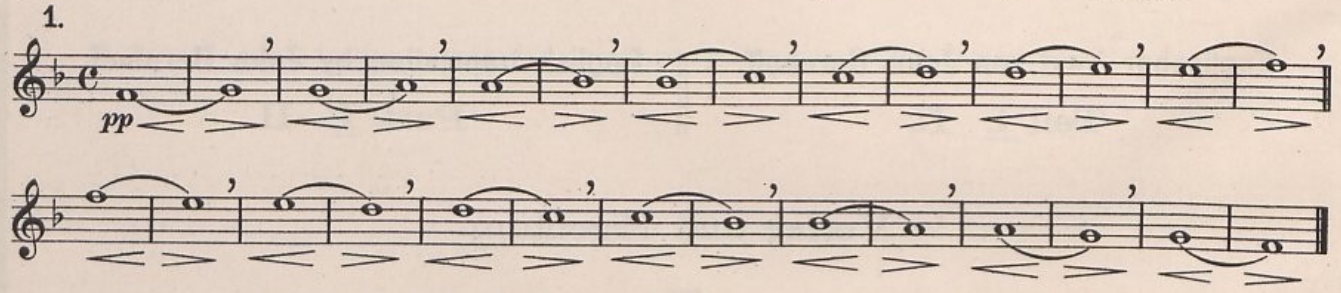
Der Ton ist kräftig einzusetzen, er muß nach und nach schwächer werden und sehr leise verklingen.
Begin the tone powerfully, and let it gradually decrease, and die away as softly as possible.

Den Ton sehr leise und zart einsetzen, mit größter Ruhe bis zu voller Stärke anschwellen, wieder ins Pianissimo zurückführen und fast als Hauch verklingen lassen.
Begin the tone very softly, steadily and swell it to the utmost limit, then decrease it to pianissimo and let it die away like a breath.

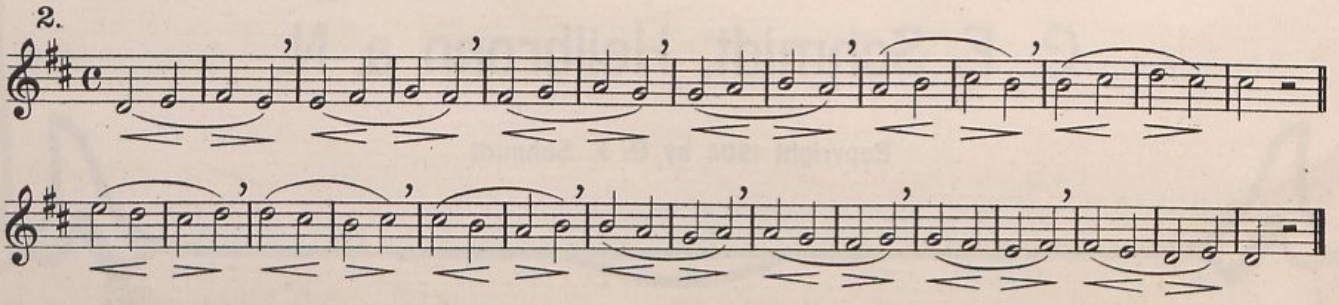
Diesen Beispielen entsprechend, ist das Studium des An- und Abschwellens auf verschiedene höher und tiefer liegende Töne zu übertragen. Von jetzt ab sind in dieser Weise auch alle Tonleitern zu blasen, damit sich der Vortrag und Ausdruck des Bläsers nüancenreicher gestalten lerne.

In the manner shown in these examples, the study of swelling and decreasing the tone is to be continued on various higher and deeper tones. Hereafter, all the scales are to be blown in this manner, in order to learn how to shade every grade of tone and thus render interpretation and expression perfect.

1.

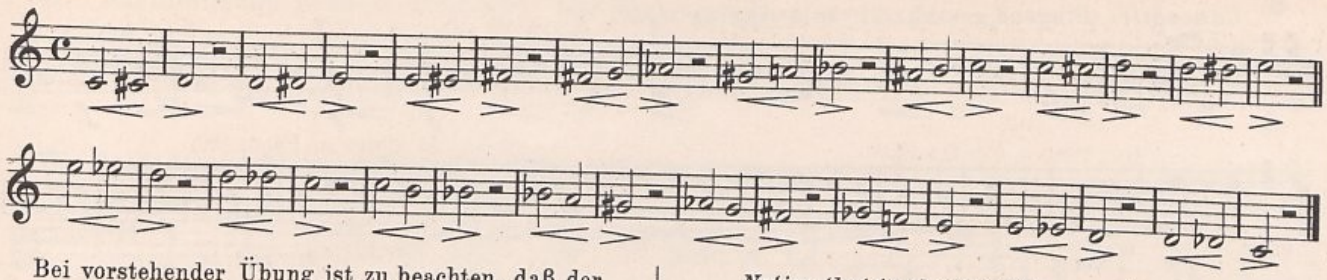


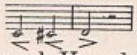
2.



Copyright 1904 by C. F. Schmidt.
Verlag und Eigentum von C. F. Schmidt, Heilbronn a/N. C. F. S. 3284 b

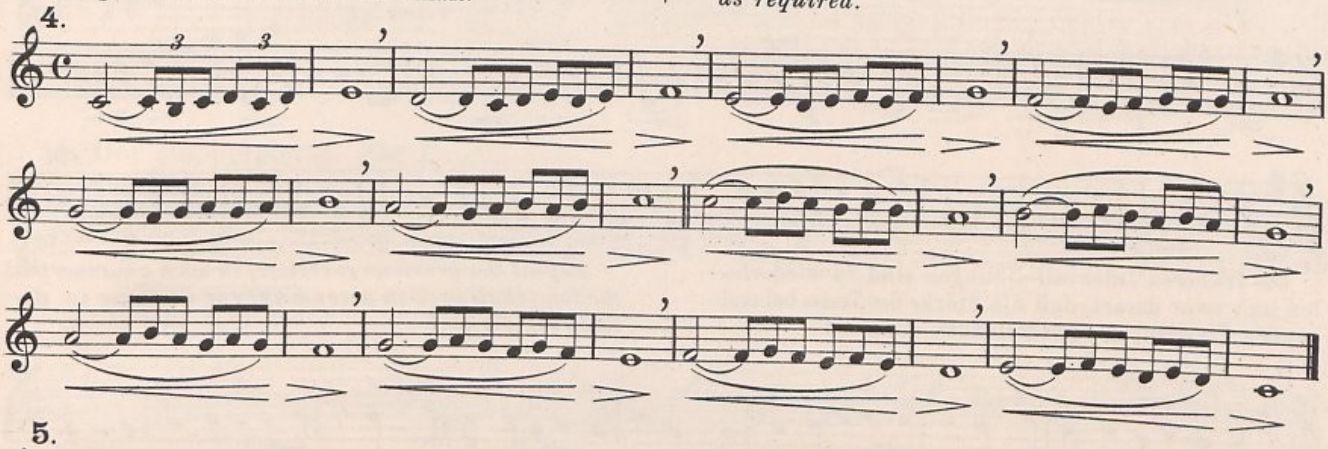
3.



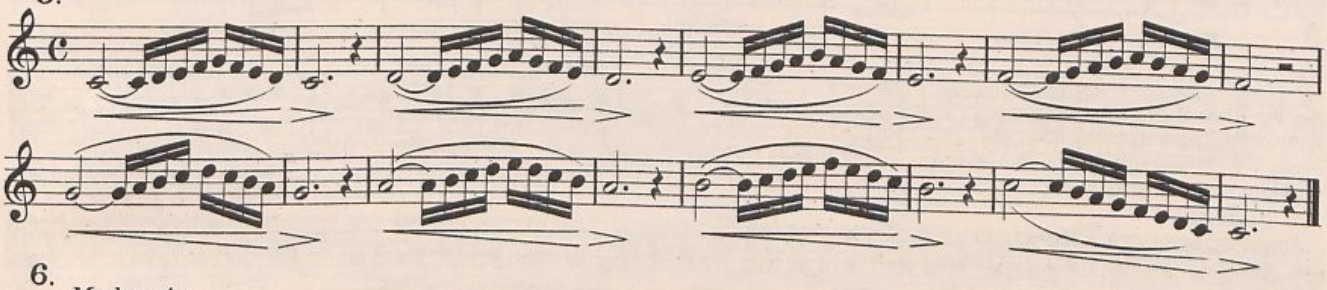
Bei vorstehender Übung ist zu beachten, daß der Schüler nicht  bläst, sondern das Crescendo genau nach Vorschrift durchhält.

Notice that in the preceding exercise the pupil does not *blow, but holds the cresendo exactly as required.*

4.

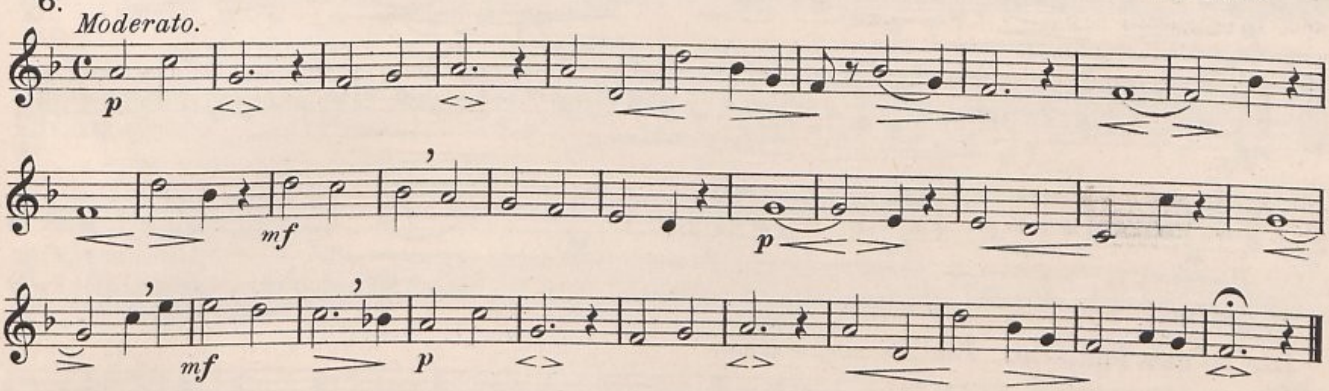


5.



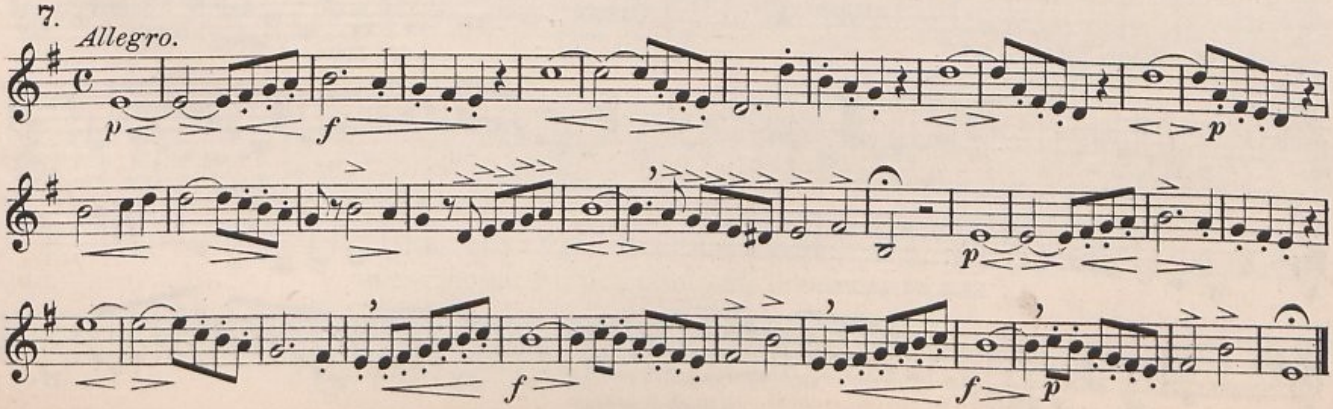
6.

Moderato.

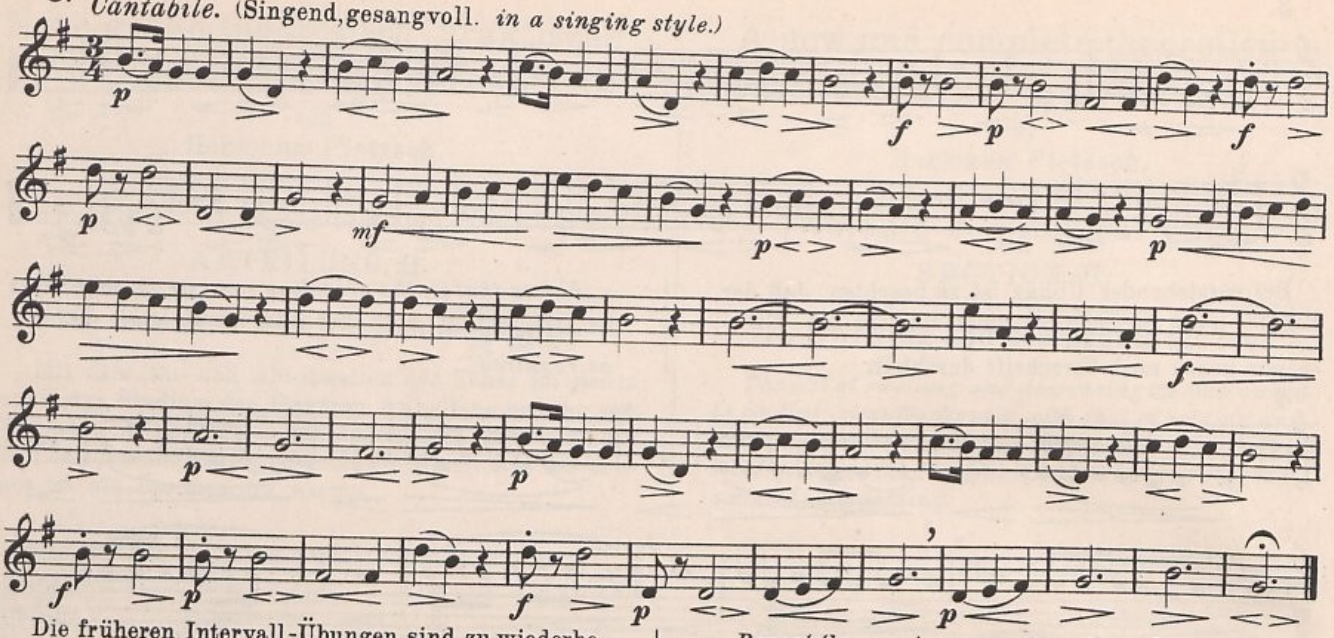


7.

Allegro.



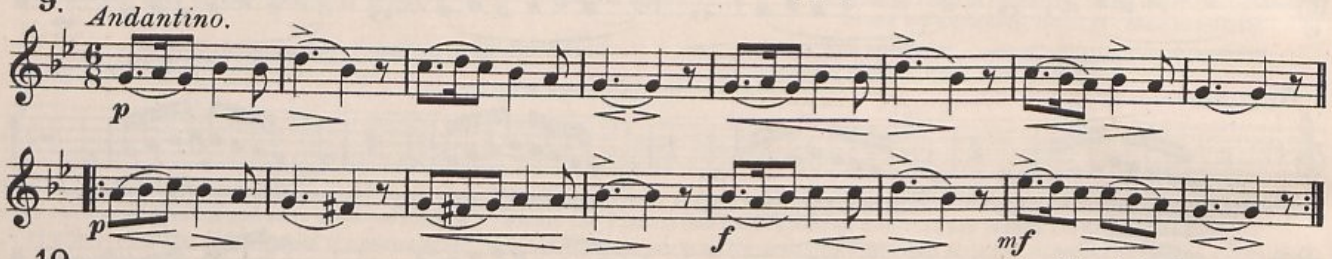
8. *Cantabile.* (Singend, gesangvoll. *in a singing style.*)



Die früheren Intervall-Übungen sind zu wiederholen und zwar derart, daß die Stärke des Tones bei steigenden Figuren zu-, bei fallenden abnimmt.

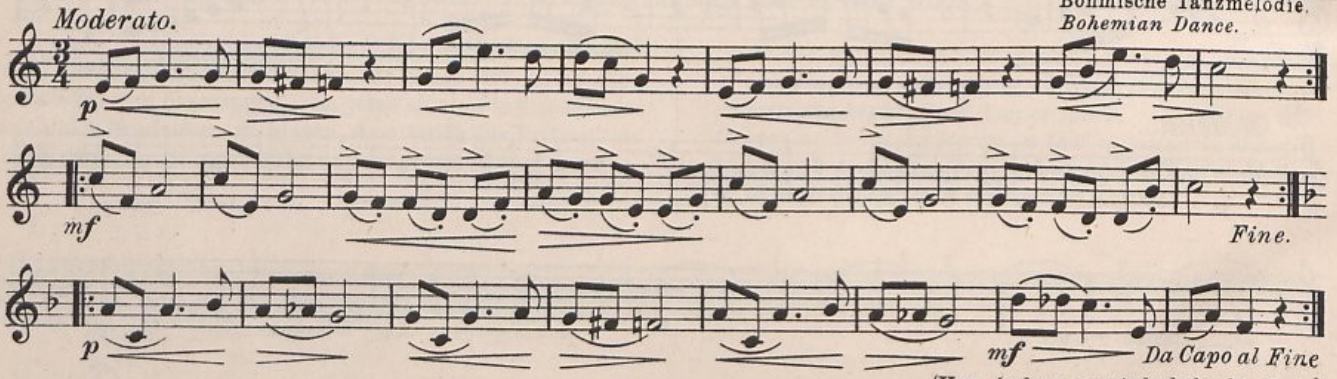
Repeat the previous exercises, in such a manner that the tone shall swell in ascending, and decrease in descending figures.

9. *Andantino.*



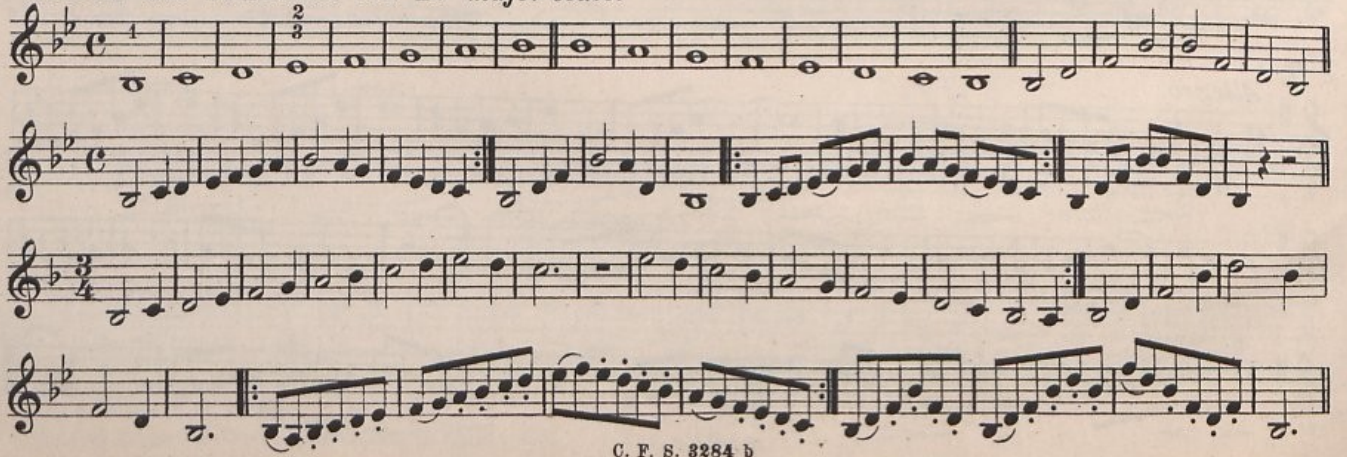
10. *Moderato.*

Böhmische Tanzmelodie.
Bohemian Dance.

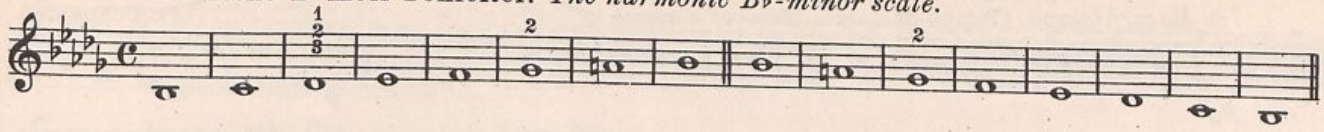


(Vom Anfang an wiederholen bis Ende.)
(Repeat from beginning to end.)

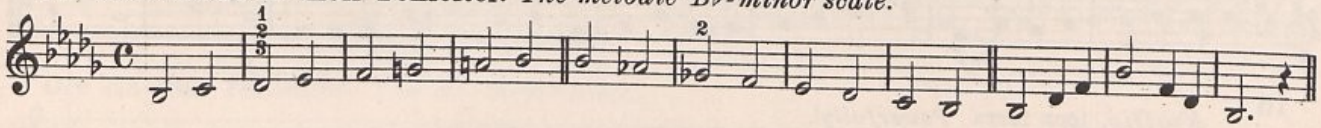
Die B-dur Tonleiter. *The B♭-major scale.*

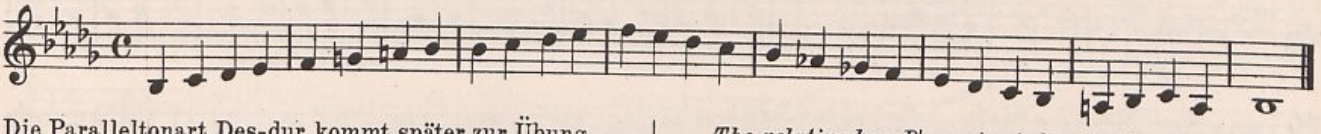


Die harmonische B-moll Tonleiter. *The harmonic B♭-minor scale.*



Die melodische B-moll Tonleiter. *The melodic B♭-minor scale.*

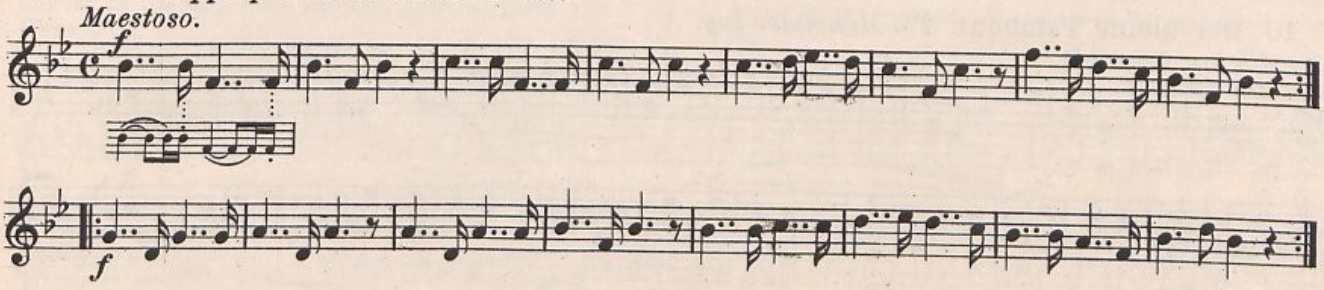




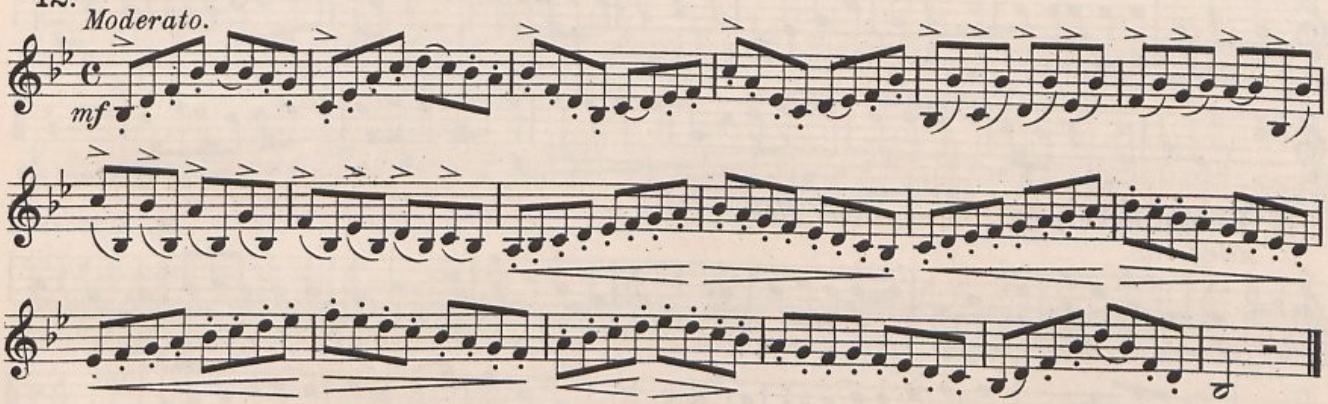
Die Paralleltonart Des-dur kommt später zur Übung. | *The relative key D♭-major to be practised later on.*

11. Der Doppelpunkt. *The Double-dot.*

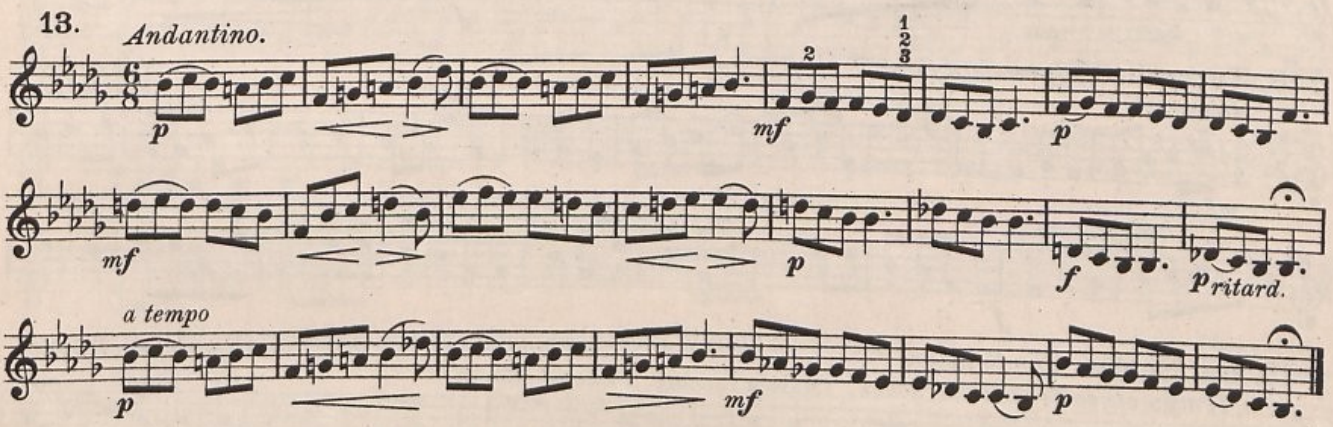
Maestoso.



12. *Moderato.*



13. *Andantino.*



ritardando } langsamer werdend, zögernd.
rallentando } *gradually more slowly or retarding the time.*

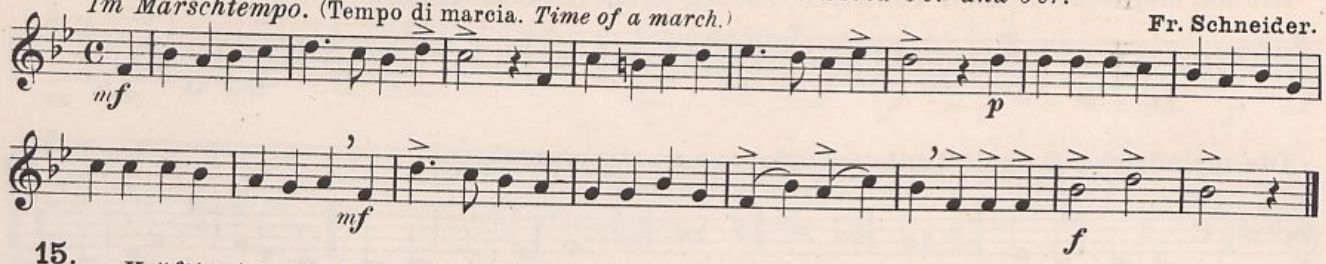
a tempo. Tempo I, erstes Zeitmaß. *in time, return to the 1st time.*

stringendo, schneller werdend, beschleunigend. *quicker, accelerating the time.*

14. Zu Fuß bin ich gar wohlbestellt. *I'd walk the wide world o'er and o'er.*

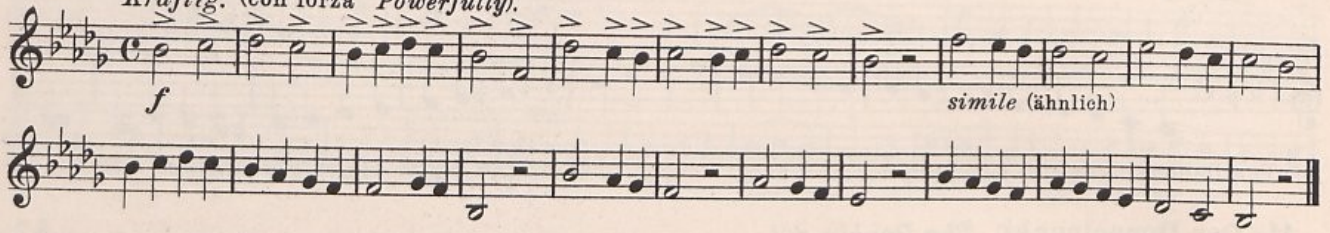
Im Marschtempo. (Tempo di marcia. *Time of a march.*)

Fr. Schneider.



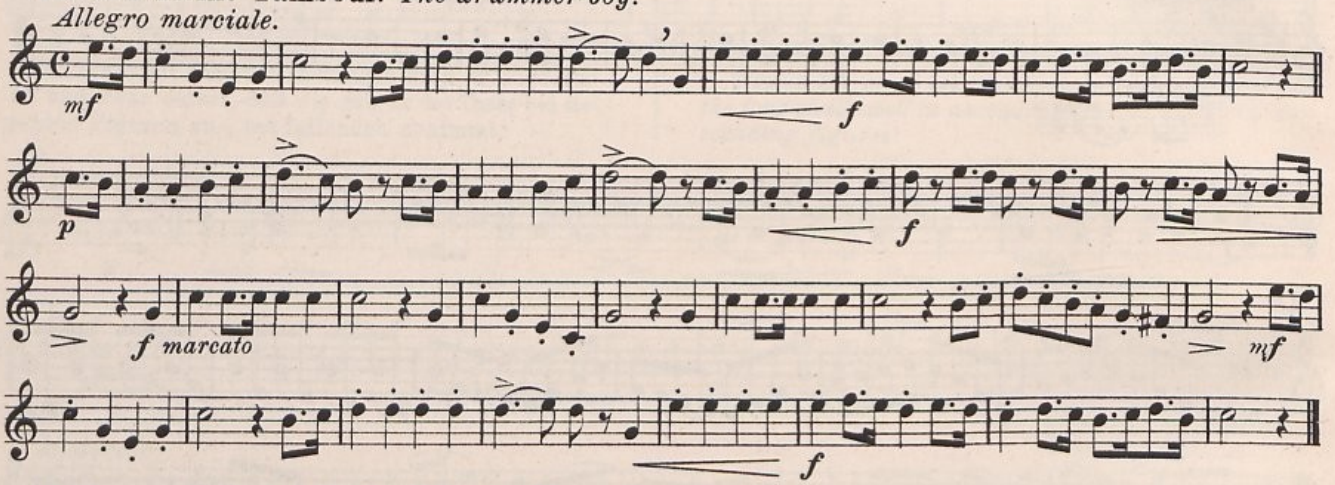
15.

Kräftig. (con forza *Powerfully*).



16. Der kleine Tambour. *The drummer-boy.*

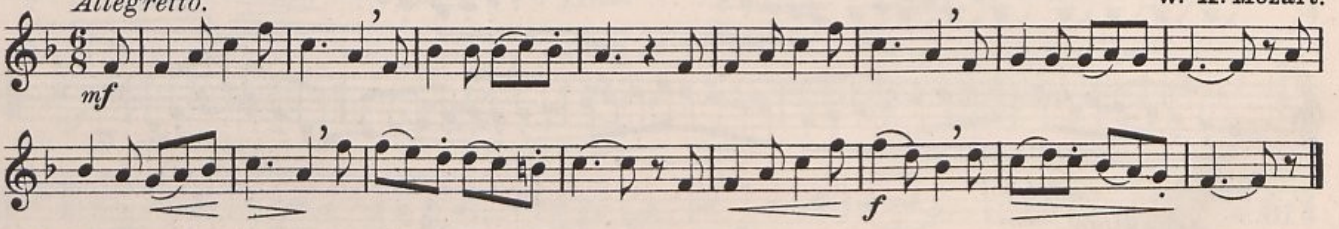
Allegro marciale.



17. Komm, lieber Mai. *Come, lovely May.*

Allegretto.

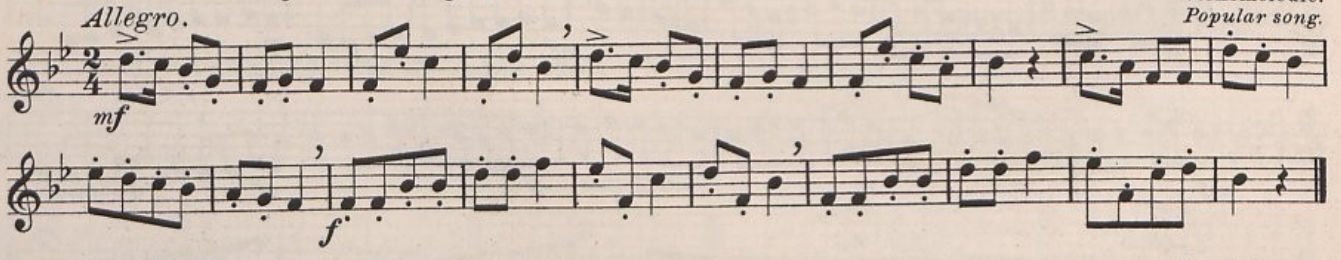
W. A. Mozart.



18. Turnerlied. *Gymnasts' Song.*

Volksmelodie.
Popular song.

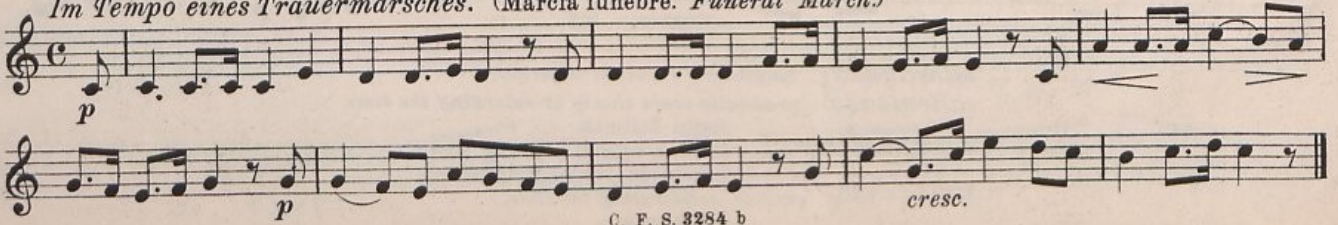
Allegro.



19. Der Soldat. *The Soldier.*

Fr. Silcher.

Im Tempo eines Trauermarsches. (Marcia funebre. *Funeral March.*)



20. *Allegretto.*

p *leggiero* (leicht, ungezwungen)

Die Es-dur Tonleiter. *The E♭-major scale.*

Die C-moll Tonleiter als Paralleltonart von Es-dur ist zu wiederholen. Es-moll kommt später zur Übung.

The C-minor scale, as the relative key of E♭-major is to be repeated. E♭-minor to be practised later on.

21. *Andante espressione.* (Ausdrucksvoll. *With expression.*)

Chr. v. Gluck.

p *mf* *f* *mf* *f* *p* *p* *f*

22. *Allegro moderato.*

mf

23. **Ein Männlein steht im Walde.** *An urchin stands i'theforest.*

Volksweise.
Popular song.

Andantino.

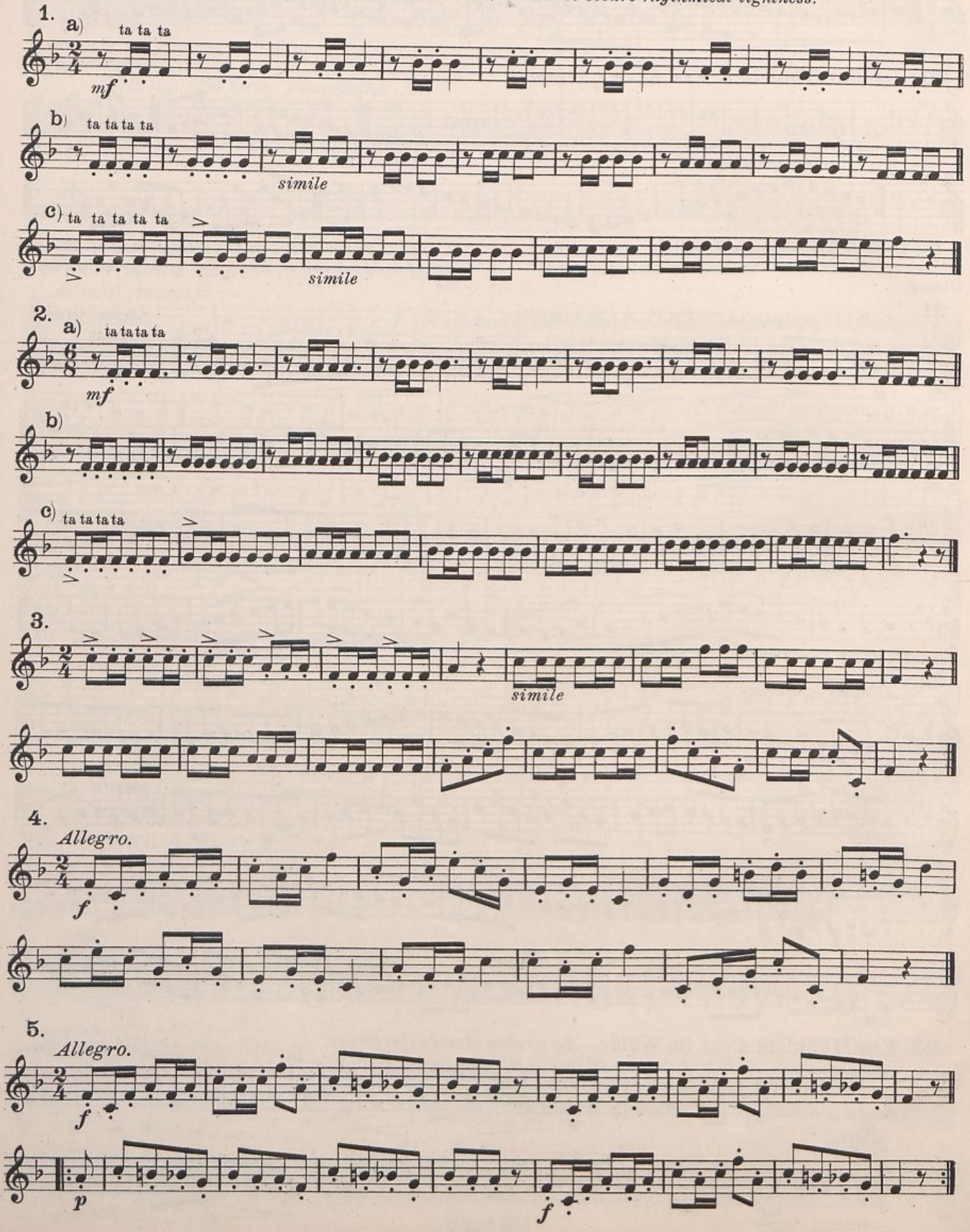
p dolce *f*

IV. Stoßübungen und Stücke in verschiedenen Taktarten, für ein leichtes Staccato.

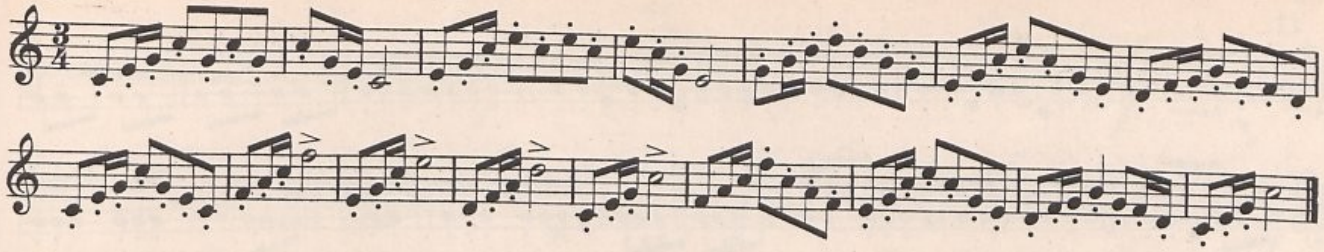
Bei c) ist auch das erste Achtel sehr kurz zu blasen, damit rhythmische Leichtigkeit erzielt wird.

IV. Exercises in blowing detached notes, and pieces in various time, in a light staccato style.

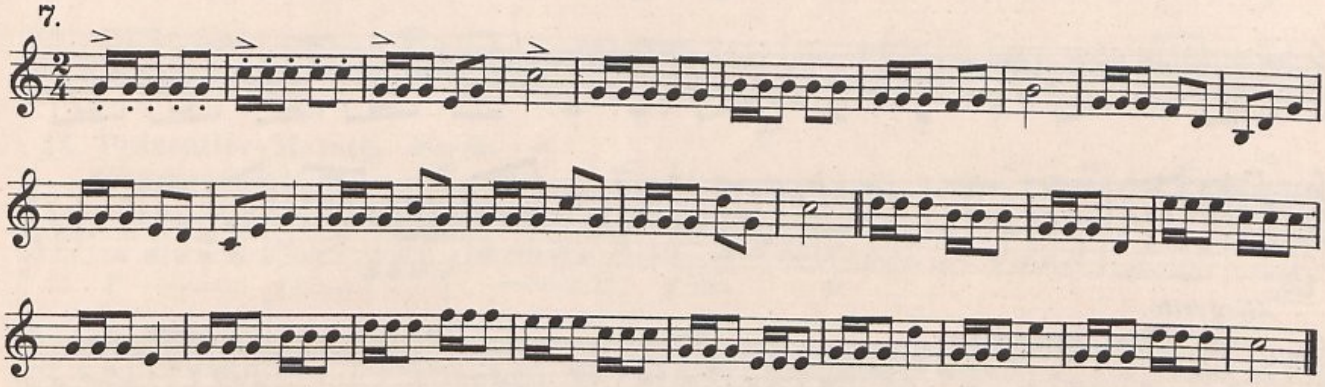
At c) the first eighth note is also blown short, in order to secure rhythmical lightness.



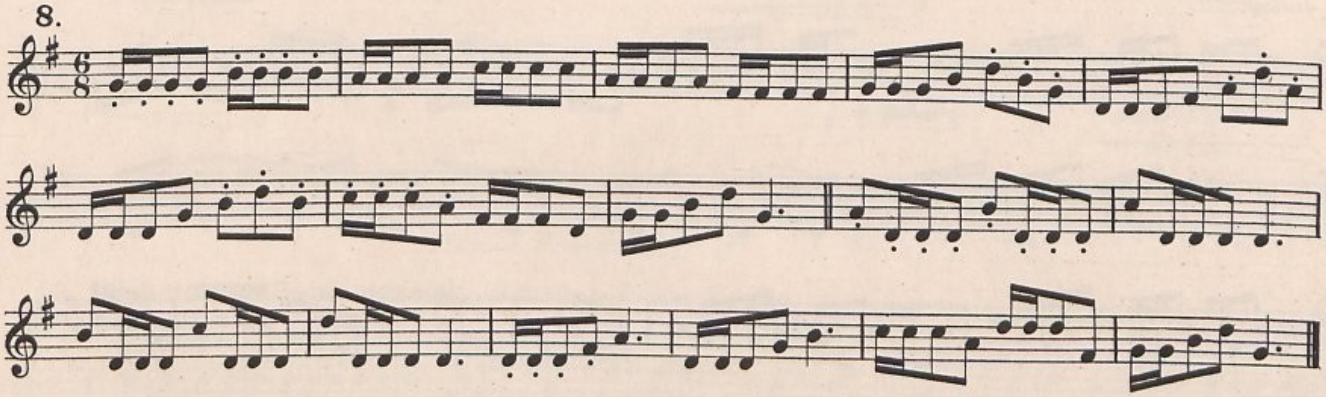
6.



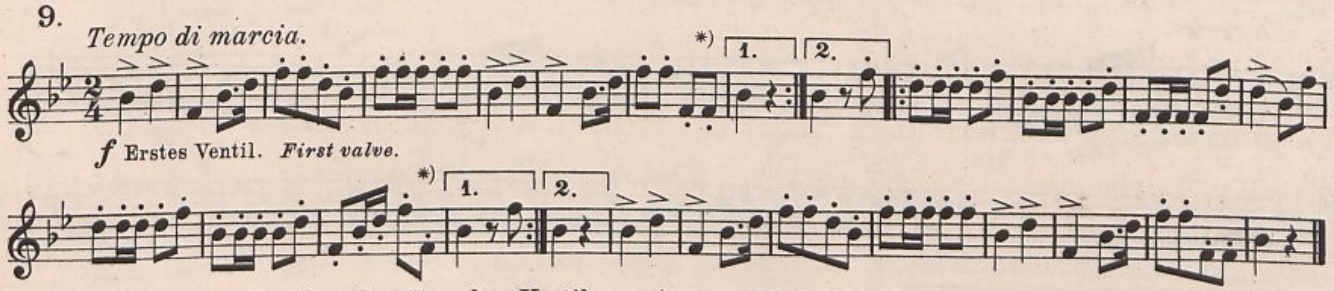
7.



8.



9. *Tempo di marcia.*



f Erstes Ventil. *First valve.*

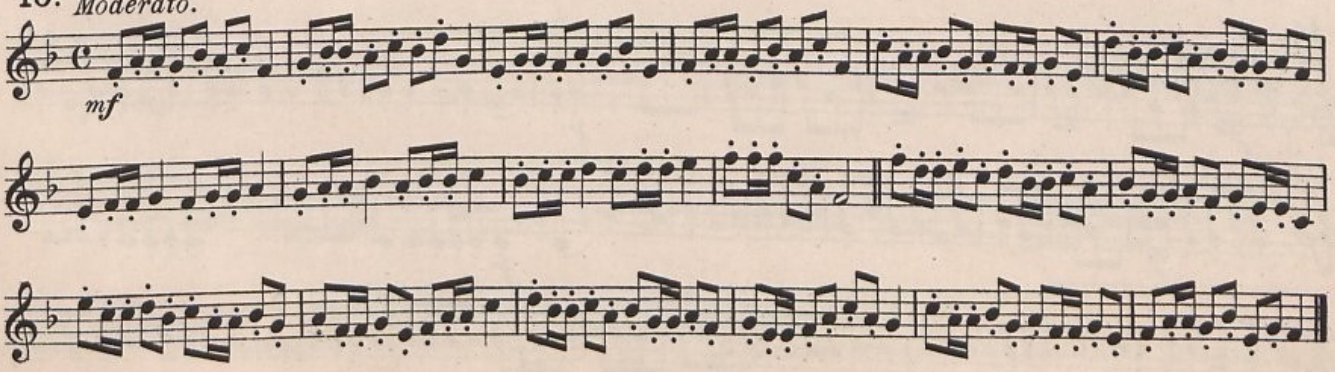
Mit dem zweiten Ventil und später ohne Ventile wiederholen.

*) 1. bei dem ersten mal, 2. bei der Wiederholung.

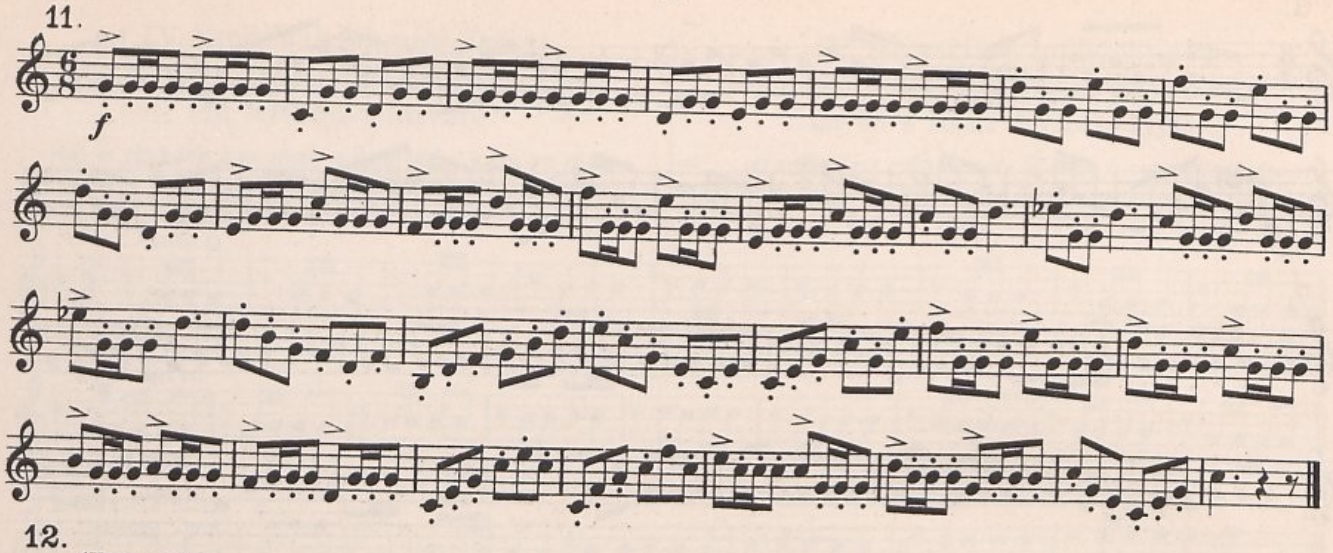
With the second valve, later on, repeat it without valve.

*) *The first time, play* 1., *when repeating, play* 2..

10. *Moderato.*

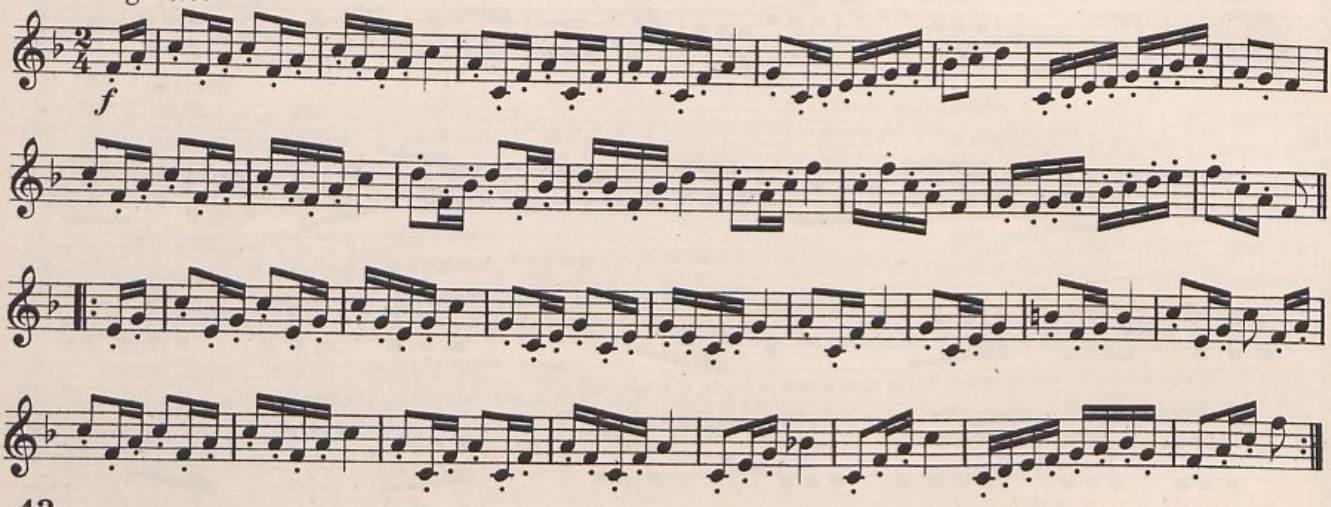


11.



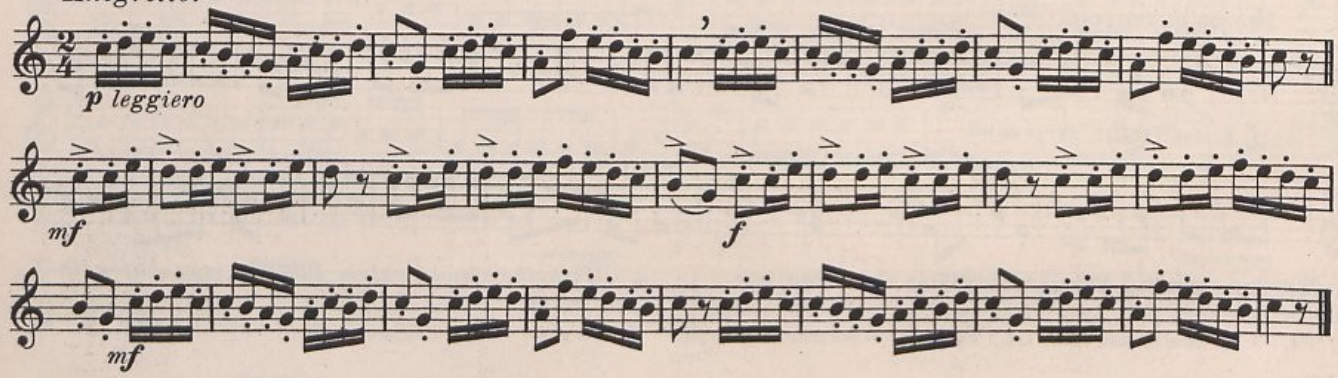
12.

Allegretto.



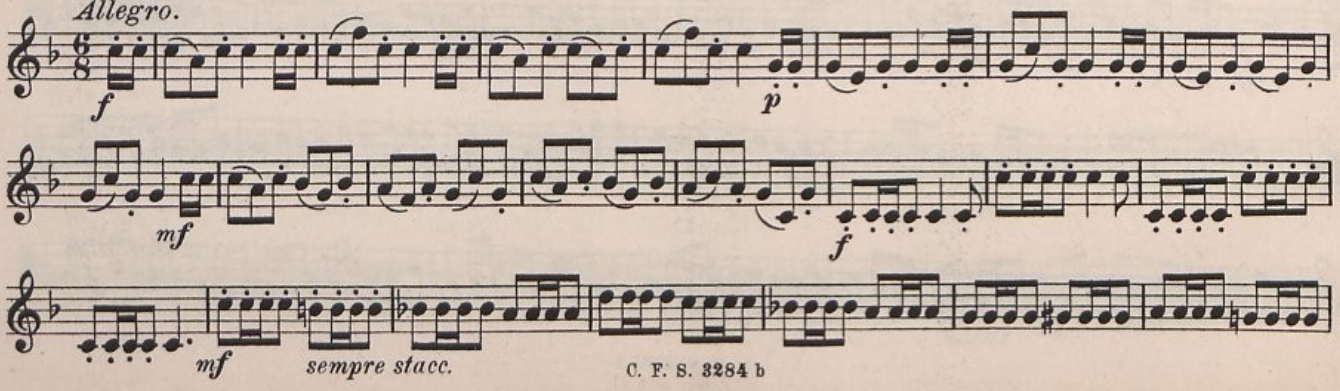
13.

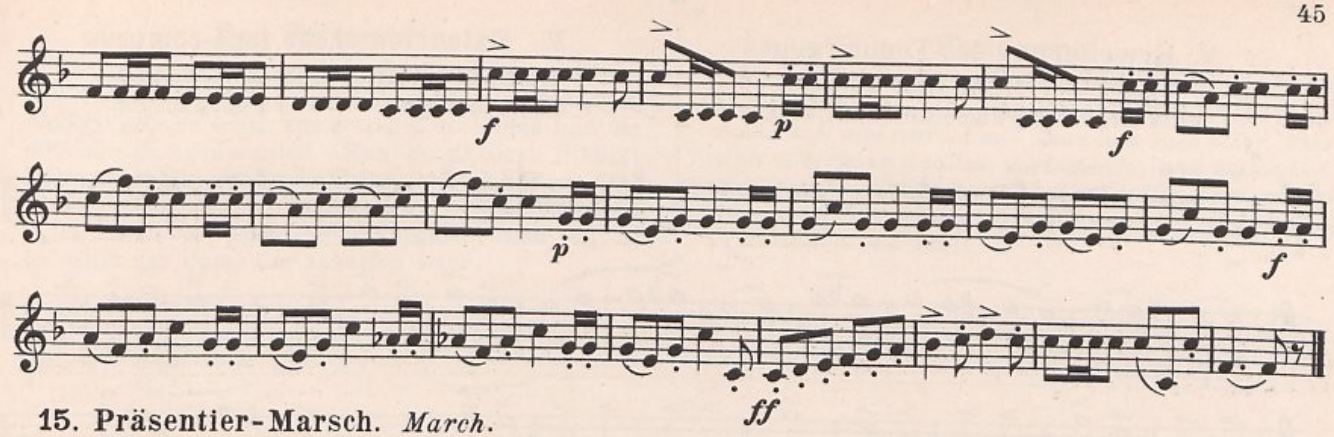
Allegretto.



14.

Allegro.

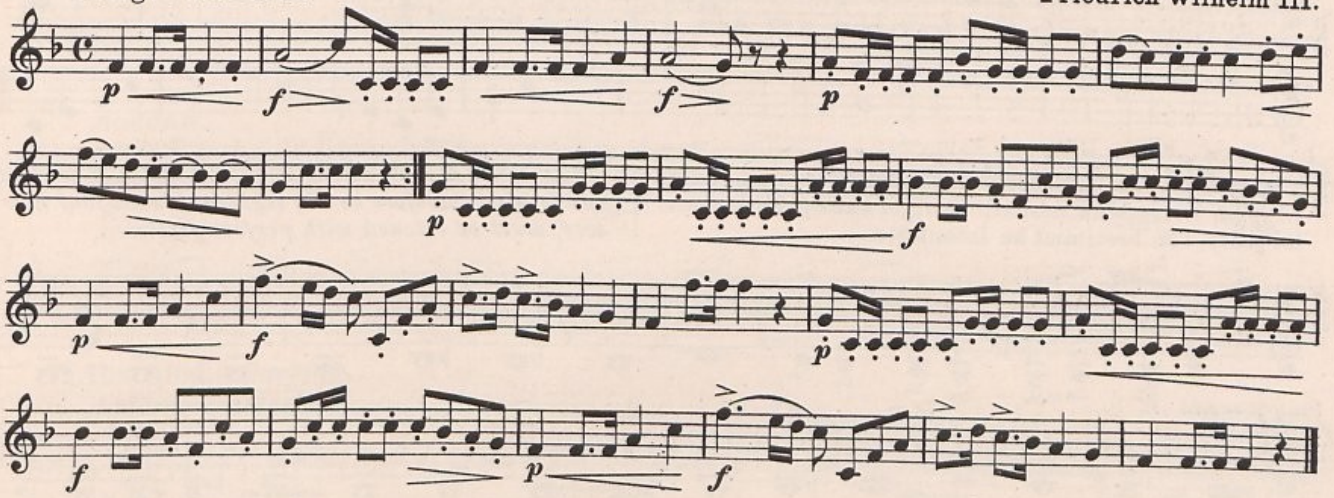




15. Präsentier-Marsch. *March.*

Allegro maestoso.

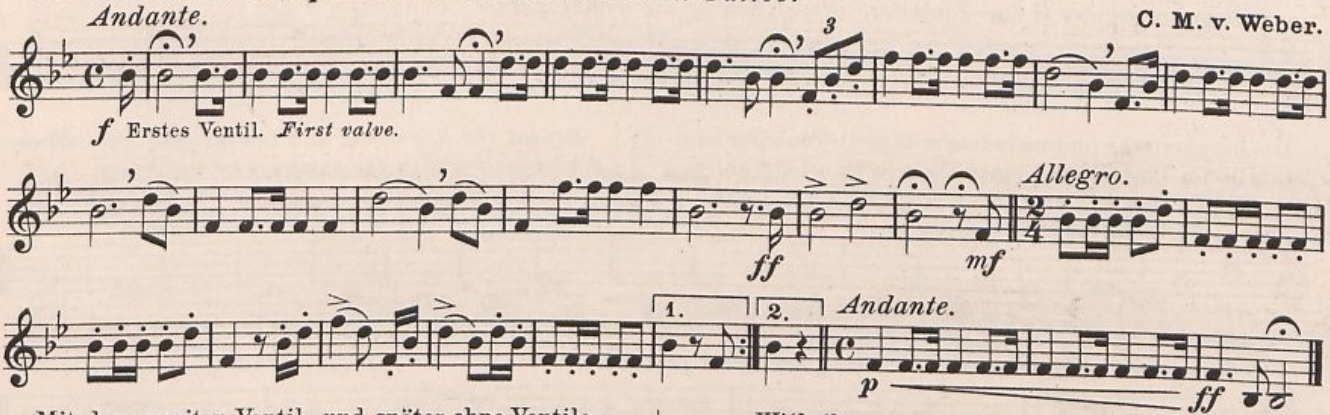
Friedrich Wilhelm III.



16. Sächsischer Zapfenstreich. (Retraite.) *Saxon Tattoo.*

Andante.

C. M. v. Weber.

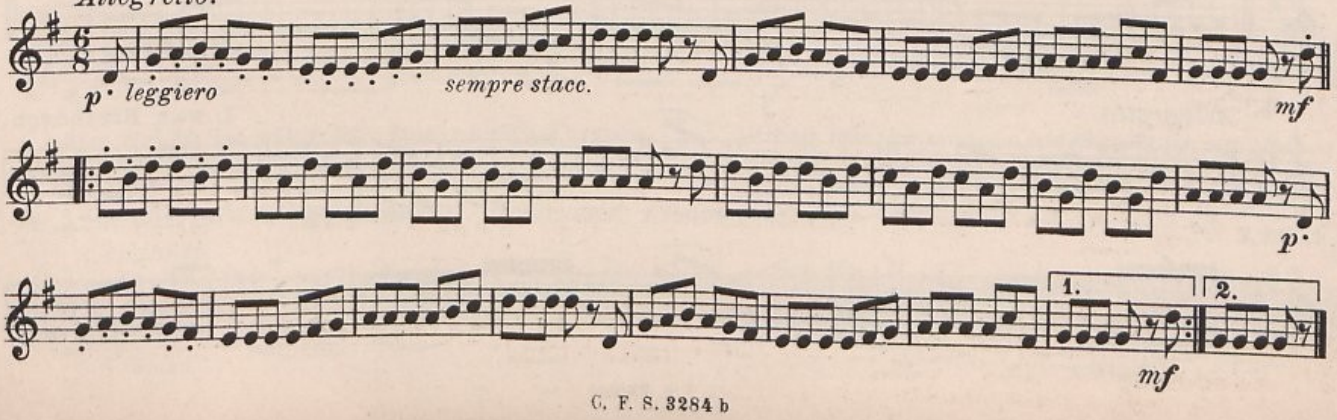


Mit dem zweiten Ventil und später ohne Ventile wiederholen.

With the second valve, later on, repeat it without valve.

17.

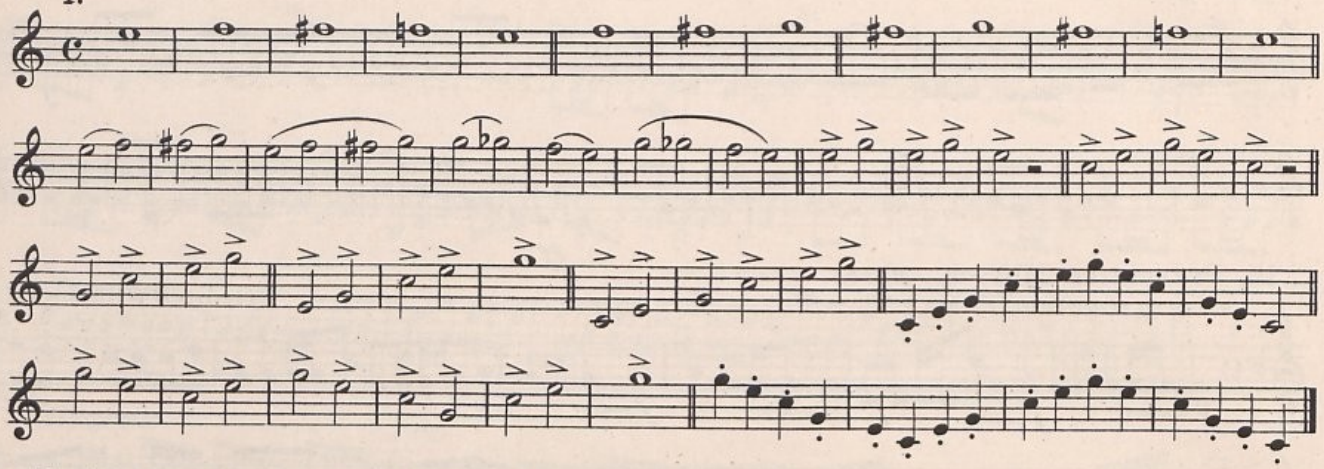
Allegretto.



V. Erweiterung des Tonumfanges nach der Höhe und Tiefe.
(Als Ergänzung diene Abschnitt VIII.)

V. Extension of the tone-compass both ascending and descending.
(Section VIII to serve as a supplement.)

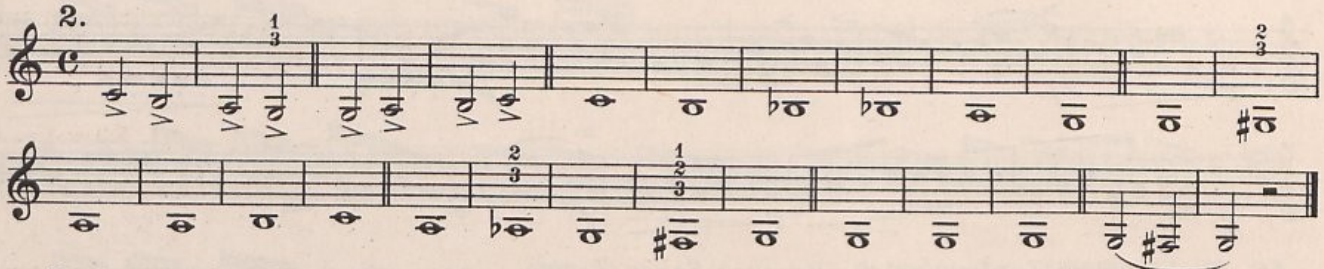
1.



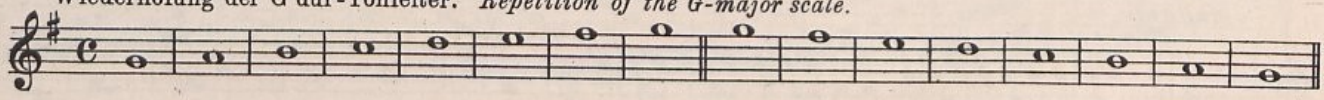
Die tiefen Töne erfordern langsamere Vibrationen der Lippen; diese sind deshalb weniger anzuspannen, doch ist jeder Ton bestimmt zu intonieren.

The deep tones require a slower vibration of the lips, which must therefore be less tightened; each tone however, must be intoned with perfect precision.

2.



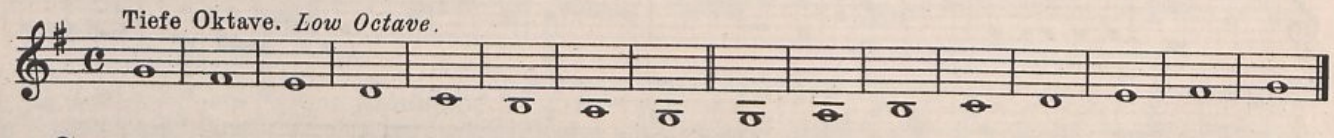
Wiederholung der G dur-Tonleiter. *Repetition of the G-major scale.*



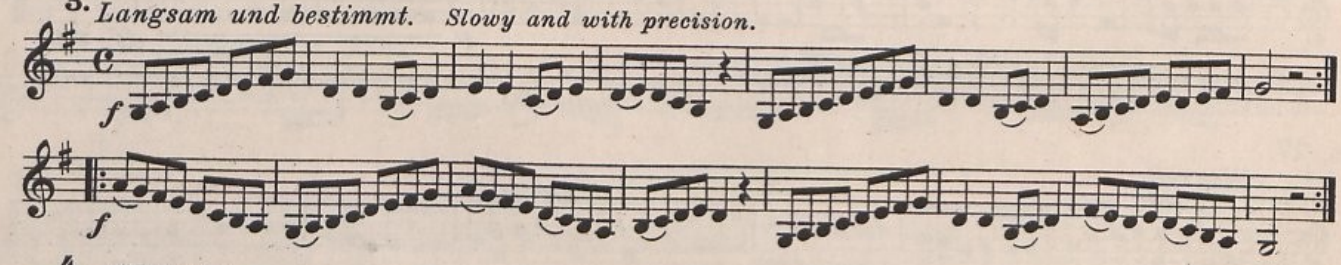
Die harmonische und melodische G moll-Tonleiter ist ebenfalls im Umfang von einer Oktave zu wiederholen.

Repeat the harmonic and the melodic G-minor scales also within the compass of an octave.

Tiefe Oktave. *Low Octave.*

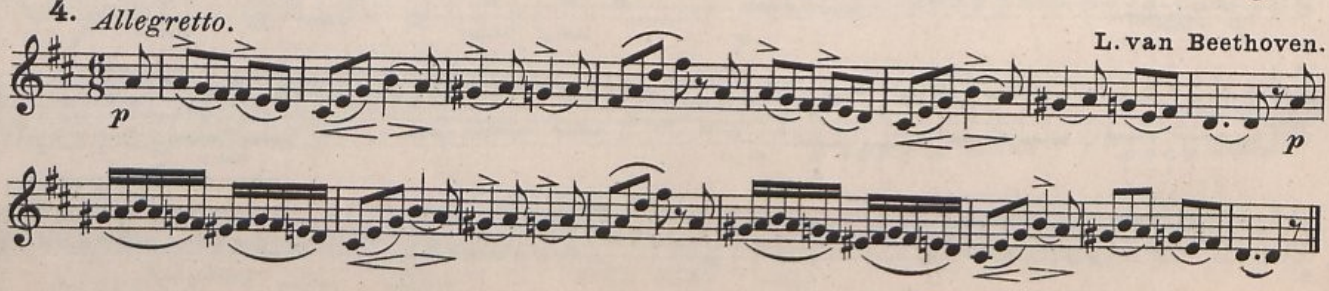


3. *Langsam und bestimmt.* *Slowy and with precision.*



4. *Allegretto.*

L. van Beethoven.



Das Portamento.

Notengruppen, welche mit Punkten und Bogen versehen sind, dürfen nicht kurz und hart angestoßen werden, sondern müssen weich und getragen erklingen und an einander gezogen werden. Man nennt diese Stoßart Portamento und verwendet dafür statt des harten Anstoßes „ta" das weicher klingende „da". Das Portamento ist nur zu verwenden, wo es vorgeschrieben ist, da es sonst zur Unmanier ausarten kann.

Portamento.

Groups of notes marked with dots and slurs, must not be played in a short and hard-detached style, but must sound soft and carried and blend into each other. This style of blowing is called portamento, -and instead of the hard „ta", the softer „da" is used. Use portamento only when it is indicated, as otherwise it may degenerate into a bad habit.

5. *Andante.*

p da da da da da

6. *Andante.*

p *mf* *p* *p*

7. Abschied. *Parting.*

Andante espressivo.

H. Marschner.

p *mf* *p*

8. *Allegretto.*

*) *p* *p* *mf* *f* *p*

*) Hier wird der Ton während der Pause noch etwas nachgehalten und dann weich abgelassen.

*) *Here the tone is sustained a little during the rest, and is then softly dropped*

9. Ach, wie ist's möglich dann. *How could I leave thee, love.*

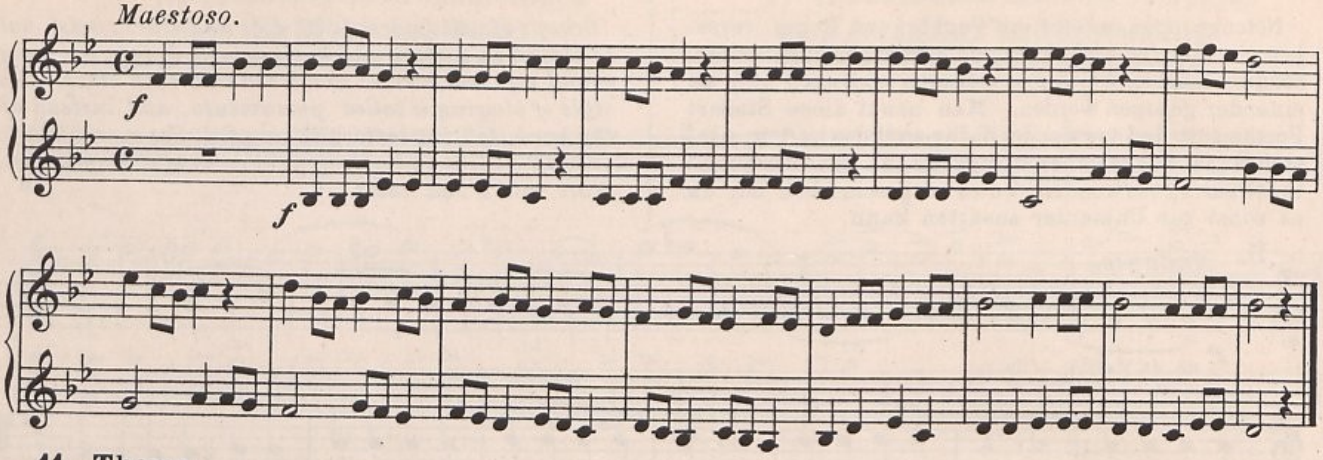
Fr. Kucken.

Andante.

p *dolce*

10. Duett. *Duet.*

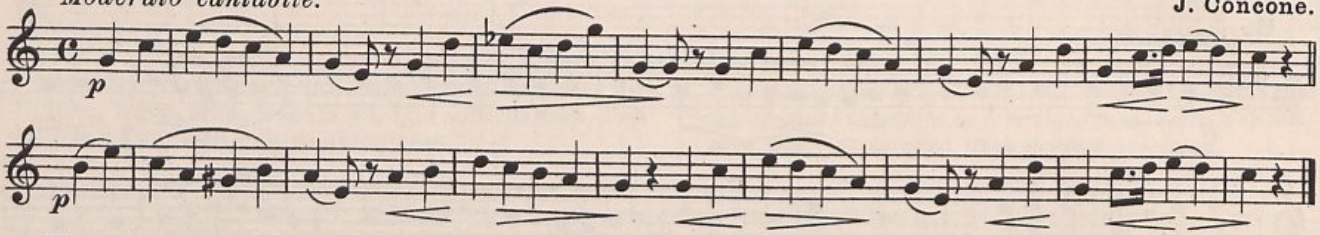
Maestoso.



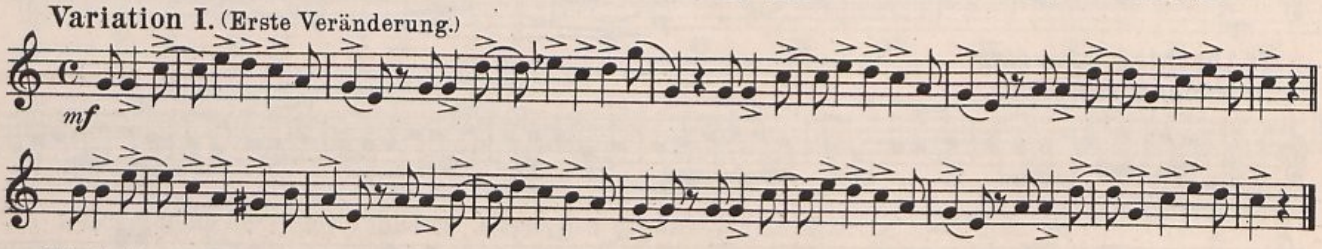
11. Thema.

Moderato cantabile.

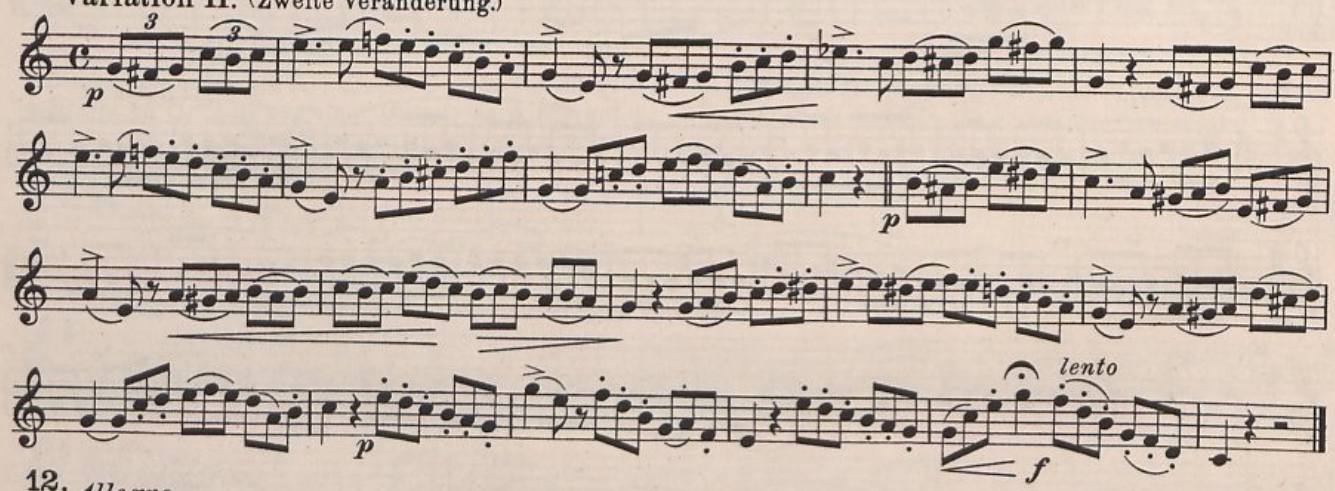
J. Concone.



Variation I. (Erste Veränderung.)

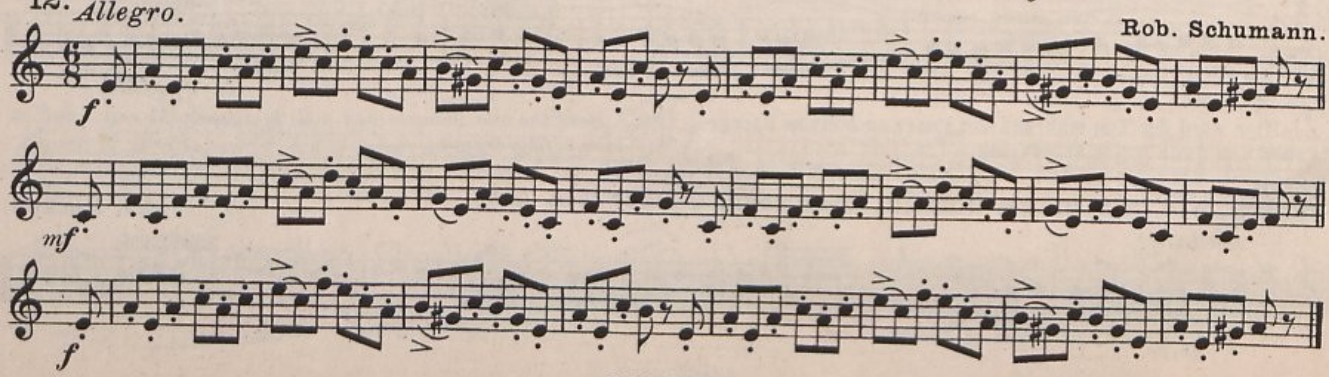


Variation II. (Zweite Veränderung.)



12. *Allegro.*

Rob. Schumann.



13. **Allegretto** aus „Die Tochter des Regiments". *Allegretto from „The Daughter of the Regiment".*

G. Donizetti.

p *mf* *rall.* *a tempo* *p*

14. **Huldigung: Hier bring ich dir ein Blümchen.** *A flowret fair I bring thee.*

Moderato. Fr. Curschmann.

p *f* *p*

15. **Tyrolienne** aus „Wilhelm Tell". *Tyrolienne from „Wilhelm Tell".*

Allegretto. G. Rossini.

p *f* *p* *mf* *p* *mf* *p* *p*

16. **Der Hohenfriedberger-Marsch.** *The Hohenfriedberger March.* Friedrich II.

mf *f* *mf* *f*

17. *Allegretto moderato.*

p leggiero *f* *p* *mf* *p* *f*

18. Duett. *Duet.*

Allegro vivace.

f *p* *f*

mf 1. 2. *f*

Fine. *p dolce*

f *p*

D. C. al Fine.

19. Duett. *Duet.*

Moderato.

p

1. *p* 2. *mf* *mf* *f*

p *p* 1. 2. *mf*

Wechselnder Rhythmus. | **Changing rhythm.**

20. Prinz Eugenius. *Prince Eugen.*

Volkslied.
Popular song.

Moderato.

f

VI. Tonleiter-Übungen mit verschiedenen Bindungen in leichten Dur-Tonarten.

VI. Exercises on Scales with various bindings, in easy major keys.

1.

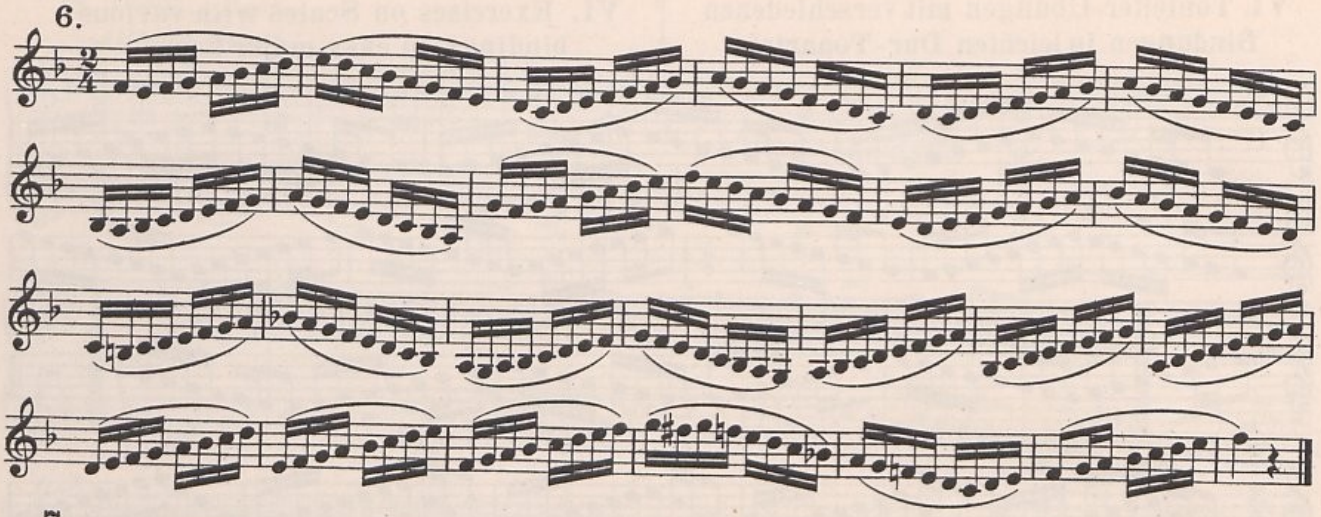
2.

3.

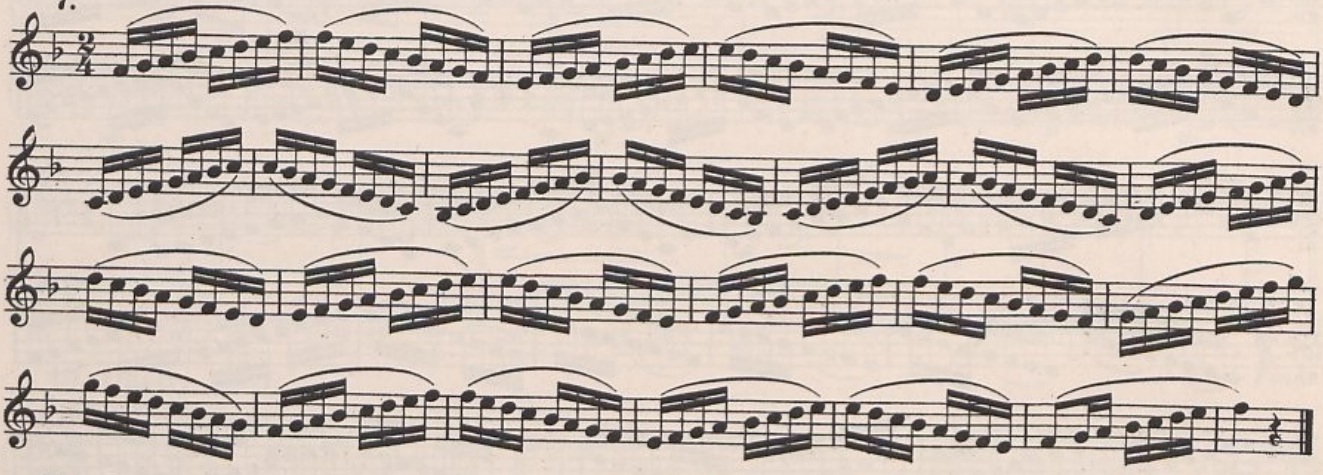
4.

5.

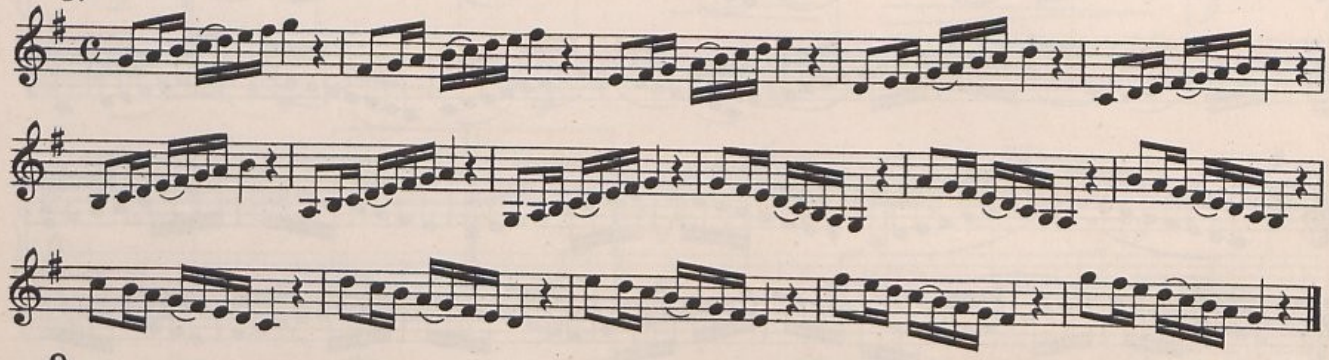
6.



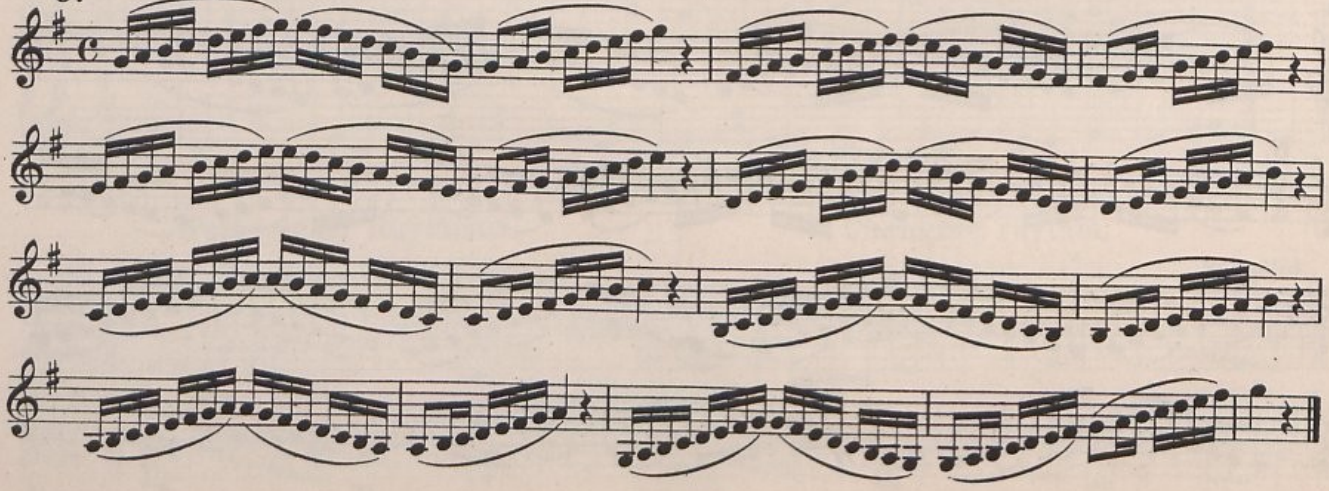
7.

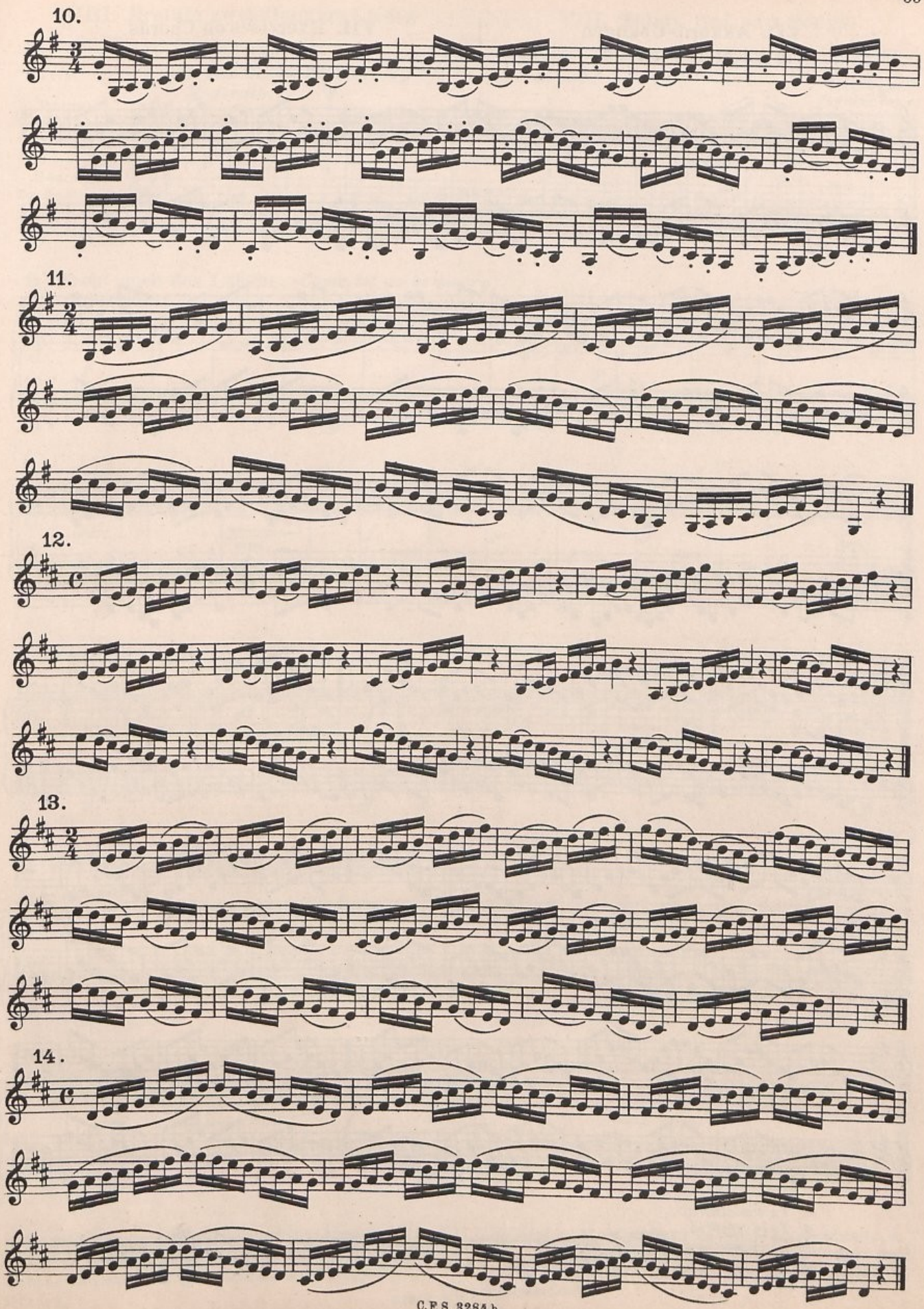


8.



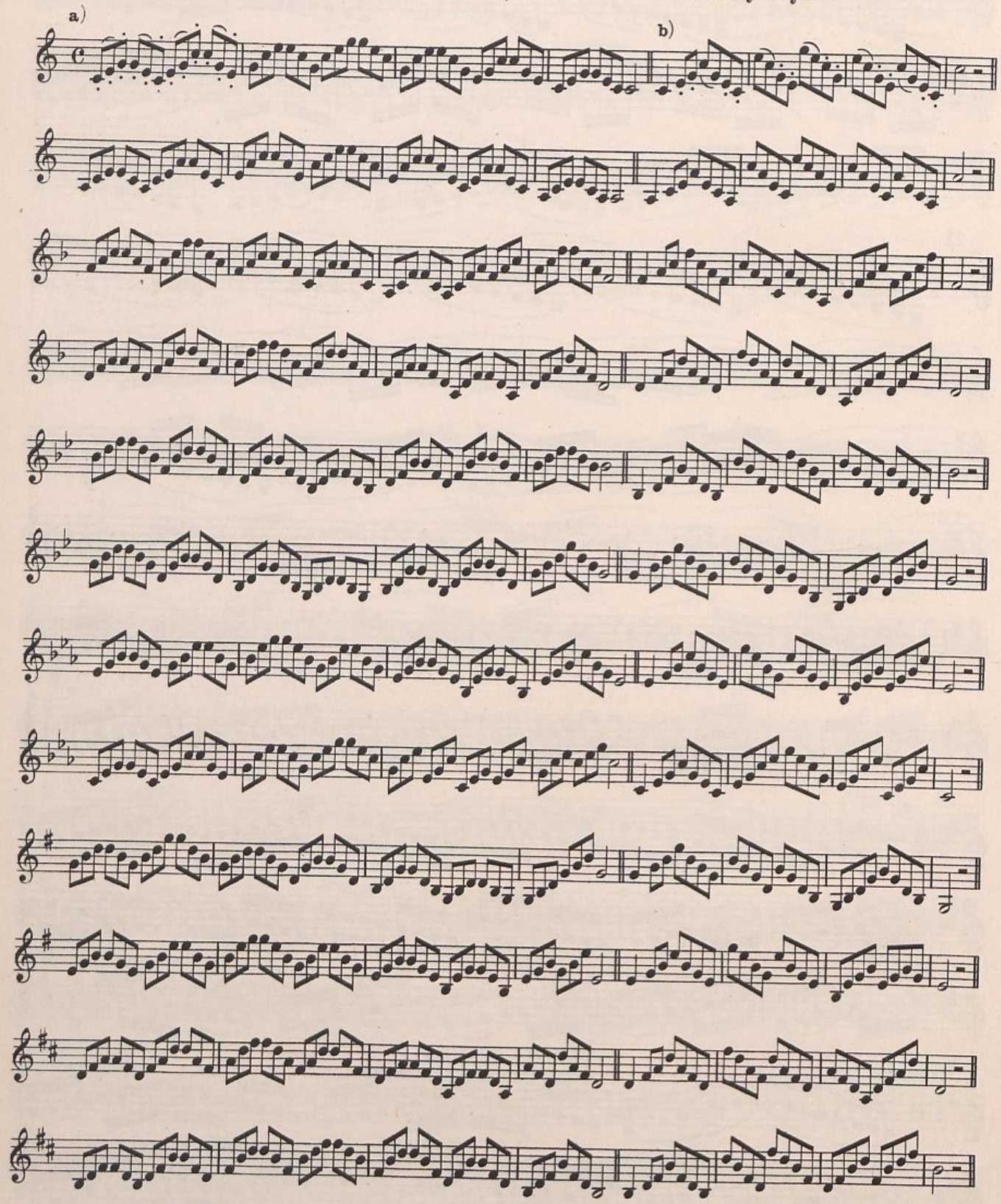
9.



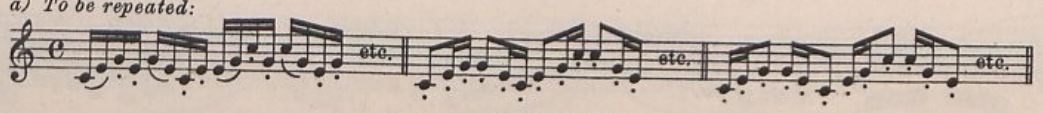

10.
11.
12.
13.
14.

VII. Akkord-Übungen in leichten Tonarten.

VII. Exercises on Chords in easy keys.



a) Zu wiederholen:
a) To be repeated:



VIII. Dreißig zweistimmige Lieder.

VIII. Thirty two-part Songs.

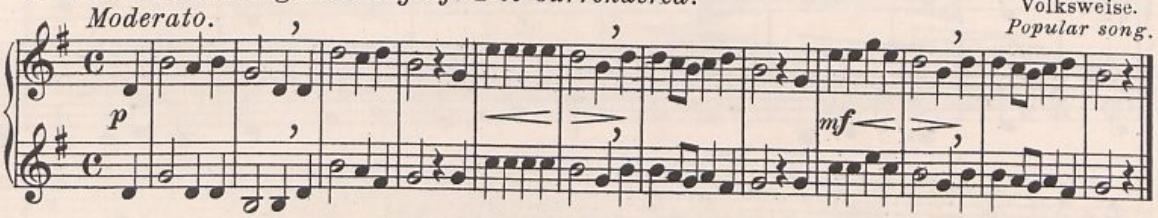
1. Ich hab mich ergeben. *My life I've surrendered.*

Moderato.

Volksweise.
Popular song.

Primo. Erste Stimme. *First part.*

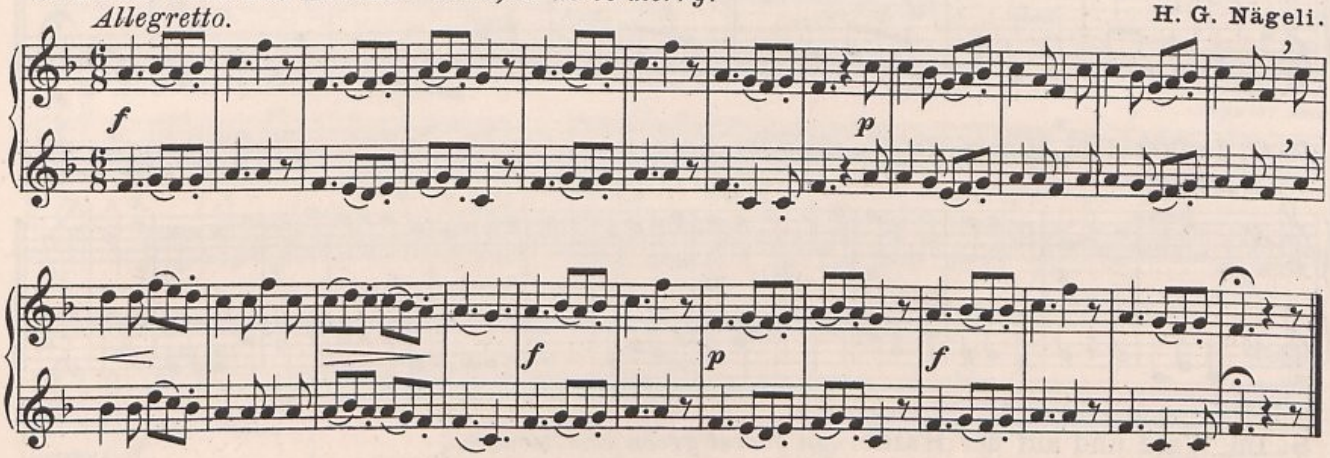
Secondo. Zweite Stimme. *Second part.*



2. Freut euch des Lebens. *Come, let us be merry.*

Allegretto.

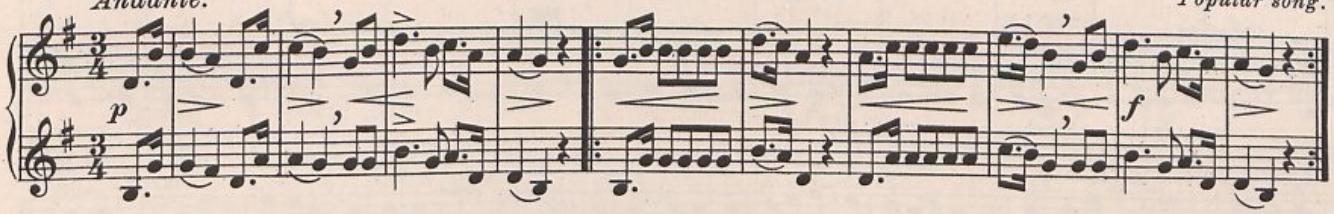
H. G. Nägeli.



4. Morgenrot. *Morning-dawn.*

Andante.

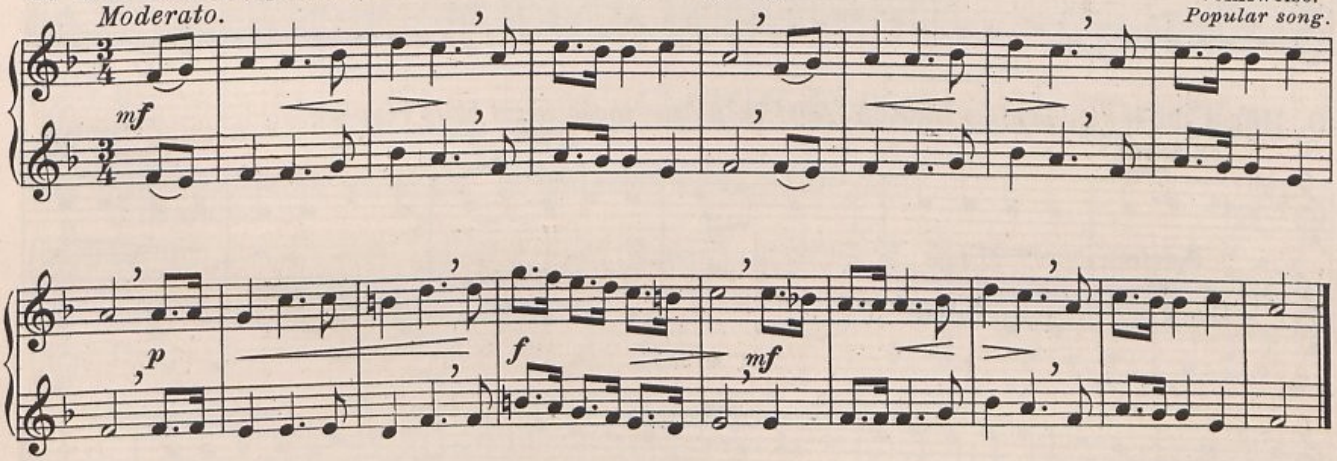
Volksweise.
Popular song.



5. Der Mai ist gekommen. *Once more 'tis fair spring-time.*

Moderato.

Volksweise.
Popular song.

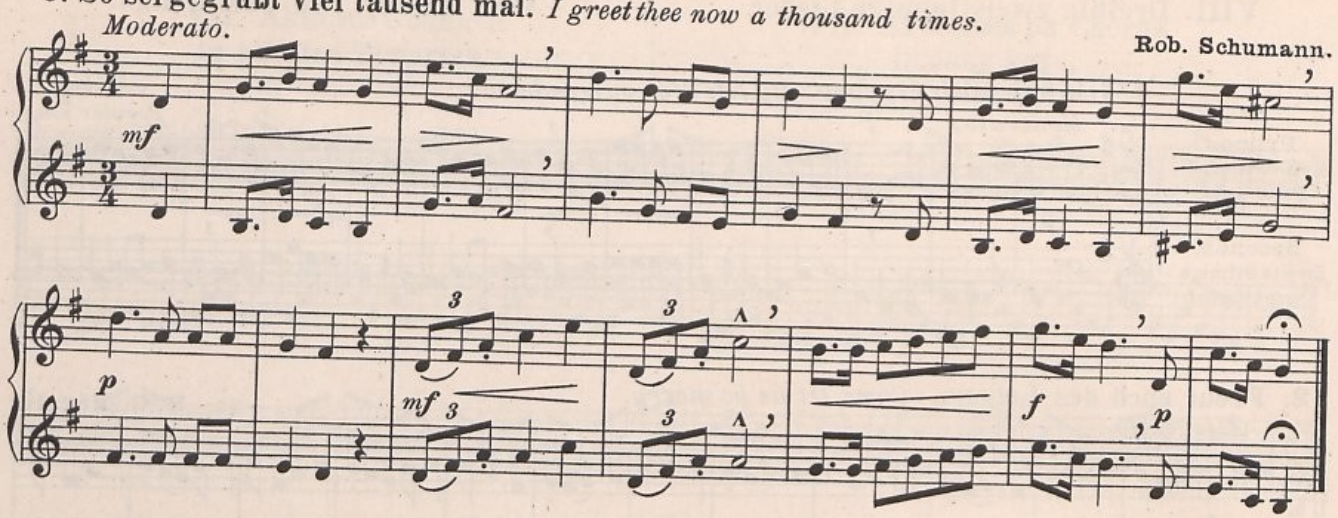


Die zweistimmigen Lieder können von Abschnitt V an und wenn der Schüler den Umfang bis zum $\bar{\bar{g}}$ mühelos zu beherrschen vermag, nach Bedarf eingeschaltet werden.

So soon as the pupil has thoroughly mastered, and commands the tone-compass to $\bar{\bar{g}}$, the two-part songs, from section V on, may be intercalated here, according to requirement.

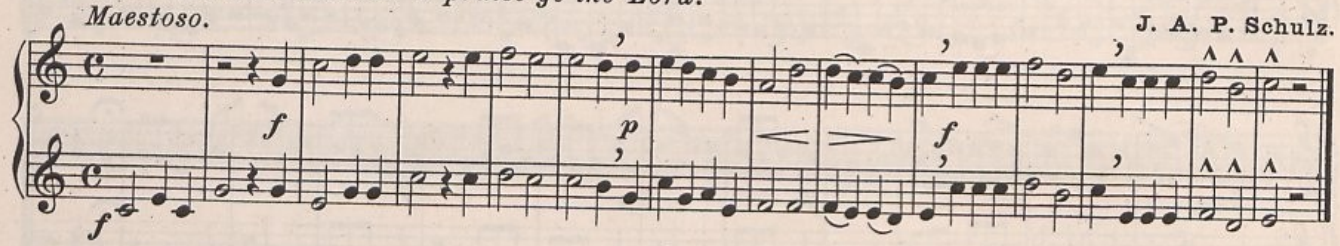
6. So sei gegrüßt viel tausend mal. *I greet thee now a thousand times.*

Moderato. **Rob. Schumann.**



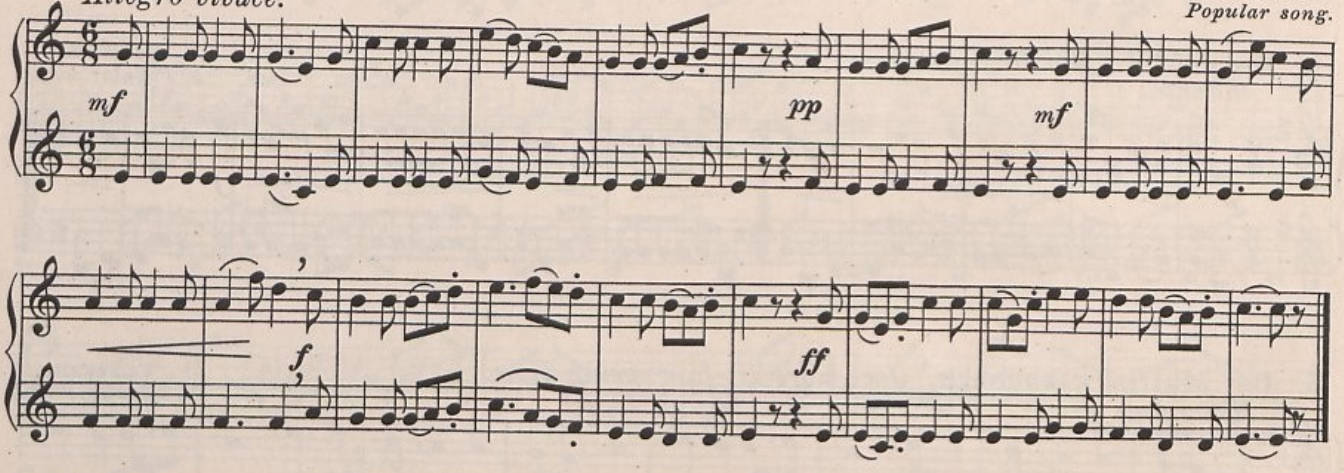
7. O, danket dem Herrn. *O praise ye the Lord.*

Maestoso. **J. A. P. Schulz.**



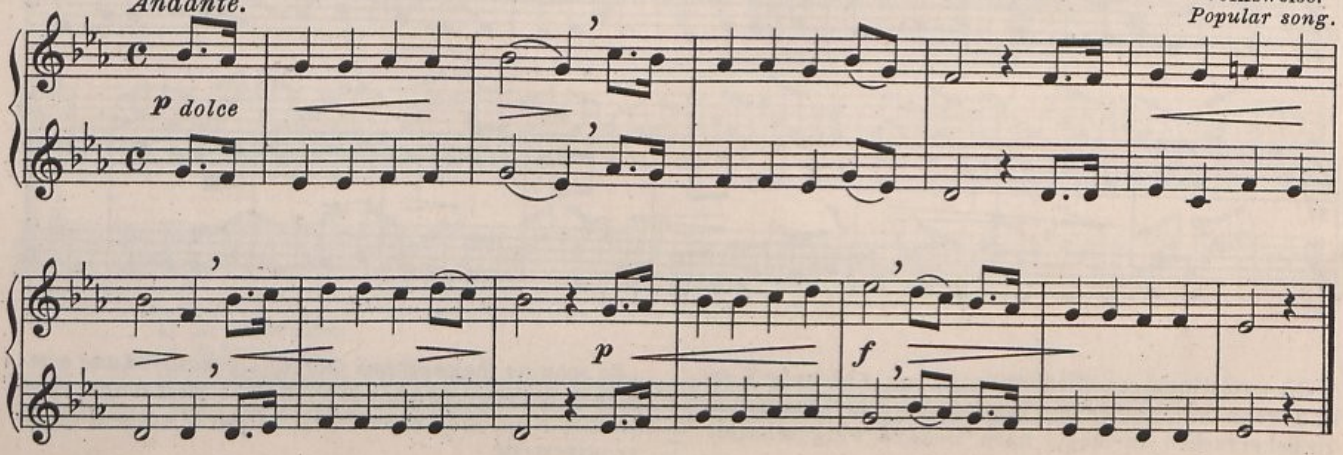
8. Im Wald und auf der Haide. *In forest green and meadow.*

Allegro vivace. Volksweise. *Popular song.*



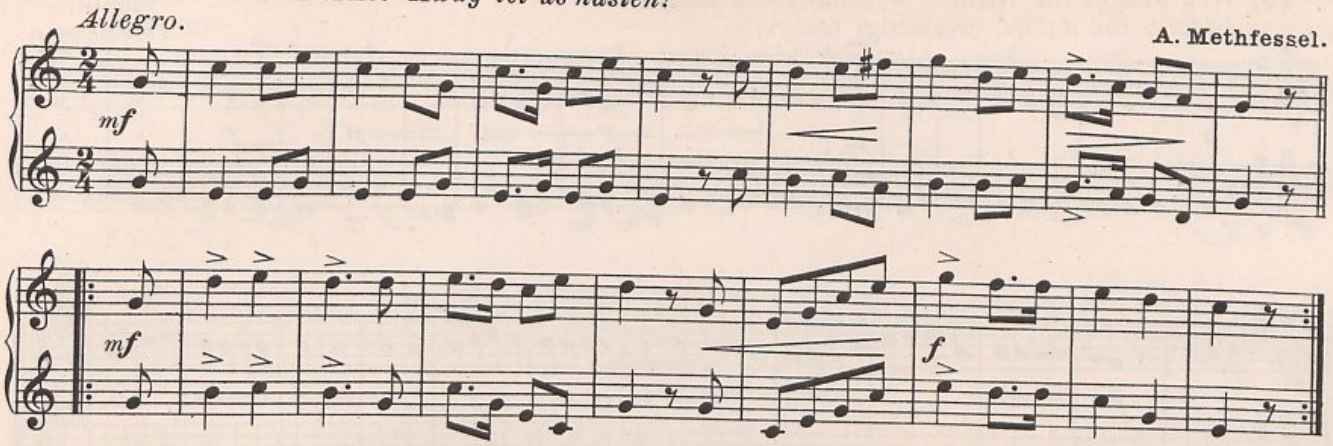
9. Hörst du jenes sanfte Läuten. *Dost thou hear those sweet bells ringing.*

Andante. Volksweise. *Popular song.*



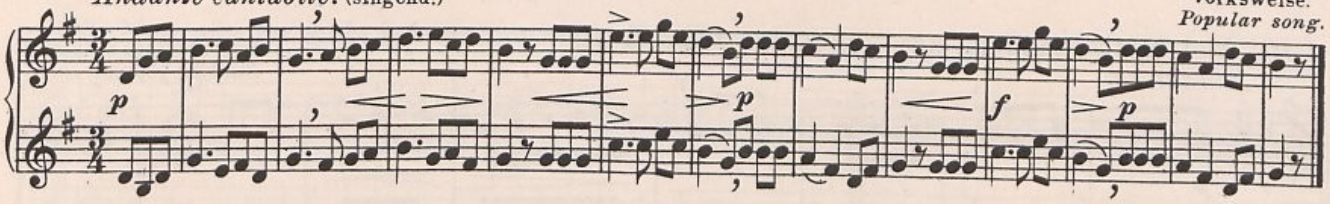
10. Hinaus in die Ferne. *Away let us hasten!*

Allegro. A. Methfessel.



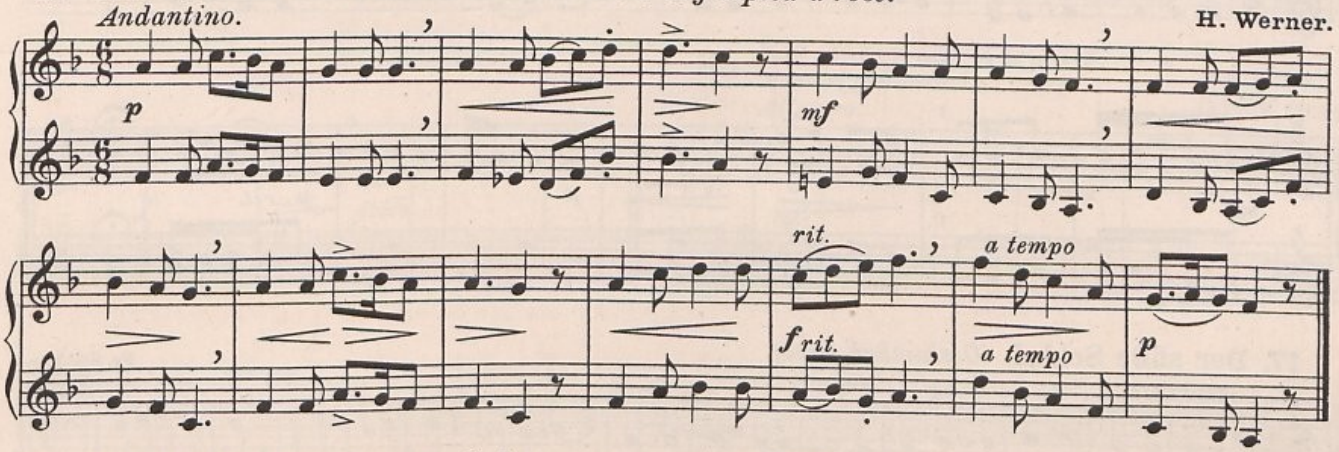
11. Steh ich in finstrer Mitternacht. *Alone I stand in midnight hour.*

Andante cantabile. (singend.) Volksweise. *Popular song.*



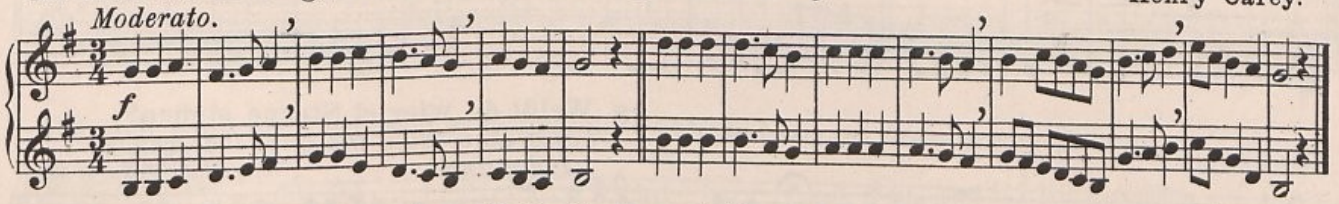
12. Sah ein Knaß ein Röslein steh'n. *Once a boy espied a rose.*

Andantino. H. Werner.



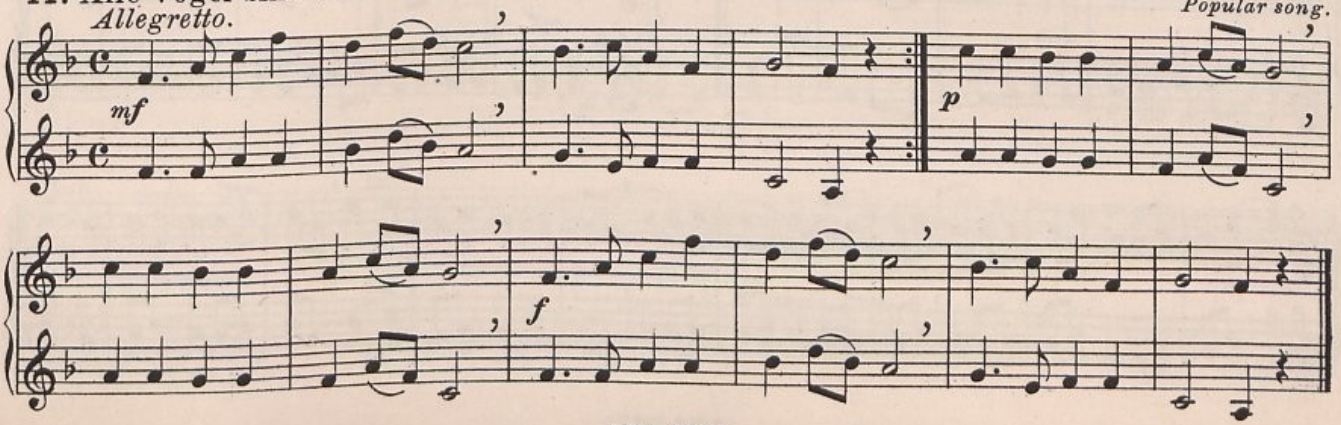
13. Heil dir im Siegerkranz. *God save our gracious King.*

Moderato. Henry Carey.



14. Alle Vögel sind schon da. *All the birds are back once more.*

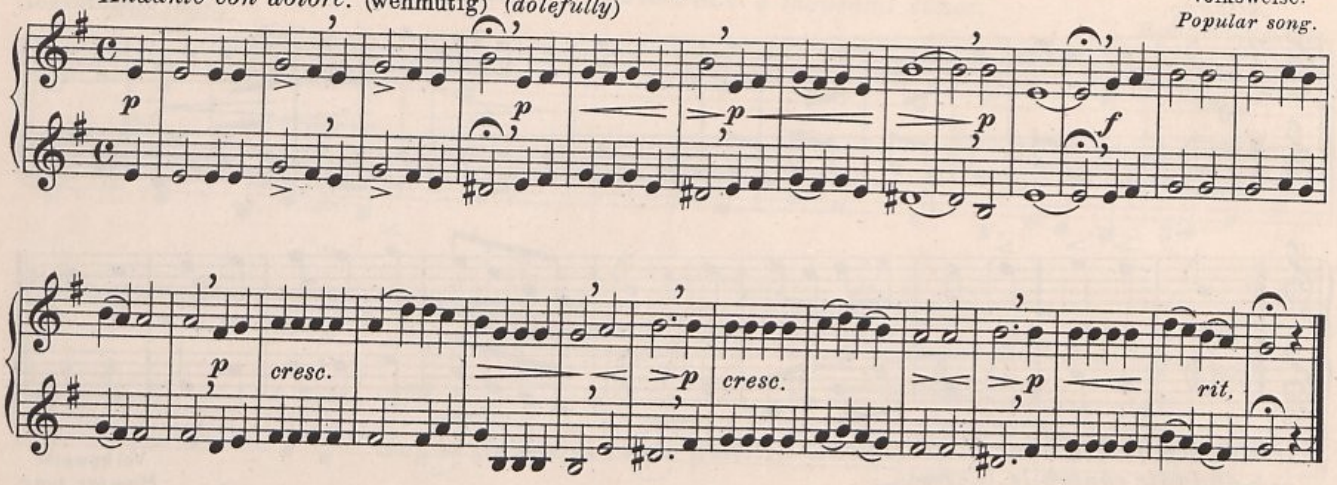
Allegretto. Volksweise. *Popular song.*



15. Wer singet im Walde. *Who sings in the forest.*

Andante con dolore. (wehmütig) *(dolefully)*

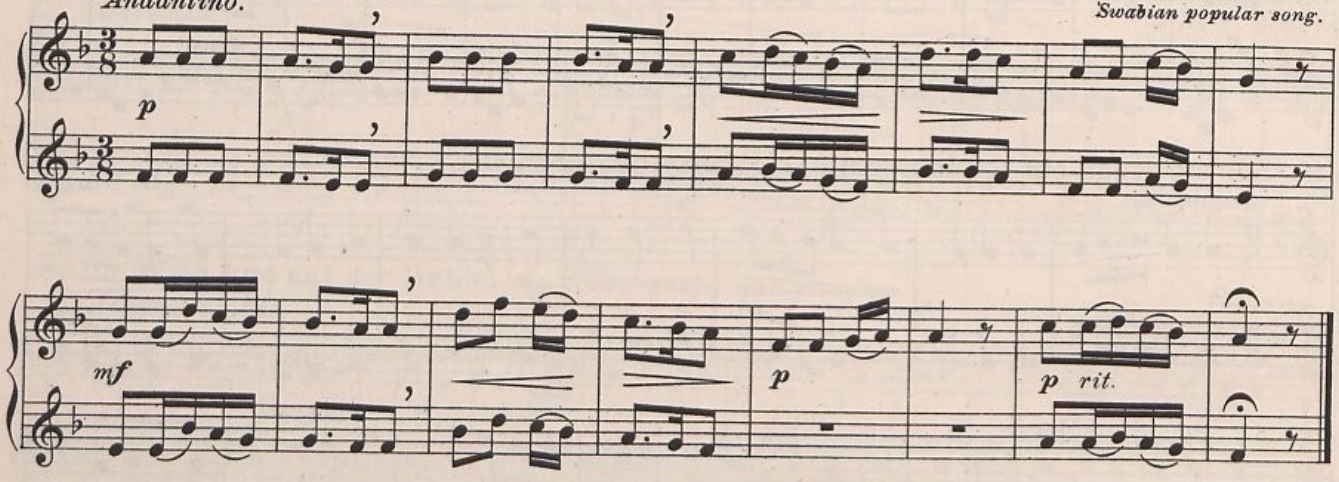
Volksweise.
Popular song.



16. Mei Mutter mag mi net. *My mother loves me not.*

Andantino.

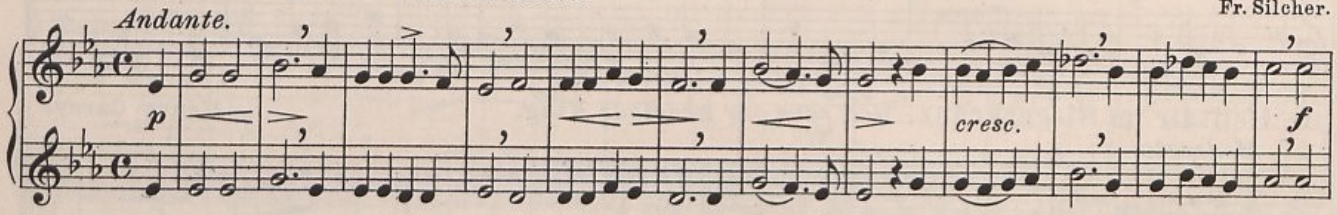
Schwäbisches Volkslied.
Swabian popular song.

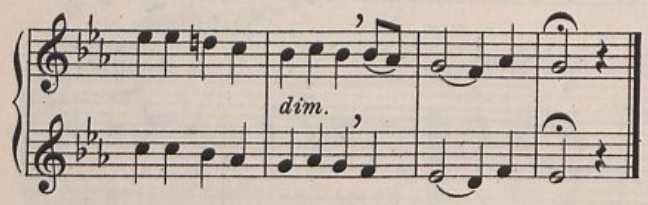


17. Der süße Schlaf. *O slumber sweet.*

Andante.

Fr. Silcher.



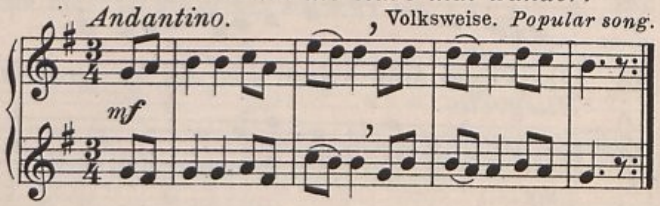


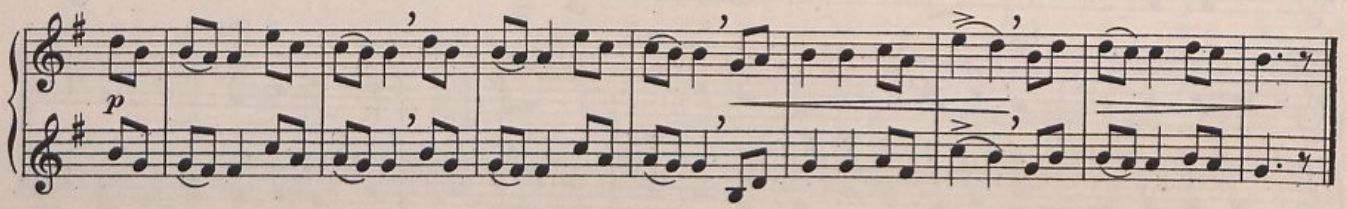
18. Weißt du wieviel Sterne stehen?

Canst thou count the stars that wander?

Andantino.

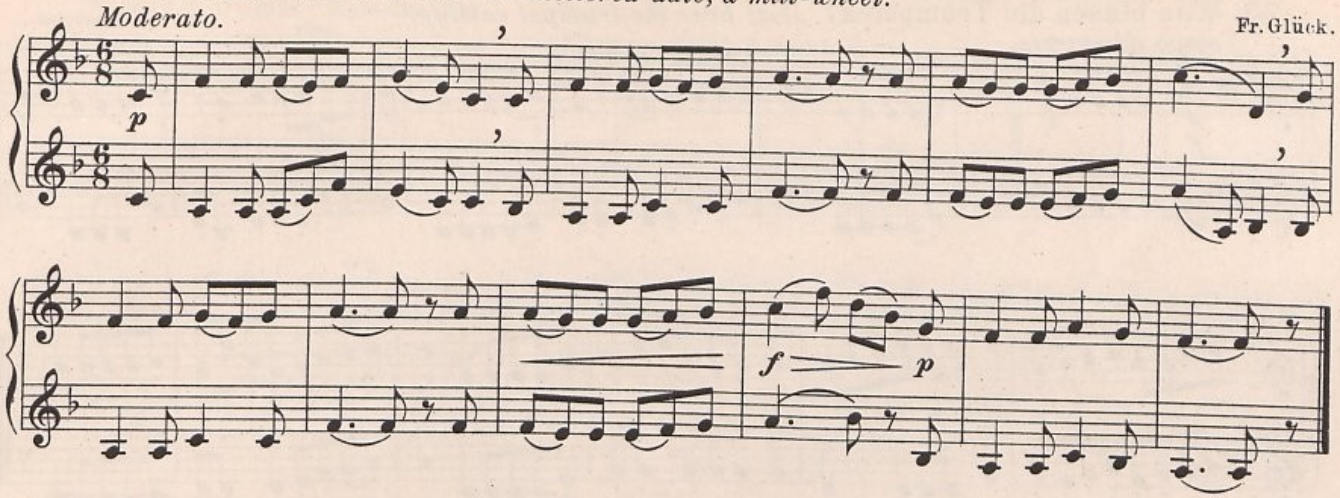
Volksweise. *Popular song.*





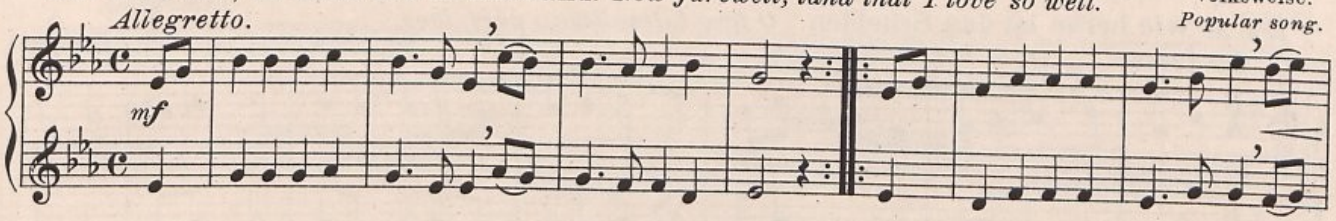
19. In einem kühlen Grunde. *In sheltered dale, a mill-wheel.*

Moderato. Fr. Glück.



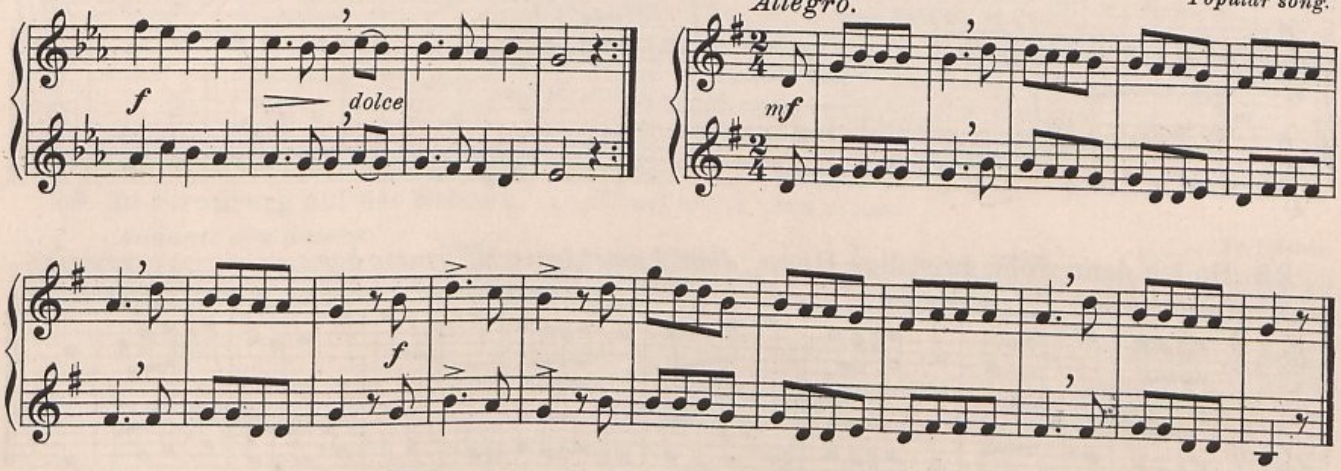
20. Nun ade, du mein lieb Heimatland. *Now farewell, land that I love so well.*

Allegretto. Volksweise. *Popular song.*



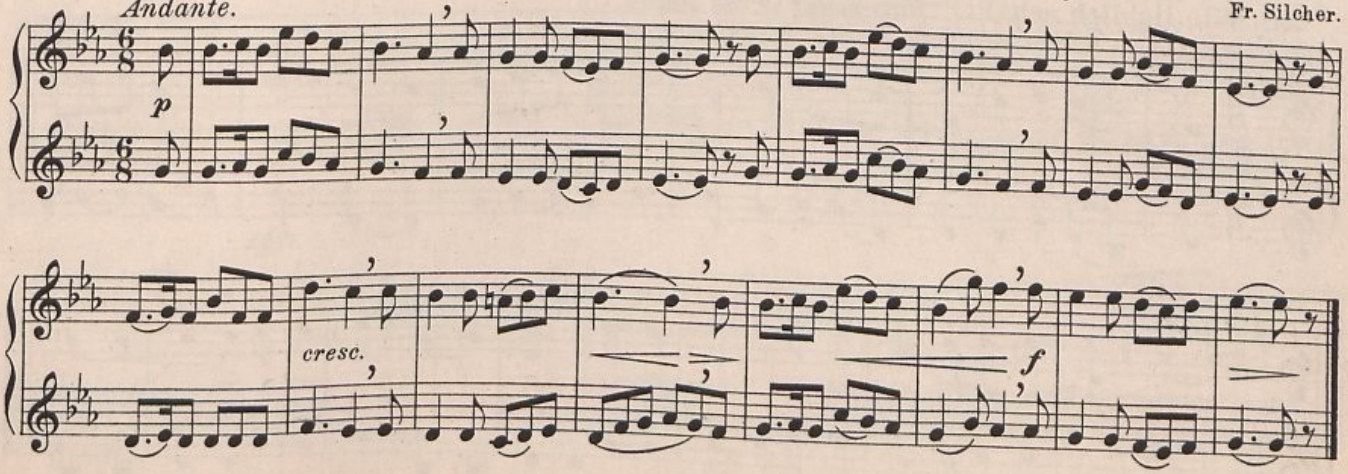
21. Ein Jäger aus Kurpfalz.
A merry huntsman sang.

Allegro. Volkslied. *Popular song.*



22. Ich weiß nicht was soll es bedeuten. *I know not why my heart is weary.*

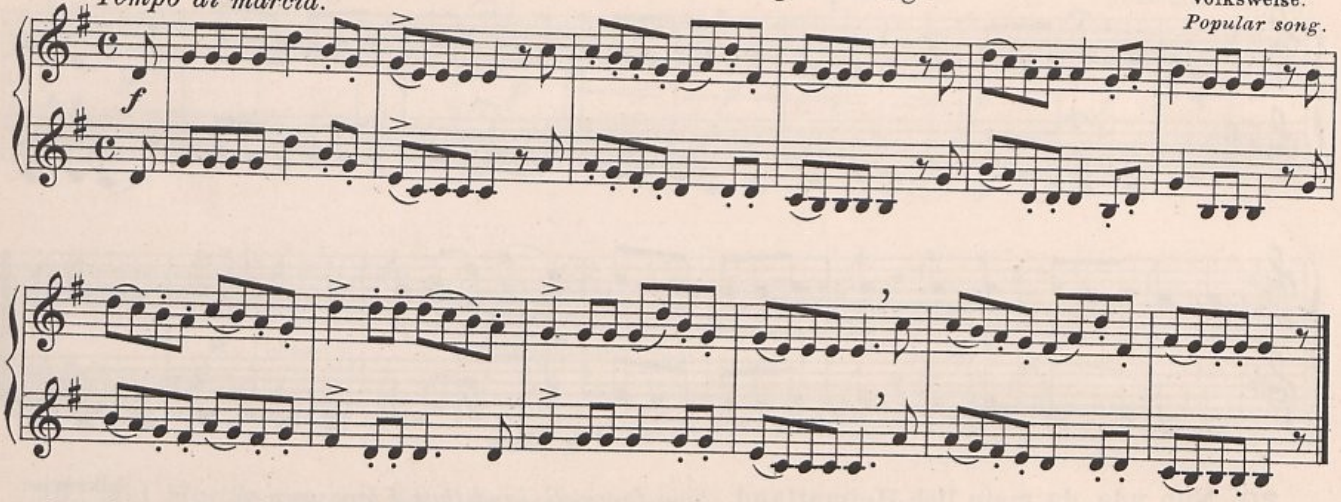
Andante. Fr. Silcher.



23. Was blasen die Trompeten? *Dost hear the trumpet calling?*

Tempo di marcia.

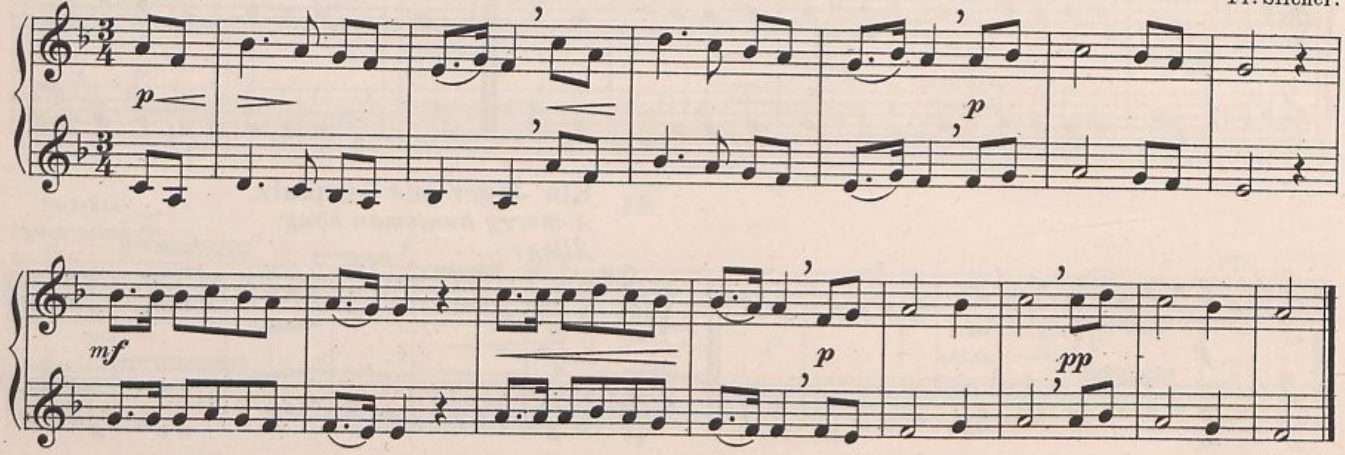
Volksweise.
Popular song.



24. O wie herbe ist das Scheiden. *O how bitter 'tis to part, love.*

Andante.

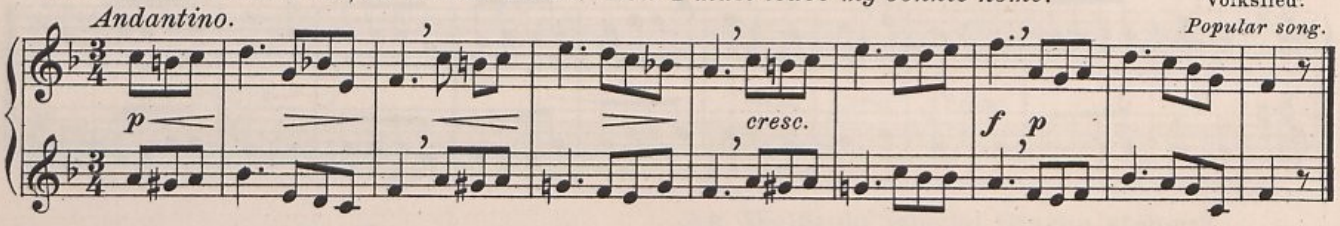
Fr. Silcher.



25. So leb' denn wohl, du stilles Haus. *Now I must leave my bonnie home.*

Andantino.

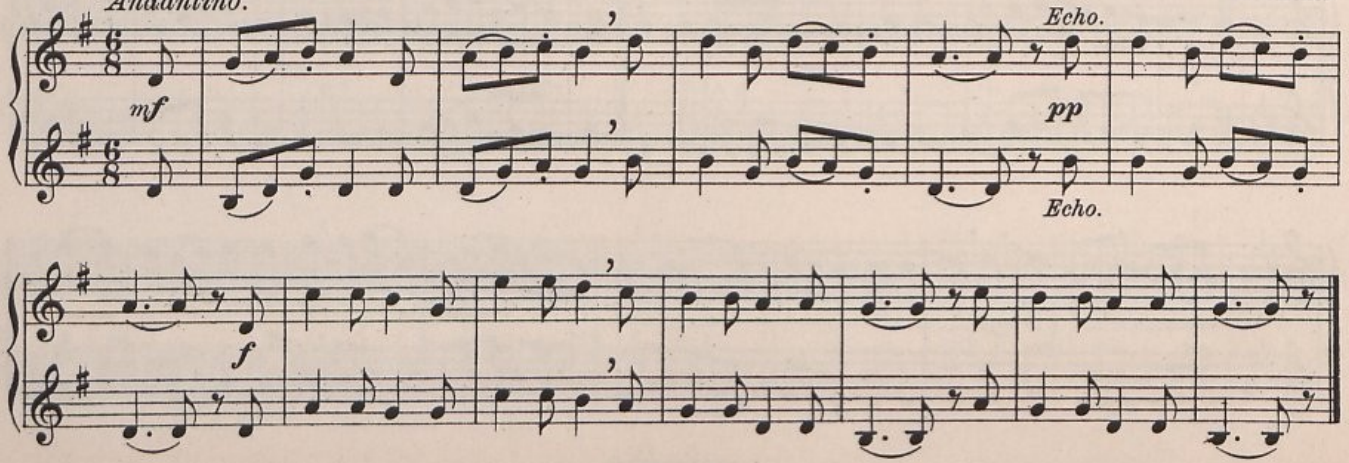
Volkslied.
Popular song.



26. Wie lieblich schallt. *How sweet is the sound.*

Andantino.

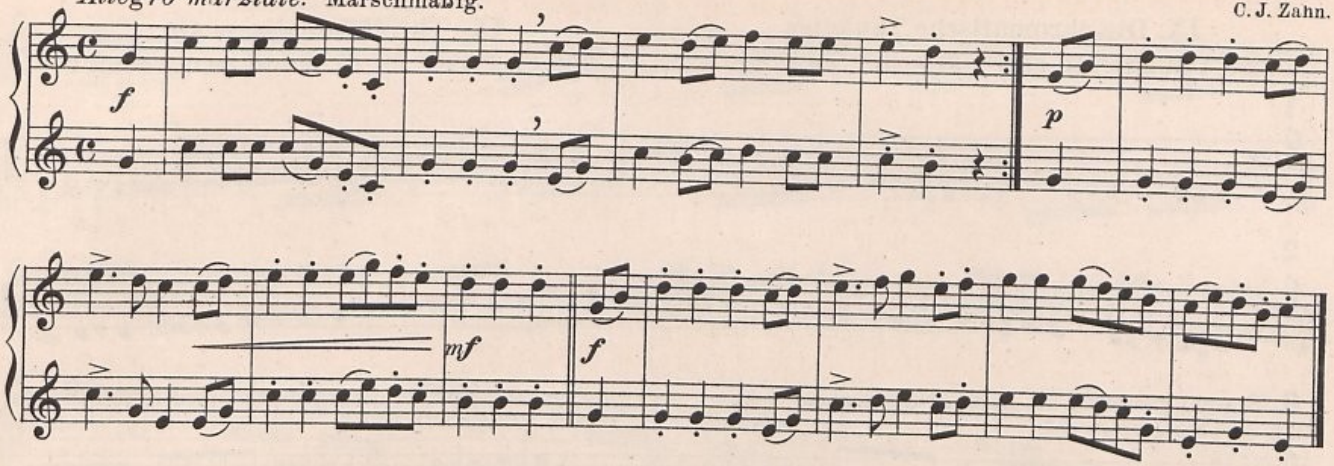
Fr. Silcher.



27. Wohlauf Kameraden, auf's Pferd. *Now comrades, come, mount on your steeds.*

Allegro marziale. Marschmäßig.

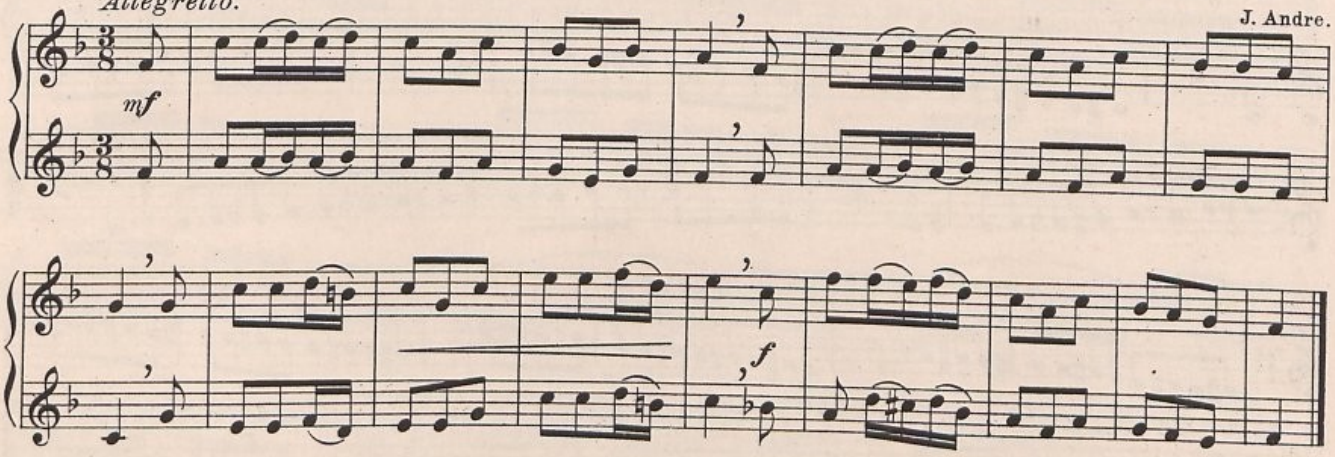
C. J. Zahn.



28. Da lächelt nun wieder der Himmel so blau. *Above us the soft azure sky seems to smile.*

Allegretto.

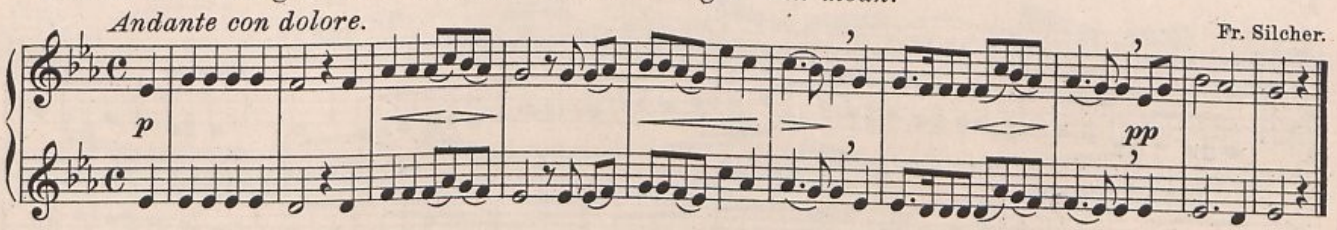
J. Andre.



29. Zu Straßburg auf der Schanz. *In Strasburg I can moan.*

Andante con dolore.

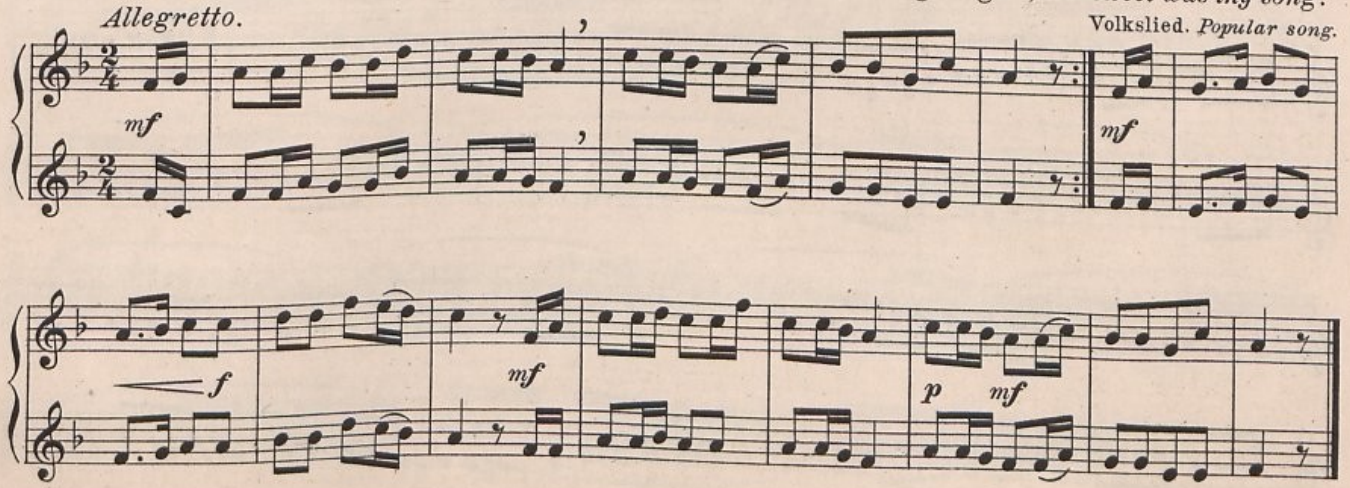
Fr. Silcher.



30. Nachtigall, Nachtigall wie sangst du so schön. *Nightingale, nightingale, how sweet was thy song.*

Allegretto.

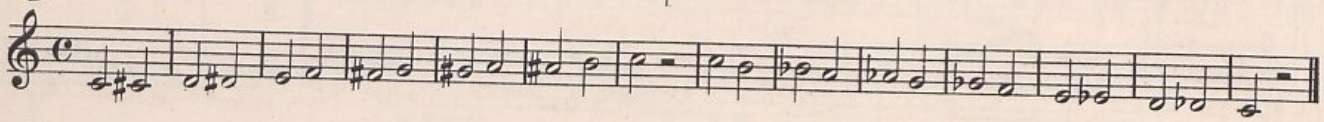
Volkslied. *Popular song.*



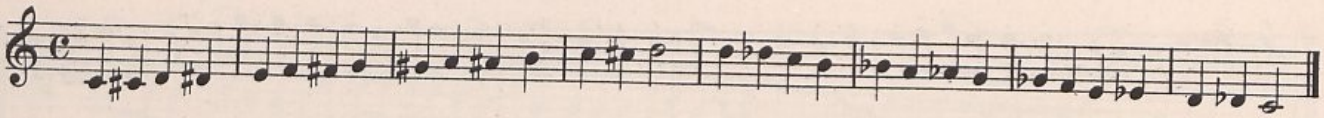
IX. Die chromatische Tonleiter und Übungen in chromatischer Tonfolge.

IX. The chromatic scale and exercises in chromatic progression.

1.

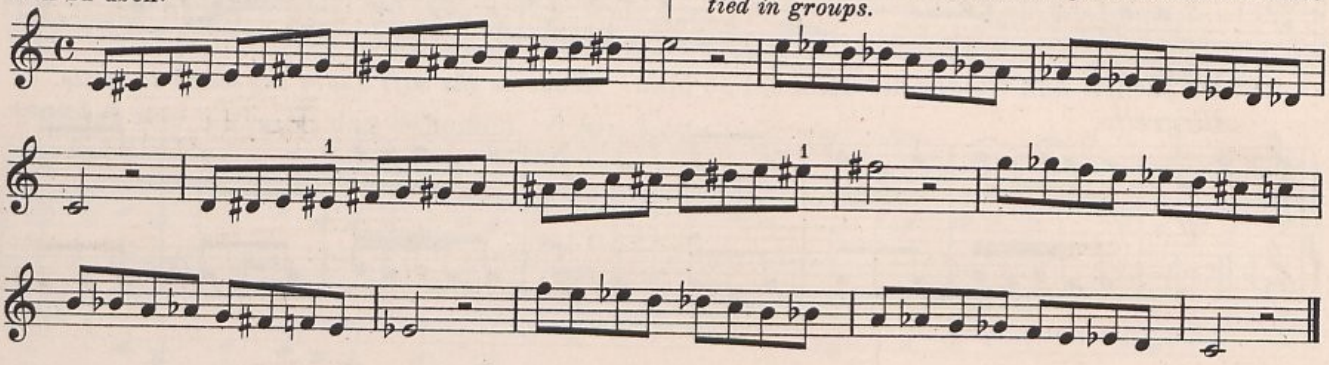


2.

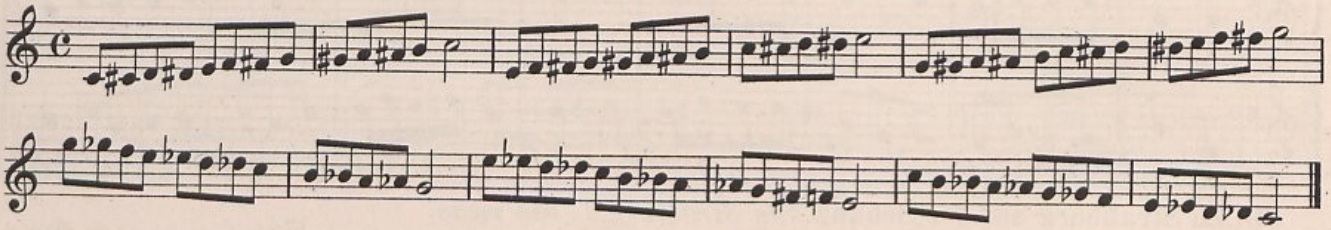


3. Sowohl gestoßen als auch gruppenweise gebunden zu üben.

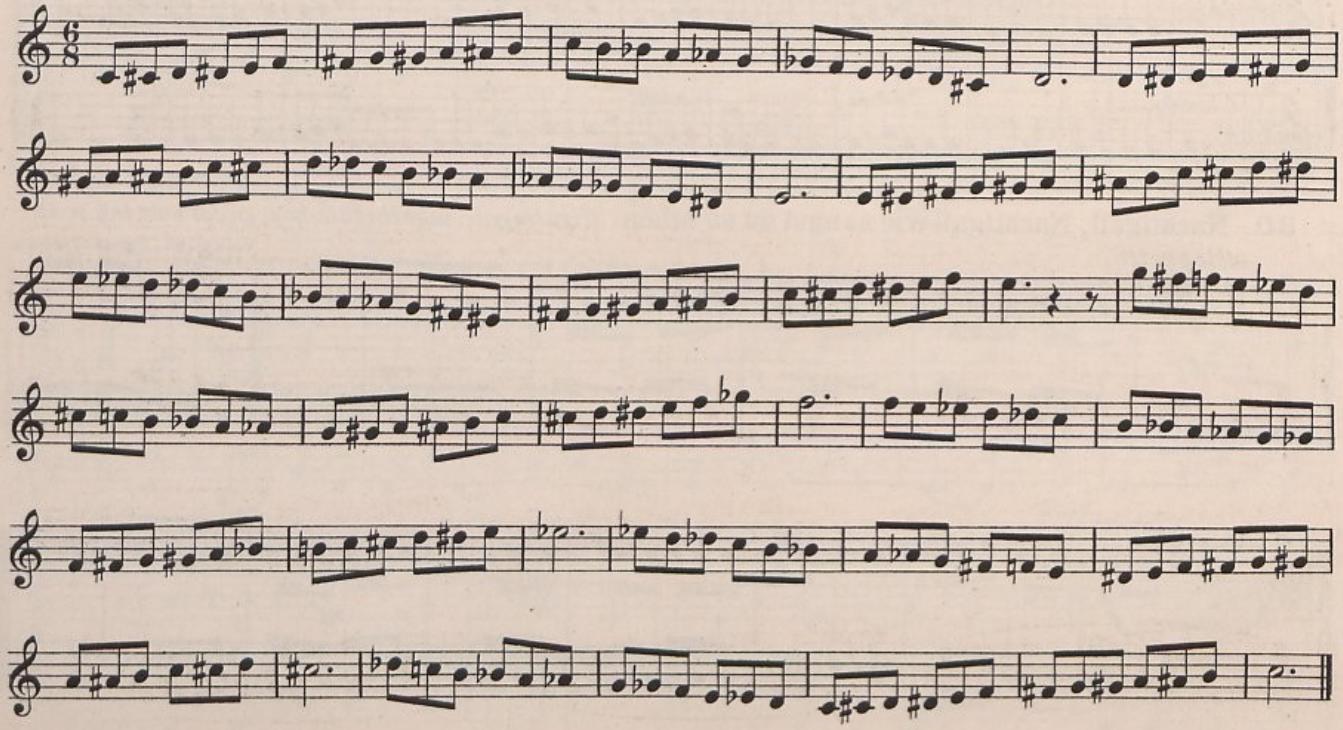
Practise, both in detached style and with the notes tied in groups.



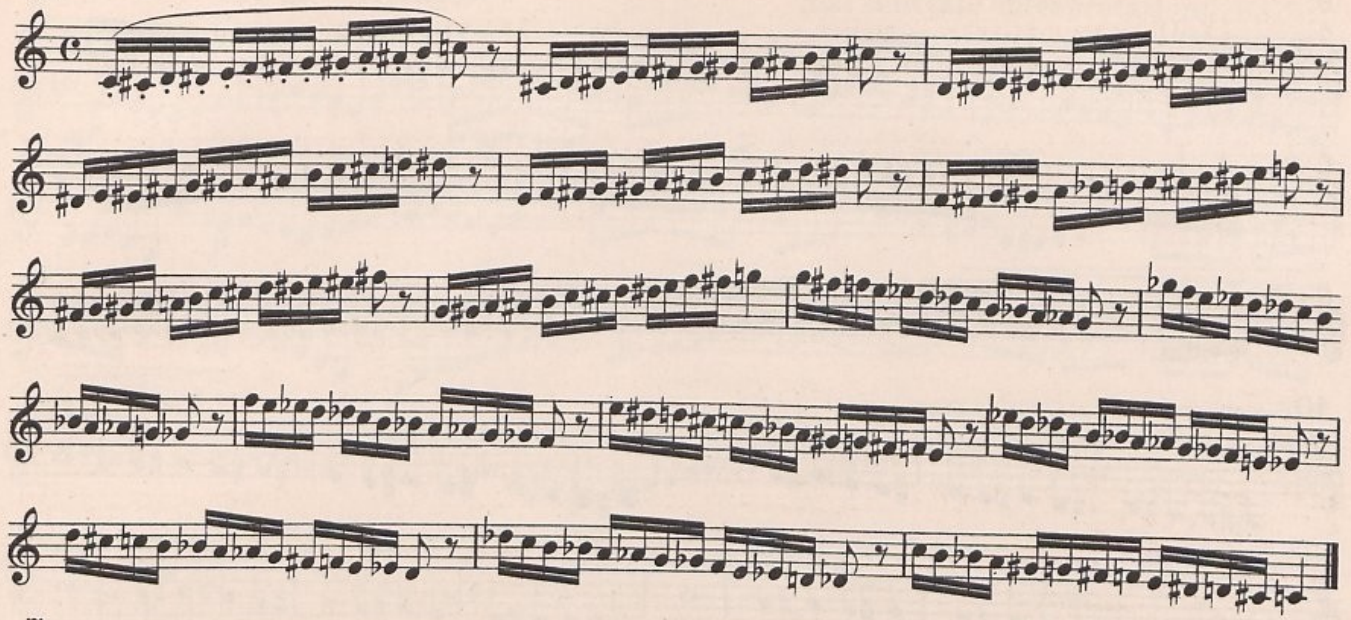
4.



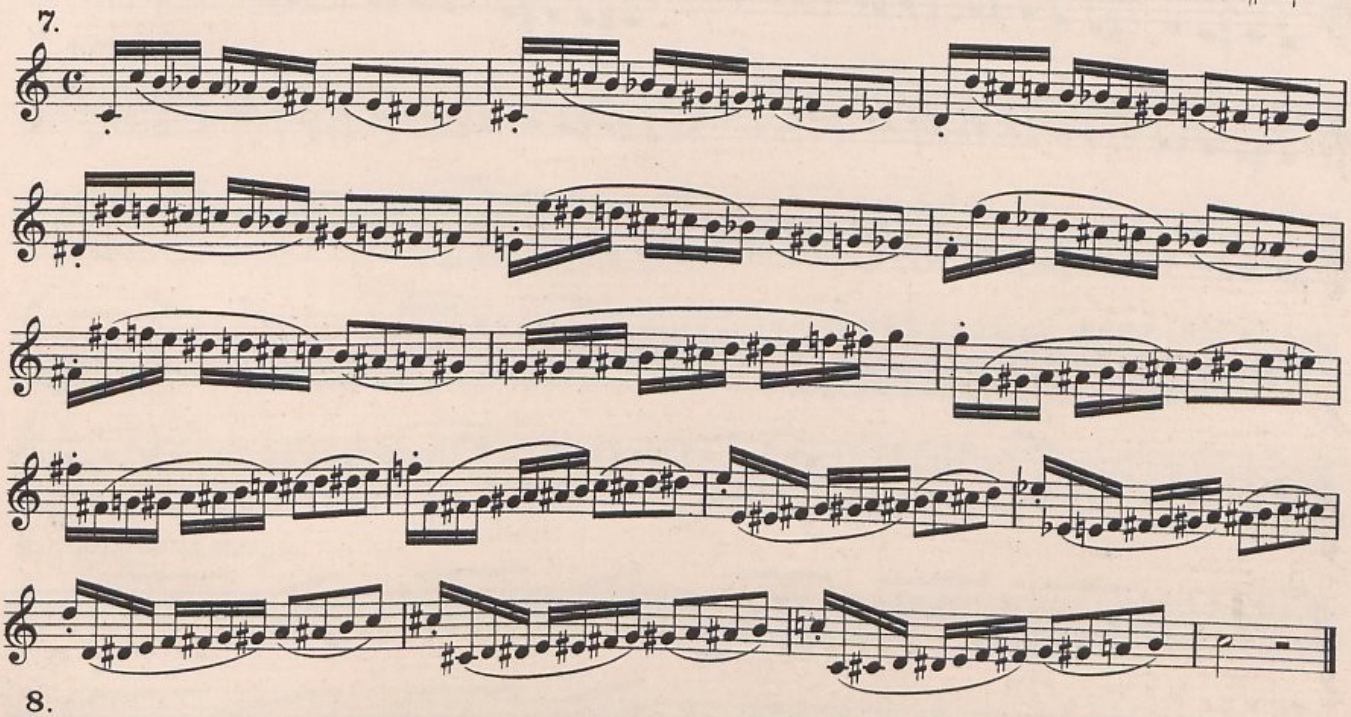
5.



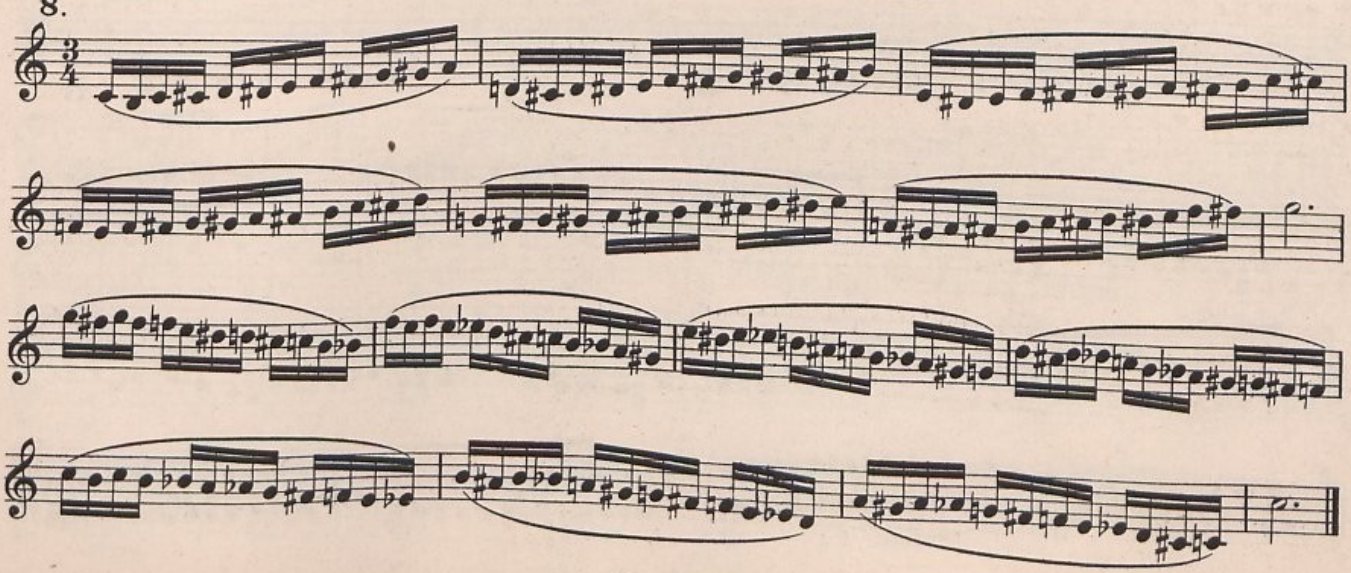
6.



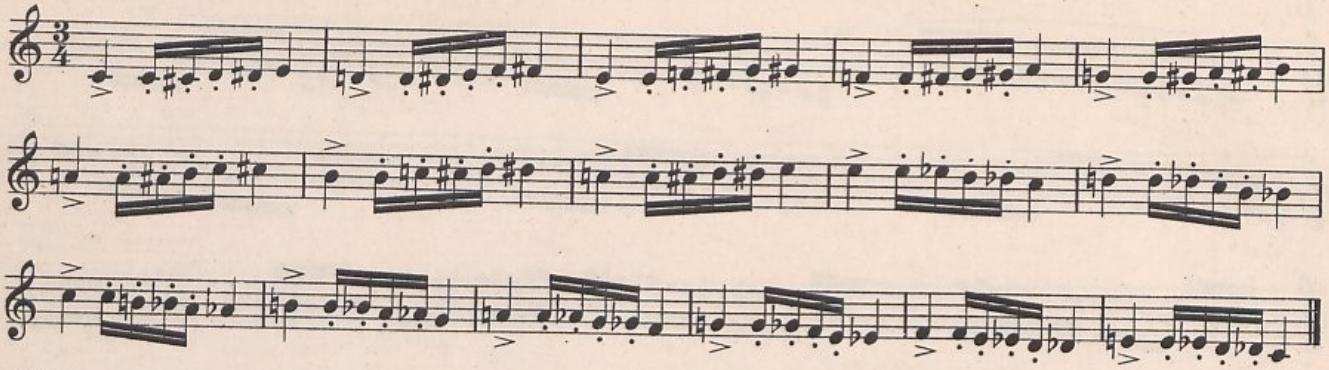
7.



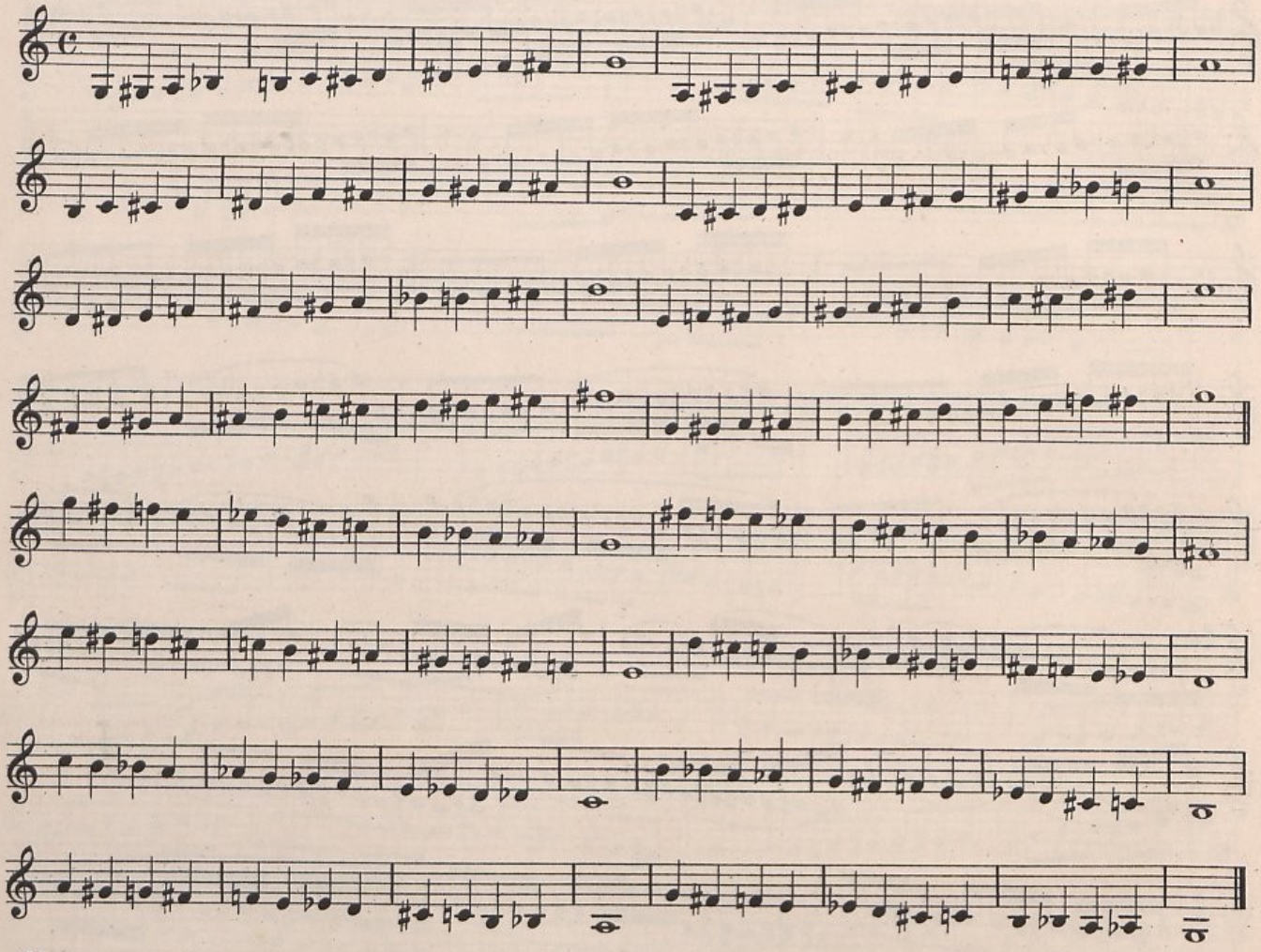
8.



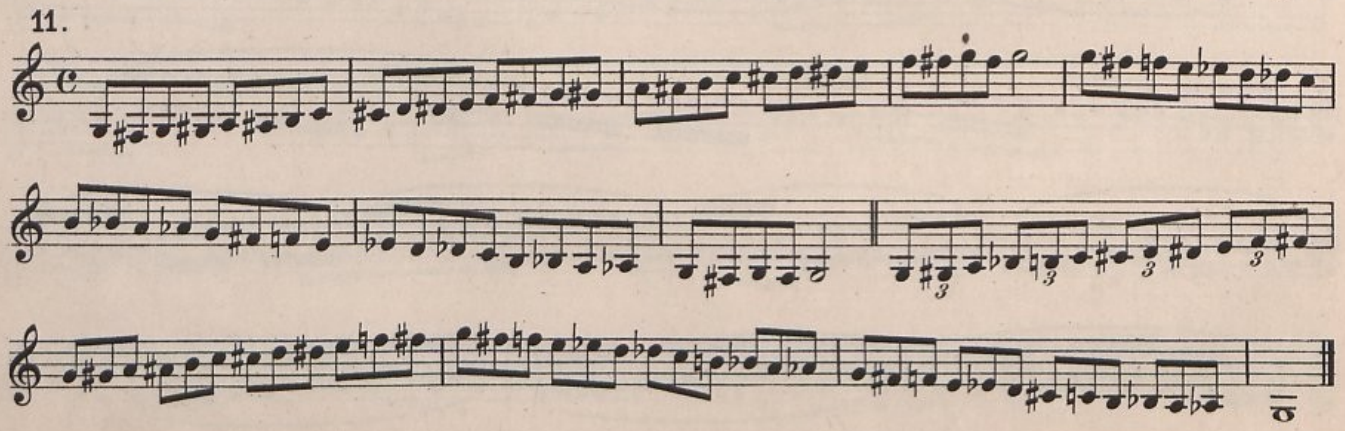
9.



10.



11.



X. Etüden zur Ausbildung der Technik und des Vortrages.

X. Etudes to develop technic and cultivate interpretation.

1. *Allegro moderato.*

mf *sempre stacc.* *p* *p* *f* *f*

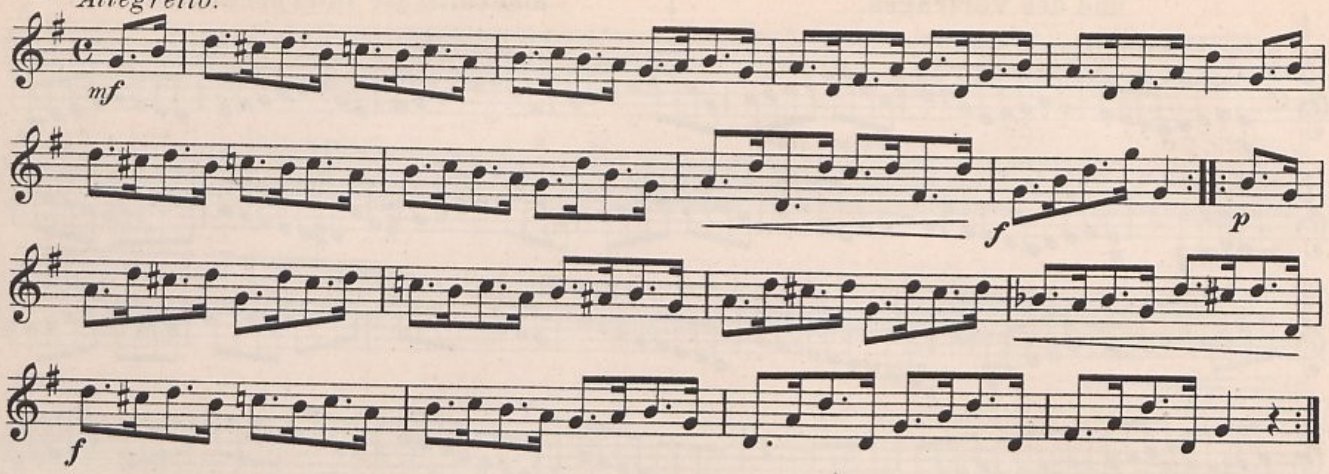
2. *Allegro.*

p *p* *f*

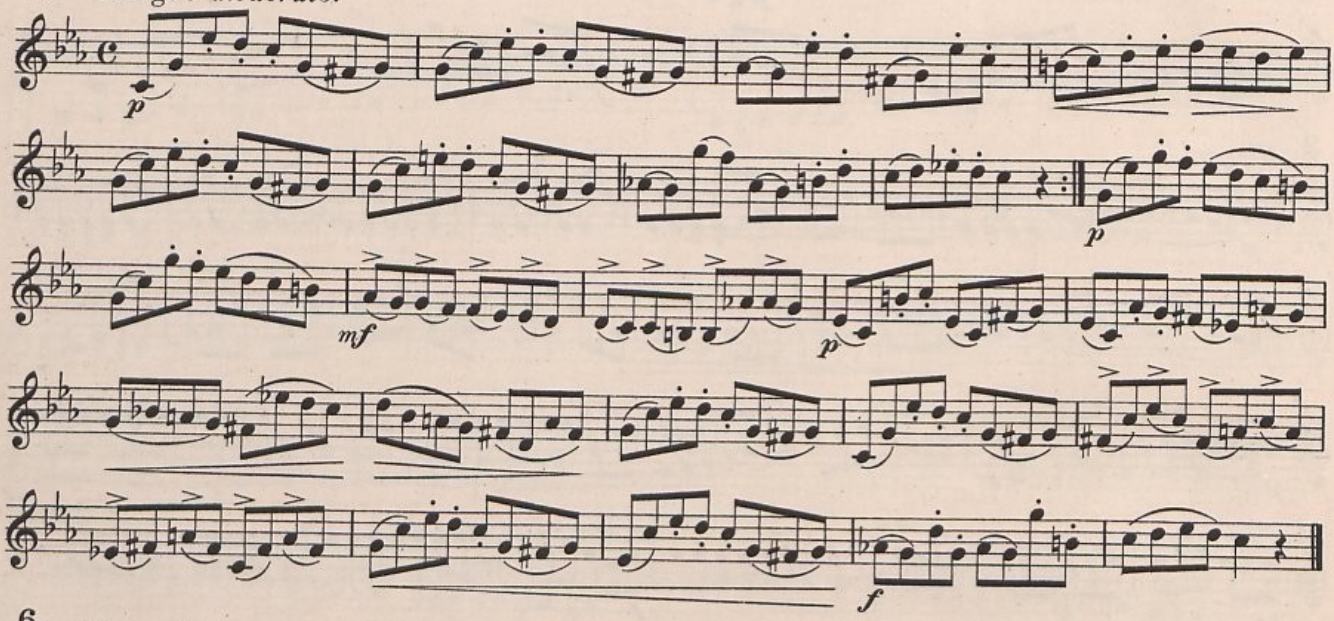
3. *Allegro moderato.*

p *f* *p* *cresc.* *f* *dim.* *mf* *f* *dim.* *p* *cresc.* *f*

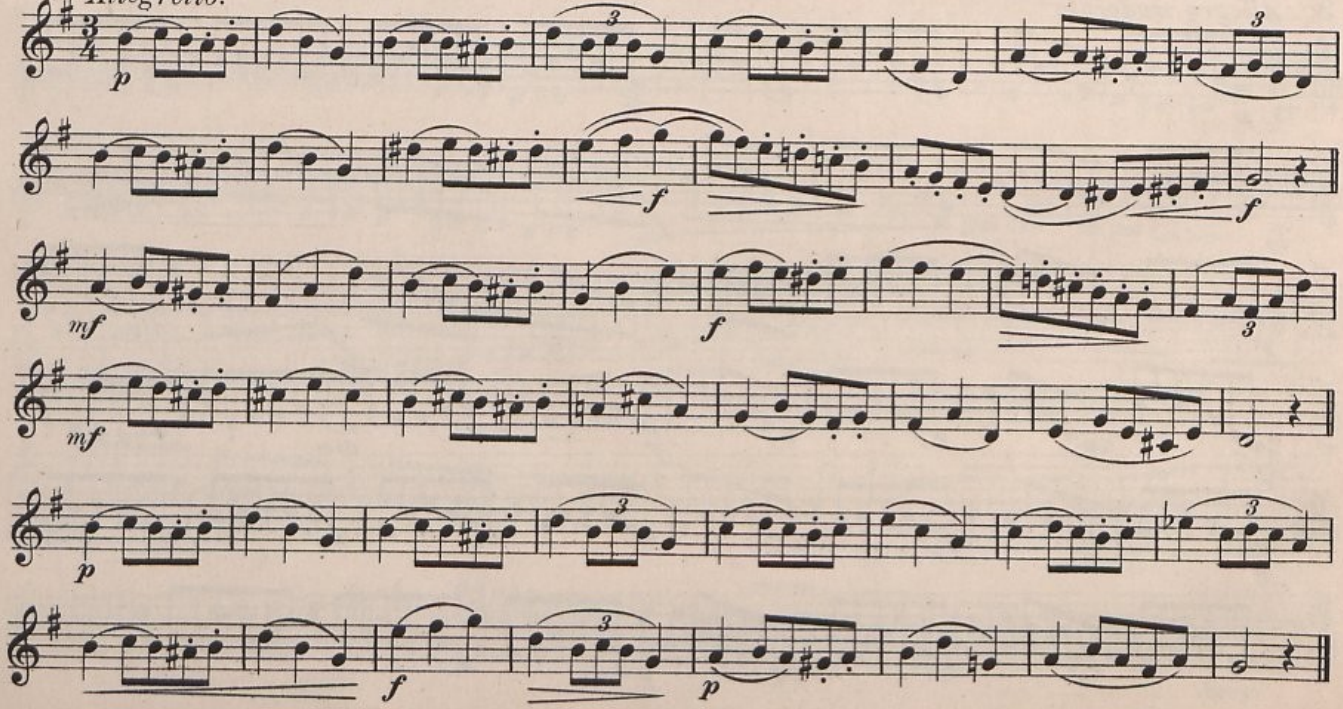
4. *Allegretto.*



5. *Allegro moderato.*



6. *Allegretto.*



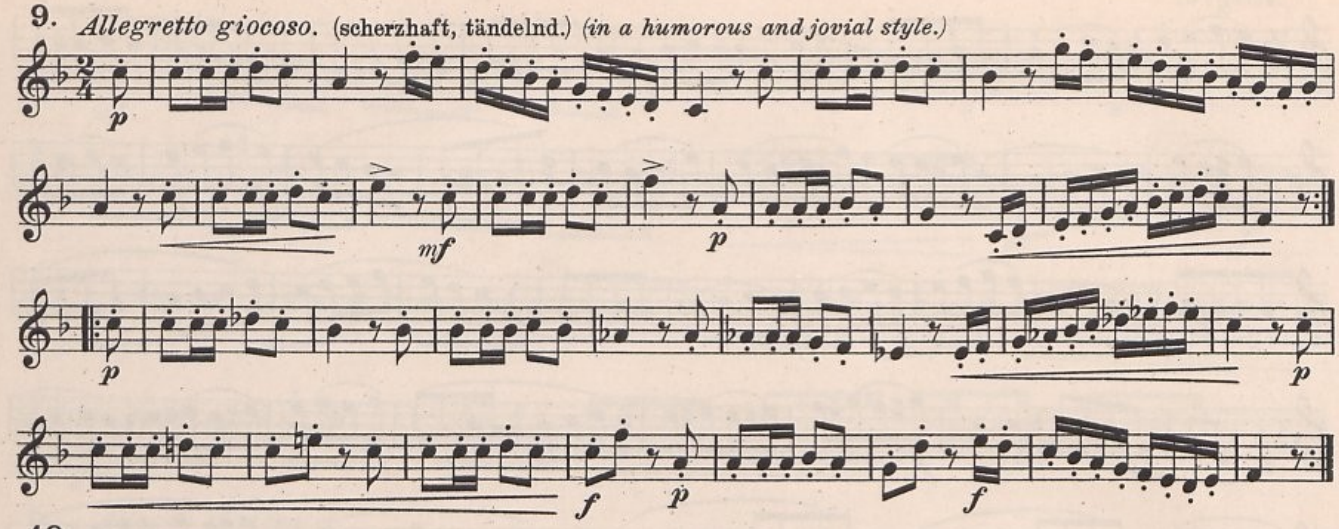
7. *Allegro.*

p *mf* *f* *f* *p* *cresc.* *mf* *p* *p* *mf* *dim.* *mf* *dim.* *p* *f*

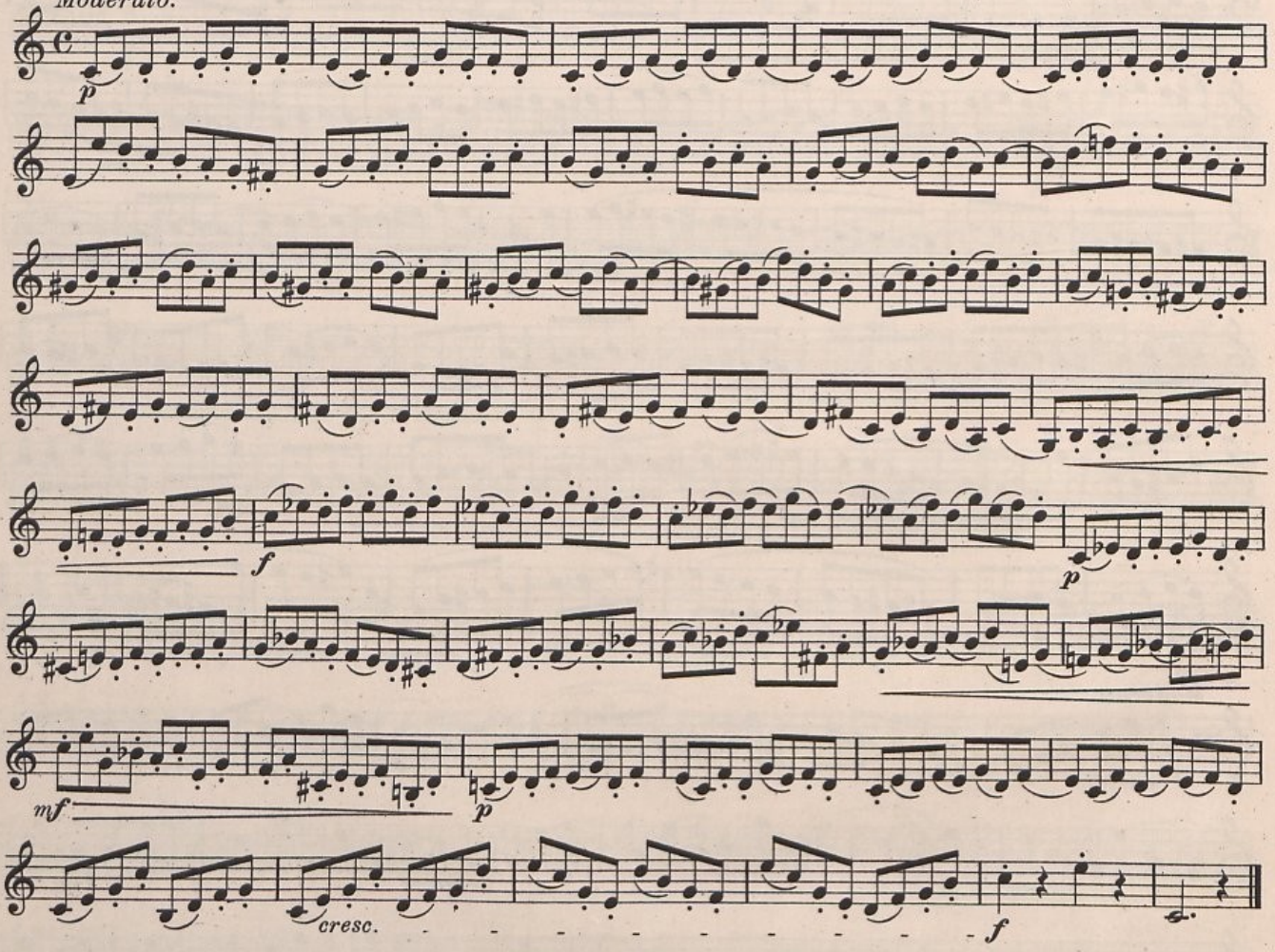
8. *Moderato.*

f marcato *p* *p* *mf* *f*

9. *Allegretto giocoso.* (scherzhaft, tändelnd.) *(in a humorous and jovial style.)*

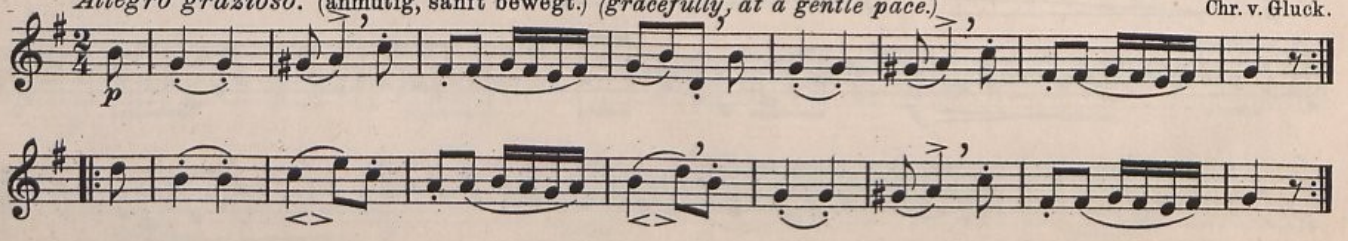


10. *Moderato.*

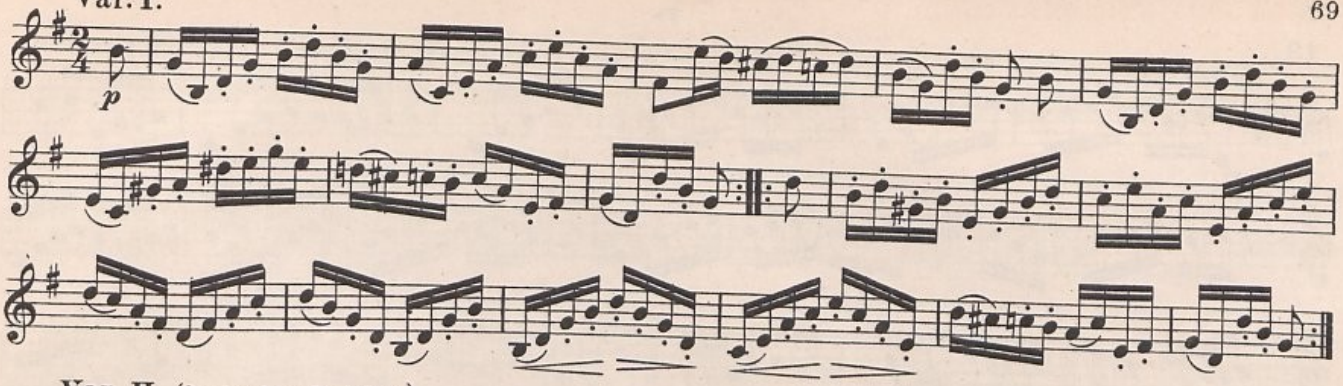


11. **Zwei Variationen** über ein Tema aus „**Armide**." *Two variations on a theme from „Armida."*

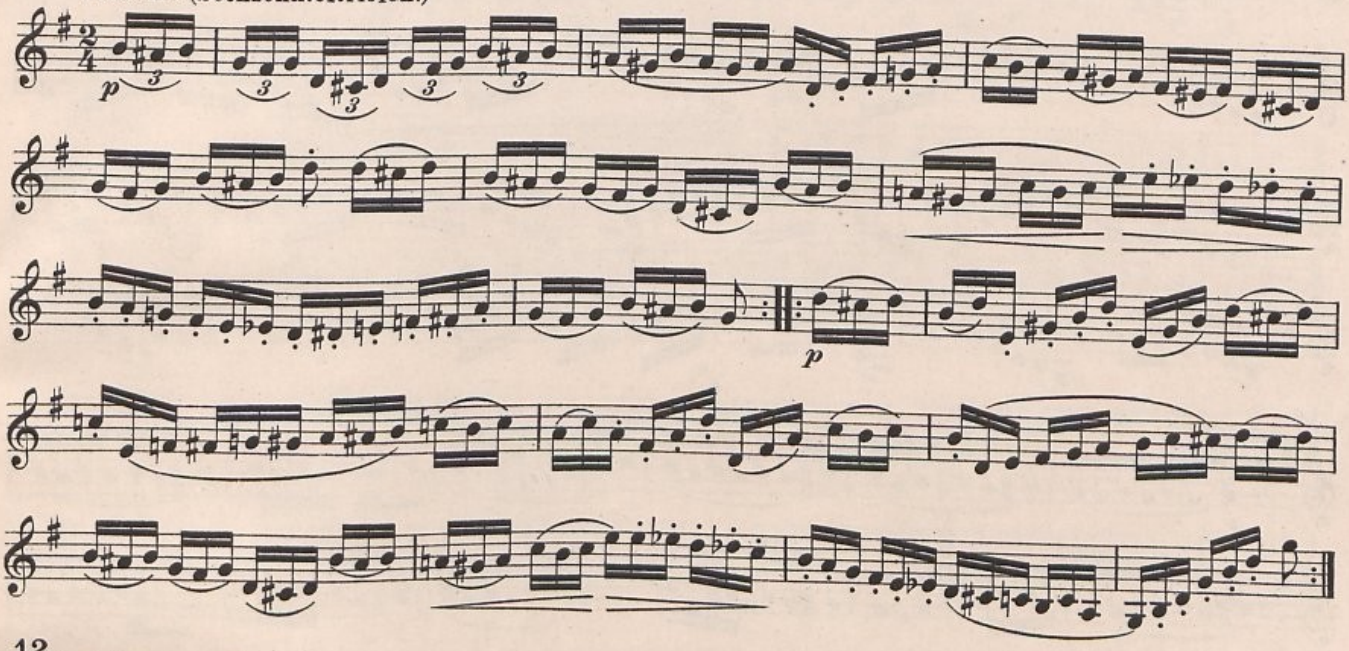
Allegro grazioso. (anmutig, sanft bewegt.) *(gracefully, at a gentle pace.)* Chr. v. Gluck.



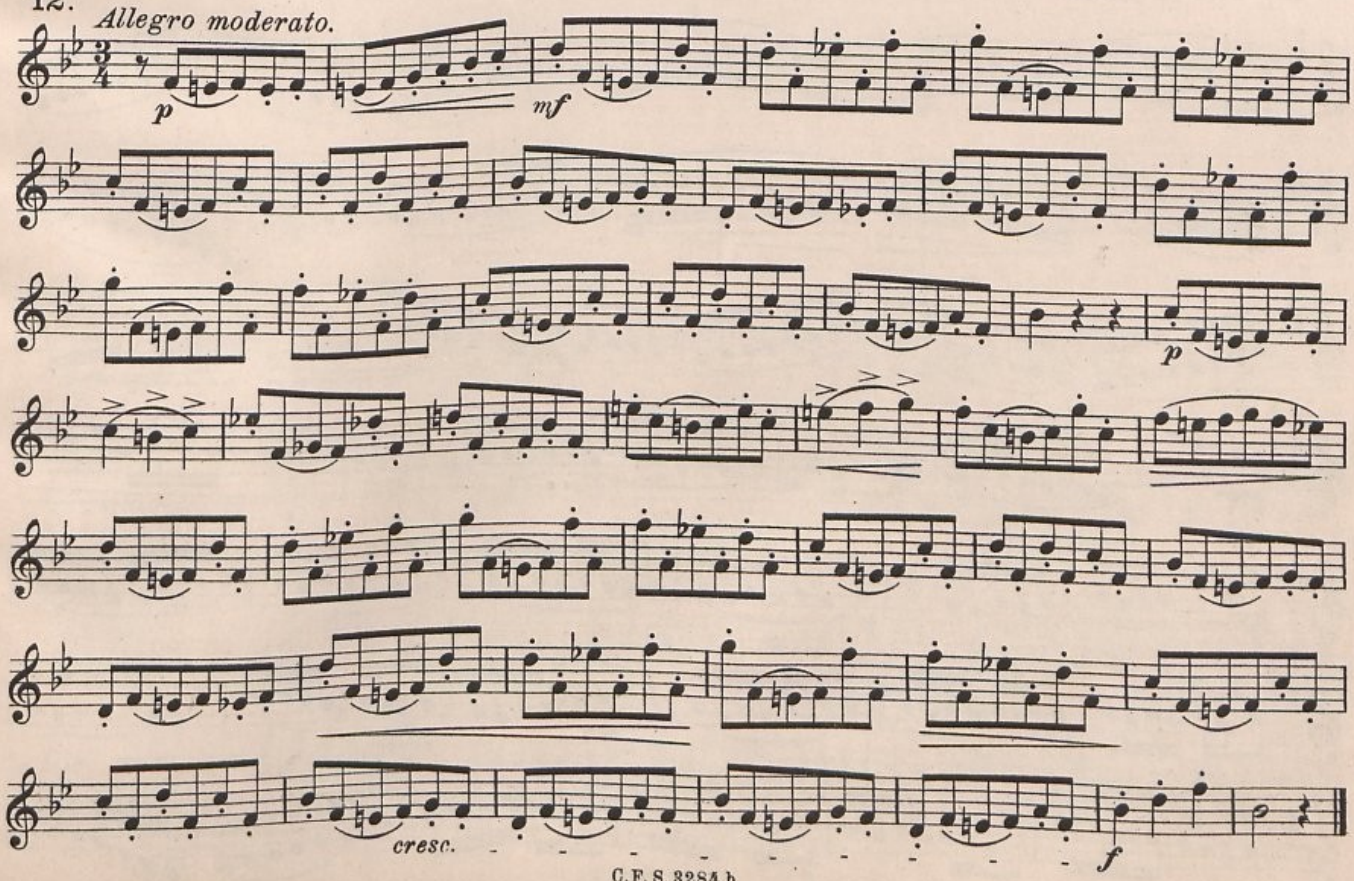
Var. I.



Var. II. (Sechzehnteltriolen.)



12. *Allegro moderato.*



13. *Allegro.*

p

1

f

p

f

14. *Allegro.*

3 3

p

p

mf

p

f

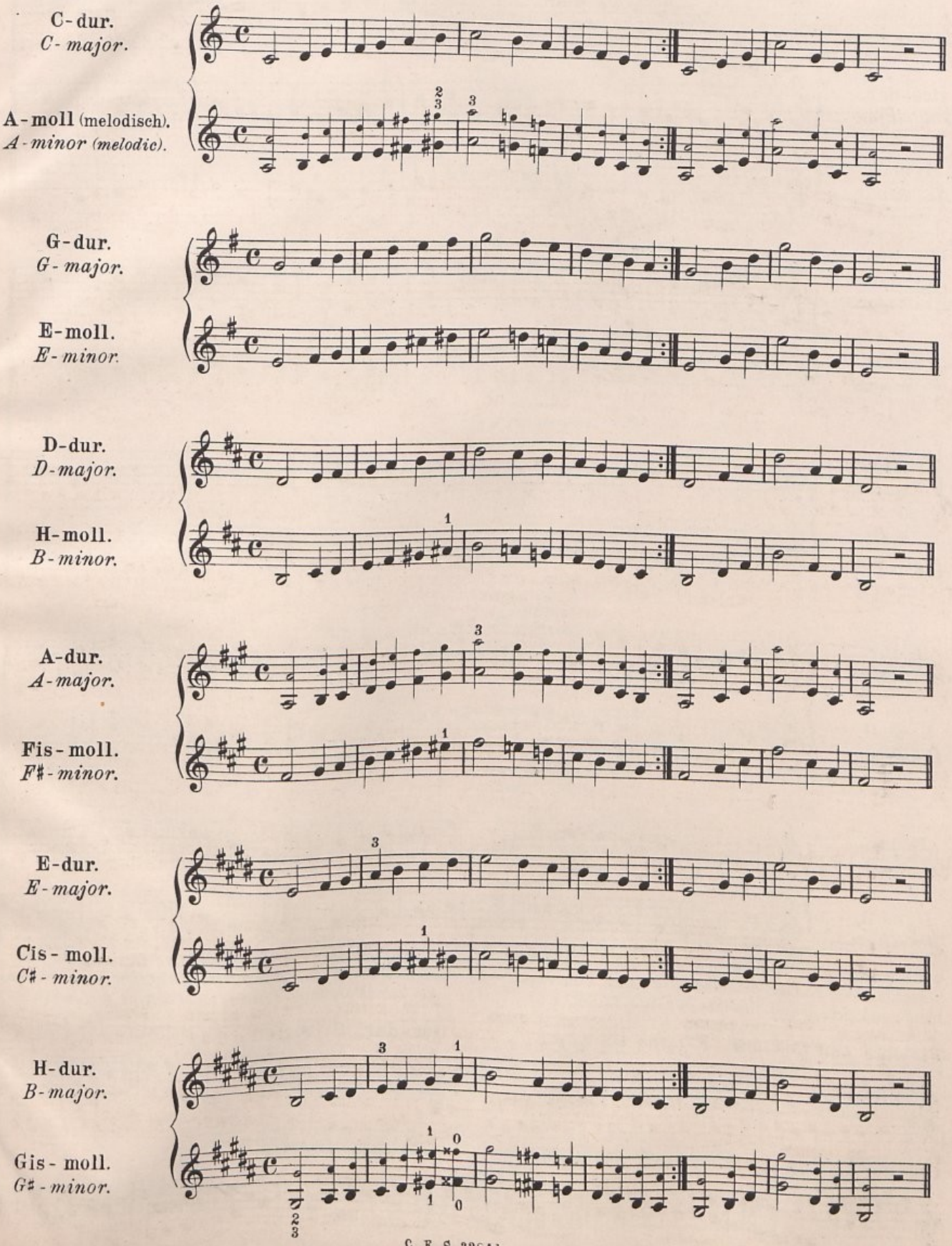
p

cresc.

f

Sämtliche Dur- und Moll-Tonleitern in der Aufeinderfolge des Quintenzirkels.

All the major- and minor-scales as they succeed each other in the circle of fifths.



Fis-dur. *F♯-major.*

Dis-moll. *D♯-minor.*

Des-dur. *D♭-major.*

B-moll. *B♭-minor.*

As-dur. *A♭-major.*

F-moll. *F-minor.*

Es-dur. *E♭-major.*

C-moll. *C-minor.*

B-dur. *B♭-major.*

G-moll. *G-minor.*

F-dur. *F-major.*

D-moll. *D-minor.*

Enharmonische Tonleitern sind solche, welche unter verschiedenen Namen dieselben Töne und Tonfolgen haben und auf ein und dieselbe Tonstufe fallen, z. B.

Enharmonic scales are such as differ only in the name, not in the tones and succession of tones they contain, and which occur on the same tonal degree, for instance:

Fis-dur und Ges-dur. *F♯- and G♭-major.*

Ges-dur. *G♭-major.*

Cis-dur und Des-dur. *C♯- and D♭-major.*

Des-dur. *D♭-major.*

Trompete oder Cornet à pistons.

	mit Pianoforte	mit Quintett	mit Orchester
Frz. Abt, Op. 428, Nr. 3, O Jugend, wie bist du so schön. Lied			*
Em. Bach, Frühlings Erwachen. Romanze	*	*	*
W. Baumgartner, Op. 24, Nr. 1, Noch sind die Tagen der Rosen. Lied	*		
L. van Beethoven, Op. 46 Adelaïde. Lied	*		*
V. Bellini, Arie aus der Oper „Die Puritaner"	*		
Ch. de Bèriot, Op. 5, Air varié Nr. 4 (Air montagnard)	*		*
— Op. 15, Air varié Nr. 7 (H. Pietzsch)	*		*
A. Beyer, Konzert-Polka für 2 Trompeten solo			*
Fr. Brase, Konzert-Polka			*
S. Breu, Beim Mütterlein. Lied	*		*
— do. mit Harmonie-Musik			
B. Caraffa, Immer neu fühl' ich dies süsse Regen für 2 Trompeten solo			*
G. A. Carl, Op. 73, Die Landpost. Charakter-Stück. a) Postillonrufe, b) Abschied, c) Abfahrt, d) Heimweh, e) Glückliche Ankunft			*
— do. mit Harmonie-Musik			
— do. mit kleiner Harmonie-Musik			
— do. mit Blech-Musik			
G. Cords, Konzert-Fantasie Es-moll	*		*
Frz. Doppler, Paraphrase „Ilka"	*		
H. Eichhorn, Op. 62, Winternachtsständchen	*		*
Chr. Frehde, Op. 134, Göttlicher Wille. Lied ohne Worte	*		*
— Op. 135, Am Neckar, am Rhein. Ständchen	*		*
— Op. 138, Glück auf den Weg. Lied ohne Worte	*		
— Op. 139, Abschied von der Heimat. Lied ohne Worte	*		
— Op. 140, Postillon d'amour. Polka	*		
— Op. 141, Souvenir de Baden-Baden. Lied ohne Worte	*		*
— Op. 142, Konzert-Polka	*		
— Op. 162, Badewitzer Trompeter-Polka	*		*
— Op. 362, Duett-Romanze für 2 Trompeten solo			*
— Original-Fantasie für 3 Trompeten			
G. Götze, Arie und Polonaise	*		*
G. F. Händel, Largo	*	*	*
J. Hänseroth, Die kleine Gratulantin. Polka	*		*
W. Helser, Op. 30, Grab auf der Haide. Lied	*		*
Th. Kewitsch, Op. 73, Am Neckar. Konzertstück	*		*
— do. mit Harmonie-Musik			
O. Klose, Op. 34, Romanze für Flöte und Cornet à pistons solo	*		*
L. Kott, Norland. Fantasie über ein schwedisches Lied	*		*
C. Kreutzer, Der Wirtin Töchterlein. Ballade	*		
F. Kröpsch, Fantasie über das Trinklied „Im tiefen Keller"	*	*	*
O. Kühne, Vergissmeinnicht. Lied	*		*
E. Lehmann, Der kleine Trompeter. Konzert-Polka	*		*
W. Levermann, Das Heimweh. Romanze	*		
— O denk daran und Abschiedslied	*		
— Sérenade espagnole	*		

	mit Pianoforte	mit Quintett	mit Orchester
L. Liebe, 2 Lieder: Auf Wiedersehen u. Mein Heimatstal	*		*
E. Link, Chant d'amour. Mélodie romantique	*	*	
B. Lvovsky, Op. 23, Thema con Variazioni	*		
G. Martini, Romanze	*		
J. Mayseder, Op. 40, Variations brillantes	*		*
Fr. Menzel, Nicht für Jeden. Polka für 2 Trompeten solo			*
— Op. 40, Süsses Sehnen, Romanze für Flöte und Cornet à pistons solo	*		*
S. Mercadante, Salve Maria Andante religioso	*		*
L. Mischke, 3 Quintette. (Besetzung: 2 Cornets in B., 2 Cornets in Es., Tenorhorn oder Bariton) Inhalt: L. van Beethoven, Adelaïde — Fuge und Fugata.			
W. A. Mozart, Endlich naht sich die Stunde. Recitativ und Arie aus der Oper „Figaros Hochzeit" (H. Pietzsch)	*		*
— Wiegenlied	*		
Neuendorf-Engelhard, Wandern, ach Wandern. Rattenfängerlied	*		
H. Parger, Ein Trompeterstück	*		
P. G. Pergolese, Siciliana (Tre giorni)	*		
H. Pietzsch, Fantasie brillante	*		*
P. Rode, Op. 10, Air varié	*		
E. Römisch, Im Bunde der Dritte. Konzert-Polka für 2 Trompeten und Posaunen solo			*
G. Rossini, Cavatine aus der Oper „Barbier von Sevilla"	*		*
— Cujus animam. Arie aus „Stabat mater"	*		*
C. Sackur, Op. 42, Am Waldbach. Lied			*
G. Schantl, Ständchen	*		
J. Schreck, Liebesgeständnis. Lied	*		*
Ad. Schreiner, Die Trompete hat ein Loch! Humoreske für eine gedämpfte Trompete	*		*
Rob. Schumann, Träumerei	*		
— Wanderlied (Wohlauf noch getrunken)	*		
A. Sonnenfeld, Konzert-Polonaise			*
Starke, Op. 436, Liebe und Sehnsucht. Romanze für Trompete und Posaunen solo			*
— Op. 439, An den Abendstern. Serenade für Trompete und Posaune solo			*
A. Stiegler, Cavatine	*		
L. Stöckigt, Auf dem Berge. Ländler für Violine und Cornet à pistons solo	*	*	
— Gruss an die Heimat. Echostück			*
A. Stradella, Kirchen-Arie	*		
E. Strebinger, Fantasie über Slavische Lieder	*		
G. B. Voigt, Serenade für Flöte u. Cornet à pistons solo	*		*
Walzer, die letzten eines Wahnsinnigen	*		
C. Welker, Schnedderedeng. Polka			*
S. de Yradier, La Paloma. Mexikanisches Ständchen	*		
J. S. Alschansky, An meine Mutter. Lied	*		*
— Liebesspottlied	*		*
J. Assmann, „Ach wie ist's möglich dann"	*	*	
Fr. Braum, Griseldis. Bravour-Polka	*		*
H. Eichhorn, Op. 71, Ich hab ihn. Walzerarie	*		*
— Op. 82, Trompeter blas, s'ist nur ein Spass. Polka für 2 Trompeten	*		*
A. Stollberg, „Concertstück"			

Verlag und Eigentum
von
C. F. SCHMIDT, HEILBRONN a. N.

L. Misckke, Cornet-Quartette
Original-Compositionen und Arrangements.
— Ausgabe A. für Cornet à pistons I. II. Es-Cornet u. Bariton

Cefes Edition.

Die Trompete

als Orchesterinstrument u. ihre Behandlung in den verschiedenen Epochen der Musik.

Nebst einer grossen Auswahl von Beispielen und charakteristischen Stellen aus klassischen und modernen Meisterwerken

in Form von Orchester-Studien

von

HERMANN PIETZSCH.

2. vermehrte Auflage. — Text: deutsch und englisch.

Band I und II — In einem Bande

INHALT:

Band I. Theoretischer Teil:

Die Natur- und Ventiltrompete und ihre Verwendung im Orchester.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Praktischer Teil:

Die Naturtrompete.

Bicinium. Tricinium. Quadricinium. Choral. Feldstück.
Konzert für 7 Trompeten und Pauken.

J. S. Bach, Magnificat. Cantate, „O ewiges Feuer". Der Streit zwischen Phöbus u. Pan. Cantate, „Du sollst Gott". „O Ewigkeit". „Ich hatte viel Bekümmernis". Weihnachtsoratorium. H-moll-Messe.
G. F. Händel, Josua. Herakles. Krönungs-Anthem. Dettinger Tedeum. Samson.
Josef Haydn, Jahreszeiten. Sinfonie in Es-dur.
W. A. Mozart, Divertimento No. 5. No. 6. Die Zauberflöte. Sinfonie in Es-dur, in C-dur. Don Juan. Figaros Hochzeit.
L. van Beethoven, Sinfonie in C-moll. Fidelio.

C. Kreutzer, Das Nachtlager in Granada. Der Verschwender.
J. Lanner, Pesther Walzer.
C. M. v. Weber, Jubel-Ouverture. Euryanthe. Oberon.
L. Spohr, Sinfonie „Die Weihe der Töne".

R. Schumann, Sinfonie in B-dur.
R. Wagner, Lohengrin. Die Meistersinger von Nürnberg.
Paradepost für Signaltrompeten. Zwei Fanfaren für 4 Signaltrompeten in Es und Kesselpauken.

Band II. Die Ventiltrompete.

E. Grentz, Solostück für Trompete in E. Introduction u. Variationen.
A. Stollberg, Divertissement für Trompete in E.

O. Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor.

G. Donizetti, Die Tochter des Regiments.
Eduard Lalo, Rhapsodie.
A. Maillart, Das Glöckchen des Eremiten.
H. Berlioz, La Damnation de Faust.
R. Schumann. Scenen aus Faust.

G. Verdi, Der Troubadour. Un ballo in Maschera.
Richard Wagner, Der flieg. Holländer. Tannhäuser. Lohengrin. Rheingold. Walküre. Siegfried. Götterdämmerung. Parsifal. Tristan u. Isolde.

R. Wagner, Beispiele für die Basstrompete aus Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung.
Richard Strauss, Till Eulenspiegels lustige Streiche. Also sprach Zarathustra. Don Quixote. Ein Heldenleben.

Nachtrag

Cl Monteverde, l'Orfeo.
G. F. Händel, Der Messias. Deborah. Judas Maccabäus.
J. S. Bach, Cantate, „Am Feste der Himmelfahrt Christi". „Ein feste Burg ist unser Gott". Konzert in F-dur.
L. van Beethoven, Egmont. Ouverture „Leonore II"
C. M. von Weber, Ouverture „Beherrscher der Geister".

D. F. E. Auber, Die Stumme von Portici.
H. Berlioz, Ouverture „Die Vehmrichter".
G. Verdi, Aïda.

G. Bizet, Carmen.
E. Humperdinck, Hänsel und Gretel.

Das von Herrn Hermann Pietzsch verfasste, im Verlag v. C. F. Schmidt in Heilbronn erschienene Werk „Die Trompete als Orchester-Instrument und ihre Behandlung in den verschiedenen Epochen der Musik" habe ich mit grossem Interesse durchgesehen und mich mit dem Inhalt desselben eingehend beschäftigt.

Von all den mir bekannten Werken auf diesem Gebiete habe ich noch keines angetroffen, welches, auch der heutigen Zeit Rechnung tragend, mit so fachmännischer Gründlichkeit das Material behandelt, wie es in diesem Studienwerke der Fall ist.

Dasselbe hilft einem lang gefühlten Bedürfnisse ab, indem es nicht nur dem Fachmanne von heute eine wertvolle Bereicherung seines Studienmaterials bietet, sondern es giebt auch den modernen Komponisten sehr beachtenswerte Anhaltspunkte in Bezug auf die Zumutungen an die Kunstfertigkeit der heutigen Trompeter.

Die zu der Zusammenstellung gegebene Erläuterung ist so zutreffend und erschöpfend, dass mir dieselbe mit dem Studium des gesammelten Materials dazu berufen erscheint, den auf diesem Gebiete noch allgemein herrschenden Irrtümern und Vorurteilen mit epochemachendem Erfolge aufklärend und belehrend zu begegnen.

Ich kann daher den Herrn Fachkollegen, Komponisten und sonstigen Interessenten dieses Werk nur auf das dringlichste empfehlen.

Berlin. R. Königsberg, Kgl. Kammermusikus.

Das Werk ist unzweifelhaft die beste Beispielsammlung für die Trompeten, die wir jetzt haben, eine fleissige Arbeit, getragen von gediegener Kenntnis dieses schwierigen Instrumentes und seiner Litteratur. Eine theoretische Abhandlung von 18 Doppelseiten dient als Einleitung zu einer — Auswahl von Beispielen und charakteristischen Stellen aus klassischen und modernen Werken in Form von Orchesterstudien —, welche in einer bisher noch nicht erreichten Weise die wichtigsten Trompetenstücke und Partien aus Orchester-Partituren zusammenträgt. Nicht nur der Trompeter wird dem Verfasser dafür dankbar sein, sondern auch der Dirigent und der Musikforscher; bequemer kann man das Studienmaterial gar nicht beisammen haben etc. etc.

Prof. O. Fleischer in „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" Jahrgang II, Heft 10.

Mit grossem Interesse habe ich H. Pietzsch's gediegenes Werk „Die Trompete" studiert, und halte es für das Beste, was bis jetzt über dieses Instrument geschrieben wurde. Höchst wichtig ist die Abhandlung des theoretischen Teils, die über das umfangreiche Wissen des Autors das beredteste Zeugnis liefert. Der praktische Teil: Auswahl von Beispielen und charakteristischen Stellen aus klassischen und modernen Werken in Form von Orchester-Studien, ist unstreitig das allerbeste Lehrbuch für Jeden, der die Trompete gründlich erlernen, und unentbehrlich für denjenigen, der sich für das Orchesterspiel als Solobläser ausbilden will. In keinem Musikinstitute sollte Pietzsch's Werk fehlen, das in Hinsicht seines praktischen Wertes die weiteste Verbreitung verdient.

Genf. Prof. H. Kling.

Der Orchester-Musiker, der Solist, der Lehrer für Trompete am Konservatorium und deren Schüler, sie alle werden es zu würdigen wissen, dass ihnen hier nicht nur die interessanten alten Original-Kompositionen, sondern auch die Trompeten-Stimmen aus den neuesten Tondichtungen eines Lalo, Verdi, Goldmark, Richard Wagner und Richard Strauss etc. in einer so reichen und gediegenen Sammlung (siehe das Inhalts-Verzeichnis) zugänglich gemacht werden, wie diese bis heute nicht vorhanden war. Rühmend hervorzuheben ist die künstlerisch vornehme und gediegene Ausstattung; ferner die grosse Zuverlässigkeit und Gewissenhaftigkeit, welche auf den sauber und geschmackvoll ausgeführten Abdruck verwendet ist!

Würzburg. Prof. W. Altenburg.

Hermann Pietzschs „Die Trompete und ihre Behandlung" ist eine reife Frucht langjährigen Bemühens, grosser Begabung und Erfahrung, und man kann nur wünschen, dass jeder Musiker, der sich eine gründliche Fachbildung anzueignen bemüht ist, dieses Werk kaufe und fleissig studiere, dass es für alle musikalischen Bibliotheken und bei allen Konservatorien und Musik-Schulen angeschafft und eingeführt wird, und von recht vielen Kapellmeistern, Komponisten und allen, die für Trompete wirkungsvoll und praktisch schreiben und arrangieren wollen, in derselben Weise berücksichtigt und beherzigt werde. Dr. H. Eichborn i. Gries.

H. Pietzsch bekundet in dem theoretischen Teile sowohl wie in dem praktischen eine überaus gründliche und tiefe Sach- und Fachkenntnis. Knapp und prägnant in den Auseinandersetzungen bringt der theoretische Teil alles zum Wissen notwendige und die folgenden Beispiele sind so vorzüglich zusammengestellt und ausgewählt, dass man wohl von einer „erschöpfenden Vollständigkeit" reden darf. Es wäre wünschenswert, dass das Werk nicht nur bei den Herren vom Fach sondern überhaupt in den musikalisch interessierten Kreisen die weiteste Verbreitung fände.

Hamburg. Josef Göllrich, Kapellmeister der Hamburger Oper.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, Heilbronn a. N.

OBLASTN. KOMUNÁLN. SLUŽBY
KNIHAŘSTV.
ZÁBŘEH, nám. Míru 9, telefon 6186

books2ebooks.eu

www.books2ebooks.eu

eBooks geliefert über

eBooks on Demand

digitalisiert von

Wissenschaftliche Bibliothek Olomouc