

KAMMERTVIRTUOS
PROF. JOS. CUTTNER
MÜNCHEN 19
NIDELUNGENSTRASSE 10

Practische HORN SCHULE

VON
Richard Hofmann.

Op. 17.

Pr. 2 M. 25 Pf.

Nebst Griffabelle für das Ventilhorn.
NEUE, VERBESSERTE AUFLAGE.

LEIPZIG, CARL MERSEBURGER.

In demselben Verlag ist erschienen und wird empfohlen:

Kopprasch, 60 ausgewählte Etuden für Waldhorn, herausgeg. von Fr. Gumbert.
2 Hefte à 1 M. 50 Pf.

Henning, Instructive Duos für 2 Hörner..... 2 M. 25 Pf.

Hofmann, Ausgew. Lieder etc. für Horn mit Begleitung des Pianof. 2 M. 25 Pf.

Gumbert, Ausgew. Horn-Quartette. Heft I. 3 M. 60 Pf. II. 4 M. 80 Pf. III. 6 M. -

Gumbert, Solobuch für Horn. Eine Sammlung der wichtigsten Hornstellen aus
Symphonien, Ouverturen und Opern. 7 Hefte à 2 M. 25 Pf.

Einleitung.

Das Horn verdankt seinen Namen jedenfalls seiner ursprünglichen äusseren Form; denn man nimmt an, dass die ersten Hörner aus Thierhörnern gefertigt wurden und folgert daraus, dass man Blasinstrumente, die in ihrer äusseren Form Aehnlichkeit mit Thierhörnern hatten, Hörner nannte. Die erste Erfindung des Horns lässt sich indessen nicht feststellen sie verliert sich in's graue Alterthum; denn schon die ältesten Hebräer hatten Hörner aus Holz gebaut, deren Form mehr oder weniger gerade gewesen sein mag. Dr. M. Luther hat die meisten Instrumente bei den Hebräern im alten Testamente, welche aus der Hauptröhre, Schalltrichter und Mundstück bestanden, als Posaunen bezeichnet. Ohne nun gegen Luthers Bibelübersetzung zu opponiren, darf man wohl behaupten, dass diese oft schwer in's Gewicht fallenden Arten Posaunen nur verschiedene Arten Hörner waren, wie man sie auch bei den Griechen und Römern fand.

Ob nun diese Metallinstrumente so oder anders genannt wurden, ist nicht von Wichtigkeit. So viel steht fest, dass sie zu eigentlich musikalischen Zwecken noch nicht verwendet wurden; vielmehr wurden sie im Kriege als Signalhörner verwendet. Ausserdem ertönten die Hörner auch bei andern Gelegenheiten, z. B. bei weltlichen Festen und religiösen Feierlichkeiten, bei Opfern und Begräbnissen.

Erst im Jahre 1680 kam man in Paris auf die Idee, das lange, gerade auslaufende Hornrohr zirkelrund zu biegen, um eine leichtere Handhabung beim Blasen zu erzielen. Leider ist der Gründer dieser Neuerung nicht bekannt geworden. In dieser runden Gestalt kam das Horn nach Deutschland und zwar durch den Grafen Franz Anton Spörken aus Böhmen (gest. 1738), der zwei seiner Diener dieses neue Instrument lernen liess. Derselbe Graf sandte ferner einen gewissen Wenzel Sweda aus Lissa nach Paris, damit sich dieser genau über den Bau und Handhabung dieses Instrumentes orientire. Diese Umformung blieb nicht unbeachtet, aber zur eigentlichen musikalischen Verwendung kam das Horn noch immer nicht, denn zuerst wurde es als Jagd- oder Waldhorn benutzt. Es blieb nicht aus, dass sogenannte Jagdfanfaren, zusammen von 2, 3 und 4 Hörnern geblasen, beliebte Musik wurden.

Im Jahre 1757 wurde es in Paris in das Orchester eingeführt. Ursprünglich baute man damals nur Hörner in Es-Stimmung. Bei den Fortschritten, welche die Instrumentalmusik machte, blieb man bei der Es-Stimmung. Hiermit war aber noch nicht Alles gebracht um Jedem Etwas zu bringen, denn es wurde das Bedürfniss nach andern Stimmungen, wie C, D, E, As u. A zu besitzen. Da nun nicht jeder Bläser für jede Stimmung ein besonderes Instrument haben konnte, kam man darauf die verschiedenen Stimmungen durch kleine gerade Röhren (Aufsatzstückchen) herzustellen. Die Röhren waren je nach Bedürfniss, entweder von gerader oder krummer Form und wurden zwischen Horn und Mundstück angebracht, um den Ton beliebig höher oder tiefer zu stimmen. Im Fall dieser Bogen, welcher für eine besondere Stimmung aufgesetzt wird, nicht fähig ist, den Ton rein zu geben, sondern zu hoch intonirt gegen andere Instrumente, bedient man sich der sogenannten Aufsatzstücke. Diesem Uebel wurde jedoch abgeholfen durch die Erfindung des Inventionshorns durch Anton Joseph Hampel (zwischen 1753 u. 1755). Hampel war 2^{ter} Hornist an der königl. polnischen u. kurfürstl. sächsischen Kapelle in Dresden unter dem Kapellmeister Hasse (gest. 1768). Dieses In-

ventionshorn unterschied sich von dem gewöhnlichen Horn dadurch, dass es innerhalb seines Kreises in 2 Zapfen die sogenannten Einsatzstücke oder Krummbogen aufnehmen konnte, um die verschiedenen Stimmungen des Hornes zu ermöglichen. Die ersten Inventionshörner wurden nach Hampels Angabe von dem Instrumentenmacher Johann Werner in Dresden gefertigt. Nach Anderen soll ein Künstler in Hanau diese Erfindung gemacht haben. Hampel ist auch der Erfinder der Sordinen oder Dämpfer beim Horne die nach ihm von Krause, Thürschmidt u. A. verändert und verbessert wurden. Das Inventionshorn selbst verbesserte im Jahre 1781 Karl Thürschmidt. Die Verbesserung bestand darin, „dass er die Röhren kreuzweis legen liess, damit der Wind ungehindert fortlaufen könne, da bei den im Zirkel gelegten Krümmungen die eine Röhre sich bald rechts, bald links wendet und der Wind somit immer anstösst, was das Blasen erschwert.“ Gegen das Jahr 1798 verfertigte Krause in Berlin die verbesserten Inventionshörner der kaisrl. russische Hofmusik, Hornist Kölbel in Petersburg war der Erste, der den Versuch machte, durch an dem Horne angebrachte Klappen und einen halbrunden Deckel auf dem Schalltrichter, eine Reihe chromatischer Töne zu geben, im Jahre 1785. Kölbel nannte sein verbessertes Horn Amor-Schall. Die Erfindung blieb unbeachtet, da besonders durch das Stopfen der Töne die Vorrichtung am Deckel unnöthig wurde und das Stopfen selbst bequem war. Im Jahre 1812 brachte Dickhut an dem Horne einen Posaunenzug an um chromatische Töne erzeugen zu können. Alle die unendlichen Verbesserungen hatten hauptsächlich den Zweck: einen Mechanismus anzubringen, wodurch die durch Stopfen mit der Hand in den Schalltrichter hervorgebrachten Töne den natürlichen an Schallkraft gleich kämen. Die Idee, durch Klappen die gestopften Töne den natürlichen gleich zu machen, scheiterte deswegen, weil durch die Klappen die Luft entströmte und der Ton ungleich wurde. Die Erfindung der Ventile warf aber alle früheren Versuche der Verbesserung über den Haufen. Die Ungleichheit der Töne (bei Klappen) wurde durch die Ventile völlig beseitigt, da die Luft nicht im Mindesten durch letztere verloren geht und die Gleichheit der Töne völlig hergestellt ist. Über den eigentlichen Erfinder des Ventilhornes ist man verschiedener Meinung. Am wahrscheinlichsten ist die Behauptung Theodor Rode's: „Von 1817 bis 1827 erfanden der Kammermusikus Stölzel und der Bergoboist Blühmel, ein Schlesier, die chromatischen Ventilinstrumente. Sichere Quellen sind in den Acten des königl. Ober-Bergamtes zu finden. Blühmel erfand im Jahr 1827 die ersten konischen Drehbüchsen-Ventile. Wie man im Allgemeinen annimmt und vom Blühmel'schen Standpunkt aus es auch glaubwürdig erscheint, hatte derselbe schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden und drei solcher in demselben Jahre an ein Waldhorn setzen lassen. Stölzel hat dem Blühmel dieses Waldhorn abgekauft und nach Berlin gekommen es für seine Erfindung ausgegeben.“ Das erste Instrument der Art mit drei Ventilen verfertigte der Instrumentenmacher C. A. Müller in Mainz 1830 und dies ist denn auch nicht eine Erfindung des in Paris lebenden Hornvirtuosen Levy, der aus Wien stammt. Wenn auch die ersten Ventilhörner nur zwei Ventile hatten, so kann doch C. A. Müller in Mainz nicht der Erste gewesen sein, der ein Horn mit drei Ventilen baute, da ja schon früher die Stölzel'schen oder die Blühmel'schen Instrumente drei Ventile hatten.

Die Verbesserungen der Ventile gingen noch fort und man giebt jetzt den Pistons- und Cylinder-Ventilen den Vorzug. Man nennt im Deutschen die Pistons Rohr- und Bombenventile Cylinder: Buchsenventil, auch Walze. Der chromatische Umfang erstreckt sich auf dem Horn durch drei Ventile auf drei Octaven und der Schreibart nach vom kleinen c bis dreigestrichenen c.

Auch können die Töne cis d dis u. e in der dreigestrichenen Octave hervorgebracht werden.



Ist ein Ton durch das Ventil nicht ganz rein, so muss der Bläser mit Stopfen zu Hülfe kommen. Der Ton des Hornes ist durch die Ventile nicht ganz derselbe geblieben, weil „durch die Vorrichtung und die damit verbundene eingedrückte Windung des Rohrs, die Instrumente viel von ihrer ursprünglichen Frische und Klangkraft, die gerade für ihren Character wichtig ist“ verlieren und zweitens „weil es nicht vortheilhaft ist, wenn man ältere Tonwerke, in welchen keine Ventilhörner vorkommen, die Naturhörner durch jene ersetzen will. Die grössten Tonmeister unserer Instrumentalmusik haben die grössten Effecte durch natürliche Hörner u. Trompeten hervorgebracht.

Wir finden zu dem Natur- oder Ventilhorn zehn Stimmungen vor und zwar: C, D, Es, E, F, G, As, A, B (alto) B (basso). Diese Stimmungen sind für den Bläser eine grosse Erleichterung, um nicht aus fremden Tonarten blasen zu müssen. Doch in neuerer Zeit giebt man der F-Stimmung den Vorzug, da man vermittelst der Ventile alle Tonarten blasen kann. Doch soll sich der jugendliche Bläser noch nicht so fest an den letzteren Satz halten, da ihm das Transponiren viele Schwierigkeiten machen würde.

Regeln vor Beginn des Elementarunterrichts.

I.

Der Anstand beim Blasen erfordert einen aufgerichteten Oberkörper, doch ohne Steifheit, wodurch die Brust ein wenig eingezogen, in dem Maasse, dass dabei die Function des Athemholens möglichst erleichtert wird.

II.

Die Handhabung des Wald- oder Ventilhorns geschieht gewöhnlich mit der linken Hand die vier Finger (ohne Daumen) liegen zusammen und gekrümmt ungefähr an der Stelle des Instruments, wo das Setzstück anliegen soll. Der Daumen dieser Hand sucht sich einen festen Anhaltepunkt, denn das Instrument ruht gewissermaassen nur zwischen dem Daumen und Zeigefinger. Das Horn darf nicht zu nahe am Körper anliegen. Die rechte Hand steckt man in die Schallstürze, vorn, die Finger bleiben zusammengestreckt, der Daumen gegen den Zeigefinger.

III.

Das Mundstück muss gerade auf die Mitte der Lippe gesetzt werden, so dass die beiden vordersten Zähne die Grundlage bilden. Ueber Grösse resp. Umfang des Mundstücks kann nichts bestimmtes angegeben werden, da man für die Höhe mehr enge, für die Tiefe mehr weite Mundstücke wählt. Schliesslich richtet es sich wohl am meisten nach dem Bau der Lippen.

IV.

Die Manipulation, das Mundstück an die Lippen zu setzen, nennt man Ansatz. Aus diesem Ansatz ergibt sich nun, ob der Ton voll, angenehm, matt, stumpf oder hart klingt. Gemüthsbewegungen, Mangel an Feuchtigkeit in den Mundhöhlen, Genuss geistiger Getränke, katarrhalische Zufälle u. s. w. sind Ursachen, welche störend auf den Ansatz einwirken. Um einen guten Ton zu erzielen, beachte man das im vorigen Paragraphen Gesagte und ziehe die Lippen fest an die Zähne. In der Mitte des Mundes lasse man eine kleine Oeffnung durch welche die Luft in das Instrument gestossen wird. Beim Hineinstossen der Luft dürfen indessen die Backen nicht aufgeblasen werden. Der Luftstoss geschieht durch Bewegung der Zunge, welche sich formt, als solle sie die Silbe ta (nicht tat oder gar ha) sprechen. Der Luftstoss darf aber nicht aus der Brust geschehen.

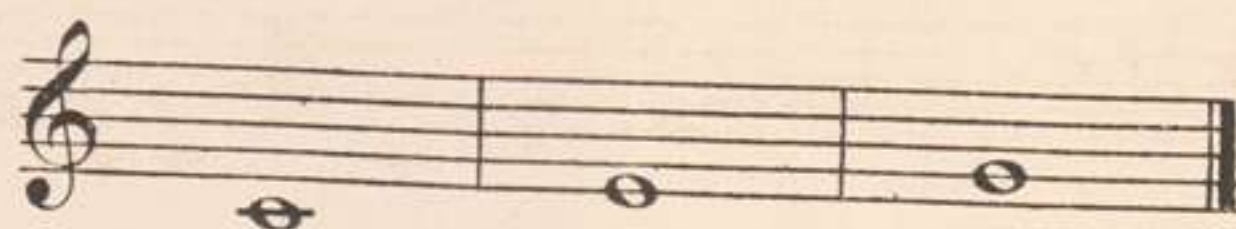
V.

Beim Einathmen der Luft muss möglichste Langsamkeit beobachtet werden, damit die Lungen mehr Luft in sich aufnehmen können.

VI.

Ueber Conservirung des Instruments wird der Lehrer dem Schüler die besten Regeln geben.

Der Schüler versuche erst irgend einen von den beistehenden Tönen zu treffen, bemühe sich den getroffenen Ton möglichst lange auszuhalten und zu wiederholen bis er denselben rein und ohne Beschwerden angeben kann dann versuche er dasselbe mit einem anderen Ton.



Hat der Schüler nach Wunsch des Lehrers die Töne sicher und fest so beginn er mit folgenden Uebungen.

1. *) ta ta ta ta ta 2. ta ta ta ta ta ta ta ta ta

3. ta ta ta ta 4. ta ta ta ta

5. ta ta ta 6. ta ta ta

7. ta ta 8.

9. 10.

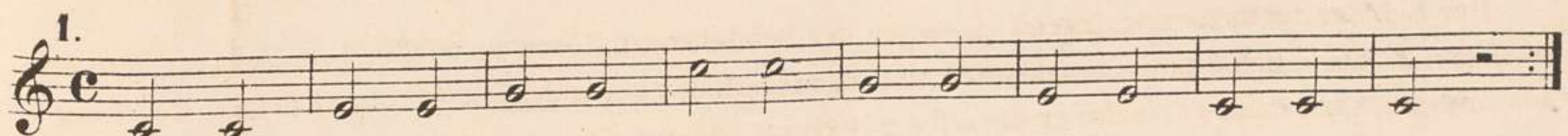
11. 12.

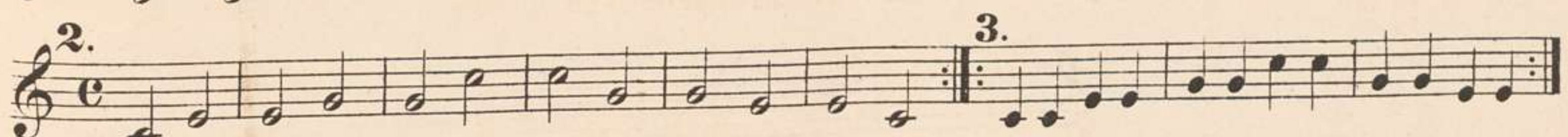
13.

14.

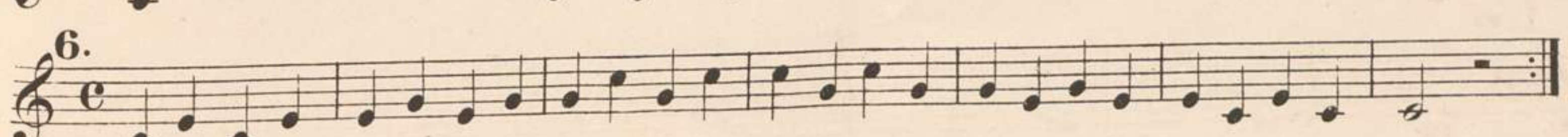
15.

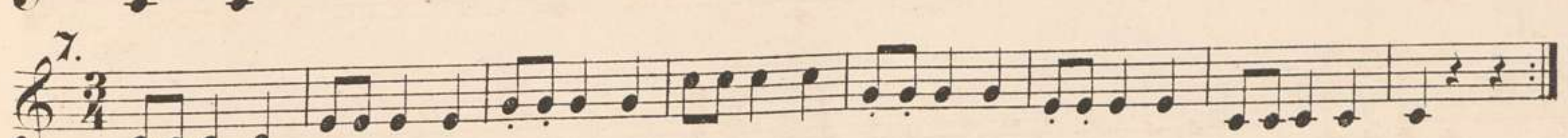
*) Alle Uebungen ohne Tempobezeichnung werden zuerst langsam, dann nach und nach etwas lebhafter vorgenommen und abwechselnd stärker und schwächer im Tone geblasen.

1. 

2. 

3. 

4. 

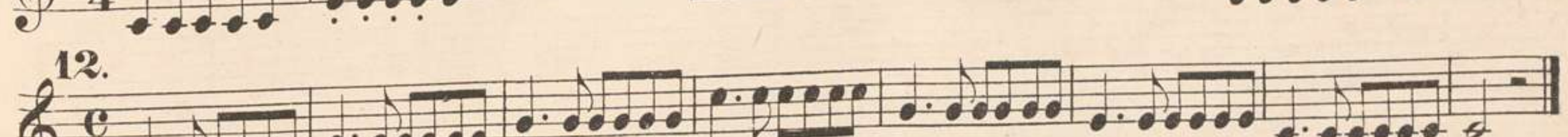
5. 

6. 

7. 

8. 

9. 

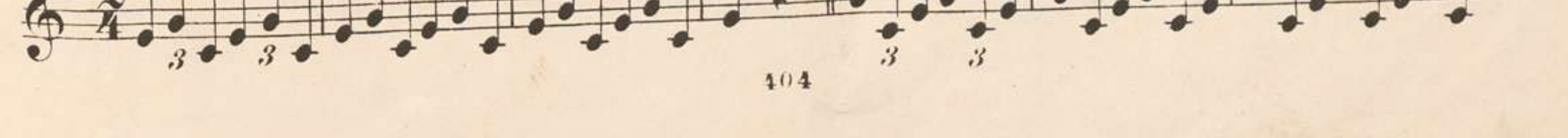
10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

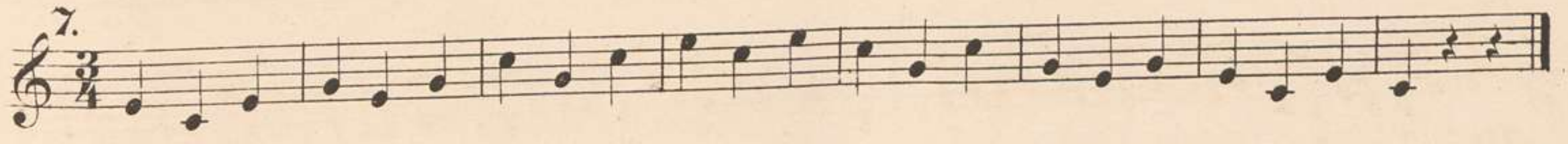
15. 

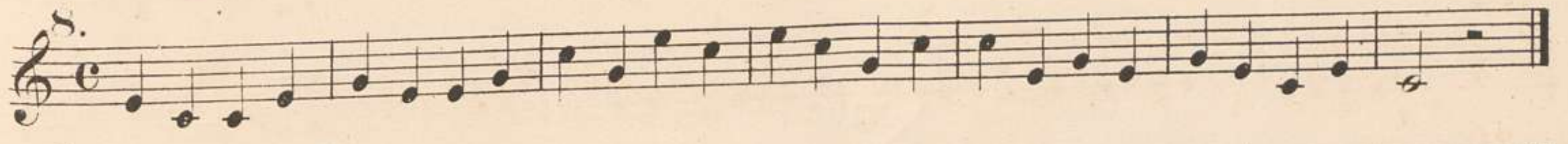
16.

8
17.
2/4
18.
2/4
19.
2/4
20.
2/4
21.
2/4
22.
2/4
23.
2/4
24.
6/8
25.
6/8
1.
C
2.
3/4
3.
C
4.
C
5.
C

This musical score is for guitar, spanning measures 17 to 25 and the first five variations. Measures 17 through 23 are in 2/4 time, featuring eighth-note patterns with triplets. Measure 24 changes to 6/8 time with a descending eighth-note scale. Measure 25 continues in 6/8 time with a similar descending pattern. The first five variations (1-5) are in common time (C) and consist of a single melodic line of eighth notes.

6. 

7. 

8. 

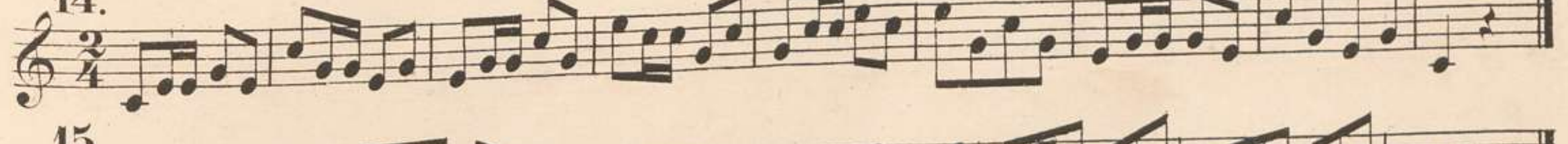
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

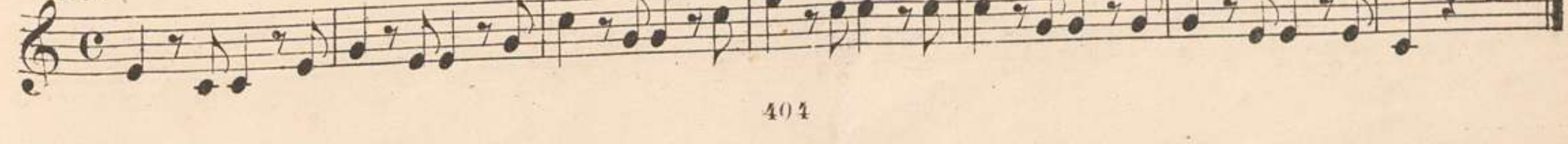
14. 

15. 

16. 

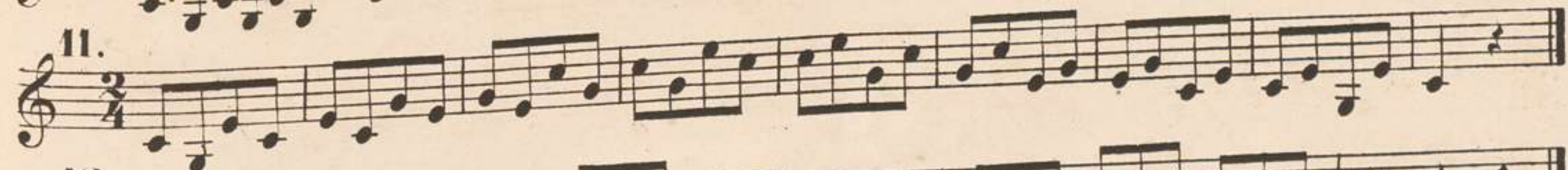
17. 

18. 

19. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

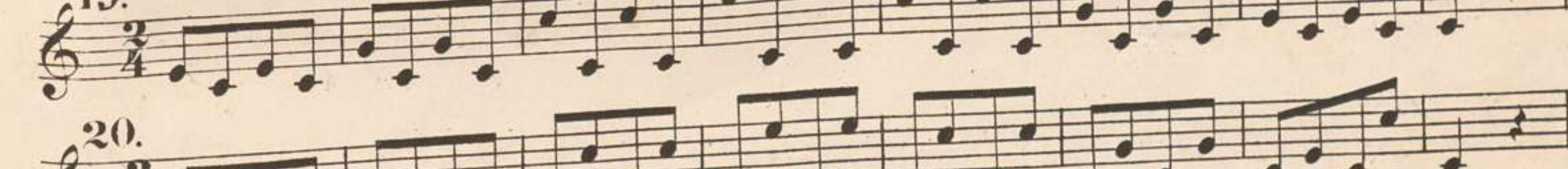
14. 

15. 

16. 

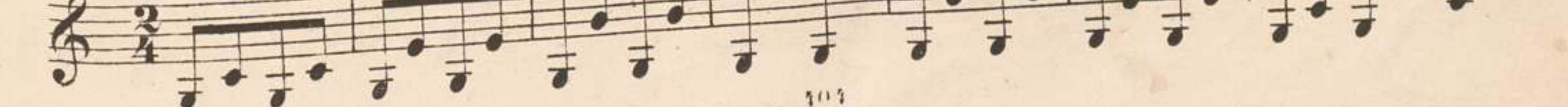
17. 

18. 

19. 

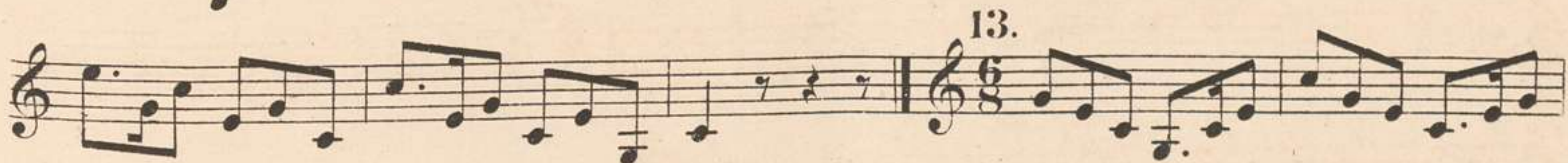
20. 

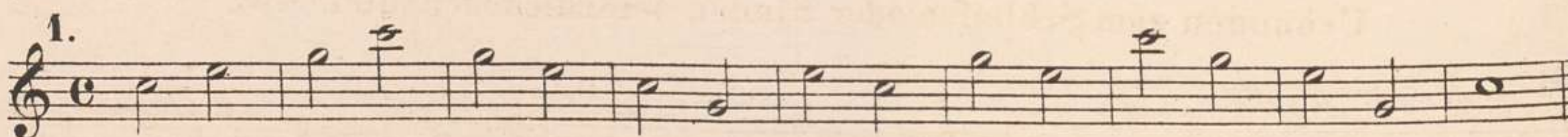
21. 

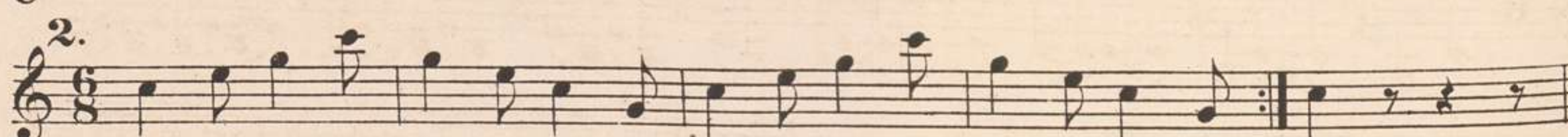
22. 

23. 24.

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



1. 

2. 

3. 

4. 

5. 

6. 

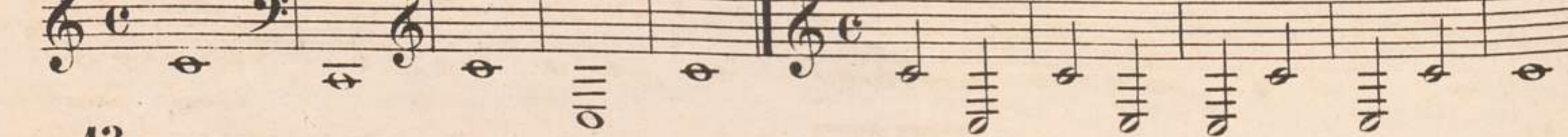
7. 

8. 

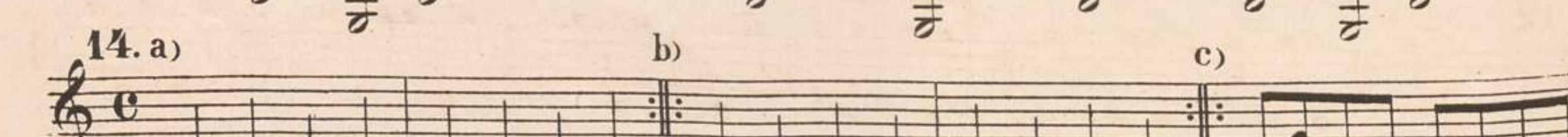
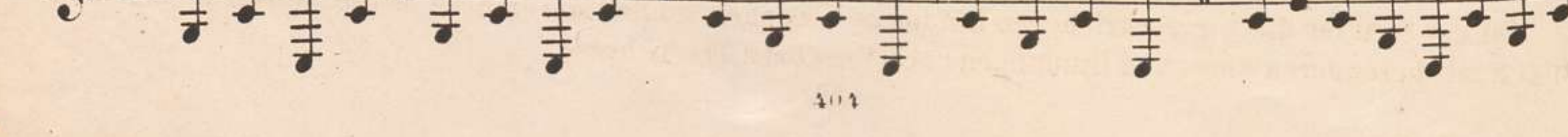
9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. a)  b)  c) 

Uebungen zum Schleifen oder Binden verschiedener Intervalle.

1. ti a ti a ti a ta i ta i ta i

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

Hat der Schüler die vorgeschriebenen Bindungs-Uebungen studirt, so versuche er die vorangegangenen Uebungen mit besonderen Stoss und Bindungen nach Vorschrift des Lehrers.

Um auf dem Horn ohne Ventile auch andere, als Naturtöne zu erzeugen, bedient man sich des Stopfens. Letzteres wird durch die Hand bewerkstelligt, wenn man dieselbe etwas gekrümmt in den Schalltrichter steckt. Der Bläser muss mit einem guten Gehör begabt sein, da er, bevor er einen Ton anbläst, wissen muss, wie derselbe klingt. Die gestopften Töne haben nicht die Schallkraft der Naturtöne, wesshalb der Bläser eine grosse Aufgabe hat die natürlichen Töne mit den gestopften zu verbinden, so dass der Unterschied zwischen beiden Arten von Tönen nicht auffällig werde.

| | | | | | | | |
|-------------------|--------------------------------------|----------------------|-----------------------------|-------------------------------|---------------------------|-------------------|-------------------|
| | | | | | | | |
| C od. His
frei | Fis od. Ges
drei viertel gestopft | Fis-is od. G
frei | Gis od. As
ganz gestopft | Gis-is od. A
ganz gestopft | Ais od. B
drei viertel | H od. Ces
halb | His od. C
frei |
| | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|---------------------|----------------------|----------------------------|-------------------|-------------------|-----------------------------|----------------------|--------------------|
| | | | | | | | |
| Cis od. Des
ganz | Cis-is od. D
ganz | Dis od. Es
drei viertel | E od. Fes
frei | Eis od. F
ganz | Fis od. Ges
drei viertel | Fis-is od. G
frei | Gis od. As
ganz |
| | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------------------------|----------------------|----------------------------|-------------------|
| | | | | | | | |
| Gis-is od. A
drei viertel | Ais od. B
frei | H od. Ces
halb | His od. C
frei | Cis od. Des
drei viertel | Cis-is od. D
frei | Dis od. Es
drei viertel | E od. Fes
frei |
| | | | | | | | |

| | | | | | | | |
|---------------------------|---------------------|----------------------|--------------------|----------------------|--|-------------------|-------------------|
| | | | | | | | |
| Eis od. F
drei viertel | Fis od. Ges
halb | Fis-is od. G
frei | Gis od. As
halb | Gis-is od. A
ganz | Ais od. B
drei viertel
auch frei | H od. Ces
frei | His od. C
frei |
| | | | | | | | |

Kleine Stücke für gesangreichen Vortrag.

1. Andante. NB. Thüringer Volksweise.

2. Mässig. Aennchen von Tharau. Volksweise.

3. Etwas langsam. Zu Mantua in Banden. Volksweise.

4. Mässig langsam. In einem kühlen Grunde. Volksweise.

5. Andante. Ich war Jüngling noch an Jahren. Aus Joseph in Egypten. Méhnl, (1763-1847)

NB. Die Strichelchen (u) bedeuten frisches Athemholen.

Irische Volksweise.

Aufgenommen von Flotow in Martha.

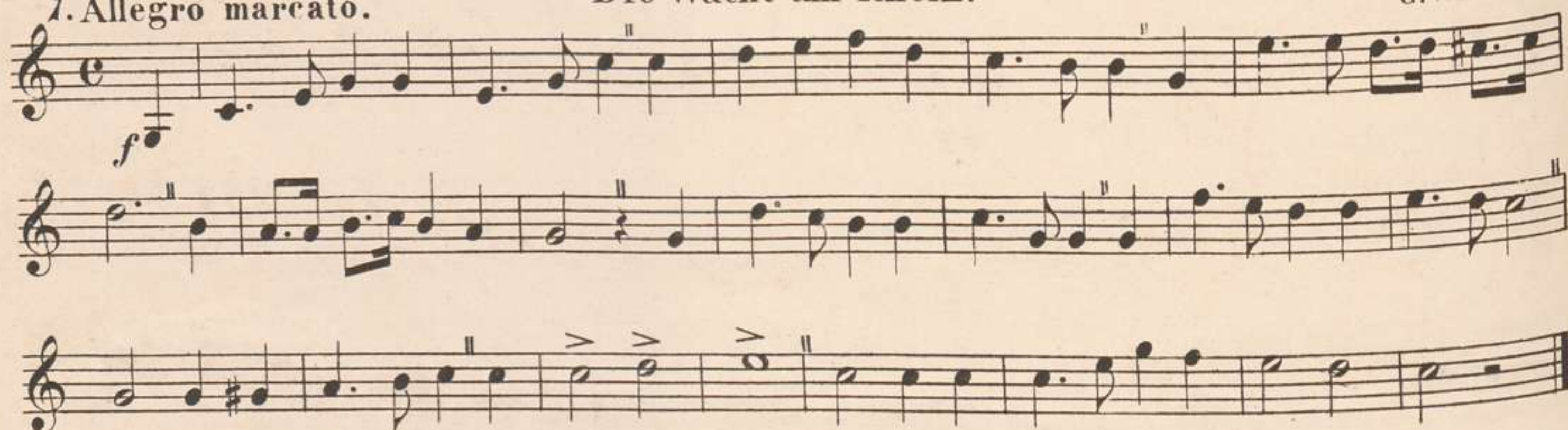
6. Andante con moto.



7. Allegro marcato.

Die Wacht am Rhein.

C. Wilhelm.



8. Allegro.

Seht, er kommt mit Preis gekrönt.

F. Händel. (1685-1759)



9. Andante grazioso.

Welch ein Reiz, welche Majestät.

Aus Iphigenie in Aulis.

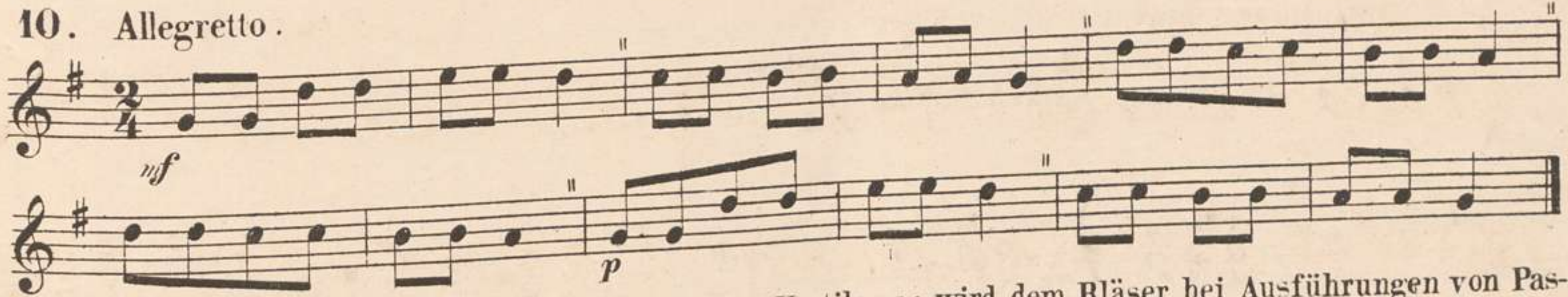
Gluck. (1714-1787)



Gestern Abend ging ich aus.

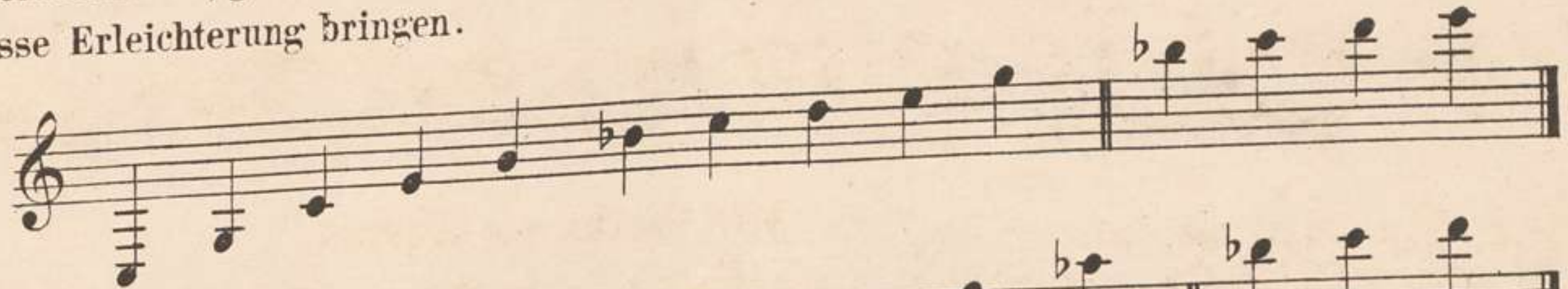
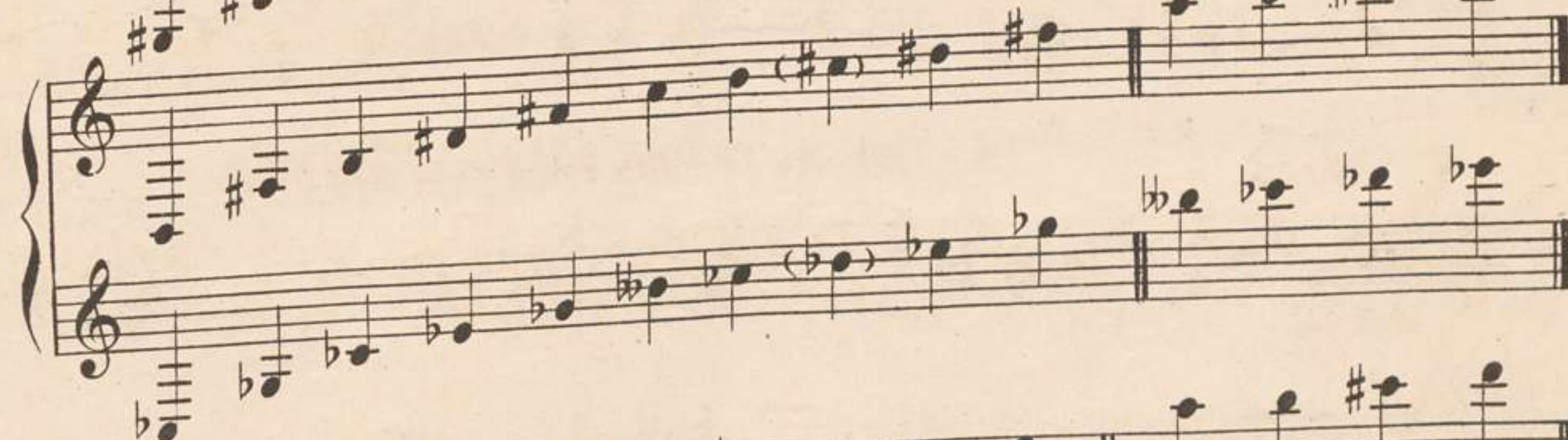
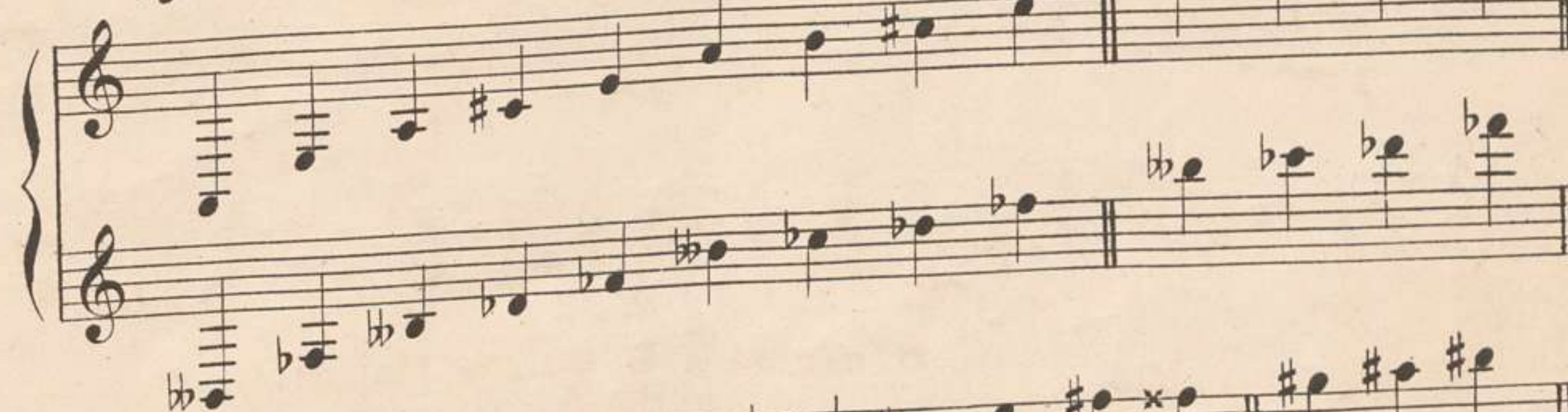
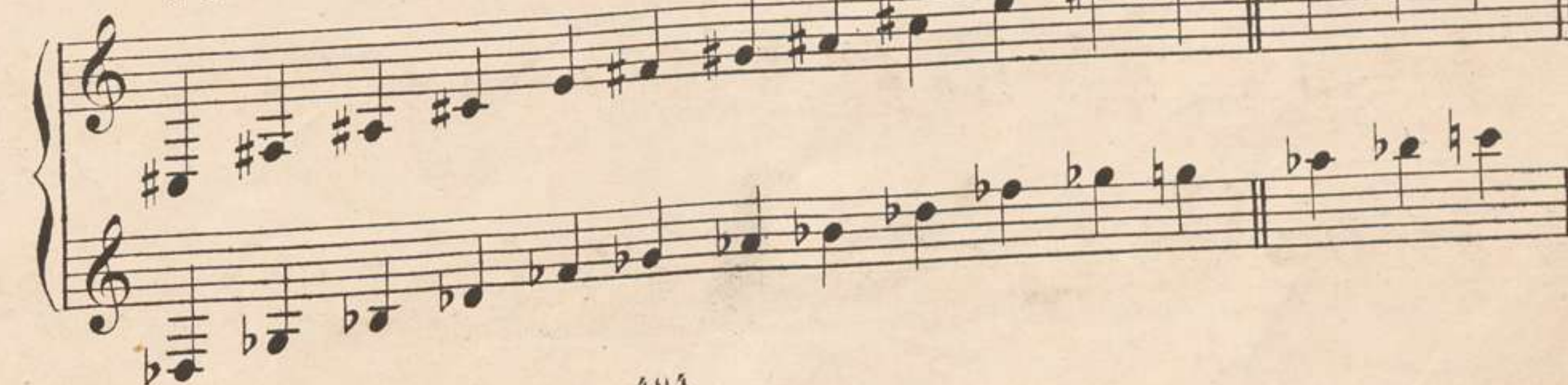
Mozart. (1756 - 1791)

10. Allegretto.



Ein Hauptforderniss ist, genaue Kenntniss der Ventile, es wird dem Bläser bei Ausführungen von Passagen u. s. w. grosse Erleichterung bringen.

Ohne Ventil.

1^{stes} Ventil.2^{tes} Ventil.1^{stes} und 2^{tes}
oder
3^{tes} Ventil.1^{stes} 2^{tes} und
3^{tes} Ventil.

Studien für Ventilhorn.

Tonleitern sind die Grundbasis der technischen Fertigkeit und sollen dem Schüler zu täglichen Studien empfohlen sein.

C dur.

a)

b)

c)

d)

e)

f)

g)

h)

i)

k)

l)

m)

n)

o)

1.

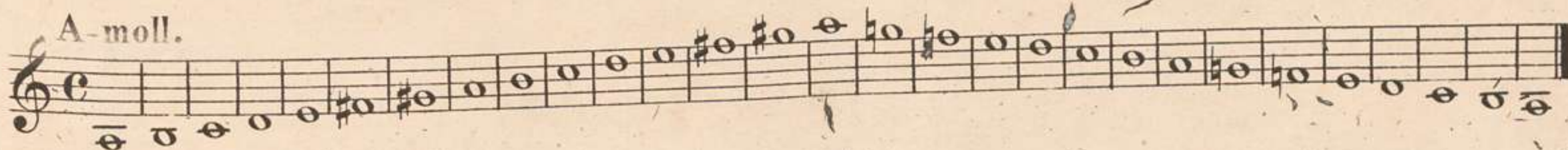
2.

3.

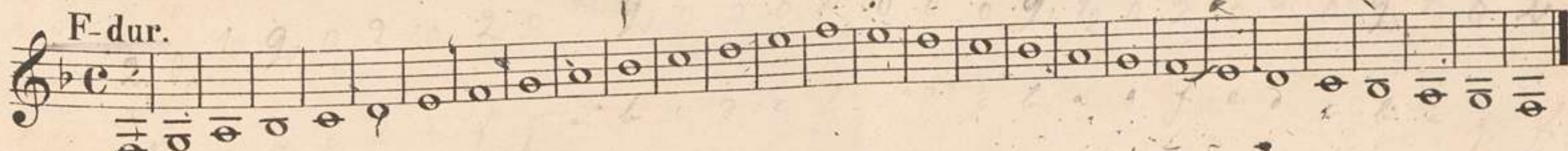
4.

Wie vorstehende C-dur Tonleiter durch eine Octave von a bis o und darauf folgende C-dur Tonleiter durch zwei Octaven von 1 bis 4 mit verschiedenen Rhythmen notirt sollen auch nachstehende Scalen studirt werden.

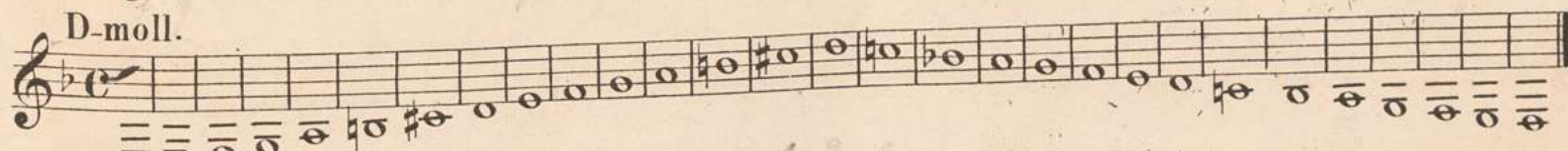
A-moll.



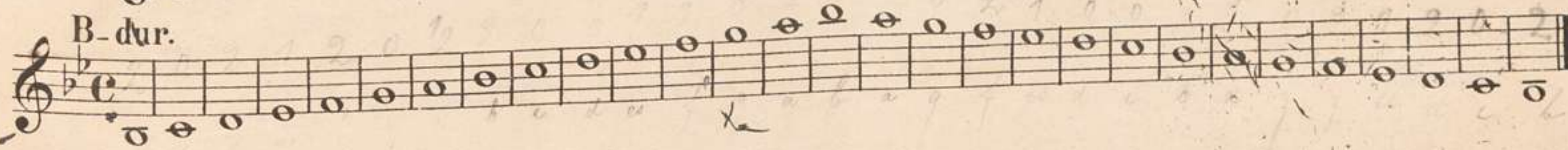
F-dur.



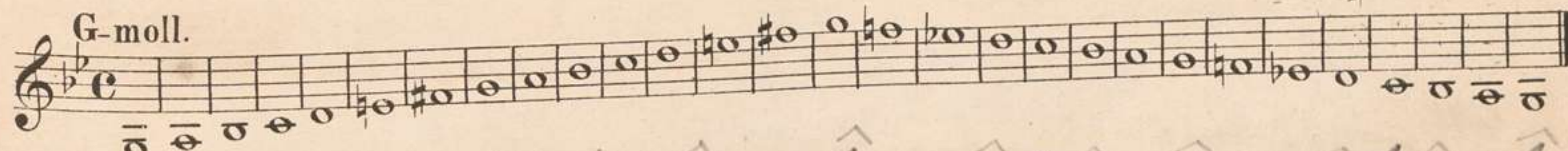
D-moll.



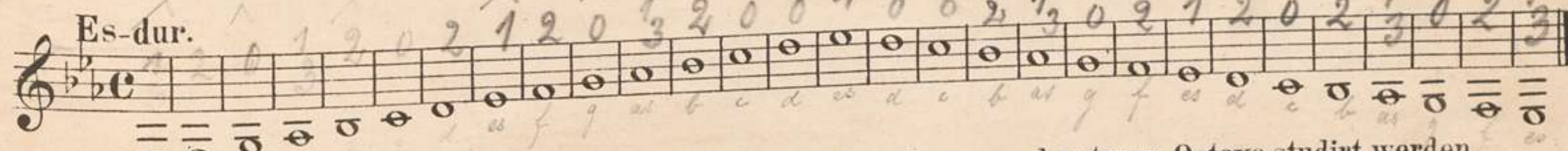
B-dur.



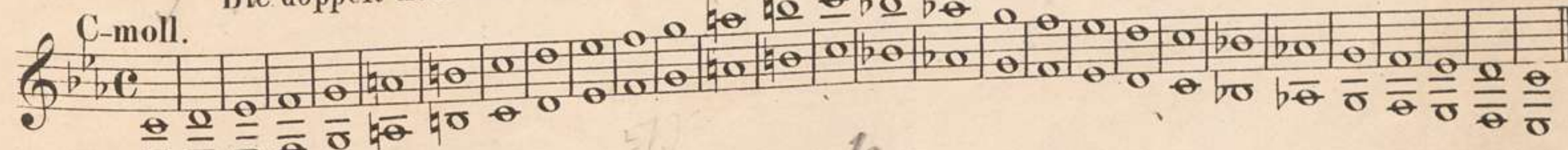
G-moll.



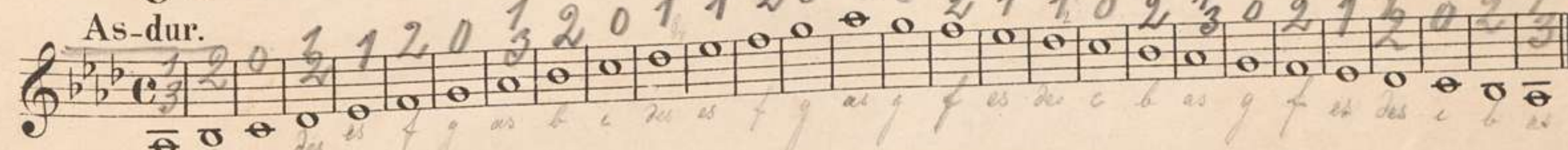
Es-dur.



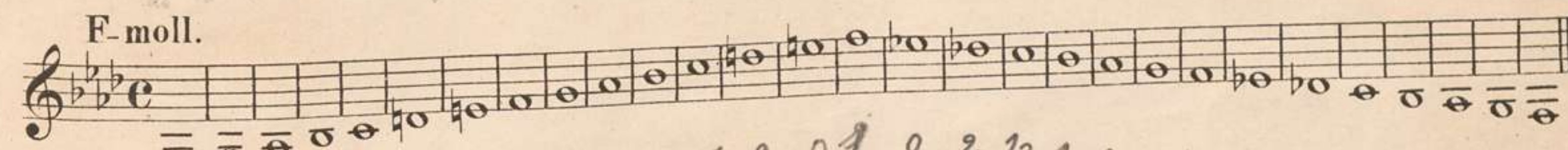
C-moll.



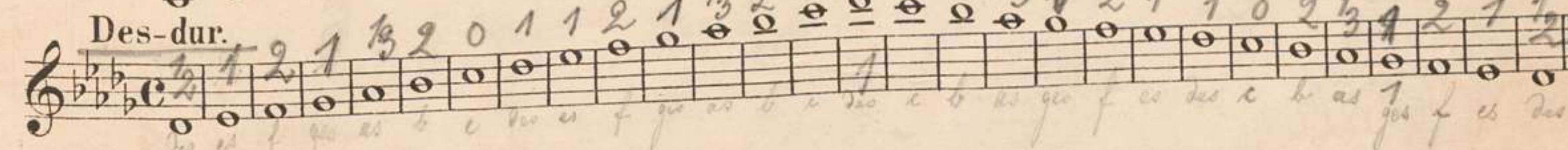
As-dur.



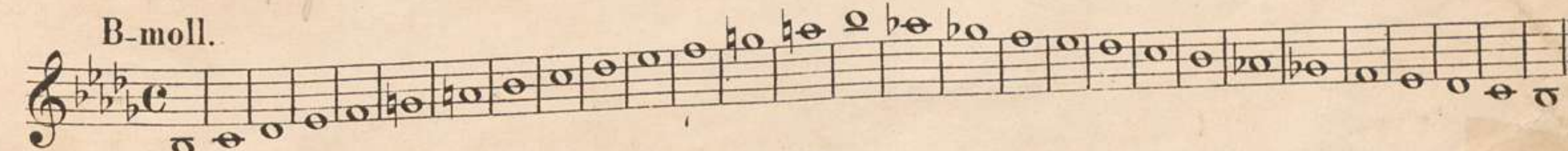
F-moll.



Des-dur.

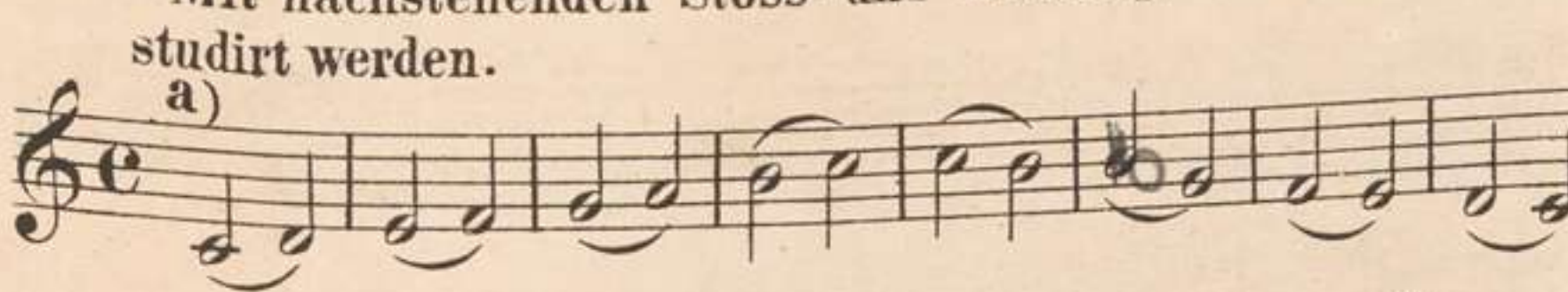


B-moll.

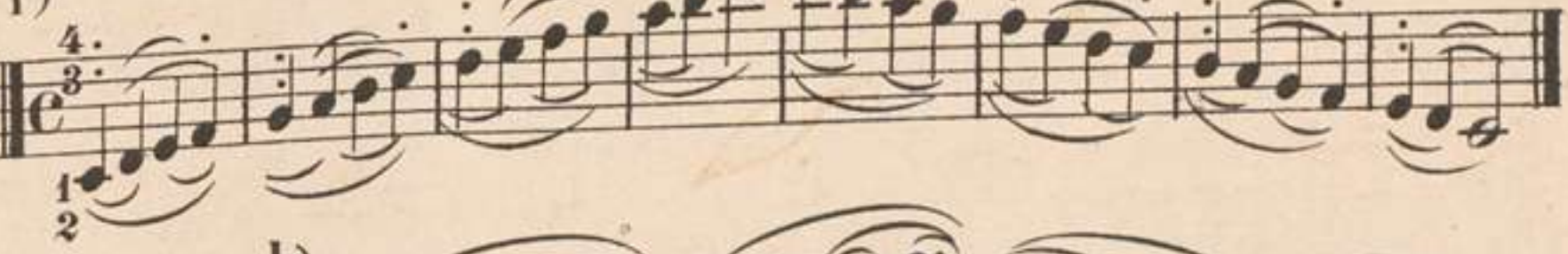


Die doppelt notirten Tonleitern können in der oberen und unteren Octave studirt werden.

Mit nachstehenden Stoss- und Bindungen sollen vorstehende Tonleitern durch eine und zwei Octaven studirt werden.

a)  b) 

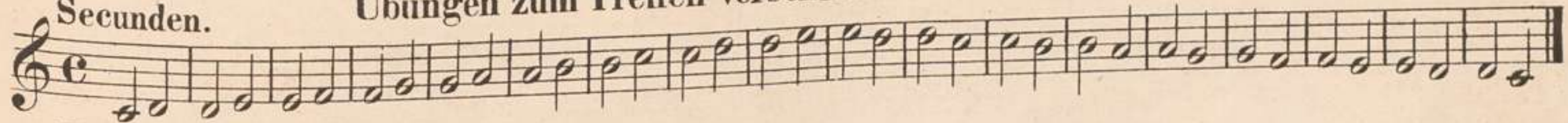
c)  d) 

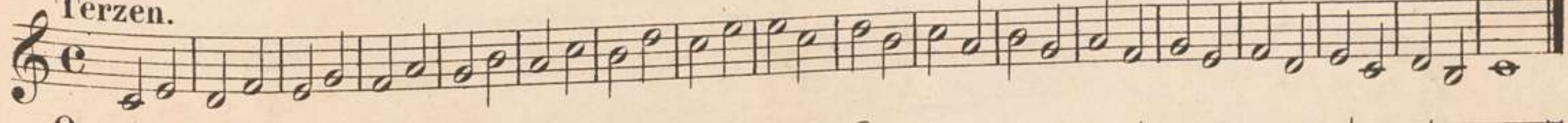
e)  f) 

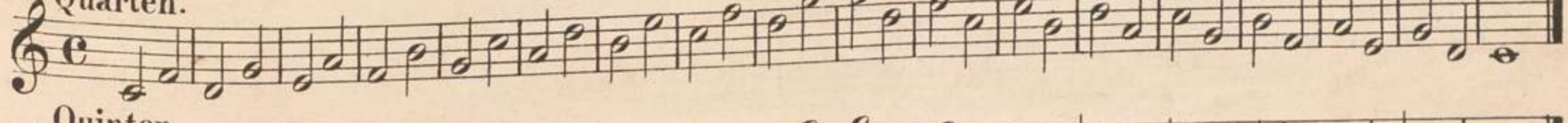
g)  h) 

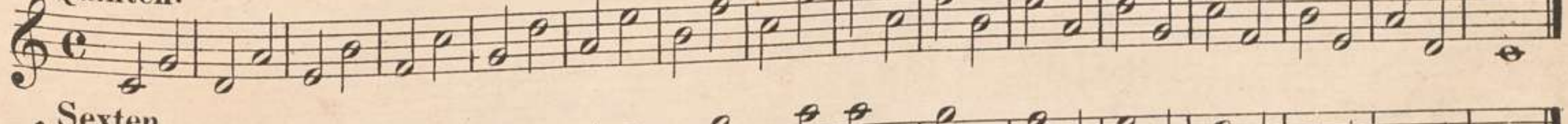
NB. Die Moll-Tonleitern harmonisch üben zu lassen bleibt dem Lehrer überlassen.

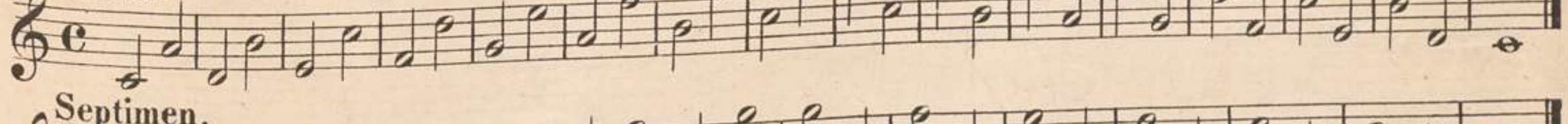
Übungen zum Treffen verschiedener Intervalle.

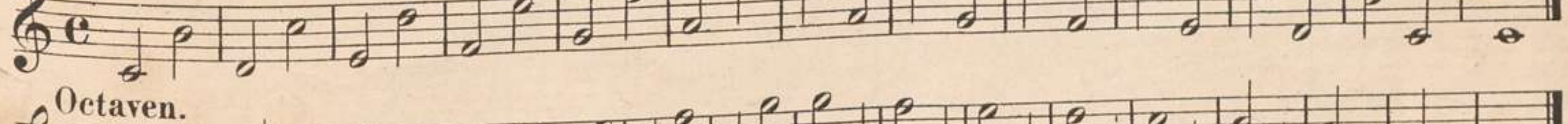
Secunden. 

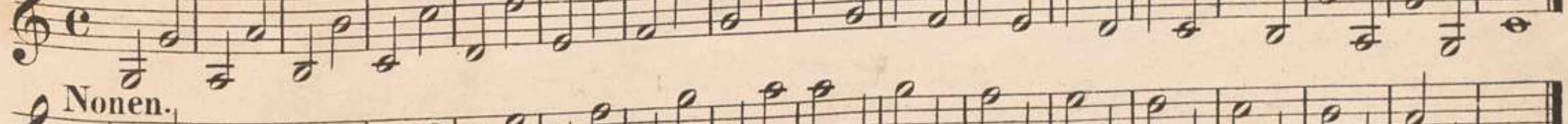
Terzen. 

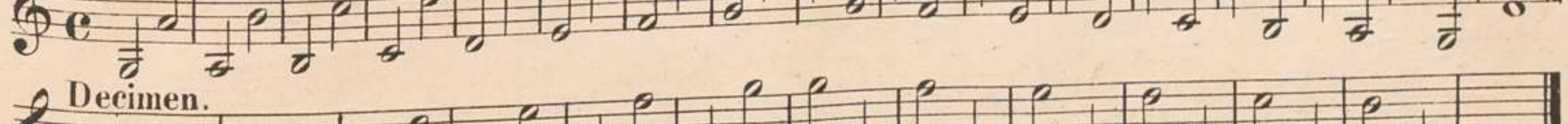
Quarten. 

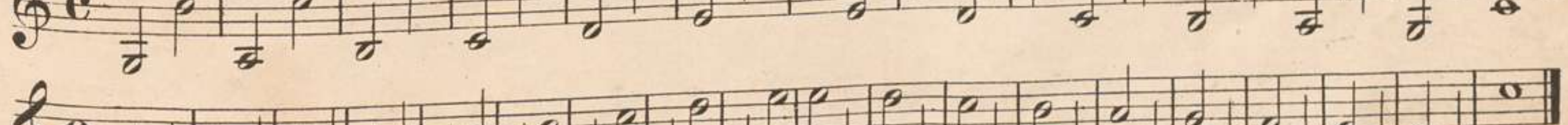
Quinten. 

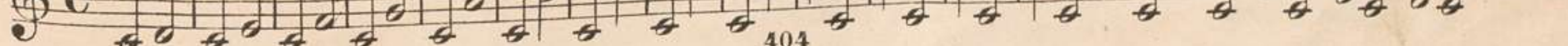
Sexten. 

Septimen. 

Octaven. 

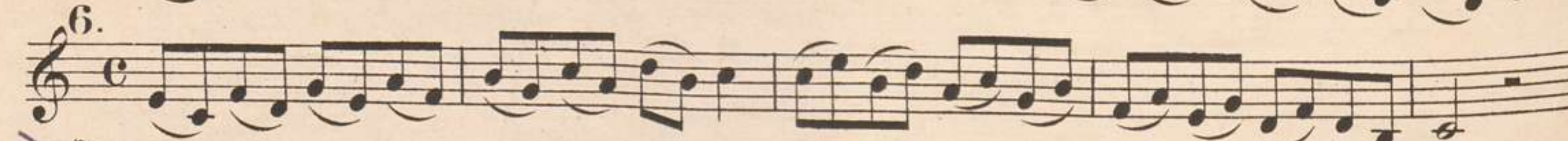
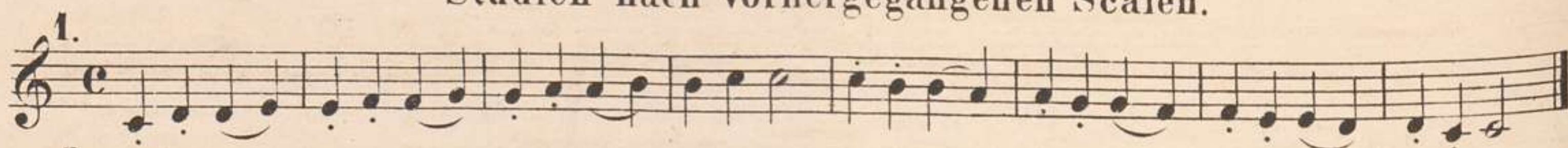
Nonen. 

Decimen. 





Studien nach vorhergegangenen Scalen.



NB. Der Schüler soll auch nach Vorschrift des Lehrers diese Uebungen von 1. bis 41. mit anderen Stoss und Bindungsarten studiren.



18.

19.

20.

21.

22.

23.

24.

25.

Two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 25 and 26. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 25 and 26. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

26.

Two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 27 and 28. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 27 and 28. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

27.

Two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 29 and 30. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 29 and 30. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

28.

Two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 31 and 32. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 31 and 32. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

29.

Two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 33 and 34. The second staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains measures 33 and 34. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

30.

Two staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 35 and 36. The second staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). It contains measures 35 and 36. The music consists of eighth and sixteenth notes, some beamed together, and rests.

28 31.



Nº 30 und 31 können auch eine Octave tiefer studirt werden.

32.



33.



34.



35.



36.



37. 

38. 

39. 

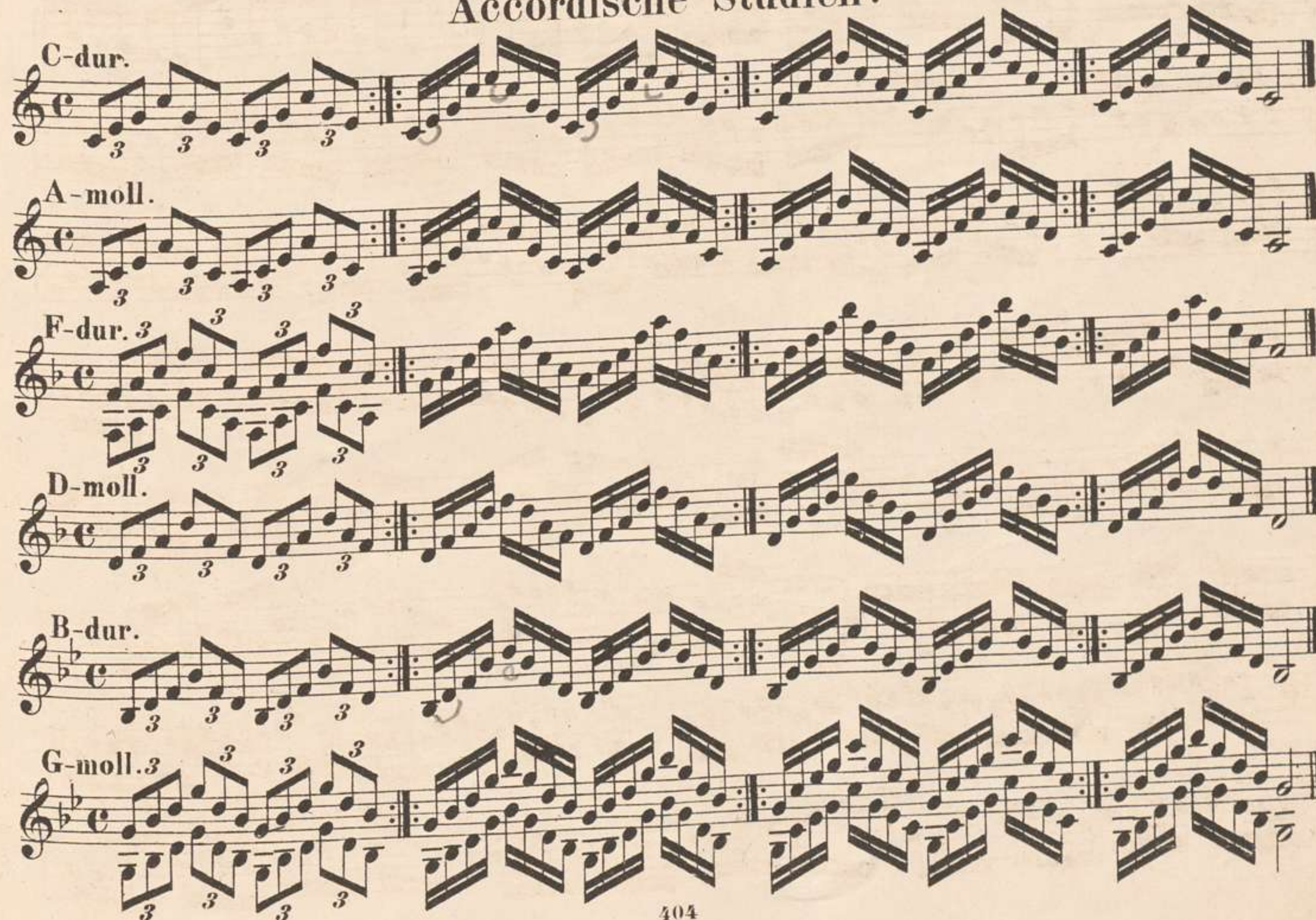
40. 

41.

Handwritten musical score on page 30, featuring 15 staves of music. The notation includes treble clefs, a common time signature (C), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into sections labeled a, b, c, d, e, f, and g.



Accordische Studien.



Es-dur.



C-moll.



As-dur.



F-moll.



Des-dur.



B-moll.



Ges-dur.



Es-moll.



Fis-dur.



Dis-moll.



H-dur.



Gis-moll.



E-dur.



Cis - moll.



A - dur.



Fis - moll.



D - dur.



H - moll.



G - dur.



E - moll.



Man studiere vorstehende Accorde mit folgenden unter a. und b. notirten Stoss- und Bindungen.

a)



b)



Nachstehende Accordformen möge der Bläser in verschiedenen Tonarten und mannigfachen Stoss- und Bindungen studiren.



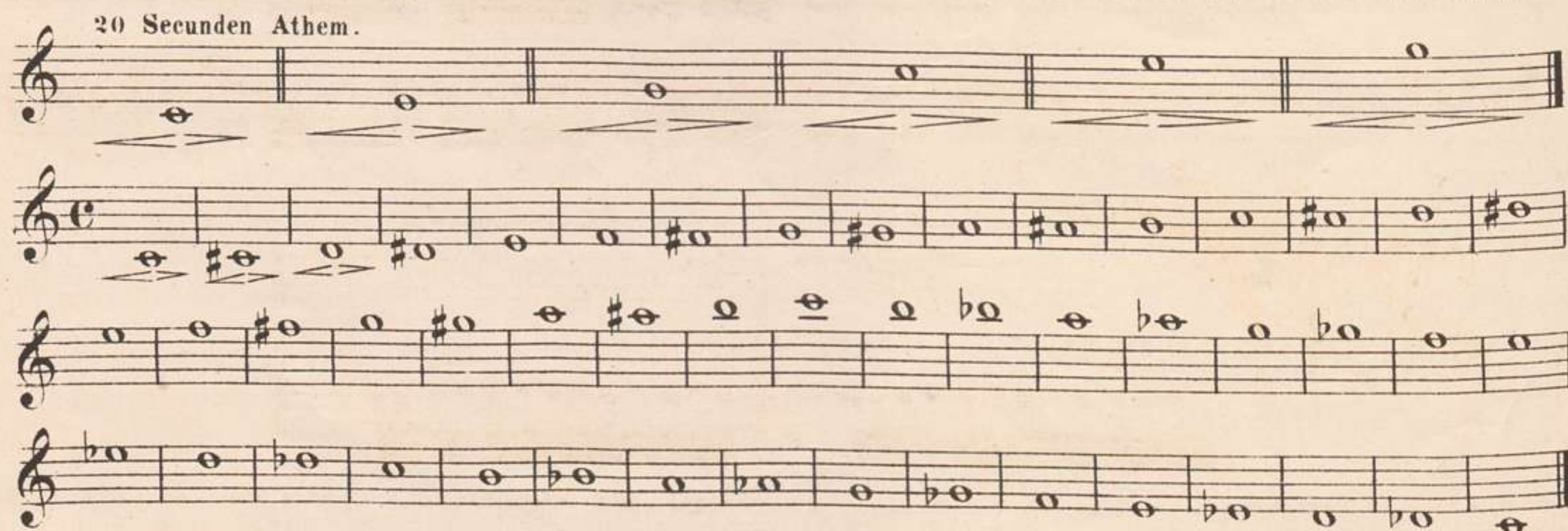
Der Bläser wählt sich denjenigen Fingersatz, den er zur schnellen Intonirung am bequemsten findet.



Man studire N^o 5, 6, u. 7 gestossen und gebunden.



Das Halten eines Tones in verschiedenen Schattirungen ist zur Bildung desselben, Sicherung der Intonation und Eintheilung des Athems zu erlernen. Der Schüler studire zuerst freie Töne wie angegeben.



Zu Verzierungen oder Ausschmückungen von Melodienphrasen dienen der Vorschlag, Doppelschlag, der Mordent und Triller.

Der kurze Vorschlag.

Langer Vorschlag.

Schreibart.

Ausführung.

Der Doppelschlag.

Ausführung.

Mordent.

Der Triller wird hervorgebracht durch schnelle Schleif- oder Bindung zweier nebeneinander liegender Töne. Auf Naturtönen wird der Triller vermittelt der Lippen hervorgebracht, auf nicht Naturtönen kann man ihn auch durch Anwendung der Ventile erzeugen. Der Schüler studiere diese Bindung zu Anfang sehr langsam, dann nach und nach schneller.

*) Die zwei kleinen Noten nennt man Nachschlag. Jeder Triller muss einen Nachschlag haben, auch wenn er vom Komponisten nicht angedeutet ist.

Nicht selten kommt es vor, dass der Bläser im lebhaften Tempo, Töne schnell stossen muss. Da man im alla breve Tact mit dem bekannten Stoss „ta“ eine lange Folge von Achtel-Triolen oder Sechszehnthelnoten nur schwierig und mit Anstrengung ausführen kann, bedient man sich des künstlichen Stosses oder der Doppelzunge. Dieses wird bewerkstelligt wenn der Bläser die Silben „ti ke ti ke tong“ „ka tte ka tong“ oder „ke tte ke tong“ in das Instrument spricht. Der Schüler studire nachstehende Übungen erst langsam dann nach und nach schneller.

1. ti ke ti ke
ke tte ke tte
ka tte ka tte

2. ti ke ti ke ti ke ti ke
ke tte ke tte ke tte ke tte
ka tte ka tte ka tte ka tte

3. tong ti ke tong
te te ke te

4. tong ti ke ti ke
te te ke te te

5. tong ke tte ke tong
— ke ti ke —
— ka tte ka —

6. ti ke te ti ke te
te ke te te ke te

7. tong ti ke tong
te ti ke te

8. tong oa te te ke te ke

9. ti ke ti ke tong
te ke te ke tong

10. tong ke tte ke tong tong ke tte ke tong
— ke ti ke — — ke ti ke —
te te ke te — te te kete te

Arie aus der Oper: „Die Zauberflöte“ von Mozart.

„Dies Bildniss ist bezaubernd schön.“

Larghetto.

CORNO in F.

PIANO.

The musical score is written for Corno in F and Piano. It consists of five systems of staves. The Corno part is in the upper staff of each system, and the Piano part is in the lower staff. The time signature is 2/4. The tempo is Larghetto. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics include *p* (piano), *fz* (forzando), *cresc.* (crescendo), and *mf* (mezzo-forte). The Piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. The Corno part has melodic lines with some grace notes and slurs.



The first system of musical notation consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a triplet of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *f* (forte).



The second system of musical notation continues the piece. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano), *f* (forte), and *p* (piano).



The third system of musical notation continues the piece. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte) and *p* (piano).



The fourth system of musical notation continues the piece. The vocal line has a melodic line with some rests. The piano accompaniment features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamic markings include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The system ends with a first ending bracket.

First system of musical notation. The vocal line (treble clef) begins with a piano (*p*) dynamic and includes the syllable "cre". The piano accompaniment (grand staff) features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more melodic line in the right hand.

Second system of musical notation. The vocal line includes the syllables "scen" and "do", with dynamics *f* and *p* indicated. The piano accompaniment continues with a similar texture, featuring a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand.

Third system of musical notation. The vocal line is marked *mf* (mezzo-forte). The piano accompaniment features a more active right hand with sixteenth-note passages and a steady eighth-note pattern in the left hand.

Fourth system of musical notation. The vocal line concludes with a melodic phrase. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand, with dynamics *f* and *p* indicated.

Meditation. 2

Andante semplice.

J. S. Bach.

CORNO in F.

PIANO.

The musical score is written for Corno in F and Piano. The tempo is Andante semplice. The key signature is one flat (F major/D minor). The time signature is common time (C). The score consists of five systems of music. The Corno part is written in a single staff, and the Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). The Piano part features a continuous arpeggiated accompaniment. The Corno part has a melodic line with various dynamics and articulations. The score includes dynamic markings such as *p*, *pp*, *cresc.*, and *pp*. The score also includes a repeat sign with first and second endings in the second system. The score ends with a double bar line and a repeat sign in the fifth system.

This musical score is for a piano and voice piece. It consists of six systems of staves. The piano accompaniment is written in treble and bass clefs, while the vocal line is in a single treble clef. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings and performance instructions.

System 1: The piano part begins with a *p* (piano) dynamic. The vocal line has a *cresc.* (crescendo) marking followed by a *pp* (pianissimo) marking.

System 2: The piano part continues with a *cresc.* marking. The vocal line has a *p* marking.

System 3: The piano part starts with a *mf* (mezzo-forte) dynamic, followed by a *f* (forte) dynamic, then a *dim.* (diminuendo) marking, and ends with a *p* marking. The vocal line has a *p* marking.

System 4: The piano part has a *cres* (crescendo) marking. The vocal line has the lyrics "cen" and "do" with a *do* marking.

System 5: The piano part has a *molto* (molto) marking, followed by a *f* marking, and ends with a *p* marking. The vocal line has an *espress.* (espressivo) marking.

System 6: The piano part continues with a *f* marking. The vocal line has a *p* marking.

molto *cresc.* *f*

f *molto*

1. 2.

ff *f*

Ped. *Ped.*

di - mi - nu - en - do

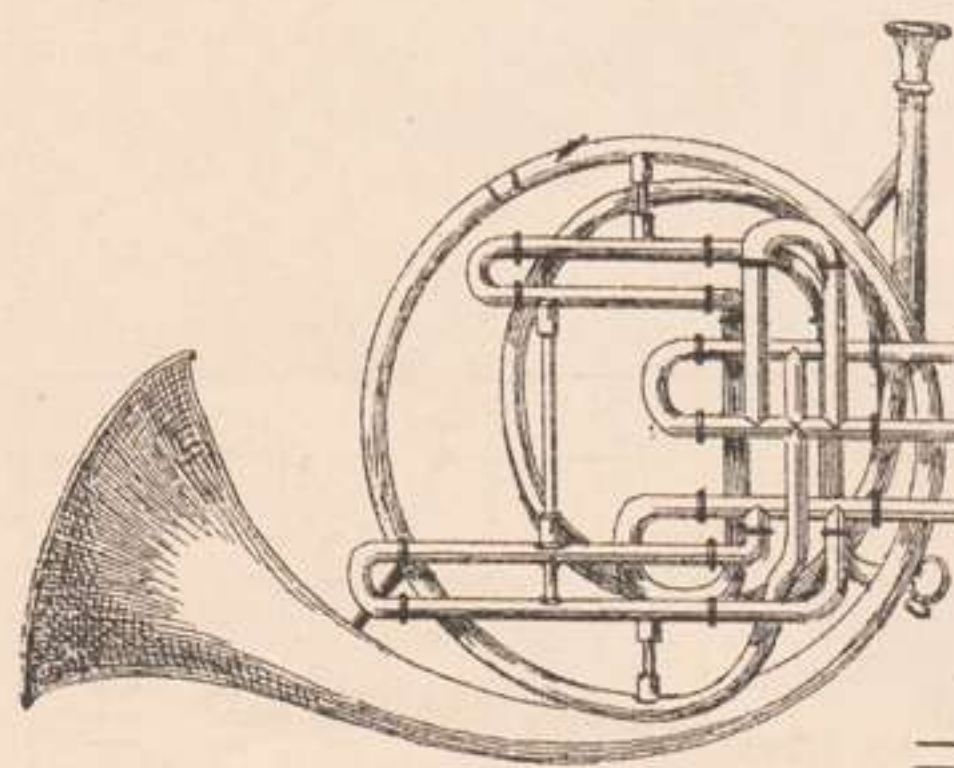
p

Ped. *Ped.*

KAMMERVIRTUOS
PROF. JOS. CUTTNER
MÜNCHEN 19
NIDELUNGENSTRASSE 10



Griff-Tabelle für



| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|-----|---|-----|---|---|-----|---|-----|---|------|---|---|-----|------|---|
| c | ais | d | dis | e | f | fis | g | gis | a | ais | h | c | ais | d | e |
| 1 | 1 | | | 1 | 1 | | | | 1 | 1 | | | 1 | 1 | |
| 2 | | 2 | | 2 | | 2 | | 2 | 2 | | 2 | | 2 | | 2 |
| 0 | 3 | 3 | 3 | 3 | | | 0 | 3 | 3 | oder | | 0 | 3 | oder | 0 |
| 0 | 1/2 | 2 | 1 | 1 | 2 | 1 | 0 | 1 | 1 | 2 | 1 | 0 | 1/2 | 2 | 1 |
| | 3 | 3 | 3 | 2 | | | | 3 | 2 | | | | | | |



abelleir Ventilhorn.

e f fis g gis a b h c cis d dis e f fis g gis a b h c

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|------|------|---|------|---|---|---|---|
| 1 | | | | 1 | 1 | | | 1 | 1 | | | 1 | | oder | oder | 1 | oder | 1 | | | |
| 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | | 2 | 2 | 2 | | 2 | | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | |
| 3 | 0 | | 0 | 3 | 3 | 0 | | 0 | 3 | 0 | | 0 | | 0 | 3 | 3 | 0 | | 0 | 0 | |
| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | 0 | 2 | 1 | 0 | 1 | 2 | 2 | 1 | 0 | 1 | 0 | 1 | 0 | 2 | 1 | 0 | 3 | 2 | 2 | 1 | 0 |

0 2 1 0 1 2 2 1 0 1 0 1 0 2 1 0 3 2 2 1 0



Sec. * Ped.

di - - mi - - nu - - en - - do

p

Ped. Ped.

404