



阿本
小号教程

艺华出版社

Vorwort

Es mag seltsam, vielleicht sogar überflüssig erscheinen, heutigen Tages noch ein Wort über die Bedeutung des Cornets zu verlieren, nachdem dieses Instrument sich sowohl im Orchester wie auch als Soloinstrument vielfach bewährt hat, nachdem es für die Komponisten unentbehrlich geworden ist und vom Publikum ebenso geschätzt wird wie die Flöte, die Klarinette oder wohl gar die Violine, nachdem es sich, kurz gesagt, den ihm gebührenden Rang erobert hat, dank der Schönheit seines Tones, der Vollendung seines Mechanismus und der unendlichen Vielfältigkeit seines Ausdrucks.

So aber lagen die Verhältnisse keineswegs immer. Das Cornet ist aus bescheidensten Anfängen emporgewachsen, und die Zeit liegt noch nicht lange zurück, daß die Allgemeinheit es mit einer Art geringschätzender Gleichgültigkeit aufnahm und außerdem auch die zünftigen Musiker seine hervorragenden Eigenschaften bestritten und sich sogar bemühten, seine Verwendung zu verhindern. Es ist das übrigens eine Erscheinung, die sich bei jeder neuen Erfindung zu zeigen pflegt, mag diese auch noch so hervorragend sein. Das Auftauchen des Saxhorns und Saxophons hat dafür jüngst neue und unzweideutige Beweise geliefert.

Die ersten Musiker, die das Cornet bliesen, waren in der Regel Hornisten oder Trompeter. Unter diesen Umständen war es natürlich, daß jeder von ihnen das neue Instrument aus der Technik seines bisherigen Instrumentes heraus behandelte, und man braucht kaum besonders zu bemerken, daß eine so entstandene Technik in der Behandlung des Cornets lange Zeit unvollkommen blieb und das traurige Schauspiel ungezählter Lücken, Unvollkommenheiten und Fehler darbot.

Erst allmählich trat eine Änderung dieser Verhältnisse ein. Es traten Bläser des Cornets auf, die sich den Ehrentitel eines Künstlers beilegen durften. Aber noch immer waren das Einzelercheinungen, die erkennen ließen, daß sie auf einem anderen Instrument heimisch waren. In der Regel war es nur eine besondere Seite ihres Spiels, die Bewunderung erregte. Die einen achtete man wegen ihrer technischen Fertigkeit, andere wieder wegen des Ausdrucks ihres Spiels. Einige rühmte man wegen der Kraft ihres Tonansatzes, andere wegen der Mühelosigkeit ihrer Höhe, wieder andere wegen des metallischen Glanzes und der Fülle ihres Tones. Es herrschte, mit einem Wort gesagt, die jeweilige besondere künstlerische Fähigkeit. Soweit ich erkennen kann, hat kein einziger der beliebten Cornettisten jener Frühzeit des Instrumentes ernstlich den Versuch gemacht, alle die angeführten Virtuosen-Eigenarten in seinem Spiel zu vereinigen. Und doch kann nur eine solche Vereinigung den wahren Künstler ausmachen.

Das ist der Grundsatz, von dem ich ausgehe. In unserer Zeit hat man allgemein die Einseitigkeit der alten Virtuosen und auch die einseitige Art ihrer jeweiligen Unterrichts-Methode erkannt. Wir verlangen heute eine in allen Sätteln gerechte Technik und eine zielbewußte, lückenlose Ausbildung. Es genügt nicht mehr, entweder kantabile Stellen gut zu blasen oder mit einer leichten Geläufigkeit zu glänzen; man soll das eine ebenso wie das andere beherrschen! Kurz gesagt: es muß für das Cornet ebenso wie für die Flöte, die Klarinette, die Violine und die menschliche Stimme jener gefestigte Stil und jene große Schule geschaffen werden, wie sie eine Anzahl Professoren, und namentlich unser Pariser Konservatorium in langer Überlieferung bewahrt haben.

Das ist das Ziel, dem ich in meiner langen Laufbahn nachgestrebt habe, und wenn zahlreiche große Erfolge vor den sachkundigen Fachleuten und den verwöhntesten Zuhörern mich in dem Glauben bestärkt haben, daß ich diesem ersehnten Ziel ziemlich nahe gekommen bin, so wird man es mir nicht als Übermut anrechnen, wenn ich nunmehr die schwere Aufgabe zu lösen strebe, die Früchte meiner gründlichen Arbeit und Übung auch anderen nutzbar zu machen. Schon seit langem bin ich ja pädagogisch tätig, und es stellt so dieses Buch gewissermaßen nur das Endergebnis einer langjährigen und täglich vervollkommneten Erfahrung dar.

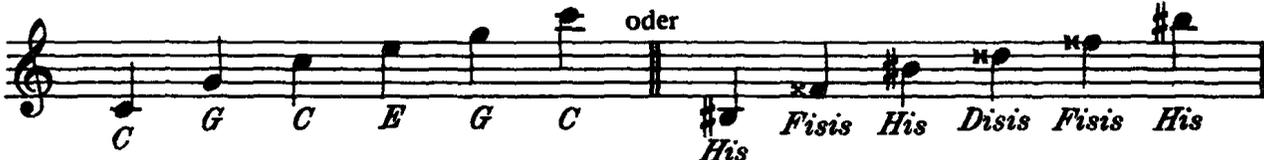
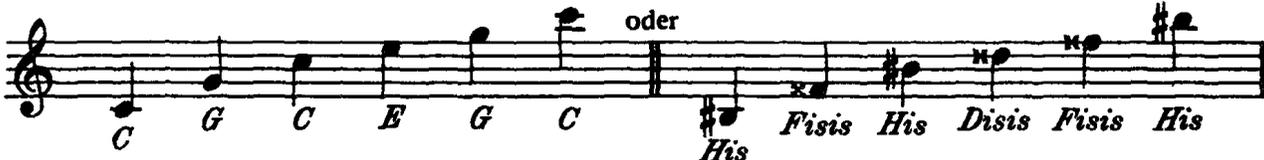
Ich werde mich bemühen, meine Erklärungen so kurz und deutlich wie nur irgend möglich sein zu lassen; denn ich will den Schüler fördern und ihn nicht etwa abschrecken. An Stelle von langwierigen textlichen Abhandlungen gebe ich infolgedessen lieber eine größere Zahl von Übungen und Beispielen. Reichtümer wie diese kann man nie genug anhäufen; aus solchen Quellen läßt sich nie genug schöpfen. Nur so glaubte ich diesem Buche in dem Sinne eine vollkommene Gestalt geben zu können, daß man darin wirklich die Lösung aller auftauchenden Schwierigkeiten und Probleme finden kann.

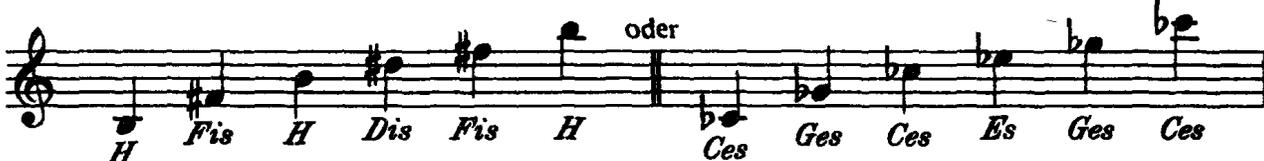
Unermüdet bin ich bemüht gewesen, melodisch gehaltvolle Studienstücke zu komponieren und auf diese Weise das Studium des Instrumentes so angenehm wie nur irgend möglich zu machen, mit einem Wort: es soll das Wesen dieser neuen Schule sein, daß sie den Schüler, ohne ihn zu entmutigen, bis zur größtmöglichen technischen Virtuosität, zur größten Beredsamkeit seines Ausdrucks und zur sicheren Beherrschung aller Stile führt.

J. B. ARBAN

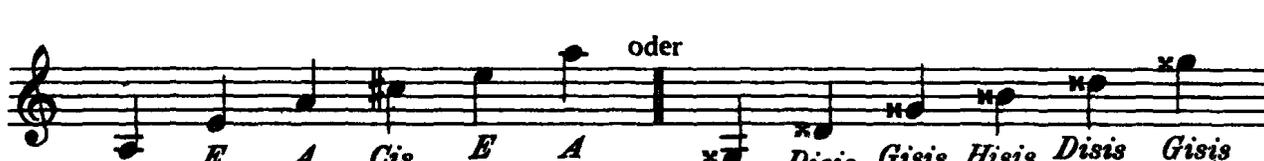
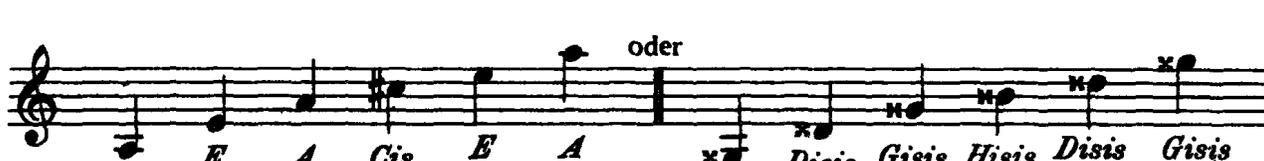
Fingersatz-Tabelle

Die Naturtöne und die verschiedenen Fingersätze, die man anwenden kann, um dieselben Töne hervorzubringen, wenn die Noten enharmonisch verwechselt werden. (Siehe Seite 58 über enharmonische Verwechslung.)

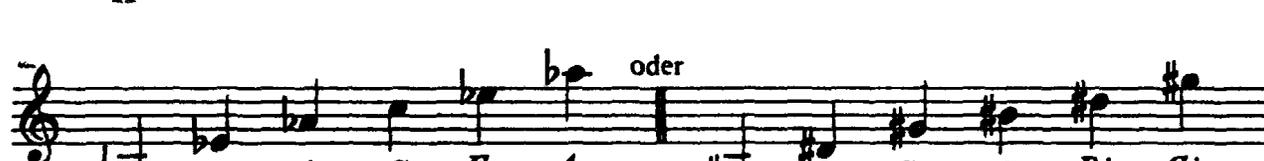
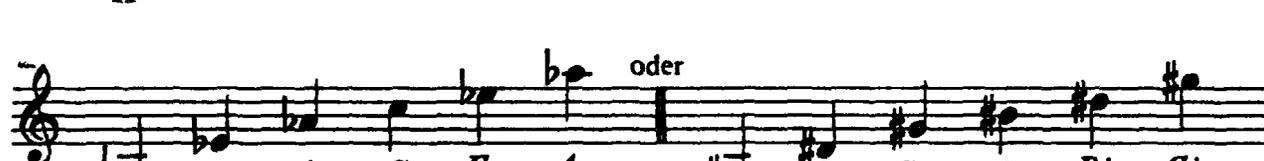
Freie Töne:  oder 

2. Ventil:  oder 

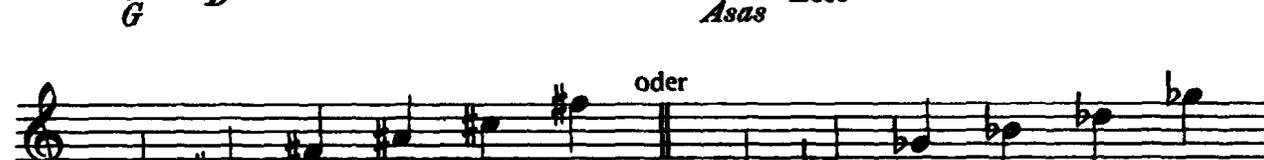
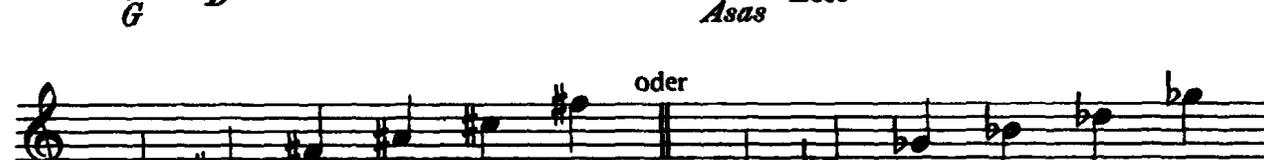
1. Ventil:  oder 

3. Ventil:  oder 

1. und 2. Ventil:  oder 

2. und 3. Ventil:  oder 

1. und 3. Ventil:  oder 

Alle Ventile:  oder 

Die Stellung des Mundstückes

Das Mundstück soll auf der Mitte des Mundes angesetzt werden, und zwar zwei Drittel auf der Unterlippe und ein Drittel auf der Oberlippe. Diese Stellung habe ich selbst wenigstens immer bevorzugt und halte sie für die beste. Was im übrigen die Haltung des Instrumentes betrifft, so soll sie horizontal sein. •

Es gibt Lehrer, die den Ansatz des Mundstückes bei allen Schülern zu verändern pflegen. Ich habe aber dieses System selten mit Erfolg angewandt gesehen. Alle Versuche, mit einer anderen Art der Ansetzung des Mundstückes Erfolge zu erzielen, können als gescheitert angesehen werden. Ich weiß, daß es Virtuosen gibt, die vortrefflich blasen und sogar einen sehr schönen Ton haben, obwohl sie ihr Mundstück nicht in der Mitte des Mundes, ja wohl gar in seinem Winkel ansetzen. Trotzdem möchte ich vor diesem Fehler entschieden warnen. Eine Abweichung von dem regelrechten Ansatz des Mundstückes läßt sich höchstens rechtfertigen bei besonderen Mundformen und bei Unregelmäßigkeiten der Zahnbildung.

Das einmal richtig angesetzte Mundstück darf nicht wieder verschoben werden, weder bei hohen noch bei tiefen Tönen. Diese Töne sind vielmehr allein durch die Beweglichkeit der Lippen zu bilden. Es wäre ganz ausgeschlossen, gewisse Läufe auszuführen, wenn man gezwungen wäre, bei den schnellen Übergängen von hohen zu tiefen Tönen den Ansatz des Mundstückes zu wechseln.

Um die hohen Töne hervorzubringen, setze man die Lippen unter einen stärkeren Druck, und zwar in der Weise, daß man sie desto straffer spannt, je höher die hervorzubringende Note erklingen soll. Denn mit der Spannung der Lippen werden ihre Schwingungen schneller und damit nach den physikalischen Gesetzen der Ton höher.

Will man tiefer blasen, so ist das Mundstück leichter anzusetzen, um eine größere Luftmenge hindurchziehen zu lassen. Die weniger gespannten Lippen schwingen dann langsamer, und man erhält die tieferen Töne, entsprechend der Größe der Öffnung, die man zwischen den Lippen bestehen läßt.

Es ist immer fehlerhaft, die Lippen vorwärts zu strecken; im Gegenteil sollen die Mundwinkel nach Möglichkeit auseinander gezogen werden; nur so erhält man einen freien Ton. Beginnen die Lippen zu erschlaffen, so hüte man sich, den Ton verstärken zu wollen. In diesem Fall hat man leiser zu blasen; denn bei stärkerem Blasen schwellen die Lippen an, und es wird schließlich unmöglich, einen Ton hervorzubringen. Sobald man eine Ermüdung der Lippenmuskeln empfindet, muß man überhaupt aufhören zu blasen. Würde man törichterweise damit fortfahren, so tritt sehr leicht eine Steifheit der Lippen ein, die unter Umständen lange Zeit anhalten kann.

Das Hervorbringen des Tones

Man wolle nicht aus dem Auge verlieren, daß der Ausdruck „Zungenstoß“ nur ein sehr leicht mißverständlicher überlieferter Fachausdruck ist. In Wirklichkeit ist es keineswegs die Zunge, mit der etwa ein Stoß erzeugt wird; im Gegenteil, anstatt zu stoßen, macht sie eine Bewegung nach rückwärts. Sie erfüllt durchaus die Aufgaben eines Ventiles. Dieser Tatsache muß man sich bewußt bleiben, wenn man das Instrument an den Mund setzt. Die Zunge ist in diesem Augenblicke gegen die Zähne des Oberkiefers zu drücken, so daß der Mundraum hermetisch abgeschlossen wird. In dem Augenblicke, in dem man dann die Zunge zurückzieht, dringt die ganze Luftmenge, die den Druck auf die Zunge ausübte, mit großer Gewalt in das Mundstück des Instrumentes ein und bringt so den Ton hervor.

Um den Tonansatz recht bestimmt gestalten zu können, bedient man sich der Aussprache der Silbe „tü“. Diese Silbe kann mehr oder weniger scharf angesprochen werden, je nach dem Stärkegrad, den man mit dem jeweiligen Ansatz zu erzielen strebt. Befindet sich über einer Note ein verlängerter Punkt, so bezeichnet das, daß der Ton sehr kurz sein soll. Die Silbe „tü“ muß dann auch sehr kurz und scharf ausgesprochen werden.



Im Gegensatz dazu muß die Silbe „tü“ sehr sanft ausgesprochen werden, wenn nur ein einfacher Punkt sich über der Note befindet. Die einzelnen Töne sollen sich dann, obwohl abgestoßen, doch noch miteinander verbinden



Findet sich bei einer Folge von Noten über den Punkten noch ein Bindebogen, so setze man die erste Note der Reihe mit einem sehr sanften „tü“ an und ersetze sie bei den späteren Noten durch die weichgesprochene Silbe „dü“.



Auf diese Weise ist es möglich, die verschiedenen Noten aneinander zu binden. Man bezeichnet diese Technik als den „Zungenstoß während des Tones“.

Es gibt nur diese drei Arten des Tonansatzes, d. h. Möglichkeiten, die Töne voneinander zu trennen. Später werde ich noch auf andere Möglichkeiten der Tonbildung eingehen. Vorläufig aber soll der Schüler erst den einfachen Zungenstoß kennen lernen, da von dessen Beherrschung der Erfolg des Studiums und die Erlangung einer sicheren Technik vorwiegend abhängt. Wie bereits gesagt, erkennt man an der Art des Tonansatzes sofort die Fähigkeit eines Spielers. Der erste Teil dieser Schule ist also ausschließlich diesem Zweige des Studiums gewidmet. Erst wenn der Schüler den Tonansatz vollkommen beherrscht, kann zu den Bindungen übergegangen werden.

Vom Atmen

Hat der Spieler das Mundstück an die Lippen gesetzt, so öffne er seinen Mund an den Seiten, ziehe die Zunge zurück und lasse so die Luft in seine Lungen eintreten. Dabei ist zu beachten, daß beim Atmen der Leib nicht anschwellen soll, sondern nur die Brust. Der Leib hat im Gegenteil zurückzutreten. Danach wird die Zunge fest gegen die obere Zahnreihe vorgeschoben, so daß nunmehr der ganze Mundraum hermetisch abgeschlossen ist, wie von einer Klappe.

In dem Augenblicke, in dem danach die Zunge zurückgenommen wird, dringt die Luftmenge in das Instrument ein und bringt hier die zur Erzeugung des Tones notwendige Luftschwingung hervor. Der Leib soll dabei langsam seine frühere Stellung wieder einnehmen, entsprechend der Verengung der Brust bei Abgabe der Luft.

Die Größe („Tiefe“) des Atmens ist von der Länge der auszuführenden musikalischen Phrase abhängig. Je länger eine solche Phrase ist, umso mehr Luft wird zu ihrer Hervorbringung auf dem Instrument gebraucht, und umso tiefer muß infolgedessen der Spieler auch Atem holen. Bei kurzen Phrasen dagegen kann ein zu tiefes und oft wiederholtes Atmen eine Erstickung des Tones herbeiführen infolge des allzu großen Gewichtes der Luftsäule, die auf die Lungen drückt. Die Aufgabe ist also, rechtzeitig die Einteilung des Atems zu lernen, damit man auch bei langen Phrasen den Tönen bis zum Ende volle Kraft und Geschlossenheit zu geben vermag.

Der Umfang des Cornets

Wie aus der Tabelle auf Seite V ersichtlich ist, hat das Instrument einen chromatischen Umfang von $2\frac{1}{2}$ Oktaven, von *Fis* bis *C*.



Aus diesem gesamten Umfang sind am leichtesten zu spielen die Noten vom eingestrichenen *C* bis zum zweigestrichenen *G*.



VIII

Die Übungen auf Seite 1 führen den Lernenden allmählich dazu, die höheren Noten zu erreichen. Dabei ist stets im Gedächtnis zu behalten, daß der Druck des Mundstückes gegen die Lippen dabei zu vermehren ist, und zwar wird dieser Druck durch die linke Hand geregelt. Weiterhin möge daran erinnert sein, daß bei höheren Tönen die Lippen enger zusammenzuziehen sind, während man sie beim Tieferblasen leicht zu öffnen hat. Die Töne unter dem eingestrichenen *C*, also die Töne:



bieten keine bemerkenswerte Schwierigkeit. Wenn einige Künstler damit Mühe haben, so liegt das entweder am fehlerhaften Bau ihres Instrumentes oder an mangelhaftem Tonansatz. Gerade diese Töne unter dem eingestrichenen *C* klingen sogar sehr schön, wenn sie mit recht lockeren Lippen geblasen werden. Es gibt auch ein Mittel, noch das *F* unter den Linien hervorzubringen und zugleich auch die Ausführung gewisser Läufe zu erleichtern. Zu diesem Zwecke zieht man den Zugbogen des dritten Ventiles um einen halben Ton heraus, um so eine Länge von zwei Tönen zu erhalten, anstatt der gewöhnlichen Länge von $1\frac{1}{2}$ Ton. Man bedient sich dann des folgenden Fingersatzes:



Beispiele von Trillern, die mit dem gewöhnlichen Fingersatz unausführbar sind, die man aber bei Anwendung des hier angegebenen Fingersatzes leicht hervorbringen kann:



Beispiel einiger Läufe, bei denen ein sich kreuzender Fingersatz vermieden werden kann:



Zu diesen Hilfsmitteln darf man allerdings nur ausnahmsweise greifen. Ich führe sie hier nur an, um alle technischen Möglichkeiten des Instrumentes zu zeigen.

Der Gebrauch der Stimmbögen

Das Instrument hat 4 Stimmbögen. Der größte wirkt auf das Innere des Instrumentes ein und dient zum Stimmen des Instrumentes. Die anderen drei sind Ventiltzüge; sie werden benutzt, um die Ventil-Noten hervorzubringen in ihren verschiedenen Verbindungen mit den offenen oder Naturtönen (siehe die Fingersatz-Tabelle auf Seite V). An einigen Cornets ist noch ein besonderer Zug zum Stimmen angebracht, so daß dann das Instrument 5 Stimmbögen enthält.

Die Prüfung der Ventile

1. Man lasse den Naturton *F* erklingen  Danach versuche man denselben Ton zu erzeugen durch Herniederdrücken des dritten Ventiles. Ist die Note zu hoch, so ziehe man den dritten Ventiltzug etwas heraus; ist sie zu tief, so schiebe man diesen Ventiltzug etwas einwärts, bis das gewünschte Resultat erreicht ist.

2. Man intoniere den Ton *C*  Danach versuche man denselben Ton durch Herniederdrücken des zweiten und dritten Ventiles hervorzubringen. Wenn der Ton zu hoch oder zu tief erklingt, so muß, falls das dritte Ventil vorher sorgfältig eingestimmt ist, der Fehler im zweiten Ventil liegen. Man ziehe also den zweiten Ventiltzug heraus, um den Ton tiefer zu machen, oder man stoße ihn tiefer hinein, um ihn zu erhöhen.

3. Schließlich intoniert man den Naturton G  Danach versuche man denselben Ton durch Herniederdrücken des ersten und dritten Ventiles hervorzubringen. Ist der Ton zu hoch oder zu tief, so liegt der Fehler, wenn das dritte Ventil vorher sorgfältig eingestimmt ist, am ersten Ventil. Man ziehe dieses dann heraus, um den Ton zu vertiefen bzw. stoße man es hinein, um ihn zu erhöhen.

Wenn diese Anweisungen genau befolgt und die Töne richtig hervorgebracht werden, so werden alle Ventilnoten und ihre Verbindungen in der richtigen Stimmung und im richtigen Verhältnis zu den Naturtönen stehen.

Das Cornet in C

Dieses Instrument ist besonders lohnend für das Solospiel. Da keine Transposition notwendig ist, kann der Spieler darauf auch Stücke zur Ausführung bringen, die für Flöte, Oboe und selbst für die Diskantstimme der Klaviermusik geschrieben sind. Das erweist sich besonders nützlich bei jeder Art Tanzmusik und beim Spielen von Liedern in ihrer Original-Tonart. Wegen seines glänzenden Tones eignet sich das Instrument auch besonders, um Trompetenstimmen zur Ausführung zu bringen; doch muß in diesem Falle die Stimme transponiert werden.

Zu vermeidende Fehler

Das erste, worauf der Cornet-Schüler zu achten hat, ist ein untadeliger und schöner Tonansatz. Er muß die Grundlage der Technik bilden. Wer sich einen solchen schlackenfreien Tonansatz nicht anzueignen vermag, wird niemals ein Virtuose werden können. Im Piano wie im Forte muß der Tonansatz leicht, sauber und unmittelbar sein. Beim Ansatz ist stets die Silbe „tü“ auszusprechen, nicht etwa die Silbe „dua“, wie eine ganze Anzahl von Bläsern noch immer die Gewohnheit haben. Diese zweite Silbe läßt nämlich häufig den Ton zu tief nehmen und färbt außerdem den Klang unrein und unangenehm.

Hat der Schüler einen untadeligen Tonansatz erreicht, so hat er seine ganze Aufmerksamkeit auf einen guten Stil zu richten. Ich rede hier gar nicht etwa von jenen Eigenschaften, die den Virtuosen in seiner höchsten Vollendung kennzeichnen und die also nur von wenigen Auserwählten erreicht werden. Ich spreche nur von den Eigenschaften, die, wenn sie fehlen, jeden Fortschritt in der Beherrschung des Instrumentes überhaupt ausschließen. Eine ungewollte und dabei doch absolut notengetreue Ausführung der im Notenbild vorliegenden Musik, ein dem Charakter jeden Musikstückes entsprechender Ausdruck, das sind die Vorzüge, die jeder Schüler in fleißigem Studium zu erreichen streben soll.

Die erste Forderung ist die unbedingte Beachtung des richtigen Notenwertes. Gegen diese Forderung wird aber so häufig verstoßen, daß ich es für nötig halte, die Fehler im einzelnen anzuführen, die auf diese Weise entstehen und auch die Mittel zu nennen, mit deren Hilfe man diesen Fehlern entgegenarbeitet. So findet man vielfach die Gewohnheit, einen Zwei - viertel - Takt, der aus vier Achteln besteht, durch falsche Betonung des letzten Achtels zu entstellen, z. B.



Dabei läßt sich dieser Takt sehr wohl ganz korrekt ausführen, indem man ausspricht:



Fängt im gleichen Takt ein Stück mit einem Achtel-Auftakt an, so wird vielfach dieser Note ein viel zu starkes Gewicht gegeben, obwohl sie doch keinen längeren Wert hat als die übrigen Achtel. Man muß daher einen solchen Auftakt so ausführen, daß man jede Note deutlich trennt:



und nicht etwa die erste Note in dieser Weise verlängern:



Dieselben Fehler pflegen auch im Sechsstel-Takt aufzutreten. Die sechste Note in jedem Takt wird vielfach verlängert, besonders wenn die Musik nicht leicht spielbar ist. Man soll also spielen:



und nicht:



Besonders fehlerhaft ist es, die hier angeführte Phrase, wie man auch sogar zuweilen hören kann, etwa so zu spielen:



Auch beim Spielen von Begleitstimmen besteht der weitverbreitete Irrtum, die einzelnen Noten nicht in ihrem wirklichen Wert zu geben. So soll man z. B. im Dreiviertel-Takt alle Noten genau gleichmäßig ausführen, ohne eine der beiden Noten, die hier in der Regel als Begleitung dienen, zu verlängern oder zu verkürzen. Man spiele also z. B.:



und nicht, wie man oft hören kann:



Auch im Sechsstel-Takt findet man häufig die Manier, die Noten auf den schlechten Takteilen auszuführen. Diese Unsitte besteht darin, die zweite und fünfte Note des Sechsstel-Taktes so auszuführen, als wenn sie ein Sechzehntel wäre, anstatt ihr den gleichen Wert wie der dritten und sechsten Note zu geben. Man soll also spielen:



und nicht:



Bei der Ausführung von Synkopen herrscht gleichfalls ein Hauptfehler, der darin besteht, die zweite Hälfte einer synkopierten Note zu betonen. Eine synkopierte Stelle soll also gespielt werden:



und nicht:



Es gibt keinen Grund, warum man die zweite Hälfte der synkopierten Note stärker spielen sollte als ihren Ansatz. Es kommt vielmehr gerade darauf an, den Beginn einer Synkope recht genau anzugeben und jede Schwellung des Tones zu vermeiden.

Außer diesen in der Hauptsache rhythmischen Fehlern machen sich noch eine Reihe von anderen geltend, die ihren hauptsächlichsten Grund in einem schlechten Stilgefühl oder auch in einem verderblichen Hang zur Übertreibung haben. Manche Virtuosen bilden sich ein, daß es ein besonderes Kennzeichen gefühlvollen Spieles sei, wenn man die Töne ruckweise anschwellen läßt und dabei womöglich noch mit dem Halse ein besonderes Zittern hervorbringt. Ein leichtes, bebendes Schweben des Tones erhält man bei dem Cornet auf dieselbe Weise wie bei der Violine durch eine leichte Bewegung der rechten Hand. Auf diese Weise läßt sich wohl der Ausdruck steigern, aber man hüte sich davor, dieses Ausdrucksmittel zu mißbrauchen. Seine allzuhäufige Anwendung führt im Gegenteil zu groben Fehlern.

Dasselbe gilt auch für das *Portamento* mit vorangehender Vorschlagsnote. Man trifft Spieler, die nicht 4 Noten ausführen können, ohne ein oder zwei Portamentos einzufügen. Es handelt sich hier um einen sehr bedauerlichen Mißbrauch.

Am Schluß dieses Kapitels, in dem ich die hervorstechendsten Fehler, die einen schlechten Stil mit sich bringen, angeführt habe, weise ich noch darauf hin, daß ich auf diese Fehler, wann immer sich Gelegenheit dazu bietet, unermüdlich immer von neuem aufmerksam machen will. Diese schlechten Angewohnheiten sind so tief eingewurzelt, daß man sie nicht mit einer einzigen Ermahnung beseitigen kann. Man muß sie vielmehr unaufhörlich bekämpfen.

Erläuterungen zu den praktischen Übungen

Zu Nr. 1. Man setze den Ton an, indem man die Silbe „tü“ ausspricht, versuche ihn möglichst lange auszuhalten und ihm möglichsten Glanz und größte Stärke zu verleihen. Unter allen Umständen vermeide man die Backen aufzublasen. Keinesfalls auch sollen die Lippen in dem Mundstück irgendwelches Geräusch verursachen. Der Ton bildet sich von selbst, wenn man ihn nur gut ansetzt. Dabei ist auf die richtige Spannung der Lippen zu achten, damit er auch von vornherein in seiner richtigen Höhe erklingt.

Nr. 7 und 8 zeigen die Noten, die sich bei Anwendung derselben Ventile ergeben. Nr. 9 und 10 sind dazu bestimmt, durch Übergehen in alle Tonarten den Fingersatz zu vervollkommen, so daß der Schüler schließlich nicht mehr bei jeder einzelnen Note auf die Nummer des angewandten Ventils zu achten braucht. Es empfiehlt sich jedoch, die beiden ersten Übungen recht lange zu üben, um mit den Fingersätzen vollständig vertraut zu werden. Später werde ich nur noch solche Fingersätze anführen, die eine Erleichterung bedeuten. In allen Übungen bis zu Nr. 50 ist jeder Ton für sich anzusetzen und jeder Note ihr aufgezeichneter Zeitwert zu geben.

Die Synkope

Als Synkope bezeichnen wir eine Note, die auf einem schlechten Taktteil beginnt. Sie ist während der ganzen Dauer ihres Wertes auszuhalten und besonders genau einzusetzen, in keinem Fall darf man durch eine plötzliche Verstärkung ihren zweiten Teil merken lassen. Synkopierte Noten sind also zu spielen:



und nicht:



Punktierte Achtel mit folgenden Sechzehnteln

Bei diesen Etüden achte man darauf, das punktierte Achtel in seinem ganzen Wert auszuhalten und nicht etwa den Punkt durch eine Pause zu ersetzen. Man spiele also diese Noten:



und nicht etwa, als ob der Notentext lautete:



Achtel-Noten mit folgenden Sechzehnteln

Um diese Etüden mit besonderer Leichtigkeit zu spielen, nehme man das erste Achtel etwas kürzer, als sein Wert ist. Man führe es also fast wie ein Sechzehntel aus und mache zwischen dem Achtel und den beiden folgenden Sechzehnteln eine Pause. Eine Stelle, die also so geschrieben ist:



führe man so aus:



Das gleiche gilt für ein Achtel, das den Sechzehnteln folgt. Die Noten:



führe man also aus:



Oder den Notentext:



spiele man:



Der Sechsahtel-Takt

Im Sechsahtel-Takt sind die Achtel so auszuführen, daß man sie sorgfältig voneinander trennt und ihnen allen genau den gleichen Wert gibt. Man hüte sich also, das dritte Achtel länger zu halten. Punktierter Achtel, ebenso wie die Achtel mit folgendem Sechzehntel, werden im Sechsahtel-Takt nach den gleichen Regeln wie im Zweiviertel-Takt ausgeführt.

Inhaltsverzeichnis

Erster Teil

	Seite
Vorwort	III
Fingersatz-Tabelle	V
Stellung des Mundstücks	VI
Das Hervorbringen des Tones	VI
Vom Atmen	VII
Der Gebrauch der Stimmbögen	VIII
Die Prüfung der Ventile	VIII
Das Cornet in C	IX
Zu vermeidende Fehler	IX
Erläuterungen zu den praktischen Übungen	XI
Die Synkope	XI
Punktierte Achtel mit folgenden Sechzehnteln	XI
Achtel-Noten mit folgenden Sechzehnteln	XII
Übungen	1
Übungen in Synkopen	13
Übungen in punktierten Achteln mit folgenden Sechzehnteln	16
Der Sechssachtel-Takt	22
Das Legato (Schleifen)	27
Übungen im Legato	29
Dur-Tonleitern	49
Enharmonische Verwechslung	58
Melodische Moll-Tonleitern	65
Chromatische Tonleitern	66
Chromatische Triolen	70

Übungen

1.

2.

3.

4.

5.

6.

15. 



16. 





17. 





18. 





19. 





