J.B. Arban

Vollständige Schule für Trompete

Ж. Б. Арбан *Школа игры на* трубе

VEB Friedrich Hofmeister · Leipzig

8001

12 М (2 руб. 92 коп.)

J.B. Arban · *Vollständige Schule für Trompete*
Ж.Б. Арбан · *Школа игры на трубе*

J.B. Arban

Vollständige Schule für Trompete

Cornet à Pistons
Flügelhorn und Tenorhorn

Ж.Б. Арбан

Школа игры на трубе

корнете
флюгельгорне и теноре

VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig

1. Auflage (deutsch-russisch)
© VEB Friedrich Hofmeister Musikverlag Leipzig · 1987
Lizenznummer 484-250/D 15/87
Übersetzung: Alexander Trinko
Umschlagentwurf: Wolfgang Mattheuer, Leipzig
Printed in the German Democratic Republic
Gesamtherstellung:
Offizin Andersen Nexö, Graphischer Großbetrieb, Leipzig
III/18/38
Bestellnummer 8001

Vorwort · Предисловие

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 Saxhornes 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 Einzelerscheinungen, 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 artistische 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

Может кому-то показаться странным и даже лишним объяснение значения корнета после того, как этот инструмент оказался пригодным как для оркестра, так и для солистов; после того, как он стал просто необходимым для композиторов, был оценён публикой так же высоко, как и флейта, кларнет и даже скрипка; короче говоря, после того, когда он занял почётное место среди других инструментов, благодаря своего красивого звука, совершенства механизма, а также безграничного многообразия выразительных средств.

Однако не во се времена было подобное отношение к инструменту. Корнет вырос из скромных начинаний. Прошло ещё не так много времени, когда общее мнение к этому инструменту сопровождалось безразличием. Кроме того, профессиональные музыканты порой оспаривали его превосходные качества и даже пытались препятствовать его применению. Впрочем, это явление характерно для всего нового, каково бы оно ни было. Красноречивым доказательством тому является появление саксгорна и саксофона.

Валторнисты и трубачи были, как правило, первыми музыкантами, игравшими на корнете. При этих обстоятельствах, разумеется, каждый из них обращался с новым инструментом, исходя из техники других инструментов. Стоит заметить, что новая техника, возникшая при обращении с корнетом, оставалась долгое время несовершенной, с большими пробелами, во многом ошибочной.

Изменения происходили постепенно. Появились корнетисты, претендующие на почётное звание артиста. И всё же ещё оставались некоторые детали, показывающие, что исполнители играли не на своих «родных» инструментах. У них была, как правило, только одна особенная сторона игры, вызывающая восхищение. Одни поражали технической ловкостью, другие – выразительностью своей игры. Для одних было похвальным сила появления звука, для других – лёгкость извлечения высоких звуков, для третьих – металлический блеск или полнота звука. Одним словом, были развиты самые различные качества, однако ни один из известных корнетистов начального периода, насколько мне известно, не сделал серьёзную попытку объединить в своей игре всевозможные виды техники, которые так нужны именно для подлинного искусства.

Это то основное положение, из которого я исхожу. В наши дни всеобще признали ту ошибку, которая заключается в односторонности старых виртуозов, а также односторонней методике обучения того времени. Сегодня мы требуем во всех отношениях правильную технику и целенаправленное обучение. На сегодня не хватит играть либо напевные места, либо блистать лёгкой беглостью. Нужно тем и другим владеть в достаточной мере. Для корнета, короче говоря, как и для флейты, кларнета, скрипки и человеческого голоса должен быть создан тот прочный стиль, та большая школа, которая базировалась бы на долгой традиции, сохраняемой большим количеством профессоров нашей Парижской консерватории.

Это цель, к которой я стремился на протяжении моего долгого творческого пути. И если многочисленные и крупные успехи перед компетентными специалистами и перед тонкими слушателями укрепили мою веру в то, что я приблизился к этой с нетерпением ожидаемой цели довольно близко, то никто, я думаю, не расценит высокомерием мою попытку решить трудную задачу, при которой стремлюсь плоды моей работы сделать пригодными для других. Настоящее пособие представляет собой, в некоторой степени, результат моей долгой педагогической деятельности, моего опыта, совершенствующегося ежедневно.

Я постараюсь мои объяснения, которыми хочу содействовать ученику, а не отпугнуть его, сделать, по мере возможности, короткими и ясными. Поэтому вместо длительных текстовых объяснений я даю большое количество упражнений и примеров, так как считаю, что разнообразие подобных источников, из которых стоит черпать, не имеют каких-то границ. Только исходя из этого я хотел придать смысл и совершенную форму моему пособию, в котором можно было бы найти решение всех возникающих трудностей и проблем.

Я неустанно стремился сочинять упражнения мелодического характера, которые, по возможности, делали бы приятным обучение на

diesem Buche in dem Sinne eine vollkommene Gestalt geben zu können, daß man darin wirklich die Lösung aller auftauchenden Schwierigkeiten und Probleme finden kann.
Unermüdlich 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

инструменте. Суть этой новой школы, одним словом, заключает
в том, чтобы учащийся пришёл постепенно к большой техническ
виртуозности, к большому красноречию своего выражения, овл
девая всеми стилями.

Ж. Б. Арб

Inhaltsverzeichnis · Содержание

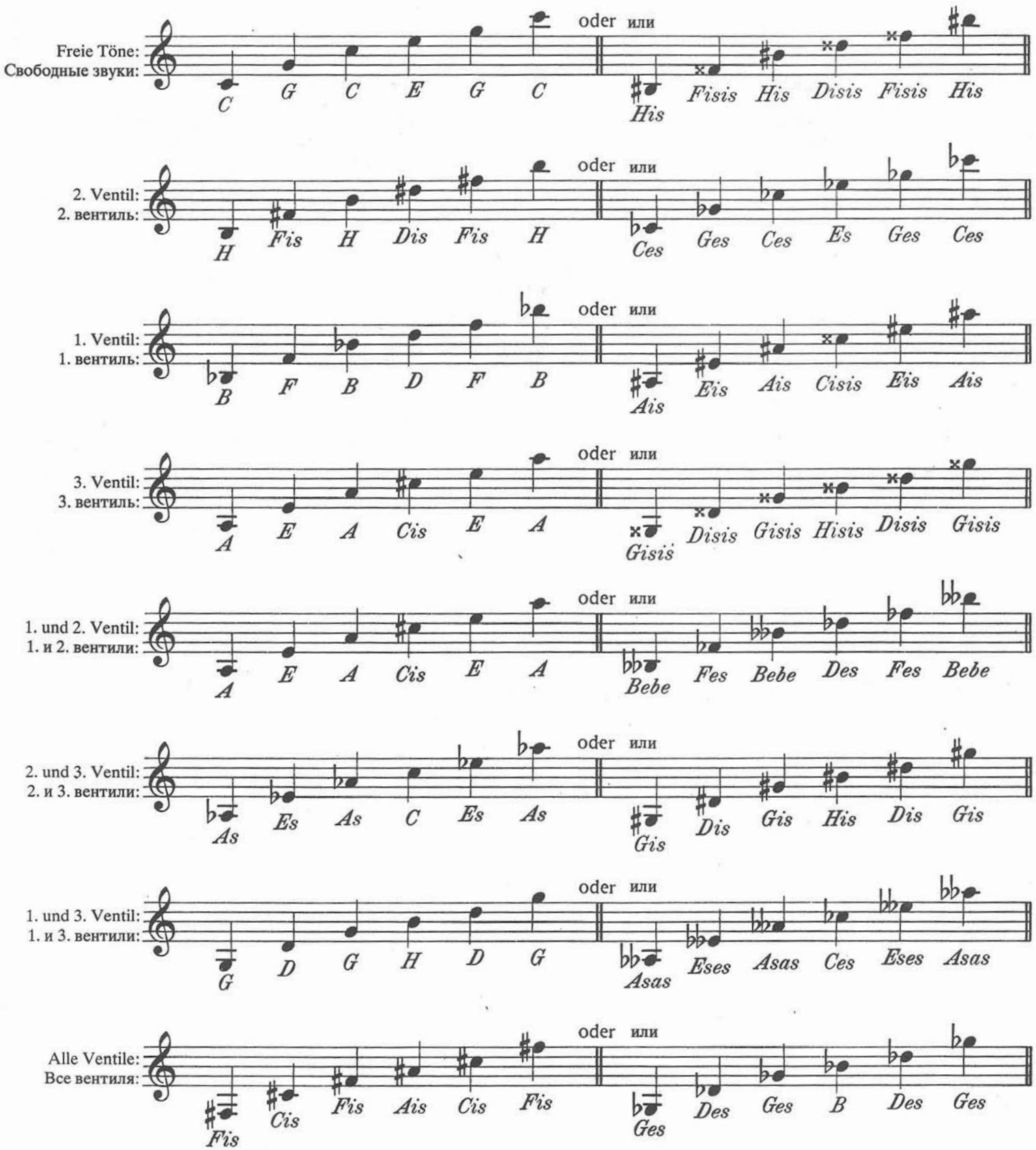
Erster Teil · Часть первая

Vorwort	V	Предисловие	
Fingersatz-Tabelle	VIII	Таблица аппликатур	V
Stellung des Mundstücks	IX	Положение мундштука	
Das Hervorbringen des Tones	IX	Извлечение звука	
Vom Atmen	X	О дыхании	
Der Umfang des Cornets	XI	Диапозон корнета	
Der Gebrauch der Stimmbögen	XII	Употребление крон	
Die Prüfung der Ventile	XII	Проверка вентиля	
Das Cornet in C	XII	Корнет in C	
Zu vermeidende Fehler	XII	Как избежать ошибку	
Erläuterungen zu den praktischen Übungen	XV	Разъяснения практических упражнений	
Die Synkope	XV	Синкопы	
Punktierte Achtel mit folgenden Sechzehnteln	XV	Восьмая нота с точкой с последующей шестнадцатой	
Achtel-Noten mit folgenden Sechzehnteln	XVI	Восьмые ноты с последующей шестнадцатой	X
Der Sechsachtel-Takt	XVI	Размер шесть восьмых	X
Übungen	1	Упражнения	
Übungen in Synkopen	13	Упражнения с синкопами	
Übungen in punktierten Achteln mit folgenden Sechzehnteln	16	Упражнения с пунктирным ритмом	
Der Sechsachtel-Takt	22	Размер шесть восьмых	
Das Legato (Das Schleifen)	27	Легато (скольжение)	
Übungen im Legato	29	Упражнения с легато	
Dur-Tonleitern	49	Мажорные гаммы	
Enharmonische Verwechslung	58	Энгармоническая замена	
Melodische Moll-Tonleitern	65	Мелодический минор	
Chromatische Tonleitern	66	Хроматические гаммы	
Chromatische Triolen	70	Хроматические триоли	

Fingersatz-Tabelle · Таблица аппликатур

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.)

Натуральные звуки и различная аппликатура, применяемая для извлечения тех же самых, но энгармонически заменённых нот. (О энгармонической замене читай на странице 58.)



Die Stellung des Mundstückes · Положение мундштука

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 Mundstücks 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.

Мундштук должен находиться на середине рта, причём две трети на нижней, а треть – на верхней губе. Я всегда предпочитал это положение и считаю его наилучшим. Что касается положения инструмента, то оно должно быть горизонтальным.

Есть учителя, которые имеют привычку менять у всех учеников постановку мундштука. Однако успех в применении этой системы мне приходилось видеть редко. Все попытки добиться успеха постановкой мундштука другим способом, можно рассматривать как неудавшиеся. Я знаю, что есть виртуозы, которые превосходно владеют инструментом, извлекая красивый звук, несмотря на то, что мундштук находиться не на середине, а в углу рта. И всё-таки я хотел бы предостеречь от этой ошибки. Отклонения от правильной постановки мундштука можно оправдать, в крайнем случае, особенной формой рта или нерегулярностью в строении зубов.

Однажды правильно поставленный мундштук не должен быть сдвинут ни при высоких, ни при низких звуках. Эти звуки достигаются, скорее, посредством подвижности губ. Совершенно исключено исполнение пассажей, при котором играющий был бы вынужден изменять положение мундштука при переходе от высоких звуков к низким.

При достижении высоких звуков губы подвергаются большему давлению, причём чем выше извлекаемый звук, тем большее напряжение. Ведь с увеличением напряжения губ колебания становятся быстрее, а звук, по законам физики, выше.

При низких звуках мундштук охватывается губами легче, чтобы пропустить большее количество воздуха. Колебания менее напряжённых губ медленнее и поэтому получаем низкие звуки, в соответствии с величиной отверстия, возникающего между губами.

Ошибочно выставлять губы вперёд; как раз наоборот: уголки рта нужно, по возможности, стремиться держать врозь. Только в этом случае можно получить свободный звук. Ни в коем случае нельзя увеличивать силу звука, если губы начинают уставать. При этом лучше играть тише, так как от усиления звука губы часто опухают, что, в конечном итоге, делает невозможным всякое извлечение звука. Нужно вообще прекратить игру, причём сразу же после того, как заметили усталость губных мускул. Несоблюдение этого правила приводит часто к онемению губ, которое, при обстоятельствах, может продолжаться долгое время.

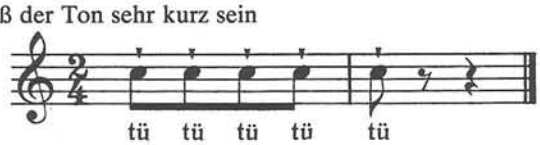
Das Hervorbringen des Tones · Извлечение звука

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 Augenblick 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

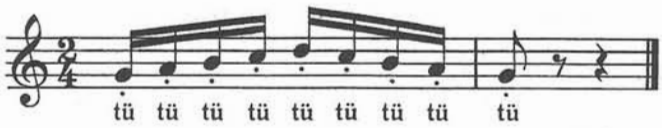
Хочется напомнить, что понятие «удар языком» является термином, который легко может ввести в заблуждение. В действительности же удар осуществляется вовсе не языком, а скорее наоборот: вместо удара язык делает движение назад. Он выполняет функцию вентиля и об этом нельзя забывать при постановке инструмента ко рту. Язык должен упираться в верхнюю часть зубов так, чтобы полость рта была герметически закрыта. В тот момент, когда язык рывком отбрасывается назад, вся воздушная масса, оказывая давление на него, проникает с большой силой в мундштук инструмента и тем самым извлекает звук.

Чтобы достичь правильное возникновение звука, прибегаем к помощи слога «тю». Этот слог может выговариваться с той или иной силой, в зависимости от потребности. Удлинённая точка над нотой указывает на то, что звук должен быть очень коротким. Слог «тю» произносится при этом очень коротко и резко.



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

Если же над нотой стоит простая точка, то слог «тю» выговаривается очень легко. В этом случае нужно отдельные звуки объединять, связывать между собой.



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*».

Начало каждой группы нот, над которыми кроме точек стоит ещё и лига, исполняется очень мягким «тю», а последующие ноты заменяем на мягко произносимый слог «дю».

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.

Таким образом, становится возможным связное исполнение нот. Такой вид техники называется «удар языком» во время звучания.
Существуют только эти три вида извлечения звука, т.е. три возможности разделять звуки друг от друга. Позже я буду останавливаться и на других возможностях образования звука. Однако учащийся должен пока познакомиться с простыми ударами языка, ибо от степени овладения зависит успех процесса обучения и достижение надёжной техники. Как уже было сказано, по способу извлечения звука можно определить способность исполнителя. Так что первая часть моей школы посвящена исключительно этой области.

Vom Atmen · О дыхании

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 Verengerung 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, um so mehr Luft wird zu ihrer Hervorbringung auf dem Instrument gebraucht, und um so 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.

После того, как исполнитель приставил мундштук к губам, он открывает рот с двух сторон, располагая язык в задней части полости рта, и вбирает воздух в лёгкие. Нужно следить также за тем, чтобы при дыхании движение происходило в области груди, а не живота. Живот должен быть немного втянутым. Затем язык, упираясь в верхний ряд зубов, выдвигается вперёд так, чтобы вся полость рта была герметически закрыта.
В тот момент, когда язык убирается назад, воздух проникает в инструмент, что и приводит к нужному колебанию воздуха, которое необходимо для извлечения звука. Живот, при этом, должен медленно возвращаться в то исходное положение, которое соответствует сужению груди при выдыхании воздуха.
Величина, т.е. глубина дыхания зависит от размера исполняемой музыкальной фразы. Чем длиннее такая фраза, тем большее количество воздуха требуется для извлечения звука, тем глубже и дыхание. При коротких фразах глубокое и часто повторяющееся дыхание приводит, наоборот, к приглушению звука, по причине слишком большого веса воздушного столба, который давит на лёгкие. Поэтому нужно учиться своевременно распределять дыхание, чтобы при больших фразах уметь придать звукам до самого конца определённую закруглённость и полную силу.

Der Umfang des Cornets · Диапозон корнета

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*.

Диапозон хроматически расположенных звуков инструмента, как показывает таблица на странице V, охватывает две с половиной октавы: от «фа-диез» малой до «до» третьей октавы.

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

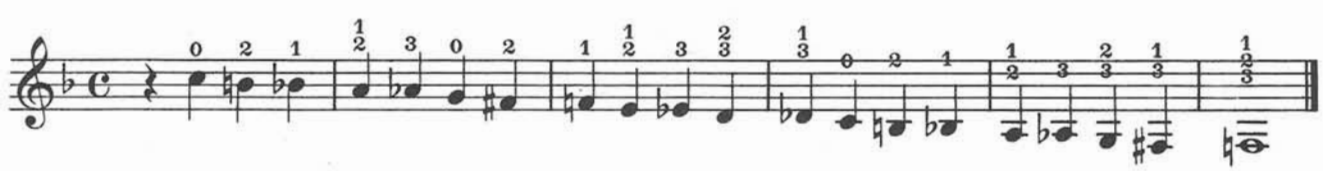
Из этого диапозона наиболее лёгкие для исполнения являются звуки, расположенные между «до» первой октавы и «соль» второй.

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:

Упражнения на странице I должны привести учащегося постепенно к достижению высоких звуков. При этом стоит постоянно помнить о том, что в этом случае нужно увеличивать давление мундштука на губы, которое регулируется левой рукой. Следует также напомнить, что при высоких звуках губы сжимаются сильнее, а при выдувании низких звуков – немного открываются. Звуки, расположенные ниже «до» первой октавы, например:

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:

не представляют собой особой сложности. И если для некоторых музыкантов это представляется трудностью, то причину нужно искать или в неправильном строении инструмента, или в неумении им владеть. Как раз низкие звуки могут звучать очень даже красиво, если они выдуваются ненапряжёнными губами. Есть одно средство, при котором можно извлечь «фа» малой октавы и в то же время облегчить исполнение некоторых пассажей. С этой целью нужно вытянуть крону третьего вентиля на малую секунду, чтобы получить длину в два, а не в полтора тона. Для этого применяется следующая аппликатура:



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

Примеры с трелями становятся легко выполнимы, если они исполняются с применением данной аппликатуры:

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

Пример некоторых пассажей, при которых избегается перекрещивание:

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

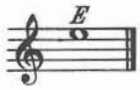
К этим вспомогательным средствам, правда, нужно прибегать в виде исключения. Я упоминаю об этом уже сейчас с тем, чтобы показать технические возможности инструмента.

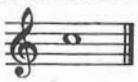
Der Gebrauch der Stimmbögen · Употребление крон

Das Instrument hat 4 Stimmbögen. Der größte wirkt auf das Innere des Instrumentes ein und dient zum Stimmen des Instrumentes. Die anderen drei sind Ventilzüge; 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 Stimmzüge enthält.

Инструмент имеет 4 кроны. Самая большая из них воздействует на внутреннюю часть инструмента и служит для него настройкой. Остальные три вентильные кроны употребляются для извлечения звуков в различных комбинациях с открытыми, т.е. с натуральными звуками (см. таблицу аппликатур на стр. V). На некоторых корнетах используется ещё одна трубка настройки, так что инструмент содержит 5 крон.

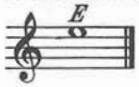
Die Prüfung der Ventile · Проверка вентилей

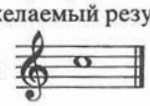
1. Man lasse den Naturton *E* erklingen.  . Danach versuche man denselben Ton zu erzeugen durch Herniederdrücken des dritten Ventiles. Ist die Note zu hoch, so ziehe man den dritten Ventilzug etwas heraus; ist sie zu tief, so schiebe man diesen Ventilzug etwas einwärts, bis das gewünschte Resultat erreicht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

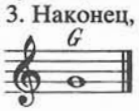
2. Man intoniere den Ton *C*  . Danach versuche man denselben Ton durch Herniederdrücken des zweiten und dritten Ventiles hervorzubringen. Wenn der Ton zu hoch oder zu tief erklingt, so muß, falls das dritte Ventil vorher sorgfältig eingestimmt ist, der Fehler im zweiten Ventil liegen. Man ziehe also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

1. Сначала выдувается натуральный звук «ми» первой октавы  Затем воспроизводится тот же самый звук путём нажатия третьего вентиля. Если звук оказался слишком высоким, то следует выдвинуть третью вентильную крону, а если низким, то задвинуть её так, чтобы был достигнут желаемый результат.

2. Затем играем звук «до» второй октавы  После чего попытаемся извлечь тот же самый звук при помощи нажатия второго и третьего вентилей. Если звук получился слишком высоким или низким, то ошибку нужно искать во втором вентиле, предварительно убедившись в точности настройки третьего. Чтобы получить звук ниже, нужно выдвинуть вентильную крону; или задвинуть её, если хотим его повысить.

3. Наконец, выдуваем натуральный звук «соль» первой октавы  Тот же самый звук пробуем извлечь путём нажатия первого и третьего вентилей. Если звук получился неточным, то ошибку должны искать в первом вентиле/убедившись, что первый вентиль настроен точно/и устраняем её тем же путём, как и в предыдущих примерах.

Все звуки строя будут правильно находиться в звуковысотном соотношении к натуральным звукам.

Das Cornet in C · Корнет 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.

Корнет оправдал себя и как солирующий инструмент. Играющий на нём может использовать музыкальную литературу для флейты, гобоя и даже исполнять верхний голос фортепианного произведения, поскольку корнет является нетранспонирующим инструментом. Он является особенно пригодным инструментом для исполнения всякого рода танцевальной музыки, а также песен в оригинальных тональностях. Благодаря своему блестящему звуку, на корнете можно исполнять произведения, написанные для трубы. В этом случае, разумеется, нужно будет транспонировать.

Zu vermeidende Fehler · Как избежать ошибку

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

Учащийся на корнете должен прежде всего обратить внимание на безупречное извлечение звука. Он должен изучить основы техники. Без этого никогда нельзя стать настоящим виртуозом. Извлечение звука должно быть лёгким и непринуждённым как в piano, так и в forte. При извлечении звука следует всегда применять слог «тю», а не «дуа», как это часто делают духовики по старой привычке. Этот второй слог делает звук слишком низким, а кроме того, неприятным и нечистым в интонационном отношении.

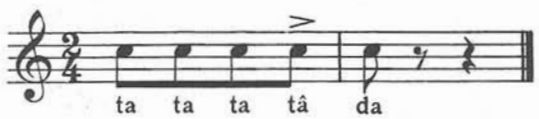
После того, как было достигнуто безупречное качество извлечения звука, всё внимание направляется на хороший, правильный стиль. Речь идёт вовсе не о тех качествах, при наличии которых лишь некоторые виртуозы достигают своего высшего совершенства. Под

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 ungezwungene 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.

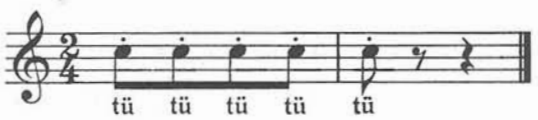
словом «стиль» я имею в виду те качества, без которых исключается дальнейшее освоение инструмента. Каждый учащийся в своей усердной работе должен стремиться к достижению соответствующего характера в каждом музыкальном произведении, к достижению непринуждённого и абсолютно точного воспроизведения нотного текста предлагаемой музыки.

Первое требование – это точное соблюдение длительностей. Это требование, однако, так часто нарушается, что я считаю необходимым рассмотреть некоторые ошибки в отдельности, а также указать на средства, с помощью которых их можно устранить. Можно многократно наблюдать неправильную привычку, где в такте, который состоит из четырёх восьмых/в размере две четверти/, ударение падает на последнюю восьмую. Например:



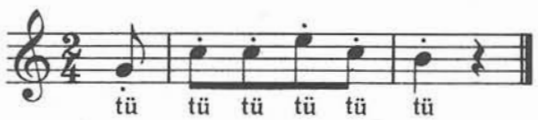
Dabei läßt sich dieser Takt sehr wohl ganz korrekt ausführen, indem man ausspricht:

При этом могло бы быть совершенно точным исполнение, если бы произносилось:



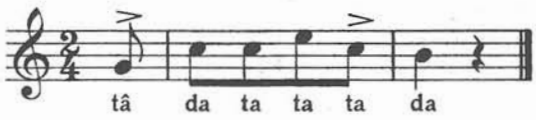
Fängt im gleichen Takt ein Stück mit einem Achtel-Auftakt an, so wird vielfach dieser Note ein viel zu starkes Gewicht gegeben, obwohl sie doch keinen längeren Wert hat als die übrigen Achtel. Man muß daher einen solchen Auftakt so ausführen, daß man jede Note deutlich trennt:

Иногда в произведении, которое начинается с восьмой ноты из затакта, делается на неё большой акцент, хотя она имеет такую же длительность, как и любая восьмая. Такой затакт нужно исполнять так, чтобы каждый звук был чётко отделён:



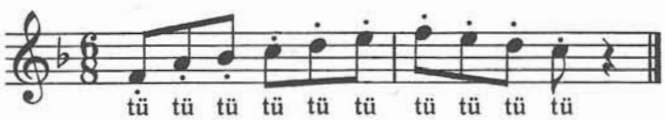
und nicht etwa die erste Note in dieser Weise verlängern:

а не удлиннять подобным образом:

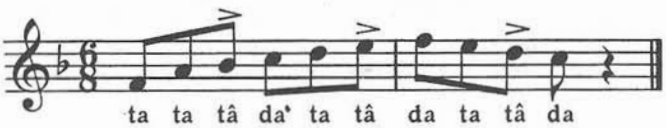


Dieselben Fehler pflegen auch im Sechsachtel-Takt aufzutreten. Die sechste Note in jedem Takt wird vielfach verlängert, besonders wenn die Musik nicht leicht spielbar ist. Man soll also spielen:

Подобные ошибки можно наблюдать и в размере шесть восьмых. Шестой звук в каждом такте намного удлиняется, особенно в трудноисполнимых местах. Нужно играть:

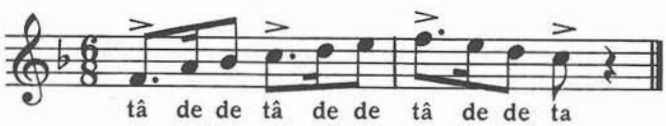


und nicht: плохо:

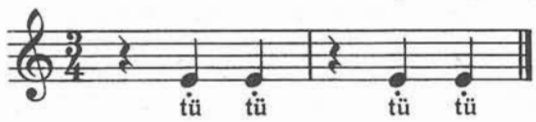


Besonders fehlerhaft ist es, die hier angeführte Phrase, wie man auch sogar zuweilen hören kann, etwa so zu spielen:

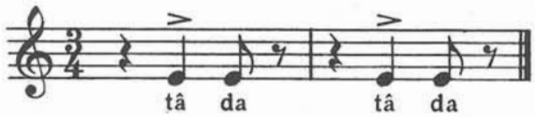
Особенно ошибочным является исполнение той же фразы приблизительно таким образом:



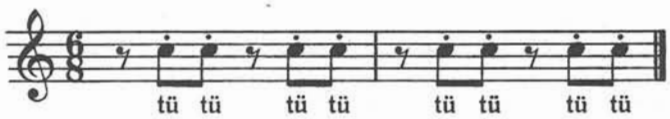
Auch beim Spielen von Begleitstimmen besteht der weitverbreitete Irrtum, die einzelnen Noten nicht in ihrem wirklichen Wert zu geben. So soll man z. B. im Dreiviertel-Takt alle Noten genau gleichmäßig ausführen, ohne eine der beiden Noten, die hier in der Regel als Begleitung dienen, zu verlängern oder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



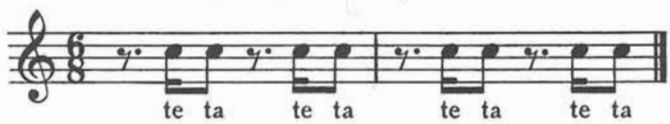
und nicht, wie man oft hören kann:



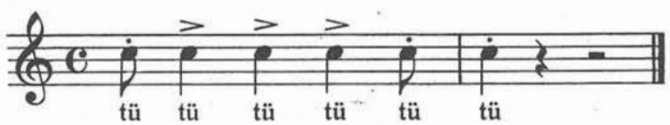
Auch im Sechsachtel-Takt findet man häufig die Manier, die Noten auf den schlechten Taktteilen auszuführen. Diese Unsitte beteht darin, die zweite und fünfte Note des Sechsachtel-Taktes so auszuführen, als wenn sie ein Sechzehntel wäre, anstatt ihr den gleichen Wert wie der dritten und sechsten Note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



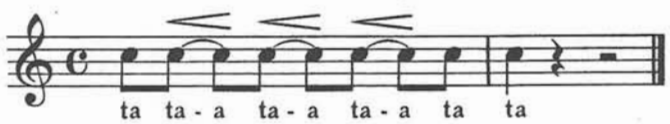
und nicht:



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 hauptsächlichen 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.

Также при игре сопровождающих голосов существует широко распространённое заблуждение, будто бы точное соблюдение длительностей не является обязательным. Нужно, например, все ноты в размере три четверти исполнять ровно, не укорачивая и не удлиняя их. Следующий пример, который, как правило, встречается в сопровождении, исполняется:

а не так, как можно часто слышать:

Также в размере шесть восьмых встречаем часто плохую манеру исполнения нот на слабой доле такта. Дурная привычка заключается в том, что вторая и пятая ноты исполняются так же, как и шестнадцатые, в то время как они должны быть такими же по величине, как третья и шестая ноты. Следует играть:

неверно:

При исполнении синкоп главная ошибка в том, что ударение падает на вторую половину синкопы. Синкопические места следует играть:

неверно:

Нет никакого основания исполнять вторую половину синкопы громче, чем её начало. Смысл состоит как раз в том, чтобы начало синкопы было абсолютно точным и без всякого crescendo синкопированной ноты.

Кроме этих, в основном, ритмических ошибок, стоит упомянуть ещё и другие, основывающиеся, прежде всего, на плохом ощущении стиля, а также на некоторой склонности к преувеличиванию. Некоторые виртуозы считают, что особенным признаком игры «с чувством» является извлечение звука рывком, при котором возникает ещё и особенная вибрация шеи. Лёгкое, дрожащее парение звука на корнете достигается тем же способом, как и на скрипке, посредством лёгкого движения правой руки. Выразительность повышается, однако нужно остерегаться злоупотреблений этими средствами выразительности, которые, при слишком частом употреблении, приводят даже к грубым ошибкам.

То же самое относится и к Portamento с предшествующим форшлагом. Встречаются исполнители, которые не в состоянии сыграть четыре ноты, не вставив одно или два Portamento. В данном случае речь идёт об очень досадном злоупотреблении.

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.

В конце этого раздела, в который я включил распространённые ошибки, ведущие к плохому стилю, хочу ещё раз обратить внимание учащегося (я это делаю при каждой возможности) на те плохие привычки, которые так глубоко укоренились, что их невозможно устранить одним предупреждением. С ними нужно бороться постоянно.

Erläuterungen zu den praktischen Übungen
Разъяснения практических упражнении

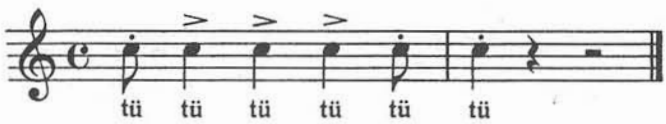
Zu Nr. 1. Man setze den Ton an, indem man die Silbe «*tü*» ausspricht, versuche ihn möglichst lange auszuhalten und ihm möglichsten Glanz und größere Stärke zu verleihen. Unter allen Umständen vermeide man die Backen aufzublasen. Keinesfalls auch sollen die Lippen in dem Mundstück irgendwelches Geräusch 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 vervollkommnen, 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.

В упражнении №1 извлекаем звук, при котором выговариваем слог «тю», и пытаемся его протянуть, по возможности, долго, придавая ему блеск и силу. При любых обстоятельствах избегаем надувание щёк. Губы у мундштука не должны ни в коем случае издавать какой-либо шум. Звук появится сам, если его хорошо извлекать. При этом следует обращать внимание на правильное напряжение губ, чтобы звук появился на нужной высоте с самого начала.
В номерах 7 и 8 показаны ноты, для извлечения которых применяются те же вентиля. Номера 9 и 10 предназначены для усовершенствования аппликатуры при переходе в другие тональности, причём учащийся может исполнять отдельные ноты, не обращая внимания на номер применяемого вентиля. Рекомендуется первые два номера играть особенно долго, чтобы хорошо усвоить аппликатуру. В дальнейшем я буду приводить примеры аппликатуры, которая направлена на облегчение. Во всех упражнениях до №50 нужно следить за правильностью исполнения длительностей нот.

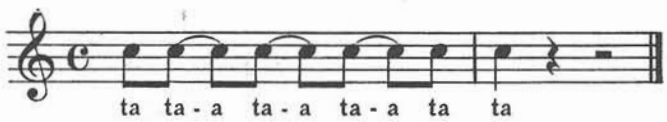
Die Synkope · Синкопы

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:

Нота, которая начинается со слабой доли такта, называется синкопой. Она выдерживается на протяжении всей своей длительности. Особенно нужно следить за точным началом синкопы и ни в коем случае не усиливать звук в её второй половине. Синкопированные ноты следует исполнять следующим образом:



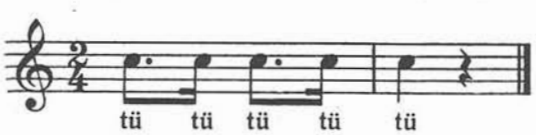
und nicht: плохо:



Punktierte Achtel mit folgenden Sechzehnteln
Восьмая нота с точкой с последующей шестнадцатой

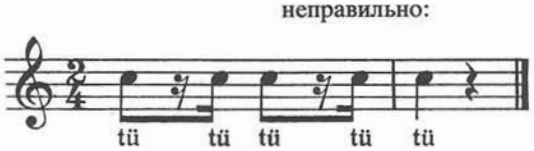
Bei diesen Etüden achte man darauf, das punktierte Achtel in seinem ganzen Wert auszuhalten und nicht etwa den Punkt durch eine Pause zu ersetzen. Man spiele also diese Noten:

В этих этюдах нужно следить за правильным исполнением восьмых нот с точкой, до конца выдерживая звук и не заменяя точку на паузу. То есть следует играть:



und nicht etwa, als ob der Notentext lautete:

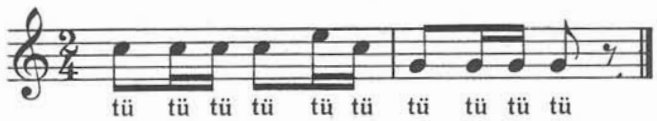
неправильно:



Achtel-Noten mit folgenden Sechzehnteln
Восьмые ноты с последующей шестнадцатой

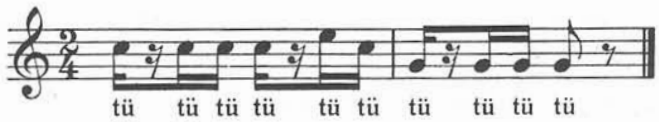
Um diese Etüden mit besonderer Leichtigkeit zu spielen, nehme man das erste Achtel etwas kürzer, als sein Wert ist. Man führe es also fast wie ein Sechzehntel aus und mache zwischen dem Achtel und den beiden folgenden Sechzehnteln eine Pause. Eine Stelle, die also so geschrieben ist:

Чтобы добиться особенной лёгкости в исполнении этих этюдов нужно играть первую восьмую ноту несколько короче, чем напи сано. То есть эту восьмую исполняем почти так же, как и шестнад цатую, делая паузу между первой восьмой нотой и двумя последую щими шестнадцатыми. Место, нотированное как:



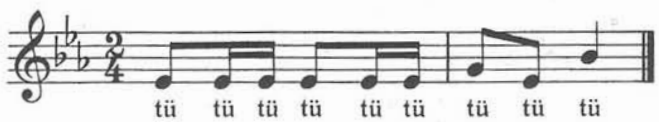
führe man so aus:

исполняем следующим образом:



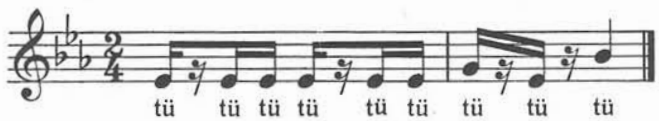
Das gleiche gilt für ein Achtel, das den Sechzehnteln folgt. Die Noten:

То же самое относится и к восьмой, стоящей после шестнадцатых Написано:



führe man also aus:

исполняем:



Oder den Notentext:

Или следующий нотный текст

spiele man:

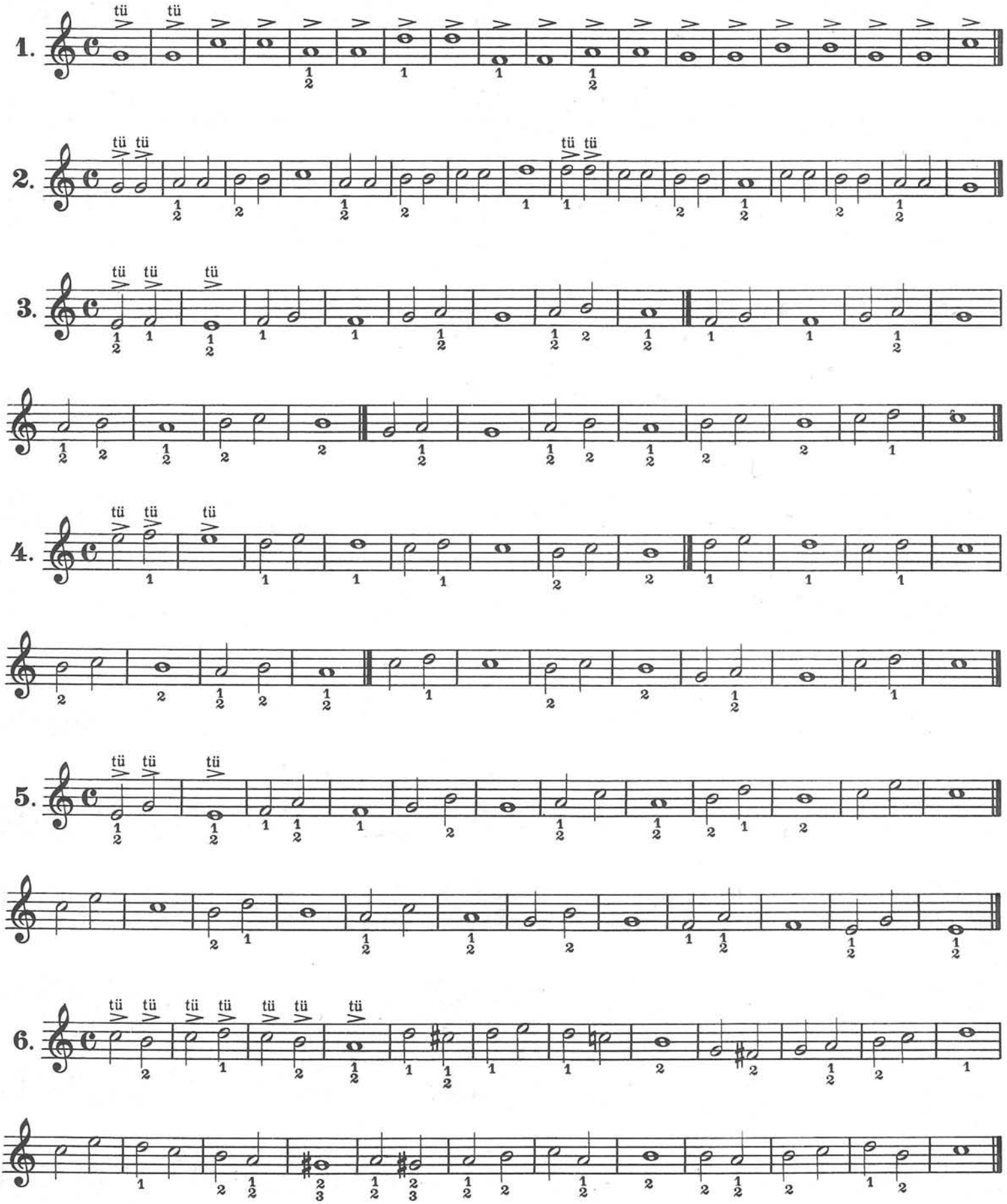
должен прозвучать как:

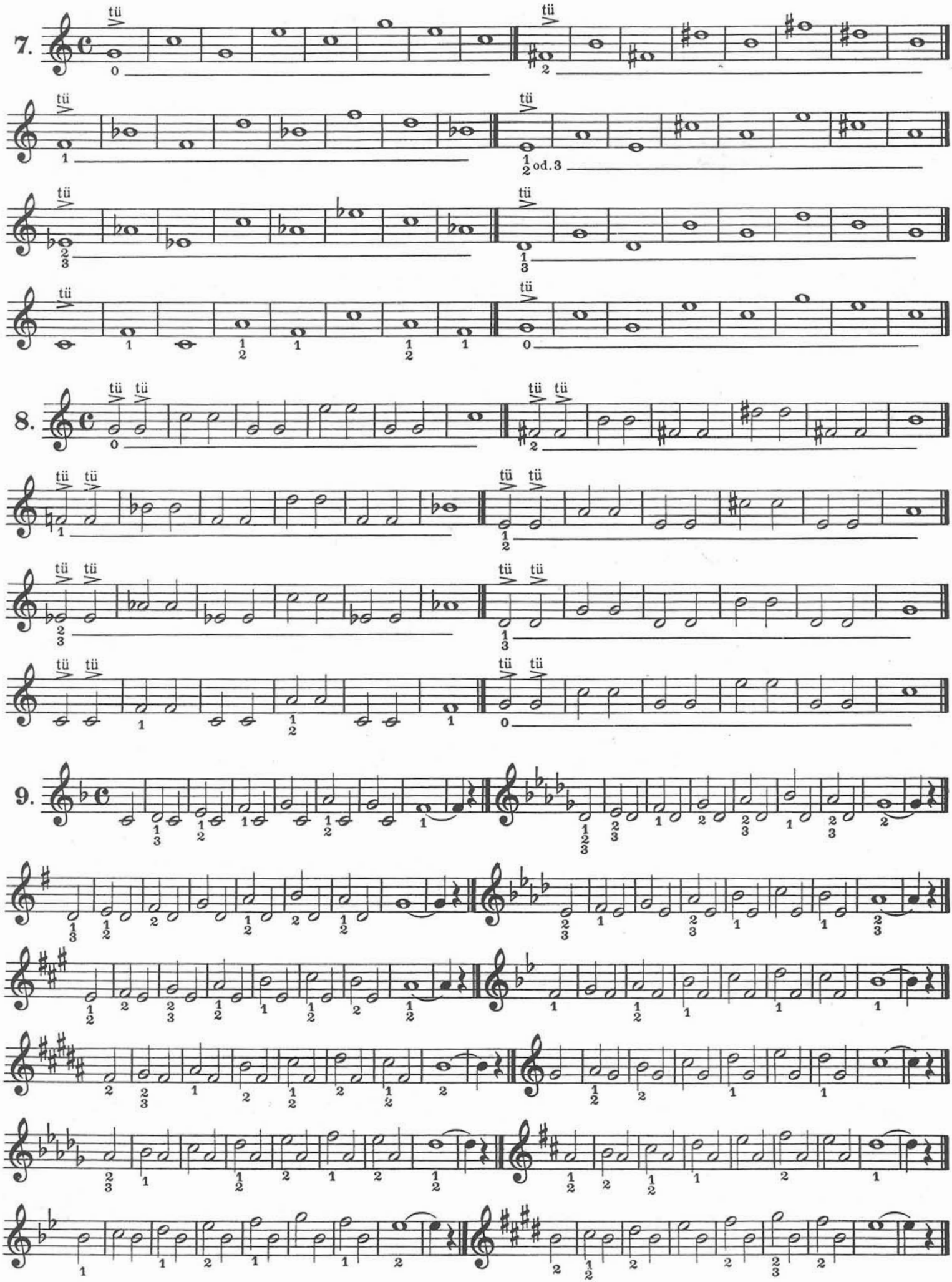
Der Sechsachtel-Takt · Размер шесть восьмых

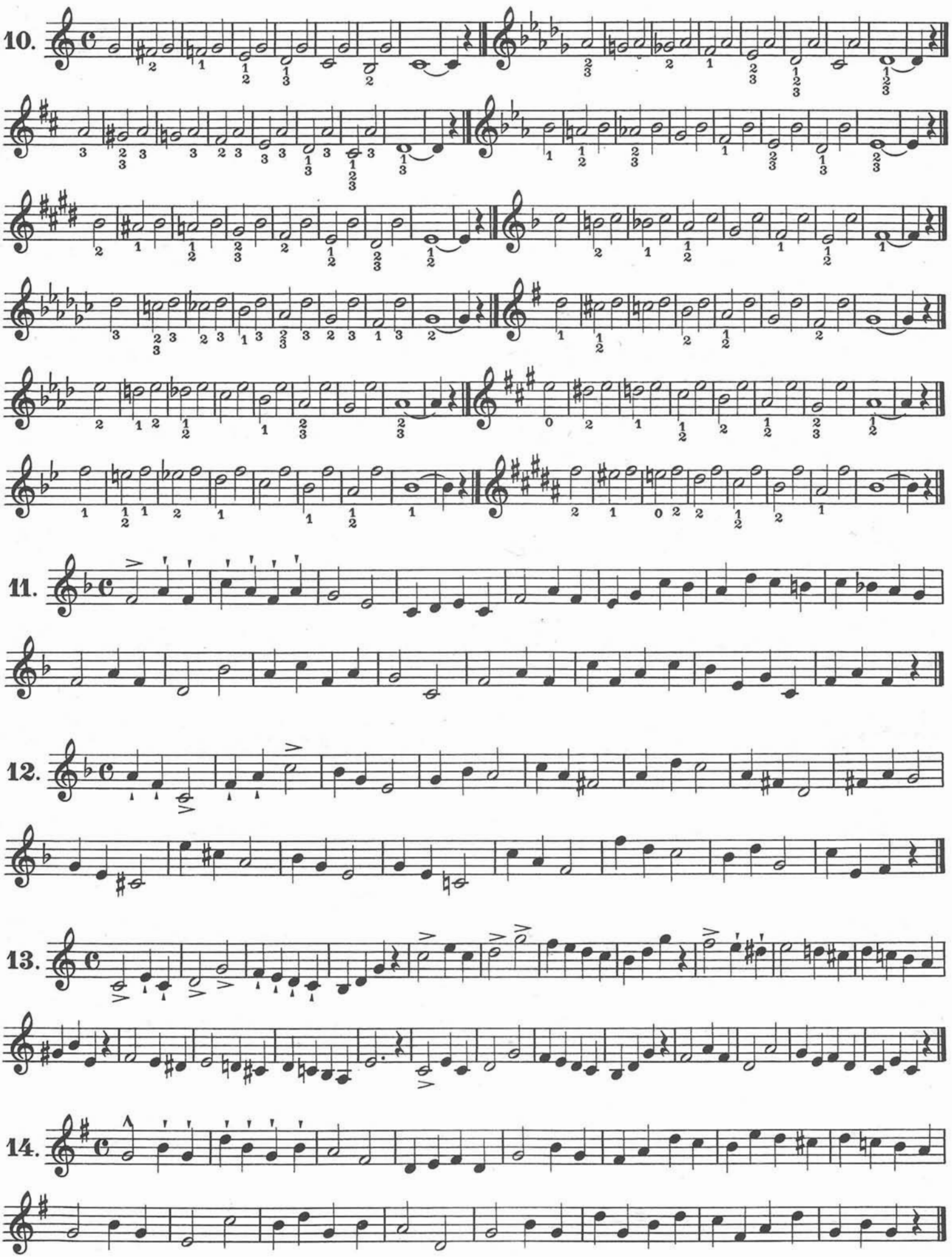
Im Sechsachtel-Takt sind die Achtel so auszuführen, daß man sie sorgfältig voneinander trennt und ihnen allen genau den gleichen Wert gibt. Man hüte sich also, das dritte Achtel länger zu halten. Punktierte Achtel, ebenso wie die Achtel mit folgendem Sechzehntel, werden im Sechsachtel-Takt nach den gleichen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

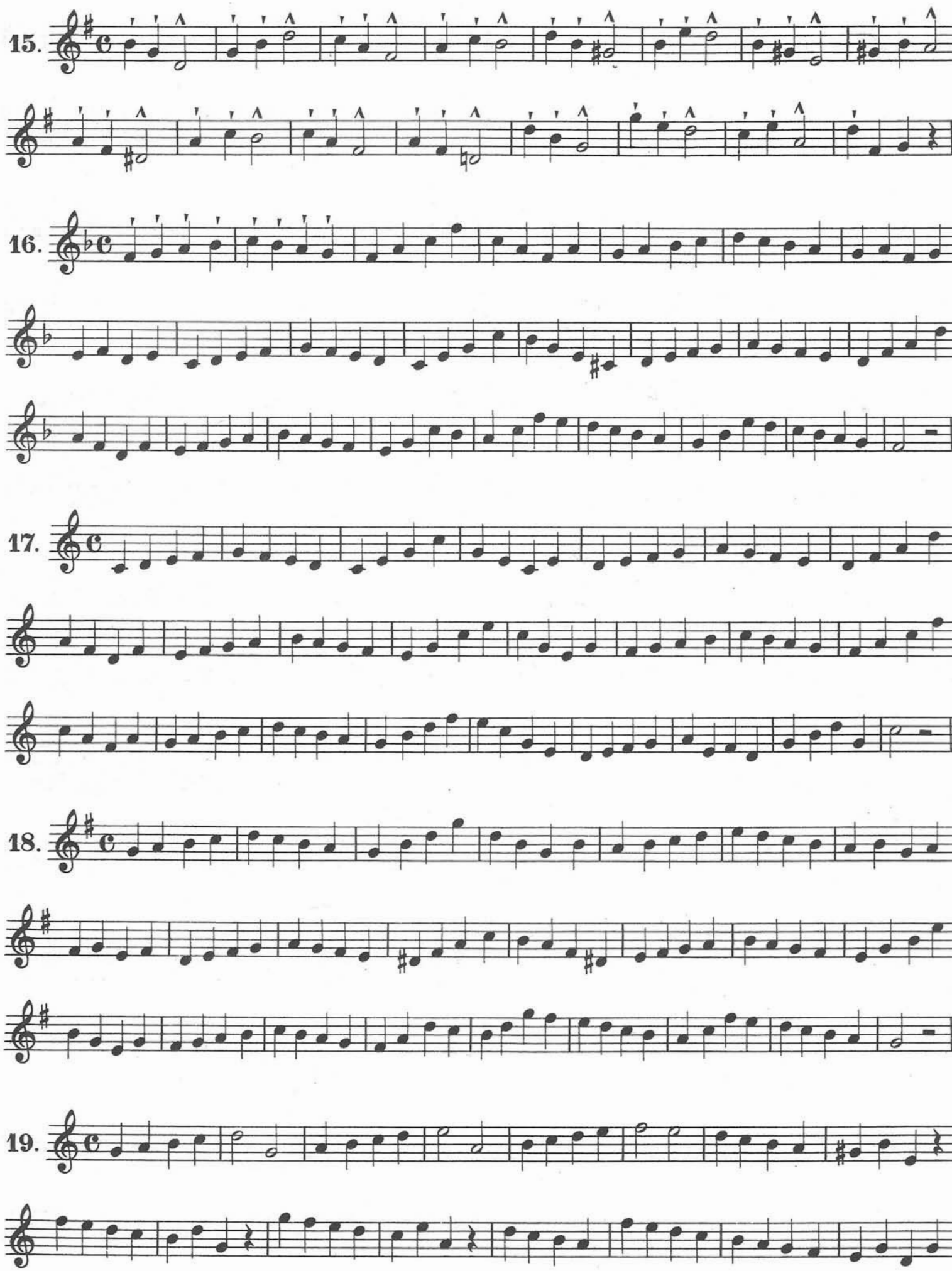
В размере $\frac{6}{8}$ восьмые нужно тщательно отделять друг от друга и следить за равномерностью длительностей каждой ноты. Нужно избегать удлинения третьей восьмой. Восьмые с точкой, а также восьмые ноты с последующими шестнадцатыми исполняются в размере $\frac{6}{8}$ так же, как и в $\frac{2}{4}$.

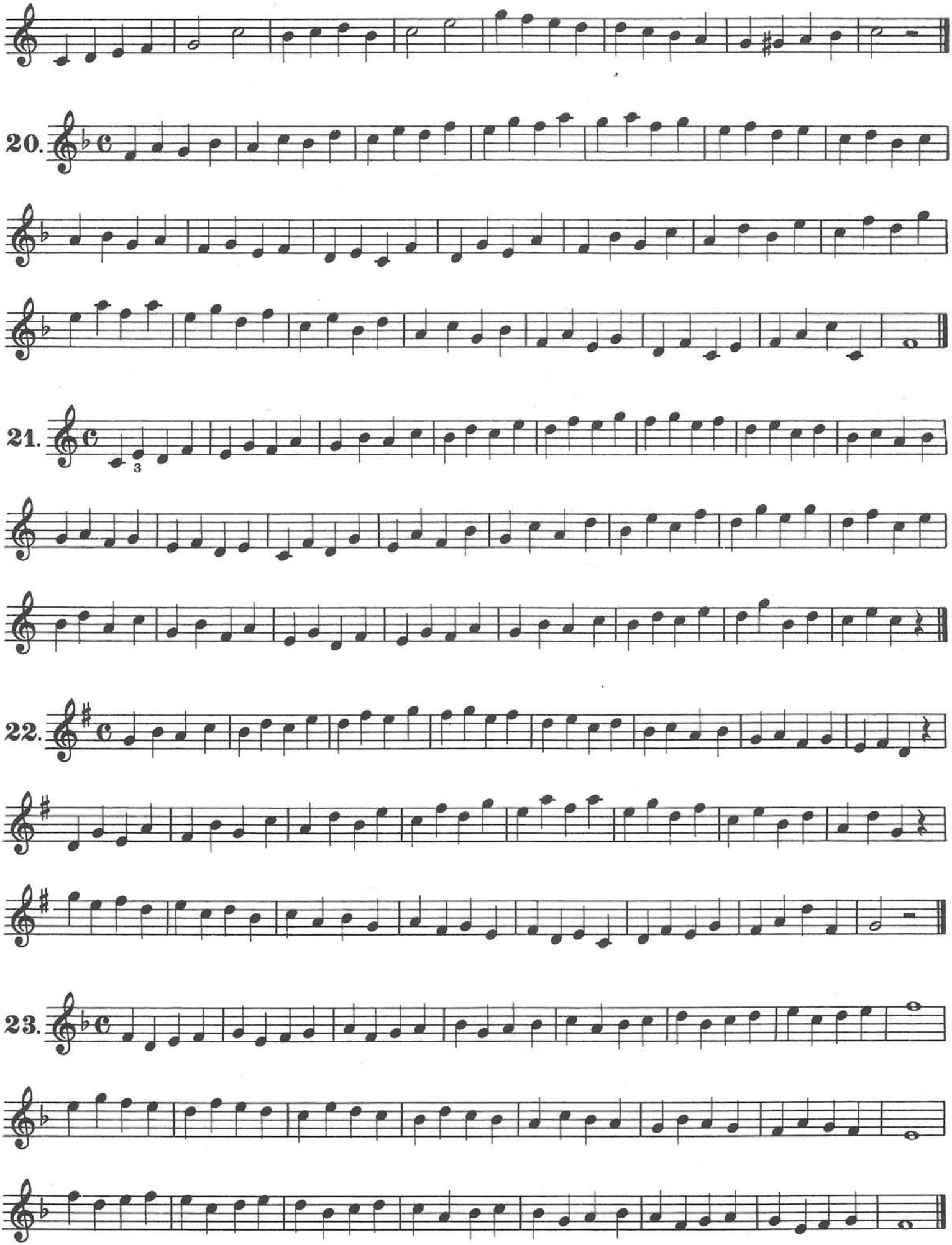
Übungen · Упражнения

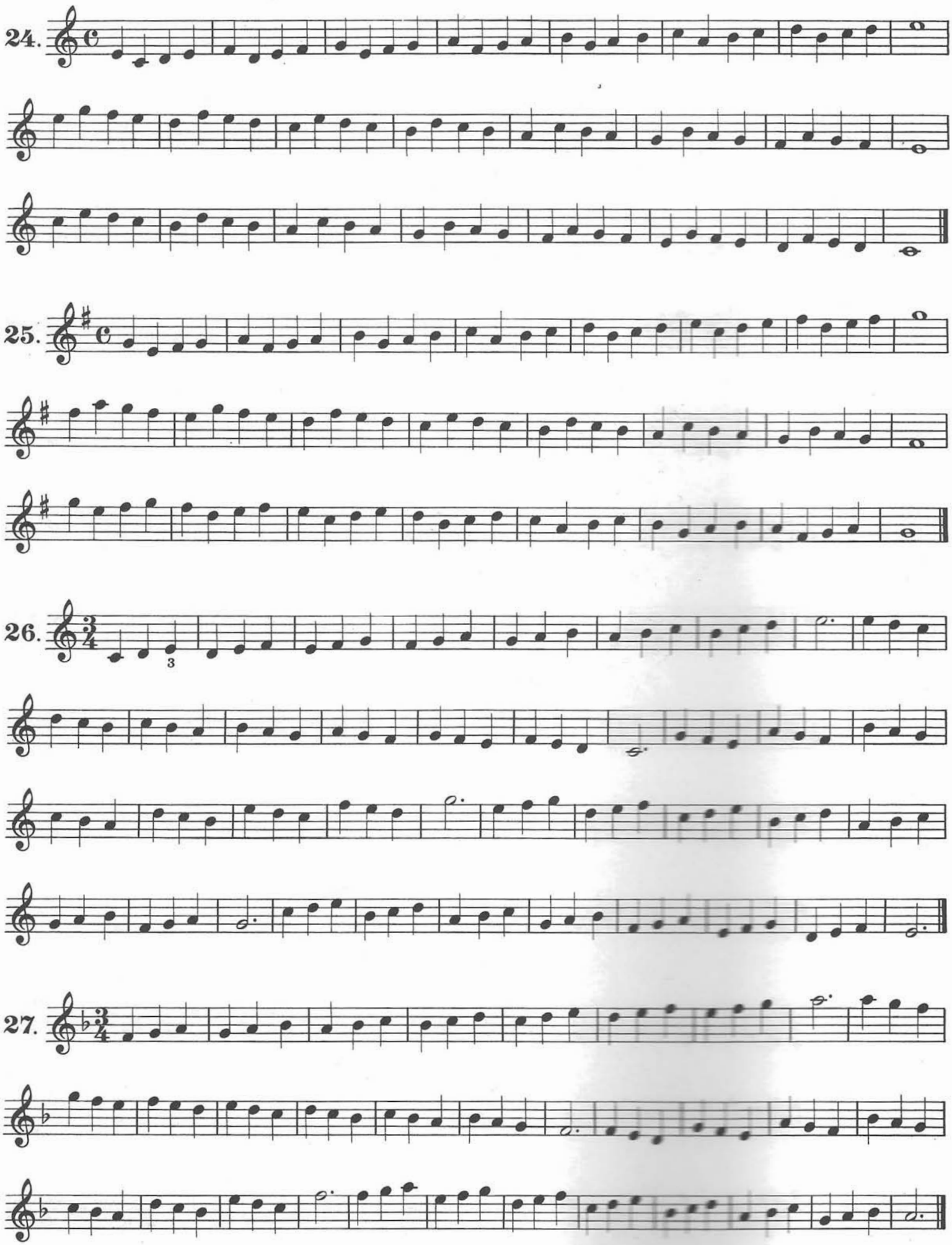


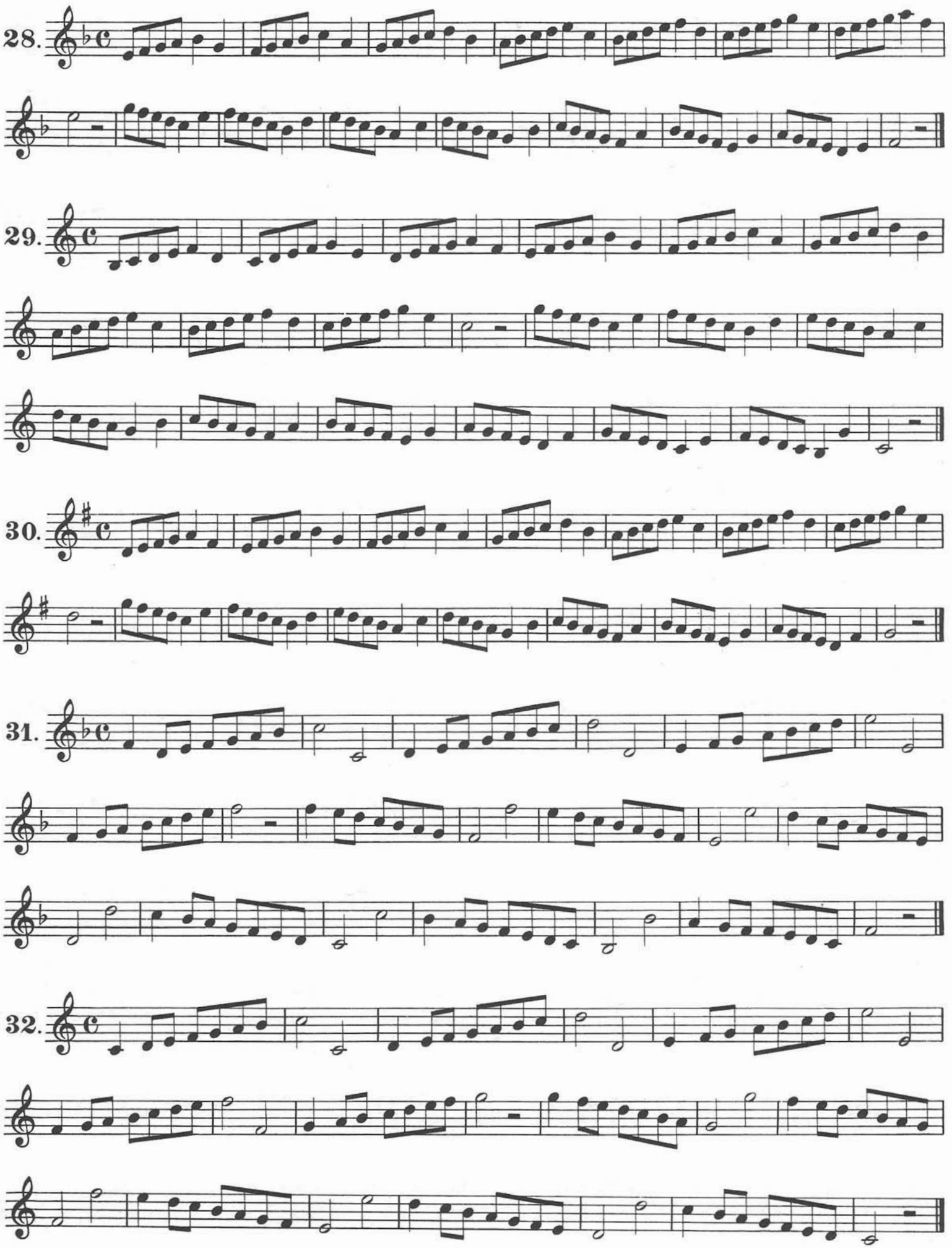

7.
8.
9.
tü
od. 3

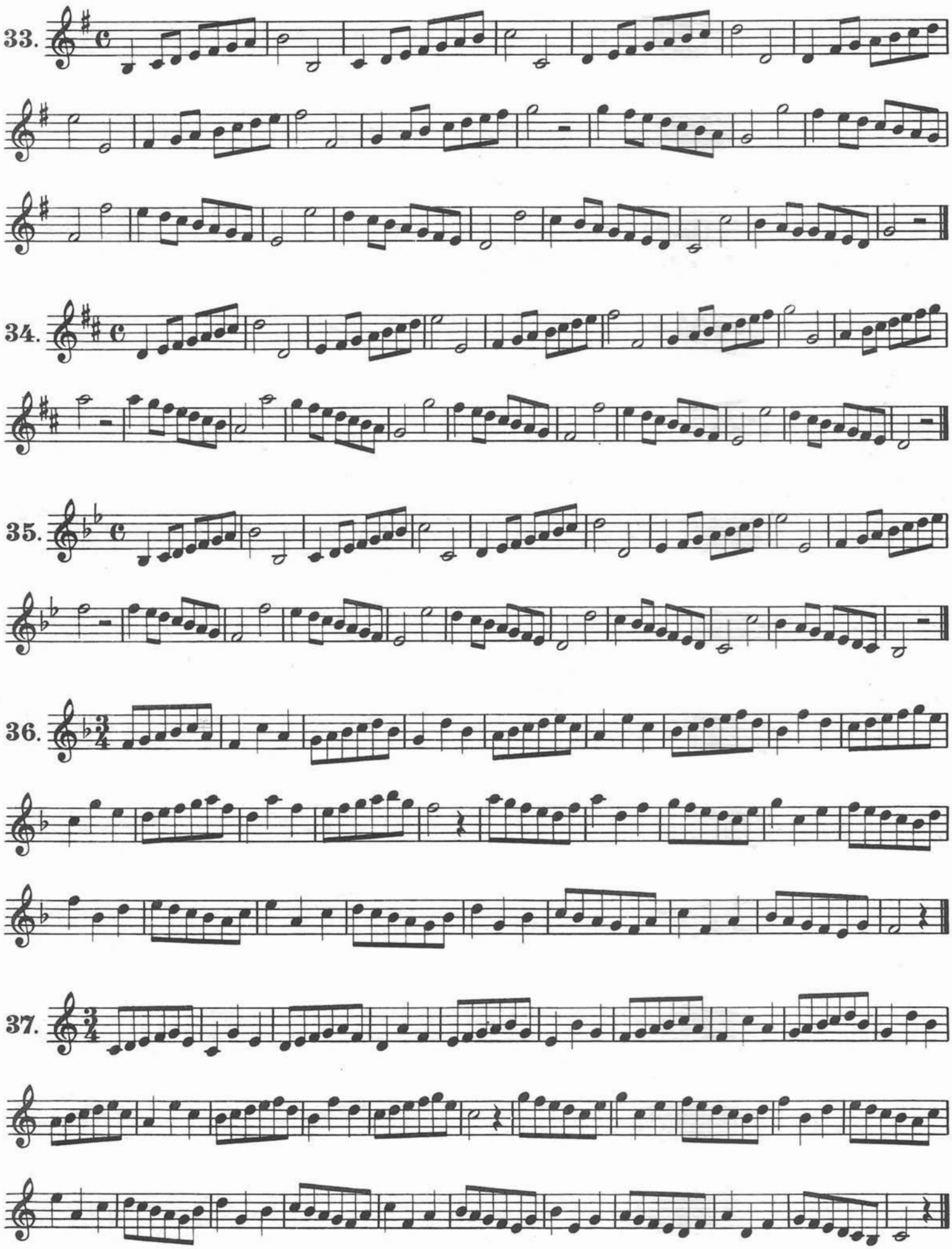

10.
11.
12.
13.
14.

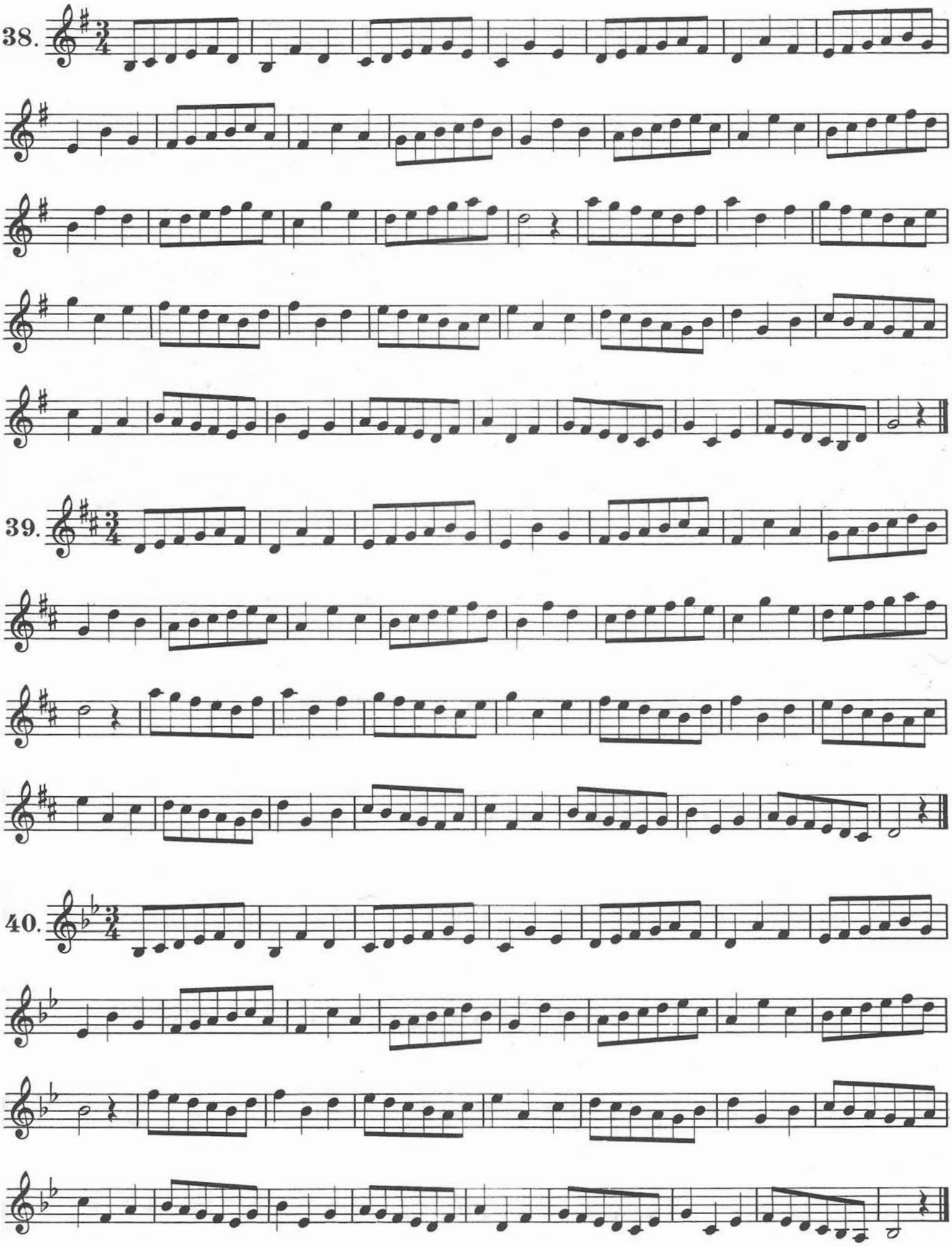

15.
16.
17.
18.
19.

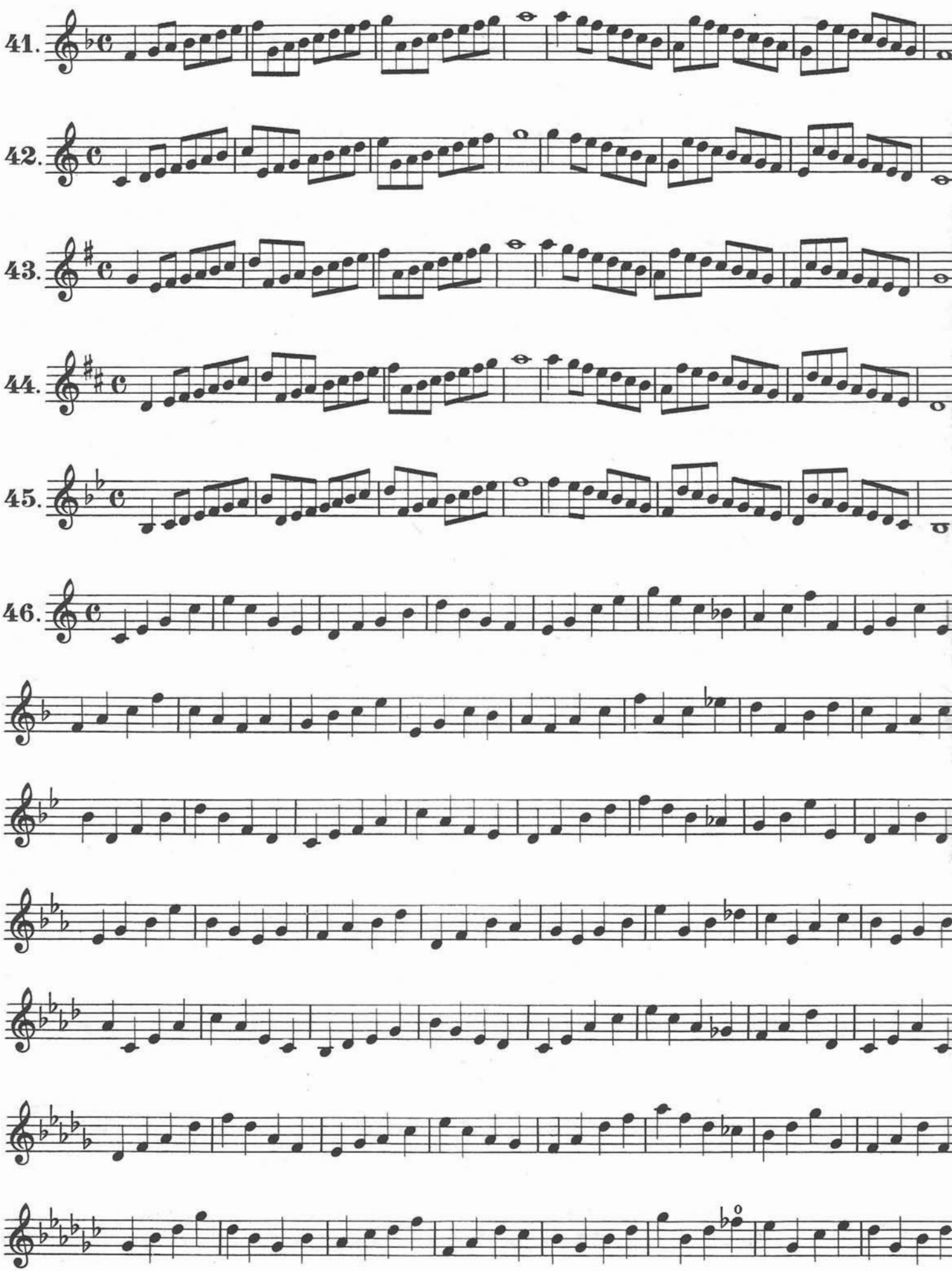

20.
21.
22.
23.

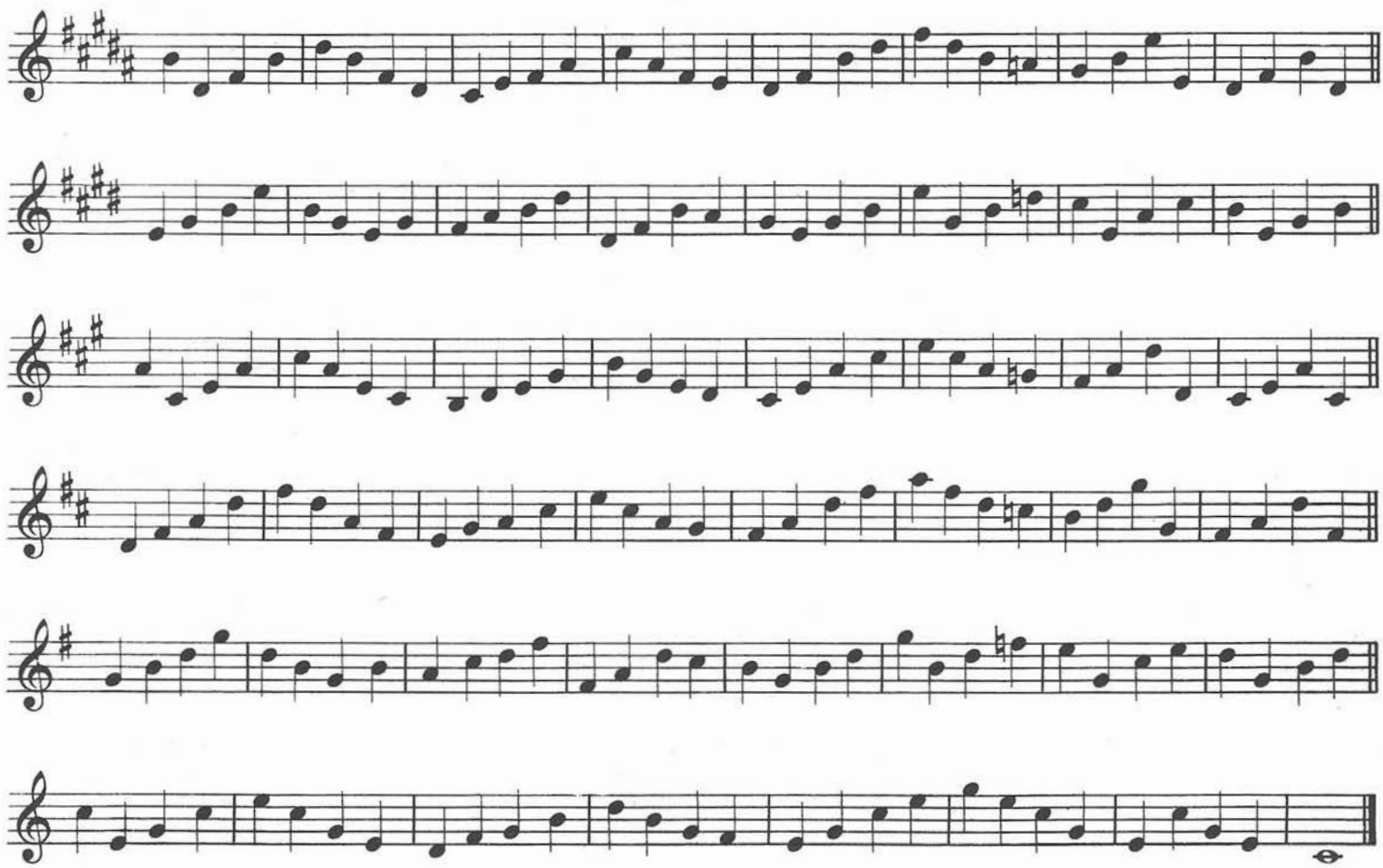

24.
25.
26.
3
27.


28.
29.
30.
31.
32.

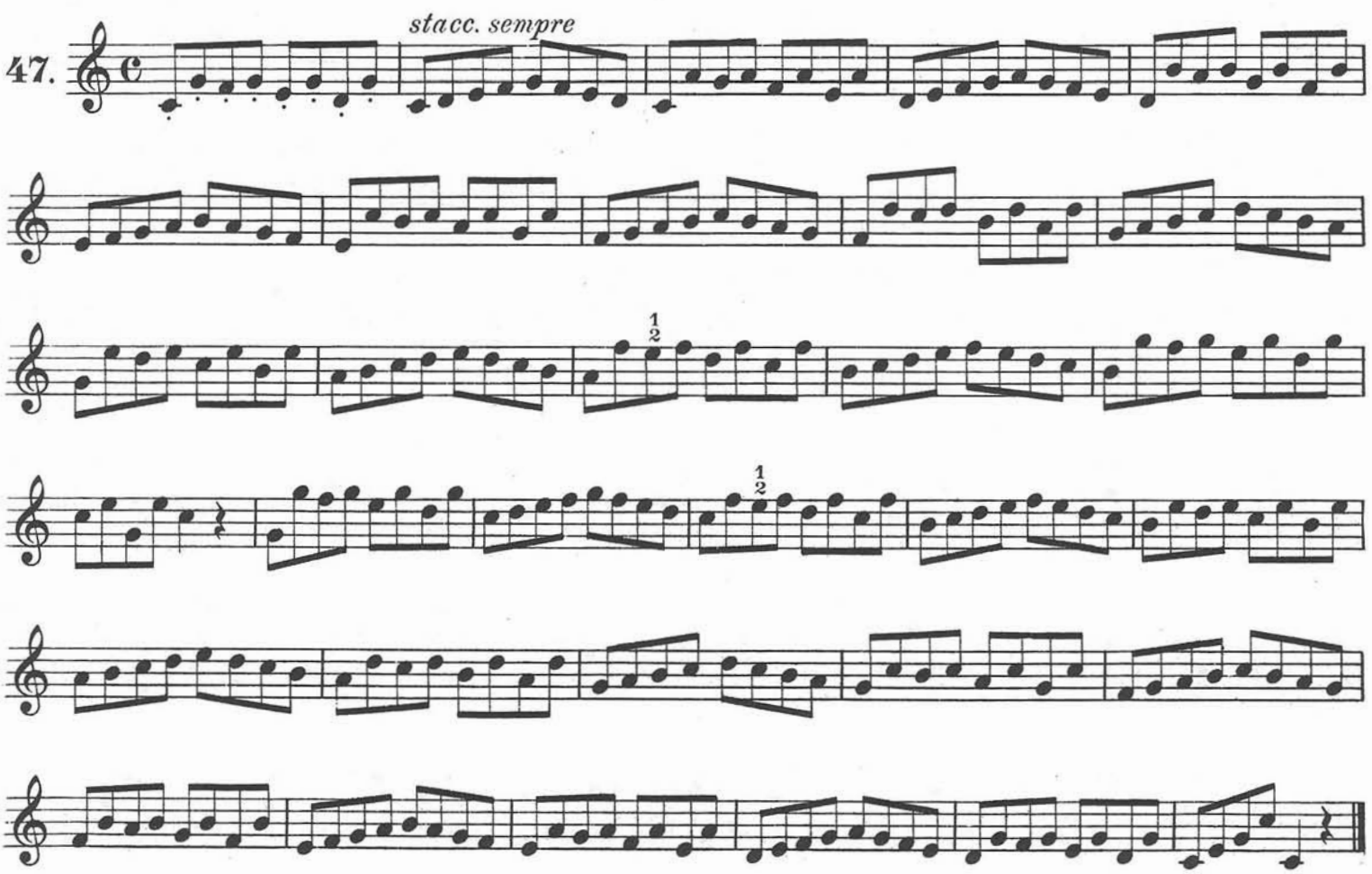

33.
34.
35.
36.
37.


38.
39.
40.

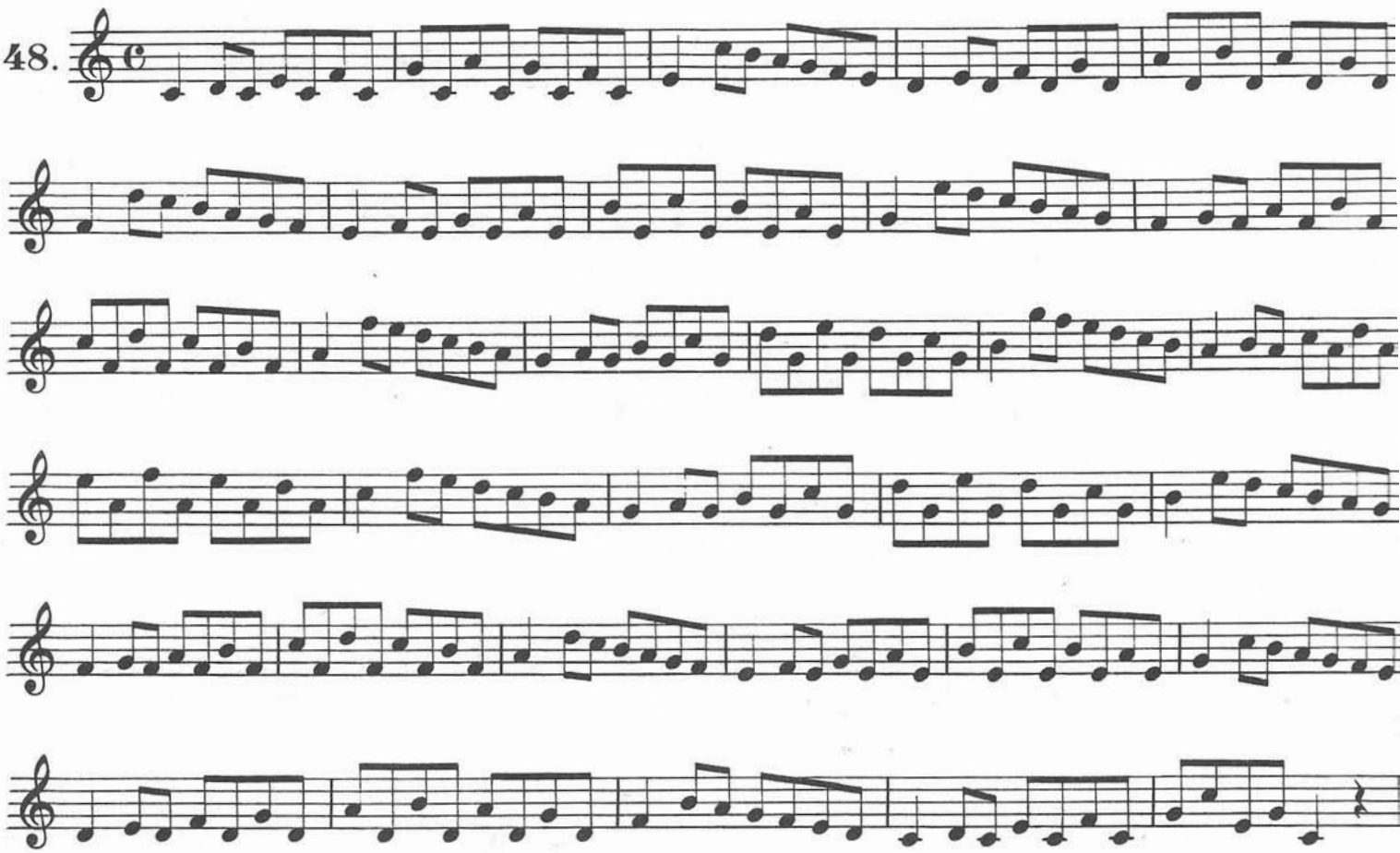

41.
42.
43.
44.
45.
46.



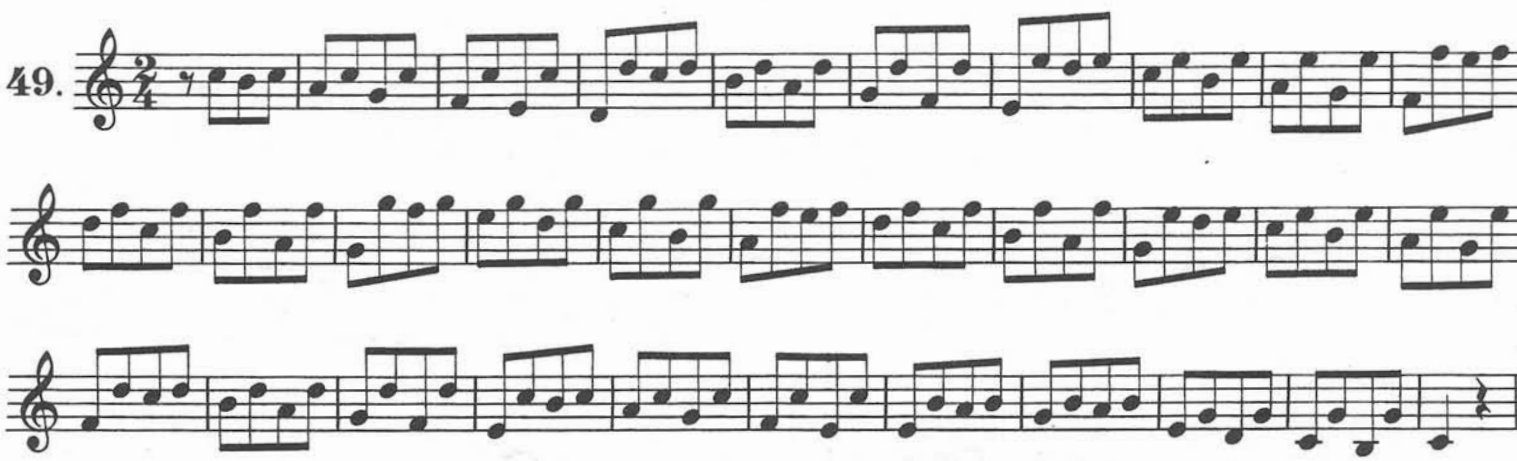
47.



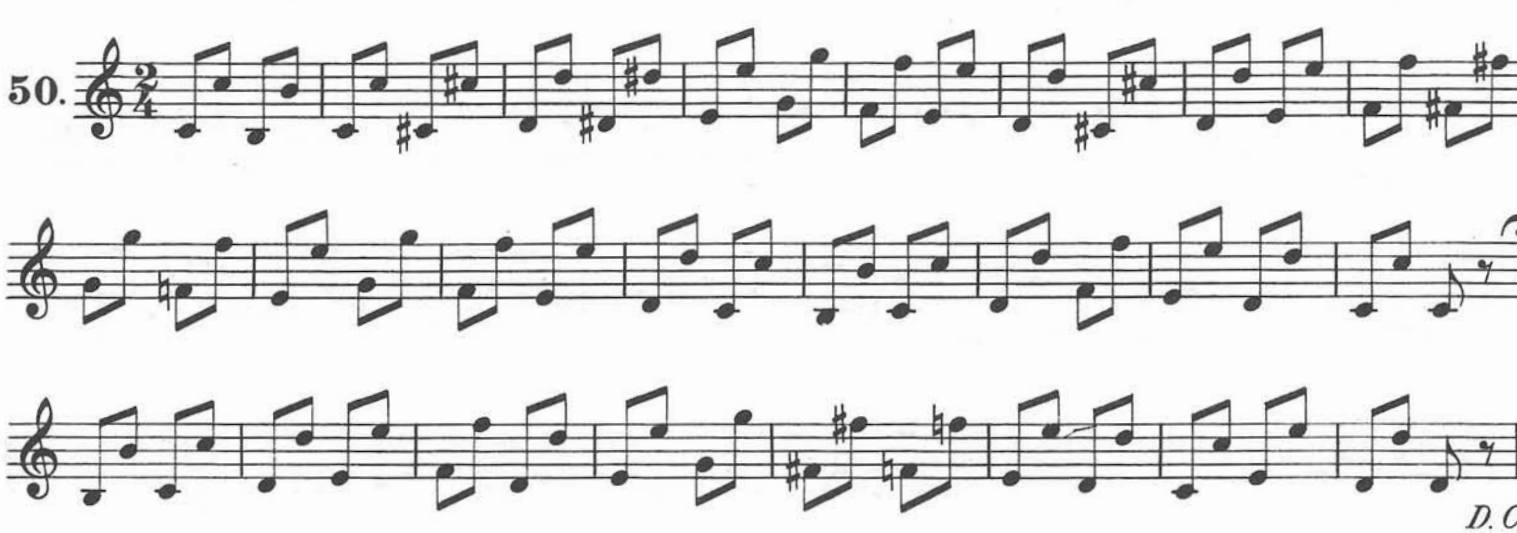
48.



49.

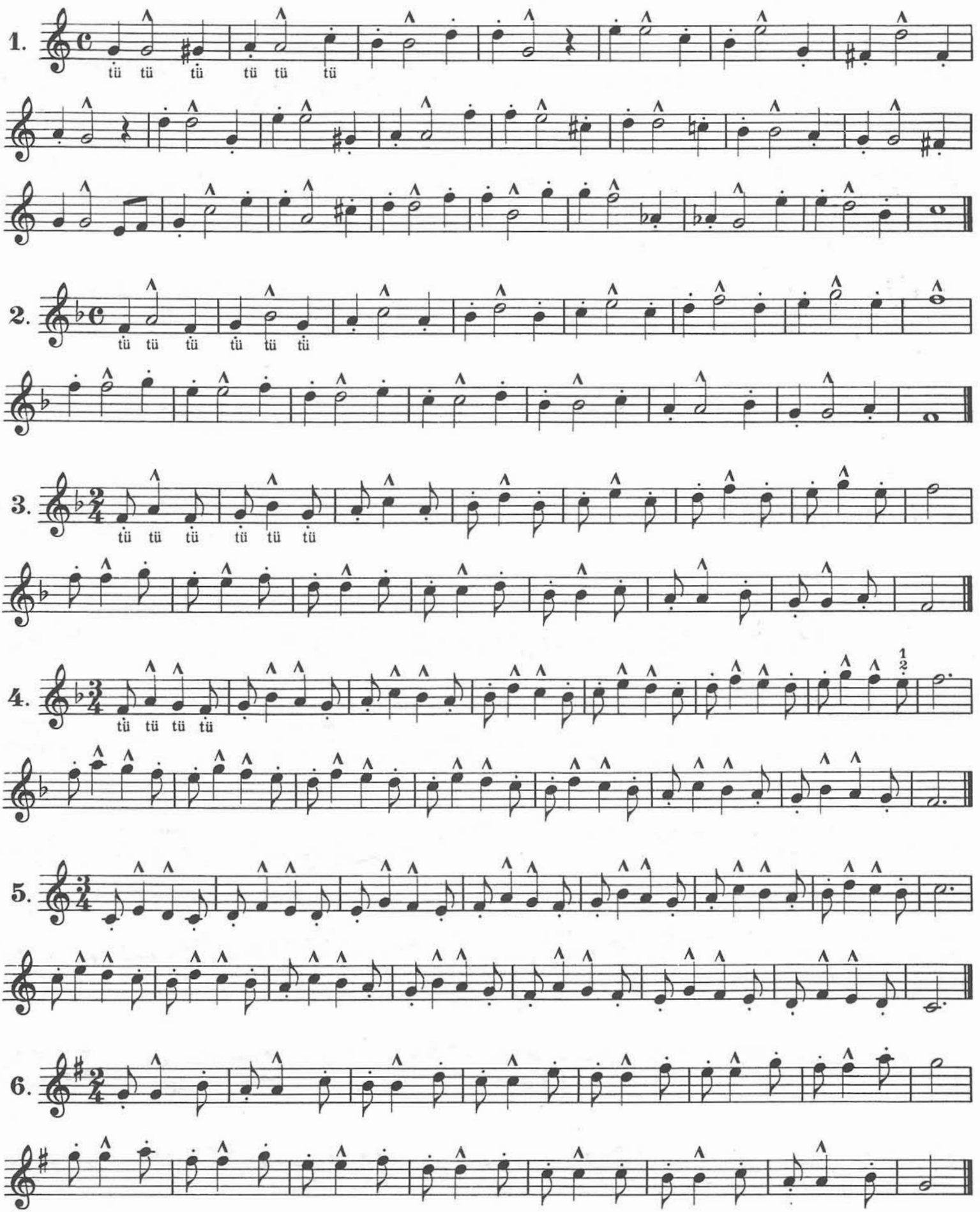


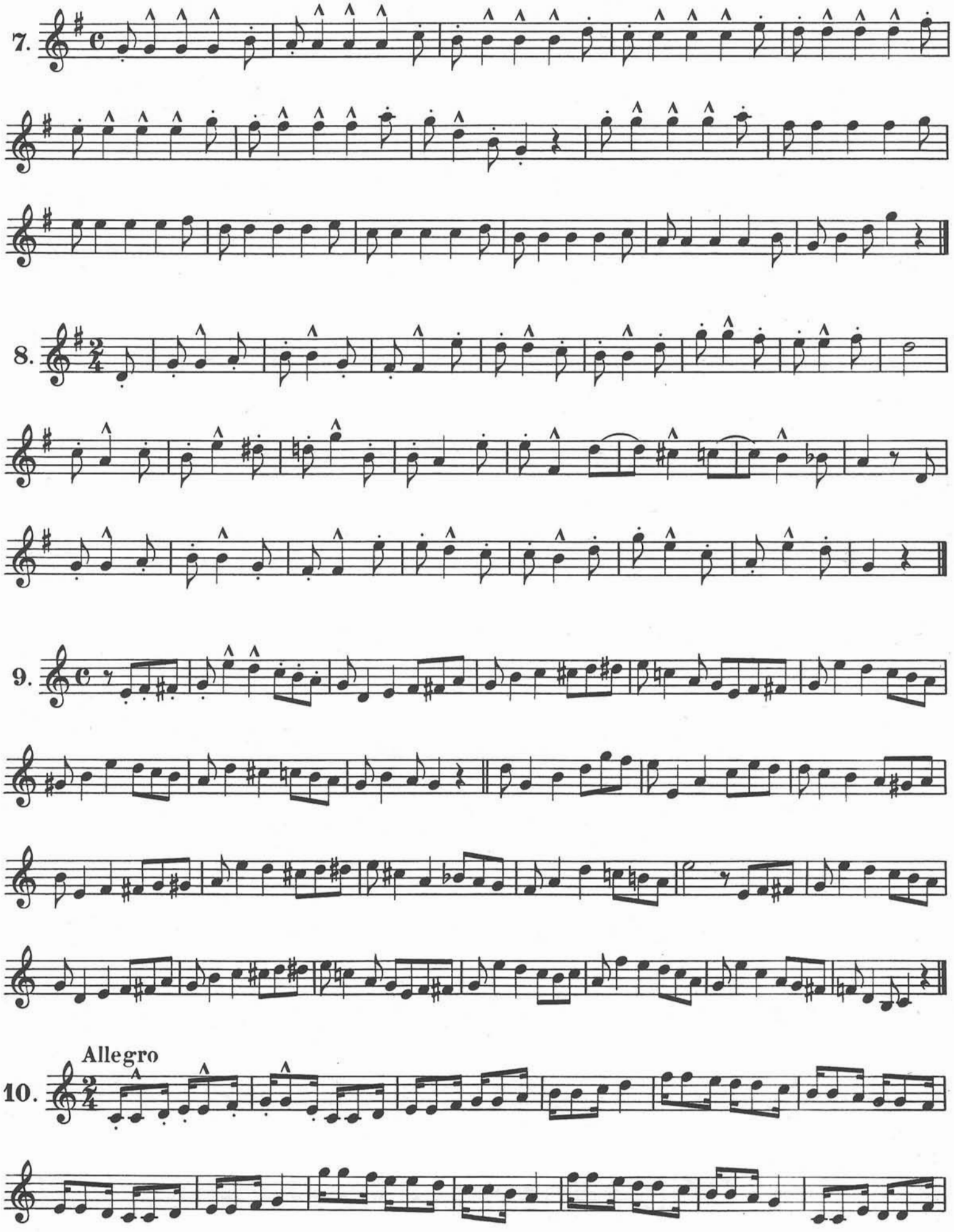
50.

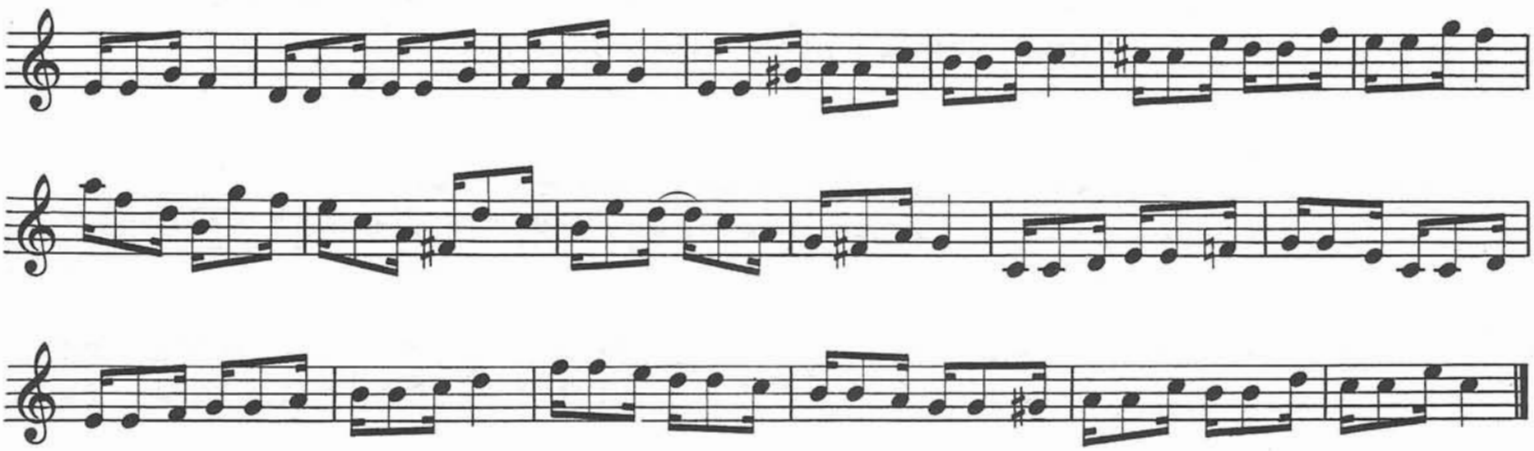


D. C

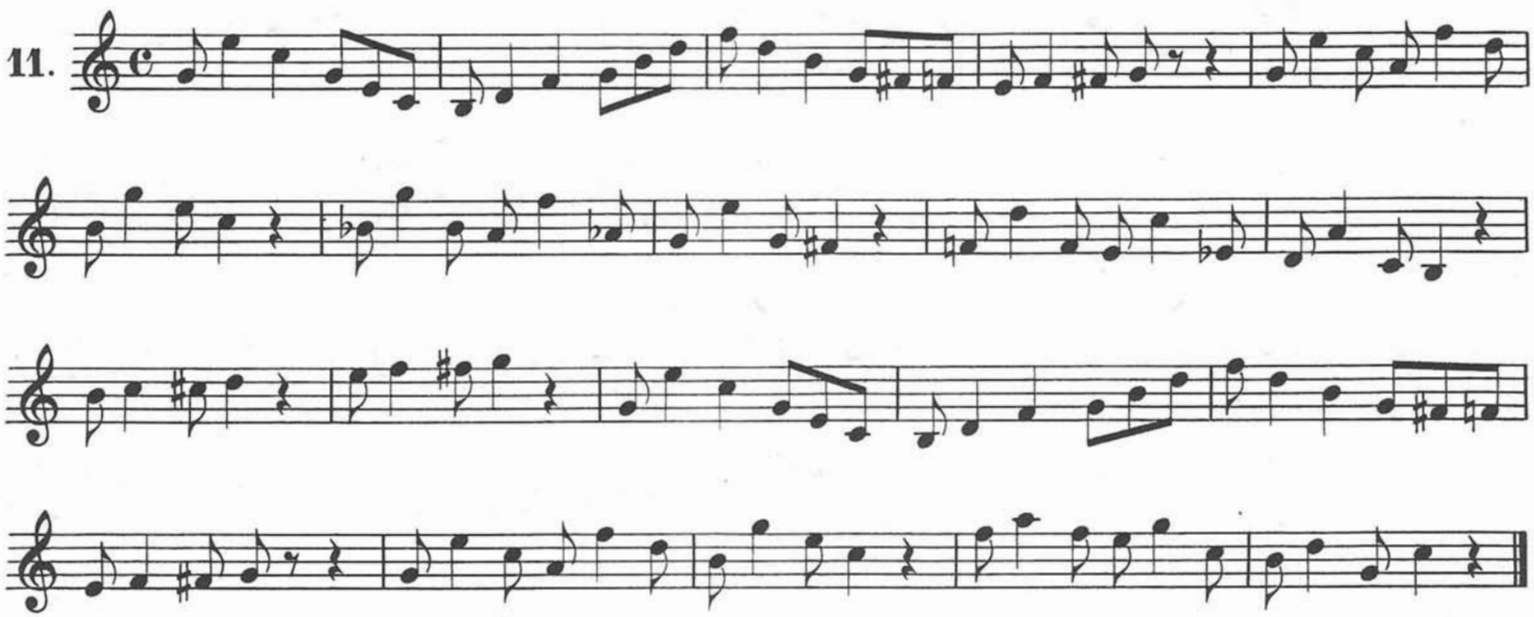
Übungen in Synkopen · Упражнения с синкопами



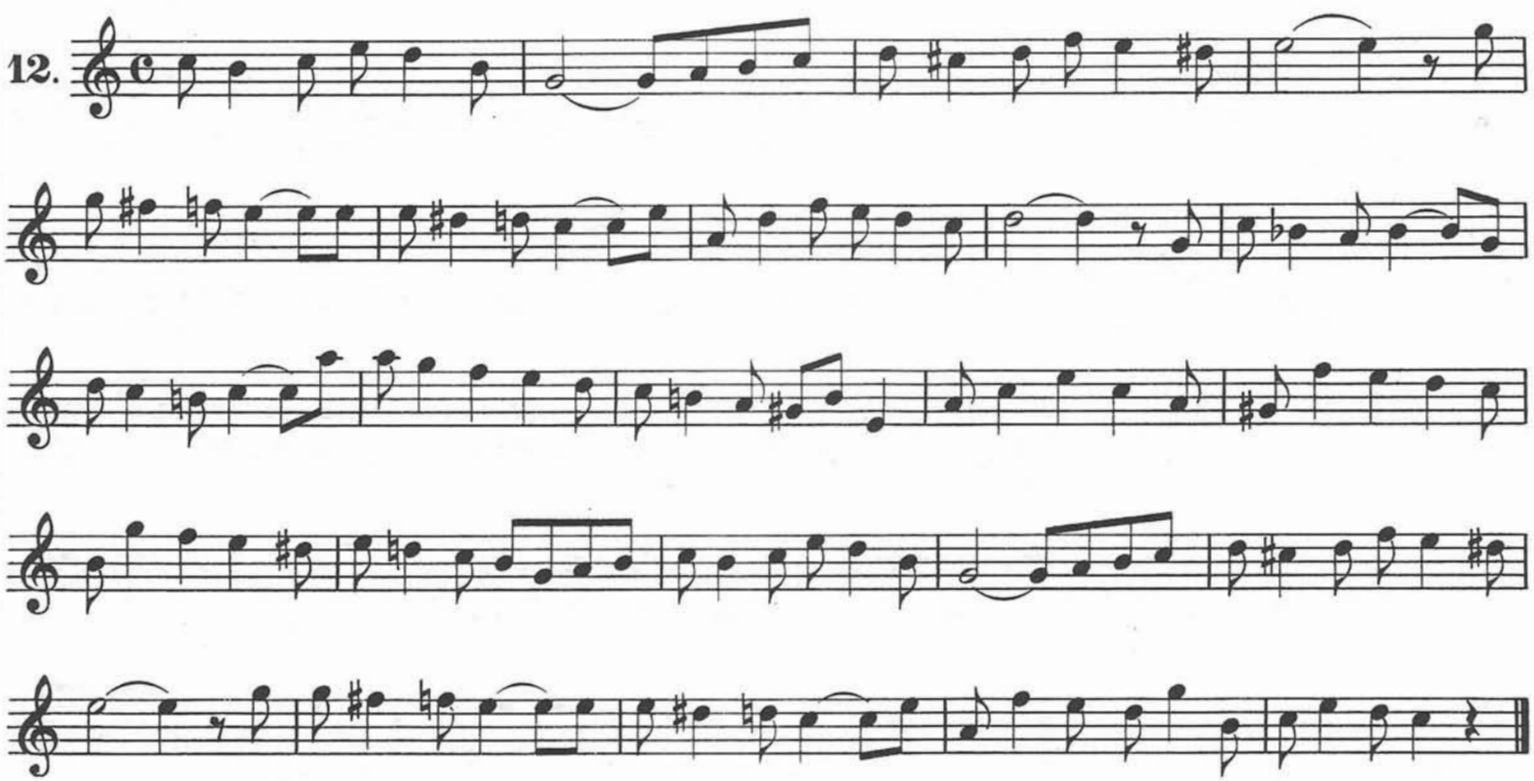

7.
8.
9.
Allegro
10.



11.



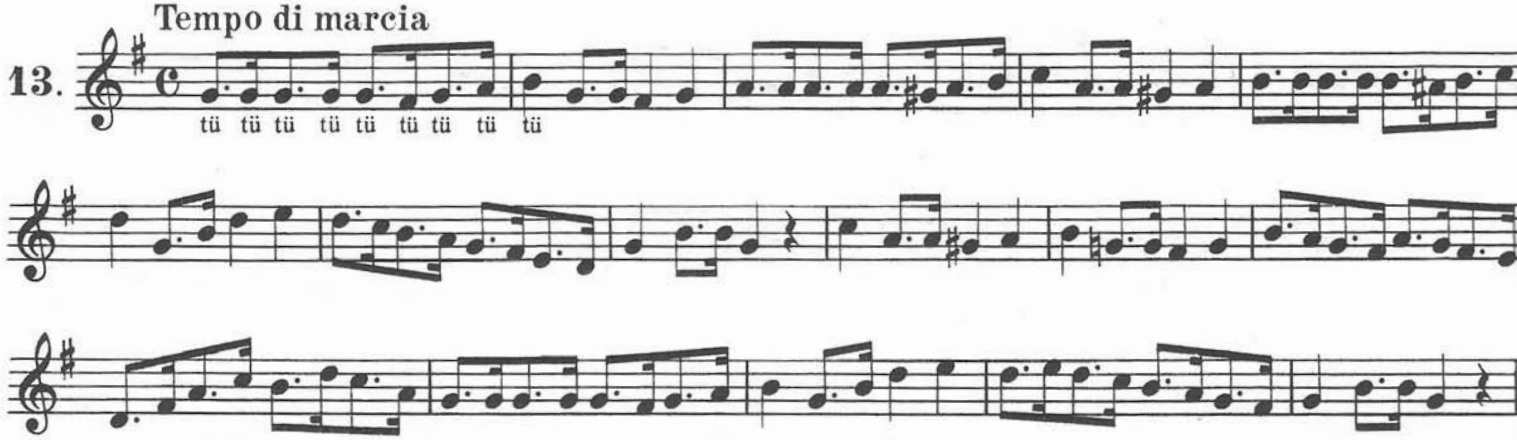
12.



Übungen in punktierten Achteln, mit folgenden Sechzehnteln
Упражнения с пунктирным ритмом

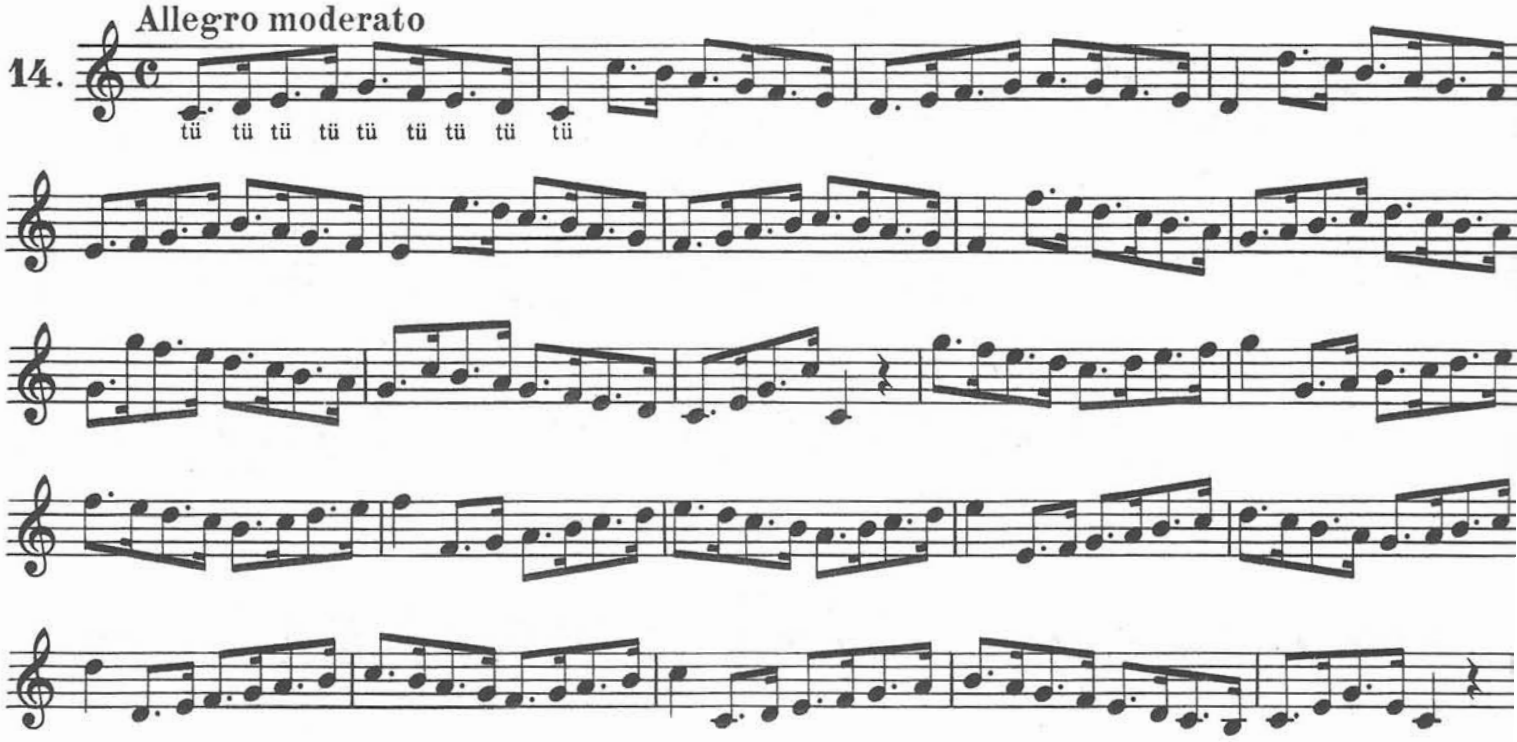
Tempo di marcia

13.



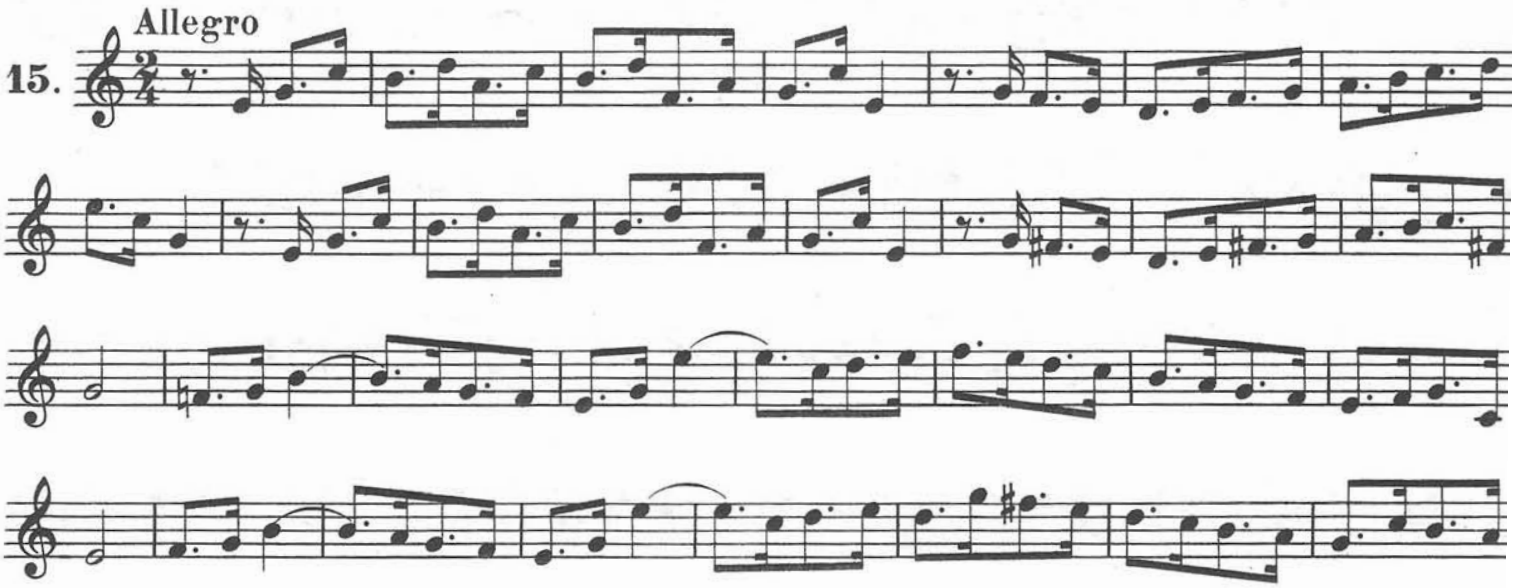
Allegro moderato

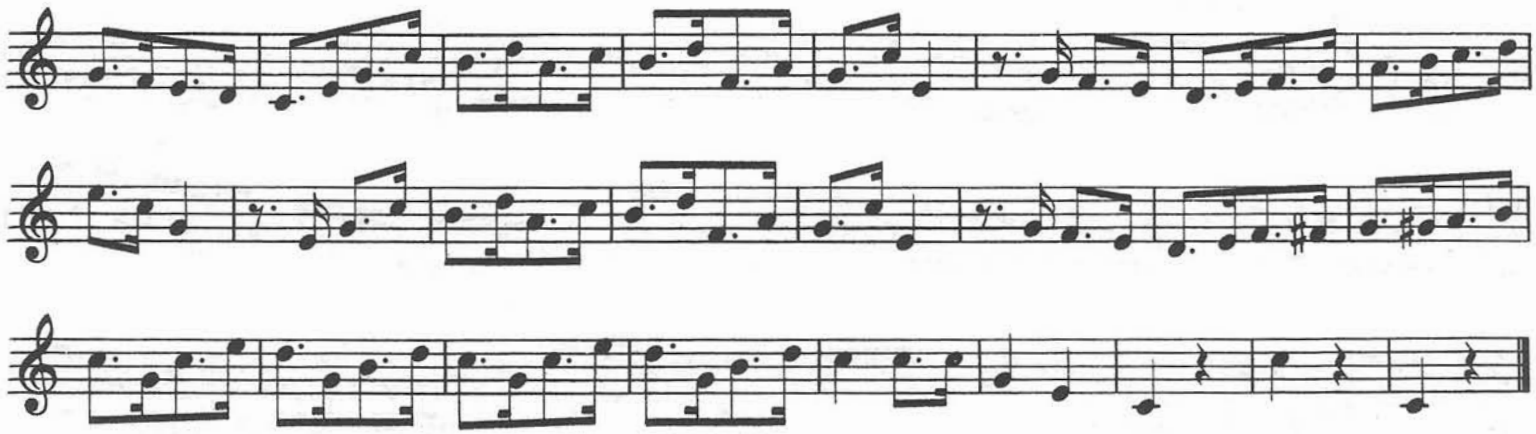
14.



Allegro

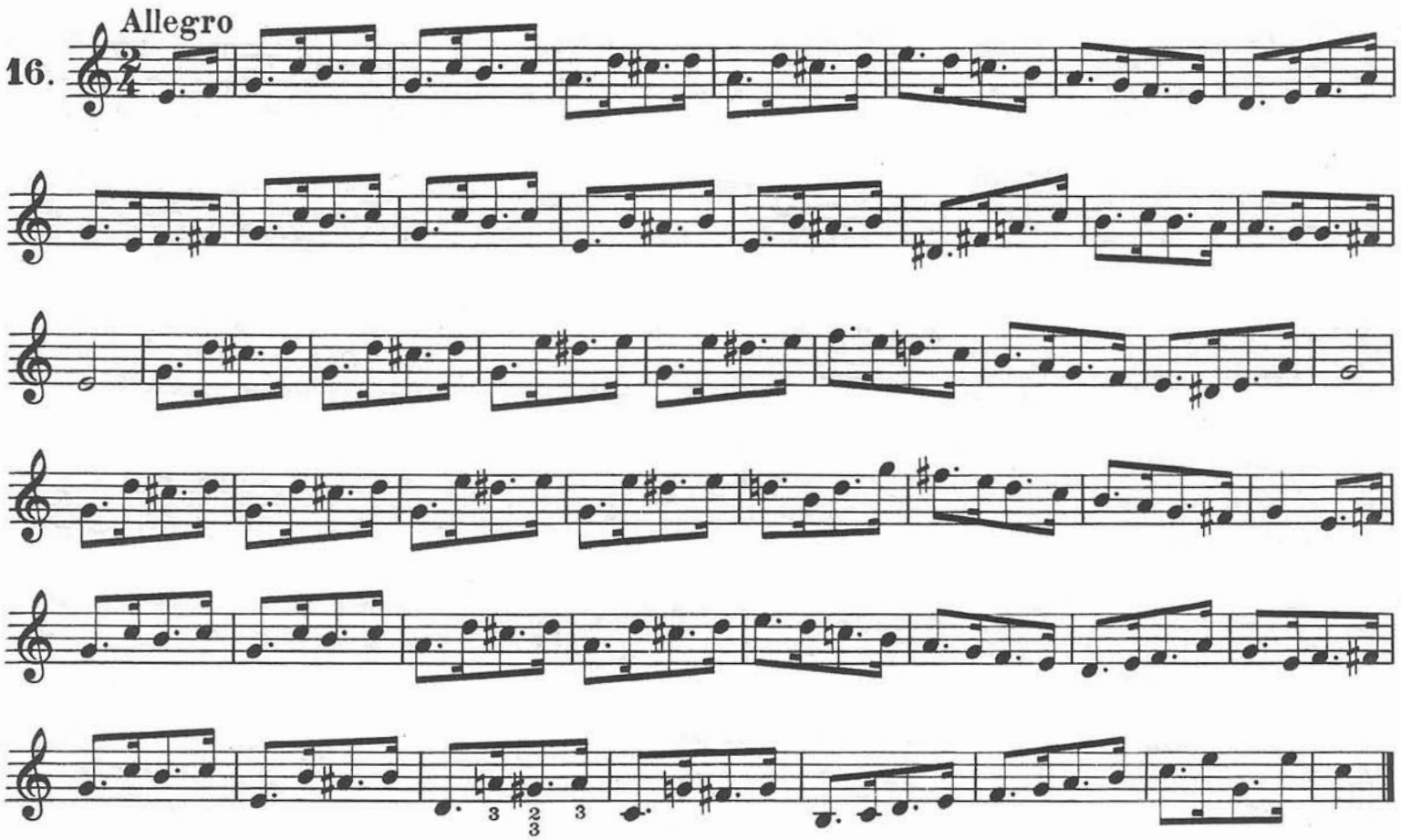
15.





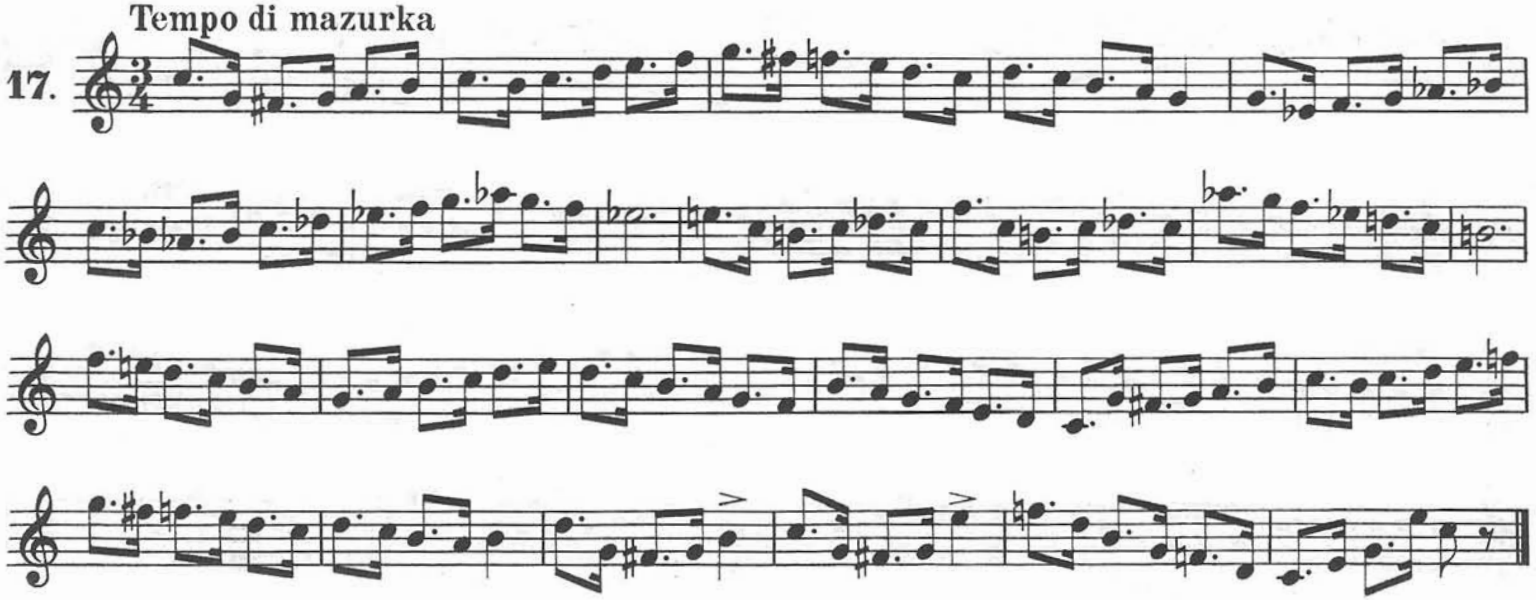
Allegro

16.



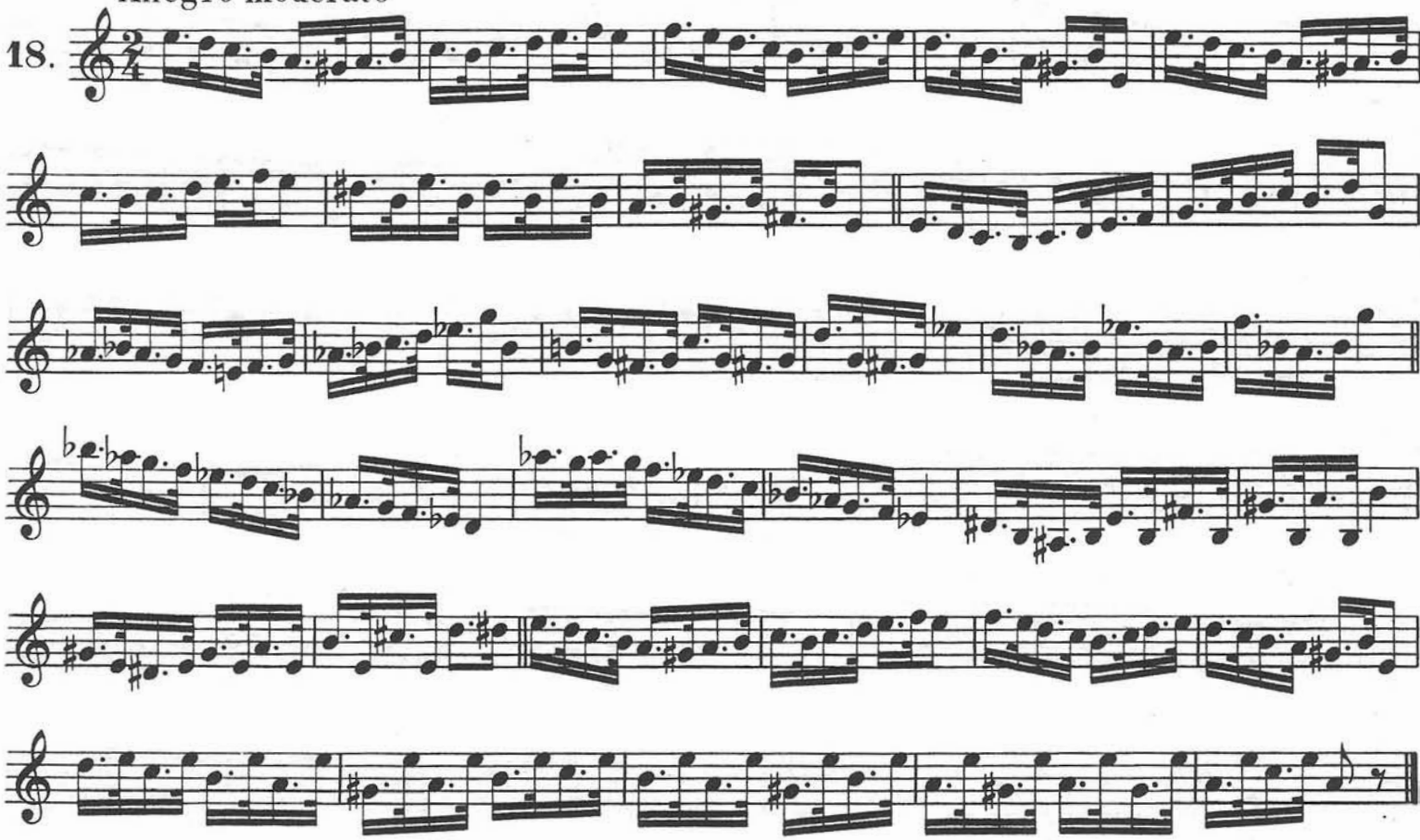
Tempo di mazurka

17.



Allegro moderato

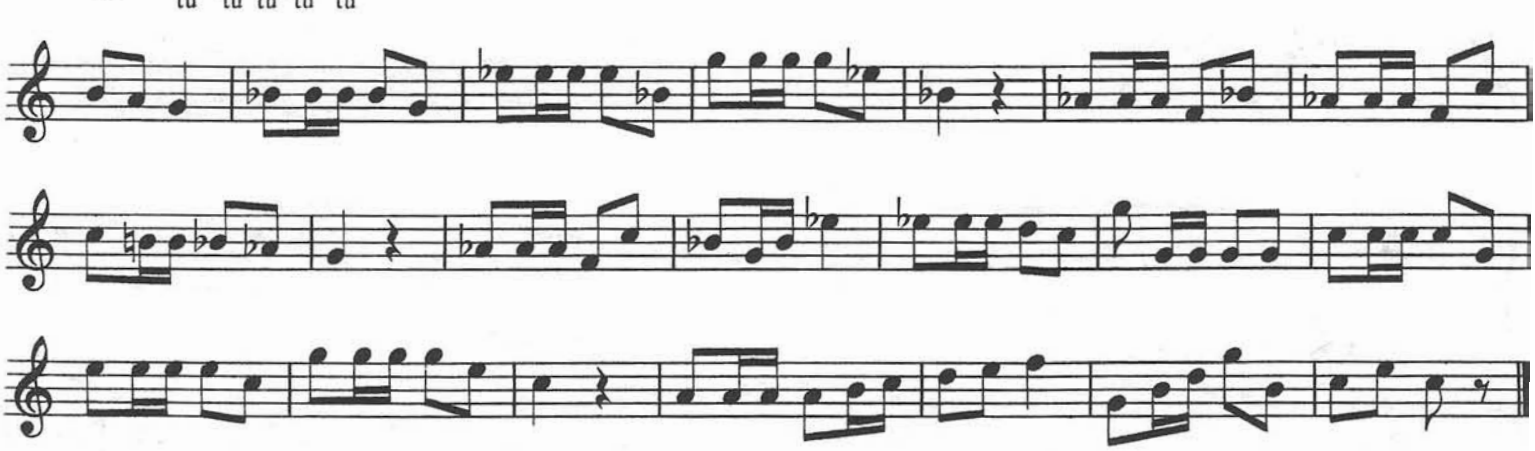
18.



Moderato

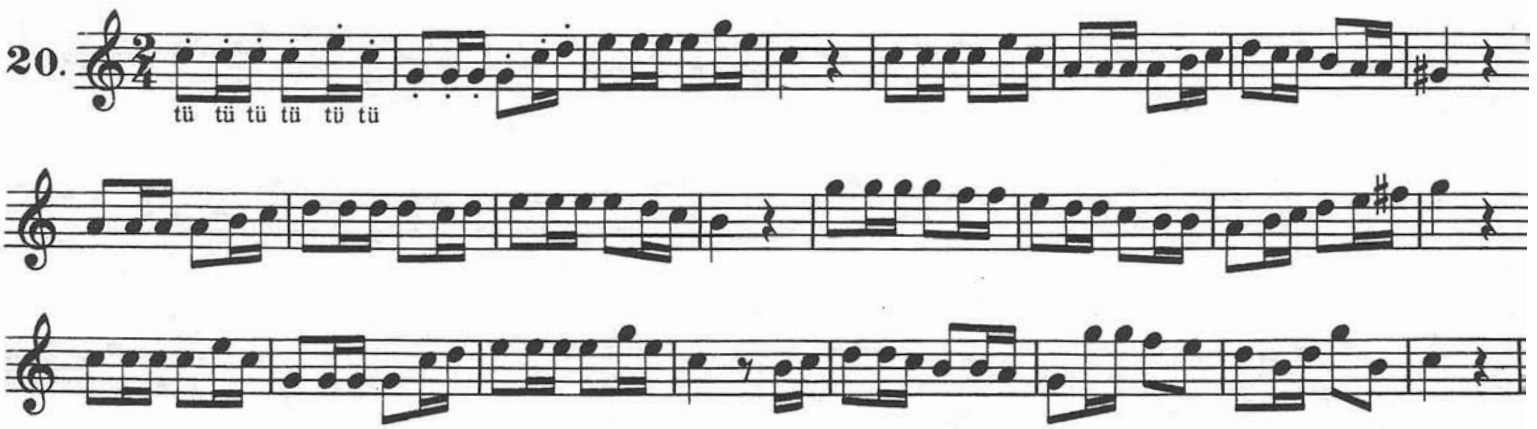
19.

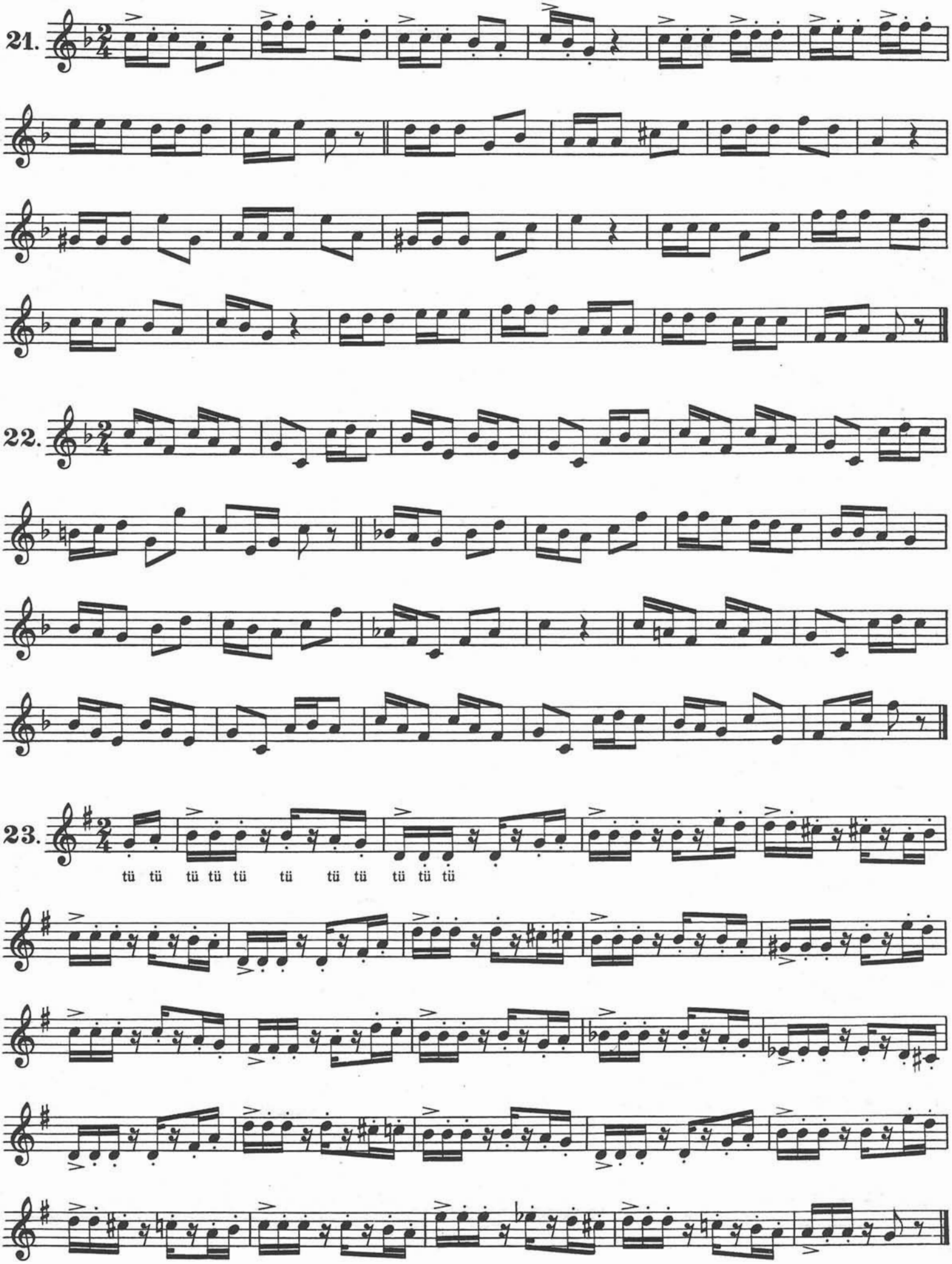
tü tü tü tü tü

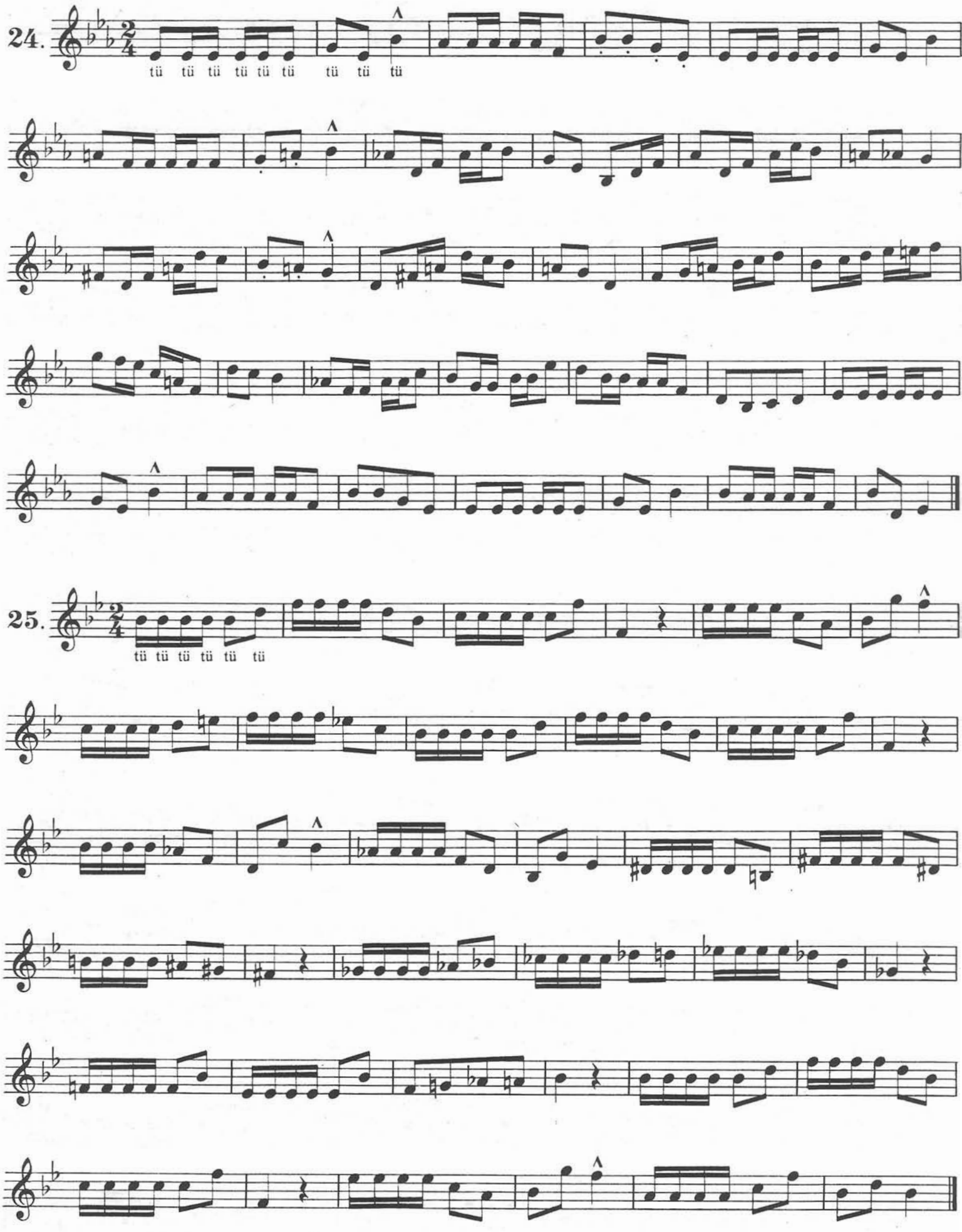


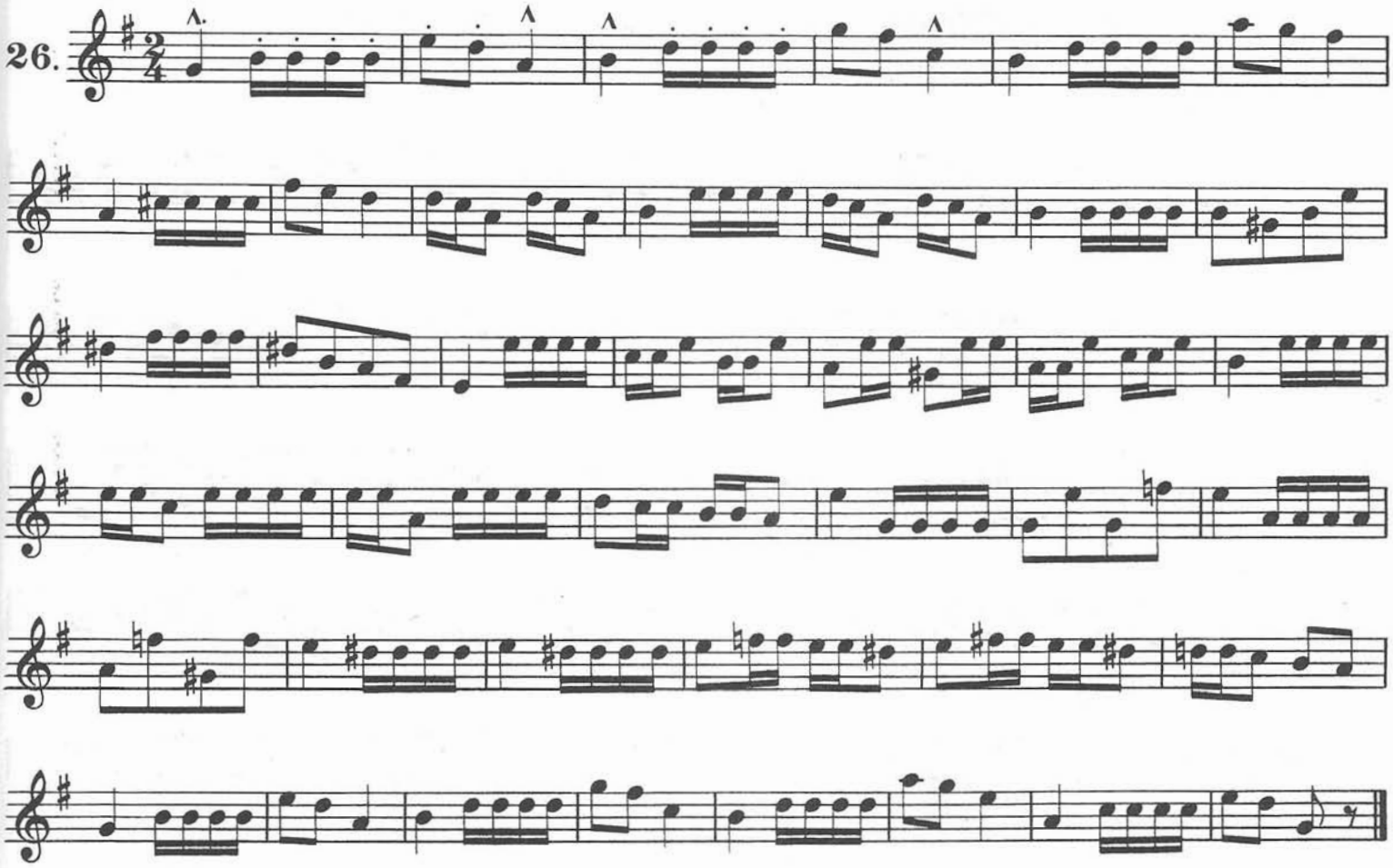
20.

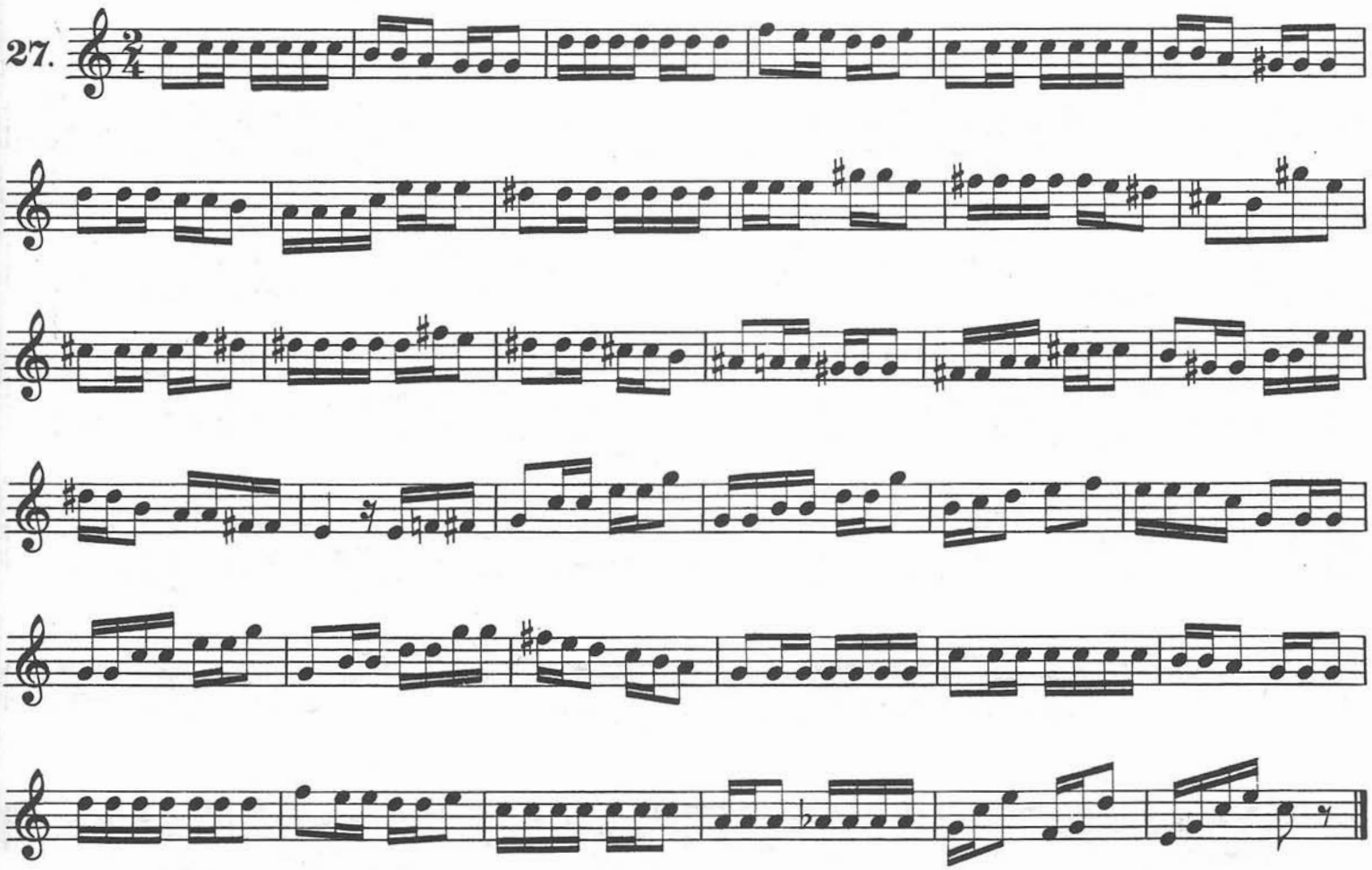
tü tü tü tü tü tü



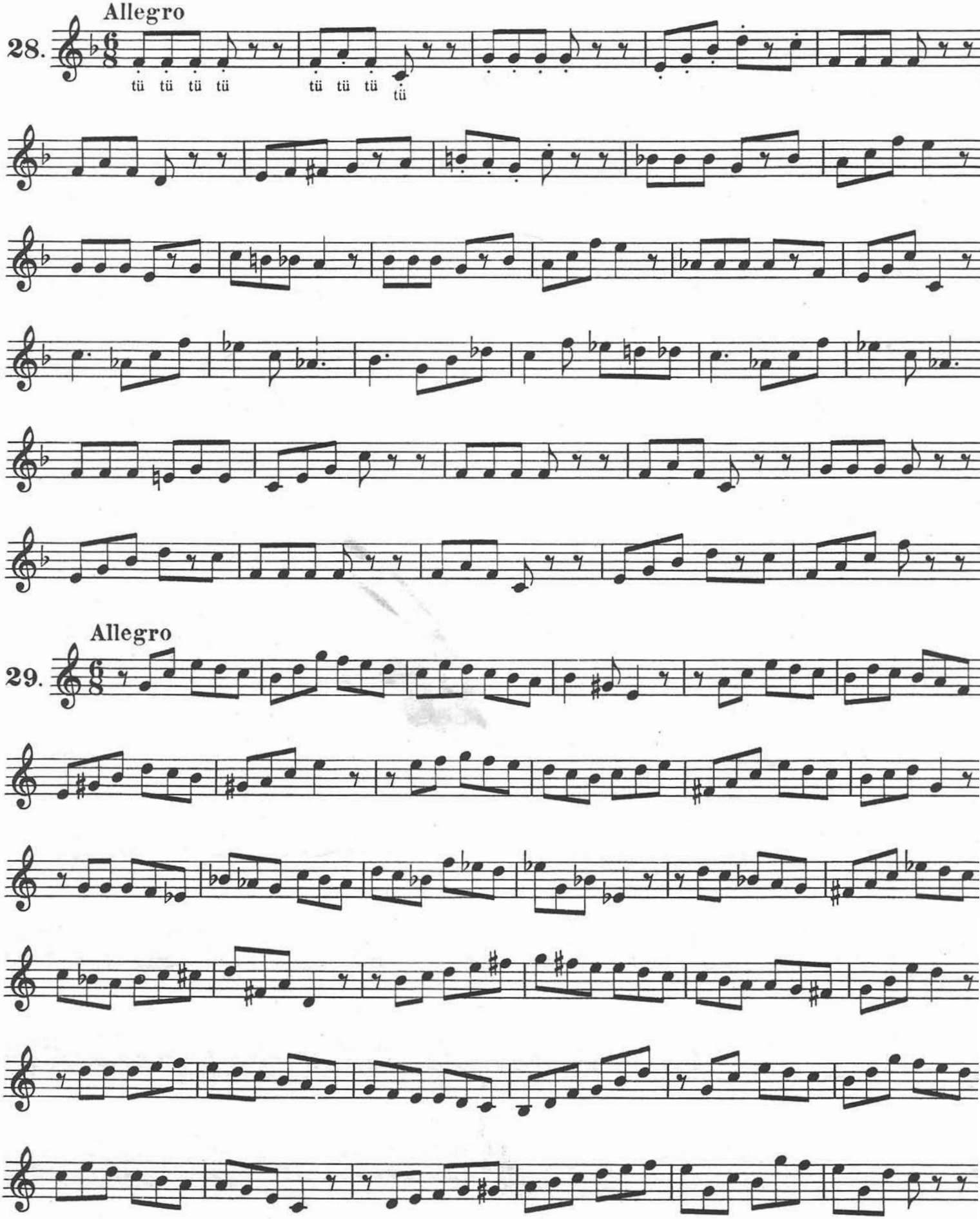

21.
22.
23.
tü tü tü tü tü tü tü tü tü tü tü


24.
tü tü tü tü tü tü tü tü tü
25.
tü tü tü tü tü tü

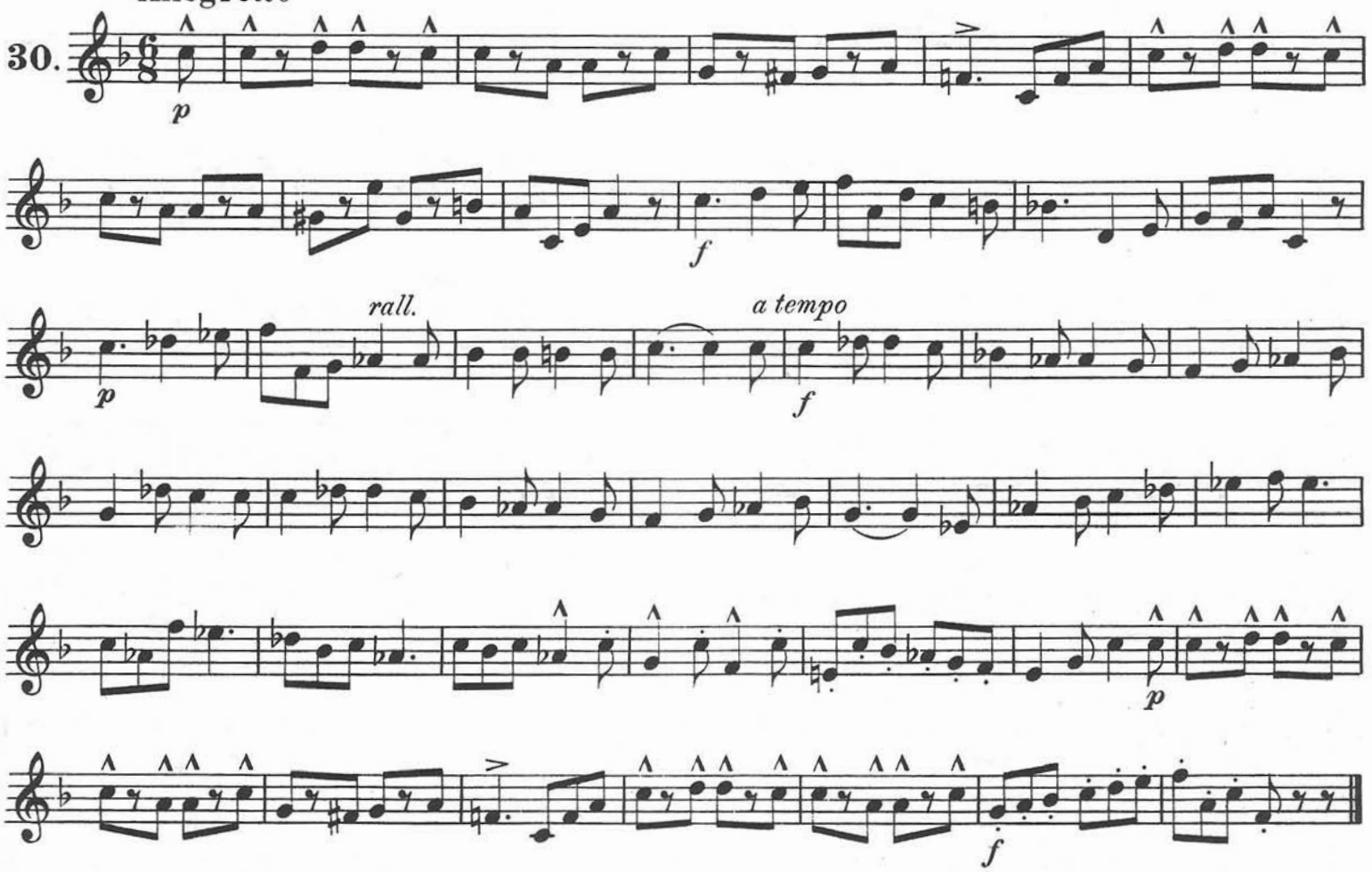

26.


27.

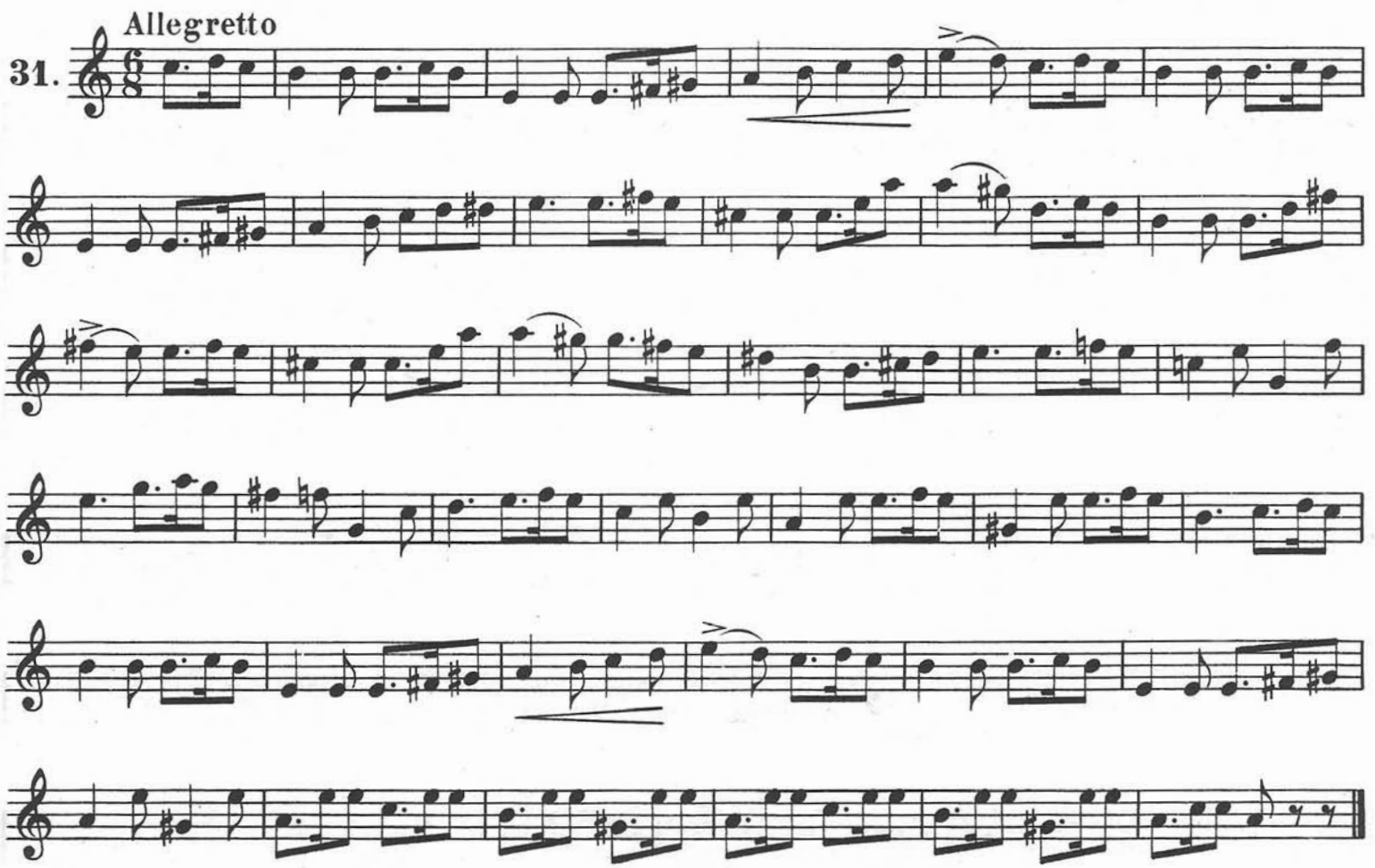
Der Sechsachtel-Takt · Размер шесть восьмых



30. Allegretto



31. Allegretto



Allegretto

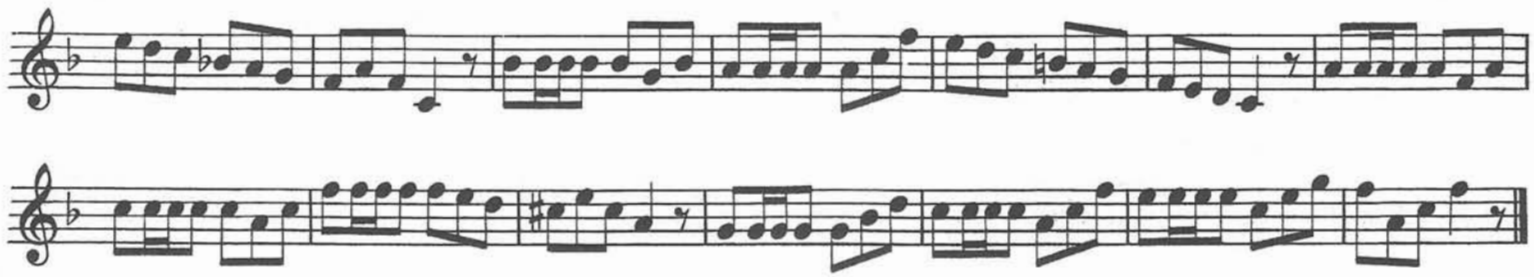
32.

tü tü tü tü tü tü tü

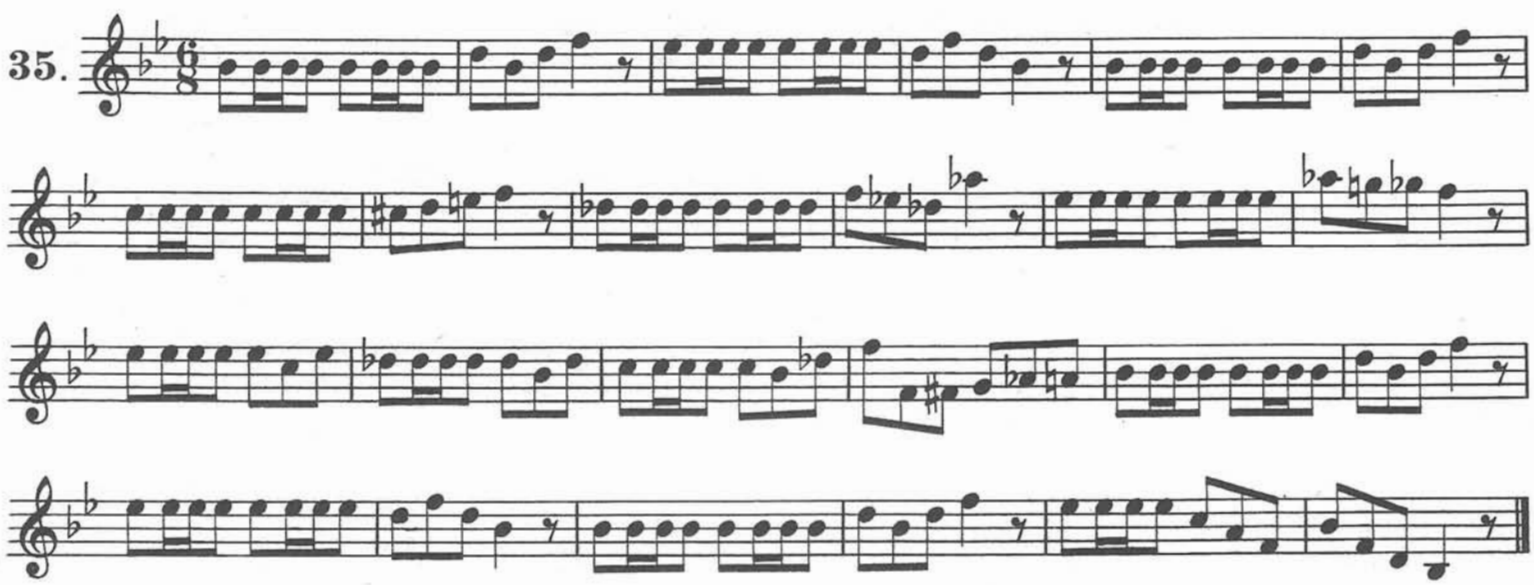
33. Allegretto

tü tü tü tü tü tü tü tü

34.



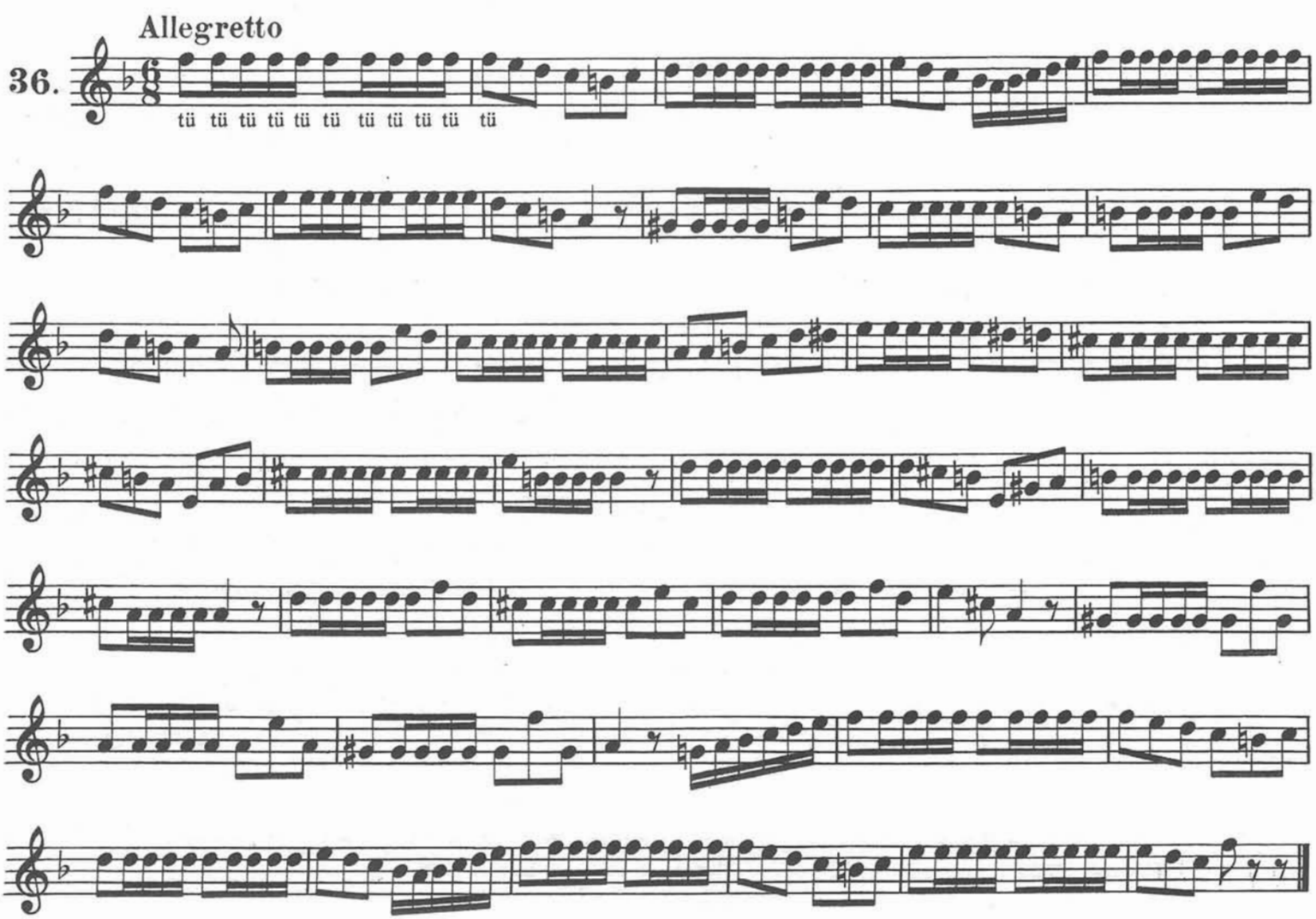
35.



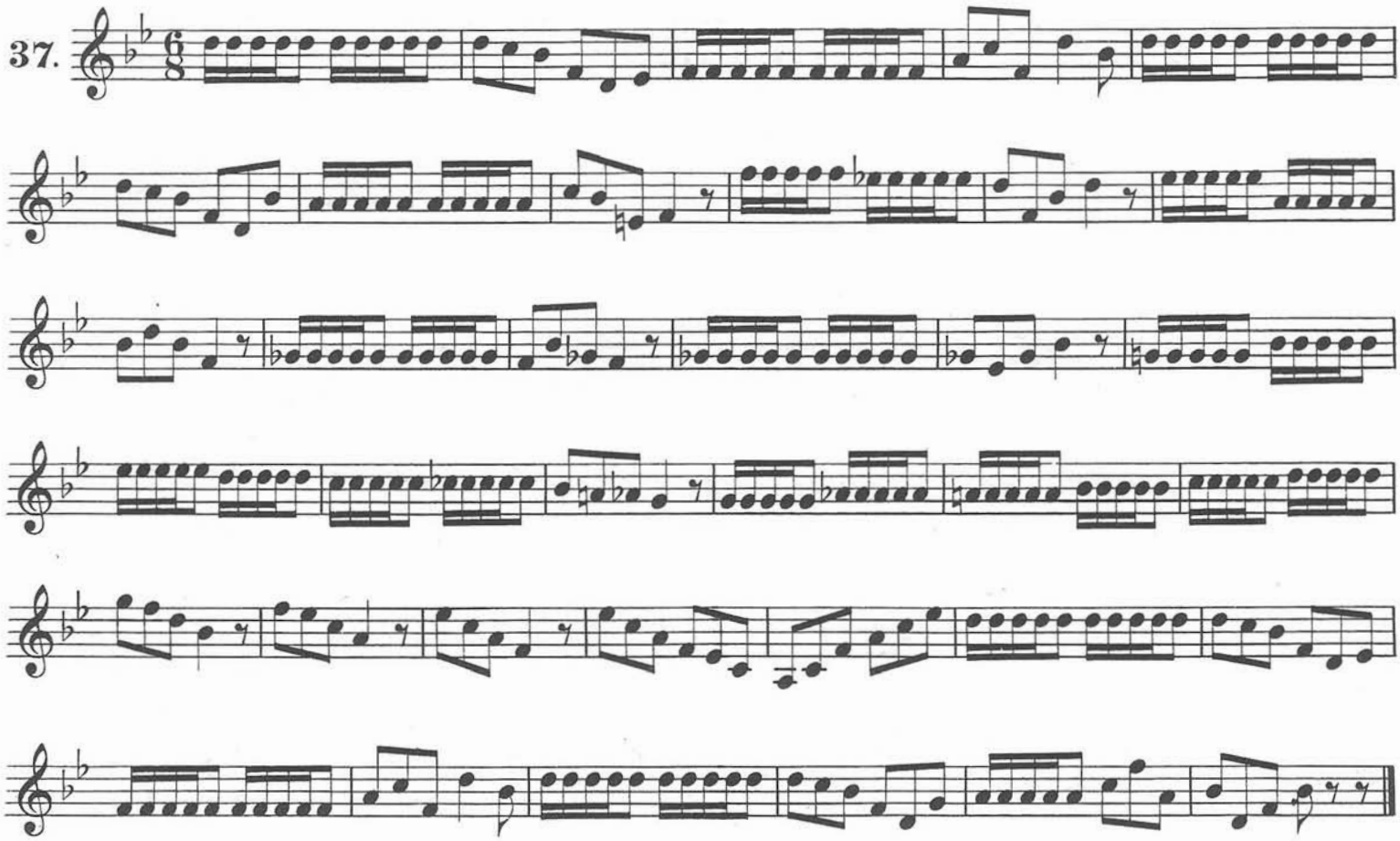
Allegretto

36.

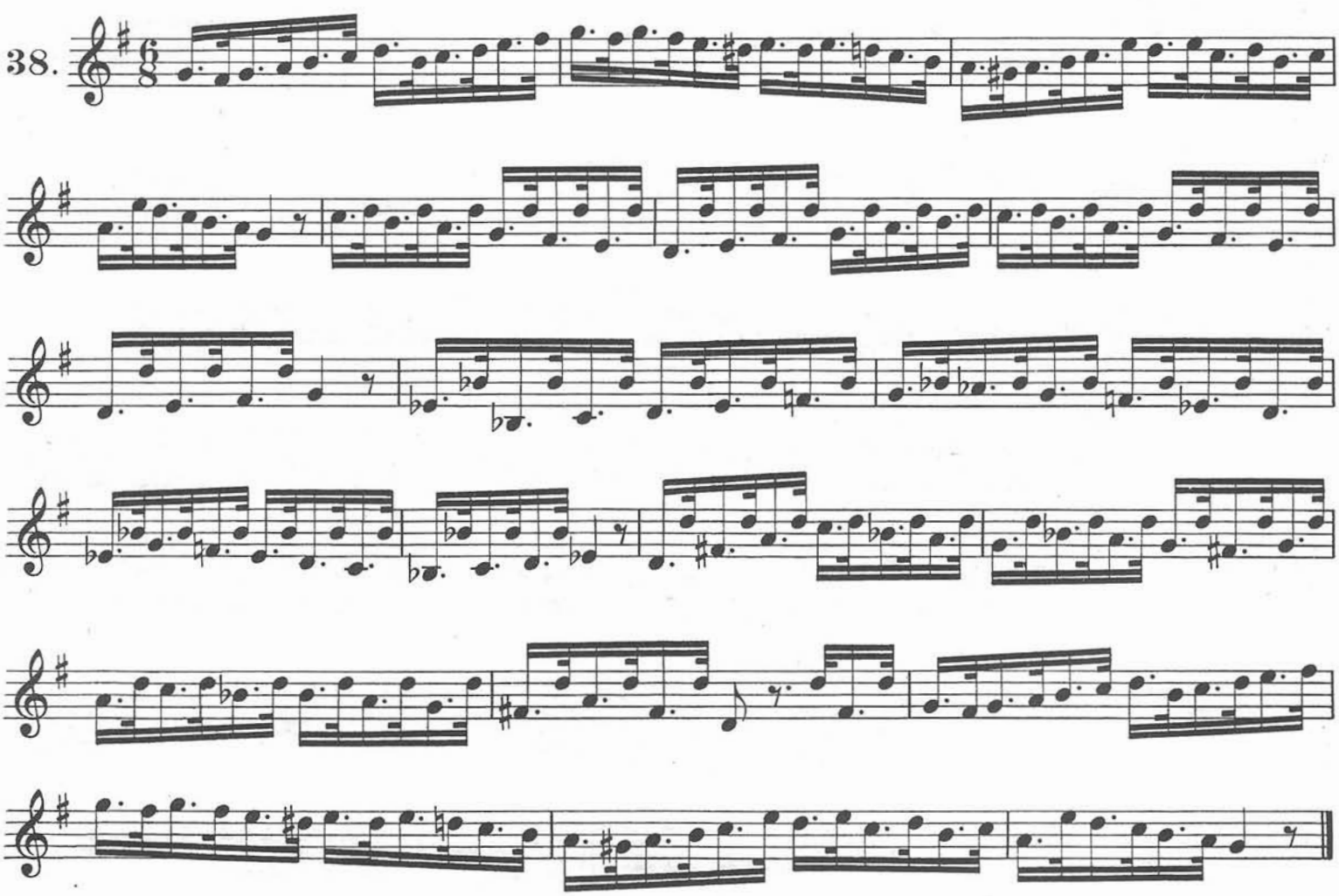
tü tü tü tü tü tü tü tü tü tü tü



37.



38.



Das Legato (Das Schleifen) · Легато (скольжение)

Dieser Teil der Schule ist ohne Frage von besonderer Wichtigkeit und ich habe ihn daher besonders ausführlich gestaltet, besonders in den Übungen, die allein durch Bewegung der Lippen auszuführen sind, d. h. ohne die Hinzuziehung oder Ausschaltung eines Stimmbogens. Der angegebene Fingersatz ist genau zur Anwendung zu bringen, wenn er auch ungebräuchlich ist. Ich habe in diesen Etüden gerade diese Fingersätze gewählt, nicht etwa um sie dann für die Praxis zu empfehlen, sondern lediglich darum, um den hier eingefügten Übungen eine Schwierigkeit zu verleihen, die der Schüler überwinden muß. Seine Lippen sollen gezwungen werden, sich zu bewegen, und er darf keinesfalls seine Zuflucht zu den Ventilen nehmen. Diese Übung ist übrigens verwandt mit der Übung der Sänger, wenn sie den Triller üben.

Das leichteste Intervall zur Bindung ist die kleine Sekunde. Das Intervall der großen Sekunde ist schon ein wenig schwieriger, da man eine ganz besondere Änderung der Lippenstellung vornehmen muß, um es zu erhalten. Das Intervall der Terz ist das schwierigste, denn es befindet sich sehr oft auf Stufen, die es unmöglich machen, die Stimmzüge zur Hilfe zu nehmen, um den Ton der tiefen Note mit der höheren zu verbinden.

Ich empfehle, gerade diese Übungen eifrigst zu studieren. Man erhält durch sie eine außerordentlich große Geschmeidigkeit der Lippen, die insbesondere auch für die Ausführung von Trillern unerläßlich ist.

Der mit den Lippen ausgeführte Triller ist nur bei Intervallen möglich, bei denen die Töne im Intervall von einer Sekunde zueinander stehen, wie z. B. in Übung Nr. 23. Hier ist aber dem angegebenen Fingersatz besonders genau zu folgen, da man sonst Terzen-Triller erhält.

Alle diese Übungen sind nur zu Studienzwecken eingefügt und verpflichten den Schüler keineswegs, sie in der Praxis zu verwenden.

Bei dieser Gelegenheit mache ich noch auf einen besonders peinlichen Fehler aufmerksam, den man häufig antrifft. Ich meine die Art der Ausführung des Gruppetto. Um diese Verzierung auf dem Cornet auszuführen, genügt es, die Finger regelmäßig zu bewegen, es erklingt dann jede einzelne Note mit unbedingter Klarheit und Reinheit. Warum nun blasen eine ganze Anzahl von Spielern:

Эту часть школы, которая является, без сомнений, одной из важных, излагаю особенно подробно. Особенно упражнения, исполняющиеся при помощи движения губ, т. е. без применения крон. Следует точно соблюдать приведённую аппликатуру, которая в общем неупотребительна. В этих этюдах я выбрал аппликатуру вовсе не для применения её на практике, а для того, чтобы создать дополнительные трудности, которые учащийся должен преодолеть в исполнении данных упражнений. Его губы будут вынуждены двигаться и он не должен ни в коем случае прибегать к помощи вентилей. Это упражнение, впрочем, напоминает упражнение певца при исполнении трелей.

Самым лёгким интервалом для слиговывания является малая секунда. Несколько сложнее исполнение большой секунды, для которой требуется особое изменение постановки губ. Терция, самый тяжёлый интервал, часто находиться на ступенях, которые делают невозможным соединение низкого звука с высоким, не прибегая к помощи крон.

Я рекомендую уделить особое внимание именно этим упражнениям, целью которых является приобретение чрезвычайно большой гибкости губ, которая особенно необходима для исполнения трелей.

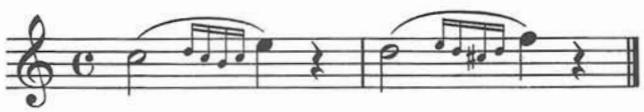
Исполняемая губами трель возможна лишь при тех интервалах, при которых расстояние между звуками не превышает секунды, например, упражнение № 23. Здесь нужно абсолютно точно придерживаться данной аппликатуры для избежания терцовой трели.

Все эти упражнения приведены только в учебных целях, не включая в обязанности учащегося их применения на практике.

Хотелось бы указать ещё на одну особенно досадную ошибку, которая встречается довольно часто. Я имею ввиду исполнение группетто. Чтобы исполнить это украшение на корнете необходимы регулярные движения пальцев. Тогда каждая отдельная нота прозвучит с абсолютной чистотой и ясностью. Почему же целый ряд исполнителей играют:

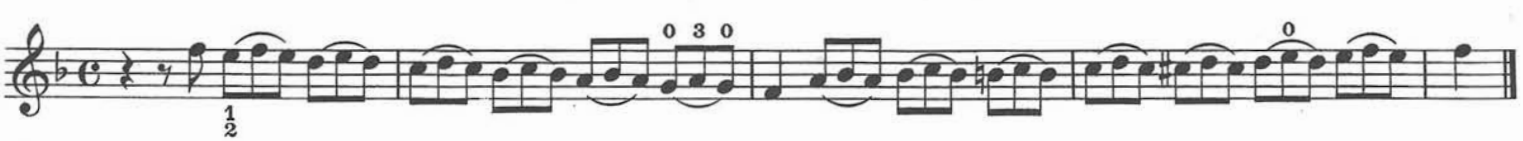
anstatt zu blasen:

вместо того, чтобы играть:



und warum tun sie dies auf allen Stufen der Tonleiter? Weil diese Spieler es sich bequem machen und mit einer einfachen Bewegung der Lippen auskommen wollen, ohne die Finger bewegen zu müssen; als ob es nicht viel natürlicher wäre, die richtigen Noten durch Anwendung der Ventile hervorzubringen. Einige gehen sogar so weit, daß sie Folgen von Triolen mit den Lippen anstatt mit den Ventilen ausführen. Ich führe z. B. eine Etüde von Gallay an. Man soll diese mit den Ventilen in folgender Weise spielen:

и почему они исполняют группетто неправильно на всех ступенях гаммы? Потому что эти исполнители хотят делать себе облегчение игры, ограничваясь одним простым движением губ и избегая движение пальцев. А ведь было бы естесственнее извлекать правильный звук, применив вентиль. Некоторые дохотят даже до того, что исполняют последовательность триолей только одними губами, не употребляя вентилей. Этюд Галлая нужно играть с применением вентилей следующим образом:



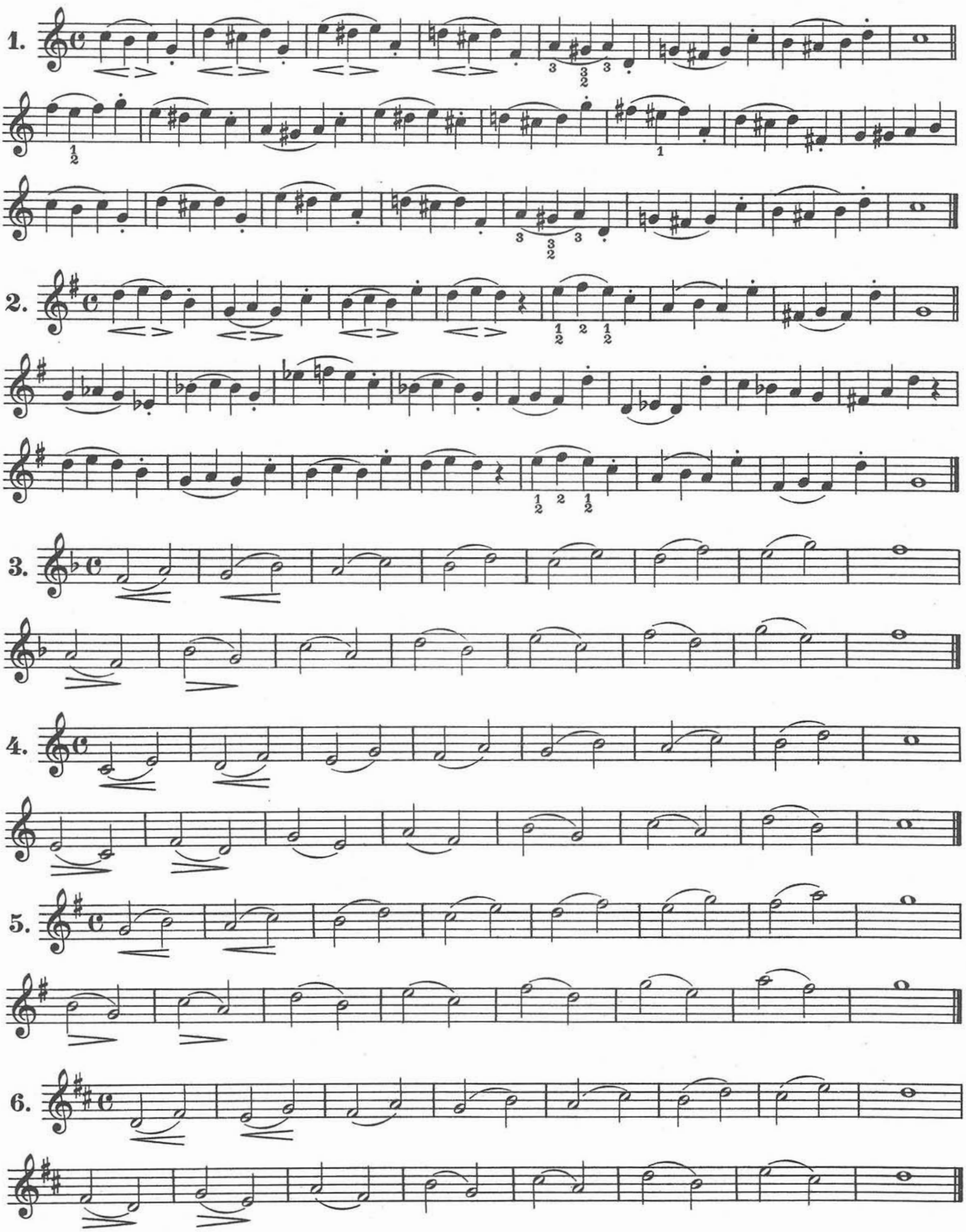
und nicht etwa mit den Lippen, wodurch die folgende abscheuliche Wirkung entstehen muß:

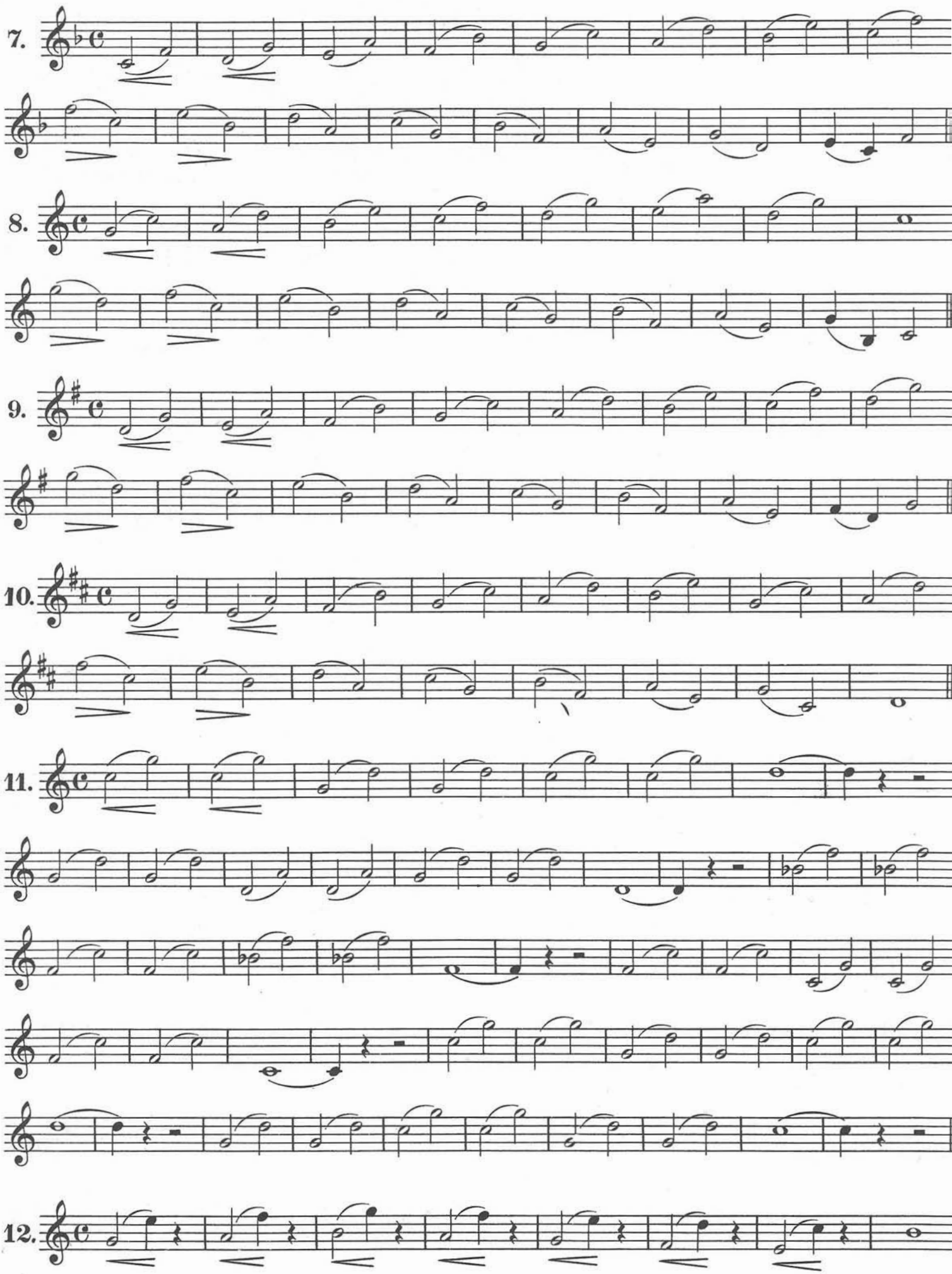
а не играть губами, вследствие чего должен возникнуть отвратительный эффект:

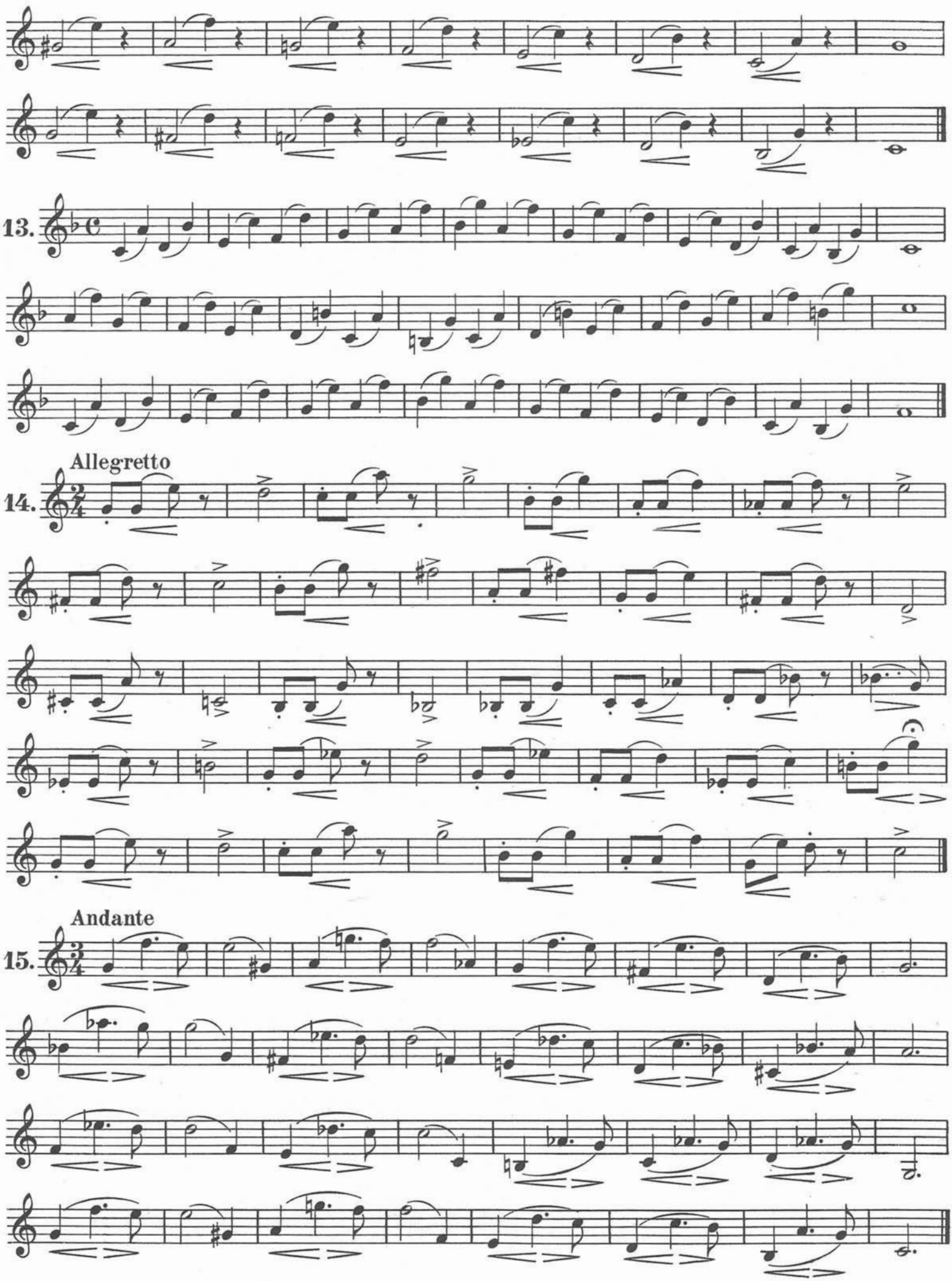
Ich brauche nicht ausführlich darzulegen, daß solche Kunststücke auf dem Cornet keine Berechtigung haben. Ich habe sie hier nur zur Warnung für den Schüler erwähnt. Die ersten 15 Nummern dieses Teiles sind lediglich dazu niedergeschrieben, um das Hinüberziehen eines Tones zu lernen. Um ein gutes Legato zu erreichen, blase man die tiefere Note zunächst leise an, lasse sie anschwellen und gehe im Augenblick der größten Tonstärke auf die hohe Note über, indem man das Mundstück leicht gegen die Lippen andrückt. Sodann übe man das Legato der Terz, die man durch eine leichte Spannung der Lippenmuskeln, verbunden mit einem leichten Andrücken des Mundstücks erhält. Man spreche jede Note gleichmäßig aus, bemühe sich einer sorgfältigen Bindung und achte auf Zeitmaß und Fingersatz! Alle Übungen von 16 bis 38 sind komponiert, um eine größtmögliche Leichtigkeit des Terzintervalles zu erreichen, damit man die kleinen gebundenen Noten und die Doppelvorschläge leicht ausführen kann. Über die Verzierungsnoten wird später noch ausführlich gesprochen werden.

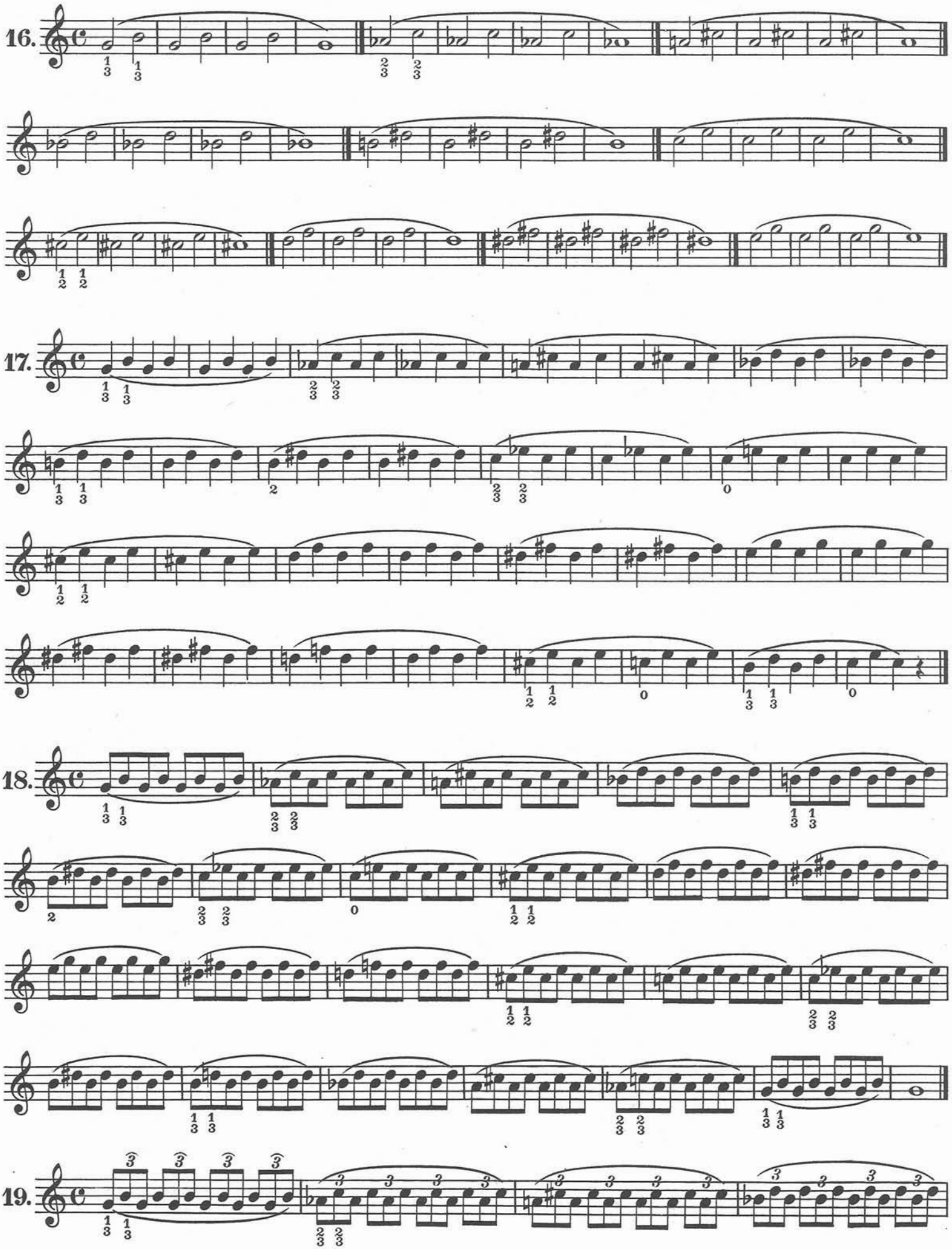
Я думаю, нет надобности подробно говорить о том, что подобные трюки при игре на корнете, являются совершенно лишними. Я упомянул их лишь с целью предупредить учащегося. Первые 15 номеров этой части ставят своей целью выдерживание звука. Для достижения хорошего легато низкий звук играется вначале тихо, постепенно увеличивая звучность, а в момент наибольшей силы звука осуществляется переход к высокому звуку, надавливая слегка мундштуком на губы. Легато при исполнении терции получается путём лёгкого напряжения губных мускул, связанного с лёгким прижатием мундштука на губы. Нужно стараться тщательно связывать каждый звук, обращая при этом внимание на длительность и аппликатуру. Все упражнения, начиная с 16 и до 38 номера, сочинены для достижения абсолютной лёгкости при исполнении терции, а также мелких залигованных нот и двойных форшлагов. Позже я ещё остановлюсь подробно на исполнении украшений.

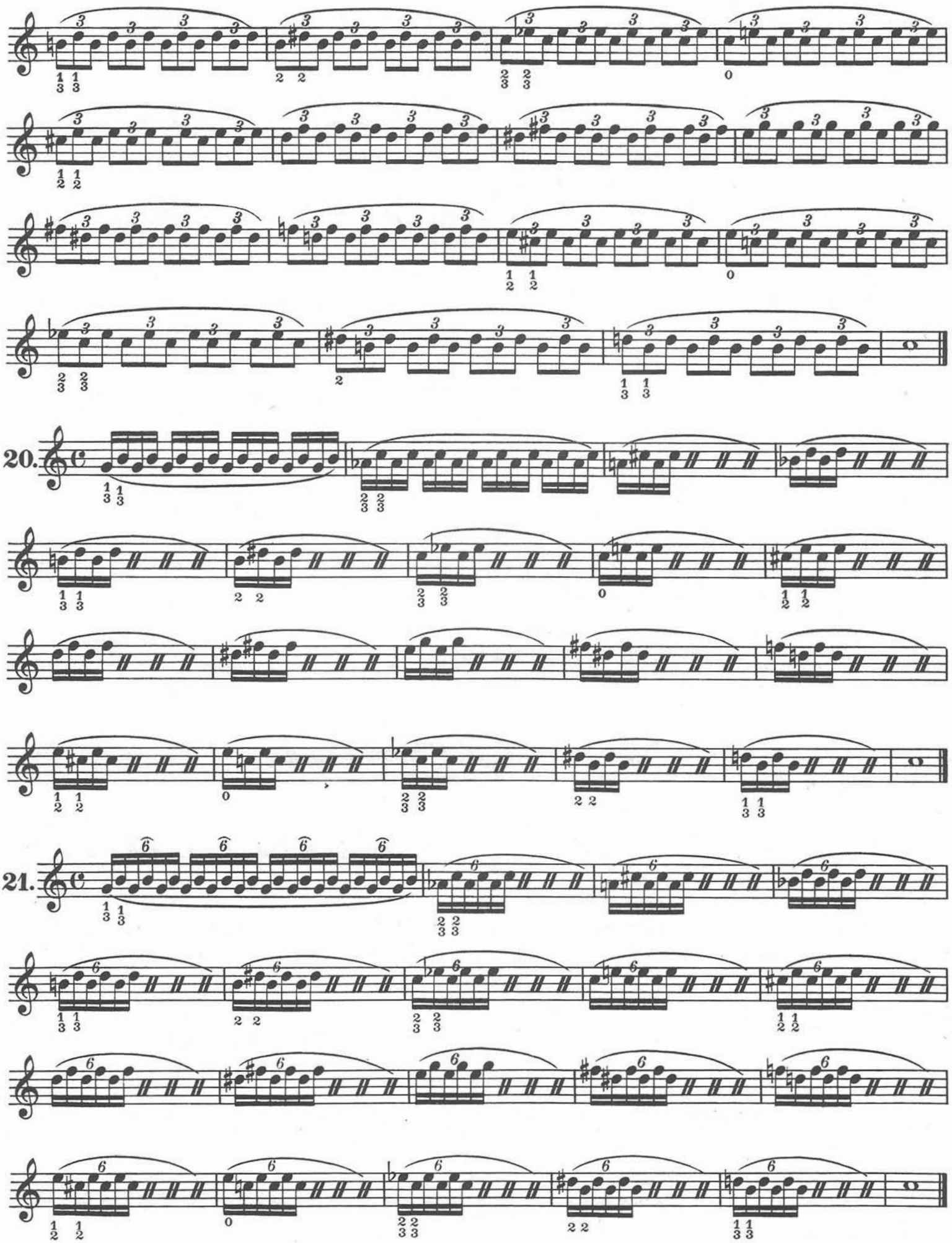
Übungen im Legato · Упражнения с легато

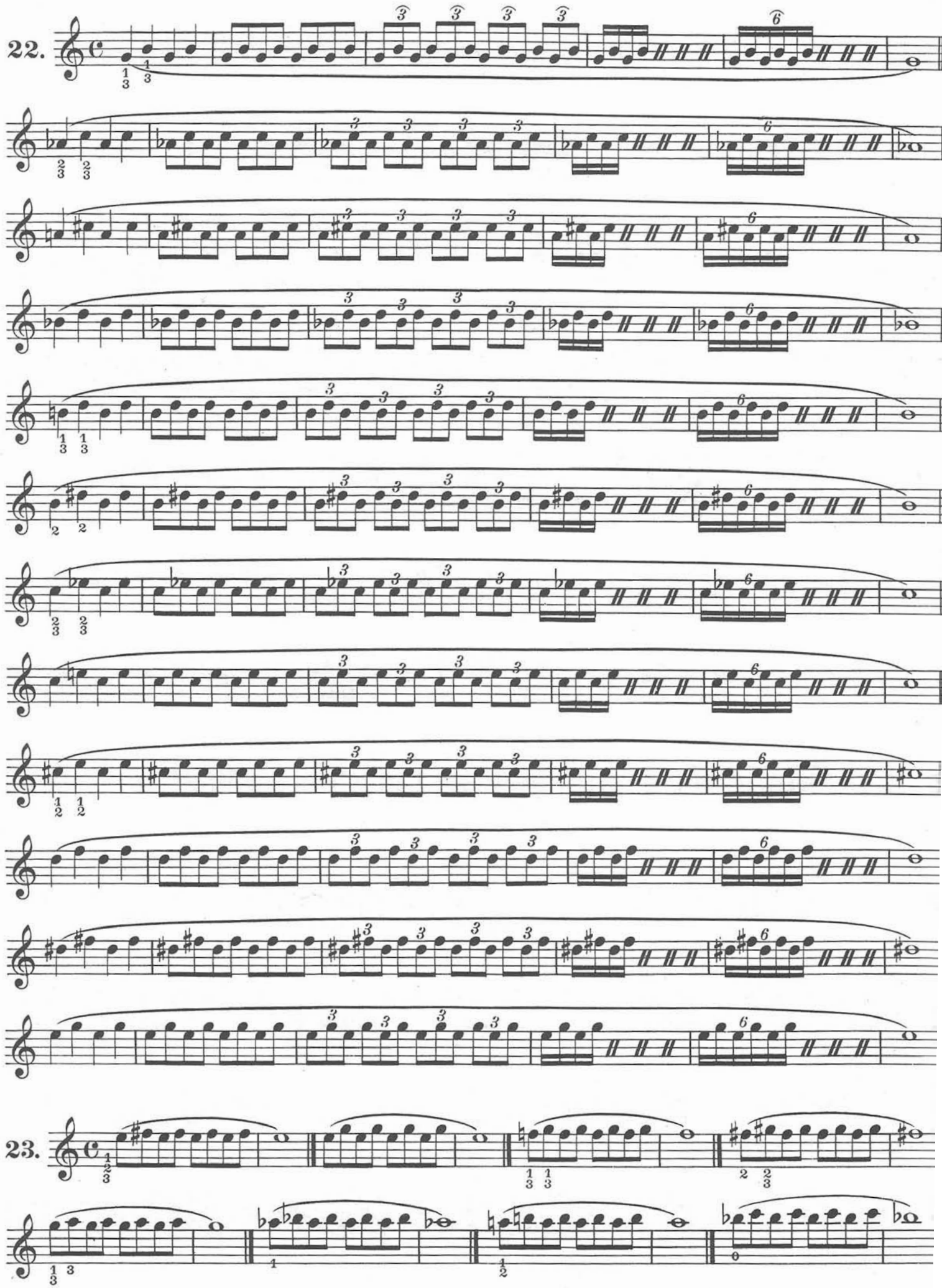


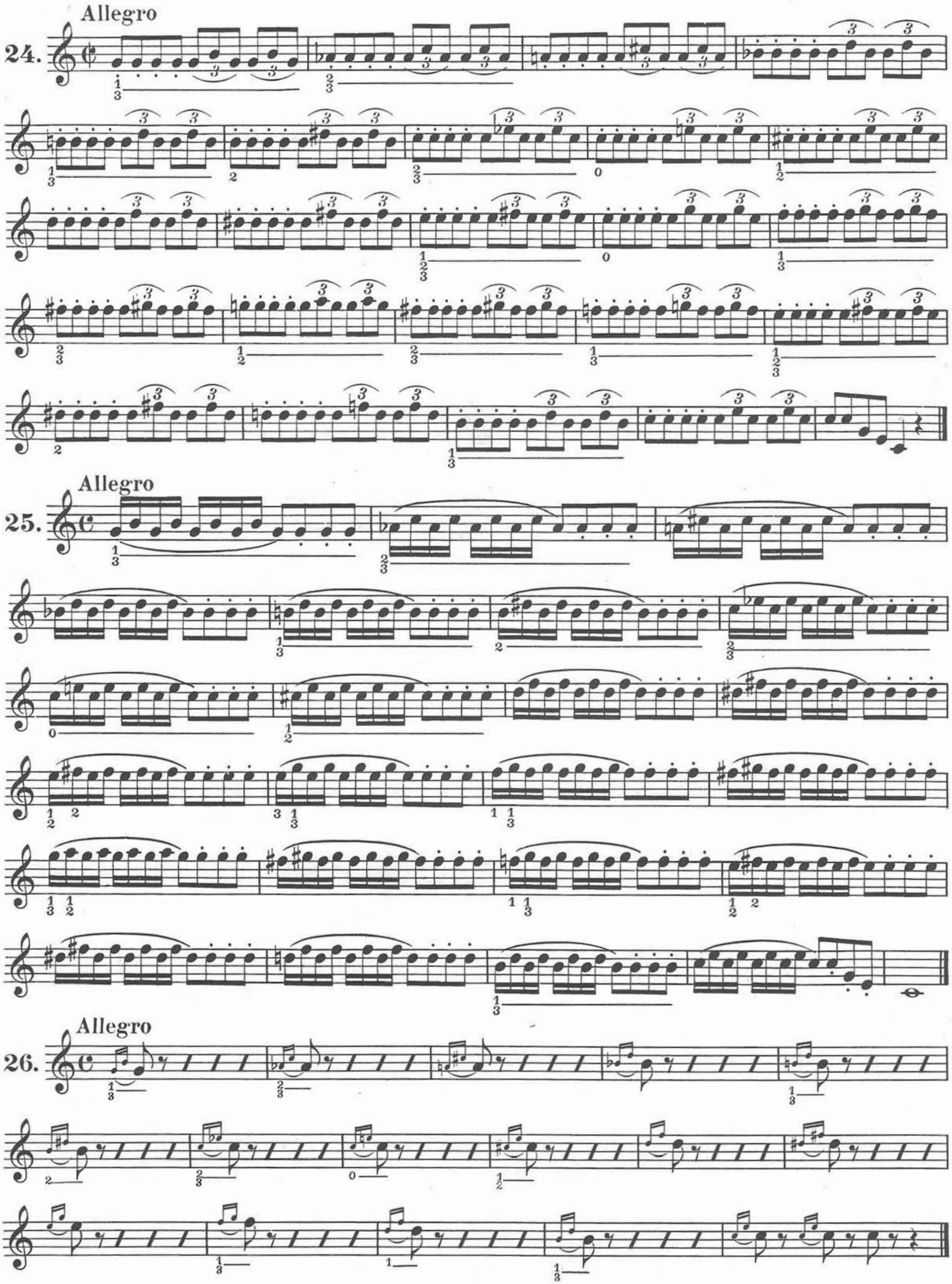

7.
8.
9.
10.
11.
12.

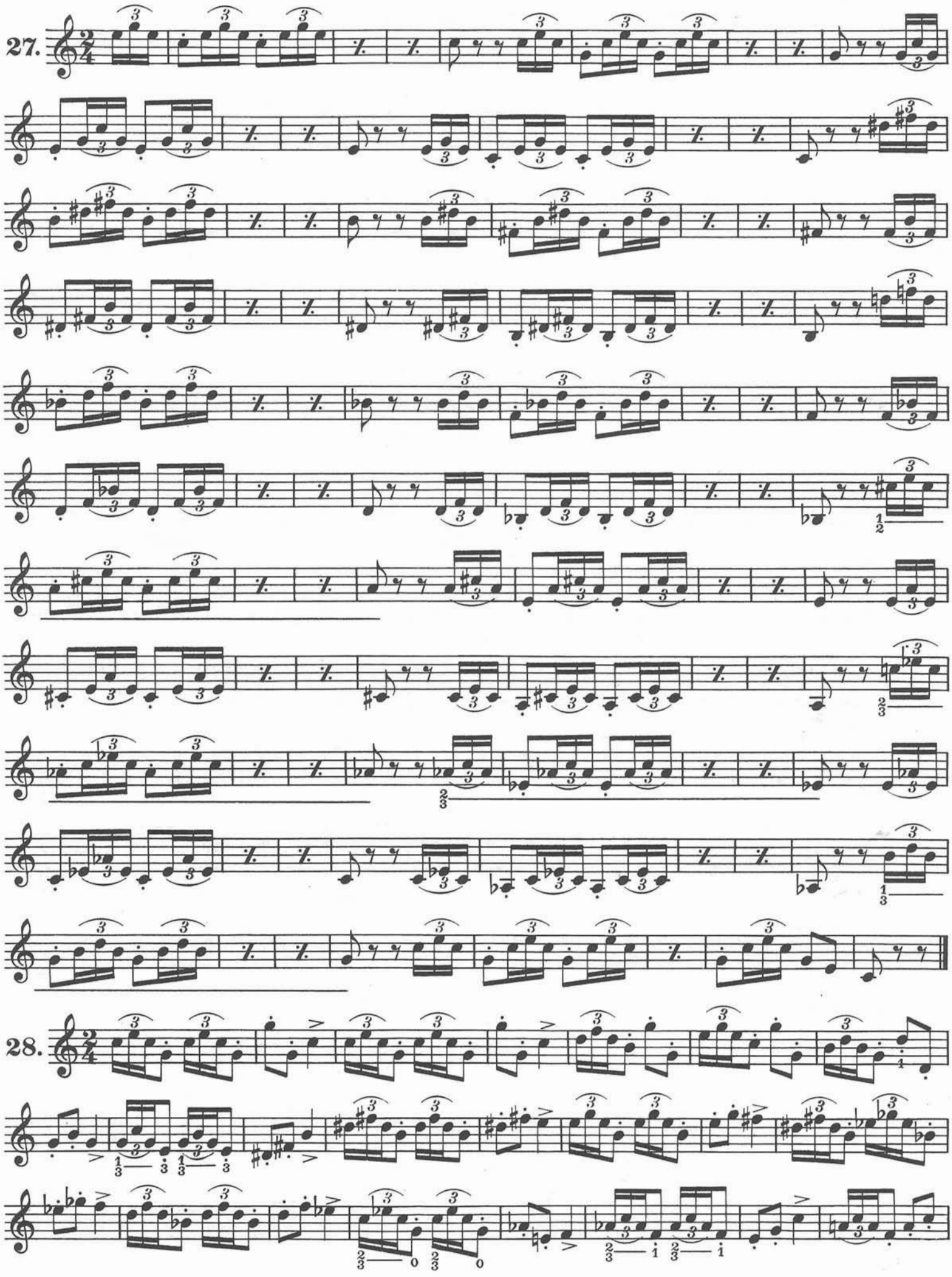

13.
Allegretto
14.
Andante
15.

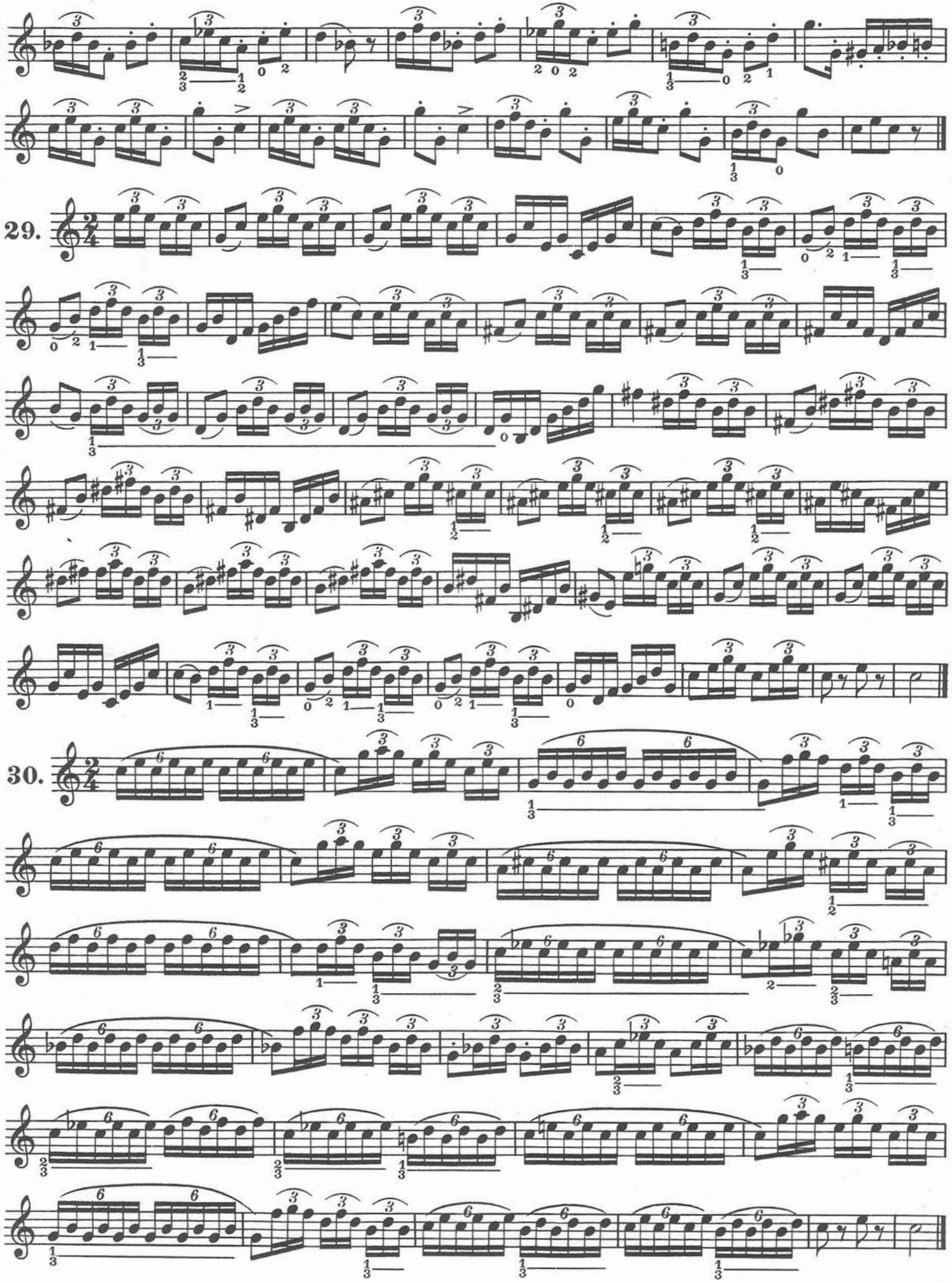

16.
17.
18.
19.

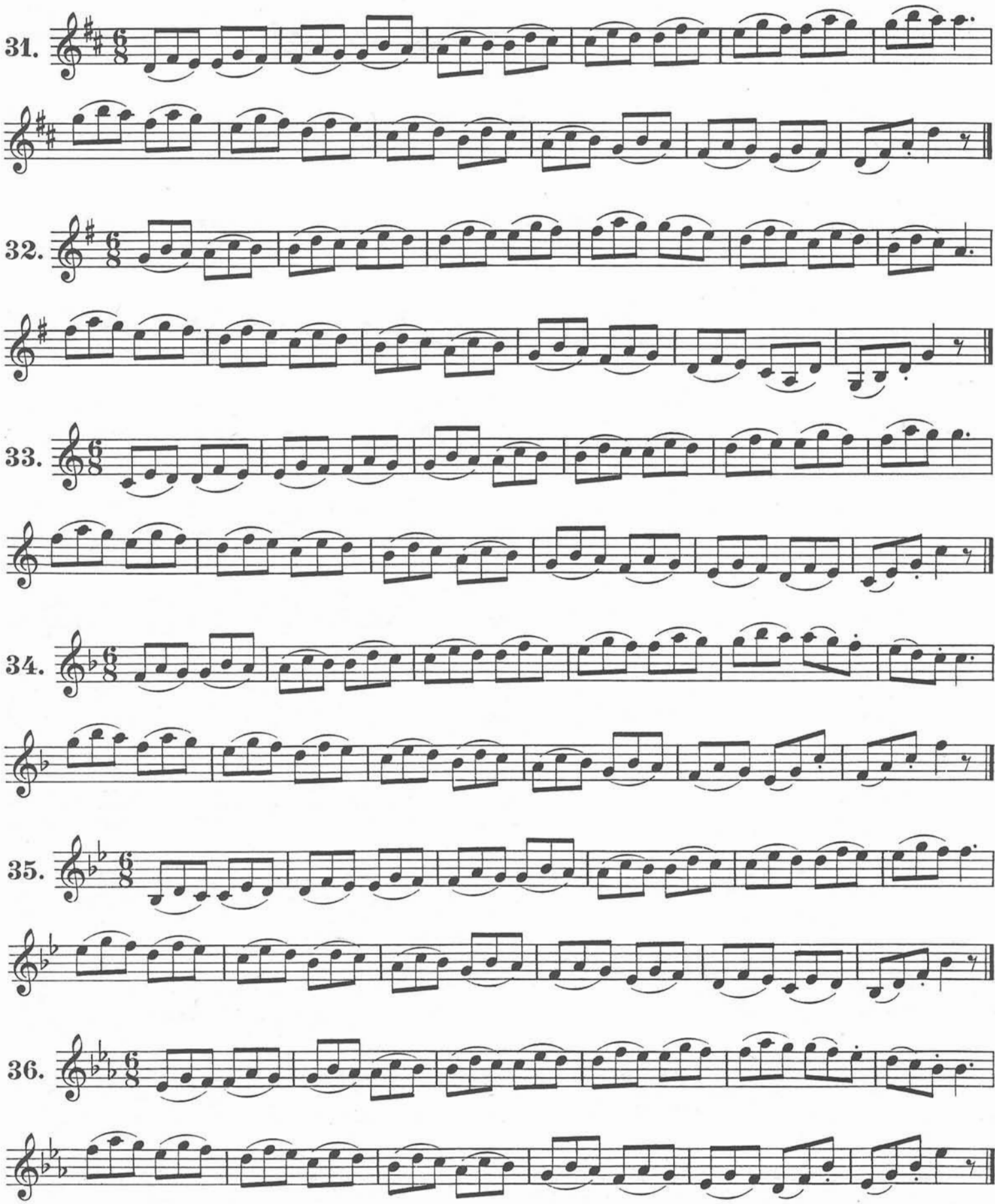

20.
21.


22.
23.

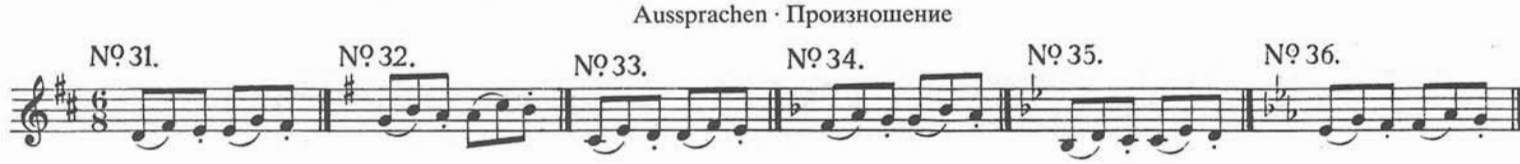

Allegro
24.
Allegro
25.
Allegro
26.

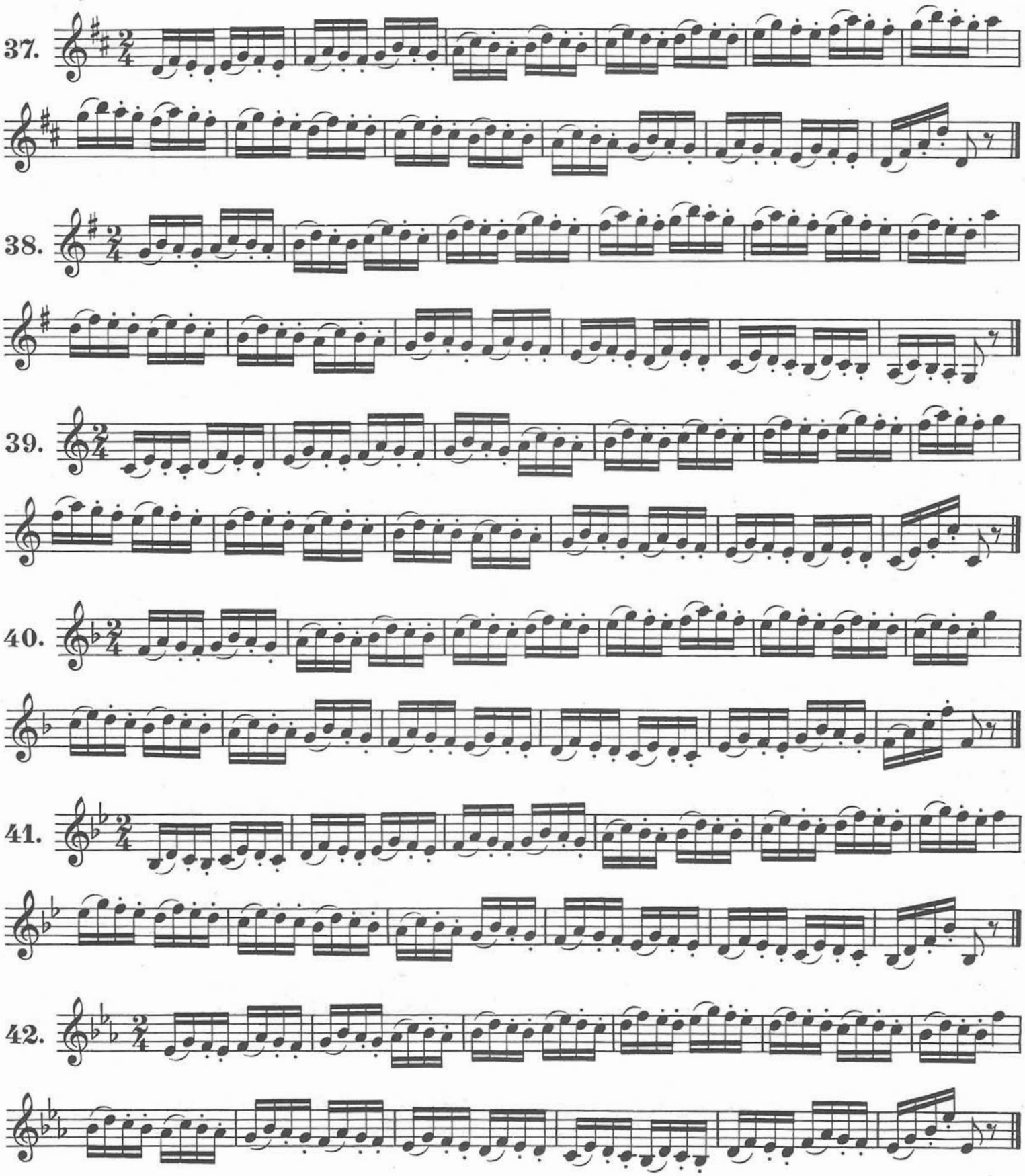

27.
28.


29.
30.

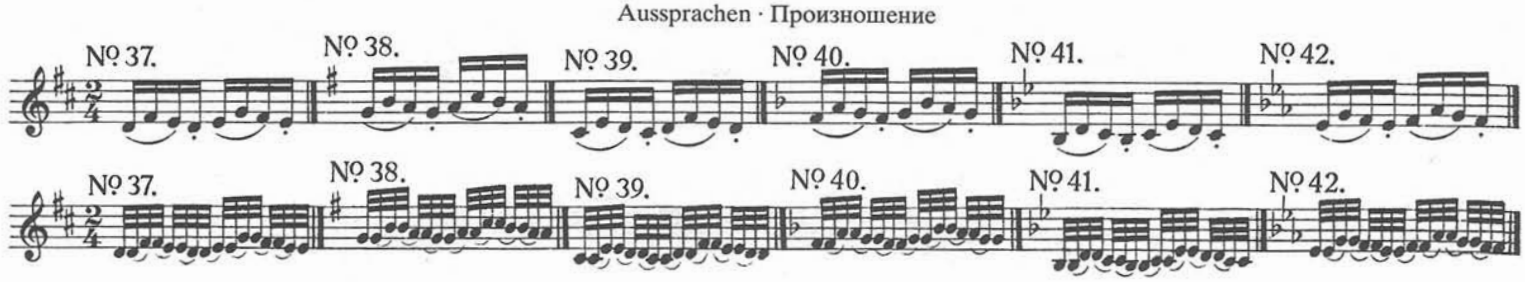


Aussprachen · Произношение





Aussprachen · Произношение



43.

44.

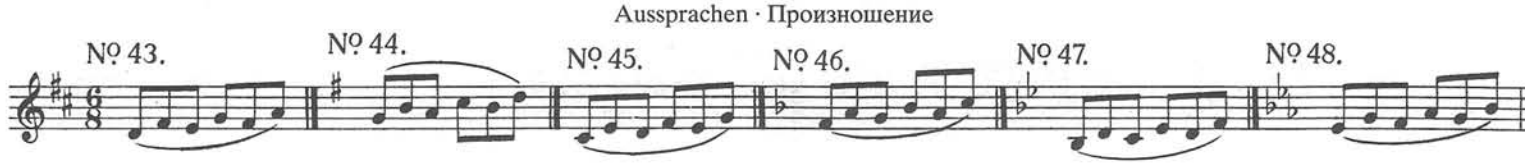
45.

46.

47.

48.

Aussprachen · Произношение



49.

50.

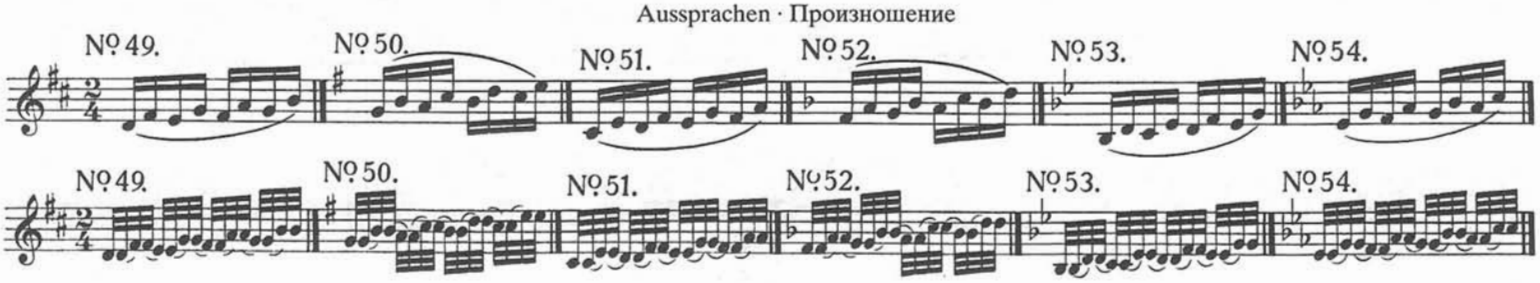
51.

52.

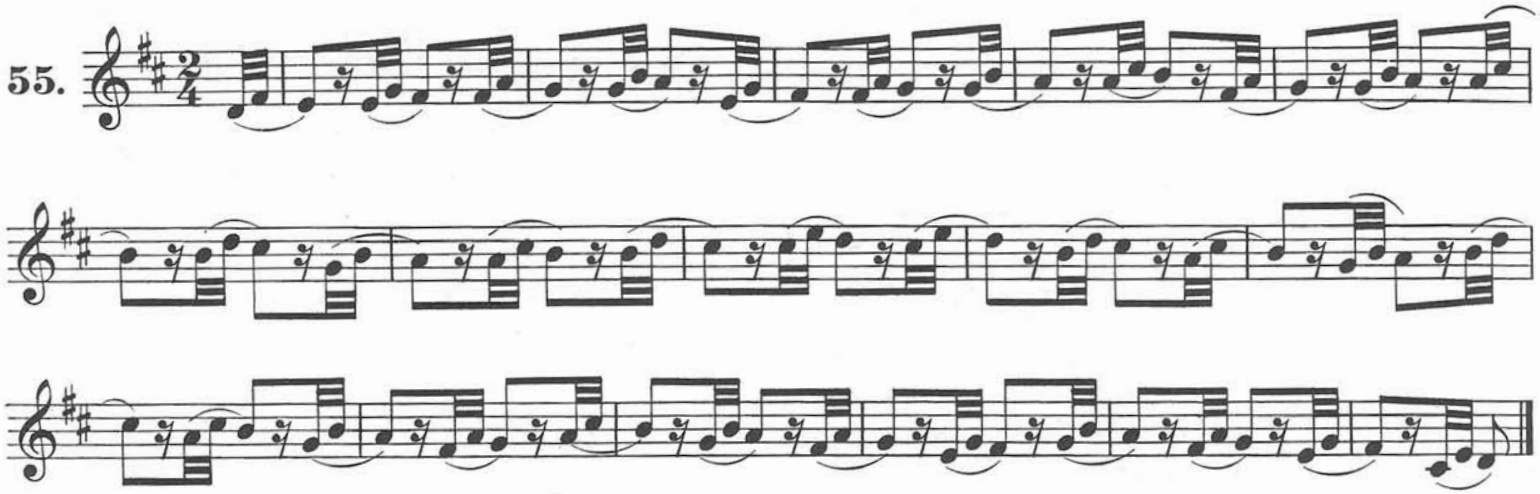
53.

54.

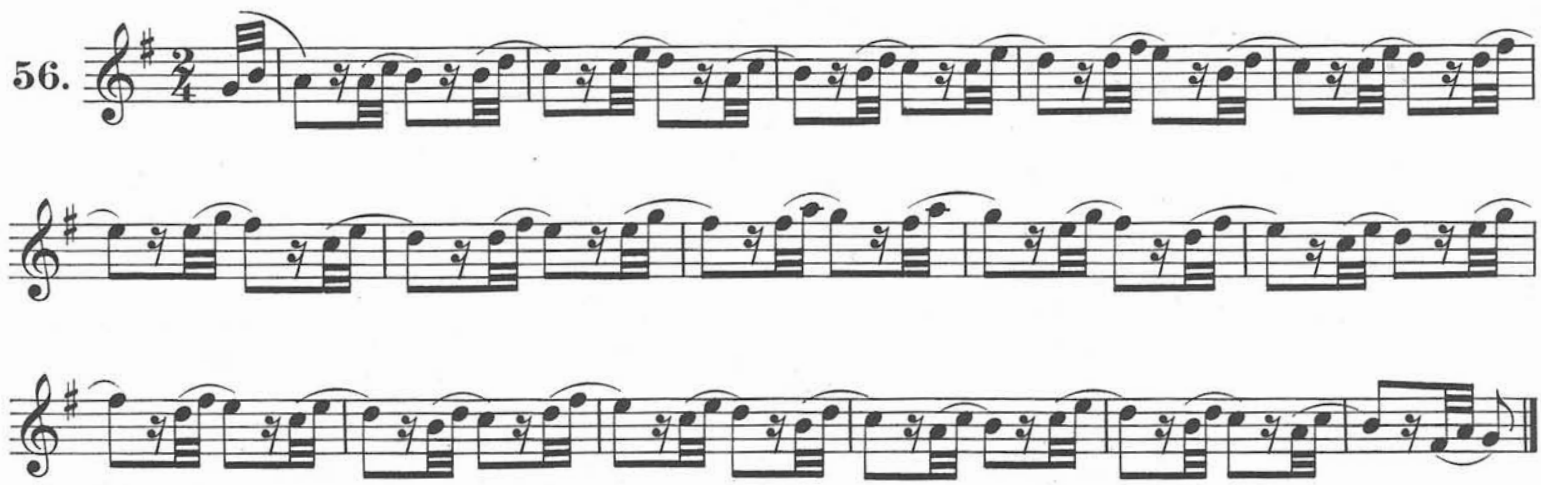
Aussprachen · Произношение



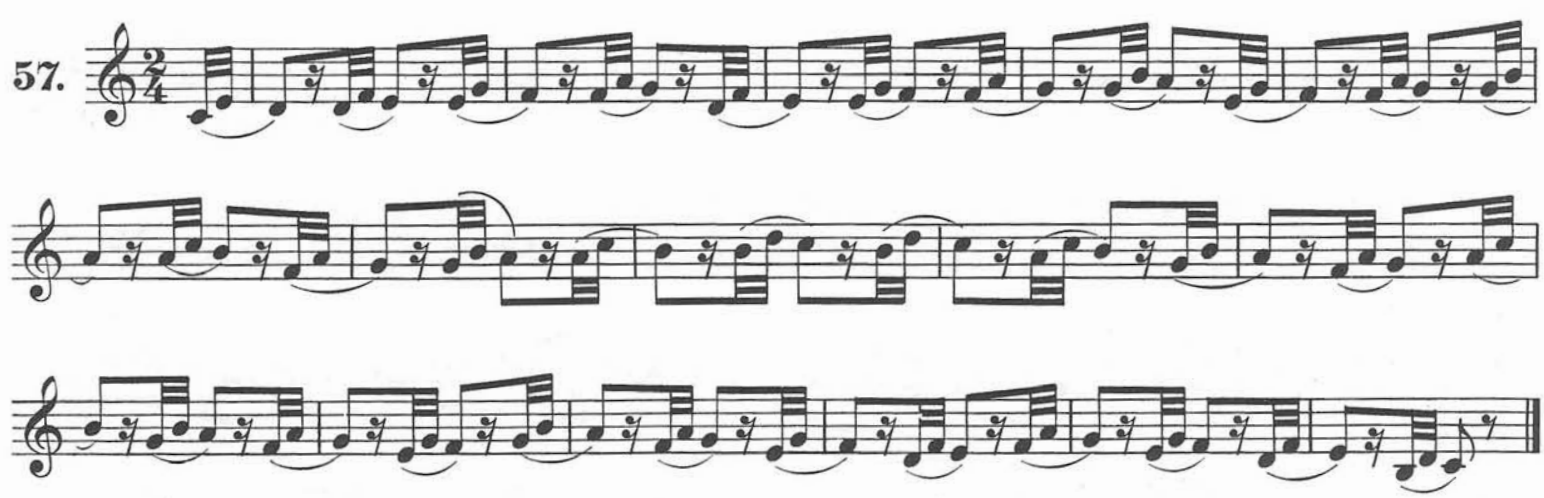
55.



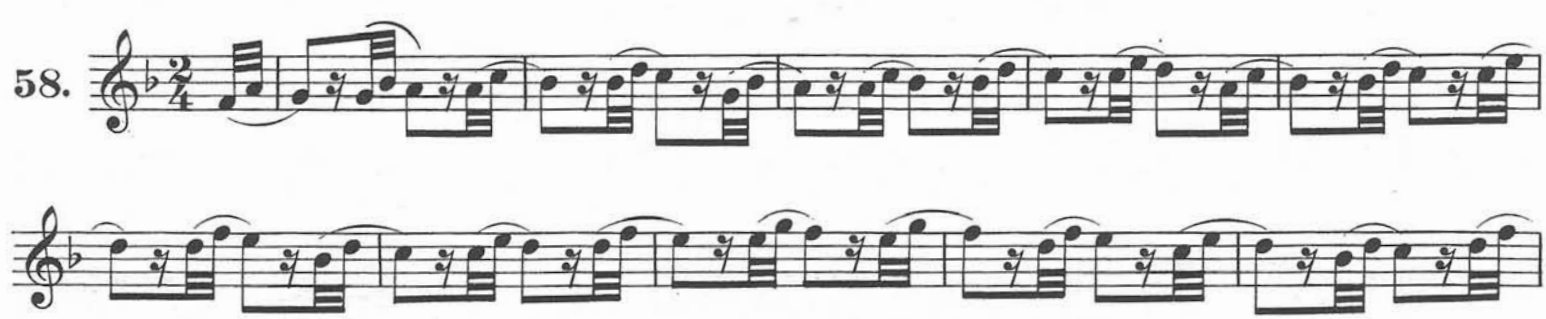
56.

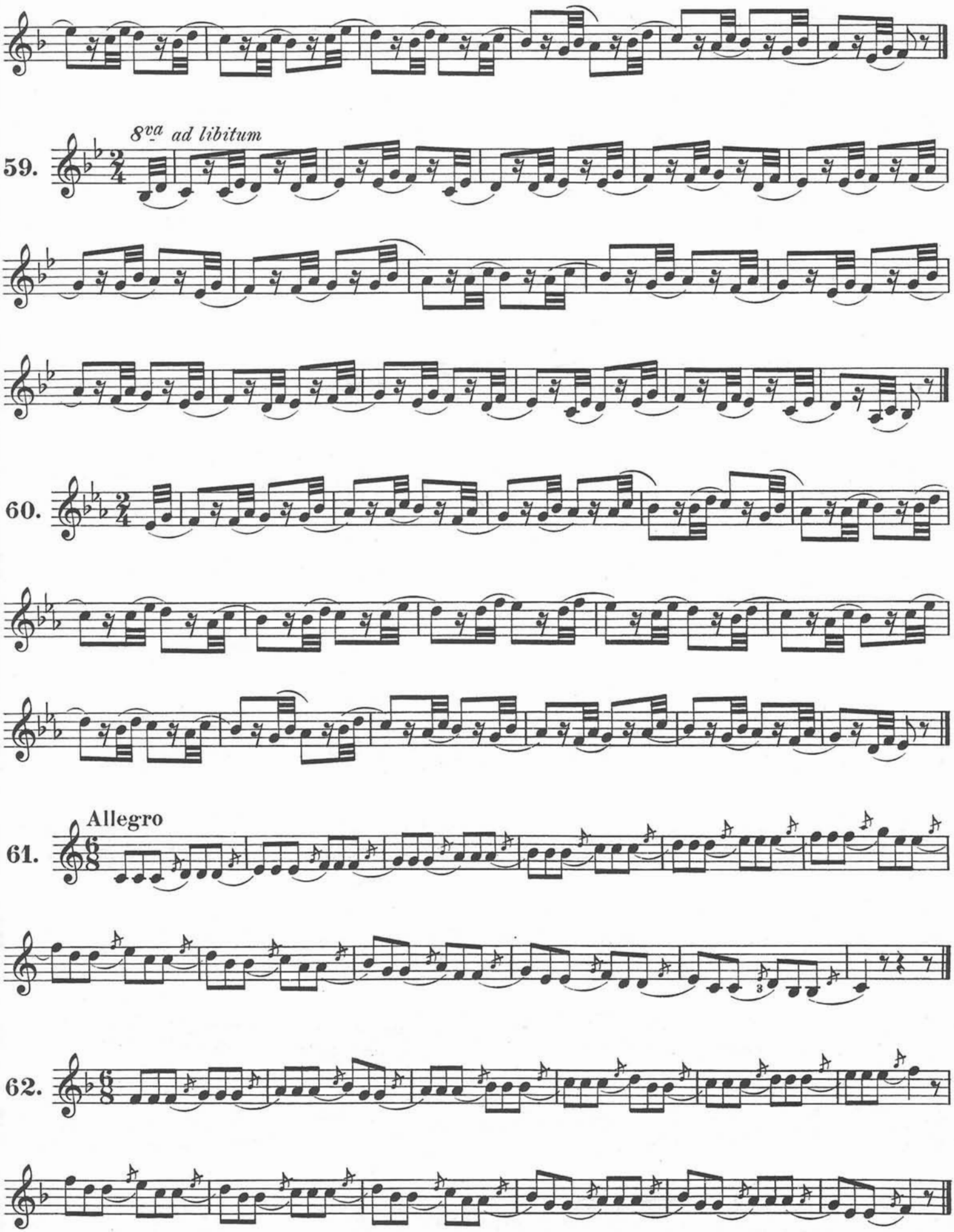


57.



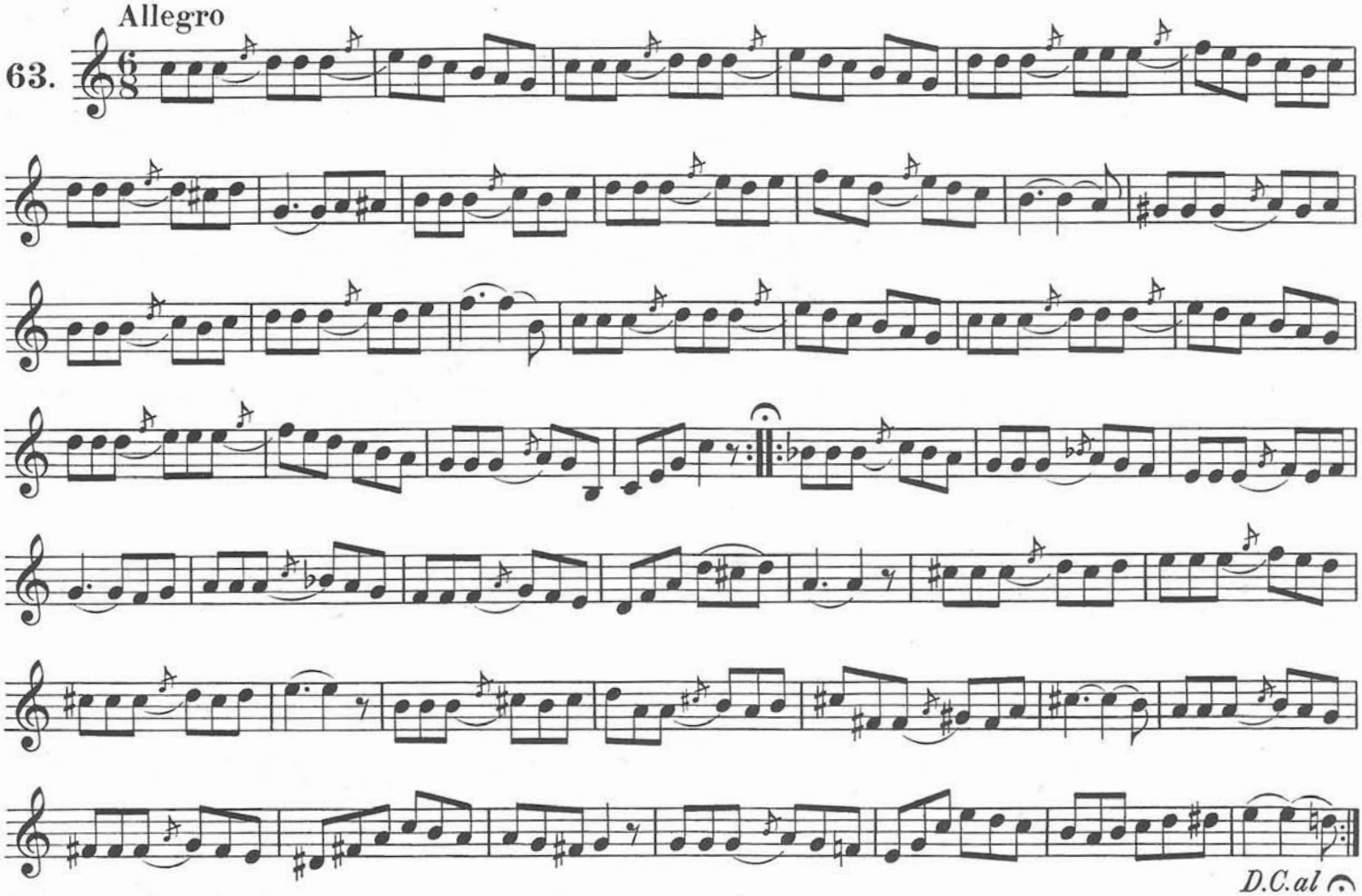
58.




59.
8va ad libitum
60.
61.
Allegro
62.

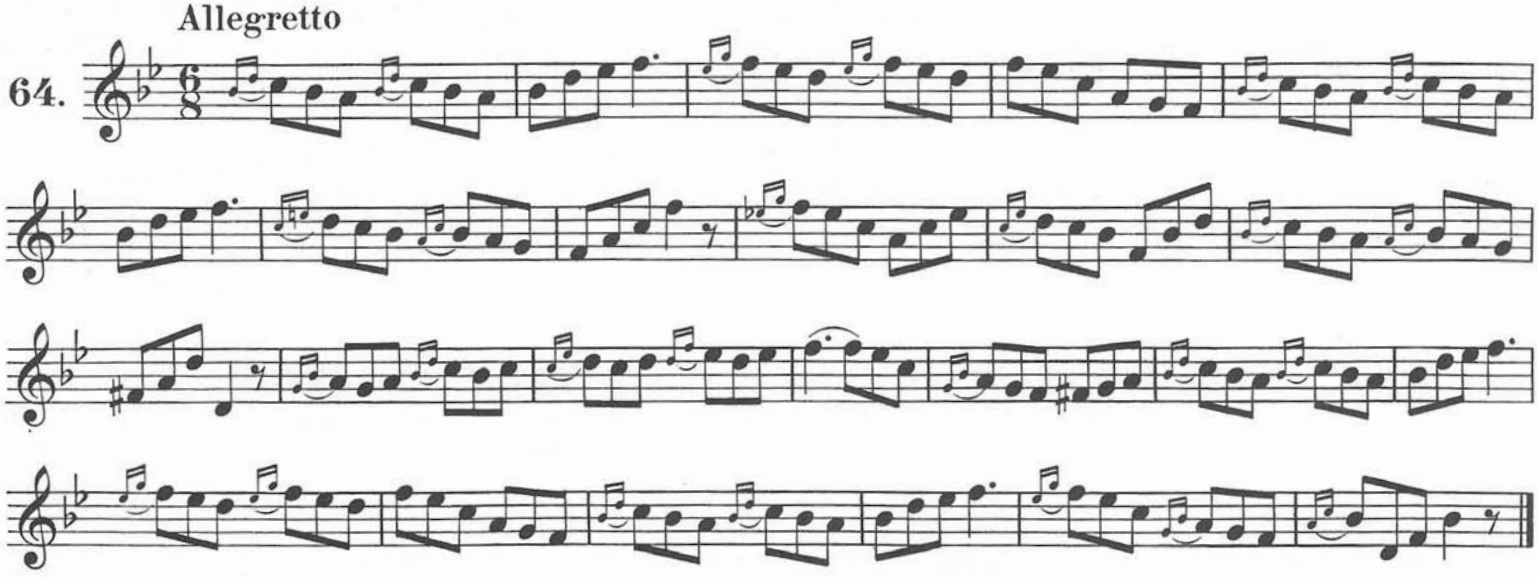
Allegro

63.

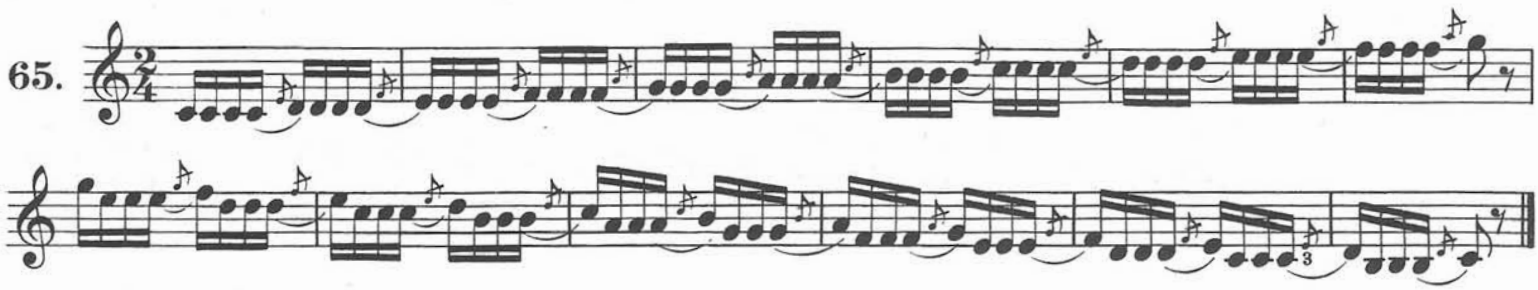


Allegretto

64.



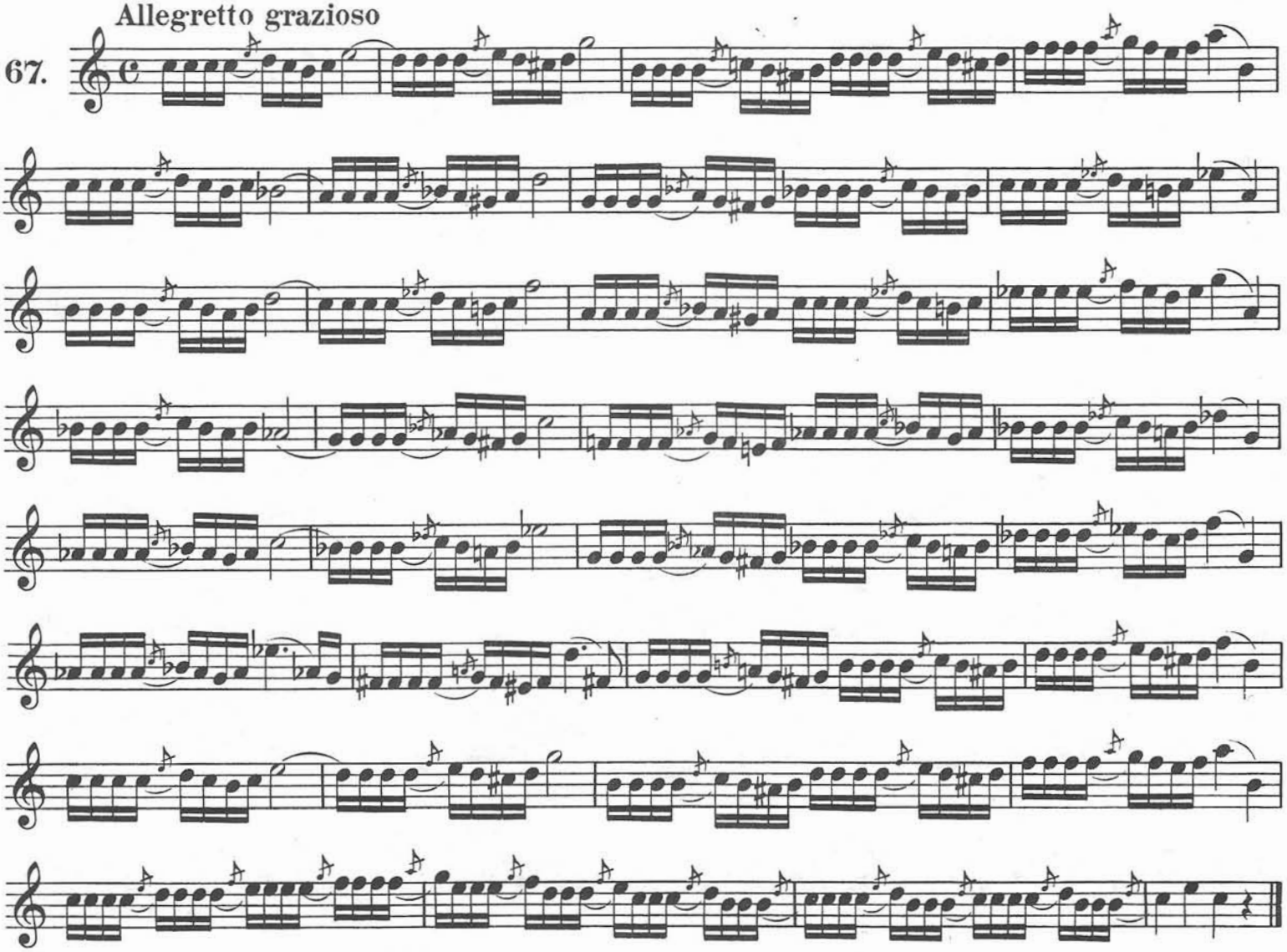
65.



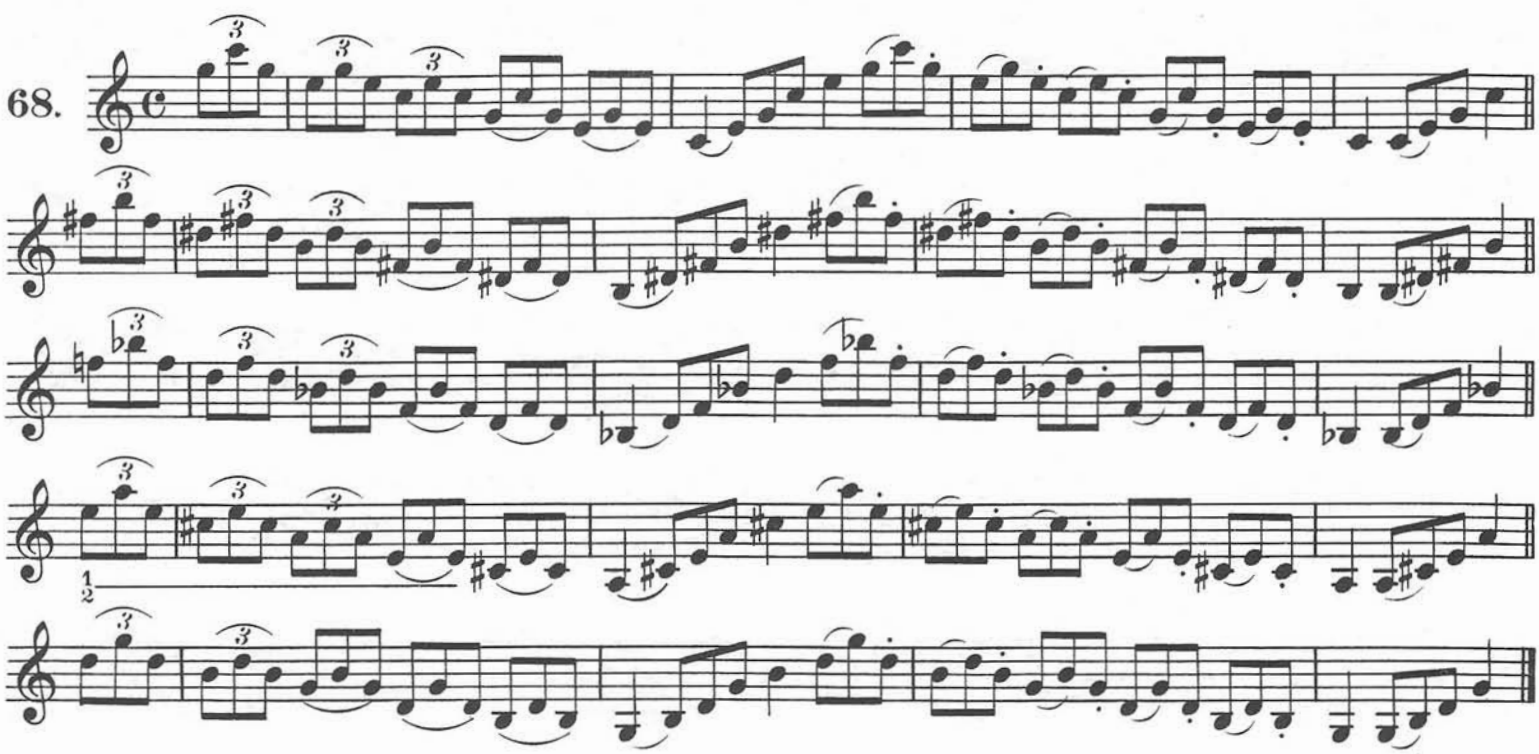
66.

Allegretto grazioso

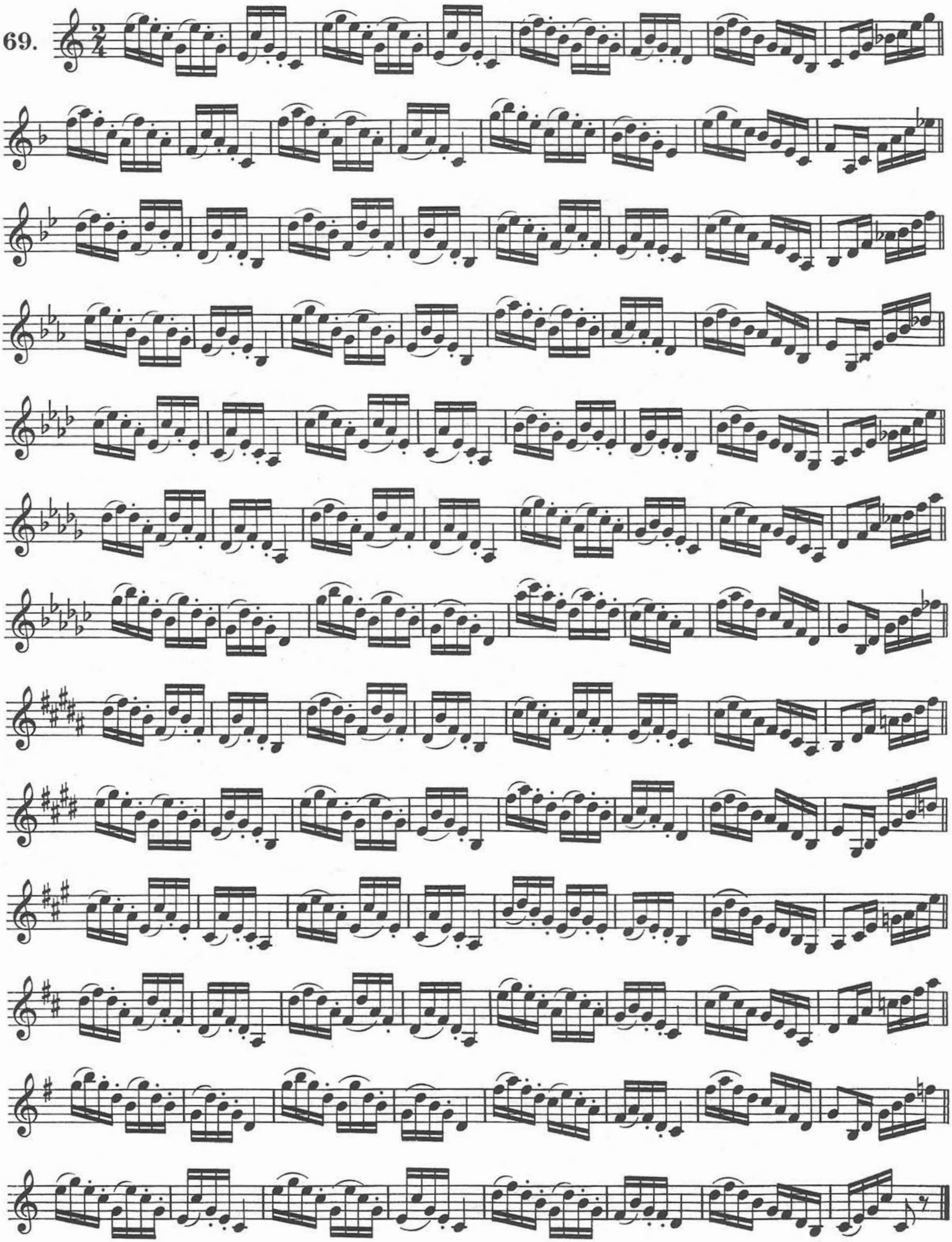
67.



68.



69.



Tonleitern · Гаммы

Dur-Tonleitern 49
Enharmonische Verwechslung 58
Melodische Moll-Tonleitern 65
Chromatische Tonleitern 66
Chromatische Triolen 70

Мажорные гаммы 49
Энгармоническая замена 58
Мелодический минор 65
Хроматические гаммы 66
Хроматические триоли 70

Tonleitern · Гаммы

Dur-Tonleitern · Мажорные гаммы

Die Übung im Tonleiterspiel ist in Schulwerken bisher meist sehr vernachlässigt gewesen. In der Regel begnügt man sich damit, einige Beispiele zu geben und überläßt dem Schüler die Mühe, selbst das hinzuzufügen, was in der Schule fehlt. So nur konnte es kommen, daß sehr wenige Spieler eine Tonleiter richtig auszuführen vermochten. Dabei ist es außerordentlich wichtig, gerade die Tonleitern fleißig zu üben; und ich habe entsprechend der Wichtigkeit dieser Übungen diesen Teil besonders ausführlich gestaltet. Durch derartige Studien erhält man am besten einen gleichmäßigen Ton und ein gebundenes, richtiges Spiel.

Тот факт, что игра гамм часто пренебрегается или ограничивается только некоторыми примерами, предоставляя занятия гаммами самому учащемуся, приводят к тому, что только очень редкие музыканты способны правильно играть гамму. А ведь именно гаммы стоит играть особенно прилежно. Поэтому эту часть излагаю особенно подробно, подчёркивая тем самым важность этих упражнений, которые должны привести учащегося к получению равномерного звука и слитной, правильной игры.

Moll-Tonleitern · Минорные гаммы

Da die Moll-Tonleitern naturgemäß seltener vorkommen als die Dur-Tonleitern, habe ich davon nur Beispiele auf der Tonika und Dominante gegeben, um die wichtigsten Hilfsmittel zu zeigen.

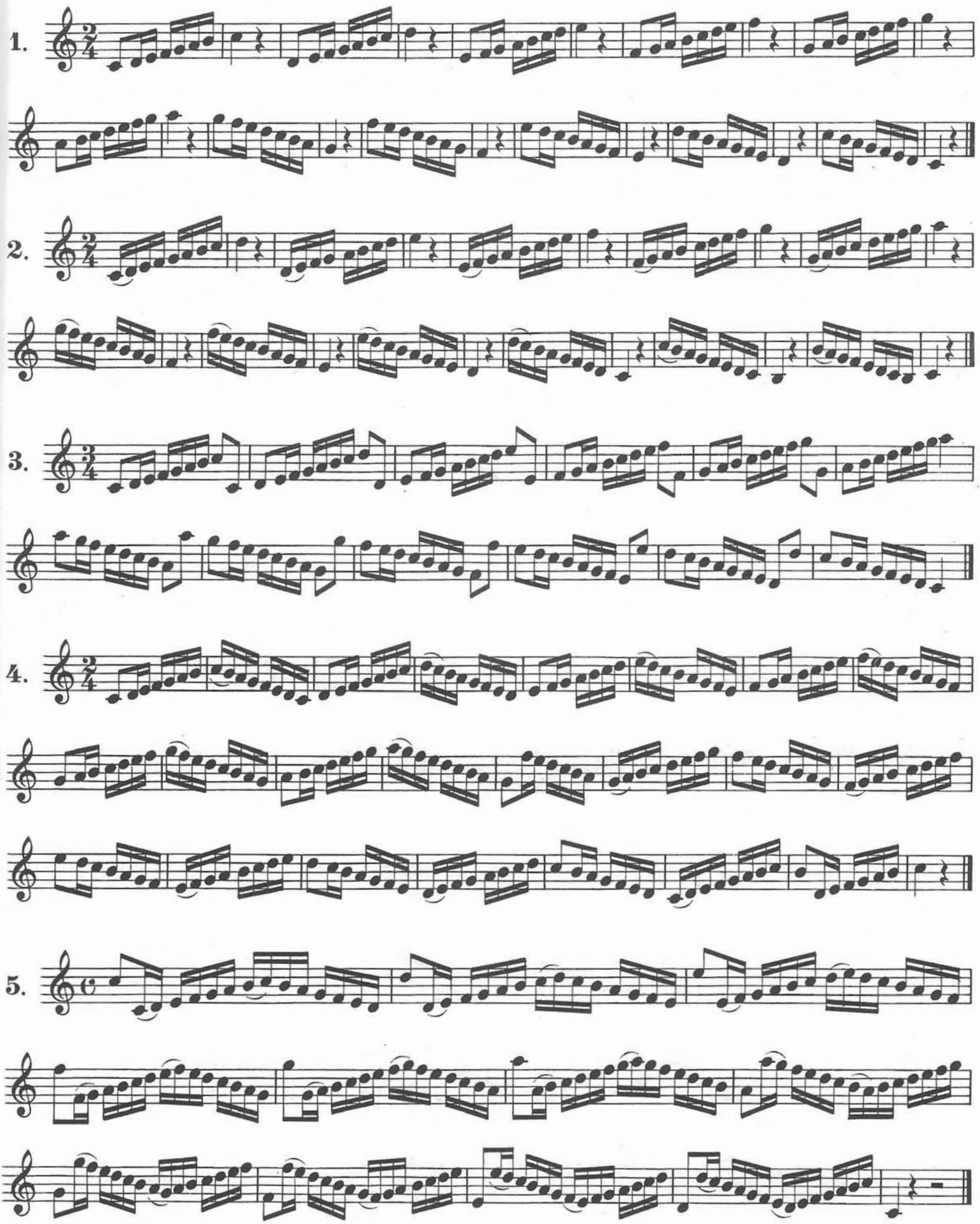
Поскольку минорные гаммы, как таковые, встречаются несколько реже, чем мажорные, то и данные примеры ограничены тоникой и доминантой, чтобы показать лишь важнейшие вспомагательные средства.

Chromatische Tonleitern und Triolen · Хроматические гаммы и триоли

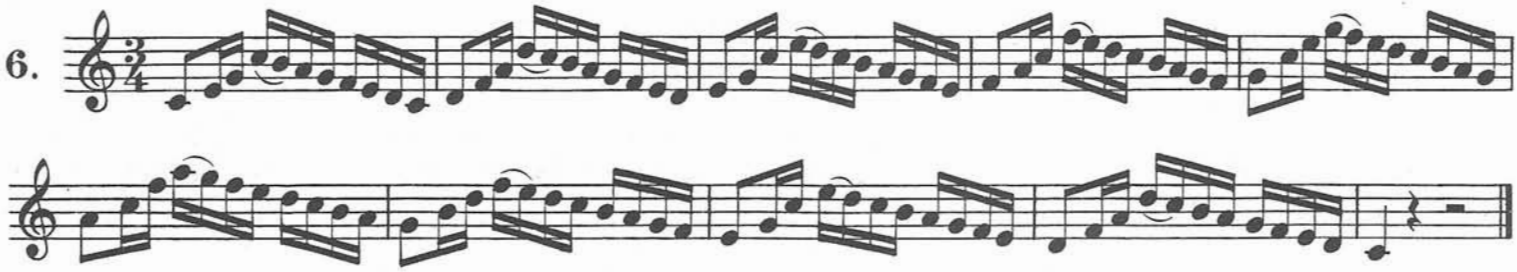
Die chromatische Tonleiter gehört zu den wichtigsten, ich habe ihr daher einen besonderen Raum zugewiesen. Durch ihr Studium erhält man insbesondere einen leichten Fingersatz, achte aber darauf, die Ventile vollständig herunterzudrücken, damit die Töne voll herauskommen. Es empfiehlt sich, zunächst langsam zu üben, damit man den Rhythmus genau beachten kann. In der chromatischen wie auch in der diatonischen Tonleiter muß man beim Aufwärtsspielen den Ton anschwellen, beim Abwärtsspielen ihn abnehmen lassen. Es ist stets streng im Takt zu spielen und niemals das Ende einer Phrase zu beschleunigen, wie es die Unsitte mancher Spieler ist. Ich empfehle deshalb den Gebrauch des Metronoms, um diejenige Genauigkeit zu erreichen, die allein ein schönes Spiel ausmacht.

Хроматическая гамма пренадлежит к одним из важных, поэтому этой теме отвожу особое место. При игре этих упражнений достигается особенно лёгкая аппликатура. Для получения полного звука нужно следить за тем, чтобы вентили нажимались до конца. Рекомендуется вначале играть медленно, чтобы можно было следить за точностью ритма. При исполнении хроматической, как и диатонической гаммы, нужно звук увеличивать в восходящем движении, а в нисходящем – уменьшать. Нужно строго придерживаться метрической пульсации такта и не ускорять в конце фразы, что является частой привычкой некоторых исполнителей. Поэтому для достижения абсолютной точности рекомендую пользоваться иногда метрономом.

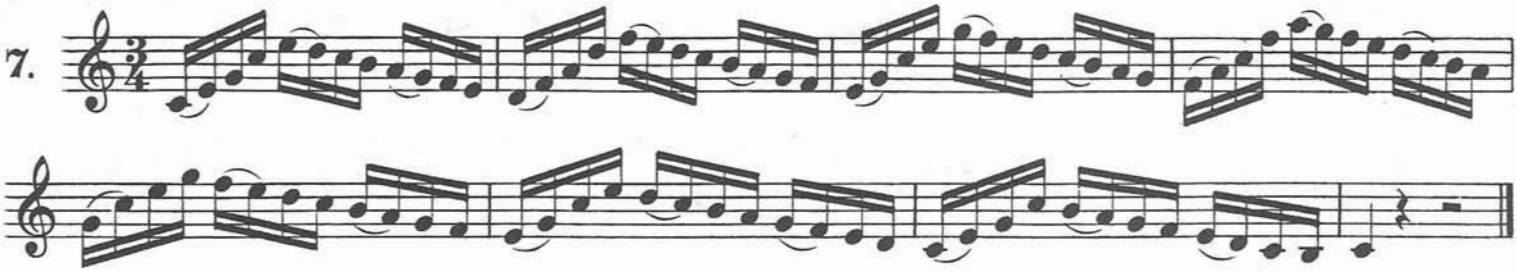
Dur-Tonleitern · Мажорные гаммы



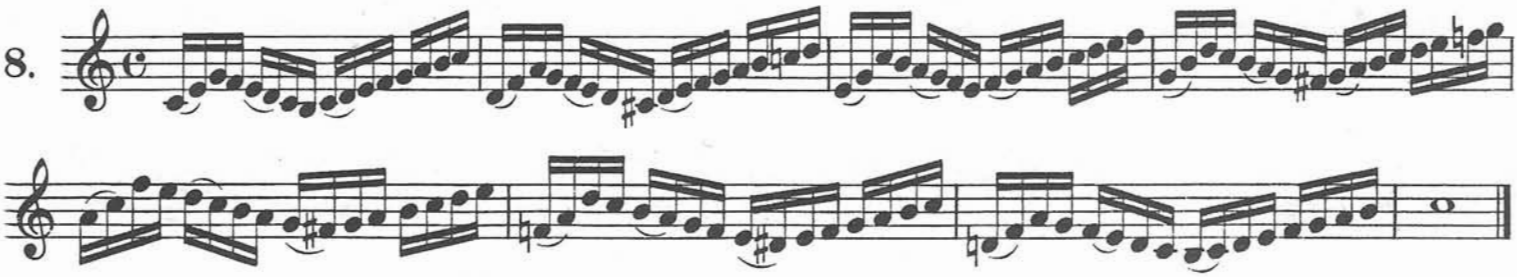
6.



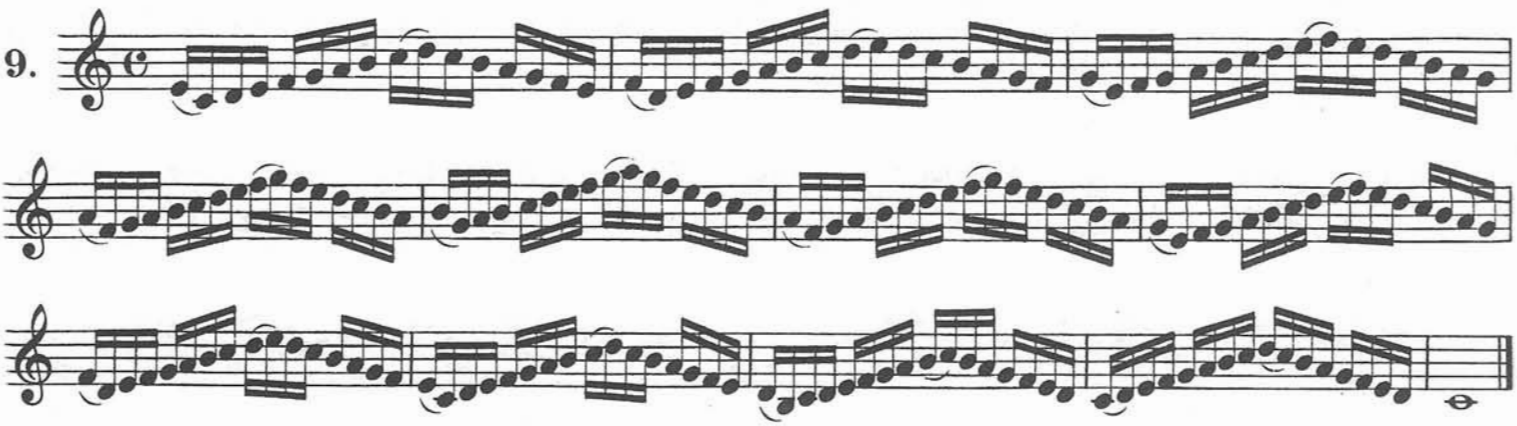
7.



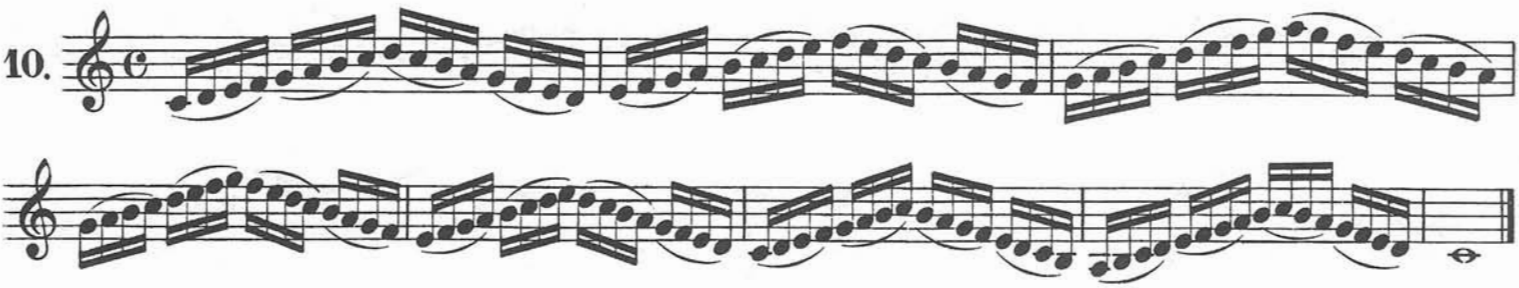
8.



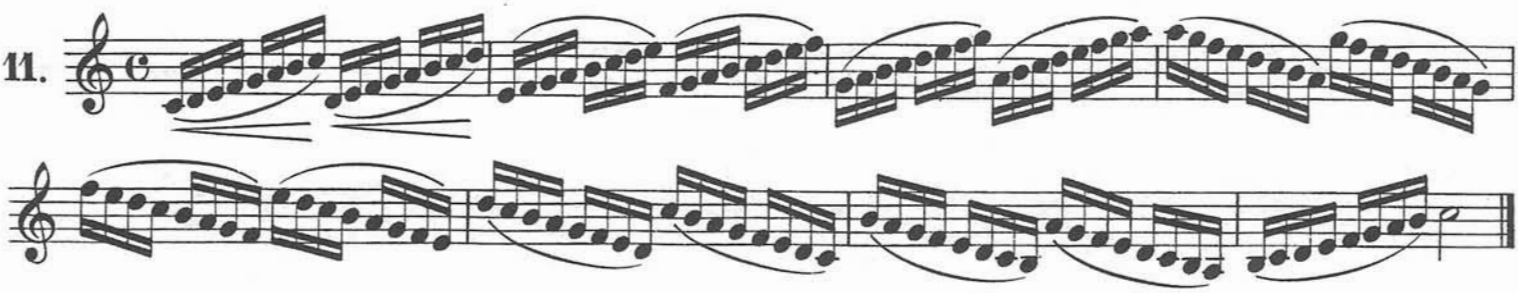
9.



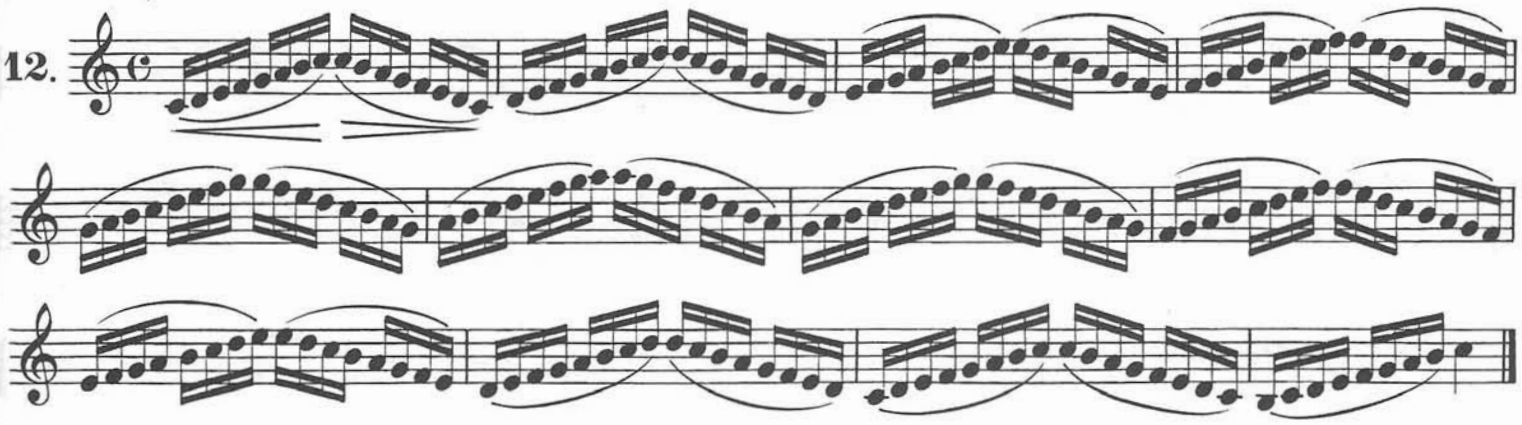
10.



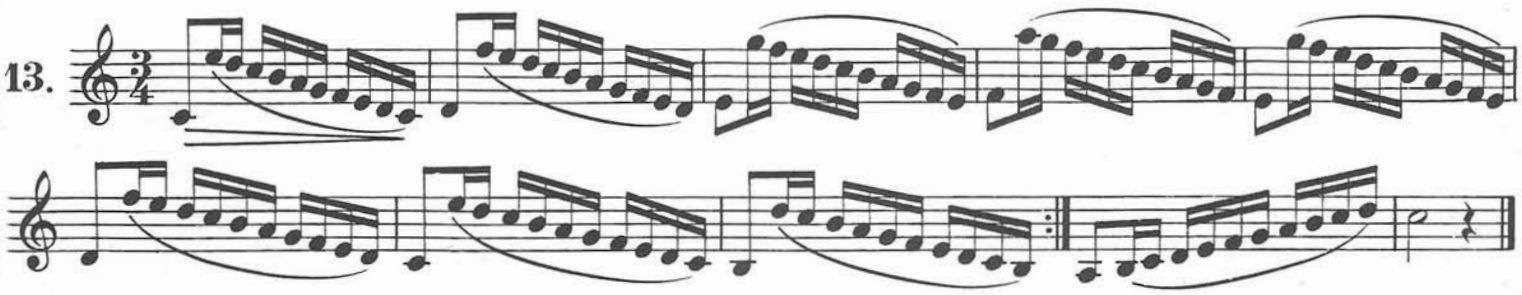
11.



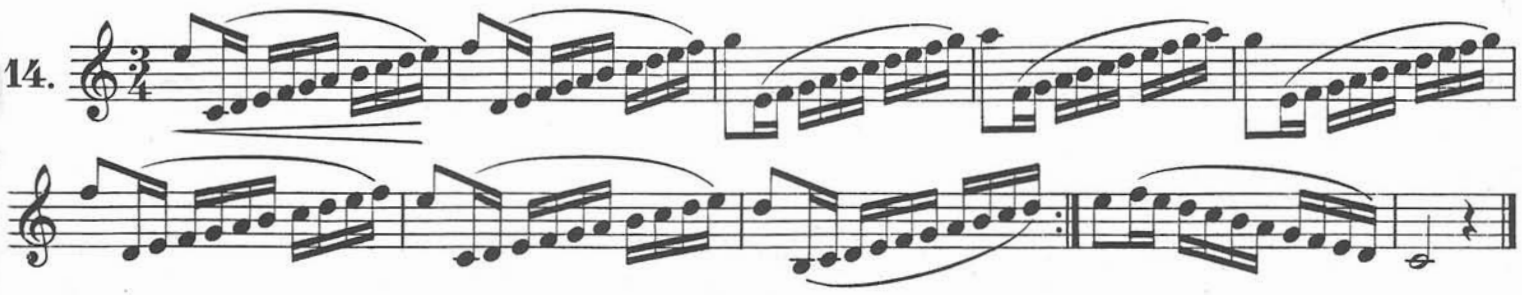
12.



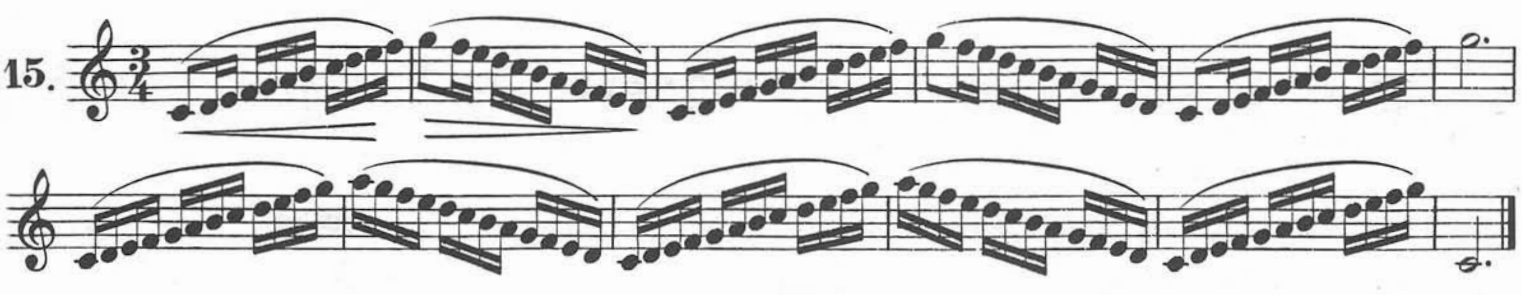
13.



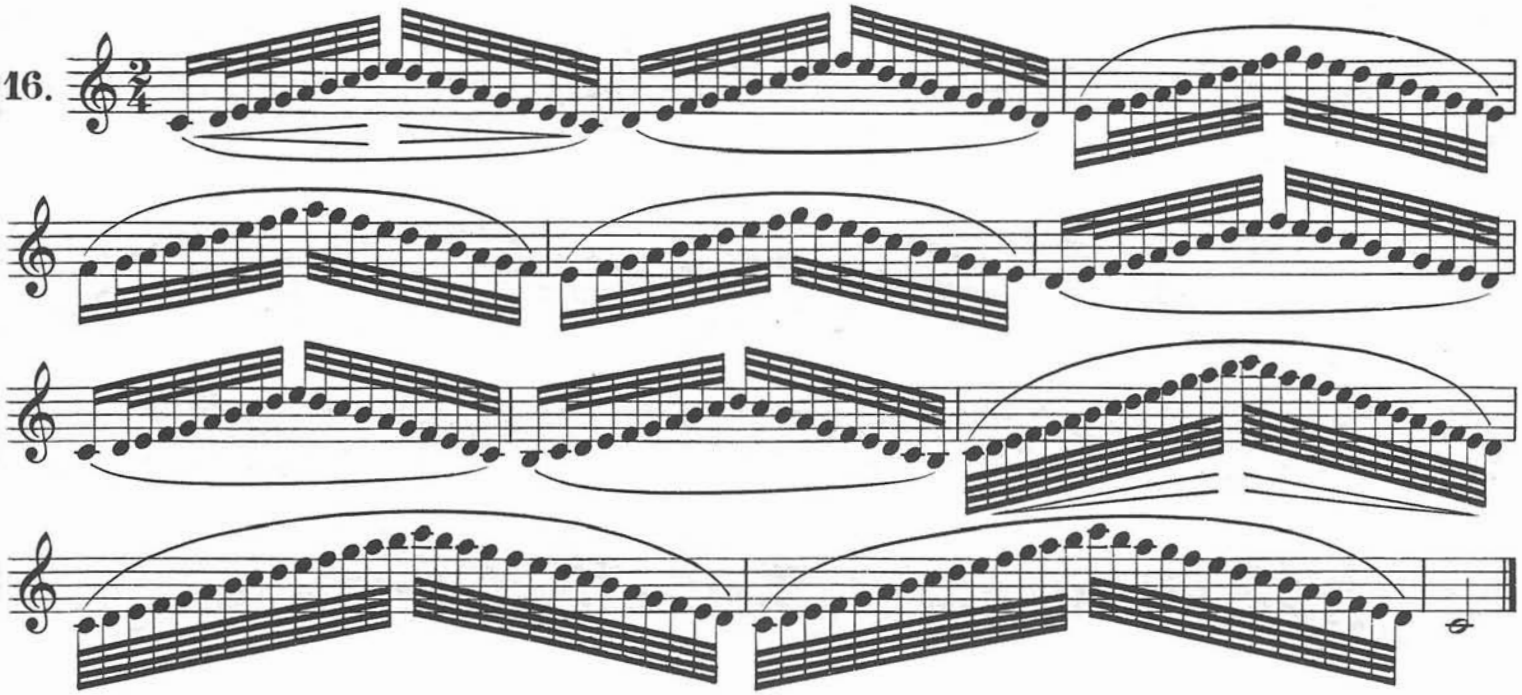
14.



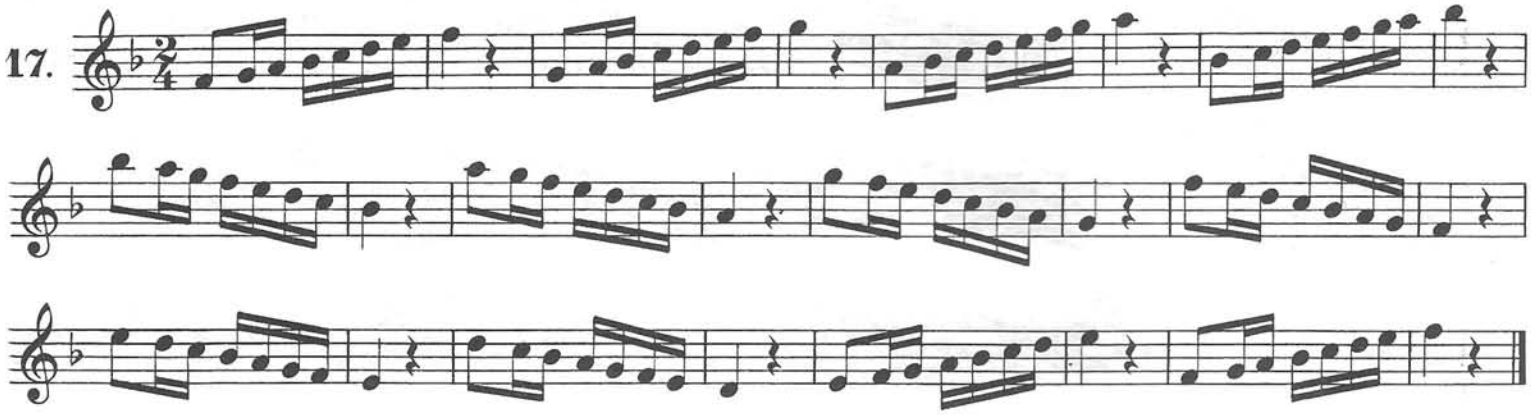
15.



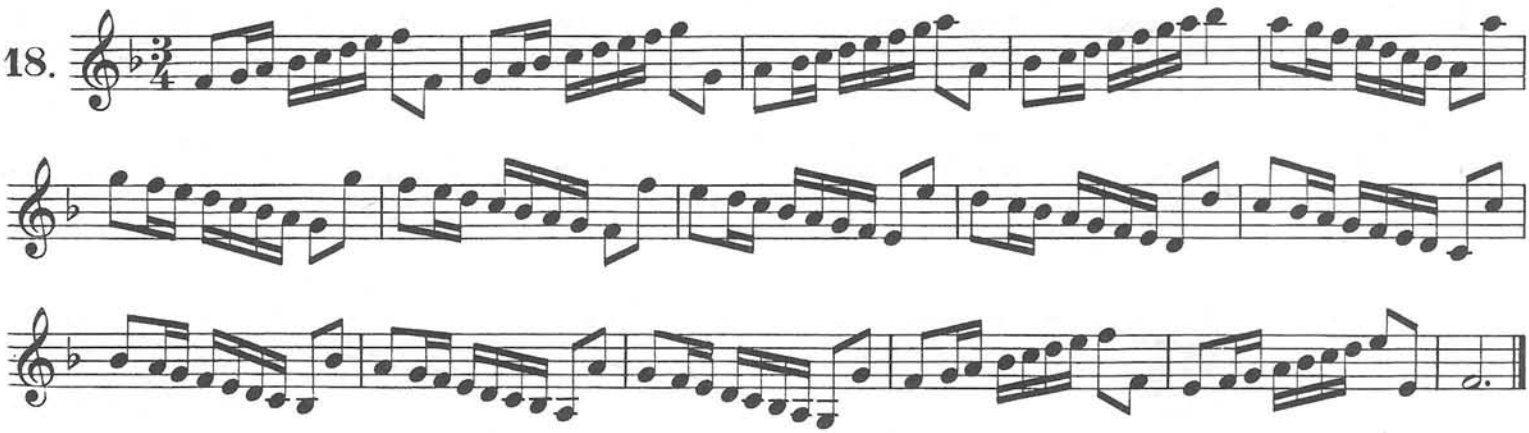
16.



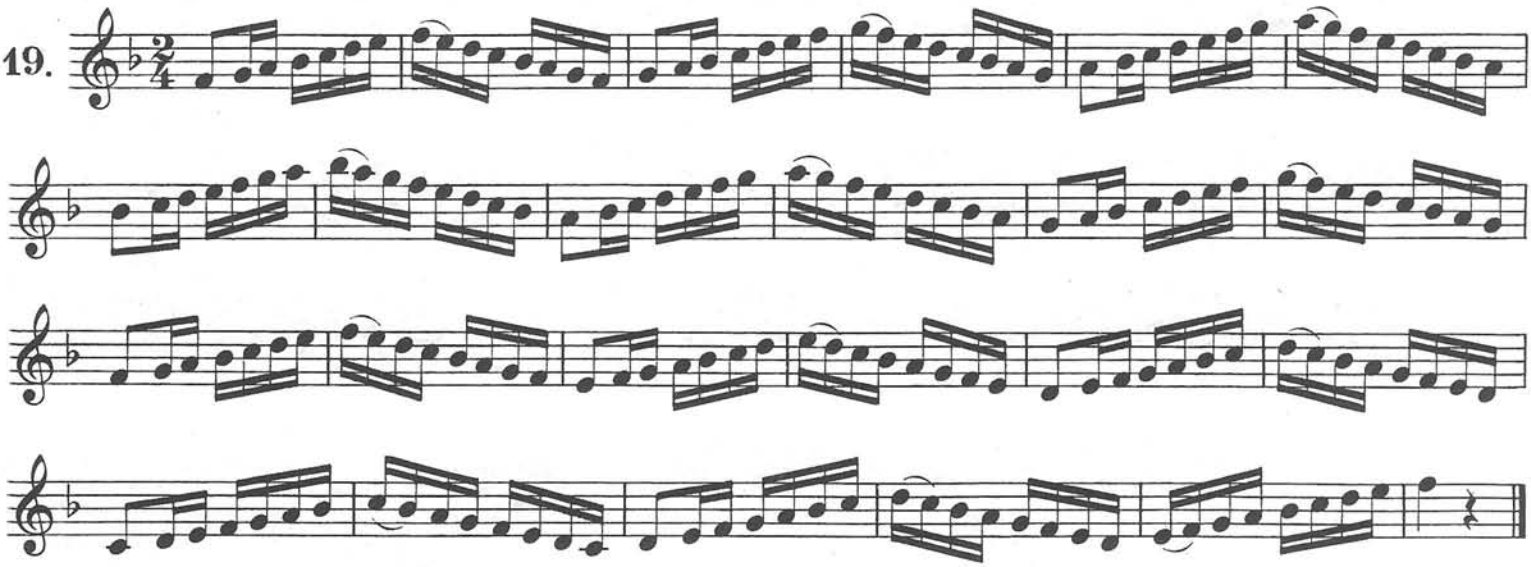
17.



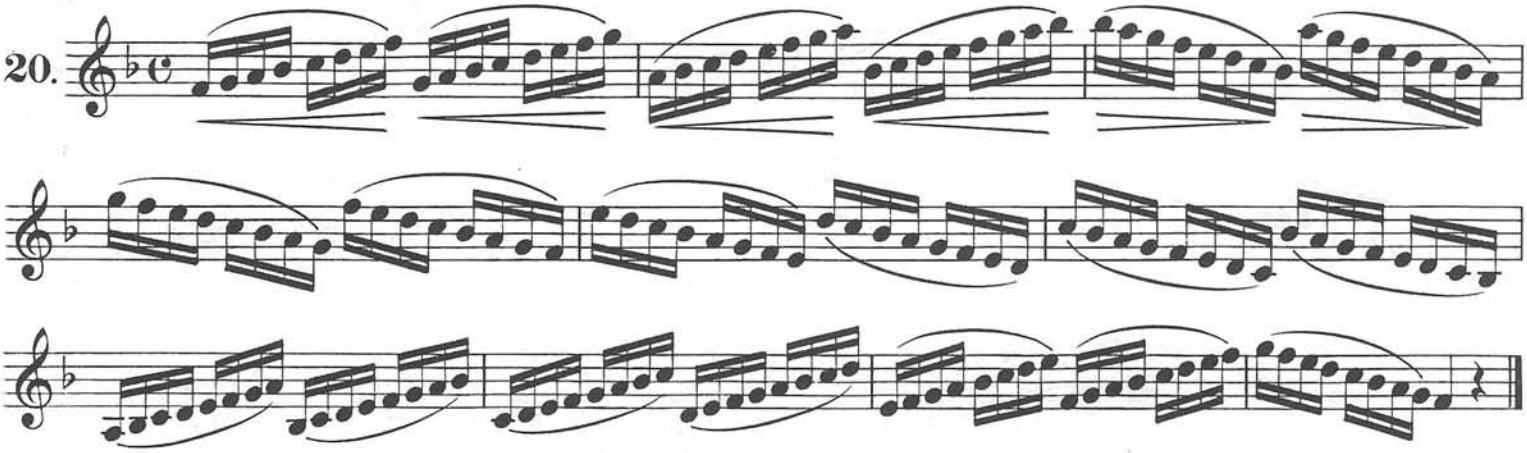
18.

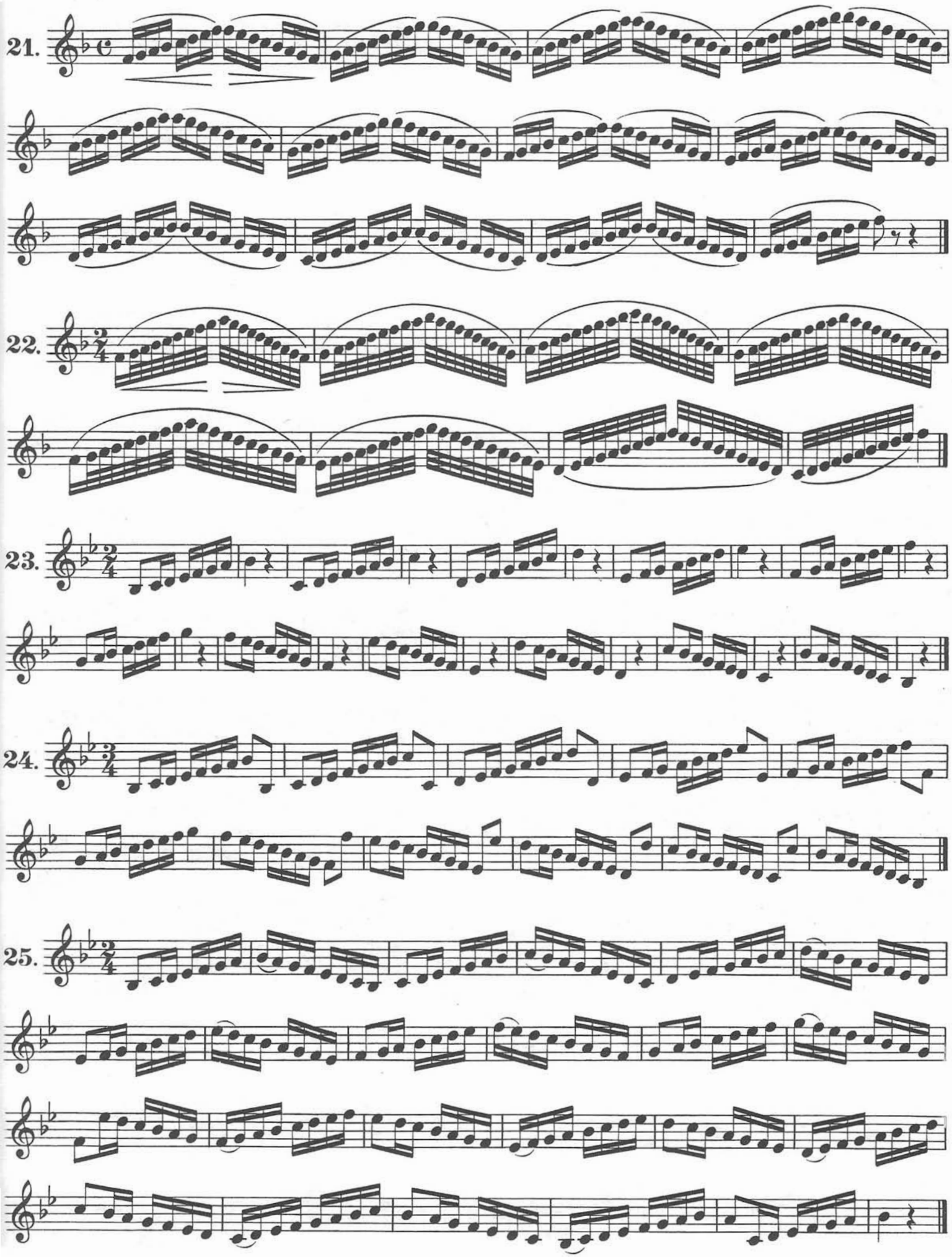


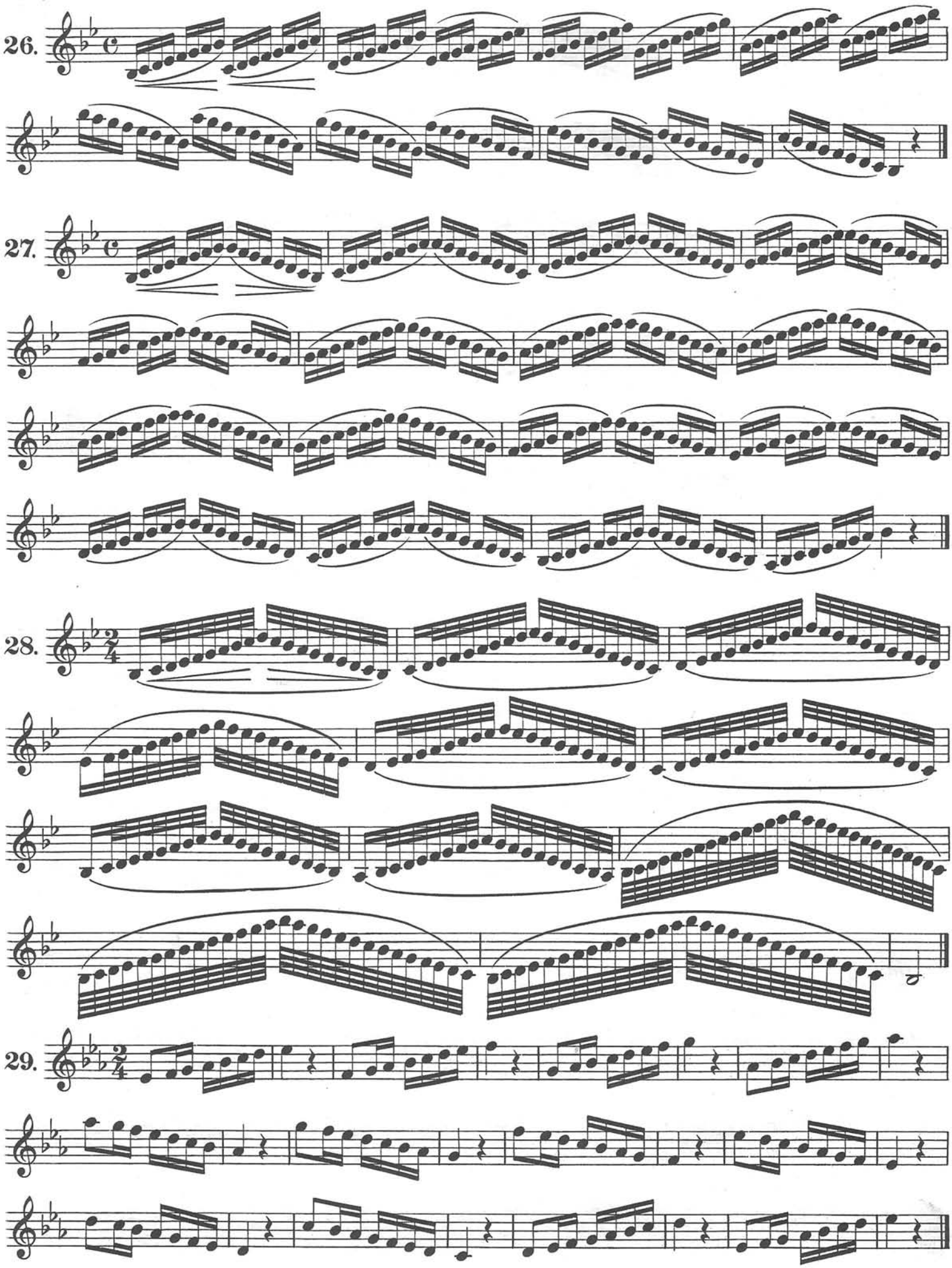
19.



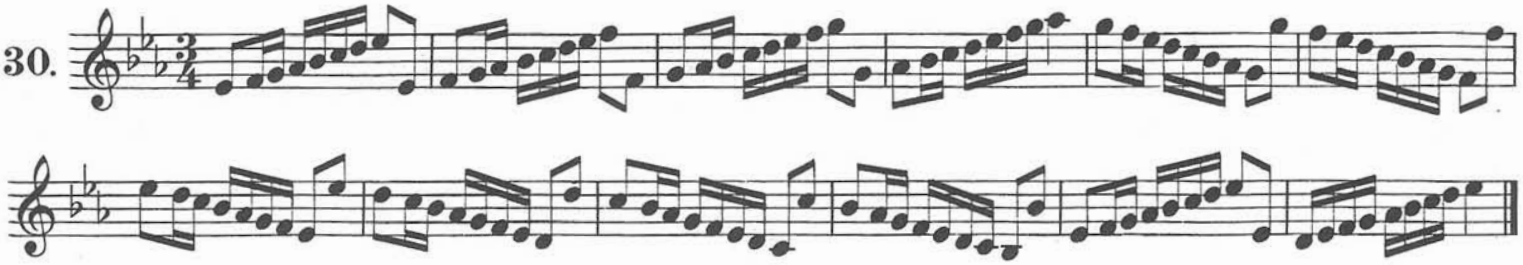
20.



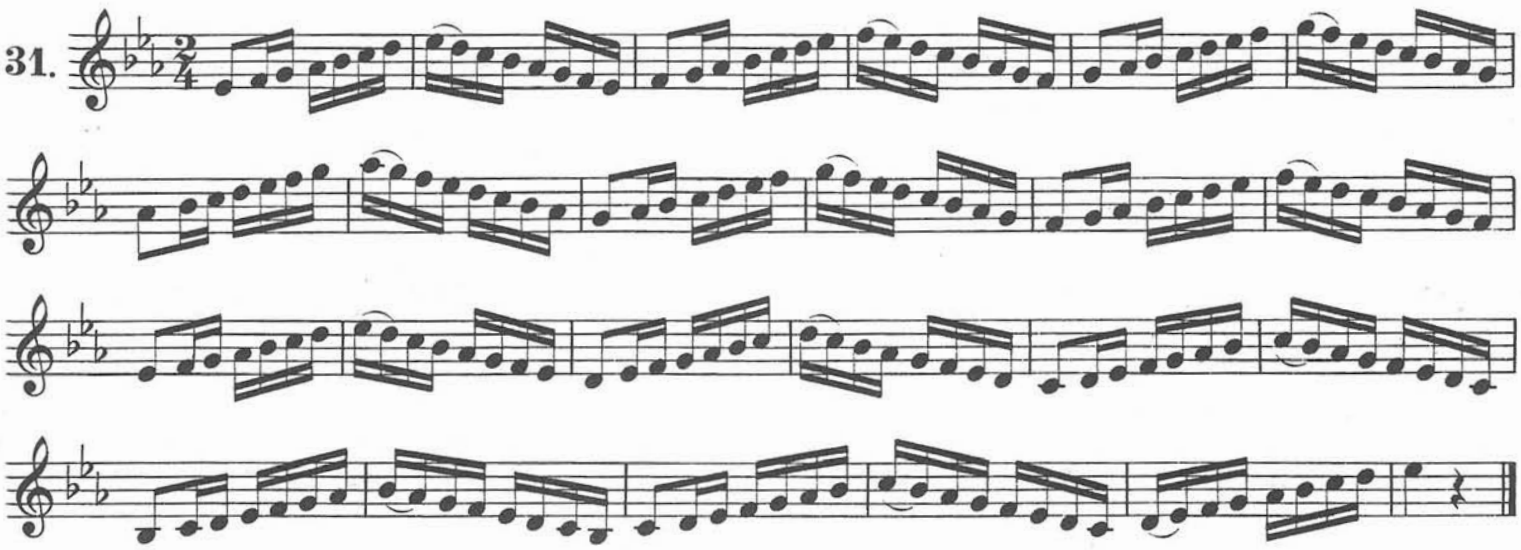

21.
22.
23.
24.
25.


26.
27.
28.
29.

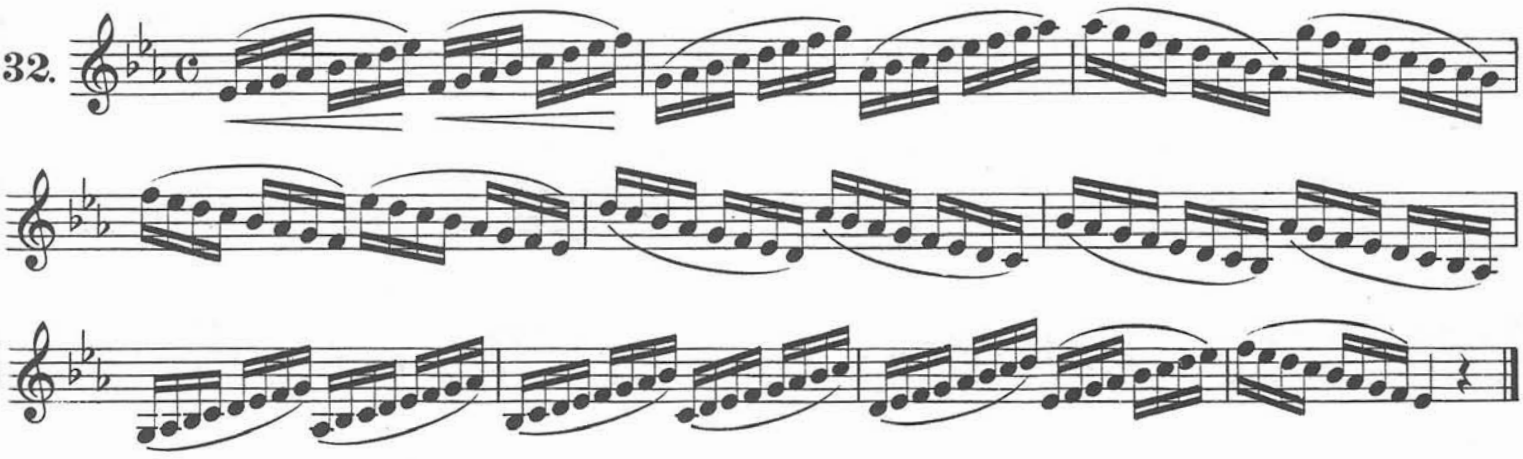
30.



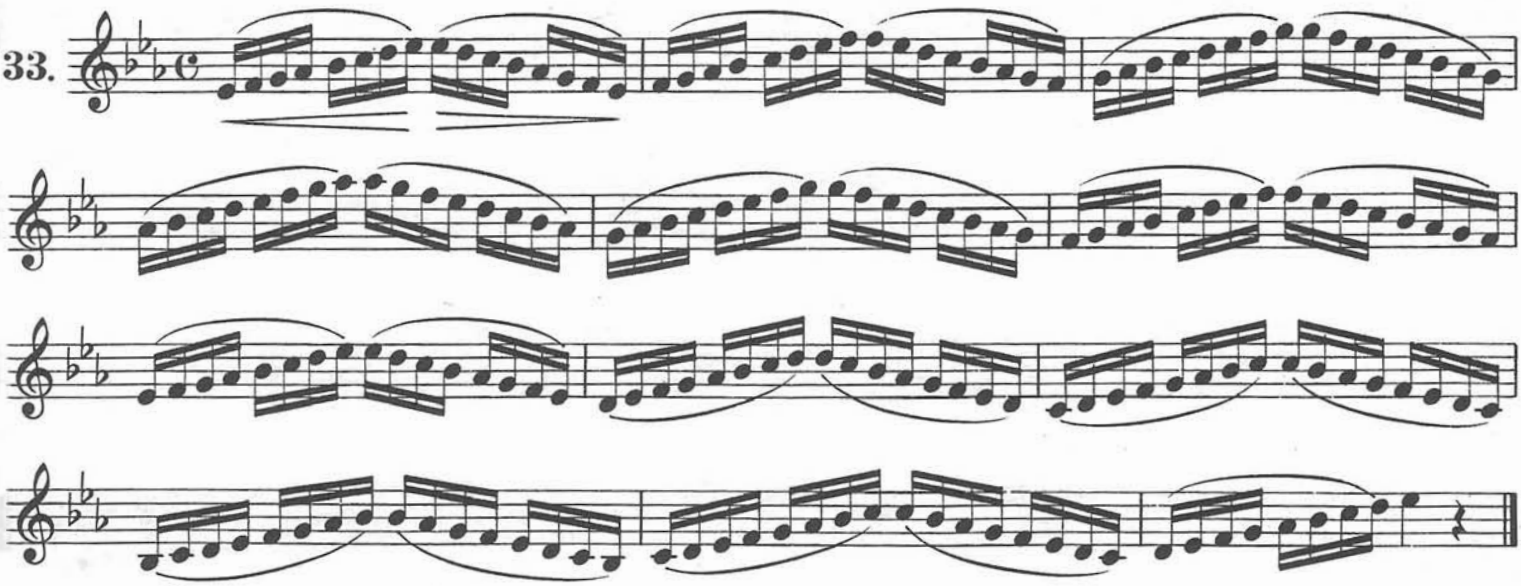
31.



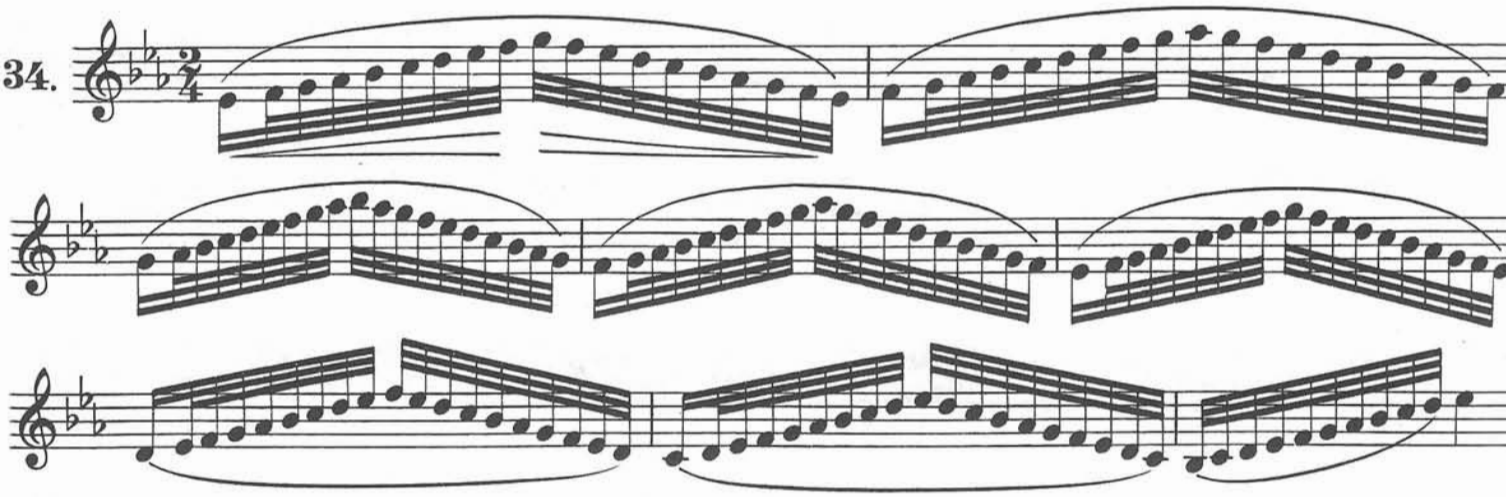
32.



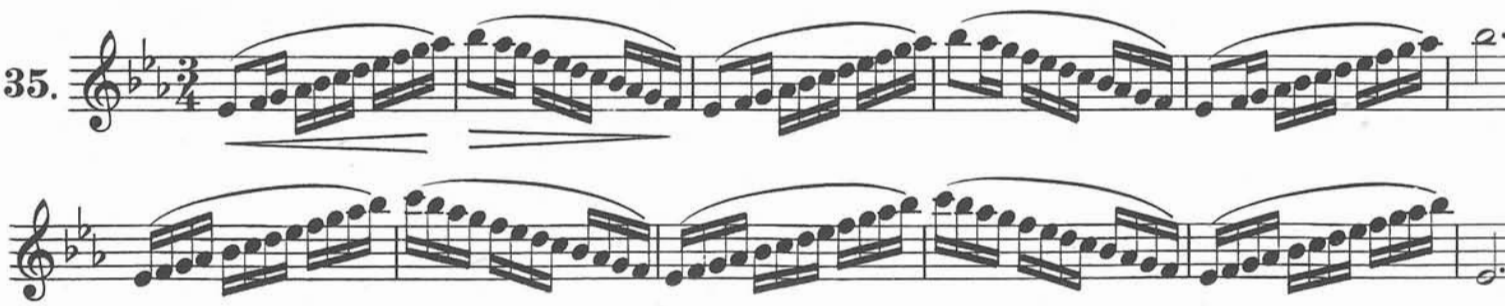
33.



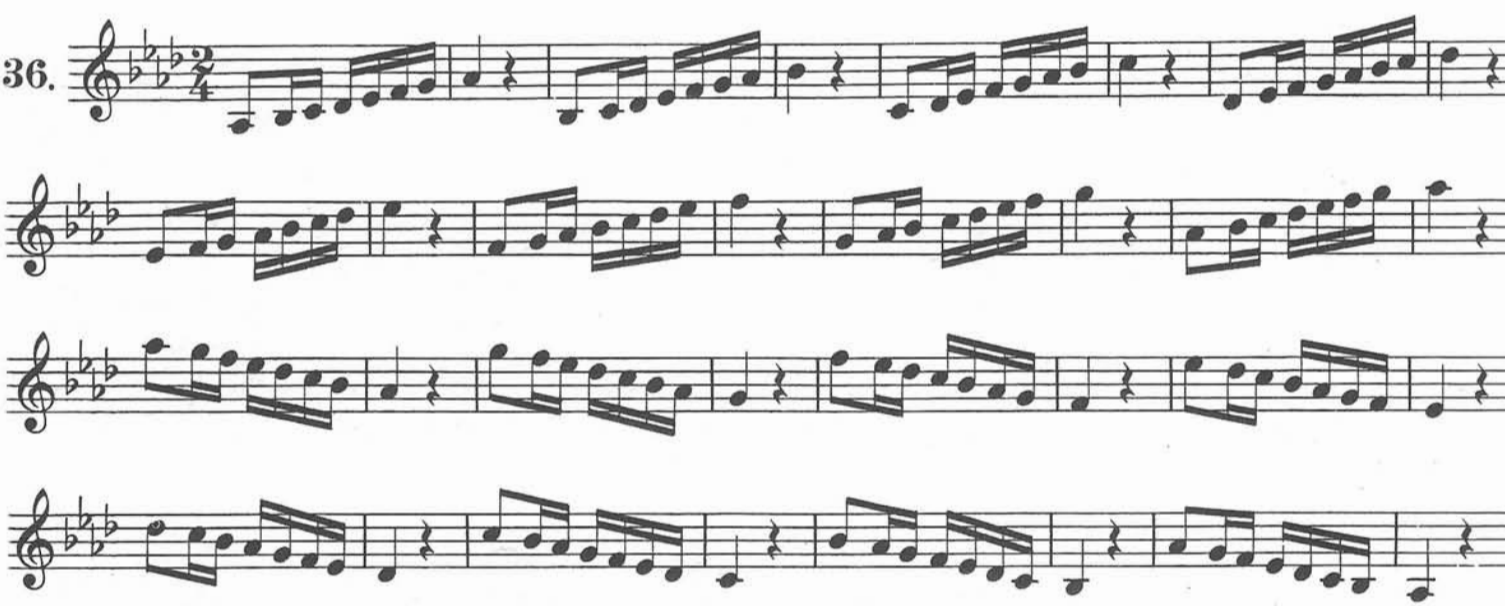
34.



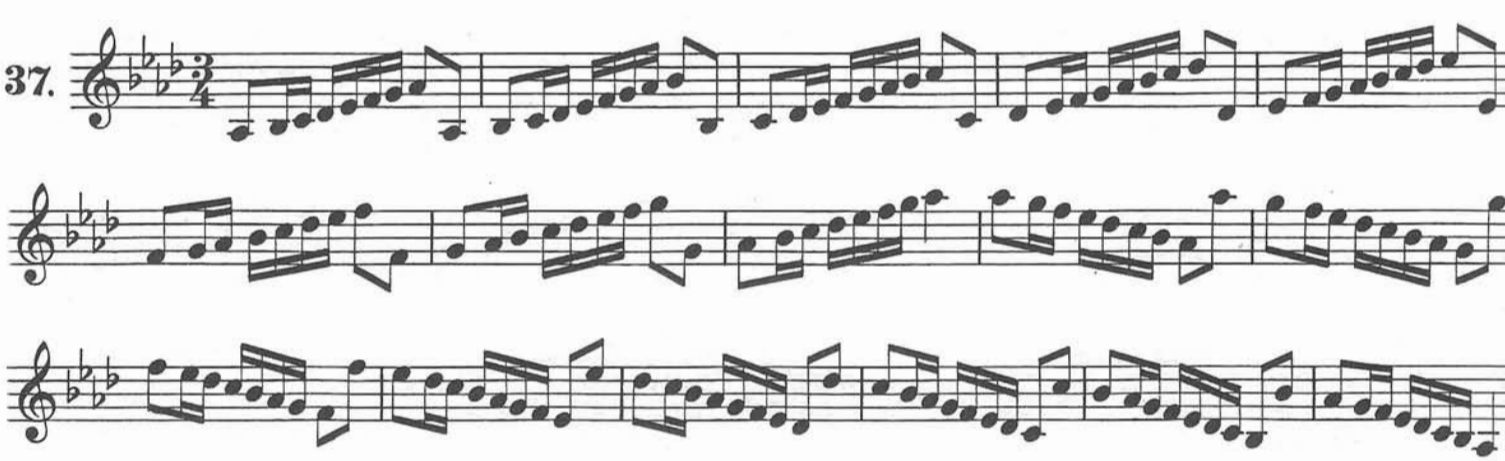
35.



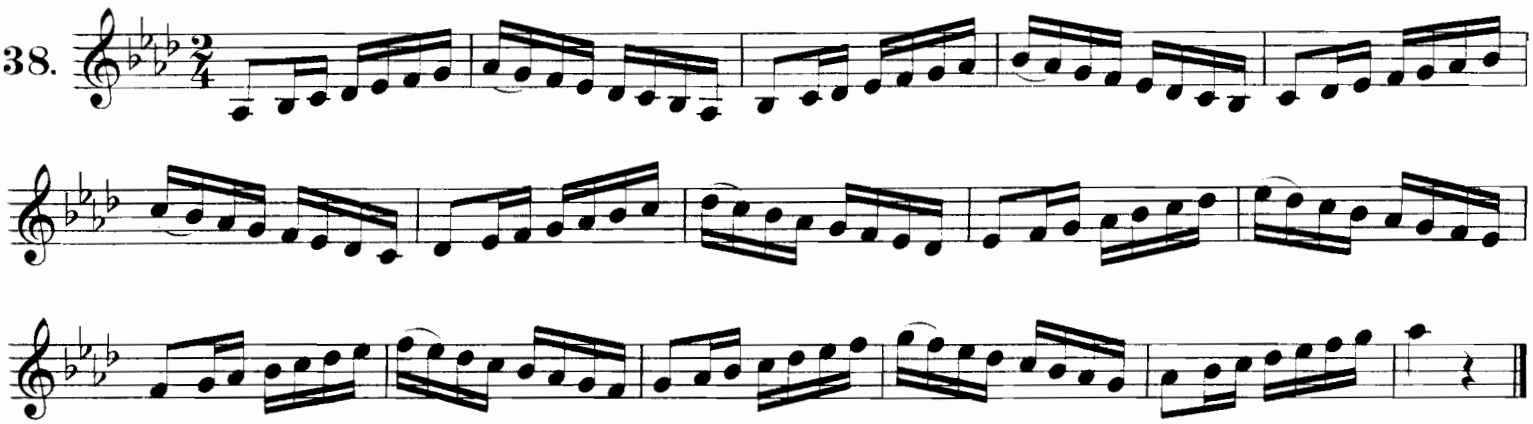
36.



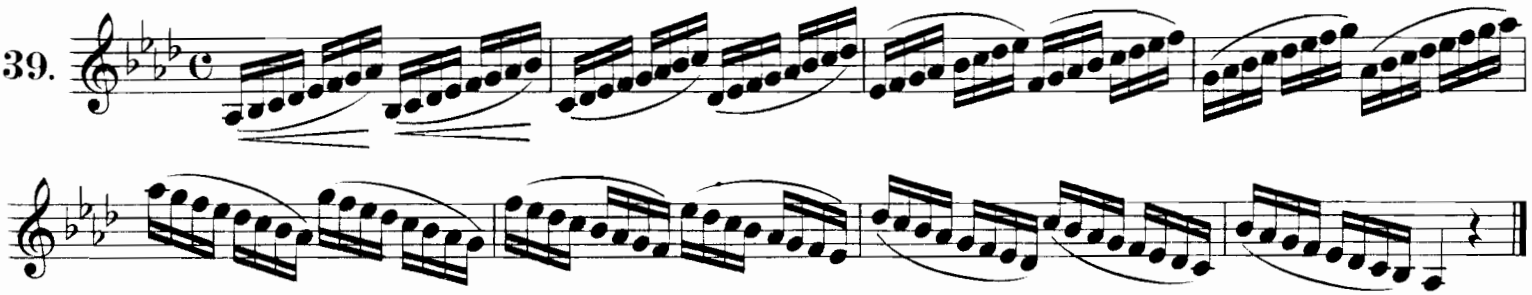
37.



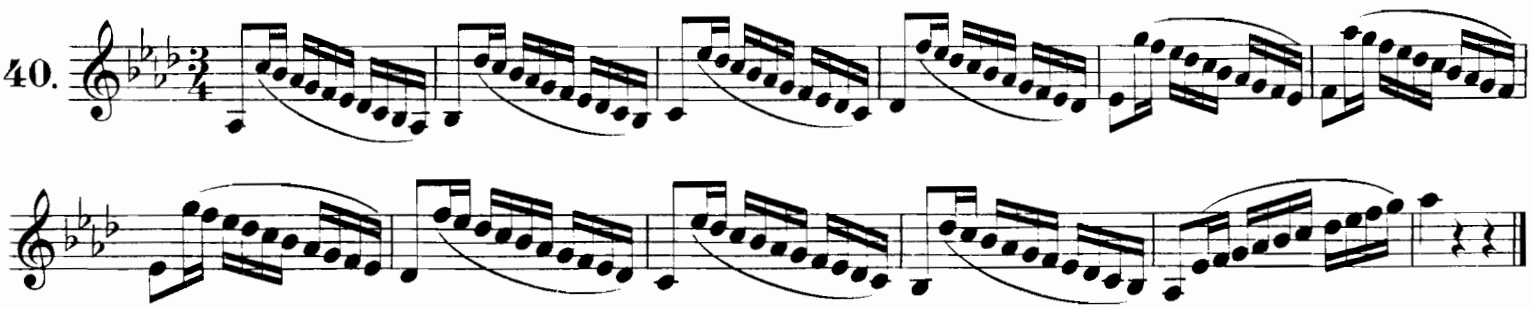
38.



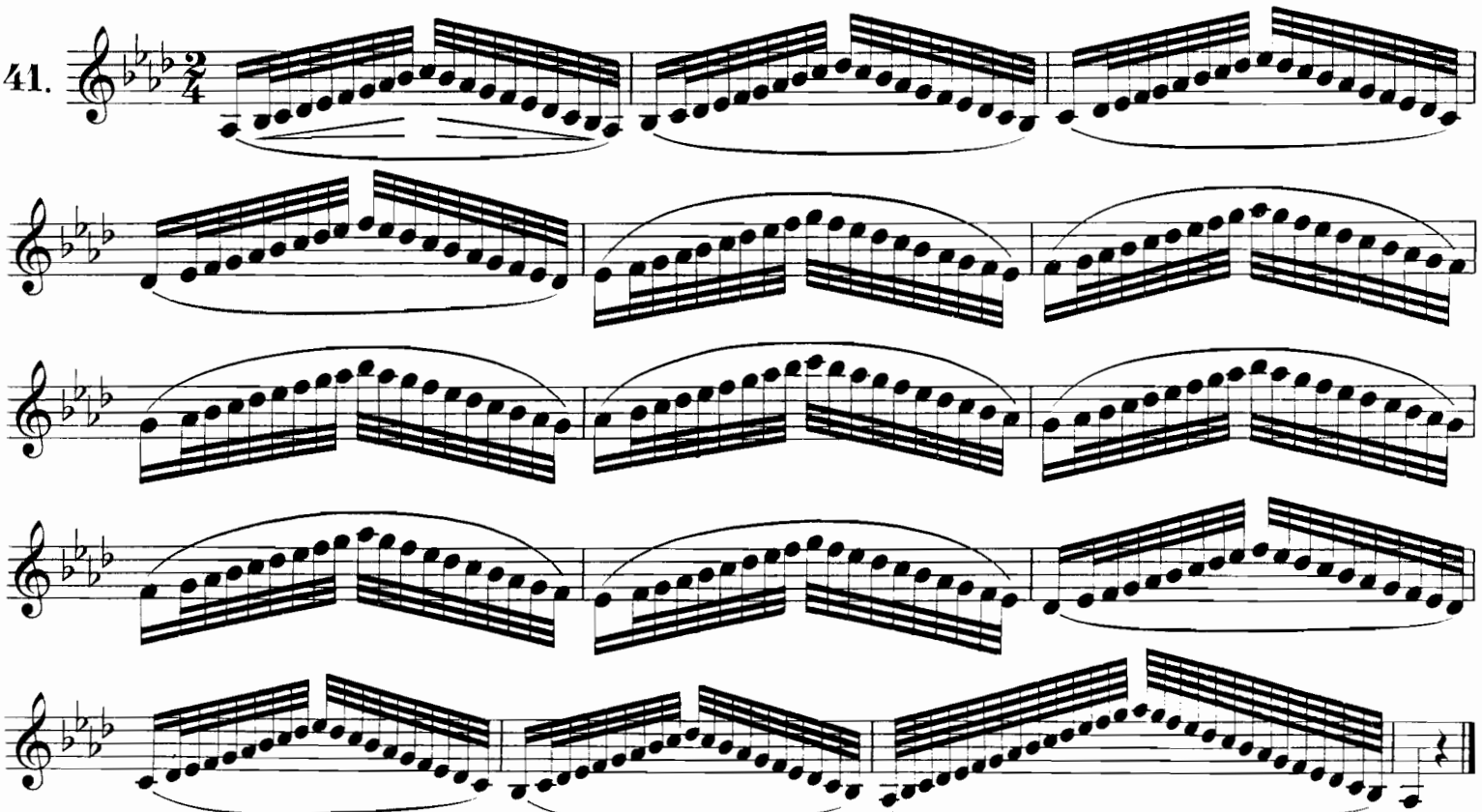
39.



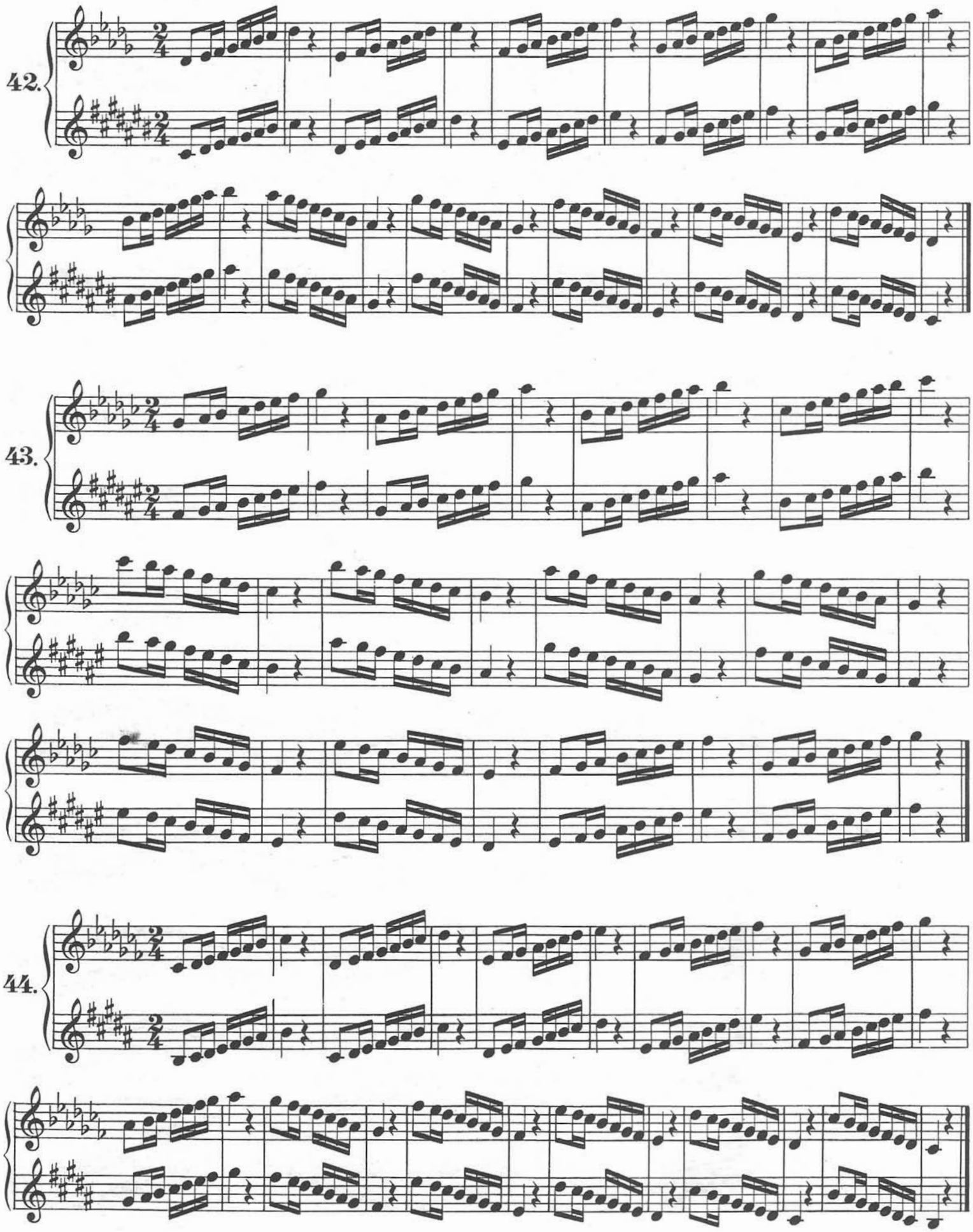
40.



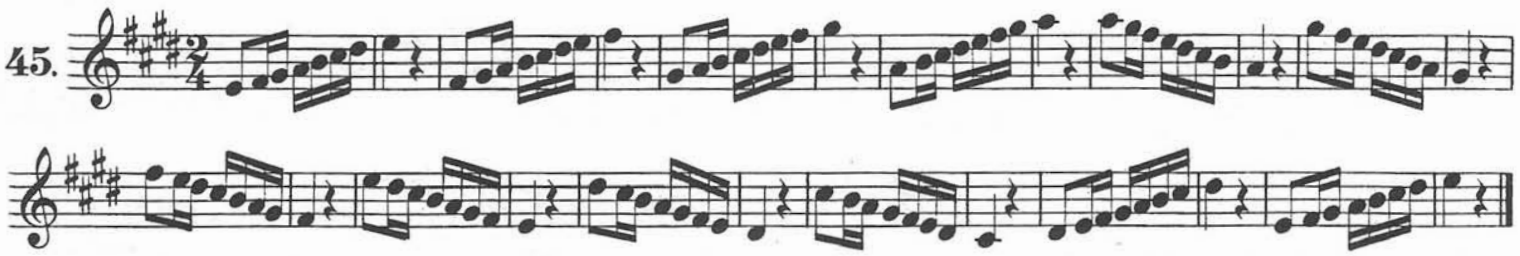
41.



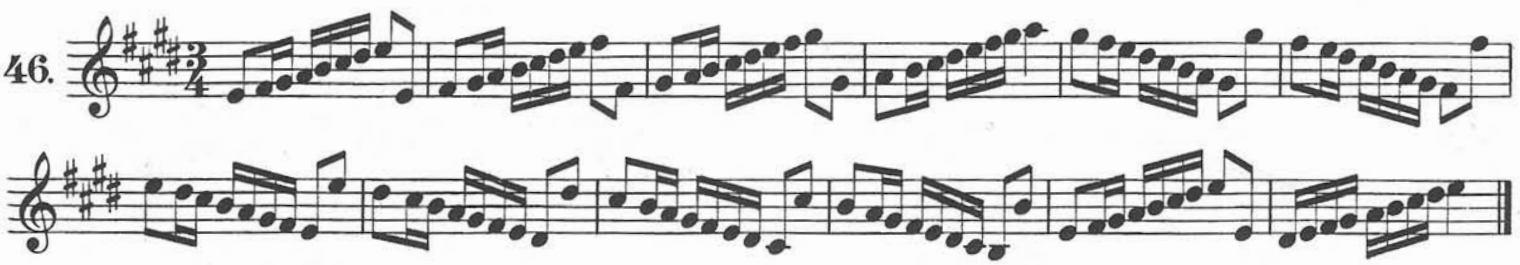
Enharmonische Verwechslung · Энгармоническая замена



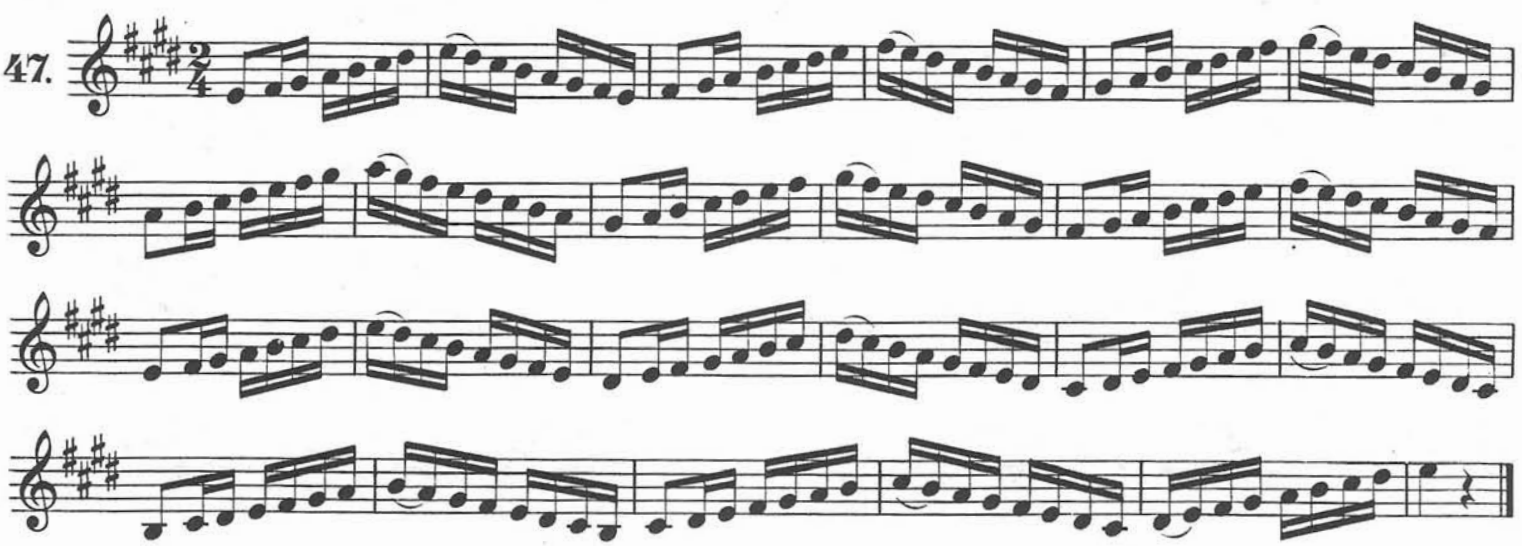
45.



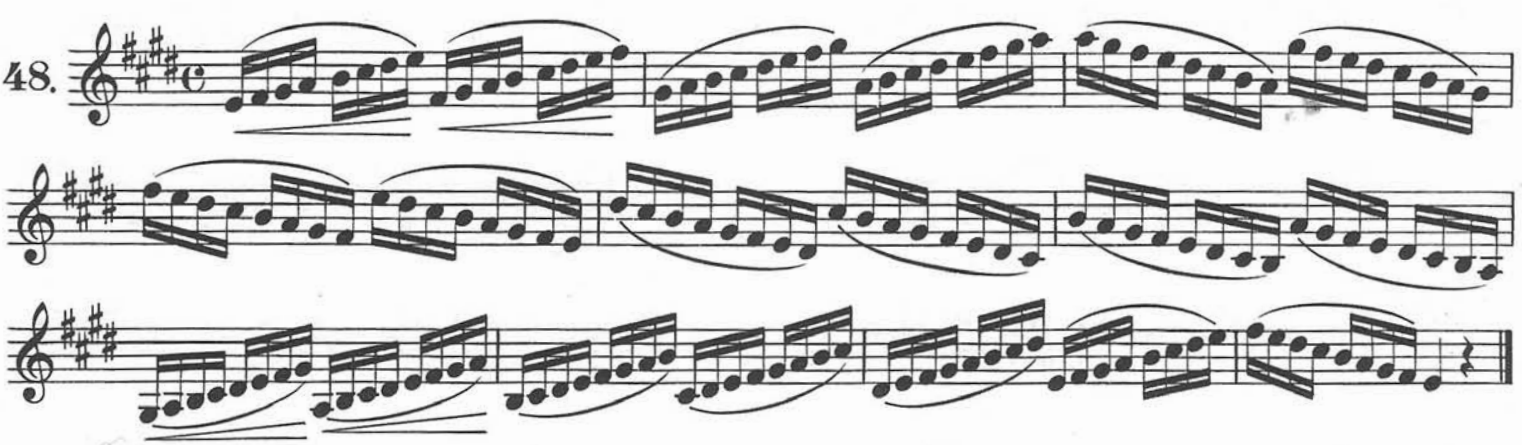
46.



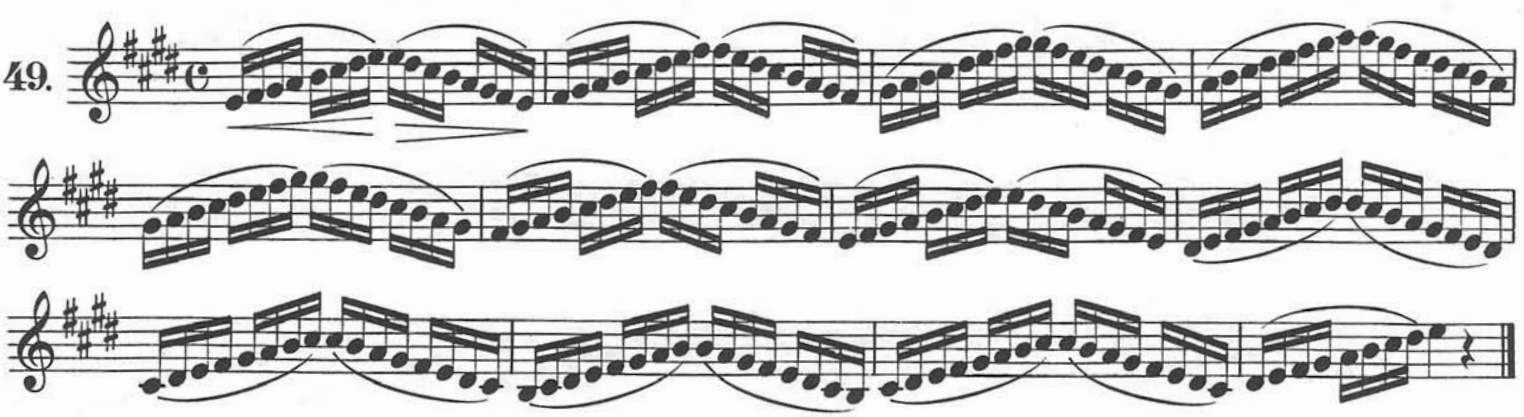
47.

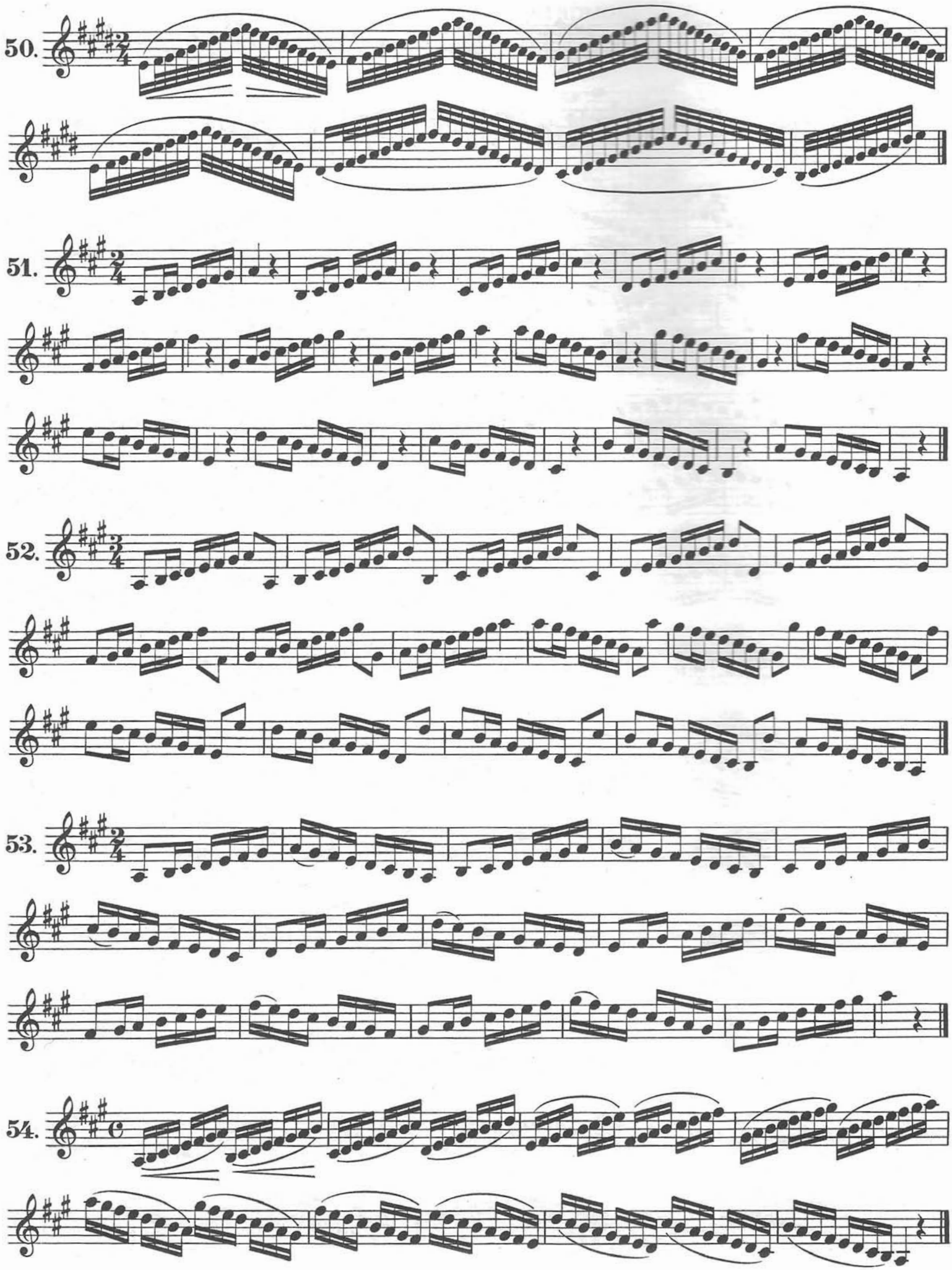


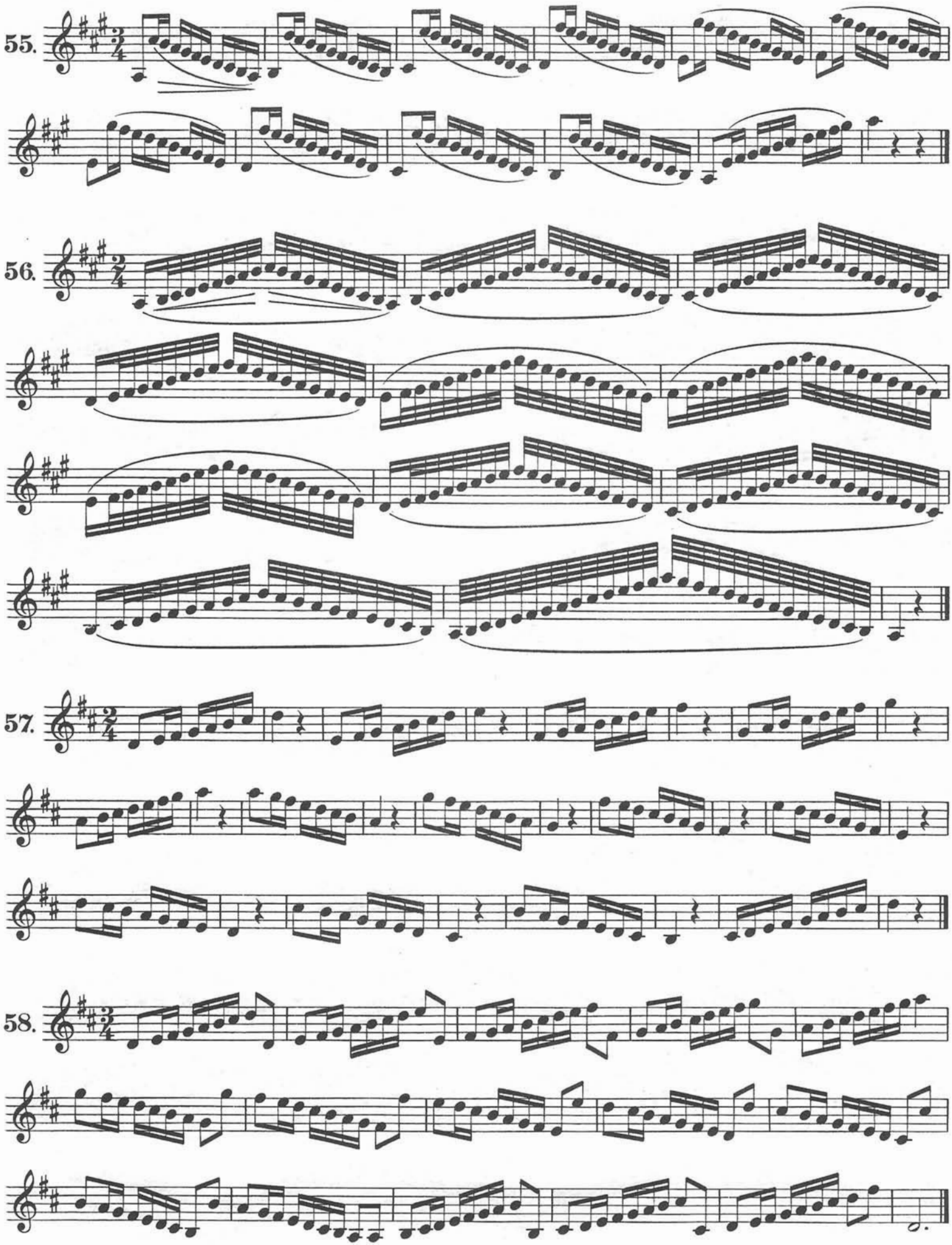
48.

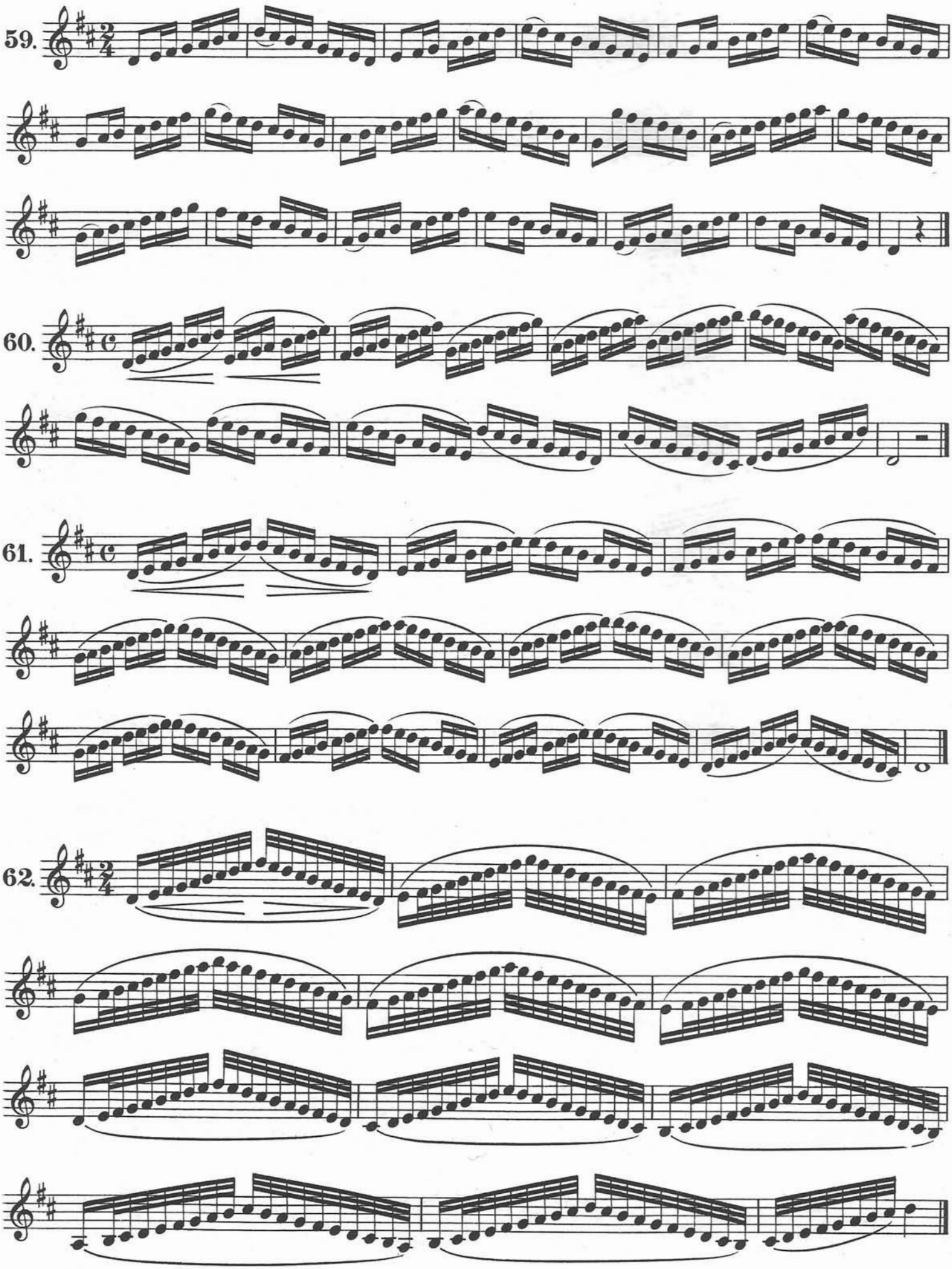


49.

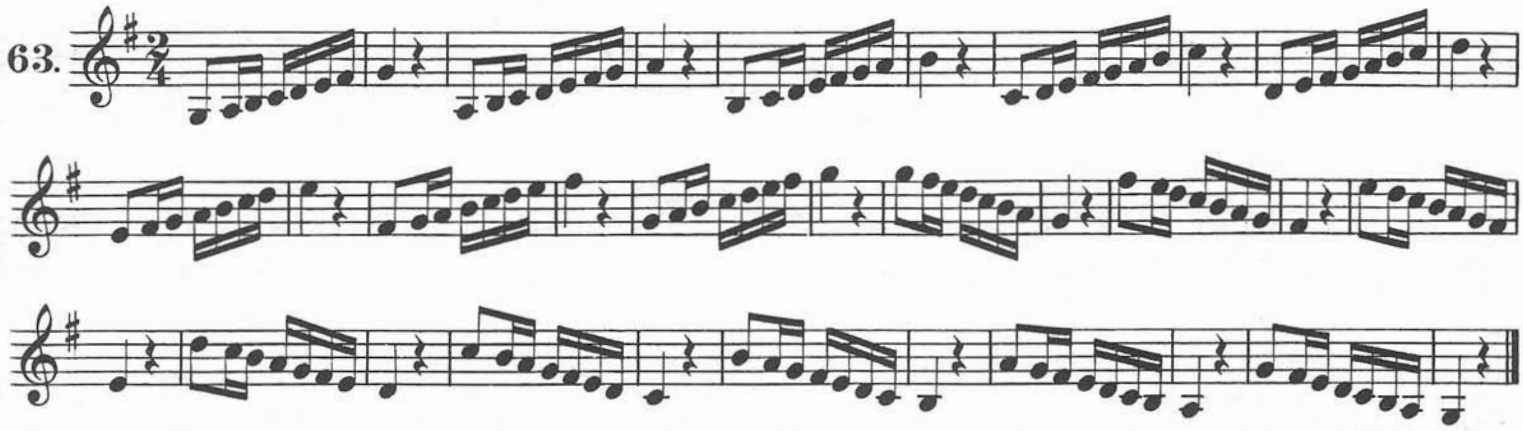



50.
51.
52.
53.
54.

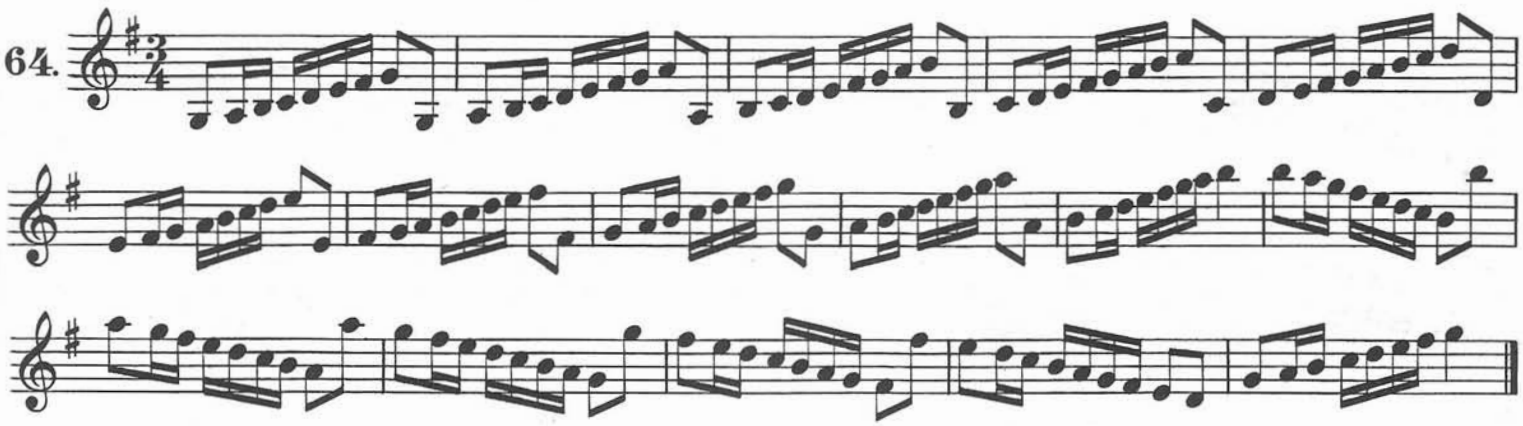

55.
56.
57.
58.


59.
60.
61.
62.

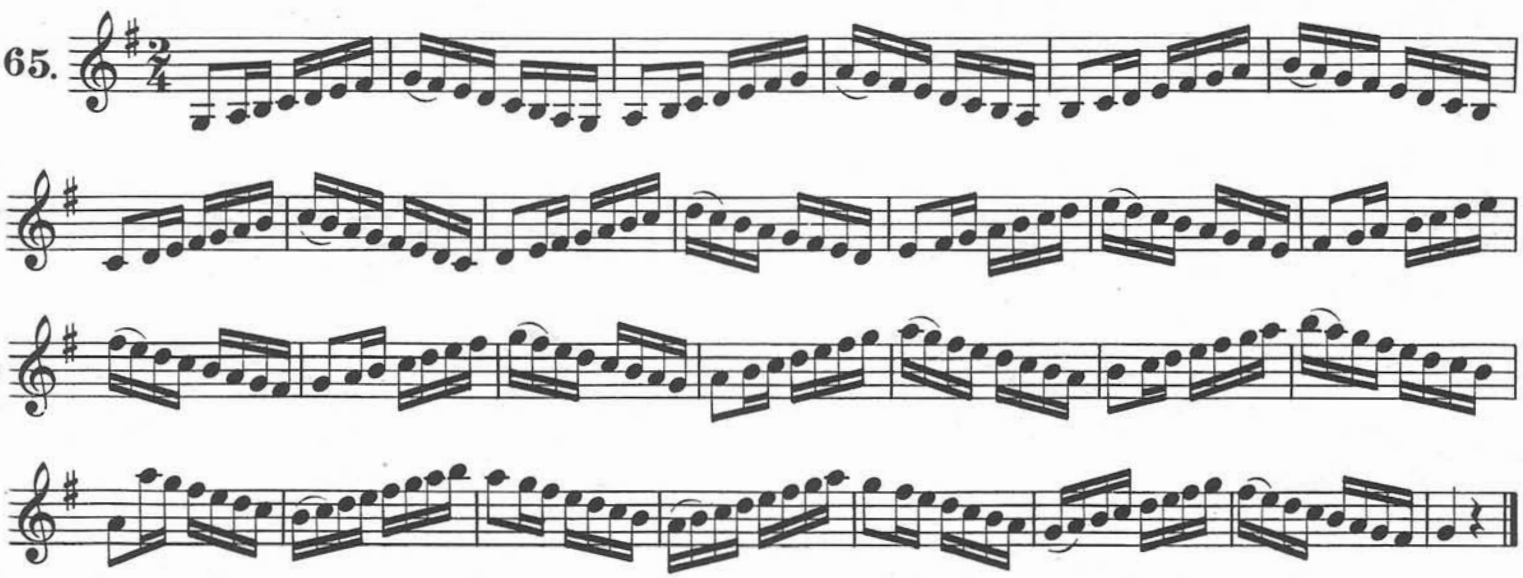
63.



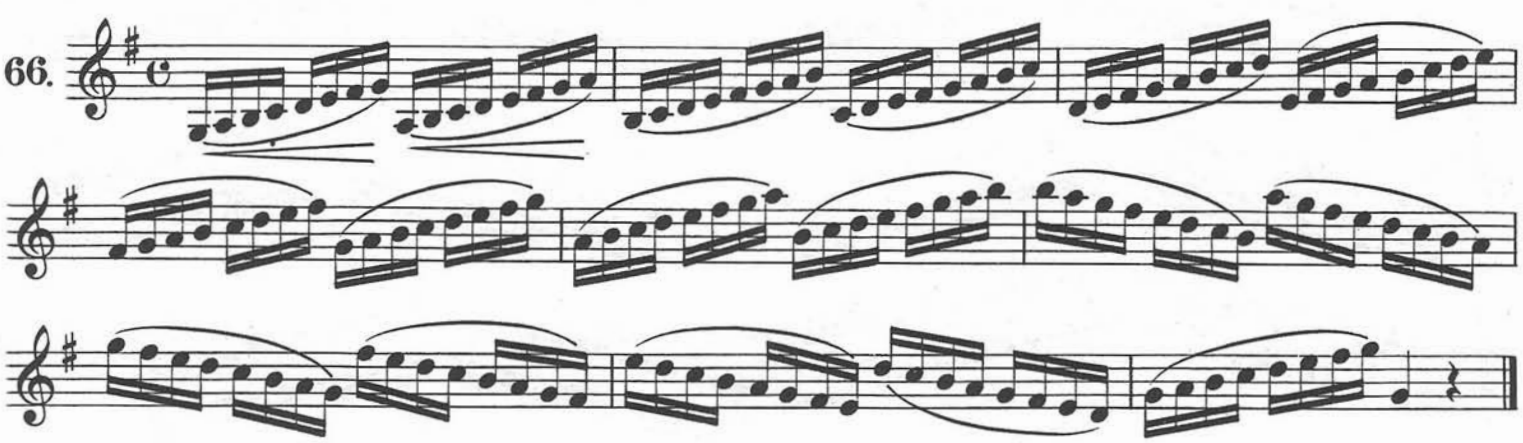
64.



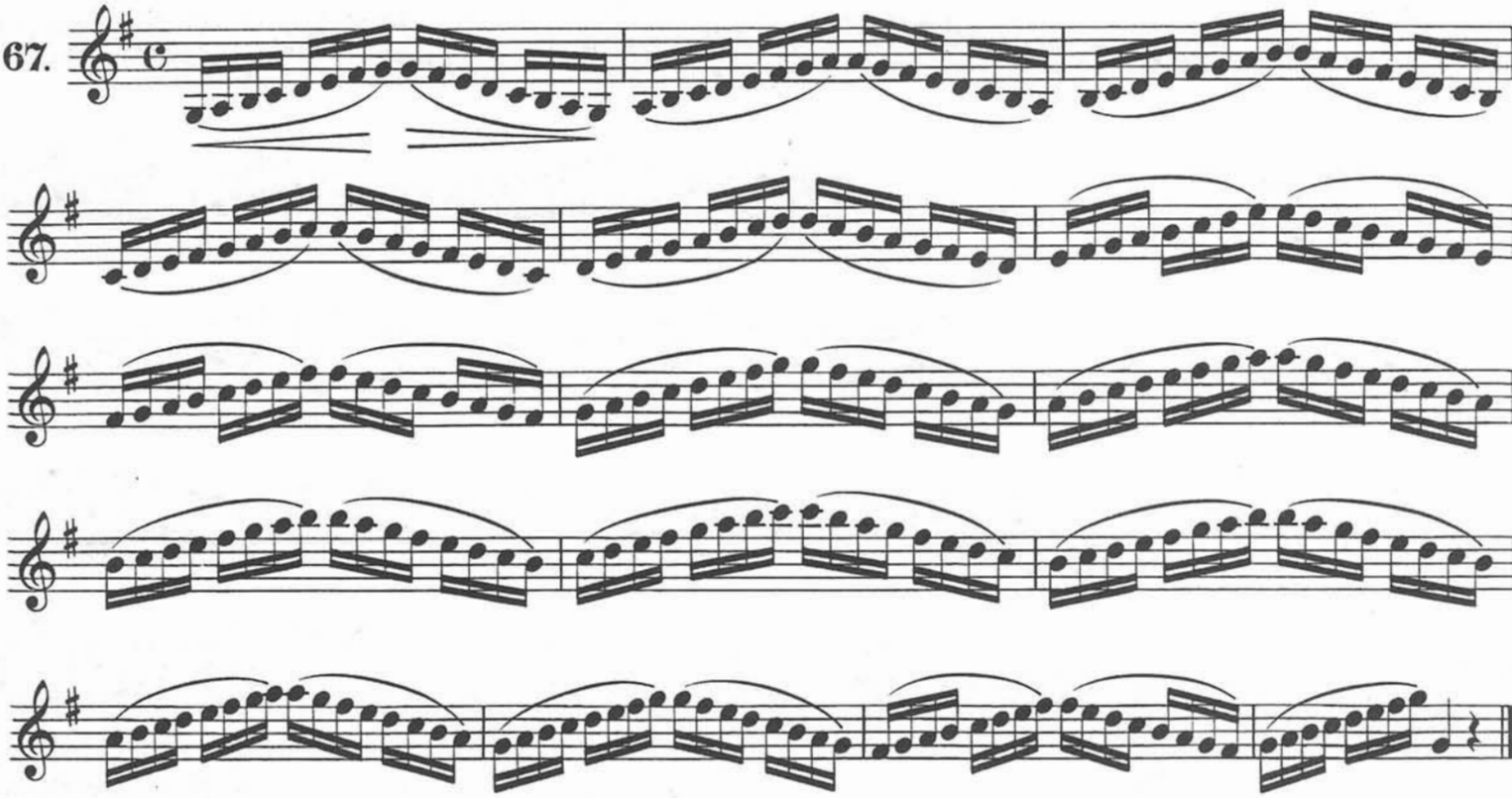
65.



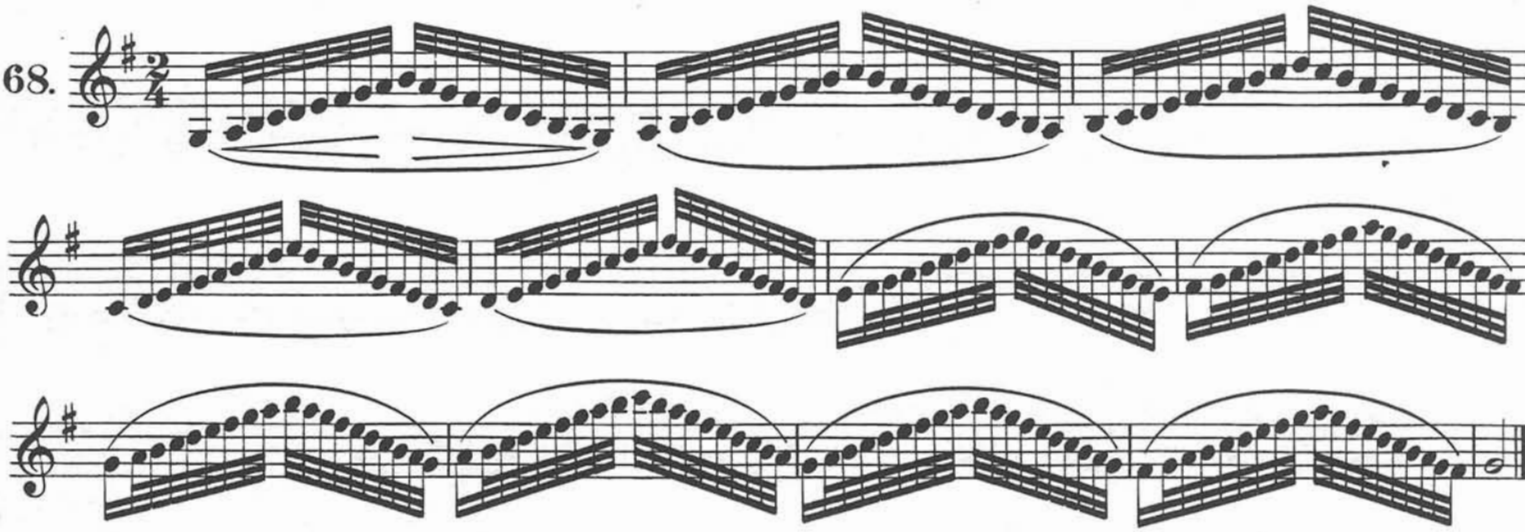
66.



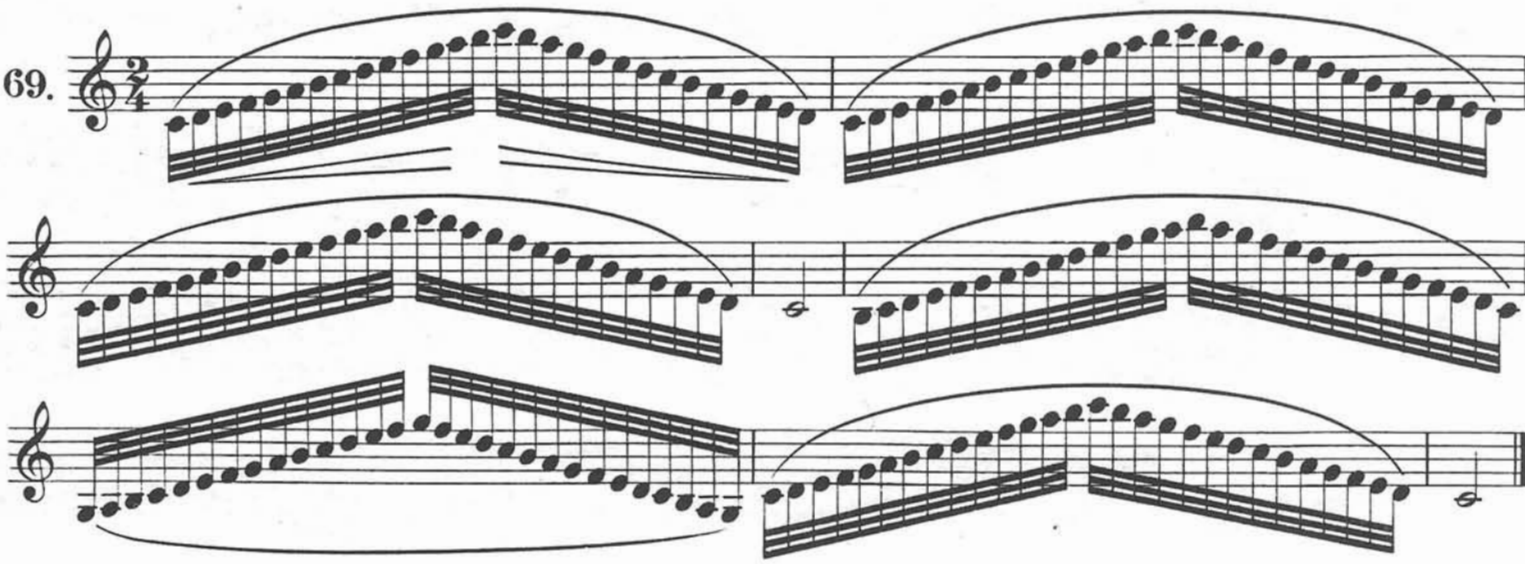
67.



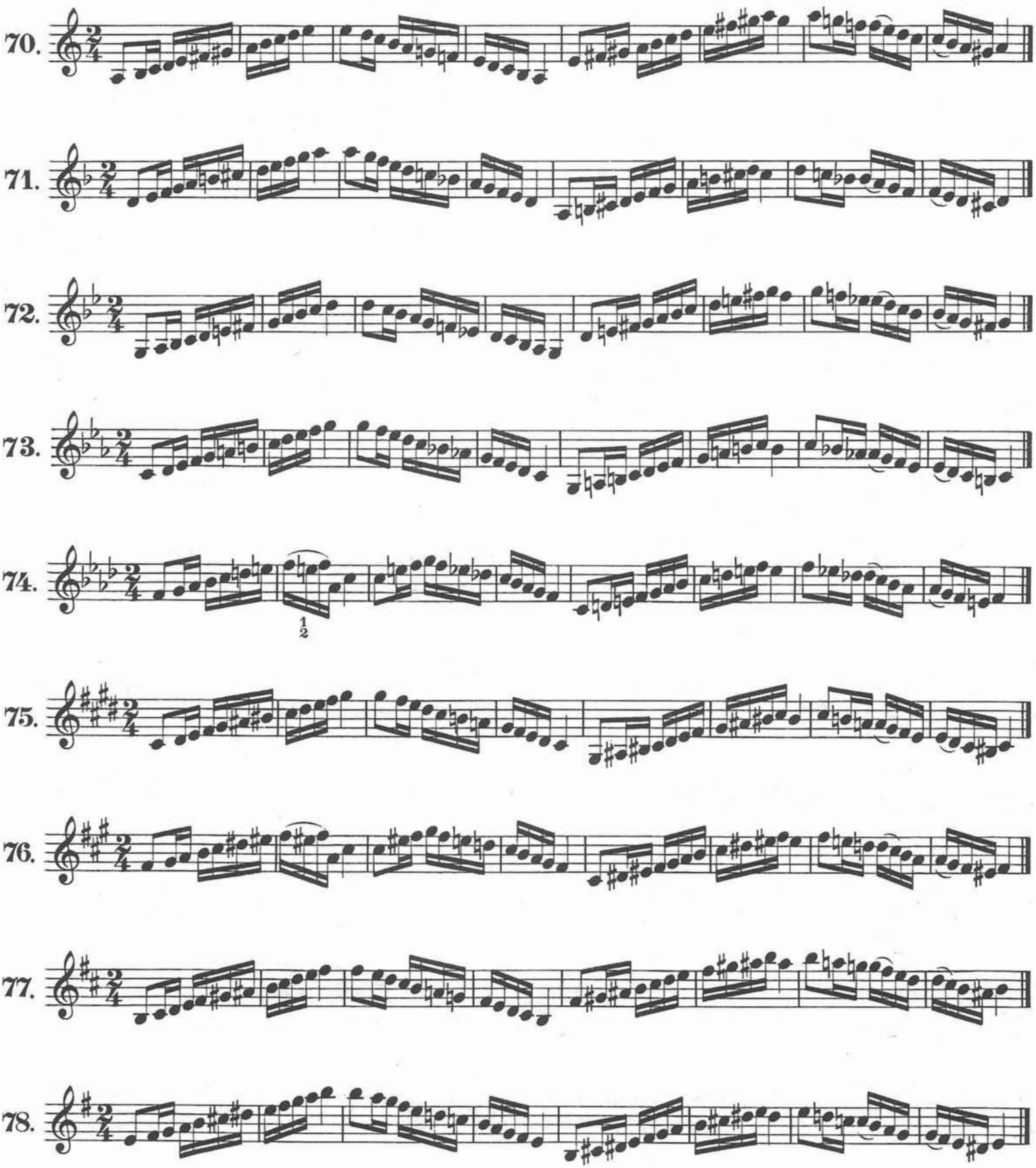
68.



69.



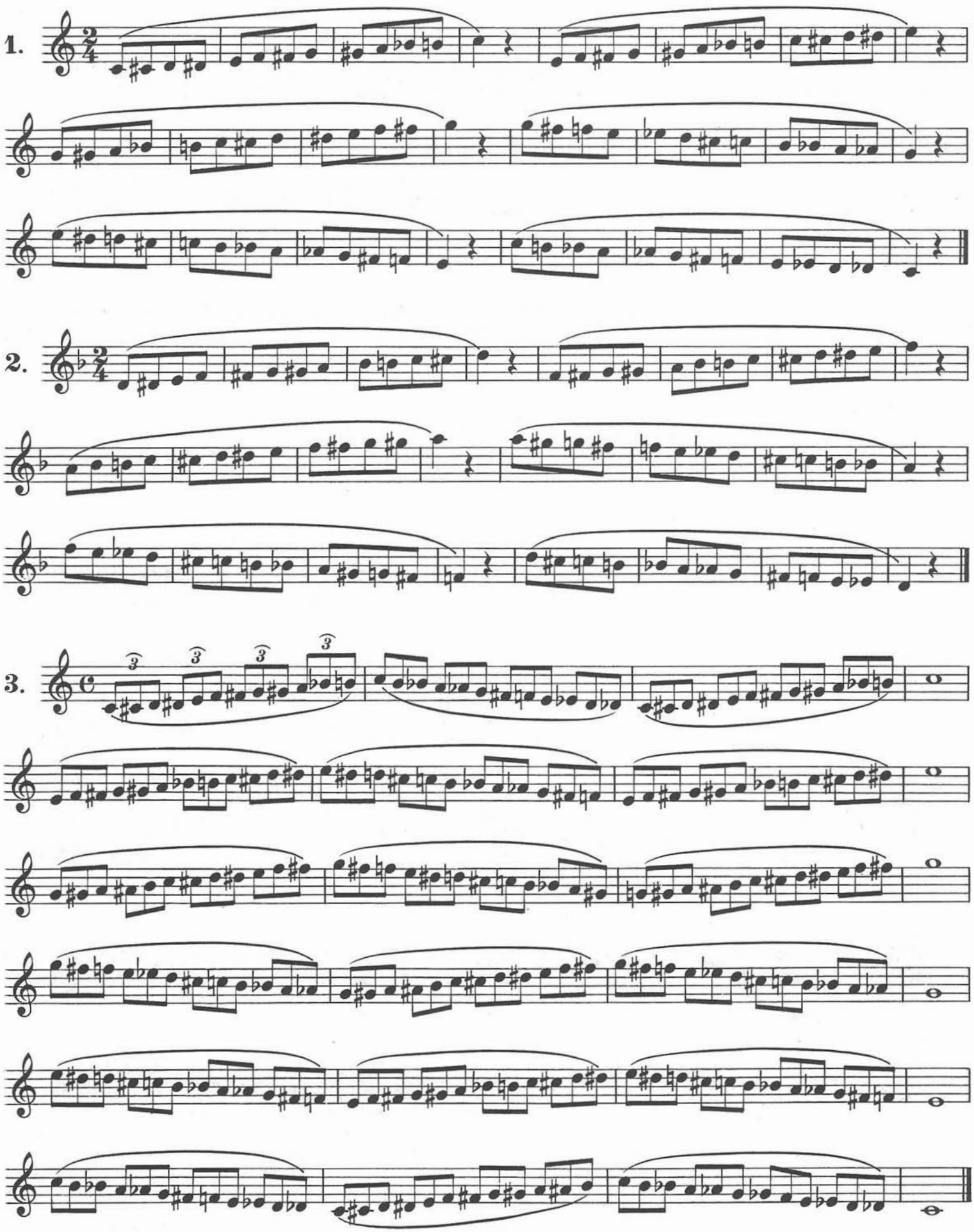
Melodische Moll-Tonleitern · Мелодический минор



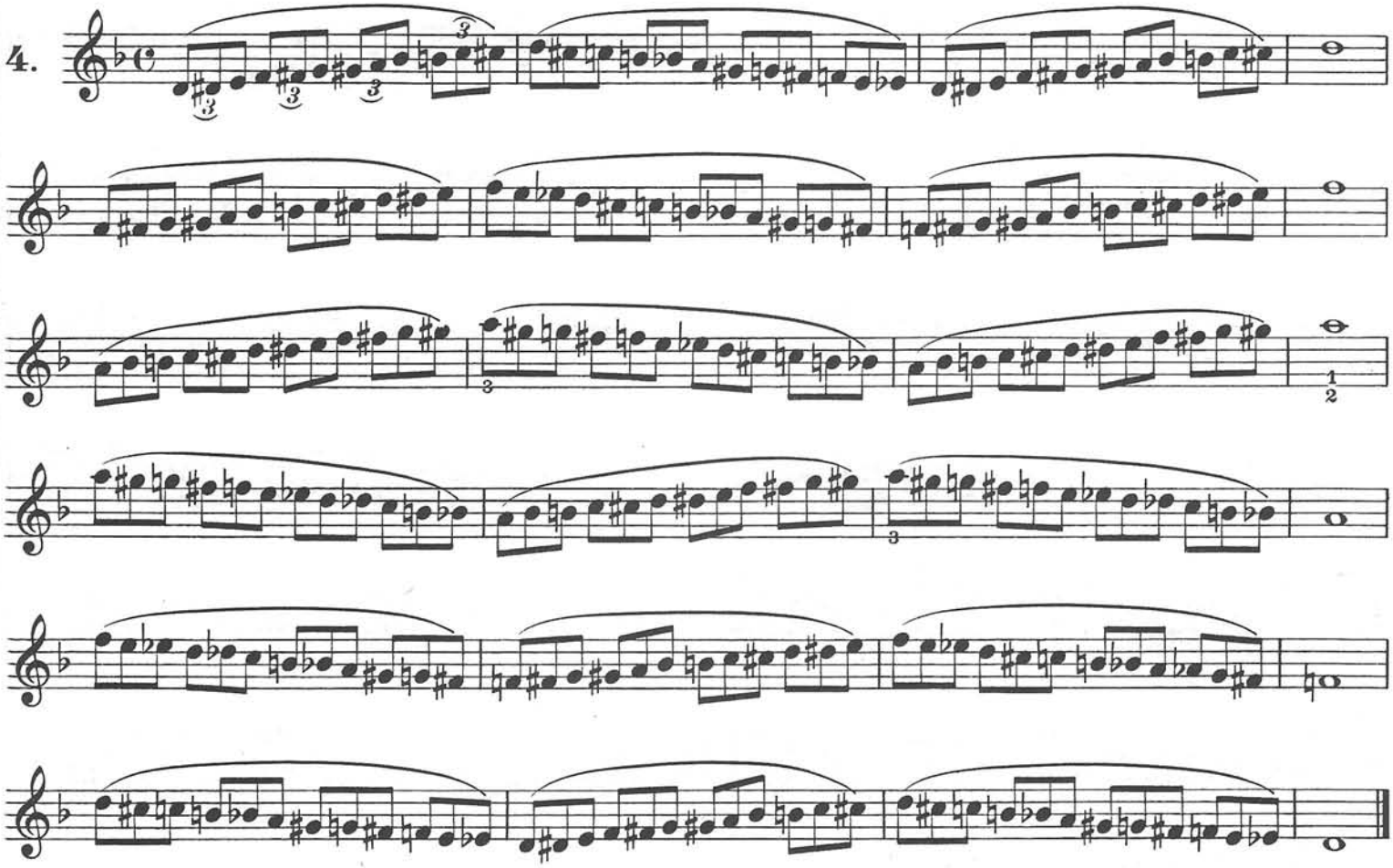
In der harmonischen Moll-Tonleiter werden auf- und absteigend die kleine Sexte und die große Septime gebraucht.

В гаммах гармонического минора повышается седьмая ступень как в восходящем движении так и в нисходящем.

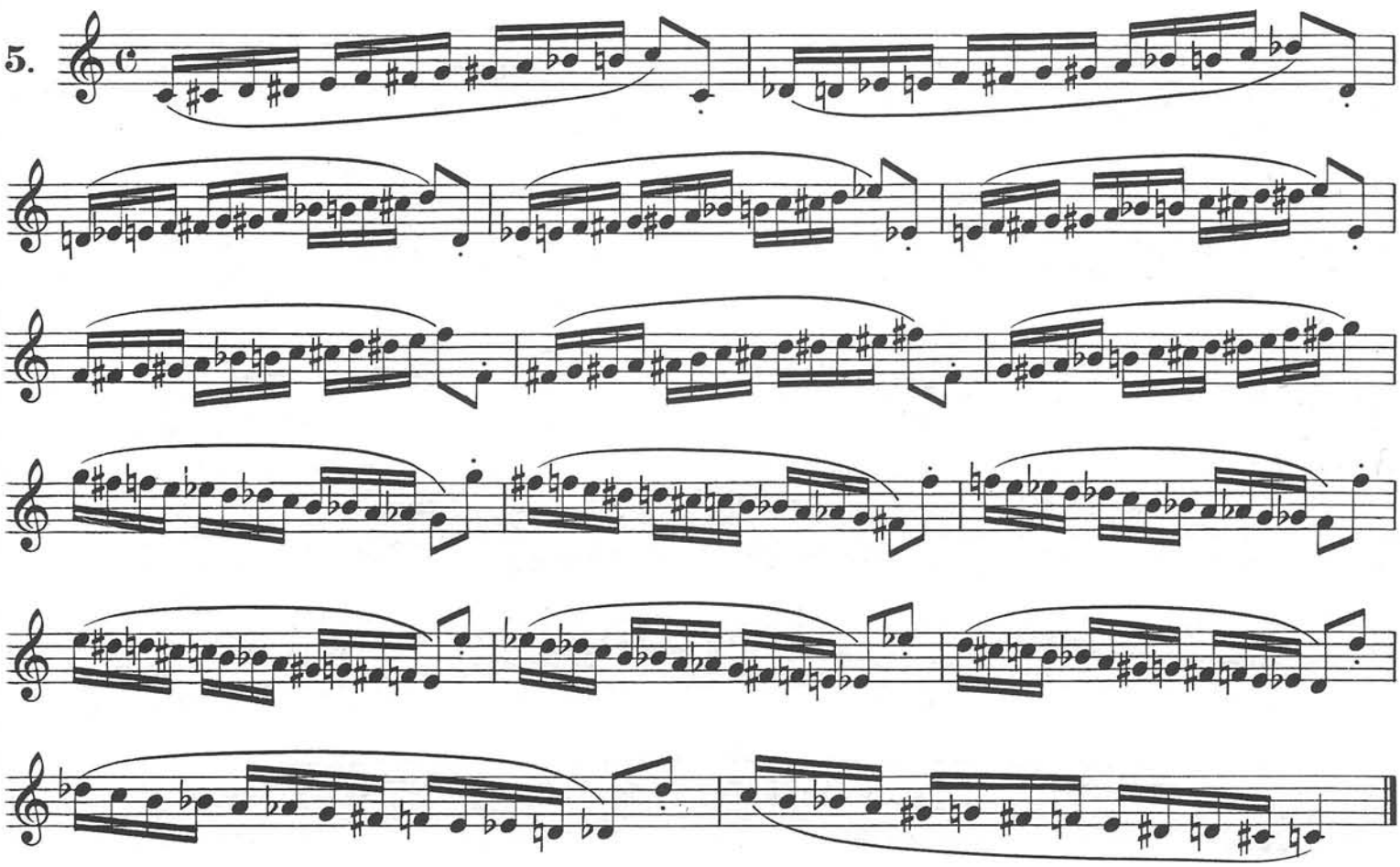
Chromatische Tonleitern · Хроматические гаммы

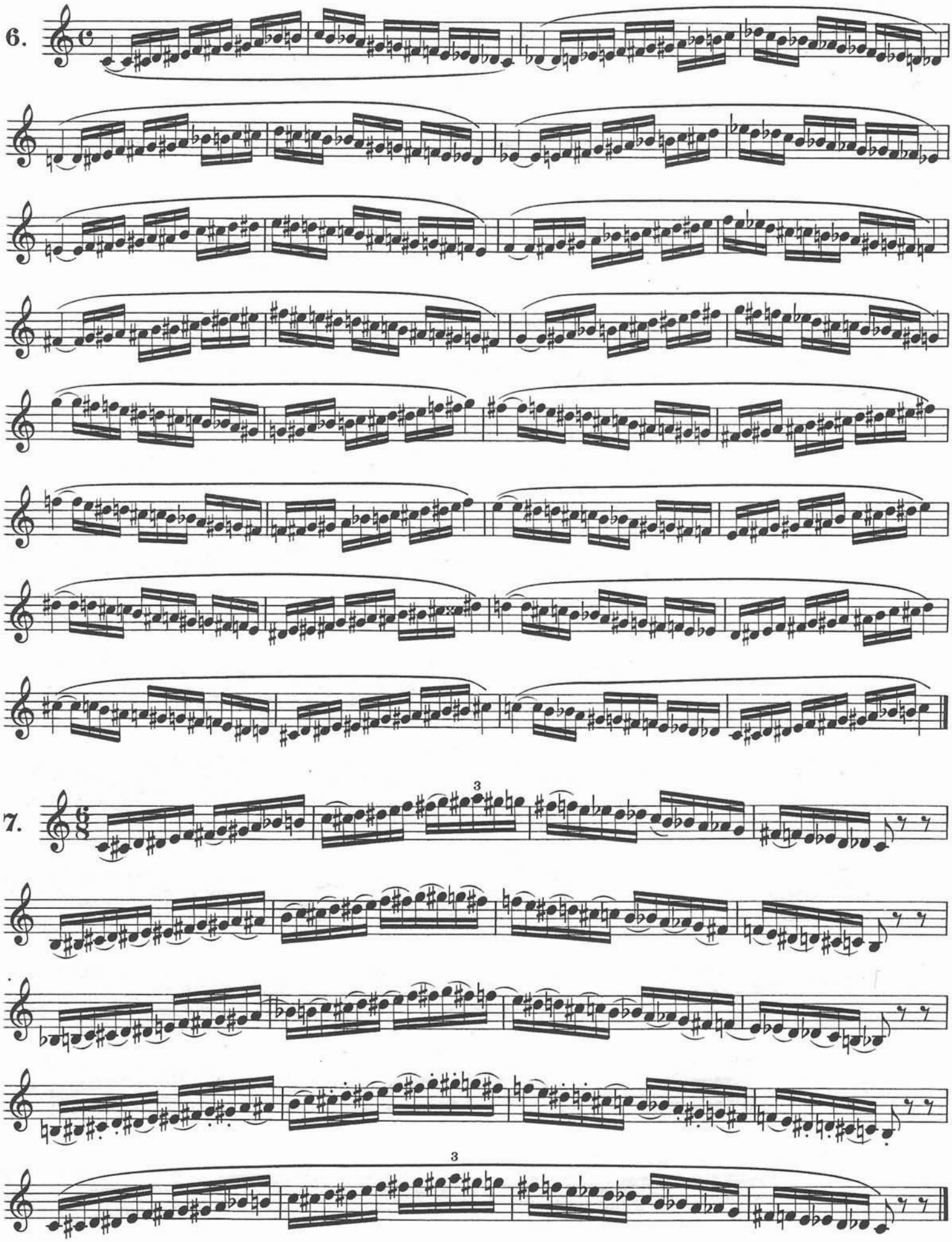


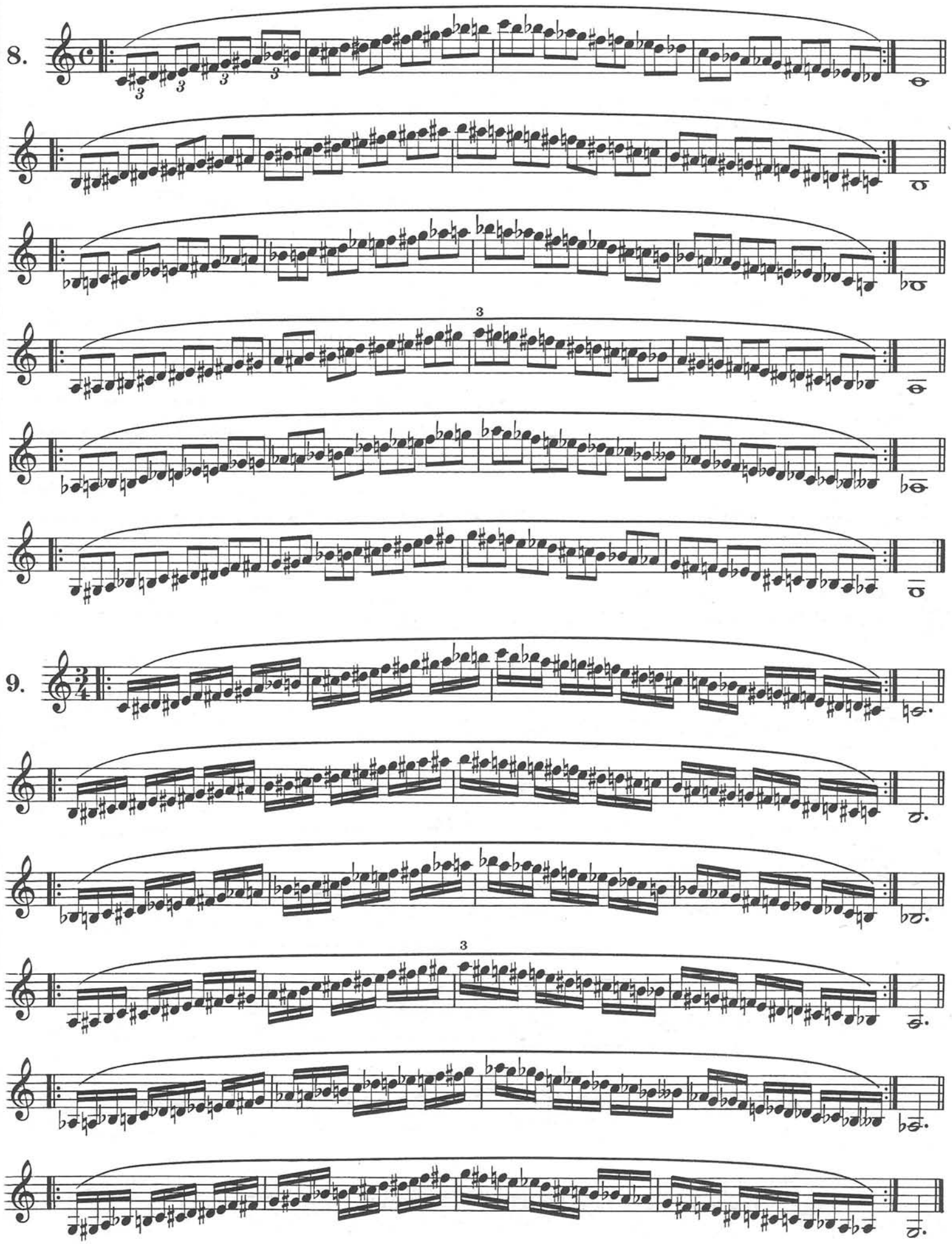
4.



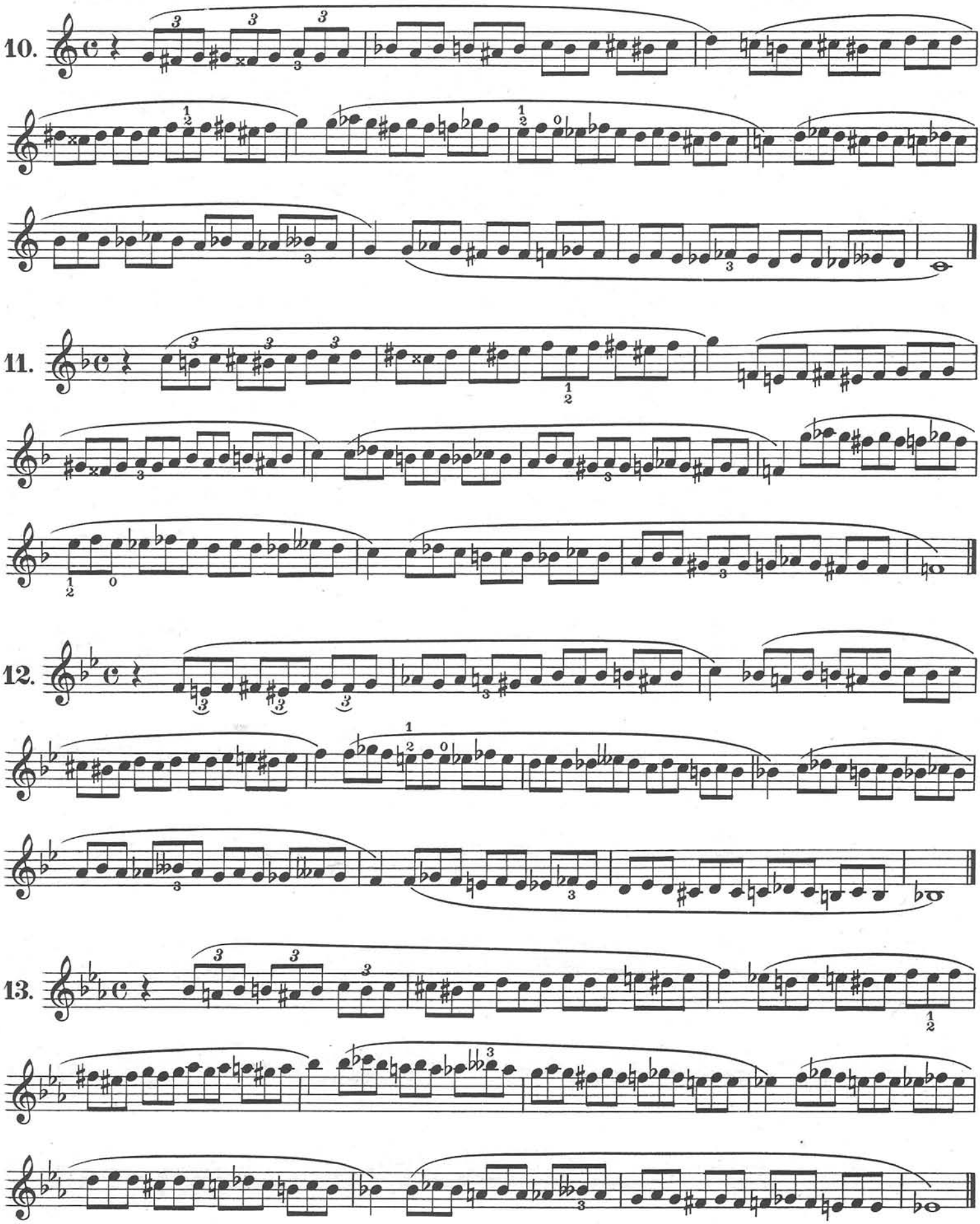
5.

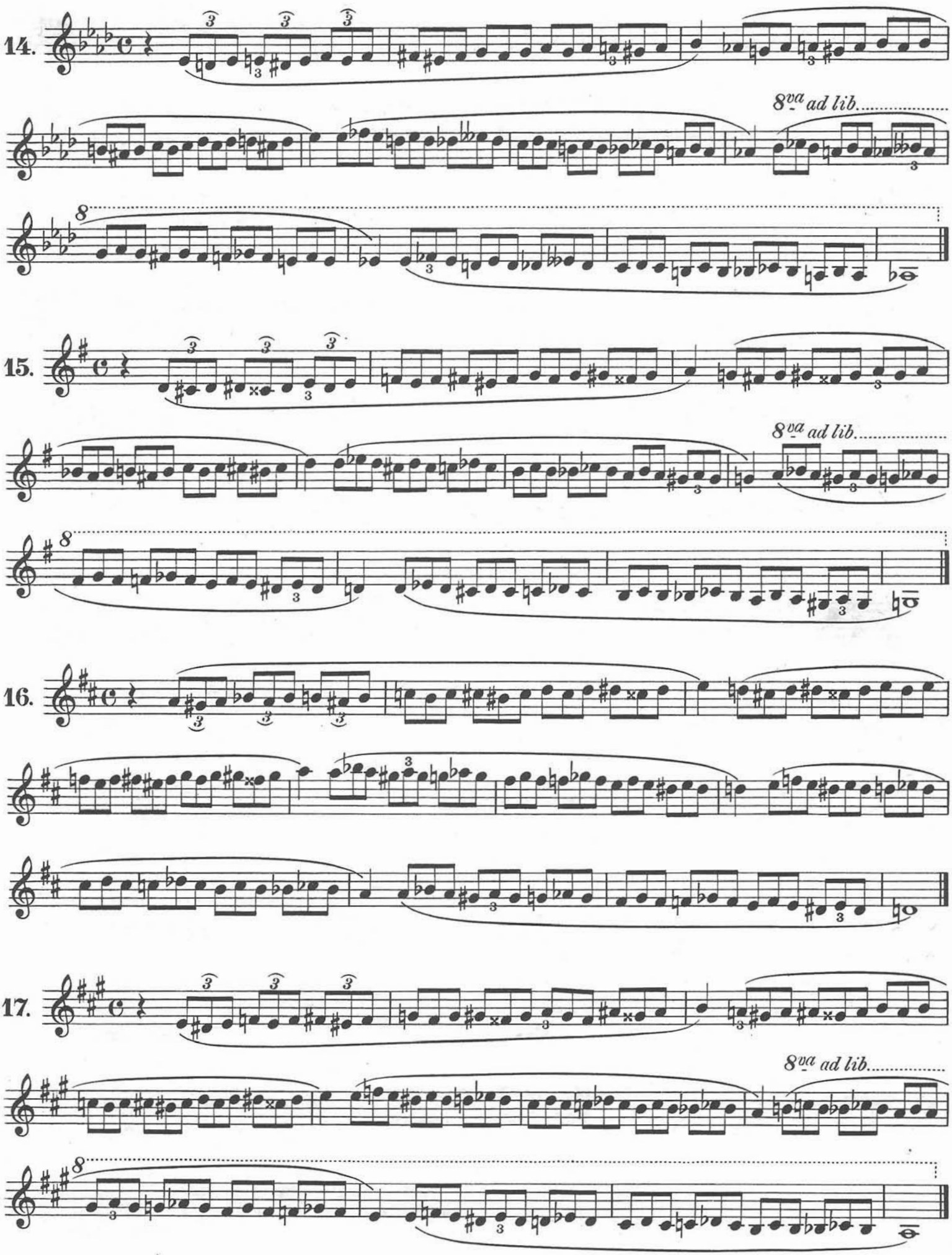


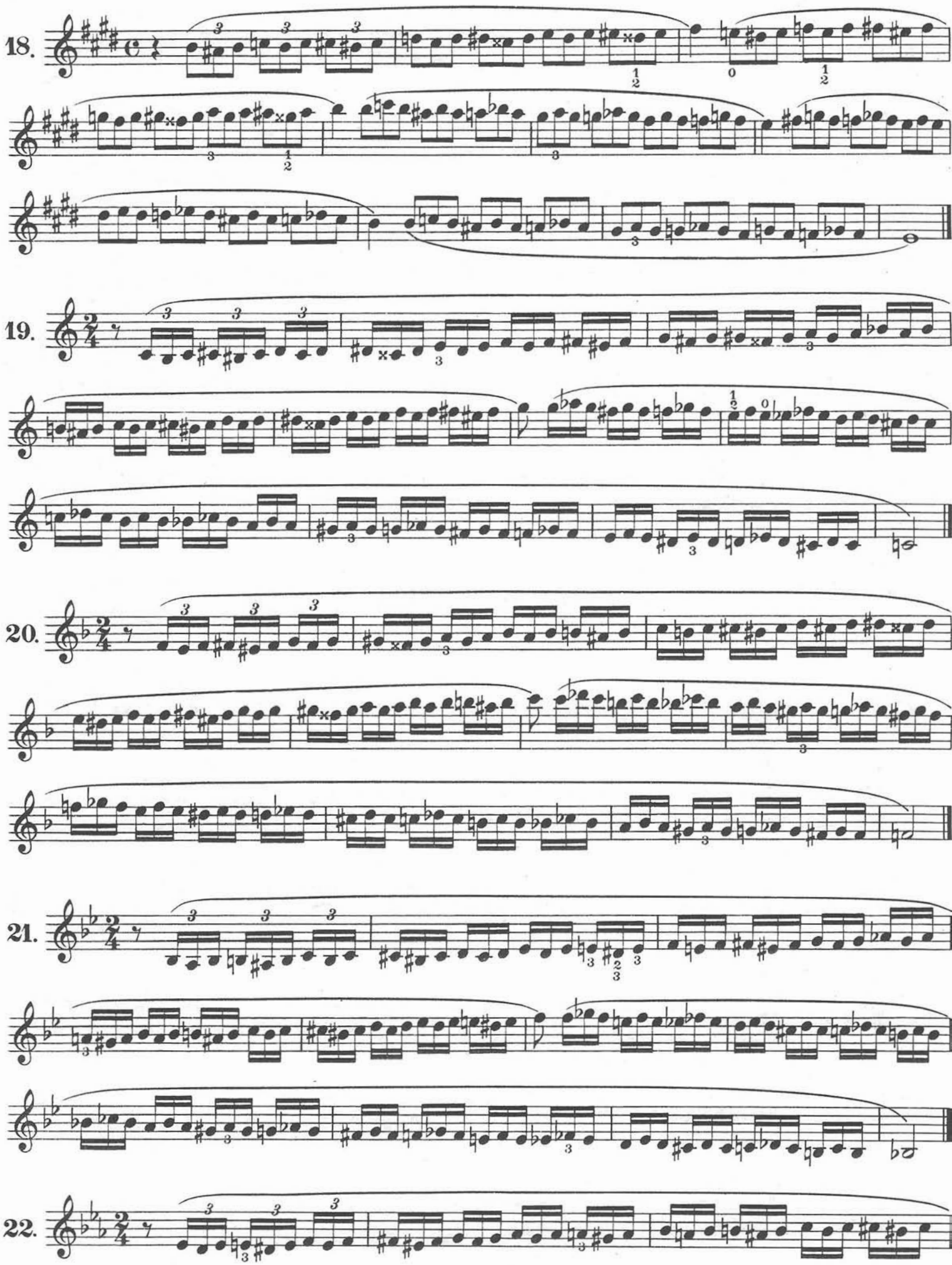

6.
7.
3
3

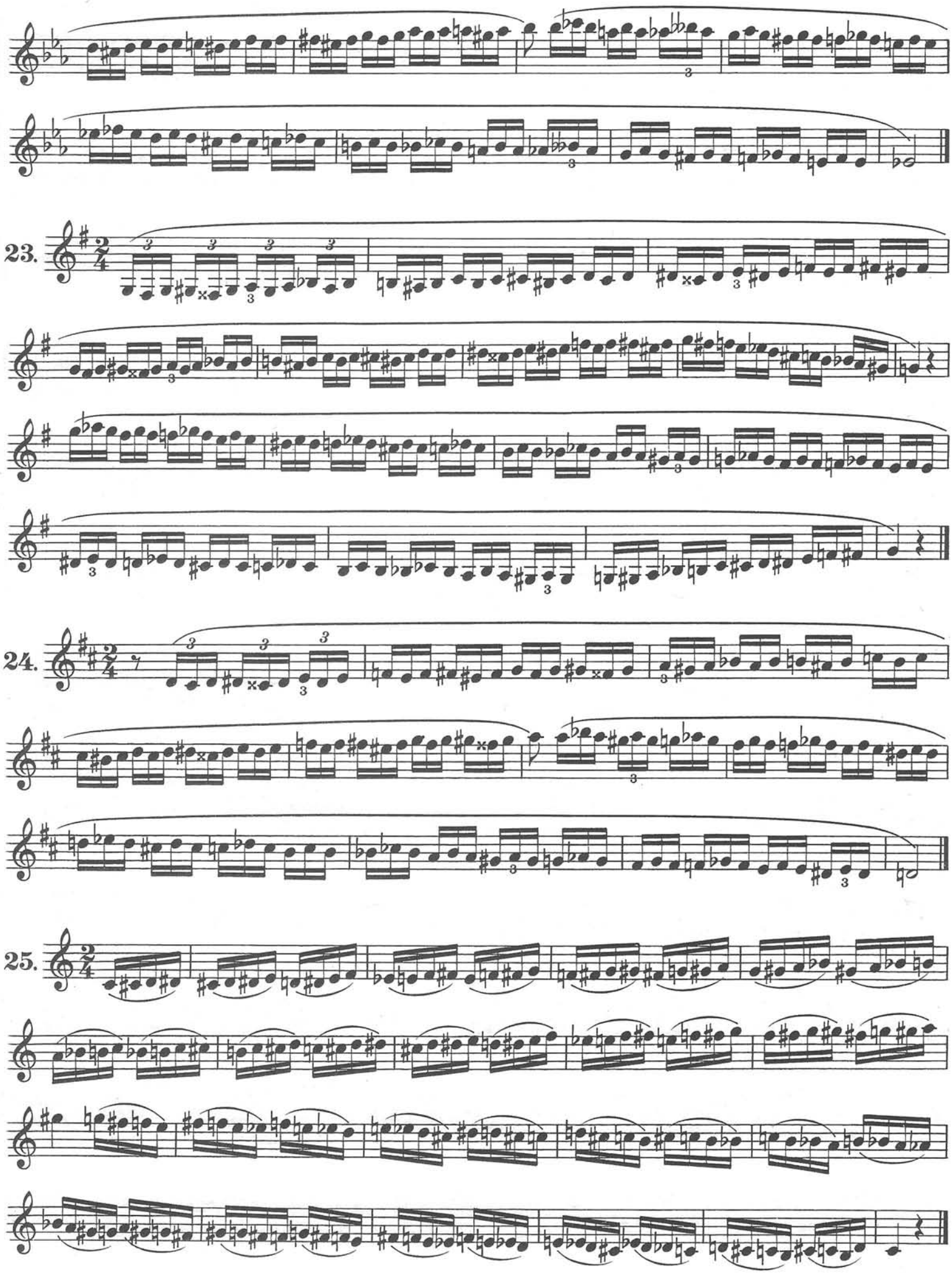

8.
9.

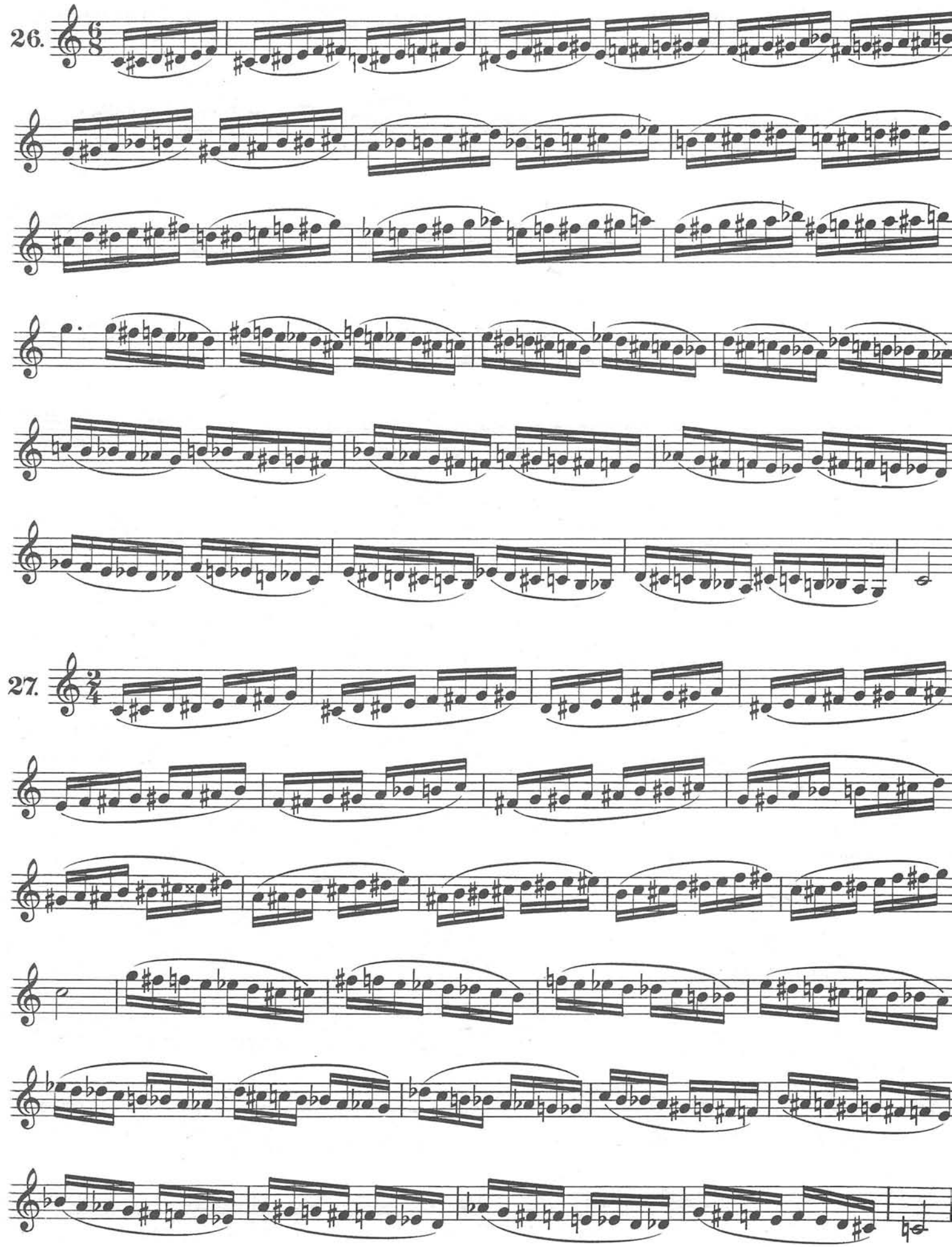
Chromatische Triolen · Хроматические триоли

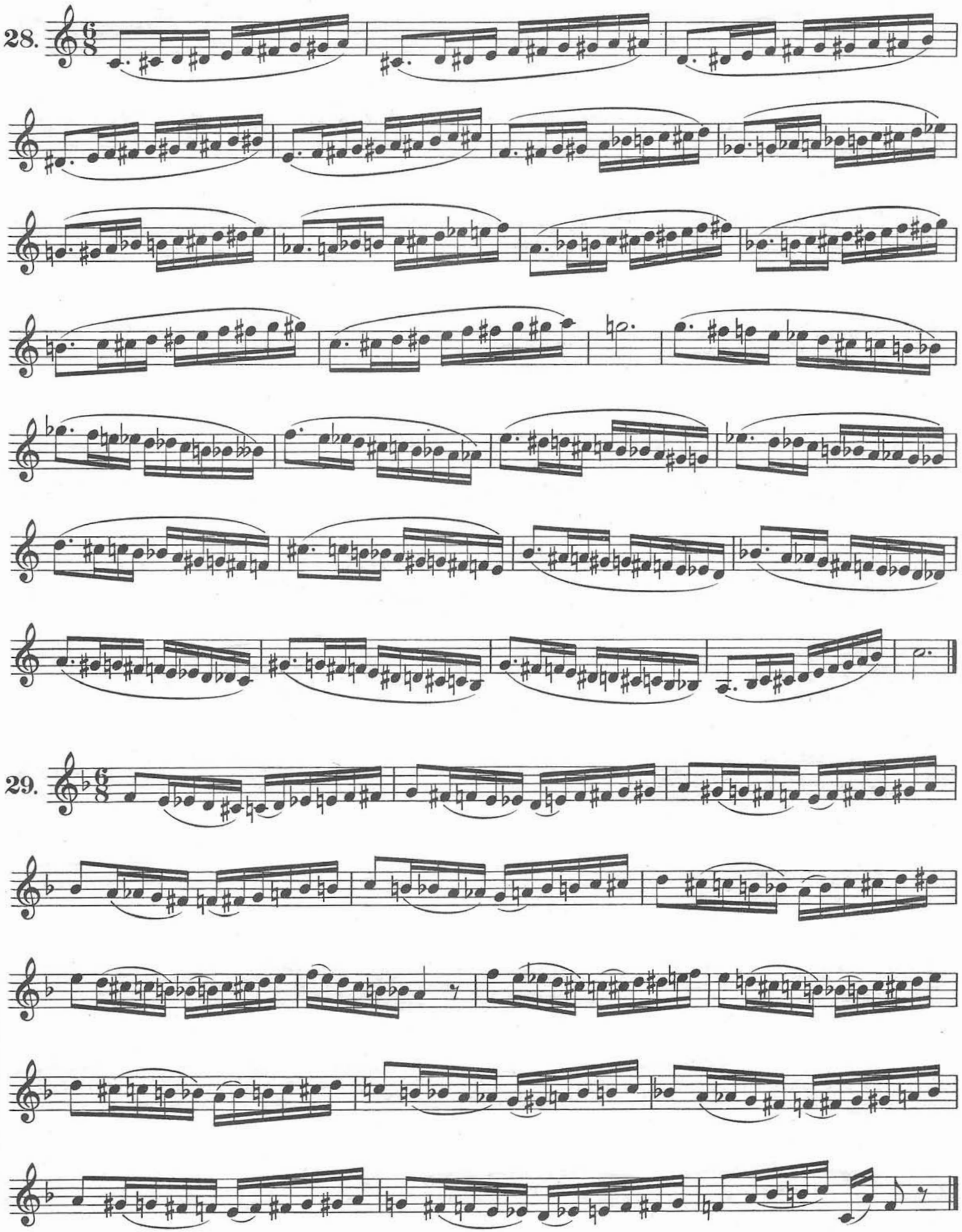


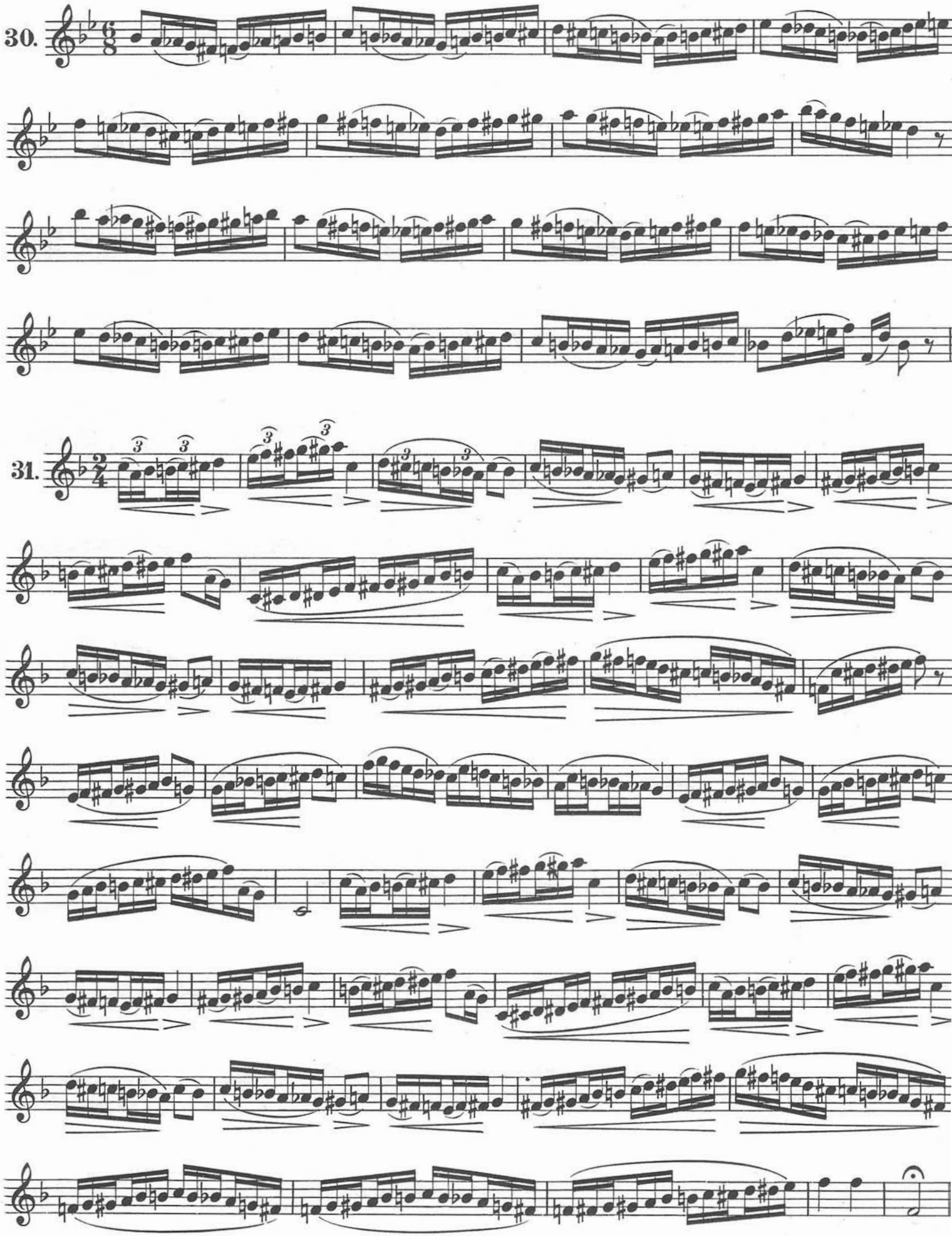

14.
8va ad lib.
15.
8va ad lib.
16.
17.
8va ad lib.


18.
19.
20.
21.
22.


23.
24.
25.


26.
27.


28.
29.


30.
31.

Inhaltsverzeichnis · Содержание

Zweiter Teil · Часть вторая

Erklärung der Verzierungsnoten	78	
Der Doppelschlag	78	(81, 89)
Vom Vorschlag mit 3 Noten	78	
Vom Vorschlag mit 2 Noten	78	(94)
Der einfache Vorschlag	79	(97)
Der kurze Vorschlag	79	(98)
Der Triller	79	(104)
Der Mordent	80	(110)
Vorbereitende Übungen für den Doppelschlag	81	
Der Doppelschlag	89	
Das Portamento	100	
Vorbereitende Übungen für den Triller	101	
Intervallsprünge	113	(115)
Die Triolen	113	(122)
Die Sechzehntel	113	(127)
Der Dur- und Moll-Akkord	113	(132)
Der Dominantseptimen-Akkord	113	(137)
Der verminderte Septimen-Akkord	114	(139)
Die Kadenzen	114	(142)
Übungen in Oktaven	121	
Übungen in Dezimen	121	
Erklärungen über den Zungenstoß	143	(145)
Der Zungenstoß beim dreifachen Stakkato	143	(145)
Der Zungenstoß beim zweifachen Stakkato	143	(165)
Die Bindung beim zweifachen Stakkato	144	(173)
Der Zungenstoß bei der Trompete	144	(178)

Объяснения украшений	78	
Группетто	78	(81, 89)
О форшлаге с тремя нотами	78	
О форшлаге с двумя нотами	78	(94)
Простой форшлаг	79	(97)
Короткий форшлаг	79	(98)
Трель	79	(104)
Мордент	80	(110)
Подготовительные упражнения к теме «группетто»	81	
Группетто	89	
Портаменто	100	
Подготовительные упражнения к теме «трель»	101	
Скачки интервалов	113	(115)
Триоли	113	(122)
Шестнадцатые ноты	113	(127)
Мажорные и минорные аккорды	113	(132)
Доминантсептаккорд	113	(137)
Уменьшённый септаккорд	114	(139)
Каденции	114	(142)
Упражнения с октавами	121	
Упражнения с децимами	121	
Объяснения к теме «удар языком»	143	(145)
Удар языком при тройном стаккато	143	(145)
Удар языком при двойном стаккато	143	(165)
Слиговывание при двойном стаккато	144	(173)
Удар языком при игре на трубе	144	(178)

Die Seitenzahlen ohne Klammern bedeuten die Erklärungen, diejenigen in Klammern die praktischen Übungen.

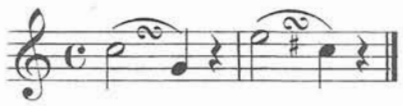
Цифры в скобках указывают на страницу, на которой находятся упражнения, соответствующие той или иной теме.

Erklärung der Verzierungsnoten · Объяснения украшений

Der Doppelschlag · Группетто

Die ersten 23 Etüden des folgenden Teils verfolgen allein das Ziel, den Schüler auf die Ausführung des Doppelschlags vorzubereiten.
Es gibt zwei Arten des Doppelschlags zu vier Noten. Die erste wird in der folgenden Weise geschrieben:

Wie man sieht, beginnt das Vorschlagszeichen mit einem Bogen von oben nach unten, um anzudeuten, daß der Doppelschlag mit dem nächsthöheren Tone beginnen soll. Der nächsttiefere Ton muß stets ein halber Ton sein. Dies wird oft durch ein Erhöhungszeichen unter dem Doppelschlag besonders angedeutet. Der obere Ton des Doppelschlags kann sowohl ein ganzer als auch ein halber Ton sein, je nachdem es die Tonart des Stückes erfordert.
Der zweite Doppelschlag wird auf folgende Art bezeichnet:



Das Vorschlagszeichen geht also zuerst von unten nach oben, um dem Spieler zu sagen, daß der Doppelschlag mit dem nächsttieferen Ton beginnen soll. Leider verlassen sich viele Komponisten heute auf den Geschmack der Ausführenden und versäumen, den Vorschlag genau zu bezeichnen.

Первые 23 этюда следующей части преследуют цель подготовить учащегося к исполнению группетто.
Существуют два вида группетто с четырьмя нотами. Первый вид пишется следующим образом:

Написание знака, как мы видим, начинается сверху вниз, которое обозначает, что исполнение группетто начинается с верхнего звука. Самая низкая нота группетто, для повышения которой часто ставится под самим знаком диез или бекар, находиться на расстоянии малой секунды от основного звука. Верхний же звук может находиться на расстоянии большой или малой секунды, в зависимости от тональности.
Другой вид группетто обозначается:

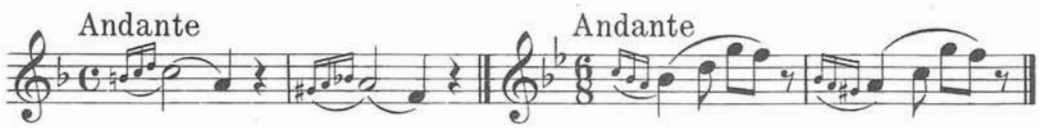
Знак группетто, начинающийся написанием снизу вверх, обозначает, что обыгрывание основной ноты начинается с нижнего звука. К сожалению, многие композиторы полагаются часто на вкус исполнителя и не обозначают это украшение точно.

Vom Vorschlag mit 3 Noten · Форшлаг с тремя нотами

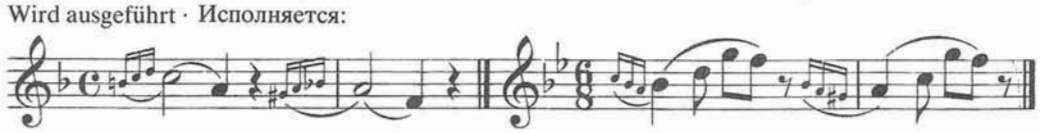
Auch von dem Vorschlag mit drei Noten gibt es zwei Arten, einen aufwärts und einen abwärts ausgeführten Vorschlag, der eine kleine oder verminderte, niemals aber eine große Terz umfassen darf.

Этот форшлаг имеет также два вида. Один вид форшлага начинается верхним звуком, а другой – нижним. Между крайними звуками форшлага образуется интервал терция, малая или уменьшённая.

Geschrieben · Пишется:



Wird ausgeführt · Исполняется:



Wie man sieht, wird diese Art Verzierung nicht dem Wert der Note entnommen, die sie begleitet, sondern vielmehr von dem der Note vorhergehenden Zeitteil. Man muß diese Verzierung sehr leicht ausführen und besonders auf einen guten Ansatz der ersten Vorschlagsnote achten.

Этот вид форшлага, как мы видим, не сокращает длительность ноты, к которой он пренадлежит, а исполняется за счёт сокращения предыдущей длительности. Этот мелизм нужно исполнять очень легко и следить за точным воспроизведением первого звука форшлага.

Vom Vorschlag mit 2 Noten · Форшлаг с двумя нотами

Es gibt zwei Arten solcher Vorschläge. Die erste Art besteht aus zwei kleinen Noten, die von der Note, die sie begleiten, das Intervall einer Terz haben und zwar entweder nach oben oder nach unten. Sie werden in der folgenden Weise geschrieben.

Есть два вида этого форшлага. Первый вид состоит из двух мелких нот, первая из которых удалена от основного звука на терцию вверх или вниз.

Geschrieben · Пишем:

Ausgeführt · Исполняем:

Die zweite Art des Vorschlags mit zwei Noten besteht aus einer höheren und einer tieferen Vorschlagsnote.

Второй вид состоит из верхнего и нижнего звуков форшлага.

Geschrieben · Пишем:

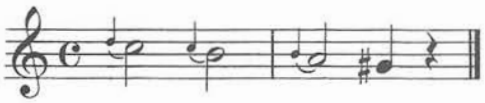
Ausgeführt · Исполняем:

Der einfache Vorschlag · Простой форшлаг

So bezeichnet man eine Verzierungsnote, die den halben Wert der Note erhält, der sie vorausgeht.

Форшлаг, занимаемый половину длительности ноты, к которой он относится, обозначаем следующим образом.

Geschrieben · Пишем:

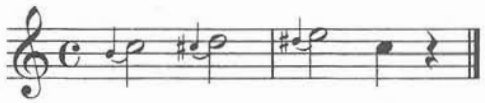


Ausgeführt · Исполняем:

Dieser Vorschlag kann oberhalb oder unterhalb jeder beliebigen Note stehen. Steht er über der Note, so darf seine Entfernung von ihr nur einen halben oder einen ganzen Ton ausmachen; steht er unter ihr, so darf das Intervall nur einen halben Ton betragen.

Этот форшлаг может находиться как выше, так и ниже основного звука, на большую или малую секунду.

Geschrieben · Пишется:



Ausgeführt · Исполняется:

In der Musik der alten Meister finden sich viele Beispiele von Vorschlägen, die von der Note, vor der sie stehen, die Hälfte des Wertes wegnehmen sollen. Heute schreibt man aber, um eine richtige Ausführung sicher zu stellen, die Notenwerte im Allgemeinen so nieder, wie sie wirklich ausgeführt werden sollen, und zweifellos ist diese Art die bessere.

В музыке старых мастеров эти виды форшлагов встречаются довольно часто. Однако сегодня для написания этих форшлагов применяется другой, более простой вид нотации, при котором длительности нот пишутся в соответствии с реальным звучанием.

Der kurze Vorschlag · Короткий форшлаг

Dieser kurze Vorschlag nimmt seinen Wert von der Note, zu der er gehört und wird besonders in schnellem Tempo verwendet. Beim Ansatz muß man diesen Vorschlag etwas stärker betonen, als den folgenden Hauptton. Ist er aus dem nächsthöheren Ton gebildet, so kann er sowohl aus der großen, wie aus der kleinen Sekunde bestehen. Ist er dagegen der tieferliegende Nachbarton, so kann er nur aus der kleinen Sekunde bestehen.

Этот короткий форшлаг исполняется за счёт длительности ноты, к которой он принадлежит, и применяется в быстром темпе. При исполнении такого форшлага нужно следить за тем, чтобы ударение падало на первый звук, а не на последующую основную ноту. Если короткий форшлаг находиться выше основного звука, то между ним и форшлагом может быть как большая, так и малая секунда. Если же ниже – то возможен только полутон.

Der Triller · Трель

Auf allen Ventil-Instrumenten ist der Triller die schwierigste aller Verzierungen. Eigentlich ist nur der Triller des Halbtones erträglich. Es lassen sich allerdings auch Triller mit dem Ganzton ausführen, aber es ist dann darauf zu achten, die Ventile regelmäßig herunter zu drücken, damit jeder einzelne Triller-Ton deutlich erkennbar wird.

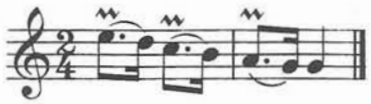
Это украшение является, пожалуй, одним из тяжёлых для всех инструментов с вентилями. Хорошей по звуку является лишь полутоновая трель. Возможна, правда, также трель с большой секундой, при исполнении которой нужно следить за регулярным нажатием вентилей, чтобы каждый отдельный звук трели был абсолютно чётким.

Der Mordent · Мордент

Der Mordent ist weiter nichts als ein kurz abgeschnittener Triller und bedarf weder der Vorbereitung noch des Nachschlags. Er wird durch das folgende Zeichen angegeben:

Мордент – это ни что иное, как коротко исполненная трель, которая не требует ни подготовки, ни нахшлага. Он пишется следующим образом.

Geschrieben · Пишется:

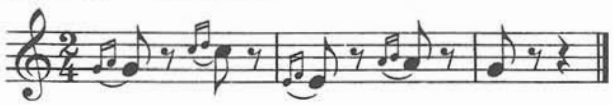


Ausgeführt · Исполняется:

Der aus mehreren Triller-Schlägen bestehende Mordent ist auf dem Cornet kaum ausführbar. Es empfiehlt sich daher, immer den Mordent mit einem einzelnen Trillerschlag in Anwendung zu bringen, der sich leicht ausführen läßt und in seiner Wirkung sehr anmutig ist.

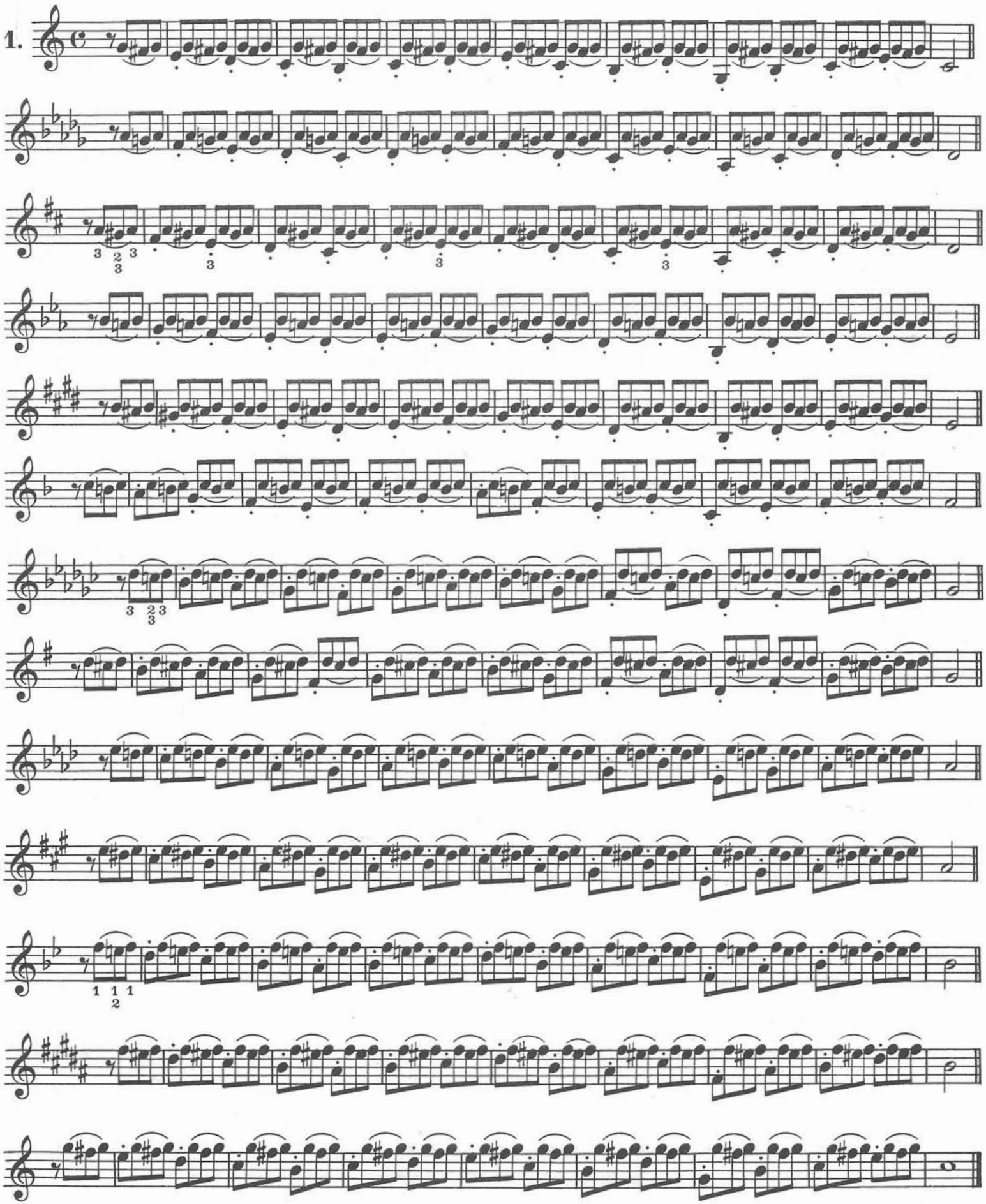
Однако приведённый пример исполнения мордента, напоминающий начало трели, на корнете едва ли возможен. Рекомендуется применять другой вид мордента, исполнение которого является совершенно лёгким и выразительным.

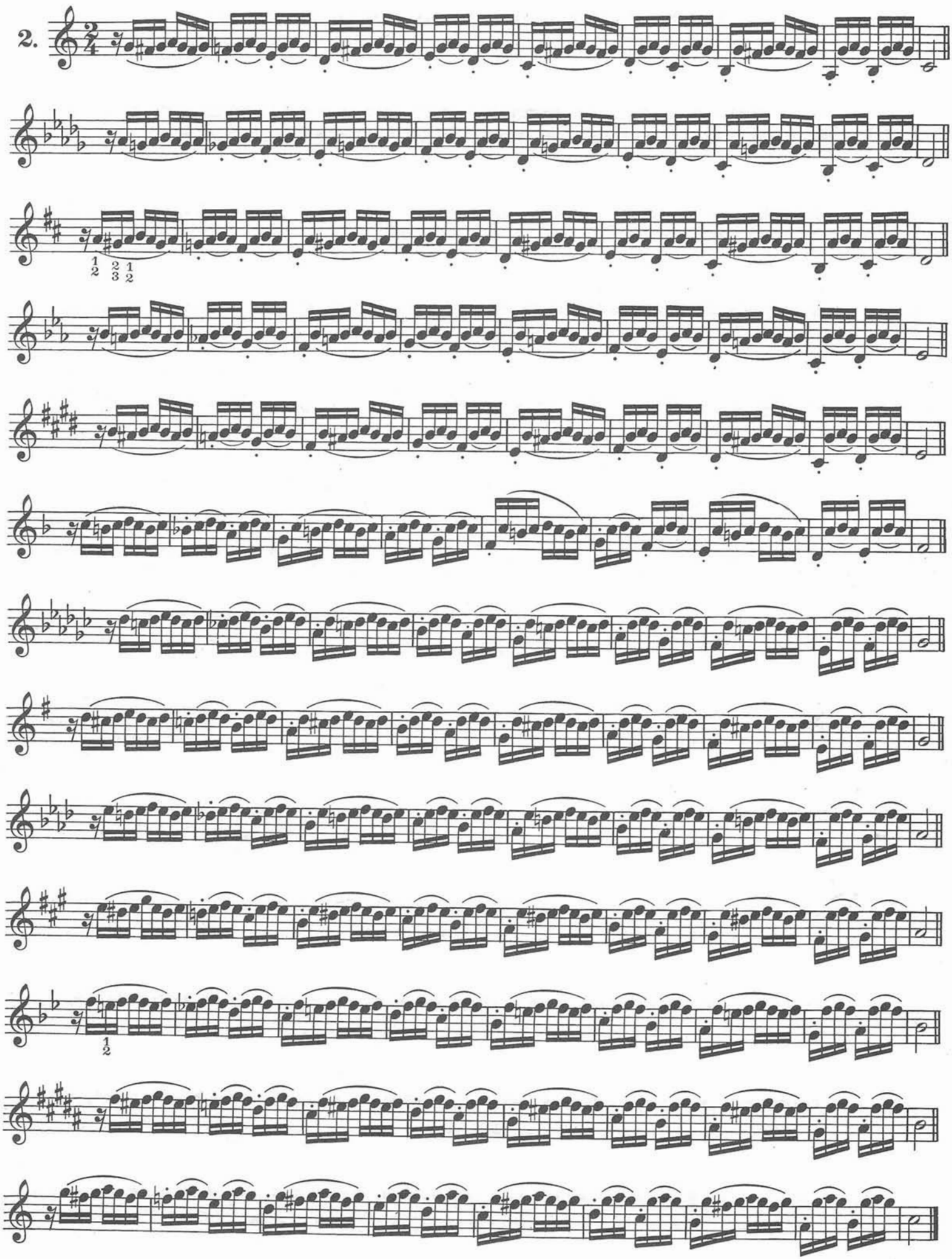
Geschrieben · Написано:

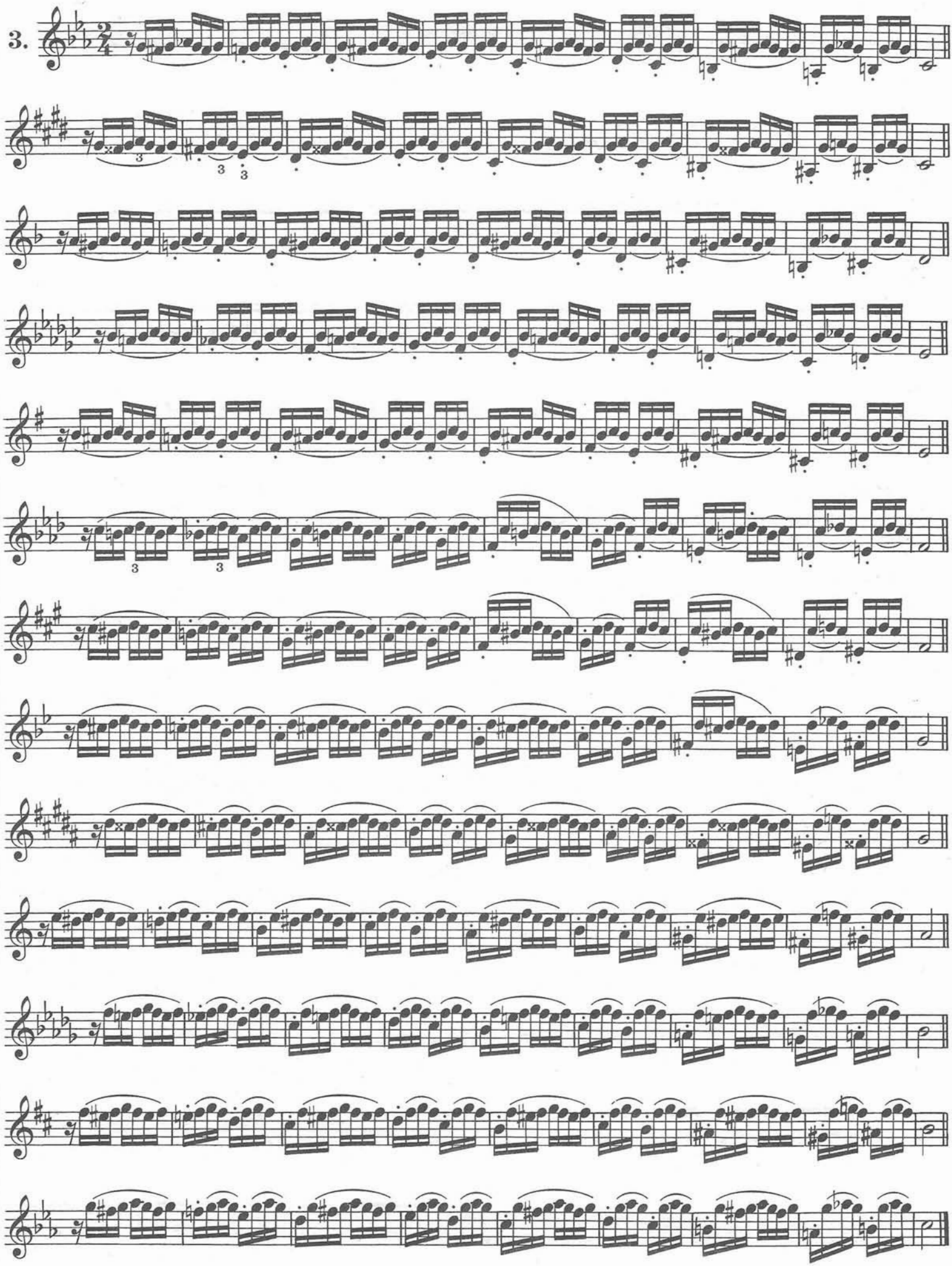


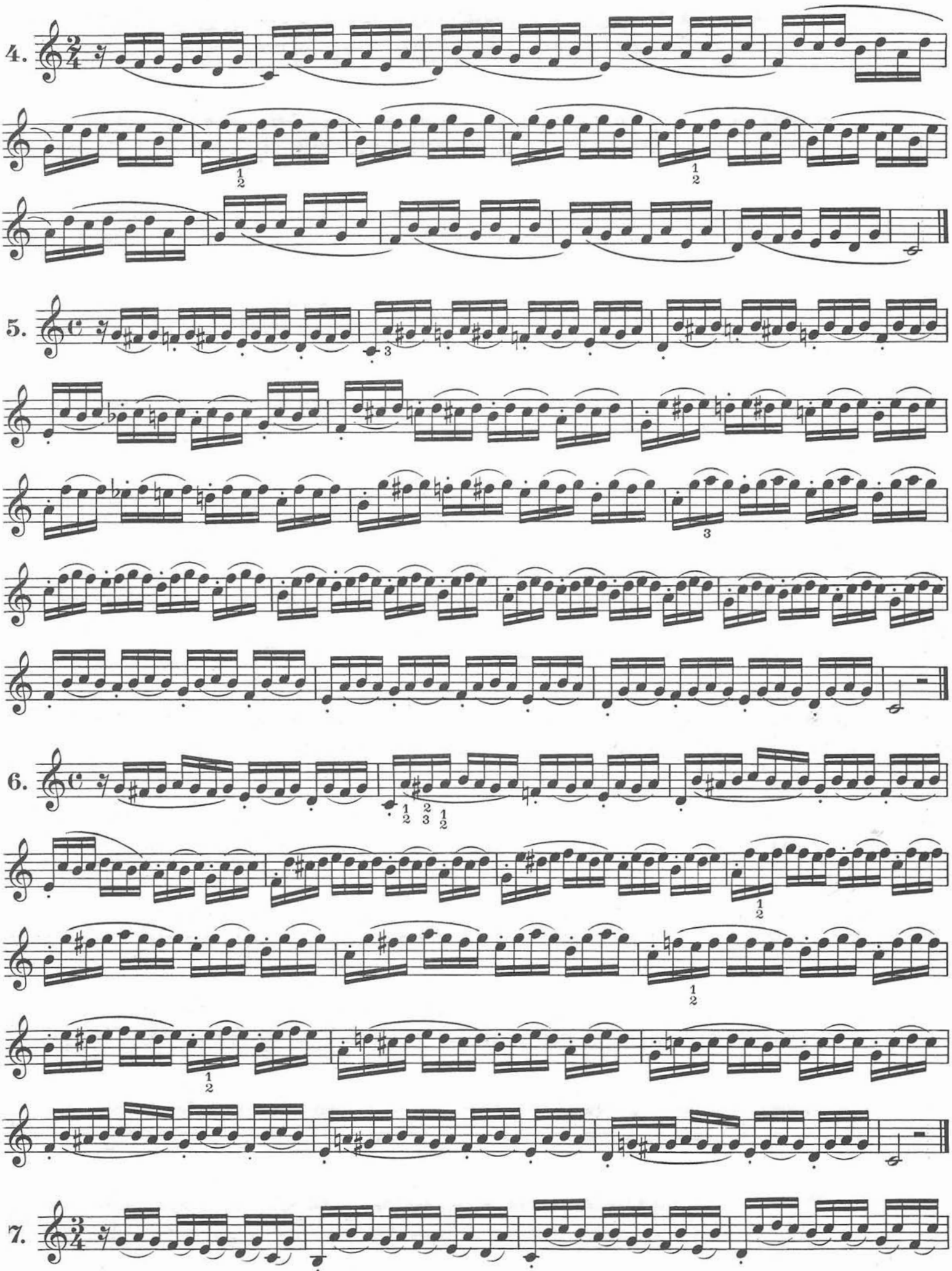
Ausgeführt · Исполняем:

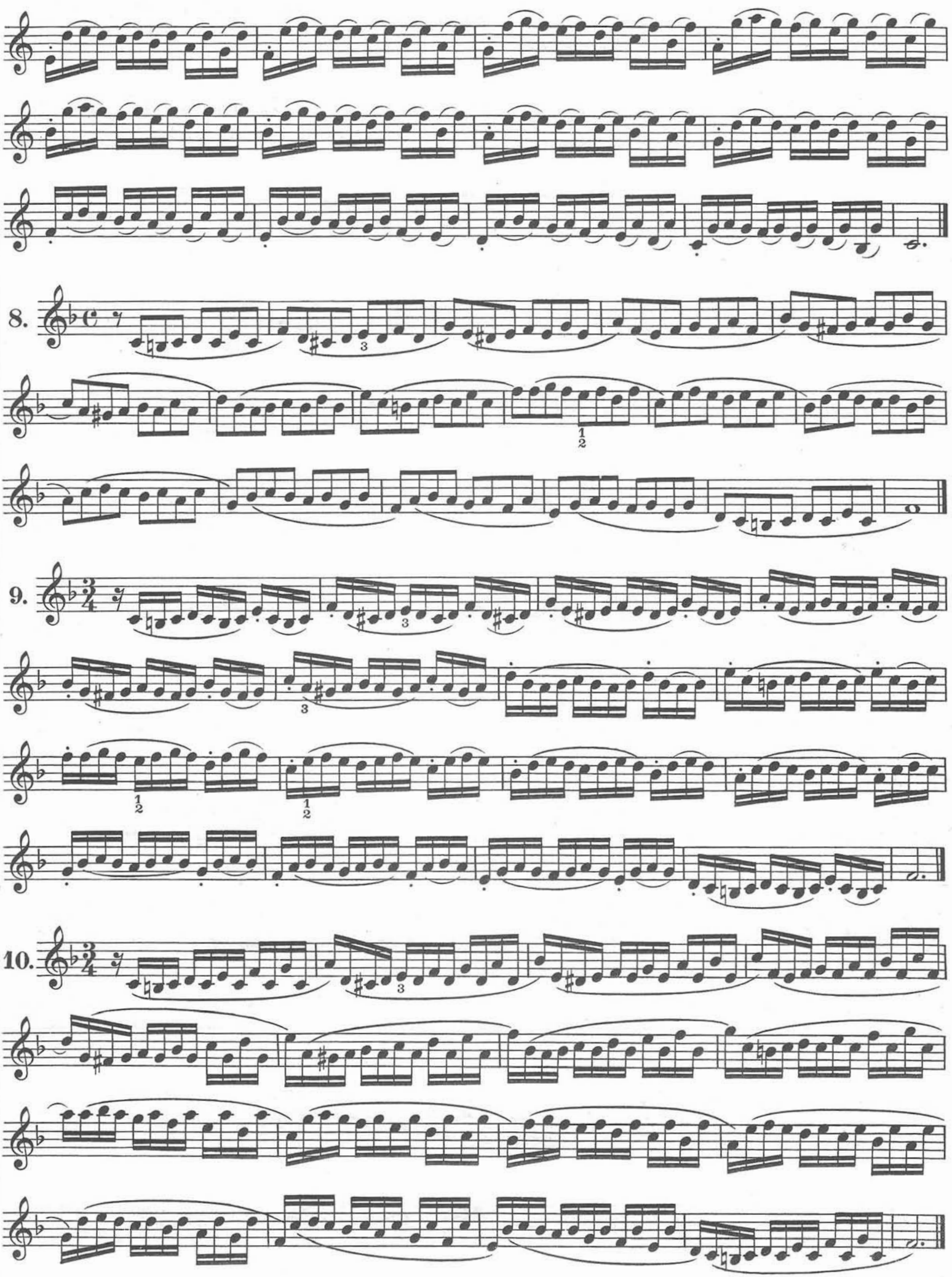
Vorbereitende Übungen für den Doppelschlag
Подготовительные упражнения к теме «группетто»

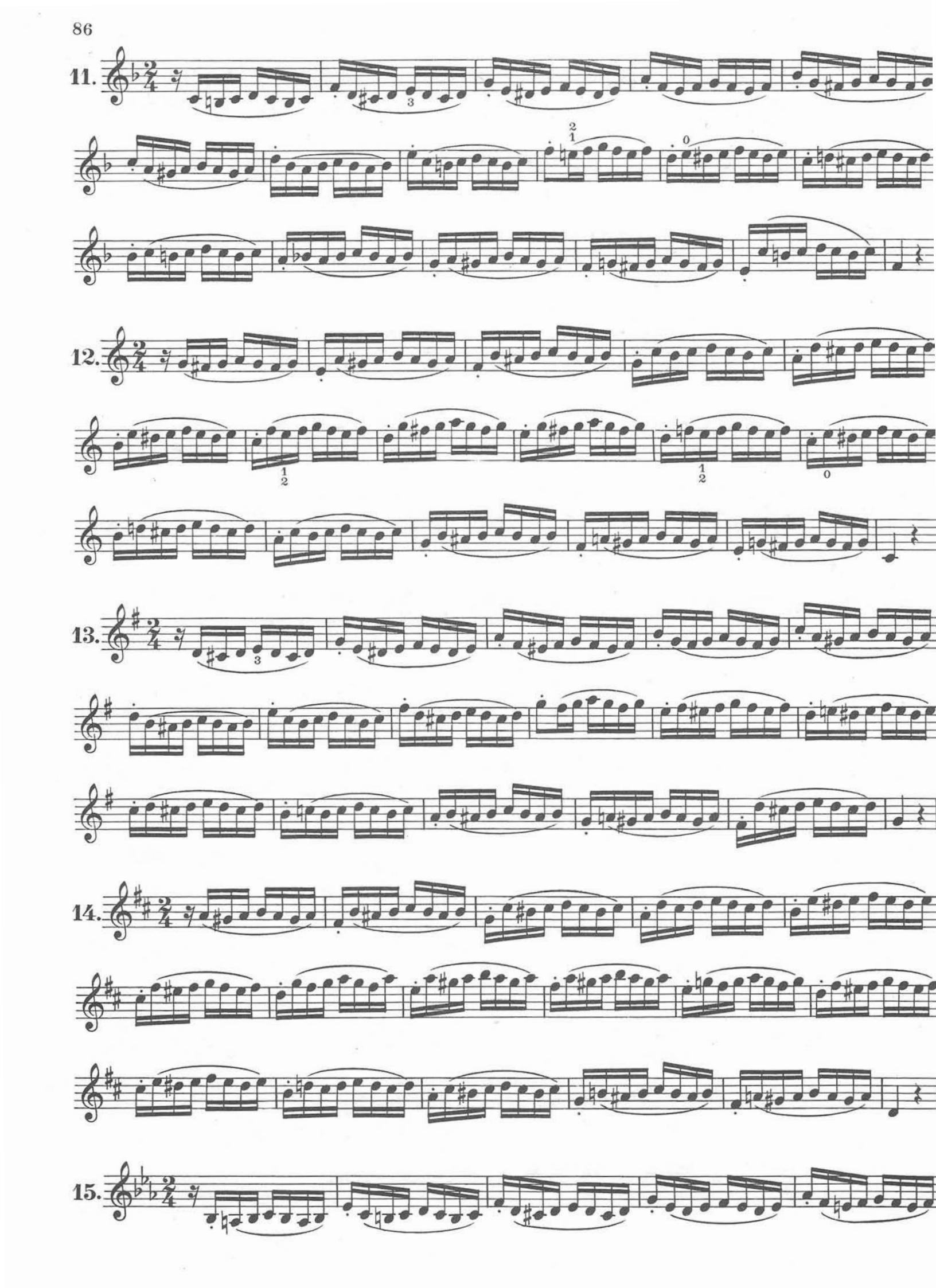


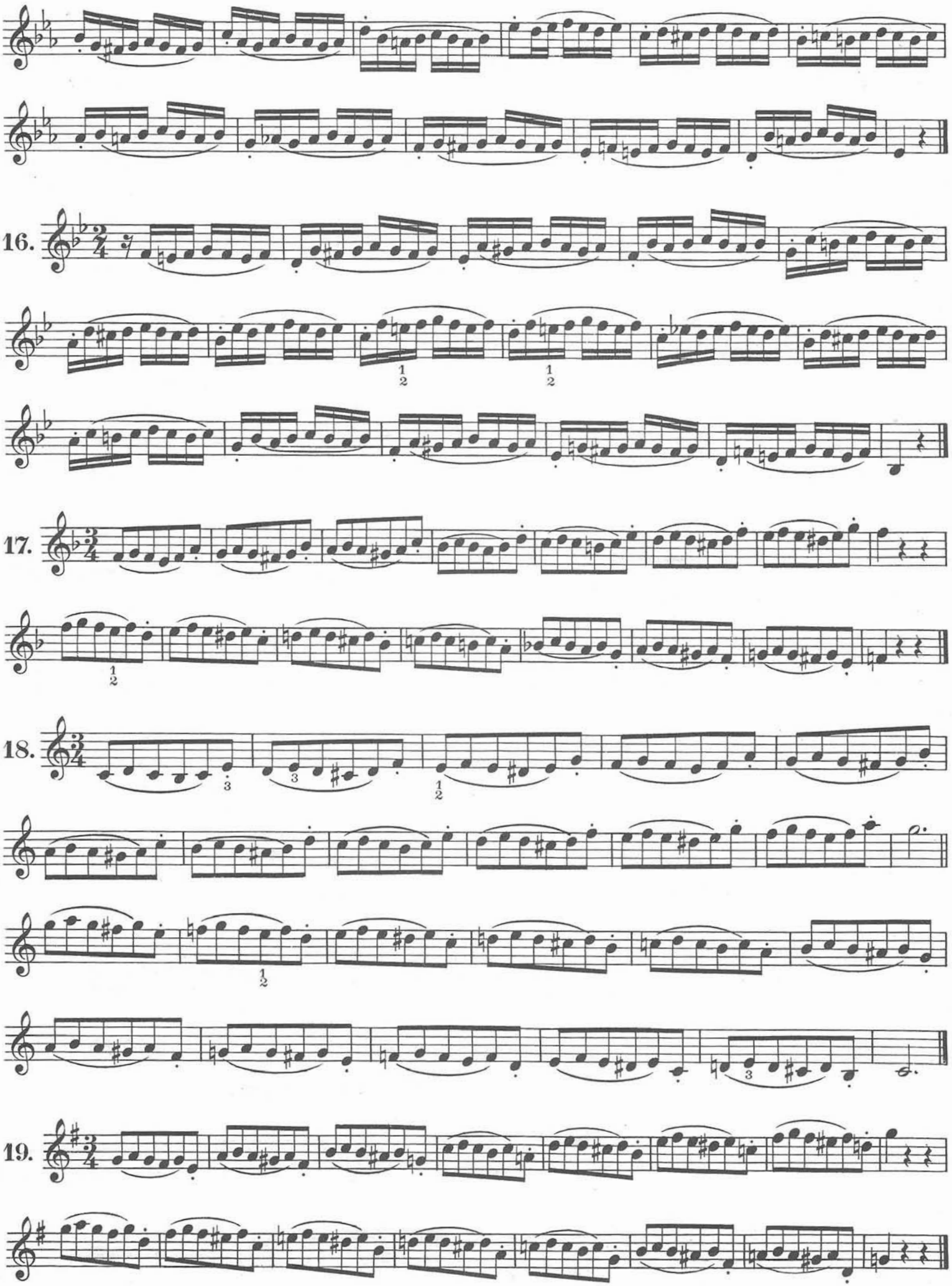

2.

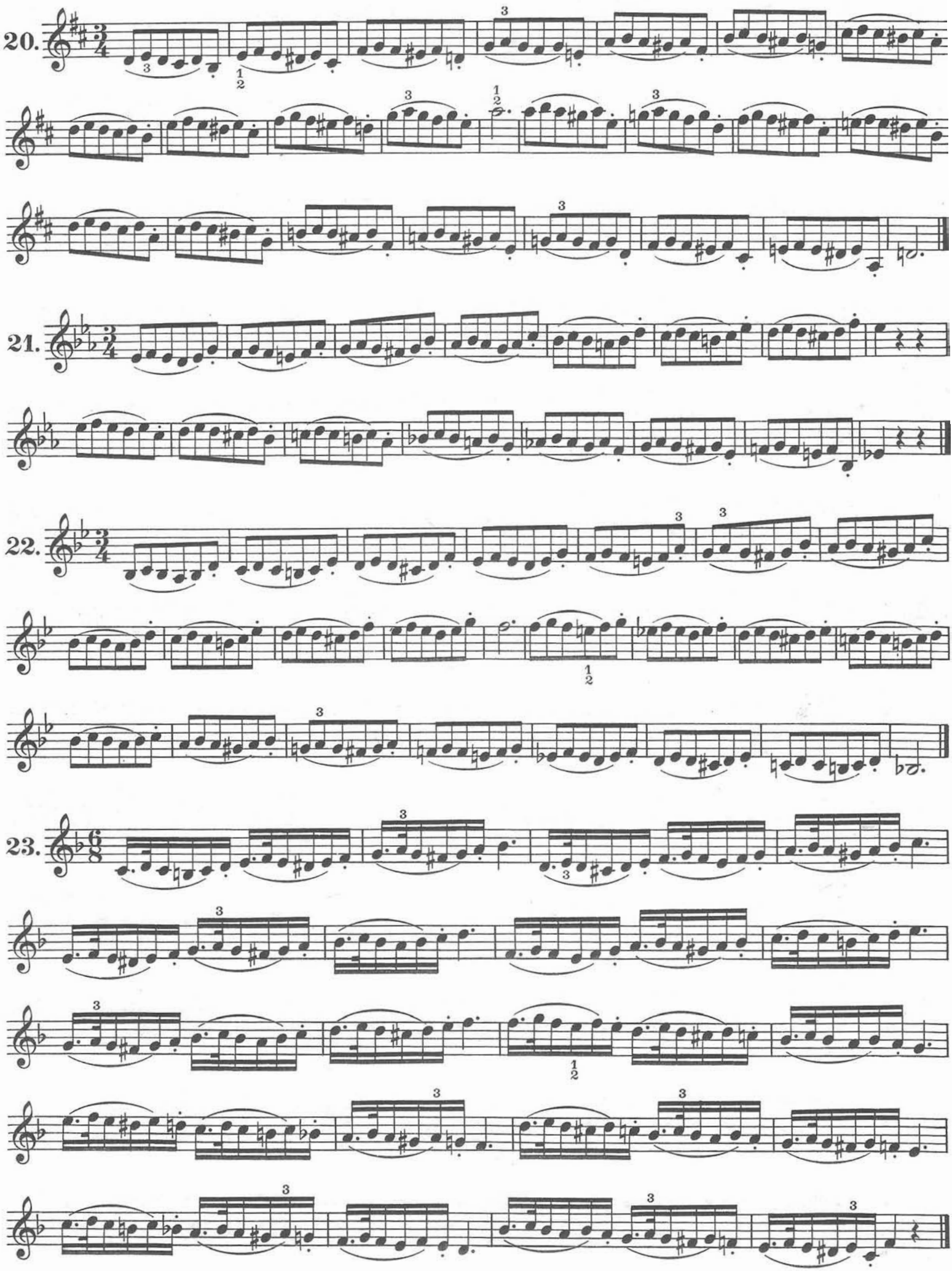

3.


4.
5.
6.
7.

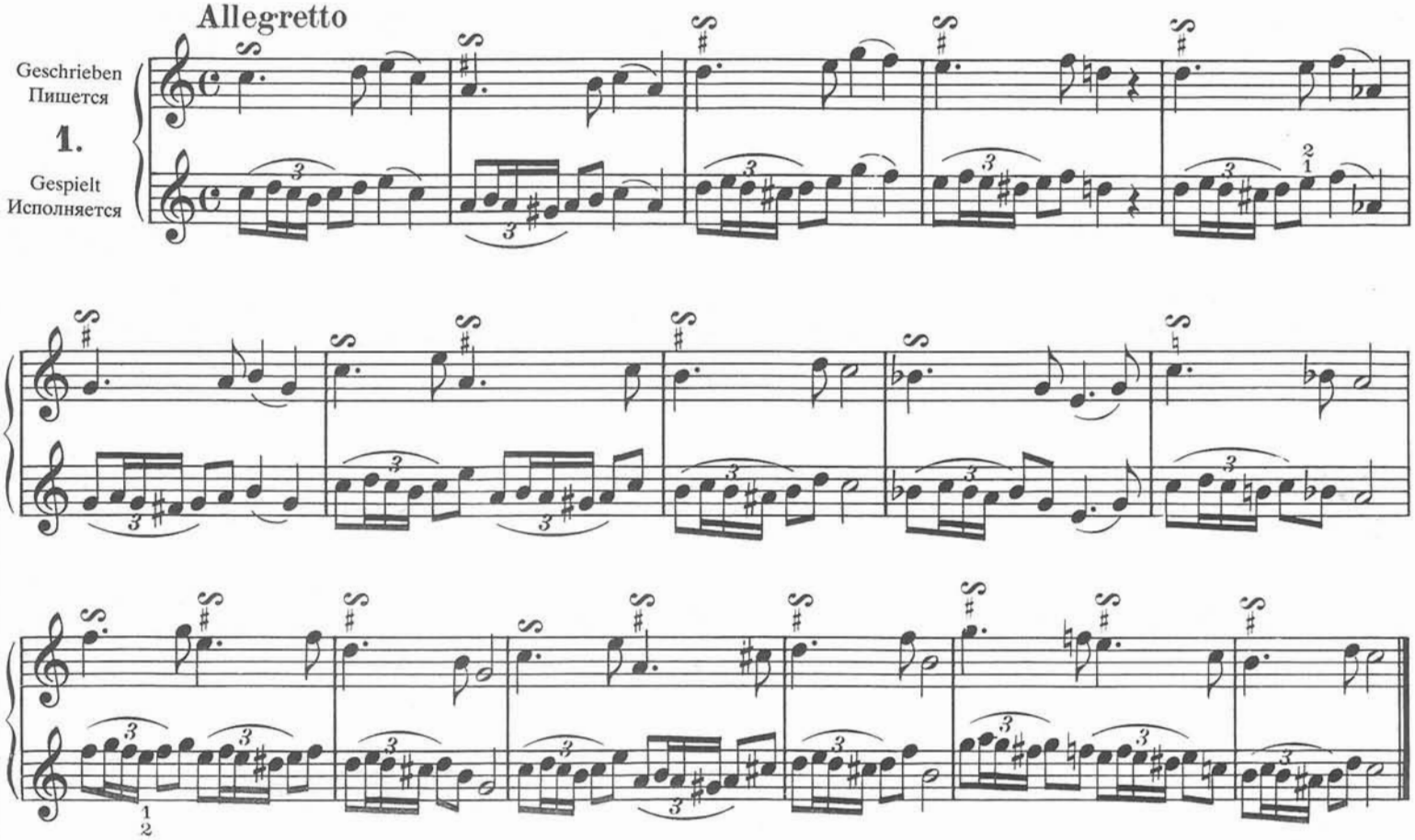

8.
9.
10.

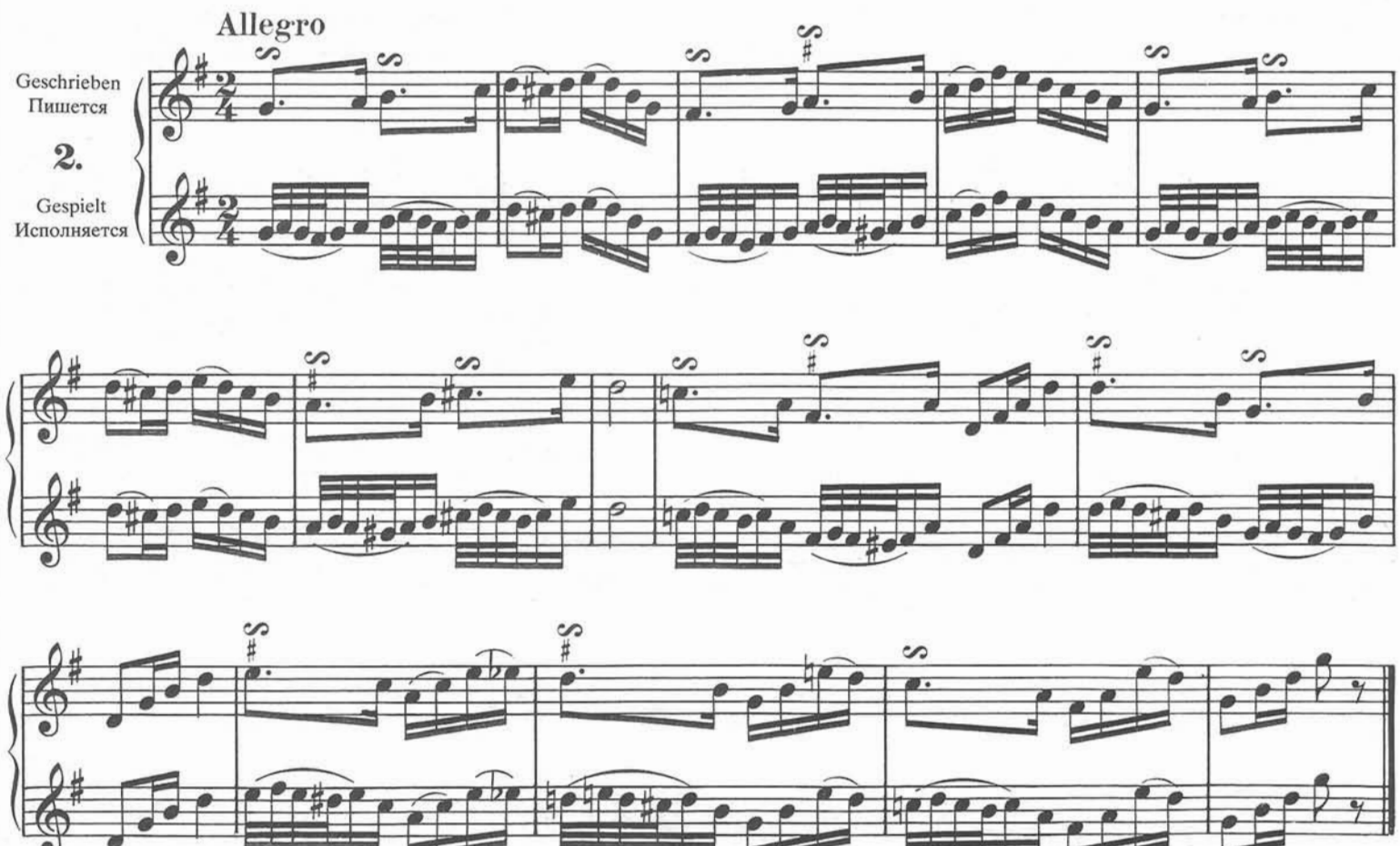

11.
12.
13.
14.
15.


16.
17.
18.
19.


20.
21.
22.
23.

Der Doppelschlag · Группетто



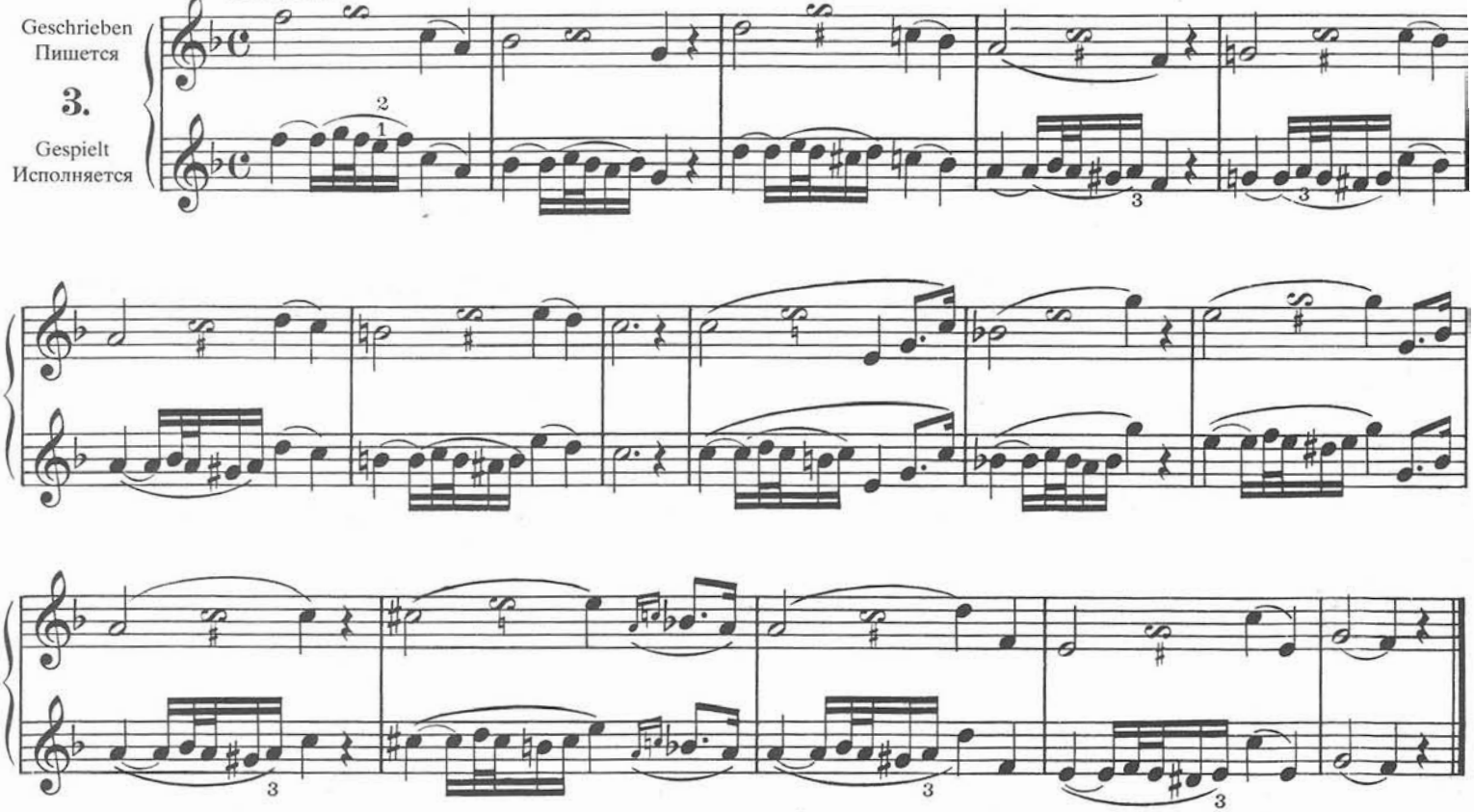


Andante

Geschrieben
Пишется

3.

Gespielt
Исполняется

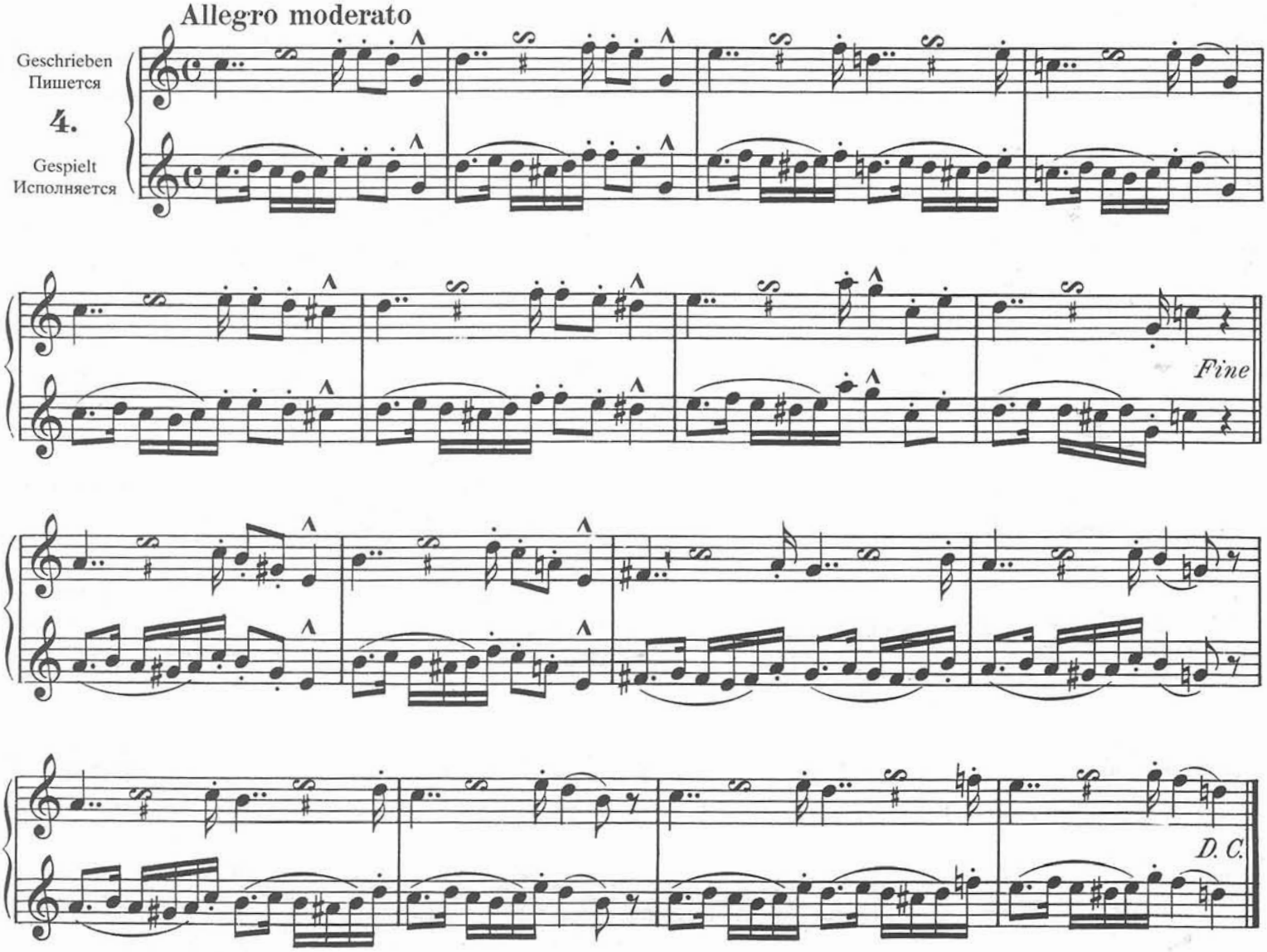


Allegro moderato

Geschrieben
Пишется

4.

Gespielt
Исполняется

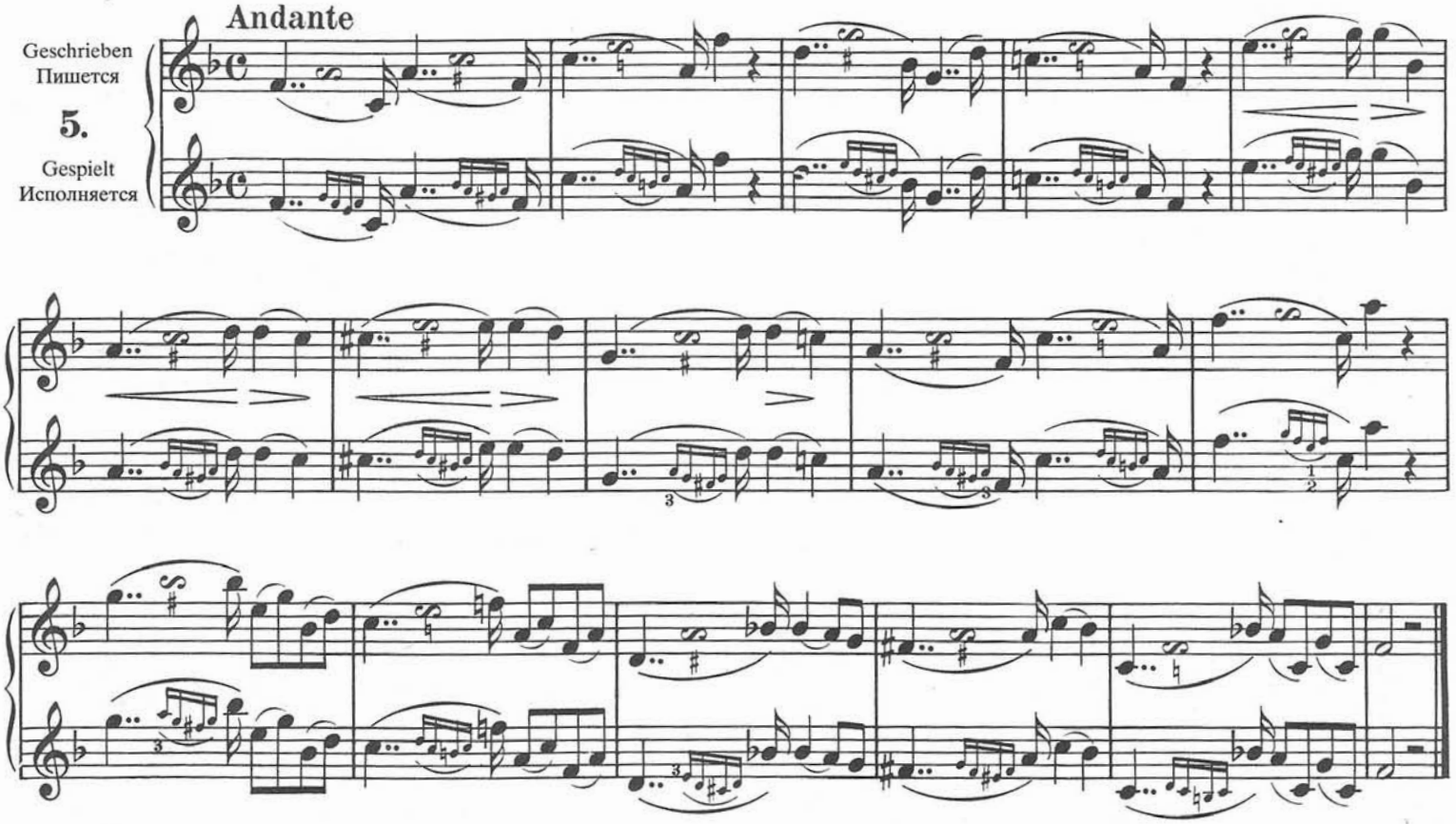


Andante

Geschrieben
Пишется

5.

Gespielt
Исполняется

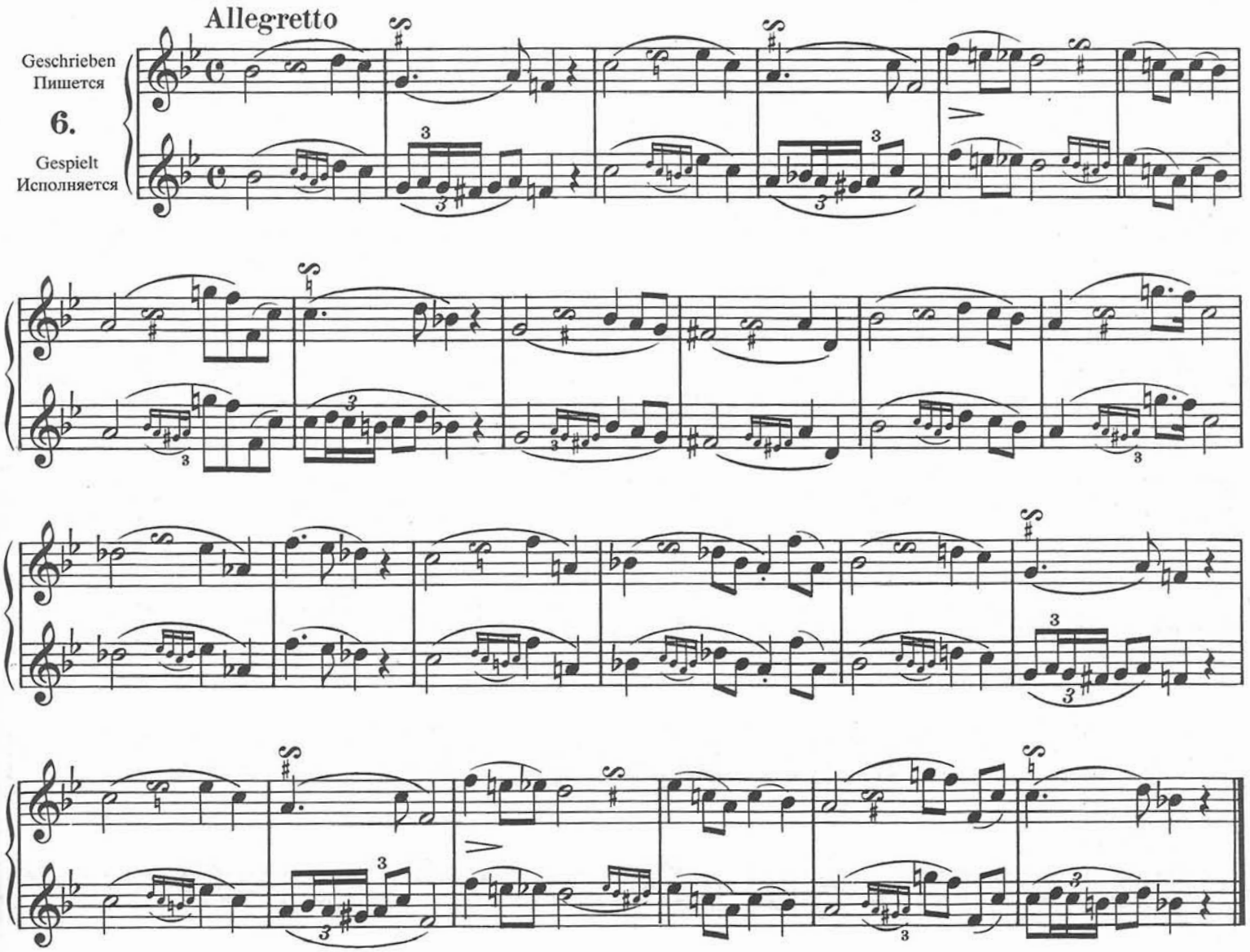


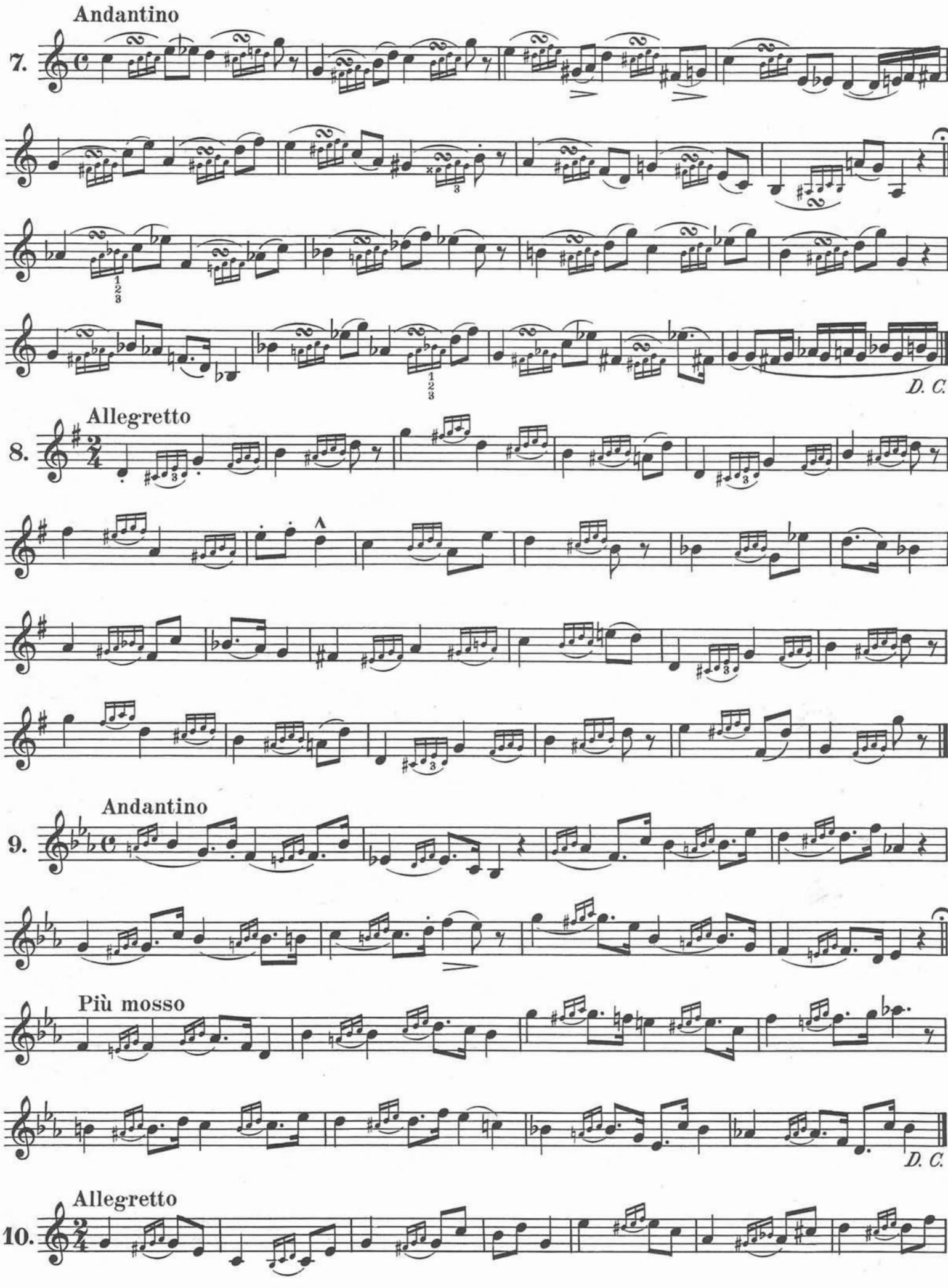
Allegretto

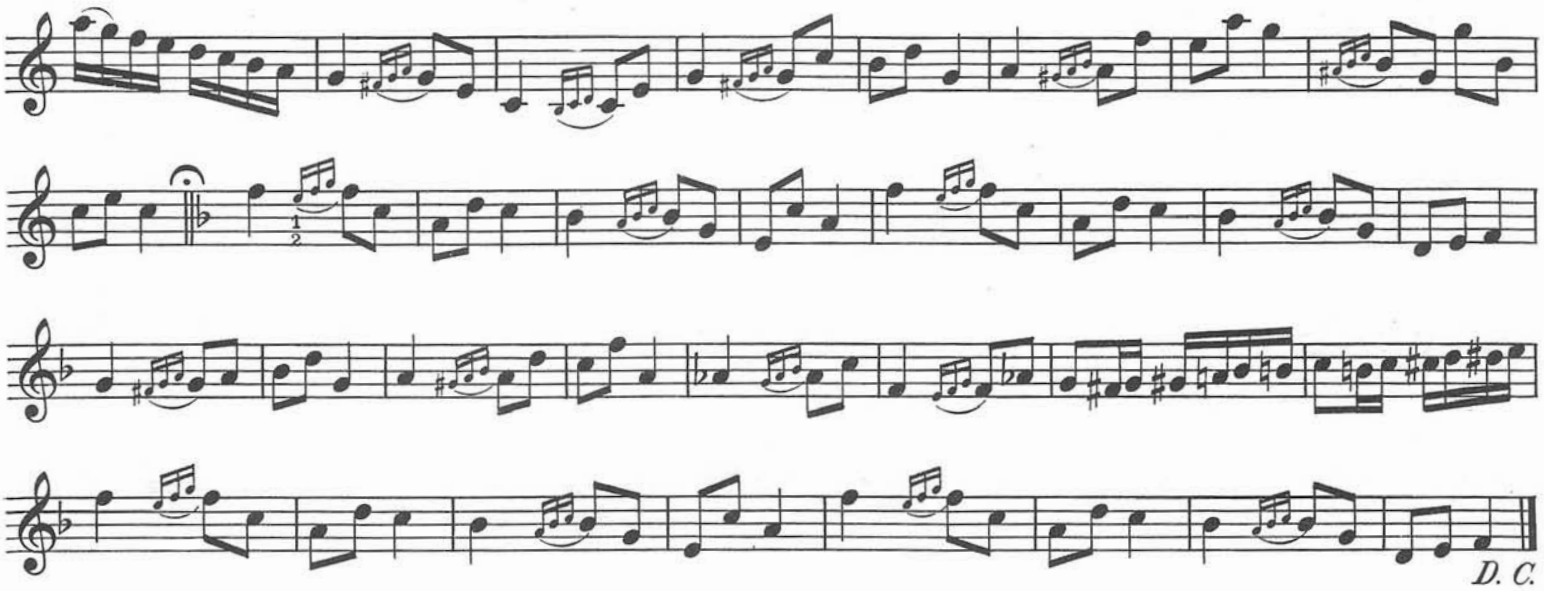
Geschrieben
Пишется

6.

Gespielt
Исполняется

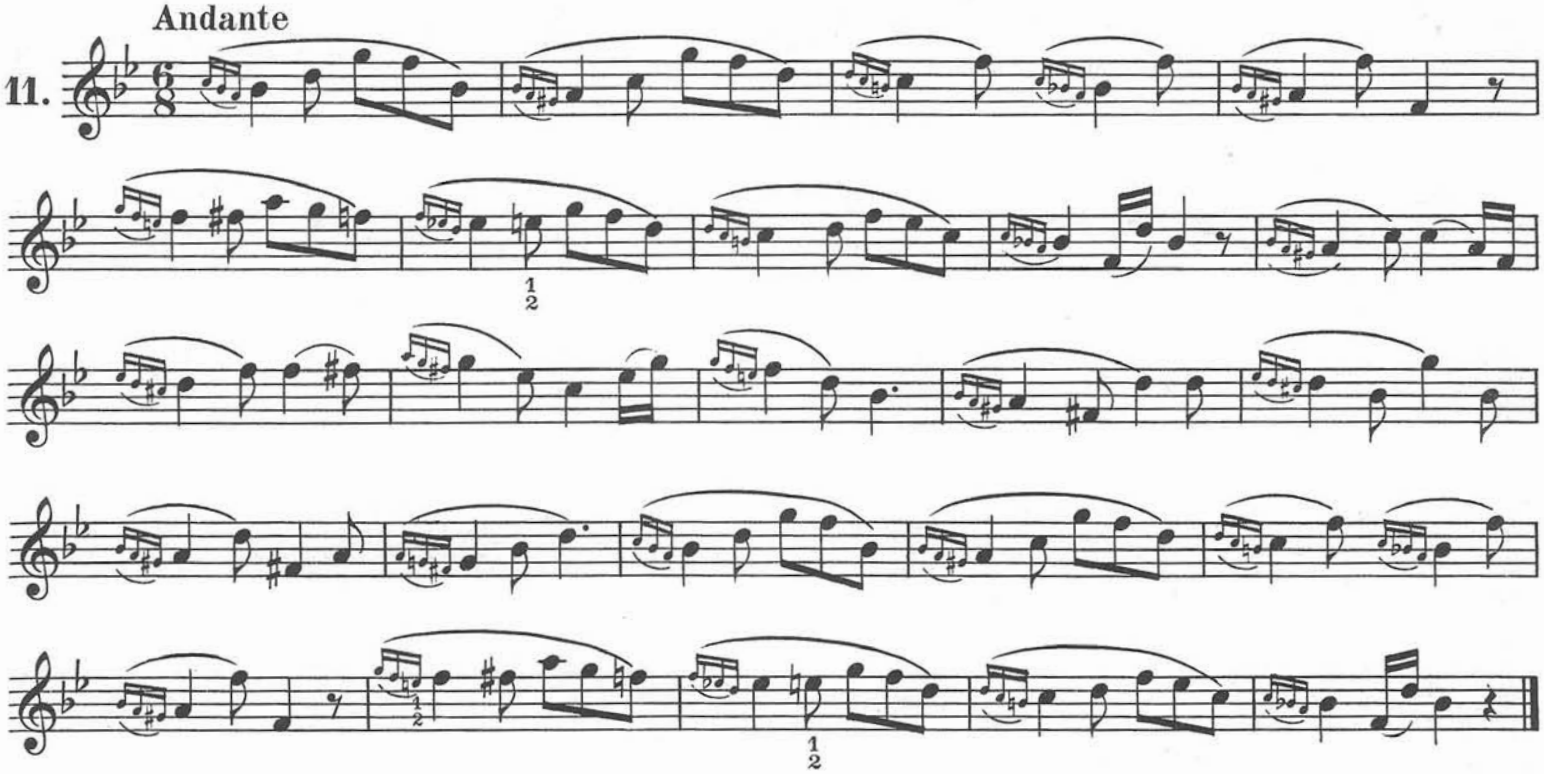



Andantino
7.
D. C.
Allegretto
8.
Andantino
9.
Più mosso
D. C.
Allegretto
10.



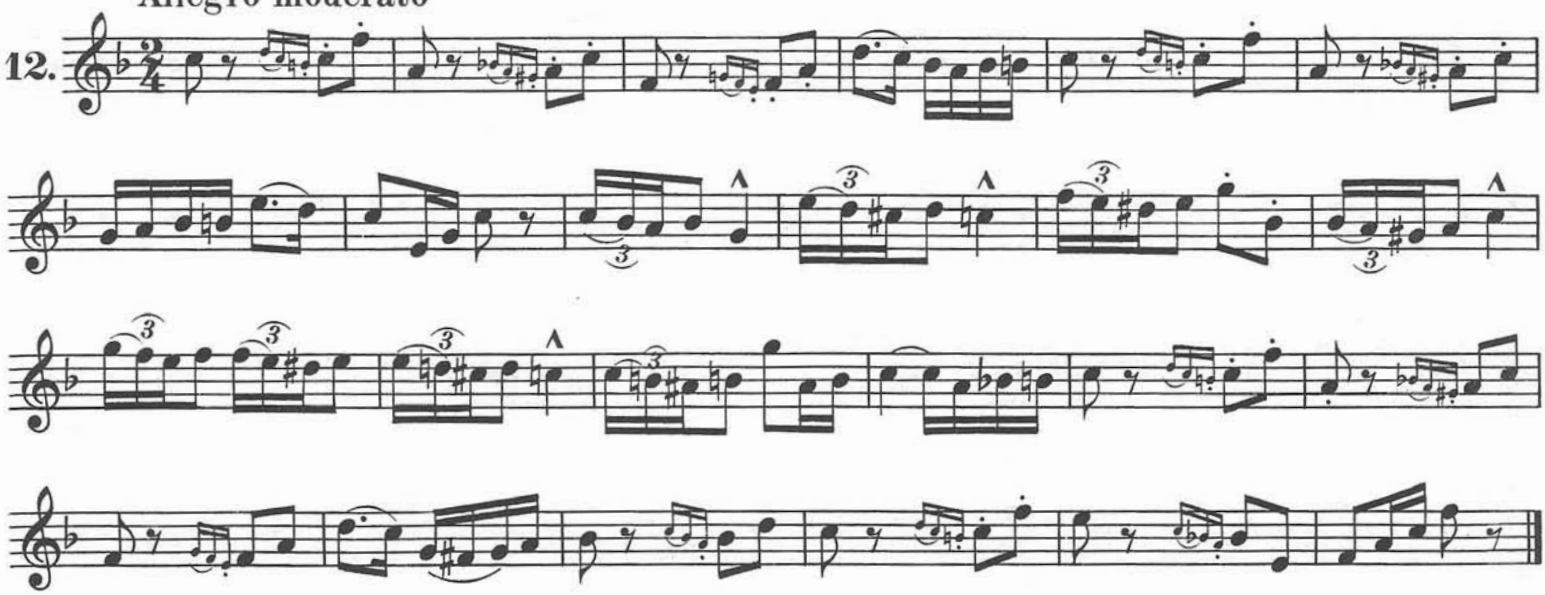
Andante

11.

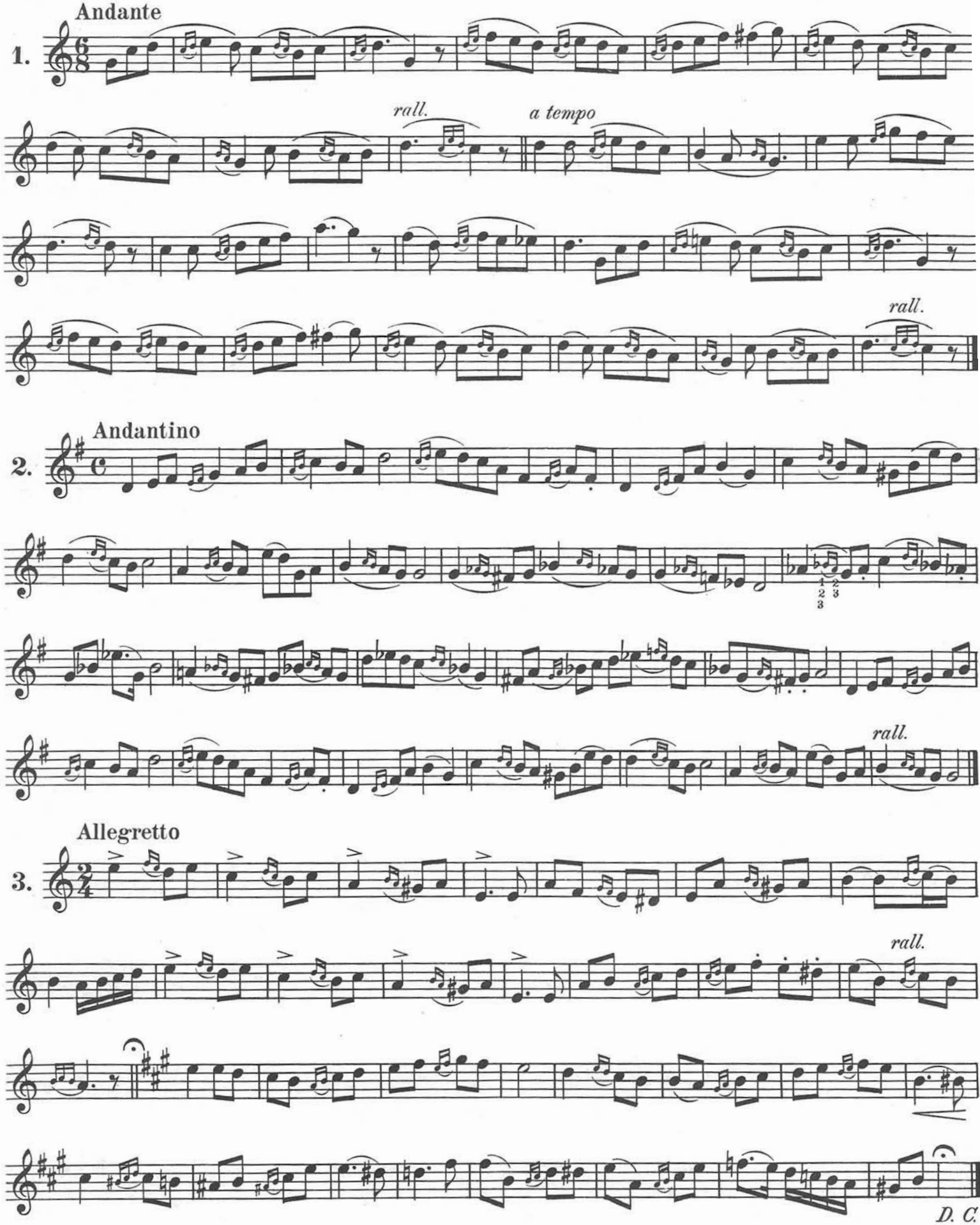


Allegro moderato

12.

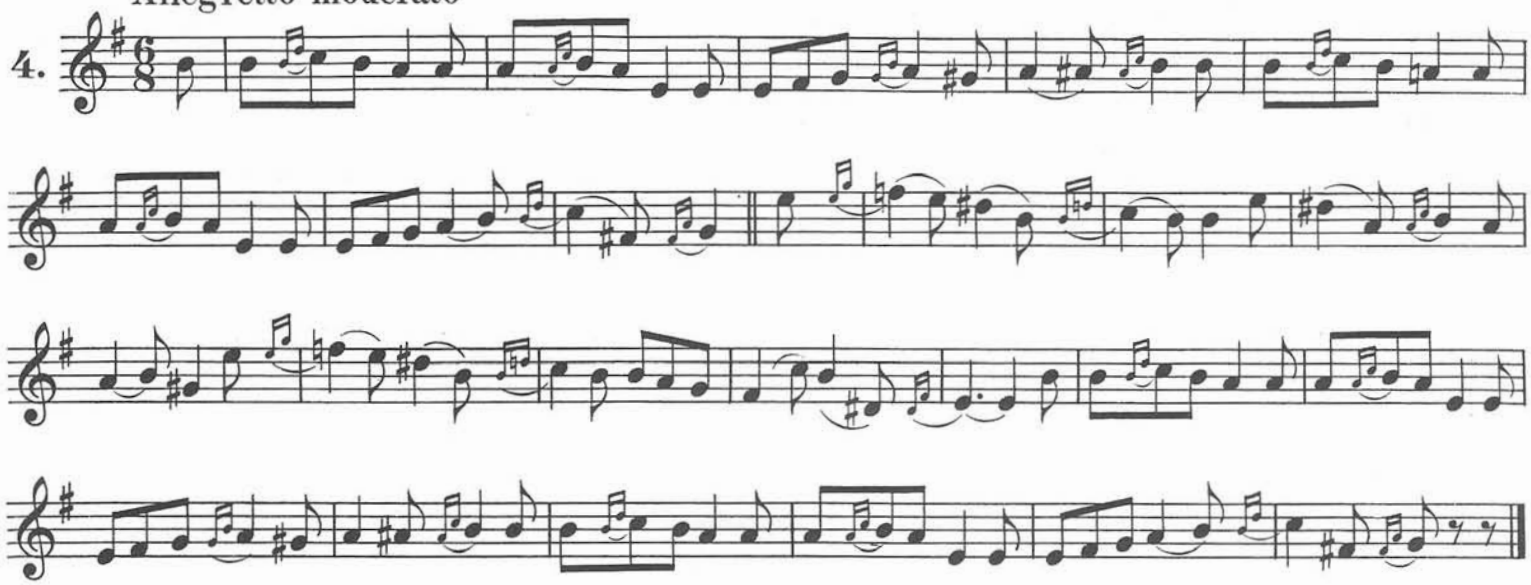


Der doppelte Vorschlag · Двойной форшлаг



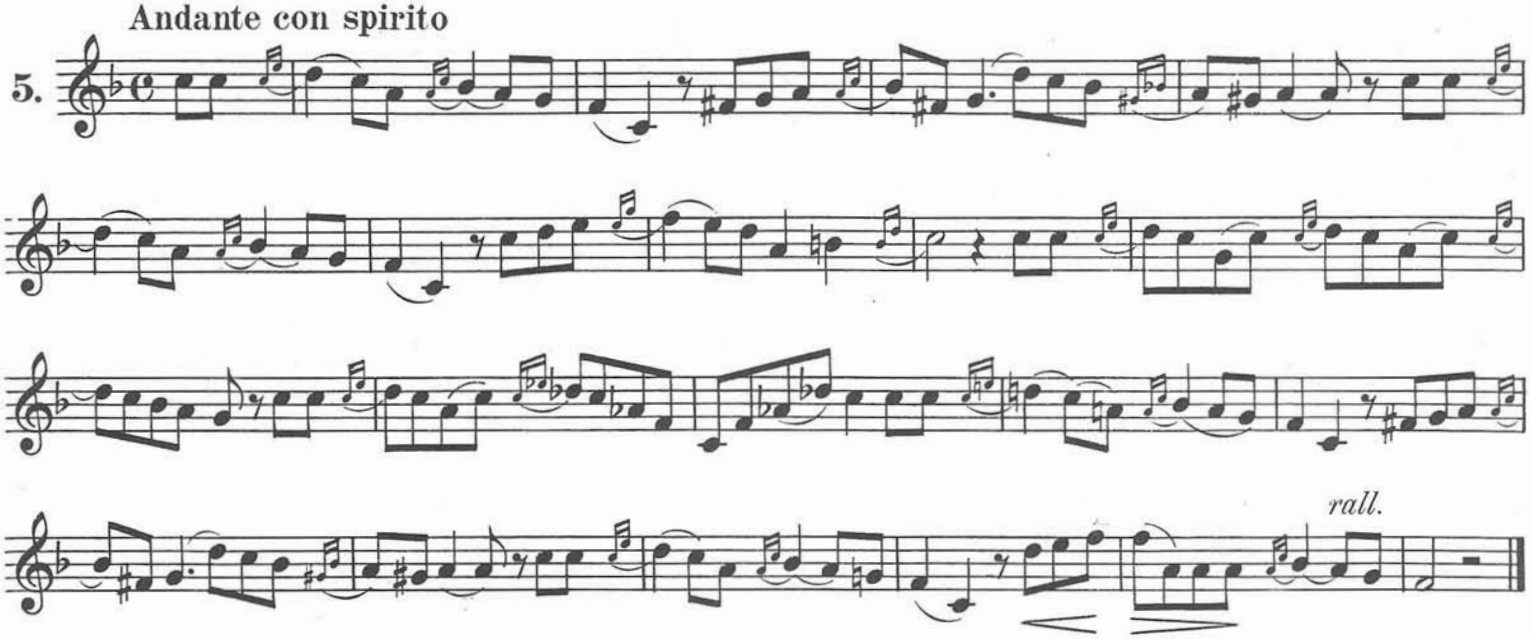
Allegretto moderato

4.



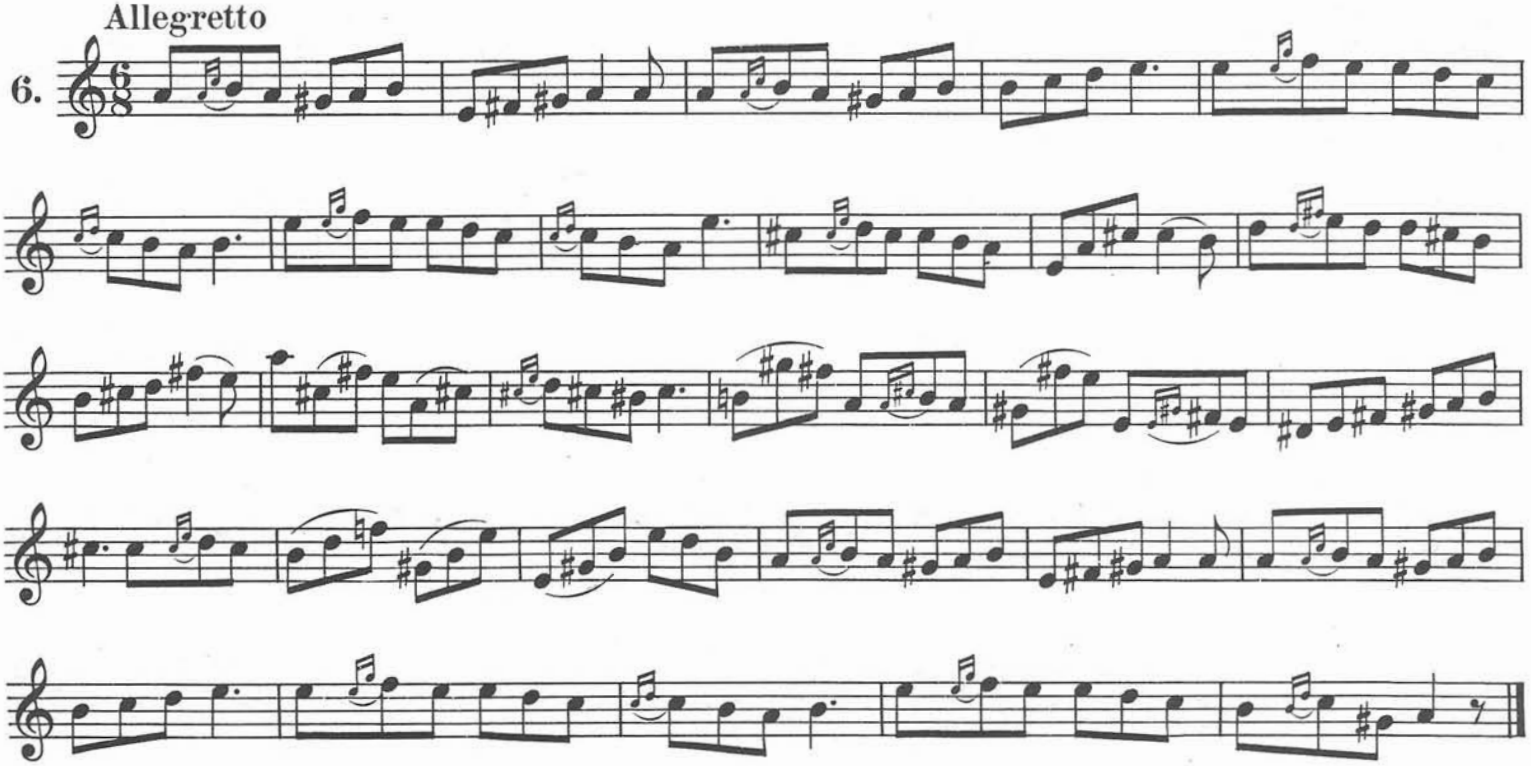
Andante con spirito

5.



Allegretto

6.



Andante

7.

rall.

Allegretto

8.

Andante con spirito

9.

p

cre - scen - do poco a poco *f*

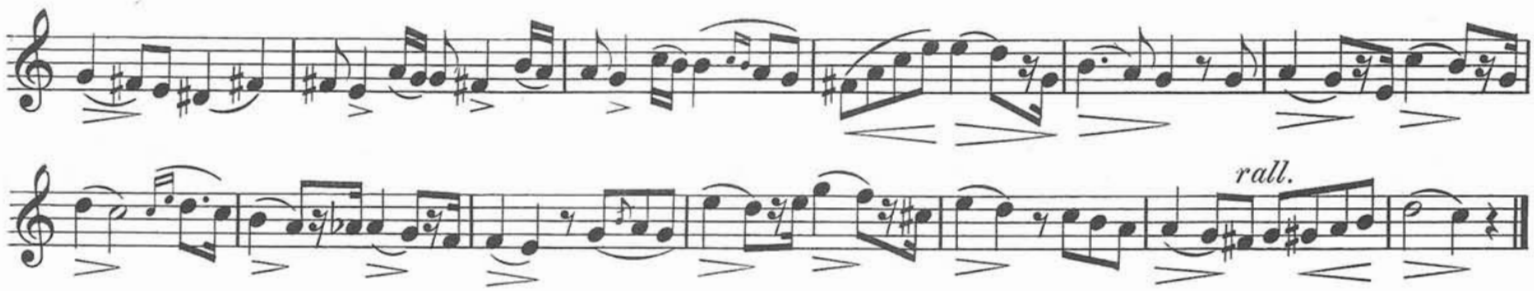
p *sf* *sf* *f*

p

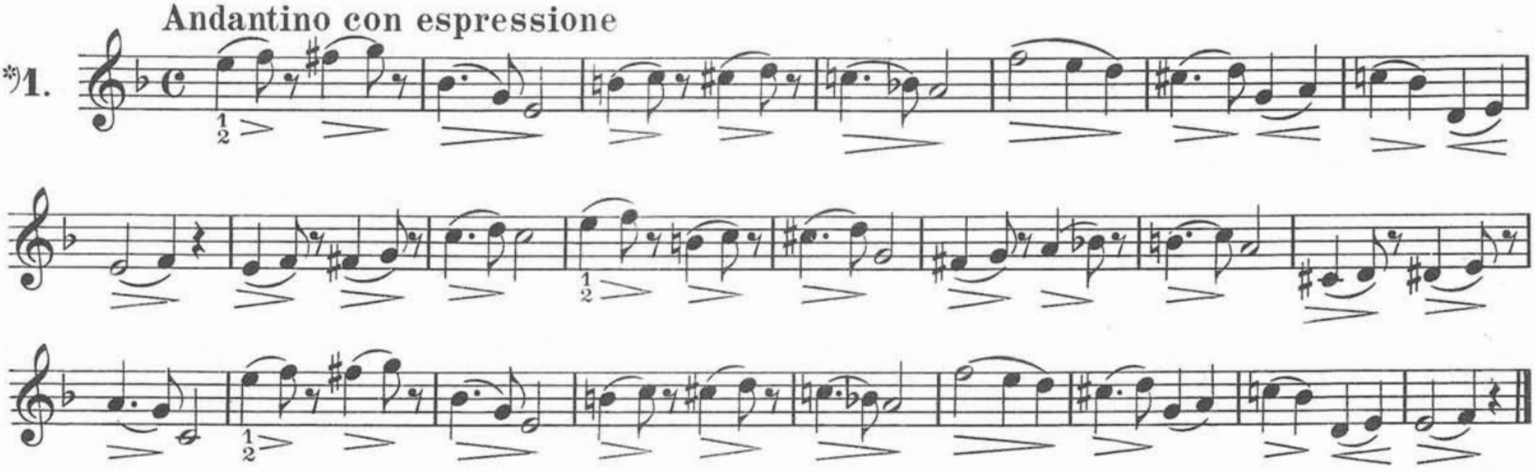
rall.

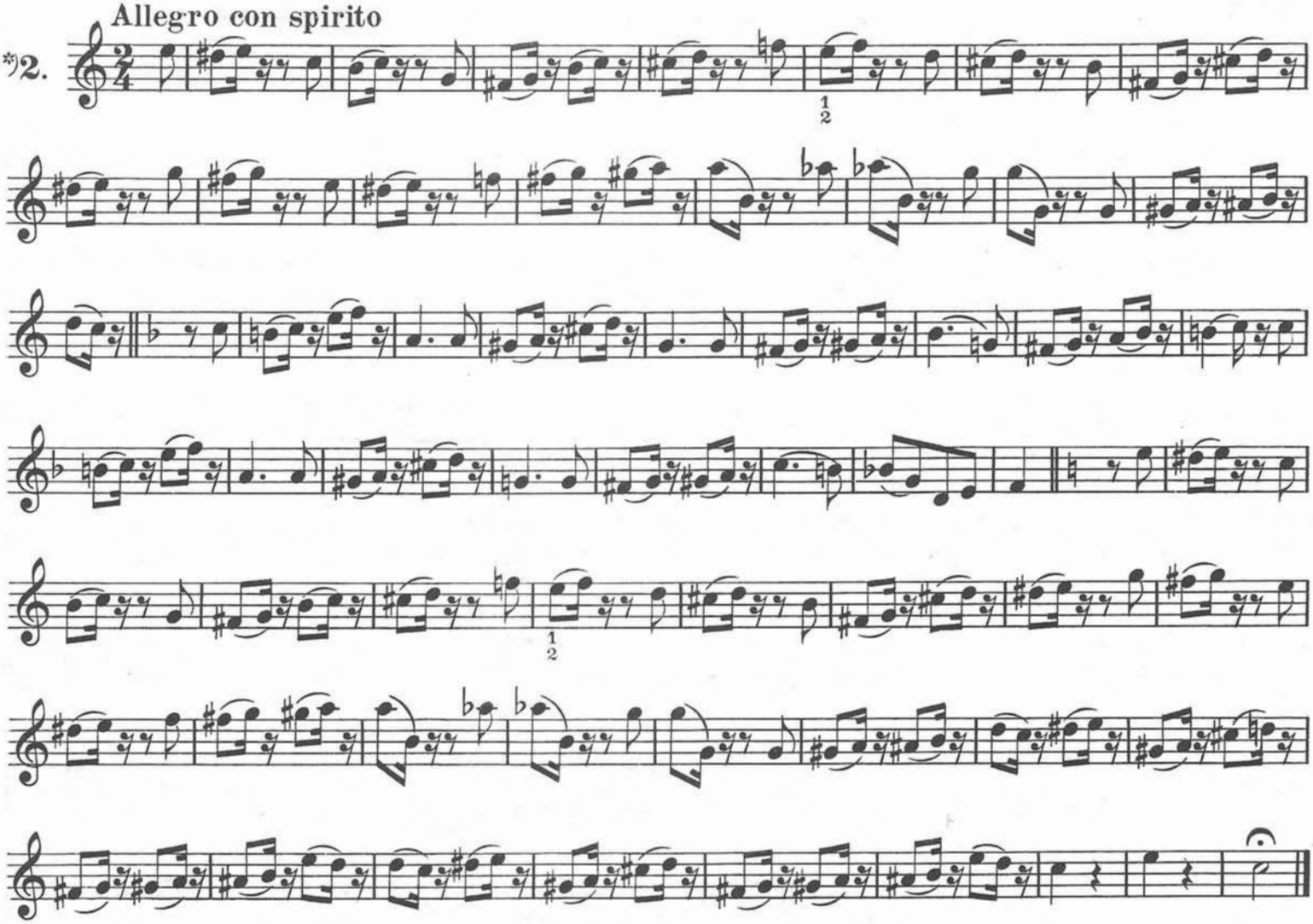
Allegro moderato

10.



Der einfache Vorschlag · Простой форшлаг



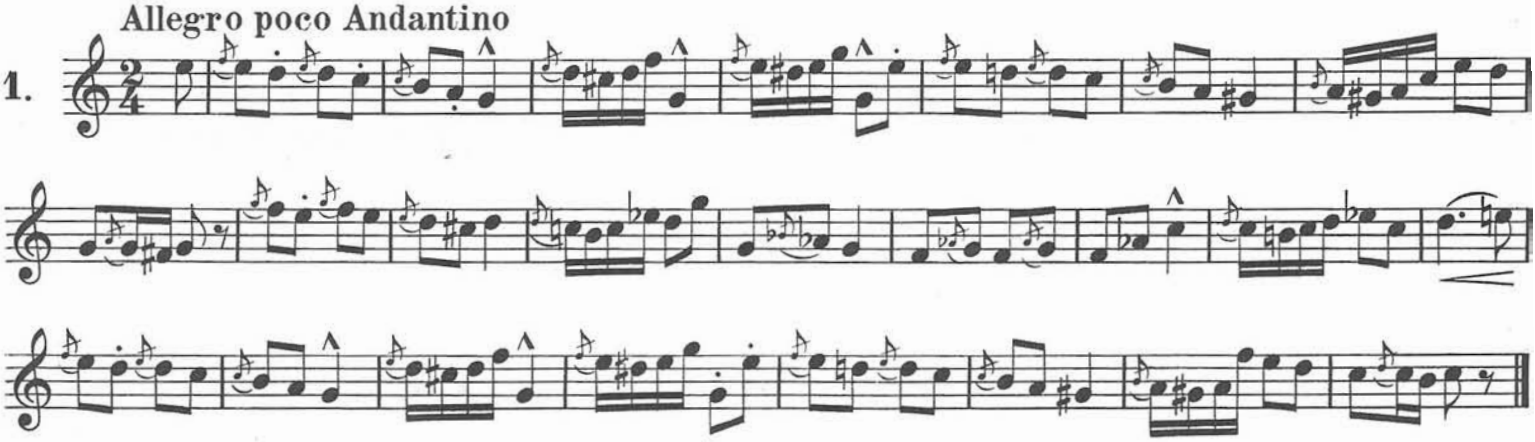


*) Diese beiden Übungen sind so notiert wie sie gespielt werden.
*) Эти оба упражнения исполняются так же, как и написаны.

Der kurze Vorschlag · Короткий форшлаг

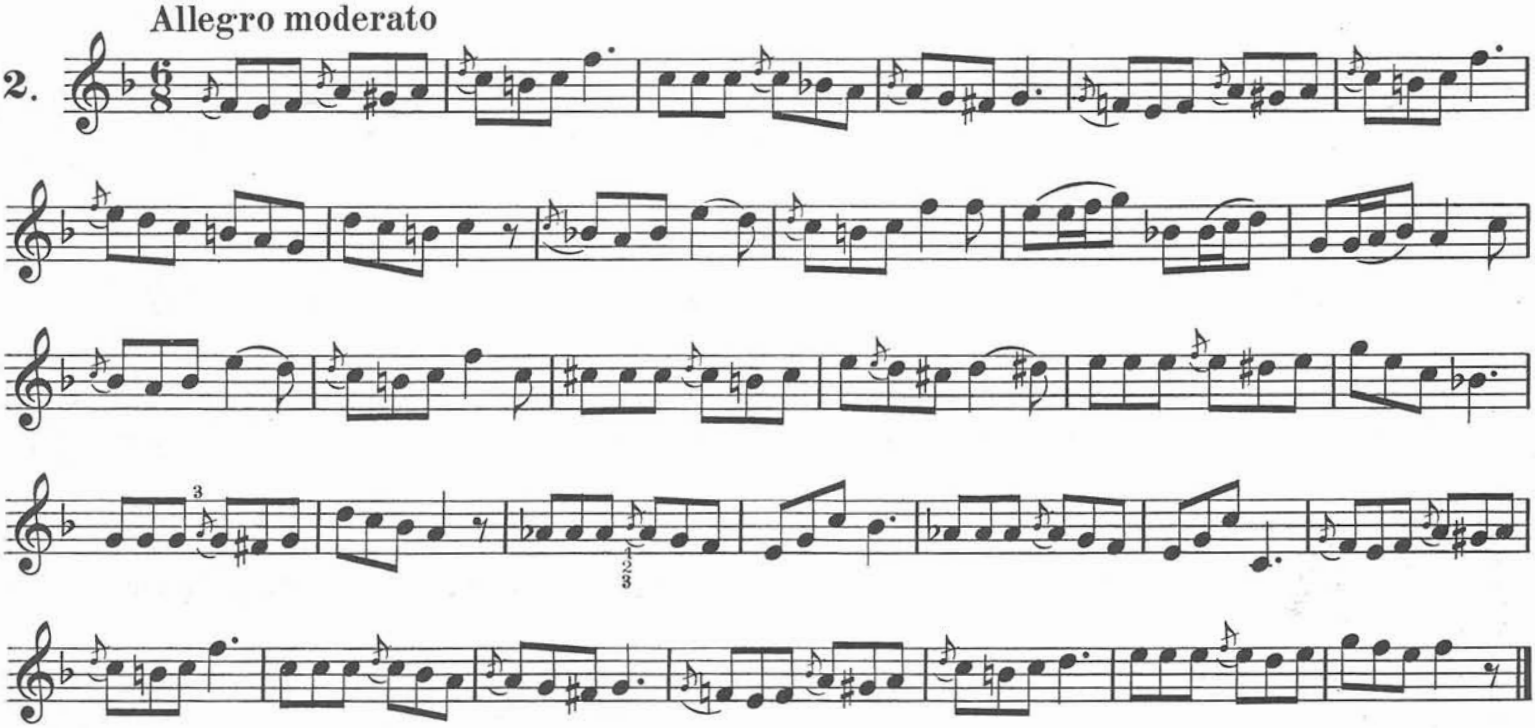
Allegro poco Andantino

1.



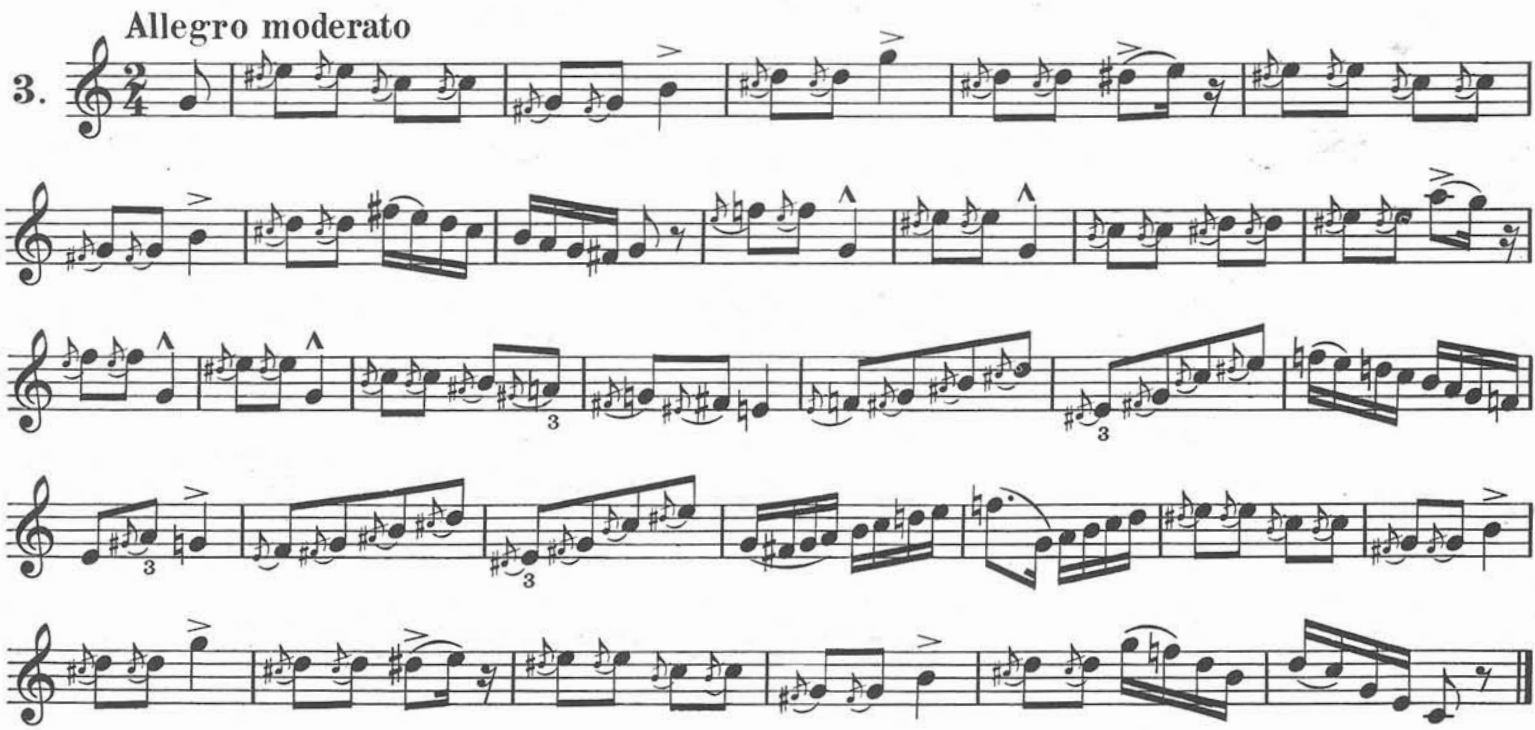
Allegro moderato

2.

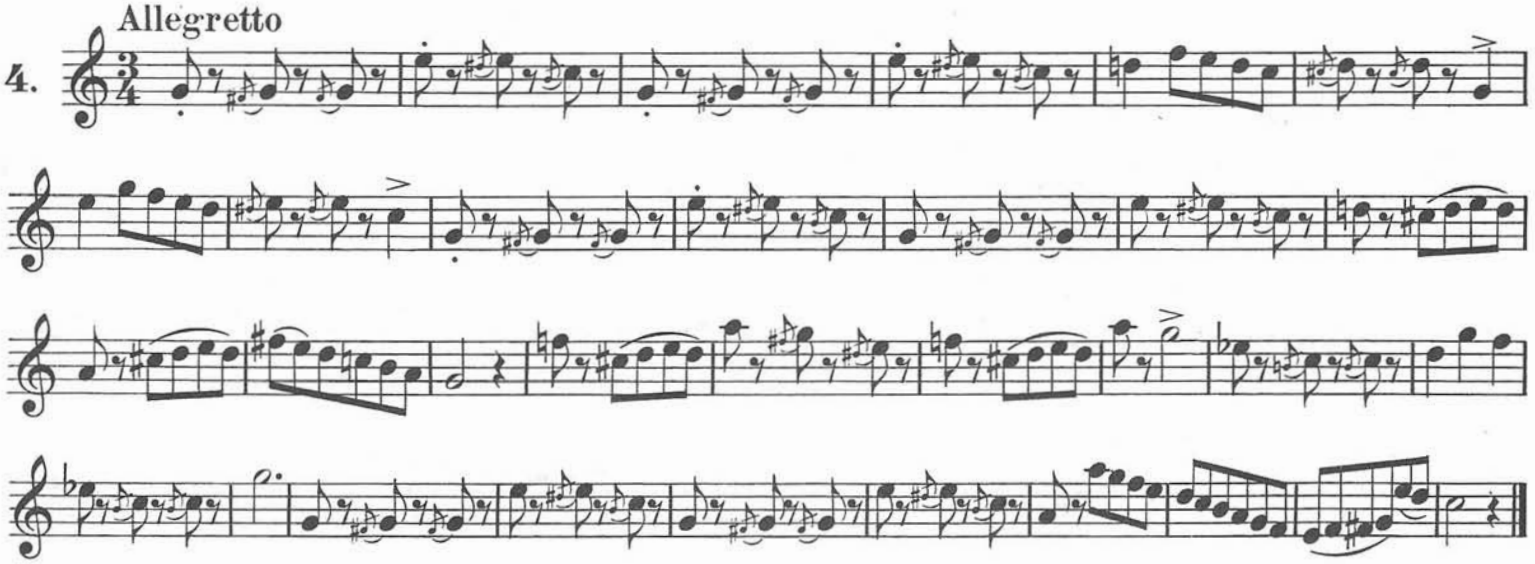


Allegro moderato

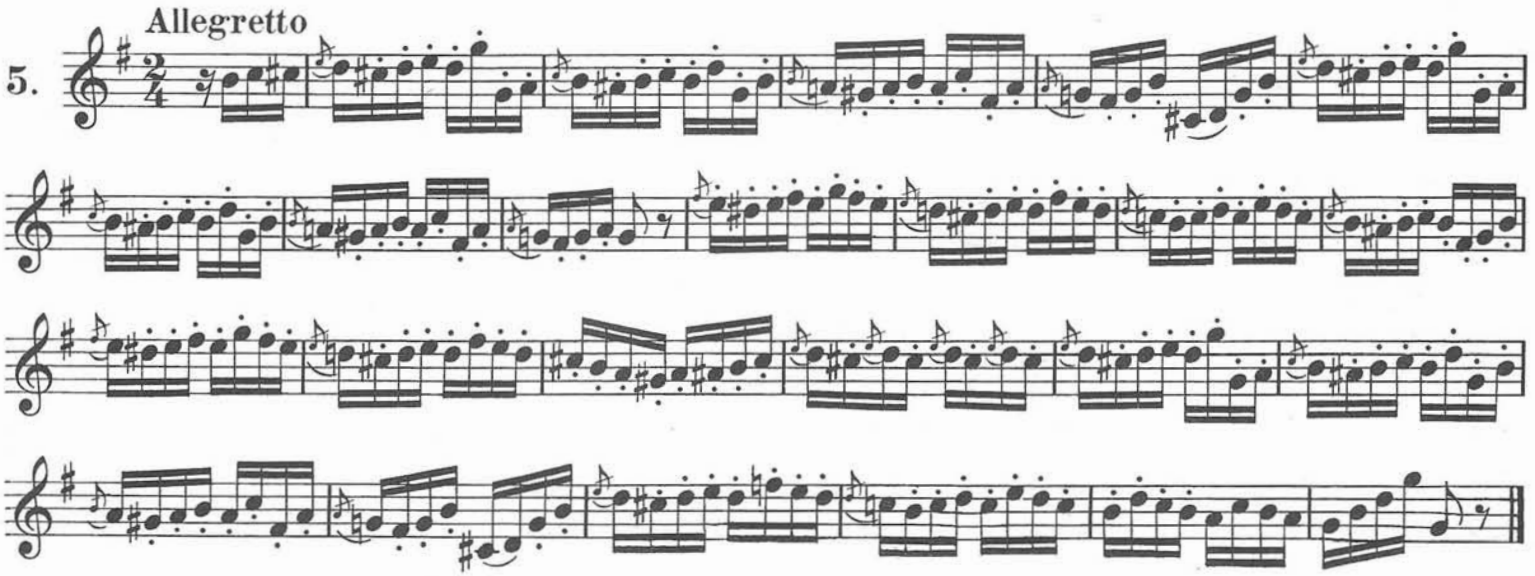
3.



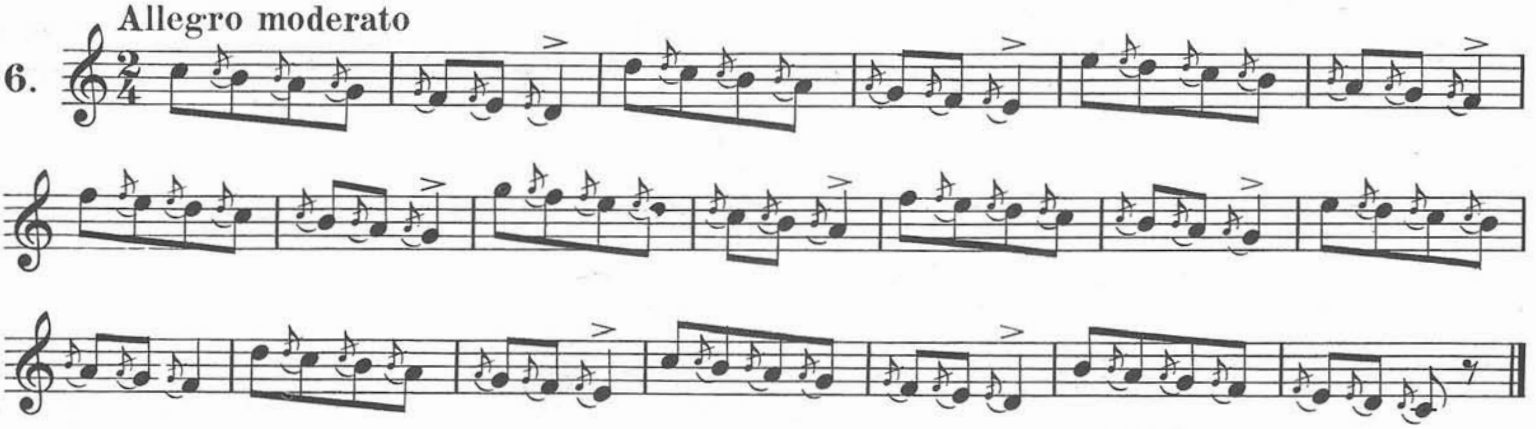
4. Allegretto



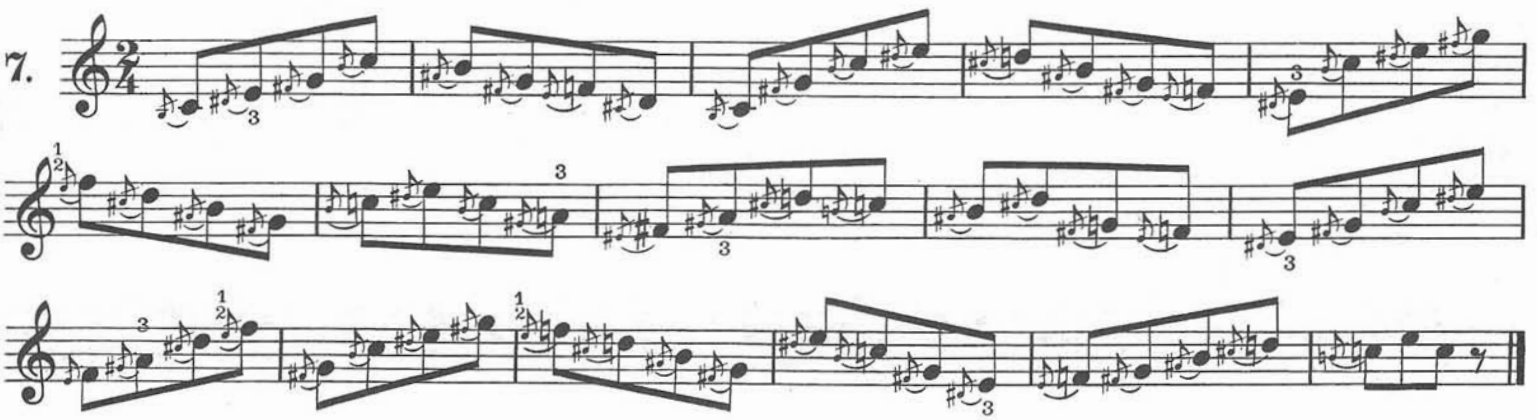
5. Allegretto



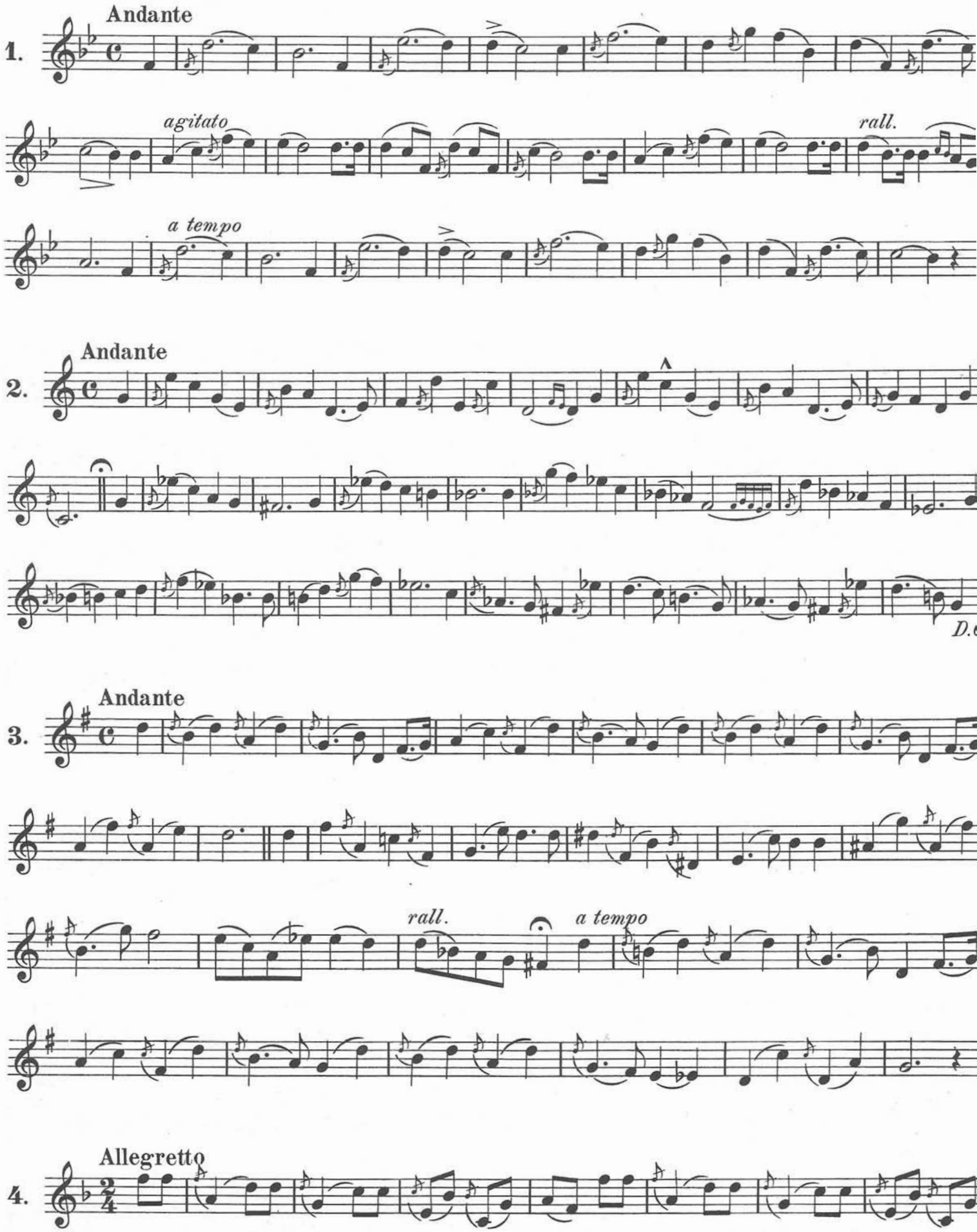
6. Allegro moderato

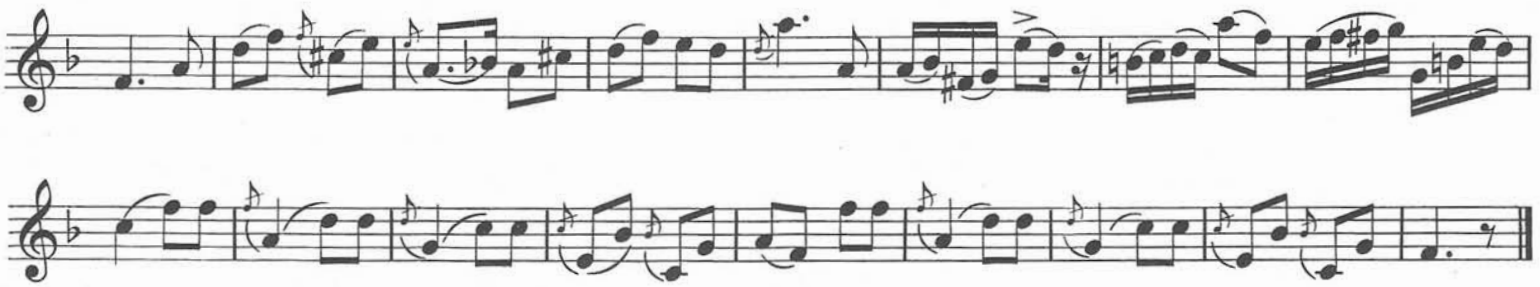


7.



Das Portamento · Портаменто

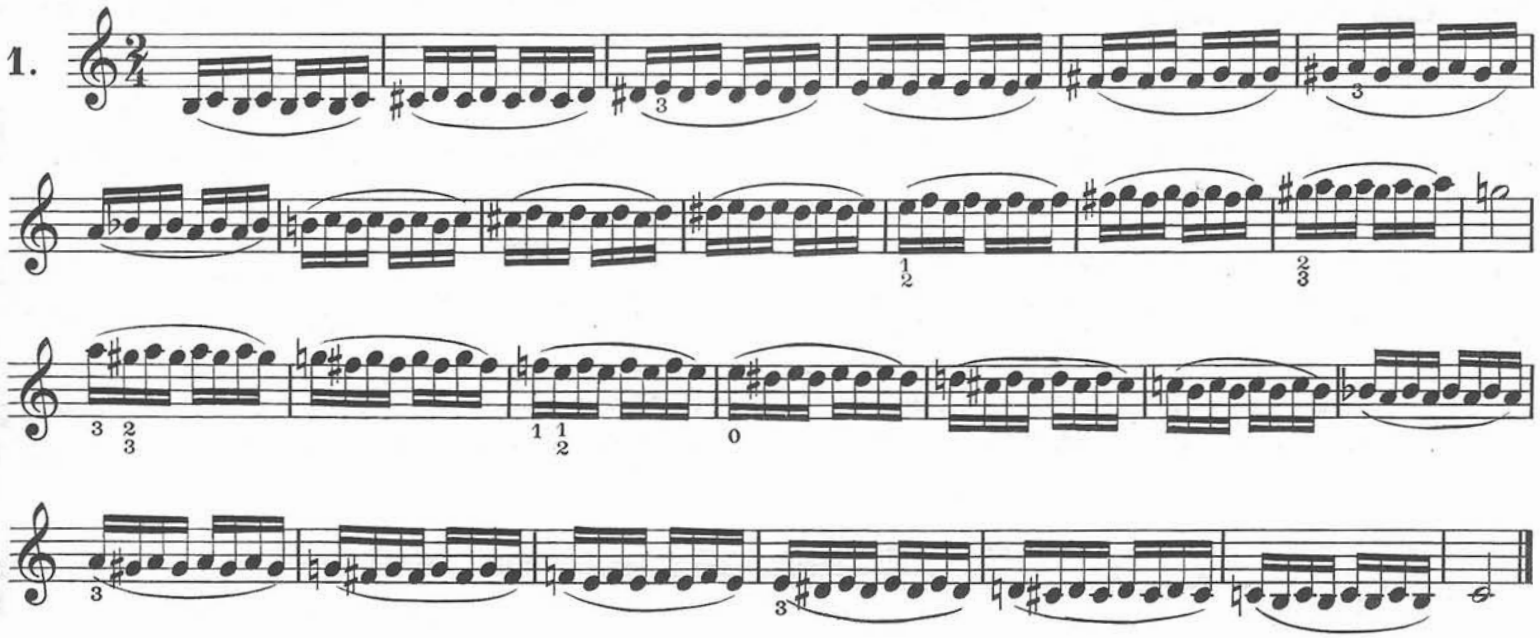


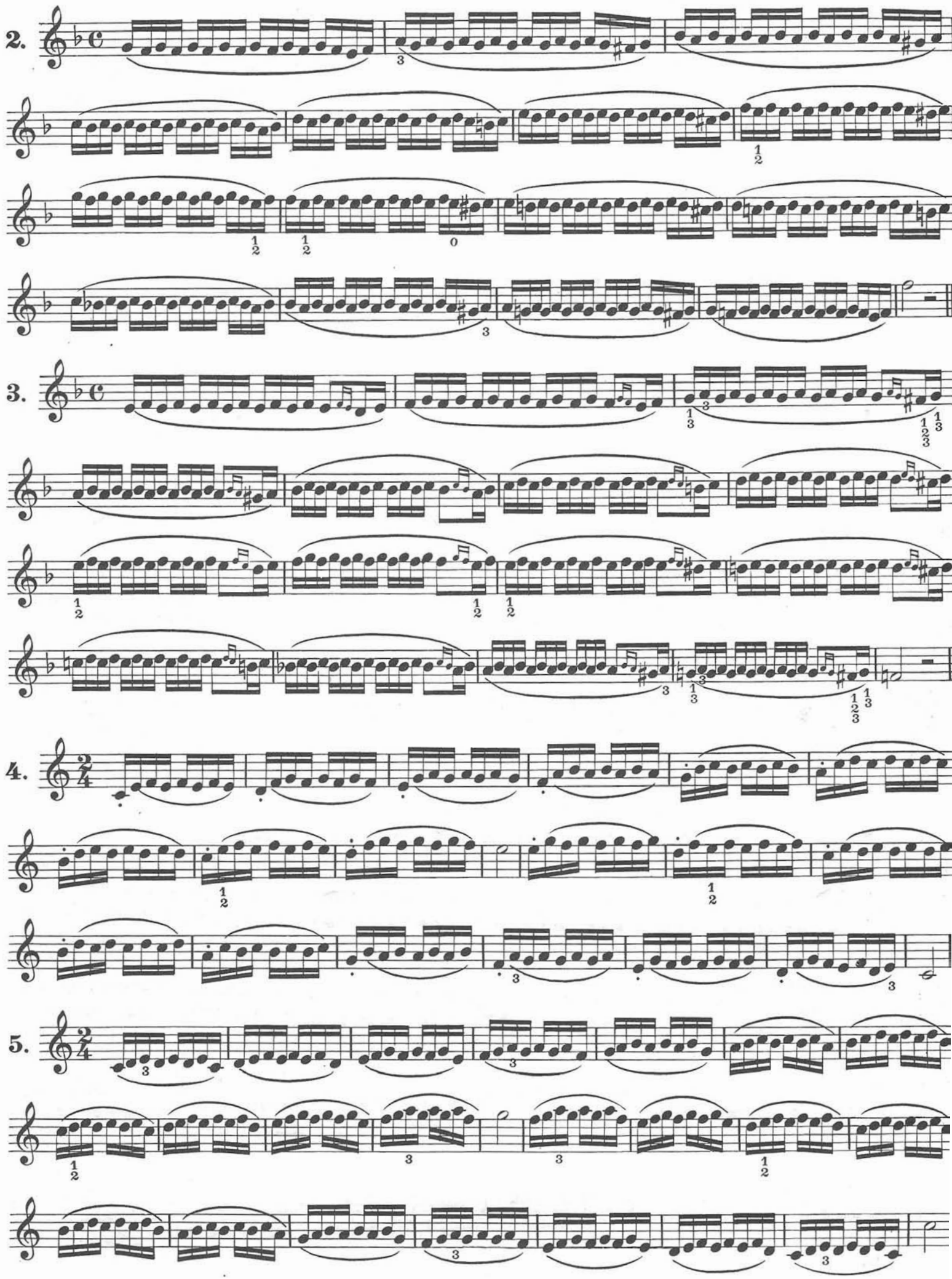


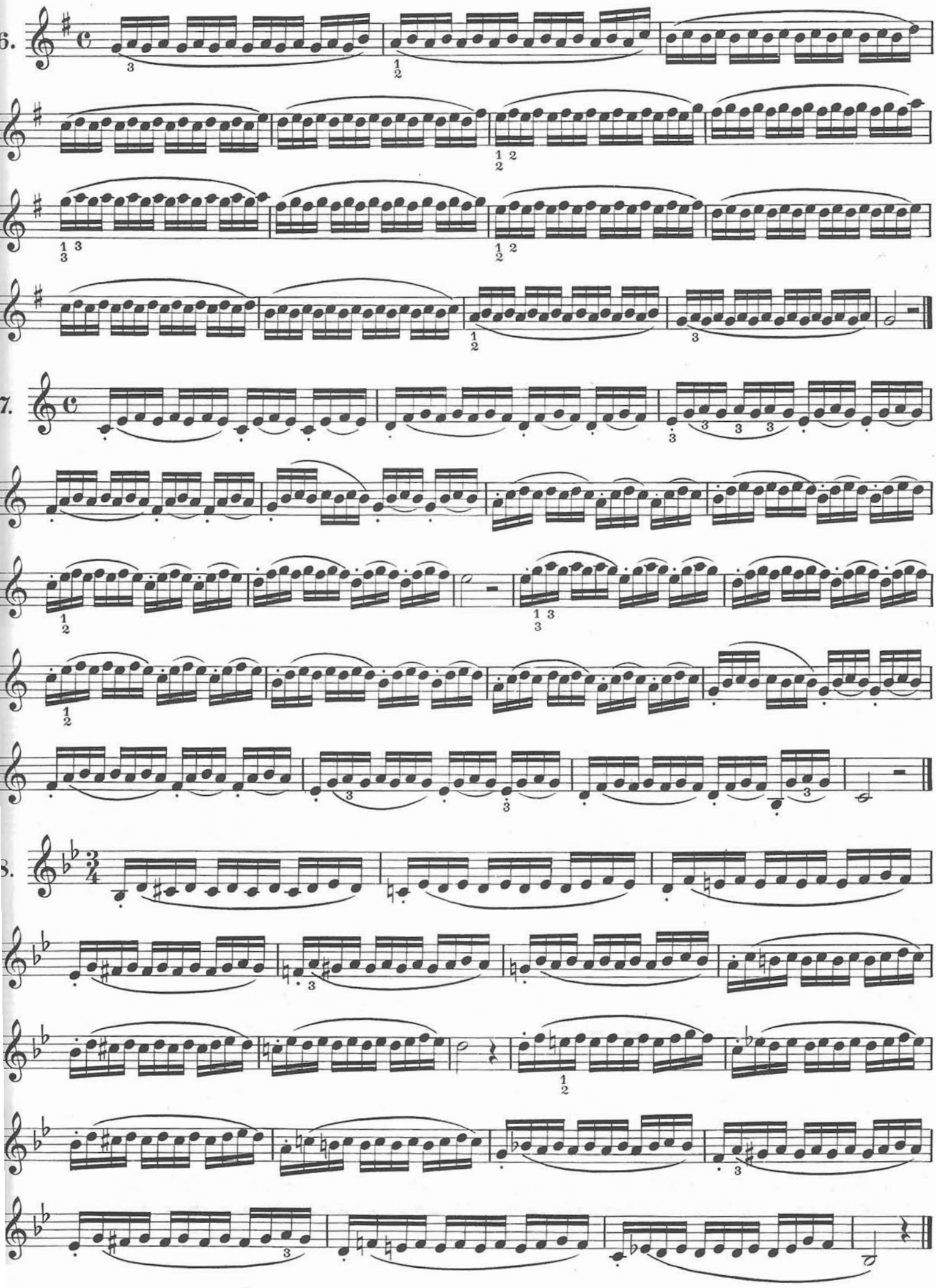
5. Andante moderato

Vorbereitende Übungen für den Triller
Подготовительные упражнение к теме «трель»

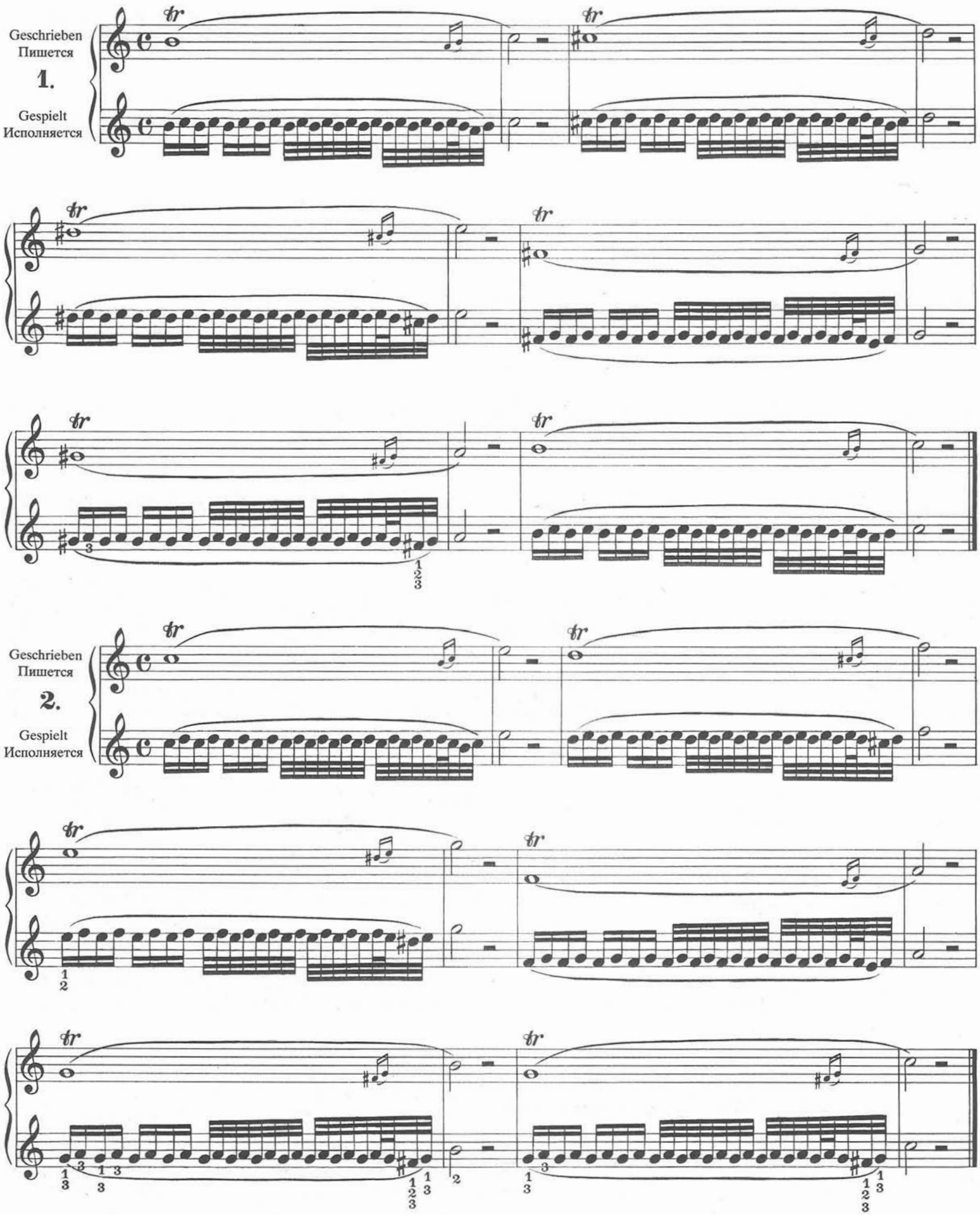
1.

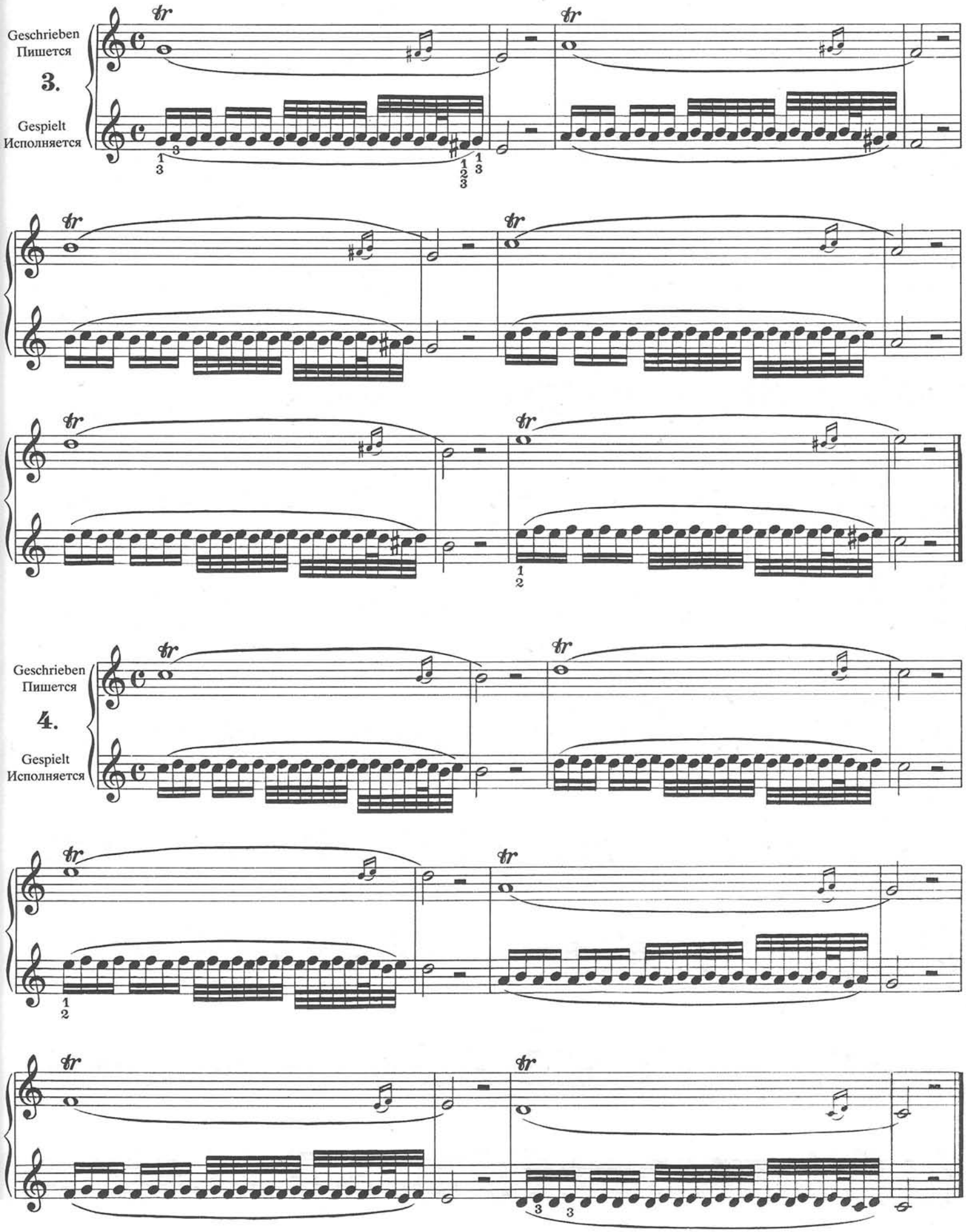


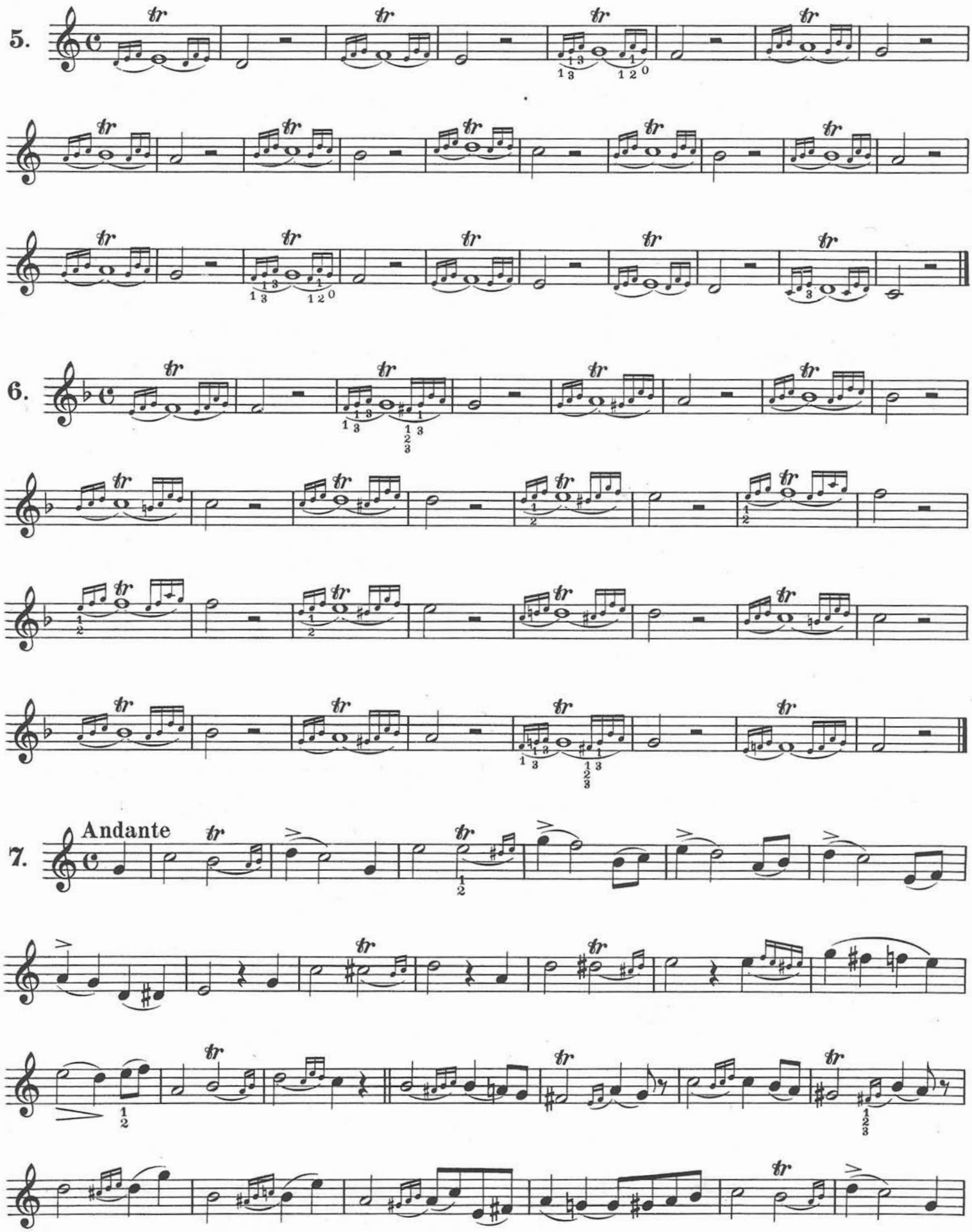

2.
3.
4.
5.

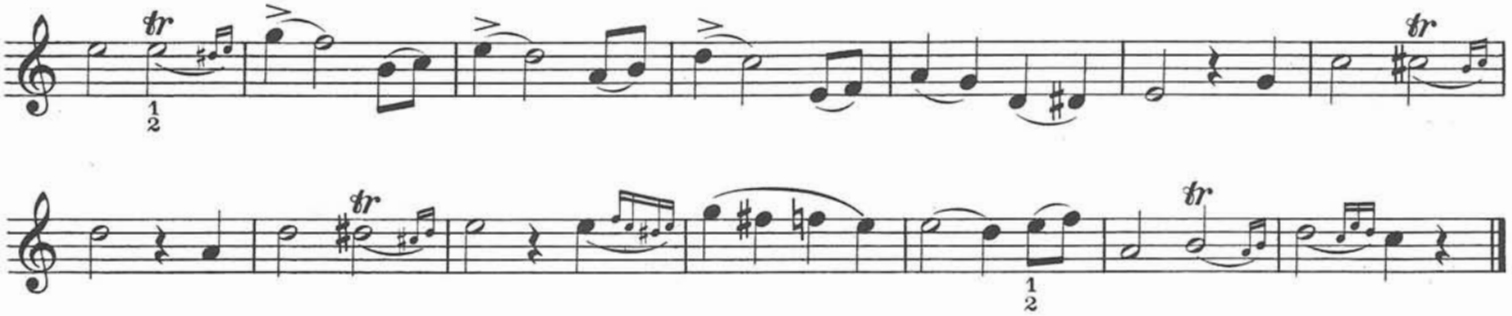


Der Triller · Трель



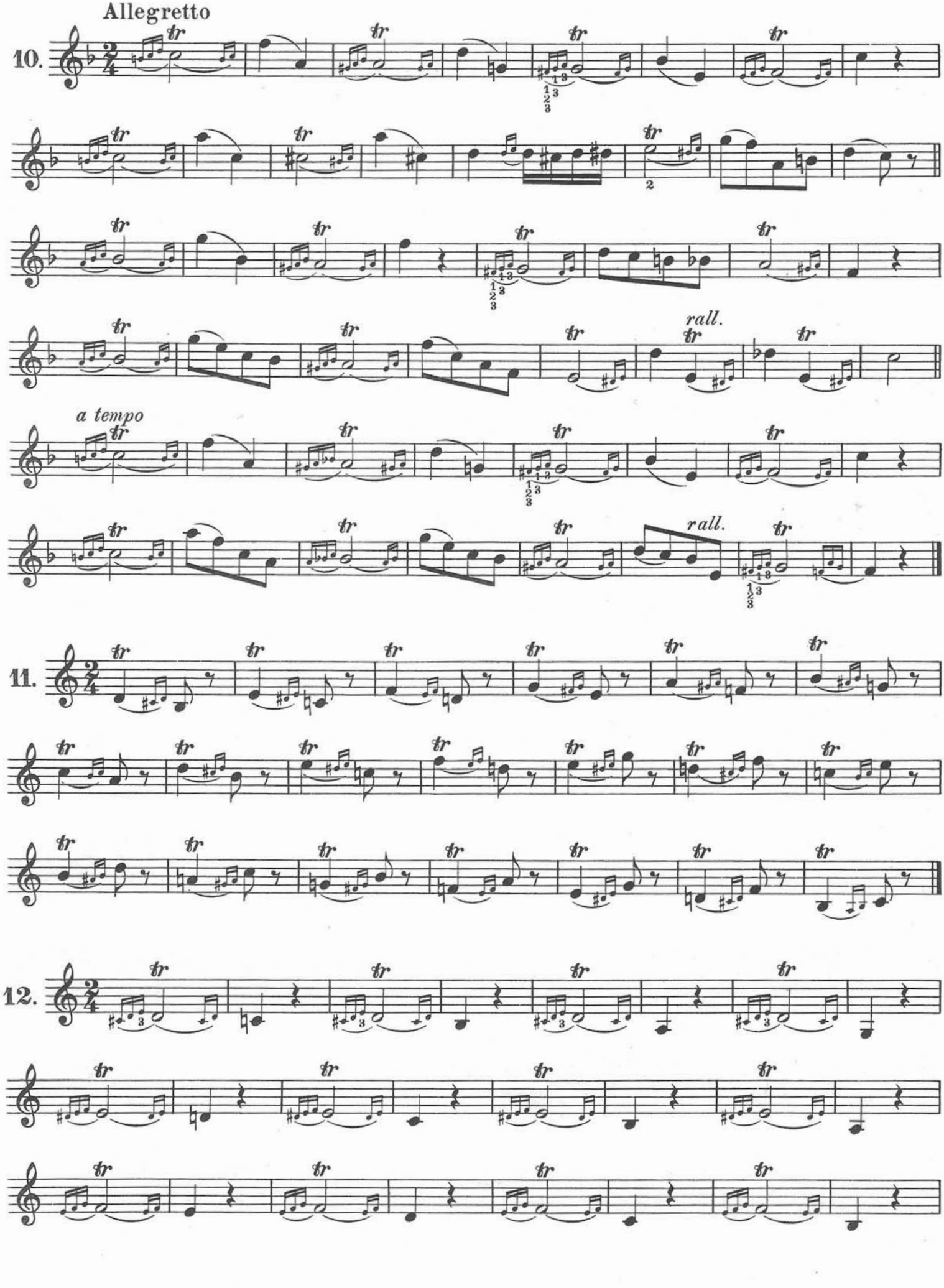

Geschrieben
Пишется
3.
Gespielt
Исполняется
tr
Geschrieben
Пишется
4.
Gespielt
Исполняется
tr

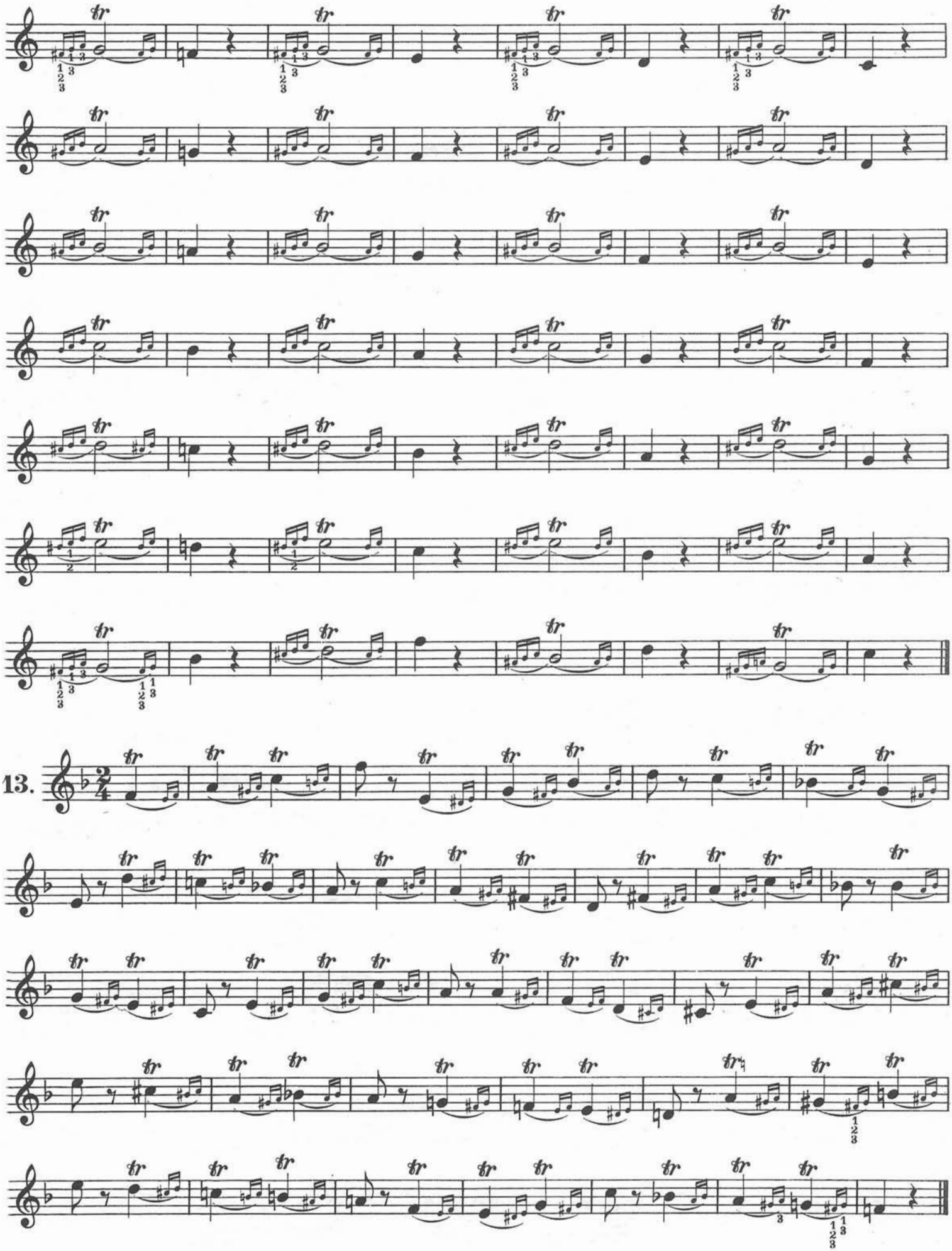

5.
6.
7.
Andante



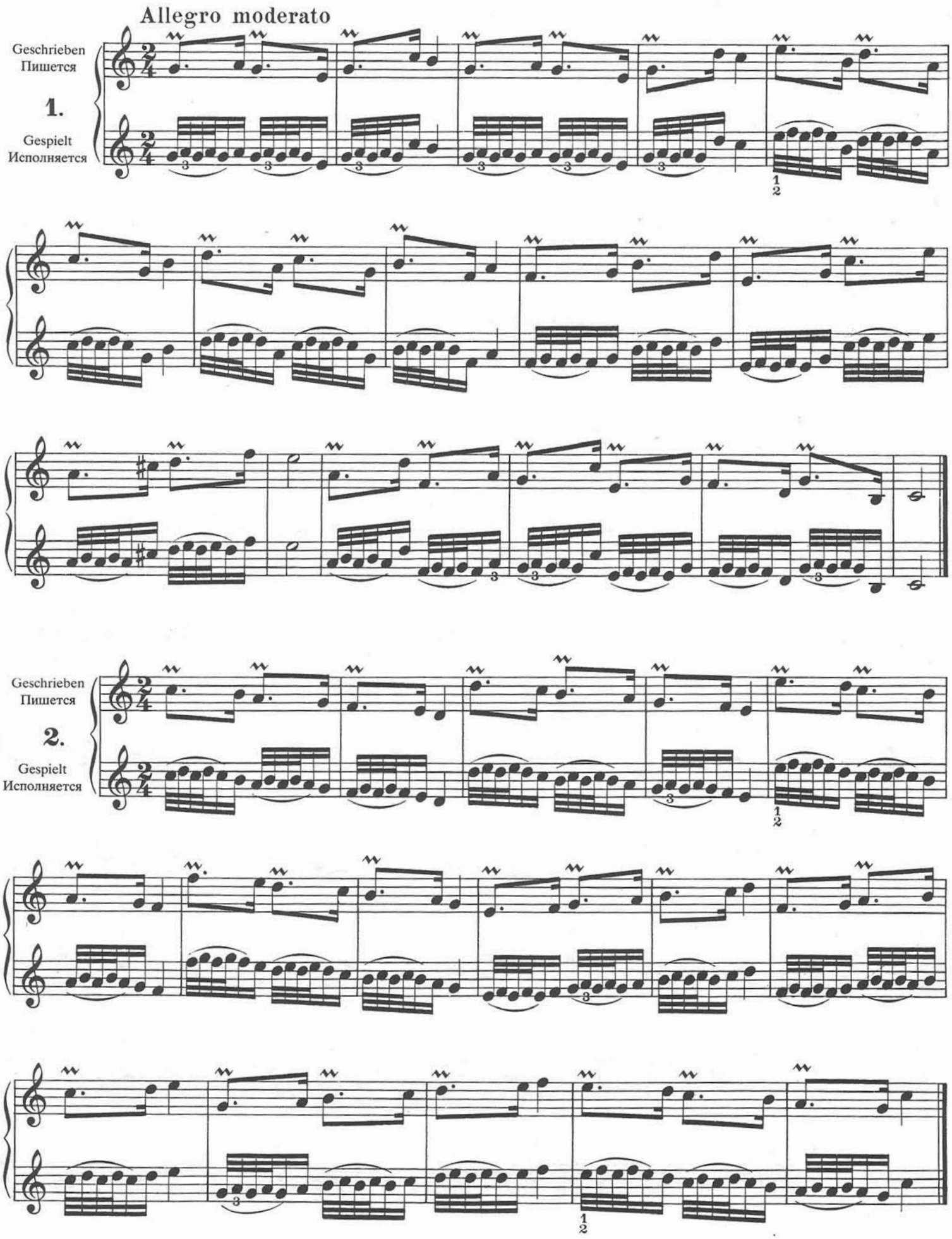
8. Andante

9. Andantino


Allegretto
10.
rall.
a tempo
rall.
11.
12.


13.

Der Mordent · Мордент



Allegro moderato

Geschrieben
Пишется

3.

Gespielt
Исполняется

D.C.

Allegro

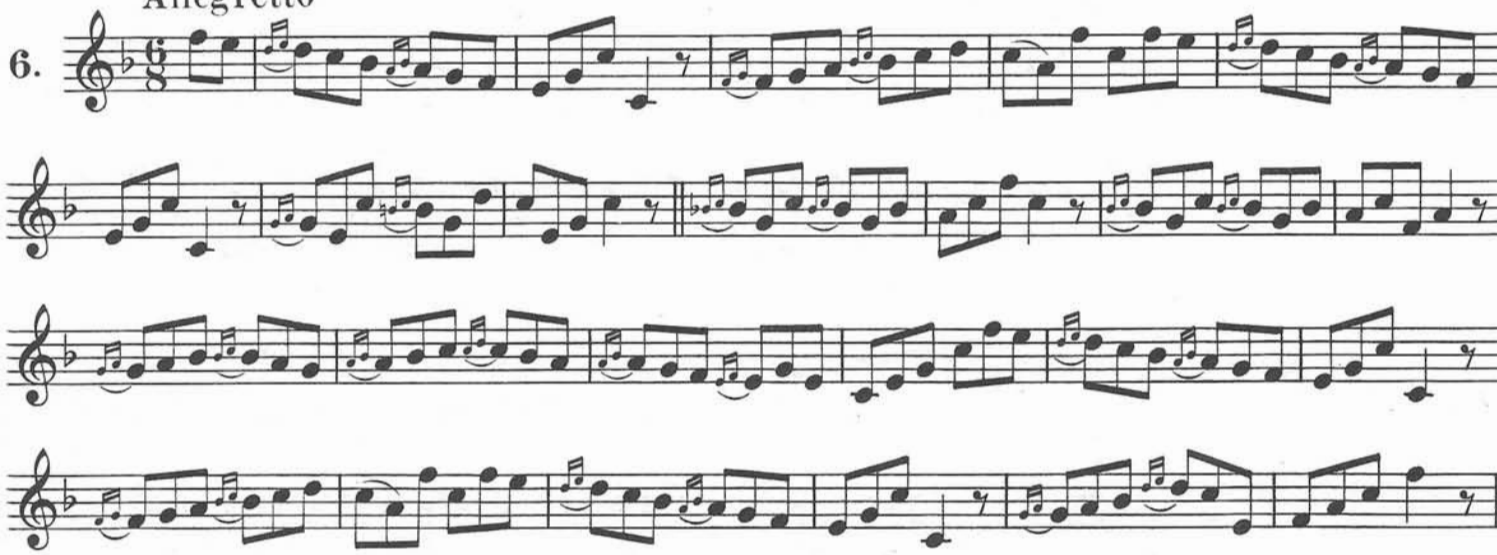
4.

D.C.

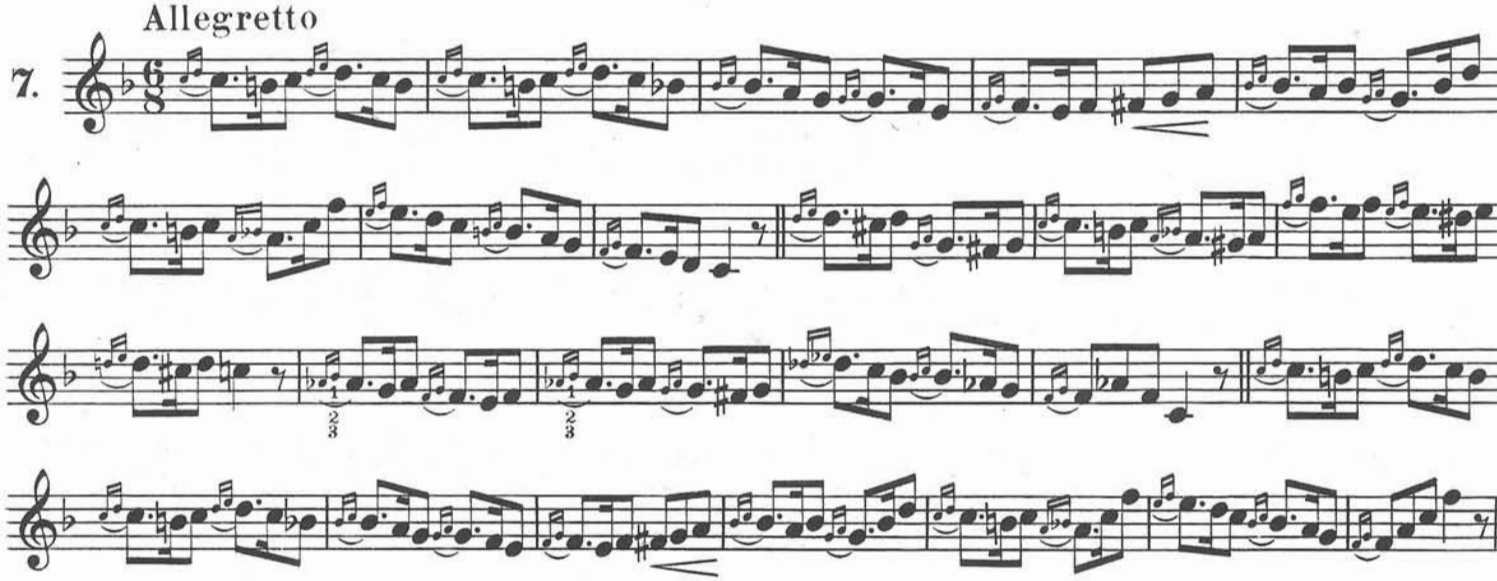
Allegro

5.

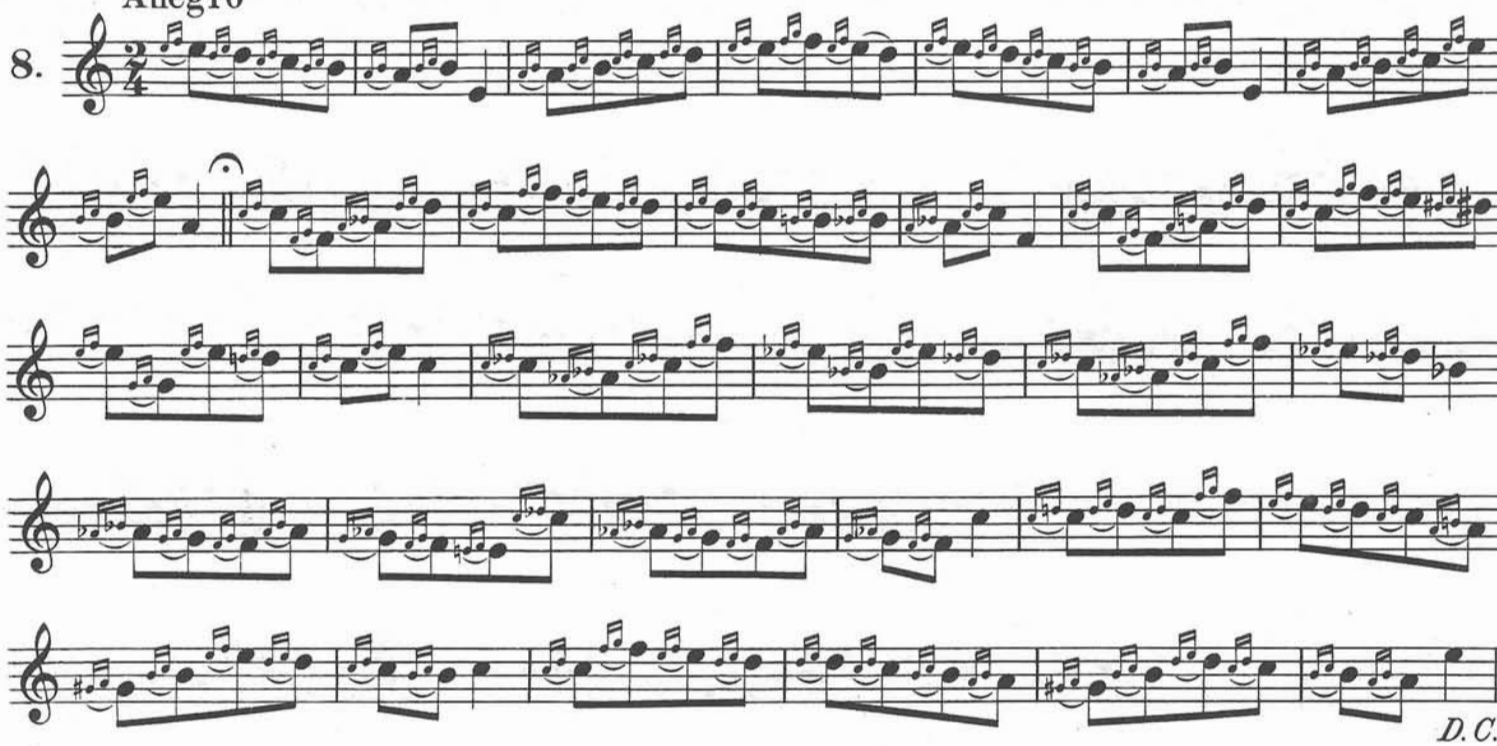
6. Allegretto



7. Allegretto



8. Allegro



D.C.

Intervallsprünge · Скачки интервалов

Es empfiehlt sich besonders, diese Gruppe der Etüden eifrig zu üben und dabei darauf zu achten, daß das Mundstück auf den Lippen nicht verschoben wird, wenn man von einer tiefen zu einer hohen oder von einer hohen zu einer tiefen Note übergeht. Nur so erlangt der Schüler die große Sicherheit des Tonansatzes und eine immer wachsende Leichtigkeit des Spieles.

Эту группу этюдов рекомендую играть особенно усердно. Следует обращать внимание на положение мундштука, который не должен двигаться на губах при переходе с низких нот на высокие и наоборот. Только таким образом учащийся сможет достичь большую уверенность и возрастающую лёгкость игры.

Die Triolen · Триоли

Gut geblasene Triolen sind stets von ausgezeichneter Wirkung. Um eine Triole gut auszuführen, sei der Schüler besonders darauf bedacht, jede Note mit vollkommener Gleichmäßigkeit zu intonieren. Es ist zweckmäßig, zunächst langsam zu üben und erst zu schnellerer Bewegung überzugehen, wenn man sich eine vollkommen regelmäßige Fingerbewegung angeeignet hat.

Хорошо выдуваемые триоли производят всегда отличный эффект. Чтобы хорошо исполнить триоль, учащийся должен обращать внимание на абсолютную ритмическую точность каждой интонируемой ноты. Поэтому вначале целесообразно играть упражнения в медленном темпе и переходить к более быстрому только тогда, когда усвоили совершенно равномерное движение пальцев.

Die Sechzehntel · Упражнения с шестнадцатыми

Um diese Etüden untadelig zu spielen, übe man sie streng im Takt und beachte die vorgeschriebenen Betonungen auf das genaueste. Der Schüler beginne auch hier langsam und beschleunige das Tempo erst in gleichem Maße, wie er sich mit der Übung nach und nach vertraut macht. Es ist ein Irrtum, zu glauben, daß man durch Schnelligkeit immer die größte Wirkung erzielt. Die wahren Kennzeichen eines glänzend virtuosen Spieles sind vielmehr Sauberkeit und Regelmäßigkeit.

Чтобы добиться безупречного исполнения этих этюдов, нужно играть их ритмично, соблюдая абсолютно точно данные ударения. Как и в предыдущих упражнениях, так и здесь учащийся должен играть вначале медленно, постепенно ускоряя темп, по мере своих возможностей. Было бы заблуждением думать, что только быстрота производит наибольшее впечатление. Характерным признаком действительно блестящей, виртуозной игры является, пожалуй, чистота и равномерность.

Der Dur- und Moll-Akkord · Мажорные и минорные аккорды

Die darauf bezüglichen Etüden habe ich darum so ausführlich gestaltet, weil ich den Schüler dahin bringen möchte, daß er sich in allen Tonarten mit Leichtigkeit bewegen kann. Einige Fingersätze werden anfänglich schwer erscheinen; doch ist das kein Grund, sich ihrer nicht zu bedienen. Im Gegenteil möge der Schüler gerade sie mit niemals erlahmender Energie üben. Diese Akkorde sind in jedem Falle schwer zu spielen, auch wenn man sie langsam ausführt. Aber ihre Schwierigkeit ist keineswegs unüberwindbar. Nur diejenigen Spieler werden ihrer niemals Herr werden, die aus Bequemlichkeit sich daran gewöhnen, immer nur leichte Tonarten zu blasen.

Относящиеся к этой теме этюды я излагаю подробно для того, чтобы учащийся мог с лёгкостью ориентироваться во всех тональностях. Некоторая аппликатура может показаться вначале трудной. И всё-таки нет причины от неё отказаться. Наоборот, учащийся должен показать свою несломляемую энергию в игре с применением этой аппликатуры. Эти аккорды являются в любом случае трудными для исполнения, даже если их играть медленно. Но эта трудность, так или иначе, преодолима. Исполнители, которые привыкли играть только в лёгких тональностях, никогда не станут настоящими музыкантами.

Der Dominantseptimen-Akkord · Доминантсептаккорд

Der Dominantseptimen-Akkord ist in Dur und Moll gleichlautend und dient hier zur Vervollständigung der vorhergehenden Übungen. Auch bei seiner Einstudierung achte der Schüler, wie ich nie genug betonen kann, auf die größte Regelmäßigkeit der einzelnen Noten.

Доминантсептаккорд звучит в миноре и мажоре одинаково. В настоящем пособии служит усовершенствованию предыдущих упражнений, при разучивании которых (хочется напомнить уже в который раз) нужно уделять особое внимание на равномерность звучания каждой отдельной ноты.

Der verminderte Septimen-Akkord · Уменьшённый септаккорд

Dieser Akkord findet in der Tonkunst in der Hauptsache bei Modulationen Anwendung. Da er ausschließlich aus kleinen Terzen besteht, kann man ihn auf die verschiedensten Arten auflösen. Er findet sich indessen regelmäßig in der Moll-Tonleiter, wie die Übung 2 bezeugt. Man kann auch mehrere verminderte Septimen-Akkorde aufeinander folgen lassen, wenn sie sich mit genügender Natürlichkeit und Leichtigkeit miteinander verbinden lassen. Ich gebe in den Übungen den Akkord in verschiedenen Rhythmen und harmonischen Verbindungen, damit sich der Schüler von seiner Wirkung recht überzeugen kann.

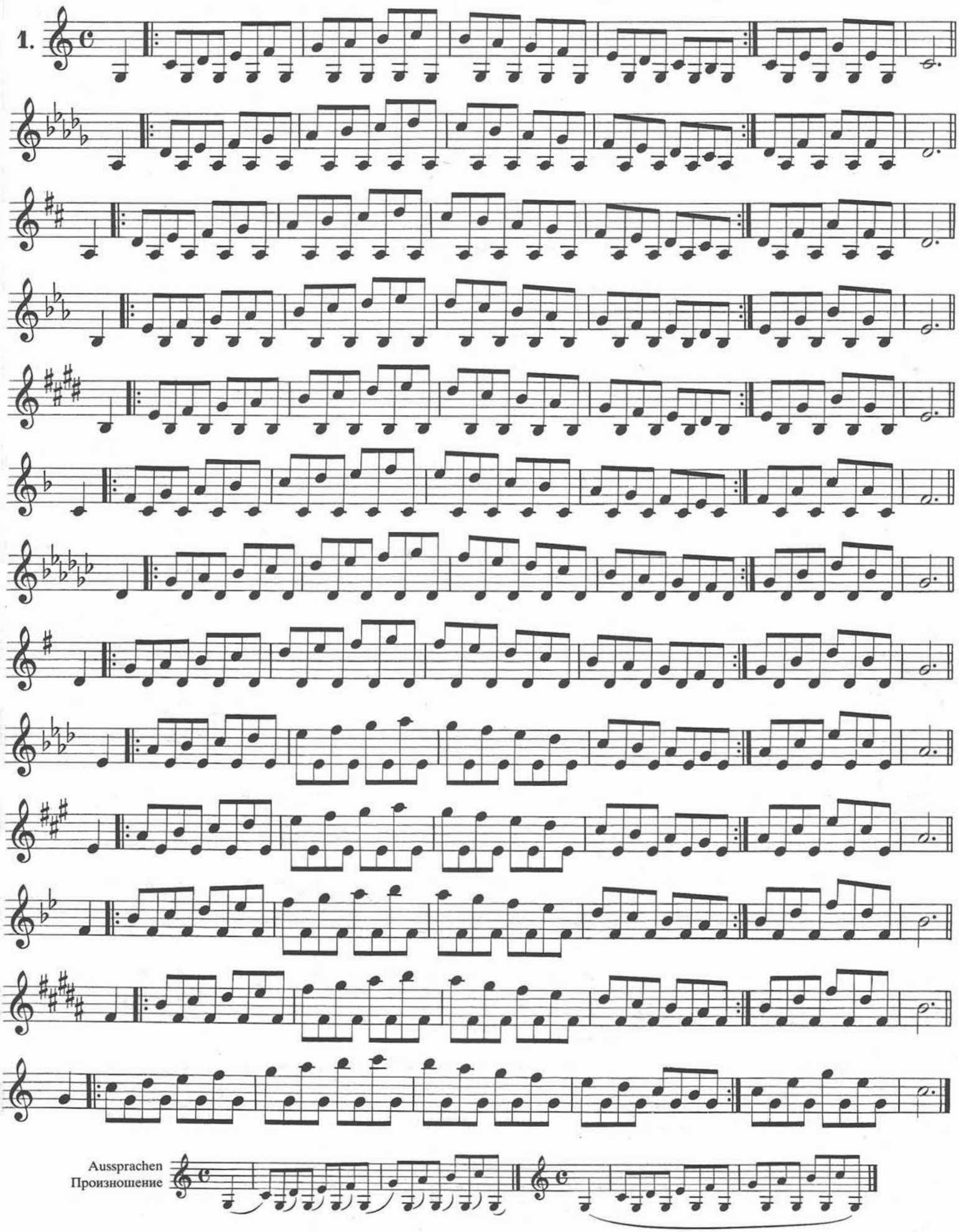
Этот аккорд применяется преимущественно при модуляциях. Поскольку он состоит исключительно из малых терций, то и разрешение происходит различными способами. Он встречается постоянно в минорных тональностях, как это показывает упражнение № 2. Возможна также последовательность нескольких уменьшённых септаккордов, если она исполняется с достаточной лёгкостью и естественностью. Я даю этот аккорд в различных ритмических и гармонических условиях, чтобы учащийся смог сам убедиться в его значимости.

Die Kadenzen · Каденции

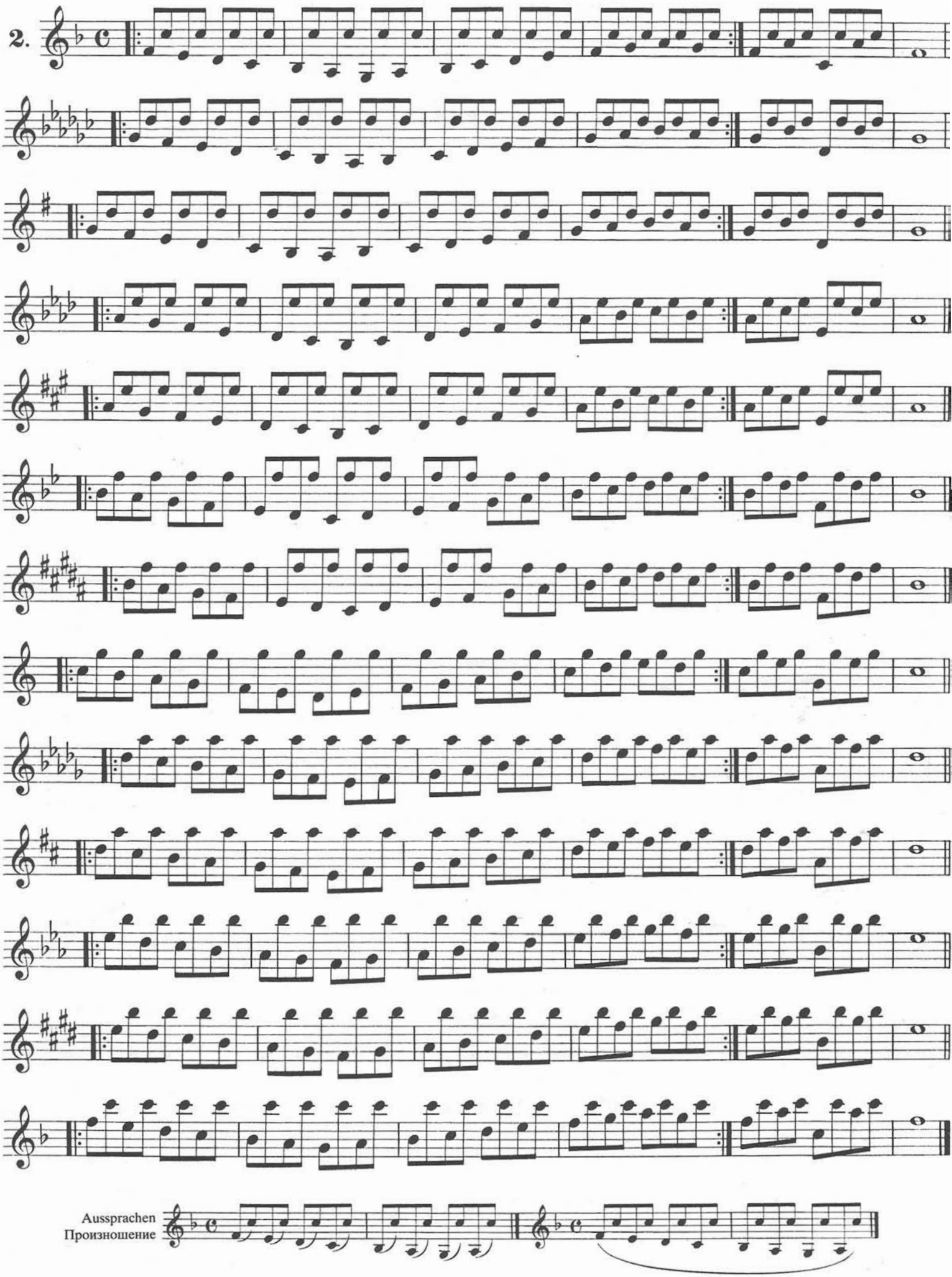
Ich lasse diesen Etüden eine Anzahl von Kadenzen in Form von Präludien folgen, um dem Schüler zu zeigen, wie man ein Solo virtuos zu Ende führt. Es ist eine ausgezeichnete Übung, diese Kadenzen in alle Tonarten zu transponieren. Der Schüler achte besonders darauf, an denjenigen Stellen, wo Pausen eingefügt sind, tief Atem zu holen, damit er die musikalische Phrase kraftvoll und ohne den Ton sinken zu lassen beschließen kann. Gelingt ihm das nicht, so wird die ganze Wirkung der Kadenz vernichtet.

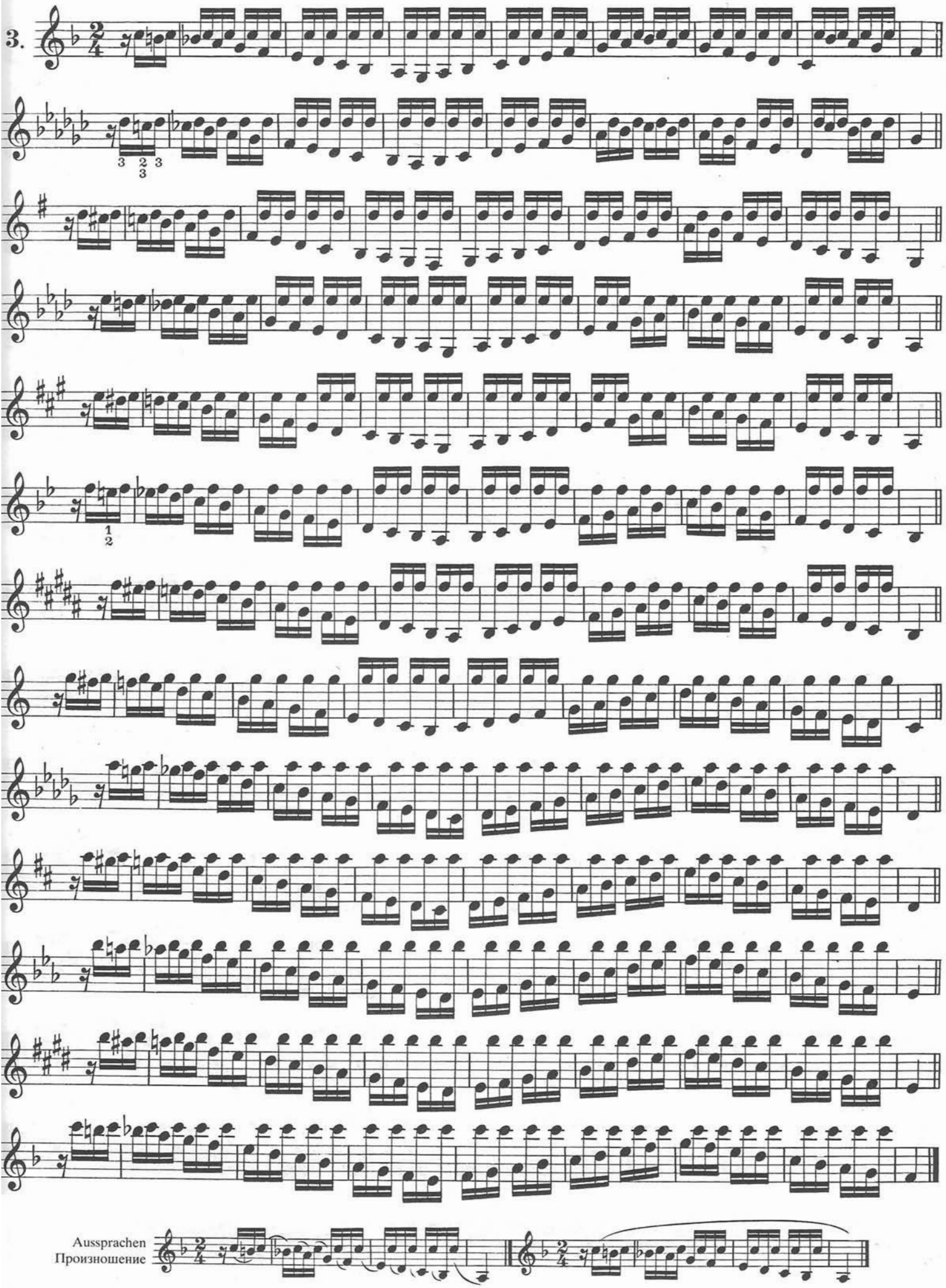
В этом разделе целый ряд каденций в форме прелюдий должен показать учащемуся возможное завершение виртуозного соло. Отличным упражнением является транспонирование этих каденций во все тональности. При этом учащийся должен обратить внимание на паузы, которые введены для взятия дыхания, чтобы можно было полнозвучно исполнить музыкальную фразу, без ослабления звука. Если ему это не удастся, то потеряется вся выразительность каденции.

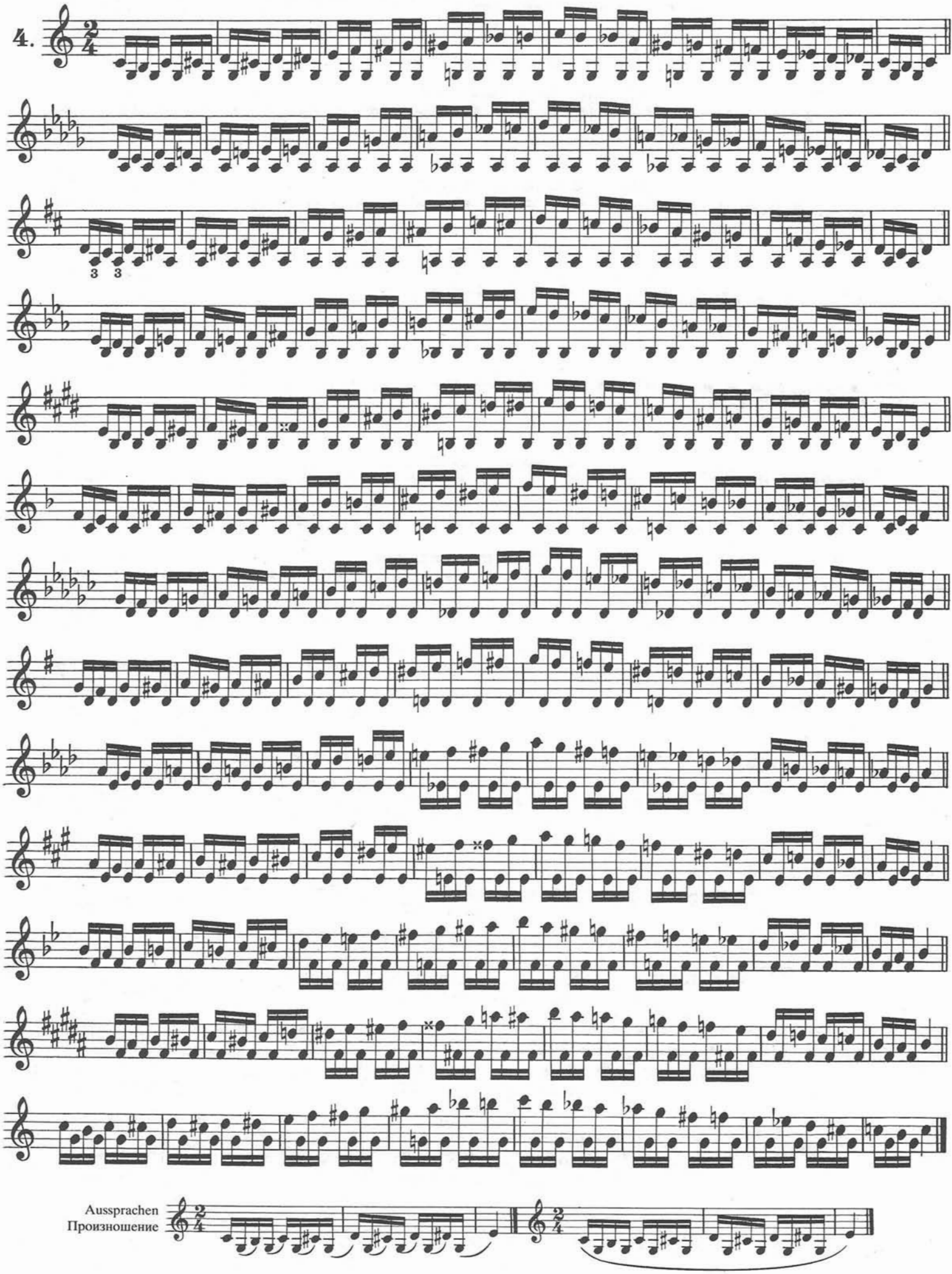
Übungen in Intervall-Sprüngen · Упражнения со скачками

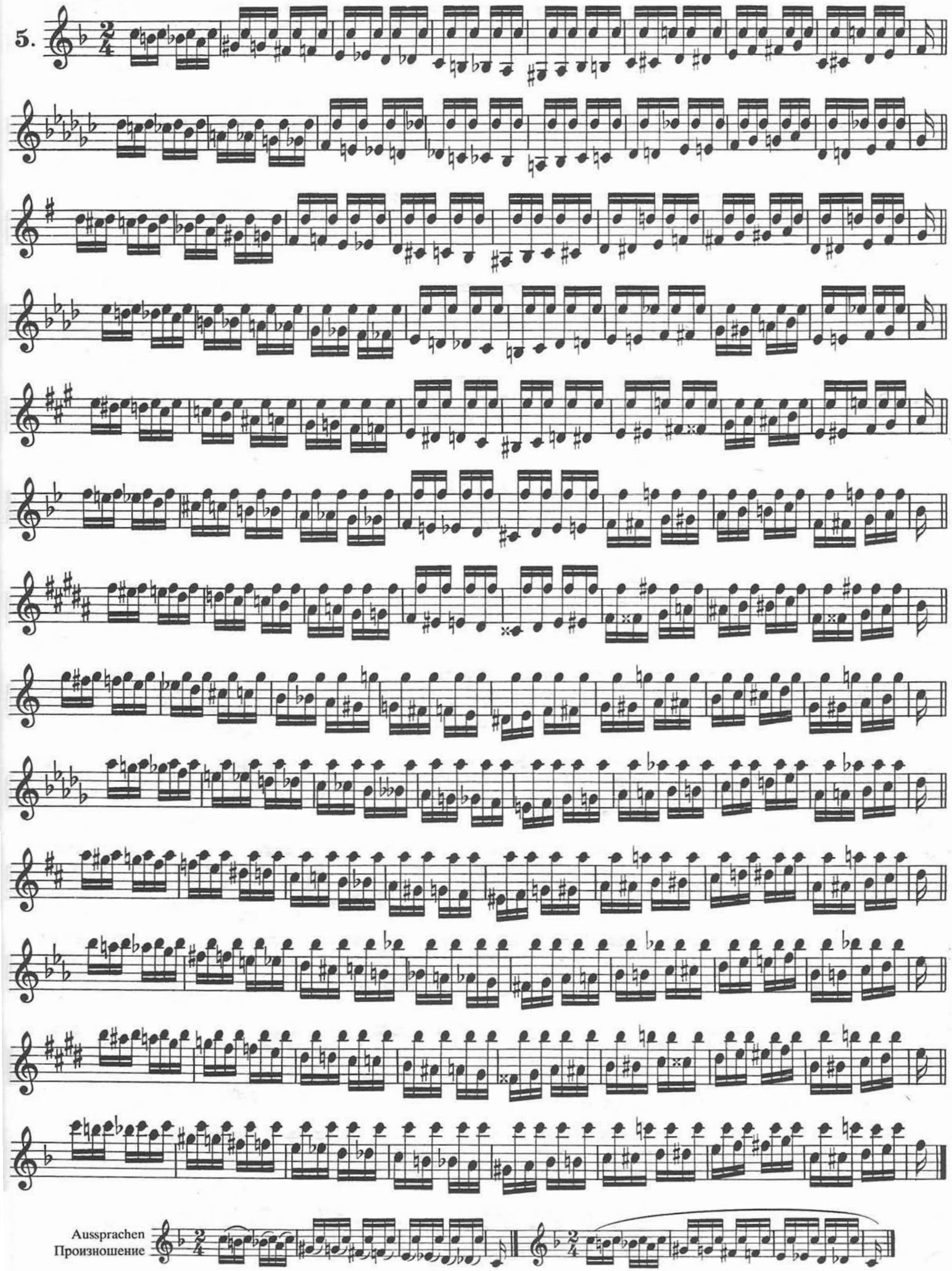


Aussprachen
Произношение


2.
Aussprachen
Произношение


3.
Aussprachen
Произношение


4.
3 3
Aussprachen
Произношение


5.

Aussprachen
Произношение

6.

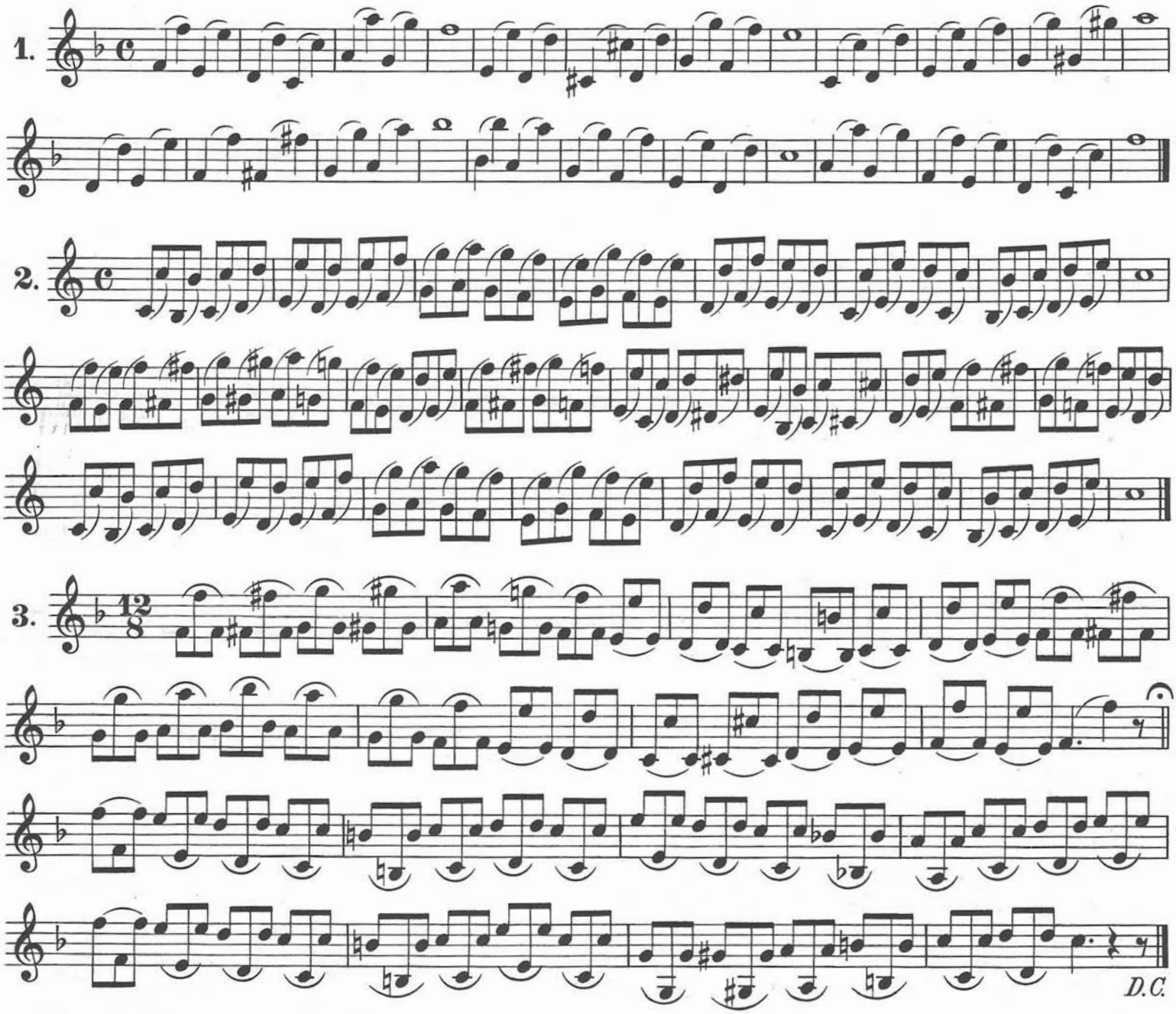
7.

Aussprachen
Произношение

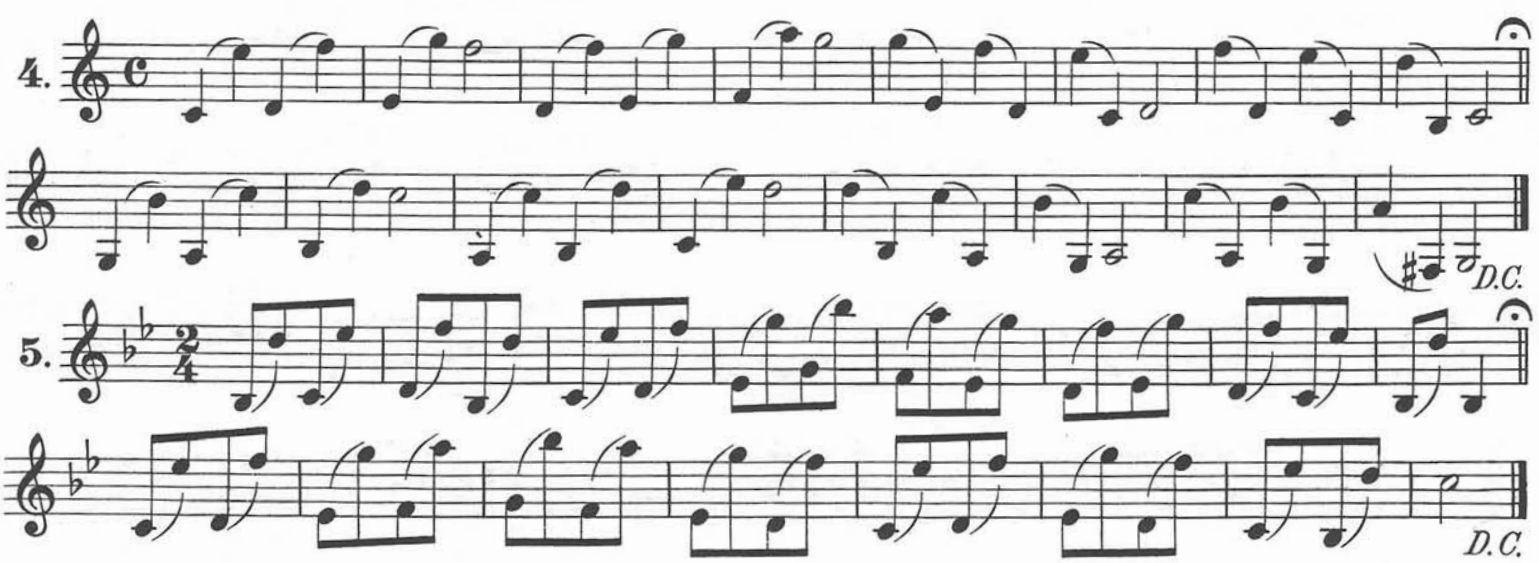
Für № 6.

Für № 7.

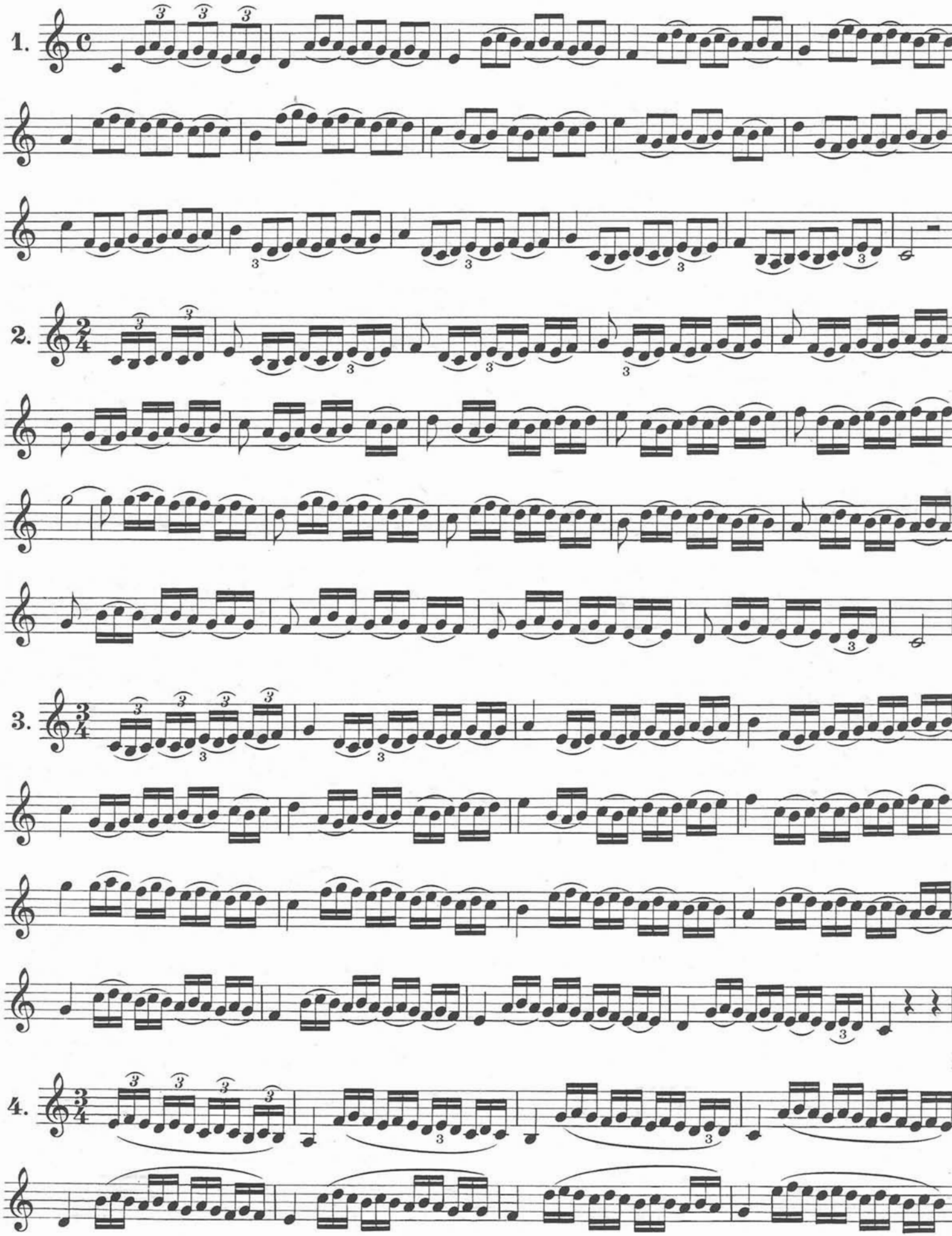
Übungen in Oktaven · Упражнения с октавами

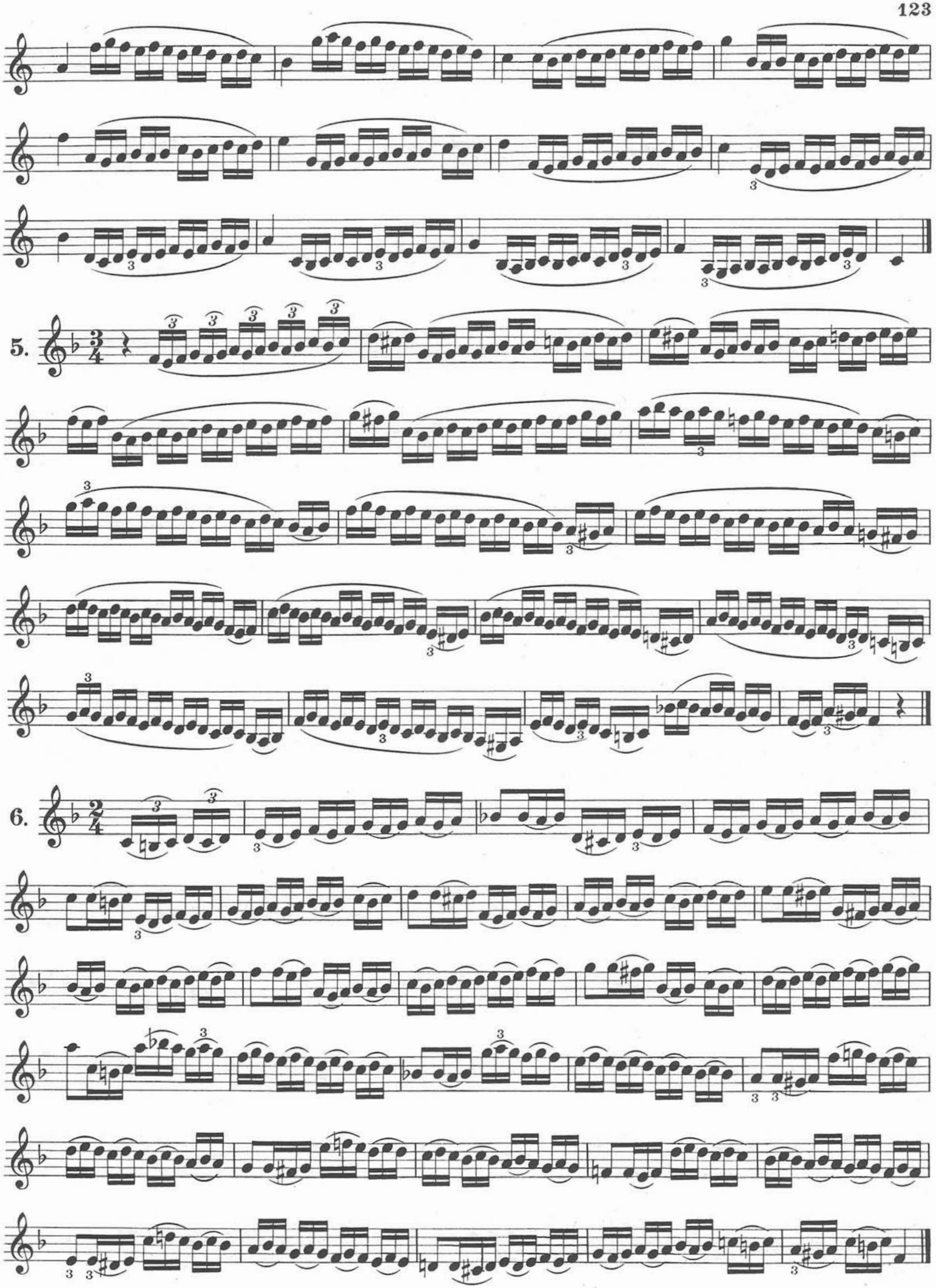


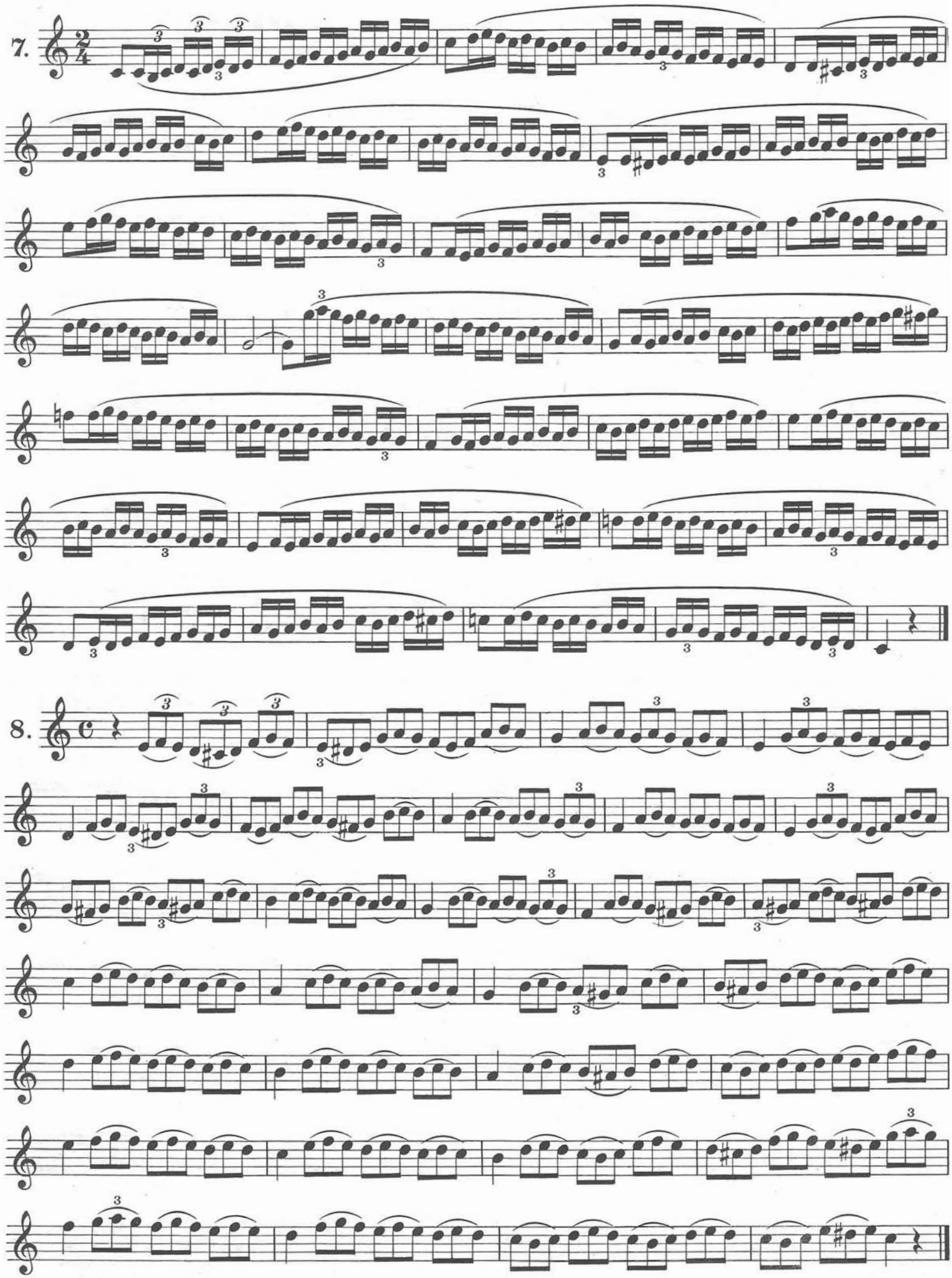
Übungen in Dezimen · Упражнения с децимами

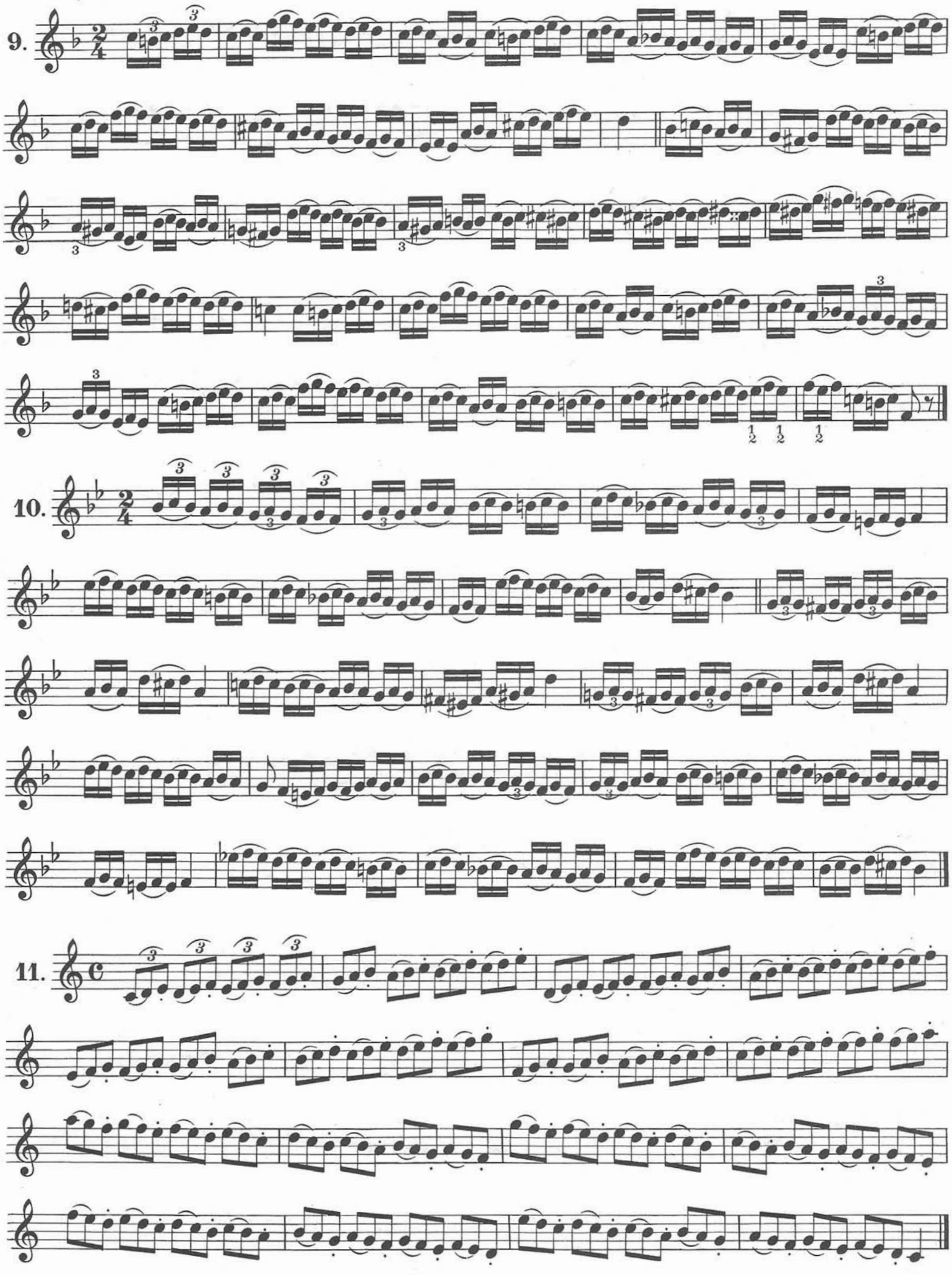


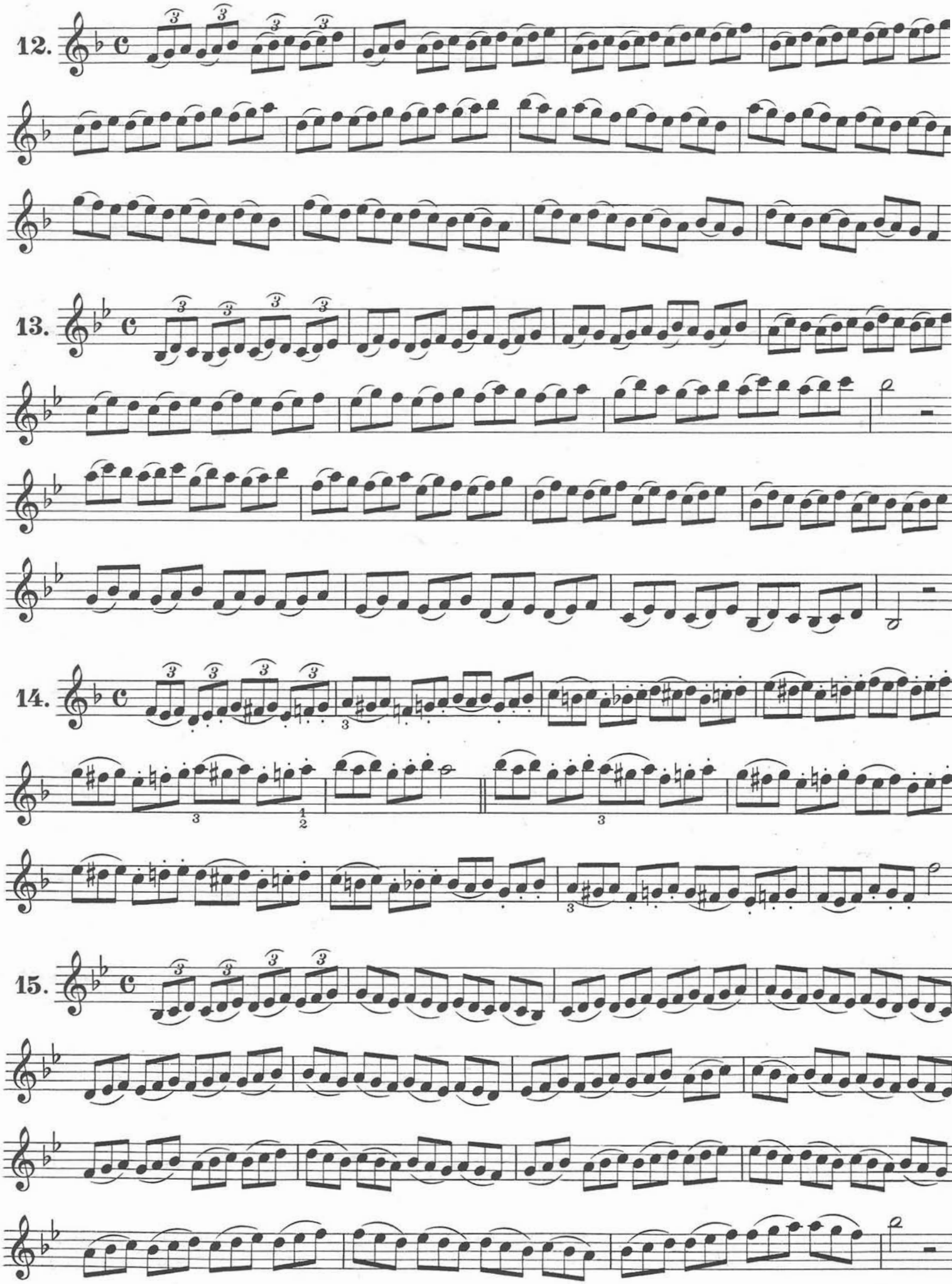
Übungen in Triolen · Упражнения с триолями



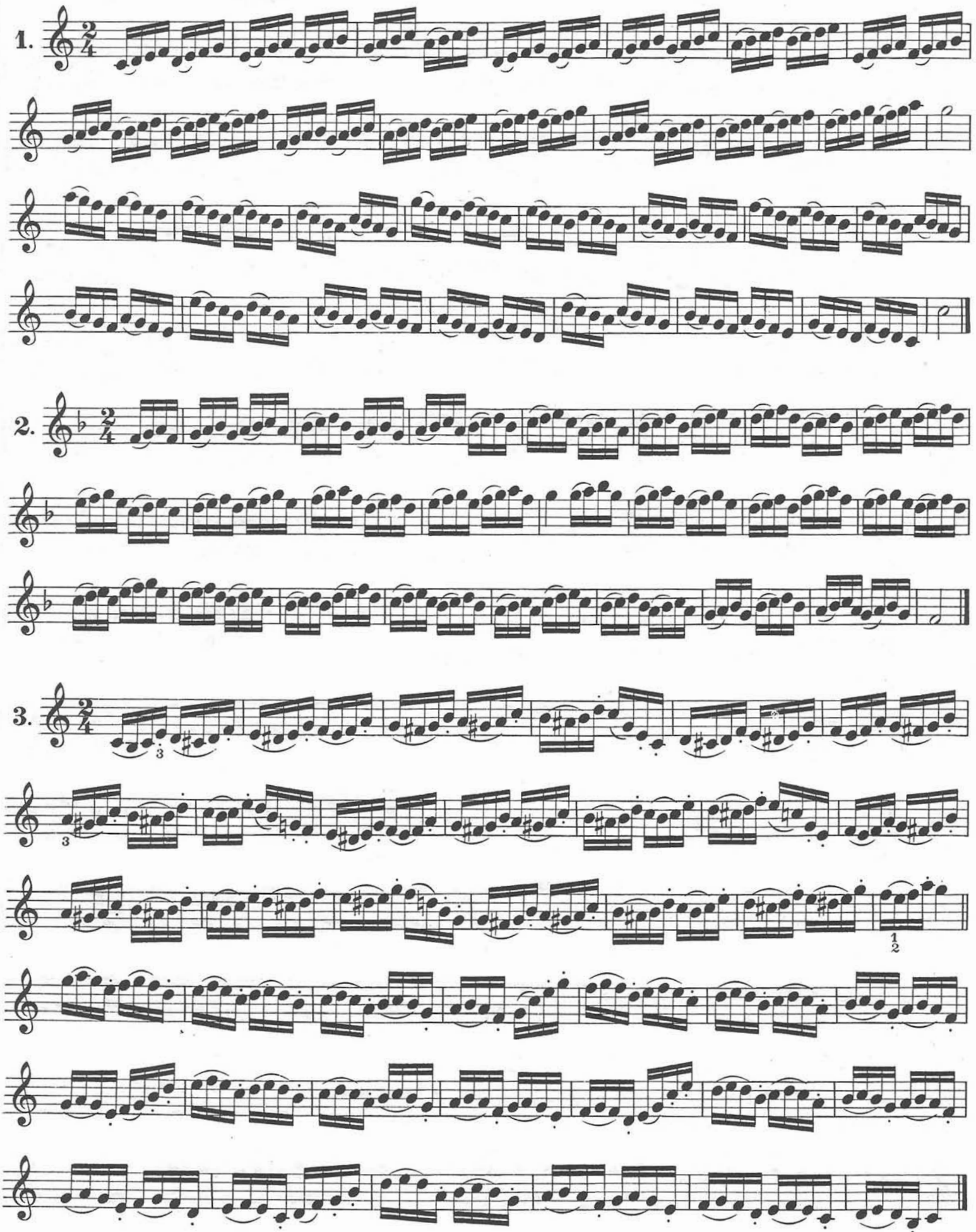

5.
6.

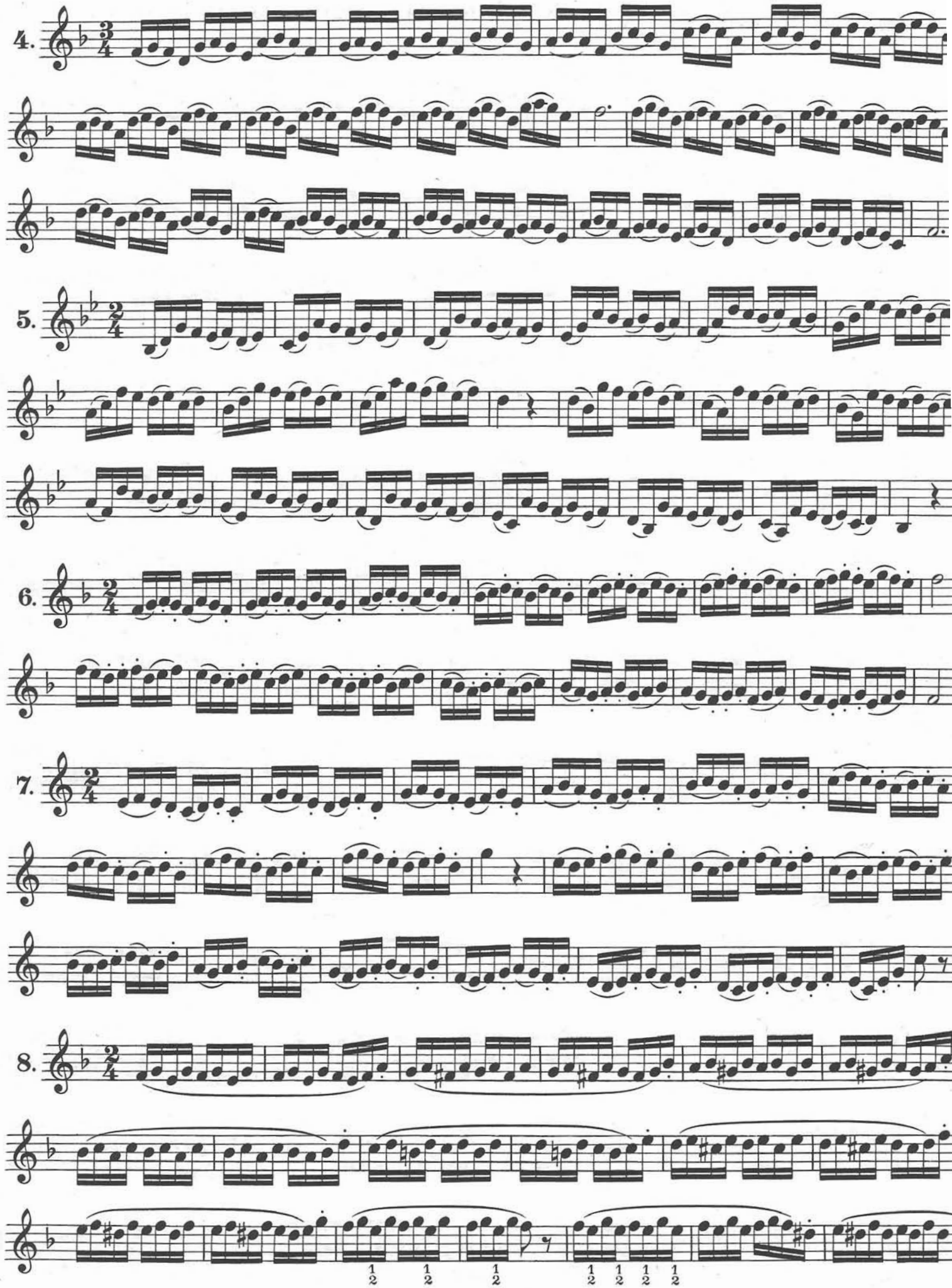

7.
8.


9.
10.
11.


12.
13.
14.
15.

Übungen in Sechzehnteln · Упражнения с шестнадцатыми нотами

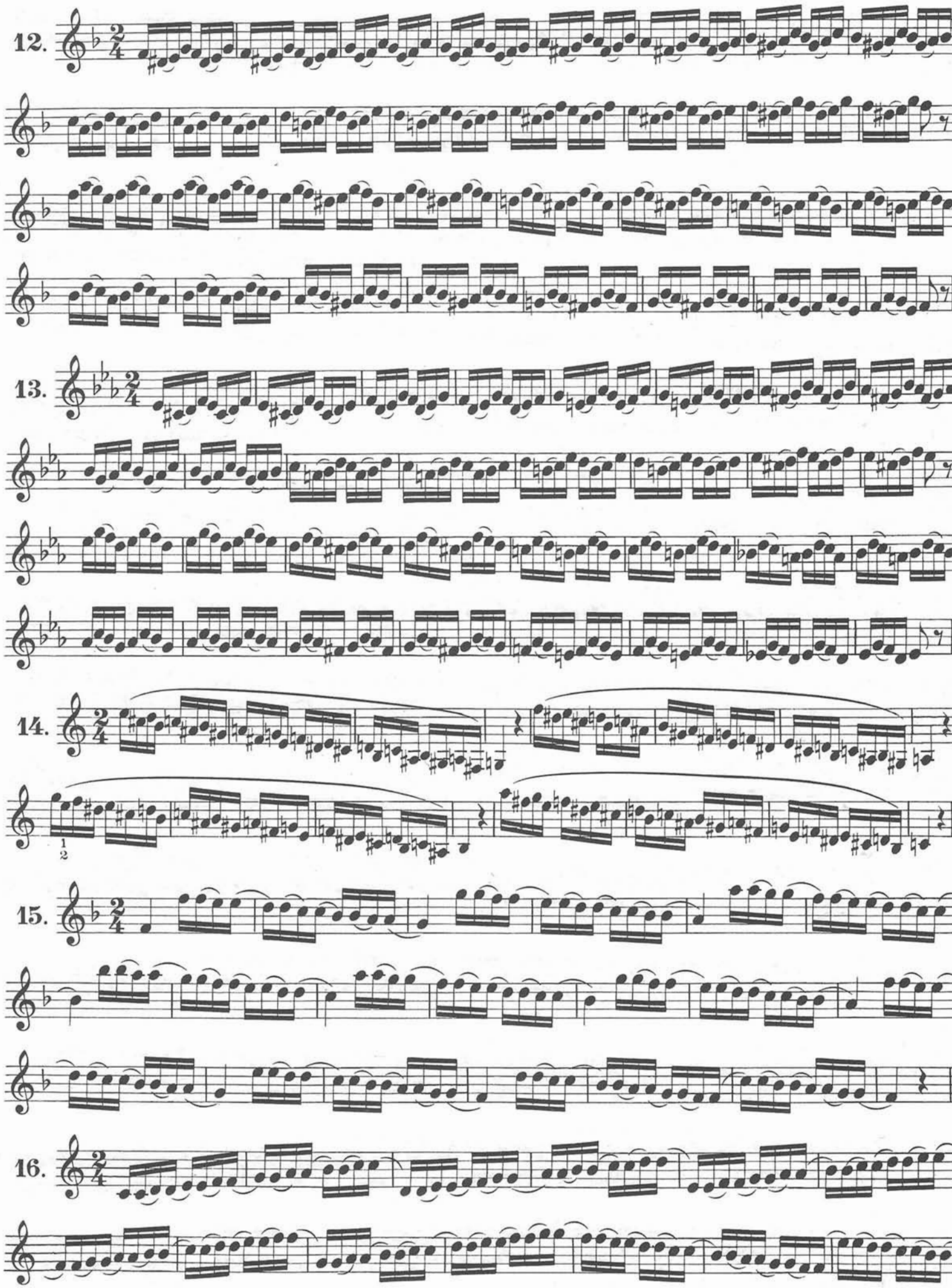


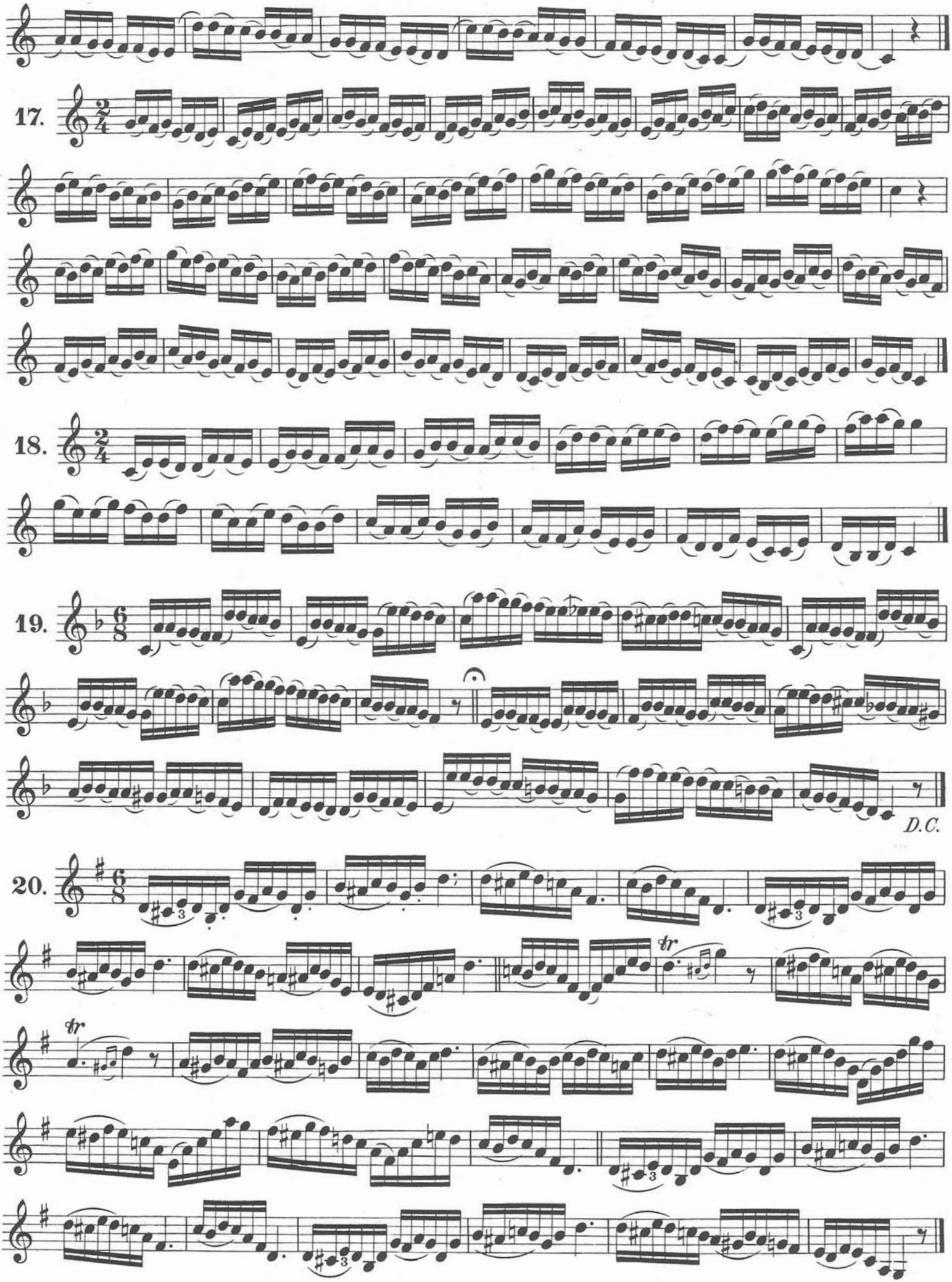

4.
5.
6.
7.
8.

9.

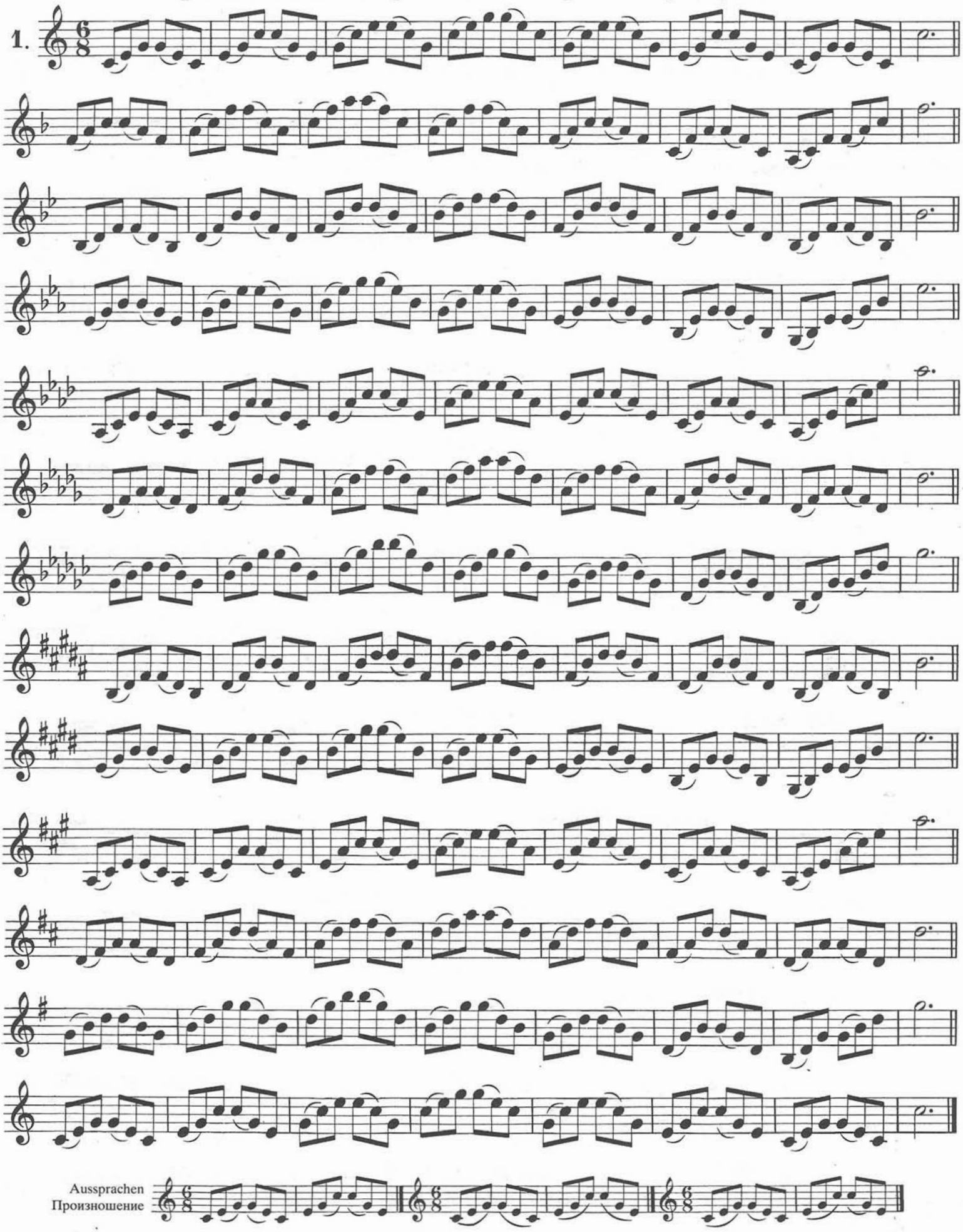
10.

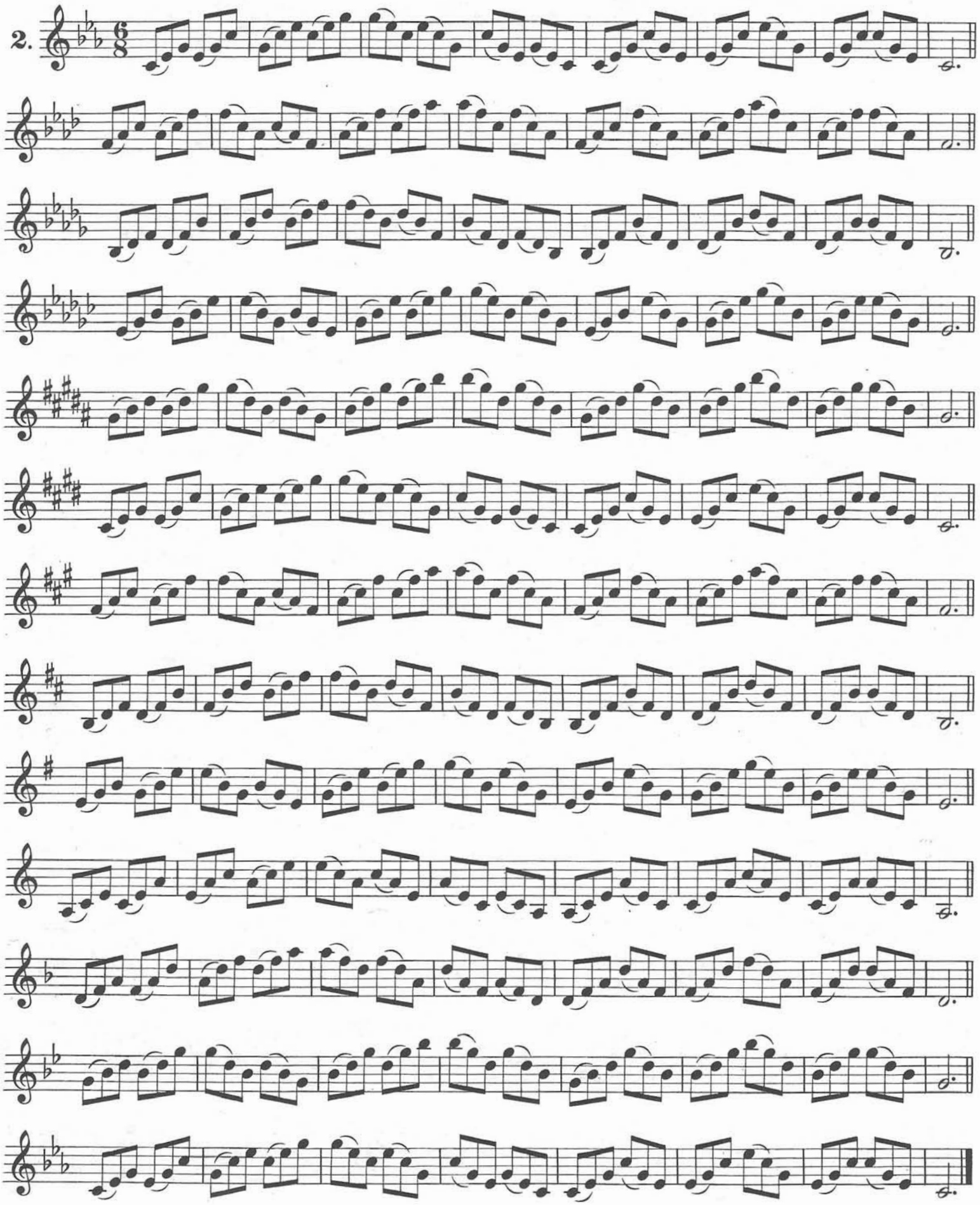
11.

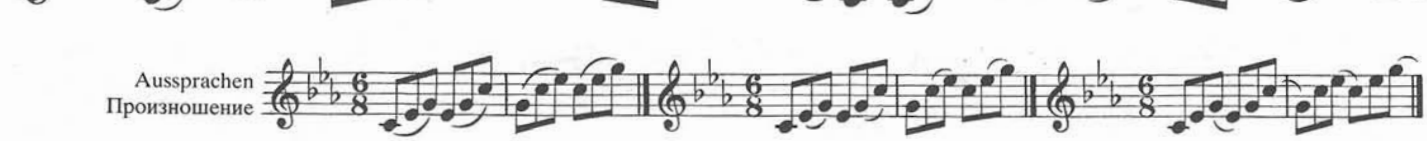

12.
13.
14.
15.
16.

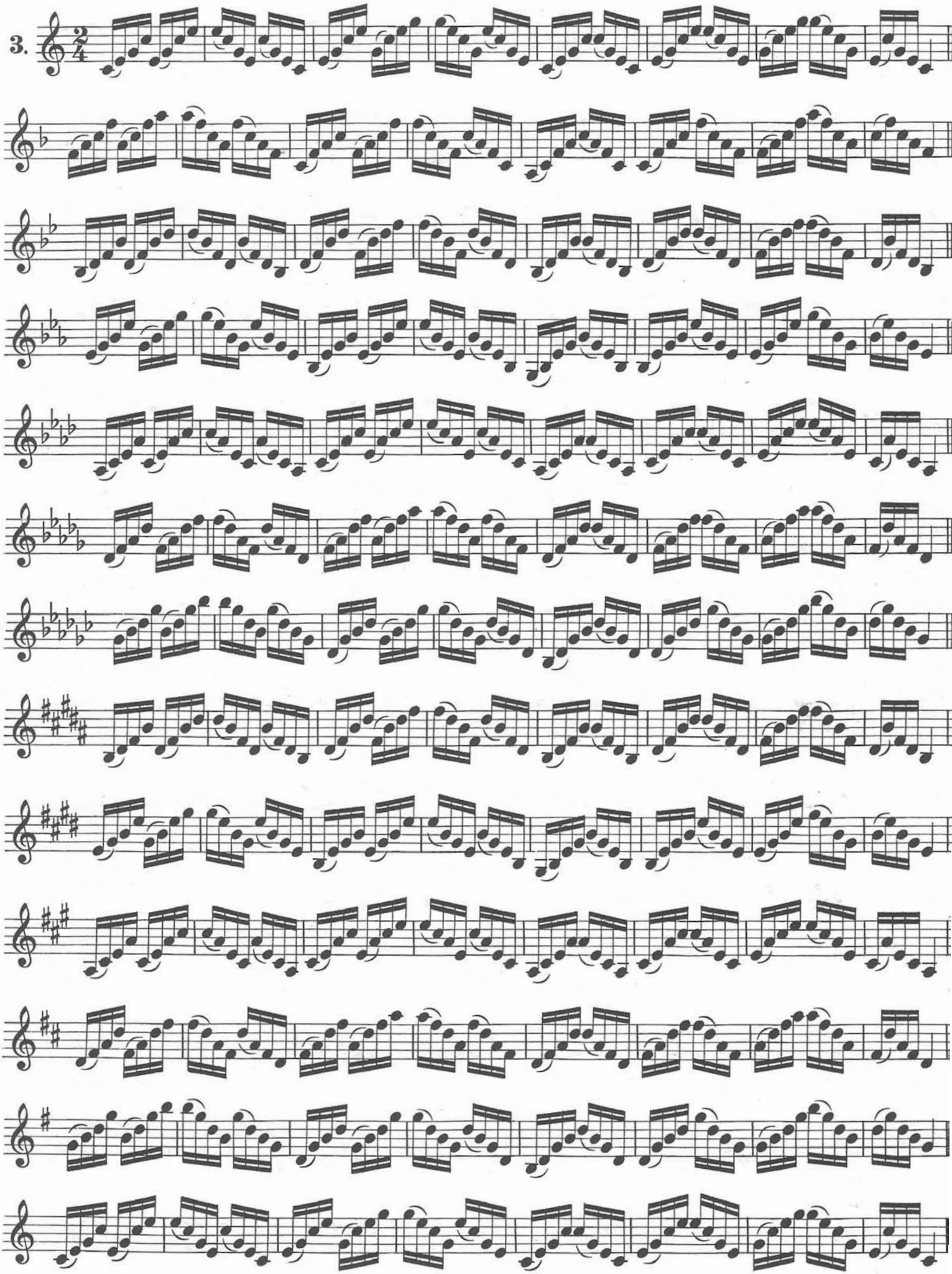

17.
18.
19.
D.C.
20.

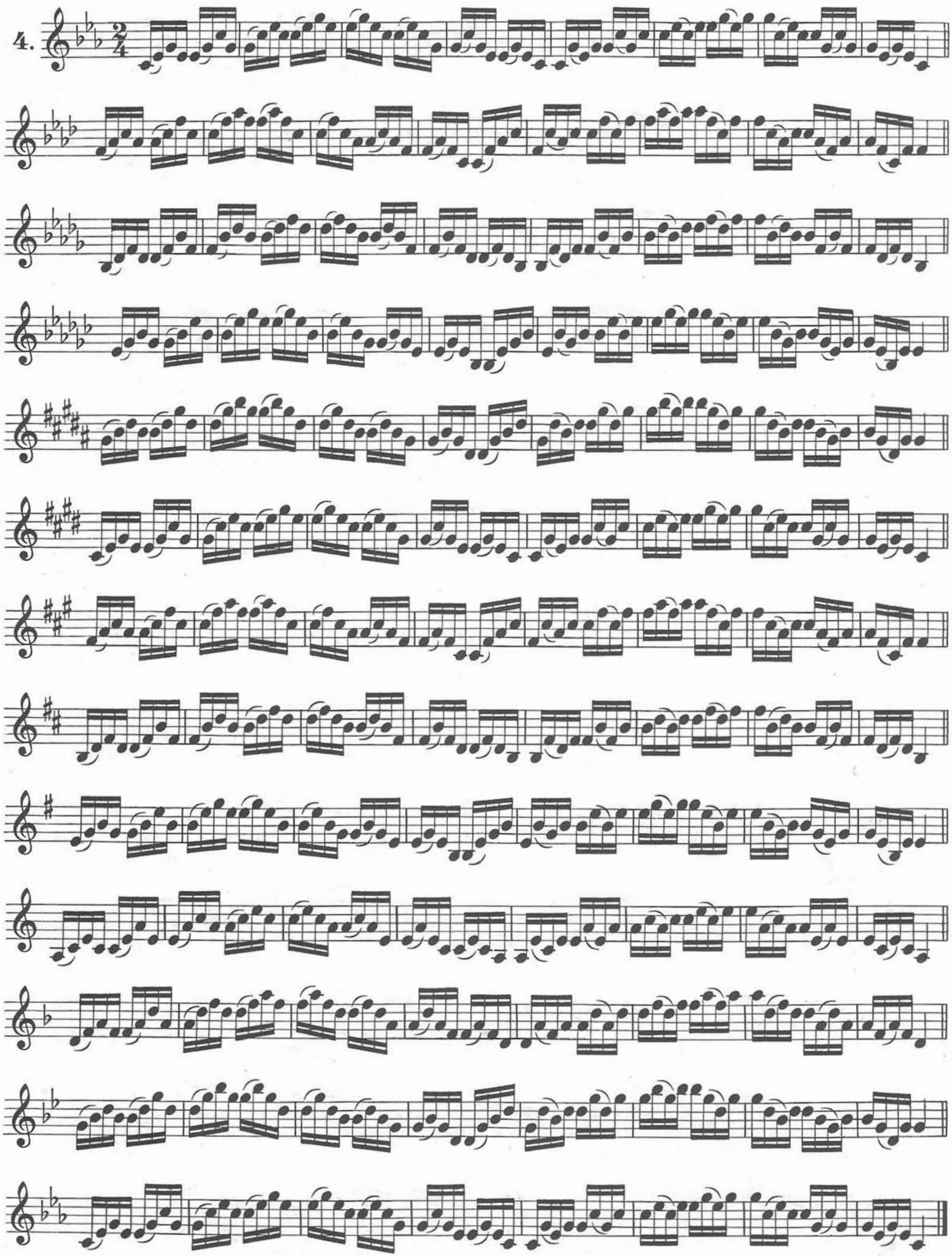
Übungen in Dur- und Moll-Dreiklängen
Упражнения с мажорными и минорными трезвучиями

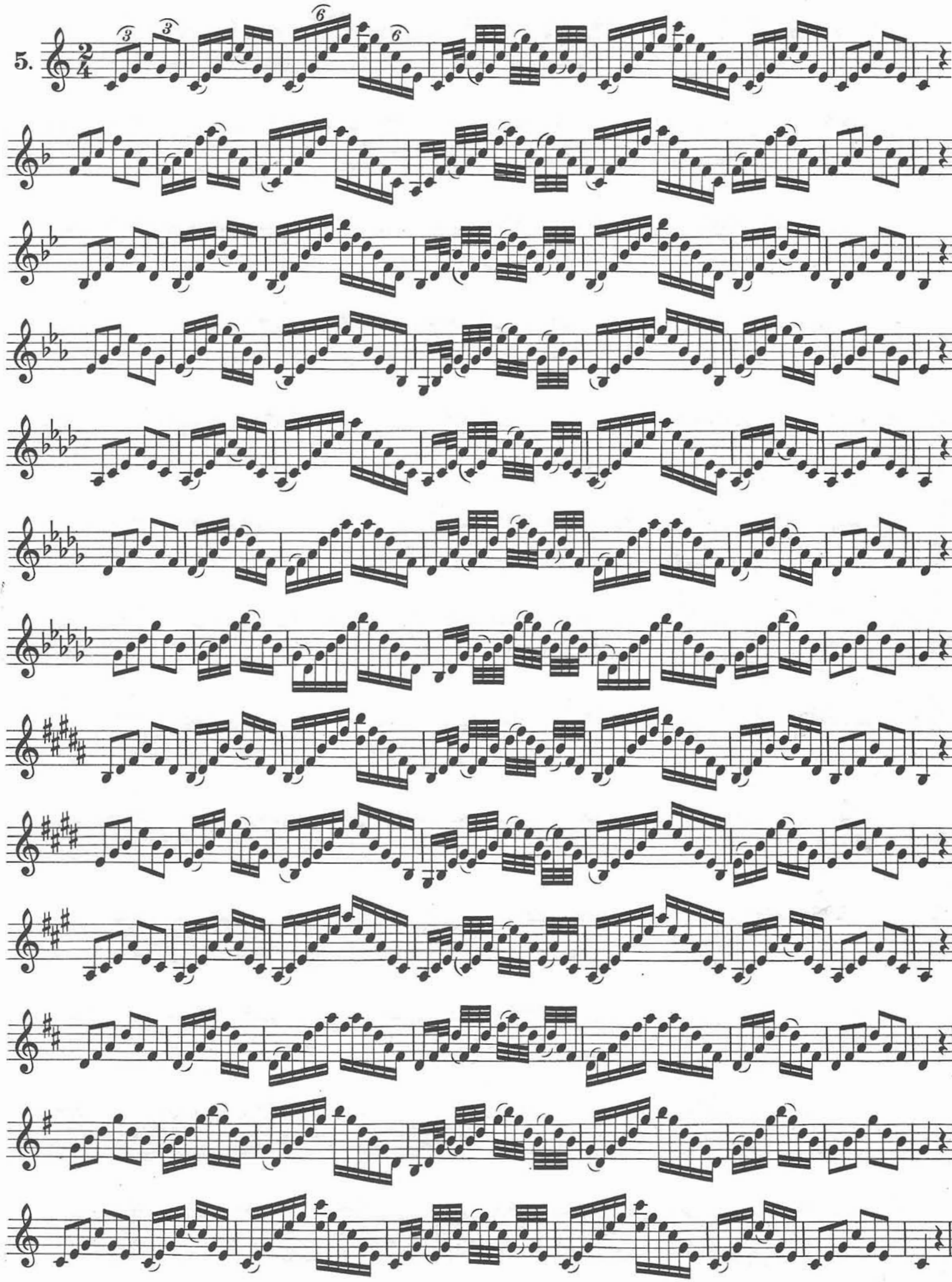



2.

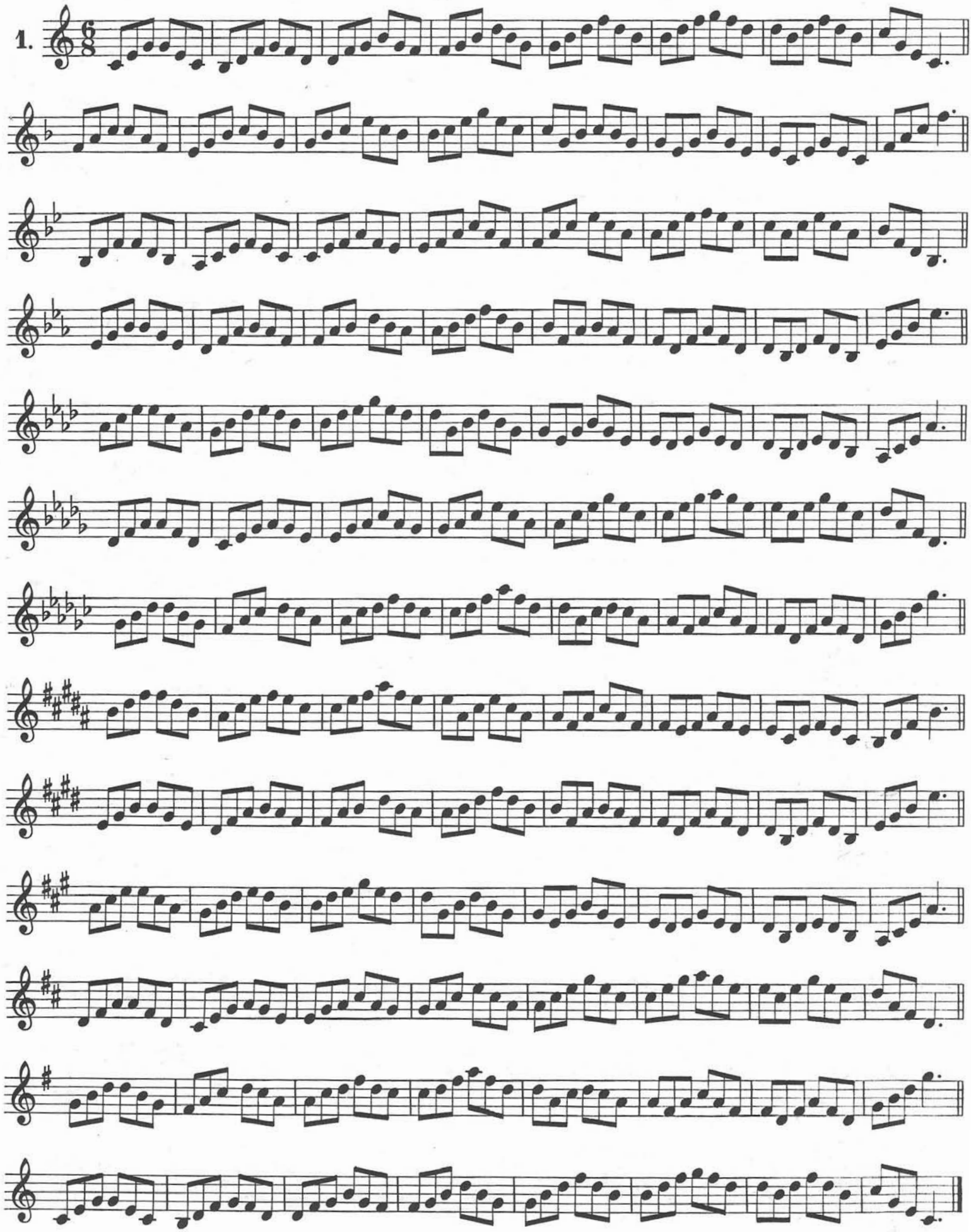

Aussprachen
Произношение

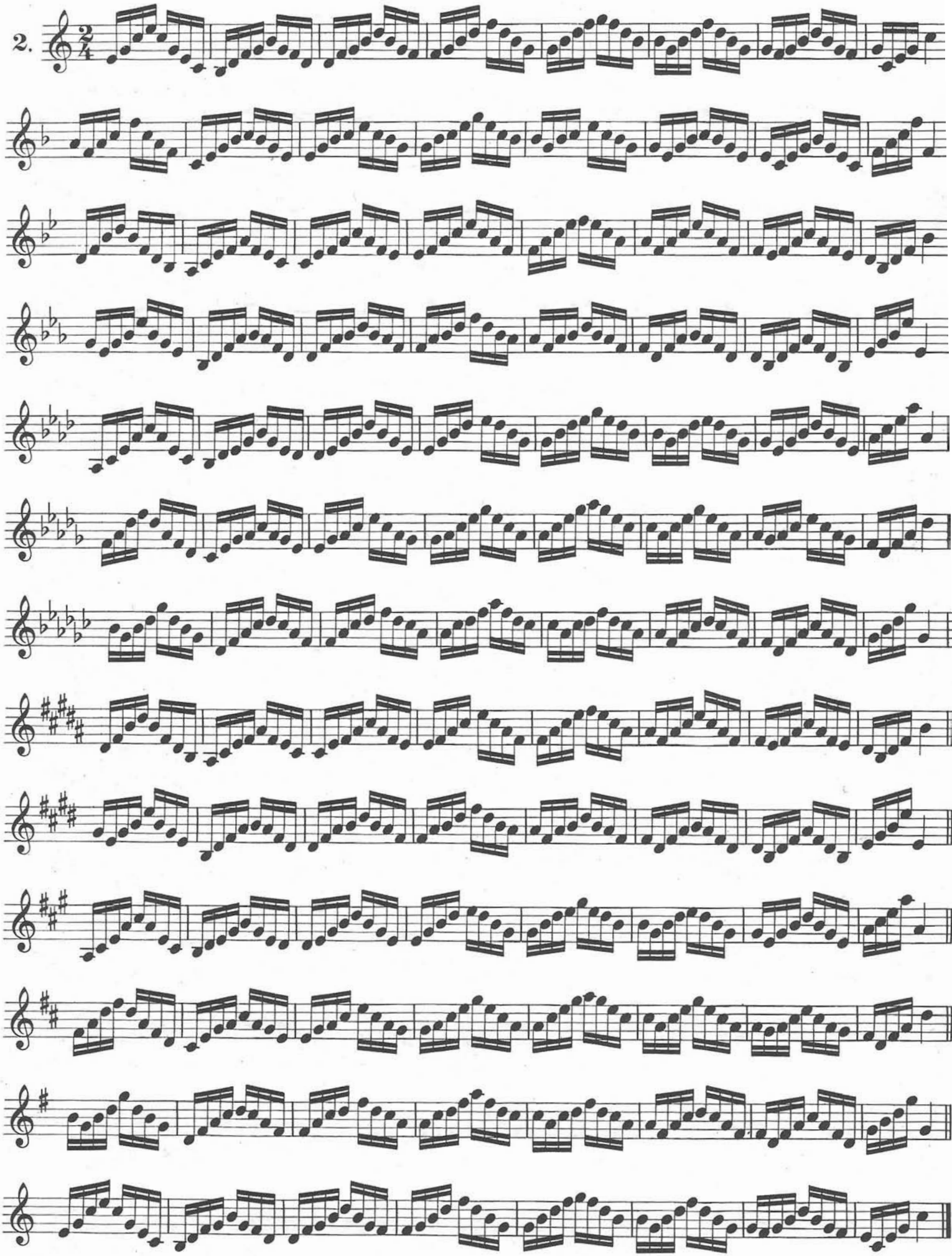

3.


4.

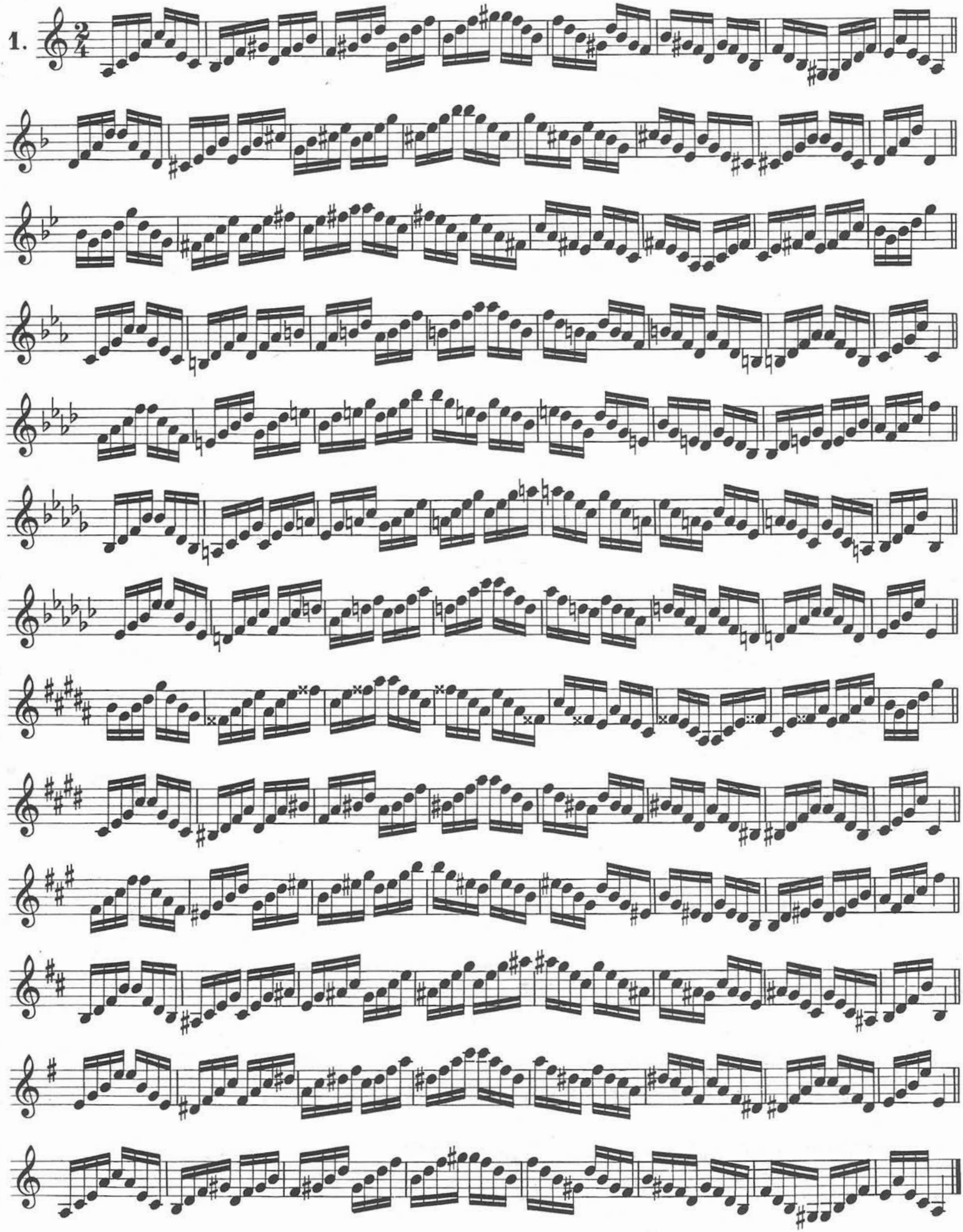

5.

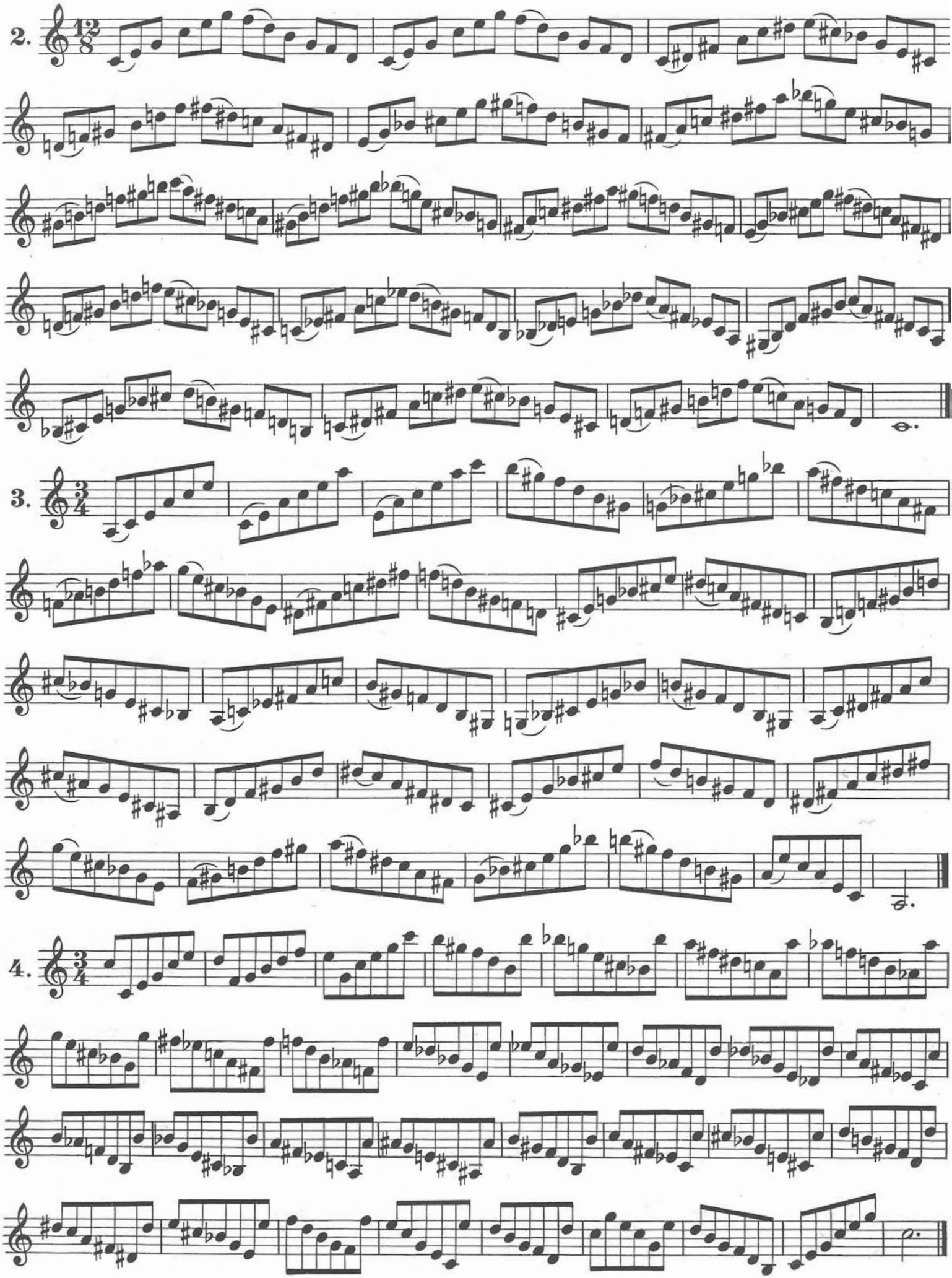
Übungen im Dominantseptimen-Akkord
Упражнения с доминантсептаккордом

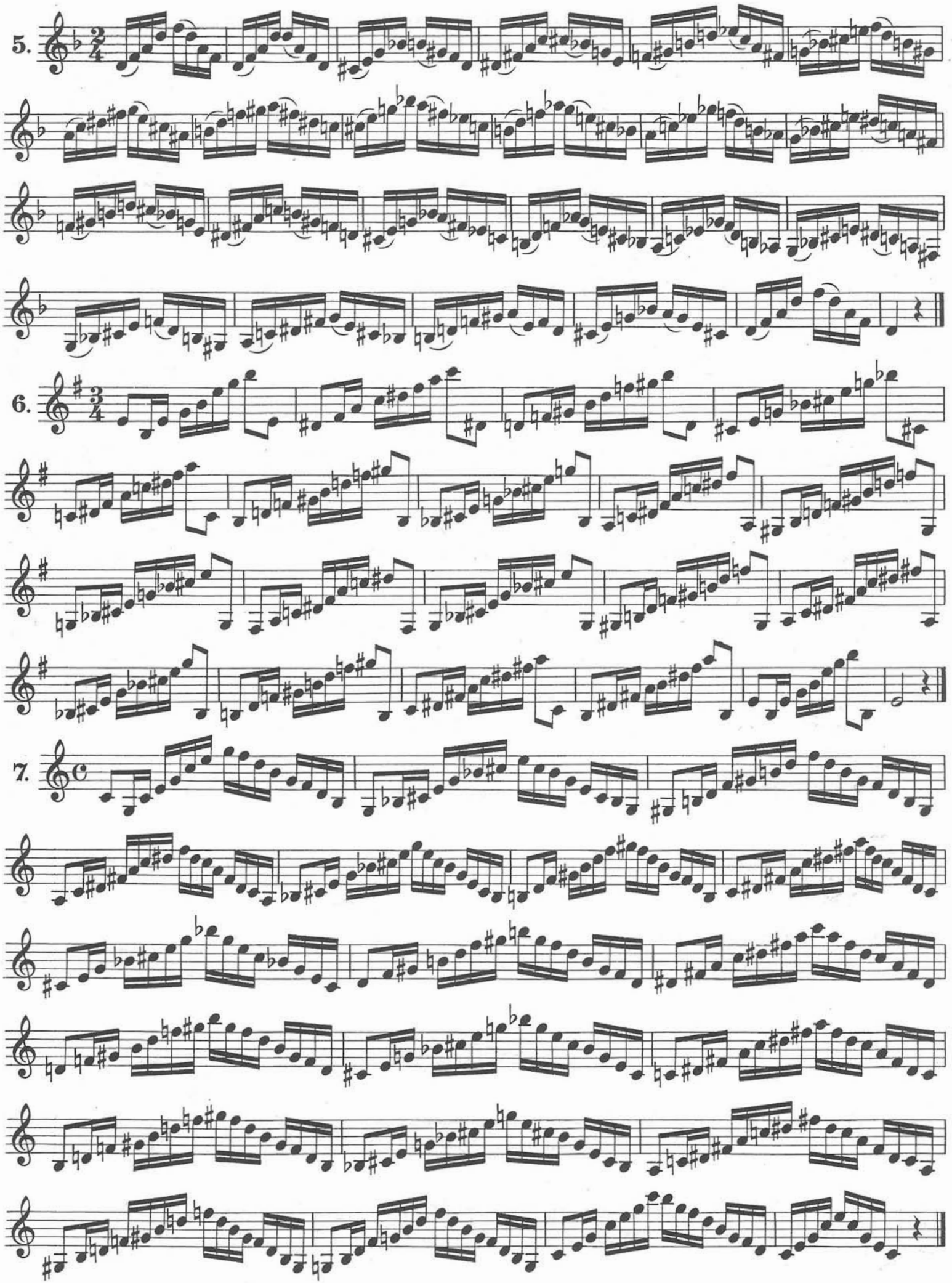



2.

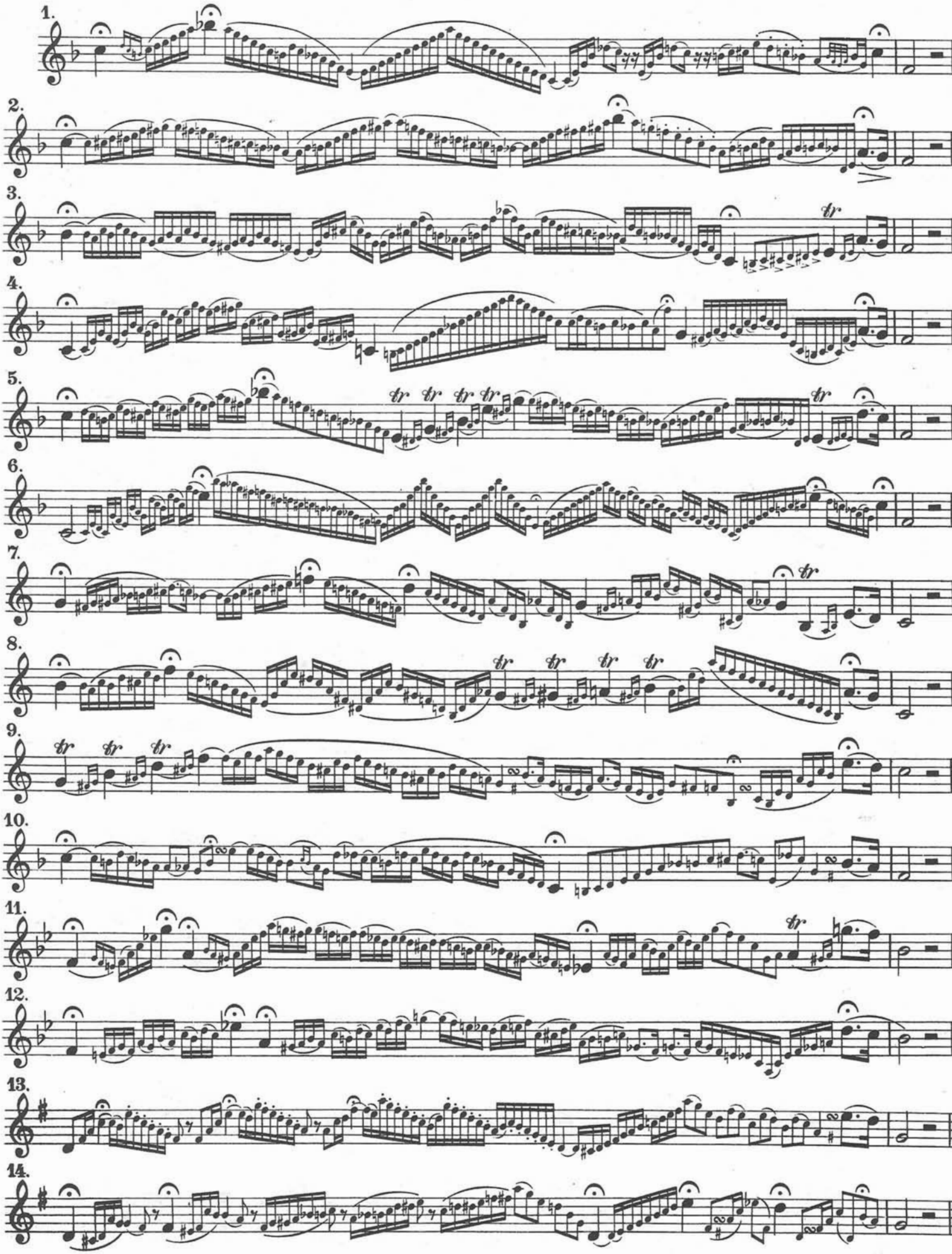
Übungen im verminderten Septimenakkord
Упражнения с уменьшённым септаккордом




2.
3.
4.


5.
6.
7.

Vierzehn Kadenzen · Четырнадцать каденций

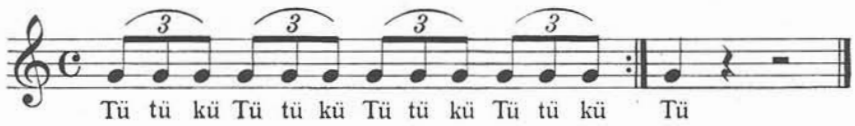


Erklärungen über den Zungenstoß · О толчке языком

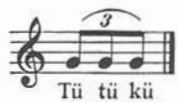
Der Zungenstoß beim dreifachen Stakkato · Удар языком при тройном стаккато

Das Stakkato besteht darin, eine Reihe von Tönen mit genauer Regelmäßigkeit abzustoßen, so daß der Zungenstoß weder zu kurz noch zu lang ist. Um darin Vollkommenheit zu erlangen, übe der Schüler die ersten Etüden, die als Ausgangspunkt dienen, sehr langsam.
Zunächst bemühe er sich, die folgenden Silben auszusprechen:

Приём игры стаккато состоит в точном и равномерном произношении ряда звуков, при котором удар языком должен быть не слишком коротким, ни слишком долгим. Чтобы добиться в этом совершенства, нужно первые этюды играть очень медленно.
Вначале нужно произносить следующие слоги:

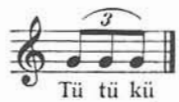


Um den Zungenstoß möglichst gleichmäßig zu gestalten, verlängere der Schüler anfänglich die Silben etwas, so daß die Töne sich gut miteinander verbinden. Erst dann, wenn der Zungenstoß die größte Genauigkeit erreicht hat, lasse ihn der Schüler kürzer und kürzer werden, bis er das wirkliche Stakkato erreicht hat. Der genaue Vorgang beim dreifachen Stakkato ist folgender: Beim Aussprechen der Silben tü tü wird die Zunge gegen die oberen Zähne gelegt, und durch ihr Zurücknehmen bringt man die beiden ersten Stöße hervor. Danach nimmt man die Zunge nach dem hinterenTeil des Mundes zurück und schließt so die Kehle ab, indem man die Silbe «kü» zu sprechen beginnt. Während man diese Silbe ausspricht, dringt dann die Luft in das Mundstück ein und bringt den dritten Stoß hervor



Dieses Vor- und Zurückziehen der Zunge übe der Schüler zunächst sehr langsam, so daß die Zunge mit der Regelmäßigkeit eines Ventiles bei jeder Silbe die gleiche Luftmenge entweichen läßt.

Чтобы добиться, по возможности, равномерного удара, нужно вначале слоги несколько продлить, чтобы звуки хорошо соединялись друг с другом. Только тогда, когда удар языком приобрёл абсолютную точность, можно постепенно укорачивать каждый звук до тех пор, пока он не станет настоящим стаккато. Последовательность процесса образования тройного стаккато такова: при произношении слогов «тю-тю» язык упирается в верхние зубы и первые два удара возникают посредством снятия языка. Затем язык убирается в заднюю часть рта и гортань закрывается так, что начинаем произносить слог «кю». Во время произношения этого слога воздух проникает в мундштук и таким образом получается третий удар:

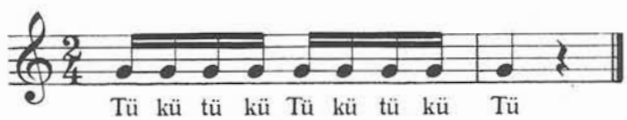


Эти движения языком нужно тренировать вначале очень медленно, чтобы язык мог регулировать подачу одной и той же порции воздуха с равномерностью вентиля.

Der Zungenstoß beim zweifachen Stakkato · Удар языком при двойном стаккато

Diese Art des Stakkatos ist sehr nützlich bei der Ausführung von Tonleitern, Arpeggien und allen Stellen in zweiteiligem Rhythmus. Um es genau auszuführen, übe es der Schüler langsam und befolge dieselben Vorschriften, wie beim dreifachen Stakkato.
Zunächst spreche er die folgenden Silben aus:

Этот вид стаккато пригоден для исполнения гамм, арпеджио и всех мест в двухдольных размерах. Чтобы его точно исполнить, нужно учащемуся вначале упражняться в медленном темпе и следовать тем же указаниям, что и при тройном стаккато. Вначале произносятся следующие слоги:



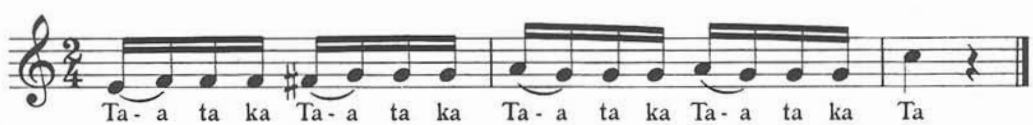
Hat der Schüler alle auf das Stakkato bezüglichen Übungen genau studiert, so kann er sie auch bei den Dur- und Moll-Akkorden, beim Dominantseptimen-Akkord und bei den verminderten Septimen-Akkorden zur Anwendung bringen. Bei dieser sehr nützlichen Übung ist darauf zu achten, daß Fingerarbeit und Zungenstoß sich auf das genaueste entsprechen.

Если учащийся проиграл все упражнения, относящиеся к стаккато, то можно применять стаккато в упражнениях с мажорными и минорными трезвучиями, с доминантсептаккордом и с уменьшённым септаккордом. При игре этих очень полезных упражнений стоит обращать внимание на синхронность движений пальцев и ударов языком.

Die Bindung beim zweifachen Stakkato · Слиговывание при двойном стаккато

Um gebundene Töne mit dem zweifachen Stakkato zu verbinden, ist eine besondere Art der Aussprache nötig. Es würde eintönig wirken, fortwährend Stakkatos anzuwenden, ohne dazwischen auch gebundene Töne zu bringen. Erst die rechte Mischung von Legato und Stakkato ergibt ein anziehendes musikalisches Bild und erleichtert zugleich die Schnelligkeit der Bewegung:

Чтобы соединить слигованные звуки при двойном стаккато, требуется особый вид произношения. Было бы однообразным исполнение нот стаккато, между которыми не было бы слигованных звуков. Только смешивание легато и стаккато производят интересное музыкальное впечатление и одновременно облегчает быстроту движения:



In diesem Beispiel dient die Silbe «ta» zum Ansetzen der ersten Note, und die darauffolgende Silbe a erlaubt, indem sie den Ton etwas verlängert, ein leichtes Hinüberschleifen zur zweiten Note. Diese Art des Zungenstoßes ist außerordentlich wichtig und findet in fast allen Musikstücken ihre Verwendung.

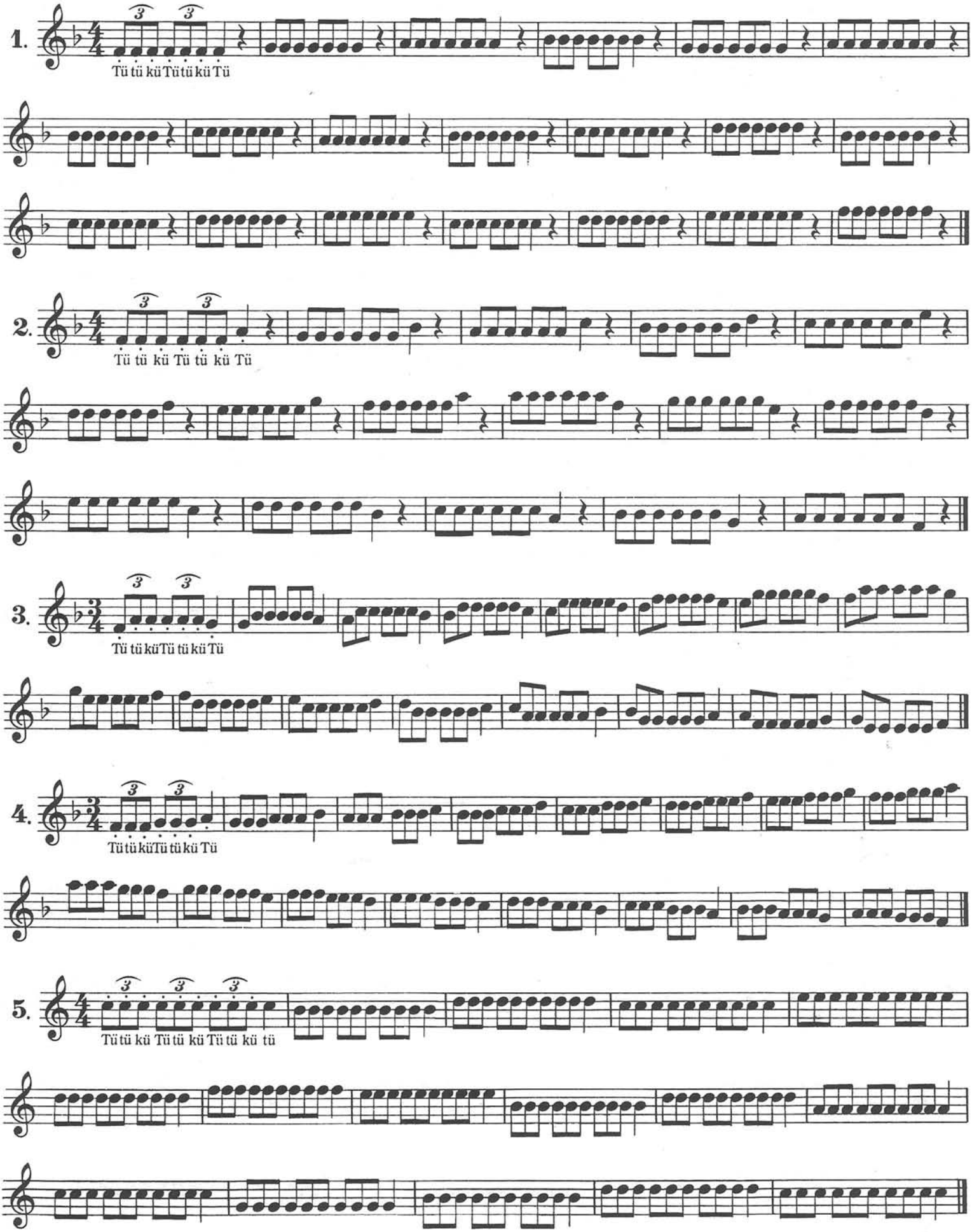
В этом примере слог «та» служит для появления первой ноты, а следующий за ним слог «а» позволяет лёгкое скольжение к другой ноте. Этот вид толчка языком является чрезвычайно важным, так как встречается чуть ли не в каждом музыкальном произведении.

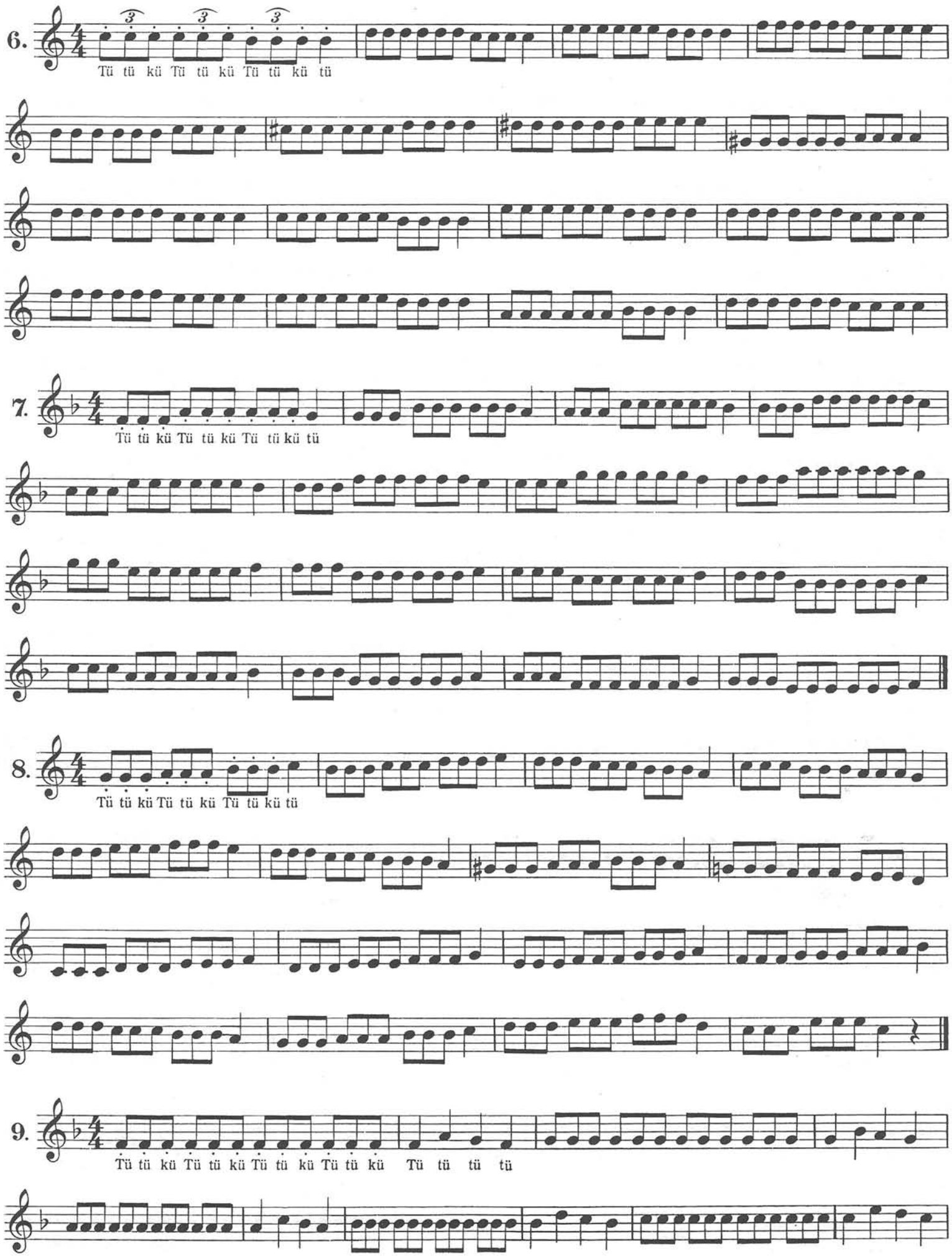
Der Zungenstoß bei der Trompete · Удар языком на трубе

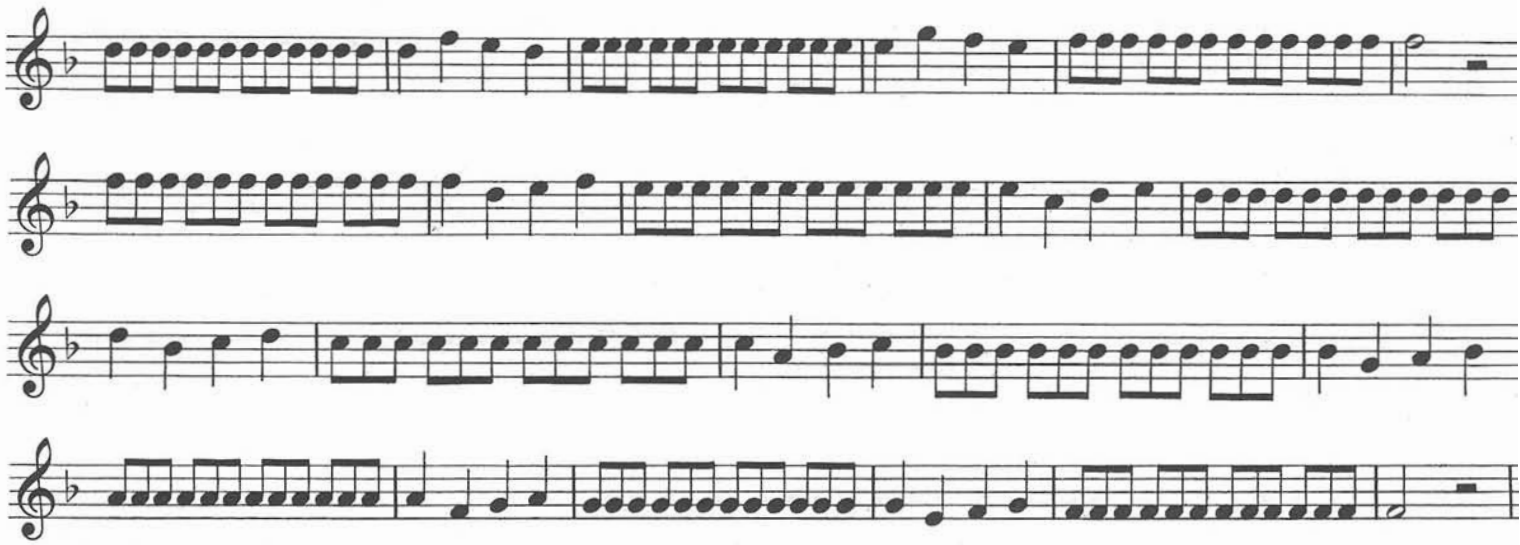
Nur kurz weise ich darauf hin, daß ein auf der Trompete erlernter Zungenstoß ein Hindernis für manche der hier angegebenen Aussprachen im Stakkato ist. Ich rate daher, diesen Trompeten-Zungenstoß nicht eher zu lernen, als man im Besitz eines fehlerfreien Stakkatos ist. Es können die Übungen, die für das Cornet hier empfohlen werden, aber auch für die Trompete Anwendung finden. Auf Seite 178 bis Seite 180 sind mehrere Übungen angegeben, die sich für den Schüler in dieser Beziehung besonders nützlich erweisen werden.

Хочется коротко указать на то, что удар языком, первоначально выученный на трубе, может стать препятствием при исполнении стаккато с приведённым произношением. Поэтому я советую вначале добиться безукоризненного стаккато, прежде чем приступить к изучению толчка языком на трубе. Упражнения, которые я предлагаю для корнета, могут быть также применены для трубы. Особенно полезными в этом отношении будут для учащегося упражнения, приведённые на стр. 178–180.

Übungen im dreifachen Zungenstoß
Упражнения с тройным ударом языка

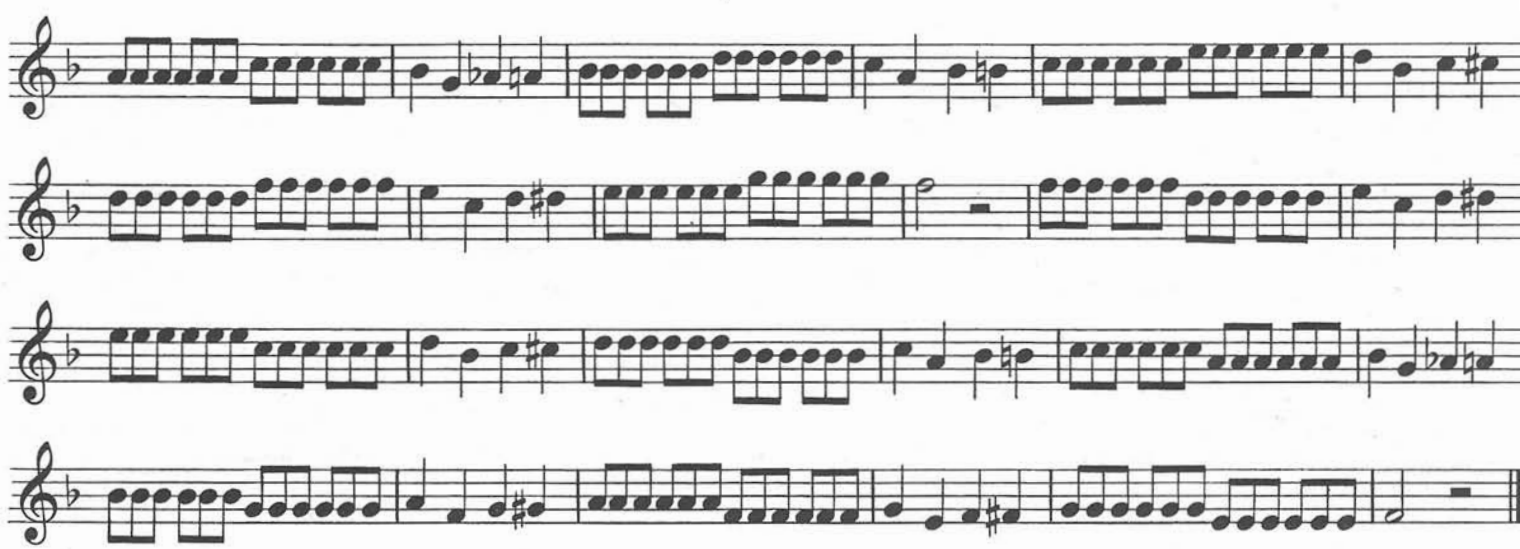



6.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü tü
7.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü tü
8.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü tü
9.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü tü tü



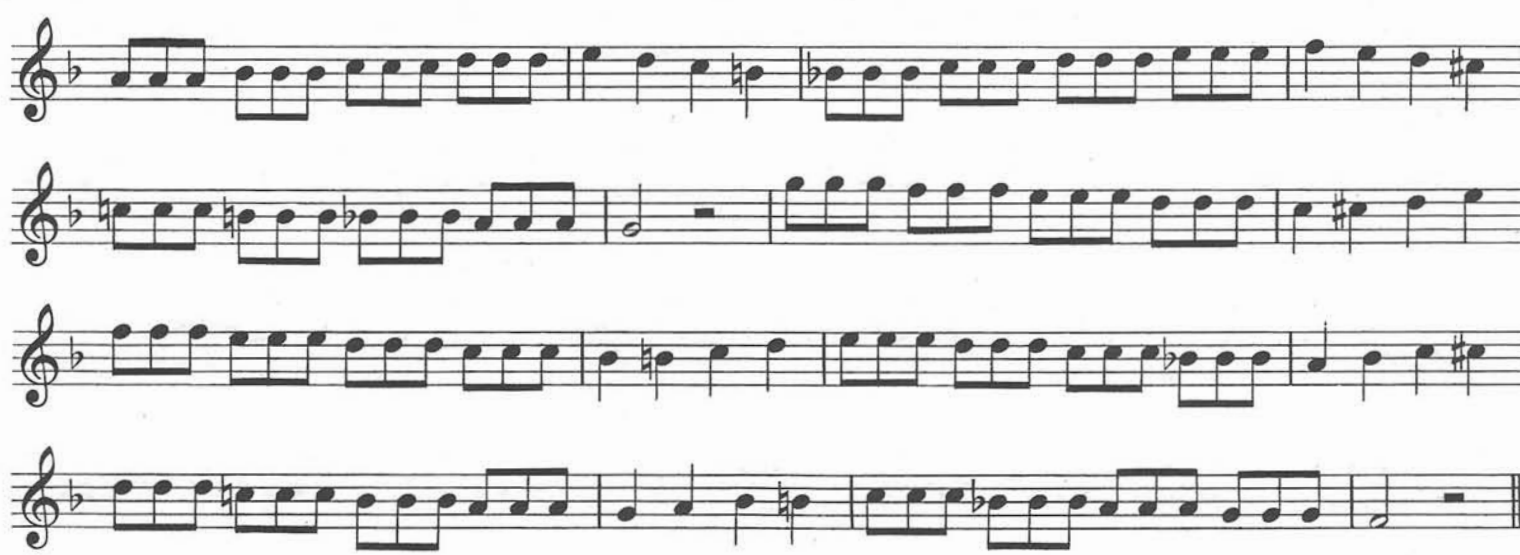
10.

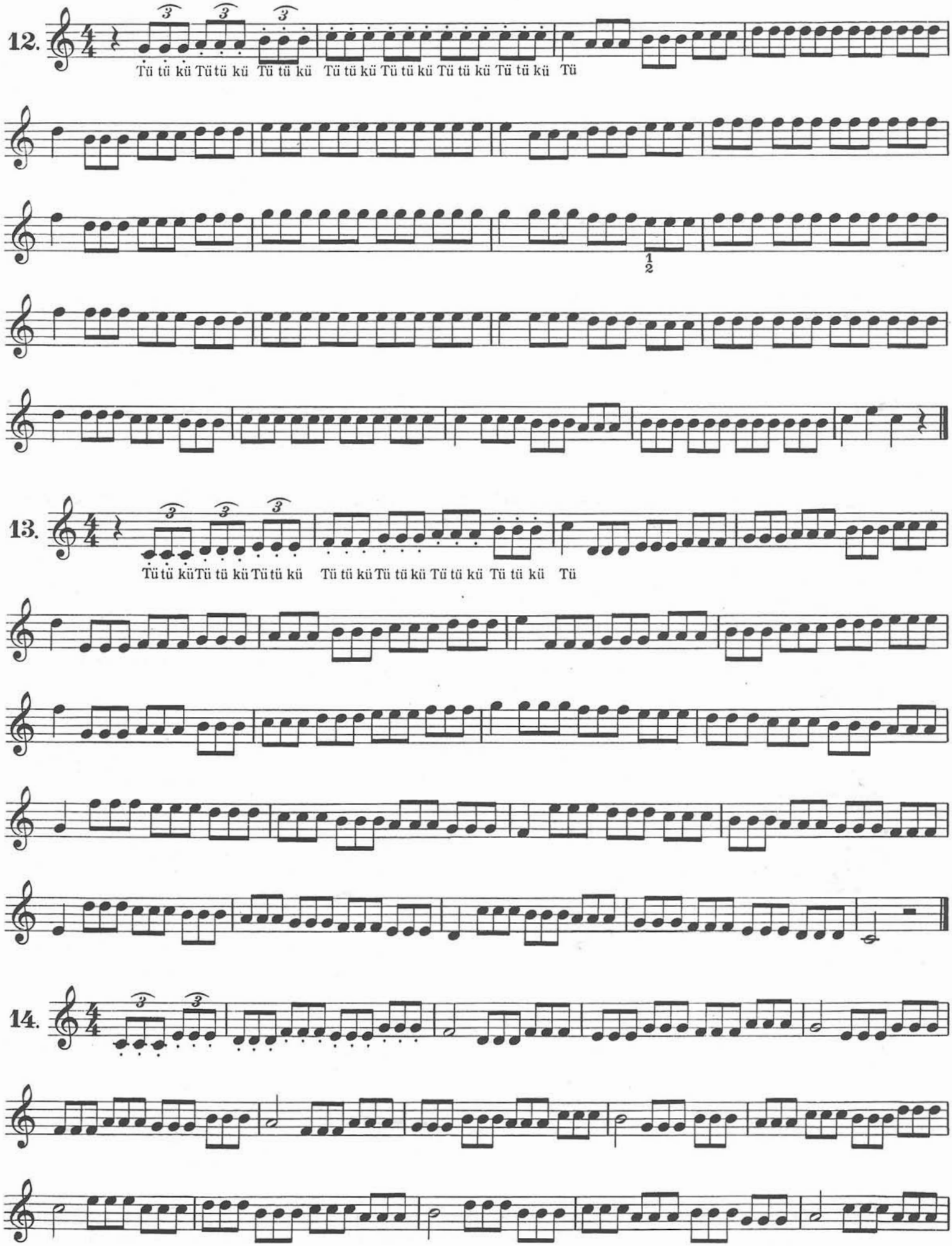
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tä kü Tü tü tü tü

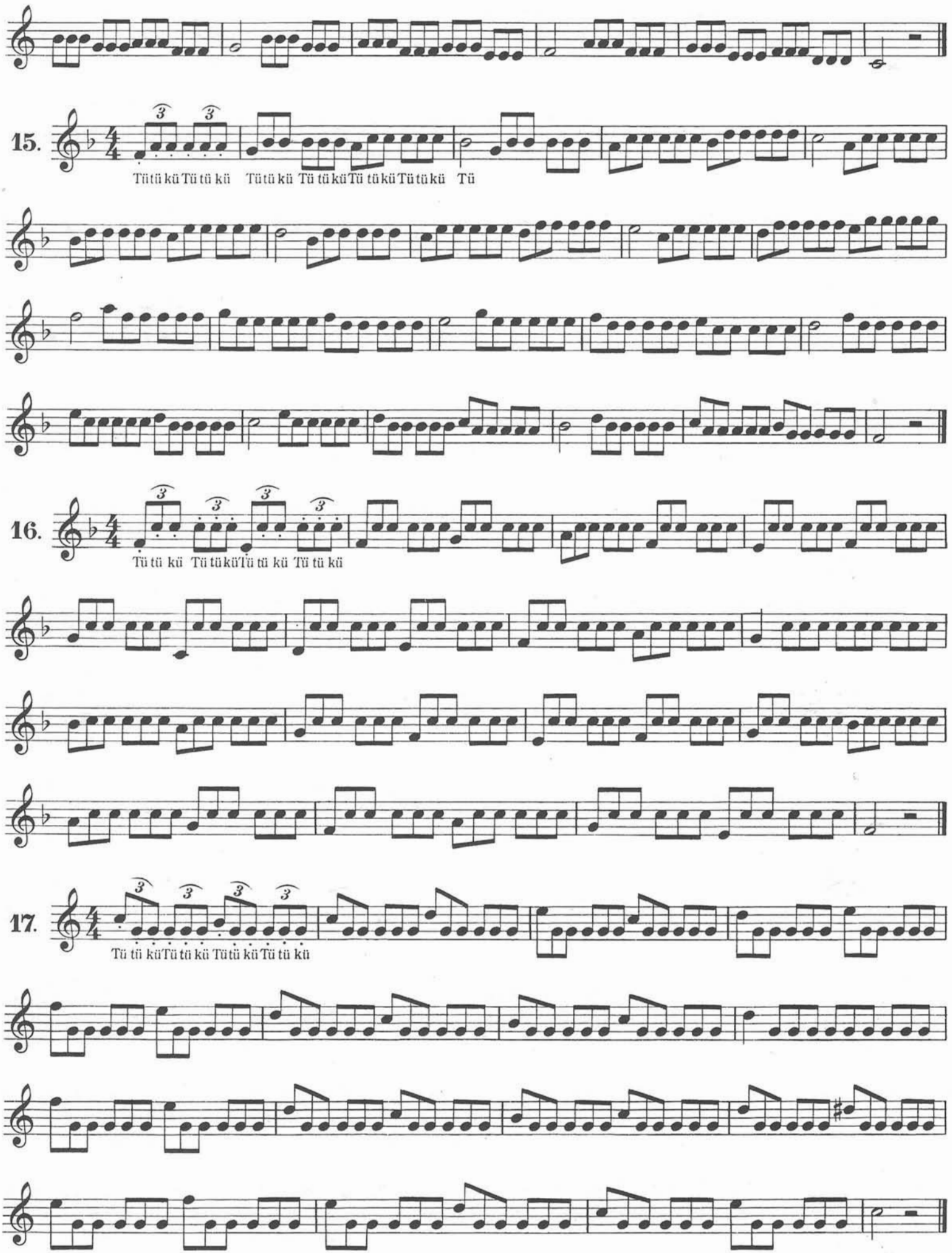


11.

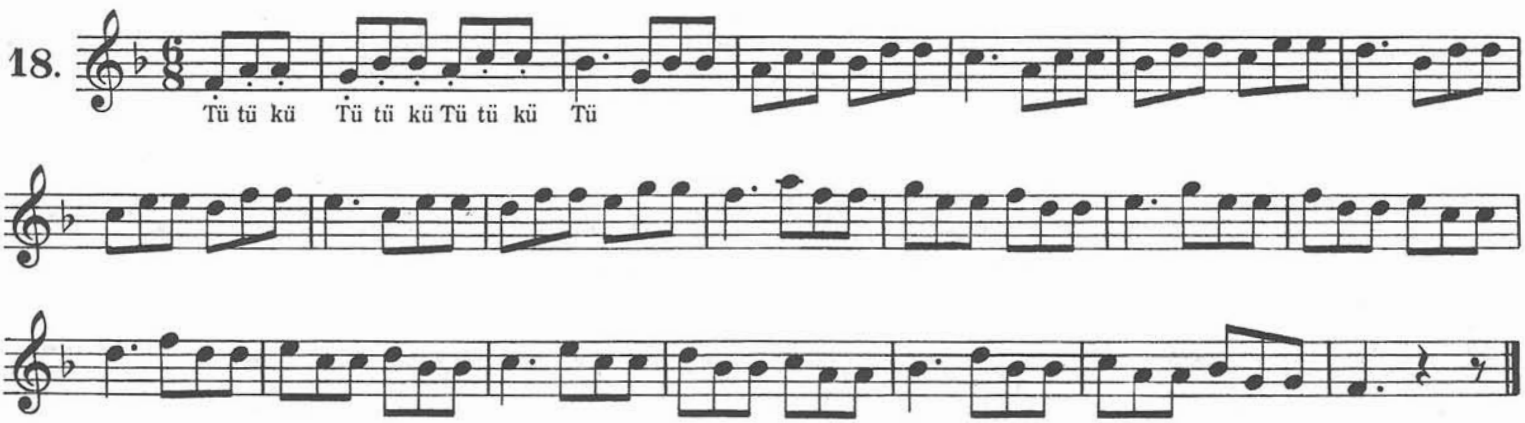
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü tü tü tü tü



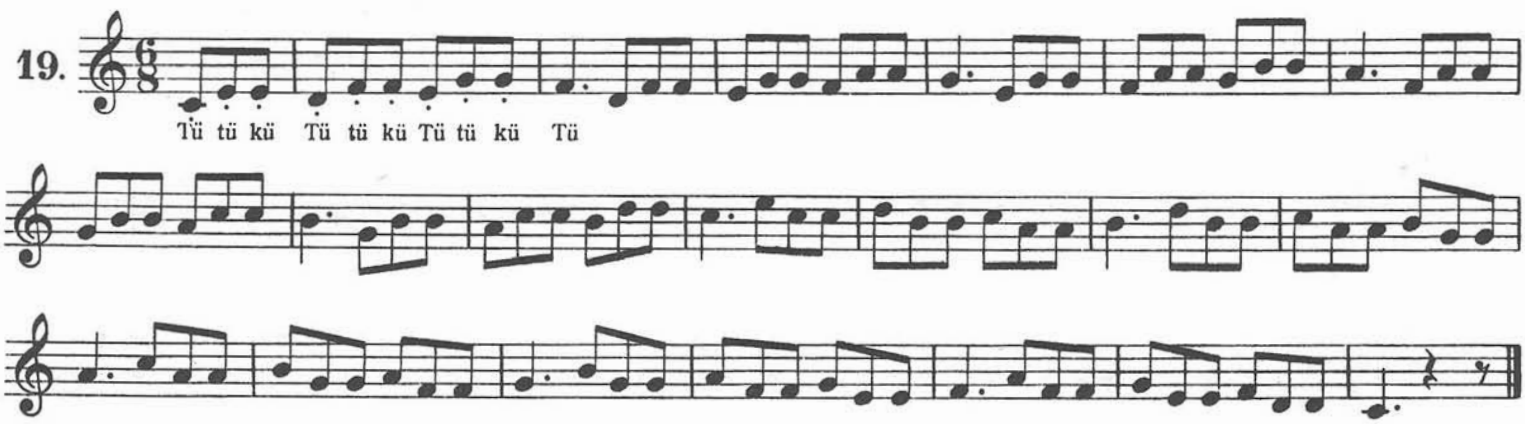

12.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü
1
2
13.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü
14.


15.
Tütükü Tütükü Tütükü Tütükü Tütükü Tütükü Tütükü Tü
16.
Tütükü Tütükü Tütükü Tütükü
17.
Tütükü Tütükü Tütükü Tütükü

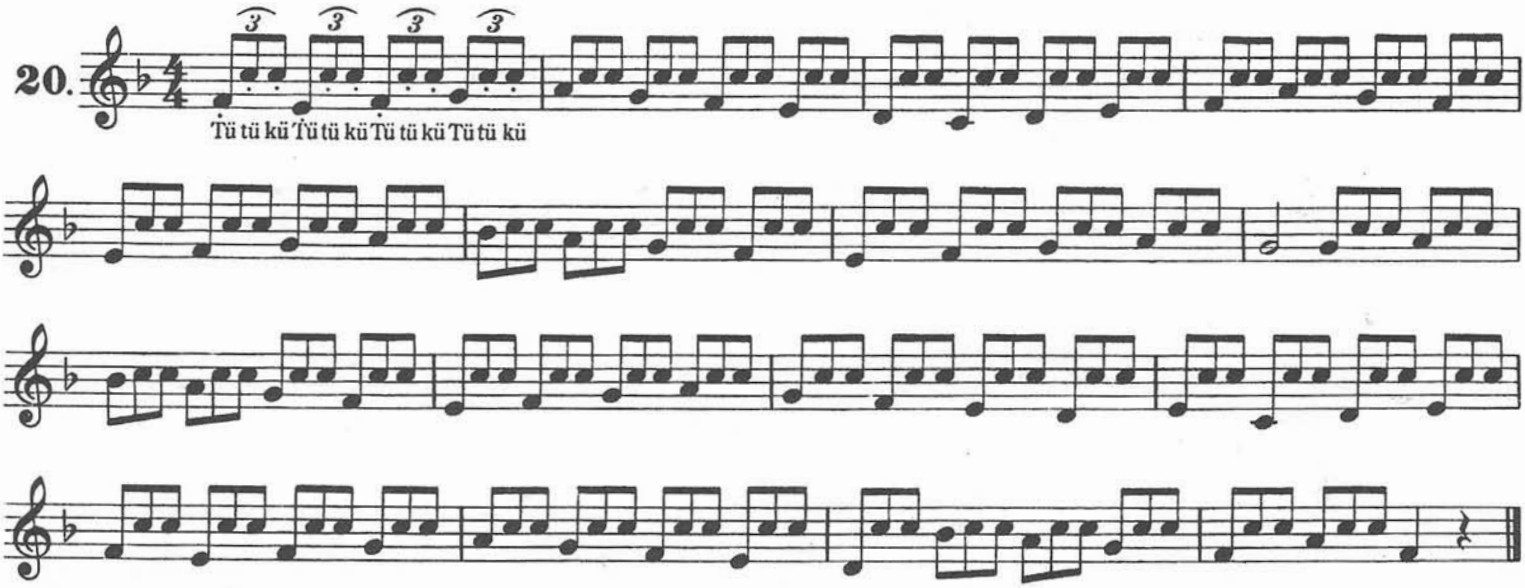
18.


Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü

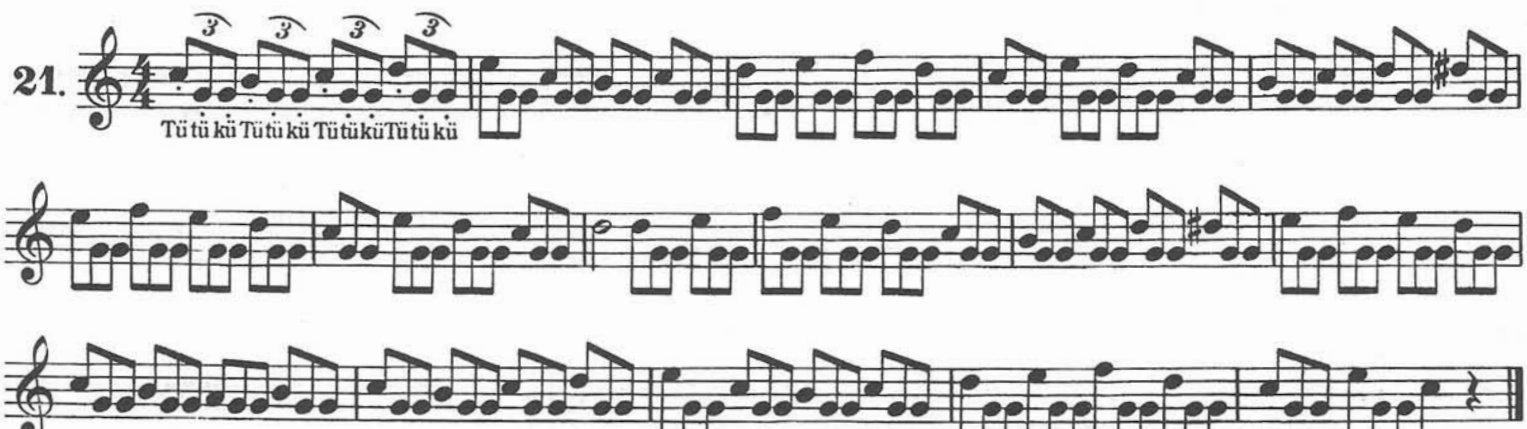
19.

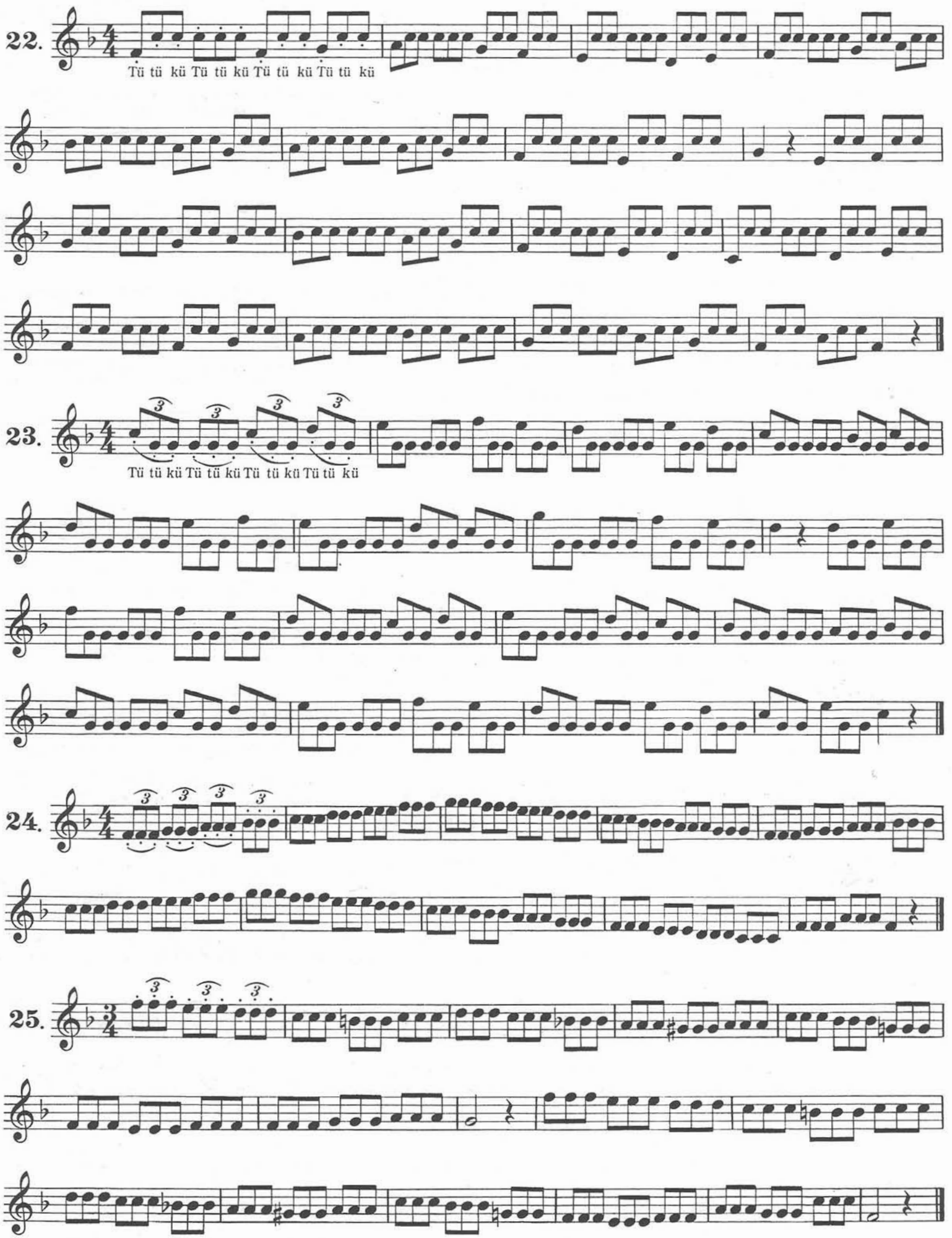

Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü

20.

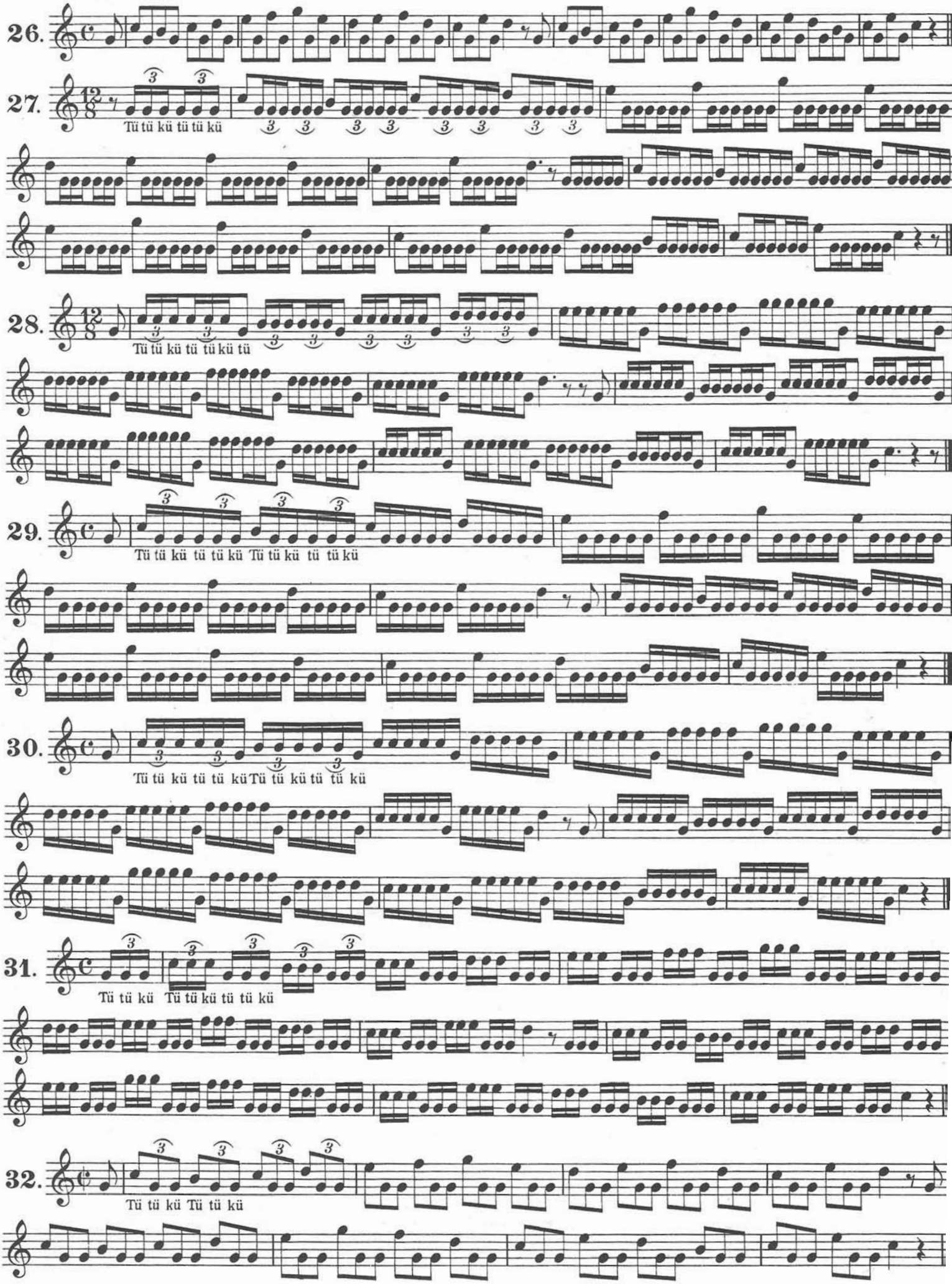

Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü

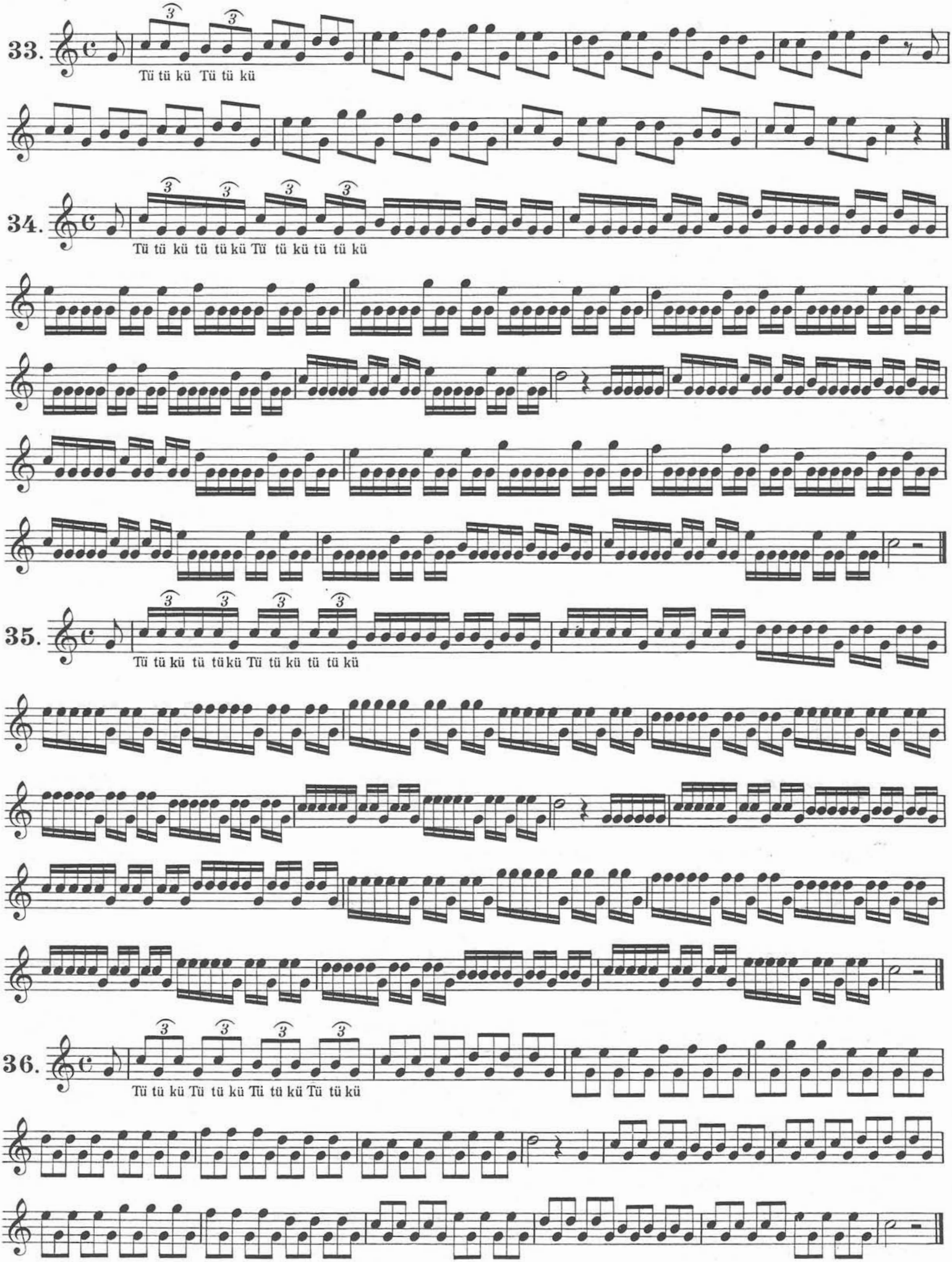
21.


Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü


22.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü
23.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü
24.
25.

Thema · Тема

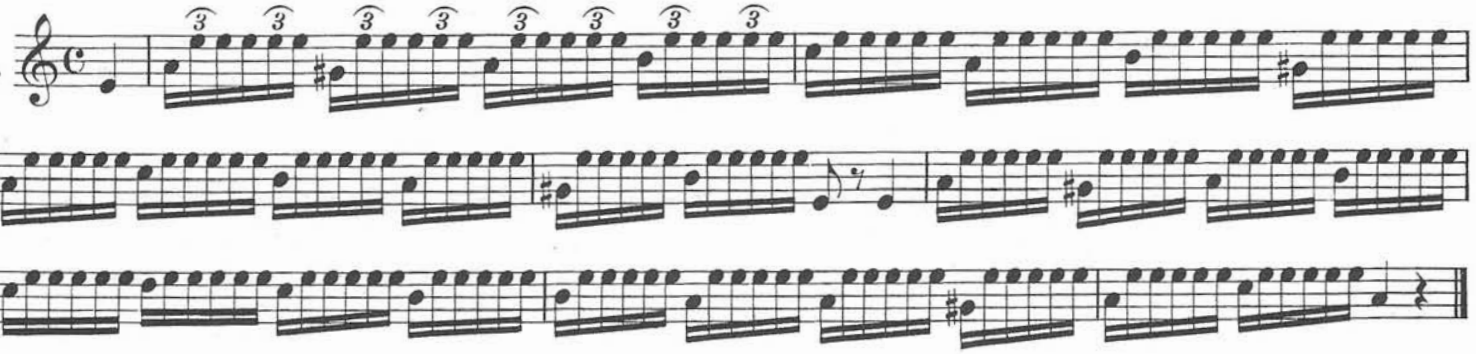

26.
27.
Tü tü kü tü tü kü
28.
Tü tü kü tü tü kü tü
29.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
30.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
31.
Tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
32.
Tü tü kü Tü tü kü


33.
Tü tü kü Tü tü kü
34.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
35.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
36.
Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü Tü tü kü

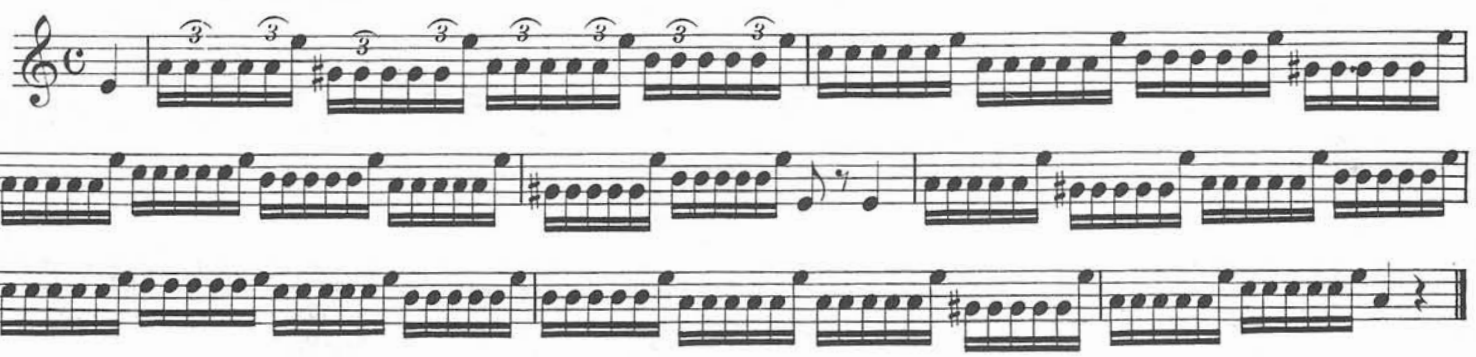
Thema · Тема

37.

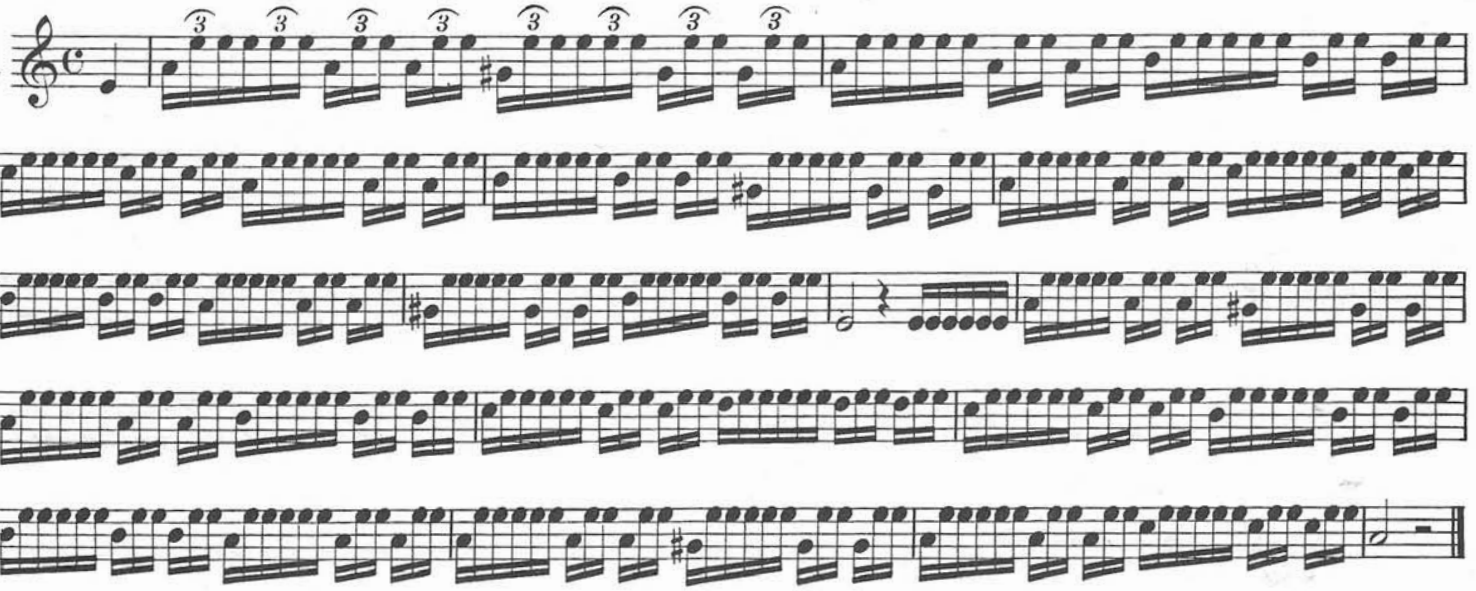
38.



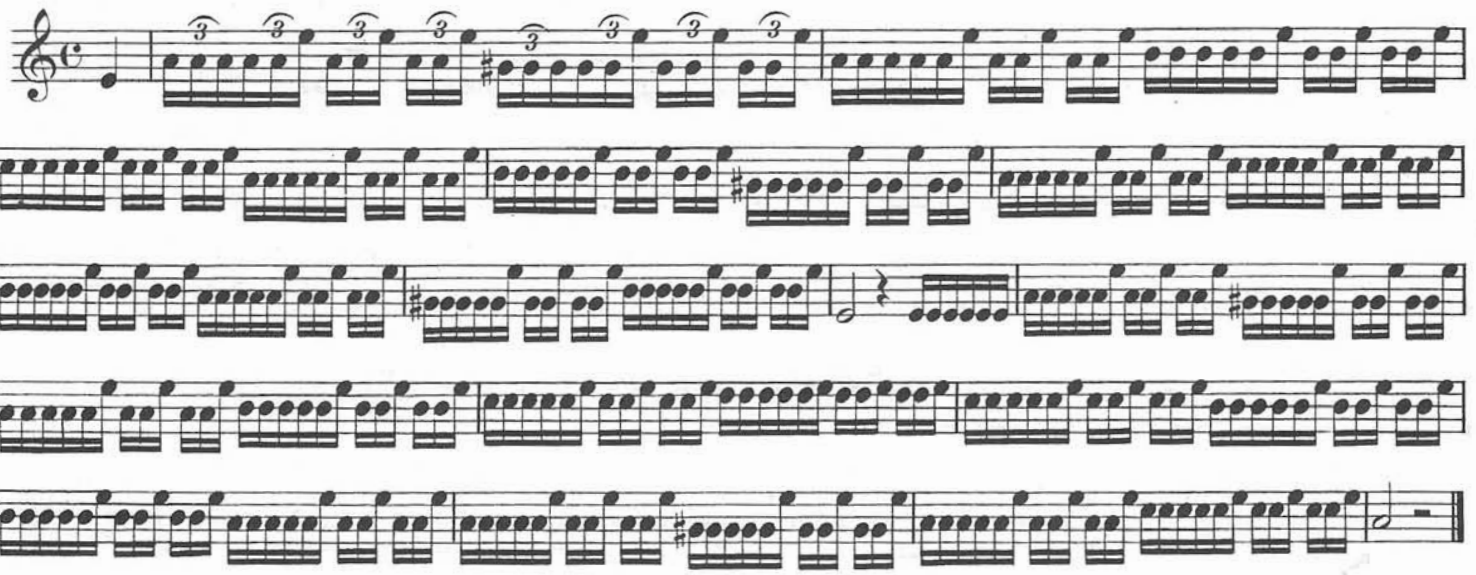
39.



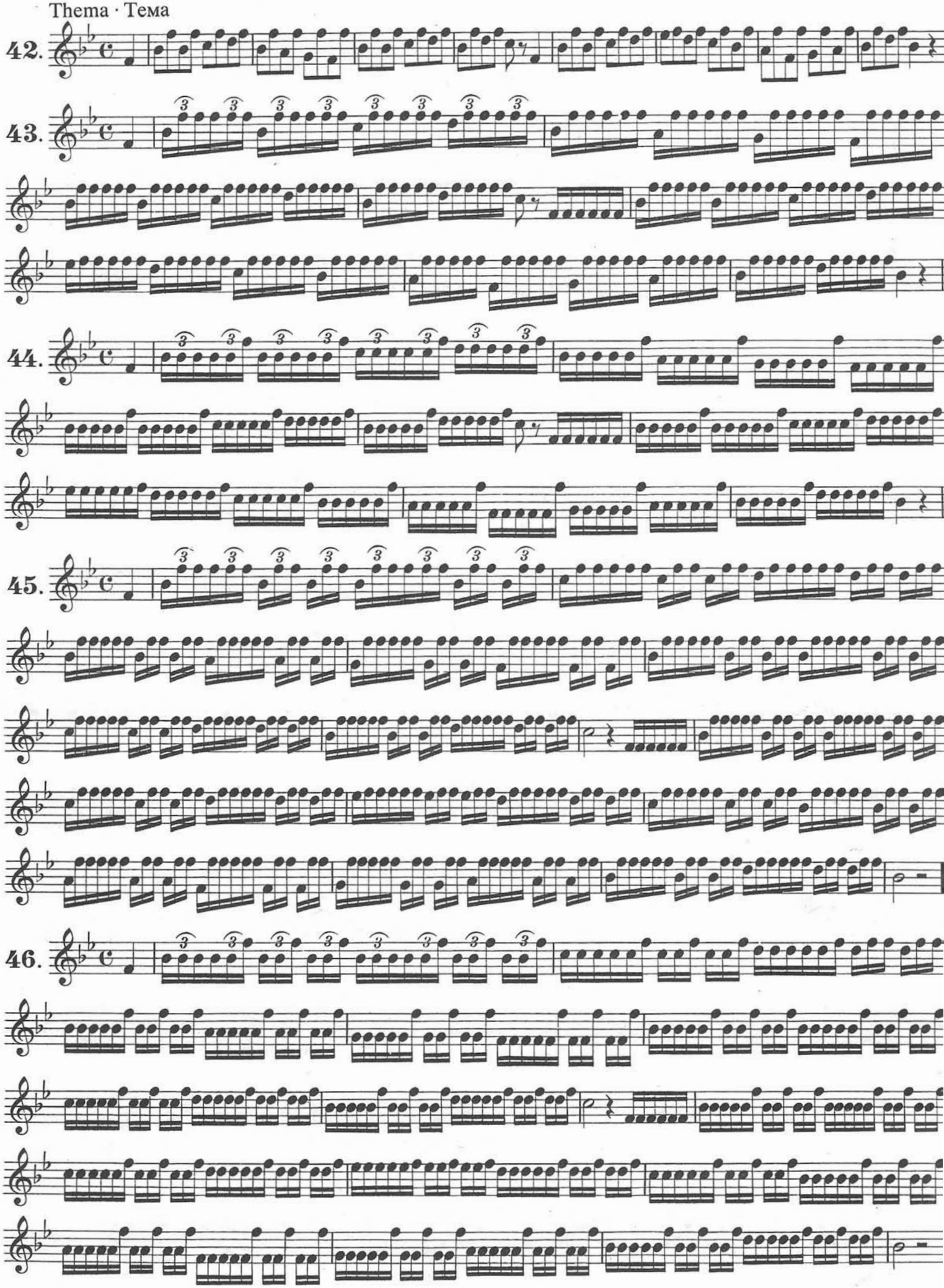
40.

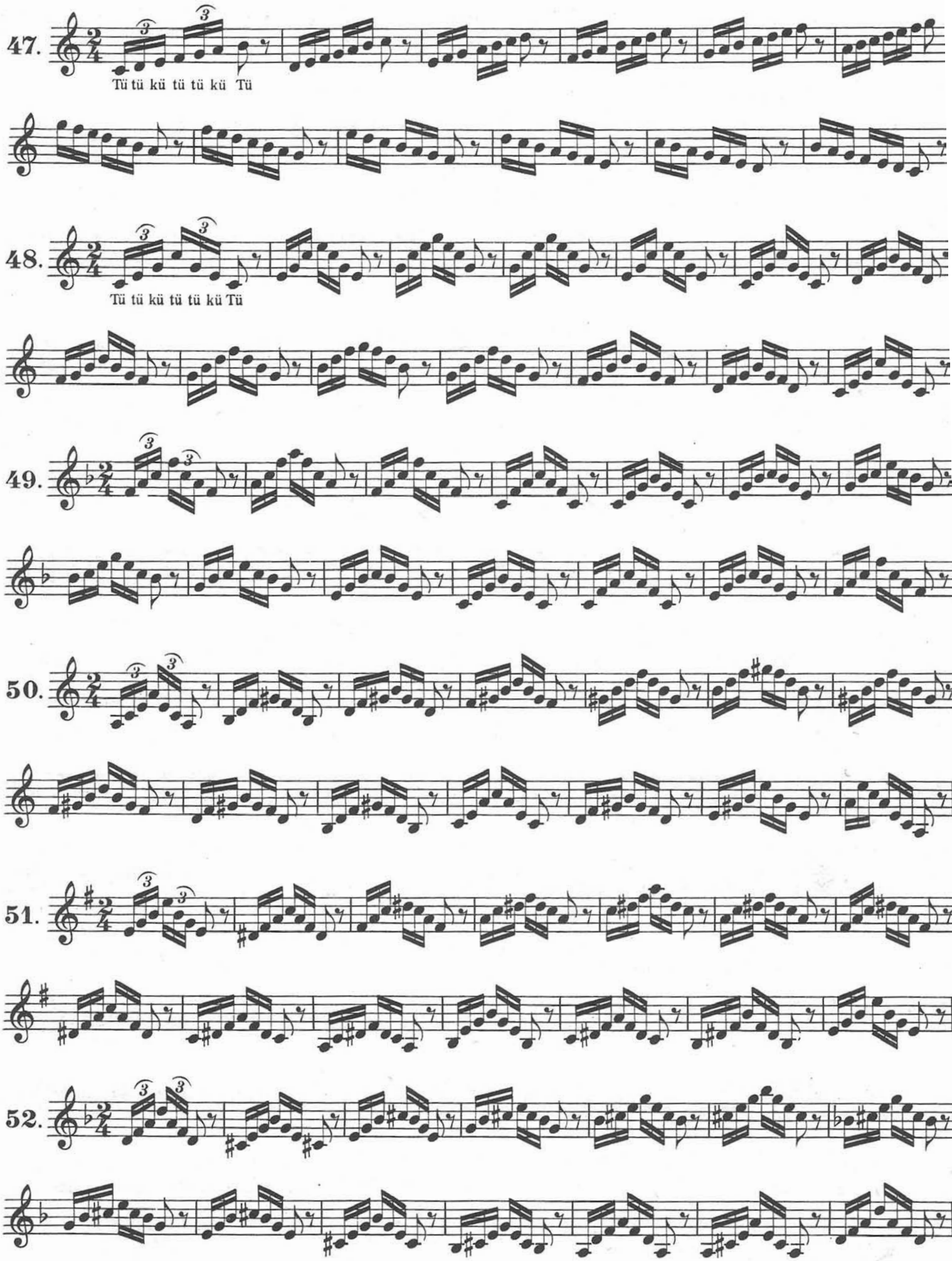


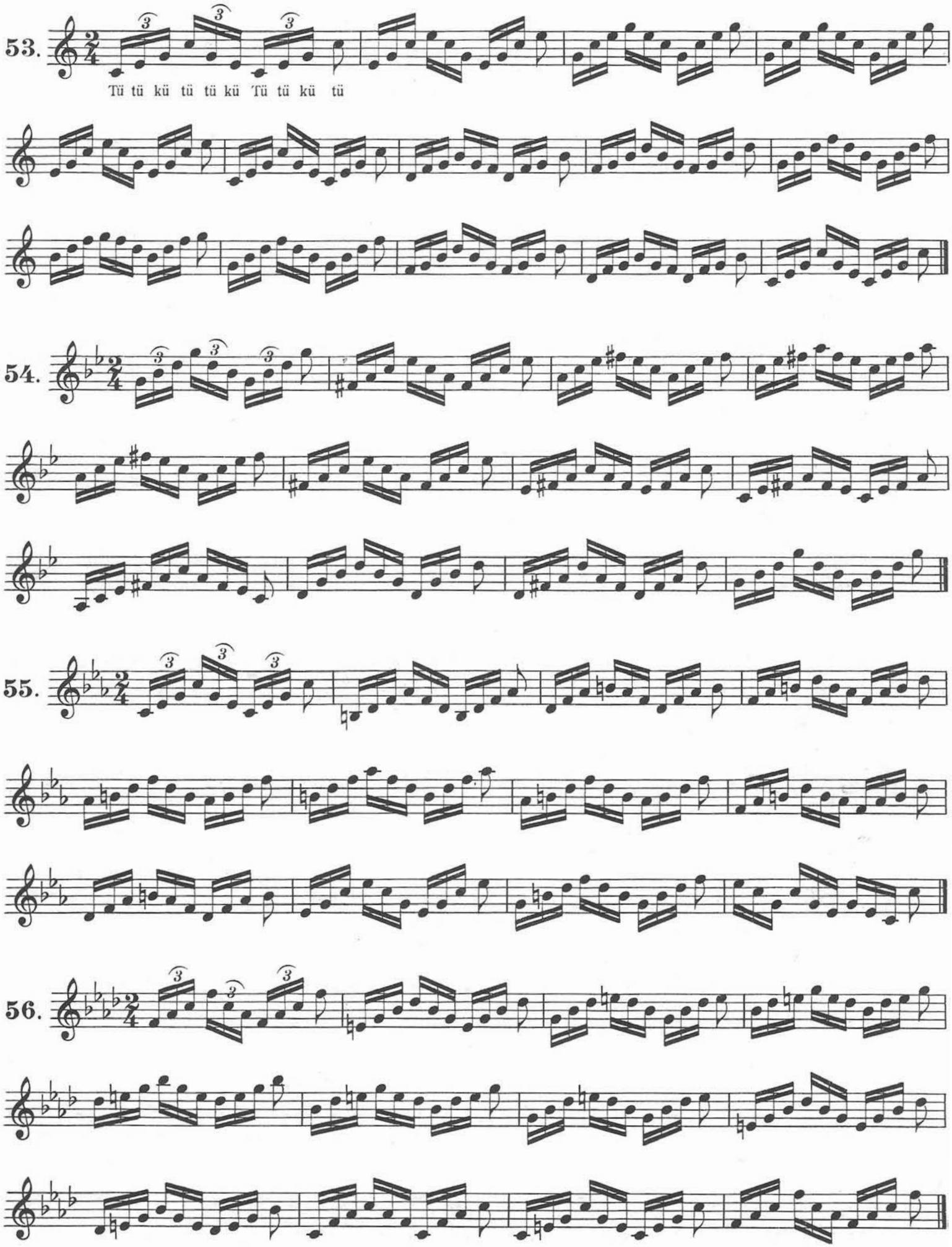
41.

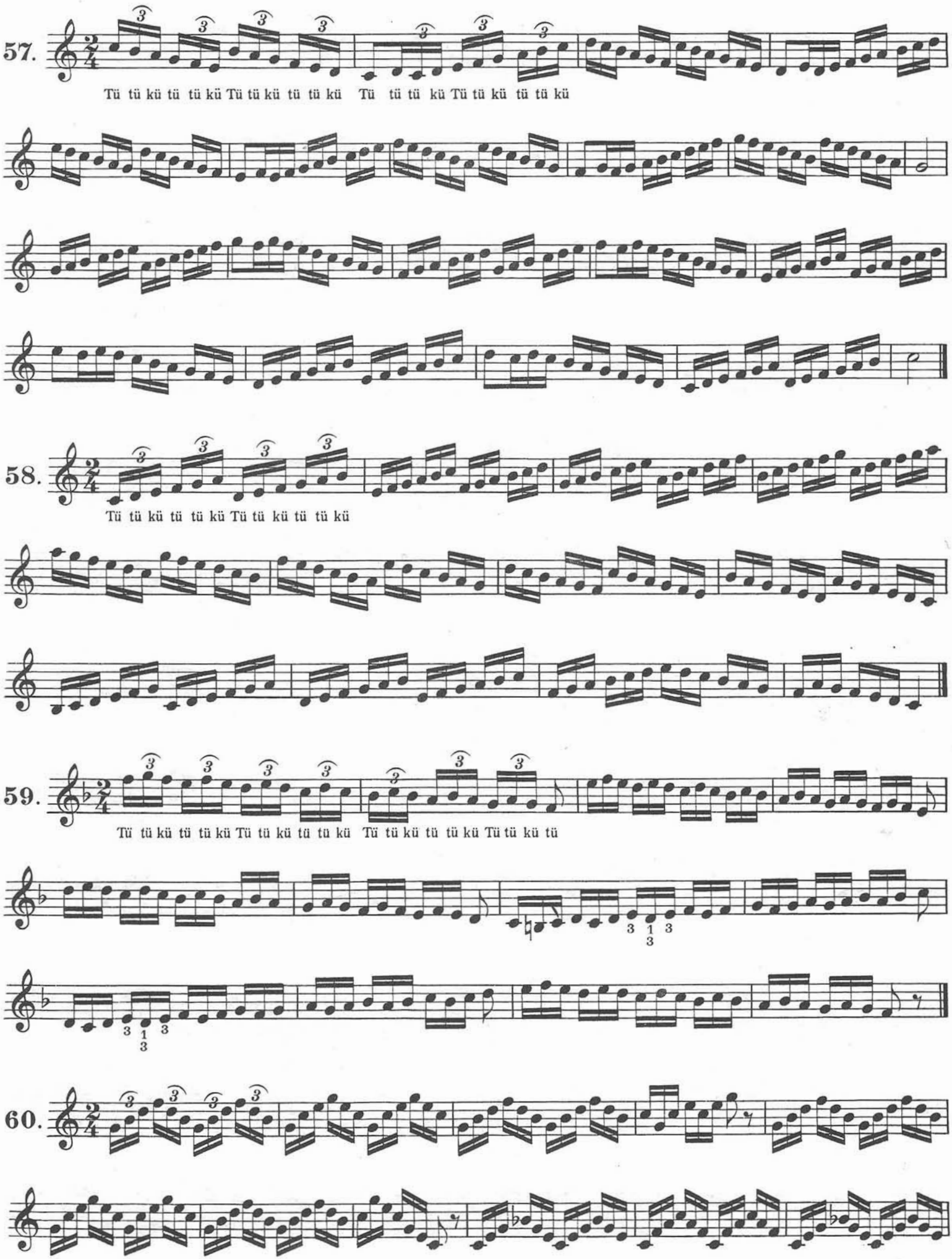


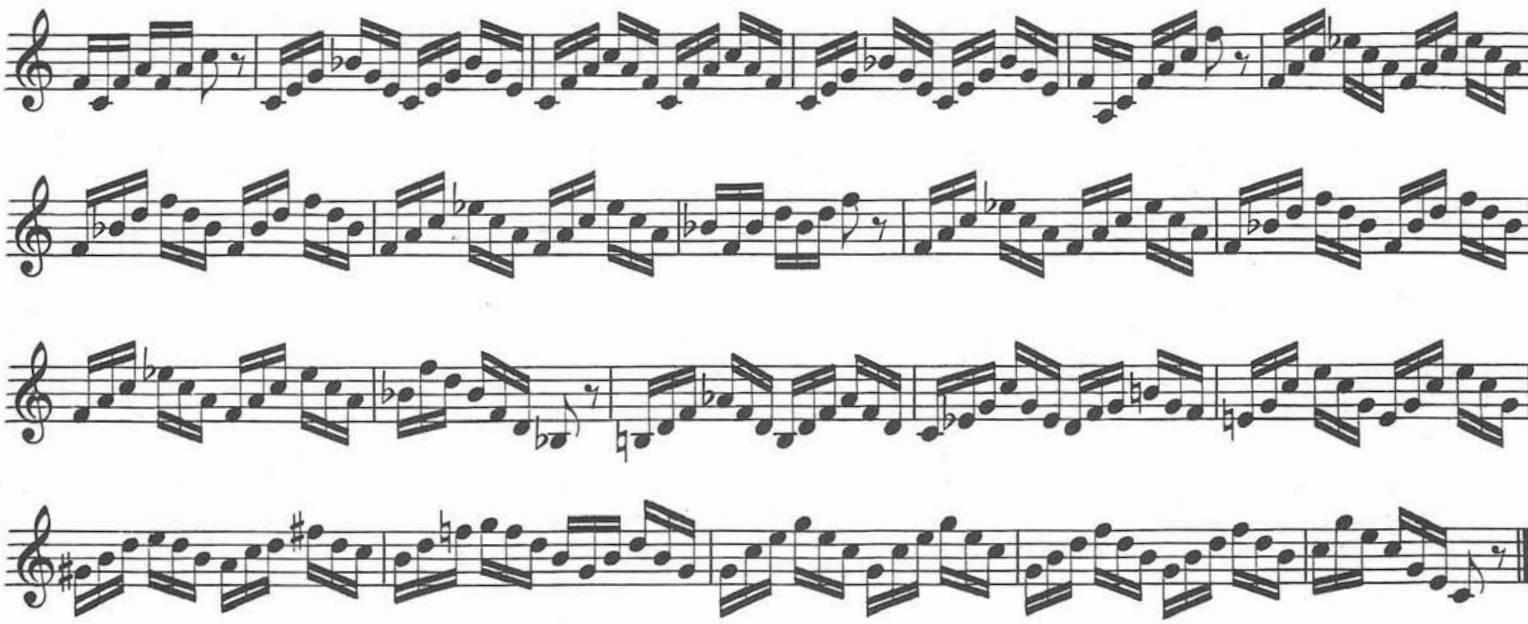
Thema · Тема



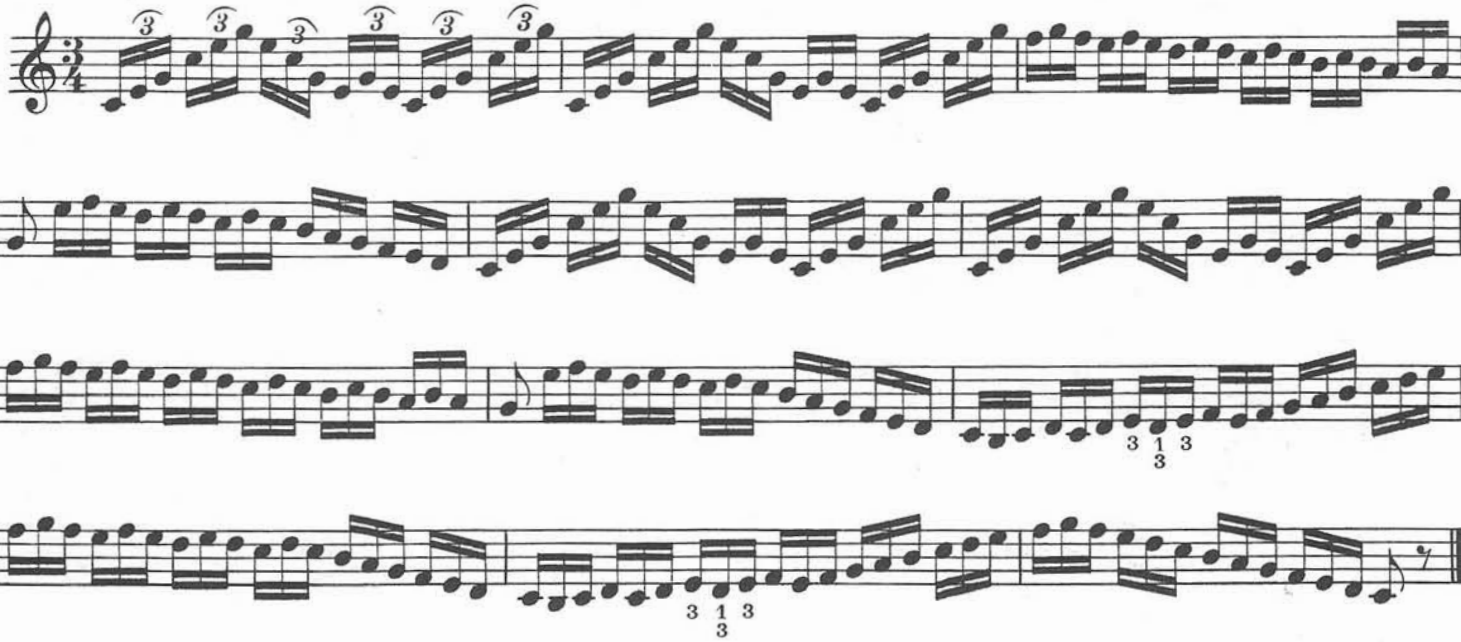

47.
Tü tü kü tü tü kü Tü
48.
Tü tü kü tü tü kü Tü
49.
50.
51.
52.


53.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü
54.
55.
56.

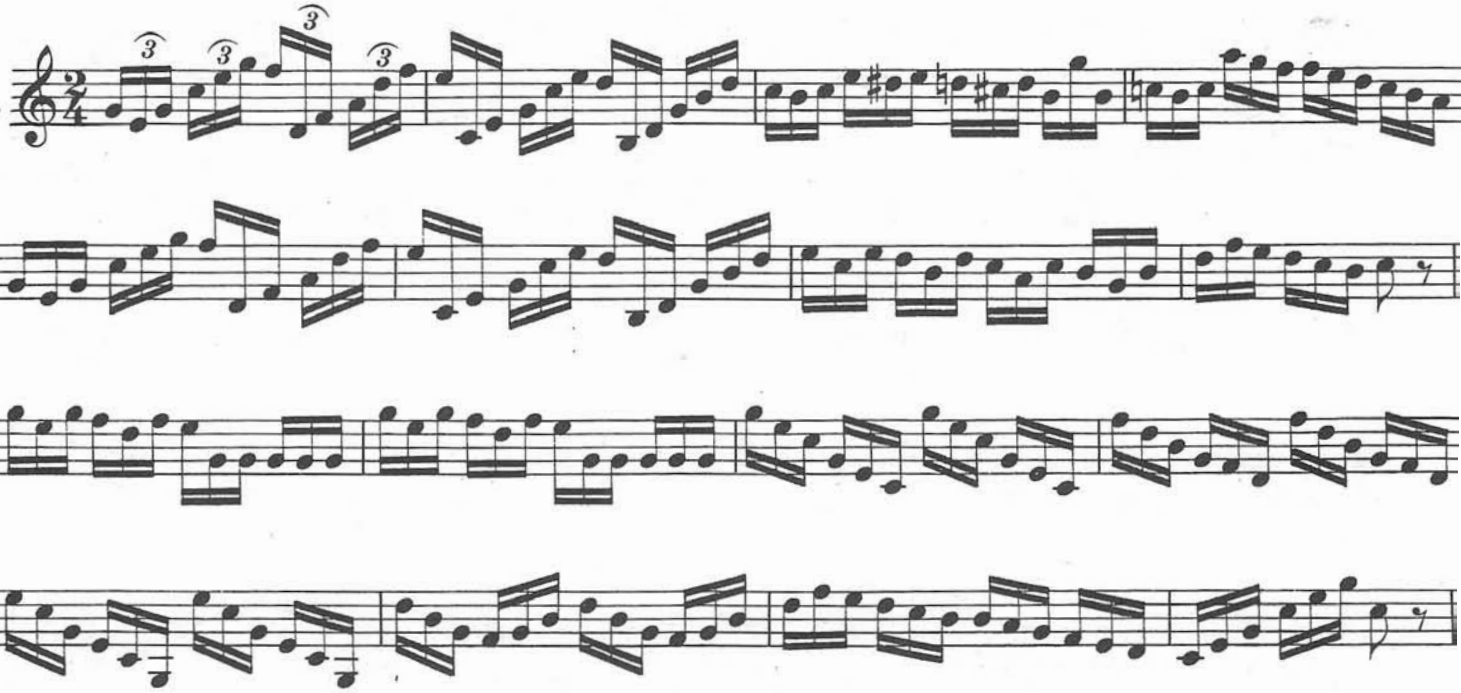

57.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü Tü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
58.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
59.
Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü Tü tü kü tü
60.

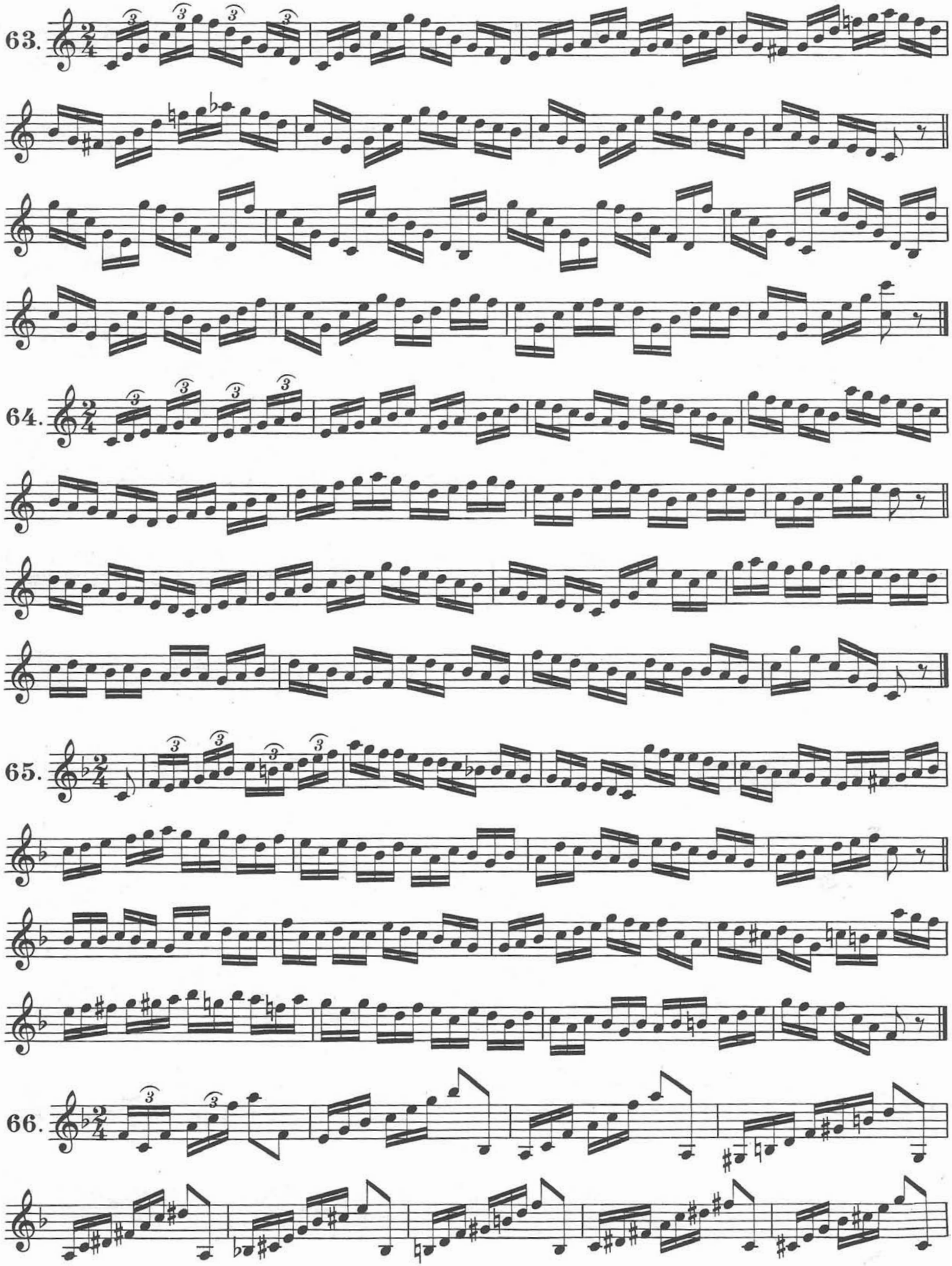


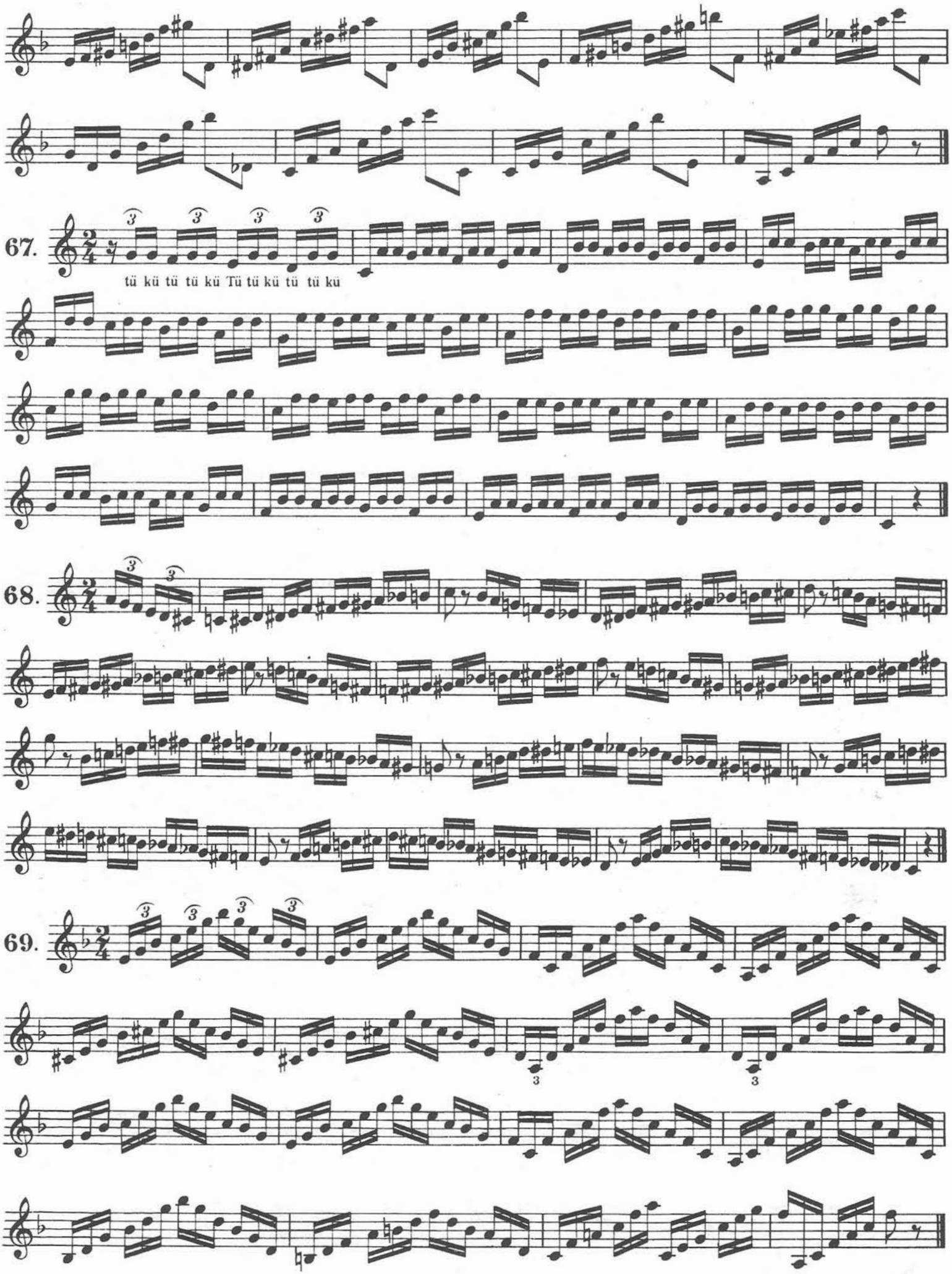
61.

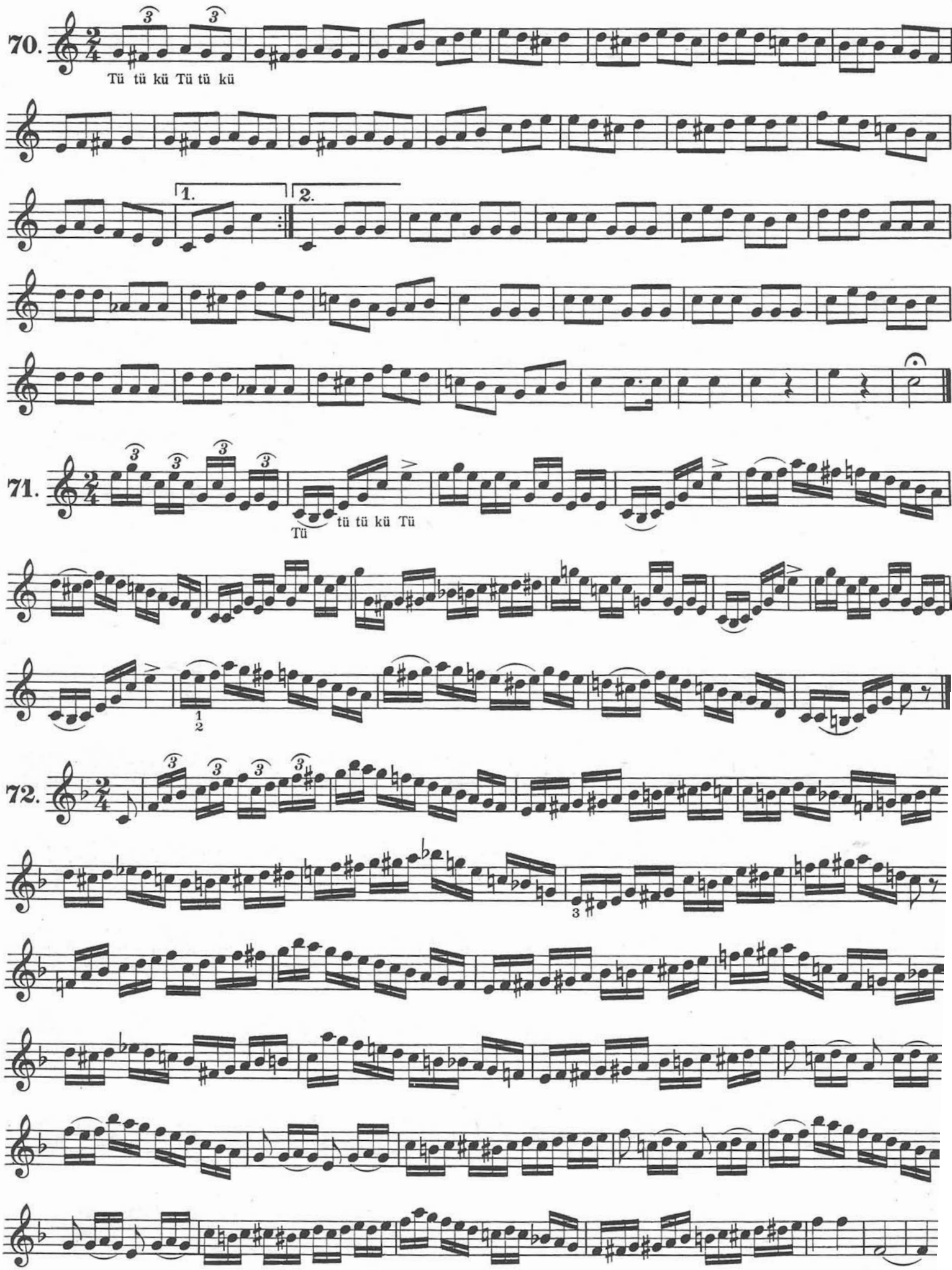


62.




63.
64.
65.
66.


67.
tü kü tü tü kü Tü tü kü tü tü kü
68.
69.


70.
Tü tü kü Tü tü kü
1.
2.
71.
Tü
tü tü kü Tü
1
2
72.
3

73.

74.

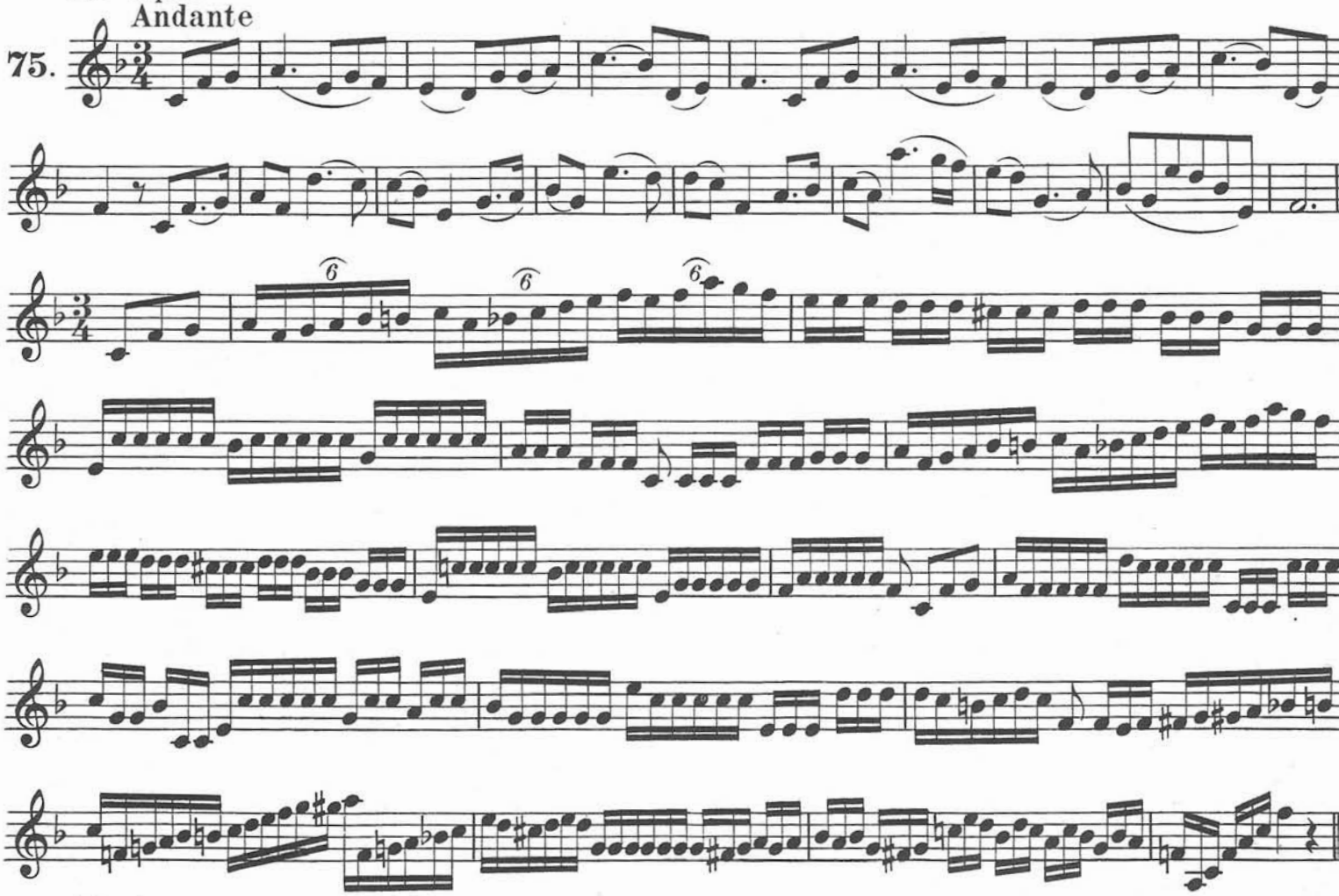
Variation · Вариация

D. S

Air · Ария

Andante

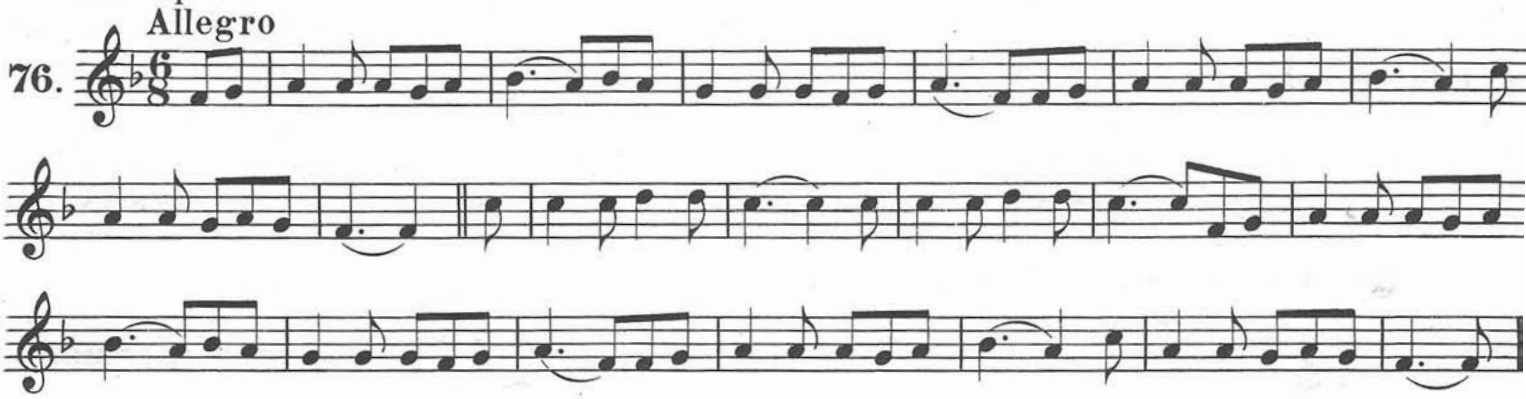
75.



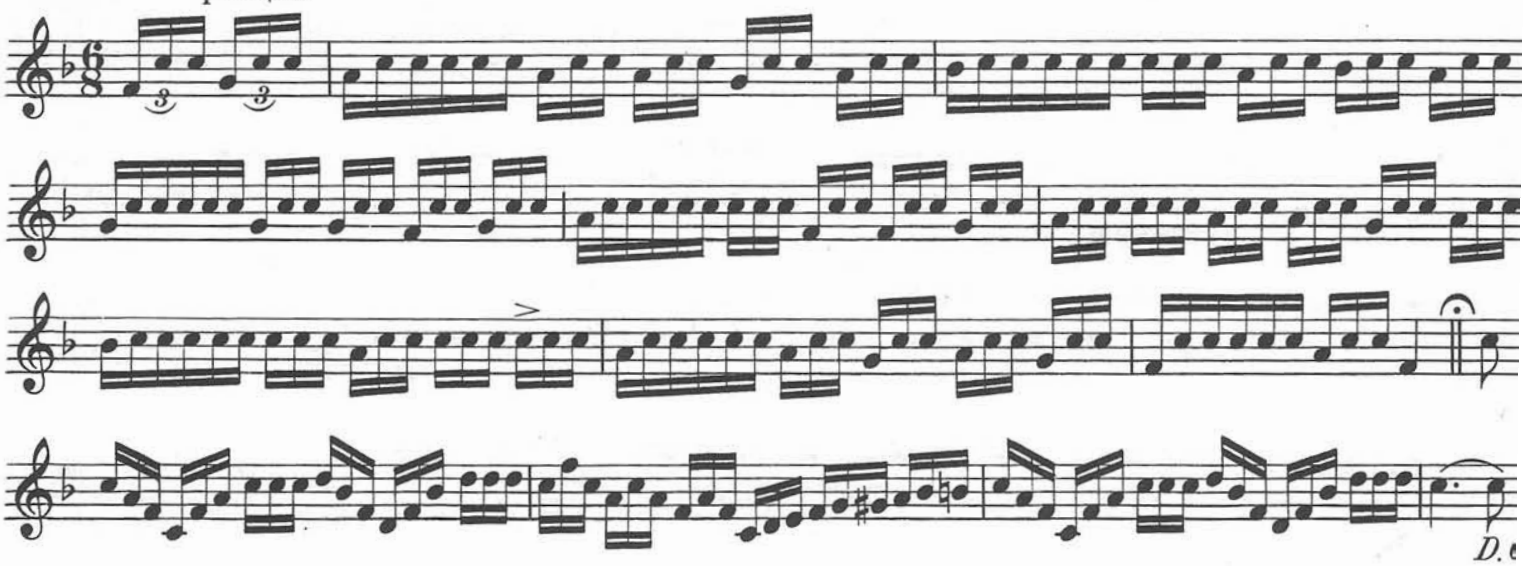
Air · Ария

Allegro

76.

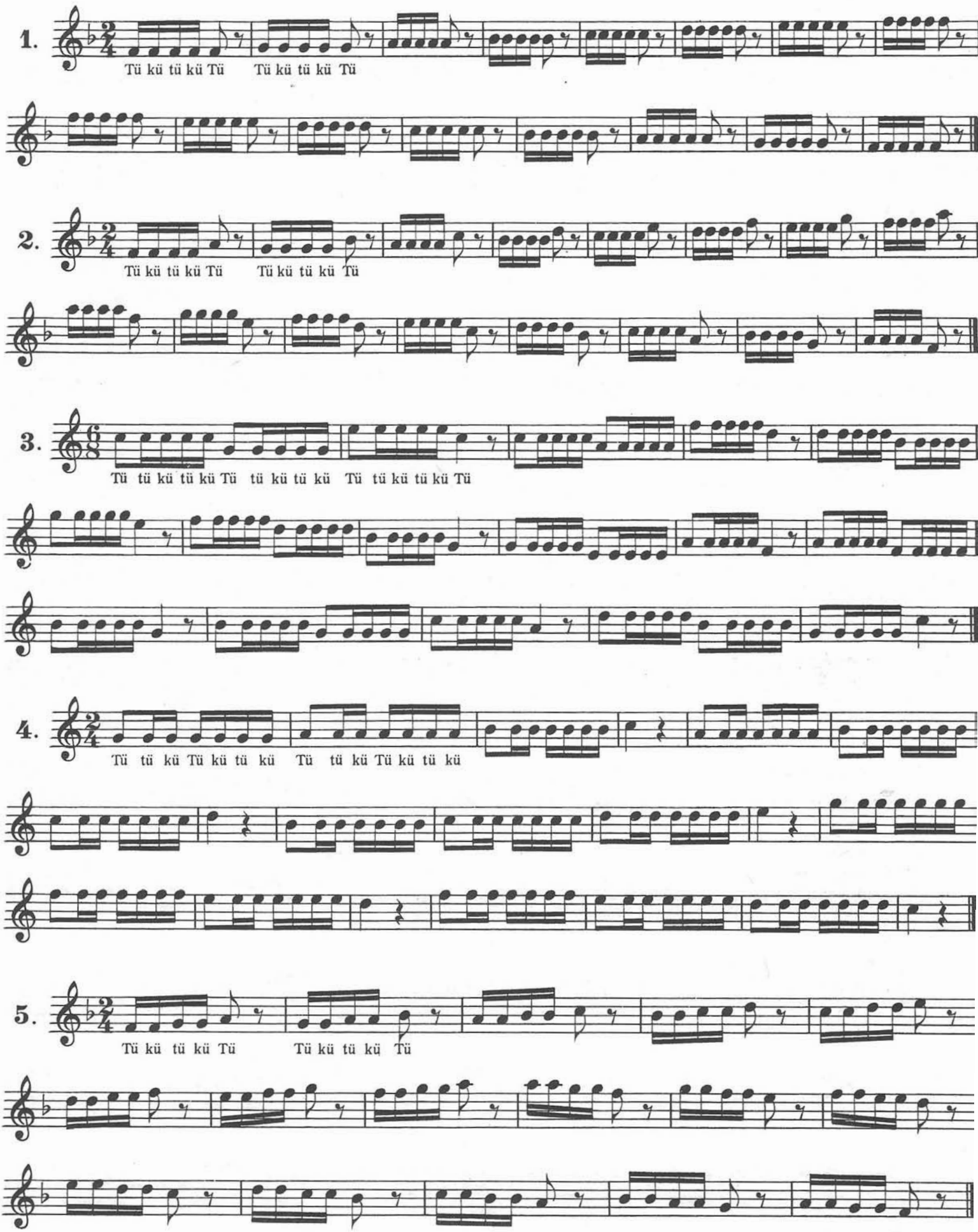


Variation · Вариация

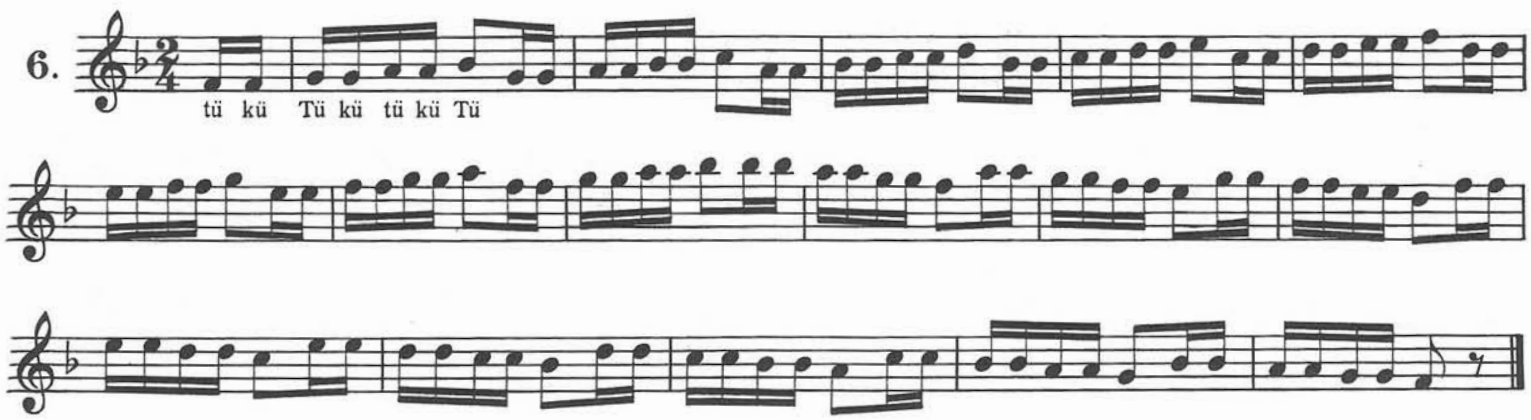


D.

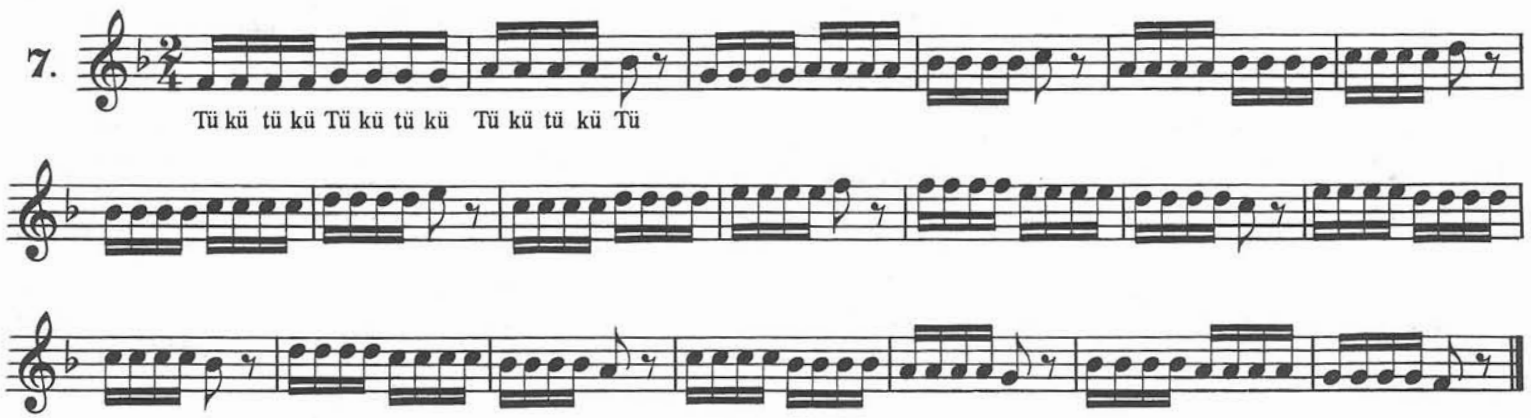
Übungen im zweifachen Zungenstoß
Упражнения с двойным ударом языка



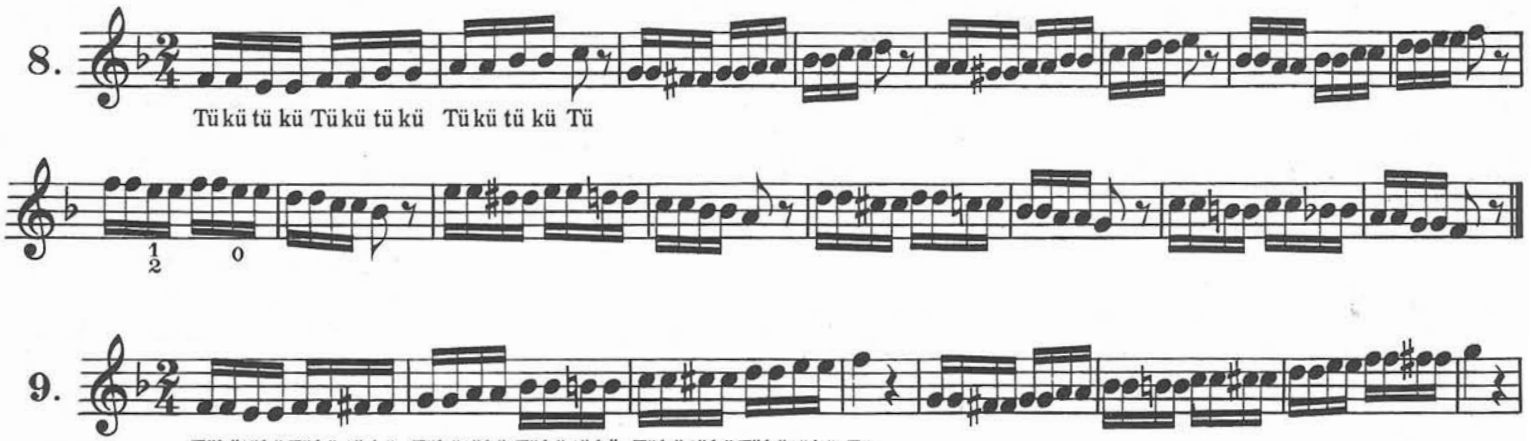
6.


tü kü Tü kü tü kü Tü

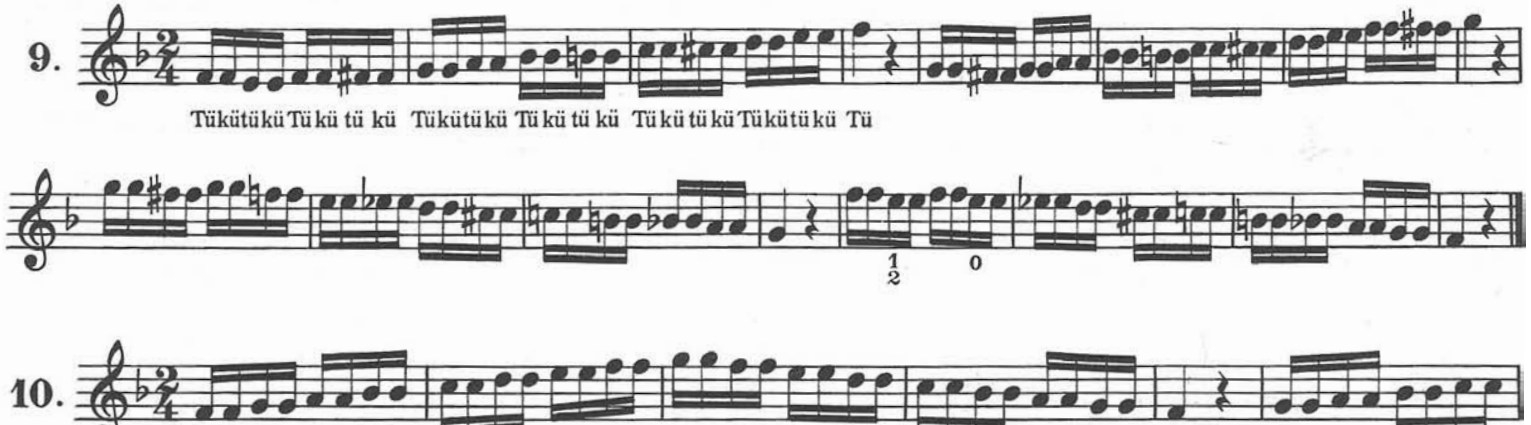
7.


Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü

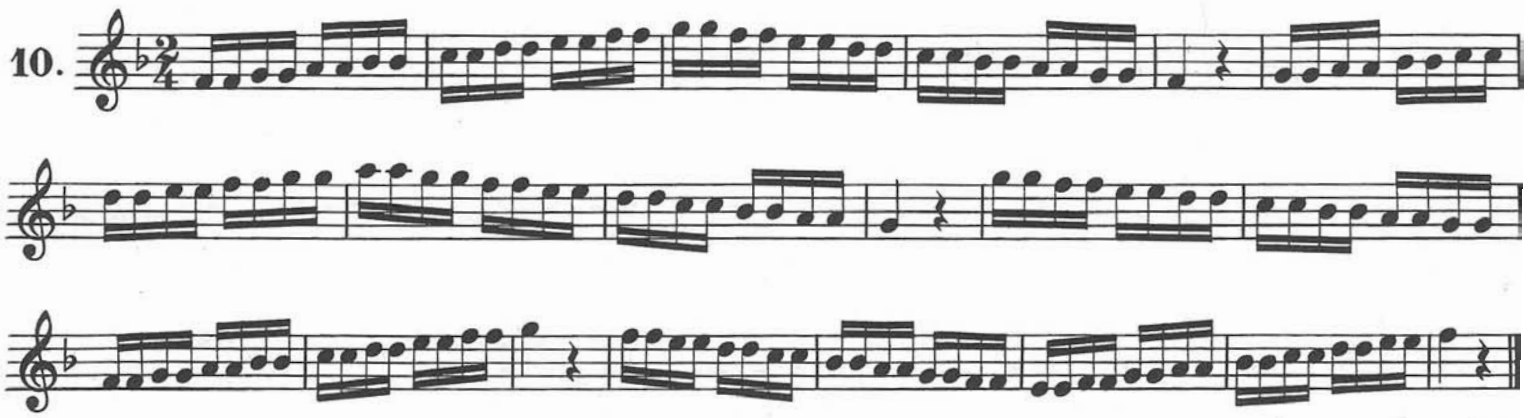
8.

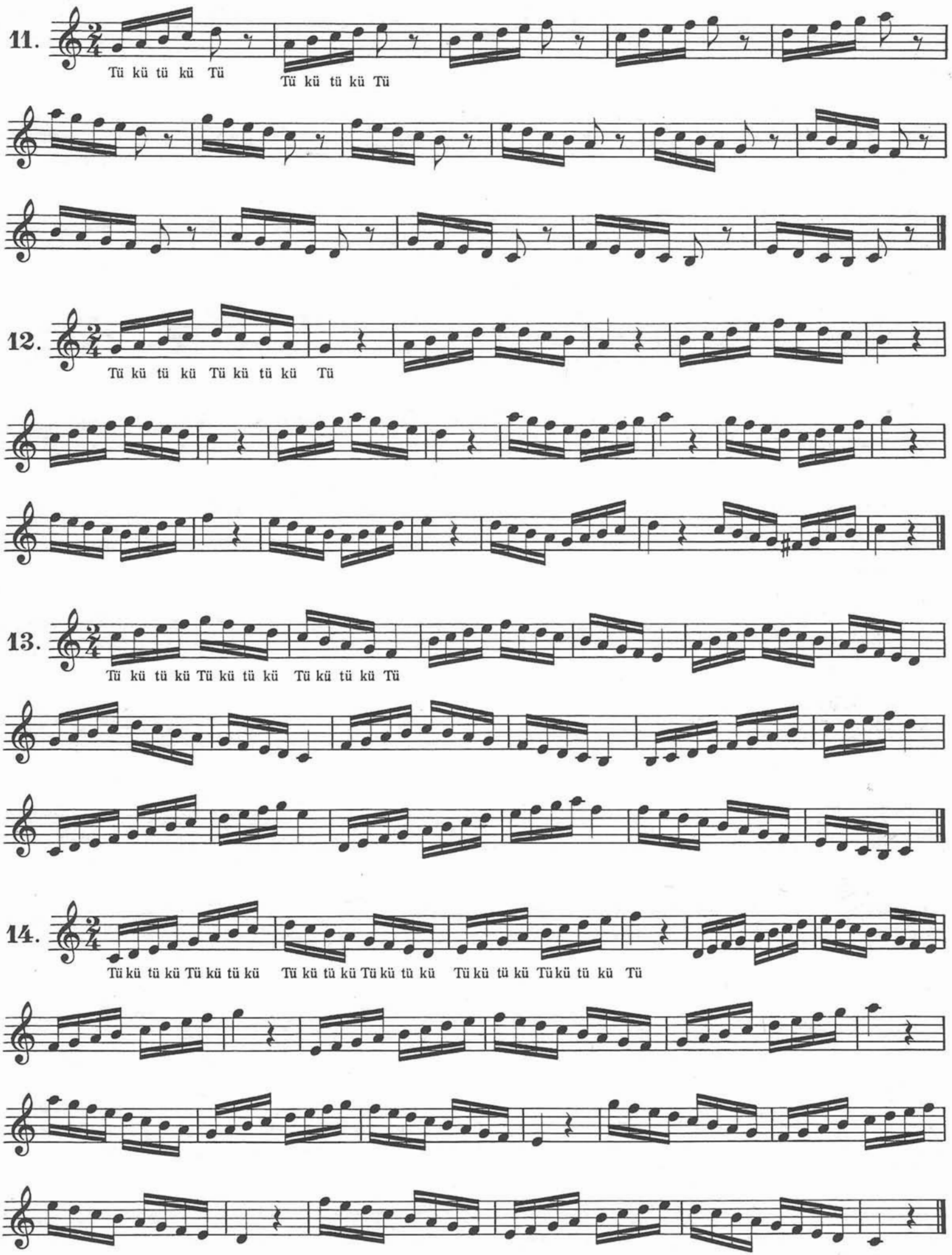

Tükü tü kü Tükü tü kü Tükü tü kü Tü
1/2 0

9.

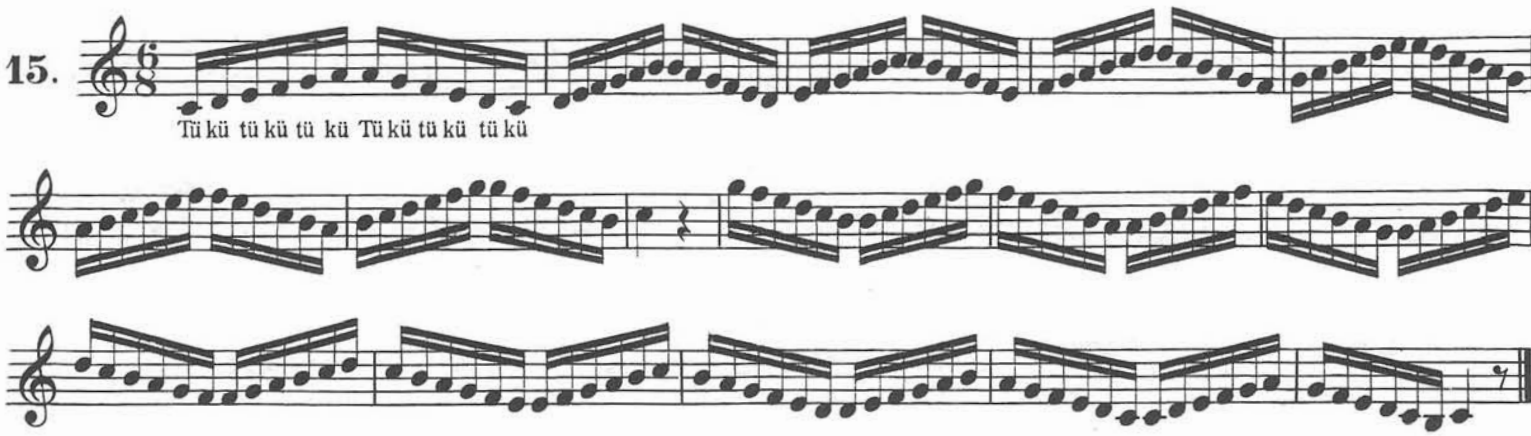

TükütüküTükü tü kü Tükütükü Tükü tü kü Tükü tükü Tükütükü Tü
1/2 0

10.

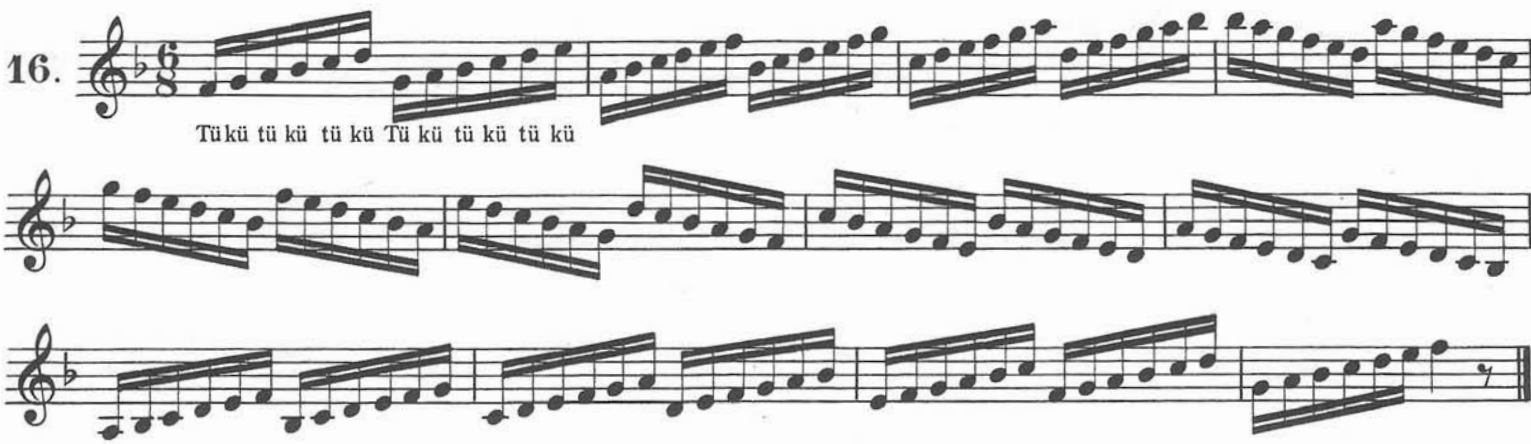



11.
Tü kü tü kü Tü
Tü kü tü kü Tü
12.
Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü
13.
Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü
14.
Tü kü tü kü Tü kü tü kü
Tü kü tü kü Tü kü tü kü
Tü kü tü kü Tü kü tü kü
Tü

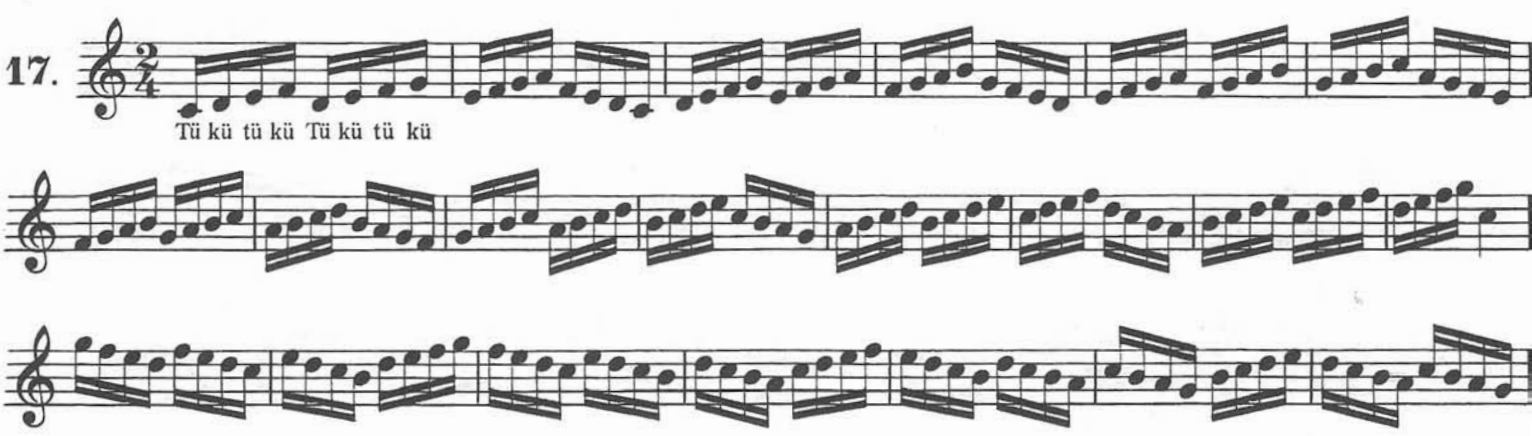
15.


Tü kü tü kü tü kü Tü kü tü kü tü kü

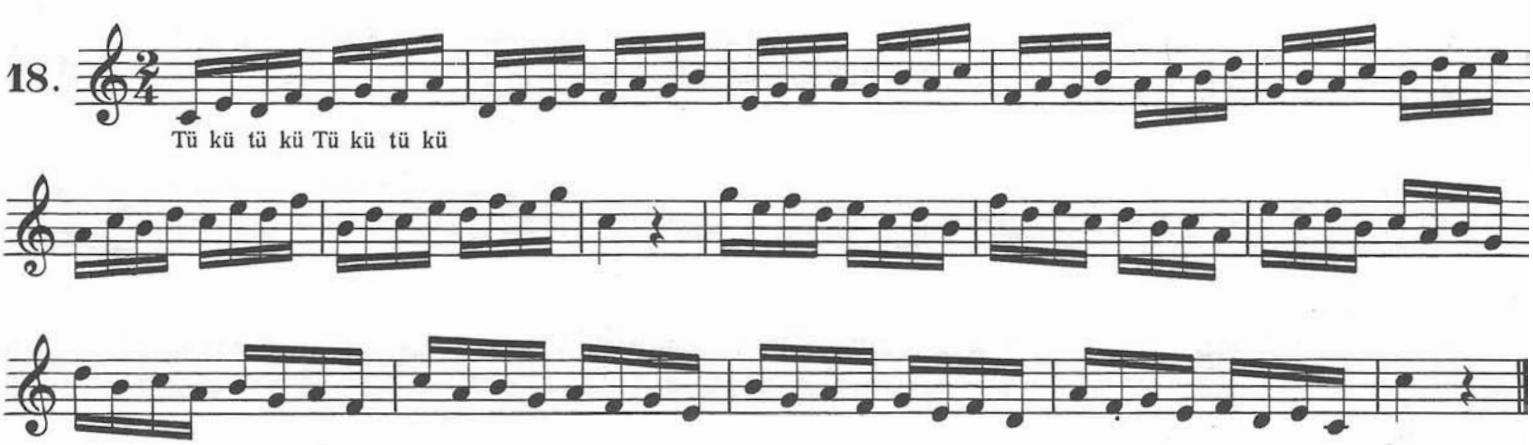
16.

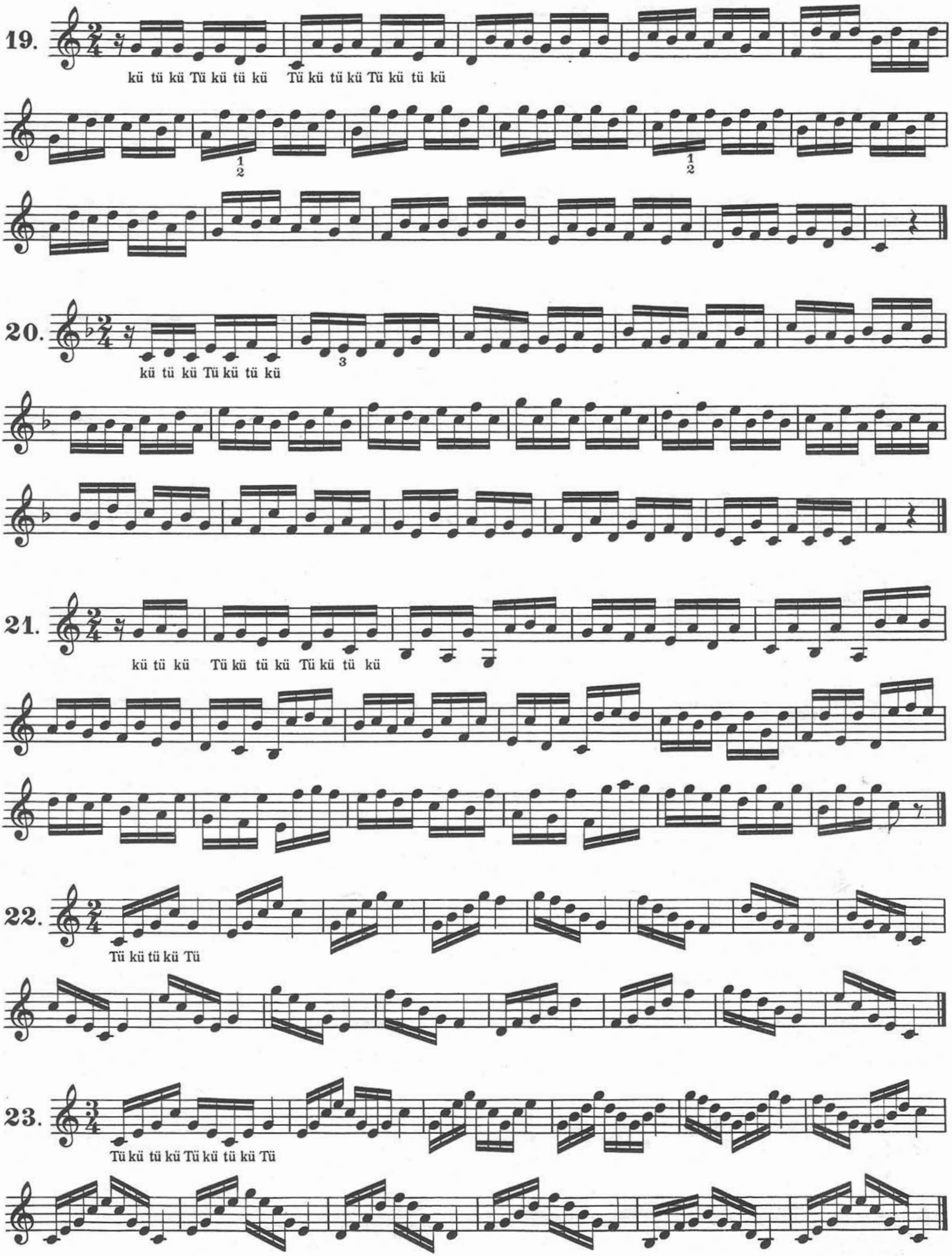

Tükü tü kü tü kü Tü kü tü kü tü kü

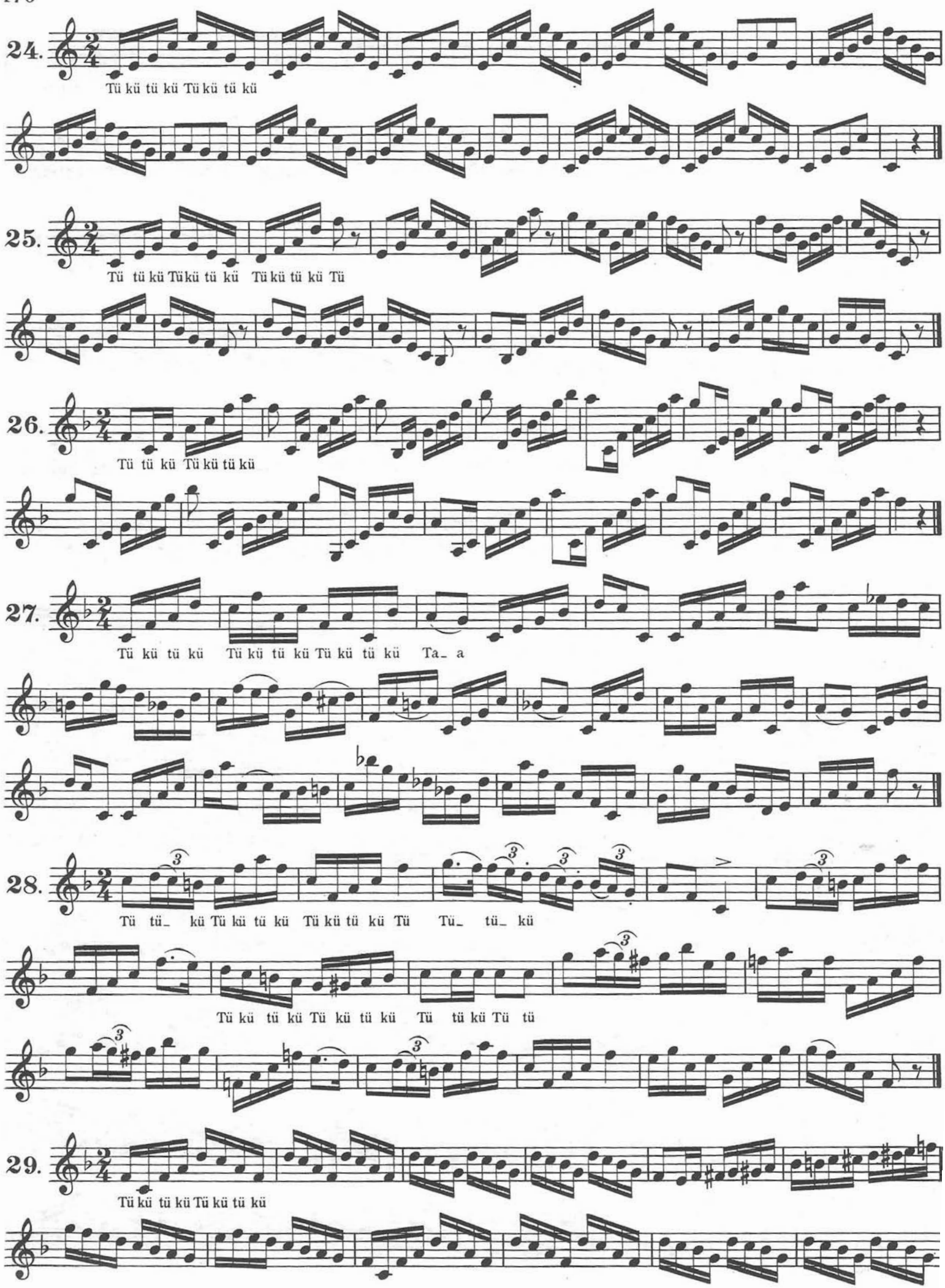
17.

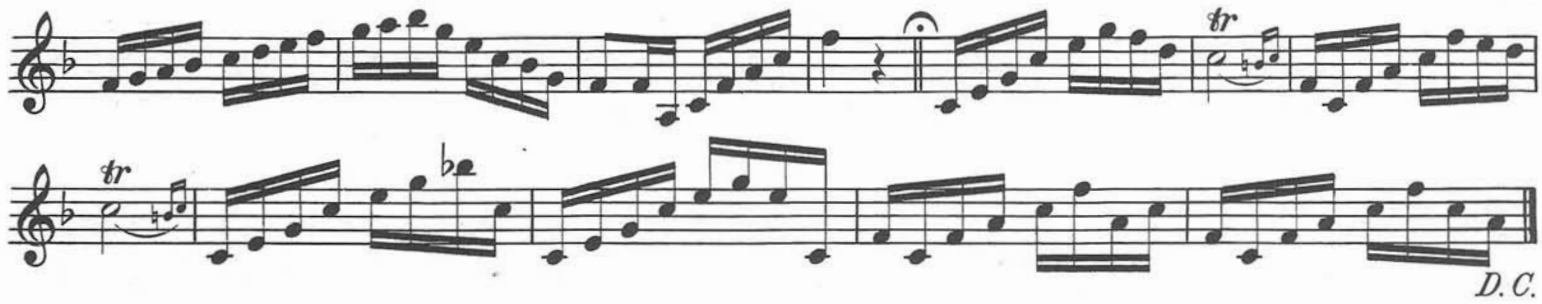

Tü kü tü kü Tü kü tü kü

18.

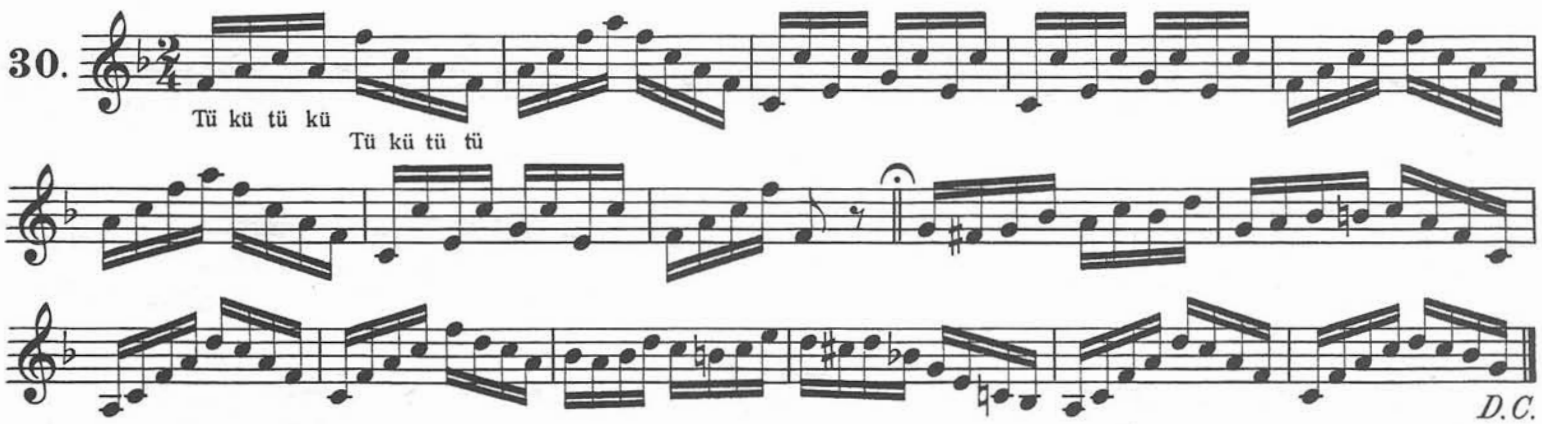

Tü kü tü kü Tü kü tü kü


19.
kü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü
20.
kü tü kü Tü kü tü kü
21.
kü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü
22.
Tü kü tü kü Tü
23.
Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü

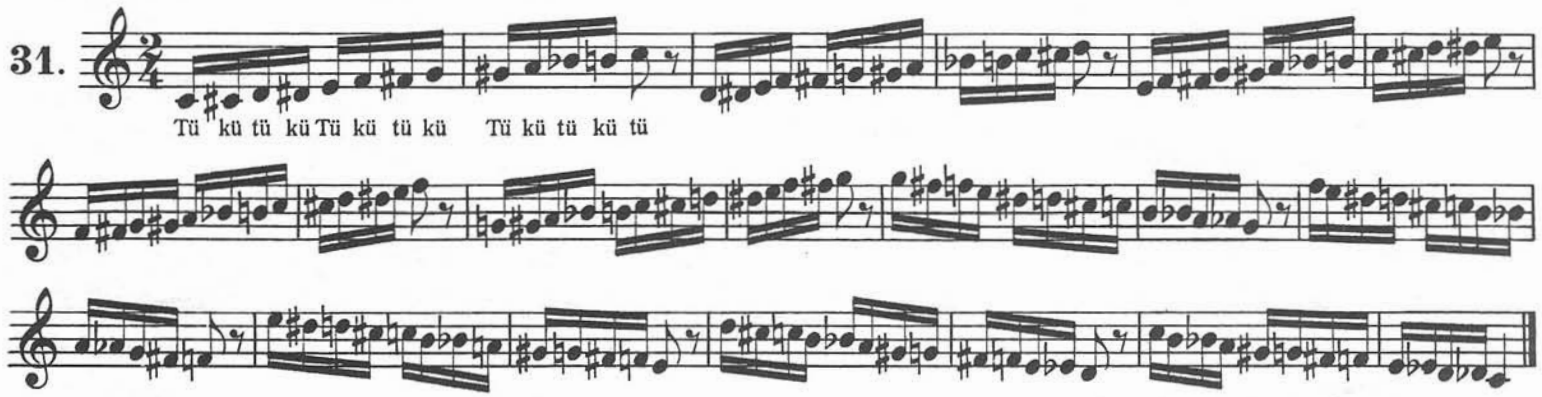

24.
Tü kü tü kü Tü kü tü kü
25.
Tü tü kü Tükü tü kü Tü kü tü kü Tü
26.
Tü tü kü Tü kü tü kü
27.
Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü Ta_ a
28.
Tü tü_ kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü Tü_ tü_ kü
Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü tü kü Tü tü
29.
Tü kü tü kü Tü kü tü kü


tr
tr
D.C.

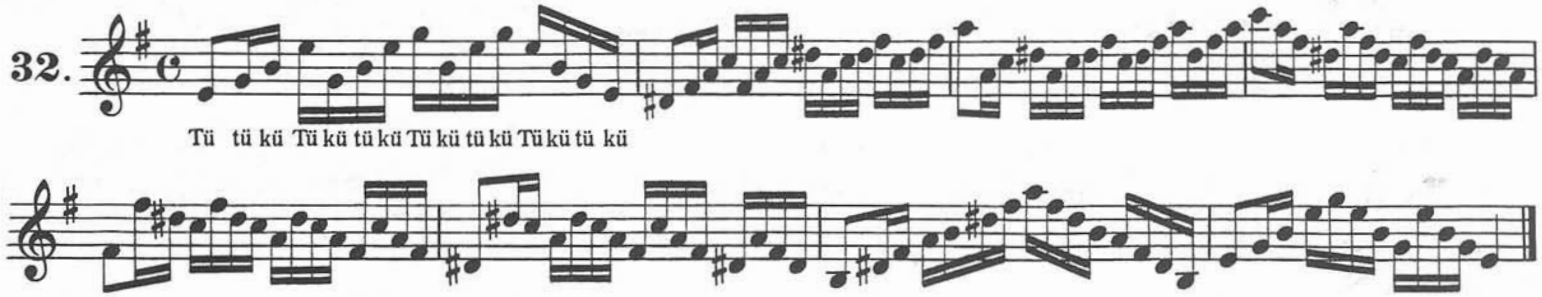
30.


Tü kü tü kü
Tü kü tü tü
D.C.

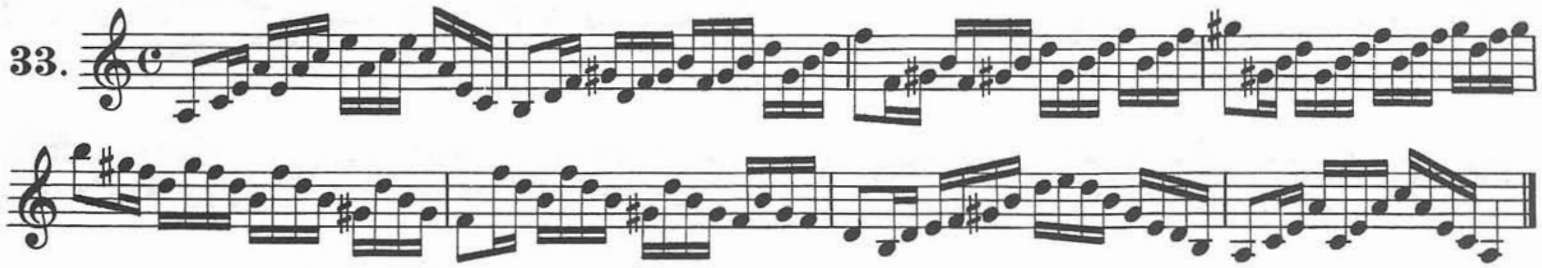
31.


Tü kü tü kü Tü kü tü kü
Tü kü tü kü tü

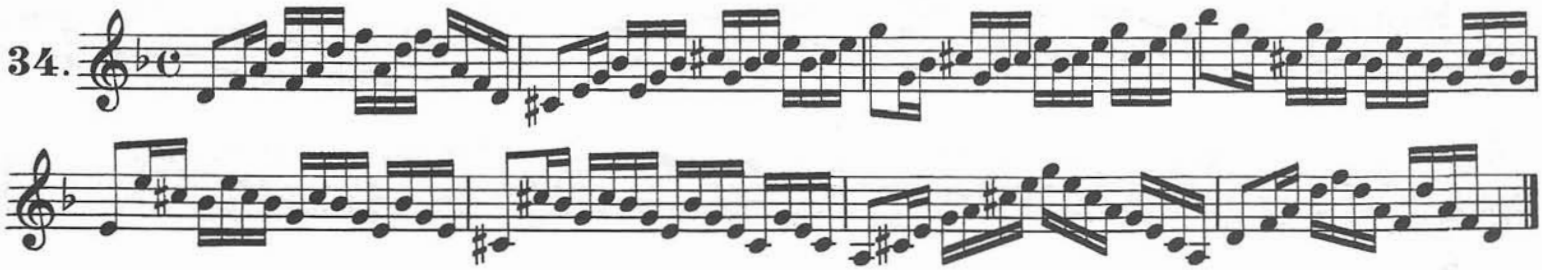
32.


Tü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü kü tü kü

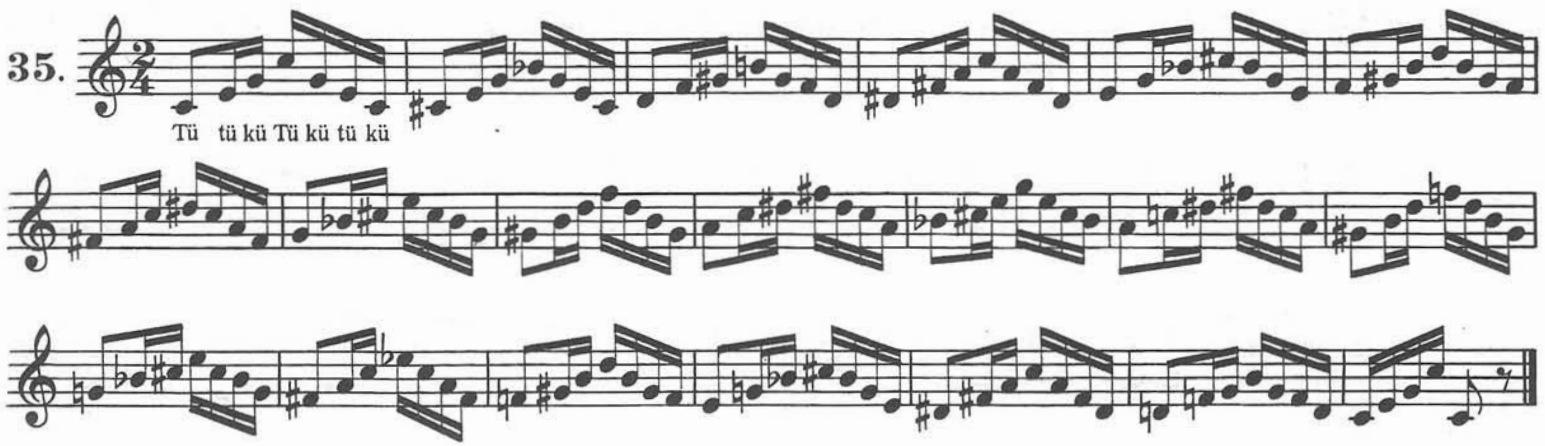
33.



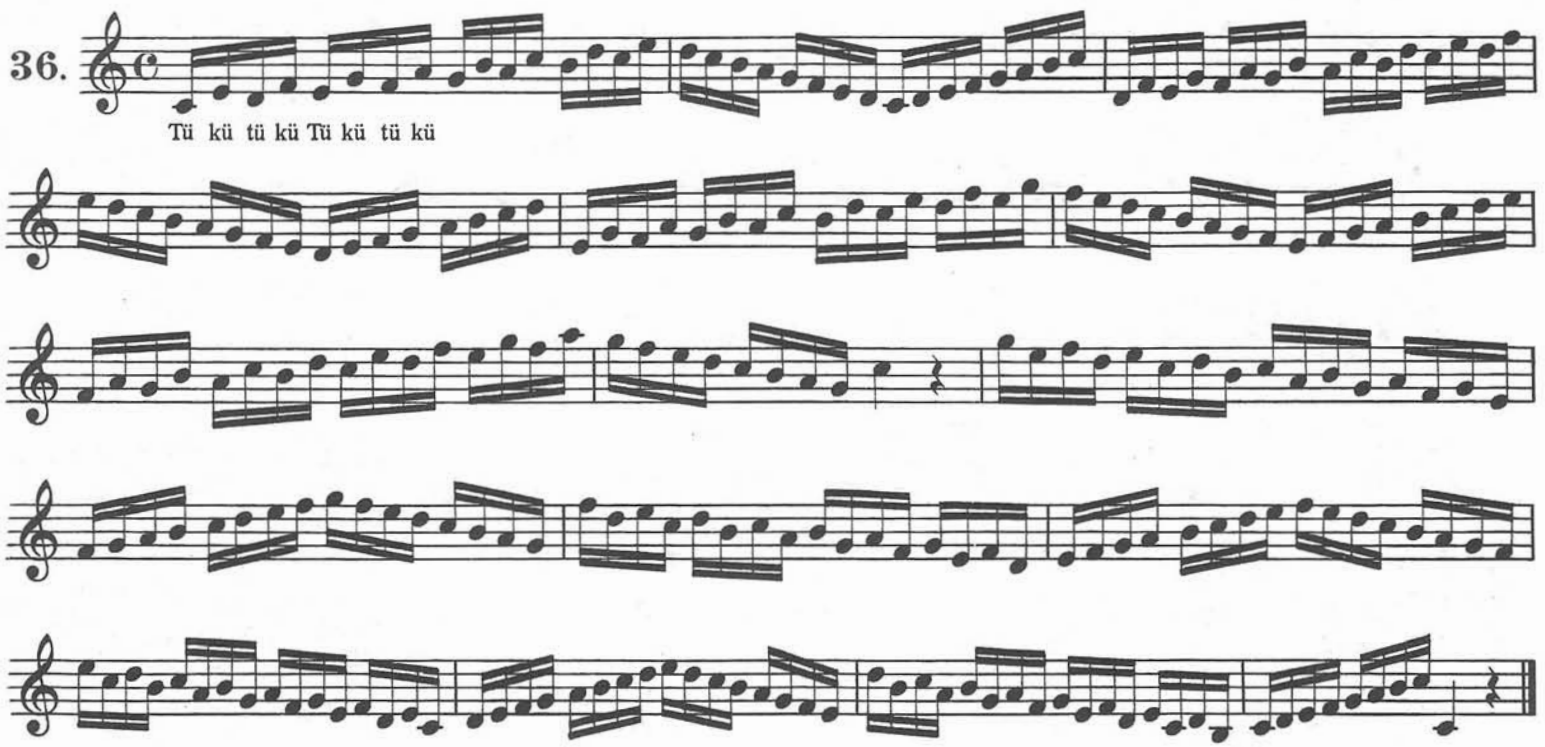
34.



35.


Tü tü kü Tü kü tü kü

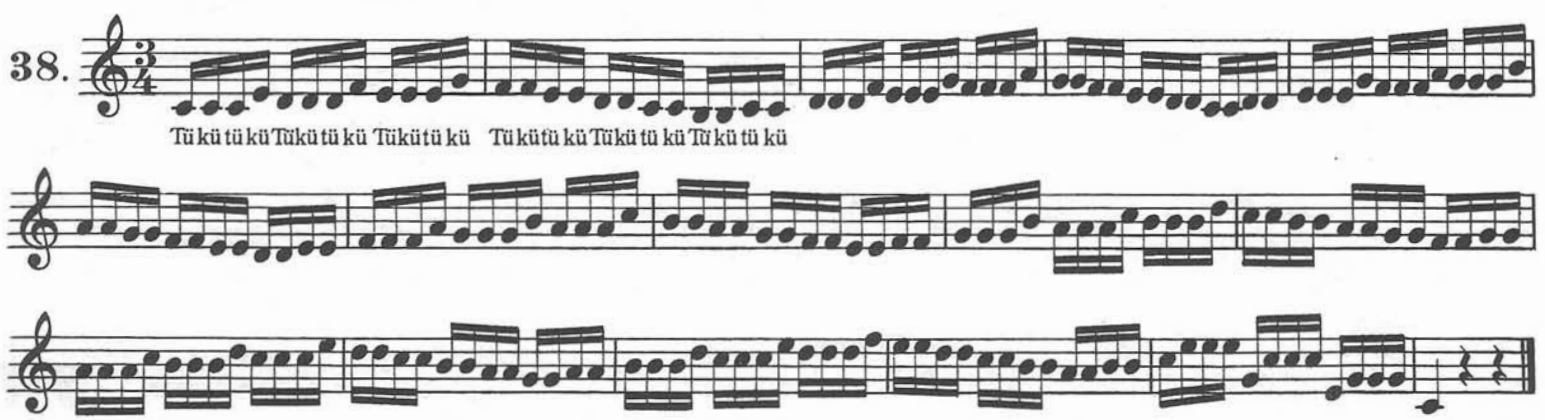
36.


Tü kü tü kü Tü kü tü kü

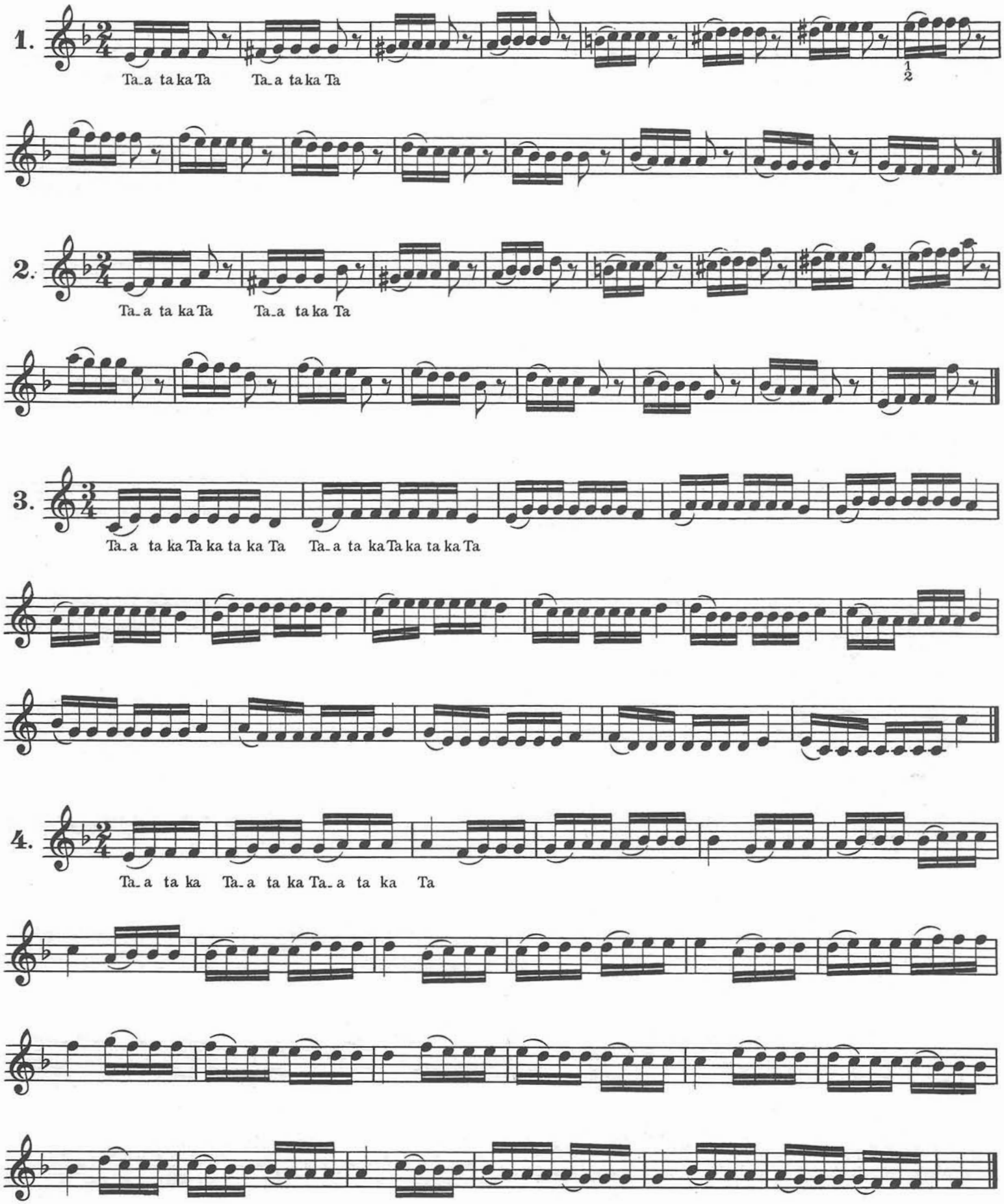
37.

Tü kü tü kü Tükü tü kü

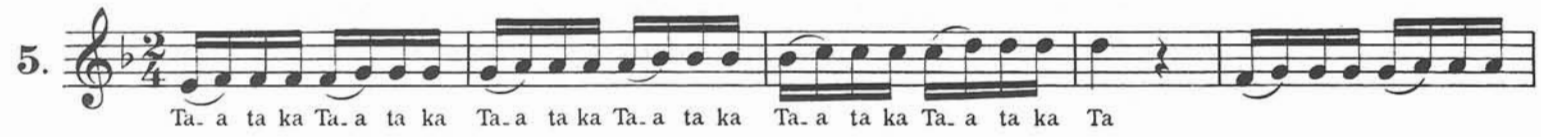
38.

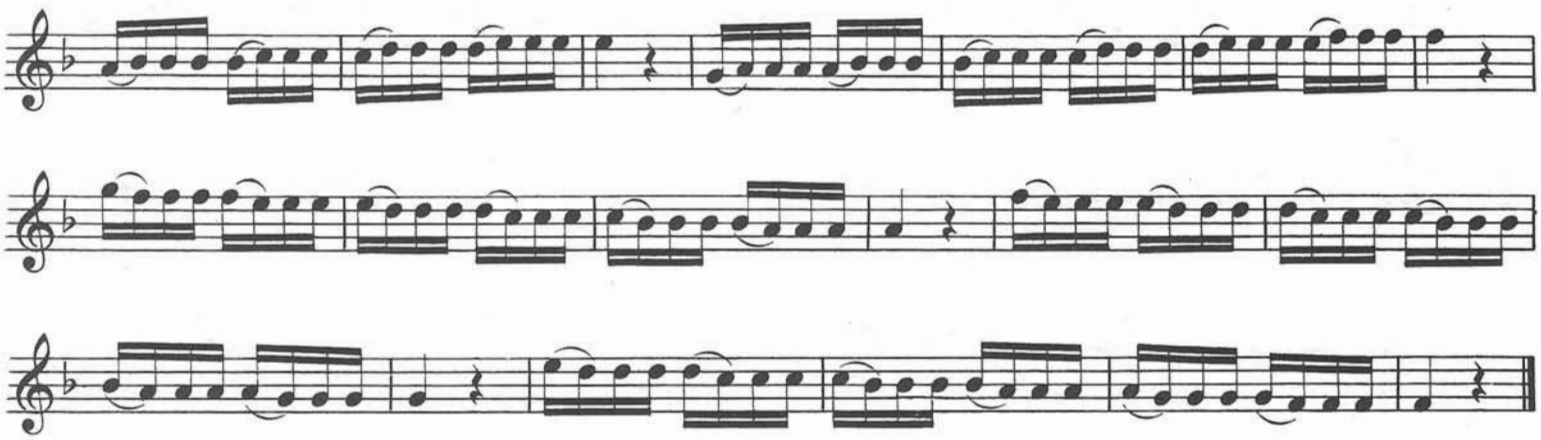

Tükü tükü Tükü tükü Tükü tükü Tükü tükü Tükü tükü Tükü tükü

Übungen im Legato und zweifachen Zungenstoß
Упражнения с легато и двойным ударом языка



5.


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

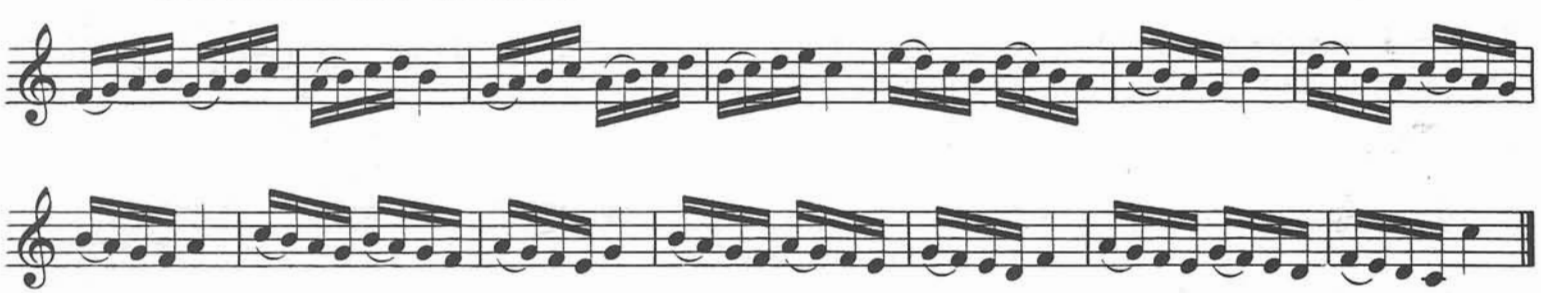


6.

Ta- a ta ka Ta ka ta ka

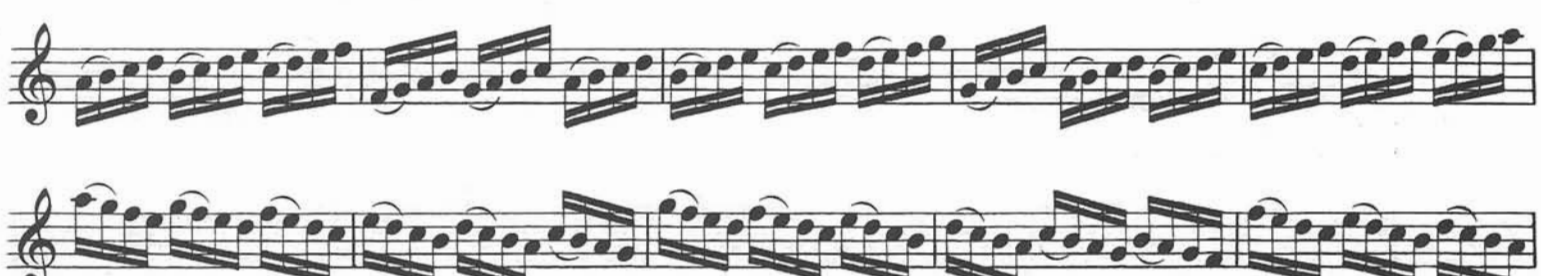
7.

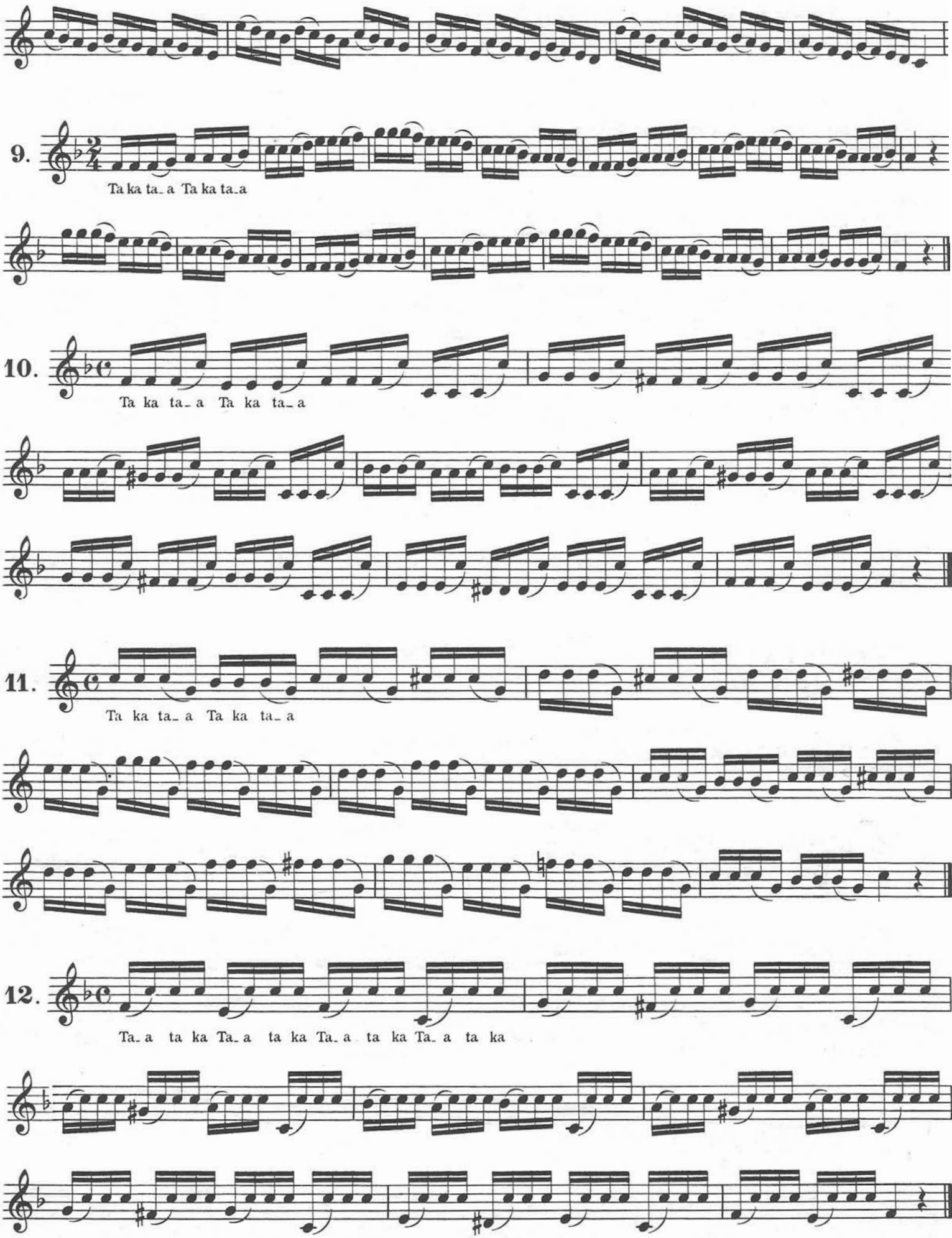
Ta- a ta ka Ta- a ta ka Ta- a ta ka Ta

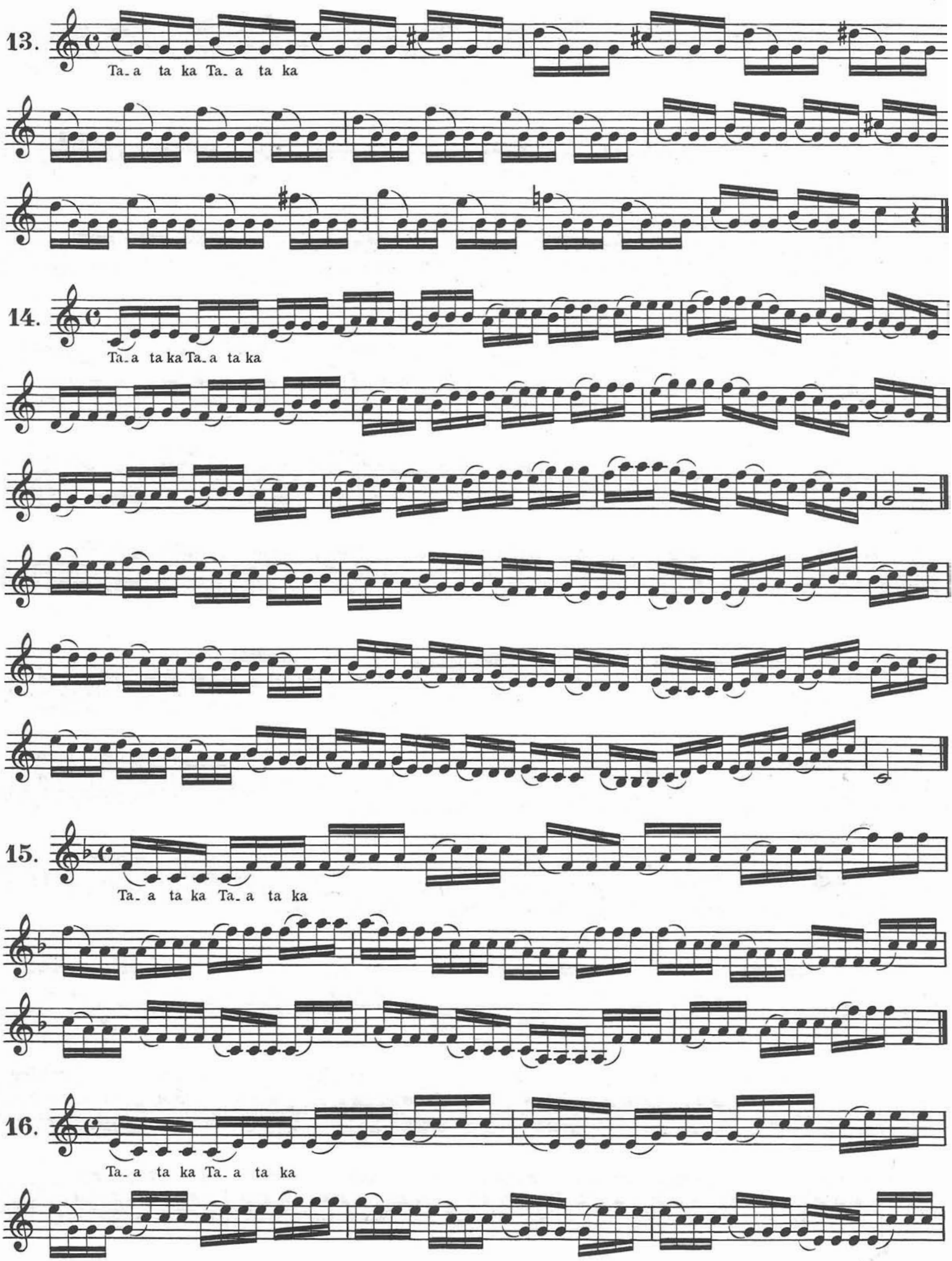


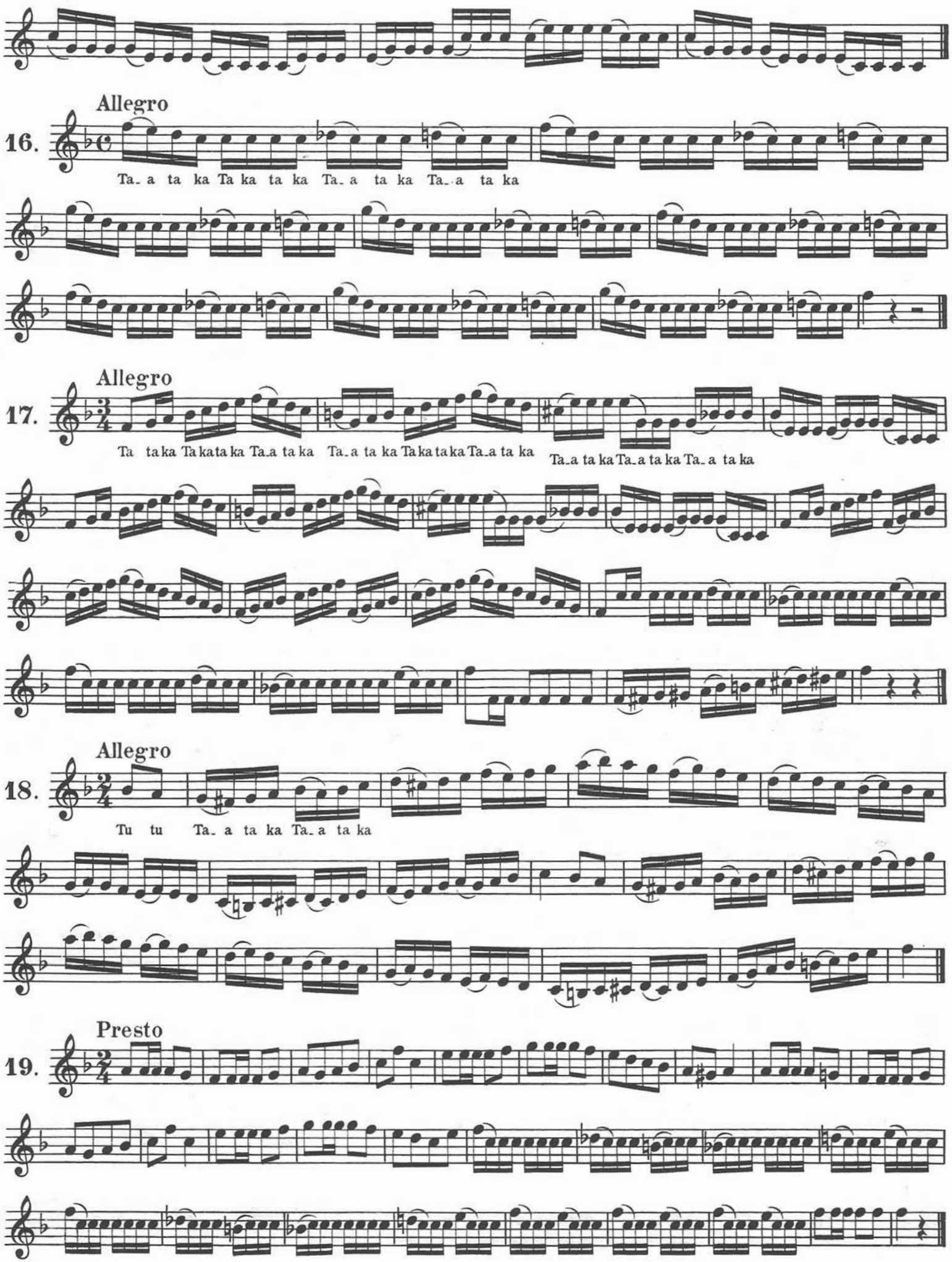
8.

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

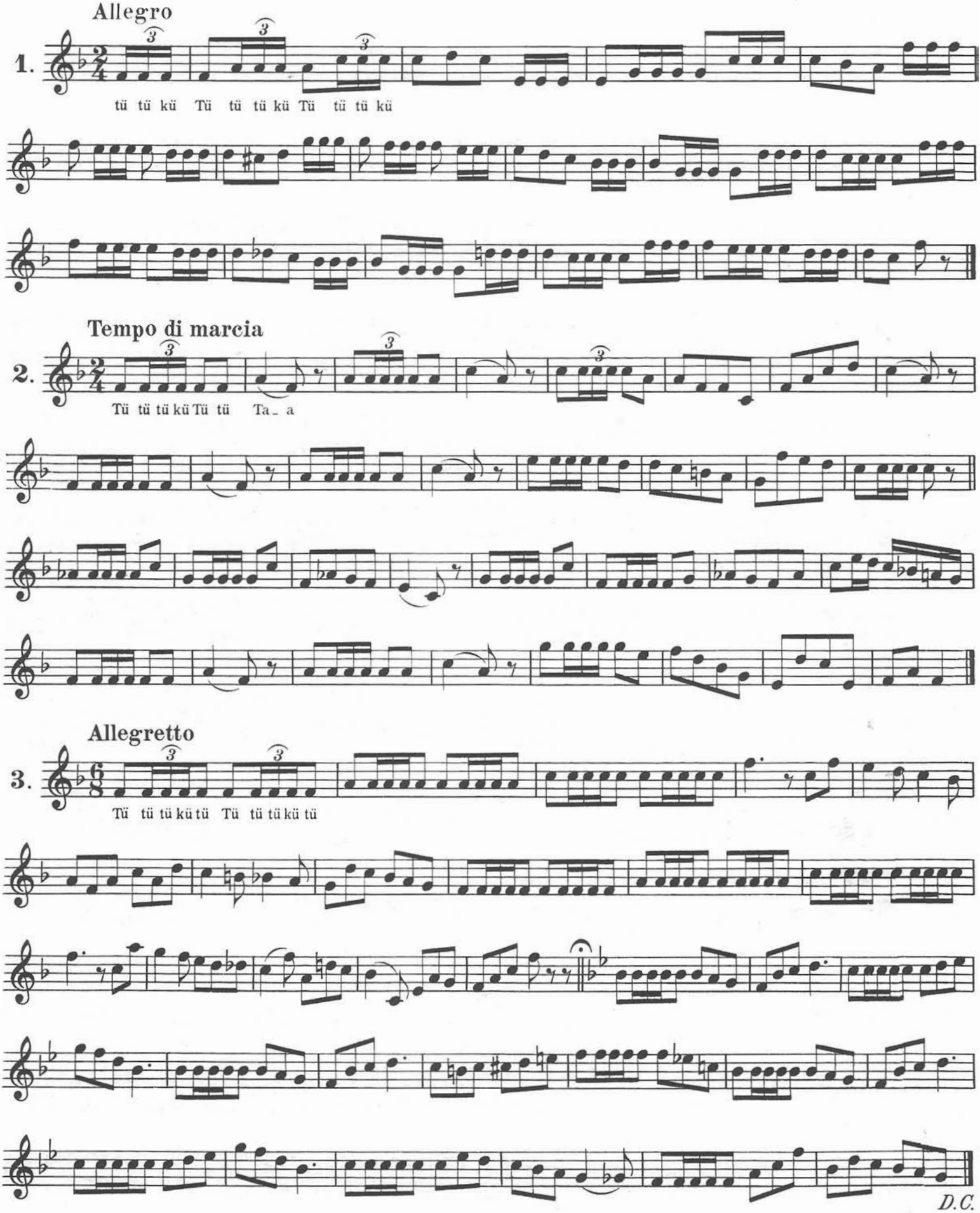


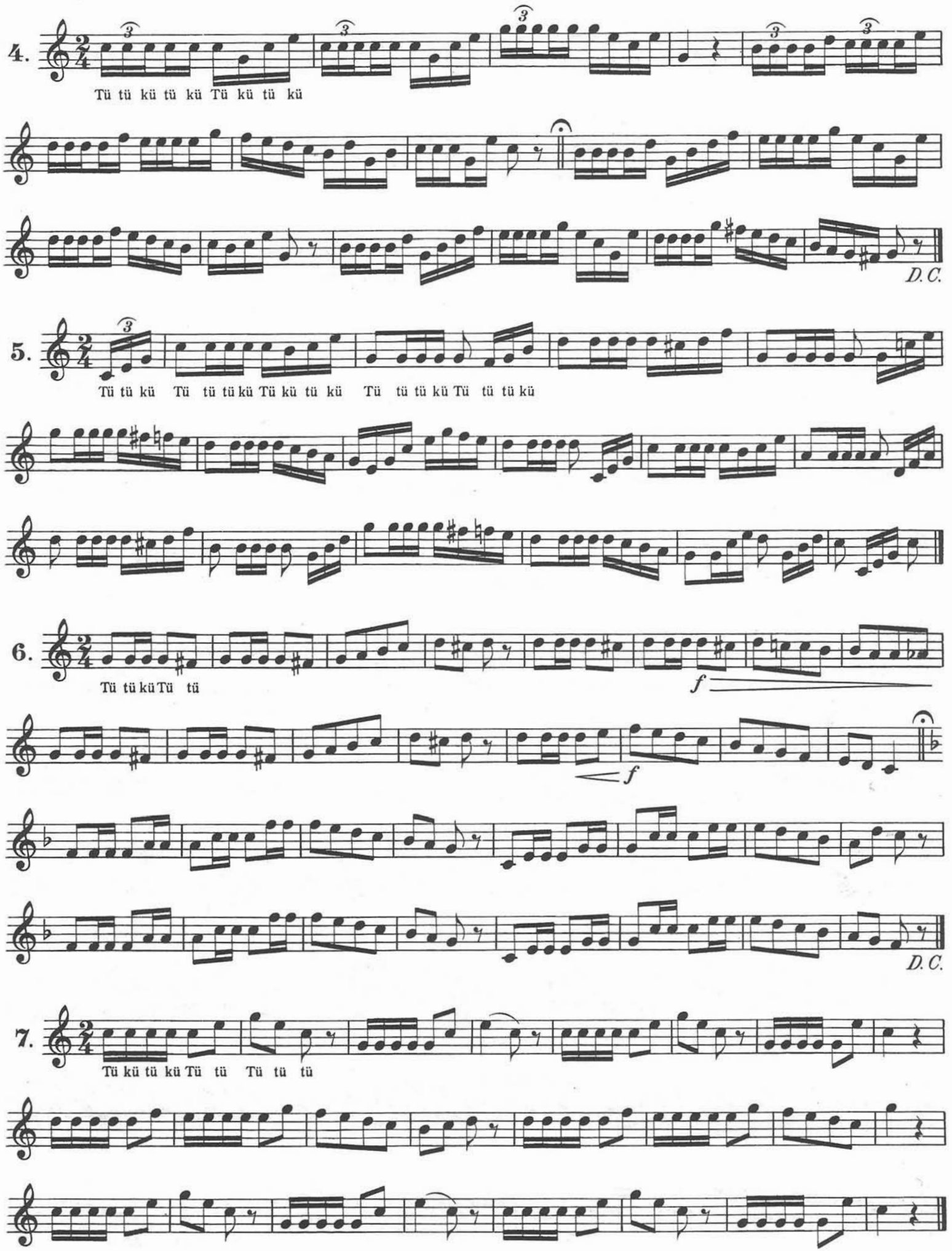

9.
Ta ka ta_ a Ta ka ta_a
10.
Ta ka ta_ a Ta ka ta_ a
11.
Ta ka ta_ a Ta ka ta_ a
12.
Ta_ a ta ka Ta_ a ta ka Ta_ a ta ka Ta_ a ta ka


13.
Ta. a ta ka Ta. a ta ka
14.
Ta. a ta ka Ta. a ta ka
15.
Ta. a ta ka Ta. a ta ka
16.
Ta. a ta ka Ta. a ta ka

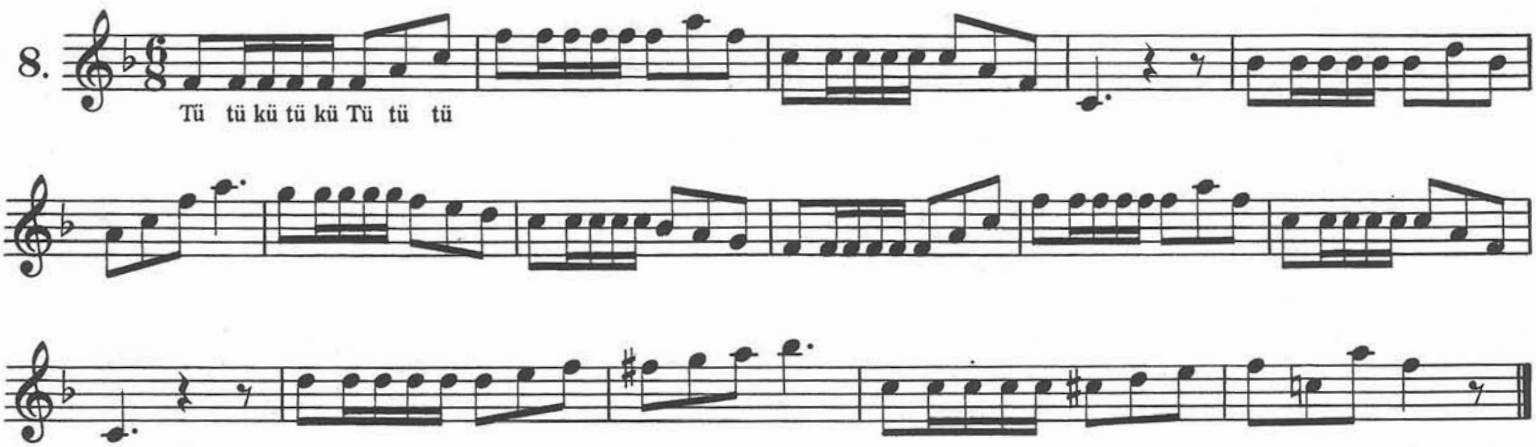

Allegro
16.
Ta_ a ta ka Ta ka ta ka Ta_ a ta ka Ta_ a ta ka
Allegro
17.
Ta ta ka Ta ka ta ka Ta_a ta ka Ta_a ta ka Ta ka ta ka Ta_a ta ka
Ta_a ta ka Ta_a ta ka Ta_ a ta ka
Allegro
18.
Tu tu Ta_ a ta ka Ta_ a ta ka
Presto
19.

Der Zungenstoß für Trompete · Удар языком при игре на трубе

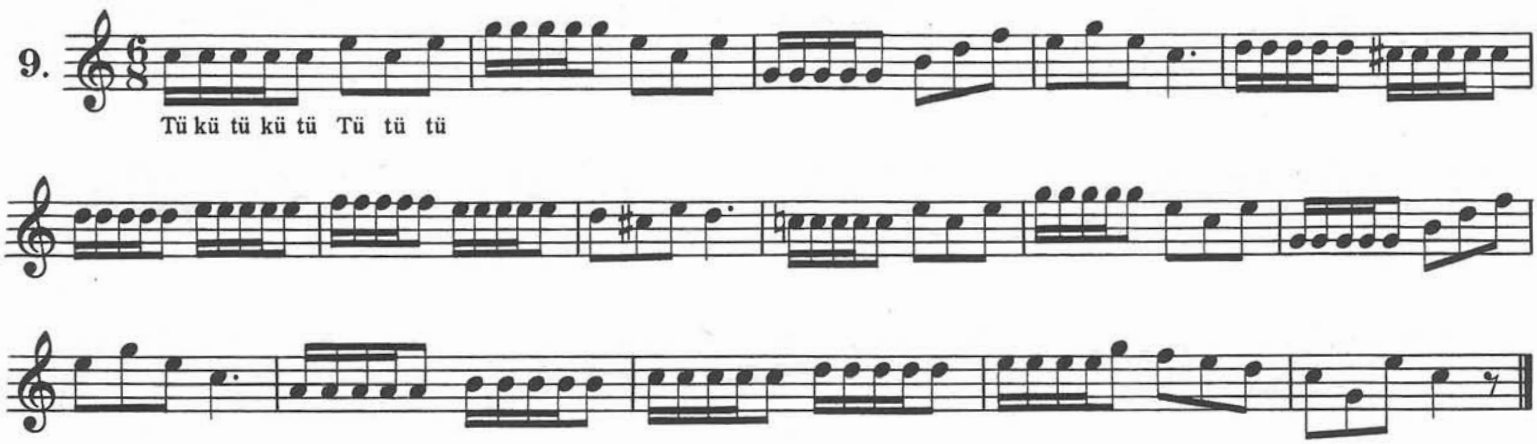



4.
Tü tü kü tü kü Tü kü tü kü
D.C.
5.
Tü tü kü Tü tü tü kü Tü kü tü kü Tü tü tü kü Tü tü tü kü
6.
Tü tü kü Tü tü
f
f
D.C.
7.
Tü kü tü kü Tü tü Tü tü tü

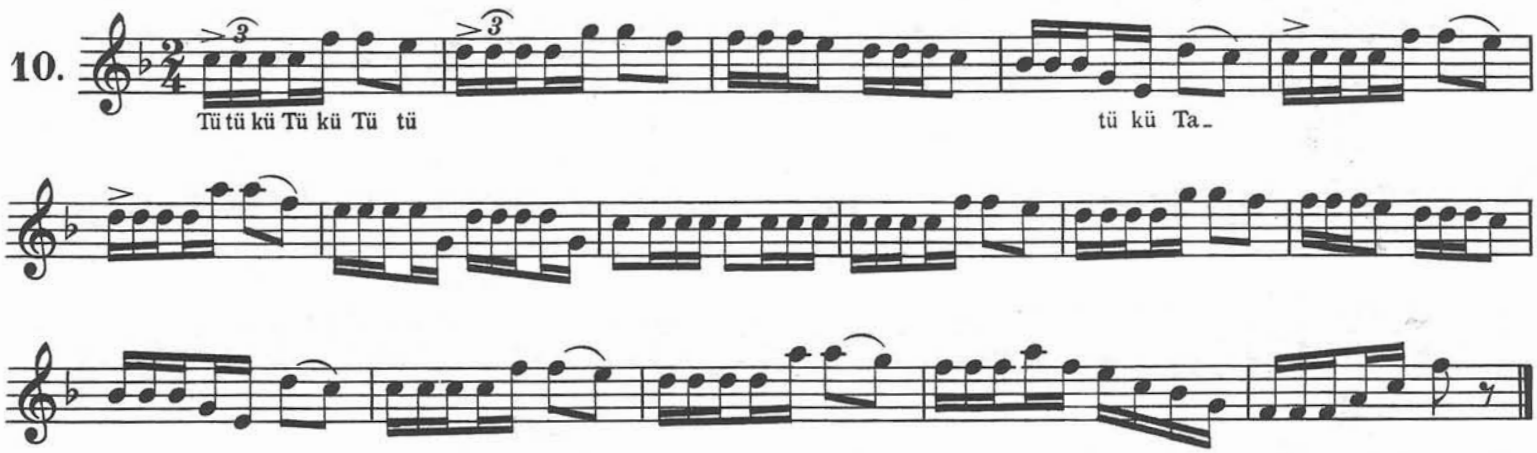
8.


Tü tü kü tü kü Tü tü tü

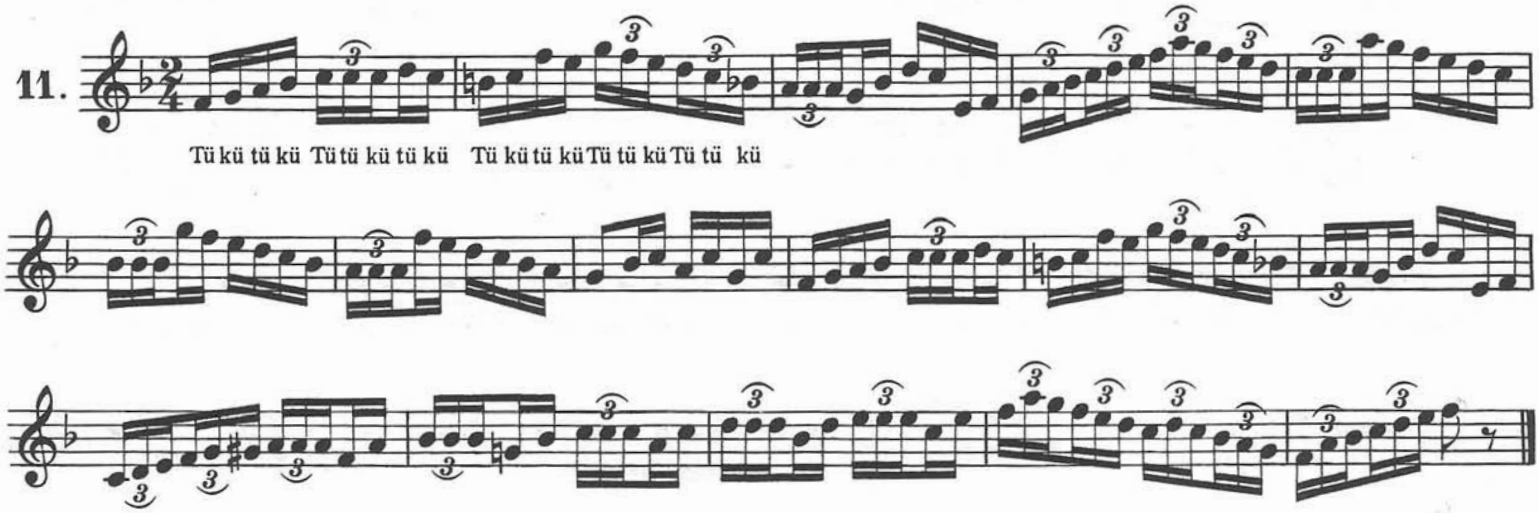
9.


Tü kü tü kü tü Tü tü tü

10.


Tü tü kü Tü kü Tü tü
tü kü Ta_

11.


Tü kü tü kü Tü tü kü tü kü Tü kü tü kü Tü tü kü Tü tü kü

Inhaltsverzeichnis · Содержание

Dritter Teil · Часть третья

Schlußbetrachtung 182
Vierzehn Studien 183
Achtzehn Solostücke 198

Заключение 182
Четырнадцать этюдов 183
Восемнадцать произведений соло 198

Schlußbetrachtung · Заключение

Die folgenden 14 Übungen sind zu dem Zwecke komponiert, die Willenskraft des Schülers zu stärken. Im Anfang wird er ohne jeden Zweifel eine Ermüdung verspüren, wenn er diese langatmigen Stücke bläst. Studium und Erfahrung werden ihn jedoch lehren, aller dieser Schwierigkeiten Herr zu werden. Im übrigen bietet jede Komposition besondere Möglichkeiten. So möchte ich den Schüler veranlassen, Gesangsstellen mit höchster Zartheit und in dunkler Klangfarbe zu blasen. Man kann auf dem Cornet ebenso wie beim Gesange helle Töne erhalten, wenn man die Lippen öffnet, und dunklere Töne, indem man sie enger zusammenzieht. Darin ist zugleich ein vortreffliches Mittel zu erblicken, sich während des Spieles etwas auszuruhen und zugleich Gegensätze des Klang-Charakters möglichst deutlich werden zu lassen. Ich wiederhole, daß bei Anwendung dieser Kunstgriffe der Virtuose auch das längste und ermüdendste Musikstück zu Ende blasen kann, und zwar nicht nur ohne große Schwierigkeit, sondern sogar mit derjenigen Reserve an Kraft, die gerade bei den letzten Takten ihre unfehlbare Wirkung auf die Hörer ausübt.

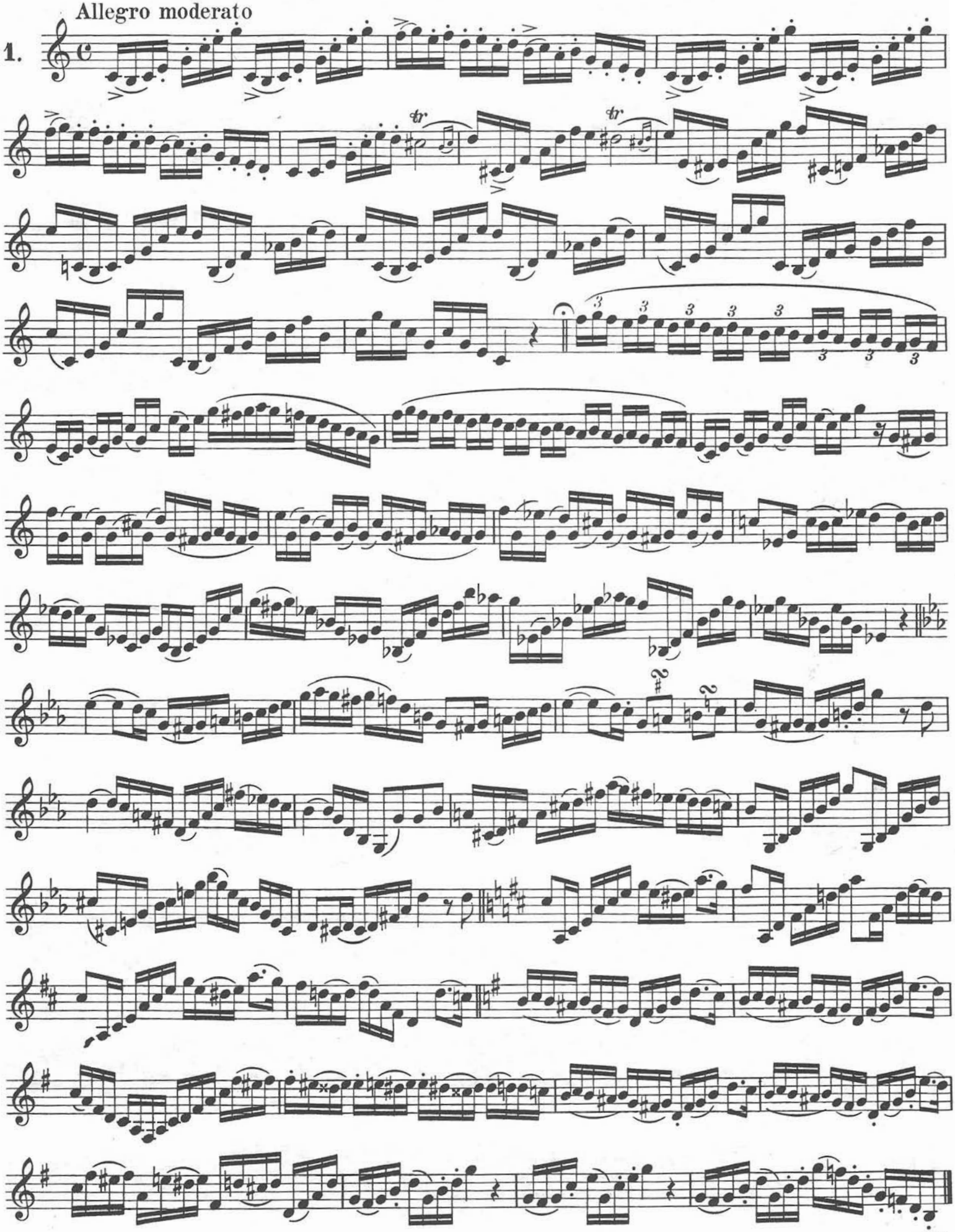
Die 18 Solostücke, die das Werk beschließen, enthalten alle die technischen Probleme, die in dem vorliegenden Werk behandelt sind. Außerdem findet der Schüler darin Melodien, die geeignet sind, seinen Geschmack und sein Stilgefühl zu bilden und sein Spiel so vollkommen als möglich zu machen. Damit muß natürlich der Aufgabe des Lehrers, besonders wenn er sich statt der mündlichen der schriftlichen Erklärung bedient, ein Ziel gesetzt sein. Schließlich will ich nicht verfehlen, darauf hinzuweisen, daß der Schüler, der etwas Großes erreichen will, auch stets bemüht sein muß, gute und gut ausgeführte Musik zu hören. Er muß sich unter Sängern und Instrumental-Virtuosen die besten Vorbilder suchen; und wenn er diesen nacheifert, so wird er schließlich in seiner eigenen künstlerischen Persönlichkeit denjenigen Grad von Reife erlangen, der ihn dazu würdig macht, auch seinerseits späteren Musiker-Generationen als leuchtendes Vorbild zu dienen.

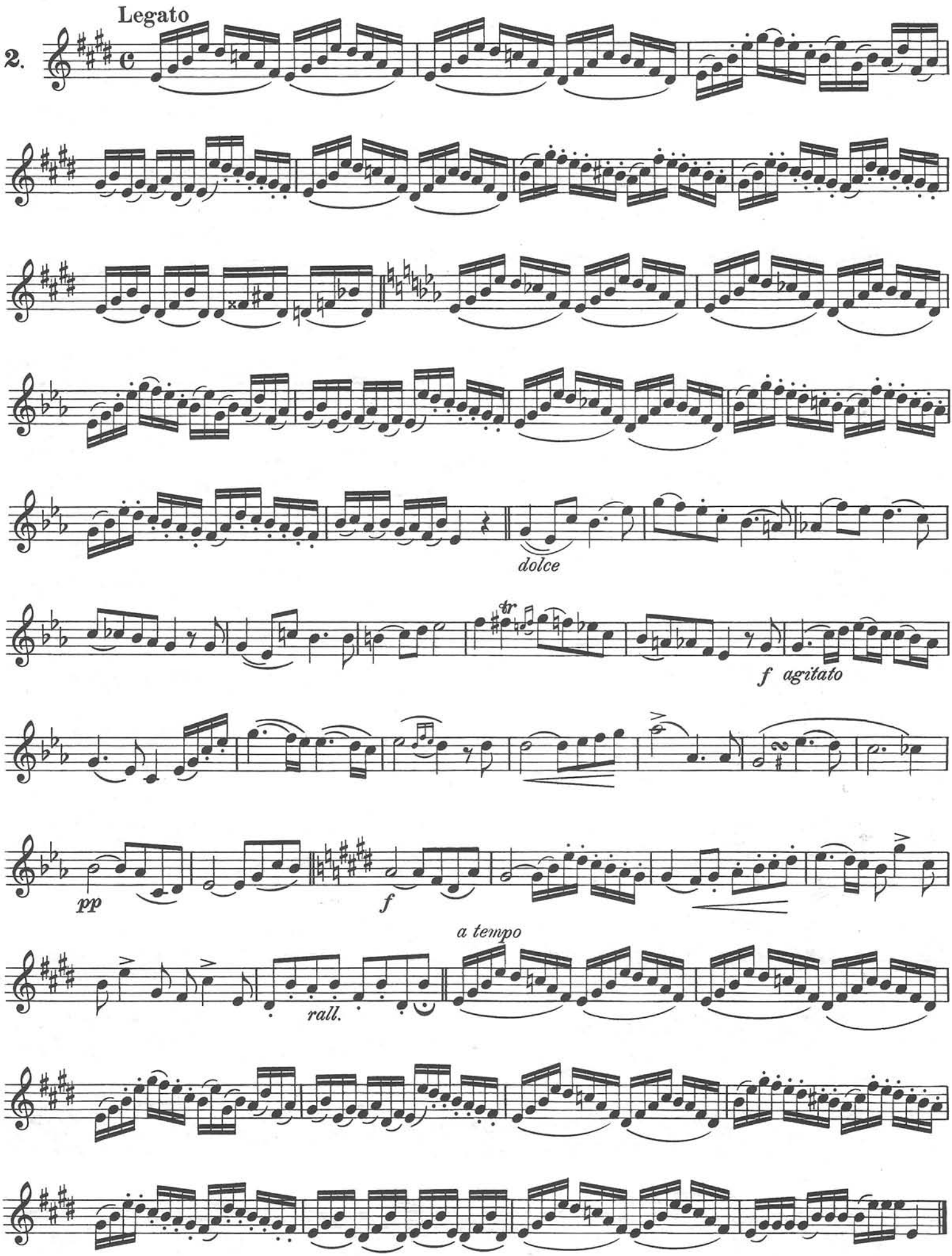
Следующие 14 упражнений сочинены с целью укрепления силы воли учащегося. Вначале он ощутит, без сомнений, усталость при игре произведений с большим дыханием. Процесс учёбы и опыт будут, однако, его учить преодолевать эти трудности. Каждая композиция содержит своеобразные возможности. Мне хочется побудить учащегося напевные места исполнять с особой нежностью и тёмным тембром. Как при пении, так и при игре на корнете можно получить светлые звуки, если губы приоткрыть, и тёмные звуки, если их сжать плотнее. В этом можно усмотреть превосходное средство, которое позволяет во время игры несколько отдохнуть, а с другой стороны вносит контраст в характер звучания. Виртуозы пользуются этим приёмом для того, чтобы сыграть до конца даже самое длинное и утомляющее произведение не только без особых трудностей, но ещё и оставляя в резерве силу, которая понадобится для того воздействия на слушателя, которое требуется в заключительных тактах.

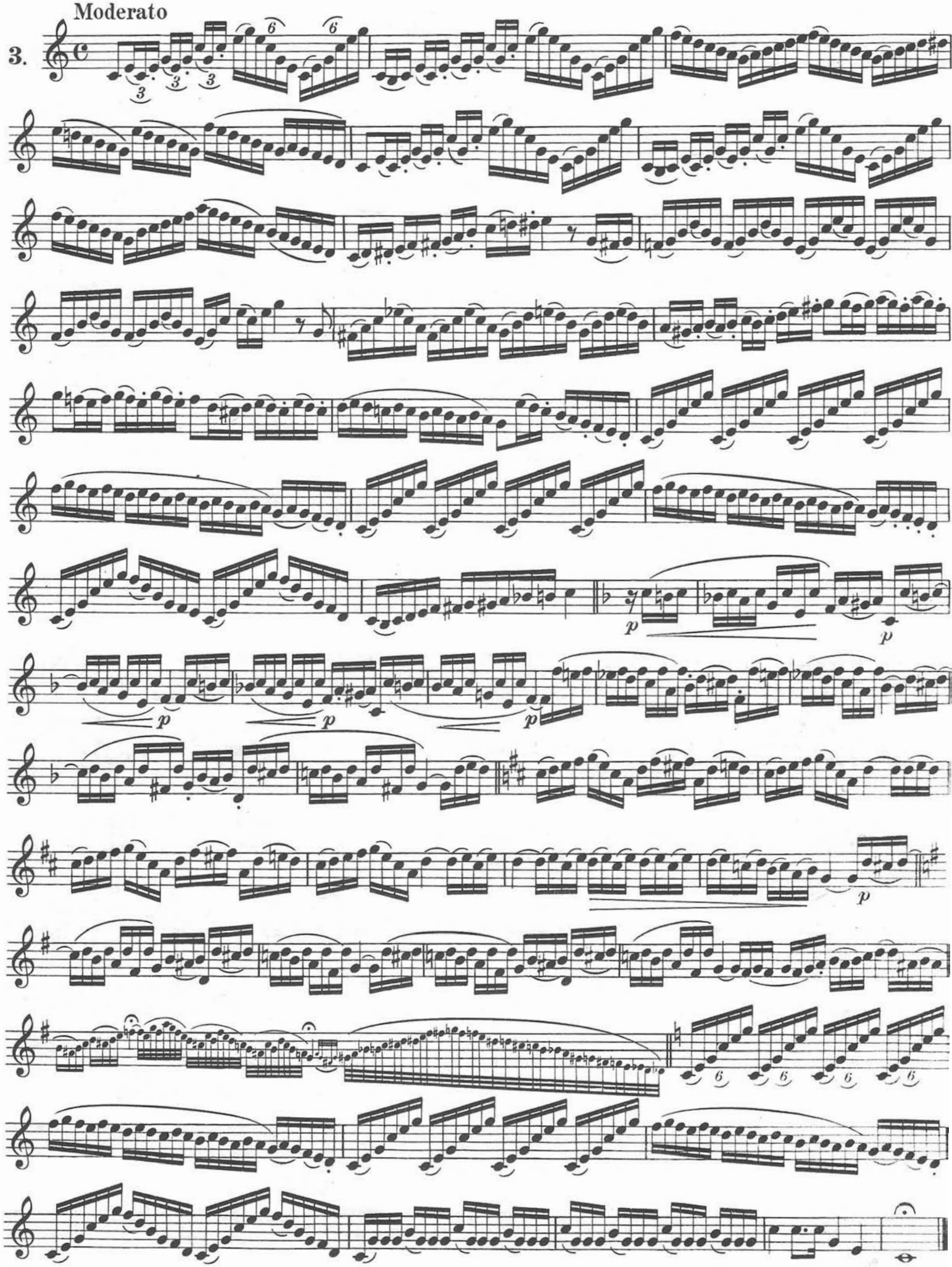
Последние 18 произведений соло содержат в себе все технические проблемы, которые изложены в настоящем пособии. Кроме того, учащийся найдёт в них мелодии, предназначенные для воспитания вкуса, чувства стиля и совершенствования его игры. Задачей же педагога, особенно тогда, когда он пользуется вместо устных письменными объяснениями, является постановка цели. Хочется, наконец, указать на то, что учащийся, который хочет многого добиться, должен постоянно стараться слушать хорошую музыку и в хорошем исполнении. Он должен искать лучшие примеры среди певцов и инструменталистов. Подражая им вначале, он сможет позже достичь и в развитии своей собственной художественной личности такую степень зрелости, которая позволит ему занять достойное место в рядах следующего поколения музыкантов.

Vierzehn Studien · Четырнадцать этюдов

1. Allegro moderato

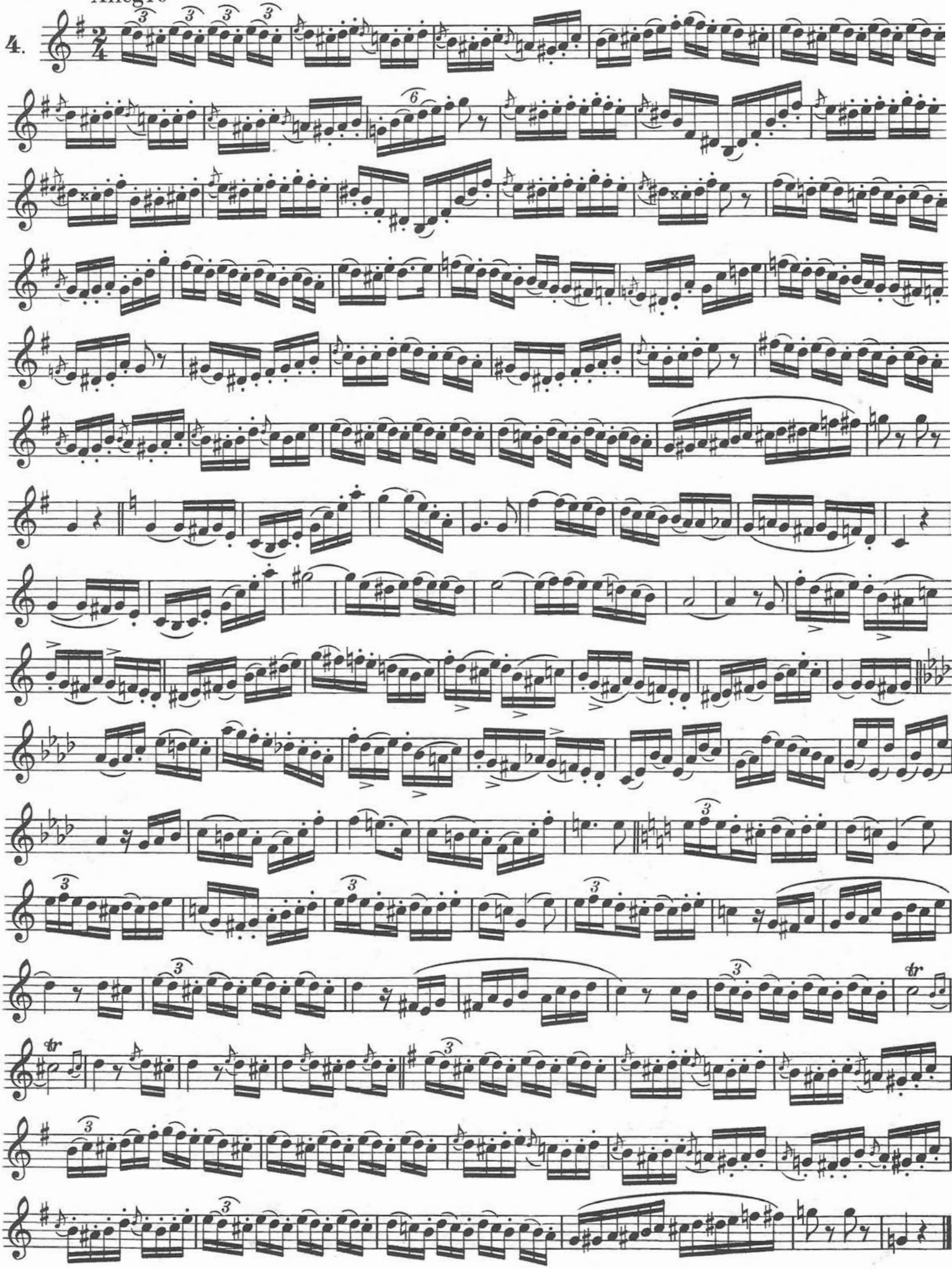



Legato
2.
dolce
tr
f agitato
pp
f
a tempo
rall.


Moderato
3.

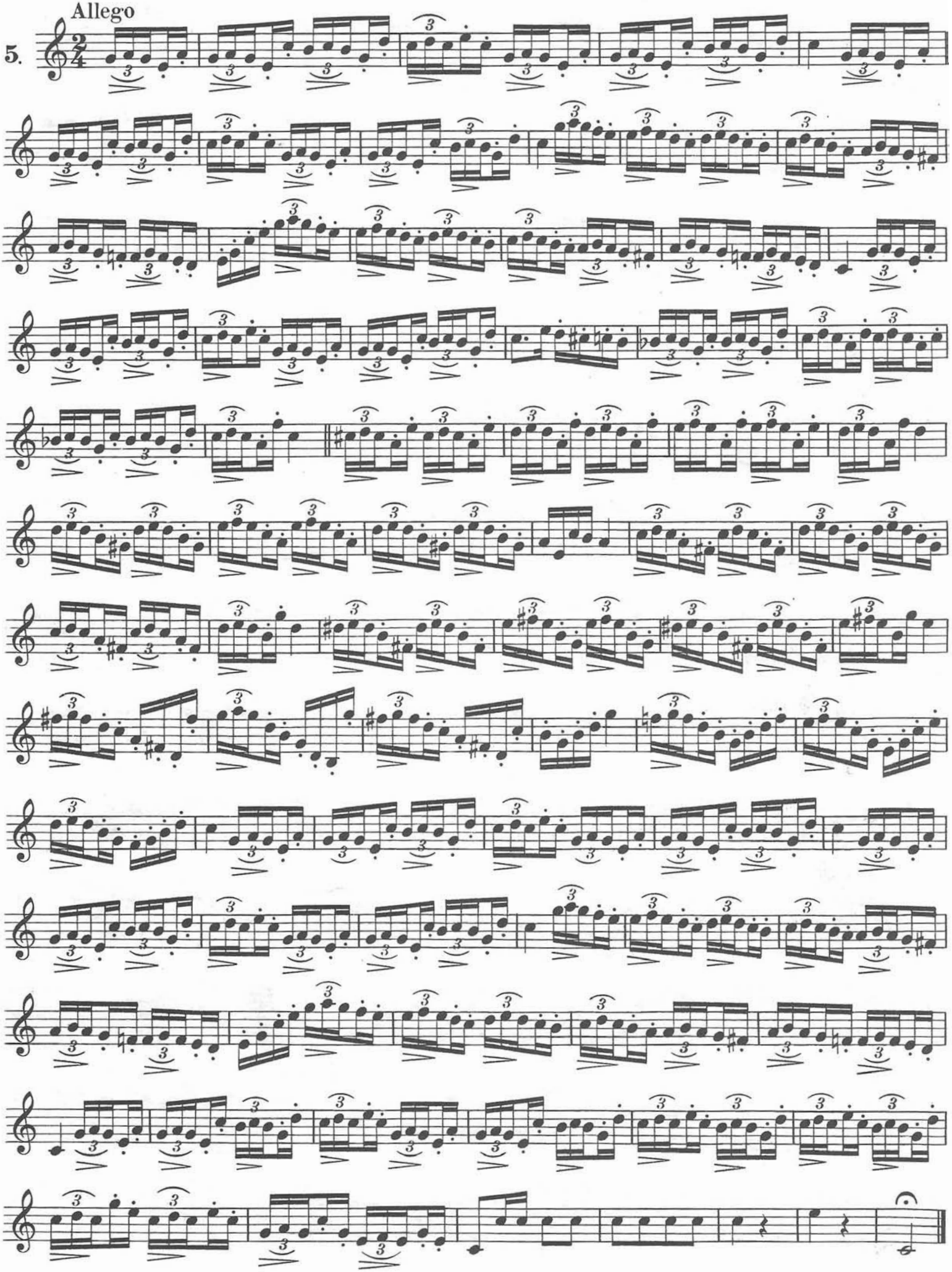
Allegro

4.



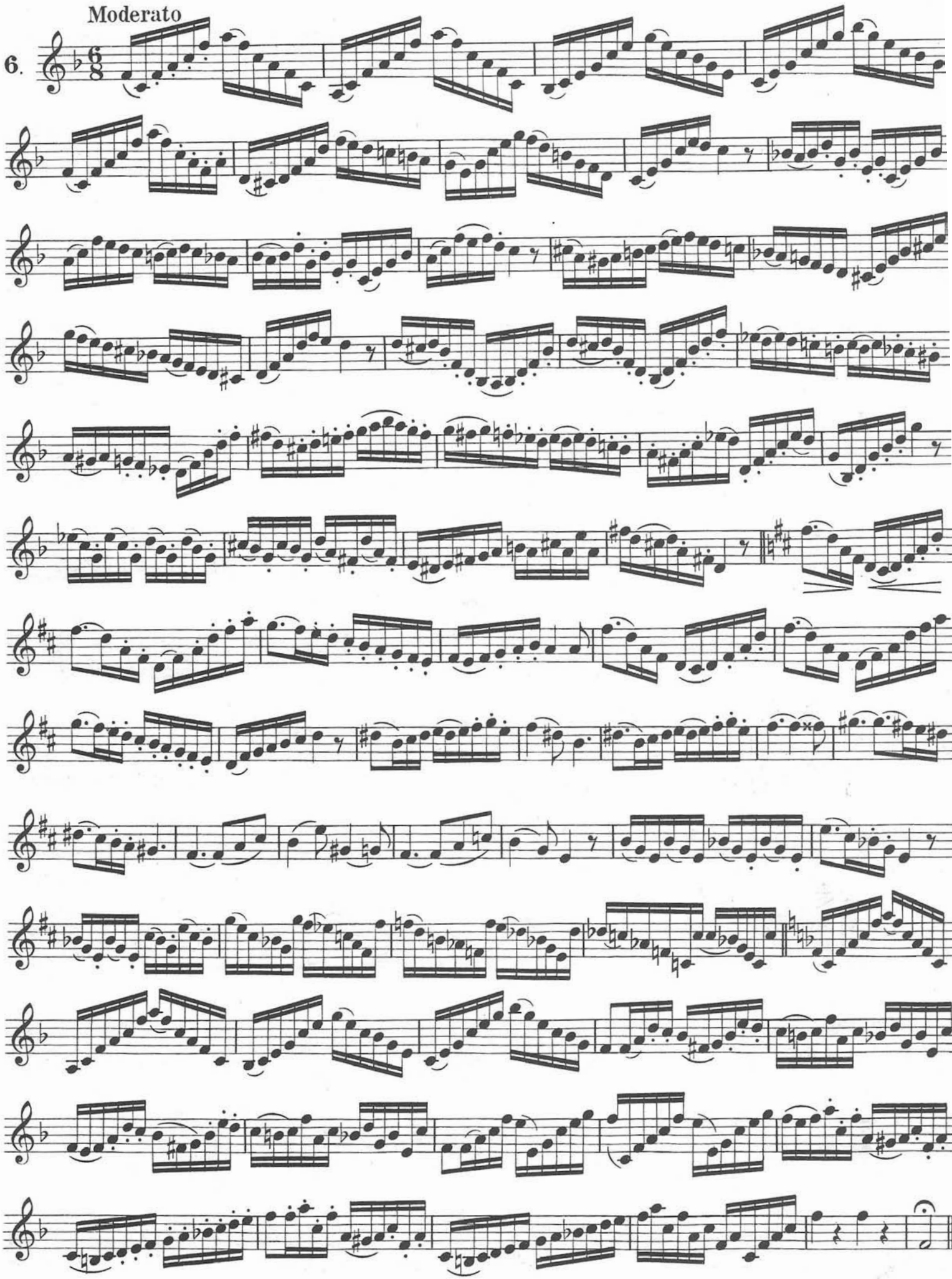
Allego

5.



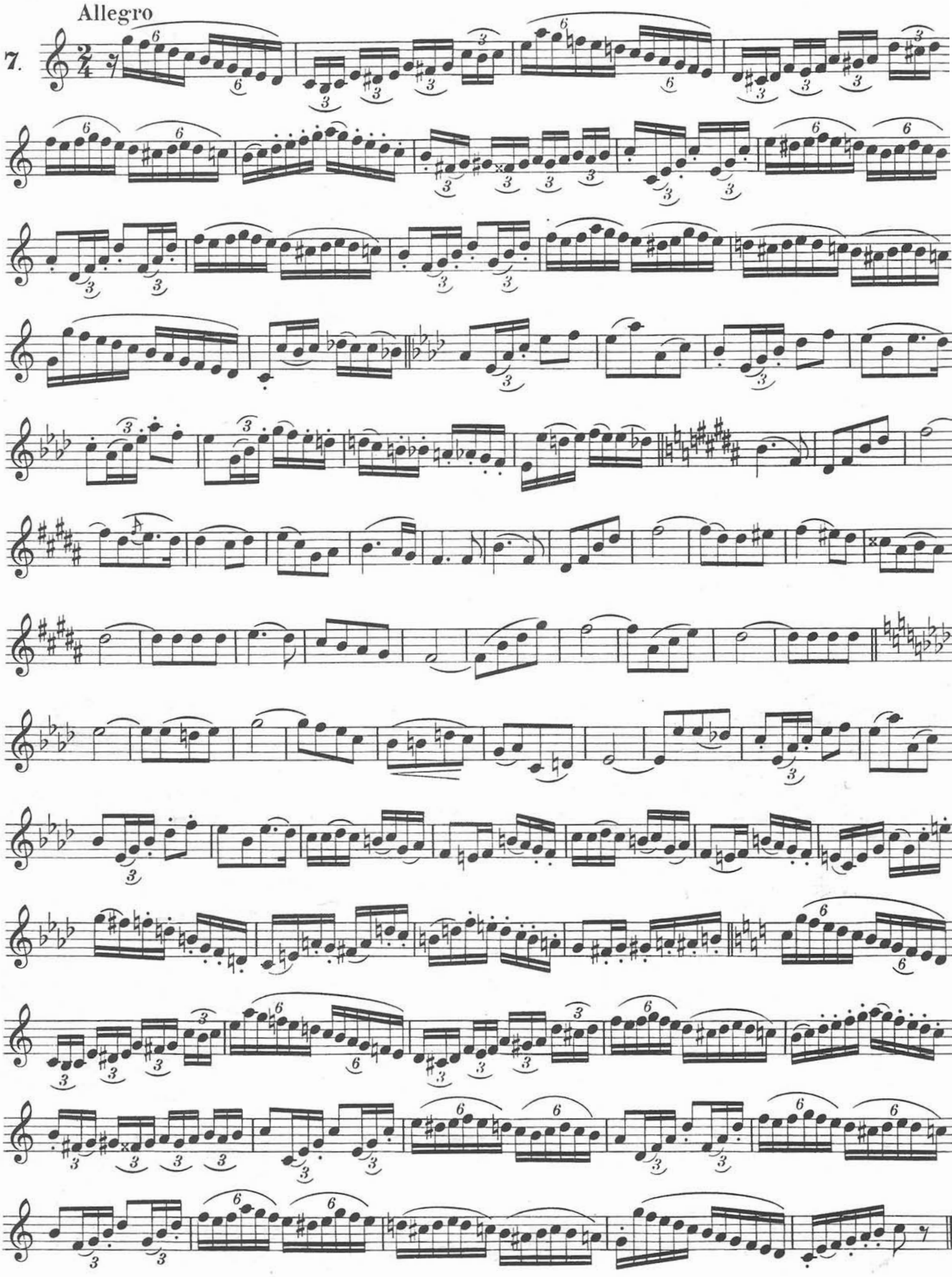
Moderato

6.



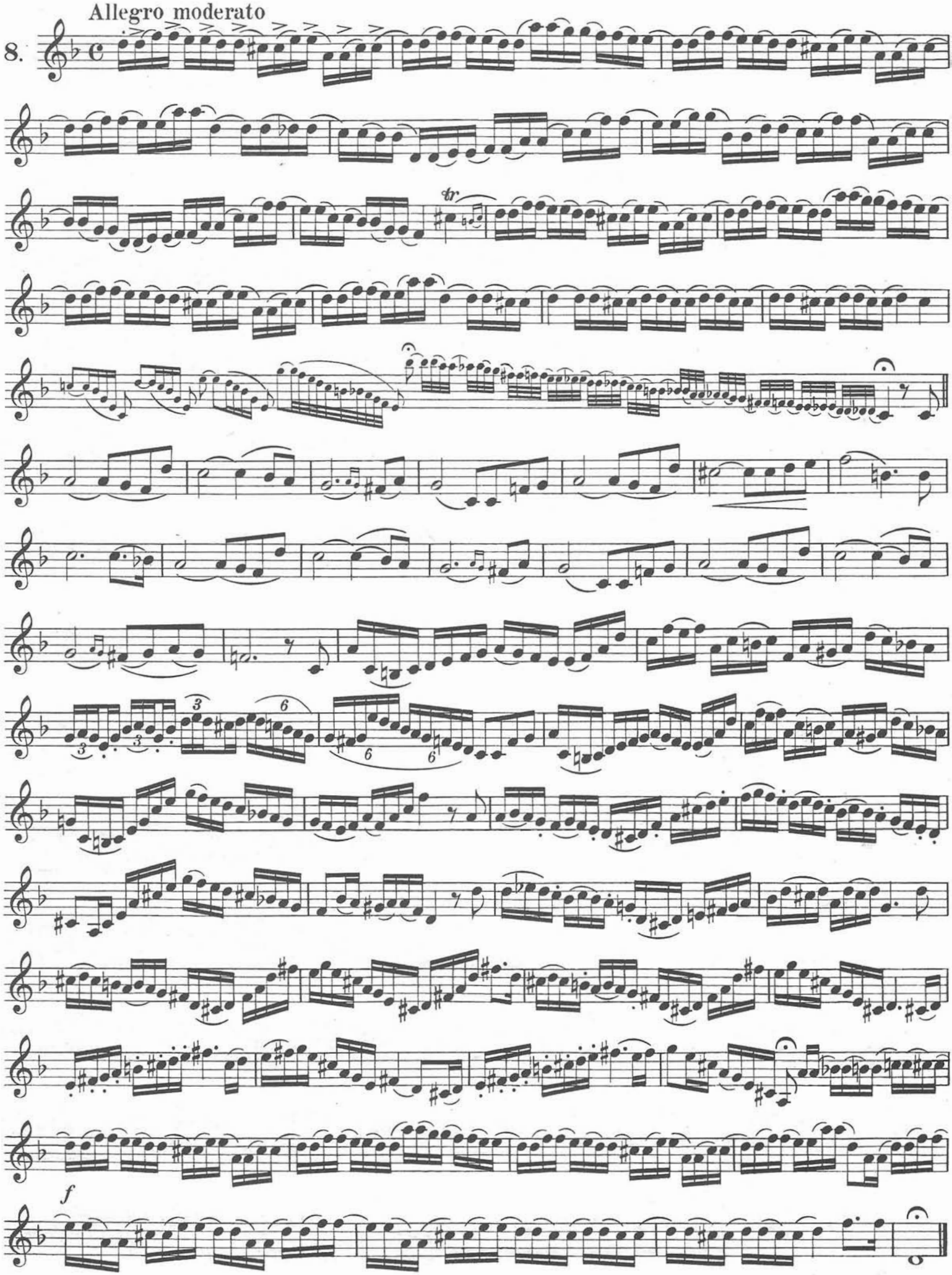
Allegro

7.

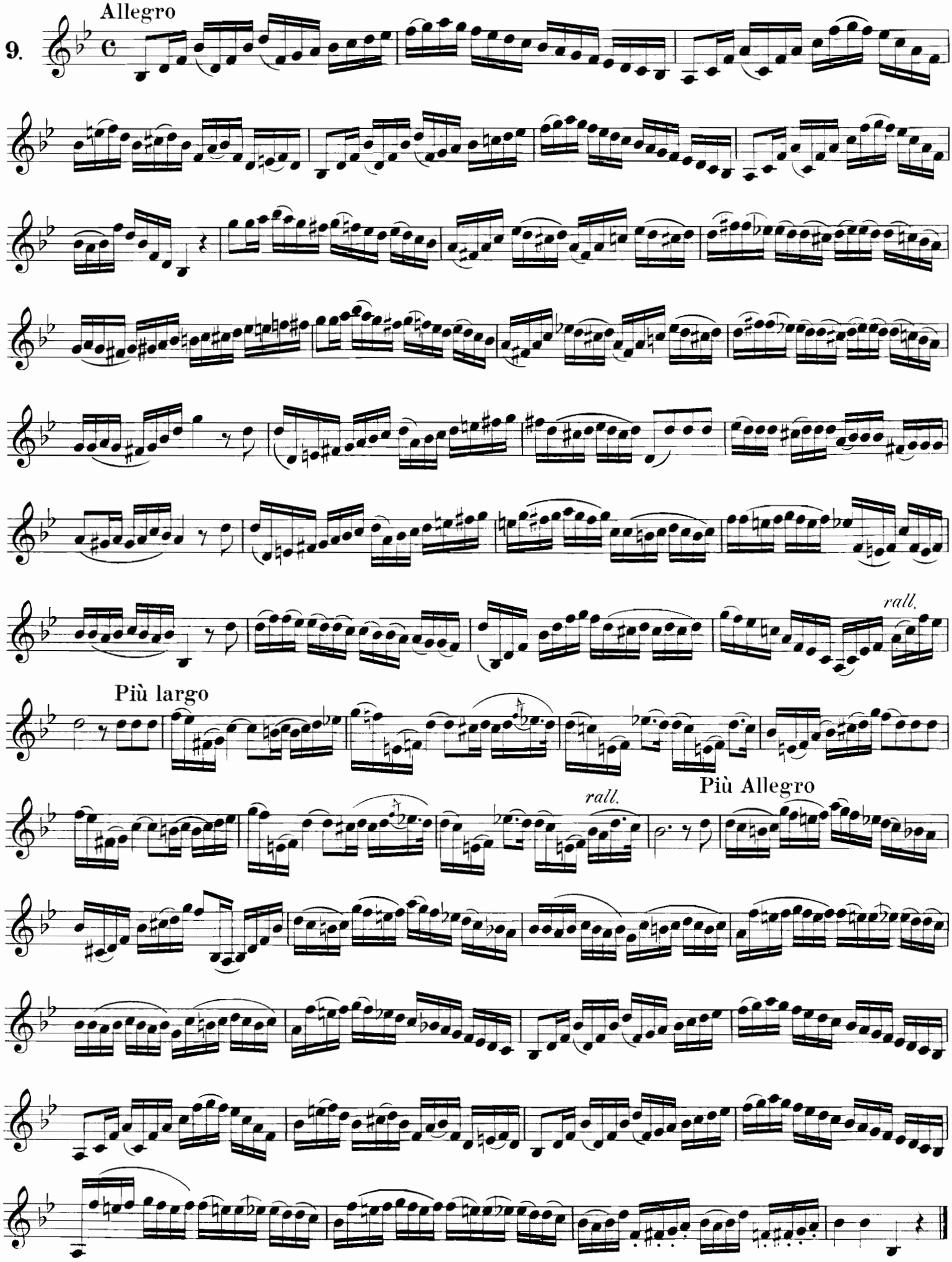


Allegro moderato

8.

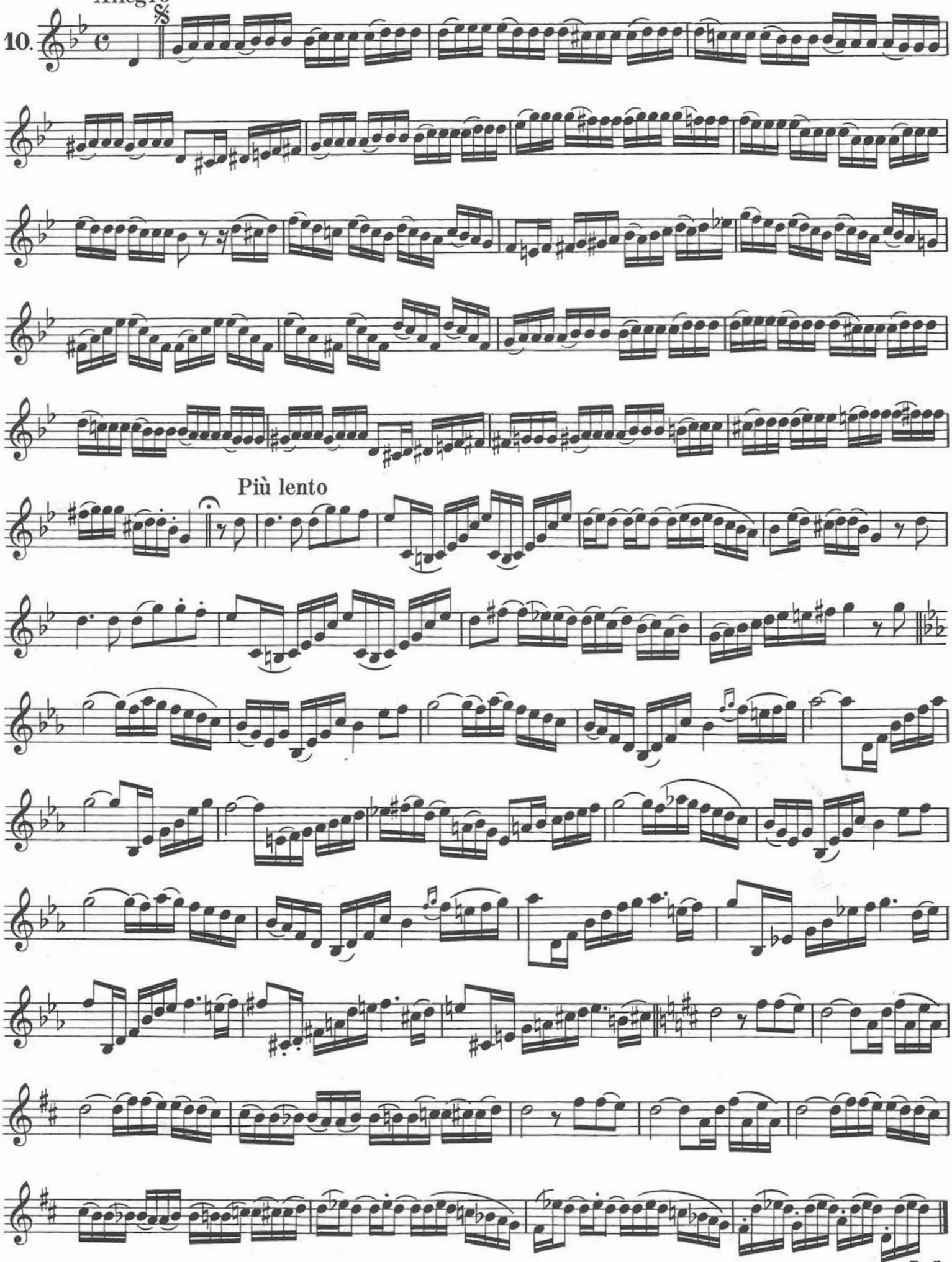


9. Allegro

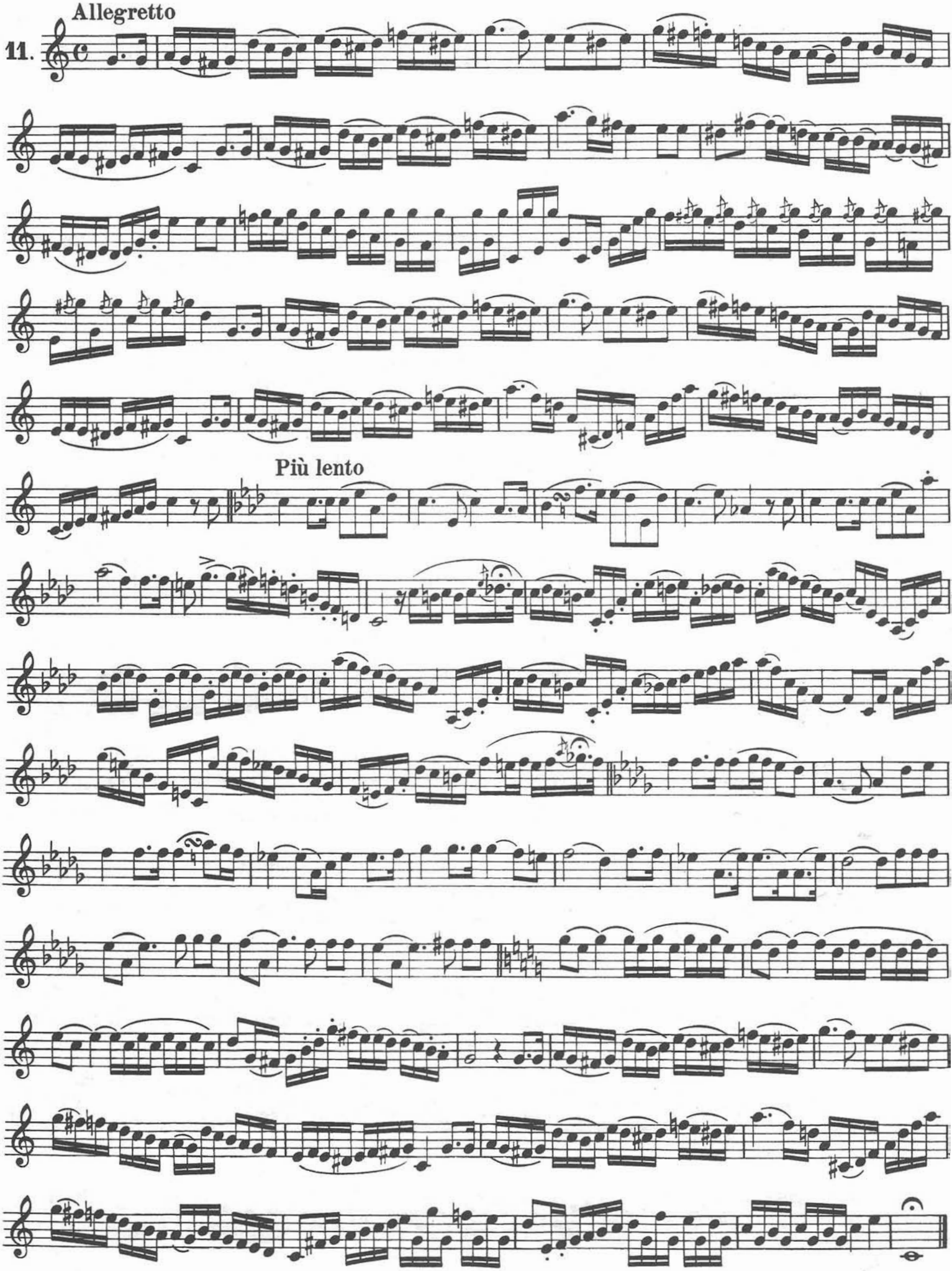


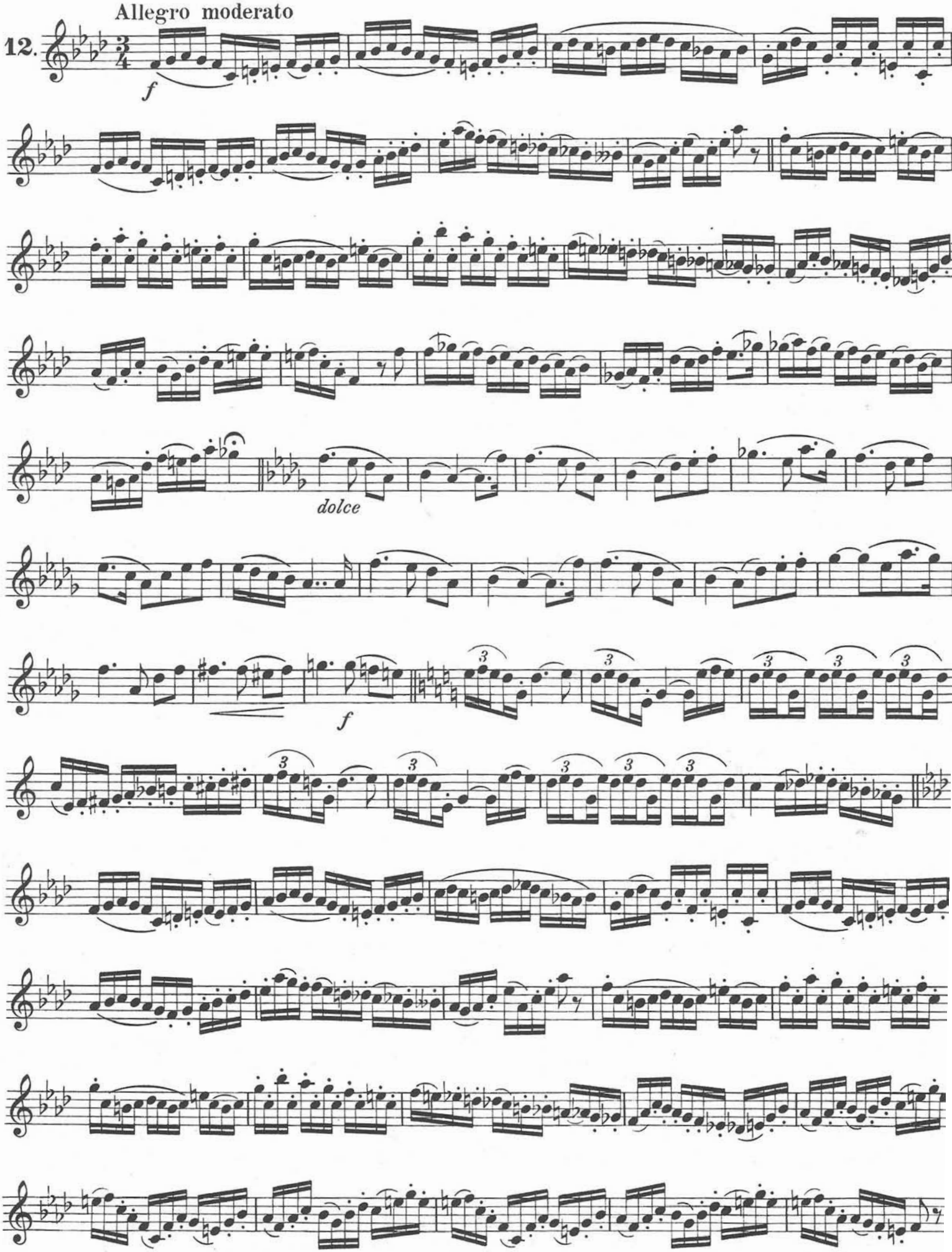
Allegro

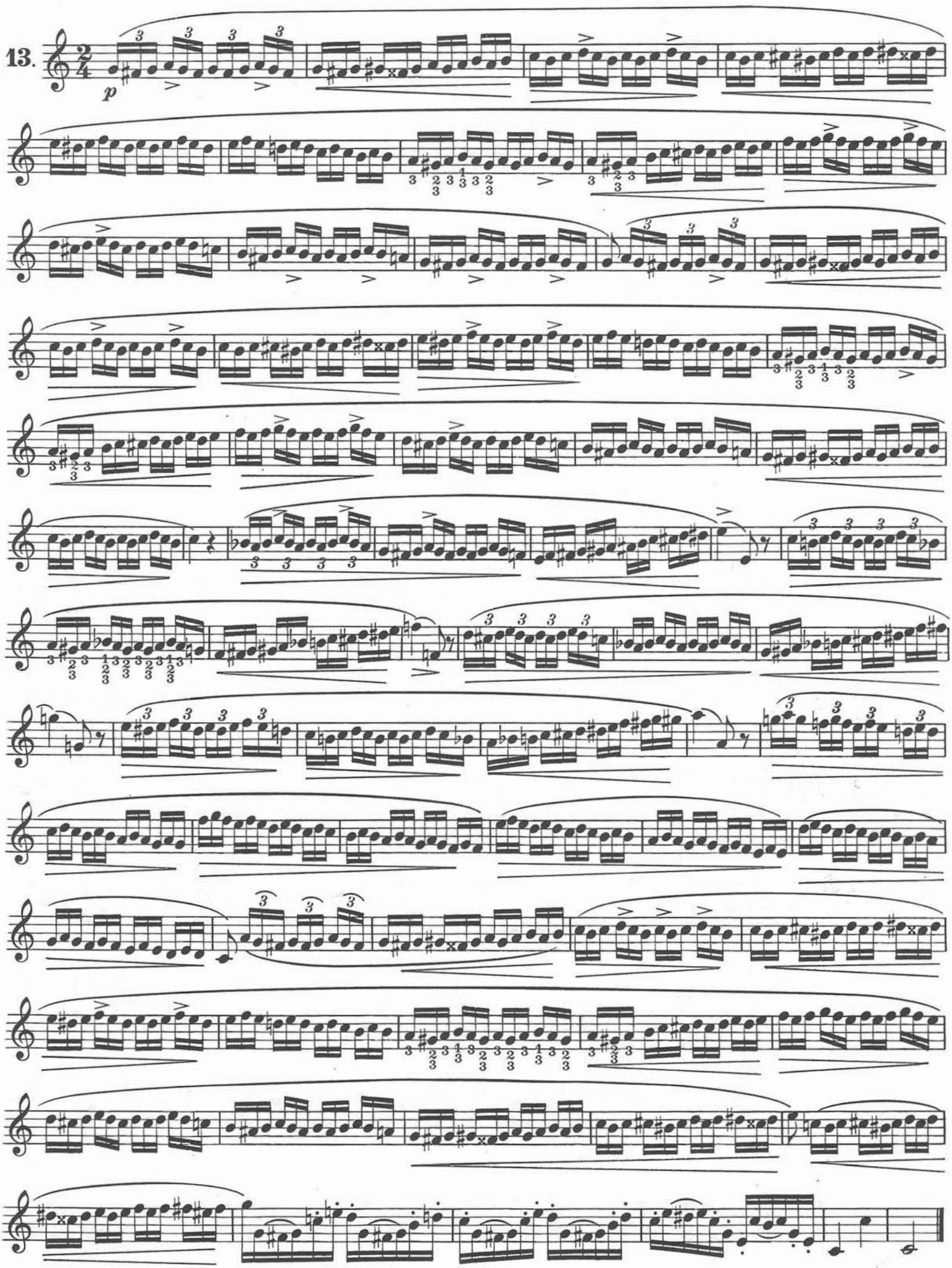
10.



11. Allegretto

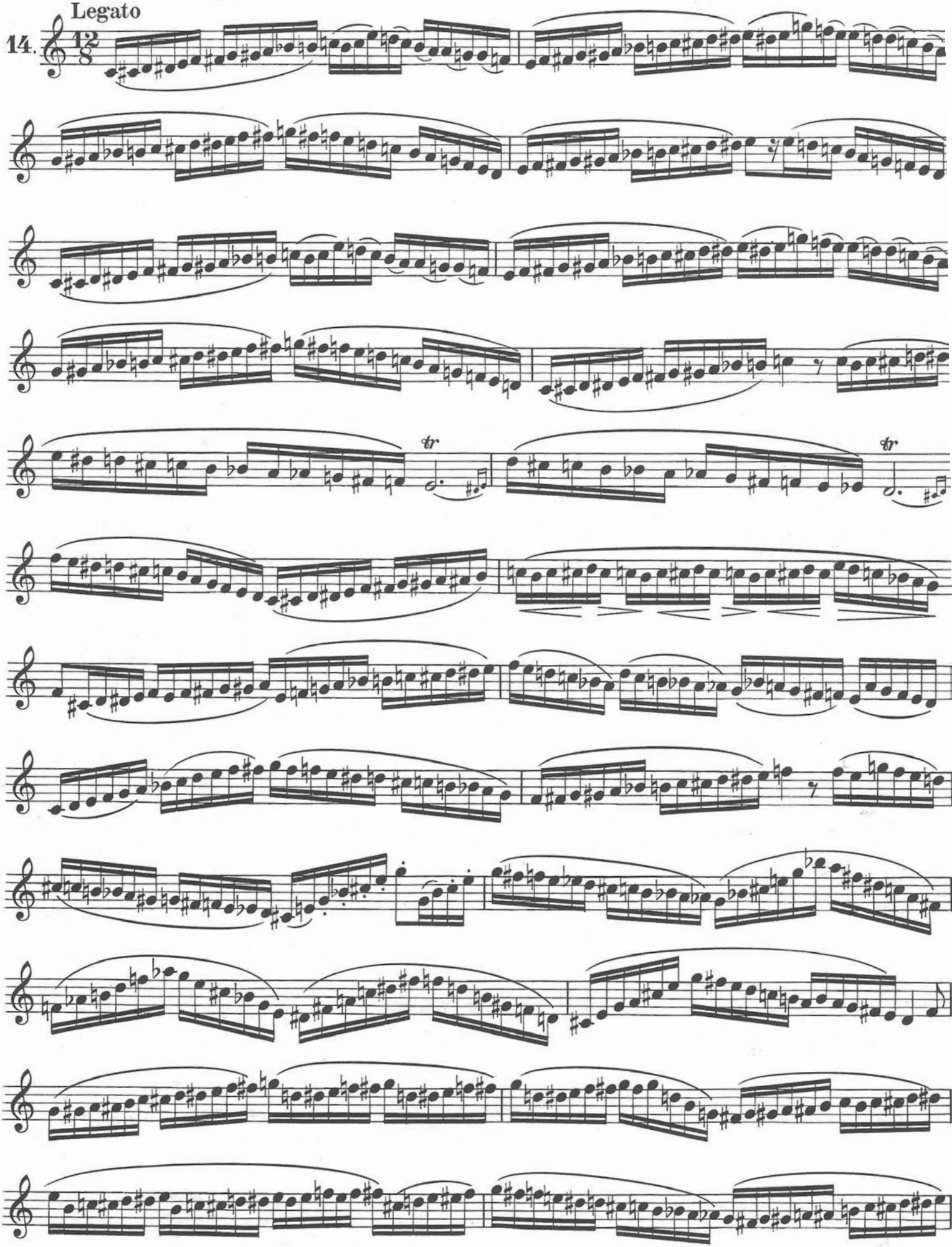


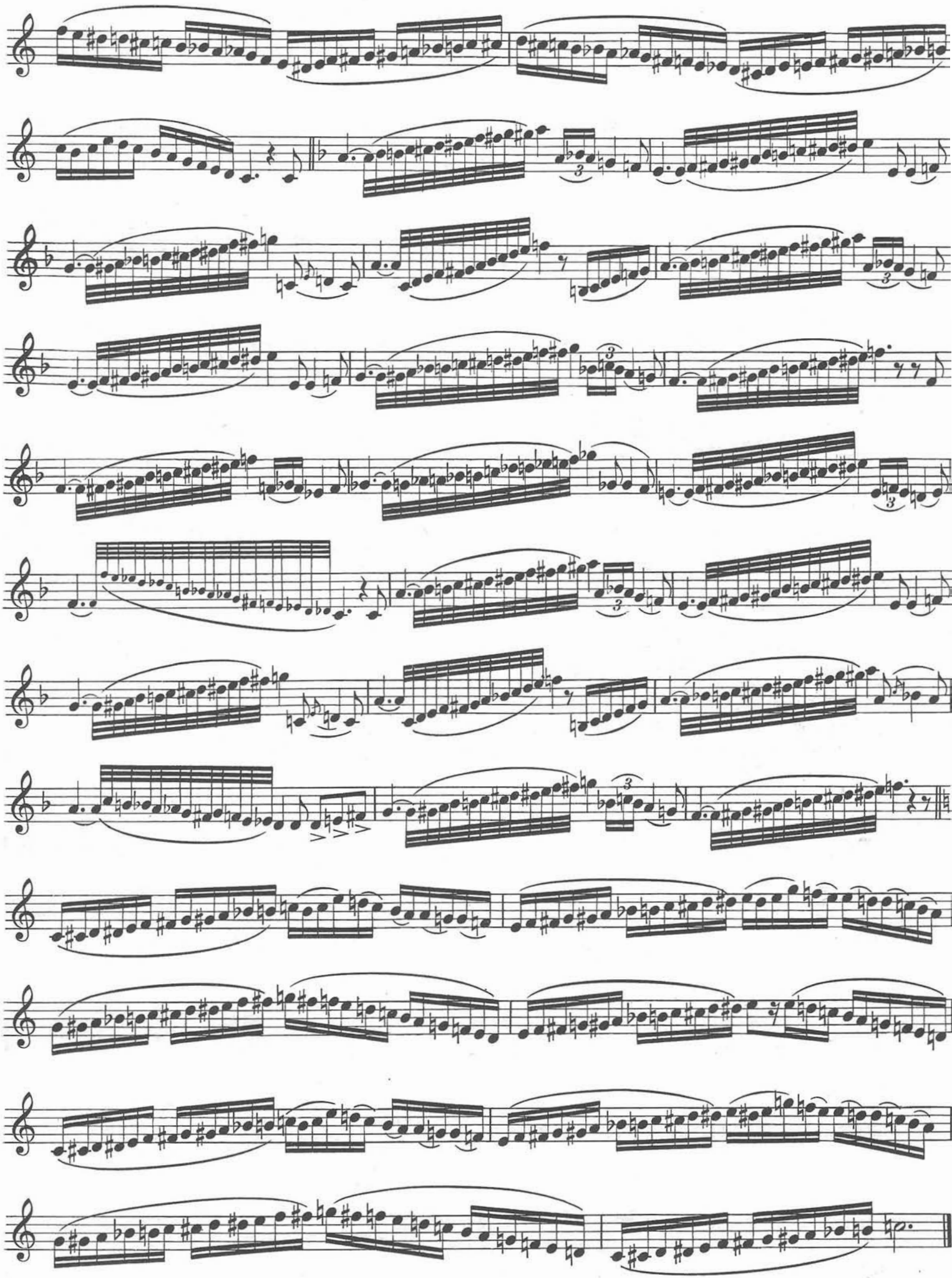

Allegro moderato
12.
f
dolce
f


13.
p

Chromatische Studie · Хроматический этюд

14. Legato

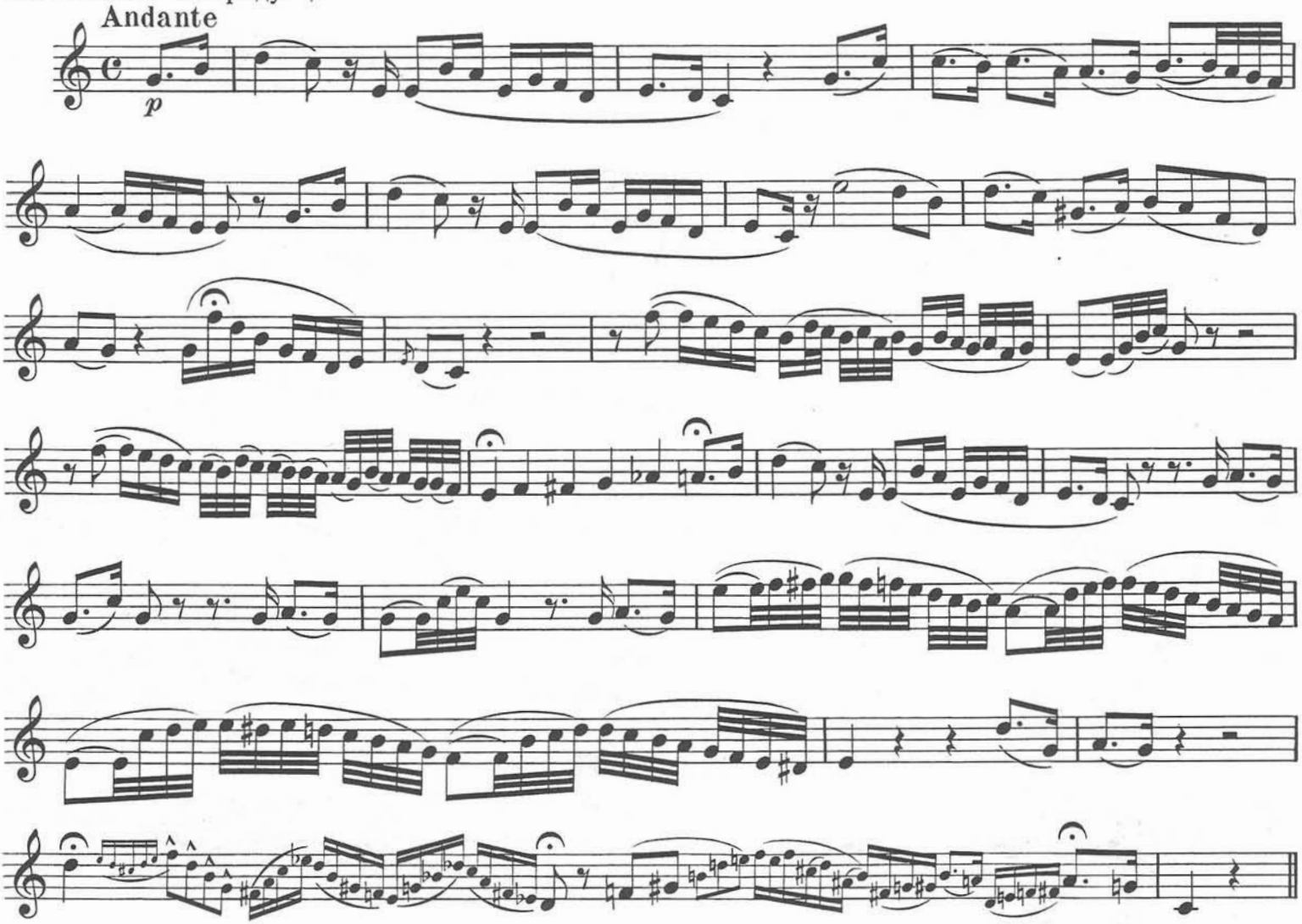




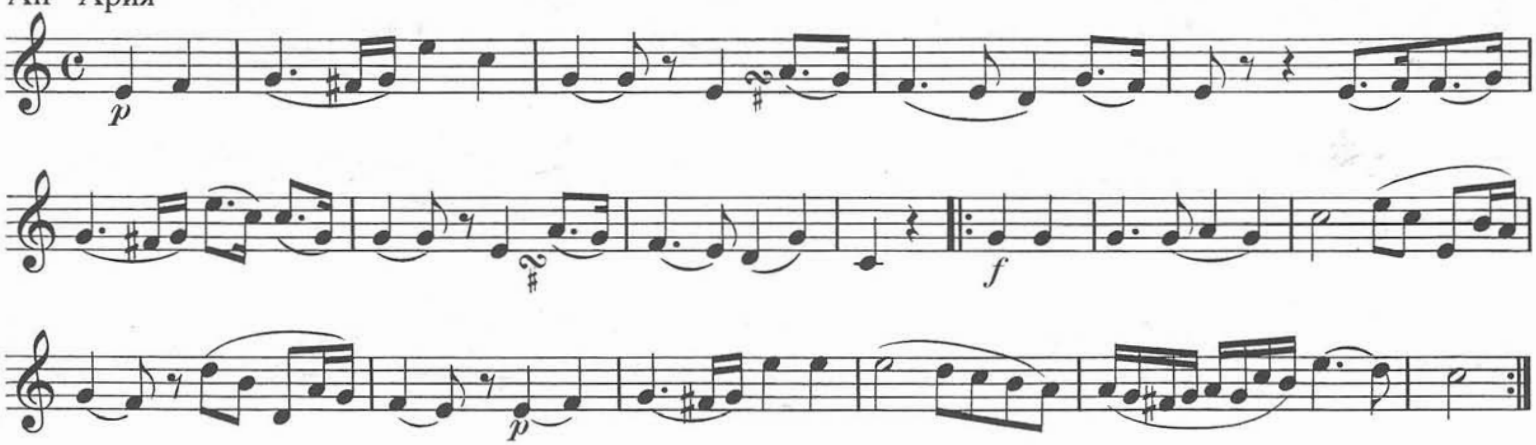
18 Solostücke · 18 произведений соло

Kavatine aus «Beatrice di Tenda» von V. Bellini · Каватина из оперы В. Беллини «Беатриче ди Тенда»

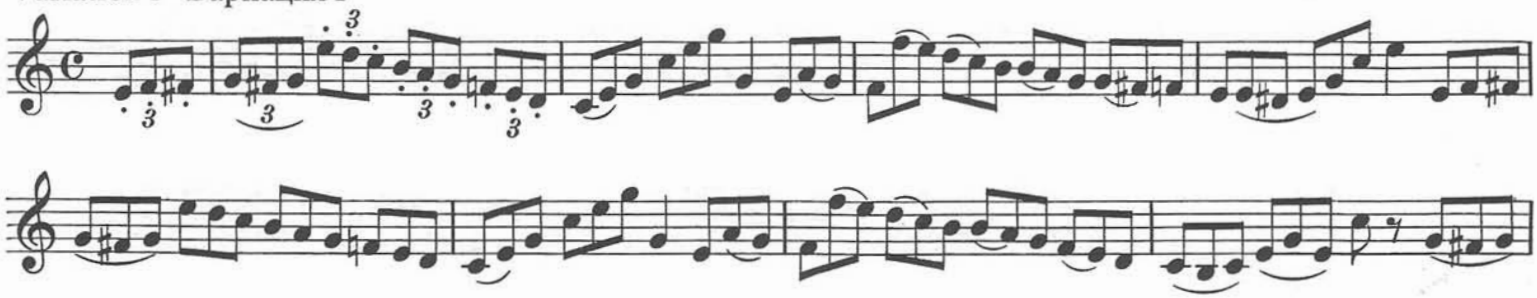
Introduction · Интродукция

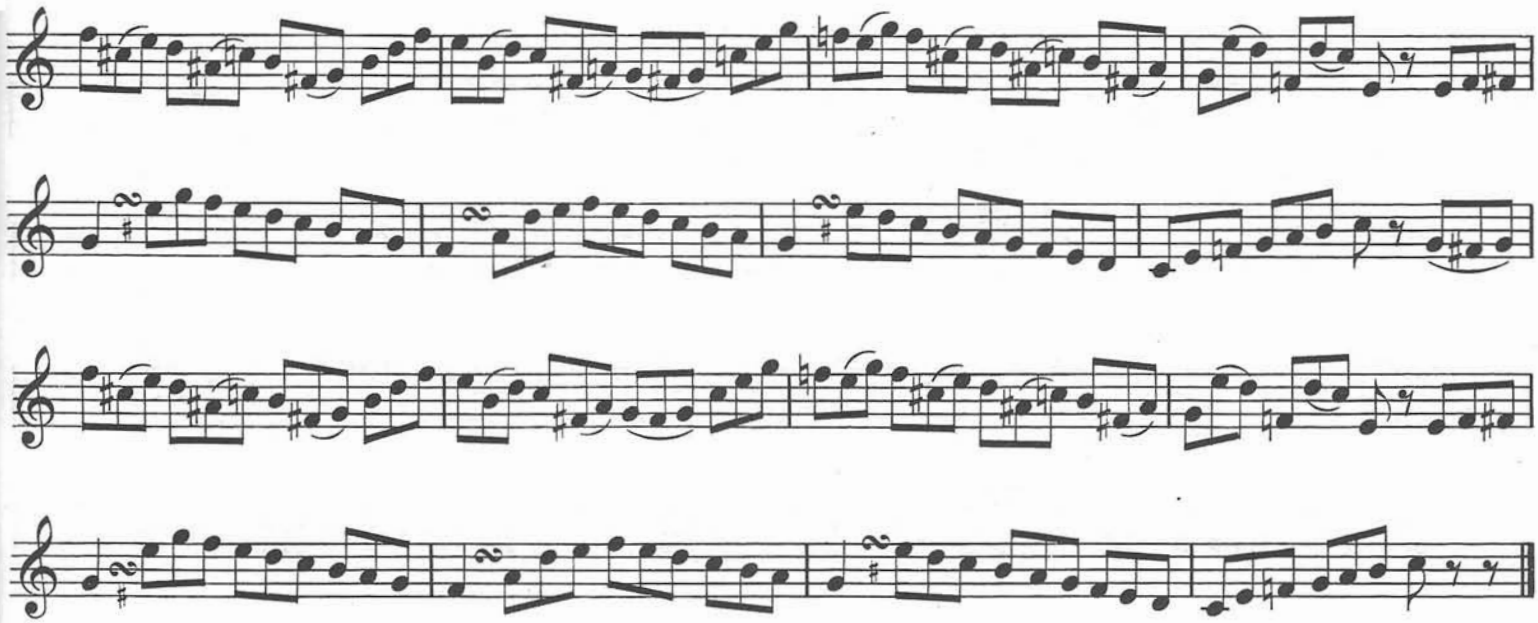


Air · Ария

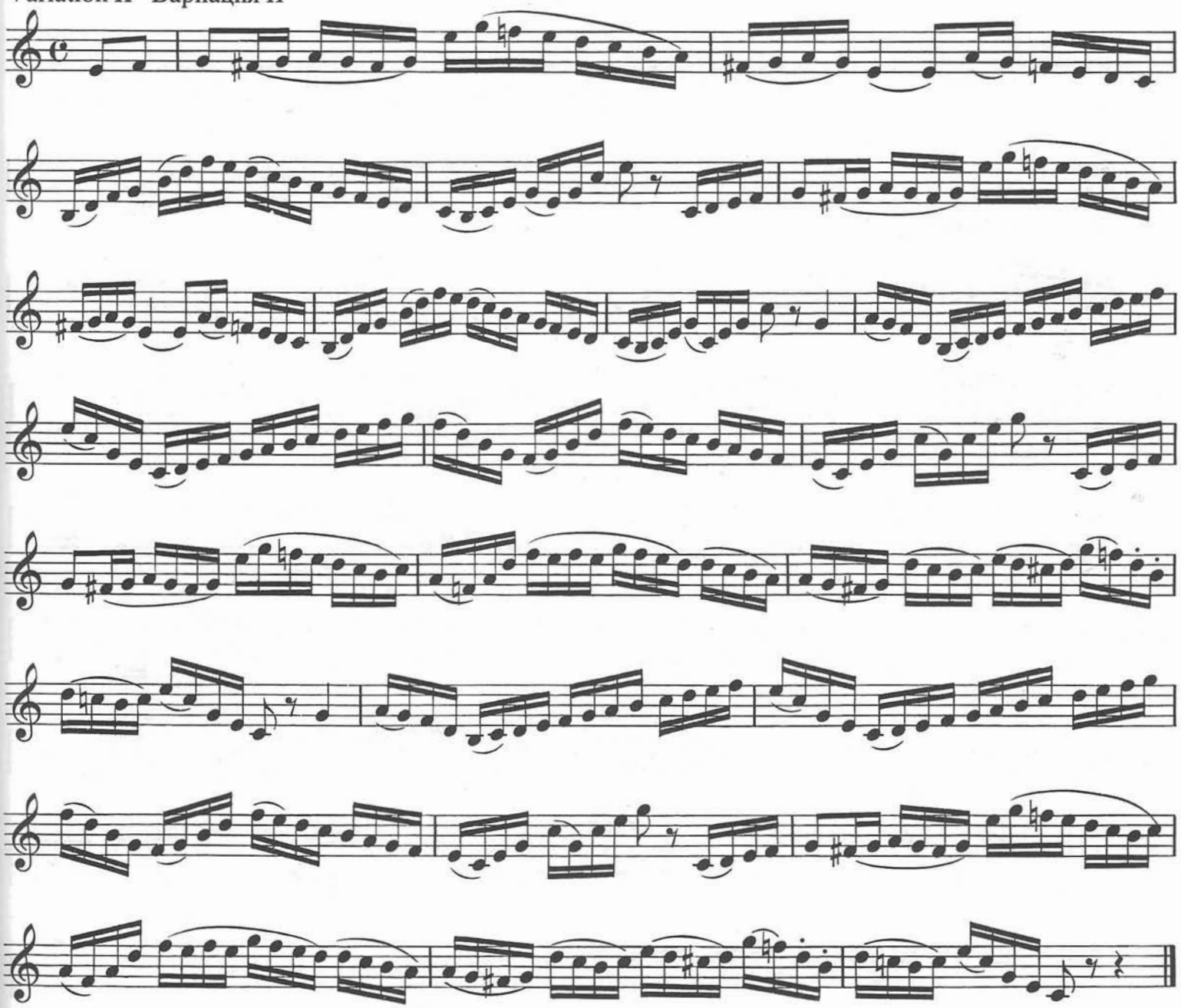


Variation I · Вариация I

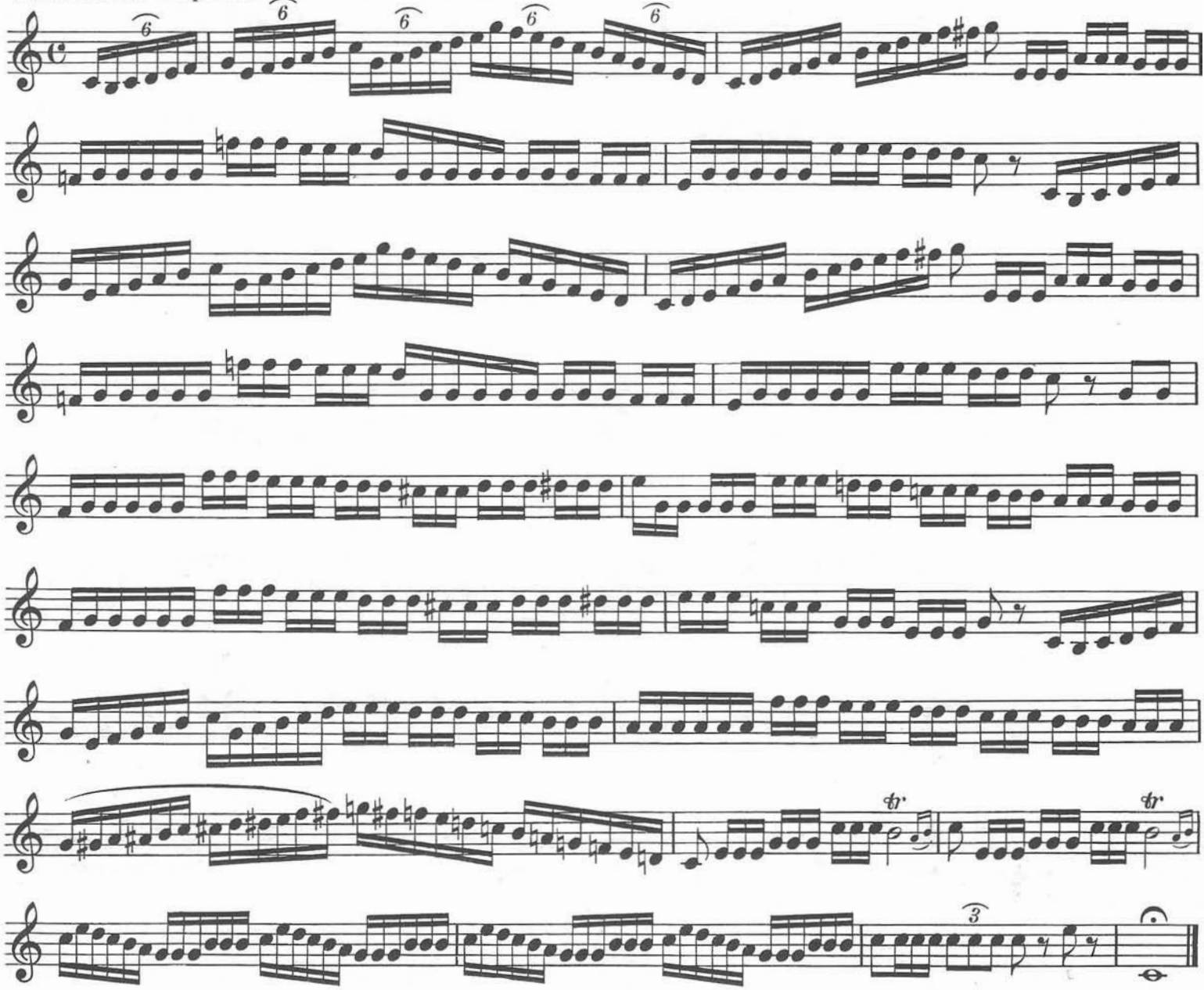




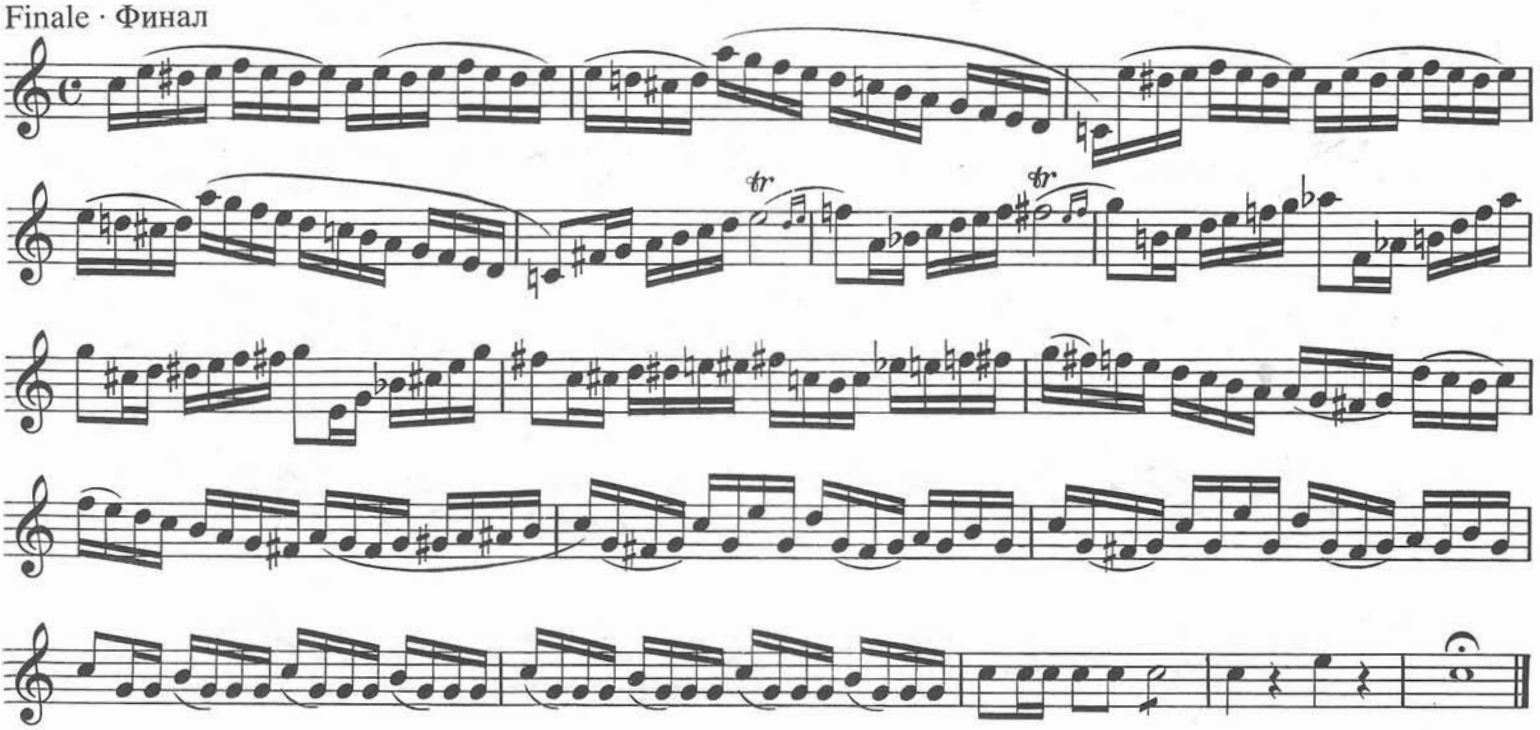
Variation II · Вариация II



Variation III · Вариация III

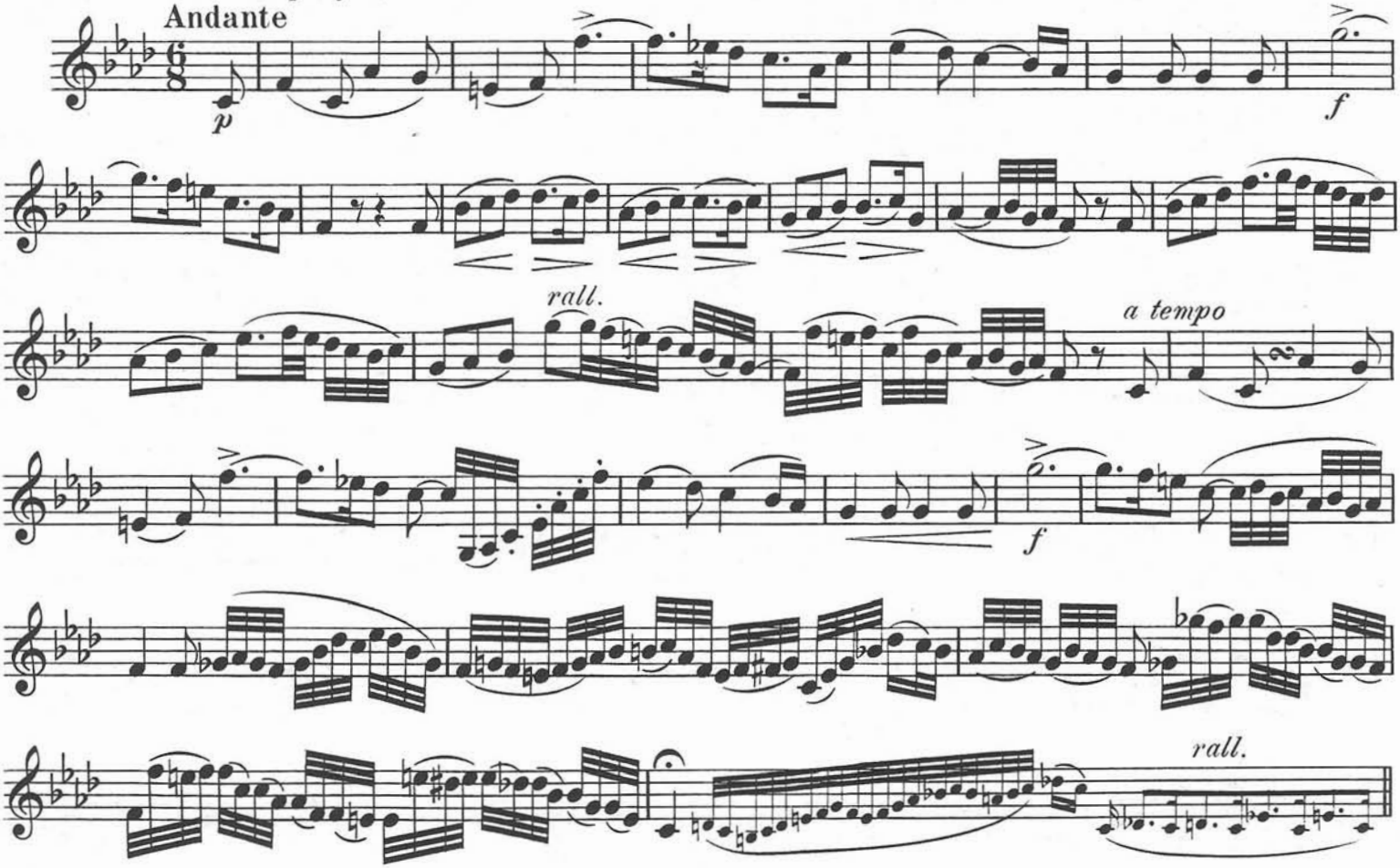


Finale · Финал

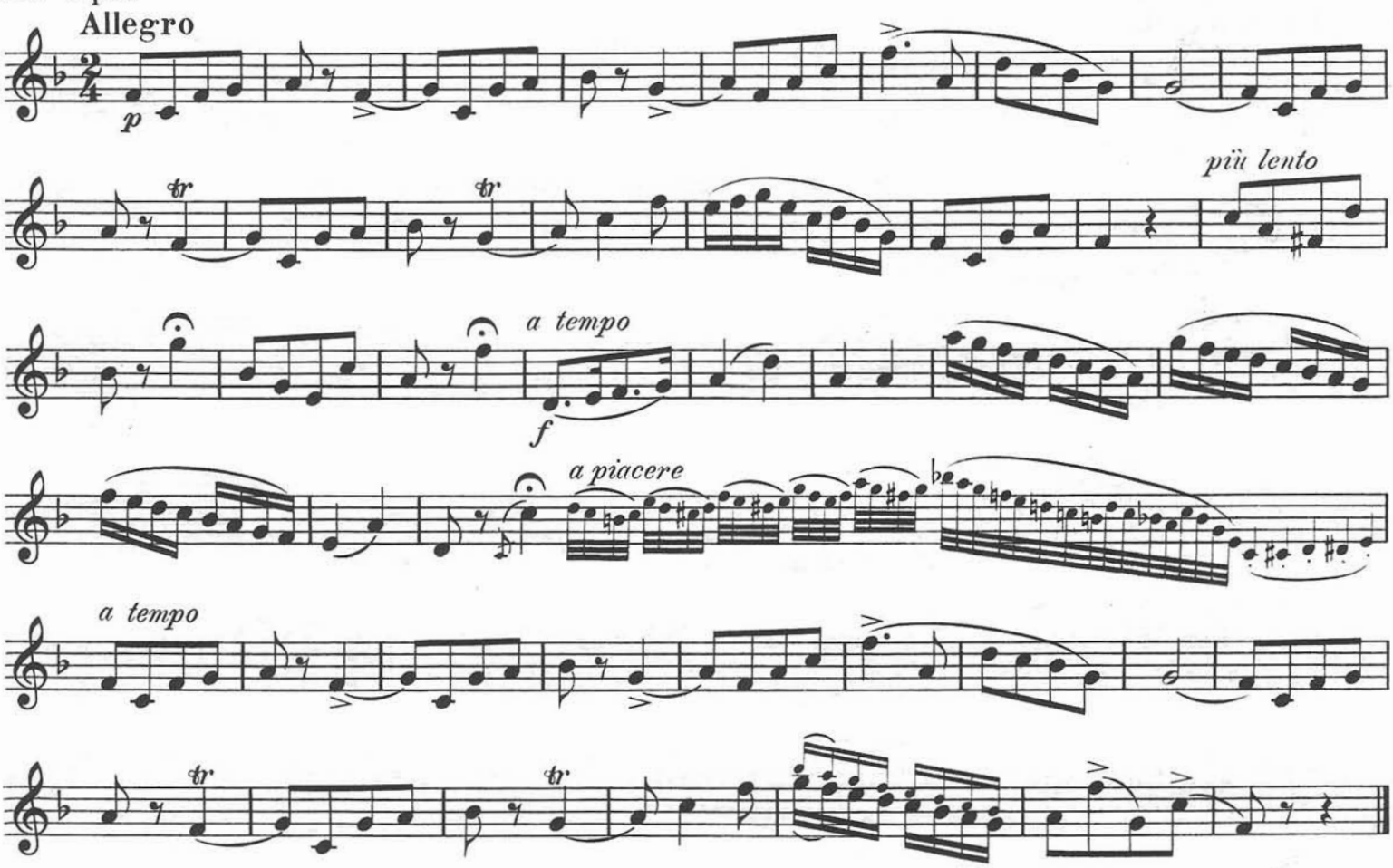


Fantasie über «Actéon» von Auber · Фантазия на тему Аубера из «Актеон»

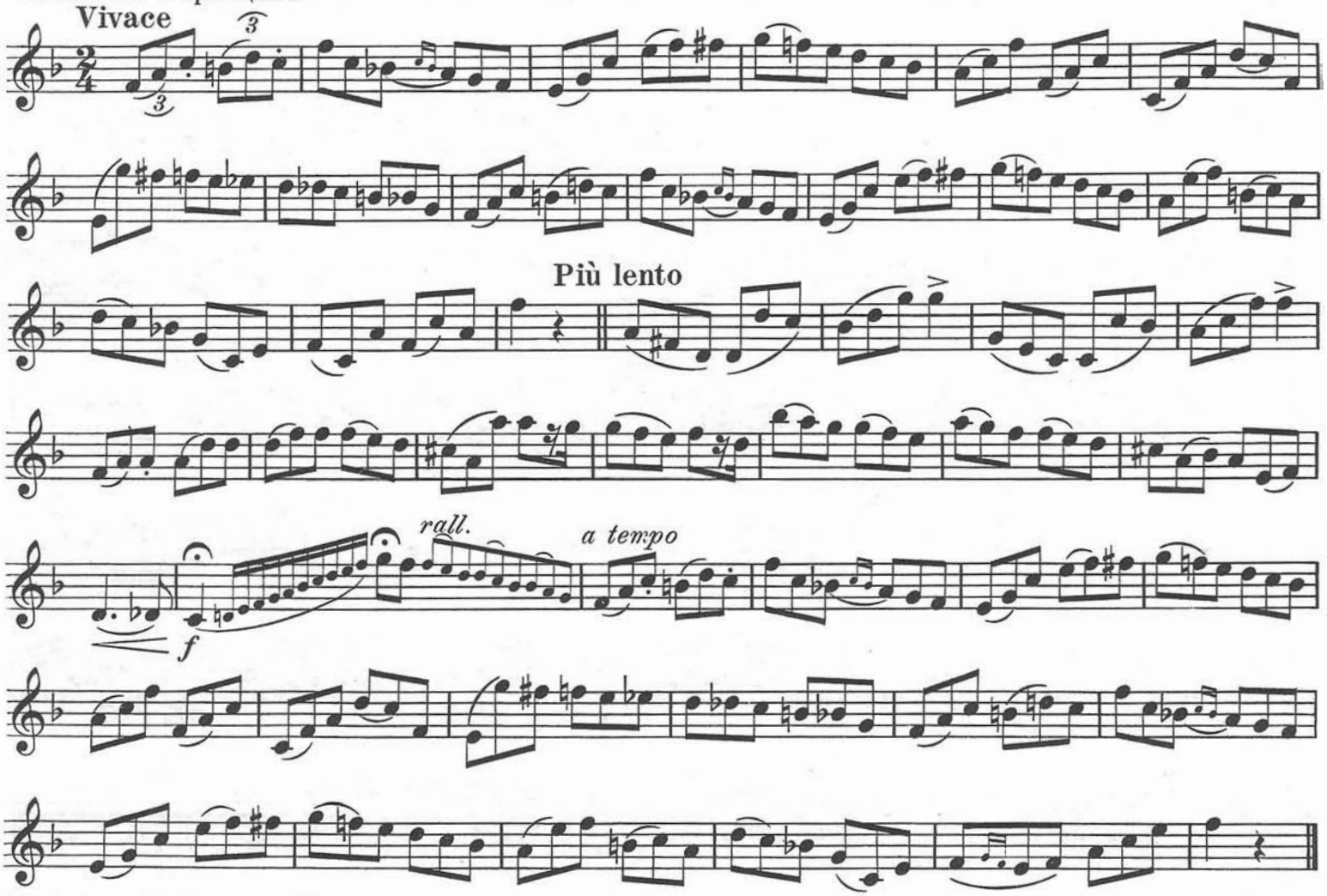
Introduction · Интродукция



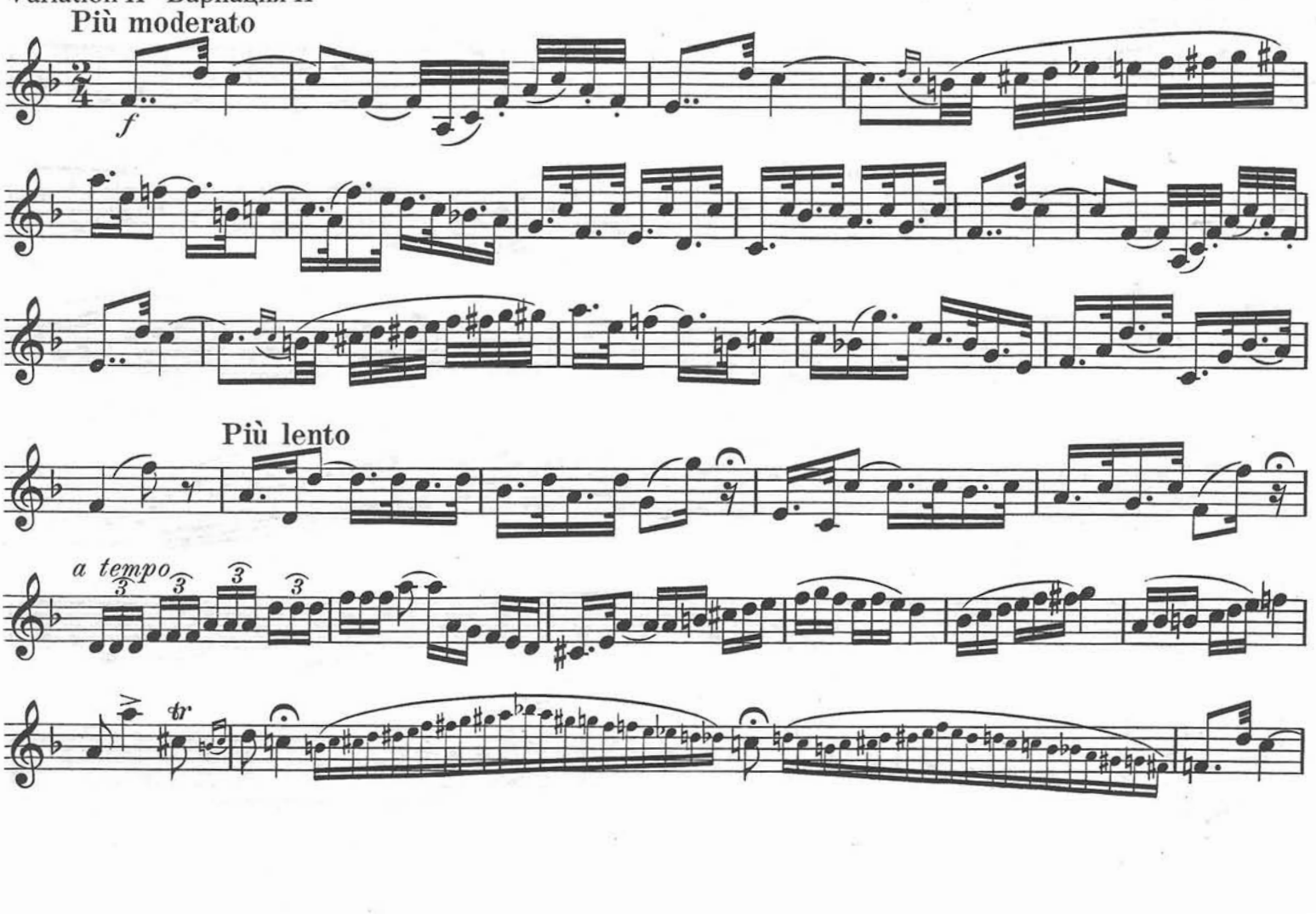
Air · Ария

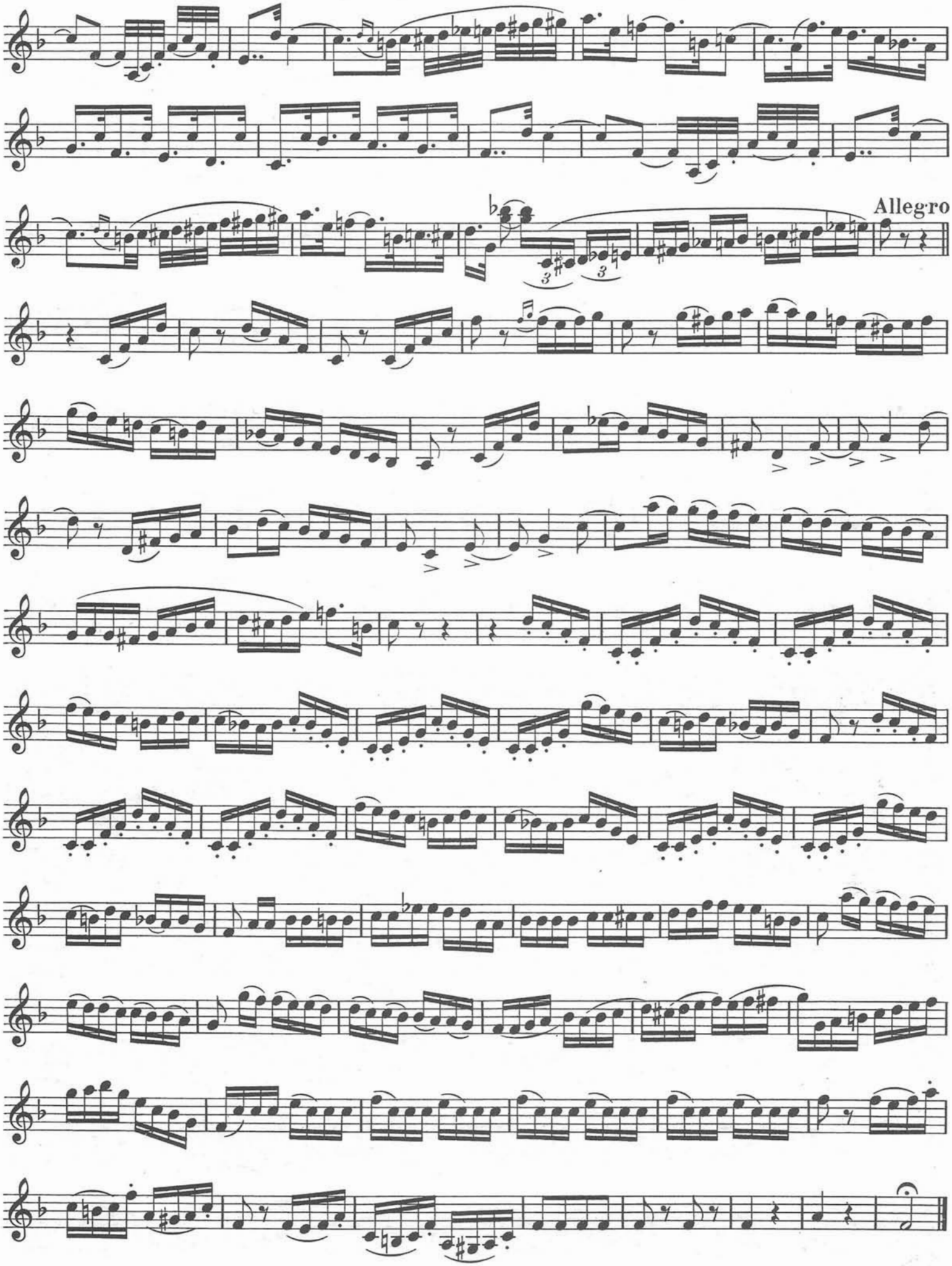


Variation I · Вариация I

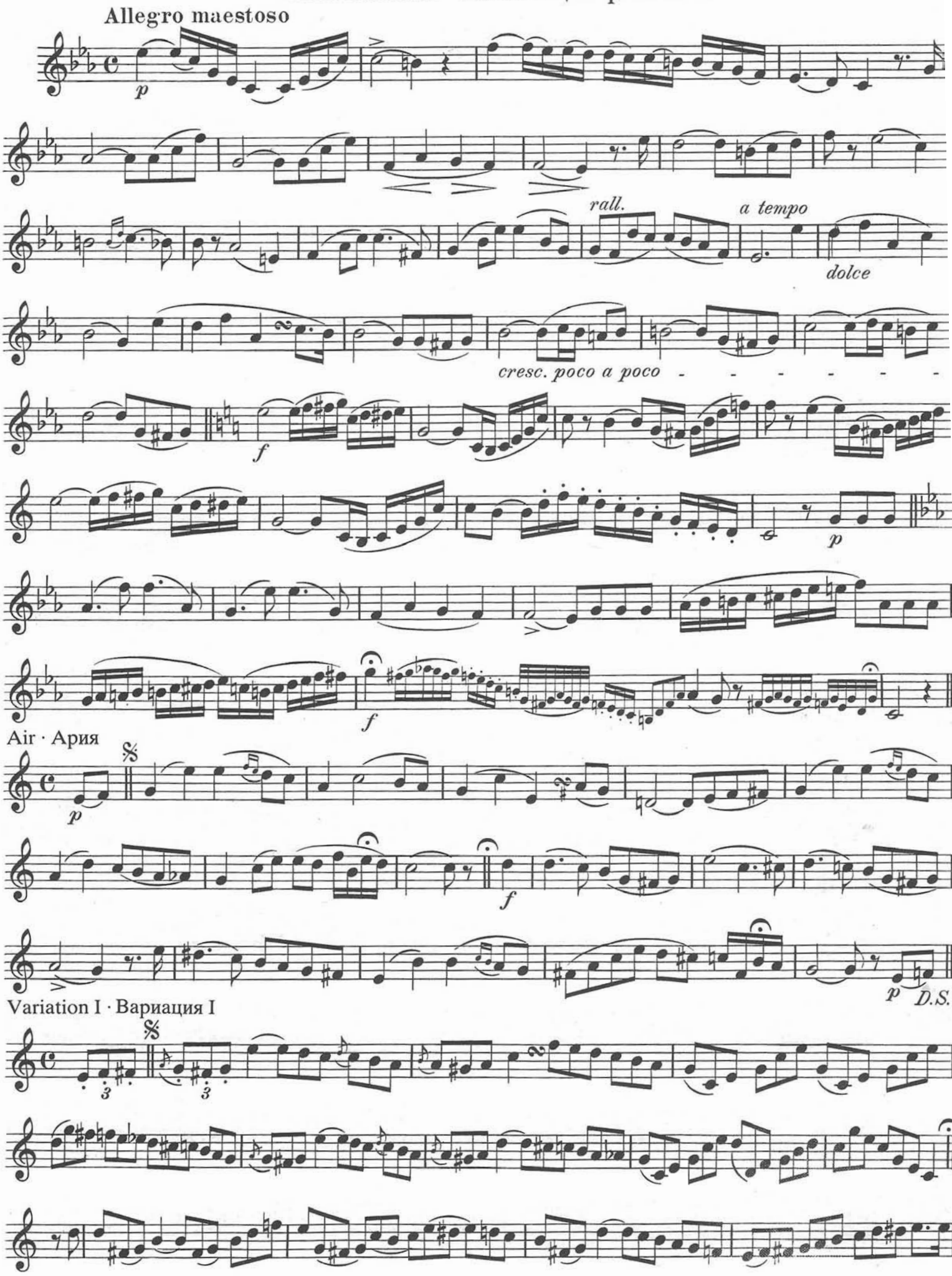


Variation II · Вариация II

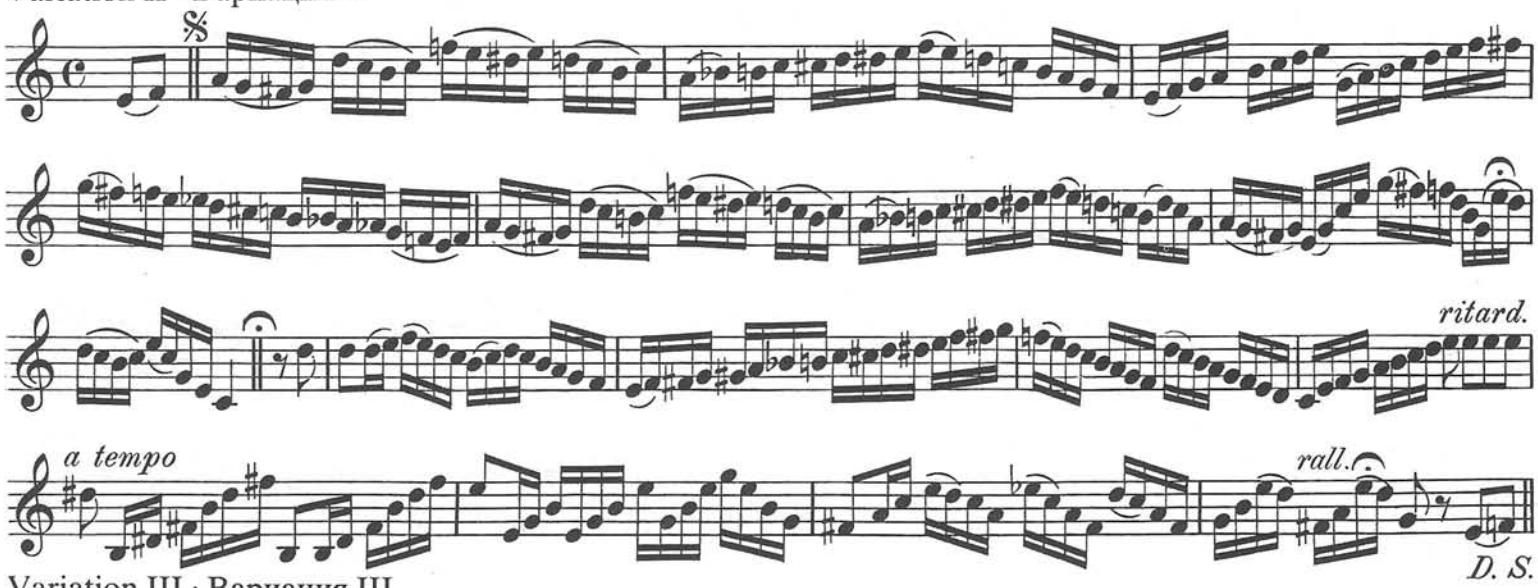



Allegro

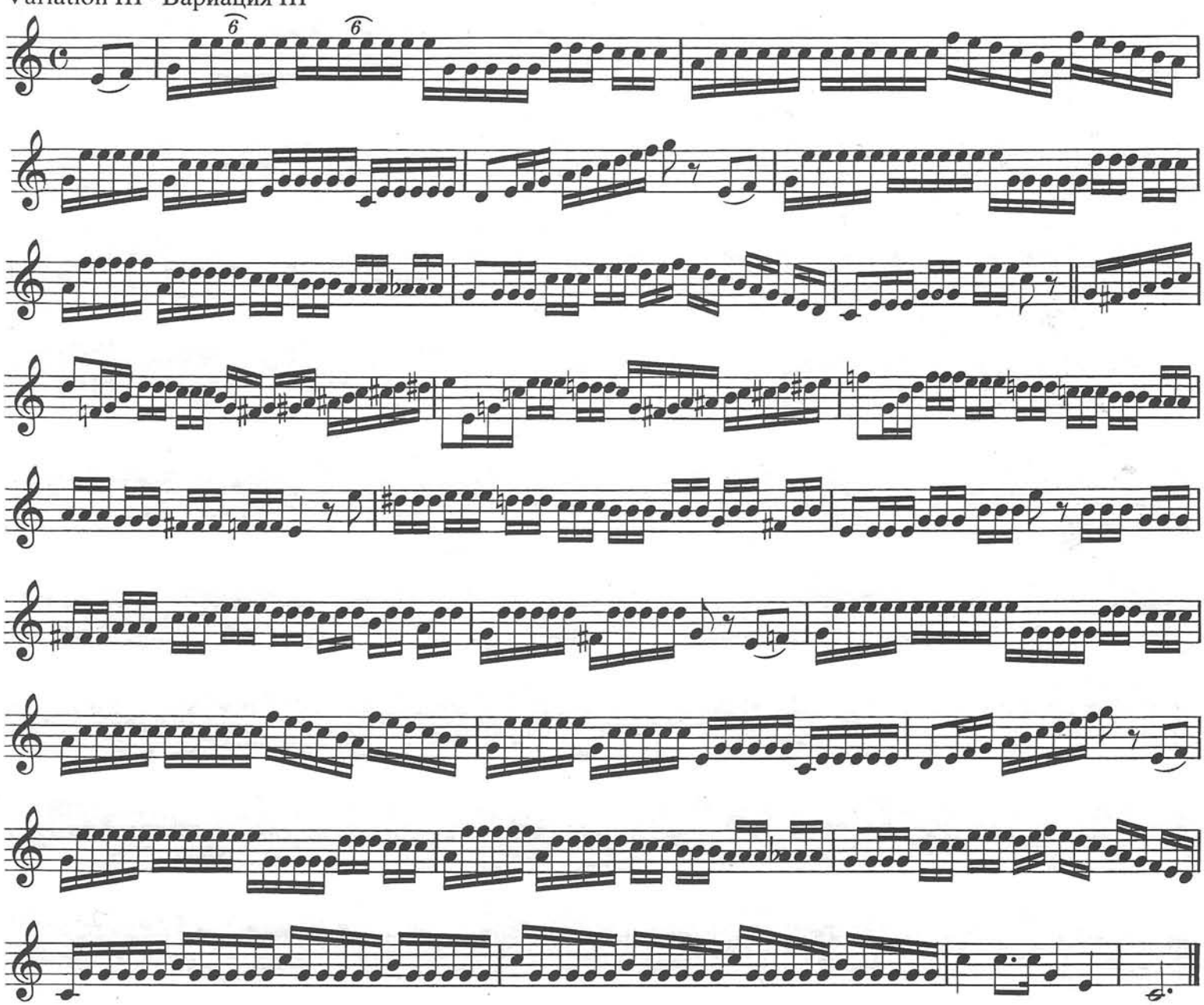
Brillante Fantasie · Блестящая фантазия



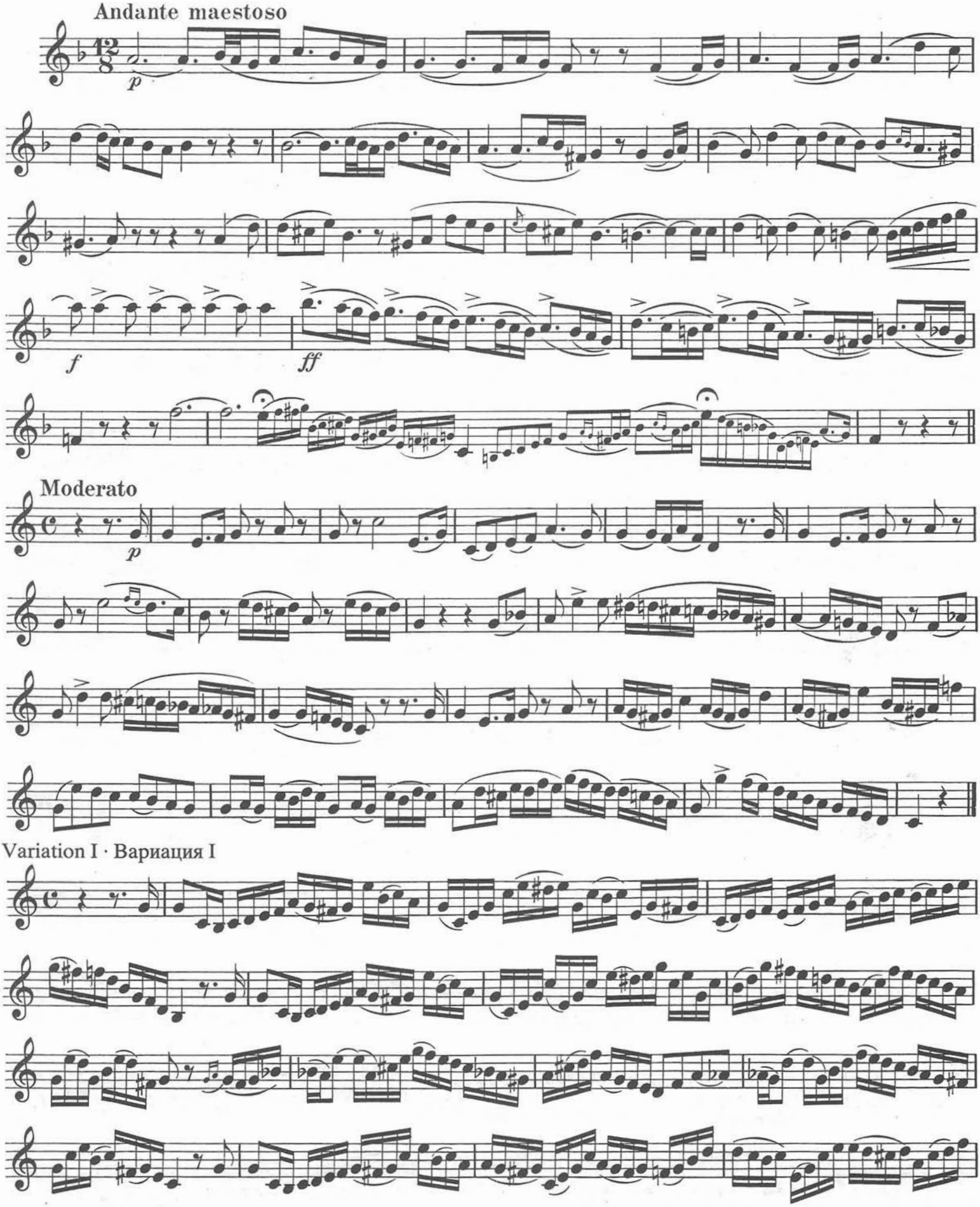
Variation II · Вариация II



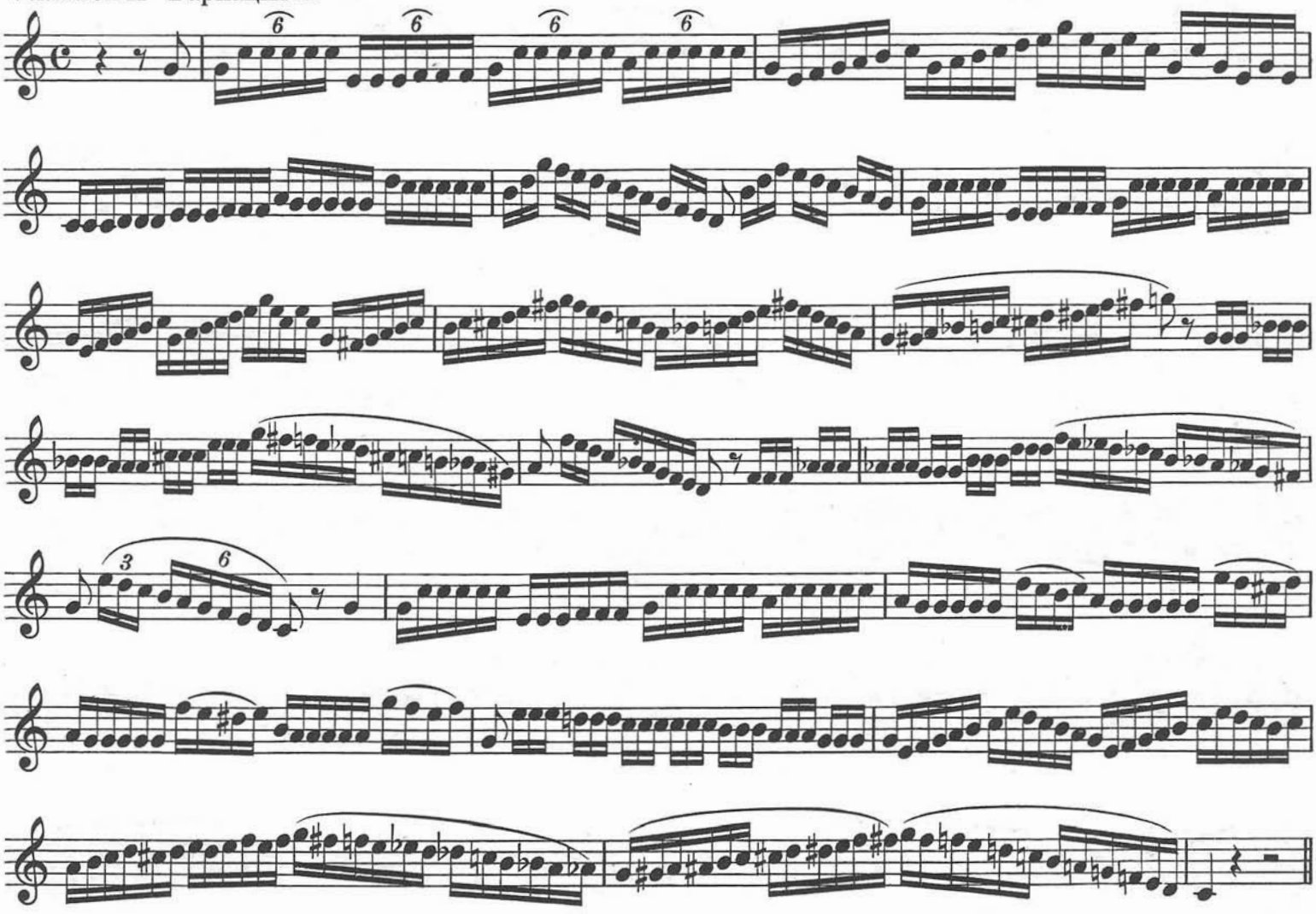
Variation III · Вариация III



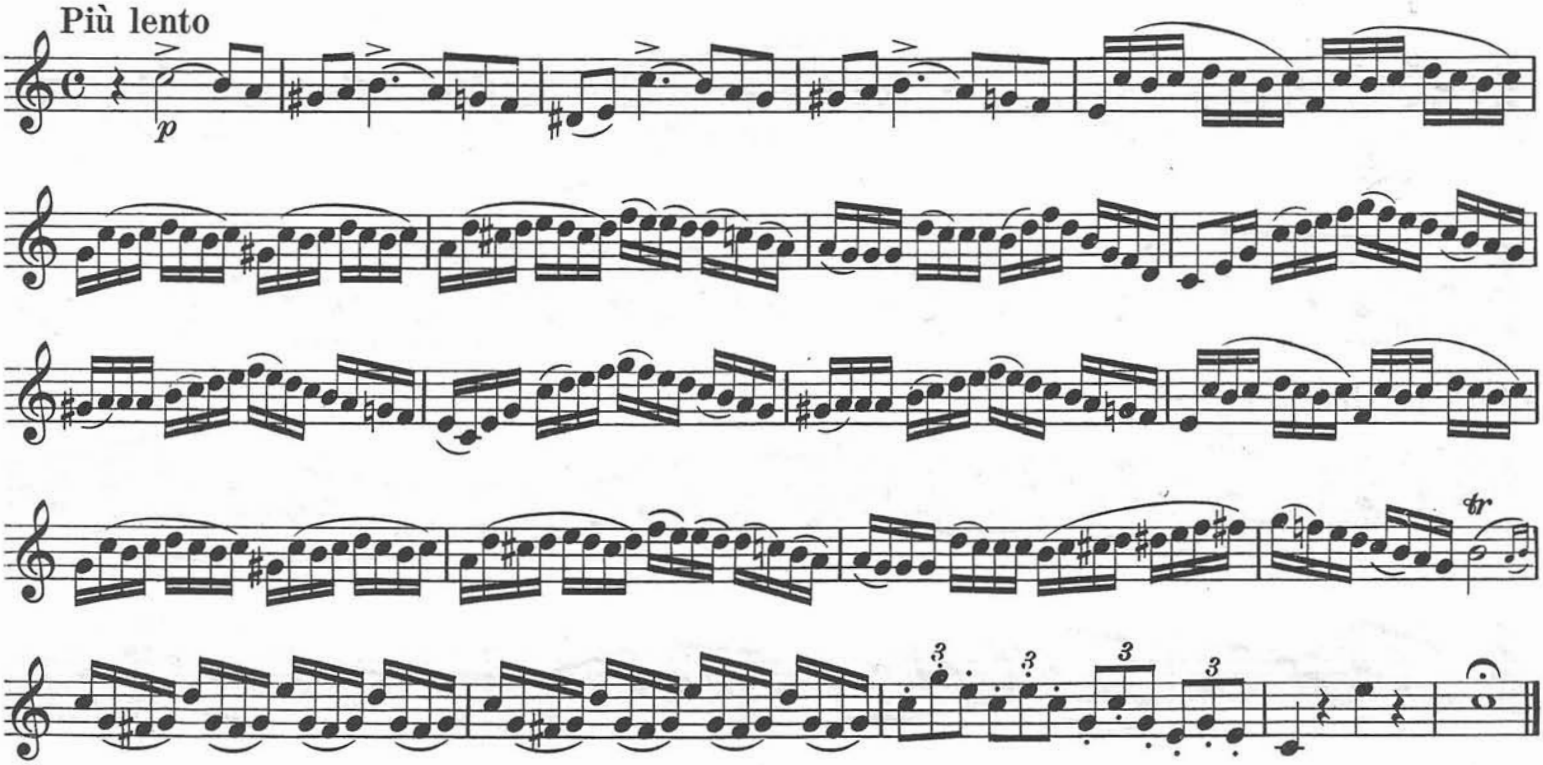
Variationen über «Norma» von Bellini
Вариации на тему Беллини из оперы «Норма»



Variation II · Вариация II



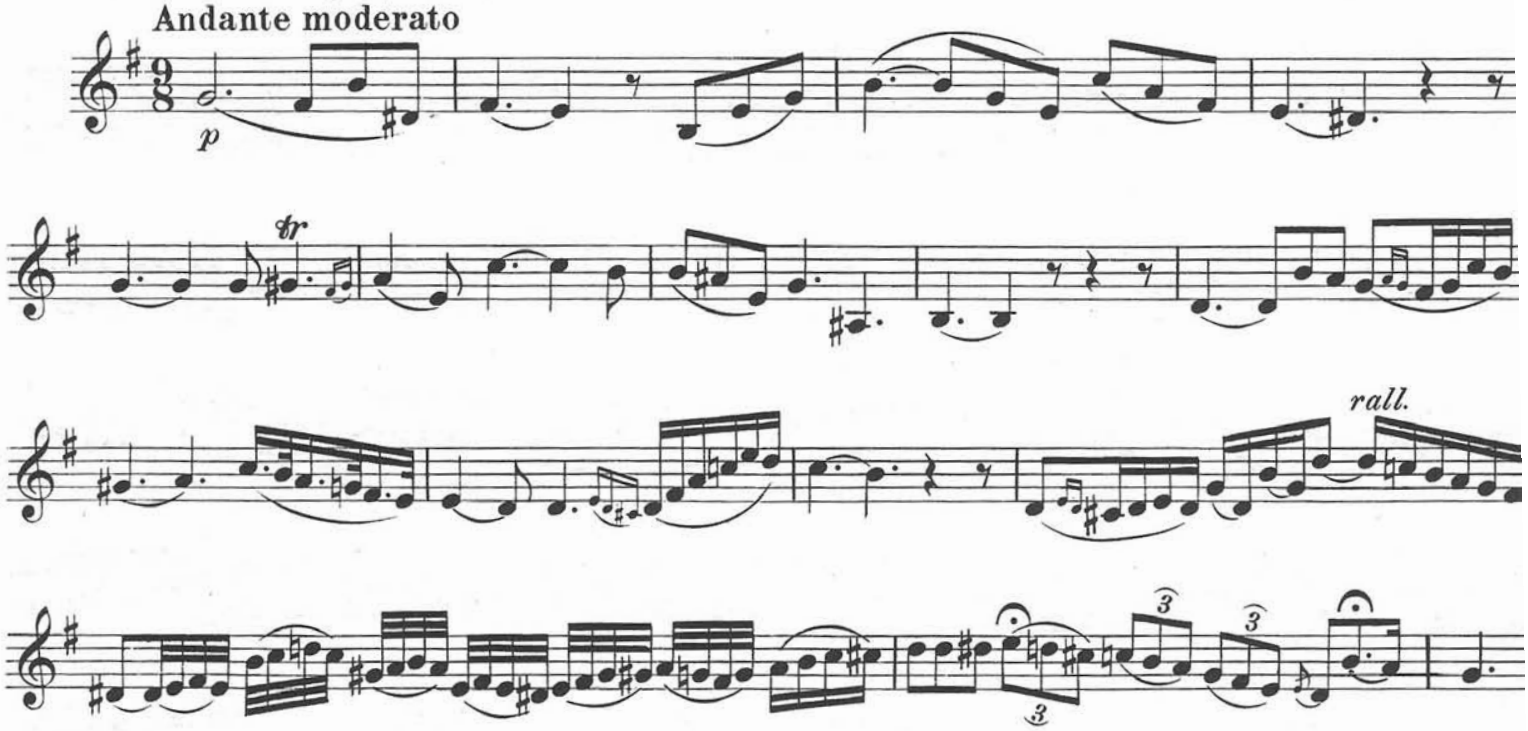
Più lento



Variationen über die Tyrolienne · Вариации на тирольен

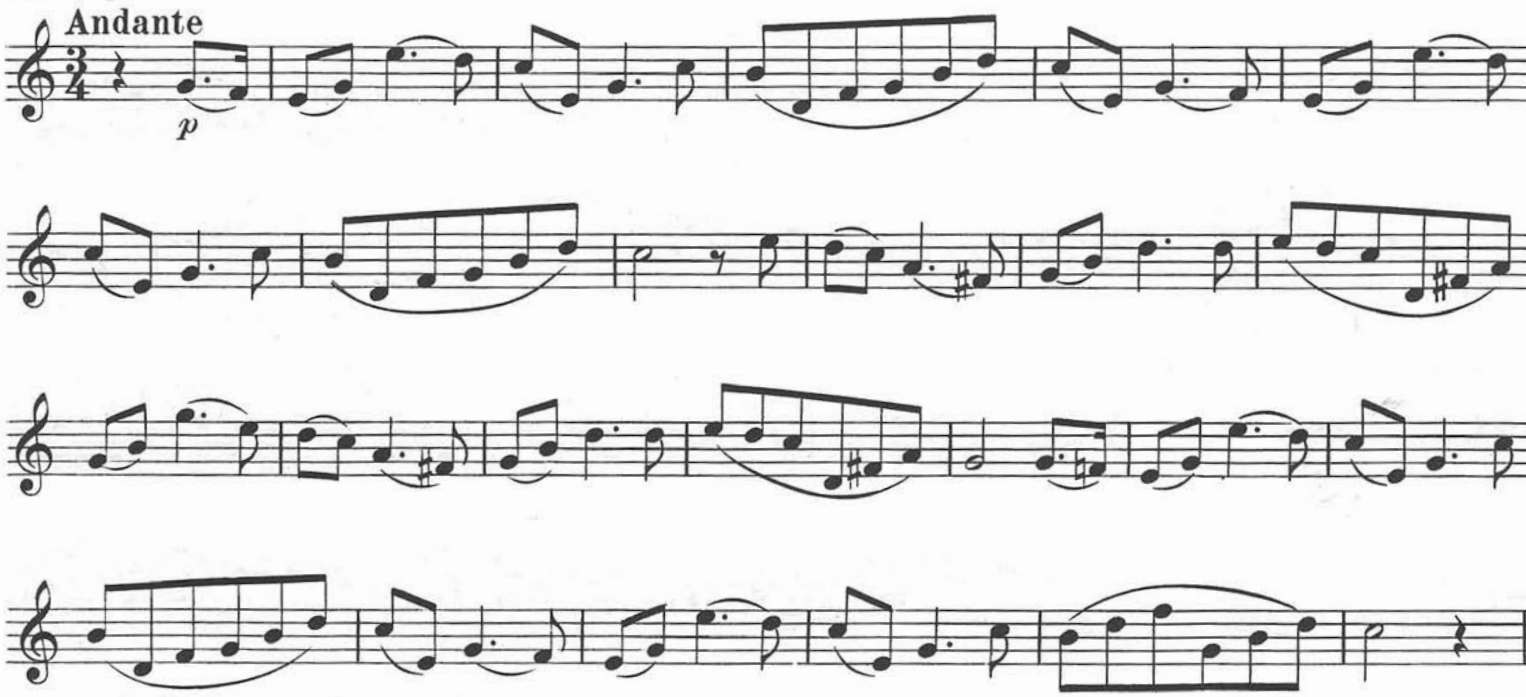
Introduction · Интродукция

Andante moderato

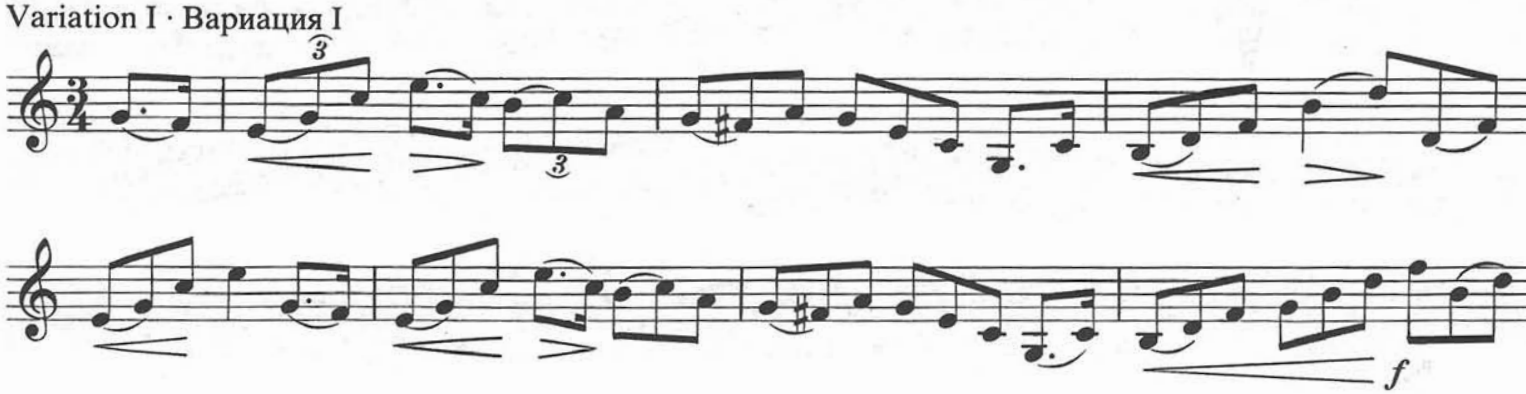


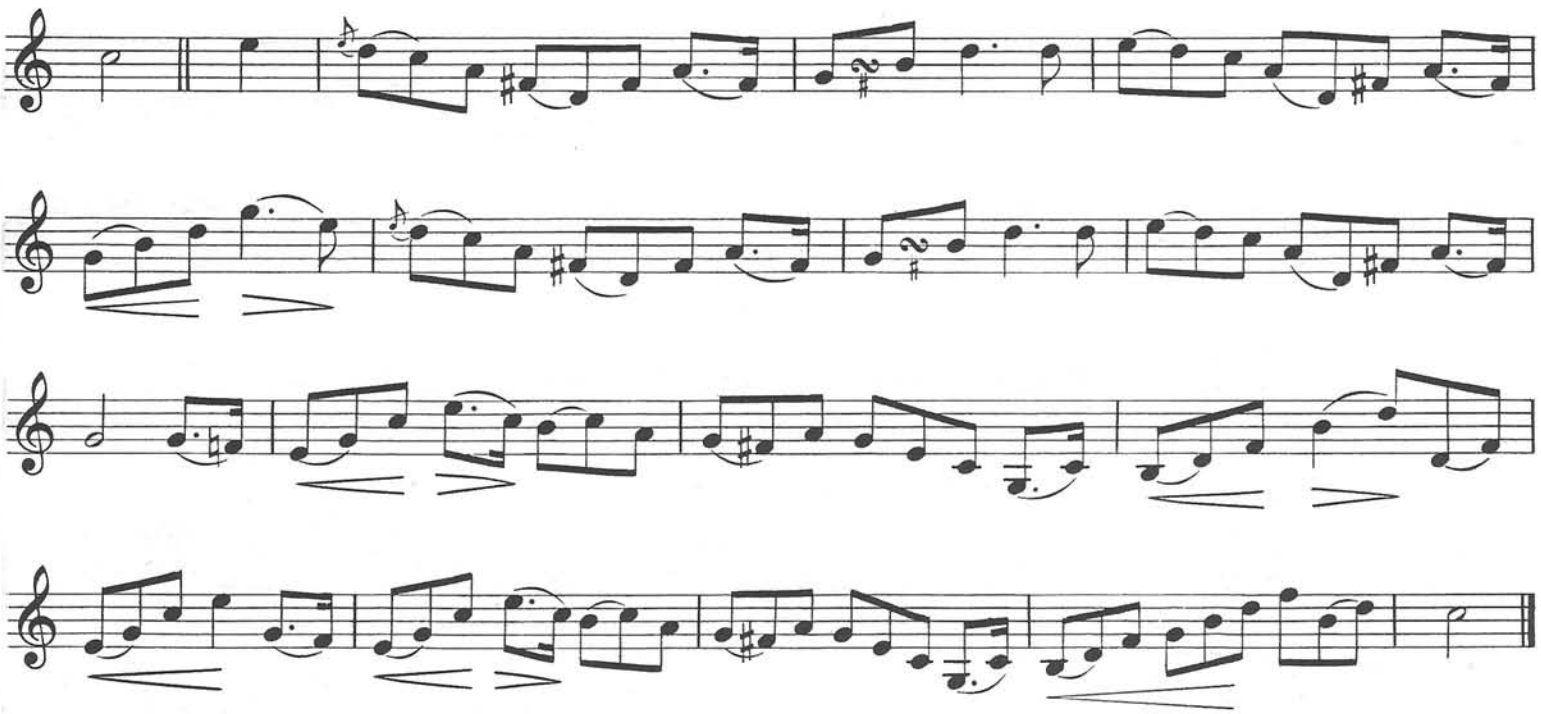
Air · Ария

Andante

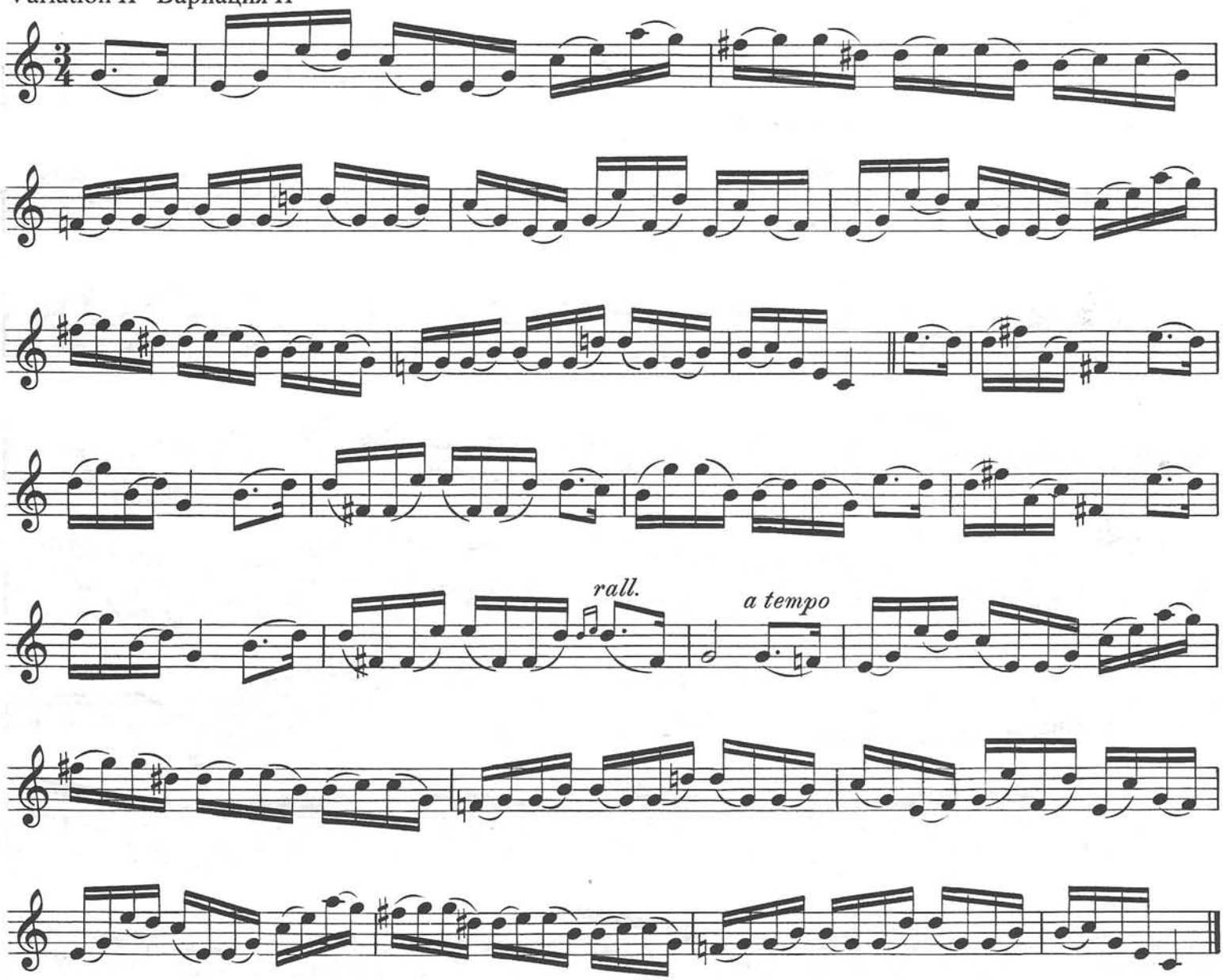


Variation I · Вариация I

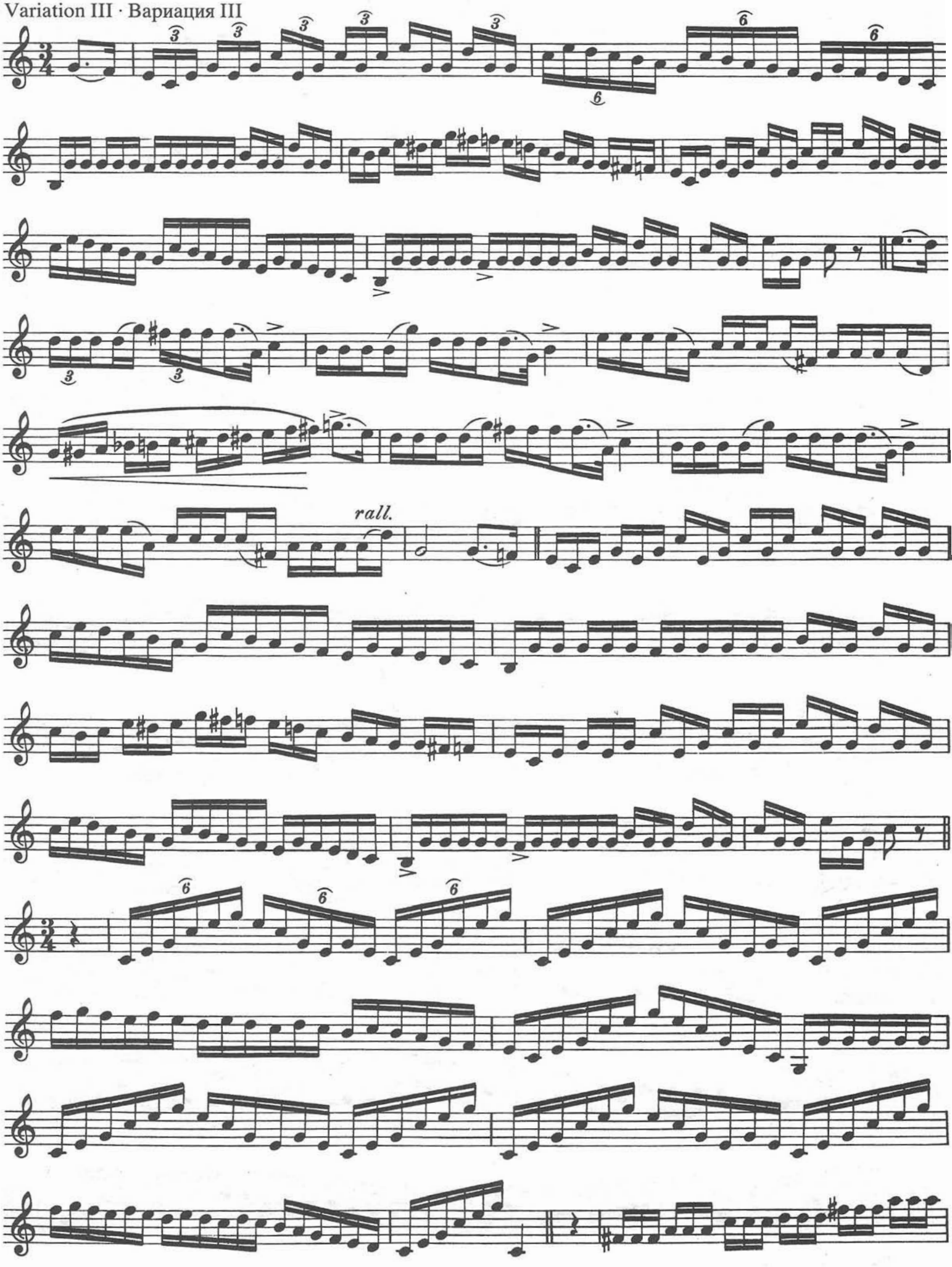


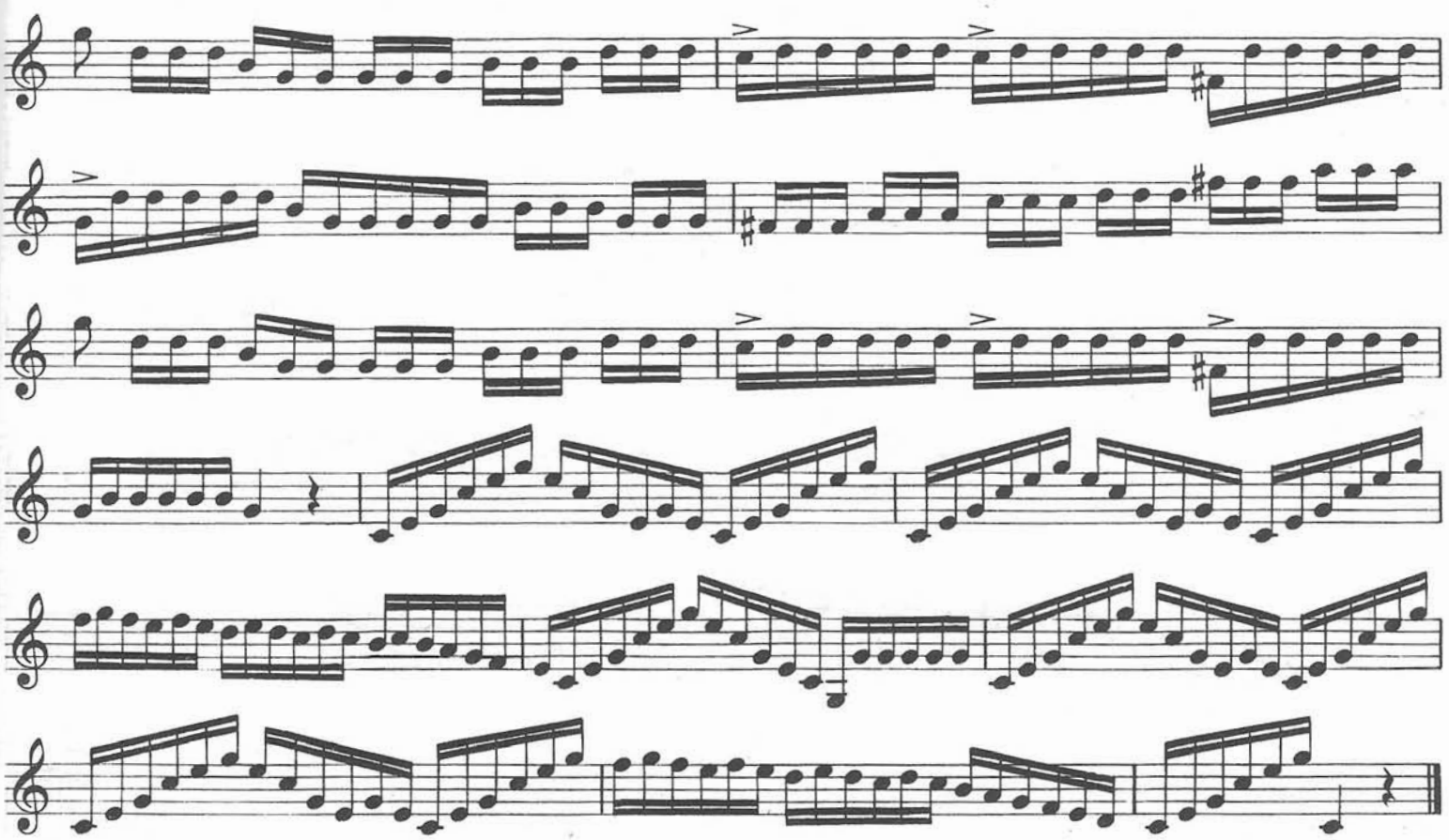


Variation II · Вариация II

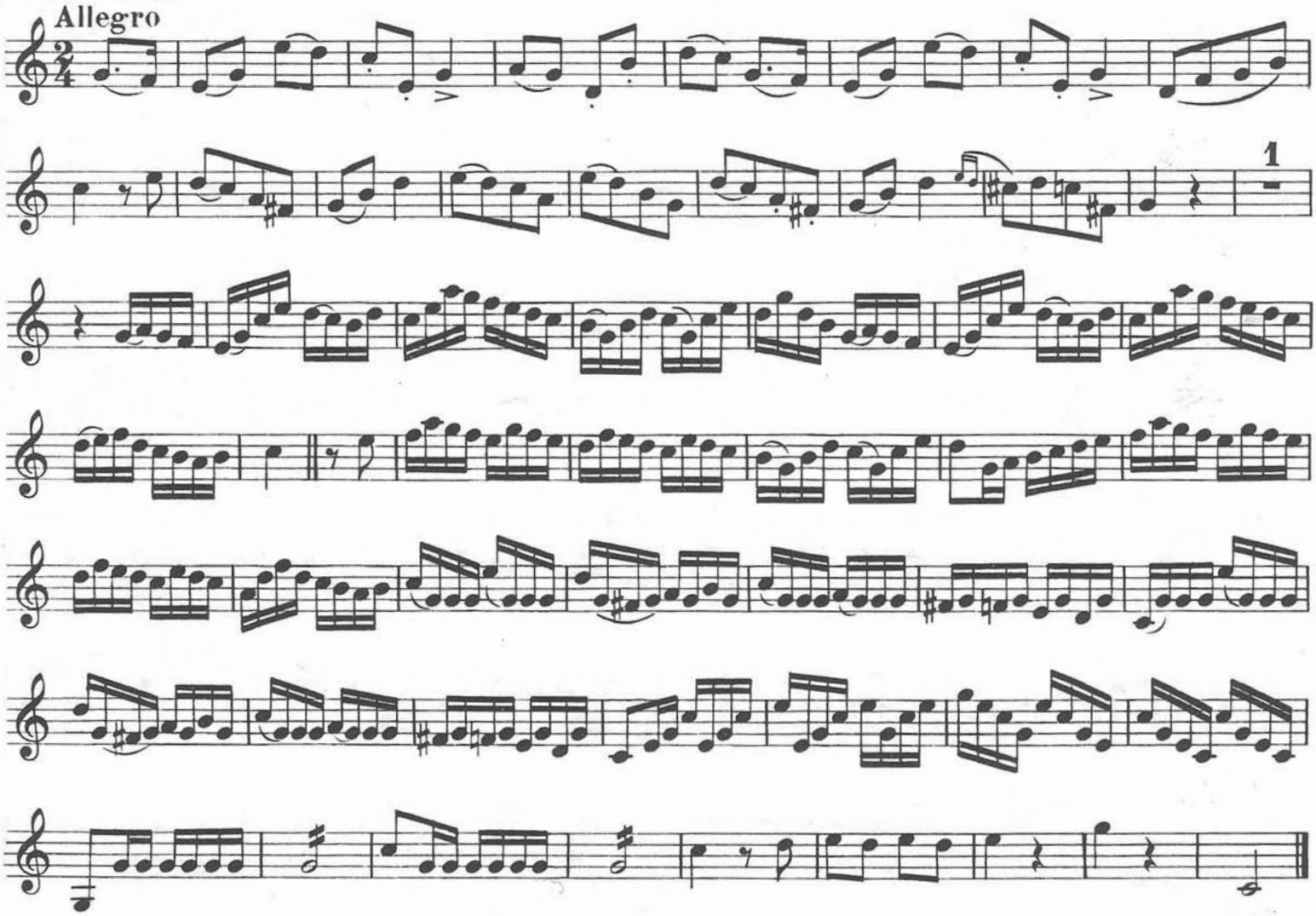


Variation III · Вариация III



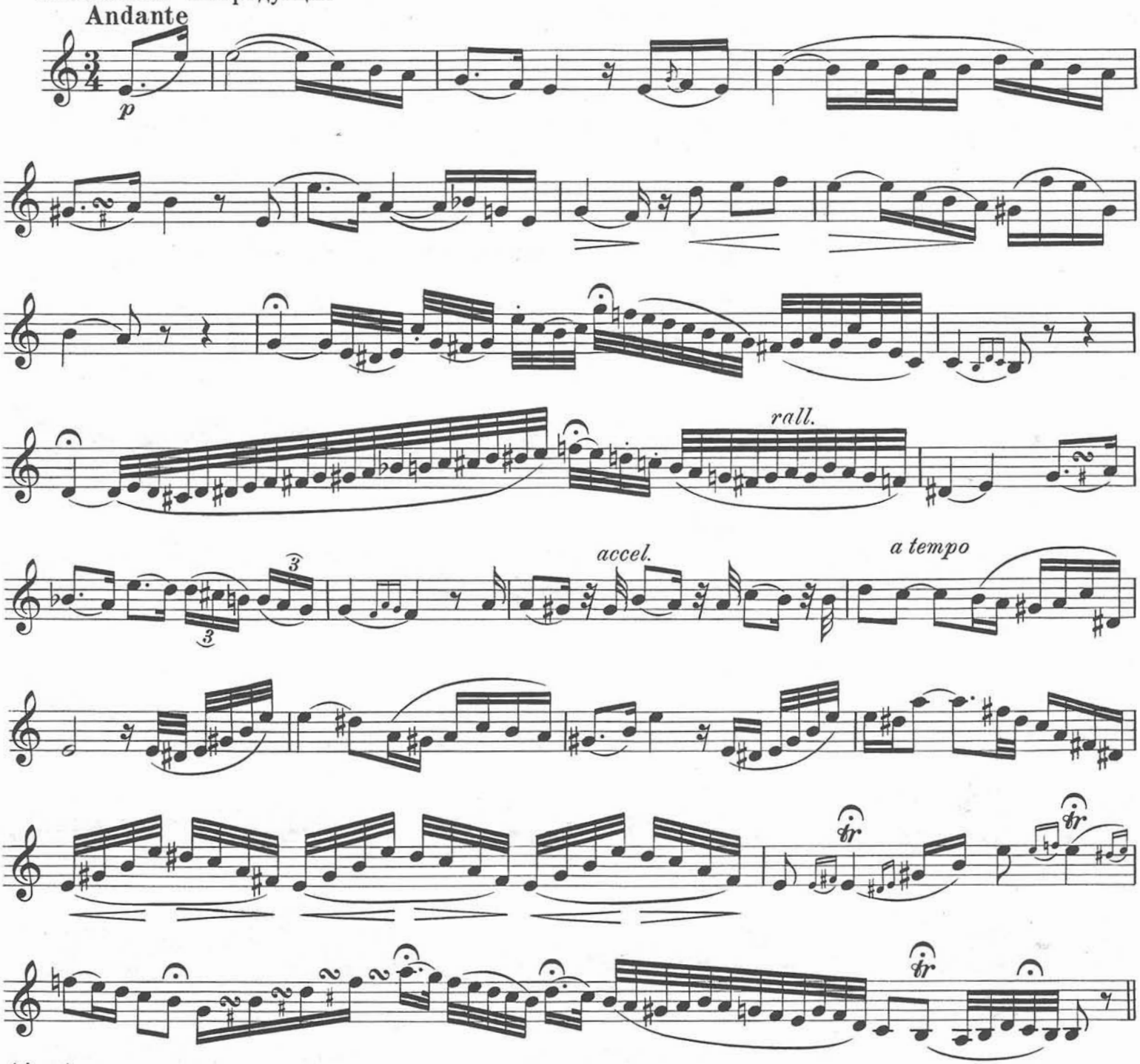


Rondo · Рондо

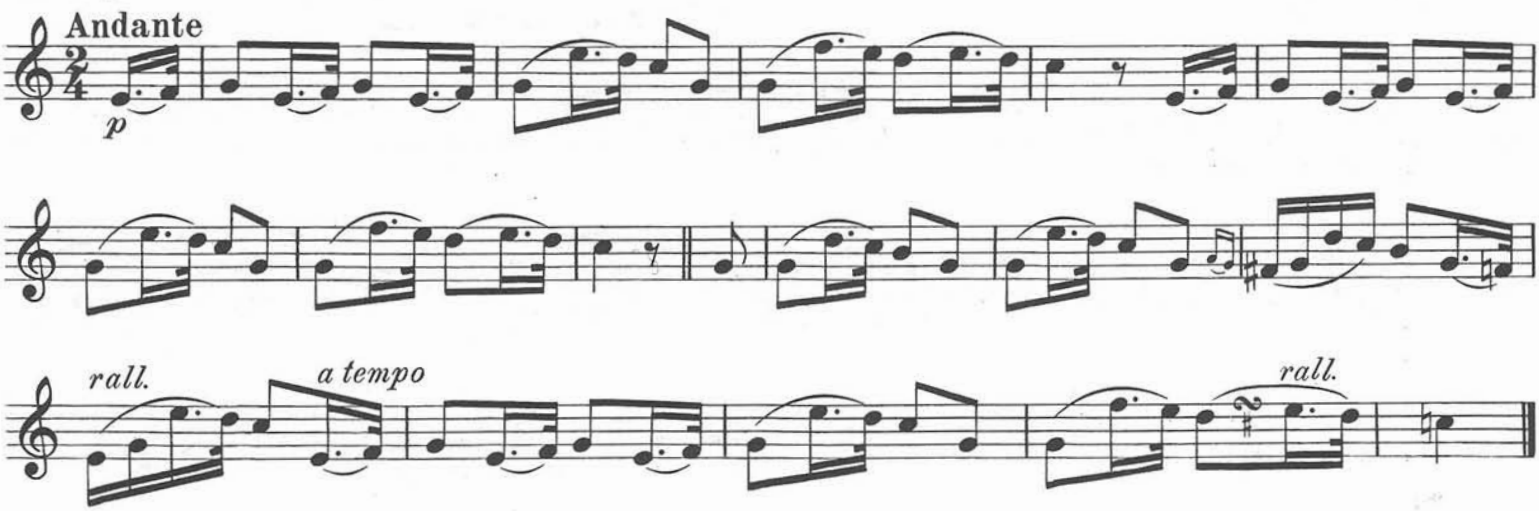


Variationen über «Le petit Suisse» · Вариации на «Le petit Suisse»

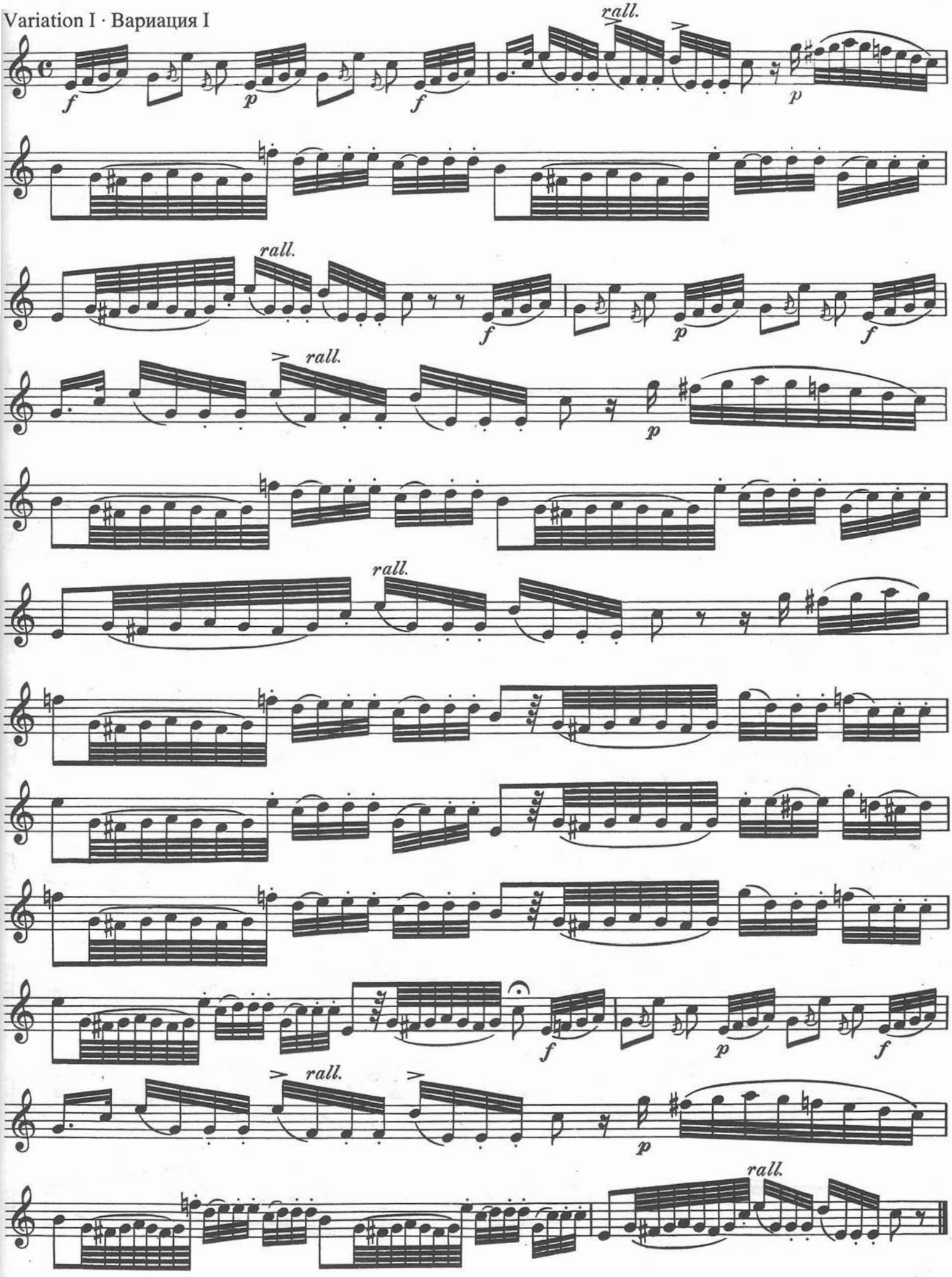
Introduction · Интродукция



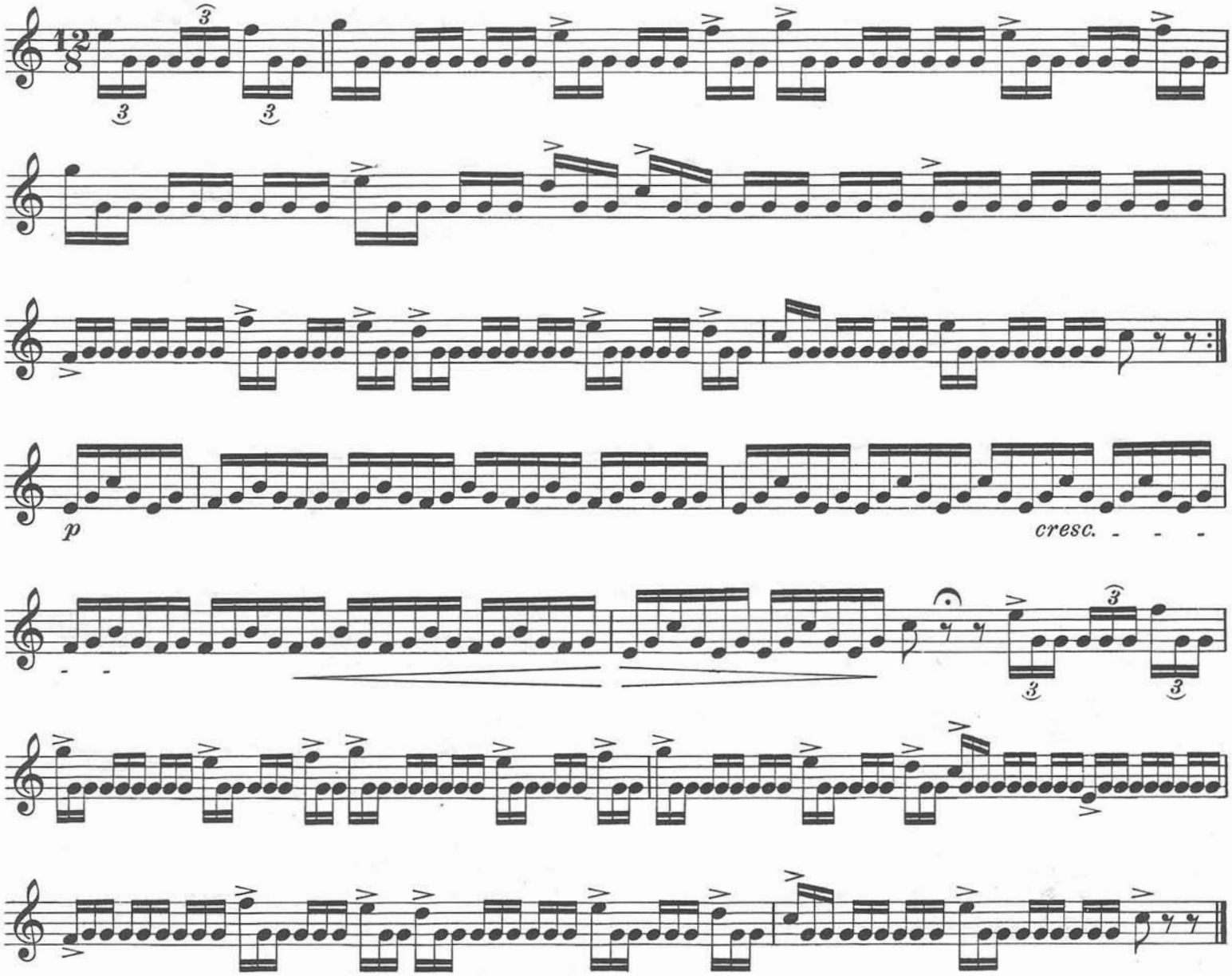
Air · Ария



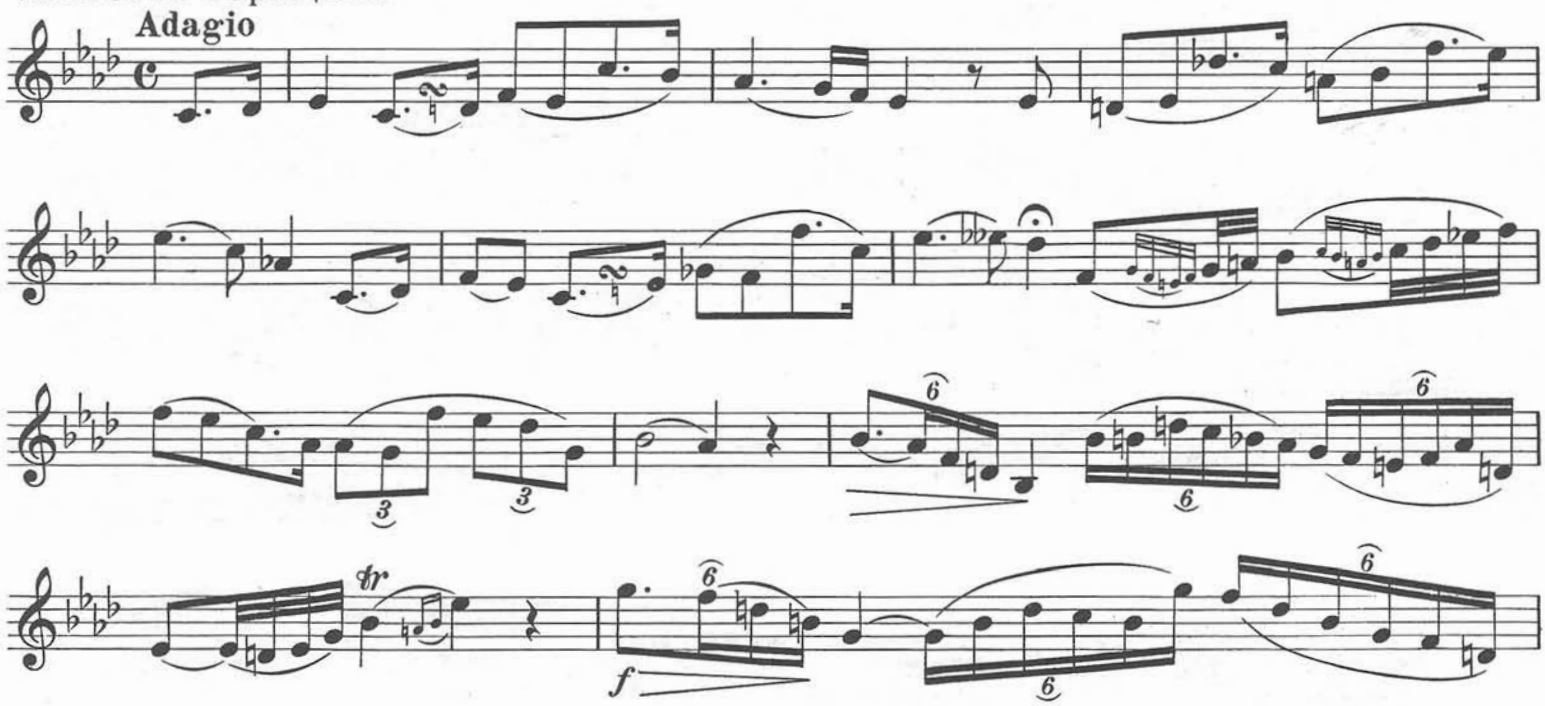
Variation I · Вариация I

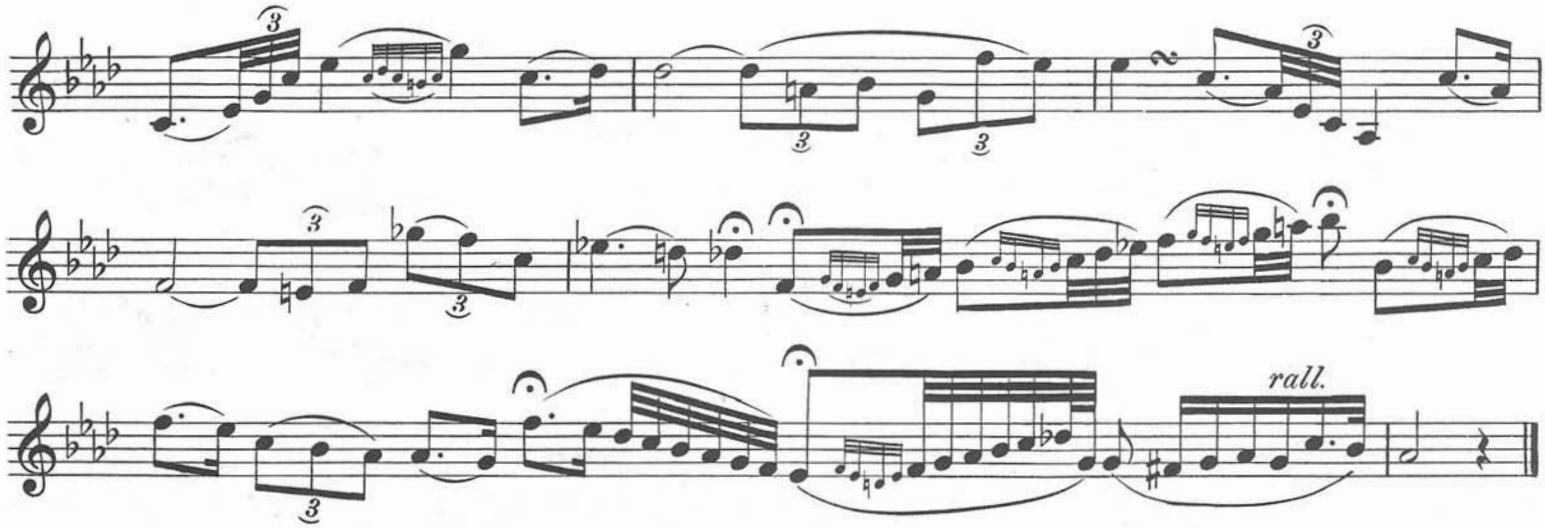


Variation II · Вариация II

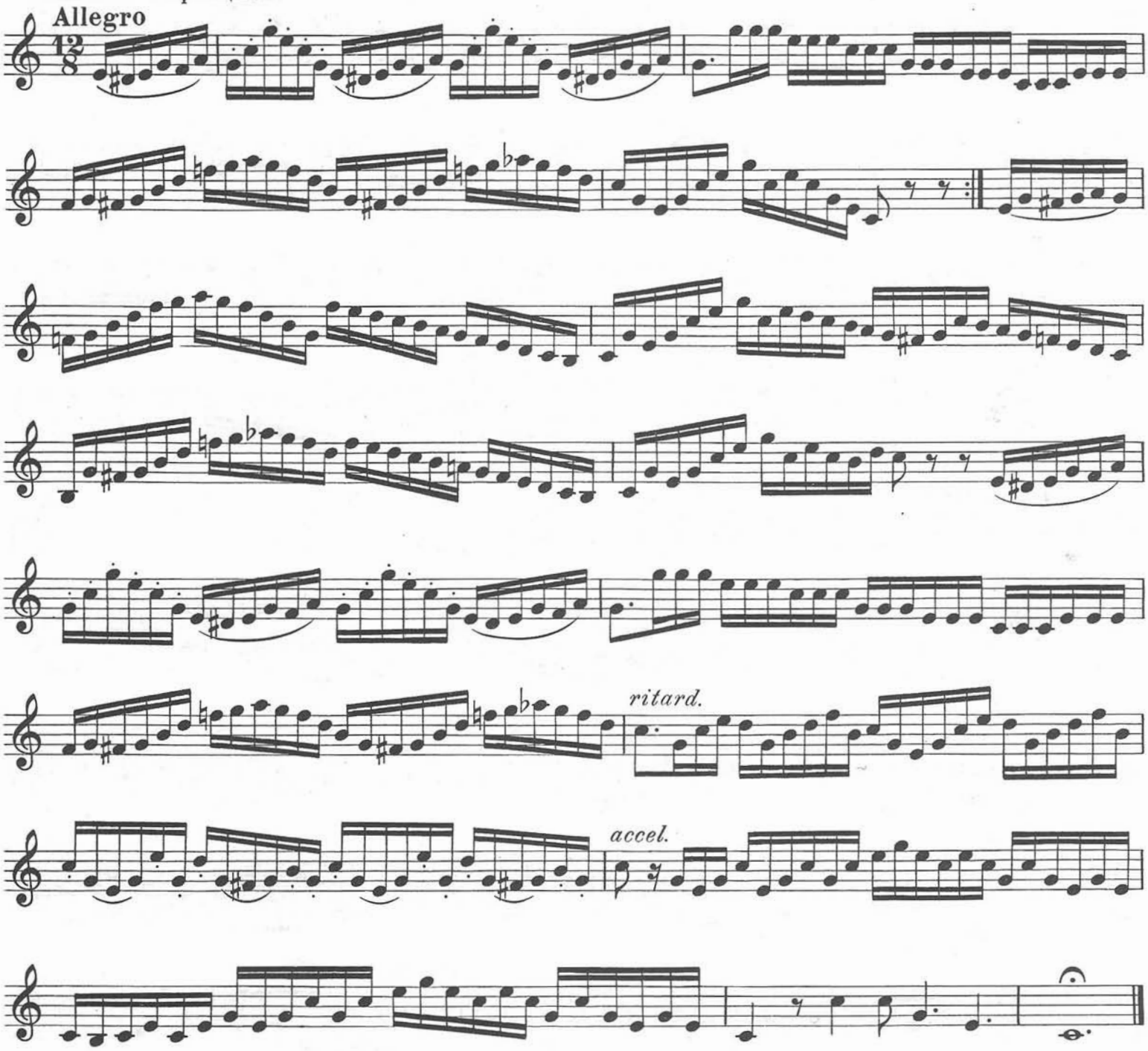


Variation III · Вариация III



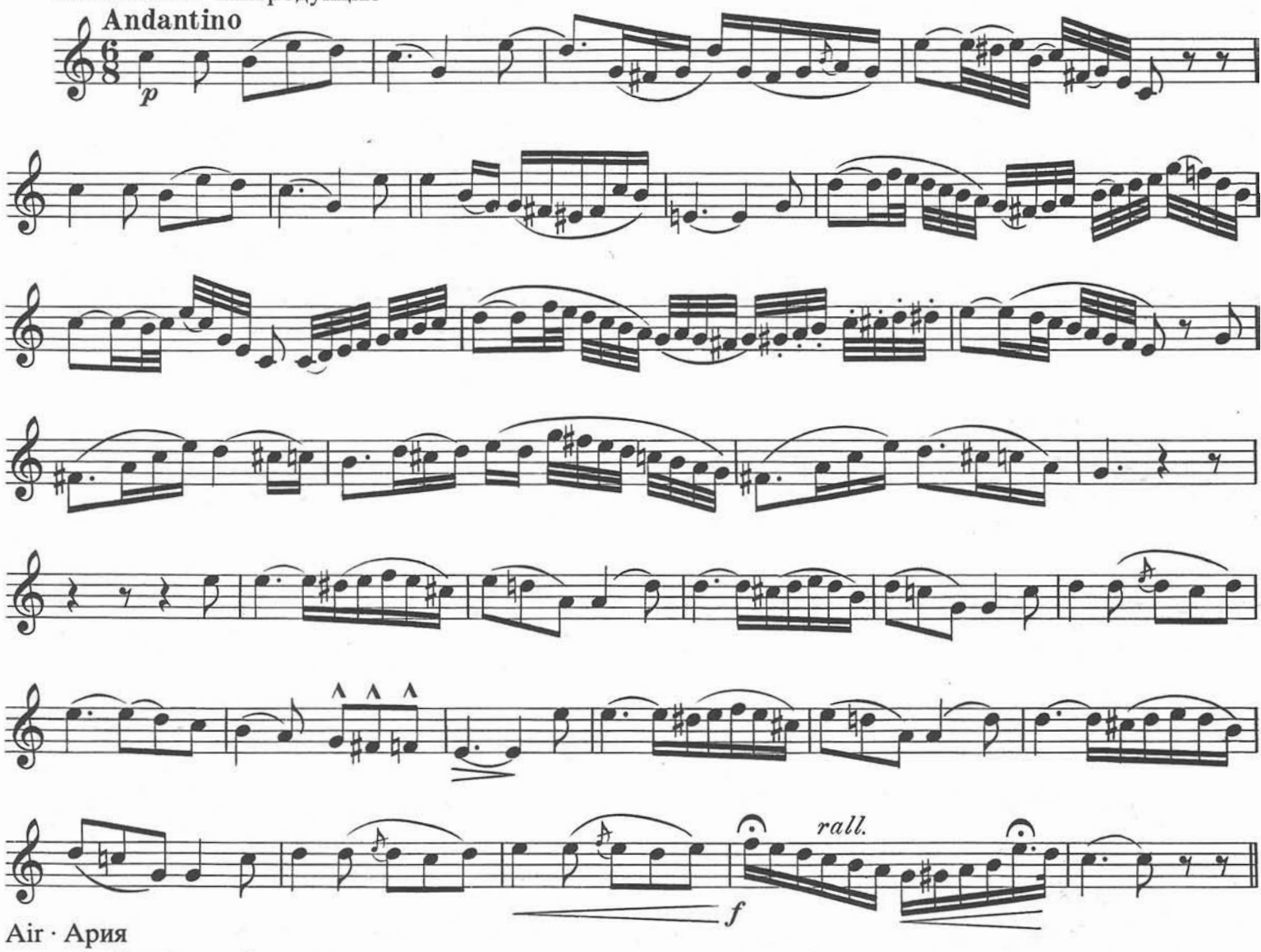


Variation IV · Вариация IV

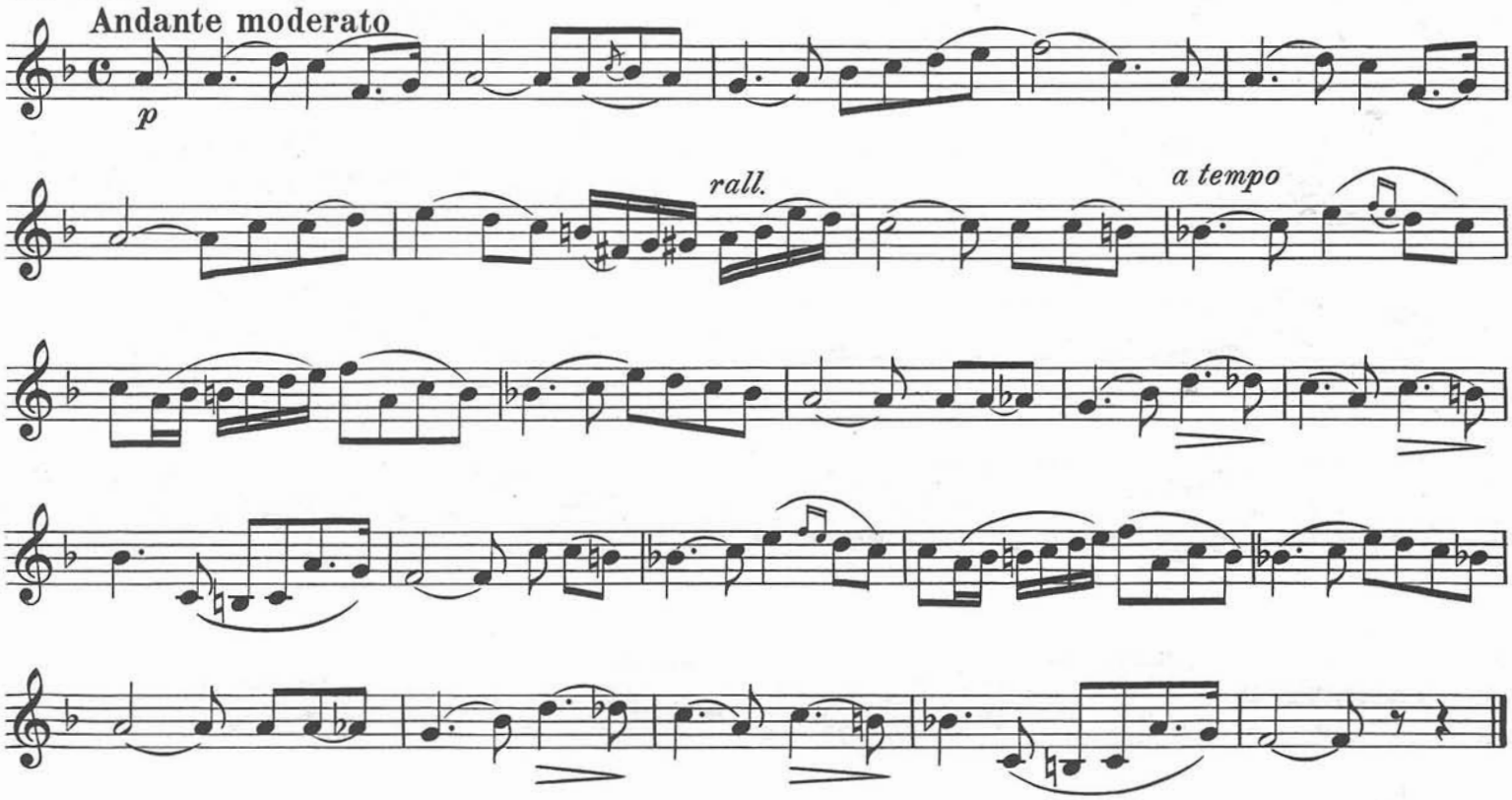


Kaprice und Variationen · Каприс и вариации

Introduction · Интродукция

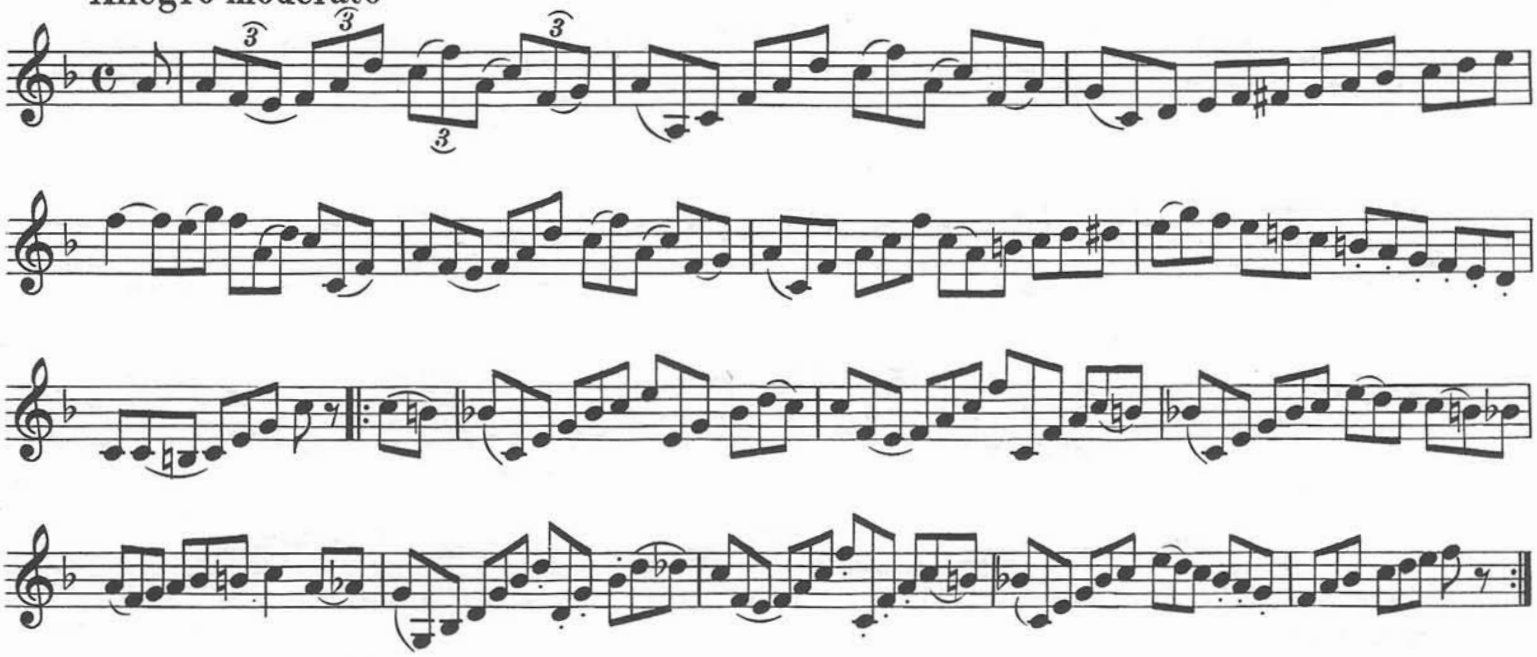


Air · Ария

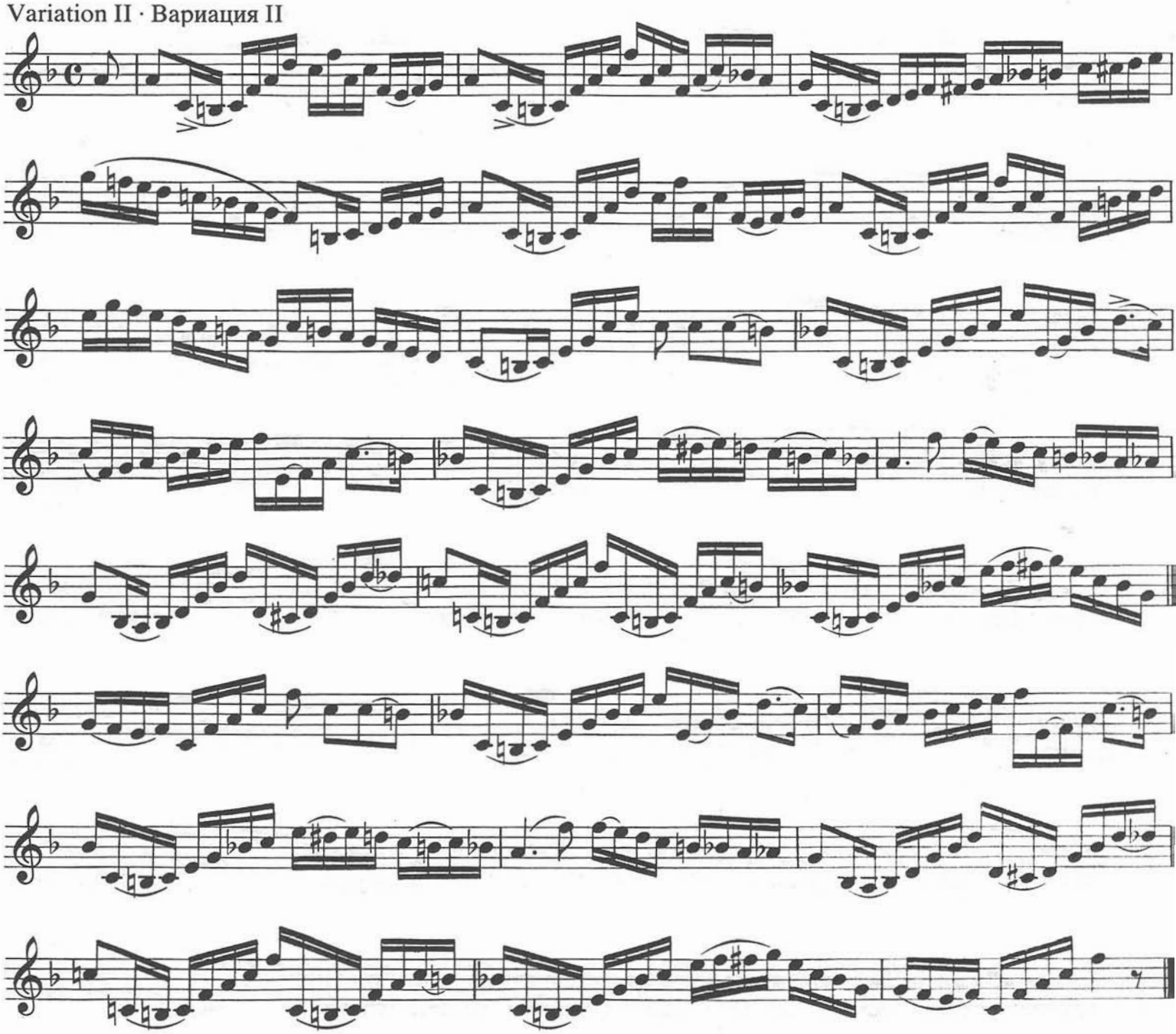


Variation I · Вариация I

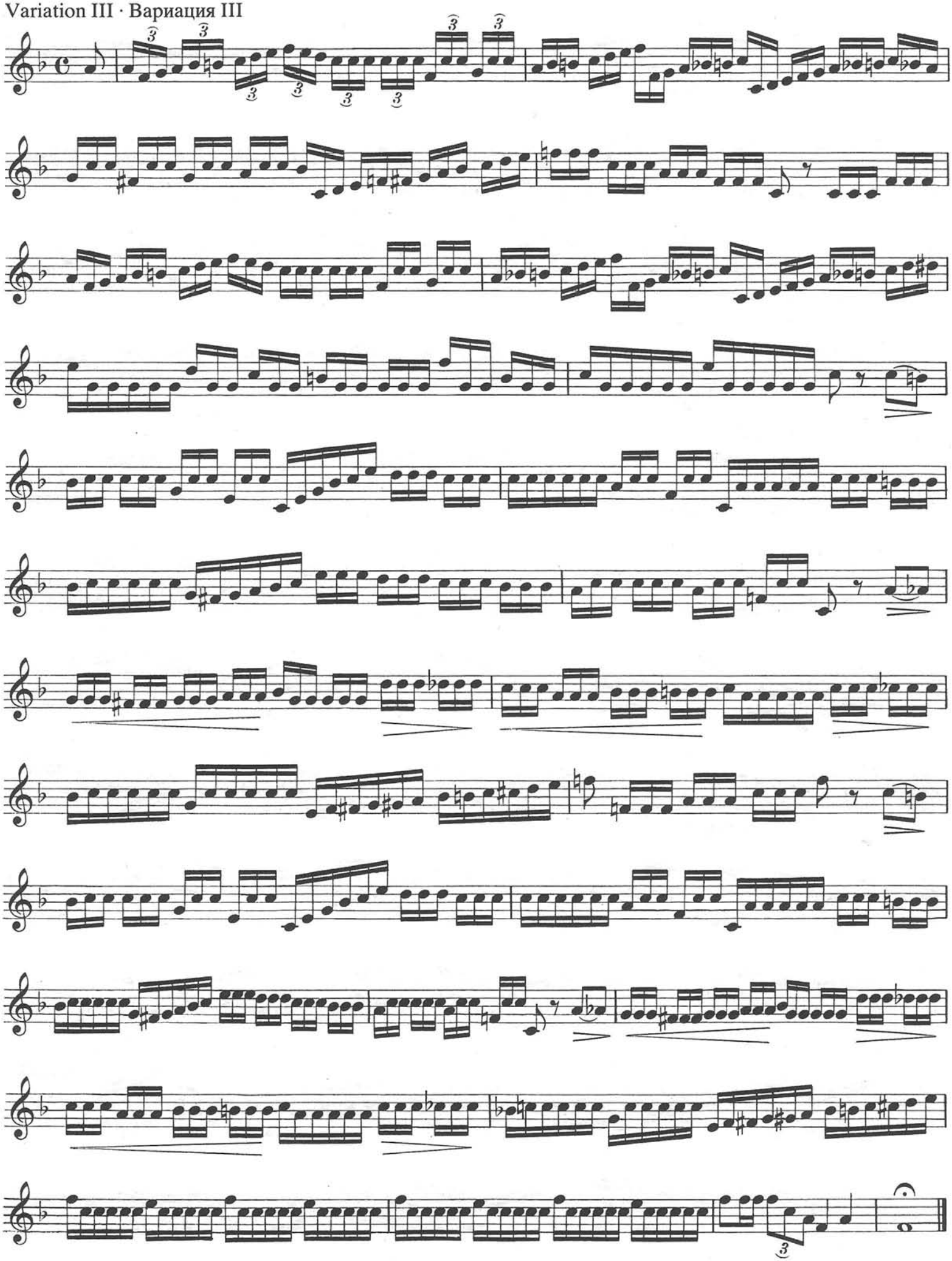
Allegro moderato



Variation II · Вариация II

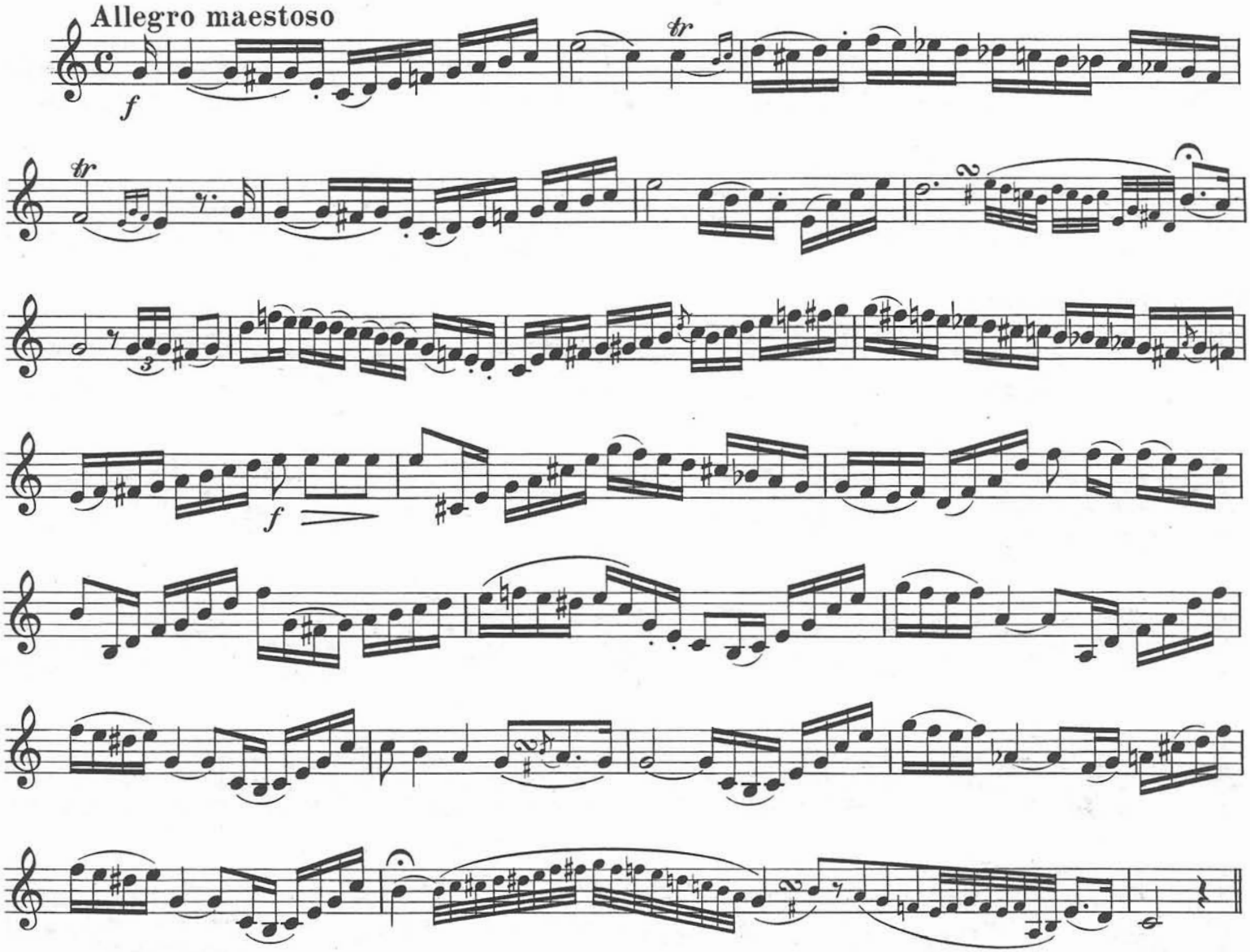


Variation III · Вариация III

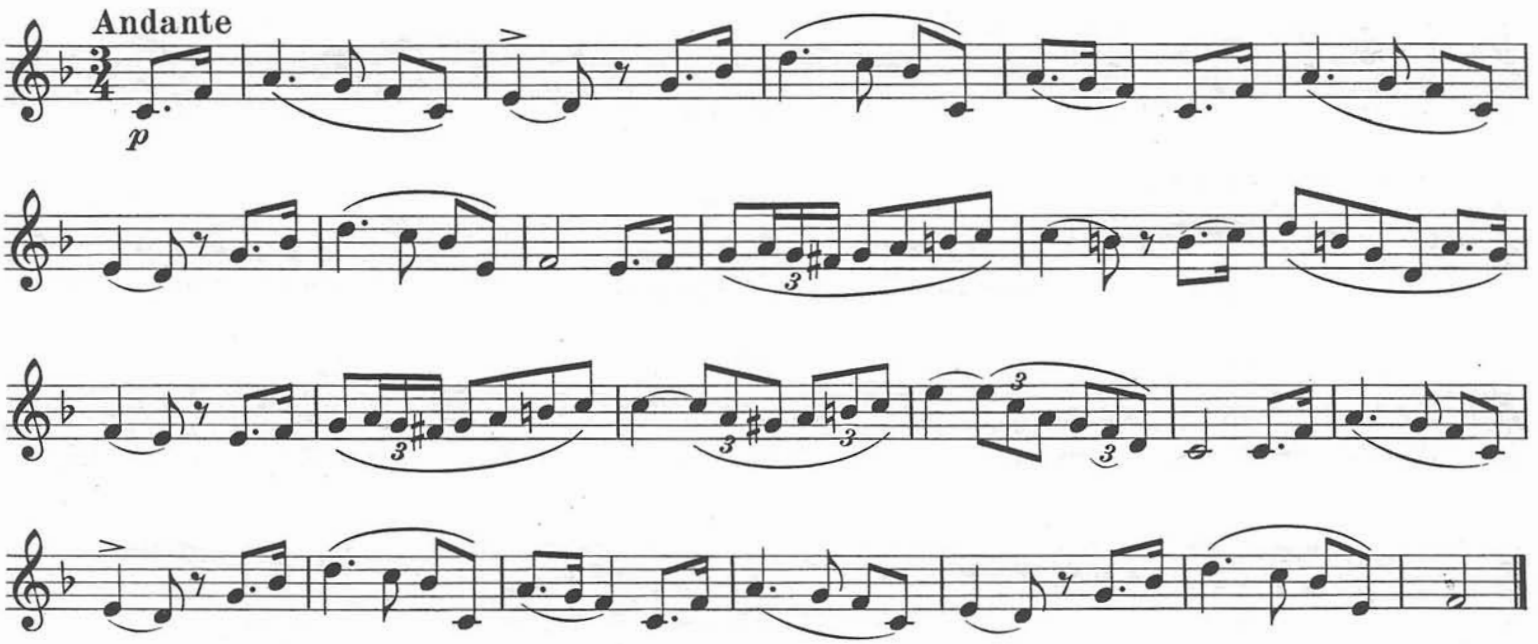


Fantasie und Variationen (Über ein deutsches Thema)
Фантазия и вариации на немецкую тему

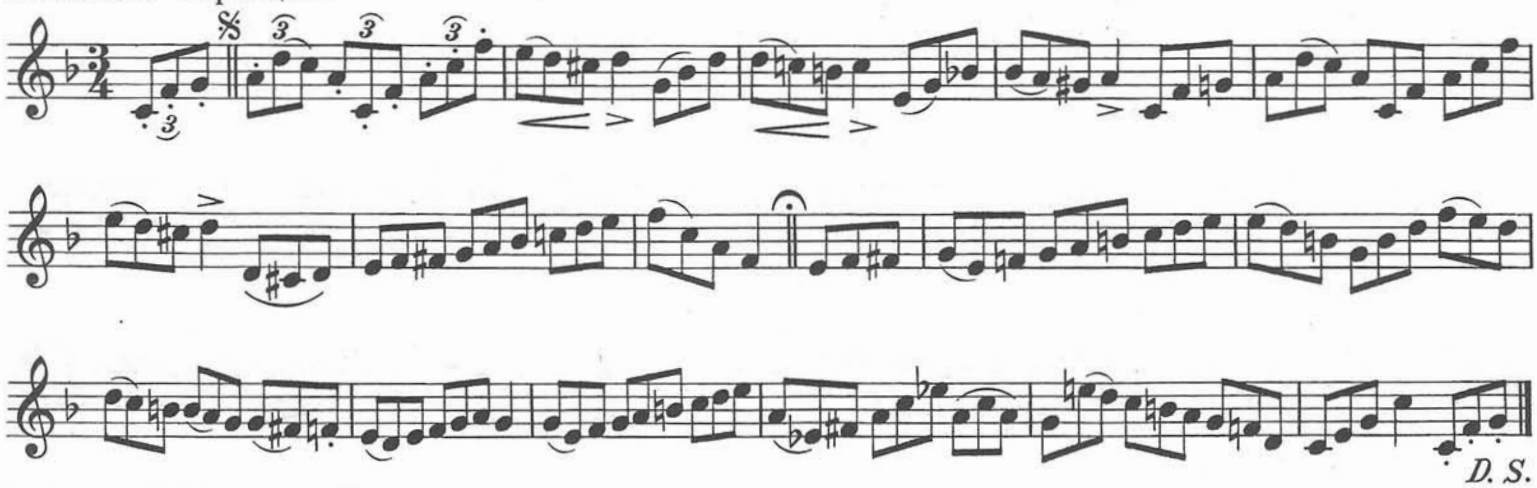
Introduction · Интродукция



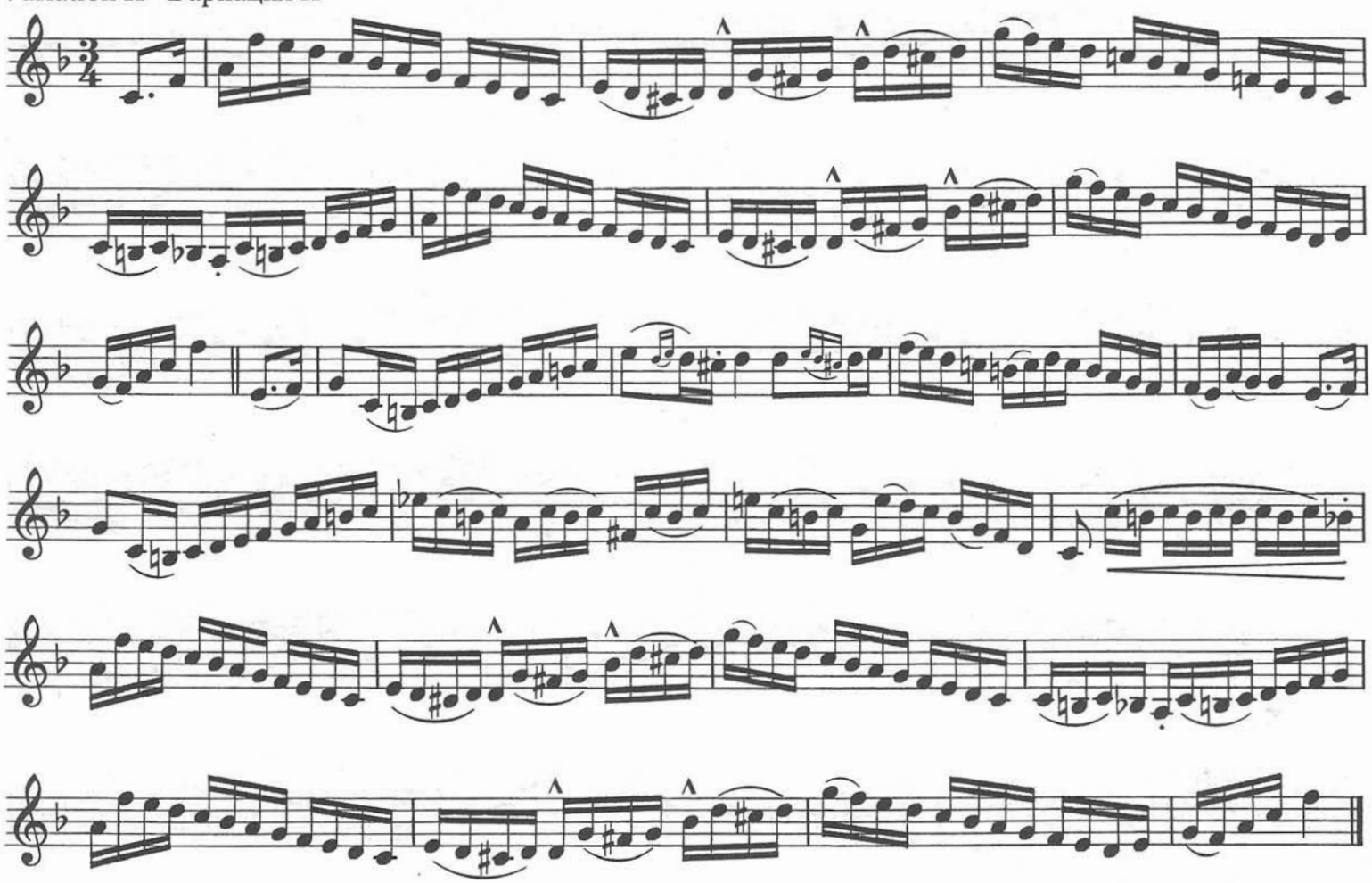
Air · Ария



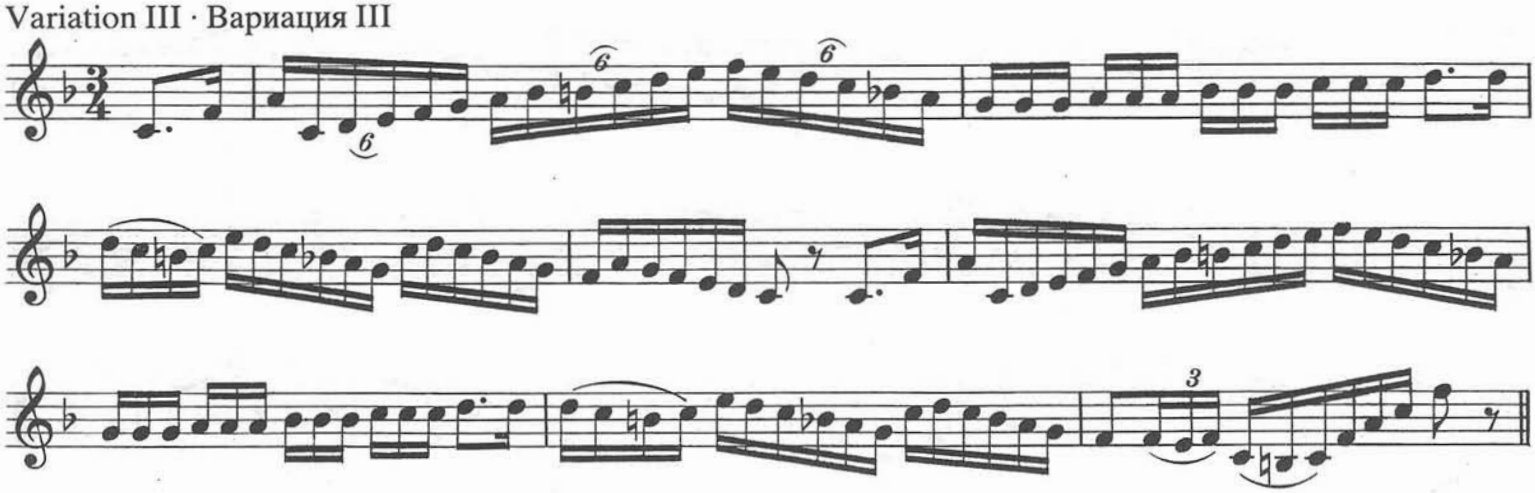
Variation I · Вариация I

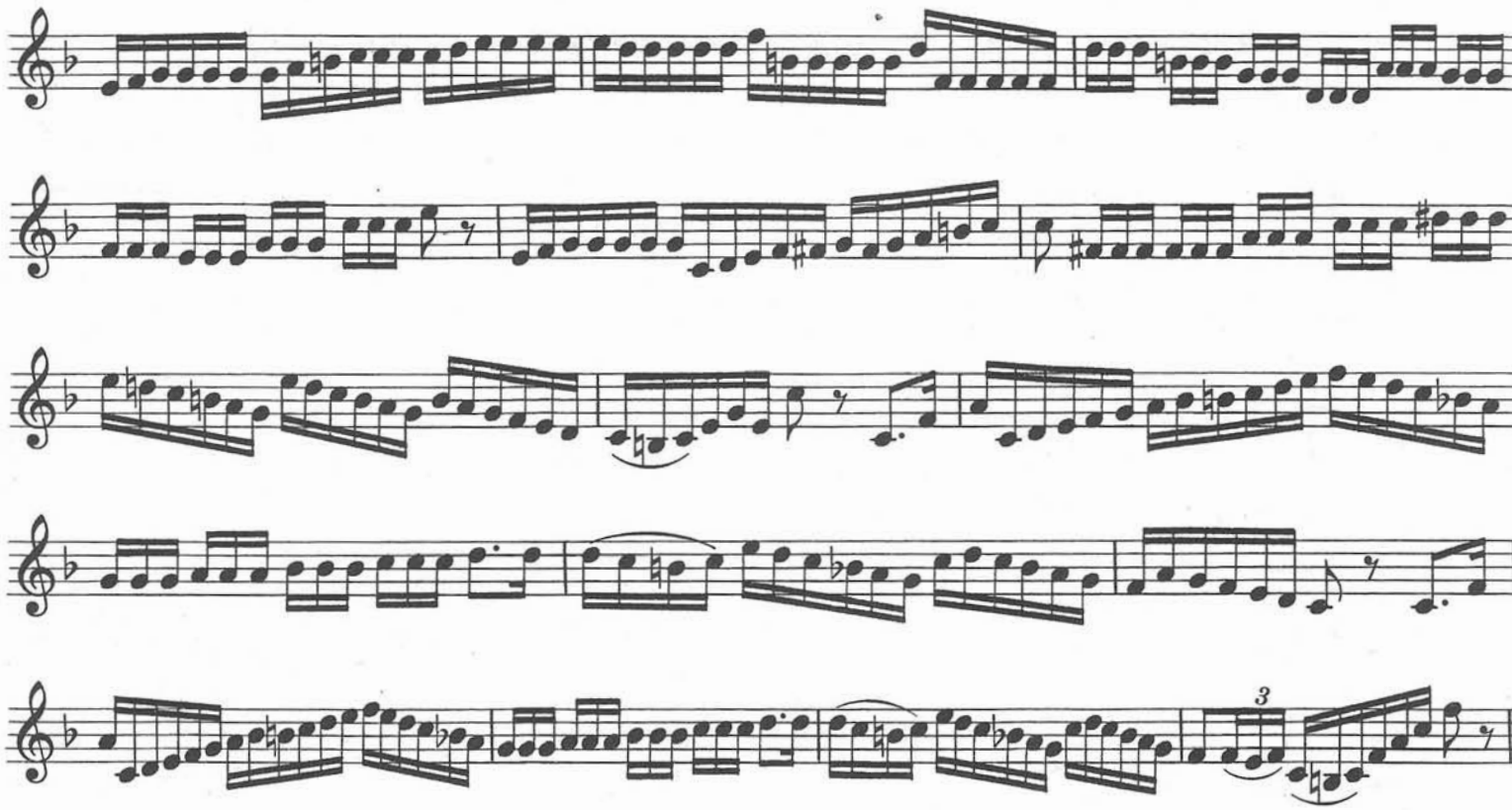


Variation II · Вариация II

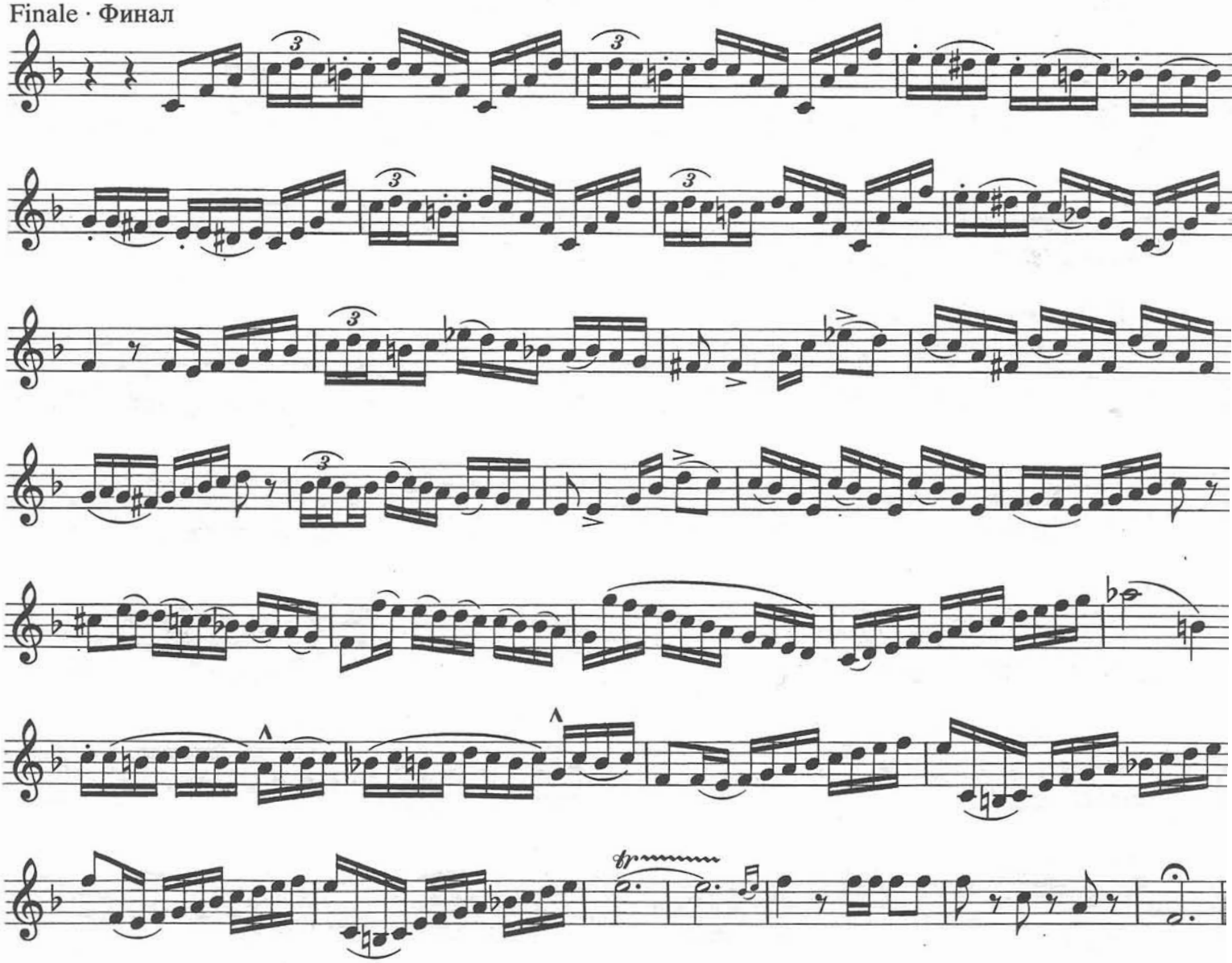


Variation III · Вариация III



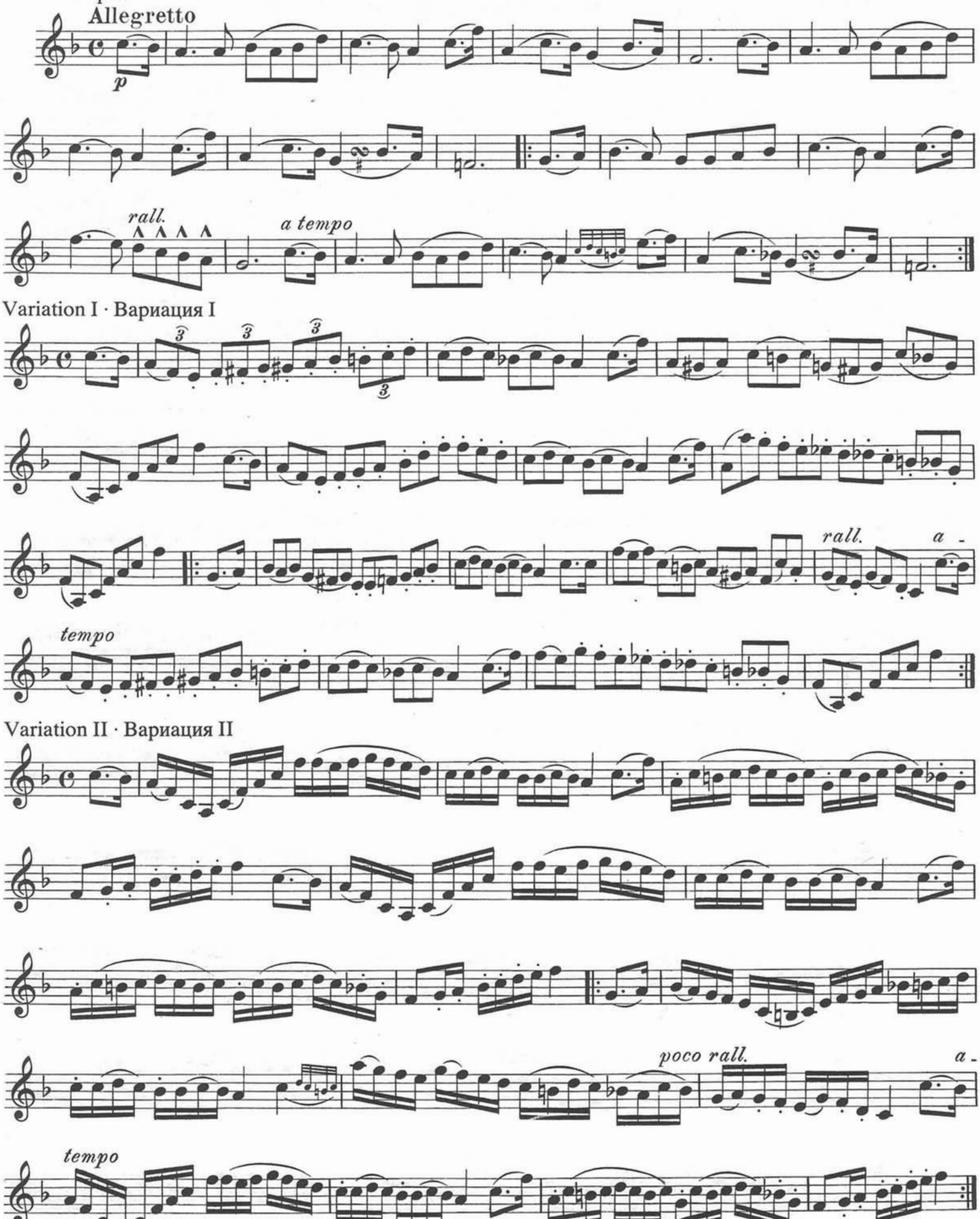


Finale · Финал

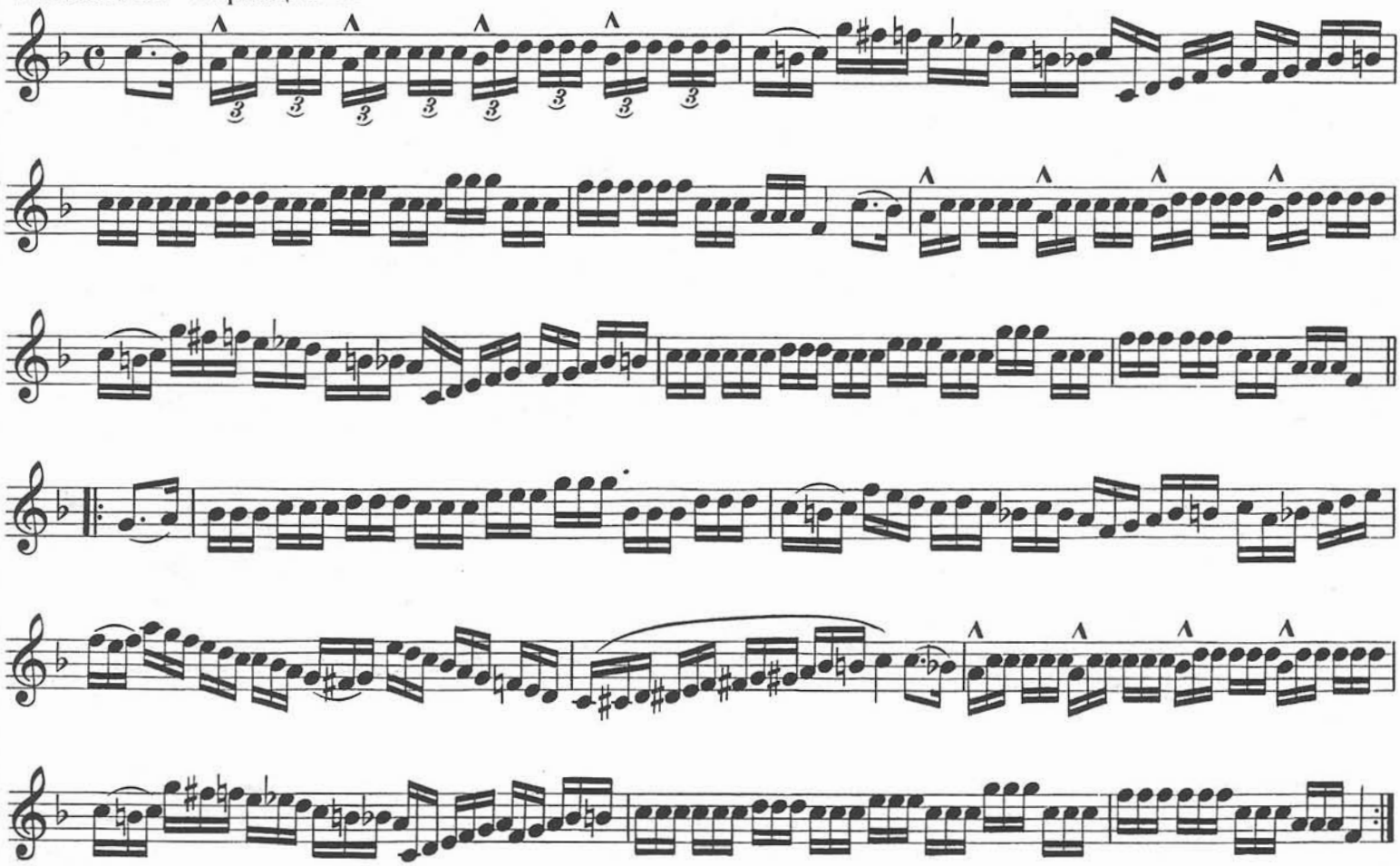


Thema und Variationen (Siehst du den glänzenden Schnee)
Тема с вариациями (Видишь ли ты сверкающий снег)

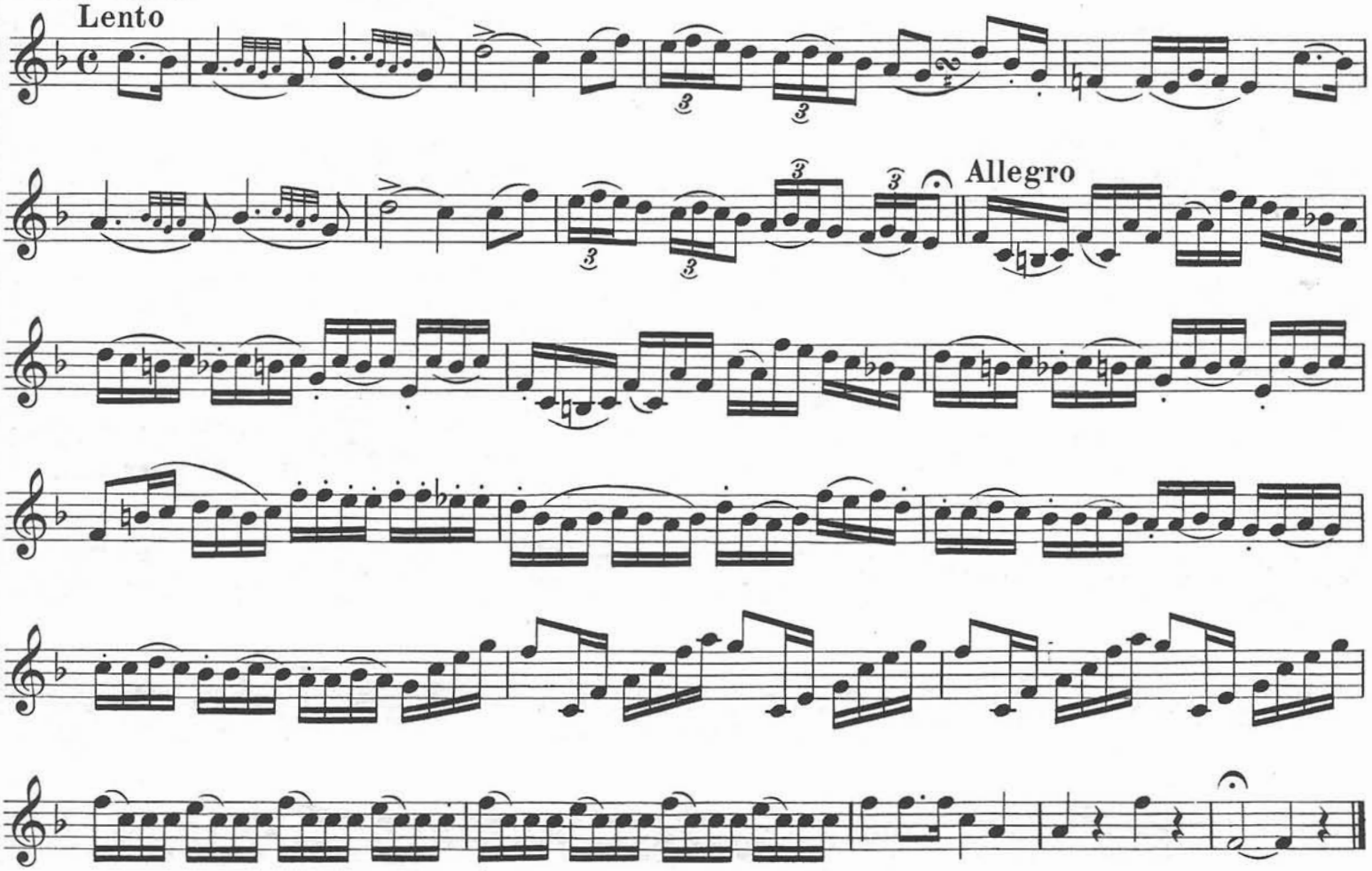
Air · Ария



Variation III · Вариация III

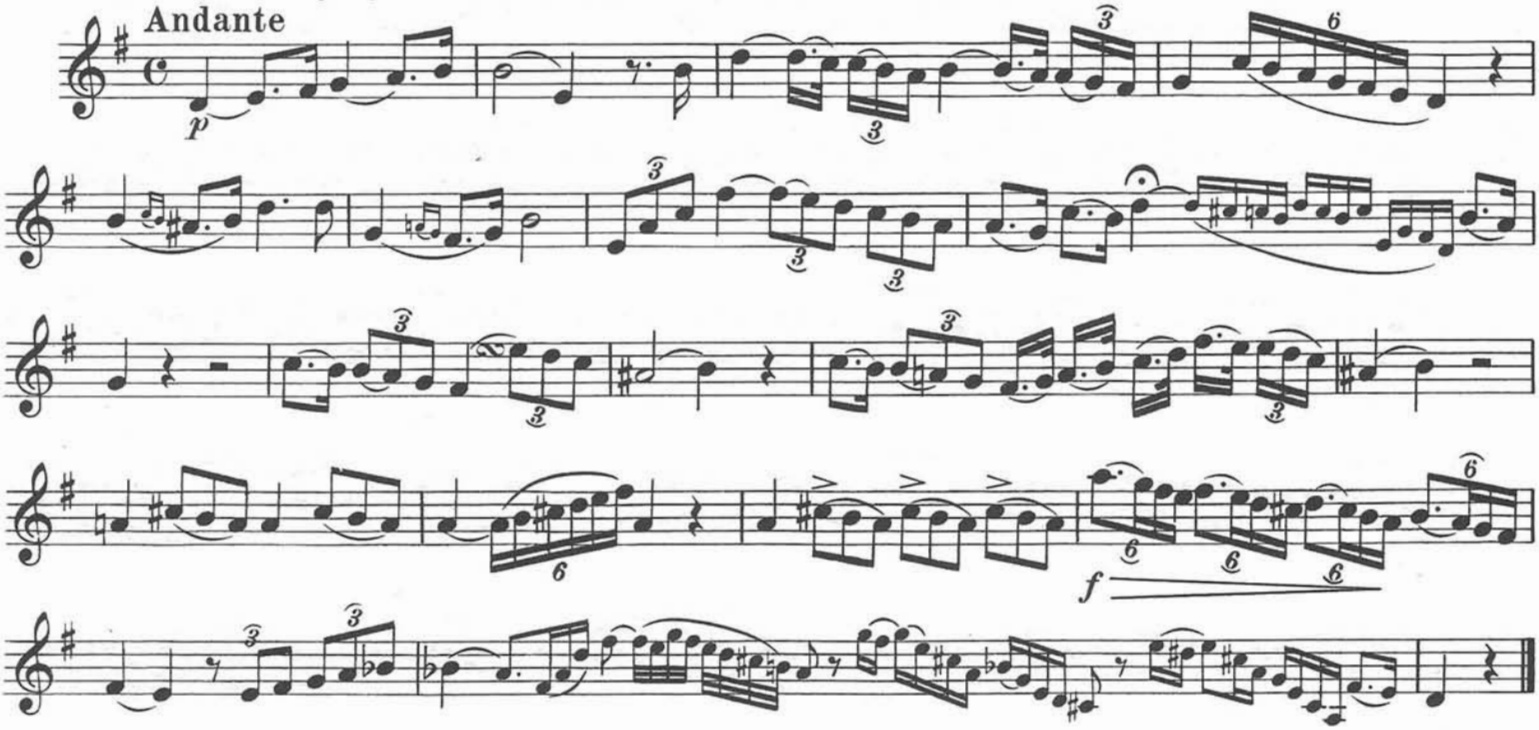


Finale · Финал

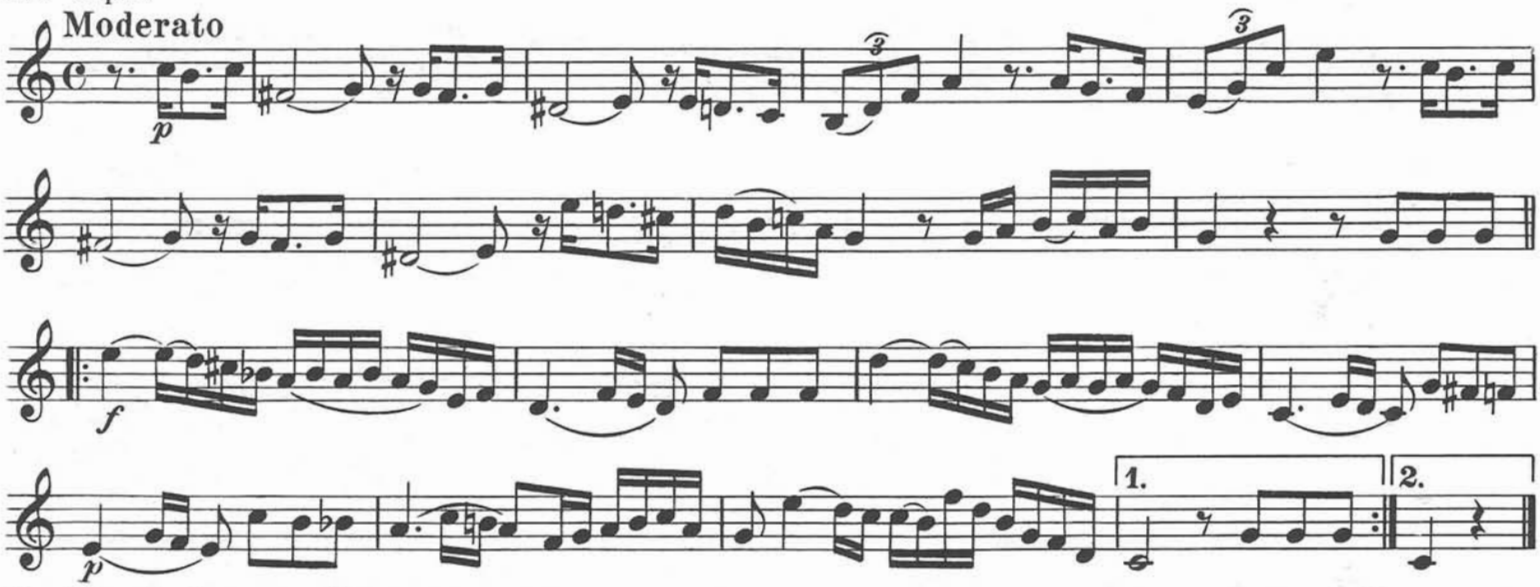


Kavatine und Variationen · Каватина и вариации

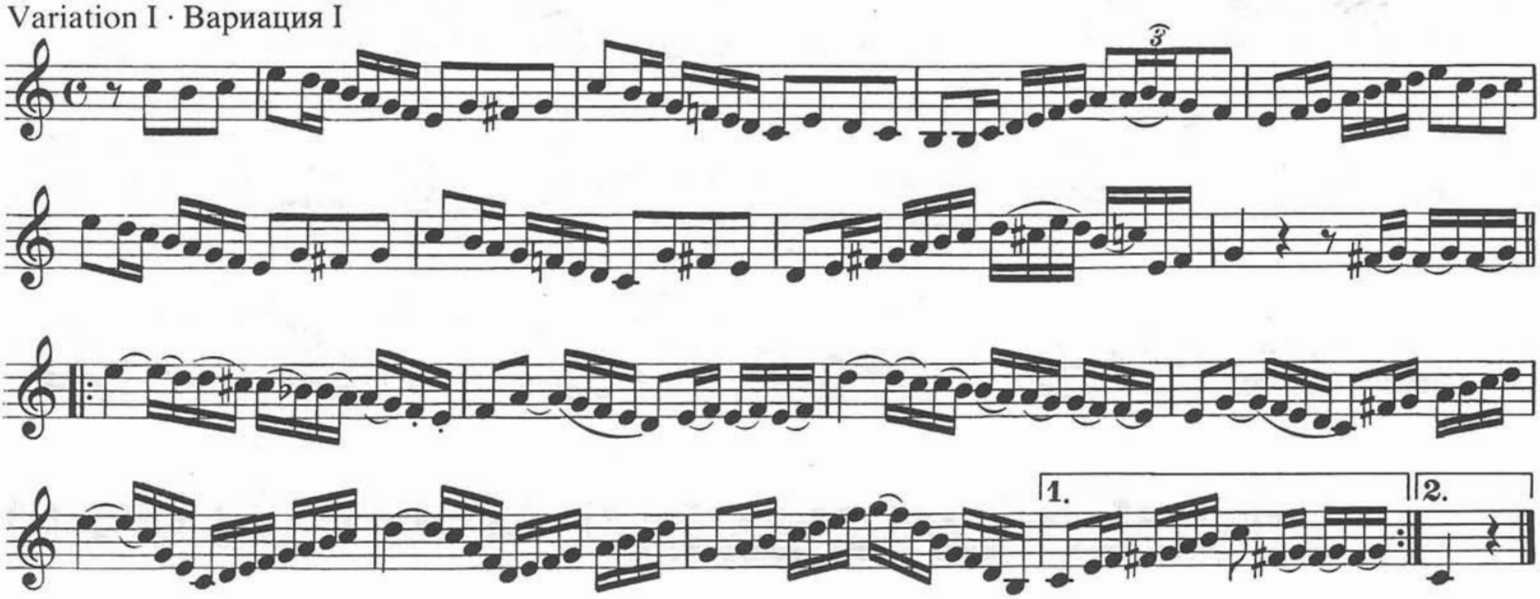
Introduction · Интродукция



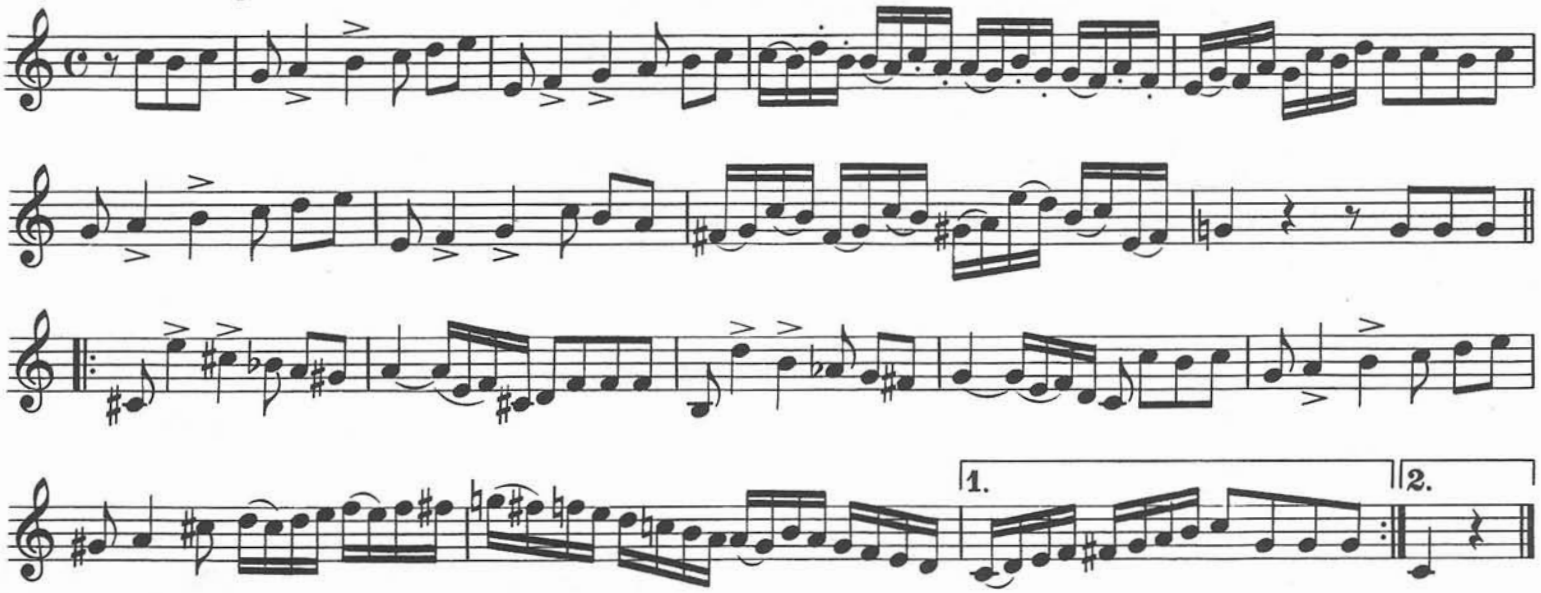
Air · Ария



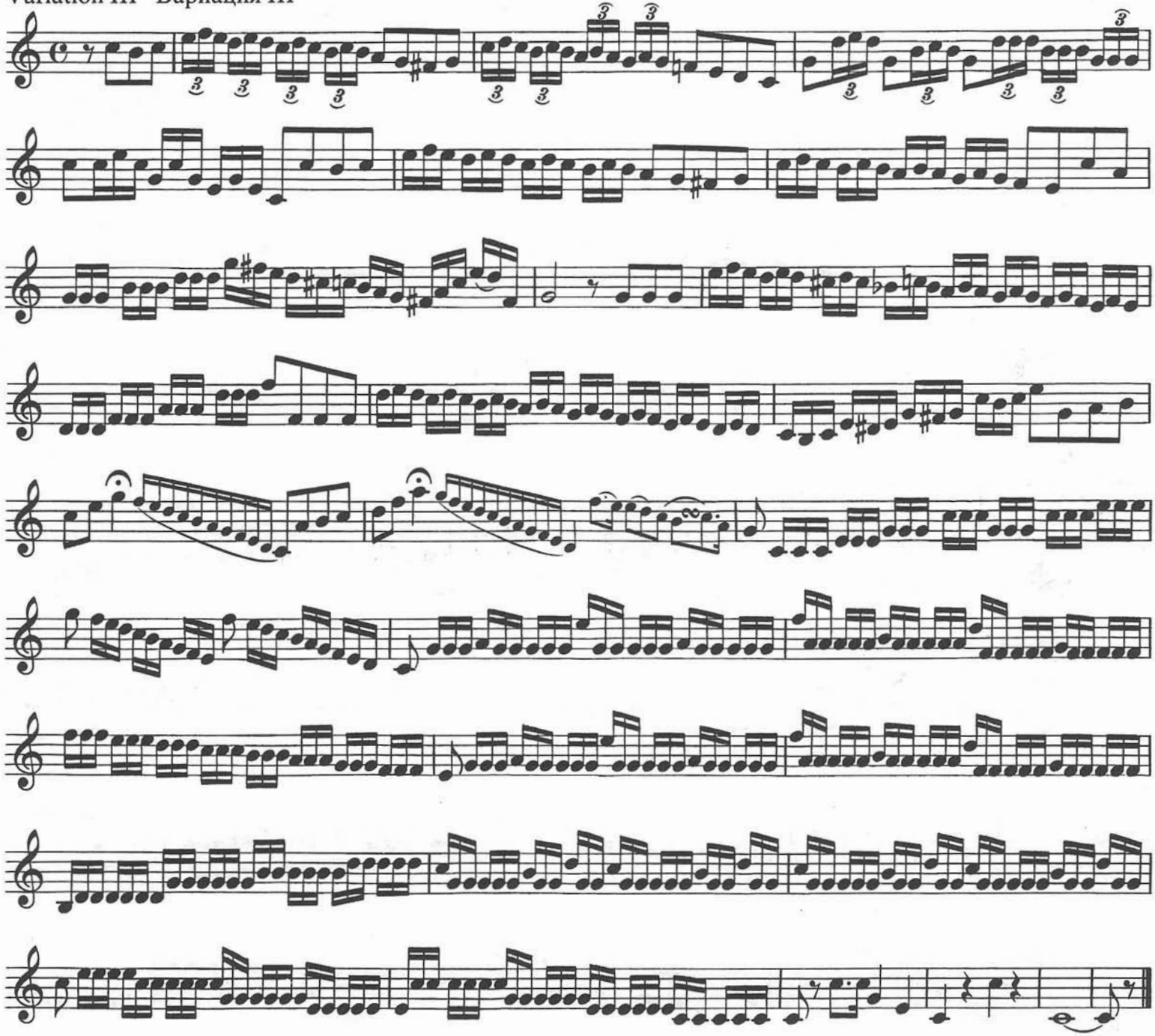
Variation I · Вариация I



Variation II · Вариация II

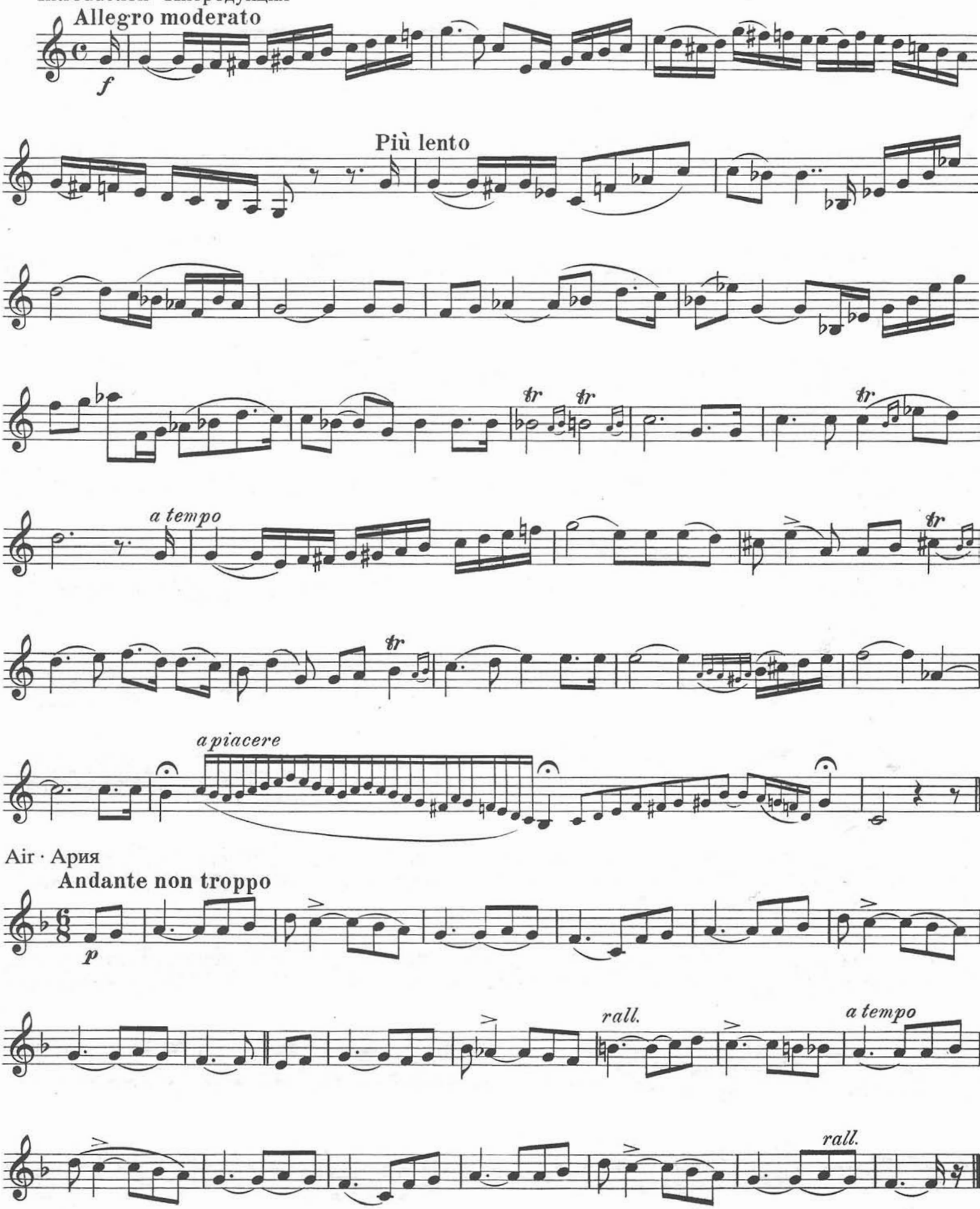


Variation III · Вариация III

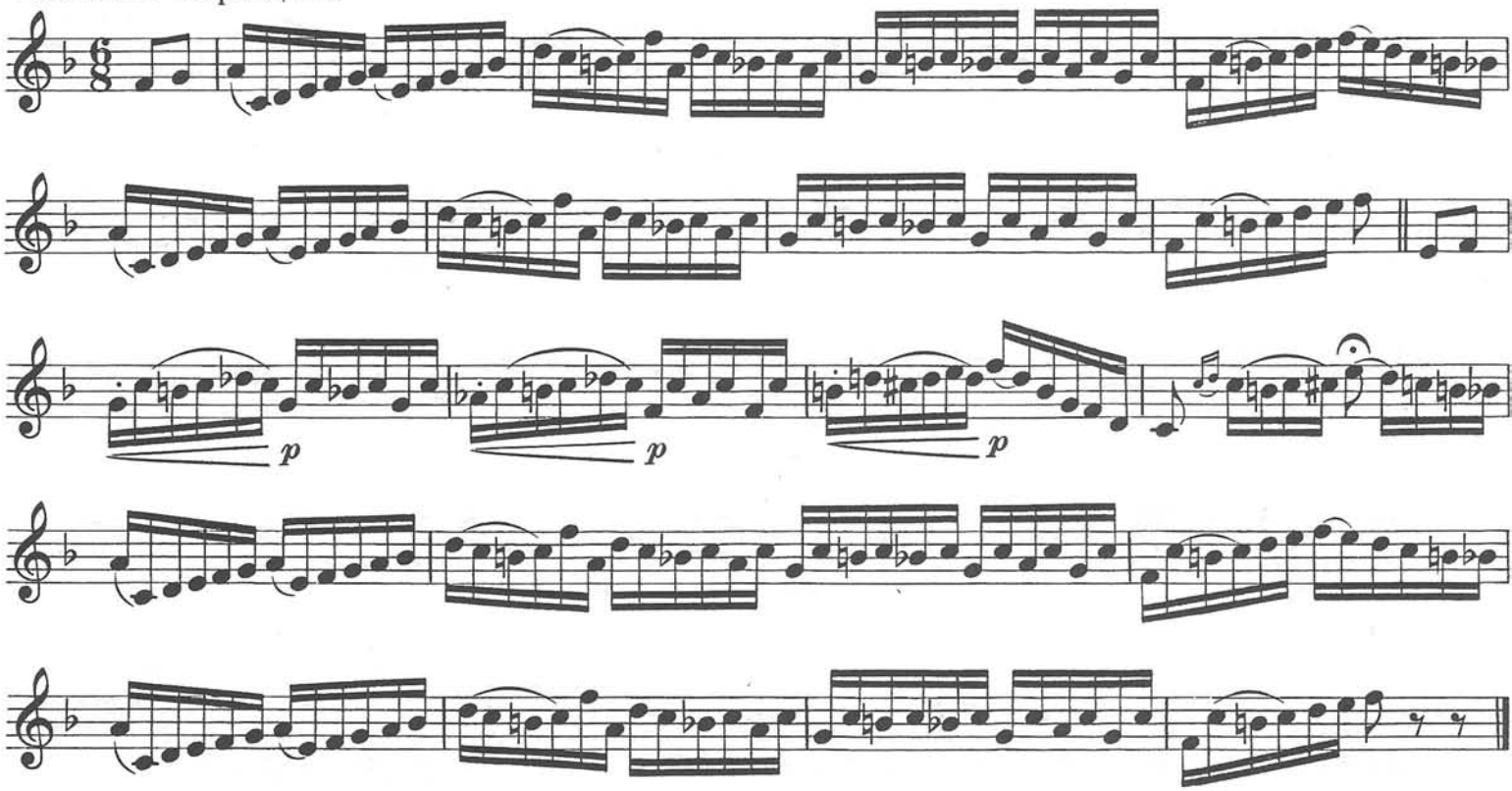


Variationen über ein beliebtes Thema (Von Weber)
Вариации на любимую тему (Вебер)

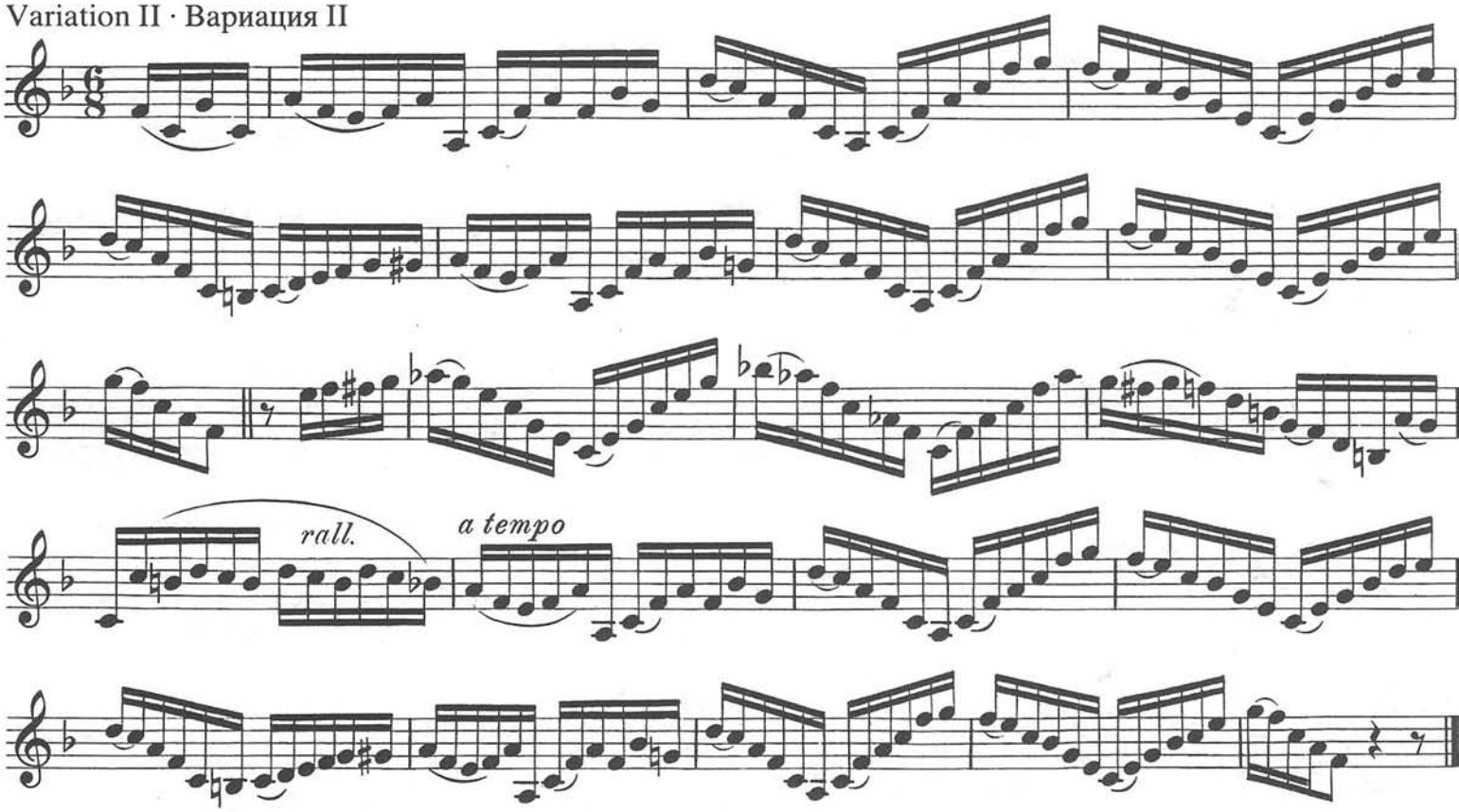
Introduction · Интродукция



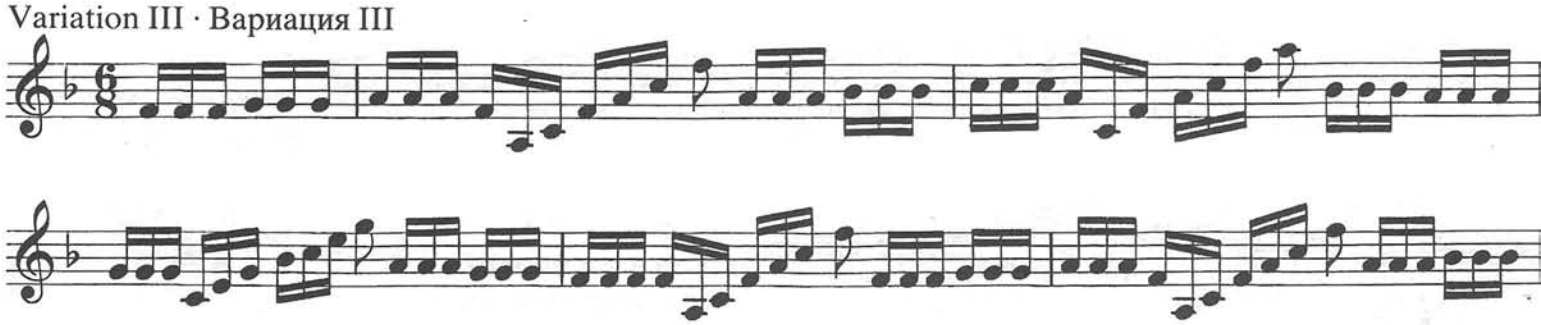
Variation I · Вариация I

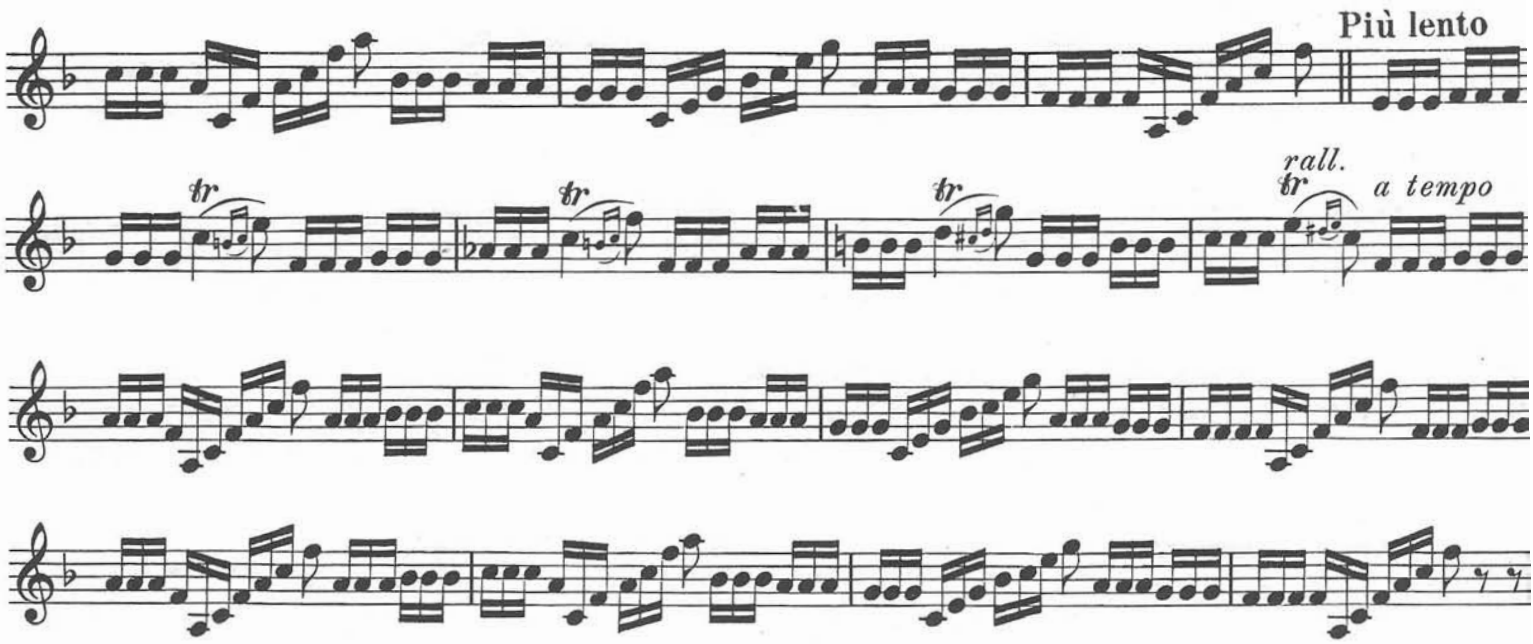


Variation II · Вариация II

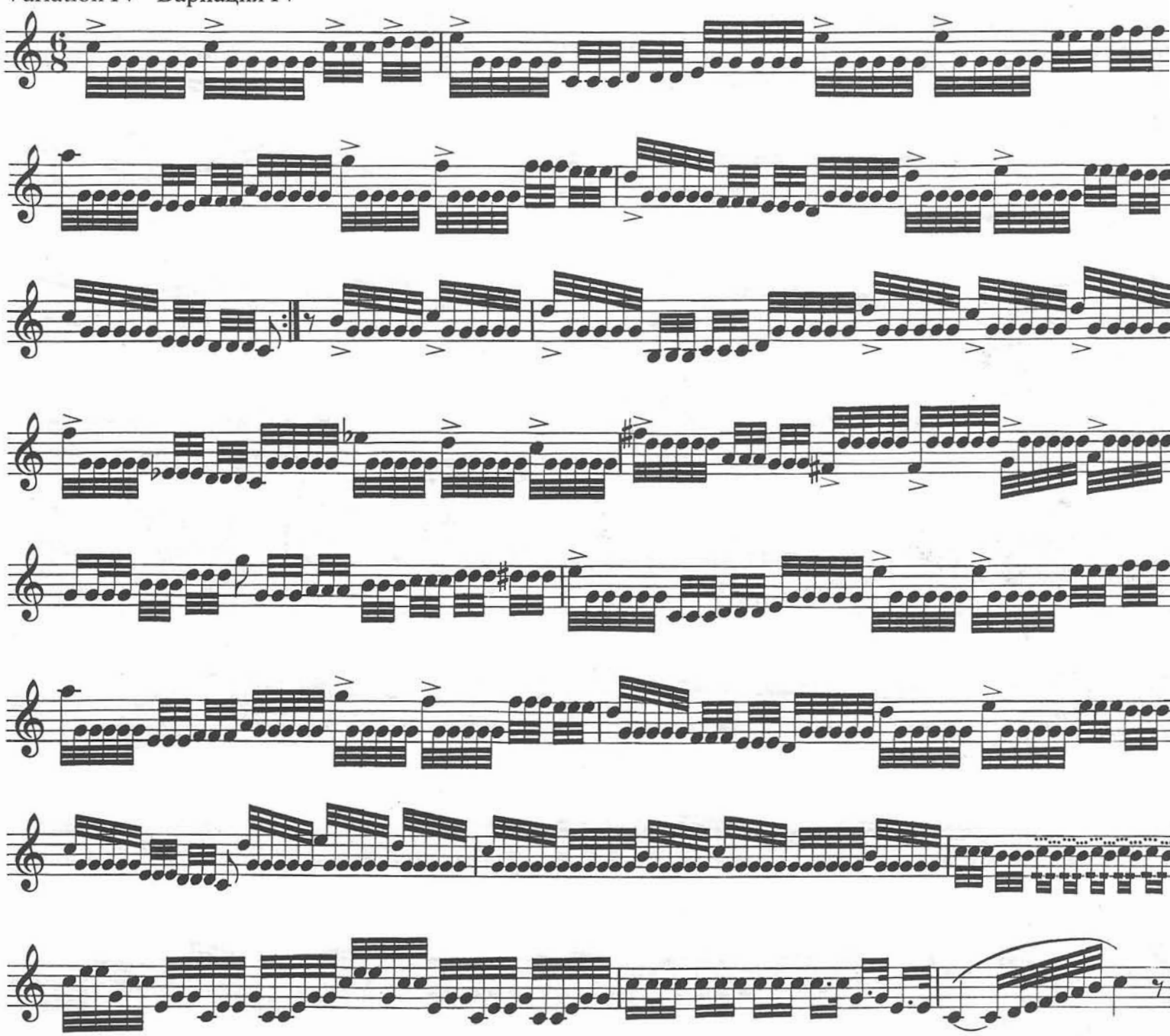


Variation III · Вариация III





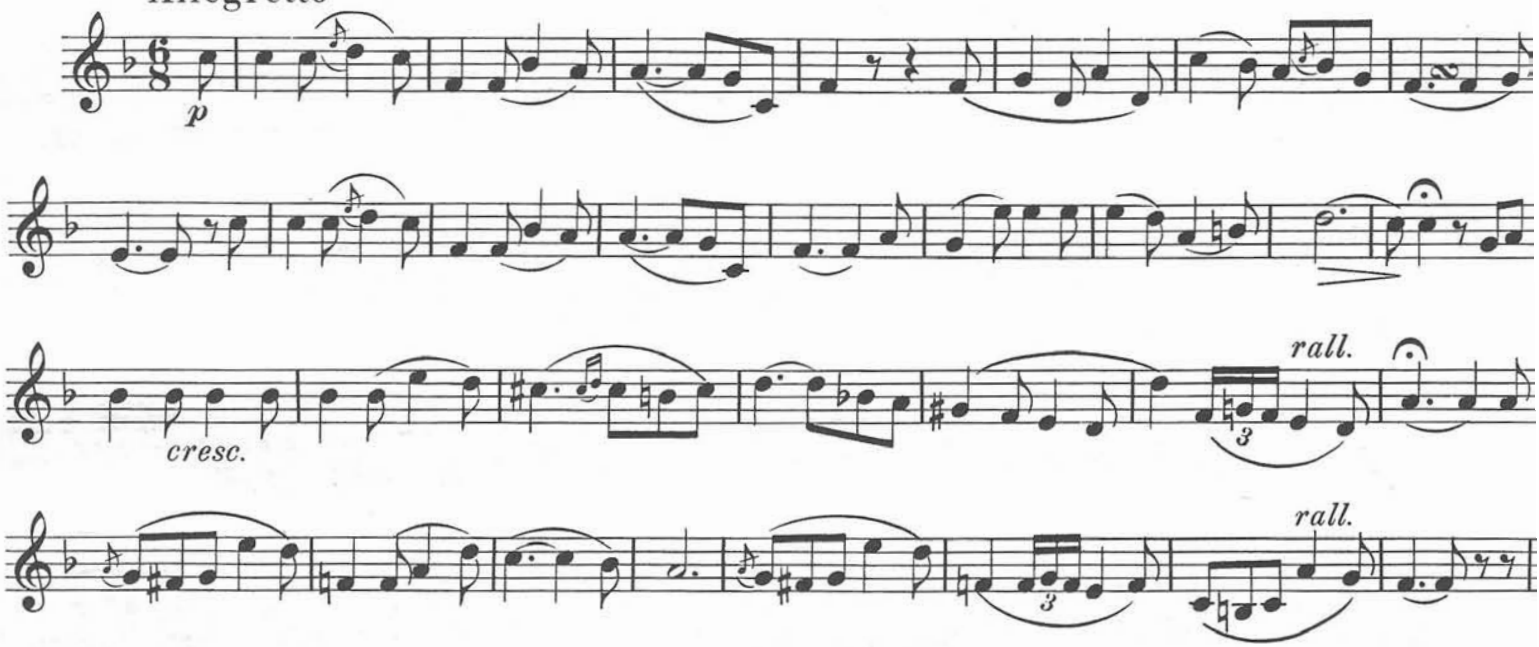
Variation IV · Вариация IV



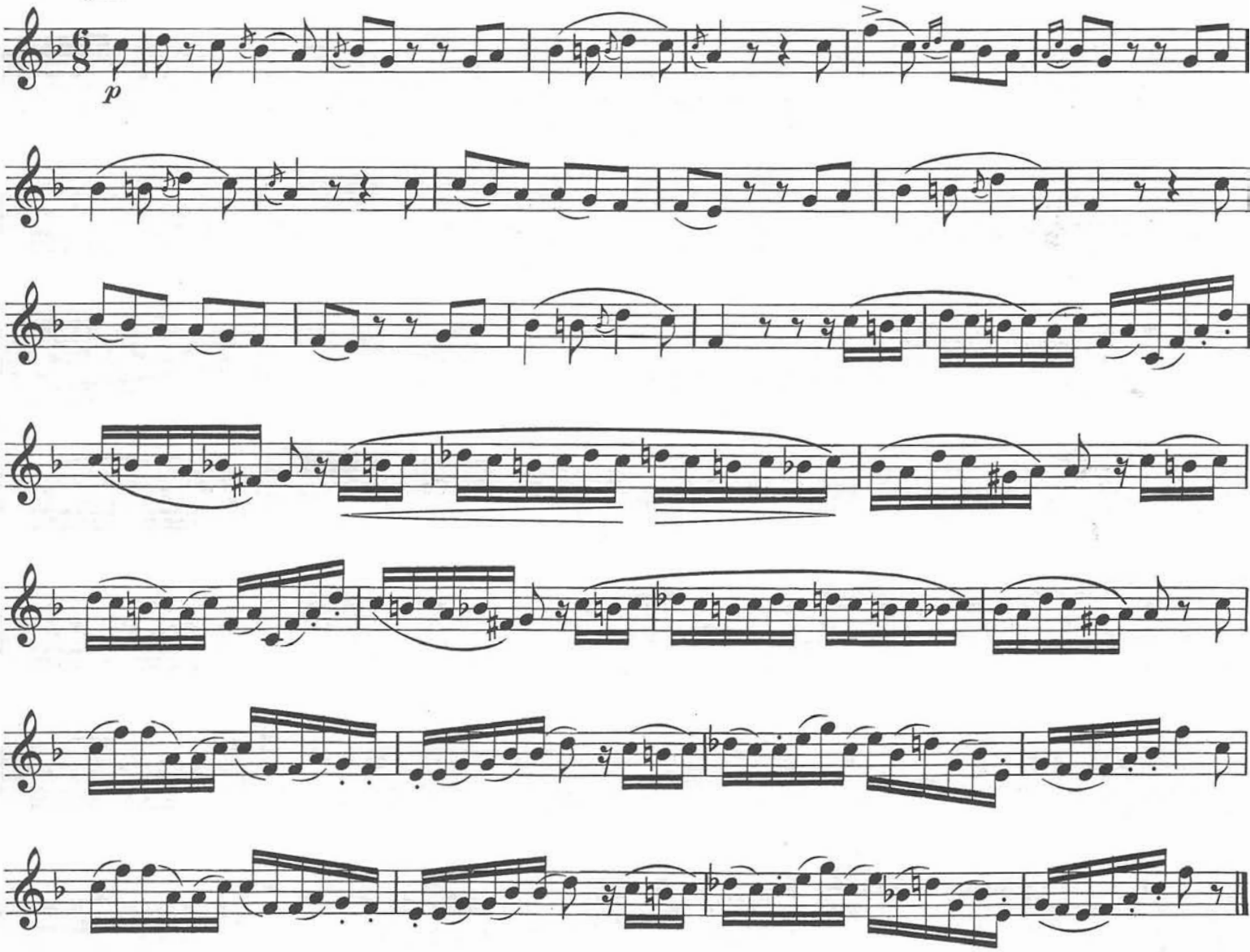
Variationen über den «Karneval von Venedig»
Вариации на тему «Карнавал в Венеции»

Introduction · Интродукция

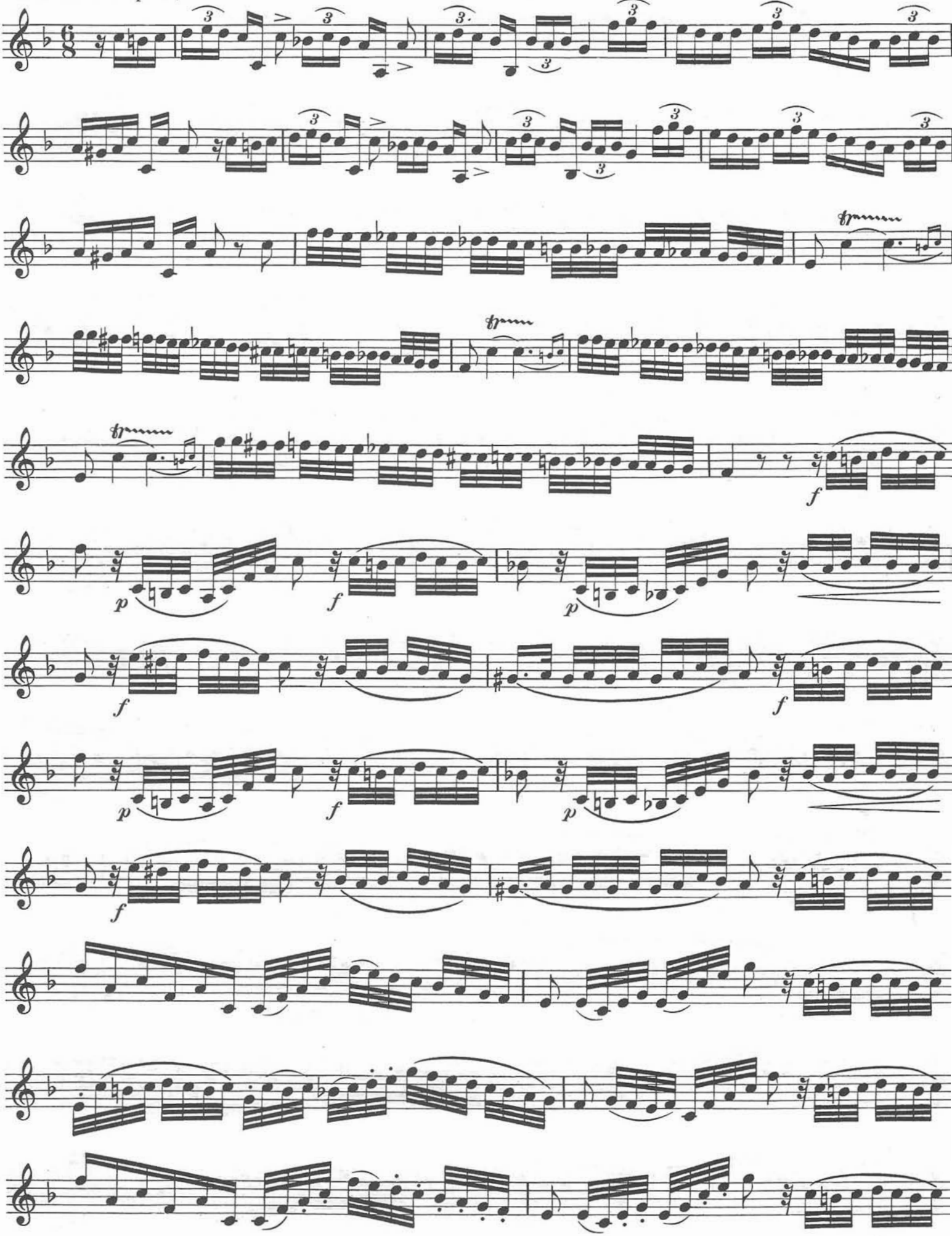
Allegretto



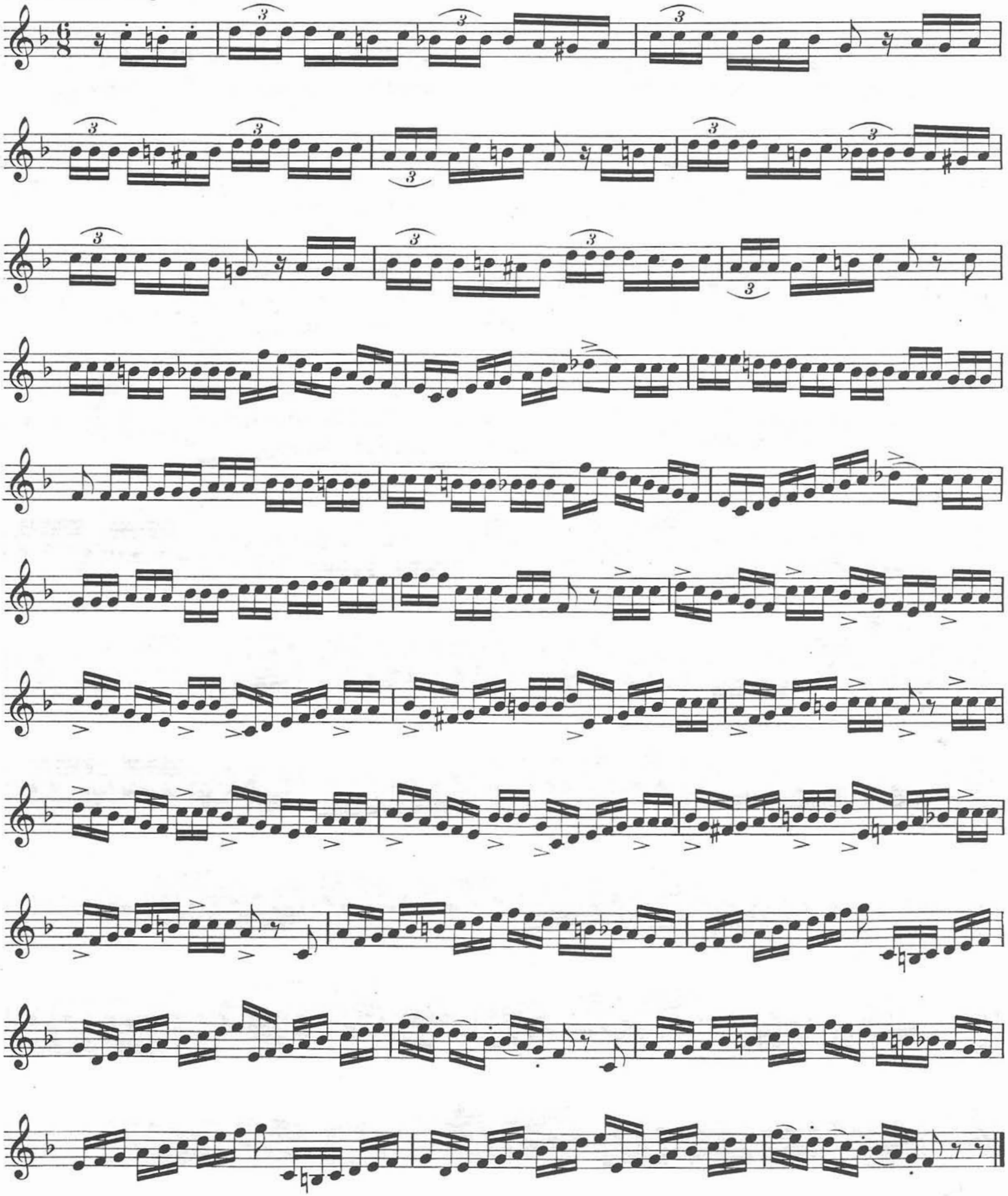
Air · Ария



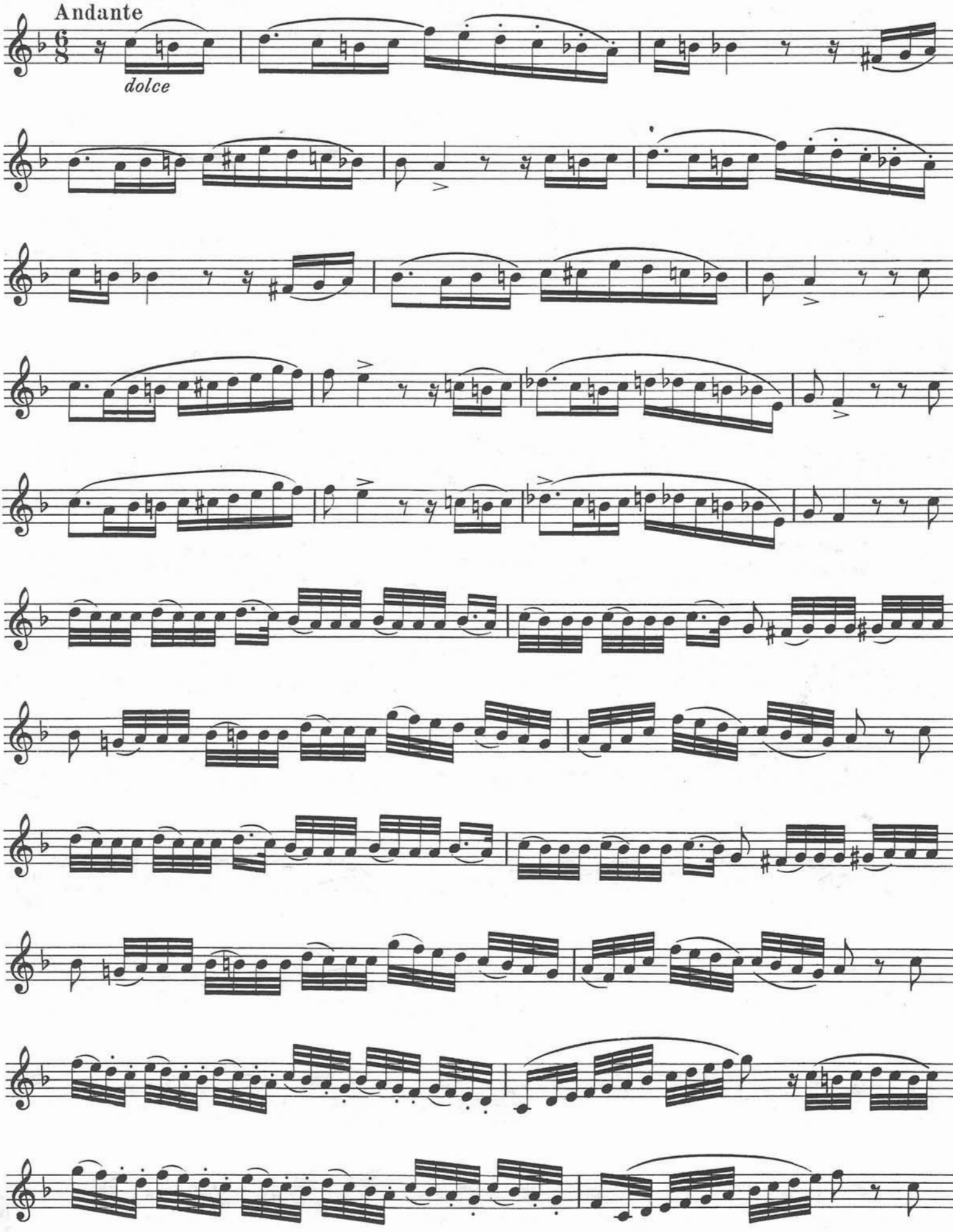
Variation I · Вариация I

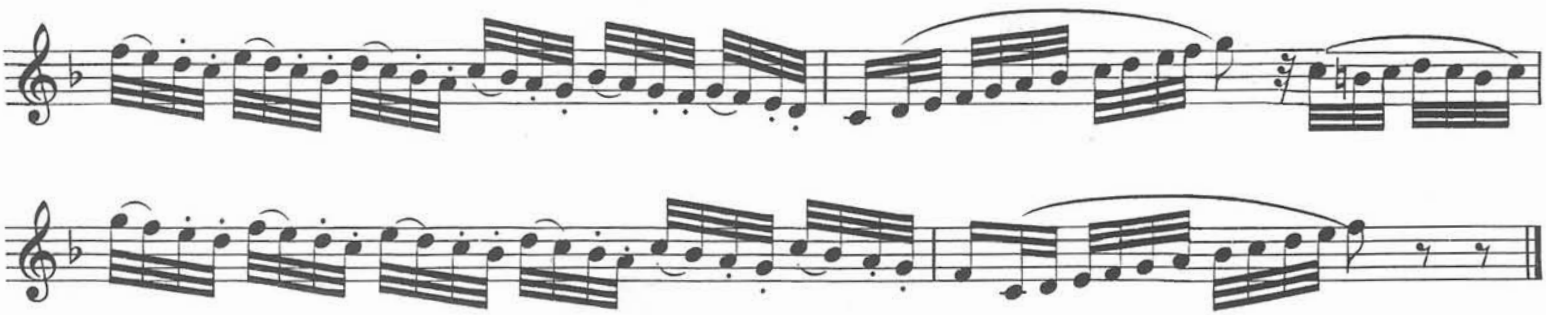


Variation II · Вариация II



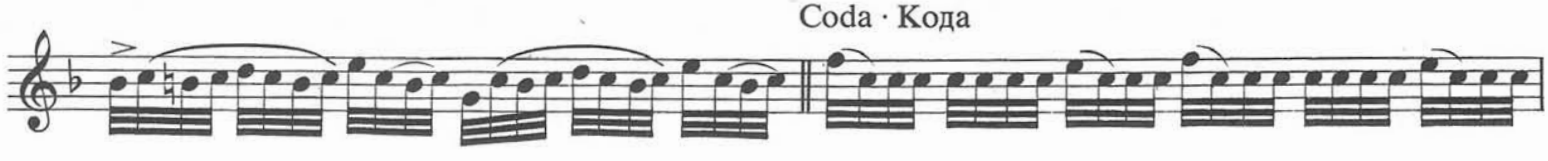
Variation III · Вариация III





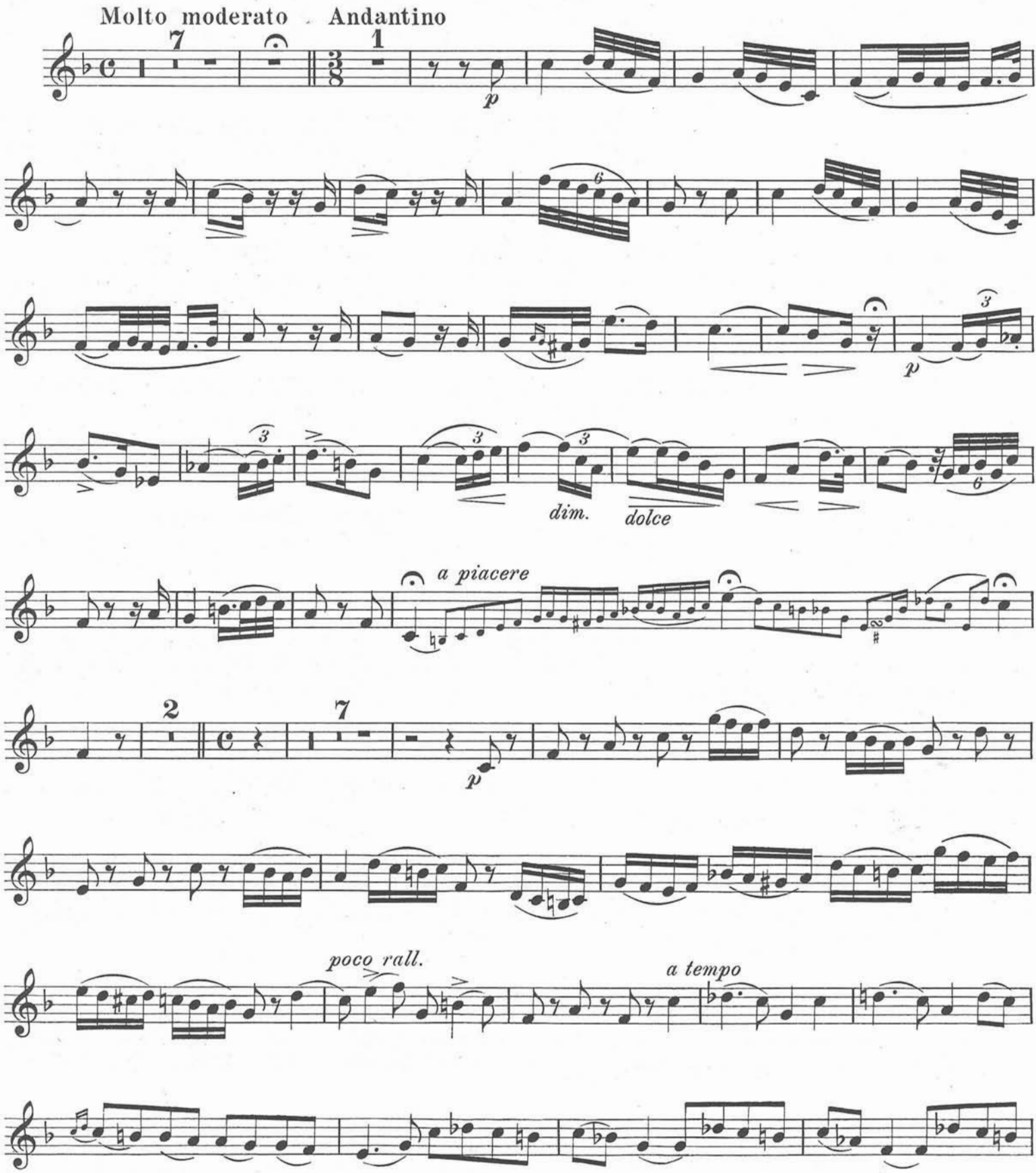
Variation IV · Вариация IV

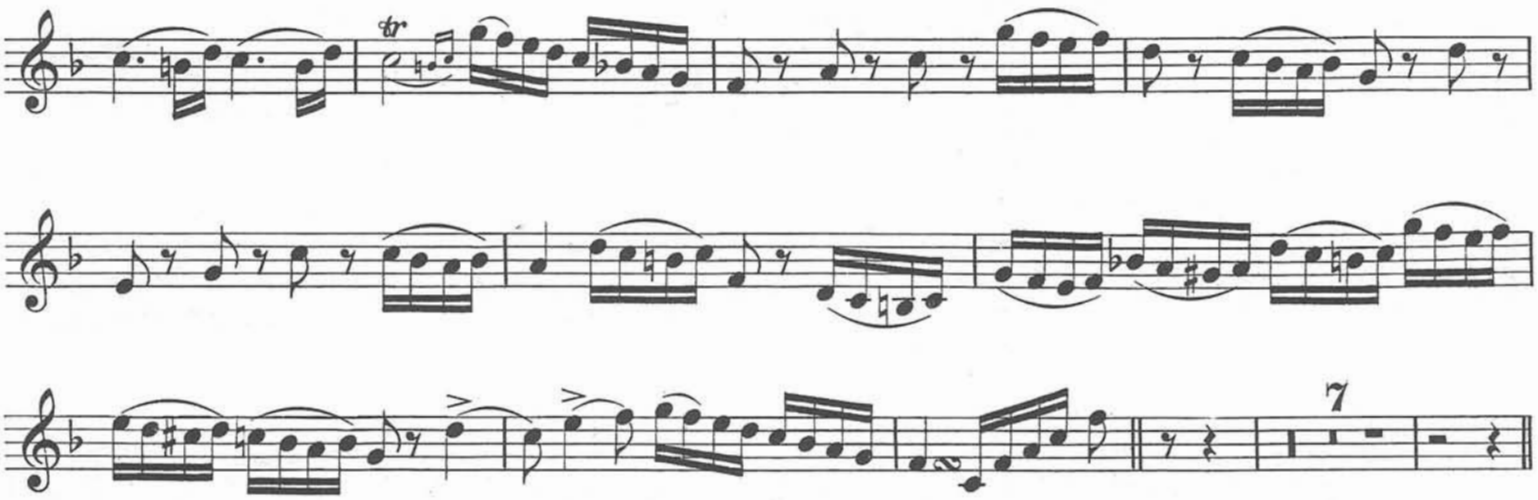
Coda · Кода



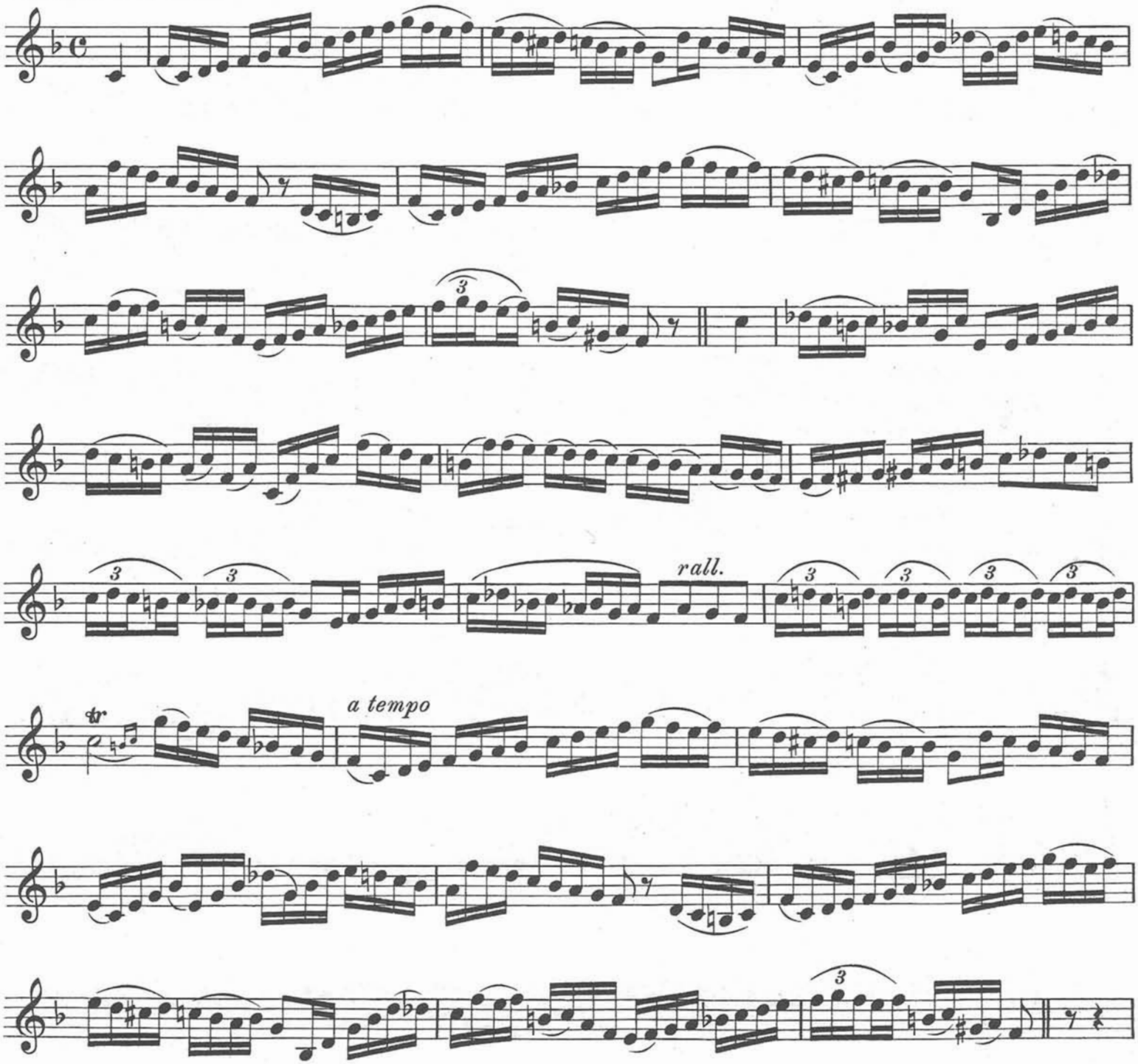
Konzertstück über die Oper «Il Crociato in Egitto» von Meyerbeer
Концертное произведение на тему Мейербера из оперы «Крестоносец в Египте»

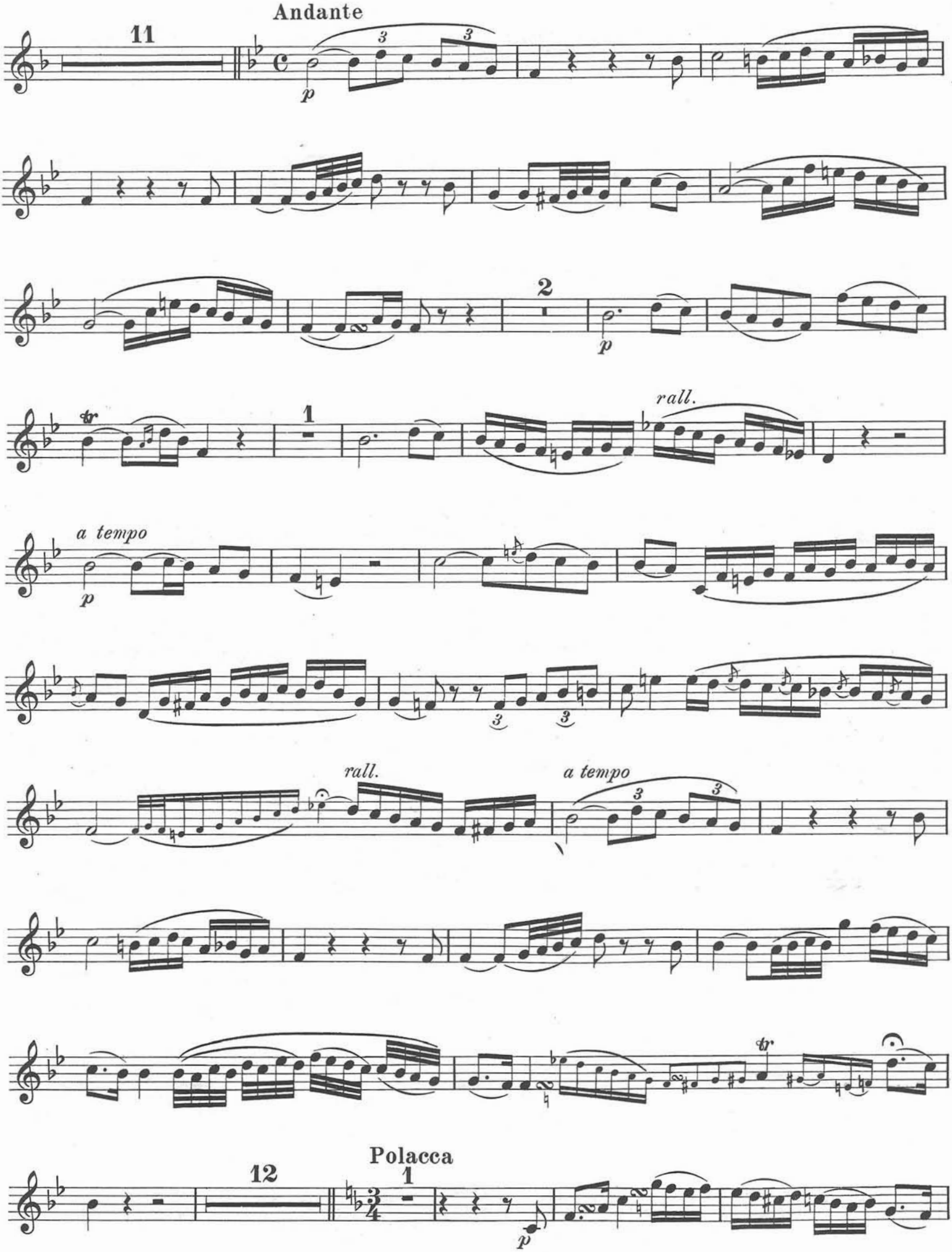
in B

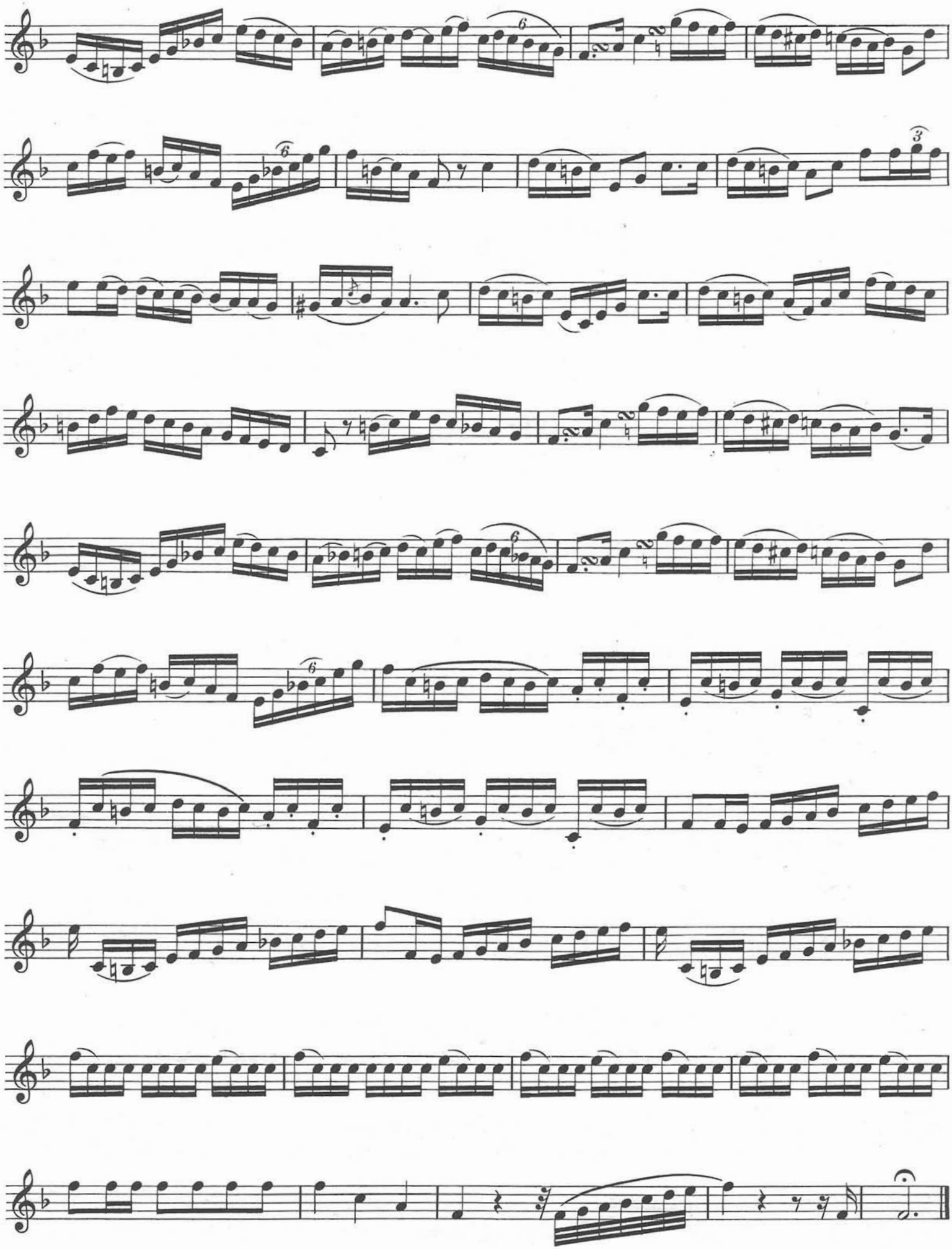




Variation · Вариация



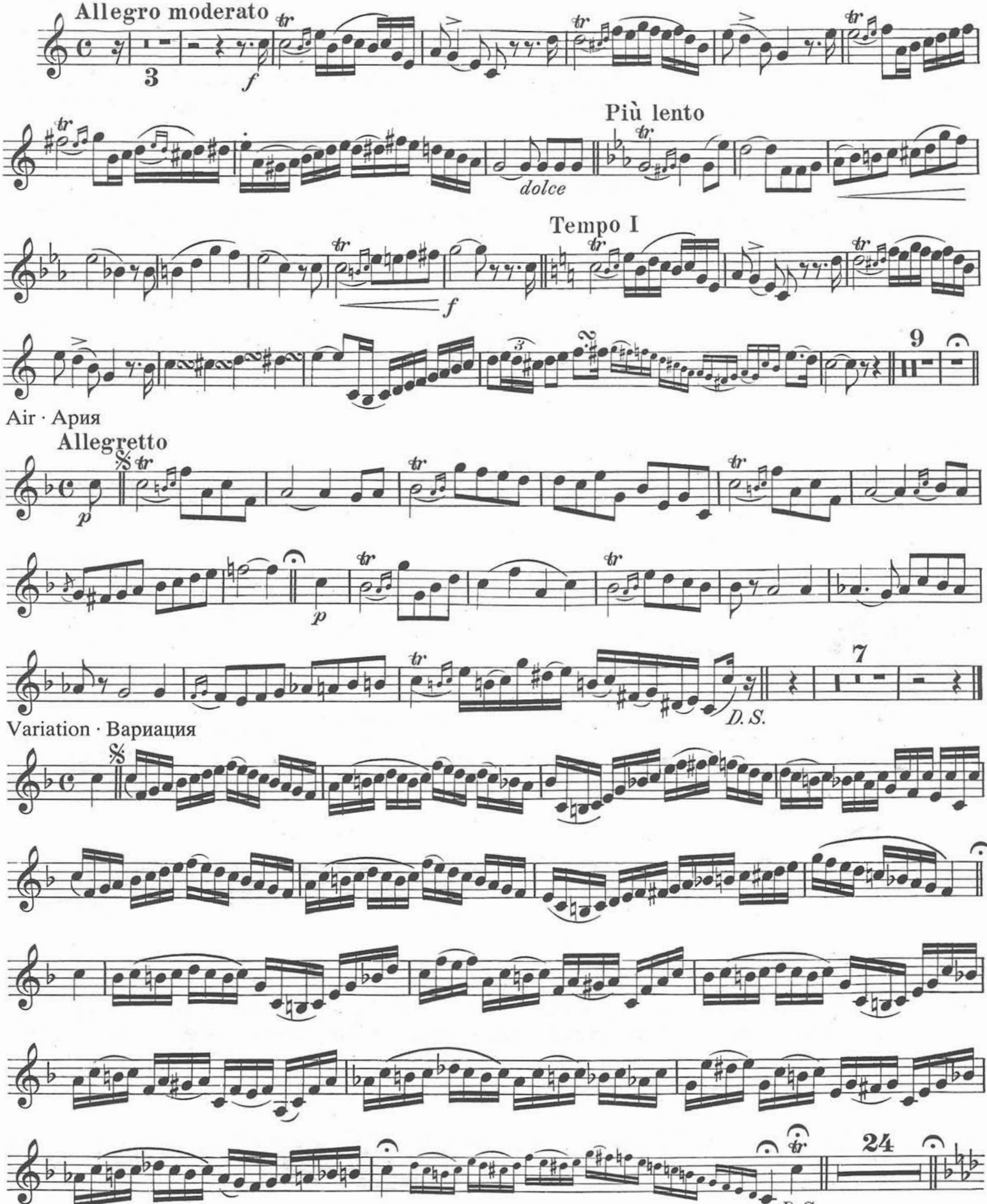

Andante
11
p
2
p
1
rall.
a tempo
p
rall.
a tempo
tr
Polacca
12
1
p



Erstes Solo · Первое соло

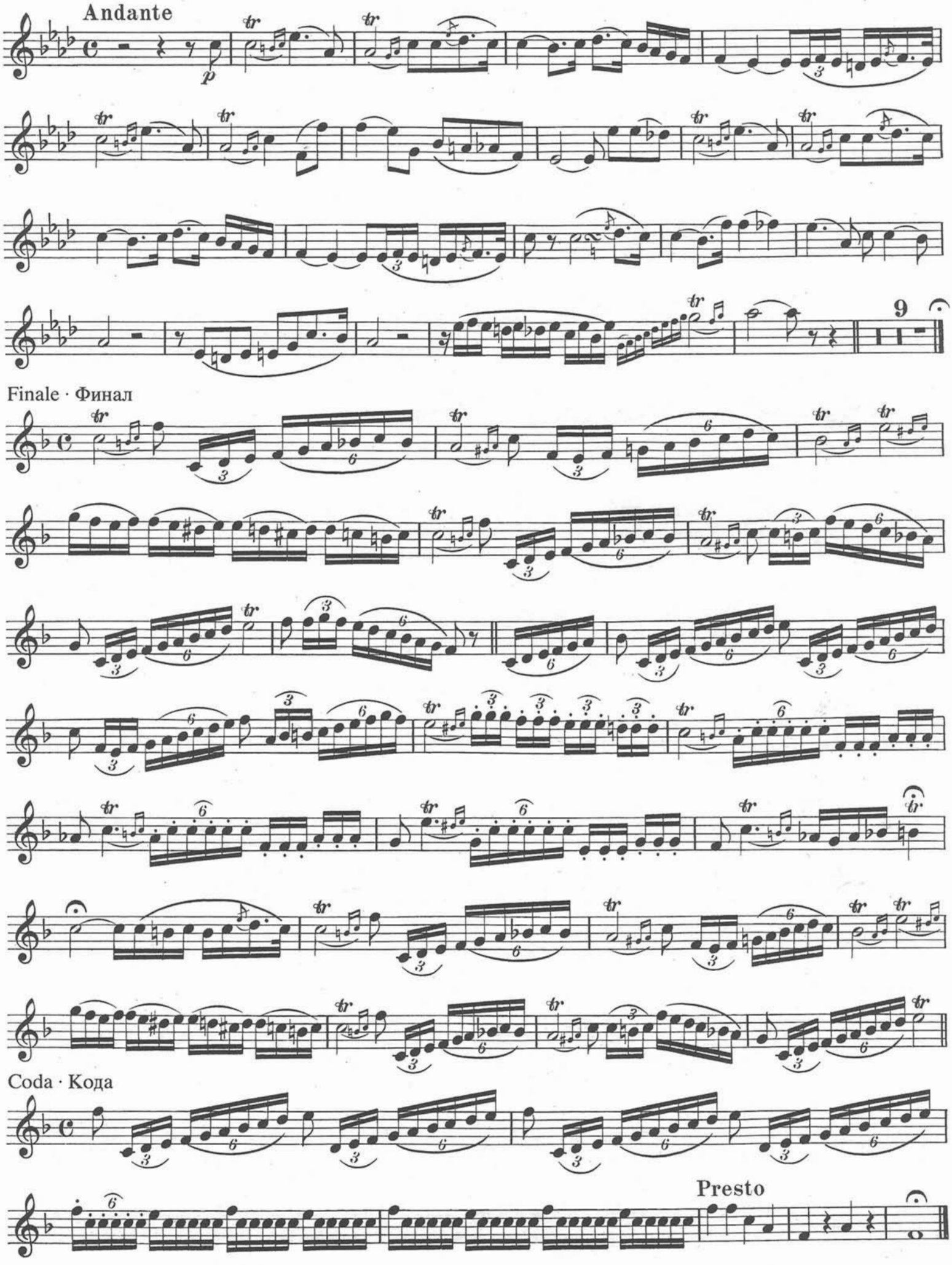
in B

Introduction · Интродукция



Air · Ария

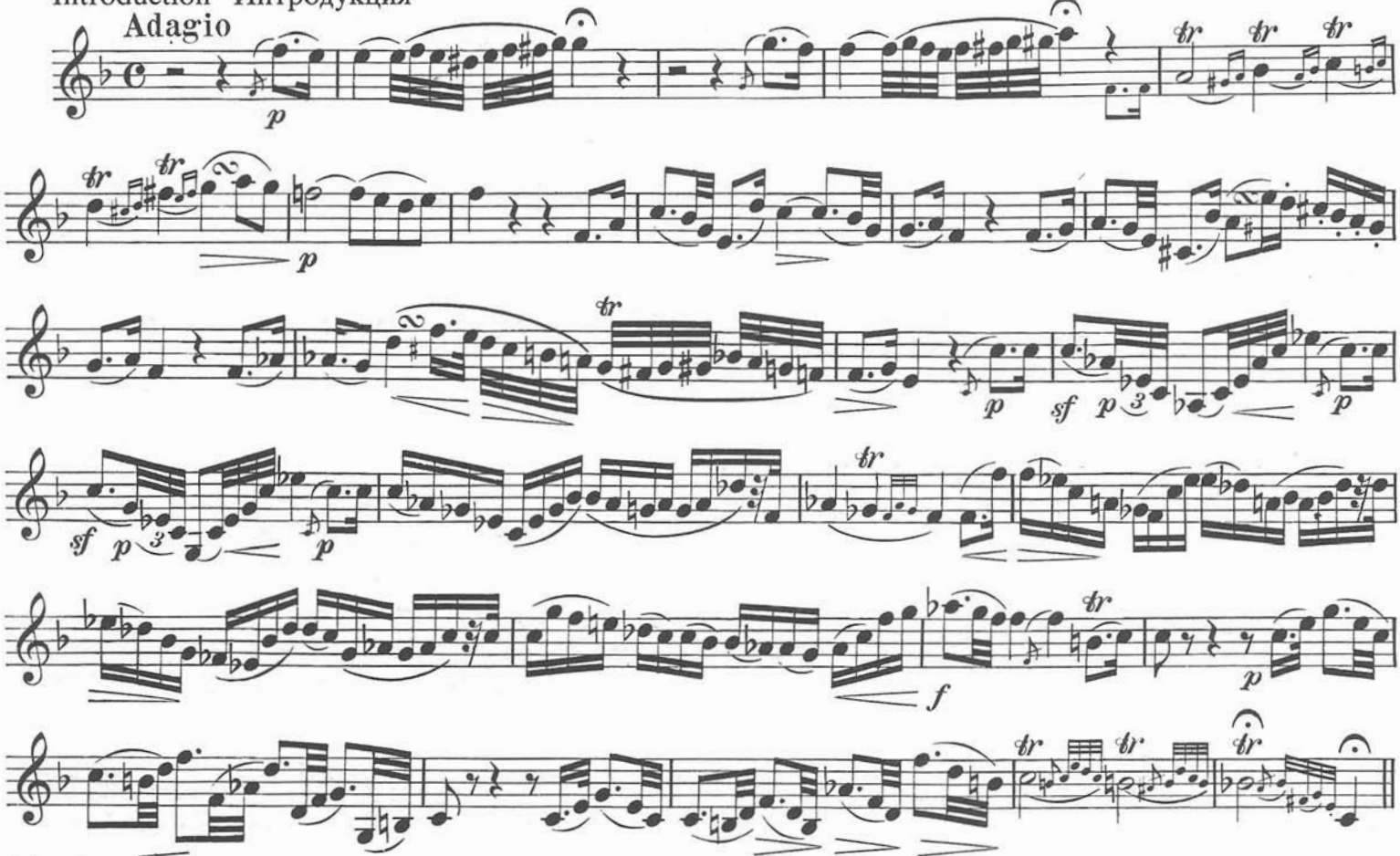
Variation · Вариация


Andante
p
9
Finale · Финал
Coda · Кода
Presto

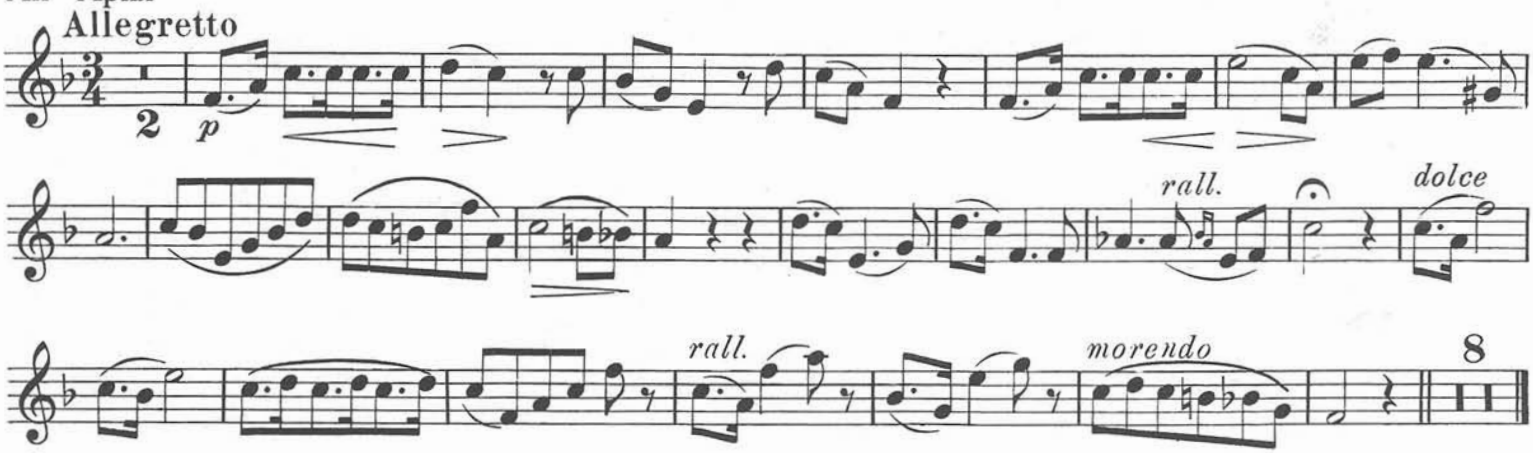
Wiedersehensfreude · Brillante Fantasie
Радость встречи · Блестящая фантазия

in B

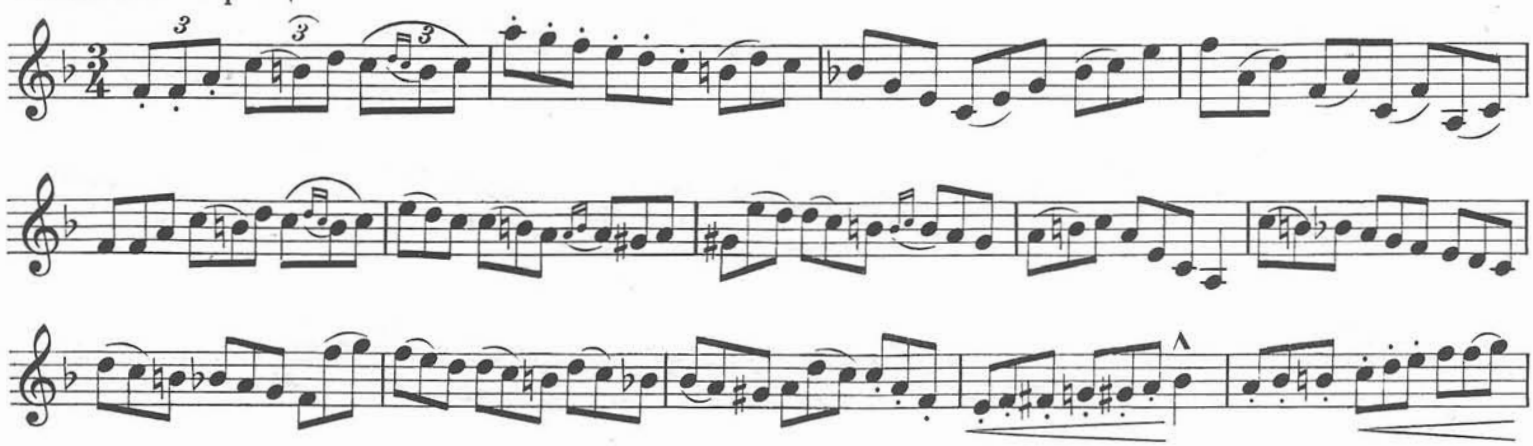
Introduction · Интродукция

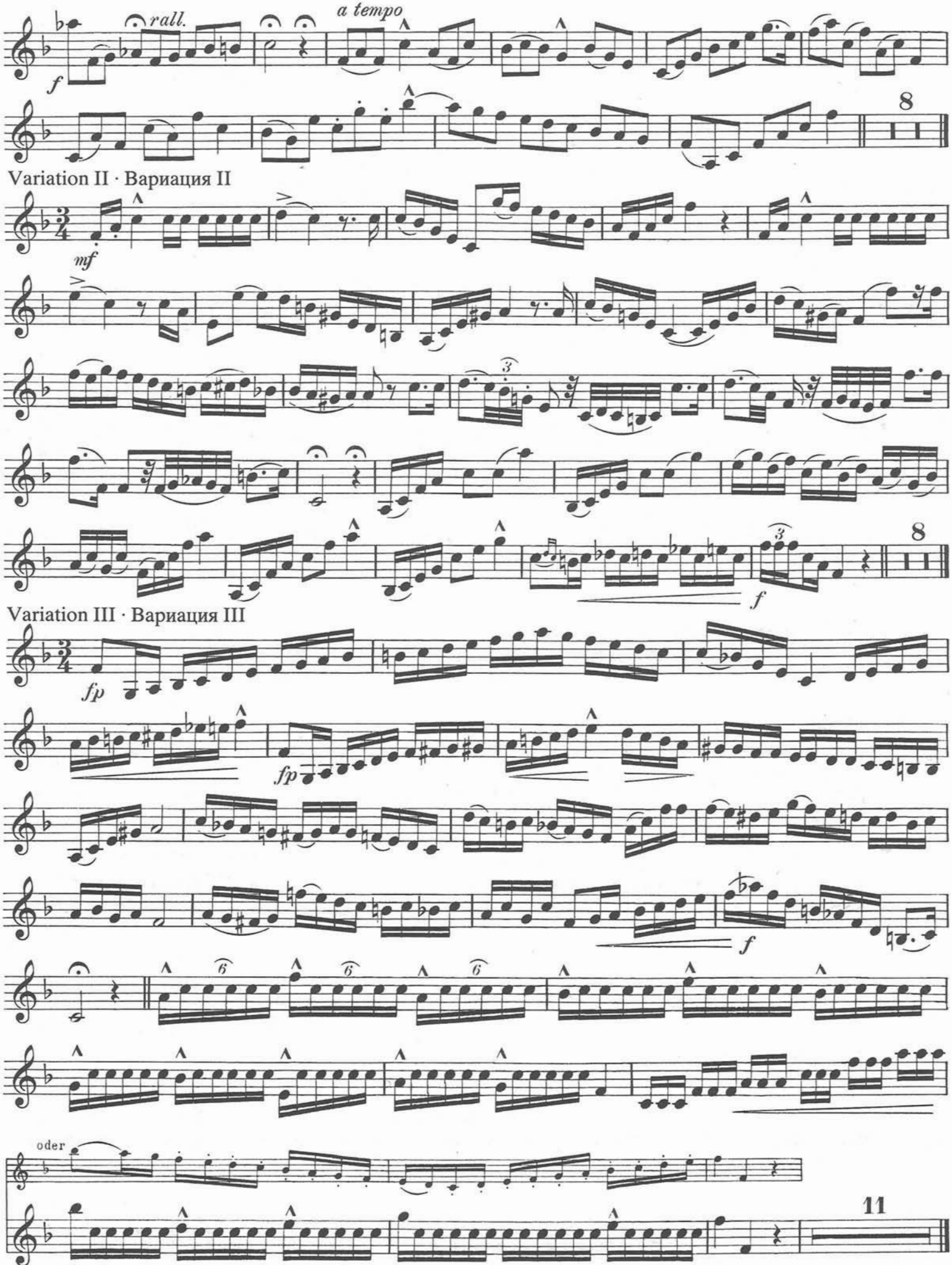


Air · Ария

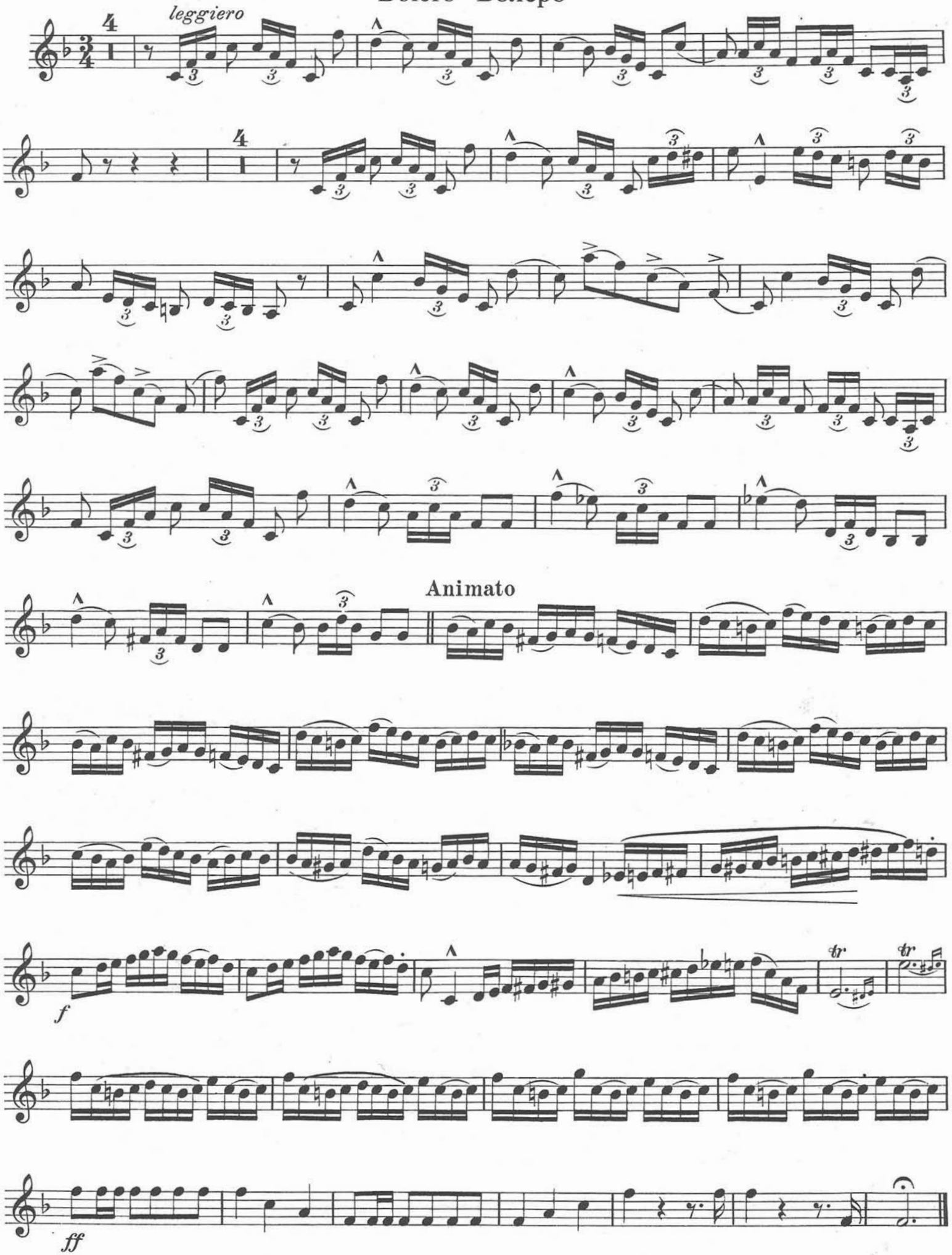


Variation I · Вариация I




rall.
a tempo
8
Variation II · Вариация II
mf
8
f
Variation III · Вариация III
fp
fp
f
oder
11
f

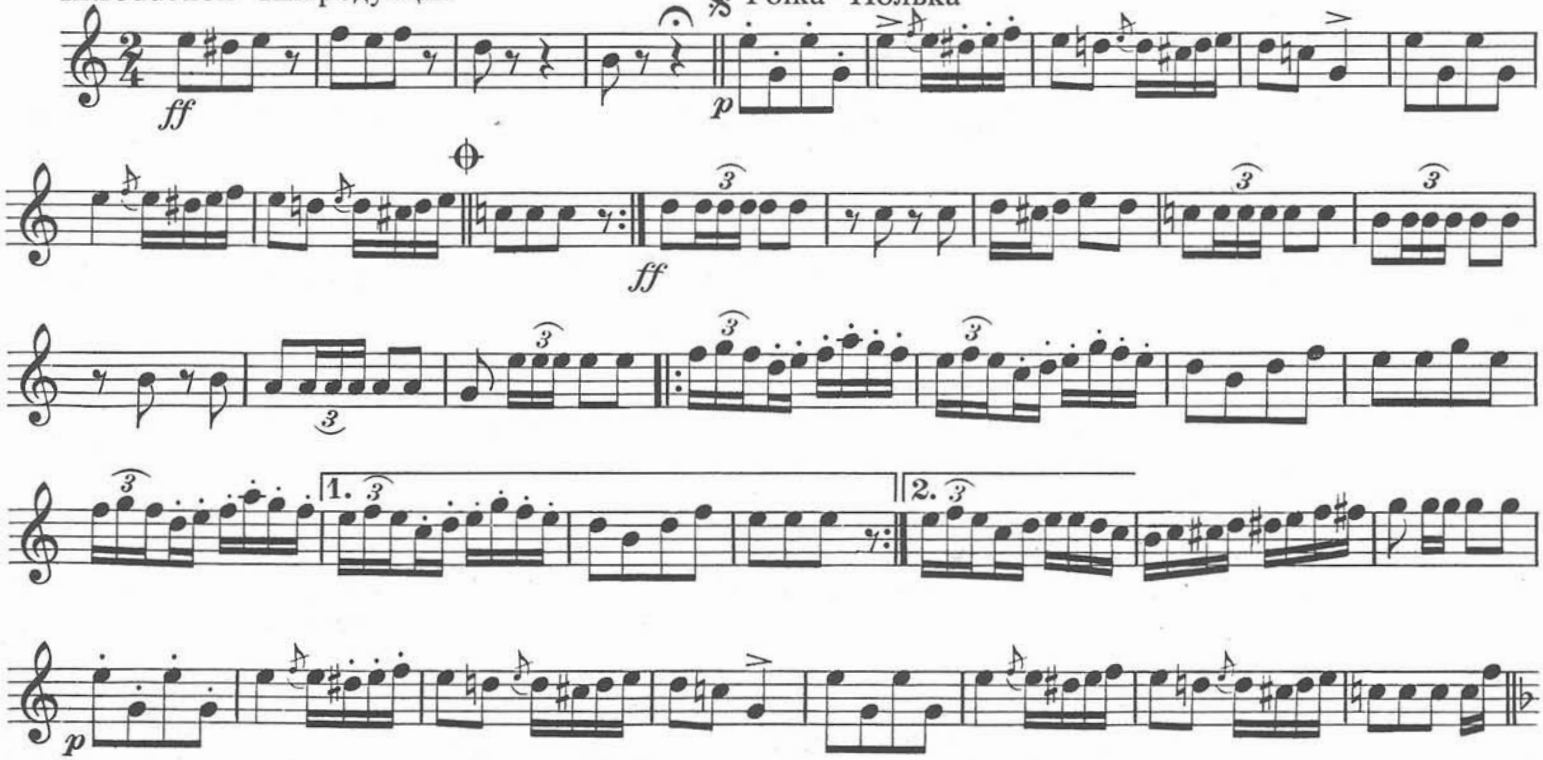
Bolero · Болеро



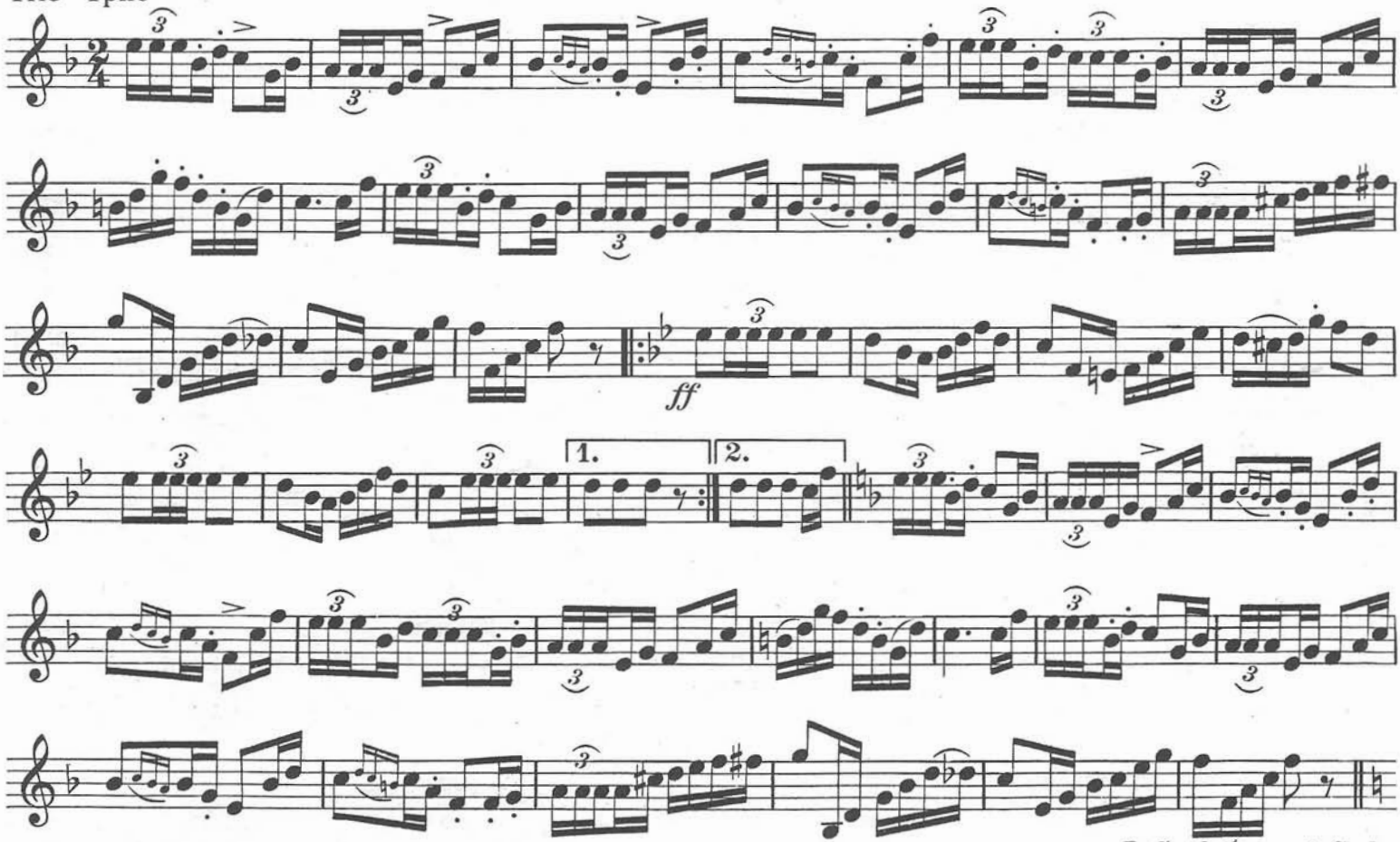
Polka · Полька

in A

Introduction · Интродукция



Trio · Трио

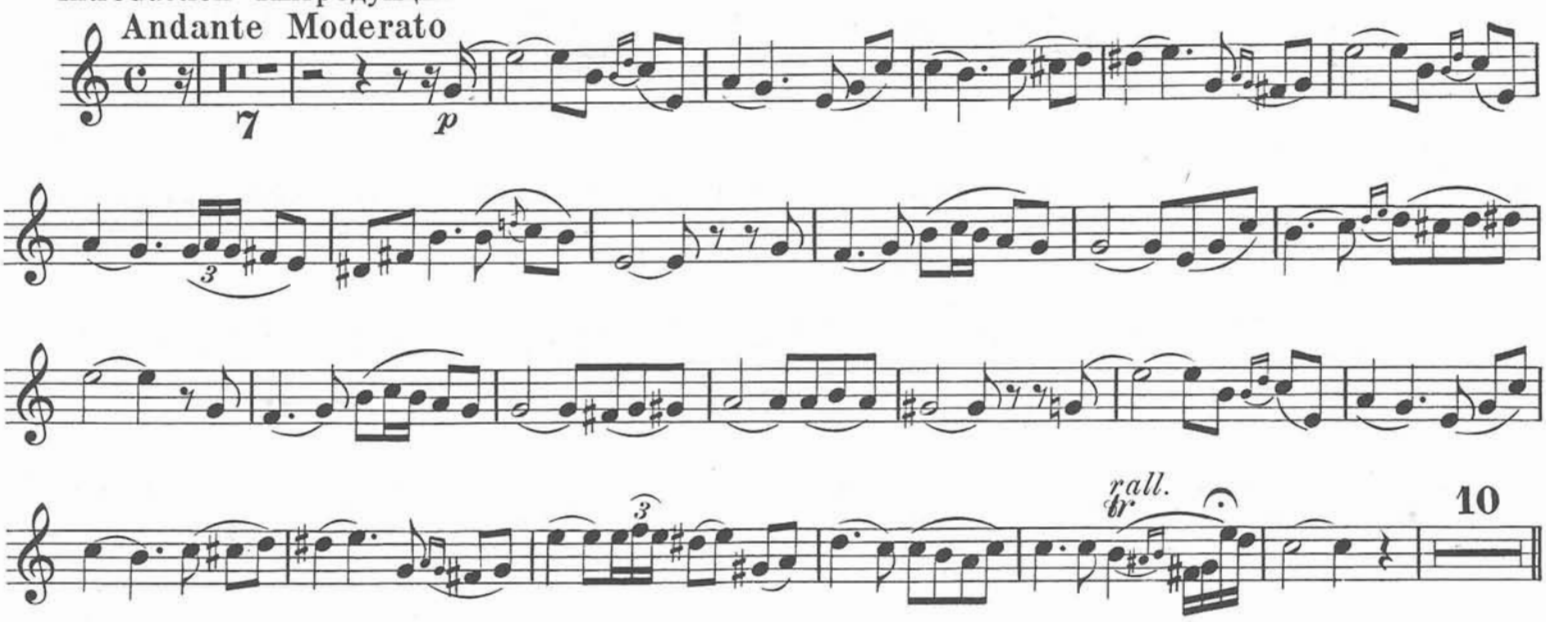


𝄋 Coda · Кода

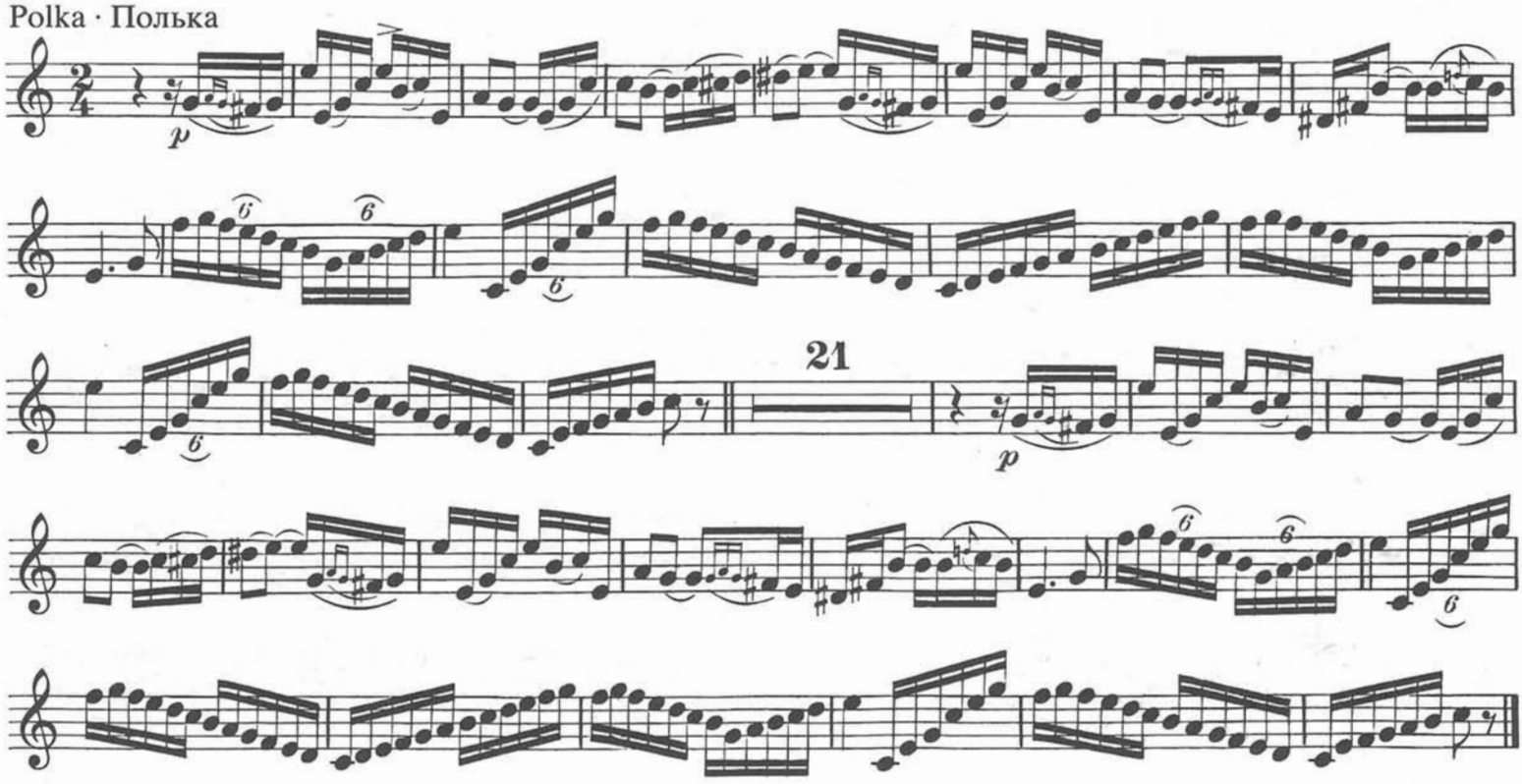
Erinnerung an Kroll · Fantasie-Polka
Воспоминание о Кролле · Полька-фантазия

in B

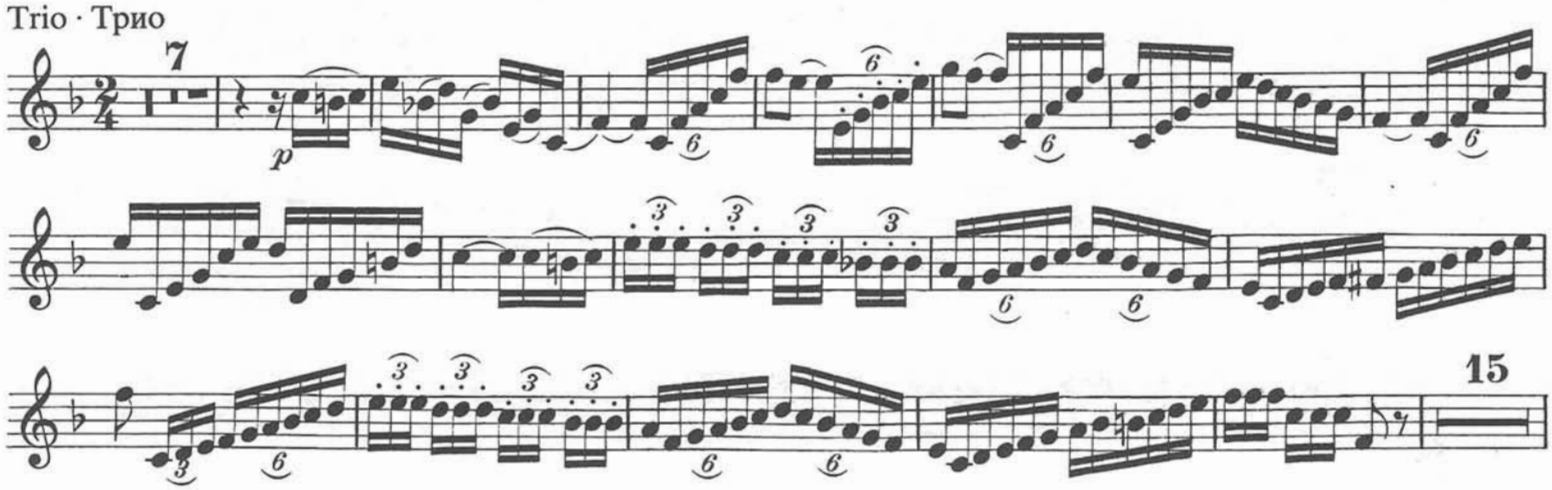
Introduction · Интродукция

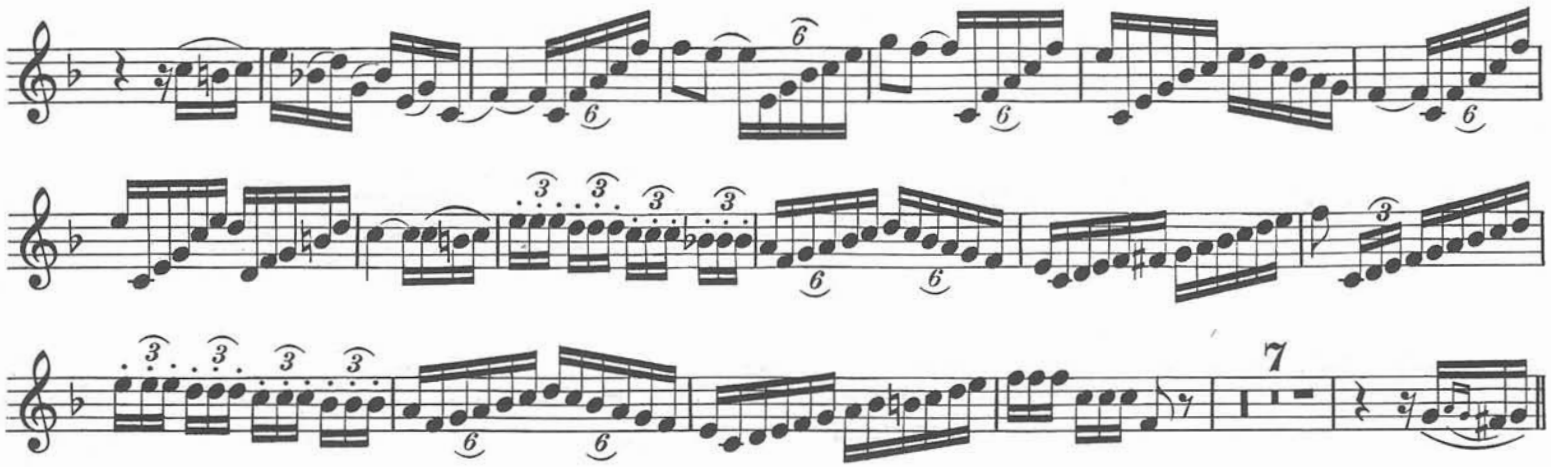


Polka · Полька

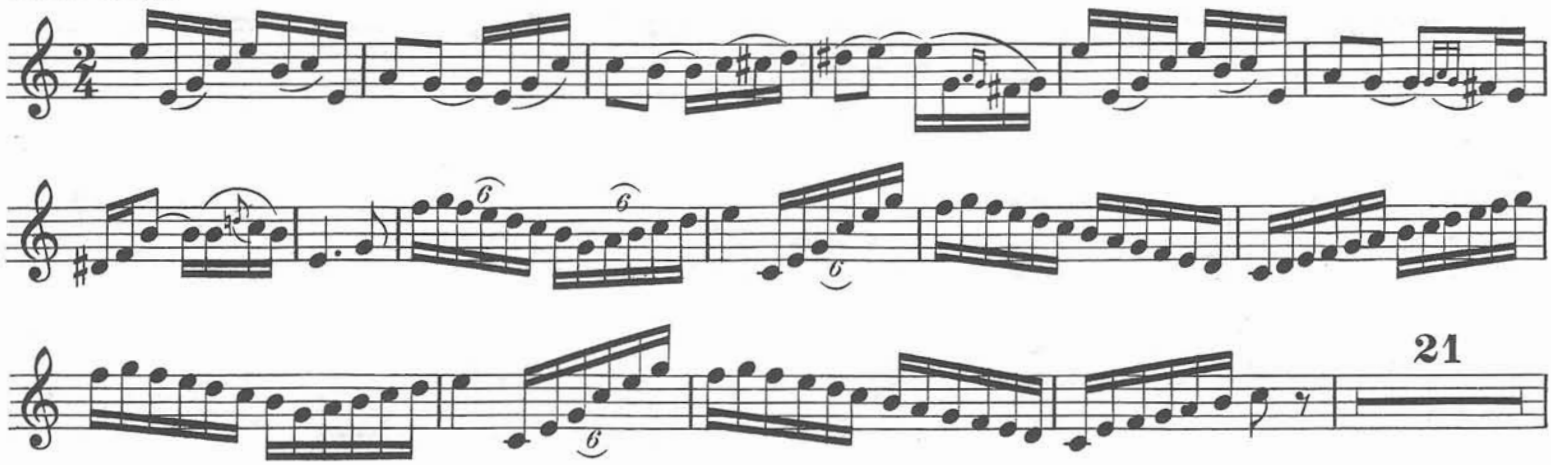


Trio · Трио

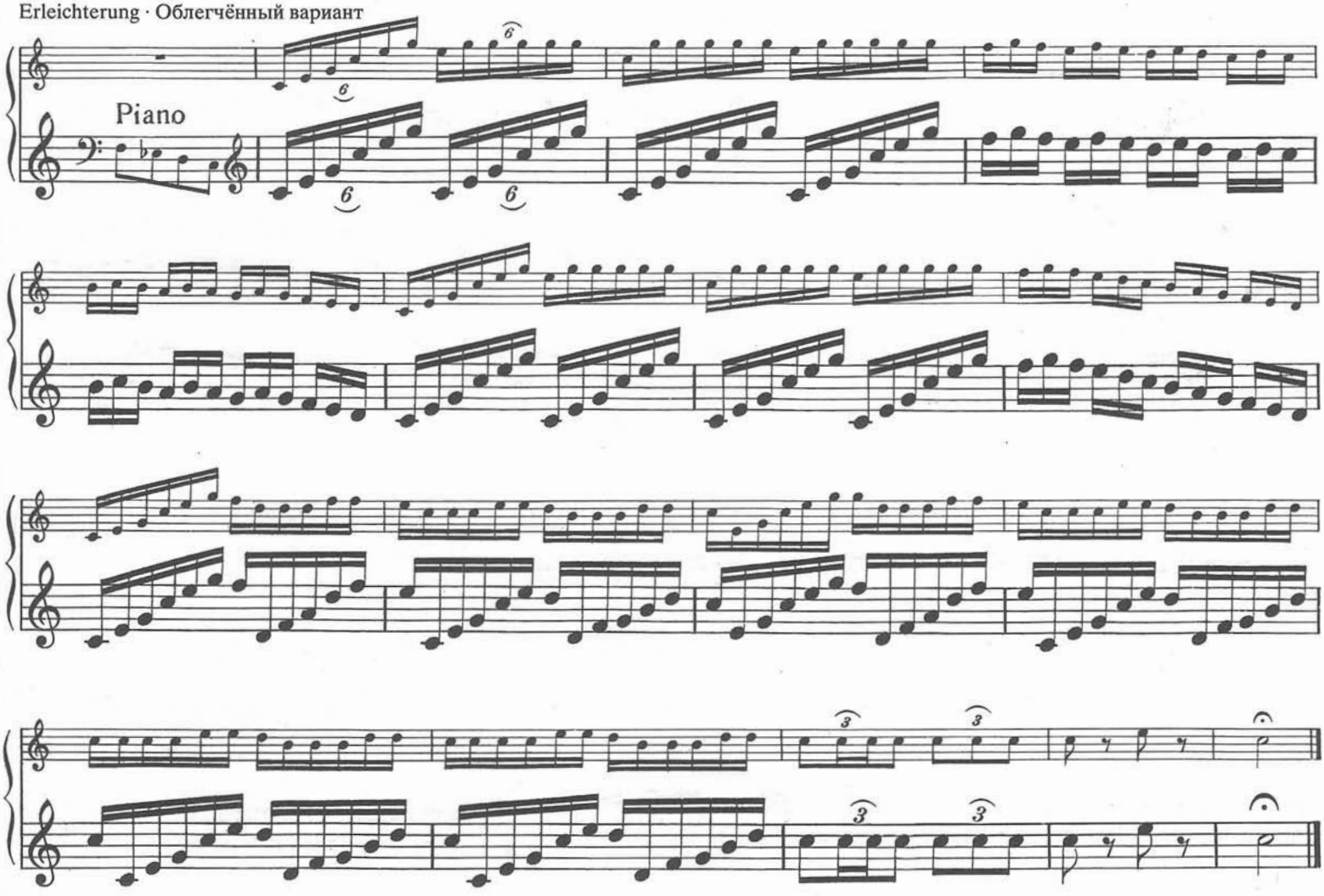




Coda · Кода



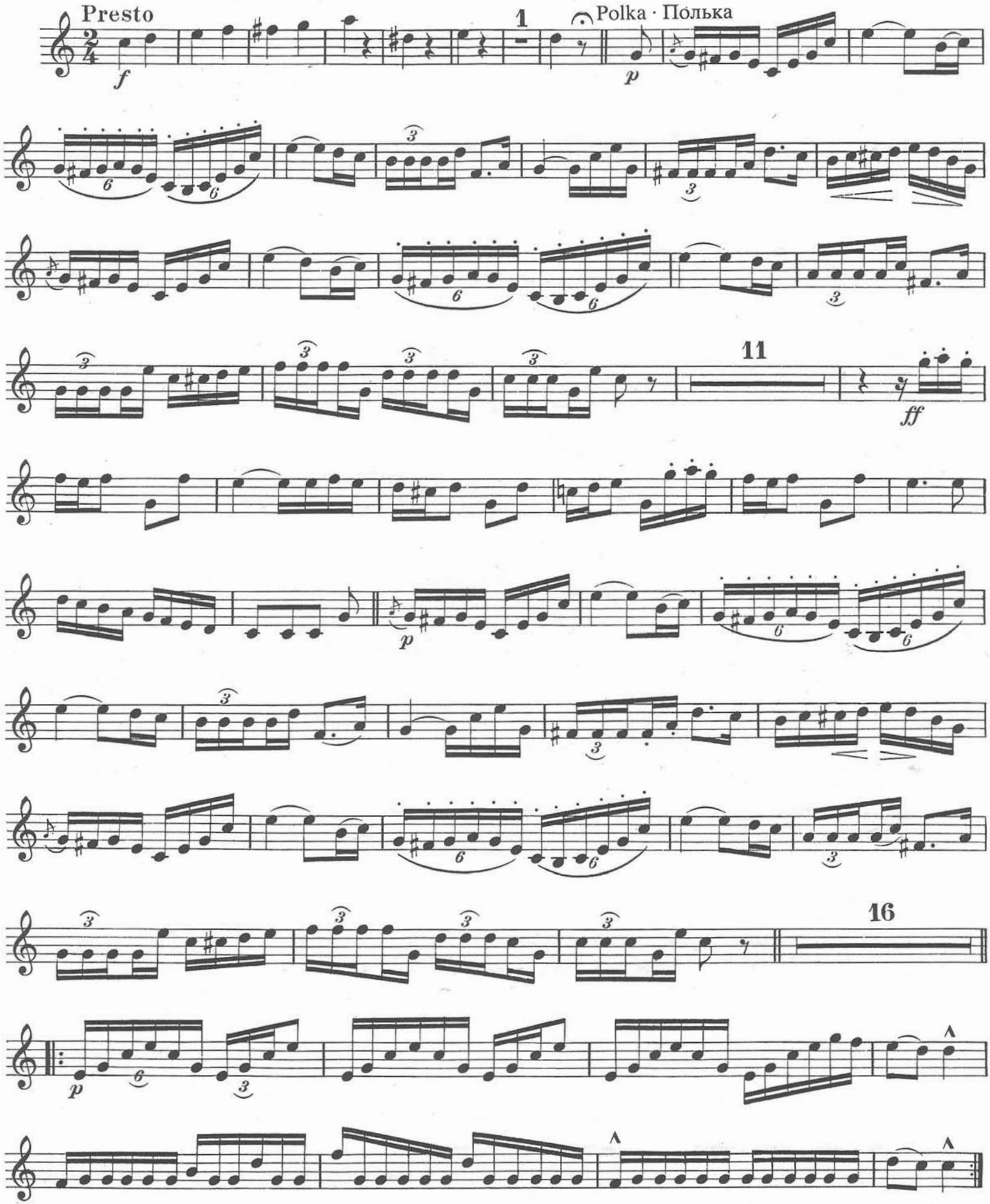
Erleichterung · Облегчённый вариант

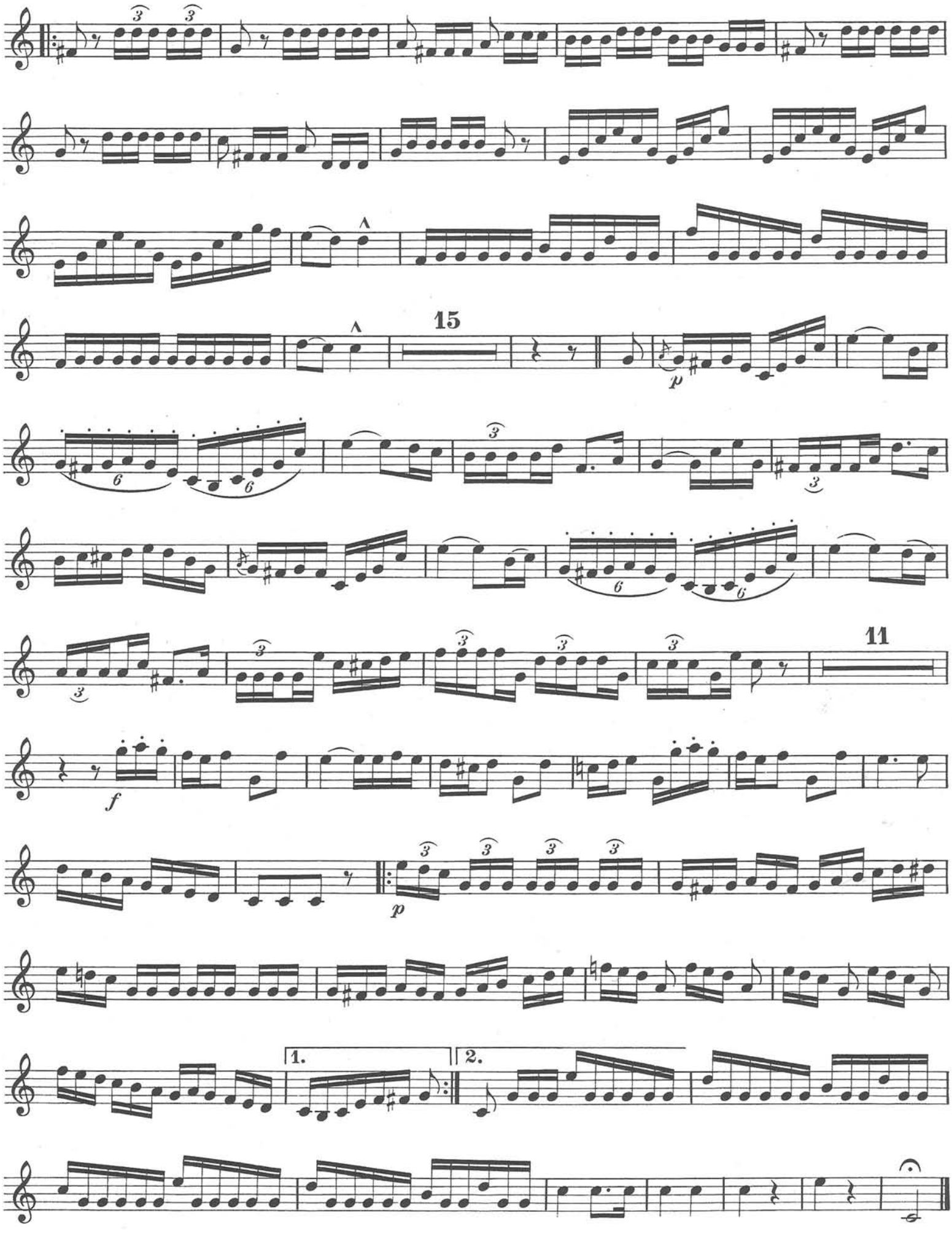


Cornet-Polka · Корнет-полька

in A

Introduction · Интродукция




15
11
1.
2.