

So You Want A Technique

So You Want A Technique

La technique du cor

Horntechnik

Ifor James

EMR 130

VORWORT

Wir müssen zuerst das Wort "Technik" definieren. Nach meiner Erfahrung als Lehrer würde ich behaupten, dass die meisten Schüler glauben, es würde sich lediglich darum handeln, halbsbrecherisch schnell spielen zu können. Technik ist aber in der Tat ein viel breiteres Konzept, wovon die Geläufigkeit nur einen kleinen Teil bildet.

Gute Horntechnik bedeutet, einfach alles auf diesem Instrument perfekt spielen zu können. Sogar die richtige Haltung des Instruments gehört dazu.

Um das Horn oder irgendwelches Blasinstrument zu spielen, brauchen wir nur drei Dinge:

1. Die Fähigkeit, jeden möglichen Ton auf dem Instrument zu spielen.
2. Eine wirklich gründliche Kenntnis aller Tonleitern, Akkorde und Intervalle.
3. Zu diesen Grundelementen muss man nur die Beherrschung der Zungenmuskulatur hinzufügen, um eine Technik zu entwickeln, die allen Schwierigkeiten des Repertoires gewachsen sein sollte.

Es ist natürlich sehr leicht, diese Prinzipien niederzuschreiben; sie aber in die Praxis umzusetzen, ist etwas anderes.

Es braucht viel Arbeit und Geduld um eine vollkommene Beherrschung des Instruments zu erreichen. Man darf keine Wunder erwarten. Zuerst muss man die Grundelemente des Instruments lernen; dieses Heft ist keine Hornschule, sondern ein Mittel zur Erweiterung der Technik für diejenigen die schon Horn spielen können, auch wenn sie nicht sehr fortgeschritten sind.

Es gibt kein Musikstück, welches nicht einfach aus Tonleitern, Akkorden und Intervallen gebaut ist, deshalb ist es sinnvoll, diese gründlich zu kennen.

Man kann natürlich schon einigermaßen Musik spielen, manchmal sogar ganz gut spielen, ohne eine makellose Technik zu besitzen, aber man wird immer wieder bei schwierigen Stücken seine Lücken zu spüren bekommen.

Wie viel schöner ist es, alles wirklich souverän zu beherrschen!

PREFACE

Nous devons d'abord définir le terme "technique". D'après mon expérience de l'enseignement, je dirais que la plupart d'élèves croient qu'elle consiste en la capacité de jouer des traits à une vitesse de casse-cou. En réalité, la technique est un concept très large, dont la vélocité n'est qu'une petite partie.

Une bonne technique de cor signifie simplement la capacité de jouer tout à la perfection. Même la tenue correcte de l'instrument en fait partie.

Pour jouer du cor ou d'un autre instrument à vent, nous avons besoin de seulement trois choses:

1. La capacité de jouer toutes les notes possibles sur l'instrument.
2. La connaissance intime et profonde de toutes les gammes, tous les arpèges et tous les intervalles.
3. Finalement on doit ajouter à ces deux éléments de base la maîtrise des muscles de la langue pour obtenir une technique qui devrait être à la hauteur de n'importe quelle œuvre du répertoire.

Il est bien sûr plus facile d'écrire ces principes sur papier que de les mettre en pratique.

Il faut beaucoup de travail et de patience pour atteindre ce niveau de perfection. On ne peut s'attendre à des miracles. Avant de penser à acquérir une maîtrise totale, on doit évidemment avoir assimilé les bases de l'apprentissage de l'instrument.

Ce cahier n'est pas une méthode; il est conçu pour ceux qui savent déjà jouer du cor, même si leur niveau n'est pas très avancé.

Il n'existe aucun morceau de musique qui ne soit pas construit de gammes, d'arpèges et d'intervalles; il va donc de soi que la maîtrise de ces éléments est indispensable.

Evidemment, on peut se "débrouiller" sans les connaître à fond, et même bien se débrouiller, mais la véritable perfection technique se situe à un autre niveau, plus haut que la simple "débrouillardise".

Si l'élève vise cette vraie perfection, il n'y a pas de raccourci; la maîtrise des éléments de base reste incontournable.

FORWARD

First we must define exactly what we mean by "technique". From my teaching experience I would say that at least 60% of students think that to fly around their instrument at breakneck speed is good technique. In reality this is only mobility or flexibility, and, although part of technique, it is in fact a relatively small part.

Technique is an all embracing word, and good technique on the horn simply means to be able to play everything perfectly. Even holding an instrument correctly is part of technique.

To play a horn, or any brass instrument, we require three things only:

1. The ability to play every note on the instrument.
2. To know (and I mean KNOW) all scales, arpeggios, inversions and intervals.
3. Finally, when you have total mastery of the first two requirements, you just need good tongue control and there "should be" nothing in your repertoire which is unplayable.

It sounds easy enough written down, and in truth the idea is a simple one.

However, obtaining this kind of mastery requires much work and much patience. Naturally we cannot perform miracles and before you can get very far you must at least know actually how to play.

Do remember that this book is not meant to be a tutor. It is for those who can already play, although their standards may vary greatly.

There has never been a piece of music written which is not simply constructed from scales, arpeggios and intervals, and therefore it makes sense that total mastery of these elements is essential.

Of course it is possible to be a player (even a good player) without, but if you want perfection of technique, this mastery is a MUST.



EDITIONS MARC REIFT

Durch ständiges Wiederholen der Tonleitern und Intervalle über den ganzen Umfang des Instrumentes wird der "innere Computer" des Unterbewusstseins programmiert.

Dieser Computer lenkt alle Körperfunktionen, und vergisst nie etwas einmal gelernt. Beim Üben wird die nötige Information um jede einzelne Note zu bilden und die dazugehörigen Körpergefühle für immer gespeichert.

Wenn man später ein Musikstück aufführt, kann das Unterbewusstsein diese Körpergefühle automatisch wiedererzeugen, so dass der bewusste Teil des Gehirns sich auf den musikalischen Sinn konzentrieren kann.

Eine Tätigkeit auf dieser Art auszuüben, gleicht einer Zusammenarbeit zwischen zwei verschiedenen Personen; eine Person ist das bewusste Ich, die andere ist das Unterbewusstsein (der "Computer").

Nehmen wir als Beispiel das Gehen. Als kleines Kind lernen wir dies ganz empirisch, mit vielen Fehlritten. Als gesunder Erwachsene beherrschen wir diese Tätigkeit ohne bewusst daran denken zu müssen, da das Ich sie dem "Computer" beigebracht hat, der sie vollkommen assimiliert hat, und sie ohne Hilfe des Ichs wiederholen kann.

Bei diesem Lernprozess sind die Fehlritte besonders wertvoll, da der Körper die Fehler erkennt, die später zu vermeiden sind. Auf dieser Weise wird das Ich von der Notwendigkeit befreit, an die Grundbewegungen des Gehens zu denken, und kann sie anderweitig beschäftigen, wie zum Beispiel den Weg finden, die Landschaft anschauen, oder mit Freunden plaudern.

Die Parallele mit der Instrumentenlehre ist ziemlich genau; der "Computer" muss jede Note, jedes Intervall und jeden Fingersatz lernen, ohne das Bewusstsein dabei zu beschäftigen, damit das Ich sich ganz auf die musikalische Gestaltung konzentrieren kann. Dies verlangt eine etwas langwierige Arbeit, aber die Belohnung ist sehr groß, da man sich ganz entspannt auf den "Computer" verlassen kann, der jetzt fähig ist, alle die vom Ich erdachten musikalischen Absichten ganz automatisch zu verwirklichen.

Le fait de répéter d'innombrables fois les gammes et les intervalles sur toute l'étendue de l'instrument a l'effet de programmer "l'ordinateur intérieur" qui réside dans le subconscient.

Cet "ordinateur" gère toutes les fonctions corporelles et n'oublie jamais rien. Lorsque l'on travaille, la manière dont chaque note est formée et les sensations physiques qui accompagnent sa production sont ainsi emmagasinées en permanence.

Quand on exécute un morceau de musique par la suite, le subconscient reproduit ces sensations automatiquement, laissant le cerveau conscient libre pour se concentrer sur la pensée musicale.

Exercer une activité que l'on maîtrise de cette manière ressemble à une collaboration entre deux personnes différentes, l'une d'elles étant la personne consciente (le "moi") et l'autre son subconscient ("l'ordinateur"). Prenons par exemple l'action de marcher; en tant que petit enfant nous l'apprenons par tâtonnements, en tombant souvent et en heurtant les obstacles. En tant qu'adulte en bonne santé nous maîtrisons cette action sans devoir y penser consciemment, car le "moi" l'a enseigné à "l'ordinateur", qui l'a assimilé totalement et qui peut la reproduire sans faire appel au "moi".

Lors de cet apprentissage, même les chutes ont une grande valeur, car le corps se rend compte des erreurs qu'il faut éviter par la suite. De cette manière, le "moi" est finalement libéré de la nécessité de penser à l'action de base et peut s'occuper d'autres problèmes, comme choisir la route, regarder le paysage ou discuter avec des compagnons.

Le parallèle avec l'apprentissage d'un instrument de musique est assez exact: "l'ordinateur" doit apprendre chaque note, chaque intervalle, chaque doigté pour pouvoir les reproduire sans aucune pensée consciente, pour que le "moi" puisse se concentrer entièrement sur la musique, sur l'interprétation. Ceci demande un travail long et un peu répétitif, mais la récompense est immense, car l'on peut en fin de compte se détendre et se fier entièrement à "l'ordinateur", en sachant que ce dernier sera capable de réaliser automatiquement toutes les intentions musicales que le "moi" puisse imaginer.

It is the simple act of playing up and down your range – over and over and over again – which finally feeds the information required into your own "inner computer" – the subconscious.

Remember that this computer is the main source of all your body information. It never forgets anything, and therefore, every note you play has the information of how it was formed and what it felt like to play it stored away for ever.

We have now come to the heart of matter. Total control is a strange beast. It is like being two people. Person one is yourself, and person two is your inner computer. Please think about this very carefully – it is this computer which helps you to make every movement in life. Let us take the act of walking as an example. When we were very young we learned how to walk and with much trial and error, and many falls and knocks we finally were able to do it without toppling over or bumping into things. For all of us who have our health and balance this becomes a completely natural action. We walk relaxed and without the slightest thought. The computer does it all. This is possible because in the past person one taught person two how to do it and person two assimilated all the information.

Even falling over is important as we must learn how to react and how to fall, or to go one step further, (no pun intended!), we must fall over many times in order to learn how not to fall over.

All the information finally is bound up with the feelings and sensation of walking – not which muscles, sinews and bones to do what. All the necessary knowledge is stored away and we have perfect recall. Person one merely has to take note of approaching hazards with the eyes and the senses. We do not, in any way, try to help the computer. We see a corner or a step, the computer is given this information, and it acts accordingly, quite automatically.

Playing an instrument is exactly like this. To acquire perfect co-ordination we must first computerize every interval and every feeling. All fingerings must be known so well that they can be done without thought. The sensations of every note and interval are fed into the computer by person one, then, by constant practice and endless patience, we reach the stage where we are able simply to concentrate on what we want to hear. We can trust the computer (person two), and let it do it. The computer has the knowledge of what it feels like to give us what we want.

We really must know every scale, arpeggio and interval over our entire range in order to "feel" our way through the range and to acquire perfect coordination between computer, lip, fingers, breath and tongue. The word "range" however, brings me to a serious point. I believe that many, if not most horn players think of their main range as being from C below the staff to high C.

Of course this is important and we do need all these notes, but, the legacy of this thinking is one which affects a great many players. The register of the horn extends well below these notes. Here we can have a weak part of the range and, in many cases, an actual break occurs in the embouchure around G - F below the staff.

Once below the F, players get into a kind of second gear and the embouchure is fine again, often right down to the pedal notes. I would argue therefore that the main part of our range (indeed the bulk of our playing) is a fifth lower - F to F.

It is as a consequence of this belief that I intend to base this book on the scale of F.

Now we come to another problem. In my teaching I have often noticed that when exercises are written out in a tutor book the student will play them, but when practice methods (different articulations for example) are merely suggested, the student tends to avoid them. For this reason I will write out almost everything. You will see as you work through this book that there is a great deal to learn in one key so if I were to give you all keys the book would become so large as to be impractical.

Il faut vraiment connaître chaque gamme, chaque arpège et chaque intervalle à travers toute l'étendue de l'instrument pour rendre possible la coordination parfaite entre "l'ordinateur" et les lèvres, les doigts, la langue et la respiration. Mais le mot "étendue" soulève encore un point important. Je suis persuadé que la plupart des cornistes considèrent les notes allant du do juste en-dessous de la portée jusqu'au do aigu comme leur tessiture principale.

Bien sûr, cette partie de la tessiture est très importante, mais le cor possède aussi une grande étendue dans le grave, et le fait de se concentrer trop sur la partie supérieure provoque souvent une faiblesse, même une rupture, autour du sol et du fa en dessous de la portée.

Souvent, au-delà de cet endroit faible, les cornistes sont de nouveaux plus à l'aise dans le vrai grave. Mais je pense qu'il est utile de situer la tessiture principale une quinte plus bas que d'habitude, de fa à fa.

En conséquence, j'ai décidé de baser les exercices dans ce livre sur la gamme de fa.

J'ai souvent remarqué que les élèves travaillent consciencieusement tous les exercices qui sont écrits en entier dans leurs cahiers, mais qu'ils ont une tendance à se montrer paresseux quand il s'agit de faire des variations d'articulation ou de rythme si celles-ci sont simplement suggérées en forme raccourcie. Pour essayer de parer à ce problème j'ai choisi d'écrire toutes ces variations en entier. Comme il y en a beaucoup, j'ai dû renoncer à les reproduire dans toutes les transpositions pour éviter que le cahier soit trop lourd.

Man muss wirklich jede Tonleiter, jeden Akkord und jedes Intervall über den ganzen Umfang des Instrumentes kennen, um eine perfekte Koordination zwischen dem "Computer" und den Lippen, den Fingern, der Zunge und der Atmung zu ermöglichen. Aber der Ausdruck *Umfang* wirft einen wichtigen Punkt auf. Ich bin davon überzeugt, dass die meisten Hornisten die Noten von c' bis c''' als ihre Haupttessitur betrachten.

Dieser Teil des Umfangs ist natürlich sehr wichtig, aber das Horn kann auch sehr viel tiefer spielen. Die ständige Überbewertung der hohen Lage führt oft zu einer Schwäche, oder sogar zu einem Bruch um die Noten g-f.

Oft fühlen sich Hornisten im ganz tiefen Register, jenseits dieser schwachen Stelle, wieder etwas sicherer. Ich glaube aber, dass es sehr hilfreich ist, die Haupttessitur eine Quinte tiefer als gewöhnlich, von f-f' zu setzen.

Darausfolglich habe ich für dieses Heft F als Grundtonart gewählt.

Ich habe öfters gemerkt dass Schüler normalerweise alle ausgeschriebenen Übungen gewissenhaft spielen, aber dazu neigen, Artikulations- oder rhythmische Variationen zu vernachlässigen wenn diese nur in Kurzform vorgeschlagen werden. Um dies vorzubeugen habe ich alle Übungen ausgeschrieben. Da sie sehr zahlreich sind musste ich hingegen auf alle mögliche Transpositionen verzichten, um ein allzu voluminöses Heft zu vermeiden.



EDITIONS MARC REIFT

However, each key should be treated in the same way as I have outlined. LEARN ONE SCALE TOTALLY before going on to the next. Of course I expect that while you are doing this you will also continue all your other pieces and exercises, but it is very important that you master everything in this book before repeating the exercises in another key.

You will find that by bringing your thinking down a fifth, you will begin to play in a more relaxed manner with an easier flow of air. This should help your range because by the time you have reached your high F the lip is back in its high register, but relaxed, and by playing constantly lower, you almost begin to think of the horn as being a baritone or euphonium playing its scale of C. The tone of the lower notes should open up and become fuller in every way, and your "break" should become a thing of the past.

Before starting it is important to remember that you are not aiming for speed but for perfection. Listen to your tone, your intonation, the rhythm and movements between notes. Everything should sound rich and smooth - perfect in every way. When you have achieved perfection, remember not so much what you are doing but rather "what you are feeling". You will see that the exercises are also done in reverse. This may seem a little trivial but, although the notes are the same, the sensation is totally different, for example the breathing is different, and we must learn everything.

By the time you have learned all there is in this book you will find that you are able to play it faster. Speed only comes when the technique is perfect. TAKE PLENTY OF TIME. It does not make the slightest difference how long you work at it - the good is in the doing. Just a little work every day is all that is required and gradually it sinks in. The information you want is there and suddenly, it is perfect. Then, and only then, think about what key you will do next. Never forget that perfect technique in every key is the way to great playing.

Finally, remember that the more accomplished your technique, the greater will be your enjoyment of playing music.

Je conseille à l'étudiant de maîtriser totalement tous les exercices dans la tonalité donnée avant de vouloir procéder à des transpositions. Il est évident que l'on continuera à travailler d'autre matériel en même temps.

En descendant le point focal de la tessiture d'une quinte vous remarquerez que vous commencez à jouer d'une façon plus détendue et avec une meilleure respiration. L'élargissement de la tessiture sera facilité, car en jouant jusqu'au fa aigu vous travailliez quand même l'embouchure du registre haut, sans pourtant devoir trop forcer, et en jouant les notes graves plus souvent vous allez développer une sonorité pleine et ronde digne d'un euphonium! La faiblesse typique du "medium" disparaîtra.

Il est important de se souvenir que nous ne visons pas la vitesse, mais la perfection. Ecoutez votre sonorité, votre intonation et le passage d'une note à l'autre. Tout devrait être sonore et harmonieux. Quand vous réussissez à jouer un passage à la perfection, essayez d'emmagasiner la sensation physique que cela provoque, plutôt que d'analyser intellectuellement ce que vous êtes en train de faire. Vous allez remarquer que les exercices sont répétés à l'envers; ceci n'est pas un jeu futile, car même si les notes sont identiques, la sensation que l'on éprouve en les jouant est totalement différente.

Vous verrez qu'en travaillant lentement et soigneusement tous les exercices, vous arriverez peu à peu à les jouer plus rapidement sans viser consciemment ce but! La vitesse peut seulement être acquise sur la base d'une technique parfaite. PRENEZ VOTRE TEMPS! N'essayez pas de progresser trop rapidement; le plus de temps que vous passez sur chaque exercice, le plus vous en profitez. L'ordinateur emmagasine les informations sans que vous vous en rendez compte, et un jour tous les passages difficiles sortiront de manière parfaite.

N'oubliez surtout pas qu'en maîtrisant la technique, vous allez augmenter votre plaisir à jouer de la musique.

Ich rate dem Studierenden dazu, sämtliche Übungen in der angegebenen Tonart gut zu beherrschen, bevor man Transpositionen unternimmt. Selbstverständlich wird man gleichzeitig anderes Material erarbeiten.

Indem man die zentrale Tessitur einer Quinte tiefer setzt, merkt man, dass man allmählich entspannter und mit verbesserter Atmung spielen kann. Es wird leichter, einen grossen Umfang aufzubauen, da man trotzdem durch die bis f' aufsteigenden Tonleitern die hohe Lage trainiert, ohne jedoch zu forcieren, während das häufigere Spielen der tieferen Töne zu einem runden, vollen, fast Euphoniumartigen Klang führt. Die typische Schwäche der Mittellage wird verschwinden.

Es ist wichtig, sich daran zu erinnern, dass man nicht die Geschwindigkeit anstrebt, sondern die Vollkommenheit. Überwachen Sie Ihre Tonqualität, Ihre Intonation und die Sauberkeit der Notenwechsel. Alles muss rund und gleichmässig tönen. Wenn es Ihnen gelingt, eine Passage perfekt zu spielen, versuchen Sie die daraus entstehenden Körpergefühle im Gedächtnis zu speichern, anstatt Ihre Tätigkeit intellektuell zu analysieren. Sie werden bemerken, dass die Übungen auch in umgekehrter Form wiederholt sind. Dies mag überflüssig erscheinen, aber obwohl die Noten gleich sind, ist das Gefühl beim Spielen ganz anders.

Sie werden sehen, dass indem man langsam und sorgfältig alles erarbeitet, dass Sie mit der Zeit ganz automatisch in der Lage sein werden, schneller zu spielen, ohne dass Sie dies bewusst erstreben. Die Geläufigkeit kann nur auf Basis einer perfekten Technik aufgebaut werden. NEHMEN SIE SICH ZEIT! Versuchen Sie nicht, allzu schnell voranzukommen; je länger Sie bei einer Übung bleiben, umso mehr werden Sie davon lernen. Der Computer speichert die Information, ohne dass Sie davon bewusst sind, und eines Tages werden die schwierigsten Passagen ganz problemlos erscheinen.

Vergessen Sie vor allem nie, dass der Besitz einer vollkommenen Technik Ihr Vergnügen beim Musizieren wesentlich steigern wird.

MAJOR SCALE - GAMME MAJEURE - DURTONLEITER

Listen carefully to your tone quality throughout. Rhythm must be exact and volume well controlled throughout the range.

Slow and perfect playing is your aim. Speed comes later.

Ecoutez toujours la qualité de votre sonorité. Le rythme doit être précis et la puissance du son doit rester bien maîtrisée à travers toute l'étendue.

Tâchez d'obtenir une exécution lente mais parfaite. La vitesse suivra plus tard.

Hören Sie immer gut auf Ihre Tonqualität. Ihr Rhythmus muss ganz präzise sein, und die Lautstärke muss durch den ganzen Umfang gleichmässig bleiben.

Versuchen Sie, langsam aber ganz perfect zu spielen. Die Geläufigkeit kommt später.

It is easy to think that you have done well so far, but do remember that we don't often "hear ourselves" as accurately as we think. It is a good idea to put this down on tape recorder and listen again. Imagine that you are playing to someone. "Perform" for them, remembering that we do not play the horn merely for ourselves. Music is to play to others, and every note we practise in private must be performance standard. This is, of course, a very high standard to set, but perfection is the only goal worth aiming for.

Let us now suppose that you have taken up my suggestions and exercises 1-8 are perfect. Now try them with various volumes and include *crescendos* and *diminuendos*.

Il est facile de croire que l'on joue bien, mais n'oubliez pas que nous entendons souvent notre propre jeu d'une manière assez imprécise. Le fait d'enregistrer votre jeu et d'écouter l'enregistrement très attentivement peut être révélateur. Imaginez aussi que vous êtes en train de travailler devant des auditeurs. Le musicien professionnel joue surtout pour faire plaisir aux autres; chaque phrase que nous jouons en privé devrait être assez parfaite pour satisfaire à un public imaginaire. Cette attitude est bien sûr perfectionniste, mais la perfection reste le seul but valable!

Si vous avez maîtrisé les exercices 1 à 8, répétez-les avec des nuances différentes, y compris *crescendo* et *diminuendo*.

Vielleicht sind Sie mit Ihrer bisherigen Leistung zufrieden, aber auch der erfahrene Musiker geht in die Falle, das eigene Spielen nicht genau genug zuzuhören. Nehmen Sie Ihr Üben auf und hören Sie ganz kritisch zu. Stellen Sie sich auch vor, dass Sie vor einem Publikum spielen. Der Berufsmusiker spielt vor allem, um andere Freude zu machen; jeden Ton den wir privat üben sollte gut genug sein, um den anspruchsvollsten Zuhörer zu befriedigen. Diese Einstellung setzt allerdings hohe Anforderungen, aber die Vollkommenheit bleibt doch das einzige lohnende Ziel.

Wenn Sie das Gefühl haben, die Übungen 1-8 zu beherrschen, wiederholen Sie sie mit einer anderen Dynamik, einschliesslich *crescendo* und *diminuendo*.

We should study every kind of articulation. Remember to listen for good tone quality, good articulation and good intonation.

Nous devons travailler toutes les articulations possibles. N'oubliez pas d'écouter votre sonorité et votre intonation.

Wir müssen jede mögliche Artikulation üben. Vergessen Sie nicht, Ihre Tonqualität und Ihre Intonation zu überwachen.

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 


17. 


18. 


19. 

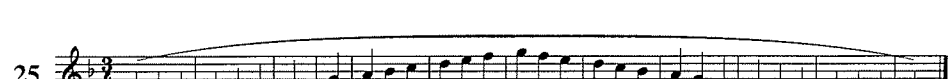
20. 


21. 

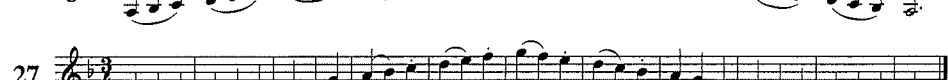
22. 

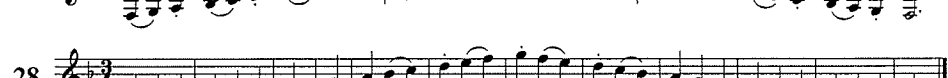
23. 

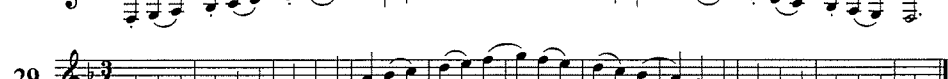
24. 

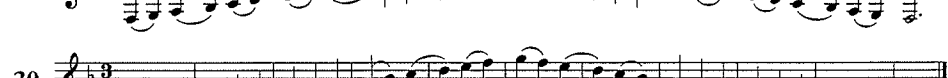
25. 


26. 

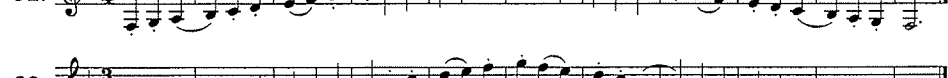
27. 

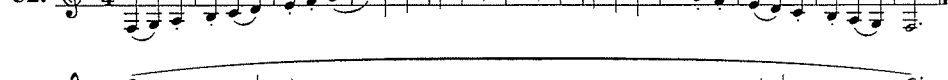
28. 

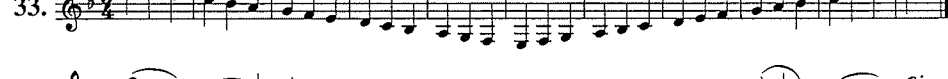
29. 

30. 

31. 

32. 

33. 

34. 

35. 

36. 

37. 

38. 

39. 

40. 

As you can see there is a great deal of work to be done. Already we have 40 different ways of playing this scale, and so far we have only looked at the major scale in two time signatures. Are you sure you are doing them well enough? Is your tone even and sure throughout? Do you hear any bulging in the notes?

Play them and PLAY THEM and PLAY THEM until they are perfect. You could just play these over and over for hours - but I prefer to think that you will do just ten minutes of concentrated work on parts of this book perhaps twice, or better three times a day. To do hours of this kind of work daily could, in the long run, even prove destructive because you will have little time for anything else. The idea is to take time. It is better to practise normally and just to play from this book for short, concentrated periods. Do not set yourself any time limit. It really does not matter if it takes you months to do one scale. Of course it can be beneficial to dedicate a full practice session of one day to this - but not "every" day. However, remember always to concentrate. In many ways concentration is the important part of whole exercise. Just to practise mechanically, with the mind wandering is not feeding the computer with good information. Practise very carefully and, if you feel your mind wandering it is not feeding the computer with good information. Make the extra effort needed to focus your thoughts on what you are doing, not what you could be doing!

On voit bien que notre tâche est immense! Nous avons présenté 40 manières différentes de jouer la gamme, même en se limitant à la gamme majeure en seulement deux types de mesure. Restez-vous assez exigeant envers vous même? Votre sonorité est-elle toujours parfaitement maîtrisée, sans "ballonnements" involontaires?

Répétez ces exercices sans cesse jusqu'à ce qu'ils soient vraiment parfaits. Mais évitez des séances trop prolongées, car il est trop difficile de maintenir un niveau de concentration suffisant. Mieux vaut se limiter à un travail bien concentré de 10 minutes, deux ou trois fois par jour. Travailler en pensant à autre chose est inutile, voire nocif, car on ne fait que s'enfoncer dans de mauvaises habitudes. Ne pensez pas à avancer rapidement; il n'y a aucun mal à rester sur une seule gamme pendant des mois. On ne peut guère le répéter trop souvent: l'élément clé est la concentration. Seule une concentration absolue est capable de programmer votre ordinateur intérieur correctement.

Wie Sie sehen, ist unsere Arbeit sehr umfangreich. Wir haben schon 40 Varianten der Tonleiter, und dies nur auf Grund der Durtonleiter in zwei Taktarten. Hören Sie sich immer kritisch genug zu? Bleibt Ihre Tonqualität immer gleichmässig und sicher, ohne unwillkürliche Anschwellungen?

Wiederholen Sie diese Übungen unaufhörlich bis sie wirklich vollkommen sind. Aber vermeiden Sie es, stundenlang bei der gleichen Übung daranzubleiben! Es ist dabei nämlich unmöglich, die nötige Konzentration aufrechtzuerhalten. Es ist viel besser, zwei- oder dreimal am Tag eine kurze, aber ganz konzentrierte Periode von etwa 10 Minuten dazu zu widmen. Es ist ganz zwecklos zu üben, während man an etwas ganz anders denkt; es ist sogar schädlich, weil man seine schlechten Gewohnheiten nur noch stärker einprägt. Denken Sie nie daran, möglichst schnell voranzukommen; es schadet nicht, monatenlang an der gleichen Tonleiter zu bleiben. Man kann es kaum zu oft betonen: der Schlüssel ist die Konzentration. Nur mit absoluter Konzentration kann man den inneren Computer richtig programmieren.

Next we move on to different time signatures.

Essayons d'autres mesures.

Versuchen wir andere Taktarten.

41. 

42. 

43. 

44. 

A little faster - but remaining even in both tone and dynamics.

Nous allons un peu plus vite, mais ne perdez pas la maîtrise de votre sonorité.

Wir spielen jetzt ein bisschen schneller, aber die Lautstärke und die Tonqualität müssen gleichmässig bleiben.

45. 

46. 

47. 

48. 

49. 

50. 

51. 

52. 