

Inhaltsverzeichnis

	Seite		Seite
1. Einleitung	3	11. Intonation	18
2. „Singing on the Wind“	3	12. Den Klang projizieren	18
3. Einatmen	4	13. Sich selbst zuhören	19
3.1 Brustatmung	4	14. Legato spielen / Binden	20
3.2 Bauchatmung	5	15. Die Zunge	21
3.3 Andere Aspekte	6	16. Artikulation	22
4. Ausatmen	6	17. Doppelzunge, Tripelzunge	23
5. Haltung	8	18. Einspielen	24
6. Linke Hand - Rechte Hand	10	18.1 Einspielübung 1	25
6.1 Linke Hand	10	18.2 Einspielübung 2	25
6.2 Rechte Hand	10	18.3 Einspielübung 3	26
6.3 Stopfen mit der Hand	10	19. Das Spielen auf dem Mundstück	26
7. Der Ansatz	11	20. Genauigkeit - Präzision	26
7.1 Platzierung des Mundstücks	12	21. Üben	29
7.2 Form und Funktion der Lippen	12	21.1 Einspielen	29
7.3 Form und Funktion der Muskeln	12	21.2 Technische Übungen	29
7.4 Der Kiefer	14	21.3 Die Verwendung von Etüden	33
8. Andere Aspekte des Ansatzes	14	21.4 Repertoire erarbeiten	33
8.1 Mundstückdruck	14	22. Musikalität	35
8.2 Feuchte oder trockene Lippen	15	23. Phrasieren	35
8.3 Lippentriller	16	24. Rhythmus und Puls	36
9. Der Ansatz und die Luft	16	25. Konzentration	36
10. Den Klang zentrieren	17	26. Der Auftritt	38
		27. Nachwort	38



1. Einleitung

Zwei ältere Herren kommen ans Himmelstor, wo sie von Petrus begrüßt werden. Er sieht etwas nachdenklich aus und erklärt ihnen, dass wegen Kürzungen und Sparmassnahmen nur einer der beiden in den Himmel hinein dürfe. Der Gerechtigkeit halber gibt Petrus beiden die Möglichkeit, ihm zu erklären, warum gerade er die Erlaubnis bekommen sollte, einzutreten.

„Also“, sagt der Erste, „ich war Dorfpfarrer und habe jeden Sonntag für die ganze Gemeinde gebetet, und da ich ein tugendhaftes Leben geführt habe, bin ich der Meinung, dass ich meinen Platz im Himmel verdiene.“

„Wohl wahr“, sagt Petrus und wendet sich zum anderen, „und was sind Ihre Gründe?“

„Nun“, antwortet der andere, „ich war nur Hornist im Stadtorchester und kann gegenüber einem Pfarrer kaum im Vorteil sein.“

„Ach wirklich“, sagt Petrus, „das waren Sie? Dann bitte schön herein mit Ihnen.“

„Aber wieso denn?“ fragt der Pfarrer erstaunt.

„Ganz einfach“, erwidert Petrus, „Sie haben jeden Sonntag für die Gemeinde gebetet, aber während jedes Konzerts hat das ganze Publikum für den Hornisten gebetet.“

Es ist leider wahr, dass viele Hornisten/Hornistinnen sich grösstenteils auf ihr Glück verlassen. Sie ziehen es vor, ihre Probleme zu ignorieren und üben einfach „mehr“, in der Hoffnung, dass sich ihre Probleme von selbst lösen oder einfach verschwinden werden. Was fehlt, sowohl beim „Glück“ als auch beim „mehr üben“, ist ein grundsätzliches Verständnis der einfachen Grundlagen des Hornspiels, welches die Möglichkeit schafft, Probleme selbst zu lösen, oder gar zu verhindern, dass sie überhaupt auftreten. Es gibt viele Bücher mit Etüden in verschiedenen Virtuositätsgraden, aber irgendwann kommt vielleicht auch der talentierteste Hornist an den Punkt, an dem er sich fragt, wie er eigentlich ein „cis“ spielt und keine Antwort weiss. Da die meisten Hornisten mit Naturtalent instinktiv spielen, werden sie vermutlich keine Antwort wissen. So lange die instinktive muskuläre Erinnerung das cis immer trifft, braucht man nicht über das „Wie“ und „Warum“ des Hornspiels nachzudenken. Wenn wir jedoch anfangen, unser cis zu „kieksen“ und das Problem nicht von selbst verschwindet, sind wir mit einer Krise konfrontiert, die auch für unsere Zuhörer offensichtlich sein wird.

Es ist möglich, dass Sie nicht immer gleicher Meinung sein werden, wenn Sie die nachfolgenden Kapitel lesen. In diesem Fall sind Sie sich Ihrer eige-

nen Spieltechnik „bewusst“ und haben Ihre eigenen Ideen darüber entwickelt. Andererseits, wenn Sie hier etwas lesen, was Ihr technisches Bewusstsein stärkt oder sogar ein Problem löst, können wir beide, Autor und Leser, zufrieden sein.

2. „Singing on the Wind“

Der Ausdruck „Singing on the Wind“ (singing z. dt. singen; wind z. dt. Luft, Luftstrom) beinhaltet die zwei wichtigsten Elemente des Hornspiels und verkörpert unser Ziel als Hornist, wann immer wir unser Instrument spielen. Ein guter Musiker spielt so, dass sein Zuhörer nur die Musik hört. Der Zuhörer ist sich der Technik des Musikers nicht bewusst. Ein guter Musiker „singt“ mit seinem Instrument. Der Hornist „sings on the wind“. Um das zu können, muss der Hornist eine effiziente Technik entwickeln.

Eine effiziente Technik ist eine perfekte Balance zwischen Ansatz und Atemführung, die eine optimale Klangentwicklung auf dem Instrument ermöglicht. Wenn man einen optimalen Klang auf dem Instrument erzeugt, klingt es für den Zuhörer mühelos.

Die Klangqualität, die ein Hornist mit seinem Instrument erzeugt, ist abhängig von der Qualität seiner Atemführung und seiner Stütze. Eine Atemführung von guter Qualität gibt dem Ansatz die Möglichkeit, mit optimaler Effizienz zu arbeiten. Eine Atemführung von schlechter Qualität, sei sie zu schwach oder zu forciert, führt dazu, dass der Ansatz mehr arbeiten muss als notwendig. Der Luftstrom kann nicht optimal fließen und der Ansatz muss dementsprechend mehr arbeiten, was zu Überspannung führt. Dies wird im Hornklang hörbar.

Um eine Atemführung von guter Qualität zu erzeugen, müssen wir zuerst einatmen...



7.4 Der Kiefer

Die Unterlippe wird von den unteren Zähnen und dem Kiefer gestützt. Die Bewegung des Kiefers unterstützt die Form und Grösse der Lippenöffnung innerhalb des Mundstücks. Die meisten Hornisten schieben den Kiefer etwas nach vorne, wenn sie ihren Ansatz formen, so dass bei einem Ton in der Mittellage die oberen Zähne in etwa über den unteren Zähnen platziert sind, in einem Abstand von wenigen Millimetern.

Wenn man einen tieferen Ton spielt, ist die Lippenöffnung grösser. Dies wird unterstützt, in dem der Kiefer etwas nach unten und nach aussen geschoben wird. Je tiefer der Ton, umso ausgeprägter ist diese Bewegung. Bei einem höheren Ton ist die Lippenöffnung kleiner. Dies wird ebenfalls unterstützt, indem der Kiefer ein wenig nach oben

und nach innen gezogen wird, wobei diese Bewegung wesentlich unauffälliger ist. Eine gleichmässige und flexible Bewegung des Kiefers kann den Ansatz sowohl bei der Treffsicherheit wie auch bei der Tonqualität wesentlich unterstützen.

8. Andere Aspekte des Ansatzes

8.1 Mundstückdruck

Fast alle Hornisten „drücken“ mit dem Mundstück gegen den Ansatz, und die meisten benutzen für die höheren Töne mehr Druck als für die tieferen. Etwas Druck schadet nicht, zuviel sehr wohl. Die Frage ist, was bedeutet „zuviel“? Wenn Ober- und Unterlippe innerhalb des Mundstücks vibrieren, sollte es möglich sein, die Vibration (auf Englisch „buzz“) an beiden Lippen und in jeder Tonhöhe zu spüren. Eine nützliche Faustregel ist: Wenn man



18. Einspielen

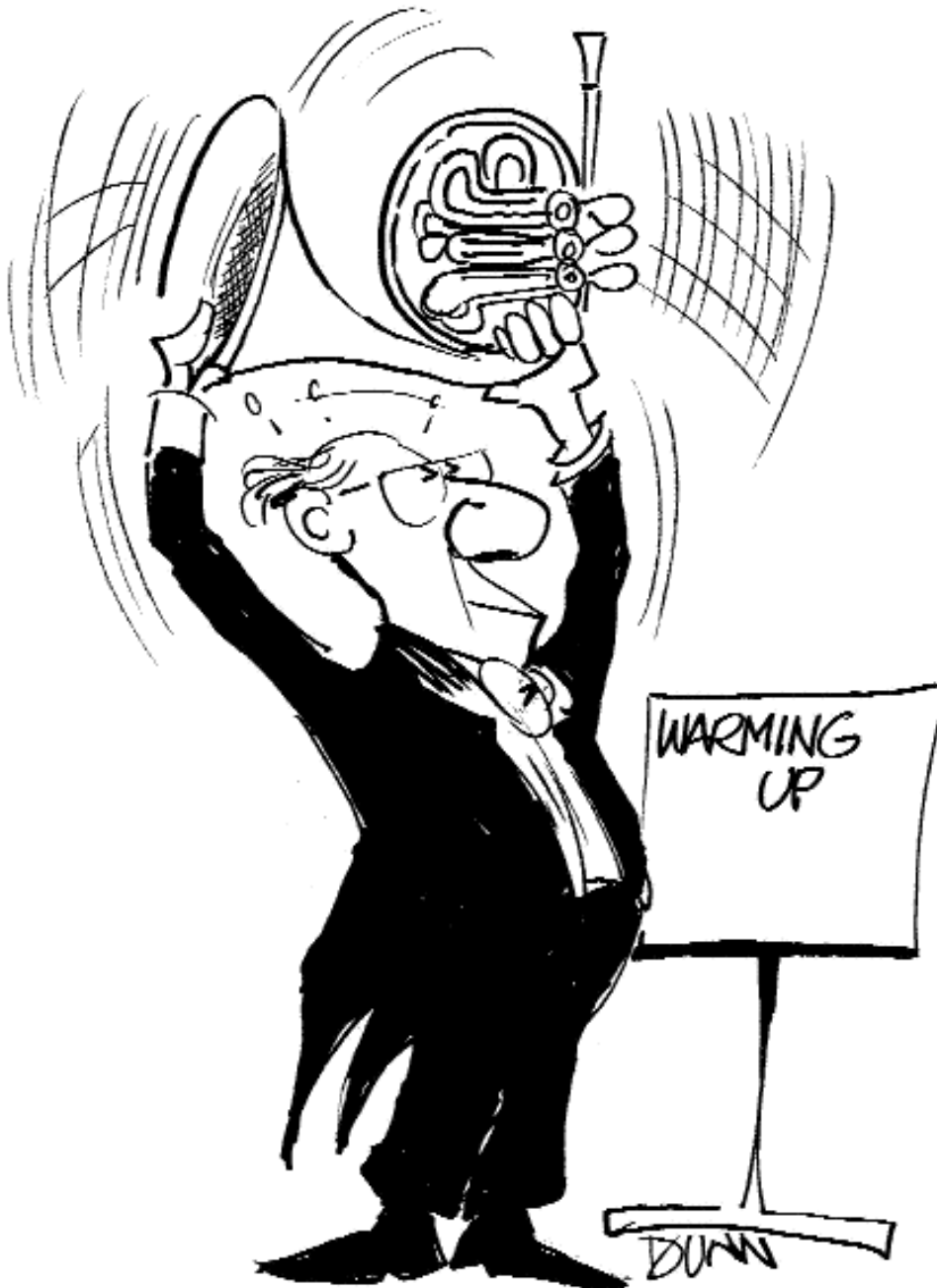
Es ist äusserst wichtig, dass man sich vor jeder Übungsperiode, jeder Probe und jedem Konzert effizient und bewusst einspielt. Das Einspielen sollte eine Routine sein, die sich, soweit möglich, in Inhalt und Zeitaufwand nicht ändert. Es soll dazu dienen, die Atemtechnik und den Ansatz auf die bevorstehende Arbeit vorzubereiten.

Nur wenn die Routine immer gleich bleibt, kann das Einspielen effizient werden, so dass ein Vergleich von einem Tag zum nächsten gemacht werden kann. Dieser Vergleich ist wichtig, da er uns die Möglichkeit gibt, zu vergleichen, wie sich der Ansatz an einem „guten Tag“ anfühlt, und wie er sich an

einem „nicht so guten Tag“ anfühlt. Diese Erfahrung durch Vergleichen gibt uns die Möglichkeit, uns an einem „nicht so guten Tag“ bewusst einzuspielen, so dass sich der Ansatz danach anfühlt wie an einem „guten Tag“.

Da die Einspielroutine ein Mittel zur Vorbereitung ist, sollte sie relativ einfach sein, so dass das Beobachten von Atemtechnik und Ansatz möglich ist.

Nach jeder Übung sollte man eine Pause machen, die ebenso lang ist wie die Übung, um über das Gespielte nachdenken zu können und um dem Ansatz eine Entspannungspause zu geben.



Nigel Downing

wurde in England geboren. Im Alter von 10 Jahren wollte er gern Trompete lernen, aber die Schule hatte kein Instrument mehr. „Fang’ doch erst mal mit dem Horn an, du kannst dann später immer noch wechseln!“ war die Antwort. Er gewann ein Stipendium für das Royal College of Music in London, und ein Jahr später begann er, freiberuflich in einigen der führenden britischen Orchester zu spielen. Mit 22 Jahren wurde er Stellvertretender Solo-Hornist am Staatstheater Darmstadt, bevor er 1987 zum Tonhalle-Orchester Zürich wechselte. Er spielte 5 Jahre als Wechselhornist Solo-, 2. und 3. Horn und Solo-Horn im Zürcher Kammerorchester. Jetzt spielt er 3. Horn im Tonhalle-Orchester. Seit 1992 unterrichtet er Horn und Kammermusik an der Hochschule für Musik und Theater Zürich (www.hmt.edu/musik).

