

## Preface

When listening to music, we are very often fascinated and inspired by the virtuosity and sometimes near-superhuman technical mastery displayed on a musical instrument. However justified and natural this admiration for exceptional virtuosity may be, any discerning person will be equally aware that it cannot represent music's sole purpose. After all, many of the finest and most moving works given to us by the great composers are not, technically and manually speaking, among the especially demanding ones to play. But in the interpretation of one particular artist a slow movement by Mozart, for example, will mysteriously radiate life, transporting the composer's spirit and emotions into the present, whereas in the hands of others this is clearly not the case. The difference obviously lies not in the number and tempo of the notes played, but in the tonal sensitivity and the greatest possible ability to differentiate, two playing characteristics that are mutually interdependent. This is a matter of active creation and conscious connection of tones, and the quality of the sounds, as opposed to (merely) their quantity. The possibilities offered by just a single note in terms of its beginning, its tone colours, its dynamic nuances and its termination are endless. The development of such possibilities should not, and indeed must not, be left to chance. Training that claims to do otherwise to artistic standards must see to it that they are cultivated and perfected wisely and thoroughly. For the clarinetist, this means that the processes involved in the production of breath support, and breath control in the mouth cavity, the choice of syllables to colour the tones, the choice of oral cavity position and pressure on the reed, and the mobility of the tongue all require training of an intensity that may not be achieved by free-flowing processes. Intonation, finger technique, and responsive intonation. Years of teaching have shown me that many of the methods are given only meagre attention in the traditional clarinet instruction manuals. "Clarinet Fundamentals" came into being, and in harmony with my previous work as a teacher – to close this gap. All three volumes are intended for advanced pupils and music students. They offer a very good selection of exercises for many of the instruments for beginners. The first volume of logical exercises for finger-work training and, above all, sound exercises, is of the utmost importance to begin with. The next two volumes and build upon the practice exercises, respectively, using the "Clarinet Fundamentals" to develop a natural and easy relationship with the instrument from the very start. Nothing stands more in the way of successful learning than exaggerated demands, nervousness, and fear! The "Clarinet Fundamentals" are, on the one hand, suited for use as a progressive learning programme. On the other hand, many of the exercises, in particular the sound exercises and the fingering course also offer the player the chance to keep up the standard reached on a lasting (and effective) basis. For this reason, the "Clarinet Fundamentals" can also be of value to professionals, especially in view of the fact that in some areas (such as fingering on the bass clarinet/basset horn/basset clarinet, or intonation), exercises of this type are scarcely to

## Vorwort

Immer wieder ist man als Musikhörer fasziniert und begeistert über die virtuose, manchmal nahezu menschenunmögliche Beherrschung eines Musikinstrumentes. Wie legitim und natürlich es ist, diese äußerste Virtuosität auf den ersten Blick zu bewundern, so klar dürfte jedem verständigen Menschen jedoch bewusst sein, dass in ihr nicht die alleinige Sinnhaftigkeit der Musik zu finden kann, gehören doch gerade die langsamsten und technisch anspruchsvollen Werke zu den schönsten und wertvollsten, welches uns die großen Komponisten hinterlassen haben. Wenn also bei der Interpretation eines langsamen Satzes bei einem bestimmten Interpreten ein gewisses Leben ausstrahlt und Gefühle in uns ausströmen, während in die Gegenrichtung übermittelte Musik im Spielern so ganz offensichtlich nicht, dann ist der Unterschied sicher nicht in der Anzahl und Tempo der gespielten Töne, sondern vor allem in der Tonalität und der Fähigkeit, die Töne aktiv zu formen und bewusst zu verbinden. Es geht um die Qualität der Klänge und nicht um die Quantität. Welche unendlichen Möglichkeiten bietet doch der einzelne Ton mit seinem Einbruch in den Klangraum, seinen dynamischen Schattierungen und seinen Verklängen! Die Klänge sollten sich aber nicht durch die Menge der Töne auszeichnen, sondern nur in einer Ausbildung, welche den musikalischen Möglichkeiten gerecht werden soll, klug und gründlich gefördert und entwickelt werden. Für den Klarinettenisten bedeutet dies, dass alle Vorgänge der Atmung, der Atemstütze, der Luftführung im Mundraum, der Vokalformung, der Artikulation, die Wahl des Ansatzpunktes und des Ansatzortes am Klarinettenblatt sowie die geschickte Beweglichkeit der Zunge genauso intensiver Ausbildung bedürftig sind wie alle lockeren Bewegungsabläufe der Fingertechnik für eine bewusste, saubere Intonation. Meine langjährige pädagogische Tätigkeit hat mir gezeigt, dass viele dieser Bereiche in den bekannten Schulwerken für Klarinette nur unzureichend behandelt werden. Um diese Lücke zu schließen, entstanden in enger Verbindung mit der praktischen pädagogischen Tätigkeit die vorliegenden „Basisübungen für Klarinette“. Alle drei Bände wenden sich an fortgeschrittene Schüler einer Musikschule und an Musikstudenten. Viele der Übungen können aber auch sehr sinnvoll in den Anfängerunterricht integriert werden. In den Bereichen Legato, Intonation, Griffschule und vor allem bei den Klangübungen ist es ungemein wichtig, mit den einfachsten Vorgängen zu beginnen und das Übungsprogramm systematisch aufzubauen. Mit den „Basisübungen für Klarinette“ ist es möglich, von Beginn an ein unverkrampftes, natürliches Verhältnis zum Instrument zu entwickeln. Nichts ist schädlicher für den Lernerfolg als Überforderung, negative Erfahrung und Angst! Die „Basisübungen für Klarinette“ eignen sich einerseits als fortschreitender Ausbildungsgang, andererseits bieten viele der Übungen, gerade bei den Klangübungen und in der Griffschule die Möglichkeit, sich ein erarbeitetes Niveau dauerhaft (und effektiv) zu erhalten. Daher können die „Basisübungen für Klarinette“ auch für professionelle Bläser von Nutzen sein,

be found elsewhere. Nevertheless, the volumes are not intended to replace the good teaching works but simply to complement them. They should not on any account be regarded as dogma; rather, they may be woven into the clarinetist's training in a flexible and individual fashion. Thus used, I am convinced that for many clarinetists – teachers and pupils alike – the “Clarinet Fundamentals” will open up paths to effective practice.

The “Clarinet Fundamentals” were written in close artistic and pedagogic collaboration with my wife, the world-famous clarinetist Sabine Meyer, to whom I am indebted and grateful for countless valuable ideas, artistic impulses and constructive discussions. I would also like to thank Jens Thoben (Principal Clarinetist at the Deutsche Oper am Rhein), who, as a former student at the Lübeck Music College, experienced most of the exercises ‘in the flesh’ and to whom I am grateful for a large number of suggestions for improvement and help with wording. I am well aware that attempting to put many of the tonal and artistic intentions of these exercises into theoretical terms is problematic. From the language perspective, the aim has been to describe all processes with as much precision as possible, so that the careful reader will be rewarded with some valuable and thought-provoking insights and, through listening, will be able to understand the sense of what he or she has read.

**When learning an instrument, the better one can listen to one's own playing, the better the results!**

Finally, I would like to thank Victoria Viebahn for all the work involved in providing an informed translation.

Reiner Wehle

zumal einige Bereiche (wie Griffübungen für Bassklarinette/Bassetthorn/Bassettklarinette oder Intonationsübungen) in dieser Art kaum anderswo verfügbar sind. Trotzdem sollen die vorliegende Bände die guten Schulwerke für Klarinette nicht ersetzen sondern nur ergänzen. Sie sollen auch auf keinen Fall ein Dogma darstellen, sondern bieten die Möglichkeit, flexibel und individuell in den Ausbildungsgang integriert zu werden. Ich bin sicher, dass die „Basisübungen für Klarinette“, auf diese Weise genutzt werden können: von Lehrern wie Schülern – Wege zu eifrigerem Üben eröffnet werden.

Die „Basisübungen für Klarinette“ entstanden in enger künstlerischen und pädagogischer Zusammenarbeit mit meiner Frau – der weltbekannten Klarinetistin Sabine Meyer – der ich für unzählige wertvolle Anregungen und wertvolle Hinweise und konstruktive Kritik herzlich dank schulde. Desweiteren verweise ich auf die Zusammenarbeit mit dem Soloklarinetisten der Deutschen Oper am Rhein Jens Thoben, ehemaliger Student der Musikhochschule Lübeck, der die meisten der Übungen praktisch erprobt hat, und die große Zahl an Verbesserungsvorschlägen, die mir durch E-Mail und Briefe zur Verfügung gestellt wurden. Ich hoffe, dass die Absichten dieser Übungen, die durch die Hörerfahrungen zu fixieren sind. Es wurde versucht, die Absichten so weit wie möglich exakt zu erfassen, so dass der Leser die Absichten den einen oder anderen wertvollen Denkanregungen und durch die Hörerfahrungen den eigenen Erfahrungen folgen kann.

Die Absichten eines Instruments gelingt umso besser, je besser man es versteht, sich selber anzuhören! Mein herzlicher Dank gebührt Frau Victoria Viebahn für die große Mühe und das fachkundige Übersetzen.

Reiner Wehle

Almost anyone who learns to play a musical instrument will agree: Playing the instrument is enjoyable and so – normally – are the lessons with the teacher. But as for the “practising”! How often has one had to force oneself to practise, how often has one failed to find the motivation to do so and how many minutes of practice have seemed tortuously endless? Is practising simply a most vexing business?

On the other hand, every instrumental teacher is familiar with the case of pupils not always making the progress that could be expected of them. There are the highly talented pupils who practise for hours on end but seem merely to go round in circles, and others with moderate talent who make surprisingly rapid headway. The only obvious general message in such situations is that the reason must lie in the way they practise. But how can “practising” be practised?

These days, good books are available on this subject, but a teaching album of “Clarinet Fundamentals” must at least point out some basic principles so that anyone opting to make use of it has the opportunity to reflect on his or her own approach to practising:

### 1 To make sense, any practice requires an aim

The following questions should be asked in each practice session:

- What do I want to improve today (or this week)? Which improvements can I achieve today (or this week)? Which tasks one sets oneself must not be too small. If they are equally, they might be too big.
- Which exercise is appropriate to achieve this aim? Which intermediate steps will bring me closer to my goal? What exercises are intended to improve my technique? Which exercises have my teacher assigned to work on?
- Am I already playing the way I want to play? Whereabouts in the exercise am I playing as I would like to play?
- If practising a piece, what do I intend to improve? Am I only playing what I can already play? Can I play already better than I can play now?
- Am I really practising? Is this a good part of good practice, so that I am aware of the progress that one can make and can work with it?

### 2 Good practice requires concentration

- Concentration can be practised too. The important points are:
- Do not practise when overtired. Avoid practising in stuffy, poorly-ventilated rooms. Avoid practising immediately after eating a main meal.
  - Practise in an environment where there is peace and quiet! No noise from outside, no television, no radio and no mobile phone!
  - If one is thinking of other things while practising, one is not practising properly. Practising without thinking leads to automatic processes that can be very harmful.

Fast jeder, der das Spielen eines Musikinstruments erlernt, wird zustimmen, dass das Spielen eines Instruments Freude bereitet und der Unterricht bei einem Lehrer meist auch. Aber das „Üben“! Wie oft hat man sich zu üben zwingen müssen, wie oft hat man sich nicht aufrufen können und wie viele Minuten hat man beim Üben gleichend empfunden? Ist das Üben also ein großes

Auf der anderen Seite hat jeder Lehrer schon die Erfahrung gemacht, dass Schüler nicht immer den Fortschritt machen, den man sich erhofft hat. Es gibt hochtalentierten Schülern, die stundenlang üben und trotzdem nicht vorwärts kommen. Es gibt auch weniger talentierte Schüler, die überraschend schnell vorankommen. Klar ist, dass die Ursache in der Art des Übens liegt. Wie kann man das Üben „praktizieren“?

Es gibt heute gute Bücher zu diesem Thema, doch ist ein Lehrbuch „Clarinet Fundamentals“ muss zumindest einige grundlegende Prinzipien des Übens aufzeigen. Jeder, der dieses Heft nutzen möchte, die folgenden Fragen sollte sich vor jedem Üben stellen:

### 1 Sinnvolles Üben braucht ein Ziel

- Die folgenden Fragen sollte vor jedem Üben gestellt werden:
- Was will ich heute (und in dieser Woche) verbessern? Wie viel kann ich heute (und in dieser Woche) an Verbesserung erreichen? Man kann sich zu kleine Aufgaben stellen, die man auch zu große.
  - Welche Übung ist geeignet, das Ziel zu erreichen? Welche Zwischenschritte bringen mich dem Ziel näher? Welche Übungen will die Übung, die der Lehrer aufgab, konkret verbessern?
  - Spiele ich schon so, wie ich es mir vorstelle? An welcher Stelle der Übung spiele ich noch nicht so, wie ich möchte?
  - **Übe ich die Dinge, die ich verbessern will, oder spiele ich nur, was ich sowieso schon kann?**
  - Zum guten Üben gehört eine positive Einstellung. Es ist daher auch wichtig, sich nach dem Üben die erreichten Verbesserungen klar zu machen und sich darüber zu freuen!

### 2 Gutes Üben braucht Konzentration

- Auch Konzentration kann geübt werden. Wichtig ist:
- Nicht üben, wenn man übermüdet ist. Nicht in schlecht belüfteten Räumen üben. Nicht direkt nach den Hauptmahlzeiten üben.
  - **Üben, wo man Ruhe hat!** Kein Lärm von draußen, kein Fernseher, kein Radio und auch kein Handy.
  - Wer beim Üben an andere Dinge denkt, übt falsch. Gedankenloses Üben führt zu Automatismen, die sehr schädlich sein können.

# 1 About Practising · Über das Üben

- Difficult processes, in particular, can only be learned effectively if the fine points can be monitored carefully. Consequently, one should ask the following questions: "What exactly happens just before the mistake takes place? What exactly must I do just before the critical point to avoid making the mistake?" Only following intelligent analysis can one master complex passages and learn not to fear them.
- It is most helpful to practise a difficult passage mentally, without music or instrument to hand. Each movement of the body is steered consciously or unconsciously by the brain. If one is able to imagine the notes, tone colours and movement sequences without the instrument, their actual realisation is no longer difficult. But mental practice also takes some learning!

## 3 Mechanical practice is to be avoided

- The practice programme must be flexible and full of variety, so that one can keep up one's attention throughout. Practising should be neither monotonous and stereotyped nor lacking in a precise plan. Resolutions such as "I'm going to play that through twelve times" are generally a pointless waste of time – time which could be spent.
- Some passages improve substantially during the course of the practice the articulation is varied or accents added.
- "Interval training" is used both in the order of the notes to be practised and also in the choice of tempo.
- In longer passages being practised, it is important to pinpoint exactly where the difficulties lie. The errors, might be.
- Above all, one must recognize when an exercise is no longer bringing any progress, at least for the time being!

## 4 Never practise mechanically

- Music is not a series of mechanical actions. In music, the form is not a series of mechanical actions, but a series of organic sequences of action which are as varied as exceptions. Even scales and finger exercises, which are practised mechanically, according to their own rules. All sequences of action must therefore be organic. Organic sequences also require that the player is relaxed, without stiffness, is involved in the playing.
- Every note, with its beginning, sounding and ending, already constitutes music!
- In technical exercises, the results achieved are considerably better if the player is careful to produce a cultivated and controlled tone.

- Gerade schwierige Abläufe lernt man nur effektiv, wenn man die Details aufmerksam beobachten kann. folgende Fragen sollte man sich dabei stellen: „Was genau geschieht, bevor der Fehler auftritt? Was genau muss ich vor dem Fehler tun, um den Fehler zu vermeiden?“ Nur durch kluge Analyse kann man die komplexen Abläufe zu beherrschen und nicht mehr davor fürchten.
- Es ist sehr hilfreich, eine schwierige Passage mental zu üben, ohne die Notenblätter oder das Instrument zur Hand zu haben. Jede Bewegung wird bewusst oder unbewusst vom Gehirn gesteuert. Wenn man sich die Noten und die Bewegungsabläufe ohne Instrument vorstellen kann, ist die tatsächliche Ausführung nicht mehr schwierig. Aber auch mentales Üben will gelernt sein!

## 3 Mechanisches Üben ist zu vermeiden

- Das Übungsprogramm sollte abwechslungsreich und flexibel sein, damit man seine Aufmerksamkeit aufrechterhalten kann. Man sollte also weder monoton und stereotyp üben, noch ohne einen genauen Plan. Aussagen wie „Ich werde das jetzt zwölfmal durchspielen“ sind meist sinnlos vergebene Zeit, die man besser anders nutzen könnte.
- Manche Stellen verbessern sich ganz wesentlich durch Änderung der Artikulation beim Übungsablauf, durch Rhythmisierungen oder durch Hinzufügen von Akzenten.
- Ein „Intervalltraining“ sowohl in der Abfolge der Übungsteile, als auch in der Tempowahl ist hilfreich.
- Wichtig ist, die größeren Übungsteile zu erkennen, wo genau die Schwierigkeiten liegen und daher Fehler auftreten könnten.
- Man muss vor allem merken, wann eine Übung im Moment keine Fortschritte mehr bringt!

## 4 Man übe nie unmusikalisch

- Jede Musik ist in Phrasen strukturiert. Gleichförmige Klangereignisse gibt es in der Musik nur als Ausnahme. Auch Tonleitern oder Fingerübungen sind durch ein Metrum sinnvoll gegliedert. Alle Abläufe müssen daher organisch sein. Organische Abläufe bedeuten auch, den ganzen Körper beim Spiel unverkrampft mit einzubeziehen.
- Jeder einzelne Ton ist mit seinem Beginn, seinem Klang und seinem Ende schon Musik!
- Technische Übungen gelingen wesentlich besser, wenn man auf einen gepflegten, kontrollierten Ton achtet.

