

AFTER SCHLOSSBERG

TRUMPET STUDIES

AS TAUGHT BY LEADING MEMBERS
OF THE SCHLOSSBERG SCHOOL

**EDITED AND COMPILED BY
THOMAS STEVENS**

BIM TP317

© 2011 World Copyright by EDITIONS BIM (Jean-Pierre Mathez), CH-1674 Vuarmarens, Switzerland
TOUS DROITS RESERVES - ALLE RECHTE VORBEHALTEN - ALL RIGHTS RESERVED

Printed in Switzerland on FSC Paper

This work is in all its parts protected by copyright. Any utilisation without permission given by the publisher is illegal.
This includes in particular copying, translations, microfilming, storage in and processing with electronic systems.

Cet ouvrage est intégralement protégé par les droits d'auteur. Toute utilisation sans autorisation de l'éditeur est interdite, ceci en particulier en ce qui concerne la photocopie, les traductions, le microfichage et l'enregistrement dans et le traitement par les systèmes électroniques.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.
Das gilt insbesondere für Vervielfältigung, Übersetzung, Mikroverfilmung, Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

Editions Bin

P.O. BOX 300, CH-1674 VUARMARENS / SWITZERLAND
TEL +41 21 909 1000 - FAX +41 21 909 1009
order@editions-bim.com

www.editions-bim.com

Editions Bin, CH-1674 Vuarmarens, Switzerland
+41 (0)21 909 1000 (Phone) - +41 (0)21 909 1009 (Fax)
www.editions-bim.com

Introduction and Bio

After Schlossberg is a collection of derivative post-Schlossberg Era trumpet studies (also commonly referred to as "exercises" and "drills") which have their genesis in the so-called "Schlossberg School," the latter being a common descriptive term in the trumpeter's lexicon referring to a "school" of concepts and practices in the art of trumpet playing founded by Max Schlossberg rather than an existing educational institution.

Max Schlossberg (1873-1936), member of the New York Philharmonic and trumpet professor at New York's Institute of Musical Art (l'actuelle Juilliard School), has been described by brass cognoscenti as being the first great American trumpet teacher, a visionary and innovator who recognized that, due to the evolving musical culture during the early years of twentieth century, which involved changes for which the trumpet was particularly well-suited, the trumpet would inevitably replace the cornet as the principal soprano instrument of the brass family; this in spite of the relentless efforts of the leaders of certain European and American "cornet schools" to permanently relegate the trumpet to subordinate status.

Originally trained as a cornet player, as were many of the symphonic trumpeters in the United States during the early 20th century, Schlossberg understood that traditional cornet teaching practices and training materials were not sufficient to address the changing technical requirements of the evolving musical landscape.

He addressed those issues by continuing to use traditional cornet training materials, such as Arban (1825-1889) and St. Jacome (1830-1898), just as they are used to this day by trumpeters throughout the world; however, he adapted those materials to address the evolving role of the trumpet by emphasizing general ensemble performance practices and basic musicianship (as opposed to the prevailing idiomatic and stylistic cornet performance practices of the era) since the trumpet during that time was used primarily as an ensemble instrument. Additionally, he also developed his now world-famous written teaching materials, some of which were published following his untimely passing.

Certain of Schlossberg's teaching concepts and written materials have become somewhat outdated when compared to the teaching methodology and published contributions of those who succeeded him, including the work of certain of his own students; however, with regard to basic fundamental technical issues, such as the control of attacks, releases, dynamics, and timbre, together with clarity of articulation, physical endurance and general embouchure stability, Schlossberg's concepts and training principles, as promulgated, often in the form of revised, updated, or newly created materials by his leading students and their fellow Schlossbergians, are as important and relevant today as they were during his lifetime.

Introduction et brève biographie

After Schlossberg (Après Schlossberg) est une compilation d'études pour trompette (aussi communément appelés «exercices» et «drills») issues de la dite «Ecole Schlossberg». Cette désignation ne concerne pas une institution, mais la suite de trompettistes-pédagogues qui ont repris et développés les mêmes concepts et pratiques dans l'art de jouer de la trompette que Max Schlossberg, leur maître.

Max Schlossberg (1873-1936), membre du New York Philharmonic et professeur de trompette au New York Institute of Musical Art (l'actuelle Juilliard School), a été désigné par les connaisseurs du monde des cuivres comme le premier grand maître enseignant de la trompette aux Etats-Unis. Visionnaire et innovateur, il a reconnu le défi que représentait l'évolution de la culture musicale du début du XXe siècle, tout particulièrement pour les instruments de cuivre et plus précisément pour la trompette, qui prenait alors définitivement le pas sur le cornet à pistons comme instrument soprano de cette famille instrumentale, en dépit des inlassables efforts de certaines écoles de cornet à pistons européennes et américaines pour maintenir son statut prédominant.

Schlossberg, cornettiste de formation, comme beaucoup de trompettistes symphoniques du début du XXe siècle aux Etats-Unis, comprit que l'enseignement et le matériel didactique traditionnels du cornet à pistons étaient insuffisants pour faire face aux exigences techniques du nouveau paysage musical.

Il aborda ces problèmes tout en continuant à employer la matériel didactique du cornet à pistons (Arban [1825-1889] et St. Jacome [1830-1898]), comme le font aujourd'hui encore les trompettistes dans le monde entier. Néanmoins il adapta ce matériau à l'évolution du rôle de la trompette en créant des règles destinées à la pratique instrumentale par pupitre (le rôle principale dévolu à la trompette à cette époque) et aux codes de base de la musicalité (en opposition aux pratiques idiomatics et stylistiques prévalentes du cornet à pistons de l'époque). En plus il développa également son célèbre matériel didactique écrit, dont une partie a été publiée après son décès prématuré.

Certains concepts d'enseignement et matériaux écrits de Schlossberg sont un peu tombés en obsolescence comparés à la méthodologie pédagogique et aux publications réalisées par ceux qui lui ont succédé, y compris les travaux de certains de ses disciples. Toutefois, les éléments techniques de base de Schlossberg - contrôle des attaques et terminaisons des sons, des nuances et du timbre, conjugués avec la netteté des articulations, l'endurance physique et, de façon générale, la stabilité de l'embouchement -, même s'ils ont été propagés par ses étudiants favoris, puis par leurs élèves „schlossbergiens“, souvent sous une forme révisée, mise-à-jour, ou repensée, restent des principes d'entraînement d'une importance fondamentale et intemporelle.

Einführung und kurze Biographie

After Schlossberg (Nach Schlossberg) ist eine Sammlung von Trompeten-Etüden (allgemein auch Übungen und Drills bezeichnet) aus der sogenannten „Schlossberg-Schule“. Der Begriff gilt nicht einer Institution, sondern ist ein allgemein beschreibender Fachausdruck aus dem Trompeterlexikon für eine bestimmte „Schule“ von Konzepten und Praxen in der Kunst des Trompetenspiels, deren Begründer Max Schlossberg ist.

Max Schlossberg (1873-1936), Mitglied des *New York Philharmonic* und Professor für Trompete am *New York Institute of Musical Art* (heute die *Juilliard School*), wurde von den Kennern der Blechbläserwelt als erster massgebender Trompeten-Pädagoge in den Vereinigten Staaten anerkannt. Ein Visionär und Erneuerer, der die Herausforderungen der Musikentwicklung des beginnenden 20. Jahrhunderts für die Blechblasinstrumente, im Besonderen die Trompette erkannte, die unweigerlich die Kornettkultur als Sopranblechblasinstrumentenfamilie trotz unablässiger Anstrengungen seiner Kornett-Schulen Europas und Amerikas, um ihre dominierende Stellung zu wahren.

Schlossberg, wie viele der symphonischen Trompeter zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Amerika ursprünglich als Kornettisten, wurde bewusst, dass die traditionellen Kornett-Unterricht und das didaktische Material zur Meisterung der Form in der neuen Musiklandschaft, ungenügend waren.

Er befasste sich mit diesen Problemen und verwendete aber trotzdem nur das musikalische Kornett-Material Arban und St. Jacome [1830-1898], wie es heute die Trompeter weltweit verwenden. Allerdings passte er dies an die Entwicklung der Rolle der Trompette an, indem er Regeln aufstellte für die kollektive Praxis (damals hauptsächlich der Trompette) und die Musikkultur (im Gegensatz zur damaligen individuellen und stilistischen Praxis). Zudem entwickelte er sein berühmtes, schriftlich verfaßtes Material, wovon ein Teil nach seinem verfrühten Tod veröffentlicht wurde. Gewisse Schlossberg-Unterrichtsmaterialien und Materiale scheinen etwa im Vergleich zur heutigen pädagogischen Methodik seiner Nachfolger ungenügend. Dennoch bleiben Schlossbergs technische Elemente - Kontrolle der Note und Notenende, Dynamik und Artikulation - zusammen mit der Artikulation der physischen Ausdauer und der Atemstabilität - auch heute noch von seinen Lieblingsschülern und seinen eigenen schlossbergischen Schülern einer revidierten, aufgearbeiteten und überdachten Form verbreitet. Schlossbergs technische Überlegungen von fundamentalem und zeitlosem Wert.

The Studies

After Schlossberg consists of trumpet drills and exercises acquired during formal trumpet studies (1958-68) with James Stamp (Los Angeles), William Vacchiano, Nathan Prager (New York City), and Harry Glantz (Peekskill, New York), as well as through occasional personal encounters with other former Schlossberg students in various venues during the succeeding years.

The aforementioned four player/teachers were among Max Schlossberg's most accomplished students, with Messrs. Glantz, Prager, and Vacchiano having become colleagues of Schlossberg in the New York Philharmonic following their studies with him.

Schlossberg materials *per se* were not a part of these player/teacher's regular teaching regimens; however, they would occasionally assign or create Schlossberg-types of exercises and/or refer to Schlossberg concepts when addressing student's technical problems, usually offering them with perfunctory comments like "Schlossberg would have you do this type of drill to deal with that problem," with such comments occasionally being accompanied by cursory playing demonstrations or a few music notes hastily scribbled on music manuscript paper (or a blank space on any other piece of paper in the immediate vicinity).

In 1969, acting with the active support and encouragement of James Stamp and William Vacchiano, I compiled a collection of previously unpublished or derivative study materials from the Schlossberg School that were in my possession. This compilation included materials presented during lessons, coaching sessions, or discussions with the above-mentioned player/teachers (or other Schlossbergians), and that collection represents the sole source for the materials in *After Schlossberg*. (see p. 41)

Schlossberg's teaching methods were profoundly different from those modern day institutional regimes where rigidly standardized training regimens prevail. In contrast, Schlossberg wrote virtually hundreds of drills and exercises for his individual students, with many of those studies representing modified versions of master copies (Schlossberg's personal hand-copied versions) of his basic exercises, edited either for or by his pupils at a time in history that predated readily available photocopy machines. By all accounts, such editing by Schlossberg was minor in nature: For example, a student experiencing difficulty executing staccato articulation in pianissimo might have been instructed to play an exercise in staccato/pianissimo, while another who had difficulty playing fortissimo/marcato could have been assigned the very same exercise in fortissimo/marcato. A further example would be when Schlossberg assigned Messrs. Stamp and Vacchiano what was later published as #80 in the *Daily Drills*, the prescribed dynamics and articulations were different for each of these players, and both versions were different from the "official" version as edited by Harry Freistadt! These examples serve

Les études

After Schlossberg (Après Schlossberg) est une compilation d'exercices et de drills recueillis durant mes années d'études (1958-68) avec James Stamp (Los Angeles), William Vacchiano, Nathan Prager (New York City), et Harry Glantz (Peekskill, New York), puis, plus tard, à l'occasion de rencontres personnelles avec d'autres anciens élèves de Schlossberg.

Les quatre noms mentionnés ci-dessus figurent parmi les plus accomplis des élèves de Max Schlossberg. De plus, Messieurs Glantz, Prager et Vacchiano devinrent, après leurs études, collègues de pupitre de leur maître au New York Philharmonic.

En soi, le matériau de Schlossberg n'était pas forcément au menu de ces réputés trompettistes/enseignants, néanmoins il leur arrivait de reprendre ou de créer des exercices de/ou «à la Schlossberg» faisant éventuellement référence aux concepts de Schlossberg pour aider les étudiants à surmonter leurs problèmes techniques, ajoutant souvent un commentaire sommaire du type: «Schlossberg vous aurait fait travailler ce genre de drill pour éliminer ce défaut ou cette faiblesse». Ce genre de commentaire était généralement doublé d'une brève démonstration à l'instrument ou de quelques notes hâtivement gribouillées sur une feuille de papier à musique (ou n'importe quel bout de papier trouvé sous la main).

En 1969, agissant avec le soutien et les encouragements actifs de James Stamp et de William Vacchiano, j'ai compilé une collection d'études jusque-là inédites ou dérivées de l'Ecole Schlossberg que je possédais. Ce matériau compilé, noté durant mes leçons, cours collectifs ou discussions avec les trompettistes/enseignants cités plus haut (qualifiés aussi de schlossbergiens) représente l'unique source du matériel de ce cahier intitulé *After Schlossberg* (Après Schlossberg). (Voir page 41)

Les méthodes d'enseignement de Schlossberg étaient profondément différentes des régimes institutionnels rigides et standardisés qui prévalent de nos jours. Schlossberg a virtuellement écrit manuellement des centaines de drills et d'exercices pour ses élèves particuliers, souvent des variantes personnalisées de ses modèles de base (ses originaux qu'il avait soigneusement mis au propre), adaptés pour ou par ses élèves à un moment de l'histoire où la photocopie n'existait pas encore. Il est unanimement admis que de telles adaptations étaient d'importance secondaire: si par exemple un élève présentait des difficultés à réaliser des articulations *staccato pianissimo*, Schlossberg lui ferait jouer un exercice en *staccato pianissimo*, tandis qu'un autre, en difficulté avec le *fortissimo marcato* recevrait exactement le même exercice en *fortissimo marcato*. Un autre exemple: lorsque Schlossberg fit travailler Messieurs Stamp et Vacchiano avec ce qui serait plus tard le No. 80 des *Daily Drills* publiés chez Baron, la dynamique prescrite était différente pour chacun des deux et les deux versions étaient encore différentes de la version «officielle» éditée par Harry Freistadt!

Die Etüden

After Schlossberg (Nach Schlossberg) ist eine Kompilation von Übungen und Drills, gesammelt und aufgezeichnet während meines Trompetenstudiums (1958-68) mit James Stamp (Los Angeles), William Vacchiano, Nathan Prager (New York City) und Harry Glantz (Peekskill, New York), und später anlässlich persönlicher Begegnungen mit anderen ehemaligen Schlossberg-Schülern. Die oben genannten vier Namen gehören zu den vollendetsten Schülern Max Schlossbergs: die Herren Glantz, Prager und Vacchiano wurden nach ihrem Studium Schlossbergs Pult-Kollegen beim New York Philharmonic.

Schlossbergs Stoff *per se* war nicht unbedingt im Menü dieser angesehenen Trompeter/Pädagogen, allerdings konnte es vorkommen, dass sie auf Schlossberg-Übungen und -Konzepte zurückgriffen, sie neu erfanden, oder schlossbergartig weiterentwickelten, um Schülern bei Problemen zu helfen. Dies wurde gewöhnlich mit summarischen Kommentaren etwa: „Schlossberg hätte ihn zu dieser Übung von Drills vorgeschrieben, um diesen/Feehler zu beheben.“ Dies war meist noch eine kurze Vorführung am Instrument und/oder einige Noten auf Notenpapier oder irgendeiner anderen Blätter gekritzelt.

1969, mit aktiver Unterstützung und Unterstützung von James Stamp und William Vacchiano, habe ich unveröffentlichtes derivatives Studienmaterial der Schlossberg Schule das in meinem Besitz war zusammengestellt. Das kompilierte Material ist die einzige Quelle der Materialien, die ich während meines Studiums in meinen Klassen-, oder Diskussions-Unterricht den oben erwähnten schlossbergian Trompetern und Pädagogen gezeigt, es ist die einzige Quelle der Materialien in dem vorliegenden Heft, mit dem auch der Titel *After Schlossberg* (Nach Schlossberg) neu verfassten Materials (siehe die Materialien von Schlossbergs Unterrichtsmaterialien, die von den heute herrschenden standardisierten institutionellen Regimen grundverschieden. Schlossberg hat Hunderte von Drills und Übungen für seine privaten Schüler, oft modifizierte Varianten von Grundmodellen. In der Regel hatte er ins Reine kopiert, oder seine Schüler – in einer Zeit ohne Photokopiergeräte – gezielt anpasste. Jedermann ist einverstanden, dass solche Anpassungen von geringerer Wichtigkeit waren: zum Beispiel, wenn ein Student mit staccato Artikulationsproblemen hatte, hätte ihm Schlossberg eine Übung staccato pianissimo vorgegeben, während er einem anderen, der Schwierigkeiten mit fortissimo/marcato nicht zurechtkam, dieselbe Übung im fortissimo/marcato aufgegeben. Ein weiteres Beispiel: wenn Schlossberg die Herren Stamp und Vacchiano üben liess, was später die Nummer 80 der *Daily Drills* wurde, waren die dynamischen Angaben für jeden der beiden unterschiedlich, und beide Versionen waren unterschiedlich von der „offiziellen“ Version, die von Harry Freistadt veröffentlichte! Diese Beispiele bestätigen Nat Prager's

Special Performance Note: The tuning of the lip bend notes should match the same pitches with normal fingerings that follow. (i.e. Gb measure 1 - F# measure 2)

Recommandation: La hauteur de la note «courbée» avec les lèvres doit précisément correspondre à la note obtenue avec le doigté normal de la mesure suivante (par exemple: Sol bémol mesure 1 - Fa# ms. 2)

Empfehlung: die Tonhöhe der „Lippengebogenen“ Note muss genau mit jener übereinstimmen, die im darauffolgenden Takt mit normalem Fingergriff gespielt wird (Beispiel: Ges, Takt 1 – Fis Takt 2).

Schlossberg School
Source: James Stamp

♩ = 60

1.

lip bend gliss.

varied dynamics

sim.

starting pitches

A

B

C

D

E

Editions Bim, CH-1674 Vuarnans, Switzerland
+41 (0)21 909 1000 (Phone) - +41 (0)21 909 1009 (Fax)
www.editions-bim.com

2.

Schlossberg School
Source: James Stamp

♩ = 40

lip bend

0 2

A

p *mf* *p* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

1 12 23

sim.

13 123

lip bend starting pitches and valve positions

0 2 1 12 23 13

B

p *mf* *p* *mf* *sim.*

0 2 1 12 23

C

p *mf* *p* *mf* *sim.*

0 2 1 12 23 13

D

p *mf* *p* *mf* *sim.*

0 2 1 12 23 13

E

p *mf* *p* *mf* *sim.*

Editions Bim, CH-1674 Vuarnarens, Switzerland
+41 (0)21 909 1000 (Phone) - +41 (0)21 909 1009 (Fax)
www.editions-bim.com

3.

Schlossberg School
Source: James Stamp

$\text{♩} = 60$

0 bend gliss. 2 sim.

A

varied dynamics

1 12

sim.

23 13 123

0 bend gliss. starting pitches and valve positions

2 1 12 23 13 123

0 bend gliss. 2 1 12 23 13

0 bend gliss. 2 1 12 23 13

0 bend gliss. 2 1 12 23 13 123

Editions Bim, CH-1674 Vuarnans, Switzerland
+41 (0)21 909 1000 (Phone) - +41 (0)21 909 1009 (Fax)
www.editions-bim.com

II

Single and Multiple Tongue Drills

Twentieth century double and triple tonguing techniques, as associated with the cornet culture, imposed an element of musical style and one could always discern whether brass players were single or double/triple tonguing.

The concept of "multiple-tonguing" in the Schlossberg School relates to tonguing technique being of two basic types: tonguing at the front of the tongue (tu, ta, tee, du, da, dee, etc.) and tonguing at the back of the tongue (ku, ka, kee, gu, ga, gee, etc.). In multiple tonguing, the ultimate goal, specifically as redefined/updated by William Vacchiano during the 1940s, was for the two types of tonguing to sound identical so they could be used interchangeably to facilitate the execution of articulated musical passages. (Later, during his retirement years, Vacchiano wrote two books of original tonguing exercises.)

The types of tonguing shown in the models on the example page should be used in all of the tonguing and chord exercises. Schlossberg's original instructions for practicing this technique were that single tonguing (defined as one *type* of tonguing - either from the front or the back of the tongue) should be the quarter note equals up to 116 beats per minute ($q=<116$), and that multiple-tonguing should begin at the quarter note equals 116 beats per minute ($q=>116$) proceeding incrementally to faster tempi.

The tonguing studies should be coordinated with a metronome for strict rhythmic accuracy and control. It should also be stated that one should play the ligatures (beamed note groupings) as written, whether in groups of four, six, eight, etc., but one should always *think* (not play) in groups of two notes at a time to avoid compressing the rhythmic placement of the individual notes.

II

Drills de coups de langue simples et multiples

Les techniques de coups de langue binaires et ternaires du XXe siècle, liées à la culture du cornet à pistons, imposaient un élément de style musical qui laissait toujours entendre si un musicien de cuivre exécutait un détaché simple ou des coups de langue multiples (binaires ou ternaires).

Le concept des «coups de langue multiples» de l'Ecole Schlossberg se fonde, lui, sur deux techniques linguales fondamentales: détacher (attaquer) avec la pointe de la langue (tu, ta, ti, du, da, di, etc.) et détacher (attaquer) avec l'arrière de la langue (ku, ka, ki, gu, ga, gui, etc.). Le but final des «coups de langue multiples», en particulier comme l'a redéfini et mis-à-jour William Vacchiano dans les années 1940, était de rapprocher au maximum l'effet sonore des deux techniques linguales de façon à ce qu'elles puissent être appliquées de façon interchangeable et de faciliter l'exécution de passages musicaux articulés. Plus tard, à sa retraite, Vacchiano écrivit deux cahiers d'exercices originaux de techniques linguales.

Les différents coups de langue présentés dans les modèles ci-dessous devraient être appliqués dans tous les exercices de coups de langue et d'accord. Les directives originales de Schlossberg pour travailler cette technique, recommandent que le coup de langue simple (défini comme un seul type de coup - soit de la pointe ou de l'arrière de la langue) se situe dans un tempo où la noire va jusqu'à 116 à la minute ($n=<116$) et que les coups de langue multiples devraient commencer à partir de la noire à 116 à la minute ($n=>116$) avec un travail d'accélération progressif.

Les exercices de techniques linguales devraient être coordonnés au moyen d'un métronome afin de garantir une précision et un contrôle rythmique strictes. Il convient également de respecter les ligatures (qui relient des groupes de notes) telles qu'elles sont écrites (groupes de quatre, six, huit, etc.), mais il faudrait toujours *penser* (pas jouer!) par groupes de deux notes à la fois pour éviter de précipiter le placement rythmique correct de chaque note.

II

Einfach- und Multizungenschlag-Drills

Die mit der Kornett-Kultur verbundenen doppel- und dreifach- Zungenschlag-Techniken und die auferlegten musikalischen Stil-Elemente des 20. Jhd, liessen unfehlbar erkennen ob ein Blechbläser einen einfachen oder mehrfachen (doppelten oder dreifachen) Zungenschlag ausführte.

Das Konzept des Multizungenschlags der Schlossbergschule beruht auf zwei Grundtechniken: Anstoss mit Zungenspitze (tü, ta, ti, dü, da, di, usw.) und Anstoss mit dem hinteren Teil der Zunge (kü, ka, ki, gü, ga, gi, usw.). Hauptziel war, besonders wie von William Vacchiano in den 1940er Jahren neu definiert und aktualisiert, dass die beiden Zungentechniken im klanglichen Resultat nicht herauszuföhren waren, um auswechselbar eingesetzt werden können und somit die leichter gespielt. Später, während seiner Pensionierung, veröffentlichte er zwei Hefte mit originalen Zungenschlag-Übungen.

Die hier nachfolgend aufgestellte Anstoss-Modelle sollten in allen Akkord-Übungen angewendet werden. Schlossbergs Originalrichtlinien erfordern, den einfachen Zungenschlag als einziges Stoss-Muster, Zungenspitze oder Hinterzungenschlag, zu verwenden. Das Tempo sollte von Viertelnoten bis zu Viertelnoten mit Viertonnoten (V= <116) einzuüben und die Stöße mit Viertelnoten abwechselnd progressiv zunehmend.

Die Zungentechniken sollten koordiniert geübt werden, um eine präzise Artikulation und strikte rhythmische Kontrolle zu garantieren. Die Ligaturen (beamtete Notengruppierungen) sollten genau beibehalten werden, wie sie notiert sind (vierter Gruppen, usw.), aber man sollte immer denken (nicht spielen!) immer jeweils zwei Noten untereinander zu spielen, um eine Überstürzung einzelner Noten zu vermeiden.

Single and Multiple Tonguing Articulation Models

Partial list

Editions Bim, CH-1674 Vuarnarens, Switzerland
 +41 (0)21 909 1000 (Phone) - +41 (0)21 909 1009 (Fax)
 www.editions-bim.com

Single and Multiple Tonguing Drills

Exercises 13-14-15: with varied dynamics with articulations shown on tonguing example on preceding page.

Exercices 13,14,15: en variant les nuances avec les différentes articulations présentées à la page précédente.

Übungen 13, 14, 15: mit abwechselnder Dynamik und den diversen Artikulationen der vorherigen Seite.

13.

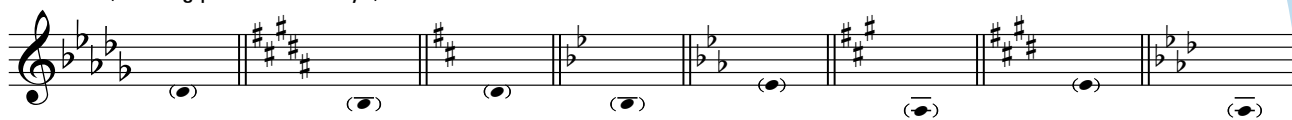
Strict tempo with metronome

Schlossberg School
Source: William Vacchiano

< ♩ = 116 single tongue > 116 = multiple tongue



(starting pitches and keys)

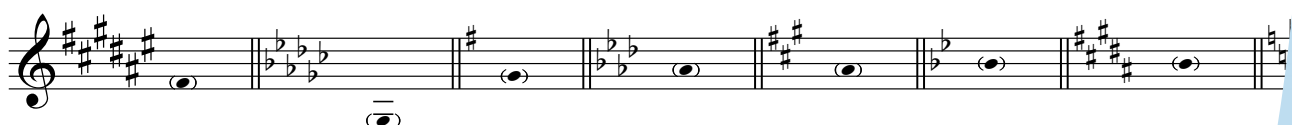
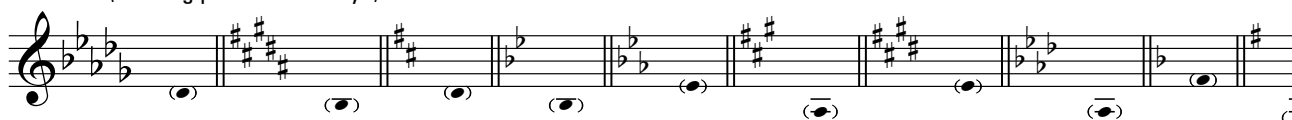


14.

< ♩ = 116 single tongue > 116 multiple tongue



(starting pitches and keys)



III

Chord, Interval, and Articulation Studies

The sixteenth note (semi-quaver) figures in the following drills should be played using the articulation examples below. One should use the single/multiple tongue models from the previous drills and then later apply the slur/tongue models, beginning with one articulation model for an entire exercise, then alternating the various models within an exercise. The ultimate goal is to be able to alternate all of the various articulations, spontaneously at will. William Vacchiano and others from that era used the Werner *40 Studies* as a training reference for their articulation studies. The techniques applied in those studies should be similarly applied to these exercises.

III

Etudes sur les accords, intervalles et articulations

Les figures en doubles croches dans les drills suivants, devraient être jouées en appliquant les exemples d'articulations ci-dessous. Il faudrait employer les modèles des deux techniques linguales des drills précédents, et ensuite appliquer les modèles *legato/staccato*, en commençant avec un des modèles d'articulation pour tout l'exercice, avant d'alterner avec divers modèles dans le même exercice. Le but final est d'être capable d'alterner spontanément et à volonté toutes les variantes d'articulations. A son époque, William Vacchiano et d'autres de ses pairs prenaient les *40 Studies* de Werner comme référence d'entraînement pour leurs études d'articulations. Les techniques appliquées dans ces études devraient être appliquées de façon similaire.

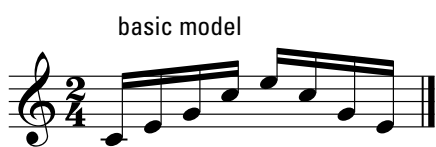
III

Akkord-, Intervall-, und Artikulations-Etüden

Die Sechszehntel-Figuren der folgenden Drills sollten mit den hier unten notierten Artikulations-Beispielen geübt werden. Zudem sollten die Modelle der beiden Zungenstoss-Techniken und die *legato/staccato* der vorhergehenden Drills eingeflochten werden. Am Anfang ein Artikulationsmodell für die ganze Übung, dann abwechselnd verschiedene Modelle in einer Übung anwenden. Endziel ist, spontan und beliebig sämtliche Artikulationsvarianten alternieren zu können. William Vacchiano und andere aus seiner Zeit verwendeten die *40 Studies* von Werner als Training's Referenz um Artikulationen einzuüben. Die Techniken, die dort angewendet wurden, sollten hier in ähnlicher Form eingebracht werden.

Articulation Models for Chord, Interval and Scale Drills Single and Multiple Tongue Versions

Models for Slur-Tongue Combinations



This exercise has been created by this editor as a test piece to re-create something Vacchiano did with some of his students to test their facility with changing articulations. Each four sixteenth note (semiquaver) rhythmic figure should be played with a different articulation as per the models on the examples on page 24 of this section. This should be done spontaneously and not written out or pre-planned. It should also be executed differently each time the drill is played.

Cet exercice a été réalisé par l'auteur de cet ouvrage comme une pièce d'évaluation pour recréer ce que Vacchiano faisait avec certains de ses étudiants afin de tester leur habileté de changer d'articulations. Chaque groupe de figures rythmiques avec quatre doubles-croches devrait être joué avec une articulation différente selon les modèles présentés à la page 24 de ce chapitre. Cela devrait s'exécuter spontanément, sans annotations ou préparation et toujours de façon différente à chaque séance d'étude du drill.

Diese Übung wurde vom Autor dieses Heftes als Bewertungsstück geschrieben, um, wie es Vacchiano mit gewissen seiner Studenten tat, die Geschicklichkeit im Artikulationswechseln zu testen. Jede rhythmische Figurengruppe von vier Sechzehnteln sollte mit unterschiedlichen Artikulations-Modellen von Seite 24 dieses Kapitels gespielt werden. Alles immer spontan, auswendig, ohne Vorbereitung und bei jeder Übungssitzung dieses Drills wieder anders.

26. Articulation Examination Exercise

Thor

Various tempi

varied dynamics and note lengths

Minor Chord Version (based on natural minor scale)

continue as in #26 above with minor chord spellings

This exercise illustrates how the articulation models are applied to 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 15/8, etc.

Cet exercice montre comment appliquer les modèles d'articulations aux mesures à 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 15/8, etc.

Diese Übung zeigt, wie die Artikulationsmodelle in 3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 15/8, usw. angewendet werden.

27.

Schlossberg School
Source: William Vacchiano

♩ = 72

varied dynamics

**2nd part of this drill added by Thomas Stevens*

Articulation Models

These octave drills (#28-29) have been chosen from a group of seven such studies, all of which were similar in content.

Ces drills en octaves (nos. 28-29) ont été choisis parmi un groupe de sept études de genres et contenus similaires.

Diese Oktaven-Drills (Nr. 28 aus einer Gruppe von sieben Etüden, die alle ähnlichen Inhalt

28a

Schl

♩ = 96

varied dynamics and articulations

starting pitches and major keys

28b - Natural Minor Version

varied dynamics and articulations

sim.

starting pitches and minor keys

Editions Bim, CH-1674 Vuarmarens, Switzerland
+41 (0)21 909 1000 (Phone) - +41 (0)21 909 1009 (Fax)
www.editions-bim.com

IV

Diatonic and Chromatic Scale Studies

A basic performance rule from the Schlossberg School is that in the instance of articulated passages, where the goal is to produce notes sounding equal in length: *The larger the intervals, the shorter the note lengths.* This principle applies regardless of the printed articulations (staccato, legato, tenuto, etc.).

The rationale for this stricture is that wider intervals naturally sound longer because the notes are more isolated and resonate longer in open space than they do with smaller intervals. The Schlossberg concept, as expressed by William Vacchiano, is that, beginning with the interval of a major third and proceeding to larger intervals, the notes should be very gradually, almost imperceptibly, shortened. Most Schlossberg students seemed to be aware of this performance practice, but this editor cannot recall hearing any references to specific exercises used to address this technical issue. The sole exception is the one small drill used by Professor Vacchiano, included here as #30. The most efficient way of validating the original Schlossberg stricture and learning to execute it effectively would be to record oneself and then listen to the playbacks.

IV

Etudes de gammes diatoniques et chromatiques

Un des principes de base de l'Ecole Schlossberg pour les passages articulés dont le but est de produire des notes de longueurs égales dit: «Plus les intervalles s'élargissent, plus les notes deviennent courtes». Ceci indépendamment de l'articulation indiquée (staccato, legato, tenuto, etc.).

L'explication rationnelle pour ce raccourcissement c'est que les notes de grands intervalles sont naturellement plus longues parce que plus isolées et résonnent plus dans un espace ouvert, ce qui n'est pas le cas avec des intervalles plus petits. Le concept de Schlossberg, telle que transmis par William Vacchiano, soutient qu'en prenant un intervalle de tierce majeure comme point de départ, puis en enchaînant progressivement avec des intervalles toujours plus larges, les notes deviennent, très graduellement, voire imperceptiblement, plus courtes. La plupart des élèves de Schlossberg semblent avoir connu cette pratique d'exécution, mais l'auteur de ces lignes ne se rappelle d'aucune référence faite à des exercices spécifiquement destinés à cette technique. Seule exception: le petit drill no. 30 ci-dessous que proposait le professeur Vacchiano. Pour bien vérifier la validité du postulat original de Schlossberg et réussir efficacement l'exécution de cette exercice, l'idéal consiste à s'enregistrer soi-même et d'écouter le résultat.

IV

Diatonische und Chromatische Tonleitern-Etuden

Ein Grundprinzip der Schlossberg-Schule für die artikulierte Phrasen dessen Ziel ist, *Noten gleicher Länge zu produzieren*, sagt: „Je grösser die Intervalle, umso kürzer die Noten.“ Dies unabhängig der angegebenen Artikulationen (staccato, legato, tenuto, usw.).

Die rationale Erklärung dieser Verkürzung ist, dass Noten von grossen Intervallen natürlich länger klingen, weil isolierter und in einem offenen Raum mehr schwingen, was bei kleineren Intervallen nicht der Fall ist. Das Schlossberg-Konzept wie es William Vacchiano übermittelte, ist, dass wenn ein Terz-Intervall als Ausgangspunkt gewählt wird, und von da aus progressiv grössere Intervalle folgen, die Noten graduell, fast unmerklich, kürzer werden. Die Mehrheit der Schlossberg-Schüler kennen diese Aufführungspraxis, aber ich kann mich nicht an keine spezifischen Übungen erinnern, die dieser Technik gewidmet sind. Die einzige Ausnahme, der kleinen Drill unten, vorgeschlagen von William Vacchiano. Um die Gültigkeit dieses Postulats zu überprüfen und diese Studie effizient erarbeiten zu können, ist es am besten, sich selbst aufzunehmen und das Resultat anzuhören.

30.

Source: William Vacchiano (playing Schlossberg notation: 1)

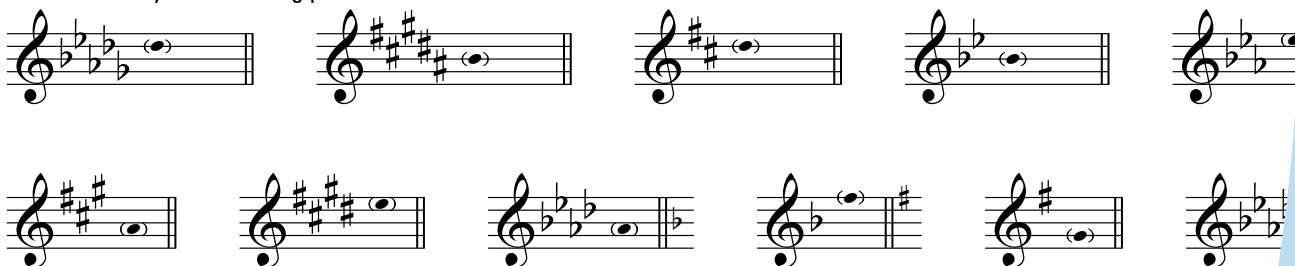
♩ = 108-112



even sounding varied note lengths from staccato to tenuto



keys and starting pitches



The repeated upper pitches should be identical in pitch, timbre, and dynamics

♩ = 84

varied dynamics breath accents

sim. as above

sim. as above

sim. as above

starting pitches and keys

Alternate Rhythmic Spelling

♩ = 88

breath accents

→ sequences as in

Alternate Articulation and Rhythmic Spelling I

♩ = 96

normal accents

→ as in #

Alternate Articulation and Rhythmic Spelling II

♩ = 96

normal accents

→ as in

33b - Harmonic Minor Scales Version

varied dynamics

starting pitches and minor keys

33c - Melodic Minor Scales Version

varied dynamics

continue with starting pitches and minor keys as

Alternate Articulation I (33a,b,c)

varied dynamics

Alternate Articulation II (33a,b,c)

varied dynamics

This famous exercise from the Schlossberg School has appeared in many forms. It has been played at every conceivable tempo from Adagio to Presto. It has been played a tempo or senza misura. And all Schlossberg students have always insisted their particular interpretation was exactly the way Schlossberg wanted it to be played! Notated here in generic form.

Cet exercice très connu de l'Ecole Schlossberg se retrouve sous diverses formes: joué à tous les tempi concevables, d'*adagio* à *presto*, *a tempo* ou *senza misura*. Et tous les disciples de Schlossberg ont toujours précisé que leur version particulière était exactement celle que Schlossberg préconisait. Noté ici sous sa forme générique.

Diese sehr bekannte Übung der Schlossberg-Schule findet man in diversen Formen: in allen möglichen Tempi, von *Adagio* bis *Presto*, *a tempo* oder *senza misura*. Und jeder Schlossberg-Schüler hat immer behauptet, seine besondere Version sei genau die von Schlossberg befürwortete. Hier in allgemeiner Form notiert.

Adagio to Presto (a tempo or senza misura)

starting pitches and keys

V Contrasts

This is one of the most controversial concepts from the Schlossberg School. It was conceived by Professor Schlossberg to address a common technical performance problem among brass players: The ability to play well in the middle or low registers at low dynamic levels (pp-mp) after having played music either in the high register or fortissimo passages in general.

The Schlossberg concept of contrasting studies was to juxtapose extreme dynamics and articulations to develop lip resiliency. The term extreme, in this case, would be best defined in accordance with the expressed values, practices, and teaching of the leading composers of advanced 20th century music (e.g., Olivier Messiaen).

There would appear to have been relatively few Schlossberg-types of exercises specifically designed for this purpose (see James Stamp, *Supplemental Studies*, Section III, Traditional Attack-Air Flow Drills; Editions Bim TP277 p. 36-39). In most instances, standard drills and exercises were modified for this purpose. It would also appear that, in the case of Schlossberg, such exercises were assigned to only his most advanced students with very stable embouchures. All of the sources for this book were familiar with such studies.

V Contrastes

Ceci est un des concepts les plus controversés de l'école schlossbergienne. Schlossberg l'avait conçu pour traiter d'un problème d'exécution récurrent dans la famille des cuivres: la faculté de pouvoir bien jouer dans le registre moyen ou grave dans les nuances douces (pp-mp) après avoir joué dans le registre aigu ou d'une façon générale, en puissance.

Le concept de Schlossberg pour ses études contrastées, consiste à juxtaposer des nuances et des articulations extrêmes afin de développer la souplesse des lèvres. Dans ce cas, le terme «extrême» est défini par rapport aux valeurs, pratiques et exigences des compositeurs représentatifs des nouvelles musiques du XX^e siècle (p. ex. Olivier Messiaen).

Il semble qu'il y a eu relativement peu d'exercices de type schlossbergien destinés à cet effet (voir J. Stamp, *Supplemental Studies*, Section III, Attaque traditionnelle - souffle; Editions Bim TP277 p. 36-39). Dans la plupart des cas, des drills et exercices standards ont simplement été modifiés dans ce but. Il semble également que Schlossberg ne destinait ces exercices qu'à ses étudiants les plus avancés, dotés d'un embouchement stable. Tous les personnalités-source de ce cahier étaient familiers avec ce genre d'exercices.

V Kontraste

Dies ist eines der kontroversesten Konzepte der Schlossberg-Schule. Er hatte es entwickelt, um ein allgemeines Ausführungsproblem der Blechbläser zu behandeln: in den mittleren und tiefen Lagen in leiser Dynamik (pp-mp) unmittelbar nach lauten Einsätzen (besonders in hoher Lage) schön und kontrolliert spielen zu können.

Das Schlossberg-Konzept für Kontrast-Etuden besteht darin, extreme Lautstärken und Artikulationen nebeneinander zu setzen, um die Lippenflexibilität entsprechend zu entwickeln. In diesem Fall steht der Begriff „extrem“ im Zusammenhang mit den Werten, Praxis und den Herausforderungen der repräsentativen Komponisten der neuen Musik des 20. Jht (z. B. Olivier Messiaen).

Es scheint relativ wenig schlossbergsche Übungen dazu gegeben zu haben (s. J. Stamp, *Supplemental Studies*, Section III, Traditioneller Anstoss - Attack-Air Flow Drills; Editions Bim TP277, S. 36-39). In den meisten Fällen wurden zu diesem Zweck Standard-Drills/Übungen modifiziert. Es scheint auch, dass Schlossberg diese Übungen nur für seine fortgeschrittenen Schüler bestimmt, die über einen sehr stabilen Ansatz verfügten. Sämtliche Quellen für dieses Heft waren mit Schlossberg vertraut.

35. Schlossberg
Source: N...

$\text{♩} = 104$

A

B

starting pitches and keys

C

starting pitches and keys

D

(starting pitches and keys)

36.

Schlossberg School
Source: William Vacchiano

♩ = 80

keys and starting pitches

Alternate Version

Andante ♩ = 80

fff ppp fff ppp

fff ppp fff ppp

fff ppp fff ppp

fff ppp fff ppp

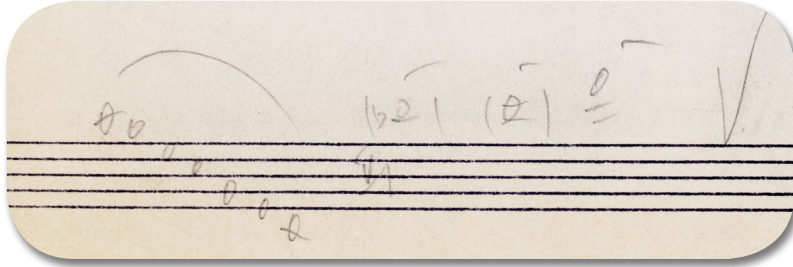
starting phrases, pitches and keys

articulations and dynamics as above

Original sources

These are the original hand-written versions, by William Vacchiano and James Stamp, of three of the exercises included in my personal notebook (1969) that represents the sole source for the materials in "After Schlossberg." Thomas Stevens

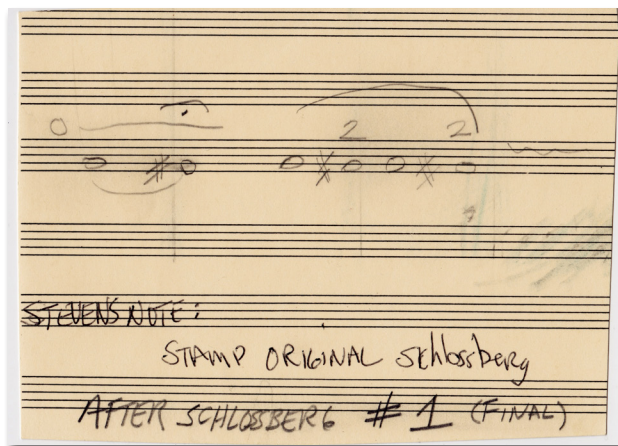
The original Vacchiano notation for #8-11



Sources originales

Voici les documents manuscrits originaux écrits de la main de William Vacchiano et James Stamp de trois des exercices inclus dans mon carnet personnel (1969) et qui représente l'unique source du matériel du cahier *After Schlossberg* (Après Schlossberg) de Thomas Stevens

The original Stamp notation for #1



Original-Quellen

Dies sind originale, handgeschriebene Dokumente von William Vacchiano und James Stamp von 3 Übungen aus meinem Kollegheft (1969), der einzigen Quelle des Materials von «*After Schlossberg*» (Nach Schlossberg). Thomas Stevens

The original Vacchiano notation for #13 on a page of this editor's Sachse book.

