

**JAMES  
THOMPSON**

# The Buzzing Book

COMPLETE METHOD

## Trompette

ou autres instruments de cuivre   
(Sib ou Do)

## Trumpet

or other brass instruments   
(Bb or C)

## Trompete

oder andere Blechblasinstrumente   
(B oder C)

### SOMMAIRE

	<b>Couverture III: CD Sib + CD Do</b>
<b>2</b>	<b>Préface</b>
<b>3</b>	<b>Introduction</b> Accessoires de buzz, Habitudes, Moment présent, Son et sonorité, Equilibre air/lèvres, Centrer le son, Equilibre perturbé, Position d'embouchement unique, Glissandi, Travail sur les notes graves, Picotements, Respiration nasale, Etude avec le CD.
<b>11</b>	<b>Exercices de base 1 - 4</b>
<b>14</b>	<b>Exercices 5 - 8</b>
<b>17</b>	<b>Exercice 9</b> Notes pédales
<b>18</b>	<b>Exercices avancés</b> Les notes aiguës
<b>20</b>	<b>Exercice 10 &amp; 10a</b> Support de l'air et action du diaphragme
<b>21</b>	<b>Exercice 11</b>
<b>22</b>	<b>Exercices conclusifs</b> 12, 12a & b, 13, 14, 14a & b
<b>29</b>	<b>Maintenir les acquis</b>
<b>30</b>	<b>Section supplétive</b> 2a, 5a & b
<b>32</b>	<b>Etudes complémentaires</b> sur la zone de fracture supérieure (UB1, 2, 3)
<b>34</b>	<b>Etudes complémentaires</b> coordination air/lèvres: 3a, b, c, d, e, f
<b>38</b>	<b>Remerciements</b>
<b>39</b>	<b>Plan des pistes CD</b>

### CONTENT

<b>Cover III: CD in Bb + CD in C</b>
<b>Preface</b>
<b>Introduction</b> Buzzing Devices, Habits, Present Time, Tone versus Sound, Air/Lip Balance, Finding the Center, Upsetting the Balance, A single embouchure, Glissandi, Practicing Low Notes, "Tingling", Breathe through the Nose, Use the CD.
<b>Basic Exercises 1 - 4</b>
<b>Exercises 5 - 8</b>
<b>Exercise 9</b> Pedal Tones
<b>Advanced Exercises</b> High Notes
<b>Exercises 10 &amp; 10a</b> Air support and diaphragm action
<b>Exercise 11</b>
<b>The Final Exercises</b> 12, 12a & b, 13, 14, 14a & b
<b>Maintenance</b>
<b>Supplement Section</b> 2a, 5a & b
<b>Supplement Practice</b> Upper Break (UB1, 2, 3)
<b>Supplement Practice</b> Air/Lip Coordination: 3a, b, c, d, e, f
<b>Acknowledgements</b>
<b>CD Track Content</b>

### INHALT

<b>Umschlag III : CD in B + CD in C</b>
<b>Vorwort</b>
<b>Einführung</b> Buzz-Zubehöre, Gewohnheiten, Das "Jetzt", Ton und Klang, Gleichgewicht Luft/Lippen, Den Klangkern finden, Gestörtes Gleichgewicht, Eine einzige Ansatzposition, Glissandi, Arbeit im tiefen Register, Prickeln, Nasenatmung, Mit der CD üben.
<b>Grundübungen 1 - 4</b>
<b>Übungen 5 - 8</b>
<b>Übung 9</b> Pedaltöne
<b>Fortgeschrittene Übungen</b> Hohe Töne
<b>Übungen 10 &amp; 10a</b> Luftstütze und Aktion des Zwerchfells
<b>Übung 11</b>
<b>Letzte Übungen</b> 12, 12a & b, 13, 14, 14a & b
<b>Festigen des bisher Erreichten</b>
<b>Zusatzteil</b> 2a, 5a & b
<b>Zusatzübungen</b> Obere Bruchstellenzone (UB1, 2, 3)
<b>Zusatzübungen</b> Koordination Luft/Lippen: 3a, b, c, d, e, f
<b>Dank</b>
<b>Plan der CD-Tracks</b>

Nos textes, quel que soit le genre employé, s'adressent indistinctement à des hommes et à des femmes.

Our texts, whatever be the gender employed, address themselves to men and to women indiscriminately.

Wenn in dieser Schule meistens nur männliche Geschlechter verwendet werden, gelten diese selbstverständlich für beide Geschlechter.

# Préface

Un instrument de cuivre bien joué, que ce soit dans les domaines classiques, jazz, pop ou autres, suscite toujours et partout admiration et respect. Les musiciens exceptionnels fixent les standards dans leurs genres respectifs. L'étude d'un instrument (jamais terminée tant qu'on en joue!), sous-entend de garder à l'esprit ces individus influents que nous admirons et dont l'aisance semble transcender toutes difficultés physiques, leur permettant d'aller directement à l'essentiel du langage musical.

Cette apparente facilité de jeu, la beauté et la pureté de la sonorité, la maîtrise de la tessiture, de l'endurance, des nuances et de la technique que ces maîtres ont en commun, paraissent parfois étranges et irréels au point que l'on dit d'eux que ce sont des «natures». La vérité est plus simple: leur jeu «naturel» est le fruit d'un travail discipliné, organisé avec détermination et intelligence. Souvent les méthodes qu'ils appliquent sont assimilées à une école ou à un système d'étude qui porte le nom de celui qui les a conçus ou qui se réfère aux aptitudes physiques et mentales préconisées. Les partisans de ces différentes «chapelles» tendent souvent à invalider les concepts et méthodes des autres, les jugeant incorrectes, voire nuisibles.

Je crois que si un élève travaille correctement et sérieusement une méthode particulière, il ne tardera pas à découvrir qu'il lui faut puiser dans d'autres ouvrages pour atteindre un haut degré de maîtrise. Un grand musicien est un musicien très bien informé qui contrôle son instrument avec efficacité au niveau de l'embouchement, de la respiration, de la technique et de la musicalité.

A mon avis, l'essentiel est de rester conscient de toutes ces choses lors de l'étude des exercices proposés dans ce cahier dont la plupart sont d'ailleurs conçus pour être joués très lentement afin de favoriser l'observation et la prise de conscience de ce que fait l'esprit et le corps. Mais il faudra veiller à ce que cette démarche ne bascule pas dans ce que l'on appelle communément «la paralysie par l'analyse». Chaque exercice, tant au plan technique que musical, doit d'abord être joué comme au concert. Réflexion et mémorisation précise de son déroulement ne doivent venir qu'après. Cette démarche permettra au corps d'indiquer au musicien ce qu'il doit apprendre! Cela prend plus de temps qu'on ne l'imagine, car les problèmes et les habitudes sont subtilement et profondément ancrés entre conscient et inconscient.

Le chemin vers la perfection est infini. Mieux vaut prendre son temps et apprécier le parcours!

James Thompson

# Preface

Great brass playing is widely admired in our culture. Whether the medium be classical, jazz, movies or pop, a great brass player can often set the standard in his field. As brass students (we are indeed students of the instrument all our playing lives), we listen, often in awe, to those few individuals who seem to transcend all physical difficulties and get right to the heart of the music. Players like these are an inspiration to us because of the ease in their execution that extends to beauty of sound, to range, endurance, dynamic and technical control - an ease sometimes so uncanny and unexpected that we refer to them, uncomprehendingly, as "Naturals".

The truth is that while they play naturally, these players have arrived at their level of achievement through disciplined, determined and intelligent work. Frequently, the method these players apply in their practice is spoken of as a school or a system of playing. Such systems are often named after a person or some particular physical/mental aspect of playing. Just as often, proponents of one school refuse to acknowledge the validity of the concepts and methods of other schools, believing them to be incorrect, and by inference, harmful. My observation has been that when students practice any one school correctly and thoroughly enough to attain a high degree of ability, they discover that they must necessarily incorporate concepts from all schools of playing. A great player is a complete one: consistent, musically informed, and efficient, be it from a standpoint of embouchure, respiration, technique and musical expression.

My point here is that one must remain aware of all these various components when practicing the exercises contained in this book. For the most part, the exercises are very slow so as to give the player time to really observe what his mind and body are doing. But slow observation should not be executed in such a way as to invite the condition commonly known as *paralysis through analysis*. The player should play each exercise as though it were a performance, with full attention to technique and musicality; then and only then, should he reflect back on what has just been played. This review will allow the body to teach the player what needs to be learned.

The study of these exercises is apt to require a surprising amount of time, because the problems and habits being dealt with are subtle and deeply ingrained.

The journey on the road to perfection is endless, so we might as well relax and enjoy the trip.

James Thompson

# Vorwort

Ob in Klassik, Jazz, Pop oder Filmmusik – einem gut gespielten Blechblasinstrument wird immer ganz besondere Bewunderung zuteil. Hervorragende Musiker legen in den einzelnen Gattungen den jeweiligen Standard fest. Wer ein Instrument lernt (und man lernt, solange man spielt!), hört voller Ehrfurcht auf diese begnadeten Musiker, die in ihrem Spiel alle physischen Schwierigkeiten scheinbar mit Leichtigkeit bewältigen und direkt ins Zentrum der Musik gelangen. Solche Interpreten inspirieren uns durch die Leichtigkeit ihres Spiels, die Schönheit des Klangs, durch ihre Ausdauer, durch ihre technische Überlegenheit. Auf uns wirkt es fast unbegreiflich und überwältigend; wir bezeichnen diese Interpreten dann gerne als Naturtalente.

Die Wahrheit ist anders: ihr „natürliches“ Spiel beruht auf einer disziplinierten, zielstrebigem und intelligenten Arbeitsweise. Die von ihnen angewandten Übungsmethoden werden als Schulen oder als Unterrichtssysteme bezeichnet und nach einer bestimmten Person oder nach den besonderen physischen oder geistigen Aspekten des Spielsystems benannt. Nicht selten neigen Vertreter der einen Schule dazu, die Konzepte und Methoden anderer Schulen als unrichtig oder gar als schädlich abzulehnen. Meine Beobachtungen haben aber gezeigt: Wenn Studenten nach einer bestimmten Methode korrekt und sorgfältig arbeiten, dann entdecken sie ganz von selbst, dass sie unbedingt die Methoden aller anderen Schulen ebenfalls in ihr Spiel integrieren müssen, um ein Höchstmass an Können zu erreichen. Ein wirklich grosser Musiker muss ein vollkommener Musiker sein, der sein Instrument in jeder Hinsicht vollkommen beherrscht: in Ansatz, Atmung, Technik und Musikalität.

Wenn jemand die in diesem Buch enthaltenen Übungen erarbeiten will, muss er sich meiner Meinung nach all diese vielfältigen Komponenten bewusst machen. Die meisten Übungen sind sehr langsam zu spielen, damit der Spieler genügend Zeit hat, um zu beobachten, was gedanklich und körperlich genau abläuft. Dieses präzise Beobachten darf jedoch nicht dazu führen, dass eine „Lähmung durch Analysieren“ entsteht. Jede Übung soll so gespielt werden, wie wenn es ein Konzert wäre, mit restloser Aufmerksamkeit auf Technik und Musikalität. Danach – und erst dann! – soll die Reflexion über das eben Gespielte beginnen. Dieser Rückblick erlaubt es, dem Spieler zu lehren, was zu erlernen notwendig ist. Das Studium der Übungen verlangt sehr viel Zeit; denn die hier behandelten Probleme sind sehr subtil und sitzen tief.

Die Reise auf dem Weg zur Perfektion ist endlos. So können wir uns getrost entspannen und diese Reise auch geniessen.

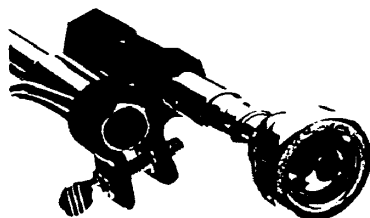
James Thompson

# Introduction

Pratiqué de manière systématique et contrôlée, le buzz (vibration des lèvres) avec l'embouchure peut être très bénéfique. L'embouchure présentant moins de résistance que l'instrument, on s'habitue à jouer avec plus d'air. Ce surplus d'air contribue à détendre et à faire vibrer les lèvres plus librement, générant du même coup un son plus riche. Comme pour le chant, l'oreille sera indispensable pour "placer" les notes et contrôler la justesse. Le placement de l'embouchure sur les lèvres deviendra d'autant plus efficace et solide. Enfin, le plus important, le buzz avec embouchure permet de créer plus facilement de nouveaux et subtiles mécanismes physico-auditifs.

## Accessoires de buzz

Je recommande vivement l'usage d'accessoires tels que le «BERP» ([www.berp.com](http://www.berp.com)) ou le «Brass Buzzer» ([www.brassbuzzer.com](http://www.brassbuzzer.com)) qui permettent de «buzzer» en position, avec l'embouchure fixée à l'instrument. En travaillant trop longtemps le buzz avec l'embouchure seule en main, la position, particulièrement la région de la nuque et des épaules, peuvent en souffrir et les bonnes habitudes prise en développant le buzz ne se reporteront pas forcément sur l'instrument. Avec un accessoire de buzz fixé à l'instrument, on acquiert d'emblée les mêmes habitudes, que ce soit en «buzzant» ou en jouant. (Voir p. 21.)



B.E.R.P.

## Habitudes

La création de bonnes habitudes est certainement l'élément le plus important dans l'apprentissage d'une technique physique. Un musicien exploite constamment des habitudes. Diverses stimulations enclenchent ou déclenchent les habitudes (ou mécanismes). En prenant son instrument en main, on fait déjà appel à des habitudes. (Autre illustration: comment pourrait-on, sans les habitudes, enfourcher sa bicyclette sans problèmes après l'avoir délaissée quelques mois ou quelques années?) Les habitudes fonctionnent à l'image du système de pilotage automatique des avions. Pendant qu'on s'active d'une façon prévisible et déterminée, les habitudes nous donnent la liberté de porter notre attention à d'autres choses. Par exemple: on contrôle la justesse, on s'adapte aux changements de tempi au

# Introduction

Buzzing on the mouthpiece has many benefits if done with a systematic and observant approach. Because the mouthpiece offers less resistance than does the instrument, buzzing helps accustom the player to using more air. This greater airflow helps let the lips relax and vibrate more freely, producing a more resonant sound. It also makes the player more reliant on his ear to place pitches, just as a singer does. Further, it aids in developing the most efficient and consistent mouthpiece placement. Finally, perhaps most importantly, mouthpiece buzzing allows the player to develop new and more refined aural/physical habits more easily.

## Buzzing Devices

I strongly recommend using a device such as a «BERP» ([www.berp.com](http://www.berp.com)) or «The Brass Buzzer» ([www.brassbuzzer.com](http://www.brassbuzzer.com)) to enable the player to buzz with the mouthpiece attached to the instrument. Buzzing while holding the mouthpiece in the hand can lead to alterations of posture, especially in the neck and shoulder area. More importantly, good habits developed when buzzing on the mouthpiece hand-held will not necessarily carry over when the mouthpiece is attached to the trumpet. Employing a buzzing device on the instrument allows the player to both buzz and play using the same set of habits. (See p. 21.)



The Brass Buzzer

## Habits

Probably the single most important thing in learning any physical skill is the formation of habits. Performers use habits all the time. Habits are called into play by stimuli, or «triggers». When a player picks up his trumpet, he is also picking up his habits. To illustrate: how else would it be possible to ride a bicycle after not having ridden one for months or years? Habits serve a function similar to that of automatic pilots in airplanes. When we perform a given activity in a set, predictable way, our habits free us to focus our attention on other things - such as listening to intonation or responding to tempo changes within an ensemble while continuing to play the instrument correctly (the habit of playing correctly allows the player to direct his attention elsewhere). Yet as the player becomes more critical and

# Einleitung

«Buzzen» (Lippen-Summen) mit dem Mundstück kann sehr hilfreich sein, wenn es systematisch und kontrolliert erfolgt. Da das Mundstück weniger Widerstand bietet als das Instrument, gewöhnt man sich daran, mehr Luft zu geben. Der grössere Luftstrom entspannt die Lippen und lässt sie freier vibrieren, was einen reicheren Klang erzeugt. Für die Intonation muss man sich aufs Gehör verlassen, wie es die Sänger auch tun. Weiter trägt das Buzzen zur Entwicklung eines effizienten und sicheren Ansatzes bei. Und vielleicht das Wichtigste: mit dem Mundstück-Buzzen ist es leichter, neue, verfeinerte Körper- und Hörgewohnheiten zu schaffen.

## Buzz-Zubehöre

Ich empfehle wärmstens den Gebrauch von Hilfsmitteln wie «BERP» ([www.berp.com](http://www.berp.com)) oder «Brass Buzzer» ([www.brassbuzzer.com](http://www.brassbuzzer.com)), mit welchen das Mundstück zum Buzzen am Instrument befestigt werden kann. Denn wenn das Buzzen zu lange nur mit dem Mundstück geübt wird, kann die Haltung beeinträchtigt werden, vor allem im Nacken- und Schulterbereich. Noch wichtiger: die guten Gewohnheiten, die beim Buzzen nur mit dem Mundstück entwickelt werden, übertragen sich nicht unbedingt auf das Instrument. Mit dem Buzz-Zubehör am Instrument werden beim Buzzen dieselben Gewohnheiten wie beim „normalen“ Spielen entwickelt. (Siehe S. 21.)

## Gewohnheiten

Das Wichtigste beim Entwickeln einer körperlichen Fertigkeit ist zweifellos der Aufbau von Gewohnheiten. Ein Musiker stützt sich ständig auf Gewohnheiten. Sie funktionieren, wenn man sie auslöst oder einsetzt. Nimmt man sein Instrument auf, nimmt man zugleich auch seine Gewohnheiten auf. Zur Illustration: Wie könnte man ohne Gewohnheiten ein Fahrrad besteigen, nachdem man es Monate oder Jahre nicht getan hat? Gewohnheiten funktionieren ähnlich wie eine automatische Steuerung von Flugzeugen. Während man in vorhersehbarer, bestimmter Weise aktiv ist, halten die Gewohnheiten das Denken frei oder ermöglichen die Steuerung anderer Dinge, z.B. Kontrolle der Intonation oder Anpassung an Tempoänderungen in einem Ensemble, während man gleichzeitig

sein d'un ensemble tout en jouant parfaitement sa partie. L'habitude de jouer correctement permet de mieux se concentrer sur d'autres éléments. Le problème, c'est qu'en affinant sa façon de jouer, on découvre que certaines vieilles habitudes n'ont pas ou plus toute l'efficacité souhaitable. Il est alors temps d'en créer de nouvelles.

Les habitudes sont, ni plus ni moins, telles qu'on les a créées et éduquées. Elles sont incapables d'apprendre ou d'évoluer par elles-mêmes. On ne peut pas rompre avec une habitude ancrée. Si on en souhaite une meilleure, il faut en recréer une nouvelle. On ne se débarrasse pas d'une vieille habitude en changeant simplement et mentalement sa conception. Il faut développer un nouveau concept et se l'inculquer en le répétant souvent avec la plus grande précision. En clair, cela signifie reprendre un même exercice chaque fois comme s'il s'agissait de la première fois (voir ci-dessous «Moment présent»). L'inattention invite les vieilles habitudes à refaire surface. En s'appliquant sur un nouveau concept d'habitude, l'influence de l'ancienne diminue et finit par être totalement inactivée. Toutefois c'est un processus d'auto-(ré)éducation qui peut prendre du temps. Dans ce cas, la vertu principale est la patience!

## Moment présent

Le concept du «moment présent» est un outil d'une redoutable efficacité dans la procédure d'apprentissage ou d'exécution musicale. Cela signifie placer sa conscience dans l'ici et le maintenant, car ce n'est que dans ce «moment présent» qu'il est possible de contrôler ce qui se passe.

S'inquiéter ou se préoccuper de la difficulté d'une note à venir déplace la réflexion dans le «moment futur». Le corps étant habitué à réagir à des concepts mentaux, penser au «moment futur» va le distraire de la note présente, que ce soit dans un passage lent ou entre des doubles-croches rapides!

Une petite faute, peut, elle, provoquer un retour dans le «moment passé» (lorsqu'on se pose la question «que vient-il de se passer?»), alors que l'on continue à jouer. L'attention se porte alors sur la faute commise et fait perdre le contrôle sur la note jouée au «moment présent». C'est ainsi qu'une peccadille peut provoquer une réaction en chaîne et finir en catastrophe.

Par ironie, un passage bien réussi peut provoquer le même phénomène: on s'étonne ou se félicite, et déjà on se retrouve dans le «moment passé». Ce qui explique que ce n'est pas forcément la note la plus aigüe ou la plus importante qui est manquée dans un trait musical, mais souvent une des notes suivantes (pendant que l'on se congratule...).

Ce qu'il faut absolument savoir, c'est que dès que l'on est hors du «moment présent», les habitudes (re)prennent le dessus. Si on veut en créer de nouvelles, il faut impérativement

demanding of his playing, he will discover that his old habits don't necessarily serve him as efficiently as he would like. He needs to create new habits.

Habits are literal: they do exactly what they're constructed to do, no more and no less. Habits are static: they neither learn nor evolve. There's no breaking a habit: if one wants a better habit, one has to create a new habit; merely changing one's mental conception alone won't suffice. And the new habit will require reinforcement through repetition, which is why it's necessary to play these exercises every time as though it were the first time (see «Present Time»). A wandering mind is an open invitation for old habits to step in. Diligent application of new habits, on the other hand, will allow old habits to gradually weaken to the point where they are no longer active. Be aware that work of this nature is apt to take time. Have patience!

## Present Time

An extremely valuable tool in the process of learning or performing is the concept of Present Time. This means placing our awareness in the here and now. We can control only what is happening in the present.

Worrying or thinking about an upcoming note puts us in Future Time. Because we train our playing mechanisms (physical and habitual) to respond to our thoughts, thinking in Future Time will incite our musculature and habits to prepare for the upcoming note rather than for the one we are playing. This can happen in slow music and even between 16th notes in faster passages!

When a player makes a mistake, he often slips into Past Time even as he continues to play. His attention focuses on the mistake he made, and he neglects the note he's presently playing. This can result in a cascade of blunders whereby one mistake leads to another and ultimately, to disaster. Ironically, playing a passage well can trigger a similar chain of events. The player slips into Past Time, reflecting upon how well he did something, and neglects the note he's presently playing. I rarely hear a player miss the highest (most important?) note in a passage. If there's a mistake, it is usually occurs shortly afterwards.

Most importantly, if the player is not in Present Time his habits will take over. To create new habits, the player must repeat a phrase or exercise while remaining in Present Time. One should think that every time one plays something it is for the first time. This gives the player greater leverage over his existing

seine eigene Stimme weiterspielt. (Die Gewohnheit, korrekt zu spielen, erlaubt es, sich besser auf andere Elemente zu konzentrieren.)

Wenn der Instrumentalist beginnt, sein Spiel kritischer und anspruchsvoller zu beurteilen, entdeckt er, dass manche alte Gewohnheiten nicht (mehr) die gewünschte Effizienz haben; er muss neue Gewohnheiten schaffen.

Gewohnheiten tun genau das, wozu man sie angelegt hat, nicht mehr und nicht weniger. Sie sind unfähig, sich selbst weiterzuentwickeln. Eine Gewohnheit kann man nicht aufgeben; wer sich etwas abgewöhnen will, muss eine neue Gewohnheit schaffen. Es genügt nicht, einfach seine geistige Auffassung zu ändern. Man muss ein neues Konzept entwickeln und es sich einprägen, d.h. es oft und mit grösster Präzision wiederholen. Das ist der Grund, weshalb man ein und dieselbe Übung immer wieder aufnehmen muss, als wäre es das erste Mal (siehe nächster Paragraph: das «Jetzt»). Lässt man die Gedanken schweifen, wird die alte Gewohnheit bald wieder auftauchen. Konzentriert man sich auf das neue Konzept, wird der Einfluss der alten Gewohnheit schwächer und bald ganz verschwinden. Allerdings kann dieser Selbst-(um)erziehungsprozess recht langwierig sein. Man wappne sich mit Geduld!

## Das «Jetzt»

Von unschlagbarer Wirksamkeit im Lernprozess und beim musikalischen Vortrag ist der Begriff «jetziger Moment» (Gegenwart). Das bedeutet, sein Bewusstsein ins Hier und Jetzt zu verlagern; denn nur «jetzt» ist es möglich zu kontrollieren, was geschieht.

Sich um eine Schwierigkeit zu kümmern oder zu sorgen, die später vorkommt, versetzt das Denken in einen «zukünftigen Moment». Da wir unsere Spielmechanismen trainieren, auf geistige Konzepte zu reagieren, wird der Gedanke an den «zukünftigen Moment» ihn und seine Gewohnheiten vom «Jetzt» ablenken. Das kann genauso gut an einer langsamen Stelle wie in einem Sechzehntel-Lauf passieren!

Ein kleiner Irrtum kann hingegen die Rückkehr in den «vergangenen Moment» auslösen (die einfache Frage «was ist gerade passiert?»), während man weiterspielt. Nun wird die Aufmerksamkeit auf den eingetretenen Fehler gelenkt, die Kontrolle über das «Jetzt» geht verloren. So kann ein kleiner Schnitzer eine Kettenreaktion auslösen und in einer Katastrophe enden.

Ironischerweise kann dasselbe auch nach einer besonders gut gelungenen Stelle eintreten: man lobt sich insgeheim und kehrt dadurch in den «vergangenen Moment» zurück. Selten höre ich, dass einem Spieler in einem Lauf die höchste (die wichtigste?) Note misslingt. Wenn ein Fehler passiert, ist dies kurz danach.

Man muss sich darüber im Klaren sein, dass die alten Gewohnheiten (wieder) überhandnehmen, sobald man nicht mehr im «Jetzt» ist. Will man neue Gewohnheiten anlegen, muss



reprendre et travailler les phrases ou les exercices concernés dans le «moment présent», toujours comme si c'était la première fois. On évitera ainsi la résurgence des anciennes habitudes.

## Son et sonorité

Pour les exercices à venir, il est utile de faire d'abord la distinction entre son et sonorité.

Le «son» est composé d'une fondamentale (ton) et d'harmoniques (partiels).

Une «sonorité» est un son auquel on ajoute différentes composantes: attaque, intensité (volume, vibrato), longueur de note, etc. En variant la relation de ces composantes, on peut créer des «sonorités» différentes: claire, sombre, française, allemande, américaine, cornets, pop, jazz, etc.

Bien que les exercices de ce cahier touchent à toutes ces composantes à des degrés divers, le sujet essentiel traite du son. C'est au son que l'on reconnaît si les exercices sont joués correctement et efficacement.

Ce qu'il faut rechercher, tant avec l'embouchure qu'avec l'instrument, c'est un son riche en harmoniques. Certains considèrent cela négativement, comme provoquant un son «clair». Mais ce sont les harmoniques, bien plus que le simple volume sonore, qui contribuent à projeter le son. «Assombrir» le son en réduisant les harmoniques, contraint l'instrumentiste à forcer, ce qui entame sa résistance et provoque un son strident.

En travaillant ces exercices, l'instrumentiste écoutera très attentivement les harmoniques. Plus elles deviennent audibles et consistantes, plus il est sur la bonne voie. Il écoutera attentivement aussi pour s'assurer qu'elles ne changent pas d'intensité et qu'elles ne disparaissent pas (spécialement dans les glissandi). Au début, ces différences sont peut-être difficiles à interpréter, mais à mesure que l'oreille s'affine, cette écoute deviendra un réflexe naturel.

Bien équilibrées, les notes graves développent plus d'harmoniques que les notes aiguës. De même, les notes «forte» ont plus d'harmoniques que les notes «piano».

## Equilibre air/lèvres

Si le son «résonne», le support d'air et l'équilibre sont corrects. Par «équilibre» j'entends la relation entre souffle et tension des lèvres. Le rapport correct entre la pression d'air et la résistance des lèvres change selon la tessiture et la nuance. Les meilleurs résultats dépendent du maintien en équilibre de ces forces sur toute la tessiture et dans toutes les nuances. Apprendre à définir et à affiner ces équilibres et développer de meilleures habitudes pour les maîtriser est un des buts essentiels de ce cahier.

Le souffle qui passe à travers les lèvres crée une pression multidirectionnelle à l'image de

habits, which otherwise are only too happy to step in and reinforce themselves.

## Tone versus Sound

For the purposes of these exercises it's useful to differentiate between Tone and Sound.

«Tone» is the composition of a fundamental frequency (pitch) and harmonics. A «Sound» is tone to which has been added several components: attacks, intensity (volume, vibrato), note length, etc.. By varying the relation of these components to one another, the player can create various «sounds»: bright, dark, French, German, American, cornet, pop, jazz, etc.. While the exercises in this book do address all these components to some degree, their principal focus is on tone. The tone will tell the player whether he's doing the exercises correctly and efficiently.

What the player should strive for, on both the mouthpiece and the instrument, is a tone rich in harmonics. Some players interpret this in a negative sense as producing a «bright» tone. But it is harmonics, far more than sheer volume, that help a tone to project. «Darkening» the tone by reducing harmonics obliges the player to force, which leads to decreased endurance and a strident tone.

When practising these exercises the player should listen very carefully to the harmonics. When the harmonics are really audible and consistent he is playing correctly. He should take care to ensure they don't change in intensity or disappear altogether, especially in glissandos. At first, the player may have difficulty interpreting the differences he is hearing; but as his ear gains experience, this will become second nature.

Be aware that when correctly balanced, low notes have more harmonics than high notes; loud notes have more harmonics than soft notes.

## Air/Lip Balance

If the tone is resonant, the player is playing with correct support and balance. «Balance» indicates the relationship of airflow to lip tension. The proper ratio of air pressure to lip resistance varies according to register and dynamics. Best results are dependent upon keeping these forces in balance throughout all registers and dynamic levels. Learning to define and refine these balances and forming better habits to attain them is one of the primary goals of the exercises in this book.

The air flowing through the lips exerts pressure in every direction, much as does the air flowing into a bubblegum bubble. Pressurized

man die betreffenden Phrasen oder Übungen unbedingt im «jetzigen Moment» üben und wiederholen - immer so, als wäre es das erste Mal. So kann das Auftauchen alter Gewohnheiten vermieden werden.

## Ton und Klang

Für die kommenden Übungen ist es nützlich, zwischen Ton und Klang zu unterscheiden.

Der «Ton» setzt sich zusammen aus Grundton und Obertönen (Teiltönen).

Ein «Klang» ist ein Ton, zu welchem verschiedene Komponenten hinzukommen: Anstoss, Intensität (Lautstärke, Vibrato), Tondauer usw. Durch Veränderungen im gegenseitigen Verhältnis zwischen diesen Komponenten kann der Spieler verschiedene Klangfarben hervorbringen: hell, dunkel, französisch, deutsch, amerikanisch, Kornett, Pop, Jazz usw. Die Übungen in diesem Heft berühren alle diese Parameter in verschiedenem Ausmass, auf den Ton wird man sich aber am meisten konzentrieren müssen. Der Ton zeigt dem Spieler, ob er die Übungen richtig und effizient spielt. Sowohl mit dem Mundstück als mit dem Instrument sollen möglichst viele Obertöne erzeugt werden. Manche finden, dadurch entstehe ein im negativen Sinn «heller» Ton. Aber die Obertöne sind es - viel mehr als die Lautstärke - die die Ausstrahlung ausmachen. Den Ton dunkler zu färben, indem man die Obertöne reduziert, zwingt den Instrumentalisten zu forcieren, beeinträchtigt seine Widerstandskraft und macht den Ton grell.

Beim Durcharbeiten dieser Übungen muss man sehr sorgfältig auf die Obertöne achten. Je stärker hörbar und konsistent sie werden, umso mehr ist man auf dem richtigen Weg. Man achte genau darauf, dass sie ihre Intensität nicht verändern oder ganz verschwinden, speziell in den Glissandi. Anfangs ist es schwierig, die Unterschiede herauszuhören, aber je feiner das Ohr wird, desto mehr wird diese Überwachung zu einem natürlichen Reflex.

Merke: Bei gutem Gleichgewicht entwickeln tiefe Töne mehr Obertöne als hohe; laute Töne haben mehr Obertöne als leise.

## Gleichgewicht Luft/Lippen

Wenn der Ton «klingt», stimmen Stütze und Gleichgewicht. Unter Gleichgewicht verstehe ich das Verhältnis zwischen Atem und Lippenspannung. Das richtige Verhältnis zwischen Luftdruck und Lippenwiderstand variiert je nach Register und Lautstärke. Die besten Ergebnisse - über den ganzen Tonumfang und in allen Lautstärken - hängen vom Gleichgewicht zwischen diesen Kräften ab. Dieses Gleichgewicht kennen und verfeinern zu lernen sowie bessere Gewohnheiten zu entwickeln, dies sind wesentliche Ziele dieses Hefts.

Die Luft, die durch die Lippen strömt, erzeugt

ce qui se passe lorsqu'on fait des bulles de savon. Poussant dans toutes les directions, la pression d'air créera une forme sphérique. Ces forces qui poussent vers l'extérieur doivent être contenues par contraction musculaire du masque facial (embouchement). Sur une note unique, dans une nuance égale, ces forces opposées, en équilibre, donneraient une forme cylindrique à la colonne d'air.

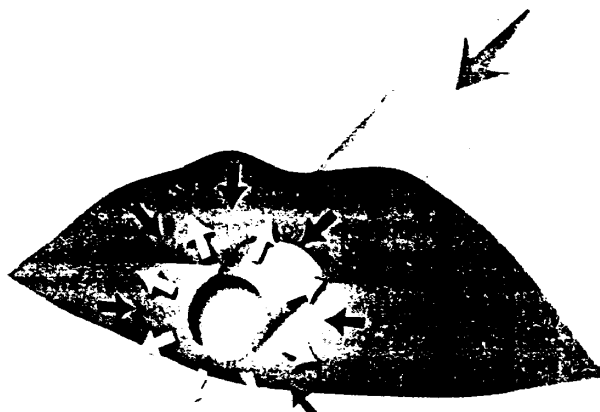
L'illustration suivante montre la colonne d'air et les forces qu'elle dégage. A noter que la pression d'air va aussi bien en avant que dans toutes les autres directions.

air will expand spherically if allowed to. These outward-pushing forces must be contained by the embouchure muscles. On a single note at a single dynamic, the correct balance of air pressure and muscular contraction focuses the air column into a cylindrical shape.

Here is an illustration of the air column and the forces it exerts. Notice that the air pushes forward but also outward.

einen Druck in alle Richtungen, wie es bei Seifen-Blasen sichtbar wird: Der Luftdruck erzeugt eine Kugelform. Die Kräfte, die nach aussen streben, müssen durch Gesichtsmuskel-Kontraktion gezügelt werden. Auf einer einzigen Note in gleicher Lautstärke geben diese entgegengesetzten Kräfte im Gleichgewicht dem Luftstrom eine zylindrische Form.

Die folgende Illustration zeigt den Luftstrom und die durch ihn freigesetzten Kräfte. Bemerkenswert ist, dass der Luftdruck sowohl nach vorn als auch in alle anderen Richtungen geht.



Les termes «soutien d'air» ou «employer l'air» appartiennent au langage des cuivres, mais les fonctions auxquels ils se réfèrent ne sont pas toujours bien comprises. La plupart des instrumentistes auxquels on demande de bien «soutenir» un passage vont simplement jouer plus fort au lieu d'équilibrer chaque note par rapport à la qualité du son. C'est souvent parce qu'ils tendent le diaphragme. Cela marchera jusqu'à un certain point mais génère le plus souvent des tensions excessives au niveau des lèvres. Cela va étouffer et assourdir le son.

Lorsqu'on s'efforce de dégager une embouchure coincée, on observe un phénomène similaire. A mesure que les muscles du poignet se tendent, ceux de la mâchoire se crispent par sympathie. C'est identique avec les lèvres, alors que l'on ne pense qu'à affermir le diaphragme. Cette tension excessive dérègle l'équilibre et empêche les lèvres de vibrer idéalement. La sonorité va perdre des harmoniques, ce qui va inciter l'instrumentiste à ajouter de la force. Il y a une meilleure solution: penser, écouter et analyser le son que l'on produit. Ainsi diminuera la tension parasitaire car lorsque le son résonne librement, l'équilibre air/lèvres est correct.

The terms «Breath Support» and «Using the Air» are in common usage but the functions they refer to are often misunderstood. Most players, if asked to «support» in a passage, will play the entire passage louder rather than balancing each note with respect to tone quality. They often do this by thinking about tensing the diaphragm. To a certain degree, doing so will bring about the desired result. Usually, however, it also leads to excessive tensing of the lip muscles, which chokes the tone and actually makes it less loud.

A player who strains to twist out a stuck mouthpiece may observe that as his wrist muscles tense, his jaw muscles clench sympathetically. The same thing can happen when a player thinks of tensing the diaphragm: the lips may also want to tense. This excessive tension upsets the balance and causes the lips to vibrate less freely. The tone loses harmonics, inciting the player to apply even more force. There's a better solution! Instead of thinking support as a purely physical thing, the player should concentrate on thinking of - and listen to - the tone. By doing so he avoids unnecessary, sympathetic tension. When the tone is resonant and free, he knows he has found the correct air/lip balance.

Die Ausdrücke «Stütze» und «Luftverbrauch» gehören zur Blechbläusersprache, werden aber nicht immer richtig verstanden. Verlangt man, eine Stelle gut zu «stützen», spielen die meisten lediglich lauter, statt die Klangqualität jeder Note ins Gleichgewicht zu bringen. Dies geschieht oft, weil sie das Zwerchfell anspannen. Das kann bis zu einem gewissen Punkt klappen, erzeugt aber meist zu starke Spannungen im Lippenbereich. Dadurch erstickt der Ton und wird abgedämpft.

Der Vorgang ist wie beim Lösen eines klemmenden Mundstücks. Während sich die Handgelenkmuskeln anspannen, kontrahieren sich unwillkürlich auch die Kiefermuskeln. Genauso ist es mit den Lippen, während man nur das Zwerchfell festigen will. Diese übertriebene Spannung stört das Gleichgewicht und hindert die Lippen, ideal zu vibrieren. Der Ton verliert an Obertönen, was den Instrumentalisten zu mehr Kraftaufwand verleiten wird.

Es gibt eine bessere Lösung: den Ton vorausdenken, hören und analysieren. So verringert sich die Störspannung, denn wenn sich der Ton frei entfaltet, stimmt auch das Gleichgewicht Luft/Lippen.

## Centrer le son

Lorsque l'équilibre entre souffle et tension labiale est correct, on produit un maximum d'harmoniques. On peut alors dire que le son est bien centré. Trop de tension labiale provoque une perte d'harmoniques et fera monter la note. Le son sera mince, mate et étranglé. Trop peu de tension provoque également une perte d'harmoniques. La note va fléchir et la sonorité perdra de son éclat. On peut s'exercer à trouver le bon équilibre en jouant l'exercice ci-dessous.

## Finding the Center

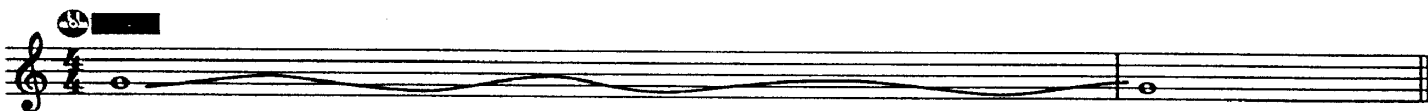
If the balance of airflow and lip tension is correct the player will obtain a resonant tone rich in harmonics. This is what is known as being «in the center» of the tone. Excess lip tension suppresses harmonics and makes the pitch rise. The tone is thin, dry and pinched. Insufficient tension also suppresses harmonics. The pitch sags and the tone is dull. A principal goal of the exercises in this book is to help the player find and always play in the center. Practising the exercise below helps the player to achieve this balance.

## Den Ton zentrieren

Wenn das Gleichgewicht zwischen Luftstrom und Lippenspannung stimmt, erzeugt man das Höchstmass an Obertönen. In diesem Fall sagt man, der Ton sei gut zentriert. Zu viel Lippenspannung führt zu einem Verlust an Obertönen und lässt die Note ansteigen. Der Ton ist dünn, trocken und abgewürgt. Zu wenig Spannung führt auch zu einem Verlust an Obertönen. Die Note gibt nach und der Ton wird glanzlos. Mit der folgenden Übung kann das Gleichgewicht trainiert werden.

*Jouer avec un vibrato lent et large qui passe au-dessus et en-dessous du juste milieu.*  
*One plays with slow and wide vibrato above and below the center.*  
*Man spiele mit langsamem, breitem Vibrato, das über und unter die Mitte geht.*

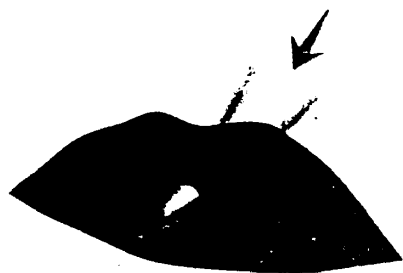
*A la fin, se maintenir au centre, là où le son est le plus riche.*  
*At the end, settle into that place where the tone is richest and hold that steady.*  
*Am Schluss im Zentrum bleiben, wo der Klang am reichsten ist.*



Comme le montrent les dessins suivants, lors d'un crescendo, l'augmentation du souffle tend à dilater l'ouverture des lèvres. Plus on jouera fort, plus la musculature faciale (masque ou embouchement) devra lutter pour contenir la pression de l'air (du souffle).

As the next graphic illustrates, in a crescendo the increasing air force tends to enlarge the aperture. At louder dynamics the embouchure must work harder to contain the air pressure.

Die nächste Grafik zeigt, wie bei einem Crescendo die Verstärkung des Luftstroms den Ansatz (die Gesichtsmaske) ausdehnt. Je lauter man spielt, desto schwieriger wird es für die Gesichtsmuskulatur (Maske oder Ansatz), den Luftdruck (Atemdruck) zu meistern.



*piano*



*mezzo forte*



*forte*

## Equilibre perturbé

Les instrumentistes perdent fréquemment l'équilibre souffle/lèvres lorsqu'ils passent d'une note à une autre (en descendant ou en montant) et/ou en jouant plus fort ou plus doucement.

En montant et/ou en jouant crescendo, l'ouverture des lèvres se contracte souvent plus vite que l'augmentation de la pression d'air (souffle). On aboutit ainsi au-dessus du centre de la note et le son se «coince».

En descendant, on vise souvent trop bas sur la note inférieure, au-dessous de son centre idéal, ce qui fait fléchir la note, «évide» le son et les attaques peuvent sonner «creux».

Lors de diminuendos, le danger consiste souvent à laisser trop et trop vite se refermer l'ouverture des lèvres. L'équilibre et les harmoniques sont perdus. Il vaut mieux jouer systématiquement les crescendos et diminuendos en faisant très attention à la consistance des harmoniques. Les forces qui sont en jeu doivent pouvoir changer en souplesse, sans saccades ou contractions nerveuses.

Toujours rechercher l'équilibre!

## Upsetting the Balance

Players frequently lose control of their air/lip balance when moving from one pitch to another (either ascending or descending) or when changing dynamics.

When ascending and/or making crescendos, players often contract the lip opening (aperture) before they increase the air pressure. This puts them above the center; the tone becomes pinched.

When descending, they frequently under-shoot the lower note, putting them below the center - the tone sags and becomes dull; attacks may have a characteristic «scooping» quality. In diminuendos the aperture is often allowed to collapse too much and too soon - balance and harmonics are lost.

It's important to play all crescendos and diminuendos with great attention to the consistency of the harmonics. Take care that the relative forces change in a smooth and fluid manner, not by jerks and twitches.

Balance all the way.

## Gestörtes Gleichgewicht

Die meisten Instrumentalisten verlieren das Gleichgewicht Luftstrom/Lippen, wenn sie von einer Note zur anderen übergehen (ab- oder aufsteigend) und/oder wenn sie lauter oder leiser spielen.

Beim Aufsteigen und/oder im Crescendospiele spannt sich die Lippenöffnung an, bevor der Luftdruck (Atemdruck) zunimmt. So gerät man über das Zentrum der Note, und der Ton wird gepresst.

Beim Absteigen landet man meist zu tief, unterhalb des idealen Zentrums, wodurch die Note nachgibt und der Ton «ausgehöhlt» wird. Zudem kann auch der Anstoss hohl klingen.

Bei Diminuendi schliesst man die Öffnung oft zu schnell und zu früh. Gleichgewicht und Obertöne gehen verloren. Es ist wichtig, bei allen Crescendi und Diminuendi sehr gut auf die Konsistenz der Obertöne zu achten. Die eingesetzten Kräfte müssen weich und geschmeidig verändert werden, nicht ruckartig und nervös.

Dauemd nach Gleichgewicht streben!

## Position d'embouchement unique

Il existe fondamentalement trois zones dans la tessiture des trompettistes et chacune correspond à trois positionnements légèrement différents. Les débutants tendent à trop ouvrir l'embouchement pour les notes graves et à rajouter un peu de lèvres pour les notes aiguës, au risque de prendre une mauvaise habitude. L'embouchement idéal s'établit généralement dans le registre médium. Un des buts des exercices de ce cahier est d'étendre ce positionnement moyen (ou l'embouchement central comme je le définis volontiers) aussi loin vers l'aigu ou vers le grave que possible. Chez certains instrumentistes, les ajustements nécessaires pour passer d'une zone à une autre peuvent s'avérer dramatiques, incluant un pivotement et/ou le changement de la quantité de lèvres pris dans l'embouchure. Les élèves avancés, ajustent aussi leur embouchement, mais le font dans de moindres proportions. Mais le plus petit changement crée déjà des variations de sonorité dans les différentes zones de tessiture de l'instrument. Ces altérations créent également des «fractures» gênantes entre les zones.

Les notes grises signalent les «notes de fracture» des différentes zones d'embouchement.

## A single embouchure

A trumpeter's playing range comprises three major areas. These areas correspond to slightly different embouchure settings. When starting on the instrument, beginning players will often stretch open the embouchure for low notes and stuff a bit more lip into the mouthpiece for the high notes - a habit that often becomes permanent.

In general, the most correct embouchure setting is the one used for the mid-range. One of the goals of the exercises in this book is to extend this middle setting (or middle embouchure as I like to call it) as high and as low as possible.

With some players, the adjustments in going from one area to another are dramatic. These include pivoting, and/or changing the amount of lip in the mouthpiece. The most advanced players also adjust the embouchure, but usually only in a very small manner. Nonetheless, even the most minute changes create differences of tone quality in the different ranges of the instrument. These changes also create troublesome «Breaks».

The grey notes are labelled Break Notes.

## Eine einzige Ansatzposition

Im Tonumfang der Trompete gibt es drei Bereiche; jeder entspricht drei leicht unterschiedlichen Positionen. Anfänger neigen dazu, den Ansatz bei tiefen Noten zu sehr zu öffnen und bei hohen Noten zu viel Lippen zu geben, mit dem Risiko, eine (schlechte) Gewohnheit zu schaffen.

Im Allgemeinen wird der ideale Ansatz im mittleren Register festgelegt. Ein Ziel des vorliegenden Werks ist es, diese mittlere Position (oder den zentralen Ansatz, wie ich ihn gern nenne) so weit wie möglich nach oben und nach unten auszudehnen.

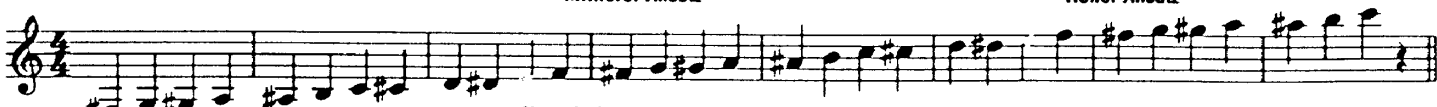
Bei manchen Instrumentalisten können dramatische Anpassungen notwendig sein, um von einer Zone in die andere zu gelangen, etwa ein Kippen und/oder eine Veränderung der Lippenmenge im Mundstück. Die meisten fortgeschrittenen Spieler passen zwar ihren Ansatz auch an, tun es aber meist in zu geringem Ausmass. Bereits die kleinste Veränderung beeinflusst aber die Klangqualität in den verschiedenen Bereichen des Tonumfangs. Diese Veränderungen verursachen ausserdem störende «Bruchstellen» zwischen den Registern.

Die grauen Noten sind «Bruchstellen-Noten».

**Zone d'embouchement grave**  
Low embouchure  
Tiefer Ansatz

**Zone d'embouchement moyenne**  
Mid embouchure  
Mittlerer Ansatz

**Zone d'embouchement aiguë**  
High embouchure  
Hoher Ansatz



**Note de fracture**  
Break note  
Bruchstelle-Note

**Note de fracture**  
Break note  
Bruchstelle-Note

ment. Je les identifie en tant que telles parce qu'elles sont très souvent les plus pauvres en harmoniques et exigent généralement une sorte d'ajustement de l'embouchement pour les obtenir correctement.

On peut aisément s'en rendre compte en jouant d'un trait une gamme comme celle ci-dessous.



On notera une perte d'harmoniques correspondant plus ou moins à l'intensité des gris indiqués.

Un des autres buts de ces exercices est de réussir à passer les zones de fractures (en montant ou en descendant) avec une sonorité de qualité égale et un ajustement d'embouchement minimal.

On s'exercera en portant son attention sur les glissandi indiqués.

## Glissandi

Les glissandi permettent de passer d'une note à un autre en traversant les zones de fracture avec un minimum de mouvement de l'embouchement. En «buzzant» avec l'embouchure, on peut réaliser un glissando entre toutes les notes de l'exercice. C'est également possible avec l'instrument. On écouterait bien chaque exemple avant d'entreprendre les exercices. Les glissandi gagneront à être joués aussi régulier que possible, sans à-coups au niveau de la colonne d'air ou de la tension labiale. Le point crucial ici consiste à trouver un équilibre permanent entre la tension labiale et la colonne d'air. Si l'exercice est pratiqué correctement, l'intensité des harmoniques devraient rester maximale durant tout le glissando. C'est donc en restant à l'écoute des harmoniques que l'on gagnera en précision et que l'on parviendra à réduire les mouvements de lèvres inutiles.

## Travail sur les notes graves

En jouant maintenant ces exercices correctement, on peut avoir l'impression, au début, que le grave et le son ne sont pas d'aussi bonne qualité qu'avec l'ancienne manière de jouer. C'est parce que les lèvres doivent devenir plus flexibles et souples qu'avant. (Je mesure la flexibilité labiale au niveau de la capacité de passer d'une petite à une grande ouverture et retour sans réajuster ou déplacer l'embouchement.) Si les lèvres ne sont pas assez souples pour une certaine note grave, il faut impérativement résister à l'envie (ou à l'habitude) de déplacer l'embouchement. Il vaut mieux ralentir le glissando en laissant venir la note sans la provoquer. C'est ainsi que s'inculque une nouvelle habitude.

Il faut savoir rester patient avec soi-même!

The grey notes mark the boundary between the different embouchure settings. I identify them as such because they most often have the fewest harmonics and usually require some sort of embouchure shift.

One can observe this for oneself by playing through a scale like the one below.

One will notice a drop in harmonics corresponding more or less to the intensity of grey shading represented.

A goal of these exercises is to help the player play through the breaks (approached either from above or below) with a completely even tone quality and a minimum of embouchure movement. One should work on this by paying great attention to the glissandi indicated in the exercises.

## Glissandi

Glissandi allow the player to go from one note to another and through the break areas with minimum change to his embouchure setting. While buzzing the mouthpiece, do the glissandi between all of the notes indicated in the exercises. On the instrument, the player should also make all the glissandi where indicated. One should listen to the examples before each exercise, and try to imitate them, making the glissandi as smooth as possible, with no abrupt change in airflow or muscle tension. The key concept here is to find a balance of lip tension and airflow at all times. If this is done correctly, the harmonics should remain consistent in intensity throughout the entire glissando.

Listen for the harmonics. This will lead to improved accuracy and reduce unnecessary lip movement.

## Practicing Low Notes

Initially, the player may find that when doing these exercises in the correct manner it is not possible to play as low or with as good a tone as it was with the old way of playing. This is because these exercises demand more stretch and flexibility than the lips are used to. It takes time to gain this kind of flexibility (I define lip flexibility as the ability of the lips to go from a small embouchure opening to a large one and back without resetting or shifting). Should one encounter difficulty getting the lips to stretch enough for a certain low note, the player should resist the desire (habit) to shift. Instead, one should play the descending glissandi much slower. It's important to let the note happen, rather than making it happen. It's about teaching one's self a new habit.

Be patient!

Sie zeigen die Grenzen zwischen den verschiedenen Ansatzzonen an. Ich identifiziere sie als solche, weil sie meistens die obertonärmsten sind; zudem erfordern sie im Allgemeinen eine Art Ansatz-Anpassung, damit sie korrekt herauskommen.

Man kann sich leicht selbst davon überzeugen, indem man in einem Zug eine Tonleiter wie die folgende durchspielt.

Man wird einen Verlust an Obertönen feststellen, der mehr oder weniger der Graufarben-Intensität entspricht.

Ein anderes Ziel dieser Übungen ist es, mit gleichbleibender Tonqualität und minimaler Ansatzanpassung über die Bruchstellen hinweg zu spielen (ab- oder aufsteigend). Mit grösster Aufmerksamkeit sind die angezeigten Glissandi zu üben.

## Glissandi

Glissandi ermöglichen es, an den Bruchstellen mit möglichst wenig Ansatzveränderung von einer Note zur anderen überzugehen. Durch Buzzen mit dem Mundstück lässt sich zwischen allen Noten der Übung ein Glissando erzeugen. Das ist auch mit dem Instrument möglich. Vor dem Spielen der Übungen höre man sich jedes Beispiel genau an. Die Glissandi so regelmässig wie möglich spielen, ohne ruckartige Veränderungen des Luftstroms oder der Lippenspannung. Der springende Punkt ist es, ein permanentes Gleichgewicht zwischen Lippenspannung und Luftstrom zu finden. Wird die Übung richtig ausgeführt, müsste die Intensität der Obertöne während des ganzen Glissandos auf dem Höchstpunkt bleiben. Aufmerksamkeit auf die Obertöne ermöglicht eine Steigerung der Präzision und reduziert unnötige Lippenbewegungen.

## Arbeit im tiefen Register

Zu Beginn können diese Übungen den Eindruck erwecken, dass der tiefe Bereich und der Ton nicht so gut sind wie nach alter Manier. Dies liegt daran, dass diese Übungen flexiblere Lippen erfordern als vorher. (Unter Lippenflexibilität verstehe ich die Fähigkeit der Lippen, von einer kleinen zu einer grossen Öffnung überzugehen und umgekehrt, ohne den Ansatz anzupassen oder zu verschieben.) Sind die Lippen für eine bestimmte tiefe Note nicht geschmeidig genug, muss man unbedingt der Versuchung (oder der Gewohnheit) widerstehen, den Ansatz zu verändern. Besser ist es, das Glissando zu verlangsamen und die Note kommen zu lassen, ohne sie zu erzwingen. So übt man eine neue Gewohnheit ein.

Man muss mit sich selbst Geduld haben!



## Picotements

Certains constatent des picotements aux lèvres lorsqu'ils jouent ces exercices. Pas de panique! C'est tout à fait normal et inoffensif. En fait c'est même un signe positif. Pour moi, cela indique que le sang circule mieux en raison d'une meilleure flexibilité. Les picotements vont graduellement disparaître.\*

## Respiration nasale

Il est très important de respirer par le nez durant les "pauses" de ces exercices.

Ce n'est pas pour maintenir une tension isométrique mais essentiellement pour éviter que l'embouchure ne se déplace. On peut se détendre durant les pauses mais il faut absolument éviter que les lèvres ne s'entrouvrent, même très légèrement, afin d'éviter le moindre changement de position.

S'il est difficile de se souvenir de garder les lèvres fermées, travailler face à un miroir.

On répartira cette inspiration nasale sur les deux derniers temps de la mesure de pause, ou sur les trois derniers si nécessaire.

## "Tingling"

Some students notice that their lips tingle as they perform these exercises. This is no cause for panic! On the contrary, this is perfectly natural and harmless. It's actually a positive sign. To me, it indicates increased blood flow resulting from increased flexibility. The tingling will go away gradually.

## Breathe through the nose

It is very important to breathe only through the nose during the "rests" in the exercises.

The reason for this is not to maintain an isometric tension, but rather to make sure the mouthpiece doesn't change settings. The player can relax during the rests, but mustn't open the lips even a little. This would give the opportunity, however slight, for the embouchure to shift.

If remembering to keep the lips closed is difficult, use a mirror.

One should inhale during the last two beats of the «rest» measures. If this proves difficult, try it over three beats.

## Prickeln

Bei diesen Übungen kann in den Lippen ein prickelndes Gefühl auftreten. Keine Panik! Das ist ganz normal und harmlos, ja sogar ein positives Zeichen. Für mich bedeutet es, dass infolge besserer Flexibilität das Blut besser fließt. Das Prickeln wird allmählich wieder verschwinden.

## Nasenatmung

Es ist sehr wichtig, in den Pausen dieser Übungen durch die Nase zu atmen.

Der Grund liegt nicht darin, eine isometrische Spannung zu erhalten; vor allem soll das Mundstück nicht von seinem Platz verschoben werden. Man kann sich in den Pausen entspannen, doch ist absolut zu vermeiden, dass sich die Lippen auch nur leicht öffnen, weil sich die Position unmerklich verschieben könnte.

Fällt es schwer, die Lippen geschlossen zu halten, arbeite man vor einem Spiegel.

Die Nasenatmung verteile man auf die letzten zwei Zählzeiten des Pausentakts oder, falls nötig, auf die letzten drei.

## Etude avec le CD

On trouvera deux CD d'accompagnement dans ce cahier:

- un CD pour instrument en Si bémol
- un CD pour instrument en Do

Ces accompagnements, spécialement conçus pour l'étude de ces exercices et réalisés par le compositeur Tadeusz Kassatti, sont absolument indispensables.

Les pistes ("Track") numérotées indiquées devant chaque exercice, sont de deux sortes:

- 1) **Track 01** (fond noir, texte blanc)  
= démo par James Thompson
- 2) **Track 02** (fond blanc, texte noir)  
= accompagnement de l'exercice entier.

Il est important d'écouter attentivement les exemples qui précèdent chaque exercice et d'essayer de les imiter fidèlement.

Une fois le principe bien acquis, les pistes "démo" peuvent être sautées.

Le «Buzz» avec accompagnement permet de se concentrer sur l'intonation et le rythme tout en autorisant une certaine musicalité. De plus, cela permet de jouer dans le Présent.

## Use the CD

There are two CDs included in this book:

- one CD for a B flat instrument
- one CD for a C instrument

These accompaniments, specially conceived for these studies and written by composer Tadeusz Kassatti, are an essential part of this method.

The track numberings (indicated at the beginning of each exercise) are of two types:

- 1) **Track 01** (background black, white text)  
= demo by James Thompson
- 2) **Track 02** (background white, black text)  
= complete exercise accompaniment.

It is very important to listen carefully to the examples at the start of each exercise, and try to imitate these as closely as possible.

Once the principle is well acquired, one can skip the "demo" tracks.

Buzzing and playing along with the CD will help the player to focus on intonation and rhythm. They encourage musical and Present Time playing.

## Üben mit CD-Begleitung

Zwei CD befinden sich in diesem Heft:

- eine CD für B-Instrumente
- eine CD für C-Instrumente

Tadeusz Kassatti hat eigens für diese Etüden CD-Begleitungen komponiert. Sie stellen einen wesentlichen Bestandteil dieses Hefts dar.

Vor jeder Übung stehen zwei verschiedene Angaben:

- 1) **Track 01** (Hintergrund schwarz, Text weiss)  
= James Thompson Demo
- 2) **Track 02** (Hintergrund weiss, Text schwarz)  
= Begleitung der ganzen Übung

Es ist wichtig, die vor jeder Übung stehenden Beispiele aufmerksam anzuhören und dann zu versuchen, sie möglichst genau zu imitieren.

Wenn das Prinzip gut verstanden ist, kann man die Demo-Tracks überspringen.

Mit Begleitung zu buzzen hilft zur Konzentration auf Intonation und Rhythmus. Zudem fördert es die Musikalität und das Spielen im „jetzigen Moment“.

## Exercices de base 1 - 4

**Au début, ne travailler que sur les quatre premiers exercices.**

Quatre à six semaines peuvent être nécessaires avant de tirer véritablement profit de ce travail. Chacun progressant à un rythme différent, il faut garder à l'esprit que le but n'est pas de passer le plus vite possible sur ces exercices mais d'acquérir de la souplesse et un son plus riche.

**Règle d'or:**  
**«Prendre son temps!»**

Certains passages de ces exercices peuvent s'avérer plus difficiles que d'autres. On interrompra l'accompagnement CD pour les travailler en détail. C'est cet entraînement dont ont besoin le corps et l'esprit.

Le taux d'harmoniques baisse autour de la ligne du Mi première ligne (voir "fractures" page 8-9, "Position d'embouchement unique"). Pour améliorer cette transition, il faut s'assurer que l'air du crescendo élargit bien l'ouverture des lèvres. (Voir équilibre lèvres/air, page 5.)

### Jouer avec l'air!

Au début, la pose du son (l'attaque) peut paraître difficile. Un coup de langue plus rapide, bien synchronisé avec le début du souffle permet d'assurer une émission très précise qui colle au rythme de l'accompagnement. Si l'air ne suffit pas, il faut recommencer plus doucement avec une plus petite ouverture des lèvres. Pour travailler plus intensivement ce sujet ou si cet exercice No. 2 est encore trop difficile, passer à l'exercice 2a dans la partie supplémentaire (page 30).

Tous les aspects de la production du son, à l'exception des différents coups de langue, sont abordés dans les quatre premiers exercices.

a) Début d'une note

b) Crescendo sur une note

c) Diminuendo sur une note

d) Passage d'une note à une note plus aiguë ou plus grave

## Basic exercises 1 - 4

**Start by practicing only the first four exercises.**

It can take from four to six weeks to derive full benefit from them. However, everyone progresses at different rates. The object is not to get through these exercises as quickly as possible; the goal is to become a more flexible player, with a more resonant tone.

**A good rule to remember:**  
**It Takes As Long As It Takes**

Some parts of these exercises may prove more difficult than others. Stop the CD and go over the difficult parts. This is the training the mind and body need.

The harmonics diminish around the first line E. (See "breaks" on page 8-9, "A single embouchure"). To improve this make sure the crescendo is blowing the opening larger. (See Lip/Air balance, page 5.)

### Lead with the air!

The attack response may seem difficult at first. Try to strike with the tongue more rapidly and together with the beginning of the air-flow. Be sure to attack very precisely with the rhythm in the accompaniment. If running out of air one will need to start softer to establish a smaller aperture. For added practice or if one has too much difficulty with this exercise go to Exercise 2a in the supplement section page 30.

All aspects of tone production except for multiple tonguing are addressed in the first four exercises.

a) Starting a note

b) Making a crescendo on a note

c) Making a diminuendo on a note

d) Going from one note to a note above or below

## Grund-Übungen 1 - 4

**Am Anfang ausschliesslich an den ersten vier Übungen arbeiten.**

Vier bis sechs Wochen können notwendig sein, bis man von den Übungen wirklich Nutzen ziehen kann. Doch jeder Spieler kommt unterschiedlich rasch vorwärts. Immer daran denken: Es ist nicht das Ziel, die Übungen so schnell wie möglich durchzuarbeiten, sondern sich einen geschmeidigeren und reicheren Ton anzueignen.

**Goldene Regel:**  
**"Man nehme sich soviel Zeit wie nötig!"**

Einzelne Stellen in diesen Übungen scheinen schwieriger zu sein als andere. Dann müssen diese Stellen ohne Begleitung eingehender geübt werden. Auf diese Weise trainiert man Körper und Geist.

Die Obertonmenge wird bei der e'-Linie geringer (s. "Bruchstellen" Seite 8-9, "Einzigste Ansatzposition"). Zur Verbesserung des Übergangs beachten, dass die Crescendo-Luft die Lippenöffnung erweitert. (s. Gleichgewicht Lippen/Luft, Seite 5.)

### Das Spiel mit der Luft leiten!

Zu Beginn mag die Tonerzeugung (Anstoss) schwierig erscheinen. Ein rascherer, mit dem Beginn des Luftstroms gut synchronisierter Zungenschlag sorgt für sehr genauen Anstoss im Rhythmus der Begleitung. Reicht die Luft nicht aus, beginne man nochmals, leiser und mit kleinerer Lippenöffnung. Will man diesen Bereich intensiver erarbeiten oder ist diese Übung noch zu schwierig, spielt man zuerst die Übung 2a im Zusatzteil (S. 30).

Mit Ausnahme der verschiedenen Zungenschläge werden alle Aspekte der Tonerzeugung in den ersten vier Übungen behandelt.

a) Beginn einer Note

b) Crescendo auf einer Note

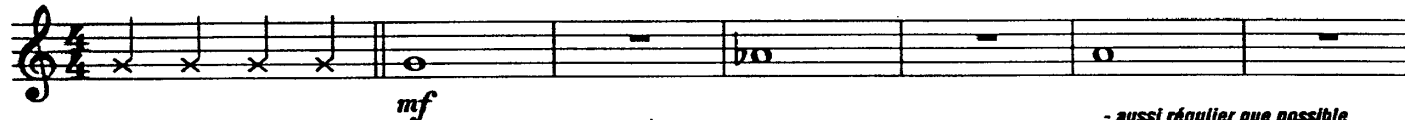
c) Diminuendo auf einer Note

d) Übergang zu einer höheren oder tieferen Note

## No. 1

- Garder l'embouchure sur les lèvres durant les pauses afin de maintenir la position.
- Respirer exclusivement par le nez.
- Durant les pauses, relâcher le trop plein d'air sur les temps 1 et 2 et respirer sur 3 et 4 (sur les arpegges de l'accompagnement de piano).
- Respirer et jouer avec précision rythmique par rapport à l'accompagnement.

Track 01 Track 02



*Glissando:* - aussi régulier que possible  
- as gradually as possible  
- so regelmässig wie möglich

Passer directement à l'exercice suivant, sans ôter l'embouchure des lèvres.  
Go directly to the next exercise without removing the mouthpiece from the lips.  
Zur nächsten Übung gehen, ohne das Mundstück von den Lippen zu nehmen.

Tous les exercices qui suivent se jouent deux fois:  
1) avec l'embouchure 2) avec l'instrument.

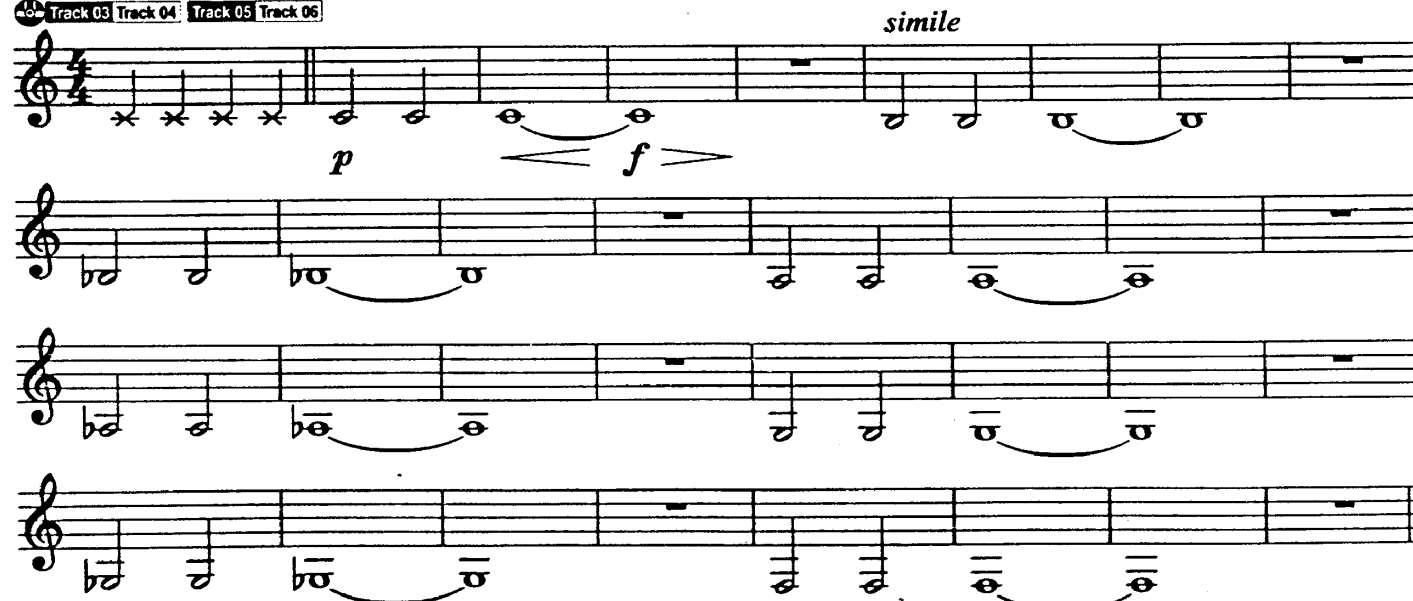
Play all the following exercises two times  
1) on the mouthpiece 2) on the instrument.

Die folgenden Übungen zweimal spielen:  
1) mit Mundstück 2) mit Instrument.

## No. 2

- Stricte observation des nuances indiquées
  - Pas de crescendo sur les blanches
  - Pousser le crescendo au maximum
  - Maintenir la justesse durant le diminuendo
- Cela permet de s'exercer avec une très petite ouverture des lèvres (qui correspond au registre aigu).

Track 03 Track 04 Track 05 Track 06



Coulisses tirées et doigté 1-2-3 (= x-123)  
Extend slides and fingering 1-2-3 (= x-123)  
Gezogene Züge und Fingersatz 1-2-3 (= x-123)

## No. 2

- Carefully observe the dynamics
  - Don't crescendo on the half-notes
  - Push the crescendo to the limit of your ability
  - Keep the pitch down in the diminuendo
- This helps train a very small aperture (needed for the high register).

## Nr. 2

- Dynamische Angaben sorgfältig beachten
  - Kein Crescendo auf den halben Noten
  - Das Crescendo an die Grenze treiben
  - Intonation während des Diminuendos beibehalten
- Dies erlaubt, mit einer sehr kleinen Lippenöffnung zu üben (dem hohen Register entsprechend).

# No. 3

Avec  :  Track 07 Track 08

- Tenter un glissando aussi régulier que possible.
- Synchroniser crescendo et glissandi.
- Rechercher constamment l'équilibre entre augmentation de la pression d'air et contraction des lèvres.

Avec  :  Track 09 Track 10

- Inutile de s'accrocher à la note supérieure si elle «s'évanouit».
- Ne pas arriver trop haut sur la note supérieure.
- Mener l'exercice avec l'air et non avec les lèvres.

# No. 3

On  :  Track 07 Track 08

- Try to make as gradual a glissando as possible.
- The cresa. and gliss. should be made together.
- Strive for a balance between increasing air pressure and increasing lip contraction.

On  :  Track 09 Track 10

- Allow the upper note to POP out when it wants to.
- Don't overshoot the top note.
- Lead with the air not the lip!

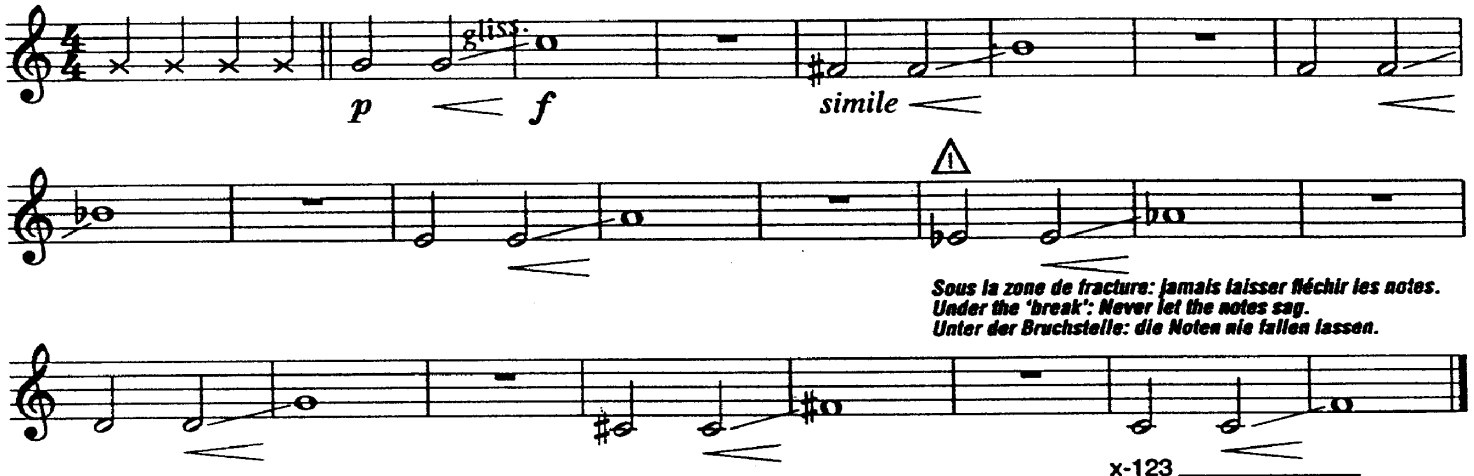
# Nr. 3

Mit  :  Track 07 Track 08

- Möglichst regelmässiges Glissando.
- Crescendi und Glissandi gleichzeitig!
- Ständiges Streben nach Gleichgewicht zwischen Verstärkung des Luftdrucks und Lippenkontraktion.

Mit  :  Track 09 Track 10

- wenn die obere Note "verblasst": sie nicht zurückhalten.
- Obere Note: nicht zu hoch ansetzen.
- Mit der Luft führen, nicht mit den Lippen.



*Sous la zone de fracture: jamais laisser fléchir les notes.  
Under the 'break': Never let the notes sag.  
Unter der Bruchstelle: die Noten nie fallen lassen.*

# No. 4

- Laisser le crescendo agrandir l'ouverture des lèvres pour les notes graves.
- Embouchement inchangé entre médium et grave.

- Réaliser un vrai glissando en gardant la note inférieure bien centrée.

# No. 4

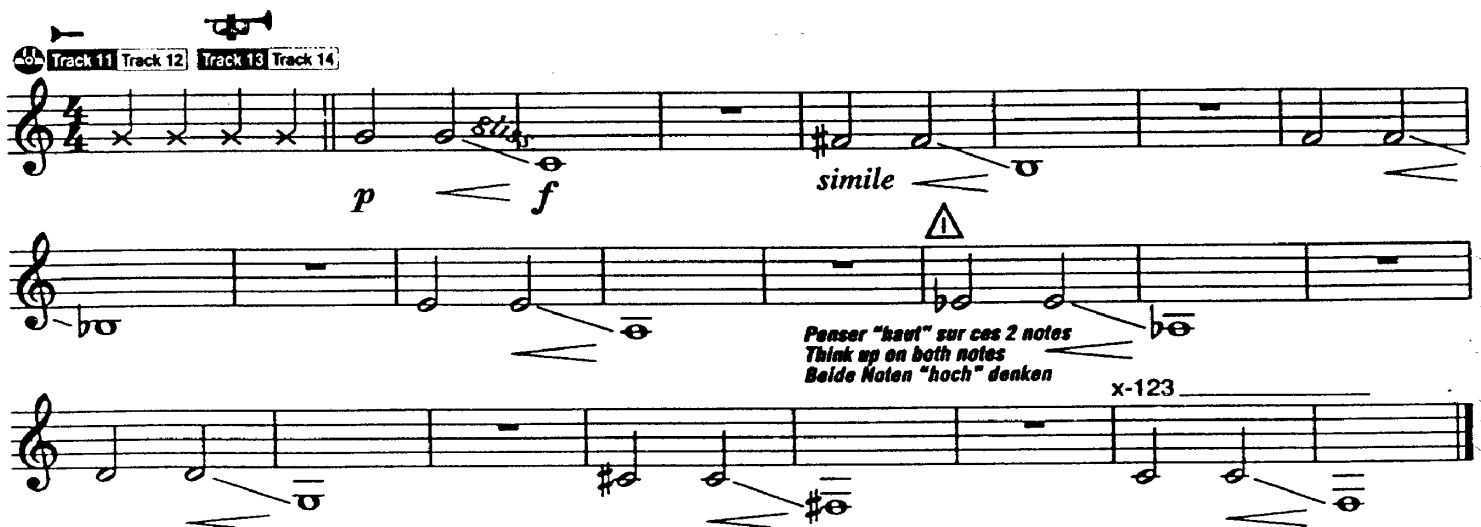
- Allow the crescendo to make the aperture grow larger for the lower notes.
- Preserve same middle setting when going down.

- Make a real glissando. Keep the lower note up into the center.

# Nr. 4

- Das Crescendo soll die Lippenöffnung für die tiefen Noten vergrößern.
- Ansatzposition zwischen mittlerem und tiefem Register nicht verändern.

- Ein wirkliches Glissando ausführen und dabei die untere Note gut zentriert halten.



*Penser "haut" sur ces 2 notes  
Think up on both notes  
Beide Noten "hoch" denken*

Lorsque l'exécution correcte des exercices 1 à 4 est acquise (et que les lèvres ont cessé de picoter), on pourra passer - un par un - aux exercices 5 à 8. Selon les cas, on compte entre quatre et six semaines pour obtenir des résultats tangibles.

When the correct form in exercises 1 through 4 is mastered (and the lip has stopped tingling), the following exercises (5-8) can, one by one, be added. This set of exercises usually need about four to six weeks to start working well.

Wenn die korrekte Ausführung der Übungen 1-4 erreicht ist (und das Prickeln in den Lippen aufgehört hat), gehe man zu den Übungen 5-8 über. Ungefähr vier bis sechs Wochen rechnen, bis spürbare Ergebnisse erreicht sind.

## Exercices 5 - 8

## Exercises 5 - 8

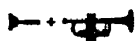
## Übungen 5 - 8

Alors que les Exercices de base 1 à 4 concernent tous les aspects de la production du son, les exercices 5 à 8 visent des problèmes spécifiques et s'étendent sur la zone supérieure de fracture. Pour le reste, la démarche est la même que dans les 4 premiers exercices. A mesure que les exercices se compliquent, certains problèmes que l'on pensait avoir résolu vont réapparaître. C'est normal et il n'y a pas lieu de se décourager pour autant.

While the first four exercises (basic exercises) address all aspects of tone production, exercises 5 - 8 pinpoint specific problems and expand through the upper break area. The same approach that is used in the first four apply to the rest. One will notice that as one plays the more advanced exercises, some of the previous problems will reappear. This is normal. Don't be discouraged.

Die ersten vier Übungen (Grundübungen) betreffen alle Aspekte der Klangerzeugung. Übungen 5-8 spezifische Probleme; sie umfassen die obere Bruchstellenzone. Gleich vorgehen wie in den ersten vier Übungen. Wenn die Übungen komplizierter werden, können manche frühere Probleme wieder auftauchen, die man bereits als erledigt betrachtete. Das ist absolut normal; man lasse sich deswegen nicht entmutigen.

### Préparation



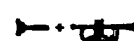
• Selon exemple (avec embouchure, puis instrument), afin de fixer la position d'embouchement médiane.

### Preparation



• Play example (on both the mouthpiece and instrument) to establish the middle embouchure setting.

### Vorbereitung



• Folgendes Beispiel spielen (mit Mundstück und mit Instrument), um die richtige mittlere Ansatzposition zu erreichen.



Attention à ne plus déplacer l'embouchure avant de passer à l'exercice principal.  
Don't remove the mouthpiece before going on to the main exercise.  
Achtung: bis zur Hauptübung das Mundstück nicht mehr verrücken.

### No. 5

### No. 5

### Nr. 5

Track 15 Track 16 Track 17 Track 18

**!** S'assurer que la seconde note n'est pas étreinte  
The second note should not be pinched  
Die zweite Note darf nicht eingengt sein

*p cresc. mf simile*

1-3 → 123 → x123 →

Pour une pratique plus soutenue de l'attaque des notes graves et pour le passage à travers la zone de fracture inférieure, voir exercices 5a et 5b, partie supplétive (page 31).

For more practice starting notes in the lower register and working through the lower break area, see exercise 5a and 5b in the supplement section page 31.

Wenn für die Ausgangsnote im tiefen Register und für den Übergang über die untere Bruchstelle mehr Praxis erforderlich ist, kann man Übungen 5a und 5b aus dem Zusatzteil (S. 31) beziehen.



# No. 6

- Descendre suffisamment sur la seconde note sans changer la position de l'embouchement.
- La troisième note doit sonner comme la première.
- Attention au support d'air entre la 4<sup>e</sup> et la 5<sup>e</sup> note.
- Comme exercice supplémentaire, avec l'instrument, faire un glissando descendant là où indiqué.

# No. 6

- Go low enough on the second note without changing embouchure settings.
- Make the third note sound exactly like the first.
- Between 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> note pay attention to air support.
- For added practice you can make a glissando down on the instrument where indicated.

# Nr. 6

- Bis zur zweiten Note genügend absteigen, ohne die Ansatzposition zu verändern.
- Die dritte Note muss genau so klingen wie die erste.
- Zwischen 4. und 5. Note auf die Stütze achten.
- Zusätzliche Übung: mit dem Instrument ein absteigendes Glissando machen, wo dies angegeben ist.

Track 19 Track 20 Track 21 Track 22

mp < > f mp simile f

mp f mp f

23 → mp f 1-3 → mp f

123 → mp f x123 → mp f

# No. 7

- Soutenir la dernière note dans sa pleine valeur sans qu'elle ne s'étrangle vers le haut ni ne se relâche vers le bas.
- Pour les rondes, s'appuyer sur l'accompagnement CD pour qu'elles gardent leur intensité musicale jusqu'au bout de la phrase. Chercher la beauté!

# No. 7

- Sustain the last note at full value without pinching or dropping pitch.
- Use the accompaniment to think musically to the end of the phrase. Make it beautiful!

# Nr. 7

- Die letzte Note während ganzer Tondauer stützen, ohne sie nach oben abzuwürgen oder nach unten loszulassen.
- Die Begleitung benutzen, um bis zum Ende der Phrase musikalisch zu denken! Möglichst schön spielen!

Track 23 Track 24 Track 25 Track 26

p cresc. mf p cresc. mf

p cresc. mf p cresc. mf

23 . p cresc. mf 1-3 . p cresc. mf

123 . p cresc. mf x123 . p cresc. mf

# No. 8

Environ 85% de la tessiture conventionnelle est consignée dans ces lignes et c'est dans cette fourchette qu'un instrumentiste joue le plus souvent.

- Continuer à développer les concepts précédents.
- Si un certain intervalle pose problème, revenir sans hésitation en arrière en travaillant plus intensivement l'exercice précédent qui traitait ce sujet.

# No. 8

This contains about 85% of a player's range requirements. A player will spend most of his time on the instrument in this range.

- Continue to apply the concepts dealt with previously.
- If one has trouble with a certain interval, return and emphasize the previous exercise that deals with it.

# Nr. 8

In diesen Zeilen sind rund 85 % des Tonumfangs enthalten, in welchem ein Instrumentalist am häufigsten spielt.

- Vorausgegangene Konzepte weiter anwenden.
- Ist ein bestimmtes Intervall problematisch: zur Grundübung zurückkehren und diese intensiver durcharbeiten.

Track 27 Track 28 Track 29 Track 30

The musical score for Exercise No. 8 is presented in four systems, each containing two measures. The first system of each section is marked with *mf* and *f* dynamics, and the second system is marked with *mf* and *f* dynamics. The first system of each section is marked with *mf* and *f* dynamics, and the second system is marked with *mf* and *f* dynamics. The first system of each section is marked with *mf* and *f* dynamics, and the second system is marked with *mf* and *f* dynamics.

# No. 9

## Notes pédales

Nombreuses sont les méthodes pour le suraigu qui préconisent le travail sur les notes pédales pour le développer. Ce système est bon pour autant qu'il s'effectue à partir de la position médiane de l'embouchure! Cet apprentissage est difficile et peut prendre du temps. Il faut se souvenir que les notes entre Fa dièse grave et Do pédale (pour la trompette), bien que très importantes, sont souvent ignorées. (Voir le paragraphe "Travail sur les notes graves" dans l'introduction p. 9.)

- Le crescendo doit ici aussi aider à atteindre les notes graves.
- Si le passage au grave - sans bouger l'embouchement - est problématique, on restera sur la dernière note jouable, jusqu'à ce que les lèvres se décontractent (abandonnent leur habitude) et libèrent la suivante.
- Si les difficultés persistent pour descendre au Do pédale, essayez avec une sourdine "Harmon", tige enfoncée.

# No. 9

## Pedal tones

Many high-note systems encourage the use of pedal tones and I agree with such an approach. However, pedal tones must be played with a middle embouchure setting! This is difficult and may take a considerable amount of time to learn. Remember that the notes between low F-sharp and pedal C, although almost always ignored are extremely important. (Refer to 'Practicing Low Notes' in the introductory section, page 9.)

- Again, let the crescendo help with the low notes.
- If one has trouble going lower without an embouchure shift, remain on the note which is easily playable until the lips relax (give up their habit) and the note responds.
- If there is too much difficulty playing the pedal C, try it with a Harmon mute (stem in).

# Nr. 9

## Pedaltöne

Viele Methoden zum Spiel der höchsten Töne empfehlen die Arbeit an den Pedaltönen. Auch ich! Jedoch: die Pedaltöne müssen mit der mittleren Ansatzposition ausgeführt werden! Das ist nicht leicht und kann Zeit brauchen. Obwohl die Noten zwischen fis und dem Pedalton c extrem wichtig sind, werden sie meist ignoriert. (Vgl. Abschnitt "Arbeit mit tiefen Noten" in der Einleitung Seite 9.)

- Auch hier: das Crescendo soll uns bei den tiefen Tönen helfen.
- Ist der Übergang - ohne Ansatzveränderung - in den tiefen Bereich problematisch, bleibe man auf dem letzten ausführbaren Ton, bis die Lippen sich entspannen und der Ton "kommt".
- Bei Schwierigkeiten beim Absteigen zum Pedalton c kann ein "Harmon"-Dämpfer (Stiel geschlossen) verwendet werden.

*Ralentir le glissando descendant afin que le changement s'opère tout seul (sans le provoquer)!*  
*Slow the glissando down. Let the change happen, don't try to make it happen!*  
*Absteigendes Glissando langsamer ausführen, damit der Wechsel von selbst eintritt und nicht erzwungen wird!*

Track 31 Track 32 Track 33 Track 34

On ne devrait poursuivre avec l'Exercice 10 et les suivants que lorsque les notes pédales sortent à partir d'une position correcte. C'est une condition absolue avant d'aborder les exercices plus aigus. On continuera néanmoins à affiner et à élargir le registre pédale.

One should continue with Exercises 10 and beyond only when the pedal tone can be played with the correct setting. This is a prerequisite for the higher exercises. However, continue working to refine and expand the pedal register.

Übung 10 und folgende erst dann beginnen, wenn die Pedaltöne mit der richtigen Position gespielt werden können. Dies ist eine unerlässliche Voraussetzung für den Beginn der Übungen im höheren Bereich. Das Pedalregister wird unermüdlich weiter verfeinern und entwickeln.

## Exercices avancés

**"L'essence d'un son stable et plein est dans l'équilibre entre embouchement et souffle."**

Les exercices qui suivent servent à développer le registre aigu si ardemment convoité par de nombreux cuivres. Avant de s'y attaquer, il est indispensable que tous les exercices précédents soient sous contrôle.

### Ne pas exagérer

Ces exercices peuvent s'avérer fatigants, surtout s'ils sont combinés avec les précédents. Il faut bien évaluer l'état des lèvres et la qualité de la concentration. Si la sonorité ou l'émission se détériorent, c'est que les muscles n'arrivent plus à maintenir le bon rapport (équilibre) avec le souffle. Repos!

Les jours d'intenses activités (répétitions ou concerts), se limiter aux exercices 1 à 4.

Ne travailler tout le programme que si la disponibilité le permet. Passer correctement tout le programme d'exercices peut prendre des mois d'entraînement, même pour des instrumentistes avancés.

**Savoir prendre son temps!**

### Les notes aiguës

Les trompettistes sont souvent impatients de jouer dans l'aigu. Ces exercices, qui sont aux cuivres ce que les vocalises sont aux chanteuses et chanteurs, devraient les guider correctement grâce à une démarche disciplinée. Ils sont à jouer avec lyrisme en surveillant attentivement l'intonation et la densité des harmoniques.

L'aigu ne s'acquiert pas par la force, mais par la précision et le contrôle de soi. Plus on joue haut, plus les notes sont proches les unes des autres au niveau de l'équilibre air/lèvres. Dans cette zone, beaucoup d'instrumentistes développent des tensions supplémentaires incontrôlées, ce qui étouffe les notes et restreint la tessiture.

Si les exercices qui précèdent sortent correctement, c'est que l'on maîtrise le bon équilibre air/lèvres. Il s'agit donc de reporter ce même concept aux nouveaux exercices. Soutenir le son dans tous les registres avec des nuances différentes dans chaque exemple.

L'absence de nuances est intentionnelle. Les signes crescendo et diminuendo invitent plutôt à soutenir le souffle.

## Advanced Exercises

**"The essence of an even, sonorous tone is in the balance of embouchure and air-flow."**

The following exercises address the coveted high notes. Before continuing, be certain that all the previous exercises can be played easily.

### Don't overdo it

These exercises can be tiring, especially when they are played directly in sequence with the previous ones. Pay attention to the condition of the lips and of the level of concentration. If the tone is spread or if there is a response problem, that means the muscles can't hold the correct balance with the air. Stop and rest!

On days when one has a very busy playing schedule with rehearsals and concerts, practicing should be restricted to Exercises 1 through 4. The player should play the entire routine only on days when other playing demands are light. Even for advanced players it may take many months of practice to play through all the exercises.

**Take your time.**

### The High Notes

Trumpeters seem to be in a big rush to play high. These exercises are designed to get there correctly, but they require a disciplined approach. They are much like vocalizing for a singer. They should be done in a lyrical manner with great attention to intonation and the harmonics. Never force!

The high register is more a result of precision and control than of effort. The higher the notes, the closer they are to one another in terms of both pitch and air/lip balance. Most players use extra tension to attain control here, which often results in a choked tone and limited range.

If the previous exercises can be played well, the player will have discovered and refined his control of the air/lip balance. This concept needs to be applied to all of the following exercises. In each example the tone quality must be supported through all registers and during changes of dynamics.

Dynamic markings have been purposely omitted. Crescendo and diminuendo markings are intended primarily to indicate the use of air support.

## Fortgeschrittene Übungen

**"Die Essenz eines stabilen und vollen Klangs liegt im Gleichgewicht zwischen Ansatz und Luftstrom."**

Die folgenden Übungen dienen der Entwicklung des hohen Registers, das von vielen Blechbläsern so sehr ersehnt wird. Bevor man sie beginnt, müssen sämtliche vorhergehenden Übungen unbedingt beherrscht sein.

### Nicht übertreiben!

Diese Übungen sind anstrengend, vor allem, wenn sie mit den vorangehenden kombiniert werden. Man achte auf den Zustand der Lippen und auf die Qualität der Konzentration. Sind Klangqualität oder Ansprache beeinträchtigt, bedeutet das, dass sich die Muskeln nicht mehr im richtigen Verhältnis (Gleichgewicht) zur Luft befinden. Aufhören und sich ausruhen!

An Tagen intensiver Betätigung (Proben, Konzerte) beschränke man sich auf die Übungen 1-4. Das ganze Programm nur dann durchführen, wenn man genügend belastbar ist. Sogar fortgeschrittene Instrumentalisten brauchen Monate, um das gesamte Übungsprogramm richtig durchspielen zu können!

**Sich Zeit lassen!**

### Hohe Töne

Trompeter scheinen möglichst rasch hohe und höchste Töne spielen zu wollen! Diese Übungen sind für die Blechbläser das, was die Vocalisen für die Sängerinnen und Sänger sind. Sie sollen ihnen bei diszipliniertem Vorgehen eine korrekte Führung bieten. Man spiele sie lyrisch und achte dabei aufmerksam auf Intonation und Dichte der Obertöne. Den hohen Bereich nicht mit Kraft, sondern mit Präzision und Selbstkontrolle erreichen! Je höher man spielt, desto näher sind die Noten beieinander, sowohl in Bezug auf die Tonhöhe als auch auf das Gleichgewicht Luft/Lippen. Im hohen Bereich wird oft viel zusätzliche unkontrollierte Spannung eingesetzt; dadurch werden aber die Töne erstickt und der Tonumfang eingeschränkt.

Gelingen die bisherigen Übungen gut, hat man das Gleichgewicht Luft/Lippen im Griff. Dasselbe Vorgehen auch für die neuen Übungen anwenden. In jedem einzelnen Beispiel stütze man den Klang in allen Registern und in verschiedenen Lautstärken.

Ganz bewusst fehlen alle Dynamikangaben. Die Crescendo- und Diminuendo-Zeichen sollen dazu anregen, an die Luftstütze zu denken.

Les nuances obtenues devraient être déterminées par la présence maximale d'harmoniques dans le son.

A partir d'ici, les exercices s'enchaînent plus rapidement. Continuer les glissandi avec l'embouchure, même sur les croches. Eviter de dilapider l'air trop rapidement. Si l'équilibre air/lèvres sur chaque note est rompu, la résonance, l'endurance et la facilité en souffriront sur les notes suivantes.

Si la note attaquée ou une liaison ascendante aboutissent trop haut (au niveau de la justesse), cela signifie qu'elles sont produites plus avec les lèvres qu'avec l'air. Cela peut provoquer des tensions supplémentaires dans le masque facial (embouchement, joues) et même au niveau de la langue ou des doigts! Tout l'art consiste à jouer aussi détendu que possible, avec une ouverture de lèvres minimale.

En ce qui concerne l'ouverture des lèvres, la différence entre jouer une note aiguë et une note piano dans le registre médium est simplement une question de pression d'air. On commencera par jouer doucement dans le registre médium avant d'avancer progressivement vers les notes les plus aiguës. Une fois que les muscles de l'embouchement sont suffisamment sous contrôle et développés pour maintenir une petite ouverture, la tessiture va s'élargir vers l'aigu et il deviendra possible de jouer plus fort et avec une bonne qualité de son dans toute la tessiture.

Pour compléter les études ou si les exercices 10 - 11 s'avèrent trop fatigants, on peut passer aux Etudes complémentaires (zone de fracture supérieure, UB1, 2, 3 page 32) qui cernent le sujet et développent la sécurité autour de cette zone de fracture. Cette partie peut également servir d'alternative à ces exercices 10 - 11.

Les exercices complémentaires "coordination air/lèvres" de la page 34 offrent une bonne transition entre exercice 11 à 14.

The actual dynamics should be determined by the presence and quality of the harmonics in the tone.

The exercises now move faster. The player should continue to play the glissandi on the mouthpiece even through the eighth notes, being careful to conserve the air and not to use too much of it too soon. If the air/lip balance is not correct for each note, playing ease, resonance, and endurance on the notes that immediately follow, will suffer.

If the player is overshooting attacked or slurred notes, then he is using more lip than air. This can lead to more tension, not only in the embouchure but also in the cheeks, tongue, neck and also fingers!

The key is to play with the smallest aperture possible that is, at the same time, as relaxed as possible.

As far as the aperture is concerned, the difference between playing a high note, and a soft note in the middle register, is simply air pressure. First learn to play softly in the middle register and then work through to the highest notes. Once the embouchure muscles are organized and strengthened enough to make a small opening, range will increase and the player will also find it possible to play louder in all registers with a fine tone.

For added practice, or if exercises 10-11 prove too strenuous, then substitute Upper Break Supplemental Practice in the supplement section (UB1, 2, 3 page 32). They focus on and will help develop security around the upper break area. They can also be used as occasional alternates for these exercises (10-11).

The Supplemental Air/Lip Coordination exercises, page 34, are a good transition from exercise 11 to exercises 12 through 14.

Die eigentliche Lautstärke sollte von der maximalen Präsenz an Obertönen im Klang bestimmt werden.

Von da an folgen die Übungen schneller aufeinander. Es werden weiterhin Glissandi mit dem Mundstück gemacht, sogar auf Achteln. Die Luft nicht zu rasch verbrauchen. Ist das Gleichgewicht Luft/Lippen gestört, werden auf den folgenden Noten Resonanz, Ausdauer und Leichtigkeit beeinträchtigt.

Landet die angeblasene Note oder eine aufsteigende Bindung zu hoch, bedeutet dies, dass sie mehr mit den Lippen als mit der Luft erzeugt wird. Das kann zusätzliche Spannungen im Gesicht (Ansatz, Wangen) und sogar an der Zunge oder an den Fingern hervorrufen!

Die ganze Kunst besteht darin, so entspannt wie möglich und mit einer möglichst kleinen Lippenöffnung zu spielen.

Was die vibrierende Lippenöffnung betrifft, besteht der Unterschied zwischen einer hohen Note und einer leisen Note im mittleren Register lediglich im Luftdruck. Man spiele zunächst leise im mittleren Register und gehe allmählich zu den höheren Noten weiter. Sobald die Ansatzmuskeln genügend beherrscht und entwickelt sind, um eine kleine Öffnung halten zu können, erweitert sich der Tonumfang nach oben, und es wird möglich, lauter und mit guter Klangqualität im ganzen Tonumfang zu spielen.

Als Ergänzung zu diesen Etüden oder wenn die Übungen 10-11 zu anstrengend sind, kann man zur Zusatzübung für die obere Bruchstellenzone (UB1, 2, 3 Seite 32) gehen. Sie entwickelt Sicherheit in diesem Bereich. Dieser Teil kann auch als Alternative zu den Übungen 10-11 dienen.

Die Zusatzübungen "Koordinierung Luft/Lippen" auf S. 34 stellen einen guten Übergang von Übung 11 zu den Übungen 12-14 dar.



# No. 10

# No. 10

# Nr. 10

- Prendre conscience de l'effet du support de l'air et de l'action du diaphragme.
- Suivre les indications crescendo, decrescendo pour obtenir la même résonance sur chaque note.

- Be aware of the air support and diaphragm action.
- Cresc., decresc. are used to indicate air usage to attain the same resonance on all notes.

- Achtung auf die Wirkung von Stütze und Zwerchfellaktion
- Dynamik-Vorgaben (cresc., decresc.) beachten, um bei allen Noten dieselbe Resonanz zu erreichen.

*Corps souple jusqu'au Sol. Puis effort air/lèvres minimum pour passer au La.  
Relaxed body while playing up to the G - then add only the minimum air/lip effort needed to move up to the A.  
Bis zum g "Körper flexibel halten. Dann nur ein Minimum Luft/Lippen-Kraft verwenden, um das a" hervorzubringen.*

Track 35 Track 36 Track 37 Track 38

The musical score for Exercise No. 10 consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with fingerings (12), (0), (23), and (2). The second staff continues the exercise with fingerings (23), (1), (13), and (3). The third staff includes fingerings 123, 23, x123, and x23. The fourth staff concludes the exercise with fingerings 123, 23, x123, and x23. The word "simile" is written below the first and third staves.

L'exercice 10 maîtrisé, on passera à sa variante 10a, afin d'affiner le contrôle air/lèvres (même acc. CD que 10).

After mastering Exercise 10 use variation 10a to extend your air/lip control (same accompaniment as No.10).

Sitzt Übung 10 gut, zu Variante 10a weitergehen, um die Luft/Lippen-Kontrolle zu verfeinern (dieselbe CD-Begleitung wie für Übung 10).

## No. 10a

## No. 10a

## Nr. 10a

*Travailler aussi les 3 dernières notes en glissando  
Make glissandi on last 3 notes for added practice  
3 letzten Noten auch mit Glissando üben*

Track 36

The musical score for Exercise No. 10a consists of four staves. The first staff begins with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music with fingerings (12), (23), and (0). The second staff continues the exercise with fingerings (12), (2), (23), and (1). The third staff includes fingerings 123, 23, x123, and x23. The fourth staff concludes the exercise with fingerings 123, 23, x123, and x23. The word "simile" is written below the first and third staves.

# No. 11

- Ne pas viser la note aiguë plus haut que nécessaire.
- Le souffle doit rester actif jusqu'au dernier temps.
- Penser musicalement!
- Pour compléter l'exercice avec l'instrument, jouer en glissando là où indiqué.

# No. 11

- Don't over-reach for the high note.
- Keep the air moving through to the last beat.
- Think musically!
- For added practice on the instrument, make glissandi where indicated.

# Nr. 11

- Die hohe Note nicht höher anvisieren als nötig.
- Die Luft bis zum letzten Schlag aktiv halten.
- Musikalisch denken!
- Zur Abrundung der Übung spiele man an den angegebenen Stellen glissando.

Track 39 Track 40 Track 41 Track 42

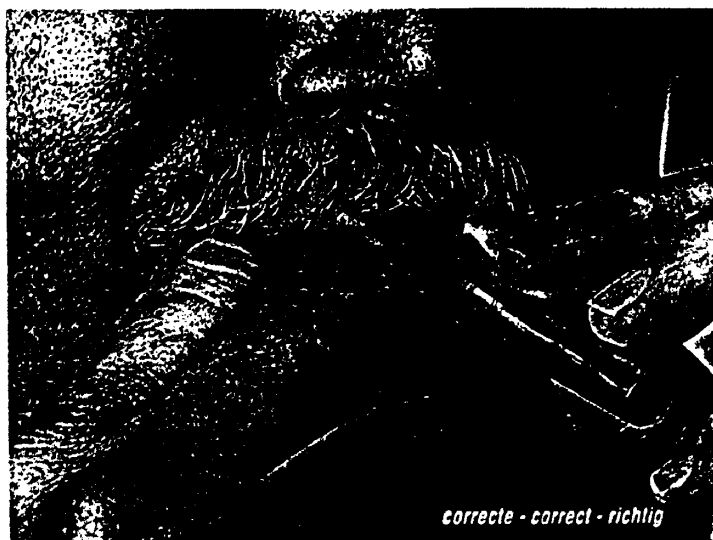
N.B.:

S'il n'est pas possible de pratiquer le buzz avec l'embouchure fixée à l'instrument au moyen d'un accessoire de buzz, tenir l'embouchure à deux mains comme indiqué à droite ci-dessous.

N.B.:

If it is not possible to buzz with the mouthpiece on the trumpet (with a buzzing device), hold the mouthpiece with two hands as illustrated.

N.B.: Wenn es nicht möglich ist, den Buzz mit Mundstück mit einem Buzz-Zubehör am Instrument zu üben, halte man das Mundstück mit beiden Händen wie unten rechts abgebildet.



## Les exercices conclusifs

Lorsque tous les exercices jusqu'au No. 11 sont maîtrisés, on peut passer au registre suraigu.

Certains exercices précédents peuvent désormais être sautés, mais il faut systématiquement jouer les Nos. 1 à 4 de base et le No. 9.

Lorsque la concentration se porte sur les notes aiguës, il faut bien se souvenir que dans les gammes, arpèges ou même dans de simples intervalles ascendants, les notes graves ont tendance (anticipation aux notes aiguës visées) à être trop hautes et les lèvres trop tendues.

Parmi les exercices restants (12 à 14c), on n'en sélectionnera qu'un par jour selon le tournus le plus profitable. Lorsque la condition physique n'est pas idéale, il est préférable de les laisser de côté. Il faut apprendre à maîtriser l'impatience lorsqu'on travaille le suraigu! On remarquera que les notes aiguës de ces exercices sont systématiquement amenées à partir du registre médium ou grave. On prendra soin de jouer ces notes de départ selon les bonnes habitudes acquises avec les exercices précédents. Au moindre déséquilibre air/lèvres sur ces notes d'approche, on reprendra le ou les exercices appropriés qui traitent de cette zone particulière.

Le contrôle de la (bonne) tension est le défi principal dans le travail de maîtrise du suraigu. Il faut éviter tout transfert de la tension du diaphragme à la musculature faciale et ne pas chercher à jouer en puissance. Les repos fréquents (plus même, si nécessaire, que ceux proposés sur le CD) sont bénéfiques.

Inutile de jouer les héros.

## The Final Exercises

After all of the exercises through Number 11 have been mastered, one should begin to approach the highest register.

At this point some of the previous exercises can be omitted; however, one should always play Numbers 1 through 4 and Number 9.

Now that the player will be concentrating on the higher notes, the following rule applies: "The lower notes in ascending scales, ascending arpeggios, and even single ascending intervals, tend to be sharp and too tense in the lip, in anticipation of the uppermost notes".

Of the remaining exercises (12 to 14c), choose only one exercise to do each day. Alternate them for maximum benefit. On days when things don't seem to be going well, it's better not to play them at all. There is no need to be in a hurry to play the highest notes!

Please observe, these exercises always approach the high notes from the middle or low registers. Play the lower notes with the correct habits developed in the previous exercises. If the player believes he has lost the air/lip balance on the approach notes, he should return to the previous exercise(s) which address that particular problem.

Control of tension is the greatest challenge in the high range. Don't let the increased tension in the diaphragm transfer to the face. The correct balance is attained by controlling the tendency to play too loud.

If necessary, switch the CD player to "pause" and take a rest. Please realize that it is not important to play the complete exercise every time.

Don't be a "Hero".

## Abschliessende Übungen

Wenn man alle Übungen bis Nr. 11 beherrscht, kann man das extrem hohe Register angehen.

Jetzt können manche der vorangehenden Übungen ausgelassen werden, ausser den ersten vier Grund-Übungen und Nr. 9.

Wenn man sich auf die hohen Noten konzentriert, denke man immer daran, dass bei Tonleitern, Dreiklängen oder einfach aufsteigenden Intervallen die tiefen Noten leicht zu hoch (Vorgreifen auf die folgenden hohen Noten) und die Lippen zu gespannt sind.

Von den restlichen Übungen (12-14c) wähle man pro Tag – im Wechsel – nur eine einzige Übung aus. Wenn die körperliche Kondition nicht ideal ist, lässt man besser die Finger davon. Beim Üben der extrem hohen Lage muss man seine Ungeduld zügeln lernen.

Man wird feststellen, dass die hohen Noten dieser Übungen systematisch aus dem mittleren oder tiefen Register eingeführt werden. Man achte darauf, diese Ausgangsnote mit den richtigen, in den vorigen Übungen gelernten Gewohnheiten zu spielen. Beim geringsten Ungleichgewicht Luft/Lippen auf diesen Ausgangsnote kehre man zu der oder den entsprechenden Übung(en) zurück, die diesen besonderen Bereich behandeln.

Die Kontrolle der (richtigen) Spannung ist der Hauptpunkt beim Erarbeiten der extrem hohen Lage. Jegliches Übertragen der Zwerchfellschließspannung auf die Gesichtsmuskulatur ist zu vermeiden. Versuchen Sie nicht, kraftvoll zu spielen. Häufige Pausen sind wohltuend (falls nötig öfter, als auf der CD angeboten wird).

Es ist sinnlos, den Helden spielen zu wollen.

# No. 12

Version avec ➤

• Bien ressentir et contrôler l'équilibre air/lèvres.

# No. 12

➤ Version

• Feel the balance all the way through.

# Nr. 12

- Version mit ➤

• Luft/Lippen-Gleichgewicht immer gut spüren.

Track 43 Track 45

Glissandi lents  
Slow glissandi  
Langsame Glissandi

Vraiment prêt pour aller plus haut?  
Il n'y a pas urgence!

Really ready to go higher?  
There is no rush!

Wirklich bereit, höher zu gehen?  
Es besteht keine Eile!

Savoir, habitudes et précision se développent mieux sur  
les notes plus basses et s'appliquent ensuite facilement  
plus haut!

The skill, habits and precision can best be built on lower  
notes and then taken higher!

Wissen, Gewohnheiten und Präzision lassen sich in den  
mittleren Registern besser erwerben und können dann  
leichter auf die hohen Noten übertragen werden!

Six semaines ou plus peuvent être nécessaires pour  
contrôler cet exercice.

It can take six weeks or more to play this exercise with  
control.

Sechs Wochen oder mehr können für ein kontrolliertes  
Spiel dieser Übung notwendig sein.

## No. 12

Version avec 

- Le son des doubles-croches en sextolets doit avoir une résonance maximale. Ecouter attentivement!

## No. 12

 Version

- Listen carefully to the tone and make certain the 16<sup>th</sup> sextuplets resonate fully.

## Nr. 12

- Version mit 

- Dem Klang der Sextolen aufmerksam zuhören: alle sollen maximale Resonanz haben.

Track 46 Track 45



*Pas trop tôt le diminuendo*  
*Diminuendo not too soon*  
*Diminuendo nicht zu früh*

*simile*

*no dim.*

*simile*





## No. 12a

## No. 12a

## Nr. 12a

- Garder conscience du soutien actif du diaphragme.
- Sans laisser cette tension "déborder" sur le visage.

- Be aware of active diaphragm support.
- Don't let that tension travel to the face.

- Achtung auf die aktive Zwerchfellstütze.
- Diese Spannung darf das Gesicht nicht "anstecken".



# No. 12b

Complément d'étude: p. 34, coordination air/lèvres.



simile

12 -

23 -

1-3 -

simile

123 -

x123 -

# No. 13

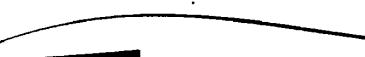
- Mesures en croches: appui sur les intervalles descendants pour éviter de se "décentrer" vers le haut.
  - Glissandi uniquement avec l'embouchure; aussi réguliers et sonores que possible.
- Avec l'instrument:**
- son égal sur toute les séquences descendantes ou ascendantes.
  - Rythmer les changements de doigts et crescendo.
  - Se rapprocher d'un concept vocal.



simile

# No. 12b

Added practice: p. 34, Air/Lip Coordination.



simile

12 -

23 -

1-3 -

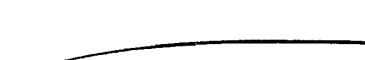
simile

123 -

x123 -

# No. 13

- Use the downward intervals in the eighth note measures to keep from rising up out of the center.
  - Make the glissandi only on the mouthpiece. Make sure they are as gradual and resonant as possible.
- On the instrument:**
- Strive for an even tone all the way down and up.
  - Play with the timing of valve changes and cresc.
  - Try for a vocal concept.



simile

# Nr. 12b

Zusatzübungen: Luft/Lippen-Koordination (S. 34).



simile

12 -

23 -

1-3 -

simile

123 -

x123 -

# Nr. 13

- Achtel-Takte: sich auf die absteigenden Intervalle stützen, um nicht nach oben zu "de-zentrieren".
  - Glissandi nur mit dem Mundstück, aber so regelmässig und klangvoll wie möglich.
- Mit Instrument:**
- In allen ab- oder aufsteigenden Sequenzen einen gleichbleibenden Klang suchen.
  - Fingersatzwechsel und Crescendi gut rhythmisieren.
  - Ein vokales Klangkonzept anstreben.





simile



Prêt à monter plus haut? Rien ne presse!  
 Ready to go higher? There is no rush!  
 Bereit höher zu gehen? Es eilt nicht!

Connaissances, habitudes et précision d'exécution s'acquièrent mieux dans les registres moins extrêmes!  
 The skill, habits and precision can best be built on lower notes and then taken higher!  
 Kenntnisse, Gewohnheiten und Ausführungspräzision idealerweise in weniger heilsbrecherischen Registern erlernen!



No. 14, 14a, 14b:

- 1)  : glissandi souples et réguliers.  
 2)  : pas de glissando, mais changement rapide, précis et coordonné de la tension labiale et diaphragmatique.

No. 14, 14a, 14b:

- 1)  : smooth, gradual balanced glissando.  
 2)  : no glissando but quick, precise and coordinated changes of lip and diaphragm tension.



Nr 14, 14a, 14b:

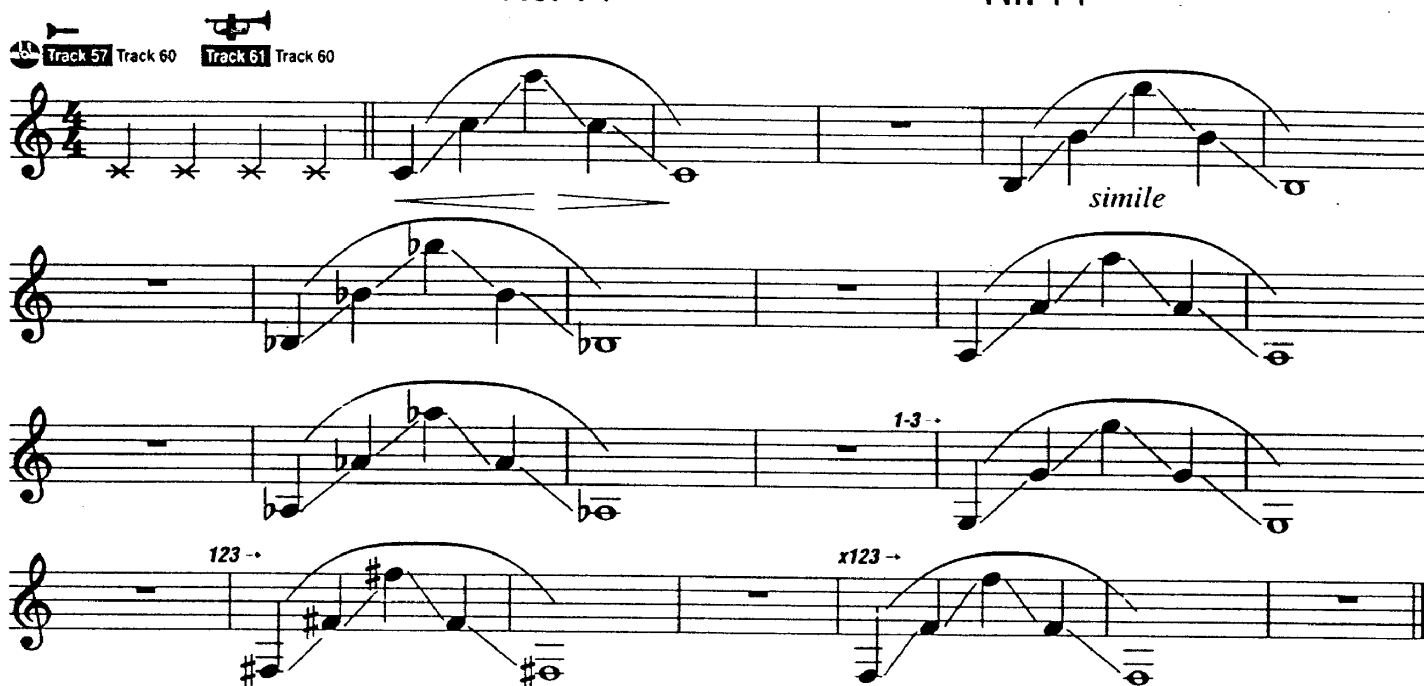
- 1)  : flexible und regelmässige Glissandi.  
 2)  : kein Glissando, aber rasche, präzise und koordinierte Wechsel der Lippen- und Zwerchfellspannung.

No. 14

No. 14

Nr. 14



 Track 57  Track 60

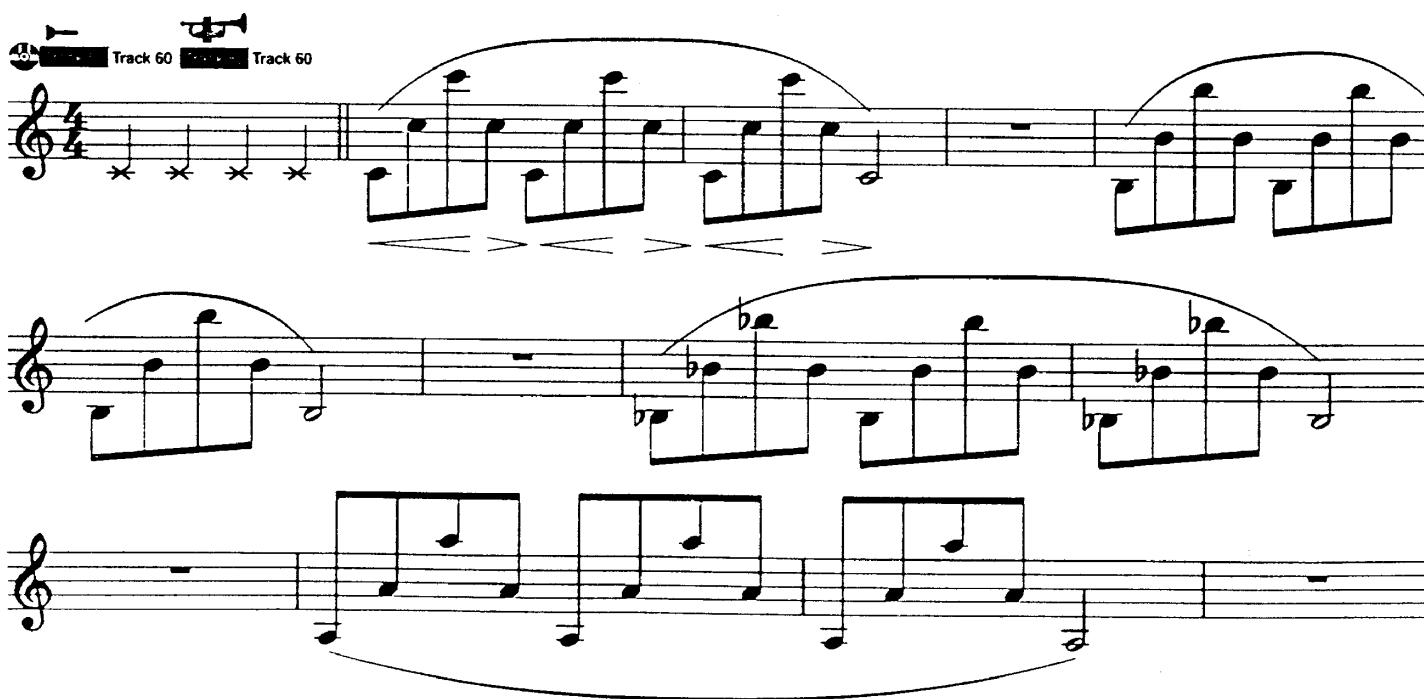


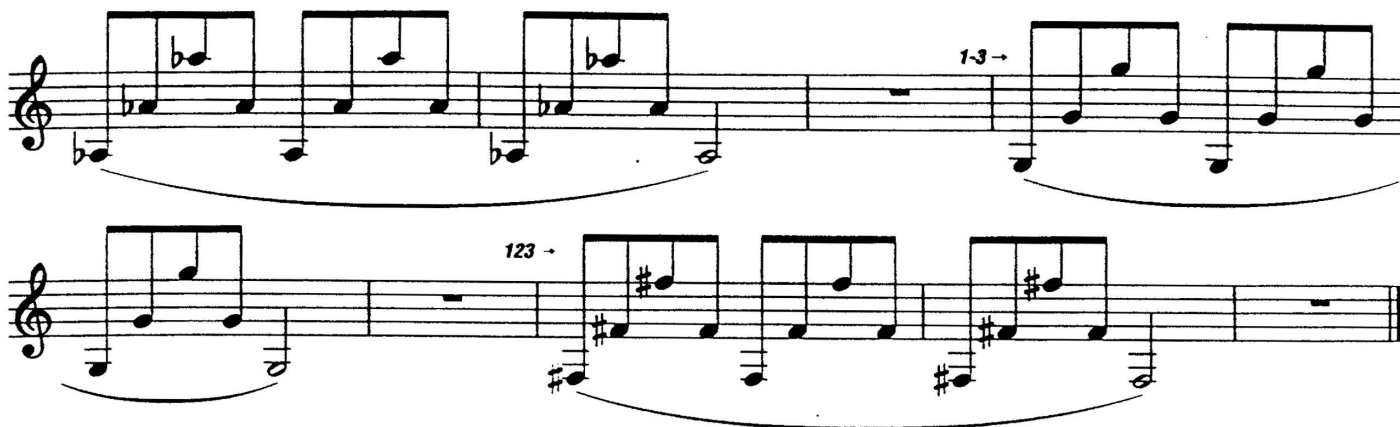
No. 14a

No. 14a

Nr. 14a

 Track 60  Track 60

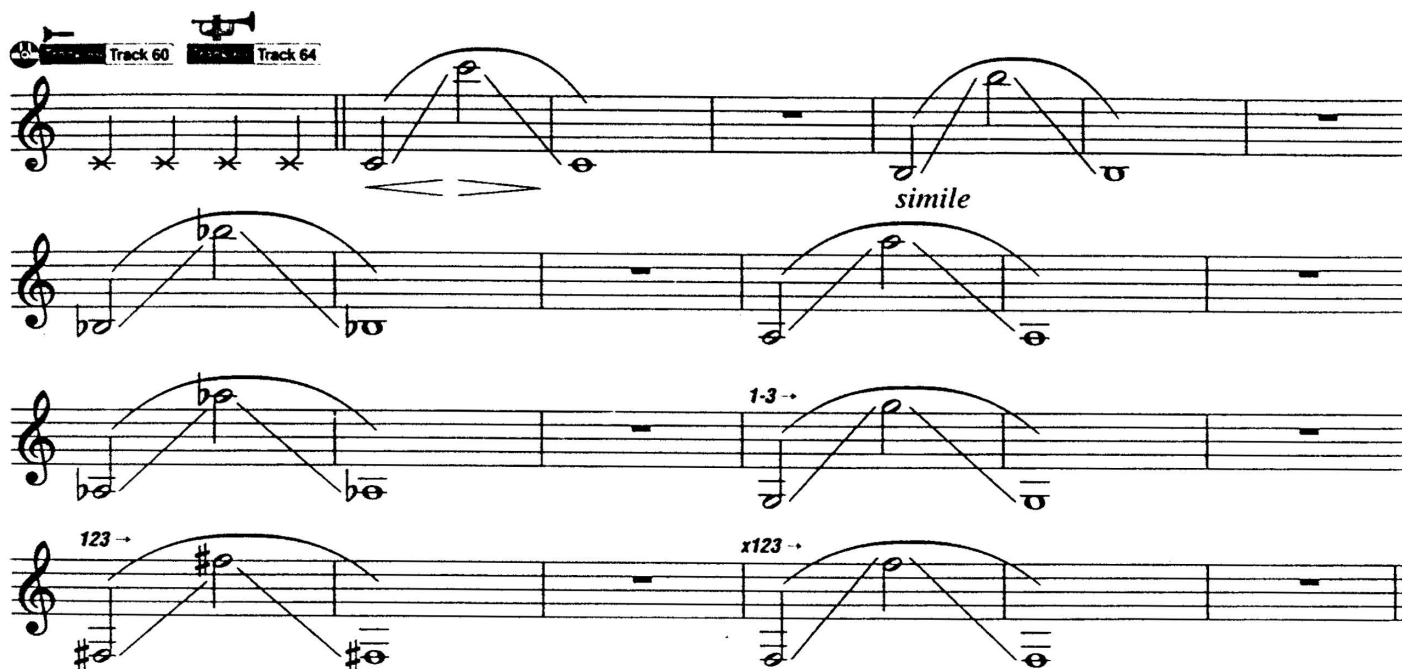




No. 14b

No. 14b

Nr. 14b



## Maintenir les acquis

Lorsque tous les exercices qui précèdent sont acquis, on aura développé de nouvelles et meilleures habitudes de jeu.

Mais pour les maintenir, il faut continuer à s'améliorer. En d'autres termes, chaque exercice peut toujours être affiné. Plus grande est la maîtrise, plus profonde est la conscience des détails du processus. En fait, la note la plus aiguë jouable sur son instrument reste toujours à conquérir...

Il n'est pas nécessaire de jouer tous les exercices chaque jour, mais en tout cas les 4 premiers, en répartissant le reste selon son programme personnel. On passera deux ou trois fois par mois à travers tout le cahier, mais uniquement les jours de pleine disponibilité. La relecture régulière du texte à tous les niveaux de la progression permet de contrôler s'il reste encore des sujets insuffisamment approfondis.

## Maintenance

When all the exercises can be played, new and better habits have been developed. But, to maintain what has been learned, the attitude of continuing improvement is necessary. There is still much that can be learned from every exercise. More ideas and details will be discovered. It's a never-ending process. The highest note on the instrument has yet to be played.

However, it is not necessary to play all the exercises every day.

Always play the first four and balance the rest with playing schedules. Two or three times a month go through all of them, but only on days when performance/practice demands are light. Take time to reread the text and discover new ways to improve.

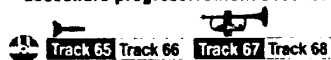
## Festigen des bisher Erlernten

Sind alle vorangegangenen Übungen erlernt, hat man neue und bessere Spielgewohnheiten entwickelt. Um diese zu erhalten, muss man sich aber ständig weiter verbessern. Anders ausgedrückt: von jeder Übung kann man immer noch Neues erlernen. Je grösser das Können, umso tiefer das Bewusstsein der Details. Die höchste Note, die man auf seinem Instrument spielen kann, muss immer wieder neu erobert werden.

Es ist nicht notwendig, jeden Tag alle Übungen zu spielen. Auf jeden Fall soll man immer die ersten vier spielen, die restlichen nach persönlichem Programm verteilen. Zwei bis drei Mal pro Monat das ganze Heft durchspielen, aber nur an Tagen, an denen man gut disponiert ist. Regelmässiges Nachlesen des Textes auf jedem Lernniveau ermöglicht die Kontrolle von unzureichend durchgearbeiteten Bereichen.

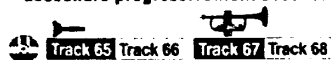
## No. 2a

- Avec instrument: jouer la première note, puis descendre progressivement avec les lèvres.



## No. 2a

- **On instrument:** play the first note and gradually bend the pitch down to the lower note.



**Nr. 2a**

- **Mit Instrument:** die erste Note spielen, dann allmählich zum nächsten Ton mit den Lippen "biegen".

22

# No. 5a

Exercices progressifs supplémentaires pour les zones de "fracture" inférieures (No. 5, page 14).

# No. 5a

Further gradual practice for the lower "break" areas (No. 5, page 14).

# Nr. 5a

Zusätzliche, progressive Übungen zur Beherrschung der unteren Bruchstellenzonen (Übung 5, S. 14).

Track 69 Track 70 Track 71 Track 70

## Préparation

- Glissando descendant et point d'orgue sur la note inférieure pour fixer l'embouchement médian.

## Preparation

- Make a glissando down and hold the lower note to establish the middle embouchure.

Après le point d'orgue: inspirer par le nez afin de garder la position d'embouchement et passer à l'exercice No. 5b.  
After the hold: breathe through the nose to maintain the setting before starting the exercise No. 5b.  
Nach der Fermate: Nasenatmung, um Ansatzposition beizubehalten, bevor man mit Übung Nr. 5b beginnt.

## Vorbereitung

- Absteigendes Glissando und Fermate auf der unteren Note zur Stabilisierung des mittleren Ansatzes.

# No. 5b

Track 73 Track 74 Track 73

# No. 5b

# Nr. 5b



# Etudes complémentaires sur la zone de fracture supérieure

# Supplemental Practice Upper Break (UB)

# Zusatzübungen obere Bruchstellenzone

Avec  :

- pas de glissando, mais des liaisons égales et régulières, comme chantées.
- Contrôle de l'intonation sur les noires pointées.
- Détecter toute tension corporelle sur les notes hautes ou basses.

On  :

- No glissando but with smoothness and evenness, as though singing it!
- Check the intonation on the dotted quarters.
- Be aware of any body tension on top and bottom notes.

Mit  :

- Kein Glissando, dafür gleich- und regelmässige Bindungen; wie gesungen.
- Intonationskontrolle auf den punktierten Noten.
- Jegliche körperliche Spannung bei hohen oder tiefen Noten aufspüren.

## UB1

## UB1

## UB1

La flèche rappelle: bien "centrer" la note! / The arrow sign reminds to "center" the tone! / Pfeil erinnert: Note gut "zentrieren"!



## UB2

## UB2

## UB2



UB3

UB3

UB3

The musical score consists of four staves, each containing two measures of music. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various musical markings.

- Staff 1:** The first measure has a slur over a group of notes with an accent (>) below. The second measure has a slur over a group of notes with the word *simile* below.
- Staff 2:** The first measure has a slur over a group of notes. The second measure has a slur over a group of notes with the marking *12→* above.
- Staff 3:** The first measure has a slur over a group of notes with the marking *23→* above and the instruction *non cresc.* below. The second measure has a slur over a group of notes with the marking *1-3→* above and the word *simile* below.
- Staff 4:** The first measure has a slur over a group of notes with the marking *123→* above. The second measure has a slur over a group of notes with the marking *x123→* above.


## Etudes complémentaires coordination air/lèvres

## Supplemental practice Air/Lip Coordination

## Zusatzübungen Koordinierung Luft/Lippen

- Uniquement avec  , sans 

On  only, 

- Nur mit  , ohne 

- "Toucher" les notes avec l'air et non par contraction des lèvres (voir Exercice No. 3 p. 13).
- Revenir au "piano" sur l'intervalle descendant.
- L'embouchement doit bouger le moins possible!

- Make the notes speak with the air and not with lip contraction (see Exercise 3 p. 13).
- Return to a real "piano" on the downward interval.
- Strive for minimum embouchure movement!

- Noten mit der Luft anspielen, nicht durch Lippenkontraktion (siehe Übung 3, S. 13).
- Auf dem absteigenden Intervall zum "piano" zurückkehren.
- Die Ansatzmaske möglichst wenig bewegen!

### Exemple

### Example

### Beispiel



### No. 3a

- Penser "glissando".
- Réduire la nuance à un vrai "piano".
- Éviter d'aboutir trop haut sur la note inférieure.

### No. 3a

- Think "glissando".
- Reduce the volume to a real "piano".
- Try not to undershoot the lower note.

### Nr. 3a

- "Glissando" denken.
- Lautstärke auf ein echtes piano reduzieren.
- Auf der unteren Note nicht zu hoch landen.



## Exemple

Les 2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> notes ne résonnent souvent pas aussi bien que les autres à cause de la tendance à vouloir "mener" (lower) avec la tension des lèvres.  
Voir No. 3 page 13 et le texte "Air/Lèvres" page 5.

## Example

The 2<sup>nd</sup> and 4<sup>th</sup> notes often don't resonate as well as the others. This is because of the lip tension that results from the tendency to anticipate the higher note which follows. See No. 3 p. 13 + Air/Lip Balance expl. p. 5.

## Beispiel

Die 2. und 4. Note haben oft wegen der Lippenanspannung eine schlechtere Resonanz als die anderen. Das liegt an der Tendenz, die nächsthöhere Note antizipieren zu wollen. S. Nr. 3 S. 13 + Erklärung "Luft/Lippen" S. 5.



## No. 3b

## No. 3b

## Nr. 3b



Les Variations 1-3 sont utiles en cas de déficit d'harmoniques supérieures dans la seconde mesure du No. 3b ci-dessus.  
Elles vont favoriser un meilleur équilibre air/lèvres.

Variations 1-3 are useful if a drop in overtones happens in the second measure of the above exercise 3b.  
They will help you attain better Air/Lip balance.

Die Variationen 1-3 sind nützlich, wenn es im zweiten Takt von Übung 3b an höheren Obertönen mangelt.  
Sie fördern ein besseres Luft/Lippen-Gleichgewicht.

## Variation 1



Observer les crescendi et diminuendi.

Note the crescendos and diminuendos.

Crescendi und Diminuendi genau befolgen.

## Variation 2



## Variation 3

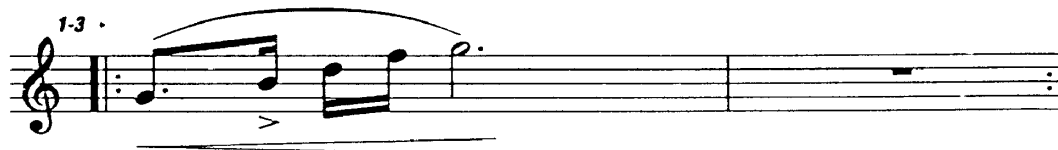


- L'absence de nuances est intentionnelle.
- Le volume doit être déterminé par la qualité de son de chaque note.
- Tous les accents sont importants!

- Dynamics are intentionally left out.
- Volume should be determined by the tone quality of each note.
- Play all the accents!

- Dynamikvorgaben wurden absichtlich weggelassen.
- Die Lautstärke sollte von der Klangqualität jeder Note bestimmt werden.
- Alle Akzente sind wichtig!

## No. 3c



## No. 3d



# No. 3e



*Lentement! Slowly! Langsam!*



# No. 3e

# Nr. 3e

## Variation 1



## Variation 2



## Variation 3



- Monter chromatiquement jusqu'au La (doigté 1-2)  
(Pour Sib et plus haut, prendre les doigtés alternatifs)

- Go up chromatically through 'A' (1-2)  
(For Bb and higher, use alternate fingerings)

- Chromatisch bis zum a ansteigen (Fingersatz 1-2)  
(Für B und höher die alternativen Fingersätze brauchen)

## Exemple 3f

## Example 3f

## Beispiel 3f



# No. 3f



- Monter dans des tonalités plus aiguës si désiré.
- Les exercices suivants complètent l'élargissement de la tessiture et le développement de la souplesse.

# No. 3f

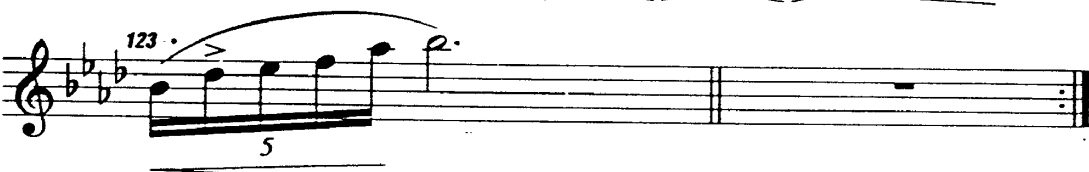
- Continue to higher keys if desired.
- For further practice add the following exercises to extend complete range and flexibility.

# Nr. 3f

- Weiter in höheren Tonarten, wenn erwünscht.
- Die folgenden Übungen dienen der Erweiterung des Tonumfangs und der Geschmeidigkeit.



## Variation 1



## Variation 2



## Variation 3



## Extension 1



## Variation 1



## Extension 2



## Variation 1



## Extension 3



## Variation 1



## Variation 2



Variations personnelles à discrétion!

Personal variations can be developed!

Selbst eigene Variationen entwickeln!

La limite est celle que l'on s'impose soi-même. The limit is only self-imposed. Grenzen sind nur da, wo man sie sich selbst setzt.

## Remerciements

Je crois qu'il n'y a rien dans ce cahier qui n'ait été découvert par d'autres à certains moments du passé, sinon l'héritage des belles et difficiles parties instrumentales du répertoire n'existerait pas, ni d'ailleurs ces grands solistes qui ont marqué l'histoire des cuivres dans la musique. Cela dit, il semble que ces connaissances (re)tombent constamment dans l'oubli ou que leur transmission soit lacunaire, ce qui nous condamne régulièrement à "réinventer la roue".

Les concepts présentés dans ce cahier sont un amalgame de choses qui m'ont été enseignées, acquises par hasard ou par l'observation de mes élèves ou collègues durant ces 40 dernières années.

Néanmoins je tiens à remercier en particulier: mon collègue et ami Rob Sayer pour ses conseils dans l'élaboration d'une première bouture de mon travail de base, Rob Roy McGregor, trompettiste au Los Angeles Philharmonic et Michael Moore tubiste de l'Atlanta Symphony Orchestra.

James Thompson

## Acknowledgements

I believe there is really nothing in this book that was not discovered by someone else at some time in the past, otherwise we wouldn't have had such demanding brass parts or wonderful soloists throughout the history of brass instruments in music. That said, it seems we continually forget or were not privy to these concepts, so we continually have to "re-invent the wheel" so to speak.

The concepts presented in this book are a combination of things I was taught, of things I stumbled upon or have observed in my students and colleagues over the last 40 years. Several people nonetheless deserve special mention for their help: Rob Sayer, colleague and friend who also lent his assistance for the first attempts of my basic concepts; Rob Roy McGregor, trumpeter with the Los Angeles Philharmonic Orchestra; and Michael Moore, tubist with the Atlanta Symphony Orchestra.

James Thompson

## Dank

Ich glaube, es steht nichts in diesem Heft, was nicht schon früher von anderen entdeckt worden ist. Wie hätte es sonst die schwierigen Werke und die grossen Solisten geben können, welche die Geschichte der Blechbläser in der Musik geprägt haben? Allerdings geraten diese Kenntnisse immer wieder in Vergessenheit oder werden nur lückenhaft weitergegeben. So wird fast jede Generation gezwungen, "das Rad neu zu erfinden".

Die in diesem Heft vorgestellten Konzepte sind eine Mischung aus Dingen, die mir beigebracht wurden, die ich zufällig lernte und die ich im Lauf der letzten 40 Jahre bei meinen Schülern und Kollegen beobachtet habe. Einigen davon möchte ich namentlich für ihre Hilfe danken: meinem Freund und Kollegen Rob Sayer für seine Ratschläge bei der Ausarbeitung der ersten Fassung meiner Grundlagenarbeit; Rob Roy McGregor, Trompeter am Los Angeles Philharmonic und Michael Moore, Tubist am Atlanta Symphony Orchestra.

James Thompson

## Remerciements de l'éditeur

Les Editions Bim remercient: Thomas Stevens et Hans Ulrich Lehmann pour leurs conseils et suggestions dans le contrôle et la correction des textes anglais et allemand; Agnes Ploteny pour la traduction allemande de base, contrôlée au niveau de la terminologie technique par Claude Rippas; Philippe Baud pour le contrôle de la traduction française réalisée par Jean-Pierre Mathez.

Pour la réalisation du CD, nos remerciements vont à Tadeusz Kassatti pour la réalisation des accompagnements et à Kevin McPeak pour l'enregistrement des exemples joués par James Thompson.

## Editor's acknowledgements

Editions Bim would like to thank: Thomas Stevens and Hans Ulrich Lehmann for their advice, suggestions, and corrections to the English and German texts; Agnes Ploteny for the basic German translation, the technical terminology of which was verified by Claude Rippas; and Philippe Baud, for proof-reading the French translation realized by Jean-Pierre Mathez.

Concerning the CD: our thanks to Tadeusz Kassatti who made the accompaniments and to Kevin McPeak for recording the demos played by James Thompson.

## Dank des Verlegers

Editions Bim danken: Thomas Stevens und Hans Ulrich Lehmann für ihre Ratschläge, Vorschläge und Korrekturen der englischen und deutschen Texte; Agnes Ploteny für die deutsche Grundübersetzung, die für die technische Terminologie von Claude Rippas überprüft wurde und Philippe Baud für die Korrekturarbeit der französischen Übersetzung die Jean-Pierre Mathez vorgenommen hat.

Für die Herstellung der CD danken wir Tadeusz Kassatti (Begleitungen) und Kevin McPeak für die Aufnahmen der Beispiele die von James Thompson gespielt wurden.