

“... ce n’est point assez d’avoir vaincu les difficultés matérielles de l’instrument et d’en posséder à fond le mécanisme, pour mériter le titre de musicien, il faut encore jouer de son instrument avec style. [...] Le style en un mot est la pierre de touche du véritable artiste.”¹

Ontwerp kaft: Susanne van Zoelen – Lucker

Afbeeldingen:

Adolphe Sax pentekening uit Comettant, Oscar. *Histoire d’un inventeur au dix-neuvième siècle, Adolphe Sax, ses ouvrages et ses lutes* (Paris, Pagnerre, 1860)

Sigurd Raschèr, 1933, Raschèr familiearchief

Buescher logo, bedrijfscatalogus 1928

¹ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus, 1846), 27

Voorwoord

Ik groeide muzikaal op in de Frans-Belgische saxofoonschool. Mijn hoofdvakdocent aan het Brabants Conservatorium in Tilburg, Jean Pennings (°1945) was een leerling geweest van François Daneels (1921-2010), ere-docent van het Koninklijk Conservatorium Brussel en toonaangevend Belgisch saxofonist. Steeds vaker zag ik de naam Sigurd Raschèr (1907-2001) verschijnen boven stukken die ik speelde: ik werd buitengewoon nieuwsgierig naar zijn Amerikaans-Duitse traditie. Eind jaren 1990 hoorde ik het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ) voor het eerst live spelen in de Kleine Zaal van het Concertgebouw in Amsterdam. Na het concert ging ik naar de artiesten toe, en maakte kennis met hen. Het werd het begin van een levensbepalende weg. Na mijn leergang in Nederland studeerde ik verder als privé-leerling van Carina Raschèr. Ik nam deel aan diverse cursussen die het RSQ gaf, en werd uitgenodigd als lid van het Raschèr Saxophone Orchestra. In 2014 had ik de eer de tenor-stoel in het Raschèr Saxophone Quartet van medeoprichter Bruce Weinberger over te nemen.

Gaandeweg ontdekte ik, na de eerste kennismaking, uiteraard steeds meer over deze uitgesproken saxofoontraditie - deze manier de saxofoon te bespelen. Verschillende aspecten waren natuurlijk meteen duidelijk, zoals een ander instrumentarium dan in de Frans-Belgische traditie, namelijk het spelen op een instrument van de Amerikaanse firma Buescher met een totaal ander mondstuk. Ook het repertoire was volledig nieuw voor mij. Andere elementen bleven echter voor mij in nevelen gehuld, zoals een vermeende verbinding met het gedachtegoed van Adolphe Sax (1814-1894) wat klank betreft. Een ander element had betrekking op typische eigenschappen van een buis die parabolisch zou zijn.

Meer en meer ontstond bij mij de behoefte vragen die gaandeweg werden opgeroepen, te beantwoorden. Die behoefte werd versterkt toen ik in 2006 hoofdvakdocent werd aan het Fontys Conservatorium in Tilburg, de huidige 'Academy of Music and Performing Arts'. Bovendien kwam alles in een stroomversnelling toen ik deel ging uitmaken van het Raschèr Saxophone Quartet. Ik voelde, en voel, de verantwoordelijkheid om de elementen die deze prachtige traditie kenschetsen met de nodige verworven kennis aan een (jongere) generatie over te brengen en door te geven.

Dankbaar gebruik makend van de academische context die het Kunstenplatform Brussel in samenwerking met de Vrije Universiteit Brussel en het Koninklijk Conservatorium Brussel aanreikt, bracht ik voor mijzelf mijn vraagstelling in kaart, en begon ik mijn onderzoek. Het werd het begin van een geweldige reis.

Met dit proefschrift wil ik een duidelijke identificatie geven van de Raschèr-traditie. Tevens heb ik de wens om de link tussen die traditie en het gedachtegoed van Adolphe Sax met betrekking tot de saxofoon uiteen te zetten.

Het resultaat ligt voor u. Ik hoop een bijdrage te leveren aan het toekomstbestendig maken van de Raschèr-traditie. Ik wil deze versterken, en de inzichten uit dit proefschrift gebruiken voor een mondiaal discours over zaken die ons instrument zo fantastisch maken.

Daarnaast wil dit proefschrift een handleiding, of een startpunt zijn, voor musici die op Adolphe Sax saxofoons willen spelen. Om de koppeling tussen Adolphe Sax en Sigurd Raschèr en zijn traditie duidelijk te maken moest dit Sax-gedachtegoed onderwerp van studie zijn. Veel informatie hieromtrent is moeilijk te vinden, praktische handreikingen hierover aan spelers zijn buitengewoon schaars. Daarin wil ik voorzien. Al 25 jaar speel ik recitals op oude saxofoons, in het laatste decennium ook op Adolphe Sax saxofoons. Mijn liefde voor deze instrumenten heb ik hier ten dienste van bovengenoemde identificatie kunnen stellen, maar kan ik op deze manier ook delen met de lezers van mijn proefschrift, en met de luisteraars van de nieuwe CD “For Now and Forever”, die de klinkende versie van dit proefschrift is.

Uit het onderzoek voortgekomen, geïnspireerd door de samenwerking tussen onderzoekers, maar ook door de onvindbaarheid van bepaalde informatie heb ik besloten in het verlengde hiervan een project op te starten dat ik in de toekomst invulling ga geven, namelijk een digitaal museum van instrumenten en ander relevant materiaal uit mijn collectie: www.saxophonemuseum.online Ik wil graag zoveel mogelijk informatie en data ter beschikking stellen, in de hoop dat deze een bijdrage leveren voor verder onderzoek.

Dat is in mijn doctoraatsonderzoek een belangrijke drijfveer geweest: begrijpen, maar zeker ook delen. Ik zie uit naar, en zoek de dialoog. Moge dit proefschrift daartoe een aanzet zijn.

Dankwoord

Aan het einde van dit intensieve, wonderbaarlijke, soms frustrerende en verrijkende proces, kijk ik erop terug met grote dankbaarheid. Dankbaarheid voor alles wat ik mocht leren, en wat ik nu verder mag doorgeven.

Maar dankbaarheid ook voor de personen die mij in dit proces hebben bijgestaan.

Allereerst mijn promotoren, te beginnen met academisch promotor Prof. Dr. Kristin Van den Buys. Haar ondersteuning, betrokkenheid en vermogen om steeds op een buitengewoon heldere manier aan te reiken wat de kern van het proces, én van de materie is, was inspirerend. Een doctorandus kan zich geen betere promotor wensen.

Dan mijn artistiek promotor, Leo van Oostrom. Niet alleen voor zijn inhoudelijke ondersteuning gedurende het proces van dit onderzoek, maar ook voor, naast zijn inspirerende spel, zijn baanbrekende werk op het gebied van de historie van ons instrument. De saxofoon spelende wereld is hem grote dank verschuldigd.

De verdere leden van mijn begeleidingscommissie:

Prof. Dr. Hannes Vereecke en Drs. Tijn Vaes, die mij steeds hielp de zaken (opnieuw) in hun historisch perspectief te plaatsen en mij bovendien duidelijk uit te drukken.

Inge Pieters, voor haar ondersteuning in praktische en logistieke zaken.

Martien Maas, met wie ik al meer dan twee decennia samen mag musiceren, en die mij ook in dit proces van het begin af aan heeft bijgestaan, en niet alleen bij de CD-opname. Ik waardeer onze (muzikale) vriendschap zeer. Ook Susanne van Zoelen – Lucker en Elliot Riley voor hun bijdragen aan genoemde CD-opname.

Drs. Karen Neervoort, Drs. Martijn Smits, Marcel Andriessen en Raf de Keninck van Fontys Hogeschool voor de Kunsten voor hun ondersteuning, en voor het scheppen van een klimaat waarin de importantie van onderzoek op waarde geschat wordt.

Jean Pennings, Marcel Hartendorp, Luran van der Sanden en Carina Raschèr voor hun waardevolle lessen en niet in laatste plaats hun geduld.

Carina Raschèr en de overige (oud)leden van het Raschèr Saxophone Quartet: Linda Bangs, Christine Rall, Bruce Weinberger, Elliot Riley, Oscar Trompenaars, Harry White, John Edward Kelly †, Kenneth Coon † en Sigurd Raschèr †. Niet alleen voor hun bijdrage aan dit onderzoek, maar ook voor hun ondersteuning, en voor hun niet aflatende inzet voor de Raschèr-traditie.

Nico Bodewes, voor de geslaagde restauraties, de reparaties en de inhoudelijke informatie.
Marten Postma, zijn metingen waren van onschatbare waarde voor mijn onderzoek.

Alle overige mensen die mij op enig moment in het onderzoek hebben bijgestaan:

Amanda Shepp, *Coordinator of Special Collections and Archives, Senior Assistant Librarian*

Daniel A. Reed Library; The State University of New York at Fredonia

Dr. Wildy Zumwalt, *professor of classical saxophone; The State University of New York at Fredonia*

Ad van Sleuwen, Frits Janmaat en Paul van Hasselt; *Maison Erard, Enkhuizen*.

Christoph Ruetz, Felix Broede, Dirk de Greef; *Etcetera records*.

Jenny Spanoghe en Jan van Landeghem.

Patrick Meighan, Fred Heyburn, Rob Shepherd, Mark Taggart, Lawrence Gwozdz, Sylvia Baker, Laurence Wyman, Mike Ried, Wildy Zumwalt, Dr. Hans Harloff, Jean-Marie Londeix en Claude Delangle.
Tony Bingham, voor het ter beschikking stellen van de afbeelding van Adolphe Sax en het belangrijke document van Kastner uit 1844.

Dr. Joan Meeder, *cardioloog*, Jurjen Collin en Martijn Bours, *teamleider medische beeldvorming; Viecuri Venlo*

Mijn studenten aan de Fontys Academy of Music and Performing Arts in Tilburg, Nederland.

Maar niet in laatste plaats vooral ook:

mijn schoonouders,

mijn broer en zus, Joachim en Bettina, voor hun taalkundige adviezen in resp. Engels en Duits maar ook voor hun ondersteuning.

Mijn ouders †, voor alles wat ze voor mij gedaan hebben,
en Susanne, die er gedurende het hele traject altijd voor mij was.

Ik dank jullie allemaal vanuit de grond van mijn hart.

Inhoudsopgave

Voorwoord.....	2
Dankwoord.....	4
Inhoudsopgave.....	6
 I. Inleiding onderzoeksontwerp	
1. Doelstelling.....	12
2. Onderzoeksvragen.....	15
3. Methode en bronnen.....	18
3.1. Methode.....	18
3.2. Bronnen.....	18
 II. Geschiedenis van en artistieke reflectie over de Raschèr-traditie	
1. De Raschèr-traditie.....	20
1.1. Doelstelling en onderzoeksvraag.....	20
1.2. Organisatie van het onderzoek.....	21
1.2.1. Analyse van de archiefstukken en publicaties van het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ)	21
1.2.2. Analyse van secundaire literatuur.....	22
1.2.3. Mondelinge overdracht van informatie door middel van interviews van experts.....	22
1.2.4. Analyse van opnames van het RSQ en Sigurd Raschèr zelf.....	24
1.2.5. Directe leerlingen van Sigurd Raschèr.....	24
1.2.6. Artistieke overdracht.....	24
1.3. Status quaestionis.....	24
1.4. Sigurd Raschèr: een biografische schets.....	27
1.5. Opnames van Sigurd Raschèr.....	30
1.6. Het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ)	31
1.6.1. De Start.....	31
1.6.2. 'Spreading our wings'.....	35
1.6.3. 'Changes'.....	36
1.6.4. Transitie.....	38
1.6.5. Het belang van het RSQ.....	43
1.7. De eerste generatie leerlingen van Sigurd Raschèr.....	43
1.8. Conclusie.....	47
2. Saxofoons van het merk "Buescher" en de link met de saxofoons van Adolphe Sax	
2.1. Doelstelling en onderzoeksvraag.....	49
2.2. Organisatie van het onderzoek en methode.....	49
2.3. Status quaestionis.....	50
2.4. Buescher saxofoons: een korte inleiding.....	51
2.5. Buescher saxofoons binnen de Raschèr-traditie.....	53
2.6. Link tussen de Buescher en Sax instrumenten.....	55
2.6.1. Literatuuronderzoek.....	55
2.6.2. Vanuit perspectief van doctorandus.....	57
2.6.3. Instrumenten zelf.....	57
2.6.3.1. Metingen.....	58
2.6.3.2. Mondstukken: Raschèr/Buescher en Sax.....	58
2.6.3.3. Waarom klinken mondstukken met een grote kamer anders?.....	62

2.6.3.4. Hoe zit het nu met de verschillen tussen een Raschèr /Buescher mondstuk en een modern (Frans) mondstuk?.....	65
2.6.4. Connectie Buescher – Adolphe Sax qua klank: subjectieve beschrijving.....	67
2.7. Conclusie.....	68
3. Cône Parabolique	
3.1. Doelstelling en onderzoeksvraag.....	70
3.2. Organisatie van het onderzoek.....	70
3.2.1 Analyse van primaire en secundaire bronnen.....	71
3.2.2. Analyse van metingen van instrumenten.....	71
3.2.2.1. Röntgen en CT opnamen.....	71
3.2.2.2. Metingen door Marten Postma.....	71
3.2.3. Resultaten van metingen vergeleken met de analyse van het literatuuronderzoek.....	71
3.2.4. De onderzoeksvraag behandeld op akoestisch vlak.....	71
3.3. Status quaestionis.....	71
3.4. De term “cône parabolique” – parabolische conus.....	77
3.4.1. 19 ^e eeuw.....	77
3.4.1.1. Bronnen die de term “cône parabolique” noemen.....	77
3.4.1.2. Bronnen die alleen “conisch” noemen.....	80
3.4.2. 20 ^e eeuw.....	83
3.5. Kool versus eigen bevindingen.....	85
3.6. Kelly versus eigen bevindingen.....	87
3.7. Akoestiek/Metingen.....	89
3.7.1. Akoestiek.....	89
3.7.2. Metingen.....	92
3.7.2.1. Postma.....	92
3.7.2.2. Röntgen/CT.....	94
3.8. Conclusie.....	94
4. Materiaal van de eerste saxofoons van Adolphe Sax	
4.1. Doelstelling en onderzoeksvraag.....	97
4.2. Organisatie van het onderzoek.....	97
4.2.1. Analyse van de primaire en secundaire bronnen.....	97
4.2.2. Onderzoek van 19 ^{de} -eeuwse instrumenten.....	97
4.2.3. Eigen experimenten.....	98
4.3. Status quaestionis.....	98
4.4. Materiaal.....	100
4.4.1. Buis.....	100
4.4.2. Kleppen en klephoogte.....	101
4.4.3. Polsters.....	103
4.4.4. Mondstukken.....	106
4.4.5. Rieten.....	108
4.5. Merktekens.....	110
4.6. Conclusie.....	111
5. Klank, speelwijze en repertoire van saxofoons van Adolphe Sax, met een focus op instrumenten van de eerste generatie (1838-1866)	
5.1. Doelstelling en onderzoeksvraag.....	112
5.2. Organisatie van het onderzoek.....	113
5.3. Status quaestionis.....	114
5.3.1. Klank, doel van de saxofoon en stemtoon.....	114
5.3.2. Bespelen van het instrument.....	116

5.3.3. Repertoire van het instrument: analyse van het repertoire uit Edition Sax.....	117
5.3.4. Organologische ontwikkeling van de vroege saxofoon.....	118
5.3.5. Authentieke Sax-saxofoons in CD-uitgaves.....	118
5.3.6. Authentieke niet Sax-saxofoons.....	120
5.3.7. Moderne instrumenten.....	121
5.4. Klank van de eerste Sax-saxofoons in 19 ^{de} -eeuwse bronnen.....	123
5.4.1. Het doel van de saxofoon.....	123
5.4.2. Omschrijvingen van de klank van de eerste saxofoons.....	127
5.5. Muzikaal experiment en eigen subjectief-akoestische analyses.....	134
5.6. Hoe werden de eerste saxen bespeeld? De aspecten ‘mondholte’ en ‘aanzet’ in 19 ^e -eeuwse bronnen en eigen muzikaal experiment.....	142
5.7. Welke instrumentalisten speelden de saxofoon in het begin?.....	144
5.8. Stemtoon.....	146
5.9. Vibrato.....	148
5.10. Historische opnames.....	149
5.11. Repertoire – Edition Sax.....	152
5.12. De klinkende connectie tussen de Raschèr-traditie en Sax’ saxofoons.....	155
5.13. Conclusie.....	155
6. Top-Tones	
6.1. Doelstelling en onderzoeksvraag.....	158
6.2. Organisatie van het onderzoek.....	158
6.3. Status quaestionis.....	158
6.4. Top-Tones.....	159
6.4.1. 19 ^e -eeuwse bronnen.....	159
6.4.2. 20 ^e -eeuwse bronnen.....	162
6.4.3. Eigen muzikale experimenten.....	165
6.5. Conclusie.....	166
III. Artistiek portfolio	
1. Doelstelling en onderzoeksvragen.....	168
2. Bronnen en methode.....	168
3. De CD “For Now and Forever: Music for Tenor Saxophone”.....	169
3.1. De selectie van de stukken en de titel.....	169
3.2. Hedendaagse werken.....	170
3.3. Adolphe Sax.....	171
3.4. Instrumentarium.....	172
4. Het concert.....	172
5. Edities.....	173
IV. Slotbeschouwing	176
V. Bibliografie	
1. Primaire bronnen.....	185
1.1. Patenten.....	185
1.2. Primaire literatuur.....	185
1.3. Krantenartikelen.....	186
1.4. Methodes.....	187
1.5. Brochures.....	188
1.6. Recensies.....	188
1.7. Partituren.....	188

1.8. Overige.....	188
1.9. Interviews.....	189
1.10. Radio-interviews met het Raschèr Saxophone Quartet.....	189
1.11. Historische opnames.....	189
1.12. Radio-interviews met Sigurd Raschèr.....	189
1.13. Historische instrumenten.....	190
2. Secundaire literatuur	
2.1. Publicaties.....	191
2.2. Websites.....	193
2.3. Dissertaties.....	194
2.4. Necrologieën.....	195
2.5. Artikelen (niet wetenschappelijk)	196
2.6. Artikelen (wetenschappelijk).....	196
2.7. Catalogi tentoonstellingen.....	197
2.8. Overzichtsteksten concoursen.....	197
2.9. Film.....	197
2.10. Bedrijfscatalogi.....	198
2.11. Moderne CD producties met oude saxofoons.....	198
VI. Onderzoeksoutput	
1. CD's.....	200
2. Lecture-recitals en recitals.....	200
3. Conferenties.....	200
4. Masterclasses.....	201
5. Artikelen (niet wetenschappelijk).....	201
6. Jubileumboeken.....	201
7. Interviews	201
8. Interviews Televisie.....	202
9. Partituuruitgaven.....	202
VII. Bijlagen	
1. Chronologische lijst van concerten door het RSQ.....	205
2. Alfabetische lijst van componisten die schreven voor het RSQ.....	245
3. Discografie van het RSQ.....	262
4. Werken geschreven voor het Raschèr Duo.....	269
5. Bezettingen van het RSQ.....	271
6. Transcripties van interviews.....	275
7. Discografie Sigurd Raschèr.....	359
8. Programma recital RSQ Carnegie Hall, 11-2-1978.....	363
9. Bedrijfscatalogus Buescher, 1939, Aristocrat Tenor Saxophone.....	365
10. Advertentie uit 'The Instrumentalist' met Sigurd Raschèr.....	366
11. Metingen Marten Postma.....	367
12. Schematische mondstuk-tekeningen.....	368
13. Adolphe Sax mondstukken.....	370
14. Metingen Marten Postma.....	373
15. Röntgenopnamen en CT Scan.....	374
16. Jaap Kool, afbeelding en schets.....	377
17. Foto's Adolphe Sax tijdens restauratie.....	378
18. Metingen Marten Postma.....	380
19. Metingen Marten Postma.....	381
20. Polsters Buescher.....	382

21. Polsters Adolphe Sax.....	383
22. Polsters Gautrot.....	384
23. Merkteken.....	385
24. Adolphe Sax, foto Baugniet.....	386
25. Overzicht van het aanbod van Edition Sax.....	387
26. Voorblad Adagio et Rondo, op. 63, Singelee.....	388
27. Traité Général d'Instrumentation – Supplément, Kastner.....	389
28. Top-Tones Adolphe Sax, grepentabel.....	390
29. Werken geschreven voor Andreas van Zoelen.....	391

I. Inleiding onderzoeksontwerp

I. Inleiding onderzoeksontwerp

1. Doelstelling

Dat Sigurd Raschèr (1907-2001), geboren in Duitsland en vlak voor de Tweede Wereldoorlog geëmigreerd naar Amerika, één van de belangrijkste pioniers en één van de meest invloedrijke saxofonisten van de 20^{ste} eeuw is, wordt algemeen erkend. Hij bouwde als solist een internationale carrière op en breidde de saxofoon discipline-gevoelig uit in vier domeinen: (1) op het vlak van de saxofoon techniek, (2) van het repertoire (3) van de pedagogie en (4) van het saxofoon kwartet.

Deze studie wil een specifieke en originele bijdrage leveren voor elk van deze domeinen zowel op artistiek, organologisch als op musicologisch gebied. Op deze wijze wil dit proefschrift Raschèr's invloed binnen de discipline van de klassieke saxofoon contextualiseren en kritisch in kaart brengen.

Uit de titel van het proefschrift, 'Een geschiedenis van de Raschèr-traditie met een link naar het gedachtegoed van Adolphe Sax', blijken duidelijk vier elementen.

- (1) Het lidwoord 'een' werd zeer bewust gekozen voor '**geschiedenis**' en niet 'dè'. 'Dè' geschiedenis bestaat immers niet omdat de geschiedschrijving kan gebeuren vanuit verschillende perspectieven. Dit proefstuk bekijkt de Raschèr-traditie vanuit het oogpunt van de artistiek onderzoeker, namelijk de doctorandus. Naast de interpretatie van de gangbare historische, organologische en artistieke bronnen, is het proefstuk ook gebaseerd op de bevoorrechte getuigenis en artistieke reflectie van de doctorandus zelf, die sinds 2014 lid is van het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ). Hij maakt met andere woorden ook deel uit van deze Raschèr-traditie.
- (2) **Traditie** of een geschiedenis van een uitvoeringspraktijk. Uitvoeringspraktijk komt van het Duitse woord *Aufführungspraxis* en betekent zoveel als de manier waarop muziek wordt uitgevoerd. Volgens Brown et al.,² bestudeert deze discipline in de eerste plaats geschreven bronnen. Brown merkt verder op dat niet alle elementen van de praktijk kunnen worden vastgelegd in geschriften en dat juist daarom ongeschreven conventies de moeilijkste maar de rijkste elementen zijn van deze discipline. Antwoorden op veel vragen kunnen gevonden worden dankzij het onderzoeken van indirecte bewijzen, zoals het bestuderen van de instrumenten (organologie) van theoretische traktaten of muziekinstituten. Een belangrijk onderdeel van dit proefschrift is het onderzoek naar de

² Howard Mayer Brown et al., *Performing Practice*, op:
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40272>, geraadpleegd 11-5-2021

gebruikte instrumenten binnen de Raschèr-traditie en de instrumenten van Sax. Verder, de techniek en de studie van een belangrijk 'instituut' van deze traditie, namelijk het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ), dat Raschèr stichtte in 1969. Vermits de ongeschreven conventies van grote importantie zijn bij het definiëren van een traditie, is een groot deel van dit proefschrift gebaseerd op mondelinge overdracht van informatie verkregen via interviews. Het proefschrift bevat ook een artistiek portfolio met het klinkend antwoord op de vragen.

- (3) **Sigurd Raschèr.** Het doel van dit proefschrift is de Raschèr-traditie te definiëren, contextualiseren en kritisch in kaart te brengen
- (4) **Gedachtegoed van Adolphe Sax.** Zoals blijkt uit onderstaande citaten, verbond Sigurd Raschèr zichzelf met het gedachtegoed van Adolphe Sax (1814-1894). Het onderzoek naar deze link is een ander belangrijk onderdeel van dit doctoraal onderzoek.

Op technisch vlak breidde Raschèr met de zogenaamde Top-Tones, de omvang van de saxofoon uit met meer dan een octaaf boven de conventionele F3. In het voorwoord van zijn boek *Toptones for the Saxophone*³, uit 1941 wordt geregeld verwezen naar Adolphe Sax, de uitvinder van de saxofoon.

"Concerning the artistic possibilities of the saxophone, Raschèr points out that Adolphe Sax, its inventor, had in mind an instrument that should be as flexible as a string instrument and as powerful as one of the brasses. It was to possess great technical agility and an expressive power equal to that of the cello. In developing his own facility, Rascher [sic] has endeavored to approach as nearly as possible the high ideals of the saxophone's inventor; that his success has been considerable we shall discover subsequently."

"That Raschèr has achieved phenomenal success in approaching the ideals of Adolphe Sax, with regard for the tonal and technical capabilities of the saxophone, is attested to by the fact that in 1938 he received a photograph of Sax from the inventor's daughter, then more than eighty years old, with comment to the effect that, at a concert in Strasbourg, she had heard Raschèr play the saxophone as she believed her father had imagined it should sound."

³ Sigurd M. Raschèr, *Top-Tones for the Saxophone, Four-Octave Range* (New York, Fischer, 1941), 3

Raschèr zelf bespeelde geen originele Sax- instrumenten maar bespeelde saxofoons van de firma van Ferdinand August Buescher (1861-1937), één van de eerste Amerikaanse saxofoonbouwers.

Eén van de verbindingen tussen beide tradities heeft te maken met de bouw van het instrument namelijk, de zogenaamde 'cône parabolique'.

Het proefschrift bevat een discursief gedeelte en een artistiek portfolio. Het doel is niet enkel de inzichten van de geschiedenis en de artistieke reflectie op de Raschèr-traditie te verwoorden en de kennis beschikbaar te stellen voor de volgende generatie, maar – omdat het over een artistiek doctoraat gaat – is het in de eerste plaats de bedoeling om kritisch vergaarde kennis en inzichten als uitgangspunt te nemen voor een 'geïnformeerde' uitvoeringspraktijk. Het artistiek portfolio met de CD en het concert is hiervan dan ook het onderzoeksresultaat.

De structuur van dit proefschrift is:

- I. Inleiding onderzoeksontwerp
- II. Geschiedenis van en artistieke reflectie over de Raschèr-traditie
- III. Artistiek portfolio
- IV. Slotbeschouwing
- V. Bibliografie
- VI. Onderzoekoutput
- VII. Bijlagen

2. Onderzoeksvragen

II. Geschiedenis van en artistieke reflectie over de Raschèr-traditie

1. Raschèr-traditie

De centrale onderzoeksvraag in dit hoofdstuk luidt: Welke elementen zijn te benoemen die de Raschèr-traditie identificeren?

Vanuit deze identificatie worden dan de elementen uit de Raschèr-traditie geselecteerd, die in dit proefschrift verder worden onderzocht.

2. Buescher saxofoons

Eén van de belangrijkste elementen uit de Raschèr-traditie is, is het bespelen van de Buescher saxofoons. De kenmerken van de Buescher saxofoons worden kort besproken. Een belangrijke sub-onderzoeksvraag van dit proefschrift is:

Wat is de connectie tussen de Raschèr-traditie en het gedachtegoed van Sax?

3. Cône parabolique

Er wordt aangenomen dat de “cône parabolique” een verbindende factor is tussen het gedachtegoed van Adolphe Sax en de Buescher instrumenten. In dit hoofdstuk zal eerst dit deel van Sax’ gedachtegoed zelf, en vervolgens de vermeende connectie kritisch worden onderzocht. Daartoe worden de heersende opvattingen besproken en becommentarieerd.

De onderzoeksvragen zijn:

Hanteerde Sax de ‘cône parabolique’ bij de bouw van zijn instrumenten?

Is dit de connectie tussen het gedachtegoed van Sax en de Raschèr-traditie?

4. Materiaal

Om de connectie met de klank binnen de Raschèr-traditie goed te kunnen beoordelen moet Sax’ opzet zo duidelijk mogelijk zijn. Het instrumentarium van Adolphe Sax zal in dit hoofdstuk geanalyseerd worden met betrekking tot de gebruikte materialen. Dit hoofdstuk wil een duidelijk licht laten schijnen op het correct gebruik van deze oude instrumenten, waardoor een klankbeeld

gerealiseerd kan worden dat Adolphe Sax voor ogen stond. Daarbij gaat het om materialen, maar ook om instellingen die in de huidige tijd gekozen kunnen worden. Het hoofdstuk wordt geschreven vanuit het perspectief van een saxofonist.

De onderzoeksvragen zijn:

Welke materialen gebruikte Adolphe Sax?

Hoe ga ik als saxofonist om met dit 19de-eeuwse materiaal?

5. Klank

Evenals hoofdstuk 4 dient hoofdstuk 5 ervoor om zicht te krijgen op de authentieke saxofoon-klank zoals Sax deze voor ogen had. Om de connectie met de klank binnen de Raschèr-traditie goed te kunnen beoordelen moet Sax' opzet zo duidelijk mogelijk zijn. Dit zal onderzocht worden door het raadplegen van geschreven omschrijvingen van Sax en zijn tijdgenoten, maar ook door het artistieke onderzoek met de instrumenten van Sax zelf. Daarnaast zal onderzoek gedaan worden naar de eerste instrumentalisten die saxofoon speelden, en naar de eerste ons bekende geluidsopnamen van saxofonisten. Ook de uitgegeven werken van de *Edition Sax* voor saxofoon en piano worden opgenomen in het onderzoek.

De onderzoeksvraag is:

Hoe klonken Adolphe Sax' saxofoons van de eerste generatie, in de periode vlak na de uitvinding, dat wil zeggen tussen 1838 en 1866?

6. Top-Tones

Top-Tones, het gebruik van het hoge, overgeblazen, register van de saxofoon, is een duidelijk merkteken van de Raschèr-traditie. Maar houdt dit ook een verband in met Sax? In dit hoofdstuk zal onderzocht worden of Adolphe Sax dit deel van het register – het hoge register - 'bedoeld' heeft.

De onderzoeksvragen zijn:

1. Wat was het toonbereik van de saxofoon ten tijde van Sax en werden er toen Top-Tones gespeeld?
2. Wat was de exacte rol van Sigurd Raschèr voor het (her)introduceren van dit bereik van de saxofoon?

III. Het artistiek portfolio bestaat uit een CD en een concert.

Het artistiek portfolio bestaat uit een CD en een concert en is het artistieke eindresultaat van het in dit proefschrift beschreven onderzoek. Het doel ervan is om tot een geïnformeerde uitvoeringspraktijk te komen.

Door de inzichten die verkregen werden door de analyse van de nauwkeurig met elkaar vergeleken bronnen, is het mogelijk om tot een geïnformeerde uitvoeringspraktijk te komen.

De onderzoeksvraag luidt dan ook:

Wat is het klinkend antwoord op bovenstaande onderzoeksvragen zoals die geformuleerd werden in het descriptieve gedeelte?

3. Methode en bronnen

3.1. Methode

De methode is geïnspireerd op die van de Historische Uitvoeringspraktijk (Historically Informed Practices, kortweg HIP) zoals Clive Brown die uiteenzet in zijn boek⁴. Door deze methode te hanteren in elk hoofdstuk, is het mogelijk om tot een geïnformeerde uitvoeringspraktijk te komen en als eindresultaat een artistieke realisatie.

De methode bestaat dan ook uit vier stappen:

1. Selectie en analyse van bronnen
2. Status quaestionis
3. Vergelijking van bronnen
4. Inzichten van bovenstaande analyses toetsen aan de muzikale praktijk, het zogenaamde muzikale experiment uitgevoerd door de doctorandus

3.2. Bronnen

1. Primaire en secundaire bronnen
2. Mondelinge overdracht van informatie van de Raschèr-traditie door middel van interviews van experts
3. Historische opnames
4. Ongeschreven conventies van de Raschèr-traditie, doorgegeven via repetities met het RSQ en via lessen van Carina Raschèr
5. Instrumenten: opmeten, analyse van de bouw en van het materiaal

Bronnen zijn terug te vinden in de bibliografie en worden vermeld binnen de hoofdstukken.

⁴ Clive Brown, *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900* (Oxford, Oxford University Press, 1999)

II. Geschiedenis van en artistieke reflectie over de Raschèr-traditie

II. Geschiedenis van en artistieke reflectie over de Raschèr-traditie

Hoofdstuk 1: De Raschèr-traditie

1.1. Doelstelling en onderzoeksvraag

Het doel van dit hoofdstuk is om op artistiek, organologisch en pedagogisch vlak de elementen aan te reiken die Raschèr-traditie zouden kunnen identificeren. Het moet een antwoord bieden op volgende onderzoeksvraag:

Welke elementen zijn te benoemen die de Raschèr-traditie identificeren?

Zoals in de inleiding aangehaald wordt met het woord traditie verwezen naar een “school” – een specifieke uitvoeringspraktijk of manier van musiceren op, en omgaan met de saxofoon, die door docenten binnen deze Raschèr-traditie/school worden doorgegeven aan een nieuwe generatie.

Om deze traditie te kunnen identificeren, werd in de eerste plaats gekozen te focussen op het **Raschèr Saxophone Quartet** (RSQ). Zoals vermeld in de inleiding, maakt dit zogenaamde ‘instituut’ een zeer essentieel onderdeel uit van de Raschèr-traditie. De studie van zo’n instituut binnen een traditie kan dus belangrijke directe en indirecte informatie leveren over de traditie. In 1969 beëindigde Raschèr zijn carrière als solist, en richtte het RSQ op. Hij gaf daarmee gehoor aan een langjarige wens om een professioneel saxofoonkwartet op te richten. Om de onderzoeksvraag te beantwoorden, heb ik me grotendeels gebaseerd op mondelinge overdracht van informatie binnen het RSQ, waarvan ik lid ben sinds 2014. Ook door het feit dat ik oud-leerling ben van de dochter van Sigurd, Carina Raschèr (°1945) tijdens het academiejaar 2002-2003, ben ik zelf een schakel in het doorgeven van deze traditie. Dankzij deze betrokkenheid, heb ik ook toegang tot het archief, zowel dat van Sigurd Raschèr als dat van het kwartet. Dit maakt van mij een bevoorrechte getuige van de geschiedenis van het kwartet en de traditie van het RSQ. Dit hoofdstuk moet dus enerzijds gelezen worden als een persoonlijke artistieke reflectie op de Raschèr-traditie maar anderzijds ook als een geschiedenis van het kwartet, gebaseerd op geschreven bronnen zoals een lijst van alle concerten en premières. Ook de ‘klinkende’ bronnen zoals opnames vormen een belangrijk element in het onderzoek.

Omdat de pedagogie van de saxofoon zo belangrijk was voor Sigurd Raschèr, werd er een aanzet gegeven om dit luik verder te onderzoeken door een lijst te maken van de eerste generatie leerlingen. De stamboom van deze studenten van Raschèr die dan op hun beurt docenten worden binnen deze traditie, kan eveneens beschouwd worden als een indirecte informatie.

Zoals in het inleidend hoofdstuk aangegeven, beweerde Raschèr zelf dat hij voortbouwde op het gedachtegoed van Adolphe Sax. Het identificeren van deze traditie is dus nodig om puntsgewijs vast te kunnen stellen wat juist de link is tussen Raschèr en het gedachtegoed van Sax. Dit onderzoek over de wijze waarop Raschèr voortbouwde op Sax, vormt een belangrijk onderdeel van dit proefschrift en werd nooit eerder gevoerd.

1.2. Organisatie van het onderzoek

Om de artistieke, organologische en pedagogische Raschèr-traditie te kunnen identificeren werden volgende bronnen geraadpleegd:

1.2.1. Analyse van de archiefstukken en publicaties van het RSQ.

De archiefstukken en publicaties werden eerst verzameld alvorens ze werden geanalyseerd.

Om de geschiedenis van het RSQ te kunnen maken werden er eerst chronologische lijsten gemaakt.

In bijlage lijsten van:

- de concerten die uitgevoerd zijn door het RSQ van de oprichting in 1971 tot 2021 (van de eerste twee jaren zijn geen bronnen meer beschikbaar om een betrouwbare lijst samen te stellen), *zie bijlage 1*
- de componisten die voor het RSQ schreven met, indien gevonden, de datum van de première, *zie bijlage 2*
- een volledige discografie van het RSQ, *zie bijlage 3*
- een lijst van werken geschreven voor het Raschèr Duo (Sigurd en Carina Raschèr), *zie bijlage 4*
- een overzicht van de constellaties van het RSQ zoals hieronder genoemd, voorzien van foto's, *zie bijlage 5*

Naast het feit dat deze data belangrijk zijn voor dit proefschrift omdat het inzicht oplevert, worden ze nu ook voor het eerst gepubliceerd. Zo hoop ik dat door het beschikbaar maken hiervan een bijdrage geleverd kan worden aan toekomstig onderzoek.

1.2.2. Analyse van secundaire literatuur.

1.2.3. Mondelinge overdracht van informatie door middel van interviews van experts.

Er werden 7 experts geselecteerd uit enerzijds de (oud)-leden van het RSQ en anderzijds werd ook Claude Delangle, als docent aan het Conservatoire Supérieure van Parijs geïnterviewd. Hij is een belangrijk 'advocaat' van de zogenaamde Franse saxofoontraditie. Deze interviews vonden plaats in 2018, 2019 en 2020.

De vragen peilden naar de identificatie van volgende elementen van de Raschèr-traditie:

- bouw van de gebruikte saxofoons
- klank van de gebruikte saxofoons
- repertoire van het RSQ
- geschiedenis van het RSQ
- persoonlijk contact met Sigurd Raschèr

Om deze selectie van experts te verduidelijken is het opportuun eerst een overzicht te geven van de verschillende samenstellingen van het RSQ: (sopraan, alt, tenor, baritonsaxofoon)

1969-1980: Carina Raschèr, Sigurd Raschèr, Bruce Weinberger, Linda Bangs

1981-1990: Carina Raschèr, John Edward Kelly, Bruce Weinberger, Linda Bangs

1990-1992: Carina Raschèr, Harry Kinross White, Bruce Weinberger, Linda Bangs

1992-2001: Carina Raschèr, Harry Kinross White, Bruce Weinberger, Kenneth Coon

2001-2002: Carina Raschèr, Elliot Riley, Bruce Weinberger, Kenneth Coon

2002-2014: Christine Rall, Elliot Riley, Bruce Weinberger, Kenneth Coon

2014-2019: Christine Rall, Elliot Riley, Andreas van Zoelen, Kenneth Coon

2019-heden: Christine Rall, Elliot Riley, Andreas van Zoelen, Oscar Trompenaars

Interviews gehouden met: (chronologisch geordend)

Carina Raschèr ²³	22 maart 2018	Lörrach, Duitsland
Bruce Weinberger ²⁴	28 maart 2018	Basel, Zwitserland
Linda Bangs ²⁵	13 mei 2018	Gärtringen-Rohrau, Duitsland
Kenneth Coon ²⁶	14 oktober 2018	Freiburg, Duitsland
Christine Rall ²⁷	8 december 2018	Gundelfingen, Duitsland
Harry White ²⁸	9 december 2018	Basel, Zwitserland
Elliot Riley ²⁹	10 januari 2019	schriftelijk
Claude Delangle ³⁰	14 oktober 2020	Tilburg, Nederland

²³ Carina Raschèr, geboren 1945 in New York, USA. Zij kreeg saxofoonlessen van haar vader Sigurd Raschèr vanaf haar vijfde levensjaar. Het jaar daarna speelde zij reeds haar eerste concert. Vanaf 1952 geeft zij met haar vader concerten als “Raschèr Duo”. Verschillende nieuwe composities worden aan dit duo opgedragen, zie *bijlage 4*. Vanaf de oprichting in 1969 maakte zij deel uit van het RSQ. In 2005 doneerde zij de fysieke nalatenschap van haar vader aan de State University of New York in Fredonia, USA. Zij is nog steeds actief als docente in haar woonplaats Lörrach, in Duitsland.

²⁴ Bruce Weinberger, geboren 1950 in Akron, Ohio, USA. Was vanaf jonge leeftijd een leerling en vertrouweling van Sigurd Raschèr. Net als Carina Raschèr was hij vanaf de oprichting in 1969 lid van het Raschèr Saxophone Quartet. Naast zijn functie als tenorsaxofonist in het ensemble was hij ook werkzaam als manager van het kwartet. Verder dirigeerde, en managede hij in de eerste jaren het Raschèr Saxophone Orchestra.

²⁵ Linda Bangs, geboren 1947 in Wavery, New York, was ook een van de leden van het Raschèr Saxophone Quartet van het eerste uur, vanaf 1969 tot 1992. Zij studeerde bij Laurence Wyman en Sigurd Raschèr. In 1990 richtte zij het Süddeutsche Saxophon-Kammerorchester op, waarmee zij als dirigente ook verschillende premières realiseerde. Zij was van 1993 tot 2011 docente aan de Akademie für Tonkunst in Darmstadt, Duitsland.

²⁶ Kenneth Coon werd geboren in 1967 in Columbus, Georgia, USA. Hij studeerde in Florida bij Patrick Meighan en later bij Debra Richtmeyer in Texas. Tijdens zijn studietijd volgde hij verschillende cursussen van het RSQ, waar hij in 1992 lid van werd. Hij hield deze positie tot zijn vroegtijdige dood in 2019, na een kort, maar dramatisch ziekbed.

²⁷ Christine Rall, geboren 1969, had reeds haar eerste saxofoonlessen bij Carina Raschèr in hun beider woonplaats Tübingen, in Duitsland. Zij studeerde daarna aan de Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf bij Horst Böttcher, en vervolgde haar studie in Amerika bij Lawrence Gwozdz aan de University of Southern Mississippi in Hattiesburg en Patrick Meighan aan de Florida State University. Zij volgde verschillende workshops bij Sigurd Raschèr alvorens zij lid werd van het RSQ in 2002.

²⁸ Harry White, geboren 1967 in Mississippi, USA. Studeerde aldaar aan de University of Southern Mississippi in Hattiesburg bij Lawrence Gwozdz, en volgde later lessen bij Sigurd Raschèr. Na zijn vertrek uit het RSQ in 2001 is hij actief gebleven als uitvoerend musicus in diverse combinaties, en als pedagoog in zijn woonplaats Zürich, Zwitserland. Hij is dirigent van het “Swiss Saxophone Orchestra”.

²⁹ Elliot Riley werd geboren 1978 in Columbus, Georgia, USA. Hij volgde zijn eerste saxofoonlessen bij zijn vader, klarinettist Edwin Riley. Hij studeerde aan de Florida State University bij Patrick Meighan. Riley kwam in 2001 naar Duitsland om lid te worden van het Raschèr Saxophone Quartet.

³⁰ Claude Delangle, geboren 1957 in Lyon, Frankrijk, is een van de belangrijkste vertegenwoordigers van de Franse saxofoonschool. Hij studeerde bij resp. Serge Bichon in Lyon en Daniel Deffayet in Parijs. Sinds 1988 is hij hoofdvakdocent klassiek saxofoon aan hetzelfde ‘Conservatoire Supérieure’ in Parijs. Hij is mondiaal actief als musicus, met een grote staat van dienst.

Deze mondelinge overdracht werd al gedeeltelijk gepubliceerd in “Das Orchester”³¹ en “Rohrblatt”³², ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van het kwartet in 2019.

Transcripties van deze gesprekken zijn te vinden in *bijlage 6* van dit proefschrift, met uitzondering van het gesprek met Bruce Weinberger, aangezien hij geen toestemming gaf voor publicatie hiervan.

1.2.4. Analyse van opnames van het RSQ en Sigurd Raschèr zelf.

Een zeer belangrijke bron vormen de opnames van Raschèr zelf. Het is om die reden dat een discografie van Raschèr gemaakt werd, die in *bijlage 7* te vinden is.

1.2.5. In kaart brengen welke docenten in de eerste generatie na Sigurd Raschèr (zijn directe leerlingen dus) in deze traditie hebben lesgegeven.

1.2.6. Artistieke overdracht: Deze is niet te omschrijven, maar hiervoor moeten opnames beluisterd, en concerten bezocht worden.

1.3. Status quaestionis

Een bron waarin geconcentreerde artistieke, organologische en pedagogische informatie te lezen staat die uiteenzet hoe de Raschèr-traditie geïdentificeerd kan worden, bestaat niet. Daarin wil dit deel hoofdstuk voorzien.

Hoewel Sigurd Raschèr een naam heeft als een klok binnen de wereld van de klassieke saxofoon, bestaat er tot op heden geen uitgebreide wetenschappelijk gefundeerde biografie over hem.

In “Top-Tones for the Saxophone”³³ is een korte biografische schets van Raschèr te vinden. Wildy Zumwalt, werkzaam aan de State University of New York in Fredonia, U.S.A. werkt op dit moment aan een allesomvattende biografie van Sigurd Raschèr. Tot deze voltooid is, is de uitgave ‘SMR 100’³⁴, als meest complete bron over hem te beschouwen. Deze publicatie geeft een biografisch overzicht van Sigurd Raschèr, een overzicht van zijn publicaties en een lijst met composities die voor Raschèr geschreven werden. Daarnaast bevat het ook achtergrondinformatie over de stukken die ter

³¹ Andreas van Zoelen, *Ein Ensemble ohnegleichen*, in: *Das Orchester* (september 2019), 24-27

³² Andreas van Zoelen, *50 Jahre Raschèr Saxophone Quartet*, in: ‘*Rohrblatt* (1-2019), 18-24

³³ Sigurd M. Raschèr, *Top-Tones for the Saxophone, Four-Octave Range* (New York, Fischer, 1941), 3

³⁴ Caravan et. al., *SMR 100: Sigurd M. Raschèr Centennial Celebration, November 10-11, 2007* (Fredonia, SUNY Fredonia School of Music, 2007)

gelegenheid van de 100^{ste} verjaardag van Raschèr in November 2007 gespeeld werden. Vóór deze publicatie maakte Harry R. Gee³⁵ al een biografisch overzicht en een bibliografie met secundaire literatuur die over Raschèr geschreven was.

Eén van de belangrijkste primaire bronnen is de zogenaamde “Raschèr Reader”³⁶. Hierin zijn, in chronologische volgorde, veel van Raschèr’s eigen teksten gebundeld. Deze teksten gaan niet alleen over de saxofoon, en muziek in bredere zin, maar behandelen ook bijvoorbeeld politiek, kernenergie en filosofie. Verder is de briefwisseling tussen Werner Wolf Glaser (1913-2006) en Sigurd Raschèr, uitgegeven en geredigeerd door Otfried Richter³⁷, erg interessant.

Hoewel we nog moeten wachten op het werk van Zumwalt, zijn er de 10 laatste jaar op academisch vlak wel een aantal doctoraten³⁸ en masterproeven³⁹ geschreven.

In mijn masterthesis⁴⁰ deed ik verslag van de activiteiten van Sigurd Raschèr in Nederland. De basis van dit deel van mijn onderzoek werd gevormd door het bestuderen van 119 recensies uit Nederlandse kranten. De Raschèr familie stuurde mij 73 daarvan toe na de dood van Sigurd Raschèr in 2001. Verdere 46 documenten vond ik in de Koninklijke Bibliotheek in Den Haag. Al deze recensies zijn voor toekomstig onderzoek door mij in het Engels vertaald, digitaal opgeslagen en beschikbaar gesteld voor academisch onderzoek⁴¹. In dit onderzoek maakte ik reeds een beknopte biografische schets van Sigurd Raschèr en een eerste aanzet tot identificatie van de Raschèr-traditie, waarop ik in dit onderzoek verder wil bouwen.

³⁵ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music 1844-1985* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 139-144

³⁶ Sigurd Raschèr, samenstelling Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014)

³⁷ Otfried Richter, *Würzburger Hefte zur Musikpädagogik*, vol. 5: *Werner Wolf Glaser (1913-2006), Exilkomponist und Musikpädagoge. Lebensabschnitte und Werkauszüge mit einem ausführlichen Briefwechsel mit Sigurd Raschèr und Philipp Jarnach* (Weikersheim, Markgraf, 2014)

³⁸ Christopher Mickel, *A Comparative Examination of the Published Editions of Alexander Glazunov’s Concerto in E-flat Major for Alto Saxophone and String Orchestra, Op. 109* (PhD diss., West Virginia University, 2011), Adam Muller, *High Register Excerpts of Selected Alto saxophone Concerti: A critical Anthology* (PhD diss., Florida State University, 2012), Andrew Steinberg, *The Raschèrian Approach: A Critical Analysis of the Performance Practice of Sigurd Manfred Raschèr* (PhD diss., New England Conservatory of Music, 2019), Michael Keepe, *The Hollywood Saxophone Quartet: Its History and Contributions to Saxophone Quartet Performance in the United States* (PhD diss., The University of Arizona, 2012)

³⁹ Eleanor Scales, *The Influence of Sigurd Rascher [sic] on the Development of Saxophone Repertoire*. (Master diss., University of Huddersfield, 2020)

⁴⁰ Andreas van Zoelen, *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013), 52-90

⁴¹ Zie <https://vanzoelen.eu/publications/>

Tenslotte schreven twee van mijn studenten aan de Fontys Academy of Music and Performing Arts, Niek Starmans⁴² en Cameron Millar⁴³, hun master-thesis over Sigurd Raschèr.

Verder is biografische info over Raschèr moeilijk te vinden. Het is niet alleen zeer versnipperd maar komt vooral voor in meer vulgariserende publicaties, radio-uitzendingen en films. Er bestaan veel teksten in het kader van LP/CD opnames van het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ) en interviews, die vaak dezelfde (biografische) gegevens vermelden. Hetzelfde geldt voor het promotiemateriaal dat het kwartet door de jaren heen gebruikte. Frank Lunte⁴⁴ schreef een korte biografische tekst over Raschèr met een summiere beschrijving van de “Raschèr-school”. Eén radio-uitzending, is hierbij van belang: in 2020 realiseerde Elisabeth Richter een portret⁴⁵ van het RSQ. Ik werkte zelf mee aan deze uitzending. Richter geeft middels (klinkende) vergelijkingen met andere kwartetten een goede (klinkende) aanzet tot een identificatie van het Raschèr Saxophone Quartet. Deze is in lijn met de in dit deel van het onderzoek beschreven punten. Verder zijn er ook twee radio-interviews waar Sigurd Raschèr zelf aan het woord komt over zijn leven: in Amerika werd hij in 1987 geïnterviewd, ter gelegenheid van zijn 80^{ste} verjaardag⁴⁶ en in 1991 volgde een interview voor de Duitse radio⁴⁷. De film “The Saxophone”⁴⁸ en de bijbehorende brochure⁴⁹ uitgebracht door Buescher geven inzicht in de pedagogiek van Sigurd Raschèr voor wat betreft de technische onderdelen.

Na Raschèr’s dood verschenen vele necrologieën, wederom veelal met overeenkomende informatie. Eén daarvan zij hier genoemd, geschreven door John Edward Kelly⁵⁰, die hem als leerling zeer goed kende.

⁴² Niek Starmans, *Sigurd Raschèr. His success and how he gained it* (Master diss., Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013)

⁴³ Cameron Millar, *A Hermeneutic Analysis of Sigurd M. Raschèr’s Pedagogy* (Master diss., Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2016)

⁴⁴ Frank Lunte et al., *Saxophone, Ein Instrument und sein Erfinder* (Berlin, Nicolai, 2014), 135-139

⁴⁵ Elisabeth Richter, “...klassisch zu viert auf Blech und Holz. Das Raschèr Saxophone Quartet und die Folgen” NDR Kultur Welt der Musik, radio-uitzending, 3 februari 2020, 20-22 uur

⁴⁶ Boston Public Radio (Morning Pro Musica), interviewer Robert J. Lurtsema, 15 mei 1987

⁴⁷ Onbekend radiostation Duitsland, interviewer Klaus Trappmann, 1991

⁴⁸ Beschikbaar in drie delen op YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=nXTIYaCwQAM>, <https://www.youtube.com/watch?v=RXyflaUyeRU> en <https://www.youtube.com/watch?v=G3oFCmNXXfQ>

⁴⁹ Brochure “the Saxophone’ starring Sigurd Rascher [sic]”, (Elkhart, Buescher Band Company, 1957)

⁵⁰ John Edward Kelly, *Musical Pioneer & Beacon of Idealism: Sigurd M. Rascher [sic] (15 May, 1907 – 25 February, 2001)*, gepubliceerd op www.johnedwardkelly.com, 2001

1.4. Sigurd Raschèr: een biografische schets

Vermits Wildy Zumwalt aan een alles omvattende biografie van Sigurd Raschèr werkt, is het niet de bedoeling van dit proefschrift om een nieuwe biografie te schrijven. Toch is het passend om in het kader van de identificatie van de Raschèr-traditie een korte biografische schets van Sigurd Raschèr op te nemen.

Op 15 mei 1907 werd Sigurd Raschèr geboren, in Elberfeld, nu deel van de stad Wuppertal in de Duitse deelstaat Nordrhein-Westfalen. Beide zijn ouders hadden beide verschillende nationaliteiten, maar bezaten een Duits paspoort⁵¹. Het gezin verhuisde meerdere keren binnen Duitsland en Zwitserland. Raschèr was leerling op de eerste “Waldorf Schule” (in Nederland: vrije school) in Stuttgart. De antroposofische leer van Rudolf Steiner was een belangrijk element van zijn opvoeding en zijn latere leven.

Raschèr studeerde aanvankelijk klarinet bij Philip Dreisbach, aan het conservatorium in Stuttgart, maar brak deze studie in 1927 af om zijn familie financieel te ondersteunen. Raschèr speelde om die reden in verschillende dansorkesten. Om meer geld te kunnen verdienen in deze setting leerde hij zichzelf saxofoon spelen. Zijn eerste instrument was van onbekende makelij, en kocht hij in een pandjeshuis⁵². Het is in deze setting dat het begin wordt gemaakt van Raschèr’s gebruik van het hoge register, de zogenaamde “Top-Tones”. Een collega had de saxofoon bespot om zijn kleine bereik. Op basis van de techniek van het overblazen die Raschèr van de klarinet kende, begon hij met experimenteren om het bereik van de saxofoon groter te maken.

Niet lang daarna daagde de bekende Bach vertolker Georg Walther (1875-1952) hem uit Bach op zijn saxofoon te spelen: *“Sie sollten Bach auf dem Saxophon spielen. Er hätte es geliebt!”*⁵³. Als Bach-Oratoriensänger en professor aan onder andere de Berliner Musikakademie gold Walther als een autoriteit. Dit legde de kiem voor zijn verdere carrière. Nog steeds is het spelen van de muziek van Bach een belangrijk onderdeel binnen de traditie.

Raschèr inspireerde meer dan 160 componisten⁵⁴ zoals Jacques Ibert (1890-1962), Aleksander Glazounov (1865-1936), Frank Martin (1890-1974) en Paul Hindemith (1895-1963) om nieuwe werken voor saxofoon te schrijven. Zij lieten zich allen inspireren door Raschèr’s spel. Het is belangrijk zich te

⁵¹ Carina Raschèr, persoonlijke communicatie (e-mail), 2-8-2013

⁵² Brochure *“the Saxophone’ starring Sigurd Rascher [sic]”*, (Elkhart, Buescher Band Company, 1957)

⁵³ Hans-Jürgen Schaal, *Entwaffnende Transparenz. Bach auf vier Saxofonen* (2011), op: <http://www.hjs-jazz.de/?p=00240>, geraadpleegd 26-1-19

⁵⁴ Carina Raschèr, *Pionier des klassischen Saxophons, Sigurd Rascher [sic] zum 90sten Geburtstag*, persoonlijke aantekening Carina Raschèr

realiseren dat de saxofoon op dat moment geenszins een geëmancipeerd ‘klassiek’ muziekinstrument was. Velen associeerden het uitsluitend met amusementsmuziek. Raschèr’s bijdrage aan genoemde emancipatie van de saxofoon kan simpelweg niet overgewaardeerd worden. Het is mijn persoonlijke overtuiging dat deze emancipatie nog lang niet voltooid is, sterker nog, dat het (blijven) werken hieraan voor de toekomst van het instrument van essentieel belang is.

Hij vestigde zich in Berlijn, dat in de jaren 1930 een belangrijk centrum van culturele activiteit was. Zijn uitvoeringen van het Concerto van Edmund von Borck in 1932 in Hannover en later in de Philharmonie in Berlijn, markeren het begin van zijn carrière. In 1933 echter zag hij zich genoodzaakt te verhuizen naar Denemarken, aangezien de saxofoon door het opkomende nationaalsocialistische regime werd gezien als ‘entartet’, en hij zich na schriftelijke bedreigingen niet meer veilig voelde⁵⁵. Je kunt zeggen dat daarmee de traditie van het klassieke saxofoonspel op dat moment uit Duitsland geëmigreerd is. Dit lijkt mij dan ook de reden dat de ontwikkeling van dit klassieke saxofoonspel in Duitsland heden ten dage nog steeds op een veel lager peil is dan in de omliggende landen. Overigens kwam Nazi-Duitsland later, onder invloed van de lobby van de muziekinstrumentenmakers industrie terug op genoemde classificering van de saxofoon⁵⁶

In Denemarken gaf hij vanaf 1934 enige tijd les aan het conservatorium van Kopenhagen. Hij vertrok echter al vrij snel naar Zweden, waar hij zijn vrouw Ann Mari leerde kennen. Van 1935-1938 woonde hij in Malmö, en gaf door ook les⁵⁷. In 1939 speelde Raschèr zijn eerste tournee in Amerika, waar hij met de New York Philharmonic onder John Barbirolli (1899-1970), en het Boston Symphony Orchestra onder Sergei Koussevitzky (1874-1951) optrad⁵⁸. In 1940 was hij weer in Amerika, waar onder andere Arturo Toscanini (1867-1957) zijn recital in “Town Hall” bezocht. Op dat moment was het definitief te gevaarlijk geworden om terug te keren naar Europa. Hij probeerde via een oponthoud in Cuba een verblijfsvergunning voor de USA te verkrijgen (de zogenaamde “Greencard”), maar mocht eenmaal aangekomen in Cuba tot zijn grote schrik niet meer terug naar Amerika. Bijna een jaar lang zat hij daar vast, en bracht zijn tijd door met het oogsten van suikerriet. In 1941 lukte de overtocht uiteindelijk en vestigde het gezin zich in Shushan, New York, U.S.A. waar Raschèr een boerderij kocht die hij zelf volledig verbouwde. Hij leefde daar tot zijn dood op 25 februari 2001. Raschèr was als pedagoog werkzaam in de USA aan respectievelijk de Manhattan School of Music, University of Michigan en de

⁵⁵ Onbekend radio station Duitsland, interviewer Klaus Trappmann, 1991

⁵⁶ Elisabeth Richter, “...klassisch zu viert auf Blech und Holz. Das Raschèr Saxophone Quartet und die Folgen” NDR Kultur Welt der Musik, radio-uitzending, 3 februari 2020, 20-22 uur

⁵⁷ Jurgen Demmler, *Einer der führenden Saxophonisten seiner Zeit. Sigurd M. Rascher [sic] wurde neunzig*, in: ‘Rohrblatt (2-1997), 50

⁵⁸ John Edward Kelly, *Musical Pioneer & Beacon of Idealism: Sigurd M. Rascher [sic] (15 May, 1907 – 25 February, 2001)*, gepubliceerd op www.johnedwardkelly.com, 2001, 2,

Eastman School of Music⁵⁹. De achterliggende drive voor het lesgeven blijkt uit het volgende citaat van Carina Raschèr⁶⁰:

“To secure the future of his instrument, Rascher [sic] saw the necessity to pass on his knowledge to other.”

Deze visie op het pedagogische werk is nog altijd voelbaar binnen de Raschèr-traditie.

Ann Mari en Sigurd kregen vier kinderen: Staffan, Kristina, Carina (ook genoemd Karin) en Astrid.

Naast zijn ongekeerde aantal concerten bleef Raschèr zijn hele leven grote waarde hechten aan pedagogische activiteit. Naast de genoemde betrekkingen aan verschillende conservatoria bleef hij tot op hoge leeftijd masterclasses geven. Zijn ongelooflijke volle mondiale concertagenda gedurende zijn lange carrière is nog meer indrukwekkend als je bedenkt dat tijdens die jaren het reizen lang niet zo eenvoudig is als nu.

Het volgende citaat van Sigurd Raschèr⁶¹ omschrijft zijn visie op de saxofoon zeer treffend:

“Das Saxophon ist ein Instrument, welches durchaus für den modernen Menschen geschaffen ist, der aus Erkenntnis und Freiheit handeln will und seine menschlichen Möglichkeiten in der nobelsten Weise verwirklichen möchte. So passt es zu dem Modernen Menschen wie kein anderes Instrument, da die Entscheidung und die freie Handlung gefordert werden in Zusammenhang mit dem Saxophon“

In een van de vele necrologieën die in 2001 gepubliceerd werden schreef ook Paul Cohen⁶², oud-leerling van Raschèr een bijdrage, waarin een aantal zinsneden als treffend, ook in relatie tot de hier te maken identificatie van de traditie, te beschouwen zijn.

“[1] Rascher [sic] had an artistry and a personality that was able to inspire. [...] [2] Or, one could look to his altissimo development. [...] [3] his book [Top-Tones for the saxophone] (and illustrated at length in his clinics) revealed an artistic philosophy and profound understanding of the human essence of musical communication. [4] The impact of these ideas (when fully absorbed) quite literally changes one from a player to a musician, from a skillful technician to an artist. [...] [5] The subtleties and nuances of tone, expression and style that for many years

⁵⁹ Jürgen Demmler, *Einer der führenden Saxophonisten seiner Zeit. Sigurd M. Rascher [sic] wurde neunzig*, in: *Rohrblatt* (2-1997), 50

⁶⁰ Carina Raschèr, *SIGURD M. RASCHER's [sic] 90th birthday, Born May 15th, 1907, Pioneer of the classical saxophone*, persoonlijke aantekening (ongepubliceerd) Carina Raschèr

⁶¹ Gerhard Braun, *Raschèr Saxophone Quartet: Ein Porträt*, in: *Tibia* (2-1993), 457

⁶² Paul Cohen, et. al., *Sigurd Rascher [sic], 1907-2001*, in: *NASA update* (May/June 2001), 4

equated Rascher with the musicianship of concert pianists, violinists, cellists, etc. are unique to the saxophone world, and set a standard yet to be equaled."

De cijfers [1]-[5] zijn door mij toegevoegd. Met betrekking tot punt [4]: hier zouden wij de connectie willen maken met de opmerking van Adolphe Sax/Jean-Georges Kastner (1810-1867) over het bereiken van het niveau van een 'artiste', zoals genoemd in het motto van dit proefschrift op pagina 1!

Raschèr speelde na zijn eerste instrument dat hierboven reeds genoemd werd, uitsluitend op saxofoons van de Amerikaanse firma Buescher. Deze wissel heeft in de eerste helft van de jaren 1930 plaatsgevonden⁶³. De saxofoons van Buescher gaven hem de beste mogelijkheid zijn klankideaal te realiseren. Raschèr was bekend met de patenttekst⁶⁴ van Adolphe Sax waarin staat dat het doel van de klank van de saxofoon was om een brug te slaan tussen strijkers en blazers en in het symfonieorkest enerzijds, en in de militaire blaasorkesten tussen koper- en houtblazers anderzijds. De plooibaarheid van de toon die deze opzet impliceert was een belangrijk aspect voor Sigurd Raschèr. Hij distantieerde zich van de ontwikkeling, die tegelijkertijd met de carrière van Raschèr een hoge vlucht nam in de richting van een meer snedige saxofoontoon ten faveure van gebruik in de lichte muziek, en zocht naar een warme, volle toon. De instrumenten van Buescher en de bijbehorende mondstukken hielpen hem hierbij. Zowel instrumenten als mondstukken zouden daarbij geïnspireerd zijn door het gedachtegoed van Adolphe Sax. Deze verbinding zal in het volgende hoofdstuk worden uiteengezet.

1.5. Opnames van Sigurd Raschèr

De start van het onderzoek van dit onderdeel was: een zo volledig mogelijke discografie van commerciële opnames van Sigurd Raschèr te maken, die in de bijlage is opgenomen. In het verloop van dit onderzoek heb ik verschillende tot nog toe onbekende opnames van Sigurd Raschèr in Nederland gevonden. Een recente vondst is bijvoorbeeld een opname van *La Malinconia*, van Henk Badings (1907-1987), waar tot nog toe geen opname van Raschèr van bekend was, ondanks het feit dat het stuk voor hem geschreven is.

⁶³ Carina Raschèr, persoonlijke communicatie (e-mail), 23-4-21

⁶⁴ Adolphe Sax, *1^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patentnummer 3226, 21 maart 1846

Dit naast de opnames die ik tijdens mijn vorige onderzoek⁶⁵ reeds gevonden had zoals de integrale uitzending van een van de schoolconcerten, meerdere concerten met symfonieorkest en de televisie opname van het Concerto⁶⁶ voor altsaxofoon en strijkers van Lars-Erik Larsson (1908-1986).

Het is zoals altijd niet evident om muzikaliteit te verwoorden, maar gezien de importantie van deze opnames wil ik dat toch proberen. De opnames geven een duidelijk beeld van Raschèr's klank-concept, dat zich concentreert op een warme, volle saxofoonklank, met een flexibel vibrato, dat het meest lijkt op het vibratogebruik van strijkinstrumenten. Met name de opnames van Badings en Larsson waren voor mij persoonlijk belangrijk omdat de interpretatie van Raschèr van deze werken in mijn ogen zeer overtuigend is. De werken worden zeer eloquent, met een groot gevoel voor overzicht, gebracht. De eloquentie blijkt niet alleen uit een duidelijke, veelzijdige articulatie, maar ook uit het gevoel van vorm. Raschèr's spel in met name in de televisieopname van Larsson is zeer virtuoos. De vondst van dit televisiemateriaal had een grote impact binnen de saxofoon-community. Meer subjectief is het zeer interessant een mythische figuur als Raschèr 'live' te zien en te horen spelen, zodat je je als musicus ook een beeld kunt vormen hoe hij met de beslommeringen van het actief musiceren omging.

1.6. Het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ)

1.6.1 De start

Zoals vermeld richtte Raschèr in 1969 het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ) op. Al in 1938 doet Raschèr eerste pogingen tot het kwartetspel. Samen met de heren Billberg, Nelinder en Benemark speelt hij een concertje voor de radio in Stockholm. Voornamen en levensdata van deze spelers zijn helaas onbekend. Uitgevoerd wordt de *Petite Suite* van Jean-Baptiste Lully (1632-1687)⁶⁷, geen originele composities dus, maar een arrangement voor saxofoon. Aan te nemen is dat deze drie musici allen studenten van Raschèr waren aan het conservatorium van Malmö.

Raschèr⁶⁸ zelf zegt over het kwartetspel in een tekst uit 1973 het volgende:

⁶⁵ Andreas van Zoelen, *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013), 87-90

⁶⁶ Een kort fragment hiervan is te zien op <https://www.youtube.com/watch?v=4-gttb2NgQ4>

⁶⁷ Olli-Pekka Tuomisalo, persoonlijke communicatie (e-mail), 27-1-2019

⁶⁸ Sigurd Raschèr, samenstelling Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 197

"We also have a good beginning of a repertoire for saxophone quartet, a form of ensemble which has found many friends in the last few years. Most of these works are for SATB, yet there are more AATB quartets. Besides these, there are many excellent arrangements available, mostly smaller works for young players. Indeed a far cry from the Berlin of 1932, where it was not easy to find another three saxophone enthusiasts."

In een persoonlijke aantekening merkt Raschèr⁶⁹ op:

"In 1934 Glaser and I lived in Copenhagen. Among my students at the Royal Academy of Music there were a few, serious enough to want to play chamber music, i.e. a quartet.[...] The baritone was so rare as to make it impractical to ask for it in a work of serious music. Glaser succeeded in writing a work that is altogether coherent..."

In een brief aan Werner Wolf Glaser uit 1965 schrijft Raschèr⁷⁰ dat hij in 1964 enkele keren Glaser's *Quartett* speelde, maar dat een grote moeilijkheid voor het samenspelen bestaat in het feit dat *"2 Quartett-Mitglieder zusammen wohnen, jedoch Lee P. [Patrick] und Michael R. [Ried] jeder hundert von miles wo anders ist."*

Carina Raschèr⁷¹:

"Für mich war und ist Kammermusik die höchste Form des musizierens. Nirgendwo sonst sind die menschlichen und musikalischen Interaktionen mehr intim. Diese Gedanken waren die Grundlage der Motivation meines Vaters endlich seinen Traum zu erfüllen; ein Saxophonquartett zu gründen, etwas, dass er Jahrzehnte lang angestrebt hatte"

In het voorwoord van de uitgave van Ernst-Lothar von Knorr's (1896-1973) *Introduktion für Drei Saxophone zu einem Chor von Christian Morgenstern* schrijft Raschèr⁷²:

"Music lovers uniting for the joy of playing together, it is an old story: string quartet, brass choir, recorder consort, woodwind quintet, etc. and of late groups of saxophones. That it took so long before the saxophone quartet has become a respected form of chamber music might be surprising, especially since Leon Escudier wrote already in 1844 "There could actually be a

⁶⁹ Sigurd Raschèr, persoonlijke aantekening, 24-11-1977

⁷⁰ Otfried Richter, *Würzburger Hefte zur Musikpädagogik*, vol. 5: *Werner Wolf Glaser (1913-2006), Exilkomponist und Musikpädagoge. Lebensabschnitte und Werkauszüge mit einem ausführlichen Briefwechsel mit Sigurd Raschèr und Philipp Jarnach* (Weikersheim, Markgraf, 2014), 139

⁷¹ Andreas van Zoelen et al., *Raschèr Saxophone Quartet: the first fifty years* (Freiburg, Raschèr Saxophone Quartet, 2019), 14

⁷² Ernst Lothar von Knorr, *Introduktion für Drei Saxophone zu einem Chor von Christian Morgenstern* (Englewood, to the Fore publishers, 1993)

quartet of saxophones. Here is a new world opening up for instrumental art. (La France Musicale, Paris, Jan. 7, 1844)”

En zo komt het dat in de zomer van 1969 de leden van het Raschèr Saxophone Quartet voor de eerste keer bij elkaar komen. Ontmoetingsplaats is het huis van Sigurd Raschèr in Shushan, New York, USA. Leden van het eerste uur zijn Raschèr's dochter Carina (sopraan), met wie hij al sinds de jaren '50 als "Raschèr Duo" optrad. Daarnaast nodigde hij twee van zijn studenten, te weten Linda Bangs (bariton) en Bruce Weinberger (tenor) uit voor zijn nieuwe kwartet. De deelname in jaren van de verschillende leden in deze groep is al even indrukwekkend als veelzeggend. Sigurd Raschèr zelf neemt als altsaxofonist in 1980 afscheid. Linda Bangs stopt in 1992 (23 jaar), Carina Raschèr in 2002 (33 jaar). Bruce Weinberger tenslotte speelt zelf tot 2014 in het kwartet (45 jaar). Anno 2021 is het RSQ het enige saxofoonkwartet ter wereld dat 52 jaar bestaat. Ook daarin neemt het een unieke plaats in, in het muzikale landschap.

De eerste twee jaren zijn een sterk oriënterende fase, waarin het kwartet begint met het spelen van arrangementen (*The Corroyez Collection*). Originele composities waren er nauwelijks. Twee korte werkjes uit 1932 van Wolfgang Jacobi (1894-1972) werden gespeeld: *Skizze* en *Niederdeutscher Tanz*. Ook de muziek van Werner Wolf Glaser was een bestanddeel van het repertoire in deze eerste dagen⁷³.

Kleine concertjes vinden plaats in bijvoorbeeld kerken, scholen en ziekenhuizen. Er wordt zelfs op een bruiloft gemusiceerd. Carina Raschèr⁷⁴ herinnert zich:

“SMR (Sigurd Raschèr) war nie der Lehrmeister, unsere Stimmen und Meinungen waren genau so gültig wie seine, obwohl wir junge Leute die dankbaren Abnehmer so mach einer Weisheit waren die immer in einer gütigen und väterlichen Weise gegeben wurde. Sein wunderbarer Humor und das Erzählen von Geschichten sorgten stets für gute Laune.”

Deze twee jaren waren belangrijk voor het vinden van intonatie, interpretatie, details en sound. ***“The important aim was always the beauty of sound”*** aldus Bruce Weinberger⁷⁵.

In 1970 benadert Sigurd Raschèr verschillende bevriende componisten. Fritz Christian Gerhard (1911-1993), Werner Wolf Glaser, Walter Hartley (1927-2016), Emil Hlobil (1901-1987), Erland von Koch

⁷³ Otfried Richter, *Würzburger Hefte zur Musikpädagogik*, vol. 5: *“Werner Wolf Glaser (1913-2006), Exilkomponist und Musikpädagoge. Lebensabschnitte und Werkauszüge mit einem ausführlichen Briefwechsel mit Sigurd Raschèr und Philipp Jarnach* (Weikersheim, Markgraf, 2014), 148

⁷⁴ Andreas van Zoelen et al., *Raschèr Saxophone Quartet: the first fifty years* (Freiburg, Raschèr Saxophone Quartet, 2019), 14

⁷⁵ Bruce Weinberger, persoonlijke communicatie (interview), 28-3-2018

(1910-2009), Zdeněk Lukáš⁷⁶ (1928-2007), Carl Anton Wirth (1912-1986), John Worley (1919-1999) en verschillende anderen **leveren bijdragen aan het saxofoonkwartet repertoire. De samenwerking met componisten zal, net als dit het geval in de solocarrière van Sigurd Raschèr was, een belangrijk bestanddeel van het werk van het RSQ blijven.** Het kwartet repeteert tijdens de zomervakantie in Shushan en speelt wederom verschillende kleinschalige concerten. Carina Raschèr is op dat moment al woonachtig in Tübingen, Duitsland, Linda Bangs studeert in Sussex, UK, de andere twee wonen in de USA. De volgende repetities vinden plaats vanaf 1 januari 1971 in Tübingen. Daarna vertrekt het Raschèr Saxophone Quartet voor haar eerste tournee door Europa!

In Europa, om precies te zijn, in Nederland, is in 1969, het jaar waarin het RSQ werd opgericht, het Nederlands Saxofoon Kwartet tot stand gekomen. In mijn masterthesis⁷⁷ deed ik uitgebreid onderzoek naar dit ensemble, dat baanbrekend werk verrichtte voor de emancipatie van de klassieke saxofoon in Nederland in het algemeen, en het saxofoonkwartet in het bijzonder.

Reeds in 1928 had Marcel Mule (1901-2001)⁷⁸ in Frankrijk zijn eerste kwartet opgericht. Gedurende zijn carrière als executant was hij als primarius van diverse kwartetten actief. Ook deze kwartetten speelden in de ontwikkeling van het repertoire en de bezetting als vaststaand kamermuziekensemble een grote rol.

Naast het kwartet van Marcel Mule, lijst Richard Ingham⁷⁹ In *The Cambridge Companion for the Saxophone* (1998), ook de startdatum op van de meest vooraanstaande saxofoon kwartetten in Europa en de Verenigde Staten zoals dat van de leerling van Marcel Mule, Daniel Deffayet in 1953 of het Britse Krein Quartet in 1941. In 1959 werden in de Verenigde Staten van Amerika, het Harvey Pittel en het New York Saxophone Quartet opgericht, 10 jaar voor de start van het Raschèr Saxophone Quartet.

⁷⁶ In een ongedateerde persoonlijke aantekening van Sigurd Raschèr schrijft hij: “The Rondo by Lukáš had unfortunately arrived too late to be included in this first concert tour of the RSQ”

⁷⁷ Andreas van Zoelen, *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013), 91-153

⁷⁸ Marcel Mule was een Frans saxofonist, die naast Sigurd Raschèr geldt als pionier van de klassieke saxofoon. Vanaf zevenjarige leeftijd krijgt hij saxofoonles van zijn vader, een actief amateurmusicus. Later volgt Mule ook viool- en pianolessen. In 1923 werd hij saxofonist bij “La Musique de Garde Republicaine”, waar hij vijf jaar later zijn eerste kwartet oprichtte. Het kwartet van Mule kende doorheen zijn carrière verschillende verschijningsvormen. Vanaf 1925 was Mule eveneens werkzaam als solist. In 1942 werd hij benoemd tot hoofdvakdocent aan het conservatorium in Parijs, waar hij tot zijn pensionering in 1968 een groot aantal saxofonisten opleidde. Ook Mule inspireerde een groot aantal componisten om voor saxofoon in verschillende bezettingen te schrijven. Eugene Rousseau geeft in *Marcel Mule: His Life and the Saxophone* (Shell Lake, Étoile, 1982), 3-31, een goed biografisch overzicht van Mule.

⁷⁹ Richard Ingham, *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998/2008), 67-69

Ook België kende al in 1953 het “Quatuor Belge de Saxophones”, opgericht door François Daneels, dat met een eigen repertoire en uitgebreide concertactiviteiten een belangrijke bijdrage leverde.⁸⁰

1.6.2 ‘Spreading our wings’

Ongeveer 30 concerten vinden plaats tijdens deze eerste tour, die in Duitsland begint. Het allereerste concert wordt gegeven in het Pestalozzi Kinderdorf in Wahlwies, waar Bruce Weinberger op dat moment als muziekdocent werkt. Daarna volgen concerten in o.a. Berlijn, München, Frankfurt, Stuttgart, Hamburg, Keulen, Heidelberg én Freiburg, waar het RSQ tegenwoordig zetelt. Daarnaast voert de tournee ook naar Tsjechië, waar een van de hoogtepunten een concert in het ‘Smetana-huis’ is. In totaal legt het kwartet 8000 km tijdens deze tour af, en dat alles in een rode ‘Volkswagen’ bus.

Niet alleen is deze eerste tournee een belangrijke stap voor het kwartet, voor de leden van het eerste uur was het een geweldige, soms bijna magische ervaring. Naast een enorme groei in het samenspel doet iedereen tijdens deze reis **belangrijke indrukken op waar het gaat om de Europese cultuur.**

In 1973 volgt een tweede tournee, die zich ditmaal met name concentreert in en om Zwitserland. Op dat moment is het voor menigeen een raar principe, een kamermuziekgezelschap met twee vrouwen, zeker gezien een van beiden de baritonsaxofoon speelt! Men mag daarbij niet vergeten dat het federaal vrouwenkiesrecht past in 1971 ingevoerd werd. In sommige kantons duurde het zelfs nog veel langer. Tijdens deze tournee speelt het kwartet o.a. ook in de Tonhalle in Zürich, waar de beroemde foto gemaakt is die de eerste LP-hoezen siert.

In 1974 vindt de eerste tournee door de USA plaats, van de oost- naar de westkust! Nieuwe ervaringen, nieuwe uitdagingen, die wederom voor waardevolle groei zorgen. Daarna vindt bijna jaarlijks een grote tournee plaats. Een van vele hoogtepunten is zonder meer het eerste optreden in Carnegie Hall in 1978. Het programma van dit concert is opgenomen in *bijlage 8*.

Twee jaar daarvoor, in 1976, wordt de eerste LP opgenomen, voor het label Coronet, nog steeds een betekenisvol document om te luisteren.

“Sigurd Raschèr always said that our goal is to produce beautiful sounds, play with a beautiful tone quality and the highest aim we had as a group was that people no longer

⁸⁰ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music 1844-1985* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 185-188

thought of it as individual instruments, but appreciated the beauty of the Raschèr Saxophone Quartet”⁸¹

1.6.3 ‘Changes’

In 1980, na een weergaloze carrière van 50 jaar, houdt Sigurd Raschèr op met spelen. Linda Bangs⁸² denkt met groot respect terug aan haar tijd in het kwartet met hem.

“Jeder der ihn kannte wird sich sicherlich einig sein das seinen Enthusiasmus für Musik, insbesondere das Saxophon, aber auch für andere Themen, ansteckend war. Letztens, aber am wichtigsten, war die Liebe für was er machte: es sprach durch seinem Spiel, und zeichnete sein ganzes Wesen. Es war diese Liebe in Kombination mit seiner Disziplinierten Art und musikalische Kapazitäten, wodurch er so viel erreichen konnte.”

Na een korte tijd waarin het RSQ zich bezint op de toekomst, gaat het werk vanaf 1981 verder met John-Edward Kelly op altsaxofoon. Als leerling van Sigurd Raschèr neemt hij de stoel van zijn leermeester over. Dit betekent het begin van een nieuwe periode in de geschiedenis van het kwartet. John verhuist van de USA naar Duitsland waar het kwartet zich ondertussen heeft gevestigd, en het kwartet gaat in deze nieuwe bezetting weer hard aan het werk. Eerst in de weekenden, later drie tot vier dagen per week. De meer uitgebreide mogelijkheden die de kwartetleden individueel hadden om in het schoolsysteem zoals ingericht door Rudolf Steiner les te kunnen geven, evenals het meer florerende en traditierijke muzikale concertleven in Europa waren de redenen dat het RSQ de verhuizing naar Europa had gemaakt.

Het eerste concert vindt wederom plaats in Wahlwies, 11 jaar nadat het RSQ zijn eerste officiële concert daar speelde. Meer en meer ontstaat de wens om goede hedendaagse muziek te spelen. Teneinde dit mogelijk te kunnen maken wordt een concert georganiseerd in de Liederhalle in Stuttgart. Dit concert is opgenomen, en met deze opnamen worden gericht componisten benaderd. Bruce Weinberger en John-Edward Kelly verdelen feitelijk Europa in twee helften, waarin ieder zijn eigen contacten benadert. Belangrijk daarbij om te vermelden is dat het kwartet, net als Sigurd Raschèr nooit componisten betaalde. Deze componisten schreven werken vanuit het enthousiasme voor wat ze hoorden. En zochten daarbij eventueel naar kanalen, zoals fondsen, om betaald te worden. Deze situatie is tegenwoordig nog precies hetzelfde. Raschèr⁸³ zelf schreef in 1989 in een persoonlijke

⁸¹ Bruce Weinberger, persoonlijke communicatie (interview), 28-3-2018

⁸² Linda Bangs-Urban, persoonlijke communicatie (interview), 13-5-2018

⁸³ Sigurd Raschèr, persoonlijke aantekening, 5-7-1989

aantekening: “Not only have I never commissioned any composition, but in the case of the Ballade by Martin I have not even asked for it.” Naarmate de stukken binnenkomen volgen ook de concerten waar deze werken in première gingen. Meer en meer etaleerde het RSQ zich in deze tijd als avant-garde ensemble. Het samenspel groeide, naarmate de verschillende technische mogelijkheden groter werden. **De componisten leveren zo een waardevolle bijdrage aan de ontwikkeling van het kwartet als kamermuziekensemble.**

Hoogtepunten uit deze periode zijn zondermeer het werken van Iannis Xenakis (1922-2001) in Parijs, dat tot de compositie *XAS* leidt, intussen een veel gespeeld werk. Ook het werk van de Hongaars/Zweedse componist Miklós Maros (°1943), dat de microtonaliteit tot in het hoge register van de saxofoon verkent in een zeer sterk en overtuigend idioom is een ankerpunt. Een ander werk dat nog steeds een centrale rol speelt in het repertoire van het RSQ is *Music for Saxophones* van de Nederlandse componist Tristan Keuris (1946-1996). Een magistraal werk, dat tegenwoordig nog zeker net zo veel indruk maakt als toen het voor het eerst werd gespeeld tijdens het Holland Festival in 1987 in het Concertgebouw in Amsterdam, samen met het Residentie Orkest onder leiding van dirigent Hans Vonk. Voor dit concert is Sigurd Raschèr overgekomen uit de USA, omdat op dat moment al duidelijk was hoe belangrijk dit moment is. Ondertussen is overigens de televisie opname van dit historische concert op YouTube⁸⁴ te vinden. Niet alleen is het werk zelf van grote importantie, maar het markeert ook het begin van een succesvolle reeks werken voor de nieuwe combinatie saxofoonkwartet en orkest, die overigens tot op de dag van vandaag voortduurt. Voor een lijst met werken geschreven voor het RSQ zie *bijlage 2*. **Dankzij het werken met de vele verschillende orkesten wist het RSQ zijn klankpalet in deze periode aanzienlijk te verrijken.** Uit genoemde lijst met composities geschreven voor het RSQ blijkt hoe wezenlijk de bijdrage van het RSQ aan de ontwikkeling van het repertoire is. Niet alleen verrijkte het werk van het RSQ deze canon dus kwantitatief enorm, maar volledig nieuwe combinaties werden samengesteld, en met werken van uitstekende componisten vormgegeven. De huidige generatie saxofonisten heeft daardoor niet alleen toegang tot deze werken, maar kan verder bouwen aan deze emancipatie, in algemene zin, of meer specifiek aan een onderdeel van het repertoire.

Het aantal concerten dat het RSQ speelt stijgt in deze periode enorm, daarnaast worden steeds meer LP's, en ondertussen ook CD's ingespeeld waarop het sterk groeiende repertoire een plaats krijgt. Een volledige discografie van het RSQ is te vinden in *bijlage 3*.

Het is zeer boeiend deze opnames chronologisch te beluisteren en de ontwikkeling in klank en repertoire waar te nemen. Verder was het voor mij bijzonder interessant om de bevindingen van de

⁸⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=PRsiVJCYNnw>

collega's die door mij geïnterviewd werden af te zetten tegen deze opnames. Daardoor ontstond een voor mij logisch beeld van de ontwikkeling van het kwartet. Verder geven deze geluidsdragers een ingang in repertoire-studie van de werken die geschreven werden voor het RSQ.

1.6.4 Transitities

In 1990 besluit John-Edward Kelly het Raschèr Quartet te verlaten om uitsluitend invulling te kunnen geven aan zijn carrière als solist. Carina Raschèr⁸⁵:

“Ohne Zweifel war er ein begnadeter Solist der auch etliche Werke für Altsaxophon initiiert hat. Sein Erbe wird nicht vergessen.”

Al snel wordt een opvolger gevonden in de persoon van Harry Kinross White, die in korte tijd een grote hoeveelheid zeer uitdagend repertoire weet te overheersen, zodat de continuïteit en de concertagenda van het RSQ niet in het gedrang komen. De volgende wissel komt twee jaar later als Linda Bangs afscheid neemt van het kwartet. Zij aanvaardt een positie aan het conservatorium in Darmstadt, waar zij de volgende 18 jaar werkt met studenten die een opleiding volgen als muziekdocent. Een waardevolle taak die zij tot aan haar pensionering met liefde uitvoert. Kenneth Coon, een jonge baritonsaxofonist uit de USA, die op dat moment al verschillende cursussen bij Sigurd Raschèr en het Raschèr Quartet heeft gevolgd, vestigt zich in Duitsland en neemt de positie van Linda Bangs over. Tot zijn dood in 2019 was hij aan het kwartet verbonden.

In deze periode gaat de samenwerking met componisten onverminderd verder. En niet alleen dat, een nieuwe combinatie komt steeds meer aan het licht: saxofoonkwartet en zangers, of meer specifiek saxofoonkwartet en koor. Vanuit een persoonlijke betrekking tussen Bruce Weinberger en Luciano Berio (1925-2003) komt eind jaren 1980 het werk *Canticum Novissimi Testamenti* tot stand, dat in december 1989 onder leiding van Pierre Boulez (1925-2016) in Parijs in première wordt gebracht. Daarin ligt de kiemcel van de vele latere samenwerkingen van het RSQ met koren over de hele wereld. **Ook deze combinatie levert veel inspiratie op in de zoektocht naar verschillende kleurschakeringen in de klank.**

Daarnaast vindt intensieve samenwerking plaats met Kroumata, een slagwerk ensemble uit Zweden, wat voor een reeks nieuwe composities zorgt, onder andere van Sofia Gubaidulina (*1931).

⁸⁵ Andreas van Zoelen et al., *Raschèr Saxophone Quartet: the first fifty years* (Freiburg, Raschèr Saxophone Quartet, 2019), 15

Deze bezetting van het kwartet: Carina Raschèr, Harry Kinross White, Bruce Weinberger, Kenneth Coon, blijft bijna een decennium ongewijzigd. Het is een intensief decennium waarin wederom vele premières gespeeld worden in landen over de hele wereld. Hiernavolgende wissels volgen elkaar snel op. In 2001 komt Elliot Riley in plaats van Harry Kinross White in het kwartet, als deze zijn muzikale talenten gaandeweg in verschillende soloprojecten inzet. Een jaar later beëindigt Carina Raschèr haar carrière in het RSQ. Na 300 nieuwe werken in première gebracht te hebben over de hele wereld is het op dat moment voor haar tijd om rustiger aan te gaan doen. Haar opvolgster wordt Christine Rall, die al vanaf haar 9^e levensjaar saxofoonles heeft gehad van Carina in hun beider woonplaats Tübingen.

Wederom volgt een lange periode, dit keer meer dan een decennium, zonder personele wissels. Er vindt zelfs uitbreiding plaats! In 1999 wordt het Raschèr Saxophone Orchestra (RSO) opgericht: een professioneel ensemble van 12 saxofonisten. Rondom de leden van het RSQ worden 8 saxofonisten uitgenodigd uit binnen – en buitenland. In de eerste jaren is Bruce Weinberger de dirigent, vanaf 2011 dirigeert Ekhart Wycik. Het ensemble werkt intensief samen. Meerdere concertreizen worden ondernomen naar bijvoorbeeld Tsjechië, Hongarije en Frankrijk. Daarnaast neemt het RSO twee CD's op: "New York Counterpoint", BIS, 2002, en "Serenade" in 2014. In totaal speelt deze bezetting 33 concerten met 12 premières van werken die aan het RSO zijn opgedragen. Op dit moment is het RSO niet actief, omdat dit moeilijk is onder te brengen in de drukke concertagenda van het RSQ, maar het is niet uitgesloten dat dit ensemble in de toekomst weer actief zal worden.

In 2014, na een ongekennde periode van 45 jaar in het kwartet, gaat Bruce Weinberger van zijn welverdiende pensioen genieten. Schrijver dezes valt de eer te beurt zijn plaats in te nemen. Carina Raschèr⁸⁶ spreekt voor ons allemaal in het volgende citaat:

"Ein Wort des grossen Dankes an Bruce Weinberger, der 45 Jahre seines Lebens dem Raschèr Quartet gewidmet hat. Ohne seine beharrlichen Bemühungen als unser Manager (und natürlich als unser Tenorist!) hätten wir nicht so viel erreichen können. Wir wünschen Ihm alles Gute."

Bruce Weinberger heeft op eigen initiatief honderden componisten bewogen om voor het medium saxofoonkwartet te schrijven. Vaak betekende dit, zoals boven geschetst, het ontstaan van een compleet nieuw Klangkörper, een nieuwe instrumentale combinatie, zoals saxofoonkwartet als "supersolist", zoals de Finse componist Kalevi Aho (°1949) het noemde, met orkest, of de samenstelling saxofoonkwartet en koor. Voor laatstgenoemde combinatie mag zeker een werk niet ongenoemd blijven: *72 Angels*, van Lera Auerbach (°1973), een monumentaal werk voor deze bezetting. De première vond plaats in november 2016 in het Muziekgebouw aan 't IJ in Amsterdam, samen met het

⁸⁶ Andreas van Zoelen et al., *Raschèr Saxophone Quartet: the first fifty years* (Freiburg, Raschèr Saxophone Quartet, 2019), 16

Nederlands Kamerkoor onder leiding van Peter Dijkstra. Enkele citaten naar aanleiding van deze première:

“Auerbachs ‘72 Angels’ tönen wie Boten aus einer besseren Welt”⁸⁷

„Ein Klangteppich geweben aus den Namen 72 Jüdischer Engel [...] Eine Offenbarung”⁸⁸,

„Superlatieven zijn er om in de juiste situaties te gebruiken, maar voor één programma-onderdeel van deze November Music zijn overtreffende trappen niet eens toereikend. ‘72 Angels’ van de Amerikaanse componiste Lera Auerbach heeft een verpletterende indruk nagelaten. Meesterlijk uitgevoerd door het Nederlands Kamerkoor en Raschèr [sic] Saxophone Quartet is ‘72 Angels’ een muzikale mammoet in de mondiale wereld van eigentijdse gecomponeerde muziek.”⁸⁹

Dit alles zijn geluiden uit de pers die de schoonheid van dit werk reflecteren. **Maar ook geeft dit een belangrijk element weer in de Raschèr-traditie: het zoeken naar componisten wier werken geweldige diepgang hebben. Andersom gezegd: werken die uitsluitend het technisch kunnen, en daarmee het ego van een speler etaleren, zullen nooit op de lessenaar van het RSQ verschijnen.**

Bruce Weinberger⁹⁰ zegt hierover:

“It’s a tradition that is based in the search for beauty. As the quartet developed, practiced more, got new repertoire, not only the search for beauty, but the desire to perform new works of quality, was something that also became you might say something that we did, without the thought of well it should show great technique or it should be high, or it should be fast, or whatever. The technical aspects are secondary to the musical result being beautiful and in some cases profound. [...] The number one aim was to play beautifully.”

De verantwoordelijkheid die binnen het RSQ gevoeld wordt is dat het publiek meegenomen wordt in de spirituele wereld die de componist “beleeft” als deze een stuk “hoort” en vervolgens noteert. Daar ligt ook het essentiële punt m.b.t. de bovenstaande opmerkingen: deze elementen zijn een voorwaarde om tot echt goede en diepgaande werken te komen. Het is een vereiste om überhaupt iets te kunnen doorgeven. Als op de juiste manier invulling wordt gegeven aan de respectievelijke

⁸⁷ Roman Kühne, *Erstaufführung in Luzern: Emotionale Klänge zu rätselhaften Engeln*, in: Zürcher Zeitung, 14-3-18, <http://mobile.luzernerzeitung.ch/nachrichten/kultur/emotionale-klänge-zu-raetselhaften-engeln;art9643,1215280>, geraadpleegd 15-3-2018

⁸⁸ Roeland Hazendonk, *Een klanktapijt, geweven op de namen van 72 joodse engelen*, in: Het Parool, 4-11-16

⁸⁹ Rinus van der Heijden, *Drie hoogtepunten in drie dagen bij November Music*, op: <http://www.jazznu.com/concertrecensies/november-music-snelt-ene-naar-hoogtepunt/>, geraadpleegd 11-11-2016

⁹⁰ Bruce Weinberger, persoonlijke communicatie (interview), 28-3-2018

verantwoordelijkheden kan het publiek iets aangereikt worden dat het in zich kan dragen, een waardevol uitgangspunt. Het RSQ ziet zich als de “telefoon” tussen de componist en het publiek.

In 2019 sterft baritonsaxofonist Kenneth Coon na een kort ziekbed. De Nederlandse saxofonist Oscar Trompenaars wordt zijn opvolger. Trompenaars genoot van 2010-2017 zijn opleiding aan de Fontys Academy of Music and Performing Arts in Tilburg, Nederland als student van Andreas van Zoelen. De huidige periode kenmerkt zich door een combinatie van aan de ene kant het uitvoeren van geweldige werken uit het bestaande repertoire van het kwartet. Zo was het RSQ te gast bij de Shostakovich-dagen in Gohrisch (Duitsland) in 2017 waar werken van Gubaidulina in aanwezigheid van de componiste gespeeld werden. Anderzijds worden nog altijd nieuwe werken in première gebracht, zoals bijvoorbeeld de *Préludes* van de Turks-Duitse componist Fazil Say (°1970) en *Eleven Evil Elves* van Bernard Gander (°1969). Daarnaast worden nieuwe wegen ingeslagen met bijvoorbeeld de samenwerking met Markus Stockhausen (°1957), waarin improvisatie de rode draad vormt. Verder is het kwartet in recente jaren vaker te gast geweest in het “Arvo Pärt Centre” in Laulasmaa, Estland, om daar onder andere door Arvo Pärt (°1935) gelicenseerde nieuwe versies van zijn werken te spelen. In 2019 is het 50-jarig bestaan met onder andere een groot concert in het Konzerthaus van Freiburg gevierd.

Het RSQ speelt instrumenten van de firma Buescher, gemaakt in de eerste helft van de twintigste eeuw.

En nog altijd speelt het RSQ muziek van Johann Sebastian Bach. Dit is de kiemcel van het klassieke saxofoonspel, zoals boven in de biografische schets over Sigurd Raschèr is uiteengezet. Maar niet alleen dat, het geeft in contrast met de nieuwe muziek die het kwartet steeds speelt een uitstekende gelegenheid om het geluid en het samenspel te kalibreren. De structuur van een Contrapunctus van Bach geeft veel houvast om hedendaagse werken te interpreteren. En andersom: Iannis Xenakis oriënteerde zich bij het bestuderen van de klank van het RSQ voor de samenwerking het meest aan genoemde Bach Contrapuncti! Carina Raschèr noemde als een van de redenen voor het spelen van de muziek van Bach het feit dat deze “*Therapie für die Menschheit*”⁹¹ is.

Tenslotte is het pedagogische werk van het RSQ, in navolging van Sigurd Raschèr’s carrière, een belangrijke pijler. Masterclasses zijn een vast bestanddeel van de concertagenda. Verschillende daarvan kennen ondertussen een geheel eigen traditie, zoals de cursussen aan de Bayerische Musikakademie Marktoberdorf of het Nordkolleg in Rendsburg. En niet in de laatste plaats start in het voorjaar van 2021 de 14^e editie van de “Raschèr Saxophon Akademie” georganiseerd door de

⁹¹ Gerhard Tenzer, *Sopranino - „ein kleines Biest“* in: Musik zum Lesen (03/01), 11

“Oberbadischer Blasmusikverband”. Bij al deze masterclasses is het belangrijk dat spelers van alle niveaus in staat zijn deel te nemen, eveneens in navolging van Sigurd Raschèr’s eigen concept. Het idee daarachter is dat iedereen van elkaars spel, ontwikkeling, denken en persoonlijkheid kan leren. Alle leden van het RSQ hebben door de jaren heen zelf aan deze cursussen deelgenomen. In een interview⁹² met het RSQ naar aanleiding van het 30-jarig jubileum in 1999 werd gevraagd of het voorstelbaar zou zijn dat iemand in het kwartet zou gaan spelen die niet bij Sigurd Raschèr gestudeerd had. Het antwoord daarop was:

„Wenn das Raschèr Quartet nochmal 20 Jahre weitermacht wird es eine Notwendigkeit sein. [...] Einer der vielen Hinterlassenschaften von Sigurd Raschèr ist das es jetzt viele gute Lehrer gibt.“

In bijlage 5 is naast het bovenstaande overzicht van de constellaties door de jaren heen van het RSQ, een overzicht met foto’s te vinden.

Nog steeds is het voor het RSQ belangrijk dat de emancipatie van de saxofoon als klassiek instrument, gebruik makend van waardevol repertoire doorgezet wordt. We spiegelen ons daarbij aan het strijkkwartet: namelijk qua klank, qua rijkdom aan repertoire en niet in laatste plaats aan traditie en cultuur van ensemblespel. Het is daarmee dat het RSQ iedere week repeteert, ook in een fase dat er geen concerten gegeven worden. Alleen zo is de homogeniteit van klank, en het realiseren van een kwartetgeluid waarin de vier persoonlijkheden één grote muzikale persoonlijkheid vormen, die vervolgens volledig ten dienste staat van het repertoire, mogelijk.

In de pedagogie is er nog een ander belangrijk punt dat in de traditie wordt overgeleverd, namelijk het element over klankkwaliteit: het musiceren vanuit een zeer uitgewerkt toonvoorstellingsvermogen.

Sigurd Raschèr⁹³ zegt daar zelf over in een tekst uit 1950:

“Tone-imagination is absolutely necessary in order to produce any tone that will sound convincing. Otherwise, it is simply chance work. It is also the first prerequisite for every tone above the traditional range of the saxophone”

En verderop in dezelfde tekst:

“We have already mentioned the “mental ear.” It needs to be active all the time. It observes, experiences, “hears” the non-acoustical, non-material, but spiritual image of the tone you are about to produce. With a vivid tone imagination, all the efforts of lungs, embouchure and

⁹² James Noyes, *Rascher [sic] Saxophone Quartet* in: *Saxophone Journal* (July/August 1999), 40

⁹³ Sigurd Raschèr, samenvatting Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 73.

fingers really center on the actual re-creation of this spiritual tone, producing the acoustical phenomenon "sound". Now you are a creative musician and your listener will not fail to sense it."

In zijn publicaties "Top-Tones for the Saxophone"⁹⁴ en "Do You Listen"⁹⁵, geeft Raschèr handreikingen voor het ontwikkelen van dit wezenlijke onderdeel van het saxofoonspel.

Vanuit deze gedachte wordt veel waarde gehecht aan flexibiliteit van het timbre, kleur en intensiteit van het geluid, dit alles in relatie tot de specifieke stijlperiode waarin gemusiceerd wordt.

Zoals ik in mijn studie naar Sigurd Raschèr in Nederland⁹⁶ al opmerkte, is het een vooroordeel dat kennis over, of het verdiepen in, de antroposofische leer een vereiste is om 'in' de Raschèr-traditie saxofoon te spelen. Evenwel zijn elementen zoals de bovenstaande met betrekking tot het toonvoorstellingsvermogen, of liever gezegd, de omschrijving daarvan, in lijn met deze antroposofische leer. Op dit onderdeel wordt hier verder niet op ingegaan.

1.6.5 Het belang van het RSQ

Zoals hierboven reeds werd opgemerkt, neemt het RSQ een unieke plaats in het mondiale muziekleven in vanwege het feit dat het een van de weinige kamermuziekensembles überhaupt is dat zo lang bestaat. Specifiek kijken naar de saxofoonwereld is het RSQ het enige saxofoonkwartet dat zo lang bestaat. Maar veel belangrijker is het inhoudelijke werk van het kwartet. Het nieuwe repertoire dat geïnspireerd door het RSQ wordt geschreven en daarna beschikbaar is. Nieuwe wegen die worden bewandeld in combinaties met andere ensembles en musici banen de weg voor andere musici. Dit is alles met een hoge eis aan de componisten waar het gaat om de inhoudelijkheid en het handwerk van schrijven, wat bijdraagt aan een verder ontwikkelen van het speelpaars van de saxofoon.

Ook het pedagogisch werk dat het RSQ doet zorgt naast bovenstaande elementen voor een verdere emancipatie van de saxofoon als klassiek instrument.

In dit alles vertegenwoordigt het RSQ de Raschèr-traditie, en kent het voor (jonge) saxofonisten, en wellicht andere musici een grote voorbeeldfunctie.

⁹⁴ Sigurd M. Raschèr, *Top-Tones for the Saxophone, Four-Octave Range* (New York, Fischer, 1941)

⁹⁵ Sigurd M. Raschèr, *Do you listen? Exercises for Saxophone Players* (New York, Fischer, 1994)

⁹⁶ Andreas van Zoelen, *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013), 54-55

1.7. De eerste generatie leerlingen van Sigurd Raschèr

Voor de totstandkoming van het Raschèr Saxophone Ensemble, werkte Sigurd Raschèr samen met een aantal van zijn leerlingen. De twee LP-opnamen uit 1974, resp. 1975, geven dan ook een goed inzicht in deze groep leerlingen, die zelf op hun beurt in deze traditie onderwezen.

In deze bezetting speelden de leden van het Raschèr Saxophone Quartet; Carina Raschèr, Bruce Weinberger en Linda Bangs, die hierboven reeds besproken werden. Daarnaast musicerden ook Anthony Alduino⁹⁷, Lawrence Gwozdz⁹⁸, Frederick Heyburn⁹⁹, Robert Shepherd¹⁰⁰, John Worley¹⁰¹, Ray Spires¹⁰² en Kenneth Deans¹⁰³. Over Joan Penney, die eveneens aan deze LP meewerkte is geen informatie gevonden.

⁹⁷ Anthony (Tony) Alduino (geen levensdata gevonden), gaf 28 jaar lang les in het Susquehanna Valley School District. Hij speelde in verschillende lichte muziek bezettingen, musiceerde daarnaast ook o.a. in het Binghamton Philharmonic Orchestra. Hij maakt tegenwoordig deel uit van het Empire Saxophone Quartet en geeft les aan "The Woodwind Studio" in Conklin. (<https://www.btbooces.org/tonyalduino.aspx>, geraadpleegd 18-4-2021)

⁹⁸ Lawrence Gwozdz (1953) was tot 2020 verbonden aan de University of Southern Mississippi, waar hij decennialang aan een grote klas saxofonisten les gaf. O.a. Christine Rall, sopraansaxofoniste van het Raschèr Saxophone Quartet volgde aldaar lessen bij hem. Daarnaast heeft hij een grote staat van dienst als executant, met solistische concerten over de hele wereld. Hij maakte verschillende CD's zoals "An American Tribute to Sigurd Rascher [sic]" en "Rascher [sic] International". (Gwozdz, persoonlijke communicatie (e-mail), 14-4-2021)

⁹⁹ Fred Heyburn (1943) bezocht zijn eerste van vele workshops bij Sigurd Raschèr in 1969 aan Union College. Nog steeds is hij een fervent deelnemer aan workshops van het Raschèr Saxophone Quartet! Hij studeerde aan de University of Akron en Kent State University, bij Warren DeFren. Daarnaast volgde hij lessen bij Laurence Wyman aan de State University of New York in Fredonia en bij Sigurd Raschèr. Hij gaf les aan de Oberlin College Conservatory Community Music School. Zijn diverse arrangementen voor saxofoons in verschillende bezettingen worden alomd geroemd om hun grote kwaliteit en speelbaarheid.

¹⁰⁰ Robert Shepherd (1950) ontmoette Sigurd Raschèr in 1966 tijdens diens solistische optreden met de University Band van Platteville. Tijdens de tien jaar erna volgde Shepherd een groot aantal workshops gegeven door Raschèr door heel Amerika. Hij musiceerde in, naast het Raschèr Saxophone Ensemble, ook in "the Saxophone Sinfonia", dat gedirigeerd werd door zijn collega David Bilger. Shepherd gaf 34 jaar les in "public schools" in Iowa, Illinois en Wisconsin. Sinds zijn pensionering in 2011 is hij werkzaam aan de University of Wisconsin, Platteville, USA. (Shepherd, persoonlijke communicatie (e-mail), 15-4-2021)

¹⁰¹ John Worley (1919-1999) gaf les aan de universiteiten van Bridgeport, de State University of New York in Oneonta en de University of Maine in Orono. Hij maakte deel uit van het door hem opgerichte Williamsburg Saxophone Quartet. Raschèr leerde hij kennen bij een bijeenkomst van de College Band Directors Association in Chicago in 1952. Worley's composities en uitstekende arrangementen, zeker voor saxofoon ensemble, zijn welbekend, en worden nog steeds veel gespeeld. (<http://vintagesax.com/john-worley/>, geraadpleegd 18-4-2021)

¹⁰² Ray Spires (geen levensdata gevonden) volgde een opleiding tot musicus, maar was werkzaam voor de Michelin Tire Corporation tijdens zijn arbeidzame leven. Daarnaast gaf hij les aan verschillende scholen. Na zijn pensionering maakte hij deel uit van o.a. de Tommy Dorsey Band. Ook maakt hij deel uit van het Foothills Saxophone Quartet. (<https://www.andersonartistsguild.com/single-post/2019/12/03/saxophone-quartet-to-perform-at-christmas-party>, geraadpleegd 18-4-2021)

¹⁰³ Kenneth Deans (1947-1984), studeerde bij James Houlik aan de East Carolina University, hij vervolgde zijn studies aan de University of Michigan en de University of Iowa. In het kader van die laatste studie volgde hij lessen bij Larry Teal en Sigurd Raschèr. Hij gaf les aan de Universiteit van Georgia, en vanaf 1978 aan de

Op de tweede LP is de bezetting uitgebreider. Naast Anthony Alduino, Carina Raschèr, Lawrence Gwozdz, Frederick Heyburn, Robert Shepherd, Bruce Weinberger, John Worley, Linda Bangs en Kenneth Deans, die ook op de eerste LP meespeelden, musicerden hier verder ook: Patrick Meighan¹⁰⁴, Mark Taggart¹⁰⁵ en David Bilger¹⁰⁶.

Daarnaast ook Barth Chapman, Roger Fry, Alan Hallmark, David Lester, Marjorie Rintoul, Susan Wittkop, William Burggraf, William Frederickson en David Carlson, over wie geen informatie gevonden kon worden. Joan Penney en Ray Spires, die op de eerste LP meewerkten, musicerden niet mee op de tweede LP van het Raschèr Saxophone Ensemble.

Een ongedateerd pamflet van het Raschèr Saxophone Ensemble van iets later vermeldt de volgende spelers: Carina Raschèr, Anthony Alduino, Kenneth Deans, Mark Taggart, Bruce Weinberger, Linda Bangs en William Frederickson; zij musicerden allen op bovenstaande geluidsdragers.

Daarnaast maakten deel uit van het Raschèr Saxophone Ensemble:

University of Southern Mississippi. (Harry Gee, *Saxophone Soloists and Their Music* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 87-88)

¹⁰⁴ Patrick Meighan (1949), was van 1974 tot 2016 werkzaam aan de Florida State University College of Music. Hij leidde daar o.a. twee van de huidige leden van het Raschèr Saxophone Quartet, Christine Rall en Elliot Riley, op. Ook was hij een van de docenten van John Edward Kelly, RSQ lid van 1981-1990. Meighan gaf als solist vele concerten over de hele wereld. (Patrick Meighan, persoonlijke communicatie (e-mail), 16-4-21)

¹⁰⁵ Mark Alan Taggart (1956) studeerde compositie aan Cornell University, waar hij les volgde van Karel Husa, Robert Palmer en Steven Stuckey. Hij is vooral als componist bekend, en is werkzaam aan de East Carolina University als compositie docent. (Mark Taggart, persoonlijke communicatie (e-mail), 16-4-21)

¹⁰⁶ David Bilger (1945-1997) studeerde saxofoon bij Donald Sinta, Sigurd Raschèr en Joseph Allard. Samen met zijn vrouw Dorinne speelde hij als "Bilger-Duo" vele recitals. In 1978 was hij als "assisting artist" betrokken bij het concert van het Raschèr Saxophone Quartet in Carnegie Hall, New York, zie *bijlage 8*. Hij dirigeerde het uit 18 saxofonisten bestaande ensemble "Saxophone Sinfonia". Bilger gaf les aan Lebanon Valley College en als privé docent. Hij ontwierp een eigen lijn mondstukken, de "Bilger Saxophone Mouthpieces". (Harry Gee, *Saxophone Soloists and Their Music* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 73-74, https://prabook.com/web/david_victor.bilger/381197, geraadpleegd 18-4-2021)

John Edward Kelly¹⁰⁷, Paul Cohen¹⁰⁸, John Moore¹⁰⁹ en Lee Patrick¹¹⁰.

Deze bronnen geven tezamen een goed overzicht van de eerste generatie saxofonisten die Sigurd Raschèr opleidde. Daarnaast zijn te noemen: Mark Aronson¹¹¹, Ronald Caravan¹¹², James Houlik¹¹³,

¹⁰⁷ John Edward Kelly (1958-2015) was een van de prominentste leerlingen van Sigurd Raschèr. Meer dan 170 werken werden voor hem geschreven, waaronder 25 concerto's, die hij over de hele wereld speelde, en op meer dan 22 cd-producties opnam. Van 1981-1990 was Kelly lid van het Raschèr Saxophone Quartet, waar hij de stoel van zijn leermeester Raschèr overnam. Zijn bijdrage aan de ontwikkeling van het ensemble en zijn repertoire is enorm. Kelly gaf les aan de Robert-Schumann-Akademie in Düsseldorf en de Norwegian State Academy in Oslo. In 2006 schreef hij "The Acoustics of the Saxophone from a Phenomenological Perspective" (Daedalian Music Publications, Germany), dat ook in dit proefschrift besproken wordt. (John Edward Kelly, PR-Material, 2001)

¹⁰⁸ Paul Cohen (1951) is niet alleen bekend als solist, met een grote staat van dienst, of als pedagoog, die sinds 1980 deel uitmaakt van o.a. de staf aan de Manhattan School of Music. Grote bekendheid verwierf hij ook met zijn verzameling saxofoons, en het grote aantal artikelen dat hij hierover schreef. Hij combineert zijn musicologische bezigheden met het uitvoeren, dat resulteerde in een groot aantal eerste uitvoeringen en opnames van onbekende werken. Ook schreef hij vele arrangementen. (<https://www.msmnyc.edu/faculty/paul-cohen/>, geraadpleegd 18-4-2021)

¹⁰⁹ John Moore (geen levensdata gevonden) is verbonden aan de Indiana University Southeast in New Albany, Indiana. Daarnaast gaf hij in het verleden les aan de University of Louisville, State University of New York at Stony Brook, Campbellsville College en de University of Kentucky. Hij maakt deel uit van verschillende kamermuziekbezettingen zoals Trio Bel Canto, en speelde in o.a. "The Saxophone Sinfonia", "New York Chamber Saxophones" en "the New Sousa Band" (Patrick Meighan, persoonlijke communicatie (e-mail), 18-4-2021)

¹¹⁰ Lee Patrick (1938) is vooral bekend vanwege zijn vele arrangementen. Ook schreef hij veel publicaties, en stelde hij in 2014 de "Raschèr Reader" samen. Hij is werkzaam als saxofoon pedagoog. Zijn biografie vermeldt: "Dr. Patrick attributes his success in all of these endeavors to what he learned during his long association with the great artist and saxophonist Sigurd M. Rascher [sic]." (Patrick Meighan, persoonlijke communicatie (e-mail), 20-4-2021)

¹¹¹ Mark Aronson (geen levensdata gevonden), genoot naast zijn diverse studies (saxofoon, zoölogie en "general science") privélessen van Sigurd Raschèr, en nam deel aan veel van zijn workshops. Sinds 1980 heeft hij zijn eigen saxofoonreparatie-atelier. Zijn website vermeldt: "The understanding of Adolphe Sax's design principles and philosophy formed the basis for his unique approach to the repair process". Naast deze activiteiten is hij ook actief als speler in diverse combinaties. (<https://www.aronsonsaxophones.com/about>, geraadpleegd 18-4-2021)

¹¹² Ronald Caravan (1946) was van 1980-2015 verbonden aan de Syracuse University School of Music. Hij speelt klarinet en saxofoon. Caravan werd vooral bekend vanwege zijn mondstukken, die hij begon te produceren in 1975. Wat de saxofoonmondstukken betreft handelt het zich daarbij om mondstukken met een grote kamer, zoals deze in de Raschèr-traditie gebruikt worden. Naast zijn uitgebreide bezigheden als uitvoerder geniet hij ook grote bekendheid vanwege diverse publicaties van werken voor klarinet en saxofoon. (<https://caravanmouthpieces.com/about/index.html>, geraadpleegd 18-4-2021)

¹¹³ James Houlik (1942) geldt als toonaangevend solist op tenorsaxofoon. Meer dan 100 werken werden voor hem geschreven, die hij over de hele wereld speelde. Hij geeft les aan de Carnegie Mellon University in Pittsburgh. Ook hij volgde lessen bij Sigurd Raschèr. Hij speelt een modern instrumentarium. (<http://jameshoulik.net/>, geraadpleegd 18-4-2021)

Richard Scruggs¹¹⁴, Laurence Wyman¹¹⁵, Michael Ried¹¹⁶, Sylvia Baker¹¹⁷, Stella Tartsinis¹¹⁸ en Harry White, die hierboven al werd besproken als lid van het Raschèr Saxophone Quartet. Ook Christine Rall, sopraansaxofoniste van het Raschèr Saxophone Quartet absolueerde meerdere cursussen bij Sigurd Raschèr, net als Wildy Zumwalt¹¹⁹, die op dit moment aan de State University of New York in Fredonia verantwoordelijk is voor het saxofoon onderwijs.

1.8. Conclusie

Deze conclusie wil een antwoord bieden op de onderzoeksvraag van dit hoofdstuk: Welke elementen zijn te benoemen die de Raschèr-traditie identificeren?

¹¹⁴ Richard Scruggs (geen levensdata gevonden) behaalde zijn "Doctor of Music" graad aan de Florida State University in 1992. Hij volgde daarnaast meerdere jaren lessen bij Sigurd Raschèr. Hij was actief als docent in Amerika aan o.a. The Florida State University en de University of Southern Mississippi. Acht jaar lang was hij verbonden aan de muziekschool in Tübingen, Duitsland. Momenteel geeft hij les aan de Carson-Newman University in Jefferson City, Tennessee, waar hij saxofoon- en muziektheorie lessen geeft. (<https://www.cn.edu/directory?person=1231>, geraadpleegd 18-4-2021)

¹¹⁵ Laurence Wyman (1935) was van 1965 tot 2000 verbonden aan de State University of New York in Fredonia. Hij gaf naast alle saxofoonlessen ook muziektheorie en lessen in "acoustics". Hij studeerde aan Maryville College en de Eastman School of Music. Zijn PhD dissertatie handelt over "An Acoustical Study of Alto Saxophone Mouthpiece Design". Deze is gepubliceerd onder zijn naam Frederick Stearns Wyman. Sinds 1967 is hij bekend onder de naam Laurence Wyman. (Wyman, persoonlijke communicatie (e-mail), 18-4-21)

¹¹⁶ Michael Ried (1939) studeerde aan de State University of New York in Fredonia, bij William Willett. Hij ontmoette Sigurd Raschèr aan het einde van de jaren 1940. Vanaf eind jaren 1950 volgt hij regelmatig lessen bij Raschèr tijdens de workshops in de zomer aan de Eastman School of Music. Ried gaf les aan de Clarence High School, en later aan de universiteit in Fredonia. Eerst naast Laurence Wyman, later naast Wildy Zumwalt. Vanaf de tweede helft van de jaren 1970 is hij verantwoordelijk voor de distributie van de Raschèr mondstukken. (Mike Ried, persoonlijke communicatie (e-mail), 26-4-21)

¹¹⁷ Sylvia Baker (1937), leerde Sigurd Raschèr kennen in 1949 na een van zijn concerten. Vanaf 1955 volgde zij lessen bij hem. Tot zijn dood in 2001 bleef zij in nauw contact staan met hem. In de vroege jaren van het Raschèr Saxophone Quartet werd zij soms uitgenodigd om tijdens repetities de sopraanstem te spelen voor Carina Raschèr, die op dat moment al woonachtig was in Europa. Zij studeerde aan de University of Colorado en de University of Idaho. Zij was verbonden aan de Spokane Symphony als saxofoniste. In 1968 startte zij de saxofoonklas aan de Whitworth University in Spokane, waar zij tot haar pensionering in 2008 werkte. Ook gaf zij les aan de Gonzaga University. (Sylvia Baker, persoonlijke communicatie (e-mail), 19-4-21)

¹¹⁸ Tartsinis (geen levensdata gevonden) studeerde saxofoon aan de universiteiten van Southern Mississippi, Florida State University, New England Conservatory en Rutgers University. Zij is werkzaam als docente aan het New York City Department of Education en is lid van het orkest van de "Army NY National Guard". De aantekeningen van haar lessen bij Sigurd Raschèr in de zomer van 1993 zijn online beschikbaar:

https://www.academia.edu/37461122/Lesson_Notes_from_my_Studies_with_Sigurd_M_Rascher_1993

¹¹⁹ Wildy Zumwalt (1967) nam deel aan een workshop van Raschèr in 1987 aan de universiteit van Syracuse. Daarna voerde hij met hem correspondentie. Zumwalt is sinds 2000 als "associate professor" verbonden aan de State University of New York in Fredonia. (Wildy Zumwalt, persoonlijke communicatie (e-mail), 23-4-21)

1. Het gebruik van saxofoons van het merk Buescher, gebouwd in de eerste helft van de 20^e eeuw, met een mondstuk met een zogenaamde “large chamber”, een grote kamer, met gewelfde binnenwanden. Er bestaat een link tussen dit instrumentarium en de saxofoons van Adolphe Sax.
2. Een saxofoongeluid, waarbij een grote focus is op kwaliteit en schoonheid van geluid, individueel zowel als in een coherente kwartetklank.
3. Het gebruik van “Top-Tones”, het hoge register van de saxofoon.
4. Het scheppen van nieuw repertoire en nieuwe richtingen binnen de klassieke muziek gebaseerd op het werk met levende componisten. Met daarbij in het bijzonder een focus op de zoektocht naar diepgaande werken, waarbij de vertolker de schakel kan vormen tussen de componist en de toehoorder in het opnieuw creëren van de spirituele wereld waarin de componist het werk ‘hoorde’ voordat hij het op papier zette.
5. Een grote focus op pedagogisch werk.
6. Het spelen van de muziek van Bach.
7. Focus op persoonlijke ontwikkeling voor wat betreft kunst, cultuur, filosofie en alle andere velden die kunnen bijdragen aan het nog beter uitvoeren van diepgaande nieuwe werken.
8. Het musiceren vanuit een zeer uitgewerkt mentaal toonvoorstellingsvermogen.
9. Het is een vooroordeel dat kennis over, of het verdiepen in, de antroposofische leer een vereiste is om ‘in’ de Raschèr-traditie saxofoon te spelen.
10. Volgens Raschèr zou deze traditie een link hebben met het gedachtegoed van Adolphe Sax.

Vanuit deze identificatie van de Raschèr-traditie, werd de structuur van dit proefschrift verder opgebouwd. Niet alle elementen van deze identificatie worden verder onderzocht in dit proefschrift. Het pedagogisch werk, het spelen van de muziek van Bach, en het element betreffende persoonlijke ontwikkeling zullen in dit proefschrift verder niet besproken worden, net als het musiceren vanuit het toonvoorstellingsvermogen.

Wel zal worden ingegaan op de volgende onderdelen: Buescher saxofoons, de link met het gedachtegoed van Sax, klank en het werken met componisten om nieuw repertoire te scheppen en de Top-Tones.

Hoofdstuk 2: Saxofoons van het merk “Buescher” en de link met de saxofoons van Adolphe Sax.

2.1. Doelstelling en onderzoeksvraag

Zoals vermeld is het bespelen van de Buescher saxofoons belangrijk binnen de Raschèr-traditie. Dit hoofdstuk wil een korte inleiding geven over Ferdinand Buescher en zijn bedrijf om zo een kader te schetsen om nadien de connectie tussen de saxofoons van de firma Buescher en het gedachtegoed van Adolphe Sax verder uit te diepen.

De volgende onderzoeksvragen schragen dit hoofdstuk:

1. Wat is de connectie tussen Raschèr en de firma Buescher?
2. Gedachtegoed: Wat zijn de specifieke eigenschappen van de Buescher saxofoons?
3. Welke Buescher saxofoons worden er gebruikt binnen de Raschèr-traditie?
4. Wat is de connectie tussen de Buescher saxofoons en die van Sax?
 - a. Welke Sax-instrumenten kende Buescher?
 - b. Welke verbeteringen bracht Buescher aan?
 - c. Wat is het verschil in mondstukken tussen Buescher en die van Sax?
 - d. Wat is het verschil in klank tussen een Buescher en een Sax saxofoon?

2.2. Organisatie van het onderzoek en methode

Om op bovenstaande vragen een antwoord te bieden werden volgende bronnen en methodes gehanteerd:

1. Analyse van primaire en secundaire bronnen
2. Bestuderen van saxofoons uit privécollectie van Andreas van Zoelen
Buescher 291897 en Adolphe Sax 15676. Het handelt zich hierbij om twee tenoren: een Buescher Aristocrat zoals deze gebruikt wordt binnen de Raschèr-traditie, en een Adolphe Sax saxofoon van de eerste generatie, zoals door mij bespeeld op de CD opname “For Now and Forever”.

3. Toetsen van inzichten bekomen uit bovenstaande analyses met eigen muzikale experimenten.

2.3. Status quaestionis

Zoals uiteengezet in het eerste hoofdstuk loopt het bespelen van de Amerikaanse Buescher-saxofoons als een rode draad door deze traditie heen. Daarom wil dit hoofdstuk op deze saxofoons inzoomen en de relatie tussen Sigurd Raschèr en Ferdinand August Buescher (1861-1937) verder onderzoeken.

Qua secundaire literatuur zijn er verschillende bronnen die een overzicht geven van saxofoonbouwers in de U.S.A.. Vanuit die optiek wordt kort een biografisch beeld geschetst van Ferdinand Buescher, de oprichter van het gelijknamige merk. Dit gecombineerd met een opsomming van de verschillende saxofoonmodellen, al dan niet voorzien van commentaren over hun eigenschappen. Het handelt zich hierbij om de werken van Mario Marzi¹³⁰, Günter Dullat¹³¹, Tony Bacon et al.¹³² en Uwe Ladwig¹³³, waarbij deze laatste bron het meest compleet te noemen is.

Daarnaast is er de dissertatie van Paul Alan Bro¹³⁴. Die gaat in op saxofoons gebouwd in Amerika. Daarbij gaat het om vier onderzoeksgebieden: onderzoek naar bijna 200 patenten gerelateerd aan saxofoons uit de U.S. Patent Office; een analyse van catalogi, brochures en ander drukmateriaal; een analyse van advertenties; en een inspectie van de instrumenten, voor zover beschikbaar.

Relevante patenten zijn te vinden in Dullat¹³⁵. Bro¹³⁶ beperkt zich tot een opsomming van de patenten van Buescher. Hij geeft geen facsimile, dat wil zeggen, geen afdrukken van de feitelijke patenten zelf.

Een artikel op nationalsaxophonemuseum.com¹³⁷ gaat in op de specifieke ontwikkeling door de jaren heen van de Buescher “model 400” saxofoon, die echter voor mijn onderzoek niet relevant is.

¹³⁰ Mario Marzi, *Il Saxofono* (Varese, Zecchini, 2009/2016), 102-104

¹³¹ Günter Dullat, *Saxophone, Erfindung und Entwicklung einer Musikinstrumentenfamilie und ihre bedeutenden Hersteller* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2011), 72-76

¹³² Tony Bacon et al., *The Sax & Brass Book, saxophones, trumpets and trombones in jazz, rock and pop* (London, Balafon, 1998), 98

¹³³ Uwe Ladwig, *Saxofone: Ein Kompendium* (Wahlwies, Ladwig, 2016), 40-48

¹³⁴ Paul Alan Bro, *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992)

¹³⁵ Günter Dullat, *200 Jahre Patente, Privilegien und Gebrauchsmuster im internationalen Holz- und Metallblasinstrumentenbau* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2010), 43,46,48,51

¹³⁶ Paul Alan Bro, *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992), 164

¹³⁷ Onbekende auteur, *The [De]Evolution of the Buescher “400” Alto Saxophone*, op: <https://nationalsaxophonemuseum.com/news/post/buescher-alto-400-saxophone>, geraadpleegd 17-3-2021

Verder zijn er de primaire bronnen, namelijk de publicaties van Buescher zelf: “The story of the saxophone”¹³⁸, de brochure¹³⁹ bijbehorend bij de promotiefilm die Buescher in het 1957 met Sigurd Raschèr maakte en verschillende bedrijfscatalogi van resp. 1909, 1928, 1935, 1939 en 1954. Ook zijn er veel advertenties (digitaal) te vinden, zoals deze door Buescher geplaatst werden. Deze geven in principe dezelfde informatie als de bedrijfscatalogi, wellicht echter nog meer in ‘geromantiseerde’ vorm weergegeven. Op die manier geven zij ook een goed beeld van de tijdsgeest.

2.4. Buescher saxofoons: een korte inleiding

Hoe de saxofoon in de 19^e eeuw “overwaaid” van Europa naar Amerika werd door Dr. Ignace de Keyser¹⁴⁰ reeds helder uiteengezet. Als belangrijkste reden voor deze tocht geeft hij de promenadeorkesten van onder meer Louis Jullien (1812-1860) aan. Daarnaast schetst hij de verdere ontwikkeling van de populariteit van de saxofoon in Amerika, die plaatsvindt aan het einde van de 19^e eeuw en in het begin van de 20^e eeuw door de verspreiding van de saxofoon en het saxofoonensemble “...vooral via het lichte genre en de voorlopers van wat zal uitgroeien tot de jazz.”¹⁴¹

Volgens Bro¹⁴² begon de ontwikkeling van de saxofoonbouw in Amerika in de fabrieken van C.G. Conn in Elkhart, Indiana, in 1889. Tijdens het onderhavig onderzoek werden er echter verschillende andere jaartallen gevonden. Bacon et al.¹⁴³ spreken over 1888, Hemke noemt 1885¹⁴⁴. Ferdinand August Buescher (1861-1937) was werkzaam bij Conn van 1875 tot 1894¹⁴⁵. De eerste Amerikaanse saxofoon werd door dit bedrijf gebouwd in de tweede helft van de jaren 1880, eerder concentreerde het bedrijf zich op koperblaasinstrumenten¹⁴⁶.

¹³⁸ Buescher Band Company, *The Story of the Saxophone* (Elkhart, Buescher Band Company, 1926)

¹³⁹ Brochure “‘the Saxophone’ starring Sigurd Rascher [sic]”, (Elkhart, Buescher Band Company, 1957)

¹⁴⁰ Ignace de Keyser, *Hoe kwam de saxofoon in de jazz?*, in: *Aktief* (April-mei-juni 2014), 10-11

¹⁴¹ *Ibid.*, 11

¹⁴² Paul Alan Bro, *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992) v

¹⁴³ Tony Bacon et al., *The Sax & Brass Book, saxophones, trumpets and trombones in jazz, rock and pop* (London, Balafoon, 1998), 101

¹⁴⁴ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1975), 106

¹⁴⁵ Paul Alan Bro, *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992), 22

¹⁴⁶ *Ibid.*, 12

Bro¹⁴⁷ haalt Hemke¹⁴⁸ aan, die aangeeft dat Buescher de eerste Amerikaanse saxofoon voor Conn ontwierp tijdens zijn emplooi aldaar. Hij deed dit voor saxofonist E.A. Lefèbre die begin jaren 1870 naar Amerika was geëmigreerd¹⁴⁹ en later eveneens voor Conn werkte¹⁵⁰. Hemke schrijft dat deze eerste Amerikaanse saxofoon gebaseerd was op een Adolphe Sax saxofoon. Dit is de eerste link tussen Buescher en Adolphe Sax.

Lefèbre is begonnen met saxofoon te spelen nadat hij Adolphe Sax had ontmoet in Parijs¹⁵¹. Het is aannemelijk dat Buescher Lefèbre's Adolphe Sax instrument onderzocht, zoals ook wordt opgemerkt door Bacon et al.¹⁵² In dit licht moet wel opgemerkt worden, zoals ook Bro doet, dat Lefèbre's betrekking bij Conn officieel begint in 1890¹⁵³.

Of dit hetzelfde Sax instrument is als Buescher later noemt in de brochure behorend bij de eerdergenoemde promotiefilm die het bedrijf produceerde in 1957, is niet bekend. Belangrijk in dit verband is dat Buescher door dit instrument geïnspireerd was en besloot een reeks verbeteringen aan de saxofoon aan te brengen. Niet dat hij deze precies heeft na willen bouwen, maar wel dat hij het gedachtegoed van Sax respecteerde:

*"About 1888, the late Mr. F.A. Buescher came into possession of a saxophone made by Sax. The instrument immediately captured his imagination. Mr. Buescher was thereafter to devote much of the remainder of his life to the improvement of the saxophone. "Sax invented the saxophone...Buescher perfected it" is a true and often quoted statement. And it must be pointed out that Mr. Buescher never lost sight of the original ideas which were built into the instrument by Sax"*¹⁵⁴

¹⁴⁷ Ibid., 22

¹⁴⁸ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1975), 61

¹⁴⁹ Andreas van Zoelen, *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Master diss., Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013), 38

¹⁵⁰ Ibid., 39

¹⁵¹ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 14

¹⁵² Tony Bacon et al., *The Sax & Brass Book, saxophones, trumpets and trombones in jazz, rock and pop* (London, Balafoon, 1998), 101

¹⁵³ Paul Alan Bro, *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992), 73

¹⁵⁴ Brochure *"the Saxophone" starring Sigurd Rascher [sic]*, (Elkhart, Buescher Band Company, 1957)

Bro¹⁵⁵ geeft een zeer uitgebreid verslag over het ontstaan van de “Buescher Band Company”, zoals het bedrijf van Buescher heette. Hij noemt 1893 als oprichtingsjaar¹⁵⁶, maar geeft bovendien aan dat er, ook op andere gebieden van de ontwikkeling van het bedrijf, meerdere jaartallen circuleren¹⁵⁷.

Buescher richtte zich op fabricage van blaasinstrumenten. Na een moeizame start waarin het bedrijf meerdere malen van gedaante verwisselt gaat het vanaf 1907 bergop als het Amerikaanse leger grote orders begint te plaatsen. In 1909 kocht de Verenigde Staten 1000 instrumenten van Buescher, een derde van de totale productie in dat jaar. De fabriek wordt uitgebreid en productie neemt toe¹⁵⁸. Tijdens de jaren 1920, waarin de saxofoon een ongekende populariteit geniet, is het onder anderen Buescher die met zijn prachtige, verbeterde instrumenten de ‘saxophone craze’ mee vormgeeft. Ferdinand Buescher zelf gaat in 1929 met pensioen¹⁵⁹. Het bedrijf wordt voortgezet door een andere leiding. In 1963 wordt “the Buescher Band Company” overgenomen door Selmer, die tot op heden eigenaar is van de merknaam.¹⁶⁰

2.5. Buescher saxofoons binnen de Raschèr-traditie

De modellen¹⁶¹ die Buescher bouwde zijn volgens mij onder te verdelen in True Tone (1890-1932), Aristocrat (1932-1964), zie *bijlage 9* en “400” modellen (1941-1967)¹⁶². In 1963 werd Buescher overgenomen door Selmer. Latere modellen uit die tijd, bijvoorbeeld bekend als “Academy” moeten worden beschouwd als studie-saxofoons, dat wil zeggen geen professionele instrumenten. In het Raschèr kwartet wordt gespeeld op resp. True Tone (sopraan), Aristocrat 1 (alt en tenor) en “Big-B” Aristocrat (bariton).

Sigurd Raschèr speelde op een vergulde “New Aristocrat”¹⁶³. De “New Aristocrat” was het tussenmodel dat gemaakt werd als overgang tussen de True Tone en Aristocrat modellen.

¹⁵⁵ Paul Alan Bro, *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992), 63-70

¹⁵⁶ Ibid., 63

¹⁵⁷ Ibid., 64

¹⁵⁸ Ibid., 66

¹⁵⁹ Ibid., 69

¹⁶⁰ Ibid., 70

¹⁶¹ Een goed overzicht is te vinden in: Günter Dullat, *Saxophone, Erfindung und Entwicklung einer Musikinstrumentenfamilie und ihre bedeutenden Hersteller* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2011), 75

¹⁶² Op <http://www.saxpics.com/?v=gal&c=1790> is een helder overzicht te vinden waar de verschillende modellen met foto's worden gepresenteerd.

¹⁶³ Dit instrument is te vinden in de Daniel A. Reed Library, The State University of New York at Fredonia

Sigurd Raschèr speelde in het begin van zijn carrière (in het dansorkest) op *“a pawnshop relic with no low Bb nor top F, no rollers or pearl finger buttons and with a double octave key”*¹⁶⁴. Na zijn kennismaking met Buescher saxofoons speelde hij nog uitsluitend daarop. De reden hiervoor gaf hij zelf:¹⁶⁵

“In my attempt to faithfully render the music of the great masters, my Buescher saxophone is an indispensable associate. It seems to me that the makers of this saxophone have come nearer to the inventor’s (Adolphe Sax) ideal, to incorporate in it the flexibility of the strings, the variety of tone colors of the woodwinds and the power of the brasses, than other instrument makers. Needless to mention the technical perfection”.

Zie *bijlage 10* voor een Buescher advertentie waarin Raschèr voorkomt.

Binnen de Raschèr-traditie is daarna nooit meer afgeweken van de keuze voor deze instrumenten.

De applicatuur van een Buescher saxofoon, van eigenlijk eender welk model, is modern te noemen. Als ik de tenor uit 1939 die ik in het Raschèr Saxophone Quartet bespeel en vergelijk met een modern instrument, kom ik tot de conclusie dat er eigenlijk geen verschil is in ergonomie. Het enige wat daarin als verschil aangemerkt zou kunnen worden is dat op een modern instrument de duimsteun voor de rechterduim, ergonomischer is. Hier heb ik in de praktijk echter geen last van.

Ook de indeling van de kleppen, en de mogelijkheden is nagenoeg hetzelfde. Op de Buescher uit 1939 heb ik geen hoge fis klep (C5), maar kan deze noot op verschillende andere manieren (als “Top Tone”) grijpen. Wat de Buescher wél heeft, wat niet meer op een modern instrument voorhanden is, is een gis triller voor de rechterhand, die zeer praktisch is. Het is jammer dat deze op moderne instrumenten ontbreekt. Overigens heb ik die klep op mijn Buescher zo geprepareerd dat dit een kwarttoon greep is voor de noot een kwarttoon hoger als g.

Het speelgemak is dus hetzelfde, zo niet groter dan op een modern instrument. Daarbij is het vakmanschap en de afwerking van de Buescher saxofoons van dien aard dat het ook tegenwoordig, zeker als ze worden bijgehouden door een ervaren reparateur, geweldige instrumenten zijn.

¹⁶⁴ Brochure *“the Saxophone’ starring Sigurd Rascher [sic]”*, (Elkhart, Buescher Band Company, 1957)

¹⁶⁵ Brochure *“the Saxophone’ starring Sigurd Rascher [sic]”*, (Elkhart, Buescher Band Company, 1957)

2.6. Link tussen de Buescher en Sax instrumenten

De onderzoeksvragen voor dit onderdeel luiden:

- Welke verbeteringen bracht Buescher aan de saxofoon van Sax aan?
- Hoe zit het met de verbinding tussen de Adolphe Sax saxofoons, en die van de firma Buescher?

Om de link tussen de Buescher en Sax instrumenten te onderzoeken werd er naast literatuuronderzoek ook gekeken naar de instrumenten zelf en de wijze waarop ze klinken. Niet alleen is dit van belang om door de instrumenten een duidelijker beeld te krijgen van het fysieke instrument zelf, en de verbeteringen die aangebracht werden door Buescher, maar ook om een idee te krijgen van het speelgevoel en de klank van deze instrumenten, om de gevonden informatie in overige bronnen te kunnen toetsen.

2.6.1. Literatuuronderzoek

Over welke verbeteringen gaat het? De eerder vermelde Adolphe Sax saxofoon werd door Buescher in 1955¹⁶⁶ aan Sigurd Raschèr geschonken en is nog steeds in bezit van de familie. Een brief van W.W. “Doc” Wagner uit 1979¹⁶⁷ aan Sigurd Raschèr bevestigt dat het dit instrument was dat Buescher voor zijn experimenten gebruikte.

De door mij bestudeerde bedrijfscatalogi¹⁶⁸ van Buescher focussen alle op de vele verbeteringen die Buescher deed aan de saxofoon om het speelgemak en de klank van het instrument te bevorderen. Dit is vanzelfsprekend, gezien de aard van de publicatie met een commerciële inslag. Een connectie met Adolphe Sax wordt in de advertenties nergens genoemd.

In de primaire bronnen geeft Buescher dit echter wel aan en beschrijft hij de connectie met Sax. De Buescher publicatie “The Story of the Saxophone”¹⁶⁹ geeft een duidelijke omschrijving van de connectie tussen Adolphe Sax en de Buescher instrumenten in de paragraaf “How F.A. Buescher perfected the Belgian’s Idea”:

¹⁶⁶ Sigurd Raschèr, samenvatting Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 194. Op deze pagina is het betreffende instrument afgebeeld, net als in Raschèr’s “Top Tones for the Saxophone” (New York, Fischer, 1941), 2. Tijdens mijn studie bij Carina Raschèr in 2002-2003 heb ik dit instrument uitgebreid kunnen bestuderen.

¹⁶⁷ W.W. “Doc” Wagner, brief aan Sigurd Raschèr, 15-1-1979. Collectie persoonlijke aantekeningen Sigurd Raschèr

¹⁶⁸ Buescher bedrijfscatalogi van resp. 1909, 1928, 1935, 1939 en 1954

¹⁶⁹ Buescher Band Company, *The Story of the Saxophone* (Elkhart, Buescher Band Company, 1926), 5-6

"The crude models of Sax offered little temptation or incentive to the musically inclined. They were most faulty in tone-quality, not very accurately tuned, extremely hard to blow, cumbersome in key system, and generally unsatisfactory from technical and artistic standpoints. In common with the instrument makers of his day, Sax left much to the performer, expecting him, by varying lip and wind pressure and skillful manipulation of the reed, to rectify the inherent defects of his Saxophones. [...] He [Buescher] made various improvements in the key system, springing, etc., and with his vast knowledge of the wind instrument making art, his skill at manipulating proportions, bores, etc., he soon brought out a quartet of Saxophones so far superior to the original invention that there was really no room for comparison."

En over latere verbeteringen:

"The key system was greatly simplified. The single-acting double octave key was put on. Last, but by no means least, the Buescher Snap-On-Pad was brought to perfection and patented in various countries"

Natuurlijk is ook een uitgave over de geschiedenis van de saxofoon door Buescher zelf als reclame te verstaan. Evenwel valt de - in mijn ogen denigrerende mening - over Adolphe Sax op.

Een andere getuigenis komt van W.W. "Doc" Wagner, een oud-werknemer van Buescher aan Sigurd Raschèr. In een brief toont hij aan dat Raschèr zocht naar informatie over Buescher's drijfveren en theorieën omtrent de saxofoon. Wagner¹⁷⁰ schrijft:

"After his [Buescher's] death [in 1937], we strayed from his fundamentals, much to our regret and, as you know, I devoted much of my last years in the business to a stubborn crusade to return to those fundamental principles."

En verderop:

"... Mr. Buescher was curious to find out everything he could, which is one reason he conducted countless experiments on the effect of bending the tube on vibrations, tuning, tone, etc. He had few real confidants and one of them was Filloyd Comer. Comer was the only man in the world, to the best of my knowledge, who had worked out a mathematical formula for locating saxophone tone holes and determining the proper size"

¹⁷⁰ W.W. "Doc" Wagner, brief aan Sigurd Raschèr, 8 november 1967. Collectie persoonlijke aantekeningen Sigurd Raschèr

Wagner geeft verder in deze brief aan dat hij veel “inside” information met Raschèr al gedeeld had, en dat hij verder niet kan gaan. Wel spreekt hij over een boekje waarin hij zijn wetenschap over saxofoonbouw opschreef. Helaas heb ik dit boekwerk tijdens mijn research niet kunnen vinden.

Het ging er Buescher dus vooral om, om verbetering aan te brengen aan de saxofoon. Het gaat hierbij vooral om verbetering die het spelen van de saxofoon vergemakkelijken. Buescher hield zich echter ook bezig met de elementaire eigenschappen van de buis van het instrument.

2.6.2. Vanuit perspectief van doctorandus

Het is, vanuit het oog van een saxofonist, daadwerkelijk zo dat Buescher belangrijke verbeteringen aanbracht aan de saxofoon. Zo zijn te noemen: getrokken, ten opzichte van op de buis gesoldeerde toongaten vanaf 1921, betere verbindingen tussen de delen van het instrument en trillerkleppen zoals f-fis en b-c, die tegenwoordig standaard zijn.¹⁷¹ De “Snap-on-Pad”, de polster die ook besproken wordt in hoofdstuk 4, en afgebeeld in *bijlage 20*, is onder saxofonisten zelfs tegenwoordig nog geliefd. Buescher maakte gebruik van “Norton” veren, die eveneens nog steeds een verkoopargument zijn.

Voor mij heeft een Buescher saxofoon een bijzonder fraaie, warme klank, niet in laatste plaats ten opzichte van zijn tijdgenoten, zoals een saxofoon van Conn. Wat dat betreft kan dus gezegd worden dat Buescher’s verbeteringen aan buis, verhoudingen en toongaten een geweldig instrument opleverde.

De eerdergenoemde verbeteringen betekenen inderdaad ten opzichte van Adolphe Sax instrumenten een grote vooruitgang wat betreft het bespelen van de saxofoons. Wat dat betreft is Buescher’s werk belangrijk te noemen. Evenwel was Buescher niet de enige in het landschap van saxofoonbouw die deze verbeteringen toevoegde. Fabrikanten als Conn en Holton wedijverden net zo goed op dit gebied.

2.6.3. Instrumenten zelf

Wat is de aanwijsbare connectie tussen Buescher saxofoons en die van Sax, behalve inspiratie tot verbetering, dan wel? Bovenstaande conclusies uit het literatuuronderzoek en eigen bevindingen worden nu getoetst aan de instrumenten zelf.

¹⁷¹ Paul Alan Bro, *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992), 76

2.6.3.1. Metingen

Er werden twee instrumenten geselecteerd uit de collectie van de doctorandus. Beide instrumenten werden met een schuifmaat opgemeten. Er werd een vergelijking gemaakt tussen Buescher 291897 en Adolphe Sax 15676. De Buescher, een tenor, betreft het model (Aristocrat 1) dat doorgaans in de Raschèr-traditie gebruikt wordt, de Adolphe Sax, eveneens een tenor, is een model van de eerste generatie gebouwd door Adolphe Sax.

De metingen van Postma zoals hieronder besproken, zie *bijlage 11*, laten zien dat de afmetingen en eigenschappen van de bouw van het corpus van beide instrumenten geenszins identiek is.

Bijlage 11 betreft zoals gezegd een vergelijking tussen Adolphe Sax no. 15676 en Buescher Aristocrat I, no. 291897. Postma heeft hier het boringprofiel in groen geprojecteerd op de overige boringprofielen. Het volgende valt met name op als beide instrumenten met elkaar worden vergeleken. De eerste coniciteit (de hals), is qua begin- en eindpunt vergelijkbaar, maar heeft een ander verloop. De tweede coniciteit is groter: de buis is aan het uiteinde een stuk wijder. De derde coniciteit is vergelijkbaar, alhoewel daar vanzelfsprekend de buis (veel) wijder is.

In dit verband is het goed om op te merken dat Buescher op een zeker moment in de geschiedenis drie verschillende halzen aanbood, gemerkt als de nummers 1 tot 3. Raschèr speelde op de nummer 3 hals¹⁷². De overzichts-site “Saxpics”¹⁷³ biedt de volgende samenvatting: de nek gemarkeerd “1” werd meegeleverd met de True Tone modellen (1890-1932). Halzen met de markering “3” en “* *”, oftewel 2 werden bij de New Aristocrat (1932-1934) geleverd, de “01” halzen bij de New Aristocrat en de daaropvolgende Aristocrats (1934 en volgende jaren).

2.6.3.2. Mondstukken: Raschèr/Buescher en Sax

Omdat een mondstuk een zeer belangrijk element is in de klankvorming, werden genoemde mondstukken vergeleken. Voor een goed begrip van deze, en de volgende paragraaf, werden in *bijlage 12* twee schematische overzichten opgenomen. Adolphe Sax koos voor het mondstuk met een grote kamer en ronde binnenwanden om het benodigde volume in het mondstuk te realiseren. Hierop wordt verderop ingegaan. Een Raschèr/Buescher mondstuk gebruikt ditzelfde principe. Dit is met name de verbindende factor waar het gaat om instrumentarium tussen de Raschèr-traditie en het

¹⁷² Persoonlijke aantekening, Sigurd Raschèr, 23-3-1984

¹⁷³ <http://www.saxpics.com/?v=mod&modID=1#sub4>, geraadpleegd 21-3-2021

gedachtegoed van Adolphe Sax. Bij het bespelen van beide instrumenten valt het op dat dit een klank oplevert die donkerder is dan bij saxofoons uit de Belgisch-Franse traditie, maar dat de Raschèr/Buescher wordt gekenmerkt door een grotere flexibiliteit qua toon. Natuurlijk gaat het ook hier om een subjectieve beschrijving, waarmee bedoeld wordt dat een speler de toon makkelijker verschillende toonkleuren kan geven.

Tijdens zijn carrière ging Sigurd Raschèr vaak in op zijn overtuiging dat de mondstukken met een grote kamer essentieel waren voor een goede saxofoon klank. Hij sprak echter weinig over de bouw van zijn Buescher saxofoon¹⁷⁴. Dat bevestigt mijn conclusie met betrekking tot de importantie van het mondstuk.

Raschèr¹⁷⁵:

“The saxophone mouthpiece is in some respects a development of the clarinet mouthpiece, but essentially, they are not, and should not be, the same thing. There has been retrogression to what pre-existed Sax’s development of the mouthpiece. The retrogression is to the advantage of the dance man, because the new mouthpiece lends itself to the delivery of a loud, penetrating tone. For this purpose, it is ideal. However, a mellow saxophone sound requires a mouthpiece of the type originally conceived of by Sax.”

Deze opstelling van Sigurd Raschèr ten opzichte van de keuze van mondstukken blijkt ook uit onderstaande bronnen:

In een artikel van februari 1954 genaamd ‘The Saxophone’ schrijft hij¹⁷⁶:

“Many modern mouthpiece designers seem to have overlooked the relationship between size of wind chamber and tone quality. Their creations represent clearly a retrogression below Sax’s specifications. The mouthpieces they use might compare with the new single-reed mouthpieces for the oboe and the bassoon, which do not allow the greater freedom Sax envisioned.”

In december van datzelfde jaar schreef hij in “thoughts about the saxophone mouthpiece”¹⁷⁷:

“Any musician in his sixties will tell you that the Saxophone had a soft, velvety, gentle tone, distinguished by great flexibility, some 30 years ago. Along came the development of our modern dance music with the necessity to play loud in a huge, noisy ballroom [...] this left the

¹⁷⁴ Bruce Weinberger, persoonlijke communicatie (interview), 28-3-2018

¹⁷⁵ Sigurd Raschèr, samenstelling Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 73

¹⁷⁶ *Woodwind Anthology*, Volume 2, (Northfield, The Instrumentalist Company, 1992), 447

¹⁷⁷ *Woodwind Anthology*, Volume 2, (Northfield, The Instrumentalist Company, 1992), 451

Saxophone with all its mellow tone far behind.[...]Therefore the mouthpiece was redesigned with the aim to produce a strident, loud, edgy tone.[...]The one created by Sax has a large “bore” or “tonechamber”. It is round inside and the cavity under the reed-opening and table is greater than the cylindrical part of the mouthpiece which fits on the cork of the neck. The other type can be described as having a long narrow throat, and an extra long bore for wide tuning latitude. This type produces a compact, vibrant tone.[...] Shall we use the instrument for music’s noblest aims or shall we continue to debase it?”

Dit laatste citaat geeft duidelijk zijn gedachten over deze materie weer. Dit is dan ook de reden dat Raschèr in de jaren 1970 de Sigurd Raschèr mondstukken op de markt brengt. Het is een misvatting dat deze Raschèr mondstukken een exacte kopie zouden zijn van Adolphe Sax mondstukken. Wellicht noopte deze veronderstelling Debecq ertoe om zijn eerste generatie Adolphe Sax sopraan te bespelen met een Raschèr mondstuk, zie 5.3.5. Dit heeft Raschèr ook nooit beweerd. In het pamflet¹⁷⁸ dat werd meegeleverd bij deze mondstukken legt hij uit dat deze mondstukken een kopie zijn van het mondstuk dat hij vanaf het begin van zijn concert carrière gebruikte. De reden voor de productie van deze mondstukken was dat saxofonisten makkelijk een mondstuk met een grote kamer zouden kunnen vinden. Natuurlijk hebben deze mondstukken dát met Adolphe Sax mondstukken gemeen, maar de Raschèr mondstukken zijn geconcipeerd meer voor gebruik op Buescher saxofoons. Het meest lijken deze mondstukken dan ook op Buescher mondstukken, en niet op Adolphe Sax mondstukken.

Daarbij dient opgemerkt te worden dat de kwaliteit van de fabricage van deze mondstukken op het moment bijzonder slecht is. De mondstukken die nu verspreid over de wereld in voorraad zijn, zijn eigenlijk alleen bruikbaar als ze nog door een ervaren professional van een nieuwe ‘facing’ worden voorzien. Recent werd het intellectueel eigendom en de machinerie voor de productie overgenomen. Dit stemt hoopvol voor de toekomst van deze lijn mondstukken.

In het eerste deel van zijn korte tekst gaat Kelly¹⁷⁹ ook in op het mondstuk van de saxofoon, waar het gaat om de afmetingen.

“Adolphe Sax solved the problem of producing resistance for his conically-bored saxophones in an ingeniously simple way, by constructing a mouthpiece whose inner dimensions are significantly larger in diameter than the beginning of the instrument’s bore. The resulting compression of the airstream and the – allow me to coin the term – soundstream as it flows

¹⁷⁸ Sigurd Raschèr, samenvatting Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 98

¹⁷⁹ John Edward Kelly, *The Acoustics of the Saxophone from a Phenomenological Perspective* (Daedalian Music Publications, 2006), 7

towards the beginning of the bore creates the resistance needed to balance the overtones of the saxophone and sculpt them into the tone."

De beschrijving, in het deel dat door mij is onderstreept, is niet helemaal juist. Kijkend naar mijn Adolphe Sax mondstukken valt op dat de betreffende vernauwing richting de boring al ongeveer in het midden van het mondstuk zit. In *bijlage 13* zijn foto's van de Adolphe Sax mondstukken uit mijn collectie opgenomen. Ventzke¹⁸⁰ geeft een röntgenopname van een Adolphe Sax bariton mondstuk. Deze opname is echter vrij onduidelijk.

Naar onze mening baseert Kelly zich - waar het gaat om de weerstand die hij noemt *"in relatie tot een akoestische noodzakelijkheid om boventonen in balans te brengen"* - eerder op een interpretatie van speelgevoel. Inderdaad is het bij de mondstukken met een grote kamer zo dat de speler een grotere weerstand voelt, die echter onzes inziens vooral het gevolg is van de kleine tip-opening en langere baan van deze mondstukken. Een objectieve bevestiging van Kelly's standpunt is deel van een in de toekomst te voeren onderzoek.

Kelly schrijft de keuze door Adolphe Sax voor dit type mondstuk toe aan een beslissing op akoestische/esthetische gronden. In eerste instantie zouden we willen ingaan op het inwendige volume van het mondstuk, dat moet corresponderen met het afgeknotte volume van de buis.

Eppelsheim¹⁸¹ legt dit als volgt uit:

"Das fehlende Volumen der Spitze wird annähernd ersetzt durch das Innenvolumen des Mundstücks. Annäherend heißt, das tatsächliche geometrische Volumen des Mundstücks ist, insbesondere bei kurzen Instrumenten, immer zu klein. Die Differenz wird durch die Eigenschaften des elastisch schwingenden Blattes (oder Doppelrohrs) ergänzt."

Ferron's¹⁸² uitleg is nog bondiger:

"Since the instrument is cut off at the neck, the mouthpiece's interior volume must correspond exactly to the volume of the missing section of the cone."

Vervolgens geeft Ferron een overzichtelijke methode om dit volume te berekenen!

¹⁸⁰ Ventzke, Raumberger, Hilkenbach, *Die Saxophone* (Frankfurt/Main, Erwin Bochinsky, 1987/2001), 115

¹⁸¹ Benedikt Eppelsheim, *Parabolische Bohrung*, in: *Saxofone, ein Kompendium* (Wahlwies, Uwe Ladwig, 2016), 12

¹⁸² Ernest Ferron, *The Saxophone is my voice* (Paris, International Music Diffusion, 1997), 101

De diameter van het kleinste punt van de saxofoonhals (het grootste punt van het theoretisch deel dat moet worden berekend), is bekend. Op basis van de coniciteit van de hals, wordt de theoretische lengte tot het nulpunt van die coniciteit gecalculeerd.

Adolphe Sax koos ervoor dit niet met een mondstuk te realiseren zoals dat van de klarinet, maar met een nieuw soort mondstuk.

Het gebruik van een dergelijk mondstuk, met een grote kamer en gebogen binnenwanden, geeft een andere klank dan een modern (Frans) mondstuk (daarmee wordt bedoeld, de mondstukken zoals deze gebruikt worden in de Franse traditie) met parallelle binnenwanden. De kleine tip, het langere vrij bewegende deel van het riet en het daardoor noodzakelijke gebruik van zwaardere rieten, naast genoemde grote kamer leveren een warme, donkere klank op, die niet alleen bij de Adolphe Sax instrumenten te horen is, maar die zeker ook deel uitmaakt van de identiteit van de Raschèr-traditie. Kortom: Buescher, en ook Raschèr mondstukken volgen het principe van Adolphe Sax. Rose¹⁸³ merkte ook al op dat dit een concept was dat tot de jaren 1930 vrijwel door iedere bouwer gevolgd werd.

“Yet throughout this four-decade period [1890-1930] of experimentation and change in mouthpiece fabrication, one overriding objective was maintained by crafts people and manufacturers: the preservation of the large, rounded mouthpiece chamber design that gave the instrument the smoother timbre intended by Sax and hailed many years later by Rascher [sic].”

2.6.3.3. Waarom klinken mondstukken met een grote kamer anders?

Om een duidelijk idee te krijgen wat de verschillen in de baan tussen Adolphe Sax, Buescher, Raschèr en moderne (Selmer) tenor-mondstukken zijn, werd een reeks metingen gedaan.

Het vrije deel van het riet werd gemeten door een stuk papier tussen riet en mondstuk te schuiven tot het punt waar het riet het mondstuk raakt. Lengtes zijn in centimeter genoteerd.

¹⁸³Timothy S. Rose, *The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece*, in: Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 46, 2020), 99

Merk mondstuk	Lengte venster vanaf tip	Lente tip tot einde tafel	Vrij bewegend deel van het riet
Raschèr	4,1	8,4	2,2
Buescher	4,1	8,4	2,5/2,6
Adolphe Sax	4,4	7,8	3
Selmer	4,2	8,5	2

De mondstukken met een grote kamer, ook wel “Large chamber mouthpieces” genoemd, spelen anders vanwege de langere baan en hun kleinere tip opening. Het is dus nodig om zwaardere rieten te gebruiken, om tot een goede balans van gevoelde weerstand en een noodzakelijkheid van een constante luchtstroom te komen. Binnen het Raschèr Saxophone Quartet gebruiken we rieten (Vandoren traditional), met sterkte 4-5.

Wat speelgevoel betreft is er voor mijn gevoel duidelijk een relatie tussen Adolphe Sax-mondstukken en de Buescher/Raschèr-mondstukken die we in de Raschèr-traditie gebruiken. Als alternatief is in recente jaren het zogenaamde “Mana”-mondstuk bijgekomen, geheten naar het gelijknamige saxofoonkwartet uit Amerika dat eveneens in deze traditie speelt, en deze mondstukken op de markt bracht.

Zoals te zien is in bovenstaande tabel is het vrij bewegende deel van een Adolphe Sax mondstuk het grootst. Dit is zeker te merken in het speelgevoel van dit instrument. Dit levert een grote flexibiliteit op qua klank (en intonatie), maar betekent ook dat moderne rieten, ook in de hogere sterktes, te licht aanvoelen. Toen ik de Mayeur¹⁸⁴ rieten van omstreeks 1900, die ik tijdens mijn onderzoek vond, uitprobeerde op het Adolphe Sax mondstuk viel mij op dat deze een stuggere respons teweegbrengen, hetgeen in dit verband iets goeds is. De rieten van het Duitse merk Esser¹⁸⁵, die ik in mijn collectie heb, bieden een vergelijkbare respons. Op mijn Buescher tenor zijn deze niet bruikbaar, maar voor de Adolphe Sax bleek het een geweldige, qua tijdsbeeld passende, oplossing.

Wyman en Leeson geven in hun resp. dissertaties volgende informatie over de invloed van de kamer en de baan van het mondstuk.

Wyman¹⁸⁶:

¹⁸⁴ Schrift op het rietendoosje: “Gold Star Reeds, Mayeur de l’Opéra, Paris, Handmade and Tested”

¹⁸⁵ Schrift op het rietendoosje: “Esser-Solo-Gold, GS, Handmade abprobiert”

¹⁸⁶ Frederik Stearns Wyman, *An Acoustical Study of Alto Saxophone Mouthpiece Chamber Design* (PhD Diss., Eastman School of Music, 1972), 121

“Even with flat side walls the tone quality can remain quite dark if the volume of the chamber can be increased by some means other than lengthening. [...] One of these two mouthpieces also has a large inner chamber for added volume, allowing it to be still shorter in length. Within each of the five basic types of chamber, the higher the maximum roof height is, the darker the tone will be.”

Leeson¹⁸⁷ hecht meer belang aan de vorm dan Wyman:

“The mouthpiece exerts its influence by means of the tone chamber and facing. The tone chamber influences by its shape rather than by its size in cubic content.”

Verderop verklaart hij waar de verschillende klankeigenschappen ontstaan:

*“A mouthpiece chamber may range from dark to bright. Flexibility and texture are controlled to a large extent by the facing. But flexibility and texture possibilities exist in the chamber, and those of depth and brilliance in the facing.”*¹⁸⁸

Ferron¹⁸⁹ biedt een iets ander perspectief, maar complementeert het beeld wat voor deze studie belangrijk is perfect:

“With a closed mouthpiece, the spring mechanism is less active, making the return phase slower, reinforcing the volume of the fundamental, producing a rounder sound and creating a tendency toward the sine wave. The table of the mouthpiece influences wave shape by determining the length of the vibrating part of the reed. A longer table favors a pause at the end of each phase, creating a tendency toward the square wave, which reinforces the uneven harmonics and produces a darker sound”

Deze opmerkingen die de klankeigenschappen van een mondstuk verklaren gelden in dezelfde mate voor zowel de Adolphe Sax- als de Buescher/Raschèr-mondstukken die in de Raschèr-traditie gebruikt worden.

Sigurd Raschèr sprak zelf nooit over de verhoudingen in de buis van zijn saxofoon zoals Kelly dat deed¹⁹⁰. Raschèr hechtte daarentegen wél ook grote waarde aan het gebruik van de mondstukken met een grote kamer, omdat hij van mening was dat dit precies het geluid was dat bij de saxofoon hoort. Historisch gezien had hij wat dat betreft dus gelijk.

¹⁸⁷ Cecil Leeson, *The basis of saxophone tone production, a critical and analytical study* (PhD diss., Chicago Musical College, 1978), 94

¹⁸⁸ Ibid., 99

¹⁸⁹ Ernest Ferron, *The Saxophone is my voice* (Paris, International Music Diffusion, 1997), 27

¹⁹⁰ Bruce Weinberger, persoonlijke communicatie (interview), 28-3-2018

2.6.3.4. Hoe zit het nu met de verschillen tussen een Raschèr/Buescher mondstuk en een modern (Frans) mondstuk?

Om een helder beeld te krijgen van deze verschillen werden metingen gedaan naar de inhoud van de mondstukken, het binnen-volume. Dit is gedaan met een methode vergelijkbaar zoals Ferron¹⁹¹ die ook omschrijft. Echter zijn niet de tafel en de tip, maar de boring afgeplakt. Dat bleek, zeker bij de grotere mondstukken, een meer praktische oplossing. Een spuit werd met water gevuld, en in het afgeplakte mondstuk gespoten. De spuit werd geijkt door vooraf water in een laboratorium-maatbeker te spuiten.

Overzicht binnen volumes mondstukken in cm³:

	Adolphe Sax	Raschèr	Buescher	Selmer ¹⁹²
Sopraan ¹⁹³	7,5	7,4	7,4/7,5 ¹⁹⁴	8
Alt	15	15	15	15
Tenor	21	21,5	22	21
Bariton	33,5	31,5	33/31	23,5/24

De reden dat ook een modern Frans mondstuk, namelijk dat van Selmer, werd opgemeten is dat we niet alleen het verband tussen de Raschèr/Buescher- en Adolphe Sax mondstukken in beeld wilden brengen, maar zeker ook benieuwd waren hoe het dan zit met de relatie tussen het “oude” en het “nieuwe” concept. Dit was zeer belangrijk, en erg leerzaam.

Het inwendige volume ‘an sich’ van een modern Selmer-mondstuk vergeleken met een Raschèr-mondstuk is zoals te zien is, niet zeer verschillend. Het verschil dat wel bestaat zit in hoe dit volume wordt bereikt: een Raschèr mondstuk volgt het concept van Sax: het benodigde volume in het mondstuk wordt bereikt met een grote kamer en ronde binnenwanden. Een modern Selmer-mondstuk heeft voor het eerste deel van het inwendig verloop parallelle binnenwanden, en is langer gemaakt om toch aan het benodigde volume te komen, hetgeen een andere klank oplevert, zoals Wyman, Leeson en Ferron hierboven al verklaarden. Kortom: de volumes zijn dus ongeveer hetzelfde, maar het concept hoe het benodigde volume te realiseren is, is anders. Het is dus met name dit concept van het mondstuk dat een groot verschil is tussen de Raschèr en de Franse traditie, waarin die moderne

¹⁹¹ Ernest Ferron, *The Saxophone is My Voice* (Paris, International Music Diffusion, 1997), 102

¹⁹² Sopraan en Bariton mondstuk betreft model C * *, Alt en Tenor: model C *

¹⁹³ Daarnaast heb ik het binnen volume van een Conn “Eagle” mondstuk (8 cm³) en een Caravan mondstuk (7,6 cm³) gemeten.

¹⁹⁴ In het geval twee cijfers genoemd staan zijn twee identieke modellen gemeten.

mondstukken gebruikt worden. Het gaat daarbij om de lengte en de hoogte van het mondstuk, en de vorm van de binnenwanden.

Als je in de meetresultaten van Marten Postma *uit bijlage 11* een Buescher Aristocrat, in dit geval nummer 291897, een instrument precies zoals die ik in het Raschèr Saxophone Quartet gebruik, vergelijkt met een Selmer Mark VI, dan valt onmiddellijk op dat de verschillen in het boringprofiel miniem zijn! Dit onderstreept nogmaals mijn conclusie over het mondstuk: het is niet zozeer de saxofoon an sich, maar de keuze voor het mondstuk waarin de verschillen tussen de Raschèr en de Franse traditie zitten. Het concept achter het mondstuk; hoe het benodigde volume gerealiseerd moet worden. It's all about the mouthpiece!

Wat in de tabel zeer duidelijk te zien is, is dat de bariton mondstukken van Adolphe Sax, Raschèr en Buescher, een duidelijk groter volume hebben dan de Selmer bariton mondstukken. Hier verwijzen we naar *bijlage 14*. Daarop is duidelijk te zien dat een Selmer Mark 6 en een Buescher baritonsaxofoon, net als bij de tenor zoals aangevoerd hierboven, een vergelijkbare boring hebben, maar dat de Selmer bariton behoorlijk wat nauwer is als de Buescher. Inderdaad merk ik ook in de praktijk dat hier de grootste problemen ontstaan, als een mondstuk met een grote kamer gebruikt wordt op een Selmer (of vergelijkbare "Franse" bariton). Het instrument wordt dan over de hele linie te laag, en er ontstaan intonatieproblemen.

Mondstukken zelf, de historische ontwikkeling en de keuzes daaromtrent bij het bespelen van 19^e-eeuwse instrumenten zijn absoluut een onderwerp dat ik in de toekomst verder uit wil werken.

Hetzelfde geldt voor wat er gebeurt in de verbinding van het mondstuk en de hals, en daarnaast nog meer de elementen waarin de Buescher saxofoons zich onderscheiden van andere merken, maar ook wat de verschillen zijn tussen de verschillende modellen van deze fabrikant.

Hier willen wij ons echter beperken tot relevante zaken voor dit onderzoek.

Een groot verschil, dat in dit verband ook als handreiking aan spelers die zich op 19^e-eeuwse instrumenten willen toeleggen niet mag ontbreken, is dat de boring van het mondstuk, dus het deel dat over de hals valt, in de loop van de jaren steeds groter is geworden. Dat is dan ook een reden dat 19^e-eeuwse instrumenten niet zomaar met een Raschèr mondstuk bespeelbaar zijn, daarvoor is de boring te groot: het mondstuk komt te ver op het instrument, waardoor de hals alweer zover in het mondstuk steekt dat het inwendig volume negatief beïnvloed wordt.

2.6.4. Connectie Buescher – Adolphe Sax qua klank: subjectieve beschrijving

De klank van eender welk instrument te beschrijven is erg moeilijk en blijft per definitie subjectief en persoonlijk. Zo ook in het geval van de oorspronkelijke Adolphe Sax saxofoon klank. Eerst zal ik mijn eigen bevindingen noteren en vervolgens nagaan wat er in enkele primaire bronnen wordt aangegeven.

Ik hoor duidelijk een verwantschap met het strijkersgeluid in deze toon. De toonkern is breder dan bij een moderne saxofoon (ook Buescher), dat wil zeggen minder direct, zonder dat dat betekent dat het minder kern heeft. Deze klank is flexibeler dan die van een modern instrument (zie ook de brief van Sax aan Thomas waarin hij zijn beklag doet over de verkeerde omgang met deze flexibiliteit)¹⁹⁵.

Voor een omschrijving van het Buescher geluid, wil ik allereerst verwijzen naar de CD “For Now and Forever”, die ik in het licht van mijn doctoraatsonderzoek heb opgenomen. Deze CD moet gezien worden als de klinkende versie van dit proefschrift. Daarop te horen zijn een Buescher (1939) en een Adolphe Sax (1861) tenor. Zie paragraaf 3 van het artistiek portfolio, voor meer informatie over de CD-productie.

Ik zou het geluid van de Buescher saxofoons willen omschrijven als vol en warm, maar evengoed zeer flexibel. Ik kan mij goed voorstellen wat Raschèr charmeerde aan de Buescher saxofoons toen hij deze leerde kennen.

De verwantschap tussen Adolphe Sax en Buescher hoor ik in de klank terug, maar voel die verwantschap ook duidelijk in het speelgevoel: qua luchtstroom, embouchure, respons en resonantie. Dat heeft ongetwijfeld ook te maken met de grote kamer van het mondstuk en de kleinere tip. Het is erg moeilijk uit te leggen, maar het lijkt of de klank van een modern instrument ten opzichte van een Buescher, en dus in grotere mate ook ten opzichte van een Adolphe Sax, sneller ontstaat.

In dit verband zou ik graag een brief willen aanhalen die de dochter van Sax, A. Millet de Marcilly-Sax¹⁹⁶ aan Sigurd Raschèr schreef in 1937. Hierin drukt zij haar appreciatie voor Raschèr's spel uit, nadat zij hem twee dagen eerder in Strasbourg het *Concertino* van Ibert had horen spelen:

“...vous avez mis en valeur toutes les qualités du saxophone, - et votre petite causerie, “rendons justice au saxophone”, m’a profondément touchée, car je suis la fille de l’inventeur, Adolphe

¹⁹⁵ In: Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instruments de musique* (Brussel, éditions de l’Université de Bruxelles, 1980), 219

¹⁹⁶ Brief van A. Millet de Marcilly-Sax aan Sigurd Raschèr, 6-12-1937, Raschèr familiearchief.

Sax, je vous suis très reconnaissante de ce qui vous avez si bien dit et je vous en remercie de tout cœur.”

Marcel Mule op zijn beurt overigens verwees in verschillende bronnen naar zijn contact met de zoon van Adolphe Sax zonder daarbij in te gaan op inhoud. Een brief van Sax Jr. aan Mule is te vinden aan het einde van het interview dat Harvey Pittel¹⁹⁸ met Mule hield.

Mule¹⁹⁹ merkt in een andere bron op:

“I had the pleasure of knowing the son of Adolphe Sax. In fact, I knew him very well. He was overwhelmed by what was happening with his father’s invention at the National Conservatory and wrote to me frequently about this with great enthusiasm.”

2.7. Conclusie

De historische context werd geschetst, waarin Ferdinand August Buescher in de late 19^e eeuw, de eerste saxofoon in Amerika bouwde. Hij doet dit op basis van, of in ieder geval geïnspireerd door, een Adolphe Sax saxofoon die hij tot zijn beschikking had uit de collectie van Eduard Lefèvre, die net als Buescher voor Conn werkte. Dit vormt een directe link tussen Adolphe Sax en Buescher. Voor Buescher was het belangrijk de saxofoon steeds te verbeteren. Het was vanuit die focus op verbetering en (dientengevolge) speelgemak, dat Sigurd Raschèr gedurende zijn hele carrière, vanaf de eerste helft van de jaren 1930, op een Buescher saxofoon speelde. Een overzicht van deze verbeteringen, zoals door Buescher zelf aangereikt, is gemaakt. Op basis van de metingen van Marten Postma is vastgesteld dat er geen directe connectie bestaat wat de bouw van de conus betreft, tussen saxofoons van Adolphe Sax en Buescher: van een identieke vormgeving van de buizen is geen sprake.

Informatie is aangereikt over de saxofoonmodellen die Buescher aanbood, en het materiaal waar Sigurd Raschèr resp. de leden van het Raschèr Saxophone Quartet op musiceren.

Een belangrijke conclusie is dat de verbindende factor waar het gaat om instrumentarium tussen de Raschèr-traditie en het gedachtegoed van Adolphe Sax, het mondstuk is. Het handelt daarbij om een mondstuk met een grote kamer en ronde binnenwanden, dat korter is als een modern mondstuk. Dit levert een herkenbare, eerder warme en donkere klank op. Ook dit is een connectie tussen Adolphe

¹⁹⁸ Film: *Harvey Pittel’s visit with “Le Maître” Marcel Mule*, <https://www.youtube.com/watch?v=a088wJXlrNE>, geraadpleegd 21-3-2021

¹⁹⁹ Eugene Rousseau, *Marcel Mule: His Life and the Saxophone* (Shell Lake, Étoile, 1982), 96

Sax en Buescher: de mondstukken die gebruikt worden volgen hetzelfde concept (maar zijn niet volkomen identiek qua afmetingen).

We hebben aangereikt hoe Sigurd Raschèr de importantie met betrekking tot de keuze voor dit mondstuk verwoordde. Verder is uiteengezet wat de redenen zijn dat deze mondstukken hun specifieke klank hebben, en wat de verschillen zijn tussen een mondstuk met een grote kamer, en een modern mondstuk met parallelle binnenwanden. Eveneens werd een beeld geschetst van de overige eigenschappen van een Buescher saxofoon. In feite zijn er, anders als waar het gaat om de klankeigenschappen, geen grote verschillen tussen een Buescher en bijvoorbeeld een moderne saxofoon van het merk “Selmer” wat het bespelen ervan betreft.

Tenslotte is de connectie in klank tussen instrumenten van Buescher en van Adolphe Sax omschreven. Deze verwantschap is duidelijk te horen. Dit blijkt ook uit de CD die in combinatie met dit proefschrift gepresenteerd is.

Hoofdstuk 3: De “cône parabolique”

3.1. Doelstelling en onderzoeksvraag

Dit hoofdstuk gaat verder op hoofdstuk 2, en dan met name de bouw van de saxofoons.

Adolphe Sax beschreef in zijn patent van 1846 voor de eerste keer de vorm van zijn nieuwe instrument, de saxofoon, als een “cône parabolique”. Meteen vanaf dat moment ontstaat er verwarring over wat dat precies betekent. Binnen de Raschèr-traditie werd in het verleden regelmatig verwezen naar deze “cône parabolique” als één van de verbindingen tussen die traditie en het gedachtegoed van Adolphe Sax. Een duidelijke beschrijving van de “cône parabolique” is echter niet beschikbaar, daardoor is het ook niet duidelijk of dít dan juist de verbindende factor tussen het gedachtegoed van Adolphe Sax en de Raschèr-traditie is, of dat deze koppeling in andere elementen te vinden is. Des te meer reden om op basis van historisch en organologisch onderzoek deze vragen voor het eerst in de geschiedenis op een duidelijke, wetenschappelijke manier te beantwoorden. Het doel van dit deel van het onderzoek is dan ook het beantwoorden van de vraag, zowel op historisch als op geometrisch vlak (1) wat Adolphe Sax precies bedoelde met zijn “cône parabolique” en (2) in hoeverre deze in latere instrumenten, van andere fabrikanten zoals die van Buescher voorkwam. Deze tweede vraag is van belang aangezien dit zoals gezegd een belangrijke link is naar de Raschèr-traditie die in dit proefschrift geïdentificeerd wordt. Voor een volledige beantwoording van deze vragen zullen ook de beschikbare inzichten op akoestisch gebied rondom de “cône parabolique” behandeld worden.

De periode die bestudeerd wordt in dit proefschrift met betrekking tot de “cône parabolique” start in 1846, het jaar van het eerste patent op de saxofoon van Sax, en loopt tot 2016, het jaar van het verschijnen van de meest actuele publicaties rondom dit thema.

3.2. Organisatie van het onderzoek

Zoals in veel onderdelen van dit proefschrift voelt het als een culminatie van 25 jaar verzamelen en onderzoeken.

Dit onderzoek is gebaseerd op de volgende bronnen en methodes:

3.2.1. Analyse van primaire en secundaire bronnen

3.2.2. Analyse van metingen van instrumenten:

3.2.2.1. Röntgen en CT opnamen van instrumenten Adolphe Sax tenorsaxofoon no. 21238, en Adolphe Sax Jr. altsaxofoon no. 17042 uit collectie van doctorandus

Ik koos specifiek voor deze instrumenten omdat de Adolphe Sax tenorsaxofoon een éérste generatie Adolphe Sax instrument is, en daarmee een directe lijn naar de oorsprong van het traject biedt.

Het instrument van Adolphe Sax Jr. koos ik aangezien Jaap Kool, zie *bijlage 16*, zijn visuele waarnemingen op exact zo'n instrument baseert.

Naast in de *bijlage 15*, zullen deze Röntgen en CT opnamen op verzoek digitaal beschikbaar zijn voor toekomstig onderzoek.

3.2.2.2. Metingen van instrumenten uit mijn collectie en de verzameling van Leo van Oostrom door Marten Postma. In *bijlagen 11, 14, 18 en 19* zijn verschillende overzichten van deze metingen in grafiek opgenomen. Het betreft hier instrumenten van o.a. Adolphe Sax Sr., Adolphe Sax Jr., Gautrot, Buescher en Yamaha. Van deze instrumenten kon een boringprofiel worden vastgesteld, maar wellicht nog belangrijker: in het overzicht aangeleverd door Marten Postma kunnen de boringprofielen van deze, voor mijn onderzoek relevante instrumenten, vergeleken worden.

3.2.3. De resultaten van deze metingen worden vervolgens vergeleken met de analyse van het literatuuronderzoek.

3.2.4. Verder zal de onderzoeksvraag ook op akoestisch vlak worden behandeld.

3.3. Status quaestionis

De discussie over de “cône parabolique” is er één die de gemoederen binnen de saxofoonwereld regelmatig hoog doet oplopen, omdat het deel uitmaakt van een discussie naar het ‘juiste instrumentarium’.

Er zijn ondertussen een groot aantal studies geschreven die op verschillende manieren het leven en werken van Adolphe Sax in beeld brengen.

De werken van Malou Haine²⁰⁰ en Frederick Hemke²⁰¹ zijn wat dat betreft nog altijd toonaangevende en zeer complete studies. Hemke neemt t.o.v. Haine in zijn dissertatie (vertalingen van!) veel bronnen in hun volledigheid over, wat qua informatievoorziening van grote betekenis is. Voor het opbouwen van een helder historisch kader is Haine voor een onderzoeker mede daardoor echter duidelijker. Londeix²⁰² geeft interessante inzichten en nieuwe informatie. Leo van Oostrom²⁰³'s werk is waardevol vanwege alle foto's van de historische instrumenten gekoppeld aan relevante informatie. In het verlengde hiervan geven catalogi van tentoonstellingen zoals SAX200²⁰⁴ in het MiM Brussel van 2014, Tromp Muziek Biënnale²⁰⁵, "Adolphe Sax en de saxofoon"²⁰⁶, "Adolphe Sax expositie"²⁰⁷, en de werken van Dullat²⁰⁸, Schölch²⁰⁹, Haine & De Keyser²¹⁰ en het KRO-saxofoonconcours²¹¹ van 1987 goed georganiseerde informatie. Het *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*²¹² geeft dankzij verschillende artikelen een overzicht van de conferentie van 3-5 juli uit Saxjaar 2014. Robert Howe²¹³ en Albert Rice²¹⁴ schreven relevante artikelen in het Journal van de American Musical Instrument Society. Met name genoemd werk van Howe is zeer waardevol en wordt regelmatig geciteerd. McBride²¹⁵ vergeleek de patenten op de saxofoon in de periode 1838-1850. Het artikel van Howe is wat dat betreft duidelijker en vollediger.

Ook belangrijk zijn de werken van De Lajarte²¹⁶, Dullat "Faszination Saxophon"²¹⁷ en "Holzblasinstrumentenbau"²¹⁸, Haine's "Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19^e siècle"

²⁰⁰ Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instrument de musique* (Brussel, éditions de l'Université de Bruxelles, 1980)

²⁰¹ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1975)

²⁰² Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 1 (1814-1899) Adolphe Sax* (Sampzon, Delatour, 2017)

²⁰³ Leo van Oostrom, *100+1 Saxen* (Amsterdam, Edition Sax, 2009)

²⁰⁴ Géry Dumoulin et al., *Catalogus SAX 200* (Brussel, Éditions du Perron, 2014)

²⁰⁵ Rien de Visser et al., *Tromp Muziek Biënnale 1994, de Saxofoon* (Eindhoven, Stichting Dr. Jr. Th. P. Tromp Muziek Concours voor de Benelux, 1994)

²⁰⁶ Leo van Oostrom, Peter Thoben, *Saxofoons* (Eindhoven, Museum Kempenland, 1994)

²⁰⁷ Ygnace De Keyser, *Adolphe Sax expositie* (Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg/Brussels Instrumentenmuseum, 1981)

²⁰⁸ Günter Dullat, *Saxophone* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2011)

²⁰⁹ Hartmut Schölch, *Sax Couples* (Waldshut-Tiengen, Kulturamt, 2014)

²¹⁰ Malou Haine, Ygnace De Keyser, *Saxinstrumenten* (Brussel, renaissance du Livre/MiM, 2013)

²¹¹ Bureau Bordon, *KRO-saxofoonconcours* (Hilversum, KRO 'zin in muziek', 1988)

²¹² *Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, vol. 70, 2016

²¹³ Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, in: Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 29, 2003), 97-180

²¹⁴ Albert Rice, *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone*, in: Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 35, 2009), 81-122

²¹⁵ William McBride, *The Early Saxophone in Patents 1838-1850 Compared*, in: The Galpin Society Journal (Vol. 35, 1982), 112-122

²¹⁶ Théodore de Lajarte, *Instruments-Sax et Fanfare Civiles* (Paris, Librairie des Auteurs et Compositeurs, 1867)

²¹⁷ Günter Dullat, *Faszination Saxophon, der Saxophonbau auf Deutschsprachigem Gebiet* (Markneukirchen, Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen e.V., 2016)

²¹⁸ Günter Dullat, *Holzblasinstrumentenbau* (Celle, Moeck, 1990)

²¹⁹, “Les facteurs d’instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIXe siècle” ²²⁰, Haine & Meeùs²²¹ en Haine & De Keyser²²². Deze gaan in op een deelaspect van ofwel Adolphe Sax’ leven of zijn creaties, en leveren daarin belangrijke data en informatie. In mijn masteronderzoek²²³ onderzocht ik o.a. de introductie van de saxofoon in Nederland. Het overzicht van serienummers van Sax’ instrumenten, samengesteld door Eugenia Mitroulia en Arnold Myers²²⁴ is een lijst waarin ik tijdens mijn onderzoek regelmatig te rade ging. Deze lijst is gebaseerd op het werk van Haine & De Keyser en Robert Howe:

*“The dating of instruments follows the scheme of Robert Howe until 1853. From 1854 onwards Howe’s scheme, and that of Malou Haine and Ignace De Keyser have been refined according to new information that has since come to light”.*²²⁵

Comettant²²⁶ neemt een aparte rol in. Het is een fascinerende bron omdat de schrijver érg dicht bij Adolphe Sax staat, en het daarom qua tijdsbeeld een unieke bron is. Juist vanwege de vriendschap van de schrijver met Sax en het bloemrijke taalgebruik is een kritische blik op deze bron bij historisch onderzoek belangrijk.

Deans²²⁷ geeft vertalingen van veel relevante bronnen, waaronder de teksten van Adolphe Sax zelf. Zeer recent schreef José-Modesto Diago Ortego²²⁸ zijn dissertatie over Adolphe Sax waarin hij niet alleen op organologisch niveau op de saxofoon ingaat, maar ook de historische en economische context ten tijde van zijn ontstaan behandelt. Diago Ortego²²⁹ interpreteert de “cône parabolique” als een marketingstrategie van Sax om zijn nieuwe instrument in de belangstelling te brengen. Hij haalt

²¹⁹ Malou Haine, *Les facteurs d’instruments de musique à Paris au 19^e siècle* (Brussel, éditions de l’Université de Bruxelles, 1985)

²²⁰ Malou Haine, *Les facteurs d’instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIXe siècle* (Haine, 2007) gepubliceerd op: <https://www.iremusc.cnrs.fr/fr/publications/les-facteurs-dinstruments-de-musique-francais-aux-expositions-nationales-et>

²²¹ Malou Haine, Nicolas Meeùs, *Dictionnaire des facteurs d’instruments de musique en wallonie et a bruxelles, du 9^e siècle à nos jours* (Luik/Brussel, Mardaga, 1986)

²²² Malou Haine, Ygnace De Keyser, *Le musée instrumental d’un artiste inventeur: la collection privée d’Adolphe Sax in* : Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap (vol. 70, 2016), 149-164

²²³ Andreas van Zoelen, *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013)

²²⁴ Eugenia Mitroulia, Arnold Myers, *List of Adolphe Sax Instruments*, <http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>, geraadpleegd 11-12-2020

²²⁵ Ibid.

²²⁶ Oscar Comettant, *Histoire d’un Inventeur* (Parijs, Pagnerre, 1860)

²²⁷ Kenneth N. Deans, *A comprehensive performance project in saxophone literature with an essay consisting of translated source readings in the life and work of Adolphe Sax* (PhD diss., University of Iowa, 1980)

²²⁸ José-Modesto Diago Ortego, *La música como elemento legitimador de las Revoluciones Burguesas del siglo XIX: studio histórico, económico y organológico del saxofón* (PhD diss., Universidad de Cádiz, 2020)

²²⁹ Ibid., 552

verderop in deze tekst besproken Scavone²³⁰ aan in verbinding met de opmerking dat dit concept in fysieke vorm niet bestaat.

Verder schreven Elsenaar²³¹, Deans²³², Chautemps et al²³³, Hochheim²³⁴, Harvey²³⁵, Perrin²³⁶, Ottaviano²³⁷, Cottrell²³⁸, Billard²³⁹, Ingham²⁴⁰, Delage²⁴¹, Dombrowski²⁴², Segarra²⁴³, Kochnitzky²⁴⁴, Horwood²⁴⁵, Marzi²⁴⁶, Samol²⁴⁷ en Gilson/Remy²⁴⁸ studies over Adolphe Sax, zijn leven en zijn creaties, allen vanuit het perspectief van de saxofoon, die in wezen niet veel toevoegen aan bovenstaande werken. Don Ashton²⁴⁹ in eerdergenoemde “Cambridge Companion to the Saxophone” maakt een hele duidelijke opzet, die mits verder uitgewerkt voor veel lezers verhelderend geweest had kunnen zijn. Segell valt op vanwege de polemiserende en slecht geïnformeerde opzet van zijn hoofdstuk die de connectie tussen Adolphe Sax en de Raschèr-traditie beschrijft²⁵⁰ en volgt verder Kool en Kelly²⁵¹, nadat hij, tegenstrijdig met deze theorieën zonder uitleg poneert dat Sax aangaf dat de “cône parabolique” zich in het bovenste derde deel van de buis van de saxofoon bevindt. Rorive²⁵² wijst op een klein aantal onvolkomenheden in Haine maar presenteert verder weinig nieuwe inzichten.

²³⁰ Gary Scavone, *An acoustic analysis of single-reed woodwind instruments with an emphasis on design and performance issues and digital waveguide modeling techniques* (PhD Diss., Stanford University), 1997

²³¹ E. Elsenaar, *De Saxophone* (Hilversum, Lispet, 1947 (2e druk), 1943 (1^e druk)

²³² Kenneth N. Deans, *A comprehensive performance project in saxophone literature with an essay consisting of translated source readings in the life and work of Adolphe Sax* (PhD diss., University of Iowa, 1980)

²³³ J.L. Chautemps, D. Kientzy, J.M. Londeix, *Le Saxophone* (Paris, J.-C. Lattès/Salabert, 1987)

²³⁴ Matthias Hochheim, *Saxwelt, das Deutsche Saxophonbuch* (Norderstedt, Books on Demand, GmbH, 2004)

²³⁵ Paul Harvey, *Saxophone* (London, Kahn & Averill, 2002)

²³⁶ Marcel Perrin, *Le Saxophone* (Paris, l'Harmattan, 1994)

²³⁷ Roberto Ottaviano, *Il Sax* (Padova, Franco Muzzio Editore, 1989)

²³⁸ Stephen Cottrell, *The Saxophone* (New Haven/London, Yale University Press, 2012)

²³⁹ François & Yves Billard, *Histoires Du Saxophone* (Castelnau-le-Lez, Climats, 1995)

²⁴⁰ Richard Ingham et al., *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998/2008, 6e druk)

²⁴¹ Jean-Louis Delage, *Adolphe Sax et le Saxophone* (Lyon, Editions Josette, 1992)

²⁴² Ralf Dombrowski, *Saxofon* (Kassel, Bärenreiter, 2010)

²⁴³ Miguel Asensio Segarra, *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón* (Valencia, Rivera Mota, 1999)

²⁴⁴ Leon Kochnitzky, *Sax and his saxophone* (North American Saxophone Alliance, 1949/1985, 4e druk)

²⁴⁵ Wally Horwood, *Adolphe Sax, 1814-1894, his life and legacy* (Bramley, Bramley Books, 1979)

²⁴⁶ Mario Marzi, *il saxofono* (Varese, Zecchini Editore, 2009/2016)

²⁴⁷ Dariusz Samol, *Adolphe Sax i muzyka saksfonowa XIX wieku* (Szczecin, Dariusz Samol, 2018)

²⁴⁸ Paul Gilson / Albert Remy, *Les Géniales Inventions d'Adolphe Sax / La Vie Troumentée d'Adolphe Sax* (Brussel, Institut National Belge de Radiodiffusion, 1939)

²⁴⁹ Don Ashton, *In the twentieth century*, in: *The Cambridge Companion to the Saxophone*, 6e druk (Cambridge, Cambridge University Press, 1998/2008), 26-27

²⁵⁰ Michael Segell, *The Devil's Horn* (New York, Picador, 2005), 236-253

²⁵¹ Ibid., 175-177

²⁵² Jean-Pierre Rorive, *Adolphe Sax* (Brussel, Racine, 2004)

Eugenia Mitroulia en Arnold Myers²⁵³ publiceerden over Sax' uitvindingen op het gebied van de koperblaasinstrumenten, Mitroulia²⁵⁴ schreef haar PhD thesis over dit onderwerp met een focus op Saxhoorns.

Het werk van Gee²⁵⁵ is een handzame vraagbaak voor informatie over saxofonisten tussen 1844 en 1985: het reikt vaak een goed vertrekpunt voor verder onderzoek aan. Uwe Ladwig²⁵⁶ stelde een zeer uitgebreid boek rondom de saxofoon samen waarin ook Sax aan bod komt. Het is meer vanwege de omvangrijke mondiale informatie een goede ingang voor studie rondom een specifiek merk, niet zozeer over Adolphe Sax zelf.

In de laatste jaren is er een aantal boeken uitgekomen die dezelfde informatie, in wat meer beknopte zin, combineren met uitgebreid fotomateriaal en een moderne vormgeving: De Selmer uitgave "Saxophones, the essentials"²⁵⁷ en de werken van Zermani²⁵⁸, Lunte²⁵⁹ en Lindemeyer²⁶⁰.

In het recente verleden heeft een aantal projecten plaatsgevonden aan conservatoria rondom het werk van Adolphe Sax, zoals SAX.OV, in het kader van Erasmus+²⁶¹, dat plaatsvond in o.a. Amsterdam en Cadiz. Daarnaast vond een groot aantal vieringen plaats in Saxjaar 2014, onder andere aan het Fontys Conservatorium in Tilburg, Nederland, de huidige Academy of Music and Performing Arts.

"The story of the saxophone"²⁶², uitgegeven door de firma Buescher in 1926 schetst met grote romantische vrijheid (het verhaal wordt ondersteund door acteurs verkleed als Adolphe Sax!) het levensverhaal van Sax. Dit document is van meer betekenis waar het gaat om het verwerven van een overzicht over de Buescher geschiedenis. Raschèr beschreef de bouw van de saxofoon (zonder specifiek een merk of tijdspanne te noemen) als "*conical-parabolical*"²⁶³ en "*a half parabolic conical*

²⁵³ Eugenia Mitroulia & Arnold Myers, *Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?*, in: Historic Brass Society (vol. 20, 2008), 93-141

²⁵⁴ Eugenia Mitroulia, *Adolphe Sax' Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments* (PhD Diss., University of Edinburgh, 2011)

²⁵⁵ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music* (Bloomington, Indiana University Press, 1986)

²⁵⁶ Uwe Ladwig, *Saxofone, ein Kompendium* (Wahlwies, Ladwig, 2016)

²⁵⁷ Yves Guilloux, Selmer Paris, *Saxophones, the Essentials* (Paris, Éditions Selmer, 2006)

²⁵⁸ Andrea Zermani, *Saxo, l'instrument mythique* (Paris, Gründ, 2004)

²⁵⁹ Frank Lunte, Claudia Müller-Elschner, *Saxophone, ein Instrument* (Berlin, Nicolai, 2014)

²⁶⁰ Paul Lindemeyer, *Celebrating the Saxophone* (New York, Hearst Books, 1996)

²⁶¹ Mobiliteitsproject voor personeel in volwassenenonderwijs in het kader van het EU-programma Erasmus+: Project 2015-BE02-KA104-012187

²⁶² Buescher Band Company, *The Story of the Saxophone* (Elkhart, Buescher Band Company, 1926)

²⁶³ Sigurd Raschèr, *Justice for the Saxophone*, in: *the Raschèr Reader*, samenvatting Lee Patrick (Fredonia, State University of New York, 2014), 17

form”²⁶⁴, maar schrijft in zijn artikel over mondstukken wederom *“This mouthpiece is designed for a conical instrument”*²⁶⁵.

Bovenstaande studies vermelden wel de “cône parabolique” maar gaan er niet dieper op in. Het aantal studies dat specifiek de “cône parabolique” behandelt, is nochtans beduidend kleiner.

In de 20^e eeuw presenteerden Jaap Kool²⁶⁶ en John Edward Kelly²⁶⁷ hun bevindingen, echter steeds vanuit één perspectief. In grote lijnen volgt het consortium Ventzke, Raumberger en Hilkenbach²⁶⁸ de explicatie van Kool, net als Abraham de Villiers²⁶⁹ in zijn dissertatie. Instrumentenbouwer Benedikt Eppelsheim²⁷⁰ spreekt de gedachtegang van Kool tegen. Ferron²⁷¹ presenteert weer net een andere visie op de “cône parabolique”. Met zijn werk beoogde hij, vanuit het perspectief van een ervaren reparateur, een inleiding in de technisch/mechanische achtergronden van de saxofoon te geven aan de bespelers van het instrument, dat hem in mijn ogen ten dele gelukt is. Op momenten gaat hij ineens wel erg diep op de materie in, waardoor het toch voor menigeen moeilijk te volgen zal zijn. Ignace De Keyser²⁷² gaat in zijn artikel “The paradigm of industrial thinking in brass instrument making in the nineteenth century” in op de “cône parabolique”. Hij geeft aan dat het op dat moment onduidelijk is wat hiermee bedoeld wordt, maar geeft aan:

“Unlike Jaap Kool, I believe that this parabolic cone is restricted to the main tube and the beginning of the bell section. I believe this because Sax had already patented a réflecteur sonore for his bass clarinet”.

De Keyser zet verder uiteen hoe naast Adolphe Sax, Theobald Boehm (1797-1881) en Victor-Charles Mahillon (1842-1924) de parabool in hun instrumenten gebruikten. Vanuit akoestisch/rekenkundig

²⁶⁴ Sigurd Raschèr, *About the Essence of Wind Instruments* in: *the Raschèr Reader*, samenstelling Lee Patrick (Fredonia, State University of New York, 2014), 24

²⁶⁵ Sigurd Raschèr, *Saxophone Mouthpieces* in: *the Raschèr Reader*, samenstelling Lee Patrick (Fredonia, State University of New York, 2014), 99

²⁶⁶ Jaap Kool, *Das Saxophon* (Leipzig: J.J. Weber, 1931, Faks.-Ausg. Erwin Bochinsky, 1989)

²⁶⁷ John Edward Kelly, *The Acoustics of the Saxophone from a Phenomenological Perspective* (Daedalian Music Publications, 2006)

²⁶⁸ Ventzke, Raumberger, Hilkenbach, *Die Saxophone* (Frankfurt/Main, Erwin Bochinsky, 1987/2001)

²⁶⁹ Abraham Albertus de Villiers, *The developement of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory* (Magister Musicae Diss., University of Pretoria, 2014)

²⁷⁰ Benedikt Eppelsheim, *Parabolische Bohrung*, in: *Saxofone, ein Kompendium* (Wahlwies, Uwe Ladwig, 2016), 12

²⁷¹ Ernest Ferron, *The Saxophone is my voice* (Paris, International Music Diffusion, 1997)

²⁷² Ignace De Keyser, *The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century*, in: *Historic Brass Society Journal* (Vol. 15, 2003), 233-258

perspectief zetten Marten Postma²⁷³, voorafgegaan door Nederveen²⁷⁴ en Scavone²⁷⁵ hun bevindingen uiteen. Dit proefschrift wil voor het eerst vanuit alle perspectieven een volledig onderbouwd antwoord geven op wat Adolphe Sax met deze term bedoelde.

3.4. De term “cône parabolique” - parabolische conus

3.4.1. 19^e eeuw

3.4.1.1. Bronnen die de term “cône parabolique” noemen

De verwarring omtrent de term “cône parabolique” begint feitelijk meteen bij het eerste patent op de saxofoon, uitgereikt aan Adolphe Sax 21 op 21 maart 1844²⁷⁶. Daarin schrijft Sax: “*je l’ai fait [de saxofoon] de cuivre et en forme de cône parabolique*”. Hier gebruikt hij de term zonder deze verder uit te leggen. Patentschriften uit die tijd zijn overigens in geen geval te vergelijken met huidige patenten, die in detail een uitvinding uitwerken. Een patent in het midden van de 19^e eeuw was eerder beschrijvend.

Het patent op de saxofoon dat Adolphe Sax²⁷⁷ in België nam in 1850 geeft meer informatie dan het patent uit 1846. De verschillen tussen beide patenten worden benoemd door McBride²⁷⁸. De tekst is nagenoeg hetzelfde onder “Exposé”. In het Belgische patent echter volgt nog een “Mémoire descriptif”. Hierin valt te lezen dat de bouw van de saxofoon “... *légèrement convexe à l’extérieur...*” is. Zoals later in dit deel van het onderzoek zal blijken licht Adolphe Sax hier al een tipje van de sluier op van wat hij met de “cône parabolique” bedoelt!

Interessant in deze tekst is ook de grepentabel die Sax met een tabel voorzien van nummers aanreikt. Hieruit blijkt dat de wissel van octaafklep niet op iedere saxofoon op dezelfde plaats dient te gebeuren! Zie paragraaf 5.5. over mijn ervaringen bij het spelen.

²⁷³ Marten Postma, *Le cône parabolique*, in: Belgisch tijdschrift voor muzikwetenschap (Vol. LXX, 2016), 77

²⁷⁴ Cornelis Nederveen, *Acoustical aspects of woodwind instruments*, (Diss., Technische Hogeschool Delft), 1969

²⁷⁵ Gary Scavone, *An acoustic analysis of single-reed woodwind instruments with an emphasis on design and performance issues and digital waveguide modeling techniques* (PhD Diss., Stanford University), 1997

²⁷⁶ Adolphe Sax, *1^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patentnummer 3226, 21 maart 1846

²⁷⁷ Sax, Adolphe. *Patent op de saxofoon (België)*, patent nummer 5469, 7 december 1850, in: Günter Dullat, *200 Jahre Patente, Privilegien und Gebrauchsmuster im internationalen Holz- und Metallblasinstrumentenbau* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2010), 27-30

²⁷⁸ William McBride, *The Early Saxophone in Patents 1838-1850 Compared*, in: The Galpin Society Journal (Vol. 35, 1982), 112-122

Na het eerste patent van Sax is er een aantal bronnen in deze tijdsperiode te vinden die deze term precies zo overnemen: Fétis²⁷⁹ schrijft:

“A peine Sax eut-il achevé sa réforme acoustique de la clarinette, qu’on trait de lumière de son génie lui fit entrevoir la possibilité d’appliquer le système d’ébranlement vibratoire de ce genre d’instrument à une forme nouvelle d’instrument de cuivre, pour la perce duquel il adopta le cône parabolique.”

Ook in het rapport over de Exposition Universelle van 1867, waar de exacte tekst uit het verslag van 1855 wordt aangehaald, gebruikt Fétis²⁸⁰ deze formulering.

In beide bronnen haalt Fétis²⁸¹ aan:

“cet instrument est nouveau par les proportions de son tube, par sa perce, par son embouchure, et particulièrement par son timbre.”

Oscar Comettant²⁸² doet hetzelfde :

“Le saxophone a pour tube un cône parabolique, le batyphone est cylindrique dans toute sa longueur, sauf le pavillon. Le saxophone marche par octaves, comme la flute: le batyphone marche par douzièmes, comme la clarinette. Comme sonorité surtout, un monde d’harmonie divise les deux instruments. Le batyphone n’était évidemment qu’une détestable ébauche faite en imitation de la clarinette-basse ou contre-basse de Sax, brevetée en 1838, comme l’ont du reste déclaré les experts en 1847.”

Comettant verwijst hier naar het proces van Rouen in 1847, aangespannen tegen Sax om zijn patent uit 1846 ongeldig te laten verklaren.²⁸³ Ook Hemke²⁸⁴ refereert in zijn dissertatie uit 1975 aan deze

²⁷⁹ François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des musiciens*, deuxième édition (Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867 (tome septième), 414

²⁸⁰ Fétis, *Exposition Universelle de 1867 à Paris - Rapport du Jury International – Instruments de Musique* (Paris, Paul Dupont, 1867), 64

²⁸¹ François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des musiciens*, deuxième édition (Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867 (tome septième), 418 en François-Joseph Fétis, *Exposition Universelle de 1867 à Paris - Rapport du Jury International – Instruments de Musique* (Paris, Paul Dupont, 1867), 65

²⁸² Oscar Comettant, *Histoire d’un inventeur au dix-neuvième siècle, Adolphe Sax, ses ouvrages et ses lutes* (Paris, Pagnerre, 1860), 215

²⁸³ Richard Ingham, *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998/2008, 6e druk)

²⁸⁴ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1975), 61

rechtspraak en stelt de vraag naar de conische parabool. Hemke citeert de uitspraak van de commissie van experts.

“...what then was a parabolic cone? A panel of experts selected for Sax’ first court case was confronted with the same question when they examined his claims. On November 2, 1847 they reached this conclusion:

[...] but above all the tube of the instrument, in place of being cylindrical as the clarinet and the batyphone, forms a cone of which the walls have a specific curvature and which the Sax patent designates under the name of parabolic cone”

Hemke haalt tevens Henri Blanchard, in een artikel genaamd “Adolphe Sax” in de “Revue et gazette musicale” van 10 september 1843 aan²⁸⁵, die opmerkt:

“This instrument [the saxophone] which has been played for us, has a low, noble, and mellow voice: it is made of brass and is close to eight feet in length. By the proportions of its tube it forms a parabolic cone along its length and is equipped with nineteen keys...”

Noot: Hemke heeft citaten wel aangehaald, maar niet in het licht van deze onderzoeksvraag.

Hector Berlioz (1803-1869), die een groot aantal teksten aan de verrichtingen van Adolphe Sax, en in het bijzonder de saxofoon wijdde, noemt in zijn instrumentatieleer van 1844 de “cône parabolique” niet. Vanaf de herziening van deze instrumentatieleer in 1855 noemt hij deze omschrijving wel.²⁸⁶

Overigens stelde ik tijdens mijn onderzoek vast dat er regelmatig verwarring is rond de volgorde van de publicaties van Berlioz. De publicatie van 12 juni 1842²⁸⁷ wordt vaak genoemd als eerste publicatie over de saxofoon, Berlioz schrijft echter al in maart 1842²⁸⁸ over het instrument, zonder dit bij zijn naam te noemen. De vaak geciteerde bloemrijke beschrijving van het geluid van de saxofoon - zie paragraaf 5.4.2.- is niet te vinden in de tekst van juni 1842, maar staat in een artikel uit 1849²⁸⁹!

²⁸⁵ Ibid., 28

²⁸⁶ Ibid., 60

²⁸⁷ Hector Berlioz, *Théâtre [sic] de l’opéra-comique*, in: Feuilleton du Journal des Débats (12-6-1842), 1-3, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

²⁸⁸ Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, in: Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 29, 2003), 108

²⁸⁹ Hector Berlioz, *Exposition de l’industrie*, in: Feuilleton du Journal des Débats (21-8-1849), 1-2, www.hberlioz.com/feuilletons/debats490821.htm, geraadpleegd op 23-7-2020

3.4.1.2. Bronnen die alleen ‘conisch’ noemen

Er zijn in de 19^e eeuw echter ook bronnen die de saxofoon omschrijven als zijnde een instrument met een conische buis, zoals Mahillon²⁹⁰ en Gevaert²⁹¹. Zoals De Keyser²⁹² aanvoert was Mahillon naast Sax en Boehm echter wel degelijk een van de progressieve bouwers die de parabool als theoretisch paradigma hadden. Dit blijkt in het geval van Sax ook uit andere projecten waarin de parabool een hoofdrol speelde zoals zijn voorstel voor een concertzaal²⁹³, de “cloche à section parabolique”²⁹⁴, de parabolische beker voor de saxtuba²⁹⁵ en de beker van de Aïda trompet²⁹⁶. Voor de volledigheid moet opgemerkt zijn dat Mahillon de hyperbool qua vorm prefereerde als uitgangspunt qua vorm²⁹⁷. In het geval van Gevaert is de veelvoud aan omschrijvingen die we door de verschillende verwijzingen terugvinden exemplarisch voor de semantische verwarring die ontstaat.

In 1881 schrijft Gevaert:

“Un célèbre facteur de notre époque a trouvé à la vérité un nouveau type d’instrument, le saxophone, en adaptant l’anche simple à des tuyaux coniques; mais la construction de cet instrument suppose un état plus avancé de l’art de la facture que celui auquel les Grecs sont parvenus. – Parmi tous les instruments actuellement connus, c’est là une exception unique à la règle.”

Let hierbij op de formulering: Gevaert spreekt over ‘tuyaux coniques’: meervoud!

Ook in een catalogus van Adolphe Sax (fils) uit 1908²⁹⁸ is op een pagina, gewijd aan Adolphe Sax (père) ook te lezen:

“Le saxophone en adaptant l’anche simple a des tuyaux coniques...”

Verderop zal blijken waarom deze keuze voor meervoud belangrijk is.

²⁹⁰ Victor-Charles Mahillon, *Éléments d’acoustique musicale et instrumentale* (Brussel, Mahillon, 1874), 176

²⁹¹ François-Auguste Gevaert, *Histoire et théorie de la musique de l’antiquité*, II, livre 4 (Gand, Annoot-Braeckman, 1881), 282 (voetnoot)

²⁹² Ignace De Keyser, *The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century*, in: *Historic Brass Society Journal* (Vol. 15, 2003), 240

²⁹³ Adolphe Sax, *Salle de théâtre [sic]-Sax : son but et ses avantages* (Paris, 1873)

²⁹⁴ Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instrument de musique* (Brussel, éditions de l’Université de Bruxelles, 1980), 85-86

²⁹⁵ Eugenia Mitroulia, Arnold Myers, *Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?*, in: *Historic Brass Society* (Vol. 20, 2008), 116

²⁹⁶ *Ibid.*, 130

²⁹⁷ Ignace De Keyser, *The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century*, in: *Historic Brass Society Journal* (Vol. 15, 2003), 244

²⁹⁸ Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instrument de musique* (Brussel, éditions de l’Université de Bruxelles, 1980), 134

Interessant genoeg wordt er door Victor Thiels²⁹⁹ in de *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* naar dezelfde Gevaert verwezen, maar daar staat geschreven:

“«Le saxophone», en adaptant l’anche simple à un tuyau conique de forme parabolique.”

Het is onduidelijk of Gevaert deze omschrijving tussen 1881 en zijn dood in 1908 veranderde in een latere druk als die uit 1881, of dat Thiels de bron niet correct heeft geciteerd.

Gilles Tressos³⁰⁰ schrijft in 2014 over de lesmethode die Thiels schreef, en haalt daarbij het volgende citaat uit Gevaert in deze methode van Thiels aan:

“Un célèbre facteur de notre époque a trouvé un nouveau type d’instrument, le saxophone, en adaptant l’anche simple à un tuyau conique.”

In dit citaat wordt het woord parabolisch weggelaten.

Thiels voegt daar zelf aan toe:³⁰¹

“Avant Adolphe Sax on n’avait jamais pensé à utiliser les propriétés de la parabole dans la facture instrumentale. Ce fut une nouveauté que la forme d’un cône parabolique donné au tube. C’est à cela que le saxophone doit ses qualités de timbre et sa sonorité si différente de celle des autres instruments.”

Tressos citeert Thiels’ lesmethode³⁰² echter niet geheel correct. Daar staat namelijk geschreven:

“Avant Adolphe Sax, en effet, on n’avait jamais pensé à utiliser les propriétés de la parabole dans la facture instrumentale [1]. Ce fut une nouveauté que la forme d’un cône parabolique donné au tube formant le corps du saxophone, et c’est à cette nouveauté, à cette exeption à la règle dont parle Gevaërt [sic], que le saxophone doit ses grandes qualités de timbre et sa sonorité si différente de celle des autres instruments.

[1] Adolphe Sax a aussi appliqué les propriétés de la parabole à la construction des salles de théâtre et de concert. Des projects et des plans ont été imprimés, mais aucune réalisation n’a encore été faite.”

²⁹⁹ Victor Thiels, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* (Paris, Delagrave, 1927), 1662

³⁰⁰ Gilles Tressos, *Le saxophone et ses méthodes. Une histoire de l’enseignement de l’instrument (1846-1942)*, in: *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France, 1846-1942, sous la direction de Pascal Terrien* (Sampzon, Delatour, 2014), 224

³⁰¹ Ibid.

³⁰² Victor Thiels, *Méthode complete pour tous les saxophones* (Parix/Bruxelles, Lemoine, 1903), I

Zoals verder in deze tekst zal blijken bevat het deel dat weggelaten werd (door mij onderstreept) een belangrijke sleutel bij de identificatie van de “cône parabolique”.

Voor de volledigheid moet opgemerkt worden dat Tressos verwijst naar de editie van Gevaert uit 1875. Dit betreft de eerste twee delen. De twee laatste delen werden geschreven in 1881.

Op veel momenten tijdens mijn onderzoek is de Methode van Kastner³⁰³ uit 1846 zeer waardevol gebleken, zo ook in dit onderdeel. Een belangrijke reden daarvoor is het feit dat Kastner en Sax samenwerkten aan deze methode, zie paragraaf 5.4.1. Over de bouw van de saxofoon staat geschreven:

“Une première particularité du Saxophone c’est que son cône est parabolique dans toute sa longueur, tandis que les tubes des autres instruments forment un cône cintré et généralement cylindrique dans une grande partie ; d’où il résulte que chez le premier (le Saxophone), les vibrations se produisent par ondulations contre la paroi, dans toute sa longueur, tandis que chez les seconds (Ophicléide, Trompette et Trombone) elles se frappent directement d’une extrémité à l’autre”

De zinsnede “*dans toute sa longueur*” is door mij onderstreept, omdat dit een belangrijk element van het antwoord op de vraag wat de “cône parabolique” precies is, vormt.

In “Organographie, Essai sur la Fabrication Instrumentale”, laat Pontécoulant³⁰⁴ Sax zelf aan het woord, in een brief aan Wilhelm Wieprecht, die zich als hervormer van de Duitse militaire blaasmuziek net als Sax bezighield met instrumentatie. Dit beantwoordt de onderzoeksvraag nog verder.

“Je veux croire que vos articles ont été inspirés par un sentiment patriotique: soit; mais ce n’est point du tout là une excuse: Le premier patriotisme d’un homme d’honneur est le culte de la justice et de la loyauté! Or, Monsieur, je suis fondé à dire que vous avez manqué à l’une et à l’autre. Avant notre rencontre, vous m’aviez attaqué dans les journaux; c’était une erreur de votre part, comme j’en eus bientôt la preuve à Coblenz. Là, en effet, après quelques généralités, vous me dites que le saxophone n’était autre chose que le tuba (lequel, par parenthèse, vous n’avez pas inventé comme vous en êtes convenu), qu’il ne fallait donc pas l’appeler Saxophone, mais bien Wieprechtophone.

³⁰³ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 22 (De 1^e editie is uit 1846, de ‘Brandus’ edities zijn van na 1850)

³⁰⁴ Le Comte Ad. De Pontécoulant, *Organographie ; Essai sur la Fabrication Instrumentale ; Art, Industrie et Commerce* (Paris, Castel, 1861), 308

Ceci, me parut premièrement, un peu fort de vouloir toujours donner son nom à un instrument sans y avoir rien fait, sans même le connaître; toutefois je me contentai de répondre que l'instrument nouveau, par moi inventé et appelé saxophone, différait du tuba en ce que:

- 1. Le tuba est de la famille des trompettes et des trombones, le saxophone forme une nouvelle famille*
- 2. Le tuba a le tube cylindrique depuis l'embouchure jusqu'à la moitié à peu près de la longueur totale, et le cône cintré de cette partie jusqu'au pavillon; le saxophone au contraire forme le cône parabolique de l'embouchure au pavillon.*

De laatste zinsnede is door mij onderstreept. De “cône parabolique” loopt dus volgens Sax zelf van het mondstuk tot aan de klankbeker! En is dus niet, zoals in de hiernavolgende 20^e -eeuwse bronnen beweerd wordt, in slechts één deel van de saxofoon te vinden.

In het tweede patent³⁰⁵ op de saxofoon uit 1866 merkt Sax op:

“Un sixième perfectionnement se rapporte à la perce de l'instrument. Bien que j'aie donné jusqu'ici à la perce du saxophone une forme se rapprochant du cône parabolique, je me réserve deux nouvelles dispositions de perce, une en cône droit et une en cône rentrant ou concave, soit l'inverse du cône parabolique.”

Dit geeft een bevestiging van het feit dat de “cône parabolique” over de gehele lengte van het instrument te bezien is. Dit wordt verderop duidelijk gemaakt als ingegaan wordt op het feit dat de saxofoon feitelijk uit drie verschillende buizen bestaat, waarvan de curven als weergave van de coniciteiten samen bij benadering de door Sax genoemde parabolische kegel beschrijven.

3.4.2. 20^e eeuw

Hoe gaat het dan verder in de 20^e eeuw? Nadat we hebben gezien dat er vrijwel meteen na het eerste patent van Adolphe Sax in de 19^e eeuw een semantische verwarring ontstaat over de “cône parabolique”, wordt de onduidelijkheid hieromtrent in de 20^e eeuw alleen maar groter. Een grote rol hierin speelt de auteur Jaap Kool³⁰⁶, die in zijn werk uit 1931 “Das Saxophon” specifiek ingaat op de materie van Adolphe Sax’ “cône parabolique”. Tegenwoordig wordt nog steeds aan dit werk

³⁰⁵ Adolphe Sax, 2^e patent op de saxofoon, patent nummer 70894, 19 maart 1866

³⁰⁶ Jaap Kool, *Das Saxophon* (Leipzig, J.J. Weber, 1931, Faks.-Ausg. Erwin Bochinsky, 1989)

gerefereerd. Lawrence Gwozdz³⁰⁷, lange tijd werkzaam als *Professor of saxophone* aan de University of Southern Mississippi in Hattiesburg, U.S.A. vertaalde dit werk naar het Engels en voorzag het van annotaties, waardoor het beschikbaar werd voor een grote groep studenten. John-Edward Kelly³⁰⁸, van 1981-1990 altsaxofonist in het Raschèr Saxophone Quartet, baseerde zijn bijdrage vervolgens grotendeels op die van Kool.

Over Kool als persoon is bijzonder weinig bekend. In de biografische schets over Kool in zijn Engelse vertaling geeft Gwozdz aan:

*“Kool’s interest in the sciences – namely physics, chemistry and biology – matched his affinity for music”*³⁰⁹

Sigurd Raschèr komt in het voorwoord van deze vertaling tot de conclusie dat Kool zelf geen saxofoon speelde.³¹⁰

Hilkenbach³¹¹ geeft in het nawoord van de facsimile uitgave van Kool een aantal biografische info’s. Geboren in 1891 in Amsterdam, groeide Kool op in Duitsland en Zwitserland. Hij werkte als pedagoog aan een school en als artistiek directeur van de *Vox Recording Company*. Na 1945 schijnt hij zich afwisselend in Nederland en Duitsland opgehouden te hebben, maar hij had ook een woonadres in Sèvres, bij Parijs. Op 1 december 1959 is hij in Den Haag gestorven.

Vóór Jaap Kool zijn er in de 20^e eeuw drie bronnen te vinden die ingaan op de “cône parabolique”. De teksten van Henri Radiguer³¹² en Curt Sachs³¹³ geven geen verder inzicht. Eerdergenoemde Victor Thiels³¹⁴ gaat als eerste in op hetgeen er in het mondstuk gebeurt.

Een aparte rol neemt Ernest Ferron³¹⁵ in. Hij gaat er als enige van uit dat de parabool zich in de hals, de eerste coniciteit van de saxofoon, bevindt. Verdere uitleg hierover geeft hij niet.³¹⁶

³⁰⁷ Jaap Kool, vertaling Lawrence Gwozdz, *Das Saxophon, the Saxophone* (Herts, Egon Publishers Limited, 1987)

³⁰⁸ John Edward Kelly, *The Acoustics of the Saxophone from a Phenomenological Perspective* (Daedalian Music Publications, 2006)

³⁰⁹ Jaap Kool, vertaling Lawrence Gwozdz, *Das Saxophon, the Saxophone* (Herts, Egon Publishers Limited, 1987), 17

³¹⁰ Ibid., 1

³¹¹ Dietrich Hilkenbach, in: Jaap Kool, *Das Saxophon* (Leipzig, J.J. Weber, 1931, Faks.-Ausg. Erwin Bochinsky, 1989), 281

³¹² Geciteerd in Fred L. Hemke, *The early history of the saxophone* (PhD diss., University of Wisconsin, 1975), 62

³¹³ Curt Sachs, *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlin, Julius Bard, 1913), 334

³¹⁴ Victor Thiels, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* (Paris, Delagrave, 1927), 1662

³¹⁵ Ernest Ferron, *The Saxophone is my voice* (Paris, International Music Diffusion, 1997)

³¹⁶ Daarbij moet opgemerkt worden dat ook Bodewes in de eerste coniciteit van een Feuillet sopraan, een instrument waarvan op dit moment aangenomen is dat het door Adolphe Sax gebouwd werd, zie paragraaf 4.5., een parabolische vorm constateerde. Leo van Oostrom, persoonlijke communicatie (e-mail), 10-1-21

3.5. Kool versus eigen bevindingen

Jaap Kool³¹⁷, zie *bijlage 16*, baseert zijn conclusie louter op optische waarneming:

“ [...] das Saxophon [...] “oktaviert”. Dies hängt mit der akustisch ganz besonderen Form des Saxophons zusammen. Sax spricht in seinem Patent von einer parabolisch-konischen Form, ohne Einzelheiten anzugeben. Wenn wir von einem Altsaxophon Mundstück und Ansatzrohr entfernen, sodaß wir in den Tubus des Tonkörpers hineinsehen können, so läßt sich leicht feststellen, daß die innere Kreiswand, die nach vorn gekehrt ist <d.h. also die Seite, auf der sich die meisten Tonlöcher befinden>, nicht ganz gerade ist, sondern eine Kurve darstellt <Abb. 28, 28a> [...] Wir drehen das Instrument ein Vierteldrehung um seine eigene Achse und stellen nun fest, daß eine absolute Gerade ins Innere führt. Diese Seitenwand erweitert sich also nach unten in einer geraden Linie. Wieder nach einer Vierteldrehung zeigt sich uns noch einmal eine nach außen verlaufende Kurve, während die darauf folgende Seitenwand wiederum eine absolute Gerade darstellt. Daraus folgt, daß der oben fast kreisförmige Durchschnitt der Röhre nach unten zu eine immer elliptischere Form annimmt. Die Tonlöcher liegen ferner nicht auf einer geraden Linie, sondern auf einer nach außen verlaufenden parabolischen Kurve. Hierdurch wächst der Durchmesser des Tonkörpers nicht gleichmäßig, sondern prozentual immer langsamer. Sax hat diese parabolische Form absichtlich gewählt. ”

Een optische waarneming zoals door Kool doorgevoerd, is natuurlijk verre van een betrouwbare maatstaf. Een groter probleem bij de analyse van Kool echter ligt in het feit dat op de afbeelding duidelijk te zien is dat Kool een saxofoon van Adolphe Sax Jr. onderzoekt, en niet een exemplaar van de eigenlijke uitvinder van de saxofoon, Adolphe Sax, Sr. Hij maakt dus ook geen onderscheid tussen de verschillende generaties saxofoons die Adolphe Sax Sr. bouwde (verwijzend naar de patenten van 1846, 1866 resp. 1881).

Mijn eigen optische waarnemingen bij instrumenten van Adolphe Sax (Sr.) uit mijn eigen collectie die tijdens het restauratieproces uit elkaar gehaald werden, zijn anders, zoals te zien is in de foto's in *bijlage 17*.

Het gedeelte waar het rechte deel van de saxofoon in de onderste bocht valt is gewoonweg een cirkel. Restaurateur Nico Bodewes³¹⁸, die zijn arbeidzame leven lang Adolphe Sax saxofoons restaureerde

³¹⁷ Jaap Kool, *Das Saxophon* (Leipzig, J.J. Weber, 1931, Faks.-Ausg. Erwin Bochinsky, 1989), 59

³¹⁸ Nico Bodewes, persoonlijke communicatie (gesprek), 31-8-2018

bevestigt dit, en merkt daarnaast op dat een elliptische vorm in geen geval de benodigde stabiliteit zou kunnen garanderen³¹⁹.

Kool³²⁰ gaat ook nog in op hoe de parabolische bouw het geluid zou versterken.

“Sax hat diese parabolische Form absichtlich gewählt. Wir wissen, daß die Schallwellen, genau wie die Lichtwellen <etwa von einem Spiegel>, zurückgeworfen werden. Vom Echo her wissen wir z.B., daß unter gewissen Umständen der ausgesandte Schall zu einem Ausgangspunkt zurückgeworfen wird. Diese Reflexion ist am größten, d.h. am vollständigsten, wenn der Schall aus dem Brennpunkt eines parabolischen Körpers in den Brennpunkt eines anderen parabolischen Körpers zurückgeworfen wird <Abb. 29a>. Praktisch bedeutet dies, daß man die Richtung der Schallwellen in einem gewünschten Sinn lenken kann. Ein hübsches Beispiel hierfür gibt es im Karyatidensaal des Louvre in Paris, dessen Decke aus parabolisch-gewölbten Flächen besteht. In den Brennpunkten dieser Wölbung sind zwei Vasen aufgestellt, und wenn jemand in die eine Vase nur ganze leise hineinspricht, so hört eine andere Person, die in die zweite Vase hineinhorcht, die geflüsterten Worte, als kämen sie aus der Vase heraus, während im ganzen übrigen Raum nichts gehört wird.“

„Im Saxophon hat nun Sax alle diese parabolischen Flächen und ihre Wirkungen verwendet <Abb. 30, 30a, 30b u. 30c>. Zunächst wirken die parabolisch nach außen verlaufenden Innenwände, ähnlich dem Konvexspiegel, schallzerstreuend und gleichzeitig den Schall in das Innere der Röhre reflektierend.“³²¹

Kool³²² doet nog een verdere waarneming in het door hem onderzochte instrument.

„Doch damit noch nicht genug, hat Sax noch drei andere kleine parabolische Hohlfächen, leichte Wölbungen, angebracht. Wenn wir die Durchmesser der Tonlöcher der Reihe nach aufzählen, fällt es uns auf, daß dieser Durchmesser nicht regelmäßig größer wird, wie es der allmählich größer werdende Durchmesser der Röhre bedingen würde. Dreimal finden wir, daß ein tieferer Ton ein kleineres Tonloch benötigt als der vorhergehende höhere Ton. An diesen drei Stellen hat nun Sax nochmals kleine parabolische Ausbuchtungen im entgegengesetzten Sinne der sich über die ganze Länge erstreckenden großen Kurven angebracht. An den ausgebuchteten Stellen ist naturgemäß der Durchmesser des Instrumentes wieder größer, was ebenfalls einen größeren Durchmesser des Tonloches bedingt, denn nur ein größeres Loch

³¹⁹ Nico Bodewes, persoonlijke communicatie (e-mail), 20-4-2018

³²⁰ Jaap Kool, *Das Saxophon* (Leipzig, J.J. Weber, 1931, Faks.-Ausg. Erwin Bochinsky, 1989), 60

³²¹ Ibid., 62

³²² Ibid., 62

vermag der größeren Luftmenge einen bequemen Austritt zu verschaffen. Das darauf folgende Loch kann wieder kleiner sein, und die Größe der folgenden Tonlöcher wächst wieder regelmäßig mit dem Durchmesser der Tonröhre. Man kann diese Ausbuchtungen leicht am Instrument, bevor es mit Klappen versehen wird, durch Anlegen eines geraden Bleistifts feststellen. Auf die Ausbuchtung gesetzt, schaukelt der Bleistift, zwischen zwei Ausbuchtungen gelegt zeigt er eine Lichtspalte. Diese nach innen gekehrten parabolischen Flächen wirken nun wie die Hohlspiegel, d.h. sie konzentrieren den Schall. Da auf der gegenüberliegenden Wand, gerade im Scheitel der Parabel, sich jeweils ein Tonloch befindet, bewirken diese Flächen gleichzeitig einen leichten Austritt der Schallwellen.“

Ook deze waarneming kan ik bij een vergelijkbaar instrument uit mijn eigen collectie (Adolphe Sax Jr., serienummer 17042) niet beamen. Van uitstulpingen is geen sprake. Gwozdz geeft in de annotaties van de vertaling van Kool's werk hier ook geen informatie of nieuwe inzichten over. Opmerkelijk in verband met het gebruik van parabolen in de constructie is het feit dat Kool vanaf bladzijde 201 van zijn werk een idee presenteert voor een nieuwe concertzaal gebouwd met gebruikmaking van de parabool, zonder Sax te noemen. Wist hij niet van de plannen zoals Adolphe Sax³²³ deze uiteenzette?

3.6. Kelly versus eigen bevindingen

In het verlengde van het werk van Jaap Kool staat John-Edward Kelly's "The Acoustics of the Saxophone from a Phenomenological Perspective"³²⁴. Kelly genoot groot aanzien als opvolger van Sigurd Raschèr in het Raschèr Saxophone Quartet, waar hij van 1981 tot 1990 altsaxofoon speelde. Zijn grote virtuositeit als saxofonist was uniek. Hij verdedigde de keuze voor een "oude" saxofoon zoals deze gespeeld wordt in de Raschèr-traditie altijd met veel geestdrift. Het handelt daarbij om saxofoons van de firma Buescher, gebouwd in de eerste helft van de 20^e eeuw.

Kelly ging, met veel welbespraaktheid in verschillende talen, in op diverse thema's rondom het instrument en haar geschiedenis, en nam gedurende zijn deelname aan het kwartet o.a. het schrijven van 'liner-notes' voor de verschillende opnames op zich.

Kelly³²⁵ schrijft over de "cône parabolique":

³²³ Adolphe Sax, *Salle de théâtre [sic]-Sax: son but et ses avantages* (Paris, 1873)

³²⁴ John Edward Kelly, *The Acoustics of the Saxophone from a Phenomenological Perspective* (Daedalian Music Publications, 2006)

³²⁵ Ibid., 13

“Speculation about Adolphe Sax’s parabola having anything whatsoever to do with the crook on the larger saxophones is completely nonsensical: the crook is semi-circular and by no means parabolic by any definition. In actual fact, the parabola of the saxophone’s bore is interrupted by the crook, whose technically awkward construction is one of the main reasons for the somewhat problematical qualities of the saxophone’s lowest tones.

Contrary to popular belief, Adolphe Sax’s application of the parabola in his parabolic cone is not at all mysterious. Just a peek down any one of Adolphe Sax’s saxophones (from the neck of a straight saxophone, or from the neck-joint of the altos or tenors) is revealing aplenty.”

Hij baseert zich dus volledig op de theorie van Kool, en beschrijft vervolgens dezelfde constructie die Jaap Kool ook noemt.

Over het waarom van deze bouw schrijft Kelly³²⁶:

“The answer lies in the acoustic-dynamic nature of the cone. While the cone offers many advantages as an instrumental bore-shape – great tonal flexibility, dynamic range, and an incomparable cantabile quality -, it’s inherent inability to produce acoustic resistance causes a dramatic imbalance in tone-color between tones produced with toneholes open and those produced with toneholes closed. The tones emitting from the “opened” cone will by nature be brighter [...] because less of the cone is resonating [...] and therefore less material-mass coloring of the overtone-spectrum can take place.”

Hierna voert Kelly³²⁷ de wet van Bernoulli aan, en legt uit wat het verschijnsel “lift” is, verwijzend naar zijn eigen carrière als piloot.

“an asymmetrical pressure differential is created within the bore: lesser static pressure exerted upon the parabolic side, greater static pressure upon the straight side. This asymmetrical pressure creates an unstable environment within the bore.”

Vervolgens voert hij aan wat volgens hem de gedachte hierachter was:³²⁸

“the practical, acoustical advantages for the saxophone are very simple. Adolphe Sax used the basic phenomenon of pressure instability to induce as much vibration as possible within the instrument’s bore. [...] whereas the original saxophone mouthpiece design produces resistance to excess vibration, the parabolic bore actually encourages vibration. [...] consequently, the instrument’s entire length is encouraged to vibrate enthusiastically, regardless how many or

³²⁶ Ibid., 14

³²⁷ Ibid., 17

³²⁸ Ibid., 18

how few toneholes are opened. [...] This ingeniously-produced effect acoustically balances out the tonal discrepancies between open-tonehole (short cone) and closed-tonehole (long cone) pitches, allowing for the production of a beautifully consistent scale throughout the saxophone's registers."

Kelly geeft ook aan wat volgens hem de connectie is in dit verband tussen de instrumenten van Adolphe Sax en de diverse 20^e -eeuwse saxofoon fabrikanten:³²⁹

"The saxophones built by Adolphe Sax had a pronounced parabola, and its advantageous effects were phenomenal. Most instruments built during the first 30 years of the 1900's (Buescher, Conn, Selmer, etc.) retained a less extensively arched parabola, but it was still present and its effect still considerable. In most contemporary so-called saxophones, the parabola – tragically – has disappeared altogether."

Met deze laatste opmerking wordt duidelijk hoe Kelly dacht over de moderne (bedoeld is in dit geval: Franse) saxofoon klank. In zijn conclusie gaat hij zelfs zo ver: *"On the plane of instrumental design, it is an aesthetic atrocity directly comparable to the horrors of genetic mutation."*³³⁰

Bij monde van Adolphe Sax konden we in het literatuuronderzoek lezen dat de parabool in het gehele instrument, en niet slechts in een deel daarvan aanwezig is. Het bleek al dat de parabolische lijn die Kool/Kelly meenden te zien, niet aanwezig is in de saxofoon. Hiernavolgend wordt dit op akoestisch gebied, en middels metingen onderzocht. We kunnen echter nu al stellen dat Kelly's hypothese (alhoewel met veel geestdrift als wetenschappelijk gestaafe conclusie gepresenteerd) onjuist is.

3.7. Akoestiek/Metingen

3.7.1. Akoestiek

Laten we nu dit onderwerp vanuit akoestisch perspectief onder de loep nemen. Zo kunnen we een antwoord formuleren op de vraag hoe Adolphe Sax bij de term parabool kwam. We weten uit het historisch bronnenonderzoek dat deze over de gehele lengte van het instrument waar te nemen valt, maar wat is daar dan precies parabolisch aan? Als we het bronnenmateriaal in dit opzicht eveneens chronologisch beschouwen levert dat de volgende inzichten op.

³²⁹ Ibid., 19

³³⁰ Ibid.

Nederveen³³¹, die niet specifiek ingaat op de vraagstelling rondom het bestaan van de “cône parabolique” stelt zichzelf voor zijn onderzoek een belangrijke vraag:

“The number and magnitude of bore irregularities varies from instrument to instrument; this raises the question whether or not all these irregularities serve a definite purpose.”

Hij beantwoordt die vraag als volgt:

“We conclude that a straightening of the bore does not change the tuning. [...]

*This leads to the conclusion that, in the absence of compelling reasons, the simplest possible bore is preferable to any other shape because of easier manufacture – and perhaps because of a decrease in sound energy losses”*³³²

Vervolgens merkt hij op:

*“Deviations from the ideal bore need not yield an acoustically inferior instrument compared with an instrument with an ideal bore; these deviations may be preferable when they constitute conveniences for the manufacture of the instrument.”*³³³

Feitelijk geeft hij daarmee aan dat de bouw van het rechte deel van de saxofoon waarvan een van de wanden als een parabool uitloopt, zoals geschetst door Kool en Kelly, niet alleen zonder resultaat zou blijven, maar dat een “normale” conische boring veel makkelijker te fabriceren is én een beter akoestisch resultaat genereert. Met betrekking tot de fabricage ten tijde van Adolphe Sax, gaat dit zeker op.

De conclusie van Scavone³³⁴ in zijn proefschrift is vergelijkbaar. Bij hem staat de vraagstelling rondom de identificatie en de zin van de “cône parabolique” echter wel centraal.

“To this day, there are professional saxophonists that seek out old saxophones constructed with the parabolic sonical shape, claiming that they allow a more focused sound and better flexibility of tone quality.

Using the acoustic observations discussed in this previous section, it should be possible to estimate the effects that a parabolic cone, in contrast to a circular cone, has on the sound of

³³¹ Cornelis Nederveen, *Acoustical aspects of woodwind instruments*, (Diss., Technische Hogeschool Delft), 1969, 92

³³² Ibid., 93

³³³ Ibid., 95

³³⁴ Gary Scavone, *An acoustic analysis of single-reed woodwind instruments with an emphasis on design and performance issues and digital waveguide modeling techniques* (PhD Diss., Stanford University, 1997), 71

the saxophone. [...] it is assumed that only the straight portion of the air column, between its neckpipe and lower bow, is shaped as the parabolic cone."

Scavone volgt dus duidelijk de gedachtegang van Kool en Kelly. Hij ontkracht echter in tegenstelling tot hen beiden de theorie dat dit een essentieel deel van de oorspronkelijke klank van Adolphe Sax' saxofoons oplevert. Dit geldt ook voor de fabrikanten die in navolging van Sax vergelijkbare saxofoons bouwden.

*"It appears that the parabolic conical bore prescribed by Adolphe Sax produces negligible differences in resonance frequency placement versus a pure conical bore. [...] Thus, it is likely that the unique qualities associated with saxophones of this shape (and era) are most attributable to other factors, as well as further possible bore deformities. In general, saxophones which have the parabolic conical shape also have a "darker" tone quality. Such behavior might be attributed to a misalignment of higher partials, preventing these harmonics from fully co-operating in the regime of oscillation and thus creating a sound which has less high spectral energy."*³³⁵

De bovenste zinsnede is door mij onderstreept.

Alhoewel Scavone dus abusievelijk meegaat in de gedachtegang van Kool dat de "cône parabolique" zich in het middelste (rechte) deel van de saxofoon (de 2^e coniciteit) bevindt, bevestigt hij met deze conclusie mijn bevindingen. Adolphe Sax zou nooit gekozen hebben voor een zeer gecompliceerde bouw van een middendeel van de saxofoon met aan een kant een parabolische lijn, als dit geen verregaande voordelen zou opleveren. Voorts is het zo dat de productie van deze saxofoons zeker niet alleen door Sax zelf (een ervaren instrumentenbouwer), maar door een grote groep werknemers, en op een zeker punt in de jaren 1860 zelfs door gedetineerden, gedaan werd.

Naar mijn mening wordt de donkere toon, zoals door Scavone beschreven, met name veroorzaakt door het mondstuk, en de keuze van rieten die vanwege de eigenschappen van het mondstuk nodig zijn om een evenwichtig geluid mogelijk te maken, en om connecties tussen registers en een goede intonatie te realiseren. De keuze voor een mondstuk met een grote kamer in het oorspronkelijke plan van Adolphe Sax was een noodzakelijkheid om het instrument goed te kunnen bespelen, net zoals dit bij de instrumenten van Buescher het geval is. Zie paragraaf 2.6.3.2. en 2.6.3.3.

Als ervaren instrumentenbouwer komt Benedikt Eppelsheim³³⁶ tot dezelfde conclusie:

³³⁵ Ibid., 72

³³⁶ Benedikt Eppelsheim, *Parabolische Bohrung*, in: *Saxofone, ein Kompendium* (Wahlwies, Uwe Ladwig, 2016), 12

„Paraboloide haben keine [...] musikalisch verwertbaren Resonanzen. Dennoch beschreibt Adolphe Sax in seinen Patentschriften die Saxofonbohrung als „cône parabolique“.

Nach meiner eigenen Erfahrung ist ein konkaver Konus jedoch nicht brauchbar. Die Oktaven stimmen zu tief, und die Ansprache ist stark beeinträchtigt. [...]

*Im Bereich der Tonlöcher hatte der Konus aller von mir vermessenen Instrumente einen geraden Verlauf.“*³³⁷

3.7.2. Metingen

3.7.2.1. Postma

De Nederlander Marten Postma hield zich in de laatste jaren uitgebreid bezig met diverse vraagstukken rondom de bouw van saxofoons. Met name zijn research naar boringprofielen is zeer interessant voor mijn onderzoek. Hij onderzocht met behulp van handmatige metingen de coniciteit van een groot aantal 19^e-eeuwse, 20^e-eeuwse en eigentijdse saxofoons, en verwerkte die in grafieken. Ook hij bevestigt, op basis van zijn kennis van metingen van historische instrumenten uit onder andere mijn collectie dat het deel van de saxofoon dat door Kool en Kelly als parabolisch werd omschreven, een rechte kegel is.³³⁸

Op zijn website legt hij uit dat er bij elke saxofoon sprake is van meerdere coniciteiten, en niet van één.

*“The profiles from the time of the first patent show the common tendency of a ‘multiple sword profile’, which is a profile with more than one bend and where the conicity of the neck is greatest and this first conicity is followed by several each time narrower ones.”*³³⁹

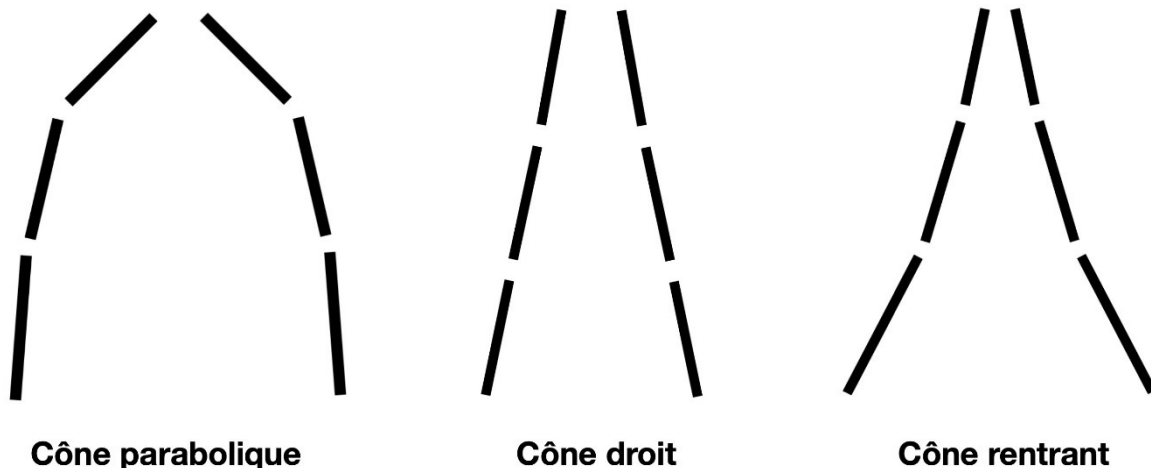
Daarmee wordt niet alleen duidelijk hoe Adolphe Sax tot de term “parabolique” kwam, zoals Postma in 2016³⁴⁰ uiteenzette, maar ook hoe de boringen eruit zien die Sax in zijn tweede patent beschrijft. In het geval van “cône droit”, een instrument waarbij alle drie de coniciteiten gelijk zijn, in het geval van de “cône rentrant”, een instrument waarbij de coniciteiten niet afnemen zoals bij de “cône parabolique”, maar het tegenovergestelde: de coniciteiten worden steeds groter. Onderstaande schets dient ter verduidelijking.

³³⁷ Ibid., 13

³³⁸ Marten Postma, persoonlijke communicatie (e-mail), 22-12-2017

³³⁹ <http://sax.mpostma.nl/CP/Inleiding.html>, geraadpleegd 9-2-2018

³⁴⁰ Marten Postma, *Le cône parabolique*, in: Belgisch tijdschrift voor muzikwetenschap (Vol. LXX, 2016), 86



Het beste is deze “cône parabolique” terug te zien in de altsaxofoons. In *bijlage 18* is door mij een lijn getrokken tussen begin- en eindpunt van iedere coniciteit in Adolphe Sax no. 24495 (collectie Leo van Oostrom). Dit levert een verloop op dat inderdaad overeenkomt met het verloop in bovenstaand schema onder “Cône parabolique”. Belangrijke noot: voor de duidelijkheid is in bovenstaand schema het verloop extremer gemaakt.

Als je dat vergelijkt met het verloop van de tenorsaxofoon no. 15676 (collectie Leo van Oostrom) zie je bijvoorbeeld dat de derde coniciteit iets minder “recht” is dan bij de altsaxofoon. Zie *bijlage 19*.

Postma³⁴¹ concludeert uit zijn metingen dat er grote verschillen zijn tussen de boringprofielen van de verschillende generaties saxofoons van Adolphe Sax. Per lid van de saxofoonfamilie zijn er nog eens verschillende waarneembaar. Ook stelt hij vast dat Sax later zelf al afscheid neemt van de parabolische kegelvorm (de parabolische conus). Dit proefschrift wil hier niet verder op in gaan omdat het voor de conclusies in dit onderzoek niet relevant is, en bovendien het onderzoek van Postma overlapt.

Wáárom Adolphe Sax voor deze specifieke opeenvolging van drie coniciteiten koos wordt nog eens duidelijk gemaakt door Ferron³⁴², die aangeeft dat:

*“If the upper note of an octave is sharp, it is because the cone of the bore is not open enough.
If it is flat, it is because the cone of the bore is too open.”*

Dit zou aan de hand zijn als de coniciteiten niet steeds groter (gerekend vanaf de beker naar de hals) zouden zijn.

Ook Postma³⁴³ geeft een duidelijke verklaring:

³⁴¹ Ibid., 88

³⁴² Ernest Ferron, *The Saxophone is my voice* (Paris, International Music Diffusion, 1997), 99

³⁴³ Marten Postma, *Le cône parabolique*, in: Belgisch tijdschrift voor muzikwetenschap (Vol. LXX, 2016), 81

“Sax [...] verandert de coniciteit van zijn kegel voor verschillende bereiken van het instrument. Zodoende verplaatst hij de top van zijn kegel en verandert daarmee de behoefte van het instrument aan afgeknot volume voor het hoog en voor het laag”

3.7.2.2. Röntgen/CT

Met medewerking van de staf van de afdeling Medische Beeldvorming van het VieCuri medisch centrum in Venlo, maakte ik verschillende röntgen/CT opnamen van instrumenten uit mijn collectie van Adolphe Sax Sr. (tenor, serienummer 21238) en Adolphe Sax Jr. (altsaxofoon, serienummer 17042). Deze opnames bevestigen mijn eerdergenoemde visuele waarnemingen. Bij beide instrumenten is de buis recht, de parabolische vorm aan de kant van de buis waar de toongaten zich bevinden, zoals deze door Kool en Kelly werd beschreven, is niet te zien. Op de CT opname is bovendien goed te zien dat de buis cirkelvormig is in het onderste deel van de tweede coniciteit. Een parabolische vorm zoals door Kool en Kelly werd geschetst zou een ellips opleveren.

Verdere conclusies op basis van dit materiaal door bijvoorbeeld computeranalyses zijn (nog) niet mogelijk.

In *bijlage 15* zijn enkele opnamen afgedrukt. Zoals eerder opgemerkt stel ik deze opnamen in JPG en DICOM-formaat graag beschikbaar voor verder onderzoek. Opnames vonden plaats op 15 februari en 6 juni 2018.

3.8. Conclusie

Voor het eerst in de geschiedenis vond een exhaustief onderzoek plaats naar de “cône parabolique” dankzij zowel historisch bronnenonderzoek en interpretatie van geometrische data. Zo kan, eveneens voor de eerste keer, duidelijk gemaakt worden hoe de connectie tussen Adolphe Sax instrumenten en de saxofoons van de firma Buescher, zoals gebruikt in de Raschèr-traditie wél, en niet is. De connectie bestaat niet uit een identieke bouw van de corpus van de betreffende saxofoons, wel waar het gaat om het gebruik van een mondstuk met een grote kamer.

In de 19^e eeuw wordt door sommige auteurs de term “cône parabolique” overgenomen, andere schrijven over een conische buis als bouwvorm van de saxofoon. Er is in beeld gebracht om welke auteurs het gaat, en welke semantische verwarring omtrent de terminologie al in deze tijdsperiode is ontstaan. Uit dit deel van het onderzoek is de conclusie te trekken dat de “cône parabolique” over de

gehele lengte van het instrument te bezien is, dus van het begin van de hals tot aan de trechter. De teksten van Adolphe Sax zelf waren hierin doorslaggevend! Met name de brief van Adolphe Sax aan Wieprecht gaf essentieel inzicht.

De bevindingen van Jaap Kool en John Edward Kelly zijn besproken. Zij gingen er van uit dat de “cône parabolique” zich in het deel van de saxofoon bevindt waar de kleppen op zijn gemonteerd. Beide auteurs baseren hun theorie louter op optische waarnemingen, Kool doet dit zelfs naar aanleiding van een verkeerd instrument. Mijn eigen visuele waarnemingen bij dezelfde instrumenten spreken de geschetste bouwvorm tegen.

Uit literatuuronderzoek met betrekking tot akoestiek blijkt dat de buis die door Kool/Kelly wordt geschetst niet alleen geen beter akoestisch resultaat genereert, maar ook buitengewoon gecompliceerd zou zijn om te bouwen: tegenwoordig, maar zeker ten tijde van het productieproces van Adolphe Sax!

Zoals ook in het vorige hoofdstuk bleek: de specifieke klank die Adolphe Sax instrumenten bezitten, komt maar voor een deel voort uit de bouw, bepalender is het gebruik van een mondstuk met een grote kamer. Adolphe Sax koos ervoor deze mondstukken te gebruiken om het benodigde volume in het mondstuk te realiseren.

De geometrische metingen van Marten Postma laten zien dat de Adolphe Sax saxofoons feitelijk bestaan uit drie verschillende buizen. De hals, het rechte deel van het instrument, en het deel daarna, de curve van de beker (trechter) wordt buiten beschouwing gelaten. Deze drie verschillende buizen kennen ieder een andere coniciteit: ze worden alle drie anders wijder. Bij de Adolphe Sax saxofoons neemt de coniciteit per genoemd deel van het instrument af. Postma kwam reeds tot de conclusie dat dit is wat Adolphe Sax met de “cône parabolique” bedoelde. Getoetst aan het literatuuronderzoek m.b.t. de historische bronnen en de akoestiek kunnen we concluderen dat dit juist is. Daarmee zijn de bevindingen van met name Kool en Kelly ontkracht.

Kort gezegd: de totale parabolische conus van het instrument (de “cône parabolique”) wordt gevormd door drie van elkaar verschillende conische buizen.

Derhalve kan ook een conclusie getrokken worden over de betekenis van de door Adolphe Sax genoemde “cône droit” en “cône rentrant”.

Röntgenopnamen en CT scan-metingen van relevante instrumenten uit mijn collectie leveren visuele informatie waarmee bovenstaande conclusie over de “cône parabolique” bevestigd kon worden. Deze data worden beschikbaar gesteld voor verder onderzoek in de toekomst.

De verschillen en overeenkomsten tussen Adolphe Sax- en Buescher saxofoons werden besproken. Buescher saxofoons hebben niet exact hetzelfde boringprofiel als een Adolphe Sax saxofoon. De overeenkomst tussen Adolphe Sax en Buescher zit in het gebruik van een mondstuk met een grote kamer, als oplossing om tot het noodzakelijke volume in het mondstuk te komen. Zoals aangehaald in het vorig hoofdstuk verschilt dit inwendig volume niet veel tussen een modern Selmer mondstuk en een Raschèr mondstuk. Het verschil zit in het concept hoe dit volume wordt bereikt. Dit strookt met het feit dat Sigurd Raschèr zelf weinig over de bouw van zijn instrument sprak, maar wel hamerde op het gebruik van mondstukken met een grote kamer, aangezien hij dit bepalend vond voor de klank van een saxofoon.

Hoofdstuk 4. Materiaal van de eerste saxofoons van Adolphe Sax

uit de 19^{de} eeuw (1838³⁴⁴-1866)

4.1. Doelstelling en onderzoeksvraag

Aangezien het één van de doelstellingen van dit proefschrift is, om de link van de Raschèr-traditie met de instrumenten van Adolphe Sax te onderzoeken, is het passend om in dit hoofdstuk dieper in te gaan op die vroege 19^{de}-eeuwse instrumenten van Adolphe Sax. Het doel is om inzicht te verwerven in het toegepaste materiaal van de instrumenten en deze informatie te vertalen naar saxofonisten. Het bevat de bespreking van dit materiaal en onderdelen van de instrumenten, gerelateerd aan de beïnvloedbare parameters die de klank van een 19^e-eeuwse Adolphe Sax-saxofoon definiëren. Het wil praktische handreikingen bieden aan saxofonisten zodat zij zich met de nodige inzichten kunnen oriënteren op wat het instrument te bieden heeft. Mijn wens is om hiervan een goed beeld te krijgen en dit te vertalen naar de meest authentieke uitvoeringspraktijk.

De hoofdonderzoeksvragen van dit hoofdstuk zijn:

1. Welk materiaal gebruikte Adolphe Sax voor de bouw van zijn instrumenten?
2. Hoe ga ik als saxofonist uit de 21^{ste} eeuw om met dit 19^{de}-eeuwse materiaal?

4.2. Organisatie van het onderzoek

Dit onderzoek is gebaseerd op volgende bronnen en methodes:

4.2.1. Analyse van de primaire en secundaire bronnen.

4.2.2. Onderzoek van 19de-eeuwse instrumenten uit collectie van de doctorandus.

De selectie van de 19^{de}-eeuwse saxofoons uit de collectie van de doctorandus, is gebaseerd op het gebruikte materiaal dat in dit hoofdstuk theoretisch wordt besproken. Anders gezegd: de stof die hier

³⁴⁴ Robert Howe schrijft in zijn artikel *The Invention and Early Development of the Saxophone*, in: Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 29, 2003), 99, het jaartal 1838: "Sax created his saxophone prototype in 1838-1840 while working with his father"

wordt besproken is te zien, te horen en te voelen in dit instrumentarium. Het instrumentarium is zo gekozen dat het relevant is voor de onderzoeksperiode.

De analyses hebben betrekking op volgende aspecten van de 19^{de}-eeuwse saxofoons: (1) de buis, (2) klephoogte, (3) polsters, (4a) mondstuk m.b.t. het materiaal, (4b) mondstuk met betrekking tot de vorm, (5) rieten en (6) merktekens gevonden op een aantal 19^e-eeuwse saxofoons.

In bijlage: lijst van de onderzochte 19^{de}-eeuwse saxofoons.

4.2.3. Eigen experimenten

Bovengenoemde inzichten worden getoetst aan mijn experimenten als uitvoerend musicus en kunnen bijdragen aan conclusies. Uiteraard zijn deze conclusies persoonlijk en subjectief maar kunnen ze wel als leidraad of inspiratiebron gebruikt worden door andere saxofonisten.

4.3. Status quaestionis

Vanuit het perspectief van saxofonisten die geïnteresseerd zijn in het spelen van 19^e-eeuws instrumentarium, bestaat er mijns inziens geen informatie over de gebruikte materialen van de 19^{de}-eeuwse Sax-saxofoons en de beslissingen die hieromtrent genomen moeten worden. Zeker wanneer deze instrumenten gerestaureerd dienen te worden, kan de kennis van het toegepaste materiaal nuttig zijn voor de saxofonist. Op die manier kan de bespeler in dialoog treden met de bouwer die het instrument restaureert. Daarin is dit deel van het proefschrift vernieuwend. Het is uitdrukkelijk niet de bedoeling een handleiding aan te bieden voor het restaureren van deze instrumenten, daar ben ik geenszins voor geëquipeerd. Dat werk laat ik over aan vakmensen als bijvoorbeeld Nico Bodewes en Adrián Vilaboa Martínez. Wat dit proefschrift wel wil is praktische handvatten bieden aan saxofonisten zodat zij zich over de gehele linie kunnen oriënteren als zij zich met dit instrumentarium bezig gaan houden.

In dit licht moet het werk van Nico Bodewes³⁴⁵ genoemd worden, wiens restauraties en kennis van onschatbare waarde zijn. Ook het baanbrekende werk van Leo van Oostrom³⁴⁶, die sinds de jaren 70

³⁴⁵ Nico Bodewes (1953), volgde in eerste instantie een opleiding tot edelsmid. Later, op aanraden van Leo van Oostrom en Henk de Wit in de jaren 1970, specialiseert hij zich in het restaureren van saxofoons. De eerste instrumenten waaraan hij werkt zijn instrumenten uit de collectie van Leo van Oostrom. Tot op heden is hij werkzaam in zijn atelier in Amsterdam.

³⁴⁶ Leo van Oostrom (1942) studeerde klarinet en saxofoon aan het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Hij ontving bij het eindexamen saxofoon de hoogste onderscheiding, de 'Fock-Medaille'. In de jaren 1960 speelde

van de vorige eeuw een verzameling saxofoons samenstelde, die zijn weerga mondiaal niet kent, en zo de instrumenten aan Bodewes beschikbaar kon stellen, mag niet onbesproken blijven.

Ferron³⁴⁷ bespreekt reparaties maar niet specifiek het restaureren van 19^e-eeuwse instrumenten.

Ignace De Keyser³⁴⁸ gaat in op materiaal, fabricageprocessen en bouw. Wat materiaal betreft komt hij tot de conclusie dat er geen grote veranderingen plaatsvonden in de 19^e eeuw. Hij argumenteert waarom er geen andere dan het op dat moment gebruikelijke messing, zoals aluminium en staal, worden gebruikt. Verder bespreekt hij het soldeerproces. Daarna gaat hij in op fabricageprocessen en geeft daarbij een beeld van hoe het werk door machines resp. arbeiders werd georganiseerd. Tenslotte geeft hij een beeld van hoe vooraanstaande uitvinders als Theobald Boehm (1794-1881)³⁴⁹, Sax en Mahillon (1841-1942)³⁵⁰ zochten naar vooruitgang, en hoe zij hun (mathematische) inzichten ten dienste stelden van de bouw van hun (nieuwe) muziekinstrumenten, en in het geval van Sax, zijn beoogde concertzaal.

Rose³⁵¹ schreef recent een artikel over de geschiedenis van het saxofoon mondstuk. Hij beschrijft de veranderingen die saxofoon-mondstukken tussen 1890 en 1930 ondergaan, maar merkt daarbij op dat tijdens deze vier decennia alle bouwers trouw bleven aan het gebruik van een mondstuk met een grote, ronde kamer. Hij presenteert zijn bevindingen aan de hand van vergelijkingen van een groot

hij, naast met verschillende kleine bezettingen, in diverse Big-Bands. In 1969 was hij medeoprichter van het Nederlands Saxofoon Kwartet, dat van grote betekenis is geweest voor de ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland. Als pedagoog was Van Oostrom sinds 1971 werkzaam aan verschillende conservatoria, waarbij hij de langste betrekking bekleedde aan het Koninklijk Conservatorium (1981-2012). Van 1992 tot 2003 was hij Lead-Alt van het Metropole Orkest. Verder speelde hij in een groot aantal andere bezettingen, waaronder in een duo met pianist Eddy van Dijken. In 2010 publiceerde hij het boek "100+1 Saxen", gewijd aan zijn unieke collectie saxofoons, www.leovanoostrom.com, geraadpleegd 17-4-2021

³⁴⁷ Ernest Ferron, *The Saxophone is my voice* (Paris, International Music Diffusion, 1997)

³⁴⁸ Ignace De Keyser, *The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century*, in: *Historic Brass Society Journal* (Vol. 15, 2003), 233-258

³⁴⁹ Theobald Böhm (1794-1881), werd geboren in München. Al op 13-jarige leeftijd werd hij medewerker in het juweliersbedrijf van zijn vader. Als 16-jarige begint hij met fluitlessen. Al snel volgen diverse orkest-betrekkingen. Van 1821 tot 1831 reist hij veel door Europa. Hij wordt in die periode gezien als een van de beste fluitisten van Duitsland. Ook als pedagoog was hij zeer succesvol. In 1818 begon zijn opleiding als componist, in 1828 opent hij zijn eerste fluitbouw-atelier. Zijn eerste fluit bouwde hij reeds in 1810. Hij deed vele uitvindingen en verbeteringen op fluitbouw-gebied, waarvan de belangrijkste zijn de naar hem genoemde conische fluit met ringkleppen in 1823, en de 'Zylinderflöte' in 1847. Deze instrumenten betekenden een wereldwijde doorbraak. <https://www.theobald-boehm-archiv-und-wettbewerb.de/>, geraadpleegd 17-4-2021

³⁵⁰ Victor-Charles Mahillon (1841-1942), was een Belgisch organoloog, akoesticus en instrumentenbouwer. "Het huis-Mahillon van instrumentenbouwers, werkzaam in Brussel van 1836 tot het eind van de 20^e eeuw, was een firma met naam en faam. Stamvader Charles-Borromée werd opgevolgd door meerdere nakomelingen, onder wie Victor-Charles, stichter-conservator van het MIM, dat dan ook een imposante verzameling instrumenten met Mahillon-stempel en andere gerelateerde bronnen heeft". Hij publiceerde belangrijke werken op het gebied van akoestiek en muziekinstrumentenbouw <http://www.mim.be/nl/instrumenten-van-mahillon>, geraadpleegd 17-4-2021

³⁵¹ Timothy S. Rose, *The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (Vol. 46, 2020)

aantal mondstukken. Daarna bespreekt hij de materialen waarvan mondstukken gemaakt kunnen worden, te weten: hout, ivoor, bot, eboniet, bakeliet, metaal, glas of keramiek, en combinaties van deze materialen. In de door hem afgebakende periode 1890-1930 vonden, wat het materiaal betreft, veel experimenten plaats. Aan het einde van deze periode bleken eboniet en metaal, later gevolgd door plastic, de meest stabiele en duurzame materialen. Rose bespreekt geen mondstukken van Adolphe Sax. Als reden daarvoor geeft hij op dat er wereldwijd nog maar twintig mondstukken van Sax bekend zijn³⁵². Reden des te meer om foto's van mijn drie exemplaren aan dit proefschrift toe te voegen, zie *bijlage 13*. Ook deze foto's zijn digitaal beschikbaar voor verder wetenschappelijk onderzoek.

Ventzke³⁵³ geeft aan dat zijn bijdrage een eerste oriënterend overzicht wil bieden, maar dat er meer bronnen moeten geraadpleegd worden om tot een adequate conclusie te komen. Hij geeft aan dat er een studie moet komen van de instrumenten zelf. Hierin wil dit proefschrift dan ook bijdragen.

Zijn bijdrage bestaat uit een vertaling c.q. bespreking van de informatie die te vinden is in de Franse patenten van de saxofoon van Adolphe Sax. Hij voegt ook een beknopte beschrijving van de klank van vroege saxofoons. Dit element wordt verder uitgewerkt in het volgende hoofdstuk.

4.4. Materiaal

4.4.1. Buis

Coniciteit

De **coniciteit** van de buis en de afmetingen van de 19^{de}-eeuwse Sax-instrumenten werd besproken in hoofdstuk 3 “*cône parabolique*”.

Messing

Saxofoons werden gemaakt van **messing**. Dat is tegenwoordig nog steeds het geval. In het verloop van de 19^e-eeuw vond geen dramatische verandering in het gebruik van metalen plaats³⁵⁴. Ventzke's³⁵⁵ materiaalanalyse leert dat bij de gemeten Adolphe Sax no. 32063 uit 1866 (door Ventzke gedateerd op

³⁵² Ibid., 100

³⁵³ Ventzke, Raumberger, Hilkenbach, *Konstruktive Charakteristika und Klangbeschreibungen früher Saxophone von Adolphe Sax*, in: *Die Saxophone* (Frankfurt/Main, Erwin Bochinsky, 1987/2001), 115-120

³⁵⁴ Ignace De Keyser, *The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century*, in: *Historic Brass Society Journal* (Vol. 15, 2003), 233

³⁵⁵ Ventzke, Raumberger, Hilkenbach, *Die Saxophone* (Frankfurt/Main, Erwin Bochinsky, 1987/2001), 116

“ongeveer 1865”, de verhoudingen van de legering als volgt zijn: 62,1% koper, 0,7% lood en 37,2% zink. Verder merkt hij op dat deze legering op dat moment in Duitsland bekend staat onder DIN 17660: CuZn 37 Pb 0,5.

Wanddikte

Volgens Postma³⁵⁶ is de **wanddikte** van Sax' instrumenten aanmerkelijk geringer dan bij tegenwoordige instrumenten.

Ter vergelijking: mijn Adolphe Sax tenor no. 22039 weegt 1911 gram, mijn Buescher Aristocrat I tenor 2869 gram.

4.4.2. Kleppen en klephoogte

Een eerste opvallende vaststelling is dat de vroege saxofoons minder **kleppen hadden**. In zijn eerste patent³⁵⁷ noemt Sax 20 kleppen. Dit aantal kleppen is inderdaad op mijn Adolphe Sax tenoren terug te vinden. In vergelijking: bij een modern instrument zijn dat er 25 (dit is een instrument met een 'hoge fis' – sommige sopranen hebben inmiddels ook een 'hoge g', klep nummer 26 in dat geval.) De Adolphe Sax sopraan³⁵⁸ uit 1859 en bariton³⁵⁹ uit 1860 uit de collectie van Leo van Oostrom hebben beide 18 kleppen. De Adolphe Sax sopraan uit dezelfde collectie uit 1857 heeft 16 kleppen³⁶⁰.

Castil Blaze³⁶¹ noemt in zijn tekst uit 1843 19 kleppen. Dit onderstreept de conclusie te vinden in 6.4.1., over het feit dat de saxofoon die Adolphe Sax in eerste instantie demonstreerde slechts tot een lage C ging.

Ieder toongat in de buis is een verstoring, en heeft invloed op de klank van een instrument. Dit blijkt duidelijk uit mijn experimenten als executant. Als ik op de Buescher Academy, ook wel 'simple simon' genoemd, uit mijn collectie speel valt op hoe anders het speelgevoel van deze saxofoon ten opzichte van een instrument van dezelfde bouwer met meer kleppen is. Deze saxofoon uit de jaren 50 van de vorige eeuw heeft uit pedagogisch oogpunt maar 15 kleppen. De saxofoon voelt 'rustiger' en heeft een vollere klank.

³⁵⁶ Marten Postma, *Le cône parabolique*, in: Belgisch tijdschrift voor muziekwetenschap (Vol. LXX, 2016), 89

³⁵⁷ Adolphe Sax, *1^e patent op de saxofoon, Frankrijk, patent nummer 3226, 21 maart 1844*

³⁵⁸ Leo van Oostrom, *100+1 Saxen, de collectie van Leo van Oostrom* (Amsterdam, Edition Sax, 2009), 22

³⁵⁹ Ibid., 14

³⁶⁰ Ibid., 21

³⁶¹ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 26: "On August 27, 1843 Castil-Blaze wrote a long article on Sax, extolled the virtues of his inventions and improvements, and went into great detail about the saxophone."

Een vergelijking op basis van de metingen van toongaten door Marten Postma³⁶², die hij op mijn verzoek samenstelde, leert dat de **toongaten** van een Buescher Aristocrat (nummer 291897, hetzelfde model als ik op de CD en in het Raschèr Quartet gebruik) ten opzichte van een eerste generatie Adolphe Sax (in dit geval nummer 15676, eveneens hetzelfde instrument als ik gebruik op de CD) met uitzondering van de toongaten voor de fis aan de rechterhand (5) en de bes aan de zijkant (Ta), groter zijn geworden. Als je dit verschil alleen voor de toongaten die groter zijn geworden bekijkt, zijn deze gemiddeld 8.76% groter.

Om tot dit inzicht te komen, is de volgende berekening gekozen:

Afmeting toongat Buescher – afmeting toongat A. Sax = X

X gedeeld door 1/100 van toongat A. Sax geeft procentuele verandering.

Deze verandering is in bovenstaande berekening een gemiddelde van 16 posities.

Als de twee toongaten die kleiner zijn geworden meegerekend worden is de gemiddelde groei van de toongaten 6.24%.

De toongaten die op een Adolphe Sax instrument nog niet aanwezig waren zijn (dus) buiten beschouwing gelaten.

Mogelijke keuzes als speler

Bovenstaande elementen kan je als speler niet beïnvloeden: er zijn wat dit betreft geen keuzes om te maken als je de 19^e-eeuwse instrumenten gaat bespelen. De enige uitzondering is misschien de toongat-diameters. Als een saxofoon een gebrekkige intonatie heeft zou wellicht het idee kunnen ontstaan om toongaten met kurk kleiner te maken om zo de intonatie positief te beïnvloeden. Een zeer gebrekkige intonatie duidt echter op het gebruik van een verkeerd mondstuk, zie ook paragraaf 2.6.3.2., en 5.3.6. Wat ik heb vastgesteld tijdens mijn onderzoek van de instrumenten uit mijn collectie is ook dat er vaak in de loop van de jaren, ongetwijfeld ook in het licht van verschillende veranderingen van stemtoon, aanpassingen aan de halzen van de instrumenten hebben plaatsgevonden. Vaak hebben deze echter een uitgesproken negatieve uitwerking op de klank en beheersing van een instrument. Het is dus zaak de hals zo origineel mogelijk te laten, of op basis van sporen of vergelijkingen in de originele staat terug te brengen. Zeker bij tenoren zie je vaak dat de hals elliptisch wordt, simpelweg door gebruik: het erop- en eraf schuiven van het mondstuk: de tenor hals blijkt vanwege zijn extra bocht zeer gevoelig. Ook dit moet zo veel mogelijk (voorzichtig!) weer in originele staat worden gebracht, om tot de oorspronkelijke klank te komen. De hals is zeer bepalend voor de

³⁶² Sax.mpostma.nl > measurements > toneholes> tenor, geraadpleegd 5-1-2021

klank, wat ook bleek bij een experiment, waarbij ik twee precies dezelfde Adolphe Sax-tenor-halzen uitprobeerde op één instrument: dit leverde qua klank aantoonbare verschillen op.

Meer beïnvloedbaar zijn de volgende punten:

Op basis van de ongerestaureerde instrumenten uit mijn collectie ontstaat de indruk dat de **klephoogte** in de 19^e eeuw aanzienlijk lager was dan bij moderne instrumenten (daaronder tellen we de Buescher instrumenten uit de 20^e eeuw). Bodewes³⁶³ bevestigt mijn indruk en voegt daaraan toe dat een instrument instabiel wordt en beslist niet zuiverder speelt qua intonatie als de klephoogte groter wordt gemaakt. Deze hoogte heeft dus grote gevolgen voor de klank. Een 19^e-eeuwse saxofoon met een moderne instelling zal niet alleen anders klinken, maar ook een andere respons hebben.

Een groot verschil met moderne instrumenten betreft de lak/coating. In de 19^e eeuw werden de instrumenten niet van lak voorzien. Veel instrumenten uit mijn collectie uit die tijd zijn van blank messing. Een niet onbelangrijke noot voor spelers: het is een goed idee om de plaatsen waar de vingers tijdens het bespelen in aanraking komen met het messing te voorzien van een dunne laag blanke nagellak, zodat er iets van bescherming is. Dit gezien de samenstelling van de legering en de, voor de gezondheid, mogelijke negatieve invloeden.

Veel instrumenten in die tijd werden echter ook vernikkeld, zodat zij beter bestand waren tegen weersinvloeden. Incidenteel werden Adolphe Sax saxofoons ook verzilverd³⁶⁴.

Hier moet zo min mogelijk aan veranderd worden. In mijn ervaring klinken ook instrumenten die oorspronkelijk al lak hadden, en opnieuw gelakt worden, daarna minder goed.

4.4.3. Polsters

Kastner³⁶⁵ gaat in zijn methode in op het onderhoud van de saxofoons. Hij geeft aan dat het beter is de polsters niet in te smeren met een olie, zoals sommigen doen. Over het materiaal valt te lezen

„Quant aux tampons, dont les meilleurs se font en baudruche.“

Een ‘baudruche’ is letterlijk een ballon, maar ook: ‘pellicule provenant de l'intestin de bœuf ou de mouton’. In het Engels heet dit materiaal “goldbeater’s skin”. Dit is het verwerkte buitenste membraan

³⁶³ Nico Bodewes, persoonlijke communicatie (e-mail), 4-1-2021

³⁶⁴ Eugenia Mitroulia, Arnold Myers, *List of Adolphe Sax Instruments*, <http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>, geraadpleegd 8-1-2021: bij slechts één instrument in deze lijst is genoteerd dat deze verzilverd is. Het gaat om saxofoon no. 41168.

³⁶⁵ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 22 (De 1^e editie is uit 1846, de ‘Brandus’ edities zijn van na 1850)

van de darm van een dier, meestal een os, gewaardeerd om zijn sterkte tegen scheuren. Klaarblijkelijk werd er echter gewisseld in het gebruik van leer, dat wil zeggen, vel van dieren, ongetwijfeld omdat dit steviger is.

In zijn Methode van 1874 noemt Beeckman³⁶⁶ ‘peau’ als afdekkend materiaal voor de polster. En ook in het derde patent³⁶⁷ op de saxofoon van Sax noemt hij lamsvel. Hij geeft in deze bron veel inzicht in de constructie van polsters: het lamsvel dat tot dan toe gebruikt werd voor het maken van polsters voor de grote kleppen was poreus, en zorgde niet voor een goede sluiting. Dit materiaal was, zo merkte Sax op, erg gevoelig voor schommelingen in de luchtvochtigheid veroorzaakt door adem, maar ook door de regen.

Sax bedacht als oplossing een systeem met een soort schroef, dat doet denken aan het systeem van de ‘snap-on’ polsters dat Buescher later zal patenteren, zie hieronder. Hij was dus op zoek naar meer stevigheid en een langere levensduur voor de polsters

“Ces tampons sont fabriqués de la manière suivante: [...] on découpe des ronds de drap, de feutre ou de peau a; on les recouvre d'une peau d'agneau ou de baudruche, ou, sans employer la peau d'agneau, on recouvre seulement de baudruche.”³⁶⁸

Om de polsters in de kleppen te bevestigen stelde Sax in dit patent een lijm voor vergelijkbaar met die gebruikt wordt op postzegels. Hij gaf de voorkeur aan collodium, een dikke vloeistof die in de beginjaren van de fotografie als lijm gebruikt werd, maar andere lijmsoorten waren ook mogelijk. Op deze manier kon iedereen een polsters terugzetten in het instrument.

Goodson³⁶⁹ voert in zijn tekst aan dat tot 1868 polsters in principe niet meer waren dan een zak met zaagsel die dicht werd gestikt. Het probleem van de uitzakkende polsters zoals dat in Buescher's catalogus goed te zien is, zie *bijlage 20*, is bij dat systeem een voor de hand liggend probleem. Inderdaad is dit nog weleens bij oude saxofoons met 19^e-eeuwse polsters te zien.

Veruit de meeste 19^e-eeuwse polsters die ik gezien heb, bestaan uit een kartonnen- en een viltten schijf, met daaromheen leer, dat in het midden van het oppervlak met een touwtje van de schijf wordt vastgemaakt. In *bijlagen 21 en 22* zijn foto's opgenomen van polsters uit resp. een instrument van Adolphe Sax en Gautrot.

³⁶⁶ Nazaire Beeckman, *Méthode de saxophone soprano* (Paris, Ikellmer, 1874), 9

³⁶⁷ Adolphe Sax, *3^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patent nummer 139884, 16 januari 1881

³⁶⁸ Ibid.

³⁶⁹ Steve Goodson, *The Evolution and Development History of Saxophone Keywork*, op: <https://www.facebook.com/Saxgourmet>, geraadpleegd 4-12-2019

Van een 'resonator', een schijf gemonteerd op de polsters is op dat moment nog geen sprake. Deze ontwikkeling begint enige jaren later. Buescher neemt drie patenten (US) op de zogenaamde 'snap-on' polsters in 1921 (1401872), 1926 (1611993) en 1929 (1702962)³⁷⁰. Deze houden in dat de polster wordt vastgeklemd in de klep, zodat het midden van de polster niet uitstulpt, zoals eerder beschreven. De diameter van de metalen schijf op het deel van de klep dat daadwerkelijk boven het toongat hangt is kleiner dan de resonatoren die we tegenwoordig kennen, maar deze uitvinding van Buescher kan het startpunt genoemd worden van deze ontwikkeling. Het zal nog op zijn minst twee decennia duren voordat de resonator op de huidige vorm gaat lijken.

In catalogi van de firma Conn verschijnen medio jaren 1930 ook verwijzingen naar een vergelijkbaar systeem, hun "Res-o-pads", een:

*"metal disc which acts as sound board to reflect and enrich tone"*³⁷¹

Nog in 1939 is in een bedrijfscatalogus van Buescher³⁷² een afbeelding van de 'snap-on' polster te vinden.

In de loop van de jaren ben ik regelmatig 19^e-eeuwse saxofoons tegengekomen, waar moderne polsters ingezet waren. Natuurlijk stuit dit een verzamelaar tegen de borst, en geheel in het licht van dit onderzoek, is een speler op zoek naar de meest authentieke klank van een instrument, maar wat is nu precies de invloed van (het niet aanwezig zijn van) resonatoren?

Eveno, Caussé, Curtit en Dalmont³⁷³ gaan hier vanuit wetenschappelijk oogpunt op in. Zij merken in hun paper op dat de saxofoon het eerste instrument is waarbij resonatoren worden geïntroduceerd. Verdere uitleg of achtergrond wordt niet gegeven. Hun conclusie is dat de resonator vooral werkt als versteviging van de polster, dat polsters zónder resonatoren zorgen voor meer demping (alleen bij gesloten toongaten) en dat saxofoons met polsters zonder resonatoren meer luchtdruk vragen. Ik onderschrijf als speler de geschetste conclusie waar het gaat om luchtdruk, hetgeen voor de bespeler voelt als een weerstand. Verder merken zij in de conclusie op *"The covers have a measurable effect on the acoustical characteristics of the saxophone"*, maar ook: *"The influence of pad resonators on saxophone timbre remains questionable"*, als een indicatie dat verder onderzoek in dit veld nodig gaat zijn.

³⁷⁰ Günter Dullat, *Internationale Patentschriften im Holz und Metallblasinstrumentenbau, Band 2* (USA) (Nauheim, Dullat, 1995), 43,46,48

³⁷¹ C.G. Conn bedrijfscatalogus 1938, collectie Leo van Oostrom, 37

³⁷² Buescher Band and Orchestra Instruments, bedrijfscatalogus 1939, 4

³⁷³ Eveno, Caussé, Curtit en Dalmont, *Influence of pad "resonators" on a saxophone* (Stockholm, Conference paper, SMAC, 2013)

Gebaseerd op de bestudering van saxofoons uit mijn collectie, en de collectie van Leo van Oostrom concludeer ik dat leer in de polsters van instrumenten uit de 19^e eeuw uitsluitend wit van kleur was. Dit materiaal is tegenwoordig courant verkrijgbaar. De polsters in mijn Adolphe Sax instrumenten worden door Nico Bodewes volgens het bovenstaande principe van een vilten/kartonnen schijf, met de hand gemaakt.

Op veel oude, ongerestaureerde saxofoons is te zien dat, op de **hals**, waar het mondstuk op de saxofoon gezet wordt, in plaats van kurk ook wel een combinatie van schellak en draad werd gebruikt. Mijn proeven hiermee leren dat het een bewerkelijke combinatie is die ook geen merkbare voordelen heeft ten opzichte van kurk. Zoals ik in paragraaf 5.5. schreef, is bij een Adolphe Sax saxofoon het contact tussen mondstuk en hals, maar ook tussen hals en body van het instrument, zeer gevoelig! Kurk is dus de betere optie, zonder dat elementen van een historische geïnformeerde klank verloren gaan.

4.4.4. Mondstukken

a. Mondstukken m.b.t. materiaal

Hector Berlioz³⁷⁴ schreef over de verbeteringen aan de klarinet die Sax deed. Genoemd worden ook mondstukken: houten mondstukken wilden nog weleens problemen geven, zeker als het instrument een paar dagen niet wordt bespeeld. Daarvoor gaf Sax de klarinet een verguld metalen mondstuk.

De eerder aangehaalde Castil-Blaze, geciteerd in Hemke³⁷⁵, spreekt ook over een metalen mondstuk en geeft verdere uitleg:

“In their form, these instruments resemble the ophicleïde, they have nineteen keys and are played with a metallic mouthpiece similar to that of the bass clarinet. Mr. Sax has given a metal mouthpiece to all his clarinets in order to prevent the variations in intonation produced by the dryness and humidity.”

Cokken³⁷⁶ geeft in 1846 in zijn methode aan dat mondstukken van metaal of hout kunnen zijn.

³⁷⁴ Hector Berlioz, *Théâtre [sic] de l'opéra-comique*, in: Feuilleton du Journal des Débats (12-6-1842), 1-3, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

³⁷⁵ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 26: “On August 27, 1843 Castil-Blaze wrote a long article on Sax, extolled the virtues of his inventions and improvements, and went into great detail about the saxophone.”

³⁷⁶ Jean-François Barthélémy Cokken, *Méthode complète de saxophone* (Paris, J. Meissonnier et Fils, 1846), 3

Beeckman³⁷⁷ schrijft in 1874:

“Le bec du saxophone peut être en métal, en bois ou en tout autre matière. Le bec en cristal est généralement adopté, parce qu’il est moins soumis aux influences atmosphériques et qu’il permet de donner avec plus de facilité des sons purs et éclatants.”

In het derde patent³⁷⁸ op de saxofoon schrijft Sax dat het mondstuk van de saxofoon van hout is, gegalvaniseerd met koper en vervolgens verguld, verzilverd of vernikkeld.

Navraag bij Tony Bingham³⁷⁹, die zijn hele leven in onder andere 19^e-eeuwse instrumenten handelde leert dat hij ook van deze mondstukken gehoord heeft, maar nooit een in het echt zag.

Wellicht is Adolphe Sax alweer heel vroeg van het gebruik (van de fabricage) van deze mondstukken afgestapt? Was het fabricageproces gecompliceerd? Waren de kosten te hoog? Heeft Adolphe Sax deze mondstukken überhaupt wel daadwerkelijk gefabriceerd?

Timothy Rose³⁸⁰ geeft een goed resumé over het gebruik van materialen voor het mondstuk in de inleiding van zijn artikel:

“Between the 1890s and the 1930s, these [mouthpieces] underwent complex and rapid changes, from the early hand-crafted mostly wood mouthpieces of the nineteenth century to the glass, hard rubber, metal and combined materials that became dominant after the turn of the century”

en later

“wood was largely abandoned as a saxophone mouthpiece material by around 1920”³⁸¹

Wyman³⁸² gaat ervan uit dat eboniet al in de tweede helft van de 19^e eeuw een optie qua materiaal geweest kan zijn:

“Since ebonite was first used for the clarinet mouthpiece as early as 1851 [12], it is probable that saxophone mouthpieces were made chiefly of either wood or ebonite up to the twentieth century.”

³⁷⁷ Nazaire Beeckman, *Méthode de saxophone soprano* (Paris, Ikclmer, 1874), 7

³⁷⁸ Adolphe Sax, *3^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patent nummer 139884, 16 januari 1881

³⁷⁹ Tony Bingham, persoonlijke communicatie (e-mail), 13-6-2020

³⁸⁰ Timothy S. Rose, *The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (Vol. 46, 2020), 99

³⁸¹ *Ibid.*, 106

³⁸² Frederik Stearns Wyman, *An Acoustical Study of Alto Saxophone Mouthpiece Chamber Design* (PhD Diss., Eastman School of Music, 1972), 9

Jammer genoeg onderzocht Rose³⁸³ voor zijn artikel geen Adolphe Sax mondstukken. Als materiaal van de houten mondstukken identificeert hij: *“likely grenadilla, also known as African blackwood”*³⁸⁴

Combelle³⁸⁵ geeft in 1910 nog aan:

“Nous ne préconisons pas le bec en Ebonite qui donne une sonorité trop métallique ; le bec en bois est à notre avis bien supérieur”

b. vorm

Rose³⁸⁶ haalt de conclusies van Wyman, McWilliams en Morgan aan. Die bevestigen dat niet het materiaal, maar de vorm van een mondstuk bepalend is voor de klank. Dit is in lijn met de opmerking van Sax in zijn 2^e patent³⁸⁷ dat saxofoons ook van hout, of eender ander materiaal gemaakt kunnen worden. Verder gingen wij reeds in op de vorm van het mondstuk in paragraaf 2.6.3.2. en 2.6.3.3.

4.4.5. Rieten

In deze paragraaf wil dit proefschrift niet ingaan op de kunst van het rieten maken, maar alleen een relevante historische context schetsen, op basis waarvan keuzes gemaakt kunnen worden.

*“... [the] first machine-made reeds were produced around 1869”*³⁸⁸

De rieten ten tijde van Sax zullen ongetwijfeld handgemaakt zijn.

Mayeur³⁸⁹ merkt over rieten op in zijn Methode:

“Il y a deux degrés de force dans les anches. 1^e La musique militaire ou d’harmonie, qui s’exécute en plein air, laquelle exige que le son soit produit avec le plus de force possible : la dureté du son est moins appréciable dans ce cas, puisqu’elle s’harmonise dans l’air libre, en se trouvant accompagnée par des instruments puissants, tels que pistons, saxhorns-alto,

³⁸³ Timothy S. Rose, *The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece* (Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 46, 2020), 100

³⁸⁴ Ibid., 109

³⁸⁵ François Combelle, *Grande Méthode Moderne et Complète*, (Paris, Selmer, 1910, 3^e druk)

³⁸⁶ Timothy S. Rose, *The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece*, in: Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 46, 2020), 105

³⁸⁷ Adolphe Sax, *2^e patent op de saxofoon, patent nummer 70894*, 19 maart 1866

³⁸⁸ Gregory Barrett, *Development of the Clarinet*, 1999, op:

<https://www.niu.edu/gbarrett/resources/development.shtml>, geciteerd in Matthew Guy Lombard, A *“Revolution in the Making”: Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone* (PhD diss., University of California, 2019)

³⁸⁹ L. Mayeur, *Grande Méthode complète de saxophones* (Paris, Léon Escudier, 1878), 8

saxhorns-basses, trompettes, trombones, etc. 2^e Le second degré est relatif à l'exécution à l'intérieur ou dans un orchestre : le son, dans ce cas, doit avoir de la force, mais cette force doit être unie à la flexibilité et à la douceur."

Paul de Ville³⁹⁰ merkt in 1908 op:

"While reeds of the best quality may now be obtained in music supply houses, some performers prefer to make their own reeds."

Als materiaal noemt hij *"Frejus cane, which must be ripe, but not over ripe"*³⁹¹. Hij geeft in zijn methode handreikingen voor het zelf maken van rieten.

Ook Combelle³⁹² geeft in 1910 in zijn Methode nog aan dat hij zelf zijn rieten maakt, maar prijst als alternatief de rieten van H. Selmer aan. Overigens wordt Combelle in 1920 "essayeur" bij dit bedrijf³⁹³.

Amusant is de opmerking in deze methode:

"Celui qui fabriquerait des anches, toutes parfaites, en tous points, serait notre sauveur, et en quintuplerait-il le prix, il aurait notre préférence."

Dit is mij als uitvoerend saxofonist uit het hart gegrepen!

Wat materiaal betreft noemt Combelle:

"...roseaux choisis [...] c'est après de grandes recherches de taille et de grattage que je suis arrivé enfin, à obtenir des patrons d'anches, me donnant les plus heureux résultats."

Rudy Wiedoeft³⁹⁴ omschrijft in 1927:

"Reeds of a golden yellow tint and straight, fine grain are the best. Cane of a dark color grows on the side of the plant toward the sun and has a tendency to be hard, while the cane of too light color, shading to green, comes from the side away from the sun and is softer."

Dit is ook voor gebruik op modern instrumentarium zonder meer nog steeds waar.

³⁹⁰ Paul De Ville, *The Universal Method for the saxophone* (Fischer, New York, 1908), 14

³⁹¹ Ibid., 10

³⁹² François Combelle, *Grande Méthode Moderne et Complète* (Paris, Selmer, 1910, 3^e druk), 5

³⁹³ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 2 (1900 à 1942) Internationalisation du saxophone* (Sampzon, Delatour, 2019), 58

³⁹⁴ Rudy Wiedoeft, *Complete Modern Method to the Saxophone* (New York, Robbins, 1927), 9

In een open brief aan Emile de Girardin, de eindredacteur van 'La Liberté', doet Adolphe Sax³⁹⁵ zijn beklag over de vervalsers die niet alleen instrumenten, maar ook onderdelen daarvan aanbieden. Sax noemt in dit verband ook rieten, wat zeer interessant is. Informatie over rieten van Sax zijn echter niet teruggevonden.

Adolphe Sax leverde overigens zelf ook metalen rietbinders, die niet veel verschillen van moderne binders.

In januari 2021 vond ik twee oude dozen "Mayeur Gold Star Reeds" rieten. Dit zijn zondermeer de oudste rieten in mijn collectie. Ik dateer deze op omstreeks 1900. In de toekomst wil ik daarvan metingen maken om een duidelijker beeld te krijgen van de verschillen in snit tussen deze en moderne rieten. Wat ik ervaar als ik deze rieten uitprobeer is dat zij in het middenregister (genoteerd g' – cis'') stugger zijn, waarmee zij in mijn ogen inspelen op het grote, vrij bewegende deel van het riet. Zie de tabel op blz. 61 in paragraaf 2.6.3.3.

Qua materiaal is er op basis van de gevonden gegevens dus vermoedelijk weinig veranderd tussen nu en de 19^e eeuw.

Het lijkt mij zeer belangrijk om op deze instrumenten op houten rieten te spelen, aangezien hedendaagse alternatieven zoals plastic rieten toch een wezenlijk andere klank opleveren.

4.5. Merktekens

Tijdens mijn onderzoek kwam ik meerdere saxofoons tegen die op het eerste oog zonder twijfel door Adolphe Sax gemaakt leken te zijn. Deze instrumenten zijn echter van andere merknamen voorzien. Verder onderzoek leerde dat al deze instrumenten onder het mechaniek van de rechterhand, aan de achterkant van het instrument, verstoopt een klein merktekentje dragen zie *bijlage 23*. Tot in groot detail zijn de instrumenten hetzelfde als saxofoons uit dezelfde tijd die met een officiële Sax inscriptie voorzien zijn.

De saxofoons uit mijn collectie die het betreft zijn: Halari, Association Générale, Lacreusette & Quandieu, Gaubert, Thibouville. De grootste verrassing wat betreft mijn collectie was wel dat Nico

³⁹⁵ Adolphe Sax, in: Kenneth N. Deans, *A comprehensive performance project in saxophone literature with an essay consisting of translated source readings in the life and work of Adolphe Sax* (PhD diss., University of Iowa, 1980), 152

Bodewes mij liet weten dit merkteken gevonden te hebben in het unieke instrument van de Association Générale³⁹⁶ dat met de linkerhand onder gebouwd, dus volledig gespiegeld, is!

Ook mijn collega-onderzoekers Leo van Oostrom, Marc Scholten en Marten Postma stuitten op deze merktekens. Dit is absoluut een onderzoeksveld dat ik in toekomst vorm wil geven.

4.6. Conclusie

Op basis van bronnenanalyse en het bestuderen van instrumenten uit mijn collectie is een analyse gemaakt van de gebruikte materialen in 19^e-eeuwse saxofoons in het algemeen, en saxofoons van Adolphe Sax in het bijzonder.

Er werd ingegaan op de elementen buis (qua materiaal), klephoogte, polsters, mondstukken (qua materiaal, en qua vorm), het materiaal op de hals waar het mondstuk wordt opgezet en de rieten. De vorm van de buis werd reeds besproken in het hoofdstuk “cône parabolique”.

Verder is kort aangegeven dat ik instrumenten in mijn collectie heb, die uiterlijk op Adolphe Sax instrumenten lijken, maar die inscripties van andere bouwers dragen. Dit zal ik in de toekomst onderzoeken.

Dit geeft een goed beeld van alle benodigde parameters om historisch geïnformeerde beslissingen te nemen bij het bespelen van dit instrumentarium. Voor mijzelf, en hopelijk ook voor anderen die hier in de toekomst in willen duiken.

³⁹⁶ Dit instrument wordt met de linkerhand onder, en de rechterhand boven gespeeld. Het is klaarblijkelijk een speciale bestelling geweest. Aan de plaatsing van de kleppen is te zien dat de bouwer die het instrument gemaakt heeft hiermee niet vertrouwd was: aan het mechaniek is op verschillende plaatsen te zien dat met ‘trial-and-error’ gebouwd werd. Uwe Ladwig schreef over dit instrument uit mijn collectie een artikel: Ladwig, Uwe. *Linkshänder Saxofon* in: *Sonic* (4, 2018), 42-44

Hoofdstuk 5. Klank, speelwijze en repertoire van saxofoons van Adolphe Sax, met een focus op instrumenten van de eerste generatie (1838³⁹⁷-1866³⁹⁸)

...le saxophone, cet instrument traité de mythe et de chimère... Hector Berlioz³⁹⁹

5.1. Doelstelling en onderzoeksvraag

Om in het licht van dit onderzoek de Raschèr-traditie te identificeren, en een vergelijking te maken tussen het saxofoongeluid van deze traditie en het oorspronkelijke geluid van de saxofoons gebouwd door Adolphe Sax, zal dus eerst een zo helder mogelijk beeld van deze laatste toon verkregen moeten worden. In het verlengde hiervan is gezocht naar informatie over hoe deze instrumenten bespeeld werden en wat de gangbare stemtoon was. Door te kijken naar welke instrumentalisten de saxofoon gingen bespelen wordt wellicht extra informatie opgedaan, aangezien verschillende achtergronden verschillende resultaten opleveren. De invloed die het materiaal van de Adolphe Sax saxofoons heeft op de klank, werd in vorige hoofdstukken besproken.

De onderzoeksvragen luiden dan ook als volgt:

1. Hoe klonken Adolphe Sax saxofoons in de periode vlak na de uitvinding, dat wil zeggen tussen 1838 en 1866?
2. Hoe werden deze praktisch bespeeld en op welke stemtoon?
3. Welk doel had Adolphe Sax met het creëren van de saxofoon?
4. Welke instrumentalisten bespeelden de saxofoon?
5. Welk repertoire werd gebruikt?
6. Hoe is dit geluid te vergelijken met de toon binnen de Raschèr-traditie?

³⁹⁷ Robert Howe schrijft in zijn artikel *The Invention and Early Development of the Saxophone*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (Vol. 29, 2003), 99, het jaartal 1838: "Sax created his saxophone prototype in 1838-1840 while working with his father"

³⁹⁸ In het tweede patent van Sax op de saxofoon in Frankrijk (*patent nummer 70894*, 19 maart 1866), omschrijft Sax een aantal veranderingen in de bouw, die hij ook doorvoert. Saxofoons van na 1866 zijn ook visueel eenvoudig te identificeren aan bijvoorbeeld een kleinere en iets hogere trechter. Sax gaf in dit patent, zoals uiteengezet in hoofdstuk 3, verschillende mogelijkheden voor wat betreft de boring van de buis.

³⁹⁹ Hector Berlioz, *Théâtre [sic] de l'opéra*, in: *Feuilleton du Journal des Débats* (12-10-1847), 1-2, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

5.2. Organisatie van het onderzoek

Dit onderzoek is gebaseerd op volgende methode en bronnen:

1. Analyse primaire en secundaire bronnen.
2. Subjectief-akoestische analyse van de toon en van de speelwijze van de instrumenten.
3. analyse van historische en hedendaagse opnames.
4. analyse van repertoire.

Hiertoe wordt kort de *Edition Sax*, de uitgeverij van Adolphe Sax, onderzocht met een focus op de werken voor saxofoon en piano van Jean Baptiste Singelée (1812-1875).

5. Toetsen van inzichten van de analyses aan muzikaal experiment.

De selectie van de instrumenten van de eerste generatie van Sax, gebouwd tussen 1838 en 1866, gebeurde in de eerste plaats vanuit pragmatisch oogpunt: ze behoren alle tot mijn eigen collectie en die heb ik voortdurend tot mijn beschikking. Dit is noodzakelijk om de muzikale experimenten te kunnen uitvoeren. Instrumenten die in musea liggen worden niet uitgeleend om bespeeld te worden. Ook bij instrumenten die uit andere privéverzamelingen zouden komen, ligt het delicaat om ze te bespelen of te manipuleren. Door het bespelen en bestuderen van deze instrumenten hoop ik de inzichten uit mijn onderzoek te kunnen staven, en artistiek tot inzichten met betrekking tot een geïnformeerde uitvoeringspraktijk te komen.

Aangezien ik zelf tenorsaxofoon speel in het Raschèr Saxophone Quartet, ligt het voor de hand om dit lid van de saxofoonfamilie uit te lichten voor deze vergelijking. Wat de instrumenten van Adolphe Sax betreft, concentreer ik mij op de instrumenten uit mijn collectie van de eerste generatie, om zoveel mogelijk de connectie met het eerste saxofoongeluid te kunnen maken.

Om de onderzoeksvraag naar de klank van de eerste saxofoons, te kunnen beantwoorden werden volgende instrumenten onderzocht:

Adolphe Sax:

Sopraansaxofoon no. 33923, 1869, origineel Adolphe Sax mondstuk, Vandoren vintage rieten 4. Restaurateur onbekend.

Altsaxofoon no. 31184, 1866, origineel Adolphe Sax mondstuk/ ongemerkt mondstuk, Rillion 7S rieten no.4, instrument gerestaureerd door Marc van Mil, Kerkdriel

Tenorsaxofoon no. 21238, 1861, origineel Adolphe Sax mondstuk, Vandoren vintage rieten 5, instrument gerestaureerd door Nico Bodewes, Amsterdam

Tenorsaxofoon no. 22039, 1861, origineel Adolphe Sax mondstuk, Vandoren vintage rieten 5, instrument gerestaureerd door Nico Bodewes, Amsterdam

Baritonsaxofoon no. 32643, 1867, ongemerkt houten mondstuk, Vandoren rieten 4, instrument gerestaureerd door Nico Bodewes, Amsterdam

Gautrot-Marquet:

Tenorsaxofoon, geen serienummer, omstreeks 1875, nog geen goed werkend mondstuk gevonden, de huidige lengte van de hals blijft twijfelachtig, instrument gerestaureerd door Adrián Vilaboa Martínez.

Bij alle instrumenten gebruik ik een binder van het merk GF. Adolphe Sax (of andere metalen) binders verbuigen graag, wat al snel een negatieve invloed heeft op de klankkwaliteit en controle.

Ik richtte mij met name op de tenorsaxofoons, maar probeerde door het bespelen van de andere instrumenten voor mijzelf een nog duidelijker beeld te vormen van de mogelijkheden qua klank.

5.3. Status quaestionis

5.3.1. Klank, doel van de saxofoon en stemtoon

In de secundaire literatuur over hoe de authentieke klank van de vroege saxofoon heeft geklonken, zijn er drie belangrijke bronnen: Ventzke, Bertels en Lombard.

Ventzke⁴⁰⁰ schreef kort over de klank van vroege saxofoons van Adolphe Sax, en geeft een beknopt overzicht van 19^e-eeuwse bronnen. De enige conclusie die hij aanvoert is dat de saxofoon in de tijd van Adolphe Sax daadwerkelijk anders klonk dan tegenwoordig. Verder merkt hij op dat de klankvoorstelling van iemand in de 19^{de}-eeuw beslist anders is als van iemand die in de huidige tijd leeft. De opzet in mijn proefschrift is wezenlijk uitgebreider. Het literatuuronderzoek naar de klank wordt voorafgegaan door een bespreking van het doel van het creëren van de saxofoon. Vervolgens laten wij ten opzichte van Ventzke, Berlioz en Kastner uitgebreider aan het woord, en komen teksten van bijvoorbeeld Fétis, Mayeur en Adolphe Sax zelf aan bod die Ventzke niet noemt.

Bertels⁴⁰¹ bespreekt in de artistieke reflectie van zijn thesis over de speelhouding, (dubbel)-lip-embouchure, stemtoon, vingerzetting, versieringen en gaat kort in op klankidoom. Hij beperkt zich tot

⁴⁰⁰ Ventzke, Raumberger, Hilkenbach, *Die Saxophone* (Frankfurt/Main, Erwin Bochinsky, 1987/2001), 115-120

⁴⁰¹ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk* (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020)

het geven van een bijschrijvend citaat van resp. Fétis, Berlioz en Gevaert. Daarnaast vat hij de bevindingen over klank van de auteurs van de door hem bestudeerde instrumentenmethoden samen door over “een ronde, zachte en pure toon”⁴⁰² te spreken.

Weliswaar concentreert Bertels zich op het laatste deel van de 19^e eeuw vanaf 1867, maar de geleverde informatie is ook relevant voor saxofonisten die op nog oudere saxofoons spelen zoals Bertels. Het is dan ook niet de bedoeling om genoemde elementen hier nog eens te behandelen, maar dit deel van mijn onderzoek sluit hierop aan. Het gaat daarbij specifiek om de punten embouchure, vibrato, stemtoonstandaard en vingerzettingen.

Wat het embouchure betreft bespreekt Bertels uitgebreid de eigenschappen van beide opties (enkel-lip en dubbel-lip) en zijn eigen zoektocht en beslissingen daaromtrent. Mijn onderzoek sluit hierop aan door middel van het presenteren van verdere inzichten uit literatuuronderzoek en het bestuderen van een groot aantal 19^{de}-eeuwse mondstukken, die samen een goed beeld gaven van de positie van het mondstuk in de mond.

De inzichten die Bertels presenteert waar het gaat om voorstellen, appogiaturen en andere versieringen zijn voor een goede inleiding voor saxofonisten in deze materie afdoende en zullen door mij niet verder behandeld worden.

Bertels geeft een algemene inleiding over het vibrato waarin hij een algemeen beeld schetst dat in principe is samen te vatten met de opmerking dat de negentiende eeuw minder vibratogebruik kende dan de eeuw daarvoor. Hij stelt verder dat het onderwerp vibrato pas in de 20^e eeuw in methodes besproken wordt, en gaat daar kort op in. Tenslotte concludeert Bertels op basis van historische opnames van Moeremans en Combelle dat vibratogebruik niet gangbaar was, en schets een beeld van zijn eigen overwegingen bij het gebruik van vibrato in de artistieke praktijk.

Wij zouden wél willen ingaan op de volgende punten:

Het bereik behandelt Bertels verder niet, maar voor mijn onderzoeksvraag met betrekking tot het gebruik van Top-Tones ten tijde van Sax is het belangrijk hierbij stil te staan. Zie hoofdstuk 6 van dit proefschrift.

Wat het klankidroom in de 19^e eeuw betreft geeft Bertels zoals opgemerkt slechts een korte inleiding. Voor mijn onderzoek is het belangrijk daar dieper op in te gaan.

Wat betreft het reeds besproken vibrato, waarop Bertels ingaat als deel van de paragraaf ‘Versieringen’, concentreert hij zich op het einde van de 19^e eeuw. Zijn onderzoeksperiode situeert

⁴⁰² Ibid., 113

zich tussen 1867 en 1904, die van mij is eerder, namelijk van 1838-1866. Daarom willen wij er ook op ingaan. Ook de stemtoon zal voor de volledigheid nog kort besproken worden. Bertels geeft daarover een heldere historische inleiding, en verwijst daarbij naar het werk van Ignace De Keyser⁴⁰³ en Bruce Haynes⁴⁰⁴. Het is voor mijn onderzoek belangrijk om de connectie met betrekking tot de klank van de door mij bestudeerde instrumenten uiteen te zetten.

Wat betreft de vingerzettingen is de tekst van Bertels toereikend om te kunnen dienen als inleiding voor een saxofonist die een beeld wil krijgen van verschillen tussen een historisch en modern instrument. Ik verwierf echter aanvullende inzichten, en plaats kritische kanttekeningen bij de door Bertels voorgestelde ‘hulpgrepen’.

Bertels⁴⁰⁵ spreekt in zijn slotbeschouwing de wens uit dat meer saxofonisten zich op het gebied van de historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk begeven, en dat het instrument meer aandacht krijgt in het domein van de historische uitvoering zelf. Ik deel deze wens van harte.

Lombard⁴⁰⁶ schreef in zijn thesis over de klank van de “early saxophone”, maar deed zijn praktische onderzoek met een Adolphe Sax-altsaxofoon (die hij met twee jaar verkeerd dateert), die vanwege de aanwezigheid van polsters uit 1920 niet goed bespeelbaar bleek. Schrijnender is nog dat hij het instrument bespeelt met een modern Selmer Concept mondstuk. Verder concentreert hij zich met name op de bespreking van repertoire. Er is niet of nauwelijks sprake van nieuwe inzichten en data.

Een van de kernelementen die binnen de Raschèr-traditie aangegeven worden als verbindende factor met het gedachtegoed van Adolphe Sax is de oorspronkelijke klank. Daarom moet een zo duidelijk mogelijk beeld van dit deel van dit gedachtegoed gevormd worden, om te kunnen beoordelen of deze verbindende factor er is, en hoe deze er dan uit ziet.

5.3.2. Bespelen van het instrument

Literatuur die ondersteunende, uitgebreide informatie geeft waar het gaat om het bespelen van specifiek Adolphe Sax saxofoons, en dan met name in welke richting een speler moet zoeken waar het

⁴⁰³ Ignace De Keyser, *De geschiedenis van de Brusselse muziekinstrumentenbouwers Mahillon en de rol van Victor-Charles Mahillon in het ontwikkelen van het historisch en organologisch discours omtrent het muziekinstrument* (PhD diss., Universiteit van Gent, 1996), 125-145

⁴⁰⁴ Bruce Haynes, *History of Performing Pitch: The story of “A”* (Lanham, Scarecrow Press, 2002)

⁴⁰⁵ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk* (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 118

⁴⁰⁶ Matthew Guy Lombard, *A “Revolution in the Making”: Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone* (PhD diss., University of California, 2019)

gaat om de klank van deze instrumenten, is er nog niet. Daarin wil dit proefschrift voorzien. Niet alleen wil ik een zo goed mogelijk beeld krijgen van deze oorspronkelijke saxofoonklank om de connectie met de klank in de Raschèr-traditie duidelijk te kunnen vaststellen, maar ik hoop ook een basis te kunnen leggen waar geïnteresseerde saxofonisten in de toekomst hun artistiek onderzoek op kunnen voortbouwen.

Joelle Wiseler⁴⁰⁷ onderzocht als studente aan het conservatorium van Maastricht de verschillen tussen een Adolphe Sax altsaxofoon (nummer 38754, door haar niet correct gedateerd op 1867, bouwjaar is 1875, onbekend mondstuk) en een modern instrument (Selmer serie III, nummer 635799, Vandoren AL3). Dit met als doel inzicht te krijgen in welke problemen op te lossen zijn op een Adolphe Sax instrument om tot een “goede” historische uitvoeringspraktijk te komen. Vanwege de beknopte uitwerking van dit onderzoek is de tekst slechts als een inleiding in de materie te beschouwen.

5.3.3. Repertoire van het instrument: analyse van het repertoire uit *Edition Sax*.

Meerdere dissertaties geven inzicht in het vroege repertoire uit *Edition Sax*:

Bruce Ronkin⁴⁰⁸, die ook verschillende *Edition Sax* uitgaven opnieuw publiceerde, schreef zijn dissertatie over de werken voor saxofoon en piano van Sax’ uitgeverij.

Eerdergenoemde Lombard⁴⁰⁹ geeft een beknopt overzicht van de geschiedenis van de uitgeverij en gaat daarna in op drie onder saxofonisten minder bekende werken, te weten Jules Demersseman’s *Premier Solo pour Saxophone Alto Mi♭*, Hyacinthe Klosé’s *Solo pour Saxophone Alto Mi♭* en Jean Baptiste Singelée’s *Fantaisie Pastorale pour le saxophone en Si♭*. Vervolgens geeft hij een overzicht van de werken voor saxofoon en piano die *Edition Sax* uitgaf. Hij baseerde zich daarbij op de dissertatie van Ronkin, gecombineerd met informatie uit verder onderzoek. De lijst met de werken blijkt op basis van mijn vergelijking n.a.v. beschikbare overzichten in publicaties van de *Edition Sax*, zeer compleet.

Ook De Villiers⁴¹⁰ gaat in op het vroege repertoire van de uitgever en maakt daarnaast een analyse van Demersseman’s *Fantaisie sur un thème original* uit 1860.

⁴⁰⁷ Joelle Wiseler, *Old music as a saxophonist* (Conservatorium Maastricht, 2011)

⁴⁰⁸ Bruce Ronkin, *The Music For Saxophone And Piano Published By Adolphe Sax* (PhD diss., University of Maryland, 1987)

⁴⁰⁹ Matthew Guy Lombard, *A “Revolution in the Making”: Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone* (PhD diss., University of California, 2019)

⁴¹⁰ Abraham Albertus de Villiers, *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory* (Magister Musicae Diss., University of Pretoria, 2014)

Londeix⁴¹¹ geeft een overzicht van de composities uit *Edition Sax* die voor de betreffende eindexamens aan het Parijse conservatorium geschreven werden. Het betreft de werken tussen 1858 en 1870.

Naast bovengenoemde bronnen zijn er bijdragen zoals die van Thomas Liley⁴¹² die handelen over de uitgeverij van Sax en de daar uitgegeven werken. Ook Haine⁴¹³ bespreekt de activiteiten van Sax als uitgever.

Een belangrijke referentie voor saxofonisten wat repertoire in de meest volledige zin betreft is de 'comprehensive guide' van Jean-Marie Londeix⁴¹⁴.

5.3.4. Organologische ontwikkeling van de vroege saxofoon

Hoe verder het onderzoek vorderde, hoe meer de behoefte ontstond voor een duidelijk overzicht van de ontwikkeling van de vroege saxofoon: er bestaat veel verwarring omtrent de toenmalige naamgeving van de leden van de saxofoonfamilie, zeker als men die vergelijkt met de huidige naamgeving. Gelukkig bestaat er dankzij Haine en De Keyser⁴¹⁵ een zeer duidelijk overzicht hieromtrent. Hierna deed Robert Howe⁴¹⁶ vervolgens onderzoek. Hij bracht daarbij de ontwikkeling van de vroege saxofoon zeer precies in kaart. Hierop zal onderhavig proefschrift niet ingaan.

5.3.5. Authentieke Sax-saxofoons in CD-uitgaves

Naast boven genoemde bronnen verschenen er verschillende CD uitgaven waarop Adolphe Sax instrumenten te beluisteren zijn, met biografische gegevens over Sax, en achtergrondinformatie over de bespeelde instrumenten, die ten dele aan onze onderzoeksvragen ten grondslag liggen.

⁴¹¹ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 1 (1814-1899) Adolphe Sax* (Sampzon, Delatour, 2017), 175-176

⁴¹² Thomas Liley, *The Repertoire Heritage*, in: Richard Ingham et al., *The Cambridge Companion to the Saxophone*, 6e druk (Cambridge, Cambridge University Press, 1998/2008), 51-64

⁴¹³ Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instruments de musique* (Brussel, éditions de l'Université de Bruxelles, 1980), 135

⁴¹⁴ Jean-Marie Londeix, *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire* (Cherry Hill, Roncorp, 2003)

⁴¹⁵ Malou Haine, Ignace de Keyser, *Catalogue des instruments Sax au musée instrumental de bruxelles* (Brussel, MiM, 1980) 192, 194-195

⁴¹⁶ Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (Vol. 29, 2003), 97-180

Adolphe Sax instrumenten

“A Tribute to Sax (1814-1894) / Les Saxs de SAX”, Ricercar, RIC 314, 2014 / RIC 203, 2002. Christian Debecq, sopraansaxofoon (Adolphe Sax, ca. 1860); Guy Goethals, altsaxofoon (Adolphe Sax, ca. 1878); Roland Schneider, tenorsaxofoon (Adolphe Sax, ca. 1878); Ulrich Berg, baritonsaxofoon (Adolphe Sax, ca. 1878); Guy Penson, piano (Erard, ca. 1870). Gespeeld worden werken uit *Edition Sax*.

Van een deel van de opnamen wordt gebruikt gemaakt in “A guide to musical instruments (Vol. II) 1800-1950”, Ricercare, RIC 150, 2013

“Adolphe Sax revisited”, Ottavo, OTR C501/8, 2001. Arno Bornkamp, altsaxofoon (Adolphe Sax, 1876⁴¹⁷); Ivo Janssen, piano (Erard, geen datering gegeven). Gespeeld worden werken uit *Edition Sax* en hedendaagse werken van Wijnand van Klaveren. Het is onduidelijk op welk mondstuk Bornkamp voor deze opname speelde.

“Hommage à Adolphe SAX, Visages du saxophone”, VDS – 001, 1994/2000. Fabien Chouraki, tenor saxofoon (Adolphe Sax, 1867), op track 2 : “La Chanson du printemps (1863)”, van J. Cressonois.

Het valt op dat al deze bovenstaande spelers, behalve Christian Debecq, op een Adolphe Sax van de tweede generatie spelen. Debecq speelt echter niet op een origineel Adolphe Sax mondstuk, maar op een Raschèr mondstuk, dat qua vorm en materiaal afwijkt. Zie paragraaf 2.6.3.3. Van de spelers op “A Tribute to Sax”, speelt alleen Goethals op een Adolphe Sax mondstuk⁴¹⁸. Overigens merkt Debecq zelf op dat zijn sopraansaxofoon in vergelijking met de andere saxofoons in het kwartet in een andere stemming staat. Hij geeft niet aan welke stemming, alleen dat de sopraan lager is gestemd. Het combineren van deze verschillende instrumenten gaat ten koste van de interne intonatie én de klankkwaliteit, alsmede de oorspronkelijke klankkleur. Volledigheidshalve moet opgemerkt worden dat de saxofonisten op deze CD een dubbelembouchure gebruiken.

“Historic Saxophone”, BIS, CD-1270, 2003. Claude Delangle, altsaxofoon (Adolphe Sax Jr., serienummer 1913, ca. 1900, origineel mondstuk. Onduidelijk is van welk merk de sopraan- tenor- en baritonsaxofoon op deze opname zijn, noch of het gaat om moderne of oude instrumenten). Gespeeld worden werken uit de *Edition Sax*.

Tijdens de optredens van het Nederlands Saxofoon Kwartet (NSK) met het ‘Edition Sax’ programma, ter gelegenheid van het Nederlands Saxofoon Festival, concertzaal Tilburg, Nederland, 4-2-2014 en in

⁴¹⁷ Het afgebeelde instrument met serienummer 39778 dateert volgens de meest actuele lijst van Adolphe Sax instrumenten niet van 1876, zoals vermeld in de bijgaande tekst in het booklet, maar van 1877; <http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>, geraadpleegd, 13-12-2020

⁴¹⁸ Christian Debecq, *Probleme beim Spiel der Sax-Instrumente*, in CD-boekje Les Saxs de SAX, Ricercar RIC, 203, 38

het MiM Brussel, België, 11-5-2014, zijn archiefopnames gemaakt. Deze zijn echter niet commercieel verkrijgbaar. De musici waren: Leo van Oostrom, sopraan; Michiel van Dijk, alt; Corina Ewijk, tenor en Andreas van Zoelen, bariton. Er werd gebruik gemaakt van een sopraan-, alt- en baritonsaxofoon van de eerste generatie, de tenor was een instrument uit de tijd na het tweede Sax patent. Alleen de sopraan werd bespeeld met een origineel Adolphe Sax mondstuk. Naast vroege muziek voor saxofoonkwartet uit *Edition Sax* werden verschillende werken met pianist Eddy van Dijken gespeeld. Het NSK speelde dit programma reeds in de oude bezetting (Leo van Oostrom, sopraan; Ed Bogaard, alt; Adri van Velsen, tenor; Alex de Leeuw, bariton) op 6 september 1987 tijdens het Festival Oude Muziek in Utrecht. Hiervan is een radio opname gemaakt. In 2020 ging het "Original Adolphe Sax Saxophone Quartet" van start, een project van saxofonist Marc Scholten, die zelf bariton in dit kwartet speelt. De andere musici zijn Leo van Oostrom, sopraan; Michiel van Dijk, alt en Sander Beumer, tenor.

In mijn concertprogramma *L'Histoire du Sax* presenteer ik de klinkende geschiedenis van de saxofoon. Ik doe dit door in chronologische opeenvolging de verschillende saxofoons te laten horen, te beginnen met Adolphe Sax, gevolgd door Adolphe Sax Jr., instrumenten uit de jaren 1920 tot en met hedendaagse muziek op moderne instrumenten. Dit programma loopt sinds 2004, sinds 2008 gebruik ik Adolphe Sax saxofoons in dit concept.

Ook Leo van Oostrom presenteert zeldzame instrumenten uit zijn collectie met het concertprogramma "Saxophobia". Gepresenteerd worden daarnaast Adolphe Sax saxofoons en verder rariteiten zoals onder meer de C-Melody, Stritch, Saxello, Conn-o-Sax en de Swanee sax.

Van deze concertprogramma's zijn vooralsnog geen commerciële opnames beschikbaar.

5.3.6. Authentieke niet Sax-saxofoons

"Paul Cohen's Vintage Saxophones Revisited, a tour of the early history of the saxophone", Classax Recordings #101, 1993

Paul Cohen speelt op deze CD een 12-tal instrumenten uit zijn collectie, echter geen Adolphe Sax instrumenten. Het oudste instrument op deze opname is een Evette-Schaeffer c-sopraan uit 1920.

"Vaudeville "Saxofoon" Novelties", Leo van Oostrom, saxofoon, Eddy van Dijken.

LP: Reflection records Ltd. RR0105, 1978, later uitgebracht op CD: Vaudeville "Saxofoon" Novelties, Erasmus Muziekproducties, WVH 031, 1991. Hierop bespeelt Leo van Oostrom een Buescher C-Melody

uit de jaren 1920, met een “The Woodwind Co. New York, C5* (een merk van Leblanc) mondstuk. Gespeeld worden stukken uit de jaren 1920 van Rudy Wiedoeft.

“The Saxophone in 19th-Century Brussels”, Etcetera, KTC 1683, 2020, Kurt Bertels, saxofoon, Bert Koch, piano.

Bertels speelt op deze CD een Buffet Crampon (Evette & Schaeffer) altsaxofoon uit 1898, met een houten mondstuk zonder opdruk, Vandoren no. 3 rieten. De piano is een Erard uit 1898.

“Works for Saxophone and Orchestra by Paul Gilson”, Etcetera, KTC 1670, 2020, Kurt Bertels, saxofoon, Flanders Symphony Orchestra, Jan Latham-Koenig, dirigent.

Op deze opname speelt Bertels dezelfde Buffet Crampon (Evette & Schaeffer) altsaxofoon uit 1898, ditmaal met een houten mondstuk gemerkt “Triomphe Paris”, en plastic Légère rieten no. 3 (classic series).

In zijn proefschrift schrijft Bertels⁴¹⁹ over de zoektocht naar het passende mondstuk. Hij kiest ervoor twee verschillende mondstukken en stemtonen⁴²⁰ te gebruiken met hetzelfde instrument. Mijns inziens levert dit ongewenste stemmingsafwijkingen op (die ook blijken uit het feit dat Bertels hulpgrepen geeft voor het bespelen van zijn instrument⁴²¹). Daarnaast gaat dit ten koste van de authenticiteit van de klank, zoals uit dit proefschrift blijkt. Ook het gebruik van een plastic riet lijkt mij van onwenselijke invloed op de klank.

Het Kessels Saxofoon Kwartet⁴²², dat ik mee oprichtte in 2001, speelt op laat 19^e-eeuwse, begin 20^e-eeuwse saxofoons van de firma Kessels uit Tilburg. Ondanks het feit dat dit ensemble een zeer groot aantal concerten speelde, is nog nooit een commerciële CD gemaakt waarop deze instrumenten zijn te horen.

5.3.7. Moderne instrumenten (tweede helft 20^e eeuw, begin 21^e eeuw)

“The history of the saxophone, in words and music, by Stephen Cottrell”, Clarinet Classics, CC0040, 2002.

⁴¹⁹ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 81

⁴²⁰ Kurt Bertels, persoonlijke communicatie (e-mail), 5-1-2021

⁴²¹ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 106

⁴²² Andreas van Zoelen, *De Ontwikkeling van de Klassieke Saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013), 199

Dit betreft een verzameling opnames, waarbij de oudste een opname van saxofonist François Combelle uit het jaar 1910 is.

“Hommage à Sax, XIX Century Original Works for Saxophones”, Nuova Era, 7211, 1994, Quartetto di Sassofoni Accademia.

“L’Aube du Saxophone, Musiques originales du XIXe siècle pour quatuor de saxophones”, Ligia Digital, Lidi 0106044-96, 1996, Quatuor Ars Gallica.

Beide CD’s presenteren 19^e-eeuwse saxofoonwerken, grotendeels uit *Edition Sax*, maar op moderne instrumenten.

“American Landscapes”, Paul Cohen, To The Fore Publishers, 2016. Paul Cohen presenteert samen met het Oberlin Chamber Orchestra Caryl Forio’s : Introduction, Theme and Variations (1879). Hij doet dit op een modern instrument.

“À monsieur Sax”, Joaquín Sáez Belmonte presenteert vroege saxofoonmuziek van Nazaire Beeckman, Victor Buot, Albert Corbin, Paul-Agricole Génin, E. Marie en Louis Mayeur. Hij speelt op deze CD op een Selmer uit 1927 (Model 26), voorzien van een modern mondstuk.

“Johann Sebastian Bach, Suites BWV 1007-1012”, Raaf Hekkema. Op deze CD bespeelt hij verschillende instrumenten. Een Buffet-Crampon altsaxofoon (1985), een relatief modern instrument dus, speciaal voor deze CD voorzien van een Buescher mondstuk uit de jaren 1920. Daarnaast speelt hij op een C-Melody saxofoon uit 1922, een Selmer “Adolphe Sax” uit 1932, een Conn F-mezzo altsaxofoon uit 1928, een rechte Buescher altsaxofoon uit 1927 en een moderne Yanagisawa sopraan.

Alhoewel virtuoos gespeeld, kan ik mij niet aan de indruk onttrekken dat de spelers van deze projecten, met uitzondering van Kurt Bertels, over het algemeen hun instrumentarium met een te moderne klankreferentie benaderen, en daardoor een andere klank realiseren dan zou kunnen worden prijsgegeven.

Wat het instrumentarium betreft zal mijn CD die ik in het licht van mijn onderzoek gerealiseerd heb, de eerste commercieel verkrijgbare opname zijn waarop een eerste generatie Adolphe Sax saxofoon (1861) gespeeld met gebruikmaking van een authentiek mondstuk, te beluisteren is. Ik deed dit vanuit dit onderzoek op een historische geïnformeerde manier.

5.4. Klank van de eerste Sax-saxofoons in 19^{de} -eeuwse bronnen

5.4.1. Het doel van de saxofoon

Het is logisch om mijn zoektocht naar het oorspronkelijke saxofoongeluid te starten bij het begin, zoals ook Ventzke⁴²³ dat kort en bondig deed in zijn inleidende onderzoek. Omdat er op dat moment nog geen opname techniek was, zijn we wat dit deel van het onderzoek betreft aangewezen op omschrijvingen van het saxofoongeluid door tijdgenoten. Zoals in mijn hoofdstuk over klank opgemerkt, is de beschrijving van een klank moeilijk onder woorden te brengen en is per definitie subjectief.

Laten we eerst nog een stap terug doen en helder krijgen wat het doel van het creëren van de saxofoon was. Het is niet de bedoeling hierop op organologisch vlak, het tot stand komen van de saxofoon nogmaals te behandelen, maar meer in de context van de beoogde klank een kader te scheppen.

In zijn eerste patent⁴²⁴ op de saxofoon geeft Sax al aan welke tekortkomingen contemporaine instrumenten hadden.

Hemke citeert Blanchard uit 1843, die op basis van uitleg van Sax de tekortkomingen duidelijk beschrijft:

*“...Mr. Sax has told us correctly enough what we know, that the sound of the bass wind instruments is either too loud or too soft. The ophicleide, which plays forte with the trombones, often has a raucous, uneven, and, above all, disagreeable sound in the concert hall as well as the open air; it is very difficult to modify these sounds. The bassoon in contrast is only good for accompaniments and certain effects which are peculiar to it; it is almost useless for fortes. With the exception of the bassoon, there are no instruments which work agreeably well with stringed instruments and the bassoon is worthless for outside performances where an instrument must overcome the strident voice of the brass instruments. The saxophone remedies these inconveniences...”*⁴²⁵

Sax omschrijft in het patent verder:

⁴²³ Ventzke, Raumberger, Hilkenbach, *Die Saxophone* (Frankfurt/Main, Erwin Bochinsky, 1987/2001), 119

⁴²⁴ Adolphe Sax, *1^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patent nummer 3226, 21 maart 1844

⁴²⁵ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 27-29: *Revue et gazette musicale*, 10 september 1843, artikel genaamd “Adolphe Sax” door Henri Blanchard

“j’ai cherché le moyen d’y remédier en créant un instrument qui par le caractère de sa voix, pût se rapprocher des instruments à cordes, mais qui possédât plus de force et d’intensité que ces derniers.”

(noot: ‘voix’ is door Sax in het handschrift onderstreept)

Ook in dit verband van dit deel van het onderzoek is de ‘Méthode’ van Kastner (1846) een belangrijke bron:

“le Saxophone semble appelé à jouer un rôle des plus importants dans nos orchestres de symphonie et dans nos musiques militaires, par le volume aussi bien que par la portée de sa voix, qui lui assigne pour ainsi dire le rôle d’intermédiaire ou de concordant entre les instruments faibles et les instruments forts...”⁴²⁶

Kastner geeft hier duidelijk de splitsing tussen militaire – en orkestmuziek aan.

Ook in zijn ‘Traité Général d’instrumentation’, om precies te zijn in het ‘Supplément’ van 1844 schrijft Kastner:

“Cet instrument est destiné à prendre une place importante dans nos orchestres et dans nos Musiques Militaires, tant par la noblesse et par la beauté de son timbre, que par les immenses ressources qu’il présente.”⁴²⁷

En :

“Nous ne pouvons nous lasser de le répéter, le Saxophone est appelé à de hautes destinées par la beauté de son timbre, et cette opinion nous est commune avec plusieurs notabilités musicales, entr’autres M.M. Meyerbeer et Halévy, qui l’ont entendu en même temps que nous. On peut l’employer avec un égal avantage, soit comme solo, soit mêlé à la masse d’un orchestra, ou d’une Musique Militaire.”⁴²⁸

De teksten in deze “Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone” van Kastner zijn met name relevant vanwege de connectie tussen Kastner en Sax. In de inleiding van de methode schrijft Kastner:

“Mais pour que notre méthode eut une valeur réelle et une incontestable utilité, il fallait que certains documens [sic] qu’elle renferme fussent puisés aux meilleures sources ; or, quel

⁴²⁶ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus, 1846), 1 (De 1^e editie is uit 1846, de ‘Brandus’ edities zijn van na 1850)

⁴²⁷ Jean-Georges Kastner, *Traité Général d’Instrumentation* (Paris, Prilipp et Cie., 1837), *Supplément*, 1844, 38
Mijn uitdrukkelijke dank geldt Tony Bingham voor het beschikbaar stellen voor de betreffende bladzijden uit dit Supplément.

⁴²⁸ Ibid., 40

homme, mieux que Monsieur Adolphe Sax lui-même, pouvait lever nos doutes, éclairer notre incertitude, en un mot diriger nos efforts dans l'accomplissement d'une tâche de cette nature? Ce n'est pas seulement comme inventeur que nous avons cru devoir consulter Monsieur Ad. Sax, il est de plus artiste, il joue de son instrument, il en connaît conséquemment toutes les propriétés; et ses lumières nous ne le dissimulons point, nous ont été d'un grand secours dans cet ouvrage."⁴²⁹

Woodward⁴³⁰ merkt over het contact tussen Sax en Kastner in haar dissertatie op:

"In 1839, Kastner met Adolphe Sax (1814-1894) during Sax's first trip to Paris. Sax's improvements to the bass clarinet immediately captured Kastner's attention, and the two forged a lifelong friendship."

Ook de dedicatie op de in bijlage 24 afgebeelde lithografie⁴³¹ van Baugniet bevestigt de vriendschappelijke band tussen beide heren.

Kastner gebruikte de saxofoon in *Ouverture no. 1* en *Ouverture no. 2* in *Saint-Julien des ménétriers*, in *Les Cris de Paris*, in *Stephen ou la harpe d'Eole* en in *Le rêve d'Oswald*.⁴³² En natuurlijk mag *Le Dernier Roi de Juda* van Kastner niet ontbreken in dit overzicht. Het eerst werk immers waarin een saxofoon gebruikt wordt.⁴³³ Kastner gebruikt de saxofoon in de finale van het eerste deel van de opera, en op verschillende momenten in het tweede deel. In het Trio (no. 18) wordt de bassaxofoon in c 'solistisch' ingezet. Dat wil zeggen: ter ondersteuning van de zangstem.

Le Chant du Cygne uit *Le rêve d'Oswald*, waarin de altsaxofoon een prominente solistische rol heeft, werd door mij bewerkt voor saxofoon ensemble.⁴³⁴ De solo is daarin origineel gelaten.

Maar belangrijker is evenwel het bewijs dat Sax zelf voor Kastner gespeeld heeft:

"Le Saxophone est en général un instrument d'une exécution très facile, pourvu qu'on se maintienne dans le caractère de son diapason, c'est-à-dire qu'on peut donner des traits rapides

⁴²⁹ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus, 1846), 1 (De 1^e editie is uit 1846, de 'Brandus' edities zijn van na 1850)

⁴³⁰ Jovanna Woodward, *Jean-Georges Kastner's Traité Général d'Instrumentation: A translation and commentary* (PhD diss., University of North Texas, 2003)

⁴³¹ Adolphe Sax, lithografie van Baugniet, 1844. Geschenk van Sax aan Kastner. De datum van de dedicatie is onbekend. Hier afgebeeld met vriendelijke toestemming van Tony Bingham, London.

⁴³² Sigurd Raschèr, samenvatting Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 243

⁴³³ Ibid., 308

⁴³⁴ Het arrangement werd door mij in 2018 gemaakt. Bezetting: saxofoonensemble; sopranino, 2 sopranen, 7 altén, 3 tenoren, 3 baritons, bas en ad lib. Harp. Opname door het Fontys Saxofoon Ensemble o.l.v. Andreas van Zoelen is hier te beluisteren: <https://vanzoelen.eu/wp-content/uploads/2019/12/Chant-du-Cygne-Kastner-Fontys-Saxophone-Ensemble-AVZ-Eindhoven-2017.mp3>

au Saxophone Soprano et Alto mais que pour le Saxophone Basse et Contrebasse il est préférable d'écrire des passages qui ne soient pas trop compliqués; ceci n'implique pas l'impossibilité de faire sur ces derniers les figures les plus rapides et les plus difficiles, à preuve que nous avons entendu l'inventeur de l'instrument lui-même s'y escrimer d'une façon merveilleuse, mais encore pensons-nous qu'il vaut mieux leur conserver le caractère des instruments graves."⁴³⁵

De betreffende zinsnede is door mij onderstreept. We kunnen dus stellen dat de informatie die Kastner ons in zijn bronnen geeft van Adolphe Sax zelf kwam!

Maar nu naar het doel van de uitvinding van de saxofoon.

De voetnoot in de Kastner 'Méthode' op bladzijde 22 vat het heel duidelijk samen⁴³⁶:

Sax bestudeerde de samenstelling van de orkesten en vergeleek de eigenschappen van de verschillende klanken van de instrumenten; zo kreeg hij het idee voor de saxofoon:

- In de militaire orkesten vecht het hout tegen de koperinstrumenten
- In de symfonieorkesten zijn de strijkers hulpeloos in het opboksen tegen de blaasinstrumenten

Sax stelde zich een intermediair voor ten gunste van klank. De saxofoon biedt deze oplossing.

Een nog duidelijkere inkijk in de overwegingen van Sax geeft Kastner⁴³⁷ in zijn "Manuelle Musique Militaire". Het betreft een bloemrijke omschrijving van de overpeinzingen van Adolphe Sax die leidden tot het creëren van de saxofoon:

"Un jour que M. Adolphe Sax parcourait ses ateliers déserts, il se prit à considérer des morceaux de bois et des feuilles de cuivre comme s'ils se fussent présentés pour la première fois à ses regards. Perdu dans ses réflexions, il laissait la puissance du raisonnement conduire sa pensée à la découverte d'une solution importante. Il savait qu'un facteur habile peut prévoir certains effets, et venir à bout de vaincre, dans l'intérêt de l'exécutant, des difficultés, des résistances que la défectuosité des instruments oppose au talent de l'artiste ; il savait que le bois donne un son plus beau, mais plus mou que celui du cuivre, et ce dernier métal un son plus vigoureux, mais plus criard que celui du bois. Il savait qu'en raison de ces propriétés si différentes du

⁴³⁵ Jean-Georges Kastner, *Traité Général d'Instrumentation* (Paris, Prilipp et Cie., 1837), *Supplément*, 1844, 40

⁴³⁶ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 1846, 22 (De 1^e editie is uit 1846, de 'Brandus' edities zijn van na 1850)

⁴³⁷ Jean-Georges Kastner, *Manuel général de Musique militaire à l'usage des Armées françaises* (Paris, Firmin Didot Frères, 1848) 234-235. Een Engelse vertaling is te vinden in Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 11

timbre, les instruments en bois, dans les orchestres, et principalement dans les orchestres militaires, sont sans force pour lutter contre le chœur des instruments de cuivre, et que dans les orchestres de symphonie les instruments à cordes ne résistent pas mieux aux instruments à vent, dont la sonorité forme le plus souvent une disparate avec la leur. Il sentait donc qu'il y avait là quelque progrès à réaliser. Déjà, en ce qui concerne le bois, les perfectionnements apportés aux clarinettes-sopranos et basses avaient parfaitement rempli ses vues ; mais pour ce qui est du cuivre, le problème n'était-il pas impossible à résoudre? Pouvait-on créer quelque chose de mieux que ce qui avait été fait jusqu'à là? Adolphe Sax resta quelque temps à réfléchir et à méditer; puis, par une inspiration soudaine, se mit courageusement à l'œuvre. Le premier essai manqua, et le second, tenté à un ou deux jours d'intervalle, fut tout aussi infructueux. Sax ne se découragea cependant pas, et procéda à une troisième épreuve. Cette fois, il eut le bonheur de réussir. Le résultat qu'il obtint surpassa même ses prévisions. Il venait de créer un instrument possédant un son tout nouveau, et tel, que jamais oreille humaine n'en a entendu d'aussi puissant, d'aussi ample, d'aussi expressif et d'aussi beau. Cet instrument, par le genre de sonorité qui lui est propre, allait offrir le meilleur concordant qu'on pût imaginer entre les voix trop éclatantes de l'orchestre et les voix trop frêles ou d'une qualité de timbre par trop disparate. Réunissant la force et la douceur, il ne peut être écrasé par les unes et ne saurait écraser les autres. C'est, en un mot, un instrument parfait. Le premier saxophone créé appartenait au registre grave"

5.4.2. Omschrijvingen van de klank van de eerste saxofoons

Zoals eerder aangegeven, juist omdat er op dat moment in de tijd nog geen geluidsopnamen mogelijk waren en daarom nu niet beschikbaar zijn, zijn we wat omschrijvingen van het vroege saxofoongeluid aangewezen op geschreven bronnen.

a. Sax

Het eerdergenoemde eerste patent⁴³⁸ van Sax op de saxofoon gaat buiten de boven omschreven opzet niet verder in op de aard van de klank. Het enige wat Sax hierover meegeeft is:

"Cet instrument, c'est le saxophone. Mieux qu'aucun autre, le saxophone est susceptible de modifier ses sons afin de leur donner les qualités qui viennent d'être mentionnées, et de leur conserver une égalité parfaite dans toute leur étendue."

⁴³⁸ Adolphe Sax, 1^e patent op de saxofoon (Frankrijk), patent nummer 3226, 21 maart 1844

De betreffende zinsnede is door mij onderstreept. Ditzelfde is in het Belgisch patent van 1850 te lezen.

b. Berlioz

Natuurlijk komen we in dit verband automatisch uit bij de teksten van Hector Berlioz, die nauw verbonden was met Sax. Berlioz was al op een vroeg moment in de geschiedenis van de saxofoon goed op de hoogte van de verrichtingen van Sax, en had niet alleen een platform in de dagbladen waar hij voor schreef, maar ook het vermogen zijn waarnemingen helder op schrift te zetten.

In het 'Journal des Débats' van 12 juni 1842 schrijft Berlioz over de saxofoon:

*"Quant à la sonorité, elle est de telle nature que je ne connais pas un instrument grave actuellement en usage qui puisse, sous ce rapport, lui être comparé. C'est plein, moelleux [sic], vibrant, d'une force énorme, et susceptible d'être adouci. C'est fort supérieur, à mon sens, aux notes graves des ophicléïdes, pour la justesse, pour la fixité du son, dont le caractère d'ailleurs est tout-à-fait neuf et ne ressemble à aucun des timbres qu'on entend dans l'orchestre actuel, si ce n'est un peu à celui du mi et du fa grave de la clarinette-basse. Grace à l'anche dont il est pourvu, le Saxophon [sic] peut enfler et diminuer le son; il produit, dans le haut, des notes d'une vibration pénétrante qui pourraient même être heureusement appliquées à l'expression mélodique. Sans doute il ne sera jamais propre aux traits rapides, aux arpèges compliqués; mais les instruments graves au lieu de s'en plaindre, se réjouir de l'impossibilité où l'on sera abuser du Saxophon et de détruire son majestueux caractère en lui donnant des futilités musicales à exécuter."*⁴³⁹

Berlioz beschrijft instrument no. 1 uit de patenttekening van 1846⁴⁴⁰.

In het artikel in datzelfde 'Journal des Débats', dit keer van 21 augustus 1849, gaat Berlioz nog dieper in op de klank van de saxofoon. De verwijzingen in de artikelen van 1842 en 1849 worden in verhandelingen nog wel eens door elkaar gehaald!

"La voix du saxophone, dont la famille comprend sept individus de tailles différentes, tient le milieu entre la voix des instruments de cuivre et celle des instruments de bois; elle participe aussi, mais avec beaucoup plus de puissance, de la sonorité des instruments à archet. Son principal mérite, selon moi, est dans la beauté variée de son accent, tantôt grave et calme, tantôt passionné, tantôt rêveur, ou mélancolique, ou vague, comme l'écho affaibli d'un écho,

⁴³⁹ Hector Berlioz, *Théâtre [sic] de l'opéra-comique*, in: Feuilleton du Journal des Débats (12-6-1842), 1-3, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

⁴⁴⁰ Malou Haine, Ignace De Keyser, *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles* (Brussel, Musée Instrumental, 1980), 188

comme les plaintes indistinctes de la brise dans les bois, et mieux encore, comme les vibrations mystérieuses d'une cloche, longtemps après qu'elle a été frappée. Aucun autre instrument de musique existant, à moi connu, ne possède cette curieuse sonorité placée sur la limite du silence."⁴⁴¹

In 1851 schreef Berlioz naar aanleiding van het spel van Jean Baptiste Soualle het volgende:

"Cet instrument a des qualités expressives, incomparables ; la justesse et la beauté des sons qu'il produit quand on en possède bien le mécanisme sont telles qu'il peut, dans les morceaux lents, défier les plus habiles chanteurs. Il pleure, il soupire, il rêve ; il possède le crescendo, il peut affaiblir graduellement sa voix jusqu'à l'écho de l'écho de l'écho, jusqu'au son crépusculaire. Dans quelques années, quand l'usage du saxophone se sera répandu parmi les exécutants, les compositeurs pourront, au moyen de cet admirable organe, produire des effets dont on n'a pas d'idée en ce moment."⁴⁴²

Vijf jaar later, in 1856 bespreekt Berlioz de saxofoon nog meer gedetailleerd als volgt:

"Ce sont d'abord les saxophones, instruments doux et non d'une sonorité violente, ainsi qu'on le croit communément, et qui se jouent avec un bec à anche simple, comme la clarinette. Ces nouvelles voix données à l'orchestre possèdent des qualités rares et précieuses. Douces et pénétrantes dans le haut, pleines et onctueuses dans le grave, leur médium a quelque chose de profondément expressif. C'est en somme un timbre sui generis, offrant de vagues analogies avec les sons du violoncelle, de la clarinette et du cor anglais, et revêtu d'une demi-teinte cuivrée qui lui donne un accent particulier. [...] Agiles, propres aux traits d'une certaine rapidité, presque autant qu'aux cantilènes gracieuses et aux effets d'harmonie religieux et rêveurs, les saxophones peuvent figurer avec un grand avantage dans tous les genres de musique, mais surtout dans les morceaux lents et doux."⁴⁴³

Vervolgens gaat Berlioz in deze tekst in op de klank van de verschillende familieleden van de saxofoonfamilie die op dat moment beschikbaar zijn.

⁴⁴¹ Hector Berlioz, *Exposition de l'industrie*, in: Feuilleton du Journal des Débats (21-8-1849), 1-2, www.hberlioz.com/feuilletons/debats490821.htm, geraadpleegd op 23-7-2020

⁴⁴² Hector Berlioz, in: Feuilleton du Journal des Débats (13-4-1851), 1-2, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats510413.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

⁴⁴³ Hector Berlioz, *Exposition Universelle*, in: Feuilleton du Journal des Débats, (12-1-1856), 3, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats560112.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

*"Le timbre des notes aiguës des saxophones graves a quelque chose de pénible et de douloureux ; celui de leurs notes basses est au contraire d'un grandiose calme pour ainsi dire pontifical. Tous, le baryton et la basse principalement, possèdent la faculté d'enfler et d'éteindre le son ; d'où résultent, dans l'extrémité inférieure de l'échelle, des effets inouïs jusqu'à ce jour, qui leur sont tout à fait propres et tiennent un peu de ceux de l'orgue expressif. Le timbre du saxophone aigu est beaucoup plus pénétrant que celui des clarinettes en si bémol et en ut, sans avoir l'éclat perçant et souvent aigre de la petite clarinette en mi bémol. On peut en dire autant du soprano. Les compositeurs habiles tireront plus tard un parti merveilleux des saxophones associés à la famille des clarinettes, ou introduits dans d'autres combinaisons qu'il serait téméraire de chercher à prévoir. Cet instrument se joue avec une grande facilité, le doigté procédant du doigté de la flûte et de celui du hautbois."*⁴⁴⁴

c. Overige auteurs, chronologisch geordend

In de eerdergenoemde tekst van Blanchard uit 1843, geciteerd door Hemke is te vinden:

*"...because of its more intense sonority, it blends better with stringed instruments and its sound can be modified better than any other instrument. From its low sound, which resounds with the solemn thundering quality of an organ, to the intoning of the human voice, spinning out its sound to its softest level, the saxophone unites with all types of sonority. This beautiful and curious instrument is, so to speak, an eclectic composite of the most pure and most suave effects of a sonorous body"*⁴⁴⁵

en

"The sonority and the timbre are admirable, it will be the "bull" of the orchestra, and yet the huge vibrant full rich gratifying sounds of the saxophone can be softened almost to the final degree of pianissimo without effort, without constraint. The saxophone can sing and play a melody with the charm and polish that can be obtained on the English horn. The sound, the timbre of this instrument are completely unheard of until now, and I cannot give you anything to compare it with. It is a beautiful acquisition for the orchestra. The saxophone is made in a complete family, with an alto and two sopranos. The effect of three or four saxophones introduced into a symphonic orchestra would be charming. Their clinging and connected sounds

⁴⁴⁴ Ibid.

⁴⁴⁵ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 29: *Revue et gazette musicale*, 10 september 1843, artikel genaamd "Adolphe Sax" door Henri Blanchard

and those sounds struck with vigour will be doubly valuable in supporting the mass of harmony."⁴⁴⁶

Een uitgebreide omschrijving van het nieuwe geluid van de saxofoon geeft ook Fétis⁴⁴⁷:

"Le son du saxophone est le plus beau, le plus sympathique qu'on puisse entendre. Son timbre n'est celui d'aucun autre instrument. Mélancolique, il est mieux adapté au chant et à l'harmonie qu'aux traits rapides, quoique son articulation soit très-prompte, et que le remarquable virtuose Wuille ait exécuté sur cet instrument des solos remplis de grandes difficultés, avec une brillant succès. Susceptible de toutes les nuances d'intensité, le saxophone peut passer du piano le plus absolu au son le plus énergique et le plus puissant. Ce bel instrument, dont on commence seulement à comprendre les ressources, depuis qu'Adolphe Sax, nommé professeur au Conservatoire de Paris, a été chargé de l'enseigner et a formé de bons élèves, en bel instrument, dis-je, compose une famille complète..."

Verder merkt hij op:

"...cet instrument est nouveau par les proportions de son tube, par son embouchure, et particulièrement par son timbre. Il est complet, car il embrasse, dans les huit variétés de sa famille..."

Voor de toehoorder is het geluid van de saxofoon op dat moment dus zonder meer 'nieuw'. Met andere woorden, niet slechts een afgeleide van een ander instrument.

Met betrekking tot het functioneren in het symfonieorkest schrijft Fétis⁴⁴⁸:

"Déjà indispensable dans les orchestres régimentaires, qui, en France, en possèdent un double quatuor, il ne tardera pas à s'introduire dans la musique de symphonie, ou la beauté de son timbre a marqué sa place."

Overigens handelt het zich bij het instrument dat Fétis omschrijft om instrument no. 2 zoals beschreven in het patent van 1846: de saxofoon in ophicleïde vorm⁴⁴⁹.

Het 'supplément' van de instrumentatieleer van Kastner uit 1844 geeft volgende relevante informatie:

⁴⁴⁶ Ibid., 26-27

⁴⁴⁷ François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des musiciens, deuxième édition* (Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867 (tome septième)), 418. In het verslag van de 'Exposition Universelle' van Fétis in 1867, 64-65, staat een vergelijkbare omschrijving.

⁴⁴⁸ Ibid.

⁴⁴⁹ Malou Haine en Ignace De Keyser, *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles* (Brussel, Musée Instrumental, 1980), 188

*"C'est donc un instrument en cuivre à anche, mais non point, comme on l'a dit, un Ophicléide perfectionné avec bec de Clarinette, car il diffère tout-à-fait de ce dernier par sa structure et par ses dimensions. Sous le rapport de la force et de la qualité du son, cet instrument possède dès son origine une supériorité que beaucoup d'autres mettent des siècles atteindre."*⁴⁵⁰

En verderop :

*"Les Trilles sont praticables sur toute l'étendue de l'Instrument, mais il est bon de ne les point prodiguer: on peut aisément, sur le Saxophone enfler ou amoindrir le son, ce qui donne lieu à des effets de timbre tout particuliers surtout dans ses notes graves."*⁴⁵¹

De volgende opmerking uit de Kastner⁴⁵² methode heeft meer betrekking op gebruik:

"...il est clair [...] que si les figures rapides conviennent aux Saxophones aigus, les graves se plairont d'avantage aux passages simples et expressifs; cependant nous devons reconnaître que même sur les derniers, il n'y a sorte de trait compliqué ou agile devant lequel doit reculer un bon virtuose, et à preuve, c'est que l'inventeur lui-même en joue comme il pourrait faire sur une flûte ou sur une Clarinette ordinaire."

De betreffende zinsnede is door mij onderstreept. Hier verwijzen wij nogmaals naar het feit dat Kastner Sax zelf hoorde spelen, zie paragraaf 5.4.1.

De uitspraak van de commissie⁴⁵³ die de herindeling van de militaire muziek moest overzien in 1845 geeft eveneens een goed beeld van de klank:

"La commission reconnut que l'instrument appelé Saxophone possède un charme et une puissance vraiment incomparables; qu'il se prête avec un égal succès aux nuances les plus douces comme aux effets les plus grandioses; qu'il offre en un mot d'immenses ressources aux procédés d'instrumentation, et qu'on peut l'employer avec un égal avantage, soit pour les soli, soit pour les ensembles."

⁴⁵⁰ Jean-Georges Kastner, *Traité Général d'Instrumentation* (Paris, Philipp et Cie., 1837), *Supplément*, 1844, 39

⁴⁵¹ Ibid., 40

⁴⁵² Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 1846, 26 (De 1^e editie is uit 1846, de 'Brandus' edities zijn van na 1850)

⁴⁵³ Jean-Georges Kastner, *Manuel général de Musique militaire à l'usage des Armées françaises* (Paris, Firmin Didot Frères, 1848), 271. Ook geciteerd in Le Comte Ad. De Pontécoulant, *Organographie; Essai sur la Façure Instrumentale ; Art, Industrie et Commerce* (Paris, Castel, 1861), 345

Ook The New York Daily Times in December 1853 looft de kwaliteiten van Wuille's saxofoonspel. Henry Wuille was een Belgische saxofonist, op dat moment werkzaam in het orkest van Jullien. De saxofoon werd hier abusievelijk "corno musa" genoemd. De krant schrijft:

*"The tones which Mr. Wuille elicited from the corno were beautifully sonorous and mellow [...]; [he] performs on it as masterly a style as on his own instrument, the clarinet [sic]."*⁴⁵⁴

In het volgende verslag⁴⁵⁵ van de 'Exposition' in 1855 (Parijs) vinden we niet alleen informatie over de klank, maar ook over de intonatie, die volgens de schrijver in deze, op dat moment nog eerste generatie Adolphe Sax saxofoons, klaarblijkelijk volgens deze auteur te wensen overlaat.

„Der Ton soll sehr schön und vom leisesten Pianissimo bis in einem ziemlich starkes Fortissimo auszuswellen sein, und seine Farbe in der oberen Lage dem Oboen-, in der mittleren dem Clarinetten- und in der unteren Lage dem Fagottone ähneln.“

[...]

„Die vielen Klappen und der starke Zulauf der Dimensionen, wodurch ein unsicherer und schwebender Ton bewirkt wird, mögen wohl hinsichtlich des praktischen Gebrauches und der reinen Stimmung manche Schwierigkeit darbieten, und darin die Ursache liegen, daß diese schon seit fünfzehn Jahren erfundenen Instrumente bis jetzt noch so wenig Verbreitung erlangt haben.“

Dan komen we chronologisch gezien bij het tweede patent⁴⁵⁶ op de saxofoon van Adolphe Sax. De eerste verbetering die Sax omschrijft is een verlenging van de buis, zonder het register te veranderen, zodat het instrument een vollere klank, en meer boventonen zou hebben.

Zoals in 4.4.5. besproken, geeft L. Mayeur⁴⁵⁷ in zijn Methode van 1878 de volgende informatie over de keuze van rieten. Daarmee doet hij echter ook een boekje open over de klank van de saxofoon:

"Il y a deux degrés de force dans les anches. 1^e La musique militaire ou d'harmonie, qui s'exécute en plein air, laquelle exige que le son soit produit avec le plus de force possible : la dureté du son est moins appréciable dans ce cas, puisqu'elle s'harmonise dans l'air libre, en se trouvant accompagnée par des instruments puissants, tels que pistons, saxhorns-alto,

⁴⁵⁴ Ignace de Keyser, *Hoe kwam de saxofoon in de jazz?*, in: *Aktief* (April-mei-juni 2014), 11, citeert Stephen Cotrell, *The Saxophone* (New Haven & London, Yale University Press, 2012), 108-132

⁴⁵⁵ J. Helmesberger, E. Schebek, *Musikinstrumente* (Wien, 1858), *Bericht über die Allgemeine Agrikultur- und Industrie-Ausstellung zu Paris im Jahre 1855*, Heft 26, red. E.A. Jonák, p. 54-55, geciteerd in Marten Postma, „Le cône parabolique“ ? een onderzoek naar de boringprofielen van Sax' instrumenten (Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap, vol. 70, 2016), 85

⁴⁵⁶ Adolphe Sax, *2^e patent op de saxofoon Frankrijk*, patent nummer 70894, 19 maart 1866

⁴⁵⁷ L. Mayeur, *Grande Méthode complète de saxophones* (Paris, Léon Escudier, 1878), 7-8

saxhorns-basses, trompettes, trombones, etc. 2^e Le second degré est relatif à l'exécution à l'intérieur ou dans un orchestre : le son, dans ce cas, doit avoir de la force, mais cette force doit être unie à la flexibilité et à la douceur."

Later in diezelfde paragraaf merkt hij op:

"Le son [...] est pour l'oreille ce que la beauté est pour les yeux. On ne saurait donc trop s'attacher à obtenir une belle qualité de son."

Adolphe Sax⁴⁵⁸ beklagde op latere leeftijd, in 1883, het misbruik van de flexibiliteit van het geluid van de saxofoon in een brief aan Ambroise Thomas:

"Le saxophone apporte une voix nouvelle à l'orchestre [souligné par Sax]. Cette voix n'est ni celle de la flûte, ni celle de la clarinette, ni celle du basson. Et cette simple remarque fait bien voir le vice de l'enseignement ou de la virtuosité, qui cherchent à pousser le saxophone vers l'imitation de l'un de ces instruments, défaut trop commun chez nombre de saxophonistes"

5.5. Muzikaal experiment en eigen subjectief-akoestische analyses

Om op de onderzoeksvraag over de wijze waarop deze eerste saxofoons werden bespeeld, te antwoorden, heb ik eerdergenoemde instrumenten (cfr. bronnen) bespeeld en heb ik muzikale experimenten uitgevoerd. In deze paragraaf wil ik mijn ervaringen en inzichten uiteenzetten. Enerzijds voor mijzelf om verworven inzichten te ordenen, anderzijds om deze door te geven aan saxofonisten die zich in het bespelen van 19^{de}-eeuwse instrumenten willen verdiepen.

Mijn eerste Adolphe Sax alt, no. 31184 kocht ik in 2008. De zoektocht naar instrumenten heeft soms nog het meest weg van een schelmenroman. Het is een aparte publicatie waard om daarmee samenhangende verhalen te delen. Op mijn nog op te richten nieuwe online platform, waartoe het idee tijdens dit onderzoek ontstond: www.saxophonemuseum.online, zal ik deze verhalen dan ook opnemen. Op dit platform wil ik zoveel mogelijk foto's, gekoppeld aan archiefmateriaal, geluidsopnames alsmede bevindingen over het bespelen en de wijze van studeren op mijn instrumenten meedelen. Hopelijk is ook dit een bijdrage waar veel onderzoekers data uit kunnen halen, maar ook waar spelers enthousiast gemaakt kunnen worden voor dit instrumentarium, en voor de kleurrijke geschiedenis van ons instrument in het algemeen.

⁴⁵⁸ Adolphe Sax, *Lettre d'Adolphe Sax à Ambroise Thomas*, in : Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instruments de musique* (Brussel, éditions de l'Université de Bruxelles, 1980), 219

De grepen van de saxofoon zijn qua organisatie hetzelfde, de dubbele octaafklep is anders. Daar is evenwel aan te wennen, dit moet gewoon langzaam gestudeerd worden. Al snel ontstaat er een automatisme. In het Belgische patent van 1850⁴⁵⁹ staat een ‘*tablature comparative des saxophones*’ waar te zien is wanneer van de een op de andere octaafklep gewisseld moet worden. Bij de sopraan dient volgens dit overzicht pas bij de hoge bes gewisseld te worden, net als bij de alt. Bij de tenor staat de tweede octaafklep vanaf de hoge c genoteerd, bij de bariton en de bas vanaf de hoge bes. Ook dit was voor mij een belangrijke bron, het is interessant dat Sax verschillende posities voor de verschillende familieleden geeft. Tot ik dit ontdekte werkte ik met de heersende opvatting dat de wissel van octaafkleppen plaatsvindt van g naar a, net als dit het geval is bij een saxofoon met een automatisch octaafmechaniek. Dit heeft mij bij het spelen nieuwe inzichten en mogelijkheden gebracht.

Mijn ervaring maakt mij wel duidelijk dat er wat ‘speelruimte’ is wat de wissel van de octaafklep aangaat. Ik ging er zoals gezegd steeds van uit dat bij de hoge a gewisseld zou moeten worden, maar stelde ook vast dat, op een instrument met een geschikt mondstuk, waarbij de interne intonatie dus klopt, de andere octaafklep tussen de hoge a en c ook functioneert, dat wil zeggen met dezelfde intonatie en een nauwelijks andere klankkleur. Bij saxofoons met een verkeerd mondstuk, of uitgericht op een andere stemtoon als waar het instrument voor gebouwd is, spreekt de betreffende toon met de ‘verkeerde’ octaafklep niet aan, of is deze wat intonatie betreft onbruikbaar. Dit is in lijn met mijn eerdere opmerking over stemmingsafwijkingen bij verschillende tonen. Als in de basis van het spel hulpgrepen gebruikt moeten worden om de saxofoon stemmend te spelen is er iets met de combinatie saxofoon en mondstuk aan de hand, of is er iets in de vorm of lengte van de hals niet in orde. Andersom gezegd: ik maak op mijn Adolphe Sax-instrumenten van geen andere grepen gebruik dan ik op een modern instrument doe, afgezien van het feit dat verschillende (hulp)grepen op deze instrumenten natuurlijk nog niet aanwezig waren.

Waar je heel even aan moet wennen is het feit dat de rolletjes tussen es en c bij de rechterpink ontbreken. Maar belangrijk waar het om de vingerzettingen gaat, is het net zoals bij het zoeken naar de klank van het instrument, noodzakelijk om het speelgevoel dat een modern instrument vraagt, juist te voorkomen en te zoeken naar wat de Adolphe Sax saxofoon biedt

Ik doe altijd een klein beetje blanke nagellak op de kleppen waar mijn vingers deze aanraken, om zowel de vingers als de saxofoon te beschermen. Het instrument is tenslotte van messing, zoals besproken in paragraaf 4.4.1. Dit messing heeft componenten die voor de mens niet gezond zijn. Anderzijds, bij

⁴⁵⁹ Adolphe Sax, *patent op de saxofoon (België)*, patent nummer 5469, 7 december 1850, in: Günter Dullat, *200 Jahre Patente, Privilegien und Gebrauchsmuster im internationalen Holz- und Metallblasinstrumentenbau* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2010), 27-30

een aantal instrumenten uit mijn collectie heb ik gemerkt dat het metaal reageert op transpiratievocht. Bij sommige instrumenten kun je de speelpositie van de vingers van een vorige eigenaar goed terugzien, omdat daar bijvoorbeeld de nikkellaag is verdwenen (vermoedelijk dus vanwege een reactie met het transpiratievocht).

Een belangrijk moment tijdens dit onderzoek was toen ik een Adolphe Sax-tenor-mondstuk vond. Daar heb ik veel van geleerd over interne intonatie, controle, klank en stemtoon. Hetzelfde geldt voor het Adolphe Sax-sopraan-mondstuk dat ik al jaren in mijn collectie bezat, zonder te weten dat het van hem was. Overigens is mij gebleken dat de mondstukken van Adolphe Sax sr. veelal ongemerkt zijn.⁴⁶⁰

Wat de stemtoon betreft heb ik tenorsaxofoon no. 21238 ook in combinatie met een moderne piano bespeeld, met een (dus) verkeerd mondstuk⁴⁶¹. Het mondstuk wat ik hiervoor gebruikte is waarschijnlijk een halve eeuw te jong voor dit instrument. Terugdenkend, met wat ik nu weet, vind ik het opmerkelijk hoe goed het instrument feitelijk nog functioneert ondanks een verkeerd mondstuk, bedoeld voor een andere stemtoon. De klank is evenwel behoorlijk anders. Deze houdt voor mijn gevoel het midden tussen waar ik nu op uitgekomen ben (opgenomen op de nieuwe CD, weliswaar met een andere tenor (22039), maar hetzelfde model), en het geluid van mijn Buescher tenor die ik in het kwartet bespeel. De stemmingsafwijkingen waren met dit verkeerde mondstuk inderdaad groter.

Dit geeft nog maar eens aan hoe belangrijk een goed mondstuk en de bijbehorende stemtoon is. En daarbij: het volume van het mondstuk moet in orde zijn, maar de bouw van het mondstuk heeft eveneens een enorme invloed op de klank.

Experimenten met de twee Adolphe Sax-tenoren uit mijn collectie in combinatie met een Adolphe Sax-tenor uit de collectie van Leo van Oostrom gaf vanuit een iets ander perspectief eveneens een interessante ervaring. Aangezien de tenor uit de collectie van Van Oostrom iets kleiner is, probeerden we tijdens een sessie op 29 november 2020 dit instrument speelbaar te maken op 451 Hz, de voorgeschreven stemtoon voor militaire muziek voor een groot deel van de tweede helft van de 19^{de} eeuw, zie paragraaf 5.8. De ene na de andere correctie die in de loop van de tijd aan het instrument was aangebracht om het rond 440 Hz te laten functioneren namen we weg. Stap voor stap gaf het instrument zijn eigen klank prijs, en liet het zich beter onder controle brengen. Anders gezegd, met iedere stap hoorde je de klank veranderen. Aan het einde van de sessie was het instrument, met de juiste interne intonatie, zeer speelbaar.

⁴⁶⁰ Incidenteel hebben Adolphe Sax saxofoonmondstukken de inscriptie AD. SAX dan wel AD. SAX BREVETÉ, Leo van Oostrom, persoonlijke communicatie, 21 maart 2021

⁴⁶¹ Te horen op <https://youtu.be/ndgqtsPuhhA>

Het spelen op 435 Hz is altijd even wennen. Bij het studeren, maar zeker ook tijdens het spelen met piano. Je hebt even de tijd nodig om er mentaal aan te wennen. Toen de repetities met piano in deze stemtoon begonnen merkte ik, net als mijn duo-partner, al snel dat het iets hoger afstemmen van de Adolphe Sax-saxofoon een gevolg heeft voor de klank; deze wordt daardoor iets meer helder. Meer dan bij een 20^e-eeuws instrument.

Ook heb ik geëxperimenteerd met het dubbel-lip-embouchure vs. het enkel-lip-embouchure. Zoals Sax/Kastner in de methode uit 1846 aangeven, is het dubbel-lip-embouchure mogelijk, maar verleent het enkellip embouchure meer stabiliteit en controle. Voor mij gaan er geen kernelementen in de klank verloren bij gebruik van een enkel-lip-embouchure. Ik heb daarom voor het spelen met een enkel-lip-embouchure gekozen. De onderstaande bevindingen over tandafdrukken hebben ook bijgedragen tot het nemen van deze beslissing.

Gezien de slanke tip van het Adolphe Sax-mondstuk is het makkelijk te weinig mondstuk in de mond te nemen, waardoor het riet niet goed kan bewegen. Ditzelfde is opmerkelijk genoeg een probleem met de moderne Selmer Concept-mondstukken, waarop sommige van mijn studenten in de afgelopen jaren speelden. Op de Sax-tenorsaxofoon plaatste ik mijn boventanden op ongeveer 1,5 cm van de tip. Het vrije deel van het riet, zoals Kastner⁴⁶² omschrijft in de methode onder 'Embouchure', is op mijn Adolphe Sax mondstuk 2,8 cm. Kastner/Sax geven aan dat het mondstuk op ongeveer de helft van dit vrije deel tussen de lippen komt: mijn gekozen plaatsing correspondeert met deze bron.

Hartmann⁴⁶³ schrijft : *"placer [le bec] entre les deux lèvres environ à trois lignes du cercle qui fixe l'anche"*. Dus drie eenheden vanaf de rietbinder. Een 'ligne' is volgens de Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen⁴⁶⁴: 0,22558 cm (ook 1/12 pouce). Met die afmetingen zou ik iets meer mondstuk in de mond moeten nemen als ik tot nu toe deed.

Cokken⁴⁶⁵ geeft aan : *"l'anche est enfoncée jusqu'à quatre lignes près de la ligature sur le partie du bord de la lèvre qui ne doit pas former d'angle perpendiculaire sur les dents, mais qui reste aperçue en dehors de la bouche."* Cokken geeft dus 4 'lignes' (0,9 cm) voor het begin van de rietbinder tot het einde van de (ontspannen!) lip. Ook dit bleek nog iets meer dan wat ik aan mondstuk in mijn mond nam.

⁴⁶² Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 1846, 26 (De 1^e editie is uit 1846, de 'Brandus' edities zijn van na 1850)

⁴⁶³ Hartmann (Aîné), *Méthode élémentaire de saxophone* (Paris, Schonenberger, 1846), 2

⁴⁶⁴ <https://www.dwc.knaw.nl/biografie/christiaan-huygensweb/eenheden/lengtematen/> geraadpleegd 8-1-2021

⁴⁶⁵ Jean-François Barthélémy Cokken, *Méthode complète de saxophone* (Paris, J. Meissonnier et Fils, 1846), 4

Dat laatste deel van die omschrijving is overigens belangrijk: ik heb ook gemerkt dat met een te strak embouchure het instrument zich niet laat controleren. Het embouchure is wat losser dan op een modern instrument. Daarin verschilt mijn Buescher tenor uit 1939 overigens ook niet van een hedendaags instrument. Naar aanleiding van deze laatste twee bronnen ben ik gaan proberen iets meer mondstuk in de mond te nemen als ik instinctief (met een moderne mindset!) zou doen. Dit met goed resultaat, het levert meer controle over het instrument op.

Ik heb ook gekeken naar tandafdrukken/gemaakte inkepingen in de 19^e-eeuwse houten mondstukken uit mijn collectie, om te zien hoe een en ander correspondeert met bovenstaande bevindingen.

Het enige 19^e-eeuwse houten sopraan-mondstuk in mijn verzameling is van Adolphe Sax. Hierin is een duidelijke inkeping gemaakt op 1 cm van de tip. Deze inkeping ziet eruit alsof deze met een mes is gemaakt. Dit zie ik terug op meerdere mondstukken uit deze tijd.

De drie houten alt-mondstukken hadden alle drie duidelijke tandafdrukken. Het eerste mondstuk, gemerkt 'Buffet Crampon & Cie', heeft afdrukken tussen 1,4 en 2 cm van de tip. Verder zijn verschillende afdrukken te zien op een mondstuk gemarkeerd 'A. Mayeur, Opera / B[?], Monopole'; de duidelijkste tandafdruk zit op 1 cm van de tip. De hoogste afdruk zit op 2,2 cm, de laagste op 0,9 cm. Op het Adolphe Sax-alt mondstuk zit de duidelijkste (en laagste afdruk) op 1,1 cm van de tip. Ook dit mondstuk heeft meerdere afdrukken. De hoogste afdruk zit op 1,9 cm van de tip.

Ook de vijf houten tenor-mondstukken uit mijn collectie hebben alle tandafdrukken. Het ene mondstuk, merkloos, heeft een lichte afdruk op 1,6 cm van de rand. Het andere mondstuk van het merk 'Lelandais' heeft een zeer duidelijke afdruk op 2 cm van de tip. Het derde mondstuk, eveneens merkloos, heeft een extreem grote inkeping op 1 cm van de tip, maar ook zeer duidelijke afdrukken op 2,2 cm, en zelfs een kleine afdruk op 2,5 cm van de tip. Het Adolphe Sax-mondstuk dat ik op mijn Sax-tenoren gebruik heeft een zeer groot gemaakte inkeping (ietwat schuin) op 1,7 / 1,9 cm van de tip. Een vijfde, merkloos mondstuk, heeft diverse tandafdrukken tussen 3,1 en 1,5 cm. De duidelijkste afdrukken zitten tussen 2,5 en 2 cm van de tip.

Van vijf 19^e-eeuwse bariton mondstukken hebben er drie tandafdrukken op de tip. Eén daarvan met een duidelijke (mes) inkeping. De inkeping zit (schuin) op 1,5 cm van de tip. Verdere tandafdrukken zijn te zien tussen 1 en 2,3 van de tip. Het tweede bariton-mondstuk heeft de tandafdrukken 1,6 en 2,6 cm van de tip. Het derde, het mondstuk waarmee ik mijn Adolphe Sax-bariton no. 32643 bespeel, heeft tandafdrukken op 1,8 cm van de tip. Alle drie de mondstukken zijn merkloos.

We kunnen hieruit concluderen dat:

-veel spelers in de 19^e eeuw met de tanden op het mondstuk spelen.

-daarin veel variatie was met betrekking tot de hoeveelheid mondstuk die in de mond genomen werd. Hierbij moet natuurlijk ook in ogenschouw genomen worden dat de plaats van de boventanden niet bij iedereen precies boven die van de ondertanden zit. Een over/onderbeet komt (nog steeds) veel voor.

-mijn conclusie die ik op basis van de methodes trok de juiste is: Ik speelde voordien de tenor met de tanden op 1,5 cm van de tip, wat blijkens bovenstaande metingen correspondeert met de tijdsgeest. Daarentegen hielden meerdere spelers meer mondstuk in de mond. Ik plaats mijn tanden nu ongeveer 2 cm op het mondstuk vanaf de tip gerekend.

-Rose⁴⁶⁶ geeft aan:

“Yet many surviving mouthpieces made as late as the 1920s show no tooth marks. It is possible that badly damaged early mouthpieces may have been discarded, and that players may have devised other ways to protect the beaks of their mouthpieces. Nonetheless, the combination of published descriptions of the double-embouchure technique together with the scarcity of tooth marks on most of the early mouthpieces still available for study suggests that the double-lip embouchure was still commonly used in the 1920s.”

De formulering is niet helemaal eenduidig, maar ik ben het op basis van bovenstaande bevindingen in ieder geval niet per definitie eens met het deel van de stelling dat in de begintijd van de saxofoon *hoofdzakelijk* het dubbelembouchure gebruikt werd.

Zelf speel ik met een mondstukplakker, maar dat doe ik op alle instrumenten, aangezien ik na een ongeval vele jaren geleden een metalen kunsttand heb die contact maakt met het mondstuk. Ik verdraag op die tand de trillingen van een mondstuk zonder deze plakker niet.

Zoals ook in Bertels⁴⁶⁷ is te lezen: Hartmann en Beeckman geven aan dat meer druk van de lippen (het embouchure) gebruikt wordt in het hogere register, minder in het lage register. Mayeur⁴⁶⁸ merkt feitelijk het tegenovergestelde op, wat interessant is. Voor hem geeft dat een grote ‘égalité’ over het instrument. Bertels haalt in dit verband Kastner’s⁴⁶⁹ methode niet aan. Daar is ook te lezen: *“La pression des lèvres [...] se resserre pour les notes aiguës et se relâche pour les notes graves”*. Ik speel

⁴⁶⁶ Timothy S. Rose, *The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece*, in: Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 46, 2020), 107

⁴⁶⁷ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 94

⁴⁶⁸ L. Mayeur, *Grande Méthode complète de saxophones* (Paris, Léon Escudier, 1878), 8

⁴⁶⁹ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 1846, 27 (De 1^e editie is uit 1846, de ‘Brandus’ edities zijn van na 1850)

op die manier op de Adolphe Sax, hetgeen niet anders is dan bij een modern instrument (daaronder reken ik in dit verband ook de Buescher saxofoons).

Op de Adolphe Sax-tenor gebruik ik “Esser-Solo-Gold” rieten van “GS”. Deze hebben een vergelijkbaar ontwerp als de “Mayeur Gold Star Reeds”, de oudste rieten uit mijn collectie. In het middenregister geven deze op een Adolphe Sax mondstuk een uitstekende respons.

Ik gebruik een binder van het merk “GF”, een heel eenvoudig model. De metalen rietbinders (ook van Sax) verbuigen makkelijk., waardoor je meteen aan klank (kern) en controle inlevert. Deze simpele rietbinders zijn een goed alternatief in mijn ogen.

De invloed van het riet op de stemming en intonatie schijnt groter te zijn dan bij moderne instrumenten, Buescher inclusief. De intonatie lijkt op de Adolphe Sax sowieso ‘mobiel’, dat wil zeggen, de beïnvloedbare marge van tonen, ook in het register van de linkerhand zonder octaafklep, is groter.

Over de speelpositie heeft Bertels⁴⁷⁰ reeds e.e.a. geschreven. Ik gebruik een standaard Yanagisawa koordje voor alle oude saxofoons, omdat deze hoger moeten hangen dan een moderne saxofoon. Het voordeel van deze koordjes is dat je ze makkelijk veel korter kunt maken.

De restauratie aan de twee Adolphe Sax tenoren die ik in dit verband gebruikte is gedaan door Nico Bodewes. In eerste instantie speelde ik altijd op Adolphe Sax tenor 21238. Nadat Bodewes in 2020 de restauratie afrondde van no. 22039 ben ik, na verschillende vergelijkings-sessies, op dit instrument gaan spelen. Mijn ervaring is dat het over het algemeen beter speelt en bovendien een wat vollere klank heeft. No. 21238 heeft deze in potentie ook, maar no. 22039 geeft die makkelijker prijs.

Op basis van mijn onderzoek zoals verderop in dit hoofdstuk beschreven, heb ik besloten zonder vibrato spelen. Dit is altijd wennen, maar het is een mooie gelegenheid; automatisch schijnt dit meer licht op de andere gereedschappen die je nodig hebt om je muzikale geste, en frase vorm te geven. Dit is verhelderend, ook voor het spel op andere instrumenten uit andere tijdsperiodes!

Als je een Adolphe Sax saxofoon speelt, ervaar je veel resonantie in het hele instrument. Op een Adolphe Sax schijnt het contact tussen mondstuk en hals nog belangrijker dan op een modern instrument. Als de kurk niet dik genoeg is, verliest de klank van het instrument kern. Hetzelfde geldt voor de connectie tussen hals en body. Op modernere instrumenten (ook Buescher) is hetzelfde aan de hand, maar in veel mindere mate. Dit vind ik evenwel een heel waardevol deel van dit onderzoek:

⁴⁷⁰ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 88

dit soort inzichten brengen mij op het andere instrumentarium, maar ook in mijn werk als pedagoog verder.

Het instrument voelt lichter, wat het ook is, zie paragraaf 4.4.1.

Het dynamisch bereik van een Adolphe Sax is kleiner dan bij een modern instrument. Dit kon ik vooral goed merken tijdens de repetities met piano, waar we eerst op oud instrumentarium (Adolphe Sax-saxofoon), daarna op een modern(er) instrumentarium (Buescher) studeerden. Ook dit is belangrijk per instrument van elkaar te scheiden. De luchtstroom is iets minder intensief als bij een modern instrument, waaronder ook Buescher. Een te intensieve luchtstroom heeft geen groter dynamisch bereik tot gevolg, maar een negatieve beïnvloeding van de klank. Dit komt overeen met wat Kastner/Sax⁴⁷¹ schreven:

“Le souffle doit venir de la bouche, sans toutefois jamais gonfler les joues; on doit s’abstenir de le pousser le poitrine. Il faut calculer l’inspiration dont on a besoin, ne donner ni trop, ni peu d’air; en un mot demeurer maître de sa respiration comme aussi d’augmenter ou de diminuer à volonté l’intensité, ou encore d’arrêter le son tout court.”

Een voor de hand liggende vergissing is dus ook hier een te moderne mindset te gebruiken tijdens het spelen.

Maar vooral voelt het altijd als een voorrecht om deze instrumenten van Sax te kunnen bespelen. Het is keer op keer een fantastische belevenis.

Misschien het belangrijkste nog, waar dit onderzoek mij enorm bij geholpen heeft is:

met de resultaten van het literatuuronderzoek in het hoofd kan ik de klank laten ontstaan zoals hij wil ontstaan. Met dat kader, in plaats van een moderne mindset, heb ik nog meer geleerd de klank van het instrument op te zoeken, met het instrument samen.

Verder is het een bijna magisch moment als de verworven inzichten en informatie uit de bronnen met het instrumentarium gaan resoneren, als een goed functionerend instrument. Er ontstaat op dat moment een compleet en harmonieus beeld.

⁴⁷¹ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 1846, 27 (De 1^e editie is uit 1846, de ‘Brandus’ edities zijn van na 1850)

5.6. Hoe werden de eerste saxen bespeeld? De aspecten ‘mondholte’ en ‘aanzet’ in 19^{de} -eeuwse bronnen en eigen muzikaal experiment.

Het is boeiend om de verschillende methodes, zoals genoemd in de literatuurlijst, te bestuderen. Er wordt daarin onder andere veel gesproken over spelen met stijl, en goede smaak. Mayeur⁴⁷² bijvoorbeeld, in zijn methode uit 1878:

“Un instrumentiste qui sent et qui marque bien ses phrases et leurs accents est un homme de goût”

De verscheidenheid aan articulatie mogelijkheden die al op een vroeg moment in de leergang worden uitgelegd verraste mij. Dat vind ik als onderzoeker interessant, maar geeft mij als uitvoerend musicus en pedagoog ook wat mee op mijn weg.

Waar het gaat over speelmanier maakte Kurt Bertels⁴⁷³ in zijn proefschrift zoals eerder opgemerkt een goede analyse die als uitgangspunt te gebruiken is. Hij maakt onderscheid tussen de *style correct*, waarin het notenbeeld zeer precies wordt uitgevoerd, en de *style fine*, waarbij de focus op muzikaliteit ligt. Daarnaast haalt hij op basis van bestudeerde saxofoonmethoden van Mayeur en Combelle verschillende praktische voorbeelden aan op welke wijze met genoteerde versieringsnoten omgegaan moet worden.

De opmerkingen die hierna volgen, zijn hierop een aanvulling.

Sax merkt in de methode uit 1846 van Kastner⁴⁷⁴ op dat een aanzet gedaan wordt met het aanwenden van “Tu”, dat wil zeggen, waarbij de tong vrij hoog in de mondholte ligt. Hartmann⁴⁷⁵ doet hetzelfde in zijn methode van 1846 net als Beeckman⁴⁷⁶ in de methode van 1874. Cokken⁴⁷⁷ geeft in zijn methode een iets andere benadering:

“Pour obtenir de beaux sons sur le Saxophone, il faut aspirer une suffisante quantité d’air. [...] l’action de la langue doit être la même que s’il s’agissait de rejeter de la bouche un petit bout de fil.”

⁴⁷² L. Mayeur, *Grande Méthode complète de saxophones* (Paris, Léon Escudier, 1878), 14

⁴⁷³ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 97-99

⁴⁷⁴ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 1^e editie 1846, de Brandus uitgave is van na 1850, 26

⁴⁷⁵ Hartmann (Aîné), *Méthode élémentaire de saxophone* (Paris, Schonenberger, 1846), 2

⁴⁷⁶ Nazaire Beeckman, *Méthode de saxophone soprano* (Paris, Ikemler, 1874), 8

⁴⁷⁷ Jean-François Barthélémy Cokken, *Méthode complète de saxophone* (Paris, J. Meissonnier et Fils, 1846), 4

Toen mijn saxofoonklas aan de Fontys Academy of Music and Performing Arts steeds internationaler werd, en ik meer en meer met studenten uit Spaanstalige/ Aziatische landen ging werken merkte ik dat hun taal, met een specifieke eigen set bewegingen van de tong, vaak bepalend, en in sommige gevallen beperkend was waar het ging om toonbeheersing. Dit vanwege het feit dat zij alleen gewend waren de tong in hele lage posities in de mondholte te gebruiken bij het spreken van hun taal.

Het Max Planck Instituut in Duitsland ontwikkelde een proces waarmee in real time opnames gemaakt kunnen worden van het menselijk lichaam, de zogenaamde “Echtzeit-MRT-Aufnahme”. In een opname⁴⁷⁸ van iemand die spreekt - beschikbaar op internet -, is duidelijk te zien hoe virtuoos de tong eigenlijk is – de relaties met de tongposities tijdens het spelen van de saxofoon worden hiermee inzichtelijk.

Sarah Willis (hoorniste van de Berliner Philharmoniker) werkte mee aan een vergelijkbaar proces, waarbij zij hoorn speelde tijdens de opnames⁴⁷⁹. Alhoewel het hier gaat om een ander instrument uit een andere instrumentenfamilie is het zeer interessant te zien wat er precies gebeurt.

Dit is een onderdeel dat ik in de toekomst, buiten dit proefschrift, nog verder wil onderzoeken, aangezien het gebruik van de tong in mijn ogen tot op heden een onderbelicht deel is van de saxofoon-pedagogiek.

Het is dus niet de bedoeling hier verder op in te gaan, maar het is in essentie wel belangrijk, omdat de mondholte bij het creëren van het saxofoongeluid (oud of nieuw!) zeer bepalend is. Wat het geluid betreft kan je met een te grote mondholte op een heel ander spoor komen als met de positie van de tong geschetst door Sax en zijn tijdgenoten. Daarnaast zal een te grote mondholte voor problemen zorgen bij de controle van het instrument, en niet in de laatste plaats kan dit tot grote stemmingsafwijkingen leiden. Een te kleine mondholte zal eveneens beperkend werken, omdat het instrument zijn klank niet zal prijsgeven.

Om een beeld te geven van het verschil in volume waar het om gaat, heb ik een aantal metingen gedaan middels het innemen van een maximale hoeveelheid water, met een afgesloten keel, om daarna het volume in een maatbeker af te lezen. Bij een extreem lage tongpositie is het volume in mijn mondholte ongeveer 130 cm³. Bij een tongpositie zoals geschetst door Sax is dit volume ongeveer 30 cm³. Dat is een verschil van ongeveer 100 cm³!

⁴⁷⁸ Echtzeit-MRT-Film: Spreken, <https://www.youtube.com/watch?v=6dAEE7FYQfc>, geraadpleegd 28-12-2020

⁴⁷⁹ Sarah Willis, *Horn Exercises, the Inside Story*, <https://www.youtube.com/watch?v=MWcOwgWsPHA>, geraadpleegd 28-12-2020

Als je bedenkt dat het volume van een Adolphe Sax tenor mondstuk 21 cm³ is, wordt duidelijk wat de invloed van een verkeerde tongpositie is! Zie ook paragraaf 2.6.3.4. van dit proefschrift, waarin de mondstuk volumes besproken worden.

De positie van de tong heeft ook een bepalende functie waar het gaat om het reguleren van de luchtstroom. Deze luchtstroom moet, op eender welke saxofoon, dan ook constant zijn, zodat het instrument goed functioneert. Met een te lage tong of een te open keel zal de luchtstroom te warm zijn en kwaliteit van klank én controle over het instrument verloren gaan. Het is zaak goed aan te voelen hoeveel lucht het instrument nodig heeft om goed te functioneren. Sax/Kastner⁴⁸⁰ geven ons daarover het volgende mee:

“Une chose qu’il ne faut pas omettre d’observer, c’est que sur le Saxophone en commande encore plus aisément aux vibrations que sur la Clarinette elle[-]même, et cela parce que l’on dépens moins d’air [onleesbaar] le premier, que sur la seconde, le conduit qui relie le bec au corps principal étant très resserré comparativement au volume de celui-ci et surtout par rapport à la partie correspondante sur la Clarinette, laquelle est aussi volumineuse que la majeur position de son tube.”

5.7. Welke instrumentalisten speelden de saxofoon in het begin?

In het overzicht van de bestudeerde methoden maakt Bertels⁴⁸¹ het volgende onderscheid:

- methoden geschreven door niet saxofonisten-niet klarinettisten (de eveneens voor dit proefschrift bestudeerde methodes van Kastner, Hartmann en Cokken);
- methoden geschreven door klarinettisten-saxofonisten;
- methoden geschreven door saxofonisten
- methoden in andere instrumentdomeinen.

Verder voert Bertels⁴⁸² in zijn bespreking van het dubbelemouchure het volgende aan: *“Het gebruik van een gemeenschappelijke embouchure onder saxofonisten, hoboïsten, fagottisten en klarinettisten*

⁴⁸⁰ Jean-Georges Kastner, *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus), 1846, 22 (De 1^e editie is uit 1846, de ‘Brandus’ edities zijn van na 1850)

⁴⁸¹ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 75

⁴⁸² Ibid., 91

had als voordeel dat houtblazers makkelijk van het ene naar het andere instrument konden overschakelen”

Uit mijn bronnenonderzoek blijkt eveneens dat verschillende blazers (fluitisten, hoboïsten, fagottisten), en niet alleen klarinetten de saxofoon ter hand namen. Bovengenoemde Cokken, auteur van de saxofoonmethode uit 1846, was zelf fagottist.

Fétis⁴⁸³:

“L’instrument [le saxophone] se joue avec facilité, car le doigté, semblable à celui de tous les instruments qui octavient, est peu différent de celui de la flûte ou du hautbois. Les clarinettes parviennent en peu de temps à le bien jouer, à cause de l’analogie d’embouchure avec leur instrument habituel.”

Ook Berlioz⁴⁸⁴ schreef :

“Cet instrument se joue avec une grande facilité, le doigté procédant du doigté de la flûte et de celui du hautbois. Les clarinettes déjà familiarisés avec l’embouchure se rendent maîtres de son mécanisme en très peu de temps.”

Interessant is dat Berlioz vijf jaar eerder schreef:

*“The saxophone is a difficult instrument; the player can learn its technique only after long and serious study, but it has up to now, been only too imperfectly played and too little practiced.”*⁴⁸⁵

Hemke neemt dit citaat over uit Comettant’s biografie over Sax. Berlioz schreef dit als jurylid tijdens “The Great exhibition of the works of industry of all nations” van 1851 in London. Was hij teleurgesteld over het niveau van de saxofonisten die hij, ná Adolphe Sax in 1842, had horen spelen? Of waren er andere beweegredenen voor Berlioz om dit te schrijven?

Lombard⁴⁸⁶ citeert Ferraro, die op zijn beurt een artikel uit 1852 aanhaalt:

⁴⁸³ François-Joseph Fétis, *Biographie Universelle des musiciens, deuxième édition* (Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867 (tome septième)), 418

⁴⁸⁴ Hector Berlioz, *Exposition Universelle*, in: Feuilleton du Journal des Débats, (12-1-1856), 3, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats560112.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

⁴⁸⁵ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 177, citeert: Oscar Comettant, *Histoire d’un Inventeur* (Paris, Pagnerre, 1860), 50

⁴⁸⁶ Matthew Guy Lombard, *A “Revolution in the Making”: Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone* (PhD diss., University of California, 2019), 39 citeert: Matthew Ferraro, *The Missing Saxophone Uncovered* (PhD diss., Youngtown State University, 2012), 32

“An article from the Revue et Gazette Musicale (1852) mentions the ease that woodwind players would have in learning the saxophone (eight days to familiarize oneself with it) due to its similar fingering systems to the flute, clarinet, oboe, and bassoon”

Belangrijk in dit verband, waar het gaat om de eerste generatie saxofonisten, is dat Sax zelf saxofonisten les gaf, die voor publiek optraden⁴⁸⁷, reeds vóór zijn aanstelling aan het Gymnase Militaire had plaatsgevonden in 1858.

Nog een waarneming:

De virtuositeit van de werken die Kastner toevoegde aan zijn Methode uit 1846 zegt mijns inziens iets over het beeld dat hij, aangereikt door Sax (als explicateur en als musicus op de saxofoon), van de saxofoon had. De werken zijn beweeglijk. Dit beeld wordt door de in dit proefschrift genoemde reacties in de pers, op het spel van Soualle en Wuille, en door de hieronder besproken vroege opnames van met name Coffin en Moeremans, bevestigd.

5.8. Stemtoon

In zijn dissertatie gaat Bertels in op de stemtoon ten tijde van de periode van de Brusselse saxofoonklas. Hij baseert zich op zijn beurt op het onderzoek van Ignace De Keyser en Bruce Haynes.⁴⁸⁸ In mijn masterdissertatie⁴⁸⁹ schetste ik een beeld van de verschillende stemtonen die binnen de context van de Tilburgse saxofoonbouwer Kessels door elkaar gebruikt werden aan het einde van de 19^{de} eeuw. Ik zal hier daarom verder niet op de geschiedenis van de stemtoonstandaard ingaan.

De belangrijkste conclusie van ons onderzoek is dat op 16 februari 1859 de “diapason normal” in Frankrijk vastgelegd op $a' = 435$ Hz. Militaire kapellen speelden met een veel hogere stemtoon, $a' = 451$ Hz. België hield zich aan die hoge standaard tot 1885.⁴⁹⁰

Voor het vinden van de klank van de saxofoon is het van belang precies in het bereik van de bedoelde stemtoonstandaard te musiceren. Alleen op die manier geeft het instrument zijn authentieke klank prijs. Het is ook mijn ervaring dat eventuele problemen in de controle (tot en met het wegvallen van

⁴⁸⁷ Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 29

⁴⁸⁸ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 103

⁴⁸⁹ Andreas van Zoelen, *De Ontwikkeling van de Klassieke Saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013), 357-358

⁴⁹⁰ Ignace De Keyser, persoonlijke communicatie (e-mail), 1-5-2019

tonen) en intonatie wezenlijk verminderen of zelfs verdwijnen op het moment dat gebruik wordt gemaakt van het originele, of in ieder geval qua interieur volume, correct passende mondstuk. Dit punt wordt natuurlijk alleen bereikt op het moment dat het instrument in zijn door de fabrikant bedoelde stemtoon klinkt. Vorm en materiaal van een mondstuk zijn ook bepalend voor de klank!

Een belangrijk moment tijdens mijn onderzoek was, zoals beschreven onder “subjectief-akoestische waarnemingen” toen ik een authentiek Adolphe Sax tenor mondstuk vond, en daarmee kon gaan studeren op mijn Adolphe Sax tenor 21238 uit 1861. Gebruik makend van andere mondstukken was ik op een dwaalspoor geraakt wat de stemtoon van mijn instrument betreft. Toen ik met dit authentieke mondstuk het instrument op 435 Hz afstemde hoorde en voelde ik grote verschillen ten opzichte van eerdere experimenten. Hulpgrepen, dat wil zeggen, grepen die afwijken van de huidige grepentabel van de saxofoon, zoals Bertels⁴⁹¹ die aanreikt bleken overbodig. Moeten deze gebruikt worden om het instrument goed te laten intoneren, dan duidt dit dus op een verkeerde combinatie van saxofoon en mondstuk. Het spelen in verschillende stemtonen op hetzelfde instrument, met gebruikmaking van het wisselen van mondstukken, lijkt mij op basis van het bovenstaande onwenselijk. Immers het volume van het mondstuk moet corresponderen met het afgeknotte volume van de buis, zie paragraaf 2.6.3.2.

Tenslotte klinken twee instrumenten van dezelfde fabrikant, waarbij het ene instrument is bedoeld voor 435 Hz, het andere voor 451 Hz ook anders, wat binnen de context van een zoektocht naar een zo authentiek mogelijk geluid van belang is. Op zijn CD “Vintage Saxophones Revisited”, demonstreert Paul Cohen⁴⁹² duidelijk wat het verschil is. Hij vergelijkt twee gebogen sopranen van dezelfde bouwer, ‘Evette & Schaeffer’, beide uit 1913. Het ene instrument is laag gestemd, het andere hoog. In de uitleg geeft hij ook aan dat hij twee sopranen van dezelfde bouwer koos om het aantal verschillen in toon, mechanisme en intonatie te minimaliseren. Hij gebruikt het originele bijpassende mondstuk voor beide instrumenten. Het is duidelijk te horen hoe beide instrumenten in hun klank (afgezien van de hoogte!) ieder een ander karakter hebben. Zelf geeft hij aan dat sommigen het hooggestemde instrument iets “brighter” vinden.

Eén historisch element zouden we nog willen toevoegen, namelijk dat Adolphe Sax de wisseling van stemtoon niet alleen zag als een mogelijkheid om instrumenten te produceren en omzet te genereren,

⁴⁹¹ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 109-111

⁴⁹² “Paul Cohen’s Vintage Saxophones Revisited, a tour of the early history of the saxophone”, Classax Recordings #101, 1993, track 7: “High Pitch vs Low Pitch”

maar dat hij in wezen last had van deze wisseling van stemtoon. Dit blijkt uit een brief van Sax aan generaal Mellinet in 1861⁴⁹³.

“Mon établissement es monté et son outillage qu’intervient en plus le changement de diapason, il m’a été adressé subitement des commandes montant à environ 900 saxophones, ce qui se rapporte, en y mettant un an, à deux ou trois instruments pas jour”. [...] “je suis arrivé à terminer et à livrer plus de 700 saxophones en huit mois de temps”

In catalogi van Sax zoals deze o.a. in Haine⁴⁹⁴ staan afgebeeld, zijn geen opmerkingen gevonden over de stemtoon waarin de instrumenten werden aangeboden. Wel is in een advertentie uit de ‘Revue et Gazette Musicale de Paris’⁴⁹⁵ uit 1864 te lezen:

“La maison Adolphe Sax peut livrer à un prix inférieur une certaine quantité de saxophones d’occasion, sopranos, altos, ténors et barytons à l’ancien diapason.”

Dit betreft dus instrumenten van voor de wisseling van stemtoonstandaard in 1859.

5.9. Vibrato

Bertels⁴⁹⁶ komt tot de conclusie dat *“vibratogebruik aanvankelijk eerder werd afgewezen door auteurs van negentiende en twintigste-eeuwse saxofoonmethoden.”* Pas aan het begin van de twintigste eeuw wordt het vibrato in de betekenis van een toegevoegde kleur geïntroduceerd. Historische opnamen laten dit horen.

Behoudens twee momenten speelt Moeremans in de hieronder genoemde opname van “Carnival of Venice” zonder vibrato. Die conclusie deel ik met Bertels⁴⁹⁷ en Londeix⁴⁹⁸.

⁴⁹³ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 1 (1814-1899) Adolphe Sax* (Sampzon, Delatour, 2017), 109

⁴⁹⁴ Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instrument de musique* (Brussel, éditions de l’Université de Bruxelles, 1980)

⁴⁹⁵ Afgebeeld in Kenneth N. Deans, *A comprehensive performance project in saxophone literature with an essay consisting of translated source readings in the life and work of Adolphe Sax* (PhD diss., University of Iowa, 1980), 187

⁴⁹⁶ Kurt Bertels, *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020), 102

⁴⁹⁷ Ibid., 102

⁴⁹⁸ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 2 (1900 à 1942) Internationalisation du saxophone* (Sampzon, Delatour, 2019), 46 : “il adopte le délicat vibrato”

In verschillende documenten, zoals het interview met Gilles Martin⁴⁹⁹, bespreekt Marcel Mule het tot stand komen van vibrato in de 20^e eeuw, en het ontbreken van vibrato in de saxofoon-toon dáárvoor. Mule, geboren in 1910, bespreekt het saxofoongeluid van zijn vader, die speelde met een “straight sound”, zonder vibrato, zoals op dat moment gebruikelijk was.

Ook het werk van Thiollet⁵⁰⁰ bespreekt deze ontwikkeling. Hier is bij monde van Mule te lezen:

*“...mon père jouait comme on jouait dans son temps : on ignorait le ‘vibrato’”*⁵⁰¹

5.10. Historische opnames

Geluidsopnamen komen natuurlijk pas verderop in de tijd tot ontwikkeling, dat wil zeggen kort voor het begin van de 20^e eeuw, in beeld. Deze waren nog niet beschikbaar tijdens de periode waar de saxofoon zijn entree in het muziekleven maakt. De eerste opnames zijn interessant, niet alleen om ons een idee te kunnen vormen van de toenmalige saxofoontoon, maar ook omdat we inzicht krijgen in het speelniveau. Dat ligt hoger dan verwacht. Zeker als je met een moderne mind-set op de oude instrumenten gaat spelen.

Uiteraard zijn van de tijdgenoten van Sax: Henry Wuille (1822-1871), Jean-Baptiste Soualle (1824-1899) en Louis-Adolphe Mayeur (1837-1894) geen opnames te vinden. Zij waren al overleden dan wel niet meer actief als musicus toen geluidsregistratie mogelijk werd in de tweede helft van de 19^e eeuw. De geschiedenis van geluidsregistratie begint in 1877 met de uitvinding van de “phonograph” door Edison (1847-1931)⁵⁰². Op deze plaats zou ik een element willen noemen dat ik absoluut verder wil onderzoeken. Veel auteurs, zoals Greenwood⁵⁰³ maken de vergissing L. Mayeur en A. Mayeur te zien als dezelfde persoon. Het gaat in mijn ogen echter om twee verschillende (generaties) saxofonisten. Dit hoop ik zoals gezegd in een toekomstig onderzoek duidelijk aan te tonen. Londeix⁵⁰⁴ noemt in dit rijtje ook een saxofonist namelijk Printz. Over deze musicus hebben wij verder niets kunnen vinden, buiten dat hij deel uitmaakte van het “Orchestre-Sax” als altsaxofonist. Overige leden waren de heren

⁴⁹⁹ Gilles Martin, *Entretien avec Marcel Mule*, Film, VHS band (Paris, Vandoren, 1995)

⁵⁰⁰ Jean-Pierre Thiollet, *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son* (Milon-La Chapelle, Éditions H&D, 2004), 20-24

⁵⁰¹ Ibid., 23

⁵⁰² Roger Beardsley, Daniel Leech-Wilkinson, *A Brief History of Recording to ca. 1950*, op: https://charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html, geraadpleegd 31-3-2021

⁵⁰³ Nancy Lynne Greenwood, *Louis Mayeur, his life and works for saxophone based on opera themes* (PhD Diss., University of British Columbia, 2005)

⁵⁰⁴ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 3 (1942 à 2000) Le saxophone de concert* (Sampzon, Delatour, 2020), 39

Auroux, sopraan; Lépine, tenor; Delisle, bariton en Rose, bas.⁵⁰⁵ Van deze musici konden geen levensdata gevonden worden.

Ook van de saxofonisten die ik identificeerde in mijn masteronderzoek⁵⁰⁶ die actief waren vanaf de jaren 1860 in Nederland: Leon Kinsbergen Manuszoon (1843-?), Jacques Salomon Kinsbergen (1839-1917) en Becht, van der Linden en Luijben (levensdata onbekend), zijn geen opnames gevonden.

Hetzelfde geldt voor E.A. Lefebre (1835-1911), geboren Eduard Abraham le Fèbre⁵⁰⁷. Van hem zijn geen opnames te vinden, ondanks het feit dat hij grote populariteit genoot. Ongetwijfeld zijn er opnames van de orkesten van Gilmore, waarin Lefebre speelde van 1873 tot 1892 en van Sousa, van wiens ensemble Lefebre deel uitmaakte tussen 1893 en 1894, waarop hij te horen is. Deze opnames moeten nog geïdentificeerd worden. Daarnaast zou het kunnen dat Lefebre aanwezig was bij de opnames met Conway's orkest in 1891 en 1892⁵⁰⁸, maar deze opnames zijn vooralsnog onvindbaar. Bessie Mecklem (1875-1942) was een leerling van Lefebre⁵⁰⁹. Van haar is bekend dat zij opnames maakte in 1892. Deze zijn echter verloren geraakt⁵¹⁰. Daarnaast maakten de vrouwelijke saxofonisten Etta Morgan (1853-1925) en Louise Linden (1862-1934) in de 19^e eeuw furore, maar voor hen geldt ook dat er geen opnames te vinden zijn. Net als voor Benjamin Vereecken (levensdata onbekend), die van 1910 tot 1915 bij het orkest van Sousa was⁵¹¹, Homer Dickinson (levensdata onbekend), ook een lid van Sousa's groep en bekend als leraar van Clyde Doerr (1894-1973) en Elisa Hall (1853-1924).

Rudy Wiedoeft (1893-1940), François Combelle (1880-1953), de "Six Brown Brothers"⁵¹² en Jascha Gurewich (1896-1938) vallen buiten de periode die in dit proefschrift wordt besproken. Deze worden om die reden buiten beschouwing gelaten.

⁵⁰⁵ Malou Haine, *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instrument de musique* (Brussel, éditions de l'Université de Bruxelles, 1980), 166

⁵⁰⁶ Andreas van Zoelen, *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013)

⁵⁰⁷ Ibid., 33

⁵⁰⁸ James Noyes, *Saxophone Aptitude Test*, op:

www.jamesnoyes.com/docs/Saxophone%20Aptitude%20Test.doc, geraadpleegd 21-12-2020, 7, hij verwijst naar een artikel van Paul Cohen. Dit artikel werd niet gevonden.

⁵⁰⁹ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes: Livre 1* (Sampzon, Delatour, 2017) Noot: Londeix maakte een spelfout en schrijft over MeckleN in plaats van MeckleM

⁵¹⁰ James Noyes, *Saxophone Aptitude Test*, op:

www.jamesnoyes.com/docs/Saxophone%20Aptitude%20Test.doc, geraadpleegd 21-12-2020, 7

⁵¹¹ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music 1844-1985* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 17

⁵¹² Voor exacte samenstellingen en levensdata van de resp. leden zie Bruce Vermazen, *That Moaning Saxophone, the Six Brown Brothers and the Dawning of a Musical Craze* (Oxford, Oxford University Press, 2001, 2004)

De volgende opnames bevinden zich al twee decennia in mijn privécollectie, maar zijn nu dankzij makkelijk toegankelijke databases op het web voor iedereen toegankelijk in onder andere de Discography of American Historical Recordings⁵¹³ (DAHR).

De eerste opname van een saxofonist die wél vindbaar is betreft een productie uit 1896: *Sea Flower Polka*, door Eugene Coffin (levensdata onbekend). Coffin moet een grote bekendheid genoten hebben, aangezien hij ditzelfde werk op de inauguratie van de Amerikaanse president McKinley, op 4 maart 1897 speelde.⁵¹⁴ Ook Paul Cohen⁵¹⁵ identificeert deze opname uit 1896 als de vroegste opname van een saxofoon die op dit moment beschikbaar is.

Coffin bespeelt op deze opname een tenorsaxofoon, wat voor de context van dit proefschrift heel goed uitkomt, aangezien het artistiek deel van mijn onderzoek uitgevoerd wordt op resp. een Adolphe Sax – en een Buescher tenorsaxofoon. De compositie is geschreven door T.H. Rollinson. Origineel was het een werk voor solo cornet en ‘marching band’, en werd bewerkt voor tenorsaxofoon en piano.⁵¹⁶ Opmerkelijk aan de opname van *Sea Flower Polka* is het extreem virtuoze tripel-staccato dat Coffin speelt/ Als je door de natuurlijk zeer matige geluidskwaliteit heen luistert valt vervolgens een warme toon met veel kern op, bovendien een gelijkmatigheid over het hele register, zoals deze door Sax in het eerste patent werd beschreven. Eveneens opvallend is dat de articulatie op geen enkel moment de toon beïnvloedt. Dit verwijst naar de speelmanier van Sax/Kastner. Daarbij lag de tong automatisch voor in de mond, vlak bij het riet. Op de intonatie valt niets aan te merken, afgezien van de laatste toon. Misschien speelde hierbij de toenmalige opnametechniek een rol. Anderzijds, op basis van de eigenschappen van de tonen in de saxofoonpartij stelden wij al vast dat de toonsoort B♭ klinkend is. De laatste toon betreft dus een gegrepen lage C op de saxofoon, die inderdaad wel eens afwijkingen vertoont. Later tijdens het onderzoek is de bladmuziek van deze *Sea Flower Polka* uit 1883 gevonden in de Library of Congress⁵¹⁷. Daaruit bleek de door ons gemaakte analyse wat de toonsoort betreft juist was. Alhoewel de bladmuziek hier voor cornet en piano te vinden is, blijkt dat Coffin behoudens een aantal kleine details deze versie speelt. De opname start bij “Tempo di Polka”.

⁵¹³ <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/basic/search>

⁵¹⁴ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music 1844-1985* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 16

⁵¹⁵ Paul Cohen’s *Vintage Saxophones Revisited, a tour of the early history of the saxophone*, Classax Recordings #101, 1993, te horen op track 5. In de DAHR database is deze opname niet gevonden.

⁵¹⁶ Matthew Guy Lombard, *A “Revolution in the Making”: Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone* (PhD diss., University of California, 2019), 30

⁵¹⁷ T. H. Rollinson “*Sea flower*” polka. (1883) Thompson & Odell, Boston. Library of Congress, <https://www.loc.gov/item/sm1883.06960/>, geraadpleegd 20-12-2020

De in België geboren saxofonist Jean Moeremans (?-c.a. 1922) produceerde tussen 1897 en 1904 verschillende opnames⁵¹⁸. Alleen de opnames uit 1904 zijn nog beschikbaar. De variaties op *Carnaval de Venice*⁵¹⁹, gearrangeerd door Arban werden hierboven al besproken in verband met het gebruik van vibrato, maar van deze opname moet zeker ook gezegd worden dat het technisch niveau extreem virtuoos is. Die was duizelingwekkend! De klank van Moeremans is in vergelijking met die van Coffin een beetje meer helder (afgezien van het feit dat Moeremans natuurlijk alt speelt en Coffin tenor, en de opnamekwaliteit van de Moeremans opname beter is.) Ook hier valt de kernachtige toon en de gelijkmatigheid door het volledige register positief op. Muzikaal gezien speelt Moeremans met een zéér vrije timing, die wellicht voor de pianist moeilijk te volgen is geweest. Zeer interessant zijn ook de opnames van Moeremans met fluitist Frank Badollet uit 1899. Daaruit blijkt een grote mate aan flexibiliteit van het saxofoongeluid: dit mengt uitstekend met de fluit!

Zoals in paragraaf 6.4.2. van dit proefschrift zal blijken zijn ook de opnames van H. Benne Henton interessant, maar in dit geval meer omdat hij buiten de op dat moment gebruikelijke omvang van het instrument speelde. Henton's tijdgenoot en vriend, saxofonist Albert Knecht wordt in verschillende bronnen genoemd⁵²⁰. Opnames van hem zijn echter niet gevonden.

5.11 Repertoire – Edition Sax

Zie *bijlage 25. Catalogus Edition Sax*, na 1863

Zoals in de status quaestionis beschreven, behandelen verschillende onderzoekers de uitgeverij van Sax: *Edition Sax*, vanuit verschillende perspectieven. Het is dan ook niet nodig daar verder op in te gaan.

Voor mijn artistiek onderzoek echter was het belangrijk voor mij om een beeld te vormen van de werken die in de uitgeverij beschikbaar waren en deze te koppelen aan het instrumentarium van Adolphe Sax uit mijn collectie. Dankzij het onderzoekswerk van Leo van Oostrom in de jaren 1970 waren nagenoeg alle relevante werken uit *Edition Sax* voor mijn onderzoek beschikbaar, en ik deze op Adolphe Sax saxofoons kon studeren. Sax gebruikte de werken in zijn uitgeverij om zijn nieuwe

⁵¹⁸ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/100209/Moeremans_Jean?Matrix_page=10000, geraadpleegd 20-12-2020

⁵¹⁹ https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200002618/B-1465-Carnival_of_Venice, geraadpleegd 20-12-2020

⁵²⁰ Bijvoorbeeld Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music 1844-1985* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 18 en Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 2 (1900 à 1942) Internationalisation du saxophone* (Sampzon, Delatour, 2019), 43

instrumenten te presenteren, daarom zijn in het bijzonder deze composities belangrijk voor mijn onderzoek.

Ik concentreerde mij in het bijzonder op de werken voor tenorsaxofoon en piano. Het eerste werk dat specifiek voor tenorsaxofoon geschreven is, is Jean Baptiste Singelée's *Adagio et Rondo, op. 63*. Het was op het concours van het Parijse conservatorium in 1861 het verplichte werk. Zie *bijlage 26* voor het voorblad van dit werk. Composities van vóór die tijd werden aangemerkt als stukken voor saxofoon 'en Sib'. Dit is niet onlogisch, als je bedenkt dat de tenorsaxofoon het laatste lid van de familie is die het licht zag, zoals door Howe⁵²¹ uitgebreid beschreven werd. Hij geeft aan dat in 1852 de tenorsaxofoon mogelijk in productie was.⁵²² De eerste tenorsaxofoon in de lijst van Mitroulia en Meyers⁵²³ is uit 1853. Evenwel duurde het nog enkele jaren voordat de tenor zijn 'eigen' repertoire kreeg.

Om een goede indruk van de werken uit *Edition Sax* te krijgen werd het volgende overzicht gemaakt. Ik wilde me een goed beeld kunnen vormen voor wat betreft de gebruikte toonsoorten. Daarnaast stelde ik vast dat er veel conflicterende informatie beschikbaar is. Met onderstaand overzicht hoop ik wat duidelijkheid te kunnen scheppen, en misschien een bijdrage te leveren aan verder onderzoek.

Overzicht van de werken voor saxofoon en piano van Jean-Baptiste Singelée, uitgegeven bij *Edition Sax*

Titel	Opus	jaartal (Lombard) ⁵²⁴	jaartal IMSLP ⁵²⁵	jaartal in Ed. Sax	Bb/Eb sax	Toons. *)
Fantaisie sur La Somnambule	49	?	185X	?	Bb	- / 3 b
Fantaisie	50	1858	185X	dépôt 1858	Bb	- / 4 b
Fantaisie sur un thème Suisse	51	?	185X	?	E♭**)	?
Duo Concertant	55	1861	1858	dépôt 1861	Bb + Eb	1 b / -
Fantaisie Pastorale	56	1858	1858***)	dépôt 1858	Bb	- / 2 b
Concerto	57	1859	1858	concours 1858****)	Bb (Ed. Sax: S ou T)	-
Fantaisie	60	1859	1858	?	Bariton	-
Adagio et Rondo	63	1861	1859	concours 1861	Tenor	2 b
Souvenir de la Savoie	73	1861	1860	dépôt 1861	Bb	-
Solo de Concert	74	1861	1860	concours 1860	Alt	-

⁵²¹ Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 29, 2003), 97-180

⁵²² Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 29, 2003), 169

⁵²³ Eugenia Mitroulia, Arnold Myers, *List of Adolphe Sax Instruments*, op: <http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>, geraadpleegd 11-12-2020

⁵²⁴ Matthew Guy Lombard, *A "Revolution in the Making": Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone* (PhD diss., University of California, 2019), 51-52

⁵²⁵ https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Jean_Baptiste_Singel%C3%A9e, geraadpleegd op 4-1-2021

Fantaisie Brillante	75	1861	1860	?	Tenor	1 b
Solo de Concert	77	1861	1861	concours 1861	Bariton	-
Concertino	78	1861	1861	concours 1861	Alt	1 b
Caprice	80	1862	1862	concours 1862	Sopraan	-
3 ^e Solo de Concert	83	1862	1862	concours 1862	Bariton	1 #
4 ^e Solo de Concert	84	1862	1862	concours 1862	Tenor *****)	-
Fantaisie brillante	86	1862	1862	concours 1862	Alt	-
Fantaisie	89	1864	1863	concours 1863	Sopraan	1 b / 2 b
5 ^e Solo de Concert	91	1864	1863	concours 1863	Alt	-
6 ^e Solo de Concert	92	1864	1863	concours 1863	Tenor	3 b / -
7 ^e Solo de Concert	93	1864	1863	concours 1863	Bariton	1 b
8 ^e Solo de Concert	99	geen	1864	?	Bariton	?
9 ^e Solo de Concert	100	geen	1864	?	Tenor	?
Fantaisie	101	geen	1864	?	Tenor	?
Fantaisie	102	1865	1864	?	Sopraan	- / 1 b

Deze laatste vier titels staan genoemd in de lijsten van Lombard en IMSLP. De catalogi van *Edition Sax* die ik in kon zien zijn van voor deze datum, daarop staan deze laatste vier werken niet genoteerd. Alleen opus 102 is vindbaar in een uitgave van Ronkin en Fabrique Musique. Bij deze laatste vier titels heb ik de informatie voor welke saxofoon geschreven werd uit de lijst van IMSLP overgenomen.

*) Het gaat om de voor de betreffende saxofoon geschreven toonsoort, dus niet om de klinkende toonsoort!

**) IMSLP geeft aan geschreven voor sopraan. De catalogus van *Edition Sax* geeft Eb saxofoon aan.

***) informatie van IMSLP: published 1860 by Schott, plate 15942

****) concours [jaartal] = “exécuté au concours du Conservatoire” [jaartal]

*****) Lombard noemt abusievelijk bariton voor dit opus.

“Dépôt”: Bij deze werken staat handgeschreven “Dépôt” gevold door een jaartal genoteerd op de partijen. Is geen garantie dat in dat jaar een stuk geschreven werd; opus 74 bijvoorbeeld is geschreven voor het conservatorium concours in 1860. Op dit werk staat “Dépôt 1861” genoteerd. Maar deze informatie geeft in een aantal gevallen de gelegenheid een andere datering uit te sluiten, vandaar dat ik deze heb opgenomen. *Edition Sax* geeft geen duidelijke jaartallen behalve de informatie in connectie met “Dépôt” en het jaartal van het conservatorium concours

Hieruit blijkt een aantal dingen:

Het 3^e *Solo de Concert* (1862) is het eerste werk dat in een toonsoort met kruizen wordt geschreven! Opmerkelijk is dat het 6^e *Solo de Concert* het eerste werk is waarin de eerste toonsoort drie mollen heeft, nadat alle andere werken, met uitzondering van een deel van opus 50, minder voortekens kent.

Howe⁵²⁶ citeerde Hartmann’s “Méthode” over dit onderwerp: “*The keys most suitable to the saxophone are those of [written] C, G, D, F, B-flat and their relative minors*”.

⁵²⁶ Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 29, 2003), 163

Het andere werk dat ik op mijn Adolphe Sax tenor uit 1861 heb opgenomen is *Souvenir de la Savoie*, op. 73 van Singelée. In tegenstelling tot het eerdergenoemde *Adagio et Rondo*, in toonsoort B \flat (A \flat klinkend), staat *Souvenir de la Savoie* in toonsoort a mineur/ C (klinkend g mineur/ B \flat), wat mij op de CD in staat stelde twee verschillende toonsoorten, en daarmee verschillende klanken van het origineel instrumentarium te laten horen.

Meer informatie over de CD die ik in het licht van mijn proefschrift heb opgenomen is te vinden in het artistiek portfolio.

5.12. De klinkende connectie tussen de Raschèr-traditie en Sax' saxofoons

Genoemde CD opname is te zien als de klinkende versie van dit proefschrift, juist ook vanwege de grote subjectieve component die een rol speelt bij de omschrijving van klanken, van geluid. Dit proefschrift wil de connectie tussen de klank van de eerste Adolphe Sax saxofoons en de saxofoons zoals gespeeld in de Raschèr-traditie uiteenzetten. De volgende redenering is dus in combinatie met de klinkende opnames van Adolphe Sax- en Buescher saxofoons van de CD te zien.

We konden in de vorige hoofdstukken reeds zien wat de verbindende factoren tussen Sax en Raschèr wel en niet zijn, waar het gaat om het materiaal. Het mondstuk bleek daarin bepalend. Dat is het voor de uitvoerder zeker ook. Er is duidelijk een verwantschap merkbaar tussen het Adolphe Sax mondstuk en het Buescher mondstuk. Dit element levert logischerwijs ook hoorbare verwantschap op tussen beide klanken. Ook in het 'gedrag' van het instrument, voelbaar voor de speler, zowel als hoorbaar voor de luisteraar, zijn er verwantschappen duidelijk.

Verschillen zijn evenwel nog te horen in aanzet, een kleiner dynamisch kader en algemene beweeglijkheid van het instrument. Daarnaast is de andere stemtoon ook een element van invloed, niet in laatste plaats waar het gaat om waarneming! Het moderne oor zal in meer of mindere mate moeten wennen aan het luisteren naar twee instrumenten die functioneren op 435 Hz.

5.13. Conclusie

Dankzij omschrijvingen van tijdgenoten van Sax, en hem zelf, is een beeld gevormd van hoe saxofoons in die tijd klonken, of liever gezegd: hoe men in die tijd het geluid van de saxofoon ervoer. Dit is natuurlijk in het tijdsbeeld te zien. Een koppeling is aangebracht tussen verworvenheden en mijn

praktijk als uitvoerder op deze saxofoons, specifiek van Adolphe Sax. Deze omschrijvingen gaven mij de mogelijkheid me te distantiëren van een al te ‘modern’ klankbeeld bij het bespelen van mijn Adolphe Sax saxofoons. Zo kon ik de omschrijvingen als handreiking gebruiken, hetgeen ik combineerde met het werkelijk ‘luisteren’ naar het instrumentarium: welke kant het mij op basis van zijn - onderzocht in een eerder hoofdstuk – eigen parameters op stuurt.

Om de context van het tijdsbeeld, en zo dus de omschrijving van tijdgenoten van Sax van de saxofoon beter te verstaan, is besproken welke tekortkomingen Sax bij andere instrumenten waarnam, en wat zijn doel met het scheppen van de saxofoon was. Hij wilde een instrument bouwen dat de kracht van de koperinstrumenten zou combineren met de lyriek en beweeglijkheid van de strijkers. Op die manier zou het nieuwe instrument een brug kunnen slaan in de instrumentatie van het symfonieorkest tussen blazers en strijkers. Daarnaast zou de saxofoon eenzelfde functie kunnen vervullen in het militaire orkest tussen hout- en koperblaasinstrumenten.

Uit het bronnenonderzoek is een beeld ontstaan hoe de eerste saxofoons werden waargenomen. Sax zelf beschrijft een grote veelzijdigheid van het geluid, en een eenheid van geluid over alle registers. Berlioz en andere tijdgenoten roemen een fraaie klank die enerzijds zeer krachtig kan zijn, maar ook zacht en innemend, zowel in kwalitatieve zin, als dynamisch gezien. Duidelijk wordt dat het geluid van de saxofoon op dat moment absoluut ‘nieuw’ is.

Er is aangetoond hoe nauw de connectie tussen Kastner en Sax was, hetgeen belangrijk is om de teksten van Kastner, vaak aangereikt door Sax zelf, op de correcte (significante!) waarde te schatten.

Mijn eigen subjectief akoestische waarnemingen zijn uiteengezet. Dit gaf mij zelf meer inzicht. Ik hoop dat spelers die zich willen verdiepen in het musiceren op 19^e-eeuwse saxofoons hiermee hun voordeel kunnen doen.

Praktische handreikingen zijn gegeven op basis van bronnen analyse. De mondholte en haar functie zijn besproken. Dit onderdeel is zeer bepalend waar het gaat om het überhaupt realiseren van controle over een instrument, en vervolgens wat betreft het realiseren van een klank die past bij het instrumentarium en het tijdsbeeld. Zoals gezegd, dit is een belangrijk element van het saxofoonspel in algemene zin, en zeker in de context van dit proefschrift. Deze materie wil ik vanuit pedagogisch oogpunt in de toekomst nog verder uitwerken.

Er is onderzocht welke instrumentalisten de overstap naar de saxofoon maakten toen deze beschikbaar werd. Het waren verschillende soorten instrumentalisten, niet alleen klarinettisten die de saxofoon ter hand namen. Ook fluitisten en fagottisten. Het saxofoongeluid werd dus vanuit verschillende instrumentale perspectieven benaderd, en zal in de begintijd niet uniform zijn geweest.

Dit is in lijn met de opmerking van Adolphe Sax in de brief aan Ambroise Thomas waarin hij zijn beklag deed over juist deze verschillende interpretaties van de saxofoon; de saxofoon moest klinken als een saxofoon, niet als een fluit, een fagot of een klarinet.

Er is aangereikt welke stemtoon te gebruiken is, en waarom dit belangrijk is, zowel in praktische zin als vanwege de essentie, namelijk de kern van de klank van een instrument.

Op basis van mijn onderzoek naar vibrato heb ik besloten om op deze instrumenten zonder vibrato te spelen.

Aan de hand van de allereerste beschikbare opnames is een omschrijving gemaakt van de klank en het technische niveau van twee saxofonisten. Dit is in lijn met de bestudeerde bronnen, en blijkt ook in mindere mate uit het vroege repertoire.

Alle werken voor saxofoon en piano uit *Edition Sax* werden bestudeerd. Er werd een toonsoort analyse gemaakt van de werken van Singelée in deze bezetting, om een beeld te krijgen van de gebruikte toonsoorten in de begintijd van de saxofoon, ook om een representatieve keuze van werken voor de CD opname, horend bij dit proefschrift, te kunnen maken. Slechts één van de werken werd in een toonsoort met, voor de saxofoon genoteerd, kruizen geschreven.

Verder hoop ik dat het gemaakte overzicht orde schept in het overzicht van deze werken. Verschillende (onvolledige) lijsten met dateringen zijn in omloop.

De relatie tussen de klank van de eerste Adolphe Sax saxofoons en de Buescher saxofoons zoals gebruikt in de Raschèr-traditie is uiteengezet. Alhoewel er verschillen bestaan voor wat betreft een zekere beweeglijkheid van het geluid en dynamische mogelijkheden, zijn er in de kern van het geluid zeer wel verbindingen hoorbaar, voor de luisteraar, en voelbaar, voor de speler.

Hoofdstuk 6: Top-Tones

6.1. Doelstelling en onderzoeksvraag

Omdat de centrale onderzoeksvraag niet alleen peilt naar de Raschèr-traditie maar ook de link met Sax wil onderzoeken, luiden de onderzoeksvragen van dit hoofdstuk dan ook:

1. Wat was het toonbereik van de saxofoon ten tijde van Sax en werden er Top-Tones gespeeld?
2. Wat was exact de rol van Sigurd Raschèr in het (her)introduceren van dit bereik van de saxofoon?

6.2. Organisatie van het onderzoek

Dit onderzoek is gebaseerd op de analyse van de volgende bronnen:

1. Analyse van primaire en secundaire bronnen
2. Analyse van relevante historische opnames
3. Muzikaal experiment

6.3. Status quaestionis

In het kader van de centrale onderzoeksvraag die peilt naar de Raschèr-traditie, worden in dit hoofdstuk de zogenaamde ‘Top-Tones’ besproken.

Onder Top-Tones wordt verstaan: het toonbereik van de saxofoon dat niet met een vaststaande vingerzetting gespeeld wordt, maar door middel van een techniek, waarbij een combinatie van het gebruik van de stembanden, specifieke tongposities en alternatieve grepen wordt gerealiseerd. Het toonbereik van de saxofoon wordt op deze wijze gevoelig uitgebreid. Ook het gebruik van de Top-Tones, dus de uitbreiding van de omvang, vormt een onlosmakelijk element van de Raschèr-traditie. De term Top-Tones wordt gehanteerd sinds de publicatie van Raschèr’s pedagogische werk “Top-Tones

for the Saxophone” (1941). Hierin gaat Raschèr⁵²⁷ in op het ‘hoe’ van het spelen van dit hoge register. In zijn voorwoord geeft hij behalve de vermelding van *Le dernier roi de Juda* van Kastner, geen enkele historische context. Wel beschrijft hij hoe dit als pedagogisch bekendstaande werk voorzag in een behoefte, en lange tijd het enige in zijn soort was. Over het ‘hoe’ van dit bereik willen we in dit proefschrift niet ingaan. Echter ontbreekt het in deze publicatie aan een uitleg over wat er op fysiek niveau gebeurt als het gaat om het gebruik van de tong, stembanden en lucht om zo een het hoge register te realiseren. Dit hoofdstuk wil hierin inzichten genereren zodat deze later toepasbaar kunnen zijn in mijn en anderen hun pedagogische praktijk. Het heeft niet alleen te maken met het spelen van het hoge register, maar het beïnvloedt ook de controle over de hele saxofoon.

Raschèr⁵²⁸ schreef naast deze publicatie een artikel over Top-Tones waarin hij een beknopt beeld schetst van de historische ontwikkeling vanaf het begin van de uitvinding van de saxofoon tot zijn eigen activiteiten. Dit artikel wordt verderop in dit hoofdstuk besproken.

Inmiddels is er een reeks andere publicaties waarin de techniek van Top-Tones worden behandeld, zoals de werken van Luckey⁵²⁹ en Nash⁵³⁰. Ook deze gaan niet in op de historische context.

6.4. Top-Tones

6.4.1. 19^e-eeuwse bronnen

Voor de bespreking van het toonbereik van de eerste saxofoons, willen we beginnen met het artikel van Berlioz⁵³¹ uit het “Journal des Débats” van 12 juni 1842. Hij schreef:

“Son étendue est de trois octaves, en partant de si bémol grave au-dessous des portées (clef de fa)”

Vanwaar dit klinkende bereik? De meest plausibele verklaring is dat het instrument dat Berlioz hoorde een bassaxofoon in bes was, die op dat moment nog niet was voorzien van een lage b klep.

⁵²⁷ Sigurd M. Raschèr, *Top-Tones for the Saxophone, Four-Octave Range* (New York, Fischer, 1941)

⁵²⁸ Sigurd Raschèr, *The Saxophone: a 15-12-4 Instrument?* in *the Raschèr Reader*, samenstelling Lee Patrick (Fredonia, State University of New York, 2014), 164-169

⁵²⁹ Robert A. Luckey *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* (Lafayette, Olympia Music Publishing, 1992)

⁵³⁰ Ted Nash, *Studies in High Harmonics* (Wisconsin, Hal Leonard, 1985)

⁵³¹ Hector Berlioz, *Théâtre [sic] de l'opéra-comique*, in: Feuilleton du Journal des Débats (12-6-1842), 1-3, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm>, geraadpleegd op 23-7-2020

Ook Blanchard in 1843, geciteerd in Hemke⁵³², noemt drie octaven:

"Its range is three octaves, the lowest note being A."

Nu gaat men ervan uit dat er een lage b op de bassaxofoon in bes geïnstalleerd was door de uitvinder, zodat de laagste noot een klinkende a werd. Howe⁵³³ komt in zijn artikel tot dezelfde conclusie.

Natuurlijk was Adolphe Sax zelf als klarinettist / fluitist gewend om "over te blazen", dat wil zeggen, aangepaste grepen en de betreffende fysiek inwendige techniek te gebruiken om het hoge register tot klinken te brengen.

Veruit de belangrijkste bron is het supplement van de instrumentatieleer van Kastner. In 5.4.1. werd al aangevoerd dat deze bron zeer belangrijk is, omdat hieruit blijkt dat Sax zelf voor Kastner gespeeld heeft. In de context van dit hoofdstuk, is deze bron eveneens waardevol gebleken.

Zoals te zien is in *bijlage 27* noemt Kastner⁵³⁴ de volgende toonbereiken voor de verschillende saxofoons:

Sopraan; gegrepen lage b tot as (Top-Tone)

Alto ou tenor (de huidige alt. Een tenor zoals we deze tegenwoordig noemen ging pas later in productie⁵³⁵); gegrepen lage b tot hoge c (Top-Tone)

Bas; gegrepen lage b tot hoge c (Top-Tone) (op basis van het bereik en de transpositie gaat het hier dus om wat we tegenwoordig een bas noemen. Voor een duidelijke verhandeling over de naamgeving in deze eerste periode van het bestaan van de saxofoon verwijzen we naar het artikel van Howe⁵³⁶.)

Berlioz⁵³⁷ geeft in zijn instrumentatieleer precies hetzelfde bereik als hier vermeld staat bij de 'Basse en Si b), wat nog een argument is voor de conclusie dat Berlioz een bassaxofoon in bes hoorde. Deze omvang komt overeen met het huidige bereik van de bassaxofoon. Echter noteerde men toendertijd de lage saxofoons in de f sleutel, in plaats van twee octaven en de betreffende transpositie hoger in de g sleutel, zoals dat nu gebruikelijk is. Dit doet mij denken aan de Nederlandse componist Louis Toebosch (1916-2009), die voor mij het werk *De Profundis*⁵³⁸ (2000) componeerde, maar weigerde de

⁵³² Frederick L. Hemke, *The Early History of the Saxophone* (PhD diss, University of Wisconsin-Madison, 1975), 28: *Revue et gazette musicale*, 10 september 1843, artikel genaamd "Adolphe Sax" door Henri Blanchard

⁵³³ Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (Vol. 29, 2003), 112

⁵³⁴ Jean-Georges Kastner, *Traité Général d'Instrumentation* (Paris, Prilipp et Cie., 1837), *Supplément*, 1844, 39

⁵³⁵ Robert Howe, *The Invention and Early Development of the Saxophone*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* (Vol. 29, 2003), 152-154

⁵³⁶ *Ibid.*, 97-180

⁵³⁷ Hector Berlioz, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration*, (Paris, Schonenberger, 1843), 151

⁵³⁸ Dit werk is uitgegeven bij Donemus: <https://webshop.donemus.com/action/front/sheetmusic/10228>

partituur naar de g sleutel te transponeren, omdat het idee van een basinstrument in deze sleutel hem volledig vreemd voorkwam. Met de transpositie een toon hoger kon hij wel akkoord gaan.

Contrabas: gegrepen lage c tot hoge c (Top-Tone).

Bij alle instrumenten wordt echter ook een alternatief bereik gegeven, gebaseerd op enkel de gegrepen noten, zonder het overgeblazen register! Bij de sopraan saxofoon staat te lezen:

“Ces trois octaves ne peuvent guère être employées que par des virtuoses, on fera donc bien de s’en tenir pour l’orchestre à deux octaves et demie.”

Hieruit blijken de volgende belangrijke punten: Adolphe Sax heeft Kastner dus Top-Tones voorgespeeld. Deze maken van begin af aan bewust onderdeel uit van het register van de saxofoon. Sax zelf zag echter wel in dat Top-Tones moeilijk te realiseren zouden zijn, vandaar dat hij een begreemd bereik aanbiedt voor ‘orkestmusici’⁵³⁹.

Fétis⁵⁴⁰ schrijft in 1855 en 1867:

“Toutefois, le saxophone jouit de la faculté de donner, dans une grande partie de son étendue, l’harmonie de la douzième, ou octave de la quinte.”

In het tweede patent⁵⁴¹ op de saxofoon gaat de 4^e verbetering die Adolphe Sax omschrijft over het toevoegen van een of twee octaafkleppen, die het spelen van het hoge register zouden kunnen vergemakkelijken. Zonder deze kleppen, schreef Sax, zouden deze hoge noten vrijwel onuitvoerbaar zijn.

Mahillon⁵⁴² merkt in zijn “Elements d’acoustique” op dat het naar zijn mening onnodig omslachtig is om een derde octaafklep te installeren, terwijl die noten met boventonen gerealiseerd moeten worden.

In het derde patent⁵⁴³ gaat Sax verder op deze materie in. Daarin geeft hij een omschrijving van een instrument met twee extra kleppen: één voor de hoge fis en één voor de g; waarbij de fis met de rechterhand gespeeld wordt en de g met de linkerhand. Het genoemde instrument heeft Sax daadwerkelijk gebouwd, en bevindt zich in de collectie van Leo van Oostrom. Het gaat om

⁵³⁹ Sax zag klaarblijkelijk een duidelijk niveauverschil wat de techniek van het spel betreft tussen toenmalige orkestmusici en solisten. Dit is goed voorstelbaar als je de orkestpartijen van de militaire blaasorkesten uit die tijd vergelijkt met bijvoorbeeld de werken voor saxofoon en piano uit Edition Sax, waarin evenwel geen Top-Tones in het notenbeeld voorkomen, maar die wel al een hoger technisch niveau vereisen.

⁵⁴⁰ Fétis, Exposition Universelle de 1867 à Paris - *Rapport du Jury International – Instruments de Musique* (Paris, Paul Dupont, 1867), 64. Hij neemt zelf de tekst van het rapport van 1855 over.

⁵⁴¹ Adolphe Sax, 2^e patent op de saxofoon (Frankrijk), patent nummer 70894, 19 maart 1866

⁵⁴² Victor-Charles Mahillon, *Éléments d’acoustique musicale et instrumentale* (Brussel, Mahillon, 1874), 178

⁵⁴³ Adolphe Sax, 3^e patent op de saxofoon (Frankrijk), patent nummer 139884, 16 januari 1881

serienummer 40842. Wij hebben dit instrument kunnen bestuderen. Deze saxofoon werd door Sax ook, zoals omschreven in het patent, voorzien van een lage a. Het instrument is uitgerust met 26 kleppen⁵⁴⁴. Verder schrijft Sax in dit patent over een vierde octaafklep, die voor de hoge e- g gebruikt zou moeten worden. Adolphe Sax no. 40842 heeft noch een derde, noch een vierde octaafklep, maar het gebruikelijke octaafmechaniek als bij andere saxofoons.

Uit de patenten blijkt dat Sax zocht naar oplossingen om het register mogelijk te maken. Dit zegt iets over de in de praktijk moeilijke realisatie ervan. Dit komt overeen met Kastner's opmerking over het gebruik van een uitsluitend gegrepen bereik

In ieder geval nog in 1862, op de "Exposition Universelle de Londres", demonstreert Sax dit register:

*"Il [Sax] démontre, une fois encore que le saxophone peut donner dans une partie de son étendue l'harmonique à la douzième, soit des harmoniques."*⁵⁴⁵

6.4.2. 20^e-eeuwse bronnen

Sigurd Raschèr, bekend vanwege het gebruik van "the four octave range", en de daarmee samenhangende pedagogie⁵⁴⁶, gaat in zijn artikel "The Saxophone: a 15-12-4 Instrument?"⁵⁴⁷ in op de materie die in dit hoofdstuk centraal staat.

Raschèr⁵⁴⁸ geeft de volgende verklaring voor het onbruik raken van de Top-Tones:

"Unfortunately it seems that no musician during Sax' lifetime studied the saxophone intensively enough to gain mastery of the range played by the inventor. And since the documents wherein these early events are described were "lost", the range of the saxophone shrank to the bare key limits and remained there for a long time."

Verderop geeft hij aan dat meerdere spelers dit hoge register voor zijn tijd sporadisch gebruikten.

"There were indeed a few venturesome players who pushed the upper limits beyond F. It seems, however, that none of them developed a cohesive system and clarified the theoretical and

⁵⁴⁴ Leo van Oostrom, *100+1 Saxen*, (Amsterdam, Edition Sax, 2009), 25

⁵⁴⁵ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 1 (1814-1899) Adolphe Sax* (Sampzon, Delatour, 2017), 115. Londeix noemt als bron van dit citaat het tweede patent uit 1866. Dat moet een vergissing zijn.

⁵⁴⁶ Sigurd M. Raschèr, *Top-Tones for the Saxophone, Four-Octave Range* (New York, Fischer, 1941)

⁵⁴⁷ Sigurd Raschèr, samenstelling Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 164-169

⁵⁴⁸ Sigurd Raschèr, samenstelling Lee Patrick, *the Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 166

acoustical principles involved. Let me give a few examples: to my knowledge Gustav Bumcke, a veritable saxophone pioneer [...] never ventured beyond F. Nor did Rudy Wiedoeft, who played with an elegance and grace, unmatched in his days. The often spectacular feats of Dick Stabile – “climbing high” and Benne Henton were duly admired, and so were the achievements of Ladário Texeira (on a specially made instrument) in Buenos Aires. [...] None, however, produced lasting results. I hold two reasons to account for this fact.

[...] these players [...] could not teach the scientific basis of their achievements

[...] without a saxophone literature in which a range beyond F is used, demanded, and taken for granted, there was no valid stimulus to acquire it.”

De bijdrage van Raschèr ziet er zo uit: op beide punten is hij ingegaan, in het geval van het eerste argument als pedagoog, door het schrijven van zijn methode in 1941, “Top-Tones for the Saxophone”. In het geval van het tweede als uitvoerder, door het inspireren van vele componisten voor een gegrond gebruik van het hoge register in het repertoire.

Om volledig te zijn dient het volgende: Londeix⁵⁴⁹ geeft aan dat Bumcke in zijn methode uit 1926 grepen voor Top-Tones aan de orde brengt. Deze uitgave is hierop gecontroleerd. In de tekst waarin is ingegaan op de omvang, noch in de tabel met grepen, komen Top-Tones ter sprake. Deze ‘grepentabel’ reikt tot de hoge f, die Raschèr noemt.

Wat Dick Stabile betreft moet in deze context opgemerkt worden dat hij, weliswaar een tijdgenoot van Raschèr, in een ander muzikaal metier werkzaam was.⁵⁵⁰

Kochnitzky⁵⁵¹, ook aangehaald door Raschèr in bovengenoemd artikel, geeft de volgende verklaring voor het in onbruik raken van de Top-Tones:

“In later years, Sax decided to reduce by seven semitones the compass of his saxophones, because of the unsatisfactory sonority of the higher notes.”

Thiels⁵⁵² in zijn methode uit 1903 schrijft:

⁵⁴⁹ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 2 (1900 à 1942) Internationalisation du saxophone* (Sampzon, Delatour, 2019), 189

⁵⁵⁰ Een goed beeld van Stabile en zijn, thans virtuoze gebruik van Top-Tones, geeft deze opname: <https://www.youtube.com/watch?v=A7WFi-kUAZk> geraadpleegd 10-10-2020

⁵⁵¹ Leon Kochnitzky, *Sax and his Saxophone* (North American Saxophone Alliance, 1985, 4e druk), 13. De eerste druk van dit werk stamt uit 1949.

⁵⁵² Victor Thiels, *Méthode complete pour tous les saxophones* (Parix/Bruxelles, Lemoine, 1903), V

"Qu'il nous suffise d'indiquer, qu'à l'origine, le saxophone avait une étendue de trois octaves, en partant du si^b grave, au-dessous des portées ; mais l'inventeur, ayant reconnu la sonorité défectueuse des notes aiguës, réduisit l'étendue du saxophone à deux octaves et demie. "

Wellicht heeft Kochnitzky zijn conclusie hierop gebaseerd. Het lijkt me zeer twijfelachtig dat Sax dit deed vanwege de klank an sich, maar eerder vanwege het feit dat hij niet tevreden was met het resultaat dat de meeste spelers in dit register bereikten. Een specifieke methodiek daarvoor was op dat moment niet voorhanden, geen van de door mij bestudeerde methodes ging daar in ieder geval op in. Het blijkt evenwel een manier van spelen die goed en duidelijk aangereikt moet worden, zoals door Raschèr in "Top-Tones for the Saxophone" is beschreven. Het is overigens opmerkelijk dat Thiels spreekt over een bereik tot de lage bes.

Raschèr noemde in zijn artikel enkele spelers die het hoge register ook vóór hem beheersten, namelijk: Dick Stabile (1909-1980), Ladário Texeira (1895-1964) en Benne Henton (1877-1938). Het interessante van de laatste speler is dat een opname bestaat waarop hij aan het slot van *Laverne*⁵⁵³ (1916) gebruikt maakt van Top-Tones. Het betreft ook de eerste opname die H. Benne Henton produceerde. In 1919 nam hij *Laverne* opnieuw op, ditmaal voor Edison, daar speelt hij echter geen Top-Tones. Overigens blijkt dit de laatste opname geweest te zijn die H. Benne Henton inspeelde⁵⁵⁴. Dat H. Benne Henton een zeer capabele speler was blijkt ook uit het feit dat Richard Strauss (1864-1949) persoonlijk, hem uitnodigde om het kwartet van saxofonisten in zijn *Symfonia Domestica* aan te voeren tijdens zijn tournee in Amerika in 1904⁵⁵⁵. Naast het bestaan van opnamemateriaal wordt H. Benne Henton vernoemd in Gee's overzicht van saxofonisten en hun muziek.⁵⁵⁶ Daarin citeert Gee de auteur Schwarz, die op zijn beurt H. Benne Henton als lid van Patrick Conway's orkest noemt, en wel vanwege het feit dat deze het Top-Tone register speelde:

"On Conway's programs Henton was often called on to play a solo entitled "Eleven O' Clock." "557 One of the features of the rendition of this solo was an almost impossible cadenza which Henton created [in 1911]. The cadenza soars away above the conventional range of the instrument."

⁵⁵³ <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700003140/B-18101-Laverne>, geraadpleegd 20-12-2020

⁵⁵⁴ Voor een overzicht van de beschikbare opnames van H. Benne Henton zie https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/105545/Henton_H._Benne

⁵⁵⁵ Tedd R. Griepentrog, *The Turbulent History of the Saxophone* in: *The Instrumentalist, Woodwind Anthology*, vol. 2 (Northfield, The Instrumentalist Company, 1992)

⁵⁵⁶ Harry R. Gee, *Saxophone Soloists and Their Music 1844-1985* (Bloomington, Indiana University Press, 1986), 19, citeert: H.W. Schwartz, *Bands of America*, (Garden City, Doubleday & Co., 1957), 280

⁵⁵⁷ Van dit werk werd geen opname gevonden.

Wat het gebruik van Top-Tones betreft noemt Londeix⁵⁵⁸ een aantal saxofonisten, onder wie André Vacellier. Deze was als saxofonist verbonden aan de 'Garde Republicaine'. Volgens een door M-A. Soyer geschreven artikel (1927) blijkt dat Vacellier een grepentabel realiseerde die een octaaf boven de gegrepen hoge f uitstijgt. Deze tabel is terug te vinden in Londeix.

Andere saxofonisten die door Londeix worden genoemd zijn Stefano Porpora⁵⁵⁹ en Homer Dickinson⁵⁶⁰. Ook zij gebruikten de Top-Tones. Van deze spelers heb ik geen opnames kunnen vinden, zodat ik deze vaststelling niet kan beoordelen. Daarnaast vermeldt hij Tom Brown⁵⁶¹ die deel uitmaakte van de fameuze *Six Brown Brothers* vanwege het feit dat hij het register machtig was⁵⁶².

6.4.3. Eigen muzikale experimenten

Leo van Oostrom maakte reeds een (tot nu toe ongepubliceerde) grepentabel voor het hoge bereik van de Adolphe Sax sopraan- en altsaxofoon. In het licht van mijn onderzoek heb ik voor de tenor van Adolphe Sax een grepentabel voor de Top-Tones gemaakt. Deze is te vinden in *bijlage 28*.

Top-Tones zijn op Adolphe Sax saxofoons moeilijker te realiseren dan op moderne (ook Buescher) instrumenten. Dat heeft wellicht deels te maken met het aantal grepen dat vanwege de eenvoudige applicatuur beperkt is. Dit maakt echter een klein onderdeel uit van het spel in dit register, op welk instrument dan ook. Waar we meer op doelen heeft betrekking op de invloed van het gebruik van de stembanden en de tongpositie op de toon. Die invloed is moeilijker te realiseren op een Adolphe Sax dan op een modern instrument. Wat verder opvalt is dat de Top-Tones een ander karakter hebben. Vergelijking van Top-Tones voortgebracht door een Adolphe Sax met die van een modern (ook Buescher) instrument laat een verschil in karakter horen. Die van een Adolphe Sax zijn zachter van klank en meer in balans met het bereik, speel-technisch evenwel moeilijker gecontroleerd te realiseren. Met andere woorden, de tot klank gebrachte toon op een Adolphe Sax klinkt flexibel, maar het spelen van dit register is moeilijk. Daarentegen 'springen' de Top-Tones eruit op een modern instrument, zowel in dynamisch opzicht als qua klank. Overigens is van het laatste minder sprake bij een Buescher, bedoelt wordt een 'modern' instrument, zoals gebruikt in de Franse traditie.

⁵⁵⁸ Jean-Marie Londeix, *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 2 (1900 à 1942) Internationalisation du saxophone* (Sampzon, Delatour, 2019), 64-65

⁵⁵⁹ Ibid., 40

⁵⁶⁰ Ibid., 64

⁵⁶¹ Ibid., 49

⁵⁶² We hebben geen opname gevonden van de *Six Brown Brothers* waarop dit is te horen

6.5. Conclusie

Top-Tones werden door Adolphe Sax gespeeld, en waren een ‘bedoeld’ deel van het originele bereik van de saxofoon.

Sax voorzag mogelijkheden voor saxofonisten ten gunste van het spelen van dit bereik, hij werkte aan technische alternatieven, die evenwel niet in productie zijn gegaan.

Vóór Sigurd Raschèr was er al een aantal executanten die het gebruik van Top-Tones machtig was. Het bereik werd echter eerder als effect gebruikt dan als een samenhangend onderdeel van het bereik. Het enige klinkende bewijs dat voorhanden is, is Henton’s *Laverne* (versie 1916).

Om de ‘kunst’ van het realiseren van Top-Tones te kunnen bereiken introduceerde Raschèr een hiervoor ontworpen pedagogie. Hij inspireerde hiermee componisten die het – nieuw tot stand gekomen – bereik invlochten in hun composities.

III. Artistiek portfolio

Deel III: Artistiek portfolio

1. Doelstellingen en onderzoeksvragen

De hoofdonderzoeksvraag van dit proefschrift peilt naar de Raschèr-traditie en naar de link met het gedachtegoed van Adolphe Sax. In het discursief gedeelte werd onderzoek gedaan naar de oorspronkelijke klank, bouw en materiaal van Sax' instrumenten van de eerste generatie uit de 19^{de} eeuw en werd een identificatie van de Raschèr-saxofoon-traditie gemaakt.

Om de resultaten van het onderzoek te verduidelijken bestaat dit proefschrift ook uit een artistiek portfolio met klinkend resultaat van het onderzoek, namelijk een nieuwe voor dit onderzoek vervaardigde CD en een concert. Daarnaast zijn relevante en niet eerder gepubliceerde manuscripten voor deze gelegenheid uitgegeven.

De CD:

For Now and Forever: Music for Tenor-saxophone.

Andreas van Zoelen, saxofoon; Martien Maas, piano; Susanne van Zoelen-Lucker, althobo; Elliot Riley, altsaxofoon.

Etcetera Records, KTC 1709

Het concert:

Raschèr Saxophone Quartet, solist. Phion; Orkest van Gelderland & Overijssel, Otto Tausk, dirigent.

Nederlandse première van *Préludes* van de Turks-Duitse componist Fazil Say.

Dit werk is opgedragen aan het RSQ, en is ontstaan in nauwe samenwerking tussen de componist en het RSQ. Daarmee is deze compositie exemplarisch te noemen, zowel waar het gaat om de artistieke inhoud, als de connectie tussen de componist en het RSQ.

2. Bronnen en methode

Voor de bronnen en de methode verwijs ik naar het discursief gedeelte: de inzichten die verkregen werden door de analyse van de bronnen worden nu vertaald naar de artistieke uitvoeringspraktijk.

3. De CD “For Now and Forever: Music for Tenor Saxophone”

Andreas van Zoelen, saxofoon; Martien Maas, piano; Susanne van Zoelen-Lucker, althobo; Elliot Riley, altsaxofoon. Etcetera Records, KTC 1709

3.1. De selectie van de stukken en de titel

Ik koos de titel “For Now and Forever” voor deze CD niet alleen omdat dit opus van Bernard van Beurden (1933-2016) voor mij persoonlijk belangrijk is, maar ook omdat deze op bijna filosofische wijze de opzet van de CD omschrijft. Voor de eerste keer is het originele geluid van een Adolphe Sax saxofoon (1861) van de eerste generatie met een authentiek Adolphe Sax mondstuk vastgelegd. Er klinken daarop werken uit de uitgeverij van Adolphe Sax, waaronder het allereerste werk voor tenor en piano. Daar tegenover geplaatst, of liever gezegd, daarmee in verbinding gebracht, zijn de allernieuwste werken voor tenorsaxofoon. Met de relatie tussen werken van de begintijd en die van het ‘now’ hoop ik aan een richting voor de toekomst, het ‘forever’ bij te dragen.

De opgenomen werken zijn:

For Now and Forever, Bernard van Beurden (Nederland) 2014, tenorsaxofoon solo *

The Road Back, David Charlwood (Engeland/Duitsland) 2000, tenorsaxofoon en althobo *

Canto Pensieroso, Emil Hlobil, op. 97 (Tsjecho-Slowakije) 1976, tenorsaxofoon en piano

Zopf, Miklós Maros (Hongarije/Zweden) 2015, tenor- en altsaxofoon *

Dialogue (Pro et Contra), Felix Yanov-Yanovsky (Oezbekistan), 2015, tenor-saxofoon en piano *

Capriccio II, Leo Samama (Nederland), op. 88, 2016, tenorsaxofoon en piano *

Halvdager, Andreas van Zoelen (Nederland), op. 96, 2015, tenorsaxofoon en piano *

Unstable Portrait of A. S., Giorgio Colombo Tacconi (Italië), 2016, tenorsaxofoon en piano *

Op Adolphe Sax tenorsaxofoon (1861) & Erard vleugel (1843):

Adagio et Rondo, Jean Baptiste Singelée, op. 63, 1859

Souvenir de la Savoie, Jean Baptiste Singelée op. 73, 1860

De werken aangeduid met een * zijn “World premier recordings”.

3.2. Hedendaagse werken

Een van de uitgangspunten van de Raschèr-traditie die op de CD vertegenwoordigd is, is de nieuwe muziek, in dit geval specifiek voor tenorsaxofoon in verschillende bezettingen.

Een kleine persoonlijke historische context. Aan het einde van de jaren 1990 raakte ik gegrepen door de bassaxofoon. Het lage instrumentarium zit ook in mijn DNA blijkens het feit dat mijn broer basgitarist is en mijn vader in zijn jonge jaren deel uitmaakte van een mondharmonica-trio waarin hij de bas (“het brood”) speelde.

Ik ging op zoek naar werken om te spelen om zo het instrument beter te leren kennen, maar ontdekte dat er vrijwel geen origineel repertoire was! En dit terwijl de bassaxofoon de eerste was die Adolphe Sax het licht deed zien.

Zo begon een kleurrijke queeste. In nauwe samenwerking met de componisten ontstonden zo’n 130 werken voor bassaxofoon, 45 daarvan voor de combinatie met althobo, gespeeld door Susanne van Zoelen – Lucker, met wie ik in 1998 het ‘Spectrum Duo’ vormde.

Jaren later, in 2014, toen ik tenorsaxofonist werd van het Raschèr Saxophone Quartet, besloot ik een klein aantal componisten, wier werken indertijd grote indruk op mij hadden gemaakt, nogmaals te benaderen, ditmaal met de vraag of zij voor tenor zouden willen schrijven. Niet in laatste plaats omdat ook dit repertoire, net als dat van de bas, schreeuwt om goede werken.

Voor de volledigheid is een complete lijst van de voor mij geschreven werken toegevoegd in *bijlage 29*.

Canto Pensieroso (1976), Emil Hlobil, op. 97

Daarnaast nam ik een werk op van Emil Hlobil (1901-1987); *Canto Pensieroso*, dat tot nog toe onbekend was. Ik ontdekte dit werk tijdens mijn hier gepresenteerde onderzoek naar de Raschèr saxofoontraditie.

Begin jaren 1970 benaderde saxofoonpionier Sigurd Raschèr verschillende componisten, waaronder de Tsjecho-Slowaakse componist Emil Hlobil, om nieuwe werken te schrijven voor zijn nieuw (in 1969) opgerichte ensemble: het Raschèr Saxophone Quartet (RSQ). Na het succes van zijn compositie voor dit kwartet, dat het RSQ in 1975 in première bracht in Tübingen, Duitsland, was Hlobil zo geïnteresseerd geraakt in de saxofoon dat hij in 1976 *Canto Pensieroso, op. 97* schreef. Over Hlobil en zijn werken is behoudens een biografie van Jiří Bajer⁵⁶³ helaas weinig bekend, buiten dat deze

⁵⁶³ Jiří Bajer, *Emil Hlobil* (Praag, Panton, 1984)

compositie, die zeker een plaats verdient in de canon van werken voor tenorsaxofoon en piano, in de U.S.A. werd uitgevoerd door mijn voorganger in het RSQ, tenorsaxofonist Bruce Weinberger.

Alle bovenstaande bijdragen speelde ik op mijn Buescher tenorsaxofoon uit 1939, hetzelfde instrument dat ik in het RSQ bespeel. Als lid van dit ensemble, en als oud-leerling van Carina Raschèr, bij wie ik na mijn studie in de Belgisch-Franse traditie verder leerde, vertegenwoordig ik hier de Raschèr-traditie.

3.3. Adolphe Sax

Gezien het feit dat ik in mijn proefschrift de connectie tussen de klank van deze Buescher saxofoons zoals gespeeld in de Raschèr-traditie, en de saxofoons van Adolphe Sax van de eerste generatie (1838-1866) wilde aantonen, is het natuurlijk van belang de klank van deze oorspronkelijke saxofoons ook hier te presenteren. Ik deed dit op een Adolphe Sax tenor uit 1861 uit mijn collectie, met een origineel Adolphe Sax mondstuk. Deze geluidsdrager is de allereerste waar een éérste generatie Adolphe Sax met een authentiek mondstuk gepresenteerd wordt. Ook wilde ik het de luisteraar daarmee mogelijk maken zelf de verbinding tussen de Raschèr-traditie en Adolphe Sax in klinkend verband te laten beluisteren en beoordelen.

Om deze Sax-klank zo goed mogelijk te demonstreren, klinkt de originele Adolphe Sax saxofoon in zijn historische 'habitat', namelijk in combinatie met een Erard vleugel uit 1843. Niet alleen klinkt deze vleugel anders vanwege de gebruikte materialen en de mechanieken, maar vooral ook vanwege het feit dat alle snaren parallel lopen, anders dan bij een moderne vleugel met kruisbesnaring. Daarnaast staan beide instrumenten gestemd op 435 Hz, dat sinds 1859 in Parijs voor kamermuziek de norm was.

Het eerste werk ooit dat speciaal voor tenorsaxofoon werd geschreven, is Jean Baptiste Singelée's *Adagio et Rondo, op. 63*, dat op het concours (examen) van het Parijse conservatorium in 1861 het verplichte werk was. Composities vóór die tijd werden aangemerkt als stukken voor saxofoon 'en Sib'.

Uitgegeven werd dit werk, net als *Souvenir de la Savoie, op. 73*, bij *Edition Sax*, de uitgeverij van Sax, waarin hij werken uitbracht die bevriende componisten voor zijn nieuwe instrumenten schreven. Ik koos naast *Adagio et Rondo* voor dit werk, omdat deze twee werken samen een goed beeld geven van de klank van de originele saxofoon, aangezien zij beide in een andere toonsoort staan. Dit levert bij een Adolphe Sax saxofoon een groter verschil op als bij een 20^e-eeuws of modern instrument.

3.4. Instrumentarium

Buescher Aristocrat I tenorsaxofoon, no. 288761, 1939, Buescher mondstuk, Vandoren traditional no. 4 rieten

Adolphe Sax tenorsaxofoon, no 22039, 1861, Adolphe Sax mondstuk, Esser Solo Gold rieten

Collectie Andreas van Zoelen (www.saxophonemuseum.online)

Restauratie en onderhoud saxofoons: Nico Bodewes, Amsterdam, Nederland

Erard no. 1, 2.48 meter, no. 16867, 1843

Restauratie en onderhoud:

Maison Erard; Frits Janmaat en Paul van Hasselt (www.erard.nl)

Engineer, editing en mastering: Christoph Ruetz

Opname locaties:

31 januari 2021, Maison Erard, Enkhuizen, Nederland

20 & 21 februari 2021, Schlossbergsaal, SWR Studios, Freiburg, Duitsland

4. Het concert

Raschèr Saxophone Quartet, solist. Phion; Orkest van Gelderland & Overijssel, Otto Tausk, dirigent.

6 juni 2021, De Vereeniging Nijmegen.

Nederlandse première van *Préludes* van de Turks-Duitse componist Fazil Say.

Dit werk werd opgedragen aan het RSQ, en ontstond in nauwe samenwerking tussen de componist en het RSQ. Daarmee is deze compositie exemplarisch te noemen, zowel waar het gaat om de artistieke inhoud, als de connectie tussen de componist en het RSQ.

De compositie uit 2014 kent vier verschillende delen, waarbij ieder deel geïnspireerd is door een literaire klassieker: Herman Hesse's *Siddhartha*, Fyodor Dostoyevsk's *Witte nachten*, Franz Kafka's *De gedaanteverwisseling* en Albert Camus' *De vreemdeling*.

Say gebruikte motieven uit de diverse complexe werelden van emotie die de literaire werken aanreiken, en combineerde deze met zijn eigen idioom, zoals de dansritmes uit het Midden-Oosten in het vierde deel.

Over deze synergie zegt Fazil Say⁵⁶⁴ zelf:

“All my compositions, as indeed my life does, take place between Eastern and Western musical lineages. Turkish music has a stronger rhythmical character, German music has a great history. Both cultures interact with each other”

De première van het werk vond plaats op 30 november 2015 in het Brucknerhaus in Linz. Uitvoerders waren het Raschèr Saxophone Quartet, het Brucknerorchester Linz, onder leiding van Dennis Russell Davies. De samenwerking werd de dag erna herhaald in de “Goldener Saal” van de Musikverein in Wenen.

Helaas moest omwille van het COVID-19 virus, enkele dagen voor voltooiing van dit proefschrift, het geplande concert worden afgezegd. Om die reden is de Duitse première van het werk online⁵⁶⁵ beschikbaar gesteld.

5. Edities

Glaser, Werner-Wolf. Urtext door Zoelen, Andreas van. *3 Sonaten im alten Stil* uitgave: Svensk Musik, 2020

Arrangementen voor saxofoonkwartet:

Bartók, Bela. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Romanian Christmas Carols I.* Uitgave: Universal Edition, Wenen, 2016

Bartók, Bela. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Romanian Christmas Carols II.* Uitgave: Universal Edition, Wenen, 2018

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Vater Unser.* Uitgave: Universal Edition, Wenen, 2019

Bartók, Bela. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Petit Suite.* Uitgave: Universal Edition, Wenen, 2020

⁵⁶⁴ <https://en.schott-music.com/work-of-the-week-fazil-say-preludes/> geraadpleegd 28-4-2021

⁵⁶⁵ <https://youtu.be/myrjQ539TT4>

Bach, Johann Sebastian. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Italian Concerto*. Uitgave: manuscript.
(opname: Chor. Klang. Saxophon, Raschèr Saxophone Quartet, Rondeau, ROP6170)

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *My Heart is in the Highlands* saxofoonkwartet en
countertenor. Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

Say, Fazil. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Divorce (Boşanmak)*. Uitgave: Schott, Frankfurt, in
voorbereiding

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *An den Wassern zu Babel...* Saxofoonkwartet en orgel.
Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Cantate Domino* saxofoonkwartet en gemengd koor.
Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Veni Creator* saxofoonkwartet en gemengd koor.
Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

IV. Slotbeschouwing

IV. Slotbeschouwing

Voor mij was het, als lid van het Raschèr Saxophone Quartet, als iemand die op latere leeftijd de Raschèr-traditie leerde kennen, maar ook als hoofdvakdocent aan de Fontys Academy of Music and Performing Arts, belangrijk om nu, voor mezelf op dit moment een duidelijke analyse te maken van de Raschèr-traditie.

Er is nu immers nog veel informatie beschikbaar, maar kennis is vluchtig, zeker in een traditie waarin de overlevering vaak mondeling plaatsvindt. Te veel gaat verloren.

Daarnaast was er een aantal aspecten waarvan de vraagstellingen ondertussen mythische proporties had aangenomen, zoals de discussie omtrent de parabolische conus die al dan niet in Buescher saxofoons - maar tot een bepaald bouwjaar (ongedefinieerd) - aanwezig zou zijn en de vermeende link met het gedachtegoed van Adolphe Sax.

Ik merkte dat het voor mij, als lid van het Raschèr Saxophone Quartet, en als vertegenwoordiger van deze traditie, belangrijk was en is om duidelijke antwoorden hierop te kunnen geven. Voor mij persoonlijk betekende dit, dat ik de materie van de grond af, volledig zou moeten onderzoeken, wat ik dan ook gedaan heb, binnen de betekenisvolle academische structuur die een proefschrift aanreikt.

Ik ben hiervoor zeer dankbaar. Niet alleen omdat ik nu antwoorden heb op prangende vragen, maar ook omdat ik hoop dat deze inzichten bij zullen dragen aan een toekomstig florerende Raschèr-traditie. Waar mijn antwoorden en formuleringen onvolledig zijn, en dat zullen ze, ondanks mijn harde werk, ongetwijfeld zijn, ben ik blij dat deze inzichten er zijn, zodat deze in de toekomst gebruikt kunnen worden voor verdere (historische) inzichten. Ik verheug mij erg op de dialoog met collega-onderzoekers en -musici hierover.

Ook ben ik dankbaar voor het feit dat dit onderzoek mijn spel op de saxofoon op veel verschillende onderdelen heeft gevoed. Ik ben een 'completer' musicus geworden. De ontdekkingen, feitelijk, maar ook de ermee samenhangende dwarsverbanden, m.b.t. de Raschèr-traditie, en daarnaast de verworvenheden waar het gaat om het bespelen en begrijpen van Adolphe Sax saxofoons, hebben daaraan een bijzonder stimulerende bijdrage geleverd. Ik zal het de rest van mijn leven bij mij dragen.

Dankzij mijn analyse over de ontwikkeling van het Raschèr Saxophone Quartet tussen 1969 en 2021, kwam ik tot de volgende punten die deze traditie, deze school van spelen, identificeren. Recapitulerend:

1. Het gebruik van saxofoons van het merk Buescher, gebouwd in de eerste helft van de 20^e eeuw, met een mondstuk met een zogenaamde “large chamber”, een grote kamer, met gewelfde binnenwanden. Er bestaat een link tussen dit instrumentarium en de saxofoons van Adolphe Sax.
2. Een saxofoongeluid, waarbij sprake is van een focus op kwaliteit en schoonheid van geluid, individueel zowel als in een coherente kwartetklank.
3. Het gebruik van “Top-Tones”, het hoge register van de saxofoon.
4. Het scheppen van nieuw repertoire en nieuwe richtingen binnen de klassieke muziek gebaseerd op het werk met levende componisten. Met daarbij in het bijzonder een focus op de zoektocht naar diepgaande werken, waarbij de vertolker de schakel kan vormen tussen de componist en de toehoorder in het opnieuw creëren van de spirituele wereld waarin de componist het werk ‘hoorde’ voordat hij het op papier zette.
5. Ruime aandacht voor het pedagogisch werk.
6. Het spelen van de muziek van Bach.
7. Focus op persoonlijke ontwikkeling met betrekking tot kunst, cultuur, filosofie en alle andere disciplines die kunnen bijdragen aan het nog beter uitvoeren van diepgaande nieuwe werken.
8. Het musiceren vanuit een nauwgezet uitgewerkt mentaal toonvoorstellingsvermogen.
9. Het is een vooroordeel dat kennis over, of het zich verdiepen in, de antroposofische leer een vereiste is om ‘in’ de Raschèr-traditie saxofoon te spelen.
10. Volgens Raschèr zou deze traditie een link hebben met het gedachtegoed van Adolphe Sax.

Vanuit deze identificatie van de Raschèr-traditie, werd de structuur van dit proefschrift verder opgebouwd. Echter, niet alle elementen van deze identificatie werden onderzocht voor dit proefschrift.

Het pedagogisch werk, het spelen van de muziek van Bach, en het element over de persoonlijke ontwikkeling werd niet behandeld, evenals het musiceren vanuit het toonvoorstellingsvermogen.

Deze analyse vormde voor mij een vertrekpunt, of liever gezegd, gaf aanknopingspunten om de bestaande vragen te ordenen, en deze zo precies mogelijk van een antwoord te voorzien. Daarnaast heb ik als bijlages data aangeleverd in de vorm van zo volledig mogelijke concert- en repertoirelijsten. Tevens heb ik een overzicht gemaakt van de discografie van zowel Sigurd Raschèr als het Raschèr Saxophone Quartet. Deze data verleenden mij belangrijke inzichten, maar vormen - hoop ik, eveneens een bijdrage aan toekomstig onderzoek.

Als eerste behandelde ik de Buescher saxofoons: waarom speelde Sigurd Raschèr eigenlijk op een Buescher? En vooral: was er een link tussen Buescher- en Adolphe Sax saxofoons?

Om met dat laatste te beginnen: Ferdinand August Buescher bestudeerde een Adolphe Sax saxofoon toen hij zich opmaakte om de allereerste Amerikaanse saxofoon te bouwen. Vanuit dat oogpunt is er dus een directe connectie. Evenwel liet hij zich door het instrument inspireren, vooral waar het gaat om het aanbrengen van verbeteringen, en niet zozeer het exact nabouwen van dit instrument. Dit blijkt onder meer uit de metingen gedaan door Marten Postma, wiens metingen op verschillende momenten tijdens dit doctoraatsonderzoek van buitengewoon grote betekenis zijn geweest. Het gedachtegoed van Adolphe Sax, daar waar het de saxofoon betreft, is echter wel iets wat Buescher, en later ook zijn nauwe medewerkers zoals ‘Doc’ Wagner bezig heeft gehouden. Sigurd Raschèr was vanwege deze verbeteringen enthousiast over de Buescher saxofoon die hij speelde. Hij kon het weten, want hij speelde in zijn begintijd als saxofonist nog op een instrument dat slechts ging tot een lage b, en twee octaafkleppen had.

De grote verbindende factor, waar het gaat om het instrumentarium, tussen Adolphe Sax en Buescher ligt in het gebruik van een mondstuk met een grote kamer, een “large chamber mouthpiece”. Buescher maakte gebruik van hetzelfde principe als Adolphe Sax deed. Overigens, tot de jaren dertig van de vorige eeuw deden nagenoeg alle saxofoonbouwers dit. Dit is ook precies de tijd waarin Sigurd Raschèr zijn carrière begon. Niet alleen was Raschèr enthousiast over de verbeteringen van Buescher saxofoons, hij had ook het gevoel dat de klank van deze instrumenten hem hielpen het oorspronkelijke concept van Sax na te streven, namelijk het realiseren van een flexibele saxofoonklank die in een symfonieorkest een brug kan slaan tussen strijkers en blazers. En in de militaire muziek tussen hout- en koperblazers. Raschèr zag in de eerste fase van zijn carrière het begin van een ontwikkeling, waarbij het mondstuk sterk aan verandering onderhevig was. In plaats van rond werden de binnenwanden van het mondstuk parallel, recht, waardoor de klank steeds snediger werd. Dit op aangeven niet in laatste plaats van de ontwikkeling in de lichte muziek. In dat genre zijn de vereisten voor een saxofoonklank anders dan voor een (symfonie)orkest.

Voor mij was het belangrijk er duidelijk zicht op te krijgen dat de link tussen Raschèr en Buescher puur historisch gezien dus vooral bestaat uit het mondstuk. Buescher instrumenten werden weliswaar gemaakt naar het voorbeeld van de saxofoon van Adolphe Sax, maar waren er geen letterlijke kopie van.

Dat brengt mij tot het volgende punt, de “cône parabolique”, de parabolische conus die Adolphe Sax noemde in zijn eerste patent. Dit was een enorm spannend deel van mijn onderzoek. Een wonderbaarlijk moment was toen de verschillende bronnen uit de 19^e eeuw die ik zeer precies

bestudeerde, met elkaar begonnen te resoneren. Een beeld ontstond, dat ik vervolgens gelukkig tegen verschillende metingen kon aanhouden. De “cône parabolique” zoals Sax die noemde, blijkt over de hele lengte van de saxofoon te vinden te zijn. Iedere saxofoon bestaat uit tenminste drie verschillende buizen (“coniciteiten”), die in verschillend tempo wijder worden. Binnen het concept van de “cône parabolique” wordt het eerste deel, de hals, zeer snel wijd; het tweede deel, het rechte deel van de hals tot aan de bocht onder, waar de kleppen op gemonteerd zijn wordt al minder snel wijd, en het laatste deel, van de bocht tot aan de beker (deze, met zijn extreme coniciteit niet meegerekend), wordt het minst snel wijd. Deze drie coniciteiten beschrijven, bij benadering, een parabool, zoals ik, wederom op basis van de metingen van Postma, visueel heb gemaakt. Sax kijkt al in zijn tweede patent naar alternatieven voor deze bouw, en is niet altijd consequent in het doorvoeren ervan als verschillende leden van de eerste generatie (1838-1866) saxofoons met elkaar vergeleken worden. De parabool blijft iets wat Sax zijn hele leven bezighoudt. Hij ontwierp verschillende opzetbare trechters voor koperinstrumenten, pauken en zelfs een concertzaal, daarbij gebruik makend van het idee dat een parabolische vorm akoestisch gezien wezenlijk betere resultaten op zou leveren.

Het idee dat Jaap Kool en John Edward Kelly in dit verband fanatiek verdedigden, namelijk dat de parabool in de tweede coniciteit van de saxofoon te vinden was, en dat dat deel van de saxofoon onderaan (dus) eivormig was – wat de bijzonder warme en flexibele klankeigenschappen teweeg zouden brengen - is ontkracht. Niet alleen op basis van een groot aantal metingen en waarnemingen, maar ook vanwege het inzicht dat een parabolische bouw van dat deel van het instrument zonder noemenswaardig resultaat zou blijven, meer nog, dat zoiets moeilijk tot onmogelijk te realiseren was - zelfs nog in de 19^e eeuw, waar de industriële revolutie ineens veel meer mogelijk maakte en het de fantasie van uitvinders vleugels gaf. Bedenk je maar dat Adolphe Sax op enig moment niet alleen hooggeschoolde arbeiders, maar gedetineerden in dienst had. Eén van de doorslaggevende bronnen voor mijn onderzoek was een brief van Adolphe Sax aan zijn Duitse tijdgenoot Wieprecht waarin hij de “cône parabolique” ter sprake brengt. Het was zó mooi om op verschillende momenten tijdens het onderzoek Sax zelf aan het woord te kunnen laten en, dankzij de verworven inzichten, de juiste betekenis van zijn woorden te kunnen inschatten.

Vervolgens ben ik nog meer gaan inzoomen op het klank-aspect. Blijkbaar bestaat er, wat de klank betreft, een verbinding tussen Sax en de Raschèr-school met zijn Buescher saxofoons wat de klank betreft. Maar om die duidelijk te kunnen zien moeten we dus helemaal terug naar het begin, naar de Adolphe Sax saxofoons. Begin betekent in dit geval ook specifiek de eerste generatie van Adolphe Sax saxofoons, gebouwd tussen 1838 en 1866.

In heel veel opzichten voelde dit proefschrift voor mij als een culminatie van 25 jaar verzamelen. Niet in de laatste plaats vanwege het feit dat ik verschillende Adolphe Sax instrumenten (zie bibliografie) uit mijn eigen collectie te allen tijde ter beschikking had voor uitgebreid onderzoek. Hetzelfde geldt voor de andere gehanteerde bronnen.

Eerst ben ik gaan onderzoeken wat de materialen precies zijn die in deze 19^e-eeuwse instrumenten gebruikt werden. Natuurlijk bepalen zij ook voor een groot deel de klank. Adolphe Sax gaf in zijn tweede patent aan dat saxofoons van verschillende materialen gemaakt zouden kunnen worden (gebaseerd op het feit dat niet het materiaal, maar de vorm doorslaggevend is). Dat neemt niet weg dat een combinatie van materialen bepalend is voor een authentieke klank. Dit was niet alleen voor de boven beschreven vraagstelling belangrijk, maar ook voor mij als musicus, die immers concerten geeft op Adolphe Sax saxofoons. Op basis van een combinatie van bronnenonderzoek en het bestuderen van deze Adolphe Sax saxen, en andere instrumenten uit de 19^e eeuw uit mijn collectie (zie bibliografie) ontstond een helder beeld van de gebruikte materialen, en schetste ik hun invloed op de klank. Ik hoop ook dat dit onderdeel van het proefschrift een handleiding gaat zijn voor spelers die geïnteresseerd zijn in het musiceren op 19^e-eeuwse saxofoons. Erg vaak nog kom ik ‘gerestaureerde’ 19^e-eeuwse instrumenten tegen waarbij verkeerde polsters worden gebruikt, en waarbij bijvoorbeeld de klephoogte veel te groot is. Dit soort vergissingen hebben een grote invloed op de klank. Ook heb ik geprobeerd uit te leggen welke mondstukken er gebruikt moeten worden, hoe deze eruit zien, en welke problemen er kunnen ontstaan als er met een te modern, of een verkeerd mondstuk op een oude saxofoon wordt gespeeld. Deze problemen kunnen zo groot zijn dat er op die manier niets met het instrument te beginnen is.

Vervolgens, na het materiaal, ben ik de klank van de Adolphe Sax saxofoons gaan onderzoeken. Ook dit was een buitengewoon spannend onderdeel. Natuurlijk ben je wat betreft de klank tijdens de tweede helft van de 19^e eeuw, vooral aangewezen op omschrijvingen van tijdgenoten die per definitie subjectief zijn. Over klank schrijven is zoals ‘dansen over architectuur’. De eerste historische opnames met de fonograaf zijn van later datum. En zoals bij ieder historisch onderzoek moet je de opmerkingen zien in de geest van de tijd. Met dat in het achterhoofd was het leerzaam om te begrijpen hoe tijdgenoten van Sax de zachte, warme, flexibele klank van Sax’ saxofoons waardeerden. De volgende stap was logischerwijs nog eens duidelijk in kaart te brengen wat de redenen voor Sax waren om zijn saxofoons in het muzikale landschap te plaatsen. Dit zou mij de tijdsgeest beter helpen begrijpen, zodat ik de vele beschrijvingen die ik samenvoegde over klank van de tijdgenoten van Sax, beter zou kunnen begrijpen, of liever gezegd, een filter zou kunnen gebruiken zodat een bruikbare ‘vertaling’ naar mijzelf, en de lezer van mijn proefschrift, van de omschrijving van die klank gemaakt kon worden.

Ik heb geprobeerd op basis van historische inzichten uit mijn onderzoek, samen met het beschrijven van mijn eigen ervaringen bij het spelen van deze instrumenten, een handreiking te geven voor diegenen die zich hierin verder willen verdiepen. Ook dankzij het lesgeven werd voor mij de materie inzichtelijker.

Het klinkende resultaat van dit onderzoek is op de nieuwe CD *For Now and Forever*, Etcetera Records KTC 1709, te beluisteren. Op deze CD nam ik op mijn Adolphe Sax tenor uit 1861, samen met een Erard no. 1 uit 1843 twee werken uit *Edition Sax* op, waaronder het historisch gezien eerste werk specifiek voor tenorsaxofoon en piano. Dit om alle bovenstaande inzichten ook in klinkende vorm te presenteren. Naast deze werken klinken op deze CD nieuwe composities voor tenorsaxofoon die voor mij in verschillende bezettingen geschreven zijn. Daarmee gaf ik inhoud aan het onderdeel over de identificatie van de Raschèr-traditie, dat ingaat op de samenwerking met componisten en het opnieuw creëren van de spirituele wereld die de componist 'hoort'. Pijlers van deze traditie. Eén van de werken die ik in dat licht opnam was *Canto Pensieroso* van Emil Hlobil uit 1974, dat een tot nu toe onbekend werk voor tenorsaxofoon en piano was. Ik ontdekte het tijdens mijn doctoraatsonderzoek. Het is een krachtige compositie die zeker zijn plaats in de canon voor tenorsax en piano verdient! De andere componisten die op deze CD zijn vertegenwoordigd, kende ik al van eerdere werken die zij voor mij schreven. Het betreft een selectie van componisten van wie ik overtuigd ben dat zij tijdens het compositie-proces hun 'klinkende interne wereld' vooropstellen. Dankzij dit gegeven droegen zij bij aan het magere originele repertoire voor de tenorsaxofoon. De CD moet als een klinkende versie van mijn proefschrift gezien worden.

Terug naar de Adolphe Sax saxofoon. Een even belangrijk inzicht verkreeg ik na het bestuderen van de geschiedenis van de stemtoon. Ik stelde vast dat ik met mijn pogingen, tijdens recitals, om - vooral vanuit pragmatische overwegingen – met de Adolphe Sax saxofoons samen te kunnen spelen met een modern gestemde vleugel, op een dwaalspoor werd gebracht, zeker waar het de controle betreft, maar vooral waar het de klank van deze instrumenten aangaat. Toen ik het instrument op 435 Hz stemde gaf mijn Adolphe Sax tenor een wezenlijk ander geluid prijs dan ik gewend was. Bovendien, de vondst van een origineel Adolphe Sax mondstuk bracht mij nog een stap verder in de goede richting. Toen ik vervolgens samen met een Erard uit 1843 musiceerde, ging er een wereld voor mij open. Ik begreep de klank, en de dynamische context van deze instrumenten beter, en bouwde voor mijzelf een ander muzikaal kader. Het resultaat dat op de nieuwe CD te horen is, laat voor de eerste keer een Adolphe Sax saxofoon van de eerste generatie horen waarbij gebruik gemaakt is van een origineel Adolphe Sax mondstuk.

Het repertoire voor deze combinatie koos ik uit op basis van een studie naar de werken uit *Edition Sax*, de uitgeverij van Sax. Deze werken zijn dankzij het onderzoek van Leo van Oostrom, eind jaren 1970, beschikbaar. Met gebruikmaking van een toonsoort-analyse van de composities van Jean Baptiste Singelée, stelde ik vast dat deze vroege werken vooral (genoteerd voor de saxofoon) in C, of in mollen klonken. Slechts één werk maakt gebruik van kruizen! Dit gaf mij genoeg informatie om tot een representatieve keuze te komen van twee werken voor de CD. Maar net zo belangrijk is dat ik hoop dat mijn overzicht van de verschillende werken orde schept in de onduidelijkheid over composities van Singelée, evenals de jaartallen van ontstaan, uitgegeven in de *Edition Sax*.

In het laatste hoofdstuk over Top-Tones ging ik na of ook dit een verbinding laat zien tussen Sax en Raschèr. Binnen de Franse saxofoon-traditie zoals geïnitieerd door Marcel Mule werd lange tijd afkeurend gereageerd op het gebruik van het met Top-Tones verkregen hoge register van de saxofoon. Ook dit was voor mij een van de belangrijke vragen die te beantwoorden waren om volgende generaties spelers een objectief en geïnformeerd antwoord te kunnen geven over de samenhang. Het blijkt dat Adolphe Sax zelf deze Top-Tones heeft gespeeld. Evenwel zag hij voor een groot deel van de saxofonisten problemen in het kunnen realiseren van dit bereik, en voorzag hij in alternatieve bereiken. Slechts 'solisten' zouden zich moeten bezighouden met het gebruik van dit hoge register. Het is ongetwijfeld vanwege de moeilijkheid in het realiseren van dit deel van de omvang, dat het in onbruik geraakt is. Op basis van mijn ervaringen (ik maakte een Top-Tone tabel voor Adolphe Sax tenorsaxofoon zodat het bereik dat Kastner en Sax in het overzicht van de bereiken uit 1844 aangaven, beschikbaar is), kan ik melden dat dit bereik op een Adolphe Sax moeilijker te realiseren is dan op een modern instrument.

De overige punten die betrekking hebben op de identificatie, zoals het pedagogische aandeel van de Raschèr-traditie, blijken uit de context van dit proefschrift. Verder ben ik ook niet ingegaan op het spelen van Bach, omdat dit de omvang van dit proefschrift zou overschrijden. Bovendien hebben collega-onderzoekers zoals Henk van Twillert zich hierover al gebogen.

Aan het einde van dit veelomvattende proces voel ik alleen maar grote dankbaarheid. Aan Sax, aan Kastner, aan Raschèr, aan al die anderen die zich met grote geestdrift hebben ingespannen om de saxofoon een plaats te verlenen in het muzikale veld. Grote dankbaarheid ook daarvoor, dat ik in de gelegenheid ben geweest dit onderzoek te kunnen doen, omdat het voor mij een ongelooflijke hoeveelheid nieuwe kennis, inzichten, dwarsverbanden, én aanzetten voor verder onderzoek aanreikte. Ook voor mij als actief musicus is dit werk in de laatste vijf jaar van onschatbare waarde geweest. Dankbaarheid ook nogmaals, aan al diegenen die ik in mijn dankwoord noemde, voor hun bijstand in dit, soms toch moeilijke en intense proces. Ik zal dit nooit vergeten.

Aan het einde van deze slotbeschouwing zou ik graag een belofte gestand willen doen die ik aan Koning Albert II, Koning der Belgen, 21 jaar geleden deed. Na een concert dat ik als solist met een symfonieorkest voor hem mocht spelen tijdens een staatsbezoek in Nederland, vroeg hij mij hem te beloven, dat overal waar ik kom, ik uit moet dragen dat Adolphe Sax uit België kwam en niet uit Frankrijk! Met een diepe buiging voor hem, en voor zijn landgenoot Adolphe Sax, doe ik dat bij dezen, als besluit van mijn proefschrift.

Andreas van Zoelen, april 2021

V. Bibliografie

V. Bibliografie

1. Primaire bronnen:

1.1. Patenten:

Sax, Adolphe. *1^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patent nummer 3226, 21 maart 1846

Sax, Adolphe. *2^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patent nummer 70894, 19 maart 1866

Sax, Adolphe. *3^e patent op de saxofoon (Frankrijk)*, patent nummer 139884, 16 januari 1881

Sax, Adolphe. *Patent op de saxofoon (België)*, patent nummer 5469, 7 december 1850

Bovenstaande patenten zijn te vinden in:

Dullat, Günter. *200 Jahre Patente, Privilegien und Gebrauchsmuster im internationalen Holz- und Metallblasinstrumentenbau* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2010)

Voor het eerste patent van Adolphe Sax uit 1846 gebruikte ik een herdruk van het Institut National de la Propriété Industrielle (Paris, Edipso, 2003)

1.2. Primaire literatuur:

Bajer, Jiří. *Emil Hlobil* (Praag, Panton, 1984)

Berlioz, Hector. *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration* (Paris, Schonenberger, 1843)

Comettant, Oscar. *Histoire d'un inventeur au dix-neuvième siècle, Adolphe Sax, ses ouvrages et ses lutes* (Paris, Pagnerre, 1860)

Fétis, François-Joseph. *Biographie Universelle des musiciens, deuxième édition* (Paris, Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie, 1867 (tome septième))

Fétis, François-Joseph. *Exposition Universelle de 1867 à Paris - Rapport du Jury International – Instruments de Musique* (Paris, Paul Dupont, 1867)

Gevaert, François-Auguste. *Histoire et théorie de la musique de l'antiquité*, II (Gand, Annoot-Braeckman, 1881)

Kastner, Jean-Georges. *Manuel Général de Musique Militaire* (Paris, Firmin Didot Frères, 1848)

Kastner, Jean-Georges. *Traité Général d'Instrumentation* (Paris, Philipp et Cie., 1837), Supplément, 1844

Lajarte, Théodore de. *Instruments-Sax et Fanfare Civiles* (Paris, Librairie des Auteurs et Compositeurs, 1867)

Mahillon, Victor-Charles. *Éléments d'acoustique musicale et instrumentale* (Brussel, Mahillon, 1874)

Pierre, Constant. *Les Facteurs d'instruments de musique (Les luthiers et la facture instrumentale précis historique)* (Paris, Ed. Sagot, 1893)

Pontécoulant, Le Comte Ad. De. *Organographie ; Essai sur la Facture Instrumentale ; Art, Industrie et Commerce* (Paris, Castel, 1861)

Raschèr, Sigurd, samenstelling Patrick, Lee. *The Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014)

Richter, Otfried. *Würzburger Hefte zur Musikpädagogik*, vol. 5: "Werner Wolf Glaser (1913-2006), Exilkomponist und Musikpädagoge. Lebensabschnitte und Werkauszüge mit einem ausführlichen Briefwechsel mit Sigurd Raschèr und Philipp Jarnach" (Weikersheim, Markgraf, 2014)

Riemann, Hugo. *Dictionnaire de Musique* (Paris Perrin, 1899)

Sax, Adolphe. *De la nécessité des musiques militaires* (Paris, librairie centrale, 1867)

Sax, Adolphe. *Salle de théâtre[sic]-Sax : son but et ses avantages* (Paris, V. Filion et Cie., 1873)

Thiels, Victor. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* (Paris, Delagrave, 1927)

1.3. Krantenartikelen:

Advertentie in: *La Presse, Instrumens [sic] de Musique de M. Ad. Sax* (23 maart 1844), geen nummering

Berlioz, Hector. In: Feuilleton du Journal des Débats (13 april 1851), 1-2 gelezen op <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats510413.htm>, geraadpleegd op 23-7-20

Berlioz, Hector. In: Feuilleton du Journal des Débats, *Exposition de l'industrie* (21 augustus 1849), 1-2, www.hberlioz.com/feuilletons/debats490821.htm, geraadpleegd op 23-7-20

Berlioz, Hector. In: Feuilleton du Journal des Débats, *Exposition Universelle* (12 januari 1856), 3 gelezen op <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats560112.htm>, geraadpleegd op 23-7-20

Berlioz, Hector. In: Feuilleton du Journal des Débats, *Théâtre [sic] de l'opéra-comique* (12 juni 1842), 1-3, <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats420612.htm>, geraadpleegd op 23-7-20

Elwart, A. In: *L'illustration, Audition des Instruments récemment Inventés par M. Adolphe Sax* (16 juli 1864), 47-48

Elwart, A. In: *Le journal illustré, Abd-El-Kader chez Adolphe Sax* (5-12 november 1865), 356, 358

Luchet, Auguste. In: *Le Monde Illustré, Courrier de l'Exposition Universelle, La Vitrine de M. Adolphe Sax* (10 augustus 1867), 91, 93

Luchet, Auguste. In: *Le Monde Illustré, Courrier de l'Exposition Universelle, Les Inventions de M. Adolphe Sax* (30 november 1867), 339, 341

Luchet, Auguste. In: *Le Monde Illustré, M. Adolphe Sax* (15 augustus 1863), 108-109

Monselet, Charles. In: *Le Monde Illustré, Courrier de l'Exposition Internationale. M. Adolphe Sax* (3 januari 1863), 11-14

Onbekende auteur. In: L'illustration, Journal Universel, *Instruments de M. Alphonse Sax* (datum onbekend), 320

Vauvert, Maxime. In: Le Monde Illustré, *Concert donné à Bruxelles, pour l'audition des nouveaux instruments de M. Adolphe Sax* (24 september 1864), 208

1.4. Methoden:

Kastner, Jean-Georges. *Méthode Complète et Raisonnée de Saxophone* (Paris, Troupenas-Brandus, 1846, 22) [De Brandus edities zijn van na 1850]

Cokken, Jean-François Barthélémy. *Méthode complète de saxophone* (Paris, J. Meissonnier et Fils, 1846)

Hartmann (Aîné), *Méthode élémentaire de saxophone* (Paris, Schonenberger, 1846)

Klosé, Hyacinth. *Méthode complète des saxophones* (Paris, Alphonse Leduc, 1866)

Mayeur, L. *Grande Méthode complète de saxophones* (Paris, Léon Escudier, 1878)

Boscher, A. *Méthode de saxophone-baryton (ou sarrusophone) en mi bémol* (Paris, David, 1875)

Beeckman, Nazaire. *Méthode de saxophone soprano* (Paris, Ikelmer, 1874)

Beeckman, Nazaire. *Méthode de saxophone alto* (Paris, Ikelmer, 1874)

Beeckman, Nazaire. *Méthode de saxophone ténor* (Paris, Ikelmer, 1874)

Beeckman, Nazaire. *Méthode de saxophone baryton* (Paris, Ikelmer, 1874)

Beeckman, Nazaire. *Méthode de saxophone basse* (Paris, Ikelmer, 1874)

Fischer, Carl. *New and Revised Edition of Celebrated Tutors* (New York, Fischer, 1889)

Thiels, Victor. *Méthode complète pour tous les saxophones* (Paris/Bruxelles, Lemoine, 1903)

Ville, Paul De. *The Universal Method for the saxophone* (Fischer, New York, 1908)

Vereecken, Ben. *Foundation to Saxophone Playing, an Elementary Method* (Fischer, New York, 1917)

Vereecken, Ben. *The Saxophone Virtuoso, an Advanced Method* (Fischer, New York, 1919)

Cragun, J. Beach. *Cragun Conservatory Method for the Saxophone* (Chicago, Rubank, 1923)

Fitz-Gerald, John. *Practical Tutor for the Saxophone* (London, Hawkes & Son, 1927)

Wiedoeft, Rudy. *Complete Modern Method to the Saxophone* (New York, Robbins, 1927)

Combelle, François. *Grande Méthode Moderne et Complète*, 3^e druk (Paris, Selmer, 1910)

Raschèr, Sigurd M. *Top-Tones for the Saxophone, Four-Octave Range* (New York, Fischer, 1941)

Bumcke, Gustav. *Saxophon Schule* (Benjamin, Leipzig/Hamburg/London, 1926)

Luckey, Robert A. *Saxophone Altissimo: High Note Development for the Contemporary Player* (Lafayette, Olympia Music Publishing, 1992)

Nash, Ted. *Studies in High Harmonics* (Wisconsin, Hal Leonard, 1985)

1.5. Brochures:

“the Saxophone’ starring Sigurd Rascher [sic]” Buescher Band Company (1957)

“The Rascher [sic] Saxophone Chamber Orchestra”, Schrijver en uitgave onbekend

1.6. Recensies:

Auteur onbekend. In: Leeuwarder Courant, *Saxofoonkwartet op slotconcert FO* (20 juni 1986), nummering onbekend

Degens, Ralph. In: Trouw, *Vitale klank heeft lijfelijke werking* (15 maart 1986), 17

Zoelen, Andreas van. *119 reviews on Sigurd Raschèr’s performances in The Netherlands, 1932-1967* (Tegelen, Van Zoelen, 2013)

Zwol, Els van. In: Leeuwarder Courant, *Pregnant slotconcert van het Frysk Orkest* (26 juni 1986), 21

1.7. Partituren:

Hlobil, Emil. *Canto Pensieroso* (1976), op. 97

Singelée, Jean Baptiste. *Adagio et Rondo*, op. 63, 1859

Singelée, Jean Baptiste. *Souvenir de la Savoie*, op. 73, 1860

1.8. Overige:

Raschèr, Carina. *Pionier des klassischen Saxophons, Sigurd Rascher [sic] zum 90sten Geburtstag*, persoonlijke aantekening (ongepubliceerd), archief Carina Raschèr

Raschèr, Carina. *SIGURD M. RASCHER’s [sic] 90th birthday, Born May 15th, 1907, Pioneer of the classical saxophone*, persoonlijke aantekening (ongepubliceerd), archief Carina Raschèr

W.W. Wagner. *Brief aan Sigurd Raschèr* (8 november 1967) uit collectie persoonlijke stukken Sigurd Raschèr.

W.W. Wagner. *Brief aan Sigurd Raschèr* (15 januari 1979) uit collectie persoonlijke stukken Sigurd Raschèr.

Marcilly-Sax, A. Millet de. *Brief aan Sigurd Raschèr* (6 december 1937), archief Carina Raschèr

1.9. Interviews:

Interviews gehouden met: (op chronologisch volgorde)

Carina Raschèr	22 maart 2018	Lörrach, Duitsland
Bruce Weinberger	28 maart 2018	Basel, Zwitserland
Linda Bangs	13 mei 2018	Gärtringen-Rohrau, Duitsland
Kenneth Coon	14 oktober 2018	Freiburg, Duitsland
Christine Rall	8 december 2018	Gundelfingen, Duitsland
Harry White	9 december 2018	Basel, Zwitserland
Elliot Riley	10 januari 2019	Schriftelijk
Claude Delangle	14 oktober 2020	Tilburg, Nederland

1.10. Radio-interviews met het Raschèr Saxophone Quartet:

Richter, Elisabeth “...klassisch zu viert auf Blech und Holz. Das Raschèr Saxophone Quartet und die Folgen” NDR Kultur Welt der Musik, radiouitzending 3 februari 2020, 20-22 uur.

1.11. Historische opnames:

Naam artiest	Titel	Jaar	Informatie label/uitgave
Eugene Coffin	Sea Flower Polka	1896	Columbia Phonograph Company
<i>H. Benne Henton als solo-artiest:</i>			
H. Benne Henton	Laverne	1916	Victor 18149
H. Benne Henton	Lanette	1916	Victor 18117
H. Benne Henton	Nadine; Waltz caprice	1919	Edison 80472
H. Benne Henton	Laverne	1919	Edison 3737/Edison 80461
<i>H. Benne Henton in Conway's Band:</i>			
H. Benne Henton	When you and I were young, Maggie	1917	Victor 18344
H. Benne Henton	Aloha oe	1917	Victor 18344
Jean Moeremans	Carnival of Venice, arr. Arban	1904	Victor 2854/Victor 16244/Gramophone 9365/Victor 62541
Jean Moeremans	Old Folks at Home	1904	Victor 2847/Victor 16268
Jean Moeremans	The Merry Postillion	1904	Victor 2971
Jean Moeremans	The Gypsy's Serenade	1904	Victor 4034/Victor 16272

1.12. Radio interviews met Sigurd Raschèr

Boston Public Radio, (Morning Pro Musica), 15 mei 1987, interviewer Robert J. Lurtsema

Onbekend radiostation Duitsland, 1991 interviewer Klaus Trappmann

1.13. Historische instrumenten:

Adolphe Sax, gerestaureerd:

Sopraansaxofoon no. 33923, 1869, origineel Adolphe Sax mondstuk, Vandoren vintage rieten 4. Restaurateur onbekend.

Altsaxofoon no. 31184, 1866, origineel Adolphe Sax mondstuk/ ongemerkt mondstuk, Rillion 7S rieten no.4, instrument gerestaureerd door Marc van Mil, Kerkdriel

Tenorsaxofoon no. 21238, 1861, origineel Adolphe Sax mondstuk, Vandoren vintage rieten 5, instrument gerestaureerd door Nico Bodewes, Amsterdam

Tenorsaxofoon no. 22039, 1861, origineel Adolphe Sax mondstuk, Vandoren vintage rieten 5, instrument gerestaureerd door Nico Bodewes, Amsterdam

Baritonsaxofoon no. 32643, 1867, ongemerkt houten mondstuk, Vandoren rieten 4, instrument gerestaureerd door Nico Bodewes, Amsterdam

Adolphe Sax, niet gerestaureerd:

Sopraansaxofoon no. 25763, 1863

Altsaxofoon no. 39528, 1876

Tenorsaxofoon no. 40535, 1879

Baritonsaxofoon no. 39083, 1876

Overige 19^e-eeuwse saxofoons:

Kessels Tilburg	sopranino	laat 19 ^e eeuw
Couesnon & Cie	sopraan	1895
Kessels Tilburg	sopraan	laat 19 ^e eeuw
Mahillon	sopraan	laat 19 ^e eeuw
Millereau	sopraan	tweede helft 19 ^e eeuw
Naamloos, sopraan, laat 19 ^e eeuw	sopraan	laat 19 ^e eeuw
Adolphe Sax Jr.	alt	
Association Générale, <u>in spiegelbeeld gebouwd</u>	alt	omstreeks 1890
Birker, Tilburg	alt	vroeg 20e eeuw
Buffet Crampon	alt	1881
Buffet Crampon, Evette & Schaeffer	alt	laat 19 ^e eeuw
Gaubert, alt	alt	tweede helft 19 ^e eeuw
Halari	alt	1870-1890
Halari-Sudre	alt	Laat 19 ^e eeuw
Kessels, Tilburg	alt	omstreeks 1910
Konefa	alt	late jaren 1920
Lacreusette & Quandieu	alt	tweede helft 19 ^e eeuw
Lambrecht, Brussel	alt	vroeg 20e eeuw

Thibouville Lamy	alt	tweede helft 19 ^e eeuw
Adolphe Sax Jr./Selmer	tenor	1928
Gautrot Marquet	tenor	1875-1877
Lacreusette & Quandieu	tenor	tweede helft 19 ^e eeuw
Mahillon	tenor	begin 20 ^e eeuw
Millereau	tenor	tweede helft 19 ^e eeuw
Ph. Hakkert Jr., Rotterdam	tenor	laat 19 ^e eeuw
Thibouville-Cabart	tenor	na 1866
Association Générale	bariton	tweede helft 19 ^e eeuw
Lacreusette & Quandieu	bariton	tweede helft 19 ^e eeuw
Van Engelen, Lier	bariton	tweede helft 19 ^e eeuw
Buffet Crampon, Evette & Schaeffer	bas	midden jaren 1910

Buescher saxofoons:

c-sopraan	True-Tone	1923-1924
alt	Aristocrat	1950
alt	Academy "Simple-Simon"	Rond 1950
c-melody	True-Tone	1919
tenor	Aristocrat I	1939
bariton	Aristocrat "Big-B"	1949

2. Secundaire literatuur:

2.1. Publicaties:

Asensio Segarra, Miguel. *Adolphe Sax y la fabricación del saxofón* (Valencia, Rivera Mota, 1999)

Bacon, Tony, et al., *The Sax & Brass Book, saxophones, trumpets and trombones in jazz, rock and pop* (London, Balafon, 1998)

Billard, François, Billard, Yves. *Histoires Du Saxophone* (Castelnau-le-Lez, Climats, 1995)

Chautemps, J.L., Kientzy, D., Londeix, J.M. *Le Saxophone* (Paris, J.-C. Lattès/Salabert, 1987)

Cottrell, Stephen. *The Saxophone* (New Haven/London, Yale University Press, 2012)

Delage, Jean-Louis. *Adolphe Sax et le Saxophone* (Lyon, Editions Josette, 1992)

Diverse auteurs. *Woodwind Anthology, Volume 2* (Northfield, The Instrumentalist Company, 1992)

Dombrowski, Ralf. *Saxofon* (Kassel, Bärenreiter, 2010)

Dullat, Günter. *Faszination Saxophon, der Saxophonbau auf Deutschsprachigem Gebiet* (Markneukirchen, Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen e.V., 2016)

Dullat, Günter. *Holzblasinstrumentenbau* (Celle, Moeck, 1990)

- Dullat, Günter. *Saxophone, Erfindung und Entwicklung einer Musikinstrumentenfamilie und ihre bedeutenden Hersteller* (Wilhelmshaven, Noetzel, 2011)
- Dumoulin, G  ry. *Catalogus SAX 200* (Brussel,   ditions du Perron, 2014)
- Elsenaar, E. *De Saxophone* (Hilversum, Lispet, 1947 (2e druk), 1943 (1   druk))
- Ferron, Ernest. *The Saxophone is my voice*, (Paris, International Music Diffusion, 1997)
- Gee, Harry R. *Saxophone Soloists and Their Music* (Bloomington, Indiana University Press, 1986)
- Gilson, Paul, Remy, Albert. *Les Géniales Inventions d'Adolphe Sax / La Vie Tourment  e d'Adolphe Sax* (Brussel, Institut National Belge de Radiodiffusion, 1939)
- Guilloux, Yves. *Selmer Paris, Saxophones, the Essentials* (Paris,   ditions Selmer, 2006)
- Haine, Malou, Keyser, Ignace De. *Catalogue des instruments Sax au Musée Instrumental de Bruxelles* (Brussel, Musée Instrumental, 1980)
- Haine, Malou, Keyser, Ignace De. *Saxinstrumenten* (Brussel, renaissance du Livre/MiM, 2013)
- Haine, Malou, Mee  s, Nicolas. *Dictionnaire des facteurs d'instruments de musique en Wallonie et à Bruxelles, du 9   siècle à nos jours* (Luik/Brussel, Mardaga, 1986)
- Haine, Malou. *Adolphe Sax, sa vie, son œuvre, ses instrument de musique* (Brussel,   ditions de l'Université de Bruxelles, 1980)
- Haine, Malou. *Les facteurs d'instruments de musique à Paris au 19   siècle* (Brussel,   ditions de l'Université de Bruxelles, 1985)
- Harvey, Paul. *Saxophone* (London, Kahn & Averill, 2002)
- Hochheim, Matthias. *Saxwelt, das Deutsche Saxophonbuch* (Norderstedt, Books on Demand, GmbH, 2004)
- Horwood, Wally. *Adolphe Sax, 1814-1894, his life and legacy* (Bramley, Bramley Books, 1979)
- Ingham, Richard. *The Cambridge Companion to the Saxophone* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998/2008) 6e druk
- Kelly, John Edward. *The Acoustics of the Saxophone from a Phenomenological Perspective* (Daedalian Music Publications, 2006)
- Kochnitzky, Leon. *Sax and his saxophone* (North American Saxophone Alliance, 1949/1985) 4e druk
- Kool, Jaap. *Das Saxophon* (Leipzig: J.J. Weber, 1931, Faks.-Ausg. Erwin Bochinsky, 1989)
- Kool, Jaap. vertaling Gwozdz, Lawrence. *Das Saxophon, the Saxophone* (Herts, Egon Publishers Limited, 1987)
- Ladwig, Uwe. *Saxofone, ein Kompendium* (Wahlwies, Ladwig, 2016)
- Lindemeyer, Paul. *Celebrating the Saxophone* (New York, Hearst Books, 1996)
- Londeix, Jean-Marie. *A Comprehensive Guide to the Saxophone Repertoire* (Cherry Hill, Roncorp, 2003)

- Londeix, Jean-Marie. *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 1 (1814 à 1899) Adolphe Sax* (Sampzon, Delatour, 2017)
- Londeix, Jean-Marie. *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 2 (1900 à 1942) Internationalisation du saxophone* (Sampzon, Delatour, 2019)
- Londeix, Jean-Marie. *Pour une histoire du saxophone et des saxophonistes : Livre 3 (1942 à 2000) Le saxophone de concert* (Sampzon, Delatour, 2020)
- Lunte, Frank, Müller-Elschner, Claudia. *Saxophone, ein Instrument* (Berlin, Nicolai, 2014)
- Marzi, Mario. *Il Saxofono* (Varese, Zecchini, 2009/2016)
- Onbekende auteur. *The Story of the Saxophone* (Elkhart: Buescher Band Company, 1926)
- Oostrom, Leo van. *100+1 Saxen* (Amsterdam, Edition Sax, 2009)
- Ottaviano, Roberto. *Il Sax* (Padova, Franco Muzzio Editore, 1989)
- Perrin, Marcel. *Le Saxophone* (Paris, l'Harmattan, 1994)
- Rorive, Jean-Pierre. *Adolphe Sax* (Brussel, Racine, 2004)
- Rousseau, Eugene. *Marcel Mule: His Life and the Saxophone* (Shell Lake, Étoile, 1982), 96
- Sachs, Curt. *Real-Lexikon der Musikinstrumente* (Berlin: Julius Bard, 1913), 334
- Schölch, Hartmut. *Sax Couples* (Waldshut-Tiengen, Kulturamt, 2014)
- Segell, Michael. *The Devil's Horn* (New York, Picador, 2005)
- Teal, Larry. *The Art of Saxophone Playing* (Miami, Summy-Birchard Inc., 1963)
- Thiollet, Jean-Pierre. *Sax, Mule & Co. Marcel Mule ou l'éloquence du son* (Milon-La Chapelle, Éditions H&D, 2004)
- Tressos, Gilles. *Le saxophone et ses méthodes. Une histoire de l'enseignement de l'instrument (1846-1942)* in *Une histoire du saxophone par les méthodes parues en France, 1846-1942, sous la direction de Pascal Terrien* (Sampzon, Delatour, 2014)
- Ventzke, Karl, Raumberger, Claus, Hilkenbach, Dietrich *Die Saxophone* (Frankfurt/Main: Erwin Bochinsky, 1987/2001)
- Waterhouse, William. *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors* (London, Bingham, 1993)
- Zermani, Andrea. *Saxo, l'instrument mythique* (Paris, Gründ, 2004)
- Zoelen, Andreas van. *De ontwikkeling van de klassieke saxofoon in Nederland* (Tilburg, Fontys Hogeschool voor de Kunsten, 2013)

2.2. Websites:

- Beardsley, Roger, Leech-Wilkinson, Daniel. *A Brief History of Recording to ca. 1950*
https://charm.rhul.ac.uk/history/p20_4_1.html, geraadpleegd 31-3-21

Discography of American Historical Recordings

<https://adp.library.ucsb.edu/index.php/basic/search>, geraadpleegd 20-12-20

Library of Congress. *Notated Music*. "Sea Flower" Polka

<https://www.loc.gov/item/sm1883.06960/>, geraadpleegd 20-12-20

Mitroulia, Eugenia, Myers, Arnold. *List of Adolphe Sax Instruments*

<http://homepages.ed.ac.uk/am/gdsl.html>

Onbekende auteur(s). Institut Interpretation, Hochschule der Künste Bern, Forschung, Saxhorn

www.hkb-interpretation.ch/projekte/saxhorn, geraadpleegd 23-7-20

Onbekende auteur(s). The [De]Evolution of the Buescher "400" Alto Saxophone

<https://nationalsaxophonemuseum.com/news/post/buescher-alto-400-saxophone>, geraadpleegd 17-3-21

Onbekende auteur(s). The Buescher True Tone

<http://www.saxpics.com/?v=mod&modID=1#sub4>, geraadpleegd 21-3-21

Onbekende auteur(s). Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen, Lengtematen

<https://www.dwc.knaw.nl/biografie/christiaan-huygensweb/eenheden/lengtematen/> geraadpleegd 8-1-21

Onbekende auteur(s). List of works by Jean Baptiste Singelée

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Jean_Baptiste_Singel%C3%A9e, geraadpleegd op 4-1-21

Postma, Marten. A Tribute to Sax

<http://sax.mpostma.nl/CP/Inleiding.html>, geraadpleegd 9-2-18

Willis, Sarah. Horn Exercises, the Inside Story

<https://www.youtube.com/watch?v=MWcOwgWsPHA>, geraadpleegd 28-12-20

2.3. Dissertaties:

Barrett, Gregory. *Development of the Clarinet*, 1999

(<https://www.niu.edu/gbarrett/resources/development.shtml>) geciteerd in Matthew Guy Lombard, *A "Revolution in the Making": Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone* (PhD diss., University of California, 2019)

Bertels, Kurt. *Een ongehoord geluid. De ontsluiting en contextualisering van de Brusselse saxofoonklas (1867-1904): naar een historisch geïnformeerde uitvoeringspraktijk*. (PhD diss., Vrije Universiteit Brussel, 2020)

Bro, Paul Alan. *The Development of the American-made Saxophone: A Study of Saxophones Made by Buescher, Conn, Holton, Martin, and H.N. White* (PhD diss., Northwestern University, 1992)

Deans, Kenneth N. *A comprehensive performance project in saxophone literature with an essay consisting of translated source readings in the life and work of Adolphe Sax* (PhD diss., University of Iowa, 1980)

- Greenwood, Nancy Lynne. *Louis Mayeur, his life and works for saxophone based on opera themes* (PhD Diss., University of British Columbia, 2005)
- Hemke, Frederick L. *The Early History of the Saxophone* (PhD diss., University of Wisconsin-Madison, 1975)
- Leeson, Cecil. *The basis of saxophone tone production, a critical and analytical study* (PhD diss., Chicago Musical College, 1978)
- Lombard, -Matthew Guy. A "Revolution in the Making": Rediscovering the Historical Sonic Production of the Early Saxophone (PhD diss., University of California, 2019)
- Mitroulia, Eugenia. *Adolphe Sax' Brasswind Production with a Focus on Saxhorns and Related Instruments* (PhD Diss., University of Edinburgh, 2011)
- Nederveen, Cornelis. *Acoustical aspects of woodwind instruments*, (Diss., Technische Hogeschool Delft), 1969
- Noyes, James Russell. *Edward A. Lefebre (1835-1911), Preeminent Saxophonist of the Nineteenth Century* (PhD diss., Manhattan School of Music, 2000)
- Ronkin, Bruce. *The Music For Saxophone And Piano Published By Adolphe Sax* (PhD diss., University of Maryland, 1987)
- Scavone, Gary. *An acoustic analysis of single-reed woodwind instruments with an emphasis on design and performance issues and digital waveguide modeling techniques* (PhD Diss., Stanford University), 1997
- Viliers, Abraham Albertus de. *The development of the saxophone 1850-1950: its influence on performance and the classical repertory* (Magister Musicae Diss., University of Pretoria, 2014)
- Wiseler, Joelle. *Old music as a saxophonist* (Conservatorium Maastricht, 2011)
- Woodward, Patricia Jovanna. *Jean-Georges Kastner, Traité Général d'Instrumentation: A translation and commentary* (PhD Diss., University of North Texas, 2003)
- Wyman, Frederik Stearns. *An Acoustical Study of Alto Saxophone Mouthpiece Chamber Design* (PhD Diss., Eastman School of Music, 1972)

2.4. Necrologieën:

- Auteur onbekend (CR), *Pionier des klassischen Saxophons, Sigurd M. Rascher [sic] starb mit dreiundneunzig Jahren in den USA* in NMZ (Neue Musik Zeitung) 4/01, pag. onbekend
- Auteur onbekend, *Sigurd [sic!] Rascher [sic] starb mit 93 Jahren in den USA* in: ,Rohrblatt, uitgave 2, 2001, 92
- Caravan, Ronald. *Sigurd M. Rascher [sic], May 15, 1907-February 25, 2001, A Unique and Superlative Musical Legacy* in: The School Music News, April 2001, 10-11
- Cohen, Paul et al., *Sigurd Rascher [sic], 1907-2001* in: NASA update, May/June 2001, 4-5
- Kelly, John Edward. *Musical Pioneer & Beacon of Idealism: Sigurd M. Rascher [sic] (15 May, 1907 – 25 February, 2001)*, gepubliceerd op www.johnedwardkelly.com, 2001.

Martin, Douglas. *Sigurd Rascher[sic], 94, Who Showed the Sax Could Be Classy* in: New York Times, Obituaries, March 26, 2001, B6

2.5. Artikelen (niet wetenschappelijk):

Steiger, Adrian von. *Das Saxhorn auf der Opernbühne* in: Das Orchester (vol. 4, 2015) 44-45

Braun, Gerhard. *Rascher Saxophone Quartet: Ein Porträt* in: Tibia (Ausgabe 2/93) 457

Demmler, Jürgen. *Einer der führenden Saxophonisten seiner Zeit. Sigurd M. Rascher [sic] wurde neunzig* in: ,Rohrblatt (2, juni 1997) 50-51

Häyrynen, Antti. *Saxophones in a Nordic landscape* in: Nordic Sounds, NOMUS (no. 3, 1996) 17-21

Wekkens, Emile. *Ein Instrument mit vier Köpfen* in: Neue Musik Zeitung (7-8/99) pag. onbekend

Noyes, James. *Rascher [sic] Saxophone Quartet* in: Saxophone Journal (July/August 1999) 32-41

Tenzer, Gerhard. *Sopranino - „ein kleines Biest“* in: Musik zum Lesen (Ausgabe 03/01), 6-11

Goodson, Steve. *The Evolution and Development History of Saxophone Keywork* gepubliceerd op: <https://ne-np.facebook.com/groups/classicalsaxophone/permalink/2581946532044769/>, 2019

Kampmann, Bruno *Licences accordées par Adolphe Sax à ses concurrents pour la fabrication des cuivres* in: Actes du colloque Paris : un laboratoire d'idées, facture et répertoire des cuivres entre 1840 et 1930, Cité de la Musique / Historic Brass Society (29 juin/1er juillet 2007) 219-232, gedownload van http://www.citedelamusique.fr/pdf/insti/recherche/colloques_factures/kampman.pdf, 20-11-20

Delangle, Claude. *Interview with the Legendary Marcel Mule on the History of Saxophone Vibrato* in: Australian Clarinet and Saxophone (March 1998) 5-11

Noyes, James. *Saxophone Aptitude Test* gepubliceerd op: www.jamesnoyes.com/docs/Saxophone%20Aptitude%20Test.doc, geraadpleegd 21-12-20

2.6. Artikelen (wetenschappelijk):

Eveno, Caussé, Curtit en Dalmont. *Influence of pad "resonators" on a saxophone* (Stockholm, Conference paper, SMAC, 2013)

Haine, Malou, Keyser, Ignace De. *Le musée instrumental d'un artiste inventeur: la collection privée d'Adolphe Sax* in: Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap (Vol. 70, 2016), 149-164

Haine, Malou. *Les facteurs d'instruments de musique français aux expositions nationales et universelles du XIXe siècle* gepubliceerd op : <https://www.dsi.cnrs.fr/ExpoUnivXIXe.htm>, 2007

Howe, Robert. *The Invention and Early Development of the Saxophone* (Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 29, 2003), 97-180

Keyser, Ignace De. *Hoe kwam de saxofoon in de jazz* in: Aktief, ledenblad van het Masereelfonds, (april-mei-juni 2014, nummer 3 van 8), 11

Keyser, Ignace De. *The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century* in: Historic Brass Society Journal (Vol. 15, 2003) 233-258

Mitroulia, Eugenia, Myers, Arnold. *Adolphe Sax: Visionary or Plagiarist?* In: Historic Brass Society (Vol. 20, 2008), 93-141

Postma, Marten. *“Le cône parabolique”* in: Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap (Vol. 70, 2016), 77-89

Rice, Albert. *Making and Improving the Nineteenth-Century Saxophone* (Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 35, 2009), 81-122

Rose, Timothy S. *The Early Evolution of the Saxophone Mouthpiece* (Journal of the American Musical Instrument Society (Vol. 46, 2020), 99

2.7. Catalogi tentoonstellingen:

Visser, Rien de et al. *Tromp Muziek Biënnale 1994, de Saxofoon* (Eindhoven, Stichting Dr. Jr. Th. P. Tromp Muziek Concours voor de Benelux, 1994)

Oostrom, Leo van, Thoben, Peter. *Saxofoons* (Eindhoven, Museum Kempenland, 1994)

Keyser, Ygnace [sic]. *De Adolphe Sax expositie* (Utrecht, Muziekcentrum Vredenburg/Brussels Instrumentenmuseum, 1981)

Delpierre, Jean-Christophe et al. *BeauxArts Magazine, musée de la musique* (Paris, BeauxArts, SA., 1999)

2.8. Overzichtsteksten concoursen:

KRO-saxofoonconcours (Hilversum, Bureau Bourdon/KRO ‘zin in muziek’, 1988)

2.9. Films:

VHS:

Martin, Gilles. *“Entretien avec Marcel Mule”* (Vandoren, Paris, 1995)

Scherb, Igor. *Das Saxophon, Musikalische Betrachtungen* (NDR uitzending, 1984)

DVD:

Diago Ortega, José-Modesta. *Sax Revolutions, Adolphe Sax’ life*, (SaxRevolutions, CA-217-14, 2014)

Online:

Pittel, Harvey *Harvey Pittel’s visit with “Le Maître” Marcel Mule*, 27-5-1994

<https://www.youtube.com/watch?v=a088wJXlrNE> geraadpleegd 29-7-2020

2.10. Bedrijfscatalogi:

Buescher bedrijfscatalogus 1909

Buescher bedrijfscatalogus 1928

Buescher bedrijfscatalogus 1935

Buescher bedrijfscatalogus 1939

Buescher bedrijfscatalogus 1954

C.G. Conn bedrijfscatalogus 1938

2.11. Moderne CD-producties met oude saxofoons:

"A Tribute to Sax (1814-1894)", Ricercar, RIC 314, 2014 / RIC 203, 2002, the Sax Players

"Adolphe Sax revisited", Ottavo, OTR C501/8, 2001, Arno Bornkamp

"Hommage à Adolphe SAX", Visages du saxophone, VDS – 001, 1994/2000, Fabien Chouraki

"Historic Saxophone", BIS, CD-1270, 2003. Claude Delangle

"Paul Cohen's Vintage Saxophones Revisited, a tour of the early history of the saxophone", Classax Recordings #101, 1993

"The Saxophone in 19th-Century Brussels", Etcetera, KTC 1683, 2020, Kurt Bertels

"Works for Saxophone and Orchestra by Paul Gilson", Etcetera, KTC 1670, 2020, Kurt Bertels

"The history of the saxophone, in words and music, by Stephen Cottrell", Clarinet Classics, CC0040, 2002.

"Hommage a Sax, XIX Century Original Works for Saxophones", Nuova Era, 7211, 1994, Quartetto di Sassofoni Accademia

"L'Aube du Saxophone, Musiques originales du XIXe siècle pour quatuor de saxophones", Ligia Digital, Lidi 0106044-96, 1996, Quatuor Ars Gallica

"American Landscapes" To The Fore Publishers, 2016, Paul Cohen

"À monsieur Sax", Dohr, DCD 044, 2017, Joaquín Sáez Belmonte

"Johann Sebastian Bach, Suites BWV 1007-1012" Challenge Classics, CC 72769, 2018, Raaf Hekkema

VI. Onderzoeksoutput

VI. Onderzoeksoutput

1. CD's:

Zoelen, Andreas van, Maas, Martien, van Zoelen-Lucker, Susanne, Riley, Elliot. *For Now and Forever. Music for Tenor Saxophone* (Etcetera Records, KTC 1709, release voorjaar 2021)

Zoelen, Andreas van, Noda, Ryo, Gusnar, Pawel, Tudor, Gordan. *Les Yeux Clos* (DUX 1730, 2021)

Zoelen, Andreas van. *Saxofone, ein Kompendium* (CD met geluidsvoorbeelden diverse vintage instrumenten, behorend bij boek (Ladwig, Wahlwies, 2016)

Voor een overzicht van de opgenomen CD's als lid van het Raschèr Saxophone Quartet, zie bijlage 3

2. Lecture-recitals en recitals:

3-3-2018, Primaciálneho paláca (primates palace), Bratislava, Slowakije

18-11-2018, Garnizoenskerk, Ravenstein, Nederland

2-6-2019, Kunstroute, Factorium, Tilburg, Nederland

27-1-2020, CD-opname met Ryo Noda, Radiogebouw, Warschau, Polen

30-5-2020, solist bij Orchestre Orventus voor o.m. uitvoering van mijn bewerking van het historische saxofoon werk *Rapsodie Espagnole* van Charles Martin Loeffler (1900) (afgezegd vanwege Corona), Breda, Nederland

31-10-2021, CD-opname, Maison Erard, Enkhuizen, Nederland

20 en 21-2-2021, CD-opname, SWR Studios, Freiburg-im-Breisgau, Duitsland

27-3-2021, Kamerconcert ten huize van componist Leo Samama, Voorburg, Nederland

Voor een overzicht van de concerten als lid van het Raschèr Saxophone Quartet, zie bijlage 1, vanaf 15-8-2014.

3. Conferenties:

1-10-16, Zoelen, Andreas van. *Presentatie historische instrumenten uit de collectie Van Zoelen*. Lezing tijdens masterclass Raschèr Saxophone Quartet. Conservatorium Gent, België

16-2-19, Zoelen, Andreas van. *Chasing Adolphe Sax's Parabolic Cone*. Symposium *Artistic research in the field of early wind instruments*. Koninklijk Conservatorium Brussel, België

27-6-19, Zoelen, Andreas van. *Chasing Adolphe Sax's Parabolic Cone*. Lezing tijdens masterclass Raschèr Saxophone Quartet. University of Southern Mississippi, Hattiesburg, USA

4. Masterclasses:

2 tot 6-3-2018, Saxophobia Bratislava, Slowakije

21-10-2020, online masterclass, studenten van ESMAE, Porto, Portugal

7-4-2021, online masterclass, studenten van Florida State University, Tallahassee, Florida, USA

10 tot 13-6-2021, Saxophobia Bratislava, Slowakije

7 tot 11-7-2021, International Saxophone Project, Ljubljana, Slovenië

Voor een overzicht van de masterclasses als lid van het Raschèr Saxophone Quartet, zie bijlage 1, vanaf 15-8-2014

5. Artikelen (niet wetenschappelijk):

Ladwig, Uwe. *Linkshänder Saxofon* in: *Sonic* (Ausgabe 4, 2018) 42-44. [Instrument uit mijn collectie en informatie voor artikel aangeleverd]

Zoelen, Andreas van. *Ein Klanggedicht aus Elfenbein und Gold Das Grafton Saxophone* in: *Rohrblatt* (1, 2018), 8-12

Zoelen, Andreas van. *Saxophone von Adolphe Sax* in: *Rohrblatt* (1, 2019) 5-10

Zoelen, Andreas van. *50 Jahre Raschèr Saxophone Quartet* in: *Rohrblatt* (1, 2019) 18-24

Zoelen, Andreas van. *Das Goldene Zeitalter* in: *Rohrblatt* (2, 2019) 67-71

Zoelen, Andreas van. *Saxophone aus den Niederlanden* in: *Rohrblatt* (3, 2019) 114-122

Zoelen, Andreas van. *Die Saxoboe* in: *Rohrblatt* (4, 2017) 155-159

Zoelen, Andreas van. *Das Saxophon: Kuriositäten* in: *Rohrblatt* (4, 2019) 162-167

Zoelen, Andreas van. *Ein Ensemble ohnegleichen. Das Raschèr Saxophone Quartet feiert sein 50-jähriges Bestehen* in: *Das Orchester* (Schott) (september 2019) 24-27

Zoelen, Andreas van. *Persoonlijke terugblik bij dood Bernard van Beurden* in: *JazzNu* (online, 18-5-16)

Zoelen, Andreas van. *The early history of the saxophone in the Netherlands* in: *thesaxophonist.org* (nov/dec 2019 en jan/feb 2020)

6. Jubileumuitgaven:

Zoelen, Andreas van et al., *Raschèr Saxophone Quartet: the first fifty years* (Freiburg, Raschèr Saxophone Quartet, 2019)

7. Interviews:

Derks, Thea. *50 jaar Raschèr Saxophone Quartet. Stay Upright!* in: *Luister*, Nederland (Juli/Augustus 2019) 32-33

Fančovič, Ladislav. *Po stopách Sigurda Raschèra* in: *Hubodny Život*, Slowakije (7-8 2020) 36

Goutzierts, Joost. *Verzamelaar. Honderd Saxofoons. Altijd op zoek naar die ene bijzondere saxofoon* in: Brabants Dagblad, Nederland (10-2-20) 18

Ladwig, Uwe. *50 Jahre Raschèr Saxophone Quartet* in: Sonic, Duitsland (3 2019) 58-62

Ladwig, Uwe. *Andreas van Zoelen* in: Sonic, Duitsland (3 2018) 88-91

Rothenstein, Erik. *Polstoročie Raschèr Saxophone Quartet* in: Hubodny Život, Slowakije (4 2019) 10-12

Rudiger, Georg. *Innerhalb des Mischklangs Akzente setzen* in: Neue Musik Zeitung, Duitsland (4/19) 4

Schewe, Stella. *Direkter Draht zum Herzen* in: Lust auf Regio, Duitsland (3 2019) 52-53

Thiel, Annabell. *Auf der Suche nach Schönheit* in: Blasmusik, Duitsland (6 2019) 30-31

Zumwalt, Wildy. *The Raschèr Saxophone Quartet* In: thesaxophonist.org, USA [online publicatie](2019)

8. Interviews Televisie:

Lux, Christiane. *#zusammenspielen. Raschèr Saxophone Quartet* op: SWR2 televisie Duitsland (2-5-21)

9. Partituuruitgaven:

Glaser, Werner-Wolf. Urtext door Zoelen, Andreas van. *3 Sonaten im alten Stil*, uitgave: Svensk Musik, 2020

Saxofoonkwartet:

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Vater Unser*, uitgave: Universal Edition, Wenen, 2019

Bartók, Bela. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Petit Suite*, uitgave: Universal Edition, Wenen, 2020

Bach, Johann Sebastian. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Italian Concerto*, uitgave: manuscript. (opname: Chor. Klang. Saxophon, Raschèr Saxophone Quartet, Rondeau, ROP6170)

Bartók, Bela. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Romanian Christmas Carols I*, uitgave: Universal Edition, Wenen, 2016

Bartók, Bela. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Romanian Christmas Carols II*, uitgave: Universal Edition, Wenen, 2018

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *My Heart is in the Highlands*, saxofoonkwartet en countertenor. Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

Say, Fazil. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Divorce (Boşanmak)*, uitgave: Schott, Frankfurt, in voorbereiding

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *An den Wassern zu Babel...*, saxofoonkwartet en orgel. Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Cantate Domino*, saxofoonkwartet en gemengd koor.
Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

Pärt, Arvo. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Veni Creator*, saxofoonkwartet en gemengd koor.
Uitgave: Universal Edition, Wenen, in voorbereiding

Saxofoon en symfonisch blaasorkest:

Loeffler, Charles Martin. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Divertissement Espagnol*, uitgave: Baton Music, 2018

Milhaud, Darius. Arrangement Zoelen, Andreas van. *Scaramouche*, uitgave: Baton Music, 2017

VII. Bijlagen

Bijlage 1

Chronologische lijst van concerten door het Raschèr Saxophone Quartet, 1971-2021

Noot: van de periode 1969-1971 zijn geen bronnen meer beschikbaar om tot een concertlijst te komen. Carina Raschèr schreef op mijn verzoek een bijdrage over deze jaren in het jubileumboek⁵⁶⁶ dat samengesteld werd ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van het Raschèr Saxophone Quartet in 2019.

Onderstaande lijst werd samengesteld door Carina Raschèr, Christine Rall en Andreas van Zoelen

UA (Uraufführung) =wereldpremière **EA** (Erstaufführung) =eerste uitvoering

1971

- 08. 01. Wahlwies, Pestalozzi Kinderdorf
- 10. 01. Buchenbach, Husemann Klinik
- 11. 01. Freiburg, Aula der Universität
- 12. 01. Stuttgart, Amerika Haus
- 13. 01. Stuttgart, SWR German Radio Recording
- 14. 01. München, Amerika Haus
- 15. 01. Regensburg, Deutsch-Amerikanisches-Institut Auditorium
- 17. 01. Reutlingen, Friedrich-List-Halle
- 18. 01. Reutlingen, Georgen Schule
- 18. 01. Heidelberg, Amerika Haus
- 19. 01. Frankfurt, Amerika Haus
- 20. 01. Stuttgart, Staatliche Hochschule für Musik
- 21. 01. Tübingen, Silchersaal
- 22. 01. Nürnberg, Rudolf Steiner Schule
- 25. 01. Prague, Smetana Hall Museum
- 26. 01. Prague, State Radio Recording
- 29. 01. Bochum, Schülerkonzerte R.S. Schule
- 30. 01. Bochum, Rudolf Steiner Schule (evening concert / Abendkonzert)
- 01. 02. Wuppertal, Gelber Saal Stadthalle
- 02. 02. Köln, Amerika Haus
- 03. 02. Duisburg, Wilhelm-Lembruck-Museum
- 04. 02. Kassel, Murhardsaal
- 05. 02. Bremen, Gemeindesaal St. Ansgarii
- 08. 02. Berlin, Rudolf-Steiner-Schule (2 youth concerts / 2 Jugendkonzerte)
- 08. 02. Berlin, Amerika Haus
- 09. 02. Rendsburg, Festsaal der Herder Schule
- 09. 02. Rendsburg, Musikverein
- 12. 02. Wanne-Eickel, Hibernia Schule (2 youth concerts / 2 Jugendkonzerte)
- 12. 02. Wanne-Eickel, Hibernia Schule
- 13. 02. Hannover, Staatliche Hochschule für Musik
- 15. 02. Hamburg, Amerika Haus

⁵⁶⁶ Carina Raschèr in: *Raschèr Saxophone Quartet, the first 50 years* (Freiburg, RSQ, 2019), 72

1973

- 09. 02. Zürich, CH Pestalozzi Stiftung Konau
- 10. 02. Bülach, CH Schülerheim Heimgarten
- 11. 02. Regensdorf, CH Strafanstalt
- 12. 02. Zürich, Radio Beromünster Recording / Aufnahmen
- 13. 02. Zürich, Galerie Bürdeke
- 13. 02. Zürich, Stadtpolizei Feierabend Konzert
- 14. 02. Arlesheim, Lukas Klinik
- 14. 02. Arlesheim, CH Sonnenhof
- 15. 02. Zürich, Klinik für Epileptische
- 16. 02. Zürich, Universitätsklinik Burghölzli
- 16. 02. Zürich, Tonhalle, Kleiner Saal
- 17. 02. Saxerriet, Salez
- 18. 02. Adetswil, St. Michael
- 19. 02. Hottingen, Kirchgemeindehaus
- 20. 02. Seebach, Freizeithaus
- 21. 02. Winterthur, Sonderschule
- 22. 02. Wipkingen, Alterswohnheim
- 23. 02. Bülach, Sigristenkeller
- 24. 02. Zürich, Rudolf-Steiner-Schule
- 25. 02. Volketswil, Wallberg, Großer Saal
- 26. 02. Zürich, Freudenberg Gymnasium
- 26. 02. Zürich, Hauswirtschaftliche Fortbildungsschule
- 26. 02. Trogen, Canada Hall, Pestalozzi Kinderheim
- 27. 02. Meilen, Sanatorium Hohenegg
- 28. 02. Zürich, Hauswirtschaftliche Fortbildungsschule
- 28. 02. Uitikon, Turnhalle Schule
- 01. 03. Zürich, Hauswirtschaftliche Fortbildungsschule
- 01. 03. Thalwil, Kirchengemeindehaus
- 07. 07. Annville, Pennsylvania, USA, Lebanon Valley College, NASA Region 8

1974

- 19. 02. Hartford, Connecticut, USA, South Congregational Church
- 19. 02. Stamford, University Union
- 20. 02. Amherst, Massachusetts, Grace Episcopal Church
- 21. 02. Kingston, Rhode Island, University, Fine Arts Recital Hall
- 23. 02. Oneonta, New York, State University
- 25. 02. Fredonia, New York, Arena Theatre
- 26. 02. Salamanca, Music Teachers Association
- 27. 02. Akron, Ohio, University, Department of Music
- 28. 02. Cleveland, Ohio, Andrew School
- 01. 03. Bloomington, Indiana, School of Music, Recital Hall
- 06. 03. Pittsburg, Benedum Hall
- 07. 03. Normal, Illinois, State University, Hayden Auditorium
- 13. 03. Spokane, Washington, Central Valley

1975

- 23. 02. Dortmund, Germany, Aula am Ostwall
- 24. 02. Wuppertal, Rudolf Steiner Schule

- 25. 02. Stuttgart, SDR TV – Omnibus 90
- 26. 02. Tübingen, Freie Waldorfschule
- 26. 02. Tübingen, Silchersaal
- 27. 02. Freiburg, Musikkreis Birklehof
- 28. 02. Freiburg, Historischer Kaufhaussaal
- 03. 03. Esslingen, Stadthalle
- 05. 03. Zürich, Altersheim Klusplatz
- 08. 03. Zürich, Stadtspital Waid
- 10. 03. Zürich, Krankenhaus Bachwiesen
- 10. 03. Zürich, Landeserziehungsheim Albisbrunn
- 11. 03. Zürich, Krankenhaus Etlisberg
- 12. 03. Effretikon, Hauptschule am Berg
- 12. 03. Zürich, Jugend und Freizeitzentrum
- 15. 03. Witikon, Stadthalle
- 16. 03. Uster
- 19. 03. Prag, CSSR, Smetana Haus
- 24. 03. Budapest, Hungary, Architekten Klub

1977

- 09. 01. Davos, St. Johann Camerata Stromentale (V. Raschèr)
- 14. 01. Zürich, Universität Zürich
- 16. 01. Zürich, Tonhalle, Grosser Saal (Wagadu)
- 18. 01. Männedorf, Feierabend Haus
- 20. 01. Zürich, Augustinerkirche
- 22. 01. Bäretswil, Reformierte Kirche
- 23. 01. Niederhasli, Volkshaus
- 23. 01. Zürich, Universität mit Vittorio Raschèr
- 24. 01. Tübingen, Silchersaal
- 25. 01. Tübingen, Waldorfschule
- 26. 01. Schwäbisch Gmünd - Prediger
- 01. 02. Lund, Sweden, Stadshall Lund
- 04. 02. Stockholm, Konserthuset (Erland von Koch Saxophonia; Concerto Piccolo)
- 06. 02. Uppsala, Universitäts Domkyrka
- 07. 02. Stockholm, Musikhögskolan
- 09. 02. Uppsala, Regionsmusiken (Erland von Koch Saxophonia; Concerto Piccolo)
- 10. 02. Strängnäs, Svenska Kyrkan
- 11. 02. Västerås, Lansbibliotek
- 12. 02. Västerås, Konsertsaal
- 13. 02. Falun, Dalarnas Orkesterförening
- 16. 02. Östersund
- 18. 02. Linköping, Symphonien Saal
- 05. 07. Reading, PA, USA, Albright College, Bynden Wood Music Festival

1978

- 14. 01. Ada, Ohio, Ohio Northern University
- 26. 01. Berea, Ohio, Baldwin Wallace College, Gamble Auditorium
- 29. 01. Cleveland, Ohio, State University Auditorium (**UA** Walter Watson, Saxophone Quartet; **UA** Frederick Koch, Analectis; **UA** Julius Drossin, Toccata and Fugue)
- 01. 02. Fredonia, State University College of Music, Diers Recital Hall
- 02. 02. Copake, New York, Camphill Village

- 03. 02. New York, NY, Rudolf Steiner School
- 03. 02. New York City – Radio Station WQXR Interview
- 05. 02. Garden City, Long Island Adelphi College
- 09. 02. Spring Valley NY, Green Meadow School
- 10. 02. Spring Valley, New York, Threefold Auditorium
- 11. 02. New York, NY, Carnegie Weil Recital Hall (**UA** Werner Wolf Glaser, Quintet)

1 9 7 9

- 04. 02. Pforzheim, Germany - Goetheschule – Freie Waldorf Schule
- 07. 02. Heidelberg, Alte Aula der Universität
- 09. 02. Tübingen, Freie Waldorf Schule
- 13. 02. Trossingen, Musikhochschule und Bundesakademie
- 14. 02. Stuttgart, Musikhochschule, Landesgirokasse
- 16. 02. Leiden, Netherlands – Rudolf Steiner School
- 17. 02. Amsterdam, Waalse Kerk
- 19. 02. Prague, CSSR, Svaz Ceskych, Smetana Haus
- 20. 02. Stuttgart, Germany, Landesgirokasse

1 9 8 0

- 14. 01. Ada, Ohio, USA, Northern University, Lehr Auditorium
(**UA** Gustav Vranek, Quartet of Czech Songs for Saxophones)
- 16. 01. Cincinnati, Ohio, Univ. College Conservatory of Music
(**UA** – Scott Huston, Variables)
- 18. 01. Louisville, Kentucky, University of Louisville
- 21. 01. Cookeville, TN, Technological Univ. Recital, Derryberry Hall
- 22. 01. Cookeville, TN, dito, Concert Auditorium (Latham, Erland von Koch)
- 23. 01. Cookeville, TN, Tennessee Technological Univ. Masterclass
- 25. 01. Collegedale TN, Southern Missionary College Masterclass
- 26. 01. Chattanooga, TN, Southern Missionary College Recital
- 28. 01. Boca Raton, FL, Florida Atlantic University
- 01. 02. Pensacola, FL, University of West Florida (Erland von Koch, Saxophonia)
- 02. 02. Pensacola, FL, University of West Florida, Masterclass / Meisterkurs
- 06. 02. Edinboro, PA, Edinboro State College (Erland von Koch, Saxophonia)
- 10. 02. Buffalo, NY, Kleinhans Auditorium, Clarence High School Band
- 12. 02. Amherest, NY, Daemen College

1 9 8 2

- 07. 02. Heidelberg, Alte Aula Universität
- 08. 02. Tübingen, Freie Waldorfschule
- 15. 06. Wahlwies, Pestalozzi Kinderdorf
- 21. 06. Ludwigsburg, Pädagogische Hochschule
- 22. 09. Calw, Jugend Musikschule
- 02. 10. Tübingen, Stiftskirche
- 07. 11. Calw, Georgenäum Saal

1 9 8 3

- 16. 02. Hameln, Festhalle
- 09. 05. Kirchheim, Stadthalle (**UA** Harald Genzmer, Quartett Nr.1, 1982)

- (**UA** George Green, *Demonic Rites*, 1982)
01. 06. Tübingen, (**UA** Michael Kosut, *Musica per Quattro*, 1983;
(**UA** Werner Wolf Glaser, *Fyra Instrumentaler Kanoner*, 1982)
05. 08. Salem, NY, USA, Bancroft Library
08. 10. Bad Teinach, Residenz Saal im Kurhaus
17. 10. Stuttgart, Liederhalle Mozart Saal
09. 11. Mannheim, Alte Feuerwache (**UA** Violetta Dinescu, *Miniaturen*)
18. 11. Basel, Switzerland, Zunftsaal - Schmiedehof
03. 12. Schmied, Galerie Malkasten

1984

11. 02. Hameln, Weserbergland Festhalle
17. 02. Mannheim, Forum der Jugend
16. 03. Wahlwies, Pestalozzi Kinderdorf
25. 03. Sigmaringen, Stadthalle
18. 05. Bruchsal, Schloss (**UA** Ulrich Gasser, *Vier Stücke über Worte Ulrich Bräkers*, 1983)
23. 06. Bebenhausen, Kreuzgang (**UA** Werner Wolf Glaser, *Kleine Stücke*, 1934)
23. 06. Bebenhausen, (**UA** John Boda, *Opus for four Saxophones*, 1984)
07. 07. München, St. Bonifaz
15. 09. Calw, Hesse Gymnasium (**UA** Friedrich Voss, *Quartetto*, 1984)
12. 10. Reutlingen, Sparkassen Halle
13. 10. Marktredwitz, Rathausaal (**UA** Dietrich Erdmann, *Resonanzen*)
14. 10. Nagold, Stadtkirche (**UA** Walter Hartley, *Antiphonal*; **UA** R. Helmschrott, *Paraboles*)
17. 10. Heilbronn, Killianskirche (**UA** Michael Denhoff, *Gegensätze*, 1984)
20. 10. Donaueschingen, Tage für Neue Musik, Fürstenberg

1985

04. 02. Binghamton, New York, USA, SUNY University Center
05. 02. Elmira, NY – 3 School concerts
06. 02. Saratoga Springs, Skidmore College, Recital
07. 02. Boston, Mass. – WGBH Radio, Interview Lurtzema
08. 02. Fredonia, NY, King Concert Hall
10. 02. Washington, D.C., Constitution Hall (**UA** Erich Urbanner, *Emotions*)
12. 02. Huntington, West Va. – University, Smith Hall, concert & course / Konzert und Kurs
13. 02. Tallahassee, FL – FSU, Opperman Music Hall
15. 02. Pensacola, Fl. – Junior College
09. 03. London, England, Royal Festival Hall Purcell Room (**UA** Miklos Marós, *Quartett*, 1984)
23. 03. Konstanz, Festsaal Insel Hotel (**UA** Roland Leistner-Meyer, *Quartetto agitato...*)
29. 03. Köln, West Deutscher Rundfunk, Recordings / Aufnahmen
24. 04. Berlin, Großer Saal Studio für Neue Musik, Recital
25. 04. Berlin, Sender Freies Berlin, Recordings / Aufnahmen
26. 04. Detmold, Nordwestdeutsche Musikakademie
27. 04. Datteln, Luther Kirche
04. 05. Tübingen, Stiftskirche (**UA** Heinz Kratochwil, *Saxophonquartett*)
09. 05. Lisabon, Gulbenkian (**UA** Milos Kelemen, *Love Song*; **UA** Hans Kox, *Quartett Nr. 1*)
10. 05. Porto, Portugal – Auditorio Nacional de Carlos Alberto
02. 06. München, Schleißheimer Schloßmusik
14. 06. Ludwigsburger Schloßfestspiele
27. 06. München, Musica Sacre Viva (**UA** Violetta Dinescu, *Nakris* 1984)
29. 06. Stuttgart, Hospital Kirche

- 5.-7.07. Meister-Kurs Schloss Weikersheim
- 06. 07. Weikersheim, Schloss Gewehrhaus Konzert
- 09. 09. Mannheim, Kannweiler Saal im Museum
- 12-13.10. Tübingen – Kurs - Landesverband der Musikschulen
- 20. 10. Donaueschingen, Tage für Neue Musik
- 06. 11. Stuttgart (**UA** Nicola LeFanu, Moon over the Western Ridge)
- 09. 11. Arlesheim, Switzerland – Brombhübelsaal Obesunne
- 10. 11. Basel, Stadt Casino (**UA** Arne Mellnäs, Stampede 1985)
- 15. 11. Zürich, Galerie am Hinterberg
- 05. 12. Wien, Bösendorfer Saal (**UA** Robert Schollum, Elegie 1985)
- 08. 12. München, Stadtmuseumssaal
- 15. 12. Wernau, Stadthalle

1986

- 12. 01. Ehingen, Sonntagskonzert in der Lindenhalle
- 22. 02. Reutlingen, Neue Musik im Rathausfoyer
- 16. 02. Stuttgart, Landesgirokasse (**UA** Anton Ruppert, Quartett)
- 22. 02. Pforzheim, Stadtkirche (**UA** Dieter Buwen, Geflüsterte Pfeile)
- 23. 02. Heidenheim, Michaelskirche
- 28. 02. Leverkusen, Forum Alt und Neu (**UA** Michael Braunfels, 4 x 4)
- 04. 03. München, TV, Bayrischer Rundfunk
- 07. 03. Walldorf, SWR Recital
- 13. 03. Amsterdam, Netherlands, De Ijsbreker
- 13. 03. Rotterdam, Prinsenland
- 21. 03. Zürich, Radio Beromünster
- 09. 04. Biberach, Ars Nova + SWR - Meisterkonzerte
- 12. 04. Borken, Schloss Raesfeld, Rittersaal
- 14. 04. Hilversum, Netherlands, Vara Radio, Recording
- 19. 04. Herrenberg, Schickhardt Gymnasium, Kulturkreis
- 27. 04. Witten, Tage für Neue Musik (**UA** Wolfgang v. Schweinitz, Music)
- 02. 05. Köln, West Deutscher Rundfunk, Aufnahmen
- 04. 05. Schorndorf, Stadtkirche
- 09. 05. Salzburg, Mozarteum (**UA** Roman Haubenstock-Ramati, Enchaîne 1985)
- 20. 05. Tübingen, Silcher Saal – Landeskunst Woche
- 22. 05. Baden-Baden, Südwestfunk TV mit Justus Franz
- 31. 05. Augsburg, St. Anna Kirche
- 06. 06. Hannover, Norddeutscher Rundfunk, Aufnahmen
- 09. 06. Düsseldorf, Neander Kirche
- 11. 06. Paderborn, Universität
- 13. 06. Mönchengladbach, Kaisersaal, Ensemblia Festival
- 17. 06. London, BBC Recording
- 22. 06. Driebergen, Netherlands - Hogeschool
- 25. 06. Leeuwarden – Harmonie (**UA** Samuel Adler Concerto, 1985)
- 26. 06. Drachten - Lawei
- 07. 07. Weikersheim, Schloss, masterclass and concert / Kurs und Konzert
- 22. 07. Linz, Austria, Serenaden
- 31. 07. Stockholm, Sweden, Schloss Confidencen, (**UA** Lex van Delden, Tomba)
- 03. 08. Stockholm, Kulturhuset
- 07. 08. Hämeenlinna, Finland
- 10. 08. Retretti (**UA** Erik Bergman, "etwas Raschèr", 1985)
- 07. 09. Brenz, Rittersaal, (**UA** Ivan Fedele, Magic per Quattro Saxofoni)

- 09. 09. Überlingen, (**UA** Gerhard Rosenfeld, Stimmungen)
- 17. 09. Osterode, Volkshochschule
- 29. 09. Bergisch Gladbach, Rathaus, (**UA** Günther Bialas, 6 Bagatellen)
- 01. 10. Rösrath, Schloss Eulenbroich
- 19. 10. Osnabrück, Stadthalle, (Samuel Adler, Concerto), Matinee
- 19. 10. Nordhorn, Theater, dito Osnabrücker Symphonieorchester
- 20. 10. Osnabrück, Stadthalle, dito
- 23. 10. München, Bayerischer Rundfunk, Aufnahmen
- 26. 10. München, BR - Musica Viva, (**UA** Sven David Sandström, Moments Musicaux)
- 23. 11. Frankfurt, Alte Oper, (**UA** Franz Hummel, Pasolini Fragment)

1987

- 01. 01. München, Hochschule für Musik, Silvesterkonzert für Günter Bialas
- 01. 02. Rottenburg Zehntscheuer (**UA** Jürg Baur, Fünf Stücke)
- 04. 02. Gelsenkirchen, Theater (**UA** Michael Denhoff, Svolgimenti)
- 06. 02. Münster, Landesmuseum
- 13. 02. München, Bayerischer Rundfunk, RSQ und Dr. Ulrich Dibelius
- 03. 03. London, St. John's Smith Square (**UA** Tristan Keuris, Music for saxophones)
- 05. 03. London, BBC
- 07. 03. Cardiff, Wales BBC
- 10. 03. Helsinki, Biennale, Sibelius Academy
- 12. 03. Helsinki, Finish Radio
- 16-21.3. Stockholm, Recording (Caprice)
- 23. 03. Wahlwies, Pestalozzi-Kinderdorf
- 27. 03. Landau in der Pfalz, Kreismusikschule
- 29. 03. Ahaus, Schlosskonzerte
- 05. 04. Amsterdam, Netherlands, Concertgebouw Matinee
- 05. 04. Amsterdam, De Ijsbreker, Musica Nova
- 07. 04. Linz, Bruckner-Konservatorium, Musik des 20. Jahrhunderts
- 09. 04. Wien, ORF Grosser Sendesaal, Neue Musik aus der Nähe
- 09. 05. Darmstadt, Evangelische Stadtkirche
- 24. 05. Gütersloh, Neue Kammermusik (**UA** Jens-Peter Ostendorf, Minnelieder)
- 30. 05. Tübingen, Tonkünstlerfest (**UA** Susanne Erdingen, Variationen)
- 10. 06. Kassel, Feierabendkonzerte Neue Galerie (**UA** Peter Hamel, Anverwandlungen)
- 21. 06. Amsterdam, Holland Festival (**UA** Tristan Keuris, Concerto)
- 28. 06. Örbyhus, Sweden, Orangeriet po Slotet
- 30. 06. Älvsbyn, Sweden, Forum
- 01. 07. Östersund, Sweden, Musikveckan
- 04. 07. Leksand, Sweden, Musik vid Siljan
- 06. 07. Stockholm, Ulriksdals Slott (**UA** Maurice Karkoff, Reflexionen)
- 09. 07. Rome, Villa Massimo – Deutsches Goethe Institut
- 09. 08. Wien, Sezession (**UA** Herbert Lauermann, Saxophonquartett)
- 11. 08. Linz, Austrian Radio, ORF Recordings / Aufnahmen
- 29. 08. Wiesbaden, Theater (**UA** Gerard Mason, Saxophone Fourcade)
- 11. 09. Den Haag, Netherlands (**UA** Peter-Jan Wagemans, Concerto), Residentie Orkest
- 13. 09. München, TV-ZDF, Komponisten Portrait Franz Hummel
- 25. 09. Koper, Yugoslavia, Sala del Museo di Capodistria
- 26. 09. Radenci, Komorna Glasba XX. Stoletja
- 28. 09. Ponedeljek, Velika Dvorana Kulturnega Doma
- 30. 09. Ljubljana, Radio Yugoslavia
- 03. 10. Dresden, Tage der Zeitgenössischen Musik

- 8-10 10. Mainz, Kurs, Landesmusikrat, Musikakademie Rheinland-Pfalz
- 09. 10. Mainz, Cornelius Konservatorium Konzert
- 17. 10. Wangen im Allgäu, Fortbildungslehrgang Saxophon
- 18. 10. Wangen, Stadtkapelle-Festsaal
- 01. 11. Unterlengenhart, Paracelsus - Krankenhaus
- 06. 11. Karlsruhe, Badisches Konservatorium
- 09. 11. Hamburg, Spiegelsaal Kunst Museum, Tage Neuer Music
- 17. 11. Lille, Festival de Lille, France-Musique (**UA** Iannis Xenakis, XAS)
- 21. 11. Huddersfield, UK, Festival, St. Paul's Hall
- 27. 11. York, University, Sir Jack Lyons Concert Hall
- 29. 11. Lüneburg, Glockenhaus (**UA** Jarmö Sermilä, en face du fait accompli)

1988

- 27. 01. Hannover, Tage der Neuen Musik (**UA** Dimitri Terzakis, Panta Rei)
- 04. 02. Braunschweig, Museum Musik Gesellschaft
- 15. 02. Kopenhagen, Dansk Radio – Konsertsal, Bergman
- 06. 03. Kiel, Ratssaal (**UA** Günter Bialas, Überblickt man die Jahre)
- 09. 03. Eislingen, Gemeindesaal Kunstverein
- 21. 03. München, BR Aufnahmen für Caprice CD
- 24. 03. Ingolstadt, Stadttheater, Musica Viva
- 03. 05. Rochester, NY, USA – Kilbourn Hall Series
- 05. 05. Rochester, NY, Eastman School of Music, Eastman Theater
- 08. 05. Pensacola, FL, Lyceum Series
- 11. 05. Berlin, Akademie der Künste, Workshop Freie Musik
- 13. 05. Bayreuth, Europa Saal – 27. Musica Bayreuth, BR Rundfunk
- 15. 05. Bamberg, Uni Auditorium Maximum (**UA** Werner Haentjes, Petersham 22049)
- 16. 05. Bamberg, Kulturforum Musikstunde, 2 Jugendkonzerte
- 15. 06. Köln, WDR Aufnahmen
- 23. 06. Heidelberg, Alte Aula der Universität
- 24. 06. Tübingen, Schönblick Sommer Serenade
- 10. 07. Rome, Festival di Villa Massimo
- 16. 07. Stuttgart, Altes Schloss, Sommer Serenaden
- 24. 07. Aptos, California, USA (**UA** Krzysztof Meyer, Quartet for Saxophones)
- 29. 07. Cabrillo Festival, Cal. - D. R. Davies, cond. Keuris Concerto, NPR Radio
- 23. 08. Linz, Austria – Arkadenhof (**UA** Eugene Hartzell, Constellations)
- 25. 08. Linz, Bruckner Konservatorium
- 17. 09. Raesfeld, Schloss, Rittersaal (**UA** David Graham, Saxophone Quartet)
- 19. 09. Köln, WDR Aufnahmen
- 24. 09. Ulm, Freie Waldorfschule
- 01. 10. Radolfzell, Rathaus Bürgersaal
- 08. 10. Sindelfingen, Odeon - Musikschule
- 21. 10. Fürstenfeldbruck, Meisterkonzerte Sparkassensaal
- 23. 10. Bremen, Hochschule für Musik (**UA** Rainer Bischof, Nightwoods)
- 04. 11. Garching, Kulturamt Bürgerhaus Garching
- 08. 11. Kiel, Schloss, Kontrapunkte
- 12. 11. Gilching, Kunstwoche
- 19. 11. Lahr, Stadthalle, Blasmusikverband
- 23. 11. Saarbrücken, Hochschule für Musik (**UA** Hans Kox, Quartett Nr. 2)
- 1-4. 12. Mainz, Meisterkurs, Peter Cornelius Konservatorium
- 05. 12. Mainz, Südwestfunk Studio Aufnahme

1989

- 12. 01. Köln, WDR, Westdeutscher Rundfunk, Aufnahmen
- 15. 01. Bitburg, Haus Beda
- 22. 01. Freudenstadt, Stadtkirche
- 12. 02. Eningen, Konzerte Im Rathaus (**UA** Klaus Ager, Shigöpotuu, op. 51)
- 17. 02. Berlin (East), Schauspielhaus, Staatskapelle Dresden
- 20. 02. Berlin, Schauspielhaus (**UA** Ruth Zechlin, 7 Versuche + 1 Ergebnis)
- 25. 02. Reutlingen (Rommelsbach), Morgenstern Schule
- 17. 03. Bonn, Beethoven Haus Kammermusiksaal, Eröffnungskonzert
- 23. 03. Stuttgart, SDR, Süd Deutscher Rundfunk, Aufnahmen
- 15. 04. Edenkoben, Schloss Villa Ludwigshöhe
- 21. 04. München, BR Studio für Neue Musik
- 23. 04. München, Musikhochschule (Recital)
- 29. 04. Heidelberg, Heidelberger Symphoniker (Tristan Keuris Concerto)
- 30. 04. Heidelberg, dito
- 05. 05. Herzogenrath, Burg Rode, Diesseits – Jenseits
- 26. 05. Bonn, Beethoven Haus (**UA** Giacomo Manzoni, To Planets and Flowers)
- 28. 05. Bonn, Aula der Universität, Beethovenhalle Orchester
- 31. 05. Bruchsal, Rimolini Saal, Musik und Kunstschule
- 01. 06. Stuttgart, Liederhalle, Festakt Dehmel Preisverleihung
- 02. 06. Hamburg, Orchester Akademie, Begegnung Zeitgenössischer Musik
- 26. 06. Bad Kissingen, Festtage, Schlosspark Aschach
- 27. 06. Bad Kissingen, BR, TV Aufnahmen, 20 Jahre Raschèr Quartett
- 05. 07. Beer-Sheva, Israel (**UA** Hans Kox, Sinfonia Concertante; Saxophonquartett)
- 06. 07. Beer-Sheva, Israel Sinfonietta, Conservatory, Hillman Hall
- 08. 07. Tel Aviv, Israel, Museum, Hans Kox, Sinfonia Concertante
- 09. 07. Beer-Sheva, Israel, Conservatory, Hans Kox, Sinfonia Concertante
- 10. 07. Jerusalem, Jerusalem Theatre, Hans Kox, Sinfonia Concertante
- 11. 07. Beer-Sheva, Recital
- 13. 07. Kevelaer, Pax – Christi - Kapelle (**UA** Hans Kox, The Three Chairs)
- 18. 08. Langenargen, Schloss Montfort, Sommerkonzerte
- 27. 08. Wien, Klangbogen in der Sezession (**UA** Frank M. Beyer, Sanctus)
- 02. 09. Gütersloh, Stadthalle, Westfalentag 1989
- 09. 09. Horb, Hohenberghalle, Auftakt Kulturtreff
- 10. 09. Rottenburg, Zehntscheuer
- 16. 09. Wahlwies, Grosser Saal Pestalozzi-Kinderdorf
- 25. 09. Halle (DDR), Philharmonie, (**UA** Erich Urbanner, Concerto mit Streicher)
- 26. 09. Koethen (DDR) Hallische Philharmonie, dito
- 01. 10. Dresden, 3 Tage der Zeitgenössischen Musik, dito
- 21. 11. Diepholz, Theater der Stadt
- 23. 11. Werne, Altes Rathaus, Gesellschaft der Musikfreunde
- 25. 11. Burbach, Wasserscheide Heimhoftheater
- 29. 11. Göppingen, Stadthalle, Kulturkreis
- 30. 11. Trier, Universitätskonzert, SWR, Kurfürstliches Palais
- 03. 12. Mainz, Rathauskonzerte SWR + Peter Cornelius Konservatorium
- 05. 12. Lissabon, Portugal, Goethe Institut
- 07. 12. Coimbra, Portugal, Goethe Institut, Teatro Academico
- 10. 12. Madrid, Spain, Centro Musica contemporanea, Sala de Columnos
- 11. 12. Barcelona, Spain, Goethe Institut, Instituto estudios norteamericanos
- 18. 12. Paris, Chatelet (**UA** Luciano Berio, Canticum Novissimi Testamenti)
- 20. 12. Milano, Italy, Ensemble InterContemporain, Pierre Boulez, RAI, ditto

22. 12. Wien, Austria, Konzerthaus, Wien Modern, dito

1990

- 15. 01. London, BBC, Barbican, London Sinfonietta and Voices (Berio)
- 17. 01. Düsseldorf, WDR Aufnahmen
- 21. 01. Pliezhausen, Rathaus Konzerte
- 02. 02. Herten, Schloss Konzerte
- 09. 02. München, Musica Viva, Herkulesaal (**UA** Ulrich Stranz, Grande Ballade),
(**UA** Roland Moser, WAL, für schweres Orchester & 5 Saxophone)
- 11. 02. Erlangen, Konzertwerkstatt, Musik des 20. Jahrhunderts
- 20. 02. Zürich, Radio, Pro Musica Konzert, Intern. Gesellschaft für Neue Musik
- 26. 02. Berlin, Sender Freies Berlin, CD Aufnahmen
- 27. 02. Berlin, dito, weitere Aufnahmen
- 02. 03. Wuppertal, Sinfonie Orchester (**UA** Miklos Maros, Concerto Grosso)
- 22. 03. Zürich, Radio Beromünster Aufnahmen
- 02. 04. Gelsenkirchen, Sinfonie Konzert (Tristan Keuris Concerto)
- 06. 04. Weil am Rhein, Haus der Volksbildung, Weiler Kulturfrühling
- 11. 04. Reutlingen, Neue Musik im Rathaus Foyer
- 17. 04. Lovov, Ukraine (**UA** Manfred Trojahn, Poeme)
- 19. 04. Minsk, Weiß Russland, Festival Neuer Deutscher Musik in der UdSSR
- 21. 04. Vilnius, Lithuania, UdSSR tour together with Trio Basso, dito
- 24. 04. Leningrad (St. Petersburg), dito
- 26. 04. Novosibirsk, Philharmonic Concert Hall, dito
- 28. 04. Moscow, National Conservatory, dito
- 29. 04. Moscow, National Conservatory, dito
- 11. 05. Bamberg, Tage der Neuen Musik, (**UA** Michael Denhoff, pnoxoud)
- 07. 06. Hamburg, Begegnung Zeitgenössischer Musik, Konzert und Kurs
- 30. 06. Bad Schussenreid, Bibliothekssaal
- 01. 07. Rottenburg, Zehntscheuer
- 05. 07. München, Akademie der Künste (**UA** Peter Kiesewetter, ALBA)
- 01. 09. Darmstadt, Stadtkirche
- 05. 10. Graz, Austria, Steirischer Herbst (**UA** Richard Dünser, Personae)
- 05. 10. Graz, Alte Remise (**UA** Franco Donatoni, RASCH)
- 06. 10. Graz, Festakt, Auf und Davon (Iannis Xenakis, XAS)
- 19. 10. Feldkirch, Austria, Juenesse Musicale, Landeskonservatorium
- 23. 10. Innsbruck, Austria, Symphonieorchester Konzert (Erich Urbanner)
- 24. 10. Innsbruck, Theater, dito
- 10. 11. Haifa, Israel, Goethe Institut, (**UA** Zwi Avni, Saxophone Quartet)
- 12. 11. Tel Aviv, Goethe Institut, Asia House
- 14. 11. Jerusalem, Goethe Institut, Kahn Theater
- 15. 11. Tel Aviv, Masterclass at the School of Jazz and Contemporary Music
- 16. 11. Nicosia, Cyprus, Goethe Institut, Amphitheatre
- 19. 11. Athens, Greece, Goethe Institut
- 21. 11. Thessaloniki, Greece, Goethe Institut, Kulturzentrum Vafopulion
- 28. 11. Rome, Conservatorium St. Cecilia (Berio, Testamenti)
- 29. 11. Rome, Teatro Olimpico, Berio, conductor
- 07. 12. Baden-Baden, SWR (**UA** Cristobal Halffter, Concerto a Quattro)
- 07. 12. Südwestfunk Orchester, Halffter, conductor
- 16. 12. Stuttgart, Schloss Solitude, Kemmler Geburtstags Feier

1991

- 08. 01. Bochum, Schauspielhaus, Bochumer Symphoniker (Tristan Keuris, Concerto)
- 09. 01. Bochum, Schauspielhaus (Tristan Keuris, Concerto)
- 10. 01. Herne, Kulturzentrum, Bochumer Symphoniker (Tristan Keuris, Concerto)
- 12. 01. Bochum, Thürmer Saal (**UA** Zbigniew Bargielski, Schattenkreis)
- 16. 01. Dortmund, Rudolf Steiner Schule
- 20. 01. Ludwigshafen, Wilhelm-Hack-Museum
- 03. 02. Bielefeld, Kunsthalle (**UA** David Blake, A little more night music)
- 07. 02. Madrid, Orquesta Sinfonica (Cristóbal Halffter, Concierto a cuatro)
- 08. 02. Madrid, dito, TV and Radio
- 10. 02. Gulfport, Mississippi, USA, St. Peter's Church
- 11. 02. Hattiesburg, Mississippi, USA, University of Southern Miss.
- 14. 02. Pensacola, Florida, Christian College, Horton Auditorium
- 16. 02. Hattiesburg, Mannoni Arts Center, Symphonic Wind Ensemble (Erland von Koch)
- 18. 02. Tampa, Florida, University Plant Hall
- 19. 02. Atlanta, Georgia, USA, Goethe Institut, White Hall Emory College
- 02. 03. Singen, DE, Kunsthalle – Kulturamt, Musik pur
- 04. 03. München, Bayerische Akademie der Schönen Künste, Residenz
- 08. 04. Stuttgart, SWR Studio Radio Aufnahmen
- 09. 04. Stuttgart, Südwestfunk Aufnahmen (Erich Urbanner)
- 14. 04. Berlin, Akademie der Künste, Studio (SMR Kurs)
- 04. 05. Lissabon, Portugal, Orquestra Gulbenkian, (Halffter)
- 6-8 05. Coimbra, Conservatorio de Musica, Seminario, Goethe Institut
- 08. 05. Coimbra, Portugal, Schloss Marco
- 18. 05. Florence, Italy, 54. Maggio Musicale Fiorentino. Teatro Verdi (Berio)
- 19. 05. Florence, Italy, Orchestra, London Voices, RSQ (Luciano Berio, Testamenti)
- 30. 05. Bonn, Kammermusiksaal Beethoven Haus
- 01. 06. Tübingen, Stiftskirche Motette
- 13. 06. München, Bayerischer Rundfunk Aufnahmen (Dünser, Beyer)
- 14. 06. München, Strauss Konservatorium BR
- 22. 06. Berlin, Schauspielhaus Grosser Konzertsaal (Halffter Concerto)
- 23. 06. Berlin, Berliner Sinfonie Orchester, Cristóbal Halffter, conductor
- 24. 06. Berlin, dito, 6. Sinfonie Konzert
- 30. 06. Aachen, Ludwigforum für Internationale Kunst
- 12. 09. Brühl, Galerie am Schloss
- 13. 09. Brühl, Meisterkurs, Musikschule der Stadt
- 20. 09. Kassel, Freie Waldorf Schule
- 28. 09. Köln, Philharmonie Foyer Konzert, Gesellschaft für Neue Musik
- 04. 10. Dornbirn, Österreich, ORF Radio Aufnahmen
- 06. 10. Regensburg, Neuhaussaal, Musikverein Regensburg
- 12. 10. Heidelberg, Freie Waldorf Schule
- 08. 11. Reutlingen, Georgensaal
- 20. 11. Strasbourg, France, Orchestre Philharmonique (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 21. 11. Strasbourg, France, Concerto MUSICA (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 08. 12. Enger, Stiftskirche

1992

- 09. 01. Leipzig, Gewandhaus (Tristan Keuris, Concerto)
- 10. 01. Leipzig, Gewandhaus Orchester, Dennis Russell Davies, conductor
- 12. 01. Leipzig, Kleiner Saal Gewandhaus, Sonderkammermusik

- 24. 01. Karlsruhe, Freie Waldorfschule
- 26. 01. Hamburg, Festsaal der Rudolf-Steiner-Schule
- 27. 02. Hamburg, Norddeutscher Rundfunk, Interview und Aufnahmen
- 28. 02. Harburg, Morgenstern Schule
- 01. 02. Esslingen, Freie Waldorf Schule
- 16. 03. Freiburg, Theater, 5. Sinfoniekonzert (Tristan Keuris, Concerto)
- 17. 03. Freiburg, Philharmonisches Orchester (Tristan Keuris, Concerto)
- 26. 03. Saratoga, New York, USA, Skidmore College
- 28. 03. Cambridge, New York, USA, Hubbard Hall
- 31. 03. New Orleans, USA, Le Petit Theatre du Vieux Carré
- 01. 04. New Orleans, Masterclass, Layola College
- 29. 04. München, Bayerischer Rundfunk Aufnahmen
- 30. 04. München, Aufnahmen (F.M. Beyer und Richard Dünser)
- 03. 05. Göttingen, Freie Waldorf Schule
- 05. 05. Flensburg, Freie Waldorf Schule
- 07. 05. Kiel, Freie Waldorf Schule
- 09. 05. Rendsburg, Freie Waldorf Schule
- 11. 05. Hamborn, Schloss Hamborn
- 15. 05. Schwäbisch Hall, Freie Waldorf Schule
- 16. 05. Künzelsau, Museum Würth
- 18. 05. Nürnberg, CD Aufnahmen Bayerischer Rundfunk (Bergman)
- 19. 05. Nürnberg, BR, CD Recording Glaser, Terzakis
- 25. 05. Nürnberg, BR, CD Recording Xenakis
- 26. 05. Nürnberg, BR, CD Recording Denhoff
- 27. 05. Nürnberg, BR CD Recording Bialas
- 16. 06. Amsterdam, De Ijsbreker (**UA** Cristóbal Halffter, Fractal)
- 19. 06. Saarbrücken, Freie Waldorf Schule
- 28. 06. Wien, Musikverein, Wiener Symphoniker (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 04. 07. Plön, Plöner Musiktage (Recital)
- 05. 07. Köln, NDR Aufnahmen, Denhoff und Keuris
- 06. 07. Hasselburg, Schleswig Holstein Festival (**UA** Jelena Firsowa, Far Away)
- 13. 09. Bonn, Internationales Beethovenfest (**UA** Paul Roberts, Align II)
- 18. 09. Mössingen, Konzerte im Rathaus
- 18-20.9 Mössingen, Meisterkurs Baden-Württemberg Musikschulen Verband
- 25. 09. Recklinghausen, Recording Miklós Maros, Concerto Grosso
- 26. 09. Marl, Theater, Philharmonia Hungarica, (Miklós Maros, Concerto Grosso)
- 11. 10. Gelsenkirchen, Theater im Revier, Forum für Neue Musik
- 13. 10. Solingen, Symphonieorchester der Stadt (Tristan Keuris, Concerto)
- 17. 10. Donaueschingen, Tage für Neue Musik (**UA** Dimitri Terzakis, Rabasso)
- 22. 10. Turin, Italy, Stagione Sinfonica, RAI Televisione (Luciano Berio, Testamenti)
- 23. 10. Turin, Auditorium I Concerti, Luciano Berio, conductor
- 28. 10. Paris, Opera Bastille, Festival d'Automne (Luciano Berio, Testamenti)
- 03. 11. New York, Manhattan School of Music (**UA** Günter Bialas, Kunst des Kanons)
- 04. 11. New York, Goethe Institut, Masterclass
- 08. 11. New York, Carnegie Hall, D.R. Davies (**UA** Richard Wernick, Concerto)
- 16. 11. Düsseldorf, Haus des Deutschen Ostens, Eichendorff Saal
- 26. 11. Helsinki, Finlandia Hall, Helsingin Kaupunginorkesteri, Halffter Concerto
- 30. 11. Izmir, Turkey, Goethe Institut
- 02. 12. Ankara, Turkey, Goethe Institut, Alman Kültür Merkezi
- 04. 12. Istanbul, Turkey, Goethe Institut
- 11. 12. Darmstadt, Akademie für Tonkunst, Großer Saal
- 15. 12. Freiburg, Südwestfunk Aufnahmen (Iannis Xenakis, XAS)

1993

- 23. 01. Tübingen, Festsaal Musikschule
- 10. 02. Heidelberg, Stadthalle, 4. Sinfoniekonzert (Tristan Keuris, Concerto)
- 12. 02. Osnabrück, Aula der Universität, Saxophon-Abend
- 17. 02. Schorndorf, Evangelische Kirche Utting
- 26. 02. Tübingen, Freie Waldorfschule, Festsaal
- 28. 02. Mainz, Freie Waldorfschule, Festsaal
- 05. 03. Witten, Rudolf Steiner Schule, Festsaal
- 06. 03. Dortmund, Freie Waldorfschule, Festsaal
- 07. 03. Aachen, Freie Waldorfschule, Festsaal
- 12. 03. Chiemgau, Freie Waldorf Schule, Kursaal Prien
- 18. 03. Lahti, Finland, Lahti Symphony Orchestra, (Miklós Maros, Concerto Grosso)
- 24. 03. Joensuu, Finland, Kaupunginorkesteri, (Dimitri Terzakis, Keuris Concerto)
- 26. 03. Manchester, England, Northern College of Music (Dimitri Terzakis, Ikaros)
- 27. 03. Manchester, Recital and RNCM Masterclass
- 29. 03. London, BBC Symphony Orchestra, Maida Vale (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 02. 04. London, BBC Symphony Orchestra, Sir Andrew Davis, conductor, dito
- 19-21. 04. Ochsenhausen, Kloster Konzert und Kurs
- 23. 04. Stuttgart, Liederhalle, Silchersaal, Jugendkonzerte
- 25. 04. Kirchentellinsfurt, Schloss Rittersaal
- 13. 05. Erfurt, 9. Sinfoniekonzert, Städtische Bühnen (Erland von Koch, Saxophonia)
- 14. 05. Erfurt, Philharmonisches Orchester der Stadt Erfurt, dito
- 16. 05. Jena, Philharmonie Kammermusik, Volkshaus
- 11. 06. Bielefeld, Oetker Halle, Philharmonisches Orchester (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 13. 06. Bielefeld, Oetker Halle, Phil. Orchester, Cristóbal Halffter, conductor
- 14. 06. Mönchengladbach, Philharmonisches Orchester Bielefeld (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 16. 06. Mönchengladbach, Haus der Erholung (UA Charles Wuorinen, Quartet)
- 22. 06. Schwerin, Mecklenburgisches Staatstheater, Großes Haus (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 23. 06. Schwerin, Mecklenburgische Staatskapelle (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 24. 06. Schwerin, 8. Sinfoniekonzert, Cristóbal Halffter, conductor
- 02. 07. München, Bayerischer Rundfunk Aufnahmen (Günter Bialas)
- 19. 08. Edinburgh, Scotland, Edinburgh Festival, Royal Museum (Recital)
- 15. 08. Stuttgart, Weißer Saal des Neuen Schlosses, Kammermusikabend
- 04. 09. Aachen, Ludwig Forum, „the space“, Tribute to Wuorinen
- 08. 09. Suhl, Thüringen Philharmonie, Konzerthaus (Tristan Keuris, Concerto)
- 09. 09. Suhl, 1. Philharmonisches Konzert (Tristan Keuris, Concerto)
- 17. 09. Balingen, Eckenfeldersaal, Stadthalle, Kammerkonzerte
- 19. 09. Stade, Rathaus, Musiktage (UA Hugues Dufour, Quatuor des Saxophones)
- 21. 09. Benefeld, Festsaal der Freien Waldorfschule
- 23. 09. Diepholz, Rathaussaal, Niedersächsische Musiktage
- 26. 09. Leverkusen, Abteilung Kultur, Firma Bayer, Erholungshaus (ARD)
- 01. 10. Dresden, Kulturpalast, Sinfonieorchester Krakau (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 04. 10. Copenhagen, Radiohuset Studio 2 (UA Per Nørgård, Roads to Ixtlan)
- 06. 10. Odense, Denmark, Rudolf Steiner School
- 08. 10. Odense, Musikkonservatorium, Ny Musik (New Music)
- 31. 10. Stuttgart, Neues Schloss, Weißer Saal
- 02. 11. Bad Schwalbach, Edition Gravis, Allee-Saal
- 11. 11. Würzburg, (UA Michael Denhoff, Remarks+ Reviews for SQ + Orch.)
- 12. 11. Würzburg, Stadttheater, Philharmonisches Orchester (Michael Denhoff)
- 19. 11. San Diego, California, USA, Copley Symphony Hall (Tristan Keuris, Concerto)
- 20. 11. San Diego, San Diego Symphony Orchestra, (Tristan Keuris, Concerto)

- 25. 11. Zürich, Konservatorium, Feierabend Konzerte (Recital)
- 10. 12. Rome, Goethe Institut, Festival di Nuova Consonanza
- 19. 12. Hamburg, Hamburger Symphoniker (Cristóbal Halffter, Concerto)

1994

- 13. 01. Gütersloh, Meisterkonzerte, Stadthalle
- 15. 01. Evinghausen, Freie Waldorf Schule
- 03. 02. Kaiserslautern, Orchester des Pfalztheaters (Tristan Keuris, Concerto)
- 04. 02. Kaiserslautern, Städtische Fruchthalle (Tristan Keuris, Concerto)
- 12. 02. Stockholm, Berwaldhallen, Swedish Radio, Nytida Musik
(**UA** Sofia Gubaidulina, In Erwartung; **UA** Anders Nilsson, Krasch)
- 19. 02. Coburg, Freie Waldorf Schule
- 23. 02. Remscheid, Theater, Remscheider Symphoniker (Tristan Keuris, Concerto)
- 24. 02. Remscheid, 6. Philharmonisches Konzert (Tristan Keuris, Concerto)
- 04. 03. Bonn, Beethovenhalle Orchester (**UA** Charles Wuorinen, Concerto)
USA Tour*, Beethovenhalle Orchester, Dennis Russell Davies, conductor
- 07. 03. College Station*, Texas, Rudder Theater Auditorium *
- 08. 03. Texarkana, Texas *
- 09. 03. Helena, Texas*
- 14. 03. Chicago, Illinois, Symphony Hall *
- 15. 03. Muncie, Indiana, Ball State University *
- 16. 03. Toledo, Ohio *
- 17. 03. Utica, New York, Arts Center *
- 19. 03. Somerville, New Jersey, Nash Theater *
- 21. 03. New York City, Avery Fischer Hall, Lincoln Center *
- 23. 03. New York City, Alice Tully Hall (Luciano Berio, Testamenti, Keuris "Brooklyn Bridge")
- 09. 04. Cambridge, Mass. USA, Harvard Univ. (Luciano Berio, Testamenti)
- 12. 04. Leeds, England, St. Mary's Parish Church
- 15. 04. Manchester, BBC, Royal College of Music, Chamber Concert Series
- 16.-17.4. Manchester, Masterclasses, RNCM
- 22. 04. Rendsburg, Freie Waldorfschule
- 30. 04. Wiesbaden, Maifestspiele, Hessisches Staatstheater
- 06. 05. Stavanger, Norway, Konserthus, Symphoniker (Tristan Keuris, Concerto)
- 12. 05. Paris, CD Recording Berio, London Voices, Semyon Bichkov
- 15. 05. Gelsenkirchen, Theater im Revier, (**UA** Georg Kröll, RSQ + Trio Basso)
- 29. 05. Nürnberg, Meistersingerhalle, Philharmonisches Orchester (Tristan Keuris, Concerto)
- 15. 06. Köln, Philharmonie, Musik Triennale, Saxophon Abend
- 17. 05. Freiburg, Süd West Funk, Landesstudio, Kammermusik
- 19. 06. Torino, Italy, Goethe Institut, (**UA** Günter Bialas, Ach, das ferne Land)
- 21. 06. Torino, Palazzo Barolo, Goethe Institut
- 23. 06. Torino, Orchestra Sinfonica della RAI, D.R. Davies (Charles Wuorinen, Concerto)
- 26. 06. Erfurt, Rathaus Festsaal, Musica Rara, Kammerkonzert
- 08. 08. Ochsenhausen, Bräuhaussaal, (**UA** Luigi Zaninelli, Variazioni 1993)
- 8-12.08 Ochsenhausen, Meisterkurs, Landesakademie im Kloster
- 24. 08. Bad Steben, Festival Mitte Europa, Kurhaussaal
- 26. 08. Plauen, Festival Mitte Europa, Industrie und Handelskammer
- 27. 08. Loket, Czechoslovakia, Festival Mitte Europa, Schloss Burghof
- 03. 09. Heidelberg, Freie Waldorfschule
- 12. 09. Baden-Baden, SWR CD Recording / CD Aufnahmen
- 16. 09. Baden-Baden CD Recording / CD Aufnahmen
- 01. 10. London, Royal Festival Hall, BBC Symphony Orchestra (Tristan Keuris)

- 12. 10. Nyköping, Sweden, Concert Tour* with the Kroumata Ensemble
- 13. 10. Katrineholm*, Sofia Gubaidulina, In Erwartung; Anders Nilsson, Krasch
- 17. 10. Lund*, Sweden, Stadshallen, RSQ and Kroumata
- 18. 10. Linköping*, Sweden, Konsertsal, RSQ and Kroumata
- 21. 10. Stockholm*, Sveriges Radio, CD Recording for BIS
- 22. 10. Stockholm*, Sofia Gubaidulina; Anders Nilsson, RSQ + Kroumata Percussion Ensemble
- 25. 10. Göteborg*, Sweden, Konserthus, dito
- 27. 10. Schwerin, Germany, Kammermusik Tage, Neustädtisches Palais, NDR
- 29. 10. Baden-Baden, SWR, CD Aufnahmen (Steve Reich, Manhattan Transfer)
- 07. 12. Freiburg, Konzerthaus (**UA** Wayne Peterson, And the Winds Shall Blow)
- 08. 12. Freiburg, Philharmonisches Orchester der Stadt, dito
- 17. 11. Ludwigshafen, (**UA** Georg Katzer, Wie ein Hauch, doch manchmal...)
- 24. 11. Friedrichshafen, Graf-Zeppelin-Haus
- 30. 11. Tübingen, Silchersaal, Abschiedskonzert

1995

- 14. 01. Hamburg Harvestehude, St. Johannis Kirche
- 16. 01. Hannover, Freie Waldorfschule
- 18. 01. Bramsche, St. Martins Kirche
- 25. 01. Chiemgau, Freie Waldorfschule
- 29. 01. München, BR Rundfunk Orchester, Herkules Saal (Tristan Keuris, Concerto)
- 02. 02. Dillingen, Stadthalle, SR Rundfunkorchester (Wayne Peterson, And the winds...)
- 03. 02. Saarbrücken, Rundfunk-Sinfonieorchester, dito
- 04. 02. Saarbrücken, SR, Halberg Studio, Großer Sendesaal, dito
- 05. 02. Lüdenscheid, Kulturhaus, Meisterkonzerte
- 15. 02. Villingen-Schwenningen, Franziskaner Konzerthaus
- 18. 02. Überlingen, Freie Waldorf Schule
- 20. 02. Reykjavik, Island (**UA** Atli Heimir Sveinsson, Saxofonkwartet Nr. 1)
- 23. 02. Reykjavik, National Orchestra (**UA** Atli Heimir Sveinsson, Lieder ohne Worte)
- 03. 03. Balingen, Freie Waldorf Schule
- 09. 03. Trier, Theater, Städtisches Symphonieorchester (Tristan Keuris, Concerto)
- 11-12.03. Lörrach, Masterclass, Hans Thoma Gymnasium
- 15. 03. Lübeck, Freie Waldorf Schule
- 20. 03. Kassel, Festsaal Stadthalle, Symphonie Orchester (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 31. 03. Müllheim, Kultur in der Martinskirche
- 3-5.04. Baden-Baden, Cala CD Recording, SWF Studios
- 20. 04. Lahti, Finland, Philharmonic, Osmo Vänskä, conductor (Charles Wuorinen, Concerto)
- 27. 04. Kuopio, Finland (Wayne Peterson, And the winds shall blow)
- 4-5. 05. Baden-Baden, CD Aufnahmen, SWF Studio
- 07. 05. Bonn, Freie Waldorf Schule
- 12. 05. Wolfsburg, Freie Waldorf Schule
- 21. 05. Hombrechtikon, Schweiz, Sonnengarten
- 17. 07. Stockholm, Musik po Slotet, Royal Swedish Chamber Orchestra
- 19. 07. Stockholm, Rikssalen, (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 27. 07. Schleswig-Holstein Festival (**UA** Ton de Leeuw, Saxophone Quartet)
- 28. 07. Hasselburg, Schleswig Holstein Festival, Burg Scheune
- 21-25.8. Ochsenhausen, Meisterkurs, Landesakademie
- 25. 08. Ochsenhausen, Bibliotheksaal (**UA** Mark Taggart, Meditation)
- 01. 09. Stockholm, Sveriges Radio Symphonie (**UA** Philip Glass, Concerto)
- 02. 09. Stockholm, Berwaldhallen, Roy Goodman, conductor, dito
- 16. 09. Lörrach, Sparkassensaal, Preisverleihung

- 20. 09. Bergedorf-Hamburg, Hasse Aula (**UA** Paavo Heininen, Anadyr, Op. 63)
- 29. 09. Villingen-Schwenningen, Freie Waldorf Schule
- 01. 10. Darmstadt, Freie Waldorf Schule
- 07. 10. Allensbach, Kammermusiktage, Schloss Langenrain
- 09. 10. Reutlingen, Württembergische Philharmonie, Listhalle (Tristan Keuris, Concerto)
- 10. 10. Tübingen, Museumsgesellschaft, dito (Tristan Keuris, Concerto)
- 22. 10. Syracuse, NY, USA, Society for New Music, University Crouse Hall
- 24. 10. Biloxi, Mississippi, Saenger Theater, Recital
- 26. 10. Pensacola, Florida, University of West Florida, Music Hall
- 29. 10. Washington, D.C., Kennedy Center, Friedham Awards (Charles Wuorinen)
- 03. 11. Sacramento, California, Sacramento Symphony (Philip Glass, Concerto)
- 04. 11. Sacramento, Chamber concert (11.00) and clinic (20.00) (Philip Glass, Concerto)
- 05. 11. Reno, Nevada, University, Nightingale Concert Hall, Recital
- 06. 11. Reno, Saxophone Clinic, Music Department of University
- 07. 11. Chicago, Illinois, Arts Center (**UA** Sidney Corbett, Clampitt Variations)
- 23. 11. Malmö, Sweden, Malmö Symfoniorkester, Konserthus (Philip Glass, Concerto)
- 27. 11. Tallinn, Estonia, Theater Symphony Orchestra (Tristan Keuris, Concerto)
- 30. 11. Västerås, Sweden, Sinfonietta (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 06. 12. Graz, Austria, Wiener Konzertverein (**UA** Richard Dünser, Aubes)
- 08. 12. Wien, Brahmsaal, Konzertverein (Dialog für Saxophon Q.+ Streicher)
- 13. 12. Hagen, Freie Waldorfschule
- 14. 12. Dortmund, Harrenberg City Center, Amphi-Meisterkonzert
- 16. 12. Dortmund, Harrenberg City Center, Masterclass
- 18. 12. Dortmund, Philharmonisches Orchester (Philip Glass, Concerto DE)
- 19. 12. Dortmund, Opernhaus, 4. Philharmonisches Konzert, (Philip Glass, Concerto)
- 20. 12. Dortmund, Abo Konzert (Philip Glass, Concerto)

1996

- 12. 01. Waldkirch, St. Michael, Baden-Württembergisches Tonkünstlerfest
- 17.01. Lörrach, Saxophon Lehrgang, Landesverband der Musikschulen
- 28.01. Lörrach, Saxophon Lehrgang, Landesverband der Musikschulen
- 06. 02. Remscheid, Freie Waldorf Schule
- 07. 02. Hamm, Freie Waldorf Schule
- 23. 02. München, Gasteig, Studio für Neue Musik, Tonkünstlerverband
- 24. 02. Haan, Kulturamt der Stadt, Volkshochschule
- 01. 03. Saarbrücken, SR Studio Hallberg
- 09. 03. Montbéliard, France, Theatre, J. S. Bach Festival
- 16. 03. Metz, Arsenal, I Fiamminghi, R. Werthen, cond. (Philip Glass, Concerto)
- 17. 03. Manchester, GB, Masterclass, Royal Northern College of Music
- 20. 03. Liverpool, GB, Royal Philharmonic, BBC (Philip Glass, Concerto, UK#1)
- 21. 03. Liverpool
- 10. 04. Tallahassee, Florida, Masterclass, Florida State University
- 11. 04. Tallahassee, School of Music, Housewright Scholars Recital
- 12. 04. Tallahassee, Festival of New Music, Univ. Orchestra (Glass Concerto)
- 13. 04. Tallahassee (Erik Bergman, Quint-Essence, Sax.Q. and Percussion)
- 21. 04. Berlin, St.Matthäus (**UA** Heribert Breuer, Big Sur Music und Otto Sander)
- 22. 04. Sigmaringen, Stadthalle, Gesellschaft für Kunst und Kultur, Recital
- 25. 04. Weimar, Saal am Palais, Frauenmusiktage, MDR, Recital
- 26. 04. Jena, Volkshaus, Internationaler Arbeitskreis, MDR, Recital
- 28. 04. Marburg, Kammer Musik Marburg, Kulturamt
- 29. 04. Marburg, Freie Waldorf Schule

- 06. 05. Augsburg, Philharmonisches Orchester, Städt. Bühnen (Tristan Keuris, Concerto)
- 07. 05. Augsburg, dito
- 10. 05. Itzehoe, Freie Waldorf Schule
- 15. 05. Lörrach, Burghof, Camerata Bern (**UA** Steven Stucky, Music)
- 19. 05. Bern, Stadttheater, Camerata Bern, dito, with String Orchestra
- 24. 05. Eckernförde, Freie Waldorf Schule
- 25. 05. Dinslaken, Theater Saal
- 28. 05. Zürich, Rote Fabrik, Neue Musik
- 01. 06. Bochum, Rudolf Steiner Schule
- 10-14.6. Perkinson, Mississippi, Gulf Coast College Masterclass
- 19. 06. Chemnitz, MDR, Mitteldeutscher Sommer
- 21. 06. Passau, Europäische Wochen, Recital
- 12. 07. Nijmegen, Netherlands, Jugend Orchester, Open Air (Philip Glass)
- 17. 07. Montpellier, Festival de Radio France
- 22. 07. München, BR Aufnahmen
- 25. 07. Saint Requiere, Festival de Radio France
- 26. 07. Berlin, Kreuzberger Hofkonzerte im Podewil
- 27. 07. Mülheim, Schloss Broich, Innenhof
- 31. 07. Bad Muskau, Lausitzer Musiksommer, Orangerie Fürst Pückler
- 01. 08. Bautzen-Gaußig, Lausitzer Sommer, Evangelische Kirche
- 21. 08. Cambridge, New York, USA, Hubbard Hall
- 01. 09. Brandenburg, Musiktage, Paulikloster
- 06. 09. Tampere, Finland, Kaupungin-Orkestri (**UA** Jouni Kaipainen, Concerto)
- 08. 09. Köln, Klassik Komm Konzerte, Theater am Rudolfplatz
- 11. 09. Herford, Nordwestdeutsche Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 14. 09. Bad Salzuflen, dito, Konzerthalle (Philip Glass, Concerto)
- 17. 09. Detmold, dito, Aula der Hochschule für Musik (Philip Glass, Concerto)
- 18. 09. Paderborn, dito, Paderhalle, Sinfonie Konzerte (Philip Glass, Concerto)
- 20. 09. Stuttgart, Liederhalle (Steven Stucky, Music for Saxophone Quartet and Strings)
- 25. 09. Stuttgart, Philip Glass Concerto, CD production for Nonesuch
- 26. 09. Stuttgart(er) Kammer Orchester, Dennis R. Davies conductor, CD Glass
- 29. 09. Efringen-Kirchen, Kammerkonzerte Luther Kirche
- 05. 10. Turku, Finland, Symphony Orchester (Jouni Kaipainen, Vernal Concerto)
- 10. 10. Joensuu, Finland, Kaupungin Orkestri (Jouni Kaipainen, Vernal Concerto)
- 12. 10. Helsinki, Radiotalon Musiikkistudio, Musica Nova Recital
- 02. 11. Wuppertal, Festsaal der Rudolf Steiner Schule (Recital)
- 10. 11. Zug, Switzerland, Reformierte Kirche (Recital)
- 15. 11. Müllheim, Martinskirche (Recital)
- 05. 12. Umeo, Sweden, Symphonie Orkester (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 12. 12. Helsinki, Tapiola Sinfonietta, National Opera (Jouni Kaipainen, Vernal Concerto)
- 13. 12. Helsinki, Jean Sibelius Academy Masterclass
- 19. 12. Oulu, Finnland, Kaupunginorkestri (Anders Nilsson, Concerto Grosso)

1997

- 08. 01. Wiesbaden, Staatstheater, Staatsorchester (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 09. 01. Wiesbaden, Musik-Theater-Werkstatt (Recital)
- 16. 01. Vicenza, Italy, Auditorium Canetti (Recital)
- 20. 01. Padua, Italy, Orchestra di Padova, Teatro Verdi (Philip Glass, Concerto)
- 02. 02. Raesfeld, Rittersaal Schloss (Recital)
- 12. 02. Den Haag, Netherlands, Philipszaal, I Fiamminghi (Philip Glass, Concerto)
- 13. 02. Brüssel, Belgium, Palais des Beaux-Arts (Philip Glass, Concerto)

14. 02. Tilburg, Netherlands, Concertzaal, I Fiamminghi (Philip Glass, Concerto)
22. 02. Bramsche, St. Martin Kirche (Recital)
27. 02. Bergen, Norway, Philharmoniske Orkester (**UA** Ketil Hvoslef, Concerto)
28. 02. Bergen, Norway, Harmonien Koncertsaal (Ketil Hvoslef, Concerto)
08. 03. Nürnberg, Meistersingerhalle, Nürnberger Symphoniker (Philip Glass, Concerto)
09. 03. Ansbach, Onoldiasaal, Nürnberger Symphoniker (Philip Glass, Concerto)
14. 03. Falun, Sweden, Dala Sinfoniettan (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
15. 03. Borlänge, Sweden, Hagaskolans Aula (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
16. 03. Avesta, Sweden, Teater, Dala Sinfoniettan (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
16. 04. Gera, Rathausaal (**UA** Achim Müller-Weinberg, "Warum-Wofür-Wohin")
17. 04. Jena, Atelier Hopfe, Cluster Forum Neue Musik Thüringen (Recital)
23. 04. Aarhus, Denmark, Musikhusets Lille Sal, Numus Festival (Recital)
29. 04. Lörrach, Sparkassensaal, Benefizkonzert (Recital)
09. 05. Reutlingen, Handwerkskammer Jubiläum (Recital)
12. 05. Elmshorn, Freie Waldorfschule (Recital)
13. 05. Erfurt, Rathaus Festsaal, Philharmonische Festtage (Recital)
18. 05. Schliengen, Musik auf Schloss Bürgeln (Recital)
26. 05. Saarbrücken, (**UA** Theo Brandmüller, Chimeres, Orchester+Tonband)
27. 05. Dito, Saarländisches Staatssorchester, Kongresshalle (Theo Brandmüller)
28. 05. Friedrichsruhe, Schloss Speisesaal (Recital)
06. 06. Lörrach, Burghof (Recital)
- 6-8.06. Lörrach, Meisterkurs, Hans-Thoma Gymnasium
12. 06. Stuttgart, Liederhalle, Jugend Konzert, Philharmoniker (Philip Glass, Concerto)
13. 06. Stuttgart, Liederhalle, Beethoven Saal, Abo Konzert (Philip Glass, Concerto)
16. 06. Zürich, Radio Beromünster Aufnahmen
17. 06. Stuttgart, Liederhalle, Philharmoniker, Abo Konzert (Philip Glass, Concerto)
19. 06. Klagenfurt, Austria, Konzerthaus Großer Saal, Stuttgarter Phil. (Philip Glass, Concerto)
- 22-27.6 Hattiesburg, Miss. USA, Masterclass, University of Southern Miss.
26. 06. Hattiesburg, Mississippi, Bennett Auditorium (Recital)
09. 07. Zürich, Kunsthaus, Birth of the Cool (**UA** Wayne Peterson. Windup)
02. 09. Stuttgart, Bach Akademie (**UA** Marc Dalbavie, Offertorium „Non Lieu“)
- 5-7.09. Baden-Baden, TV Aufnahmen „Achtung Klassik“ mit Justus Franz
12. 09. Bremen, Musikfest 1997, Obere Rathaushalle (Recital)
02. 10. Jena, Jenaer Philharmonie, Volkshaus (Tristan Keuris, Concerto)
23. 10. Stuttgart, SWR Radio-Sinfonie Orchester, Villa Berg (Cristóbal Halffter, Concerto)
27. 10. Aarhus, Denmark (**UA** Svend Hvidtfeldt Nielsen, Ghostlands)
30. 10. Aarhus, DK, Symfoniorkester, Musikhuset (Philip Glass, Concerto)
16. 11. Bielefeld, Merkur Kultur (Recital)
01. 12. Lörrach, Burg Rötteln Kapelle, Lions-Club Benefiz Konzert
06. 12. Potsdam, Brandenburgische Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
07. 12. Potsdam, Theaterhaus am Alten Markt, dito (Philip Glass, Concerto)
14. 12. Pforzheim, Südwestdeutsche Philharmonie, Stadthalle (Philip Glass, Concerto)

1998

11. 01. New York, Carnegie Hall, American Composers Orchestra, D.R.Davies
(**UA** Augusta Read Thomas, Brass Axis) Philip Glass, Concerto
13. 01. New York, Merkin Hall, Washington Square Contemporary Music
25. 01. Luxemburg, Goethe Institut, Orangerie Mondorf (Recital)
31. 01. Kandern, Werksiedlung St. Christoph (Recital)
05. 02. Aabenraa, Denmark, Sønderjyllands Symfoniorkester (Philip Glass, Concerto)
06. 02. Flensborg, Denmark, Deutsches Haus, dito (Philip Glass, Concerto)

- 07. 02. Turku, Finland, Turun Kaupung (Recital)
- 09. 02. Kuusamo, Finland, Oulankasali (Recital)
- 10. 02. Tampere, Finland, Tampere-talo (Recital)
- 17. 02. Hannover, Musik im Forum am Schiffgraben (Recital)
- 19. 02. Hannover, NDR Radio Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 20. 02. Hannover, NDR Großer Sendesaal, Landesfunkhaus (Philip Glass, Concerto)
- 25. 02. Stuttgart, Liederhalle, St. Kammerorchester (Calvin Hampton, Concerto)
- 26. 02. Augsburg, Waldorf Schule (**UA** Scott Lindroth, Trio for Saxophones)
- 01. 03. Schopfheim, Stadthalle (Recital)
- 03. 03. Oldenburg, Kulturzentrum PFL, Recital
- 06. 03. Villingen-Schwenningen, Gala – Benefizkonzert
- 12. 03. Aalborg, Denmark, Aalborg Symfoniorkester (Philip Glass, Concerto)
- 13. 03. Odense, Denmark, Ny Musik, Konservatorium (Recital)
- 22. 03. Rheinfelden, Reformierte Kirche (Recital)
- 03. 04. Baden-Baden, Weinbrennersaal, BB Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 16. 04. Ithaca, New York, USA (Steven Stucky, Music for Saxophones and Strings)
- 17. 04. Ithaca, College Masterclass Composer's Forum
- 18. 04. Ithaca, Cornell University, Barnes Hall (Recital)
- 19. 04. Syracuse, New Music Society
(Philip Glass, Concerto; Steven Stucky, Music for Saxophones and Strings)
- 20. 04. Cambridge, New York, Honorary Concert for SMR at Strands
- 30. 04. Ottersberg, Rudolf-Steiner-Schule (Recital)
- 03. 05. Grenzach, Deutsch-Amerikanische Begegnung, St. Michael (Recital)
- 10. 05. Lohland, Gemeinschaft Altschlirf (Recital)
- 12. 05. München, Bayerischer Rundfunk Aufnahmen (Cristóbal Halffter, Fractal)
- 14. 05. Mönchengladbach, Meisterkonzerte, Kaiser-Friedrich-Halle (Recital)
- 19. 05. Krefeld, Seidenweberhaus, Niederrheinischer Sinfoniker (Philip Glass, Concerto)
- 20. 05. Mönchengladbach, Theater Konzertsaal (Philip Glass, Concerto)
- 21. 05. Mönchengladbach, Kaiser-Friedrich-Halle (Philip Glass, Concerto)
- 22. 05. Krefeld, Seidenweberhaus, dito (Philip Glass, Concerto)
- 27. 05. Brussels, Belgium, Le Botanique, Orangerie (Recital)
- 28. 05. Itzehoe, Konzertabend, Freie Waldorf Schule (Recital)
- 29. 05. Eckernförde, Kulturamt der Stadt (Recital)
- 03. 06. Freiburg, Landesstudio Südwestfunk, Schlossbergsaal (Recital)
- 11. 06. Neubrandenburg, NBB Philharmonie, Haus der Kultur (Philip Glass, Concerto)
- 12. 06. Güstrow, Ernst-Barlach-Theater, dito (Philip Glass, Concerto)
- 14. 06. Neustrelitz, Landestheater Mecklenburg (Philip Glass, Concerto)
- 29. 06. Järna, Sweden, Musik Festival, Kulturhuset i Ytterjärna (Recital)
- 1-6. 07. Stockholm, BIS Studios, CD Recording
- 12. 09. Emmaboda, Sweden, 5 Concerts, on tour with the Camerata Roman
- 13. 09. Västervik, Sweden (Steven Stucky, Music for Saxophones and Strings)
- 14. 09. Kalmar, Sweden, Länsmusiken, Camerata Roman (Steven Stucky, Music)
- 15. 09. Oskarshamn, Sweden, Stadsteater Konserthall (Steven Stucky, Music)
- 16. 09. Hultsfred, Sweden, Volketshus (Steven Stucky, Music)
- 17. 09. Luxembourg, Halle Victor Hugo, L'Art prend l'air Exhibition
- 24. 09. Flensburg, Freie Waldorf Schule (Recital)
- 25. 09. Hannover, Maschsee Festsaal (Recital)
- 26. 09. Wetterau, Bad Nauheim, FWS (Recital)
- 27. 09. Pforzheim, Festsaal der Goethe Schule (Recital)
- 16. 10. Klagenfurt, Austria, Musikverein, Konzerthaus (Recital)
- 25. 10. Darmstadt, Orchester des Staatstheaters (Jouni Kaipainen, Vernal Concerto)
- 26. 10. Darmstadt, dito (Jouni Kaipainen, Vernal Concerto)

- 28. 10. Bielefeld, Altstädter Nicolaikirche (Recital)
- 29. 10. Wallenhorst, Ratssaal im Rathaus (Recital)
- 08. 11. Efringen-Kirchen, Kammerkonzerte, Lutherkirche (Recital)
- 10. 11. Lörrach, Burghof (**UA** Dance Project, Music von Philip Glass, Gesucht: Lulu)
- 12. 11. Lörrach, Burghof, mit Darmstädter Tanzgruppe, Brigitta Trommler
- 13. 11. Lörrach, Burghof, DP, Musik von Philip Glass
- 21. 11. Darmstadt, Großer Saal Stadttheater (Gesucht: Lulu)
- 22. 11. Lörrach, Burghof, Orchester Lure (Erland von Koch, Saxophonia)
- 25. 11. Darmstadt, Theater Dance Project Lulu
- 30. 11. Bern, Switzerland, Konservatorium, Grosser Saal (Recital)
- 02. 12. Darmstadt, Theater DP Lulu
- 03. 12. Wildeshausen, Kulturkreis, Forum (Recital)
- 05. 12. Darmstadt, DP Lulu
- 11. 12. Lörrach, Burghof, Stuttgarter Kammerorchester (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 12. 12. Stuttgart, Liederhalle, dito, Mozart Saal (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 15. 12. Wien, Konzertverein, Orchester Concert-Verein (Steven Stucky, Music)
- 16. 12. Villach, Austria, Wiener Concert Verein Orchestra (Steven Stucky, Music)

1999

- 08. 01. Darmstadt, Dance Project Lulu, Stadttheater Großer Saal
- 10. 01. Oldenburg, Staatsorchester, Weser-Ems-Halle (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 11. 01. Oldenburg, Oldenburgische Staatsorchester (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 12. 01. Siegen, Rudolf Steiner Schule
- 13. 01. Darmstadt, Dance Project Lulu
- 22. 01. Kassel, Anthroposophisches Zentrum, Grosser Saal
- 26. 01. Darmstadt, Dance Project Lulu
- 04. 02. Darmstadt, Dance Project Lulu
- 14. 02. Darmstadt, Dance Project Lulu
- 16. 02. Altenburg, Landestheater, Philharmonie Gera (Philip Glass, Concerto)
- 17. 02. Altenburg, Landestheater, Philharmonie Gera (Philip Glass, Concerto)
- 18. 02. Gera, Konzerthaus Saal, Philharmonie Gera (Philip Glass, Concerto)
- 19. 02. Rottenburg ob der Tauber, Kunst + Kultur im Kornhaus (Recital)
- 04. 03. Lörrach, Burghof, Darmstädter Dance Project Lulu
- 25. 03. Dessau, Anhaltische Philharmonie, MDR Live Übertragung (Tristan Keuris, Concerto)
- 16. 03. Dessau, Theater, Aufzeichnung Deutschland Radio (Tristan Keuris, Concerto)
- 16. 04. Den Haag, Netherlands, Residentie Orkest (**UA** Geert van Keulen, Tracks voor Saxofoonkwartet en orkest; Tristan Keuris, Concerto) Jac van Steen, conductor
- 19. 04. Amsterdam, Concertgebouw, Kleine Zaal (Recital)
- 24. 04. Stuttgart, Freie Waldorfschule Uhlandshöhe, Festsaal (Recital)
- 03. 05. Lörrach, Burghof, London Voices + RSQ (Luciano Berio, Testamenti)
- 07. 05. München, Bayerischer Rundfunk Aufnahmen
- 08. 05. Stuttgart, New Music Festival (**UA** Arthur Levering, Quaterna)
- 09. 05. Hombrechtikon, Switzerland, Sonnengarten Konzerte (Recital)
- 12. 05. Stuttgart, Südwest Fernsehen, TV Portrait Raschèr Quartet
- 20-24.5 Lörrach, Burghof, Meisterkurs, 66 Participants/ Teilnehmer
- 24. 05. Lörrach, Burghof, Abschlusskonzert
- 12. 06. Berlin, Philharmonie, Berliner Symphoniker (Philip Glass, Concerto)
- 15. 06. Berlin, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof (Recital)
- 25. 06. New York City, Glass Studios, Recording quartet version
- 29. 06. Fredonia, New York, SUNY Marvel Theater (Recital)
- 28.6-2.7 Fredonia, Masterclass, State University of New York

- 28. 08. Dresden, Frauenkirche, Benefizkonzert Wiederaufbaukonzerte (Recital)
- 03. 09. Tampere, Finland, Kaupungin-Orkestri (Philip Glass, Concerto)
- 17. 09. Wolfsburg, Musikschule der Stadt, Aula Ratsgymnasium (Recital)
- 30. 09. Meiningen, Orchester des Theaters, Großes Haus (Philip Glass, Concerto)
- 02. 10. Dresden, Kreuzkirche, MDR, with Kroumata (Sofia Gubaidulina, In Erwartung)
- 19. 10. Giessen, Stadttheater, Städtische Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 23. 10. Weimar, Tage Neuer Musik (**UA** Steven Burke, Frenzy Trio, ATB)
- 26. 10. Rottenburg, Zehntscheuer, Klassik Tage (Recital)
- 27. 10. Bonn, La Redoute, Beethoven Halle (Recital)
- 06. 11. Neuss, Zeughaus
- 08. 11. Dortmund, Rudolf Steiner Schule (Recital)
- 12. 11. Mainz, Philharmonisches Orchester, Staatstheater (Tristan Keuris, Concerto)
- 13. 11. Mainz, Grosses Haus, Staatstheater (Tristan Keuris, Concerto)
- 21. 11. Frankenthal, Freie Waldorf Schule (Recital)
- 06. 12. Coburg, Rudolf Steiner Schule (Recital)
- 07. 12. Ansbach, Kultur am Schloss, Onoldiasaal (Recital)
- 10. 12. Friedrichshafen, Graf Zeppelin Haus, Kulturamt (Recital)

2 0 0 0

- 11. 01. Bottrop, Orgel Festival, St. Cyriakus (Hartley, Antiphonal + Organ)
- 12. 01. Elmshorn, Freie Waldorf Schule (Recital)
- 13. 01. Rotenburg (Wümme), Konzertgemeinde (Recital)
- 17. 01. Freiburg, Konzerthaus, Philharmonisches Orchester (Philip Glass, Concerto)
- 18. 01. Freiburg, Konzerthaus, Philharmonisches Orchester (Philip Glass, Concerto)
- 21. 01. Albstadt, Werkforum (Recital)
- 26. 01. Heidelberg (**UA** Alexander Raskatov, Ritual II)
- 29. 01. Freiburg, Theater, Premiere John Adams Opera Nixon in China
- 02. 02. Freiburg, Theater, 2nd Performance Nixon in China
- 04. 02. Heidelberg, Freie Waldorf Schule (Recital)
- 06. 02. Freiburg, Theater, 3rd Performance Nixon in China
- 10. 02. Freiburg, Theater, 4th Performance Nixon in China
- 11. 02. St. Gallen, Switzerland, Tonhalle, Contra Punkt (Recital)
- 13. 02. Freiburg, Theater, 5th Performance Nixon in China
- 17. 02. Oulu, Finland, Kaupunginorkestri (Jouni Kaipainen, Concerto)
- 18. 02. Oulu, Madetoja Salissa, Kausikonsertti (Recital)
- 20. 02. Freiburg, Theater, 6th Performance of Nixon in China
- 24. 02. Bühl, Bürgerhaus Neuer Markt (Recital)
- 26. 02. Freiburg, Theater, 7th Performance Nixon in China
- 28. 02. Polling, Bibliotheksaal im Kloster (Recital)
- 03. 03. Freiburg, Theater, 8th Performance Nixon in China
- 09. 03. Pirna, Tannen Saal, Sinfonieorchester Pirna (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 10. 03. Zittau, Gerhart Hauptmann Theater, dito (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 11. 03. Riesa, Stadthalle Stern (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 12. 03. Großenhain, Kulturzentrum, dito (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 21. 03. Düsseldorf, Tonhalle Rotunda, Rush Hour Concerts (Recital)
- 23. 03. Düsseldorf, Symphoniker (**UA** Mathew Rosenblum, Möbius Loop)
- 25. 03. Freiburg, Theater, 9th Performance Nixon in China
- 27. 03. Lörrach, Burghof, Otto Sander liest Montaigne + RSQ
- 28. 03. Wuppertal, Historische Stadthalle (Recital)
- 31. 03. Freiburg, Theater, 10th Performance Nixon in China
- 06. 04. München, Bayerischer Rundfunk Aufnahmen Penderecki

- 08. 04. Lörrach, Villa Eichele, Vernissage (Recital)
- 09. 04. Freiburg, Theater, 11th Performance Nixon in China
- 11. 04. Wuppertal, Sinfonieorchester, Stadthalle Großer Saal (Philip Glass, Concerto)
- 15. 04. Freiburg, Theater, 12th Performance Nixon in China
- 17. 04. Mannheim, National Theater, Symphoniker (Calvin Hampton, Concerto)
- 18. 04. Mannheim, dito
- 30. 04. Köln, Philharmonie, Triennale, WDR (Luciano Berio, Testamenti)
- 06. 05. Tübingen, Uni Festsaal, Stuttgarter Kammerorchester, Dennis R. Davies, conductor (Anders Nilsson, Concerto Grosso; Philip Glass Concerto)
- 09. 05. Hagen, Stadthalle, Philharmonisches Orchester Südwestfalen (Philip Glass, Concerto)
- 10. 05. Iserlohn, Parktheater, Georg Frittsch cond. (Philip Glass, Concerto)
- 11. 05. München, Herkules Saal, Münchner Symphoniker (Philip Glass, Concerto)
- 12. 05. Siegen, Siegerlandhalle, Phil. Südwestfalen (Philip Glass, Concerto)
- 13. 05. Detmold, Kite Museum, Nordwestdeutsche Philharmonie (Philip Glass; Erland v. Koch)
- 17. 05. Wendelstein, Freie Waldorf Schule (Recital)
- 20. 05. Erfurt, Dom (UA Enjott Schneider, Crucifixus)
- 23. 05. Leipzig, Gewandhaus, MDR Sinfonieorchester (Cristóbal Halffter, Concerto)
- 28. 05. Lüdenscheid, Kulturhaus, Phil.Orch.Südwestfalen (Philip Glass, Concerto)
- 07. 06. Lörrach, Burghof (Recital)
- 8.-12.6. Lörrach, Meisterkurs und Abschluss Konzert
- 07. 07. Bautzen, St. Petri Dom, Lausitzer Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 08. 07. Zittau, Johannes Kirche, Lausitzer Musiksommer (Philip Glass, Concerto)
- 11. 07. Halberstadt, Dom, MDR Sommer, Mitteldeutscher Rundfunk (Recital)
- 13. 09. Reichenau, Inselhalle (Recital)
- 16. 09. Lübeck, St. Petri Kirche (Recital)
- 21. 09. Örebro, Sweden, Swedish Chamber Orchestra (Jouni Kaipainen, Concerto)
- 23. 09. Stockholm, Nalen, Svenska Kammarorkestern (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 25-29.9 Örebro, BIS CD Recording (Jouni Kaipainen; Anders Nilsson, Keitl Hvoslef, Concerti)
- 19. 10. Magdeburg, Magdeburgische Philharmonie, Theater (Philip Glass, Concerto)
- 20. 10. Magdeburg, Magdeburgische Philharmonie, Theater (Philip Glass, Concerto)
- 26. 10. Bonn-Tannenbusch, Freie Waldorf Schule (Recital)
- 29. 10. Neuss am Rhein, Zeughaus, Deutsche Kammerakademie, Goritzki conductor (UA Pehr Henrik Nordgren, Concerto for Saxophone Quartet and Strings, op. 108)
- 30. 10. Witten (Nordgren, Concerto)
- 08. 11. Basel, Schweiz, Stadtcasino, Sinfonieorchester Basel (Tristan Keuris, Concerto)
- 09. 11. Basel, Stadtcasino, Im Grossen Musiksaal, dito (Tristan Keuris, Concerto)
- 18. 11. Marl, Theater, Philharmonia Hungarica, J. Frantz cond. (Philip Glass, Concerto)
- 20. 11. Borken, Stadthalle Vennehof, Philharmonia Hungarica (Philip Glass, Concerto)
- 21. 11. Gladbeck, Waldorf Schule (UA Andreas Pflüger, Der Liegende Dichter)
- 22. 11. Detmold, Kite Museum, Nachtklänge (Recital)
- 01. 12. München, Musikhochschule, + Harald Feller, Orgel (Recital)
- 02. 12. München, Musikhochschule, CD Aufnahme Enjott Schneider Crucifixus
- 15. 12. Ludwigshafen, Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz (Alesander Raskatov, Concerto)
- 17. 12. Essen, Essener Philharmoniker, Aalto -Theater (Tristan Keuris, Concerto)
- 18. 12. Essen, dito, Aalto – Theater, Peter Sundkvist, cond. (Tristan Keuris, Concerto)

2001

- 18. 01. Geneva, Switzerland CH, Victoria Hall, Gulbenkian Fondation Orchestre (UA Nadir Vassena, Messages from the Unseen World)
- 19. 01. Montreux, Switzerland, Auditorium Stravinsky (Nadir Vassena, Messages)
- 20. 01. Visp, Klubhaus Konzerte Migros (Nadir Vassena, Messages)

21. 01. Zürich, Tonhalle, Großer Saal (Nadir Vassena, Messages)
23. 01. Neuchatel, Temple du Bas (Nadir Vassena, Messages)
24. 01. La Chaux de Fonds, Musica Theatre (Nadir Vassena, Messages)
26. 01. Göttingen, Göttinger Symphonie Orchester (Philip Glass, Concerto)
28. 01. Sessen, Freie Waldorf Schule (Recital)
02. 02. Cottbus, Philharmonisches Orchester, Staatstheater (Philip Glass, Concerto)
04. 02. Cottbus, Großes Haus am Schillerplatz (Philip Glass, Concerto)
11. 02. Trogen, Schweiz, Appenzeller Winter, Kantonschule (Recital)
23. 02. Ljubljana, Slovenia, R/TV Simfoniki (Otto Ketting, Symfonie voor saxofoons)
24. 02. Ljubljana, Slovenia (**UA** Victoria Borisova Ollas, Roosters in Love)
03. 03. Kempen, Klosterkonzerte, Musica viva (Recital)
04. 03. Kempen, Kulturforum Franziskanerkloster, Paterskirche (Recital)
16. 03. Mandal, Norway, Kristiansand Orkester (Steven Stucky; Philip Glass Concerti)
18. 03. Kristiansand, Norway, Symfoni Orchester (Steven Stucky; Philip Glass Concerti)
22. 03. Vaasa, Finland, Kaupunginorkestri, Stadshus (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
03. 05. München, Bayerischer Rundfunk CD Aufnahmen
04. 05. München BR, CD Recording J.S. Bach
08. 05. Dresden, Musik Hochschule, Masterclass (Recital)
09. 05. Dresden, Masterclass, Musikhochschule
12. 05. Rostock, Norddeutsche Philharmonie (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
13. 05. Rostock, Theater, Großes Haus (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
17. 05. Rheinfelden, Sparkassen Saal (Recital)
01. 06. Kuala Lumpur, Petronas Towers, Malaysian Philharmonic (Philip Glass, Concerto)
02. 06. Kuala Lumpur, Malaysia, National Philharmonic (Philip Glass, Concerto)
03. 06. Kuala Lumpur, Petronas Towers Concert Hall (Philip Glass, Concerto)
13. 03. Amsterdam, De Ijsbreker
06. 06. Jakarta, Erasmus Huis, Nederlands Cultureel Centrum (Recital)
08. 06. Manila, Philippines, Goethe Institut, Metropolitan Museum (Recital)
10. 06. Bangkok, Thailand, Amari Watergate Hotel, Grand Ballroom (Recital)
17. 06. Recklinghausen, Neue Philharmonie Westfalen (Philip Glass, Concerto)
18. 06. Gelsenkirchen, dito, Musiktheater, Joh. Wildner, cond. (Philip Glass, Concerto)
19. 06. Gelsenkirchen, Musiktheater, Philharmonie Westfalen (Philip Glass, Concerto)
20. 06. Kamen, Konzertaula, Philharmonie Westfalen (Glass Concerto)
01. 07. Freiburg, 19. Zelt-Musik-Festival (**UA** Lior Navok, Saxophonquartett)
10. 07. Lörrach, RSQ+Camerata Vocale, Friedolin Kirche (**UA** Winfried Toll, Reverie)
11. 07. Freiburg, St. Petri Kirche (Canzona für Stimmen und Saxophone)
- 16-20.7 Fredonia, New York, USA, State University, Master classes
17. 07. Fredonia, Marvel Theater, Fredonia School of Music (Recital)
29. 08. Zürich, Kleiner Tonhallsaal (**UA** Fabian Müller, Saxophonquartett)
31. 08. Zeillern, Austria, Schloss, Meisterkurs, Niederösterreichischer Blasmusik
01. 09. Linz, Austria, Konservatorium (Recital intern)
02. 09. Linz, Austria, Theater, Kleiner Saal (Recital)
08. 09. Münden, Rittersaal, Niedersächsische Musiktage (Recital)
09. 09. Olden, Evangelische Kirche, Kulturkreis Auburg (Recital)
10. 09. Wagenfeld, Schloss Auburg, Heimatverein (Recital)
11. 09. Varel, Concert cancelled because of attack on Twin Towers in NYC
21. 09. Schopfheim, St. Agathe Kirche, VHS Kultur (Recital)
29. 09. Siegen, Rudolf Steiner Schule (Recital)
15. 10. Lörrach, Burghof, SWR TV Production for Abendschau Baden-Württemberg
27. 10. Stuttgart, Liederhalle, Mozartsaal, Stuttgarter Kammerorchester
(**UA** Chen Yi, Ba Yin für Saxophonquartett und Kammerorchester)
28. 10. Garmisch Patenkirchen, Austria, Kongresshaus, dito (Chen Yi, Concerto)

- 08. 11. Turku, Finland, Turun Filharmoninen (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 09. 11. Turku, Konserthuset, Rudolf Werthen cond. (Pehr Henrik Nordgren Concerto)
- 11. 11. Turku, Konsertitalo, Konsertmästarens Salong (Recital)
- 23.25.11.Hilden, Musikschule, Meisterkurs
- 23. 11. Hilden, Reformations- Kirche (Recital)
- 04. 12. Bexbach, Festsaal der Freien Waldorf Schule (Recital)
- 05. 12. Waldhausen, Schloss, SWR Mainz (Recital)
- 09. 12. Weil am Rhein, St. Peter und Paul, Orgel-Zyklus (Enjott Schneider, Crucifixus)

2002

- 17. 01. Frankenthal, Freie Waldorfschule (Recital)
- 20. 01. Pforzheim, Theater, Städtisches Orchester (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 24. 01. Pori, Finland, Pori Sinfonietta (Chen Yi, Concerto)
- 27. 01. Vaasa, Finland (**UA** Karl Aage Rasmussen, Camera Oscura)
- 29. 01. Kaustinen, Finland, Keski Kamariorkesteri (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 03. 02. New York, Carnegie Hall, Stern, P. Glass 65. Birthday (Philip Glass, Passages)
- 03. 02. Carnegie, Weill, American Composers Orchestra (Philip Glass, Concerto)
- 06. 02. Pittsburgh, Penn. Edge Chamber Orchestra (Mathew Rosenblum, Möbius Loop)
- 07. 02. Buchanan, Penn. Wesleyan College (Recital)
- 18. 02. Augsburg, Philharmonisches Orchester (Philip Glass, Concerto)
- 19. 02. Augsburg, Theater, Grosser Saal (Philip Glass, Concerto)
- 24. 02. Kassel, Staatsorchester (**UA** Peter-Jan Wagemans, Concertino)
- 07. 03. Trondheim, Norway, Symfoniorkester (Philip Glass, Concerto)
- 14. 03. Haparanda, Sweden, Norrbottens Kammarorkester (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 15. 03. Lulea, Sweden, Norrbottens Kammarorkester (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 16. 03. Boden, Sweden, Björksalen, dito, Petter Sundkvist, cond. (Pehr H. Nordgren, Concerto)
- 17. 03. Peteo, Sweden, Christianasalen, dito (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 22. 03. Stuttgart, Liederhalle Mozart Saal (Philip Glass/Ravi Shankar, Passages)
- 23. 03. Rottenburg, Zehntscheuer, Stuttgarter Kammerorchester (Philip Glass, Passages)
- 24. 03. Lörrach, Burghof, dito, Dennis Russel Davies cond. (Philip Glass, Passages)
- 25. 03. Wiesbaden, Hessisches Staatstheater, Werkstatt (Recital)
- 31. 03. Budapest, Hungary, Stuttgarter Kammerorchester (Philip Glass, Passages)
- 02. 04. Rennes, France, Orchestre de Bretagne (Philip Glass, Concerto)
- 03. 04. Rennes, France, dito, Stefan Sanderling cond. (Philip Glass, Concerto)
- 05. 04. Dornbirn, Austria, Stuttgarter Kammerorchester (Philip Glass, Passages)
- 17. 05. Den Haag, Netherlands, Residentie Orkest, Phillipszaal (Jan P. Wagemans, Concerto)
- 22-26.5 Lörrach, Saxophon - Meisterkurs, Masterclass and Concert
- 28. 05. Villingen-Schwenningen, Franziskaner Konzerthaus (Recital)
- 06. 06. San Juan, Puerto Rico (**UA** Juan Rios, Monte David) (Recital)
- 08. 06. St. Thomas, Virgin Islands, Casals Festival (Recital)
- 12. 06. Ingolstadt, Georgisches Kammerorchester (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 13. 06. Bad Cannstatt, Musik am 13ten, Luther Kirche (Recital)
- 25. 06. Nürnberg, Kaiserburg Rittersaal (Recital)
- 04. 07. Bochum, Bochumer Symphoniker, Schauspielhaus (Philip Glass, Passages)
- 05. 07. Bochum, dito, Flower Power Sommer Konzerte (Philip Glass, Passages)
- 06. 07. Mühlheim, Drehscheibe am Ringlocksuppen (Philip Glass, Passages)
- 23. 08. Eisenach, Landeskappelle, J.P.Wagemans Concertino, W.Seitzer, conductor
- 01. 09. Walkenried - Kreuzgangkonzerte (Recital)
- 15. 09. Linz Austria, Bruckner Orchester, Dennis Russell Davies, cond. (Philip Glass, Concerto)
- 26. 09. Heidelberg, Providenzkirche (Recital) Peter Schumann Orgel
- 05. 10. Zürich Tonhalle, Symphonie Orchester ZH, (Philip Glass, Concerto)

- 06. 10. München, Gasteig, Tonkünstlerverband (Recital)
- 07. 10. Augsburg – Waldorfschule (Recital)
- 10. 10. Bratislava, Bruckner Orchester Linz, Dennis Russell Davies (Philip Glass, Concerto)
- 16. 10. Gera, Konzertsaal, (Calvin Hampton, Concerto)
- 17. 10. Gera, Philharmonisches Orchester des Theaters
- 18. 10. Altenburg, Landestheater, dito, Gabriel Feltz, conductor
- 27. 10. Neubrandenburg, Konzertkirche (Chen Yi, Ba Yin; Symeon Ioannidis)
- 02. 12. Dortmund, Philharmonie (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 03. 12. Dortmund Konzerthaus, Emmanuel Noel, conductor
- 04. 12. Dortmund, Philharmonisches Orchester, dito
- 30. 12. Berlin, Philharmonie, Grosser Saal, Berliner Philharmoniker
Sir Simon Rattle, conductor, Leonard Bernstein, Wonderful Town
- 31. 12. Berlin – Berliner Philharmoniker, dito

2003

- 05. 01. Heilbronn, Württembergisches K.O. Ruben Gazarian, cond. (Philip Glass)
- 11. 01. Dortmund Steiner Schule (**UA** Patrick Simmerud, de-housing)
- 17. 01. Brandenburg, Brandenburg Symphoniker M. Helmuth, conductor
- 18. 01. dito, Theater Großes Haus (Philip Glass, Concerto)
- 23. 01. Heidenheim – Philharmonie Amade (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 25. 01. Borken, Orangerie Schloss Velen Serenaden Konzert (Recital)
- 08. 02. Dresden, Orchester der Landesbühnen Sachsen (Jan Peter Wagemans, Concerto)
- 09. 02. Meißen, Theater, Alexander von Brück - conductor
- 13. 02. Kaiserslautern, Fruchthalle, SWR Rundfunkorchester (Philip Glass, Concerto)
- 14. 02. Kaiserslautern, dito, Grzegorz Nowak, conductor
- 16. 02. Neuchâtel, CH – Chamber Orchestra, Jan Schultsz, conductor (Chen Yi, Ba Yin)
- 27. 02. Copenhagen DK Portalen – Sjaellands Symfoniorkester (Philip Glass, Concerto)
- 28. 02. Copenhagen, Tivoli's Koncertsal – Lawrence Renes conductor
- 02. 03. Copenhagen, DK, Dänisch Radio Nymusik (recital)
- 07. 03. Kringkasting Norway, Stefan Asbury, conductor (Philip Glass, Concerto)
- 05. 04. Zug, CH- Stuttgarter Kammerorchester, Dennis Russell Davies, conductor
- 10. 04. Uppsala, Sweden Kammerorkester, Howard Shelley, conducto
- 12. 04. Uppsala (**UA** Pär Lindgren, Cheshire Figurations)
- 08. 05. Umeo, Sweden Norrland Operan Orkester (Jouni Kaipainen, Vernal Concerto)
- 10. 05. Stockholm, Samtida Musik Konstakademien Högtidsaal (recital)
- 15. 05. Linköping, Norrköping Symfoniorkester (Anders Nilsson, Concerto)
- 16. 05. Linköping. De Geerhallen, dito, Lü Jia conductor
- 25. 05. Winnipeg, Canada, Winnipeg Art Gallery (recital)
- 28. 05. Manitoba, Canada, Roy Goodman, conductor (Chen Yi, Ba Yin)
- 24. 06. Stuttgart, Liederhalle, Brad Cohen, conductor (Otto Ketting, Symfonie voor Saxofoons)
- 29. 06. Berlin, Symphoniker, L. Shambadal, conductor (Chen Yi, Ba Yin)
- 02. 07. Weilburg – Schloss-Konzerte Fürstliche Residenz (recital)
- 05. 07. Mettlach Kammermusiktage Orangerie (recital)
- 09. 07. Freiburg, Zeltfestival with Barbara Thompson
- 12. 10. Hirschhorn, Pfarrkirche (**UA** Uwe Lohrman, „Sons“ P.Schumann)
- 08. 11. Rome, Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia, D.R. Davies (Philip Glass, Concerto)
- 10. 11. Rome, Auditorium Parco Della Musica Santa Cecilia, dito
- 11. 11. Rome, Orchestra of the National Academy (Philip Glass, Concerto)
- 17. 11. Köln, Philharmonie, Musikkorps der Bundeswehr (Erland von Koch, Saxophonia)
- 23. 11. Kiel, Schloss, Philharmonisches Orchester Kiel, Georg Fritzsche
- 24. 11. Kiel, Schloss dito (**UA** Steven Burke, Echo of Halos)

28. 11. Göttingen, Symphonie, J.M. Horstmann conductor (Chen Yi, Ba Yin)

2004

06. 02. Köln Funkhaus Wallrafplatz, WDR Chor, Anton Marik, cond. (**UA** E-S. Tüür, Meditatio)
07. 02. Essen, Zollverein, dito
08. 02. Wuppertal, dito
09. 02. Witten, dito
10. 02. Leipzig, Gewandhaus, dito
12. 02. Tallinn, Estonian Concert Hall, dito
13. 02. Tartu, dito
14. 02. Pärnu, dito
07. 03. Lüdenscheid, Kulturhaus (**UA** Frank Zabel, Echoes of Light)
11. 03. Turku, Finnland – Abo Philharmonic, Christoph Poppen conductor
14. 03. Turku (Jan Sandström, Wahlberg Variations) +Christian Lindberg
18. 03. Örebro, Swedish Chamber Orchestra, Christopher Lyndon-Gee, conductor
(**UA** Brett Dean, Water Music)
19. 03. Örebro, Sweden, Kumla Kyrka [Kumla Church] (Alexander Glazounov, Quartett)
28. 03. Heidelberg, Klosterkirche Stift Neuburg, Peter Schumann Orgel
(**UA** Barbara Thompson, Mirages I & II [organ])
09. 04. Stuttgart (**UA** Barbara Thompson, Mirages [strings])
20. 04. Detmold Kammerorchester, Eckhard Fischer conductor (Steven Stucky, Concerto)
24-25.4 Denzlingen, Meisterkurs, Oberbadischer Blasmusikverband
11. 05. Schwerin, Staatskapelle Mecklenburg, Uros Lajovic, conductor
12. 05. Schwerin, Staatstheater (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
14. 05. Bayreuth Markgräfliches Opernhaus RSQ (Recital)
14-16.5. Bayreuth Stadthalle Saxophon Workshop
16. 05. Bayreuth, Abschluss Konzert, Großes Haus Stadthalle
23. 05. Basel, Switzerland – Live Music Now! (Recital)
27. 05. Kiel, Pauluskirche (Recital)
27-31.5. Rendsburg Nordkolleg Workshop
31. 05. Kiel, Sophienhof Kurs Abschlusskonzert
06. 06. Lübeck, Kongresshalle, Philharmonie, Frank Hube, conductor (Philip Glass, Concerto)
13. 06. Karlsruhe, Badische Staatskapelle, Brett Dean - Water Music
29. 06. Guebwiller, France, Kammerchor RIAS Berlin, Stimmen Festival (E-S Tüür, Meditatio)
06-10.7 Wesleyan, West Virginia, College, RSQ Summer Workshop
06. 07. Wesleyan, Opening Concert in the Chapel
10. 07. Wesleyan, West Virginia, Final Concert
17. 07. Lichfield, Scotland, Cathedral, Scottish Chamber Orchestra, Joseph Swensen conductor
(Brett Dean, Water Music)
12. 08. Ukko-Luosto, Finnland, Nature Energy (Recital)
25. 08. Mainz, Mainzer Musiksommer, Weihergarten, SWR (Recital)
26. 09. Kiel, Kieler Schloss, (**UA** Bernd Franke, Blue/Green)
22. 09. Trondheim, Norway (Jan Sandström Wahlberg Variations and
Sofia Gubaidulina, Verwandlung) +Christian Lindberg
29. 09. Aachen, Sinfoniekonzert, Marcus Bosch conductor (Cristóbal Halffter, Concerto)
30. 09. Aachen Sinfonieorchester, Im Eurogress, dito
14. 10. Wolfsburg, Freie Waldorfschule (Recital)
21. 10. Helsinki, Finlandia Koncerthuset, Helsinki Philharmonic (P.H. Nordgren, Concerto)
25. 10. Rovaniemi, Lapland Chamber Orchestra, John Storgards conductor
(**UA** Stefan Thomas, Concerto "Lotta a quattro")
28. 10. Espoo, Finland, Radio Chamber Choir, B. Thompson, Mirages; E-S Tüür, Meditatio)

- 19. 11. Münster, Friedenskapelle, Music for Saxophones (Recital)
- 11. 12. Taipei, Taiwan (**UA** Hong Chien-Hui, Quartet for Saxophones)

2005

- 19. 01. Leuven, Belgium, Flanders Radio Choir, Bo Holten conductor
- 23. 01. Oldenburg, Oldenburgisches Staatsorchester, Hannu Lintu, conductor
- 24. 01. Oldenburg, dito (Tristan Keuris, Concerto)
- 25. 01. Oldenburg, dito, Hannu Lintu, conductor
- 26. 01. Brugge, Belgium, OLV-ter-Potterie (Erkki-Sven Tüür, Meditatio)
- 27. 01. Gent, Belgium, Bijokekapel, Bach – Kunst der Fuge
- 28. 01. Antwerpen, Belgium, Elzenveld (Bach; Erkki-Sven Tüür, Meditatio)
- 02. 02. Glasgow, Scotland, Masterclass, Royal Scottish Academy of Music
- 04. 02. Glasgow, Concert Hall, Scottish Chamber Orchestra
- 05. 02. Edinburgh, dito, Joseph Swensen, conductor (Brett Dean, Water Music)
- 10. 02. Oulu, Finnland, Symphony, Jani Telaranta, conductor (P.H. Nordgren, Concerto)
- 24. 02. Reykjavik, Iceland Symphony Orchestra, Bernhard Wilkinson, conductor
- 26. 02. Hallgrímskirkju, Iceland, Hallgrímskirkju Choir, Hördur Áskelsson, conductor
- 03. 03. Jena, Germany, Philharmonia, Lior Shambadal, conductor (Philip Glass, Concerto)
- 20. 03. Ludwigshafen Kammerorchester (Barbara Thompson, Mirages)
- 09. 04. Tallinn, Estland, Eesti Filharmoonia Kammerkoor (Erkki-Sven Tüür, Meditatio)
- 10. 04. Tallinn, dito (**UA** Galina Grigorjeva „in quattro quarti“; Erkki-Sven Tüür, Meditatio)
- 13. 04. Konstanz, Stadttheater, SWD Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 15. 04. Konstanz, Stadttheater, SWD Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 16. 04. Weingarten, Südwestdeutsche Phil. Hiroyuki Odano, conductor
- 17. 04. Konstanz, Südwestdeutsche Phil. Hiroyuki Odano, conductor (Philip Glass, Concerto)
- 26. 04. Metzingen, Stadthalle (Recital)
- 01.05. Bern, Camerata Bern, Erich Höbarth, conductor (S. Stucky, Concerto; B. Thompson)
- 12-16.5. Rendsburg, Workshop, Nordkolleg
- 12. 05. Kiel, Paulus Kirche, Musikfreunde e.V. (Recital)
- 16. 05. Kiel, Sophienhof, Abschlusskonzert
- 22. 05. Glashütte, Atrium, Sächsisches Vokalensemble (Bernd Franke; Erkki-Sven Tüür)
- 11. 06. Burg Wilhelmstein, Aachener Kammerchor, Martin Te Laak, conductor
(**UA** Stefan Thomas, „Zeit(t)räume“ für Kammerorchester und Saxophonquartett)
- 11. 09. Kiel (**UA** Siegfried Matthus, Phantastische Zauberräume)
- 12. 09. Kiel, Schloss Philharmonisches Orchester, Georg Fritzsche conductor
- 15. 10. Stuttgarter Kammerorchester, Dennis Russell Davies, conductor (P. Glass Passages)
- 16. 10. Dilsberg, Kammermusik Tage (Recital)
- 18. 11. Sevilla, Spain, Teatro de la Maestranza, Paul Daniel, conductor (Philip Glass)

2006

- 05. 02. Neuss, Zeughaus, Deutsche Kammerakademie, Barbara Thompson
- 10. 02. Saarpfalz, Waldorfschule (Recital; Barbara Thompson, Tristan Keuris)
- 19. 02. Mannheim, Rosengarten, Peter Schumann, Orgel
- 23. 02. Aarhus, Denmark – Musikhuset, Aarhus Symphony Orchestra, Ari Klas, conductor
- 24. 02. Viborg, Denmark, Katedralskole, dito (Ketil Hvoslef, Concerto)
- 10. 03. Taipei, Taiwan, National Symphony Orchestra, Wen-Pin Chien (T. Keuris, Concerto)
- 17. 03. Adelaide, Australia – Town Hall (**UA** Elena Kats-Chernin, Five Chapters)
- 18. 03. Adelaide, Town Hall (Recital; Barbara Thompson, Charles Wuorinen, Tristan Keuris)
- 24. 03. Hilden Musikschule Meisterkurs Auftaktkonzert
- 25-26.3 Hilden Meisterkurs

- 29. 03. Freiburg Ludwigskirche, Kunst der Fuge, Carsten Klomp, Orgel
- 02. 04. Leipzig, Gewandhaus, Matinee MDR Orchester, Sian Edwards (B.Franke, Blue/Green)
- 02. 04. Eisenach Georgenkirche, Thüringer Bachwochen
- 22. 04. Rostock, Norddeutsche Philharmonie, Peter Leonard conductor
- 23. 04. Rostock, Philip Glass, Concerto for Saxophone Quartet
- 24. 04. Rostock, Volkstheater, Großes Haus (Philip Glass, Concerto)
- 30. 04. Bergen, Norway, Domkantori (**UA** Glen Erik Haugland, Du Matte Nesten Rope Det)
- 17. 05. Düsseldorf Tonhalle, Nederlands Kamerkoor, K. Stok(**UA** Gija Kantscheli, Amao omi)
- 19. 05. Amsterdam, Holland Festival, Muziekgebouw, dito
- 22. 05. Brussels, Belgium, Miniemenkerk Center for Fine Arts, dito
- 31. 05. Belfast Ireland, (**UA** Ian Wilson-Little Red Fish) Natl. Chamber Choir
- 01. 06. Dublin, National Gallery of Ireland, ditto, Celso Antunes, conductor
- 16. 07. Lörrach Stimmenfestival, Nederlands Kamerkoor (E-S Tüür, Mauricio Kagel)
- 25-29.7 Fredonia, N.Y. Masterclass, SUNY
- 25. 07. Fredonia, Rosch Recital Hall, School of Music (Recital)
- 08. 09. Brandenburger Symphoniker, M. Helmrath, conductor (S. Matthus, Zauberräume)
- 11. 10. Rovaniemi, Lapland Chamber Orch. Nordgren, John Storgårds, conductor
- 19. 10. Pori, Finland Sinfonietta (**UA** Askell Masson, Quatrain)
- 25. 10. Kotka, Finland, Kymi Sinfonietta, Hannu Lintu, conductor
- 26. 10. Kouvola, Finland (Philip Glass, Concerto)
- 06. 11. Reutlingen Württembergische Phil., P. Ellis conductor (Philip Glass, Concerto)
- 23. 11. Mainz, Phönix – Halle, Staatsorchester (Philip Glass, Concerto)
- 28. 11. Würzburg, Bach Tage St. Johanniskirche (Recital)
- 01. 12. Weikersheim, Gärtnerhaus (Recital)
- 01-6.12. Weikersheim, Meisterkurs Jeunesses Musicales
- 06. 12. Heidelberg, Peterskirche (**UA** Uwe Lohrmann, Sons)

2007

- 25. 03. Szczecin, Poland, St. Wojciech Church
- 04. 04. Dessau, Germany, Anhaltische Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 05. 04. Dessau, dito
- 15. 04. Kiel, Kieler Schloss Philharmonisches Orchester Kiel (**UA** Rainer Lischka, Konzert)
- 16. 04. Kiel, dito, Georg Fritzsche, conductor
- 29. 04. Karlsruhe, Badische Staatskapelle (Philip Glass, Passages)
- 30. 04. Karlsruhe, Badisches Staatstheater (Philip Glass, Passages)
- 02. 05. Karlsruhe (Philip Glass, Passages)
- 14. 05. France Tou (**UA** Jean Luis Agobet, Concerto "A Shaped Sharp")
Orchestre des Pays de Savoie, conductors: F.X. Roth* / Graziella Contratto #
Annecy, Bonlieu Scène Nationale (2 performances) *
- 15. 05. Chambéry, Espace Malraux (2 performances) *
- 16. 05. Annecy le Vieux, University Campus *
- 21. 05. Seynod, Auditorium (2 performances) #
- 22. 05. Thonon les Bains, Maisons des Arts (3 performances) #
- 24. 05. Saint Jean de Maurienne, Théâtre Municipal Gérard Philippe (2 performances) #
- 25. 05. Montmélian, Auditorium CDPMC (2 performances) #
- 03. 06. Merzig, St. Peter (Erkki-Sven Tüür RSQ and Choir)
- 12. 06. Seoul, South Korea, Seoul Arts Center (Recital)
- 22. 06. Hong Kong, HK Philharmonic, Culture Center (T. Keuris, Concerto), S. Deneuve, cond.
- 23. 06. Hong Kong, HK Philharmonic, Culture Center (Tristan Keuris, Concerto)
- 08. 07. Freiburg, Zelt Musik Festival (Recital)
- 13. 07. Stuttgart, Spätgotische Stadtkirche (Musik am 13ten, RSQ+Orgel)

- 20. 07. Freiburg, Fest der Innenhöfe, Basler Hof (Recital)
- 21. 07. Freiburg, Fest der Innenhöfe, Alte Universität (Recital)
- 02. 09. Bonn, Beethoven Fest, Hotel Königshof (Recital)
- 07. 09. Basel, Switzerland, Münster zu Basel (Bach, RSQ + Orgel)
- 08. 09. Pernath, Wales, UK, Glamorgan Festival (Gija Kancheli, Amao Omi)
- 29. 09. Mittelbergheim, France, Pencontre d'Alsace (Recital)
- 17. 10. Viersen, Germany, Festhalle, Kultur in Viersen (Recital)
- 01. 11. Boswil, Switzerland, Alte Kirche (Recital)
- 02. 11. Zug, Switzerland, St. Oswald, Cantus Zug (Recital)
- 09. 11. Belgrade, Serbia, Philharmonic Hall (Philip Glass, Concerto)
- 11. 11. Fredonia, New York, Sigurd Raschèr Centennial Celebration
- 12. 11. Hattiesburg, USM, Mannoni Performing Arts Center
- 20. 11. Graz, Austria, Förderverein Weißer Saal (Recital)
- 25. 11. Stuttgart, Domkirche St. Eberhard (Gija Kancheli, Philip Glass)
- 27. 11. Bordeaux, France, Grand Theatre (Recital)
- 28. 11. Bordeaux, France, Masterclass at Conservatoire
- 01. 12. Dresden, Dresdner Philharmonie, Kulturpalast (Philip Glass, Concerto)
- 02. 12. Dresden, dito (Philip Glass, Concerto)
- 10. 12. Ludwigshafen, Deutsche Staatsphilharmonie Rheinlandpfalz
- 13. 12. Kaiserslautern, Fruchthalle, dito (Glass Passages)

2008

- 08. 01. Schleswig, Schleswig-Holsteinisches Sinfonieorchester (Philip Glass, Concerto)
- 09. 01. Flensburg, Deutsches Haus, dito (Philip Glass, Concerto)
- 11. 01. Rendsburg, SH Sinfonieorchester (Philip Glass, Concerto)
- 18. 01. Glasgow, Scotland (**UA** Sally Beamish, Concerto)
- 19. 01. Edinburgh, Queen's Hall, Scottish Chamber Orchestra (Sally Beamish, Concerto)
- 24. 01. Luleo, Schweden, Norrbottens Kammarorkester (Sally Beamish, Concerto)
- 24. 01. Piteo, Sweden, Norrbottens Kammarorkester (Sally Beamish, Concerto)
- 27. 01. Tromsø, Norway, Nordlysfestivalen, (Sally Beamish, Concerto)
- 15. 02. Berlin, Philharmonie, Kammermusiksaal (Bernd Franke Gija Kancheli)
- 16. 02. Antwerpen, Belgien, Inter. Kunstzentrum, RIAS Kammerchor
- 24. 02. Graz, Austria, Opera, Philharmonisches Orch. (Jouni Kaipainen)
- 28. 02. Trier, Theater, Großes Haus, Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 29. 02. Lohne, Meisterkonzerte, Aula Gymnasium (Recital)
- 09. 03. Gundelfingen, Musikschule Breisgau, Raschèr Akademie
- 14. 03. Frankfurt an der Oder, Brandenburgisches Staatsorchester
- 15. 03. Potsdam, Nikolaisaal, ditto (Siegfried Matthus, Zauberträume)
- 27. 03. Saint-Gervais, France (**UA** Edith Canat Chizy, Heaven; **UA** P. Rault, Épure d'empreinte)
- 28. 03. St. Denis, France, Musée d'Art, (dito, Mauricio Kagel, Bernd Franke)
- 30. 03. Romainville, France, Palais des Fêtes (dito, Mauricio Kagel, Bernd Franke)
- 31. 03. Paris, Église Notre-Dame des Blancs-Manteaux (dito)
- 8-12.5. Weikersheim, Schloss, Meisterkurs und Konzert
- 17. 05. Las Palmas de Gran Canaria, Orquesta Filharmonica (Philip Glass)
- 06. 06. Bergen, Norway, Cathedral Choir (**UA** Ketil Hvoslef, Bibelske Bilder)
- 14. 06. Freiburg-Ebnet, Ebnetor Kultursommer (Recital)
- 27-29.6 Schweighofen, Musik auf dem Haftelhof (Kurs + Konzert)
- 04. 07. Zürich, Ritterhauskapelle, Musik am Zürichsee (Recital)
- 24. 07. Dublin, Ireland, National Gallery, National Choir (Erkki-Sven Tüür)
- 26. 07. Leipzig, Nicolai Kirche, National Choir of Ireland (Gija Kancheli)
- 27. 07. Schwäbisch-Gmünd, Wallfahrtskirche Hohenstadt, dito

- 05. 09. Turku, Finnland, Aboensis (**UA** Jouni Kaipainen, Face to Face)
- 10. 09. Gera, Philharmonisches Orchester (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 11. 09. Gera, Bühnen der Stadt, Gera-Altenburg (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 12. 09. Altenburg, Landestheater, ditto (Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 14. 09. Copenhagen, Denmark (**UA** Ivan Moody, Moons and Suns)
- 15. 09. Gundelfingen, Raschèr Akademie, Musikschule Breisgau
- 23. 09. Knechtsteden Klosterbasilika, Rheinische Kantorei
- 26. 09. Düsseldorf, Symphoniker (**UA** Glen E. Haugland, Law vs Order)
- 28-29.9 Düsseldorf, Tonhalle, Symphoniker, dito
- 10. 10. Mexico City, Mexico, Sala Nezahualcoyotl (Recital)
- 11. 10. Mexico City, Orquesta Filarmonica de la UNAM (Philip Glass)
- 20. 10. Stuttgart, Liederhalle Mozartsaal, Kammerorchester (Sally Beamish)
- 26. 10. St. Trudpert, Switzerland, Herdermer Vokalensemble (Gija Kancheli)
- 05. 11. Suhl, Kongress Zentrum, Thüringer Philharmonie (Philip Glass, Concerto)
- 06. 11. Gotha, Kultur Haus, dito (Philip Glass, Concerto)
- 09. 11. Riehen, Schweiz, St Franziskus Kirche (Enjott Schneider, Crucifixus)
- 21. 11. Basel, Martinskirche, (**UA** Martin Derungs, Eingeschlossen)

2009

- 13. 02. Aachen – Altes Kurhaus
(**UA** Dimitri Terzakis, Quintet; **UA** Heather Schmidt, Cassandra Prophecies)
- 18. 03. Bergen, Norway, Logan Theater
- 04. 04. Madrid, Spain, Sala de Camara, Soli-Tutti Choir
Mathew Rosenblum, Bernd Franke, Edith Canat de Chizy, Mauricio Kagel
- 18. 04. Amsterdam, Netherlands, Concertgebouw – Radio Kamer Philharmonie
- 23. 04. Helsinki, Finland (**UA** Kalevi Aho, Concerto)
- 01. 05. Göttingen, Stadthalle, Göttinger Symphonie
- 19. 05. Freiburg im Breisgau, Konzerthaus, (Jan Peter Wagemans, Concerto)
- 20. 05. Weikersheim – Schloss, Rittersaal Recital Saxophon-Meeting
- 20-24.5 Weikersheim – Jeunesses Musicales Kurs
- 11. 06. Seesen – Konzerte an der Sankt Andreaskirche
- 18. 06. Innsbruck, Austria, Konzerthaus, Großer Saal
- 19. 06. Innsbruck - Tiroler Symphonie Orchester (Philip Glass, Passages)
- 03. 07. Schweighofen – Musik auf dem Haftelhof
- 03-5.7. Schweighofen/Pfalz - Kurs - Musik auf dem Haftelhof
- 09. 07. Wiesbaden, Kurhaus, v.Tierschsaal, Bruckner Orchester Linz
- 17. 07. Freiburg, Fest der Innenhöfe, Basler Hof
- 18. 07. Freiburg, Fest der Innenhöfe, Alte Universität
- 23. 07. Tallahassee, FSU Opperman Music Hall
- 23-27.7 Tallahassee, Florida, USA, College of Music, Course & Concert
- 10. 09. Hameln, Marktkirche St.Nicolai, Calmus (**UA** Mathew Rosenblum, Big Rip)
- 12. 09. Wolfsburg, Phaeno, NDR Chor (Barbara Thompson, Philip Glass)
- 16. 09. Schweighofen/Pfalz – Haftelhof - Raschèr Saxophone Orchestra
- 25. 09. Brandenburg, Großes Haus, (Kalevi Aho, Concerto, deutsche EA)
- 26. 09. Brandenburg, Brandenburger Symphoniker
- 04. 10. Waldshut, Versöhnungskirche + Orgel, Kunst der Fuge
- 06. 10. Schleswig, Stadttheater (Jean Louis Agobet, Reverso)
- 07. 10. Flensburg, Deutsches Haus, dito Schleswig-Holsteinisches Sinfonieorchester
- 08. 10. Husum, Kongresshalle , dito
- 09. 10. Rendsburg, Stadttheater, dito
- 25. 10. Braunschweig, Stadthalle (Tristan Keuris, Philip Glass, Concerti)

- 26. 10. Braunschweig, Staatsorchester Braunschweig
- 27. 10. Leipzig, Calmus Ensemble (Mathew Rosenblum, The Big Rip)
- 13. 11. Torino, Italy, Sala grande, RAI Orchestra (Kalevi Aho, Kellot)
- 15. 11. Rheinfelden, Reformierte Kirche + Orgel, Bach-Fest
- 12. 12. Emmendingen, Raschèr Akademie, Esther-Weber-Schule
- 13. 12. Emmendingen, Oberbadischer Blasmusikverband

2010

- 31. 01. New York, N.Y. USA–St. Ignatius of Antioch Church - The New York Virtuoso Singers, Jouni Kaipainen, Face to Face (**UA** Rob Deemer, Saxophone Quartet)
- 02. 02. Syracuse, Setnor Auditorium – Syracuse University
- 03. 02. Fredonia, NY – Rösch Recital Hall
- 06. 03. Dresden, Kulturpalast Festsaal (**UA** Rainer Lischka)
- 07. 03. Dresden, Dresden Philharmonic Orchestra
- 13. 03. Nürnberg, Meistersingerhalle Nürnberger Symphoniker
- 21. 03. Ettenheim, Musikfreunde Ettenheim
- 09. 04. Saalfeldt, Thüringer Symphoniker Saalfeldt-Rudolstadt
- 10. 04. Rudolfstadt, Theater (Philip Glass, Concerto)
- 15. 04. Umeo, Sweden, Norrlands Operan Orchester (Kalevi Aho, Concerto, SE)
- 23. 04. Stuttgart, Stiftskirche - Coro Piccolo Choir
- 25. 04. Karlsruhe, Ev. Stiftskirche (Gija Kancheli)
- 09. 05. Emmendingen, Esther-Weber-Schule, Raschèr Akademie
- 12-16.5. Schweighofen/Pfalz, Haftelhof Kurs (Workshop)
- 20. 05. St.Gallen CH – Sinfonieorchester (Kalevi Aho, Kellot)
- 06. 06. Nürnberg, St. Seebald, Choir Ars Nova (**UA** Shulamit Ran, „das, was geschah“)
- 19. 06. Hamburg, Studio Lieberman - NDR Chor (Mauricio Kagel)
- 25. 06. Emmendingen, Esther Weber Schule – Raschèr Saxophon Akademie
- 04. 07. Maulbronn, Kreuzganggarten, Calmus Choir Leipzig
- 15. 07. Haseldorf, Schleswig-Holstein Musik Festival
- 16. 07. Altenhof, Schleswig-Holstein Musik Festival
- 17. 07. Stocksee, Schleswig-Holstein Festival
- 11. 08. Rovaniemi, Finland, Chamber Orch. Lapland- Mason + Nordgren
- 26. 08. Neuchatel, Switzerland, Ensemble La Sestina (**UA** Michael Denhoff “Le Jardin”)
- 12. 09. Aarau, Switzerland
- 24. 09. Neuruppin, Klosterkirche, Lautten Compagny Berlin
- 30. 09. Örebro, Sweden, Swedish Chamber orch. (Jean Louis Agobet Reverso)
- 28. 11. Huddersfield UK, New Music Festival, London Chamber Orch.
(**UA** Michael Finnissy, Gedächtnis Hymne; **UA** Peter Adriaansz, Three Studies)
- 14. 11. Pforzheim, Germany, Südwestdeutsches Kammerorchester
- 01. 12. Konstanz, Bach-Tage, Carsten Klomp, Orgel
- 04. 12. Basel, Schweiz, Cantate Basel (Ivan Moody, J.S. Bach, Gija Kancheli)
- 05. 12. Basel dito Martinskirche Basel

2011

- 29. 01. Amsterdam, Netherlands, Radio Philharmonie (**UA** Robin de Raaff, Concerto)
- 03. 02. Tromsø, Norway, Vocal Nord (**UA** Ragnar Rasmussen, The Fight)
- 11. 02. Schweighofen/Pfalz, Musik auf dem Haftelhof (Recital)
- 12. 02. Dippoldiswalde, Meisterinterpreten im Gespräch (Recital)
- 04. 03. Cottbus, Staatsorchester (Philip Glass, Passages)
- 06. 03. Cottbus, Staatstheater, Grosser Saal, dito

- 11. 04. Bergen, Norway (**UA** Nils Henrik Ansheim, "Yet the Sea is never full")
- 07. 05. Emmendingen, Kurs Oberbadischer Blasmusikverband
- 20. 05. Nürnberg, Meistersingerhalle, Philharmoniker (Bernd Franke, Blue/Green)
- 18. 06. Bremen, Cäcilienchor (Gija Kancheli, Amao Omi)
- 19. 06. Oldenburg, dito, Lambertikirche (Gija Kancheli, Amao Omi)
- 12. 07. Lörrach, Stimmenfestival – mit Calmus (Michael Denhoff, Le jardin)
- 20. 08. Liestal, Switzerland – Stadtkirche – da pacem...Basler Vokalsolisten
- 21. 08. Rheinau, Switzerland – Klosterkirche - dito
- 24. 08. Mariastein, Switzerland – Klosterkirche - dito
- 04. 09. Basel, Switzerland – Basler Münster – dito
- 18. 09. Göttingen, Göttinger Kammerchor (Gija Kancheli, Amao Omi)
- 22. 10. Freiburg, Christus Kirche, Webern Chor, Berio and (**UA** Jan Esra Kuhl – „Ausklänge“ für zwei Vokalquartette, Saxophonquartett & Klarinettenquartett
- 09. 11. Basel , Switzerland (**UA** Gija Kancheli, Ilori)
- 10. 11. Basel, Musiksaal, Dennis Russell Davies, S.O. Basel (Gija Kancheli, Ilori)
- 12. 11. Dresden, Philharmonie, dito (Gija Kancheli, Concerto)
- 04. 12. Darmstadt, Staatstheater (Kalevi Aho, Kellot)
- 05. 12. Darmstadt, Staatsorchester, Johannes Debus conductor (Kalevi Aho, Kellot)

2 0 1 2

- 08. 01. Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie, Esther Weber Schule (Recital)
- 13. 01. Berlin, Rundfunk-Sinfonieorchester (Siegfried Matthys, Zauberträume)
- 27. 01. Lojo, Finnland, Stadsorkester, Borgo Domkirche (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 28. 01. Lojo, Laurentius-Sali, Stadsorkester (Pehr Henrik Nordgren, Concerto)
- 15. 02. Freiburg, Ludwigskirche–CD Präsentation - Kunst der Fuge
- 22. 02. Kymi, Finnland, Sinfonietta (Steven Stucky, Music; Gija Kancheli, Ilori)
- 23. 02. Kymi, Finnland, Sinfonietta (Steven Stucky, Music; Gija Kancheli, Ilori)
- 18. 03. Kiel, Kieler Philharmonie, Kieler Schloss (Philip Glass, Concerto)
- 19. 03. Kiel, Kieler Philharmonie, Kieler Schloss (Philip Glass, Concerto)
- 22. 03. Kaiserslautern, Fruchthalle, (Ivan Moody, Suns and Moons)
- 01. 04. Munich, Christuskirche (10 am)
- 01. 04. Munich, Christuskirche + Chamber Choir
- 28. 04. Basel – Maison 44 (**UA** Hans Adolfsen, Necessity of Language)
- 29. 04. Emmendingen – Eröffnung Music-lab, Raschèr Akademie
- 13-15.5. Hamburg, Musik Akademie Kurs
- 26. 05. Uppsala, Sweden, Uni Auditorium (**UA** Mattias Schöld, Midsommar)
- 08. 06. Feldkirch, Austria Landeskonservatorium CantAnima
- 13. 06. Stuttgart, Stadtkirche. Musik am 13ten
- 16. 06. Tbilisi, Georgia, Mikeladze Center, State Philharmonic (Gija Kancheli, Ilori)
- 23. 06. Wiesbaden, Bergkirche Kantorei (Gija Kancheli, Amao omi)
- 27. 06. Pforzheim, Ev. Stadtkirche, Motettenchor
- 29. 06. Emmendingen, Music-Lab, Seminar, Raschèr Akademie
- 21. 07. Heidelberg, Pfarrkirche – St. Peter & Paul, Capella Palatina
- 22. 07. Heidelberg, Jesuiten Kirche – Capella Palatina
- 24. 07. Tallinn, Estonia, St. John's Church
- 01. 09. Rostock, Norddeutsche Philharmonie (**UA** Fabrice Bollon, Aux trois coins)
- 02. 09. Rostock, Neptun Werft, Norddeutsche Philharmonie (Fabrice Bollon, Aux trois coins)
- 15. 09. Emmendingen, Esther-Weber-Schule, Raschèr Akademie
- 28. 10. Herford, Münsterkirche, Westfälische Kantorei
- 01. 11. Belfast, Northern Ireland, St. Thomas, Belfast Festival @ Queens
- 10. 11. Den Bosch, Netherlands, November Music

(**UA** Edward Top, Haywain; **UA** Thomas Simaku, Three Sax Lines)

- 12. 11. Emmendingen, musiclab, Seminar, Raschèr Akademie
- 17. 11. Tübingen – Stiftskirche – Motette Kunst der Fuge
- 29. 11. Ingolstadt, Festsaal, Georgian Chamber Orchestra „Ilori“
- 07. 12. Göttingen, Stadthalle (**UA** Ulijas Pulkkis, Opera)
- 09. 12. Emmendingen, Esther Weber Schule, Raschèr Akademie
- 31. 12. Karlsruhe, Christuskirche, Silvesterkonzert

2 0 1 3

- 06. 01. Emmendingen – Wasser, Oberbadischer Blasmusikverband
- 7-11.01. Trossingen, Bundesakademie, Masterclass
- 15. 01. Dubai, Emirate (**UA** Joanna Marsh, Strassenversion)
- 24. 02. Gengenbach, Stadthalle
- 04. 03. Pforzheim, Domizile – Minimal Baroque
- 10. 03. Basel, CH – Maison 44
- 14. 03. Basel, Peter's Kirche, Ens.Liberte, S. Ran – „das was geschah“
- 15. 03. Basel (**UA**, Demetre Gamssachurdia, Ancestral Glaring)
- 14. 04. Emmendingen, Music-Lab
- 23. 04. Detmold, Konzerthaus, Detmold Chamber Orchestra
- 08. 05. Marktoberdorf Musikakademie
- 8-12.5. Marktoberdorf, Masterclass Bayrischer Musikakademie
- 25. 05. Köln, WDR Chor (**UA** Lera Auerbach, Galgenlieder)
- 02. 06. Haftelhof, RSQ and Friends
- 08. 06. Emmendingen – Music – Lab
- 08. 06. Freiburg, Theater, Kurt Weill, Aufstieg & Fall der Stadt Mahagonny
- 17. 06. London, BBC Singers, „Voices and Saxophones“
- 14. 07. Freiburg, Klong Festival – “the Amazing Saxonarium” - premier
- 21. 07. Emmendingen – Music-Lab
- 04. 08. Brugge, Belgium – MA Festival, Purcell Fantasia
- 03. 09. St. Georgen, Bergstadtsommer Festival Rondo
- 15. 09. Emmendingen – Music-Lab
- 17. 09. Vaduz, Lichtenstein, Brussels Philharmonic, Philip Glass, Concerto
- 24. 09. Copenhagen, DK, Queens Hall, with Concerto Copenhagen
(**UA** Karl Aage Rasmussen, Concerto in Amber)
- 26. 09. Kleve, Stadthalle, dito (**DE** Rasmussen, Concerto in Amber)
- 08. 10. Freiburg, Historisches Kaufhaus (**UA** Jay Schwartz, Lament)
- 12. 10. Krakau, Polen, Chor Polskiego Radia
- 30.10–3.11. Rendsburg, Nordkolleg Masterclass
- 09. 11. Zürich, CH, Tonhalle (**UA** Edward Rushton „D'un pays Lointain“)
- 15. 11. Emmendingen, Music-Lab
- 23. 11. Freiburg, Kurhaus Freiamt, Kultur trifft Sport
- 30. 11. Winterthur, CH, Stadthaus, Edward Rushton, “D'un pays Lointain”
- 01. 12. Berlin, Konzerthaus, Siegfried Matthys, Phantastische Zauberräume
- 03. 12. Müllheim, Konzertsaal Martins Kirche
- 05. 12. Lörrach, Konzerthaus Burghof, with Concerto Copenhagen
Karl Aage Rasmussen, Concerto in Amber
- 08.12. Emmendingen, Music-Lab

2 0 1 4

- 06. 01. Emmendingen, Raschèr Saxophone Academy

- 18. 01. Vancouver, Canada, Orpheum Theater, Brett Dean, Water Music
- 20. 01. Vancouver (**UA** Edward Top, Fugue States)
- 02. 02. Gengenbach, Ev. Kirche, "The Amazing Saxonarium"
- 15. 03. Geneva CH, Temple de la Madeleine, "La Psalette"
- 16. 03. Geneva, Église St. Germain – "La Psalette"
- 29. 03. Helsinki, Musiikkitalo, Philomelo 30 Vuotta
- 06. 04. Emmendingen – 7th Raschèr Saxophone Academy
- 11. 04. Reutlingen, Stadthalle, Franz Schubert, Die Winterreise
- 22. 05. Lausanne, Salle Metropole, Sinfonietta Lausanne
(**UA** Elena Kats-Chernin, Five Chapters)
- 23. 05. Emmendingen, Music-Lab, Seminar mit Bruce Weinberger
- 28.05-01.06. Marktoberdorf, Masterclass Bayrische Musikakademie
- 21. 06. Tübingen, Konzerte Kloster Bebenhausen
- 27. 06. Hamburg, Rolf Liebermann Studio, NDR Chor
- 29. 06. Emmendingen, Music-Lab
- 02. 07. Melle, St. Matthäus, Projekt "...+4
- 03. 07. Osnabrück, St. Marien, Vokalconsort
- 15. 08. Trzesacz, Poland, Miniatures, Music Festival Sacrum
- 21. 09. Emmendingen, Music-Lab
- 25. 09. Freiburg, Emil-Gött-Schule, "The Amazing Saxonarium"
- 26-28.9. Waldshut, Stoll Vita Stiftung Masterclass
- 27. 09. Waldshut, World-Town-Festival, "The Amazing Saxonarium"
- 09. 10. Örebro, Sweden, Hjalmar Bergmantheatern – Saxofonfest
- 15. 10. Kassel, Rosenkranzkerche, Konzert gegen den sinnlosen Krieg!
- 19. 10. Freiburg, Münster (**UA** Michael Ostrzyga, Laudate..., Christopher Wiggins, Lauda...)
- 23. 10. Luzern, CH, KKL, Molto Cantabile (**UA** Karl Rütli, Seattle's Prophecy)
- 24. 10. Freiburg, Christuskirche, Bach PUR mit Juris Teichmanis, Violoncello
- 25. 10. Erlangen, Burgpalais (**UA** Tobias PM Schneid, Madrigali astralis)
- 08. 11. Waldshut, Versöhnungskirche World-Town-Festival (RSO)
- 09. 11. Waldshut, Stoll VITA Stiftung, Andreas van Zoelen Konzert & Vortrag
- 10. 11. Kremsmünster, Austria, Kulturzentrum, Generations Jubiläum
- 10-11.11. Kremsmünster, Schloss Kremsegg, Masterclass
- 13. 11. Gotha, Kulturhaus, Thüringer Philharmonie
- 14. 11. Hamburg, Laiszhalle Elbphilharmonie, Generations Jubiläum
- 14-16.11. Hamburg, Akademie für Musik & Kultur, Meisterklasse
- 21. 11. Emmendingen, Saxophone Academy
- 28. 11. Krakau, Poland, Philharmonia, Polish Radio Choir
- 30. 11. Konstanz, Kulturforum Lutherkerche, Polish Radio Choir
- 17. 12. Freiburg, Konzerthaus, Rolf-Böhme-Saal, SWR Orchester, F.X. Roth
- 19. 12. Basel, Switzerland, Stadtkasino, Kollegium Musicum Basel

2015

- 06. 01. Emmendingen-Wasser - Raschèr Academy, Kurs & Konzert
- 08. 01. Rothenburg (an der Wümme) Rothenburger Konzerte
- 12. 01. Bremerhaven, Stadttheater, Philharmonisches Orchester, Philip Glass, Concerto
- 13. 01. Bremerhaven, dito, Marc Niemann, conductor
- 22. 01. Västerås, Sweden, Synfionietta, Hanson, conductor, Elena Kats-Chernin
- 05. 02. Tallinn, Estonia (**UA** Peeter Vähi, Violet Wind")
- 06. 02. Pärnu, Estonia Konzertsali, Chamber concert
- 21. 02. Köln, Gir Keller, memorial concert for Peter Neff
- 23. 02. Dresden, Semper Oper, Jay Schwarz

- 25. 04. Emmendingen, Musiklab, opening of 8th Raschèr Academy
- 05. 05. Zürich, Sing Akademie, Lera Auerbach, Galgenlieder, female choir
- 09. 05. Dresden Frauenkirche (**UA** Lera Auerbach, Galgenlieder mit Kinderchor, Auerbach)
- 22. 05. Kiel, Nikolaikirche, Philharmonischer Chor, Lera Auerbach, Galgenlieder
- 22-25.5 Rendsburg, Nordkolleg, Saxophon Meisterkurs
- 29. 05. Hamburg Altona, Musica Viva Kammerchor
- 30. 05. Hamburg, St. Sophien, Kinderchor Cantimus, Lera Auerbach, Galgenlieder
- 13. 06. Darmstadt, Stadtkirche, Lera Auerbach, Galgenlieder
- 14. 06. Darmstadt, Stadtkirche, Kinderchor, Auerbach Galgenlieder
- 28. 06. Waldfischbach Burgalben, Bernd Franke -Krieg und Frieden-
- 04. 07. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Academy
- 31. 07. Konstanz, Münster, Ensemble Cantissimo, Bernd Franke, On the Dignity of Man
- 26. 08. Lübeck, Musikschule Kammerkonzert
- 27-28.8 Lübeck, Meisterkurs RSQ
- 20. 09. Emmendingen, Raschèr Academy
- 23. 09. Zürich, CH, Frauenmünster Ensemble Cantissimo, Victoria Borisova-Ollas
- 27. 09. Waldsassen Stiftsbasilika Ensemble Cantissimo
- 02. 10. Freiburg Zähringen St. Blasius RSQ und Orgel, J. H. Hahn
- 04. 10. Weinfelden, CH, Ensemble Cantissimo, Krieg und Frieden
- 17. 10. Emmendingen, Music-Lab
- 13. 11. Furtwangen, Festhalle, "The Amazing Saxonarium" 2 x
- 13. 11. Neukirch, Gewölbekeller „Tropfen in einer stillen Herbstnacht“
- 20. 11. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Academy
- 30. 11. Linz, Austria (**UA** Fazil Say, Préludes) Bruckner Orchester, Dennis Russell Davies, cond
- 01. 12. Vienna, Musikverein, dito (Fazil Say, Préludes)

2016

- 10. 01. Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie, Abschlusskonzert
- 25. 01. Freiburg, E-Werk, mit Schorn & Hanschel, "Three Pictures"
- 21. 02. Oldenburg (Eversten), Ansgari Kirche, „Moons & Suns“
- 27. 02. Schweighofen, Haftelhof, mit Markus Stockhausen
- 05. 03. Basel, Theodorskirche Kindercantorei (Lera Auerbach, Galgenlieder)
- 06. 03. Rheinfelden, Switzerland, Stadtkirche St. Martin, dito
- 23. 03. Andermatt, Switzerland, St. Peter & Paul Kirche - Saxomagie
- 08. 04. Freiburg-Zähringen, Abschied von der Thomas Kirche
- 12. 04. Leverkusen-Opladen, Marienschule „The Amazing Saxonarium“
- 13. 04. Köln, Friedrich-Wilhelm-Gymnasium, dito
- 13. 04. Cologne, Trinitatis Church (**UA** Michael Ostrzygas, "Aerobatics")
- 23. 04. Emmendingen, Music-Lab, 9th Season RSA
- 04-8.5. Marktoberdorf, Masterclass, Bayrische Musikakademie
- 19. 05. Szczecin, Poland-Philharmonic Hall, Saxophone Festival
- 20. 05. Neubrandenburg, St.Johannis, Orgeltage, Am Rande der Zeit
- 10. 06. Emmendingen-Wasser, Esther-Weber-Schule, „The Amazing Saxonarium“
- 11. 07. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Saxophone Academy
- 16. 09. Waldshut-Tiengen, Stoll Vita Stiftung, Masterclass
- 24. 09. Basel, Klarakirche, Mädchen Kantorei Basel (**UA** Rainer Lischka, Luthersprüche)
- 25. 09. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Saxophone Academy
- 25. 09. Dornach, CH, Goetheanum, Mädchen Kantorei Basel, Marina Niedel, conductor
- 30. 09. Gent, Belgium, Miry Concert Hall, Festival of Flanders
- 16. 10. Donaueschingen – Musiktage, Franck Bedrossian, "Twist"
- 18. 10. Stuttgart, Freie Waldorfschule Kräherwald, "The Amazing Saxonarium"

- 23. 10. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Saxophone Academy
- 03. 11. Amsterdam, Netherlands, Muziekgebouw (**UA** Lera Auerbach, 72 Angels)
- 05. 11. Zwolle, Netherlands, Grote Kerk, dito: Netherlands Chamber Choir
- 06. 11. Dormagen, Christuskirche, Reihe 8, 202 A. Sax Birthday „Rondo“
- 10. 11. Den Bosch, Netherlands, Grote Kerk, (Lera Auerbach, 72 Angels)
- 12. 11. Utrecht, Netherlands, Tivoli Vredenburg, dito
- 19. 11. Graz, Austria, Herz Jesu Kirche, dito, Vocalforum Graz
- 11. 12. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Saxophone Academy

2017

- 08. 01. Emmendingen Wasser, Esther-Weber-Schule, Raschèr Akademie, Abschlusskonzert
- 02. 02. Örebro, Sweden, Swedish Chamber Orchestra (**UA**-Ylva Q. Arkvik, Luxuria)
- 04. 02. Gütersloh, Studiobühne mit Schorn & Hanschel, WDR 3 Jazzfest
- 19. 02. Freiburg, Humboltsaal, „The Amazing Saxonarium“ – 2x
- 04. 03. Heinsberg, Rondell, Schorn & Hanschel
- 4-5. 03. Heinsberg Jugendmusikschule, Kurs und Konzert
- 24. 03. Freiburg, Droste-Hülshoff-Schule, „The Amazing Saxonarium“
- 25. 03. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Akademie
- 06. 04. Eichstätt, Pro Musica Konzerte
- 23. 04. Tartu, Estonia, St. Jaani (Lera Auerbach, 72 Angels)
- 24. 04. Viljandi, Estonia, Üle-Eestiline, Kurs und Konzert
- 25. 04. Tallinn, Estonia (Lera Auerbach, 72 Angels)
- 27. 04. Frankfurt, Alte Oper (**DE** Fazil Say, Préludes op.63)
- 28. 04. Frankfurt, HR Radio Orchestra, dito
- 21. 05. Honrath, Ev. Kirche
- 22. 05. Düsseldorf – Realschule Florastrasse, „The Amazing Saxonarium“
- 25. 05. Rendsburg, Sonux Ensemble (**UA** Bernd Franke, Luther-Quiz)
- 25-28-5 Rendsburg, Nordkolleg, Masterclass
- 28. 05. Utersen, Klosterkirche, Sonux Ensemble (**UA** Bernd Franke, Luther-Quiz)
- 10. 06. Düsseldorf Gerresheim, Arvo Pärt, Berliner Messe
- 11. 06. Xanten, Dom St Victus, Arvo Pärt, Berliner Messe
- 17. 06. Konstanz, Lutherkirche (Rainer Lischka, Luther Sprüche)
- 23. 06. Gohrisch, Schostakowitsch-Tage, Schlagwerk Den Haag,
Frederic Belli, Posaune, Sofia Gubaidulina, In Erwartung, Verwandlung
- 24. 08. Leipzig, Museum, MDR Musiksommer (**UA** Bernd Franke „Ein Licht...“)
- 14. 09. Dortmund, Propsteikirche, Werke zur Reformation, chor.com
- 22. 09. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Akademie
- 01. 10. Nimburg, Bergkirche Konzerte Recital
- 08. 10. Waldshut, Sparkasse Hochrhein, Alemannischer Literaturpreis
- 15. 10. Hohenems, Austria, Pfarrkirche St. Karl, Ensemble Cantissimo
- 21. 10. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Saxophon Akademie
- 29. 10. Dresden, Hygiene Museum (**UA** Rainer Lischka, Glaubenswege)
- 11. 11. Emmendingen, MusicLab, Raschèr Akademie
- 26. 11. Krakow, Poland (Lera Auerbach, 72 Angels)

2018

- 07. 01. Emmendingen Wasser, Esther-Weber-Schule, Raschèr Akademie, Abschlusskonzert
- 20. 01. Stockholm, Berwaldhallen (Lera Auerbach 72 Angels)
- 21. 01. Frankfurt, Alte Oper, Familien Konzert: Das Saxophon
- 23. 01. Tilburg, Netherlands, Saxophone Masterclass, Fontys Academy of Music

- 24. 01. Tilburg, Concertzaal, Koninklijke Souvenir Kamermuziekserie
- 01. 02. Konstanz K9, mit Schorn & Hanschel
- 10. 03. Luzern CH Johanneskirche Swiss premier (Lera Auerbach, 72 Angels)
- 11. 03. Zürich CH St. Jakob Züricher Singakademie, dito (Lera Auerbach, 72 Angels)
- 14. 04. Emmendingen, Start der 11. Raschèr Saxophon Akademie
- 21. 04. Budapest, Hungary, Liszt Akademie, Solti Hall (Lera Auerbach, 72 Angels)
- 22. 04. Budapest List Academy, Saxophone Workshop, Bartok Conservatory
- 05. 05. Stuttgart Matthäus Kirche, Hymnus Chorknaben (**UA** Christoph Grund, Alle Flüsse...)
- 06. 05. Cologne, Stadtgarten, Sechs Saxophone-Drei Bilder, mit Schorn & Hanschel
- 09-13. Marktoberdorf, Masterclass, Bayrische Musikakademie
- 20. 05. Uppsala, Sweden, Hymnus Chorknaben (Christoph Grund, Alle Flüsse...)
- 22. 05. Västerås, Domkyrka, dito
- 24. 05. Rättvik, dito
- 31. 05. Berlin, Kunsthaus Dahlem (Bernd Franke, "Ein Licht, das uns nicht kennt")
- 07. 07. Tübingen, Stiftskirche, Hymnus Chorknaben (Christoph Grund, Alle Flüsse...)
- 08. 07. Otterberg Evangelische Kirche, dito
- 21-23.9. Waldshut-Tiengen Saxophon Workshop und Abschlusskonzert
- 22. 09. Waldshut-Tiengen, Versöhnungskirche, „Da Pacem“
Mädchenkantorei Freiburg, Martina van Lengerich, conductor
- 07. 10. Sandstein und Musik, Evangelische Kirche, Glashütte (Recital)
- 14. 10. Freiburger Münster, „Verleih uns Frieden“, MK Freiburg, van Lengerich, conductor
- 17. 11. Raschèr Saxophon Akademie, Emmendingen
- 09. 12. Raschèr Saxophon Akademie, Emmendingen

2019

- 06. 01. Emmendingen Wasser, Esther-Weber-Schule, Raschèr Akademie, Abschlusskonzert
- 13. 01. Ettenheim, Bürgersaal (Recital) mit Olaf Creutzburg, Schauspieler
- 27. 01. Freiburg, Christuskirche, mit Hae-Kyung Jung, Orgel
(Viktoria Borisova-Ollas, Barbara Thompson)
- 09. 02. Stuttgart, Theaterhaus, ECLAT 2019 (**UA** Bernhard Gander, Eleven Evil Elves)
- 21-24.2. Bratislava, Slovakia, Masterclass, Saxophobia
- 23. 02. Bratislava, Slovakia, Recital, Primate's Palace
- 24. 02. Bratislava, Slovakia, Final Concert, Slovak Radio Building
- 22. 03. Laulasmaa, Estonia, Arvo Pärt Centre, Masterclass
- 23. 03. Laulasmaa, Estonia, Arvo Pärt Centre, Recital (**EA** Arvo Pärt, Vater Unser)
- 30. 03. Kirchzarten, Bürgersaal, Literatur und Musik, mit Olaf Creutzburg, Schauspieler
- 31. 03. Karlsruhe, Staatstheater, Grosses Haus, Badische Staatskapelle
(Tristan Keuris, Concerto)
- 01. 04. Karlsruhe, dito, Georg Fritzsche, conductor
- 06. 04. Freiburg, Buchhandlung Rombach, CD Presentation „Chor. Klang. Saxophon“
- 06. 04. Emmendingen, Start der 12. Raschèr Saxophon Akademie
- 07. 04. Stuttgart, Opernhaus, Premiere John Adams, Nixon in China (Opera)
- 12. 04. Stuttgart, Opernhaus, 2nd performance John Adams, Nixon in China (Opera)
- 14. 04. Kiel, Kieler Schloss, Philharmonisches Orchester Kiel
(Anders Nilsson, Concerto Grosso)
- 15. 04. Kiel, Kieler Schloss, dito, Antony Hermus, conductor
- 20. 04. Stuttgart, Opernhaus, 3rd performance John Adams, Nixon in China (Opera)
- 03. 05. Stuttgart, Opernhaus, 4th performance John Adams, Nixon in China (Opera)
- 09. 05. Stuttgart, Opernhaus, 5th performance John Adams, Nixon in China (Opera)
- 10. 05. Emmendingen, Musiclab, Raschèr Saxophon Akademie
- 11. 05. Stuttgart, Opernhaus, 6th performance John Adams, Nixon in China (Opera)

- 12. 05. Freiburg, St. Blasiuskirche, J.S. Bach, Die Kunst der Fuge
- 01. 06. Emmendingen, Music-Lab, Raschèr Saxophon Akademie
- 06. 06. Heide, "The Amazing Saxonarium"
- 7.6-10.6 Nordkolleg Rendsburg, Masterclass
- 09. 06. Nordkolleg Rendsburg, Recital
- 21. 06. Gohrisch, Schostakowitsch-Tage
- 23-29.6 Hattiesburg, Mississippi, USA, University of Southern Miss., Masterclass
- 24. 06. USM, Marsh Auditorium, Soloconcert, members of the Raschèr Saxophone Quartet
- 28. 06. USM, Marsh Auditorium, Recital, Raschèr Saxophone Quartet
- 07. 07. Ebersmünster, France, Abteikirche Heinrich Schütz Kantorei, Cornelius Leenen, cond.
- 12. 07. Zuffenhausen, Evangelische Kirche, Bachchor Stuttgart
- 13. 07. Bad Canstatt, Stadtkirche, Jörg-Hannes Hahn, conductor
(UA Otfried Büsing, Garten Eden)
- 04. 08. Hiiumaa, Estonia, Pühalepa Church, Collegium Musicale, Endrik Üksvärav, conductor
- 09. 08. Szczecin, Poland, Filharmonia (recital)
- 22. 09. Freiburg, Konzerthaus, RSQ 50 GALA CONCERT
Lera Auerbach / Dennis Russell Davies, conductors
- 06. 10. Haftelhof, Schweighofen (recital)
- 11. 10. Emmendingen, Musiclab, Raschèr Saxophon Akademie
- 12-13.10. Tübingen, Musikschule (masterclass)
- 8-10.11. Salzgitter, Alte Feuerwache (masterclass)
- 09. 11. Salzgitter, Fürstensaal (recital)
- 17. 11. Vienna, Austria, Wien Modern, Lera Auerbach, 72 Angels and Demons
- 19-26.11. Freiburg, Hochschule, Schlagzeugensemble der Hochschule, Prof. Håkon Stene
- 08. 12. Freiburg, Barockensemble der Musikschule Freiburg
- 20. 12. Brandenburger Theater, Grosses Haus, Brandenburger Symphoniker
- 22. 12. Potsdam, Nikolai Saal, dito, David Reiland, conductor
(Siegfried Matthus, Phantastische Zauberräume)

2020

- 04.01 Muziekgebouw, Eindhoven, Netherlands, philharmonie zuidnederland (Glass, Concerto)
- 05.01 Provinciehuis, den Bosch, Netherlands, dito Wayne Marshall, cond.2x
- 06.01 Masterclass Nederlands Saxofoon Festival, AMPA, Tilburg, Netherlands
- 07.01 Theater aan het Vrijthof, Maastricht, Netherlands, dito
- 08.01 Concertzaal, Tilburg, Netherlands, dito (radio)
- 09.01 PLT Theater, Heerlen, Netherlands, dito
- 10.01 Chassé Theater, Breda, Netherlands, dito
- 12.01 Emmendingen Wasser, Esther-Weber-Schule, Raschèr Akademie, Abschlusskonzert
- 14.02 Straz Center, Tampa, Florida USA, the Florida Orchestra, Stuart Malina, conductor
- 16.02 Ruth Eckerd Hall, Clearwater, Florida, USA, dito, (Philip Glass, Concerto)
- 18.02 Basilica del Convento San Francisco de Asis, la Habana, Cuba (recital)
- 20.02 Conservatorio "Amadeo Roldan" la Habana, Cuba (masterclass)
- 20.02 Fábrica de arte Cubano, la Habana, Cuba (recital)
- 21.02 Sala "Ignacio Cervantes", la Habana, Cuba (recital)
- 23.02 St. Pauls Episcopal Church, Key West, Florida, USA (recital)
- 24.02 Key West High School, Key West, Florida, USA (masterclass)
- 25.02 Church of the Epiphany, Miami, Florida, USA (recital)
- 27.02 State University of New York, Fredonia, New York, USA (masterclass)
- 27.02 State University of New York, Fredonia, New York, USA (recital)
- 28.02 State University of New York, Fredonia, New York, USA (masterclass)
- 29.02 State University of New York, Fredonia, New York, USA (masterclass)

- 29.02 King Concert Hall, Rockefeller Arts Center, Fredonia, New York, Fredonia Wind Ensemble, Paula Holcombe, conductor (Concerto, Wayne Peterson)

Afgezegd in verband met de COVID-19 crisis:

- 13.03 Keppler Gymnasium, Freiburg "The Amazing Saxonarium"
 14.03 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie
 29.03 Kölner Philharmonie, Köln, Sinfonia Domestica, Gürzenich-Orchester Köln
 30.03 Kölner Philharmonie, Köln, Sinfonia Domestica, Gürzenich-Orchester Köln
 31.03 Kölner Philharmonie, Köln, Sinfonia Domestica, Gürzenich-Orchester Köln
 03.04 Pavillion der städtischen Musikschule, Schrobenuhausen (recital)
 02.05 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie
 05.05 Konzerthaus, Freiburg, Philharmonisches Orchester Freiburg, Simon Gaudenz, conductor, (Siegfried Matthys, Phantastische Zauberräume)
 10.05 Kölner Philharmonie, Köln, Gürzenich-Orchester Köln, François-Xavier Roth, conductor (UA Bernhard Gander; Evil Elves: Level Eleven)
 11.05 Kölner Philharmonie, Köln, dito
 12.05 Kölner Philharmonie, Köln, dito
 20-24.05 Marktoberdorf, Masterclass, Bayrische Musikakademie
 23.05 Marktoberdorf, Schloss, Mendelssohn-Vocalensemble, Karl Zepnik, conductor
 19.06 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie
 24.06 Plenarsaal des alten Bundesrats, Bonn (UA, Divorce, Fazil Say)
 25.06 Domani, Venlo, Netherlands (recital)
 02.07 Historisches Museum, Regensburg (recital)
 18.07 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie
 19.09 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie
 29.10 Oosterpoort, Groningen, Netherlands (recital)
 21.11 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie
 22.11 Gaggenau (recital)
 2-5.12 Prinzregententheater, München, BR-Chor, Peter Dijkstra, cond. (Auerbach, 72 Angels) recording
 5.12. Prinzregententheater, München, BR-Chor, Peter Dijkstra, cond. (Auerbach, 72 Angels)
 13.12 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie

Alternatief opgezette concertagenda tijdens COVID-19 crisis:

- 28.06 Drive-in Kulturbühne Karlsruhe
 10.07 Online Concert. '72 minutes'. In Freiburg Zuhause
 10-12.07 Online Masterclass in cooperation with the Goethe Institut
 11.07 Online Seminar. Vibration and Creation. The RSQ explores Lera Auerbach's '72 Angels'
 21-26.07 Raschèr Baltic Academy, Summer Course

 1-2.09 Retreat at the Arvo Pärt Centre, Laulasmaa, Estonia (private recital)
 04.09 St. John's Church, Tartu, Estonia, Collegium Musical, Endrik Üksväärv, conductor (UA Arvo Pärt. Cantate Domino, Veni Creator, Vater Unser (version for quartet and voice)
 05.09 St. John's Church, Tallinn, Estonia, dito (radio)
 06.09 Kolmainu Church, Rakvere, Estonia, dito
 11.09 Ballhaus, Freiburg, Gastauftritt, Mitgliederversammlung, Freunde des SWR Symphonieorch.
 02.10 Zur Nacht, Freiburger Münster (recital) (UA, Otfried Büsing, Jubilee)
 09.10 Burghof, Lörrach (recital) (UA, Fazil Say, Divorce)
 23.10 Emmendingen, Raschèr Saxophon Akademie
 26-27.11. Television Production SWR, Baden-Baden (Bach, Pärt, Say)

2021

Afgezegd in verband met de COVID-19 crisis:

- 10.01 Emmendingen Wasser, Esther-Weber-Schule, Raschèr Akademie, Abschlusskonzert
- 13.01 Stuttgart, Opernhaus, John Adams, Nixon in China (Opera)
- 16.01 Stuttgart, Opernhaus, John Adams, Nixon in China (Opera)
- 21.01 Stuttgart, Opernhaus, John Adams, Nixon in China (Opera)
- 22.01 MDR Orchestra, Dennis Russell Davies, conductor (Fazil Say, Preludes)
- 23.01 MDR Orchestra, Dennis Russell Davies, conductor (Fazil Say, Preludes)
- 26.01 Stuttgart, Opernhaus, John Adams, Nixon in China (Opera)
- 29-31.01 Nordkolleg Rendsburg, Solo-Workshop
- 08.02 Oosterpoort, Groningen, Netherlands (recital)
- 24.03 Stuttgart, Opernhaus, John Adams, Nixon in China (Opera)
- 27.03 Stuttgart, Opernhaus, John Adams, Nixon in China (Opera)

Alternatief opgezette concertagenda tijdens COVID-19 crisis:

- 12-14.02 Ernani Studios, Lahr, recording Schubert's Winterreise, Bernhard Hirtreiter
- 22-25.02 SWR Studios, Freiburg, recording Sofia Gubaidulina (Verwandlung)
- 26.02 Online Broadcast Winterreise
- 11-12.03 Ernani Studios, Lahr, recording for ERNA app
- 25.03 Online Concert. Kultur im Freiburger Hof

- 23-25.04 Nordkolleg Rendsburg, Solo-Workshop
- 02.05 SWR television #zusammenspielen, broadcast of recording of 26-27.11
- 20-24.05 Rendsburg Nordkolleg Workshop
- 27.05 Masterclass Stettin, Poland
- 04.06 Muziekcentrum Enschede, Nederlands Phion Orchestra, Otto Tausk, conductor*
- 05.06 Stadstheater Muis Arnhem, dito (Fazil Say, Preludes)*
- 06.06 De Vereeniging, Nijmegen, dito*
- 08.06 Konzerthaus, Freiburg, Philharmonisches Orchester Freiburg, NN, conductor, (Siegfried Matthys, Phantastische Zauberräume)

**) Afgezegd in verband met de COVID-19 crisis*

Bijlage 2

Alfabetische lijst van componisten die schreven voor het Raschèr Saxophone Quartet, 1969-2021

Lijst samengesteld door Carina Raschèr

Eindredactie en aanvullingen: Andreas van Zoelen

A

Adler, Samuel – “Line Drawings”, after Mark Tobey (1978)

UA – Prague, Czech Republic, 19.02.1978, Smetana Haus

Adler, Samuel – Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (1985)

UA – Leeuwarden, Netherlands, 25.06.1986, Frysk Orkest, Georges Octors cond.

Adolfson, Hans – “Necessity of Language”

UA – Basel, Switzerland, 28.04.2012, Maison 44

Adriaansz, Peter – “Three Studies on Elevation”

UA – Huddersfield, UK, 28.11.2010, New Music Festival, London Chamber Orch.

Ager, Klaus – “Shigöpotuu op. 51” (1988)

UA – Eningen, Germany, 12.02.1989, Konzerte im Rathaus

Aho, Kalevi – “Kellot” - Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (2008)

UA – Helsinki, Finland, 23.04.2009, Helsinki Philharmonic, Finlandia Hall

Agobet, Jean Louis – “A shaped Sharp” - Concerto for saxophone quartet and orchestra (2006-2007)

UA – France, 15.04.2007, Orchestre des Pays de Savoie

Agobet, Jean Louis – “Reverso” for Saxophone Quartet and Orchestra

UA – Schleswig, Germany, 06.10.2009, Schleswig Holstein Sinfonieorchester, Stadttheater

Amato, Bruno – “Muta-Variatione” (1974)

UA – Akron, Ohio, USA, 27.02.1974, New Music Festival

Ansheim, Nils Henrik – “Yet the Sea is Never Full” (2011) for Mixed Choir & SQ

UA – Bergen, Norway, 11.04.2011, Domkantorei Cathedral

Arkvik, Ylva Q. – “Luxuria” for Saxophone Quartet and Orchestra (2016)

UA – Örebro, Sweden, 02.02.2017, Swedish Chamber Orchestra

Auerbach, Lera – “Galgenlieder” for Saxophone Quartet & Women’s Choir (2013)

UA – Köln, Germany, 25.05.2013, WDR Chor

Auerbach, Lera – „Galgenlieder“ (Version for saxophone quartet and children’s choir)

UA – Dresden, Germany, 09.05.2015, Frauenkirche, Philharmonischer Kinderchor

Auerbach, Lera – „72 Angels“ for Mixed Choir and Saxophone Quartet (2016)

UA – Amsterdam, Netherlands, 3.11.2016, Muziekgebouw aan ‘t IJ, Netherlands Chamber Choir

Avni, Tzvi – Saxophon Quartet (1990)
UA – Haifa, Israel, 10.11.1990, Goethe Institut

B

Badinski, Nicolai – “Participatio”
UA – no program/documentation found

Bargielski, Zbigniew – „Schattenkreis“ (1989)
UA – Bochum, Germany, 12.01.1991, Thürmer Saal, Bochumer Symphoniker

Baur, Jörg – “Fünf Stücke” (1986)
UA – Rottenburg, Germany, 01.02.1987, Zehntscheuer, Hoffmeister-Saal

Beamish, Sally – Concerto for Saxophone Quartet and Strings (2007)
UA – Glasgow, Scotland, 18.01.2008, City Halls, Scottish Chamber Orchestra

Bergman, Erik – “etwas rascher” (1985)
UA – Retretti, Finland, 10.08.1986

Bergman, Erik – „Quint-Essense” op. 123 for saxophone quartet and percussion
UA – Tallahassee, Florida, USA, 13.04.1996, Florida State University

Berio, Luciano – “Canticum Novissimi Testamenti”
for 8 Voices, saxophone quartet and 4 clarinets (1989, first version)
UA – Paris, 18.12.1989, Chatelet with InterContemporain, London Voices, Pierre Boulez

Beyer, Frank Michael – “Sanctus” (1989)
UA – Vienna, Austria, 27.08.1989, Klangbogen in der Secession

Bialas, Günter – „Kunst des Kanons“, 10 Stücke für 2-4 Saxophone (1991)
UA – New York City, USA, 03.11.1992, Manhattan School of Music

Bialas, Günter – “Sechs Bagatellen” (1985/86)
UA – Bergisch Gladbach, Germany, 29.09.1986, Rathaus

Bialas, Günter – „Überblickt man die Jahre....“ (1988)
UA – Kiel, Germany, 06.03.1988, Ratssaal

Bialas, Günter – „Ach, das Ferne Land“
UA – Turin, Italy, 19.06.1994, Goethe Institut

Bischof, Rainer – “Nightwoods” (1987)
UA – Bremen, Germany, 23.10.1988, Hochschule für Musik

Blake, David – “A Little More Nightmusic” (1990)
UA – Bielefeld, Germany, 03.02.1991, Kunsthalle, Interpreten Neuer Musik

Blum, Robert – „Wir danken dir Herr Jesu Christ“ (1975)
UA – Uster, Switzerland, 16.03.1975

Boda, John – “Opus for four Saxophones” (1984)
UA – Bebenhausen, Germany, 23.06.1994, Klosterkirche

Bollon, Fabrice – “Aux trois coins de la terre” for SQ and Orchestra (2012)
UA – Rostock, Germany, 01.09.2012, Norddeutsche Philharmonie

Borel, Rene – “Fugato in F” (1975)
UA – Uster, Switzerland, 16.03.1975, Ustermer Abendmusik

Borisova-Ollas, Victoria – “Roosters in Love” (1999)
UA – Ljubljana, Slovenia, 24.02.2001, St. Peter’s Church

Brandmüller, Theo – “Silhouetten” für Saxophonquartett (1987)
UA – Rome, Italy, 10.07.1988, Villa Massimo, Goethe Institut

Brandmüller, Theo – “Chimeres”, for Saxophone Quartet, Orchestra and Tape (1996)
UA – Saarbrücken, Germany, 26.05.1997, Saarländisches Staatsorchester, Kongresshalle

Braunfels, Michael – 4 x 4 (1986)
UA – Leverkusen, Germany, 28.02.1986, Forum Alt und Neu

Breuer, Heribert – „Big Sur Music“
UA – Berlin, Germany, 21.04.1996, Matthäus Kirche, Otto Sander, Sprecher

Burke, Steven – „Frenzy“, Trio for Saxophones ATB
UA – Weimar, Germany, 23.10.1999, Klangachsen ins 21. Jahrhundert

Burke, Steven – „Echo of Halos“ Concerto for Sax. Qt. & Orchestra (2003)
UA – Kiel, Germany, 23.11.2003, Schloss, Philharmonisches Orchester

Büsing, Otfried – „Garten Eden“, für zwei gemischte Chöre und Saxophonquartett
UA – Stuttgart, Germany, 12.07.2019, Pauluskirche Stuttgart Zuffenhausen

Büsing, Otfried – „Jubilee“ für Saxophonquartett (2019)
UA – Freiburg, Germany, 02.10.2020, Freiburger Münster

Buwen, Dieter – „Geflüsterte Pfeile“, melodramatische Sequenzen für Saxophonquartett und hohe Frauenstimme nach indianischen Gedichten
UA – Pforzheim, Germany, 22.02.1986, Stadtkirche

C

Canat de Chizy, Edith – “Heaven” pour 12 voix solistes et quatuor de saxophones, d’après un texte d’Emily Dickinson (2008)
UA – Paris, France, 27.03.2008

Chien-Hui, Hong – Quartet for Saxophones
UA – Taipei, Taiwan, 11.12.2004, Eurasia and the Raschèrs

Chen Yi – “Ba Yin” for Saxophone Quartet and String Orchestra (2001)
UA – Stuttgart, Germany, 27.10.2001, Stuttgart Chamber Orchestra

Corbett, Sydney – “Clampitt Variations” (1995)
UA – Chicago, Ill., USA, 07.11.1995, Arts Center

D

Dean, Brett – “Water Music” for Saxophone Quartet & Chamber orch. (2003)
UA – Örebro, Sweden, 18.03.2004

Deemer, Rob – Saxophone Quartet – “Ashur Square”
UA – New York City, USA, 31.01.2010, St. Ignatius Church

Delden, Lex van – “Tomba in Memoriam Uxor”, op. 112 (1985)
UA – Stockholm, Sweden, 31.07.1986, Schloss Confidencen

Denhoff, Michael – “Gegen – Sätze” (1984)
UA – Heilbronn, Germany, 17.10.1984, Killianskirche

Denhoff, Michael – „Svolgimenti“, Saxophonquartet Nr. 2 (1986)
UA – Gelsenkirchen, Germany, 04.02.1987, Theater, Forum für Neue Musik III

Denhoff, Michael – „pnouxoud“ - 7 Stücke für Saxophonquartett (1989)
UA – Bamberg, Germany, 11.09.1990, Tage der Neuen Musik

Denhoff, Michael – “Remarks and Reviews” for Saxophone Quartet and Orchestra
UA – Würzburg, Germany, 11.11.1993, Philharmonisches Orchester

Denhoff, Michael – “Le jardin de ma mémoire” (2010) for Vocal Quintet & Sax. Quartet (2010)
UA – Neuchatel, Switzerland, 26.08.2010, Calmus Ensemble

De Raaff, Robin – Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (2010)
UA – Amsterdam, Netherlands, 01.2011, Concertgebouw

Derungs, Martin - “Eingeschlossen”
UA – Basel, Switzerland, 21.11.2008, Martinskirche

Dinescu, Violeta – „3 Miniaturen für Saxophonquartett“ (1982)
UA – Mannheim, Germany, 09.11.1983, Alte Feuerwache

Dinescu, Violetta – „Nakris“ (1984)
UA – München, Germany, 27.06.1985, St. Ursulakirche, Musica Sacre Viva

Donatoni, Franco – “Rasch” (1990)
UA – Graz, Austria, 05.10.1990, Steirischer Herbst Festival

Drossin, Julius – Toccata and Fugue (1977)
UA – Cleveland, Ohio, USA, 29.01.1978, State University Auditorium

Dufour, Hugues – Quatour de Saxophones (1993)
UA – Stade, 19.09.1993 Rathaus - Musiktage

Dünser, Richard – “Personae“, Fünf Stücke für Saxophonquartett (1990)
UA – Graz, Austria, 05.10.1990, Steirischer Herbst, Remise

Dünser, Richard – „Aubes“ (1995) Dialoge für Saxophonquartett und Streichorchester
UA – Graz, Austria, 06.12.1995

E

Erding, Susanne – „Variations Sérieuses“ (1985)
UA – Bebenhausen, Germany, 30.05.1987, Tonkünstler Fest Baden-Württemberg

Erdmann, Dietrich – Resonanzen für vier Saxophone (1984)
UA – Marktredwitz, Germany, 13.10.1984, Rathausaal

F

Finnissy, Michael – „Gedächtnis-Hymne“ (2010)
UA – Huddersfield, UK, 28.11.2010, New Music Festival

Firsowa, Jelena – “Far Away” for Saxophone Quartet, op.48 (1991) (Sikorski)
UA – Hasselburg, 06.07.1992 Schleswig Holstein Festival

Fedele, Ivan – “Magic” per quattro saxofoni (1985)
UA – Brenz, Austria 07.09.1986 Rittersaal

Franke, Bernd – “Blue/Green” für Saxophon Quartett und Orchester (2004)
UA – Kiel, Germany, 26.09.2004, Kieler Schloss

Franke, Bernd – „On the Dignity of Man“ (2004-05) for Mixed Choir & SQ
UA – Glashütte, Germany, 22.05.2005, Sächsisches Vokalensemble, (Dresdener Musikfest)

Franke, Bernd – „Luther Quiz“ for Saxophone Quartet and Male Choir (2017)
UA – Utersen, Germany, 28.05.2017, Klosterkirche, Sonux Ensemble

Franke, Bernd – “Ein Licht, das uns nicht kennt” nach Texten von Christian Lehnert
UA – Leipzig, Germany, 24.08.2017, „MDR Musiksommer“, Christina Bock, Mezzo-Sopran

G

Gamssachurdia, Demetre – „Ancestral Glaring“ (2012) for Mixed Choir & SQ
UA – Basel, Switzerland, 15.03.2013, Peters Kirche, Ensemble Liberte

Gander, Bernhard – „Eleven Evil Elves“ for Saxophone Quartet
UA – Stuttgart, Germany, 09.02.2019, Theaterhaus, ECLAT

Gander, Bernhard – „Eleven Evil Elves: Level Eleven“ for Saxophone Quartet and Orchestra
UA – Cologne, Germany, 10.05.2020, Kölner Philharmonie, Gürzenich-Orchester Köln, François-Xavier Roth, conductor (postponed – Covid19)

Gasser, Ulrich – „Vier Stücke“ (1983) über Worte Ulrich Bräkers
UA – Schloss Bruchsaal, Germany, 18.05.1984

Genzmer, Harald – Quartett Nr. 1 (1982)
UA – Kirchheim, Germany, 09.05.1983, Stadthalle

Genzmer, Harald – Quartett Nr. 2 (1986)
 UA – Tübingen, Germany, 25.05.1986, Silcher Saal, Landeskunstwoche

Gerhard, Fritz Chr. – Fantasie über „Ben venga amore, 1563“ (1970)
 UA – Wuppertal, Germany, 01.02.1970, Stadthalle, Gelber Saal

Glaser, Werner Wolf – Kleine Stücke für vier Saxophone (1971)
 UA – Bremen, 05.02.1971, Gemeindesaal St. Ansgarii (first documented performance)

Glaser, Werner Wolf – Four Fantasies for four Saxophones (1975)
 UA – no program found

Glaser, Werner Wolf – Quintet for Saxophones (1977)
 UA – New York, USA, 11.02.1978, Carnegie Hall, Weil Recital Hall

Glaser, Werner Wolf – Fyra Instrumentaler Kanoner (1982)
 UA – Tübingen, Germany, 01.06.1983

Glaser, Werner Wolf – Quartetto per Sassofoni (1984)
 UA – Bebenhausen, Germany, 23.06.1984, Kloster

Glaser, Werner Wolf – Trio für Saxophones (1981)
 UA – Heidelberg, 07.02.1982, Alte Aula der Universität

Glass, Philip – Concerto Grosso (1992)
 UA – Bonn, Germany, 17.06.1992, Beethovenhalle Orchester – Dennis Russell Davies, conductor

Glass, Philip – Concerto for Saxophone Quartet (Quartet version)
 UA – Hasselburg, 27.07.1995, Schleswig-Holstein-Festival

Glass, Philip – Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (1995)
 UA – Stockholm, 01.09.1995, Philharmonic, Roy Goodman, conductor

Glass, Philip – Passages, #1 Offering, #3 Winds & Channels, #5 Meetings along the Edge
 based on a theme by Ravi Shankar
 UA – New York, 03.02.2002, Carnegie Hall, Dennis Russell Davies

Graham, David P. – Saxophone Quartet (1987)
 UA – Raesfeld, Germany, 17.09.1988, Rittersaal im Schloss

Green, Georg – Demonic Rites (1982)
 UA – Kirchheim, Germany, 09.05.1983, Stadthalle

Grigorjeva, Galina – “in quattro quarti”
 UA – Tallinn, Estonia, 10.04.2005

Grisoni, Renato – Albumblatt “Für Sigurd” (1977)
 UA – Fredonia, New York, USA, 01.02.1978, Diers Recital Hall

Grisoni, Renato – „Kabbalah“ (1975)
 UA – Zürich, Switzerland, 14.01.1977, Universität Zürich

Grund, Christoph – „Alle Flüsse fließen ins Meer doch wird das Meer nicht voll!“
UA – Stuttgart, Germany, 05.05.2018, Hymnus Chorknaben

Gubaidulina, Sofia – „In Erwartung“ für Saxophonquartett & 6 Schlagzeuger (1993)
UA – Stockholm, Sweden, 12.02.1994, Berwaldhallen, Swedish Radio, Kroumata Ensemble

Gubaidulina, Sofia – „Verwandlung“
für Posaune, Saxophonquartett, Violoncello, Contrabass und Tam-tam (2004)
UA – Turku, Finland, 14.03.2004, Christian Lindberg, Aboa Music Festival

Gudmundsson, Hugl – „Adoro te devote“ for Choir & Saxophone Quartet (2004)
UA – Reykjavik, Iceland, 26.02.2005, Hallgrímskirkja Motet Choir

H

Haentjes, Werner – „Petersham 22049“ (1986)
UA – Bamberg, Germany, 15.05.1988, Neue Musik in Bamberg, Uni Audi Max

Halffter, Cristóbal – Concierto a cuatro para Cuarteto de Saxofones (1990)
UA – Baden-Baden, Germany, 07.12.1990 SWR Symphonie Orchester

Halffter, Cristóbal – Fractal (1990)
UA – Amsterdam, Netherlands, 16.06.1992, Ijsbreker

Hamel, Peter Michael – „Anverwandlungen“ (1986)
UA – Kassel, Germany, 10.06.1987, Feierabendkonzerte Neue Galerie

Hartley, Walter – Suite for Saxophone Quartet (1972)
UA – Heidelberg, Germany, 13.01.1971 (only Intermezzo, written in 1970)
UA – Zürich, Switzerland, 16.02.1973, Tonhalle, Kleiner Saal (entire Suite)

Hartley, Walter – The Saxophone Album for 4 saxophones and piano (1974)
UA – Fredonia, NY, USA, 25.02.1974, Arena Theater

Hartley, Walter – „Antiphonal Prelude & Toccata“ (1984)
UA – Stuttgart, Germany, 29.06.1985, Hospitalkirche

Hartley, Walter – „Antiphonal Prelude“ (1984), „Toccata Concertante“ (1985), „Solemn Postlude“
(1985) for Saxophone Quartet & Organ (1991)
UA – Heidenheim, Germany, 23.02.1986, Michaelskirche (First Performance of all 3 parts)

Hartzell, Eugene – „Constellations for Saxophone Quartet“ (1987)
UA – Linz, Austria, 23.08.1988, Linzer Serenaden im Arkadenhof

Haubenstock-Ramati, Roman – „Enchaine“ (1985)
UA – Salzburg, Austria, 09.05.1986, Mozarteum

Haugland, Glen Erik – „Du matte nesten rope det“ with Mixed Choir (2006)
UA – Bergen, Norway, April 2007, Bergen Cathedral Choir

Haugland, Glen Erik – „Law versus Order“ (2007) with Orchestra (2008)
UA – Düsseldorf, Germany, 26.09.2008, Düsseldorfer Symphoniker, Tonhalle Düsseldorf

Helmschrott, Robert – “Paraboles”

UA – Nagold, Germany, 14.10.1984, Stadtkirche

Heininen, Paavo – “Anadyr.lmg” op.63 for Saxophone Quartet (1992/1993)

UA – Hamburg, Germany, 20.09.1995

Herzog, Franz M. – „Canticle of the Sun“, for 4 Soloists, Choir & Sax. Quartet

UA – Graz, Austria, 07.11.2011

Hlobil, Emil – Quartetto per Saxofoni op.93 (1974)

UA – Tübingen, Germany, 26.02.1975, Silchersaal

Howland, Russel – Quartet Nr. 2 (1974)

UA – Esslingen am Neckar, Germany, 03.03.1975 (first documented performance)

Hummel, Franz – “Pasolini Fragment” (1986)

UA – Frankfurt, Germany, 23.11.1986, Alte Oper

Huston, Scott – “Variables for Saxophone Quartet” (1979)

UA – Cincinnati, Ohio, USA, 16.01.1980, Conservatory of Music, Corbett Auditorium

Hvoslef, Ketil – Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (1996)

UA – Bergen, Norway, 27.02.1997, Bergen Philharmonic

Hvoslef, Ketil – “Bibelske Bilder” (2006) with Mixed Choir

UA – Bergen, Norway, 06.06.2008, Bergen Cathedral Choir

I

J

K

Kagel, Mauricio – “Les Inventions d’Adolphe Sax”,

Cantata pour chœur et Quatuor de Saxophones (2005)

UA – Düsseldorf, Germany, 17.05.2006, Nederlands Kamerkoor, Klaas Stok

Kalevi, Aho – “Kellot”

UA – Helsinki, Finland, 23.04.2009, Finlandia Concert Hall, John Storgårds

Kaipainen, Jouni – “Vernal Concerto”, from Equinox to Solstice op. 53 (1996)

UA – Tampere, Finland, 06.09.1996, Kaupungin-Orkestri

Kaipainen, Jouni – “Face to Face” – Chorus Cathedralis Aboensis (2008)

UA – Turku, Finland, 05.09.2008

Kancheli, Gija – „Amao Omi“ (2005)

UA – Düsseldorf, Germany, 17.05.2006, Großer Saal Tonhalle, Nederlands Kamerkoor

Kancheli, Gija – “Ilori” (2011)

UA – Basel, Switzerland, 09.11.2011, Symphonie Orchester Basel, Dennis Russell Davies

Karkoff, Maurice – „Ernst und Spass“ op. 156 für Saxophonquartett (1984)
UA – Heilbronn, Germany, 11.11. 1984

Karkoff, Maurice – “Reflexionen” op. 160 in Memoriam Olaf Palme (1986)
UA – Stockholm, Sweden, 06.07. 1987, Ulriksdals Slott, Confidencen

Kats-Chernin, Elena – “Five Chapters”
UA – Adelaide, Australia 17.03.2006, Adelaide Symphony, Arvo Volmer conductor

Kats-Chernin, Elena – “Five Chapters” for SQ and Orchestra (2013)
UA – Lausanne, Switzerland, 22.05.2014, Salle Metropole Sinfonietta Lausanne

Katzer, Georg – „Wie ein Hauch, doch manchmal....“
UA – Ludwigshafen, Germany, 17.11. 1994, BASF, SWF Mitschnitt

Kelemen, Milko – “Love Song” (1985)
UA – Lissabon, Portugal, 09.05.1985, Gulbenkian Stiftung

Keulen, Geert van – “Tracks” (1998)
UA – The Hague, Netherlands, 12.04.1999, Phillips Zaal, Jac van Steen, conductor

Keuris, Tristan – Concerto for SQ and Orchestra (1986)
UA – Amsterdam, Netherlands, 21.06.1987, Holland Festival, Concertgebouw – TV recording

Keuris, Tristan – “Music for Saxophones” (1986)
UA – London, UK, 03.03.1987, St. John’s Smith Square

Kiesewetter, Peter – „Alba“ per quartetto sassofoni (1990)
UA – München, Germany, 05.07.1990, Akademie der Künste

Koch, Erland von – “Miniatyrer för Saxophonquartet” (1970)
UA – Wahlwies, Germany, 08.02.1971, Pestalozzi-Kinderdorf

Koch, Erland von – “Saxophonia” Concerto for saxophone quartet and wind orchestra (1976)
UA – Stockholm, Sweden, 04.02.1977, Konserthuset

Koch, Erland von – „Cantilena & Vivo“ (1978)
UA – no documentation found

Koch, Frederick – “Analects” (1977)
UA – Cleveland, Ohio, USA, 29.01.1978, State University Auditorium

Kosut, Michael – “Musica per Quattro” (1983)
UA – Tübingen, Germany, 01.06.1983

Kox, Hans – Saxophonquartett Nr. 1 (1985)
UA – Lissabon, Portugal, 09.05.1985, Gulbenkian Stiftung

Kox, Hans – Saxophonquartett Nr. 2 (1987)
UA – Saarbrücken, Germany, 23.11.1988, Musikhochschule

Kox, Hans – Sinfonia Concertante for Saxophone Quartet and Orchestra (1988)
UA – Beer-Sheva, Israel, 05.07.1989, Israel Chamber Orchestra

Kox, Hans – “The Three Chairs”, Trio for Saxophones (1989)
UA – Kevelaer, Germany, 13.07.1989, Pax Christi Kapelle

Kratochwil, Heinz - Saxophonquartett (1985)
UA – Tübingen, Germany, 04.05.1985, Stiftskirche

Kröll, Georg – Kammermusik für Saxophonquartett und Trio Basso
UA – Gelsenkirchen, Germany, 15.05.1994, Theater im Revier

Kuhl, Jan Esra – „Ausklänge“ für 2 Vokalquartette, SQ und Klarinettenquartett
UA – Villingen-Schwenningen, Germany, 21.10.2011, Franziskaner Konzerthaus

L

Latham, Jabra – „Three Days of Rain” (2019)

Lauermann, Herbert – Quartett für Saxophone (1986)
UA – Wien, Austria, 09.08.1987, Musik des 20. Jahrhunderts

Leeuw, Ton de – Saxophone Quartet (1995)
UA – Schleswig-Holstein, Germany, 27.07.1995, Schleswig-Holstein Festival

LeFanu, Nicola – “Moon over the Western Ridge, Mootwingee” (1985)
UA – Stuttgart, Germany, 06.11.1985, Planetarium, Keplersaal

Leistner-Mayer, Roland – “Quartetto agitato e scremando” (1984)
UA – Konstanz, Germany, 23.03.1985, Festsaal Insel Hotel

Levering, Arthur – “Quaterna” (1998)
UA – Stuttgart, Germany, 08.05.1999, Theater

Lindroth, Scott – Trio for Saxophones
UA – Augsburg, Germany, 26.02.1998, Waldorf Schule

Lischka, Rainer – „Konzert für Saxophonquartett und Orchester“
UA – Kiel, Germany, 15.04.2007, Kieler Schloss

Lischka, Rainer – “Luthersprüche” für Saxophonquartett & Mädchenchor (2016)
UA – Basel, Switzerland, 24.09.2016, Clara Kirche, Mädchenkantorei Basel

Lischka, Rainer – “Glaubenswege” auf Texte von Franz von Assisi u.a.(2017)
UA – Dresden, Germany, 20.10.2017, Hygiene Museum, Großer Saal

Lohrmann, Uwe – „Sons“, für Saxophon-Quartett
UA – Hirschhorn, Germany, 12.10.2003, Pfarrkirche

Lukáš, Zdeněk – Rondo per quattro Saxofoni (1970)
UA - Prague, Czech Republic, 25.01.1971, Smetana Hall

M

Macha, Otmar – Quartett für vier Saxophone (1989-1990) „Trauerlandschaften“
UA – Hamburg, Germany, 07.06.1990, Musikhalle Kleiner Saal, Begegnung Neue Musik

Manzoni, Giacomo – „To Planets and to Flowers“ (1989)
UA – Bonn, Germany, 26.05.1989, Beethoven-Haus

Maros, Miklós – Quartett für Saxophone (1984)
UA – London, UK, 09.03.1985, Royal Festival Hall, Purcell Room

Maros, Miklós – Concerto grosso for Saxophone Quartet and Orchestra (1988)
UA – Wuppertal, Germany, 03.03.1990 Sinfonie Orchester der Stadt Wuppertal

Marsh, Joanna – „Strassenversion“
UA – Dubai, United Emirates, 15.01.2013, Madinat Theater

Mason, Gerard – „Saxophones Fourcade“ (1986)
UA – Leksand, Rättvik, Sweden, 04.07.1987, Missionskyrkan

Masson, Askill – „Quatrain“ for Saxophone Quartet and Strings (2005)
UA – Pori, Finland, 19.10.2006, Prominadikeskus

Matthus, Siegfried – „Fantastische Zauberräume“, ein saxophonistisches Märchen
UA – Kiel, Germany, 11.09.2005, Kieler Schloss

Mellnäs, Arne – „Stampede“ for Four Saxophones (1985)
UA – Basel, Switzerland, 10.11.1985, Stadtcasino

Meyer, Krzysztof – Quartet for Saxophones (1986)
UA – Aptos, California, USA, 24.07.1988, Cabrillo Festival

Moe, Eric – „Rough Winds do shake the Darling Buds“ (1999)
UA – Jakarta, Indonesia, 06.06.2001, Erasmus Huis, Nederlands Cultureel Centrum (Recital)

Moody, Ivan – „Moons and Suns“ for Saxophone Quartet and Voices (2008)
UA – Copenhagen, Denmark, 14.09.2008, Ars Nova, Paul Hillier, Garnisons Kirke

Moser, Roland – „WAL“ for Saxophone Quintet and Large Orchestra (1989)
UA – München, Germany, 09.02.1990, Herkulesaal in der Residenz

Müller, Fabian – Quartet for Saxophones
UA – Zürich, Switzerland, 29.08.2001, Kleiner Tonhalleaal

Müller-Weinberg, Achim – „Quiz, drei Fragen“ für vier Saxophone
UA – Gera, Germany, 16.04.1997, Rathausaal

N

Navok, Lior – Saxophone Quartet
UA – Freiburg, Germany, 01.07.2001, 19. Zelt Festival

Nielsen, Svend Hvidtfelt – “Ghostlands” (1997) for Saxophone Quartet and Orchester. (1997)
UA – Aarhus, Denmark, 27.10.1997

Nielsen, Svend Hvidtfelt – “The Dead of Night”
UA – Copenhagen, Denmark, 02.03.2003, Danish Radio Nytidsmusik

Nilsson, Anders – “Krasch!” for Saxophone Quartet and Percussion (1993)
UA – Stockholm, Sweden, 12.02. 1994, Berwaldhallen, with Kroumata Ensemble

Nilsson, Anders – Concerto Grosso for Saxophone Quartet and Orchestra (1995)
UA – Stockholm, Sweden, 19.07.1995

Nitschmann, Martin – „Besuche bei den „B’s“ for Saxophone Quartet (2019)

Nordgren, Pehr Henrik – Konzert für Saxophonquartett und Streichorchester mit Gong op.108
(1999/2000)
UA – Neuss, Germany, 29.10.2000, Zeughaus, Deutsche Kammerakademie, Johannes Goritzki

Nörgard, Per – „Roads to Ixtlan“(1992/93)
UA – Copenhagen, Denmark, 04.10.1993, DK Radio Radiohuset Studio 2

O

Oliveira, Joao Pedro – “ultimate strength” (1999)
UA – no documentation found

Ostendorf, Jens Peter – „Minnelieder“ für Sopran, Tenor Stimme & Saxophonquartett
UA – Gütersloh, Germany, 24.05.1987, Neue Kammermusik

Ostrzyga, Michael – “Laudate eum omnes luminis”, für Mädchenchor und Saxophonquartett
UA – Freiburg, Germany, 19.10.2014, Münster

Ostrzyga, Michael – “Aerobatics”, für Saxophonquartett
UA – Trinitatiskirche, Köln, 13.04. 2016

P

Pärt, Arvo – “Vater Unser” (arr. Andreas van Zoelen)
EA – Laulasmaa, Estonia, 23.03.2019, Arvo Pärt Centre

Patachich, Ivan – “Quartetino per Saxofoni” (1972)
UA – Annville, PA., USA, 07.07.1973 (first documented performance)

Peterson, Wayne – “And the Winds Shall Blow” (1994) for SQ & Wind Ensemble
UA – Freiburg, Germany, 07.11.1994, Großer Saal Theater, Johannes Fritzsche

Peterson, Wayne – “Windup” for Saxophone Quartet (1996)
UA – Zürich, Switzerland, 09.07.1997, Kunsthalle – Birth of the Cool

Pflüger, Andreas – „Der Liegende Dichter“
UA – Gladbeck, Germany, 22.11.2000

Pulkkis, Ulijas – „Opera“, a concerto for saxophone quartet and orchestra (2012)
UA – Göttingen, Germany, 07.12.2012, Stadthalle

Q

R

Raaff, Robin de – Symphony No. 2 “Two Worlds Colliding” for Saxophone Quartet And Orchestra (2010)
UA – Amsterdam, 29.01.2011, Radio Kamer Philharmonie, Concertgebouw

Ran, Shulamit – “das, was geschah” for 12 Person Choir & Sax. Quartet (2010)
UA – Nürnberg, Germany, 06.06.2010, St. Seebald, Ars Nova Copenhagen

Raskatov, Alexander – “Ritual II” for 4 Saxophones, Percussion, Piano and Strings (1998/1999)
UA – Heidelberg, Germany, 26.01.2000, Philharmonisches Orchester Heidelberg

Rasmussen, Karl Age – „Concerto in Amber“, for SQ & Baroque Orchestra (2013)
UA – Copenhagen, Denmark, 24.09.2013, Queens Hall

Rasmussen, Ragnar – „The Fight“
UA – Tromsø, Norway, 03.02.2011, Vocal Nord

Rault, Patrice – „Epure d’empreinte“ pour 12 voix solistes et quatuor de saxophones
UA – Saint Gervais, France, 27.03.2008, Solitutti Paris

Raxach, Enrique – “Antiviseras” (1986)
UA – Amsterdam, Netherlands, 13.03.1986, De Ijsbreker

Rios, Jose Furito – “Monte David” (2002)
UA – San Juan, Puerto Rico, 06.06.2002

Roberts, Paul – “Align II” (1992)
UA – Bonn, Germany, 13.09.1992, International Beethoven Festival

Rosenblum, Mathew – “Möbius Loop” for Saxophone Quartet & Orchestra (1999)
UA – Düsseldorf, Germany, 23.03.2000, Notabu Ensemble Düsseldorf, Tonhalle Foyer

Rosenblum, Mathew – “The Big Rip”, A Science Fiction Cantata (2009)
UA – Hameln, Germany, 10.05.2009, Calmus Ensemble, Marktkirche St. Nicolai

Rosenfeld, Gerhard – Saxophonquartett (1986)
UA – Überlingen, Germany, 09.09 1986

Rupert, Anton – Saxophonquartett (1984)
UA – Stuttgart, Germany, 16.02.1986, Landesgirokasse Sonntagskonzerte

Rushton, Edward – “D’un pays Lontain”
UA – Zürich, Switzerland, 09.11.2013, Tonhalle

Rütti, Carl – “Seattle’s Prophecy”
UA – Luzern, Switzerland, 23.10.2014, KKL

S

Sandström, Sven David – "Moments Musiceaux" pour quatre saxophones (1985)
UA – Munich, Germany, 26.10.1986, Bavarian Radio, Musica Viva

Sandström, Jan – "Wahlberg Variations" for Trombone and Saxophone Quartet (2003)
UA – Turku, Finland, 14.03. 2004
with Christian Lindberg, trombone

Say, Fazil – "Préludes" for Saxophone Quartet and Orchestra (2015)
UA – Linz, Austria, 30.11.2015, Bruckner Orchester, Dennis Russell Davies

Schleiermacher, Stephan – "Heracleum" for Saxophonquartett (1992)
UA – Odense, Denmark, 08.10.1993, Det Fynske Musikkonservatorium

Schmidt, Heather – "Cassandra Prophecies" for Saxophone Quartet and Piano
UA – Aachen, Germany, 13.02.2009, Altes Kurhaus

Schneider, Enjott – „Crucifixus“ für SQ und Orgel (1999)
UA – Erfurt, Germany, 20.05.2000, Münster

Schneid, Tobias P.M. – „Madrigali astralis“
UA – Erlangen, Germany, 25.10.2014, Bürgerpalais

Schollum, Robert – „Elegie mit Unterbrechungen“ (1985)
UA – Vienna, Austria, 05.12.1985, Bösendorfer Saal

Schwartz, Jay – "Lament for Solo Voice and Saxophone Quartet"
UA – Freiburg, Germany, 08.10.2013, Historisches Kaufhaus, Sibylle Kamphues soprano

Schweinitz, Wolfgang von – „Musik für vier Saxophone“ op. 25 (1985)
UA – Witten, Germany, 27.04.1986, Tage für Neue Kammermusik

Sermilä, Jarmö – Jean-Eduard – "en face du fait accompli" pour 4 saxophones
UA – Lüneburg, Germany, 29.11.1987, Glockenhaus

Simaku, Thomas – "Three Sax Lines" for Saxophone Quartet
UA – s' Hertogenbosch, Netherlands, 10.11.2012, November Music

Simmerud, Patrick – „de-housing“ (2001)
UA – Dortmund, Germany, 11.01.2003, Rudolf Steiner Schule

Sköld, Matthias – „Midsommar Festival“
UA – Uppsala, Sweden, 26.05.2012, University Auditorium

Sodomka, Karel – „Musica per quattro Saxofoni“ (1970)
UA – Stuttgart, Germany, 12.01.1971, Amerika-Haus

Starer, Robert – "Light and Shadow" for AATB Saxophone Quartet (1977)
UA – Amsterdam, Netherlands, 17.02.1979 (first documented performance)

Stranz, Ulrich – „Grande Ballade“ für Saxophonquartett und Großes Orchester
UA – München, Germany, 09.02.1989, Musica Viva, Herkulessaal in der Residenz

Stucky, Steven – Music for Saxophone Quartet and Strings (1995)
UA – Lörrach, Germany, 15.05.1996, Burghof, Camerata Bern

Sveinsson, Atli Heimir – “Lieder ohne Worte”, Concerto for SQ and Orchestra (1994)
UA – Reykjavik, Iceland, 23.02.1995, National Symphony Orchestra

Sveinsson, Atli Heimir – Saxophonquartett Nr. 1
UA – Reykjavik, Iceland, 20.02.1995

T

Taggart, Marc – “Meditation” for Saxophone Quartet
UA – Ochsenhausen, Germany, 25.08.1995, Kloster Bibliotheksaal

Taggart, Marc – “Sorrow” for Saxophone Quartet (2020)

Terzakis, Dimitri – “Ikaros – Daidalos”, for Saxophone Quartet and Orchestra (‘92)
UA – Joensuu, Finland, 24.03.1993

Terzakis, Dimitri – “Rabasso” for SQ, Viola, Violoncello and Double Bass (1992)
UA – Donaueschingen, Germany, 17.10.1992, Tage für Neue Musik

Terzakis, Dimitri – „Panta Rei“ (1986)
UA – Hannover, Germany, 27.01.1988, Tage für Neue Musik

Terzakis, Dimitri – Quintet for Piano and Saxophone Quartet
UA – Aachen, Germany, 13.02.2009, Altes Kurhaus

Thomas, Augusta Read – “Brass Axis” for Saxophone Quartet and Orchestra (1997)
UA - New York, USA, 11.01.1998 Carnegie Hall, American Composers Orchestra, D.R. Davies

Thomas, Stefan – Concerto „Lotta a quattro“ (2004)
UA - Rovaniemi, Finland, 25.10.2004, Chamber Orchestra of Lapland

Thomas, Stefan – „Zeit(t)räume“ für Kammerchor und Saxophonquartett
UA – Aachen, Germany, 11.06.2005, Aachener Kammerchor, Martin Te Laak,

Thompson, Barbara – „Mirages“, Concerto for Sax. Qt. & Strings (2009)
UA – Stuttgart, Germany, 09.04.2009, Camerata Bern

Toll, Winfried – „Reverie“ (2001) für Doppel-Chor & Saxophonquartett
UA – Lörrach, Germany, 10.07.2001, Stimmenfestival, St. Fridolin Church

Top, Edward – “Haywain” nach Jheronimus Bosch
UA – s’ Hertogenbosch, Netherlands, 10.11.2012, November Music

Top, Edward – “Fugue States” (2013)
UA – Vancouver, Canada, 20.01. 2014, Vancouver Symphonic Orchestra, Orpheum Theater

Trojan, Manfred - Poeme Abandonne, Requiem pour E. K. Nicolaus,
Für Saxophonquartett, Viola, Violoncello und Kontrabass (1989)
UA – Lovov, Ukraine, 17.04.1990, with Trio Basso

Tüür, Erkki-Sven – “Meditatio” for Choir and Saxophone Quartet (2003)
UA – Köln, Germany, 06.02.2004, WDR Chor, Anton Marik, cond.

U

Urbanner, Erich – “Emotionen” für Saxophonquartett (1984)
UA – Washington DC, USA, 10.02.1985, Constitution Hall

Urbanner, Erich – Konzert für Saxophonquartett und Streichorchester (1989)
UA – Halle, DDR, 25.09.1989, Philharmonie

V

Vassena, Nadir – “Messages from the Unseen World” (2000)
UA – Geneva, Switzerland, 18.01.2001, Victoria Hall, Gulbenkian Orchestra

Vähi, Peeter – “Violet Winds”, for saxophone quartet and orchestra
UA – Tallinn, Estonia, 05.02.2015 - Klaaspärlimeng Sinfonietta, Anders Mustonen, cond.

Verbey, Theo – “Passamezzo” (1994) for Saxophone Quartet
UA – Münster, Germany, 15.08.2001

Voss, Friedrich – Saxophonquartett (1984)
UA – Calw, Germany, 15.09.1984, Hermann Hesse Gymnasium

Vranek, Gustav – Quartett über Tschechische Volkslieder (1979)
UA – Ada, Ohio, USA, 14.01. 1980, Ohio Northern University Lehr Auditorium

W

Wagemans, Jan Peter – Concerto for Saxophone Quartet & Small Orchestra (2000)
UA – Den Haag, Netherlands, 11.09.2000, Residentie Orkest

Watson, Walter – Saxophone Quartet (1977)
UA – Cleveland, Ohio, USA, 29.01.1978, State University Auditorium

Wernick, Richard – Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (1992)
UA – New York, USA, 08.11.1992, Carnegie Hall, American Composers Orchestra,
Dennis Russell Davis, cond.

Wettstein, Martin – Konzert für Saxophonquartett und Blasorchester (2005)
UA – Lörrach, Germany, Blasorchester „Lure“ Lörrach, Germany

Wiggins, Christopher – “Lauda, Anima mea” op.163, Psalm 146
für Mädchenchor und Saxophonquartett
UA – Freiburg, Germany, 19.10.2014, Münster, Mädchenkantorei Freiburg, van Lengerich

Wilson, Ian – “Little Red Fish” for Chamber Choir and Saxophone Quartet (2006)
UA – Belfast, Ireland, 31.05.2006, National Chamber Choir of Ireland

Wirth, Carl Anton – “Diversions in Denim” for Saxophone Quartet (1970)
UA – Stuttgart, Germany, 12.01.1971, Amerika-Haus (first documented performance)

Worley, John C. – “Oneonta Quartet” (1970)
UA – Stuttgart, Germany, 20.01.1971, Staatliche Hochschule für Musik

Wuorinen, Charles – Saxophone Quartet (1992)
UA – Mönchengladbach, Germany, 16.06.1992, Ensembliä Festival

Wuorinen, Charles – Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra (1993)
UA – Bonn, Germany, 04.03.1994, Beethovenhalle Orchester, D.R. Davies

X

Xenakis, Iannis – „XAS“ (1987)
UA – Lille, France, 17.11.1987, Lille Festival, Radio TV France Musique

Y

Yi, Chen – “Ba Yin”, Concerto for Sax. Qt. and String Orchestra (2000)
UA – Stuttgart, Liederhalle, 27.10.2001, Stuttgart Chamber Orchestra

Z

Zabel, Frank – „Echoes of Light“
UA – Lüdenscheid, Germany, 07.03.2004, Kulturhaus

Zaninelli, Luigi – „Variazioni Canonici“ per quattro saxofoni (1993)
UA – Ochsenhausen, Germany, 08.08.1994, Bräuhaus Saal

Zechlin, Ruth – 7 Versuche und 1 Ergebnis (1988)
UA – Berlin, 20.02. 1989, Schauspielhaus Berlin Biennale

Bijlage 3

Discografie van het Raschèr Saxophone Quartet

LP:

Raschèr Saxophone Quartet:

The Raschèr Saxophone Quartet (Volume I)

Coronet Recording Company LPS 3021

1974

Works by Bach, von Koch, Gerhard, Gates, Hartley and Lukáš

The Raschèr Saxophone Quartet (Volume II)

Coronet Recording Company LPS 3030

1975

Works by Hindemith, Hlobil, Glaser, Lamb, Patachich and Borel

The Raschèr Saxophone Quartet (Volume III)

Coronet Recording Company LPS 3032

1975

Works by Morley, Frescobaldi, Purcell, Tchaikovski, Mendelssohn, Bach, Praetorius, Haydn, Farmer, Passereau, Jacobi, Schumann and Obrecht

The Raschèr Saxophone Quartet

col legno BM 30 SL 6.5503/LC 0522

1986

Works by Karkoff, LeFanu, Maros and Urbanner

Raschèr Saxophone Ensemble:

The Raschèr Saxophone Ensemble

Coronet Recording Company LPS 3022

1974

Works by Husa, Bach, Bellman, Odstrcil, Grieg, Worley, Wirth, Vivaldi and Bull

The Raschèr Saxophone Ensemble Volume Two

Coronet Recording Company LPS 3031

1975

Works by Husa, Bach, Händel, Kastner, Mendelssohn, Hartley, Grieg and Beethoven

Also released on CD: Coronet CD-COR 401-0 (LPS 3022 and 3031 combined)

CD:

Raschèr Saxophone Quartet:

The Raschèr Saxophone Quartet

Caprice, CAP 21349

1987

Works by Karkoff, von Koch, Maros, Sandström, Glaser and Bach

Eugene Hartzell

KKM Schallplatten, CD 3091-2

1989

Constellations for saxophone quartet (1987)

Also released on LP, KKM3091-1

Ruth Zechlin

Wergo, WER 6290 /286 290-2 (Deutsches Rundfunkarchiv)

1989

7 Versuche und 1 Ergebnis (1988)

Donaueschinger Musiktage 1992

Col Legno, WW 3CD 31860

1992

Rabasso, Dimitri Terzakis

Sofia Gubaidulina

BIS, CD-710

1995

with The Kroumata Ensemble

In Erwartung, Sofia Gubaidulina

The Kroumata Ensemble / The Raschèr Saxophone Quartet

Caprice, CAP 21441

1995

with The Kroumata Ensemble

Works by Terzakis and Gubaidulina

Canticum Novissimi Testament II / Sinfonia

Philips, 446 094-2

1996

with Orchestre de Paris & London Sinfonietta Voices, Semyon Bychkov, conductor

Canticum Novissimi Testamenti II, Luciano Berio

Philip Glass: Symphony No. 2

Nonesuch, 79496-2

1998

with Stuttgart Chamber Orchestra, Dennis Russell Davies, conductor

Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra

America

BIS, CD-953

1999

Works by Wourinen, Starer, Adler, Corbett, Peterson and Florio

Europe

BIS, CD-1153

2002

Works by Xenakis, Penderecki, Hindemith, Nørgård and Halffter

Saxophone: Philip Glass

Orange Mountain, OMM0006

2003

Concerto for Saxophone Quartet (quartet version), Philip Glass

From Equinox to Solstice

BIS, CD-1203

2003

With Swedish Chamber Orchestra, Peter Sundkvist, conductor

Works by Nilsson, Hvoslef and Kaipainen

Dennis Russell Davies Performs Philip Glass

Orange Mountain

2004

with Stuttgart Chamber Orchestra/Dennis Russell Davies, piano and conductor

Selections from Passages, Philip Glass & Ravi Shankar

Baltic Voices 3

Harmonia Mundi, HMU 907391

2005

with Estonian Philharmonic Chamber Choir/Paul Hillier, conductor

Meditatio, Erkki-Sven Tüür

Music for Saxophones

Cala, CACD77003

2006

Works by Bach, Glazounov, von Koch, Grainger, Starer, Reich and Keuris

Glenn Erik Haugland: Du måtte nesten rope det / You Almost Had to Shout

Musikkoperatørene AS, BD7052CD

2006

with Bergen Cathedral Choir/Magnar Mangersnes, conductor

Du måtte nesten rope det, Glenn Erik Haugland

Victoria Borisova-Ollas: The Triumph of Heaven

Phono Suecia, PSCD 171

2008

Roosters In Love, Victoria Borisova-Ollas

The Concerto Project, Vol. III, Philip Glass

Orange Mountain Music, OMM0042

2008

Concerto for Saxophone Quartet, Philip Glass

Eric Moe: Strange Exclaiming Music

Naxos American Classics, 8.559612

2009

Rough Winds Do Shake the Darling Buds, Eric Moe

Brett Dean: Water Music

BIS, CD-1576

2009

with Swedish Chamber Orchestra/HK Gruber, conductor

Water Music, Brett Dean

Ketil Hvoslef: Bibelske Bilder / Biblical Images

Bergen Digital, BD7063SACD

2009

with Bergen Cathedral Choir/Magnar Mangersnes, conductor

Bibelske Bilder, Ketil Hvoslef

Giya Kancheli: Little Imber

ECM Records, LC02516

2009

with Netherlands Chamber Choir/Klaas Stok, conductor

Amao Omi, Giya Kancheli

Tristan Keuris, Complete Works

Challenge Records Int., 75939

2009

With Netherlands Radio Philharmonic Orchestra/Otto Tausk, conductor

Concerto for Saxophone Quartet and Orchestra, Tristan Keuris

Enjott Schneider - Sacred Music Vol.2

Ambiente Musikproduktion (Medienvertrieb Heinzelmann), ACD-3007 LC 07811

2011

with Harald Feller, organ

Crucifixus for saxophone quartet and organ, Enjott Schneider

In Memoriam Pehr Henrik Nordgren

Alba Records, ABCD 322

2011

With Lapland Chamber Orchestra/John Storgårds, conductor

Works by Pehr Henrik Nordgren, Áskell Másson

Die Kunst der Fuge

Raschèr Saxophone Quartet edition

2011

with Carsten Klomp, Organ

the Art of the Fugue, Johann Sebastian Bach

The Eight Sounds

BIS, CD-1821

2011

with Stuttgart Chamber Orchestra/Robin Engelen, conductor

Works by Sally Beamish, Steven Stucky, Chen Yi

The Raschèr Saxophone Quartet

Caprice, CAP 21435

2012

Works by Terzakis, Bergman, Bialas, Xenakis, Denhoff and Dünser

Mauricio Kagel, Chorbuch

Winter & Winter 910 191-2

2012

With Netherlands Chamber Choir/Klaas Stok, conductor

Les Inventions d'Adolphe Sax, Mauricio Kagel

Circadian Rhythms

New World Records 80736-2

2012

with Calmus Ensemble

The Big Rip: A Science Fiction Cantata, Mathew Rosenblum

Möbius Loop

BMOP Sound, 1032

2013

with Boston Modern Orchestra Project/Gil Rose, conductor

Möbius Loop, Mathew Rosenblum

War Dreams *

Spektral, SRL4-16149

2016

With Ensemble Cantissimo/Markus Utz, conductor

Works by Pärt, Penderecki and Franke

Robin de Raaff, Melodies Unheard

Challenge Classics, CC72762

2018

With Radio Kamer Filharmonie/Emilio Pomárico, conductor

Symphony no. 2 "Two Worlds Colliding" for saxophone quartet and orchestra

Chor. Klang. Saxophon *

Rondeau Production, ROP6170

2019

With Stuttgarter Hymnus-Chorknaben/Rainer Johannes Homburg, conductor

Works by Bach, Monteverdi, Pärt and Grund

Was weite Herzen füllt *

Paschen Records, PR190064

2019

With Steffen Schorn and Roger Hanschel, saxophones

Works by Schorn and Hanschel

72 Angels, Lera Auerbach *

Alpha Classics

2020

With Netherlands Chamber Choir, Peter Dijkstra, conductor

Freiburger Münsterkonzerte 2017-2019 *

Motette-Psallite, LC 95666 / DCD 15025

2020

With Mädchenkantorei am Freiburger Münster, Marina van Lengerich, conductor

nine (birds) here *

ES DUR C2 Hamburg, LC 7186 / ES 2081

2020

With NDR Chor, Philipp Ahmann, conductor

DVD:

Bernstein - Wonderful Town *

Euroarts, 2052298

2005

with Audra McDonald, Kim Criswell, Thomas Hampson, Wayne Marshall, Sir Simon Rattle,
Berlin Philharmonic

Raschèr Saxophone Orchestra:

New York Counterpoint

BIS

2002

Works by Reich, Grieg, Bach, Kastner and Denhoff

Serenade

Raschèr Saxophone Quartet edition

2014

Works by Dvorak, Bach, Thomas, Shostakovich, Elgar and Stravinsky

Highlights Nederlands Saxofoon Festival 2014

VanderKrieken, VDKC15001

2014

Serenade for Wind Instruments, op. 44, Antonin Dvořák

Op www.raschersaxophonequartet.com is steeds een actuele discografie te zien.

*) op deze geluidsdragers speelt Andreas van Zoelen tenorsaxofoon in het RSQ.

Bijlage 4

Werken geschreven voor het Raschèr Duo

Samenstelling: Carina Raschèr

Benson, Warren

Invocation and Dance for Soprano and Alto Saxophones and Percussion (Hand – Clappers) (1960)

Cowell, Henry

Hymn and Fuguing Tune #18 for Soprano and Contrabass Saxophones (1964)

Dressel, Erwin

Duo – Konzert für Sopran und Altsaxophon und Orchester (1965)

Eisenmann, Will

Divertimento für Zwei Altsaxophone in Eb und Fagott (1961)

Konzert für Sopran und Altsaxophon und Orchester, op. 69

Elbaz, Julian

Black Orchids for Two Alto Saxophones (1965)

Sepharad for Two Saxophones accompanied by Piano (Left Hand Only) (1966)

Fischer, J. P. A.

Largo for Two Saxophones and String Orchester (1960)

Goodman, Alfred

Suite for Soprano and Alto Saxophones, Harpsichord and String Bass (1963)

Hunt, Fred

Doric Concerto for Soprano and Alto Saxophones and Orchestra (1965)

Jacobi, Wolfgang

Barcarole für Zwei Altsaxophone und Klavier (1964)

Koch, Erland von

Concerto Piccolo for Soprano and Alto Saxophones and Orchestra (1962)

Dialogue for Soprano and Alto Saxophone (1975)

Lamb, John David

Six Barefoot Dances for Two Alto Saxophones (1961)

Three Flourishes for Two Alto Saxophones (1962)

Latham, William

Concerto Grosso for Soprano and Alto Saxophones and Wind Ensemble or Orchestra (1960)

Wirth, Carl Anton

Jephthah – Invocation and Dance for Soprano and Alto Saxophones and Orchestra or Piano (1958)

Hindemith, Paul*

Konzertstück für Zwei Altsaxophone (1933)

* Werd voor Sigurd Raschèr geschreven, maar door het Raschèr Duo in première⁵⁶⁷ gebracht.

Het Raschèr Duo speelde daarnaast transcripties van werken van:

Quantz, Zelenka, Gossic, Leclair, Händel, Bach, Corelli.

⁵⁶⁷ Deze première vond plaats op 29 juli 1960 aan de Eastman School of Music, Rochester, New York, U.S.A.
https://www.hindemith.info/de/leben-werk/werkverzeichnis/?tx_cagtables_pi2%5Bdetail%5D=75,
geraadpleegd 12-5-2021

Bijlage 5

Bezettingen Raschèr Saxophone Quartet



1969-1980: Linda Bangs, Bruce Weinberger, Carina Raschèr, Sigurd Raschèr. Foto: Hugo Kocher, 1977



1981-1990: Bruce Weinberger, Carina Raschèr, Linda Bangs, John Edward Kelly.
Onbekende fotograaf, brochure



1990-1992: Carina Raschèr, Bruce Weinberger, Linda Bangs, Harry Kinross White, fotograaf onbekend



1992-2001: Harry Kinross White, Carina Raschèr, Kenneth Coon, Bruce Weinberger, fotograaf onbekend

2001-2002: Carina Raschèr, Elliot Riley, Bruce Weinberger, Kenneth Coon.

Geen foto beschikbaar



2002-2014: Bruce Weinberger, Elliot Riley, Christine Rall, Kenneth Coon. Foto: Felix Broede



2014-2019: Elliot Riley, Christine Rall, Kenneth Coon, Andreas van Zoelen. Foto: Felix Broede, 2014



2019-heden: Christine Rall, Andreas van Zoelen, Oscar Trompenaars, Elliot Riley.
Foto: Felix Broede, 2019

Bijlage 6

Transcripties van interviews gehouden door Andreas van Zoelen met alle huidige en oud-leden van het Raschèr Saxophone Quartet, en Claude Delangle.

Interviews gehouden met: (chronologisch geordend)

Carina Raschèr	22 maart 2018	Lörrach, Duitsland
Bruce Weinberger	28 maart 2018	Basel, Zwitserland
Linda Bangs	13 mei 2018	Gärtringen-Rohrau, Duitsland
Kenneth Coon	14 oktober 2018	Freiburg, Duitsland
Christine Rall	8 december 2018	Gundelfingen, Duitsland
Harry White	9 december 2018	Basel, Zwitserland
Elliot Riley	10 januari 2019	Schriftelijk
Claude Delangle	14 oktober 2020	Tilburg, Nederland

Bruce Weinberger gaf geen toestemming voor publicatie van het interview, daarom ontbreekt deze transcriptie.

Interview with Carina Raschèr, March 22nd 2018, Lörrach, Germany

AZ The first thing I was wondering about, if you look back on the quartet history, how would you describe the phases of the group?

CR OK, so let's go back to the very beginning. I don't quite remember what time of year it was, but we had decided, we're going to try something. Father had just finished editing and preparing the "Gleanings" for publication and asked us if we would like to try them out. So, we got together, Linda, Bruce and I and of course SMR [Sigurd Raschèr]. I think we were in Shushan. Summertime. It was so much fun, we really enjoyed it. Father had just wanted to hear what he had done. To see if it's really...

AZ So that's how it started?

CR Yes! And then we decided to take a stab at it, see how it is. Maybe Father had planned it that way! The first big concerts were in Europe. There is a place close to the Bodensee, [Lake Constance] I think that was one of our very first concerts...

AZ Would that be in Wahlwies?

CR Yes. Which reminds me: You need to talk to Bruce also.

AZ Because he taught there?

CR Yes, exactly. And then, I don't know how many concerts we had on that first tour because I am missing programs and reviews from those early times. I vaguely remember around 36. I just didn't think about collecting programs.

AZ From the beginning?

CR Yes, from the very beginning! However, as of '81 / '82, I have everything 100%. But the 70s are very poorly represented. You noticed that most likely also in the list that I had made for everybody.

AZ I couldn't really tell if that was the amount of all concerts, or that there were things missing.

CR There are things missing, there are whole years missing. But I do know that we either had concerts in Europe, or in America. And then on the second European tour, we were in Switzerland, in Germany and in Czechoslovakia. We played in the Smetana House in Prague for example, because father and I had just played there shortly before, at the most two years before that. As a matter of fact, I think we still had duo concerts at the beginning of the quartet times.

AZ At the same time?

CR At the same time, it ran parallel, yes. And I do remember concerts up in Nordrhein-Westfalen, where father also played a concerto, and then we played something together, but that I can all look up here.

AZ Like you did in Holland...

CR Yes, but that was in the sixties.

AZ Exactly, but it was the same thing, where you played something with orchestra, recitals, a mix.

CR Yes. One of the reasons why we were here in Europe is, that Linda had come to study in Southern England, in Sussex, at Michael Hall. She wanted to get teacher training for Waldorf schools. She had become very interested in that in her conversations with my parents. She was rather close to mother. They had some very serious talks etc. And Linda looked to her for guidance. You know, as a young person you need somebody. Someone with life experience.

And Bruce was teaching in Wahlwies, so that's the reason why we had more concerts here in Europe than we did in America. We did play here [in Germany] in the America Houses, [exchange culture centers for the US].

AZ ...and that was a phase?

CR That was the real beginning phase.

AZ Would you say it was a number of years?

CR Well, you can't say now it stopped there and something new started. That only happened when John joined. Then you could really say something new began. But I would say the first ten years, with father, they were the learning years. A time in which we looked to father for guidance, although he never treated us like subordinates, like we were youngsters he was teaching where you have to teach them everything.

AZ Linda mentioned the same thing.

CR Yes? If you think about it, that's quite remarkable. He used his connections to get new pieces, for example from Hlobil. The piece by Patachich came through Hlobil and Haba, they were all composers that knew each other in Prague, also Vránek. ...and of course, Hartley from the US.

AZ The "folk songs" ...Vránek.

CR Yes, etc. etc. There weren't that many composers writing as yet... but Erland von Koch from Sweden of course!

So, he used his connections to get some composers to write for us. Also, Sam Adler. These new works happened in the first 10 years. But if you look at the list, you get quite an idea of what happened.

And then when John joined... after Father had said "Now it's enough" ...I understood, after such a long career. With John, that brought, of course, a whole new perspective... There was much excitement in the air, about doing things, going places. And then we received money, for example from a family in Tübingen, who are very well to do, their son had lessons with me.

AZ The Kemmlers?

CR Right!

AZ I have met them.

CR Yes, they have both passed away in the meantime, it's really very sad.

Anyway, they just gave us 2000 DM, that was a lot of money in those days. And with that money... Who did we first go to see? Xenakis! I think it was maybe John who went to Paris the first time. But then later, we all, all four of us took the train to Paris. Later, we all went to London to meet Berio...in the apartment of Placido Domingo – that was something I'll never forget! So, we used that money to start contacting composers... And I must admit, both Bruce and John were very, very busy meeting composers in those years. We made these demo cassettes, and Bruce even had a little machine along and would play something for the composers. And most composers were so baffled by the sound that's possible on the saxophone, even from a little cassette, with a little machine, you could hear the difference. You have no idea how many young saxophonists had asked Xenakis to write for them, and why did he take us? We had our music folders along, filled with the most modern pieces we thought we had at that time. But that didn't interest him at all, he wanted to hear Bach! Xenakis wanted to hear Bach! And, I don't know if you have a Bach package, if that's still a tradition.

AZ A Bach folder? Yes of course!

CR Yes, that one, I called it my Bach package. We played through the entire Bach package, the whole thing. He wanted more, and more, and more. I remember, his studio, it was on the 6th floor, without an elevator. It was a painter's lodge, with a gallery. The room was so that it had a higher spot, a gallery with enormous windows! The windows were at least as tall as this here. And books, and stuff! Piles of manuscripts on the floor. Andreas, you cannot imagine what a chaos it was. Until he found four chairs for us to sit on! He told us for whom he was just writing, and it was the who's-who of famous musicians and orchestras! We were excited! And then when he said he was going to write...oh my God. I'll never forget when the music arrived, John jumped for joy on a table! We were in some classroom rehearsing,

I don't even know where it was, but he jumped up and down on the table! The excitement was unbelievable. And then you take a second look at your part, and you think, oh my God, how am I going to do this?! In the meantime, of course a lot of people play XAS, yes, but I don't think that people nowadays realize what it meant to play something like that, something that had never been done before. And people, most saxophonists, were technically not so far advanced as they are today. That you would say "Machen wir halt" [let's just do this] was a bit daring. The same goes for the Maros. That baritone beginning! Every new piece pushes you a little bit further on. And some a lot further, where you simply had to put your nose to the grindstone. And not, like I often hear, people are so unprepared for when they play something. At least to my ear it sounds unprepared. Like they hadn't done their nitty-gritty homework. We rehearsed a lot! At first we rehearsed little bits and pieces, just a few measures at a time, then we added a little, we then added some more, and then we did it again, in different tempo's, etc. We rehearsed everything very, very conscientiously. Of course, you'd practice your part at home, alone, first. But I was always very careful not to have a "fertige Meinung" [a settled opinion], that this has to be so and so or like that. "This is it!", you know? Because a piece, it really has to develop, by itself. The piece will tell you how it wants to be played. That is the secret of advanced playing.

So, I would say, the 80s, that was a next phase, one of extreme excitement. Five, six, seven, up to twelve premiers a year. It was tough. And while you were playing concerts, you were rehearsing for the next one in some hotel room, in the cellar, in the bar or do I know where. I remember being in Tel Aviv, we were playing the Kox, the piece with the string orchestra - I am sorry it has not been done again – and at the same time we were rehearsing "Raxach", which is a damn good piece!

So, the first 10 years were with father, we were learning, learning to play, really checking intonation, togetherness, both basic things. Went a step backward, a step forward, we were learning! But our, younger member's, suggestions were also taken seriously. We really grew. We had wonderful times together! If it was taking the cogwheel train up in the mountains to the Rigi in Switzerland, or having a great snowball fight on the top! Or when we were in Prague at the Mozart House together. Or going to "Jenůfa" together, which is an opera by Janáček. Of course, we didn't understand a word, but the music is powerful! So many new impressions!

The 80s, that's when we really started to find our core. But I am so glad we had those first ten years, they shaped us. And of course, John had already studied with father for two years when he joined the quartet.

And you do know that there is an interview that the Bayerische Rundfunk made for our 30-year anniversary?

AZ Yes, of course, I have that.

CR There are also other video/audio excerpts. There is, here from Lörrach, made by the Südwestfunk "Abenschau" in which we also had most likely around fifteen minutes of our latest concerts reviewed. They came and made the clips here. Or there is also for instance, at the Bavaria Radio/TV Station somewhere in their files, a report about the Bavarian composer Franz Hummel, including a work he wrote for the RSQ called the "Pasolini Fragment". Pasolini was a very famous Italian film maker. If I look through the programs, would you be interested to know what there all is?

AZ Yes, absolutely.

CR That would be interesting. I don't know how much you are going to put into your doctorate, or into a biography.

AZ Well, for me it's important to have as complete an overview as possible.

CR When Harry joined us, it was unbelievable what a wonderful influence he had on all of us. And I am old enough to be his mother! But he has such a positive, sunshine disposition, a big heart! He did not sweep anything under the carpet. If there was something that bothered you, that the other person was doing or saying, we would talk about it right away. With Harry I just felt so good. At ease. We didn't have to give each other any cues or anything. It reminded me so much of when I played with father. You don't think about giving each other cues. You breathe together, yes! "Es war einfach da!" [that bond was simply there] It was the greatest feeling to make music with Harry. So, he brought an extremely positive influence into the quartet. And of course with Elliot, I didn't have a long enough time with him to build up such a relationship, it was very short, only one year. He had begged me to stay for that year, although my health was deteriorating. So that's what one could say about phases, if that sums it up. They ran sort of in decades. Of course, I would say in the second phase with John, there were some concertos, some very important works, but the big ones also did come after that. Building up concertos, works like the Berio, big concerts, Opera Bastille in Paris, and so many more...this was all sorts of unbelievable stuff.

AZ Would you say that in the phase with Harry that it changed repertoire-wise? Or did that basically continue?

CR I don't think it had to do with us, I think it had to do with what composers were experiencing, they were also having a development. One was coming away from this experimental and avant-garde kind of thing. Composers were finding back to harmony and structure in a piece, etc. So that didn't have so much to do with us. But there was a time when everything was "the crazier the better".

AZ Did you, or did your father ever talk about a mission statement?

CR You will find, in the Reader [Raschèr Reader] lots of answers to that question. Now, this is not about the mission of the quartet, but the answer about the mission of SMR is right there in the Reader. If you want, I can dig out some spots where I think this is what he is saying, that this is the mission, for himself, for the RSQ, for all musicians.

AZ Yes, that would be helpful. But what I meant to ask, was there a mission statement for the quartet, not so much for the saxophone, but for the quartet?

CR I do know that he often said that chamber music is the highest form of music.

AZ I concur.

CR Me too. Not only in the musical sense, but also “Menschlich” [on the human level]. That is: having to depend upon each other, help each other, have the same goal, figuring out “What do we want to say here?”, etc. etc. Chamber music is the epitome of musical thought. Not a piano that has four voices, no, four people. It’s the human element. In a small group... - you can’t hide in a quartet! – it’s the human element in a quartet that matters. And also, I do remember him saying that the blend of the overtones is like in no other instrument, and that the future of the saxophone lies in quartet, that he also did say. We see it now, 50 years later! There are worldwide thousands of saxophone quartets, “es ist unglaublich!”, [it’s unbelievable!]. Everybody has to have a quartet these days, fantastic! And I think -that is also in the Reader- he says: “The saxophone is the instrument of the future”.

There are other sounds and other interpretations that are also very convincing, but do not necessarily fit the saxophone, I’m sorry. I’ve heard singers, and violinists and many others where I thought: I would never play the saxophone the way that they are playing their instrument or singing... but it fits to what they’re doing. The world is big enough for everyone.

There’s one singer, what was her name... English...

AZ Which time?

CR Living now, she has so much energy.

AZ You mean Barbara Hannigan?

CR Yes, thank you! Wow! That’s what I would call a musician to the very last cell in her body and soul. That gets me awfully excited. That’s when I’m really sorry that I can’t play anymore. But there were times in the quartet where I did have this feeling of excitement, real excitement. And then there were

two or “höchstens” [at the most] three times where we together – at least that’s what I felt, but I didn’t talk much about it – that we’d found a divine moment, and I really mean divine.

AZ Selfless playing?

CR It’s more than that, it’s really spiritual. And I am sure that for other people who’ve not heard the quartet before, when they hear something that’s really, really beautiful, that there can be a spiritual moment for them also. When all four of us are so utterly concentrated, they, the listeners, can also be very touched. And that’s what we’re missing today! Who’s touched? Very few. Fun! It’s all about fun! It’s got to be entertainment.

AZ To get back to that sound: I know your father had another instrument before he played Buescher of which we don’t know what it was...

CR We don’t know what it was. He said it was a no-name.

AZ What did he mention about his own goals in connection to that saxophone sound, and in choosing the Buescher sound?

CR I think I would go look for his words and not my words. I promise I’ll do that for you, but the answer is in the Reader – extremely valuable book.

AZ It is! And the link with the Adolphe Sax sound?

CR That was very important to him! He often spoke about the saxophone as a tool and made a parallel to a knife. I remember when he was talking to young people, and the course was just beginning: “You can have a knife, and you cut a piece of bread, and give that bread to your neighbor. Or, you can take that very same knife and stab somebody in the back.” And that’s what I’ve been saying: it’s the person behind the instrument, the tool. And father really felt that this tool gave him the voice he was looking for! But you can’t say it’s in the saxophone, no! It’s the person behind it. You know how that is, if you have someone playing a Buescher, and they have no idea what it can sound like, they can also make it sound horrible! The opposite goes also. For example, I can only tell from my own experience. If I have a concept, or an inner picture, an inner sound, in my being about what I am looking for, I can take some piece of whatever and make it sound quite good. I did that once, I was going to show a class how horrible a certain mouthpiece is, and then it sounded pretty good.

AZ You used a pea-shooter, right? You told me that once. And did playing a Buescher saxophone help him more to find that sound?

CR Yes, he saw, better said heard, the possibilities. He was very aware that he had not found everything, not just the top tones when he was starting out. It's "eine Reise nach Innen" [a journey to one's innermost]

AZ Do you remember him experimenting with the Adolphe Sax instrument that he owned?

CR No, not really.

AZ Did he play it?

CR of course he played it, especially when he had just gotten it.

AZ Did he ever say anything about that? In that he was trying to get to that tone with his instrument?

CR No, but he was always surprised how the shape of the saxophone was more important than the material it's made from. The shape, we all know that. He was always astonished how much the old instruments had so much of what he was looking for already. And although they were technically not on a high level, I mean, the intonation is sometimes "grauenhafte" [terrible], it all has to be adjusted. But the core sound of it, he was very astonished how close it came to what he was experiencing with his saxophone.

AZ To what he was achieving with his instrument...

CR Exactly. And of course, the letter from Sax' daughter saying, "This is the sound that my father was looking for!" That, of course, was for him "eine Bestätigung" [the confirmation]. Unbelievable!

AZ Do you think it altered the search in its different parameters that he played on that Adolphe Sax saxophone?

CR That I can't tell you. Don't forget I was a kid; we didn't talk on that level. We weren't two adults having a conversation. I do remember however, when I was rather young, we had a conversation about time and space. Which has kept me pondering for many years. Still does.

AZ How's that?

CR The question was: "Do you have to have space and time to make music?" Can music be understood in its concept form or does it have to be played in reality? In other words, you put the tones into the molecules of air, you make the waves in the air, you get them to swing, physically that's all that music is. Then it gets to the ear and passes on the message. SMR often talked about the circle it makes. About the composer having an inspiration, and again, father was not shy talking about spiritual things, which I thought was great. So, you have an inspiration, you write a piece, then it goes to the performer, and he puts this into space and time. And not before! The composer doesn't do this. Now it goes to the

listener. This listener is again moved inside, in his being, in other words, it goes back to its origin from where it came, and you've built the bridge to the spiritual world again. That is the whole point, the whole power of music. To have it be a spiritual experience.

And I remember him telling me that he'd gotten this wonderful letter, from a student he had taught during the war, a clarinet student that had been in the Korea war where it had been really touch-and-go, a matter of life and death. And the thing that kept him going was, that he was thinking, he wasn't hearing or playing, he was thinking the pieces that my father had taught him. A little Bach, a little Mozart, you know, like those in the Belwin series. And he really said this is what kept me alive, not only physically, but mentally. And so, he said, this is what saved me. Father was very touched by that letter. Too bad, I didn't run across it. I wonder where it could have been, I'm sure he saved it, but I didn't run across it. But I sure did run across lots of other very interesting letters, that's for sure!

AZ How would you describe an identification of the Raschèr tradition?

CR That we, as musicians are the... "Ich muss das wieder auf Deutsch sagen: dass wir die Diener der Musik sind. Das wir unsere Fähigkeiten der Musik zur Verfügung stellen, um die Brücke zwischen zwei Welten zu sein". [Sorry, I have to say this in German again: ...that we are the servants of music. That we put our musical skills towards being a bridge between two worlds.] Now if you say something like that to a college music student, he's not going to get it. So, it's very difficult to find the right wording. However, I'm not saying they wouldn't understand.

AZ How would you say the sound of the Raschèr Quartet has changed, or developed over the years? From the beginning until now, present day.

CR I think in the beginning we were, at least we three youngsters, were still in our "Kinderschuhe" [children's shoes], we were novices. That it took a while for us to develop, musically, of course including sound, is evident. But I think the challenges we had in the second half of the 80s and the 90s were rather different than they are now, very different.

AZ Challenges in what sense?

CR In the sense of playing the music that had been written for us. Like I said before, it made us grow, every time you got pushed a little more, and a little more, and a little more. On all levels. And I ask myself, is that happening now? I don't know. The next question would be: does it have to be like that? Actually, no. But conviction, always play with conviction. And never try to get an effect. It's my principle. I'm not saying you're doing that. But that's something I took very seriously. Now I really don't know if the others thought that way, but for me: never play anything for an effect. You know, flashy to show how much one can do. Or quiet: "pianissississimo", just to show that it can be done! In my

opinion that happens a little too often nowadays with many musicians. They are so set on being different, special, at any cost. And the cost is the truth in music. If I hear some saxophonists playing... even if it's the Ibert... so flashy, so fast, that any musical essence is gone, just to show they can do it, "Das macht mich verrückt" [that drives me crazy]. And the person playing like that doesn't even realize that he is not doing himself a favor. The music doesn't come across. He's not doing the "Dienst" [the service] that I was talking about. You have to be "der Pfleger" [the caregiver], you, as a musician. That is what our "Aufgabe" [mission] is. And please, never play for your own grandeur. Oh, that is what I have to teach so many young players.

But you know, Andreas, it's either in your personality or it's not. You can, to a certain extent, educate - in Latin "educere", which means to lead out- these thoughts in a person, but only to a certain point, I mean, if it's not a burning issue within you.

AZ You mean the fervor, and the energy?

CR Yes!

It's not only the fervor and the energy, it's also this yearning feeling, the loving, the tenderness. That's not the same as only playing pianissimo; playing it with tenderness. It makes a difference.

AZ It makes a big difference. It's also a matter, as I notice more and more with young people, of trust, trusting themselves, to share their musical ideas.

CR It takes courage! And sometimes you get hit on the head! Or you get stepped on or made fun of.

AZ But when they really find the tranquility, the balance, and the trust in themselves, they dare to share their ideas; mostly there is not a single bad idea in there.

CR I know, I know.

AZ And I tell them: you have four years, here in this room. I have a first-aid diploma; I have a fire extinguisher.

CR That's cute! That's great, I love that!

AZ You can do your experiments here, and I want to guide you through these experiments, but you have to do them, and you have to start now. You can't wait until you're finished, because if you think you're on top of everything 110%, then you're going to die without ever having expressed what you want to.

CR Having had that experience, yes!

AZ And when they start doing that.

CR It's exciting!

AZ Very exciting!

CR You know what I did sometimes, I have to provoke some of them, give them a "punch in the ribs". For example, I would say, and this was without a saxophone, say loud: "Ah!" - That's not loud, LOUD! "Ah!" And then I came and really laid it on thick.... "Now it's your turn." And that is, you're absolutely right, it takes the courage to do it. I tell you, that is an extremely exhilarating feeling for the student!

"But doesn't that sound ugly?" That's not a problem, you can take care of that.

AZ And all kinds of facets come into play then, when you discover the "Fragestellung" [issue at hand] that somebody has, or the "Vorbehalt" [reservation] in doing that. There's such a wide array of reasons why people keep their ideas to themselves.

CR The question is, do they have it within themselves, or have they not discovered it yet? Why is it not coming out?

AZ That's what I mean, there are so many things that come into play with that question.

CR Or being scared for being ridiculed for doing something different.

But one aspect never to forget is "Diener der Musik". Not because you think "OK, I'm going to show them how loud I can play", no! The music wants it at that spot. And then I'd tell them some tricks... I also worked with mental pictures of, for example, I used the picture of someone carrying a melody over a longer period. And I told them, close your eyes, and imagine you have a bowl made out of crystal glass. And you're supposed to walk over these stones. You could stumble, you could break your ankle, but this precious thing is your melody, and you carry that. And you can't go like this, or this, or that, so you carry it, so you have to take care of everything else that is so uneven, and that precious glass bowl, that has to be the most precious thing you have in your life, and that's that melody. What do I do with it? Or, for example, being in agony, or grief, that's something very different than being angry at the world. The agony of something one has lost, or you can't find, it can all be said in music. And then I think to myself, well, this person is young, they haven't had these experiences yet, it'll come, OK, I have to remember that. But if someone comes and is around thirty, maybe he hasn't had these life experiences yet, but as a musician, if you're going to be a professional, you're going to have to be able to produce them out of yourself, even if you've not had the experience, as a person yet.

AZ You have to dare to do it.

CR That's what we talked about, exactly.

And beauty...?

Of course, in music, ugliness has its place, and it's very effective, and there are spots that really need it – don't worry about it if it doesn't sound nice: it's not supposed to be nice! I had students that said "Das klingt ja schrecklich"! [That sounds awful!] I said: "Genau, das will die Stelle so haben"! [Exactly, that's what that spot wants at that point]. "Aber, wenn Du einen Gegenpol hast an einer anderen Stelle, darum geht's doch!" [But, when you have an opposite pole, that is what it's about!] "Die ganze Bandbreite" [The whole spectrum]. To be able to show that, through the music, is a goal. But you also have to know, that that can be learned, how to listen to what the music is telling you and what it needs! I also did a lot of gesture practicing. I don't know if I ever did that with you. For example, someone is playing a fast movement from a baroque sonata, and the feeling of the tones, their length, their weight, is not being heeded - what purpose do they fulfill? Is it leading, is it going back or coming forward, what is it doing? Each tone has its function. We, the student, and I, would practice together, without the instrument, without pitch, and only practice the gesture. And I said "That's the skeleton. If the skeleton is not strong enough to carry the piece, then you're going to have problems." For example, I would give them a couple of measures [sings]. Now, you go really slow, and you analyze what's going on. What am I doing, how do I get this upbeat character, what does it need? And, do I play all of those tones in the same manner? Or do they go somewhere, lead to something? Are they going backwards or is it going forwards? Is it in the foreground or is it in the background? Where does it release? Where is it headed? Those kinds of things. And then I would go through a whole piece, without saxophone, and after a while, also without music, by heart, just sitting there, doing that together, I said: "Watch it, you're on your own next time." I would do it three, four times at the most. Then we'd take thirty bars together, already quite a bit. The student was then so baffled: I asked; "What's the difference? Why does it sound good now? It feels like something that fits just perfectly."

AZ Because it supplies a framework?

CR Yes!

AZ That's a good idea.

CR I've done that in courses with fifty people all together, and it works! I call that gesture practicing. It's the gesture, what does it want? It doesn't have to be anything baroque; it can be any piece of music. Something very slow, something very carrying. How do I make the transition? What am I aiming for? Is that a passing tone? Or am I landing on there? What function does it have within the line? These

are things I did with my kids! Not college students, I never taught college level. "Schade" [a pity]. I sure would have loved to have done that. But I did love my kids.

So, the different phases of the Quartet... of course it takes a while... In personnel changes, it takes a while to find what our sound is going to be like. And it's not going to be the same as before, it shouldn't be, it can't be, there are different personalities now involved. However, the "Grundgedanke" [the fundamental thought], that will always be there, and it is. I mean, I just heard tapes of the "72 Angels", and I was... oh wow... I was moved like I haven't been in a long time from a piece, and it had so much to do with the way you people played it. It was absolutely out of this world. In other words, it really was spiritual.

Interview with Linda Bangs, May 13th 2018, Gärtringen-Rohrau, Germany

AZ I was wondering if there are different phases in the Quartet in your playing time that you discern?

LB Yes, I do. Almost different levels of consciousness. When Mr. Raschèr founded the Quartet, we were really quite young. He was an authority, not because he told us what to do, but just because he WAS an authority, and he knew many of the composers, and their music. He was just ahead of us, also in age. We all had much respect of course.

It was completely different when John came into the Quartet. He came as the youngest member. He was about ten years younger than the rest of us. And, very advanced in his skills. He had other qualities. The Quartet sound was very different from before. I think that the time when Mr. Raschèr was playing in the Quartet it was very, of course the repertoire was very different, harmonious. The pieces weren't all that difficult. Maybe difficult for us at that time but looking back not so difficult. And when John joined us, he didn't come in as a junior member. I think Mr. Raschèr gave him some hints, ... told him a little bit about, "what Linda is going to do at this place", "that Carina is going to go a little too quick here" or "I'm going to lag behind here", and so he was well prepared. And so, he came into the Quartet as an equal player, and the sound of the quartet was different. It was more, I think, not as warm perhaps, but more clear. Contours were very clear.

AZ You mean sound wise or in diction?

LB Sound wise. But as I said, the repertoire was different. We were playing Maros or Xenakis, Lefanu, with quartertones, multiphonics, but regardless of which quartet, we always returned to Bach, as a reset.

AZ That's still how it is.

LB That's good! I think with playing lots and lots of new music, sometimes the intonation suffers. And when you play Bach it brings you back instantly.

AZ That, and a core of sound.

LB Absolutely.

I think the times with Mr. Raschèr, they were really happy times.

AZ Yes? How wonderful.

LB Of course, we were all younger. Carina and Mr. Raschèr had perhaps more of a feel for the European culture, and Bruce and I benefited from this definitely. We didn't just play quartets. The first tour, we travelled in a red Volkswagen bus.

AZ I've heard about the bus!

LB 8000 kilometers! Sometimes we would stop along the way. Mr. Raschèr would say "STOP! Get out of the bus". In the middle of winter we would be standing in front of an old church. We'd go inside where there were beautiful murals on the ceiling. You could only really look at them by looking in a mirror, which we hadn't brought, or stretching your neck way back. There are so many stories like this.

You know, Mr. Raschèr had the 100 years celebration in Fredonia in 2010 [2007], and I said something at the beginning. I don't know if you have the booklet. It sort of says what the tour was like, I can give this to you.

AZ Thank you! That is not in the blue booklet about the Centennial right?

LB No, I don't think it is in there.

Anyway, the first tour had 37 concerts. We had rehearsed for the tour in America. I, at that time was studying in England. Bruce was living in Wahlwies, Germany. Mr. Raschèr was in America, and Carina was in Tübingen. So, we rehearsed in the States, and when Carina wasn't present, we rehearsed with a former student of Mr. Raschèr's, Sylvia Baker, who lived in Washington State. We began the tour on the 1st of January in 1971. First, we met at Carina's home in Tübingen on the 1st of January to rehearse and we finished in Hamburg on the 15th of February. Yes, 37 concerts and Mr. Raschèr had arranged all of them! That means, there was no computer at that time, so he would have had to write 37 letters and then wait a week at least for an answer! It took him a couple of years to put it together. And then of course the pieces, that were composed for this tour were [written by] his friends. So if you think of what the first Quartet is, you think of Mr. Raschèr. Because he really had the full responsibility. We did as much as we could, but we didn't have the weight of having to make important decisions. It was very special for instance to play in a place like the Stuttgart Musikhochschule and meet Mr. Raschèr's teacher.

AZ You mean Dreisbach?

LB Yes, Professor Dreisbach. Who, I think at the beginning of Mr. Raschèr's career was a little bit, maybe doubtful of how successful he would be with a saxophone. At the quartet concert he was bursting with pride.

AZ Was he?

LB Mr. Raschèr had been playing jazz in order to pay his bills. And also, meeting Aloïs Haba for instance, was very special. I will never forget his sparkling blue eyes.

AZ How was he as a person?

LB Well, we didn't get a chance to talk much. The two of them would go off in a corner and have more philosophical conversations. And I, at that time, didn't know enough German in order to be able to converse. That was the first tour. Simply very special moments. Another experience, for example, was at the very beginning. Walking into a [inaudible] church in Prague, all of a sudden, all of the stops were pulled, and the organ began to play, just as we entered.. We just looked at each other and thought: "it's all part of a Quartet tour!" Things like this. There was a bit of magic in that very first tour. And that's what I mean by having a good time. Mr. Raschèr would always know how to have fun. Although the work was very serious, we practiced a lot, he had so many stories to tell. It was just fascinating. Sometimes I wonder...there were things, when I listen to the recordings from that time, I notice sometimes, especially in one piece, I know I am dragging, I am not in tempo. Or I notice in a different part, this is not perfect either, and I think, why didn't he say something? But he didn't. With his authority he left an awful lot of freedom to develop. Not saying, "You're rushing there" or "You're going too slow here" or you're doing this or you're doing that, it was just different... but it came together! That's the thing. It came together from the inside and not from saying "Do it right!"

Listening to him of course was very rich, just listening to him.

AZ His playing?

LB Yes. What a privilege to be able to sit next to him for 10 years.

Maybe I can say how I became a member of the Quartet?

I studied at Fredonia, with Laurence Wyman. Actually beforehand I was studying at the University of New York State in Geneseo, and my major was Special Education. But I was very disappointed in the course, and I kept looking for groups where I could play, and there weren't really any. And then one day it dawned on me, why don't I make my profession what I actually love to do? It just dawned on me very late in life. And so, I began looking for colleges. Two colleges said, "I'm sorry, you won't make it here". I guess my theoretical knowledge was... I started too late. Then I went to Fredonia and I auditioned, and Dr. Wyman said "Well, maybe we can do something." And I remember in one of the first lessons, he pulled out "Top-Tones for the Saxophone." He had a grey cabinet in his room. He pulled it out "Top-Tones" and said: "Have you ever heard of this man?" I said no. "Well, you'll hear his name again." He put it back, shut the file cabinet, and went on with the lesson. Later in the year, Mr. Raschèr came and gave a concert at the school. I went to the concert, actually, a student got a ticket for me.

When I first encountered Mr. Raschèr, he was coming down a hallway, and he had a stove pipe hat on, and a black cape. Like a magician. And he was actually one. Then the concert began. The first piece in the concert was Eccles, the Sonata in g minor, and I thought “wow, that’s a saxophone?” Tears came to my eyes because I could hardly imagine it. I think that was the day that I really discovered the saxophone. Then sometime after that, I saw a notice on Dr. Wyman’s door, announcing a workshop, in Wisconsin, sort of in the middle of nowhere. And I thought, that might be nice! I asked Dr. Wyman “Do you think that’s a good idea?” and he said “Yes, sure, you should definitely go.” So, I went home, packed my bags, borrowed some money from my parents for a plane ticket, and set off for the first time flying - it was an adventurous flight - and went to Steven’s Point, Wisconsin. When I arrived there, some of the students of the workshop were already there. It took me a while to... I had to sort of circle around and size up the situation before I introduced myself. Then in the course we met, and I give him [Mr Raschèr] Dr. Wyman’s greetings, and the course began the next morning. We began with ensemble music, right from the beginning. Then came the individual lessons, within the group. Mr. Raschèr asked for volunteers for the first person who wanted to play, and no one raised their hand. Then he said, “Well OK, then we will go alphabetically.” And of course, my last name being Bangs, that meant, I was on. So, what did I play? I played the Eccles. He said “You may have heard this piece somewhere before”, but he gave me a lot of praise. And when I had built up some certain self-confidence, we began to work. Taking apart everything... the direction of the melody, what vibrato, the appropriate phrasings, many, many details. It was a wonderful experience. We were roughly eight people for four weeks, so we had plenty of time. He was teaching younger students in the afternoons. And that’s where I met Bruce. He probably told you about our meeting.

AZ He did.

LB So I don’t need to repeat that.

AZ But please do.

LB Basically we met through a hole in the wall. It was an old building, high up, bats flying around. I remember turning on a water faucet and having a dead bat come out! And it was there also that I experienced the baritone for the first time. We were playing ensembles and a baritone player was needed. Mr. Raschèr asked who would like to play the baritone and still nobody raised their hand. So, I said, “I’ll try it.” He had, of course, brought his own instrument along.

AZ That nice Conn New Wonder with the matte lacquer with the silver logo? Was it that instrument?

LB Mr. Raschèr had a Buescher. And that was also a discovery for me, that that was really my instrument.

AZ Yes? How did that feel?

LB Great! It was really my instrument. It was not as if I needed to play the baritone because a part was needed, but rather, I played the baritone because it was a beautiful instrument. You see what I mean?

AZ I do.

LB And then, when I came back to Fredonia, I played an instrument that was an old Conn baritone. I used that for the entire time that I studied. But then, I had my bachelor's degree, had my first job, and knew that I would need my own instrument. I didn't really know where to get an old Buescher baritone saxophone and asked Mr. Raschèr "Do you have a suggestion where I could ask?" He said "Let me think about it", and then he did know a store in Detroit, Michigan, where they might have an old baritone. And at the time I was, as I've said, teaching in Buffalo, New York, in two catholic schools. Mike [Michael] Reid, you may know that name...

AZ from the mouthpieces?

LB Yes, he was my boss. He was just a little older than I. Anyway, I was living in a house where I had a room, or an apartment in the house of an old Polish couple in mid-city Buffalo. The man of the house had worked for the railroad. And the apartment was practically directly on the railroad! And I told him, I need to go to Detroit. He got all excited and said, "I can help you!" I said, well, how? Because, as a former employee of the railroad he was able to go anywhere, free of charge, and take his wife along! So, I went as his wife, we got on the train, we went to Detroit, found the music store, and there was my saxophone to be bought. So, we came back with a new saxophone. The question is, how did Mr. Raschèr know that that was there? I don't know, I really don't know. Somehow, he had known this shop, maybe he had inquired, but he never told me. Anyway, so I had the instrument, and then came the Quartet. I did summer courses for maybe five years or so. But I must say at the end of the first course, this long course, for four weeks. At the end, when we said goodbye, we shook hands – I will never forget it! – and Mr. Raschèr said "We will meet again." With emphasis on the word will. I thought "Hmm, good, ok." So we went our ways. Every summer I attended the workshops. Then I had my graduate degree. I was finished, looking for the next step. Thinking about joining the Peace Corps. But realizing I wasn't really in the position to help people who were starving, with my qualifications. At that point, Mr. Raschèr told me what he was planning and asked me if I would like to take part in it. And of course, there was no question. That was the beginning!

AZ Do you remember Mr. Raschèr ever talking about a mission statement? Musically I mean. When you played the first concerts, was there an idea in his mind about how he wanted the Quartet to

function, what his ideals were with that group in terms of creating repertoire, the content of the repertoire...

LB You mean how it was constructed from the outside?

AZ Well that too, but actually thought more from the inside, because within our tradition we have some very important goals for instance looking at repertoire, selecting the repertoire we play. Is that something he ever talked about in the beginning, or do you think that was something he specifically wanted to do quartet-wise? Or did he have another reason to form a quartet?

LB Well, he had played solo concerts for over forty years, and perhaps was tired of it, I think. I think he just, for himself, moved on to a new experience. And you know, forty years of playing solo concerts, that's very strenuous. And I think he wanted to give, also, what he had to give to younger people. Maybe to the three of the younger ones, perhaps. And of course, the repertoire, he didn't discuss, who would write for us.

AZ Those were his contacts...

LB Of course. How would we have known it. I was like 23 years old.

AZ But he never talked about his idea in terms of certain repertoire being written, using that as a steppingstone to another point.

LB A conscious plan of how the quartet should develop... No. I can't remember that. There was too much enthusiasm. Too much joy in the music making. And friendships with composer friends, and contacts that he had had, also through his playing with orchestras – he had already had a concert career – and there wasn't a sort of logic trying to develop the quartet in a certain direction. Of course, he knew the tonal conceptions, and the sound. That was going deep into the soul. A certain type of playing, and a certain idea of music, and a certain repertoire that would fit to the sound. Fritz Christian Gerhard for example...

AZ "Ben Venga Amore"? That's a wonderful piece.

LB It's lovely. That was one of the first pieces. Zdeněk Lukáš, a wonderful piece, that was also one of the first ones. Erland von Koch, was different. The thing is, we were starting from the beginning and you could not copy in any way, like what is often done today with YouTube. You were always thinking from the beginning, finding out, discovering, what was in the music. Of course, we were always prepared for our rehearsals and so on. There was no question, everyone had studied the score. . It wasn't a business. It was in no shape or form a business. It was something that was growing, and nurtured, through... Of course, we couldn't sustain that if we really wanted to develop a quartet.

AZ I didn't mean so much with my question if there was a concept behind programs that were then booked. What I am trying to find out is whether Mr. Raschèr had a plan only in terms of content of the repertoire. Do you think he had a vision that was geared towards, for instance, if I take a big jump in time, a piece like Keuris? Do you think he envisioned steppingstones to a place like that?

LB That's a good question, but it's difficult to answer. I think it could have been a real wish, to see the Quartet develop in that direction, but he couldn't do it, because he was simply too old. Sure, he had a vision. But you know, when we started, the only reference to quartet was Bumcke, or the Marcel Mule quartet. That's it. And so, it's hard to think of an end, if you're just at the beginning. It needed to grow. I don't know if that comes closer to an answer. Just simply from the baritone standpoint, I had never heard, when I began playing the baritone, a classical baritone player, never. So firstly, it was just discovering what it is, and what is in the instrument, the possibilities.

AZ That's exciting I can imagine!

LB Yes! And then if you go to quarter tones, and multiphonics and so on. And this is a long time ago, it was an adventure.

AZ And that happened fairly quickly, if you think about it. You started in '69, with a tour in '71, to a piece like Maros, in the mid-eighties.

LB Then John was in the Quartet.

AZ Yes, of course, but in terms of discovering things, that is a bit of a roller coaster ride.

LB Oh yes! Each piece that we got, we learned something new from. And from Maros to Xenakis in terms of the range, was another step.

To Halffter, Cristobal Halffter. Pages and pages of upper register. It's very strenuous. And as a quartet, I don't think Mr. Raschèr knew everything that was in the instruments, really, because time was passing. The quarter tones, the multiphonics, everything that was written in the newer pieces, the newer repertoire. OK, Keuris was a different story, that's more tonal, and doesn't have special effects, like a Xenakis would have.

AZ Not in the playing, but more in the instrumentation, and the harmonic findings, but I know what you mean.

LB Discovering what's in the instrument. And it's amazing, the composers really are the ones who heard it, they sometimes heard the quartet-possibilities before we did. I must tell the story of the Maros.

AZ I was going to ask you about Maros and how that...

LB He's a wonderful man!

AZ He is! I met him a few times.

LB Ah! He wrote the piece. John had visited him in Sweden and had asked him to write a piece, and he did, a very fine piece. But the beginning of the piece begins on a low d, a relatively long tone, then it starts going up the scale, and at the end.

AZ The high d?

LB Yes! I just looked at it and thought "No. John, you must call him up and tell him this does not work. It's not possible." And he did call him and told him "This doesn't work." And Maros, very relaxed, said: "Well, just try it, and if it doesn't work in six months, give me another call." So, kicking and screaming I sat down and started to work on it, and found it, it does work! It actually does work well! But in very slow steps. And in the end: what's the problem? No problem!

AZ I love the way you play that on both recordings, but especially the LP recording, that has always inspired me.

LB I love the piece, and Maros is a good friend. He has now written a piece for – just fresh! – amateur players. For a saxophone orchestra I have something to do with once every semester. That will be premiered on the 3rd of June. And also, it's always a little bit of a shock treatment when you get something like that. I said it's for amateur players? So I got the score and I looked at it, and a red light started blinking. I called the former student who does the work of organizing the orchestra and said "We need to have an extra day. I'll come at my own expense, but we need to have an extra day." So I went to Mainz, because she teaches in Mainz at the conservatory, and we had a day session with the piece. The players were completely enthusiastic.

AZ That's nice.

LB So I think it will work.

AZ And how about the quarter tones in the high register in the quartet?

LB It was all "Neuland" [new territory]. It was all new to me.

AZ Well, to everyone, I guess?

LB Yes.

AZ Even today, I don't know that many pieces that have quarter tones in the high register.

LB First you have to learn to hear them. That was the first job. You can do that in the normal range. And you just simply discover, and you make your fingering chart, for yourself, and that becomes a part of you, a part of your register. They are wonderful, I love quarter tones.

AZ I love that beginning, when the tenor comes in after that baritone “d”, then you go under it, and you go a little bit over it. So expressive. It’s such a close link to the essence of folk music. The lyricism of it. I love it.

LB And also for instance the Xenakis. This is maybe a bit funny, but we met in his atelier in Paris. First, we walked up wooden stairs, which were very unstable, then into his room. And what does he do? He pulled out his vacuum cleaner and started cleaning. He said, “I’m very sorry for the dust.” Then of course he didn’t have four chairs, he had two long benches, low benches. For the baritone it’s a bit problematic because it’s so close to the ground. It just worked. He wanted to know all sorts of things. The range each person had. And I know on that day, somehow, I had a good reed, I went up for four octaves, and then I went a little bit above it. Then Bruce said, whispering: “Linda, if you play it, he’s going to use it.” And he did.. But that was OK too. His quartet begins with a canon, a sixteenth note apart, you know that.

AZ I played it in my first season, in October.

LB That was the initiation! In any case, the baritone is in the same register as the soprano. But it works.

AZ It’s a strong piece.

LB Yes, and you really have to think, toward the end of the piece, where twelve tones are going on, in two parts, together, and at the same time in the other two parts fourteen tones.

AZ Oh, you mean the part where the tenor plays with the alto.

LB Yes. it was a lovely meeting with him, and I think we met him again in Witten, and he wanted to hear some more. It was at a music festival. I can’t tell you what year it was, it was in the 80s anyway. He wanted to hear a modern piece, so we pulled out our most modern piece and we played it for him. And then he said, when we finished: “But don’t you have something modern?” We went through our notes, looking, and we played the next piece. Next question: “But don’t you have something modern?” We played I think maybe one piece more, and then we just pulled out Bach, and played him Bach fugues. That was what he wanted! Then he told us, afterwards, that his piece XAS, was Bach turned inside out.

AZ I can imagine that, in the same way that, if you turn a knitted sweater inside out, it has this algebra resembling an image.

LB We played it many times. This may be getting a bit too far-fetched, but we played it in a Baptist college in Florida. We were on an American tour, and we had had a concert in Florida, in Boca Raton maybe. The director of the college had heard us already, in another concert that we had already played and said we should definitely not play that piece at his college.

AZ He said that?

LB Yes! So, what did we do?

AZ Played it!

LB Yes! I was elected this time, to say something about the piece. The students came in, and they were dressed much more formally than we were. With a “frack” [tailcoat], the ladies with long dresses and so on. I told them about the piece, about Xenakis being in the “resistance” in Greece, being in a room where a bomb had exploded, half of a face was missing; you could hear a gasp coming from the audience. Mind you, this is a religious college where men and women are not allowed to use the same elevator. They were not allowed to go out with each other without a chaperone. Anyway, so I told them “You might understand that the music is not so harmonious”. And so, I told them, they should just hold on to their seats. We played the piece, and half of them said “That’s the best thing we’ve heard yet!” And the other half said, “That is music of the devil!” A discussion about this piece then broke out in the college, it was wonderful, actually.

AZ That’s almost a best-case scenario.

LB Yes! It was a great experience.

AZ In terms of the instrument, and the Buescher that he used, did Mr. Raschèr at any point say anything about the construction of the instrument, or the parabolic cone?

LB Sure. At all the workshops, he explained the change in the acoustics of the instrument and the mouthpiece. Yes, of course. It was something very important to him, that people know the difference. He would bring a clarinet mouthpiece and put it on a saxophone and asked someone to play it and ask him “What do you hear?”

AZ A clarinet mouthpiece on an alto saxophone?

LB Yes. And that would be, maybe, a part of a discussion about the acoustics of the instrument.

AZ And how did he define the parabolic cone?

LB You mean concave or convex?

AZ Yes, all of that. Because for my research, one of the things I want to know is exactly how that looks.

LB It's not so easy, because if you read books you see one description like this, and one description like this.

AZ Yes, and Kool for instance mentions that one line of the body is straight, and the other part is parabolic.

LB "Seitlich Konisch" [conical from a side-view] and front and back "Parabolisch". And my understanding is that it's going a little bit to the outside.

AZ That is one thing I really want to get a good view on and formulate a clear answer. I'll try that experiment with the clarinet mouthpiece on an alto saxophone.

LB Mr. Raschèr used that as an argument for the big chamber mouthpiece. I know he did it in a course once. There was actually a clarinetist in the group. She was shocked actually, when she heard what happened with the intonation.

Is your doctorate going to be about the Quartet? What is the actual title of it?

AZ The connection between the Raschèr tradition and the heritage of Adolphe Sax. Going into details like for instance what materials were being used in Sax instruments, how did early musicians play the instrument, tone, an identification of our tradition.

One question that I also wanted to ask is, how would you identify our tradition? If someone who is absolutely new to the instrument would ask you, the Raschèr tradition, what is that, what would you tell him?

LB I perhaps would let him hear the Quartet play live. Let their ears be the judge, and not give a lecture. Of course, you can say the mouthpiece is different, and the acoustic of the instrument is different, but that's really not what they're asking. They want the experience of what's different. And it's hard to give an intellectual answer to something like that. You can do it very simply by playing a piece on two different mouthpieces, for example, to give them the experience. I know with students that I've taught, when they come with a mouthpiece that I don't find so convincing, I don't change them immediately. I give them a bag of six mouthpieces and ask them to order them from the aspect of how hard the tone is or how warm the tone is, or just in a certain order. And that is a mixture of a mouthpiece with a very small chamber to a mouthpiece with a very big chamber. I don't know how much the thoughts of a teacher influence the student unconsciously, but usually they come up with, at the end, either a Caravan or a Raschèr mouthpiece.

AZ On the warm side of the spectrum.

LB Yes, and they hear that. For example, I had a Chinese boy... a young man, I shouldn't say boy, and he had some sort of weird mouthpiece. We put a Raschèr mouthpiece on it, and his immediate reaction was "Oh, I didn't know I could sound like that!" Job done. I've had other students that used another mouthpiece, some really advanced players, and I would never force them to change, of course not. They are free human beings, and as long as they can make the tone sound really convincing, OK. And some of them do, because I think the imagination of the tone is stronger than the mouthpiece.

AZ Absolutely.

Interview with Kenneth Coon, October 14th 2018, Freiburg, Germany

Kenneth took the notebooks out he kept from the workshops he did with Mr. Raschèr. We used that as the basis of our interview.

KC There were two things that he usually did. Of course he had a saxophone ensemble, and of course we played and did stuff like that. But we did a lot more talking than we did playing. Or he did the talking and was asking us questions.

AZ Basically in the sax orchestra session?

KC Yes, exactly. That was more or less his lecture format. And every now and then he would stop and talk about a topic in regards to something that we were playing. Maybe it tripped a wire, or it was planned. Then he would talk about a particular topic, or somebody would ask a question. Usually what he had us do, is he had us ask questions. He would pass these yellow legal sheets out.

[Silence, Kenneth Coon is looking at one of those sheets] this one is about concentration.

AZ And you would hand this back to him and he would look at them?

KC Yes, you would hand it back at the end of the day. He would look at them and hand them back to you. He would write the answer. Of course he would talk about the questions in front of the group. He wrote a “yes” next to one thing. I was talking about concentration skills and he wrote a triangle here. Imagine moving the triangle from here to here, or you would imagine turning the triangle, just focus.

Quite a bit about Adolphe Sax. Unfortunately, the workshops that I attended, I was checking this out in the Raschèr Reader, with the exception of one. He would always start off with opening remarks, something that he would write down, a nice essay usually. And I was asking Carina about this, and she didn't know where they were. There is one here from '88. Lecture, question – answer session given by SMR, Hattiesburg in '88. That's the first one that I went to. And unfortunately there isn't one from '89. Or I couldn't find it. And that is really unfortunate, because that was a really good one about the benefactors of mankind. I took pretty good notes during that one, but I don't have it, and that is really unfortunate. And I asked Carina if she knew where that was. But for some reason, it looks like the last workshop notes, the opening remarks that are listed here, is that one from '88. '89 and the one from '91, Georgia State would be nice.

AZ So these are opening remarks?

KC Opening remarks, yes. The last one that is noted here... Maybe it's not in here because I see another leaf from benefactors of the saxophone, but this is not what he wrote.

AZ And those were opening thoughts if you will?

KC Opening remarks... One of the reasons that I always liked his lectures is that he put things in a historical context, I mean if anyone was paying attention to it, and I remember in those opening remarks, he was talking about the benefactors of mankind, and he listed this long list of contemporaries of Adolphe Sax. Scientists, philosophers, musicians, politicians (not too many of those, but a few), And that was quite interesting. Putting Adolphe Sax's creations, and the man himself, into a historical context. He would talk quite a bit about him.

AZ In a broad historical context you mean?

KC Somewhat. You know, I came to realize that there could not have been an Adolphe Sax a hundred years earlier considering the spirit of the time. What was going on in the mid-19th century? It was a time of revolution in a lot of aspects... Marx! Marx was having a go from country to country. There was a revolution all over the place. Revolutions in a lot of different aspects. Raschèr was not a fan of Marx, I asked him about that once.

AZ He wasn't? You know why?

KC He thought he was, well, I am saying this, he thought he was amoral. He told me "Read how Marx treated his wife!" Whose father or mother was Dutch, I think, by the way. And I think that one of Marx's grandparents was Dutch. And apparently Marx's wife was a fiercely... She came from well to do aristocracy. Apparently she was betrothed or engaged to marry some important government official when she met Marx, and was a fierce defender of him his whole life, although that could not have been an easy life. He told me "Look at the way Marx treated his wife, to get an idea of what type of man that was." I later found out that when they were in London Marx's wife went back to the continent to get some money, they were constantly broke, To get some money from some relatives or some government officials, and in that interim he knocked up the housekeeper. There was a child out of wedlock. It was going to be a big scandal but someone stepped in.

AZ And getting back to these opening lectures, you know why Mr. Raschèr did that?

KC I mean it's a good thing, a standard thing, opening remarks to a workshop. And they were always really interesting. I think Harry asked him to reread one from '87 I think.

AZ Was it just conveying a message? Invite people to think?

KC There was usually a theme involved in those lectures.

Goes through notes: Adolphe Sax birthday, dying day, gives historical perspective about Adolphe Sax's birth, social, cultural, artistic developments and trends. Talked about what is our motive to coming here. And this is one where he talks about the benefactors of mankind.

This was the year where he really put, and he did this in every year in these opening remarks, he put a lot of emphasis on: "Doing makes it your own, not just hearing. Better hearing, not accurate hearing. We can improve what we know, about what we hear."

A lot of things that are fairly obvious... "Fate tested Adolphe Sax. Almost dead 11 times by the time he was nine." It was interesting going through those notebooks.

AZ And in that respect, did he ever talk about the parabolic cone, or show the original instrument?

KC I went through and looked for that, and the only mention of the parabola that I have that is actually indicated is from the '89 workshop that I went to, where he talks about the parabolic hall, the concert hall that he designed. That's the only reference that I can find to the parabola.

AZ I found the booklet recently that he wrote about that.

KC Which was good for me, I am not much of a physicist.

AZ What was good for you, you mean?

KC Because if he would have gone up to the board and wrote out theories and mathematical..., and stuff like that I would have been sleeping. He mentions Arvo Pärt here actually.

AZ Really, he does?

KC Yes. "Arvo Pärt, Fratres... Estonian composers, violin, piano, also cello. I don't remember what he said but I have a star next to it.

AZ As in check him out, or?

KC Yes, probably.

There are a few of us that took notes, and it would be interesting to compare them. One day that Danny forgot his notebook, and he's writing some notes in my notebook here, and... It would be interesting to get Harry's or Danny's notebook and compare some... And it's interesting to see or read some of the things that he has written, which is a lot more critical. You know the things that he's written are a lot more critical, I was just writing stuff down, ideas. And he's putting... there's some critical remarks, which is fine but... I have never seen Harry's notebooks, I just happened to have some of Danny's notes here.

AZ How was his handwriting?

KC about as bad as mine.

AZ I can ask Harry about that, and that is a very good idea. He's in the States right now, otherwise I would have met him around these days as well.

OK, so nothing on the parabolic cone.

KC No, but he did talk about the instruments a bit, he talked about...

I must say that he spent more emphasis on the mouthpiece development, that's where he would... He came in one day with an advertisement of some mouthpiece and read the blurb about all the advantages of this mouthpiece, and there's one sentence that I remember: "The metal... all these factors come together to produce that desired gurgling effect." He may have had some issues with the... I don't really want to use the word development, but I'll use that as a generic term, although that's not really the right term... He certainly had some issues with the saxophone's itself development. But where he really seemed to put a lot of focus, here in these workshops, when I'm going back and reading through these things where the mouthpiece differences, how the mouthpiece has changed. You know there's another artist who talks about that In a series of interviews that Ted Hallack did with him, I wish I had all of them, I only have a few that I recorded of the radio, with Artie Shaw. It's like 12 interviews with Artie Shaw. And I've looked all over online, trying to get those in their entirety, because they are really good, it's like twelve.

AZ Was he an interviewer, a television personality?

KC I think just a... he's got a radio voice, his voice definitely has some broadcasting chops, but I don't think he was a broadcaster, I think he was just a fan.

AZ Really?

KC And they are great interviews, unfortunately I don't have them all. But I do have the one where he is talking about his work as a studio musician in New York.

AZ Shaw?

KC Yes, he came from I think Ohio. And he, from a saxophone tradition, he came from the Frankie Trumbauer school, which was... If you were looking for a comparison, in terms of sound, genre-wise, to the Raschèr school, or whatever, that's not an exact comparison but the change in the mouthpiece would have happened very similar... The Trumbauer way of playing would be somewhat similar to the Raschèr way of playing in terms of sound. They are not really at all, but the tonal basis is pretty similar.

And he says that when he went to New York and started doing a lot of studio recording work, and working with bands in these studios, that all the engineers were saying that, you know, they can't hear him, he's not cutting. And a number of studio musicians took him aside and said, well you have to get this type of mouthpiece, you have to get this type of reed or whatever, and... It was still fairly primitive technology back then... it wasn't exactly driving the stylus into the disc, although that was still a part of it back then, to have a certain amount of...

AZ Room balance?

KC Yes, and he's competing with all these trumpets, trombones and all these other instruments. I think the changes in the mouthpiece, at least from his perspective, were the result of need. Recording needs.

AZ That is a familiar process. Not for me I mean, but I have read that about other players before.

KC And Mr. Raschèr had an issue with that, there is one thing in here that I found... where was that... where he was talking about new... he was always very respectful to Marcel Mule... one of these days I should go through these and put them in digital form, while I can still read them... Ah yes, there is that Schönberg quote. When SMR was at Eastman, Henry Cowell was also co-faculty. "I know I would lose myself in shoreless romanticism unless I impose upon myself an altogether arbitrary restriction, but you don't know that!" -Schönberg talking to Cowell about his ideas. And this is something they obviously talked about, I mean he repeated that quote verbatim a number of times.

Where is that thing that he said about Milhaud?... Yes, he talked about gravity a lot, that was good!

AZ Gravity? Transferring that in a musical sense? More of a life paradigm?

KC Sound! I think. I mean, not exclusively. One of the examples that I was reading here is that our hands are not slaves to gravity. And he was using that as a metaphor for our sounds, they are also not slaves to gravity, we have some control over that.

There is the "Heifetz-and-the-note-broom-story", that's a good one.

AZ Is it?

KC Yes. "Oh maestro, it is wonderful to hear you, you never play incorrectly!". Response: "If you would get a concert broom and sweep together all of the notes that I have dropped you would have a new concerto!"

Where is that?.... I want to be really careful when I quote him about what he says about Mule. "Yes, I knew him!" Mr. Raschèr would say.

AZ Who? Mule?

KC Yes, Mr. Mule.

The two years he [Mr. Raschèr] lived in Berlin he had to move eight times! Because of that damn saxophone he had.

OK, this is some of the mouthpiece stuff...

AZ What did he say about that?

KC I just have that all over the place. I mean, he was talking about... That's why I was looking for the Mule... for what he said about Mule, because it was in relationship to... Yes, using the inside of the mouth, and the inside of the mouthpiece analogy. Small-constricted-pinched-big-rich and broad.

He talks about the flutist who teased him about increasing the range...

AZ Is that what triggered that?

KC Yes, there was a flutist who he was working with who used to kid him about...

AZ One of those people? [pointing at picture of SMR in a dance band setup]

KC I can't remember who the flutist was. Carina would know that, she has told me a few times.

Not a lot of Steiner stuff. At least not by name... The only time I remember him mentioning Steiner is when he went through that list of Adolphe Sax' contemporaries. But there is a lot of anthroposophy in here.

AZ Woven into it?

KC Yes. A lot.

AZ But it's not that he would sit down and do a lecture on Steiner?

KC No, not at all. I mean, if you had questions about it, which... I kept my mouth shut because I didn't know much about it. I mean, I was reading stuff, but it was all like Greek to me. I didn't understand any of it. And there was no way I was going to ask him a question about things that I didn't at least know the basis for.

...Saxophone mouthpiece on the clarinet...

...Using a hammer as a screwdriver... He said, the wrong tool for the task.

AZ Right, and his point being that the narrower you make the chamber, because that is historically what was going on, that that would influence that saxophone tone to a point where it is no longer a saxophone – those are my words! But, influence it negatively?

KC I think what he was trying to get... You know, obviously there where negative influences from his perspective. I think what he was trying to get at was that some of these changes cause disturbances. And, if one were to accept that the sound of the saxophone was indeed what Adolphe Sax wanted it to be, that a lot of these disturbances, or changes – some people would consider them development – have had a, at least a different effect on that sound.

AZ Say that again?

KC That a lot of these changes, for example mouthpiece dimension...

AZ Narrower?

KC Narrower or whatever. Or an instrument change: whether it is adding more tone holes to it, or changing whatever creates what he would consider disturbances that get further and further away from the sound of Sax. One can decide whether that is a good thing or a bad thing. Obviously he had some issues with that. I tend to believe that sometimes, one makes good compromises in this direction, sometimes one makes bad compromises. I wish I could find... and I know it's in here, because I read it last night, he was talking about... Ah! Here we go:

“1972. Mule asserts that ‘there are no differences in mouthpieces’ at the international players contest in Geneva”.

I quote Mr. Raschèr here: “Mule is a very friendly man.” He said “His tone change, not necessarily sure he knew the difference.”

AZ Between what?

KC How his tone changed over the years.

AZ Mule's tone.

KC Yes.

AZ And Mr. Raschèr assessed that Mule was not aware of this?

KC Yes. Well, he said specifically “Not necessarily sure if he knew the difference.” He did say that there is a Belgian recording that is very hard to take. And I wonder if he said that in a group setting or if it was one of those things that we were talking about individually.”

AZ But that implies that Mule's tone changed over the years?

KC Well, it did actually.

AZ Did it?

KC Yes, you can get an idea of that from some recordings. Some early recordings compared to that silver album, the Selmer album. That is a very different sound. Maybe there is some recording technology that plays a role in there but I think if you listen beyond some of those technological things you can hear that there is a tonal basis that is fundamentally different.

AZ Right, and does this imply that Mr Raschèr thought that in the beginning Mule was still closer to an Adolphe Sax sort of...

KC Yes! And I heard him say a number of times that in the early days he had a lovely sound.

AZ And do you know if Mr. Raschèr is then referring to the use of the Selmer Classic Metal mouthpiece? Does that have anything to do with that assessment?

KC I think that Mule probably just used the new mouthpieces that were being made in the Selmer factories.

AZ He was, but do you know if Mr. Raschèr saw that as the reason for the tone to change? Since, as you mentioned, Mr. Raschèr had a large emphasis on the mouthpiece.

KC He didn't... I can only assume that... He never said to me, or at least I can't recall him saying that he played this mouthpiece at this point and he played this mouthpiece at this point and there was a huge difference. He just noted that there was a tonal difference that happened over his career. And he says, it says right here, "I am not sure if he necessarily knew the difference." But he talks about his tone change.

AZ Interesting.

KC And he quotes Mule in saying "There are no differences in mouthpieces." in Geneva, in 1972.

But he always said, it was a very friendly man. Obviously they had some differences of opinion. And I am not sure about which Belgian recording that is. Would that be the Selmer?

He never said that... I never heard him bash a Selmer instrument. I never heard him really go into "You have to play a Buescher or Conn." He liked the sound of the old instrument, of course, and why wouldn't he? I do too. It was obviously his preference. And that, I think he thought was closer to the sound of... And also a fair question is how much he himself wanted to stay true to the original sound of the Adolphe Sax, I mean times change. That was a sound that was known to people's ears in the mid-19th century, going forward for several decades, and Mr. Raschèr was operating in a different time. And also in a very musically revolutionary period. He obviously had tonal priorities that were based in Adolphe Sax's wishes or what he thought they were.

Now, long story short... He did make a lot of allusions to the saxophone mouthpiece. I never heard him say to anybody "You need to play this mouthpiece or you need to play that mouthpiece." I never heard him say that. He may have at another workshop, I don't know. I did hear him... I remember there was a really talented young lady from Florida named Amy Copland who played the first year I was there and... she played really well. Lot of chops and all that. She was coming in to a situation where she was playing a Selmer and all that... what was it, Scaramouche? I can't remember what it was. And he had wonderful things to say, but somebody mentioned something about the sound, and he said "Well that wasn't something that I was going to highlight necessarily positive." But, I mean, she got a really nice lesson. And she was cool. I always wondered... I think she ended up going to Northwestern. Didn't stick with it. She's a big fan of Hemke.

AZ And you mentioned he liked the sound of the Buescher, and that that was how he came in contact with at one point I guess, and it worked for him...

KC Well, he told me... I checked that out... I don't have that in my notebooks, but I actually asked him about that once, and he had a simple answer. He said "Somebody told me that the Buescher was the best saxophone." And he got a hold of one, and that's just what he stuck with throughout his career.

AZ Did he ever mention anything about the particular sound, or the possibilities in relationship to an original Sax sound?

KC No. Not that I ever found. There is a... Did I ever send you the digital transcripts of some of the things that Caspar Pill [phonetical] did when he was...

AZ That was a few years ago right?

KC Yes, long time ago, back in the nineties.

Just some letters, by all means. Nothing huge, there is still a lot more material in the archives. But of lot of interesting things like his letters to Doc Wagner... his thoughts on the Dahl, that story. There were a few things in German, his thoughts on the Frieda Swain piece. It's some things to go through, you know, they are all his words. I think Caspar misspells a few things, I've got just a raw copy of that somewhere.

AZ No, I haven't see any of that, surely would be interesting. I think I've heard Carina mention his name. Maybe she mentioned it back when I was studying with her.

KC Obviously I would like to get this back. And I don't even know if it's anything that you can pull up on whatever disk-drive that you have... I mean, it's old... It was some sort of file system where you can click on this or whatever and run through every first line of each entry. I haven't looked at it in a while.

The things that I always found that were really interesting are those... because I had heard most of the stories involved with that, it was nice to see. I think that what he got was... Mr. Raschèr had a habit of writing a lot of these things on envelopes, used envelopes, and I think that those were either transcribed letters or transcribed thoughts or writings that were on these envelopes. I always thought that the letters to Doc Wagner were really interesting.

AZ Who is this again, Doc Wagner?

KC Doc Wagner was the Buescher guy. He was the one who was in charge of the Buescher factory until Selmer bought it up.

AZ Which was in which year, do you know that?

KC 40's or 50's. And that's post buy-out.

AZ Buy-out meaning?

KC The letters that are there are post Selmer buying out... And it's interesting to hear Doc Wagner... you know, Bruce had contact with Doc Wagner. And I'm sure somewhere there are some letters between the two of them, but...

He talks about Gus Buescher and what he knew about that. How he came to work in the Conn factory and all that. He mentions there that somewhere he put together a pamphlet about instrument building, the saxophone... He says he doesn't know where it is. It's probably somewhere in Selmer's archives, or whatever.

AZ That Doc Wagner did that?

KC Yes, and that would be interesting to get a hold of, if it still exists. He also mentions that, you know, in terms of specifics for instrumental design, one thing that one has to keep in mind is that a lot of these people didn't do things necessarily by a handbook. They had their ways, their techniques and their little tricks.

AZ People in the factory you mean?

KC People in the factory, people who designed these instruments, people who built these instruments. Not necessarily so that... I imagine, especially in America, that in Elkhart Indiana they were sitting down, writing down very fine measurements, or this particular technique or whatever. That's one of the reasons it's hard to find a lot of the tricks of the trade used.

I can't remember if it's one or two letters, one long one... I haven't looked at that database in a while, but that's an interesting thing to read.

He talks about the instance where he was supposed to do the Britten Requiem, and couldn't make it because he was in Cuba, and Britten had to get a studio player, who wasn't all that good, and that was Jimmy Dorsey. It was Jimmy Dorsey who did the premier of that. And Jimmy Dorsey was a lousy player period. Tommy Dorsey used to give him a hard time!

AZ I used to have trombone lessons from Tommy Dorsey's book, and I remember checking him out: he was pretty on!

KC Oh yes, sure!

AZ Don't know that much about Jimmy Dorsey. He was a bad player, really?

KC Yes. He's recorded fairly well in the past. That's another thing Artie Shaw talks about! He said "When I was playing in Tommy Dorsey's group, he used to give Jimmy a real hard time. He said 'Artie, you go ahead and play that. Jimmy, you're not cutting it!'" And you put him in a situation where he has to play really precise, and do the Requiem... And Britten had no idea: "Where's Raschèr?" He's cutting cane in Cuba.

AZ Cutting cane? In Cuba? Why?

KC He was interned in Cuba for a while, while his immigration status was being reviewed. I can't remember how long he was there. He talks about it a little bit in that Berlin interview.

AZ The German radio interview?

KC Yes.

AZ That's in the 80s?

KC 1990 I think.

AZ There is a German and an American interview right?

KC Yes.

AZ The American interview is rather slow as I recall

KC Yes. That is a good interview, actually. I don't remember the exact date on that, I have that written down here somewhere, but I have the exact date on that SMR interview because I had to listen to that recently. Recently being somewhere in the last several months. Ah, here it is. 19th of July 1992. But I have two dates, April '91 and 19-7-92.

AZ It's interesting to hear that he would go into the mouthpiece aspect more than the actual instrument. This is something that Linda also mentioned.

KC [Reading from notebook:] “Sax was invented in 1841. Why did he invent it. (I wrote a period, not a question mark there. Did it come to him in a dream? Same as the logarithm by Gauss. No, he observed the imbalance in orchestras and bands. Winds-strings brass-winds. The saxophone was an instrument for balance. Sax had instrumental knowledge. Conceived of a sound no one had heard before.”

In one of the other opening remarks, unfortunately this is not in the [Raschèr] Reader, he talks about Adolphe Sax being a particularly special individual and that he could “think and act”. Whether Adolphe Sax actually had a specific sound in mind or whether he developed a sound that was going to deal with the imbalance in the ensembles that he was hearing is an interesting question. What Mr. Raschèr believed, that’s also something that I am not exactly sure of... What I had in my notebooks leads me to think that it was not something that just came to him in a dream. Actually I agree with Mr. Raschèr. I think that it wasn’t something that was just out of divine inspiration. Divine inspiration is something... Not that I’m saying that it wasn’t something that just came out of the blue. And he spent a lot of time talking about Adolphe Sax’s personality, how fate tested him. He was almost dead 11 times before the age of 9, and all of the trials and tribulations that he dealt with, yet he still didn’t make, you know, compromises on a mass scale. I think that he certainly developed a sound that he believed in. And... Who knows, we can’t call him up and find out about what he would think of Artie Shaw’s recording studio sound compared to whatever sound Adolphe Sax was playing for Berlioz back in the day. But he was obviously a personality and a figure and an individual of, you know... He can think and act. He thought about something and he acted in a manner to realize it.

AZ To me it seems very obvious that within a structure and a very clear framework that he had in mind, he was in an ongoing process that eventually got him to that particular sound of the saxophone. And of course, in the same way that, in my view at least, when we play music you know, we have a structure. We talk about the structure of a piece, but we also have structure in the way we prepare ourselves, and the way we operate. And sure, there is also that element, you know, that spark of divine inspiration, but really that cannot operate without all of the mentioned structures. And I am actually pretty sure that Sax was someone that could... that had a clear view on what he was doing structure-wise. So it only seems logical that that would be something that is very analytical.

KC I have no problems believing that his... that he was guided by a certain tonal aesthetic... I’m not sure that he woke up one morning and had this color and sound in his mind, and then went to the workshop and you know, and went... I think there may be some aspects of the tonal aesthetic thing guiding... like if he, maybe said “if I do this, this is going to throw the tonal spectrum completely out of whack... figuring out this balance between winds and strings or woodwinds and brass is just gone... it’s not going to work if I do this, so I have to go back to the drawing board and find another solution.

AZ That's what I mean. Seems very illogical that it would be a moment's flair of inspiration.

KC But I think once he hit upon something he was pretty happy with it and whatever adjustments that he made, like you said, there are Adolphe Sax instruments that go to the high f... Do any go to low b flat?

AZ No. But does Mr. Raschèr in the Top-Tone book only go to the high e flat? Because even very early Adolphe Sax instruments go to high f. So I don't know what he means by that.

KC [Browsing through notebook] I took very careful notes even for my standards... That was one... I read it a few times last night.... Because I wondered if I had written it incorrectly... A lot about programming... I paid attention when he talked about programming!

AZ One can tell. I think you always have very strong ideas about programming honestly.

KC He had a lot of good advice, a lot of practical advice about how to do a program... I wish I could find that... [browsing] "One mouth, but 5000 languages." "You hear sounds and pitches, we cannot hear a melody, the ear gives us the unrelated impressions."

AZ Yes, and then you have to compute what just happened, his point being?

KC I'm seeing here details about mouthpieces, you know, parallel walls of the mouthpiece, and big band development, the changes of the mouthpiece.

"Absolute pitch is of no use for the saxophone."

AZ Really? Because we transpose or what?

KC I guess, probably... Can't seem to find...

AZ Say, in terms of this sound that he liked, that he aspired to, one thing that I was wondering about: is that something that he had in mind as a mission statement for the quartet when he started it?

KC As far as I know there has never been really a mission statement. As a matter of fact, I was looking at this interview that we did in '99, Carina, Harry and myself, and that same question got asked:

"is there a unifying philosophy behind the Raschèr Saxophone Quartet, and Harry answers: 'Let's all say what our unifying philosophies are, you'll probably hear three different unifying philosophies'"

AZ This was a great magazine, I have to say [Saxophone Journal]

KC The magazine that I really miss is the Saxophone Symposium. In the days before the regime change happened in the 80's that was a great magazine. Say what you want to about Lee Patrick, but he wrote some really cool articles, that was very informative stuff. Lee has a scholarly purpose I think when it

comes to this tradition. Let's see, who's the other cat – Bryan [inaudible]. Very good editor of that... It really had a pretty nice scholarly status when it came to saxophone rags [Saxophone Journal]. Much less so, we used to consider that to be sort of like the People Magazine of the classical saxophone..

AZ OK, so that's a clear answer to the mission statement. And phases in the Quartet's history, how do you assess that?

KC In that magazine [Saxophone Journal], in this interview, Harry mentions that Mr. Raschèr once told him that the first 10 years in the Quartet were like a training phase. A very important phase in the Quartet's development. They played a significant number of concerts, but no one was living off the Quartet's activities at that point. That was a period where they all learned how to play together, how to make chamber music, how to organize concerts, how to organize seasons, how to be professional in the way that they approached playing concerts. And it was a very good training period for them at the time. They trained chamber music with works from the masters. That's where the Gleanings repertoire comes from, that's where the Masterpieces repertoire comes from.

AZ Masterpieces?

KC There is a collection of SATB quartet works, then there is another AATB collection in addition to the Gleanings. The things that they recorded on the red album, that was a good part of their repertoire. And those three, Carina, Bruce and Linda learned how to play chamber music through that repertoire with a smattering of original works from composers who basically were Mr. Raschèr's friends. Good repertoire! There is some really very nice repertoire from that period.

AZ Like Gerhard...

KC Gerhard, von Koch, still a very charming work

AZ It is.

KC Composers like René Borel wrote a very delightful piece.

AZ What's the title?

KC Fugato in F I think. Pattachich, Hlobil, all of those pieces. A very good, special period. Then they stopped for a while. Those three moved to Europe for various reasons. They were active in Waldorf education, Carina came over and started teaching, Bruce did the same, and Linda did the same as well, and realized that they had to bring the quartet back together again. And it just so happened that Mr. Raschèr was teaching John Edward Kelly at the time. When they decided, we need somebody for the alto chair, that was who Mr. Raschèr suggested. And it was a great suggestion, because in the 80's that's when the repertoire development really took off. John and his particular personality, which was

not dissimilar to Mr. Raschèr's or Bruce's. Very intense choleric personality, was the exact catalyst that those three needed. So he came over to Germany and the story that I heard was when they started making plans for the future, that they put a map on the table in somebody's apartment and basically divided the map up and said, OK, you go after the best composers that you can find in this part of the world, you go after the best composers that you can find in this part of the world, and the 80's, that was really the "Sprungbrett" of number 1, getting the repertoire developed and written, and number 2 getting the quartet into big halls, and eventually with big orchestras was another thing that happened and took off more so in the 90's. This development of the saxophone quartet with different genres. There were some stabs in the 70's to try to put the Quartet together with orchestras or with bands.

AZ Like Adler?

KC I think Adler happened in John's days.

AZ Oh, that was later?

KC Yes. There is of course the von Koch work with saxophone quartet and winds. I think there was an attempt at a Concerto from a Swiss/Italian composer named Grisoni, but it was in the 80's when that particular genre took off, and really experienced some lasting success with of course the Keuris Concerto. And that wasn't the only one. You mentioned the Adler, that was in the 80's. Miklos Maros wrote a Concerto for the ensemble. I think that was in the latter part of the 80's – good piece! It's been recorded. But the repertoire really developed at that point. That was also a period when the Quartet started being able to make a living off what they were doing in the concert halls.

AZ So, second phase...

KC Yes. The phases do seem to correspond with the decades. And I think the 90's, when Harry and I joined, there were two very important things that happened in that phase. By the way, just going back to the 80's – I don't know if this is something you want to include – it's my belief that the competition that John and Bruce had in terms of going after composers, "This is my composer and this is my composer", people can see that through very different lenses, but I think it's great, I think that that produced great repertoire for the RSQ, for the saxophone quartet and for music! I think that the Quartet were the beneficiaries of that competition that happened between the two of them, and I would hope that both of them would see that in the aftermath of everything, who knows. But in the 90's two things happened: the repertoire really blossomed. We were getting, not only good composers, but good composers of significant name. And I have to emphasize that that doesn't mean that Tristan Keuris, or Miklos Maros, or a number of other people who wrote wonderful works for the Quartet in the 80's are not significant names. But I think that from an objective, dispassionate analysis,

probably the two most significant named composers who wrote for the Quartet in the 80's – and one of them that actually straddles that decade is Xenakis and Berio.

And Berio I think was actually... I think that piece was either premiered in '89 or '90, I am not sure. John premiered it, so it was still during his phase. In the 90's and going on to the 2000's the Quartet was actually able to attract not only very high quality composers, but high quality composers of repute. It was relatively "easy" to get a premier for a composer like Charles Wuorinen. You know, Charles Wuorinen is in books, he's a very significant composer. Or a composer like Gubaidulina for instance. The status of the Quartet in the concert performing community was such that it was attractive for a lot of these composers to write for the Quartet, they knew that if they wrote a good piece, the Quartet was going to play it, and play it very often. So that was one very important development that happened in the 90's. The second development is that the Quartet started recording a lot. And not just radio recordings, they had always done that, but our presence in commercial recordings was rather significant through the 90's. Pre-90's they had made two recordings in the 80's. Two very good recordings, but only two. And previous to that there were the Coronet recordings. And these are wonderful recordings but through the 90's and on to the 2000's the list of recordings that the RSQ made for significant labels, with significant sound engineers, and significant labels who were able to make sure that those CD recordings were in a Tower Records in New York, or at Barnes & Nobles in Tallahassee Florida... very significant. That was a very important development in the 90's. And a third important development in the 90's is that was when we started looking beyond just saxophone quartet with orchestra, or saxophone quartet on its own, and working with various other chamber ensembles, for example the Kroumata percussion ensemble, the London Voices, Robin [inaudible], who was a famous drummer, Trio Basso. And we got a significant amount of repertoire for these unusual combinations.

AZ And the next phase after that?

KC That's difficult because I think that from 2000 to the present time has basically been a continuation of all of these things just more widespread. Doing more recordings, we're looking for new instrumental genre combinations. And, who knows what the next step will be. We certainly made our way into a lot of video presentations with the Quartet, as the technology changes. I think Mr. Raschèr was the first one... his performance of the Larsson with the ABC, the Australian Broadcasting... I think that is the first televised recording.

AZ I thought the one from London was...

KC I'd have to go through and check my notebook:

“First TV instrumental Concerto – Larsson, Sigurd Raschèr, Australia.” Unfortunately I don’t have a date. At least according to SMR.

AZ Well, he would know, right?

Since we went into this list of questions from the bottom up, one thing I didn’t specifically ask when we talked about the parabolic cone, Buescher’s and all of that, what are your thoughts on the matter?

KC Well, as I’ve said, I am not a physicist, so what the parabolic cone, the influence of the parabolic cone has as opposed to a non-parabolic cone, I couldn’t give you any scientific reasons why this is different from that. What I can say is that through most of my undergraduate studies I played a modern instrument. I played a modern alto, and I played a modern baritone. And I didn’t come to so-called vintage instruments until the end of my undergraduate studies. And I, you know, through graduate studies I was playing jazz on modern instruments, and I was playing my classical repertoire on vintage instruments... For years I’ve always gone to the Frankfurt Musik Messe and tried out as many instruments as I could get my hands on, and, why this is I don’t know, but the instruments play differently. Now I have no idea if there was actually a parabola in the baritone that I play or in the alto that I play, or in the tenor that I play. I don’t know. I’ve heard of some physicists who have taken some tube measurements and say that yes, this actually does exist here, here and here but I don’t know. I am not a physicist and I am not even going to pretend to be one. My thoughts are, that there are differences in what is being made today and what has been made for the past twenty, thirty years in comparison to what was made in the 20’s, 30’s and 40’s. And I will say this. Not every instrumental development is a positive one. I think that the tonal characteristics of instruments have changed drastically, and from my perspective not for the better. That doesn’t mean to say that one can’t be successful with a modern instrument and with a different mouthpiece, especially if one is playing in say a jazz idiom where blend just means something else. And your tonal priorities are very different. I am not putting a judgement on that, it’s just very different. Whenever I go to Frankfurt, whether I put my open chamber mouthpiece on an instrument, or whether I put my Larry Teal mouthpiece on an instrument, there is still a tonal difference! The tonal compromises that one has made, for whatever reason, whether it is adding more metal to make this key mechanism an easier thing to deal with, whether it is elongating the tube for a low a, or adding an extra tone hole for a high f sharp, or whatever, has affected the tonal spectrum of the horn in comparison to what I play, which is a pretty simple mechanism. It works very, very well, I think. It is not complicated... Every time you stick a piece of metal onto an instrument, who knows what type of effect that is going to have? And if you take, for example, my Buescher baritone, and hold it up to a modern baritone, with a low a, the weight is considerably different, it has a lot more key mechanisms on it. I couldn’t tell you about the taper of

the bore, I can't see that stuff, I haven't analyzed that, but the structure of the instrument has significant differences. And whenever I try to play on the modern instruments, I have a very difficult time projecting a sound. The sound works within a relatively limited set of parameters. Whether it is tonal flexibility, or dynamic flexibility. When I was playing a modern baritone with an open chamber mouthpiece, I could get it to work. It was possible to sound good, and more or less in tune, within a particular dynamic spectrum. What I need today, when we're playing modern music, or when I want to look for tonal variety in Bach, Mozart or Bartók or whatever, would be very difficult for me to achieve that on a modern instrument. It might be easier to deal with some of these things with a different mouthpiece, but even that, even using a more contemporary mouthpiece, which I've done, I've experimented with that, still leaves some limitations.

My basic sound concept, and I've talked with fiddle players, recorder players, brass players and many of the people that I talk to, they come from the same perspective: it's easier to shape a sound with a larger and fuller spectrum, some people might consider that to be an overtone spectrum, and to take that and make that brighter, than the opposite: to take a sound that is naturally brighter, and to darken it. And I'd much rather work from the first then from the second perspective. Can you get a dark sound on modern equipment? Of course. But I think what you have to do to get that dark sound is very limiting. It puts a lot of restrictions on what you... Whereas I don't find those same restrictions, I have no problems figuring out how to play brightly and intensely on old equipment.

Also, as the instruments have "developed", what most instrument companies are doing, to deal with the tonal changes that happen with those developments is they change the mouthpiece! I know someone who is very closely associated to a rather large instrumental company, instrumental manufacturer, who told me that their company... that they have made, over the past twenty years, little changes to the actual instrument itself. What they focus their time, energy and money on is changing the mouthpiece!

I am not sure that all of these compromises... well, the compromises put me, whenever I tried to work within the context of a modern instrument and modern mouthpiece... leaves me feeling very limited in what I can do. It's more difficult for me to give the instrument an order to do something than the opposite. I have to adapt so much to the instrument. And one always has to adapt to the instrument, that's the nature of the beast, but there are limits to that.

AZ It's like I mentioned in the interview with Wildy: the comparison of the truncated volume of the cone and of the mouthpiece itself. If you make that volume smaller, it's going to have very big consequences in regards to how the instrument sounds and how it handles. And then you need all

kinds of extra things to make it manageable. And that is basically what I hear from you, that that is what you feel when you play a setup like that.

KC One thing that I learned pretty quickly when I switched over from a modern instrument to a vintage instrument is that it got easier to project the entire tonal spectrum of the instrument, all the way back to the fiftieth row. And whenever I try a modern instrument with either my open chamber mouthpiece or with a different mouthpiece, I get the impression that I can get the sound to project to right here, maybe a few feet in front of my face. The more effort I put into trying to driving the sound to a further point in the hall, ten, twenty, thirty feet away, it just doesn't happen. The only way I can get that to happen, is to focus the sound in a very bright context. And I use... I think the terms bright and dark are massively overused and oversimplified, but... I can get a tone with a lot of edge and brightness to go to the last row in the hall, but projecting the entire tonal spectrum, that's difficult, and I rarely hear anybody who can do that.

AZ Since we talk about tone, how did the quartet's sound change over the years, in your opinion?

KC That is very difficult for me to say because I've been an integral part of this group, and it's like looking in the mirror every morning. You tend to not notice things that other people will notice. Obviously, different personalities, different approaches to sound, different aesthetic ideas about sound have entered the quartet over the years. Although John Edward Kelly and Harry studied rather intensely with Mr. Raschèr... and there are some similarities in a basic tonal philosophy, both of those two players play rather differently, John and Harry. Although the basic tonal foundation is still the same. They're different players, they have some different aesthetics, and they just sound differently. And neither of them really sound like Mr. Raschèr. I think Harry comes fairly close, as far as I can tell, I never heard Mr. Raschèr play live. I heard him put a saxophone mouthpiece on a clarinet... As best as I can imagine and from what other people have told me that that's one of the closest direct tonal connections to Mr. Raschèr's playing... is Harry's. Nonetheless, they do play different, obviously they play differently. This is not a tonal carbon copy ensemble. You play differently from Bruce. I play rather differently from Linda in a lot of ways. But there is a unifying concept... I mentioned earlier about approaching a sound from the perspective of a fuller, broader tonal foundation or overtone spectrum and working from there, that is still there to this day. Whether it is something that is consciously expressed or not, that is something that is there to this day.

The sound or tonal changes that one hears, now in 2018, as opposed to what one heard in 1969 are really kind of subtle to put words to. I think our usage of vibrato is very different then it was in the day, that's a sign of the times, and also the repertoire that we play.

AZ How so?

KC Well, if you take, for example, the way the Quartet approached Bach in the 60's and in the 70's, and even going into the 80's, and even going into the 90's to a certain extent, that is very much a reflection of the time in the sense that Mr. Raschèr learned about playing Bach from... let me put it in a different way... the great interpreters of Bach's music from Mr. Raschèr's days, you're looking at people like Heifetz, you're looking at people like Casals, you're checking out people like Segovia, and there is the... Landowksi (?) this piano duo, they recorded like the Well-tempered Klavier and all that, but that's a very different perspective than what sort of took over in the late 60's and in the 70's, with these Dutch people like Kuijken, Frans Brüggen, Gustav Leonhard, Koopman was a little bit later. And the people from Basel and the people from Bologna who were really taking Baroque performance practices, and trying to transfer them, you know, to a modern way of playing, but still remaining true to that, and that kind of left the Quartet behind in that perspective. They weren't paying attention to that. As a matter of fact they were rather skeptical of a lot of that. Which was a very good thing, because they weren't copying anybody's interpretation of Bach. They were studying Bach with a *tabula rasa*. We have no prejudices about how it was supposed to be played then. We know line, we know melody, we know harmony and we know balance and that's what we're going to bring to this type of music. Now, when Harry and I joined, we were paying attention to the new retro-trends of baroque music, and that... not only involved changing some phrasing priorities, some balance priorities, but also how we apply vibrato to Bach. And also, if you're playing music like Xenakis, or music from Berio and these others.... Those composers wrote for the Quartet in such a way to where, yes, they utilized the Quartet's sound, the basic tonal concept of the Quartet but those are also composers who heard other possibilities within that sound. And inspired us to take our sound in different directions. And those changes, or those adjustments, or those developments were certain to find their way into other music that we played, and that is where... I think as the repertoire changed, and the way we were approaching traditional repertoire changed... that certainly had an effect on the Quartet's basic... or tonal changes. I think the basic sound has always been there. It's always been one of the unifying principles of the Quartet. That doesn't mean that it's something that's in a straight-jacket. The great thing about this tonal tradition is that there is a lot of flexibility in it.

The second composer that I met and worked with after I joined the Quartet was Sofia Gubaidulina, the first was Jouni Kaipainen, and we went to her place on the 26st of June 1993. That was a particularly special experience. She liked my high register, she like my palm key register. I played [sings chromatical scale from sounding a flat (high f on the baritone) down to d] and she said "wunderschön"! That's why those lines are actually in that particular register in "In Erwartung". That was really nice. That helped me feel a little bit more like I belong. I joined the Quartet in the middle of the '92-'93 season. I was

part of the second half of that season, which is the first half of '93. That experience started to make me feel a little bit more like I belonged.

The second one that comes to mind is April 1994. Luciano Berio was the Norton scholar at Harvard that year, and he brought us and the London Voices over to perform the *Canticum Novissimi Testamenti II*, which I think that would be the official first performance of the third version of the Berio. And by then, I was starting to... my name was on most of the programs, I wasn't Linda Bangs. So was starting to get played in and feel pretty comfortable. Also playing at Harvard. That's a pretty significant get, being there.

The third experience, and probably still to this day one of the best concerts that I've ever been a part of was on the 12th of December 1996, when we played the Kaipainen Concerto in Helsinki with the Tapiola Sinfonietta and Sakari Oramo. Comedians talk about having those strike-it-rich nights, where just everything works. And I've played some very satisfying concerts over my career, where everything has worked. I got through everything, getting all the notes, playing nice musical gestures, and everybody else is doing the same, but that was really one of those strike-it-rich nights. Fortunately it was recorded! Oramo was right at the start of a very good career, and he knew that score cold! The Tapiola Sinfonietta is a wonderful group, and they just played the stew out of everything, and all four of us had really good nights. I remember I didn't take a nap before that concert, I went to the local pool, and I swam for an hour and a half during the break, and went straight to that. It really was a strike-it-rich night. It's one of those performances... I remember hearing a talk that Chick Corea once gave about how he looked forward to that one concert per year where everything just really clicks. Chick Corea man, he sounds great every time he goes out there. But that was... I can still remember a lot of the sounds, that felt really good. Again, fortunately it was recorded.

And the last one that I have on the list was January 11th 1998 when the Quartet played the Philip Glass and Augusta Read Thomas with the American Composers Orchestra in Carnegie Hall. I had never been to Carnegie Hall. I'd seen it, I'd walked past it a few times, but I'd never been to Carnegie Hall. Playing in Carnegie Hall alone would be very special for me, but I'd already played in a number of significant halls back then. That was a special performance, because my parents were there. And, my father had never heard me perform. He hasn't heard me perform since then. That was the only... And my mother had never heard me perform outside of high school band concerts or whatever. They came up to New York for that. The girl I was dating at the time was also there. That was the first time that they... and it was the last... it was the only time that they ever heard me perform in a professional setting. And my folks are pretty simple when it comes to music, they don't know much about it, and so, you know, the tones of Glass probably would not do much for them. Or the music of Augusta Read Thomas would not

necessarily touch them, they are pretty simple when it comes to music. I've never heard my father sing. Kristina told me that, she was sitting with my folks, she said that "I wish you could have seen your father." She said you know your mother is going to dig you know, but I wish you could have... which meant a lot to me, because my dad was very skeptical about my career choice. And she said "You should have seen your father."

Those are my experiences. Unfortunately I have not found that program.

AZ Thank you very much.

Interview mit Christine Rall, 8. Dezember 2018, Gundelfingen, Deutschland

AZ Wenn Du an die Geschichte des Quartetts denkst, gibt es da für dich Phasen? Von ganz am Anfang bis jetzt?

CR Die erste Phase ist halt die Entstehungsphase, quasi solange Sigurd Raschèr das Ganze auf dem Weg gebracht hat. Dann, was ich schon oft gesagt habe, sind die 80er Jahre für mich wirklich eine ganz besondere Dekade, weil da einfach unglaubliche Konzerte stattgefunden haben. Im Sinne von wirklich super Zeitgenössisch ganz nah dran an dem was neu ist, was gerade geschieht, was auch diese Grenzen sind, was eigentlich als unspielbar galt, ob es Maros oder Xenakis oder sonst was war, und dann einfach das auch alles in solche Programme zu packen, wo eigentlich ein unspielbares Stück nach dem anderen kommt. Sowohl von deren Konditionen her betrachtet als auch eben von dem Gesichtspunkt...

AZ vom Veranstalter her...

CR Genau, das fand ich einfach sensationell. Dann kommt für mich so die Phase wo das Ganze mit Orchestern zu spielen richtig gestartet ist, quasi Ende der 80er, 90er, wo diese ganzen Stücke kamen. Und, im weitesten Sinne dann halt ab da, wo ich eingestiegen bin, diese neue Phase mit den Chören. Also, das war innerhalb meiner ersten Spielzeit die Uraufführung von Erkki-Sven Tüür's „Meditatio“, mit dieser doch recht ausführlichen Tournee. Und dann wirklich Schlag-auf-Schlag ein Werk mit Chor nach dem anderen. Das, und das kann man natürlich nochmal dann vielleicht auch mit den verschiedenen Konstellationen so ein bisschen betrachten. Ich denke Abschnitte, oder Möglichkeiten das ein zu teilen ist auch: die erste Konstellation wo dann eben nicht mehr alle vier Gründungsmitglieder dabei waren, sprich ab da wo John eingesetzt hat. Oder umgekehrt betrachtet jetzt halt die Phase, seitdem Du dabei bist, dass es eben ab da kein Gründungsmitglied mehr gibt im Quartett. Das sind so die Phasen in dem ich das sehe.

AZ Wann hast Du angefangen mit Unterricht bei Carina?

CR 1979.

AZ Was hast Du da mitbekommen vom Quartett, schon?

CR Also, ich habe natürlich erst langsam verstanden wie viel Glück ich da so hatte, also ich habe dann erst allmählich kapiert wie großartig das eigentlich ist, und bin dann ja schon, weil meine Eltern das ja auch sehr unterstützt haben, zu vielen Konzerten hingefahren auch, und hab das halt natürlich auch immer mitbekommen – die Plakate hingen bei Carina im Unterrichtsraum, und Sie erzählte natürlich auch, und dann fing ja Bruce auch an in der Musikschule zu unterrichten...

AZ Ah ja, stimmt, er war da auch.

CR Ich glaube „next door“.

AZ In dem „weniger schönen Raum“ hat er mir mal erzählt.

CR Oh ja! Carina hatte einen riesigen Raum, so einen ehemaligen Physikraum, mit so Stufen drin. Wirklich ganz, ganz groß.

AZ Ah, ist das der Raum wo das Saxophonensemble auch geprobt hat?

CR Ja, das war ihr Raum! Richtig schön. Und er hatte so eine kleine Zwischenkammer, gleich daneben.

AZ Genau, das hatte er mir erzählt.

CR Aber auch völlig OK. Aber sie hatte wirklich einen großartigen Raum. Ganz, ganz toll. Große Fenster, raus auf so eine Grasfläche. War schön. Natürlich meine allerersten Stunden waren ja bei ihr im Keller, da gab es die Musikschule noch nicht. Da hieß das zwar schon Musikschule, aber die hatten noch nicht wirklich eine Räumlichkeit, oder zumindest keine nennenswerte, und ich habe also die erste Zeit bei Carina im Keller Unterricht gehabt. Bei ihr in der Eberhardstrasse, wo sie gewohnt hat. Und dann hat die Musikschule die alte Waldorfschule bekommen, weil die Waldorfschule dann in ihr neues Gebäude umgezogen ist. Und ab da war das dann in der Musikschule, und ich habe dann also vom Quartett immer mehr natürlich – auch mit dem älter werden und mit dem immer steigenden sich auch da zuhause fühlen und sich als Saxophonistin betrachten überhaupt nach ein Par Jahren, habe ich das natürlich immer mehr verfolgt.

AZ Und was war so dein erster Eindruck?

CR Also, ohne das dann wirklich richtig beurteilen zu können als 10 / 11-Jährige, also schon immer mit sehr viel Respekt, auch selbst, wenn ich nicht genau wusste was da so alles geschieht und abgeht, also, es war schon immer sehr viel Respekt, und war sehr beeindruckt von dem was sie da so machen. Ich habe das sehr intensiv natürlich auch dadurch mitbekommen das Bruce und John bei uns übernachtet haben manchmal...

AZ Bei euch in Tübingen?

CR Ja. Und dass die dann auch später bei uns im Haus geprobt haben sogar manchmal, und ich die Kurse besucht habe und so, also ich habe schon eine ziemlich volle Packung auch so von denen mitgekriegt. Ich erinnere mich auch, dann war ich natürlich auch mal bei Carina eingeladen, oder meine Eltern und ich waren dann bei den Weinbergers mal zum Essen eingeladen oder so. Also schon irgendwie immer noch so ein bisschen nicht so immer-verstehend wirklich was sie da alles machen,

aber trotzdem immer sehr viel Bewunderung. Ich habe schon gespürt, dass das was ganz Besonderes ist, und das ich da viel Glück habe gleich an Carina geraten zu sein.

AZ Hast Du jemals nachgefragt; „was macht ihr genau?“

CR Nein, ich habe das einfach so mitbekommen was ich mitbekommen habe, und dass... Nein, also wirklich nachgefragt in dem Sinne habe ich nie.

AZ Carina hat auch nicht erzählt oder so? Ich habe euch ja mal – also jetzt steht ja alles auf YouTube - als ich diese Fernsehaufnahme von Keuris gefunden habe, habe ich euch allen eine DVD gegeben. Da hast Du geschrieben das Du dich noch erinnern kannst das die dann zurückgekommen sind, und das Carina davon erzählt hatte und so?

CR Klar hat sie schon oft erzählt auch, also entweder von ganz neuen Erfolgen oder wie jetzt auch – das habe ich ja dann teilweise auch als Studentin dann eben schon mitbekommen – als das Stück von Berio kam und so, einfach wenn so tolle neue Aufträge kamen. Oder, mit ‚Trio Basso‘ hatten sie diese Tournee dann später, war aber auch schon in meiner Studienzeit wo sie restlos begeistert waren davon, und dann aber auch so Sachen natürlich die enttäuschend, oder nervend waren, wie dieser seltsame Auftritt beim ‚World Saxophone Congress‘, ich glaube in Nürnberg war das, wo sie, also wirklich, ins letzte Hinter Kämmerchen geschupst wurden, ich glaube so um 14.30 oder so, also „absolutely not prime-time“, wo man sonst irgendwie ein Studentenquartett vielleicht hinsetzen würde. Also das wurde dann halt schon auch erzählt, dass das einfach eine Unverschämtheit war. Und, dass das auch das letzte Mal war, das sie planen da jemals auf zu tauchen.

AZ Und John hast Du ja auch persönlich kennen gelernt?

CR Ja!

AZ Kannst Du ein Bild von ihn schildern?

CR Also John war natürlich noch ein recht junger typ damals. War eigentlich meistens unheimlich energie-geladen, sehr spritzig, sehr witzig, also konnte wirklich sehr humorvoll sein. Diese Ganze sich-abgrenzen, und immer seltsamer werden war entweder für mich dann in den Momenten nicht so sichtbar, oder kam dann erst später, auch vor allem natürlich mit, denke ich, mit einer Phase wo er mehr und mehr entschieden hat sich auch dann ab zu trennen vom Quartett, seine eigenen Pläne zu schmieden. Schon natürlich, also, ich habe ihn auch als absoluten Spinner natürlich wahrgenommen, aber auch im positiven Sinne. Ich weiß noch wie er bei einem Kurs wirklich wie wild um mich rum hüpfte, um mir irgendwas zu demonstrieren, musikalisch, aber auch wenn ich das dann immer noch ein bisschen befremdlich fand – ich war schließlich Teenager, und eine junge Dame so zu sagen, fand

ich schon alles sehr bizarr – trotzdem hat mich das ja auch fasziniert, und ich habe da wahnsinnig von profitiert. Also, mir war schon klar, egal wie „strange“ ich das jetzt finde, das bringt mir was. Das ist wirklich etwas das mich weiter bringt, und nicht so ein: „das mal mit Metronom“ oder so was. Und dann habe ich ja eben dieses eine Konzert mit denen gespielt, in ,89 im Herkulesaal.

AZ Was habt ihr da gespielt?

CR Der hieß Moser. Der Titel hatte irgendwas mit Walen zu tun, also so eine Art Walgesang. [09.02 1990: München, Herkulesaal UA Roland Moser, WAL, für schweres Orchester & 5 Saxophone] Und ich habe dann eben das zweite Tenor gespielt. Auf jedem Fall, in dieser Musica Nova reihe, die es ja immer noch gibt, und in der das Quartett sehr viel gespielt hat, also war echt eine richtig große Nummer, mit Bayerischer Rundfunk Orchester, also richtig hohes Prestige. Ich erinnere mich noch sehr gut, dass die vergessen haben uns ein zu rufen, dass das Orchester schon längst unten saß, und uns keiner Bescheid gesagt hat, und man dann völlig abgehetzt auf der Bühne ankam, und quasi dann noch Bruce oder wer auch immer den Inspizienten haltt angemotzt hat...

AZ Und ihr wart im Orchester?

CR Nein nein, schon solistisch. Aber auch das ist doof, wenn die da schon sitzen, eingestimmt haben, und Du bist immer noch oben. Ist ein bisschen unangenehm.

War für mich natürlich auch eine riesen-Nummer.

AZ Haben die zu irgendeinem Zeitpunkt darüber gesprochen was ein „Mission-Statement“ ist im Quartett?

CR Also wirklich mit dieser Terminologie, oder so was ihr Auftrag sein soll?

AZ Genau, was die als ihren Auftrag gesehen haben.

CR Also natürlich ganz klar, dass man das Saxophon als klassisches Instrument etabliert, und eben befreit von dieser Fabel das es halt immer nur mit Jazz- oder Unterhaltungsmusik zu tun haben kann. Ganz klar eine sehr seriöse Linie einfach auf zu bauen, ganz klar auch bei der Klangästhetik von Sigurd Raschèr zu bleiben. Die Komponisten halt natürlich sehr gut aus zu wählen, dass das auch in dieses Denken hineinpasst. Also schon eine, sagen wir mal, strenge Linie einfach ganz konsequent sehr ernsthaft, sehr seriöse Musik zu machen.

AZ So hast Du das wahrgenommen?

CR Genau.

AZ Carina oder John... oder Bruce haben sich nie darüber geäußert in dem Sinne, bei Kursen oder so?

CR Ich weiß es nicht mehr so genau, inwiefern sich das damals dann so unterschied von dem was sie dann später gesagt haben, aber, ist jetzt nicht für mich haften geblieben, sage ich mal.

AZ Und wie ist das für dich jetzt? Unser Mission-Statement?

CR Was wir glauben was unser Mission-Statement ist? Mir ist inzwischen der Aspekt der Mission relativ, also mit Betonung auf relativ egal. Natürlich ist es sinnvoll so viele Leute auch in unserer Ästhetik aus zu bilden, dass das Quartett dann auch weiter funktionieren kann, aber ansonsten ist mir der Missions-part relativ Wurscht. Also ich will halt für mich, und das war ja schon immer wichtig, dieses ernst-genommen-werden, wen man so möchte, dass dieses etwas skurrile Repertoire weiter ausgebaut wird, und wir eben nicht in diese leicht-verkaufbare-Ecke fallen. Natürlich, wenn es gewisse Aspekte gibt, die beides verbinden können,... Hohe Qualität, Seriosität, weiterhin Vielfalt, und natürlich auch ein hoher Pädagogischer Aspekt, schon. Aber, ob die jetzt nachher nach Hause gehen, und weiterhin ihr Selmer spielen, vielleicht später irgendwo ganz anders landen... Ist natürlich toll, wenn wir jetzt so jemanden haben wie z.B. die Hannah, die quasi aus einer ganz anderen Richtung zu uns gefunden hat, und dann in so unfassbar toller Weise, das alles in sich aufsaugt, und halt mit Disziplin auch weiter verfolgt... das ist natürlich toll, und das ist auch wichtig, dass wir da solche Leute haben, die das weitertragen, aber das finde ich nicht im Vordergrund. Die insgesamt Pädagogische Arbeit ja, aber nicht unbedingt, dass man sich jetzt ausschließlich so den eigenen Pool da rekrutiert, sondern schon sehr vielen Aspekten drum herum.

AZ Und welchen Platz hat darin das Saxophon? Heist, in unserem Fall, ein altes?

CR Was für einen Stellenwert? Einen immens hohen. Also für mich funktioniert das nur mit dieser Ästhetik, mit diesem Klang, und das hängt für mich eindeutig mit diesen älteren Instrumenten zusammen. Und da würde ich das für mich auch nicht wirklich sehen, wie das mit anderem Equipment funktionieren sollte. Oder viel mehr, ich würde überhaupt nicht wissen, warum ich das ändern sollte. Also, das ist halt die andere Sichtweise warum, für mich ist das eine ganz klare, eindeutige Identifikation des Quartetts auch, über diese Instrumente.

AZ Darüber habe ich später noch eine Frage. Aber, an welchen Parameter im Instrument verknüpfst Du das? Anders gesagt, wenn Du jemand das erklären müsstest, der davon gar keine Ahnung hat, wie würdest Du das erklären?

CR Also, ich kann mir jetzt quasi vorstellen das ich mir das selber erkläre, weil eigentlich habe ich ja auch keine Ahnung von den Instrumenten, zumindest nicht warum das eine so klingt, und das andere so. Ich habe meine eigene Theorie. Ich kann nur sagen, dass, ganz schwammig, oder mal etwas pathetisch umschreibend, ich finde die alten Instrumente haben eine Seele. Man spürt das die

Moleküle in diesem Teil wirklich lange bespielt wurden. Ganz spannend finde ich auch die Frage, wer hatte mein Instrument in der Hand, bevor das zu mir kam. Weil, ich meine, das waren halt die neuen Instrumente in den ‚Roaring-Twenties‘, also die goldenen Zwanzigerjahre, wo das Saxophon einfach einen unfassbaren Siegeszug hatte – und da muss man sich auch fragen warum -, das waren die Instrumente in der Zeit, das waren die neuen Instrumente damals. Und ich habe so das Gefühl, die bringen diese Geschichte und diesen Klang halt ein bisschen in diese Zeit. Mein Gefühl ist halt immer, wenn ich so ein altes Ding anpacke, das hat eine Seele, das hat eine Geschichte. Ob das nun physikalisch unterlegbar ist oder nicht. Ich bilde mir ein, auch wenn es kein Holz ist, das Metall, das eben in Schwingung gebracht wurde über so eine lange Zeit, einen anderen Charakter zeigen kann als ein Instrument was ich jetzt, 2018, durch Maschinen schicke, und dann in Hochglanz wieder hinten rausbringe. Und für mich weiterhin, also wirklich ein Kuriosum, ist, obwohl Selmer natürlich genau weiß das die Millionen verdienen würden damit, wenn sie es schaffen würden das alte Mark VI wieder herzustellen.

AZ Das haben sie ja versucht

CR Ja, aber sie schaffen es ja nicht annähernd! Das ist noch nicht einmal „close“. Das klingt so vollkommen anders, und hat nichts mit dem zu tun was dieses Mark VI besonders macht. Und das, ohne dass ich jetzt wissenschaftlich belegen zu können... ich kann nur sagen, die Tatsache das eine große Traditionsfirma wie Selmer, obwohl sie höchstes Interesse daran hätten das zu schaffen, das noch nicht mal im Ansatz schafft, diesen Klang wieder herzustellen mit einem neuen Instrument, zeigt mir das es eben etwas geben muss was diesen alten Instrumenten innewohnt was man nicht künstlich herstellen kann.

AZ Und welchen Platz haben Mundstücke?

CR Schon auch einen sehr hohen, also, ob man jetzt Raschèr oder Buescher spielt...

AZ Du spielst ein Raschèr Mundstück, oder?

CR Ich spiel ein Raschèr Mundstück, ja. Aber, mir kommt es halt darauf an, dass es die große Kammer hat. Und ob, wie gesagt, es dann ein Raschèr, oder Buescher ist, ist glaube ich relativ Wurscht. Muss man halt gucken was einem lieber ist. Aber ich kann mir nicht vorstellen mit einem ganz anderen Mundstück zu arbeiten.

AZ Und was schwebt dir vor von diesem parabolischen Konus?

CR Also, ich habe das jahrelang auch immer so erzählt, dass der Unterschied halt ist das es nicht nur konisch, sondern auch parabolisch ist, weil so haben es mir halt Bruce und Carina erzählt, und so habe

ich das weitererzählt. Und dann kam eine Phase wo mir alle möglichen Leute gesagt haben das das so nicht stimmt, und jetzt bin ich völlig konfus. Aber es ist auch da, wie Du mich kennst, es ist mir relativ Wurscht. Weißt Du, für mich, als nicht-Physiker, und als nicht-Mathematiker verstehe ich nicht warum man das nicht einfach misst, und festlegt, und entweder ist es halt konisch-parabolisch, oder es ist es halt nicht.

AZ Genau darum mach ich das jetzt gerade. So dass das entweder weiterverfolgt werden kann oder dass das ein Ende hat. Also an der Außenseite habe ich schon sehr viele vermessen lassen, und auch mit dieser Röntgen-Aufnahme...

CR Und ist es jetzt, oder ist es nicht?

AZ Also, das werde ich noch ausarbeiten. Meine Theorie jetzt, noch diesen Messungen, ist das der Konus nicht parabolisch ist, sondern dass die Parabole die von Adolphe Sax im ersten Patent beschrieben wurde, daraus besteht das die drei verschiedenen „Konizitäten“ im Instrument zusammen, bei Annäherung eine Parabole beschreiben. Die drei verschiedenen „Konizitäten“, also verschiedene Teile vom Instrument mit ihrer eigenen Steigerung, wie schnell der Konus breiter wird, sind Hals, Korpus – gerader Teil – und der Teil vor der Drehung bis zum Trichter. Adolphe Sax selber hat schon damit experimentiert und im späteren Patent eine „cône droit“ und eine „cône rentrant“ beschrieben, wo diese Parabole schon nicht mehr vorhanden ist. Und die Sache ist auch die, wenn man ein Buescher vermisst, ergibt das noch mal ganz andere Daten als ein Adolphe Sax Saxophon. Die ganz starke Analogie, zwischen einem Buescher und einem Adolphe Sax Saxophon liegt im Mundstück. Der Bau des Mundstücks bestimmt die Klangfarbe. Die modernen Mundstücke haben sich sehr weit von dieser Idee entfernt. Um das schon mal ein bisschen zu schildern.

Weißt Du noch, wie dir das erzählt wurde?

CR Im Grunde genommen so wie ich es gerade gesagt habe. Da wurde vielleicht auch irgendwas an einer Tafel gemalt: eine konische Form, und dann noch eine parabolische Form obendrauf, und dass das halt diesen Instrumenten von den anderen unterscheidet. Entweder war es das schon, oder bei mir gingen dann die Lichter aus, weil das einfach nicht das ist, was mich besonders reizt und interessiert.

AZ Sigurd Raschèr hast Du ja verschiedene Male getroffen?

CR Stimmt

AZ Der hat auch nicht darüber gesprochen?

CR Ich kann mich nicht erinnern, was gar nichts bedeutet. Also, ich habe zwei Kurse bei ihm gemacht, und beide Kurse waren ja jeweils fünf Tage lang. Also schon genug Zeit, um auch mal darüber zu reden. Ich kann mich zumindest nicht entsinnen das er was dazu gesagt hat. Das mag aber auch einfach Vergesslichkeit sein, aber es hat sich nichts eingeprägt bei mir.

AZ Und wie sahen die aus, die Kurse?

CR Im Grunde genommen halt so wie die Raschèr Quartet Kurse auch, halt als One-Man-Show, das heißt, natürlich viel Saxophonorchester-spiel, weil er war ja auch der einzige Dozent. Dann waren natürlich die Unterrichte so - weil es ja keine andere Möglichkeit gab – dass er allein unterrichtet hat, und dann alle halt immer in einen Raum waren. Und der, der gerade gespielt hat, war dann eben auf der Bühne, und er hat... Also, was mir deutlich in Erinnerung geblieben ist, er hat immer betont das dann zuerst die Teilnehmer was sagen dürfen, zu dem Vortrag, und dass das aber, was die Teilnehmer sagen, darf ausschließlich nur positiv sein. Also, wenn jemand was zu sagen hat, dann darf er sich nur melden, wenn es positiv ist. Und das andere war so zu sagen ihm überlassen. Also er wollte nicht, dass die Teilnehmer sagen „ich spiel das aber viel schöner“ oder „ich würde da aber anders zählen“ oder „da war zu hoch oder zu tief intoniert“ sondern er wollte Feedback aus dem Teilnehmerkreis, aber man durfte sich halt nur mit einem positiven Kommentar melden. Und für mich natürlich unvergesslich war als ich dann für Ihn beim zweiten Kurs – der erste war in Mississippi, 1989

AZ Als Du Studentin warst da?

CR Nein, da war ich noch nicht als Studentin da, sondern das war mein erster Trip überhaupt in die USA. Da habe ich auch, dort, Harry kennengelernt, der hat mich vom Flughafen abgeholt, und erstmal in New Orleans ausgeführt, bei Pat O'Briens uns einen ‚Hurricane‘ geholt. Es war wie aus einem ganz bizarren Film, aber total lustig. Also ich war mittendrin in diesem völlig übertriebenen Touri-Nachtleben von New Orleans, und da sind wir nach Hattiesburg gefahren, da war eben der Kurs. Da habe ich dann auch Ken kennengelernt. Da, bei dem Kurs, habe ich dann Larry Gwozdz kennen gelernt, und das war natürlich so der Impuls dann dafür das ich später zurückgekehrt bin als Studentin. Aber da war ich wirklich nur für den Kurs. Carina wollte schon immer als ich noch bei ihr im Unterricht war - als ich sechzehn war – wollte sie eigentlich schon immer das ich zu ihrem Vater nach USA fliege zu solchen Kursen, aber ich habe mich nicht getraut. Ich wollte das einfach nicht. Ich habe mich auch nicht getraut Carina zu sagen das ich da noch nicht bereit bin dafür, obwohl ich nun wirklich kein schüchternes Mädchen war, aber das wollte ich einfach nicht. Ich wollte nicht allein nach USA fliegen, und so irgendwo hin, das war mir alles sehr fremd, und hat mir ein bisschen Angst gemacht.

AZ Klar

CR Und da bin ich nach Hause und habe zur Mama gesagt „bitte sag‘ dass das nicht geht“, also, aus welchen Gründen auch immer. Der zweite Kurs war dann 1993 in Ochsenhausen. Als Sigurd Raschèr in Berlin war, war ich gerade in USA, deswegen habe ich den Kurs verpasst. Und als er dann nochmal nach Deutschland kam, als er 1993 nach Ochsenhausen kam, habe ich teilgenommen. Daraus ist dann ‚Tetraphonics‘ entstanden, da habe ich Elmar kennengelernt. Nicht kennengelernt, ich kannte ihn schon vorher, aber...

AZ Da habt ihr euch zusammengetan

CR Genau. Danach hat er mich nämlich angerufen und hat gesagt: „Was hältst Du davon in einem klassischen Saxophonquartett zu spielen?“ Da habe ich gesagt „Super! Sehr gerne, wer ist denn noch dabei?“ Und er so: „Ich“ [lacht]. Da waren wir schon zu zweit. Dadurch hat sich dann ‚Tetraphonics‘ gegründet. Und 1993 war es eben in Ochsenhausen, dann habe ich da „Pláč Saxofonu“ vorgespielt. Und Claudia, die einfach das loswerden musste, hat dann alle Regeln von Sigurd Raschèr über den Haufen geworfen, und erstmal erklärt, warum so manche tiefen Töne bei mir nicht gut kamen, hat also erstmal so ein Par negative Sachen gesagt. Dann hat Sigurd Raschèr sie gleich gestoppt und gesagt „Nein, nein, nur Positives hier“. Insofern ist mir das sehr gut verhaftet geblieben, diese Erinnerung.

Also, im Grunde genommen, liefen seine Kurse so ab das man sehr viel Saxophonorchester gespielt hat, dann natürlich die Einzelstunden. Und in Ochsenhausen waren es ja achtzig Teilnehmer, das heißt da kann man sich vorstellen, wie lange das dauert bis dann alle mal ihre Einzelstunde hatten.

AZ Er hat alle unterrichtet?

CR Ich glaube schon, ziemlich sicher. Und dann hat er, glaube ich, nicht so Seminare separat gemacht, sondern dass immer so in diese Orchesterstunden eingebaut. Das er dann mal vielleicht auch eine halbe Stunde keine Musik gemacht hat, aber das alle dasaßen, und er dann mal eine halbe Stunde über irgendeinem bestimmten Topic gesprochen hat. Sei es Intonation, Interpretation, Phrasierung, Top-Tones. Also ich erinnere – ich mag falsch liegen, vielleicht war es doch getrennt, aber ich meine mich zu erinnern das es eher so einfluss in diese Saxophonorchestereinheit.

AZ So habe ich das auch vom Ken verstanden.

CR Und ich weiß noch das, bei dem Kurs in Mississippi, er sehr begeistert war von Kens Spiel. Er hat eine Barock-Sonate vorgespielt, und da war er schon wirklich ganz futsch-und-weg.

AZ Am Bariton hat er das gespielt?

CR Ja. Also so dass man in so einem positiven Sinne so ein bisschen neidisch wurde, wo man dann dachte „ich möchte auch mal gerne so gelobt werden von Sigurd Raschèr“. Also gar nicht missgünstig,

sondern einfach so „ist ja toll Mensch, der spielt schon so super“. Also da konnte man schon spüren das Sigurd Raschèr wusste das das ein potentieller Kandidat sein würde für das Quartett. So habe ich das im Nachhinein einsortiert. Ansonsten einfach faszinierend was der alte Mann dann für eine Energie hatte. Und auch immer, wenn man so dachte, jemand hat ihm eine Frage gestellt, und dann fing er an zu erklären, und dachte, jetzt driftet er aber arg weit ab, und man dachte, „na ja, gut, der ist halt alt...“ Und so nach fünfzehn Minuten: „Und jetzt kommen wir zurück zu Ihrer Frage; und deswegen ist das so und so...“ Also immer extrem klar. Und ich habe damals auch einen Schüler von mir mitgebracht nach Ochsenhausen. Ich glaube, er wollte das jeder vorab eine Postkarte an ihn schreibt mit ein paar Infos über sich, oder auch eine Frage. Dann begrüßte ich ihn, und hatte meinen Schüler so neben mir, und dann hat der Schüler gleich gesagt „Ich habe auf meiner Postkarte geschrieben:...“ Und ich wollte ihn dann so ein bisschen beruhigen, weil ich dachte, na ja, das kann doch der Sigurd Raschèr jetzt nicht wissen, der hat achtzig Postkarten gekriegt... „Nein, nein, Sie haben gefragt ob dies und jenes“. Er wusste das sofort auf dem Flur, aus dem Stand genau wer das ist, welche Frage er gestellt hatte. Er war super früh wach morgens. Ihn hat die ätzende Musik in der Cafeteria natürlich immer genervt. „Elevator-music“ war halt immer so dieses „ongoing theme“. Also der wollte immer Ruhe haben, keine solche Musik um sich herum. Unglaubliche Ziel Gerichtetheit. Bis in die späten Abendstunden volle Pulle gearbeitet. Nun, in Ochsenhausen war er schon über achtzig, also, es war schon sehr erstaunlich. Und ich weiß noch, Harry sollte dann ein Solo aus der „Arlésienne Suite“ spielen, einfach so zur Demonstration... ich glaube, ja genau, das war lustig, da hat er, das war vielleicht nicht bei dem Solo, aber er hat eben niemanden was gesagt, und hat dann den Harry... das irgendwie so eingerichtet das jemand dem Harry ein Klarinettenmundstück geliehen hat, oder jemand anderem, auf jedem Fall hat er jemanden auf dem Saxophon spielen lassen mit einem präparierten Klarinettenmundstück, so dass man das da drauf setzen kann. Dann hat er gesagt: „Und, wie klingt das so?“ und dann hat natürlich keiner sich so richtig getraut, dann hat jemand gesagt „Ja, also, es klingt jetzt nicht so wirklich toll.“ Und wo man dann merkte, das Eis ist gebrochen, man darf was Negatives sagen, dann haben alle gesagt, das klingt wirklich scheußlich, dann hat er gesagt: „Ja! Und das ist, weil es ein Klarinettenmundstück ist!“ Oder es war umgekehrt, er hat ein Saxophonmundstück so präpariert das man es auf der Klarinette aufsetzen konnte. Auf jedem Fall hat er dann dadurch erklärt warum das nicht geht das man mit einem Klarinettenmundstück Saxophon spielt. Ja, und die Intonation war total schrecklich, und der Klang war furchtbar und so. Es war so seine Art halt zu demonstrieren warum diese besonderen Mundstücke eigentlich zum Saxophon gehören. Und dann hat Harry ein Solo aus der „Arlésienne Suite“ gespielt mit Klavier. Ich glaube, das war dann in so einer Einheit, wo er ein bisschen einfach wichtige Orchesterstellen und so zeigen wollte. Ich weiß noch, es gab so eine Kassettenaufnahme davon und da hörst Du wie Harry spielt [singt das Ende vom Solo aus dem 1. Satz aus der 1. Suite]. Und in dem Ausklang hörst Du dann so einen alten Mann sagen „Schön!“. Das war so

süß! Und vor allem vor dem Hintergrund das ich ja von Carina weiß das er mit ihr immer sehr streng war, und das höchste Lob überhaupt war „not bad“. Er ist natürlich wesentlich freundlicher mit seinen Teilnehmern umgegangen. Da gab es schon mal mehr als „not bad“. Aber dieses „Schön!“, so quasi in das Ausatmen von Harry hinein, das war total süß. Echt klasse. Ja, einfach ein unglaublich fitter Mensch, sehr eloquent, sehr belesen. Also, Du konntest einfach ablesen; dieser Geist arbeitet auf Hochtouren. Wahrscheinlich sogar im Schlaf. Also, ein prägnanter Geist. Sehr weit über das Musikalische hinaus, einfach enorm bewandert.

AZ Und nochmal zurück zum Quartett. Wie hat sich der Sound des Quartetts für Dich geändert im Laufe der Jahre?

CR Also, im Anbetracht der langen Zeit, die es das Quartett gibt, würde ich sagen kaum. Natürlich, wenn man mit der Lupe hinguckt schon, also erstens, weil, selbst wenn ich das wollte, ich gewisse klangliche Qualitäten von Carina auch gar nicht wirklich produzieren kann. Und jeder hat natürlich so ein bisschen seinen charakteristischen Klang. Ich würde sagen, vielleicht war es so, in der Anfangsphase, noch ein bisschen... fehlten vielleicht noch... fehlen ist falsch gesagt...war es insgesamt glaube ich noch eine weichere, oder sagen wir mal vielleicht noch ein bisschen dunklere Tongebung.

AZ Von welcher Phase redest Du?

CR Von den ersten zehn Jahren. Wobei das insofern auch nicht mehr wirklich zu beurteilen ist, weil ja die Aufnahmetechnik sich auch so stark verändert hat. Und ich habe ja quasi diesen Umstieg von Analog auf Digital dann erstmal immer als sehr negativ betrachtet. Weil ich fand viel von diesem Schwebenden, warmen, runden Klang, geht eigentlich mit dem Digitalen dann schon wieder verloren. Also, das hat sich jetzt so entwickelt das das eben nicht mehr stimmt, aber ich finde als Digital ganz neu war... Es war eigentlich immer schöner diesen alten knarzenden LPs anzuhören, und die Aufnahmetechnik hat da glaube ich schon auch viel damit zu tun, sage ich mal. Also ich würde sagen, im Anbetracht der langen Zeit hat das sich wenig verändert. Eher das mit neuen Stücken eine neue Herausforderung – klar, wenn jetzt Lera Auerbach möchte das wir wie eine Schofar klingen, oder wie eine Glass Orgel, dann bringt das vielleicht nochmal ein paar andere Aspekte, die man dann auch mit auf die Bühne nimmt, wenn man ein anderes Stück spielt. Und wie gesagt, jeder hat seinen persönlichen Stil, aber. Summa summarum, für jemand der das Quartett vor zwanzig Jahren gehört hat, und jetzt hört, sind das Nuancen. Aber der Grundgedanke, und die Grundästhetik ist, glaube ich, unverändert.

AZ Und was waren für Dich persönlich Höhepunkte?

CR Ein Höhepunkt war ganz bestimmt als ich das zweite Stück von Sofia Gubaidulina mit uraufführen durfte, also die „Verwandlung“. Mit Christian Lindberg, in Turku. Einfach mit dieser Dame dann auf der Bühne den Schlussapplaus entgegen zu nehmen, das hat mich sehr ergriffen, weil ich ihre Musik schon immer großartig fand. Das war so wirklich ein ganz starker Eindruck. Habe ich als sehr große Ehre empfunden, und als sehr besonderen Moment. Natürlich auch einfach immer, wenn man mit Musikern auf so einem Niveau – ich meine, Christian Lindberg ist ein ganz hervorragender Musiker und ein toller Posaunist. Und das war schon auch beeindruckend, also dann mit ihm zu proben, und er war kurz vorher in Ohnmacht gefallen, und mit der Lippe auf der Badewannenkannte aufgekommen. Das war keine Geschichte, man konnte es sehen, er hatte hier Wunden. Und wenn er halt nicht mehr spielen konnte hat er gesungen, und zwar wirklich jeden Ton einfach genau da, wo er hingehörte. Also, im Grunde genommen, so ein „Crazy Guy“ wie John Edward Kelly, der konnte sowas dann auch immer; alles auswendig und so. Das war für mich auch immer faszinierend, aber da dachte ich das werde ich nie schaffen können. Und dann eben auch so ein Moment, wo ich dachte: „how did I get here?“ war als wir mit dem ‚Scottish Chamber Orchestra‘ zusammengearbeitet haben, das haben wir ja ganz oft gemacht, aber als wir das erste Mal da waren, war das wie so üblich: wir waren um so-und-so-viel Uhr dran, und ich war dann halt eingespielt, und hatte noch ein bisschen Zeit, und dann bin ich eben in den Saal gegangen wo die probten, und habe gewartet bis wir dran sind, und habe dem Orchester zugehört. Und dann dachte ich wirklich für einen Moment so: „ich packe jetzt mein Instrument gleich wieder ein, weil die sind ja so wahnsinnig gut, da habe ich eigentlich gar nichts verloren!“ Also da war ich kurz ganz ehrfürchtig. Das war auch echt ein sehr starker Moment. Natürlich dann auch wesentlich aktueller betrachtet, als wir ‚72 Angels‘ Uraufgeführt haben im Muziekgebouw [Amsterdam], das war auch wirklich ein absoluter Höhepunkt. Also das dann in dem Moment auch richtig zu verstehen was das Stück eigentlich bedeutet. Und dann eben auch mit jemanden wie Peter Dijkstra, also auch wieder mit Nederlands Kamerkoor und so absolut fantastischen Musikern... Also das man überhaupt dann auch wahrnimmt; unsere Vorgänger haben das geschafft, das das Quartett auf eine Ebene gehoben wurde das es eben fast immer vorkommt das man mit solchen Musikern arbeiten darf ist schon mal echt was Besonderes. Und dann auch mit Lera daran gearbeitet zu haben, und diese Spannung nach dem letzten Ton, diese lange Stille, und dann „Standing Ovation“, das war schon wirklich echt besonders. Oder, klar, im Concertgebouw [Amsterdam] spielen. Gewisse große Säle die man einfach sonst... im Musikverein Wien zu stehen und Fazils Stück zu spielen. Also es gibt schon Momente, die sind einfach toll, weil sie groß sind. Und dann gibt es aber auch Momente, die waren einfach musikalisch wahnsinnig beeindruckend. Wie z.B. Turku ist ein Saal, den kennen natürlich die breite Masse der Konzertbesucher in Europa nicht, aber das war schon auch sehr ergreifen sage ich mal. Und dann für mich ganz persönlich, ein kleiner innerer Sieg, oder so eine kleine Bestätigung, dass ich abermals al die Leute um mich herum, die mich eines Besseren belehren wollten, dass das nicht gehen wird: a) mit

klassischem Saxophon den Lebensunterhalt zu verdienen und b) das auch noch in Kombination mit Mutter werden, wo mir 99 Prozent aller Leute gesagt haben: „Also, das wird deswegen nicht gehen, und deswegen nicht funktionieren...“. War halt für mich so ein ganz anders gearteter Höhepunkt, als ich mein allererstes als offizielles Mitglied des Quartetts mit Orchester gespielt habe, und ich dann von der Bühne ging, und den Babysitter sah, der mir Carlottchen entgegenstreckte, und ich halt gesagt habe, so „I did it!“ Ich habe ein Kind bekommen, das ist immer noch gesund, obwohl ich jetzt eine halbe Stunde auf der Bühne war. Hat auch durch die Reise nicht irgendwie gelitten, und ich habe trotzdem gerade ein akzeptables Konzert gespielt, das war, sagen wir mal, für mich so ein innerer Höhepunkt.

Und natürlich, in der Zeit, bevor ich offizielles Mitglied war, dieser berühmte Sommer 1995, als ich einsprang für Carina. Uraufführung Philip Glass, Uraufführung Anders Nilsson, auch Uraufführung Ton de Leeuw, was wir kurioserweise seitdem nie wieder gespielt haben, wo auch mal die Frage besteht warum. War ein Auftrag von das Schleswig-Holstein-Festival. Also das war schon natürlich für mich auch ein sehr beeindruckender Sommer.

AZ Das kann ich mir vorstellen! Gibt es sonst noch was, was Du loswerden möchtest?

CR Ich denke nichts was ich jetzt so in Konkrete ein oder zwei Sätze fassen würde. Eher sehr individuelle, sehr persönliche Überlegungen, wie eben dieses ‚Tier‘ Quartett so zu sagen, besteht ja halt immer aus vier Personen, aber, wie man selber so innerhalb dieses Geflechts, sich weiterentwickelt, und so zu sagen wie auf so einem Fließband [lacht]... Einerseits ist man auf so einem Höhepunkt, und gleichzeitig nähert man sich halt auch schon – man kann zumindest so das Ende des Fließbandes, wo es dann irgendwann ‚wupp‘ macht, und dann rausgefallen ist, noch nicht so wirklich spüren, aber man kann ihn so ganz weit hinten schon mal sehen. Und das kombiniert eigentlich mit so einem Gefühl, das man jetzt so richtig ganz mittendrin angekommen ist, manchmal auch so ein bisschen erschreckt vor dem, was das eigentlich bedeutet... gleichzeitig mit einer Gelassenheit: „some things are working out nicely“. Und aber vor allem halt, wenn wir jetzt auch gerade die letzte Woche betrachten; für mich ein unglaublich wertvoller Moment sich dann wieder hinzusetzen und einfach zusammen schöne Musik auf höchstem Niveau spielen zu können, also das ist schon beeindruckend, und beruhigend, und erfüllend. Aber Christoph sagt ja manchmal, auch so ein bisschen provokant, dass wir das auch manchmal so betreiben wie eine Religion. Also, ich nenne es mal anders: ich würde sagen, nicht Religion, sondern Philosophie. Und, ein Stückweit, denke ich, muss man es halt auch so machen um gewissen Fragen gegenüber gewaffnet zu sein, und nur so kann das eigentlich funktionieren, weil im Grunde genommen, einen handfesten Grund, warum es das Quartett nicht mehr geben sollte – natürlich, die Welt würde sich weiter drehen – also, es gibt nicht so wirklich so einen handfesten Grund

warum das unbedingt da sein muss, aber dieser Wille das so zu sagen zu halten, der muss aus etwas kommen was weit darüber hinaus geht; wann ist die Probe, wann ist das Konzert, welche Stücke spielen wir, wann kriege ich das Geld, wann ist der nächste Termin? Das funktioniert halt so nicht.

Interview with Harry White, December 9th 2018, Basel, Switzerland

AZ My first question to you is, if you look at the Quartet's history, what phases do you see?

HW Well you have the early years with Sigurd Raschèr 69-80, then the time with John, early 80s until 1990. Then the time with Ken and me, I came in 1990, I think Ken two years later, 1992. There was that long phase. Of course there was a very short phase when Linda and I played together, but I don't really consider that a phase. And then, of course there were a few transitions, and then there was a long phase with Bruce, Ken, Tine and Elliot; phase 4. And then phase 5 is the current phase.

AZ So based on the players?

HW Yes, exactly. That would be my rough orientation. From there I would just look at which composers they worked with in each phase. You know, because to address the personell gives a framework. After that it would be to look at what repertoire they were cultivating.

I think Raschèr, for example, worked with a lot of his composer friends: Erland von Koch wrote for them... but he also contacted new composers: Lukáš had never written for him before, Hlobil had never written for him before, Fritz Christian Gerhard. I think those were all new composers.

AZ That is a good piece, tricky with the intonation...

HW That is a sweet one. And I still think the Lukáš is perhaps the best piece from that era, that is a very good piece. I also think the "Miniatures" of Erland von Koch have their place in a certain setting. Charming, they really are miniatures. And then, of course, the phase with John is just phenomenal. I mean, the amount of energy they had when that took off with the composers. Bruce always told the anecdote they divided up Europe, and John was more in charge of Scandinavia and Northern Europe, Bruce was more concentrating on composers in Switzerland, Austria, Italy... So in that phase with John the Miklós Maros is a fantastic piece, Xenakis, of course, is perhaps the most important piece from that era and certainly one of the most important pieces ever written for the saxophone quartet. I suppose in that phase, that's when Bruce also had his contact with Berio. Also from the time with Bruce and John I would say the Xenakis and the Berio, those are two unquestionable masterpieces for saxophone quartet, in addition to all the other pieces that were written for them. And also the concept of doing more works with orchestra came to life then. Don't forget, in Raschèr's phase they also played the von Koch with orchestra sometimes. He wrote a small concerto called "Symphonia"

AZ Is that the one with band?

HW It's with band, but I think there is also a version with orchestra.

AZ It's the same piece?

HW Yes, it's the same piece. Definitely a piece for saxophone quartet and winds, and I think a version exists with orchestra. Even before Keuris the Quartet played a couple of pieces with orchestra, but that was, of course, the first big, significant piece. And I think that also, my entire time in the Quartet in the 90s, we played recitals, and we played with Kroumata, which I loved, but our work really was with symphony orchestras, that's what we did a lot. Those ten years I played in the Quartet, we also initiated so many... great composers. Gubaidulina is perhaps the greatest, with her piece for saxophone quartet and percussion, which I think is also a masterpiece. I am very happy that we also initiated Glass, both pieces, the quartet and the concerto. Wuorinen, also a quartet and a concerto are excellent pieces. That was the first serious composer where I was really involved. I had heard his music when I lived in the States, and had written to his manager. I initiated the contact. Of course, when it got into the logistics, Bruce took over the coordination, just because he had a lot more experience. Fortunately, Dennis Russell Davies was involved in commissioning the Concerto. The city of Mönchen-Gladbach commissioned the quartet version. And so, if I list of the composers that come to my mind during my phase in the Quartet as I've said Glass, Wuorinen. Another piece that is very, very dear to me is the Concerto by Kaipainen. I love that piece. And I even remember as a teenager I kind of just imagined "if I were to ever play a Concerto, what would I want?". I think that piece came very close to what I envisioned. There's a lot of drama, huge ranges, expansive. Sort of like a Frank Martin [Ballade] for quartet. A big expansive piece. Actually, I love all of those – in addition to the Kaipainen – pieces we recorded on that CD. I am very fond of the Hvoslef piece also, fantastic concerto.

AZ Which one is that?

HW It's on that Concerto record. We made a CD with Kaipainen, Nilsson and Hvoslef. I think those are all very important additions to the quartet repertoire. Those are the ones that come to my mind initially. Of course, we worked with so many composers. Also, when I first stepped in, there's a piece that you guys don't play that much, but it's a very good piece: the Donatoni, "Rasch".

AZ We've talked about that recently.

HW That's a standard repertoire piece. We premiered that rather early in my time in the Quartet, at the "Steirischer Herbst". And, you know, one of my first gigs with the Quartet was actually funnily enough in Zürich in the radio studio, and I bicycle pass that studio almost every day. We recorded Günter Bialas' "Bagatelles" and the Xenakis quartet. We did the Xenakis in the morning and we did the Bialas in the afternoon. That was back in the good old days, when you could go to the radio, and record something for the archives. That is such a fond memory. I think when I joined the Quartet we had a small recital in Weil-am-Rhein, and my next gig was recording Bialas and Xenakis. Bialas also is a piece

I love very much, beautiful piece. It's such a coincidence that years later I would move to Zürich and live close to the radio, so I often think about that.

And then, after I stepped down, there were a few years with some transitions. Elliot came in, and then Carina was still there for one year, and then she stepped down. Then Tine came in. I think gradually... that's obviously the phase when perhaps the work with symphony orchestra diminished, and there was more of a crescendo in the work with choirs. There was a piece, I don't know when it was composed, but it's an old piece by Wladimir Vogel called "Wagadu", have you heard about that?

AZ I've heard about that, doesn't that include bass?

HW It includes bass, yes, it's for five saxophones. The Raschèr Quartet played it in the 70s in Zürich, with a local bass player.

AZ The guy that took a saw to his instrument?

HW Exactly! So that was probably their first piece with choir that they played, and then of course the Berio piece, we played often. And gradually... I don't think when I was in the Quartet we played any other pieces with choir. Maybe a Bach transcription or something, but I don't recall any new repertoire for... Ah! We did play a piece by Keuris "Brooklyn Bridge". We did that in New York, with a choir director-friend of Bruce's. We played that in a big venue, one of the auditoriums of Lincoln Centre in New York, nice concert. And so I think what continued in the years after I left was just the work with Grade-A-composers. I mean, you can always make a list of all the places and the venues the Quartet has played, Carnegie Hall, Berlin Philharmonie, and that's all great, but I mean THE contribution and THE accomplishment of the Quartet is all the work with the great composers. Gubaidulina, Philip Glass, Kagel. It's just a list of many of the greatest living composers. And that is THE contribution the Quartet has made. Inspiring composers to write for the saxophone quartet. And also the logistics involved, finding an orchestra or a choir that wants to do it, finding funds so that the composer can earn money to write the piece.

AZ How were you asked for the Quartet? How did that come about?

HW You see, I had taken private lessons from Sigurd Raschèr. The summer after my junior year in college I had a very intense summer with Sigurd Raschèr. I guess that would have been 1988. And then in '89 I graduated from university. And right after I graduated Bruce called and said 'John Kelly and the Raschèr Quartet are parting ways' – that was the term he used – 'and we would be interested in auditioning you for the Quartet. Would you send us a tape?' I had just graduated from college, and I couldn't imagine that they wanted to do this. So anyway, I got this invitation from Bruce, and I went on vacation, I visited an old friend of mine out in Seattle. A week later my mom called and said Bruce

Weinberger called and he said they really want you to send them a tape, so then I did. I had already planned to study that fall in Manhattan, fall of '89.

AZ With Paul Cohen?

HW Yes. So I flew over to Germany and auditioned. And Bruce, Carina and Linda said basically 'if you want the job you have it'. So I accepted. I still went back to New York and had a semester of training there with Paul and then I moved over permanently in March of 1990.

AZ How was that, your first time in the Quartet?

HW It was very difficult. Like I said, I had to learn repertoire like Bialas and Xenakis. I played a silver Buescher True-Tone. I had a very sweet, small sound. You know, I was a boy from Mississippi, I had a very thick Mississippi accent. I had a very sweet, kind of small, chamber music tone quality which didn't fit in with Xenakis or Bialas at all. Particularly Bruce and Carina had a kind of voluptuous, full sound. And then I had this very small sound that didn't really match, and so it took a long time – it took me a good year or two – to find where I could fit in sound-wise. Oh yes, and that's the other one: the three pieces I had to play off the bat were Bialas, Xenakis and the Keuris Concerto! You know, and before that, the most difficult piece I had played was the Jacques Ibert Concertino. I was a little bit in over my head to be honest. I could have used more time to work my way into the Quartet. I was so young, so inexperienced.

AZ How old were you?

HW I had just turned 23 when I joined. I had a lot of experience playing Händel Sonatas, Jacques Ibert, Karel Husa's "Elegie & Rondeau", but I had very little chamber music experience and I had very little experience with music rhythmically so complex, like Xenakis, or Keuris, or Bialas, which are all rhythmically much more demanding pieces. And so, it took me a while to work my way into the Quartet. And then, about the time Ken came along, after about two years, I was starting to really feel integrated into the sound. When Ken came in we also, were able to do it in a more relaxed fashion. If I recall, I think he had quite a bit of rehearsals with us before he started playing his first season.

AZ Looking further into those years, what would you consider high-points?

HW I think I've mentioned most of them. Certainly premiering Gubaidulina. Playing Philip Glass in the Berlin Philharmonie was also a huge high-point. Also, premiering the Glass, the recital version in Schleswig-Holstein, in one of these giant old barns. That was a huge success, the quartet piece. It was such an exciting time. Wuorinen was one of those pieces that was not an immediate "wow". But as we got to understand the quartet version - we gave a few really exciting performances, I have very fond

memories of that. But it's one of those pieces you have to play a few times before it really starts to make sense. Playing the Kaipainen several times in Scandinavia, very, very fond memories of that. Recording the Kaipainen, that's another one of the high-points. Several recitals in Ken's early years – we gave a recital once in Ochsenhausen, where Mr. Raschèr was in the audience. That was also a fantastic recital where we played the Keuris Quartet, Glaser Trio, some Bach. I recall that it was just a real good performance.

AZ How about high-points not related with working with composers? Personal experiences, travels...

HW Well, like I said, Ochsenhausen was a very good recital and Sigurd Raschèr was in the audience, that was a real high-point. Meeting with Gubaidulina, working with her before she wrote the piece for me also was such a great experience. Also, I went over to New York one summer when we were on vacation, spent a day with Charles Wuorinen and his manager. That was a real high-point just to spend time together with them. Spending time with Luciano Berio, I'll never forget that. And there was a phase after Ken stepped in, 93-96, where the Quartet just played at such a high level. We rehearsed four hours a day. We rehearsed from 8-10 and usually from 15-17 in the afternoon, and in between Bruce would have his office hours. And we just played at such a high level. It was just a really exciting time. A lot of rehearsing, spending a lot of hours even on repertoire that we had performed before. I mean really tightening up Wuorinen, or tightening up the Keuris. We also had phases where we would play the same recital program very often. We would do three Kontrapunkti, Carina and I would play Hindemith, we would play this trio by Denhoff called "Pnoxioud", and after the intermission we would do the Glass. And was just the recital we played very often, all over the place. I remember we played a similar program once in Dortmund in a publishing house, which was also a very exciting recital. This was a high point also.

AZ How would you explain to someone who's maybe not even a musician, the identity of the Raschèr Quartet?

HW I would say the Quartet's identity is very intertwined with the composers – I'm trying to think of how I explain this to somebody who doesn't know a lot about music. First of all, the saxophone is still more of an outsider in the classical music scene. Not completely, but still, compared with most musical instruments. What the Raschèr Quartet did was that it helped bring the Quartet as an entity – the saxophone quartet as a musical formation – give it more of a place in the classical music world, by working with very good composers, by playing at a level which allowed them to play at some of the best musical venues in the world. So I would say, played in places that are a real reference. Worked with composers which were real references. Also, the ensemble is characterized by tenacity. You know, when somebody could no longer play, instead of folding up, they found a new, usually a young person,

brought more vitality into the group. And the Quartet also has a tradition of playing with a tone quality that is not immediately associated with the saxophone today, because it's more like the sound that Adolphe Sax' instruments had. So, often, for knowledgeable music-lovers the sound of the Quartet is a big surprise, because it's not what they expect to hear from a saxophone quartet. I think that is the way I would describe the identity. The venues it plays in, the composers it works with, the unique sound that it has, its tenacity. Those are characteristics of the Quartet in any case.

AZ Talking about that sound, how would you say that that evolved over the years?

HW You see, Sigurd Raschèr, when he started playing saxophone, that was just the way a saxophone sounded. It had kind of a warm sound, also very suitable for chamber music. But about the time he began playing in the 30s, saxophones were rebuilt also to be more suitable for big-bands, so that they could get a bigger sound, and a louder sound. One has to say, at the same time, you know, Charlie Parker got a different tone quality, but I think Charlie Parker had a beautiful sound. I wouldn't describe it as a vulgar, unfocused tone quality at all. I presume he also played on a more historical instrument.

AZ Anything he could get his hands on.

KC Yes, anything that happened to be around. But during that phase, the changes in the sound of the instrument to make it more suitable for big-band, and I think even bigger changes later when it became more suitable for rock. You know, it just had more, perhaps, of a thinner sound, a more cutting sound. And Mr. Raschèr, he played in a style that was perhaps more characteristic for the instrument in that time, in the 20s and 30s. And his pupils generally ignored the developments of more modern instruments and sought out instruments like the one he played. And so, kind of this tradition of historical saxophone playing evolved starting in the 60s and 70s. People didn't buy modern saxophones, they played these older horns. And I mean, to describe the sound is difficult. Perhaps you would say it's warmer, it's less cutting.

AZ I mean specifically more the sound of the Quartet.

HW Ah, the sound of the Raschèr Quartet, how would you describe that? Also, similar. I think the sound of the four players is perhaps more round than in a lot of contemporary saxophone quartet ensembles. Voluminous, for sure, but not necessarily as thin as what you get from a lot of modern saxes. But to describe the Quartet sound is difficult, because when the Quartet plays Johann Sebastian Bach, it sounds very different from when it plays Xenakis! It's a different sound quality, and also a different dynamic range. But I would say in the general sense the Quartet has a very warm sound. That would be the first word I'd use to describe it: warm. And perhaps also surprising, unexpected: not what one would expect to hear from four saxophones.

AZ Right, and how did it evolve, if you compare the Quartet now, for instance, with the Quartet in the 90s?

HW I think the changes there are minimal. I think in general, the sound of the Quartet is very similar. Carina perhaps used more vibrato then Christine does or perhaps my sound might be a little darker then Elliot's, I don't know. I think those are more details. The general "Raschèr-sound" is still very similar. I think Ken, for example, his sound might be a little more robust, then Linda's. Linda had a very, very delicate baritone sound. Ken also can play very delicately, but his sound might be a little bit more robust in character. But I would say the changes that have taken place... I would say the biggest change which took place was between Sigurd Raschèr and John Kelly. I think because it also was a real change in repertoire. I think in the time of Mr. Raschèr, the Quartet still had a very small... I mean, it could play loudly!... but I think all of them played with much more delicate sounds, and as John came in, with repertoire like Maros, Xenakis and Keuris, the sound of the Quartet just really opened up! And the dynamic range widened hugely. I mean, the kind of dynamics that a piece like Keuris or Xenakis demand, are very different from Hlobil, Lukáš and von Koch. And I think, in the history of the Raschèr Quartet, by far the biggest change in sound came, in the transition from Raschèr to John. And of course, John and I also have very different sounds. I think John's – I find talking about tone quality very subjective – sound is probably more dark than mine. And I mean, Elliot and I also don't sound identical, but whether it's darker or lighter, or just individual shadings. I would say our similarities are more obvious.

AZ To get to your work with Sigurd Raschèr, how would you describe having lessons with him in a general sense?

HW Sigurd Raschèr was a very expansive thinker. He was less somebody that would say "try this and do that! And then it'll..." He was not somebody with quick solutions. When he taught, he would often talk for half an hour. Often taking a theme like vibrato, and just address it from so many different viewpoints, really comprehensive. He would take a theme and really just look at it from every possible perspective. Which also is so healthy, because everything seemed to somehow be integrated into a larger picture. And so that would be how I would characterize his teaching. If you take an example like vibrato, he would talk about the mechanics of the vibrato. He would talk about, you could have the possibility of having a pitch and then the undulations could go slightly beneath the pitch and go back up, or you could have a pitch and the undulations would go up... Talking about the colors that you could try to achieve with the vibrato, or the characteristics that you would want to achieve with vibrato. How it might be different in a piece by Frank Martin then in a piece by Jacques Ibert. This is just an example. He would place everything in a larger context. And, his teaching also I found whenever

I took lessons from him, I always just played the saxophone better afterwards. He was also a fantastic teacher on an instrumental level. You know, aside from being a great artist who helped me really to grasp music in a larger picture, he was just an unbelievable instrumentalist. We often forget that, because his instrumental skills were so in service to the repertoire. He was just a damn good saxophone teacher!

AZ Can you describe that in more detail?

HW Certainly. With me for example, he was relentless about the evenness of tone quality. Just relentless. If I would play, and a tone would stick out: "No, no, that is not smooth!" He helped me really just to develop a smoothness throughout the registers. And he never let up on that. He was also rhythmically relentless. He was unbelievably strict about rhythm, just unbelievably strict. For instance, if I were playing the Martin in his living room, he expected me really to sustain the tempo, so when the eights-notes started up after that long sustained D, the proportion had to be just right. If it wasn't he would stop and say "No, I'm going to have to put you back, and you'll have to do it again." So he was very strict about fundamentals. Also intonation, he always addressed melodic intonation, because usually my lessons were alone, without piano. He was very strict about all the fundamentals.

AZ Did he ever talk to you about the history of the saxophone? Or did he talk about that at courses?

HW Exactly, I was going to say. The history of the saxophone, he always addressed in some detail, at workshops.

AZ What do you remember from the top of your head?

HW The way he would often speak of the 'birth certificate of the saxophone'.

AZ Berlioz?

HW Yes. He often had that little yellow book...

AZ Kochnitzky?

HW Yes, exactly. He often had that at his workshops. He would almost always read the text of Berlioz describing the characteristic of the saxophone.

AZ Did he go into detail about the instruments? The old Adolphe Sax instrument that he had?

HW He never brought that to the workshops I attended. But you know, he would always fly down to Mississippi for these workshops, and he didn't even play saxophone when I met him, he had already stopped playing. The first time I visited a workshop was 1982. And I think in '82 he had already stopped playing. I think he might have played Glazounov once after the Quartet, but that was it. It was in the

early 80s in any case, when he stopped playing. Although, he and I did play the Cowell “Hymn and Fuguing Tone” in 1989.

AZ Is that where that photo is taken?

HW Yes! So at these workshops he generally would read this text by Berlioz. He often spoke about Kastner, and about Kastner’s trust in Sax. He used as an example that Kastner wrote the sextet for saxophones before the instruments had even been built. So he, also here – talking about placing things in a larger picture – I think he also tried to place Adolphe Sax’ life and Adolphe Sax’ work in a larger context. He would address the contemporaries like Kastner, who worked with him. Those would be very characteristic methods of Raschèr’s dealing with the history of the instrument. Also, he would speak about the earliest repertoire. I remember him saying once that every saxophonist should know the Bizet solos by heart, they are very important to us historically also.

AZ And did he ever talk about the parabolic cone?

HW Never.

AZ He didn’t?

HW No. I think that was more something John addressed in more detail. I mean, he may have mentioned it – isn’t it written in one of these historical documents?

AZ It’s mentioned in the first patent for instance.

HW But he, Mr. Raschèr himself, never spoke about that. Not that I recall.

AZ And how about mouthpieces?

HW He had a very funny thing he would do at workshops sometimes. He explained that the modern saxophone mouthpiece is more of a clarinet mouthpiece. And he had, to give you an example, an old Buescher mouthpiece readjusted so he could put it on a clarinet. And he would play that just to show you that a saxophone mouthpiece doesn’t work on a clarinet, because the saxophone is an instrument with octaves, and the clarinet needs a very different mouthpiece because it doesn’t have the octave. So that is what he spoke about in regards to the acoustics. He would often refer to the modern mouthpiece as a “Pea-shooter”.

Something else very interesting to talk about, about the schools of saxophone playing, in Berlin - I will never forget that – Raschèr gave a workshop at the “Akademie der Künste” in the 90s, after I joined the Quartet.

AZ I think there is a picture of that in “Do you listen?”.

HW Yes. Someone there said: “Mr. Raschèr, would you talk about the differences in the way you and Marcel Mule approached the instrument and dealt with music? And Mr. Raschèr said he had the feeling that his students and Marcel Mule’s students emphasized the differences much more than the two of them did. That was his response.

AZ There is probably a lot of truth in that.

So the parabolic cone is more something that John introduced?

HW I think he might have placed more emphasis on it, for sure. Although, Wyman was very interested in acoustics back in the 60s and 70s.

AZ He wrote a dissertation on mouthpieces, right?

HW Mouthpieces, yes. But, there may be secondary information about the dimensions of the instrument.

AZ Not so much, no. But he had some interesting points about the mouthpieces.

HW What I do recall Mr. Raschèr saying; I remember once there was a passage that went from a “c” to a “d” with octave key, and he said since you play a Buescher, a connection like that is much easier than on a Selmer. Because, you know, the Selmers tend to be so sharp. But there he was really speaking about instruments, and not about anything else. And, I mean, I think this whole parabolic thing is more of a myth. I mean, my saxophone is a conical instrument. I do think where there might be more of a conical touch are in some of the various necks that Buescher designed. I think the necks might have more of a parabolic touch to them because there were different necks, you know. I have a pupil in Zürich, he has a “number 2” neck for his True-Tone, and it’s beautiful. Buescher designed different necks. There, there will be some ellipses, in any case. Whether it’s parabolic... there, they’re not perfectly round at all times, I have the feeling. But, I mean, there are so many myths floating around, like this myth: I do know the Buescher factory had an Adolphe Sax saxophone, because it’s in the Raschèr collection. But to say the Buescher alto is built according to the specifications of the Adolphe Sax saxophone is a huge... it’s wishful thinking!

AZ What do you base that assessment on?

HW Looking at them, at the proportions. The proportions are not the same. They may have taken an Adolphe Sax instrument and taken some ideas from it, and used them in their instruments. But my Buescher looks more like a Selmer than it does like an Adolphe Sax saxophone. Like a Selmer from that era, for sure. I think personally what distinguishes the sound more than anything, first of all, I think it’s a conceptual thing. And then the second thing I think is that it’s the mouthpiece. I think by far, the

largest element. If I have a good Buescher mouthpiece... if I have a few weeks on a Yamaha or Selmer, and then, it won't sound like my Buescher but I will get a working sound. What I do think is very interesting is that a lot of the pupils of Raschèr have very similar sounds, but I do think Raschèr's tone quality was very unique. I don't think it's like any of his pupils'.

AZ I have that same impression. I find that slightly enigmatic, why that is.

HW I just think there's hardly been an artist of his caliber who played saxophone. And I think one characteristic of any artist is that there is something inimitable, something you really can't copy. And there is just something so distinct in the way he played the instrument. I've never heard anybody who sounded like him.

AZ The point about mouthpieces is very true, because that defines a lot.

HW The mouthpiece is 90 %. Of course, periodically, students of Raschèr... you've seen people who have had a slightly more modern Aristocrat, with a True-Tone neck, people have tried out all kinds of things. But I think the mouthpiece is certainly the most defining. And, I think, even with a good Raschèr mouthpiece, there is a difference between a good Buescher mouthpiece and a Raschèr mouthpiece. To me, they are not the same.

AZ I think so too. What do you play on?

HW Well, I always played a Buescher. And then, when I came to play a few years ago, at your place, I was fighting more and more with the mouthpiece. I had somebody try to reface it... it just wasn't working. And I still don't really know why.

AZ Maybe it got warped over the years?

HW I don't think it was that warped. But anyway, I switched to a Raschèr, and I was happy with it, and after about a year, I thought, I can work with this Raschèr mouthpiece, it's not the same, but I can live with it. So then, I thought I don't have anything to lose, so I sent my Buescher to Wyman, and he refaced it. And now I'm back on my old mouthpiece, and I'm very happy with it. I played the same Buescher mouthpiece from '95 to 2015, with very few occasional problems, but generally not. And then starting a couple of years ago, like I said, there was no more response, the low register was buzzy. I think it's also, I just have more of an overbite then I used to. Which would mean I'd probably have to take in a little more mouthpiece then I used to. Anyway, he refaced it, and I'm very happy with it. I think I'm going to send him everything I have, because he is very good.

AZ To conclude this interview, are there things that you would like to mention, that you feel we haven't covered at this point?

HW No, as I said, I think the most important things I mentioned actually rather early that I think that, really, when historians would write about the Raschèr Quartet they will say the quartet that really animated the most important composers to write the most important repertoire, was the Raschèr Quartet. If you look at these names, like Xenakis, Berio and Gubaidulina, that's even a caliber of composers that Sigurd Raschèr didn't work with! You know, he wasn't working with Stravinsky, Prokofiev and Copland. I mean, the most famous composer to write for him was Glazounov.

AZ Berg?

HW Yes, of course, but Berg didn't write a solo piece for him. And I think that that is really the most important contribution that the Quartet has made. And, if I had a wish for the Raschèr Quartet, it would be that it would have – I think it is starting to have this now with you – more of a home in an academic environment. Because all the great string quartets have residencies, where they really do serious work. You know, the Berg Quartet was in Cologne for many years, here in Basel you had, for a long time, the LaSalle Quartet – that was a very famous string quartet. I think they also taught in Cincinnati... And I would wish that the Raschèr Quartet would have more of an impact there. Because ironically there is no quartet that has had such a long, continuous, successful tradition in the music industry, and relatively little representation in the academic world. That would be my wish for the ensemble. Like I said, I think that's starting now. I think I've said the most important things.

Interview with Elliot Riley, through e-mail, January 10th, 2019

AZ Looking at the quartet's history, would you say there are phases throughout the years?

ER Definitely, but such phases can only be labeled and analyzed after they have occurred. For example, I view the first decade of the group's existence having very much to do with the RSQ discovering a homogenous sound though playing many beautiful transcriptions and the music of Bach (which continues to accompany the RSQ on its journey.) The next decade, starting when John-Edward Kelly joined the ensemble, was an incredible time of avant-garde chamber music making, where composers such as Miklós Maros and Nicola Lefanu wrote from the heart of their fantasy, without worrying about if the output is actually playable. The result was an astonishing amount of quality repertoire that pushed the very boundaries of what we had previously thought possible on the instrument. Those were the 80s, and it culminated with the premiere of the Tristan Keuris concerto, with symphony orchestra. It should also be noted that the RSQ resided originally in the United States, and during the 80s had moved to Germany.

The 90s saw many more such concerti with Orchestra, and after that there was a large phase featuring works for saxophone quartet with choir. These examples are of course a great reduction/generalization, and yet could be looked upon as broad and general phases.

AZ Was there / is there a mission statement in your opinion? If so, what is it?

ER Our mission is to ever creatively and freshly inspire the world's leading composers to contribute heartfelt works to the repertoire, and then to inspire and convince the audiences worldwide of these works, and of the saxophone's place in musical history, thereby paving a road for future saxophonists of this Earth.

AZ What do you know about SMR saying about the parabolic cone/ Adolphe Sax instruments / the Buescher sound and design?

ER I am only aware of a very vague and nondescript idea that the Buescher Saxophone was designed with the acoustical specifications of Sax saxophones in mind. I have always been very fond of the story where SMR performed a concert, and Sax's daughter was present in the audience. The letter from her to Sigurd Raschèr, which she sent him thereafter, has for my mind always served as a stamp of approval in our small but very strong tradition, and the exact science behind it all, albeit very

important, has been for me less interesting than that elderly daughter of Mr. Sax being harkened back to the sounds she heard from her father in his workshop all those years ago.

AZ How would you identify the Raschèr tradition?

ER We hold the ideals of the great masters (composers, but also the champions of the great instruments that are older than the saxophone, such as violin, cello, and human voice for that matter) in our minds eye: the great traditions laid down by hundreds of years of great string playing and singing, for example, serve as our guide to producing colors, a flexibility of sound, a varied vibrato, etc. The master composers who write for us often become our friends, who are composing with a genuine purpose and vision in mind, and we convince them to compose for us with the help of perhaps the greatest of all master composers: J. S. Bach, and most specifically the fugues. Coincidentally, we play on Buescher saxophones, as they most closely enable our very specific vision of sound. This statement is flexible, however, and does not define us, as some saxophonists of our tradition actually play on modern setups. Our tradition is more about a basic way of approaching the music, with a palette of vowels and consonants in the sound, and with the composer's intention prevailing over any spontaneous "whim" of the player.

AZ how did the sound of the RSQ change over the years?

ER I believe very much that one interesting thing about the Raschèr Saxophone Quartet's sound is that it in fact did not change that much over the years. This is not at all to say that the different members of the group who have contributed their beautiful ideas and expressions over the years all sound the same. I harken back to one time when we were warming up before working with a particular symphony orchestra. There was an orchestra manager who had not seen the Raschèr Saxophone Quartet since literally decades. Upon greeting us he exclaimed that he had never heard this exact piece before, but recognized the core sound of the group immediately, as if he had just heard it yesterday! Of course there is room for individual expression, and by the very definition of art it would do my predecessors and myself, as an example, a great disservice to say that we sound exactly the same, or that we play or should approach music in the exact same way. I would personally say, however, that the core idea of what we are sonically has remained true and absolute over the years, and is instantly recognizable to any listener.

AZ Are there stories about your time in the RSQ that you'd like to share?

ER There are indeed many stories, each representative of a moment where I thought, “I wish I could share this with everyone!”

One such story took place many years back, in Luosto Finland, located way up near Arctic Circle in Lapland. It was a very special trip, and I remember that the composer Kalevi Aho was also there, getting to know us, before he had decided to write a composition for the RSQ. We were outdoors, and getting ready to warm up, when the festival director invited us to step into a tent for some coffee. It was indeed very inviting in that tent, with furs to sit on, and everyone received a special wooden cup, which traditionally hangs on a cord around the neck, waiting for when there’s an opportunity to drink something warm. Christine, Ken, Kalevi Aho, the Festival director, and myself sipped on our coffees in the sanctity of the warm tent, and Bruce, always very disciplined and in form, could be heard in the background, beautifully warming up his tenor saxophone for the pending rehearsal. One coffee, cooked directly over the fire in the tent, slowly became two coffees, and soon sausages were being fried as well. Gradually, the tenor saxophone sounds began to fade, and I remember seeing a very puzzled silhouette of Bruce standing in the distance, wondering why we haven’t sat down to rehearse with him yet. Then, as he approached the very inviting tent, he took a step inside, sat down, and we were all hanging out, laughing and telling stories. It’s funny to think that this event has now become a story in and of itself, but some of these impromptu experiences stay in the mind more than other things that were planned months in advance, and I believe that tent played its own role in a beautiful piece, a milestone, being written.

Interview with Claude Delangle, October 14th 2020, Tilburg, Netherlands

AZ So, my first question is: how would you describe the Raschèr tradition? If a student, or somebody that doesn't even know the instrument would ask you, how would you describe that tradition?

CD First, I would describe Sigurd Raschèr not as a school, but as a saxophone player, who commissioned the pieces I play. At first, I saw a name on the scores of Ibert and Glazounov, in case of the more standard pieces of the repertoire. And later, I discovered... At first, I was very thankful for people like Elisa Hall, Raschèr, and Mule, asking Schmitt, etc. Probably, that has been part of my huge motivation to commission pieces. Because I discovered the saxophone, without knowing anything about it. I wanted to play a wind instrument, but didn't know which one. I chose the saxophone, because for me, it was the best instrument! The look: it looked so nice. And the connection between how it looks and how it sounds, it was so connected, that I decided to play this instrument without any knowledge. I was nine years old, no knowledge about jazz, about classic, about contemporary, about whatever. My parents were music-lovers. We went to the opera, and had music culture, but the saxophone's relationship with the musical world? I had no idea. Then, when I was a teenager, later on, I began working first on Glazounov, much later on Martin. I saw that name I didn't know. My professor didn't talk about Sigurd Raschèr, he said, "yes, he commissioned the piece". Whether he gave money to the composers or not, I didn't know the history at that time. And that's it. Later on I discovered more about him, especially through the book I bought when I was eighteen years old: *altissimo on saxophone*.

AZ "Top-Tones"?

CD Yes, "Top-Tones". When I bought this, I found that it was another way of practicing the saxophone, another concept. Perhaps, I didn't know if it was another concept, but at least, I didn't practice these things when I was a child. Therefore, I decided to work on it myself... I think I was one of the very first who enjoyed practicing the *altissimo*. Because I knew that the French tradition played g, g-sharp, a, but they were not beautiful notes. Even if I was not that able to play it at first, after a few years of work, I became quite able to play, for my level, the *altissimo*. And I do remember when Deffayet said: *"I hate altissimo, but the way you play is not that bad."* For me it was not something else, but just part of the technique. Multiphonics, the same. Glissandos, 'slap-tongue', advanced technique. For me it was, of course, advanced technique because the standard repertoire didn't use much. But, I never saw, of course, even more so now, a gap, or a fight with new ways of playing, and a new sound. I was involved quite early in improvisation groups. I had many friends who were painters, and we went to exhibits. For my friends' exhibits we played music, free improvisation. I was very impressed by Anthony Braxton. I didn't like the music at all, but I enjoyed the saxophone tools.

AZ Very colorful! Low saxophones...

CD Low saxophones, everything! And it was so strange. For me it was not a big deal, and at first my professor said –Deffayet, but especially Bichon in Lyon and later on Londeix, - “You play contemporary music very well, you should do more.” And then, after a while, when they discovered I played a lot of new music, they said: “You do too much!”. What is not enough, what is too much? I don’t know, I just enjoyed playing my friends music. The Raschèr tradition I discovered much later on. The older students at first, Carina Raschèr – I never met her – but for example the people living in the northern parts of the States, the very first students of Raschèr, like Patrick Meighan, do you know if he was a student of Raschèr himself?

AZ Yes, he had lessons with Sigurd Raschèr.

CD We met because he was doing research. He spent time in Zagreb, and I was travelling a lot to Croatia, former Yugoslavia. We met, and we played together! He played a Buescher, and through him, I discovered that there is a Raschèr-school. This was in the early 80s. And I discovered that the people of the Raschèr-school were playing the same instrument, original, with the same mouthpieces, original, with a different sound. With a very consistent opinion about the sound, which was different from mine. Not only different from my sound, but different from the way I imagined the acoustics. For example, for me, playing the saxophone was - beginning on a Selmer, Mark VI - a kind of perpetual evolution. And at that time, in the early 80s I was not appointed as a player for Selmer. I joined in ’86, ’87 or something. For me, it was another direction; it was going towards the history, trying to stick, in the most possible way, to what was the original instrument, and to keep this. And in this aspect, for me, it appears as a very conservative school. Which is, in a way, positive, because we get to understand what the original saxophone could be, and negative, because there is no evolution, no development. Afterwards I had a little contact with other people teaching in the north of the USA; Diane Hunger, another player, what was his name, we met and played sometimes together in conventions. And I heard a quartet based in upstate New York, in Fredonia. And that’s it. For me, it’s very interesting.

I chose music for the exchange, for what we do now, talking, having different opinions! Thinking differently - this is the richness of music, and this is the weakness of classical playing. It’s not only an issue for the saxophone, it happens with any instrument. You know, people, at the beginning, when violin players were moving to a new Baroque style - playing on original instruments, or making copies of them, playing differently, finding bows, you know, different bows - it was such a fight! But nowadays it’s ok, because you have people playing both. You know, it has been an addition to the musical world. And I feel that the folk tradition of music like, of course, jazz, is part of it. They are a little bit more

based on opening minds: 'we play different, we play together'. And exactly this good experience, I had with Patrick Meighan. A very nice experience, such a nice guy.

AZ He still is.

CD We didn't meet now for many years, unfortunately. Did he retire?

AZ He's retired now. I saw him in February, when we were doing a tour in the United States. He looks the same as twenty years ago!

CD He looks young forever!

AZ Yes!

CD And this is, for me, as I've said yesterday to the students: for me loving music, or loving the saxophone is not enough. I love playing saxophone, I love playing music, but for me it's not enough! That is not enough motivation for life. For me, motivation for life happens through music, through the saxophone you get contact, enrichment, and sharing. Discovering new ways, new thinking, new music, sometimes quite strange music, even things, repertoire, I absolutely dislike. Sometimes, at first, it's a shock. Of course, it's easy to say that: I am sixty-three now, and it's easier. Because when we grow over fifty, and sixty, we don't have that much desire to be the best or whatever. I just play the way I can play, I play the repertoire I can play, I do the projects I assume I can do. And what I can do, I do, and what I can't do, I can't do. If people don't like what I do, it really does not change my life, you know. I feel that, when getting older, the ego is getting a bit down, which is pretty nice. I am sorry, I answered your very first question a bit too long.

AZ That's quite alright! I very much believe in the same view, where you look at something that's different, and think: "that's interesting". And then, after that, a dialogue can take place. Parties can still have a different opinion, which is fine. The dialogue that is inserted, in all aspects, that is what is important. And you don't necessarily have to convince each other.

CD But trying to convince each other, I would say, why not? Convince, in order to share, to propose to the other person to discover what I like in it. We cannot say, I play this way, you don't like it, it's ok. When we are involved in something, we like to share this thing. Of course, while giving each other the freedom to keep their opinions.

AZ That is what I mean.

And, the same question basically for the French tradition? If you would describe that? I believe you talked about that yesterday a bit.

CD I would say, there are two answers. Musically speaking, or 'saxophonistically' speaking, I would say; nowadays it is pretty hard to know if there is a French tradition, or what the French tradition is. I have to make an effort. Sometimes, so many people use the same culture, and it's not typically French. Because nowadays, we share so much, there are so many influences between people all around the world, through recordings. And I would find also that now, even through different cultures, the working is sometimes different, there are some differences. But I would say, that is great, because with the saxophone, exactly like with violin and piano... You know, if you want to use this spoon in the other direction, it doesn't work that way. The spoon is done to use in a certain direction. Of course this is not art, but there is an art of eating, in a way. The saxophone, as any instrument, has some rules by itself, for instance in terms of sound. I would say that forty years ago – you are a little younger than me – there were people playing the saxophone, totally 'out of the instrument'. I don't speak about improvisers, doing crazy things, but in the classical field. People thinking that they had a tradition, or a taste. But it was not a matter of taste: can you play Ibert or not? Can you play Glazounov in tune or not? It's not a problem of aesthetic. There is great confusion between aesthetics and playing in tune. Playing rhythmically with other people, being able to play chamber music, very basic things about relationships in music. And nowadays, I would say, there are so many, not only good, saxophone players, but people having good skills in music, good knowledge about harmony, and even lots of saxophone players are composers themselves. I think now, the question is, is why we share finally the same. I can appreciate American players, with a different style. I can like it, even if I don't play that way. In a way, there is a French culture through the language. Berio said himself, each language group developed its own instruments, in playing, and sound. He said, for example, the Germans played brass much better, Italians play the flute and the violin, French players have more taste in oboe, clarinet, saxophone, because we have a nasal language. All those nasal instruments are easy for us. And also, what is connected to sound through a language, is where we put the tongue. Spanish people put the tongue in a very different way, they use more tongue. We play with a little bit closer sound. Americans play with a bit larger sound; the English language has an open throat. Russian culture is different, Japanese culture is very different. Japanese culture has beautiful sound, but all the same – because the language is very easy, very much always the same color, no accent, not many dynamic differences etcetera. I feel that our own mother language influences our perception of sound a lot. Therefore, we will produce, more or less, the same thing with an instrument. But I don't really know. I did a recital two years ago, trying to show the 19th century, when Adolphe Sax was working with Singelée and all those composers, and also in the same period of time you had Saint-Saens Sonate, and all the other works for woodwinds. Compare Schumann to Poulenc: how do German composers consider the woodwind; how do French composers consider the woodwind. For me, French music for woodwinds - oboe, clarinet, bassoon – use a much lower range than for orchestra, for voice. In a way, woodwinds,

in the French imagination, are just for fun. Composers write very virtuosic things, beautiful sounds, expression, and quick! Germans are different. They don't consider the instrument that much, they consider the deepness of the sound more. You notice this when you play "Phantasiestücke" or "Romance". Schumann was keen on woodwind. But looking at this great piece of music, I'm sorry to say that in French music we don't have those great pieces for woodwinds. Great, but it's about showing off, demonstration. And I would say that French culture is a little bit based on this, on demonstration. Showing virtuosity. We see this in France, in the conservatory in Paris. I fight against this concept. I ask my students to work on repertoire of a different kind, for example the Larsson "Concerto" or the Dahl "Concerto". Students didn't like playing these pieces that much at first, because it doesn't work on the same level. We never practiced the Frank Martin "Ballade" when I was a student. Never, ever. Because "it was not worth it, it had too much altissimo, there's nothing to do musically, there isn't a beautiful phrase, or a beautiful theme". But it's one of the very best pieces! I prefer Frank Martin over Ibert, myself. It's a great piece, a really great piece. Such a shape. My only purpose during my life has been, not to do a maximum quantity of new pieces, but to select the composers with whom I would want to work with, and to try to identify myself. To find composers with whom I can identify my playing, and to grow with them. To grow with the composer. Grow my technique, grow my knowledge, and grow as a musician, with those compositions. You know, most of what we consider as French composition school; I just can't play that. I play that like an etude. I won't name the composer, but it's just "divertimento" music. I complain about this. It's just showing off. And what do they transcribe? They transcribe "Sheherazade", "Les airs Bohémiens" by Pablo Sarasate, Mendelssohn Concerto. Why not, everything is possible, do whatever you want, but I feel that we need to... Londeix said, very aptly: "*not playing music for saxophone, but music of the saxophone.*" And I believe in that. Finding the music that we feel with the instrument, not music that we play with the instrument. And Martin is that, Martin is really a saxophone piece. Ibert more or less, Glazounov is a good saxophone piece.

AZ I read the interview that you did with Marcel Mule about the vibrato...

CD Ah, yes!

AZ A few years ago...

CD A long time ago! 1990...

AZ If you would have to say a few words, and follow up on that article, about the current standing of vibrato and your view on this?

CD That's very important, because, I am sorry to say, I really hate the systematic vibrato. Now it's easy to listen to lot of Raschèr recordings, but when I first heard him, I was amazed that he played with so much vibrato.

AZ Mule or Raschèr?

CD Raschèr. I was already twenty-five or thirty. I don't remember what I heard first, maybe it was Debussy, or some recitals we can find on the internet. But I thought, why does Raschèr use Mule vibrato?! Because no other instrument was using that much at that time. Mule is a little different, because when we listen to singers like the ones who premiered Poulenc's music: they sang in different styles. Nowadays everyone has their own track. But at that time, Mule himself played, and Raschèr himself played, as you said two days ago some gigs to make money... I've heard about that.

AZ When they were young, yes.

CD Yes, when they were younger. Mule did a lot of shows. Introduced vibrato to classical playing, because a conductor asked him to do that, because he listened to him in...

AZ "Évolution"?

CD Yes! And he made a principle of it. Mule, Deffayet, they worked with what they had. Both were violin players, at a very high level. Mule not that much, but Deffayet was very, very good. He also had received a prize. They were kind of nostalgic of the violin. Myself, not at all. I've never been nostalgic of anything. I'm not a nostalgic person. I am still so happy to play the saxophone. If I would have to choose again, I would choose again to play the saxophone.

AZ Me too!

CD I play things that I would never play if I would be a violin or oboe player. As a violin player I won't be the greatest soloist, I would probably be in an orchestra, and playing good music. But in an orchestra. Which is good. Having a quartet too, or not. But I would not need that many composers. For me, the strong musicians, like for example Raschèr, Mule, Londeix... As saxophone players, we have no choice, we are part of the history, or we do not exist. Then, why playing the instrument? We had a lack of repertoire of course. We had. Now,—there is so much repertoire. But still, it is necessary to commission pieces, it is a part of the evolution of the instrument.

But back to vibrato, myself, I am not directly coming from the Mule school. You know, when Mule had problems with a student who was technically, or sound-wise a little bit weak, he always sent him to his baritone player, Marcel Josse, in Versailles. Marcel Josse was not a great soloist, but he played very well the baritone. He was a former cello player himself. He showed examples on cello, or on baritone,

but never on alto. And he was always comparing the cello and the baritone saxophone, which is the original gene of the saxophone. Not alto, not soprano, unfortunately. I have been trained playing baritone, and Marcel Josse was the main teacher of my teacher in Lyon. Also, my professor in Lyon did not like 'Mule-playing'. He, of course, had lots of admiration for the player, but not for the professor. He didn't teach me this systematic vibrato, he was always fighting against it. He asked me to do a straight sound, and to use a very decisive vibrato, slow, quick, according to the style. Vibrato in Glazounov, less for Ibert, etc. Trying to fit the vibrato to the piece, that is not from me, this is from this professor. He was not a great player, but had a wonderful sound. Not much technique, but good skills in regards to a basic sound. And he taught me something interesting: having good vibrato-skills helps to have a beautiful straight sound. People who do not know vibrato do not have such a nice straight sound. Now many clarinet players use a little bit of vibrato, not that much. But those who know that, have a much better sound, a better projection. For me, the purpose of vibrato is not using the vibrato. It's providing a challenge in the embouchure, and enable finding the stability in the mobility. If it's fixed, it's just too tight. If there is too much flexibility... as it was for me. That was my, when I listened to Raschèr, I found it is just out of tune, just too much. But he was very extraverted, and it's because of that, that he did such wonderful things. You cannot separate the good thing... the northern part and the southern part of a personality. It is everything together and it's great. Every personality has such a mysterious thing. And vibrato is that for me. Some colleagues feel I am using too much vibrato: "still using vibrato? Yes, I still use vibrato, I like vibrato". And for most of them, it's not enough. I have heard somebody, you'll laugh, an old colleague, say "You totally destroyed the French school!". I can announce that I destroyed the French school! [laughs]

AZ Well, thank you again for agreeing to answer some of my questions

CD It was my pleasure. Thank you for doing the job!

Bijlage 7

Discografie Sigurd M. Raschèr (SMR), saxofoon

L P:

SMR als solist

78 rpm, His Master's Voice, C. 2891, Orkest o.l.v. Eric Coates;

1. Saxo-Rhapsody, Coates

*A classical recital on the saxophone; with David Tudor, piano
Concert Hall Society, CHS 1156;*

2. Prelude, Pugnani-Kreisler
3. Sonata no. 3, Händel
4. Two Bourrees, Purcell-Raschèr
5. Variations on a gavotte by Corelli, Raschèr-Glaser
6. Sarabande and Tambourin, Leclair-Bumcke
7. Arietta, Welander
8. Recitativo and Abacadabra, Leonard
9. Prelude no. 2, Gershwin-Raschèr
10. Variations on the Carnival of Venice, Glaser-Raschèr

*Remington Records R-199-188, (1953)
én Varese International (1978), Remington Series, VC 81047;
Cincinatti Symphony Orchestra, Thor Johnson, conductor;*

11. Concerto, Brant

Sigurd Rascher [sic] plays the Saxophone, Award Artist Series, AAS-703 (1960), piano: [?]

12. Prelude and Gigue, Corelli
13. Bourree, Bach
14. Les Petits Riens, Mozart
15. Rondeau Basque, Mehul
16. Gavotte, Gluck
17. Tambourin, Mondonville
18. Sicilienne, Lantier
19. Le temple de gloire, Rameau
20. Phantasme, Gretchaninov
21. The Bee, Schubert
22. Romance, Padre Martini
23. Passepied, Rameau
24. Walla-Kye, Mana Zucca

25. Miniature Viennese March, Kreisler
26. Gavotte, Padre Martini
27. Aria, Bozza
28. Rigaudon, Rameau
29. Prelude, Gershwin
30. Rumba, Whitney

Sigurd Rascher plays the Saxophone, vol II Award Artist Series, AAS-708 (1960), piano: R. Sherman

31. Air Varie, Händel
32. Sonata, Eccles
33. Allegro, Fiocco
34. Sonata, Creston
35. Sonata, Heiden
36. Pulcinella, Bozza
37. Sonata (Tenor Saxophone) Galliard

Leonard Bernstein, New York Philharmonic, MS 6659;

38. Saxophone Rhapsody, Debussy

Münchener Philharmoniker, Stig Westerberg, EMI E 061 34016

39. Saxophon – Konzert, Erland von Koch

Raschèr Saxophone Quartet met SMR

(Carina Raschèr, Sigurd Raschèr, Bruce Weinberger, Linda Bangs)

The Rascher [sic] Saxophone Quartet volume 1, Coronet LPS 3021

1. Choral Prelude and Fugue, Bach
2. Miniatyryer, von Koch
3. Fantasie “Ben venga amore”, Gerhard
4. Declamation and Dance, Gates
5. Suite, Hartley
6. Rondo per quatro Saxofoni, Lukáš

The Rascher [sic] Saxophone Quartet volume 2, Coronet LPS 3030 (1975)

1. Konzertstück für zwei altsaxophone, Hindemith (met Carina Rascher)
2. Quartetto per Saxofoni, Hlobil
3. Kleine Stücke für Vier Saxophone, Glaser
4. Madrigal for three Saxophones, Lamb
5. Quartettino per sassofoni, Patachich
6. Fugato in F, Borel

The Rascher [sic] Saxophone Quartet volume 3, Coronet LPS 3032 (1975)

1. It was a lover and his lass, Morley
2. Canzona, Frescobaldi
3. With Drooping Wings, Purcell
4. Sailor's Dance, Purcell
5. Two Hebrew Tunes, trad.
6. Shepherd's Complaint, Mendelssohn
7. Fuga nr. 17 from "Das Wohltemperierte Klavier", Bach
8. In Dulci Jubilo, Bach
9. Sarabande & Gigue, Händel
10. Psalm 55, Trad, arr. S. Raschèr
11. Ballet du Roy pour sonner apres, Praetorius
12. Minuet and Trio, Haydn
13. Fair Phyllis I saw sitting alone, Farmer
14. He is good and handsome, Passereau
15. Niederdeutscher Tanz, Jacobi
16. Skizze, Jacobi
17. New Year's eve, from "Album for the youth", Schumann
18. Fuga nr. 7 from "Das Wohltemperierte Clavier", Bach
19. 't saat een meskin, Obrecht
20. Fuge nr. 2 "Das Wohltemperierte Clavier", Bach

The Rascher [sic] Saxophone Ensemble Vol. 2, Coronet LPS 3031

Sigurd Rascher, dirigent / contrabassaxofoon

CD:

The Rascher [sic] Saxophone Ensemble (Vol. 1 & 2), Coronet CD-COR 401-0

Sigurd Rascher, dirigent / contrabassaxofoon

Erland von Koch Saxophone Concerto, m. Stig Westerberg Phono Suecia PSCD 55

Debussy, Rhapsody, Leonard Bernstein, Sony SMK 60695

Door mij ontdekte opnames in het archief van de omroep in Hilversum, Nederland:

(Gedigitaliseerd aan hand van de oorspronkelijke banden)

Werken met piano:

Opname 29-4-1960, piano: Pierre Palla

1. Saxofoonsonate op. 19, Creston
2. Intrada, Kreisler

Opname 17-5-1960, piano: Pierre Palla

3. La Malinconia, Badings

Opname 25-11-1960, piano: Tom Bollen

Zaal Lawei, Drachten

Integrale opname van een schoolconcert gegeven door Sigurd Raschèr en Tom Bollen

Werken met orkest:

Radio:

Opname 15-11-1967, Limburgs Symfonie Orkest o.l.v. André Rieu Sr.

1. Concerto Piccolo, von Koch (SMR en Carina Raschèr)

2. Concertino da Camera, Ibert

Opname 27-11-1962, Omroep Orkest o.l.v. Henk Spruit

1. Concerto, Latham (SMR en Carina Raschèr)

Televisie:

Uitzending 25-11-1962, NCRV. Amsterdams Kamerorkest o.l.v. Marinus Voorberg

1. Concerto, Larsson

Bijlage 8

Programma recital Raschèr Saxophone Quartet in Carnegie Hall, New York, USA, 11-2-1978, voorzijde



CARNEGIE RECITAL HALL • SATURDAY EVENING AT 8:00 • FEBRUARY 11, 1978

THE RASCHER SAXOPHONE QUARTET

Carina Rascher, Soprano Saxophone

Sigurd Rascher, Alto Saxophone

Bruce Weinberger, Tenor Saxophone

Linda Bangs, Baritone Saxophone

David Bilger, Alto Saxophone, Assisting Artist

PROGRAM

Fantasia (1970) FRITZ CHR. GERHARD
über die Lauda "Ben venga amore" des
Giovanni Animuccia (1563)

Suite for Saxophone Quartet (1972) WALTER HARTLEY
Prelude—Scherzo—Nocturno—Intermezzo—Finale

Quintet for Saxophones (1977) WERNER WOLF GLASER
Molto tranquillo e sempre piano—Allegro—Adagio

INTERMISSION

Konzertstück für zwei Altsaxophone (1933) PAUL HINDEMITH
Mässig lebhaft—Langsam—Lebhaft

Choralprelude and Fugue J.S. BACH—LAYCOCK
from the Motet "Singet dem Herrn"

Quartetto per Saxofoni (1975) EMIL HLOBIL
Allegro—Grave—Allegro

Rondo per quattro Sassofoni (1970) ZDENEK LUKAS

The Rascher Saxophone Quartet was organized in 1969, and is still composed of the four original members of the group. The Quartet has been heard in several hundred concerts, which include four European concert tours as well as performances throughout the United States from coast to coast. The Quartet enjoys the rare privilege to have an original repertoire, and their contemporary works including this program were composed for and dedicated to the Rascher Saxophone Quartet. None, however, were commissioned in the usual manner, since contemporary composers have been eager to write for this unusual Quartet. This recital marks the group's first New York recital appearance.

"Sound and rhythm—ultimate perfection of ensemble!"

Neue Zürcher Zeitung, Zürich, Jan. 16, 1977

"... these four musicians have perfected the sense for sound, the mastery of their instruments, and their ensemble playing to such a degree that we can speak of it only with full admiration."

Berliner Morgenpost, Berlin

"The Ensemble's playing is impeccable, so sensitive and so musical it demands attention."

Bloomington, Indiana

"The Rascher Quartet has again given us an album of excellent contemporary saxophone music... Each piece reflects a basic dignity which assures it a place in the quartet repertoire and elevates the saxophone quartet medium to a noble stature."

The Saxophone Symposium

Coronet Records

TICKETS: All seats \$4.00; students and senior citizens \$2.00 with I.D. On sale at Carnegie Hall Box Office, 154 West 57th Street, New York, N.Y. 10019, two weeks in advance of concert. For mail orders, enclose self-addressed stamped envelope.

NEW YORK RECITAL ASSOCIATES, INC.

1776 Broadway at 57th Street • New York, N.Y. 10019

(212) 581-1429

Bijlage 9

Uit: Buescher bedrijfscatalogus, 1939, 7

Aristocrat TENOR SAXOPHONE MODEL NO. 127

such famous "hot" men as Tab Smith, find the Buescher Tenor supreme. Try this aristocrat of Tenor Saxophones. Discover how much better you will play with a Buescher.

The Buescher Tenor has a versatile tone . . . there's plenty of power to cut through the brass section, yet beautiful tonal quality when playing double pianissimo. We guarantee you'll find the more Versatile Tone, the faster Poised Action and the truer Centered Intonation of the Buescher Tenor will improve your musician-ship. Decide today to go modern with BUESCHER!

See your dealer or write at once for prices and details on the New Buescher TENOR.

The Buescher Tenor has played an important role in popularizing the three tenor sax team. Many famous bands use three Buescher tenors exclusively. It is also popular as a solo instrument. Bands like Freddy Martin's, Guy Lombardo's, along with



Prices

No. 127


Finish	
AG-AC—Gold or Clear Lacquer	\$130.00
E—Silver, Gold Bell	150.00
Gold—Valvet Finish	285.00
Gold—Plated	285.00
Crush pluch lined Gladstone	225.00
Case	20.00
Clear Lacquer on Silver Finish, extra	7.00

NOTE: Case will be supplied at listed price unless otherwise specified. Some equipment as listed for Alto.

Speed YOUR PLAYING WITH BUESCHER'S "POISED ACTION"

Bijlage 10

Uit: 'The Instrumentalist' (oktober 1954), 19




"My Buescher saxophone is an indispensable associate . . ."

Sigurd Rascher

"In the attempt to faithfully render the music of the great masters, my Buescher saxophone is an indispensable associate. It seems to me that the builders of this saxophone have come nearer to the inventor's (Adolphe Sax) ideal, to incorporate in it the flexibility of the strings, the variety of color of the woodwinds, and the power of the brasses, than other instrument makers. Needless to mention the technical perfection."

The number of distinguished artists who play Buescher is growing steadily, and for one reason. *quality*. You must hear it to believe it, experience it to know what it can do for your own artistry.



Buescher *True Tone*

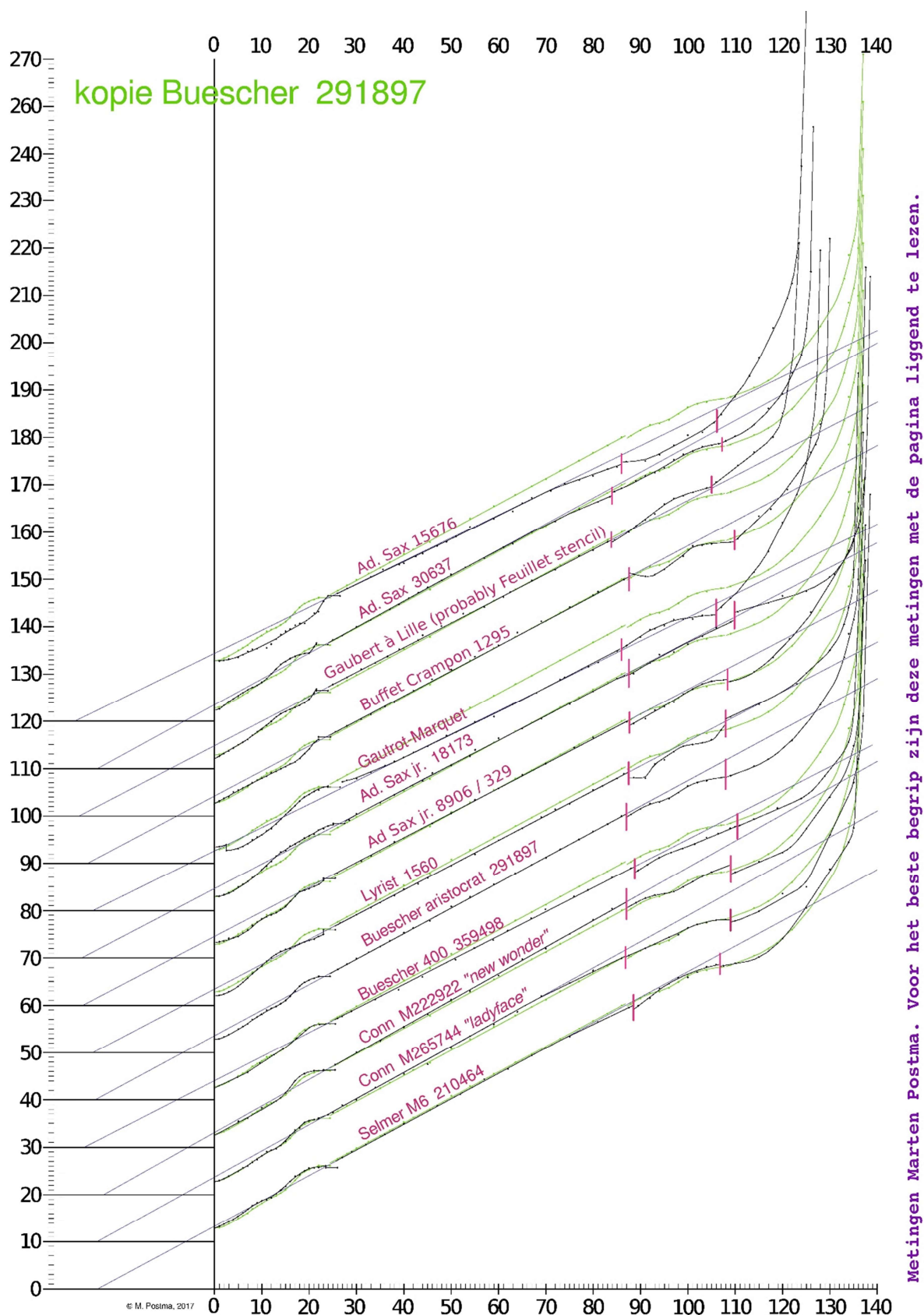
MADE BY MASTERS — PLAYED BY ARTISTS

BUESCHER BAND INSTRUMENT COMPANY
ELKHART, INDIANA

October, 1954

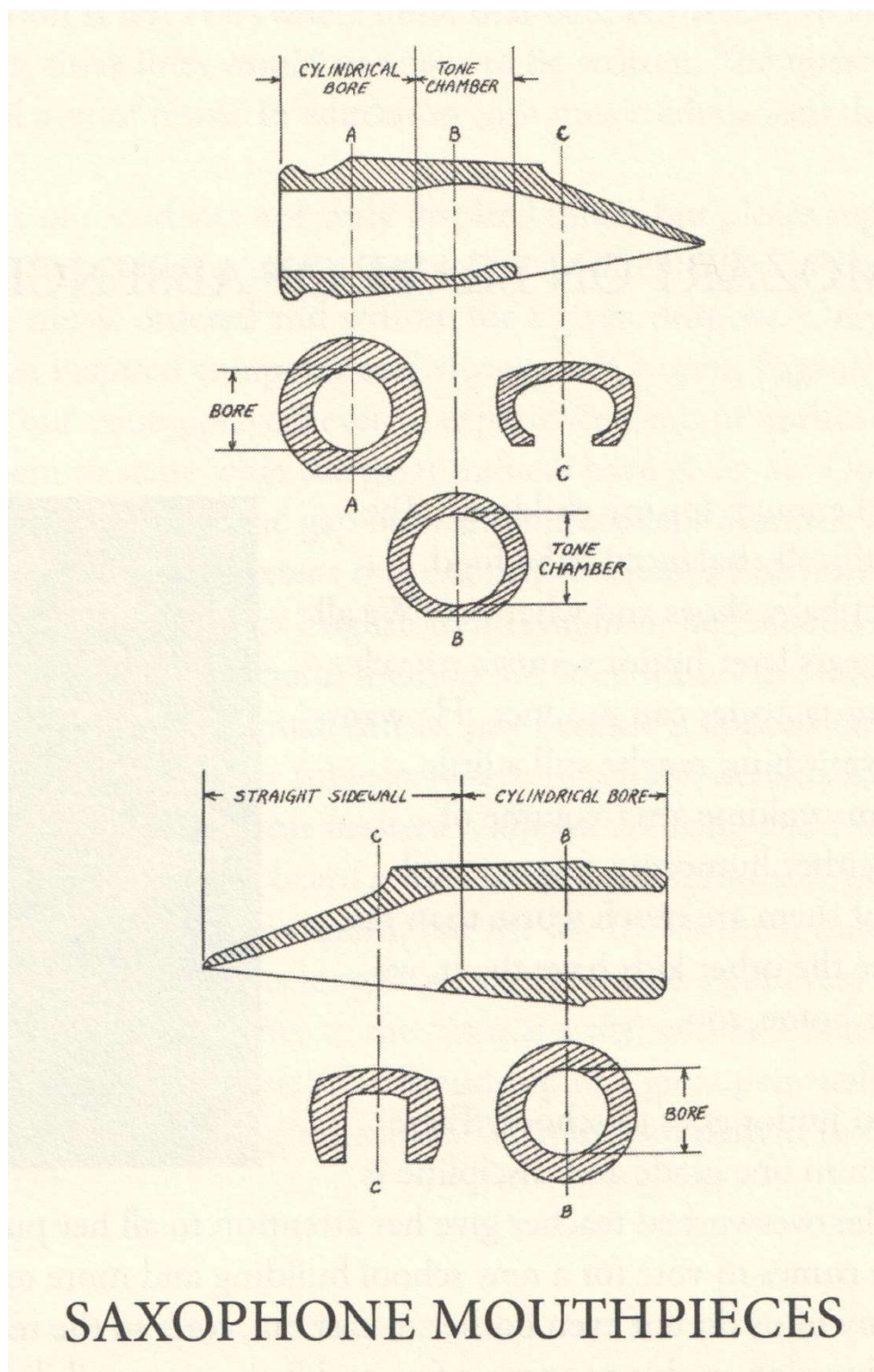
Bijlage 11

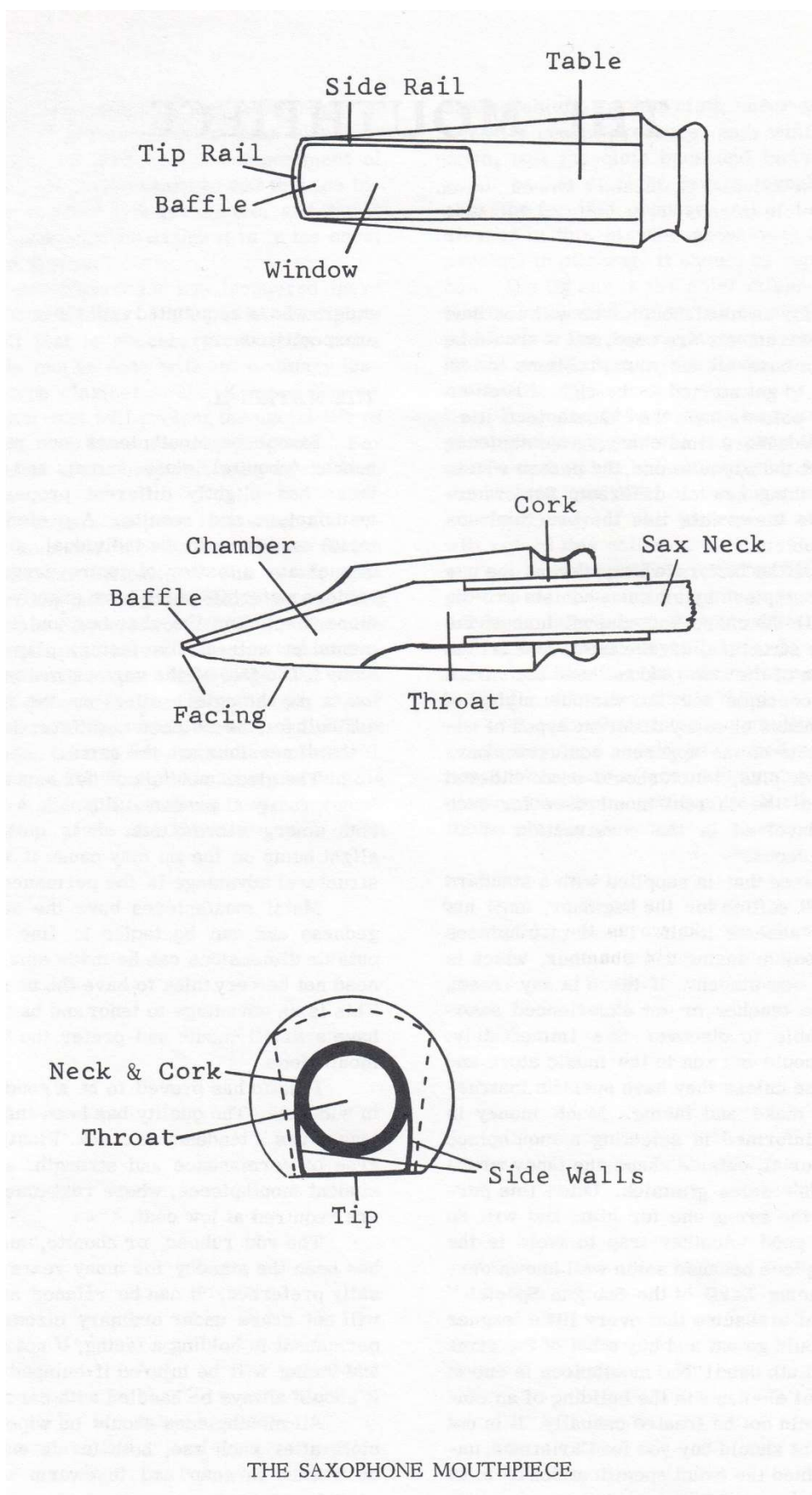
Metingen Marten Postma



Bijlage 12

Uit: Raschèr, Sigurd, samenstelling Patrick, Lee. *The Raschèr Reader* (Fredonia, State University of New York, 2014), 99





Bijlage 13

Foto's Adolphe Sax mondstukken, collectie Andreas van Zoelen. Sopraan, alt, tenor

Sopraan:



Alt:



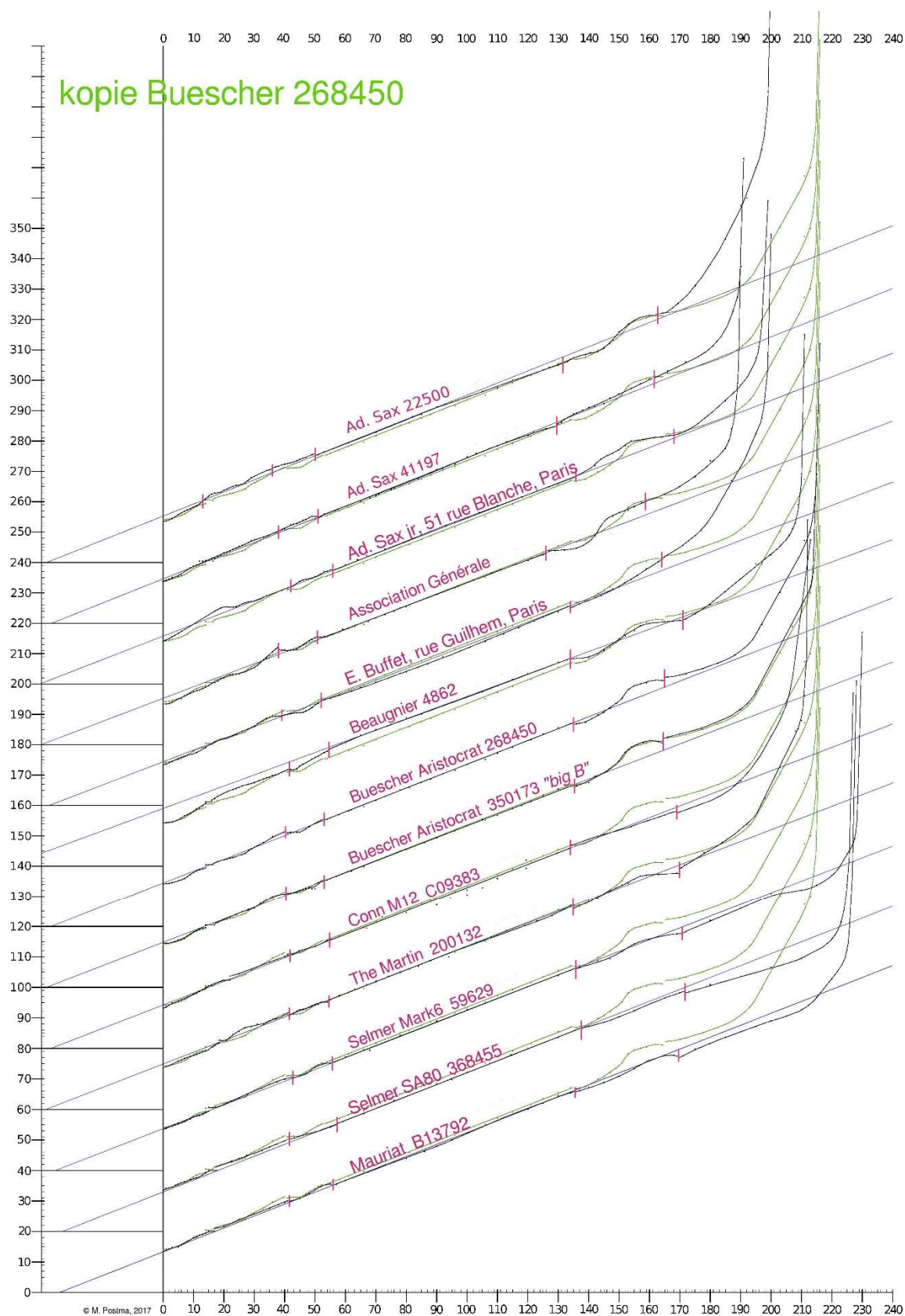
Tenor:



N.B. Deze foto's zijn in hoge resolutie op verzoek beschikbaar

Bijlage 14

Metingen Marten Postma



Bijlage 15

Röntgenopname Adolphe Sax tenorsaxofoon 21238 [1861], collectie Andreas van Zoelen

D.d. 6 juni 2018, VieCuri, Venlo, Nederland



Röntgenopname Adolphe Sax Jr. altsaxofoon 17042 [1907-1928], collectie Andreas van Zoelen

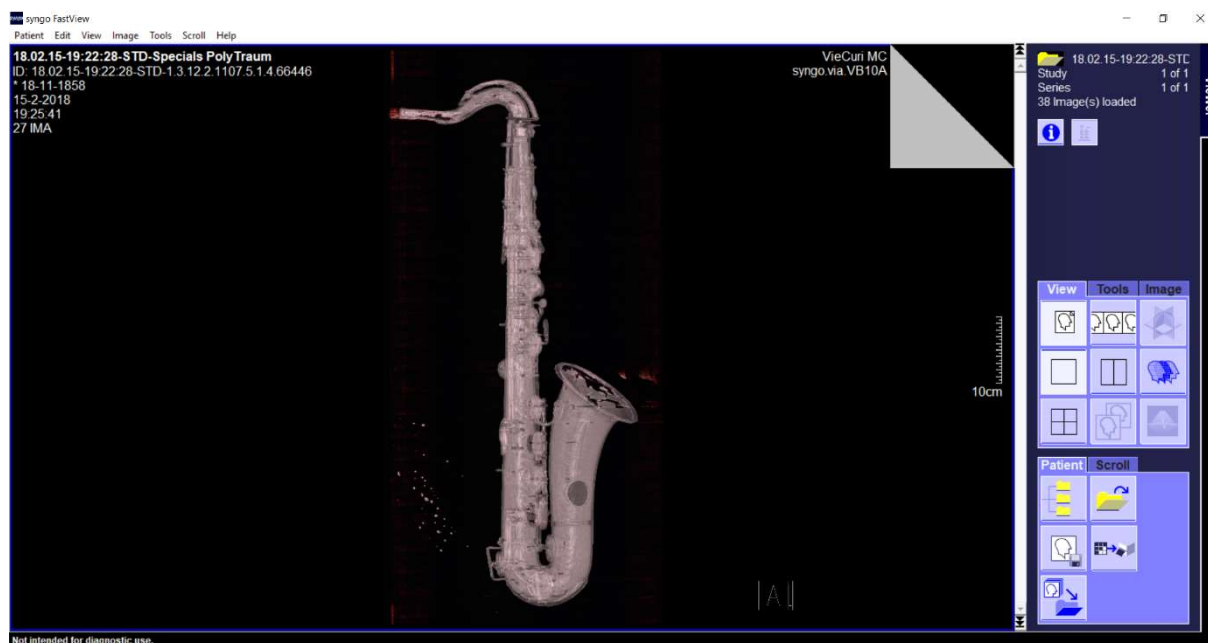
D.d. 6 juni 2018, VieCuri, Venlo, Nederland



CT Scan Adolphe Sax tenorsaxofoon 21238 [1861], collectie Andreas van Zoelen

D.d. 6 juni 2018, VieCuri, Venlo, Nederland

Weergave 3D image:



Dwarsdoorsnede:



N.B. Alle bestanden zijn op verzoek beschikbaar in JPG en DICOM-formaat voor verder onderzoek.

Bijlage 16

Uit: Kool, Jaap. *Das Saxophon* (Leipzig: J.J. Weber, 1931, Faks.-Ausg. Erwin Bochinsky, 1989), 59



Jaap Kool: Afbeelding en schets, fotograaf onbekend

Bijlage 17

Foto's van gedemonteerde Adolphe Sax tenorsaxofoon 22039 [1861], collectie Andreas van Zoelen

31 augustus 2018, atelier Nico Bodewes, Amsterdam

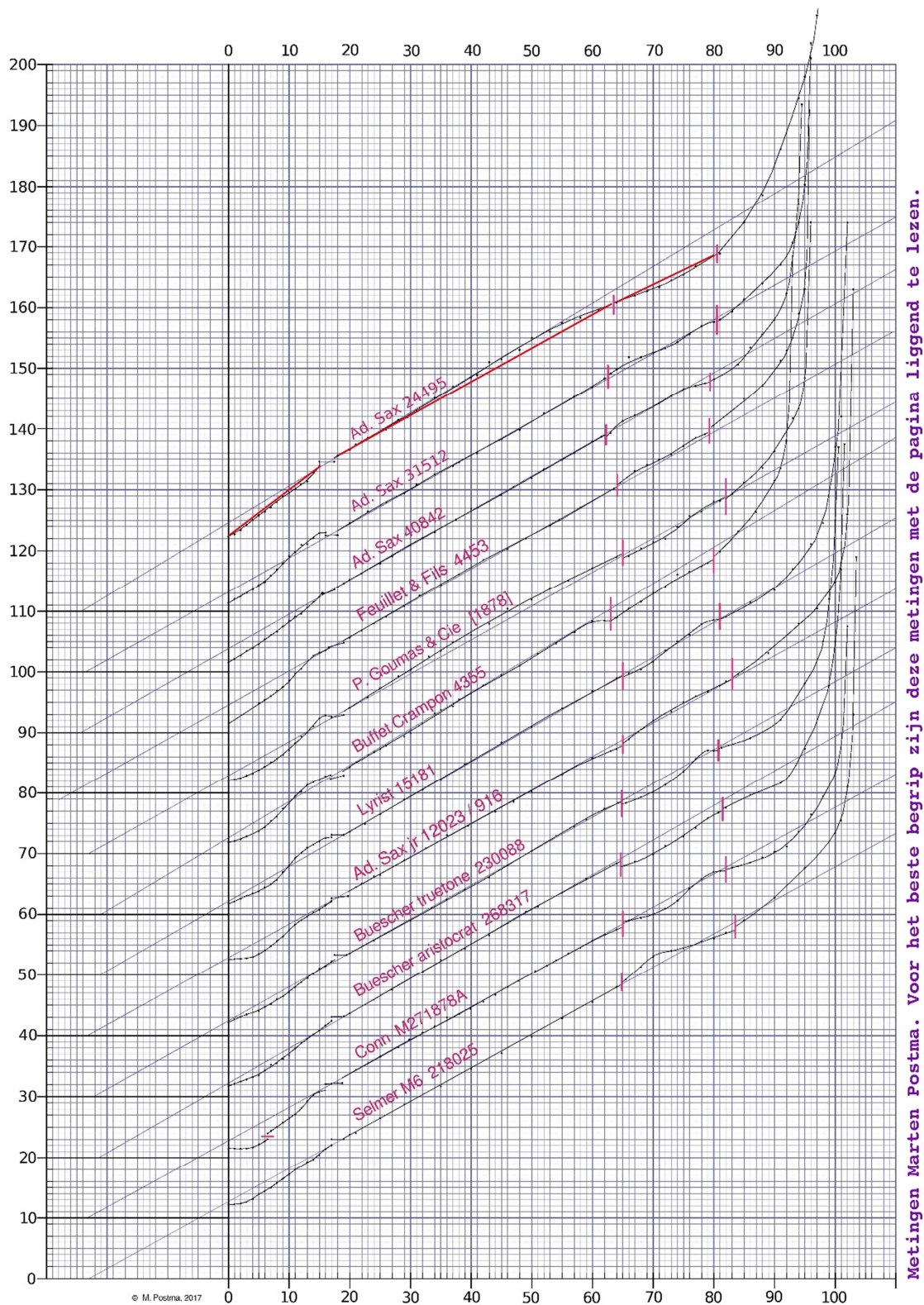




Bijlage 18

Metingen Marten Postma

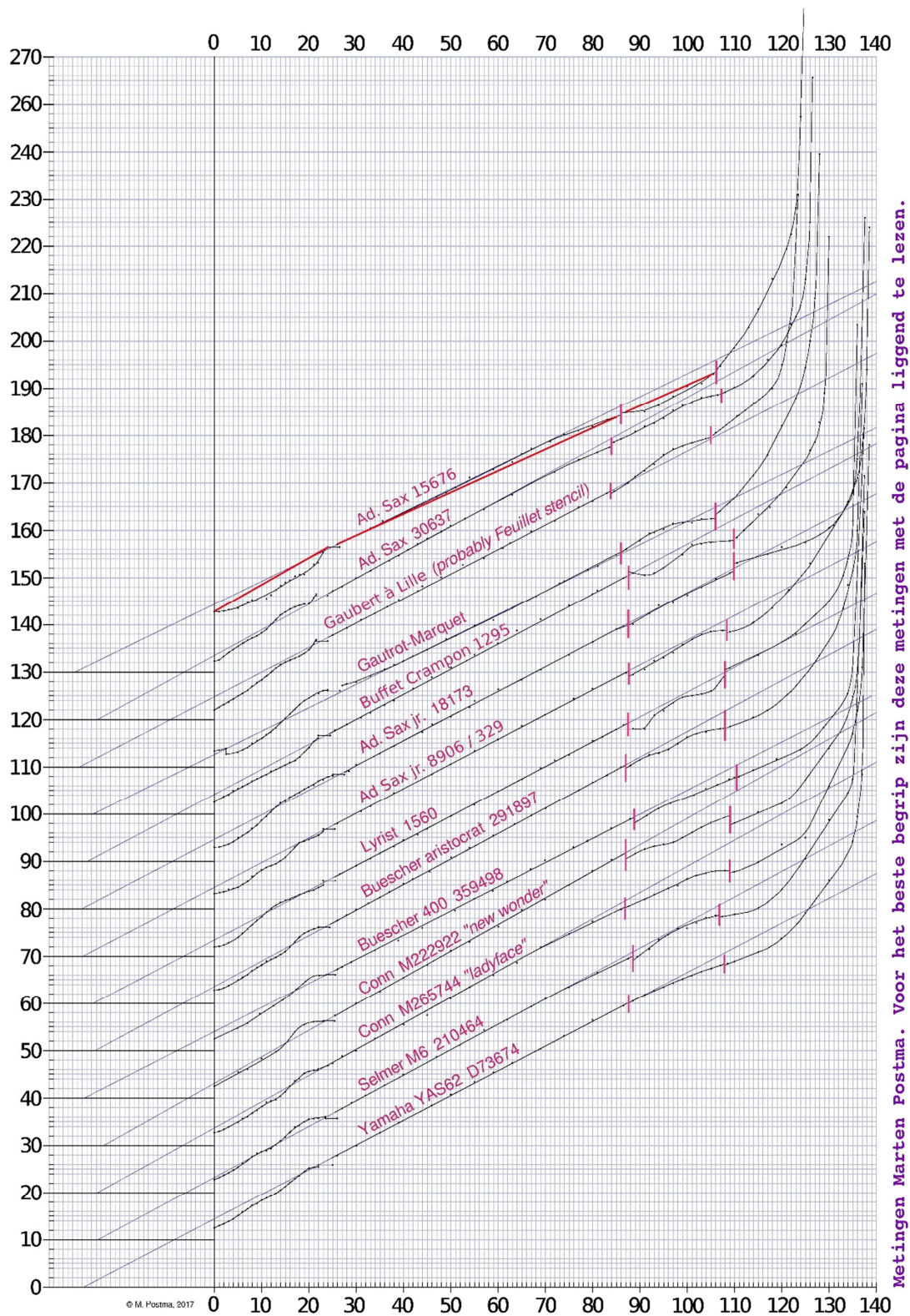
De drie rechte lijnen bij Adolphe Sax no. 24495 zijn door mij toegevoegd.



Bijlage 19

Metingen Marten Postma

De drie rechte lijnen bij Adolphe Sax no. 15676 zijn door mij toegevoegd.



Features your Saxophone Must Have

The voice of the saxophone originates with the vibration of the reed on the mouthpiece. The pitch of the tone is governed entirely by the distance from

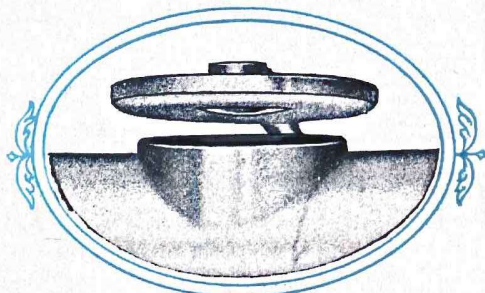


The Ordinary Pad

the tip of the reed to the tip of the first open tone-hole.

The distance of the pad, which acts as a soundboard, from the tone-hole effects the tone. If too close, the tone is flat and muffled.

Now look at the illustration above. See how the old style soft pad has swollen down into the tone-hole. The clearness and volume of the tone is lost against this soft, flabby "sound-board." Even when new, soft pads "absorb" a good part of the tonal quality.



The Snap-On Pad

The Buescher Snap-on Pad is a perfect sound-board. The snap button holds it flat and taut. Tone strikes this drum-like

deflector and bursts forth in the fullness of its original volume; or with all the delicate sweetness of modulation, always clear and in perfect tune. The Snap-on Padded Saxophone has a cultured voice. Snap-on Pads are easily and quickly replaced, last three to five times longer, and enhance the beauty and power of the instrument's voice. A Buescher Saxophone can be completely repadded without disassembling. This is our exclusive patented Buescher feature that should in itself be your decisive factor in favor of the True-Tone instrument.



Drawn Tone-Holes

The tone-holes or sockets of the Buescher Saxophone are not separate collars soldered to the body of the instrument. Acids in saliva attack and eat away soft solder, causing leaks and spoiling the tone of the instrument. This cannot possibly happen with the Buescher Saxophone because no solder is used. The tone-holes are drawn up from the body of the instruments. They are a part of the one-piece body, and when finished are given a level milled edge that will not cut the pad.

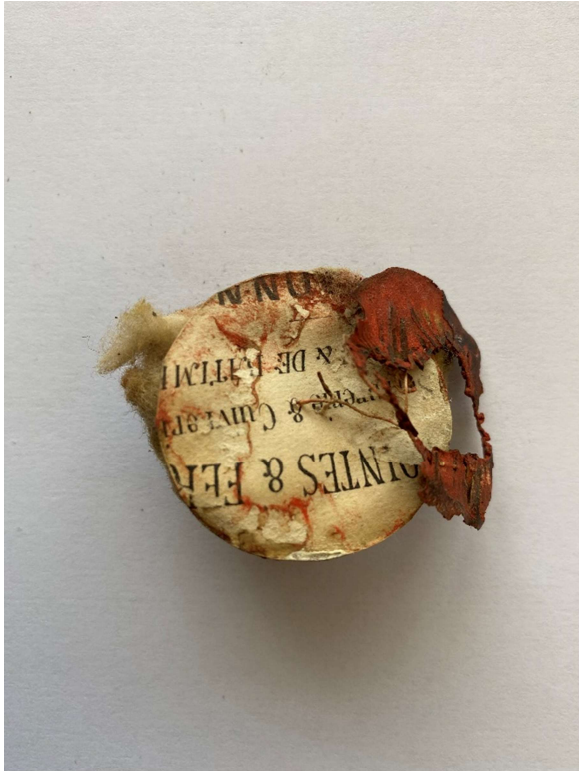
The illustration also shows the connecting ring—the ring which covers the joint between sections of the body of the curved Saxophone. On Buescher True-Tone Saxophones this connecting ring is seamless and is drawn or formed from the tube proper. It is not a separate piece and so requires no solder whatever.

Enlarged cross-section view showing how the Snap-on Pad is held securely in place by the fastener.



Bijlage 21

Polsters aangetroffen in Adolphe Sax tenorsaxofoon no. 22039 [1861] voor restauratie



Bijlage 22

Polsters aangetroffen in Gautrot tenorsaxofoon [1875-1877] voor restauratie



bovenzijde



onderzijde



dwarsdoorsnede

Bijlage 23

Foto van het aangebrachte merkteken onder het stangenwerk tussen lage d en e klep in de genoemde saxofoon van het merk Halari uit mijn collectie.



Inscripties op instrument (ter identificatie):

3 (omgekeerd)⁵⁶⁸

Halari

Diplome D'Honneur

F. SUDRE S^{EUR}

6 et 8 rue Poitevins

À PARIS

Er is geen serienummer vindbaar.

Het instrument is gebouwd tussen 1870 en 1875⁵⁶⁹.

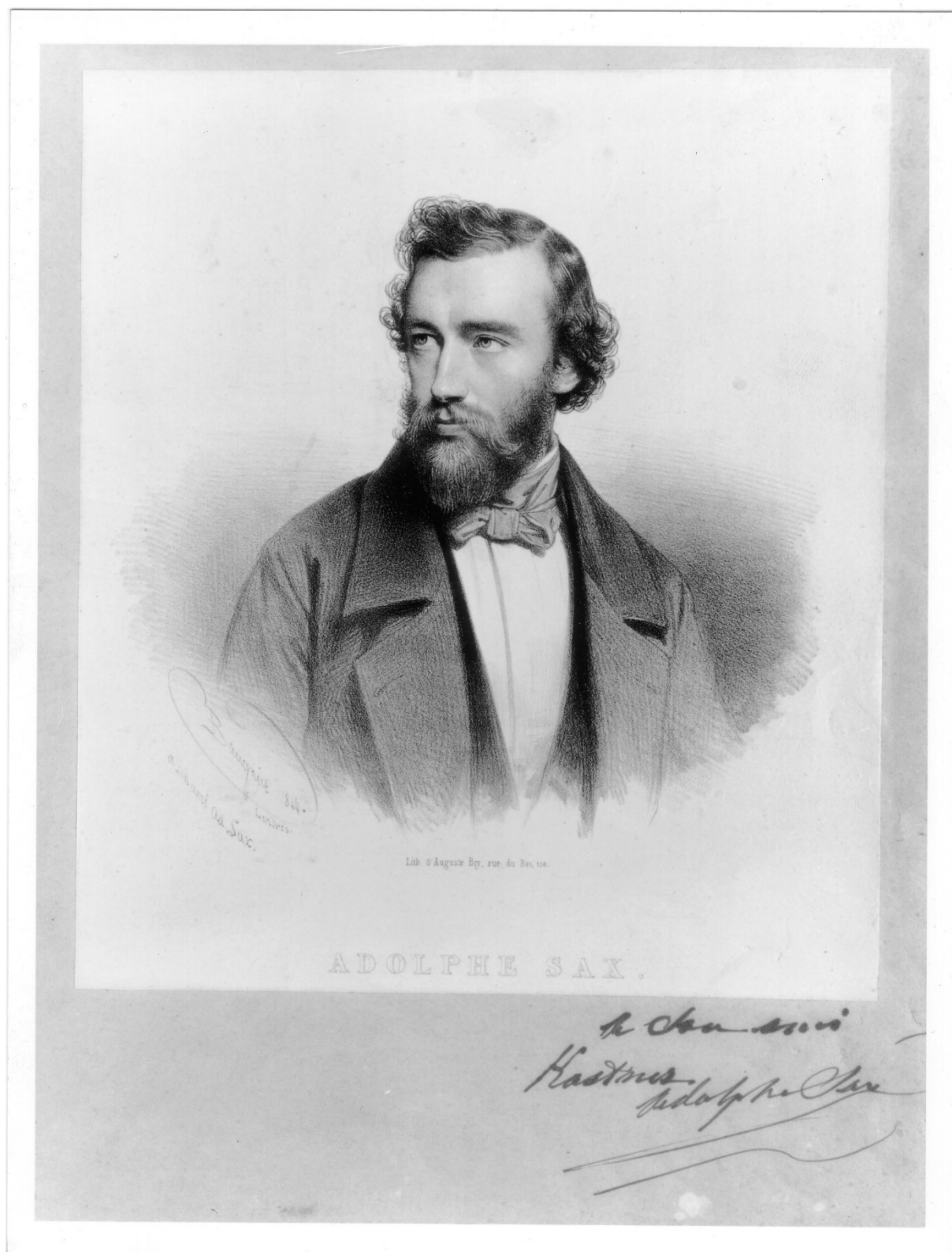
⁵⁶⁸ Dit zou kunnen duiden op 'corp's d'armée N° 3 (Strasbourg): zie Haine & De Keyser, *Catalogue des Instruments Sax* (Brussel, MIM, 1980), 229

⁵⁶⁹ Zie Waterhouse, William. *The New Langwill Index. A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors* (London, Bingham, 1993), 156-157

Bijlage 24

Adolphe Sax, Foto: Baugnet, 1844. Met dedicatie van Adolphe Sax aan Jean-Georges Kastner.

Met vriendelijke toestemming van Tony Bingham, Londen, Engeland.



CATALOGUE DES OUVRAGES,		
En vente chez ADOLPHE SAX Professeur au Conservatoire Facteur breveté, de la Maison Militaire de l'Empereur, rue St Georges 50.		
MUSIQUE POUR SAXOPHONE.		
DUOS POUR SAXOPHONES.		
Savari. Soprano et alto, ou ténor et basse.....	3 ..	
TRIOS POUR SAXOPHONES.		
Savari. en 3 parties. 1 ^{re} partie.....	5 ..	
2 ^e et 3 ^e partie ch.....	3 75	
J. Cressonnois. Romance de Proserpine.....	3 ..	
QUATUORS POUR SAXOPHONES.		
Savari. en 4 parties. 1 ^{re} et 4 ^e partie ch.....	4 50	
2 ^e partie.....	6 ..	
3 ^e partie.....	3 ..	
Sellenick. Andante religieux.....	5 ..	
J. Cressonnois. Pifferari.....	3 ..	
Emile Jonas. Quatuor ou sextuor.....	5 ..	
J.B. Singelee. en 4 parties. ch.....	5 ..	
— Grand quatuor concertant en 3 parties.		
1 ^{re} partie.....	7 50	
2 ^e partie Andante.....	5 ..	
— 1 ^{er} Quatuor 1 ^{re} partie en petite partition. prix net.....	2 25	
J. Cressonnois. Tambourin (de Rameau).....	4 50	
Léon Krieger. 1 ^{re} partie. petite partition net.....	3 75	
J. Mohr. 1 ^{re} partie.....	5 ..	
QUINTETTES POUR SAXOPHONES.		
Savari. 2 sop. alto, ténor et basse. 4 parties. ch.....	5 ..	
Limnander. 1 ^{re} partie petite partition net.....	1 50	
SEXTUORS POUR SAXOPHONES.		
Savari. 2 sop. 2 altos, ténor et basse.....	5 ..	
Emile Jonas. Sextuor ou quatuor.....	5 ..	
SEPTUORS POUR SAXOPHONES.		
Savari. 2 sop. 2 altos, 2 ténors et basse.....	7 50	
OCTUORS POUR SAXOPHONES.		
Savari. 2 sop. 2 altos, 2 ténors et 2 basses.....	9 ..	
MUSIQUE POUR INSTRUMENTS SAX A PISTONS ET A CLÉS. (inventés par Adolphe Sax)		
MUSIQUE POUR INSTRUMENTS SAX A PISTONS ET A TUBE INDEPENDANT. (inventés par Adolphe Sax)		
Demermann. Fantaisie sur le Desir de Beethoven pour Trombone Sax a pistons et a tube independant.....	6 ..	
J.B. Singelee. 1 ^{er} Solo de concert pour Trombone Sax a pistons et a tube independant.....	7 50	
MUSIQUE MILITAIRE. Fantaisies, Variations, Quadrilles, Morceaux religieux, Marches, et Pas redoublés.		
FERRY. Six fantaisies pour la cavalerie en deux suites. chacune.....		
— Pas redoublé.....	12	
— 2 ^e Fantaisie a S.M. Léopold 1 ^{er}	7 50	
— Fantaisie a M. le Comte de Rumigny.....	20 ..	
Mohr. Grande fantaisie sur Quentin Durward.....	20 ..	
— Quadrille..... id.....	15 ..	
— Fantaisie..... id.....	12 ..	
— Grande valse sur Faust de Ch. Gounod.....	25 ..	
— Chœur des soldats de Faust id.....	15 ..	
B.C. Fauconier. 5 morceaux religieux		
— N° 1. Cantabile. N° 2. Offertoire. ch.....	6 ..	
— N° 3. Elevation.....	5 ..	
— N° 4. Communion. N° 5. Sortie. ch.....	6 ..	
J. Cressonnois. La France avec chant a S.M.....	5 ..	
Léon Chic. Fantaisie sur Gil-Blas.....	18 ..	
François Dunkler. Grande fantaisie sur Philémon et Baucis de Ch. Gounod.....	30 ..	
— sur l'œuvre de Limnander.....	30 ..	
Paulus. Elias de Mendelsohn.....	20 ..	
Léon Magnier. La fête du premier pas. a S.A. le Prince Imperial.....	6 ..	
— Retraite de Crimée.....	9 ..	
— Souvenir de Constantinople. marche turque.....	10 ..	
— Les petits oiseaux. fantaisie.....	20 ..	
— Le jeune soldat. marche.....	12 ..	
— L'abeille. marche.....	9 ..	
— Miss Flattery. fantaisie.....	10 ..	
— L'alouette. fantaisie.....	18 ..	
— Les pupilles. marche.....	7 50	
— Emilie. redova.....	12 ..	
— Faustina. marche.....	15 ..	
François Dunkler. Grande fantaisie sur Lulla Roukh. de Félicien David.....	30 ..	
— Grande fantaisie sur Les petits prodiges d'Emile Jonas.....	25 ..	
— Pas redoublé sur Le roi boit. d'Emile Jonas.....	10 ..	
H. Klosé. Puebla marche par Arban.....	12 ..	
VARIATIONS, FANTASIES et DUOS Pour Saxophone avec accompagnement de Piano.		
Léon Chic. Tyrolienne variée (mi b).....	7 50	
Arban. Caprice et variations (mi b).....	7 50	
H. Klosé. Solo (mi b).....	7 50	
Savary. Fantaisie sur le Freyschütz (mi b).....	7 50	
— 1 ^{re} Fantaisie sur un thème original (mi b).....	7 50	
— 2 ^e Fantaisie sur un thème original (mi b).....	7 50	
— 3 ^e Fantaisie sur un thème original (si b).....	7 50	
J.B. Singelee. op. 49. Fantaisie (si b).....	6 ..	
— op. 50. Fantaisie (si b).....	7 50	
— op. 51. sur un thème suisse (mi b).....	6 ..	
— op. 55. Duo concertant (2 saxop. sop. si b, alto mi b) 1 ^{re} partie.....	9 ..	
2 ^e partie Andante.....	6 ..	
3 ^e partie Final.....	7 50	
— op. 56. Fantaisie pastorale (si b).....	7 50	
— op. 57. Concerto (si b).....	6 ..	
— op. 60. Fantaisie (mi b).....	5 ..	
— op. 63. Adagio et rondo (si b).....	6 ..	
— op. 73. Souvenir de la Savoie. fant. (si b).....	6 ..	
— op. 74. Solo de concert (mi b).....	5 ..	
— op. 75. Fantaisie brillante (si b).....	5 ..	
— op. 77. Solo de concert (mi b).....	6 ..	
— op. 78. Concertino (mi b).....	6 ..	
— op. 80. Caprice (soprano si b).....	6 ..	
— op. 83. 3 ^e solo de concert (baryton mi b).....	7 50	
— op. 84. 4 ^e solo de concert (ténor si b).....	5 ..	
— op. 86. Fantaisie brillante (alto mi b).....	6 ..	
— op. 89. Fantaisie (soprano si b).....	6 ..	
— op. 91. 5 ^e solo de concert (alto mi b).....	5 ..	
— op. 92. 6 ^e solo de concert (ténor si b).....	6 ..	
— op. 93. 7 ^e solo de concert (baryton mi b).....	6 ..	
PIANO SOLO.		
J. Cressonnois. Retraite de cavalerie.....	4 50	
Léon Magnier. Souvenir de Constantinople.....	6 ..	
— La fête du 1 ^{er} pas. a S.A. le Prince Imp.....	4 ..	
— Retraite de Crimée.....	4 ..	
— Tambour et trompette.....	6 ..	
— Emilie. redova.....	5 ..	
— Les petits oiseaux. fantaisie.....	6 ..	
— Le jeune soldat. marche.....	4 50	
— L'abeille. marche.....	3 ..	
— Miss Flattery. fantaisie.....	3 ..	
— L'alouette. fantaisie.....	5 ..	
— Les pupilles. marche.....	3 ..	
— Faustina. marche.....	4 50	
Arban. Les éperons.....	4 50	
— Puebla marche.....	7 50	



Bijlage 26

Voorblad *Adagio et Rondo*, op. 63, Jean Baptiste Singelée, uitgave Edition Sax



Bijlage 27



Uit: Kastner, Jean-Georges. *Traité Général d'Instrumentation* (Paris, Prilipp et Cie., 1837),
Supplément, 1844, pag. 39. Met vriendelijke toestemming van Tony Bingham, Londen, Engeland.



Le Saxophone est un instrument en cuivre armé de dix-sept clefs qui a pour embouchure une espèce de bec de clarinette, (le bec est très évasé à l'intérieur; l'anche ainsi que le bout du bec sont à peu près les mêmes que pour la Clarinette basse.) C'est donc un instrument en cuivre à anche, mais non point, comme on l'a dit, un Ophicléide perfectionné avec bec de Clarinette, car il diffère tout-à-fait de ce dernier par sa structure et par ses dimensions. Sous le rapport de la force et de la qualité du son, cet instrument possède de dès son origine une supériorité que beaucoup d'autres mettent des siècles à atteindre.

Il existe une famille entière de Saxophones, savoir:

- 1^o Le Saxophone Soprano.
- 2^o Le Saxophone Alto ou Ténor.
- 3^o Le Saxophone Basse.
- 4^o Le Saxophone Contrebasse.



Il y a deux sortes de Saxophones Soprano: l'un en UT, l'autre en SI b, dont voici l'étendue:



Saxophone en UT:  Effet: 

Saxophone en SI b:  Effet: 

Ces trois octaves ne peuvent guère être employées que par des virtuoses, on fera donc bien de s'en tenir pour l'orchestre à deux octaves et demie, par exemple:



Il y a deux sortes de Saxophones Alto ou Ténor, l'un en MI b, l'autre en FA, voici leur étendue:



Saxophone Alto ou Ténor en MI b:  Effet: 

Saxophone Alto ou Ténor en FA:  Effet: 

Dans l'orchestre on fera bien de n'employer que l'étendue suivante:


Il y a des Saxophones Basses en UT et en SI b, en voici l'étendue:

Saxophone Basse en UT:  Effet: 

Saxophone Basse en SI b:  Effet: 

Dans l'orchestre on fera bien de n'employer que l'étendue suivante:

Il y a deux espèces de Saxophones Contrebasse: en FA, et en MI b, dont suit l'étendue:

Saxophone Contrebasse en FA:  Effet: 

Saxophone Contrebasse en MI b:  Effet: 

Bijlage 28

Vingerzettingen voor Top-Tones, Adolphe Sax tenorsaxofoon, Andreas van Zoelen

Top-Tones Adolphe Sax, Tenor.

F*	F#	G	G Alternatief	G#	A	A#	B	C
Oct 2	Oct 2	Oct 2	Oct 2	Oct 2	Oct 2	Oct 2	Oct 2	Oct 2
Tendency: Naar boven beïnvloeden Naar beneden beïnvloeden								

* Redenen voor deze greep:

- gegrepen F stemt niet altijd goed.
- deze greep klinkt afgezien daarvan voller.
- is wellicht handig in connectie met volgende Top-Tone grepen.

Bijlage 29

Werken geschreven voor Andreas van Zoelen

Titel	Componist	Geschreven	Datum en plaats première		Uitgever
Alt saxofoon solo					
Sonatine voor altsax solo	Bruno Nelissen	1998	3-6-98	Tilburg, NL	
Alt saxofoon en orgel					
En convenant	Jan van Dijk	2003	11-6-03	Tilburg, NL	
Sopraan saxofoon, alt saxofoon en piano					
Pastorale and Tarantella	Walter Hartley	2000	20-12-00	Tilburg, NL	
Bas saxofoon solo					
Mit Äxten Spielend	Giorgio Colombo Taccani	1999	23-4-00	Oisterwijk, NL	SZ
Modeles	Alois Bröder	1999	24-2-02	Goes, NL	
Het vocht verdwijnt niet...	Chiel Meyering		15-8-00	Edinburgh, Scotland	
Lamento with cradle song	Dmitry Lybin		15-4-01	Oisterwijk, NL	
Muziek voor van Zoelen	Piotr Grella Mozejko	1999	20-4-03	Oisterwijk, NL	
Celebrate the Beast	David Charlwood	1999	25-2-00	Oss, NL	
Extra Time	Iain Matheson	1998	4-4-99	Oisterwijk, NL	SC
Gotta Blow!	Alan Laurillard	1999	30-11-99	Tilburg, NL	
Epitaaf voor Fasolt	Jo Sporck	1999	27-10-99	Tilburg, NL	
Bassatelle	Misha Sporck	1999	27-10-99	Tilburg, NL	
Concept	Antal Sporck	1999	27-10-99	Tilburg, NL	
Je T'aime moi non plus	Ruud van Eeten	1999	17-12-99	Tilburg, NL	
Piece for bass sax.	James Bryce	2000	15-8-00	Edinburgh, Scotland	
De Profundis	Louis Toebosch	2000	34-4-00	Oisterwijk, NL	Donemus
Soliloquy	José de Azevedo Souza	1999	15-5-99	Tegelen, NL	
Monologue	Felix Yanov-Yanovsky	1999	11-12-01	Oss, NL	
Ritual 4 (son of the dragon)	Paul Witney		17-9-00	Mill, NL	
8 stukken voor bassax solo	Pieter van Weydom-Claterbos	1999	15-10-00	Geertruidenberg, NL	
qwsin2=0,24	Martin Q. Larsson				
Blue Ostinato	Paul Usher				
Tientos VIII	Manuel Carcache	1999			
Utterance	Alexander Shchetynsky	1998/99			
Otnaca	Shigeru Kan-no	1998			
Il quarto Angelo	Luca Vanneschi	1999			
Something serious	Ian Corbett	1999			
Seeds	Vito Liturri		20-4-03	Oisterwijk, NL	
The Lonely Crowd	Chiel Meyering				

Pressione	Alberto Jacopucci				
Desert	Athanasia Tzanou	1999			
Saxophonie	Samy Moussa				
Les Liaisons Dangereuses	Andrea Gambarana				
Risonanza	Eberhard Eyser	2000			Con Brio
Metos X	Ari Vakkilainen	2000			
Diverse Solostukken	Frank Abbinanti	2000			
Zanities	Alice Moerk	2001			
Rise again Arthur	Sue Coppard	2002			
One more time	Iain Matheson	2002			SC
ABZ	Al Summers	2000			
The Story already told	J. Winston Wright	2001			
Carpe Noctem	Juan Maria Solare	2000	8-1-01	Tilburg, NL	
Solo voor bassaxofoon	Matthias Konecny	2002			
Le Cahier Musical d'Andreas	P. Cavallone				
Candy Floss	Francesco Milita	2003			
Klage	Terry Winter Owens	2003			
Inventies	Hans Kox	2004	27-3-05	Oisterwijk, NL	
Der Schönheitschmolch	Joseph Klein	2008	2014	CD recording „Improbable Encounters“	
Haal-Loop-Draai	Jaques Palinckx	2013	11-2013	Den Bosch, NL	

Zoelen 5 to the bridge	Maarten van Norden	2013	11-2013	Den Bosch, NL	
Charon	Gerhard Braun	2010	7-3-2010	Bonn, Duitsland	EG

Bas saxofoon en tape

Exit	Amnon Wolman	1999			
Bottom	Al Giusto	1999			
Merge	Frank Crijns	2006	2007	CD recording "[B]one"	

Bas saxofoon en andere saxofoons

Saxofolie	Bruno Nelissen	sopranino tot bas, 2 spelers	17-12-99	Tilburg, NL	
Mikrokorstmos	Bruno Nelissen	bas en c-melody	5-1-01	Tilburg, NL	
Duet for basses	W. Hartley	twee bassen	2002		Presser

Bas saxofoon en piano

3 canções populares	Nestor de Hollanda Cavalcanti	1999			
Andrebas	Mathias van Nispen	2000			
Sonate	Rick Potter	1999	15-8-00	Edinburgh, Scotland	
A Box with Holes	David Charlwood	2001	5-6-02	Tilburg, NL	
Digressions on L'Homme Armee	Jim Theobald	2000			
Taking Shape	Iain Matheson	2002			

Tiglio	Henk Stoop	2005	6-11-5	Tilburg, NL	
La Rue Grande	Jan van Dijk	2007	26-9-07	Den Bosch, NL	
Silent Durations XXXVIII	Drake Mabry	2011	14-5-11	Eelde, NL	
Danza Profonda	Miklós Maros	2011	7-2-14	Tilburg, NL	Svensk Musik
R.A.S. in Sloane Street	Iain Stewart	2012	12-4-15	Ravenstein, NL	

Bas saxofoon en diverse andere instrumenten

Mitsu no Kinetsu voice	Robert Lemay	met stem		1998	
That mosquito bit my harp/fr hrn	Eric Samuelson	met harp en hoorn		1999	
Kalpa Harpsich/perc/bssx	Brad Gill	met clavecymbel en percussie		1999	
Roar pno/perc/tape	Andrei Kivu	met piano, percussie en tape			
De beker van Socrates cbcl/tb/voc	Stan Bakermans	met contrabasklarinet, trombone+stem		1998	3-6-98 Tilburg, NL
Blamb! bass sx/(elec) guitar	Jaques Palinckx	met elektrische gitaar		2014	15-6-14Tilburg, NL
Humberto Tan	Remy Alexander	met saxofoon ensemble			

Bas saxofoon en strijkorkest

Concerto	Jan van Dijk	1999	27-10-99	Tilburg, NL	Donemus
Rose Fantasia	David Solomons	1999	17-12-99	Tilburg, NL	
Concerto	Carson P. Cooman	1999	17-12-99	Tilburg, NL	

Bas saxofoon en symfonisch blaasorkest

Concerto	Jan van Dijk	2000	26-10-08	Blerick, NL	Mansarda
Concertino no. 2	Walter Hartley	2000	21-4-04	Tegelen, NL	WJ

Bariton saxofoon en symfonisch blaasorkest

Concerto in Bb	Bernard van Beurden	2006	12-4-07	Breda, NL	Donemus
----------------	---------------------	------	---------	-----------	---------

Bas saxofoon en orkest

Agapé	Olga Kroupova				
Engführung	Stefan Thomas	2003	10-11-06	Karlsruhe, Duitsland	
Bass Sax Concerto	Frank Reinshagen	2005			

Saxofoonkwartet en symfonisch blaasorkest

Four movements	Bernard van Beurden	2008	15-3-09	Amsterdam, NL	Donemus
----------------	---------------------	------	---------	---------------	---------

Symfonisch blaasorkest

Breathless	Iain Matheson				
Midnight in Buenos Aires	Adam Gorb	2007	26-10-07	Blerick, NL	
Soundscape	Bernard van Beurden	2007			
In the name of jazz	Thijs van Otterloo	2008	6-4-08	Venlo, NL	

La Parisienne	Thijs van Otterloo	2009	2009	CD recording "Lentewind"	
Saxofoonkwartet en althobo					
Cantus Firmus II	Bernard van Beurden	2009	21-6-09	Oisterwijk, NL	
Saxofoonkwartet					
Go Down	Bernard van Beurden	2009	31-1-10	Eindhoven, NL	
Tenor saxofoon solo					
For Now and Forever	Bernard van Beurden	2014	9-11-14	Waldshut-Tingen, Duitsland	
Whirlwind – Twister	Drake Mabry	2016			
Les yeux clos	Ryo Noda	2019	24-6-19	Hattiesburg, USA	
Tenor saxofoon en piano					
Dialogue	Felix Yanov-Yanovsky	2015	15-4-16	Brussel, België	
Graffiti Preludes	Ian Stewart	2015	18-11-18	Ravenstein, NL	
Unstable Portrait of A.S.	Giorgio Colombo Taccani	2016	3-3-18	Bratislava, Slowakije	
Capriccio II	Leo Samama	2016	22-1-17	Tilburg, NL	
Webern Remix	Jaques Palinckx	2019			
Tenor saxofoon en andere instrumenten					
Zopf	Miklós Maros	m. altsaxofoon	2015	19-5-16	Szczecin, Polen
Saxofoon ensemble					
Balkan Dances	Paul Dzon		21-5-13	Tilburg, NL	
Escalator	Loes Reiling	2012	21-12-13	Tilburg, NL	
bit.ly/2cRvOCY	Remi Alexander	2016	24-11-16	Eindhoven, NL	
Ashes to Ashes	Xavier Geerman	2016	11-1-17	Amsterdam, NL	
Scherzo Festivo	Bob Zimmerman	2017	3-4-17	Tilburg, NL	
van Zoeleira	José Pérez	met c-sopraan solo	2018	22-11-18	Redondela, Spanje
Kazeno Uta	Ryo Noda	2018	20-12-18	Eindhoven, NL	
Sekitei	Ryo Noda	2018	21-12-18	Tilburg, NL	
Althobo en bas saxofoon					
Chase me	David Charlwood	2000	23-4-00	Oisterwijk, NL	
Titbits	Kees Schoonenbeek	2001	15-4-01	Oisterwijk, NL	BH
Permutazioni Interfogliate	Eberhard Eysen	2000	12-12-00	Belém, Portugal	Con Brio
Scène d'Air	Antal Sporck	2001	8-1-02	Tilburg, NL	
Gate I	Christoph Theiler	2001	11-12-01	Oss, NL	
Invention for Two	Walter Hartley	1999	23-4-00	Oisterwijk, NL	

Tafelmuziek bij een galgenmaal	Jan Slothouwer	1999			
Old American Hymn Duet	Walter Hartley	1999			
Ruck	S. Beth May	2001			
Three Days	James Bryce	2002			
Paarweise	Miklós Maros	2001	20-4-03	Oisterwijk, NL	Svensk Musik
Intro-Canto-Fine	Louis Toebosch	2001	20-4-03	Oisterwijk, NL	Donemus
Abîme d'amour	Jo Sporck	2002	19-4-03	Den Bosch, NL	
Spectrum	Giorgio Colombo Taccani	2002	19-4-03	Den Bosch, NL	SZ
At sevens and eights	David Solomons		19-2-06	Boskoop, NL	MF
A rose by any other name	David Solomons				MF
Duetti Amichevoli	Olga Kroupova	2003	27-3-05	Oisterwijk, NL	E
Dialogues en mode rouge	Paolo Longo	2003			Symétrie
Lay your shadows on the sundial	Terry Winter Owens	2003			
Some sunsets strange but beautiful	P. Kellach Waddle	2003			
Tryptich	Felix Yanov-Yanovsky	2002	28-2-03	Tilburg, NL	
Reign or Cheyenne	David Charlwood	2004			
Study for low woodwinds	Frank Reinshagen	2004			
Ce qui passe	Jan van Dijk	2004	3-11-04	Tilburg, NL	
Mirrors	Eberhard Eyser	2004			
Discorsi I	Gerhard Braun	2005			EG

Veel Woorden	Susanne van Zoelen-Lucker	2006	28-10-06		
Contes de la nuit	Eberhard Eyser	2008			
Umleitung	Orie Sato	2009	7-3-2010	Bonn, Duitsland	

Hobo en bas saxofoon

On Bartok Street	Iain Matheson	1999	12-12-00	Belém, Portugal	
Dialogue	José de Azevedo Souza	1999	12-12-00	Belém, Portugal	
Trois arabesques a deux	Jan van Dijk	2002	28-2-03	Tilburg, NL	Donemus

Althobo, bas saxofoon en piano

Herbstliches	Peter Blauvelt	2000	11-3-01	Goes, NL	
--------------	----------------	------	---------	----------	--

Althobo en bariton saxofoon

Dialogue about Tristan	Dmitry Lybin	2003	19-2-06	Boskoop, NL	
------------------------	--------------	------	---------	-------------	--

Althobo/hobo en bas/c-melody saxofoon (2 spelers)

Sonate	Joop Voorn	2002	27-3-05	Oisterwijk, NL	
--------	------------	------	---------	----------------	--

Althobo, bas- en sopraan saxofoon

Strahl A	Art Oliver Simon	2003	7-6-03	Berlin, Duitsland	
----------	------------------	------	--------	-------------------	--

Althobo en tenor saxofoon

The Road Back	David Charliwood	2000	23-4-00	Oisterwijk, NL
---------------	------------------	------	---------	----------------

Althobo en alt saxofoon

You have to kiss a lot of frogs	Juan Maria Solare	2002		
---------------------------------	-------------------	------	--	--

Hobo en alt saxofoon

Petite Symphonie a deux	Jan van Dijk	2003	26-8-03	Tilburg, NL
-------------------------	--------------	------	---------	-------------

Althobo, bas saxofoon en orkest

Concerto	Ruud van Eeten	2004	11-12-04	Breda, NL
----------	----------------	------	----------	-----------

Althobo, bas saxofoon en mezzo sopraan

Van Kalmthout liederen	Ruud van Eeten	2006	22-1-06	Tilburg, NL
------------------------	----------------	------	---------	-------------

Hobo en bariton saxofoon

Susandre	B. van Beurden	2007	22-9-07	Den Bosch, NL
----------	----------------	------	---------	---------------

Uitgevers :

SC;	https://www.scottishmusiccentre.com/
SZ;	http://www.esz.it
Donemus;	http://donemus.nl/
Con Brio;	Edition Con Brio Box 7457 SE – 10392 Stockholm/Sweden +46 8 571407 45
EG;	Edition Gravis; https://www.editiongravis.de/verlag/index.php?language=en
Presser;	https://www.presser.com/
Svensk Musik;	https://www.svenskmusik.org/en
Mansarda;	https://www.mansarda.nl/
BH;	Bronsheim Muziekuitgeverij; https://bronsheimmusic.nl/
MF;	Musikfabrik; http://www.classicalmusicnow.com
Symétrie ;	www.symetrie.com
WJ ;	Wingert Jones Publications ; www.wjpublications.com