

# MR. TUBA

BIOGRAFIA DI

**HARVEY PHILLIPS**

TRADUZIONE DI DOMENICO ZIZZI

*Copyright © 2012 Carol Phillips*

This Italian edition is licensed from the original English-language publisher,  
Indiana University Press



*In ricordo di Harvey Phillips a dieci anni dalla sua scomparsa.*

## **Carol**

Questa autobiografia è affettuosamente condivisa e dedicata a Carol, la mia bella e amorevole moglie con la quale ho passato cinquantacinque anni meravigliosi.

Devo ogni successo a lei per l'ispirazione, la comprensione, la pazienza e l'incoraggiamento.

## **Alla famiglia e ai colleghi,**

passati-presenti e futuri, per il loro amore, la loro preoccupazione e il loro sostegno durante tutti gli anni della mia vita. La mia amata vita musicale non è stata il risultato di una pianificazione o di un'ambizione; si è evoluta a seguito di una serie di eventi imprevedibili e grazie al contributo di insegnanti, mentori, colleghi, amici e familiari incredibilmente generosi. Il loro esempio, il loro sostegno e la loro guida hanno ispirato ogni sforzo nell'incarnare l'integrità personale e professionale; così importante per sviluppare e preservare la nostra preziosa, e troppo spesso fragile, arte musicale. Che Dio benedica ciascuno di voi.

**Harvey Phillips**

## INDICE

	<i>Prefazione alla versione in italiano di Domenico Zizzi</i>	VI
	<i>Prefazione di David N. Baker</i>	VII
	<i>Ringraziamenti</i>	VIII
1	Crescere nel Missouri	1
2	King Bros. La Banda del Circo	9
3	In viaggio con il più grande spettacolo sulla Terra	19
4	Juilliard, Inizio degli studi con William J. Bell	34
5	Freelance 101	44
6	Carol	54
7	Musica da camera, il New York Brass Quintet	59
8	Un professionista di NewYork	67
9	In tour con il New York Brass Qunitet	82
10	Famiglia, amici e attività estive	93
11	Il New England Conservatory of Music	105
12	La ricerca del TubaRanch	120
13	Istituto di studi musicali avanzati	133
14	Residente a Bloomington	145
15	Recital alla Carnegie Hall	151
16	In pensione dall'Indiana University	164
17	Rinascimento della Tuba: una sintesi	172
18	Essere un insegnante	179
19	Suggerimenti sulle prestazioni	186
20	Coda	191

Amici e colleghi 195      Appendice 200

## **PREFAZIONE ALLA VERSIONE ITALIANA**

Ho conosciuto la personalità di Harvey Phillips quando ero studente presso l'Hochschule di Musica di Basilea. Allora, il mio insegnante David LeClair mi parlava del suo docente, dei suoi insegnamenti, di cosa avesse rappresentato nel mondo della tuba, del suo impegno e dei suoi sforzi nel promuovere la musica a tutti i livelli. La biografia, le testimonianze e gli insegnamenti che leggerete possono, e devono, essere un modello di riferimento per docenti, studenti, professionisti e amatori.

Possa, ognuno di noi, non perdere mai di vista l'obiettivo per il quale ha scelto di intraprendere una "vita in musica": produrre e trasmettere emozioni al pubblico e alle generazioni future. Proprio come fece, per tutta la propria vita, Harvey Phillips.

Ringrazio l'Indiana University, il responsabile delle edizioni editoriali Brian Carroll e la famiglia Phillips per la fiducia nella stesura di questa traduzione. Ringrazio Robert Tucci e Daniel Perantoni che sono stati di fondamentale importanza e supporto e senza dei quali non avrei potuto tradurre questo libro. Ringrazio gli ex studenti di Phillips per le parole di encomio ricevute e per aver voluto arricchire, attraverso un loro ricordo, la versione italiana: David LeClair, Anthony R. Kniffen, Jim Self, Chitate Kagawa, Dave Saltzman. Ringrazio, infine, Corrado Lambona per aver creduto in questa pubblicazione.

**Domenico Zizzi**

## PREFAZIONE

Harvey Phillips ed Io diventammo davvero buoni amici a seguito del nostro primo incontro avvenuto nel 1959 durante la registrazione di un LP "The Golden Striker" in cui registrammo dei brani composti da John Lewis. Harvey mi chiese di scrivere un brano per lui. Nel 1967, Gunther Schuller fu nominato presidente del New England Conservatory of Music e Harvey divenne suo vice presidente per gli affari finanziari. Harvey ed io ci conoscemmo a Chicago nella reception della National Association of Jazz Educators. Harvey mi incaricò di scrivere un brano per tuba e mi chiese: "*Come sta andando con quel brano?*"

In realtà non lo avevo nemmeno cominciato per cui gli risposi "*Sta andando bene, va bene.*" Harvey chiese: "*Per quale organico lo stai scrivendo?*"

Beh, c'era un poster di un quartetto d'archi sul muro e allora gli risposi: "*per tuba e quartetto d'archi*". Così nacque l'idea del brano per tuba e Harvey lo suonò per la prima volta presso la Carnegie Hall durante una serie di recital e lo registrò per la Golden Crest Records. Andai con lui per partecipare alle sessioni della registrazione e ammirai la sua incredibile resistenza. Iniziarono a registrare alle nove del mattino e andarono avanti fino alle sette o alle otto di sera. I musicisti del quartetto erano esausti; le loro dita erano pronte a sanguinare mentre Harvey sembrava impassibile ad ogni ripresa. E quando ascolti la registrazione, mi vengono ancora i brividi. Il brano ebbe una vita straordinaria. Penso che quasi tutti i tubisti che frequentano l'Indiana University lo abbiano studiato o suonato sotto la guida di Harvey.

Scrissi un altro brano in occasione dei saggi finali annuali della classe di Harvey da eseguire presso l'Indiana University. Lo eseguimmo una volta sola per via del complesso accompagnamento previsto: una grande jazzband, ballerini, due cori (di cui uno di voci bianche), quindici registrazioni di passi d'orchestra per tuba e diapositive da 33 mm di Harvey e me in varie pose artistiche (imitavamo, tra l'altro, le pose delle statue romane e greche) proiettate su un grande schermo. Le quindici registrazioni vennero affidate ai migliori 15 studenti di musica grazie all'ausilio di un registratore a nastro attraverso cui fu richiesto di guardare il gesto del direttore d'orchestra che li avrebbe opportunamente indicato i punti di attacco. L'esecuzione fu una buona illustrazione degli eccessi di cui sia Harvey che io ci rendemmo colpevoli; fu un evento spettacolare.

Senza Harvey non avrei mai scritto tanto per tuba. Non avrei conosciuto il potenziale di questo strumento come solista e come accompagnamento se non fino a quando lo sentii suonare. Il suono di Harvey era talmente definito, pulito e chiaro che avrei potuto riconoscerlo immediatamente tra tante registrazioni. Harvey consentì ai compositori di liberarsi dalla paura nello scrivere per tuba. Poiché per Harvey, non c'erano limiti.

David N. Baker, direttore,  
Smithsonian Jazz Masterworks Orchestra;  
Professore emerito e Presidente del Dipartimento Jazz,  
Indiana University

## RINGRAZIAMENTI

Ringraziamo Mary Campbell, Rob Teehan e John Visel per la loro assistenza nella redazione del mio manoscritto, e Bobbie Ford, Emily Hutchinson e Marcus Wiggins per la loro revisione editoriale.

Desidero esprimere la mia gratitudine a:

John W. Ryan, per avermi invitato a scrivere questo libro. Il dottor Ryan divenne Presidente dell'Indiana University nello stesso giorno in cui io diventai professore di tuba presso la IU. Ci incontrammo per la prima volta alla cerimonia di apertura e le nostre strade si incrociarono durante i ricevimenti organizzati dalla nostra scuola. È stato sempre piacevole e rassicurante sapere che la sede amministrativa della nostra università era nelle mani, nella mente e nel cuore di una tale guida. Il suo interesse per le mie attività era sempre sincero, lusinghiero e apprezzato. È raro che una persona che ricopre una tale posizione impieghi il suo tempo e il suo interesse a chiamare il professore di tuba al telefono e chiedergli di poter prendere delle lezioni per conoscere meglio lo strumento. Dubito che ci siano molti professori di tuba che possano affermare che il presidente della propria Università possa essere annoverato tra gli studenti più brillanti. È sorprendente che una persona che ricopre tale incarico abbia pari interesse e preoccupazione per ciascun membro della sua famiglia universitaria.

Il Preside Wilfred C. Bain, che mi assunse come docente della facoltà dell'IU. Il mio primo anno fu il suo venticinquesimo e ultimo da preside. Dimostrò la sua benevola natura permettendomi di programmare, strutturare e ospitare il primo International Tuba Symposium Workshop; il primo evento formale tenuto nel New Musical Art Center e un grande risultato della sua amministrazione.

Il preside Charles H. Webb, la cui magnanimità venne dimostrata dal suo incoraggiamento e sostegno da parte della sua facoltà e dei suoi studenti. Ci permise di inaugurare il First International Tuba Symposium Workshop suonando con me la sonata di Paul Hindemith per Bassotuba e pianoforte. Accompagnò spesso gli artisti della facoltà durante i recital e le altre esibizioni musicali da solista e da camera. Durante tutto il mio incarico, mi accompagnò durante una serie di recital per tuba solista a New York presso la Carnegie Hall.

**Harvey Phillips**



## Crescere nel Missouri

Le notizie si diffusero rapidamente nella nostra piccola città di Marionville in Missouri. A metà giugno del 1947, non appena il predicatore della mia chiesa apprese che stavo per “scappare con il circo”, si presentò a casa nostra chiedendo di parlare con me e mia madre. La mamma, come sempre, lo salutò cordialmente invitandolo nel nostro salotto. La stanza era tenuta in ottimo stato e adatta per le visite dei predicatori e degli agenti assicuratori; ogni centrino era al proprio posto e tutto era pulito e ordinato. Al reverendo Gilbert fu assegnata la sedia più comoda mentre la mamma sedeva sul bordo anteriore di un'altra sedia con in mano un fazzoletto. Io mi sedetti sullo sgabello; di fronte al nostro vecchio pianoforte verticale.

Dopo qualche parola di cordiale scambio sulle condizioni metereologiche, sull'orto e sulle condizioni di salute di un po' di tutti, il reverendo Gilbert fece un respiro profondo ed elogiò generosamente il fatto che ero un bravo ragazzo, del grande lavoro che stavo facendo come giovane supervisore della chiesa e come responsabile del “Methodist Youth Fellowship” (Fratellanza Giovanile Metodista). Quella fu l'unica parte della sua visita che mi piacque. Subito, però, i suoi toni cambiarono. La sua voce divenne oscura, inquietante e affermò: *“Da quello che sento, questo giovane sta per intraprendere una vita peccaminosa!”* e continuò ad esprimere, come una sorta di connubio tra una conferenza e un sermone, le sue opinioni e tutto ciò di cui era venuto a sapere sulla perversa vita intrapresa dagli uomini d'affari dello spettacolo e, in particolar modo, del circo. Secondo il suo parere, da giovane innocente diciassettenne quale ero, sarei caduto facilmente in tentazione e in tali relazioni.

Fui ipnotizzato dalla sua invettiva e con la coda dell'occhio vidi la mamma che si alzò lentamente e, come un granchio, indietreggiare in direzione della porta per non voltare le spalle al predicatore. Appena la raggiunse, e mentre il predicatore prese un altro respiro profondo per continuare la sua invettiva, la mamma si girò improvvisamente e con voce ferma, mai sentita prima d'allora, esclamò: *“Reverendo Gilbert, sembra che lei non abbia molto fiducia in Harvey; io ce l'ho e vorrei che lei andasse subito via!”*. Rimasi ammutolito così quanto il predicatore che non disse altro e andò via.

*“Wow”*, pensai, *“la mamma ha appena buttato fuori da casa nostra il Reverendo!”*. Non sapevo cosa dire e, effettivamente, non dissi nulla. Rispettai con ammirazione mia madre che gestì la questione in maniera bella e decisa sebbene fosse naturalmente e profondamente ferita dalle parole e dall'atteggiamento del predicatore. Non ne parlai mai con lei ma, durante il corso della mia vita, riflettei spesso sulla fiducia che mia madre nutrì per me; quella fiducia che, quel giorno, mi diede il coraggio di affrontare le successive prove nella maniera corretta.

### La leggenda della famiglia Phillips

Nell'estate del 1861, Miles e Mary Phillips (il mio bisnonno e la mia bisnonna) furono invitati ad un incontro che si sarebbe tenuto a Shelbyville, nel Tennessee, nella scuola vicino casa loro. Le reazioni da parte di molti partecipanti risultarono abbastanza fredde poiché l'incontro fu convocato da parte di un membro della Camera dei Rappresentanti dello Stato. Il rappresentante diede notizia alla folla radunata che la nazione si stava barcamenando in cattive acque per questioni legate allo schiavismo. Due o tre stati, asserì, si erano già opposti alla Confederazione e probabilmente ce ne sarebbero stati altri. Il politico, per questo motivo, chiedeva di ascoltare l'opinione dei propri concittadini.

Miles Phillips asserì che il Tennessee sarebbe dovuto rimanere a fianco dell'“Unione”<sup>1</sup> e che le problematiche legate allo schiavismo si sarebbero dovute risolvere a livello locale. Diversi dei partecipanti al raduno espressero le proprie più disparate proposte.

Miles e Mary discussero sulla sicurezza della propria famiglia: Jesse aveva diciotto anni, Steve quasi sedici, John quattordici, James Anderson dodici (mio nonno) e Wesley nove. Al rientro dall'incontro, Jesse comunicò ai suoi genitori che l'indomani si sarebbe arruolato nell'Esercito dell'Unione. Il mattino

---

<sup>1</sup> Con il termine “Unione” si indica il termine Stati Uniti d'America durante la guerra di secessione americana ed in particolare il governo federale della Presidenza di Abraham Lincoln composto dai 20 “Stati liberi” e dai primi 5 “Stati cuscinetto” di frontiera rimasti ancora schiavisti che lo sostenevano. L'Unione verrà contrastata da 11 Stati Uniti meridionali schiavisti che formarono gli Stati Confederati d'America, o anche meglio conosciuti come “la Confederazione”.

h.21:00. Mi sarei riservato più tempo quando sarei arrivato nel suo negozio quel pomeriggio. Studiai poco più di sei ore al giorno per preparare la mia prima lezione.

Il signor Bell mi diede indicazioni per raggiungere il suo studio alla 419 West 121st Street. Mi disse: *“Perché, è semplice. Prendi la metropolitana IRT dalla 42nd Street alla 116th Street alla Columbia University. Il mio studio è a circa a sei isolati da lì”*. Il fatto che ci fossero due linee della metropolitana IRT sul lato ovest, probabilmente, gli sfuggì di mente.

## Arrivare alla mia prima lezione fu un'impresa

Il 6 gennaio lasciai l'atrio dello Sharon Hotel con la mia custodia che conteneva la tuba e camminai per cinque isolati fino alla stazione della metropolitana sulla 42nd Street Times Square; scesi, successivamente, due rampe di scale fino alla piattaforma della linea della metropolitana IRT<sup>20</sup>, seguendo le indicazioni del signor Bell. Salii sul treno della linea IRT e scesi alla 116esima strada, feci due rampe di scale con la mia tuba e mi accorsi che non c'era nulla che assomigliasse alla Columbia University. Ero ad Harlem, sulla 116esima strada. Un'attraente donna di colore mostrò particolare interesse per la grossa valigia che portavo con me così colsi l'occasione per chiederle come arrivare alla Columbia.

Mi rispose: *“La Columbia University è sulla collina, attraversando Morningside Park. Non attraverserei quel parco a quest'ora del giorno per niente al mondo, ci potrebbero essere persone che possono farti del male! Quello che devi fare è scendere le scale qui, prendere la metropolitana fino alla 96esima strada, prendere il treno giusto e scendere tra la 116esima e Broadway. È lì che dovresti andare”*.

Pensai di chiamare un taxi ma non ce n'erano disponibili e, tantomeno, non avevo intenzione di salire e scendere altre lunghe rampe di scale della metropolitana con la tuba. Così andai a piedi e attraversai il parco in direzione dello studio del signor Bell. Avrei fatto meglio a seguire il consiglio della signora; risultò essere un lungo tragitto. Ero in ritardo di mezz'ora per la lezione prevista alle h.18:00.

Mi scusai per il ritardo e dissi al signor Bell che avevo preso il treno sbagliato. Lui disse: *“Beh, va bene così, vecchio mio, sei il mio unico studente previsto per la serata. Riscaldati con la tuba e poi faremo la nostra lezione”*.

Mentre aspettava che io mi riscaldassi, il signor Bell mi presentò Tante Lena Wanner, che all'età di settantaquattro anni viveva nell'appartamento e gestiva lo studio. Si interessava di tutti gli studenti. Pensava più di 130 chilogrammi. Il signor Bell la conosceva fin dall'epoca del proibizionismo quando preparava il gin nella vasca da bagno e preparava l'infusione in casa. Il signor Bell pagava l'affitto dell'appartamento e insegnava nel soggiorno, se fosse stato necessario. Era un uomo gentile e generoso.

Appena il calore della conversazione amichevole e la temperatura della stanza stemperarono dal freddo invernale, il signor Bell assunse un atteggiamento più professionale e disse che era giunto il momento di iniziare la lezione. Ero nervoso e, sebbene avessi studiato sia *“Die Meistersinger”* che *“Petruška”* dallo spartito che mi aveva consegnato a Larchmont il giorno di Natale, non riuscii a suonarli durante la prima lezione. Il signor Bell sapeva che ero stremato dall'ansia e che avevo camminato per molti isolati trasportando la mia scomoda e pesante custodia. Considerando la situazione, iniziò la lezione facendo riferimento alle constatazioni sul mio modo di suonare che aveva notato in precedenza; quando, cioè, avevamo suonato insieme nella banda del circo.

**Lato positivo:** mi disse che gli piaceva il mio suono e che fu colpito dalla mia tecnica. Era contento che non avessi nessuna delle cattive abitudini comuni per un tubista: gonfiore delle guance, stiramento eccessivo degli angoli della bocca (come se sorridessi) o usando un'eccessiva pressione sul bocchino.

**Lato negativo:** *“Ho osservato, tuttavia, che il tuo approccio sia al registro superiore che a quello inferiore è l'opposto di quello che faccio e insegno”*. Aprivo troppo la bocca per suonare il registro alto (pensavo di ottenere, in questa maniera, un “grande suono” nel registro acuto) e chiudevo troppo la bocca per suonare il registro basso, rilassando troppo le labbra e allontanando eccessivamente il bocchino dalle labbra stesse (come molti trombonisti).

**Soluzione:** chiesi, *“Cosa devo fare?”*. La sua risposta fu: *“Cambialo. Fai quello che ti dico. Affronta tutti gli aspetti del suonare la tuba in ordine e con logica. Questo è il motivo per cui approvo il sistema pivot (perno) per tuba”*.

---

<sup>20</sup> La linea IRT Flushing è una linea ferroviaria della metropolitana di New York. Fa parte della Divisione A e si estende dal Flushing, nel Queens, a Hudson Yards, a Manhattan. Prima che la linea fosse prolungata fino a Flushing era anche conosciuta come linea Corona o linea Woodside and Corona. Inoltre prima della cessazione del servizio della Brooklyn-Manhattan Transit Corporation, avvenuto nel 1949, la parte della linea tra Times Square e Queensboro Plaza era conosciuta come linea Queensboro.

“Perché non sei là fuori a suonare?”. Jenkel rispose: “Non c’è tuba in questo brano. Non suoniamo molto”. Kleinsinger ebbe compassione della difficile situazione del suonatore di tuba e, con il librettista Paul Tripp, scrisse un brano affascinante per tuba solista, narratore e orchestra che conferisce alla tuba la sua meritata voce da solista. Così nacque “*Tubby the Tuba*”.

Durante la mia carriera mi furono proposti molti posti: con la Minneapolis Symphony, la Metropolitan Opera, la Boston Symphony Orchestra e la Philadelphia Orchestra. Le uniche in cui feci un’audizione furono l’Orchestra di Minneapolis e il Metropolitan di New York (in cui si presentarono solo cinque tubisti).

Pensavo di essere nel paradiso dei musicisti come artista freelance. C’era così tanta varietà di programmi che mi dissuasero sempre dall’idea di riporre tutte “le uova nel paniere” di un’orchestra sinfonica o di un Teatro Lirico.

## Audizione al buio a Broadway

Al quinto piano sopra lo studio/appartamento del signor Bell viveva Tilly Knoesel Kennedy con la madre Tante Marie, sorella del direttore dello studio di Bill Bell, Tante Lena. Tilly era una donna d’affari con uffici nel centro di Manhattan. Venivo costantemente invitato a guardare la televisione con lei. Un giorno di metà gennaio del 1952, durante una fredda bufera di neve a New York, guardavamo il Texaco Star Theater quando squillò il telefono. Tilly rispose e la sentii dire: “Sì, è qui. Harvey, è per te”.

Non riuscivo ad immaginarmi chi avrebbe saputo che potevo essere contattato nell’appartamento di Tilly. Il signore all’altro capo della linea mi disse: “Harvey, questo è Sol Gusikoff, l’impresario dei teatri Shubert. William Bell mi ha dato questo numero e ti raccomanda vivamente. Ho bisogno di te stasera per una rappresentazione di *The King and I* at the St. James Theatre. La tempesta ha interrotto la ferrovia di Long Island e il nostro suonatore di tuba, Bill Barber, è sommerso nella neve. Lo spettacolo sta per iniziare e la parte della tuba è molto importante. Sei disponibile a ricoprire la parte? Quanto potresti metterci per arrivare al teatro?”.

Riferii al signor Gusikoff che sarei arrivato in teatro il prima possibile ma che sarebbe stato difficile trovare un taxi tra la 121esima strada e l’Amsterdam Avenue. Riagganciai il telefono, avvisai Tilly, corsi giù per quattro rampe di scale, mi misi lo smoking, il cappotto e la sciarpa, presi la mia tuba King con la campana frontale e camminai per mezzo isolato fino ad Amsterdam Avenue. Rimasi in piedi al freddo, soffiando la neve per circa dieci minuti, quando vidi un’auto svoltare sull’Amsterdam Avenue dalla 125esima strada. Era un taxi con la luce sul tetto accesa: un taxi libero. Incrociai le dita e mi raggiunse prima che qualcun altro lo segnalasse. Feci cenno al taxi di fermarsi, caricai la mia tuba e me stesso sul sedile posteriore. Dissi all’autista che andavo di fretta e lui mi rispose: “Signore, con la condizione delle strade, non corro per nessuno. Ora si sieda e si rilassi. Ci arriveremo”.

Arrivammo al teatro e, entrando dalla porta del palcoscenico, incontrai tre persone che mi aspettavano. Due si presero cura del mio cappotto e della custodia della tuba mentre la terza persona mi guidò nel seminterrato attraversando un labirinto di costumi appesi prima dell’ingresso della buca. Lo spettacolo era già iniziato. Entrai tranquillamente nella buca e mi sistemai comodamente come ci si poteva aspettare. Mentre mi guardavo intorno in cerca di aiuto, il suonatore di flauto seduto accanto a me indicava la parte della tuba. Poi, mi resi subito conto che aveva girato le pagine mentre lo spettacolo progrediva. Improvvisamente fu il momento del panico perché mi indicò una parte contrassegnata con la scritta “tuba solo” mentre chiudeva il pollice e le dita della mano sinistra, indicando il numero di misure rimaste prima che io avessi dovuto suonare: cinque. . . quattro. . . tre. . . tre. . . due. . . uno. . . tuba solo. Per fortuna andò bene, come il resto dello spettacolo. Sol Gusikoff rimase impressionato e menzionò spesso il mio salvataggio da quella difficile situazione.

A metà aprile del 1952, ricevetti un’altra chiamata, piuttosto strana, da Sol Gusikoff. Mi chiese se avessi potuto incontrarlo il giorno dopo, poco dopo le h.17:00, al Blackburn Theatre. “Usa la porta del palcoscenico e aspetta lì finché non ti chiamo”, mi disse, “e porta la tua tuba. Voglio farti incontrare qualcuno”.

Il giorno successivo trovai il teatro ed entrai dalla porta del palcoscenico. Tranne che per una lampadina a incandescenza spoglia che produceva una luce cupa su un pianoforte verticale, un pianista e una cantante, rimasi sorpreso di trovare il teatro al buio. Riuscivo a malapena a sentire la conversazione tra il cantante e le persone sedute nel bel mezzo del teatro al buio. La tranquilla conversazione continuava dalla platea mentre il pianista e il cantante facevano le valigie con la loro musica e se ne andavano. Aspettai, pazientemente, che il signor Gusikoff dicesse il mio nome. Dopo circa dieci minuti, sentii: “Harvey, sei lì dietro?”.

a tutti gli effetti, dei buoni amici e collaborammo alla registrazione della sua “*Sonata No. 1*” per Solo Tuba e Pianoforte in occasione delle uscite del mio primo LP dal titolo “*Harvey Phillips in Recital*”. Questa registrazione fu molto popolare tra i tubisti giapponesi e scandinavi. A seguito, si aggiunsero quella di Keith Brown col trombone, quella di John Glasel con il suo Brasstet e quella di John Swallow. Grazie alle registrazioni con Clark Galehouse, instaurai una stretta amicizia con lui e ciò incentivò la produzione di vari album per tuba solista. Tutto avvenne grazie al suo supporto. Clark si occupò, inoltre, della registrazione di “*The Burke-Phillips All-Star Concert Band*”, Volumes 1 e 2: certamente due delle migliori registrazioni del gruppo mai realizzate.

## Gestione di una carriera da freelance

Don Butterfield ed io eravamo di gran lunga i tubisti freelance più attivi a New York e ci sostituivamo a vicenda molte volte. Philip Cadway (un musicista dello staff della ABC), Bill Barber ed io ci passavamo altrettanti lavori avanti e indietro pur non avendo mai avuto l'opportunità di suonare insieme. Eravamo tutti musicisti versatili, a loro agio nei vari generi musicali: sia classico che jazz. Nel mondo freelance, uno strumentista come il tubista è gravemente svantaggiato e penalizzato se non è in grado di affrontare ogni genere musicale. In altre parole, se il 90% della vostra formazione e delle vostre attività dipendeva dal fatto di suonare con un'orchestra sinfonica, risultava improbabile di essere chiamati all'ultimo minuto per registrare brani di musica Dixieland, bebop, di avanguardia o aleatoria. Mi sforzai di poter accettare ogni concerto con fiducia, indipendentemente dallo stile musicale. Non riesco a pensare a niente di più dannoso per una carriera da freelance che ricevere una telefonata e dover dire: “*No, mi dispiace. Non posso eseguire quel particolare genere musicale*”.

Ero, in ogni caso, molto consapevole dell'importanza di dare il meglio di me stesso. Ad ogni esibizione ci sarebbe potuto essere qualcuno che non mi aveva mai visto o sentito prima e che mi stava valutando come potenziale collega nel mondo della musica. Per questo motivo consideravo ogni concerto un'audizione e cercavo di comportarmi di conseguenza. Sapevo che le persone giudicano sia ciò che sentono che ciò che vedono: le abitudini, la personalità, la correttezza, la pulizia, il rispetto (o la mancanza di rispetto) così come la musicalità.

Era importante per me mantenere buoni rapporti con i direttori d'orchestra per i quali suonavo in quanto il mio calendario richiedeva il ricorso frequente a sostituti. Ogni volta che avevo dei problemi nel conciliare i miei impegni, facevo venire il mio sostituto alle prove e mi sedevo accanto a lui. Non molti altri musicisti lo facevano perché equivaleva a suonare gratuitamente per le prove; io davo la mia paga al sostituto il quale avrebbe avuto l'opportunità di osservare come suonare e interagire con la sezione degli ottoni e degli altri musicisti. Se uscivamo a pranzo o a cena dopo le prove, aveva la possibilità di socializzare con gli altri “fiati”. Tutto questo accresceva enormemente le sue possibilità di inserirsi nell'ensemble e di fare bene l'esibizione.

Questa consuetudine si guadagnò il favore dei direttori d'orchestra e dei manager e, alla fine, si rivelò molto più preziosa del denaro che pagavo ai sostituti per le prove. Alla fine, gli impresari mi chiamavano quando avevano bisogno di una tuba sapendo che, nel caso non ce l'avessi fatta, avrei assicurato un valido sostituto (a volte mi chiamavano e mi chiedevano quando ero disponibile per una certa data di registrazione e fissavano le sessioni per quella data).

Uno strumento grande come la tuba, il contrabbasso o l'arpa può risultare problematico da trasportare da uno studio all'altro e, nel traffico del centro di New York, ciò rende difficile ad arrivare puntuali. Nel corso degli anni ho utilizzato degli armadietti alla Carnegie Hall, al City Center, al New York State Theater, al Manhattan Center (RCA Victor) e in varie altre sedi. Per la maggior parte dei concerti e delle registrazioni suonavo la mia tuba Conn in DO del 1920. A volte, se avessi registrato con il figlio di Jackie Glea, George Williams, usavo una Martin in Sib e la lasciavo in un grande armadietto riservato nel deposito degli strumenti al City Center o al New York State Theater per una settimana. Condivisi con Lou Waldeck il mio armadietto e la combinazione del lucchetto (9988 era il codice che corrispondeva alle ultime quattro cifre del mio numero di telefono di casa).

I bassisti e gli arpisti freelance impegnati stipulavano contratti con persone che avevano necessità di avere la persona e lo strumento giusto per ogni occasione. La tuba, rispetto ad altri strumenti ingombranti, risulta un po' più facile da trasportare.

Presi l'abitudine di inserire nella mia agenda il numero di telefono della sala di registrazione di ogni studio e di portare con me una lista di numeri di telefono di tutte le cabine a pagamento nelle vicinanze.

## Famiglia, amici e attività estive

Sebbene fosse stato impossibile separare la mia intensa carriera in parti chiaramente distinte, negli anni Sessanta avvennero degli eventi che portarono a grandi cambiamenti: la nascita dei miei tre figli, Jesse (1964), Harvey Jr. (1966) e Thomas (1968) e la comparsa di nuovi linguaggi musicali che ebbero inizio grazie al compositore Gunther Schuller.

Nel 1959 Julius Bloom, direttore esecutivo della Carnegie Hall Corporation, chiese a Gunther, uno dei più importanti compositori americani, di selezionare, organizzare e presentare una serie di moderne composizioni cameristiche. Le esibizioni delle commissioni si sarebbero dovute tenere presso la Carnegie Recital Hall e, in caso di necessità, nei maggiori college e università del Paese.

Grazie all'aiuto del nostro avvocato, Gunther ed io fondammo la Twentieth Century Innovations Inc. con l'obiettivo di dare ai compositori contemporanei una sede per l'esecuzione delle loro opere. Gunther era il presidente e io ero il vice. In concreto questo avrebbe significato che Gunther era il direttore d'orchestra e io ero il suo tubista, il responsabile del personale e il responsabile del piccolo budget messo a disposizione dalla Carnegie Hall (di rado, Gunther era il capo e io il suo operaio). Eseguimmo la musica di Luigi Nono, Joseph Arrigo, Charles Ives, Iannis Xenakis, John Cage, Ned Rorem, Ralph Shapey, Harvey Sollberger, Milton Babbitt, dello stesso Gunther e di molti altri compositori del luogo. Nessuno a New York eseguiva questa musica. Dopo soli sei concerti tenutisi nel corso di tre anni, questa rassegna fece conoscere più composizioni contemporanee di qualsiasi altro ensemble da camera del mondo.

Da parte mia, rimasi affascinato da questa nuova musica e dai compositori che la componevano. La consideravo come un pranzo speciale preparato da un cuoco gourmet. Forse non piaceva al primo assaggio ma, nonostante tutto, era un piatto gourmet e doveva essere rispettato in quanto tale. Gunther Schuller è, a mio modesto parere, uno dei migliori esempi di vero genio musicale dei nostri tempi. A diciassette anni era il corno principale della Cincinnati Symphony e a diciannove anni entrò al Metropolitan Opera come primo corno. Coniò il termine "terzo flusso" per descrivere la fusione contemporanea di stili musicali: in particolare di quello del jazz con la musica classica. Avremmo potuto ascoltare le sue lezioni di musica sulle opere di Duke Ellington, di John Lewis o del Modern Jazz Quartet come se fosse stato un jazzista ma, allo stesso tempo, interpretare Bernstein, Beethoven, Mahler, Wagner o Mozart con sorprendente virtuosismo. Lo consideravo il più importante compositore americano vivente.

Gunther sperimentò ogni aspetto della professione musicale sempre al massimo livello con il massimo dei risultati. Il suo orecchio era incredibile. Sentiva un accordo di venti note con venti strumenti diversi e ti diceva quali note fossero crescenti e quali calanti. Era come se ci fossimo sempre conosciuti e come se avessimo lavorato insieme in una squadra.

Collaborare nello staff di Gunther fu un lavoro impegnativo; c'erano alcune composizioni che semplicemente non potevano essere eseguite in modo appropriato senza certi particolari musicisti. Questo a volte poneva dei problemi: spesso i migliori musicisti erano occupati e ciò implicava il fatto di programmare le prove in orari strani come, per esempio, dalle h.17:15 alle h.19:45 (in maniera tale da registrare 2-5 brani e da poter fare un concerto alle h.20:00). In aggiunta, avremmo dovuto appurare che tutti gli interpreti fossero liberi e non rinunciassero a un lavoro più redditizio per suonare con noi. Se non fossimo stati in grado di disporre dei musicisti che desideravamo allora avremmo ritenuto preferibile non eseguire affatto il brano piuttosto che proporne una rappresentazione poco brillante e di second'ordine. Queste scelte si mostrarono a volte difficili da comunicare ai compositori contemporanei che scrivevano musica estremamente complessa.

Intorno al 1962, stavamo eseguendo in anteprima un'opera di Charles Ives scoperta e completata da Gunther Schuller: "*Chromâtimelôdtune*". Gunther aveva provato il lavoro con l'ensemble e lo programmò per l'esecuzione. Quando giunse il momento dell'esecuzione, però, uno dei clarinettisti arrivò in ritardo. Come responsabile del personale, ero nei guai! La Recital Hall era al terzo piano del Carnegie Hall e il telefono a pagamento (l'unico telefono) era nell'atrio del primo piano. Cercando di capire dove fosse il clarinettista mancante, corsi più volte su e giù per le scale per utilizzare il telefono (l'antico ascensore con l'operatore era troppo lento). Alla fine arrivò scusandosi. Un impegno precedente aveva comportato del lavoro straordinario e in aggiunta, il traffico e le condizioni meteorologiche, avevano creato tale ritardo.

tradizione del 4-H. I nostri tre ragazzi si innamorarono di un bel bue, affettuoso e docile, che aveva vinto il primo premio nella sua categoria. Acquistai il bue all'asta del bestiame. Il giorno successivo, saremmo dovuti partire in direzione di Portorico per suonare con l'Orchestra del Festival Casals. Mentre tornavamo a casa, Carol ci chiese cosa ne avremmo fatto del bue, dato che non avevamo recinti o un posto in cui tenerlo. Dissi a Carol (e i ragazzi erano attenti alle mie parole, naturalmente) che avevo fatto in modo che l'animale venisse venduto, macellato e tagliato in bistecche, costole e carne macinata. A seguito di quelle parole, cadde il silenzio in macchina seguita, poi, da un'esplosione di singhiozzi e di pianti provenienti dai sedili posteriori; anche Carol cominciò a piangere mentre Jesse, singhiozzando, esclamò: *“Cavolo, papà, per tutta la vita ho voluto un bue; ora ne compri uno e lo uccidi”*.

Risposi: *“Perbacco, Jesse! Cerco solo di pensare alla famiglia ed è la cosa migliore che possiamo fare per la tua mucca, che è davvero un bel bue”*. Carol era dalla parte dei ragazzi e nutriva simpatia per il nostro bue. I ragazzi fecero finta di capire anche se credo che quella notte nessuno riuscì a dormire in maniera tranquilla. Tempo dopo, il bue venne portato al macello e i ragazzi non seppero mai di averlo mangiato.

Avevamo molte esperienze colorite con la nostra fattoria. Prima della fine del primo anno, avevamo dieci cavalli, di cui Carol e i ragazzi dovevano occuparsi, perché io ero impegnato con gli impegni universitari e con le masterclass. Tutti i nostri animali (e ne abbiamo avuti diversi nel corso degli anni) divennero domestici; indipendentemente dalla loro razza o dalla loro importanza. Avevamo un'oca cinese di nome “Confucio” che amava ascoltare la tuba mentre io suonavo all'aperto. Conduceva il branco di una ventina di oche vicino la tuba; tutte si accovacciavano e si fermavano sotto un grande albero di noce nero presente nel cortile. Confucio, allora, si alzava e si avvicinava direttamente a me così che io potessi prenderlo in braccio e tenerlo mentre suonavo. Un'estate mi distesi su un'amaca e, nel tardo pomeriggio, mi appisolai. Mi svegliai e trovai Confucio seduto sulla pancia e Carol che mi fissava.

Avevamo una capra di nome “Baba” legata ad una catena per cani avvitata a terra che correva da una parte all'altra e che, spesso, facevamo pascolare liberamente in zone diverse della fattoria. Una volta Carol dovette portare Little Harvey in città per un appuntamento e lasciò un biglietto in cui ricordava a Jesse di spostare la capra con la sua catena vicino al rifugio in caso di pioggia. Non sapevo nulla del biglietto di Carol e rimasi un po' sorpreso quando ritornai a casa e trovai su un pezzo di carta: *“Caro Jesse, ho portato Little Harvey ad un appuntamento. In caso di pioggia, metti Baba vicino casa. Se ti serve aiuto, chiama papà”*. Tutti noi ridemmo.

Ricordando una registrazione che feci con l'attore comico Eddie Lawrence, Carol nominò il nostro gallo domestico Banty, Eagle. Eagle amava la pila di scarpe poste all'ingresso della porta della cucina e sbatteva le ali come se fosse uno spettacolo ogni qualvolta entrasse o uscisse qualcuno. Quando cominciava a creare disordine in casa, gli mettevamo a disposizione fuori la porta una piccola cuccia del cane. Quando un'auto entrava nel viale, Eagle sentiva la ghiaia sotto le gomme e correva accanto all'auto fino a quando non si fermava e l'autista usciva. A quel punto attaccava le scarpe del guidatore. Durante una visita, Zoot Sims, il famoso sassofonista jazz, commentò: *“Accidenti, Harvey! Non hai un cane da guardia, hai un pollo da guardia”*. Il trombettista jazz Dominic Spera venne al TubaRanch con gli stivali di alligatore lucidi e Eagle se ne innamorò. Non poteva lasciare quegli stivali soli. Per sfuggire al gallo, Dominic corse in cucina e disse a Carol: *“Hai un pollo pazzo là fuori che mi insegue dappertutto”*. Proprio in quel momento Eagle spiccò un volo per posizionarsi sulla soglia della finestra. Cantando, ruppe la zanzariera di alluminio nel tentativo di entrare. Dom cominciò ad urlare: *“Eccolo, è lui!”*.

## **Entrata nella Facoltà della IU (Indiana University), 1971**

Il primo anno a Bloomington fu emozionante. Lo stesso anno mi trasferii in città, arrivò l'allenatore Bobby Knight, il presidente dell'Università dell'Indiana John Ryan, il trombonista Keith Brown e la famosa soprano lirico Eileen Farrell. Poco dopo che arrivai al campus dell'Università dell'Indiana, incontrai il rettore Herman B. Wells durante uno dei primi incontri pubblici che si organizzavano all'inizio del nuovo anno accademico. Salutò Carol e me con calore e premura. Voleva ricevere notizie sui nostri figli, sperava che ci saremmo trovati bene a Bloomington e che avremmo fatto parte della famiglia della IU. Mi colpì tanto ricevere un così profondo interesse personale nei nostri confronti. Ero felice di sapere che era stato un suonatore di euponio in gioventù e che il suo bocchino era fieramente esposto in una teca di vetro del corridoio che si affacciava al suo ufficio (fui molto contento di ricevere le foto che mi inviò con il suo strumento all'età di nove anni).

## CAPITOLO QUATTORDICESIMO

### Residente a Bloomington

Insegnando presso l'Università dell'Indiana, fu importante scoprire quali fossero i punti di forza e di debolezza di ciascuno studente. Il nostro compito era quello di lavorare sui punti considerati deboli senza perdere di vista nessuno dei punti di forza. Ad ogni studente fu chiesto di disegnare due colonne su un pezzo di carta e di scrivere quali fossero i suoi punti di forza da un lato e le debolezze dall'altro. L'obiettivo era quello di spostare i punti deboli verso la colonna di quelli forti. Mi incentravo sempre su quelli che ritenevo essere gli aspetti più deboli del progresso di uno studente. Anche così, chiarificai sempre quelle che fossero le effettive priorità di ciascun studente ed il gruppo a cui fosse assegnato.

Alla IU, insegnavi singolarmente ai tubisti e ad alcuni eufonisti (lezioni di tipo frontali), feci lezioni di gruppo sul repertorio per gli ensemble così come facevo da coaching per la preparazione dei concerti. Feci parte del comitato di preparazione sui repertori e, in seguito, entrai a far parte dell'illustre commissione di base. A volte ebbi fino a ventisei o ventotto studenti. Il carico di lavoro per le lezioni frontali era di diciotto, sufficiente a soddisfare le esigenze di esecuzione degli ensemble: quattro orchestre, due bande e vari gruppi.

Un anno dissi agli studenti che, invece di dare delle valutazioni durante il corso dell'anno, avremmo dato delle valutazioni ad ogni singola lezione; insieme. Alla fine di una lezione avrei riferito: *“Quale pensi che dovrebbe essere il voto? Non potrei darti un A. Forse un B meno o un C”*. Questa metodologia richiamò la loro attenzione.

#### In un lato

In Primavera, quando Alec Wilder era in vacanza presso la tenuta di Mitch Miller a Grand Cayman Island o nella casa di Tennessee Williams a Key West, mi chiamava per chiedere: *“Le acacie sono in fiore?”*.

*“No, non ancora”*, gli rispondevo. *“Beh, chiamami quando lo sono”*.

Alec veniva a Bloomington e si sedeva nel nostro boschetto di acacie per scrivere musica; circondato dal profumo degli alberi in fiore. Si fermava per due o tre settimane, scrivendo dell'innocenza dei bambini, dell'innocenza della natura e dell'innocenza della musica. Mentre era a Bloomington, Alec veniva spesso all'università con me e si sedeva in un angolo del mio studio a leggere un libro o a scrivere musica mentre io insegnavo. Frequentava le attività scolastiche dei miei figli con Carol e me. Il mio studio è ora in quella che era la “stanza di zio Alec”.

Alec era sempre arrabbiato perché la IU non aveva un quintetto di ottoni presso la facoltà, così una volta mi disse: *“Forse se scrivo un brano e lo dedico al quintetto di ottoni della facoltà dell'Università dell'Indiana, ne faranno uno”*. E così fece. Il quintetto d'ottoni n. 4 di Alec Wilder venne dedicato al quintetto d'ottoni della IU Faculty Brass Quintet ma non spronò la creazione di un tale gruppo.

Un giorno ricevetti una telefonata nel mio studio di tuba. *“Pronto, signor Phillips? Attenda in linea il presidente John Ryan”*.

Mi disse: *“Harvey, ho sentito parlare così tanto della tuba che vorrei saperne di più e vorrei prendere delle lezioni!”*.

Chiesi alla Conn Company di inviarmi una tuba nuova di zecca presso la sua residenza nel campus. Ogni settimana, lui ed io organizzavamo una lezione che di solito si svolgeva il venerdì a casa sua. Dopo, prendevamo uno scotch o un bourbon e parlavamo dell'università e della Scuola di Musica. Ogni tanto mi vedeva tra il pubblico durante una riunione di facoltà e mi indicava come uno dei suoi consiglieri di fiducia.

#### Avvio della Harvey Phillips Foundation, 1978

Per anni commissionai ai compositori nuovi brani da aggiungere al repertorio della tuba. Di solito, erano ricettivi alle mie richieste. Non importava quanto fossero impegnati, ascoltavano ed erano aperti a discutere su qualsiasi aspetto. Le loro menti erano assorbite dai suoni: vecchi e nuovi. Giurai di non arrendermi mai nella ricerca di nuove composizioni chiedendo a tutti i compositori che avessi incontrato e continuai a cercarne altri che potessero comporre, arrangiare ed orchestrare. Chiesi ai docenti di composizione e ai loro studenti più meritevoli (provai io stesso, all'inizio, ad arrangiare dei brani ma non ebbi mai la pazienza). Non sempre potevo offrire compensi in denaro ma, di solito, mi occupavo delle spese

Durante le tre vivaci giornate si parlò di musica per ottoni, di indicazione da dare agli studenti e di aneddoti risalenti ai primi giorni dei concerti e delle tournée del NYBQ. Il forum iniziò con la “*A Western Fanfare*” di Eric Ewazen suonata dai Bay Street Brassworks (un quintetto di ottoni con sede a Baltimora che si formò all’interno di una classe del Peabody Conservatory nel 1995 ora impegnato in tour e concerti didattici). Successivamente, Bill Jones presentò una serie di quattordici membri, composto da musicisti che avevano suonato nel New York Brass Quintet durante i suoi trent’anni di concerti (attualmente, non ci sono più i membri fondatori nell’attuale quintetto); un trombonista dell’Annapolis Brass Quintet che suonò dal 1971 al 1993 e un educatore, Frank Battisti, per parlare della storia incredibilmente breve dei quintetti di ottoni. Apprezzammo il fatto che sia la Band of the Air Force Reserve Brass Quintet che l’American Brass Quintet si esibirono per onorarci.

Il cornista Paul Ingraham ricordò una tempesta di ghiaccio in Massachusetts nel 1963 che fece iniziare il concerto con soli tre musicisti. Raccontò di una sessione di registrazione alle h.10:00 del mattino a Den Mark in cui programmarono una mezz’ora di riscaldamento per noi, dicendoci successivamente: “*Siamo un piccolo paese. Non abbiamo affinità con la musica*”.

Alla fine venne suonato, per l’occasione, il “*Quintetto n. 1*” per Ottoni di William G. Harbinson (scritto appositamente per la ricorrenza del New York Brass Quintet) suonato dall’American Brass Quintet con l’aggiunta del trombettista Bob Nagel e del tubista Toby Hanks.

## Un resoconto fornito da Gunther Schuller

*“Fui molto felice di poter partecipare alla conferenza ed aiutare il New York Brass Quintet che fu il primo quintetto di ottoni stabile e che, oltre a suonare molti concerti meravigliosi, commissionò molta musica originale per tale formazione. Grazie alla loro influenza, ispirarono tanti altri quintetti di ottoni: the Empire Brass, the Canadian Brass e l’American Brass tra tutti. Io scrissi musica per il New York e dell’American Brass Quintet. Era una meravigliosa esperienza per vedere gli amici che suonavano in questi gruppi. Suonai il corno per venticinque anni sulla scena newyorkese. Tornare indietro a metà della propria vita è un’esperienza molto emozionante. Pensai, inoltre, che fosse educativo per molti giovani o quelli non coinvolti che erano presenti, ascoltare un po’ di storia del repertorio che venne scritto per il New York Brass Quintet e per gli altri. Negli Stati Uniti ci sono probabilmente 250 quintetti d’ottone. Tutto quel repertorio è ora con noi e alcuni sono dei brani interessanti. Alcuni non tanto, forse. Solo una piccola percentuale rimarrà per i prossimi secoli. Si sentono troppi virtuosismi, staccati tripli e devo aver sentito 120 pezzi che vennero scritti col tempo di 12/8 o che hanno staccati tripli che volano via.*

*In ogni tipo di musica scritta per quartetto d’archi, per orchestra, nei Lieder di ogni periodo, dell’inizio del ventesimo secolo, ci sono forse una mezza dozzina di grandi compositori che contribuirono allo sviluppo della musica. Forse venti o trenta scrivono della musica dannatamente buona e il resto da ritenersi competente scrivendo musica che non si vuole riascoltare. I quintetti di ottoni non possono sfuggire a questo. Questa è la natura umana, la creatività umana.*

*È stato meraviglioso vedere Harvey Phillips. La sua integrità personale e artistica che traspira ogni qualvolta prende la parola. Fu incredibile per me sentire anche come Robert Nagel suoni ancora in maniera divina pur avendo ottanta anni (proprio come suonava quarant’anni fa). Come strumentista d’ottone, questo non dovrebbe essere possibile, né fisicamente né psicologicamente”.*

## Impressioni aggiuntive di Robert Nagel

*“Bill fece un ottimo lavoro nell’organizzare e presentare questo primo Brass Chamber Music Forum. Gli auspici erano altissimi, e, parlando a nome di tutti coloro che fecero parte del NYBQ, apprezzammo gli onori e i riconoscimenti che ci furono conferiti; in particolare quello dell’American Brass Quintet che partecipò e si esibì in nostro onore.*

*Ritengo che la partecipazione attiva dei principali compositori di musica per ottoni, Gunther Schuller ed Eric Ewazen, oltre a Frank Battisti, leader nel sostenere questa nuova tipologia di gruppo di ottoni e della musica per fiati, sia stato un vero punto culminante del Forum.*

*Nel complesso, credo che il Forum abbia giustamente dimostrato che i musicisti che si dedicarono, sia qui che all’estero, contribuirono allo sviluppo della musica da camera per ottoni nel corso degli anni. Fecero molto per l’arte della musica degli ottoni e promossero importanti repertori tradizionali ed esecutivi per le generazioni future”.*

In occasione del cinquantenario del NYBQ, venne realizzato un CD con le prime due registrazioni del quintetto risalenti al 1959 e al 1960.



Le menti umane possono essere aperte al meglio da conversazioni, domande e discussioni. Il lavoro in rete con gli altri studenti e con i docenti dovrebbe essere costante. Queste risorse illimitate di informazioni devono essere sfruttate dagli studenti stessi. Una grande ricchezza di conoscenza passa ogni giorno in corridoio attraverso la persona del docente non avvicinata e non sfruttata. Pensateci!

## I viali della pianificazione della carriera musicale

Mentre sviluppi e personalizzi la tua carriera musicale, è importante capire l'arte, la professione e gli affari della musica.

1. **L'arte della musica.** Scopri tutto ciò che puoi sull'arte della musica (la teoria e la struttura della musica, la storia e le tradizioni della musica). Questa conoscenza è la tua principale fonte di credibilità per una carriera nella musica. Sarai in grado di discutere l'arte della musica con chiunque e saranno colpiti dalle tue conoscenze. Sfortunatamente, anche una conoscenza approfondita dell'arte della musica, non è garanzia di una carriera musicale.

2. **La professione della musica.** Le due principali divisioni della professione musicale sono l'esecuzione e l'insegnamento. Se si vuole partecipare attivamente alla musica, sia come esecutore che come insegnante, è necessario imparare tutto il possibile su ogni aspetto di entrambi. Non solo dovete sviluppare le vostre capacità esecutive al massimo del potenziale ma dovete anche capire ed imparare ad insegnare tutti gli aspetti del vostro strumento. Dovete sapere come sfruttare le opportunità di fare un'audizione per un posto di lavoro come esecutore e come essere invitati per importanti colloqui di lavoro presso le facoltà o le amministrazioni. Dovete conoscere l'importanza e l'influenza della Federazione Americana dei Musicisti e/o della Federazione Americana degli Insegnanti e di altre organizzazioni governative.

3. **Il business della musica.** Se volete avere la massima sicurezza nella vostra carriera musicale, dovete imparare tutto il possibile sul business della musica, tutti gli aspetti sui dollari e centesimi/cents della musica. Cosa rende un buon contratto con un agente, un manager o un altro datore di lavoro? Che cosa comprende la catena esecutore-compositore-editore-rivenditore-musicista? Quali sono i margini di guadagno del rivenditore sulla musica, gli strumenti, le registrazioni, ecc. Come si commercializza il talento? Come si commercializzano le prestazioni? Volete che la vostra carriera e il vostro potenziale di guadagno dalla musica possa essere sempre alla mercé degli altri? Non avrete mai la massima sicurezza nella musica fino a quando non capirete il Business della Musica e come si sovrappone e si intreccia con la Professione della Musica e l'Arte della Musica.

Devi essere un duro per sopravvivere come musicista professionista. La professione stessa può risultare molto precaria. I dirigenti inetti non solo mancano di competenze amministrative ma sono anche incapaci quando si tratta di raccolta di fondi e di pubbliche relazioni. I finanziamenti per i concerti musicali, se non sono dotati, possono essere impossibili da ottenere senza una pianificazione a lungo termine. Sempre più spesso è necessario che i musicisti professionisti acquisiscano conoscenze nel campo della musica e si facciano coinvolgere dal proprio destino.

La formazione per una carriera performativa è un'attività seria. Diversi anni fa, durante una conferenza sugli ottoni in Norvegia, mi venne chiesto di presentare un master su come poter studiare. Mentre preparavo i miei appunti, mi resi conto che prima di discutere su come studiare avevamo bisogno di affrontare il perché, quando, cosa e dove studiare. Quando chiesi alla platea di suonatori di ottoni perché ci esercitavamo, un giovane alzò la mano e disse: "*Mi esercito perché voglio migliorare*". La mia risposta fu che migliorare non era un motivo ma un sottoprodotto dello studio. Vi garantisco che migliorerete se vi eserciterete. Ora lasciate che vi dia le mie definizioni del perché, quando, cosa e dove praticare:

PERCHÉ "Vogliamo avere la possibilità di sviluppare una carriera musicale come esecutore";

QUANDO "In ogni occasione";

COSA "Tutto ciò che non possiamo fare, tutto ciò che deve essere migliorato";

DOVE "Nel posto più isolato disponibile".

Conoscere i propri punti di forza e le proprie debolezze. Fai due elenchi separati delle tue dieci qualità più forti e delle tue dieci qualità più deboli (in ordine di forza/debolezze) come persona e come musicista.

## Famosi tubisti: Interpreti e pedagogisti del Novecento

### John Kuhn

John Kuhn era un indiano Sioux molto rispettato della tribù dei Piedi Neri. Era un tubista formidabile e suonava con Buffalo Bill e, successivamente, con John Philip Sousa. Quando Merle Evans diresse l'ultima esibizione dello spettacolo Wild West di Buffalo Bill, John Kuhn era presente ma non suonava la tuba: era a cavallo, con arco e freccia. Bill Bell e John Kuhn suonarono nella Rodeo Band di New York nel 1953.

Bill Bell mi chiese di partecipare a una giornata di esibizioni perché voleva che incontrassi Kuhn, allora ottantacinquenne. Suonava ancora bene. Lui affermò sempre che il peggior suono della tuba è la troppa tuba. I musicisti più esigenti, come Bell e Kuhn, si assicuravano di bilanciare il suono della tuba con le altre sezioni della banda. Continuano le ricerche su questo popolare musicista indiano d'America.

### William J. Bell

William Bell (1902-1971) si unì alla Sousa Band come tubista principale nel 1921 a diciotto anni durante una tournée fino a quando non entrò nell'Orchestra Sinfonica di Cincinnati nel 1924. Nel 1937 fu il terzo musicista ingaggiato da Arturo Toscanini per la NBC Symphony Orchestra e nel 1943 entrò a far parte della New York Philharmonic. Rinomato insegnante di tuba presso il Conservatorio di Cincinnati, alla Juilliard e alla Manhattan School of Music, nel 1961 entrò all'Indiana University School of Music. Fu famoso per i concetti pedagogici sulla tuba basati sulla logica.

### Arnold Jacobs

Arnold Jacobs (1915-1998) studiò con Philip Donatelli al Curtis Institute of Music di Philadelphia, diplomandosi nel 1936. Suonò due stagioni con l'Orchestra Sinfonica di Indianapolis. Fu il tubista principale della Pittsburgh Symphony Orchestra dal 1939 al 1944. Andò in tournée con Stokowski nella All-American Youth Orchestra nel 1941 e fu il tubista principale della Chicago Symphony Orchestra dal 1944 al 1988. Le sue esecuzioni orchestrali sono leggendarie e il suo insegnamento privato acclamato a livello internazionale.

## 1953 tour personale - Sauter-Finegan Orchestra

**Ance:** Harvey Estrin al flauto a becco contralto, ottavino, flauto, clarinetto e sax contralto; Al Block al piccolo, flauto, clarinetto e sax contralto; Raymond Shiner all'oboe, corno inglese, clarinetto e sax tenore; Walter Kane al clarinetto basso e sax baritono; Ernie Bright al clarinetto basso e sax tenore. **Trombe:** Joe Ferrante, Bobby Nichols, Nick Travis. **Tromboni:** Sonny Russo, Jimmy Thompson, Ed Erwin. **Tuba:** Harvey Phillips. **Pianoforte:** Danny Fenton. **Basso:** Bob Petersen. **Batteria:** Mousey Alexander. **Percussioni:** Joe Venuto, Spiras Karas. **Arpa:** Assunta (Susie) Dell'Aquila. **Chitarra:** Mundell Lowe. **Cantanti esecutori:** Sally Sweetland, Andy Roberts.

## New York Brass Quintet

Attriti e priorità professionali hanno portato notevoli cambiamenti nell'organico del NYBQ.

<b>Trombe:</b>		Barry Benjamin	1964–1965
Robert Nagel	1954–1985	Paul Ingraham	1963–1985
John Glasel	1954–1961	<b>Trombone:</b>	
Theodore Weis	1961–1963	Erwin Price	1954–1956
Robert Heinrich	1963–1965	Keith Brown	1957–1958
Allan Dean	1966–1985	John Swallow	1959–1985
<b>Corno:</b>		<b>Tuba:</b>	
Frederick Schmidt	1954–1959	Harvey Phillips	1954–1955
Frederick Bradford	1959–1960	Herbert Wechselblatt	1955–1956
Raymond Alonge	1960–1963	Harvey Phillips	1956–1967
John Barrows	1963–1964	Thompson Hanks	1967–1985

## Memorabili RegISTRAZIONI

Alcune delle registrazioni in cui ho suonato e che più mi piacciono: New York Brass Quintet in Concert (programma vario); *Two Contemporary Composers* (NYBQ che suona Alec Wilder e Don Hammond); *Baroque Brass* (NYBQ); *Rhythm Was His Business* (George Williams, arrangiatore; Jimmy Lunceford, strumentazione); *Put On Your Dancing Shoes* (George Williams, arrangiatore, New York freelance all-stars); *Into the Hot*, con due artisti: Il primo è stato John Carisi, leader, il cui gruppo (John Glasel, Doc Severinsen, trombe; Jim Buffington, corno; Urbie Green, trombone; Harvey Phillips, tuba; Phil Woods, Gene Quill, sassofoni contralto; Eddie Costa, vibrazioni e pianoforte; Barry Galbraith, chitarra; Milt Hinton, basso; Osie Johnson, batteria) ha suonato tre selezioni, di cui "Angkor Wat" è stata la più importante. L'altro artista era il pianista Cecil Taylor. Gil Evans è in copertina in quanto ha scritto l'album di Miles Davis Birth of the Cool.

*Music for Band* (Morton Gould, compositore e Direttore d'orchestra) Bill Bell e Harvey Phillips erano nella sezione delle tube; *Burke-Phillips All-Star Concert Band, Vol. 1* (include National Emblem March, The Elephant and the Fly, Roman Carnival, etc.) e *Vol. 2* (include cornet solo, "Lincoln Center March", "Lincoln Center March", Scheherazade, etc.

*Anthology of American Circus Music*, Merle Evans, Direttore d'orchestra, New England Conservatory Wind Ensemble, Quattro volumi; *Matteson-Phillips TubaJazz Consort, Superhorns, e Matteson-Phillips TubaJazz Consort Live* (include Spoozy, Oleo, Stompin at the Savoy, Georgia on my Mind, Bye Bye Blues, Waltzing Matilda); *Music for Organ, Brass and Percussion*, con l'organista E. Power Biggs, diretto da Maurice Peress; *Swinging at the Opera*, Fred Karlin e la sua orchestra; *Peter Meets the Wolf in Dixieland*, (I was the wolf; Pee Wee Erwin, Peter; Kenny Davern, uccello; Boomie Richman, gatto; Cliff Leeman e Billy Maxted, cacciatori); *Gershwin in Brass*: Charlie Margulis, tromba, con Paul Whiteman, negli anni '30 ha salvato le partiture di An American in Paris e Rhapsody in Blue e ha suonato su questo album venticinque anni dopo; *The Happy Dixieland Jazz*, Jimmy McPartland; *Dick Cary and the Dixieland Doodlers*, suonai un assolo su "Billy Boy"; John Glasel Brasstet; *Charleston City All Stars Go Dixieland*, diretto da Pee Wee Erwin.

*The Sauter-Finegan Orchestra Revisited; Perceptions*, Dizzy Gillespie con l'orchestra di Gunther Schuller; *Quincy Jones e la sua Orchestra; Jazz Go to the Movies*, Manny Albam, arrangiatore e direttore d'orchestra; *Cabin in the Sky*, arrangiato da Manny Albam con il solista Curtis Fuller al trombone; *Michel Legrand Big Band Plays Richard Rodgers; Duetto dell'Orchestra U.S.A.; Jass Band di Juggy; Hello Louis!* Suona la musica di Louis Armstrong, canzoni identificate con Armstrong e con Tony Bennett, Bobby Hackett, cornetta; *Have a Happy Jolly Christmas*, the Three Sons, con due tube, siamo diventati amici quando hanno dato sollievo alla Bernie Mann Band e mi hanno chiesto di trovare un altro suonatore di tuba, così chiamai Jay McAllister; Buddy Morrow, un bellissimo album di Natale, suonò il più bel solo di trombone che abbia mai sentito suonare; *A Greek in Dixieland*, Gus Kahn, clarinetto, John Glasel, tromba, Urbie Green, trombone, Harvey Phillips, tuba, Barry Galbraith, chitarra, Chet Amsterdam, basso, sezioni di mandolini e balalaikas, arrangiate da John Carisi; *Movin' Wes*, Wes Montgomery, leader, io suonai per metà e Don Butterfield fece l'altra; *Blues, the Common Ground*, Kenny Burrell, leader, Don e io abbiamo diviso anche quello; *Think, Pat Williams; Heavy Vibrations*, Pat Williams; *10th Avenue*, la New York Band di Patrick Williams, ci fece fare delle costose giacche con la scritta "10th Avenue", aveva nostalgia di New York nel 1986; *America the Beautiful*, Gary McFarland, una buona registrazione; *Glass Onion*, Arif Mardin ha prodotto *Virtuosity: A Contemporary Look*, con il Valhalla Horn Quartet, Jim Buffington, Earl Chapin, John Clark, Peter Gordon, un lungometraggio sulla tuba era "The Devil's Herald", scritto per me da Richard Peaslee; *21st Century Bebop Band*, include *Bebop Revisited*, *Hot House*, *This One's per 'Trane'*; (Al) *Cobine Plays Carmichael*, include *Stardust*, *Georgia on My Mind*, *Up a Lazy River*.

Morton Gould diresse la Grand Canyon Suite, e per ottenere l'effetto della scena della tempesta fece portare dei fogli di alluminio scuotendoli da una balconata, la New York Philharmonic più me; *Early Italian Music*, arrangiata da Stokowski e Lucien Calliet; Calliet e Jimmy Burke hanno diretto *The Burke-Phillips All-Star Concert Band Vol. 1*; ho registrato il *Requiem di Berlioz* con la Hartford Symphony Orchestra; *diverse registrazioni con Stokowski*; il *Concerto per pianoforte e fiati* di Stravinsky, Philippe Entremont, pianista; Stravinsky diresse *L'Uccello di Fuoco* e *Gioco di Carte*; registrai con un gruppo di pickup diretto da Victor Borge; partecipai anche ad una registrazione di un lavoro corale di Casals; durante il periodo in cui suonai nella New York City Ballet Orchestra, registrammo *The Stars and Stripes Forever* e *Western Symphony*; *la Sonata n. 1* di Alec Wilder per Tuba e Piano, con Milton Kaye e in aggiunta *la Suite per Corno, Tuba e Piano n. 2*, con John Barrows e Milton Kaye.

## Importanti registrazioni con il NYBQ

New York Brass Quintet in Concert  
(Anthony Holborne, originally on Golden Crest)  
Two Contemporary Composers  
(Alec Wilder and Don Hammond, originally on Golden Crest)  
Alvin Etler's Music for Brass on CRI  
Harold Farberman's Music for Brass Quintet on CRI  
Gunther Schuller's Music for Brass Quintet on CRI  
Baroque Brass on RCA Victor

## The Burke - Phillips All Star Concert Band - Primo LP, 1960

**Flauto/Ottavino:** Andrew J. Lolya, **Flauto:** Murray W. Panitz, *Flauto/Sax Tenore:* Alexander Howard, **Oboe:** William Arrowsmith, **Oboe/Corno Inglese:** Whitney Tustin, **Clarinetto Mib/Clarinetto:** Sigurd Bockman, **Clarinetto Basso/Clarinetto:** Paul E. Howland, **Fagotto:** Loren R. Glickman, **Clarinetto/Sassofono Contralto:** (2) Alfred Gallodoro, Vincent J. Abato, **Sassofono tenore/Clarinetto:** Albert Klink, **Sassofono Baritono/Clarinetto:** Paul J. Ricci, **Clarinetto:** (8) Alexander Williams, Bernard Portnoy, Joseph A. Allard, Robert L. Hoffman, Herbert S. Blayman, Charles Russo, Wallace Shapiro, Ernest D. Bright, **Trombe:** (6) Raymond D. Crisara, Theodore M. Weis, Robert E. Nagel, Harry Glantz, Wilfred Roberts Jr., Manny Weinstock, **Corni:** (4) John R. Barrows, James Buffington, Earl W. Chapin, Ralph Froelich, **Tromboni:** (3) David A. Uber, John W. Swallow, John Clark, **Sax Baritono:** Roger M. Smith, **Tuba:** Harvey G. Phillips, **Percussioni:** (2) Bradley Spinney, Chauncey Morehouse, **Direttore/Cornet Solista:** James F. Burke, **Direttore ospite:** Hunter N. Wiley, **Tuba solista:** Harvey G. Phillips, **Supervisore alla produzione:** Eddie Sauter.

## Harvey Phillips e le innovazioni del ventesimo secolo presenta

Serie di Recital per Tuba dal 1975 al 1976, Carnegie Recital Hall - h.20:30

29 settembre	Roger Bobo
29 ottobre	Daniel Perantoni
29 novembre	John Turk
22 dicembre	Harvey Phillips
9 gennaio	Robert Whaley
18 gennaio	J. Lesley Varner
15 febbraio	Barton Cummings
13 marzo	R. Winston Morris
28 marzo	Brian Bowman
25 aprile	Floyd Cooley

**ISBN : 979 12 80 167 45 3**

**€ 18,00**