

BRASS BULLETIN

1

1971

Chroniques internationales du cuivre

Internationale Blechbläserchronik

International Brass Chronicle

Chaque numéro de BRASS BULLETIN contient les rubriques suivantes :
Jede Nummer von BRASS BULLETIN enthält folgende Teile :
Each issue of BRASS BULLETIN will contain the following sections :

- A. Articles - Aufsätze - Articles
- B. Chroniques - Chronik - Chronicle
- C. Correspondance - Leserbriefe - Correspondence
- D. Partitions, livres et disques reçus
Eingegangene Noten, Bücher und Schallplatten
Publications and Records Received
- E. Recensions (partitions, livres et disques)
Rezensionen (Noten, Bücher und Schallplatten)
Music, Book and Record Reviews

Rédaction - Redaktion - Editor : Jean-Pierre Mathez
Recensions - Rezensionen - Reviews : Ottone Ottoni

Adresser toute correspondance à - Alle Korrespondenz richten an -
Address all correspondence to :

BIM Box 12 — CH - 1510 Moudon (Switzerland)

Compte de chèques postaux - Postcheckkonto - Postal money order account : 10 - 12 478



021 / 95 24 95

Prix - Preis - Price : Fr.s. 6.—

Abonnement 3 numéros (frais d'envoi inclus) :

Abonnement 3 Nummern (Versandkosten inbegriffen) :

Subscription 3 numbers (postage included) :

Europe : Fr.s. 15.—

USA and Japan : Fr.s. 18.—

BRASS BULLETIN

1

1971

Chroniques internationales du cuivre
Internationale Blechbläserchronik
International Brass Chronicle

JEAN-PIERRE MATHEZ (1938). Trompettiste et pédagogue.

A été trompette-solo du Niedersächsisches Symphonie Orchester, à Hannover, puis à l'Orchestre de Chambre de Lausanne. Aujourd'hui, il est professeur de trompette au Conservatoire de Lausanne. Nombreux concerts et enregistrements en Suisse et à l'étranger, entre autres avec l'Edward Tarr Brass Ensemble. Disques Erato, Philips, EMI, CBS, Harmonia mundi. Directeur du Bureau d'informations musicales (BIM). Rédacteur et fondateur de BRASS BULLETIN.

JEAN-PIERRE MATHEZ (1938). Trompeter und Pedagoge.

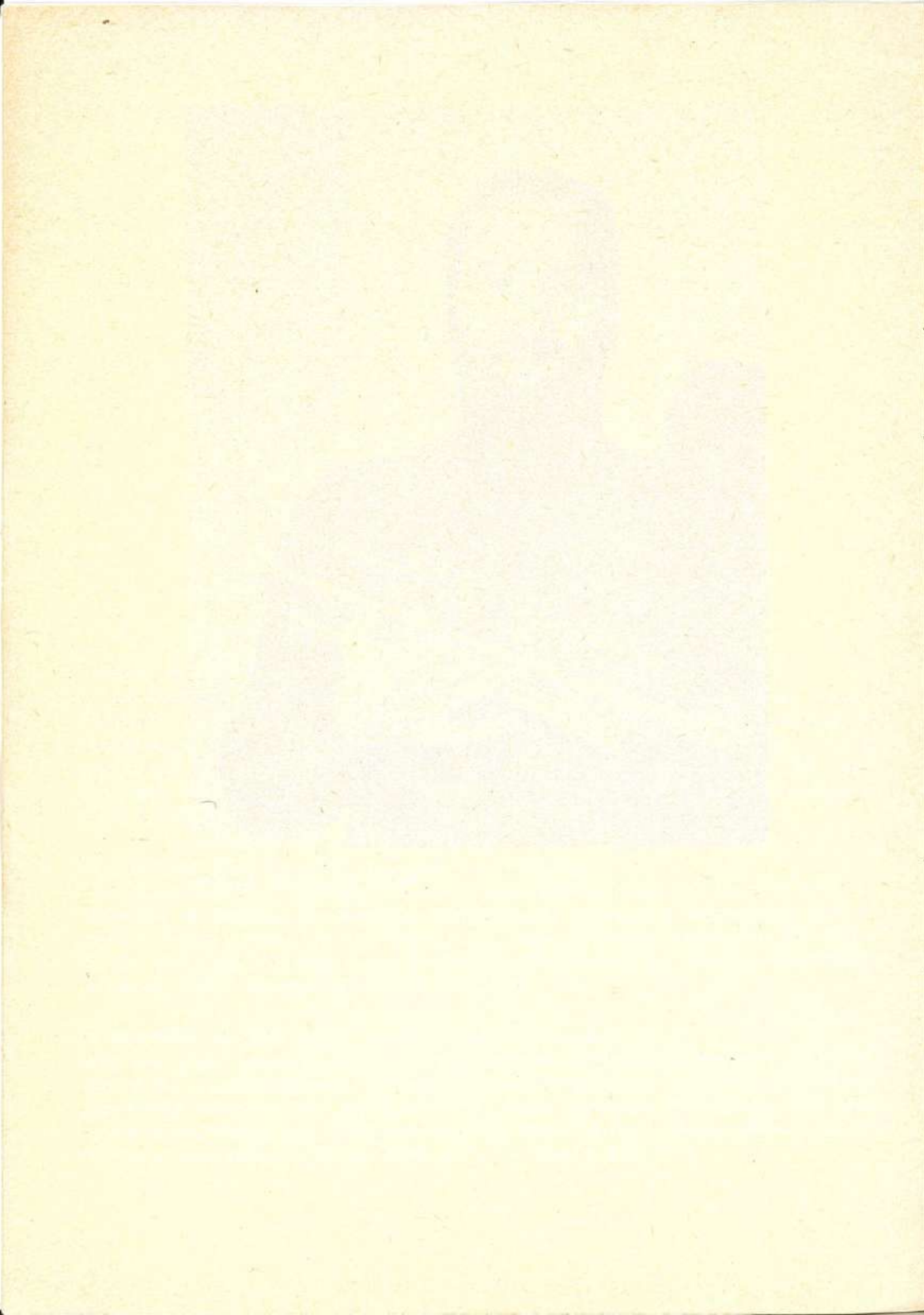
War Solotrompeter im Niedersächsischen Symphonie-Orchester in Hannover und im Orchestre de Chambre de Lausanne. Gibt zahlreiche Konzerte in der Schweiz und im Ausland, unter anderem mit dem Edward Tarr Brass Ensemble. Schallplatten bei Erato, Philips, EMI, CBS, Harmonia mundi. Ist Gründer und Direktor des Bureau d'informations musicales (BIM). Redaktor des BRASS BULLETIN.

JEAN-PIERRE MATHEZ (1938). Trumpeter and pedagogue.

Was first chair trumpeter of the Niedersächsisches Symphonie-Orchester in Hannover and of the Lausanne Chamber Orchestra. Appears in numerous concerts in Switzerland and foreign countries with the Edward Tarr Brass Ensemble. Phonograph recordings on the Erato, Philips, EMI, CBS, and Harmonia mundi labels. Is founder-director of the Bureau d'informations musicales (BIM). Editor of BRASS BULLETIN.



Photo Jacques-D. Rouiller



SOMMAIRE - INHALT - CONTENTS

EDITORIAL - VORWORT - EDITORIAL	7
A. ARTICLES - AUFSATZE - ARTICLES	9
Johann-Georg Albrechtsberger's Concertino for « Chromatic Trumpet »	9
Musical Examples - Exemples musicaux - Notenbeispiele	13
Johan-Georg Albrechtsbergers Concertino für « Chromatische Trompete »	15
Concertino pour « Trompette chromatique » de Johann-Georg Albrechtsberger	16
Le Cor en France, par Daniel Bourgue	19
Das Horn in Frankreich, von Daniel Bourgue	23
The Horn in France, by Daniel Bourgue	25
B. CHRONIQUE - CHRONIK - CHRONICLE	29
C. CORRESPONDANCE - LESERBRIEFE - CORRESPONDENCE	31
D. PARTITIONS, LIVRES ET DISQUES REÇUS	
EINGEGANGENE NOTEN, BUCHER UND SCHALLPLATEN	
PUBLICATIONS AND RECORDS RECEIVED	33
E. RECENSIONS - REZENSIONEN - REVIEWS	35

Editorial

BRASS BULLETIN est la réalisation d'un vieux rêve : promouvoir une renaissance de la Corporation. Nos instruments connaissent actuellement une faveur publique exceptionnelle et sans cesse grandissante. Chacun doit saisir cette chance. De notre côté, nous allons tenter d'offrir aux cuivres un moyen efficace d'information et d'échange d'idées. BRASS BULLETIN soulève les problèmes fondamentaux qui se posent aux cuivres. Nous engageons un débat permanent.

L'histoire de nos instruments fait l'objet d'articles et d'études, la littérature spécifique analysée, critiquée dans le but d'offrir à chacun l'occasion d'enrichir son propre répertoire, de se définir un rôle plus personnel en fonction du matériel existant. (Et non pas, comme c'est malheureusement trop souvent le cas, en imitant tant bien que mal le répertoire des chefs de file !)

Chers amis, BRASS BULLETIN est votre revue professionnelle. Ceux qui y travaillent le font en se dévouant sans compter. Il est aisé de se rendre compte de ce que cela représente en temps et en argent. Nous demandons donc à tous de nous soutenir en souscrivant à l'abonnement des trois premiers numéros et de répandre l'existence de BRASS BULLETIN autour de vous !

Enfin, si l'un ou l'autre d'entre vous possède un sujet intéressant (historique, technique ou anecdotique), nous pouvons envisager de lui ouvrir nos colonnes. Autrement, notre « Courrier des lecteurs » permettra à chacun de poser des questions, de chercher des contacts, etc.

Pour terminer, je voudrais personnellement adresser mes très sincères remerciements à tous ceux qui m'ont aidé dans cette passionnante aventure — en trois langues ! — Du typographe au musicologue, ils m'ont généreusement et amicalement soutenu dans l'effort.

Jean-Pierre Mathez.

BRASS BULLETIN 2 et 3 paraîtront en début et fin 1972.

Vorwort

BRASS BULLETIN ist die Verwirklichung eines alten Traumes : die Renaissance einer Blechbläserzunft. Unsere Instrumente werden heute vom Publikum außerordentlich gepriesen und anerkannt. Jeder sollte diese Chance ausnützen. Unsererseits werden wir versuchen, den Blechbläsern eine ernsthafte und nützliche Information anzubieten und gleichzeitig einen mannigfaltigen Ideenaustausch anregen.

BRASS BULLETIN beleuchtet des Blechbläasers Grundprobleme. Stringente Untersuchungen und Abhandlungen sollen eine permanente Debatte provozieren, die für uns alle fruchtbare Erkenntnisse liefern kann.

Aus musikgeschichtlichen Abhandlungen und aus Artikeln der Instrumentenkunde wird die spezifische Literatur analysiert und kritisiert, damit jeder sein Repertoire bereichern und verbessern kann, um aus dem vorliegenden Material eine eigenständige Note in die

persönliche Musikerexistenz hinein zu tragen. (Es ist ja bedauerlich, daß man vorwiegend dem Repertoire der « Großen » einfach so « gut » wie möglich nachgeht !)

Liebe Freunde, BRASS BULLETIN ist eure Fachzeitschrift. Diejenigen, die daran arbeiten, ohne sich zu schonen, setzen ihre besten Kräfte ein. Ihr könnt euch vorstellen, daß das alles mit Arbeit und Unkosten verbunden ist. Im übrigen kostet das Unterfangen uns selbst einiges an Zeit unserer eigenen Musiziertätigkeit. Euer Einsehen und euere Unterstützung durch ein Abonnement der ersten 3 Nummern mündliche Reklame, usw., würden für uns jedoch einen verpflichtenden Ansporn zum Weitermachen bedeuten.

Sollte jemand einen interessanten Stoff für einen Artikel besitzen, ist BRASS BULLETIN gerne bereit, eine Veröffentlichung zu ermöglichen (Geschichte, Technik, Anekdoten, usw.). Ansonsten ist unsere Rubrik « Leserbriefe » allen offen, um Fragen zu stellen, Kontakte aufzunehmen, usw.

Schließlich möchte ich mich bei allen Mitarbeitern — vom Typographen bis zum Musikologen — herzlichst und persönlich bedanken. Dieses dreisprachige Abenteuer konnte ich nur dank ihrer freundschaftlichen und großzügigen Hilfe in Angriff nehmen.

Jean-Pierre Mathez.

BRASS BULLETIN 2 und 3 erscheinen Anfang und Ende 1972.

Editorial

BRASS BULLETIN is the realization of an old dream : the re-awakening of the Guild. Today our instruments are in ever-increasing public favor. Every one of us should seize this opportunity. For our part, we will try to offer brass players a centralized source of information and the opportunity to exchange ideas.

BRASS BULLETIN will seek to uncover the brass player's basic problems. We hope to set in motion a permanent debate which can only be fruitful for us.

Our specific music literature will be analyzed and criticized in musicological essays and organological studies, so that everyone can enrich and improve his repertoire, bringing an individual note into the existing material. (A pity that, up to now, this has usually happened by imitating, as « well » as possible, the repertoire of the leading players !)

Dear friends, BRASS BULLETIN is your periodical. Those of us who work for it unsparingly are engaging their time and strength. It goes without saying that time is money, and that both are involved. In addition, the endeavor takes time away from our own personal musical activity. Your help and support, through a subscription to the first three numbers, word of mouth propaganda, etc., would mean a great deal to us and make our efforts possible.

BRASS BULLETIN is ready at any time to publish interesting material sent to us (history, technique, anecdotes, etc.). Moreover, our « Correspondence » column is open to everyone for questions, personal contact, and the like.

At this point I would like to thank all our collaborators, from the typist to the musicologist, for assisting me in this trilingual adventure. Without their generous support it would not be possible to carry on such a project.

Jean-Pierre Mathez.

BRASS BULLETIN 2 and 3 will appear in the spring and fall of 1972.

A. Articles - Aufsätze - Articles

Chaque numéro de BRASS BULLETIN présentera au moins un article sur les cuivres, écrit par des instrumentistes et des musicologues réputés et en provenance des pays les plus divers. Chaque texte paraîtra **intégralement** dans sa langue d'origine (français, allemand ou anglais). Il sera résumé dans les deux autres langues.

Jede Nummer von BRASS BULLETIN wird mindestens einen Aufsatz über Blechblas-instrumente bringen. Sie werden von führenden Instrumentalisten und Wissenschaftlern aus den verschiedensten Ländern und Bereichen verfasst. Jeder Aufsatz erscheint ungekürzt in der Originalsprache (französisch, deutsch oder englisch), jedem Aufsatz folgt eine Zusammenfassung in den beiden anderen Sprachen.

Each issue of BRASS BULLETIN will contain at least one article about brass instruments. The articles will be written by leading players and scholars from various countries and fields. Each article will appear in full in the original language (French, German or English) and will be followed by a résumé in the other two languages.

JOHANN-GEORG ALBRECHTSBERGER'S CONCERTINO FOR « CHROMATIC TRUMPET »¹

REINE DAHLQVIST

Reine Dahlqvist has just finished his master's thesis on the keyed trumpet for the University of Göteborg, and is presently working on his doctoral dissertation on the further history of the trumpet.

In 1962, Mary Rasmussen drew attention to a concertino with trumpet by Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809)². The most arresting feature about this work, according to Miss Rasmussen, is that it contains a part for chromatic trumpet. Until now, it had been assumed that Joseph Haydn's trumpet concerto, written in 1796, was the first work for a keyed trumpet. Albrechtsberger's piece, however, was written in 1771, and since the trumpet part was too flexible to be played on a slide trumpet, Miss Rasmussen concluded that a keyed trumpet would be the most likely instrument. In this case, the keyed trumpet must have been invented well before 1796.

To support her case for the keyed trumpet in Albrechtsberger's concertino, Miss Rasmussen showed that it contained passages similar to others in Haydn's and Hummel's concertos for keyed trumpet. Albrechtsberger's and Hummel's works, for example, have similar broken chords. (See musical examples 1-5.) Both the Albrechtsberger and Haydn works are in the not too common trumpet key of Eb.

If Miss Rasmussen's assumption were to be correct, the conclusions would be far-reaching indeed. For example, it has been stated that Haydn composed his trumpet concerto at the request of Anton Weidinger, but according to Miss Rasmussen, it could have been possible that Haydn learned of the keyed trumpet from Albrechtsberger and then told Weidinger of the existence of such an instrument. It is even possible, Miss Rasmussen continues, that the keyed trumpet could have been invented by Albrechtsberger himself, since he was listed at the time of his marriage as «organi fabricator».

The concertino was recorded by the trumpeter Armando Ghitalla in 1964³. His playing is admirable, and owing to this, the work has become rather well known. Recently it has also been recorded by John Wilbraham⁴.

Later authors on the trumpet have not been able to accept the fact that the keyed trumpet could have been invented as early as 1771, and have suggested a slide trumpet for this work. Thus Philip Bate, *The Trumpet and Trombone* (London, 1966), p. 128, note 35, who calls Albrechtsberger «a more or less obscure trumpeter» (!), and Stephan de Haan in his notes to the Argo recording. Nobody, however, has gone to the trouble of examining the original manuscript, which is preserved in the Hungarian National Library in Budapest.

The similarities between Albrechtsberger's concertino and Haydn's and Hummel's trumpet concertos are interesting, but is the concertino really written for a trumpet? The score in the Hungarian National Library, dated 1771, has the title «Concerto in Eb a cinque stromenti»; the instruments are given as «Violino, Viola, Basso, Tromb. e Cembalo». Miss Rasmussen and all other authors understood «Tromb» to be an abbreviation for «Tromba», i. e., trumpet.

Let us, however, examine some other works. Another composition, in D major, preserved anonymously but certainly composed by Albrechtsberger, is called «Concerto», scored for «Violino conc(ertato), Viola, Trombula, Mandora», and dated 1769⁵. «Trombula» is the Latin form for Jew's harp. There also existed another Latin name for Jew's harp: «Crembalum»⁶. Albrechtsberger uses the latter term in two other concertos: «Concerto in F: a 5» for two violins, «Mand(ora), Cremb(alum) e Basso», dated 1770⁷, and in the «Concerto in E pour la Mandora e Clavecin», scored for two violins, «Viola, Cremb(alum), Mand(ora) e Basso», dated 1771⁸.

All these pieces were written between 1769 and 1771. According to Adolf Koczirz, they were composed for a virtuoso on the Jew's harp named Pater Bruno Glazel (1721 - 1773)⁹. Koczirz mentioned the concertos in D, E and F, but not the Eb one. He apparently received his information from Mrs. Hedwig Neumays-Heller⁹. In those days the Albrechtsberger concertos were located in Count Esterhazy's archives at Eisenstadt, but they have since been transferred to the Hungarian National Library, becoming better known because of their mention in a thematic catalogue of Albrechtsberger's compositions prepared by Lajos Somfai¹⁰.

Mr. Somfai, in his thematic catalogue, lists not only the works certainly composed for Jew's harp, but also the concertino in Eb, although he is not sure that the «tromb.» in this concerto is the same instrument as the «trombula» in the D major concerto¹¹.

The D major concerto begins with an arpeggio theme. (See example 6.) The theme is of trumpet character. A trumpet concerto could also have begun in such a manner, since the notes employed conform to those of the harmonic series. It should also be noted that the parts in both the D major and Eb major works are notated at concert pitch. Example 7 shows several bars of the E major concerto. In this work, the Jew's harp plays musical motifs remarkably similar to those of the «tromb.» in the Eb work and the trumpet in the Hummel concerto.

Similar passages are also to be found in the F major concerto (example 8).

From the examples above, it is evident that the «tromb.» in the Eb major concertino is the same instrument as in the concertos in D, E and F: a «trombula» («crembalum»).

or Jew's harp. The concertino was never intended to be played on a trumpet, whether keyed or with a slide. The similarities between Albrechtsberger's concertino in Eb and the trumpet concertos of Haydn and Hummel are in fact purely coincidental. All four pieces for Jew's harp use the same musical motifs, and all were composed during the same short period, 1769-1771.

Further arguments in support of a Jew's harp and against a trumpet are the following :

1. The «tromb.» part has such a range that if a trumpet were intended, it would have been called «clarino», not «tromba». It is true that certain composers did use the term «tromba» for high, solistic trumpet parts, but among Austrian and Bohemian composers, the practise of labeling the two first trumpet parts «Clarino I-II» persisted well into the 19th century. Albrechtsberger labeled his trumpet parts «Clarino I-II» in other works. In the concertino, where the «tromb.» part is so solistic, he certainly would have used the term «clarino» if a trumpet were intended. Joseph Haydn calls Weidinger's keyed trumpet a «clarino», and indeed wrote «Clarino I-II» for the first two trumpet parts in all of his works in which trumpets participated. Albrechtsberger also used this terminology in the section of his composition method devoted to orchestration¹².
2. The «tromb.» part, like the «trombula» and «crembalum» parts, is written at concert pitch. Albrechtsberger, however, states in his composition method that all trumpet parts are written, transposed, in C, regardless of the pitch the trumpet itself might have. There would be no reason, in the Eb concertino, for using a type of notation unfamiliar to the player. Haydn wrote the part for the Eb keyed trumpet in C, as did Kozeluch, Weigl and Neukomm. Hummel also wrote his E «tromba principale» part in C¹³.
3. If Albrechtsberger had known about the keyed trumpet, he probably would have mentioned it in his book, especially as a means for obtaining chromaticism and for improving the notes f^{'''} and a^{'''}, which in the harmonic series are so much out of tune¹⁴.

Despite Armando Ghitalla's admirable recording of Albrechtsberger's concertino in Eb on trumpet, and despite the undisputed musical content of the work, there is actually no further reason for trumpeters to continue making recordings of a work not written for their instrument.

For honesty's sake, it must be admitted that even Mary Rasmussen, after having written her 1962 article, has discovered that the Albrechtsberger concertino might have been written for a Jew's harp, although she is not sure. Her new opinion can be read in her reviews of Ghitalla's recording in **Brass and Woodwind Quarterly I** (1966/67), p. 50, a periodical which reached me half a year after I had finished my Master's thesis. «The most arresting thought about (Albrechtsberger's concertino)», she writes, is «that it may not have been for a trumpet at all, but for a Jew's harp!» Since it is difficult to change a stand already taken, she must be congratulated for even this much of a statement. One of her original suggestions, by the way, namely, that Anton Weidinger did not invent the keyed trumpet, is in fact correct. I have dealt with the matter in my master's thesis, which is to be published in the **Swedish Journal of Musicology** in 1972.

As for the Jew's harp itself, some of Albrechtsberger's compositions for this instrument were performed on February 8, 1970 at the Musikhistoriska Museet in Stockholm. Per Aberg played the Jew's harp.

FOOTNOTES

- ¹ This article is part of a master's thesis, defended at the Musicological Institute of the University of Göteborg in May 1969, entitled **The Keyed Trumpet, the causes of its invention, its inventor and early history**. I am very grateful to the Music Division of the Hungarian National Library for supplying me with microfilms of Albrechtsberger's concertos, and especially for advice from its admirable director, Dr. Istvan Kecskeméti.
- ² Mary Rasmussen, «A Concertino for Chromatic Trumpet by Johann Georg Albrechtsberger», **Brass Quarterly** V (1962), 104-108.
- ³ Budapest, Hungarian National Library, Ms. mus. 2.556. The Library of Congress, Washington, has photostatic copies of Albrechtsberger's manuscript, deposited there before World War II by Prince Paul Esterhazy. — Ghitalla's recording appeared on Cambridge records, CRS 1819. Here, the first doubts about the orchestration arose, since the trumpet and harpsichord parts did not balance properly. Instead of rethinking the significance of the term «tromb.», however, the harpsichord part was played on a piano.
- ⁴ Argo records, ZRG 669.
- ⁵ Budapest, Hungarian National Library, Ms. mus. 2.551.
- ⁶ **Riemann Musiklexikon**, Sachteil (Mainz 1967), p. 548. See also Curt Sachs, **Handbuch der Musikinstrumentenkunde** (Berlin 1930), p. 64, for a discussion of the terms «crembalum» and «trombula». In note 2, p. 64, Sachs also speaks of «Albrechtsberger's concertino f. «Trombula», Mandora, 2 VI. u. Bass, D dur, 1769».
- ⁷ Budapest, Hungarian National Library, Ms. mus. 2.553.
- ⁸ *Ibid.*, Ms. mus. 2.552.
- ⁹ Adolf Koczirz, «Albrechtsbergers Konzerte für Maultrommel und Mandora», **Festschrift Hermann Kretzschmar** (Leipzig 1918), pp. 55-57. I wish to thank Professor Ernst Emsheimer (Stockholm) for calling Koczirz' article to my attention.
- ¹⁰ Lajos Somfai, **Albrechtsberger-Eigenschriften in der Nationalbibliothek Széchényi, Budapest** (*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* I, 1961).
- ¹¹ *Ibid.*, p. 185.
- ¹² Johann Georg Albrechtsberger, **Gründliche Anweisung zur Composition** (Leipzig 1790), p. 428.
- ¹³ Leopold Kozeluch, *Concertante für Pianoforte, Mandolino, Tromba in Eb, Contra Basso und Orchester* (1798). Joseph Weigl, (*Concerto*) für Corno inglese, Flauto d'amore, Tromba, Viola d'amore, Cembalo und Violoncello (plus Euphon and Glockenspiel — even an «echo group»!) in one movement (1799). Sigismund Ritter von Neukomm, *Vor- und Zwischenspiele nebst einem Trauermarsch für die Weidinger'sche Inventions-Trompete (sic!) 4 Hörner und 3 Posaunen zu dem Vocal-Requiem* (1815). Albrechtsberger, *loc. cit.*, p. 428.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 428.

MUSICAL EXAMPLES — EXEMPLES MUSICAUX — NOTENBEISPIELE

EXAMPLE 1



Haydn, Concertino, I / 148-149, Clarino in Eb

EXAMPLE 2



Albrechtsberger, Concertino, II / 29-30 (Trio of the Menuett), Tromb.

EXAMPLE 3



Hummel, Concerto, I / 227-278 (Allegro), Tromba principale in E

EXAMPLE 4



Albrechtsberger, Concertino in Eb, IV / 27-31 (Vivace), Tromb.

EXAMPLE 5



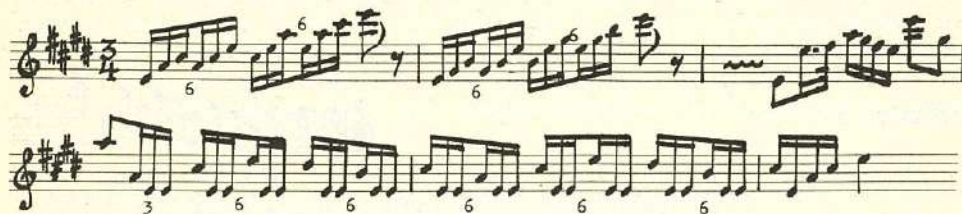
Hummel, Concerto, I / 189-201 (Allegro), Tromba principale in E

EXAMPLE 6



Albrechtsberger, Concerto in D, I / 31-33 (A tempo), Trombula

EXAMPLE 7



Albrechtsberger, Concerto in E, II / 46-47, 50-53 (Adagio), Cremb(alum)

EXAMPLE 8



Albrechtsberger, Concerto in F, II / 17-18 (Andante), Cremb(alum)

JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGERS CONCERTINO FUER « CHROMATISCHE TROMPETE »

REINE DAHLQVIST

(Deutsche Zusammenfassung)

Reine Dahlqvist hat soeben seine Magisterarbeit über Klappentrompete an der Universität Göteborg geschrieben und arbeitet zur Zeit an einer Doktorarbeit über die weitere Geschichte der Trompete.

In einem Aufsatz von 1962 wies Mary Rasmussen auf ein Concertino mit **chromatischer Trompete** aus dem Jahr 1771 von Johann Georg Albrechtsberger (1736 - 1809) hin. Nach Miss Rasmussen handle es sich um ein Werk für Klappentrompete und liefere somit den Beweis für die Existenz dieses Instruments schon lange vor 1796 (Haydn-Konzert). Sie verwies auf Stellen im Concertino von Albrechtsberger, die ähnlich sind wie Stellen in den Haydn- und Hummel-Konzerten für Klappentrompete. (Siehe zum Beispiel die gebrochenen Akkorde in den Notenbeispielen 1 - 5.)

Wenn ihre Hypothese stimmt, wären die Konsequenzen weittragend. Es könnte möglich sein, daß Haydn über die Klappentrompete von Albrechtsberger erfuhr und die Auskunft an Weidinger weiterleitete, oder sogar daß Albrechtsberger, der einmal «**organi fabricator**» genannt wurde, deren Erfinder war.

Das Concertino ist durch eine Aufnahme aus dem Jahr 1964 von dem Trompeter Armando Ghitalla bekannt geworden. Seitdem ist es auch noch von John Wilbraham aufgenommen worden.

Spätere Autoren, so Philip Bate (1966), glauben eher an eine Zugtrompete für dieses Werk. Niemand aber hat es für nötig erachtet, die autographe Handschrift in Budapest anzuschauen. Dort wird das fragliche Instrument als «Tromb.» bezeichnet. Miss Rasmussen und andere verstanden darunter eine Abkürzung für «Tromba», d. h., Trompete. Stimmt das? Es gibt drei vergleichbare Werke von Albrechtsberger selbst: 1) ein Konzert in D-dur, anonym überliefert aber sicher von Albrechtsberger stammend, von 1769 für «Violino conc(ertato), Viola, **Trombula**, Mandora»; 2) ein «Concerto in F: a 5.» von 1770 für zwei Violinen, «Mand(ora), **Cremb(alum)** e Basso»; und 3) ein «Concerto in E pour la Mandora e Clavecin» von 1771, für zwei Violinen, «Viola, **Cremb(alum)**, Mandora, e Basso», «**Trombula**» und «**Crembalum**» aber sind lateinische Bezeichnungen für die **Maultrommel**. Alle Stücke wurden zwischen 1769 und 1771, offenbar (nach Adolf Kocirz) für den Maultrommelvirtuosen Pater Bruno Glazel, komponiert.

Beispiele 6 bis 8 zeigen repräsentative Stellen aus diesen drei Werken. Das Thema des D-dur-Konzerts hat Trompetencharakter, ja ein Trompetenkoncert hätte in dieser Weise anfangen können, da die Töne den Gesetzen der Naturtonreihe gehorchen. Im E-dur-Konzert finden wir in der Maultrommelstimme Passagen, die eine grosse Aehnlichkeit sowohl mit der «Tromb.»-Stimme im Es-dur-Concertino als auch mit der Trompetenstimme des Hummel-Konzerts aufweisen. Aehnliche Stellen sind auch im F-dur-Konzert anzutreffen. Aus den hier gegebenen Beispielen geht deutlich hervor, daß die «Tromb.» im Es-dur-Concertino dasselbe Instrument sein muss wie die «Trombula» bzw. das «Crembalum»

in den Konzerten in D-, E- und F-dur, nämlich eine Maultrommel. Das Concertino wurde überhaupt nicht für eine Trompete geschrieben, weder für die Klappen- noch für die Zugs-Trompete. Die Ähnlichkeiten zwischen diesem Werk und den Klappentrompetenkonzerten Haydns und Hummels sind rein zufällig. Alle vier Werke Albrechtsbergers für Maultrommel benutzen ähnliche musikalische Figuren und entstanden im selben knappen Zeitraum, 1769 - 1771.

Es wäre noch zu erwähnen :

1. daß die « Tromb. »-Stimme, wenn es sich tatsächlich um eine Trompetenstimme handeln würde, viel eher als « Clarino » bezeichnet worden wäre, da Albrechtsberger diese Bezeichnung, sowohl in seinen Werken mit Trompete als auch im Abschnitt über Instrumentierung aus seiner Kompositionsschule, ausschliesslich verwendete ;
2. daß die « Tromb. »-Stimme, wie die « Trombula »- und « Crembalum »-Stimmen, klingend notiert wurde, im Gegensatz zur Anweisung in Albrechtsbergers Kompositionsschule, daß alle **Trompetenstimmen** transponiert zu notieren seien, wie es denn auch in Werken für Klappentrompete von Haydn, Hummel, Kozeluch, Weigl und Neukomm geschieht ;
3. daß Albrechtsberger, hätte er von der Klappentrompete gewußt, darüber in seiner Kompositionsschule geschrieben hätte, was aber nicht der Fall ist.

Trotz Ghitallas schöner Aufnahme also, und trotz des musikalischen Inhalts des Stücks, kann man kaum empfehlen, das Werk weiterhin als Trompetenconcertino zu spielen.

Vier Jahre nach ihrem ersten Aufsatz gab Miss Rasmussen in **Brass and Woodwind Quarterly I** (1966/67) zögernd zu, dass das Concertino wahrscheinlich doch für eine Maultrommel geschrieben wurde. Ihre frühere Annahme hingegen, dass Weidinger die Klappentrompete wahrscheinlich nicht erfand, ist tatsächlich wahr. Ich berichte davon in meiner Magisterarbeit, die 1972 in der **Schwedischen Zeitschrift für Musikwissenschaft** erscheinen sollte.

Einige Kompositionen Albrechtsbergers für die Maultrommel wurden auf diesem Instrument am 8. Februar 1970 von Per Aberg im Musikhistoriska Museet, Stockholm, öffentlich aufgeführt.

CONCERTINO POUR « TROMPETTE CHROMATIQUE », DE JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER

REINE DAHLQVIST

(Résumé en français)

Reine Dahlqvist vient de terminer sa thèse sur la trompette à clefs à l'Université de Göteborg. Actuellement, il prépare son doctorat sur la suite de l'histoire de la trompette.

Dans un article publié en 1962, Mary Rasmussen attire l'attention sur un concertino avec **trompette chromatique**, écrit en 1771 par Johann Georg Albrechtsberger (1736 - 1809). D'après elle, il s'agirait d'une œuvre pour trompette à clefs ; témoignant par là même que cet instrument aurait existé longtemps avant 1796 (Concerto de Haydn). Elle étaye son argumentation sur la similitude des passages des concertos pour trompette à clefs, de Hummel et de Haydn. (Voir exemples 1 - 5.)

Si son hypothèse s'avérait exacte, les répercussions historiques seraient totalement différentes. Il serait alors concevable que Haydn ait pris connaissance de l'existence de la trompette à clefs par Albrechtsberger et l'ait transmise à Weidinger, ou qu'Albrechtsberger soit lui-même l'inventeur de l'instrument, lui qui est cité quelque part comme « organ fabricator ».

Ce concertino est devenu connu à la suite de l'enregistrement sur disque qu'en fit le trompettiste américain Armando Ghitalla, en 1964. L'Anglais John Wilbraham l'a également enregistré depuis.

Pour cette œuvre, d'autres auteurs, par exemple Philip Bate (1966), pensent plutôt à une trompette à coulisse. Personne n'a pourtant jugé utile d'étudier le manuscrit de Budapest. Sur ce texte original, l'instrument en question est indiqué par l'abréviation « tromb. ». Mlle Rasmussen — et d'autres — a cru comprendre qu'il s'agissait de l'abréviation de « tromba », c'est-à-dire « trompette ».

Est-ce vraiment concevable ?

Il y a trois œuvres d'Albrechtsberger que l'on peut comparer au concertino :

1. un concerto en ré majeur (1769) retrouvé sans signature, mais qui est très certainement d'Albrechtsberger, pour « Violino conc(ertato), Viola, **Trombula**, Mandora » ;
2. un concerto en fa majeur (1770) a5. Pour 2 Violons, « Mand(ora), **Cremb(alum)** e Basso » ;
3. un concerto en mi majeur, pour la Mandora et le Clavecin (1771), pour 2 violons, « Viola, **Cremb(alum)**, Mand(ora) e Basso ».

« Trombula » et « crembalum » sont les désignations latines de la **guimbarde**. Toutes ces pièces ont été écrites entre 1769 et 1771 pour le virtuose de la guimbarde, Pater Bruno Glazel (d'après Adolf Koczirz).

Les exemples 6-8, tirés de ces trois œuvres, représentent clairement le mode d'écriture pour cet instrument. Le thème du concerto en ré majeur est tout à fait dans le caractère « trompette » du fait que les notes appartiennent à la série naturelle des harmoniques. (Les harmoniques sonnent très bien à la guimbarde !)

Certains passages de guimbarde du concerto en mi majeur présentent de frappantes similitudes aussi bien avec la partie « tromb. » du concertino en mi bémol qu'avec celle de trompette du Concerto de Hummel. D'autres passages se retrouvent également dans le concerto en fa majeur.

Il appert des exemples ci-dessus que la partie « tromb. » du concertino en mi bémol concerne indiscutablement le même instrument, désigné sous les noms de « trombula » ou « crembalum » dans les concertos en ré, mi et fa majeur, c'est-à-dire, la guimbarde. Ce concerto n'a absolument pas été écrit pour une trompette ; ni à clefs, ni à coulisse. La ressemblance de cette œuvre avec les concertos pour trompette à clefs de Hummel et Haydn n'est que pure coïncidence. Les quatre œuvres d'Albrechtsberger écrites pour la guimbarde présentent des phrases musicales identiques et ont été composées durant le même laps de temps relativement court : 1769-1771.

A ce sujet, on peut encore relever les arguments suivants :

1. la partie « tromb. », s'il s'agissait vraiment d'une partie de trompette, serait désignée par « clarino », puisque Albrechtsberger emploie exclusivement ce terme pour qualifier la trompette, tant dans ses œuvres que dans son traité de composition ;

2. la partie « tromb. » est notée en sons réels, comme dans les parties désignées par « trombula » ou « crembalum », ceci à l'encontre des indications précises d'Albrechtsberger dans son traité de composition, disant que toutes les parties de trompette doivent être écrites transposées. Cela c'est toujours fait ainsi dans toutes les œuvres pour trompette à clefs, de Haydn, Hummel, Kozeluch, Weigl et Neukomm ;
3. Albrechtsberger n'aurait pas manqué de mentionner la trompette à clefs dans son traité de composition s'il avait eu connaissance de cet instrument. Or, il n'en dit pas un mot !

Ainsi, malgré le bel enregistrement de Ghitalla, on ne peut guère recommander de continuer de jouer cette œuvre sous l'appellation de « Concertino pour trompette ».

Mary Rasmussen, quatre ans après son premier article (*Brass and Woodwind Quarterly* I, (1966/67) concéda, à contre-cœur, que ce concertino était, en définitive, peut-être bien pour guimbarde. Toutefois, il faut lui laisser pour exacte, sa première assertion : que Weidinger n'a vraisemblablement pas inventé la trompette à clefs. J'en fais état dans ma thèse qui paraîtra en 1972, dans la « Revue suédoise de musicologie ».

LE COR EN FRANCE

par Daniel BOURGUE

Né en 1937 en Avignon, il obtint en 1956 et 1957, les premiers prix de violoncelle, de cor, et de musique de chambre, au conservatoire de cette ville. Reçu au Conservatoire supérieure de Paris en octobre 1958, il y remportait, huit mois plus tard, un premier prix de cor à l'unanimité, et continuait alors l'étude de cet instrument en autodidacte, recherchant la synthèse entre les diverses écoles européennes et américaines, tout en menant une carrière de soliste et de musicien de chambre.

Daniel Bourgue est cor-solo des concerts Padeloup et de l'orchestre de l'Opéra comique, soliste concertiste de l'ORTF, membre de l'Octuor de Paris, Grand prix du disque.

Si la forme du cor ne remonte pas au-delà du XVII^e siècle, son principe acoustique remonte à la « nuit des temps ».

Sa plus ancienne préfiguration est la conque marine dans laquelle soufflaient les tritons neptuniens de la mythologie grecque ; instrument naturel, il est employé aussi bien chez les indigènes de l'Afrique noire, de l'Océanie, que chez les Incas d'Amérique. Des cors recourbés, façonnés en argile, ont également été retrouvés au Mexique et au Pérou, parmi les instruments précolombiens.

En Europe, nous trouvons le LUR scandinave et le CORNU romain, instruments métalliques de forme recourbée.

En Gaule, c'est le CARNYX des Celtes. On peut en voir une reproduction sur les sculptures de l'Arc de triomphe d'Orange.

De cette époque gallo-romaine au XIV^e siècle, le cor métallique disparaît, remplacé par des trompes creusées dans des cornes de bovidés. Alors paraît l'ancêtre direct du cor actuel : la TROMPE DE CHASSE. Les progrès apportés à la fabrication des embouchures et des instruments permirent de s'échapper des sonneries rythmiques (La Vénérie, de Jacques FOULLOUX, dédiée à Charles IX vers 1570 ; la Vénérie royale du sieur SALNOVE, 1655). Des sonneries mélodiques apparaissent avec André PHILIDOR, dit l'Aîné (?-1730). Dès 1664, Jean-Baptiste Lully (1632 - 1687) l'utilise dans son opéra « La Princesse d'Elide ». Dès cette époque, des familles de facteurs d'instruments, les CARLIN, à Paris (fin du XVI^e siècle) et les CHRETIEN, à Vernon, puis à Paris (début du XVII^e siècle), mirent au point des cors de chasse d'excellente qualité.

Apparaît ensuite le COR D'HARMONIE, cor simple, peu différent du cor de chasse. Le ton naturel de cet instrument était en fa et l'on ajoutait des rallonges au-dessous de l'embouchure pour jouer dans les tons de mi, mi bémol, ré et ut. Les tons de si, si bémol, la, la bémol et sol n'existaient pas dans l'instrument.

Un corniste allemand, Anton Joseph HAMPEL (1705 env. - 1771) imagina de réduire le diamètre du cercle formé par le tube du cor en diminuant sa longueur. Par ce raccourcissement, il éleva le ton naturel jusqu'en la. Des allonges plus ou moins grandes permettaient d'obtenir les tons de sol, fa, mi, mi bémol, ré, ut et si bémol grave. Hampel fit construire son instrument par un facteur de Dresde, nommé Jean Werner. Quelques années plus

tard, Kœrner, facteur d'instruments à Vienne, éleva le cor de Hampel jusqu'au si bémol haut, comme l'est encore l'instrument d'aujourd'hui. Le nom de Hampel s'attache à une autre découverte importante. Dans le dessein de produire un effet de sourdine, Hampel imagina — vers 1760 — de boucher en partie le pavillon avec un tampon de coton. Il s'aperçut que, par cet artifice, son instrument donnait des sons un demi-ton plus haut, permettant ainsi d'obtenir les demi-tons des gammes diatoniques et chromatiques. Hampel donna à ces notes le nom de « sons bouchés ». Par la suite, il s'aperçut que sa main pouvait avantageusement remplacer le tampon et adopta ce dernier procédé. Les facteurs de CORN A MAIN français furent Cormery, Dujarier, Raoux, Labbaye, Gambaro et Guichard (Paris) ; Dubois et Couturier (Lyon).

La découverte des sons bouchés fait du cor un instrument à part entière et suscite en France une littérature nouvelle et abondante. De nombreux cornistes s'illustrent sur ce nouvel instrument et composent pour lui. Le premier et le plus connu est Jean-Joseph RODOLPHE (Strasbourg 1730 - Paris 1812). Il apprit à jouer du violon et du cor dès l'âge de sept ans. Ce fut lui qui, à l'Opéra, dans un air de Boyer (Amour sous ce riant ombrage), chanté par Legros, fit entendre pour la première fois dans ce théâtre, un accompagnement de cor concertant. En 1774, il entra dans la Chapelle royale et proposa le plan d'une école de musique, que M. de Breteuil réalisa sur les conseils de Gossec, en 1784. Rodolphe y fut rattaché en qualité de professeur d'harmonie. Il a écrit, pour cette école, un manuel de solfège et un traité d'accompagnement. Il a composé en outre deux concertos pour cor et des fanfares pour deux et trois cors.

Dès la fondation de cette école, nommée INSTITUT NATIONAL DE MUSIQUE, quatre professeurs y enseignèrent le cor: BUSCH, KENN (l'un des meilleurs cor basse qu'il y ait eu en France), Arnold DOMNICH, qui a composé trois concertos pour cor et orchestre et une symphonie concertante pour deux cors (son frère aîné, Jacques Domnich, lui aussi virtuose du cor, s'établit en Amérique, à Philadelphie - 1806) et le plus connu, Frédéric DUVERNOY (1765 - 1838), cor-solo à l'Opéra. Il se fit entendre en soliste en France et à l'étranger.

Satisfait d'acquérir un beau son et de présenter une exécution parfaite, Duvernoy borna l'étendue de son instrument à un petit nombre de notes qui participaient du premier et du second cor, appelés alors cor alto et cor basse. Il en résulta de ce mélange ce que Duvernoy appela cor-mixte. C'est cette classification particulière qu'il enseignait au conservatoire. Il a composé douze concertos pour cor, une méthode, des études et de nombreuses partitions de musique de chambre avec cor, une vingtaine de duos, des trios pour clarinette-cor-basson et pour violon-cor-piano, des duos pour cor et basson et aussi des quatuors pour cor et cordes.

Louis-François DAUPRAT (1781 - 1868) succéda à Duvernoy. Il avait été l'élève de Kenn à qui il succéda au pupitre de cor basse à l'Opéra. Lorsque Duvernoy se retira de l'Opéra, Dauprat fut nommé cor-solo. Tout annonçait en lui un virtuose destiné à la plus brillante carrière. Une timidité excessive l'empêcha de profiter des succès de ses débuts. Il a écrit de nombreux concertos pour cor alto et pour cor basse, ainsi que trois quatuors pour cor et cordes.

A sa retraite du Conservatoire, c'est Jean-François GALLAY (1795-1864), son élève, qui lui succéda. Enfant prodige (il remplaça, à 14 ans, le cor-solo du Théâtre de Perpignan tombé malade), il obtint un premier prix au Conservatoire de Paris après un an d'études

seulement. Il fut un des instrumentistes les plus habiles et le plus célèbre de son temps. Il a écrit douze concertos pour cor et plusieurs cahiers d'études. On peut lui reprocher de s'être, tout comme Duvernoy, enfermé dans les limites du cor mixte, d'où une certaine monotonie.

Martin Joseph MENGAL, dit l'Aîné (1784-1851), fut initié très tôt à la musique par son père. Il étudia ensuite le cor sur lequel il fit de rapides progrès. A l'âge de 12 ans, il composait des morceaux pour cet instrument, sans connaître l'harmonie, avec pour seul guide son instinct. En 1804, il entra comme élève au Conservatoire de Paris et eut pour professeurs : Duvernoy pour le cor et Reicha pour la composition. Il fit partie de la Musique de la Garde impériale, de l'Orchestre du Théâtre de l'Odéon et de celui du Théâtre Feydeau. Après 13 ans de service, il donna sa démission et fut successivement directeur de la musique aux Théâtres de Gand, d'Anvers et de La Haye, puis directeur du Conservatoire de Gand. Il a composé 3 quintettes à vent, 2 concertos pour cor, 3 duos pour cor et harpe, 3 quatuors pour cor et cordes. Mengal eut un frère, Jean (né en 1796), qui travailla le cor à Paris avec Domnich. Premier cor à l'Opéra et membre de la Société des concerts, il a écrit 6 fantaisies pour cor et piano, une fantaisie brillante pour cor et orchestre sur des motifs de Donizetti, et des duos pour 2 cors.

Il est à remarquer qu'à cette époque, ce sont surtout les virtuoses qui ont écrit pour leur instrument, en connaissant mieux que quiconque les ressources et les possibilités.

Il n'en sera plus de même avec l'apparition du COR A PISTONS (inventé par deux facteurs silésiens, Blümel et Stölzel, en 1813). Celui-ci, à vrai dire, a du mal à s'imposer. Ses deux pistons placés sur la pompe d'accord s'enlèvent à volonté, remettant ainsi l'instrument à l'état de cor simple (système appelé « sauterelle »). Pour ce cor, les constructeurs parisiens empruntent à la trompe de chasse sa petite perce et la section étroite de son pavillon, obtenant ainsi un son éclatant et clair. Les facteurs allemands, au contraire, construisent des instruments à perce plus grosse et pavillon plus ample, obtenant un son plus sourd et plus proche de la conque marine que du cor de chasse.

Lorsque le cor à pistons fut introduit en France, Joseph Jean Pierre Emile MEIFRED (1791-1867) perfectionna cet instrument en ajoutant de petites pompes particulières aux tubes qui baissent l'instrument dans le jeu des pistons, et en appliquant ces pistons aux branches de l'instrument au lieu de les placer sur la pompe, afin de conserver les tons de rechange. C'est en 1827 qu'il fit construire ce cor à trois pistons par Labbaye, facteur d'instruments de cuivres à Paris. L'étude spéciale que Meifred avait faite des ressources du cor à pistons lui fit obtenir, en 1833, sa nomination de professeur de cet instrument au Conservatoire. Il s'occupa de la formation des cors-basses nécessaires aux orchestres. Il a publié, outre des duos et une méthode pour cor à pistons, des ouvrages théoriques sur cet instrument. C'est lui qui exécuta, le 9 mars 1828, à la Société des Concerts du Conservatoire, le premier solo de cor à pistons. La classe de cor à pistons fut supprimée par arrêté ministériel du 3 novembre 1864.

Le cor fut enseigné au Conservatoire National de Paris, successivement par :

Antoine Buch (?) et

Jean-Joseph Kenn (1757 - ?),

tous deux de 1795 à 1802

Henri Domnich (1767 - ?)

de 1795 à 1817

Frédéric-Nicolas Duvernoy (1765 - 1838)

de 1795 à 1815

Louis-François Dauprat (1781 - 1868)

de 1816 à 1842

Joseph Jean Pierre Emile Meifred (1791-1867)	de 1833 à 1864 (cor à pistons)
Jacques-François Gallay (1795 - 1864)	de 1842 à 1864
Jean-Baptiste Mohr (1823 - 1891)	de 1864 à 1891
François Bremond (1844 - 1925)	de 1891 à 1923
Fernand Reine (1858 - ?)	de 1923 à 1934
Louis Vuillermoz (1869 - ?)	de 1934 à 1937
Jean Devemy (1898 - 1969)	de 1937 à 1969
Georges Barboteu (né en 1924), est professeur depuis 1969	

Tous ont écrit des méthodes et des études.

L'abaissement des pistons avait alors pour effet de baisser le son : d'un ton avec le 1^{er} piston, d'un demi-ton avec le 2^e, et d'un ton et demi avec le 3^e. Vers 1890, Vuillermoz imagina un nouveau système, dit du 3^e piston ascendant ; le 3^e piston élevant la note d'un ton, au lieu de l'abaisser d'un ton et demi. Ce système est encore en usage sur les instruments français actuels.

En 1935, ce même Vuillermoz fait construire par Selmer un cor double fa-si bémol (en Allemagne, Kruspe avait construit ce même instrument dès 1898). C'est ce type de cor qui est joué en France aujourd'hui.

Le cor avec 3^e piston ascendant, s'il a l'inconvénient de supprimer l'échelle de ré bémol, a de multiples avantages : il supprime le doigté dit « de fourche », le 1^{er} piston annulant l'action du 3^e et vice versa ; il permet plus de facilité dans la tessiture aigüe de l'instrument (les harmoniques étant moins rapprochées), et il permet aussi de jouer juste sans le secours d'un instrument double.

Le cor double a mis un certain temps à s'imposer en France (on lui reprochait en particulier de ne plus avoir ce timbre cuivré du cor en fa, si proche du cor de chasse).

De nos jours, le cor en fa simple a pratiquement disparu chez les professionnels. Ceux-ci, longtemps fidèles aux facteurs français, accordent à présent leur préférence aux instruments de facture étrangère, principalement allemands et américains (Holton, USA, à l'Orchestre de Paris; Alexander, Allemagne, aux trois orchestres de l'ORTF et à l'Orchestre de l'Opéra Comique ; Weltklang, Allemagne, à l'Orchestre de l'Opéra).

A partir de 1937 environ — date à laquelle Devemy devient professeur au Conservatoire National de Paris — se généralise en France le vibrato. Vibrato serré comme au violon chez Devemy, mais qui prendra chez d'autres, des proportions plus importantes.

Il est à noter que le vibrato se généralise également chez tous les instruments à vent. Très en vogue jusqu'à ces dernières années, le vibrato est à présent abandonné par beaucoup.

Devemy a aussi enseigné à ses élèves à penser dans le ton d'ut, bien que jouant sur un instrument construit en fa et en si bémol (de même que le tromboniste pense en ut bien que son instrument soit construit en si bémol). Cette méthode permet au corniste d'entendre les notes réelles et de transposer à partir du ton d'ut, ce qui est plus rationnel. Pendant toute cette période on pouvait caractériser le cor français de la façon suivante : son clair, fin, joli et vibré, pas très ample, cuivré dans la nuance forte. C'est le cor des Chasseresses du ballet de Silvia (1876), de Léo Delibes (1836 - 1891), c'est le cor de la Pavane pour une Infante défunte, de Maurice Ravel (1875 - 1937), et c'est aussi le cor de Claude Debussy (1862 - 1918), transparent, sensible et d'une couleur dorée.

Aujourd'hui, en France, le concept du cor a considérablement évolué. La majorité des cornistes ne se réclament plus du cor de chasse. Ils recherchent un son ample et rond qui se fond mieux dans l'orchestre. Il faut dire que, par la nature même de son langage qui, au contraire de son collègue allemand ou russe, utilise davantage de sons labiaux et nasaux que gutturaux, l'instrumentiste à vent français a une tendance naturelle à jouer avec un son clair et de moyenne ampleur. On pourrait d'ailleurs expliquer les différences essentielles entre les diverses écoles instrumentales par une étude approfondie des langues.

Nombreux sont les compositeurs français qui ont écrit pour le cor. J.-J. Mouret (1682-1738) a laissé deux divertissements pour cor et clavier, écrits pour la Comédie italienne. Michel Corrette (1709-1785), organiste et compositeur du duc d'Angoulême, a probablement écrit un des premiers véritables concertos pour cor en France. Le 14e de ses Concertos comiques pour divers instruments porte le titre de « Le Choisy ». L'instrument soliste y est désigné sous le nom de « cor de chasse ».

Par la suite, les compositeurs auront du mal à se défaire de cette façon de traiter l'instrument : Pièce en Ré, pour cor et orchestre, d'Henri Busser (1872-2), (Ed. Leduc); En Forêt, d'Eugène Bozza (1905-), (Ed. Leduc); En Forêt d'Ile-de-France, d'André Bloch (1875-?) et le Concerto pour cor et orchestre, d'Henri Tomasi (1901-), (Ed. Leduc).

Parmi les œuvres les plus marquantes composées pour le cor en France depuis le début du siècle (le plus souvent pour les Concours du Conservatoire), je citerai : Morceau de concert, op. 94, pour cor et piano, de Camille Saint-Saëns (1835-1921), (Ed. Durand); Villanelle pour cor et piano, de Paul Dukas (1865-1935), (Ed. Durand; IMC); Poème, op. 70 b (1927), de Charles Kœchlin (1867-1951); Elégie (1957) pour cor et piano, de Francis Poulenc (1899-1963), (Ed. Chester); Sonate pour cor et piano, de Claude Pascal (1921-).

Regrettons que la mort ait empêché Debussy d'écrire la sonate pour cor, hautbois et clavecin qu'il avait projetée, et Poulenc sa sonate pour cor et piano.

DAS HORN IN FRANKREICH

von Daniel BOURGUE

(Deutsche Zusammenfassung)

Daniel Bourgue wurde 1937 in Avignon geboren. 1956 und 1957 errang er erste Preise für Violoncello, Horn und Kammermusik am Konservatorium dieser Stadt. Oktober 1958 setzte er seine Studien am Pariser Konservatorium fort, wo ihm acht Monate später ein erster Preis für Horn einstimmig ausgesprochen wurde. Seitdem fährt er fort als Autodidakt mit seinen Hornstudien, indem er eine Synthese zwischen den verschiedenen europäischen und amerikanischen Schulen erstrebt, während er eine Karriere als Solist und Kammermusiker macht.

Daniel Bourgue ist Solohornist der Padeloup-Konzerte und im Orchester der Opéra comique, konzertierender Solist beim ORTF und Mitglied des Pariser Oktetts (Grand Prix du disque).

Aus den vergangenen Zeiten sind auf der ganzen Welt hornartige Blasinstrumente zu finden. In Europa gab es ursprünglich den skandinavischen LUR und den römischen CORNU, beide aus gebogenen Metallröhren.

In Gallien hiess dieses Instrument bei den Kelten CARNYX. Eine Abbildung ist am römischen Siegestor von Orange zu sehen.

Bis zum 14. Jht. verschwinden die Metallhörner aus dieser gallorömischen Zeit. Sie werden von ausgehöhlten Viehhörnern ersetzt.

Vom 14. Jht. an erscheint der direkte Vorgänger des heutigen Horns, nämlich das JAGD-HORN. Die Fortschritte im Instrumentenbau — besonders den Mundstückbau betreffend — ermöglichen bald den Uebergang von «rhythmischen Signalen» des 14. u. 15. Jht. zu den «melodischen Signalen» (André Philidor, dit l'Ainé, ?-1730). 1664 verwendet auch Jean-Baptiste LULLY (1632-1687) das Jagdhorn in seiner Oper «La Princesse d'Elide».

Die Instrumentenmacherfamilien CARLIN in Paris (Ende 16. Jht.) und CHRÉTIEN in Vernon und dann Paris (Anfang 17. Jht.) stellten schon sehr gute Jagdhörner her.

Mit der (neuen) Hampel-Stopftechnik bekommt das Horn um 1760 einen viel weiteren Umfang. In Frankreich beginnt für das Horn eine sehr fruchtbare Epoche.

Viele Hornisten schreiben für ihr Instrument und werden durch meisterhaftes Blasen berühmt, z.B. Jean-Joseph RODOLPHE (1730-1812). Frédéric DUVERNOY (1765-1838), BUCH KENN und DOMNICH werden alle vier bei der Gründung (1795) des Conservatoire de Paris als Lehrer ernannt. Duvernoy schreibt 21 Hornkonzerte und unzählige andere Werke für sein Instrument.

Dann folgten Louis-François DAUPRAT (1781-1868) und sein Schüler Jean-François GAL-LAY (1795-1864), der übrigens schon als Wunderkind auftrat.

Es ist zu bemerken, daß die Virtuosen hauptsächlich für ihr Instrument selbst geschrieben haben. Sie kannten es am besten und konnten die Möglichkeiten am besten ausschöpfen.

Nach der Erfindung der Ventile (1813) veränderte sich alles. Für das neue VENTILHORN verwendeten die französischen Instrumentenbauer die kleine Bohrung und den engen Querschnitt des Jagdhornschallstückes. Der Ton war hell und glänzend. Die deutschen Instrumentenbauer dagegen bauten grössere Bohrungen und weitere Schallstücke. Der Ton war daher dunkler, näher dem Klang der Muschelschale als dem Jagdhorn.

1827 baut Joseph MEIFRED (1791-1867) das erste dreiventilige Horn. Am 9. März 1828 spielt er für die «Société des Concerts du Conservatoire de Paris» das erste Ventilhorn-solo. Das Instrument wird aber erst mit den Wagnerwerken — um 1865 — definitiv adoptiert.

Am Conservatoire de Paris gab es dann noch folgende Professoren für Horn:

Joseph Jean Pierre Emile Meifred (1791 - 1867)	von 1833 bis 1864 (Ventilh.)
Jean-Baptiste Mohr (1823 - 1891)	von 1864 bis 1891
François Bremond (1844 - 1925)	von 1891 bis 1923
Fernand Reine (1858 - ?)	von 1923 bis 1934
Louis Vuillermoz (1869 - ?)	von 1934 bis 1937
Jean Devemy (1898 - 1909)	von 1937 bis 1969
Georges Barboteu (geb. 1924)	seit 1969

Das Drücken der Ventile bewirkte folgenden Tonhöhenunterschied :

1. Ventil = 1 Ton tiefer
2. Ventil = $\frac{1}{2}$ Ton tiefer
3. Ventil = $1 \frac{1}{2}$ Ton tiefer

Um 1890 führte Vuillermoz ein anderes System ein, und zwar :

3. Ventil = 1 Ton höher

Dieses System findet man noch auf heutigen französischen Hörnern. Die Griffe und die Höhe sollen dabei bedeutend leichter sein. Heutzutage ist dieses einfache F-Horn aber nur noch selten anzutreffen. Es wurde durch das Doppelhorn in F-B ersetzt, das derselbe Vuillermoz 1935 von Selmer bauen ließ. Es setzte sich zwar nur mit Mühe durch, da der bisherige Jagdklang nicht mehr wie gewohnt zur Geltung kam. Jedoch wird dieses Instrument heute in Frankreich allgemein gespielt.

Lange waren die Berufsmusiker den französischen Instrumentenbauern treugeblieben. Heute benutzen sie aber meist ausländische Instrumente : Holton, Alexander, Weltklang, und so weiter.

Als 1937 Devemy am Conservatoire de Paris zum Professor ernannt wurde, verbreitete sich das sogenannte französische Vibrato. Bei Devemy war es noch eng wie auf einer Geige. Später dann aber wurde das Vibrato bis ins Extrem ausgespielt. Es verbreitete sich rasch auf alle Blasinstrumente. Seit einigen Jahren ist diese Mode aber wieder am Verschwinden.

Devemy hat seinen Schülern auch beigebracht, in C zu denken, obwohl die Instrumente in F bzw. B gebaut sind.

Während dieser Zeit könnte man den französischen Hornklang wie folgt beschreiben : hell, durchsichtig, fein, sensibel, klein; im forte schmetternd, alles aber in einer goldenen Farbe. So wurde auch die französische Literatur, von Delibes bis Debussy und Ravel, gespielt. Heute haben sich die Verhältnisse stark verändert. Die meisten legen das alte Jagdhornkonzept beiseite und erstreben einen runden, weiten Ton, der sich mit dem Orchesterklang besser verschmilzt.

Zum Klang- und Tonproblem muß man aber noch hinzufügen, daß der Franzose durch seine Sprache unwillkürlich eine hellere und engere Vorstellung hat — er braucht viel mehr labiale und nasale Laute als sein deutscher oder russischer Kollege. Man könnte übrigens die grundsätzlichen Unterschiede der verschiedenen Schulen durch eine vertiefte Sprachanalyse erklären. Dieses Thema steht allerdings für einen weiteren Artikel offen.

THE HORN IN FRANCE

by DANIEL BOURGUE

(English résumé)

Born in 1937 in Avignon, Daniel Bourgue obtained first prizes for violoncello, horn and chamber music in 1956 and 1957 at the conservatory there. In October 1958 he entered the Paris Conservatory ; only eight months later, he was unanimously voted first prize for horn. From that time on, he continued his horn studies on his

own, striving to attain a synthesis between the various schools of playing, European and American, at the same time maintaining a successful career as a soloist and chamber musician.

Daniel Bourgue is first hornist at the Pasdeioup concerts and with the orchestra of the Comic Opera, concert soloist with the ORTF, and member of the Paris Octet (Grand Prix du disque).

In former times, horn-type brass instruments were to be found throughout the entire world. In Europe, for example, there were the Scandinavian LUR and the Roman CORNU, both made from bent metal tubing. In Gaul, among the Celts, this instrument was called CARNYX. It can be seen on the Roman arch of triumph in Orange. These metal horns from Gallo-Roman times gradually disappeared, being replaced around the 14th century by hollowed-out cattle horns.

The direct predecessor of the modern horn, the HUNTING HORN, appeared with the 14th century. Progress in instrument construction, particularly with regard to mouthpieces, ushered in the transition from the « rhythmic signals » of the 14th and 15th centuries to « melodic signals » (André Philidor, called l'Aîné, d. 1730). In 1664, Lully, too (1632-1687), used the hunting horn, in his opera « La Princesse d'Elide ». The instrument-making families Carlin in Paris (end of the 16th century) and Chrétien in Vernon, later Paris (beginning of the 17th century) set an early high standard with their hunting horns.

With the new stopping technique developed by Hampel around 1760, the horn's range was increased appreciably. A very fruitful era began in France.

Many hornists wrote for their instrument and became famous for their masterful playing. For example Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812). Frédéric Duvernoy (1765-1838), Buch, Kenn and Dornich were all mentioned as horn teachers in 1795, with the founding of the Paris Conservatory. Duvernoy wrote 12 horn concertos and countless other works for his instrument. Then followed Louis François Dauprat (1781-1868) and his pupil, Jean-François Gallay (1796-1864), who had been a child prodigy. It is to be noted that the virtuosos wrote principally for their own instrument. They knew it best and were best able to realize its full potential.

Everything changed with the invention of the valve (1813). For their new VALVE HORNS, French instrument makers retained the narrow bore and the narrow bell cross-section of the former hunting horn, the result of which was a bright, brilliant tone. German instrument makers, on the other hand, built their instruments with a wider bore and a wider bell section. The tone of their instruments was, therefore, darker, closer to that of the conch shell (one of the earliest horn instruments) than the hunting horn.

In 1827, Joseph Meifred (1791-1867) built the first three-valved horn. On March 9, 1828, he played the first valve horn solo for the « Société des Concerts » of the Paris Conservatory. It was not until the mid 1860's, however, that the new instrument — together with the « Wagner tubas » — was adopted for good.

At the Paris Conservatory, there were the following professors for horn :

Joseph Jean Pierre Emile Meifred (1791 - 1867)	1833 - 1864 (Valve horn)
Jean-Baptiste Mohr (1823 - 1891)	1864 - 1891
François Bremond (1844 - 1925)	1891 - 1923

Fernand Reine (1858 - ?)	1923 - 1934
Louis Vuillermoz (1869 - ?)	1934 - 1937
Jean Devemy (1898 - 1969)	1937 - 1969
Georges Barboteu (1924) is the present professor, starting in 1969	

Depressing the valves produced the following pitch differences :

1st valve	=	1	tone lower
2nd valve	=	$\frac{1}{2}$	tone lower
3rd valve	=	$1\frac{1}{2}$	tones lower

In 1890, Vuillermoz introduced a different system, as follows :

3rd valve	=	1	tone higher
-----------	---	---	-------------

This system can still be found on present-day French horns. Both the fingering and the response in the high register are said to be considerably easier. Today, however, this single F horn is only rarely used. It has been replaced by the double horn in F and Bb, which the same Vuillermoz had Selmer build in 1935. The double horn had difficulty in establishing itself, since the former hunting horn sound was no longer present. Today, however, this instrument is generally used in all of France.

For a long time, professional musicians remained loyal to French instrument makers. Today, however, they prefer foreign makes : Holton, Alexander, Weltklang, etc.

When Devemy was appointed professor at the Paris Conservatory in 1937, the so-called French vibrato was introduced. With Devemy, it was narrow, as on a violin. Later it was exaggerated to an extreme. It was soon applied to all wind instruments. For several years now, this fashion has been disappearing. Devemy also taught his pupils to think in C, even though their instruments were built in F or Bb.

During this period, the French sound on the horn could be described as follows : bright, transparent, delicate, sensitive, small ; somewhat blasting (**cuivré**) in forte passages, yet still warm and golden. The entire French literature, from Delibes to Debussy and Ravel, was of course played in this way.

Today, the situation has changed radically. Most players renounce the old hunting horn concept of tone and strive for a round, full tone, which blends better with the sound of the orchestra.

As regards the problem of tone, it must be added that the Frenchman, by means of his language, instinctively possesses a brighter and narrower concept and uses many more labial and nasal sounds than his German or Russian colleague. It would certainly be possible, moreover, to explain the basic tonal differences between the various schools by means of a penetrating linguistic study. This topic, however, will have to be reserved for a future article.

BIM

l'agence professionnelle pour les cuivres
die Blechbläser Berufsagentur

CUIVRES

Professional Brass Center

Tél. 021 - 95 24 95

Box 12

CH - 1510 MOUDON
(Switzerland)

B. Chronique - Chronik - Chronicle

Cette rubrique est composée d'annonces d'événements passés ou à venir intéressant directement les cuivres : premières auditions, œuvres nouvelles ou nouvellement découvertes, concerts importants, cours spéciaux, etc.

Hier erscheinen aus der Fülle des internationalen Konzertlebens einige für Blechbläser wichtige und interessante Daten: Erstaufführungen neuer oder neuentdeckter Werke, wichtige Konzerte, Meisterkurse und dergleichen mehr.

Events in international concert life of particular interest for brass players will appear here : first performances of new or newly discovered works, important concerts, master classes, and so forth.

11-12. II. 1971 NUERNBERG

Création du Concerto pour trompette piccolo et cordes de Boris Blacher, par Maurice André.

Uraufführung des « Konzerts für hohe Trompete und Streichorchester » von Boris Blacher, mit Maurice André.

Concerto for piccolo trumpet and strings by Boris Blacher, world première by Maurice André.

25. II. 1971 ROMA

« Otetto di ottoni » (1968), Goffredo Petrassi. Création européenne / Europäische Erstaufführung / first performance in Europe : Edward Tarr Brass Ensemble.

27. II. 1971 TORINO

Mauricio Kagel, « Morceau de Concours » für einen Trompeter (1968-1971) (E. H. Tarr gewidmet) Création / Uraufführung / World première : Edward Tarr.

26. III. 1971 MUENCHEN

Mauricio Kagel, « Atem » für einen Bläser (1970) (Vinko Globokar und E. H. Tarr gewidmet).

Création sur une trompette / Uraufführung auf Trompete / World première on the trumpet : Edward Tarr.

31. V - 4. VI. 1971 NATIONAL TROMBONE WORKSHOP (USA)

School of Music (Henry Romersa, organisateur / Veranstalter / Sponsor)

George Peabody College for Teachers

Faculté / Fakultät / Faculty :

Emory Remington ; Buddy Baker ; Neill Humfeld ; Donald Hunsberger ; Ernest Lyon ; Bernard Pressler ; Alan Raph ; George Roberts ; Louis Van Haney.

4-11. VII. 1971 LJUNGSKILE (Schweden)

Cours pour trompette aiguë et trompette baroque.

Kurs für hohe Trompete und Barocktrompete.

Course for high trumpet and Baroque trumpet.

Edward Tarr.

18 participants : trompettistes professionnels des Orchestres symphoniques de Göteborg, Malmö et Norrköping et leurs élèves.

18 Teilnehmer : Berufstrompeter aus drei Sinfonieorchestern (Göteborg, Malmö, Norrköping) und Schüler.

18 participants : professional trumpeters from three symphony orchestras (Göteborg, Malmö, Norrköping) and their pupils.

9 - 13 . VIII . 1971 NATIONAL TRUMPET SYMPOSIUM (USA)

Lamont School of Music (Legh Burns, organisateur / Veranstalter / Sponsor)
University of Denver.

Faculté / Fakultät / Faculty :

Bernie Glow (trompettiste de studio / führender Studiotrompeter / leading studio trumpeter, New York) ; Knud Hovaldt (Kopenhagen) ; Herbert Mueller (Toronto) ; Gerry Schwarz (American Brass Quintet) ; Lew Soloff (Blood Sweat & Tears) ; Roy Stevens (spécialiste de l'embouchure / Ansatz-Spezialist / embouchure specialist) ; Edward Tarr (Spécialiste de la trompette baroque / Barocktrompete-Spezialist / Baroque trumpet specialist).

8 - 20 . VIII . 1971 SION (Suisse/Schweiz/Switzerland)

Cours d'interprétation pour trompette / Interpretations-Kurs für Trompete / Course in interpretation for trumpet. Roger Delmotte, Paris.

C. Correspondance - Leserbriefe - Correspondence

Cette rubrique est une tribune libre relative aux questions professionnelles, ouverte à tous nos lecteurs.

Hier wird es unseren Lesern möglich gemacht, vor einem offenen Forum über Fachfragen zu diskutieren.

Here it will be possible for our readers to discuss professional problems in front of an open forum.

QUESTION :

Qui pourrait donner des renseignements — ou si possible une copie ou photocopie — de la partie de cor-principal du Concerto pour cor et orchestre, de Jean-Joseph RODOLPHE (1730 - 1812) ?,
E. L., Genève

Ecrire à la rédaction de Brass Bulletin.

FRAGE :

Wer könnte mir Auskunft, oder sogar wenn möglich eine Abschrift bzw. Photocopie, der Solostimme des Konzerts für Horn und Orchester von Jean-Joseph RODOLPHE (1730-1812) geben ?
E. L., Genf

Bitte an die Redaktion von BRASS BULLETIN schreiben.

QUESTION :

Who could give me information, or if possible even a copy or a photocopy, of the solo horn part to the Concerto for Horn and Orchestra by Jean-Joseph RODOLPHE (1730-1812) ?
E. L., Geneva

Please write to the editor of BRASS BULLETIN.

QUESTION :

A plusieurs reprises, on m'a parlé du contrôle de la « forme » par les biorythmes. Où peut-on trouver des précisions sur ce sujet ? Que sont ces biorythmes ? Est-ce vraiment aussi utile aux souffleurs qu'on le dit ?
P. S., Paris

Réponse :

Nous nous sommes renseignés à ce sujet auprès de M. Pétremand, spécialiste des biorythmes, à Genève. Ce numéro de Brass Bulletin étant déjà prêt à l'impression, il ne nous est pas possible d'y insérer l'interview de M. Pétremand. Cependant, le sujet nous est apparu si important et si intéressant que nous avons décidé de lui consacrer une large place dans notre prochain numéro.

jpm.

FRAGE :

Eingie Male habe ich den Biorhythmen gehört und von ihrem Einfluss auf unsere Kondition. Wo kann man darüber mehr Auskunft bekommen ? Was sind Biorhythmen ? Sind sie wirklich für Bläser auch wichtig ?
P. S., Paris

Antwort :

Wir haben uns darüber bei Herrn Pétremand, einem Biorhythmus-Spezialisten in Genf, informiert. Da diese Nummer von BRASS BULLETIN schon in Druck war, ist es uns nicht mehr möglich gewesen, unser Interview mit Herrn Pétremand hier abzudrucken. Da uns aber das Thema wichtig und interessant erscheint, haben wir beschlossen, ihm einen grösseren Platz in unserer nächsten Nummer einzuräumen.

jpm.

QUESTION :

Several times now I have heard of the influence of « biorhythmus » on our physical condition. Where can I find more information on this subject ? What are biorhythmus ? Is it really so important for wind instrument players to be informed about them ?
P. S., Paris

Answer :

For information on this subject we went to Mr. Pétermand, a specialist for biorhythmus in Geneva. Since this issue of BRASS BULLETIN had already gone to press, we were not able to include our interview with Mr. Pétermand here. However, the subject appears to us to be so important and so interesting that we have decided to consecrate considerable space to it in our next issue.

jpm.

D. Partitions, livres et disques reçus

Eingegangene Noten, Bücher und Schallplatten

Publications and Records Received

1. Cette rubrique comprend une liste des partitions et des livres reçus. La brève estimation de 1 (facile) à 6 (très difficile), n'est faite qu'en fonction des difficultés techniques.
2. Les nouveaux disques reçus sont présentés lorsqu'un ou plusieurs cuivres y jouent une partie importante.
3. C'est une obligation pour la rédaction de faire figurer le matériel reçu sous cette rubrique D. (Partitions, livres ou disques.)
4. La plupart des œuvres reçues (y compris les disques) seront présentées (voir lettre E). Toutefois, la rédaction n'en fait pas une obligation.

-
1. Hier werden uns zugesandte Neuerscheinungen — Noten und Bücher — aufgeführt. Die Kurzbewertung in der Skala 1 (leicht) bis 6 (sehr schwierig) erfolgt ausschliesslich nach technischen Gesichtspunkten.
 2. Schallplattenneuerscheinungen werden aufgeführt, bei denen ein oder mehrere Blechblasinstrumente eine führende Rolle spielen.
 3. Aufnahme von eingesandten Musikalien bzw. Platten in dieser Spalte ist für uns Pflicht.
 4. Meist werden hier aufgeführte Musikalien bzw. Platten auch rezensiert (siehe Buchstabe E). Eine Rezension ist jedoch für uns nicht Pflicht.

-
1. Music and books sent to us will be listed here. The summary rating, on the scale 1 (easy) to 6 (very difficult), is made solely on the basis of technical considerations.
 2. Records in which one or more brass instruments play an important part will be listed here.
 3. It is obligatory for us to list all publications and records received in this column.
 4. Generally, publications and records listed here will also be reviewed (see letter E). A review, however, is not obligatory for us.

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

- H. I. F. BIBER, Sonata C-dur für 6 Trompeten, Timpani und Basso continuo, herausgegeben von Nikolaus Harnoncourt (Wien, Doblinger, 1970, Diletto musicale Nr. 463).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 4-5.
- John HINGESTON (c. 1610-83), Fantasia for trumpet (cornetto), Bass trombone (Sackbutt) & organ continuo, edited by Robert Block (Musica Rara, 1971, M.R. 1267).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 3-4.

- John HINGESTON (c. 1610-83), Fantasia for 2 trumpets (cornetti), Bass trombone (Sackbutt) & organ continuo, edited by Robert Block (Musica Rara, 1971, M.R. 1268).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 3-4.
- Johann PEZEL, Sonatina (Bicinia) Nos. 71 & 74 for 2 clarini (trumpets) and Basso continuo, edited by Robert Block (Musica Rara, 1970, M.R. 1227).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 4-5.
- J. J. LOEWE von EISENACH, Two capriccios for two trumpets and continuo, edited by Joshua Rifkin (Musica Rara, 1968, M.R. 1128).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 4-5.
- Antonio BERTALI, Sonata a 3 No. 1 in D minor for 2 Violins, Trombone & organ continuo, edited by John D. Hill (Musica Rara, 1971, M.R. 1270).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 4.
- Antonio BERTALI, Sonata a 3 No. 2 in D minor for 2 Violins, Trombone & organ continuo, edited by Robert Wigness & Robert Block (Musica Rara, 1971, M.R. 1269).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 4.
- Anton REICHA, Quintet in E major opus 106 Horn & String Quartet, edited by David Lasocki & William Blackwell (Musica Rara, 1971, M.R. 1260).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 5.

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

- I Dolci Frutti — Venise avant Monteverdi — Ensemble vocal et instrumental de Lausanne, direction Michel Corboz. (Cuivres: Jean-Claude Blanc, Jean-Pierre Mathez, Vincenzo D'Emma et Pierre Schweizer, trompettes ; Roland Schnorhk, Jean Plaindoux, Jacques Barraud et René Wyss, trombones.) Disques Erato STU 70638/39.
- Le Trombone au XVIIIe Siècle, Vol. 1. Quatre Sonates de Vivaldi. Raymond Katarzynski, trombone, Jean-Michel Damase, piano. Disque Saravah S.H. 10016.
- Antonio Vivaldi, Gloria D-dur. Academy of St. Martin-in-the-Fields, King's College Choir Argo-Z-505.

E. Recensions - Rezensionen - Reviews

1. Les œuvres pour cuivres (trompette, cor, trombone, tuba) présentées et discutées ici appartiennent, de préférence, à la littérature originale. Exceptions : transcriptions valables et justifiées (par exemple, trompette en place de cornetto dans les canzonas vénitiennes, trompette en place du registre trompette de l'orgue dans les trumpet voluntaries anglais), enfin des œuvres plus spécialement destinées à l'enseignement.
2. Les critères concernant les partitions sont les suivants : appréciation du point de vue spécifiquement technique (avec l'échelle d'estimation 1 — facile — à 6 — très difficile), qualité de l'édition pour la musique ancienne, lisibilité de l'impression.
3. Les critères concernant les disques sont les suivants : qualités techniques et musicales de l'exécution ; pour la musique ancienne, connaissance des styles, comparaisons avec d'autres enregistrements ; qualités des œuvres lorsqu'il s'agit de Premières ; qualité de prise de son et de l'impression.
4. Les recensions sont écrites dans l'une des trois langues : française, allemande ou anglaise (comme les articles). Chacune est suivie d'un résumé traduit dans les deux autres langues.

-
1. Vorzugsweise wird originale Literatur für Blechblasinstrumente (Trompete, Horn, Posaune, Tuba) besprochen. Ausnahmen : instrumentengerechte Transkriptionen (etwa : Trompete statt Zink bei venezianischen Canzonon, Trompete statt Trompetenregister der Orgel bei englischen Trumpet Voluntaries), Werke primär pädagogischen Inhalts.
 2. Folgende Aspekte werden bei Noten beachtet : Inhalt vom technischen Standpunkt aus gesehen (mit der Bewertung 1 — leicht — bis 6 — sehr schwierig), bei älterer Musik Qualität der Ausgabe, Leserlichkeit des Drucks.
 3. Folgende Aspekte werden bei Schallplatten beachtet : Qualität des Spiels sowohl in technischer als auch in musikalischer Hinsicht, bei älterer Musik Kenntnis des Stils, wenn möglich Vergleich mit anderen schon bestehenden Aufnahmen beziehungsweise Repertoirewert wenn es sich um eine Erstaufnahme handelt, Qualität der Aufnahme und der Pressung.
 4. Wie bei den Aufsätzen erscheinen die Rezensionen in einer der drei Sprachen französisch, deutsch oder englisch ; jeder Rezension folgt eine Zusammenfassung in den beiden anderen Sprachen.

-
1. Primarily, original literature for brass instruments (trumpet, horn, trombone, tuba) will be reviewed. Exceptions : transcriptions suitable to the instrument (such as : trumpet instead of cornetto in Venetian canzonas, trumpet instead of trumpet register of the organ in English trumpet voluntaries), works of a primarily pedagogical nature.
 2. The following aspects will be considered (music and books) : content, solely on the basis of technical considerations (rated 1 — easy — to 6 — very difficult) ; quality of the edition, in the case of older music ; readability.

3. The following aspects will be considered (records) : quality of the playing, both technically and musically ; familiarity with the style, in the case of older music ; if possible, comparison with already existing recordings, or in the case of a first recording, value to the repertoire ; quality of the recording and fabrication.
4. As with the articles, the reviews will appear in one of the three languages French, German, or English ; each review will be followed by a résumé in the other two languages.

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

Tomaso Albinoni, Sonata No 2 (in D) for Solo Trumpet and Strings (and Basso continuo), edited by Michael Talbot (London, Musica Rara, 1970) : MR 1254 (score and parts), MR 1262 (trumpet and piano reduction). Tessiture de la partie de trompette : ré' - si". / Umfang der Trompetenstimme / Range of the trumpet part : d' - h". Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 3 - 4.

In letzter Zeit hat der englische Verlag Musica Rara die besten Ausgaben älterer Trompetenmusik herausgebracht. Jeder Ausgabe geht ein langes Vorwort voraus, dem ein kritischer Kommentar mit allen Einzelheiten zur Editionstechnik folgt. Typisch für diese « neue Welle » ist die vorliegende Sonate von Albinoni.

Da sich der Herausgeber nicht speziell mit Trompetenliteratur, sondern allein mit Albinoni befasst hat (im Vorwort erwähnt er ein von ihm erstelltes thematisches Verzeichnis der Werke Albinonis, das aber bibliographisch nicht erfasst ist), ist ihm bei der Zuschreibung ein recht peinlicher Fehler unterlaufen. Neben der von ihm angegebenen Quelle ist dieses Stück nämlich, mit verschiedenen Komponistennamen (!), in nicht weniger als drei anderen Bibliotheken erhalten : von « Bornoziini » (d.h. Bononcini) in der Zentralbibliothek Zürich, von P.-A. Ziani im Bodleian Library Oxford und anonym in der Universitätsbibliothek Uppsala. Stilistisch gesehen dürfte das Werk dennoch eher von Albinoni sein, doch vermisst man den Hinweis auf alle Quellen.

Des Herausgebers Unkenntnis der Quellen hat verhängnisvolle Folgen, wenn es zur Dynamik kommt. Talbot hat recht romantisch anmutende Crescendo- und Diminuendo-Zeichen hinzugefügt, sie jedoch wenigstens — richtigerweise — als seine eigenen identifiziert. Mindestens eine Quelle (die in Zürich liegende) enthält aber zeitgenössische Dynamikbezeichnungen ; oft weichen sie von denen Talbots ab. Es sind : I. Satz, Takt 3 (piano auf 1, forte auf 3), 9 (piano), 10 (forte), 13 (piano auf 3), 14 (forte auf 1), 27 (piano auf 3), 28 (piano auf 1, forte auf 3), 29 (piano auf 3), 30 (forte auf 1), 36 (piano auf 1, forte auf 3), 39 (piano auf 3), 40 (forte) ; III. Satz, Takt 6 (piano, allerdings auf 1). Weitere Kritik : es wäre nicht nötig gewesen, eine neue Kontrabass-Stimme zu schreiben, da sie bereits in der in der Ausgabe als « Continuo » und im Original als « Violone o Cembalo » bezeichneten Stimme vorhanden ist.

Sonst gibt es keine Einwände. Der Druck ist klar und leserlich. Der Partitur liegen vollständige Stimmen bei, darunter eine für D- und eine für B-Trompete. Da die Trom-

petenstimme leicht ist, kann das Stück ohne Weiteres im Unterricht als Einleitung zur Barockmusik verwendet werden.

Recently, Musica Rara has been producing the best editions of early trumpet music, with long prefaces and critical commentary. The present Albinoni sonata is typical of their production.

The editor, who is not a trumpet specialist but rather an Albinoni expert, has committed a rather embarrassing error in the attribution of the sonata. The work exists in at least three other libraries, with divergent composer attributions (!) : under the name of « Borno-zini » (Bononcini) in the Zentralbibliothek Zürich, by P.-A. Ziani in the Bodleian Library, Oxford, and anonymously in the University Library, Uppsala. Stylistically speaking, the piece is probably by Albinoni anyway, but mention of the conflicting sources is still missing.

Talbot's dynamic indications are somewhat Romantic. If he were conversant with the other sources, he could have used contemporary dynamic indications, preserved at least in the Zurich source. Since they are often at variance with Talbot's, we are including them here : Movement I, bar 3 (piano on 1, forte on 3), 9 (piano), 10 (forte) 13 (piano on 3), 14 (forte on 1), 27 (piano on 3), 28 (forte on 3), 29 (piano on 3), 30 (forte on 1), 36 (piano on 1, forte on 3), 39 (piano on 3), 40 (forte) ; Movement III, 6 (piano, but on 1). Further criticism : it would not have been necessary to write a new double bass part, since an original part was included in the original manuscript in the part marked « Violone o Cembalo » (which Talbot has included as « Continuo » in his edition).

Otherwise, there are no complaints. The piece is very attractively printed, with complete parts, including parts for both D and Bb trumpets. Since the trumpet part is fairly easy, the sonata should find good service in conservatories, as an introduction to Baroque music.

Ces derniers temps, Musica Rara a publié les meilleures éditions de musique ancienne pour trompette, avec des préfaces et des commentaires extrêmement clairs et précis. Cette sonate d'Albinoni est un modèle du genre.

L'éditeur, qui n'est pas un spécialiste de la trompette, mais plutôt un expert de l'œuvre d'Albinoni, a commis une erreur regrettable au sujet de l'attribution de la sonate à son auteur. En effet, si du point de vue style Albinoni en est certainement l'auteur, il faut tout de même préciser que cette pièce se trouve dans au moins trois autres bibliothèques, sous des noms différents (!) : sous celui de « Borno-zini » (Bononcini) à la Bibliothèque centrale de Zurich, de P.-A. Ziani à la Bibliothèque Bodleian d'Oxford, et d'un anonyme à la Bibliothèque de l'Université d'Uppsala. Il est regrettable que ces sources n'aient pas été mentionnées.

Les précisions dynamiques de Talbot sont quelque peu romantiques. En comparant les diverses sources, il aurait trouvé les indications d'époques qui sont encore intactes, du moins dans le manuscrit de Zurich. Comme les nuances originales sont souvent en parfaite contradiction avec celles de Talbot, nous les donnons ici : 1er mouvement, mesure

3 (piano sur 1, forte sur 3), 9 (piano), 10 (forte), 13 (piano sur 3), 14 (forte sur 1), 27 (piano sur 3), 28 (forte sur 3), 29 (piano sur 3), 30 (forte sur 1), 36 (piano sur 1, forte sur 3), 39 (piano sur 3), 40 (forte); 3e mouvement, 6 (piano, mais sur 1).

Une dernière remarque: il est superflu de réécrire une partie de contrebasse puisqu'elle est à disposition dans l'édition comme « continuo », l'original spécifiant bien : « Violone o Cembalo ».

L'impression est claire et lisible. Le matériel est complet avec la partition. Il y a une partie de trompette en ré et une en si bémol. Cette pièce facile et agréable est particulièrement utile à l'enseignement, comme introduction à la musique baroque.

Giovanni Bonaventura Viviani, Two Sonatas for Trumpet and Organ (or Harpsichord), edited by Edward H. Tarr (London, Musica Rara, 1969), MR 1182.

Giovanni Bonaventura Viviani, Sonata prima et Sonata seconda, pour trompette et orgue, réalisation Marie-Claire Alain (Paris, Billaudot, 1970), 1273 a et 1273 b.

Tessiture de la partie de trompette : ut' - ut'''. Umfang der Trompetenstimme / Range of the trumpet part : c' - c'''. Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 4 - 5.

In letzter Zeit sind diese Sonaten, die zu den wenigen Originalwerken des Barock für Trompete und Orgel gehören, recht beliebt geworden. Nun liegen sie gleichzeitig in zwei Ausgaben vor.

Man braucht die beiden Ausgaben nicht lange miteinander zu vergleichen, um zu entdecken, dass die englische Ausgabe alle Vorteile besitzt, nicht zuletzt den Preis, ungefähr die Hälfte der französischen Ausgabe! Weiterhin hat Billaudot die Stücke recht ungeschickt gedruckt: bei fast jedem kurzen Satz muss der Organist umblättern. Bei Musica Rara hingegen liegen die Sätze fast ausnahmslos vollständig vor bei geöffnetem Heft. Der Druck bei Musica Rara ist grösser und viel leichter zu lesen. Ausserdem haben sich die musikalisch-wissenschaftlichen Kenntnisse des Herausgebers Edward Tarr bewährt: nicht nur kennt er eine Quelle mehr als Madame Alain, sondern er gibt auch gute Verzierungsvorschläge. Verzierungen sind, vor allem in den langsameren Sätzen, wesentlich für eine gute Aufführung.

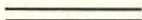
Da die Musik sehr gut ist, wird sich die Musica-Rara-Ausgabe einer grossen Beliebtheit erfreuen. Sie ist sehr zu empfehlen.

These sonatas have become very popular, and now are available in two editions. Even a superficial comparison shows all the advantages to be on the side of the Musica Rara edition. It costs about half the price of the other edition, the (rather short) movements are printed so the organist will hardly have to turn pages during the movements, the print is large and easy to read. Besides, Edward Tarr's musical-musicological capabilities prove themselves: not only is he familiar with two sources (as opposed to Madame Alain's one), but he also gives valuable suggestions for ornamentation, essential to a good performance.

Since the music is excellent, the Musica Rara edition will certainly enjoy wide distribution. Definitely recommended.

Ces deux sonates sont très en vogue chez les trompettistes, on peut maintenant les obtenir chez deux éditeurs.

La comparaison, même superficielle, laisse apparaître que tous les avantages sont du côté de Musica Rara. D'abord, l'édition anglaise est à moitié prix de l'autre. Billaudot présente la partie d'orgue de façon bien maladroite. L'organiste se voit obligé de tourner des pages au beau milieu de presque chaque mouvement (pourant, ils sont courts !), ce défaut n'existe pas chez Musica Rara, dont l'impression est grande et très facile à lire. A part cela, les capacités musicales et musicologiques d'Edward Tarr ont été efficaces : non seulement il connaît une source de plus que Madame Alain, mais encore présente-t-il de bonnes suggestions d'ornementation, éléments essentiels pour une bonne exécution. Il s'agit là d'excellentes pièces. L'édition Musica Rara réjouira beaucoup de musiciens. On ne peut que la recommander.



**Venetian Brass Music of the late 16th and early 17th centuries, herausgegeben von Alan Lumsden und Robert Paul Block (London, Musica Rara), 20 Bände (score and parts).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / degree of difficulty : 4 - 5.**

Hier liegt ein grosses Repertoire für 4-, 5-, 8- und 16-stimmige Blechbläserchöre vor. Es ist der berühmten, 1608 in Venedig erschienenen Raverii-Sammlung entnommen. Komponisten sind : C. Antegnati, G. Frescobaldi, G. Gabrieli, G. Guami, B. Grillo, L. Luzaschi, F. Maschera, C. Merulo, O. Bartolino, P. Lappi und T. Massaino.

Die Ausgaben des Herrn Block verdienen allgemein mehr Vertrauen als die Lumsdens, da er im Gegensatz zu Lumsden angibt, welche Akzidentien er neu gesetzt hat — ein notwendiger jedoch sehr heikler Akt, der stets neu durchdacht werden muss. Die meisten Stücke sind einen Ganzton tiefer transponiert worden ; dagegen haben wir nichts einzuwenden, da der Tonumfang der Oberstimmen meist recht hoch ist.

Alle Stücke können empfohlen werden, besonders aber die folgenden : Band 1 (G. Gabrieli, Canzoni 1-2 a 4), Band 2 (G. Gabrieli, Canzoni 3-4 a 4), Band 6 (C. Merulo, Canzon 5 a 4), Band 7 (T. Massaino, Canzon 33 für 8 Posaunen !), Band 10 (C. Antegnati, Canzon 9 a 4), Band 11 (P. Lappi, Canzon 26 a 8, für einen hohen und einen tiefen Chor), Band 13 (G. B. Grillo, Canzoni 14-16 a 4), Band 19 (G. Frescobaldi, Canzon 13 a 4), Band 23 (O. Bartolino, Canzon 30 a 8, doppelchörig), Band 24 (G. Guami, Canzoni 24 - 25 a 8, doppelchörig). Die Stücke sind in sehr leserlicher Form gedruckt, mit einigen wenigen, meist sinnvollen Dynamikangaben. Für die inneren Partien gibt es Horn- und Posaunenstimmen, wobei eine Besetzung mit Trompeten und Posaunen, ohne Hörner, vorzuziehen ist.



Here we have a large brass repertory in 4, 5, 8 and 16 parts, from the famous Raverii collection of 1608.

In general, Block's editions are more trustworthy than Lumsden's since he differentiates between original and editorial accidentals. Most pieces have been transposed one tone lower, to which we have no objections, since the range of the upper parts is often somewhat high.

All of the pieces can be recommended, but in particular the following : G. Gabrieli, Canzoni 1 - 4 (4 part) ; C. Merulo, Canzon 5 (4 part) ; T. Massaino, Canzon 33 (for 8 trombones !) ; C. Antegnati, Canzon 9 (4 part) ; P. Lappi, Canzon 26 (8 part, for one high and one low choir) ; G.-B. Grillo, Canzoni 14-16 (4 part) ; G. Frescobaldi, Canzon 13 (4 part) ; O. Bartolino, Canzon 30 (8 part, in two choirs) ; G. Guami, Canzoni 24-25 (8 part, in two choirs).

Very readable printing, with sparing and generally good dynamic suggestions. For the inner parts, both horn and trombone parts are provided ; the latter are preferable.

Voici un large éventail d'œuvres pour ensembles de cuivres (à 4, 5, 8 et 16 voix) pris dans la célèbre collection Raverii, de 1608.

En général, les éditions de Block sont plus fiables que celles de Lumsden, car il fait la différence entre l'original et les adjonctions de l'éditeur. La plupart des pièces ont été transposées un ton plus bas ; nous n'y voyons pas d'inconvénient du fait que la tessiture des voix supérieures est généralement assez aiguë.

Toutes ces pièces sont à recommander, mais nous attirons une attention toute particulière sur : G. Gabrieli, Canzoni 1 - 4 (4 parties) ; C. Merulo, Canzon 5 (4 parties) ; T. Massaino, Canzon 33 (pour 8 trombones !) ; C. Antegnati, Canzon 9 (4 parties) ; P. Lappi, Canzon 26 (8 parties, pour un chœur aigu et un chœur grave) ; G. B. Grillo, Canzoni 14 - 16 (4 parties) ; G. Frescobaldi, Canzon 13 (4 parties) ; O. Bartolino, Canzon 30 (8 parties, en deux chœurs) ; G. Guami, Canzoni 24 - 25 (8 parties, en deux chœurs).

Ces deux pièces sont écrites de manière très lisible, avec quelques rares indications dynamiques très judicieuses.

Les voix intermédiaires sont présentées à choix, soit pour un cor, soit pour trombone. Une formation trompettes - trombones semble toutefois préférable.

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

Voici les premiers disques de quelques nouveaux trompettistes. Ce sont, par ordre alphabétique : Hermann Sauter, Don Smithers, Guy Touvron et John Wilbraham.

Hier werden die Erstaufnahmen neuer Trompeter vorgestellt. Es sind, in alphabetischer Reihenfolge, Hermann Sauter, Don Smithers, Guy Touvron und John Wilbraham.

Here are presented the first recordings of new trumpeters. They are, alphabetically : Hermann Sauter, Don Smithers, Guy Touvron and John Wilbraham.

Virtuose Trompetenmusik (Corona SM 30 007). John Stanley, Trumpet Tune. G. F. Händel, Konzert F-dur. G. P. Telemann, Konzert D-dur (Trompete, zwei Violinen, B.c.). G. P. Telemann, Violinekonzert D-dur mit obligater Trompete. T. Albinoni, Konzert C-dur (zwei Trompeten, Streicher, B.c.). Hermann Sauter, Trompete. Schwäbisches Kammerorchester Stuttgart unter der Leitung von Werner Stiefel.

In der heutigen Zeit übt Maurice André einen faszinierenden Einfluss auf jüngere Trompeter aus, die dann versuchen, den Meister zu imitieren. Oft entsteht eine Art Hass-Liebe,

da das Vorbild nicht immer zu erreichen ist. Opfer dieser Strömung ist der im Ansatz zweifellos begabte Stuttgarter Feinmechaniker und Trompeter, Hermann Sauter. Wie André versucht er, seine Virtuosität zu zeigen, indem er zum Teil auf die fragliche Praxis zurückgreift, Werke zu spielen, die nicht für Trompete komponiert wurden (Musterbeispiel: das Händel-Konzert F-dur, in Wirklichkeit eine Sonate für Blockflöte und Generalbass). Hier zeigt sich, dass — wenigstens in Sauters Händen — die Trompete viel weniger Ausdruck besitzt als das Originalinstrument, die Blockflöte. Sauter spielt aber alle Stücke auf dieser Platte gleich laut, mit einem scharfen Zungenstoss, mit unterdurchschnittlicher Intonation und völlig unterentwickeltem Sinn für Stil und melodische Linie. Schade.

In recent years, Maurice André has exerted a fascinating influence on young trumpeters, who try to imitate the master, often unsuccessfully or for the wrong reasons. A victim of this tendency is Hermann Sauter, a young machinist and trumpeter with an unquestionably good lip. He tries to show off his virtuoso skill, in part, by playing transcriptions of works not originally written for trumpet such as the Handel concerto in F major, actually a recorder sonata. At least in Sauter's hands, the trumpet definitely comes out second best. He plays everything at a relentless forte, with a wickedly sharp tongue action, average intonation and a completely undeveloped sense of style and musical line. Forget it, man.

Ces dernières années, Maurice André a exercé une influence fascinante sur les nouvelles générations de trompettistes qui, presque tous, essaient de l'imiter avec plus ou moins de bonheur. Hermann Sauter, un jeune mécanicien de précision, qui tente une carrière de trompettiste, est une victime typique de cette tendance, même s'il possède indiscutablement de bonnes lèvres. Comme André, il essaie de montrer sa virtuosité en jouant, en partie, des transcriptions douteuses d'œuvres qui ne sont pas écrites pour la trompette (par exemple, le Concerto en fa majeur de Hændel, qui est en réalité une sonate pour flûte à bec et basse continue). Tout ce que l'on peut constater, c'est que — du moins dans les mains de Sauter ! — la trompette a moins de possibilités expressives que l'instrument original (la flûte à bec). Sauter joue tout en force, avec un jeu de langue excessivement dur, une justesse douteuse. Il est vain d'essayer de déceler un quelconque sens du phrasé, du style ou de la mélodie. Dommage !

Music for Trumpet and Cornetto (Argo ZRG 601). A. Grossi, Sonata Decima (trp). G. Buonamente, Sonata Quarta; G. Coperario, Suite; G. Frescobaldi, Canzon Terza (ctto). A. Corelli, Sonata; M. Cazzati, Sonata « La Bianchina » (trp). G. Buonamente, Sonata quinta (ctto). G. B. Viviani, Sonata prima (trp). J. Hingeston, Fantasia (ctto). G. B. Viviani, Sonata seconda (trp). Don Smithers, Trompete und Cornetto (Zink, cornet à bouquin), mit verschiedenen Musikern.

Diese Platte ist vom Repertoire her eine der interessantesten der letzten Zeit. Smithers ist wahrscheinlich der beste heutige Virtuose auf dem Zinken, und der Kauf dieser Platte lohnt sich allein schon wegen seiner Zinkenkunst. Dennoch kann man den leisen Zweifel

nicht unterdrücken, ob dieses schwierige Instrument überhaupt je rein geklungen hat. Selbst Smithers hat gelegentlich Schwierigkeit mit der Intonation. Auf der Trompete spielt er sehr schwungvoll. Wir hätten aber von einem intelligenten Spieler wie Smithers wenigstens im langsamen Satz der zweiten Viviani-Sonate ein paar Verzierungen erwartet; so gespielt ist der Satz langweilig, und die Sonata besitzt keinen Schwerpunkt. — Dennoch eine sehr gut gespielte Platte, mit viel Stilsinn. Sehr gute Aufnahmetechnik.

From the point of view of repertory, one of the most interesting recordings in recent years. Smithers is probably the best current cornetto virtuoso, and this record is worth while acquiring just for the cornetto pieces alone. All the same, one is forced to ask oneself whether this difficult instrument ever did sound in tune, for even Smithers occasionally has his troubles. On the trumpet, he plays with flair, but an intelligent player such as he is should have given us a few ornaments at least in the slow movement of the second Viviani sonata, which is quite dull as played here. — Otherwise a good job. Very good recording technique.

Du point de vue répertoire, il s'agit-là, indiscutablement, d'un des disques les plus intéressants de ces dernières années. Au cornetto, Smithers est probablement le virtuose le plus prestigieux de notre temps, ce qui justifie déjà pleinement l'achat du disque. Malgré tout, on ne peut s'empêcher de se demander s'il a une fois été possible de jouer juste sur cet instrument difficile... même Smithers a quelques difficultés d'intonation. Son jeu à la trompette est très vivant, mais on pourrait attendre d'un musicien aussi cultivé et intelligent, qu'il nous offre quelques beaux ornements — nous pensons au mouvement lent de la 2e sonate de Viviani — afin d'échapper à l'inévitable ennui qui se dégage d'une exécution prise à la lettre.

Ce disque représente un très beau travail. La technique d'enregistrement est très bonne.

Splendeur du Baroque — Trompette et Orgue (Société française de productions phonographiques, Paris, SFP 31.014). Tessarini, Sonata D-dur. G. F. Kauffmann, 2 Choralvorspiele. G. B. Viviani, Sonata prima. C. Gervaise, Danceries de la Renaissance. G. A. Homilius, Choralvorspiel. B. Marini, Sonata « La Ponte ». M. Cazzati, Sonata « La Pellicana ». Guy Touvron, Trompette. Wolfgang Karius, Orgel.

Vielleicht die beste erste Platte eines jungen Trompeters, sehr verheissungsvoll. Der Spieler ist bloss 19 Jahre alt. Touvron hat bereits eine umfangreiche, differenzierte Technik und stellt sie darüber hinaus in den Dienst der Musik. Er spielt auf lange Strecken mezzopiano und mezzoforte, um ein strahlendes Forte bei einem musikalischen Höhepunkt wirkungsvoll einzusetzen.

Man muss ihn für seine Repertoirewahl loben, denn die meisten Werke wurden wenn nicht für Trompete und Orgel, doch wenigstens für Zink und Orgel geschrieben (Ausnahmen: die Choralvorspiele von Kauffmann und Homilius, die sich im Repertoire des Trompeters eingebürgert haben, und die « Danceries » von Gervaise, eine dilettantisch — « niedliche »

Uebertragung von Renaissance-Tanzsätzen mit falschen Akzidentien). Verzierungen vermissen wir jedoch auch bei ihm.

Dass der Plattentext glatter Unsinn ist, stört kaum bei seinem schönen Spiel. Gute Aufnahmetechnik.

Possibly the best recording of a young trumpeter, made while Touvron was only 19 years old. He already possesses a fully developed technique ; moreover, he puts it to musical use. He plays long passages at a mezzo forte or mezzo piano level of volume, developing a brilliant forte to excellent use at climaxes. — He must be praised for his choice of repertoire, for most pieces were composed either for trumpet or cornetto and organ (exception : the chorale preludes of Kauffmann and Homilius, which have found their way into the trumpeter's repertory, and the Gervaise « Danceries », an amateurish transcription of Renaissance dances which are apparently intended to sound « cute », « antique » through absolute ignorance of correct musica ficta accidentals). However, we do miss ornamentation.

The written commentary is pure rubbish, but Touvron's playing more than makes up for this. Good recording technique.

Il s'agit peut-être là du meilleur premier disque qu'un jeune trompettiste ait réalisé. Touvron possède une technique riche et nuancée qu'il met magnifiquement au service de la musique. Il joue de longues phrases en mezzo-piano - mezzo-forte, pour arriver à un forte flamboyant aux points culminants choisis. On peut le féliciter pour le choix de son répertoire, car la plupart des œuvres ont été écrites, si ce n'est pour trompette et orgue, du moins pour cornetto et orgue (exceptions : les préludes de Kauffmann et Homilius qui sont presque définitivement ancrés dans le répertoire du trompettiste, et les « Danceries » de Gervaise, une réalisation empreinte de dilettantisme « mignon » de danses de la Renaissance, avec, en prime, de faux accidents). L'ornementation fait défaut. Le texte de la pochette du disque est loufoque ! Il va sans dire que cette remarque ne grève en rien le splendide jeu de Touvron. L'enregistrement est bien fait.

Baroque Trumpet Concertos (Argo ZRG 585). Telemann, Konzert D-dur (Trompete, 2 Oboen, Streicher, B.c.). Albinoni, Konzert C-dur. Hertel, Concerto a cinque. Fasch, Konzert D-dur. John Wilbraham, Trompete. Academy of St. Martin-in-the-Fields unter der Leitung von Neville Marriner.

Nach Touvron die zweitbeste Platte eines jungen Trompeters. Wilbraham ist auch auf dem Kontinent bekannt geworden durch einige Konzerte mit Karl Richter. Alle Stücke auf dieser Platte sind sehr gut musiziert worden, mit Schwung und guter Intonation. Verzierungen (zum Beispiel am Schluss des Fasch-Konzerts) werden gewagt, wenn wir auch vermuten, dass Wilbraham sie schreiben liess. Der Solist hat eine sehr gute Höhe auf der hoch-B-Trompete. Dennoch scheint er, im Vergleich zu anderen Trompetern wie

André, Tarr oder Touvron musikalisch weniger biegsam zu sein : wie bei vielen englischen Trompetern ist Wilbrahams Zungenstoss nicht sonderlich ausgeprägt, was seiner Tongebung eine bisweilen steife Festigkeit verleiht. Wenn er aber daran arbeitet, dürften seine nächsten Platten sehr interessant sein. — Sehr gute Aufnahmetechnik, manchmal schwache Tiefen.

After Touvron, the second best recording of a young trumpeter. All pieces on this disc are well played, with verve and good intonation. Some ornaments (example : the end of the Fasch concerto) are risked, although we suspect they were written out for the soloist by somebody else. Wilbraham has a good high register on his piccolo Bb trumpet. Nonetheless, in comparison with other trumpeters such as André, Tarr, or Touvron he seems to be musically less flexible : as seems to be the case with many English trumpeters, Wilbraham's tongueing is not particularly well developed, resulting in a rather stiff tone production. The lack of even the last vibrato reinforces this effect. — Very good recording technique, but sometimes with weak bass.

Venant après celui de Touvron, ce disque prend une excellente deuxième place. Toutes les œuvres sont jouées avec une verve sympathique. L'intonation est bien contrôlée. Le soliste tente quelques ornements (par exemple, la fin du Concerto de Fasch) que quelqu'un d'autre lui aura probablement écrit. Wilbraham possède très bien l'aigu de la trompette piccolo. Pourtant, par rapport à André, Tarr ou Touvron, il semble musicalement plus raide ; comme chez bien des trompettistes anglais, son jeu de langue n'est pas particulièrement développé, ce qui gêne considérablement son phrasé. On peut supposer qu'en travaillant ce problème, Wilbraham nous réserve de belles performances sur son prochain disque.

La prise de son est très bonne, même s'il manque parfois un peu de basse.



HISTORISCHE BLECHBLASINSTRUMENTE

BAROCKTROMPETEN

Wissenschaftlicher Berater : Edward H. TARR

1. Barocktrompete nach Wolf Wilhelm Haas (1681 - 1700), Tonhöhe ca. Des
2. Versionen in C oder D, mit Stimmzug am Mundrohr
3. Gewundene Form (« Jägertrompete ») in C, D oder F
4. Zugtrompete (« Tromba da tirarsi ») in Es, mit D-, C- und B-Stimmbögen

KLASSISCHES NATURHORN

Wissenschaftlicher Berater : Dr. Horace FITZPATRICK

Gebaut in C alto mit Stimmbögen für B alto, A, G, F, E, Es, D, C basso nach Klang- und Konstruktionsprinzipien, die um 1770 bei führenden Wiener Instrumentenbauern anzutreffen sind

RENAISSANCE - POSAUNEN

Wissenschaftlicher Berater : Prof. Thomas E. CRAMER

1. Alt nach einem Original von Michael Nagel (1653)
2. Tenor nach einem Original von Sebastian Hainlein d. Ae. (1627)
3. Bass nach einem Original von Sebastian Hainlein d. J. (1622)
4. Bass nach einem Original von Isaak Ehe (1612)

In Vorbereitung :

KLAPPENTROMPETE

Wissenschaftlicher Berater : Edward H. TARR

Das für das erstmalige Spielen der Trompetenkonzerter Haydns und Hummels (in Es bzw. E) von Anton Weidinger verwendete Instrument, gebaut in G mit E- und Es-Stimmbögen von Adolf Egger (Basel/Schweiz) und vertrieben durch Meinel & Lauber (siehe unten).

Pour de plus amples renseignements :

Für weitere Auskünfte, bitte sich wenden an :

For further information, please contact :

MEINL & LAUBER

MUSIKINSTRUMENTENBAU

Postfach 112

D - 8192 GERETSRIED 1

(Westdeutschland)

Tarif publicité - Inseratenpreise - Advertising rates :

Couvertures 3 et 4 - Umschlagseiten 3 u. 4 - Cover pages 3 and 4 : Fr.s. 150.— - 200.—

Pages intérieures - Innere Seiten - Inside pages : 1/1 Fr.s. 100.— ; 1/2 Fr.s. 50.—

Les cuivres

THE BRASS INSTRUMENTS . DIE BLECHBASINSTRUMENT

Trompette — Trumpet — Trompete

BAUDRIER E. (1899)
25 Chorals de Bach
2 et 3 trompettes

REICHEL B. (1901)
Sonata da chiesa (4)
Trompette et orgue

BESANÇON A. (1946)
15 Etudes éclectiques (3-4)
Trompette

PURCELL H. (1659 - 1695) /
LONGINOTTI

Intrada et Rigaudon (2-3)
Trompette et piano

BESANÇON A. (1946)
Spot (2)
Trompette et piano

DUBUIS Cl. (1925)
La Clé des champs (2)
Trompette et piano

Cor — French Horn — Horn

REICHEL B. (1901)
Sonata da chiesa
Cor et orgue

Ensemble de cuivres — Brass Ensembles — Blechbläserensemble

DUBUIS Cl. (1925)
Acclamation (2-3)
2 trompettes et 2 trombones

GÉRARD BILLAUDOT
éditeur
PARIS