

BRASS BULLETIN

5/6

1973

Chroniques internationales du cuivre

Internationale Blechbläserchronik

International Brass Chronicle

BRASS BULLETIN

p. o. box 12

CH - 1510 MOUDON

(Switzerland)

Rédaction / Redaktion / Editor : Jean-Pierre MATHEZ

● Abonnement annuel

Francs suisses : Fr. 30.—

Modes de paiement :

1. par **mandat postal international** (le bureau de poste se charge du change), à l'adresse suivante : BRASS BULLETIN, Ccp. 10-124 78 - CH-1000 Lausanne, Suisse, ou
2. par **virement bancaire** (la banque se charge du change) à l'adresse de BRASS BULLETIN, Cpte 503 581 - Caisse d'Epargne et de Crédit, CH-1000 Lausanne, Suisse, ou
3. par **chèque encaissable** en Suisse (solution impossible depuis la France), à notre adresse : BRASS BULLETIN, case postale 12, CH-1510 Moudon, Suisse.

■ Jahresabonnement

Schweizer Franken : Fr. 30.—

Zahlungsmöglichkeiten :

1. mittels eines **internationalen Postcheckmandats** (Post berechnet den Kurswechsel) an : BRASS BULLETIN, Postcheckkonto 10-124 78, CH-1000 Lausanne, Schweiz, oder
2. mittels einer **Banküberweisung** (Bank berechnet den Wechselkurs) an : BRASS BULLETIN, Konto Nr. 503 581 - Caisse d'Epargne et de Crédit, CH-1000 Lausanne, Schweiz, oder
3. mittels eines **in der Schweiz kassierbaren Checks** an unsere Adresse.

★ Annual subscription

Swiss francs : 30.—

or US dollars : 10.00

(air mail : + 3.00)

Remittance :

1. by **international postal cheque** (exchange rate calculated by post office) to : BRASS BULLETIN, Ccp. 10-124 78, CH-1000 Lausanne, Switzerland, or
2. by **postal money** order addressed to BRASS BULLETIN, Box 12, CH-1510 Moudon, Switzerland (exch. rate calc. by post off.), or
3. by **bank** (exch. rate calc. by bank) addressed to : BRASS BULLETIN, Cpte 503 581, Caisse d'Epargne et de Crédit, CH-1000 Lausanne, Switzerland, or
4. by **cheque on a Swiss bank**, sent to our address : BRASS BULLETIN, Box 12, CH-1510 Moudon, Switzerland.

BRASS BULLETIN



5/6

1973

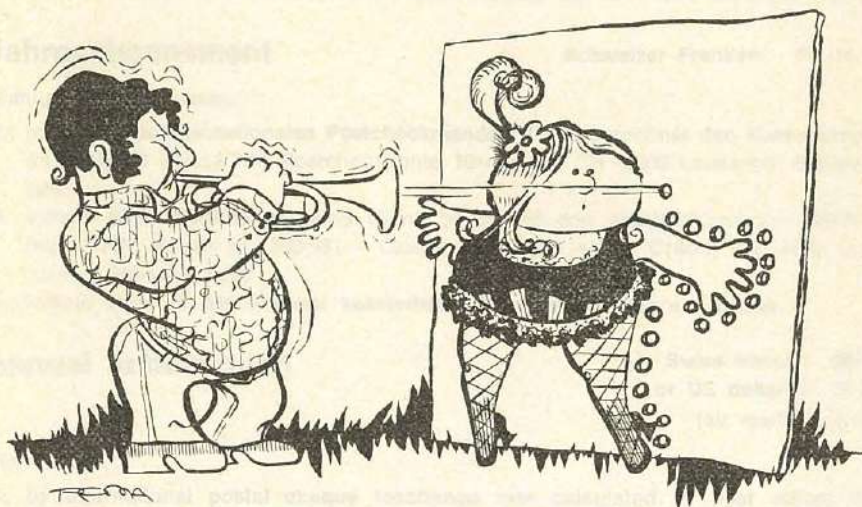
Chroniques internationales du cuivre

Internationale Blechbläserchronik

International Brass Chronicle

La rédaction se réserve le droit de modifier les manuscrits. / Die Redaktion behält sich das Recht vor, sämtliche Texte zu redigieren. / The editor necessarily reserves the right to revise all contribution.

PUBLICITÉ	1/1 page	S.Fr. 300.—	couverture	S.Fr. 400.—
INSERTATE	1/1 page	S.Fr. 300.—	Umschlagseite	S.Fr. 400.—
ADVERTISING	1/1 Seite	S.Fr. 300.—	cover pages	S.Fr. 400.—



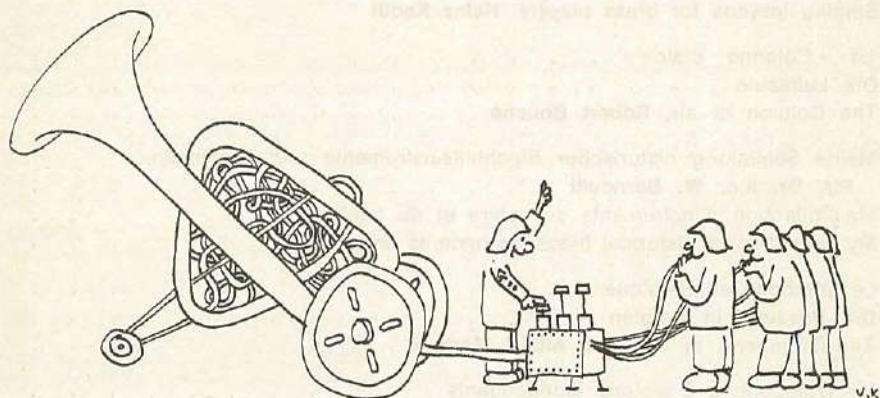
© by Brass Bulletin, Jean-Pierre Mathez 1973 - Imprimerie moudonnaise s. a., Moudon

1100 ex.

SOMMAIRE — INHALT — CONTENTS

ÉDITORIAL - VORWORT - EDITORIAL	5
A. ARTICLES - AUFSÄTZE - ARTICLES	11
Sur le vif	11
Schnappschuss	11
Snapshot, Jean-Pierre Mathez	12
Entwicklungsmöglichkeiten der Blechblasinstrumente (1967) ;	
Possibilités de développements sur les instruments de cuivres (1967) ;	
Possibilities for development of brass instruments (1967), Vinko Globokar	15
An american trumpet player's impressions of European brass performances	35
Les cuivres en Europe : impressions d'un trompettiste américain	38
Blechbläser in Europa : Eindrücke eines Trompeters aus Amerika, Dr. H. Krueger	42
I chose to address myself to new music rather than new trumpet	47
J'ai choisi de m'adresser à la nouvelle musique plutôt qu'à la nouvelle trompette	53
Gedanken zur neuen Musik, Thomas Stevens	60
Gesangsunterricht für Blechbläser ?	71
Enseigner le chant aux souffleurs	73
Singing lessons for brass players, Heinz Knodt	74
La « Colonne d'air »	77
Die Luftsäule	79
The Column of air, Robert Bouché	82
Meine Sammlung historischer Blechbläserinstrumente und Trommeln,	
Pfr. Dr. h.c. W. Bernoulli	85
Ma collection d'instruments de cuivre et de tambours	87
My collection of historical brass instruments and drums	90
Le trombone en Belgique	93
Die Posaune in Belgien	94
The Trombone in Belgium, Albert Mertens	95
Le Trombone à 6 pistons indépendants	97
Die Posaune mit 6 unabhängigen Ventilen	100
The Trombone with 6 independant valves, Edmond Leloir	103

Sam Pilafian, T. G. Everett	106
Uwe Uustalu	108
B. CHRONIQUE - CHRONIK - CHRONICLE	111
Petites annonces - Klein-Inserate - Small-ads	117
C. CORRESPONDANCE - LESERBRIEFE - CORRESPONDENCE	119
D. PARTITIONS, LIVRES ET DISQUES REÇUS EINGEGANGENE NOTEN, BUECHER UND SCHALLPLATTEN PUBLICATIONS AND RECORDS RECEIVED	121
Partitions - Noten - Music	122
Livres - Bücher - Books	128
Disques - Schallplatten Records	128
E. RECENSIONS - REZENSIONEN - REVIEWS	131



Editorial

Le développement et la prolifération des concours internationaux de musique m'incitent à soumettre la lettre qui suit à la réflexion de nos amis lecteurs :

Au Comité olympique international

Messieurs,

Comme vous avez peut-être déjà pu vous en rendre compte, les cuivres sont des instruments de musique exigeant un entraînement physique et psychique intensif. Depuis plusieurs siècles, et au prix de très grands efforts, nos instrumentistes sont parvenus à des performances exceptionnelles, grâce en partie à des techniques d'enseignement très strictes et à des parcours musicaux (aussi appelés « pièces » ou « morceaux », quelquefois « œuvres ») dont les difficultés ont savamment et judicieusement été tracée par les compositeurs.

Sous la surveillance de nos moniteurs, des milliers de membres de nos fédérations s'entraînent quotidiennement afin que les records de nos diverses disciplines tombent. Nous avons, depuis près de deux siècles, instauré nos propres concours et les résultats obtenus par nos champions et certaines équipes instrumentales sont proprement stupéfiants et passionnent un public toujours plus nombreux.

Les disciplines les plus spectaculaires sont : la hauteur, la durée, l'intensité (en décibels), l'endurance. Les figures de style (en libre et en imposé) sont fort prisées, alors que le nombre de notes produites à la seconde peut, depuis l'introduction des instruments de mesure électroniques, faire l'objet de concours passionnants. Au nom de nos fédérations, nous vous prions de prendre acte de notre candidature pour que les différentes disciplines mentionnées ci-dessus fassent partie intégrante du programme des jeux olympiques.

En espérant que le Comité olympique international considérera notre requête avec bienveillance, nous vous prions d'entendre, Messieurs, nos sons les plus forts.

Association internationale
des cuivres sportifs.

Cette lettre ne serait qu'une gentille plaisanterie si elle ne caricaturait pas une situation de fait.

Plus il y a de **concours**, plus l'idée fondamentale, la motivation profonde disparaissent pour céder le pas à des **ambitions** spectaculaires (soif de gloire, appétit d'argent), alors qu'aujourd'hui nous aurions particulièrement besoin d'une expression artistique orientée vers les structures originelles des sons afin que la musique exprime de nouveaux espoirs. Nous avons besoin d'une renaissance, mais pour qu'elle soit possible, nous devons rejeter l'artificiel, l'inutile et le superflu qui se sont accumulés et qui sont les causes principales du déséquilibre actuel.

La musique est devenue une tourte immense, tellement haute, tellement ornée, tellement colorée, tellement maquillée, tellement habillée, tellement « belle », qu'elle n'est plus mangeable, parce que ce qui aurait dû rester nourriture est devenu décoration.

Il faut arracher la musique à ceux qui s'en servent à des fins de profit et de gloriole et la rendre aux hommes qui vivent leur rêve et dont la sensibilité passe le mieux par les oreilles.

L'enseignement de nos instruments n'est certes pas simplement basé sur l'aspect sportif. Bien des musiciens guident leurs élèves vers des valeurs élevées et leur enseignent comment s'exprimer plutôt que de les entraîner exclusivement à débiter des « programmes d'études ». Mais ceux-là même risquent de se heurter aux règlements des institutions publiques qui régissent solidement l'enseignement. Ces institutions portent une grande part de responsabilité dans le malaise grandissant qui étouffe le domaine musical.

En assistant à des examens ou à des concours de musique, on a quelquefois l'impression de voir s'agiter des entraîneurs plutôt que des professeurs de musique, alors que les membres du jury choisissent les étalons...

Notre monde actuel éprouve un besoin maladif de super-hommes, de super-produits, témoignage inquiétant du sous-développement spirituel dans lequel nous nous trouvons. Alors, je pose simplement la question suivante : va-t-on vraiment continuer à organiser la musique en championnat ?

Jean-Pierre Mathez.

Le nombre d'abonnés croît régulièrement (il y en a dans 25 pays !), mais il est encore insuffisant pour nous sortir des difficultés financières et assurer l'avenir.

CONTINUEZ A NOUS SOUTENIR : TROUVEZ DE NOUVEAUX ABONNÉS. Vous même, n'oubliez pas de vous réabonner et de verser rapidement, aujourd'hui même, les 30 fr. suisses pour votre abonnement 1974. Merci !

BRASS BULLETIN.

QUI de nos 1000 lecteurs et collègues serait à même de nous dépanner, lorsque nous sommes surchargés, en traduisant des textes d'allemand ou de français en anglais ? (En guise de rémunération, nous ne pouvons malheureusement qu'offrir notre gratitude la plus sincère !)

Brass Bulletin, case 12, CH - 1510 Moudon.

Vorwort

Der kolossale Aufschwung der internationalen Musikwettbewerbe der letzten Jahre, veranlasst mich dazu unsere Leser zu bitten folgendes Schreiben zu überdenken :

An das Internationale Olympische Komitee.

Sehr geehrte Herren,

Wie Ihnen bekannt sein dürfte, gehören die Blechblasinstrumente zu den Musikinstrumenten, welche ein äusserst intensives physisches und psychisches Training erfordern.

Seit einigen Jahrhunderten und infolge grössten persönlichen Einsatzes sind unseren Instrumentalisten ganz aussergewöhnliche Leistungen gelungen. Dank dem sehr strengen technischen Unterricht wird der musikalische Parcours (auch « Stücke »

oder « Werke » genannt) samt den von den Komponisten aufgestellten Hindernissen, fliessend absolviert. Unter strenger Aufsicht unserer Trainer, werden täglich Tausende von Mitgliedern unserer Verbände dazu angehalten die bestehenden Rekorde zu brechen. Seit fast zwei Jahrhunderten haben wir unsere eigenen Wettbewerbe, welche — zur Begeisterung eines stets wachsenden Publikums — zu verblüffenden Resultaten geführt haben.

Die auffälligsten Disziplinen sind Höhe, Dauer, Intensität (in Dezibeln), Ausdauer. Stilfiguren (ad lib. und obbl.) sind besonders geschätzt, während die Steigerung der Notenzahl pro Sekunde zu passionierten Wettbewerben Anlass gibt, vor allem seit der Einführung des elektronischen Zählers.

Aus diesen Gründen möchten wie Sie, sehr geehrte Herren, bitten von unserer Kandidatur für die Olympischen Spiele Kenntnis zu nehmen. Wir sind überzeugt, dass die Aufnahme unserer Disziplinen nicht nur die Rekorde unserer Bläser erheblich steigern wird, sondern dass die Teilnahme der Blechbläser an den Spielen eine besondere Attraktion und ein entschiedener Publikumserfolg sein werden. In der Hoffnung, dass das Internationale Olympische Komitee unser Gesuch mit Wohlwollen betrachten wird, zeichnen wir.

**In lautester Höchsttönung,
Internationaler Verband
der sportlichen Blechbläser**

Dies wäre nichts als ein erquicklicher Spass, wenn nicht ein Grund trauriger Wahrheit dahinterstecken würde: der Hang zu immer mehr Wettbewerben mit immer steigenden Höchstleistungen auf technisch-virtuosen Gebiete, führt den Musiker stets weiter von seinem Urgrund weg. Wettbewerbe sind verbunden mit Ambitionen, mit spectaculären Erfolgen, sie erwecken den Durst nach Ruhm und Geld. Und was wir heutzutage wirklich brauchen, das ist der künstlerische Ausdruck und zwar vom einfachen Ursprung der Musik, des Klanges her, dort wo jeder Ton einer neuen Hoffnung Ausdruck gibt.

Wir brauchen eine Renaissance der Musik, indem wir sie von allem Ueberflüssigen, Unechten, das sich ihr im Laufe der Jahre angehaftet hat, befreien.

Die heutige Musik ist mit einer riesigen Torte vergleichbar: zu gross, zu hoch, zu farbig dekoriert (möchte fast sagen: geschminkt), kurzum zu « schön », zu « perfekt » — und deshalb unessbar, weil das Aeussere wichtiger geworden ist als der einfache, gute Geschmack des Kuchens.

Mein Wunsch wäre es, die Musik denen zu entreissen, für die sie nichts als ein Mittel zu Geld und Ruhm geworden ist und ich möchte sie zu ihrem Ursprung zurückführen, dorthin wo die Menschen ihren Traum träumen und wo die Musik, von allem Ballast befreit, uns innerlich direkt anspricht.

Gewiss, unser Unterricht wird nicht ausschliesslich vom sportlich — wettbewerblichen Gesichtspunkt aus erteilt. Viele Musiker führen ihre Schüler in die Welt der höheren Werte ein, ziehen Ausdruck und Interpretation dem technischen Training und den endlosen Uebungen vor. Nur nehmen sie damit das Risiko auf sich, gegen die Reglemente der öffentlichen Institutionen zu verstossen, die sich oft noch an alte Normen festklammern, welche zu einem grossen Teil die Ursache der heutigen Malaise, der « Erstickung »

der Musik sind. Wenn man Musik-Wettbewerben oder Prüfungen beiwohnt, bekommt man manchmal das Gefühl Sport-Trainer anstatt Musikprofessoren vor sich zu haben, während die Jury mit Vorliebe Super-Modelle auszuwählen scheint!

Unsere heutige Welt hat ein fast krankhaftes Bedürfnis nach Super-Menschen, Super-Produkte, Super-Stars, während das Einfache, das Geistige bedenklich in den Hintergrund gedrängt wird.

Die Frage ist: Wird man wirklich die Musik auf Wettbewerb-Ebene weiterbetreiben?

Jean-Pierre Mathez.

Die Zahl unserer Abonnenten (in 25 Ländern!) wächst stetig, ist aber noch immer nicht hoch genug um unsere finanzielle Zukunft und damit unsere Existenz zu sichern:
HELFEN SIE UNS AUCH WEITERHIN, BRINGEN SIE UNS NEUE ABONNENTEN!
Vergessen Sie auch selbst bitte nicht Ihr Abonnement zu erneuern und zahlen Sie heute noch Sfr. 30.— für das Jahr 1974 ein. Danke!

BRASS BULLETIN.

WER von unseren 1000 Lesern und Kollegen würde, wenn wir überlastet sind, einspringen und uns dann und wann einige Artikel vom Deutschen oder Französischen ins Englische übersetzen? (Zahlung können wir leider nicht anbieten, nur unseren herzlichen Dank!)

Red. BRASS BULLETIN, Postfach 12, CH - 1510 Moudon (Schweiz)

Editorial

The soaring developpment of international music competitions during the last few years tempts me to ask the reader's attention for the following letter:

To the International Olympic Committee.

Dear Sirs,

It will no doubt be known to you that brass instruments, more than any others, require substantial physical and psychical training.

In the course of the last centuries and with immense personal effort, our instrumentalists succeeded in producing phenomenal performances. Owing to severe educational supervision, our musicians are able to cover the musical course (also called «pieces» or «works») and its intricate obstacles (carefully set up by the composers) without a stumble. Thousands of our brass players are trained daily by their severe masters to increase their technical skill in order to set up records. Since almost two centuries we, i.e. the International Association of Sporting Brass Players, carry out our own musical competitions with the most amazing results,

much to the joy of an ever increasing audience. The most striking disciplines are : Hight, Lenght, Intensity (in decibels) and Endurance. Style figures (ad lib. and obbl.) are particularly estimated, whereas the most passionate competitions are fought with the aim to increase even more the number of notes per second (especially since the introduction of the electronic counter).

Therefore, dear Sirs, we beg you to acknowledge our candidature for the International Olympic Games. We are convinced that the introduction of the above disciplines into the Olympic Games will not only stimulate our musicians to even higher records, but will also bring an entirely new note into the Games and no doubt enthuse the audience.

Hoping that the International Olympic Committee will regard our request with a benevolent mind, we remain, dear Sirs.

Sportingly yours,
The International Association
Sporting Brass Players.

The above would be just an enjoyable jest, were it not for the sad truth behind it : the strong inclination for competitions with continuously higher demands in the technical and virtuoso field, leads our musicians forever more away from their original motivation. Competitions imply ambitions and spectacular results, they arouse the thirst for Glory and Money.

Yet what we really need nowadays is artistic expression coming from that source of music where every tone is the expression of new hope.

What we need is a Renaissance of Music. We should try to liberate it from all that in the course of the centuries was added to it, from all that is superfluous, artificial, untrue.

Music of to-day is best compared with an enormous cake: too big, too high, too colourful, too much decorated, too much « make-up », in short inedible, because the « decoration » has become more important than the good old taste of the cake.

I would like to rescue music from all those to whom it is merely a means to acquire fame and I would like to lead it back to its origin, i.e. to the spot where a man may dream his dreams and where music, freed of its ballast, may touch us directly again.

Our educational system is of course not based entirely on the competitive idea. Many musicians introduce their pupils into a world of higher values, preferring musical expression and personal interpretation to pure technical training and endless exercises. By doing so however, they risk to act against the rather severe and often antiquated rules and regulations of the public institutions, which to a certain extent cause the « suffocation » of music to-day. Attending music competitions or examinations one gets the impression every now and then that the music professors have a certain resemblance with coaches and that the jury preferably allots its laurels to the super-models ! Our world of to-day seems to have a suspicious crave for Super-humans, Super-products, Super-stars, whereas simplicity and spiritual values have been sadly pushed into the back ground. The question is : Must we really continue to teach, learn and make music on the competition level ?

Jean-Pierre Mathez.

The amount of our subscribers (in 25 countries!) increases steadily, yet we need more to secure our financial position and our future: DO HELP US TO FIND NEW SUBSCRIBERS!

And please donot forget to renew your subscription for 1974 yourself — make your remittance of Sfrs. 30.— to day. Thank you!

BRASS BULLETIN.

WHO of our 1000 readers and colleagues would be kind enough to help us out when we are overloaded, by translating some articles every now and then from German or French into English? (Cannot offer you payment alas, just sincere gratitude!)

Ed. BRASS BULLETIN, P.o. Box 12, CH - 1510 Moudon (Switzerland).

A. Articles - Aufsätze - Articles

SUR LE VIF...

Le 8 avril 1973, l'American Brass Quintet, entre deux avions, entre deux concerts, entre deux enregistrements, répète son programme dans une petite salle de l'Aéroport Hilton-Hôtel de Zurich. Ils viennent de donner 5 concerts en Espagne et en Yougoslavie et étudient maintenant les œuvres qu'ils enregistreront demain à Radio Zurich, après-demain à Radio Oslo !

Ils commencent par l'Arioso du « Brass Quartet » d'Ulysse Kay, qu'ils jouent d'un bout à l'autre, puis ils discutent les nuances, l'équilibre sonore, la justesse, avant de reprendre en détail. Gérard Schwarz dirige discrètement avec sa trompette, avec un doigt, avec sa tête. Il interrompt ici et là, suggérant, ordonnant des améliorations en les motivant toujours. Les sonorités se fondent merveilleusement, on sent un jeu collectif parfaitement rodé. Pourtant, pour eux, la perfection s'échappe toujours plus loin devant, restant insaisissable... Alors, ils continuent à chercher, à discuter, à changer. Ils travaillent la musique ancienne avec cette même conscience en éveil. Les deux trompettes changent d'instruments afin d'obtenir de nouvelles et intéressantes combinaisons sonores (par exemple : trompette piccolo + bugle, etc.).

Oui, ces musiciens en pleine possession de leurs instruments, cultivent leur répertoire, leurs sonorités collectives, accordent leurs goûts respectifs (quoique l'on sente la prédominance de Gerry Schwarz).

La répétition a duré deux heures, à un rythme soutenu, sans pause et sans qu'il soit possible de discerner le moindre signe de fatigue. A les entendre travailler, on comprend comment ils sont devenus l'un des ensembles de cuivres les plus prestigieux de notre temps.

Jean-Pierre Mathez

Composition de l'ensemble :

Gérard Schwarz, 1er trompette (Bach sib, Bach ut, Schilke piccolo 4 pistons).

Louis Ranger, 2e trompette (Bach sib, Bach ut, bugle Couesnon).

Edward Birdwell, cor (Merewether system, Paxman triple horn).

Herbert Rankin, trombone ténor (Bach).

Robert Biddlecome, trombone basse (Bach).

SCHNAPPSCHUSS...

Zwischen zwei Konzerten, zwischen zwei Aufnahmen, probt am 8. April 1973 das American Brass Quintet während eines kleinen Flugaufenthaltes sein Programm im Saal des Flugplatz-Hilton-Hotels von Zürich.

Das American Brass Quintet hat soeben fünf Konzerte in Spanien und Jugoslawien gegeben und bereitet heute die Werke vor, die morgen von Radio Zürich und übermorgen von Radio Oslo aufgenommen werden.

Als erstes Stück wird Arioso des «Brass Quartet» von Ulysses Kay gespielt, und zwar ohne Unterbrechung. Dann wird über Nuancen diskutiert, über die Ausgewogenheit des Klangs und über die Stimmung, bevor das Stück als ganzes näher angesehen wird.

Gerhard Schwarz dirigiert auf sehr feine Art, bald mit seiner Trompete, bald mit einem Finger oder auch nur mit einem Nicken. Bisweilen unterbricht er, verbessert oder gibt Hinweise, und all seine Bemerkungen und Ratschläge sind immer wohl begründet.

Ihr kollektives Spiel steht in wunderbarer Eintracht, obwohl in den Augen dieser fünf unermüdlichen Bläser ihre eigene Vollendung sich immer weiter entfernt; ja, sie suchen immer weiter, sie diskutieren und ändern.

Ob es sich um neuzeitliche oder um ältere Werke handle, immer arbeiten sie mit derselben Aufmerksamkeit.

Die zwei Trompeter wechseln ihre Instrumente, um neue interessante Klangeffekte zu erzielen (z.B. kleine Trompete mit Flügelhorn, usw).

Diese Musiker beherrschen ihre Instrumente, sie weiten ihr Repertoire aus, sie sind auf der Suche nach einer tiefstmöglichen Klangverschmelzung, ohne ihren gegenseitigen Geschmack zu vernachlässigen (obwohl man allerdings ein wenig die Ueberlegenheit von Gerhard Schwarz spürt).

Ihre Probe dauerte zwei volle Stunden. Eine Pause gab es für sie nicht, und doch bemerkte man nicht die geringste Müdigkeitserscheinung. Sieht und hört man sie bei der Arbeit, so versteht man, warum und wie sie eines der besten Blechensembles unserer Zeit geworden sind.

Jean-Pierre Mathez

Zusammensetzung des Ensembles :

Gerhard Schwarz, 1. Trompete (Bach in B, Bach in C, Schilke piccolo 4 Ventile)

Louis Ranger, 2. Trompete (Bach in B, Bach in C, Flügelhorn Couesnon).

Edward Birdwell, Horn (Merewether-System, Paxman-Dreihorn).

Herbert Rankin, Tenorposaune (Bach).

Robert Biddlecome, Bassposaune (Bach).

SNAPSHOT...

On April 8, 1973 — between two airplanes, between two concerts, between two recording sessions — the American Brass Quintet rehearses its program in a small room of the Hilton Airport Hotel in Zurich. The Quintet has just given five concerts in Spain and Yugoslavia, and is now working on the pieces which it is to record tomorrow at Radio Zurich and the day after tomorrow at Radio Oslo.

They begin with the Arioso from the «Brass Quartet» by Ulysses Kay, playing it from beginning to end. Then they discuss phrasing, balance of sound, and intonation before taking the movement up again in detail. Gerard Schwarz conducts discreetly with his trumpet, with his head, or with a finger. Here and there he interrupts to suggest changes, always explaining the reasons behind his ideas. The sonorities of the various instruments blend marvellously well, and one realizes that the group plays as a collective entity. Nevertheless, for these players, their own perfection seems to become further and further removed, resisting their grasp. They thus continue to seek, to discuss, to change. Both old and new music are treated with the same awareness, the same conscientiousness. The two trumpeters change their instruments in order to obtain new and interesting tonal possibilities — for example, piccolo trumpet together with flugelhorn, etc.

These musicians are certainly in full mastery of their instruments. They cultivate their repertory and their collective sonority, respecting each other's taste (although at times one senses the dominant personality of Jerry Schwarz).

Their rehearsal lasts two hours, and was sustained continually without a break, nor could the slightest sign of fatigue be detected. When one hears them rehearse, one learns why they have become one of the leading brass ensembles of our time.

Jean-Pierre Mathez

Formation of the ABQ :

Gerard Schwarz, 1st trumpet (Bach Bb, Bach C, Schilke 4-valve piccolo).

Louis Ranger, 2nd trumpet (Bach Bb, Bach C, Couesnon fluegelhorn).

Edward Birdwell, horn (Merewether system, Paxman triple horn).

Herbert Rankin, tenor trombone (Bach).

Robert Biddlecome, bass trombone (Bach).

- **ENTWICKLUNGSMÖGLICHKEITEN
DER BLECHBLASINSTRUMENTE (1967)**
- **POSSIBILITÉS DE DÉVELOPPEMENTS
SUR LES INSTRUMENTS DE CUIVRE (1967)**
- ★ **POSSIBILITIES FOR DEVELOPMENT
OF BRASS INSTRUMENTS (1967)**

VINKO GLOBOKAR



— VINKO GLOBOKAR ist (am 7. Juli) 1934 in Anderny (Frankreich) geboren. Ab 1947 ist er in Jugoslawien wo er dann von 1949 bis 1955 am Konservatorium Ljubljana Posaune studiert. 1955 wird er am Conservatoire national supérieur de musique in Paris aufgenommen. Dort absolviert er auch anno 1959 mit einem ersten Preis für Posaune und Kammermusik. Von 1959 bis 1963 studiert er Komposition mit René Leibowitz. 1964 wird er von der Ford Stiftung nach Berlin eingeladen, wo er engeren Kontakt mit Luciano Berio bekommt. 1965 findet man ihn in den Vereinigten Staaten, als Mitglied des « Center for creative arts » von Buffalo. Von da an beginnt seine kompositorische Produktion: ein grosses Werk für 3 Chorgruppen, 3 Orchestergruppen und einen Sprecher: «VOIE». Darauf folgten: PLAN (1965), ACCORD (1966), TRAUMDEUTUNG (1967), FLUIDE (1967), DISCOURS II (1967-1968)

ETUDE POUR FOLKLORA I & II (1968), CORRESPONDENCES (1969), DISCOURS III (1969), CONCERTO GROSSO (1970), LA RONDE (1970), AUSSTRAHLUNGEN (1971), DRAMA (1971), ATEMSTUDIE (1971), AIRS DE VOYAGES VERS L'INTÉRIEUR (1972), NOTES (1972).

Inzwischen tritt er als Solist mit seiner Posaune auf. Er hat u.a. Werke von Berio, Alsina, Kagel, Stockhausen, Leibowitz, Kelemen, Puig, Kessler, Engelman, Sahl, usw. uraufgeführt. Als Dirigenten ist er hauptsächlich mit seinen eigenen Werken beschäftigt. Seit 1968 unterrichtet er an der Musikhochschule in Köln, wie auch während der Kurse für neue Musik (Köln) und der internationalen Kurse in Darmstadt. Teilt sein Leben zwischen Unterricht, Konzerte, Komponieren und Artikel schreiben ein.

1969 gründete er zusammen mit Alsina, Drouet und Portal das NEW PHONIC ART Ensemble.

— VINKO GLOBOKAR est né le 7 juillet 1934 à Anderny (France), mais retourna en Yougoslavie en 1947. De 1949 à 1955, il étudie le trombone au Conservatoire de Ljubljana. Dès 1955, il poursuit ses études de trombone au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, où il reçoit, en 1959, un 1er prix de trombone et un 1er prix de musique de chambre. De 1959 à 1963, il travaille la composition avec René Leibowitz. En 1964, invité par la Fondation Ford à Berlin, il y cotoie Luciano Berio. En 1965, il se rend aux Etats-Unis et devient membre du « Center for creative arts » de Buffalo. C'est à cette époque que sa production de compositeur commence : une grande pièce pour 3 groupes de chœurs, 3 groupes d'orchestres et un récitant, « VOIE ». Suivirent les œuvres suivantes : PLAN (1965), ACCORD (1966), TRAUMDEUTUNG (1967), FLUIDE (1967), DISCOURS II (1967-1968), ÉTUDE POUR FOLKLORA I et II (1968), CORRESPONDANCE (1969), DISCOURS III (1969), CONCERTO GROSSO (1970), LA RONDE (1970), AUSSTRAHLUNGEN (1971), DRAMA (1971), ATEMSTUDIE (1971), AIRS DE VOYAGES VERS L'INTÉRIEUR (1972), NOTES (1972).

Entre temps, Vinko Globokar se produit comme soliste au trombone et créa, entre autres, des œuvres de Berio, Alsina, Kagel, Stockhausen, Leibowitz, Kelemen, Puig, Kessler, Engelman, Sahl, etc. Quant à ses activités de chef d'orchestre, elles se manifestent surtout au service de ses propres œuvres. Il enseigne depuis 1968 au Conservatoire national de Cologne, sporadiquement aux cours de musique nouvelle de Cologne et, depuis 1969, professe aux cours internationaux de musique de Darmstadt.

Passé sa vie entre l'enseignement, les concerts, la composition et la rédaction de différents articles.

En 1969, il fonda avec Alsina, Drouet et Portal le NEW PHONIC ART Ensemble.

— VINKO GLOBOKAR was born 1934 in Anderny, France, returned to Yugoslavia his family's native country, in 1947 and studied trombone at the Ljubljana Conservatory for 6 years until he became a pupil at the Paris Conservatoire in 1955. Here he completes his studies four years later with a first prize for trombone and chamber music. For another four years he studies composition with René Leibowitz and is then invited by the Ford Foundation to Berlin, where he comes into close contact with Luciano Berio. 1965, Globokar is in the United States as a member of the « Center for creative arts » in Buffalo. It is here that his creative work starts : he writes an important composition for 3 choirs, 3 orchestras and a speaker called « VOIE », followed by PLAN (1965), ACCORD (1966), TRAUMDEUTUNG (1967), FLUIDE (1967), DISCOURS II (1967-1968), ÉTUDE POUR FOLKLORA I & II

(1968), CORRESPONDANCE (1969), DISCOURS III (1969), CONCERTO GROSSO (1970), LA RONDE (1970), AUSSTRAHLUNGEN (1971), DRAMA (1971), ATEMSTUDIE (1971), AIRS DE VOYAGES VERS L'INTÉRIEUR (1972), NOTES (1972).

Apart from composing he gives concerts as solo trombone, doing first performances of works by Berio, Alsina, Kagel, Stockhausen, Leibowitz, Kelemen, Puig, Kessler, Engelman, Sahl, etc., and conducts mostly his own works. Since 1968 he is a professor at the Cologne music academy and teaches at the courses for contemporary music in Cologne, as well as at the International courses in Darmstadt. Besides all these activities he finds time to write articles. Together with Alsina, Drouet and Portal he founded in 1969 the NEW PHONIC ART Ensemble.

A. MIKRO-INTERVALLE / MICRO-INTERVALLES / MICRO INTERVALS

Obertonreihen der Posaune, des Horns in B $\flat$, der B $\flat$ Tuba / Séries harmoniques du trombone, du cor en sib et du tuba en sib / Overtone series of the trombone and of the B flat horn and tuba.

L = Lagen / Positions / Positions

V = Ventile / Pistons / Valves

The image shows a handwritten musical score for the overtone series of the trombone, horn in B-flat, and B-flat tuba. The score is organized into seven staves, each representing a different instrument or valve combination. The staves are labeled on the left with 'L' (Lagen / Positions) and 'V' (Ventile / Pistons / Valves). The notes are written in treble clef on a five-line staff. The notes are organized into groups, with some groups circled and numbered (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18). The notes are written in a way that shows the relationship between the overtone series and the instrument's range. The score is handwritten and appears to be a working draft or a personal notation.

Obertonreihen der Trompete in C / Séries harmoniques de la trompette en ut / Overtones series of the C trumpet

- NB — Nur auf der Trompete ist der Grundton schwer (aber nicht unmöglich) zu erzeugen.
Die Obertöne die nach dem dicken Pfeil kommen sind schwer (aber nicht unmöglich) zu erzeugen.
- NB — Sur la trompette, la fondamentale (note pédale) est difficile (mais pas impossible) à jouer.
Les harmoniques qui suivent la flèche en gras sont difficiles (mais pas impossibles) à jouer.
- NB — On the trumpet it is difficult — but not impossible — to play the pedal or ground tone.
The overtones that come after the fat arrow are again difficult but not impossible to play.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18

7.	Oberton ist um einen 1/4 Ton tiefer	(49 C)
11.	» » » » 1/10 » »	(19 C)
14.	» » » » 1/4 » »	(49 C)
13.	» » » » 1/7 » höher	(27 C)
17.	» » » » 1/6 » »	(34 C)

7e harmonique est	1/4	de ton plus bas	(49 C)
11e	»	» 1/10 » » » »	(19 C)
14e	»	» 1/4 » » » »	(49 C)
13e	»	» 1/7 » » » haut	(27 C)
17e	»	» 1/6 » » » »	(34 C)

7th overtone is	1/4	tone lower	(49 C)
11th	»	» 1/10 » » » »	(19 C)
14th	»	» 1/4 » » » »	(49 C)
13th	»	» 1/7 » » » higher	(27 C)
17th	»	» 1/6 » » » »	(34 C)

1 Ton / 1 ton / 1 tone = 200 C

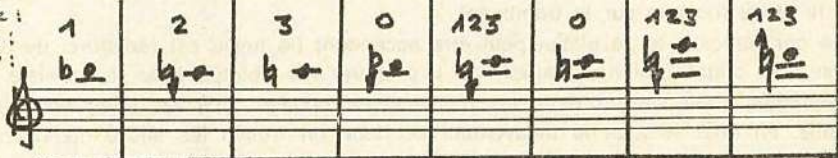
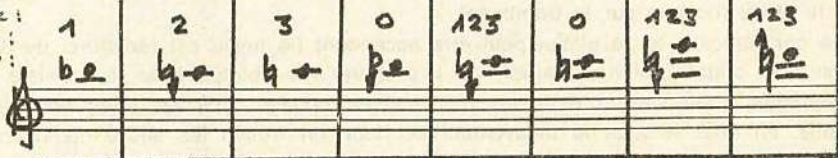
Indem der Komponist die Lage oder die Ventile vorschreibt, werden auch bei schnellerem Tempo gewünschte Mikrointervalle ohne grössere Schwierigkeit erzeugt.

En indiquant les doigts ou les positions, le compositeur rend possible l'usage rapide des micro-intervalles, sans trop grandes difficultés.

By indicating position and/or valves, the composer makes it possible for the player to produce the desired micro intervals without too much difficulty.

BEISPIEL / EXEMPLE / EXAMPLE

Trompete in C / Trompette en do / C trumpet

Ventile: 1 2 3 0 123 0 123 123
 Pistons: 
 Valves: 

8 7 8 7 11 8 14 13

(den Oberton schreibt man nicht vor — untere Zahlen)

(on ne prescrit pas les harmoniques — chiffres placés entre parenthèses sous l'exemple)

(the overtone is not necessarily indicated — figures below)

Posaune / Trombone / Trombone

Lagen: 5 2 1 7 5 5 3
 Positionen: 

■ Der Spieler braucht nicht mit den Lippen die Mikrointervalle zu suchen (das ist nämlich viel zu wenig präzise). Er greift einfach die vorgeschriebenen Ventile oder Lagen. Auf einem **Doppelhorn** (F und Bb) kann man die beiden Serien von Obertonreihen verwenden. Die Zahl der Mikrointervalle wird dann verdoppelt.

Obertonreihen auf F, E, Es, D, Des, C, B (bei dieser Reihe sind die Grundtöne — 1 — nicht erreichbar, man fängt mit dem 2. Oberton an) und auf Bb, A, Ab, Ges, F, E (wie bei der Posaune).

Auf einem Horn französischer Bauart verändert sich es vollkommen, da das dritte Ventil das Rohr um 3 Halbtöne verkürzt, anstatt es zu verlängern. Man soll dann die Vorschreibung der Ventile mit dem Hornist besprechen.

Auf der **Posaune** ist die Vorschreibung der Lagen besonders bei schnellerem Tempo nützlich. Bei langsamen Tempo kann man mit Hilfe des Zuges die Mikrointervalle suchen. Da es so viele verschiedene Modelle von **Tuben** gibt, soll man zuerst vorschreiben welche Tuba man will, in welcher Tonart sie sein soll.

● L'instrumentiste n'a pas besoin de chercher les micro-intervalles au moyen des lèvres (ce ne serait d'ailleurs pas assez précis). Il joue les doigtés ou les positions indiqués.

Sur un cor double (fa / sib), on peut employer les deux séries harmoniques, la quantité de micro-intervalles en est ainsi doublée.

Séries harmoniques sur fa, mi, mib, ré, réb, do et si (dans cette série il faut partir de la deuxième harmonique, la pédale ne sortant pas) et sur sib, la, lab, sol, solb, fa et mi (comme sur le trombone).

Sur un cor français, le 3e piston peut être ascendant (le tuyau est raccourci de 3 demitons au lieu d'être prolongé), aussi faut-il préparer les doigtés avec le corniste.

Au **trombone**, c'est surtout dans les mouvements rapides qu'il est utile d'indiquer les positions, en effet lorsque le mouvement est lent, on trouve les micro-intervalles avec la coulisse.

Il existe une quantité de modèles de **tuba**, aussi faut-il d'abord prescrire celui que l'on veut et dans quelle tonalité il doit être.

★ The player simply takes the indicated valves or positions without having to search for the micro intervals with his lips, which would not nearly be precise enough.

On a **double horn** (F and Bb) one can use both series of overtones, in which case also the micro intervals are doubled. Overtone series on F, E, Eb, D, Db, C, B (of these the root is not accessible, one has to begin with the second overtone) and on Bb, A, Ab, G, Gb, F, E (as with the trombone).

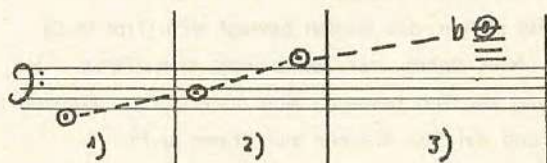
With a horn of **French** make it is different again, because the third valve shortens the tube by 3 half-tones instead of elongating it. Here the indication of the valves must be discussed with the hornist.

For the **trombone** it is specially useful to indicate the positions in the fast movements, whereas in the slow movements the micro intervals can be found with help of the slide. There being many different kinds of **tubas**, the indications can only be given when the key of the tuba is known.

B. ZWEISTIMMIGKEIT (Gleichzeitiges Spielen und Singen)

A DEUX VOIX (jouer et chanter simultanément)

TWO VOICES (simultaneously played and sung)



Singen / Chanter / Singing

- | | | | |
|---|--------------------------|------------------------|---------------------------------------|
| ■ | 1. Nicht immer möglich | 2. beste Lage | 3. Kopfstimme nicht immer möglich |
| ● | 1. pas toujours possible | 2. meilleure tessiture | 3. voix de tête pas toujours possible |
| ★ | 1. not always possible | 2. best register | 3. head-voice not always possible |

Spielen / Jouer / Playing

tiefe und mittlere Lage des Instrumentes — keine hohe Lage.

grave et médium de la tessiture de l'instrument — pas d'aigu.

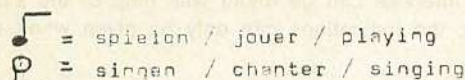
lower and middle register of the instrument — no upper register.

Bei Unisono, Oktaven und Quinten gibt es keine Schwebungen zwischen den beiden Stimmen (Beispiel 6). Bei anderen Intervallen hört man mehr oder weniger dichte Schwebungen (je nach Dissonanz) zwischen den beiden Stimmen. Die Schwebungen sind einer Flatterzunge ähnlich.

A l'unisson, à l'octave et à la quinte, il n'y a pas d'oscillations entre les deux voix (Fig. 6). Dans d'autres intervalles, on entend des oscillations plus ou moins rapides et marquées, selon le degré de dissonance entre les deux voix. Les oscillations ressemblent à une « flatterzunge », c'est-à-dire à l'espèce de trémolo obtenu en laissant rouler la pointe de la langue.

No oscillations between the two voices occur in case of unisone, octave or quint (fig. 6). With other intervals however one can hear more or less tight oscillations (depending on the dissonance) between the two voices. These oscillations resemble flutter-tonguing.

Beispiele : Tuba / Examples : tuba / Exemples : tuba



Mögliche Bewegungen der beiden Stimmen :

- Fig. 7 : Der Ton bleibt stehen, das Singen bewegt sich (Trpt in C)
Fig. 8 : Das Singen bleibt stehen, der Ton bewegt sich (Pos.)
Fig. 9 : Das Singen und der Ton bewegen sich ohne sich zu kreuzen (Tuba)
Fig. 10 : Das Singen und der Ton kreuzen sich (Horn in F).

Dynamische Möglichkeiten :

- a) Stark singen und leise spielen
b) Stark spielen und leise singen.

Possibilités de mouvements des deux voix :

- Fig. 7 : le son reste horizontal, la voix bouge (trpte en do)
Fig. 8 : la voix reste horizontale, le son bouge (tbne)
Fig. 9 : la voix et le son se déplacent ensemble sans se croiser (tuba)
Fig. 10 : la voix et le son se croisent (cor en fa).

Possibilités dynamiques :

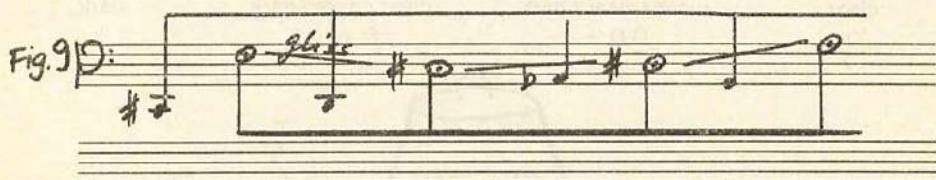
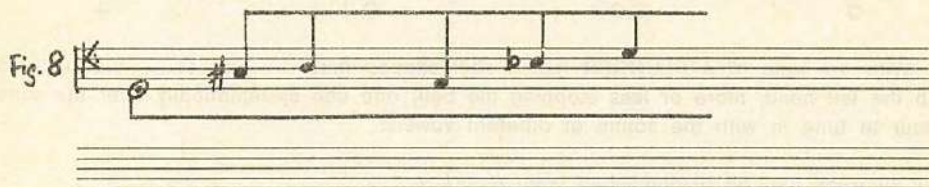
- a) chanter fort et jouer doucement
b) jouer fort et chanter doucement.

Possibilities of movement of the two voices :

- Fig. 7 : tone remains unchanged, singing moves (C trumpet)
Fig. 8 : singing unchanged, tone moves (tbne)
Fig. 9 : singing and tone move without crossing one another (tuba)
Fig. 10 : singin and tone cross one another (F horn).

Dynamic possibilities :

- a) singing forte and playing piano
b) playing forte and singing piano.



C. KLANGFARBE (Aehnlichkeit mit dem «Klang» der Vokale)

SONORITÉ (Rapports avec le son des voyelles)

TONE COLOUR (Resemblance with the sound of vowels)

■ Mit Hilfe des PLUNGER's (Dämpfer in Form einer Schale — Fig. 11 —, der mit der linken Hand gehalten wird und die Stürze mehr oder weniger sperrt) kann man die Farbe des Tones systematisch verändern, so dass der Ton dem Klang verschiedener Vokale ähnlich wird.

Man unterscheidet mit Genauigkeit vier Stufen :

hell
○

hell / hell / dunkel
○ ○ +

hell / dunkel / dunkel
○ + +

dunkel
+

● Avec l'aide du PLUNGER (sourdine en forme de coquille — fig. 11 — avec laquelle on obstrue plus ou moins le pavillon par un jeu de la main gauche), il est possible de varier systématiquement la couleur des sons, de façon à ce qu'il se crée des analogies avec le son des voyelles.

On distingue quatre étapes précises :

clair	clair / clair / sombre	clair / sombre / sombre	sombre
O	OO +	O + +	+

★ With the help of a PLUNGER (i.e. a shell-shaped mute — Fig. 11 — that is held with the left hand, more or less stopping the bell) one can systematically alter the tone colour to tune in with the sound of different vowels.

Four degrees can be distinguished with accuracy :

clear	clear / clear / dark	clear / dark / dark	dark
O	OO +	O + +	+



PLUNGER

	P o s a u n e t r o m b o n e t r o m b o n e	T r o m p e t e t r o m p e t t e t r u m p e t	H o r n c o r h o r n
ohne plunger sans plunger without plunger	<i>a</i>	<i>ε_ē</i>	<i>ɔ_ã</i>
Stürze 1/3 gesperret pavillon obstrué d'un 1/3 bell 1/3 closed	<i>ɔ</i>	<i>ε_ã</i>	<i>σ_ã</i>
Stürze 2/3 gesperret pavillon obstrué de deux tiers bell 2/3 closed	<i>σ</i>	<i>eõ</i>	<i>μ_õ</i>
Stürze total gesperret pavillon complètement fermé bell completely closed	<i>μ_γ</i>	<i>e_γ</i>	<i>γ_φ</i>

☒ Auf der Tuba ist die Verwendung des Plungers nicht möglich, da die linke Hand die Stürze nicht erreichen kann.

Wenn man den Plunger auf einer Posaune mit Quartventil verwendet, dann darf man nicht Noten, die nur mit dem Quartventil erreichbar sind, vorschreiben (Fig. 13 und 14). Man kann auch andere Vokale vorschreiben. Der Instrumentalist soll andere Dämpfer verwenden um die gewünschte Farbe des Vokals zu reproduzieren.

Je mehr man die Stürze sperrt desto höher wird der Ton. Der Instrumentalist soll diese Intonationveränderungen mit den Lippen, dem Zug oder den Ventilen korrigieren. Beispiel der Zweistimmigkeit und des einfachen Singen : Fig. 15.

Der Uebergang :

Ton - Ton + Singen - Singen ins Instrument - Normal singen - Singen
ins Instrument - Ton + Singen - Ton - **kann äusserst fliessend sein.**

Bei guten Instrumentalisten soll es genügen, wenn man nur den Vokal vorschreibt (ohne die Plunger Stellung noch anzugeben). Für das gleichzeitige Spielen und Singen verwendet man am besten ein Kehlkopfmikrophon und ein einfaches Mikrophon, das vor der Stürze steht.

☉ L'emploi du plunger n'est pas possible sur le tuba car la main gauche n'atteint pas le pavillon (NdIR : à moins de fixer une rallonge).

Si l'on fait usage du plunger sur un trombone avec barillet de quarte, on évitera de demander les notes que l'on atteint au moyen du barillet de quarte (fig. 13 et 14).

On peut exiger d'autres voyelles. L'instrumentiste emploiera d'autres sourdines afin d'obtenir la couleur sonore demandée.

Plus on ferme le pavillon, plus le son monte. Le musicien corrigera ces fluctuations d'intonation au moyen des lèvres, de la coulisse ou des pistons.

Exemple du jeu à deux voix et du chant simple : fig. 15.

Le passage :

son - son + voix - voix dans l'instrument - chant normal - voix dans
l'instrument - son + voix - son - **peut se faire très rapidement.**

Pour un bon instrumentiste, il suffit d'indiquer les phonèmes, sans ajouter la position du plunger.

Pour le jeu simultané voix + son, on obtient le meilleur résultat en employant un microphone sur la gorge (micro-contact) et un autre (normal) placé devant le pavillon.

★ For the tuba the plunger cannot be used, since the bell cannot be reached with the left hand.

If the plunger is used on a trombone with thumb-valve, indications should not be made for notes that can only be reached by thumb-valve (fig. 13 and 14).

Other vowels can be indicated as well. The player will have to use different mutes to reproduce the sound of the vowel he wants.

The more stopping, the higher the tone. The player should correct the fluctuation of intonation with his lips, with the slide or with the valves.

Example of two-part playing and single singing : fig. 15.

Changing from one stage to the next :

tone - tone + singing - singing into the instrument - normal
singing - singing into the instrument - tone + singing -
tone, can be completely smooth and fluent.

For a good musician it should suffice when only the vowel is indicated, without marking the position of the plunger.

For simultaneous playing and singing two microphones should be used : one on the throat (larynx) and one just in front of the bell.



Fig. 13

Stellung des Plungers
position du plunger
position of the plunger

Posaune
trumpete



Fig. 14

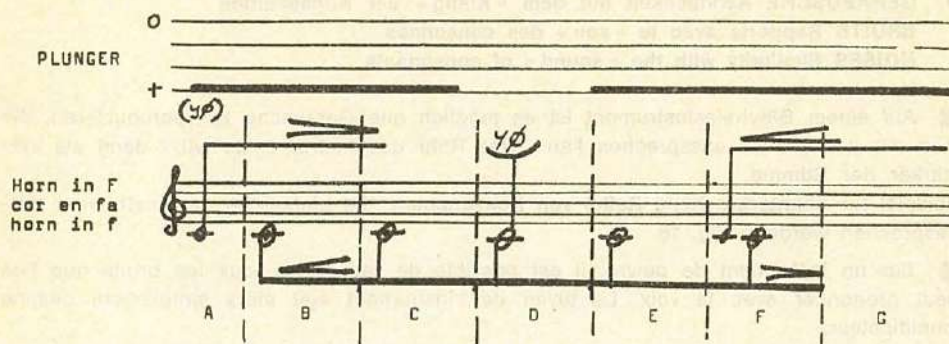


Fig. 15

- A — Ton der wie Yφ klingt
Son qui s'identifie à Yφ
Tone sounding like Yφ
- B — Mit dem Ton verschwinden, mit dem singen leise anfangen
Disparaître avec le son, commencer doucement avec la voix
Let the tone fade away, begin to sing softly
- C — In das Instrument singen
Chanter dans l'instrument
Sing into the instrument
- D — Den Vokal Yφ normal singen (nicht ins Instrument)
Chanter normalement le phonème Yφ (pas à travers l'instrument)
Sing the vowel φ normally (not into the instrument)
- E — Wieder in das Instrument singen
Chanter à nouveau dans l'instrument
Sing again into the instrument
- F — mit dem Singen verschwinden, mit dem Ton leise anfangen
Disparaître avec la voix, commencer doucement avec le son
Let the voice fade away, begin tone softly
- G — Ton der wie Yφ klingt
Son qui s'identifie à Yφ
Tone sounding like Yφ

D. GERAUSCHE Ähnlichkeit mit dem «Klang» der Konsonanten
BRUITS Rapports avec le «son» des consonnes
NOISES Similarity with the «sound» of consonants

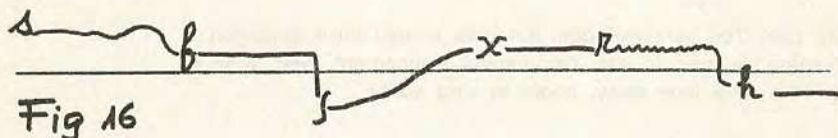
■ Auf einem Blechblasinstrument ist es möglich alle Geräusche zu reproduzieren, die man mit der Stimme aussprechen kann. Das Rohr des Instrumentes wirkt dann als Verstärker der Stimme.

Beispiel für **ununterbrochene Reihe von Konsonanten**, die einfach in das Instrument ausgesprochen werden : Fig. 16.

● Sur un instrument de cuivre, il est possible de reproduire tous les bruits que l'on peut prononcer avec la voix. Le tuyau de l'instrument agit alors simplement comme amplificateur.

Exemple d'une suite ininterrompue de consonnes que l'on peut prononcer à travers l'instrument : fig. 16.

★ It is possible to reproduce on a brass instrument all noises and sounds that the human voice can utter. The tube of the instrument then serves as amplifier of the voice. Example of a **row of uninterrupted consonants**, that are simply pronounced into the instrument : fig. 16.



■ Mit nassen Lippen ist es möglich, beim Einatmen Geräusche zu erlangen, die (verschiedenen) Knirschen oder Schreien ähnlich sind : Fig. 17 a, 17 b und 17 c.

● Avec des lèvres mouillées, il est possible de provoquer, en inspirant, divers bruits qui ressemblent à des craquements ou à des cris : fig. 17 a, 17 b et 17 c.

★ When inhaling with wet lips it is possible to produce crunching, grinding or yelling sounds : fig. 17 a, 17 b and 17 c.

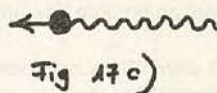
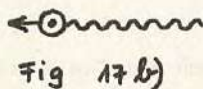
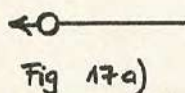


Fig. 17 a — Nur Luft / Que de l'air / Air only.

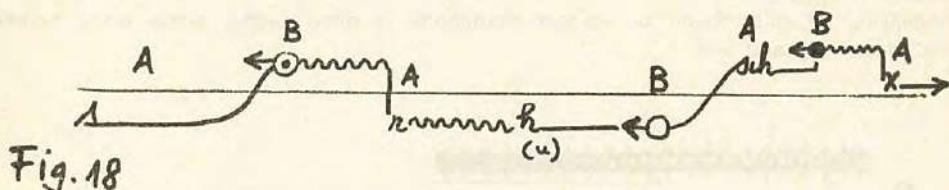
Fig. 17 b — Luft und «Ton» gemischt / Air et «son» mêlés / Mixed air and «sound».

Fig. 17 c — Keine Luft, nur «Ton» / Pas d'air, seulement du «son» / No air, «sound» only.

Beispiel einer Reihe von ununterbrochenen Geräusche : Fig. 18.

Exemple d'une suite ininterrompue de bruits : fig. 18.

Example of a row of uninterrupted noises : fig. 18.



A : ausatmen / expirer / exhale

B : einatmen / inspirer / inhale

Kurze Geräusche / Bruits brefs / Short noises

■ Man kann alle Konsonanten in das Instrument aussprechen

● On peut prononcer toutes les consonnes dans l'instrument

★ Every consonant can be pronounced into the instrument

l, g, b, d,

t, k, p, fl,

usw... etc...

■ Beispiel eines progressiven Uebergangs vom Geräusch zum Ton und umgekehrt : Fig. 19 a und 19 b.

Das Schwarze in der weissen Note zeigt die Quantität von Ton, die dem Geräusch zugemischt ist.

Wenn man etwas Wasser in das Rohr hinein tut, entstehen beim Blasen perkussive Geräusche, die den Schlägen auf einem hohen Bongo ähnlich sind.

Man erzeugt ein kurzes, perkussives Geräusch, wenn man mit dem Plunger die Stürze plötzlich sperrt (Fig. 20).

Eine Verstärkung durch Mikrophon oder Kontaktmikrophon kann oft nützlich sein, da verschiedene Geräusche nur leise zu erlangen sind.

■ Exemple d'un passage progressif bruits-sons et sons-bruits (fig. 19 a et 19 b).

Le noir dans les notes (rondes ou blanches) indique la quantité de son mélangé au bruit.

En ajoutant un peu d'eau dans les tuyaux de l'instrument, on obtient, en soufflant, des bruits percutants qui s'identifient beaucoup aux coups donnés sur des bongos aigus.

On obtient un bruit percutant et bref en bouchant brusquement le pavillon avec le plunger (fig. 20).

Une amplification par micro ou micro-contact est souvent utile : beaucoup de ces bruits sont très fins et peu sonores.

★ Example of progressive passage from noise to tone and vice versa (fig. 19 a and 19 b).

The black dot in the white note shows the amount of tone that is mixed into the noise.

When blowing after having poured some water into the tube of the instrument, percussive noises can be heard that resemble the beats on a high toned bongo. Stopping the bell suddenly and completely with the plunger causes a short and percussive noise (fig. 20).

Amplifying by microphone or contact-microphone is often useful, since many noises are whispering and soft.



Fig. 19 a)



Fig. 19 b)



Fig. 20

E. TABELLE DER ARTIKULATIONSMEGLICHKEITEN

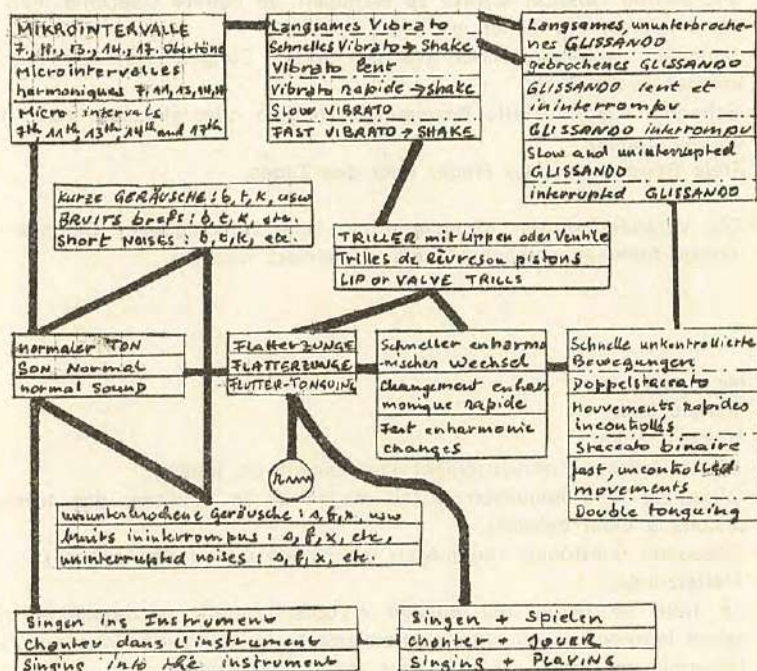
(aus « Fluide » für 9 Blechbläser und 3 Schlagzeuger — Globokar 1967)

TABLEAU DES POSSIBILITÉS D'ARTICULATIONS

(extrait de « Fluide » pour 9 cuivres et 3 percussions — Globokar 1967)

TABLE OF POSSIBILITIES FOR ARTICULATING

(from « Fluide » for 9 brass instruments and 3 timpanists — Globokar 1967)



- Es gibt einen äusserst fließenden Uebergang zwischen den Artikulationen, die durch eine Linie verbunden sind
- Les passages entre les articulations reliées entre elles par une ligne sont particulièrement aisés et fluides.
- ★ One passes from one articulation to the other along the connecting line, in a perfectly smooth and fluent way,

- Fig. 22 — Mikrointervalle.
 Fig. 23 — Langsames Vibrato.
 Fig. 24 — Schnelles Vibrato.
 Fig. 25 — Shake (spielend, das Instrument nervös schütteln).
 Fig. 26 — Langsames ununterbrochenes Glissando (mit dem Zug, mit den Lippen und mit den halbgedrückten Ventilen).
 Fig. 27 — Gebrochenes Glissando (mit den Lippen und mit den Ventilen).
 Fig. 28 — Flatterzunge.
 Der Triller mit den Lippen ist zwischen dem zweiten und dritten, oder dritten und vierten Oberton schwer zu erzeugen. Je höhere Obertöne man auswählt, desto leichter der Triller mit den Lippen.
 Fig. 29 — Schneller, enharmonischer Wechsel (ohne Zungenstoss, nur mit Luft und Ventilen / oder Zug).
 Fig. 30 — Schnelle, unkontrollierte Bewegungen (legato oder staccato, oder mittels der doppel Zunge).
 Fig. 31 — Freie Bewegungen der Finger oder des Zuges.

Die Veränderung der Klangfarbe mit Hilfe verschiedener Dämpfer kann mit diesen Artikulationsmöglichkeiten kombiniert werden.



- Fig. 22 — Microintervalles.
 Fig. 23 — Vibrato lent.
 Fig. 24 — Vibrato rapide.
 Fig. 25 — Shake (secouer nerveusement l'instrument en jouant).
 Fig. 26 — Glissando lent, ininterrompu (au moyen de la coulisse, des lèvres ou des pistons à demi baissés).
 Fig. 27 — Glissando interrompu (au moyen des lèvres ou / et des pistons).
 Fig. 28 — Flatterzunge.
 Le trille de lèvres est difficile à obtenir entre la deuxième et la troisième harmonique ou entre la troisième et la quatrième. Plus on choisira des harmoniques aiguës, plus le trille labial sera facilité.
 Fig. 29 — Changements enharmoniques rapides (sans coup de langue, seulement au moyen de l'air et des pistons).
 Fig. 30 — Mouvements rapides non contrôlés (legato ou staccato, ou au moyen du coup de langue binaire ou ternaire).
 Fig. 31 — Mouvements libres des doigts et de la coulisse.

On peut combiner le changement de timbre ou de couleur sonore avec ces diverses possibilités d'articulations.



Fig. 22 — Micro intervals.

Fig. 23 — Slow vibrato.

Fig. 24 — Fast vibrato.

Fig. 25 — Shake (when playing shake instrument nervously).

Fig. 26 — Slow uninterrupted glissando (with the slide, with the lips and with the half-pushed valves).

Fig. 27 — Interrupted glissando (with lips and valves).

Fig. 28 — Flutter-tonguing.

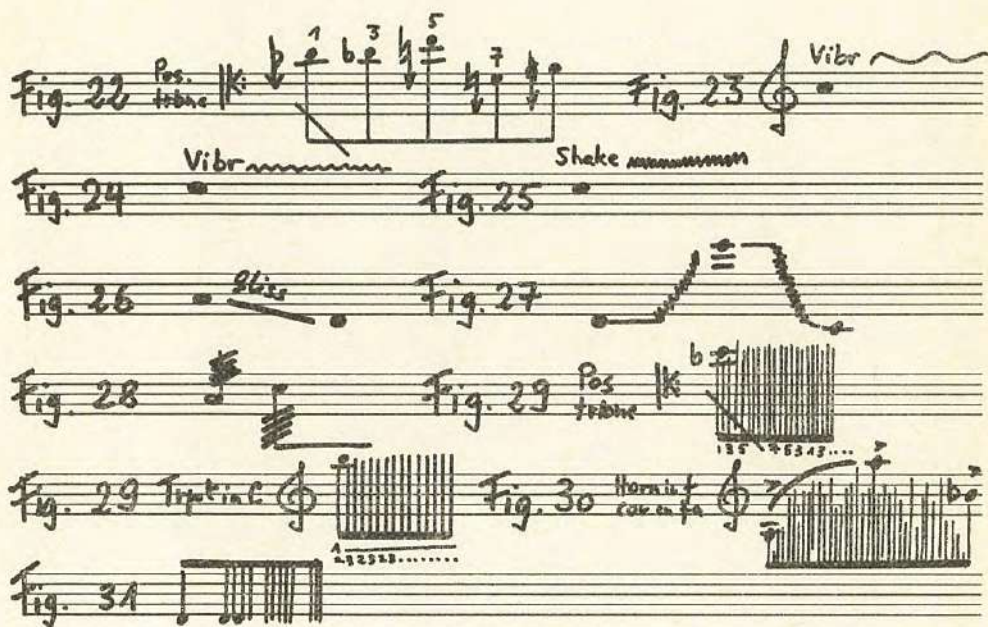
It is difficult to produce the trill with the lips between the second and third or the third and fourth overtone. The higher the overtones, the easier the trills with the lips.

Fig. 29 — Faster, enharmonic change (without attack of the tongue, only with air and valves / or slide).

Fig. 30 — Fast, uncontrolled movements (legato or staccato or double tonguing).

Fig. 31 — Free movements of the fingers or of the slide.

Change of tone colour by making use of different mutes can be combined with the above ways of articulation.



AN AMERICAN TRUMPET PLAYER'S IMPRESSIONS OF EUROPEAN BRASS PERFORMANCES

Dr. HAROLD E. KRUEGER



Dr. Harold E. KRUEGER is associate professor of music and director of the Brasswind Choir and Northlanders Jazz Lab Band. He received his B.A. degree from Luther College, Decora, Iowa, and his masters and doctorate from the University of Northern Colorado. He has had considerable experience as a trumpet soloist, brass clinician, conductor and adjudicator. He recently completed a sabbatical leave of study with Edward Tarr in Basel, as well as doing research on church brass music in Germany. His brass groups have played at two consecutive conventions of the music educators national conference, north central division. He is the first South Dakota recipient of the citation of excellence award presented by the national band association. He is currently principal trumpet of the Sioux Falls municipal band and Sioux Falls symphony orchestra.

Europe has always held a special fascination for American musicians. The goal of «studying in Europe» is still a significant item in a performers long range objectives. The professional circles of American music making thrive on the prestige of employing foreign conductors and to a lesser degree, performers. With this magical aura leading

me on I approached my 8-month sabbatical leave in Europe with a great deal of anticipation. After slowly getting the family housed and settled I set out to see if the brass world of Europe was really such a «Utopia», and if so, what makes it so much more so than America.

There were three areas that I most wanted to observe, brass music in the church, brass music for the amateur and finally the world of the professional brass performer. Each area has its counterpart in America. My problem now was to make as objective a comparison concerning the success or failure of each.

First, brass music in the church. At the outset I will have to admit that I was a little disappointed. Not in the concept embodying church music, but in the state of the performers abilities within the group. In all fairness I should also say that I did hear groups on both extremes of the performance spectrum. The performance level of the groups in Stuttgart and Worms is indeed exceptionally good. However, the level of most small church groups was very poor. This again was very surprising because of the high esteem that is afforded the Posaunenchor in America.

The problem still seems to be one of education, teaching personnel and basic teaching method concepts. The groups use members from the very beginning level of performance through the older seasoned veterans. There can be little attempt at obtaining a uniform performance skill. The beginners are taught by the leader, usually on his own time and for no remuneration. Few graded method books are available and fewer yet used. The time hardened concept of teaching everything from a concert score is still used. This is fine for individual groups and of course gives the performer a more accurate visual as well as aural picture of what the true concert pitch really is. However, it is almost impossible for the members to perform with any other type of ensemble. They are fenced into the posaunenchor camp. Some cities do have concert bands in the «American» tradition of using transposed music. Most of these cities also have established posaunenchor groups as well. The sad fact is that most of the time it is impossible for the brass players to be in both groups. Very few posaunenchor leaders teach transposition and so the players actual playing opportunities are so very limited. What a shame this is! The fact that is even more sad is that the officials of the posaunenchor movement who are the leaders on a state level often discourage the more progressive local leaders from teaching transposition. Tradition is wonderful but when that tradition actually hinders the progress of a student and limits his performance opportunities, then the tradition should be re-evaluated. How terribly frustrating it must be for the more progressive young posauenchor leaders to work within such limited boundaries. There are a few who are able to teach transposition after a student has reached a certain level in the «system» but these men are by far in the minority.

The so called «high school amateur» band in America is a well established institution which simply has no counterpart in Europe. The only type of music program that seems to exist on the secondary level is the general music class and in most cases this class is taught by a non-music educated teacher; again, a part time person acting only as an interested teacher in the arts. All instrumental music must be handled on

a private basis. Students often drive many «kilometers» to obtain private lessons on string and wind instruments. Having been nurtured in the public school tradition of having free brass lessons available from age 10 all the way through high school, you can readily understand my disappointment at this aspect of my European investigation. The one band that I did hear was conducted by a local person again donating his time to teaching the interested young people band music. The performance level of the brass players of this secondary group and the other «municipalband» type groups that I heard was naturally on no higher a level than that of the posauenchor. There obviously are some very good bands in Europe because many of toured the United States, however, they do not appear to exist on the «grass roots» level of music.

The professional field offered me my first bit of excitement. But again, I must admit that the brass playing disappointed me. This must be looked at on two different levels. First, there is the concert/recital soloist. This includes such esteemed names as Maurice André, Adolph Scherbaum, etc. These gentlemen are true professionals in every sense of what that word implies. To be honestly truthful we have no such counterparts in America. Men who make their entire living as brass soloists, doing major recitals and appearing as soloists all over the world. They are indeed the standard bearers and pace setters for brass solo performance throughout the brass world.

I do not feel that this is equally true on the orchestral level. Here the brass players simply do not match the performance level of their American counterparts. I had the opportunity of hearing many symphony orchestras, radio orchestras, chamber orchestras and opera orchestras. Naturally the performance level was quite varied, but even in such a respected group as the Berlin Philharmonic I simply did not hear what I had hoped to hear. The balance of the brass section would have frightened an American conductor. The trumpets were very subdued, the third trombone played «FF» most of the time and the fine first horn did not get a chance to really project his fine sound and musicianship. The trumpet section of the Vienna Philharmonic was also erratic. One of the members of the section had a particularly bad sound that was inconsistent with the section while another member had a vibrato that would have shaken a high school contest adjudicator. I personally felt that the brass section of the Concertgebouw of Amsterdam was the most consistent of any that I heard.

The few brass players that I heard in the fine chamber orchestras were very good. The chamber orchestra seems to be a European forte and the musicianship and delicacy of execution of the brass players was in keeping with this tradition.

The radio orchestras were also very good. Here again, the brass players seemed to function more as a section and not as soloists. Blend was good, execution precise and a certain amount of pride was evident in those I heard. The performance of the 1st trumpet in the ORF (Austrian Radio Orchestra) impressed me very much. He had a fine sound and was very accurate and consistent throughout a very difficult concert. I did not get a chance to hear as many different opera orchestras as I would have liked. Consequently my opinions here are more regional. During the eight months that I was in Europe I had the opportunity of hearing many operas and feel that the

tradition of « opera going » as exemplified by the Europeans is something that would be so great in America but I'm afraid one that will never happen. The United States has few opera orchestras but those on a full time professional level are some of the world's finest (for instance the Metropolitan in New York). The opera orchestras I heard were of a much, much lower level from the standpoint of basic technique, pitch and ensemble. A group that plays together as much as the European opera orchestras should certainly obtain an ensemble sound and blend that is simply outstanding but this just was not the case. This is hard to explain. One possible reason is that the top performers in Europe are not in the opera orchestras whereas in American they do represent are best.

In conclusion then I will have to say that I still feel that our system in America where we have music for more people with less specialization in teaching is probably better. Please remember that my opinions of the European scene are from a limited standpoint. And again, in all fairness, I probably started becoming more critical as I heard more and more European groups. My initial reaction was one of much excitement and I probably listened with « only one ear ». However, this soon wore off and I started listening like an adjudicator. But that is what the professional world is all about. The American system still produces tremendous musicians and there are many fine young men available for all professional positions. In the process we have many more students knowing about brass music and therefore are able to attend a concert and listen with a more critical ear. In most cases the European student who hopes to attain a professional position must study privately from the beginning and even then is limited to the performance of minimal styles of playing. As is the usual case, it would be so much better if we could only adapt each others systems, using the best parts of each and in the development of the student come up with the well rounded professional who is also a well informed listener we would be so much better off. I guess the span of human history shows us that the human being of a certain culture still likes to explore for himself and develop for himself what he wants with only minimal use of the cultures of others. Obviously this is most true in comparing Eastern and Western cultures but is certainly true to a limited degree in our Western culture. This is and always will be a loss to human progress.

LES CUIVRES EN EUROPE : IMPRESSIONS D'UN TROMPETTISTE AMÉRICAIN

Dr HAROLD E. KRUEGER

Le Dr Harold E. KRUEGER est professeur de musique agrégé et directeur du Brasswind Choir et du Northlanders Jazz Lab Band. Il reçut son baccalauréat au Luther College de Decorah (Iowa), sa licence et son doctorat à l'University of Northern Colorado. Il a une solide expérience de soliste, à la trompette, comme chef, comme conférencier et comme membre de jurys. Il vient de terminer un stage d'études avec Edward Tarr à Bâle, tout en faisant des recherches sur la musique de cuivres d'église, en Allemagne.

Ses ensembles de cuivres ont atteint une notoriété exceptionnelle aux Etats-Unis (voir le disque avec l'Augustana College Brasswind Choir). Il occupe le poste de 1er trompette à l'Ensemble municipal et à l'Orchestre symphonique de Sioux Falls.

L'Europe a toujours fasciné les musiciens américains. Le stage en Europe est encore une étape importante dans le plan d'étude global. Les cercles professionnels du monde de la musique américain développent ce prestige en invitant force chefs étrangers et, dans une plus faible mesure, des solistes. C'est à cause de cette aura magique que je décidai de passer mes 8 mois sabbatiques (NdIR : congé accordé tous les 7 ans environ aux professeurs américains pour voyager) en Europe, la tête bourrée de projets mirifiques. Après avoir péniblement trouvé un gîte pour ma famille, je me suis mis à la recherche de ce monde du cuivre européen, afin de découvrir s'il était vraiment si merveilleux et, si c'était le cas, ce qu'il avait tellement de plus que le monde du cuivre américain. Il y avait 3 secteurs que je désirais observer de plus près :

1. la musique de cuivres à l'église
2. la musique de cuivres chez les amateurs
3. le monde des musiciens de cuivres professionnels

Chaque secteur a son équivalent aux Etats-Unis. Dès lors, ma préoccupation principale consistait à établir une comparaison objective entre les qualités et les défauts de chaque camp. Je commençai par la musique de cuivres à l'église. Dès l'abord, je dois avouer avoir été un peu décontenancé. Non pas tant par le contexte dans lequel elle se manifeste, mais bien plutôt par les capacités des musiciens de ces groupes instrumentaux. Honnêtement, je dois reconnaître que j'ai entendu le meilleur et le pire, mais surtout le pire... Le niveau des groupes de Stuttgart et de Worms est exceptionnellement élevé, mais la plupart de ces petits ensembles d'église sont d'une extrême médiocrité. Cette constatation était d'autant plus surprenante que les « Posaunenchor» allemands jouissent d'une très grande estime en Amérique. Il semble bien qu'il s'agisse là d'un problème d'éducation, de personnel enseignant et de conceptions pédagogiques fondamentales. Ces ensembles incorporent en leur sein les tout débutants avec les plus avancés. Il est, pour ainsi dire, impossible dans ces conditions d'obtenir une qualité d'exécution homogène. Les débutants reçoivent leur enseignement du chef de l'ensemble qui leur consacre son temps libre, le plus souvent sans rémunération aucune. La vieille conception de tout enseigner à partir d'une partie conductrice est tenace. Cela va pour de petits groupes individuels et offre, bien entendu, une représentation visuelle et auditive plus précise et globale des accords véritables d'une œuvre. Toutefois, il est quasi impossible, dans ces conditions, qu'un membre d'un de ces ensembles puisse jouer avec d'autres formations instrumentales. Ces musiciens sont prisonniers de ce genre d'ensembles (Posaunenchor).

Certaines villes ont des harmonies qui correspondent à nos « concert bands » américains, jouant de la musique en lecture transposée. La plupart de ces villes maintiennent également des groupes de cuivres (Posaunenchor) bien établis. Ce qui est navrant, c'est qu'il est pratiquement impossible à un musicien de faire partie des deux organisations.

Très peu de chefs de ces « Posaunenchor» d'église enseignent la lecture transposée à leurs élèves, limitant ainsi les débouchés de ces jeunes (NdIR : dans ces « Posaunenchor» allemands, on apprend donc à l'élève jouant une trompette en si $\flat$ à employer le doigté correspondant aux sons réels, c'est-à-dire que sur sa trompette si $\flat$ il jouera do avec le doigté 1.3). Quel dommage ! C'est d'autant plus navrant que ce sont les officiels du mouvement, à l'échelon national, qui freinent toutes tentatives de renouvellement et de progrès, décourageant ainsi les éléments progressistes de certaines villes qui seraient tentés d'enseigner la lecture transposée à leurs élèves, leur permettant ainsi de rejoindre le système universellement appliqué (NdIR : sur une trompette en si $\flat$, l'élève joue le do avec le doigté 000). La tradition est quelque chose de magnifique. Mais lorsque cette tradition obstrue les voies du progrès chez les élèves et leur limite complètement leur champ d'action, alors il faudrait savoir prendre les décisions qui s'imposent. Quelle frustration pour ces jeunes chefs d'ensembles d'églises, que de devoir travailler dans un espace aussi restreint ! Certains d'entre eux enseignent le système normal, mais seulement **après** que l'élève ait atteint un certain niveau dans l'ancien « système ». Ils ne représentent toutefois qu'une très faible minorité.

La formation américaine « high school amateur band » est une institution bien établie dont on ne trouve tout simplement pas le pendant en Europe. Le seul genre de programme musical qui semble exister au niveau secondaire, est un cours général de culture musicale donné, le plus souvent, par un maître d'école sans bagage de pédagogie musicale bien défini. Ici, également, il s'agit avant tout de personnes n'agissant qu'en vertu d'un intérêt particulier pour les arts. Toute la musique instrumentale doit être traitée sur une base privée. Bien des étudiants parcourent des distances appréciables pour prendre des leçons particulières chez tel ou tel professeur. Ayant personnellement bénéficié de la traditionnelle gratuité de l'enseignement musical instrumental dans les écoles publiques, ceci dès l'âge de 10 ans et durant toutes mes années d'études supérieures, vous imaginez mon désappointement lorsque j'ai découvert comment cela se passe en Europe. La seule formation (band) qu'il m'ait été donné d'entendre, était dirigée par un chef local, offrant lui aussi son temps libre aux jeunes épris de ce genre de musique pour les initier. Le niveau d'exécution des cuivres de ce deuxième groupe et celui des autres « musiques municipales » n'était, bien sûr, pas plus brillant que celui des « Posaunenchor». Il doit évidemment y avoir des ensembles européens de très grande valeur (plusieurs formations ont même fait des tournées aux Etats-Unis), mais ils ne semblent pas exister en fonction du niveau d'une « racine » musicale.

Le domaine professionnel m'offrit les premiers éléments intéressants, quoiqu'ici aussi, je fus surpris par le jeu instrumental des cuivres. Il faut voir ce problème sous deux aspects bien distincts. D'un côté, il y a les grands concertistes et récitalistes, des hommes comme Maurice André, Adolphe Scherbaum, etc., des professionnels au vrai sens du terme. Pour être tout à fait franc, j'avoue que nous n'avons pas d'équivalents aux Etats-Unis. Ces messieurs vivent complètement de leur statut de solistes, jouant dans les cercles de concerts les plus importants, dans toutes les parties du monde. Ils sont les porte-flambeau et les défenseurs du cuivre-solo, cela ne fait aucun doute.

Je ne pense pas qu'il en aille de même pour les musiciens d'orchestre. Dans ce domaine, les cuivres n'égalent tout simplement pas leurs collègues américains. J'ai pu entendre bien des orchestres symphoniques, des orchestres de radio, des orchestres de chambre et d'opéra. La qualité d'exécution était, certes, variable, mais même un ensemble aussi respectable que la philharmonie de Berlin ne m'apporta pas ce que j'attendais de lui. L'équilibre de la section des cuivres aurait effrayé un chef d'orchestre américain. Les trompettes étaient écrasées, le 3e trombone soufflait « ff » la plupart du temps et le premier cor, au jeu fort délicat, n'avait aucune chance de faire passer sa belle sonorité et sa musicalité. Le registre des trompettes de la philharmonie de Vienne était déséquilibré lui aussi. L'un de ses membres avait une sonorité particulièrement exécrable qui ne pouvait vraiment pas s'intégrer dans la section, tandis qu'un autre tenait un vibrato qui aurait secoué n'importe quel jury de concours d'ensembles de cuivres de nos lycées américains. Personnellement, j'ai eu l'impression que la section du Concertgebouw orchestra d'Amsterdam était la plus souple, la plus cohérente de celles que j'ai pu entendre.

Les quelques cuivres que j'ai entendu avec des orchestres de chambre étaient très bons. Il semble que ce soit là un domaine privilégié des Européens. La délicatesse et la musicalité des interprétations corroborent cette impression.

Les orchestres de radio me parurent très bons. Les cuivres semblent vraiment former des registres homogènes, des groupes, à l'encontre d'équipes de « solistes » cités plus haut. L'équilibre était généralement très bon aussi, les exécutions précises. J'ai senti là un amour propre évident dans le souci de bien faire. La démonstration du 1er trompette de l'ORF (Orchestre de la radio autrichienne) m'a beaucoup impressionné. Il possède une très belle sonorité, joue particulièrement juste et se montre parfaitement à la hauteur des difficultés considérables qu'il eut à surmonter durant tout le concert. Je n'ai pas eu la chance de pouvoir entendre autant d'orchestres d'opéra, aussi mon opinion à ce sujet est-elle plutôt régionale. Durant les 8 mois que je passai en Europe, j'ai entendu pas mal d'opéras et j'ai le sentiment que la tradition d'« aller à l'opéra » comme le fait l'Européen serait quelque chose de très bien pour l'Américain, mais j'ai bien peur que cela n'arrive jamais. Les Etats-Unis ont bien quelques scènes lyriques et celles qui tournent à plein temps sont parmi les meilleures maisons du monde (par exemple, le Metropolitan de New York). Les orchestres d'opéra que j'ai entendu sont d'une qualité nettement inférieure, en particulier sur le plan technique pur, de l'intonation et de la cohésion. Une formation qui joue aussi souvent ensemble devrait certes acquérir une cohésion et un équilibre exceptionnels, mais il n'en est rien. C'est difficile à expliquer. Peut-être que les très bons instrumentistes européens ne vont pas dans les orchestres d'opéra, alors qu'en Amérique, ils y sont fortement représentés.

En conclusion, je voudrais dire que je sens que notre système américain — qui offre plus de musiques à plus de monde — avec des tolérances dans l'enseignement qui éliminent des spécialisations par trop rigides, ce système, dis-je, est probablement le meilleur. Tenez compte, toutefois, que mes opinions sur la vie musicale européenne découlent d'un point de vue subjectif. Je vous avouerai que mon sens critique s'est aiguisé à

mesure que j'entendais les ensembles européens et peut-être bien que j'ai fini par me sentir dans la peau d'une espèce de jury. Mais que veut-on ? N'est-ce pas là le monde professionnel ? Notre système américain produit continuellement des jeunes musiciens de valeur exceptionnelle qui sont prêts à assumer la relève des postes professionnels. Dans ce processus de grande envergure, nous avons plus d'étudiants connaissant parfaitement le domaine de la musique de cuivres et nos critères sont, par là même, devenus plus sévères. Dans la plupart des cas, l'étudiant européen qui souhaite et espère devenir « professionnel » doit étudier en privé depuis le début. Il est ainsi destiné à ne jouer qu'un genre bien limité avec une connaissance des styles très réduite.

Comme toujours, l'idéal serait de concilier les deux systèmes en extrayant le meilleur de chacun. On pourrait alors offrir aux étudiants la possibilité de devenir de bons musiciens et des auditeurs mélomanes avertis. Je parie que l'histoire de notre humanité témoigne constamment que l'être humain d'une certaine culture aime toujours explorer et développer ses désirs en employant le moins possible la culture des autres. C'est particulièrement vrai si l'on compare les cultures de l'Est et de l'Ouest, mais également, dans une mesure moindre, à l'intérieur même de notre culture occidentale. C'est, et ce sera toujours, une perte sèche pour le progrès de l'humanité.

BLECHBLAESER IN EUROPA : EINDRUECKE EINES TROMPETERS AUS AMERIKA

Dr. HAROLD E. KRUEGER

Dr. Harold E. KRUEGER ist Musikprofessor und Leiter des Brasswind Choir und der Northlanders Jazz Lab Band. Nach bestandener Matura am Luther College, Decorah (Iowa), studierte er an der University of Northern Colorado. Dort bereitete er sein Lizentiat und Doktorat vor. Lange Zeit wirkte er als Trompeter-Solist und sammelte Erfahrungen als Dirigent, Referent und Jury-Mitglied. Kürzlich hat er seinen Studienaufenthalt in Basel bei Edward Tarr beendet, wobei er auch gleichzeitig der Kirchenmusik in Deutschland nachging.

Seine Bläserensembles erfreuen sich eines weiten Hörerkreises (siehe Schallplatte mit dem Augustana College Brasswind Choir).

Er ist zur Zeit Solotrompeter im Stadt-, sowie im Symphonieorchester Sioux Falls.

Europa hat die amerikanischen Musiker immer fasziniert. Ein Europa-Aufenthalt bildet noch immer eine wichtige Etappe für einen umfassenden Studienplan. Die Kreise amerikanischer Berufsmusiker benutzten immer wieder die Gelegenheit, ausländische Dirigenten und, in einem etwas schwächeren Ausmass, ebenfalls Solisten einzuladen.

Aus diesem Grunde habe auch ich mich entschlossen — mit tausend Plänen, Absichten und Vorsätzen — meinen achtmonatigen Urlaub in Europa zu verbringen (ein Urlaub,

der etwa alle sieben Jahre amerikanischen Berufsmusikern zu Reisezwecken gewährt wird). Nachdem ich für meine Familie mühsam eine Unterkunft gefunden hatte, wollte ich mich überzeugen, ob die Welt der europäischen Blechbläser wirklich so viel Wundervolles in sich birgt, und in welchen Gebieten sie Amerika überflügelt.

Drei Teilgebiete habe ich mir näher erforscht :

1. Die Kirchen-Blasmusik
2. Die Blasmusik der Amateure
3. Die Welt der Berufsbläser

Alle drei Bereiche finden ihr Gegenstück in Amerika. Mein Wunsch war es nun, einen sachlichen Vergleich zu ziehen zwischen Qualitäten und Lücken eines jeden Gebietes. Als erstes die Blasmusik in der Kirche :

Ich war etwas schockiert, und zwar nicht wegen des Darbietungsrahmens sondern wegen den Fähigkeiten der Musiker innerhalb der verschiedenen Gruppen.

Offen gestanden, ich hörte das Beste... und aber auch das Schlechteste.

Das Niveau der Gruppen von Stuttgart und Worms ist tatsächlich hervorragend, die meisten kleinen Ensembles für Kirchenmusik jedoch sind höchst mittelmässig. Dies ist umso erstaunlicher, da doch die deutschen « Posaunenchor» in Amerika über ein bedeutendes Ansehen verfügen.

Der Kern des Problems scheint in der Erziehung zu liegen, im Lehrpersonal, sowie in der Grundauffassung der erzieherischen Methoden.

Zu meinem grossen Bedauern spielen in diesen Ensembles Anfänger und zugleich weit Fortgeschrittene, so dass es unter diesen Umständen praktisch ausgeschlossen ist, eine homogene Ausführung zu erreichen.

Die Anfänger werden vom Dirigenten unterrichtet, der ihnen seine freie Zeit opfert, und zwar meistens ohne jeglichen Gehalt. Wirklich gut aufgebaute Methoden werden selten anerkannt und stehen kaum in Gebrauch. Wie sehr die alte Auffassung, alles von der Direktionsstimme her zu lehren, auch zu wünschen übrig lässt, so bleibt sie dennoch weit verbreitet.

Dieses System mag vielleicht für kleinere Gruppen zukommen, um eine genauere visuelle und akustische Darbietung des Konzertstückes zu erlangen. Allerdings aber ist es für das Mitglied eines solchen Ensembles ausgeschlossen, sich in einem Instrumentalorchester anderer Art zu beteiligen. Solche Musiker sind in das « Posaunenchor-Feld » verbannt. Manche Städte haben Harmoniemusiken im Sinne unserer amerikanischen « concert bands », die in transponierter Lektüre spielen. Oft verfügen diese Städte auch über Posaunenchor-Gruppen ; leider aber ist es einem Musiker kaum möglich, in beiden mitzuspielen !

Nur wenige Posaunenchorleiter unterrichten das Transponieren, so dass die Schüler sehr eingeschränkt bleiben. (In den deutschen Posaunenchor»en z.B. spielt der Schüler auf der B-Trompete das « c » mit den Ventilen 1 + 3, jenen Ton also, der dem wirklichen « c », und nicht jenen seiner Trompete entspricht.) Wie schade ! Dies ist umso bedauernswerter, wenn vor allem die Behörden jeden Versuch nach Fortschritt und Erneuerung

hemmen und die fortschrittlichen Lehrer gewisser Städte verhindern, ihren Schülern das Transponieren zu unterrichten, um so das universelle Notensystem auch allmählich anzuwenden. (Auf der B-Trompete wird «c» ohne Ventil, also mit OOO gespielt!) Die Tradition ist etwas Wunderbares, aber wenn sie die Wege des Fortschrittes versperrt und die Schüler ganz und gar einengt, müssen gewisse Massnahmen ergriffen werden! Welch eine Entbehrung für diese jungen Dirigenten der Kirchenmusikensembles, in einem so sehr eingegengten Feld arbeiten zu müssen! Nur wenige lehren die Transposition, auch wenn der Schüler ein gewissen Niveau im alten «System» erreicht hat.

Die sogenannte «High school amateur band» ist bei uns in Amerika eine hochstehende Einrichtung, wofür ich in Europa nichts Gleichwertiges gefunden habe.

Das einzige Musikprogramm, das auf der Fortbildungsstufe zu existieren scheint, ist ein allgemeiner Musikunterricht, ein Fach, das meistens von einem ungenügend geformten Musikpädagogen unterrichtet wird.

Jene, die sich der Musik widmen, sind auch hier vor allem solche Leute, die sich ganz besonders für die Kunst interessieren. Die Instrumentalmusik muss in Europa gezwungenerweise auf privater Basis unterrichtet werden.

Oft legen Musikschüler etliche Kilometer zurück, um sich Privatstunden bei diesem oder jenem Lehrer zu ermöglichen.

Ich persönlich durfte von meinem 10. Lebensjahr an bis zum Hochschulstudium vom kostenlosen Musikunterricht an öffentlichen Schulen profitieren — vielleicht begreifen Sie jetzt meine Enttäuschung, als ich erfuhr, wie es um den öffentlichen Musikunterricht in Europa steht.

Das einzige Ensemble, das ich hören konnte, spielte unter dem dort wohnenden Dirigenten, der seine ganze Freizeit den jungen Musikliebhabern opfert.

Das Niveau der Amateur-Musiker, die ich besuchte, entsprach jenem der «Posaunen-chöre». Natürlich gibt es ausgezeichnete europäische Ensembles (einige davon bereisten unter anderem auch die Vereinigten Staaten), aber sie scheinen keineswegs in einer soliden musikalischen Wurzel zu gründen.

Der Kreis der Berufsmusiker lieferte mir die ersten interessanten Elemente, obwohl ich auch hier von gewissen Bläsern enttäuscht wurde.

Wir müssen dieses Problem unter zwei sehr verschiedenen Aspekten sehen:

Einerseits gibt es in Europa grosse Konzerttrompeter und Rezitalkisten, wie z.B. Maurice André und andere, Berufsmusiker in wahrsten Sinne des Wortes.

Offen gestanden, wir haben keine solch hervorragende Solisten. Diese Leute spielen in den wichtigsten Berufskreisen der ganzen Welt und werten das Blechblasinstrument als Soloinstrument neu auf.

Anders verhält es sich mit den Orchesterbläsern. In diesem Bereich erreichen die europäischen Bläser schlicht und einfach nicht das Niveau ihrer amerikanischen Kollegen.

Ich hatte die Gelegenheit, viele Symphonie-, Radio-, Kammer- und Opernorchester anzuhören. Die Qualität ihrer Ausführungen ist gewiss sehr verschiedenartig, aber selbst das berühmte Berliner Philharmonie Orchester bot mir nicht das, was ich von ihm erwartet hatte. Seine Blechbläser hätten einen amerikanischen Orchesterdirigenten erschüttert:

die Trompeten waren ausradiert, die dritte Posaune pfauchte die meiste Zeit ihr «ff», und das erste Horn hatte überhaupt keine Gelegenheit, sein äusserst feines Spiel, seinen vollen Klang und seine Musikalität zur Geltung zu bringen.

Das Trompetenregister der Wiener Philharmonie war ebenfalls unausgeglichen. Ein Trompeter dieses Registers hatte einen besonders misslichen Klang, der sich keineswegs mit den übrigen vertrug, während der Vibratoto eines anderen auf jede amerikanische Jury sehr abstossend gewirkt hätte.

Von jenen europäischen Orchestern, die ich mir angehört hatte, fand ich das Blechregister des Concert-gebouw Orchesters von Amsterdam am geschmeidigsten und einheitlichsten.

Die wenigen Blechbläser, denen ich in Kammerorchestern begegnet bin, waren tadellos. Die Kammerorchester scheinen tatsächlich eine starke Seite der Europäer zu sein.

Die Radio Orchester dünkten mich ebenfalls sehr gut. Auch hier bilden die Blechbläser eine homogene Einheit, die nicht aus «individuellen Solisten», sondern aus einer echten Gruppe besteht. Ein gutes Gleichgewicht war vorhanden, und die Ausführungen waren sehr genau.

Tief beeindruckt war ich vom 1. Trompeter des österreichischen Rundfunks Orchesters (ORF). Er verfügt über ein ausgewogenes Klangvolumen und spielt vor allem in sehr guter Stimmung. Er meisterte glänzend während des ganzen Konzertes die teilweise recht grossen technischen Schwierigkeiten.

Leider konnte ich mir nicht ebenso viele Opernorchester anhören. Mein Urteil ist daher eher regionalbezogen.

Die Opernbesuche während meines Europaaufenthaltes liessen mich spüren, dass die Tradition, «zur Oper zu gehen», so wie sie für den Europäer üblich ist, für den Amerikaner wünschenswert wäre; ich befürchte aber, dass dies nie so weit kommen wird.

Die Vereinigten Staaten haben wenige Opern Orchester, aber jene die permanent sind, zählen unter die besten der Welt (z.B. The Metropolitan in New York).

Jene Opern Orchester, die ich beurteilen konnte, haben ein bedeutend tieferes Niveau, vorallem was die rein technische Seite, die Intonation und Kohäsion betrifft.

Die Musiker einer Formation, die so häufig zusammenspielen, sollten sich viel tiefer und ausgeglichener ineinander verschmelzen; dies ist jedoch nicht der Fall. Die Erklärung dafür ist schwierig.

Vielleicht rührt dies daher, dass in Amerika teils sehr gute Instrumentalisten in Opernorchestern spielen, in Europa hingegen nicht.

Zusammenfassend darf ich sagen, dass unser amerikanisches System, das mehr Musik bietet, und dies einer breiteren Volksschicht mit einer geringeren Spezialisierung, wahrscheinlich besser ist. Allerdings bleibt meine Meinung über die europäische Musik subjektiv.

Offen gesagt, wahrscheinlich bekam ich in dem Masse ein kritischeres Urteil, als ich mir mehr und mehr europäische Gruppen anhörte, und vielleicht kam ich mir nach und nach als eine Art Jury vor — aber gehört dies nicht zum Berufsleben?

Unser amerikanisches System bringt immer mehr und mehr ausgezeichnete junge Musiker hervor, die fähig sind, jede Berufsstellung einzunehmen.

Dank unserem weiten Horizont haben wir mehr Studenten, die im Kontakt mit der Blechblasmusik stehen, und gerade deshalb nehmen unsere Musikkriterien einen höheren Rang ein. Meistens muss der europäische Student, der Berufsmusiker werden will, sich von Anfang an einem privaten Unterricht unterziehen, und somit eignet er sich leider nur wenig verschiedene Stile und Ausführungsarten an.

Bedeutend besser wäre es, wenn wir beide Systeme vereinigen könnten, indem wir von jedem das Beste herausnehmen. Dann nur garantierten wir den Musikschülern eine solide Grundlage. Aber zeugt die Geschichte der Menschheit nicht davon, dass wir, sobald wir uns eine gewisse Kultur angeeignet haben, immer mehr unsere Wünsche zu erfüllen suchen, und zwar ohne uns in die Kultur eines anderen Volkes zu vertiefen.

Dies trifft vorallem zu, wenn wir die Kultur des Westens und des Ostens miteinander vergleichen, aber auch in einem kleineren Ausmass innerhalb unserer abendländischen Kultur — und dies ist und wird immer ein bitterer Verlust für die Menschheit bleiben.

(Deutsche Uebersetzung : Werner Eberle)

I CHOSE TO ADDRESS MYSELF TO NEW MUSIC RATHER THAN NEW TRUMPET

THOMAS STEVENS

Mr. Stevens is Co-principal Trumpet with the Los Angeles Philharmonic Orchestra, and a founding member of the Los Angeles Brass Quintet. He has had a considerable amount of experience in New Music, both as a solo performer and as an ensemble musician. He has performed and/or recorded New Music in chamber groups conducted by such distinguished persons as Pierre Boulez, Robert Craft, the late Ingolf Dahl, Lukas Foss, Lawrence Foster, William Kraft, Zubin Mehta, Gerhard Samuel, Igor Stravinsky and Michael Tilson Thomas.

As we now approach the last quarter of the Twentieth Century we find many leading composers showing a renewed interest in the trumpet as a solo instrument. This might give us cause for rejoicing; however it also has created problems for artists and teachers alike stemming from the fact that the overwhelming majority are simply not prepared, musically or technically, for the challenges of New Music. This is primarily the result of two factors. First, there is almost no training material available to us for the task at hand. Secondly, by having concentrated so heavily on the Neo-Romantic Paris Conservatory pieces, the Herbert L. Clarke type solos, and others of the same general category, we have denied ourselves the logical historical musical continuity which has led to present day musical developments. To be sure, many of these works have been invaluable as training material, and they have played no small part in the development of the current crop of virtuoso performers; however, when compared to the compositions of say, for instance a Bartok, Stravinsky, or Schoenberg, which were written during the same period of time, they seem quite ludicrous, and it should go without saying that they most certainly do not belong in a world-class recital hall. But even worse yet, by having almost no solo works by the **master** composers of the Century, we trumpeters have, for all intents and purposes, had the already existant Classical-Romantic Period void in our repertoire extended by an additional fifty or so years.

As a result of the above-mentioned factors, many of the new solo works for the instrument appear to many performers and teachers alike to represent an abrupt, radical change from what has existed previously. New dimensions of musical performance have been created and we will have to train ourselves to cope with them in much the same way as we have learned to deal with the performance problems of more traditional repertoire. Of course, as is the case in a developing area of any art form, some changes appear (and disappear!) so quickly as to defy the establishment of standard practice norms; however, certain techniques, some having evolved directly from past practices, and others representing totally new ideas, have indeed become standard, and we should begin by dealing specifically with these. I would like to address myself to certain of these changes in order to illustrate the trumpeter's need to supplement his present training procedures if he is to prepare himself for the challenge of New Music.



THOMAS STEVENS

I. Intervals, Scales, Finger Dexterity Drills and Melodic Studies

The staples in our training material, as they presently exist, are woefully inadequate as preparatory work for performing much of the music of today. Our present study books use as a basis the intervals of major and minor thirds, perfect fifths and octaves, major, minor, and chromatic scales, and similar chord studies.

However, composers of New Music generally go to great lengths to avoid such things. Intervals such as perfect fourths, tritones, the larger over-octave ninths, elevenths, etc., and tone rows are used extensively, and they can be extremely problematic when used in rapid passages. The performer must develop an ability to handle these musical situations with the same ease he is expected to display in the music of earlier periods. For instance, a melodic passage based on these new fundamentals should be performed with the same musicality and phrasing one would show in a more traditional work. (Examples 1 and 2.)

(Examples and Fig., see pages 66 to 70)

II. Rhythms

As a general rule, rhythms must be executed with the utmost precision and accuracy, from the simple quarter-note in 4/4 time to the most complex rhythmic configurations. Quintuplets (see Fig. 1) or septuplets (Fig. 2), for example, should not be approximate, nor should they be thought of as 2 + 3, 3 + 2, or 4 + 3, 3 + 4, but as either five or seven equal notes, unless specifically notated as being otherwise. The reason for such painful accuracy is because, in many modern works, the composer will have many different rhythmic figures occurring simultaneously, and the intended effect will not take place if any one note is not in its proper place. To further illustrate this point, I have chosen three examples from Iain Hamilton's **Five Scenes for Trumpet and Piano**. (Examples 3, 4 and 5.) In example three, the trumpet must play an exact eighth note on the second half of the last beat, which would fall between the second and third eighth note triplets of the piano.

In example four, the trumpet must play exactly the fifth quintuplet sixteenth in order to coordinate with the piano which executes all five on the first beat of the measure. On the fourth beat the trumpet plays an eighth note followed by the first and third of sixteenth triplets against piano sextuplet sixteenths. If both these rhythms are performed accurately the result would be six even notes on that beat (Fig. 3).

In example five, both performers play independently, but again, if they are accurate rhythmically, the result will be a coordinated sixteenth triplet on the first half of the third beat succeeded by an independent second half of same.

It is interesting here to note the composer chose to publish the work in score form to enable the players to more easily understand the relationships of the two solo parts; however, one would hope that if the participants displayed the kind of rhythmic accuracy I have discussed here they probably could play most of the work just as successfully from individual parts.

Further, with regard to rhythmic figures, a significant modification in notation has evolved in many composer's works. In the interest of clarity, the intended figure is followed by the figure it is in place of, and these two figures are separated by a colon. For example, a sixteenth note quintuplet on the first beat of a 4/4 measure would be notated thusly (Fig. 4). In other words, five sixteenths in the place of the usual four.

In 6/8 time, quintuplets might be written as (Fig. 5), or five eighths in place of six. In 3/4 time, as another example, quintuplet quarters would be written as (Fig. 6), or five quarters in place of three, and so on. I once saw the notation (Fig. 7): seven sixteenths in place of four, and I believed the composer to be in error since it would have been more logical to have notated it as (Fig. 8), or seven thirtysecond notes in place of eight.

III. Meters

The use of what have been called «odd» meters by some have become commonplace in New Music. (3/8, 7/16, 9/16, 7/32, 3 1/2/4, etc.) Furthermore, we find in many instances, rapidly changing meters which are made even more difficult to execute because of abrupt tempo changes, or accompanying *accelerandi* or *diminuendi*, not to mention note difficulty or dynamics.

Again, as in the case of rhythmic figures, complete accuracy is the rule. For example, even the basic 4/4 meter should be just that, with its inherent strong and weak beat relationships, and the same would naturally be the case of all other meters if the desired effect is to take place, not only in the case of changing meters, but also in cases of superimposed meters. An elementary example of the latter would be the first movement of the Hindemith *Trumpet Sonata* (1939) where we find 12/8 used against 4/4.

Many performers believe that the use of complex meters needlessly complicates matters of performance. They assert that the same effects could be accomplished by using accents and note groupings, as Bela Bartok did, for example, in his string quartets, or as Kent Kennan used in his *Sonata for Trumpet and Piano*. (195?) Examples 6 and 7 represent two notations of the same material.

Many of today's composers not only prefer using complex and/or changing meters for reasons of rhythmic accuracy, but many will go to great lengths to write in the smallest denominations of the same (Fig. 9). This may appear frivolous to some; however, there are composers who point out that, **other musical reasons not withstanding**, this approach assures a certain amount of tension will always exist in a work since the performers will never feel that comfortable with it. Examples 8 and 9 are two brief examples which illustrate this point further. Example 9, representing smaller denominations (3 X) of the preceding example seems to me more difficult to perceive. Of course, I'm certain that one could achieve a similar effect by writing in extremely large denominations.

IV. Aleatory Techniques

Often times new works will have explanatory notes accompanying the music which describe the composer's wishes vis-à-vis the execution of certain notation, symbols,

diagrams, and the like. Since this approach **usually** involves the notation concepts of individual composers, or indeed, might refer to particular individual compositions, an attempt to catalogue many of them here would be superfluous. However, certain new notation procedures have become standard and I will discuss one very important and significant area.

Aleatory (chance) music or effects can be written any number of ways. The space = time concept is one very frequently utilized. (Example 10) Basically, the space = time concept means the placement of notes is relative to the space existing between them; hence example 10, if notated in a more conventional manner might sound approximately as in the case of example 11. Another example, this time a melodic passage, is example 12. This example (12) could sound as, but would not be limited to sounding as, examples 13 and 14.

Examples 10 and 12 display an inherent weakness of certain types of chance notation. Since there is no time limitation, the performer could take all day to play the passage because **only the relativity of note placement is required**. For this reason, certain composers will add the dimension of overall timing, ie: the time, usually expressed in minutes or seconds, the passage should take. For instance, examples 10 and 12 with suggested durations of six and eight seconds respectively. (Examples 15 and 16.)

Developing this concept a step further is the case of example 17. The total elapsed time is approximately six seconds. The conventional-type notation used determines the **note values** as being relative to each other. For instance, the half notes and the half rest are equal, the quarter note triplets equal one third of a half, the whole note is twice the duration of the halves and so on. In addition, a composer **could** also show the approximate «second» placement by suggesting that the performer arrive at the «E» at about the fourth second (parenthesis). One might question De La Vega's notation in example 17 because it could have been written in 6/2 meter, as in the case of example 18. However, when the phrase is seen in the total context of the work the original notation is more consistent with the rest of the composition. This does not preclude the performer from «thinking» in 6/2, which brings up a performance technique which some players prefer to use in chance music. Because of the approximate nature of aleatoric music, some prefer to «think» in conventional notation whenever possible because they feel more comfortable in that idiom. Others might prefer the exact opposite approach. Example 19 illustrates this point. Certain performers might think of the above in space = time notation because it would be easier to play, as in example 20.

This is not the time or place to discuss the propriety of performer's «thinking» in different notation than is written, but it is a common practice and it should be at least mentioned here.

Other composers prefer to intersperse space = time with conventional notation in their works, to wit, example 21. Here we play in conventional 4/4 at = 120. We then perform the aleatory section: then return to the conventional time, matching the tempo which existed prior to the chance section.

Finally, aleatory techniques can be employed to show the relationships of different voices in a composition, as in example 22. This music, written in score form, finds the per-

performers executing their individual parts in relationship to each other, i.e.: the first entrance of the vibraphone is after the trumpet «A», and the trumpet again plays after the vibraphone «Bb-C» tremolo and so on.

One positive aspect of aleatoric music is that the music will vary from one performance to another, and due to its improvisatory nature, the performer is given more of an opportunity to project his own personality into the music than he would have in the more traditional forms. On the other hand, a negative side to all of this is the problem created by recordings. There really should be no definitive performance of a work which includes a significant amount of aleatoric material. However, quite often, a recording is accepted as being as just that. Many of today's performers, notably younger players, use recordings as their principal means of learning compositions, in many instances, copying them to extremes, by repeating the every phrase and nuance of the recording artist. This should be avoided especially in music containing chance elements, if for no other reason than fairness to the composer. There exists a yet to be published work for the solo trumpet which serves as an **extreme** example of this kind of situation. The soloist is given thirty-four musical «events», each containing chance elements, the delineation of events by means of boxes, as in example 23. The performer may play the events in any order he so desires. He may further determine not to play **any or all of them**; however, the composer admonishes the player to think about the material **in performance** and to make his decisions at that time. Needless to say, if someone recorded the work and omitted many of the events, and, if other players used his recording as an example, the world might never hear a good portion of the work.

Aleatoric music represents an interesting dichotomy. On one hand, because of the approximate nature of the music, a performer can more easily «get through» a piece by «faking and fiddling» along. On the other hand, if a player sincerely attempts to make the work «come off», it can be much more difficult to accomplish than would be the case in a more conventional piece. Indeed, a new dimension of virtuosity is needed if one is to perform works which require such techniques as using «clock» time, creating melodic lines from random pitches, playing quarter-tones at a time when many performers and/or their instruments aren't accurate enough in «conventional» intonation, and so on.

V. Special Effects

Most performers familiar with New Music are acquainted with the myriad of special effects that can exist in new compositions, some of which seem to be of questionable artistic merit. Blowing air through the instrument, buzzing on the mouthpiece, making the sound by slapping the palm against the mouthpiece, and hitting the bell with the mouthpiece are some that come to mind. As a general rule these situations should be dealt with individually as they arise.

Other so-called special effects are simply more advanced forms of conventional techniques. Extreme changes in the bell direction can be a valid effect since it can change the tonal color of the instrument, and most players should practice this technique since

it can upset the stability of the embouchure. Extremely rapid mute changes can also be a problem. I believe there is a need for a type of mute stand or rack which would hold the different mutes, thus permitting the trumpeter to place the bell over the mute, rather than placing the mute in the bell. This would not only make it easier to accomplish quick mute changes, but would not have a negative effect on the embouchure since both hands would remain in position on the instrument.

VI. Conclusion

I have made an attempt to outline some of the many performance problems of New Music. Admittedly, I have committed the academic sins of over-simplification and exaggeration; however, this is not intended as a treatise, but rather to point out the need for such.

Those performers familiar with New Music, by and large, have experienced a «learn as you play» type of training. But now, as certain basic standard practice norms have evolved, we can address ourselves to the need for study material which will prepare us for the music of today and tomorrow, not to substitute for our present books, but to **supplement** what we already have. If New Music indeed represents an extension of what has taken place before, then we must approach it accordingly. The one thing we should avoid is the specific training of New Music specialists because, in my opinion, the result would be having performers with a limited knowledge of the musical alphabet, say Q to X, playing the new works. And this, to my way of thinking, is not what it is all about. And for those who think of New Music as being non-musical garbage, I would like to say that, even though older music can be much more gratifying in terms of ego-fulfillment, we really should give today's composers a chance. Only after we have been properly trained for the task, and have given satisfactory performances of new works, should we pass judgment on them. And, from what I have heard, such, performances have been very few and far between.

Onward, and Upward, and Forward!

J'AI CHOISI DE M'ADRESSER A LA NOUVELLE MUSIQUE PLUTOT QU'A LA NOUVELLE TROMPETTE

THOMAS STEVENS

Thomas Stevens est co-soliste du registre de trompettes du Los Angeles Philharmonic Orchestra et membre fondateur du Los Angeles Brass Quintet. Il a acquis une somme considérable d'expériences avec la musique nouvelle, tant comme soliste qu'en tant que membre d'un ensemble. Il a joué ou enregistré de la musique d'avant-garde sous la direction de personnalités telles que Pierre Boulez, Robert Craft, feu Ingolf Dahl, Lukas Foss, Igor Stravinsky et bien d'autres.

A l'approche du dernier quart de ce XXe siècle, bien des chefs de files de la composition contemporaine manifestent un regain d'intérêt particulier pour la trompette comme instrument solo. Nous devrions nous en réjouir... et pourtant ce mouvement a créé, et crée, de nombreux problèmes tant aux exécutants qu'aux enseignants, ne serait-ce que par le fait que l'écrasante majorité n'est tout simplement pas préparée, ni musicalement, ni techniquement, à défendre la cause de la musique nouvelle. On peut dégager les deux principaux facteurs qui sont la cause de ce manque de préparation. D'abord, nous n'avons, pour ainsi dire, aucun matériel d'entraînement à notre disposition qui nous permette de faire face aux nouvelles tâches. Ensuite, en nous étant lourdement concentré sur les pièces néo-romantiques du concours du Conservatoire de Paris, sur les solos du genre de ceux qu'ont écrit Herbert C. Clarke et ses semblables (J.B. Arban, etc.), nous nous sommes coupés de la continuité logique et historique de la musique et de son développement actuel et réel. Certes, bien des œuvrettes ont été utiles comme matériel d'entraînement et elles ont eu leur importance dans les résultats courants des virtuoses ; pourtant, si l'on compare ces compositions à celles, par exemple, d'un Bartock, d'un Stravinsky ou d'un Schönberg, qui créèrent durant la même période, elles semblent finalement un peu grotesques et, il va sans dire, qu'elles n'appartiennent pas au répertoire de valeur supérieure et mondiale.

Ce qui est plus grave maintenant, c'est que, manquant totalement d'œuvres solistiques écrites par les maîtres de notre siècle, nous n'avons, nous trompettistes, pratiquement comme but qu'un grand vide musical, qui prolonge déjà la période creuse (pour notre instrument) du classicisme et du romantisme. Il en résulte que bien des œuvres nouvelles écrites pour notre instrument représentent un changement abrupte et radical pour les interprètes et les enseignants encore fixés sur ce faux passé. De nouvelles dimensions et de nouveaux critères ont été créés dans l'exécution musicale et nous allons devoir nous entraîner à nous débrouiller avec ces problèmes, aussi bien que nous l'avons fait avec le répertoire traditionnel.

Bien sûr, comme il en est de toutes les formes artistiques vivantes, on trouve des développements et des changements qui apparaissent (ou qui disparaissent !) tellement rapidement qu'ils défient l'établissement de normes d'études fixes. Si l'on regarde d'un peu plus près certaines techniques, on reconnaîtra que ce sont, soit des évolutions, soit des moyens totalement neufs qui sont déjà devenus courants.

Nous devrions commencer à nous occuper de celles-là !

Aussi voudrais-je me consacrer à certains aspects de ces changements de façon à éclairer ce que le trompettiste d'aujourd'hui doit ajouter à son entraînement pour être en mesure de relever le défi de la musique nouvelle.

I. Intervalles, gammes, exercices de dextérité digitale et études mélodiques

Les éléments de notre matériel d'étude actuel sont tristement inadéquats à la préparation efficace des exécutions de la musique d'aujourd'hui. Nos cahiers d'études prennent pour

base les intervalles de tierces majeures et mineures, des quintes et des octaves justes, des gammes majeures, mineures et chromatiques et des arpèges similaires. Cependant, les compositeurs de musique nouvelle vont très loin pour, justement, éviter des choses de ce genre. Les intervalles tels que les quarts justes, les tritons, les neuvièmes, dixièmes, etc., ainsi que les séries (par exemple, dodécaphoniques) sont d'un usage courant et peuvent devenir problématiques lorsqu'ils sont placés dans des passages rapides. L'exécutant doit développer ses capacités à réaliser ces situations musicales avec la même habileté que celle que l'on attend de lui dans la musique plus ancienne. Un passage mélodique, par exemple, devrait être joué avec autant de musicalité et le même sens du phrasé sur un texte nouveau ou traditionnel (exemples 1 et 2).

(Exemples et figures : voir pages 66 à 70)

II. Rythmes

La règle générale veut que les rythmes soient exécutés avec la plus grande rigueur et la plus grande précision, qu'il s'agisse de placer de simples noires dans une mesure à 4/4 ou une figure rythmique complexe. Les quintolets ou septolets (fig. 1 et 2), par exemple, ne devraient pas être joués approximativement, pas plus qu'ils ne devraient être pensés par $2 + 3$, $3 + 2$ ou $4 + 3$, $3 + 4$, mais bien placés comme un ensemble de cinq, respectivement sept notes égales, à moins qu'il y ait contre-indication du compositeur. La nécessité d'une telle précision trouve sa justification dans le fait que bien des œuvres modernes proposent simultanément plusieurs figures rythmiques, disposées par le compositeur, qui n'obtiendra jamais l'effet souhaité si toutes les notes ne sont pas à leur place exacte.

Afin de mieux illustrer ce sujet, j'ai choisi 3 exemples tirés des « **Fives Scenes for Trumpet and Piano** » de Iain Hamilton (exemples 3, 4 et 5).

L'exemple 3 montre que la trompette doit jouer une croche absolument précise après le 4^e temps de la mesure. Elle doit ainsi venir se placer entre la 2^e et la 3^e croche du triolet de la partie de piano.

Dans l'exemple 4, la dernière double-croche du quintolet de la partie de trompette doit tomber exactement avec la 5^e double-croche du piano qui, lui, joue les 5 notes sur le premier temps de la mesure. Sur le 4^e temps, la trompette joue une croche suivie de la 1^{re} et 3^e double-croche d'un triolet, alors que le piano joue un sextolet en double-croches. Si ces deux rythmes sont joués correctement, le résultat donnera six notes de valeurs égales sur ce temps (fig. 3).

L'exemple 5 montre que les deux exécutants jouent des parties indépendantes. Toutefois, s'ils observent scrupuleusement les valeurs rythmiques, ils seront coordonnés sur la 1^{re} partie du 3^e temps (triolet de double-croches) puis retrouveront leur indépendance sur la 2^e partie de ce temps. Il est à relever que le compositeur a préféré publier les parties instrumentales des 2 solistes sous forme de partition, afin de faciliter l'établissement d'un rapport rythmique. Toutefois, dans l'ordre d'idée que j'ai soulevé plus haut, il faut espérer que les musiciens possèdent une sûreté rythmique suffisante leur permettant de jouer correctement, même à partir de parties séparées.

En ce qui concerne les figures rythmiques, on a relevé une nouvelle modification d'écriture chez bien des compositeurs. Par souci de clarté, un chiffre indique la valeur souhaitée, suivi du chiffre de la valeur dont elle prend la place. Ces deux chiffres sont séparés par le signe « : ». Des quintolets de double-croches, par exemple, placés sur le 1er temps d'une mesure de 4/4 seront notés ainsi (voir fig. 4). En d'autres termes : 5 double-croches en lieu et place des 4 habituels.

Dans une mesure à 6/8, le quintolet pourrait être noté ainsi (voir fig. 6), soit 4 noires au lieu de 3, etc.

J'ai même trouvé un texte très particulier (voir fig. 7) : 7 double-croches au lieu de 4. Mais je pense que le compositeur s'est trompé, qu'il aurait été plus logique de noter 7 triple-croches au lieu de 8 (voir fig. 8).

III. Mesures

L'usage de ce qui est quelquefois nommé mesures composées ou irrégulières (3/8, 7/16, 9/16, 7/32, 3 1/2/4, etc.) est devenu courant dans la musique nouvelle. En outre, nous trouvons souvent des changements de mesures rapides, d'autant plus difficiles à exécuter que les tempi sont en mouvement d'accélération ou de ralentissement. Ne parlons pas des notes périlleuses à atteindre dans ces conditions, ni des dynamiques acrobatiques...

La règle, pour les mesures comme pour les figures rythmiques, consiste à être absolument exacte. Par exemple, le 4/4 de base devrait être juste ce qu'il est, avec ses relations de temps forts et de temps faibles, et ceci devrait être pareil pour toutes les autres mesures.

Un effet peut être noté non seulement au moyen d'un changement de mesure, mais également par une superposition de mesures. Un exemple élémentaire de ce dernier point se trouve dans le 1er mouvement de la **Sonate** (1939) pour trompette et piano, de P. Hindemith, où nous trouvons 12/8 contre 4/4.

Bien des interprètes estiment que l'emploi de mesures complexes complique inutilement les problèmes d'exécution. Ils prétendent que les mêmes effets pourraient être exécutés en lisant des accents ou des groupes de notes, comme l'écrivait Béla Bartok, par exemple, dans ses quatuors à cordes, ou comme Kent Kennan, dans sa **Sonate** pour trompette et piano (1957). Les exemples 6 et 7 représentent 2 possibilités de notations d'un même texte.

Bien des compositeurs d'aujourd'hui préfèrent non seulement les mesures complexes et/ou les changements de mesures pour des raisons de précision rythmique, et poussent même encore plus loin, écrivant dans le plus petit dénominateur (voir fig 9 : 3/32 au lieu de 3/8 ou de 3/4). Ceci peut paraître futile à d'aucuns : certains compositeurs assurent que cette formule offre toujours une certaine tension dans une œuvre, du fait que l'exécutant ne se sentira jamais tout à fait à l'aise par cette lecture. C'est la seule raison « musicale » qu'ils soutiennent. Les exemples 8 et 9 illustrent brièvement ce

sujet. L'exemple 9 représente des valeurs trois fois plus petites que celles de l'exemple 8 et me semble plus difficile à saisir. Bien sûr, on pourrait parvenir à un effet similaire en écrivant avec des valeurs exagérément larges.

IV. Techniques aléatoires

Les partitions des œuvres nouvelles sont souvent précédées de notes explicatives qui précisent les souhaits des compositeurs par rapport à la réalisation de certaines notations, de certains symboles, de certains graphismes ou d'autres éléments.

Puisque cette manière concerne généralement une conception de notation personnelle et individuelle des compositeurs, ou se réfère à des compositions particulières, il serait vain d'essayer de les cataloguer ici. Toutefois, certains nouveaux procédés de notation ont été standardisés et je vais traiter d'un secteur particulièrement important et significatif.

La musique aléatoire peut se noter de multiples façons. La notion de durée/espace est un des éléments le plus souvent utilisé à cet effet (exemple 10). Fondamentalement, la conception durée/espace indique que le placement des notes est relatif à l'espace qui les sépare entre elles. L'exemple 11 montre une notation plus conventionnelle, qui créera un effet semblable à celui de l'exemple 10. Un autre exemple (12) d'un passage mélodique cette fois, pourrait ressembler à ce qui est noté dans les exemples 13 et 14, mais sans être limité par la précision de l'écriture, comme c'est le cas dans les exemples 13 et 14.

Les exemples 10 et 12 révèlent une lacune propre à certains genres de notations aléatoires. En effet, puisqu'il n'y a pas de limitation de temps, un exécutant pourrait consacrer toute une journée à jouer un passage, puisque seule est requise la relativité du placement des notes. C'est la raison pour laquelle certains compositeurs ajoutent l'indication du temps global que dure une phrase (généralement en minutes ou en secondes). Ainsi, les exemples 10 et 12 devraient durer respectivement 6 et 8 secondes chacune (exemples 15 et 16).

En poursuivant dans cette direction, on en arrive à l'exemple 17 : la durée totale est d'environ 6 secondes. L'emploi de la notation de type conventionnel détermine la valeur des notes entre elles. Blanches valent demi-pauses ; noires de triolet valent un tiers de blanche ; ronde vaut le double d'une blanche, etc. En plus, un compositeur pourrait ainsi indiquer le placement des secondes en suggérant à l'exécutant d'arriver au mi à peu près à la 4^e seconde (parenthèse). On pourrait s'interroger sur la notation de De La Vega dans l'exemple 17, car la phrase aurait facilement pu être écrite dans une mesure de 6/2, ainsi que l'on peut s'en rendre compte avec l'exemple 18.

Quoi qu'il en soit, la notation originale s'intègre mieux dans le contexte global de l'œuvre, ce qui n'empêchera pas certains interprètes de « penser » à 6/2, ce qui amène une technique d'exécution que certains musiciens préfèrent pour la musique aléatoire. Le caractère approximatif de la musique aléatoire pousse d'aucuns à « penser », à « trans-

crire» en notation conventionnelle, car ils s'y sentent plus à l'aise. D'autres encore s'y prendront selon l'exemple 19 et diviseront la phrase en temps/espaces qui les guident mieux que la notation « libre » de l'exemple 20.

Je ne m'attarderai pas sur les avantages ou les inconvénients de l'une ou l'autre de ces formules qui consistent à « penser » une notation différente de celle qui est écrite. Mais c'est une pratique courante et il fallait au moins la mentionner.

D'autres compositeurs préfèrent entremêler durée/espace avec la notation conventionnelle (exemple 21). Ici, nous jouons un 4/4 à 120 noires, puis nous passons à une séquence aléatoire, pour revenir à une mesure habituelle, au même tempo qu'avant.

Finalement, la technique aléatoire peut être employée pour montrer les rapports qui existent entre les diverses voix d'une composition (exemple 22). Cette musique écrite sous forme de partition offre à l'exécutant la possibilité de jouer en fonction de l'autre : la 1^{re} entrée du vibraphone vient après le la de la trompette, puis la trompette rejoue après le trémolo sib - do, etc.

Un des aspects positifs de la musique aléatoire découle du fait que ce sera toujours différent d'une exécution à l'autre. Selon sa nature d'improvisateur, l'instrumentaliste pourra plus facilement projeter sa personnalité dans la musique que cela n'est le cas dans la musique de forme traditionnelle.

D'un autre côté, et c'est un des aspects négatifs de tout cela, il y a le problème de l'enregistrement. Il ne devrait pas exister de « modèle » exclusif d'une œuvre qui propose, par son caractère aléatoire, une part importante à l'imagination de l'interprète. Bien souvent pourtant, un enregistrement est considéré comme étant un « modèle ». Une quantité d'instrumentistes actuels, surtout parmi les jeunes, emploient principalement l'enregistrement pour apprendre les œuvres, répétant, imitant au maximum chaque phrasé, chaque nuance de l'artiste qui a réalisé l'enregistrement. Il faudrait éviter cela, surtout dans la musique qui comprend des éléments particulièrement liés à l'imagination, ne serait-ce que par honnêteté vis-à-vis du compositeur.

Il existe une œuvre pour trompette-solo qui va être publiée sous peu et qui me servira d'exemple **extrême** pour ce genre de choses. Le soliste reçoit 34 « événements » musicaux, contenant chacun des éléments aléatoires présentés dans des carrés, comme dans l'exemple 23. L'exécutant peut jouer les événements dans l'ordre qu'il désire. Il peut même choisir de n'en jouer qu'une **partie ou même aucun** ; le compositeur exhorte le musicien de penser à ce matériel **durant** l'exécution et de décider à ce moment-là. Inutile de dire que si quelqu'un enregistrerait cette œuvre et omettait certains événements, et que d'autres musiciens prennent cet enregistrement comme modèle, une (éventuellement bonne) partie de l'œuvre ne serait jamais plus présentée au public.

La musique aléatoire représente une bifurcation intéressante. D'une part parce que la nature approximative de cette musique permet plus facilement à l'interprète de « passer » à travers une œuvre en « maquillant » et en « combinant » tout au long. D'autre part, si un instrumentiste désire sincèrement que l'œuvre soit « défendable », cela représente un engagement total et c'est bien plus difficile à accomplir que dans le cadre d'une pièce conventionnelle. En fait, on exige une nouvelle forme de virtuosité pour l'exécu-

tion des œuvres qui requièrent des techniques telles que le chronométrage, la création de lignes mélodiques à partir de tonalités tirées du hasard, l'emploi des quarts de tons — alors que bien des instrumentistes (et/ou leurs instruments) ne sont pas à même de jouer juste ce que l'on nomme l'intonation « conventionnelle » — etc.

V. Effets spéciaux

La plupart des instrumentistes familiers de la nouvelle musique connaissent les innombrables effets que l'on recherche dans les compositions nouvelles. Certains semblent avoir une qualité artistique discutable.

Souffler de l'air à travers l'instrument, faire vibrer les lèvres contre l'embouchure seule, faire des sons en frappant de la paume de la main contre l'embouchure et frapper le pavillon au moyen de l'embouchure en sont quelques exemples. En règle générale, ces situations devraient être débattues individuellement lorsqu'elles se présentent.

D'autres effets soi-disant spéciaux sont simplement des formes plus évoluées de techniques conventionnelles. Des changements extrêmes de la direction du pavillon peuvent être du plus heureux effet car ils changent la couleur tonale de l'instrument et les instrumentistes devraient exercer cette technique afin que la stabilité de l'embouchure n'en soit pas affecté comme cela risquerait d'arriver. De très rapides changements de sourdines peuvent également être problématiques. Je pense qu'il faudrait concevoir un porte-sourdines qui permettrait au trompettiste de placer le pavillon sur la sourdine, plutôt que de placer la sourdine dans le pavillon. Cela ne faciliterait pas seulement les changements rapides, mais aussi la stabilité de l'embouchure, puisque les deux mains pourraient rester à tenir l'instrument.

VI. Conclusion

J'ai tenté de donner un aperçu des problèmes que soulèvent les exécutions de la nouvelle musique. J'admets m'être engagé dans le péché académique de la simplification à outrance et de l'exagération ; toutefois ce n'est pas une trahison intentionnelle, mais plutôt l'indication de l'utilité et de la nécessité d'une telle démarche. Ceux qui se sont familiarisés avec la nouvelle musique, de près et pleinement, ont bien sûr expérimenté l'entraînement du type « apprends en jouant ». Maintenant que certaines normes fondamentales se sont élaborées et standardisées, nous pouvons nous souhaiter un matériel d'étude qui nous prépare à la musique d'aujourd'hui et à celle de demain, non pas en le substituant à nos livres actuels, mais comme **supplément** à ce que nous avons déjà.

Si la nouvelle musique représente véritablement un prolongement de ce qui a existé avant, alors nous devons l'approcher en conséquence. La chose que nous devrions éviter c'est l'exercice exclusif et spécifique tel que le pratiquent les spécialistes de la nouvelle musique, car, à mon sens, le résultat serait d'avoir des instrumentistes dotés d'une connaissance imparfaite de l'alphabet musical (disons de Q à X) qui joueraient ainsi de nouvelles œuvres. Pour ma part, il ne faudrait pas que cela soit ainsi.

A ceux qui pensent que la nouvelle musique est une paille à ordures qui n'a rien de commun avec la MUSIQUE, je voudrais dire que, quand bien même la musique ancienne

peut être plus agréable et flatteuse en termes d'auto-satisfaction, nous devrions donner leur chance aux compositeurs d'aujourd'hui. C'est seulement après avoir été convenablement entraînés pour cette tâche et après avoir offert des exécutions satisfaisantes d'œuvres nouvelles que nous devrions nous permettre de les juger. Ceci dit, de ce que j'ai entendu jusqu'à présent, de telles exécutions ont été très rares.
En route, vers le haut, vers l'avant !

GEDANKEN ZUR NEUEN MUSIK

THOMAS STEVENS

Thomas Stevens ist Trompeter im Los Angeles Philharmonic Orchestra und Begründer des Los Angeles Brass Quintetts. In der neuen Musik machte er als Solist wie auch als Ensemble-Mitglied reiche Erfahrungen ; er wirkte mit bei Aufnahmen neuer Musik unter hervorragenden Dirigenten wie Pierre Boulez, Robert Craft, Ingolf Dahl, Lukas Foss, Igor Stravinsky und anderer.

In der zweiten Hälfte unseres 20. Jahrhunderts wird die Trompete als Soloinstrument immer mehr aufgewertet. Wir sollten uns darüber freuen... und doch stellt diese Aufwertung an die ausführenden und unterrichtenden Musiker zahlreiche Probleme ; die meisten unter ihnen nämlich sind weder musikalisch noch technisch genügend vorbereitet, um der neuen Musik gewachsen zu sein.

Welches sind die Hauptgründe der mangelhaften Vorbereitung ? Es fehlt uns an Übungsmaterial, das uns erlaubt, die neuen Schwierigkeiten zu meistern. Zudem haben wir uns eingehend befasst mit neu-romantischen Stücken des Concours du Conservatoire de Paris, mit Solokompositionen im Stile von Herbert C. Clarke, J. B. Arban und anderer. Auch haben wir uns nicht bemüht um die logische und geschichtliche Kontinuität der Musik und um ihre Entwicklung. Für manchen Virtuosen waren bestimmt viele kleine Werke als Übungsstoff wichtig ; dennoch aber ist ihr Bildungswert gering, ja sie erscheinen sogar als grotesk im Vergleich zu Werken von Komponisten wie Bartok, Stravinsky oder Schönberg, die derselben Epoche angehören.

Leider fehlt es uns völlig an Solowerken zeitgenössischer Komponisten ; wir Trompeter stehen somit vor einer grossen musikalischen Leere, die jene für unser Instrument kargliche Epoche des Klassizismus und des Romantismus erweitert.

Neuere Werke bedeuten deshalb oft einen schockierenden Wandel für jene Interpreten und Trompetenlehrer, die immer noch an einer falschen Vergangenheit haften.

In der musikalischen Ausführung wurden neue Dimensionen und Kriterien geschaffen ; bemühen wir uns also, diese Schwierigkeiten ebenso gut wie das herkömmliche Repertoire zu meistern.

Wie bei jedem künstlerischen Ausdruck, so trotzen oft Entwicklung und Wandlung durch ihr schnelles Kommen (und Gehen) jeder festen Studiennorm.

Gar manche Technik ist oft nur Weiterentwicklung oder ein neues Mittel, das bereits geläufig ist.

Mit diesen Techniken nun sollten wir uns auseinandersetzen. Ich widme mich deshalb einigen Teilgebieten dieses Wandels, damit der Trompeter von heute erfährt, wie er sein Studium vervollkommen soll, um neue Musik überhaupt interpretieren zu können.

I. Intervalle, Tonleitern, Geläufigkeitsübungen und melodische Studien

Das heutige Studienmaterial bereitet uns nicht genügend vor für die neue Musik. Den Grundstock unseres Übungsstoffes bilden Intervalle grosser und kleiner Terzen, reiner Quinten und Oktaven, Dur-, Moll- und chromatische Tonleitern, u.ä. Die Kompositionen neuer Musik sehen aber oft ganz anders aus und verlangen auch nach einer anderen Vorbereitung.

Intervalle reiner Quartan, Tritonen, Nonen, Dezimen, etc., oder dodekaphonische Serien sind gang und gäbe — und können aber auch in schnellen Passagen problematisch werden.

Der Interpret soll lernen, solche Situationen ebenso gut beherrschen zu lernen wie die Schwierigkeiten in der älteren Musik, so dass die Musikalität auch in modernen Werken nichts einbüsst. (Siehe Beispiel 1 und 2 !)

(Beispiele und Figuren : siehe S. 66 bis 70)

II. Rhythmus

Rhythmus verlangt äusserste Genauigkeit, ob es sich nun um einfache Viertelsnoten in einem 4/4 Takt handle oder um eine komplexe rhythmische Figur.

Quintolen oder Septolen (Fig. 1 und 2) sollen nicht nur annähernd, sondern müssen richtig gespielt werden. Man denke sie nicht als 2 + 3, 3 + 2 oder 4 + 3, 3 + 4, sondern sie sollen ihren Platz einnehmen als eine Einheit von 5 oder 7 gleichwertigen Noten, wenn der Komponist nichts anderes angibt.

Die Notwendigkeit höchster Präzision ist begründet : in vielen modernen Werken nämlich wird der gewünschte Effekt nur bei genauester rhythmischer Beachtung erzielt.

Zur Veranschaulichung habe ich drei Beispiele (3, 4, 5) aus « **Five Scenes for Trumpet and Piano** » von Iain Hamilton gewählt.

Im dritten Beispiel hat die Trompete einen sehr genauen Achtel nach der vierten Zeit des Taktes zu spielen. Die Achtelsnote der Trompete ist somit zwischen dem 2. und 3. Achtel der Triole des Klaviers zu spielen.

Im vierten Beispiel fällt der letzte Sechzehntel der Quintole für die Trompete genau auf den 5. Sechzehntel des Klaviers, das die fünf Noten auf die erste Zeit des Taktes spielt. Auf die vierte Zeit spielt die Trompete einen Achtel, sowie den ersten und dritten Sechzehntel der Triole, während für das Klavier eine Sextole geschrieben steht. Bei einer korrekten Ausführung fallen sechs Noten gleichen Wertes auf diese Zeit (Fig. 3).

Im fünften Beispiel spielen die beiden Ausführenden zwei von einander unabhängige Teile. Halten sie die rhythmischen Werte genau ein, so kommen sie im ersten Teil auf die dritte Zeit (1/16 Triole) zusammen und trennen sich dann sogleich wieder.

Der Komponist zog es hier vor, die Instrumentalteile beider Solisten als Partitur zu veröffentlichen, um die rhythmische Uebersicht zu erleichtern.

Et ist allerdings zu hoffen, dass ein Musiker auch bei getrennt geschriebenen Stimmen rhythmisch nicht ins Schwanken gerät!..

Für rhythmische Figuren gibt es bei vielen Komponisten eine neue Schreibart: der gewünschte Notenwert wird durch eine Zahl bezeichnet, und eine zweite Zahl gibt an, welchen Platz der Wert einnimmt. Diese beiden Zahlen sind durch einen Doppelpunkt (:) getrennt. Die Fig. 4 zeigt, wie Sechzehntelquintolen auf die erste Zeit eines 4/4 Taktes notiert werden. Es sind also fünf Sechzehntel anstelle der vier üblichen. In einem 6/8 Takt kann die Quintole wie in Fig. 5 notiert werden, das heisst: es sind nur fünf Achtel anstatt sechs. In Fig. 6 sehen wir, wie Viertelsquintolen in einem 3/4 Takt geschrieben werden (es sind vier Viertel anstatt drei).

Ich bin sogar auf den seltsamen Text mit sieben Sechzehnteln an Stelle von vier gestossen (siehe Fig. 7). Wahrscheinlich aber hat sich hier der Komponist getäuscht, denn sicherlich wollte er sieben Sechzehntel an Stelle von acht notieren, was übrigens logischer wäre (siehe Fig. 8).

III. Takte

Was wir oft zusammengesetzte oder unregelmässige Takte nennen ($3/8$, $7/16$, $9/16$, $7/32$, $3\frac{1}{2}/4$, etc.), ist in der neuen Musik geläufig geworden.

Ausserdem begegnen wir häufig einem Taktwechsel, was umso schwieriger auszuführen ist, wenn die Tempi bald schneller oder langsamer werden — ganz abgesehen von den nur schwer zu treffenden Tönen in diesen heiklen Situationen und von der akrobatischen Dynamik...

Für die Takte wie für die rhythmischen Figuren ist Genauigkeit vor allem wichtig. Der gewöhnliche 4/4 Takt zum Beispiel muss unabänderlich das bleiben, was er sein soll mit seinen betonten und unbetonten Zeiten. Dies trifft für alle andern Takte zu.

Ein grosser Effekt entsteht nicht nur bei einem Taktwechsel, sondern auch bei einer Ueberlagerung von Takten.

Ein treffendes Beispiel dafür gibt uns P. Hindemith im ersten Satz der **Sonate** (1939) für Trompete und Klavier, wo er einen 12/8 einem 4/4 Takt gegenüberstellt.

Zahlreiche Interpreten sind der Meinung, komplexe Takte erschweren unnötigerweise die Ausführungsprobleme. Sie behaupten, dieselben Effekte erhalte man durch Akzente oder Notengruppen wie Bela Bartok sie zum Beispiel in seinen Streichquartetten oder Kent Kennan in seiner **Sonate** für Trompete und Klavier (195?) schreiben.

Die Beispiele 6 und 7 zeigen zwei Notationsmöglichkeiten desselben Textes.

Viele moderne Komponisten ziehen nicht nur aus rhythmischen Präzisionsgründen komplexe Takte und Taktwechsel vor, sondern sie schreiben sogar im kleinst möglichsten Nenner (siehe Fig. 9: $3/12$ statt $3/8$ oder $3/4$).

Dies mag dem einen odern andern wertlos erscheinen ; manche Komponisten jedoch bedienen sich dieser Formel um eine gewisse Spannung zu schaffen — der Ausführende fühlt sich nämlich nie so richtig heimisch in dieser Schrift !

Dies ist der einzige « musikalische » Grund den sie anführen. Die Beispiele 8 und 9 erläutern kurz dieses Thema.

Das neunte Beispiel enthält dreimal kleinere Werte als das achte Beispiel und ist darum auch sicher schwerer zugänglich.

Es ist klar, dass man durch breite Notenwerte in schnellem Tempo einen ähnlichen Effekt erreichen könnte.

IV. Aleatoirechnik

Den Partituren neuer Werke gehen oft Erläuterungen voraus über die Ausführung von gewissen Notationen, Symbolen, Zeichen und anderes mehr.

Es lohnt sich nicht, alle verschiedenen Arten hier aufzuführen, zumal diese Schreibweisen der persönlichen Auffassung des Komponisten entsprechen oder im Zusammenhang mit ganz besonderen Kompositionen stehen.

Verschiedene Notationsvorgänge jedoch wurden vereinheitlicht. Ich möchte einige davon herausheben.

Die Aleatoire-Musik wird auf ganz verschiedene Art notiert. Ein vielfach verwendetes Element ist der Begriff Dauer / Zwischenraum (siehe Beispiel 10).

Grundsätzlich besagt diese Notation, dass die einzelnen Noten im Verhältnis zu ihren Zwischenräumen stehen.

Die übliche Schreibart in Beispiel 11 ergibt einen ähnlichen Effekt wie das zehnte Beispiel. Die melodische Stelle in 12 ist den Beispielen 13 und 14 ähnlich, ohne jedoch durch die Schriftpräzision eingeschränkt zu sein.

10 und 12 weisen auf eine Lücke hin, der man in manchen Arten von Aleatoire-Notationen begegnet : da die Zeit nicht begrenzt ist, sondern nur ein Notenverhältnis gegeben wird, könnte der Ausführende sich während einer übertrieben langen Zeit jenem Abschnitt widmen.

Aus diesem Grunde geben manche Komponisten eine Richtzeit an (gewöhnlich in Minuten oder Sekunden). Die Beispiele 10 und 12 sollten also 6 und 8 Sekunden dauern. (Siehe auch Beispiele 15, 16 !)

Die gesamte Spielzeit im Beispiel 17 beträgt ungefähr sechs Sekunden. Die übliche Notation bestimmt den Wert der Noten untereinander. Halbe Noten und Viertelstrichen gelten halbe Pausen, ganze Noten das doppelte usw.

Ausserdem könnte der Komponist die Sekunden angeben, so dass der Interpret das E etwa in der vierten Sekunde spielt.

Die Notation von De La Vega im Beispiel 17 ist fragwürdig, denn er hätte jene Stelle sehr gut im 6/2 Takt schreiben können (vgl. Beispiel 18 !). Sicherlich aber schmiegt sich die originale Notation besser in den Zusammenhang des Werkes ein. Die Interpreten können sich natürlich trotzdem einen 6/2 Takt denken, was einige unter ihnen als Ausführungstechnik auch vorziehen.

Die grosse Ausführungsfreiheit der Aleatoire-Musik hat zur Folge, dass der eine oder andere Interpret sie umdenkt oder umschreibt in eine üblichere Notation, die ihm vertrauter ist.

Andere wiederum fühlen sich nicht genügend geführt in der «freien» Notation des Beispiels 20 und teilen den Abschnitt ein nach dem Zeit/Zwischenraum-System (siehe Beispiel 19).

Ich will nicht auf die Vor- und Nachteile der einen oder andern Formel eingehen, die bekanntlich darin bestehen, die Notation anders zu denken als sie geschrieben steht.

Erwähnen wir ganz einfach, dass die Praktik des Umdenkens geläufig ist.

Bei gewissen Komponisten kommt der Begriff Zeit/Zwischenraum in der üblichen Notation vor (Beispiel 21). Hier spielen wir einen 4/4 Takt (120), wechseln in eine Aleatoire-Folge über und nehmen das erste Tempo wieder auf.

Die Aleatoire-Technik wird auch benutzt, um das Verhältnis zwischen den verschiedenen Stimmen einer Komposition aufzuzeigen (Beispiel 22). Diese als Partitur geschriebene Stimme gibt dem Ausführenden die Möglichkeit, ganz genau mit dem Begleiter oder Co-Solisten zu koordinieren.

Der erste Einsatz des Vibraphons erfolgt nach dem A der Trompete, und die Trompete setzt wiederum ein nach dem Tremolo B-C usw. Die Aleatoire-Musik hat den Vorteil, dass jede Interpretation verschieden ist.

Je nach der Improvisationsbegabung kann der Instrumentalist seine Persönlichkeit besser durchschimmern lassen als in der traditionellen Form.

Andererseits aber stellen uns die Aufnahmen vor Probleme: es sollte kein «ausschliessliches» Modell eines Werkes geben, da sonst die schöpferische Einbildungskraft der Interpreten leicht eingeengt wird.

Leider aber erlernen viele — und besonders junge — Instrumentalisten heute Werke mit Hilfe von Aufnahmen, die sie möglichst perfekt nachzunahmen versuchen.

Dies sollte man vorallem in jener Musik vermeiden, die der persönlichen Fantasie einen weiten Spielraum lässt, geschähe es auch nur aus Ehrbarkeit dem Komponisten gegenüber!

Bald wird ein Werk für Solotrompete veröffentlicht werden, das mir als extremes Beispiel dieser Art dient.

Dem Solisten werden 34 musikalische «Ereignisse» angeboten, worunter jedes im kleinen Quadraten Aleatoire-Elemente enthält (siehe Beispiel 23!).

Der Ausführende kann die «Ereignisse» in der gewünschten Reihenfolge spielen. Er kann aber auch nur einen Teil oder gar nichts davon spielen.

Der Komponist lädt den Musiker ein, während der Ausführung an dieses Material zu denken und im ausführenden Moment darüber zu entscheiden.

Es ist selbstverständlich, dass eine Aufnahme von den einen oder andern «Ereignissen» nicht als eigentliches Modell dienen darf, da sonst das Werk dem Publikum in Form einer Schallplatte zum Beispiel nur verstümmelt dargeboten würde.

Die Aleatoire-Musik bietet eine interessante Alternativlösung: einerseits erlaubt die approximative Natur dieser Musik dem Interpreten, sich im Werke völlig frei zu entfalten.

Wenn andererseits der Instrumentalist das Werk aufrichtig verteidigen will, soll er sich voll und ganz engagieren. Dies ist aber bedeutend schwieriger als im konventionellen Rahmen: eine neue Form von Virtuosität wird verlangt für die Ausführung der Werke mit Zeitmessung, Schöpfung von melodischen Themen mit zufälliger Tonbeschaffenheit und mit Viertelstönen, zumal manche Instrumentalisten (mit ihren Instrumenten) nicht fähig sind, eine konventionelle Intonation richtig zu spielen!

V. Besondere Effekte

Die meisten mit der neuen Musik vertrauten Instrumentalisten wissen um die zahlreichen Effekte, die gesucht und erreicht werden müssen in der modernen Komposition. Viele sind der Kunst fremd.

Luft durch das Instrument blasen, mit dem Mundstück allein spielen, mit dem Handinnern auf das Mundstück schlagen oder mit dem Mundstück auf den Becher klopfen sind einige Beispiele. Wenn solche Situationen auftreten, sollten sie persönlich besprochen werden. Andere «besondere» Effekte sind einfach weitergeführte Formen der üblichen Technik. Wird die Richtung des Schallstückes geändert, so kann dies einen glücklichen Effekt herbeiführen. Die Klangfarbe des Instrumentes nämlich wechselt. Um die Stabilität des Mundstückes zu behalten, muss man üben.

Sehr schnelles Dämpferwechseln ist meistens problematisch. Ich denke eher an die Herstellung eines Dämpferständers, der dem Trompeter erlaubt, den Becher an den Dämpfer zu halten, anstatt den Dämpfer in den Becher zu stopfen. Dies erleichterte nicht nur ein schnelles Wechseln, sondern die Stabilität des Mundstückansatzes würde dabei auch garantiert, weil dabei beide Hände am Instrument blieben.

VI. Zusammenfassung

Ich habe versucht, eine Uebersicht über die Probleme zu geben, die die Ausführung neuer Musik mit sich bringt. Ich gestehe, dem akademischen Fehler der überspannten Einfachheit und Uebertreibung zum Opfer gefallen zu sein. Jedoch ist dies kein absichtlicher Verrat, sondern es bürgt eher für den Nutzen und die Notwendigkeit eines solchen Vorgangs. Jene, die sich eingehend mit der neuen Musik befasst haben, wissen sehr wohl um das Sprichwort «Lerne durch das Spielen!». Heute, da einige grundsätzliche Normen schon ausgearbeitet und vereinheitlicht sind, bleibt uns nur noch der Wunsch und das Verlangen nach einem Uebungsmaterial, das uns immer besser vorbereitet für die Musik von heute und morgen — ein Uebungsmaterial, das nicht das alte ersetzt, sondern es vielmehr sinnvoll ergänzt.

Wenn die neue Musik wirklich eine Weiterführung von dem ist, was schon existiert, dann müssen wir sie auch folgerichtig angehen.

Die Einseitigkeit sollen wir aber unter allen Umständen vermeiden: ein ausschliesslicher «Spezialist» der neuen Musik wäre nämlich ein Instrumentalist, der das musikalische ABC nur halbwegs kennt.

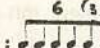
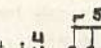
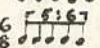
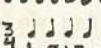
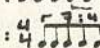
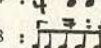
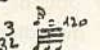
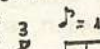
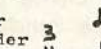
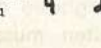
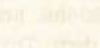
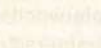
Allen jenen, die die neue Musik verwerfen als Kot, der nichts mit Musik zu tun hat, möchte ich nahe legen, dass wir den modernen Komponisten doch ihre Chance lassen

sollen, wenn auch die alte Musik als angenehmer und schmeichelnder erscheinen mag. Zuerst sollen wir uns tüchtig vorbereiten, um neue Werke auf eine befriedigende Art ausführen zu können, und dann erst dürfen wir uns erlauben, sie zu beurteilen. Nebenbei bemerkt, wirklich gute Aufführungen neuer Werke habe ich bisher nur sehr selten gehört.

Unterwegs, bergan — und immer vorwärts!

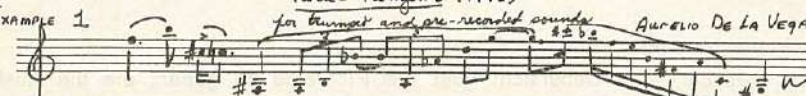
(Deutsche Uebersetzung : Werner Eberle)

Fig.

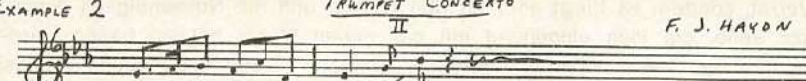
Fig.1 :  ; Fig.2 :  ; Fig.3 :  ; Fig.4 :  ;
 Fig.5 :  ; Fig.6 :  ; Fig.7 :  ; Fig.8 :  ;
 Fig.9 :  , instead of :  , or  ;
 anstatt :  , oder  ;
 au lieu de :  , ou  .

Ex.

EXAMPLE 1 *Para-Tangents (1973)* *for turntable and pre-recorded sounds* *Aurelio De La Vega*



EXAMPLE 2 *TRUMPET CONCERTO II* *F. J. HAYDN*



EXAMPLE 3

(♩ = 50)



EXAMPLE 4



EXAMPLE 5



THEA PRESSER CO., PUBLISHER,
PENNSYLVANIA, U.S.A.

EXAMPLE 6



EXAMPLE 7



EXAMPLE 8



EXAMPLE 9



EXAMPLE 10



EXAMPLE 11



EXAMPLE 12



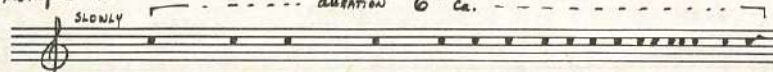
EXAMPLE 13



EXAMPLE 14



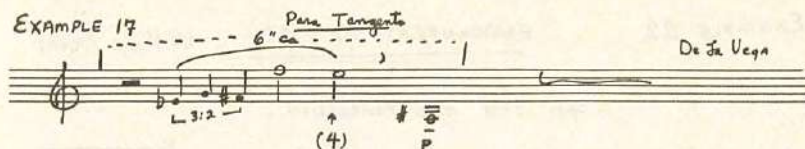
EXAMPLE 15



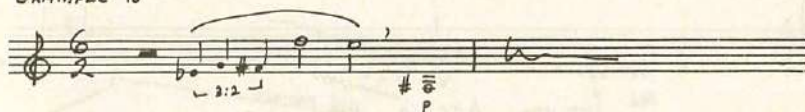
EXAMPLE 16



EXAMPLE 17



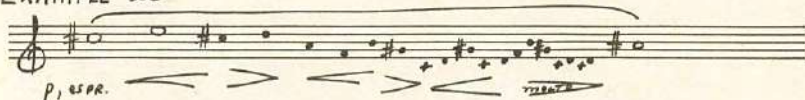
EXAMPLE 18



EXAMPLE 19



EXAMPLE 20



EXAMPLE 21



EXAMPLE 22

ENCOUNTERS III (1971)

William KRAFT

for TRPT AND PERCUSSION

TRPT IV

f # # # # # p # # # # # f 6 p

Tr

VIBES

Red. (slow irreg. tremolo) mp p

FACE THROAT

(AVANT MUSIC, WIM, PUBLISHER
U.S.A.)

EXAMPLE 23

WIDE VIBES

GESANGSUNTERRICHT FUER BLECHBLAESER ?

HEINZ KNODT



Geboren 3.10.1931 in Mainz-am-Rhein. Erste Berührung mit der Trompete 1952 bei Herrn Diakon Philipp Reuse, der die Grundlage für meine musikalische Ausbildung gelegt hat. Vertiefung und Weiterbildung habe ich bei Herrn Heinz Zickler, Wiesbaden in den Jahren 1964-1966 erfahren. Hier wurden auch die Grundlagen für die Gründung des Wormser-Barockbläser-Ensembles gelegt. Nach einem Lehrgang mit Edward H. Tarr, Basel (Kölner Kurse für Alte Musik) habe ich mich mit Naturtrompete und Zink beschäftigt. Ich unterrichte in Worms an der Stadt. Jugendmusikschule und an der Pädagogischen Hochschule.

In Gottfried Reiche (Trompeter von Johann Sebastian Bach) bewundern wir einen Vertreter, der die Kunst des Clarino-Blasens in höchster Vollendung beherrschte. Wenn wir uns mit dem Instrumentarium — Naturtrompeten — beschäftigen, müssen wir immer wieder feststellen, dass ungeahnte Schwierigkeiten auftreten. Die Behauptung, die Bläser

hätten nur mangelhaft ihre Partien ausgeführt, halte ich nicht für stichhaltig. An der Person von Reiche wird sichtbar, dass er neben dem Trompetenspiel auch die Kunst des Zink-Blasens beherrschte. Sollen es nur die sagenumwobenen Geheimnisse der Bläser-Zunft gewesen sein, die er mit ins Grab genommen hat, um eine h-moll Messe und all die schwierigen Kantaten zu blasen? Bei all den kritischen Betrachtungen und Hypothesen, die in den letzten Jahren aufgestellt wurden, gehen wir vielleicht an einem wesentlichen Punkt vorbei. Reiche und viele seiner Zeitgenossen haben neben ihrem Trompetenspiel eng mit der Kantorei zusammen gearbeitet. Hier dürften Impulse ausgegangen sein, die vom Bläser mitverarbeitet wurden. Johann Ernst Altenburg weist in seiner Schule «Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauerkunst. Halle 1795» darauf hin, dass er als Voraussetzung des Blasens das Singen betrachtet. Und schon Martin Agricola, der in den Lateinschulen den Instrumentalunterricht einführte, sagte: «Musica (hier Gesang) ist das Fundament, daraus herfließen alle Instrumente» (1528).

ATEMTECHNIK ist nach meinem Dafürhalten der Schlüssel für das Geheimnis ihrer unglaublichen Leistung. Nach meiner Meinung sollte man im Interesse der Blechbläser in den ersten Semestern ihres Studiums Kurse für Stimmbildung durchführen. Denn: der Mensch unserer Tage verlernt immer mehr die normale und zweckmässige Atmung. Gerade der Blechbläser, von dem immer mehr Perfektion und Ausdauer erwartet wird, hat es bitter nötig, über die Funktion seiner Atmungsorgane Bescheid zu wissen. Hier wird er wesentliche Hilfe erhalten, um nicht gesundheitlichen Schäden ausgeliefert zu sein. Hinzu kommen die Bläserkrankheiten: Verkrampfung der Muskulatur, Herzkranzgefässe usw. Auch die wissenschaftliche Erforschung (Auswirkungen des Blasens auf den gesamten Organismus) muss im Interesse des Bläasers viel stärker betrieben werden. Im Gespräch mit dem Oratoriensänger Peter Wetzler (Saarbrücken) wurde das bestätigt, was ich als wichtige Fehlerquelle in der Ausbildung von Bläsern sehe. Herr Wetzler meint, der Bläser müsse ebenso gründlich im Bereich der Atemtechnik ausgebildet werden wie der Sänger.

Die Naturtrompete kann uns hier einen Dienst erweisen. Ihre Anblastechnik nötigt schon den Bläser viel konzentrierter auf die Atmung zu achten. Allein schon bei Haltetönen von C' - C'' wird man nach einigen Wochen feststellen, dass das Spielen der Ventiltrompete viel müheloser geht. Man kann ohne weiteres jeden Tag 15 Minuten auf der Naturtrompete üben. Dieser Wechsel erreicht dass der Bläser immer wieder vor der Verkrampfung seiner Lippenmuskulatur und Atmungsorgane bewahrt bleibt. Viele Bläser haben heute schon erkannt, wie wichtig für sie die Orientierung bei den Sängern ist und welche Bedeutung ihr beim Bläserstudium einzuräumen ist. Prof. Baumann, Dozent an der Staatlichen Folkwang Hochschule/Essen, hat diesen Weg beschritten und unter Beweis gestellt, dass seine Leistung auf dem Horn eine Perfektion erreicht hat, die neue Maßstäbe setzt.

Es wäre schön, wenn einige Bläser dieses zur Diskussion gestellte Thema aufgreifen und von ihren Erfahrungen berichten würden.

Heinz Knodt, Worms

ENSEIGNER LE CHANT AUX SOUFFLEURS ?

HEINZ KNOTT

Heinz Knott est né en 1931. Ses premiers contacts avec la trompette remontent à 1952 avec le diacon Philipp Reuss qui lui inculqua les bases de la musique. De 1964 à 1966, il poursuivit ses études avec Heinz Zickler, à Wiesbaden. C'est là également que furent jetées les bases de la création du « Wormser-Barockbläser Ensemble ». Après un stage d'études chez Edward Tarr à l'occasion des cours de musique ancienne de Cologne, il travaille la trompette baroque naturelle et le cornet à bouquin. Il enseigne à l'Ecole de musique ainsi qu'à l'Institut des hautes études pédagogiques de Worms.

Avec Gottfried Reiche, le trompette de Jean-Sébastien Bach, nous admirons un artiste qui a su porter l'art de jouer le registre clarino de la trompette naturelle à une maîtrise complète. En analysant et en travaillant les trompettes naturelles (baroques), nous sommes inmanquablement confrontés à un certain nombre de difficultés imprévues. Toutefois, je ne crois pas à l'affirmation selon laquelle les souffleurs de cette époque n'auraient que bien médiocrement tenu leurs parties. Il est hors de doute que Reiche, à part la trompette, maîtrisait parfaitement le cornet à bouquin. Dès lors, aurait-il à sa mort, enterré tous les secrets légendaires de la corporation des souffleurs, qui eussent dévoilé comment on jouait la Messe en si, ou les autres de ces cantates difficiles ?

En passant des nombreuses spéculations aux hypothèses qui ont été faites ces dernières années, il semble pourtant que l'essentiel nous ait bel et bien échappé. Reiche, en dehors de ses fonctions instrumentales, et comme la plupart des musiciens de son époque, a constamment collaboré avec les chanteurs. Il est indubitable qu'il reçut là des impulsions qu'il adapta à son jeu instrumental. Johann Ernst Altenburg écrit, dans son admirable « Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst » (« Essai de méthode pour l'art héroïco-musical des trompettes et timbaliers »), imprime à Halle en 1795, qu'il considère le chant comme préalable indispensable à l'étude de la trompette. En 1528, Martin Agricola, qui introduisit l'enseignement instrumental dans les écoles de latin, disait : « Musica (c'est-à-dire, le chant) est le fondement duquel découlent tous les instruments ».

C'est dans la TECHNIQUE RESPIRATOIRE que réside, quant à moi, le secret des performances exceptionnelles des Anciens.

Il faudrait, pour le bien des cuivres, introduire un cours de chant durant les premiers semestres d'initiation instrumentale, ne serait-ce que parce que l'homme d'aujourd'hui perd de plus en plus l'usage normal et complet de ses organes respiratoires. Les cuivres, dont on attend tant de performances parfaites et qui doivent avoir une endurance à toute épreuve, ont un urgent besoin d'être pleinement informés sur ce sujet capital qu'est la respiration. Il trouvera ainsi une aide précieuse qui lui évitera de mettre sa santé en danger. N'oublions pas d'inclure ici quelques maladies de souffleurs : crispations musculaires, dérèglements cardio-vasculaires, etc. Les recherches scientifiques (effets de la pression sur l'organisme tout entier) doivent être poursuivies dans l'intérêt même des musiciens.

Une conversation que j'ai eue avec le chanteur d'oratorios Peter Wetzler, de Sarrebrück, confirme en tous points l'opinion que je défends lorsque j'affirme qu'il y a une lacune à la base de l'enseignement instrumental. Wetzler prétend même qu'un souffleur doit en savoir tout autant sur la respiration qu'un chanteur.

La trompette naturelle peut nous être fort utile à ce sujet. En effet, les particularités de l'émission, sur un tel instrument, oblige l'instrumentiste à se concentrer beaucoup plus sur sa respiration. Après quelques semaines déjà, et rien qu'en faisant des tenues sur les 8 premières harmoniques, on en ressentira les effets bénéfiques sur la trompette à pistons. On peut sans autre s'exercer un quart d'heure quotidiennement sur la trompette naturelle. Ce changement fréquent permet au souffleur d'éviter la crispation de ses muscles et de ses organes respiratoires.

Les plus grands souffleurs actuels, par leurs performances exceptionnelles, ont établi de nouveaux critères dans l'échafaudage d'une technique. Tous corroborent à la nécessité de s'orienter vers les connaissances acquises par les chanteurs.

Ne serait-il pas judicieux de mettre ce sujet sur le tapis ? Que ceux qui désirent s'exprimer le fassent et qu'ils nous parlent, par la même occasion, de leurs expériences.

SINGING LESSONS FOR BRASS PLAYERS ?

HEINZ KNOTT

Heinz Knodt was born in Mainz, Germany, in 1931. His first contact with the trumpet was in 1952, when Deacon Philip Reuse first laid the foundation to his musical education. In the years 1964 - 1966 he studied with Heinz Zickler, Wiesbaden and it is there that the « Worms Baroque Brass Ensemble » found its origin. After further study with Edward H. Tarr, Basle (in the so-called « Cologne Course for Ancient Music ») he started working with the natural trumpet and the cornetto. He now is a teacher at the Worms music school and at the Pedagogical Academy.

Johann Sebastian Bach's trumpeter Gottfried Reiche must have played the clarino part with absolute perfection, because the difficulties we meet with in Bach's music when playing the natural trumpet, are extraordinary. I just cannot believe the theory that the brass parts in those days were executed in a deficient way: a musician like Reiche shows that he not only played the trumpet but also the cornetto extremely skillfully. It was said in the brass player's guild that Reiche took with him into the grave the secret of how to play Bach's b minor Mass and all those difficult cantatas so perfectly. That cannot be a simple myth, there must be a reason for the saying — and for perfection. Perhaps there is a very important item that we overlooked in all our critical reviews and hypotheses on the subject: Reiche and many of his contemporary colleagues did not just concentrate on the trumpet, they also worked closely together with the « Kantorei »

(= the choir-master's class). It seems very probable that brass players received useful impulses from this collaboration. Johann Ernst Altenburg points out in his « Essay to instruct the art of playing the trumpet and the drum » (Halle 1795) that to be able to play the trumpet, one should first master the art of singing.

And Martin Agricola, who introduced musical and instrumental education into the Latin schools, said as early as 1528: « Musica (meaning singing) is the foundation from which originate all instruments ».

THE TECHNIQUE OF BREATHING is in my opinion the key to the secret of the baroque trumpeter's incredible skill and it seems to me of the utmost importance that a course of vocal production should be compulsory during the first terms of a brass player's study. It is beyond doubt that normal and healthy breathing is less and less practiced nowadays and yet, especially for the brass player, it is essential to be fully acquainted with the way the respiratory organs function, since the demands for more perfection and perseverance are forever increasing. To ignore the technique of breathing means to endanger one's health unnecessarily. We already have the risk of the maladies of muscular system and heart. The effect blowing has on the entire organism is still not fully known and it is to be hoped that scientific research on this domain will be strongly promoted.

Speaking to the oratorio singer Peter Wetzler (Saarbrücken), I found that he fully agreed with me about what I call a lack in the education of wind instrument players: he too thinks that they should be taught the technique of breathing just as thoroughly as any singer.

The natural trumpet can render us great service here. Its blowing action obliges the player to concentrate considerably on breathing. The musician who works daily (I suggest for about 15 minutes) with the natural trumpet, will find after a few weeks already that sustaining the tones C' to C'' on the valve trumpet has become much easier. Changing from one instrument to the other also helps to avoid cramped muscles of the lips and of the breathing organs. Fortunately many brass players nowadays have already realized how important it is to acquire the singer's breathing technique and to make it part of education and training. Hornist Professor Baumann of the National Music Academy in Essen has put this idea into practice and thereby reached unsurpassed perfection.

I should be very pleased if you would let us have your thoughts and experiences (also from the medical and scientific standpoint) on this subject, for the benefit of all brass players.

SYSTÈME RESPIRATOIRE POUR LES CUIVRES :

LA « COLONNE D'AIR »

ROBERT BOUCHÉ



Robert BOUCHÉ, après des études de trompette aux Conservatoires de Boulogne-Billancourt et Versailles, obtint un 1er prix de cornet et de trompette au Conservatoire national de musique de Paris, dans la classe de maître Ludovic Vaillant. Il fut premier au Concours international d'exécution musicale de Genève. Ancien cornet-solo de la musique de la Garde républicaine de Paris, il est actuellement 1er trompette-solo de l'orchestre de l'Opéra comique de Paris, de l'Association des concerts Lamoureux et de l'ensemble de cuivres Alta Vox Musicae. Outre sa carrière de musicien d'orchestre, il se produit depuis plusieurs années en concertiste, tant en France qu'à l'étranger. Largement engagé dans les problèmes de pédagogie instrumentale, il exerce une activité féconde dans toute la région parisienne.

Depuis quelques années, la technique utilisée pour les cuivres a subi une évolution qui s'est traduite par de notables améliorations concernant en particulier la sonorité,

la sûreté et la facilité d'interprétation. Ce résultat est dû à l'adoption d'un système de respiration que l'on appelle, en terme de métier, de la « colonne d'air ». En voici les caractéristiques principales :

La plupart des techniques utilisées précédemment ne tenaient pas compte du rôle primordial de l'air dans la formation d'un son ; or, une respiration insuffisante (quantité et pression d'air trop faibles ou mal adaptées) entraîne, outre une contraction de tous les muscles, l'obligation d'appuyer exagérément l'embouchure sur les lèvres. Il en découle :

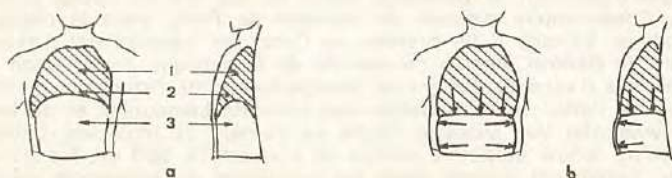
1. une sonorité pauvre
2. une résistance très faible
3. des difficultés dans l'aigu et dans le grave
4. des difficultés dans les liaisons

Il s'avère donc indispensable de savoir respirer comme il faut pour jouer correctement de la trompette ou tout instrument de la famille des cuivres. Cette connaissance devrait normalement précéder l'étude de l'instrument.

Il est très utile aussi d'analyser et de comprendre comment se forme le son de trompette : l'air expiré fait vibrer les lèvres et cette vibration est à l'origine du son. Les lèvres étant jointes, l'air passera par une très petite ouverture. Puisqu'une grande quantité d'air est nécessaire pour obtenir une sonorité convenable, il faut donc que cet air soit sous une pression constante dont la force doit être contrôlée. La technique moderne de la trompette revient à conduire la respiration de façon à produire suffisamment d'air sous pression, évitant ainsi d'appuyer inutilement l'embouchure sur les lèvres.

On constate qu'en étant allongé sur le dos, la cage thoracique reste immobile pendant la respiration, tandis que l'abdomen se gonfle à chaque inspiration. L'air inspiré remplit les poumons par la base. Cette technique respiratoire, développée à l'usage des souffleurs, permet l'inspiration de quantités d'air suffisantes, provoquant la pression désirée.

Lors de l'inspiration, le diaphragme appuie sur les viscères, d'où le gonflement de l'abdomen. La tension de la partie abdominale sera maintenue pendant toute la période d'expiration permettant ainsi de garder l'air sous pression ; plus cette tension sera importante, plus la pression sera élevée. (Fig. a et b.)



Légende :

Fig. a — position au repos ;

Fig. b — inspiration : les poumons (1) se remplissent d'air, **sans gonfler la poitrine** ; le diaphragme (2) se tend, appuyant ainsi sur toute la partie abdominale (3).

On peut apprendre ce système en travaillant l'exercice suivant :

1. Etant debout, plier le torse en avant, les bras ballants et chercher une décontraction complète ;
2. inspirer très profondément par la bouche ;
3. sentir l'abdomen, les côtés et les parties rénales se gonfler au maximum. (C'est cette sensation qu'il est important de reconnaître.)

Eviter de bomber la cage thoracique pendant l'inspiration ou l'expiration (ce qui est d'ailleurs quasi impossible tant que le torse est plié en avant). Il est bon que cette technique respiratoire soit bien assimilée avant d'aborder l'étude proprement dite de l'instrument.

L'embouchure est placée sur les lèvres jointes, à l'endroit où l'on se sent le plus à l'aise. Les lèvres ne doivent pas être pincées, mais simplement serrées l'une contre l'autre, afin de préserver leur souplesse (trouver l'équilibre entre les trois termes soulignés) !

Inspirer par les coins de la bouche, selon la technique exposée plus haut. Expirer aussitôt (sans temps d'arrêt entre l'inspiration et l'expiration), sans gonfler les joues, en donnant à l'abdomen une tension adaptée à la hauteur de la note désirée. Plus le registre est aigu plus cette tension sera importante.

Pour obtenir une bonne attaque, le début de l'expiration doit être net. Afin d'assurer une bonne sonorité égale, le débit de l'air expiré doit rester constant tout au long de l'émission. L'attaque obtenue par ce procédé est complétée en prononçant la syllabe « ta ». Attention ! une attaque amorcée par la prononciation « ta », mais non soutenue par la colonne d'air ne peut donner de résultat valable. Rien ne doit gêner le passage de l'air. La gorge doit rester ouverte au maximum (voir la technique du chant) ! C'est par la **décontraction absolue** que l'on parviendra au résultat proposé.

Pour conclure, ajoutons que ce système n'est aucunement réservé au répertoire contemporain. Quelle que soit l'époque, le style des œuvres, cette technique en facilite l'interprétation et permet d'aborder avec confiance certaines difficultés qualifiées d'insurmontables. La « colonne d'air » facilite le travail du musicien et du soliste, permettant par là même d'échapper aux limites habituelles de la résistance.

ATEMSYSTEM FUER BLAESER :

DIE LUFTSAEULE

ROBERT BOUCHÉ

Nach seinem Trompetenstudium an den Konservatorien von Boulogne-Billancourt und Versailles, erhielt Robert Bouché einen ersten Preis für Kornett und Trompete am Conservatoire national de musique von Paris, in der Klasse

von Maître Ludovic Vaillant. Er gewann den Concours international d'exécution musicale in Genf. Als ehemaliger Solo-Kornettist der Musique de la Garde républicaine von Paris, spielt er zur Zeit als erster Solo-Trompeter im Orchester der Opéra comique von Paris, in der Association des concerts Lamoureux und im Bläserensemble Alta Vox Musicae. Nebst seiner Karriere als Orchester-Musiker, konzertiert er seit mehreren Jahren in Frankreich und im Ausland. Die Tätigkeit dieses erfahrenen Pädagogen trägt ihre Früchte nicht nur in der Pariser Gegend, sondern weit darüber hinaus.

In den letzten Jahren hat die Bläsertechnik eine entscheidende Entwicklung durchgemacht, die dem Bläser erlaubt, einen volleren Klang, mehr Sicherheit im Tonansatz und eine grössere Leichtigkeit in der Interpretation zu erreichen.

Dieser Erfolg ist dem Atemsystem zu verdanken, das in der Fachsprache «Luftsäule» (colonne d'air) genannt wird, dessen hauptsächlichste Merkmale ich hier erläutern möchte. Die früheren Bläsertechniken legten nur wenig Wert auf die überaus wichtige Rolle der Luft zur Bildung des Tones.

Bei ungenügender Atmung (wobei der Druck zu gering ist, und die Luft schlecht verwendet wird und somit nicht ausreicht), muss der Bläser alle Muskeln anspannen und zudem das Mundstück auf ganz übertriebene Art auf die Lippen pressen.

Dies hat zur Folge :

1. einen kläglichsten Ton
2. eine sehr schwache Ausdauer
3. Schwierigkeiten in der hohen und tiefen Lage
4. Bindungsschwierigkeiten

Will man ein Blasinstrument beherrschen lernen, dann muss man vorerst lernen, richtig zu atmen.

Wie entsteht überhaupt der geblasene Ton auf der Trompete ? Die ausgeatmete Luft lässt die Lippen vibrieren, und eben diese Vibration erzeugt den Ton. Sind die Lippenwinkel geschlossen, so geht die Luft nur durch eine ganz kleine Oeffnung.

Da ein voller Ton nun eine grosse Menge Luft erfordert, muss die Luft unter gleichbleibendem und kontrolliertem Druck ausströmen.

Die moderne Blastechnik will den Schüler dazu bringen, genügend Luft unter einem gewissen Druck ausströmen zu lassen, so dass er keineswegs mehr genötigt ist, das Mundstück auf die Lippen zu drücken.

Um zu wissen, ob man richtig atmet, streckt man sich auf dem Rücken aus. Die eine Hand wird auf den Bauch, und die andere auf die Brust gelegt. Wenn sich bei der Einatmung die Brust nicht bewegt, sondern nur der Bauch, dann zeugt dies für eine richtige Atmung : die eingeatmete Luft soll nämlich den Bauch wölben, so dass die Lunge, von unten her gefüllt, somit bedeutend mehr Luft einlässt.

Diese Atemtechnik, das sogenannte Bauchatmen, das eigentlich ganz normal wäre und von jedermann angewendet werden sollte verschafft eine genügende Menge Luft für den gewünschten Atemdruck.

Füllt sich der Bauch mit Luft an, so übt das Zwerchfell auf die Eingeweide eine Spannung aus, und diese Spannung der Bauchgegend soll während der ganzen Ausatmung nicht nachlassen, so dass die Luft ständig unter Druck bleibt: je grösser die Spannung, desto höher ist der Druck (vgl. Fig. a und b, Seite 78).

Legende :

Fig. a — Ruhestellung ;

Fig. b — Einatmung : die Lunge (1) füllt sich mit Luft an, ohne dass sich dabei die Brust bewegt ; das Zwerchfell (2) spannt sich und übt somit einen Druck auf die gesamte Bauchgegend aus (3).

Nebst der « kontrollierten Atmung » auf dem Rücken dient auch eine andere Übung zum Erlernen des Bauchatmens :

In aufrechter Stellung biege ich die Brust nach vorn, lasse die Arme hängen und versuche, mich völlig zu entspannen. Nun atme ich tief ein und achte darauf, den Unterleib und die beiden Nierenseiten so weit wie möglich anschwellen zu lassen, so dass dieses Anschwellen auch tatsächlich zu spüren ist. Der Brustkasten darf sich nicht bewegen (was übrigens kaum der Fall sein wird, wenn ich mich genügend nach vorn neige). Es wäre wünschenswert erst dann mit dem Instrument zu üben, wenn ich diese Atemtechnik beherrsche.

Das Mundstück wird dort angesetzt, wo man sich am wohlsten und sichersten fühlt. Die Lippen dürfen nicht zusammengepresst werden, damit ihre ganze Geschmeidigkeit erhalten bleibt. Sie schliessen sich nur so weit, dass die Luft nicht ausserhalb des Mundstückes entrinnt.

Durch die Mundwinkel atme ich tief ein und lasse die Luft sogleich ausströmen (also keine Wartezeit zwischen Ein- und Ausatmung). Die Wangen wölben sich nicht, und die Bauchgegend wird so angespannt, wie es die jeweilige Notenlage erfordert.

Je höher die Notenlage, desto beträchtlicher ist die Spannung, und je klarer der Ausatemungsanfang, desto reiner ist der Tonansatz.

Will man über einen vollen Ton verfügen, dann muss man lernen, die Luft während des ganzen Tones sehr gleichmässig ausströmen zu lassen. Ich spreche dabei die Silbe « ta » aus ; das alleinige Aussprechen jedoch ohne den genügenden Luftstrom führt zu keinerlei Erfolg.

Wie beim Singen, soll der Hals auch beim Blasen frei sein, denn nichts darf das Ausströmen der Luft beeinträchtigen. Nur eine völlige Entspannung bürgt für Erfolg.

Zum Schluss möchte ich betonen, dass dieses System sich nicht auf eine bestimmte Epoche oder auf einen gewissen Stil beschränkt, sondern überall die Interpretation erleichtert und sogar bisher « unüberwindbare Schwierigkeiten » mit Vertrauen meistern lässt.

Die « Luftsäule » erleichtert die Arbeit des Musikers und des Solisten, weil durch dieses System die bisherigen Grenzen der Ausdauer und Widerstandskraft durchbrochen werden.

THE COLUMN OF AIR

ROBERT BOUCHÉ

After studying the trumpet at the conservatories of Boulogne-Billancourt and Versailles, Robert Bouché obtained a first prize for cornet and trumpet at the Paris Conservatory (in the class of Ludovic Vaillant). He won first prize at the International Music Contest in Geneva. Previously solo cornet with the Garde républicaine band, he is presently 1st trumpet with the orchestra of the Opéra-Comique of Paris, of the Association des concerts Lamoureux, and of the brass ensemble Alta Vox Musicae. Besides his orchestral career, he has been a soloist for a number of years, in foreign countries as well as in France. Vitally interested in the problems of instrumental pedagogy, he has exercised considerable influence in the entire Parisian area.

For several years now, brass technique has undergone an evolution bringing notable improvements, in particular to the sound, to accuracy, and to the ease of interpretation. This result has been due to the adoption of a system of breathing referred to — in the language of the trade — as the « column of air ». Here are its most important characteristics.

The majority of techniques used previously did not recognize the primary importance of air in the formation of the sound. Thus, insufficient respiration — whereby too small a quantity of air, as well as not enough, or poorly directed air pressure, are understood — resulted not only in a contraction of all the muscles but also in exaggerated pressure of the mouthpiece against the lips. The results of such an insufficient respiration were :

1. a poor tone
2. weak endurance
3. difficulties in the high and low registers
4. difficulty in slurring

In order to play the trumpet — or any brass instrument — correctly, it is first indispensable to learn how to breathe. This knowledge should generally precede a study of the instrument.

It is also very useful to realize how the sound of the trumpet originates : the expelled air causes the lips to vibrate, and this vibration creates the sound. If the lips are tight, the air will pass through a very small opening. Since a large quantity of air is necessary to produce the desired sound, this air must be under constant and controlled pressure. The modern way of playing the trumpet requires breathing to be carried out in such a way that sufficient air is produced under pressure, so that the pupil thus avoids unnecessary mouthpiece pressure on the lips.

When one is stretched out on one's back, the thorax remains immobile during breathing, while the abdomen swells with every inhalation. The air which has been breathed in fills the lungs at their base. This respiratory technique, when it has been further deve-

loped by wind-instrument players, permits the inhalation of air in quantities sufficient to cause the desired air pressure. With inhalation, the diaphragm presses on the intestines, which in turn cause the swelling of the abdomen which has just been described. The resulting tension in the abdomen should be maintained during the entire period of exhalation, so that the air may thus be maintained under pressure; this tension will also be more important, the more the pressure is increased. (See figures a and b page 78.)

Legend :

Fig. a — Position at rest ;

Fig. b — Inhalation : (1) the lungs fill with air **without the chest's expanding** ; (2) the diaphragm tightens, thus (3) **exercing** pressure on the entire abdominal area.

One can learn this system of breathing by practising the following exercise :

1. In a standing position, bend the torso forwards with one's arms hanging down loosely ; try to find complete relaxation.
2. Breathe in very deeply through the mouth.
3. Feel how the abdomen, the sides, and the area of the kidneys swell out to their maximum. (It is very important to recognize this sensation.)

Avoid moving the rib cage during inhalation of exhalation — this will be well-nigh impossible if one's torso is bent slightly forwards. It is important that this respiratory technique is well assimilated before actual study of the instrument commences.

The mouthpiece is then placed upon the **closed** lips in a position which seems the most comfortable. The lips should not be **squeezed together**, but rather **rested upon each other** in such a way as to preserve their suppleness. (One should try to find a balance between these three terms !)

Breathe in at the corners of the mouth, according to the technique explained above. Exhale immediately (without stopping between inhaling and exhaling). Do not pull the cheeks. Give the abdomen tension according to the pitch of the desired note. The higher the note, the more important this tension is.

To obtain a good attack, the beginning of exhalation should be precise. To be sure of a good, even tone, one should see that the amount of air exhaled remains constant during the emission of the sound. The attack obtained by this procedure is completed by pronouncing the syllable « ta ». Careful ! An attack initiated by the syllable « ta », but not supported by the air column, will not yield a valid result. Nothing should restrict the passage of the air. The throat should remain opened as far as possible (note the technique of singers). It is only through **absolute relaxation** that the desired result is obtained.

In concluding, let us remember that this system of breathing is not reserved only for the contemporary repertoire. Whatever the period of the piece to be played, whatever its style : this technique facilitates one's interpretation, permitting one to master previously insurmountable difficulties. The « column of air » makes the musician's and soloist's task easier, and at the same time permits expansion of one's habitual limits of endurance.

MEINE SAMMLUNG HISTORISCHER BLECHBLASINSTRUMENTE UND TROMMELN

Pfr. Dr. h.c. W. BERNOULLI

Schon in früher Jugend wurde ich von einer grossen Liebe zur Blechmusik erfasst, die sich jedoch vorerst nur in stiller Bewunderung äussern durfte, da meine Mutter als alteingesessene Baslerin der Meinung war, für einen 6 Jährigen käme lediglich das «trummle» in Frage und so lernte ich denn «trummle». Erste 1921, mit 17 Jahren, konnte ich mir ein Objekt meiner grossen Liebe erstehen: in einem Antiquitätenladen in Frankfurt-am-Main kaufte ich mir ein Posthörnchen mit 4 Klappen (eine Seltenheit) aus dem 19. Jahrhundert (Bild). Wie gross war aber meine Enttäuschung, als ich im hintersten Abteil des D-Zuges darauf zu blasen versuchte und keinen einzigen Ton hervorzubringen vermochte! Blasen habe ich auf anderen Instrumenten gelernt und erst später konnte ich zu meiner ersten Liebe zurückkehren. Oft zog es mich zu jenem Antiquitätenladen in Frankfurt zurück und habe ich dort noch einige Instrumente erstanden.

Nun aber fing mein Bildungsweg an: Professor Karl Nef, Basel, führte mich durch die Instrumenten-Sammlung des Historischen Museums Basel und ich folgte seiner Vorlesung über Musikinstrumente an der Universität. Von dem Augenblick an war ich den Blechblasinstrumenten auf immer verfallen. Später, als Theologie-Student in Berlin, hörte ich eine Vorlesung von Professor Carl Sachs, der als DER grosse Fachmann auf dem Gebiete der Instrumentenkunde galt. Es gab zu der Zeit in Berlin einen Antiquitätenhändler, W. Wengerscheid, der sich auf alte Musikinstrumente spezialisiert hatte. Bei ihm konnte ich mich Jahre lang nach Herzenslust mit den schönsten Instrumenten eindecken, denn damals interessierte sich praktisch niemand für sie, sodass die Preise auch dem Geldbeutel eines Studenten angemessen waren. Einen anderen Lieferanten fand ich in Basel, F. Stöcklin, der die berühmte Musikinstrumenten-Sammlung des «capitaine» Schumacher, Luzern, zum Verkauf übernommen hatte. Fast alles Blech und Schlagzeug aus der Sammlung ist in meinen Besitz übergegangen (etwa 27 gute Instrumente). Auch in Deutschland (München!) und in Luzern bei Fischer bezog ich gute Instrumente zu einem redlichen Preis. Anfangs der 50er Jahre kam noch ein Pariser Händler dazu — bis dieser meinte, mich übers Ohr hauen zu können. Diese glücklichen Zeiten dauerten bis in die Mitte der 50er Jahre — dann setzte das allgemeine Interesse für alte Musikinstrumente, bezw. für Antiquitäten überhaupt ein. Resultat: die Preise stiegen sprunghaft an. In den letzten Jahren habe ich in Böhmen und London gute Quellen gefunden. Auch ist mir Herr Karl Burri in Bern eine grosse Hilfe — ebenfalls was Tausch von Instrumenten und Austausch von Kenntnissen betrifft — und vor allem hat mir Herr W. Burger, Solo-Fagottist des Tonhalle-Orchesters Zürich, auf grossartige Weise geholfen. Es ist interessant nachzuforschen, wie ein Instrumentensammler «entsteht»: es war nämlich gar nicht in erster Linie die Musik, die mich verführte und ist meine engere

Familie auch nicht ausgesprochen musikalisch. Was mich zum Sammeln veranlasste, war das Interesse am Blasinstrument: die Liebe zur Klangfarbe. Dann die Begeisterung für die klassische Militärmusik einerseits und für den Choral, besonders die reformierten Psalmen anderseits.

Damit komme ich zu meinem eigentlichen Beruf: meine theologische Berufung. Ich studierte Theologie an den Universitäten Basel und Berlin und obwohl man mir die akademische Laufbahn empfahl, wurde ich eindeutig zur praktischen Theologie, zur Diakonie (Seelsorge und Fürsorge) geführt. Ich war 40 Jahre lang Vorsteher des Schweizerischen Reformierten Diakonenhauses und übernahm während 31 Jahren ehrenamtlich das Präsidium des Schw. Verbandes für Innere Mission und Evangelische Liebestätigkeit, sowie während 11 Jahren das Präsidium des Internationalen Verbandes für Innere Mission und Diakonie. Zu diesen Aufgaben kamen Evangelisationen, Vorträge und wissenschaftliche Studien vor allem über das Diakonenamt. Es versteht sich, dass meine Aufgaben mir wenig Zeit für meine Sammlertätigkeit liessen und daraus erklärt sich, dass ich nie dazu kam, Veröffentlichungen über meine Sammlung zu machen. Mein Wissen auf dem Gebiete der Instrumentenkunde suchte ich mir aus der — in der deutschen Sprache leider spärlichen — Fachliteratur und aus der Militärgeschichte. Gründlicheres Wissen wird aber erst im jahrzehntelangen Umgang mit den Instrumenten und im Erfahrungsaustausch mit Fachleuten erworben.

Beschädigungen an von mir erworbenen Instrumenten lasse ich wenn immer möglich reparieren. Leider haben die drei Instrumentenmacher, welche mir Reparaturen ausführen, immer weniger Zeit und so muss denn Vieles zurückgestellt werden. Das Mundstück fehlt meistens! Ist das Originalmundstück noch am Instrument, so ist das ein Glücksfall! Leider sind die alten Mundstücke nie gezeichnet.

Das Sammeln erfordert neben den nötigen finanziellen Mitteln, Ausdauer und Spürsinn. Meine Sammlung umfasst zur Zeit 684 Instrumente (von diesen 32 Takt- und Tambourmajorstöcke und 84 Schlagzeug). Die 578 Blechblasinstrumente stammen von 369 Herstellern aus 139 Orten. 539 Stücke sind signiert und 81 datiert. Rein Volkskundliches (z.B. Alphörner), Exotisches und Extravagantes sammle ich nicht. Dagegen lege ich Wert darauf, ein möglichst umfassendes Bild über den Werdegang und die verschiedenen Familien und Arten der europäischen Blechblasinstrumente zu bieten. Es ist mir darum willkommen z.B. 43 Fanfarentrompeten, 26 Ventilposaunen, 24 Klappenhörner und 27 Inventionshörner (Bild) zu besitzen. Genauere Kenntnisse über zeitliche und örtliche Verschiedenheiten lassen sich nur durch Vergleiche zwischen zahlreichen Exemplaren derselben Gattung gewinnen. Etwa 50 Truppenteile europäischer Heere sind in meiner Sammlung vertreten, z.B. das 21. Infanterie Regiment Napoleons I und das preussische Gardegrenadierregiment Kaiser Alexanders durch je einem Tambourmajorstock (Bild), die Northumberlands Fusiliers durch eine Trommel, das russische Husarenregiment Ach-tirsk durch eine diesem 1812 verliehene Ehrentrompete. Besondere Freude habe ich am Luzerner Harsthorn (Bild) von 1455 und an einer silbernen Fanfarentrompete (Bild), verfertigt 1721 von Blauvalet Berlin, aus der Schwadron Garde du Corps des Soldatenkönigs Friedrich Wilhelm I. Leider fehlen mir noch immer eine Doppelzugposaune ein omnitonisches Waldhorn und ein russisches Horn, bzw. russische Signalthörner. (Wie

Sie vielleicht wissen hat ein jedes solches Horn nur **einen** Ton. Die Leibeigenen wurden aufgereiht, jeder bekam sein — je nach Tonhöhe — grösseres oder kleineres Horn zugeteilt und die Melodie spielte sich so ab, dass ein jeder Leibeigene genau wissen musste, wann **sein** Ton an die Reihe kam... Hoffentlich haben sie sich nicht allzuoft geirrt !)

Ich arbeite an einem Katalog und — vorerst für einzelne Abteilungen — an einwandfreien Beschreibungen und so bin ich denn stets mit nützlicher und interessanter Tätigkeit beschäftigt. Eines Tages soll die ganze Sammlung in den Besitz der Musikinstrumenten-Sammlung des Historischen Museums Basel übergehen.

Oft besuchen mich bekannte Blechbläser, die ein Interesse für Geschichte und Entstehung ihrer Instrumente haben, oft auch kommen Musikhistoriker und gelegentlich Händler.

Da meine Kraft und Zeit beschränkt sind, muss ich auch meine Kontakte mit der Aussenwelt auf Allerwichtigstes beschränken. Aber es freut mich immer von Instrumenten, von Bläsern und Interessenten zu hören — vor allem wenn jemand die glückliche Idee hat, mir eins von den fehlenden Instrumenten anzubieten !

Zusammenfassung eines Gesprächs mit Pfr. Wilhelm Bernoulli in seinem Heim (Bild) in Greifensee (CH - 8606), Schweiz, von E. Mende.

MA COLLECTION D'INSTRUMENTS DE CUIVRE ET DE TAMBOURS

WILHELM BERNOULLI, Dr h. c., pasteur

La passion de la musique de cuivres date de ma plus tendre enfance. Pourtant, mes parents estimèrent, selon leur tradition de vieux Bâlois, qu'un gamin de 6 ans devait être initié au tambour. Aussi me fallut-il «rouler» tambour. Ce n'est qu'en 1921, alors âgé de 17 ans, que je pus enfin acquérir un des objets de ma passion : dans un magasin d'antiquités de Francfort, je m'achetai un petit cor de poste à 4 clefs (une rareté !), du XIXe siècle (photo). Quelle ne fut pas ma déception, de retour chez moi avec mon trésor, de n'en pouvoir extraire le moindre son ! J'appris à jouer sur d'autres instruments et ce n'est que plus tard que je pus reprendre ce premier bijou. Je connus bien souvent la tentation de retourner chez cet antiquaire de Francfort, où j'ai encore trouvé de très beaux instruments.

C'est alors que commença mon instruction : le professeur Carl Nef me fit visiter la collection d'instruments du Musée historique de la ville de Bâle et je suivis les cours sur les instruments qu'il donnait à l'université. Tout ceci fut une révélation. Dès cet instant, je restai à jamais lié aux instruments de cuivre. Plus tard, lorsque j'étais étudiant en théologie à Berlin, je suivis les cours du professeur Carl Sachs que l'on considérait comme étant LE grand spécialiste en matière d'histoire instrumentale. Il y avait à Berlin à cette époque, un antiquaire qui s'appelait Wengerscheid et qui s'était spécialisé sur les instruments anciens. C'est chez lui que, des années durant et à discrétion,

je pus me procurer les plus beaux instruments. A cette époque, personne ne s'intéressait à ces choses et les prix étaient évidemment à la portée d'une bourse d'étudiant. J'achetai mes instruments chez Wennerscheid jusqu'au jour où il dut fuir l'Allemagne. Pour remplacer cette source tarie, je trouvai un homme à Bâle, celui-là même qui avait repris la célèbre collection d'instruments du « capitaine » Schumacher, de Lucerne : F. Stöcklin. La quasi totalité des cuivres et des instruments de percussion de cette collection passa en mes mains (environ 27 bons instruments). Je trouvai aussi plusieurs instruments en excellent état et à des prix honnêtes à Munich et chez Fischer de Lucerne.

Au début des années cinquante s'ajouta encore un antiquaire parisien, jusqu'à ce que ce dernier se permit par trop d'essayer de me faire marcher. Ces temps heureux durèrent jusque vers 1955, date à laquelle se réveilla soudain l'intérêt général — et en particulier celui des antiquaires... — pour les instruments anciens. Le résultat fut immédiat : les prix grimpèrent en flèche. Ces dernières années, j'ai trouvé de bonnes sources en Bohême et à Londres. Karl Burri, de Berne, m'est devenu d'un précieux secours en ce qui concerne les échanges d'instruments et de connaissances, tandis que M. Burger, basson-solo de l'orchestre de la Tonhalle de Zurich, m'apporte une aide exceptionnelle. Il est intéressant d'observer comment se dessine une vocation de collectionneur d'instruments : contrairement à ce que l'on pourrait supposer, ce n'est pas la musique qui entre en première ligne de compte dans la « mise à feu » de cette passion. Les Bernoulli sont des scientifiques, alors que les membres de ma famille maternelle (les Bâlois Speyr) portaient un intérêt constant aux choses anciennes et étaient des collectionneurs dans l'âme. Personnellement, je suis fasciné par les instruments de cuivre en soi, par leurs sonorités indicibles, ainsi que par la musique militaire classique du XVI^e au XVIII^e siècles (en particulier les marches et retraites hollandaises), et les très beaux psaumes de la Réforme des XVI^e et XVII^e siècles (p. ex. Gudimel au XVI^e et Maréchal, organiste à Bâle, au XVII^e siècle, deux Français, compositeurs de psaumes).

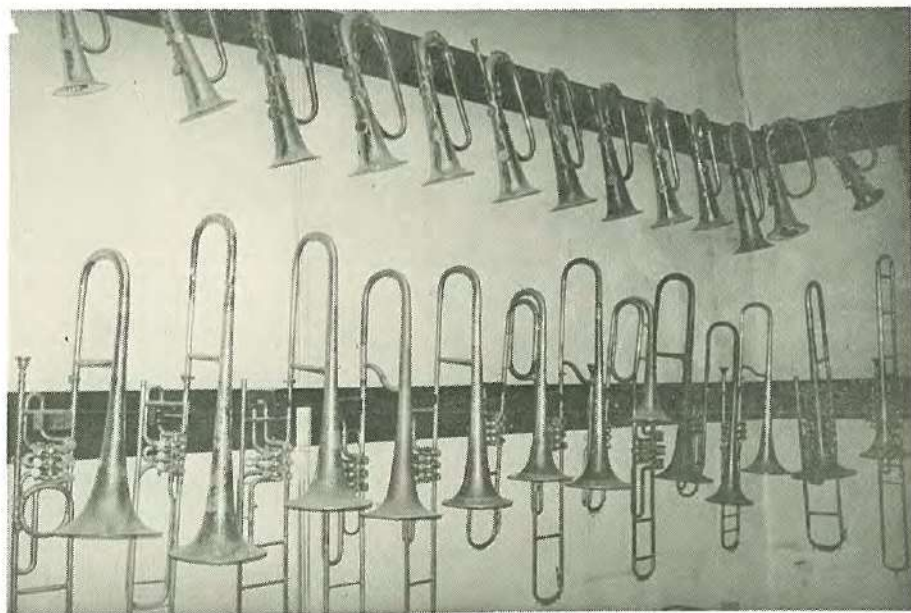
J'en arrive ainsi à mon véritable métier : la vocation théologique. Après avoir terminé le collège supérieur de Bâle, je fis 10 semestres de théologie aux Universités de Bâle et de Berlin. Bien que je terminai en théologie systématique et que l'on me recommanda de poursuivre cette voie scientifique, je me sentis appelé, par gratitude et obéissance, sur le chemin de la sollicitude et de la charge spirituelle, c'est-à-dire le diaconat. J'ai été, durant 40 ans, directeur de la Maison réformée diaconale suisse et assumai 31 ans la présidence honorifique de l'Association suisse pour la mission intérieure et les activités charitables évangéliques. Plus tard, je fus président, pendant 11 ans, de l'Association internationale de la mission intérieure et de la diaconie. Ces devoirs amenèrent d'intenses activités d'évangélisations, des conférences, ainsi que toutes sortes de travaux scientifiques. Il ne me restait finalement que bien peu de temps pour ma collection, ce qui explique pourquoi je n'ai jamais pu publier la moindre des choses à ce sujet, ni même établir des contacts avec d'éventuels intéressés.

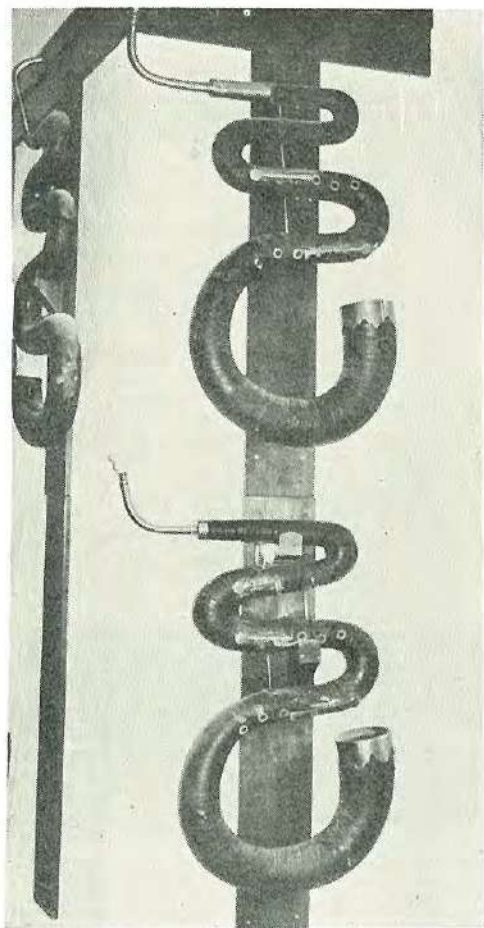
Ma connaissance instrumentale m'est venue d'abord par la lecture d'ouvrages spécifiques — malheureusement rares en allemand — puis par une étude approfondie de l'histoire militaire, ce qui m'a été fort utile, en particulier pour ma collection de tambours. Toutefois, la véritable connaissance ne vient qu'en côtoyant les instruments durant de

Klappenhörner oben
Ventilposaunen unten

En haut : bugles à clefs
En bas : trombones à pistons

Top : keyed bugles
Bottom : valve trombones





Serpente. Oben : Bilton, London
Unten : Clementi & Co, London

Serpents. En haut : Bilton, Londres
En bas : Clementi & Co, Londres

Serpents. Top : Bilton, London
Bottom : Clementi & Co, London

Helikone. Darunter Leinentrommeln

Hélicons. Dessous : tambours (de lin)

Helicons. Below : linen drums



Tornistertuben. 1908 bei den Kapellen der österreichischen Landwehr eingeführt.

Links : Kontrabass von Kl. Lehrer, Graslitz.

Rechts : Bass von J. Zelenka, Prag.

Basses de havresac. Employées pour la première fois en 1908
par les fanfares de réservistes des armées autrichiennes.

Gauche : tuba-basse de Kl. Lehrer, Graslitz.

Droite : tuba de J. Zenlenka, Prague.

Knapsack-tubas. Used first 1908 in the bands of the austrian military reserve.

Left : double-bass tuba by Kl. Lehrer, Graslitz.

Right : bass tuba by J. Zelenka, Prague.





Pfr. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli
mit dem Tambourmajor-Stab des 1. Bat. des 1. preuss.
Garde-Grenadier-Reg. Kaiser Alexanders, von 1814.

Le pasteur Wilhelm Bernoulli, Dr h.c.,
avec la canne de tambour-major du 1er Bat. du 1er Rég. des gardes-grenadiers prusses
de l'empereur Alexandre, datant de 1814.

The Rev. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli
with the drums major's mace of the first Bat. of the prussian
1st Gren. Reg. of the Guards of Emperor Alexander, 1814.

Schloss Greifensee, das Heim des Sammlers.

Château de Greifensee, le domicile du collectionneur.

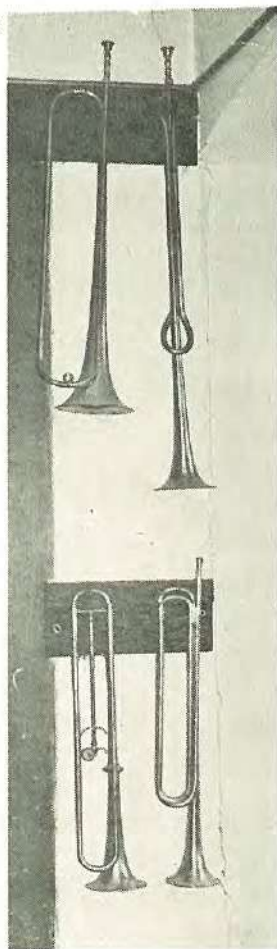
Castel Greifensee, Switzerland, the collector's home.



3 verschiedene Modelle von Fanfaren-Trompeten
der Kaiser-Garde Napoleons III. und eine Zugtrompete.
Alle von Adolphe Sax, Paris, 19. Jh.

3 modèles différents de trompettes de héraut
de la Garde impériale de Napoléon III,
ainsi qu'une trompette à coulisse.
Tous ces instruments ont été construits
par Adolphe Sax, Paris, XIXe siècle.

3 different models of fanfare trumpets of the Emperor's Guards
of Napoleon III, and a slide trumpet.
All made by Adolphe Sax, Paris, 19th cent.





Fanfaretrompeten von Joh.-Wilh. Haas, Nürnberg.

Trompettes de héraut de Joh.-Wilh. Haas, Nuremberg.

Fanfare trumpets by Joh.-Wilh. Haas, Nürnberg.

Posthörner, 19. Jh.

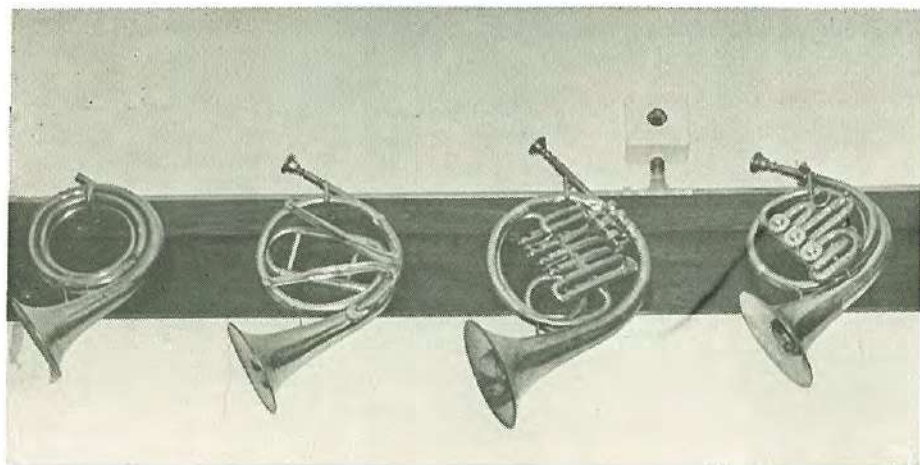
2. von links : das erste Objekt der Sammlung :
Posthorn mit 4 Klappen.

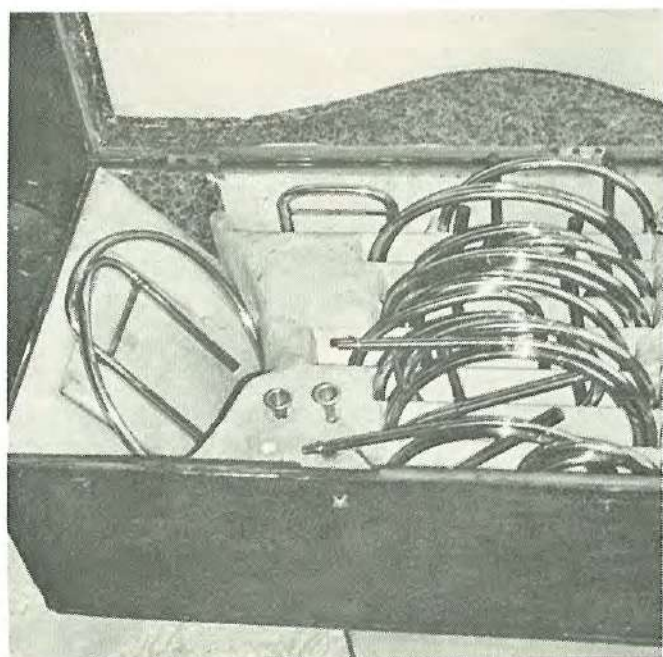
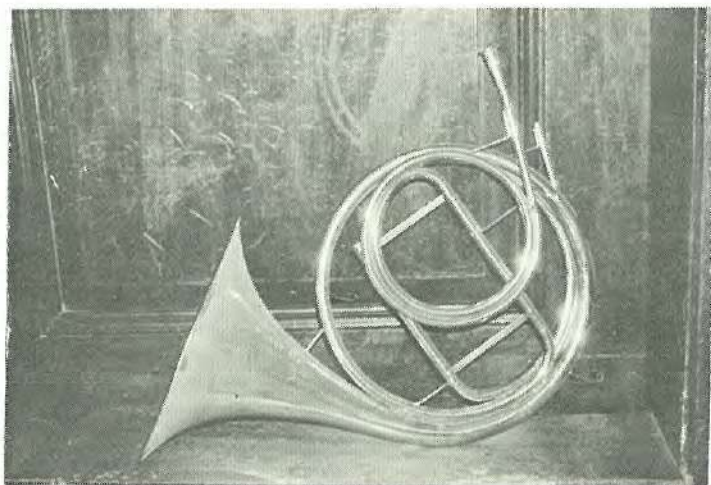
Cors de poste, XIXe siècle.

2e de la gauche : 1re pièce de la collection
(4 clefs)

Postilion's horns, 19th cent.

2nd from left : first object of the collection
(4 keys).

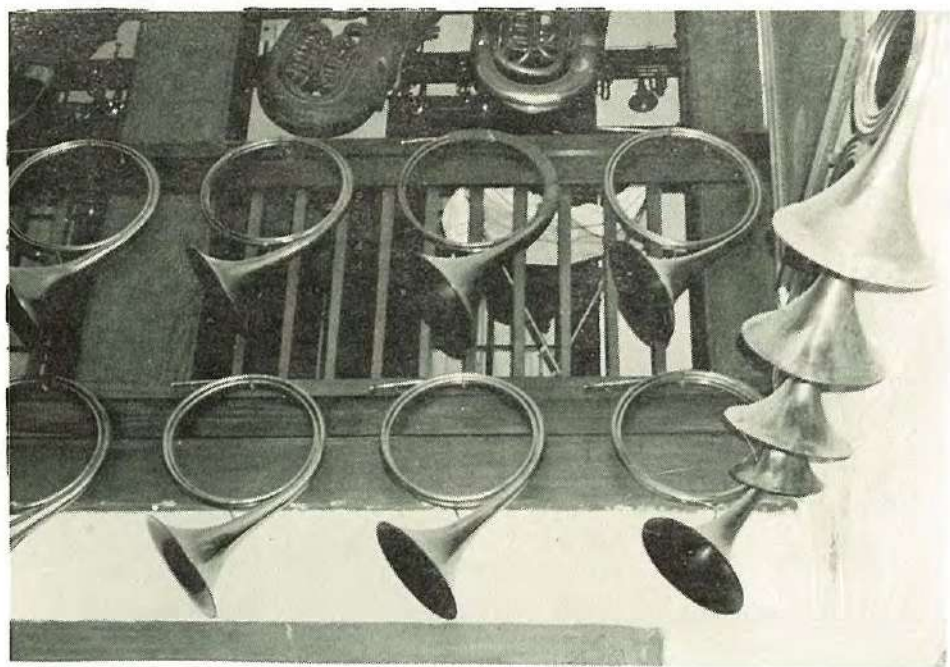




Inventionshorn
(Doppelhorn)
von F. Korn, Mainz
und der dazu
gehörende Koffer.

Cor à main (double)
de F. Korn, Mayence,
avec le coffre original.

Hand-horn (double-horn)
by F. Korn, Mainz,
and its mahogany case,
lined with yellow velvet.



Dreiwindige Jagdhörner.

Cors de chasse à triple enroulement.

Triple wound hunting horns.

Kornette.

Obere Reihe alle mit Schubventilen,
auf der untere Reihe auch mit
Dreh-, Pump-, Scheiben- und Perinet Ventilen.

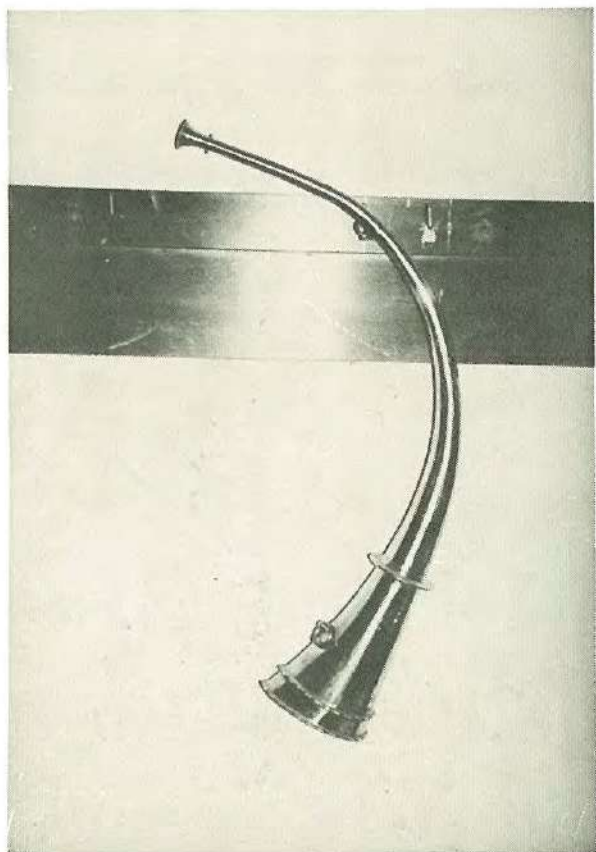
Cornets à pistons.

Rangée supérieure : pistons coulissants ;
rangée inférieure : mélange de systèmes
(barillets rotatifs, pistons Périnet).

Cornets.

Upper row all with slide valves,
lower row partly rotary v.,
piston v. disk and Perinet valves.





Harsthorn der Stadt Luzern von 1455.

Cor de guerre (Harst = groupe militaire)
de la Ville de Lucerne, 1455.

Harst (mil. group) horn of the town of Lucern, 1455.

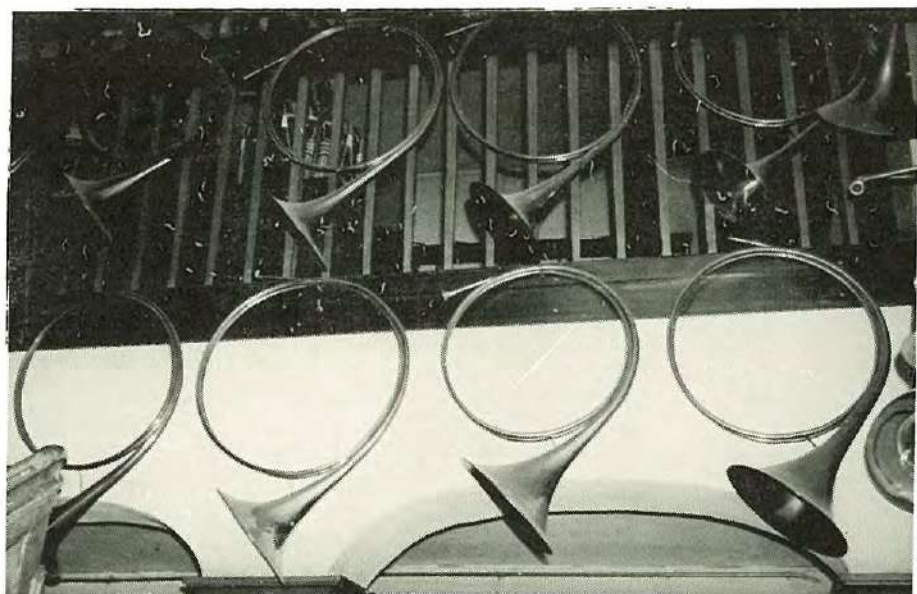
Mitte / Milieu / Middle :

Silberne Fanfarentrompete (Blanvalet, Berlin, 1721)
v.d. Schwadron Garde du Corps des Preussen-Königs
Friedrich Wilhelm I.

Trompette de héraut en argent (Blanvalet, Berlin, 1721)
de l'escadron des Gardes du corps du roi de Prusse
Frédéric-Guillaume 1er.

Silver fanfare trumpet (Blanvalet, Berlin 1721)
of the Escadron Garde du Corps of the prussion king
Frederick William I.





Zweiwindige Jagdhörner :

Obere Reihe, 18. Jh.

Untere Reihe, 19. Jh.

Cors de chasse à double enroulement :

Rangée sup., XVIIIe siècle ;

rangée inf., XIXe siècle.

Douby wound hunting horns :

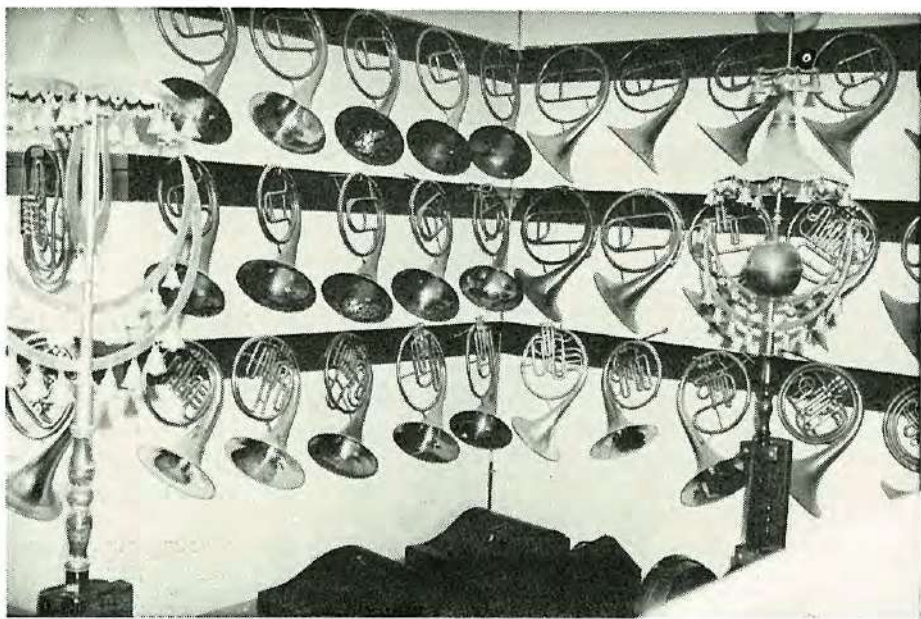
Top, 18th cent.

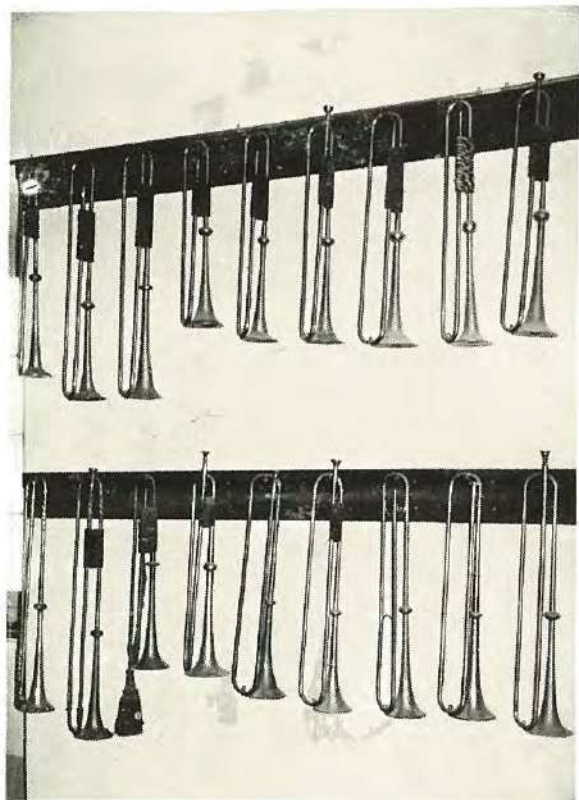
Bottom, 19th cent.

« Es ist mir willkommen 24 Klappenhörner
und 27 Inventionshörner zu besitzen ... »

« Je suis heureux de posséder
24 bugles à clefs et 27 cors à main ... »

« I am happy to possess 24 keyed bugles
and 27 handhorns ... »

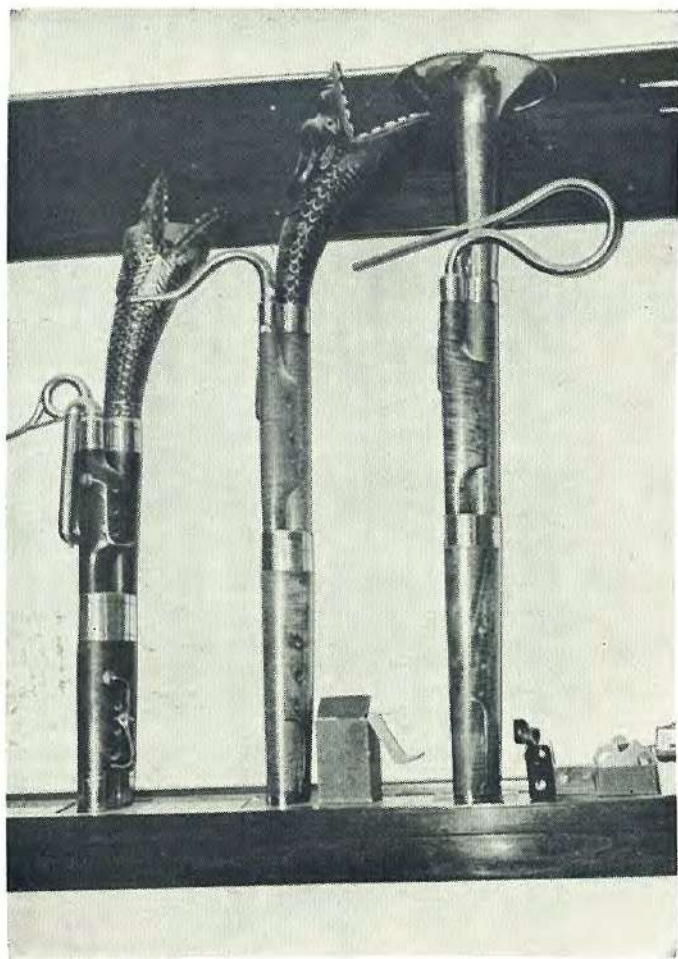




Fanfarentrompeten, 17., 18. und 19. Jh.

Trompettes de héraut des XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.

Fanfare trumpets of the 17th, 18th. and 19th cent.



Bassethörner :

1. von Sautermeister, Lyon ;
2. und 3. von Hirsbrunner, Sumiswald.

Cors de basset :

1. de Sautermeister, Lyon ;
2. et 3. de Hirsbrunner, Sumiswald.

Basset-horns :

- 1 by Sautermeister, Lyon ;
- 2 and 3 by Hirsbrunner, Sumiswald.

Kesselpauke, Anfang 18. Jh.

Timbales, début du XVIII^e siècle.

Kettei-drum, beginning of 18th cent.





Der Sammler mit dem Tambourmajor-Stab
des 1. Bat. d.l. preuss.
Garde Gren. Reg. Kaiser Alexanders, 1814.

Dr. Bernoulli, le collectionneur.
avec la canne de tambour major
du 1er Reg. des gardes-grenadiers prusses
de l'empereur Alexandre, datant de 1814.

The collector Dr. Bernoulli
with the drum major's mace
of the Guards of Emperor Alexander, 1814.

longues années. On développe ainsi un véritable sens supplémentaire. Je me souviens d'un marchand qui m'offrait plusieurs instruments sans aucun intérêt. Je ne cessai pourtant de lui demander s'il n'avait vraiment rien d'autre et il me répondait invariablement par la négative. L'affaire ne me lâchait pas pour autant. J'avais le pressentiment qu'il **devait** y avoir quelque chose de particulier ! Finalement, il dénicha un cor à trois pistons coulissants, une des plus belles pièces de ma collection. Ce fut à peu près pareil avec la magnifique trompette de l'escadron du roi de Prusse, François-Guillaume 1er : c'est une trompette faite par Blankaert (Berlin 1721), en argent massif, décorée de l'aigle prussien et de divers trophées, et qui appartenait à la garde du corps du roi. Cet instrument ayant servi aux parades jusqu'en 1918, il fut malheureusement coupé (de ré à mib, soit d'un demi-ton), subissant ainsi une mutilation irrémédiable ! (Photo.)

Si c'est possible, je fais toujours réparer les instruments que j'achète, ce qui devient de plus en plus difficile aujourd'hui. Un autre sujet douloureux est, bien sûr, le problème des embouchures. Lorsqu'on achète un instrument, elles manquent pour la plupart. Trouver une embouchure **originale** est donc un coup de chance exceptionnel, compte tenu que les anciens ne les signaient jamais. A ce sujet, il n'y a donc aucune certitude.

Il me manque encore les instruments suivants :

1. le trombone à double coulisse ,
2. un cor omniton ;
3. un cor russe, c'est-à-dire un cor d'appel (de chasse) russe.

Comme vous le savez peut-être, chacun des cors russes ne donne qu'un seul son. Les serfs étaient alignés, chacun soufflant un instrument plus ou moins long (selon la hauteur des sons désirés) et la mélodie se « déroulait », en ce sens que chaque serf devait savoir exactement quand son tour était venu de placer SA note.. Espérons qu'ils ne se trompaient pas trop souvent !

Pour être collectionneur, il est indispensable d'avoir des moyens financiers appropriés, de l'endurance et du flair. Ma collection comprend pour l'instant 684 instruments (dont 32 cannes et baguettes de tambours-majors et 84 batteries). Les 578 cuivres ont été fait par 369 facteurs d'instruments venant de 139 endroits différents. 539 pièces sont signées et 81 portent une date. Je ne collectionne pas les instruments folkloriques (par ex. les cors des Alpes), moins encore les spécimens exotiques ou extravagants. Par contre, il m'est précieux d'obtenir une vue d'ensemble du développement et de l'évolution des diverses familles d'instruments de cuivre en Europe. C'est donc un privilège particulièrement satisfaisant pour moi que de posséder 43 trompettes de hérauts (naturelles), 26 trombones à pistons, 24 cors à clefs et 27 cors d'invention (photo). Ce n'est qu'en comparant minutieusement les instruments d'un même genre que l'on acquiert la connaissance des détails géographiques et chronologiques. Environ 50 détachements d'armées européennes sont représentés dans ma collection. Par exemple : le 21e régiment d'infanterie de Napoléon 1er et le régiment prussien des grenadiers de la garde de l'empereur Alexandre le sont par des cannes de tambours-majors (photo), les fusiliers de Northumberland par un tambour, les hussards russes du régiment Achitirsk par une trompette

d'honneur qui leur a été décernée en 1812. J'éprouve une joie toute particulière avec mon « Harsthorn » (cor de guerre : harst = groupe) de la ville de Lucerne, daté 1455 (photo) et la trompette d'argent de Blanvalet, dont je parle plus haut.

Je travaille désormais à la rédaction d'un catalogue et — pour certains secteurs particuliers — à des descriptions claires et précises. Je continue ainsi à être très occupé de façon utile et intéressante. Un jour, la collection toute entière entrera en possession du département des instruments du Musée historique de la ville de Bâle.

Je reçois fréquemment la visite de musiciens de cuivre célèbres qui portent un intérêt particulier à l'histoire et à l'élaboration de leur instrument. Les historiens et les musicologues se présentent également souvent à ma porte, de même que des marchands aux offres alléchantes...

Mes forces et mon temps étant limités, je suis malheureusement contraint de réduire mes contacts avec l'extérieur par ordre d'importance. Mais j'éprouve toujours beaucoup de joie en entendant parler d'instruments, de musiciens de cuivre ou de personnes qui s'intéressent à notre sujet : avant tout, lorsque quelqu'un a la bonne idée de me proposer un instrument que je n'ai pas encore !

Propos recueillis en la demeure (photo) du pasteur Wilhelm Bernoulli (CH - 8606 Greifensee) par E. Mende.

MY COLLECTION OF HISTORICAL BRASS INSTRUMENTS AND DRUMS

Rev. W. BERNOULLI, Dr. h. c.

As a boy already I took an extraordinary liking to brass music, which for quite a while however remained love from a distance, because my mother, descendant from an old Basle family, decided that her six year old son should learn to play the drum (drum playing is an old Basle tradition). So that is what I then learned. It was only in 1921 at the age of 17 that I could purchase the first object of my admiration : it was in an antique shop in Frankfurt-am-M. that I bought a small post horn with four keys (a rarity !) of the 19th century (photo). I can still remember my great disappointment when I tried to bring it to life by blowing on it softly in the empty compartment of the home-bound train — and it would yield no sound whatsoever ! I was more successful later on, when I had learned to play brass instruments. Often I returned to the Frankfurt shop and found several lovely instruments.

Then my education started : I was shown the lovely collection of instruments at the Basle Historical Museum by Prof. Karl Nef and followed his lecture at the university. From then on my fate was decided : brass instruments had me in their grip ! Some years later, as a student in Berlin, my knowledge was enlarged by Professor Carl Sachs, the great connoisseur of instruments at the time and by a dealer in antiques called Wengerscheid, who had specialized in that domain. For many years I could add

to my growing collection from this source, as Wengerscheid always had some lovely instruments and not costly at all, because at that time nobody was interested in them. Another man who also supplied me with excellent instruments was F. Stöcklin, Basle. At one time he had taken over for sale the famous collection of musical instruments of « capitaine » Schumacher, Lucern : most of the brass and drums found their place in my collection. Other sources I found in Munich and Lucern (Fischer) and a dealer in Paris, whom I cannot recommend. These were happy hunting days that lasted until the mid fifties, when alas the general interest for antiques and old instruments awoke and prices increased rapidly. To get good instruments for a reasonable price became more difficult. However I found some new sources in Bohemia and in London and made two helpful friends : Mr. Karl Burri in Bern, with whom I have a regular exchange of knowledge and instruments — and most of all Mr. W. Burger, solo bassoon of the Zurich Tonhalle Orchestra, to whom I am greatly obliged for his assistance.

It may be interesting to investigate the origin of a collector of instruments. I loved brass music, yet it was not music in the first place that urged me to collect brass instruments. The Bernoulli's are not primarily a musical family (for centuries they have been scientists), whereas my mother's family, the Basle Speyr's, were lovers — and also in a way collectors — of antiques. What made brass instruments so fascinating for me however was their unique harmonic colour in different fields, especially so in the old classical military music and in the lovely hymns of the Reformed Church.

And this brings me to my profession : my theological call.

I studied theology in Basle and Berlin and in spite of my predisposition for an academic career, I was unerringly guided towards diaconal activity, i.e. social and psychological care. This led me in the course of the years to the presidency of the Swiss as well as of the International League of the Diaconate of the Reformed Church. This charge involved such amount and variety of duties, that I had little time left for my hobby as a collector — and none whatsoever for publications about my growing collection.

My knowledge of instruments was based on the — unfortunately not very numerous — books in German on the subject and on the study of martial history and it was enlarged by lifelong association with professional experts and with the instruments themselves. No doubt one acquires a special flair for tracing good instruments. Two of the most beautiful pieces of my collection were traced in just such a way : I simply had the feeling that something exciting must be around and never let loose until the instruments were brought forth. One is a Waldhorn with four slide-valves and the other is a magnificent silver trumpet made by Blanvalet, Berlin in 1721 (photo), decorated with the prussian eagle and trophy. It had served in the Garde du Corps of King Friedrich-Wilhelm I of Prussia. Since this trumpet was used for parades till 1918, it was unfortunately shortened from D to E flat, an irreparable mutilation.

When I buy a damaged instrument, I have it repaired if possible, although that becomes more difficult nowadays. Mouthpieces are generally missing and even if one is supplied with the instrument, one cannot be sure of its origin, as the old mouthpieces were never signed.

A collector needs patience, perseverance, knowledge and a «good nose» — as well as financial means. And much time of course. My collection now contains 684 instruments, of which 32 batons and drum major's maces and 34 drums. The 578 brass instruments come from 369 different makers of 139 different places. 539 of them are signed and 81 dated. I donot collect exotic, extravagant or folkloristic instruments. It has been my aim to collect those instruments that give a historical review of the different families and kinds of european brass instruments of all times. So I am happy to possess 43 fanfare trumpets, 26 valve trombones, 24 keyed bugles and 27 handhorns (photo 3), because it is only by comparing them that one can acquire exact knowledge of the instrument. What interests me too are the different military units the instruments have belonged to : f.i. do I possess a drum major's mace used in Napoleon's 21st Inf. Regiment and one of the prussian Regiment of the Guards of Kaiser Alexander (photo), whereas the Northumberland Light Infantry is represented by a drum and the Russian Hussar Regiment Achitirsk by a trumpet of honour, presented to it in 1812. My special pride is a Harsthorn (Harst = group) made in Lucern in 1455 (photo), as well as the silver Friedrich-Wilhelm trumpet described above.

I am still in search of a double slide trombone, of an omnitonic Waldhorn and of russian bugles (each bugle has, as you may know, only **one** tone. The serfs in Russia were apparently lined up in a row, each supplied with his bugle, a bigger or a smaller one according to the pitch and the melody was acquired by each serf having to blow exactly when it was the turn for **his** bugle to sound... Let us hope that they didnot err too often !).

I am now completing a catalogue and gradually adding exact descriptions of the instruments, which makes most interesting work. One day the whole collection will be taken over by the Collection of Musical Instruments of the Historical Museum, Basle.

Many visitors come my way : sometimes they are well-known brass players who take a special interest in the origin and history of their instrument, then again musicologists or dealers in old instruments. Although I must restrict my contacts with the outer world since also my time and strenght are limited, I shall always be happy to hear about instruments and their players and especially so if somebody has the excellent idea to offer me one of the missing instruments !

(Summary of a conversation with the Rev. W. Bernoulli at his home (photo), in Greifensee (CH - 8606), Switzerland, by E. Mende.)

LE TROMBONE EN BELGIQUE

† ALBERT MERTENS



Albert MERTENS a écrit ces quelques lignes pour BRASS BULLETIN peu de temps avant sa mort, survenue tragiquement au début de 1973 dans un accident de la circulation. Il est né le 22 novembre 1940 et se mit au trombone dès l'âge de 8 ans, sous l'impulsion de son père, lui-même tromboniste. Il a fait ses études de musique au Conservatoire royal d'Anvers et devint soliste à la filharmonie d'Anvers à l'âge de 16 ans déjà. Dès 1958, il débute une carrière internationale, également en duo avec son frère, le trompettiste Théo Mertens. Exerçant tous les genres de musique, de l'ancienne à celle d'avant-garde, il devint connu bien au-delà des frontières belges. Ses expériences multiples firent de lui un professeur recherché. Au moment de sa mort, il était 1er soliste à la Radio et Télévision Belge, professeur au Conservatoire royal de Bruxelles et aux Académies de musique de Merksem et de Halle, et tenait la partie de trombone dans le Quintette de cuivres Théo Mertens.

L'invention du trombone à 6 pistons par le facteur belge Adolf Sax (1814-1894) aux environs de 1852, connut un grand succès en Belgique, provoquant avec le temps une situation particulière et singulière¹ : le « 6 pistons » devint l'instrument principal dans les conservatoires royaux. Pour la préparation au diplôme-1er prix, les élèves étaient tenus d'étudier 3 ou 4 années durant, le trombone à 6 pistons, contre environ un an de trombone à coulisse.

Il est facile d'en deviner le résultat : les difficultés techniques étaient quasi injouables sur le trombone à coulisse par simple manque de pratique.

Sous l'impulsion bénéfique de Jules De Haes, alors professeur au Conservatoire royal d'Anvers, le trombone à coulisse reprit finalement sa place prépondérante vers l'année 1930. La mauvaise qualité du son et les imperfections (poids) du modèle de Sax en furent les causes principales.

J'ai eu le privilège de faire mes études **après** ce changement important et de me perfectionner ainsi avec la technique du trombone à coulisse.

En observant ce qui se fait en jazz avec nos instruments, on se rend à l'évidence que le développement technique, dans le domaine « classique » est encore loin d'être achevé.

C'est en pratiquant tous les genres de musiques, aussi divergents soient-ils, que l'on se rend compte de la nécessité absolue d'allier la technique « relaxe » (souplesse et décontraction) des musiciens de variétés ou de jazz à la formation classique traditionnelle, car il y a encore d'importantes lacunes à combler.

Par la confrontation d'interprétations et de genres différents, nous pouvons résumer que notre but principal doit être d'oublier l'instrument que nous jouons et de tout simplement faire de la musique.

DIE POSAUNE IN BELGIEN

† ALBERT MERTENS

Die folgenden Zeilen hat Albert Mertens anfangs 1973 verfasst, kurze Zeit bevor er einem tödlichen Autounfall zum Opfer fiel.

Er wurde am 22. November 1940 geboren. Auf Anregung seines Vaters hin, der selber Posaunist war, widmete sich Albert seit seinem 8. Lebensjahr dem Studium der Posaune. Er absolvierte sein Musikstudium am königlichen Konservatorium von Anvers. Mit 16 Jahren spielte er als Solist in der Philharmonie Anvers, und 1958 begann er seine internationale Laufbahn, teils zusammen mit seinem Bruder, dem Trompeter Theo Mertens.

Bald wurde er auch ausserhalb von Belgien bekannt, und zwar als Interpret verschiedenster Stile und Epochen.

Seine reichen musikalischen Erfahrungen machten ihn zum begehrten Posauenlehrer.

¹ Voir *The Trumpet and Trombone* (Londres, 1966), par Philip Bate, pages 171 - 173.

Bis zu seinem Tode war er erster Solist im belgischen Radio- und Fernseh-orchester. Daneben unterrichtete er am königlichen Konservatorium Brüssel und an der Musikakademie von Merksem und Halle. Er wirkte ebenfalls im Theo Mertens Bläserquintett mit.

Der belgische Instrumentenbauer Adolf Sax (1814 - 1894), Erfinder der « 6-Ventil-Posaune » um 1852, kannte einen grossen Erfolg in ganz Belgien und übte auf seine Zeit einen entscheidenden Einfluss aus¹: am königlichen Konservatorium wurde die 6-Ventil-Posaune das wichtigste Instrument, das Instrument nämlich, worauf die Schüler während drei bis vier Jahren zur Vorbereitung für das Diplom des 1. Preises spielen mussten wohingegen für die Zugposaune nur ein einziges Jahr verlangt wurde. So aber waren die Schüler nicht fähig, technische Schwierigkeiten auch auf der Zugposaune zu meistern, weil es eben an Übung fehlte.

Gegen 1930 aber nahm die Zugposaune unter Jules De Haes, dem damaligen Professor am königlichen Konservatorium, endlich den Vorrang ein. Gründe dafür waren die schlechte Tonqualität und andere Mängel des Sax-Modells (so z.B. das übermässige Gewicht).

Glücklicherweise konnte ich mein Studium nach dieser wichtigen Erneuerung beginnen, und mich so mit Hilfe der Zugposaunentechnik weiterbilden.

Wenn wir hören, was Jazzmusiker mit unsern Instrumenten ausführen, dann erkennen wir deutlich dass, im klassischen Bereich noch lange kein Höhepunkt erreicht ist.

Nur wenn man alle Arten von Musik spielt, wie verschieden sie auch von einander sein mögen, weiss man um die Notwendigkeit, die sogenannte « Entspann-Technik » der Unterhaltungs- und Jazzmusiker mit der traditionellen klassischen Bildung zu vereinbaren (das völlige Entspanntbleiben bewirkt grössere Geschmeidigkeit!). Hier nämlich bestehen noch beträchtliche Lücken!

Der Vergleich verschiedener Interpretationen und Musikarten zeigt uns klar, dass letzten Endes unser Ziel darin liegt, jenes Instrument, das wir spielen, zu vergessen, und ganz einfach nur noch Musik zu machen.

THE TROMBONE IN BELGIUM

† ALBERT MERTENS

Albert Mertens wrote these few lines for BRASS BULLETIN a short time before his tragic death in a traffic accident at the beginning of 1973. He was born on November 22, 1940 and started trombone study at the age of 8 through the influence of his father, himself a trombonist. He studied music at the Royal Conservatory of Antwerp and became first trombonist with Antwerp Philharmonic at the age of 16. His international career began

¹ Siehe Bate, Philip: The Trumpet and Trombone (London, 1966), S. 171 - 173.

LE TROMBONE A 6 PISTONS INDÉPENDANTS

EDMOND LELOIR



Edmond Leloir a fait ses études musicales à Bruxelles, d'abord avec son père et son frère, tous deux cornistes, puis avec d'éminents cornistes de la capitale belge : Hubert Dubois, Théo Mahy (prof. au Conservatoire royal de Bruxelles) et Georges Lebrun. Il obtint divers premiers prix au Conservatoire royal de Bruxelles, dont celui de cor à l'âge de 16 ans. Il occupa ensuite le poste de 1er cor dans les orchestres de Monte-Carlo, d'Ostende, d'Anvers, de Bruxelles, de Liège, de Berne, de Radio-Zurich, de Winterthour et de Genève (Orchestre de la Suisse romande). Il est professeur au Conservatoire de Genève. A part une très belle collection d'instruments anciens (principalement des cors), il possède une très riche bibliothèque de musique ancienne et moderne, pour ou avec cor(s). Ses recherches dans les bibliothèques officielles ou privées ont été particulièrement fructueuses et il a publié une quantité de concertos et de musiques de chambre pour un ou plusieurs cors, souvent en 1re édition. Il a joué en soliste dans la plupart des capitales européennes, de même qu'avec son quatuor de cors (composé de cornistes de l'OSR). Il a donné en Allemagne fédérale, la première audition de la Sonate pour 4 cors de Paul Hindemith. Avec le Trio de Genève (violon, cor et piano) il a donné diverses œuvres de Charles Kœchlin en 1re audition. BRASS BULLETIN publiera plusieurs articles inédits de M. Edmond Leloir, qu'il a bien voulu accepter d'écrire pour nous. La carrière, la vie particulièrement riche en événements musicaux et para-musicaux de ce soliste d'orchestre symphonique constituent, à n'en pas douter, une belle source d'anecdotes, de réflexions et d'éclaircissements.

Si le nom de SAX (Adolphe Sax, 1814 - 1894) est resté célèbre encore aujourd'hui, c'est que ses inventions ont fait sensation dans le monde musical de son temps.

Esprit inventif, il crée de nouvelles familles d'instruments à vent dont les deux plus célèbres sont toujours en usage de nos jours : les saxophones (6 modèles) et les saxhorns (7 modèles), qui ont révolutionné les ensembles d'instruments à vent, spécialement les musiques militaires d'alors.

Il a sensiblement perfectionné la construction des instruments de cuivre en produisant des instruments de facture irréprochable par les justes proportions données au tube principal et à ses courbes, ainsi qu'à la structure des pistons.

La combinaison du système à 3 pistons produisait des sons faux, ceci pour des raisons acoustiques, que les facteurs d'instruments s'évertuaient, en vain, de corriger. Sax corrigea ce défaut mathématiquement (Saxotrompas) en remplaçant la combinaison usuelle par 3 autres tubes additionnels. Il a également construit des instruments à 3 pistons plus des clés de résonances placées vers le pavillon. Afin de réduire le poids de ses instruments, Sax disposa les tubes additionnels en ordre ascendant.

1842 est l'année d'invention du piston indépendant. Avec ce système, les pistons sont utilisés séparément, alors qu'avec les pistons traditionnels, les tubes additionnels s'ajou-

taient les uns aux autres.

1852 est l'année de la création du trombone Sax à 6 pistons indépendants.

Pour démontrer son système, Sax a construit un trombone à 7 pavillons indépendants (Musée instrumental du Conservatoire royal de Bruxelles) afin de prouver les possibilités de l'instrument. L'invention consiste en une réunion de 7 tubes de longueur graduée, de façon à obtenir la résonance harmonique des 7 tonalités distantes les unes des autres d'un demi-ton. Ce sont exac-

J. GRAS, CH. GRAS, SUCCESSION — LILLE-PARIS

Trombones d'orchestre à 6 pistons indépendants



Ce système à 6 pistons indépendants, rappelle exactement les positions du trombone à coulisse.

C'est l'instrument le plus parfait qui doit, dans l'avenir, prendre une large place à l'orchestre, en remplaçant le trombone à coulisse.

Il est employé en France et enseigné au Conservatoire de Bruxelles.

Les trombones à 3 et 4 pistons séries "PRIMA" et G. S. B., que vous avez bien voulu me soumettre sont de qualité supérieure, belle sonorité, faciles et fabrication irréprochable.

Eug. VIEULOU
Compositeur de musique,
valeur de la Grande
Régulation.

N° 67 ter. - Trombone ténor, et ou si b, 6 pistons indépendants, modèle d'artiste, série "PRIMA"

LILLE -- PARIS -- ROUBAIX -- VALENCIENNES

tement les 7 positions du trombone à coulisse. Construit en sib, comme le trombone à coulisse, l'instrument se joue avec un doigté transtonal (entendu en ut). Les 3 premiers pistons sont actionnés par la main gauche et les 3 autres par la main droite. L'instrument est recourbé d'après le modèle du trombone dit « de cavalerie », du temps où il y avait encore des musiques militaires montées.

Partant de l'embouchure, la colonne d'air traverse en droite ligne — pistons levés — toute la longueur de l'instrument et revient vers le pavillon, tout en repassant une nou-

velle fois à travers tous les pistons levés. Nous avons ainsi la 7e position, comme au trombone à coulisse et le son fondamental mi (et ses harmoniques). Chaque piston étant ascendant et indépendant est indépendant des autres. En baissant le 6e piston, on monte l'instrument d'un demi-ton. Par l'abaissement du piston, la colonne d'air est détournée de sa course primitive et dirigée dans la rallonge adhérent à ce piston. Nous retrouvons ainsi, à l'envers, toutes les positions du trombone à coulisse. Le 1er piston donne la longueur la plus courte, soit la 1re position du trombone à coulisse. Toutes les positions sont ascendantes et les 7 tubes jouissent d'une indépendance et d'une justesse absolues. Les pistons (ascendants) ne peuvent jamais s'additionner et la colonne d'air conserve toujours une parfaite régularité. Puisqu'il n'y a jamais qu'un seul tuyau qui vibre, chaque position a non seulement une justesse irréprochable, mais également une sonorité parfaitement homogène.

Les doigtés toujours réguliers, simples et faciles permettent d'aborder avec une aisance inconnue sur des instruments ordinaires (à 3 ou 4 pistons), les passages les plus compliqués, et ceci dans toutes les tonalités. Les trilles mineurs et majeurs sont praticables dans toute la tessiture.

Il est entendu que ce système des instruments à 6 pistons indépendants a été appliqué à tous les instruments à embouchure. Pour démontrer les possibilités de son invention, Adolphe Sax a formé un corps de musique de 25 instrumentistes, tous pourvus d'instruments à 6 pistons. C'est à un Français du Nord, De Meerseman, que cette fanfare devait son répertoire. Le compositeur, tirant magnifiquement parti de la volubilité de ces instruments avait écrit des morceaux absolument injouables sur des instruments à 3 pistons.

Camille Saint-Saëns et Vincent d'Indy ont utilisé avec bonheur les ressources du trombone à 6 pistons dans certaines de leurs œuvres.

Le trombone à 6 pistons est enseigné dans les conservatoires de Belgique. Il était d'usage courant dans les orchestres de concerts et d'opéra. Il rend de très grands services dans les orchestres d'harmonie et de fanfare où ses multiples avantages (sonorité homogène, justesse absolue, facilités d'articulation et haute virtuosité) sont mises en valeur.

Cet instrument a été construit comme alto, ténor et basse. Il en existe également à 7 pistons (4 à la main gauche), le 7e étant la quarte de notre actuel trombone ténor-basse. Pierre Lebrun, facteur d'instruments de musique à Bruxelles a pris un brevet pour un trombone à 6 pistons dont il avait réussi à réduire la plus grande longueur de près de 90 cm., ce qui a réduit sensiblement le poids total de l'instrument.

Au cours d'un voyage à Lisbonne, quel n'a pas été mon étonnement d'y trouver un trombone-alto à 6 pistons, sorti des ateliers de Sax !

DIE POSAUNE MIT 6 UNABHÄNGIGEN VENTILEN

EDMOND LELOIR

Edmond LELOIR erhielt seine musikalische Ausbildung in Brüssel, zunächst bei seinem Vater und seinem Bruder, beide Hornisten, anschliessend bei den besten Hornisten der belgischen Kapitale: Hubert Dubois, Théo Mahy (Lehrer am Brüsseler Conservatoire Royal) und Georges Lebrun. Er erhielt verschiedene erste Preise am Konservatorium, den für Horn im Alter von 16 Jahren. Nach beendetem Studium spielte er als erster Hornist in den Orchestern von Monte-Carlo, Ostende, Antwerpen, Brüssel, Liège, Bern, Radio Zürich, Winterthur und Genf. Jetzt ist er Professor am Genfer Konservatorium. Ausser einer schönen Sammlung alter Musikinstrumente (hauptsächlich Hörner), besitzt Herr Leloir eine ausgedehnte Musikbibliothek mit alten und neuen Werken für Horn. Seine erfolgreichen Forschungen in öffentlichen und privaten Bibliotheken haben ihn zu zahlreichen Neu- und sogar Erst-Ausgaben von Hornkonzerten und Kammermusik mit Horn veranlasst.

Als Solist und mit seinem Hornquartett (mit Hornisten aus dem Orchestre de la Suisse romande) hat er in den meisten europäischen Grossstädten konzertiert. In der Bundesrepublik Deutschland hat er die Sonate für 4 Hörner von Hindemith uraufgeführt und mit dem Trio de Genève (Violine, Horn und Klavier) verschiedene Werke von Charles Kœchlin aus der Taufe gehoben.

Wir werden in den nächsten Nummern einige Artikel veröffentlichen, welche Herr Leloir freundlicherweise für BRASS BULLETIN verfasst hat. Sein Leben, so reich an Erlebnissen und Erfahrungen in der Musikwelt, bietet eine unerschöpfliche Quelle für Erzählungen, Anekdoten, Uebersetzungen und aufschlussreiche Belehrung.

Wenn der Name SAX (Adolphe Sax, 1814-1894) heute noch allgemein bekannt ist, so ist das seinen Erfindungen zu verdanken, die eine wahre Sensation in der damaligen Musikwelt darstellten.

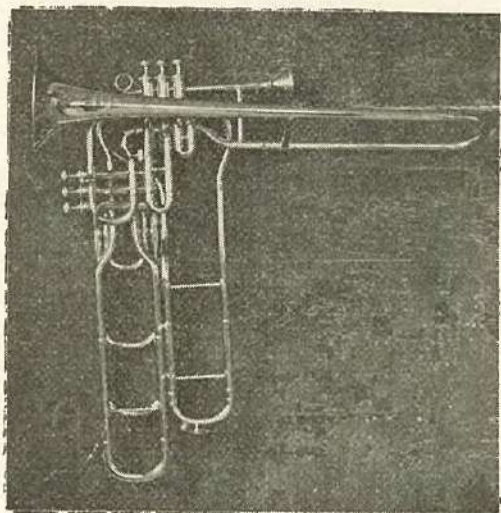
Erfinderischen Geistes, schuf Sax verschiedene neue Instrumenten-Familien, von denen die zwei wichtigsten heute noch in Gebrauch sind: die Saxophone (6 Modelle) und die Saxhörner (7 Modelle). Sie haben auf die Bläserensembles und vor allem auf die damaligen Militärmusiken direkt revolutionär gewirkt.

Er hat die Konstruktion der Blechblasinstrumente wesentlich verbessert, indem er bei der Herstellung genau auf die Proportionen zwischen Hauptröhre und Bogen, sowie auf die Struktur der Ventile achtete.

Die Kombination des 3 Ventil System brachte falsche Töne hervor und zwar aus akustischen Gründen, welche die Hersteller vergeblich zu eliminieren versuchten. Sax korrigierte diesen Fehler auf mathematischen Wege (Saxotrombe), indem er die frühere Kombination mit 3 zusätzlichen Ventilen ergänzte. Er hat auch 3 ventilige Instrumente mit weiteren Resonanzklappen in der Nähe des Schalltrichters verfertigt. Um das Gewicht seiner Instrumente zu verringern, placierte Sax die zusätzlichen Röhren in graduierter Verkürzung.

1842 erfand er das unabhängige Ventil. Mit diesem System werden die Ventile einzeln betätigt, während bei den vorherigen Ventilen die Zusatzröhren aneinandergekoppelt waren. 1852 entstand dann die Saxposaune mit 6 unabhängigen Ventilen.

Um sein System und die neuen Möglichkeiten des Instrumentes vorzuführen, konstruierte Sax eine Posaune mit 7 unabhängigen Schalltrichtern (Museum für Musikinstrumente des



Kgl. Konservatoriums in Brüssel). Die Erfindung besteht aus einer Vereinigung von 7 Röhren von graduierter Länge zwecks Erlangung der harmonischen Resonanz der 7 Tonarten, welche jeweils um einen halben Ton differieren. Das sind genau die 7 Stellungen der Zugposaune. Sie ist in B hergestellt, wie die Zugposaune, wird aber mit dem Fingersatz klanglich in C gespielt. Die drei ersten Ventile werden von der linken Hand betätigt und die drei anderen von der rechten Hand. Das Instrument ist nach dem Modell der sogenannten «Kavallerieposaune» gebogen, die aus der Zeit der berittenen Militärmusik datiert. Vom Mundstück ausgehend strömt die Luftsäule in gerader Linie (die Ventile sind offen) durch die ganze Länge des

Instrumentes, geht beim Schalltrichter wieder zurück und macht einen 2. Durchgang durch die offenen Ventile. Das ist die 7. Stellung, wie bei der Zugposaune und der Grundton E (und seine Obertöne). Wenn man das 6. Ventil hinunterdrückt, steigt der Ton um einen halben Ton. Durch das Hinunterdrücken des Ventils, wird die Luftsäule von ihrem ursprünglichen Kurs abgelenkt und in die mit dem Ventil verbundene Verlängerung gedrängt. Wir finden hier, in umgekehrter Reihenfolge, alle Stellungen der Zugposaune wieder. Das erste Ventil gibt die kürzeste Länge, entsprechend der ersten Stellung der Zugposaune. Alle Stellungen sind aufsteigend und die 7 Röhren genießen eine absolute Unabhängigkeit und Genauigkeit. Die (aufsteigende) Ventile können sich nie addieren, somit bleibt die Luftsäule **immer** konstant. Da immer nur eine Röhre vibriert, hat jede Stellung sowohl eine tadellose Intonation, wie einen vollkommen homogenen Klang.

Die immer regelmässigen und einfachen Fingersätze erlauben es dem Spieler die schwierigsten Passagen in allen Tonarten zu spielen und zwar mit einer Leichtigkeit wie sie bei den gewöhnlichen Instrumenten (mit 3 oder 4 Ventilen) völlig unbekannt war. Die dur und moll Triller sind in allen Stimmungen ausführbar.

Selbstverständlich ist dieses System der 6 unabhängigen Ventile auf alle Instrumente mit Mundstück angewandt worden. Um die Möglichkeiten seiner Erfindung zu demonstrieren, hat Adolphe Sax ein ganzes Musikcorps aus 25 Bläsern gebildet, alle mit einem

Instrument mit 6 Ventilen versehen. Diese Bläsergruppe verdankt ihr Repertoire einem Nord-Franzosen, De Meerseman. Die Wendigkeit dieser Instrumente aufs Beste ausnützend, hat der Komponist Stücke geschrieben, die auf Instrumenten mit 3 Ventilen absolut unspielbar gewesen wären.

Camille Saint-Saëns und Vincent d'Indy haben mit gutem Erfolg von den Möglichkeiten der Posaune mit 6 Ventilen in einigen ihrer Werke Gebrauch gemacht.

In den belgische Konservatorien wird die Posaune mit 6 Ventilen unterrichtet und kam sie früher regelmässig in den Konzert- und Opern-Orchestern vor. Sie leistet vorzügliche Dienste in Blechbläsergruppen, wo ihre grossen Vorteile (homogener Klang tadellose Intonation, leichte Artikulation und grosse Virtuosität) besonders geschätzt sind.

Dieses Instrument wird im Alt, Tenor und Bass hergestellt. Es gibt auch eins mit 7 Ventilen (4 für die linke Hand), das 7. entspricht dem Quartventil unserer heutigen Tenor/Bass Posaune.

Pierre Lebrun, Instrumentenmacher in Brüssel, nahm ein Patent auf eine 6 ventilige Posaune, deren Länge er um 90 cm. zu verkürzen vermochte, wodurch das Instrument natürlich erheblich leichter wurde.

Als ich kürzlich in Lissabon weilte, fand ich zu meiner grössten Ueberraschung eine 6 ventilige Alt-Posaune, aus der Werkstatt des Adolphe Sax stammend !

THE TROMBONE WITH 6 INDEPENDANT VALVES

EDMOND LELOIR

Edmond LELOIR received his musical education in Brussels, first from his father and his brother, both hornplayers, then from the best hornists of the Belgian capital: Hubert Dubois, Théo Mahy (professor at the Brussels Conservatoire Royal) and Georges Lebrun. He made several first prizes at the Conservatoire, the one for horn at the age of 16. After having finished his studies he played first horn in the orchestras of Monte-Carlo, Ostende, Antwerp, Brussels, Liège, Bern, Radio Zurich, Winterthur and Geneva. He is now professor at the Geneva Conservatoire.

Besides a lovely collection of musical instruments (mainly horns), Leloir owns an extensive library of old and modern music for horn. His successful researches in public and private libraries caused him to publish several new and even first editions of horn concertos and chamber music for horn. As a soloist and with his horn quartet (with hornplayers from the Orchestre de la Suisse romande) he gave concerts in most European capitals. In West Germany he gave the first performance of Hindemith's Sonata for four horns and with his Trio de Genève (violin, horn and piano) first performances of several of Charles Kœchlin's works. We shall bring several articles written by Leloir especially for BRASS BULLETIN. His life and experiences as solo horn of symphony orchestras, as chamber musician and teacher form an inexhaustible source of tales, anecdotes, reflexions and valuable information.

If the name SAX (Adolphe Sax, 1814-1894) is still widely known to-day, it is due to his inventions that were a real sensation in the music world of the 19th century.

Sax, a man with an ingenious mind, created several families of instruments, the most important of which are still in use nowadays: the saxophones (6 models) and the sax-horns (7 models). They had a revolutionary influence on all brass bands (especially on the military ones) of that day.

Sax greatly improved the construction of brass instruments by carefully heeding the proportions between the main tube and the curved tubes, as well as the structure of the valves.

The combination of the system with 3 valves produced false tones for acoustic reasons, which the instrument makers in vain tried to eliminate. Sax corrected this defect mathematically (Saxtromba) by replacing the earlier combination by one with 3 extra valves. He also made instruments with 3 valves plus further resounding keys which he fixed near the bell. To reduce the weight of his instruments Sax placed the additional tubes in an ascending order.

In 1842 he invented the independant valve. With this system each valve is being worked seperately, whereas with the old system the valves and additional tubes were complementary. 1852 the saxtrombone with 6 independant valves was born. To demonstrate its system and the new possibilities of the instrument, Sax constructed a trombone with 7 independant bells, which is conserved at the Dep. for musical instruments of the Royal Conservatoire in Brussels. The invention consists of a reunion of 7 tubes of graduated

lengths, which causes the harmonic resonance of the 7 keys separated by a half tone. These are exactly the 7 positions of the slide-trombone. It is constructed in B flat like the slide-trombone and the fingering is transtonal (in C). The first 3 valves are worked by the left hand, the three others by the right hand. The instrument is curved after the model of the so-called «cavalry-trombone» which dates from the time of mounted military bands.

Starting from the mouthpiece the air-colum passes through the open valves in a direct line along the lenght of the instrument and thus reaches the bell, passing through the valves a second time. This is the 7th position, as it is with the slide-trombone, and the root is E (and its harmonics). If one presses the 6th valve, the tone rises by one half tone. By pressing the valve the air-column is diverted from its original course and directed into the extension attached to the valve. We find here all the positions of the slide-trombone, only in reverse. The first valve gives the shortest lenght, which with the slide-trombone is the 1st position. All positions are ascendant and the 7 tubes enjoy absolute independance and accuracy. The (ascending) valves can never add up which means that the air-coulmn therefore **always** remains constant. Since it is always only one tube that vibrates, each position acquires absolute accuracy and a perfectly homogeneous sound.

The forever simple and regular fingering permits the musician to play the most difficult passages in all keys with an ease unknown to players of the old instruments with 3 or 4 valves. Trills of half and whole tone can be executed in all pitches.

This system of the 6 independant valves was of course applied to all mouthpiece instruments. To demonstrate the possibilities of his invention Adolphe Sax formed an entire band of 25 brass players, each one supplied with an instrument with 6 valves. A composer from the north of France, De Meerseman, supplied them with a repertoire: skillfully using the dexterity of the new instruments he wrote a series of works which would have been absolutely impossible to play on the old instruments with 3 valves.



Camiile Saint-Saëns and Vincent d'Indy made happily use of the possibilities of the trombone with 6 valves in several of their works. In the Belgian conservatories the trombone with 6 valves is still taught and in the concert- and opera-orchestras it was frequently used until not long ago. It is a most useful instrument in all brass bands and ensembles, where its great advantages (homogeneous sound, accurate tone, easy articulation and great virtuosity) are much estimated.

The instrument is being made in alto, tenor and bass. There is also one with 7 valves (4 for the left hand), the 7th being the F-attachment of our actual tenor/bass trombone. Pierre Lebrun, instrument-maker in Brussels, took out a patent for a trombone with 6 valves, whose length he was able to shorten by 90 cm. (35 1/2 inches), which of course lessened the weight of the instrument considerably. One can imagine how surprised I was to find an alto-trombone not long ago in Lisbon, originating from Adolphe Sax's workshop!

Sam Pilafian (right) plays on world's biggest playable tuba. The Besson double BbBb Contra Tuba was made in the early part of the 20th Century for the John Philip Sousa Band. It needs at least one person to hold it besides the performer (who must stand), weighs 200 pounds and is over 7 feet high. Sam Pilafian, a busy freelancer in New York and Boston who has played with the Boston Symphony Orchestra, Boston Pops, Empire Brass Quintet, Village Stompers Dixieland Band, Boston Ballet and teaches at Berklee College of Music in Boston. The occasion of the picture was a solo performance with the Harvard University Band, Thomas Everett conductor (the Tuba is owned by the Harvard University Band).

T. G. E.

Sam Pilafian (à droite) souffle dans le plus grand tuba jouable du monde. Ce Besson contre-contre-tuba en sib a été construit au début de ce siècle pour la fanfare de John Philip Sousa. Il faut au moins une personne qui le tienne en plus de celui qui en joue... Il pèse près de 91 kilogrammes et mesure 2 mètres et 15 centimètres de hauteur. Sam Pilafian est un musicien temporaire très demandé de la région New York - Boston. Il a joué avec l'Orchestre symphonique de Boston, le Boston Pops, l'Empire Brass Quintet, le Village Stompers Dixieland Band, le Boston Ballets et il enseigne au Berklee College of Music de Boston. La photographie a été prise à l'occasion d'un solo avec le Harvard University Band, dirigé par Thomas G. Everett (le tuba est la propriété du Harvard University Band).

T. G. E.

Sam Palifian (rechts) bläst in die grösste spielbare Tuba der Welt. Diese Besson Kontra-Tuba in B wurde am Anfang dieses Jahrhunderts für die John Philip Sousa Blasmusik gebaut. Um sie zu halten, braucht es mindestens noch eine Person mehr als den Bläser... das Instrument wiegt nämlich 91 Kilogramme und ist 2 Meter und 15 Zentimeter hoch. Sam Pilafian ist ein sehr gefragter Musiker in der gegend von New-York-Boston. Er hat mit dem Boston Symphonie Orchester gespielt, den Boston Pops, mit dem Empire Brass Quintet, der Village Stompers Dixieland Band, den Boston Ballets. Er unterrichtet an dem Berklee College of Music in Boston. Aufgenommen wurde die Photographie anlässlich eines Solos mit der Harvard University Band, geleitet von Thomas G. Everett (Die Tuba ist im Besitz der Harvard University Band).

T. G. E.





Uwe UUSTALU, corniste, est né à Tallinn, Estonie (URSS), en 1933. Son père, corniste comme lui à l'Orchestre symphonique de la radio à Tallinn, a été élève du professeur Jean Tamm (1874 - 1933), corniste estonien qui enseigna le cor de 1899 à 1920 à Petersburg, puis de 1920 à 1923 à l'Académie de musique de Tallinn. Uwe Uustalu étudia son instrument d'abord à Tallinn, puis avec M. Bujanovsky au Conservatoire de Leningrad (1953 à 1958), poursuivant ensuite avec les cours de virtuosité, toujours avec Bujanovsky (1960 à 1964). Il joua dans l'orchestre à vent du Théâtre Kirov de Leningrad, puis dès 1958, comme cor-solo à l'Orchestre de l'Opéra estonien. Depuis 1969, il est cor-solo de l'Orchestre symphonique de la radio à Tallinn, membre du Quintette à vent et de l'Orchestre de chambre de Tallinn et enseigne également au conservatoire de cette même ville. Il joue régulièrement en soliste (Mozart 3-4, Attenberg, Hindemith, R. Strauss 2) et donne de nombreux récitals. Plus de 50 œuvres de compositeurs estoniens sont dédiées à son Quintette à vent, avec lequel il a d'ailleurs enregistré plusieurs disques. Uwe Uustalu a bien voulu nous communiquer quelques noms de cornistes soviétiques réputés :

AFANASJEW	(1938)	Moscou	Radio	a enregistré des disques
BUJANOWSKY, V.	(1928)	Leningrad	Philharmonie	a enregistré des disques
WISCHNEWSKY	(1928)	Leningrad	Opéra	
DJOMIN	(1932)	Moscou	Orchestre de l'Etat	
KLISCHAN	(1934)	Riga	Radio	a enregistré des disques
LIFANOWSKY	(1938)	Moscou	Théâtre Bolschoï	
POLECH	(1918)	Moscou	Théâtre Bolschoï	a enregistré des disques
SCHAPIRO	(1908)	Moscou	Radio	a enregistré des disques

Uwe UUSTALU, Hornist, wurde 1933 in Tallinn, Estland (UdSSR) geboren. Sein Vater, wie er Hornist am Symphonie Orchester des Radio Tallinn, war Schüler von Jean Tamm (1874 - 1933), estländischer Hornist, der von 1899 bis 1920 in Petersburg unterrichtete, dann bis 1933 an der Musik Akademie Tallinn. Uwe Uustalu lernte zuerst in Tallinn,

später am Leningrader Konservatorium (1953-1958), wo er Schüler von M. Bujanowsky wurde, dessen Kurse für Virtuosität er noch bis 1964 folgte. Er spielte zunächst im Blasorchester des Theaters Kirov, Leningrad, dann, von 1958 an, Solo-Horn im Estländischen Opern-Orchester. Seit 1969 ist Uwe Uustalu Solo-Hornist im Radio Symphonie Orchester Tallinn und Mitglied des Bläserquintetts und des Kammerorchesters von Tallinn, wo er ebenfalls am Konservatorium unterrichtet. Er konzertiert regelmässig als Solist (Mozart 3-4, Atterberg, Hindemith, R. Strauss 2) und gibt zahlreiche Recitals. Mehr als 50 Werke estländischer Komponisten sind seinem Bläserquintett gewidmet, mit dem er übrigens mehrere Plattenaufnahmen gemacht hat. Uwe Uustalu hat uns die Namen von einigen bekannten russischen Hornisten genannt:

AFANASJEW	(1938)	Moskau	Radio	Plattenaufn.
BUJANOWSKY, V.	(1928)	Leningrad	Philharmonie	Plattenaufn.
WISCHNEWSKY	(1928)	Leningrad	Oper	
DJOMIN	(1932)	Moskau	Staatsorchester	
KLISCHAN	(1934)	Riga	Radio	Plattenaufn.
LIFANOWSKY	(1938)	Moskau	Bolschoi Theater	
POLECH	(1918)	Moskau	Bolschoi Theater	Plattenaufn.
SCHAPIRO	(1908)	Moskau	Radio	Plattenaufn.

Uwe UUSTALU, horn player, was born in Tallinn, Estonia (UdSSR) in 1933. His father, like himself horn in the Tallinn Radio Symphony Orchestra, was a pupil of Jean Tamm (1874 - 1933), an estonian horn player who first worked in Petersburg (1899 - 1920), then till 1933 at the Tallinn Music Academy. Uwe Uustalu first studied horn in Tallinn, then at the Leningrad conservatory (1953 - 1958), where he became a pupil of M. Bujanowsky, whose courses for virtuosity he continued to take till 1964. He first joined the wind orchestra of the Kirov Theatre, Leningrad, then (1958) played solo horn in the Estonian Opera Orchestra. Since 1969 Uwe Uustalu is solo horn in the Tallinn Radio Symphony Orchestra and member of the wind quintet and Chamber Orchestra of Tallinn, where he also teaches at the conservatory. He regularly performs as soloist (Mozart 3-4, Atterberg, Hindemith, R. Strauss 2) and gives recitals. Estonian composers dedicated more than 50 works to his wind quintet, with whom he made several records.

Uwe Uustalu kindly gave us the names of several of the most well-known Russian horn players:

AFANASJEW	(1938)	Moscow	Radio	Recordings
BUJANOWSKY, V.	(1928)	Leningrad	Philharmonic Soc.	Recordings
WISCHNEWSKY	(1928)	Leningrad	Opera	
DJOMIN	(1932)	Moscow	State Orchestra	
KLISCHAN	(1934)	Riga	Radio	Recordings
LIFANOWSKY	(1938)	Moscow	Bolschoi Theatre	
POLECH	(1918)	Moscow	Bolschoi Theatre	Recordings
SCHAPIRO	(1908)	Moscow	Radio	Recordings

B. Chronique - Chronik - Chronicle

● Français

■ Deutsch

* English

● Cette rubrique nous préoccupe. En effet, nous recevons beaucoup d'informations brutes (programmes, critiques, circulaires, etc.), dont le dépouillement, puis la rédaction en style télégraphique prennent un temps considérable. C'est pourquoi, nous demandons à nos correspondants de nous envoyer des textes **déjà** préparés. Il est indispensable qu'ils soient brefs et selon la disposition-type : **date, lieu, événement**. Préparez ce texte sur un papier séparé de vos messages personnels. Merci !

■ Diese Rubrik macht uns Sorgen. Wir erhalten viele Zuschriften mit Informationen Programme, Kritiken, Zirkulare, etc.), für die wir herzlich danken. Wir möchten Sie aber **dringend bitten** Ihre Mitteilungen : **a)** sachlich zu verfassen (Datum, Ort, Begebenheit), **b)** in klarem Telegrammstil ; **c)** auf separatem Bogen (also ohne Privattext). Sie ersparen uns damit sehr viel Zeit und Arbeit. Danke !

* This column worries us. Many readers send us welcome informations (programmes, reviews, pamphlets, etc.) for which of course we are grateful. But we should like to express a **very urgent request** to these collaborators : please write your text **a)** to the point (Date, place, event) ; **b)** in clear telegram style ; **c)** on a separate leaf (i.e. without private text). You would save us much time and work. Thank You !

1973 — URSS

● Timofej Doksjudzer, trompette-solo de l'orchestre du Théâtre Bolchoï de Moscou, a créé un nouveau concerto pour trompette et orchestre du compositeur estonien E. Tamberg.

■ Timofej Doksjudzer, Solo-Trompeter des Bolschoi Theater Orchesters Moskau, hat ein neues Trompeten-Konzert des estnischen Komponisten E. Tamberg uraufgeführt.

* Timofej Doksjudzer, solo trumpet of the Bolschoi Theatre Orchestra Moscow, did a first performance of the new concerto for trumpet and orchestra by the Estonian composer E. Tamberg.

1973 LOUISVILLE (USA)

* Composition contest for brass quintet. For further instructions on submitting a composition, please write : New Louisville Brass Quintet, P.O. Box 7262, Louisville, Kentucky 40207, USA. Deadline : Dec. 31. 1973.

● Concours de composition pour quintette de cuivres. Pour tout renseignement, écrivez à : New Louisville Brass Quintet, P.O. Box 7262, Louisville, Kentucky 40207, USA. Dernier délai : 31.XII.1973.

■ Kompositions-Wettbewerb für Blechbläser-Quintett. Für weitere Auskünfte, schreiben Sie bitte an : New Louisville Brass Quintet, P.O. Box 7262, Louisville, Kentucky 40207, USA. Letzter Termin : 31. Dec. 1973.

2.1973 — ROTTERDAM

● Première audition du quintette de cuivres « Plein-Jeu » du compositeur hollandais Daan Manneke (Editions Donemus) par l'ensemble de cuivres de l'Orchestre philharmonique de Rotterdam.

■ Das Rotterdamer Philharmonische Blechbläserensemble hat das Quintet « Plein Jeu » des holländischen Komponisten Daan Manneke uraufgeführt.

★ First performance of the Dutch composer Daan Manneke's quintet for brass « Plein Jeu » by the Rotterdam Philharmonic Brass Ensemble.

30.3.1973 — OSLO (Norway)

★ Haydn Trumpet Concerto in Eb, Symph. Orch. of Oslo Conserv. Soloist : Bjarne Volle on original keyed trumpet, rec. by Adolf Egger. / joué sur une trompette à clefs reconstruite par A. Egger). / Auf der von A. Egger kopierte Klappentrompete gespielt.

31.3.1973 — OSLO

★ Trumpet and Organ Recital, New original norwegian music. Bjarne Volle, trumpet John Lammetun, organ. Works by O. Sommerfeldt : Elegi ; K. Mork Karlsen : Koralsone nr. 3 ; R. Nyhus : Aria ; K. Vea : Sonate.

2.4.1973 — BERLIN

Uraufführung / Création :

Out. 1972 für Posaune / Trommel. Solist James Fulkerson.

14.4.1973.

Uraufführung / Création :

Sai II für 1 Trompeter von Paul Gutama Soegijo. Solist : Jean-Pierre Mathez.

19.4.1973 — LA ROCHELLE (France)

Création de « Cuivre Solo » par l'auteur Vinko Globokar.

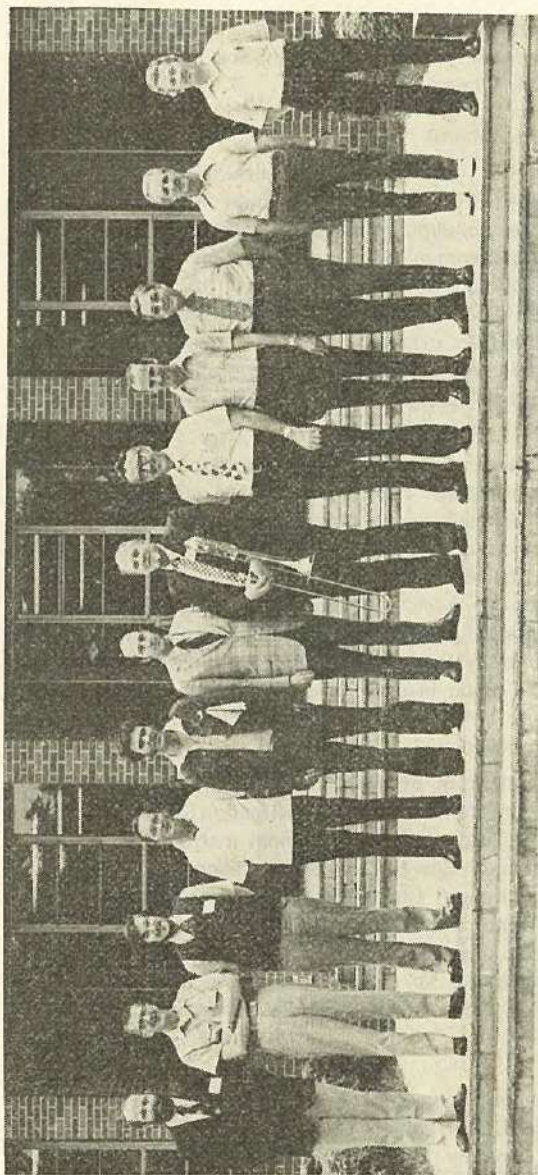
21-27.4.1973 — BOSTON

Boston Sackbut Week organized by Boston Chapter of the International Trombone Association. Berklee College of Music.

24.5.1973 — NEW YORK

Uraufführung / Création :

Trombone Concerto, for Solo-trombone, Brasses and percussion. Composer & Soloist : James Fulkerson.



6. 1973 — NASHVILLE (USA)

★ Picture of the Faculty of the National Trombone Workshop, Peabody College.

■ Bild der 1973 Fakultät des Nationalen Posaunisten Seminars, Peabody College.

● Photographie des membres de la Faculté du Séminaire national des trombonistes américains.

Left to right / Links nach rechts / De gauche à droite :

Larry Weed ; William Cramer ; Thomas Everett ; George Roberts ; Phil Wilson ; Per Brevig ;
 Lewis Van Haney ; Neill Humfeld ; Larry Wishe ; Bernard Pressler ; Leon Brown ; Buddy
 Baker (Bill Watrouse : is missing / fehlt / manque).

Fifth Annual International Horn Workshop (Faculty: John Barrow, Richard Dunn, Philip Farkas, Froydis Ree Hauge, Steven M. Horvath, Wendell Hoss, Charles Kavalosky, William C. Robinson, Barry Tuckwell and James H. Winter).

7.1973 — GERETSRIED (B. R. Deutschland)

Meinl & Lauber, bekannt als Hersteller historischer Blechblasinstrumente, hat ein neues Modell einer Barocktrompete in sein Programm aufgenommen. Auf Anregung von Klaus E. Rehm (der übrigens gerade eine Schallplatte unter Verwendung des Originalinstruments und hist. Orgelpositiven aufgenommen hat) wurde ein im Germ. Nationalmuseum Nürnberg befindliches Instrument von Joh. Leonhard Ehe (III) von 1746 nach ausführlichen Messungen rekonstruiert, das auf Wunsch mit originaler Gravur gebaut wird. Eine Ausführung in reinem Silber ist ebenfalls erhältlich, die dem alten Messinginstrument klanglich am nächsten kommt. Beide Instrumente sind, auf Grund leichter Ansprache und sicherer Intonation von F und A, geeignet neue Freunde für die historische und richtige Spielweise ohne Ueberblasloch zu gewinnen.

Meinl & Lauber, le facteur d'instruments de cuivre spécialisé dans les reconstitutions historiques, a inclus une nouvelle trompette baroque dans son programme. Sous l'impulsion de Klaus E. Rehm (qui vient de réaliser un disque trompette et orgue avec des instruments originaux) on a reconstruit un modèle se trouvant au Musée national germanique, à Nuremberg et qui a été réalisé en 1746 par Joh. Leonhard Ehe (III). Les mesures ont été prises, cette fois avec un soin tout particulier. On peut, à choix, demander la gravure originale. Une version en argent massif est également livrable (c'est ce qui sonne le plus semblable au vieux laiton). Ces deux instruments à l'émission facile et délicate et dont la justesse du fa et du la est bonne trouveront certainement de nouveaux adeptes qui tiendront à retrouver la véritable et historique façon de jouer, sans trou de correction qui est une adjonction moderne.

* Meinl & Lauber, the well-known manufacture of historical brass instruments, took a new model of baroque trumpet into their programme. At the instigation of Klaus E. Rehm (who just recorded a work for trumpet and organ with the original instruments) an exact copy was made of a trumpet by Joh. Leonhard Ehe (III), 1746, in possession of the Germ. National Museum Nürnberg. This new instrument can be had with the original engraving on it, be it in brass or in silver. The tone of the latter is nearer the one of the old brass instrument. Both instruments have a great ease of response and secure intonation on F and A and will no doubt be very attractive for musicians that are interested to play in the true and historically right way i.e. without the modern correction hole.

23-27.7.1973 — VERMONT

First Annual International Brass Symposium (University of Vermont). Director Herbert L. Schultz. Clinicians: Robert Nagel, Allan Dean, James Burke, «Tonight Show Trumpet section» (James Maxwell, Bob McCoy, Johnny Frosk and Dick Perry) trumpets; Paul Ingraham, horn; John Swallow, trombone and Don Butterfield, tuba.

13 - 18. 1973 — DENVER (USA)

6th Annual National Trumpet Symposium, Director : Legh W. Burns. Faculty : Byron Autrey, Bill Chase, Janis M. Coffman, Eastmann Brass Quintet, Maynard Ferguson, David Hickmann, Los Angeles Brass Quintet, Jean-Pierre Mathez. Tonight show Section, William Vacchiano. (Drawing by Roma / Zeichnung von Roma / Dessin de Roma.)

9. 9. 1973 — BOSTON

First performances / Créations :

4'33" (1952) by John Cage (first perf. on brass-trombone) ; Improvisation with BEEP (1972) by Ceely-Everett. Soloist : Thomas G. Everett, bass-trombone.

4 - 21. 9. 1973 — MUENCHEN (W - Germany)

XXIIe Concours international de musique. 2e prix : Johannes Ritzkowsky ; 3e prix ex aequo : Vladimír Buchalova, Vladislav Grigov.

Jury :

(1er rang, de g. à dr.) :

Philip Farkas ;
Edmond Leloir ;
Bernhard Krol.

(2e rang, de g. à dr.) :

Michael Hœltzel ;
Alan Civil ;
P. Staicu ;
Peter Damm ;
A. Van Woudenberg
et Frantisek Solc.



15 - 29. 9. 1973 — GENÈVE (Suisse)

Concours international d'exécution musicale. Trombone, 1er prix : Anatole Skobelev, Leningrad (URSS).

(Commentaire par Roland Schnorhk, Brass Bulletin 7).

Petites annonces - Klein-Inserate - Small-ads

● Avez-vous quelque chose à offrir ? Voulez-vous proposer quelque chose ? Cherchez-vous des collaborateurs, des contacts, du travail, des partitions ou des instruments ? Alors n'hésitez pas à employer ce nouveau moyen mis à votre disposition : les **petites annonces**. Vous pourrez ainsi toucher un public réparti dans toutes les parties du monde. 30 mots maxima. Prix : Fr.s. 20.—, payables en même temps que l'envoi du texte. (BRASS BULLETIN, compte de chèque postaux 10-124 78, CH-1000 Lausanne, Suisse)

■ Haben Sie etwas anzubieten ? Wollen Sie etwas vermitteln ? Suchen Sie Mitarbeiter, Austausch, Arbeit, Kontakte, Musik oder Instrumente ? Dann benützen Sie doch die neue Möglichkeit des **Klein-Inserates**, mit dem Sie Interessenten auf der ganzen Welt erreichen. Nicht mehr als total 30 Worte. Preis S.Fr. 20.— gleichzeitig mit Inseratenaufgabe auf Postcheck 10-124 78, CH-1000 Lausanne, Schweiz, des BRASS BULLETIN einzuzahlen.

★ Is there anything you want to sell or buy ? Are you looking for a job, a cooperator, contacts, music, instruments ? Then try the new **Small-Ad**, which reaches colleagues and interested parties all over the world. Not more than 30 words, all included. Price : S.fr. 20.— to be paid to BRASS BULLETIN (see inside cover page for remittance) when posting your ad.

30 mots	30 Wörter
30 words	Fr.s. 20.— (approx. \$ 7.00)

C. Correspondance - Leserbriefe - Correspondence

● Français

■ Deutsch

* English

■ Betr.: Leserbrief (Werner Fink, Nürnberg, 3. Februar 1972) Ausgabe von BRASS BULLETIN 2, 1972.

Spätleser :

Schade, wenn BRASS BULLETIN in Zukunft keine ausführlichen Rezensionen von Schallplatten mehr bringen würde. Denn : fachliche Kritik zerstört ja nicht, sondern gibt die Möglichkeit aus Fehlern zu lernen. Zum anderen bietet es jungen Trompetern und Posaunisten die Möglichkeit eine Platte mit ganz anderen Ohren zu hören. Gerade bei den Trompetenkonzerten des 16.-18. Jahrhunderts muss sich der Orchester-Blechbläser dem Musikstil, der Artikulation und Phrasierung seiner Bläserverfahren anschließen. Darum sollte man dankbar sein, wenn Kritik geübt wird -vor allen Dingen von Männern, die sich viele Jahre mit der Materie beschäftigt haben. Bei zeitgenössischen Komponisten müssten auch die besten Blechbläser auf diesem Gebiet Rezensionen für die Platten übernehmen. Dann erfüllt BRASS BULLETIN eine pädagogische Aufgabe, die man als einmalig bezeichnen könnte.

Heinz Knodt.

(Red. : Wir sind ganz Ihrer Ansicht und werden unsere Schallplattenrezensionen fortsetzen so lange wir Zeit dazu finden. Wir würden es begrüßen, wenn erfahrene Kollegen uns Ihr Urteil über neue Aufnahmen zukommen liessen. - Danke !

● Concerne : La lettre de Werner Fink du 3 février 1972 (BRASS BULLETIN No 2, 1972).

Domage que BRASS BULLETIN cesse d'offrir des critiques de disques approfondies, car du point de vue professionnel, la critique ne peut être que constructive. De plus, les jeunes instrumentistes peuvent ainsi entendre et écouter les disques avec de toutes autres oreilles. Il serait bon pour le musicien d'orchestre d'être orienté sur l'interprétation correcte des concerti de trompette des XVIe, XVII et XVIIIe siècles, par exemple en ce qui concerne l'articulation et le phrasé. Il faudrait de ce fait être reconnaissant à ceux qui sont plongés dans la question et qui émettent leurs critiques. BRASS BULLETIN entreprendrait ainsi une action pédagogique certainement unique.

Heinz Knodt.

(Rédaction : Entendu, nous reprendrons les critiques de disques dans la mesure où nous trouverons le temps de le faire. Nous serions particulièrement reconnaissants de recevoir des commentaires de nos collègues les plus expérimentés. - Merci !)

★ Re : Letter of Werner Fink of Feb. 3, 1972 (BRASS BULLETIN nr. 2, 1972).

It would be a pity if BRASS BULLETIN would stop bringing reviews of gramophone records. Objective criticism is not destructive, it gives the possibility to learn from it. Also it gives young trumpet and trombone players the possibility to hear a record with quite different ears. Especially in the baroque concertos for trumpet the orchestra brass player must try to adapt himself to the style, articulation and phrasing of his brass ancestors, so he is grateful for indications from his more experienced colleagues. By doing so BRASS BULLETIN fulfills a really unique pedagogical task.

Heinz Knodt.

(Editor : We quite agree with you and shall go on with our reviews as long as we can (time permitting !). We should also be grateful if our experienced colleagues would let us have their opinion on new recordings. - Thanks !)

■ Robert Fuchs (1847 - 1927) soll eine Sonate für Horn und Klavier geschrieben haben (laut Bröchle, Horn-Bibliographie). Wer weiss mehr darüber und wer könnte mir den Fundort dieses Werkes angeben ?

● Robert Fuchs (1847 - 1927) doit avoir composé une Sonate pour cor et piano (selon Bröchle, Horn-Bibliographie). Qui pourrait m'en apprendre plus à ce sujet et qui pourrait m'en indiquer la source ?

★ According to Bröchle's horn bibliography there exists a Sonata for horn and piano by Robert Fuchs (1847 - 1927). Who could give me information about this work and indicate its location ?

Prof. Dr. Wolfgang Suppan, Vogelsang 15, D - 7801 Niederrimsingen

D. Partitions, livres et disques reçus Eingegangene Noten, Bücher und Schallplatten Publications and records received

Liste des éditeurs nous ayant fait parvenir du matériel
Liste der Musikverlage die uns Material geschickt haben
List of music publishers who have sent us material

AUREGGI	Rue Pont-Carpin 2, F - 38 Saint-Martin-d'Herès
BILLAUDOT	Rue de l'Echiquier 14, F - 75010 Paris
DVFM	VEB Postschiessfach 147, DDR - 701 Leipzig
Editio MUSICA	H - Budapest
FREI	Herbert Frei, Sonnenweg 571, CH - 5507 Mellingen
GALAXY	Music Corp. 2121 Broadway, USA - New York , NY 10023
GROSCH	Musikverlag, Postfach D - 8 München
HOFMEISTER VEB	Postschiessfach 147, DDR - 701 Leipzig
JAPAN FEDERATION OF COMPOSERS	c/o Ohminato Building 14, Suga-cho, Shinjuku-ku Tokyo Japan
LEDUC	Rue Saint-Honoré 175, F - 75001 Paris
MOLENAAR	Wormerveer , Holland
PANTON	Prague , CSSR
PATERSON	Wigmore Street 38, GB - London W. I.
PHILIPPO & COMBRE	Boul. Poissonnière 24, F - 75009 Paris
RISTORI	Emile Ristori, Route de Drize 36, CH - 1227 Carouge
SCHOTT	Postfach 3640, D - 65 Mainz
SHAWNEE	Press, Inc. Delaware Water Gap , Pa. 18324 USA
SUPRAPHON	CSSR - Prague
WESTERN INTERNATIONAL MUSIC	Holt Av. 2859, Los Angeles , Cal. 90034 USA
ZIMMERMANN	Postfach D - Frankfurt-am-Main

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty

I = facile / leicht / easy à / bis / to VI = très difficile / sehr schwierig / very difficult

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

BESANÇON A., **15 Etudes éclectiques** (Paris, Billaudot, 1971). III - IV.

BOUCHÉ R., **Le Trompettiste**, méthode pratique et progressive (mit deutschem Text / with English Text) (Paris, Philippo & Combre / Consortium Musical, 1972).

KRUMPFER H.-J., **Trompeten Schule** für Anfänger (Leipzig, DVFM).

KRUMPFER H.-J., **Trompeten Schule** für Fortgeschrittene (Leipzig, DVFM).

HENDERSON R., **Variations Movements** (1967) for Trumpet Solo (Los Angeles, WIM, 1971 - AV 189). VI. \$ 1.50.

BROSH T., **Dialogue** for treble clef instruments (Delaware Water Gap, Shawnee Press, Inc., 1973 - LD 126). VI. \$ 1.50.

EBEN P., **Duetti per due Tombe** (Mainz, Schott, 1969 - 5979). V. DM. 5.—.

FREI H., **Trompeten-Ensemble** (Duetto). Blätter für das mehrstimmige Zusammenspiel, herausgegeben von Herbert Frei. (Mellingen, Frei, 1973, Blätter Nr. 8 und 14). II. Jedes Blatt S.Fr. 0.60.

JANETZKY K., **A due**, Trompetenmusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Herausgegeben von Kurt Janetzky (Leipzig, DVFM). IV - V.

PORRET J., **12 Duo's Faciles** (op. 648). (Wormerveer, Molenaar, 1967.) II - III.

PORRET J., **12 Duo's Progressifs** (op. 254). (Wormerveer, Molenaar, 1964). IV - V.

AUREGGI R., **Premier Trio** (Saint-Martin-d'Herès). IV.

FREI H., **Trompeten-Ensemble** (Trio's). Blätter für das mehrstimmige Zusammenspiel, herausgegeben von Herbert Frei. (Mellingen, Frei, 1973, Blätter Nr. 1, 2) (+ Pauken B/F ad lib.), 3, 4, 5, 7, 9, 10 (Trommel ad lib.), 11 (Trom. ad lib.), 12, 13, 15.). II - III. Jedes Blatt S.Fr. 0.60.

KRUMPFER H.-J., **Musik für drei Trompeten**. Eine Sammlung zeitgenössischer Spielliteratur, herausgegeben von H.-J. Krumpfer. Werke von E.H. Meyer, Kurt Schwaen, A. Böckmann, G. Tittel, H. Weitzendorf, K.-P. Bruchmann. (Leipzig, VEB Hofmeister - 1485). III.

AUREGGI R., **Premier Quatuor**. 4 trompettes (Saint-Martin-d'Herès). IV.

— **Deuxième Quatuor**, (Saint-Martin-d'Herès). IV.

BAUDRIER E., **9 Chorals** (8 chorals de J.S. Bach, 1 choral de R. Schumann), pour 4 trompettes. (Wormerveer, Molenaar, 1968). III.

FREI H., **Trompeten-Ensemble** (4 Trompeten und Pauken ad lib). Nach einer alten Handschrift — anonym —, eingerichtet von Herbert Frei (Mellingen, Frei, 1973), Blatt Nr. 6). III. S.Fr. 0.60.

PORRET J., **Dante**, 4e morceau d'ensemble pour 4 trompettes (Wormerveer, Molenaar, 1965). IV.

TITTEL G., **Quartettino** (1971) für Trompeten (Leipzig, VEB Hofmeister, Nr. 7482). III - IV.

BEEZ J., **Vier Optimismen**, Sonatine für Trompete in B und Klavier (Leipzig, VEB Hofmeister, 7455). IV.

BESANÇON A., **Spot** pour trompette et piano (Paris, Billaudot, 1972). II.

BURGON G., **Toccata** for Trumpet and Piano (London, Stainer & Bell, 1972 / New York, Galaxy Music Corp., H 154). III. \$ 1.50.

DAMARE E., **Cleopatra** (Polka) voor Cornet Bb met Piano (Wormerveer, Molenaar, 1966). V.

— **Pandora** (Fantasie Polka opus 108) cornet Bb met Piano (Wormerveer, Molenaar, 1966). V.

DUBUIS Cl., **Six Pièces** (en 2 cahiers) trompette et piano (Paris, Billaudot, 1972). Volume 1 = I; volume 2 = II.

GABRIELI D., **Sonatine** for Trumpet with Piano, arr. by Ber Joosen (Wormerveer, Molenaar, 1970). IV.

KRUMPFFER H.-J., **Trompeten Schule**, 6 Kompositionen für Trompete und Klavier (S. Goldhammer, S. Thiele, K. Schwaen, J. Haydn, F.-W. Sternberg). Beiheft zur Trompetenschule für Fortgeschrittene. (Leipzig, DVFM 30 007 a). IV.

LANCEN S., **Pile ou Face** pour trompette sib et piano (Wormerveer, Molenaar, 1965). III.

MATEJ J., **Informatorium** pour trompette & piano, 38 petites pièces (Praha, Panton, 1968). IV.

MOLINEUX A., **Sonata in two movements**, for Bb trumpet and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1973 - LA 119). V. \$ 6.00.

PORRET J., **14e Solo de Concours** pour cornet ou trompette en sib ou ut et piano (Wormerveer, Molenaar, 1963). IV.

PURCELL H., **Intrada et Rigaudon**, arrangé pour trompette et piano par Paolo Longinotti (Paris, Billaudot, 1972). II - III.

ALDROVANDINI G., **Sinfonia** voor 2 Trompetten in Bb met Piano, arr. Ber Joosen (Wormerveer, Molenaar, 1972). IV.

JUNG H., **Konzertante Suite** Op. 9 für 2 Trompeten und Klavier (Leipzig, VEB Hofmeister - 7483). IV.

FESCH, de W., **2e Duet uit de Baroktijd** (Andante en Menuet), 2 tromp. et piano, arr. A. den Arend (Wormerveer, Molenaar, 1968). IV.

MANFREDINI F., **Concerto** voor 2 Trompetten in Bb met Piano, arr. Ber Joosen (Wormerveer, Molenaar, 1964). IV.

- AMMANN B., **Répons du matin**, trompette et orgue (Paris, Billaudot, 1973). V. S.Fr. 16.50.
 REICHEL B., **Sonata da Chiesa**, trompette et orgue (Paris, Billaudot, 1971). IV.
 SCHMIDT E., **Rhapsodia Sacra**, trompette et orgue (Paris, Billaudot, 1973). V.
 SINGERLING J. W., **24 Trumpet tunes and airs** with organ or piano, arr. Jan W. Singerling (Wormerveer, Molenaar, 1972). IV.
 STAUFFER E., **Fantaisie**, trompette et orgue (Paris, Billaudot, 1973). III. S.Fr. 13.—.
-

- ADDISON J., **Concerto** Trumpet and Strings (with optional percussion), pianoforte arrangement by the Composer (London, J. Williams, 1951 / New York, Galaxy Music Corp.). IV. \$ 6.00 (The orchestral material is for hire).
 MATEJ J., **Concerto per Tromba ed orchestra da camera** (tromba e pianoforte - 1963) (Prague, Supraphon, 1967). V.
-

COR — HORN — HORN

- ARTOT J. D., **Ausgewählte Etüden für Horn**, herausgegeben von Peter Damm (Leipzig, Hofmeister, 1969 - 7450 c). IV.
 BELLOLI A., **Ausgewählte Etüden für Horn**, herausgegeben von Peter Damm (Leipzig, Hofmeister, 1969 - 7450 a). IV - V.
 BURDEN J., **Horn Playing**, A new approach (London, Paterson, 1972). I.
 LEWY J. R., **Ausgewählte Etüden für Horn**, herausgegeben von Peter Damm (Leipzig, Hofmeister, 1969 - 7450 b), V - VI.
-

- BERTHELOT R., **Variations brèves**, cor et piano (Paris, Leduc, 1973 - A.L. 25.123). III.
 CZERNY K., **Andante e Polacca**, für Horn in E und Klavier. Erstdruck, herausgegeben von Friedrich Gabler. (Wien, Doblinger, 1973 - Diletto musicale Nr. 517.) V.
 KALABIS V., **Variationen** für Horn und Klavier, opus 31 (Mainz, Schott, 1971 - 6261). III - IV.
-

- RISTORI E., **Solo de Cor** en fa avec accompagnement d'orgue (Genève, Emile Ristori, rte de Drize 36, 1227 Carouge, 1964 - manuscrit).
-

- BOUTRY R., **Tétracor** pour 4 cors (Paris, Leduc, 1973 - A.L. 25 012). IV.
-

- STEKLE K., **Musik für zwei Bläser**, Klarinette in Es und Horn in F, op. 82 a (München, Grosch, Nr. 677). V.
-

- IRINO Y., **Globus I** for Horn and Percussions (Tokyo, The Japan Federation of Composers, 1971). VI.

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

BLOKKER C., **Oefeningen voor Trombone**, études pour trombone (Wormerveer, Molenaar). IV - V - VI.

MUELLER H., **Intonationsübungen** : I. Orchesterwerke, II. Chorwerke, III. Bühnenwerke. Herausgegeben von Heinz Müller (Leipzig, Hofmeister - 7451).

MUELLER H. **Posaunenfibel** (méthode) (Leipzig, Hofmeister, 1970 - 8065). I - III.

MATEJ J., **10 Zweistimmige und 10 Dreistimmige Inventionen** (Prague, Supraphon, 1969 - H 4709). V.

BUCHWALD R., ... **in Schlagzeilen**, 5 Stücke für Posaune und Klavier (Leipzig, Hofmeister - 7444). IV.

MATEJ J., **Informatorium**, 38 kleine Kompositionen für Posaune und Klavier (Prague, Panton, 1968 - P 423). IV.

PERRIN J., **Introduction et Allegro**, pour trombone et piano. Morceau imposé au Concours international d'exécution musicale, Genève 1973. (Paris, Billaudot, 1973 - 1645 B.) V.

MATEJ J., **I. Concerto** per trombone ed orchestra (red. piano) 1952 (Prague, Supraphon, 1959 - H 2726). V.

MATEJ J., **Sonata** per trombone, 12 strumenti d'archi e pianoforte (1965). Riduzione per trombone e pianoforte (Prague, Panton, 1968 - P 643). V - VI.

TUBA — TUBA — TUBA

BIXBY D., **Bach for the tuba**, volume I & II compiled and arranged by Douglas Bixby, edited by Roger Bobo (Los Angeles, Western International Music, 1971 - BMP 18) V - VI. each \$ 4.00.

CROLEY R., **Variazioni** for tuba unaccompanied (Los Angeles, Western International Music, 1968). V. \$ 1.00.

SACCO P., **Tuba Mirum**, solo for tuba or tuba choir — unaccompanied — (Los Angeles, Western International Music, 1969 - OP 101). III - IV. \$ 2.00.

SEAR W. E., **Sonata** for tuba unaccompanied (Los Angeles, Western International Music, 1966 - AV 103). IV. \$ 1.00.

BROWN R., **Diptych** for tuba and piano (Los Angeles, Western International Music, 1970 - WIM 83). III. \$ 2.00.

- LISCHKA R., **Drei Skizzen** für Basstuba oder Bassposaune und Klavier (Leipzig, Hofmeister, 1969 - 7446). IV.
- SACCO P. P., **Fantasy** for tuba and piano (Los Angeles, Western International Music, 1972 - OP - 109). IV. \$ 2.00.
- SCHMIDT W., **Serenade** for tuba and piano (Los Angeles, Western International Music, 1962 - AV 27). IV. \$ 2.00.
- STABILE J., **Sonata** for tuba and piano (Los Angeles, Western International Music, 1970 - H - 103). IV - V. \$ 3.50.

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

- PFAU H., **Bläuerspielbuch**, 156 leichte Spielsätze, Lieder und Tänze für Gruppen und Bläuerspielkreise. Band II. (Band I: Aufbauaband (Uebungsstücke) Edition Schott 6353.) (Mainz, Schott, 1972 - 6354.) II - III. Partitur: DM 18.—; 11 Stimmen DM 44.— (Stimmen einzeln DM 4.—).

QUATUORS — QUARTETTE — QUARTETS

- ANDRIESEN J., **Introduzione e Allegro**, voor Koperkwartet - 2 Tromp., Hoorn, Trombone (Wormerveer, Molenaar, 1968 - 06.484.68). IV.
- BOEDJIN G., **Quartet Op. 95**, Cornet I & II, Tenorhoorn, Tuba (Wormerveer, Molenaar, 1965). III - IV.
- FROHBERGER J., **Ricercare**, Cornet I & II, Baryton, Tuba; arr. A. den Arend (Wormerveer, Molenaar, 1967 - 06.469.66). IV.
- HABICHT G., **Divertimento** für 3 Trompeten in E und Posaune (Leipzig, Hofmeister - 7440). III - IV.
- JANETZKY K., **Musik für Blechbläser**, 2 Trompeten und 2 Posaunen, eine ausgewählte Sammlung von Bläuersätzen vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, herausgegeben von Kurt Janetzky, Leipzig, DVFM, 1966 - 8901). III - IV.
- PERRIN J., **Quatuor**, 2 trompettes et 2 trombones (Paris, Billaudot, 1973 - G. 1545 B.) V. S.Fr. 13.—.
- ROGISTER F., **Quartet**, Cornet I & II, Tenorhoorn, Tuba (Wormerveer, Molenaar, 1965). III - IV.
- WALTER F., **6 Einfache** für Bläser (Frankfurt-am-Main, Zimmermann, 1973). II - III.

QUINTETTES — QUINTETTE — QUINTETS

- BACH J. S., **Air pour les trompettes**, 2 trpts in D, horn, trbne and tuba, arranged by Irving Rosenthal (Los Angeles, Western International Music, 1967 - ATR 17). V. \$ 3.00.

- BACH J. S., **Fantaisie**, 2 trpts in C, horn, trbne & tuba, arranged by Irving Rosenthal (Los Angeles, Western International Music, 1965 - ATR 2). IV. \$ 3.00.
- BACH J. S., **Prelude and Fuge**, 2 trpts in C, horn, trbne, tuba, arranged by Irving Rosenthal (Los Angeles, Western International Music, 1969 - WIM 72). IV. \$ 4.00.
- BUBALO R., **Three Pieces for Brass Quintet**, 2 trpts in Bb, horn, trombone & tuba (New York, Galaxy Music Corp., 1968 - GMC 2399). IV-V. Score : \$ 3.00 ; Set of Parts : \$ 7.50.
- CAMBRELING S., **Divertissement**, 2 trpes, cor, trombone et tuba (Paris, Billaudot, 1973 - G. 1543 B.) IV - V. S.Fr. 20.—.
- HLOUSCHEK T., **3 Bläserstücke** (1970) für 2 Trompeten, Horn und 2 Posaunen (Leipzig, Hofmeister, 7471). III.
- RILEY J., **Four Essays for Brass Quintet** : 1. Declaration ; 2. Exaltation ; 3. Reflection ; 4. Assertion. 2 trpts in Bb, horn, trombone & tuba (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1973). V. Score and Set of Parts (LD 123) \$ 7.00 ; Score (LC 557) \$ 2.50 ; Extra Partis (LC 558) \$ 1.00 each.
- SCHMIDT W., **Seven Variations on a Hexachord** for 2 trumpets in Bb, horn, trombone and tuba (Los Angeles, Western International Music, 1969 - AV 170). IV - V. \$ 8.00.
- SCHMIDT W., **Suite No. 2 «Folksongs»** for 2 trumpets in Bb, horn, trombone and tuba (Los Angeles, Western International Music. 1968 - AV 153). III - IV. \$ 6.00.
- TSUKATANI A., **Music for Brass** (Quintet), 2 trumpets in Bb, horn, trombone and tuba (Tokyo, The Japan Federation of Composers, 1971). IV - V.

QUINETTES + INSTR. — QUINTETTE + INSTR. — QUINTETS + INSTR.

- FRANCHETTI A., **Three Italian Masques**, Concertino for Piano, Brass (3 trumpets, 2 trombones-ten.), Percussion and Bass. (New York, Galaxy Music Corp., 1969 - GMC 2401). V. \$ 7.50.
- BROWN R., **Concertino** for Harp & Brass Quintet (2 trpts, horn, trombone and tuba) (Los Angeles, Western International Music, 1965 - AV 77). IV - V. \$ 7.00.
- SCHMIDT W., **Chamber Concerto** for Organ and Brass Quintet (2 trpts, horn, trombone and tuba) (Los Angeles, Western International Music, 1970 - AV 173). IV - V. \$ 10.00.

SEXTUORS — SEXTETTE — SEXTETS

- AMELLER A., **Largamente** pour 2 trompettes (ut ou sib), cor, 2 trombones et tuba (Paris, Leduc, 1972 - A.L. 24.663/4). III.
- MALIGE F., **Kleine Suite** für 3 Trompeten und 3 Posaunen (Leipzig, Hofmeister - 7452). III - IV.
- PATACHICH I., **Ritmi Dispari** per ottoni, 3 trombe, 2 tromboni e tuba (Budapest, Editio Musica, 1972 - Z. 6113.) III - IV.

SEPTUORS ET PLUS — SEPTETTE UND MEHR — SEXTETTS AND MORE

- GOERNER H.-G., **Suite für Blechbläser** op. 48, für 3 Trompeten in B, 2 Hörner in F und 2 Posaunen (Leipzig, Hofmeister - 7470). III - IV.
- HORVIT M., **Antique Suite** for Antiphonal Brass Choir (2 trumpets in Bb, 2 trombones, 2 horns, baritone and tuba). (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1973.) IV. Score and Sets of Parts (LD 124) : \$ 12.00 ; Score (LC 559) : \$ 3.50 ; Extra Parts (LC 560) : \$ 1.25 each.
- AMELLER A., **Fanfares pour tous les temps**, 4 trompettes (ut ou sib), 2 cors en fa, 4 trombones et tuba (Paris, Leduc, 1973 - A.L. 24 644/5). IV.
- ADLER S., **Brass Fragments**, Suite for 20-parts Brass Choir, 6 trumpets in Bb, 5 horns in F, 6 trombones, baritone, 2 tubas (San Antonio, Southern Music Company, 1972 - ST - 6). V. Complete : \$ 15.00 ; Full Score : \$ 5.00 ; Parts, ea : \$ 1.00.

LIVRES — BUECHER — BOOKS

- BROILES M., **Trumpets Through Time** (200 B.C. - 1963 A.D.). 98 pages.
- **Some Why's and What fors' About Trumpet Playing**. 9 pages.
- «... These articles and discussions were written and compiled by Broiles for his students at the Juilliard and Manhattan Schools.» (Ansonia Station, Luther Publisher, 1973)
- MENKE W., **History of the Trumpet of Bach and Handel**, translated by Gerald Abraham (Nashville. The Brass Press, 1972). \$ 4.00. 128 pages.
- WOGRAM KI., **Ein Beitrag zur Ermittlung der Stimmung von Blechblasinstrumenten** (1972), 59 S., 52 Abb. (Braunschweig, Techn. Univ., Fak. f. Maschinenbau u. Elektrotechnik, Dissertation.)
- ZURMUEHLE O., **Der Blasmusik Dirigent**, 172 S., zweite, erweiterte Auflage (Adliswil, Ruh, 1950).

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- ANDRÉ M. interprète Fritz Werner, **Suite Concertante** et Bernhard Krol, **Variations sur le Magnificat de Bach**. Orchestre de chambre du Wurtemberg, dir. Fritz Werner et Jörg Faerber (Erato stereo STU 70701).
- DUTOT P., **Orgues et trompette** à l'abbaye de Mondaye, avec André Pagenel, organiste. Œuvres de Bach, Balbastro, Couperin, Haendel, Lully, Purcell. (LPL 5048, pressé par Philips).
- GRIN F., **Trumpet for the Millions**, 14 beroemde composities gespeeld door Freddy Grin, trumpet en Sander van Marion, orgel (Philips stereo 6440 107).

MOLENAT Cl., La Campanella (N. Paganini), Aria (J. S. Bach), Concerto d'Aranjuez (J. Rodrigo), Le Tambourin (J. Ph. Rameau), etc. (FCM mono-stéréo 333.)

RAPIER L., **Concerto** for Trumpet, Strings and Percussion by John Addison, The Louisville Orchestra, Jorge Mester, Conductor (First Edition Records LS-695).

COR — HORN — HORN

BOURGUE D., Richard Strauss, **Concertos** Nos 1 et 2 pour cor et orchestre, Grand Orchestre de la Radio-télévision Luxembourg, dir. Louis de Froment (Decca-stéréo-quadrasonic 7154).

LANZKY-OTTO Ib, Lars-Erik Larsson, **Concertino** för valthorn och strakorkester, op. 45 nr. 5 ; Ake Hermanson, **Alarme**, op. 11 (1969) ; Paul Hindemith, **Sonat** för horn och piano (1939), Wilhelm Lanzky-Otto, piano (RIKS LP 17 Stereo).

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

ANDERSON M., Miles Anderson plays his Slide Trombone with Mickey Nadel, string bass and Mitchell Peter, percussion. Music composed by Barney Childs, Harold Budd, Frank Campo and Roger Kellaway (Avant Record 1006).

ENSEMBLES DE CUIVRE — BLECHBLAESERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

CLEVELAND B.E., The Cleveland Composers' Guild presents **Three Pieces** for Brass Quintet (1959) by Rudolph Bubalo (CRI composers recordings inc. 183, vol. II). Harry Herforth, trumpet I ; David Zauder, trumpet II ; Roy Waas, horn ; Allen Kofsky, trombone ; F. Chester Roberts, tuba.

BRASS UNITED, o.l.v. Freddy Grin, met ritmische begeleiding Koor en orkest o.l.v. Harry van Hoof (Philips Stereo 6343 206).

BRASS UNITED, « Classics in Brass » a.l.v. Freddy Grin (Philips, Stereo 6423 022).

PHILIP JONES B.E., « Classics for Brass » R. Strauss, **Fanfare « Stadt Wien »** ; Edvard Grieg, **Funeral March** ; Eugène Bozza, **Sonatine** ; Paul Dukas, **Fanfare « La Péri »** ; A. Jolivet, **Fanfare « Narcisse »** ; Francis Poulenc, **Sonata** ; Gunther Schuller, **Symphony for Brass and Percussion**. (Argo ZRG 731).

LOS ANGELES BRASS SOCIETY, « Music of Rayner Brown », **Concerto** for two pianos, brass and percussion. (WIM Records 8 stereo.)

LOS ANGELES BRASS SOCIETY, « The Venetian Brass Album », Canzone and Riccardi of the late Sixteenth and early seventeenth Centuries. (Avant Records 1007.)

LOS ANGELES BRASS SOCIETY ENSEMBLE ET QUINTET « Philharmonic Brass » R. Henderson, **Fanfare 1964** ; Fisher Tull, **Variations on an Advent Hymn** ; William Schmidt, **Sequential Fanfares** ; Rayner Brown, **Fantasy-Fugue** ; Peter Sacco, **Three Psalms** for Brass Quintet and Tenor Voice. (Avant Records 1005 - vol. II.)

NEW YORK BRASS ENSEMBLE, Arnold Franchetti, **Three Italian Masques**, Concertino for piano, brass, percussion and bass (CRI 125).

E. Recensions - Rezensionen - Reviews



Français



Deutsch



English

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

● Le survol analytique de la musique et des disques reçus se fait dans l'ordre établi dans la rubrique D. On peut donc s'y référer pour les précisions bibliographiques.

■ Die Betrachtung von eingesandten Noten und Schallplatten erfolgt nach der unter der Rubrik D aufgestellte Reihenfolge. Man wende sich dorthin für bibliographische Einzelheiten.

★ The analytical survey of music and records received is made below in the order established under letter D preceding. Please find bibliographical particulars there.

TROMPETTE

Les **15 Etudes éclectiques** de **Besançon** sont des études modernes de difficulté moyenne, qui traitent des intervalles habituellement négligés (tritons, quarts, quintes) avec des mesures irrégulières et composées. Elles sont agréables à jouer et seront fort utiles à ceux qui sortent des études élémentaires. La méthode de **R. Bouché**, « **Le Trompettiste** » est une initiation en progression rapide (66 pages) pour les débutants. L'auteur échauffe son ouvrage à partir du sol médium. La « **Trompetenschule** » en 2 volumes, de **Hans-Joachim Krumpfer** est beaucoup plus ambitieuse, puisqu'elle est destinée à guider l'élève de la première leçon jusqu'au niveau supérieur. La structure de la méthode (Krumpfer part également du sol médium) est fort bien pensée. Il y a, par exemple, un cahier d'accompagnement de piano pour les divers soli placés en cours d'étude. Le contenu musical (tout comme dans la méthode de Bouché) est très conservateur, basé exclusivement sur des chansonnettes folkloriques et populaires, sur les fanfares caractéristiques des cuivres ainsi que sur les petits thèmes célèbres des grands compositeurs.

Ceux qui aime la haute voltige seront bien servis avec les **Variations Movements** (magistralement enregistrés par Thomas Stevens, voir BRASS BULLETIN No 3) du compositeur américain **Henderson**. C'est une très belle œuvre !

Les cahiers de duos de **Brosh** (à transposer en la !), de **Eben**, de **Frei** et de **Porret** sont excellents pour ceux qui aiment jouer avec leurs élèves ou avec leurs amis. Sortant nettement du lot, il convient toutefois de signaler le magnifique recueil « **a due** » que **Kurt Janetzky** (sans nul doute l'un des hommes les mieux informés en ce qui concerne la littérature pour cuivres) vient de publier chez DVFM, à un prix très raisonnable. Il y a là 24 duos, la plupart originaux, pour trompettes baroques (incluses les « **12 Sonate a due** » de **H. I. Biber**). Ce sont de petits chefs-d'œuvres que goûteront tous les trompettistes.

Pour 3 trompettes, nous trouvons les feuilles « **Trompeten-Ensemble** » que **Herbert Frei** a édité à l'usage des jeunes étudiants. Musique tirée du folklore, du populaire et des

fanfares. Le cahier « **Musik für 3 Trompeten** », publié par **Krumpfer** est très martial. Les quatuors d'**Aureggi**, de **Frei**, de **Porret**, de **Baudrier** et de **Titel** sont destinés à un enseignement très conservateur.

Des petites pièces pour trompette et piano, la majorité est conçue pour les auditions d'examens. De ce fait, peu sortent du conventionnel. Bien des compositeurs semblent confondre simplicité et fadaïses. Parmi les moins gnan-gnans signalons les **6 Kompositionen** (Trompetenschule) choisies par **Krumpfer**, les **Vier Optimismen** de **J. Beez**, la **Sonata** de **A. Molineux**, l'**Intrada** et **Rigaudon** de **Purcell** arrangé par **P. Longinotti**. Parmi les plus originales musicalement, mentionnons **Spot** de **A. Besançon** et les **6 Pièces** (en deux cahiers) de **Claude Dubuis**, ainsi que **Informatorium** de **J. Matej**. A part la **Konzertante Suite** de **Helge Jung**, gentille pièce originale pour 2 trompettes et piano, nous trouvons 3 pièces baroques arrangées avec plus ou moins de bonheur pour 2 trompettes et piano (**Aldrovandini**, **W. de Fesch** et **Manfredini**).

Billaudot publie 4 œuvres originales pour trompette et orgue. Celles de **Reichel**, **Schmidt** et **Stauffer** sont très sobres, bien structurées et parfaitement adaptées aux acoustiques caractéristiques des temples. Les trois compositeurs sont organistes. Les **Répons du Malin** de **Benno Ammann** sont d'une autre veine : une grande liberté est laissée aux interprètes qui doivent, par conséquent, affirmer leur personnalité. L'écriture présente quelques nouveaux effets qu'il faut analyser de plus près. Cette partition s'inscrit dans notre littérature contemporaine d'avant-garde (non-extrémiste) et ouvre de nombreux horizons.

Les **Concerti** de **John Addison** et de **Josef Matej** sont tous deux fort intéressants, tant sous l'aspect musical que technique. Le premier a été écrit au début des années cinquante et le deuxième au début des années soixante (dédié par **Matej** à **A. Scherbaum** et créé à Prague en 1964 par **Ivo Preis**).

COR

Peter Damm, le prestigieux corniste d'Allemagne de l'Est, cautionne la publication des **3 Cahiers d'études** (**Ausgewählte Etüden für Horn**), de **Jean-Désiré Artôt** (1803-1887 ; corniste au Théâtre de Bruxelles, à l'Orchestre de la cour du roi et Prof. au Conservatoire de Bruxelles), d'**Agostino Belloli** (dates inconnues, mais probablement fils du corniste virtuose **Luigi Belloli** (1770-1817)). Ces études ont été publiées par **Breitkopf & Härtel** en 1828) et de **Joseph-Rudolf Lewy** (1804-1881 ; le corniste pour lequel **Franz Schubert** écrivit la partie de cor obligé du fameux air « **Auf dem Strom** ». Ces études ont été publiées une première fois vers 1850). Ces trois cahiers sont fort intéressants et trouveront certainement leur place dans les bibliothèques d'études des cornistes.

Horn Playing est une méthode pour débutants. Il y a un important texte explicatif (en anglais) que l'auteur, **John Burden** recommande à juste titre, de lire très attentivement. En effet, ses remarques sont fort précises, en particulier en ce qui concerne la technique de l'air, les fonctions respiratoires et la musculature labiale. Un ouvrage à retenir. On ne peut que regretter qu'il ne soit pas traduit.

Pour cor et piano, nous trouvons une très jolie pièce, **Andante e Polacca** que **Karl Czerny** écrivit en 1843. Elle est publiée pour la première fois par **F. Gabler**, l'excellent corniste

viennois (que nous présenterons dans BRASS BULLETIN 7). Les pièces de **Kalabis (Variations)** et de **Berthelot (Variations brèves)** sont destinées aux étudiants. Enfin, un manuscrit d'**Emile Ristori (Solo)** pour cor et orgue, intéressera certainement ceux qui cherchent à créer un répertoire cor et orgue avec des œuvres originales. C'est une œuvre très calme, très solennelle. Le compositeur français **Roger Boutry** connaît fort bien les cuivres et cela se sent dans les œuvres qu'il dédie à nos instruments. Son **Tétracors** est formé de 3 mouvements brefs (la suite fait 5 minutes et 30 secondes) qui sonnent très bien. **Musik für 2 Bläser** de **K. Steckl** offre une combinaison inhabituelle d'un cor avec une clarinette. Pourquoi pas ? **Globus I** (1971) du Japonnais **Yoshiro Irino** est certainement une œuvre contemporaine majeure, offrant une nouvelle perspective sonore. Il faut espérer qu'elle trouve sa place dans les programmes de concerts des nouvelles générations de cornistes. La structure fondamentale de l'œuvre s'appuie sur le dialogue entre divers effets de percussions et divers effets obtenus sur le cor. L'art oriental y est profondément incrusté : tout est finesse, délicatesse et maîtrise. Cette musique échappe à la mesure stricte obligeant les musiciens à créer des tensions rythmiques personnelles plus liées à la respiration qu'à la division mathématique du temps. C'est un témoignage réjouissant que deux cultures peuvent se mélanger avec bonheur. **Yoshiro Irino** est né à Vladivostok en 1921. Il a étudié à l'Université de Tokyo, travaillé dans une grande banque avant de se consacrer à la musique.

TROMBONE

Les études (**Oefeningen voor trombone**) de **Cees Blokker**, tromboniste au Concertgebouw-orkest d'Amsterdam, sont destinées à développer la souplesse des lèvres (par des exercices legato sur les harmoniques). Elles se situent dans la ligne Schlossberg - Colin. Les **intonationsübungen für Posaunen** de **Heinz Müller** sont le fruit de sa longue pratique de musicien d'orchestre. Il a réuni les passages délicats des œuvres orchestrales, lyriques et chorales dans lesquelles les trombones rencontrent des difficultés d'intonation. Un cahier très utile à ceux qui sont à l'orchestre ou qui se destinent à y entrer. Toujours de **Heinz Müller** : **Posaunenfibel**, une méthode pour débutants, avec une introduction en texte d'une vingtaine de pages (en allemand). Elle fait débiter l'élève sur le fa médium, 1^{re} position. Tous les exercices sont très courts et concis. Compris dans le cahier, un fascicule comprenant l'accompagnement de piano des 5 soli que l'on rencontre en cours d'étude. Les **10 Inventionen à 2** et les **10 Inventionen à 3 voix**, de **Josef Matej** sont d'un excellent niveau technique et musical et feront la joie des têtes de classes. Du même auteur, nous trouvons également l'**Informatorium** (conçu pour tous les instruments à vent) qui rendra service à ceux qui souhaitent diversifier leur enseignement. Les 5 pièces de **R. Buchwald**, « ... in Schlagzeilen », sont de difficulté moyenne. Elles peuvent amuser ceux qui peuvent les jouer avec facilité mais risquent de « raser » ceux qui doivent les travailler. **Introduction et Allegro** de **Jean Perrin** est typiquement un morceau de concours dans lequel s'accumulent les embûches et les difficultés. Les deux œuvres de **J. Matej**, particulièrement inspiré par les cuivres, sont d'autant plus appréciables que le trombone, dont le répertoire est fort restreint, se hisse très sûrement au niveau des instruments solistes.

TUBA

Roger Bobo est incontestablement un des grands maîtres actuels du tuba. Sa musicalité est toujours en avance sur sa technique et lui donne ainsi sa dimension exceptionnelle (Bobo vient d'enregistrer un étonnant disque « jazz-pop »). Il a édité **Bach for the Tuba** (volumes I et II) en collaboration avec D. Bixby. De ces deux cahiers se dégagent 3 intentions précises : 1) offrir au tuba une introduction à la musique de Bach et baroque en général ; 2) présenter un matériel qui traite des problèmes spécifiques du tuba et 3) offrir une musique intéressante et de qualité, en lieu et place des nombreuses études insipides et banales. Le 1er volume contient des pièces brèves pouvant servir d'exercices, alors que le 2e volume comprend des œuvres plus importantes, susceptibles d'être exécutées en récital. Deux cahiers absolument indispensables !

Les 3 pièces de **Croley**, **Sacco** et **Sear**, écrites pour tuba seul, sont fort intéressantes et bien conçues pour cet instrument. Il est difficile de marier le tuba avec le piano. **Brown**, **Lischka** et **Schmidt** ont fort bien résolu la question en usant du piano comme d'une percussion en dialogue (intervention sèches et transparentes). Les pièces de **Sacco** et **Stabile**, elles, soulignent plutôt lourdement le caractère du tuba (effets compacts, simultanés).

ENSEMBLES DE CUIVRES

Le 2e cahier de pièces pour ensembles de souffleurs (**Bläuserspielbuch, Band II**) de **Hans Pfau** offre de multiples variantes dans la formation instrumentale. Celle de base est à 3 voix (2 trompettes et 1 trombone), plus batterie ad lib. Si les 3 (4 avec le batt.) voix sont pourvues, on peut ajouter autant d'exécutants que l'on veut. Ce sont de petites pièces populaires, faciles, de tous les pays.

Introduction et Allegro et Quartet op 95 des Hollandais **J. Andriessen** et **G. Boedijn** sont de gentilles petites pièces très accessibles. **Ricercar** de J.J. Froberg (1616 - 1667), arrangé par A. den Arend, intéressera les amateurs de musique ancienne (les articulations proposées ici sont toutefois à revoir).

Le **Divertimento** de **G. Habicht** est une petite suite en 4 mouvements. L'écriture est très carrée, les instruments jouant très souvent le même rythme ensemble. C'est facile à jouer et à mettre en place.

Sous le titre **Musik für Blechbläser**, **Kurt Janetzky** a réuni 28 pièces pour 2 trompettes et 2 trombones (108 pages) allant de Josquin des Prés (1450 env. - 1521) à Werner Hübschmann (1901 - 1969). Il s'agit là d'un recueil remarquable qui rendra service et enchante ceux qui aiment faire de la musique de chambre.

Le **Quatuor** (1962) du Suisse **Jean Perrin** est une œuvre difficile, intéressante et riche dans son contenu musical. Elle exige une technique et une endurance très solides.

Le **Quartet** de **Rogister** est amusant, d'un néo-romantisme un peu naïf. **Fried Walter** a conçu un cahier « passe-partout » qu'il intitule « 6 simples ». Ce sont 4 voix jouables avec toutes sortes d'instruments (à vent), par exemple 4 cuivres. Ce cahier peut rendre service dans les classes scolaires.

I. Rosenthal a très bien arrangé trois pièces de **J. S. Bach** pour quintette de cuivres. Il faut avouer que la musique du vieux maître supporte allègrement toutes les métamorphoses...

Les **3 Pièces for Brass Quintet** de **P. Bubalo** sont d'une écriture très légère et fluide (il en existe un enregistrement sur disque). C'est une bonne œuvre, tout comme le **Divertissement** du tromboniste français **S. Cambreling**. Les **3 Bläserstücke** de **L. Hlouschek** sortent d'une inspiration un peu sèche. De plus, les clichés et les effets éculés y foisonnent. Cela ressemble à de la musique de scène. Les **4 Essays** de l'Américain **J. Riley**, sont d'une conception plus fantaisiste. On y trouve une diversité sonore et rythmique agréable. **William Schmidt** a beaucoup écrit pour les cuivres qu'il connaît bien et dont il tire beaucoup de choses sans chercher la difficulté à tout prix. Ses deux **quintettes** sont très valables. Le Japonais **A. Tsukatani** a résolument adopté l'écriture, la forme et la rigidité occidentales qu'il maîtrise par ailleurs fort bien.

Les **Three Italian Masques** (enregistrés sur disque) du compositeur italo-américain **A. Franchetti**, s'inspirent d'un fameux spectacle vénitien de marionnettes. Il s'en dégage un humour parfaitement perceptible. Harpe et quintette de cuivres, c'est presque une allégorie ! **Rayner Brown** a composé cette pièce à l'intention de la harpiste **Dorothy Remsen** (le docteur Remsen, lui, est une des figures de proue du monde du cuivre californien) et du **Los Angeles Brass Ensemble**. Ce même **Rayner Brown** a créé, comme organiste cette fois, le « Chamber Concerto » de **W. Schmidt** pour orgue et quintette. C'est une œuvre très sobre mais dense, d'une structure solide.

Leduc publie **Largamente** et **Fanfares** d'**André Ameller**. La première de ces deux pièces est une brève esquisse sur des tenues de notes : une espèce de fond sonore fait de timbres et de couleurs harmoniques. La deuxième est plus longue et porte en elle, comme son nom l'indique, bien des réminiscences incantatoires des appels héroïques. A jouer lorsque l'on monte le drapeau au mât ! Cette même remarque est valable pour la **kleine Suite** de **Fred Malige** (né en 1895). Guerre et chasse sont les deux sources d'inspiration principales dès que certains compositeurs écrivent pour nos instruments. Pourquoi ?

Le compositeur hongrois **I. Patachich** a composé une suite en 3 mouvements d'une toute autre teneur. Ses **Ritmi Dispari** sont amusants, pleins d'un humour sain et réjouissant. Le 1er mouvement est un 5/8 vif qui tiendra les interprètes (et les auditeurs) en haleine. Le 2e est une sérénade malicieuse alors qu'une rumba presque parodique termine le tout. Enfin de l'humour et de la gaité. C'est une très bonne pièce.

Avec la **Suite** pour cuivres de **H. G. Görner**, nous retournons à l'austérité, à la sévérité. Mais il faut dire que ces 6 mouvements sont d'une bonne trempe.

Pour les plus grandes formations, nous trouvons pour terminer l'**Antique Suite** de **M. Horvit** (excellente pièce) et l'imposant **Brass Fragments** de **Samuel Adler**. Cette dernière œuvre doit être particulièrement belle à écouter en plein air (historiquement, les cuivres ont été conçus pour le plein-air et sont, dans les salles de concert, un peu comme des fauves en cage !). **Samuel Adler** s'avère être un compositeur de talent : un tempérament original parfaitement maîtrisé et cultivé.

LIVRES

M. Broiles bénéficie, aux Etats-Unis, d'une solide réputation d'instrumentiste et de pédagogue. Ses textes qu'il a rédigé à l'usage de ses élèves sont extrêmement instructifs. Dommage qu'il ne s'agisse que de simples stencils agrafés.

Brass Press, animé et dirigé par Stephen Glover, présente une réédition du livre de **W. Menke**, *History of the Trumpet of Bach & Handel* dans une traduction anglaise (l'original est allemand, mais malheureusement épuisé). Ecrit au début des années trente de notre siècle, ce texte est important malgré quelques inexactitudes. Cet ouvrage s'inscrit dans la ligne Fantini - Altenburg - Eichhorn (et plus près de nous, Don Smither qui vient de publier un livre absolument splendide — en anglais — « *The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721* » — London, Dent, 1973 — dont nous reparlerons dans notre prochain numéro). Stephen Glover a ajouté une nouvelle bibliographie et un index (préparés par Bruce R. Smedley).

Pour ceux qui s'intéressent à l'acoustique, la dissertation de l'ingénieur **Klaus Wogram** apportera de nombreuses précisions scientifiques. Beaucoup de chiffres, de dessins techniques relatent des expériences passionnantes.

Quant au livre d'**O. Zurmühle** (*Der Blasmusik Dirigent*) il est destiné plus particulièrement à ceux qui président aux destinées des fanfares et harmonies. Les recommandations, explications ou conseils sont généralisés à l'extrême et renferment une quantité d'erreurs. Par exemple, il est dit : « ... du temps de Bach, on jouait des trompettes en ré et en fa, un peu plus courtes que les trompettes en mi♭ », etc. ! Bien des affirmations se fondent sur des connaissances incontrôlées. On peut regretter que nos amis fanfarons soient ainsi systématiquement maintenus à l'écart, alors qu'ils auraient un urgent besoin d'informations musicales, techniques et instrumentales claires, précises et au goût du jour.

DISQUES

TROMPETTE

Que dire encore sur **Maurice André**, sinon qu'il est comme toujours seigneurial dans les deux œuvres que Fritz Werner et Bernhard Krol lui ont écrites sur mesure. Ce disque figurera naturellement dans la discothèque de tous les admirateurs du phénomène de la trompette. Relevons que, comme beaucoup d'autres, et une fois de plus, l'auteur du texte de la pochette du disque parle de « trompette-Bach » (« trumpet-Bach » !) ce qui est un non-sens : il s'agit en réalité de la trompette piccolo (ou sur-aiguë), instrument qui n'existait pas au temps de Bach. Par contre, il conclut sa notice par cette phrase-clé que je cite : « Musiques robustes, fières et ardentes, non exemptes de mélancolie ; voilà, dans la note des années trente, un programme aux teintes d'autrefois, bien à la taille de Maurice André. »

Les autres disques de trompette présentent un intérêt relatif. Souvent, trop souvent, nous retrouvons les sempiternelles morceaux, commercialisation à outrance des « tubes »

classiques ou baroques. Quels sont donc les critères qui président à l'élaboration d'un programme d'enregistrement ? Essayons donc de réfléchir quelques minutes à ce sujet ! (Chacun pour soi...)

Relevons toutefois l'excellente performance technique et artistique du trompettiste américain **Leon Rapier** dans l'exécution du difficile Concerto de John Addison. **Pierre Dutot**, le jeune trompettiste français a gravé son premier disque.

COR

Cet instrument, une fois de plus, reste à l'écart des compromis artistico-commerciaux. Daniel Bourgue et Ib Lansky-Otto, deux jeunes virtuoses français et suédois défendent admirablement la culture particulièrement distinguée qui caractérise leur instrument. Ces deux disques sont une révélation: une très belle interprétation des Concerti de R. Strauss par un Français et la présentation impeccable d'œuvres suédoises peu connues.

TROMBONE

Miles Anderson est un jeune tromboniste américain au talent multiple. A l'abri de tous soucis techniques, il nous livre un véritable feu d'artifice à travers une musique jeune, vivante et nouvelle. Il fait partie de la bientôt célèbre équipe du Dr. Remsen, le Los Angeles Brass Ensemble et n'a certainement pas fini de faire parler de lui.

ENSEMBLES DE CUIVRES

Le Brass United de Freddy Grin est un ensemble formé de jeunes cuivres enthousiastes qui jouent des arrangements de grands thèmes du répertoire symphonique avec l'adjonction d'une section rythmique: bon pour les surprises-parties.

Les Cleveland, Los Angeles et New York Brass Ensembles sont tous les trois formés d'instrumentistes américains de tout premier plan. Ceux qui apprécient ce genre de formation se régaleront, d'autant plus que les programmes présentent des œuvres peu ou pas connues.

Philip Jones (dont nous publierons une interview dans notre prochaine édition) a réalisé un disque exceptionnel à plus d'un titre. Style impeccable, auquel il nous a déjà habitué lors de ses précédents enregistrements, et surtout, un programme sortant de l'ordinaire. Un disque d'anthologie.

Jean-Pierre Mathez

(avec, pour le trombone et les ensembles,
des remarques et des notes de
Jean-Pierre Mathieu).

TROMPETE

Die **15 Etudes éclectiques** von **Besançon** sind moderne, mittelschwere Etüden über häufig vernachlässigte Intervalle (Tritonen, Quarten, Quinten) und unregelmässige und zusammengesetzte Takte. Sie sind angenehm zu spielen und erweisen sich als besonders nützlich für fortgeschrittene Schüler.

Die Methode von **R. Bouché, Le Trompettiste**, ist eine kurze Einführung für Anfänger (66 Seiten). Das Mittlere g (g') ist der Ausgangspunkt dieses Werkes.

Die **Trompetenschule** in zwei Bänden von **Hans-Joachim Krumpfer** verspricht sehr viel: sie will den Schüler von der ersten Lektion bis zur Oberstufe begleiten. Diese Methode, die ebenfalls vom g' ausgeht, ist gut aufgebaut. Für die verschiedenen Solostücke, die darin vorkommen gibt es ein Heft für Klavierbegleitung. Das musikalische Repertoire der Methoden Krumpfers und Bouchés ist sehr konservativ, beschränkt es sich doch auf volkstümliche Lieder, typische Weisen herkömmlicher Blechmusik und kleine berühmte Themen grosser Komponisten.

Variation Movements vom amerikanischen Komponisten **Henderson** ist ein ausgezeichnetes Werk — es ist allerdings aber auch sehr anspruchsvoll. Thomas Stevens machte davon hervorragende Aufnahmen (siehe BRASS BULLETIN Nr. 3).

Die Duette von **Brosh** (in a zu transponieren!), **Eben**, **Frei** und **Porret** werden alle jene erfreuen, die gern mit ihren Schülern oder Freunden zusammenspielen.

Kurt Janetzky, einer der besten Kenner der Literatur für Blechmusik, hat soeben bei DVFM einen wertvollen und zugleich preisgünstigen Band **a due** veröffentlicht. Die meisten der 24 Duette, einschliesslich der **12 Sonate a due** von **H. i. Biber**, waren ursprünglich für die Barocktrompete gedacht, aber auch noch heute werden diese kleinen Kunstwerke allen Trompetern behagen.

Die Blätter, **Trompeten-Ensemble** für drei Trompeten, hat **Herbert Frei** für jene jungen Schüler herausgegeben, die sich für volkstümliche Blechmusik interessieren.

Das Heft **Musik für 3 Trompeten**, von **Krumpfer** veröffentlicht, ist sehr martialisch.

Die Quartette von **Aureggi**, **Frei**, **Porret**, **Baudrier** und **Tittel** sind für den konservativen Unterricht bestimmt. Die kleinen Stücke für Trompete und Klavier sind meistens für Examensvorträge. Dies erklärt übrigens auch ihren konventionellen Stil! Gar oft verwechseln Komponisten Einfachheit und Albernheit.

Zu den weniger süsslich primitiven Werken gehören die von **Krumpfer** ausgewählten **6 Kompositionen** (Trompetenschule), die **Vier Optimismen** von **J. Beez**, die **Sonata** von **A. Molineux** und **Purcells Intrada et Rigaudon**, arrangiert von **P. Longinotti**.

Musikalisch wirklich originell sind **Spot** von **A. Besançon**, die zwei Hefte mit den **6 Pièces** von **Claude Dubuis** und das **Informatorium** von **J. Matej**.

Nebst der **Konzertanten Suite**, ein nettes und aussergewöhnliches Solostück für zwei Trompeten mit Klavierbegleitung von **Helge Jung**, finden wir drei barocke Stücke für zwei Trompeten und Klavier (**Aldrovandini**, **W. de Fesch** und **Manfredini**), die mehr oder weniger glücklich arrangiert sind.

Billaudot veröffentlicht vier originelle Werke für Orgel und Trompete. Die drei Werke der Komponisten **Reichel**, **Schmidt** und **Stauffer** sind nüchtern, gut strukturiert und vortrefflich der Kirchenakustik angepasst. Reichel, Schmidt und Stauffer sind zugleich auch Organisten.

Das Stück **Répons du Matin** von **Benno Amann** gehört einer andern Schule an: die grosse Interpretationsfreiheit erlaubt dem Artisten, sich voll und ganz im Werk zu engagieren. Die Notenschrift bietet einige neue Effekte, die näher zu untersuchen sind. Diese (noch keineswegs extremistische) Partitur nimmt ihren Platz ein in unserer zeitgenössischen avant-gardistischen Literatur und öffnet neue Horizonte.

Die **Concerti** von **John Addison** und **Josef Matej** sind musikalisch und spieltechnisch hoch interessant. Das eine wurde anfangs der 50er Jahre geschrieben, und das andere rund zehn Jahre später. Matej widmete es Adolph Scherbaum. Durch Ivo Preis kam es 1964 in Prag zur Aufführung.

HORN

Peter Daum, der ausgezeichnete Hornist Ostdeutschlands bringt drei Hefte heraus: **Ausgewählte Etüden für Horn** von **Jean-Désiré Artôt** (1803-1887), **Agostino Belloli** (Daten unbekannt) und **Joseph Rudolf Lewy** (1804-1881). Artôt war Hornist im Theater und im königlichen Orchester zu Brüssel, sowie Professor am Konservatorium zu Brüssel. Belloli war wahrscheinlich der Sohn des Konzerthornisten Luigi Belolli (1770-1817); seine Etüden wurden im Jahre 1828 durch Breitkopf und Haertel veröffentlicht. Joseph Rudolf Lewy war jener Hornist für den Franz Schubert die bekannte oblig. Hornpartie der Aria «Auf dem Strom» schrieb. Seine Etüden wurden gegen 1850 veröffentlicht.

Diese drei Hefte sind sehr aufschlussreich und verdienen, in die persönliche Studiensammlung eines jeden Hornisten aufgenommen zu werden.

Horn Playing ist eine Methode für Anfänger. Der Autor **John Burden** gibt darin wichtige Erklärungen. (Zur Zeit erscheint diese Methode leider nur in englischer Sprache.) Seine Hinweise betreffen vor allem die Atemtechnik und die Lippenmuskulatur.

Andante e Polacca (1848) von **Karl Czerny** ist ein äusserst dankbares Stück für Horn und Klavier. Zum ersten Mal wurde es veröffentlicht von F. Gabler, dem hervorragenden Wiener Hornisten — **BRASS BULLETIN 7** wird ihn uns bald vorstellen.

Variationen von Kalabis und **Variations brèves** von **Berthelot** sind für Schüler der Mittelstufe bestimmt.

Solo, ein Manuskript von **Emile Ristori** für Orgel und Horn wird sicherlich viel zur originellen Kirchenmusik beitragen. Es ist ein ausgesprochen ruhiges und feierliches Stück. Der mit Blechinstrumenten wohlvertraute französische Komponist **Roger Boutry** stellt uns **Tétracors** vor, eine Suite, die drei kurze und sehr angenehm klingende Sätze umfasst und ungefähr 5½ Minuten lang dauert.

Musik für 2 Bläser von **K. Steckl** bietet uns die ungewöhnliche Kombination eines Horns mit einer Klarinette — ja, warum auch nicht?

Globus I (1971) des Japaners **Yoshiro Irino** ist ein zeitgenössisches Werk, das uns eine neue Klangperspektive öffnet. Hoffentlich wird diesem Werk auch ein geziemender Platz beigemessen in den Konzertprogrammen der Hornisten von heute. Den Kern dieser Komposition bildet ein Zwiegespräch zwischen Schlagzeug und Horn, ein Zwiegespräch verschiedenartigster Schlagzeug- und Hornklangeffekten. Dabei kommt immer wieder die orientalische Kunst zum Ausdruck: Feinheit, Zartheit — Beherrschung.

Diese Musik kennt keine strenge Takteinteilung und verpflichtet somit den Interpreten, persönliche rhythmische Spannungen zu schaffen, Spannungen, die nicht in mathematischem Berechnen sondern in der Atemkunst gründen. Wie beglückend ist eine solche Vereinigung zweier Kulturen! Yoshiro Irino ist 1921 in Vladivostock geboren. Er studierte an der Universität zu Tokyo und befasste sich eingehend mit dem Geschäftsleben in einer grossen Bankgesellschaft, bevor er sich endgültig der Musik verschrieb.

POSAUNE

Die Etüden **Oefeningen voor trombone** von **Cees Blokker**, Posaunist am Concertgebouw-orkest Amsterdam, fördern vorwiegend die Lippengeschmeidigkeit (Bindeübungen). Sie gehören der Schule Schlossberg - Colin an.

Die **Intonationsübungen für Posaunen** von **Heinz Müller** sind das Ergebnis einer langjährigen Erfahrung als Orchestermusiker. Dank diesen Übungen wird der Schüler lernen, Intonationsprobleme schwieriger lyrischer Orchesterwerke zu meistern. Es ist tatsächlich eine vortreffliche Methode für (zukünftige) Orchesterposaunisten.

Mit seiner **Posaunenfibel** dagegen wendet sich Heinz Müller an Anfänger. Der einführende deutsche Text umfasst etwa 20 Seiten. Der Ausgangspunkt des Lehrganges ist das mittlere f der ersten Lage. Alle Übungen sind sehr kurz gefasst. Für die fünf vorkommenden Solostücke ist in diesem Heft ebenfalls ein Bändchen mit Klavierbegleitung miteingegriffen.

Die **10 Invention à 2** und die **10 Inventions à 3 voix** von **Josef Matej** sind von gehobenen technischen und musikalischen Niveau. Für Spitzenschüler sind sie also glänzend geeignet! Sein **Informatorium** wird dazu beitragen, den Unterricht abwechslungsreicher zu gestalten.

Die fünf Stücke **R. Buchwalds**: «...in Schlagzeilen» sind mittelschwer und belustigen bestimmt alle jene, die mit Leichtigkeit ab Blatt spielen.

Introduction et Allegro von **Jean Perrin** ist ein typisches Wettbewerbsstück. Die beiden Werke **Matej** sind besonders im Sinne der Blechblasmusik geschrieben und umso schätzenswerter, da doch die Posaune, dessen Repertoire zur Zeit noch eingeschränkt ist, immer mehr und mehr zum Soloinstrument wird.

TUBA

Roger Bobo ist zur Zeit sicher einer der grössten Tubabläser. Die Musikalität hat bei ihm den Vorrang und verleiht so seinem technisch einwandfreien Spiel Würde und Erhabenheit. Seine soeben erschienene Platte «jazz-pop» wird übrigens bestimmt in den verschiedensten Musikkreisen Anklang finden!

In Zusammenarbeit mit D. Bixby veröffentlichte er die beiden Bände: **Bach for the Tuba**. Anstelle von lästigen und banalen Übungen bietet er eine wohlgestaltete Einführung in die Barockmusik und behandelt dabei spezifische Probleme für Tuba.

Der erste Band enthält kurze Stücke, die als Übungen dienen, während die wichtigeren Werke des zweiten Bandes sich als Rezital sehr gut eignen. Zwei Hefte, deren Kauf sich

lohnt! Die 3 Stücke von **Croley, Sacco** und **Sear** sind für Tuba ohne Begleitinstrument geschrieben; musikalisch sind alle drei sehr wertvoll und bekommen diesem Instrument bestens.

Tuba und Klavier vertragen sich nicht so ohne weiteres, und doch haben **Brown, Lischka** und **Schmidt** die treffende Lösung gefunden: mit durchschimmerndem und trockenem Schlagwerk lässt sich das Klavier allmählich in den Dialog ein.

Die Stücke von **Sacco** und **Stabile** dagegen sind weniger geglückt und betonen mit den jeweils gleichzeitigen und kompakten Effekten viel eher die schwerfällige Seite des Tuba-charakters.

FUER MEHRERE BLECHBLÄSER

Mit seinem **Bläuserspielbuch, Band II** bietet uns **Hans Pfau** zahlreiche Varianten in der Instrumentalformation an. Nebst den drei Grundstimmen (2 Trompeten und eine Posaune), eventuell mit Schlagzeug, können ganz beliebig andere Bläser mitwirken. Es sind einfache volkstümliche Melodien verschiedenster Länder. **Introduction et Allegro** und **Quartet op 95** der Holländer **J. Andriessen** und **G. Boedijn** sind dankbare kleine Stücke, die sehr leicht zugänglich sind. **Ricercar** von **J. J. Froberg** (1616-1667), arrangiert von A. den Arend, ist für Liebhaber älterer Musik bestimmt. (Arends Vorschläge für Artikulation und Phrasierung lassen allerdings zu wünschen übrig.)

Das **Divertimento** von **G. Habicht** ist eine kleine Suite in vier Sätzen. Die Schrift wirkt schwerfällig, da oft alle Instrumente den gleichen Rhythmus zu spielen haben. Dieses Stück bietet kaum technische Schwierigkeiten.

Musik für Blechbläser (108 Seiten) von **Kurt Janetzky** enthält 28 Quartette für zwei Trompeten und zwei Posaunen mit Werken verschiedener Komponisten von Josquin des Prés (ca. 1450-1521) bis zu Werner Hübschmann (1901-1969). Diese beträchtliche Sammlung ist wirklich lohnenswert für alle Kammermusikliebhaber.

Das **Quartet** (1962) vom Schweizer Komponisten **Jean Perrin** ist reich an musikalischem Gehalt, erfordert aber viel Ausdauer und eine fortgeschrittene technische Fertigkeit.

Das **Quartett** von **Rogister** wirkt, wenn auch von einem etwas naiven frühromantischen Einfluss, sehr belustigend.

Die **6 simples** von **Fried Walter** ist eine Art Allerweltsheft mit vier Stimmen für alle möglichen Blasinstrumente.

Dieses Heft wäre zum Beispiel für Schulen zweckmässig.

I. Rosenthal hat 3 Stücke J. S. Bachs ganz geschickt als Bläserquintett arrangiert.

Die 3 Stücke für **Brass Quintet** von **P. Bubalo** sind von leichtem und beschwingtem Charakter (es ist davon bereits eine Plattenaufnahme vorhanden); ein Werk, das sich hören lässt! Von ebenbürtigem Niveau ist ebenfalls das **Divertissement** des französischen Posaunisten **S. Camberling**.

Den 3 **Bläserstücken** von **I. Hlouschek** fehlt etwas die poetische Seite — eine Komposition, wo sich Klischees und stereotype Effekte allzu sehr nachrennen! Man denkt dabei unwillkürlich an Bühnenmusik.

Die 4 **Essays** des Amerikaners **J. Riley** verlassen etwas den herkömmlichen Rahmen. Tonvielfalt und Rhythmik werden dabei neu entdeckt. Von **William Schmidt** liegen bereits

zahlreiche Kompositionen für Blechbläser vor. Aus den Blechblasinstrumenten, die er übrigens sehr gut kennt, weiss er das beste herauszuholen, ohne dabei die Schwierigkeit zu suchen. Seine beiden Quintette sind ausgezeichnet.

Der Japaner **A. Tsukatani** hat offensichtlich unsere abendländische formstrenge Komposition angenommen — ja, und er beherrscht die recht gut!

Die **Three Italian Masques** (auf Schallplatte) vom italienisch-amerikanischen Komponisten **A. Franchetti** sind von einem bekannten venezianischen Marionettentheater inspiriert und wirken ganz humorvoll.

Eine Komposition **Rayner Browns** ist der Harfenspielerin Dorothy Remsen und dem Los Angeles Brass Ensemble gewidmet. (Dr. Remsen ist unter den Blechbläsern Kaliforniens sehr bekannt.) Harfe und Bläserquintett — ist das nicht fast eine Allegorie? Als Organist schuf Rayner Brown das **Chamber Concerto** von **W. Schmidt** für Orgel und Quintett. Es ist sehr nüchtern aber dicht und von fester Struktur.

Leduc veröffentlicht **Largamente** und **Fanfares** von **André Ameller**: «Largamente» ist eine kurze Skizze über lange Notenwerte: durch harmonische Farbtöne entsteht dabei ein seltsamer Grundklang. «Fanfares» ist ein etwas längeres Stück mit oft bereits bekannten Heldeneinlagen. Es wäre also zum Beispiel beim Aufziehen einer Fahne zu spielen! Dasselbe gilt für die **keine Suite von Fred Malige** (* 1895). Jagd und Krieg sind gar allzu oft die beiden Kompositionsthemen für unsere Instrumente. Warum?

Die **Suite** in 3 Sätzen vom ungarischen Komponisten **I. Patachich** ist ganz etwas anderes. Seine «*Ritmi Dispari*» sind belustigend und humorvoll. Der erste Satz in einem 5/8 Takt hält Interpret (und Zuhörer!) in Spannung. Der zweite Satz ist eine spitzbübsche Sere-nade, und das ganze endet mit einem parodischen Rumbatanz. Endlich etwas Humor und Heiterkeit!

Diese Komposition ist empfehlenswert.

Mit der **Suite** für Blechbläser von **H. G. Görner** kehren wir in die kalt düstere Atmosphäre zurück, und doch sind diese sechs Sätze wohl inspiriert.

Für grössere Formationen finden wir schliesslich die **Antike Suite** von **M. Horvit** (ein hervorragendes Stück) und die grossartige Komposition **Brass Fragments** von **Samuel Adler**, ein Werk, das im Freien besonders angenehm klingt. Vergessen wir nicht, dass ursprünglich Blechbläser ihre Konzerte unter freiem Himmel gaben und sich in Konzertsälen wie wilde Tiere im Käfig gefühlt hätten (!). Samuel Adler ist ein begabter Komponist, dessen originelles Temperament immer neu zu Tage tritt.

BUECHER

M. Broiles ist in den Vereinigten Staaten als Musiker und Pädagoge berühmt. Für seine Schüler schrieb er äusserst lehrreiche Texte: schade, dass sie noch nicht als Buch veröffentlicht werden!

Brass Press unter der Leitung von Stephen Glover lässt eine neue Ausgabe erscheinen von W. Menkes Buch: **History of the Trumpet of Bach & Handel** in englischer Uebersetzung. Das deutsche Original ist leider vergriffen.

Der in den dreissiger Jahren entstandene Text ist trotz einiger Ungenauigkeiten wichtig. Dieses Werk schreibt sich ein in die Folge Fantini - Altenburg - Eichhorn (- Don Smither

— diesmal also etwas mehr in unserer Nähe — hat soeben ein einmaliges Buch in englischer Sprache veröffentlicht : **The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721.** - London, Dent, 1973. Wir werden in unserer nächsten Nummer davon sprechen.) Stephen Glover fügt eine neue Bibliographie und einen Index hinzu (beides von Bruce R. Smedley vorbereitet).

Den Akustikinteressenten gibt der Ingenieur **Klaus Wogram** in seiner **Dissertation** nähere wissenschaftliche Einzelheiten.

Die spannenden Experimente werden mit Hilfe von Ziffern und technischen Zeichnungen ausführlich erklärt.

Das Buch von **O. Zurmühle : Der Blasmusik Dirigent** ist mit Vorsicht zu geniessen ! Ratschläge und Erklärungen werden oft auf übertriebene Art verallgemeinert, wobei dann Irrtümer und ähnliches vorbehalten bleiben !...

Er schreibt zum Beispiel : « Zur Zeit Bachs spielte man mit Trompeten in D und in F, Trompeten, die etwas kürzer sind als Es-Trompeten » (!). Es fehlt an Strenge und Genauigkeit in seinen (unkontrollierten) Angaben und Behauptungen. Es ist bedauernd wert, dass somit dann die Musikvereine in ihrer Unwissenheit verharren.

SCHALLPLATTEN

TROMPETE

Was will man von **Maurice André** anderes sagen, als dass er eben auch die beiden für ihn komponierten Werke von Fritz Werner und Bernhard Krol als der grosse Meister interpretiert. Eine Platte, die sich jeder Trompetenfreund anhören wird. Es sei darauf hingewiesen, dass der Kommentator des Schallplattentextes irrtümlicherweise (wie viele andere !) von « Bach-Trompete » spricht, was im Grunde ein Widerspruch ist, denn in Wirklichkeit handelt es sich um die kleine (hohe oder Piccolo) Trompete, ein Instrument, das es zur Zeit Bachs noch gar nicht gab.

Seinen Text beschliesst er mit der treffenden Bemerkung, die ich hier zitieren will : « Robuste, stolze und feurige Musik, und doch nicht ohne Melankolie — ein Programm aus den 30er Jahren in der Färbung früherer Epochen, ein für Maurice André wohl angemessenes Programm. »

Die weiteren Trompetenplatten sind nur von geringen Interesse. Oft und allzu oft finden wir immer wieder die gleichen Stücke — ein massloser und verächtlicher Handel mit klassischer Musik ! Welches sind die Kriterien für ein Aufnahmeprogramm ?

Jeder möge sich darüber selber während einer besinnlichen Minute Gedanken machen... Das schwierige Concerto von John Addison spielt der amerikanische Trompeter Leon Rapiere — musikalisch und spieltechnisch eine Glanzleistung !

Der junge französische Trompeter Pierre Dutot bringt bereits seine erste Platte auf den Markt.

HORN

Einmal mehr bleibt dieses Instrument ausserhalb der kommerziellen Kompromisse. Der Franzose Daniel Bourgue und der Schwede Ib Lansky-Otto, zwei junge Konzert-hornisten, behaupten vortrefflich die gediegene Kultur, die ihrem Instrument eigen ist. Diese beiden Platten bieten etwas Ausserordentliches: eine ausgezeichnete Interpretation der Richard Strauss Konzerte von einem Franzosen und die perfekte Darbietung wenig bekannter schwedischer Werke.

POSAUNE

Miles Anderson ist ein junger begabter amerikanischer Posaunist. Ueber jegliche technische Schwierigkeit erhaben, bietet er uns mit neuer, quicklebendiger Musik ein wahrhaftes Feuerwerk. Er ist Mitglied des mehr und mehr bekannten Los Angeles Brass Ensemble.

BLECHENSEMBLES

« Brass United » von Freddy Grin ist ein Ensemble junger begeisterter Blechbläser. Sie spielen Arrangements grosser Themen aus dem symphonischen Repertoire, begleitet von einer rhythmischen Gruppe — passed für mehr oder weniger seriöse musikalische Heimanlässe (Polterabende!).

Die Blech-Ensembles « Cleveland », Los Angeles » und « New York » sind Formationen amerikanischer Instrumentalisten ersten Ranges. Jene, bei denen diese Formation beliebt ist, werden angenehm überrascht sein, zumal die Programme nur wenig oder gar nicht bekannte Werke enthalten.

Philip Jones (von dem wir das nächste Mal ein Interview veröffentlichen) hat eine ausserordentlich gute Platte herausgegeben.

Ein feiner Stil, woran wir uns schon in seinen früheren Aufnahmen gewöhnt haben, und vorallem ein Programm, das über das Alltägliche hinausgeht.

Jean-Pierre Mathez

(Für Posaune und Ensembles :
Beiträge und Notizen
von Jean-Pierre Mathieu)

TRUMPET

The **15 Etudes éclectiques** by **A. Besançon** are modern studies of average difficulty. They treat the usually neglected intervals (tritones, quarts, quints) with irregular and composed time. They are pleasant to play and will be useful to those who finish their elementary studies. — The method of **R. Bouché**: «**Trompettiste**» is a rapid initiation (66 pages) for beginners. Bouché builds up from G medium — The «**Trompetenschule**» (2 vols.) by **Hans-Joachim Krumpfer** is more exigent, since it intends to guide the pupil right from the first lesson to the uppermost level. The structure of the method (also based on G medium) is very well thought out. There is f.i. always a piano part to accompany the solo parts of the studies. Like with Bouché, the musical part is quite conservative, exclusively based on folksongs, characteristic fanfares and well-known themes from the great composers. — Those that like «high school» performances will find **Variation Movements** by the US composer **Henderson** to their taste. It is a lovely work and beautifully recorded by Thomas Stevens (see BRASS BULLETIN nr. 3). — There are some excellent **duos for 2 trumpets** for those who like to play with a pupil or a friend by **Brosh** (to be transposed in A), **Eben**, **Frei** and **Porret**. Outstanding in this group is no doubt **Kurt Janetzky's** magnificent selection «a due» (doubtlessly one of the best informed men on brass literature), just published by DVFM at a reasonable price. It consists of 24 duos, mostly originally for baroque trumpets (H. I. Biber's «12 Sonate a due» included). Exquisite little treasures for all trumpeters. — For 3 trumpets **Herbert Frei** edited «**Trompeten-Ensemble**» (for students), compiled from folklore, fanfares and popular music. — «**Musik für 3 Trompeten**», edited by Krumpfer is more of a martial nature. — The **quartets** by **Aureggi**, **Frei**, **Porret**, **Baudrier** and **Tittel** aim at a rather conservative instruction. — The small works for **trumpet and piano** are mostly conceived for examinal auditions and generally donot surpass the average. Quite a few composers donot seem to be able to distinguish between simplicity and tediousness. The least colorless seem to be **6 Kompositionen** (Trompetenschule) chosen by **Krumpfer**, **Vier Optimismen** by **J. Beez**, **Sonata** by **A. Molineux**, **Intrada and Rigaudon** by **Purcell**, arranged by **P. Longinotti**. Musically the most original: **Spot** by **A. Besançon**, **6 Pièces** by **Claude Dubuis** and **Informatorium** by **J. Matej**. — Besides the **Konzertante Suite** by **Helge Jung**, a pleasant, original piece for **2 trumpets and piano**, there are three baroque works for 2 trumpets and piano, arranged more or less skillfully (**Aldrovandini**, **W. de Fesch** and **Manfredini**). — Billaudot publishes 4 works written for **trumpet and organ** by the organist composers **Reichel**, **Schmidt** and **Stauffer**. They are unpretentious, well structured and skillfully adapted to church acoustics. — The «**Répons du Matin**» by **Benno Amann** are of different character: here we find that great liberty of individual interpretation is left to the musicians. The writing presents some new effects, which ought to be examined more closely. This score can be classified as avant-garde (not extremist), it opens new horizons. — The **Concertos** by **John Addison** and **Josef Matej** are both interesting, musically as well as technically. The former was written during the early fifties, the latter in the beginning of the sixties. Matej dedicated it to A. Scherbaum and it was first performed in Prague in 1964 by Ivo Preis.

HORN

Peter Damm, the great East German horn player, recommends : **Ausgewählte Etüden für Horn** (selected studies for horn), three exercise books by Jean Désiré Artôt (1803 - 1887 ; horn at the Brussels theatre and in the Royal Orchestra, as well as professor at the Brussels conservatory) ; then Agostino **Belloli's studies** (first published 1828 by Breitkopf & Härtel. He was probably Luigi Belloli's son. Belloli Sr. 1770 - 1817, was a virtuoso horn player) and Joseph Rudolf **Lewy's studies** (Lewy, 1804 - 1881, was the horn player for whom Schubert, wrote the horn obbligato part of the famous song « Auf dem Strom ». The Studies were first published around 1850). These three exercise books are very interesting and will certainly become a « must » for horn pupils and players. — John Burden's **Horn Playing** is a method for beginners. It is supplied with an important explanatory text in English, which the author rightly recommends pupils to read with utmost attention. His remarks are most precise, especially those on the technique of breathing, on respiratory functions and on labial muscles. A work to keep in mind. A pity the text has not been translated. — A very nice work for horn and piano is the **Andante e Polacca** by **Carl Czerny**, written in 1848. It is first published by F. Gabler, an excellent Viennese horn player (whom we shall introduce in BRASS BULLETIN nr. 7). For students : **Variations** by Kalabis and **Variations brèves** by Berthelot. — A manuscript by Emile Ristori for **horn and organ** will certainly interest those that want to build up a repertoire for this combination. It is a calm, solemn work. — The French composer Roger Boutry is a connoisseur of brass, as is shown clearly in his work. His **Tétracors** in 3 short movements (total 5 min. 30 sec.) is a pleasant work. — **Music for 2 wind instruments**, by K. Steckl offers a work for the rather unusual combination of horn and clarinet. Why not ? — **Globus I** (1971) by the Japanese Yoshiro Irino doubtlessly belongs to the outstanding works of to-day, as it offers new sound perspectives. Let us hope that it will soon find its way into the young horn players' repertoire. The fundamental structure of **Globus I** bases on the different sound effects of percussions and of the horn. The influence of oriental music is obvious : its main characteristics are delicacy, subtleness and perfect mastery of the instrument and of oneself. It allows the musician to choose his own time, as no strict time is indicated. He thus takes part in the creation of the work and his interpretation is in harmony with breathing, not with mathematical time beating. Yoshiro Irino was born in Vladivostok, UdSSR, in 1921. He studied at the Tokio university and worked in a bank before dedicating himself to music.

TROMBONE

The **studies (Oefeningen voor trombone)** by Cees Blokker, trombone of the Concertgebouworkest Amsterdam, Holland, aim to develop the suppleness of the lips (legato exercises on the harmonics). They are of the type Schlossberg - Colin. — The **Intonations-übungen für Posaunen** (intonation exercises for trombone) by Heinz Müller are the fruit of many years of practice as an orchestra musician. The delicate, lyrical and choral passages of orchestral works, which cause the trombones difficulties of intonation, form

the base of this very useful exercise book for orchestra players with little or no experience. Also by Heinz Müller: **Posaunenfibel** (primer for trombone), a method for beginners, with an introductory text of about 20 pages in German. It makes the pupil start on F medium, first position. All exercises are very short and concise. Included in the exercise book is the piano accompaniment for 5 of the exercises. — The **5 pieces** by R. Buchwald «... in Schiagzeilen» are of average difficulty. They may be amusing for those who can play them with ease, but will certainly annoy musicians who have to work on them. — **Introduction et Allegro** by Jean Perrin is the prototype of those competition pieces that are so full of difficulties and obstacles. — The **10 Inventions à 2 voix** and the **10 Inventions à 3 voix** by Josef Matej have a high technical and musical level and will be the joy of «the best of the class». — Also by Matej: **Informatorium** (for all wind instruments), which will be useful to those who want to bring variations in their teachings. Both orchestral works by Matej are extremely welcome, as they will contribute to the rise of the trombone, with its limited repertoire, from an orchestral to a solo instrument.

TUBA

Roger Bobo is doubtlessly one of the great masters of the tuba of to-day. His musicality is always one step ahead of his technique, which gives him an exceptional dimension (Bobo has just made an amazing «jazz-pop» record.). Together with D. Bixby he has edited **Bach for the Tuba** (vols. I and II), which clearly show the following intentions: 1) to offer the tuba an introduction into baroque, particularly Bach's music; 2) to present material specially concerned with problems and difficulties for the tuba player and 3) to offer interesting music of a good level to replace the multitude of boring exercise books existing. The 1st volume contains short pieces that can serve as exercises, whereas the 2nd volume presents more important works to be used at recitals. We consider them to be absolutely indispensable! — The 3 pieces by **Croley**, **Sacco** and **Sear** for tuba solo are very interesting and well conceived for the instrument. — It is difficult to marry the tuba with the piano, but **Brown**, **Lischka** and **Schmidt** have cleverly solved the problem by using the piano as a percussion in dialogue with the tuba, i.e. with dry and transparent interventions instead of accompaniment. — **Sacco's** and **Stabile's** pieces emphasize more the heaviness of the tuba by compact and simultaneous effects.

BRASS ENSEMBLES

The 2nd volume of pieces for wind instruments (**Bläuerspielbuch, Band II**) by **Hans Pfau** offers many variations for instrumental formations, basically 3 parts (2 trumpets and trombone) with battery ad lib. If the 3 (with battery: 4) parts are provided the performers can add as many they please. The pieces are simple and popular, taken from all countries. — **Introduction and Allegro** and **Quartet op. 95** by the Dutch **J. Andriessen** and **G. Boedijn** are very pleasant small works. — **Ricercar** by **J. J. Froberg** (1616-1667), arranged by A. den Arend, will be attractive for lovers of ancient music (the articulations marked will have to be revised). — The **Divertimento** by **G. Habicht** is a

small suite in 4 movements. The writing is rather square, i.e. the instruments often have to play the same rhythm together. It is an easy work really. — **Kurt Janetzky** has compiled 28 pieces for 2 trumpets and 2 trombones (108 pages) called « **Musik für Blechbläser** » from Josquin des Prés (1450-about 1521) to Werner Hübschmann (1901-1969). Quite a remarkable selection which will be of great use, besides delighting amateurs of chamber music.

The **Quatuor** by the Swiss composer **Jean Perrin** is interesting and musically rich, but it is a difficult work and requires a solid technique and endurance. — **Rogester's Quartet** is amusing, of simple neo-romanticism. — **Fried Walter** wrote a « passe-partout » called « **6 simples** ». It is for 4 wind instruments of any kind and might prove useful in brass classes. — **I. Rosenthal** arranged three of **Bach's** works very skillfully for brass quintet. It is to be said that the old master's music gaily tolerates many kinds of metamorphosis... The **3 Pieces for Brass Quintet** by **F. Bubalo** are lightly and fluently written (a recording of them was made). It is a good work. — The same can be said of the **Divertissement** by the French trombonist **S. Cambreling**. — The **3 Bläserstücke** by **I. Hlouschek** seem somewhat dry and show a definite lack of originality. — The **4 Essays** by the American **J. Riley** show more imagination. We find here a pleasant variety of sound and rhythm. **William Schmidt** is a connoisseur of brass for which instruments he wrote many excellent works. His **two quintets** are most commendable. — The Japanese **A. Tsukatani** has definitely adopted the way of writing, the form and rigidity of the West and does so very efficiently. — The **Three Italian Masques** (recorded) by the Italo-American composer **A. Franchetti** is inspired by a famous Venitian puppet-show, whose gaiety is clearly noticeable. — **Harp and brass quintet**, almost an allegory! **Rayner Brown** composed this work for the harpist Dorothy Remsen and for the Los Angeles Brass Ensemble (leader Dr. Remsen). The same **Rayner Brown** (as organist) has created **W. Schmidt's Chamber Concerto for organ and brass quintet**. It is a sobre but dense work with a solid structure. — Leduc publishes **Largamente** and **Fanfares** by André Ameller. The former is a short sketch on holding notes: a kind of foundation of sound made up by harmonic and tone colours. The latter is longer and, as indicates its name, conjures up reminiscences from heroic times: to play when hoisting the flag! — The same goes for the **Kleine Suite** by **Fred Malige** (b. 1895). War and hunting still seem to inspire many composers for brass instruments. Why? The Hungarian composer **I. Patáchi** wrote a suite in 3 movements of quite a different kind. His **Ritmi Dispari** are amusing and full of a healthy sense of humour. The 1st movement is a vivacious 5/8 that will keep interpreter and audience in high tension. The 2nd is a malicious serenade, rounded up by a rumba finale that is almost a parody. It is a wonderful work, full of humour and gaiety. — With **H. G. Görner's Suite** for brass we return to austerity and severity. It must be said though that the 6 movements are well made. — Turning finally to works for large formations, we find **l'Antique Suite** by **M. Horvit** (excellent piece) and the impressive « **Brass Fragments** » by **Samuel Adler**. The latter must be lovely to hear when played in open air (historically all brass instruments were meant for open air performance. In a concert hall they resemble caged birds...). Samuel Adler proves himself to be a talented composer with an original temperament well kept in hand.

BOOKS

In the US **M. Broiles** enjoys a good reputation as an instrumentalist and as a pedagogue. The texts he has compiled for his pupils are most instructive. A pity that they are unbound stencils.

Brass Press, inspired and directed by Stephen Blover presents a reprint of **W. Menke's** book: **History of the Trumpet of Bach and Handel** in the English translation (the original is in German, but alas out of print). The text, written in the beginning of the thirties is important in spite of occasional incorrectness. The work is in the line of Fantini - Altenburg - Eichborn (and Don Smithers, whose splendid book — in english — «The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721», London, Dent, 1973, has only just come out. We shall review it in our next issue). Stephen Glover has added a new bibliography and an index (prepared by Bruce R. Smedley).

For those who are interested in **acoustics** we recommend **Klaus Wogram's** thesis on the subject. A work full of fascinating experiences, scientific calculations and drawings.

O. Zurmühle's book **Der Blasmusik Dirigent** mainly addresses leaders of brass bands. The recommendations, explications and advices are too generalized and not always right either, his knowledge shows some lack of thoroughness. What our friends in the brass bands need is a thorough technical instruction, up-to-date information and choice of repertoire.

RECORDS

TRUMPET

What else can we say about **Maurice André** but that he always is and will be the Great Man in the works of Fritz Werner and Bernhard Krol that were written just for him. This record is of course a «must» for all admirers of the phenomenon Trumpet. On the cover the author of the text talks about a Bach-trumpet, which makes no sense. The trumpet in question is a piccolo trumpet which did not exist in Bach's time.

The other records for trumpet seem of small interest to us, being the same works over and over again, commercializing classical or baroque «hits». What really are the criterious that decide the recording of a certain programme? (Let us calmly think that one over...) Special attention however should be called to the excellent performance (technically as well as artistically) of the US trumpeter **Leon Rapier** in the difficult Concerto by John Addison.

The young French trumpeter **Pierre Dutot** has made his first record.

HORN

Once more this instrument escapes from the grip of artistic-commercial compromise. **Daniel Bourgue** and **Ib Lansky-Otto**, the young French and Swedish virtuosos make records

worthy of their distinguished instrument. These records are a revelation: the French horn player gives a beautiful interpretation of the R. Strauss Concertos and Lansky-Otto of some little-known Swedish works.

TROMBONE

Miles Anderson is a young american trombonist of versatile talent. Quite beyond technical worries he gives us a firework display of young, lively, new music. He is member of Dr. Remsen's rising group The Los Angeles Brass Ensemble and we shall certainly hear more about him in the future.

BRASS ENSEMBLES

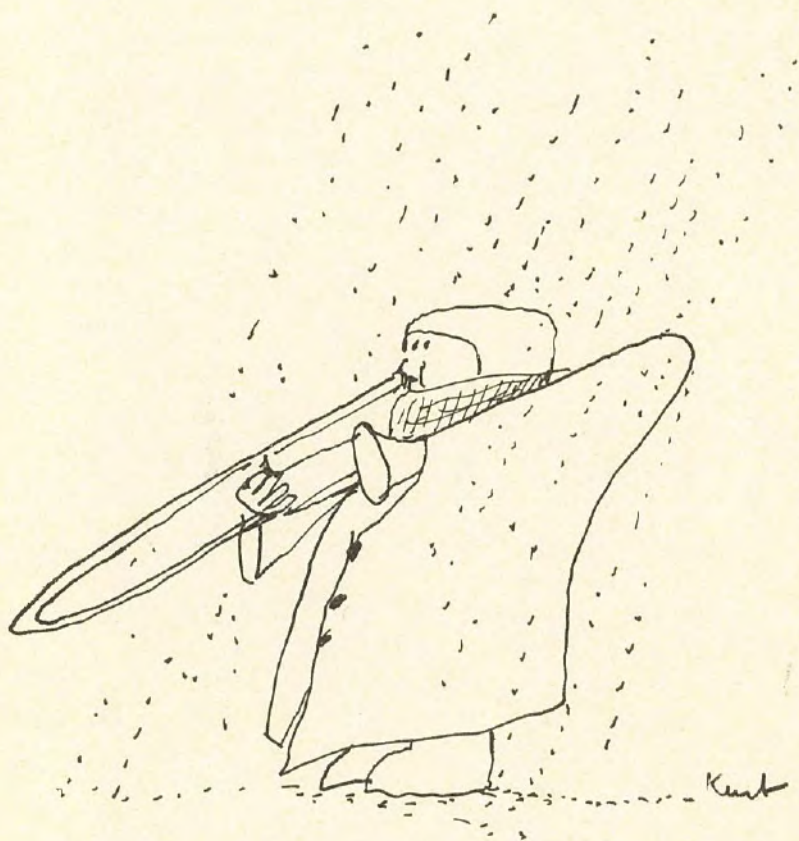
Feddy Grin's Brass United consists of a group of young and enthusiastic brass players that derive their repertoire from themes of the great symphonies arranged to suit the group. A special gay and rhythmic section is destined for parties.

The members of the Cleveland, Los Angeles and New York Brass Ensembles are all first class american musicians. For those who like this formation the three ensembles are a real treat, since they generally bring extraordinary programmes with unknown or hardly known works..

Philip Jones (about whom we shall bring an interview in our next issue) brought out a record of outstanding quality. The impeccable style that we know from his earlier recordings and an extraordinary programme. A record for your anthology.

Jean-Pierre Mathez

(with comments and notes
on the trombone and ensembles
by Jean-Pierre Mathieu)





The Brass Press

Essay on an Introduction to the Heroic and Musical Trumpeters' and Kettledrummers' Art

by JOHANN ERNST ALTENBURG (1795)

Complete English Translation by Edward H. Tarr

Hardbound & Indexed. Pre-publication price \$9.95

Reserve Copies now.

The Music and History of the Baroque Trumpet before 1721

by DON SMITHERS

Published by S.U.P. 304 pages. Pre-publications price \$18.00

Reserve Copies now.

HISTORY OF THE TRUMPET OF BACH AND HANDEL

by WERNER MENKE

English Translation by Gerald Abraham.

New Index & New Bibliography. Available now. \$5.00

Three free catalogs available upon request : 1. Music ; 2. Brass Records (250 titles) ; 3. Meinl & Lauber Instruments.

Deux catalogues gratuits, disponibles sur demande : 1. Musique pour cuivres ; 2. Disques de cuivres (250 titres).

Kostenlose Noten- und Schallplattenkataloge (250 Platten erhältlich) zu beziehen durch :

THE BRASS PRESS

159, Eighth Avenue, North
NASHVILLE, Tennessee 37203 USA



COURTOIS

REYNOLDS

KING

OLDS

GETZEN

SELMER

SCHILKE

BACH

CONN

Mundstücke von Bach + Giardinelli

Dämpfer von Tom Crown + Griffith

Literaturverzeichnis für Blechbläser DM. 4.00

andere Fabrikate auf Anfrage.

Versand - Export

günstige Preise

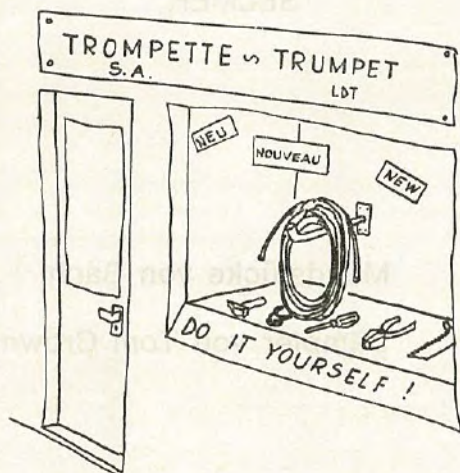
Musik
Bertram 

7800 Freiburg / Brg.

Friedrichring 9

Tel. 0761 - 36656 / 36299

W - Germany



V.K.

Konzerte für Bläser

Eine Auswahl aus dem Concertino-Katalog

Heinrich Ignaz F. Biber (1644 - 1704)

Sonata IV C-Dur für Solotrompete, Streicher und B.c. (Zickler)

Partitur CON 26, DM 8.—

Klavierauszug TR 1, DM 5.50

Arcangelo Corelli (1653 - 1713)

Concertino für 2 Trompeten und Streicher (Werdin)

Partitur CON 37, DM 8.—

Johann Wilhelm Hertel (1727 - 1789)

Doppelkonzert Es-Dur für Trompete, Oboe und Streicher mit B.c. (Tarr),

Partitur (Cembalo) CON 74 DM 12.—

Leopold Mozart (1719 - 1787)

Concerto per Tromba (Darvas)

Partitur CON 98, DM 8.—

Daniel Purcell (1660 - 1717)

Sonata für 2 Trompeten (Oboen), Streicher und B.c. (Nagel),

Partitur (Cembalo) CON 116, DM 6.—

Zwei Sonaten (C-Dur / D-Dur) für Trompete (Oboe), Streicher und B.c. (Nagel)

Partitur (Cembalo) CON 117, DM 6.— Klavierauszug TR 5, DM 5.50

Henry Purcell (1659 - 1695)

Sonata per tromba e orchestra d'archi (Nagy)

Partitur CON 121, DM 7.50

Klavierauszug TR 6 DM 5.50

Carl Stamitz (1745 - 1801)

Konzert Es-Dur für Horn mit Streichorchester, 2 Flöten und 2 Hörner (Lebermann), Dir. Klavierauszug (May),

CON 138, DM 12.—

Zu allen genannten Werken sind Orchesterstimmen erhältlich. Informationen hierüber finden Sie im Katalog « Concertino »

B. Schott's Söhne

D - 65 MAINZ Weihergarten

ARBAN

Célèbre Méthode Complète de TROMPETTE CORNET À PISTONS ET SAXHORN

NOUVELLE ÉDITION EN TROIS PARTIES
ENTIÈREMENT RÉPONDUE, MISE AU COURANT DE LA TECHNIQUE MODERNE
ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE D'EXERCICES ET D'ÉTUDES PAR
JEAN MAIRE

*Soliste au Théâtre National de l'Opéra-Comique
et aux Concerts Colonne*

I^{re} Partie - Les Éléments du Mécanisme - La Technique Générale

II^{me} Partie - Le Mécanisme Supérieur - Les Coups de Langue

III^{me} Partie - De l'Interprétation Musicale

DEUTSCHER TEXT — TEXTO CASTELLANO
ENGLISH TEXT

Paris, Editions Musicales **Alphonse Leduc**, 175, Rue Saint-Honoré

1973 : ÉDITION BROCHÉE - PRIX RÉDUIT : Volume I (188 pages) 22.05 fr.s. ;
Volume II (180 pages) 22.05 fr.s. ; Volume III (128 pages) 20.10 fr.s.
... ET TOUJOURS les mêmes volumes, en édition cartonnée, dos toile.

ALPHONSE LEDUC . 175, rue Saint-Honoré . 75001 Paris

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

COR

Fr.s.

Boutry. ETUDES FLASH	7.40
Thevet. 20 ÉTUDES	10.40
Ameller BELLE PROVINCE : RIMOUSKI, cor et piano	4.30
Berthelot. VARIATIONS BRÈVES SUR UN CHANT SCOUT, cor et piano	7.35
Defaye. ALPHA, cor et piano	8.85
Lemaire. NOCTURNE, cor et piano	4.90

TROMPETTE

Bozza. 11 ÉTUDES SUR DES MODES KARNATIQUES	10.40
Haynie. 12 STUDIES GROUPS for trumpet or cornet from « La Semaine du virtuose » by A. Petit	14.45
Ruggiero. 8 ÉTUDES ATONALES	7.40
Ameller. BELLE PROVINCE : ROUYN, trompette si b et piano	4.90
— BELLE PROVINCE : SHERBROOKE, tp. ut ou si b et piano	4.90
— BELLE PROVINCE : TROIS RIVIÈRES, tp. ut ou si b et piano	7.35
Defaye. PERFORMANCE, trompette ut et si b (1 seul exécutant) et piano	17.25
Rateau. SONNANT, trompette ut ou si b et piano	4.90
Szokolay. CONCERTO, trompette ut ou si b et piano	14.45

TROMBONE

Bozza. 11 ÉTUDES KARNATIQUES	10.40
Pichaureau & Galiègue. PRÉAMBULE, premier recueil du tromboniste	20.70
Pichaureau (Cl. & G.). 20 ÉTUDES ATONALES	11.45
Ameller. BELLE PROVINCE : RIVIÈRE DU LOUP, trombone et piano	4.30

TUBA

Ameller. BELLE PROVINCE : HAUTE RIVE, tuba et piano	5.85
Louvier. CROMAGNON, tuba et célesta ou piano	5.85

Catalogue détaillé pour chaque instrument, franco sur demande

ALPHONSE LEDUC . 175, rue Saint-Honoré . 75001 Paris

Servette-Music

Genève

O. & R. HAGMANN . Rue Ed-Racine 1 . Tél. 022 - 33 70 73

Le fournisseur du musicien professionnel !

TROMBONES :

Conn . King . Holton . Bach . Yamaha

TROMPETTES :

Getzen . DEG (Donald Getzen) . Conn . King
Schilke . Yamaha . Courtois . Schilke

CORS D'ORCHESTRE :

Holton . Conn . King . Hoyer . Anborg (Getzen)

FLUTES :

Hernales . Muramatsu . Sankyo . De Ford . Artley

EMBOUCHURES :

Bach . Rudi Muck . Tilz . Bob Reeves . Meyer
Giardinelli . Schilke . Berg Larsen . Otto Link

SOURDINES :

Tom Crown . Humes & Berg . Robinson

Service de réparations assuré



JOHN AUDINO



TONY SCODWELL



RICH MATTESON



WM. VACCHIANO



"PEEWEE" ERWIN

JIMMY
McPARTLAND*Tonight Show band leader,
Doc Severinsen*

THE **Top Brass** FOR THE "Top Brass" in music

A MUST

FOR SERIOUS STUDENTS



JIM CULLUM, JR.



ROY ELDRIDGE



CHARLIE SPIVAK

BILLY
BUTTERFIELD

YANK LAWSON



KNUD HOVALDT



BOBBY HERRING

CAROLE
REINHART

THAD JONES

■ ARTISTS who make their living with a horn look to GETZEN for the tops in brass. So do students who are serious about their music. ■ Shown are a few of the "pros" who depend on Getzen to deliver *all* of the sound *when* and *how* they want it. Like Doc Severinsen, Tonight Show star, they won't tolerate any horn but the best. They can't afford to! ■ And top band directors recommend Getzen for finer, more balanced performance and sound. Why not try a Getzen at your dealer's now?

ETERNA
Trumpet
styled by
Severinsen
and available to you!

GETZEN

THE COMPLETE AND
ORIGINAL GETZEN FAMILY
OF FINE BRASSES

Elkhorn, Wisconsin 53121



From the Music for Brass Series . . .

Trombone music

TROMBONES STUDIES	\$	THREE TROMBONES	\$
BORDOGNI		ANONYMOUS	
43 Bel Canto Studies (b trbn.)	3.00	Two Medievales Motets	2.00
CONCONE		FOUR TROMBONES	\$
15 Vocalises Op. 12 (tenor clef)	2.00	BACH	
KAHILA		16 Chorales (score form only)	0.40
Advanced Studies		BASSETT Quartet	3.00
(alto - tenor clefs)	2.00	BEETHOVEN Three Equali	3.00
OSTRANDER		24 Early German Chorales	
Shifting Meter Studies		(score form only)	0.50
(for b trbn. with double valve)	2.00	McCARTY	
TROMBONE and PIANO	\$	Recitative and Fugue	2.00
BASSETT Sonata	3.00	ORR Five Sketches	
BODA Sonatina	2.50	for Four Trombones	6.00
HENRY		SCHEIDT	
Passacaglia and Fugue (b trbn.)	2.50	Da Jesus an dem Kreuze	2.00
ROY Sonata	3.00	FIVE TROMBONES	\$
TUTHILL Concerto Ou. 54	4.00	STOLTZER	
TROMBONE and ORGAN	\$	Fantasia (hypodorian)	2.00
READ De Profundis	2.00	SIX TROMBONES	\$
CESARE La Hieronyma (1621)	2.00	PHILLIPS	
TROMBONE and STRINGS	\$	Piece for Six Trombones	4.00
HOVAHANESS		EIGHT TROMBONES	\$
Concerto No. 3 (Diran)	10.00	CHASE	
		Rondo for Eight Trombones	9.00
		MASSAINO	
		Canzon per 8 Tromboni	3.00

Complete Stock available at :

ALPHONSE LEDUC, éditions musicales
Rue Saint-Honoré 175
F - 75001 PARIS

BIM
Box 12
CH - 1510 MOUDON

ROBERT KING MUSIC Co

112a Main Street North Easton Mass. 02356 USA

Les Cuivres The Brass Instruments Die Blechblasinstrumente

Trompette - Trumpet - Trompete

BAUDRIER E. (1899)	25 Chorals de Bach	2-3 tps	2-3	
BESANÇON A. (1946)	15 Etudes éclectiques	tps	3-4	
MATHEZ J.-P. (1938)	Tandem	2 tps	3-4	
	Hors d'Oeuvres	3 tps	4	
	Petite Cause, Grands Effets	3 tps	4-5	
PURCELL (1659-1695)				
LONGINOTTI	Intrada et Rigaudon	tp et piano	2-3	2' 30
BESANÇON A. (1946)	Spot	tp et piano	2	1' 30
DUBUIS CL. (1925)	La Clé des Champs	tp et piano	2	1' 30
	Six Pièces	tp et piano 2 cahiers	1-2	2' chaque
AMMANN B. (1904)	Répons du Matin	tp et orgue	5-6	12'
REICHEL B. (1901)	Sonata da Chiesa	tp et orgue	4	7'
SCHMIDT E. (1907)	Rhapsodia Sacra	tp et orgue	5	7'
STAUFFER E. (1921)	Fantaisie	tp et orgue	3	6'

Cor - Horn

REICHEL B. (1901)	Sonata da Chiesa	cor et orgue	4	8'
-------------------	------------------	--------------	---	----

Trombone - Posaune

DE CORIOLIS E. (1907)	Quatre Piécettes	trbne et piano	1-2	4'
PERRIN J. (1920)	Introduction et Allegro (morceau imposé Concours international d'exécution musicale, Genève 1973)			
		trbne et piano	5	5' 55
REICHEL B. (1901)	Trombone(s) et orgue	volume 1	2-3	
	(Choral Canon I et II	1 trbne et orgue 2 trbnes et orgue)		2' chaque 2'
	Trois Pièces	volume 2	2-3	
	(Prélude Intermède Intrada	4 trombones 3 trombones 4 trombones)		2' 2' 2'
WEINER S. (1925)	Phantasy op. 42	trbne et piano	6	5' 50

Ensembles de cuivres - Brass Ensemble - Blechbläserensemble

ANDRES D. (1937)	Quatuor pour cuivres	2 tps-2 trbnes	4	10'
DUBUIS C. (1925)	Acclamation	2 tps-2 trbnes	2	2'
MEIER J. (1939)	2 Canzonen	2 tps-2 trbnes	4-5	7'
PERRIN J. (1920)	Quatuor	2 tps-2 trbnes	5	8'
SEMLER-COLLERY J. (1902)	Offrande	2 tps-2 trbnes	3	5'
CAMBRELING S. (1948)	Divertissement	2111	4-5	10'
WEINER S. (1925)	Suite for Brass Quintet	2111	4-5	11' 15

Gérard Billaudot Editeur, Paris

Nur Blechbläser

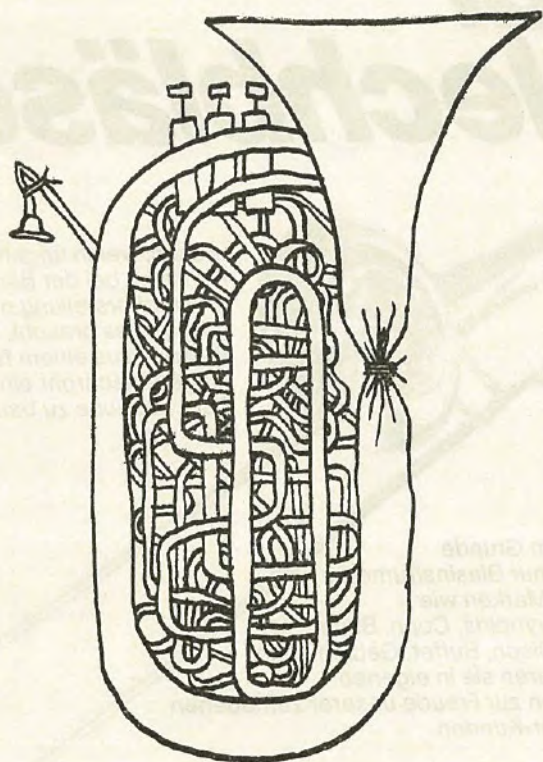


wissen, welche ungeheure
Präzision bei der Blasinstrumentenherstellung nötig ist,
und was es braucht, um zum
Beispiel aus einem fast 4 Meter
langen Blechrohr eine brauch-
bare Posaune zu bauen.

Aus diesem Grunde
führen wir nur Blasinstrumente
führender Marken wie
Besson, Reynolds, Conn, Bach,
Selmer, Willson, Buffet, Getzen, King
und reparieren sie in eigenen
Werkstätten zur Freude unserer zufriedenen
Blechbläser-Kunden.

e musikernst

Musikhaus, Musikschule, Reparaturwerkstätten
Oftringen, Luzernerstrasse 25
Olten, Ringstrasse 8, Zentraltelefon 062 41 25 30



U.K.



Schilke Music Products, Inc.

529 S. Wabash Avenue, Chicago, Illinois 60605

Telephone: 312/922-0570

Renold O. Schilke is acknowledged as a world-renowned artist, acoustician and craftsman. He has made an outstanding contribution to the production of artist-grade instruments and brass mouthpieces. Today, leading musicians throughout the world are playing on the finest custom-built Schilke instruments and precision mouthpieces. Working with Mr. Schilke, the most capable craftsmen produce 60 different models of custom-built trumpets, cornets and flugelhorns as well as over 100 different models of mouthpieces.

The acceptance of Schilke instruments and mouthpieces by the most discriminating musicians is an established fact. This is due to the superb intonation, a result of improved valve production techniques and tapers which complement the nodal pattern to provide superior response in the harmonic series. The fine tone quality and freedom in blowing (complemented by optimum resistance for proper control) have won Schilke instruments world-wide praise.

Schilke custom mouthpieces are made to fulfill the needs of the most discriminating performers in every situation. Having done most extensive experimental work with all parts and dimensions of brass mouthpieces, Mr. Schilke is capable of producing an exact duplicate of any brass mouthpiece or creating a new mouthpiece to desired dimensions.

The retail prices of Schilke instruments and mouthpieces do not reflect the vast number of skilled-labor hours involved in custom-building each creation.

The envy of the industry, Schilke instruments and mouthpieces are worthy of the most outstanding talents. Take the time to examine Schilke products....the results will prove most enlightening and profitable for one who is looking for the ultimate.

For further information and catalogs, please write to:

SCHILKE MUSIC PRODUCTS, INC., 529 S. Wabash Avenue, Chicago, Ill. 60605

INSTRUMENTENBAU



ADOLPH EGGER & SOHN

Metallblasinstrumentenbau

Wallstrasse 9 . CH - 4000 Basel

Historische Metallblasinstrumente
Spezial - Mundstückdreherei
Reparaturen und Restaurationen

Historical Brass Instruments
Special Mouthpiece making equipment
Reparing and restoring

Instruments de cuivre historiques
Tournage spécial d'embouchures
Réparations et restaurations

**karl purri
bern**

3007 Bern

Morillonstrasse 11

Telefon 031 - 45 83 78

Blasinstrumentenmacher

Facteur d'instruments à vent

Spezialgeschäft für Blasinstrumente und Reparaturen

Magasin spécialisé dans la vente et la réparation d'instruments à vent

(Montag geschlossen / Fermé le lundi)



b i m box 12 ch - 1510 moudon suisse

b i m le point de ralliement des cuivres (de plus de 25 pays)

b i m vend au meilleur prix :
partitions (tous éditeurs) : méthodes, études, concertos, etc.
livres . disques
embouchures (toutes marques) . **accessoires** (sourdines, huiles, housses, etc.)
instruments : bach, getzen, conn, yamaha, schilke, etc.
acheter au **bim**, c'est participer au développement d'un réseau international de musiciens sur instruments de cuivre.



b i m box 12 ch - 1510 moudon schweiz

b i m treffpunkt der blechbläser (aus mehr als 25 länder)

b i m verkauft zum günstigsten preis :
musikalien (sämtliche verlage) : schulen, studien, konzerte, usw.
bücher . schallplatten . mundstücke (sämtliche marken) . **zubehöre** : dämpfer, öl, hülle, usw.) . **instrumente** (bach, getzen, schilke, conn, yamaha, usw.).
bei **bim kaufen** bedeutet mitwirken am aufbau eines weltweiten blechbläser kreises.



b i m box 12 ch - 1510 moudon switzerland

b i m brass players meeting point (from over 25 countries)

b i m sells to most reasonable prices
brass **music** from all publishers (all literatur)
books . records . accessoires (mutes, valve oil, bags, etc.) . **mouthpieces** (branded goods) . **instruments** : bach, getzen, schilke, conn, yamaha, etc.
buing from **bim** means participation in building up a world wide net of brass players.

b i m : bureau d'informations musicales . ch - 1510 moudon

HISTORICAL BRASS INSTRUMENTS

BAROQUE TRUMPETS

Technical adviser : Edward H. Tarr

MODELS :

- A. Hans Hainlein 1632 (Renaissance-early Baroque)
- B. Wolf Wilhelm Haas c. 1750 (late Baroque)
- C. Johann Leonhard Ehe III 1746 (middle Baroque)

VERSIONS :

1. Museum copy - authorized by the Germanic National Museum in Nuremberg - of an Ehe trumpet dated 1746, with sterling silver garland and decorations, pitch approximately D $\flat$ - technical assistance : Dr. Klaus E. Rehm (Model C only).
2. Standard copy, pitch approximately D $\flat$ (Models A, B, C).
3. Version in C or D, with tuning slide on mouthpiece (Models A, B, C).
4. Doubly wound model, playable in C and D (Models A, B, C).
5. Coiled « hunters trumpet » (*Jägertrompete*) in C, D or F.
6. Slide trumpet (*tromba da tirarsi*) in E $\flat$, with D, C and B $\flat$ crooks (to Renaissance, early Baroque, or late Baroque specifications).

KEYED TRUMPET

Technical adviser : Edward H. Tarr

The instrument upon which Anton Weidinger first played the trumpet concertos of Haydn and Hummel (in E $\flat$ and E, respectively).

Built in G (A = 447) with crooks for E and E $\flat$ (A = 440) by Adolf Egger & Son (Basel, Switzerland), and distributed by Meini & Lauber (see below).

BAROQUE HORN

After an original instrument in G, by Johann Jakob Schmidt (Nuremberg, 1686 - c. 1756) in the Bavarian National Museum, Munich.

CLASSICAL HAND HORN

Technical adviser : Dr. Horace Fitzpatrick

Designed upon principles of tone and construction as used about 1770 by leading Viennese makers. Built in C alto with crooks in B $\flat$ alto A, G, F, E, E $\flat$, D or any combination.

RENAISSANCE - BAROQUE TROMBONES

Technical adviser : Prof. Thomas E. Cramer

1. Soprano in B $\flat$.
2. Alto in E $\flat$ or F, after an original by Michael Nagel (1656).
3. Tenor in B $\flat$, after an original by Sebastian Hainlein the Elder (1627), with large bore.
4. Tenor in B $\flat$, after an original by Anton Drewelswecz (1595), with small bore.
5. Bass in E $\flat$ or F, after an original by Sebastian Hainlein the Younger (1622).
6. Bass in E $\flat$, D or F, after an original by Isaak Ehe (1612).

Meini u. Lauber

P. O. Box 1342 . 8192 Geretsried 1 . West Germany