

BRASS BULLETIN

7

1974

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

7
1974

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 contributions.

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, 1974 — Imprimerie moudonnoise s.a., Moudon

1100 ex.

SOMMAIRE — INHALT — CONTENTS

ÉDITORIAL - VORWORT - EDITORIAL	5
A. ARTICLES - AUFSÄTZE - ARTICLES	7
Lip vibration characteristics of the trombone embouchure in performance	7
Caractéristiques de la vibration des lèvres d'un tromboniste durant l'émission d'un son	13
Die Lippenschwingung beim Posaunisten, Lloyd Leno	19
Conversation by the fireside	42
Conversation au coin du feu	50
Gespräch am Kaminfeuer	58
Russische musik und Musiker vor 1700	65
Musique et musiciens russes avant 1700	69
Russian music and musicians before 1700, Walter Salmen (Kiel)	72
B. CHRONIQUE - CHRONIK - CHRONICLE	75
Événements à venir - Ankündigungen - Coming events	75
Événements passés - Rückblick - Past events	78
Présentation de musiciens - Wir stellen vor... - We introduce	92
Albert Mangelsdorff, ein Posaunist, der sich vom Gesang der Vögel inspirieren lässt	97
Albert Mangelsdorff, un tromboniste qui s'inspire du chant des oiseaux !	100
Albert Mangelsdorff, a trombone player inspired by bird song	102
C. CORRESPONDANCE - LESERBRIEFE - CORRESPONDENCE	105
Nos lecteurs commentent les articles parus - Unsere Leser schreiben über Artikel - The reader's point of view about articles	105
Einigen wir uns endlich ! (ein Brief aus dem Publikum)	112
Paix sur la terre... (Lettre de l'auditoire)	115
Let's make Peace ! (A letter from The Audience)	118

D. PARTITIONS, LIVRES ET DISQUES REÇUS	
EINGEGANGENE NOTEN, BUECHER UND SCHALLPLATTEN	
PUBLICATIONS AND RECORDS RECEIVED	121
Partitions - Noten - Music	121
Livres - Bücher - Books	125
Disques - Schallplatten - Records	125
E. RECENSIONS - REZENSIONEN - REVIEWS	127
Petites annonces - Klein-Inserate - Small-ads	142



Editorial

Un enfant s'arrête devant la vitrine d'un magasin de musique et colle son front contre le verre frais. Il contemple les instruments silencieux qui dorment là. Son regard s'accroche de plus en plus à ce magnifique engin tout en or dont il n'est même pas sûr du nom : trombone ? trompette ? cor ?...

Immobile, il reste là à regarder tandis que, lentement, s'opère l'enchantement. Il se voit prendre l'instrument et souffler dedans. Il entend un son immense, le plus beau du monde, s'envoler au loin. Mille impressions exaltantes se bousculent dans sa poitrine.

Derrière lui, les gens passent, indifférents. Il leur jette un coup d'œil : avec son instrument il les ferait tous s'arrêter. Il rit. Tu ! tu-tu-tuh ! Oui, s'il avait l'instrument, tous s'arrêteraient pour l'écouter.

Il remonte la rue en sautillant. Il sait. C'est sûr...

Ce soir, chez lui, il dira :

« Maman, je voudrais jouer du trombone ! »

Était-ce toi ?... Était-ce moi ?

Nous avons tous une petite histoire qui a déterminé le choix de notre instrument. Ce premier contact est toujours exceptionnel et émouvant, car nous sommes, à cet instant-là, directement inspiré par la musique dans ce qu'elle a de magique, puisque nous n'en savons pas grand chose encore.

Essayons de nous souvenir de ces instants décisifs, essayons de contempler notre instrument (que nous manipulons chaque jour sans plus le voir) avec le même regard plein d'espoir, de joie et d'imagination.

La magie de la musique, c'est ce qui nous échappe en elle, pas ce que nous sommes trop sûrs de savoir.

Jean-Pierre Mathez.

Vorwort

Ein Kind bleibt vor einem Musikhaus stehen. Ganz nahe schmiegt es sich ans Schaufenster und betrachtet die schweisgsamen Instrumente, die da schlafen. Sein Blick heftet sich immer mehr an dieses goldene Ding, dessen Namen es nicht einmal sicher weiss : Posaune ? Trompette ? Horn ?

Unbeweglich bleibt es stehen und fängt zu träumen an. Es sieht sich schon mit diesem Instrument spielen, und hört einen Prachtston, den schönsten, den es gibt, der sich in die Ferne verliert. Ein Gefühl der Wonne erwacht in seinem Innern.

Erwachsene Leute gehen an ihm vorbei, teilnahmslos. Das Kind wirft ihnen einen Blick zu : Wenn ich spielte, würdet ihr alle stehenbleiben. Das Kind strahlt dabei vor Freude.

Tuh ! tu-tu-tuh ! Ja, wenn ich dieses Instrument hätte, würden alle stehen bleiben, um mir zu zuhören.

Hüpfend geht es wiederum die Strasse hinauf. Der Entschluss ist gefasst.

Heute abend wird es zu Hause sagen :

« Mutti, ich möchte Posaune spielen ! »

Warst DU das oder war's ICH ?

Für uns alle gibt es eine kleine Geschichte, die für die Wahl unseres Instrumentes entscheidend war. Dieser erste Kontakt ist immer bedeutend und zugleich rührend ; damals, in jenem Augenblick nämlich, liessen wir uns durch die *Magie der Musik* bezaubern, obzwar wir doch eigentlich nicht viel davon wussten.

Erinnern wir uns an diese bedeutenden Momente ! Versuchen wir doch, unser Instrument (das wir gar oft betätigen, ohne es wirklich zu sehen) wiederum mit jenem früheren Blick der Hoffnung, der Freude und der spontanen Erfindungskraft zu betrachten.

Den Zauber der Musik verliert man nämlich mit dem wachsenden Gefühl ausgelernt zu haben ...

Jean-Pierre Mathez.

Editorial

A child stops in front of a musical instrument shop, flattening his little nose against the windowpane. Fascinated he contemplates the instruments that seem to be quietly asleep behind it. More than any other it is the magnificent golden contraption that catches his eye. He tries to remember its name, but is not sure : is it a trombone ? A trumpet ? Or a horn ?

Motionless, his eyes held by the instrument, he stands there while inside him the enchantment takes a hold of him. He sees himself picking up the instrument — then blowing into it. And The Great Sound comes forth, the most beautiful ever heard, rising to the skies, dissolving. He is filled with a host of turbulent, exalted feelings.

Behind him people walk by, indifferent, not noticing. The child glances at them : with the golden instrument he could make them stop short. He laughs happily at the thought. Ta ! Ta-tera-ta-taa ! Yes, if he had the instrument, they would all stop to listen to him. Then he dances down the street. He knows now . He is quite sure. Coming home he will say : « Mummy, I want to play the trombone ! »

Was it you ? Was it me ?

We all have a little story to tell about how we came to choose our instrument (or did it choose us ?). The first contact with it is always enchanted and deeply moving, because it is that unique moment that we have been touched by the *magic of music*, although — or is it : because — we knew precious little about it.

Let us try to remember that decisive moment every now and then, and to contemplate the instrument we so thoughtlessly handle every day, with that same great feeling of hope, joy and spirit.

The magic of music. That's what slips away when one begins to feel so vastly superior.

Jean-Pierre Mathez.

A. Articles - Aufsätze - Articles

LIP VIBRATION CHARACTERISTICS OF THE TROMBONE EMOUCHURE IN PERFORMANCE

LLOYD LENO



Dr. H. Lloyd Leno is Associate Professor of Music at Walla Walla College in the State of Washington, city of College Place. Besides teaching brass instruments he directs the College Concert Band, Wind Ensemble and Brass Choir. He also plays first trombone in the Walla Walla Symphony.

Dr. Leno is a descendant of one of the many German families who moved to southwestern Russia and later to the United States.

He earned the Masters degree studying under Davis Shuman, William Bell, Simon Karasick.

Additional graduate work was completed there as well as at Indiana University and the University of Michigan before transferring to the University of Arizona. Studying there with Dr. Lloyd Weldy he completed the doctor of Musical Arts degree in 1970. His interest in a better understanding of the embouchure through scientific investigation led to research in this area and the successful completion of his doctoral dissertation «Lip Vibration Characteristics of Selected Trombone Performers». Several large universities have acquired copies of this work.

Dr. Leno has made effective use of the material developed from this research, especially the 16 mm movie film of the lips in action under performance conditions, believed to be the only film of its kind in existence.

In the last decade the physical aspects of brass playing have been the subject of serious investigation by brass teachers and performers. Studies by Fay Hanson (1968), Joseph Meidt (1967) and John Haynie (Tetzlaff, 1969) have provided us with photographic information concerning the function of the jaw, tongue, throat, and breathing apparatus during performance. Unfortunately, no comparable study of the lips during performance has been available. Several investigations of lip action under *simulated* performance conditions have been made. Dr. P. H. Damste of the University of Utrecht compared the lips of a trombonist with the vocal chords by high-speed photography of a single player on three pitches using a plastic mouthpiece in the shape of a right angle prism (1966). Perhaps the most significant investigation was conducted by Robert Weast (1963) using «square» plastic mouthpiece. The lips were observed, but not photographed, through a stroboscopic disc as the players produced tones on the various brass instruments. A nation-wide survey of brass teachers by Richtmeyer revealed that «the incidence of abnormal embouchures among brass students of college age was quite high» and he concluded that «faulty teaching techniques are primarily to blame for the great majority of incorrectly developed embouchures» (Richtmeyer, 1966, pp. 157 - 158).

Any attempt to develop sound teaching procedures inevitably must deal with problems which are concerned with (1) the relationship of lip vibration frequency to pitch ; (2) the relationship of the upper lip to the lower lip ; and (3) the relationship of pitch and volume to the aperture size. The purpose of this research was to study these basic vibrational characteristics of the trombone embouchure. Four successful trombonists, two amateur and two professional players, were used as subjects for study. Under carefully controlled performance conditions each subject was photographed through a transparent mouthpiece with interior dimensions copied from an existing performance mouthpiece. The outer contour was designed to keep the walls of the cup uniform in thickness, providing for maximum visibility and reducing distortion to a minimum. A special spray was used to prevent moisture from clouding the mouthpiece. The photography was done with two high-speed motion analysis cameras which photographed the embouchure at speeds of from 600 to 900 frames per second. Sustained tones, pitch changes and crescendo were included in the performance tasks.

Lip Vibration, General Nature

Projecting the 16 mm film at 16 frames per second provides a view of the lips moving at approximately 1/40 normal speed making detailed analysis possible. One is immediately aware that he is witnessing a vibrational motion unique in the production of sound. It is a type of motion that cannot be described. To use a well-worn phrase, it must be seen. It is a rather complex pattern that cannot be compared to double reeds or vibrating strings. *Figure 1* (page 26) shows two views (each by a different camera) of the lips going through various phases of the vibrating cycle. It will be noted that the lips begin

the vibration cycle from a closed position drawn together by muscular contraction. Even for the lower pitches the lips are turned in somewhat, pulled toward the teeth, and this contraction intensifies with ascending pitches. The lips are blown apart by the force of the air and when they have reached the point of maximum stress they are pulled back together completing the cycle.

The lips part along the entire length of the opening established for a given pitch and for the higher pitches this vertical opening remains approximately the same size across the horizontal width of the aperture. However, during the production of the middle and lower pitches at high volume the center of the upper lip engaged in a whiplike motion in its vertical movement causing the center to open farther and close last. The front view of the subject in Fig. 1 shows the center of the upper lip *opening* last; this did not occur with the other subjects. The velocity of the lips was greatest at the beginning of the vibrating cycle, just as the lips were blown apart.

Lip Vibration, Frequency and Pitch

A definite and consistent relationship was found between the frequency of lip vibration and the pitch produced; with all subjects the vibration of the lips at a give frequency resulted in a pitch of the same frequency. While the counting of the vibrations was done over a longer period of time, the short film strips included here clearly show this relationship. The white oblong timing dots on the edge of the border of the film were automatically recorded as the film was exposed and were spaced at intervals of 1/100 of a second. Note in Figure 2 that for Bb 116,5 the lips went through a complete cycle just before the second dot appeared; this indicates a frequency of slightly over 100 cycles per second. Figure 3 shows another subject playing F 174,6 where it can be observed that the lips do not quite complete two cycles. This verifies a frequency of near 200 cycles per second. Lip vibration frequencies of four pitches (Bb 116,5, F 174,6, F 349,2 and Bb 466,2) were counted on each of the four subjects.

Lip Relationship, Upper and Lower

Distinct patterns of lip function and interaction were observed in all subjects. A significant discovery was that the subjects represented two types of embouchures. In three of the subjects the air stream was directed below the mouthpiece throat, striking the lower side of the mouthpiece cup. The fourth subject consistently directed the air stream *above* the mouthpiece throat. These types are here referred to as *downstream* and *upstream* respectively. It should be noted that as here defined, the lip alignment within the mouthpiece, not the angle the instrument forms with the player's jaw, determines the type of embouchure. It is interesting to note that the subject exhibiting the up-stream embouchure had a slightly more receding jaw than the other subjects (Figure 4). It may be that other factors such as length and texture of the lips were a deciding factor in the formation of this type of embouchure.

The down-stream types had the following characteristics: (1) a high mouthpiece placement (more than one half upper lip in the mouthpiece); (2) overlaps of upper lip over

lower lip, especially in the upper register ; (3) downward direction of the air stream ; (4) an increased amount of lower lip employed for the lower register ; and (5) more active and complex vibration of the upper lip. These relationships were reversed for the upstream type embouchure with one exception — there was no apparent overlap of the lower lip over the upper. It was also observed that in all the embouchures the air stream was directed closer to the mouthpiece throat on the lowest pitch and with ascending pitch the air stream was directed farther from the throat and against the side of the mouthpiece cup, *down* for the downstream types and *up* for the up-stream type. Figures 5, 6, 7 and 8 show the lip alignment of the subjects in the different registers.

The photographic sequences of subject III performing an octave change revealed a shift or pivot. This was not a tilt of the instrument but a movement of the mouthpiece downward, as the pitch was descending, so that the amount of upper lip in the mouthpiece decreased while the amount of the lower lip increased. The up-stream subject exhibited a similar pivot although it was less pronounced. Like the other reverse relationships this shift or pivot was upward for descending pitch.

Figure 9 shows the shape of the lower lip of the up-stream subject playing B $\flat$ 116.5. Compare this with the upper lip of the down-stream subject in Figures 1 and 2. The most active lip in each case opens more in the center and is drawn to a point.

While it was not the purpose of this research, nor of this article, to make a detailed study of the pivot action, a comment on the pivot system seems in order here. I have heard and read statements concerning the use of the pivot system as taught by Donald Reinhardt that are misleading because they are incomplete and inaccurate. It seems quite obvious that those who define the word pivot simply as tilting the instrument to transfer mouthpiece pressure from one lip to another, have not read Dr. Reinhardt's *The Encyclopedia of the Pivot System*. This book, published 22 years after his book *Pivot System*, contains a more complete explanation of what happens when a player changes registers. To quote Dr. Reinhardt, « Primarily the pivot is intended to pull or push (as the case may be) the player's lips into the path of the air column, so that the required lip vibrations for the production of sound are not hampered or impeded in any particular part of the range. » He also states that « in the early stages of the pivot development, some angular motion of the instrument is often prescribed » but adds that « all exaggerated movements soon subside until they are negligible ». (Reinhardt, 1964, pp. 193, 198.)

In all subjects the movement of the two lips was always regular and no difference in vibration frequency could be observed. The only difference between the lips was that for the down-stream players the upper lip showed more vertical movement than the lower. In the up-stream player the upper lip was slightly more active in the upper range while in the lower range the lower lip was more active.

Lip Aperture Changes

The aperture varied in horizontal width as well as in the vertical opening with changes of pitch and volume. In all subjects the horizontal width of the aperture, as well as the vertical opening, increased as the pitch descended. The embouchure dissimilarity with

vibrating strings was manifested in two ways. First, none of the players demonstrated a 1:2 relationship of horizontal width (length) of vibrating area for the change to an octave lower. Instead, the approximate ratio ranged between 1:1 and 1:1.8. Second, there was a change in vertical mass (the amount of lip area in a vertical direction) involved in vibration. For the highest pitch (B $\flat$ 466.2), only a small area of the red portion of the lips was involved. As the pitch descended, the vibrating area spread vertically. After the change to an octave lower, there appeared to be at least twice the amount of vertical mass vibrating. The reduction in vertical mass for higher pitches was apparently achieved by a turning inward of the red portion of the lips.

Figure 10 shows a comparison of apertures during the production of octaves with the volume constant. (Volume levels were verified by a Conn *Dynalevel*.)

In all subjects an increase in volume produced a corresponding increase in size of the aperture, both horizontally and vertically. The change in vertical mass which also occurred with change in volume was smaller than that which resulted from a change in pitch. Figure 11 shows examples of the embouchures at the beginning and at the end of a crescendo. No attempt was made at controlling volume levels for this musical task.

Conclusions

Even though this research represents the first known photographic study of the lips of a brass player under controlled performance conditions, it must be admitted that after a study of only four subjects, conclusions must be made with caution. Nevertheless, this study does remove some speculation and doubt that has existed in certain areas. Based on the findings of this research, the following conclusions seem warranted:

1. The action of the lips is a complex one which does not invite close comparison to double reeds or vibrating strings. The vibrating lips are a unique generator of sound.
2. The knowledge that lips vibrate at the frequency of the pitch produced gives added support to the belief that buzzing the lips with and without the mouthpiece can be a helpful supplementary exercise.
3. There are at least two basic types of embouchures, classified by the direction of the air stream. It was found that jaw alignment was *not* decisive in determining embouchure type. Therefore, it would be a serious mistake for all players to use the same mouthpiece position and to attempt to direct the air stream at the same angle.
4. The findings concerning lip relationships suggest that for the down-stream types the upper lip may, in a sense, be considered the primary vibrator and that the lower lip assumes this function in up-stream types. However, inasmuch as the findings also show that in both embouchure types the lips vibrate at the same frequency and that the lip action as a whole is a very complex one, there is danger in making any statement which would oversimplify lip function.
5. Producing a tone on a brass instrument for the first time is often difficult to achieve and the explanation of this procedure can help or hinder. The position of the lips

at the beginning of the vibration cycle, as observed in this study, suggests that the instructions found in some method books are inadequate and misleading. Perhaps such time-honored expressions as «spitting» and «humming» should be eliminated from the teaching vocabulary. Photographs illustrating lip position could be substituted.

6. Because a change in pitch involves both a change in aperture width and vertical mass, teaching procedures should include exercises designed to promote the development of these adjustments.
7. It appears that as a part of the vibration cycle, complete closure of the lips is required for best tone quality. One cause of breathy tone quality and indistinct attacks might be incomplete aperture closure.
It seems obvious that more research of this type is needed to study more thoroughly the various embouchure types, pivots and abnormalities.

This research was conducted under the direction of Lloyd Welby of the University of Arizona (now of Artley West). The cameras were loaned by the Electrical Engineering Department and the Aero Space Division of the University.

References

- DAMSTE P.H. — « Les Vibrations des cordes vocales comparées aux vibrations des lèvres d'un tromboniste », *Journal français d'oto-rhino-laryngologie*, IV-4, 1966, pp. 395 - 396.
- HANSON Fay. — *Brass Playing Mechanism and Technique*. New York : Carl Fischer, Inc., 1968.
- MEIDT Joseph Alexis. — « A Cinefluorographic Investigation of Oral Adjustments for Various Aspects of Brass Instrument Performance », Unpublished Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 1967.
- REINHARDT Donald S. — *The Encyclopedia of the Pivot System*, New York : Charles Colin, 1964.
- RICHTMEYER Lorin Carol. — « A Definitive Analysis of Brass Embouchure Abnormalities Including Recommended Remedial Techniques ». Unpublished Ph.D. Thesis, Michigan State University, 1966.
- TETZLAFF Daniel. — « The Transparent Man », *The Instrumentalist*, XXIII, No. 8 March 1969, 81.
- WEAST Robert D. — *Brass Performance*, New York : McGinnis & Marx, 1961.

Reprinted from *The Instrumentalist* (April 1971), with permission

CARACTÉRISTIQUES DE LA VIBRATION DES LÈVRES D'UN TROMBONISTE DURANT L'ÉMISSION D'UN SON

LLOYD LENO

Le Dr H. Lloyd Leno est professeur de musique au Collège de Walla Walla, dans l'Etat de Washington. A part l'enseignement qu'il prodigue pour les cuivres, il dirige le College Concert Band, Wind Ensemble et le Brass Choir (La fanfare du collège, l'harmonie et l'ensemble de cuivres). Il joue aussi le 1er trombone à l'Orchestre symphonique de Walla Walla.

Le Dr Leno est descendant d'une des nombreuses familles allemandes qui émigrèrent d'abord dans le sud-est de la Russie, avant de s'installer aux Etats-Unis.

Il obtint son diplôme après avoir travaillé avec Davis Shumann, William Bell, Simon Karasick.

Il poursuivit ses études aux Universités de l'Indiana, du Michigan, puis de l'Arizona. C'est là qu'il fit son doctorat en musique (1970), ayant étudié avec le Dr Lloyd Weldy. L'intérêt qu'il porte à mieux comprendre les problèmes d'émission (plus particulièrement l'étude du masque facial et des lèvres), le conduisit tout naturellement à orienter ses recherches dans ce domaine. Il présenta avec succès sa thèse de doctorat qui porte le titre de cet article. Ses travaux ont suscité un très vif intérêt dans le monde du cuivre.

Le Dr Leno a travaillé sur les images d'un film de 16 mm., tourné durant l'action des lèvres. Il s'agit là d'un document probablement unique.

Au cours de ces dernières décennies, les pédagogues et musiciens de cuivres ont sérieusement étudié le jeu instrumental des cuivres sous son aspect purement physique. Les travaux de Fey Hanson (1968), de Joseph Meidt (1967) et de John Haynie (Tetzlaff, 1969) nous ont permis de recevoir des informations photographiques précises de la fonction des joues, de la langue, de la gorge et de l'appareil respiratoire durant l'exécution. Il n'a malheureusement jamais été possible d'avoir des documents de ce genre qui permettent l'analyse de la fonction des lèvres durant l'émission. Quelques recherches furent entreprises sur le mouvement des lèvres, mais en *simulant* les conditions réelles. Le Dr P.H. Damste, de l'Université d'Utrecht, compara les lèvres d'un tromboniste avec les cordes vocales au moyen de photographies (instantanées très brèves) d'un seul exécutant jouant trois sons différents sur une embouchure plastique en forme de prisme à angle droit (1966). Les recherches les plus marquantes semblent toutefois avoir été menées par Robert Weast (1963) qui employa des embouchures plastique carrées. Les lèvres étaient observées (mais non photographiées) à travers un disque stroboscopique pendant que l'instrumentiste produisait divers sons sur différents instruments de cuivre. Une vaste enquête lancée sur le plan national (E.-U.) auprès des professeurs de cuivres, par Richtmeyer, révéla que les incidences dues à des anomalies du masque facial et de la bouche étaient fort nombreuses chez les étudiants. L'auteur conclut en ces termes : « Les (mauvaises) techniques d'enseignement sont à la base de la plupart des positions faussées ou mal développées. » (Richtmeyer, 1966, pp. 157-158.)

Toute tentative de développer des techniques d'émission doit inévitablement tenir compte des facteurs suivants :

1. Le rapport entre la fréquence de vibrations et la hauteur du son.
2. Le rapport entre la lèvre supérieure et la lèvre inférieure.
3. Le rapport entre la hauteur et l'intensité du son et la dimension de l'orifice.

Le but de cette recherche consistait à étudier ces divers rapports de base dans les vibrations des lèvres d'un tromboniste. Quatre excellents musiciens, deux amateurs et deux professionnels ont prêté leur concours à cette expérience. Contrôlant minutieusement que les conditions normales d'exécution soient remplies, chaque sujet a été filmé à travers une embouchure transparente dont les dimensions intérieures correspondaient absolument à celle des embouchures normales. La forme extérieure avait été dessinée de façon à garder une seule épaisseur pour toute l'embouchure afin de garantir une visibilité optimale et de réduire autant que possible les risques de distorsions. Un produit spécial permit d'éviter que la buée ne trouble la transparence. La prise de vue a été réalisée avec deux caméras de cinéma d'analyse (à haute vitesse), permettant de filmer les lèvres à une vitesse de 600 à 900 images/seconde. Compris dans le programme d'étude : les sons tenus, les changements de hauteurs et d'intensités.

Vibrations des lèvres, aspect général

En projetant le film de 16 mm. à 16 images/seconde, on obtient une vue du mouvement des lèvres ralenti dans la proportion de 1/40, ce qui permet une analyse détaillée des phénomènes. On découvre ainsi les extraordinaires images du mouvement d'un cycle de vibration d'un son. Aucune comparaison n'est possible avec les anches ou avec les cordes en vibrations. La *figure 1* (page 26) présente deux angles de vues (2 caméras différentes) des lèvres durant différentes phases du cycle de vibration. Il faut relever que ce cycle de vibration commence avec les lèvres fermées par une contraction musculaire (relative). Les lèvres sont un peu rentrées vers les dents, même dans le registre grave. Cette contraction s'intensifie en montant vers le registre aigu. Les lèvres sont entr'ouvertes par la seule force du souffle et lorsqu'elles ont atteint leur point de tension maximum, elles se referment, terminant ainsi le cycle.

Les lèvres s'ouvrent sur toute la longueur prévue pour un son donné et pour les sons plus aigus, cet espace reste approximativement pareil sur toute la largeur de l'orifice. Toutefois durant la production à forte intensité des sons des registres moyens ou graves, le milieu de la lèvre supérieure entre dans une sorte de battement à la verticale qui fait que le milieu s'ouvre d'abord et se ferme en dernier.

Figure 1 : Les images du sujet pris de face montrent le milieu de la lèvre supérieure s'ouvrant en *dernier* (ce qui ne fut pas le cas chez les autres sujets).

La vitesse maximale du mouvement des lèvres se manifestait au début du cycle de vibration, juste au moment où les lèvres sont écartées par le souffle.

Vibrations des lèvres, fréquence et hauteur

Il fut aisé de trouver un rapport logique entre la fréquence de vibrations des lèvres et la hauteur du son produit. La vibration des lèvres d'une fréquence donnée produisit chez tous les sujets un son d'une fréquence identique. Les vibrations furent comptées sur de longues périodes de temps mais les petites bandes de film présentées ici montrent clairement ce rapport. Les points de repères blancs et oblongs (* flèches) à l'extrême bord du film, ont été enregistrés automatiquement durant l'exposition du film et placés à 1/100e de seconde d'intervalle.

Remarquez sous la *figure 2* que pour le Sib 116,5, les lèvres ont bouclé un cycle complet juste avant que n'apparaisse le second point de repère ; ceci indique une fréquence légèrement supérieure à 100 cycles/seconde.

La *figure 3* montre un autre sujet jouant un Fa 174,6. On remarque que les lèvres ne bouclent pas tout à fait 2 cycles. Ceci confirme des fréquences proches de 200 cycles/sec. Les fréquences de vibrations des lèvres à 4 hauteurs de sons (Sib 116,5 ; Fa 174,6 ; Fa 349,2 et Sib 466,2) ont été comptées sur chacun des 4 sujets.

Rapport entre la lèvre supérieure et inférieure

Chaque sujet présentait des caractéristiques particulières de la fonction et des interactions des lèvres. Il fut important de pouvoir constater que les sujets représentaient deux types de positions (masques faciaux). Chez trois des sujets, la colonne d'air était dirigée sous le grain de l'embouchure, frappant la paroi inférieure de la cuvette. Le quatrième sujet, quant à lui, dirigeait son souffle *au-dessus* du grain de l'embouchure. Nous avons qualifié ces deux types par « soufflant vers le haut » et « soufflant vers le bas ».

Il faut relever aussi qu'ainsi défini ici, c'est l'alignement des lèvres dans l'embouchure qui détermine le type de position et non pas l'angle que forme l'instrument avec la mâchoire de l'instrumentiste.

Il est intéressant de remarquer que le sujet « soufflant vers le haut » a une mâchoire légèrement plus en retrait que celle des autres (*figure 4*). Il est possible que d'autres facteurs tels que la longueur des dents ou la texture des lèvres jouent un rôle important dans la formation d'un type de position.

Les sujets du type « soufflant vers le bas » présentaient les caractéristiques suivantes :

1. Embouchure placée haut sur la lèvre supérieure (plus de la moitié de la lèvre supérieure dans l'embouchure).
2. Lèvre supérieure recouvrant la lèvre inférieure, spécialement dans le registre aigu.
3. Colonne d'air dirigée vers le bas.
4. Lèvre inférieure en plus grande activité dans le registre grave.
5. Vibration plus active et plus complexe de la lèvre supérieure.

Ces rapports étaient exactement inverses pour le sujet « soufflant vers le haut », à l'exception d'un point : la lèvre inférieure ne recouvrait apparemment pas la supérieure.

Il fut aussi observé que dans tous les cas la colonne d'air était dirigée plus près du grain de l'embouchure dans le registre grave et qu'en montant, la colonne d'air s'éloignait du grain pour venir frapper l'intérieure de la cuvette (toujours plus près du bord — inférieur ou supérieur, selon la manière de souffler du sujet).

Les figures 5, 6, 7 et 8 montrent l'alignement des lèvres des sujets dans différents registres.

Les séquences photographiques du sujet III (passant d'une octave à l'autre), révélèrent un changement de position (plutôt de point d'appui ou de pivotage). Il ne s'agissait pas d'un changement d'inclinaison de l'instrument, mais d'un mouvement de l'embouchure vers le bas, lorsque le son devint plus grave, de façon à ce que la quantité de lèvre supérieure prise dans l'embouchure diminue et que la quantité de lèvre inférieure augmente.

Le sujet « soufflant vers le haut » montra un pivotage semblable quoique moins prononcé. A l'image des autres rapports de comparaison, ce phénomène est inverse chez ce sujet : le changement d'inclinaison ou de point d'appui consistant en un mouvement vers le haut pour les sons les plus graves.

La figure 9 montre la forme de la lèvre inférieure du sujet « soufflant vers le haut » pendant qu'il joue un Sib 116,5. Comparez avec la lèvre supérieure des sujets « soufflant vers le bas » (figures 1 et 2). La lèvre la plus active, dans chaque cas, s'ouvre plus au milieu et se met en pointe.

Ces recherches, pas plus que cet article, n'ont été entrepris dans le dessein de réaliser une étude détaillée de cette action pivotante. Il est toutefois bon d'en donner ici un bref aperçu. J'ai lu et entendu bien des exposés concernant l'usage du système dit à *pivot*, tel qu'il est enseigné par Donald Reinhardt. Ces textes sont déroutants car ils sont souvent incomplets et inexacts. Il semble que ceux qui définissent le mot *pivot* comme étant un simple mouvement d'inclinaison de l'instrument afin de transférer la pression de l'embouchure d'une lèvre à l'autre n'aient pas lu *The Encyclopedia of the Pivot System*, du Dr Reinhardt. Cet ouvrage, publié 22 ans après son livre *Pivot System*, contient des explications plus complètes sur ce qui se passe lorsqu'un instrumentiste change de registre. Voici quelques extraits de cet auteur : « *Le pivotage est essentiellement destiné à tirer ou à pousser (selon la situation) les lèvres du musicien sur le passage de la colonne d'air, de façon à ce que la vibration des lèvres nécessaire à la production d'un son ne soit ni gênée ni entravée dans aucune partie des registres.* » Il déclare en outre que « *dans les phases initiales du développement du pivot, des mouvements d'inclinaison de l'instrument sont souvent prescrits* », mais il ajoute « *tous les mouvements exagérés s'estompent rapidement, jusqu'à devenir insignifiants* ». (Reinhardt, 1964, pages 193 et 198.)

Le mouvement des deux lèvres fut toujours régulier, chez tous les sujets ; aucune différence de fréquence de vibration n'a pu être constatée. Un seul point à relever à ce sujet concerne plus spécialement les sujets « soufflant vers le bas » : la lèvre supérieure présente, chez eux, plus de mouvement vertical que la lèvre inférieure. Chez le sujet « souf-

flant vers le haut», la lèvre supérieure était légèrement plus active dans la tessiture aiguë tandis que la lèvre inférieure l'était plus dans la tessiture grave.

Changements de l'orifice des lèvres

L'orifice variait de forme aussi bien en largeur qu'en hauteur, selon le changement de ton et de volume. Il fut établi chez tous les sujets que la largeur et la hauteur de l'orifice augmente à mesure que l'on descend dans le registre grave. La dissemblance d'avec les cordes en vibration se manifesta de deux façons :

1. Aucun des instrumentistes ne présenta un rapport de 1:2 sur la largeur (longueur) de la zone de chair en vibration lors d'une chute à l'octave inférieure. Par contre, la proportion s'établit entre 1:1 et 1:1,8.
2. On remarqua un changement de la masse (de chair) verticale prise dans le mouvement vibratoire. Pour le son le plus haut (Sib 466,2), ce n'est qu'une petite partie de la chair des lèvres (partie rouge) qui était prise dans le mouvement. A mesure que le son descendait, la partie en vibration s'étendait verticalement. Une fois à l'octave inférieure, il apparut qu'il y avait au moins deux fois la masse verticale en vibration.

La réduction en masse verticale pour le registre aigu fut réalisée en rentrant la partie rouge des lèvres vers l'intérieur (contre les dents).

La *figure 10* montre une comparaison entre les orifices durant la production d'octaves avec un volume de puissance constant (le niveau du volume a été contrôlé au moyen d'un appareil *Dynalevel* de chez Conn).

L'augmentation du volume d'un son provoqua chez tous les sujets un orifice plus grand, en largeur et en hauteur. Le changement de la masse verticale qui se manifestait également avec le changement de volume était moins important que celui constaté lors du changement de hauteur.

La *figure 11* montre des exemples de masques faciaux au début et à la fin d'un crescendo. Nous n'avons pas effectué de mesures particulières à ce sujet.

Conclusions

Même si cette recherche a permis de se référer à des documents photographiques fidèles (probablement pour la toute première fois), il faut rester prudent et se garder de tirer des conclusions hâtives. En fait, nous n'avons analysé que quatre sujets. Néanmoins cette étude élimine certaines spéculations gratuites et les doutes qui subsistaient encore dans certains domaines. En se basant sur les découvertes de notre expérience, on peut affirmer que :

1. l'action des lèvres est complexe (interactions) et ne permet pas de faire des comparaisons avec la vibration des anches-doubles ou des cordes. Les lèvres vibrantes sont un générateur de son de type tout à fait particulier ;
2. le fait de savoir que les lèvres vibrent à la fréquence du son produit est un argument supplémentaire en faveur de ceux qui préconisent de s'exercer à faire *bourdonner* (vibrer) les lèvres avec ou sans embouchure ;

3. il y a donc au moins deux types de masques faciaux. Ils se distinguent selon la direction donnée à la colonne d'air. Il fut constaté que l'alignement de la mâchoire était sans incidence sur l'orientation vers l'un ou l'autre type de masque facial. Par conséquent, ce serait une grave erreur que de croire que chaque instrumentiste doit adopter la même position d'embouchure et qu'ils s'évertuent tous à diriger le souffle selon un même angle ;
4. les découvertes relatives aux relations entre les lèvres laissent supposer que pour les sujets du type « soufflant vers le bas », la lèvre supérieure peut, en quelque sorte, être considérée comme principal vibreur (c'est donc l'inverse chez les sujets du type « soufflant vers le haut »). On sait maintenant que les lèvres vibrent toutes les deux à une même fréquence (dans les deux cas) et que le mouvement des lèvres est complexe (par interactions). Il faut donc éviter de donner des formules simplifiées du phénomène de la fonction des lèvres ;
5. la production d'un son sur un instrument de cuivre est souvent difficile et pénible pour les débutants. Expliquer tous les phénomènes peut aussi bien les aider que les gêner... La position des lèvres, au début du cycle de vibration, ainsi que nous l'avons montré ici, laisse entrevoir que les instructions et les conseils contenus dans certains ouvrages d'enseignement sont erronés et fallacieux. Il faudrait éliminer une fois pour toutes du vocabulaire d'enseignement certains termes tombés en désuétude (par exemple *cracher* ou *frapper* ou *attaquer* du bout de la langue, etc.). On pourrait judicieusement remplacer ces termes obscurs par des photographies de la position des lèvres ;
6. puisque le changement de hauteur provoque un changement en largeur et en hauteur de l'orifice, les procédés d'enseignement devraient inclure des exercices destinés à promouvoir le développement de ces ajustements (rapports d'équilibre) ;
7. il apparaît qu'une partie du cycle exige la *fermeture complète* de l'orifice afin d'obtenir une qualité de son idéale. Une des causes qui provoque les sons mêlés de souffle parasite et les émissions défectueuses proviennent certainement d'une fermeture insuffisante ou incomplète de l'orifice.

Il faut poursuivre les recherches de ce genre afin d'arriver à analyser encore plus profondément les divers types de masques faciaux, les systèmes de pivotage et les anomalies, afin que l'enseignement se fasse selon des critères plus valables.

Cette recherche a été dirigée par Lloyd Weldy de l'Université de l'Arizona (maintenant d'Artley West). Les caméras ont été louées à l'Electrical Engineering Department et à l'Aero Space Division de l'université.

Références bibliographiques :

- DAMSTE P.H. — « Les vibrations des cordes vocales comparées aux vibrations des lèvres d'un tromboniste », *Journal français d'oto-rhino-laryngologie*, IV : 4, 1966, pp. 395 - 396.

- HANSON Fay — *Brass Playing Mechanism and Technique* (New York, Carl Fischer, Inc., 1968).
- MEIDT Joseph Alexis — « A Cinefluorographic Investigation of Oral Adjustements for Various Aspects of Brass Instrument Performance ». Non-publié. Dissertation, Université d'Iowa, 1967.
- REINHARDT Donald S. — *The Encyclopedia of the Pivot System* (New York, Charles Colin, 1964).
- RICHTMEYER Lorin Carol — « A Definitive Analysis of Brass Embouchure Abnormalities Including Recommended Remedial Techniques ». Non-publié. Thèse, Université de l'Etat du Michigan, 1966.
- TETZLAFF Daniel — « The Transparent Man », *The Instrumentalist*, XXIII, No 8 March 1969, page 81.
- WEAST Robert D. — *Brass Performance* (New York, McGinnis & Marx, 1961).

Le présent article a paru en avril 1971 dans *The Instrumentalist*. Il est reproduit ici avec autorisation.

DIE LIPPENSCHWINGUNG BEIM POSAUNISTEN

LLOYD LENO

Dr. H. Lloyd Leno ist Musiklehrer am Kollegium Walla Walla im Staate Washington. Nebst seinem Blasmusikunterricht leitet er die College Concert Band, das Wind Ensemble und den Brass Choir (die Studentenmusik, die Harmonie und das Blechensemble). Er spielt ebenfalls erste Posaune im symphonischen Orchester von Walla Walla.

Dr. Leno ist der Nachkomme einer der zahlreichen deutschen Familien, die zuerst in den Südwesten Russlands auswanderten, bevor sie sich in den Vereinigten Staaten niederliessen. Er erhielt sein Diplom nachdem er mit Davis Shuman, William Bell und Simon Karasick gearbeitet hat.

Er setzte sein Studium fort an den Universitäten Indiana, Michigan und Arizona. Hier doktorierte er in Musik bei Dr Lloyd Weldy (1970). Sein Interesse, die Ansatzprobleme besser zu verstehen (insbesondere das Studium der Gesichtsmaske und der Lippen) veranlasste ihn, in diesem Bereich zu forschen. Mit Erfolg legte er eine Doktoratsthese vor über die charakteristischen Merkmale der Lippenschwingung beim Posaunisten während der Erzeugung eines Tones. Seine Arbeit erregte grosses Interesse bei den Bläsern.

Dr. Leno arbeitete mit Bildern eines 16 mm. Films über die genau beobachtete Lippentätigkeit. Es handelt sich da um ein ganz aussergewöhnliches Dokument.

Während den letzten Jahrzehnten studierten Pädagogen und Musiker ernsthaft das Instrumentalspiel der Blechbläser vom rein physischen Standpunkt her. Die Arbeiten von Fay Hanson (1968), Joseph Meidt (1967) und John Haynie (Tetzlaff, 1969) lieferten uns genaue

fotographische Informationen über die Funktion der Wangen, der Zunge, des Halses und der Atmungsorgane während der Ausführung. Leider waren keine Dokumente dieser Art vorhanden für die Analyse der *Lippenfunktion während der Erzeugung eines Tones*. Einige Untersuchungen über die Lippenbewegung wurden unternommen, ohne jedoch auf wirklichen Bedingungen zu gründen. Sehr kurze Momentaufnahmen zeigten einen einzigen Ausführenden, der drei verschiedene Töne spielte auf einem Plastikmundstück in der Form eines rechtwinkligen Prismas (Universität Utrecht, Dr. P. H. Damste, 1966). Die bedeutendsten Forschungen wurden von Robert Weast (1963) gemacht, der quadratische Plastikmundstücke verwendete. Die Lippen wurden durch eine stroboskopische Scheibe beobachtet (aber nicht fotografiert), während der Instrumentalist mehrere Töne auf verschiedenen Blechinstrumenten blies. Die ausführliche Untersuchung Richtmeyers (USA) bei Lehrern für Blechblasinstrumente ergab, dass Zwischenfälle, die durch eine Anomalie der Gesichtsmaske oder des Mundes verursacht sind, bei Schülern sehr häufig vorkommen. Der Autor schliesst mit folgenden Worten: « Die (mangelhaften) Unterrichtsmethoden sind die Ursache der meisten falschen oder schlecht entwickelten Stellungen » (Richtmeyer, 1966, S. 157 - 158).

Die Tonbildungstechnik hängt vor allem von folgenden Faktoren ab:

1. Verhältnis zwischen Schwingungsfrequenz und Tonhöhe;
2. Verhältnis zwischen Unter- und Oberlippe;
3. Verhältnis zwischen Tonhöhe, Lautstärke und Lippenöffnung.

Das Ziel dieser Untersuchung war, die verschiedenen Grundverhältnisse der Lippenschwingungen beim Posaunisten zu studieren. Je zwei vortreffliche Amateur- und Berufsmusiker stellten sich für diesen Versuch zur Verfügung. Jeder Bläser hielt die normalen Ausführungsbedingungen aufs genaueste ein. Um das Filmen zu ermöglichen, wurden durchsichtige Mundstücke verwendet mit den üblichen Innenmassen. Durch die aussen überall gleich dicken Mundstücke wurde eine bestmögliche Sicht gewährleistet und Verzerrungen vermieden. Ein spezielles Produkt verhinderte das Anlaufen. Mit zwei Kinokameras für Analysezwecke wurden die Lippen mit einer hohen Geschwindigkeit gefilmt (600 - 900 Bilder pro Sekunde). Das Studienprogramm umfasste ausgehaltene, verschieden hohe und verschieden laute Töne.

Allgemeines von der Lippenschwingung

Der 16 mm Film mit 16 Bildern pro Sekunde zeigt eine im Verhältnis von 1 : 40 verlangsamte Lippenbewegung, die somit genau analysiert werden kann: auf den ausserordentlichen Bildern wird während des Tones ein Schwingungszyklus beschrieben. Ein Vergleich mit schwingenden Saiten oder Rohrblättern ist nicht möglich.

Das *Bild 1* (Seite 26) zeigt zwei Sichtwinkel (zwei verschiedene Kameras) der Lippen während verschiedenen Phasen des Schwingungszyklus. Dieser Schwingungszyklus beginnt mit geschlossenen Lippen durch eine mehr oder weniger grosse Muskelspannung. Die Lippen sind leicht über den Zähnen gezogen, und zwar auch in der tiefen Lage. Diese Spannung nimmt in der höheren Lage zu. Allein durch die Kraft der Luft bleiben die

Lippen halb offen, und wenn sie die maximale Spannung erreicht haben — am Ende des Zyklus — schliessen sie sich wieder. Für einen gegebenen Ton öffnen sich die Lippen über eine vorgesehene Länge hin, die auch für die höhere Lage ungefähr gleich bleibt. Bei lauten Tönen in der mittleren oder tiefen Lage allerdings geht die Oberlippe in eine Art senkrecht schlagen über, so dass sich die Lippenmitte zuerst öffnet und sich zuletzt schliesst.

Bild 1 : Die Seitenaufnahmen zeigen die Mitte der Oberlippe, die sich als letzte schliesst (was bei den andern Bläser nicht der Fall war).

Die Geschwindigkeit der Lippenbewegung ist am Anfang des Schwingungszyklus am grössten, genau in jenem Moment nämlich, da die Lippen durch die Luft geöffnet werden.

Lippenschwingung, Frequenz und Höhe

Es war leicht, ein logisches Verhältnis zwischen Lippenschwingung und Tonhöhe festzustellen. Eine gegebene Lippenschwingungszahl erzeugte bei allen Bläsern denselben Ton. Die Schwingungen wurden während langen Zeitperioden gezählt, aber die hier vorgeführten kleinen Filmbänder zeigen dieses Verhältnis deutlich. Die weissen und länglichen Anhaltspunkte (*Pfeile = Zeitpunkt) am äusseren Filmrand wurden während der Filmbelichtung automatisch im Intervall einer Hundertstelsekunde gesetzt.

Im *Bild 2* ist zu beachten, dass für das B 116,5 die Lippen schon einen ganzen Zyklus beschreiben, bevor der 2. Punkt erscheint ; dies zeigt eine Schwingungszahl an, die etwas grösser ist als hundert Zyklen pro Sekunde.

Das *Bild 3* zeigt einen andern Bläser, der das F 174,6 spielt. Bei ihm sind es nicht zwei ganze Zyklen : die Schwingungszahl beträgt annähernd 200 Zyklen pro Sekunde. Die Schwingungszahlen der Lippen auf vier Tonhöhen (B 116,5 ; F 174,6 ; F 349,2 und B 466,2) wurden bei jedem der vier Bläser gezählt.

Verhältnis zwischen Ober- und Unterlippe

Jeder Bläser zeigte individuell verschiedene Merkmale der Lippenfunktion. Wichtig war die Feststellung, dass es sich bei den Bläsern um zwei Typen von Stellungen handelte (Gesichtsmasken). Bei drei Bläsern ist die Luft gezielt *unter* die Bohrung des Kessels geblasen worden, und prallte gegen die innere Kesselwand. Der vierte Bläser zielte mit seiner Luft *über* die Bohrung des Kessels.

Wir bezeichneten diese zwei Typen mit « nach oben blasend » und « nach unten blasend ». So definiert, bestimmt also die Einschniegung der Lippen in das Mundstück den Stellungstyp, und nicht etwa der Winkel zwischen Instrument und Kiefer.

Es ist interessant, dass der Kiefer « des nach oben Blasenden » nicht so weit vorsteht wie bei den andern (*Bild 4*).

Möglicherweise spielen andere Faktoren wie Zahnlänge oder Lippengewebe eine wichtige Rolle für den Stellungstyp.

Die nach unten Blasenden zeigten folgende Merkmale :

1. Das Mundstück wird hauptsächlich auf der Oberlippe angesetzt (mehr als die Hälfte der Oberlippe ist im Mundstück).

2. Die Oberlippe deckt die Unterlippe, besonders in der hohen Lage.
3. Die Luftsäule ist nach unten gerichtet.
4. Die Unterlippe kommt in der tiefen Lage mehr zum Zuge.
5. Wirksamere und vielfältigere Schwingung der Oberlippe.

Diese Verhältnisse waren genau umgekehrt bei jenen, «die nach oben blasen», ausgenommen, dass die Unterlippe offensichtlich nicht die Oberlippe deckte.

Man stellte auch in allen Fällen fest, dass die Luftsäule in der tiefen Lage näher zur Bohrung des Mundstückes gezielt wird und dass beim steigen die Luftsäule sich davon entfernt um an die Kesselwand des Mundstückes anzuprallen. (Immer näher am oberen oder untern Rand, je nach der Art des Blasens.)

Die *Bilder 5, 6, 7 und 8* zeigen die Lippenstellungen in den verschiedenen Lagen.

Die Fotos des 3. Bläasers zeigen bei den Oktavsprüngen einen Stellungswechsel (oder eher ein Wechseln des Stützpunktes). Das Instrument wurde nicht nach unten geneigt, aber die Mundstückstellung, wenn der Ton tiefer wurde, veränderte sich um etwas weniger Oberlippe zu geben und dafür etwas mehr Unterlippe.

Der nach oben Blasende zeigte einen ähnlichen, aber etwas weniger ausgeprägten Stützpunktwechsel. Hier ist die Erscheinung umgekehrt: der Neigungs- oder Stützpunktwechsel besteht in einer Bewegung nach oben für die tiefsten Töne.

Das *Bild 9* zeigt die Form der Unterlippe des nach oben Blasenden während des B 116,5. Zieht einen Vergleich mit der Oberlippe der nach unten Blasenden (*Bild 1 und 2*)!

In beiden Fälle öffnet sich die wirksamere Lippe in der Mitte und geht in eine Spitzenstellung über.

Diese Untersuchungen bilden keine ausführliche Studie über den Stützpunktwechsel. Dennoch ist es gut, hier davon eine kurze Uebersicht zu geben. Ueber dieses System, wie es von Donald Reinhardt unterrichtet wird, habe ich viele Referate gehört und gelesen. Diese Texte geben oft zu Missverständnissen Anlass, da sie oft unvollständig und ungenau sind. Es scheint, dass jene das Werk *The Encyclopedia of the Pivot System* von Dr. Reinhardt nicht gelesen haben, die das französische Wort «pivot» (Stützpunkt) als eine einfache Abwärtsbewegung des Instrumentes definieren, um den Druck des Mundstückes von einer Lippe auf die andere zu übertragen. Dieses Werk, das 22 Jahre nach seinem Buch *Pivot System* veröffentlicht wurde, enthält vollständigere Erklärungen über das, was vorgeht, wenn ein Instrumentalist die Lage wechselt.

Hier einige Auszüge dieses Autors:

«Das Wechseln des Stützpunktes dient vor allem dazu, die Lippen dem Luftdurchgang so anzupassen, dass die für die Tonerzeugung notwendige Lippenschwingung in kleiner Lage beeinträchtigt wird.

» In den ersten Entwicklungsstufen des Stützpunktes sind die Neigungen des Instrumentes oft vorgeschrieben. Alle übertriebenen Bewegungen aber verwischen sich schnell und werden unbedeutend.» (Reinhardt, 1964, S. 193 - 198.)

Bei allen Bläsern war die Bewegung der beiden Lippen immer regelmässig; es konnte überhaupt kein Unterschied in der Schwingungsfrequenz festgestellt werden. In diesem

Zusammenhang soll ein Punkt hervorgehoben werden: Bei jenen, die nach unten blasen, ist die senkrechte Bewegung der Oberlippe grösser. Bei jenen, die nach oben blasen, ist in der hohen Lage die Oberlippe etwas wirksamer und in der tiefen Lage die Unterlippe.

Veränderung der Lippenöffnung

Je nach Tonhöhe und Lautstärke ändert sich die Lippenöffnung waagrecht und senkrecht. In der tiefen Lage wurde die Öffnung bei allen Bläsern grösser. Der Unterschied mit schwingenden Saiten zeigte sich auf zwei Arten:

1. Das Verhältnis 1:2 auf die Breite (Länge) des schwingenden Lippenfleisches beim Sprung in die nächst tiefere Oktave war bei keinem Bläser vorhanden. Das Verhältnis war vielmehr 1:1 und 1:1,8.
2. Die mitschwingende senkrechte Fleischmasse ist unterschiedlich. Für den höchsten Ton (B 466,2) ist es nur ein kleiner Teil der Lippen (der rote Teil). Je tiefer der Ton wird, desto grösser wird der senkrecht schwingende Teil.

In der tieferen Oktave schien sich die senkrecht schwingende Masse mindestens zu verdoppeln. In der hohen Lage wurde die senkrechte Masse vermindert, indem der rote Teil der Lippen sich gegen innen wandte (gegen die Zähne).

Das Bild 10 gibt einen Vergleich von Öffnungen bei Oktavsprüngen mit gleichbleibender Lautstärke (die Lautstärke wurde mit einem *Dynalevel*-Apparat von Conn kontrolliert).

Eine grössere Lautstärke bewirkte bei allen Bläsern eine grössere senkrechte und waagrechte Öffnung. Die Veränderung der senkrechten Masse, die sich ebenfalls bei den verschiedenen Tonstärken zeigte, war weniger wichtiger als jene bei den unterschiedlichen Tonhöhen.

Das Bild 11 zeigt Gesichtsmasken am Anfang und Ende eines Crescendos. In diesem Zusammenhang konnten wir keine besonderen Messungen vornehmen.

Zusammenfassung

Wenn auch zuverlässige photographische Dokumente (die wahrscheinlich auch die ersten sind), die Grundlage für diese Untersuchung bildeten, so soll man sich trotzdem hüten, vorzeitige Schlussfolgerungen zu ziehen. Wir haben in der Tat nur vier Bläser analysiert. Diese Studie beseitigt jedoch gewisse unbegründete Spekulationen und Zweifel, die in manchen Bereichen noch anzutreffen waren. Unsere Experimente bestätigen mit Gewissheit folgende Tatsachen:

1. Die Lippentätigkeit ist vielfältig und erlaubt keinen Vergleich mit der Schwingung von Rohrblättern oder Saiten. Die vibrierenden Lippen sind eine ganz spezielle Art von Ton-erzeuger.
2. Die Feststellung, dass Lippen- und Tonschwingungsanzahl gleich sind, gibt jenen ein weiteres Argument, die empfehlen, die Lippen mit oder ohne Instrument zum Schwingen zu bringen.
3. Es gibt mindestens zwei verschiedene Gesichtsmasken. Sie unterscheiden sich nach der Richtung, die der Luftsäule gegeben wird. Die Kieferstellung ist ohne Bedeutung

für die Einteilung in den einen oder andern Typ von Gesichtsmasken. Folglich wäre es ein grosser Irrtum zu glauben, alle Bläser müssten die gleiche Mundstückstellung annehmen und der Luft dieselbe Richtung geben.

4. Die Entdeckungen über die Lippenverhältnisse lassen vermuten, dass bei jenen, die nach unten blasen, die Oberlippe gewissermassen als Hauptgenerator angesehen werden darf (umgekehrt verhält es sich bei jenen, die nach oben blasen). Man weiss heute, dass die Schwingungsfrequenz beider Lippen gleich (in beiden Fällen) und die Lippenbewegung vielfältig ist. Man sollte daher vermeiden, vereinfachte Formeln der Lippenfunktion zu geben.
5. Die Erzeugung eines Tones auf einem Blechinstrument ist oft schwierig und mühsam für Anfänger. Die Erklärung aller Erscheinungen kann ihnen ebenso gut helfen wie auch hinderlich sein... Wie wir es hier gezeigt haben, deutet die Lippenstellung am Anfang des Schwingungszyklus darauf hin, dass Anweisungen und Ratschläge gewisser Lehrbücher trügerisch und falsch sind. Man sollte ein für allemal gewisse Begriffe aus dem Unterricht streichen, die ausser Gebrauch gekommen sind (wie z.B. spucken, schlagen, mit der Zungenspitze angreifen u.ä.). Solche undeutliche Begriffe ersetzt man gescheiter mit Fotos der Lippenstellungen.
6. Da die Veränderung der Höhe eine waagrechte und senkrechte Lippenöffnung zur Folge hat, sollten die Unterrichtsmethoden durch treffende Übungen diese Anpassung (der Gleichgewichtsverhältnisse) fördern.
7. Es scheint, dass ein Teil des Zyklus ein *vollständiges Schliessen* der Lippenöffnung verlangt, damit eine ideale Tonqualität erreicht wird. Sicher sind unreine Töne (z.B. Luft im Ton) oft durch ein ungenügendes oder unvollständiges Schliessen der Lippen verursacht.

Untersuchungen dieser Art müssen weitergeführt werden, um die verschiedenen Gesichtsmasken, die « Stützpunkt »-Systeme und Anomalien näher zu erforschen, denn nur so wird eine gültige Neuerung der Unterrichtsmethode garantiert.

Diese Untersuchung wurde von Lloyd Weldy an der Universität Arizona geleitet (heute an der Universität Artley West). Miete der Kameras : Electrical Engineering Department und Aero Space Division der Universität.

Bibliographie

- DAMSTE P.H. — « Les Vibrations des cordes vocales comparées aux vibrations des lèvres d'un tromboniste », *Journal français d'oto-rhino-laryngologie*, IV - 4, 1966, pp. 395 - 396).
- HANSON Fay — *Brass Playing Mechanism and Technique* (New York, Carl Fischer, Inc., 1968).
- MEIDT Joseph Alexis — « A Cinefluorographic Investigation of Oral Adjustements for Various Aspects of Brass Instrument Performance », Unpublished Ph.D. Dissertation, University of Iowa, 1967.

- REINHARDT Donald S. — *The Encyclopedia of the Pivot System*, New York : Charles Colin, 1964.
- RICHTMEYER Lorin Carol. — « A Definitive Analysis of Brass Embouchure Abnormalities Including Recommended Remedial Techniques ». Unpublished Ph.D. Thesis, Michigan State University, 1966.
- TETZLAFF Daniel. — « The Transparent Man », *The Instrumentalist*, XXIII, No. 8 March 1969, 81.
- WEAST Robert D. — *Brass Performance*, New York : McGinnis & Marx, 1961.

Der vorliegende Artikel erschien im April 1971 in : *The Instrumentalist*. Er wurde hier mit Bewilligung nachgedruckt.

Streiflichter . Spotlights . Ils ont écrit...

« ... schon der alte Prätorius giebt in seinem viel citierten Buche den Rath, bei Anwendung von Trompeten in langsamen Sätzen mit ausgehaltenen Noten beim Einsetzen der Bläser das Tempo zu beschleunigen und es nach dem Aufhören des Trompetenchors wieder zu « protrahiren », weil die Trompete ein Instrument, das viel Athem requiriret, daher die Bläser in solchen Sätzen zu eilen pflegen... »

H. Eichborn

« ... in his well-known book old Pratorius already advises orchestra leaders to quicken the tempo as soon as the trumpets strike up their long notes (especially in the slow movements) and to return to tempo primo only when the trumpets' task is over, because this instrument requires much breath, so brass players have a habit of pressing on unduly in such movements... »

H. Eichborn

« ... le vieux Praetorius dans son célèbre ouvrage conseille déjà aux chefs d'orchestre d'accélérer le tempo lorsque les trompettes jouent des notes tenues dans les mouvements lents, puis de revenir au tempo primo lorsque les trompettes se taisent car, dit-il, ces instruments exigent beaucoup d'air et les musiciens tendent à presser dans ces cas-là... »

H. Eichborn

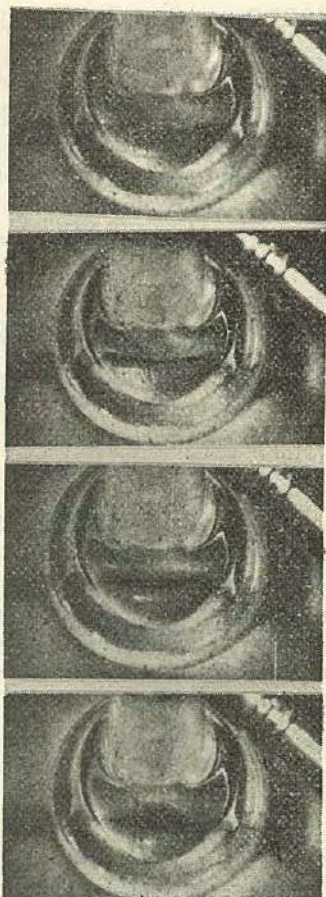
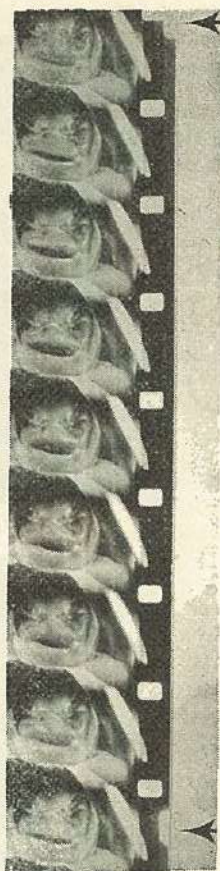


FIGURE 1

Lips in various phases of the vibration cycle (Bb 116,5)

Lèvres durant différentes phases du cycle de vibration, Sib 116,5

Lippen in den verschiedenen Phasen des Schwingungszyklus (B 116,5)

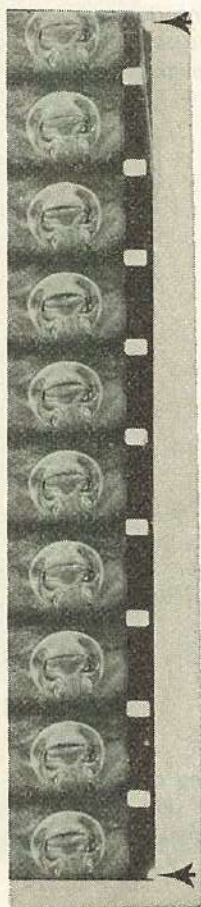


Timing dots
Point de repère du temps
Zeitpunkte

Timing dots
Point de repère du temps
Zeitpunkte

FIGURE 2

Relationships of lip vibration frequency to pitch (Bb 116,5)
Rapports entre fréquence de vibration des lèvres et hauteur du son (Sib 116,5)
Verhältnis zwischen Lippenschwingungsfrequenz und Tonhöhe (B 116,5)



Timing dots
Point de repère du temps
Zeitpunkte

Timing dots
Point de repère du temps
Zeitpunkte

FIGURE 3

Relationship of lip vibration frequency to pitch (f 174,6)
Rapports entre fréquence de vibration des lèvres et hauteur du son (Fa 174,6)
Verhältnis zwischen Lippenschwingungsfrequenz und Tonhöhe (F 174,6)



I



III



II



IV

FIGURE 4

Natural jaw alignment of subjects (up-stream is subject lower-right)

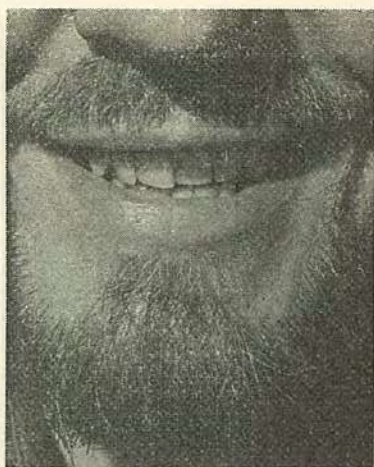
Alignement naturel de la mâchoire des quatre sujets

(celui qui souffle vers le haut est en bas à droite)

Natürliche Kieferstellung bei den vier Personen (der nach oben Blasende ist untenrechts)



I



III



II



IV

FIGURE 4 a

Front view for lip and teeth comparison. Up-stream subject is lower right

De face, vues comparatives des lèvres et des dents

(le sujet soufflant vers le haut est en bas à droite)

Von vorne gesehen, Lippen- und Zahnstellung (der nach oben Blasende ist unten rechts)

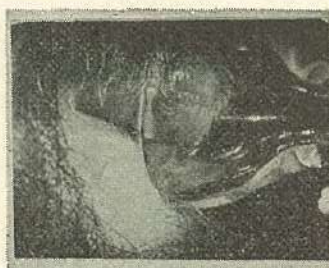
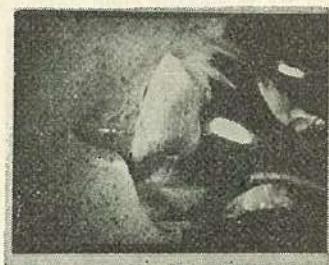


FIGURE 5

Lip alignment of down-stream embouchures — high register (Bb 466,2)
Alignement des lèvres des sujets soufflant vers le bas (registre aigu, Sib 466,2)
Lippenstellung der nach unten Blasenden (hohe Lage — B 466,2)

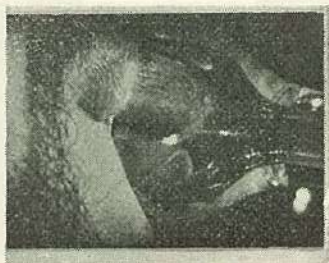
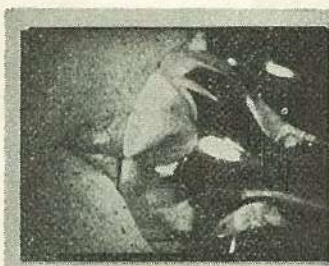
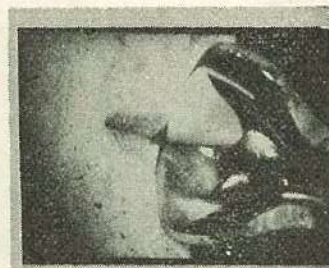


FIGURE 6

Lip alignment of down-stream embouchures — low register Bb 116,5
Alignement des lèvres des sujets soufflant vers le bas (registre grave — Sib 116,5)
Lippenstellung der nach unten Blasenden (tiefe Lage — B 116,5)



FIGURE 7

Lip alignment of up-stream embouchure — high register (Bb 466,2)
Alignement des lèvres du sujet soufflant vers le haut (Sib 466,2, aigu)
Lippenstellung des nach oben Blasenden (B 466,2) hohe Lage



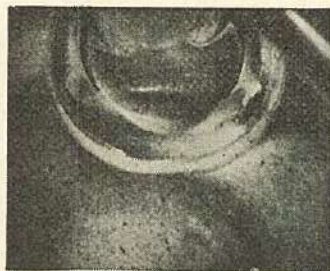
FIGURE 8

Lip alignment of up-stream embouchure — low register (Bb 116,5)
Alignement des lèvres du sujet soufflant vers le haut (Sib 116,4, grave)
Lippenstellung des nach oben Blasenden (B 116,5), tiefe Lage



FIGURE 9

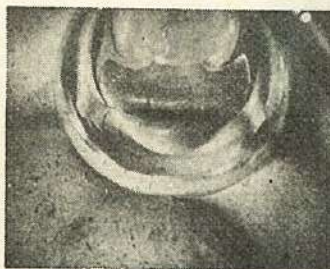
Lower lip contour of up-stream embouchure — low register (F 174,6)
Forme de la lèvre inférieure du sujet soufflant vers le haut, registre grave (Fa 174,6)
Unterlippe des nach oben Blasenden — tiefe Lage (F 174,6)



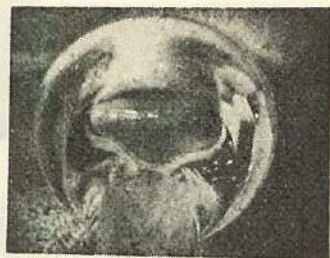
Bb 466,2
Sib 466,2



Bb 466,2
Sib 466,2



Bb 233,1
Sib 233,1



Bb 233,1
Sib 233,1

Subject / Sujet / Bläser I

Subject / Sujet / Bläser IV

FIGURE 10

Aperture size and pitch : Octave relationships
Dimension de l'orifice et hauteur du son : rapports entre octaves
Lippenöffnung und Tonhöhe : Verhältnis zwischen Oktaven



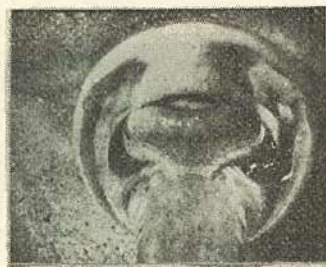
F 349,2
Fa 349,2



F 349,2
Fa 349,2



F 174,6
Fa 174,6



F 174,6
Fa 174,6

Subject / Sujet / Bläser III

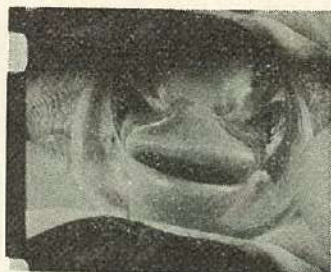
Subject / Sujet / Bläser IV

FIGURE 10

Idem - continued / Idem - suite / Dito - Fortsetzung



Beginnig / Début / Anfang

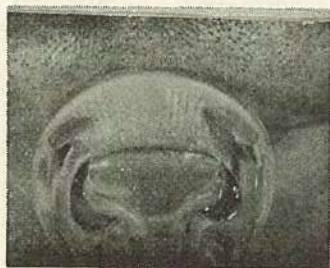


End / Fin / Ende

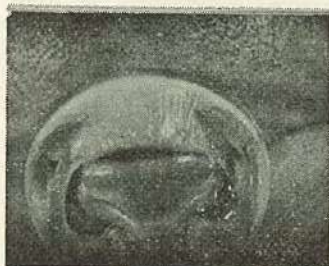
Subject III — Bb 116,5

Sujet III — Sib 116,5

Bläser III — B 116,5



Beginnig / Début / Anfang



End / Fin / Ende

Subject IV — Bb 233,1

Sujet IV — Sib 233,1

Bläser IV — B 233,1

FIGURE 11

Aperture size and volume : Crescendo
Dimension de l'orifice et intensité : crescendo
Lippenöffnung und Lautstärke : crescendo

Streiflichter . Spotlights . Ils ont écrit...

Die Kunst des Sings zu beherrschen, ist anscheinend nicht nur für Bläser wichtig, wie uns der italienische Geiger und Komponist Giuseppe Tartini Mitte des 18. Jh. bezeugt :

« Per ben sonare bisogna ben cantare. » (Um gut zu spielen muss man gut singen können.)

To master the art of singing is apparently of great importance not only for brass players, as we learn from the italian violinist and composer Giuseppe Tartini, middle of the 18th century : « Per ben sonare bisogna ben cantare. » (Who wants to play well must sing well.)

Maîtriser l'art vocal n'est pas seulement important pour les souffleurs, témoin la déclaration faite au milieu du XVIIIe siècle par le célèbre compositeur et violoniste italien Giuseppe Tartini : « Per ben sonare bisogna ben cantare. » (Pour bien jouer, il faut pouvoir bien chanter.)

«...und es geben Manche hier Studen von denen man kaum begreift, dass sie im Stande sind welche zu nehmen... »

Mendelssohn, Berlin 1826

« ... of some of the people that give lessons here, you would not believe that they'd be able to take any... »

Mendelssohn, Berlin 1826

« ...et beaucoup donnent ici des leçons dont on n'arrive pas à croire qu'ils soient en mesure d'en prendre aucune... »

Mendelssohn, Berlin 1826





PHILIP JONES is the third generation of a family of brass players. He studied at the Royal College of Music and began his career in the Royal Opera House Covent Garden. He has played principal trumpet with all the major orchestras in London but now devotes his time entirely to his Brass Ensemble activities, chamber music playing and teaching. He has been appointed trumpet professor at the newly formed Royal Northern College of Music in Manchester.

PHILIP JONES appartient à la troisième génération d'une famille de musiciens de cuivres. Il fit ses études au Royal College of Music et débuta comme trompettiste au Royal Opera House Covent Garden. Il a, par la suite, tenu le poste de 1er trompette dans les principaux orchestres de Londres. Aujourd'hui, il se consacre essentiellement à son ensemble de cuivres, à la musique de chambre et à l'enseignement. Il a été nommé professeur de trompette dans le tout nouveau Royal Northern College of Music de Manchester.

PHILIP JONES gehört in die dritte Generation einer Bläserfamilie. Er studierte am Royal College of Music und begann seine Trompetenlaufbahn am königlichen Opernhaus Covent Garden. Später war er Solotrompeter in den wichtigsten Orchestern von London. Heute widmet er sich vor allem seinem Bläserensemble, der Kammermusik und dem Unterricht. Er ist Trompetenlehrer am neulich eröffneten Royal Northern College of Music in Manchester.



ELGAR HOWARTH studied conducting, composition and the trumpet at Manchester University and on gaining his B mus. degree began his professional career in the Royal Opera House Orchestra. For some years he was principal trumpet of the Royal Philharmonic Orchestra and is now a member of the London Sinfonietta where his special interest in modern music has been put to good use in the dual capacity of player and conductor. He also guest conducts with the LSO, RPO and BBC SO. His compositions include some written specially for the Philip Jones Brass Ensemble.

ELGAR HOWARTH a étudié la direction d'orchestre, la composition et la trompette à l'Université de Manchester. Après l'obtention de ses diplômes, il débute au Royal Opera House Orchestra. Il tint, plusieurs années durant, le poste de 1er trompette à l'Orchestre philharmonique royal de Londres. Aujourd'hui, il est membre de l'ensemble London Sinfonietta où ses aptitudes et ses connaissances de la musique moderne ont été mises en évidence, soit comme chef, soit comme instrumentiste. Il est fréquemment invité à diriger les grands orchestres anglais. Ses œuvres comprennent plusieurs pièces spécialement écrites pour le Philip Jones Brass Ensemble.

ELGAR HOWARTH studierte Orchesterdirektion, Komposition und Trompete an der Universität Manchester. Nach seinem Studienabschluss wurde er vom Royal Opera House Orchestra engagiert. Während mehreren Jahren war er Solotrompeter in der königlichen Philharmonie London. Zur Zeit ist er Mitglied des London Sinfonietta Ensembles, wo ihm seine Kenntnisse der modernen Musik besonders zugute kommen, sei es nun als Dirigent oder als Instrumentalist. Er wird öfters eingeladen, die grossen englischen Orchester zu dirigieren. Ein Grossteil seiner Werke sind eigens für das Philip Jones Brass Ensemble geschrieben.



MICHAEL LAIRD studied at the Royal College of Music and the Vienna Academy of Music. He plays in a number of chamber orchestras and small ensembles in London, and is well known as a performer of the trumpet literature of Bach and the baroque period. He also specialises in the difficult art of cornett playing and is a member of the Early Music Consort.

MICHAEL LAIRD a fait ses études au Royal College of Music de Londres et à l'Académie de musique de Vienne. Il joue dans plusieurs orchestres de chambre londoniens. Il bénéficie d'une solide réputation d'interprète de la littérature baroque et plus particulièrement des œuvres de J.-S. Bach. C'est aussi un spécialiste du cornet à bouquin qu'il joue au sein de l'ensemble Early Music Consort.

MICHAEL LAIRD studierte am Royal College of Music in London und an der Musikakademie Wien. Er spielt in mehreren Kammerorchestern Londons. Er ist bekannt als Interpret für Barockmusik und im besonderen für die Werke J. S. Bach. Er ist ebenfalls Spezialist für den Zink, den er im Early Music Consort Ensemble spielt.

CONVERSATION BY THE FIRESIDE

(from a tape transcript)

between JEAN-PIERRE MATHEZ (BRASS BULLETIN) and the trumpet players PHILIP JONES, ELGAR HOWARTH and MICHAEL LAIRD of the PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE — on tour in Switzerland, November 1972.

(This conversation took place after a successful concert, sitting around the fireplace with a glass of wine. The atmosphere of relaxed happiness and of mutual appreciation is perhaps a little too apparent in the dialogue. However we decided not to cut and groom it, so as to let our readers enjoy its spontaneous charm. Redaction.)

Jean-Pierre Mathez — Well, I heard somebody in the audience saying: «This group seems to have quite a different style from what one usually hears in brass-playing»...

Elgar Howarth — That, I believe, is quite true. You see, the great thing about this group is that it's not primarily «egocentric», i.e. to give his best every musician has to be egocentric to a certain extent, but he should also be able to immerse completely into the spirit of the group. In this ensemble of 9 players there are perhaps two virtuosos and they are not among the trumpet players. We three trumpet players are not virtuosos in the sense that Maurice André is, but we are people with specific skills in the chamber music field who have learned to work together in a very serious way, thinking very carefully about the style we want to play in. Especially Philip has spent a great deal of time over a long period thinking about ways of making brass chamber music effective. And then, in fact, *we make a co-operative effort creating a co-operative style of playing — that's what we aim for.* In other words, we can't all hope to be virtuosos, perhaps some of us don't even want to be, but we feel that, musically, we have a lot to offer by making a joint effort.

Philip Jones — I agree. Since forming the group it's always been my aim to get other people to agree about a certain style (that I particularly like!) and for each individual to bring his own personality into the ensemble, then sink it into a corporate way of playing, but so that everybody still has a say in how it should go. There will always be a discussion about how one should play a certain piece, what style we should try to attain and then make sure that we attain it. The interesting thing for me, being a non-virtuoso player, has been encouraging people around me — who perhaps plays much better than I do — to sink their individuality into a corporate whole. I spent 20 years doing that and I am very thrilled at the end product, because undoubtedly there are a lot of players whom I can work with now, very happily, producing absolutely marvellous corporate effects. Lots of them are not necessarily great soloists, but as chamber music players and particularly brass ensemble players they are nearly unique, certainly in England.

E. H. — After all, it's fairly rare in the brass world, because competition between brass players does seem to be specially strong, particularly among the young ones of course,

who still have to make their way in the profession. So for all players to want to pool their musical experiences and come together to make music in this way, is still a fairly rare thing. In America it's increasingly common, particularly in the Brass Quintet world, because they can get good teaching posts by playing together. But our brass group has no special reason for doing so. Philip Jones has been able to sponsor it himself, partly by the force of his own personality and partly by his feeling for music and encouraging other musicians to come together and make music in an enjoyable way. Michael Laird, from a slightly younger generation than Philip and I, has come into this group in the past five years or so and although he plays solos himself, he has become increasingly interested in the possibilities of playing music in this sort of ensemble.

Michael Laird — That's right, yet for me it's a difficult job. You see as a freelance trumpet player I'm mostly concerned with playing first trumpet in various chamber orchestras, whereas now in Philip's ensemble I have to play «lower» parts! I find it a bit of shock every now and then and also have to find my way musically, trying to do what the others expect of me... But I very highly respect Philip and Garry, so even when I feel overwhelmed by what is going on around me, still I find it very stimulating!

Ph. J. — You see, Michael, the youthful element in the ensemble is of the greatest importance to me. Although you may sometimes feel overwhelmed by what you have to do, it is my pleasure to show you and your generation the possibilities of what we have painfully worked out over the years, so that when the younger generation takes over from us, they have something to build up on and can go on developing brass music, especially brass ensemble music. It doesn't bother me that some of my younger players may feel that our ways are slightly alarming or old-fashioned or that they know more about things than I do. You see, the combination of being alarmed and feeling superior produces a very healthy reaction both ways, from the new players to the old and vice versa. And this, I feel, keeps the ensemble alive and always one step ahead of its competitors!

M. L. — Philip, I do think though that in an ensemble like yours it's very important that one or two people only should be entrusted with the musical direction. If all nine of us had their say as to how a piece should be played — wouldn't things get slightly difficult?

Ph. J. — Well, it's true you couldn't have nine leaders in a nine-piece ensemble! But *I like there to be nine voices saying at times what they think and each one of these nine voices is listened to by the other eight and can influence our musical presentation or discipline inside the group.* And when sometimes one of us forgets to listen carefully, we may be quietly reminded by one of the other members about the fact that we missed some musical point.

J.-P. M. — If I understand right, *this is a kind of natural discipline, I mean a self imposed one by the whole group, not one forced upon from above?*

Ph. J. — Yes, absolutely.

J.-P. M. — Philip, I would like to know what experiences you have had with the ensemble, right from the beginning and if you have a special system for rehearsing, that's to say: how did you work then and how do you work now?

Ph. J. — Well, my first rehearsal system was quite simple. When I started in 1951, nobody in England had the remotest idea what a brass ensemble was. I formed one by choosing three of my colleagues whom I admired as players. We were a quartet and we just sat down to play some music through in a rather carefree way. But mostly I had quite a strong idea of what I felt about the music and — rightly or wrongly — being both the soprano instrument and having a rather aggressive personality, I insisted that we try different ways and approaches in order to discover by the sound which one was the best. Then other members of the ensemble began to take courage and questioned what we were actually doing and how we were playing and so everybody began to throw in an oar, some about musical presentation, others about different aspects of ensemble playing.

» My whole system of rehearsing and developing the ensemble over the years has been to take the best qualities of each musician that I admire as a player and especially as a person, and try to make him co-operate with me, giving me what is in his power to give me. Then it is for me to make the most of what he offers. The great thing for me about ensemble playing is really my personal relationship with other musicians, to try and avoid all competition and only to encourage all talents within the ensemble. And if someone has got a talent just for making me laugh or for stopping me being stupid or nervous, then he is as important to me as the chap who can play three times as high as I and five times as loud! The method of rehearsing is very simple: I always set up the arrangements, I choose the repertoire and then I ask my colleagues in the ensemble what they think of it. If they don't like it, it's thrown out. If they do like it, we discuss the works we are going to play and just how we want to perform them. So we make a process of eliminating the useless and keeping the good and every work is played because we believe in it! Some of us of course believe in it more than others do, but we all have something to offer about the work we are going to play and we all have a definite say in how the style of it is going to be presented and there is not a single voice in my ensemble — I hope — that is not allowed to have his say. Do you think that is so, Michael?

M. L. — Very true, very true.

J.-P. M. — Philip, looking through the catalogues of brass music publishers, we notice that a lot of modern brass music has been written for you. How did this happen?

Ph. J. — It's just good luck that I am a person who meets a lot of musicians all over the world and I like to ask people to write pieces and to encourage them to think along brass lines which, very often, they haven't done before. And sometimes they are intrigued by the thought of writing a piece for instruments that they had never thought of in harmony together in an ensemble. They thought perhaps of a trumpet in isolation and the horn in isolation and the tuba not at all. So if I say, Hey! What about writing a piece for trumpet, horn and tuba, they first think it's crazy and then they are intrigued by the sound in their heads. And if I am lucky they may write a piece — and if am extra lucky, it may be good! It's as simple as that.

J.-P. M. — And do you think that London is a good place to have such an ensemble as regards the choice of musicians?

Ph. J. — Oh it's a fantastic place ! In London we have a marvellous pool of brass players and quite a few of them are not only players but have other talents and are interested in lots of other things, musical and extra-musical. In my own ensemble I have conductors, composers and players all mixed up together and I think this gives a tremendous strength to the group, because we can draw on experience from all the areas of music making. That's why the brass ensemble sounds as good as it does. It's not just playing brass instruments, it's a whole feeling for music. And each one of us individually has got something to offer.

E. H. — All that is certainly true, but if one is to create a very special ensemble and make a success of it, one needs a single person who is committed to the ideal and energetic enough to present his idea to a wide public. And if it hadn't been for Philip's work over more than 20 years, there would be no brass ensemble music in England at all !

M. L. — Yes, I agree absolutely !

Ph. J. — I think you exaggerate : we all play our important part in it...

J.-P. M. — May I say something at this point. Having been to your concerts twice just now I am sure that the audience does not realize your role and work in the group, Philip, one does not have the impression that you manage it at all ! You are terribly modest : there you are mastering the group with your whole personality and it does not even show !

Ph. J. — That's exactly the way I want it...

J.-P. M. — And when you come on stage for the applause, you all bow like one man and not the other way round as one often sees it that one man bows for all !

Ph. J. — Yes, it's absolutely essential : we don't have any « passengers » !

E. H. — That's why I said in the first place that we are not virtuosos. The only potential ones, from a musical point of view, are two : I for James, the horn player, has an extraordinary talent and is certainly one of the most brilliant players England has had in the last fifty years, whereas Fletcher, our tuba player is possibly unique in the world. Besides these two we have a different kind of virtuoso between us : Philip Jones himself ! He will be terribly embarrassed for the fact that I am saying it, but he is a kind of Diaghilev in that he manages to persuade other people to use their talents for him and to perform at their peak ! I have a bit of a talent for arranging and that sort of thing, Michael has a talent for playing the Baroque trumpet, several of the trombone players have different sorts of talents in all fields and Philip manages to encourage all of these — now I would call that one of the most virtuosos exhibitions that one can hope for from a professional musician !

J.-P. M. — No doubt ! Tell me, Philip, how do you choose new members when you have to replace someone — how difficult or how easy is it for you to find one ?

Ph. J. — Well, it's not too easy to find people, because not every player is interested in sinking his own individuality into a corporate group. But as I told you, we have a lot of good brass players in London and not all of them are intrigued any more with being in

a big symphony orchestra. When I began playing, one's career as a good and successful brass player was made — or not made — in the large symphony orchestras. But that has changed. Our five symphony orchestras in London have splendid brass sections, yet lots of very excellent brass players are doing equally excellent jobs as freelance musicians and this is the pool of younger players where I like to draw from and whom I like to meet. I do think that a youngster coming into my group probably finds it a bit of a strain at first because lots of us have been doing it for a long time and we know the ropes. Also every member knows the vagaries of Philip Jones and the fact that he doesn't usually give enough time for rehearsals and *expects them to use their wits and their individuality to carry them through their first few performances!* But so long as they are prepared to do that and continue to develop their own musical personality, then I do everything on my part to encourage them in that way. But if they don't want to do that, then they naturally drift out of the ensemble as quickly as they came in. I think for the younger ones that is a good thing, because if I had made it too easy for them and didn't assume that they could do a good job straight away, then they would not feel so important. *The point is: I want every member that plays for me in my ensemble to feel very important and very special, right from the beginning!*

J.-P. M. — Let me ask you another question now — about taste: If someone writes a work for you and you yourself like it but the others don't — what happens then?

Ph. J. — If often happens and in that case it's discussed very seriously and played through a few times and, by and large, if the piece isn't considered by the ensemble something that they really want to do, it's finished, it never goes past one or two performances. I don't think that I am an arbitrary...

M. L. — By way of example: the other day on the train I mentioned to Philip Hindemith's *Morgenmusik* and Philip said: « Oh no — I don't like that piece, we used to do it and it's not particularly good writing! ». Well, I thought that it was a good piece, especially so with double players and I said so. Philip's immediate reaction was: « Oh yes, that's quite an idea! I must have another look at it and try it again, perhaps I'll like it now! » Isn't that typical? I'm sure he would do it just to keep me happy!

Ph. J. — Of course! And I like to keep things open, as open as possible. We shall definitely try your Hindemith with doubled parts!

J.-P. M. — You know, Philip, the audience feels that you are happy together, it's a feeling emerging from the group...

Ph. J. — I am sure that's because each one of us feels that he is useful, important, unique and if it's only a question of moving a chair or a music-stand on the platform... It's as simple as that.

J.-P. M. — Right! Even then a little message flits across to the audience!

Ph. J. — (Splendid wine this is — what a marvellous place, drinking round a wood fire...)

J.-P. M. — *What is the ensemble's point of view regarding avant-garde music?*

Ph. J. — Well, I'm going to hand you over to Elgar Howarth in a moment about that one. But I will say first of all that as *an ensemble I think we have to take in absolutely all periods of music. The avant-garde is even one of the most important areas that we have to investigate, because the way to develop the possibilities of fine playing on brass instruments must doubtlessly be through avant-garde.* In our limited experience in avant-garde music playing so far, we have developed not only more confidence in being able to cope with its considerable difficulties, but we also gained a tremendous bonus with all the rest of the music that we play from the earliest to the main-stream 20th century. There is no doubt about it: technically we are better now, from tackling music for which we had very little understanding. Garry has been the catalyst in this matter, he has insisted on making us do something that the rest of us were very reluctant to try because we are all traditional musicians who want it on a plate and he hasn't allowed us to get away with that! So Garry...

E. H. — Well, various things come out of that. The first is that I find that brass players in general are not specially interested in avant-garde music, by the nature of things. Why that is, temperamentally, I can't profess to know. I've been interested in avant-garde music because I started life by wanting to become a composer, in fact I still compose a lot and therefore am always in contact with it. From a purely playing point of view I am mystified why not more brass players are interested in avant-garde music, because the potentiality of expanding technique and of using techniques which many brass players have these days in new forms of music, is a very exciting one — or ought to be. What for example can our tuba player Fletcher play? Except for a few arrangements of old music there is absolutely nothing for him to play — unless he turns to avant-garde music! What he and players like him — specially in America — are capable of doing on the instrument is really remarkable. So already from an instrumental point of view they ought to go into that field much more. Not exclusively though. I don't think that the so-called avant-garde is an area which is to be indulged in just for its own gimmicky sake as to say instrumental effects, or to make some kind of perhaps dubious reputation on making curious noises for the sake of modern music. Holliger does not do that on the oboe. *Holliger*, who happens to be Swiss, plays Mozart and Telemann and everything else as well as and better than most oboists in the world — and he plays modern music with more understanding and more technical facility than any oboist that I know. *Because Holliger is a musician who is interested in the development of music as an art and I think that is exactly the right point of view.* I have the feeling that that is where the Philip Jones group is too now, especially the Quintet. This new interest has also been prompted by meeting people like Gerry Schwarz from the American Brass Quintet. They are a group who has influenced us a lot both from listening to their live performances and from meeting them personally, discussing music until late into the night — and especially talking to Gerry himself. Recently Philip and I had the pleasure of working with him. Then there is our acquaintance with composers, as Philip already mentioned and studying the works they write for us, both very stimulating, even if the works are not always successful.

But we have several good pieces : the Connolly piece for instance : it's not now avant-garde music at all, it's right in the mainstream of our music. It's brilliantly written, very effective, very good to play and audiences seem to like it. Avant-garde music is certainly something we shall go into more and more !

J.-P. M. — So you are actually quite close of the young composers, are you ?

Ph. J. — Yes, I do think we are quite close to them, especially Garry. Yet much as we appreciate it when they write a piece for us, we don't pay lipservice to them : only if they produce a work which we think will really work for brass, then we'll happily play it !

J.-P. M. — How close are you to the audience really ?

Ph. J. — Well, at the moment we are quite close, but my feeling is that we might drift apart for a while. We actually created our own audience, because when we started nobody had ever heard of such a thing as a brass ensemble and now we are getting to the stage where some people even pay money to come and hear us willingly, not reluctantly ! Now they may get disappointed when we are going to push on into new fields, but one cannot stay on the same place for any length of time whatsoever. *We stay on a spot as long as we need to get really good at it — then we move on and take a chance to discover, sometimes by painful experience both for the audience and ourselves, where our way lies.* However I feel confident that our audience will follow us, even into avant-garde music ! It's not only that we shall tackle new music, it's also that we want our recitals to be rather more all-embracing than they have been, not just an experience of a rather unusual combination of brass instruments causing people to say with surprise : « Oh isn't it nice that brass players can play in tune ? » or « : Isn't it amazing that they can make these sorts of sounds ? » No, we want to take people on different levels, to involve them emotionally really. This is something that Garry feels very strongly I think, as a composer and creative musician. Myself I am a chap who just organizes events and tries to foretell what these events should be. When some people of my ensemble have creative ideas it is then my job to give them a chance and see to it that these ideas can come to life. What do you think about that, Garry ?

E. H. — That's certainly true and surely not only for the Philip Jones Ensemble but for musicians all over the world who are trying to present concerts in a different way.

J.-P. M. — Philip, a last question : Now that you are getting famous...

Ph. J. — Mmh — it's a strong word that !

J.-P. M. — Allright, let's say it differently then : after your very successful concert tour now, are you planning to change your programmes considerably or will you continue more or less in the style that brought you all these successes ?

Ph. J. — Well, as I told you, we have always changed our programmes. We have extended the time period by going back to earlier music than we could manage in our first programmes and on the other hand we have gone forward to more advanced music. But we certainly have to and want to consider our audiences, because not all of them accept brass ensemble music easily to begin with — especially not as a whole evening's entertainment — and perhaps they are not going to take too easily to new experiences.

So according to the audiences we play for, I have to plan the concerts carefully and where I find it necessary I have to put in a lot of — what I regard as fairly safe middle-of-the-road sort of sounds, to keep us all happy...

J.-P.M. — And what kind of music do you think will bring the audience to the Philip Jones Brass Ensemble concerts 10 or 15 years from now ?

Ph. J. — In 10 or 15 years, who's to say where music is going to be ? But the successors to the Philip Jones Brass Ensemble will undoubtedly discover what is necessary to intrigue an audience's ears at that time — and I wish them THE VERY BEST OF LUCK !



CONVERSATION AU COIN DU FEU

(Enregistrée sur bande) entre JEAN-PIERRE MATHEZ (BRASS BULLETIN) et les trompettistes du PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE, PHILIP JONES, ELGAR HOWARTH et MICHAEL LAIRD, à l'occasion d'une tournée en Suisse en novembre 1972.

Avertissement. — Cet entretien a eu lieu dans des conditions très agréables et le bon vin n'est pas étranger au ton du dialogue où tout le monde se répète un peu et se lance des fleurs... Nous nous en sommes rendus compte (après coup, bien sûr !) mais plutôt que de remanier les textes et d'en extraire les aspects un peu gênants, nous avons préféré garder la version spontanée en avertissant simplement nos lecteurs.

Jean-Pierre Mathez — A l'issue du concert de ce soir, j'ai entendu un auditeur déclarer que votre style se différencie nettement de ce que l'on entend généralement avec les ensembles de cuivre...

Elgar Howarth — Oui, cela provient, en grande partie, du fait que nous ne sommes pas « égocentriques ». Je veux dire, chacun doit naturellement être un peu égocentrique s'il veut extraire le meilleur de lui-même, mais *il doit aussi pouvoir se fondre dans l'esprit de groupe*. Des 9 musiciens de notre ensemble, deux sont des virtuoses et ce n'est pas parmi nous, trompettistes, qu'il faut les chercher ! Nous ne sommes pas des virtuoses dans le genre de Maurice André, mais bien plutôt des gens plus spécialement doués pour la musique de chambre. Nous avons appris à travailler ensemble et nous nous préoccuons de savoir comment continuer à perfectionner notre jeu collectif. Philip Jones s'est particulièrement et intensivement préoccupé de cette question depuis de fort nombreuses années. Le résultat c'est que nous faisons tous un effort collectif (donc pas égocentrique !) pour arriver à développer un style particulier. *Le but de chacun d'entre nous n'est donc pas d'agir personnellement comme virtuose, mais d'offrir un maximum en tant que groupe.*

Philip Jones — C'est exactement ça. J'ai toujours souhaité que chaque musicien apporte son propre style et sa personnalité au groupe, qu'il se fonde ensuite dans l'esprit collectif en l'enrichissant par sa nature particulière. Dès cet instant, il devient possible de discuter de l'interprétation des œuvres. Je me préoccupe depuis plus de 20 ans de ce problème et je suis toujours fasciné de voir comment les musiciens qui jouent quelquefois bien mieux que moi s'intègrent parfaitement à l'esprit collectif de l'ensemble. Le résultat est tout simplement impressionnant ! Il y a maintenant un grand nombre de musiciens avec lesquels je puis magnifiquement collaborer.

La plupart d'entre eux ne sont peut-être pas de grands solistes, mais par contre des musiciens d'ensembles absolument uniques.

E. H. — En fait, c'est là quelque chose de bien rare dans notre monde des cuivres, car la concurrence et l'ambition sont très développés, en particulier chez les jeunes qui sont au seuil d'une carrière. En Amérique, la création d'ensembles instrumentaux de chambre se développe toujours plus du fait des excellents débouchés offerts dans l'enseignement

(en particulier pour les quintettes de cuivres). Ce n'est pas du tout pareil en Angleterre. C'est bien la personnalité de Philip Jones qui attire les jeunes instrumentistes, parce qu'ils réalisent qu'ils peuvent apprendre beaucoup de choses tout en faisant de la musique d'une manière particulièrement agréable. Ainsi, par exemple, Michael Laird, notre trompettiste, qui collabore depuis 5 ans avec nous et qui appartient à une génération plus jeune que celle de Philip ou de moi-même. Bien qu'il soit soliste, il porte un intérêt croissant à notre manière de faire de la musique en groupe.

Michael Laird — C'est juste ! Pourtant ce n'est pas si simple pour moi : comme trompette indépendant vivant à Londres, je joue principalement en soliste ou comme 1er trompette dans des œuvres baroques ou classiques, avec des orchestres de chambre. Dans l'ensemble de Philip, je dois soudain jouer des parties moins importantes, qui ne me paraissent toutefois pas simples du tout ! Je dois faire un énorme travail d'adaptation et j'en suis quelquefois marqué — mais évidemment, c'est avant tout un stimulant exceptionnel !

Ph. J. — Pour moi, l'élément jeunesse dans l'ensemble est primordial, Michael. Il est possible que tu sois quelquefois marqué ou dépassé par ce que nous attendons de toi, mais *l'essentiel est que, nous les aînés, puissions vous montrer, à vous les jeunes, ce que nous avons appris par une longue expérience, de façon à ce que ta génération, lorsqu'elle prendra la relève, puisse construire là-dessus et contribuer efficacement au développement futur de la musique de cuivre, en particulier dans le domaine des ensembles.* Je reste indifférent si, vous les jeunes, pensez que nous sommes légèrement vieux-jeu et que vous en savez plus que nous sur tel ou tel sujet. Ce genre de pensées a toujours un effet stimulateur pour les vieux comme pour les jeunes et c'est ce qui nous maintient vivants et nous fait rester à la hauteur.

M. L. — Pourtant, Philip, je crois que dans un ensemble comme celui-ci, il n'y a qu'un personnage, peut-être deux au plus, qui puisse déterminer la direction. Car enfin, si moi, par exemple, comme troisième trompette, commence à dire que telle œuvre doit être jouée comme ceci et pas comme celà, où irions-nous ?

Ph. J. — Bien sûr ! Il n'est pas possible d'avoir neuf chefs dans un ensemble de 9 musiciens ! Mais il y a 9 voix dans cet ensemble et *l'essentiel est que chaque voix puisse se manifester à n'importe quel moment et qu'elle soit écoutée par les huit autres.* Chacun a son mot à dire en ce qui concerne l'interprétation, la discipline du groupe ou, que sais-je encore, de façon à exercer pleinement son influence et d'améliorer ainsi le résultat collectif. Et si, par exemple, l'un d'entre nous oublie d'écouter attentivement, il peut sans autre être corrigé musicalement par un autre !

J.-P. M. — Si je vous comprends bien, il s'agit en fait d'une discipline collective dont les règles sont déterminées par l'ensemble du groupe et non pas d'une discipline imposée par le « haut » ?

Ph. J. — C'est ça.

J.-P. M. — Je serais très intéressé de savoir si ta méthode de travail, ton système de répétitions avec l'ensemble se sont modifiés avec le temps ?

Ph. J. — Bon ! Au début, le système de répétitions était élémentaire. C'était en 1951 et nous étions les premiers en Angleterre à former un petit ensemble de cuivres. Je choisis trois musiciens que j'estimais beaucoup, nous nous assîmes et jouâmes sans trop de soucis ! Mais bientôt j'eus des idées très précises *comment* je désirais répéter les œuvres et m'imposai avec beaucoup de volonté. C'est ainsi que nous avons commencé à essayer toutes sortes de versions pour trouver la meilleur. Bientôt mes amis se manifestèrent aussi par des idées et des suggestions et chacun apporta ainsi du sien, l'un musicalement, l'autre sur des questions d'ensemble. En principe, mon système est toujours resté le même. *Je ne choisis que des instrumentistes que j'estime comme musiciens et comme êtres humains. Ensuite, j'essaie de les stimuler de façon à ce qu'ils livrent le meilleur d'eux mêmes à l'ensemble. Ce qui est formidable pour moi, c'est justement ces relations personnelles avec et entre les musiciens d'ensemble, une relation exempte d'envie et de jalousie que j'appelle l'esprit de corps.*

Chaque talent qui se manifeste au sein de l'ensemble est précieux. Même si ce talent consiste à me faire rire ou à m'empêcher de devenir idiot ou nerveux ; il m'est aussi important que celui qui peut jouer trois ou quatre fois plus fort que moi ! La méthode de travail est très simple : je mets tout ensemble et choisis le répertoire, puis je prends l'avis des membres du groupe. S'ils trouvent qu'une pièce est mauvaise, elle est mise de côté. Nous ne discutons pas seulement *quelles* œuvres nous allons jouer, mais aussi *comment* nous allons les interpréter. *Ainsi chaque pièce du répertoire est choisie par conviction profonde, ce qui fait que chacun y apportera le meilleur de lui-même.* Je pense que chacun des membres du groupe sait que son opinion est aussi valable que celle des huit autres. N'est-ce pas, Michael ?

M. L. — Oui, oui, tout à fait juste !

J.-P. M. — Philip, en consultant les catalogues des éditeurs de musique, on tombe fréquemment sur des œuvres écrites pour toi et pour ton ensemble. Comment cela se fait-il ?

Ph. J. — Bon. Tu peux bien bien t'imaginer que mes nombreux voyages me permettent de rencontrer une quantité de musiciens et de compositeurs. Je leur demande donc tout simplement si cela leur ferait plaisir d'écrire quelque chose pour notre formation. Les compositeurs sont souvent fascinés par l'idée d'écrire quelque chose pour un ensemble d'instruments à vent auquel ils n'ont encore jamais songé auparavant. Ils ont peut-être une fois pensé à une trompette seule, à un cor, mais certainement jamais à un tuba ! Lorsque je dis : « Ecoute ! Ecris donc un trio pour trompette, cor et tuba ! » ils pensent d'abord que je suis devenu fou. Mais lorsque cette combinaison sonore commence à tourner dans leur tête, alors ils sont mûrs ! Si j'ai de la chance, ils m'écritront une œuvre. Si j'ai beaucoup de chance, ce sera peut-être même une très bonne œuvre ! Vois-tu, c'est comme ça, tout simplement.

J.-P. M. — Et tu trouves que Londres est l'endroit idéal pour un ensemble tel que le tien ? J'entends, au sujet du choix des musiciens.

Ph. J. — Oui, fantastique ! Il y a à Londres un choix exceptionnel de très bons souffleurs, et crois-moi, ce ne sont pas que des souffleurs, mais des musiciens pleins de talent et

animés d'un intérêt véritable. Notre ensemble est composé d'instrumentistes qui sont parallèlement compositeurs et chefs-d'orchestre, ce qui anime beaucoup nos productions, car nous ne jouons pas uniquement comme des interprètes ou des instrumentistes, mais pour ainsi dire sous tous les angles du domaine musical. C'est la raison pour laquelle cela sonne si bien ! Et, vois-tu, dans ce cas aussi chacun apporte sa contribution personnelle.

E. H. — Tout cela a beau être vrai, il n'en reste pas moins qu'il faut un talent particulier, précisément celui d'un Philip Jones pour forger un ensemble de cuivres pareil et le mener au succès. S'il n'avait pas été là il y a 20 ans, il n'existerait toujours pas d'ensembles et de musique d'ensembles de cuivres en Angleterre !

M. L. — C'est vrai !

Ph. J. — Allons, allons, vous exagérez ! Votre rôle est tout aussi important !

J.-P. M. — Est-ce que je peux ajouter quelque chose ? C'est en tant qu'auditeur que je veux parler. Je viens d'assister à deux de vos concerts et je dois avouer qu'on ressent fortement l'influence et la personnalité prépondérante de Philip Jones durant tout le programme, mais que l'on n'a jamais l'impression que Philip domine ou prédomine, c'est ce qu'il y a de beau...

Ph. J. — C'est justement comme ça que je l'entends.

J.-P. M. — Et lorsque vous faites la révérence aux gens qui applaudissent, on voit très bien qu'il s'agit de neuf artistes à pied d'égalité et qu'aucun n'essaie de s'arroger plus d'honneur au détriment des autres !

Ph. J. — Parfaitement ! Le public doit savoir que nous n'emmenons pas de « passagers clandestins », comme on dit en langage marin.

E. H. — C'est la raison pour laquelle j'insistais tout à l'heure sur le fait que nous ne sommes pas des virtuoses. Bien sûr nous avons, musicalement parlant, deux virtuoses parmi nous : Ifor James, notre corniste, qui est incontestablement un des plus brillants de notre époque, et Fletcher, le tuba, qui est véritablement exceptionnel. Mais à part ces deux, nous avons encore un autre virtuose parmi nous et c'est Philip Jones lui-même ! Il va m'en vouloir de le dire ainsi, mais il est une espèce de Diaghilev, c'est-à-dire qu'il possède un talent exceptionnel pour extraire le meilleur et le plus beau chez ses collègues et de stimuler les aptitudes particulières de chacun. Michael, pour citer un exemple, possède de belles qualités pour jouer de la musique baroque ; moi-même, suis habile pour écrire des arrangements, etc., nos trombonistes ont toutes sortes de dons musicaux ou autres, et Philip les mène tous à leur épanouissement et les oblige à s'engager. N'est-ce pas la plus belle virtuosité que l'on puisse souhaiter de la part d'un musicien et d'un meneur ?

J.-P. M. — Certes ! Dis, Philip, comment choisis-tu les nouveaux membres de ton ensemble ? Est-ce difficile ?

Ph. J. — Il est certain que les musiciens prêts à sacrifier leur propre individualité au profit d'un groupe ne se trouvent pas si facilement. Mais à Londres il y a beaucoup de souffleurs qui ont perdu l'orgueil obstiné d'être assis au premier pupitre d'un orchestre, comme

c'était le cas à mes débuts. Dans le temps, une carrière en dépendait. Aujourd'hui c'est passé ! Il y a 5 orchestres symphoniques à Londres, tous ont d'excellents registres de souffleurs, mais à part cela, il y a beaucoup de musiciens indépendants, beaucoup de jeunes aussi et c'est vers eux que je me tourne. Ce n'est pas facile pour eux d'entrer ainsi dans notre routine et nos connivences. Les anciens ont également l'avantage de connaître les particularités du sieur Jones, par exemple qu'il ne laisse jamais assez de temps pour répéter et *qu'il attend de chaque nouveau qu'il s'intègre avec habileté et spontanéité, en s'infiltrant tant bien que mal pendant les premiers concerts...* Mais, si un nouveau accepte ces conditions, je suis également disposé à tout faire pour stimuler sa personnalité musicale et sa connaissance. En cas de refus, bien sûr, il disparaîtra rapidement de l'ensemble. Je crois que c'est juste ainsi pour les jeunes : ils doivent sentir leur importance dès les premiers instants. Il faut qu'ils se sentent aussi indispensables que les anciens. Ainsi l'équilibre du groupe est immédiatement trouvé.

J.-P. M. — Une autre question, Philip. Que se passe-t-il si un compositeur vous écrit une œuvre, qu'elle te plaît, mais pas aux autres ?

Ph. J. — Dans un cas pareil, nous discutons sérieusement le pour et le contre et jouons plusieurs fois l'œuvre. Si elle ne plaît toujours pas, l'affaire est réglée. Mais souvent, on observe qu'une œuvre devient attachante après 2 ou 3 exécutions, simplement parce qu'avant le cœur n'y était pas. Je ne tiens donc pas à jouer un simple rôle d'arbitre !

M. L. — Je peux justement citer un exemple. Il y a quelques jours, alors que nous étions dans le train, je parlais à Philip de la *Morgenmusik* de Hindemith, que nous devrions la jouer. Philip repoussa ma proposition, arguant qu'il l'avait déjà jouée, mais qu'il ne la trouvait pas bien écrite. Moi je la trouve très bien et je prétendis qu'elle sonnerait certainement encore mieux si elle était jouée par une formation doublée. Philip saisit immédiatement cette idée, la qualifiant même de bonne et qu'il fallait l'essayer au plus vite. N'est-ce pas typique ? Je crois aussi que Philip le fera, déjà rien que pour me faire plaisir !

Ph. J. — Pourquoi pas ? Il ne faut jamais rejeter quelque chose *a priori*. Bien sûr que nous allons entreprendre ton Hindemith en double formation !

J.-P. M. — Sais-tu, Philip, le public sent spontanément que vous vous entendez bien...

Ph. J. — Oui, cela vient de ce que chacun sait qu'il a rempli un rôle important, qu'il est seul à pouvoir le faire, même s'il ne s'agit que de déplacer une chaise ou un lutrin sur le podium...

J.-P. M. — Oui ! C'est vrai ! Même dans ces moments, l'étincelle passe dans le public !

Ph. J. — (Comme il fait bon près du feu. Ah ! le vin est fameux !)

J.-P. M. — Dis, Philip, quelle est votre position réelle face à la musique d'avant-garde ?

Ph. J. — En fait, cette question est plutôt du ressort de Garry. Je voudrais simplement dire que je pense personnellement qu'un ensemble devrait inclure toutes les époques dans son répertoire. L'avant-garde a déjà son importance parce qu'elle nous place devant des problèmes techniques énormes que nous devons résoudre et qui amènent à de nouvelles possibilités sur nos instruments, ce qui nous permet du même coup d'être plus à

l'aise dans les œuvres anciennes. En fait, nous étions tous, à l'exception de Garry, de conception traditionnaliste. Il s'en suivait que personne ne se souciait d'amener du nouveau, mais Garry est intervenu... Alors, à toi, Garry !

E. H. — D'abord, il faut reconnaître que les cuivres en général ne sont pas attirés par la musique d'avant-garde, je ne sais d'ailleurs pas pour quelle raison. Personnellement, j'ai toujours été intéressé par ce domaine, parce que je me destinai d'abord à la composition, à laquelle je consacre d'ailleurs pas mal de temps. C'est par ce côté de la chose que je suis intéressé. *Comme exécutant, je n'arrive pas à comprendre pourquoi il n'y a pas plus d'adeptes. Les possibilités offertes par les techniques nouvelles et élargies et qui se manifestent dans la musique d'avant-garde sont tout simplement fascinantes — ou devraient l'être !* Par exemple : quelles sont les possibilités solistiques de notre tuba Fletscher ? Exception faite de quelques arrangements, AUCUNE, sinon dans la musique, d'avant-garde. C'est incroyable de voir et d'entendre ce que lui et quelques-uns de ses collègues américains réalisent sur un tuba. C'est déjà une raison suffisante pour eux de se tourner vers cette avant-garde qui peut tant leur donner. Bien sûr, il faut nuancer la notion d'avant-garde, car bien des pièces n'ont pour autre but que de faire extraire des bruits bizarres, afin que cela fasse moderne... Pour illustrer ma pensée, j'aimerais citer le hautboïste suisse Holliger. Il joue Telemann, Mozart, etc., avec une aisance supérieure à celle de la plupart de ses rivaux dans le monde et il joue la musique nouvelle avec plus de compréhension et de facilité que tous les autres hautboïstes que je connais. *Parce qu'il est justement intéressé par le développement de la musique en tant qu'art.* Pour moi, c'est aussi ce qui est primordial et c'est la vérité. Je crois que nous avons atteint ce point avec l'ensemble Philip Jones, en particulier avec la formation de base, le quintette. Cet intérêt nouveau est stimulé par des rencontres avec des amis et collègues, tels que Gerry Schwarz et l'American Brass Quintet. Nous leurs sommes redevables de pas mal d'idées nouvelles qu'ils nous ont transmises soit par leur jeu instrumental, soit par des discussions interminables se prolongeant souvent fort tard dans la nuit... Ces derniers temps, nous en sommes même arrivés à une réelle collaboration entre Gerry (Schwarz), Philip et moi. Un autre facteur d'émulation nous est donné par les contacts avec les compositeurs. Comme le disait Philip, bien des jeunes sont intéressés par notre formation et nous écrivent des œuvres — pas toujours réussies, il faut l'avouer. Si une pièce ne nous plaît pas, il nous faut agir très fermement et la laisser tomber purement et simplement. Mais nous avons beaucoup de bonnes œuvres. Par exemple, celle de Connolly, qui est une de nos préférées quoiqu'elle ne soit pas d'avant-garde, mais simplement nouvelle et exaltante à jouer et, semble-t-il, même agréable à l'écoute ! Nous souhaitons bien entendu continuer à étoffer notre répertoire d'œuvres de cet acabit.

J.-P. M. — Ainsi, vous vous tenez très près des jeunes compositeurs !

Ph. J. — Certainement. Nous en connaissons beaucoup personnellement, surtout Garry, mais comme je le disais, nous restons très sélectifs et nous ne nous mettons pas à genoux !

J.-P. M. — Et où vous situez-vous par rapport au public ?

Ph. J. — Nous avons toujours eu un contact étroit avec notre public. Si nous nous occupons plus de musique contemporaine maintenant, il est possible que le public ne nous suive pas tout de suite, mais avec le temps il y viendra aussi, car ce public, nous nous le sommes attaché et croyons en sa fidélité. On change avec les ans, on ne peut sombrer dans l'immobilisme. Ce qui nous convenait voici quelques années, par exemple, enthousiasmer les gens simplement par nos combinaisons sonores et leur faire dire : « N'est-ce pas merveilleux de les entendre jouer si juste avec des sonorités si pures ! », ne nous suffit plus aujourd'hui. Nous voudrions également les saisir émotionnellement et leur faire parcourir un périple à travers la musique de cuivres de tous les temps. Donc, plus qu'une simple surprise ou que du contentement. C'est là l'influence particulière de Garry, parce que c'est un musicien créateur. Ma fonction réside à organiser et à sentir quels sont les véritables pensées créatrices de la formation et à trouver les moyens de les réaliser au mieux. N'est-ce pas Garry ?

E. H. — Evidemment, Philip, et c'est certainement pareil dans les autres formations sur toute la terre.

J.-P. M. — Philip, une dernière question : maintenant que vous voilà célèbres...

Ph. J. — ...un bien grand mot !

J.-P. M. — Mais enfin, c'est bien vrai. Vous venez de triompher à tous les concerts de vos tournées ! Donc, maintenant que vous avez cette victoire, allez vous changer ou maintenir vos programmes ?

Ph. J. — Ecoute, je l'ai déjà dit : ça bouge toujours. Nos programmes ont été plusieurs fois bouleversés durant ces 20 dernières années. Ces programmes se transformeront forcément encore, mais peu à peu seulement, car nous aurons toujours des égards pour notre public. Si nous avons par exemple l'impression de jouer de la musique moderne devant un public qui n'est pas en mesure de la saisir, nous ajusterons en conséquence, restant, comme l'exprime si joliment l'expression britannique, « bien gentiment au milieu de la route » !

J.-P. M. — Et quel genre de musique poussera les jeunes à venir écouter l'ensemble Philip Jones dans 10 ou 15 ans ?

Ph. J. — Alors ça, c'est écrit dans le marc de café ! Mais une chose est certaine : les successeurs du Philip Jones Brass Ensemble sentiront à coup sûr quelle musique sera juste pour eux et pour leur public et c'est dans cette optique que je leur souhaite BONNE CHANCE !



GESPRAECH AM KAMINFEUER

(vom Tonband abgenommen)

zwischen JEAN-PIERRE MATHEZ (BRASS BULLETIN) und den Trompetern PHILIP JONES, ELGAR HOWARTH und MICHAEL LAIRD vom PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE, während einer Konzertreise durch die Schweiz, November 1972.

(Da dieses Gespräch unter sehr angenehmen Umständen bei einem Glas Wein nach erfolgreichem Konzert stattfand, ist die gute Stimmung und die Zufriedenheit unter den Kollegen vielleicht etwas gar stark zum Ausdruck gekommen. Wir sind uns dessen bewusst, halten es aber für richtig, das Gespräch dennoch in seiner ganzen Spontanität wiederzugeben. Red.)

Jean-Pierre Mathez — In Eurem Konzert heute abend hörte ich jemanden im Publikum sagen, Euer Stil sei so verschieden von dem anderer Bläsergruppen...

Elgar Howarth — Ja, das kommt wohl daher, weil wir nicht « egozentrisch » sind ! D. h. um sein Bestes hergeben zu können, muss natürlich jeder Musiker gewissermassen egozentrisch sein, aber er muss eben auch *in den Geist der Gruppe aufgehen können*. Von den 9 Musikern unseres Ensembles sind vielleicht 2 Virtuosen und zwar sind es nicht wir Trompeter ! Wir sind nicht Virtuosen im Sinne von Maurice André, sondern vielmehr Leute mit einer speziellen Begabung für Kammermusik. Wir haben gelernt zusammenzuarbeiten und wir machen uns Gedanken darüber, auf welche Weise wir das Zusammenspiel immer noch mehr perfektionieren können. Vor allem Philip Jones hat sich während Jahren intensiv mit dieser Frage beschäftigt. Das Resultat ist, dass wir alle eine gemeinsame (also *nicht* egozentrische !) Anstrengung machen um einen gemeinsamen und einzigartigen Ensemble-Stil zu entwickeln. *Das Ziel jedes Einzelnen von uns ist also nicht in erster Linie selbst virtuos zu wirken, sondern als Gruppe das Bestmögliche zu bieten.*

Philip Jones — Ja, genau. Von Anfang an war es mein Wunsch, dass jeder Musiker seinen eignen Stil und seine eigene Individualität in die Gruppe bringt, dass er sich dann in den Kollektivgeist des Ganzen vertieft und so durch seine Persönlichkeit die Gruppe bereichert, von der er nun ein Teil geworden ist. Von dem Moment an können wir auch die Interpretation der Werke zusammen besprechen. Ich beschäftige mich nun schon seit mehr als 20 Jahren damit und ist es immer wieder faszinierend zu erleben, wie Musiker die vielleicht viel besser spielen als ich selbst, sich in den Kollektivgeist der Gruppe einordnen. Das Resultat ist einfach grossartig ! Es gibt jetzt eine grosse Anzahl Bläser, mit denen ich auf diese Weise wunderbar zusammenarbeiten kann. Es brauchen gar keine grossen Solisten zu sein, aber es sind ganz sicher einzigartige Ensemble-Spieler !

E. H. — Eigentlich ist so etwas eine Seltenheit in der Bläser-Welt, denn Konkurrenz und Ehrgeiz sind doch sehr ausgesprochen, vor allem unter den jungen Bläsern, die am Anfang ihrer Karriere stehen. In Amerika ist die Ensemble-Bildung ziemlich beliebt, weil

man dadurch gute und lukrative Lehrstellen bekommt, was bei uns in England durchaus nicht der Fall ist. Es ist hier wirklich die Persönlichkeit Philip Jones' die die jungen Bläser anzieht, weil sie realisieren, dass sie bei ihm etwas lernen und auf eine sehr besondere und schöne Art Musik machen können! Da ist z.B. unser Trompeter Michael Laird, der in den letzten 5 Jahren zu uns gestossen ist und der einer jüngeren Generation angehört als Philip und ich. Er ist zwar Solist, aber scheint doch immer mehr Interesse für unsere Art des Zusammen-Musizierens zu bekommen...

Michael Laird — Ja, das stimmt. Dabei ist es für mich gar nicht einfach: als selbständiger Trompeter in London spiele ich meistens Solo oder 1. Trompete bei der Aufführung barocker oder klassischer Werke durch verschiedene Kammer-Orchester. In Philip's Ensemble muss ich nun plötzlich weniger wichtige Rollen übernehmen, aber die kommen mir nun gar nicht einfach vor! Ich muss mich enorm umstellen und das überwältigt mich manchmal etwas — aber es stimuliert mich eben doch sehr!

Ph. J. — Für mich ist das jugendliche Element im Ensemble sehr wichtig, Michael. Es kann schon sein, dass das was wir von Dir erwarten Dich manchmal überwältigt, aber *das Wesentliche ist, dass wir Aeltere Euch Jungen zeigen können, was wir durch lange Erfahrung gelernt haben, sodass Deine Generation, wenn sie unsere Aufgabe übernimmt, darauf aufbauen und die Bläsermusik — speziell im Ensemble — weiter fördern kann.* Es macht mir nichts aus, wenn Ihr Junge denkt wir seien leicht alt-modisch und Ihr wüsstet dies oder jenes viel besser als wir, denn solche Gedanken wirken immer stimulierend, sowohl für die Alten wie für die Jungen und das erhält uns lebendig und so bleiben wir immer auf der Höhe!

M. L. — Philip, ich glaube aber, dass in einem Ensemble wie dieses doch nur ein oder höchstens zwei Mitglieder bestimmend sein dürfen. Denn wenn ich als dritte Trompete z.B. sagen würde ein Stück müsse so und nicht so gespielt werden, wo kämen wir da hin!

Ph. J. — Klar, man kann natürlich nicht neun Leiter im neunköpfigen Ensemble haben! Aber es gibt in der Gruppe neun Stimmen und wichtig ist, dass *jede Stimme sich jederzeit erheben kann und von den anderen acht angehört wird und jede Stimme kann auf die Interpretation eines Werkes oder auf die innere Disziplin der Gruppe oder was es auch sei, ihren Einfluss ausüben und damit das Gesamtergebn verbessern.* Und wenn einer von uns mal vergisst genau zuzuhören, so kann uns ein Kollege auch ruhig musikalisch korrigieren!

J.-P. M. — Wenn ich richtig verstehe, so handelt es sich hier um eine — sagen wir *Natur-Disziplin, die nicht auferlegt, sondern von Allen gemeinsam geformt und eingehalten* wird?

Ph. J. — Ja, genau!

J.-P. M. — Was mich sehr interessieren würde, Philip, ist die Methode Deiner Proben mit dem Ensemble und ob sie früher, im Anfang meine ich, anders war als jetzt?

Ph. J. — Nun, im Anfang meiner Ensemble-Karriere war das Proben denkbar einfach. Das war im 1951, als eigentlich noch keine kleine Bläserensembles existierten, wenigstens

in England nicht. Ich wählte drei Bläser die ich sehr schätzte, wir setzten uns zusammen und spielten mehr oder weniger unbekümmert drauflos ! Aber bald bekam ich sehr genaue Ideen wie ich die Stücke geprobt haben möchte und setzte mich hartnäckig durch, sodass wir allerlei Arten ausprobierten um die beste Interpretation herauszufinden. Es ging nicht lange, da bekamen meine Kollegen auch Ideen und machten Vorschläge und so begann jeder das Seine beizutragen — die einen auf musikalischem Gebiete, die anderen mehr in Sachen Zusammenspiel. Im Prinzip ist mein System immer gleich geblieben. d.h. *ich wähle nur Bläser, die ich als Musiker und vor allem als Menschen schätze. Dann versuche ich in jedem das Beste zu fördern, sodass er sein höchstes Können dem Ensemble zur Verfügung stellt. Das Grossartige für mich ist eben dieses sehr persönliche Verhältnis mit und unter den Musikern des Ensembles, ein Verhältnis das Neid und Eifersucht ausschliesst und das ich eben Ensemble-Geist nenne.* Jedes Talent innerhalb des Ensembles ist mir wertvoll. Auch wenn einer das Talent hat mich zum Lachen zu bringen oder mich davon abzuhalten blöd oder nervös zu sein, dann ist er mir genau so wichtig wie derjenige der dreimal höher und fünfmal lauter spielt als ich !

» Die Methode der Proben ist sehr einfach : ich stelle alles zusammen und wähle das Repertoire und dann frage ich die Kollegen des Ensembles um Ihre Meinung. Wenn sie ein Werk nicht mögen, so wird es beiseite gelegt. Wir besprechen zusammen nicht nur welche Werke gespielt werden sollen, sondern auch wie wir sie spielen werden. *So wird jedes Stück mit innerer Ueberzeugung gewählt und gespielt und jeder trägt sein Bestes bei.* Ich glaube, dass jeder in der Gruppe weiss, dass seine Meinung ebenso wertvoll ist wie die acht anderen — ist das nicht so, Michael ?

M. L. — Doch, doch, ganz richtig !

J.-P. M. — Philip, in den Verlagskatalogen der Blechmusik findet man immer wieder viele neue Werke, die für Dich und Dein Ensemble geschrieben wurden — wieso das ?

Ph. J. — Ja, weisst Du, ich komme auf unseren Konzertreisen mit vielen Musikern und Komponisten zusammen und dann frage ich sie einfach, ob es ihnen nicht Spass machen würde mal was für unsere Gruppe zu schreiben. Und oft sind die Komponisten ganz fasziniert vom Gedanken etwas für eine Bläserkombination zu schreiben, an die sie noch nie gedacht haben ! Vielleicht haben sie mal an eine einzelne Trompete gedacht, oder an ein Horn, aber an eine Tuba sicher noch nie ! Wenn ich dann sage « Hör' mal, schreib doch ein Trio für Trompete, Horn und Tuba », dann meinen sie zuerst das sei verrückt. Aber dann fängt die Klangkombination in Ihrem Kopf an zu wirken und plötzlich sind sie so weit. Wenn ich Glück habe schreiben sie dann ein Stück für mich und wenn ich Grosses Glück habe, ist es sogar ein gutes Stück ! Siehst Du, so einfach ist das.

J.-P. M. — Und findest Du, dass London der richtige Ort für ein solches Blechbläser-Ensemble ist ? Ich meine in Bezug auf Auswahl an Bläsern ?

Ph. J. — Ja, fantastisch. Wir haben in London eine Riesenauswahl an guten Bläsern und zwar sind es nicht bloss Bläser, sondern Musiker mit vielen und vielseitigen Talenten und Interessen. Wir haben z.B. in der Gruppe Bläser, die ausserdem Komponisten und Dirigenten sind, was sehr zur Lebendigkeit unserer Aufführungen beiträgt, da wir nicht bloss

vom Bläserstandpunkt aus musizieren, sondern quasi von einem allgemein musikalischen Standpunkt aus. Drum tönt es so gut! Und siehst Du, auch hier trägt jeder seinen Teil bei.

E. H. — Das mag alles stimmen, aber es muss doch gesagt sein, dass es ein ganz spezielles Talent, eben einen Philip Jones braucht um so eine Bläsergruppe aus dem Nichts heraus zu gründen und zum Erfolg zu führen. Wenn's ihn vor 20 Jahren nicht gegeben hätte, dann gäbe es heute noch keine Blechbläser-Ensembles und -Musik in England!

M. L. — Richtig!

Ph. J. — Komm, komm, Ihr übertreibt: Eure Rolle ist genau so wichtig!

J.-P. M. — Darf ich hier vielleicht etwas einfügen? Und zwar vom Standpunkt eines Zuhörers aus. Ich war ja jetzt gerade zweimal in Euren Konzerten und ich muss sagen, dass man Philip's Einfluss und Persönlichkeit durch die ganze Aufführung hindurch spürt, dass man aber nie das Gefühl hat dass Philip herrscht oder überherrscht, das ist das Wunderbare...

Ph. J. — Genau so möchte ich's eben...

J.-P. M. — Und wenn Ihr den Applaus entgegennehmt, dann sieht man, dass Ihr neun gleichgestellte Künstler seid und nicht einer versucht die Ehre für sich allein einzustreichen!

Ph. J. — Klar, das ist's genau, das Publikum soll wissen, dass wir « keine Passagiere mitführen », wie man in der Seemannssprache sagt.

E. H. — Drum betonte ich ja auch vorhin, dass wir keine Virtuosen sind. Wir haben zwar — musikalisch gesprochen — zwei Virtuosen unter uns: unseren Hornisten Ifor James, zweifellos einer der brilliantesten unserer Zeit und Flechter, unseren Tuba-Spieler, der wirklich einzigartig ist. Aber ausser diesen beiden haben wir noch einen andersartigen Virtuosen unter uns und zwar Philip Jones selbst! Er wird mich zwar beschimpfen weil ich es sage, aber er ist eine Art Diaghilev, d. h. er hat eine unwahrscheinliche Begabung das Allerbeste und -schönste aus seinen Kollegen herauszubringen und jedes Talent in uns zu fördern. Michael hat z.B. ein Talent für Barock Trompete, ich selbst kann geschickt arrangieren usw., unsere Posaunisten haben allerlei andere musikalische und sonstige Talente — und Philip bringt sie alle zur Blüte und setzt sie ein. Ist das nicht die grösste Virtuosität die man von einem Musiker und Leiter erwarten kann?

J.-P. M. — Ganz sicher! Sag' Philip, wie wählst Du neue Mitglieder für Dein Ensemble ist es sehr schwierig?

Ph. J. — Es ist natürlich nicht so leicht Musiker zu finden, die bereit sind, Ihre eigene Individualität zugunsten der Gruppe zurückzustellen. Aber in London gibt es viele Bläser, die nicht mehr den ausschliesslichen Ehrgeiz haben am ersten Pult eines Orchesters zu sitzen, wie das in meiner Anfangszeit der Fall war. Früher hing die Karriere davon ab. Heute nicht mehr. Es gibt 5 symphonische Orchester in London, alle mit ausgezeichneten Bläsern besetzt, aber daneben gibt es viele selbständige Musiker, auch viele junge und

an die Wende ich mich dann. Im Anfang haben sie es sicher schwer, denn die Anderen sind alle seit Jahren eingespielt und kennen auch dem Jones seine Schrullen und Eigenheiten, wie z.B. dass er nie genug Zeit für die Proben gibt und dass er *von jedem Neu-ling erwartet, dass er sich mit seiner eignen Schlaueit und Schlagfertigkeit durch die ersten Aufführungen hindurchwurstelt...* Aber wenn sie das akzeptieren, dann bin ich auch bereit alles zu tun um ihre musikalische Persönlichkeit und ihr Können zu fördern. Wenn sie's aber nicht akzeptieren, dann verschwinden sie bald wieder aus dem Ensemble. *Ich glaube es ist richtig so für die Jungen: sie sollen von Anfang an das Gefühl haben eine wichtige Persönlichkeit mit einer eigenen Aufgabe zu sein, genau gleich wie die Aelteren. So ist das Gleichgewicht in der Gruppe sofort hergestellt.*

J.-P. M. — Jetzt eine andere Frage, Philip: Wie ist das, wenn jemand ein Werk für Euch schreibt und Dir gefällt's, den Anderen aber nicht — was geschieht dann?

Ph. J. — In einem solchen Falle besprechen wir ausführlich das pro und contra und spielen das Werk etliche Male durch. Wenn's dann immer noch nicht gefällt, dann ist's erledigt — oft aber fällt es auch erst nach der 1. oder 2. Aufführung durch, einfach weil das Herz nicht dabei ist. Ich möchte also nicht einfach Schiedsrichter sein!

M. L. — Da weiss ich gerade ein Beispiel: letzthin im Zug erwähnte ich Philip gegenüber Hindemith's Morgenmusik, aber Philip lehnte ab, sagte sie hätten sie mal gespielt, aber er finde sie einfach nicht gut geschrieben. Nun, mir gefällt sie und ich meinte, sie würde in doppelter Besetzung ausgezeichnet tönen. Worauf Philip den Gedanken sofort aufgriff und sagte das sei eine prima Idee, das müssten wir unbedingt probieren! Ist das nicht typisch? Ich glaube auch, dass Philip es schon mir zuliebe machen wird!

Ph. J. — Warum nicht? Man soll nie etwas von vorneherein schon ablehnen. Natürlich werden wir Deinen Hindemith mit doppelter Besetzung drannehmen!

J.-P. M. — Weissst Du Philip, das Publikum spürt direkt, dass Ihr glücklich seid zusammen...

Ph. J. — Ja, das kommt sicher daher weil jeder von uns weiss, dass er eine wichtige Rolle übernommen hat, die nur er ausführen kann, auch wenn es sich bloss darum handelt auf dem Podium einen Stuhl oder ein Pult zu verschieben...

J.-P. M. — Richtig! Sogar dann springt ein kleiner Funken ins Publikum hinüber!

Ph. J. — (Wie gemütlich sitzen wir hier am Feuer und wie herrlich schmeckt der Wein!)

J.-P. M. — Sag' Philip, wie seid Ihr eigentlich der Avant-Garde-Musik gegenüber eingestellt?

Ph. J. — Für die Beantwortung dieser Frage ist eigentlich Garry kompetent. Ich möchte nur sagen, dass ich persönlich *finde, dass ein Ensemble alle Zeitalter in sein Repertoire aufnehmen sollte.* Avant-garde ist schon deshalb sehr wichtig, weil sie uns technisch vor enorme Aufgaben stellt, die wir zu überwinden haben und die zu ganz neuen Möglichkeiten für unsere Instrumenten führen, was uns wiederum bei der Aufführung älterer Werke nützlich ist. Wir waren eigentlich alle — mit Ausnahme von Garry — eher traditionell eingestellt, sodass sich niemand von uns freiwillig um die Moderne bemühte, aber Garry hat das nicht durchgelassen — nun Garry?

E. H. — Ja also, erstens ist einmal zu sagen, dass sich Blechbläser im Allgemeinen nicht von Avant-Garde-Musik angezogen fühlen — warum, weiss ich eigentlich nicht. Ich selbst habe mich immer dafür interessiert, weil ich ursprünglich Komponist werden wollte — und ich komponiere ja tatsächlich auch ziemlich viel, sodass meine Neigung zur Avant-Garde schon von dieser Seite herkommt. *Als Ausübender muss ich mich aber immer wundern, dass nicht mehr Bläser von der Neuheit der Aufgaben jener Musik gebannt sind. Die Möglichkeiten der erweiterten Technik, die heutzutage in der neuen Musik verwendet werden, sind einfach faszinierend — oder sollten es wenigstens sein!* Was hat z.B. unser Tuba-Spieler Fletcher für Solo-Möglichkeiten? Abgesehen von einigen Arrangements: KEINE, ausser in der Avant-Garde-Musik! Dabei ist es unglaublich was er und einige seiner Kollegen vor allem in Amerika auf der Tuba leisten, sodass sie sich schon deswegen der Avant-Garde-Musik zuwenden sollten! Natürlich nicht ausschliesslich und urteilslos, denn viele dieser Stücke haben nur zum Ziel merkwürdige Geräusche hervorzubringen, um «modern» zu tönen... Als gutes Beispiel möchte ich den Schweizer Oboisten Heinz Holliger nennen. Er spielt Telemann, Mozart usw. besser als die meisten anderen Oboisten der Welt und er spielt moderne Musik mit mehr Verständnis und Leichtigkeit als irgendein anderer Oboist den ich kenne. Weil er eben *in die Entwicklung der Musik als Kunst interessiert ist*. Und das ist nach meinem Gefühl das Wichtige und das Wahre. Ich glaube so weit sind wir nun auch mit der Philip Jones Gruppe, vor allem mit unserem Quintett. Dieses neue Interesse ist auch durch Zusammentreffen mit Freunden und Kollegen wie Gerry Schwarz vom American Brass Quintet gefördert worden. Wir verdanken dieser Gruppe — und speziell Gerry — viel Anregung, durch ihr Spiel und durch Diskussionen bis spät in die Nacht hinein. In letzter Zeit können Philip und ich zu unserer Freude sogar mit Gerry zusammenarbeiten. Eine andere Stimulanz kommt von der Bekanntschaft mit Komponisten her. Wie Philip sagte, viele der Jungen sind in unsere Instrumentenkombinationen interessiert und schreiben Stücke für uns — nicht immer gute, das ist wahr. Wenn ein Stück uns nicht gefällt, müssen wir sehr hart und konsequent sein und es einfach fallen lassen. Aber wir haben auch viele gute Stücke. Eines unserer Lieblingsstücke ist z.B. das von Connolly, es ist zwar nicht avant-garde, sondern einfach neu und herrlich zum spielen — und offenbar auch zum Zuhören. Wir hoffen natürlich noch viel mehr solcher Werke in unser Repertoire aufzunehmen.

J.-P. M. — Sodass Ihr eigentlich den jungen Komponisten sehr nahe steht, nicht?

Ph. J. — Ja, sicher. Wir kennen viele persönlich, vor allem Garry, aber wie gesagt, wir bleiben doch sehr wählerisch und liegen ihnen nicht zu Füssen!

J.-P. M. — Und wie nahe steht Ihr dem Publikum?

Ph. J. — Wir haben immer sehr engen Kontakt mit unserem Publikum gehabt. Wenn wir uns jetzt mehr in die moderne Musik vertiefen kann es sein, dass das Publikum uns nicht gleich folgt — aber mit der Zeit wird das auch kommen, denn wir haben uns dieses Publikum selbst erspielt und glauben an seine Treue. Man ändert sich natürlich im Laufe der Jahre, man kann nicht still stehen. Was uns vor einigen Jahren genügte, z.B. die Leute einfach durch unsere Klangkombinationen zu begeistern, sodass sie staunend sagten: «Ist es nicht toll wie rein sie blasen können?» oder «Was für einen fantas-

tischen Ton sie hervorbringen können!», das genügt uns heute nicht mehr. Wir möchten sie auch emotionell erfassen und sie mit uns durch die Bläsermusik aller Zeiten führen können. Also mehr als nur einfach Ueberraschung oder Vergnügen geben. Dies ist wieder speziell Garry's Gedanke, weil er ein schöpferischer Musiker ist. Meine Aufgabe ist das Organisieren und das Herausfühlen, welche die wirklich schöpferischen Gedanken der Gruppe sind und wie wir sie am besten verwirklichen können — nicht wahr, Garry?

E. H. — Natürlich, Philip — und so ähnlich wird es bei anderen Ensembles auf der ganzen Welt wohl auch sein!

J.-P. M. — Nun noch eine letzte Frage, Philip: jetzt da Ihr berühmt geworden seid...

Ph. J. — ...ein gar grosses Wort!

J.-P. M. — Ja nun, so ist es doch, denn Ihr habt überall auf Eurer Tournée grosse Erfolge gehabt! Also — wirst Du jetzt nach diesen Erfolgen Deine Programme ändern oder sie mehr oder weniger im gleichen Stil halten?

Ph. J. — Schau mal, wie ich schon andeutete: nichts bleibt stehen. Wir haben in den 20 Jahren eine Riesenwandlung der Programme gemacht, denn wir haben äusserst einfach angefangen. So werden wir auch jetzt unsere Programme weiter wandeln, aber natürlich allmählich und wir werden immer Rücksicht auf unser Publikum nehmen. Wenn wir z.B. das Gefühl haben irgendwo vor Zuhörern zu spielen, die uns in der neuen Musik nicht gut folgen können, so werden wir unser Programm dementsprechend gestalten und, wie man auf Englisch sagt «schön brav in der Mitte von der Strasse» bleiben!

J.-P. M. — Und was für Musik, glaubst Du, wird die jungen Leute in 10 bis 15 Jahren in die Philip Jones Konzerte führen?

Ph. J. — Was für Musik dann sein wird, das steht in den Sternen geschrieben! Aber eins ist sicher und das ist, dass die Philip Jones Brass Ensemble-Nachfolger zweifellos herausfühlen werden, welche Musik die richtige für sie und für das Publikum ist und dazu wünsche ich ihnen von Herzen VIEL GLUECK!

RUSSISCHE MUSIK UND MUSIKER VOR 1700,

unter besonderer Berücksichtigung der Blasmusik

WALTER SALMEN, Kiel

In dem Buche « Idee zu einer Aesthetik der Tonkunst » schreibt der schwäbische Dichter und Sänger Christian F. D. Schubart († 1791) : « Die russische Nationalmusik hat, wie man leicht erachten kann, sehr viel Wildes und Rauhes... Es lässt sich leicht erachten, was so eine Musik von einem Pulkkosaken gesungen, für eine gräuliche Wirkung thun müsse. Kaum ist begreiflich, wie die russischen Mädchen so etwas schön finden können. »

Dies ist gewiss ein allzu leichtfertig geäußertes Urteil, gab es doch vor 1790 im deutschen Sprachgebiet nur sehr selten die Möglichkeit, mit Musik aus Russland ausgiebig bekannt zu werden. Um den Mangel an Kenntnissen von der russischen Musik etwa zur Zeit Senfls, Lassos oder Buxtehudes in Wien, München oder Lübeck offen darlegen zu können, wollen wir die im 16. und 17. Jahrhundert gegebenen Möglichkeiten der Vermittlung betrachten, wie da sind :

1. Begegnungen mit Musikern
2. Notierte Musikstücke
3. Reiseberichte
4. Bildwerke

① *Fahrende Musiker* waren insbesondere während des Spätmittelalters in Europa die wirksamsten Vermittler von schriftlos realisierter Musik. Sie tauschten Weisen und Instrumente aus und verbreiteten wandernd Gesänge und Tänze über weite Gebiete hinweg. Im 14. Jh. gelangten Spielleute vor allem in Gefolge von Kreuzritterzügen bis ins Baltikum, weiter aber nicht. Westliche Gepflogenheiten der Musikausübung mit « trumper, bassuner, piper » wurden beispielsweise in Reval heimisch gemacht, während in Wilna ein höfisches Musizieren mit « clavichordium » eingeführt wurde, aber der Hof in Moskau verhielt sich gegenüber solchen « frivolen » Einwirkungen ablehnend : die theokratische Herrschaftsform hatte für Musiker keinen Bedarf.

Ein Engländer sollte dies ändern : 1586 überbrachte Sir Jerome Horsey als Botschafter der englischen Königin Elisabeth I. « organs and virginals » für die Zarin Irina, die diese Geräte entzückt bestaunte. Der Chronist berichtete aus Moskau : « ... never seeing nor hearing the like before, wondered and delighted at the loud and musical sound thereof. Thousands of people resorted and stayed about the palace to hear the same » (... da solches noch nie gesehen oder gehört wurde, bestaunte und bewunderte man den lauten und musikalischen Klang der Instrumente. Tausende von Leuten strömten zum Palast um sie zu hören.) Später wurden dann Uhrmacher angeworben, die aus Deutschland und Holland importierte Melodien zum Erklingen brachten, wodurch der Uebergang zu einer neuzeitlichen Hofhaltung herbeigeführt wurde.

Um aber den Anschluss an das im Westen Konvenable zu finden, mussten vor allem Trompeter in den Dienst des Hofes gestellt werden, die bei Aufzügen, bei Tisch und Festlichkeiten wirkungsvoll die Macht der Herrschenden in Musik kundgaben. Um 1634-1635 reisten deutsche Trompeter nach Moskau ein, ohne sich allerdings bei Hofe oder öffentlich musizierend betätigen zu dürfen. 1660 erst durften ausländische Musikanten für Repräsentationszwecke des Zaren angeworben werden. Auch Berichte über Gastspiele russischer Musiker in Westen vor 1700 sind sehr selten. Erste Eindrücke von der Musik der «Moskowiter» dürfte für viele Hörer die Doppelhochzeit geboten haben, die Kaiser Maximilian I. 1515 in Wien feiern liess. Unter den Gästen befand sich auch der König von Polen mit 1500 Pferden, mit polnischen Bediensteten mit «trumeten und herpaucken», sowie «Zwergpfeffen» und «Moschowitter, gefangen Türcken und Tartern auf ir manier gerust mit vil grossen weitten und vast laut trumetten, gantz gegen unsern als dy wespen und bremen lautent ungestimbt.» Die «Mosskabitten» sollen «dissonirt vest» auf «grossen strätzen (= unreinen) hörn» geblasen haben. Man nahm offenbar den «Aufzug» belustigt oder auch angewidert, jedenfalls ohne Verständnisbereitschaft wahr, eine Haltung, die noch lange anhielt, denn als man etwa 1679 «Moscowiter» am Hofe August des Starken maskiert auftreten liess, staffierte man sie als wilde Waldmenschen aus, die auf schnarrenden Krummhörnern mehr Lärm als Musik machten.

② *Notierte Musikstücke* russischer Provenienz fehlen nahezu vollkommen. Lediglich eine Niederschrift ist nennbar, aus deren Titel hervorgeht, dass der Aufzeichner damit etwas russisch Getöntes gemeint hatte, jedoch ist die Melodie an damals gängige Verlaufsformen angepasst und der Rhythmus ist zeilenweise auch in anderen, nichtrussischen Tanzmelodien des 16. Jh. nachweisbar.

③ *Reiseberichte* — vor allem von westlichen Diplomaten — sind hingegen ziemlich zahlreich und musikalisch interessant. Die Reiseberichtersteller des 16. und 17. Jh. richteten ihr Hauptaugenmerk — ausser auf Begebenheiten auf dem Wege nach Moskau — auf das Hofzeremoniell im Kreml, auf den Kirchengesang, die Feldmusik und das Musizieren der Spielleute sowie des Volkes. Als Gesandte für fürstliche Herren waren sie gewöhnt, auf Reisen von Hoftrompetern begleitet zu werden, die auch bei Tisch aufwarteten. Von der Grenzempfangsstelle an mussten sie jedoch auf russischem Boden auf dieses hier nur im Krieg genutzte und bis 1660 auch noch am Zarenhofe als verwerflich profanes Gerät geltende Instrument verzichten! 1602 berichtet Herzog Johann von Dänemark: «Ihr Gesandter musten nicht die Heerpaucke schlagen, oder die Trummeten blasen lassen, Sondern also stille hinein ziehen. Die Russen gaben für, dass solches gebräuchlich in Kriegsleufften, und nicht zu Fried oder freundlichen sachen gehöre». Statt heraldischen Trompetern einen Auftritt zu gewähren, liess der Zar die Glocken achtungsgebietend läuten. Auch Musik bei Tisch fehlte: «Wenns essens Zeit wird, nicht als andern Hoffen gebräuchlich zur Tafel geblasen, sondern einer läufft für die Küche und Keller und rufft überlaut...» Was die Feldmusik betrifft, so betonten die Schilderungen auch das Andersartige: «Trompeter haben sie viele. Wenn die nach Art ihres Landes all auf einmal aufblasen, ist es erstaunlich und fremd anzuhören. Sie haben noch eine andere Art Musik,

wie eine Schalmey, die nennen sie Szurna. Wenn sie spielen, blasen sie wohl eine Stunde lange ohne Aufhören und Atemholen. Die Backen aber pflegen sie vorher mit Luft zu füllen, dann ziehen sie, sagt man, den Atem beständig durch die Nase ein, und so gibt die Schalmey ohne Unterlass ihren Ton.» (Bericht von Sigismund Freiherrn zu Herberstein, Mitte 16. Jh.) Auch Joh. D. Wunderer aus Strassburg bemerkt 1589: «In schlachten und Zugordnungen gebrauchen sie viel Posaunen, Grumhörner, schalmeyen und ander gebläss, so in Deutschland unbekannt seindt, die sie Zurna nennen, darmit sie uf ein halb stundt ohn uffhören mit einem kleinen hellen selzammen Thon die zeichen auss blasen können», während ein anderer Berichterstatter meint: «Die den Russen geläufige Melodie ist durch ihre für das Gehör unangenehme Harmonie eher geeignet, das Herz noch mehr in Traurigkeit zu versetzen als es zu kühner, kriegertischer Tatkraft zu erheben. Eine Totenklage ist es, was sie anstimmen.»

④ Wenden wir uns nun den *Illustrationen* solcher Reiseberichte zu. Eines der ältesten Bilddokumente stellt dar, wie «die Muscabiter zu felde» reiten (um 1529). Dieses zeigt u.A. ein von Bojaren benutztes am Sattel hängendes Signalinstrument zum «Alarm geben»: «Auf der einen Seite des Sattels, haben die von Adel eine kleine Kessel-drummel und ein Beil darbey hangen» (1620). Also *keine* grosse «Herpaucken», wie sie damals bei den deutschen und ungarischen Reitern üblich waren. Der «pictor aulicus» Joh. R. Storn, der 1661 - 1662 als Teilnehmer einer Gesandtschaft des Kaisers Leopold I. ein Skizzenbuch anlegte, stellt in Federzeichnungen u.A. den festlichen Einzug der kaiserlichen Gesandtschaft in Moskau dar*: Ein langer Zug von Strelitzen, Höflingen, Beamten, Bojaren und Fürsten geleitet die Kutsche mit dem Gesandten in die Stadt. Fahnen werden mitgeführt und berittene deutsche Trompeter, die im Dienste des Zaren standen, sorgen für die akustische Repräsentanz in wirkungsvollster Weise. Die Trompeter gaben in Fan-faren und «gross gedon» die Stärke der fürstlichen Macht schmetternd kund, eine Anpassung an das höfische Zeremoniell West-Europas. Wie ein Bericht 1634 mitteilt, war auch für die selbst am Zarenhofe verpönt gewesene Bläsermusik bei Tisch ein Eingang eröffnet worden: ein Bojare hatte in seinem Dienst «zweene Trompeter, die er vor der Taffel sonderlich bey Gesundheit trincken, welches er den Teutschen wol abgelernt hatte, lustig auffblasen liess.»

Wie man sieht, waren (sogar bis nach 1800) verlässliche Kenntnisse von russischer Musik sehr schwer zu gewinnen und urteilte der eingangs zitierte Schriftsteller Schubart wohl nach dem Massstabe des «leichten Erachtens». Nur wenig Wissensdurstige beherrigten damals die Devise Jacob von Sandrarts (1687):

«Ein Volck sey wie es will von unsrer Art entfernt,
So wird doch immerzu noch was von ihm gelernet,
Trifft auch sein Wunsch mit unseren Wünschen ein,
So muss auch seine Müh, von Gott gesegnet seyn.»

In: *Die Musikforschung*
Heft 2, 1973. Auszug.

* S. Abbildung Seite 68.



Rudolf Storn : « Abbildung dess Einzuges in die Stadt Muscau, wie vnd welchergestalt Anno Eintausend Sechshundert Sechzig ein, Den Fünff vndt Zwantzigsten May der Römisch Kayserlichen Mayesthet Abgesandten vor derselben empfangen vnd eingeholet worden sindt. » (Am Schluss des Zuges, Nr. 10 : « Der Teuttschen Regimentr Trompeter », Skizzenbuch Abb. 115). (Nach der Reproduktion durch Friedr. von Adelung, 1827, Österr. Nationalbibliothek, Wien.) (Abb. durch freundl. Vermittlung von Dr. U. Mende, Nürnberg.)

Rudolf Storn : Réception et entrée de l'ambassadeur impérial à Moscou en 1661. (En queue du convoi — No 10 : trompettes du régiment allemand. Cahier d'esquisses, dessin 115.) (D'après une reproduction de Friedr. von Adelung 1827. Bibliothèque nationale autrichienne, Vienne.) (Photographie transmise gracieusement par le Dr U. Mende, Nuremberg.)

Rudolf Storn : Reception and entry of the imperial ambassador into the town of Moscow in the year 1661. (At the end of the train, nr. 10 : Trumpeters of the german regiments. Sketch-book, page 115.) (Copy from a reproduction by Friedr. von Adelung, 1827. Österr. Nationalbibliothek, Vienna.) (Phot. by kind intervention of Dr U. Mende, Nurnberg.)

MUSIQUE ET MUSICIENS RUSSES AVANT 1700

en particulier dans le domaine des instruments à vent

WALTER SALMEN, Kiel

Le chanteur et poète souabe Christian F. D. Schubart († 1791) écrit dans son livre « Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst » (Réflexions sur une esthétique de l'art musical) : « La musique nationale russe a, comme on peut se l'imaginer, un caractère rude et sauvage... On devine aisément ce qu'une pareille musique, chantée par des Cosaques, peut produire comme effet horrible. Il est incompréhensible que les filles russes puissent y trouver de la beauté. »

Il semble bien que Schubart ait plutôt fait preuve (de beaucoup) d'imagination, mais il faut dire à sa décharge que les populations germaniques étaient très peu informées de ce qui se passait musicalement en Russie. Voyons quelles étaient les possibilités de contacts musicaux à l'époque de Senfl, d'Orlando di Lasso ou de Buxtehude :

1. Rencontre entre musiciens
2. Musiques notées
3. Récits de voyages
4. Illustrations

① Les *musiciens ambulants* de la fin du Moyen Age étaient les principaux agents de diffusion de la musique non écrite. Ils allaient chanter et danser d'un pays à l'autre, échangeant mélodies et instruments au gré de leurs voyages. Au XIV^e siècle, dans le sillage des Croisés, certains troubadours s'avancèrent jusqu'à la Baltique, introduisant, par exemple les trompettes, les fifres et les tambours à Reval, alors qu'à Wilna on introduisit le « clavichordium » pour faire de la musique de cour. Mais c'était là la limite géographique de cette « invasion ». En effet, la Cour de Moscou, régentée par les popes, repoussait énergiquement ces manifestations « frivoles », interdisant même de faire de la musique et rejetant la présence de musiciens (créatures diaboliques !). Il fallut un Anglais, l'ambassadeur de la reine Elisabeth Ire d'Angleterre, pour mettre fin à cette situation. En 1586, il offrit des « organs and virginals » à la tsarine Irina qui en fut ravie. Voici ce qu'écrivit le chroniqueur de Moscou à ce sujet : « ... never seeing nor hearing the like before, wondered and delighted at the loud and musical sound thereof. Thousands of people resorted and stayed about the palace to hear the same. » (« ... n'ayant jamais vu ni entendu pareils instruments, on s'étonna et admira beaucoup leur puissance et leur sonorité musicale. Des milliers de gens envahirent les alentours du palais afin de les entendre. ») Plus tard, on engagea des horlogers de Hollande et d'Allemagne qui amenèrent leurs mélodies, introduisant définitivement la musique dans les cours russes. Toutefois, pour se mettre convenablement au goût des grandes cours occidentales, il fallut engager (principalement) des trompettistes, afin que le caractère solennel et le prestige des seigneurs se manifestent fastueusement à l'occasion des défilés, des repas, des cérémonies ou des festivités. Nous savons que des *trompettes allemands* voyagèrent jusqu'à

Moscou entre 1634 et 1635, *sans qu'il leur fut permis de jouer* dans les cours ou en public. Ce n'est qu'en 1680 que le tsar autorisa l'engagement de musiciens étrangers pour des cérémonies représentatives. On ne sait presque rien non plus des artistes musiciens russes qui auraient donné des concerts en Europe occidentale avant 1700. Mais le fastueux mariage double, organisé à Vienne en 1515 par l'empereur Maximilien Ier, fut certainement la première circonstance qui permit aux Occidentaux d'entendre des musiciens moscovites. Parmi les invités se trouvait le roi de Pologne avec 1500 chevaux, avec des serviteurs polonais jouant des trompettes, des fifres et des timbales et des « Moscovites, des prisonniers turques et tartares équipés à leur façon avec de grandes et puissantes trompettes bien différentes des nôtres. Elles paraissaient ne pas être accordées et l'effet sonore ressemblait au bourdonnement d'un essaim de guêpes ». Un autre témoin révèle que les « Moscovites » sonnèrent fort et faux sur leurs tubes désaccordés. Cette piètre « exhibition » devait rester gravée dans toutes les mémoires et marqua d'un sceau peu flatteur — et pour longtemps — ces musiciens moscovites. Ainsi en 1679, lorsqu'on les fit jouer à la cour d'Auguste de Saxe, on les déguisa en hommes sauvages (des bois) qui produisaient plus de bruit que de musique sur leurs cornets à bouquin.

② Il n'existe pratiquement pas de *musique écrite* à cette époque en Russie. On peut tout au plus citer une partition dont le titre laisse supposer que son auteur voulait vaguement fixer des mélodies russes. Toutefois cet air dansant est adapté à une forme mélodique et rythmique propre au XVI^e siècle occidental.

③ *Les récits de voyages* — principalement livrés par les diplomates occidentaux — sont heureusement fort nombreux et présentent un intérêt certain sur le plan musical. Ces témoins des XVI^e et XVII^e siècles relatèrent (outre les événements rencontrés en route) principalement les cérémonies de la cour du Kremlin, livrant également des notes sur la musique militaire et religieuse, sur les exécutions des musiciens et sur le folklore. Leur fonction de représentants princiers exigeait qu'ils fussent accompagnés de trompettes de héraut. Ceux-ci jouaient également durant les repas. Quelle n'a dû être leur surprise en recevant à la frontière l'interdiction impériale de jouer sur territoire russe ! Jusqu'en 1660, en effet, les tsars renoncèrent obstinément à laisser jouer cet instrument (méprisé) à leur cour. Le duc Jean du Danemark raconte en 1602 : « Votre envoyé n'osa pas laisser frapper les timbales ou sonner les trompettes. Il fallut entrer en silence. » Les Russes expliquèrent que ces instruments ne s'emploient qu'à la guerre et qu'il ne pouvait être question de les faire jouer en temps de paix ou pour des circonstances amicales. Au lieu de laisser sonner les trompettes pour marquer l'entrée de ses hôtes, le tsar fit sonner les cloches. Il n'y eut pas plus de musique à table. A l'heure des repas, aucune sonnerie de trompette ne retentit comme il était de coutume dans les autres cours. Des gens vont et viennent devant la cave et devant les cuisines en criant très fort... »

En ce qui concerne la musique militaire, les descriptions de l'époque rapportent également des particularités : « Ils ont beaucoup de trompettes, mais il est étonnant et étrange de les entendre sonner toutes en même temps, selon la coutume du pays. Ils ont aussi un autre instrument, un genre de chalumeau, qu'ils nomment szurna. Lorsqu'ils en jouent, ils soufflent bien une heure sans s'arrêter et sans interrompre le son pour reprendre leur

souffle. Ils gonflent d'abord les joues et ne respirent ensuite, dit-on, que par le nez, produisant ainsi un son continu sur leur chalumeau.» (Compte-rendu du baron Sigismund de Herberstein, vers 1550.) En 1589, Joh. D. Wunderer de Strasbourg, remarque que : « durant leurs campagnes guerrières, ils emploient beaucoup les trombones, les cornets à bouquin et des sortes de chalumeaux qu'ils nomment zurna et qu'ils arrivent à jouer une demi-heure sans arrêt, produisant un petit son clair et bizarre ». Un autre voyageur prétend que « les mélodies des Russes sont tellement désagréables à l'oreille qu'elles provoquent plutôt la tristesse qu'un quelconque élan martial. C'est funèbre ! »

④ Que nous disent les illustrations de ces récits de voyages ? Un des plus anciens documents visuels connus montre des cavaliers « moscovites en campagne » (vers 1529). On y voit, entre autres, pendus à la selle des Boyards (anciens seigneurs de Russie), un instrument servant à donner l'alarme : « les nobles ont une petite timbale et une hachette pendus à la selle » (1620). Donc pas de grosses timbales comme on les trouve chez les cavaliers allemands et hongrois. Le « pictor aulicus » Joh. R. Storn, membre de l'Ambassade de l'empereur Leopold Ier de Habsbourg (en 1661-1662), dépeint par une série d'esquisses faites à la plume, l'entrée solennelle de l'Ambassade impériale à Moscou : un long défilé de strelitzes (gardes du corps du tsar), de membres de la cour, d'officiels, de Boyards et de princes accompagnant le carrosse des ambassadeurs à travers la ville. On y voit distinctement les drapeaux et oriflammes ainsi que les trompettes allemands à cheval (au service du tsar) qui donnent à l'événement l'indispensable faste sonore (voir illustr., p. 68). Les trompettes avaient à témoigner de la puissance de leurs princes par de très puissantes sonneries. Ainsi donc, la cour s'était enfin adaptée aux coutumes de l'Europe occidentale. (Il semble que les Boyards aient précédé le tsar dans cette évolution. Un récit datant de 1634 raconte « qu'un Boyard avait 2 trompettes à son service. Ils devaient jouer gaiement, spécialement durant les repas, habitude qu'ils avaient sans doute copiée des Allemands ».)

C'est un fait, les témoignages sérieux sur la musique russe de cette époque (et même jusqu'après 1800) sont extrêmement rares. Il ne fait donc aucune doute que le poète Schubart, cité au début de cet article, s'est fait son opinion d'après une bien maigre information et bien peu de chercheurs tinrent compte, à cette époque, de la devise de Jacob von Sandrarts (1687) :

« Ein Volck sey wie es will von unsrer Art entfernt,
So wird doch immerzu noch was von ihm gelernet,
Trifft auch sein Wunsch mit unsern Wünschen ein,
So müss auch seine Müh von Gott gesegnet seyn. »
(« Peu importe combien un peuple est différent du nôtre,
Il y aura toujours quelque chose à apprendre de lui,
Ses vœux montent au ciel comme les nôtres,
Et ses peines aussi ont besoin de la bénédiction divine. »

dans « Die Musikforschung » No 2, 1973.
Extrait de l'article du Prof. Salmen

RUSSIAN MUSIC AND MUSICIANS BEFORE 1700,

with special regard to Brass Music

WALTER SALMEN, Kiel

Christian F.D. Schubart, Swabian poet and singer at the end of the 18th century, wrote in his book « Ideas on the aesthetics of musical art » : « Russian national music has, as one can easily imagine, a rather wild and crude character... Such music sung by the Cossacks surely must have sounded quite horrible and it is difficult to understand that the Russian girls could possibly be charmed by it. »

Schubart's opinion seems more invented than based on information, since until 1790 there was practically no possibility for anyone living in the German speaking countries to get acquainted with music from Russia. Let us consider the different possibilities of musical contact in the 16th and 17th century, i.e. in the times of Senfl, Orlando Di Lasso and Buxtehude :

1. Encounters with musicians
2. Written music
3. Travel reports
4. Illustrations

① *Vagrant musicians* were the most efficacious musical mediators in the late Middle Ages. They travelled and wandered from one place to the other in wide areas, performing their songs and dances and exchanging melodies and instruments with colleagues from other countries. To get into Russia however was, it seems, impossible. In the 14th century some musicians — in the wake of crussades — got as far as the Baltic countries, where they introduced trumpets, fifes and drums f.i. in Reval and even the elegant « clavichordium » in Wilna. But the court in Moscow was reigned by the popes, who disapproved of and forbade music making and the presence of musicians. It was only in 1586 that musical instruments from the West were introduced to the Moscow court : Ambassador Sir Jerome Horsey brought Tsarina Irina « organs and virginals » as a present from Queen Elisabeth I. The Tsarina was delighted. A chronicler from Moscow reports : « ... never seeing nor hearing the like before, (she) wondered and delighted at the loud and musical sound thereof. Thousands of people resorted and stayed about the palace to hear the same ».

After that the court engaged clockmakers from Holland and Germany, who introduced their melodies, so that finally music found its place in Russian courtlife. However, to be able to compete with Western court customs, it was absolutely necessary to engage especially trumpeters, whose task it was to proclaim most effectively the glory of their lords and sovereigns at parades, during meals and at all kinds of festivities. We know that German trumpeters travelled to Moscow around 1634 - 1635, yet they were not per-

mitted to play at court nor in public. It was only in 1660 that the Tsar was permitted to engage foreign musicians for representative purposes.

We possess even less reports about performances by Russian artists in the Western countries. The great double-wedding organized by Emperor Maximilian I in Vienna in 1515 probably was the very first occasion for most of the audience to get acquainted with «Muscovite» music. One of the illustrious guests was the king of Poland, who appeared with 1500 horses, Polish servants with fifes, drums and trumpets and «Muscovites, Turkish and Tartar prisoners equipped in their own strange way with many big and very loud trumpets, quite different from ours, that sounded untuned, like a swarm of wasps and horse-flies». Another source confirms that the «Muscovites blew loud and false tones on their untuned horns». This performance apparently established the general opinion about the Muscovites and their music for quite a while, because when «Muscovites» had to perform at the court of August II of Saxony as late as 1679, they were dressed up as wild creatures from the woods, who produced ghastly sounds on their crumhorns.

② *Written music* of Russian origine is practically non-existing. Only one single piece of music shows a vague resemblance with Russian melodies. However it is a form of dance melody that also frequently appears in the non Russian countries during the 16th century, so it is of no help to us.

③ *Travel reports* however — especially by diplomats from the West — are a great source of information on the domain of music. The travellers of the 16th and 17th centuries reported faithfully all that was of interest on their way to Moscow and all about music at the Moscow court, about field and church music and about folksong. Being the ambassadors of princely lords, they were used to being escorted by court-trumpeters, who also played during meals. They must have been rather surprised when they were told at the border to renounce their favorite instrument on Russian territory, because — even at court, till 1660 — the trumpet was considered to be a most frivolous and objectionable instrument, only to be used in case of war. 1602 John, Duke of Denmark reports home: «Your ambassador was not allowed to enter with drums beating and trumpets sounding, but in utter silence. The Russians declared that drums and trumpets were used only in war, never in peace or at friendly occasions.» To honour the arriving guest the Tsar ordered the pealing of bells.

There was no music at table either: «When it is time for meals no trumpets call the guests as is customary at other courts, but someone runs in front of kitchen and cellar and calls very loudly...»

Also field music was different: «They have many trumpeters. When, according to the custom of the country, they blow all at the same time, it is surprising and curious to hear. They also have another instrument, somewhat like our shawn, which they call Szurna. When they play, they can blow non-stop for an hour without taking breath. They say that at the beginning they fill their cheeks with air then they continuously draw in their breath through their nose and thus the shawn gives an uninterrupted tone.» (Report

by Sigismund Baron of Herberstein, middle of the 16th centuries.) Also Joh. D. Wunderer from Strassbourg remarks 1589: «In battle they use many trombones, crumhorns, shawms and another instrument not known in Germany, called zurna, on which they blow uninterruptedly for half an hour, producing a small, clear and peculiar tone.» And another report says: «The familiar Russian melody is so disagreeable to the ear, that it seems more suitable to drown the heart even more in misery than to exalt it to bold and martial activity. It is as if they were intoning a dirge.»

④ Let us now consider the *illustrations* of such reports. One of the earliest pictures we know, shows «the Muscovites taking the field» (around 1529). Here we see hanging at the saddle of the Boyards (= nobelmen) an instrument obviously used for sounding an alarm: «Those of nobility have a small kettle-drum and a hatchet hanging on one side of the saddle» (1620). So *no* large kettle-drums as used by the German and Hungarian horse of those days. The «pictor aulicus» Joh. R. Storn, member of the ambassadorial staff of Habsburg Emperor Leopold I, depicts in a series of pictures the festive entry of the imperial envoy into Moscow: A long train of strelitzes (= the Tsar's bodyguard), courtiers, officiels, Boyards and princes escorts the ambassador's carriage into town*. We see banners and colours flying and German trumpeters on horseback, in the Tsar's service, who take care of the acoustic magnificence of the event, thus showing that the Tsar's court had at last adapted itself to West-European court customs. (It seems that the Boyards had been more progressive than their sovereign, as a report of 1634 describes: «A Boyard had in his service two trumpeters, who had to sound their instruments gayly especially during meals, which habit he surely had copied from the Germans».) As is shown above, informations about Russian music were extremely rare (even until after 1800). No doubt the poet Schubart, mentioned at the beginning of this article, formed his opinion without much material to base upon and only few seekers will have heeded Jacob von Sandrart's device (1687):

«Ein Volck sey wie es will von unsrer Art entfernt,
So wird doch immerzu noch was von ihm gelernet,
Trifft auch sein Wunsch mit unseren Wünschen ein,
So müß auch seine Müh, von Gott gesegnet seyn.»
(«No matter how different a people be from our own,
There is always something we can learn from it,
Their wish no doubt will reach the Lord as ours do,
And so their pains will need His blessing too.»)

*Summary from Prof. Salmen's article
in «Die Musikforschung», nr. 2, 1973.*

* See illustration p. 68.

B. Chronique - Chronik - Chronicle

● Français

■ Deutsch

★ English

- Envoyez des textes **déjà** préparés, en style télégraphique et dans la disposition suivante :

- 1) date
- 2) lieu
- 3) événement

Mettez vos messages personnels à part. Merci !

- Senden Sie Ihre Mitteilung in klarem Telegrammstil, sachlich verfasst :

- 1) Datum
- 2) Ort
- 3) Begebenheit

Auf separatem Bogen (also ohne Privattext). Besten Dank !

- ★ Please write your text to the point :

- 1) date
- 2) place
- 3) event

Please write in clear telegram style, on a separate leaf (i.e. without private text).
Thank you !

Événements à venir — Ankündigungen — Coming events

1974 — LOUISVILLE (USA)

- ★ 2nd Composition contest for brass quintet (2111). For further instructions on submitting a composition, please write to : New Louisville Brass Quintet, P.O. Box 7262, Louisville, Kentucky 40207, USA. Deadline : Dec. 31, 1974.

- 2e Concours de composition pour quintette de cuivres (2111). Pour tous renseignements, écrivez à : New Louisville Brass Quintet, P.O. Box 7262, Louisville, Kentucky 40207, USA. Dernier délai : 31.12.1974.

- 2. 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 : 31.12.1974.

15 - 19 . 7 . 1974 — MONTREUX (Switzerland)

★ **The International Brass Symposium**

featuring

The New York Brass Quintet

Faculty

Robert Nagel	trumpet
Alan Dean	trumpet
Paul Ingraham	horn
John Swallow	trumpet
Thompson Hanks	tuba

The Philip Jones Brass Ensemble
(London)

Philip Jones	trumpet
Elgar Howarth	trumpet
Ifor James	horn
John Iveson	trumpet
John Fletcher	tuba

Guest artists include

Pierre Thibaud	trumpet	France
Ib Lansky-Otto	horn	Sweden
A. v. Woudenberg	horn	Holland
Harvey Phillips	tuba	USA
Robert Tucci	tuba	Germany

The program includes : master classes, ensemble coaching, orchestral repertory, recitals, clinics, panel discussion.

Exhibits by Brass music publishers and collectors, brass instrument manufacturers.

For further instructions, please write to :

Institut de Hautes Etudes Musicales
International Brass Symposium
CH - 1820 MONTREUX (Switzerland)

● **Symposium international des cuivres**

avec les ensembles New York Brass Quintet, Philip Jones Brass Ensemble et des artistes invités (voir les noms ci-dessus).

Le programme comprend des cours d'interprétation, du travail d'ensemble, l'étude du répertoire orchestral, des récitals, des démonstrations, une discussion finale et un grand concours.

Des éditeurs de musique ainsi que des facteurs d'instruments exposeront leur marchandises

Pour de plus amples renseignements, s'adresser à :

Institut de Hautes Etudes Musicales
Symposium international des cuivres
CH - 1820 MONTREUX (Suisse)

■ Internationales Blechbläser-Symposium

mit den Ensembles New York Brass Quintet, Philip Jones Brass Ensemble und eingeladenen Künstlern.

Das Programm enthält Interpretationskurse, Ensemble-Arbeit, Orchester-Repertoire, Rezitals, Vorführungen, eine Schluss-Diskussion und einen grossen Wettbewerb.

Ausstellungen Musik für Blechbläser (Aussteller: Verleger), Blechinstrumente (Aussteller: Hersteller und Sammler).

Für weitere Auskunft sich wenden an:

Institut de Hautes Etudes Musicales
Internationales Blechbläser-Symposium
CH - 1820 MONTREUX (Schweiz)

26 - 30 . 8 . 1974 — TROSSINGEN (B.R. Deutschland)

■ Seminar (Bundesakademie für musikalische Jugendbildung)

Neue Konzeptionen des Unterrichts auf Blechblasinstrumenten für Dozenten an Ausbildungstätten für Musikberufe, Pädagogische Mitarbeiter an Musikschulen, Orchestermusiker.

Dozenten: Jean-Pierre Mathez, Lausanne, für Trompete; Armin Rosin, Stuttgart, für Posaune.

Lehrgangsthemen: Neue Wege im Anfangsunterricht, Integration der allgemeinen Musiklehre in den Instrumentalunterricht, Zusammenspiel und Improvisation von Anfang an, Hörkontrolle. Literaturbesprechung, Methoden des Übens, Verfremdungseffekte, Unterrichtsdemonstrationen mit Anfängern und Fortgeschrittenen, Improvisationen der Dozenten mit den Teilnehmern, Referat « Blechblasinstrumente unter soziologischem Aspekt » (Mathez); Referat « Die Stadtpfeifer im 19. Jahrhundert » (Rosin); Studiokonzerte.

Für weitere Auskünfte oder Anmeldung, schreiben Sie bitte (ev. mittels beiliegender Karte) an:

Bundesakademie für musikalische Jugendbildung
Postfach 110
D - 7218 TROSSINGEN

● Séminaire (Académie allemande pour l'enseignement de la musique à la Jeunesse)

Nouvelles conceptions de l'enseignement des cuivres par Jean-Pierre Mathez, trompette (Lausanne) et Armin Rosin, trombone (Stuttgart).

Ce cours est destiné aux musiciens d'orchestres, aux professeurs de musique (professionnels), aux instituteurs chargés de cours instrumentaux.

Pour de plus amples informations, adressez-vous, s.v.p., à l'adresse ci-dessus (éventuellement au moyen de la carte ci-incluse).

★ Tutorial (Federal academy for the musical education of youth)

New conceptions for the instruction of brass instruments by Jean-Pierre Mathez, trumpet (Lausanne) and Armin Rosin, trombone (Stuttgart).

This course is meant for orchestra players, professional music teachers, directors of institutes teaching instr. music.

For further information please apply to the above address (using the enclosed card).

3-7.6.1974 — NASHVILLE (USA)

★ **International Trombone Workshop**

It is a professionally oriented workshop. Faculty members include prominent trombone players.

Additional information and applications may be obtained from :

Henry Romersa, Director,
International Trombone Workshop
Box 513
Peabody School of Music
Peabody College
NASHVILLE, Tenn. 37203, USA

● **Séminaire international des trombonistes**

Orientation pro-professionnelle. L'enseignement est prodigué par d'éminents trombonistes. Pour de plus amples renseignements ou pour s'inscrire, écrire à l'adresse ci-dessus.

■ **Internationaler Posaunen-Workshop**

Für Berufsmusiker, unter Leitung von prominenten Posaunisten.

Für Auskunft und Anmeldungen, schreiben Sie bitte an die genannte Adresse.

Événements passés — Rückblick — Past events

19.1.1974 — COOKVILLE (USA)

★ **Tuba-Euphonium Symposium**

With Harold Brasch and Harvey Phillips, under the direction of R. Winston Morris, assisted by James Garrett and membres of the Tennessee Tech Tuba Ensemble.

23-24.2.1974 — ATLANTA (USA)

★ **The Eleventh Annual Symposium of Contemporary Music for Brass**

Five Concerts with discussions. Contemporary american composers. Featuring the Georgia State University Brass Ensemble and the New York Brass Quintet.

● Cinq concerts de musique contemporaine américaine, suivis de discussions. Ont participé : le Georgia State University Brass Ensemble et le New York Brass Quintet.

■ Fünf Konzerte mit neuzeitlichen amerikanischen Werken. Mitwirkende : das Georgia State University Brass Ensemble und das New York Brass Quintet.

24.11.1973 — BERLIN

■ Konzert mit und von James Fulkerson : *Posaunenkonzert*, Version f. Posaune und Tonband ; *Patterns VIII* (Uraufführung). James Fulkerson war im letzten Jahr sehr beschäftigt und wird es auch in 1974 sein. Er konzertierte mit Avantgarde Musik in folgende Städten : Bonn, Stockholm, Berlin, München, Warszawa, London, New York, usw. Hat zahlreiche Werke uraufgeführt und sehr viele Komponisten angeregt Werke für Posaune zu schreiben.

● Concert de et avec James Fulkerson : *Concerto pour trombone*, version avec bande magnétique et *Patterns VIII* (création). James Fulkerson a été très occupé en 1973 et le sera encore en 1974. Il s'est produit avec des programmes d'avant-garde dans beaucoup de grandes villes européennes et américaines. Il a créé bon nombre d'œuvres nouvelles et stimulé bien des compositeurs pour qu'ils composent de nouvelles œuvres pour le trombone.

★ James Fulkerson gives a concert with his own works : *Concerto for trombone* (version for tr. and tape) ; *Patterns VIII* (first perf.). James Fulkerson leads a very active life giving concerts of avant-garde music all over the world. Lately he played in Bonn, Stockholm, Berlin, Munich, Warsaw, London, New York, etc., giving many first performances. He also inspired and urged many composers to write works for the trombone.

9.1973 — GENÈVE (Suisse)

Concours international de musique

● **Trombone**

Commentaire de Roland Schnorhk, trombone-solo à l'Orchestre de la Suisse romande, membre du jury.



C'est le trombone qui figurait au programme du Concours international de Genève 1973. Du 19 au 29 septembre, les épreuves se sont déroulées, selon la tradition genevoise, en 3 étapes :

- une éliminatoire à huis-clos et sous anonymat, un rideau séparant candidats et jury ;
- un récital public, avec accompagnement de piano ;
- une dernière épreuve sous forme de concert public, avec accompagnement d'orchestre (Orchestre de la Suisse romande).

Il nous paraît d'autant plus intéressant d'y revenir que Genève n'était qu'une première étape pour les jeunes trombonistes avides de concours ; ils auront, en effet, tout loisir de se retrouver en 1974, à Prague, au printemps et à Munich en automne.

A l'issue de ces manifestations, une première question vient à l'esprit de plus d'un musicien, tromboniste ou non : qu'en est-il des différentes écoles ?

Nous avons bien dû constater, et cela nous réjouit grandement, que grâce aux contacts toujours plus fréquents entre les musiciens, contacts facilités par les tournées de nos orchestres et par les nombreux concours, grâce aussi à une diffusion toujours plus grande de la musique, tant par les éditions (livres, méthodes, études, etc.) que par les moyens audio-visuels, heureux fûmes-nous donc de constater que ces différences, autrefois si sensibles, entre les principales écoles nationales se sont bien estompées, si elles n'ont pas complètement disparu.

Bien d'autres facteurs de tous ordres sont intervenus qui ont concouru à ce résultat. Et c'est ainsi que les Français abandonnèrent leurs trombones « petite perce ». Oserait-on, en effet, imaginer actuellement un pupitre complet jouant avec de tels instruments la 1^{re} Symphonie de Brahms où le « trombone-basse » se verrait contraint à octaviser les *miß* et *do graves* du choral ? Cela se passait il y a à peine plus de vingt ans. Sans doute trouverait-on d'autres exemples en se plaçant dans le contexte de l'école allemande, slave ou autre.

En définitive, les différences entre instrumentistes, du moins chez les cuivres et les trombones en particulier, ne doivent tenir que de l'individu lui-même ; car notre instrument, quelle que soit sa facture (dans les deux sens), est le même pour tous et requiert donc la même technique de base. Etant un instrument à vent, c'est l'air qui conditionne le son d'où l'importance première de la respiration. Mais comment respirer ? Voilà déjà un premier problème à résoudre. Puis il y en a bien d'autres : l'air étant emmagasiné, comment « souffler » dans l'instrument ? il y a ensuite le travail des lèvres, de la langue, etc. Mais ce n'est pas l'objet de ce compte-rendu. L'essentiel demeure que chaque musicien en prenne conscience et trouve, dans les connaissances acquises au cours de ses études puis par son expérience, la possibilité de les résoudre pour lui et pour ses élèves. Et nous verrons que les diverses solutions logiques et idéales ne divergent guère, la personnalité, la classe de l'instrumentiste faisant la différence. Il est indéniable que nos diverses conceptions du trombone et de l'art d'en jouer ont subi quelques modifications, plus ou moins profondes selon le cas ; mais ces changements, opérés à partir de notions essentielles, ont provoqué un mouvement de convergence, de rapprochement, aboutissant à un concept général plus uniformisé, d'où un critère fondamental de jugement commun à

tous. Voilà comment s'explique l'impossibilité dans laquelle nous nous trouvâmes, quelques membres du jury, de pronostiquer la nationalité de certains concurrents. Et si pronostic il y eut, force nous fut de constater notre manque de perspicacité.

Parlons maintenant programme par une petite statistique qui pourrait intéresser quelques-uns d'entre nous. Chaque candidat avait à choisir un morceau dans chacun des 3 groupes — pièce ancienne (4 au choix) — morceau avec piano (8) — concerto avec orchestre (4).

Sur les 44 candidats présents, nous trouvons dans le

- 1er groupe : Wagenseil (choisi 16 fois) ; Haendel (16) ; Marcello (6) ; Gaillard (6) ;
- 2e groupe : Ropartz (choisi 11 fois) ; Casterède et Dutilleux (8) ; Hess (7) ; Krol (4) ; Looser (3) ; Serocki concerto (2) ; Bozza chaconne (1) ;
- 3e groupe : Martin (choisi 27 fois) ; Milhaud (12) ; Schibler (3) ; Schiffmann (2).

Mais sur les 12 admis au récital, les choix furent les suivants :

- 1er groupe : Wagenswil (7) ; Haendel (3) ; Marcello (2) ;
- 2e groupe : Hess et Ropartz (3) ; Krol et Looser (2) ; Casterède et Dutilleux (1) ;
- 3e groupe : Martin (8) ; Milhaud (4).

Laissons à ces chiffres la seule valeur indicative qu'ils peuvent avoir et constatons simplement que les concertos de Wagenseil et Haendel (quoique transcription) ainsi que la Ballade de F. Martin conservent dans leurs groupes respectifs les faveurs qu'ils méritent. D'autre part, la Pièce en mi bémol de Ropartz, de par son intérêt musical et instrumental, demeure une des compositions importantes de notre répertoire.

Le programme du Concours de Genève comportait, en outre, une épreuve de lecture à vue pour tous les concurrents ; l'exécution (tantôt musicale, brillante, tantôt sommaire ou capitale !) de cette partition eut lieu au terme de la première éliminatoire. Cette épreuve ne devait avoir qu'un effet positif, selon les instructions reçues par le jury. Elle n'a donc barré en aucun cas l'accès au récital. Un tromboniste étant essentiellement, sinon exclusivement, instrumentiste d'orchestre, une telle épreuve me paraît fort opportune dans un concours.

Autre tradition de notre concours, le morceau imposé qui se jouait au deuxième tour. C'est-à-dire par les 12 concurrents retenus. C'est le compositeur lausannois, Jean Perrin, qui, cette année, a écrit cette œuvre nouvelle, intéressante à plus d'un titre. Elle vient enrichir notre répertoire, comme ce fut le cas pour les pièces de Ernst Hess (en 1966) et de Rolf Looser (1958), sans oublier la Ballade de Frank Martin (1940). Voilà donc une initiative qui méritait d'être relevée et saluée avec toute la considération qu'elle mérite.

Disons enfin que le niveau d'ensemble fut assez remarquable et, du reste, remarqué par la critique locale. Ainsi l'on a pu lire dans un quotidien genevois que le récital de trombone avait été beaucoup plus passionnant que celui de flûte (autre instrument à vent inscrit au programme du concours). Puissent donc les concours de Genève et ceux de Prague et Munich, groupés en l'espace d'une année, susciter une plus grande faveur du public pour notre instrument qui ne veut et ne peut plus rester le parent pauvre des cuivres, malgré le respect et la dignité avec lesquels on le traite parfois.

Internationaler Musikwettbewerb in Genf 1973

■ Posaune

Kommentar von Roland Schnorhk, Solo-Posaunist im Orchester der Suisse romande, Jurymitglied.

Auf dem Programm des internationalen Musikwettbewerbes in Genf war die Posaune. Vom 19. bis zum 29. September 1973 wurden die Prüfungen gemäss der Genfer Tradition in drei Etappen durchgeführt :

- eine anonyme Ausscheidung, wobei Jury und Kandidaten durch einen Vorhang getrennt waren ;
- ein öffentlicher Vortrag mit Klavierbegleitung ;
- eine letzte Ausscheidungsprüfung in Form eines öffentlichen Konzertes mit Orchesterbegleitung (Orchester der Suisse romande).

Es ist umso interessanter darauf zurückzukommen, da Genf nur eine Etappe bildet für die wettbewerbbegierigen jungen Posaunisten ; sie werden sich nämlich im Fröling in Prag und im Herbst 1974 in München wiederum treffen.

Auf diese Ereignisse hin taucht bei manchen eine erste Frage auf : Wie steht es mit den Unterschieden zwischen den einzelnen Schulen ? Die früher sichtlichen Unterschiede zwischen den wichtigsten nationalen Schulen sind sehr verwischt, wenn nicht sogar ganz verschwunden, und zwar dank dem zunehmenden Kontakt zwischen Musikern (gefördert durch Tourneen und zahlreiche Wettbewerbe), und auch dank einer immer grösseren Verbreitung von Büchern, Noten und audio-visuellen Mitteln.

Ganz verschiedene Faktoren haben zu diesem Ergebnis geführt. Bei den Franzosen zum Beispiel ist die Posaune mit enger Bohrung nicht mehr in Gebrauch. Könnte man sich übrigens heute noch ein Register mit solchen Instrumenten für die 1. Symphonie von Brahms denken, wo die Bassposaune das tiefe es und c des Chorals in der Oktave spielen müsste ? Dies kam jedoch vor etwa 20 Jahren noch vor. Gewiss liessen sich manch' ähnliche Beispiele finden im Zusammenhang mit anderen Schulen. Unser Instrument nämlich bleibt für alle dasselbe, welcher Preisklasse es auch angehören mag, und es erfordert daher auch dieselbe Grundtechnik. Für den Ton eines Blasinstrumentes ist die Luft und damit also die Atmung ausschlaggebend. Wie soll man nun atmen ? Wie bläst man ins Instrument, wenn man einmal über das nötige Luftvolumen verfügt ? Wie wird die Zungen- und Lippenarbeit aufs beste gefördert ? Solche Probleme müssen gelöst werden. Es führte allerdings zu weit, sie hier näher zu behandeln ! Wichtig ist es, dass jeder Musiker sich dessen bewusst wird und dass Erfahrung und Studium ihm ermöglichen, solche Probleme für sich und seine Schüler zu lösen. Logische und ideale Lösungen stimmen miteinander überein ; was aber einen Unterschied ausmacht, ist vielmehr die individuelle Prägung des Instrumentalisten. Gewiss waren verschiedene Auffassungen von der Posaune mehr oder weniger bedeutenden Aenderungen Ausgesetzt. Die Aenderung wesentlicher Begriffe aber führte zu einer immer vollkommeneren Übereinstimmung, ja, einer allgemeinen Auffassung, die als verbindliche Urteilsnorm gelten kann. Aus diesem Grunde konnten wir als Jurymitglieder auch nicht die Herkunft gewisser Teilnehmer

bestimmen, und eine eventuelle Voraussage hätte nur unseren Scharfsinn in diesem Bereich in Frage gestellt.

Mit einer kleinen Statistik möchte ich hier für Interessenten das Programm kurz skizzieren : Jeder Kandidat hatte je ein Stück in drei Gruppen zu wählen, nämlich eine alte Komposition (es standen vier zur Wahl), ein Stück mit Klavierbegleitung (8) und ein Konzert mit Orchester (4).

Die 44 Kandidaten entschieden sich für folgende Komponisten :

- In der 1. Gruppe : Wagenseil (16 mal gewählt) ; Händel (16) ; Marcello (6) ; Gaillard (6) ;
- In der 2. Gruppe : Ropartz (11) ; Casterède und Dutilleux (8) ; Hess (7) ; Krol (4) ; Looser (3) ; Serocki Konzert (2) ; Bozza chaconne (1) ;
- In der 3. Gruppe : Martin (27) ; Milhaud (12) ; Schibler (3) ; Schiffman (2).

Jene 12 Posaunisten, die zum Rezital zugelassen wurden, trafen folgende Wahl :

- In der 1. Gruppe : Wagenseil (7) ; Händel (3) ; Marcello (2) ;
- In der 2. Gruppe : Hess und Ropartz (3) ; Krol und Looser (2) ; Casterède und Dutilleux (1) ;
- In der 3. Gruppe : Martin (8) ; Milhaud(4).

Lassen wir diese Zahlen und stellen wir ganz einfach fest, dass die Konzerte von Wagenseil und Händel (obgleich es sich um Transkriptionen handelt) sowie die Ballade von Frank Martin in den verschiedenen Gruppen einen gebührenden Platz einnehmen. Andererseits ist das Stück in Es von Ropartz in musikalischer und instrumentaler Hinsicht interessant und bleibt für unser Repertoire wichtig.

Das Wettbewerbprogramm umfasst ausserdem eine Prüfung für alle Teilnehmer im Abblättern am Schluss der ersten Ausscheidungsrunde. Die musikalische Ausführung war unterschiedlich. Nach den von der Jury erhaltenen Umfragen ist diese Prüfung sehr zu begrüßen. Auf keinen Fall verhinderte sie den Zugang zum Rezital. Eine solche Prüfung scheint mir angebracht, da doch die meisten, wenn nicht alle Posaunisten, in einem Orchester spielen.

Eine andere Wettbewerbsbestimmung will, dass das vorgeschriebene Stück nur von den zwölf übrigbleibenden Teilnehmern in der 2. Runde gespielt wird. Dieses Jahr hat der Komponist Jean Perrin aus Lausanne dafür ein interessantes Werk geschrieben. Mit Ernst Hess (im Jahre 1966), Rolf Looser (1958) und Frank Martin (1940) trägt er somit bei, unser Repertoire vielfältiger zu gestalten — eine ehrenvolle Leistung !

Das Niveau der Posaunisten war recht gut, was übrigens auch von der Lokalpresse hervorgehoben wurde. So konnte man in einer Genfer Tageszeitung lesen, dass das Rezital für Posaune viel spannender war als jenes für Flöte (das jeweils auch in Genf als Wettbewerbprogramm stattfindet).

Die Wettbewerbe von Genf, Prag, und München sollen das Publikum immer mehr mit der Posaune vertraut machen, so dass sie nicht mehr bloss eine Randstellung in der Gruppe der Blechblasinstrumente einnimmt.

★ **Trombone**

Annotations by Roland Schnorhk, solo trombone in the Orchestre de la Suisse romande, member of the jury.

From September 19 to 29 we had the *trombone* on the programme of competitions. As usual the examinations took place in 3 stages :

- an anonymus elimination ; a curtain separating candidate and jury ;
- a public recital with piano accompaniment ;
- a last examination in form of a public concert with orchestra accompaniment (Orch. de la Suisse romande).

The Geneva competition seems to us of special interest, because it is the first of three competitions that take place inside a year : the next one is in Prague in spring and Munich follows in fall 1974.

The question that comes to our mind in the first place after the performances is : What difference is there between the trombone schools of diverse nations ?

We are happy to ascertain that the differences that used to be so evident in former days, have now practically disappeared. The reasons are no doubt to be found in the facilities of contact between trombonists of all countries, private contacts, also at international competitions and contacts with visiting orchestras. Then communication has become so much more important, not only through radio and TV, but also through books, periodicals, treatises etc. Now for instance the French gave up their small bore trombones entirely. We couldnot imagine nowadays a section of these instruments playing Brahms' 1st symphony, transposing every e flat and C by a full octave in the chorale ! And yet only 20 years ago it was still done ! No doubt we could find similar cases if we examined the old German, Slav or any other school.

The differences between brass players and especially between trombonists nowadays find their origin mainly in the players themselves and not in the instrument, because no matter where an instrument is made nor how costly it is, it is practically the same all over the world, so that basically the same technique is required. Being a wind instrument, it is the air that determines the sound, whence the importance of breathing.

The first problem therefore is how to breathe properly. The next ones are : how to « blow » into the instrument, and : how to train the lips and the tongue etc.

But it is not the aim of this report to discuss these problems. The main point is however, that every musician should always be aware of these problems, in order to solve them in the course of the years through practice and experience — for his own benefit and that of his pupils. And we'll see that these personal solutions turn out to be very similar to each other, because they are logical and as ideal as possible.

The difference between players come solely from the character and the standard of the musician.

No doubt our conceptions of the trombone and of the way to play it have greatly changed in the course of the years, but these changes have been all for the best, as they have caused such rapprochement between different methods and conceptions, that now all of us will judge trombone playing by the same criterions. Hence it is f.i. quite impossible for us, members of the jury, to guess what a competitor's nationality is — and if we try, we are generally mistaken !

Let us now talk about the programme, a topic that will surely interest most of the readers. Each candidate had to choose a piece in each one of the 3 groups : an ancient piece (from 4 works) — a work with piano (8) — a concerto with orchestra (4).

Of our 44 candidates we find in the

- 1st group : Wagenseil (chosen 16 times), Handel (16), Marcello (6), Gaillard (6) ;
- 2nd group : Ropartz (11), Casterède and Dutilleux (8), Hess (7), Krol (4), Looser (3), Serocki concerto (2), Bozza chaconne (1) ;
- 3rd group : Martin (27), Milhaud (12), Schibler (3), Schiffmann (2).

Of the 12 competitors admitted to the recital the choice was :

- 1st group : Wagenseil (7), Handel (3), Marcello (2) ;
- 2nd group : Hess and Ropartz (3), Krol and Looser (2), Casterède and Dutilleux (1).

Letting these figures speak for themselves, we simply want to state that the Wagenseil and Handel concertos (though transcriptions) and Martin's ballade still — deservedly — hold their place as favorites. Ropartz' musically and technically interesting *Pièce in E flat* no doubt remains one of the most important compositions of our repertoire.

Sight-reading is also part of the Geneva programme of examinations for all candidates. Although the score was read and played in many different ways, one can say that the results were all positive, so that no one was eliminated from the recitals on account of it. Since the trombonist is mainly, though not exclusively, an orchestra player, we attach great importance to this part of the examinations.

Another tradition at the Geneva competition is the contemporary work commissioned for the occasion, played in the second part of the examination. This year it was the Lausanne composer Jean Perrin who wrote a very interesting work for us. It will no doubt become one of the highlights of our repertoire, as are those previously composed by Ernst Hess (1966), Rolf Looser (1958) and Frank Martin (1940). The idea is an excellent and successful one I think and one cannot be grateful enough to our composers for their cooperation.

The general standard of the players was remarkably high, as was also mentioned by the press. A Geneva paper wrote that the trombone recital had been much more fascinating than the preceding one for the flute. This gives us hope that the trombone will rise from the dark, where it has stayed so much longer than any of the other brass instruments and that the three competitions, in Geneva, Prague and Munich will rouse the general interest and appreciation of the public.

■ Junge Musiker aus den USA in der Schweiz

Das Institut de Hautes Etudes Musicales (IHEM) in Sion, Schweiz, hat The Symphonic Band of the University of Wisconsin at Green Bay (UWGB), Leiter *Robert Bauer*, zur Teilnahme am Sommerkurs in Crans (West-Schweiz) eingeladen. Wir wohnten einigen der ausgezeichneten Konzerte dieses Orchesters bei und möchten nicht verfehlen unseren Lesern einen Eindruck von Ziel und Tätigkeit dieses Bläserorchesters mit seinen vielen Blechblasinstrumenten zu geben.

Während der 8 Wochen des IHEM Sommerkurses in Crans lernten und übten die UWGB Musiker zusammen mit etwa 200 anderen Musikstudenten aus allen Ländern. Ausser Unterricht, üben und Proben hatte das Orchester noch die Aufgabe, in Form von Konzerten die amerikanische Bläserensemble-Technik und das zeitgenössische amerikanische Repertoire vorzustellen. Wir zitieren den Dirigenten Robert Bauer: *«Die Auffassungen einer amerikanischen Bläsergruppe sind etwas Einmaliges. Als Demonstrationsgruppe tragen wir dazu bei, die Leiter europäischer Bläserorchester (ca. 25 von ihnen sind im Kurs anwesend) mit den Methoden, der Technik und dem Repertoire der US Bläserorchester bekanntzumachen. — Unsere Universität in Green Bay legt grössten Wert auf den kulturellen Austausch ihrer Studenten mit Studenten anderer Länder, so wie das hier der Fall ist.»* Er nannte den Kurs ein grossartiges Erlebnis für seine jungen Musiker. Tatsächlich zeigten sich alle diejenigen Studenten, die wir am Schluss des Kurses befragten, über die Resultate der 8 Wochen sehr begeistert und zwar in vielerlei Hinsicht: musikalisch, technisch und vor allem was internationale Verständigung betrifft. Wie ein junger Trompeter sagte: *«Obzwar wir Amerikaner nur wenig französisch sprachen, verständigten wir uns doch ausgezeichnet mit allen anderen Spielern durch die Musik».* Ein Horn-Student, John Brown, sandte uns folgenden Bericht: *«Eines der grössten Erlebnisse in diesem IHEM Sommerkurs war für mich zweifellos die von Ib Lansky-Otto geleitete Meisterklasse für Horn. Nie zuvor hatte ich Gelegenheit mit einem Lehrer von Lansky-Otto's Format und musikalischen Wissen zusammenzuarbeiten. Bemerkenswert war, dass die Stimmung in den Klassen gleichzeitig entspannt und doch sehr individuell auf den einzelnen Schüler eingestellt war, obschon die 15 Studenten sehr unterschiedliches Können aufwiesen. Wirklich Alle konnten von diesem Unterricht profitieren, weil nicht versucht wurde Spieltechnik oder Gewohnheiten in so kurzer Zeit zu ändern, sondern weil das Hauptgewicht stets auf Auslegung und Interpretation lag. Lansky-Otto fand immer einen Grund einen Spieler zu loben und zu ermutigen, während sein Vater stets bereit war den Studenten zu helfen indem er sie auf dem Klavier begleitete. Lansky-Otto erklärte uns, dass die Phrasierung von grösster Wichtigkeit ist und dass jedes Stück genau analysiert werden sollte, um es dem Charakter, dem Stil und der Zeit entsprechend wiedergeben zu können. Und, was besonders wichtig war, er erklärte uns den Vorgang dieser Stilanalyse, sodass wir wirklich zu verstehen begannen, was unter Interpretation gemeint ist. Er wies uns auch daraufhin, dass es nicht genügt, wenn man einen schönen Ton hervorbringt: jeder Hornist sollte ebenso Artikulation, Zungentechnik und Interpretationskunst beherrschen, alles Dinge in denen Dennis Brain sich auszeichnete! Lansky-Otto war natürlich nicht der einzige, der den UWGB Studenten weiterhalf: alle Lehrer der Meisterklassen, vom Berufsmusiker*

zum Musikpädagogen, stellten sich gerne jedem Studenten der zu ihnen kam, zur Verfügung. Für alle UWGB Studenten war der IHEM Sommerkurs musikalisch ein anregendes und bereicherndes Erlebnis.»

Zusammenfassend schreibe einer der jungen Musiker :

« Und am Schluss war sich jeder Teilnehmer bewusst, dass es sich gleichzeitig um einen Anfang handelt, denn der Wunsch nach noch besserer Leistung und nach musikalisch noch höherem Niveau wird uns weiter durch die kommenden Jahre begleiten. »

AMMERKUNG : Die UWGB öffnete ihre Tore im Jahre 1969 und zählt jetzt etwa 3500 Studenten. Es gibt 4 Fakultäten : die Philosophische (incl. Musik), Sozial- und Naturwissenschaften, sowie Menschliche Biologie. Das Hauptgewicht eines jeden Programmes wird auf Allgemeinkenntnisse auf verschiedenen, Welt und Umwelt betreffenden Gebieten gelegt. Der UWGB Symphonic Band (ca. 90 Mitglieder) ist grösstenteils aus Musikstudenten zusammengesetzt, aber jeder an der Universität eingeschriebene Student kann ihm beitreten. Ausser der Teilnahme am Musikunterricht, wird jedem Studenten empfohlen auch die Kurze Musiktheorie und -geschichte, Komposition, Dirigieren, Orchestrieren etc. zu nehmen. Das Orchester gibt öffentliche Konzerte, sowie Aufführungen für die Schulen in der Umgebung.



Photo 1 : Open-air concert — Freiluft-Konzert — Concert champêtre : Berlioz, Grande Symphonie Funèbre et Triomphale.



Photo 2 : Id Lansky-Otto : 6th horn !

● Jeunes musiciens américains en Suisse

En 1973, l'Institut des Hautes Etudes Musicales (IHEM), installé à Crans (Suisse), invitait l'ensemble symphonique à vent de l'Université du Wisconsin (Green Bay), l'UWGB Band, dirigé par Robert Bauer, à participer au cours estival.

Nous avons assisté à quelques excellents concerts donnés par cet ensemble dans lequel les cuivres sont fort nombreux. Aussi voudrions-nous présenter ici quelques commentaires à ce sujet.

L'UWGB Band séjourna 8 semaines à Crans, suivant les cours de l'IHEM et s'exerçant avec environ 200 autres étudiants de tous les pays. En plus des leçons, de l'exercice, des répétitions et des concerts, l'UWGB Band servit également à démontrer les ressources techniques et le répertoire contemporain spécifiques de ces formations typiquement américaines. Citons à ce sujet, les propos de leur directeur, Robert Bauer : « *La conception de ces ensembles symphoniques à vent est unique. Nous tentons, comme groupe de démonstration, de familiariser les chefs d'harmonie européennes (il y a environ 25 participants à ce cours spécial) avec les méthodes, les techniques et le répertoire de ces formations instrumentales américaines. Notre université porte une attention soutenue aux échanges culturels de ses étudiants avec ceux d'autres pays, comme nous le faisons ici.* » Il pense que ce cours fut un événement exceptionnel pour ses jeunes musiciens. Opinion

que partagent entièrement les élèves que nous questionnâmes à la fin de leur séjour. Un jeune trompettiste américain témoigne : « *Même si la communication ne fut pas toujours facile à cause de la langue, la musique nous réunit tous !* » Un étudiant de cor, **John Brown**, nous envoya par la suite le commentaire suivant : « *Un des événements majeurs de ce cours estival fut sans conteste la présence de Ib Lansky-Otto et le cours d'interprétation magistral qu'il donna. Je n'avais jamais eu l'occasion de travailler avec une personnalité de cet acabit. L'ambiance de la classe fut très détendue, mais chacun fut concerné individuellement malgré le nombre (15) et les différents niveaux des participants. Tous purent profiter de cet enseignement car rien ne fut tenté pour changer des techniques ou des habitudes (en si peu de temps). Le poids fût bien plutôt porté sur l'analyse et sur l'interprétation. Lansky-Otto trouva chez chacun des qualités dignes d'éloges et d'encouragements, tandis que son père restait disponible comme pianiste d'accompagnement. Lansky-Otto nous expliqua l'importance du phrasé et de l'analyse des textes, afin que se dégage une interprétation qui relève le caractère, le style et l'époque de chaque œuvre. De plus, il nous montra la procédure de ces analyses, ce qui nous permit de mieux réaliser le sens réel de l'interprétation. Il nous rendit attentifs sur le fait que la sonorité n'est pas tout : chacun doit maîtriser l'articulation, la technique de la langue et l'interprétation (toutes ces qualités que l'on trouvait réunies au plus haut niveau chez Dennis Brain !). Ib Lansky-Otto ne fut pas le seul à nous aider : tous les maîtres des cours d'interprétations (musiciens professionnels ou pédagogues) se tinrent gentiment à notre disposition. Ce cours estival de l'IHEM fut un stimulant et un enrichissement incontestable pour tous les étudiants de l'UWGB.* » En résumé, un autre musicien écrit : « *Et à la fin, chacun réalisa que c'était en même temps un début, car le désir de nous perfectionner et d'atteindre de plus hauts niveaux est ancré en nous pour les années à venir.* »

REMARQUE : L'UWGB existe depuis 1969 et compte maintenant environ 3500 étudiants. Il y a 4 facultés : philosophie (incl. musique), sciences sociales, sciences naturelles et biologie humaine. Le poids principal de chaque programme est toutefois fondé sur les connaissances générales du monde et de son environnement.

L'UWGB Band (environ 90 musiciens) est principalement formé d'étudiants en musique, mais on y trouve également des étudiants d'autres facultés. A part l'enseignement instrumental, il est recommandé aux jeunes musiciens de suivre les cours théoriques et historiques de musique, la composition, la direction, l'orchestration, etc. L'orchestre se produit en public ainsi que pour les écoles des environs.

(Photo 1 : Concert à Crans, en plein air. - Photo 2 : Ib Lansky-Otto joue le... 6e cor.)

★ Young musical ambassadors from America to Switzerland

In 1973 the Institute for Advanced Musical Studies (IHEM) in Crans (Switzerland, invited the Symphonic Band of the University of Wisconsin at Green Bay (UWGB), director Robert Bauer, to partake in its summer course in Crans, a charming mountain resort in the French part of Switzerland. Having been present at some of the band's excellent performances, we think that a report about the aims and activities of this wind band with its many brass players would interest our readers.

The UWGB band stayed in Crans for 8 weeks, following the IHEM courses and training together with about 200 other student musicians from all countries. In addition to lessons, practising, rehearsals and performing, the UWGB band also served to demonstrate wind band techniques and contemporary musical repertoire.

To quote conductor Rober Bauer :

«The concept of American wind band is unique. As a demonstration group we will be helping to acquaint European band directors (some 25 of them from different countries have come to observe and to work with us) with the American band, its repertoire and its contemporary music. Our university at Green Bay believes very strongly in another-culture-experience for all the students.» He feels confident that this summer course has been a great opportunity for his students to participate in such an experience. All those we interviewed at the end of the course were most enthusiastic about the results acquired during these 8 weeks, results in all fields : musically, technically and last not least in international understanding. As a young trumpeter said : *«Although we Americans spoke little French, we communicated perfectly well with everybody through our music.»*

A student hornist, John Brown, was kind enough to send us the following report :

«For me, some of the most rewarding experiences of the two-month summer session at the Institute for Advanced Musical Studies were provided by the French horn master classe taught by Ib Lansky-Otto of the Stockholm Symphony. As a freshman at the UWGB, I had never before had the opportunity to work with a horn teacher of Mr. Lansky-Otto's caliber and musicianship. Moreover, the classes were, at the same time, relaxed in atmosphere and adapted to meeting the needs of students at different levels of proficiency on the instrument. The classes helped all of the students because they concentrated on an informed and careful interpretation of music, rather than on attempts to change, in a few weeks, the playing techniques and habits of 15 musicians.

» Lansky-Otto was never afraid to compliment a player on a good job, and his father was always available to help students by playing piano accompaniments to the various concerti while Lansky-Otto himself worked with a student. Lansky-Otto believes that each problem in phrasing, for example, should be carefully analyzed, to ensure a performance that is within the character of the work and its period. And, most important, he explained the process of this stylistic analysis, so that interpretation — especially of Mozart — lost much of its mystery during those classes. He also reminded us that it is not enough to have a good tone, but that the good horn player should also master articulation, tonguing and interpretation, in all of which Dennis Brain excelled ! Lansky-Otto was not alone, of course, to help and inspire the UWGB students : all master class teachers, from the professional musician to the music education major, gave willingly of their time to help every student who came to them. For all of the students in the UWGB band the summer at the Institute was a musically exciting and enriching experience.»

Summarizing one of the young musicians wrote :

«And at the end, every participant seemed aware that it was at the same time also a beginning — of a desire for greater achievement and higher musical standards — that will provide momentum and inspiration in all the years to come.»

NOTES : The UWGB opened in 1969 and counts now about 3500 students. It offers programmes in four colleges : Creative Communication (incl. music.), Environmental and Community Sciences and Human Biology. *Emphasis is placed throughout the student's programme in the integration of knowledge from many fields.* The Symphonic Band is a 90 piece ensemble, made up predominantly of student musicians preparing for careers in music education or performance, but anyone enrolled in the University can become a member of the band. *Every student is encouraged to follow the music courses, including music theory and competition, arranging and orchestration, music history, conducting, accompanying etc.* The band gives public concerts and presents programmes at high schools in the area during brief concert tours.

(Two photographs : 1) the brass players of the UWGB band. 2) Ib Lansky-Otto as 6th horn.)

Streiflichter . Spotlights . Ils ont écrit...

Komponisten scheinen hohe Ansprüche zu stellen, denn ein gutes Jahrhundert nach Mendelssohn sagte sein Kollege Villa-Lobos in einer Ansprache in der Nationalen Musikschule, Rio de Janeiro : « Ich befinde mich in einem Haus, wo man nichts lernt und nichts lehrt... »

Jornal do Comercio, (Rio de Janeiro, April 1933.)

Dies in Anwesenheit des Musikschul-Direktors und des Rektors der Universität !
(Wie lautet wohl das Urteil eines heutigen Komponisten ? Red.)

Composers of all times seem difficult to please, since about a century later Mendelssohn's colleague Villa-Lobos declared in a speech held at the National School for Music in Rio de Janeiro : « I find myself in a house, where nothing is learned and nothing is taught... »

Jornal do Comercio, (Rio de Janeiro, April 1933.)

This in presence of the director of the Music School and of the rector of the University !

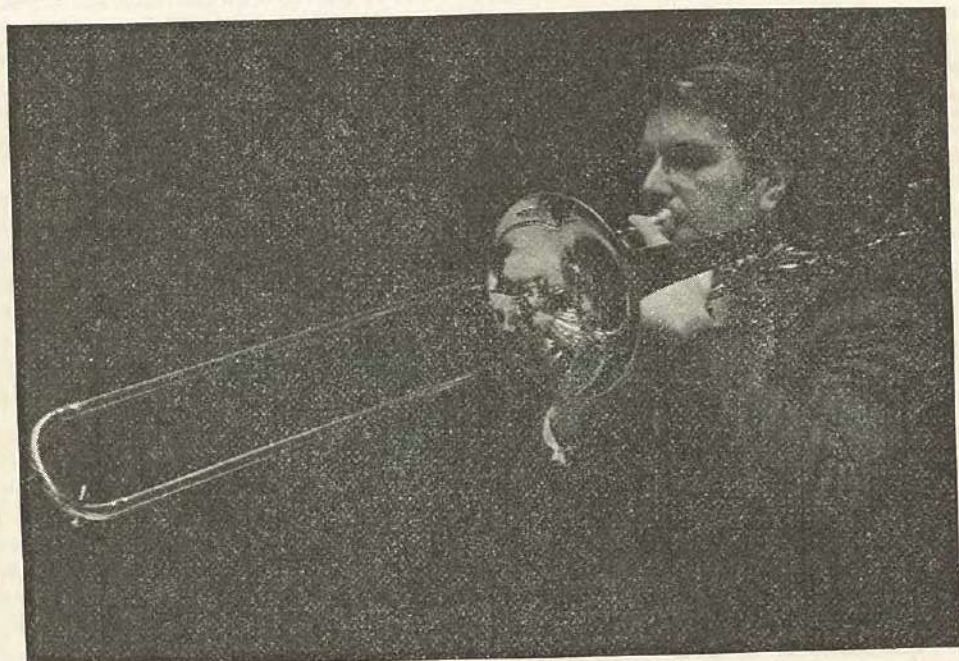
(What would a composer's opinion be to-day ? Red.)

L'opinion des compositeurs semble bien cruelle envers les institutions. Un bon siècle après Mendelssohn, son collègue Villa-Lobos déclarait dans un discours à l'Ecole nationale de musique de Rio de Janeiro : « Je me trouve dans une maison où l'on apprend rien et où l'on enseigne rien... »

Jornal do Comercio, (Rio de Janeiro, April 1933.)

Ceci en présence du directeur de l'école et du recteur de l'université !
(NDIR. — Quel serait le verdict d'un compositeur d'aujourd'hui ?)

Présentation de musiciens — Wir stellen vor... — We introduce



● Jean DOUAY est né à Metz, en France, en 1936. Il obtint un premier prix de trombone au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, en 1958. Peu de temps après il est 1er soliste à l'Orchestre de Radio Luxembourg (de 1960 à 1967) et depuis 1968, il est 1er soliste à l'Orchestre national de l'ORTF. Il enseigne à l'Académie internationale de Nice et au Conservatoire de Meudon. Il a enregistré pour l'ORTF la plupart des concertos contemporains français, ce qui lui assure une large diffusion internationale. Il a également participé à de nombreux enregistrements de disques avec l'ensemble de cuivres de l'Orchestre national. Son intérêt se porte sur toutes les formes et dans tous les genres de musique. Il essaie de ne pas se laisser enfermer dans une spécialité, aussi fait-il, parallèlement à ses activités conventionnelles, des expériences de musique nouvelle. L'ensemble de cuivres est une formule qu'il trouve passionnante.

■ Jean DOUAY, Posaunist, geb. 1936 in Metz, Frankreich. Erhielt einen ersten Preis für Posaune am Conservatoire national supérieur de musique, Paris in 1958 und trat kurz nachher als 1. Solist ins Radio-Orchester Luxembourg ein, um 1967 — ebenfalls als 1. Solist — ins orchestre national ORTF hinüberzuwechseln. Ausserdem unterrichtet Douay an der internat. Musikakademie in Nizza und am Konservatorium in Meudon. Da er mit und für ORTF fast alle zeitgenössischen Posaunen-Konzerte gespielt und auf Band und Platten aufgenommen hat, genießt er heute internationale Bekanntheit. Er hat sich jedoch keineswegs auf irgendeine spezielle Art Musik konzentriert, sondern versucht stets für alle Strömungen möglichst offen zu sein. So pflegt er sowohl die konventionelle, wie jede Art von experimenteller Musik und liebt besonders Blechbläser-Ensemble.

★ Jean DOUAY, trombone, born in Metz, France, in 1936. Acquired a first prize for trombone at the Conservatoire national supérieur de musique, Paris, in 1958. Shortly afterwards he was engaged as 1st soloist at the radio orchestra of Luxemburg, which post he exchanged in 1967 for the same one in the national orchestra ORTF. He also teaches at the international music academy in Nice and at the Meudon Conservatoire. Having recorded with the ORTF (on tape and records) most of the contemporary French concertos for trombone he has acquired an international name as a trombonist. Far from specializing on a certain kind of music though, he is open to all trends and impulses in the music world. So apart from applying himself to conventional music, he takes great interest in experimental music and is extremely fond of playing in brass ensembles.

● David HICKMAN est né en 1950 à Duncan, Oklahoma, E.-U. Il est sur le point de terminer ses études musicales qui ont été exceptionnellement brillantes. Il est considéré comme l'un des plus sûrs espoirs de la nouvelle génération de trompettistes. Il a d'abord travaillé avec Harry McNees, Frank Baird, Walter Myers, puis avec Armando Ghitalla et Maurice André. Il possède une technique et une résistance incroyables ce qui lui permet d'espérer une carrière de soliste. Toutefois, il joue régulièrement dans des orchestres symphoniques, dans des quintettes de cuivres. Il a enregistré coup sur coup deux très beaux disques : 1) Concertos de Arutunian, Telemann et Molter; 2) Concertos brandebourgeois No 2, Neruda, Scarlatti et Hoffman. Il possède une trompette en Sib médium et Mib (semblable au double cor, qu'il va munir de barillets afin d'améliorer l'étanchéité. Son hobby : la graphologie !



■ David HICKMANN, Trompeter, geboren 1950 in Duncan, Oklahoma, USA. Obzwar er erst daran ist, sein Schlusssdiplom zu machen, hat sich Hickman bereits als aussergewöhnlich brillanter Trompeter erwiesen: er wird heute schon als sicherer Stern am Nachwuchshimmel betrachtet. Unterrichtet wurde er von Harry McNees, Frank Baird, Walter Myers und schliesslich von Armando Ghitalla und Maurice André. Seine Technik und sein Ausdauer sind unglaublich, sodass er sicherlich den Solistenlaufbahn beschreiten wird. Vorläufig spielt er noch regelmässig in Symphonie-Orchestern und Bläser Quintetten. Zwei sehr schöne Plattenaufnahmen liegen von ihm vor: 1) die Konzerte von Arutunian, Telemann und Molter; 2) das 2. Brandenburgische Konzert, und die von Neruda, Scarlatti und Hoffman. Er hat eine B und Es Trompete (dem Doppel-Horn ähnlich), die er mit Ventile (deutsches System) versehen will, um die Dichtheit besser zu gewährleisten. Hickman's hobby ist... Graphologie!

★ David HICKMANN, trumpet, born in Duncan, Oklahoma, USA, in 1950. Making his final exams just about now, having been a brilliant pupil, he is already considered the coming star of the brass sky. His teachers were Harry McNees, Frank Baird, Walter Myers and last not least Armando Ghitalla and Maurice André. His technique and endurance are incredible, so his future career will surely be the one of a soloist. At the moment however he still plays regularly in symphony orchestras and brass ensembles. There are already two excellent recordings of Hickman to be had: 1) concertos by Arutunian, Telemann and Molter; 2) the 2nd Brandenburg Concerto and those by Neruda, Scarlatti and Hofman. He has a B flat und E flat trumpet (like the double horn), which he will provide with rotary valves to increase the tightness. He also has a hobby... graphology!

● Friedrich GABLER est né en 1931 à Vienne. Il termina ses études musicales et instrumentales à l'Académie de musique de Vienne, avec le professeur Freiberg. Depuis 20 ans, il occupe le poste de 1er cor dans l'orchestre de la Volksoper de Vienne et depuis 9 ans, il enseigne à la Hochschule de sa ville. Les Editions Doblinger ont publié ses propres œuvres ainsi que des œuvres anciennes qu'il a éditées. Il joue du cor naturel au sein de la *Capella Academia Wien* (Dir. Prof. Eduard Melkus). Il joue souvent en soliste (principalement le Concerto pour cor de Telemann), donne des cours et fait de la musique de chambre, entre autres, avec le Quintette à vent viennois (Amadeo). Voici une proposition de Gabler: « Ne transposez pas chaque partie de cor, laissez-les dans leurs tonalités originales. Mais si déjà vous transposez en fa, abstenez-vous de commettre des non-sens enharmoniques! (par exemple Haydn, *Symphonie des Adieux*, Ed. Breitkopf & Härtel). »

■ Friedrich GABLER ist 1931 in Wien geboren. Seine Reifeprüfung erhielt er 1951 an der Akademie f. Musik u. darst. Kunst in Wien bei Prof. Freiberg. Er ist seit 20 Jahren 1. Hornist im Volksoperorchester Wien und seit 9 Jahren unterrichtet er an der Hochschule für Musik u. darst. Kunst. Hat beim Doblinger Verlag eigene und alte Werke für Horn herausgegeben. Bei der *Capella Academica Wien* (Leitung Prof. Eduard Melkus) spielt er Naturhorn. Tretet oft als Solist auf (hauptsächlich Telemann Hornkonzert), gibt Kurse und macht Kammermusik u.a. mit dem Wiener Bläserquintet (Amadeo). Hier ein Vorschlag von Friedrich Gabler an die Verlage: « *Hornstimmen in Originaltonarten zu belassen und wenn schon nach F transponiert wird, nicht unsinnige enharmonische Verwechslungen zu machen (z.B. J. Haydn, Abschiedssymphonie, bei Breitkopf & Härtel)* ». »



★ Friedrich GABLER, horn, born in Vienna in 1931. Made his final exams at the age of 20 at the music and art academy in Vienna with Prof. Freiberg. For 20 years now he has been 1st horn in the Volksoper orchestra Vienna and since 1965 Gabler teaches at the music and art academy. He edited several works for horn, some of his own composition and some ancient ones (Doblinger Verlag, Vienna). His speciality is the natural horn, which he plays in the *Capella Academica Wien*, under the baton of Prof. Eduard Melkus. Of his many performances as a soloist, he prefers the Telemann concerto for horn, but he is not only a soloist, he also teaches in special courses and is an adept at chamber-music, playing f.i. with Vienna Wind Quintet (Amadeo). Gabler has a very special wish, which he addresses to all publishers : « Please donot transpose any horn parts, but leave them in the original key. And if you do have to transpose to F, please refrain from any senseless enharmonic exchanges ! (f.i. in J. Haydn's Farewell Symphony, Breitkopf & Härtel ed.). »

● Quido FISER est né à Karez, en Bohême (CSSR). C'est un autodidacte qui a réussi une belle carrière grâce à une passion authentique pour la trompette et à une soif de connaissances jamais éteinte. Il est 1er trompette d'orchestre depuis 27 ans. En ce moment, il occupe ce pupitre à la Philharmonie Janacek à Ostrava, ville dans laquelle il enseigne également au conservatoire. Il a influencé bon nombre de jeunes trompettistes tchèques qui lui portent une très grande admiration pour ses talents de musicien et de pédagogue. Quido Fiser écrira prochainement quelques lignes à l'intention des lecteurs de BRASS BULLETIN.

■ Quido FISER, Trompeter, geboren in Karez, Böhmen, CSSR. Ein Autodidakt, der sich, dank seiner grossen Passion für die Trompete und seinem unerschöpflichen Wissensdurst, einer glänzenden Karriere erfreut. Seit 27 Jahren 1. Trompete in verschiedenen Orchestern, spielt er jetzt am ersten Trompetenpult der Philharmonie Janacek in Ostrava, wo er ebenfalls am Konservatorium unterrichtet. Er hat im Laufe der Jahre viele Junge für die Trompete begeistern können und manche ausgezeichnete Trompeter ausgebildet. Sie alle hegen grösste Bewunderung für sein Können als Musiker und als Pädagoge. Quido Fiser wird uns in nächster Zeit einen für BRASS BULLETIN verfassten Bericht über sein Leben und Wirken zusenden.



★ Quido FISER, trumpet, born in Karez, Bohemia, Czechoslovakia. Taught himself to play the trumpet and made a brilliant career just the same, owing to an unquenchable thirst for knowledge and an absolute passion for the trumpet. Since 27 years an orchestra's 1st trumpet, he now occupies that post in the Janacek Philharmonic in Ostrava, where he also teaches at the conservatory. By his enthusiasm and skill he influenced and formed many young trumpeters, who all admire him as a man, a teacher and a musician. Quido Fiser promised to send BRASS BULLETIN a special report of his life and work.

ALBERT MANGELSDORFF

(ein Posaunist, der sich vom Gesang der Vögel inspirieren lässt.)



Der deutsche Jazzposaunist Albert Mangelsdorff ist wohl einer der führenden Männer in der Blasmusik.

Er wurde am 5. September 1928 in Frankfurt geboren. Dort arbeitete er ein Jahr lang mit Fritz Stähr. Es scheint für ihn unwichtig, Einzelheiten über seine Musikerziehung bekannt zu geben. Er sagt auch nicht, ob er im Besitze von Diplomen ist oder nicht. Für ihn sind jene Jazzmusiker ein Vorbild, die sich eher um Gegenwart und Zukunft als um Vergangenes bemühen, wenn auch die Vergangenheit oft sehr ruhmreich bleibt. Benny Bailey, der schwarze Trompeter aus Amerika meinte kürzlich, ein Musiker, der sich nur auf die Vergangenheit beschränke, sei in seinem künstlerischen Schaffen schon versiegt!

Albert Mangelsdorff ist schon sehr lange als Solist und Komponist berühmt geworden. Wir geben hier einen Auszug aus seiner eigenen Geschichte: Es gibt nur wenige deutsche Musiker, deren Namen in internationalen Fachkreisen so bekannt ist, wie der von Albert Mangelsdorff. Er ist einer der wenigen europäischen Jazzler, der seit Jahren bei Umfragen nach den führenden Jazzmusikern vordere Plätze belegt, selbst in den Vereinigten Staaten.

Mangelsdorffs Musikstudium begann mit der Geige. Mit dreizehn Jahren hörte er zum ersten Mal Jazz, und er stieg während seinem Violinstudium auf die Gitarre um, und mit diesem Instrument bekam er auch seine ersten bezahlten Jobs. 1948, mit 20 Jahren, griff er dann zur Posaune. Er spielte Anfang der 50er-Jahre mit Joe Klimm, Hans Koller und Dave Amram. Danach engagierte er sich bei Willy Berkings Rundfunkanzorchester und blies gleichzeitig auch bei den «Frankfurter All Stars» und den «German All Stars». 1957 hatte er sein erstes Quintett mit Joki Freund, ein Jahr später übernahm Albert die Leitung des «Hessischen Rundfunk Jazz-Ensembles». 1961 gründete er wieder eine eigene Gruppe, mit der er zehn Jahre lang zusammen musizierte. Nach dieser fast zu langen Zeit löste er die Combo auf und bildete sein heutiges Quintett mit Heinz Sauer, Gerd Dudek, Buschi Niebergall und Peter Giger.

Mit zahllosen bedeutenden Jazzmusikern arbeitete Mangelsdorff zusammen, die man hier gar nicht alle aufzählen kann. Tourneen führten ihn durch den Fernen Osten, Südamerika und die USA, natürlich auch durch Europa und Deutschland. Weitere Stationen: Unzählige Festivalauftritte, u.a. Newport, Berlin, New Orleans, Rom, London, Nürnberg, Donaueschingen, Zürich, München, Mors, Köln, Altena, Frankfurt, Zapot, Antibes, Prag, Warschau. Kurz, ein äusserst aktives Musikerleben.

So steht Albert Mangelsdorff seit Beginn seiner Laufbahn im Zentrum des Jazzgeschehens, dem er immer wieder neue Impulse zu geben vermochte. Inzwischen lieferte Albert sein vorläufiges Meisterstück: Er spielt seine Posaune im unbegleiteten Solo. Mangelsdorff hat die perfekte Technik auf seinem Instrument mit Hilfe seiner Stimme erweitert. Somit hat er die Möglichkeit, die Posaune mehrstimmig zu spielen. Das Spielen und Singen zur gleichen Zeit ist seither ein wesentlicher Bestandteil der musikalischen Aussage von Albert Mangelsdorff.

Lange Zeit hat man speziell im Jazz die unbegleitete Posaune für das Solospiel ungeeignet gehalten, bis Albert — neben der Arbeit in seinem Quintett — in letzter Zeit solistisch öfter in Erscheinung trat. Anstösse dazu erhielt er zur Zeit der «musikalischen Invasion» auf Bonn, als er von Ladislav Kupovic engagiert wurde, allein mit seiner Posaune in Strassen und Plätzen Bonns zu musizieren.

Ausschnitt aus einem Gespräch zwischen Albert Mangelsdorff und Joachim E. Berendt aus Jazz-Podium August 1972

Berendt — Du spielst ja nun auch in wachsendem Masse allein — ohne jede Begleitung, ohne Rhythmusgruppe. Auch das ist wohl ein Befreiungsprozess. Zuerst waren es nur verlängerte Solokadenzen. Aber inzwischen sind doch richtige Stücke daraus geworden. Zum ersten Mal wurde ein unbegleitetes Duo von Dir 1968 auf der Platte «ZO-KO-MA» aufgenommen.

Mangelsdorff — Es ist auch so, dass man oft Aerger hat, wenn man spielen will — man findet nicht die richtigen Musiker. Dadurch kommt man ganz zwangsläufig dazu: Man will nicht von anderen abhängig sein. Und ich meine einfach, man muss sein Instrument so spielen können, dass man auch dann, wenn man ganz allein auf der Bühne steht, alles ausdrücken kann, was man möchte. Ich übe mich deshalb seit etwa einem Jahr darin,

Akkorde auf der Posaune — und überhaupt mehrstimmig — zu spielen. Im Prinzip ist das gar nichts Neues. Ich habe das schon früher gehört, dass einer spielt und gleichzeitig dazu singt — aber doch mehr als Gag in einer Show, als Effekt, nicht um wirklich Musik auf diese Weise zu machen. Wenn man einen Ton spielt und den anderen singt, dann gibt es einen Akkord, der so dicht sein kann, dass man gar nicht hört, was gespielt und was gesungen ist. Und dazu kommen natürlich die Obertöne, die mitschwingen. Ich höre manchmal auf diese Weise bis zu fünf Stimmen, die da zusammenklingen. Wenn man ganz sauber singt, dann gibt es unwahrscheinliche Akkorde.

Berendt — Obwohl du also nur zwei Töne produzierst — einen gespielt und einen gesungen — entsteht der Eindruck dieser vieltönigen Akkorde ?

Mangelsdorff — Ja. Und diese Möglichkeit möchte ich weiterentwickeln und richtig beherrschen, um sie dann wirklich in Musik umformen zu können, damit es nicht bloss ein Trick ist. Es soll ein ganz wichtiger Bestandteil meiner Musik werden.

Berendt — Dass der Akkord also nicht nur an einer einzelnen Stelle erscheint, sondern Du vielleicht ganze Akkord-Gänge und Akkord-Passagen spielst ?

Mangelsdorff — Genau. Und dass man sogar mehrstimmig kontrapunktisch auf der Posaune spielen kann.

Lesen wir zum Schluss einige Gedanken, die Albert Mangelsdorff ganz speziell den Lesern von BRASS BULLETIN widmet :

- Ich glaube, die musikalischen Möglichkeiten für die Posaune sind noch lange nicht ausgeschöpft. Es gibt immer wieder Neues zu entdecken !
- Die heutige Jazzentwicklung sollte in unserer Musikwelt besser verstanden und gefördert werden.
- Das Musikstudium sollte dem schöpferischen Ich viel mehr Wert beimessen.
- Es ist für mich eine der grössten Freuden, wenn ich den singenden Vögeln lauschen darf.

Discographie Albert Mangelsdorff :

21	20684	— 7	Albert Mangelsdorff and His Friends
21	20697	— 1	Wild Goose
21	20733	— 1	Never Let It End
21	20664	— 5	ZO-KO-MA
21	20915	— 6	Trombone Workshop
21	21654	— 3	Trombirds
21	21746	— 9	Birds of Underground

ALBERT MANGELSDORFF

(Un tromboniste qui s'inspire du chant des oiseaux !)

Le tromboniste de jazz allemand Albert Mangelsdorff est sans doute une des personnalités marquantes du monde des cuivres.

Il est né le 5 septembre 1928 à Francfort. Il travaille un an avec Fritz Stähr, dans sa ville natale. Il trouve qu'il n'est pas important de donner les détails de son éducation musicale ou de dire s'il possède ou non des diplômes. Il rejoint dans l'esprit beaucoup de musiciens de jazz, plus préoccupés du présent et du futur que de leur passé, même lorsqu'il a été brillant. Le trompettiste noir américain Benny Bailey disait récemment qu'un musicien qui se tourne admirativement vers son passé est artistiquement mort !

Enfin, Albert Mangelsdorff a depuis longtemps une solide réputation de soliste, de leader et de compositeur.

Voici son histoire :

Peu de musiciens allemands jouissent d'une notoriété internationale comparable à la sienne. Ce tromboniste est un des rares musiciens de jazz européens qui se soient hissés au tout premier rang, même par rapport aux Etats-Unis.

La musique de Mangelsdorff a commencé sur un violon. Il entend pour la première fois du jazz à l'âge de 13 ans et il passe aussitôt du violon à la guitare. C'est avec cet instrument qu'il trouve ses premiers engagements. En 1948, à l'âge de 20 ans, il prend le trombone. Ou début des années cinquante, il joue avec Joe Klim, Hans Koller et Dave Amram. Après quoi, il lui fallut se maintenir en jouant dans l'orchestre de danse de la radio, Willy Berkings, tout en jouant parallèlement avec les « Frankfurter All Stars » et avec les « German All Stars ». En 1957, il fonde son premier quintette avec Joki Freund, et un an plus tard, il prend la direction du « Hessischen Rundfunk Jazz-Ensemble ». En 1961, il crée à nouveau sa propre formation avec laquelle il jouera dix ans. Il la dissout enfin — ça devenait trop long ! — pour fonder son quintette actuel, formé de Heinz Sauer, Gerd Dudek, Buschi Niebergall et de Peter Giger.

Mangelsdorff a joué avec un tel nombre de musiciens de jazz qu'il est inutile d'essayer de les énumérer. Ses nombreuses tournées l'ont mené en Extrême-Orient, en Amérique latine, aux Etats-Unis, évidemment à travers toute l'Europe. Il apparaît également à tous les principaux festivals : Newport, Berlin, New-Orleans, Rome, Londres...

Bref, une vie débordante d'activités.

Ainsi Albert Mangelsdorff se tient constamment à la pointe du courant jazz depuis le début de sa carrière, cherchant continuellement à provoquer de nouvelles impulsions. Depuis peu, il a choisi une voie très particulière et très nouvelle : il joue son trombone sans aucun accompagnement. Il a réussi à élargir son incroyable technique en ajoutant sa voix au son même de son instrument. Il parvient ainsi à jouer à plusieurs voix simultanément. Jouer et chanter en même temps est devenu un élément essentiel de son expression musicale.

Jusqu'aux récentes apparitions en solitaire — sans qu'il ne rompe son travail avec le quintette — on considérerait le trombone non accompagné (spécialement en jazz) comme une

hérésie. Il fut encouragé dans cette nouvelle voie par Ladislav Kupovic qui fit appel à lui pour qu'il joue seul dans les rues et sur les places de la ville de Bonn, à l'occasion d'un événement culturel extraordinaire : l'« Invasion musicale de la Ville de Bonn ».

Voici encore quelques extraits d'une conversation entre Albert Mangelsdorff et le grand critique de jazz allemand Joachim Ernst Berendt (tiré de *Jazz-Podium* 1972) :

BERENDT : — Tu joues toujours plus en solitaire, sans accompagnement, sans section rythmique. C'est là aussi un processus de libération. Au début ce n'étaient que des soli sous forme de cadence, mais depuis, ce sont devenus de véritables œuvres. Ton premier duo (son et voix) non accompagné a été enregistré en 1968 sur ton disque ZU-KO-MA.

MANGELSDORFF : — Il faut dire que l'on est souvent contrarié lorsqu'on veut jouer quelque chose de spécial, parce que l'on ne trouve pas les musiciens qu'il faudrait. On en arrive dès lors à souhaiter une indépendance plus grande encore. Je trouve qu'il faut pouvoir se présenter seul sur scène et pouvoir exprimer tout ce que l'on souhaite dire. Je m'exerce depuis près d'un an à obtenir des accords sur le trombone, et même de jouer à plusieurs voix. En principe, ce n'est pas nouveau. J'ai déjà entendu ça dans le temps, mais il s'agissait plus de gags, d'effets et pas vraiment d'un nouveau moyen d'expression. Lorsqu'on joue une note et que l'on chante en même temps à travers l'instrument, on provoque un accord qui peut se fondre et s'intensifier de telle manière qu'il devient impossible de discerner ce qui est chanté de ce qui est joué. En plus, les harmoniques supérieures se mettent à vibrer avec. J'entend ainsi quelquefois jusqu'à cinq voix ensemble. Si l'on chante très juste, cela donne des accords stupéfiants.

B. — Bien qu'en fait tu ne produises que deux sons — un joué et un chanté — on a l'impression d'un accord à multiples voix ?

M. — Oui ! Et c'est précisément ces nouvelles possibilités que je veux développer et maîtriser proprement, afin de pouvoir les transformer en musique et d'éviter que ce ne soit qu'un truc. Cela va devenir un élément très important de ma musique.

B. — Que l'accord ainsi obtenu ne soit pas simplement formé à certains endroits, mais que tu puisses éventuellement même faire des séquences harmoniques et des passages complets en accords ?

M. — Exactement. Et que l'on puisse même jouer un contrepoint à plusieurs voix sur le trombone.

Et pour terminer, voici quelques réflexions qu'Albert Mangelsdorff dédie tout spécialement aux lecteurs de *BRASS BULLETIN* :

« Je pense que les possibilités musicales du trombone sont loin d'être épuisées. Il reste toujours encore des choses à découvrir ! »

« Le développement actuel du jazz devrait être mieux pris en considération dans le monde contemporain de la musique en général. »

« Les études musicales devraient beaucoup plus stimuler l'éveil créatif des élèves ! »

« Une de mes plus grandes joies consiste à écouter les oiseaux chanteurs. »

Discographie Albert Mangelsdorff (disques MPS) :

21	20684	— 7	Albert Mangelsdorff and His Friends
21	20697	— 1	Wild Goose
21	20733	— 1	Never Let It End
21	20664	— 5	ZO-KO-MA
21	20915	— 6	Trombone Workshop
21	21654	— 3	Trombirds
21	21746	— 9	Birds of Underground

ALBERT MANGELSDORFF

— a trombone player inspired by bird song

The German trombone player Albert Mangelsdorff is certainly an outstanding personality in our brass world.

He was born 1920 in Frankfurt-a.-M., where he worked for a year with Fritz Stähr. Disinclined to dwell upon the subject of studies, diplomas and the like, he rather agrees with the American trumpeter Benny Bailey who said that a musician who looks back upon his past with admiration is artistically dead! Anyhow, that is the way quite a few jazz musicians feel.

Albert Mangelsdorff has acquired an international name as a soloist, a leader and a composer, an absolutely first class reputation that only few jazz musicians can compete with. His original instrument was the violin, but when at the age of 13 he hears jazz, he immediately exchanges the violin for a guitar and it is as a guitarist that he gets his first engagements. At the age of 20 however he switches again, this time to the trombone. In the early fifties he plays with Joe Klimm, Hans Koller and Dave Amram. Then he joins the radio dance orchestra under Willy Berkings, but plays at the same time with the «Frankfurter All Stars» and the «German All Stars». In 1957 he forms his first quintet with Joki Freund and a year later he is conductor of the «Hessische Rundfunk Jazz-Ensemble». His second group was founded 1961 and lived for 10 successful years, when it was replaced by his present quintet with Heinz Sauer, Gerd Dudek, Buschi Niebergall and Peter Giger.

No use beginning to count up the different jazz musicians Mangelsdorff played with in the course of his career, they are too numerous! He toured the Far East, North and South America and of course all of Europe, taking part in the great festivals like Newport, Berlin, New-Orleans, Rome, London, Nuremberg, Donaueschingen, etc. A very active life. Albert Mangelsdorff has always kept in close touch with the latest tendencies in jazz, is open to whatever impulses come his way and himself full of ideas. Not long ago he started playing the trombone as a solo instrument without accompaniment, a complete novelty. His latest acquisition is *the extraordinary technique of singing and playing the trombone simultaneously*, which enables him to express himself in several parts at the

same time. This solo playing of the trombone had always been considered heretic until Mangelsdorff captured his audiences doing so. He was greatly encouraged to continue this new way of music making by Ladislav Kupovic, who urged him to play solo in the streets and squares of Bonn on occasion of a cultural event called « The musical invasion of the town of Bonn ».

Here now a summary of a conversation between Albert Mangelsdorff and the well-known German critic Joachim Ernst Berendt (taken from Jazz-Podium 1972) :

Berendt — You seem to play solo more and more, without accompaniment and without rhythm section, Albert — it's a way of liberation. In the beginning the solos were more cadenzas, now they have grown into real works of their own. Your first unaccompanied « duo » — sound and voice — was then recorded in 1968, called ZU-KO MA.

Mangelsdorff — You know, it is not always easy to find musicians that are willing to try and risk a new experiment with you, so one looks around for means to become independent. Also I think that a musician should be able to play his instrument as a soloist, because only then can he really express what he has to say. It's almost a year now that *I try to play real chords on the trombone and even several parts simultaneously*. The idea is not new, for I have heard it played before, only it was more of a gag then and not meant as a new way of expression. Playing a note and singing at the same time through the instrument evokes a chord that can be intensified or dissolved in such a way that it is impossible to discern what is sung and what played. Moreover the upper harmonics begin to vibrate too, so that sometimes *I can discern up to five different parts*. If one sings very correctly one can evoke the most astounding chords.

Berendt — You mean that in spite of the fact that you only produce two sounds — one played and the other sung — one gets the impression of hearing a multiple chord ?

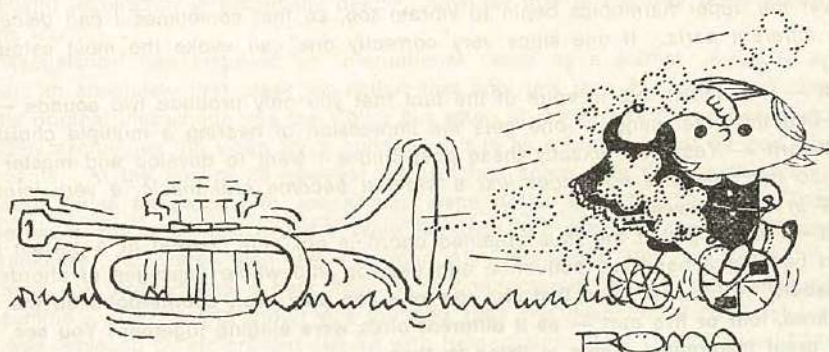
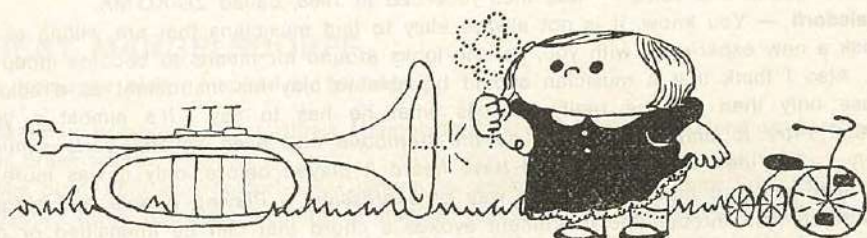
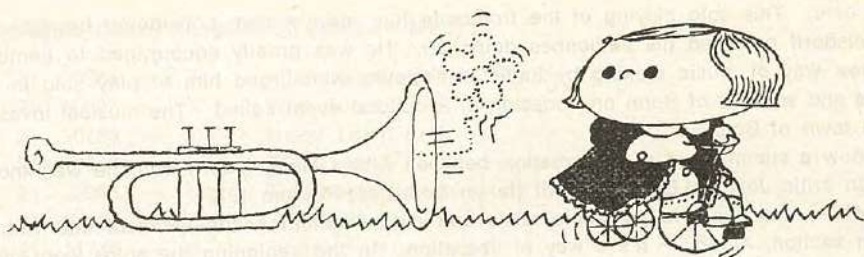
Mangelsdorff — Yes ! And exactly these possibilities I want to develop and master even better, so that they are *no longer just a tric but become real music, a very important element in music even*.

Berendt — Meaning that the thus obtained chord is not only created at a certain point, but can become a harmonic sequence and develop into whole passages of chords ?

Mangelsdorff — Exactly. And *that one day one can play even counterpoint on the trombone, three, four or five part — as if different birds were singing together ! You see, birds are my great inspiration, I love to listen to them !*

Discography Albert Mangelsdorff (records M.P.S.) :

21	20684	— 7	Albert Mangelsdorff and His Friends
21	20697	— 1	Wild Goose
21	20733	— 1	Never Let It End
21	20664	— 5	ZO-KO-MA
21	20915	— 6	Trombone Workshop
21	21654	— 3	Trombirds
21	21746	— 9	Birds of Underground

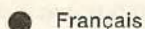


Tous les dessins humoristiques de ce numéro sont dûs à la plume délicate et perspicace d'une jeune musicienne et dessinatrice américaine, Roma Ornelas, épouse... d'un trompettiste.

Alle raffinierten und scharfsichtigen Zeichnungen dieser Nummer kommen aus der Hand einer jungen amerikanischen Musikerin und Zeichnerin. Ihr Name ist Roma Ornelas und Ihr Mann ist... Trompeter.

We owe all the exquisite drawings in this issue to Roma Ornelas, a young American artist (both musician and painter) and wife of a trumpeter!

C. Correspondance - Leserbriefe - Correspondence



Français



Deutsch



English

Nos lecteurs commentent les articles parus...

Unsere Leser schreiben über Artikel...

The reader's point of view about articles...

(An American Trumpet Players's Impression... by Harold E. Krueger, BRASS BULLETIN 5-6)

★ I don't like the idea of generalizing

I was interested in the article by Harold Krueger, but I can't say I agree with his conclusions. I don't like the idea of generalizing that musicians of one country are « better » than another or of going to a concert as a judge. I find that professional players are often more tolerant or ready to accept differences in styles, tone quality and ability within professional orchestras, than are music educators who often have no professional playing experience and have no idea of the range of problems confronting a day-to-day professional.

I also find the music education program in Europe more realistic than in America. In America hundreds of universities are turning out thousands of musicians trained to play in orchestras that don't exist, so they mostly end up by training a new generation for the same orchestras... At least in Europe the situation is more realistic. If you are a reasonably good player here you can find a reasonably good job, and if you are a very good player you can find a very good job. I'm sorry I didn't try to get into a German orchestra ten years ago, as the working conditions, respect, and pay all seem better here than in America. The life of a musician is closely tied to the value of the society he lives in and in a society that values musical performance enough to support opera and concert financially (with public funds) a musician certainly does better than in America where no support from society as a whole exists...

Tom Crown, Berlin.

● Ne pas généraliser

J'ai été intéressé par cet article, mais je ne suis pas d'accord avec ses conclusions. Je n'aime pas que l'on généralise au point de dire que les musiciens d'un pays sont « meilleurs » que ceux d'un autre ou que l'on aille au concert comme une sorte de juge. Les musiciens professionnels font souvent preuve de plus de tolérance quant aux styles, aux sonorités et à la technique de leurs collègues musiciens d'orchestres que les professeurs de musique auxquels l'expérience musicale professionnelle fait souvent défaut et qui n'ont, par conséquent, qu'une idée toute relative des problèmes réels de l'activité

musicale quotidienne à plein temps. Je trouve aussi que le programme d'enseignement européen est plus réaliste qu'aux Etats-Unis où des centaines d'universités entraînent des milliers d'étudiants au rang de musiciens d'orchestres *qui n'existent pas (dans leur pays)*. En Europe, un bon musicien obtient une bonne place ; un très bon, une très bonne place. Je regrette de n'avoir pas essayé de m'établir en Allemagne plus tôt, car les conditions de travail, le respect et le salaire sont ici meilleurs qu'aux Etats-Unis. La vie d'un musicien est intimement liée à la valeur de la société dans laquelle il vit. Si cette société place la musique à un rang important de sa culture, et qu'elle soutient financièrement (avec les fonds publics) les opéras et les orchestres professionnels, un musicien s'y sentira certainement plus à l'aise qu'aux Etats-Unis, où le soutien ne vient pas de la société entière...

Tom Crown, Berlin.

■ Nicht verallgemeinern...

Wenn mich auch Harold Krüger's Artikel sehr interessiert hat, so kann ich mich doch nicht mit seinen Schlussfolgerungen einverstanden erklären. Man sollte wohl nicht so sehr verallgemeinern, dass man die Musiker eines Landes « besser » nennt als die eines anderen, auch sollte man nicht als « Richter » in ein Konzert gehen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass Berufsmusiker in Bezug auf Stilunterschiede, Tonqualität oder Können innerhalb des Orchesters oft viel toleranter urteilen als Musikpädagogen, die meistens wenig oder keine Erfahrung in der Aufführungspraxis haben. Ich finde auch, dass das Musikerziehungsprogramm in Europa realistischer ist als in Amerika. In Amerika verlassen Tausende von Musikern die Hochschulen, bestens ausgebildet um in Orchester einzutreten... die es — in ihrem Lande — gar nicht gibt! Das Resultat ist dass diese Musiker, nun als Lehrer, eine weitere Generation für die gleichen nicht-existierenden Orchester ausbilden! Was in Europa nicht der Fall ist. Ich bedaure, dass ich nicht schon vor zehn Jahren versucht habe in ein deutsches Orchester einzutreten, da sowohl Arbeitsbedingungen, wie Status und Honorierung in Deutschland besser sind als in den VS. Das Leben eines Musikers ist eigentlich sehr eng mit der Wertschätzung seitens der Gesellschaft verbunden, in der er lebt. Ein Land, in dem die Gesellschaft das Musikleben so sehr schätzt, dass sie es aus öffentlicher Hand unterstützt, ist somit für den Künstler ganz sicher vorzuziehen. Diese Wertschätzung fehlt in den VS nahezu vollkommen.

Tom Crown, Berlin.

■ Eine Frage des Geschmacks

... zu dem Artikel von Dr. H.E. Krueger: Schon der Titel: Blechbläser in Europa! Es müsste heißen in Westeuropa. Es gibt in Osteuropa eine Dresdner Staatskapelle, das Gewandhausorchester Leipzig, eine Tschechische Philharmonie, usw. Es sind dies zum Teil sehr gute Orchester, die in seinem Bericht nicht berücksichtigt wurden. Könnte es nicht sein, dass Herr Dr. Krueger einfach ein anderes Klangideal vom Blech hat als zum Beispiel wir Europäer? Mir persönlich gefällt der homogene Blechbläsersatz der Staatskapelle Dresden ausgezeichnet. Er ist natürlich in seiner Klangsubstanz viel voller als der

eines amerikanischen Spitzenorchesters. Ich will damit sagen : Es gibt sicher gute homogene Blechbläsergruppen in Amerika, aber Ton und Klangfülle bleiben immer eine Frage des Geschmacks und deshalb kein Masstab für Leistungsvergleiche.

Hans Drechsler, Deutsche Dem. Republik.

● Une affaire de goût

... au sujet de l'article de M. Krueger : il y a déjà une remarque à faire au sujet du titre. Les cuivres en Europe... Il faudrait dire en Europe de l'ouest ! En effet, il existe d'excellents orchestres à Dresde, à Leipzig ou à Prague que M. Krueger n'a pas relevé. Ne se pourrait-il pas que M. Krueger se fasse une autre idée de l'idéal sonore d'un registre de cuivres que nous autres européens ? Personnellement j'admire beaucoup le registre homogène des cuivres de la Staatskapelle de Dresde. Sa substance sonore est naturellement plus pleine que celle qui se dégage des registres d'orchestres américains de premier rang. Je veux dire par là qu'il y a certainement des registres homogènes aux Etats-Unis comme en Europe, mais que le son est souvent une affaire de goût qui ne permet, par conséquent, en aucune façon d'établir des comparaisons de performances.

Hans Drechsler, République démocratique allemande.

★ A question of taste ...

... concerning Dr. H. E. Krueger's article : to begin with, I donot agree with the title, which should read Brass players in *Western* Europe, not just Europe ! Because he speaks about conditions as they are in the Western countries and which differ considerably from those in the Eastern part of Europe whith its excellent orchestras like Dresden's Staatskapelle, the Gewandhaus orchestra of Leipzig, the Czech Philharmonic Orchestra, etc. Could it be that Dr. Krueger's idea of the perfect brass tone is different from ours in Europe ? F.i. I personally very much like the homogeneous sound of the brass group in Dresden's Staatskapelle, a sound that is no doubt much richer than that of a first class US orchestra. What I mean to say is, that there are surely excellent homogeneous brass groups in America, but that character and volume of their sonority will mostly remain a matter of taste and consequently cannot be used as a base to judge an orchestra's efficiency.

Hans Drechsler, German Dem. Republic.

■ Es wird höchste Zeit

Die Massstäbe, die Dr. Krüger anlegt um die Laienbläser in Deutschland mit denen in Amerika zu vergleichen, stimmen in keiner Weise. Die Missstände, die er aufzeigt, entsprechen jedoch den Tatsachen. Die geschichtliche Fehlentwicklung der Posaunenchöre war geprägt durch den Pietismus (Erweckungsbewegung innerhalb der evangelischen Kirche). Nicht fachliche Ausbildung, sondern Erbauung war Mittelpunkt der Bläserarbeit. Deshalb auch Kühlogriffweise ($C = 1.3$) — sie sollte eine klare Abgrenzung gegen die weltlichen Bläser der Harmonievereinigungen darstellen. Geschichtlich war dieser Weg der Bläserchöre gerechtfertigt. Leider wurde er zum Verhängnis — denn bis heute (wir leben doch im 20. Jahrhundert) befindet sich die Bläserbewegung im Getto nicht mehr

vertrebarer Methoden. Vielleicht gelingt eine Wandlung doch noch, wenn Stimmen von aussen Kritik üben. Es wird höchste Zeit, denn die Arbeit der Chöre geht zurück. Wenn hier und da positive Arbeit geleistet wird, so täuscht das nicht darüber hinweg.

Heinz Knodt, Worms.

● Il est grand temps !

Les critères de comparaison qu'emploie M. Krueger pour opposer les cuivres amateurs allemands avec ceux des Etats-Unis ne sont pas valables. Par contre, les critiques qu'il formule à l'égard de nos ensembles d'églises (Posaunenchor) correspondent effectivement à la réalité. L'empreinte du piétisme (doctrine ascétique de certaines sectes protestantes, principalement luthériennes) a faussé le développement historique de ces ensembles. En effet, il ne s'agissait pas de transmettre un enseignement instrumental efficace, mais avant tout de promouvoir l'édification religieuse. C'est ainsi que s'explique le doigté de Kuhlo ($Do = 1.3$) : il faut faire et rendre évidente une séparation contre la masse des souffleurs profanes, membres des fanfares ou des harmonies civiles. Historiquement les différents chemins des ensembles de cuivres s'expliquent. Malheureusement, ce chemin-là connaît une destinée funeste — car jusqu'à nos jours (en plein XXe siècle), cette branche de souffleurs continue à se complaire dans un système d'enseignement dont les méthodes sont indéfendables. Il est grand temps que cela change.

Heinz Knodt, Worms.

★ High time ...

I certainly donot agree with the standards Dr. Krueger uses to compare amateur brass players in Germany with those in the US, but I must say that with his critical remarks about the development of our church trombone groups he hits the nail on the head. In pietistic times (i.e. a prot. reform movement around 1800) technical efficiency of brass players was not asked for as long as emotional (devotional) effects were acquired. Hence the general acceptance of Kùhlo's fingering ($C = 1.3$), that was meant to clearly separate the ecclesiastical from the secular brass groups. Historically the separate paths are justified, but unfortunately they have led to the untenable, indefensible conditions from which our brass educational system suffers now. It is high time something should be done about it, even if here and there— in spite of the methods — excellent results are acquired.

Heinz Knodt, Worms.

(Editorial BRASS BULLETIN, 5 - 6)

★ High-Loud-Fast

... I find myself in sympathy with your editorial. Although I can't yet appreciate the extreme departures from traditional music, I agree that there is still too much emphasis on the high--loud-fast, competitive performance.

Norman E. Smith, Ph. D., Lake Charles, USA.

● La puissance, l'aigu et la vitesse

... Votre éditorial m'a été sympathique, même si je ne suis pas encore en mesure d'apprécier la tendance extrême qui se détache de la musique traditionnelle. Toutefois, je suis d'accord pour dire que l'on exagère avec l'esprit de compétition musicale basé sur la puissance, l'aigu et la vitesse.

Norman E. Smith, Ph. D., Lake Charles, E.-U.

■ Höher-lauter-schneller...

Ihr Vorwort in BRASS BULETIN 5-6 gefällt mir gut. Obzwar ich mich noch nicht mit der extremen Aversion gegen traditionelle Musik einverstanden erklären kann, bin ich ebenfalls der Ansicht, dass der heutige Wettbewerbsgeist höher-lauter-schneller sehr übertrieben ist.

Norman E. Smith, Ph. D., Lake Charles, USA.

★ It's really a sad state

Your comment on page 9 re: *Competition* is most apt. Considerable might be written on the subject. I would imagine that we here in the U.S. have the worst record. Such affairs as contests of all kinds lose sight of the what music is. They are almost always "judged" by people who are failures in the music world, teachers or others who cannot possibly earn a living as musicians. It's really a sad state. Big university music departments and "band associations" generally keep these affairs alive in order to justify their own ineptness.

Harold Meek, Newark, USA.

● Un triste état de fait !

Votre commentaire sur la compétition musicale est très à propos. On pourrait écrire pas mal de choses à ce sujet. J'ai l'impression que, nous autres Américains, détenons un singulier record dans ce domaine. Les concours musicaux de toutes sortes font perdre de vue la véritable musique. Ils sont souvent "jugés" par des gens qui ont manqué leur propre vie musicale, des enseignants ou d'autres qui n'arrivent pas à vivre comme musiciens. C'est vraiment un triste état de fait ! Les départements de musique d'importantes universités et les "associations de sociétés de musique" maintiennent généralement ces choses afin de justifier leur propre ineptie.

Harold Meek, Newark, E.-U.

■ Ein wirklich trauriger Zustand...

Ihr Kommentar über das Thema: *Wettbewerb* (BB 5-6, S. 9) ist höchst aktuell und liesse sich darüber vieles schreiben. Ich könnte mir vorstellen, dass wir hier in den VS den Rekord auf dem Gebiet halten. Wettbewerbe jeglicher Art gehen am Wesen der Musik vorbei. Zudem besteht die Jury oft aus Musikern, die, sei es als Lehrer oder Ausübende, erfolglos waren im Leben. Ein wirklich trauriger Zustand. Im Allgemeinen sind es die Musikabteilungen der grossen Universitäten und die Dachverbände der Musik- und Orchestervereine, welche die Wettbewerbspraxis am Leben erhalten, um sich selbst eine Daseinsberechtigung zu verschaffen.

Harold Meek, Newark, USA.

■ Aber was sagt der Theoretiker ?

Mit Interesse las ich die Ausführungen E. Leloir's über die ausgezeichnete Aufnahme des Brandenburgischen Konzertes Nr. 2 (BWV 1047) mit Horn anstelle der Trompete. Ich kenne diese vorzügliche Schallplatte und habe beim Hören stets meine Freude am weichen Klang des von B. Tuckwell geblasenen Hornes. Wunderbar die Mischung des Blechinstrumentes mit den Holzinstrumenten.

Selbst an einer Aufführung mit Horn interessiert, suchte ich Näheres über die Bezeichnungen zu erfahren. Wer ist kompetenter als das Bach-Archiv in Leipzig ? Der wissenschaftliche Mitarbeiter Herr H.-J. Schulze beantwortete meine diesbezügliche Anfrage dankenswerterweise sehr gründlich. Am wichtigsten scheint mir die Frage nach der Herkunft des Zusatzes « o vero Corno da Caccia ». Sie stammt nicht von Bach, wohl aber von einem dem weiteren Schülerkreis Bach's angehörenden Kantor Christian Friedrich Penzel (1737 - 1801) aus Merseburg. Dieser schrieb etwa 1760 einen Stimmensatz auf dem die originale Vorschrift Tromba durch obigen Zusatz ergänzt wurde. Man kann sich also bei der Verwendung des Hornes nicht auf Bach berufen, wohl aber auf eine nach seinem Tode aus aufführungspraktischer Notwendigkeit, — die Clarinbläserkunst befand sich im Untergang ! — erprobte Variante.

Bach wollte sicherlich ein Konzert für Instrumente der Sopranlage schreiben, was sich auch aus der Kompositionsstruktur ergibt. Jedes der Brandenburgischen Konzerte hat eine besondere « Klangstruktur » ! Zu beachten sind die bei der Oktavierung des Trompetenparts auftretenden satztechnischen Probleme. Eine gründliche Rezension hierüber findet sich in « Musica », Jg. 27, 1973, S. 122 - 123.

Aus heutiger Sicht (und natürlich als Hornist) ist die Verwendung des Hornes statt der Trompete aus klanglichen Gründen nicht zu verwerfen. Aber was sagt der Theoretiker zu den auftretenden satztechnischen Fehlern ? Bach hätte sie bei der Komposition bzw. der Reinschrift der sorgfältig ausgearbeiteten Widmungspartitur (1721) nicht übersehen.

Peter Damm, Dresden.

(Die nächste Nummer des BRASS BULLETIN bringt Ihnen die Ansicht des Bekannten Musikologen Reine Dalhqvist. Red.)

● Mais, que dit le théoricien ?

C'est avec intérêt que j'ai lu les lignes d'Edmond Leloir sur l'excellent enregistrement du 2e Concerto brandebourgeois (BWV 1047) avec le cor en remplacement de la trompette. Je connais ce magnifique disque et j'éprouve beaucoup de joie à écouter la belle sonorité de Barry Tuckwell. Le cuivre se marie particulièrement bien aux bois.

Etant moi-même intéressé à une exécution avec cor, j'ai cherché à en savoir davantage sur les adjonctions litigieuses. Qui peut être plus compétent que la Bach-Archiv de Leipzig ? Le collaborateur scientifique de l'institut, M. H.-J. Schulze, m'a renseigné avec un maximum de précision. La question fondamentale est de savoir d'où vient la fameuse adjonction « o vero Corno da Caccia ». Ce n'est pas Bach qui l'a faite, mais un de ses élèves (pas des plus proches), Christian Friedrich Penzel (1737 - 1801) de Merseburg. Vers

1760, celui-ci copia les parties instrumentales du 2e concerto, ajoutant la phrase en question. On ne peut donc se référer à Bach pour justifier l'usage du cor, mais bien plutôt à cette version écrite après sa mort, qui s'explique certainement par les problèmes d'exécution de l'œuvre (l'art de jouer le registre clarino, c'est-à-dire aigu, de la trompette naturelle étant décadent). Bach désirait certainement écrire là un concerto pour instruments soprano, ce qui est confirmé par l'analyse des structures de composition. Chacun des concerti brandebourgeois a une « structure sonore » particulière. Dès lors, il faut prendre en considération les problèmes techniques de forme et de phrasé qui se posent en octaviant la partie de trompette. La revue « Musica » (Jg. 27, 1973, pages 122-123) a publié un commentaire très complet à ce sujet.

Dans nos perspectives actuelles (et, évidemment en tant que corniste !) et pour des raisons d'esthétique sonore, le remplacement de la trompette par le cor n'est pas à rejeter *a priori*. Mais que dit le théoricien aux fautes de syntaxe musicale qui découlent de ce changement ? Ces fautes n'auraient en tout cas pas échappé à Bach durant la composition, encore moins dans la copie (1721) spécialement soignée, qu'il a réalisé comme dédicace pour le Margrave de Brandebourg.

Peter Damm, Dresden.

(Ndlr. — Le musicologue suédois Reine Dahlqvist donnera son opinion dans le prochain numéro de BRASS BULLETIN.)

★ What would the theorist say ?

I read with great interest E. Leloir's comments about the excellent recording of the 2nd Brandenburg Concerto (BWV 1047) with horn instead of trumpet. I know the record well and never stop admiring Tuckwell's soft, round tone on the horn. Brass and wood wind instruments blend beautifully.

Being interested in performing the concerto with horn myself, I addressed the Bach-Archiv, Leipzig (surely the most competent source) with a request for information on the subject. Mr. H.-J. Schulze, scientific assistant, was kind enough to answer me in detail. The most important question surely is to identify the author of the additional words : « o vero Corno da Caccia ». It was not Bach himself who wrote them, but apparently one of his (not very close) pupils, a « Kantor » (choirmaster) called Christian Friedrich Penzel (1737-1801) from Merseburg. Penzel copied a set of parts in about 1760, and must have added the words « o vero Corno da Caccia » to the original « Tromba ». Replacing the trumpet by the horn, one therefore cannot refer to Bach himself, but only to an apparently practical addition made after his death, perhaps in order to substitute the — by then rare — clarino players.

No doubt Bach wanted to write a concerto for soprano instruments, as is obvious from the structure of the composition. Each one of the Brandenburg concertos has a special sound-structure ! Note particularly the difficulties of doubling in the trumpet part (see « Musica », 1973, p. 122-123, where this problem is very well commented upon). At present (and from a horn player's point of view of course) the idea of replacing the trumpet by the horn cannot — in respect of sound — be rejected. But what would the theorist have

to say about the stylistic mistakes that would result from such an exchange? Bach himself would no doubt have discovered them, particularly in the fair copy of the score that was dedicated (1721) to the Markgraf of Brandenburg. *Peter Damm, Dresden.*

(Musicologist Reine Dahlqvist will give us his point of view in the next BRASS BULLETIN. Ed.)

(*World's biggest playable tuba...* BRASS BULLETIN 5-6, p. 106-107.)

■ Zumindest noch höhere

Das es eine zumindest noch höhere Tuba als jene auf S. 107 gibt, zeigt beigefügtes Bild. Dieses Instrument ist 260 cm. hoch, wiegt aber «nur» 42 Kg. Es soll aus USA kommen; weitere Angaben fehlen... *Bernhard Brüchle.*

● La photographie que je vous envoie vous montre qu'il existe au moins un tuba plus haut que celui que vous avez présenté en page 107. En effet, cet instrument mesure 260 cm. de hauteur, mais ne pèse «que» 42 kilos. Il vient des Etats-Unis, mais je n'ai pas d'autres précisions. *Bernhard Brüchle.*

★ At least a taller one...

The enclosed picture goes to show that at least an even taller tuba exists. The instrument is 260 cm. high, yet weighs «only» 42 kilos. It is said to originate from the USA, but that is all we know... *Bernhard Brüchle.*

■ EINIGEN WIR UNS ENDLICH!

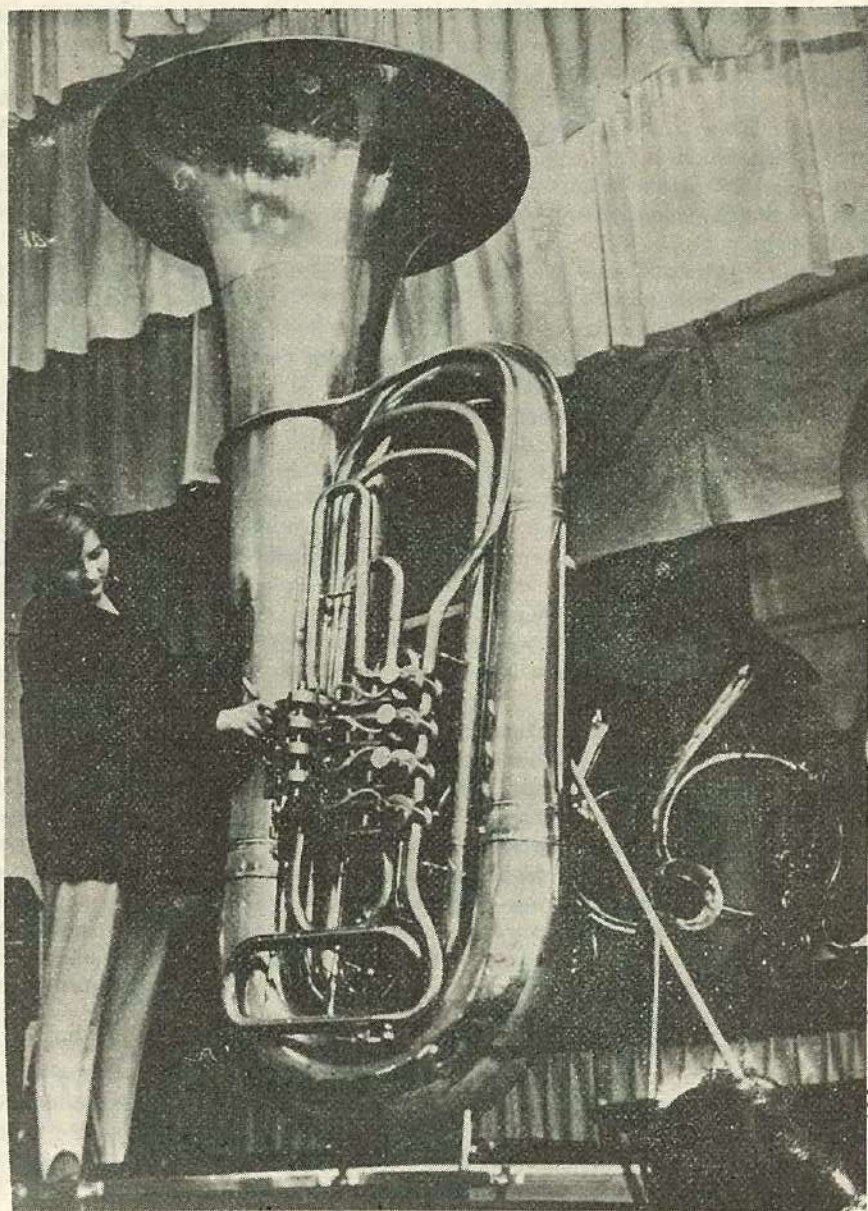
Ein Brief aus dem Publikum

Bitte kommen Sie zum Kilometerstein C1 um über unsere Wiedervereinigung zu reden: Sie, der *Avant-Garde-Musiker*, Sie, der *Traditions-Musiker* und wir, das *Publikum*.

Sagen Sie jetzt nicht: «Ja, aber...», sondern: «Ja, gern!». Schliesslich leiden wir doch alle irgendwie unter dem Mangel an gegenseitigem Verständnis, nicht?

Sie, *Avant-Garde-Musiker*, sind sicher im Grunde Ihres Herzens unglücklich, weil Sie — nicht zu unrecht — meinen nur von ganz Wenigen verstanden und geschätzt zu werden und das nehmen Sie uns, dem Publikum, übel. Aber sind wir allein daran Schuld? Haben Sie sich in Ihrem Groll nicht vielleicht dazu verleiten lassen weiter zu gehen als Ihnen selbst lieb ist, nur um uns aus unserem traditionellen Busch zu klopfen?

Sie, *Traditions-Musiker*, wissen nicht recht welchen Weg Sie einschlagen sollen. Die Musik der Vergangenheit ist so schön, aber man lässt Sie sie nicht länger in Ruhe genießen. Man nennt Sie altmodisch und langweilig und drängt Sie in für Sie unbekanntes Neuland. Ein Gebiet, wo Sie sich nicht zuhause fühlen und wo Sie sich an niemanden



halten können: dort scheint niemand die Führung zu übernehmen, so wie die grossen Meister das früher taten. Sie waren immer glücklich und erfolgreich mit Ihren Programmen aus dem 18., 19. und sogar aus der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts — aber jetzt beschleicht Sie das Gefühl «out» zu sein, wenn Sie nicht Neue Musik bringen. Nicht «out» beim Publikum, oh nein, das ist doch das Schlimme: «out» bei der allgemeinen Tendenz. So sind auch Sie nicht glücklich, denn wenn Sie die Ganz Neue Musik bringen, verlieren Sie wenn möglich einen Teil Ihres Publikums (wirklich?) und Sie haben es doch im Laufe der Jahre lieben gelernt. Sie brauchen es ja auch und möchten es nicht enttäuschen. Stimmt's?

Und schliesslich ist da das arme hinundhergerissene *Publikum*. Es war vor etwa 20 Jahren so glücklich und zufrieden — aber es ist es jetzt nicht mehr. Allerlei Unkontrollierbares geht da vor sich. Wir fühlten's zwar kommen: Debussy, Ravel (so anders — um von Satie gar nicht zu reden), Reger, Hindemith (wer hatte schon seine Morgenmusik gern?) — Stravinsky usw. Sie wurden uns aber Portiönchenweise serviert und so konnten wir uns denn langsam etwas an sie gewöhnen und begannen sie sogar zu schätzen.

Dann wurde die Fahne «Freiheit-für-Alle!» gehisst.

Die alten Regeln wurden über Bord geworfen (nicht nur von den jungen Komponisten...). Was von dem Moment an von der Avant-Garde komponiert wurde stand so sehr im Gegensatz zu dem was wir gewöhnt waren und liebten, dass wir die Neuen einfach ausschlossen: nicht aufführten, weder im Konzertsaal noch am Radio (obzwar das Radio immer toleranter war, weil es sich weniger daraus macht wenn die Hörer «den Saal verlassen», bezw. abschalten). Das war der Augenblick an dem die Avant-Garde sich gegen uns erboste und beschloss, uns nicht weiter zu berücksichtigen, d.h. ohne uns weiter zu marschieren. Das taten sie also und liessen uns, das Publikum, immer weiter hinter sich zurück. Stimmt's?

Und deswegen sind auch wir unglücklich, denn es ist NICHT schön alleine zurückgelassen zu werden, wenn die anderen alle weiterreilen. Da sind wir nun also: Avant-Garde- und Traditions-Musiker und Publikum, jeder für sich mit seinen eigenen Sorgen und Leiden. Deswegen schlagen wir Ihnen vor, sich mit uns zu treffen um zu sehen, was sich dagegen tun lässt. Es ist wahr, dass einige fortschrittliche und wohl-meinende Leute ernsthafte Versuche gemacht haben um uns wieder zu vereinen, indem sie z.B. einen Ganz Neuen schön zwischen Bach und Beethoven eingeklemmt brachten (sodass niemand den Saal verlassen konnte...). Andere hielten vor der Aufführung einen kürzeren oder längeren Vortrag über Das Neue Werk (was uns von vornherein besonders misstrauisch machte) oder spielten Das Werk zweimal hinter einander (beim zweiten Mal waren wir resignierter). Aber der Erfolg blieb sehr gering.

Dann griff Die Allgemeine Tendenz ein.

Sie hat es fertiggebracht, dass es nun «in» ist, in jedem Programm, sei es im Konzertsaal oder am Radio, mindestens ein Ganz Neues Werk zu bringen. Das ist immerhin etwas, aber wir haben's immer noch nicht gern! Was könnte man unternehmen um die Lage zu verbessern? Könnte nicht ein jeder von uns eine kleine Anstrengung machen um sich näherzukommen?

Sagt, Komponisten und Musiker, wäre es nicht schön, wenn das Publikum Entstehen und Aufführung eines neuen Werkes ungeduldig erwarten würde ? Wäre es nicht stimulierend sich vom Publikum geschätzt, gestützt und gefeiert zu wissen ? Würde Ihnen, Traditions-Musikern, Arbeit und Aufführungen nicht viel mehr Freude machen, wenn sie wüssten, dass das was Sie spielen sowohl Publikum wie Komponisten fesselt und anregt und dass Sie nicht länger Enttäuschung oder Verlust Ihrer Hörerschaft zu fürchten brauchen, wenn Sie Neue Musik spielen ? Sind Sie einverstanden ? Wollen Sie uns treffen ?

Wenn ja, dann verraten wir Ihnen gleich *unser Angebot* : *wir versprechen Ihnen, dass wir uns von jetzt an zur Neuen Musik bekennen*. Wir sind bereit sie — ohne Hintergedanken — zu akzeptieren. Wir hätten nur eine Bitte an Sie : Wir bitten die jungen Komponisten an unser Versprechen und an unseren guten Willen zu glauben, ihren Geist von überflüssigen Gedanken und Motiven zu befreien und schlicht zur reinen Quelle schöpferischer Inspiration zurückzukehren.

Und die Traditions-Musiker bitten wir, sich bei der Wahl Neuer Werke ausschliesslich von ihrer inneren Überzeugung leiten zu lassen, sodass Sie uns ehrlichen und frohen Herzens in die Neue Musik einführen können.

Schliesslich möchten wir jene jüngere und ältere Komponisten zu unserem Treffen einladen, welche ruhig und unbeirrt ihren Weg durch das Dickicht der Gegensätze gefunden haben, damit sie uns mit ihrem Wissen zur Einigkeit führen mögen. Dürfen wir Sie alle am Kilometerstein CI erwarten ?

Wir danken Ihnen,

Das Publikum.

● PAIX SUR LA TERRE ...

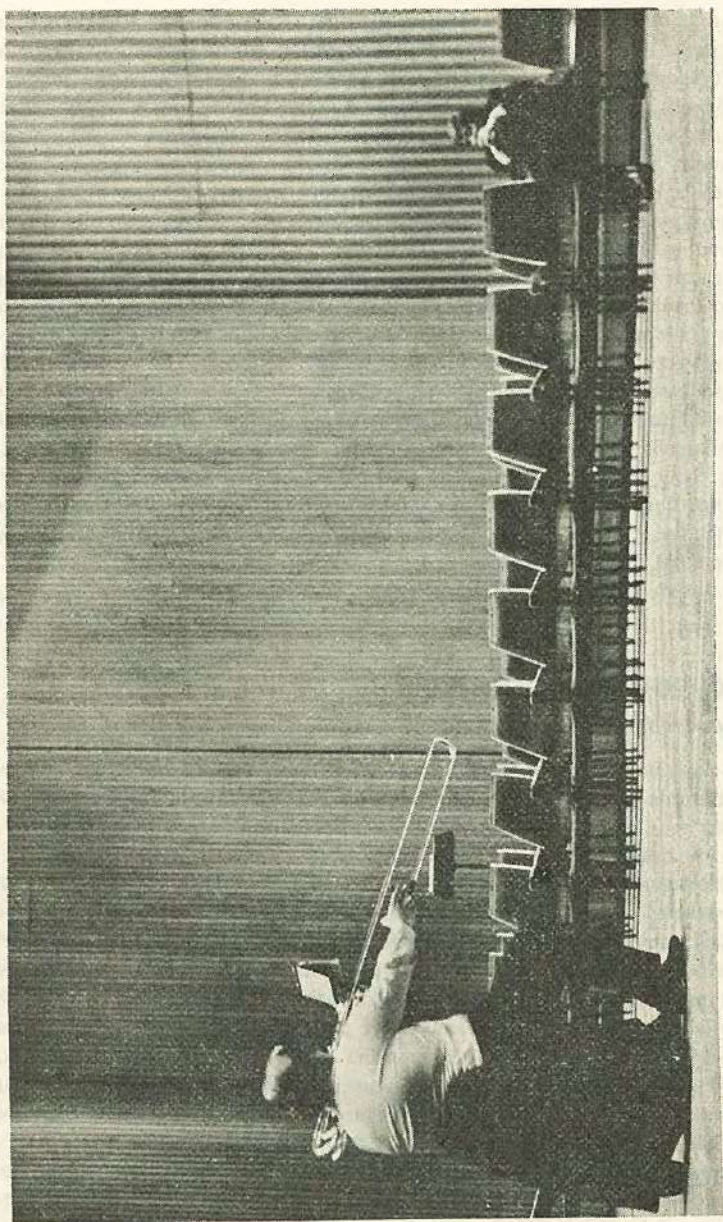
Lettre de l'auditoire

A vous les *musiciens d'avant-garde*, à vous les *musiciens traditionnels* et à nous l'*auditoire* : rencontrons-nous à la croisée des chemins et essayons de faire la paix !

Ne dites pas : « Oui, mais... ». Pensez : « D'accord, allons-y ! ».

Le manque de coopération nous fait tous souffrir depuis trop longtemps.

Vous, *les musiciens d'avant-garde*, vous pensez souffrir le plus parce que vous sentez que personne ne vous comprend, ce qui est, il faut l'admettre, dur à supporter. C'est pourquoi vous vous fâchez avec nous. Mais est-ce entièrement de notre faute ? Ne défiez-vous par un peu l'auditoire en allant même plus loin que vous ne le souhaitiez vous-même, simplement pour essayer de nous jeter hors de notre attitude traditionnelle. Juste ou faux ? Vous, *musiciens traditionnels*, vous ne savez plus sur quel pied danser. Le passé est si beau (mais ils ne vont plus vous laisser dans votre euphorie plus longtemps). Pour eux, vous êtes vieux-jeu, lents et lourds. Ils vous poussent dans un domaine que vous ne connaissez pas, dans lequel vous vous sentez peu sûrs, parce que les vraies valeurs semblent s'écrouler. Personne n'est plus là pour mener la barque comme le faisaient si bien les grands maîtres du passé. Vous avez le succès et vous vous sentez heureux avec vos programmes d'œuvres des XVIIIe, XIXe et même (1re moitié !) XXe siècles. A présent



vous avez l'impression d'être hors circuit parce que vous n'apportez ni ne défendez la toute nouvelle musique. Le comble pourtant c'est que l'auditoire est avec vous ! En fait, c'est par rapport à la tendance que vous n'êtes pas dans le coup. Vous souffrez donc aussi parce que si vous apportiez le tout neuf, vous risqueriez bien de perdre une bonne partie de votre auditoire que vous avez appris à aimer au cours des années et que vous ne voulez en aucun cas blesser ou heurter en lui infligeant l'écoute de ce qu'il risque de ne pas apprécier. D'autant plus que l'auditoire vous est absolument indispensable. Juste ou faux ?

Et voici maintenant ce pauvre *auditoire*. Où est son bonheur d'il y a vingt ans ? Toutes sortes de choses bizarres se déroulent autour de lui. Nous l'avons bien senti venir : Debussy, Ravel (ne parlons pas de Satie), Reger, Hindemith, Stravinsky, etc. Ils nous étaient servis par petites tranches et au compte-goutte. Peu à peu, nous nous y sommes faits, puis, à contre-cœur nous avons fini par y goûter. Survint alors le grand cri de « liberté pour tous » et les anciennes règles furent jetées par dessus bord (pas seulement par les jeunes compositeurs...). Ce que l'avant-garde a produit depuis est si diamétralement opposé à ce que nous étions habitués d'entendre et d'aimer que nous l'avons exclu de notre monde : on ne joue pas ça, pas plus dans nos salles de concerts que sur nos ondes (bien que la radio se soit toujours montré plus tolérante, du fait, il faut le dire, qu'elle n'a pas à s'émouvoir d'un auditoire qui « quitte la salle », c'est-à-dire qui tourne le bouton !). C'est contraindre l'avant-garde à partir en guerre contre nous : elle décide d'abord de se passer de nous et de faire son chemin toute seule. Et c'est bien ce qui s'est produit, nous laissant, nous l'auditoire, loin derrière. Juste ou faux ?

Aujourd'hui, nous souffrons parce qu'il n'est pas agréable d'être laissé pour compte, surtout dans un monde agité où les choses sont en perpétuel mouvement.

C'est ainsi que nous avons chacun, musiciens d'avant-garde, musiciens traditionnels et auditoire, nos problèmes, nos peines et nos chagrins. Soyons donc raisonnables, mettons-nous ensemble et voyons ce qu'il y a à faire.

Il faut reconnaître que des gens progressistes et bien intentionnés ont tenté l'impossible pour nous faire absorber du tout neuf, solidement intercalé entre les œuvres de Bach et de Beethoven, de façon à ce que personne ne puisse s'enfuir. D'autres ont fait précéder leur exécution d'œuvres nouvelles par des conférences explicatives fort savantes (ce qui nous rends dès l'abord fort suspicieux !). D'autres encore nous jouèrent la même nouvelle chose deux fois de suite dans le même concert (la seconde fois, nous sommes complètement résignés). Mais le progrès, si progrès il y a, ne se manifeste que très très lentement.

Quoiqu'il en soit, c'est ici que la notion de tendance entre en jeu. La tendance a désormais tellement influencé les gens que les programmeurs de concerts se sentent obligés d'insérer une Nouvelle Chose dans presque tous leurs concerts, alors même que l'auditoire manifeste toujours encore une très forte hostilité à l'égard de ce genre de musique. Alors que faire pour nous réunir à nouveau ?

Est-il concevable que chaque parti fasse les concessions indispensables à un tel rapprochement ?

Imaginez un auditoire se réjouissant avec impatience d'entendre la dernière-née des œuvres de tel ou tel compositeur. Qu'en pensez-vous ?

Est-ce que les jeunes compositeurs ne se sentiraient pas heureux et encouragés s'ils étaient ainsi soutenus, entourés, acclamés par l'auditoire ? Et les musiciens traditionnels n'apprécieraient-ils pas bien plus leur travail et leurs exécutions, s'ils étaient sûrs de l'effet stimulateur et de l'intérêt profond que susciteraient les œuvres nouvelles qu'ils présenteraient (tant sur l'auditoire que sur les compositeurs) ? N'adopteraient-ils pas aussi une autre attitude s'ils avaient la certitude de ne pas perdre cet auditoire qui leur est si précieux ?

Si, jusqu'ici vous suivez encore notre idée, décidez-vous donc à venir à cette ré-union ! Voici NOTRE offre : nous promettons solennellement de soutenir (proclamer, reconnaître, apprendre) la nouvelle musique. Nous l'acceptons vraiment, sans arrière pensée, vous demandant toutefois à chacun une condition :

Que les jeunes compositeurs croient en notre promesse et en notre bonne foi et qu'ils se libèrent par conséquent des pensées et des mobiles (agressifs) devenus superflus et qu'ils recherchent les sources créatives par une inspiration directe.

Que les musiciens traditionnels soient rigoureux lorsqu'ils ont à jouer de la musique nouvelle, qu'ils choisissent les œuvres avec conviction mais aussi avec tolérance, afin que leur interprétation soit marquée par ces mêmes qualités.

Finalement, nous souhaiterions inviter ces jeunes ou vieux compositeurs contemporains qui ont tranquillement et sûrement trouvé leur voie à travers la jungle des antithèses. Qu'ils se joignent, eux aussi, à notre rencontre à la croisée des chemins. Qu'ils nous guident par la clairvoyance que leur donne la connaissance.

Pouvez-vous tous venir à cette croisée des chemins ?...

Merci !

L'auditoire.

★ LET'S MAKE PEACE !

A letter from The Audience.

You, who are the *Avant-Garde-Musician*, You, the *Traditional Musician* and We *The Audience*, let's meet at milestone C1 and try to make peace. Now don't say « Yes, but... », please do say : « Yes, let's ! »

We all suffer from our lack of cooperation, don't we ?

You, *Avant-Garde-Musician*, you think you suffer most, because you feel that nobody understands you, which, we admit, is hard to take. So you become cross with us. But is it entirely our fault ? Don't you defy the Audience somewhat by going even further than you like your-self, just because you want to shake us out of our traditional attitude ? You, *Traditional Musician*, you don't quite know where to put your foot. The past is so lovely — but they won't let you linger there any longer. They call you old-fashioned and dull, they push you on into a field that you donot know, where you feel unsecure, because there seems nothing to hold on to really : nobody seems to lead like the Great Masters used to do in the past. You are happy and successful with your programmes of the

18th and 19th and even first half of the 20th century — yet now you feel that if you donot bring the Very New Music, you're OUT. Not OUT with the Audience, oh no, that's just the trouble. OUT with the Trend. So you too suffer, because if you bring the Very New, you'll lose part of your audience (do you really?) and you've learned to love them in the course of the years, you need them too and you donot want to hurt or disappoint them by bringing what you know they donot like much — true? And here is the poor Audience. It was so happy some 20 years ago — it isn't any longer. All kinds of uncontrollable things go on around it. We've felt it come: Debussy, Ravel (such a change, not to speak of Satie), Reger, Hindemith (who liked his *Morgenmusik*?) — Stravinsky, etc. They were served to us in small portions and by and by we got used to them and even reluctantly began to like them. Then the Flag of Freedom-for-all was unfurled and the old rules were thrown over board (not only by young composers...). What the Avant-Garde composed from then on was SO contrary to what we were used to hear and like, that we shut them out: didnot perform them, neither in the concert halls nor in the radio (although the radio has always been more tolerant, since it does not care if the Audience « walks out », i.e turns off). That's when the Avant-Garde got cross with us and decided they didnot need us, they'd march on without us. Which they did, leaving us, the Audience, way behind — true?

Now we suffer, because it is NOT nice to be left behind when everything and everybody around you moves on.

So here we all are, Avant-Garde-Musicians, Traditional Musicians and Audience with our own problems and sorrows. So please let's get together and see what we can do about it. It is true that quite a few progressive and well-meaning people have tried hard to reunite us by playing a Very New One solidly wedged in between Bach and Beethoven, so nobody could walk out. Others have lectured on what they were going to play (which has a way of making us extremely suspicious beforehand) and some performed the same New Thing twice during the same concert (by the second time we were resigned to it). But progress is — if at all — extremely slow. However that is where the Trend comes in. The Trend now has influenced everybody so far that no programme can be performed without a New One, and we still donot like it. Now what can be done to reunite us again? Couldn't each one of us make a small effort in order to get nearer to each other?

Wouldn't it be nice if the Audience were impatiently waiting for some composer's next work to come out and be performed?

Wouldn't the young composers feel happy and greatly stimulated if they were acclaimed, supported, surrounded by the Audience?

And how about the Traditional Musicians: wouldn't they enjoy their work and their performances much more if they knew that what they played was intriguing and stimulating for both Audience and Young Composers and that they need no more be afraid to lose their Audience when playing New Music?

Do you agree? Will you come to meet us?

If so, then here is OUR offer: We solemnly promise you to profess New Music. We'll accept it truly, without mental reservation — albeit with a request to each one of you:

We ask the Young Composers to believe in our promise and good-will and to free their minds of useless thoughts and motives, thus returning to the creative source of pure inspiration. And we ask the Traditional Musicians to be fastidious when performing New Music and choose only those works that you are truly convinced of, so that you will perform them with a joyful heart.

Finally we'd like to invite those younger and older contemporary composers that quietly and unerringly found their way through the jungle of antitheses, to join us at milestone CI and to guide us with their understanding and knowledge.

Will you all come?

Thank you!

The Audience.

● Nous rappelons à nos lecteurs que les opinions émises dans cette rubrique ne correspondent pas nécessairement avec celles de la rédaction.

■ Wir erinnern daran, dass die Meinungen in den Leserbriefen nicht unbedingt mit denen der Redaktion übereinstimmen.

★ We remind our readers that the opinions expressed in this column are not necessarily those of the editor.

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

BILLAUDOT, Paris
BOTE & BOCK, Berlin
BRASS PRESS, Nashville
COLIN, New York
CROWN, Chicago
DENT, London
DOBLINGER, Wien
EULENBURG, Zurich
ISOZ, Lausanne

KING, North Easton
LEDUC, Paris
MINKOFF, Genève
MUSIKINSTRUMENT, Frankfurt
POLSKIE W. M., Warszawa
SHAWNEE, Delaware
SOUTHERN MUSIC, San Antonio
TROMBA PUBLICATIONS, Denver

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

HICKMAN David, **The Piccolo Trumpet**; Etudes, Orchestral Excerpts, Duets (Denver, Tromba Publications, 1973). V - VI. \$ 4.00.

STANKO Tomasz, **10 etiud jazzowych na trabke** (10 studies of jazz for trumpet), (Warszawa, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970). IV - V.

DARTER Thomas, **Sonatina** (3 Aphorisms) for unaccompanied trumpet « for Marice Stith » Chicago, Crown Music Press, 1973). V. \$ 1.50.

VACKAR Dalibor C., **Four Poems for Trumpet Solo** (Zurich, Eulenburg, 1972). IV. S.Fr. 5.50

MATHEZ Jean-Pierre, **Tandem** (1965) 3 duos pour 2 trompettes Sib ou Ut (Paris, Billaudot, 1973). IV. S.Fr. 8.50.

BERGMANN Robert, **Fanfares Héraldiques** pour 3 trompettes en Ut ou Sib ou 3 trompettes naturelles (Paris, Leduc, 1973). III - IV.

MATHEZ Jean-Pierre, **Hors-d'Œuvres** (1965) pour 3 trompettes en Ut ou Sib (Paris, Billaudot, 1973). IV. S.Fr. 8.50.

— **Petite Cause (grands effets)** pour 3 trompettes en Ut ou Sib (Paris, Billaudot, 1973). IV. S.Fr. 9.50.

BACH J.-S., **Fugue in G Minor** for 4 Trumpets, transcribed by Louis Davidson (New York, Colin, 1967). IV - V.

HOFFMANN Earl, **Tre Movimenti** for trumpet quartet (San Antonio, Southern Music Co, 1973 - ST - 54). III - IV. \$ 4.00.

AMELLER André, « Belle Province » **Rouyn** pour bugle ou cornet Sib et piano (Paris, Leduc, 1973). II - III.

— « Belle Province » **Sherbrooke** pour trompette Ut ou Sib et piano (Paris, Leduc, 1973). III.

— « Belle Province » **Trois Rivières** pour trompette Ut ou Sib et piano (Paris, Leduc, 1973). IV.

BACH J.-S., No 9 from the B minor Mass BWV 232, **Thou Who Sits to The Father's Right**, for trumpet and piano, transcribed by Louis Davidson (New York, Colin, 1967). IV.

BEETHOVEN L. van, **Romance in G**, transcribed for trumpet and piano by Louis Davidson (New York, Colin, 1967). IV - V.

HAENDEL G.F., **Total Eclipse** arranged for Bb Trumpet and Piano by Allen Ostrander (San Antonio, Southern Music Co, 1973 - ST - 40). III. \$ 1.25.

AURIDSEN Morten, **Sonata** for trumpet and Piano (North Easton, Robert King Music Co, 1973 - mfb 819). V. \$ 4.00.

LOMANI Borys, **cztery utwory**, na trabke B z fortepianem (Warszawa, PWM Edition, 1971). IV.

MENDELSSOHN Felix, **If With All Your Hearts** arranged for Bb trumpet and piano by Allen Ostrander (San Antonio, Southern Music Co, 1973 - ST - 37). III. \$ 1.25.

NIKODEMOWICZ Andrzej, **Trzy nokturny** na trabke i fortepian (Three Nocturnes for trumpet and piano), (Warszawa, PWM Edition, 1969). V - VI.

SHORT David, **Liturgical Suite** for Bb trumpet and Organ (piano), (Delaware Water Gap, Shawnee Press Inc., 1972 - LA 111). V. \$ 5.00.

VACKAR Dalibor C., **Prayer for a Dead Soldier** for trumpet and organ (Zurich-Adliswil, Eulenburg, 1972 - GM 76). IV. S.Fr. 6.50.

SIKORSKI Kazimierz, **koncert na trabke**, orkiestre smyczkowa, cztery kotły, ksylofon i tam-tam — wysiag fortepianowy (Concerto pour trompette, orchestre à cordes, 4 timbales, xylophone et tam-tam — réduction de piano), (Warszawa, PWM Edition, 1961). V.

COR — HORN — HORN

DUVERNOY Frédéric, **Méthode pour le cor**, suivie de duo et de trio pour cet instrument. Réimpression en fac-similé de l'édition de Paris, c. 1802 (Genève, Minkoff Reprints, MU 46). S.Fr. 70.—.

GABLER Friedrich, **140 Naturhorn Etüden für Anfänger** (Wien, Doblinger, 1968).

CZERNY Karl, **Andante e Polacca** für Horn in E und Klavier. Erstdruck (F. Gabler, Wien, Doblinger, 1973). V.

ISOZ Etienne, **Croquis** pour cor en Fa et piano (Lausanne, MS, E. Isoz). V.

ISOZ Etienne, **Intermezzo** pour cor en Fa et orgue (Lausanne, MS, E. Isoz). IV.

— **Trois Bagatelles**, pour cor en Fa et orgue (Lausanne, MS, E. Isoz). V.

— **Ludi**, concerto pour cor en Fa et orgue (Lausanne, MS, E. Isoz). V.

ISOZ Etienne, **Dialogue des Eglises** pour 2 cors en Fa et orgue (Lausanne, MS, E. Isoz). V.

SIKORSKY Kazimierz, **Koncert na rog** i mala orkiestre (Concerto pour cor et petit orchestre), wyciag fortepianowy (réduction de piano) (Warszawa, PWM Edition, 1951).

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

JOHNSTON Gary, **Revelstoke Impressions** for Bass Trombone unaccompanied (Nashville, The Brass Press, 1973). IV.

SEROCKI Kazimierz, **Suita na 4 Puzony** (Suite for 4 trombones) (Warszawa, PWM Edition, 1954), IV.

CHASE Allen, **Rondo for 8 Trombones** (N-Easton, R. King, 1973). IV - V.

AMELLER André, « Belle Province » **Rivière du Loup** pour trombone et piano (Paris, Leduc, 1973). III.

CORIOLIS Emmanuel, de, **Quatre Piécettes** pour trombone et piano (Paris, Billaudot, 1973). I - II. S.Fr. 7.—.

MITSCHA Adam, **Romans** na puzon i fortepian (Romance for trombone and piano) (Warszawa, PWM Edition, 1965). IV.

SEROCKI Kazimierz, **Sonatina** na puzon i fortepian (Sonatina for trombone and piano) (Warszawa, PWM Edition, 1965). V.

KROL Bernhard, **Sinfonia sacra** für Posaune und Orgel (Positiv), op. 56 (Berlin, Bote & Bock, 1973). V.

BROWN J. E., **Impromptu** for bass trombone and tape (Nashville, The Brass Press, 1973). VI.

SEROCKI Kazimierz, **Konzert** na puzon i Orkiestre (Concerto pour trombone et orchestre symphonique), wyciąg fortepianowy (réduction de piano) (Warszawa, PWM Edition, 1956). VI.

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLAESERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

WEISSMANN Alfred E., **Kfar Ata**, Trio for Trumpet, Horn and Trombone (New York, Colin, 1973). IV. \$ 2.50.

KING Robert, **Prelude & Fugue** Three-Part Brass Choir with Organ ; Trumpet, Horn (Trumpet), Trombone & Organ (North Easton, Robert King Music Co, 1973 - mfb 402). V. Score and Parts : \$ 3.00.

ANDRES Daniel, **Quatuor pour cuivres** - 2 trompettes et 2 trombones (Paris, Billaudot, 1973). IV - V. S.Fr. 17.—.

MEIER Jost, **2 Canzonen (1963)** - 2 trompettes et 2 trombones (Paris, Billaudot, 1973). IV. S.Fr. 13.—.

LCEILLET J. B., **Allegro** for Brass quintet (C Trumpet (Piccolo) - Bb Trumpet, Horn, Trombone & Tuba) edited by Thomas Crown (Chicago, Crown Music Press, 1973). V. \$ 3.00.

MATTERN James, **Sonata Breve** for Brass quintet (2111) (Chicago, Crown Music Press, 1973). IV. \$ 8.00.

BLISS Arthur, **Fanfare** Homage to Shakespeare - 5 Trumpets, 3 Trombones, Tuba, Timpani and Cymbals (North Easton, Robert King Music Co, 1973 - mfb 153). IV. \$ 2.00.

GABRIELI Giovanni, **Canzon in double echo** - Choir I, II & III : 2 Trumpets & 2 Trombones each (North Easton. R. King Music Co, 1973 - mfb 147). V. \$ 6.00.

PILLS Karl, **Heldenklage** Music of mourning for heroes for Double Brass Choir. Choir I & II : 4 Trumpets, 4 Trombones, Baritone and Tuba (each choir) and Timpani, Bass Drum & Cymbals (North Easton, R. King Music Co., 1973 - mfb 152). V. \$ 11.00.

LIVRES — BUECHER — BOOKS

- COLIN Charles, **The Brass Player** including Vital Brass Notes (a Text) and The Art of Trumpet Playing (New York, Ch. Colin, 1972). 160 pages + illustrations and musical examples. \$ 7.50.
- CORLEY Robert, **Brass Players' Guide to the Literature** (North Easton, R. King Music Co, 1974 - mfb 3001). 63 pages. \$ 1.00.
- EICHBORN Hermann Ludwig, **Das Alte Clarinblasen** (1894) (Nashville, The Brass Press, 1973). 50 pages.
- EVERETT Thomas G., **Annotated Guide to Bass Trombone Literature** (Nashville, The Brass Press, 1973). 34 pages.
- MEYER Jürgen, **Akustik und musikalische Aufführungspraxis** (Frankfurt am Main, Das Musikinstrument, 1972). 237 Seiten. Leitfaden für Akustiker, Tonmeister, Musiker, Instrumentenbauer und Architekten. Zahlreiche Abbildungen und Zeichnungen. DM 78.80.
- NÖDEL Karl, **Metallblasinstrumentenbau** - Fach - und Lehrbuch über die Herstellung von Metallblasinstrumenten (Frankfurt am Main, Das Musikinstrument, 1970). 67 Seiten + 138 Tafeln. DM 76.00.
- SMITHERS Don L., **The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721** (London Dent, 1973) 323 pages, 11 plates. L. 8.00.

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- HICKMAN David, **Concertos for Trumpet** (Arutunian, Molter, Telemann). Colorado Philharmonic, Walter Charles, conducting. (Clarino S.L.P. 1005).
- STEVENS Thomas, **Solo brass : new perspectives**. Para-Tangents (1973) by Aurelio De La Vega, for Trumpet and pre-recorded sounds ; Concertazioni (1973) by Henri Lazarof, for solo Trumpet, 6 instruments and 4 (a2) channel tape amp. (Avant Records AV - 1009 Stereo).
- STEWART Al., **Museum of Modern Brass**. Classics with Pop. (Quadra disc RCA ARD 1 - 0032 Red Seal).

COR — HORN — HORN

BOURGUE Daniel, Michael Haydn, Concerto pour cor en Ré maj. ; Joseph Haydn, Concerto pour 2 cors en Mib min. (2e cor Francis Orval). Grand orchestre de Radio-Télé-Luxembourg. Direction : Louis de Froment. (Decca, Aristocrate 7158).

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

GILLESPIE Robert, **A Recital for Trombone** (Handel, Concerto ; Hindemith, Sonata ; Bernstein, Elegy ; Casterède, Sonatine). Judith Olson, piano. (Mace MCS 9112.)

MANGELSDORFF Albert, **Trombirds - Trombone alone.** (MPS 21 21654-3.)

TUBA — TUBA — TUBA

BOBO Roger, **Solo brass : new Perspectives.** The Yellow Bird (1971-1972) for Tuba and rhythm section by Fred Tackett. (Avant Record AV 1009 stereo.)

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLAESERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

HARMONIE DE CHAMBRE DE PARIS, **Sonate e Canzoni** pour 5 orchestres, de Giovanni Gabrieli (Pierre Polin, 1er trompette ; André-Jean Fournier, 1er cor ; Jean Douay, 1er trombone. Dir. Florian Hollard (ARION ARN 38 160.)

THE LIVERPOOL BRASS ENSEMBLE, **Bach for Brass.** Dir. Eric Jennings. (ORYX MHM 8022 stereo.)

— **Christmas Extravaganza** (ORYX MHM 8021 stereo.)

ZAHAL BIG BAND, Light music The Israel Defense Army Orchestra (HED-ARZI - BAN 14212).

E. Recensions - Rezensionen - Reviews

● Français

■ Deutsch

★ English

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

Heinrich Ignaz Franz Biber : Sonata IV C-Dur für Solotrompete, Streicher und Basso continuo, herausgegeben von Heinz Zickler (Edition Schott, Concertino-Reihe Nr. 26 ; Klavierauszug, von Helmut May, « La Tromba 1 » - 1973).
Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty : 4 - 5

Petr Eben : Fantasia vespertina per Tromba e Piano (Edition Schott 5971, 1969).

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty : 3

Petr Eben : Duetti per due Trombe (Edition Schott 5970, 1969).

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty : 3 - 4

Hans Horsch : Blechbläser Suite Nr. 2 (Schott 1971 : Der Bläserkreis, Reihe D : Solistische Werke für Bläser).

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty : 3 - 4

Hans Pfau : Bläuserspielbuch. Leichte Spielsätze, Lieder und Tänze für Gruppen und Bläuserspielkreise. Bd. 1 - 2 (Edition Schott 6353, 6354 - 1972).

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty : 1 - 2

Daniel Speer : Sieben Bläserstücke aus « Neugebachene Taffel-Schnitz » (1685) (bearbeitet von Gabor Darvas, Edition Schott 6430).

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty : 4 - 5

Friedrich Zehm : Canto e Rondo per Tromba e Piano (Edition Schott 5973, 1969).

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty : 3 - 4

● Ces derniers temps, les Editions Schott nous ont fait parvenir quelques nouveautés fort intéressantes. Les deux cahiers de piécettes d'ensemble de *Hans Pfau* sont conçus pour des débutants ; ce sont des mélodies populaires, soutenues par une petite section rythmique. Par sa structure, la Suite de *Hans Horsch* est, en quelque sorte dans la ligne de « Morgenmusik » de Hindemith. Les instruments sont traités dans le registre médium, mais le manque de points de récupération pourrait provoquer des problèmes d'endurance, surtout chez les amateurs, pour lesquels la pièce a d'ailleurs été écrite. Malgré l'indication donnée sur la couverture, il est à recommander de doubler les voix. A part les 4 parties principales pour trompettes en Sib et trombones, on trouve des parties supplémentaires (à défauts) pour cor Mi $\flat$ et pour 2 trombones en clé de sol (Sib). Les duos pour trompettes de *Petr Eben* sont d'une écriture très habile. Ils contribuent à enrichir musicalement les leçons ou les rencontres amicales des trompettistes. Les pièces pour trompette et piano de *Eben* et de *Friedrich Zehm* (pour trompette Sib, notée

en Do dans la partie de piano) sont des œuvres transparentes et d'une très bonne qualité, compte tenu du degré de difficulté.

La Sonata IV a cinque, de *Biber* (extraite des *Sonataes tam agris quam aulis servientes*, 1676) est une des plus belles sonates pour trompette-solo et cordes. Elle a été publiée en 1963 (pages 44 - 45, dans les « *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* », volumes 106 - 107) par Erich Schenk. Nous avons ici une édition pratique de Heinz Zickler, qui prend position sur certains problèmes d'exécution tels que la notation du continuo, les coups d'archets et l'interprétation rythmique. Ceux qui jouent cette œuvre doivent savoir (précision qui fait défaut dans cette présente édition) que le 1er mouvement est noté en mesure de 12/8 dans la partie de trompette, alors qu'il est noté en 4/4 — sans triolet — chez les cordes. Je ne suis, personnellement, pas certain si la manière choisie par Zickler (notes inégales) est la bonne ou si l'intention du compositeur ne fut pas plutôt de confronter des rythmes entre deux instruments.

Gabor Darvas a réalisé une admirable et précieuse édition de pièces d'ensemble de *Daniel Speer*. Les parties de trompettes sont jouables en Ut ou en Sib, tandis que nous trouvons chaque fois 2 parties de trombones (Ut ou Sib). On y trouve également la fameuse Sonate pour 4 trombones, dans les tons de ré mineur et de do mineur. Certains s'étonneront peut-être du manque d'indications dynamiques. Il semble justement qu'une nouvelle génération de cuivres souhaite cette liberté afin de trouver des solutions pratiques particulières.

Edward H. Tarr.

■ Vom Schott-Verlag haben wir aus der letzten Zeit einige interessante Neuerscheinungen. Das Bläuserspielbuch von *Hans Pfau* ist für den Anfangsunterricht gedacht und präsentiert Volkslieder mit der Begleitung von einer Rhythmus-Gruppe. Die Suite von *Hans Horsch* könnte man in der Anlage als eine Art Nachfolger zu Hindemiths « *Morgenmusik* » bezeichnen. Die Instrumente sind in der Mittellage gehalten, allerdings dürfte der Mangel an Pausen einige Probleme für die Ausdauer, besonders bei den Laienkreisen für die hier gedacht wird, aufwerfen. Trotz der Angabe auf dem Umschlag dürfte die Suite besser wirken, wenn die einzelnen Stimmen nicht solistisch, sondern chorisch besetzt werden. Ausser den vier Hauptstimmen für B-Trompeten und Posaunen gibt es Zusatzstimmen für Es-Horn und für 1. und 2. Posaune in B (G-Schlüssel).

Die Trompetenduoette von *Petr Eben* sind geschickt komponiert worden und dürften im Unterricht und unter Freunden reiche Verwendung finden. Die Stücke mit Trompete und Klavier von *Eben* und *Friedrich Zehm* (für Trompete in B, im Klavierpart klingend notiert) sind transparent und von besonders hoher Qualität auf dieser Schwierigkeitsstufe.

Bibers Sonata IV a cinque (aus *Sonatae tam aris quam aulis servientes*, 1976) ist eine der schönsten Sonaten für Solotrompete und Streicher. Sie wurde 1963 auf S. 44 - 55 der *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* Bd. 106 - 107 von Erich Schenk herausgegeben. Hier ist eine praktische Ausgabe von Heinz Zickler, die zu einigen Problemen der Aufführungspraxis wie Continuoaussetzung, Bogenführung und rhythmische Interpretation Stellung nimmt. Diejenigen, die das Werk aufführen, sollen wissen — wir vermissen den Hinweis in der Ausgabe — dass der 1. Satz in der Trompete wohl im 12/8-Takt, jedoch

in den Streichern im geraden 4/4-Takt ohne Triolen notiert ist. Ich bin persönlich nicht sicher, ob eine Art *notes inégales* — wie Zickler es einrichtet — oder vielleicht doch eine rhythmische Konfrontation zwischen den beiden Instrumenten- und Taktarten vom Komponisten gemeint wurde.

Eine ausgezeichnete, preiswerte Ausgabe der Blechbläusersätze von *Daniel Speer* wurde von Gabor Darvas erstellt, indem es Trompetenstimmen gibt, die entweder auf C- oder B-Trompeten gespielt werden können, während es dazu jeweils zwei Posaunenstimmen gibt, die zu den C- bzw. zu den B-Instrumenten passen. Auch die bekannte Sonate für vier Posaunen gibt es hier, in d- und in c-moll. Manche Bläser wird vielleicht der Mangel an Dynamik- und anderen Angaben verwundern; indes scheint eine jüngere Generation von Blechbläsern es zu begrüßen, dass sie durch den Herausgeber nicht bevormundet, sondern zu eigenen Lösungen angeregt wird.

Edward H. Tarr.

The Schott-Verlag has recently presented brass players with some interesting new issues. The Bläuserspielbuch by *Hans Pfau* was written for beginners, and contains folk songs with the accompaniment of rhythm instruments. The suite by *Hans Horsch* could be described as being, structurally speaking, a kind of successor to Hindemith's «Morgenmusik». The range of the instruments is limited to the middle register; to be sure, the lack of rests could pose some problems for the amateur groups to which pieces such as this one are addressed. Despite the indication on the cover, this suite will probably have a better effect if it is performed with more than one instrument to a part, instead of solistically. Besides the four principal parts for trumpets in B $\flat$ and trombones, there are extra parts for horn in B $\flat$ and for both trombones in B $\flat$ (treble clef). The trumpet duets by *Petr Eben* are well written, and will certainly find welcome use in lessons and in sessions among friends. The pieces for trumpet and piano by Eben and *Friedrich Zehm* (for B $\flat$ Trumpet, whereby the trumpet part is written intelligently in C in the piano score) are transparent and particularly tasteful for this level of difficulty. *Biber's* Sonata IV a cinque (from the collection *Sonatae tam aris quam aulis servientes*, 1676) is one of the most beautiful sonatas for trumpet and strings. It was edited in 1963 by Erich Schenk, on pp. 44-55 of *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Vol. 106-107. In the present practical edition, the editor, Heinz Zickler, takes a stand on various problems of performance practice such as continuo realization, bowings, and rhythmic interpretation. Those performing the work should know — and we miss mention of this in the edition — that in the first movement, the trumpet part is indeed notated in 12/8, but the string parts are all in a straight 4/4, without triplets. Personally, I am not sure whether a sort of *notes inégales* was intended by the composers, as Zickler realizes the movement, or whether in fact a confrontation of rhythms between the two kinds of instrument was not desired.

An excellent, inexpensive edition of the brass movements by *Daniel Speer* was prepared by Gabor Darvas. There are trumpet parts which can be played either on B $\flat$ or C trumpets, as well as two sets of trombone parts going with the upper parts either in B $\flat$ or C. The well-known Sonata for Four Trombones is also presented here, in both

D and C minor. Although some players might criticize the lack of dynamic and other marking, there is now a younger generation of performers who welcome not being dictated to, but rather encouraged to find their own solutions.

Edward H. Tarr.

Alte Spielmusik für Bläser II (herausgegeben von Wilhelm Ehmann, Bärenreiter-Ausgabe 3589, 1972).

Degré de difficulté / Schwierigkeitsgrad / Degree of difficulty :

4

● Wilhelm Ehmann continue à apporter sa précieuse contribution à la diffusion de musique pour cuivres. Ce cahier devrait intéresser tous les milieux des cuivres. Les adjonctions d'articulations, contrairement à ce qui se faisait tellement dans le temps, sont réduites au strict minimum. Il est intéressant de comparer cette édition de certaines pièces de Daniel Speer avec celle faite par Gabor Darvas. Un excellent commentaire donne toutes les informations nécessaires au sujet des sources, de la transposition, etc. Un recueil très recommandable !

Edward H. Tarr.

■ Wilhelm Ehmann setzt seine verdienst- und geschmackvolle herausgeberische Tätigkeit fort mit einem neuen Band, der nicht nur bei Posaunenchoren starke Beachtung finden sollte. Es ist begrüßenswert, dass die Spielanweisungen wie Bindebögen usw. in dieser Neuerscheinung gegenüber früherer Veröffentlichungen auf ein Minimum reduziert worden sind. Dennoch ist es interessant, etwa die Stücke Daniel Speers in dieser Fassung mit einer anderen Ausgabe von Gabor Darvas zu vergleichen. Ein guter kritischer Apparat gibt alle wünschenswerten Auskünfte über die Quellen, die Transpositionen usw. Sehr empfehlenswert.

Edward H. Tarr.

★ Wilhelm Ehmann continues his valuable and tasteful editing activity with a new volume, which should arouse lively interest in brass circles in general. It is fortunate that editorial indications such as slur marks, etc., have been reduced to a minimum, in comparison with former volumes. Nonetheless it is interesting to compare the present edition of some of the pieces by Daniel Speer with the one done by Gabor Darvas. A good critical commentary gives all the desired information about the sources, transpositions, etc. Highly recommended.

Edward H. Tarr.

Joel Chababe — Echoes (1972) for solo trombone and live electronics

● *Echoes* nécessite un petit ordinateur manuel doté d'un appareillage spécial qui module et distribue le son réel du trombone dans les 4 haut-parleurs qui entourent l'auditoire. Les notes du trombone ont également été pré-sélectionnées par ordinateur. Toute l'œuvre est basée sur les jeux de hasard. Pour moi, l'exécution de cette pièce est intéressante parce que le musicien est placé dans un milieu sonore en mouvement

constant. Le matériel qu'il a présélectionné se mêle de plus en plus avec ses propres initiatives (d'où le titre). La seule difficulté avec cette pièce provient du fait que l'équipement électronique a été spécialement préparé par M. Chababe et qu'il est unique. Il faut donc avoir l'auteur et son appareillage avec soi sur les lieux d'exécution. L'œuvre dure environ 30 minutes. *Echoes* a été créé en septembre 1972.

James Fulkerson.

■ Die Aufführung von *Echoes* verlangt einen kleinen handlichen Computer der mittels eines besonderen Apparates den echten Posaunenton auf die 4 um das Publikum gestellten Lautsprecher verteilt. Die Töne der Posaune werden auch mittels eines Computers vor-gewählt. Das ganze Werk besteht aus zufälligen Ereignissen. Für mich ist dieses Werk interessant weil es den Musiker in eine mobile Tonumgebung stellt, die, obwohl von seinen vor-gewählten Materialien bestimmt, von seinen eigenen Initiativen immer weiter geführt und verändert wird (daher der Titel). Die einzige Schwierigkeit mit dem Stück: Der Komponist hat seine Computer selbst gebaut und die Apparate sind einmalig. Man ist also gezwungen den Mann und seine Maschine am Aufführungsort dabei zu haben. Das Werk dauert ca 30 Minuten. *Echoes* wurde im September 1972 uraufgeführt.

James Fulkerson.

★ *Echoes* uses a small digital computer with analog or voltage controlled equipment to modulate and to distribute the live trombone sounds to the four loudspeakers surrounding the audience. The pitch material of the trombone has been pre-selected by a computer also — the entire piece is based on random processes. For me, performance is interesting as the performer is placed in an essentially mobile learning environment which reflects the performer's initiatives within this environment as well as being governed by its own pre-selected logic process. The one difficulty with the piece is that since the digital equipment was specifically designed by Mr. Cabdabe and is unique, he and the equipment must be transported to the performance site. Duration is ca. 30 minutes. *Echoes* was premired in Sept. of 1972.

James Fulkerson.

« The Horn and Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition 1680 - 1830 », Horace Fitzpatrick, London 1970. Oxford University Press. 256 pp., XVI Plates ; \$ 32.50 (U.S.) (with recorded excerpts).

This volume marks a beginning of inquiries into and studies on that school of horn playing which has influenced more of the world's present style of playing than perhaps any other. Except for the present school of playing in France and, to a lesser degree, Belgium, the techniques from Prague continue to exert a tremendous influence on the rest of the world's horn playing. The encouraging hand of the late R. Morley-Pegge has no doubt assisted the author in his work. Fitzpatrick's hope that « an account of the horn and its music in this period and context will be of service... especially to conductors » is a noble, if far-fetched idea. To expect that breed of « superior beings » to learn anything from musicians is pure *naïveté*.

A register of players of the period helps to fatten out the pages of the book which otherwise is a rather modest effort. Wenzel Sweda and Peter Röllig, bondsmen of Count Sporck, appear to have been the first players to enrich Bohemian music with their artistry on the *cor-de-chasse*. Can it be that horn players have always been lackeys of some one, even into the present time ? History might indicate this.

Certain conclusions reached by the author are not new to the practicing professional — even to conductors ! It is an indisputable fact of musical life that each culture on this earth influences its music by its own speech, preferences in life-styles, climate and perhaps to some degree, its philosophical and moral outlook. Therefore the analogy of violin playing earlier adopted by the Bolognese and Viennese which Fitzpatrick compares to their preference in horn sound fits naturally into this argument ; as does the « soft consonants and dark vowels of the Austrian speech are as sure proof as any of this natural inclination toward softness in (their) instrumental sound ».

Other conclusions seem to this reviewer to be based more on the author's conjecture than on hard facts. Michael Leichnambschneider may have been the inventor of the orchestral horn, but there is certainly no real proof of this. Likewise the *certainly* of crooked horns in Handel's day may be subject to closer scrutiny, and not accepted as gospel. Footnote 4, page 73, inviting the use of a short cadenza from Handel's « L'Allegro » as the cadenza to be used for many classical concerti is a rather tenuous projection of musicological argument. However footnote 2 on page 77 and the chapter on the mouthpiece and its role are well presented and to a degree convincing. The great German authority, Kurt Janetzky was invited by this reviewer to write an article for *The Horn Call* about the Baroque horn mouthpiece about two years ago, but declined because there was not enough known about it, and therefore anything he might write would likely be conjectural. Fitzpatrick has suffered no such qualms in his thesis. Fitzpatrick states on page 84 that Hampel's « outright invention of hand-stopping (occurred) about 1770 ». Yet two authorities, Morley-Pegge and Janetzky, say (1) discovery of hand-stopping was about *mid-century*, and « what seems more likely is that Hampel extended

and codified a technique about which at least something must have been known much earlier...», while Janetzky (2) states in *The Horn Call*, vol. II, nr. 2, page 79, «He (Hampel) discovered hand muting in 1753 while attempting to refine the horn tone by skilfully laying his hand inside the rim of the bell».

Outright statements on page 153 regarding the «shallow (mouthpiece) cup favoured today» are at complete odds with my personal experience. In my career and travels, preferences I note are for the «older deep, straight-sided cup», and indeed I know no professional here today who plays a «concave-sided modern type». Either, one is a horn player or a trumpet player! But mouthpiece style cannot be borrowed from one to the other. Likewise, discussion of backbore on page 154 is at complete odds with my experience. I have played a mouthpiece with a straight backbore most of my career, and expect to continue, with no lack of «centre» to notes or «wavering of pitch»!

Fitzpatrick's agreement to a «reciprocal horn-and-trumpet technique» in explanation of the performance of clarino horn parts of the Baroque era follows the exact logic of such older professionals as Max Hess (now 96) who always maintained this to be the case for performing the extremely high voicing found in much Baroque music. It is not an original deduction with Fitzpatrick. A more explicit error appears on page 177 when he states that «none of the music written for or by (the brothers Anton and Ignaz Böck) has come to light». *Ten Pieces*, for 2 Horns and Bass were published in 1969 by Hofmeister, Leipzig, in an edition by Kurt Janetzky.

The quotation by Heinrich Domnich from his *Méthode de Premier et de Second Cor* is most aptly reprinted. If such an approach to horn teaching were to be made in the United States it would immediately result in 95% fewer dilettantes, and immediate improvement in the quality of horn playing. Indeed the study of solfeggio as expected by Domnich, and his concept of the relationship between horn-playing and singing as being «absolute» are the very soundest advice one can give to a prospective student — or use the cornerstone of fine teaching.

A footnote on page 181 seems to infer that Arkata Yegudkin (late of the Eastman School of Music and Professor of Horn there) taught vibrato to horn students there. As a pupil of his, and occasional teaching substitute for him while yet his student, I can attest that he made no attempt to inculcate students with vibrato in their playing. A further criticism is to be focused on the remark on page 191 that «though the Italian sound is somewhat oily to our ears, it bears distinct traces of its Austrian ancestry». Certainly no one can say this about the tone of the great Italian virtuoso, Domenico Ceccarossi, one of the world's truly great artists today! This is another area where generalizations are very risky. Likewise the statement that Johann Wenzel Stieh was the greatest horn-player of his time. We have no way of knowing that today. In fact I know no player today who is the «greatest». No one I have heard to date possesses all the attributes necessary for this classification. One may have one or several outstanding attributes, but not all. I at least have never heard the player who was perfect. On page 222, footnote 2, a most interesting hypothesis is presented concerning that oft-time vexing question as to whether a composer means «alto» or «basso» when

he writes *Horn in B*. The argument that crooks for C and B basso were not known before 1757 would seem to offer some help in making this decision for performances.

The volume, in spite of the critical paragraphs above, is a valuable contribution to knowledge of the hitherto unexplored realm of Austrian and Bohemian horn playing. It can only be hoped that further research will shed still more light on this school and style of playing. The recorded excerpts accompanying the book are too short to be of much practical use, but they will serve to acquaint the completely uninitiated into the «mysteries» of the hand-horn. Whether we should return to the hand-horn for other than purely historical reference is extremely problematical. History provides stepping stones into the future, and I view the hand-horn's place as just that. It is a link from still earlier forms to our present 20th century era. But well worth referring to occasionally.

● Cet ouvrage constitue la première étude approfondie sur cette fameuse école de cor qui a marqué, jusqu'à nos jours et de façon décisive, l'évolution du jeu sur cet instrument. La technique de Prague se manifeste encore partout dans le monde, exception faite de la France et, en partie, de la Belgique. Il ne fait aucun doute que l'écrivain et corniste R. Morley-Pegge, mort récemment, ait inspiré ce travail. L'espoir de Fitzpatrick qu'«un traité sur le cor et sa musique trouve aujourd'hui toute son utilité... surtout pour les chefs d'orchestre» est fort respectable en soi, mais absolument utopique. Attendre de ces super-hommes qu'ils daignent apprendre quelque chose des musiciens relève de la plus pure naïveté. Bien des pages du livre, qui n'a pas grand chose d'autre à offrir, sont remplies de noms de cornistes de l'époque. Wenzel Sveda et Peter Röllig, serviteurs du comte Sporck, furent, semble-t-il, les premiers à enrichir la musique bohémienne par leur art de jouer le cor de chasse. On peut se demander si les cornistes ont toujours été des domestiques et s'ils ne le sont pas toujours encore de nos jours ! L'histoire semble bien le montrer.

L'auteur présente certaines conclusions qui ne présentent en fait rien de neuf pour le musicien professionnel, ni même pour le chef d'orchestre. Il est bien connu que chaque culture exerce une influence particulière et directe sur la musique, que ce soit par le mode de vie, le climat ou l'éthique. Si donc Fitzpatrick tire un parallèle entre la prédilection autrichienne pour les sons doux de leur langage et de sa transposition musicale, cela corrobore parfaitement ce qui est dit plus haut. D'autres conclusions semblent plus suspectes à l'auteur de cette critique. Michael Leichnamschneider *pourrait* avoir été l'inventeur du cor d'orchestre, mais il n'existe aucune preuve à ce sujet. De même, *on ne peut affirmer* que le cor s'employait déjà avec des rallonges, du temps de Haendel. La note 4, page 73, conseille d'employer une brève cadence extraite de l'«Allegro» de Haendel comme la cadence des concerti classiques. C'est une démarche téméraire et douteuse qui contrecarre toutes les données musicologiques. Par contre, les textes de la note 2, page 77, ainsi que le chapitre concernant l'embouchure et son importance, sont dignes d'un plus grand intérêt. Il y a deux ans, j'ai prié Kurt Janetzky, l'une des plus hautes autorités en la matière, d'écrire un article pour le *Horn Call* au sujet de

l'embouchure du cor baroque. Janetzky refusa en expliquant que les connaissances à ce sujet ne sont pas encore suffisantes, ce qui l'obligerait à présenter des textes basés pratiquement sur des suppositions. Fitzpatrick n' a pas eu ces scrupules. Page 84, il constate, par exemple, que « la toute nouvelle technique (de Hampel) de boucher le cor avec la main, fut trouvée vers 1770 ». Deux éminents connaisseurs, Morley-Pegge et Janetzky prétendent, quant à eux, que : 1) cette technique fut trouvée vers le milieu du XVIII^e siècle et qu'« il est vraisemblable que Hampel développa et codifia une technique qui était certainement déjà connue avant... » ; 2) Janetzky constate (Horn Call, vol. II, No 2, page 29) ; « Il (Hampel) découvrit la technique de la main en 1753, alors qu'il cherchait à affiner le son du cor en enfonçant sa main d'une certaine manière dans le pavillon ».

L'affirmation (page 153) qu'actuellement les embouchures peu profondes seraient préférées, s'oppose à ma propre expérience. Partout où j'ai eu à faire professionnellement, j'ai relevé que les anciens préfèrent les embouchures profondes avec des parois droites. En fait, je ne connais aucun musicien professionnel qui fasse usage du type moderne à parois concaves. On est corniste ou trompettiste ! Mais on ne peut pas mélanger les embouchures. De même (page 153 toujours) : les queues d'embouchures. Ce qu'il en est dit est en parfaite contradiction avec mes propres expériences. J'ai toujours employé une embouchure avec une perce de queue droite et j'espère bien continuer ainsi. Je n'en ai jamais « détoné » pour autant et il n'y a pas eu de carence quelconque à constater !

Fitzpatrick soutient l'idée d'une « technique pivotant entre celle du cor et de la trompette », afin de pouvoir expliquer l'exécution à l'époque baroque des parties sur-aiguës (clarino) par le cor. Il se sert de la logique des anciens musiciens professionnels comme Max Hess (1878, toujours vivant !), qui voyait là une relation entre les parties extrêmement aiguës de la littérature baroque et les difficultés techniques qui en découlent. Ce n'est donc pas une idée bien originale ! Une erreur typique se trouve page 177, où Fitzpatrick constate que : « pas une des œuvres (écrites par ou pour les frères Anton et Ignaz Böck) ne nous sont parvenues ». Pas moins de dix pièces pour 2 cors et basse ont été publiées par Kurt Janetzky (Editions Hofmeister, Leipzig). La citation extraite de la « Méthode de Premier et de Second Cor » de Heinrich Domnich est particulièrement louable. Si nous avions une telle méthode pour l'enseignement du cor aux Etats-Unis, il y aurait immédiatement 95 % de dilettantes en moins et la qualité de jeu du cor ferait un bond en avant ! Les conseils de Domnich sont les meilleurs que l'on puisse transmettre aux élèves : travailler le solfège, superposer le jeu instrumental et le chant. Une note, page 181, semble indiquer qu'Arkata Yegudkin (anciennement professeur de cor à l'Eastman Music School) enseigna le vibrato à ses élèves. En tant qu'ancien élève (et son remplaçant occasionnel), je puis assurer que ce n'est pas vrai. Il faut également commenter la remarque page 191 : « Même si le son italien est quelque peu « huileux » pour nos oreilles, on perçoit tout de même l'origine autrichienne ». Comme par hasard, cette remarque ne touche absolument pas l'un des plus grands musiciens de notre temps, le virtuose italien du cor, Domenico Cerrcarossi ! Voilà qui prouve une fois de plus qu'il est dangereux de généraliser. De même qu'il est dit que Johann Wenzel Stich

a été le plus grand corniste de son époque. Comment le savoir avec certitude ? Si l'on me demandait aujourd'hui quel est le plus grand corniste de notre temps, je serais bien incapable de citer un nom. Personne, à ma connaissance, ne peut être qualifié de ce « titre ». Personnellement, je n'ai jamais entendu de musicien parfait !

La note 2, page 222, offre une hypothèse fort intéressante sur la question souvent litigieuse de savoir si le compositeur entend « alto » ou « basso » lorsqu'il prescrit « cor Sib ». L'argument que les rallonges pour Do et Sib basso n'étaient pas connues avant 1757 pourraient faciliter la décision. Ce livre, malgré les critiques ci-dessus, marque une contribution précieuse pour la connaissance de ce domaine encore ignoré. Il reste à souhaiter que d'autres recherches s'orientent sur ce sujet et que cette fameuse école austro-bohémienne et son style soient mieux mis en lumière. Les séquences enregistrées sur le petit disque qui accompagne le livre ne sont guère utiles, parce que trop brèves. Elles permettraient toutefois au non-initiés de se faire une idée de la technique en question.

Quant à savoir s'il faut retourner à l'usage du cor à main (mis à part pour des raisons de pures reconstitutions historiques), c'est une autre question. L'histoire nous livre une courbe d'évolution qui se dirige vers le futur et je considère que le cor à main en constitue une étape décisive. C'est un maillon important de la chaîne qui nous révèle l'état des cornistes du passé. Il vaut la peine d'y penser de temps en temps.

■ Dieses Buch ist die erste gründliche Studie über jene Horn Schule, welche für die Entwicklung des Hornspiels bis auf den heutigen Tag von eminenter Bedeutung gewesen ist. Die Prager Technik übt — abgesehen von Frankreich und evt. Belgien — immer noch einen wesentlichen Einfluss auf das Hornspiel in der ganzen Welt aus. Zweifellos hat der kürzlich verstorbene Hornist und Schriftsteller R. Morley-Pegge zum Entstehen dieses Buches inspiriert. Fitzpartick's Hoffnung dass « eine Abhandlung über das Horn und seine Musik gerade heute sehr nützlich sein wird... vor allem für Dirigenten » ist sehr lobenswert, wenn auch utopisch. Jene Übermensch zu erwarten, die geneigt sind von Musikern etwas zu lernen, ist fast etwas naiv.

Ein Register mit Namen von Hornspielern jener Zeit füllt viele Seiten des Buches, das sonst nicht allzuviel zu bieten hat. Wenzel Sveda und Peter Röllig, Leibeigene des Grafen Sporck, waren anscheinend die ersten Spieler, welche die böhmische Musik mit ihrer Kunst auf dem Jagdhorn bereicherten. Waren Hornisten vielleicht immer Lakaie und sind sie es am Ende heute noch ? Die Geschichte scheint darauf hinzuweisen.

Der Verfasser kommt zu verschiedenen Schlussfolgerungen, welche für den ausübenden Berufsspieler nichts Neues sind — nicht einmal für Dirigenten ! Im Musikleben ist es eine anerkannte Tatsache, dass jede Kultur ihren Einfluss auf die Musik ausübt, sei es mittels Lebensstil, Klima oder durch Weltanschauung und geltende Moral. Wenn also Fitzpatrick eine Parallele zieht zwischen Österreichs Vorliebe für weiche Töne sowohl in der Sprache wie in der Musik (zuerst der zarte Ton der Geige, dann der sanfte Ton des Hornes), so ist das ganz in Übereinstimmung mit obengenannter Feststellung.

Andere Schlussfolgerungen scheinen dem Rezensenten eher fragwürdig. Michael Leichnambschneider *könnte* der Erfinder des Orchester-Horns gewesen sein, aber dafür besteht kein Beweis. Ebenso kann man *nicht mit Sicherheit* sagen, dass das Horn mit Aufsatzbögen schon zu Händel's Zeiten verwendet wurde. Fussnote 4, Seite 73, die den Gebrauch einer kurzen Kadenz aus Händel's «L'Allegro» als *die* Kadenz vieler klassischen Konzerte empfiehlt, ist die ziemlich dürftige Darstellung eines musicologischen Argumentes. Hingegen sind die Texte der Fussnote 2, S. 77 und des Kapitels über das Mundstück und seine Rolle bis zu einem gewissen Grade überzeugend.

Der Rezensent bat vor zwei Jahren Kurt Janetzky, die grosse Autorität auf diesem Gebiet, um einen Artikel für den Horn Call über das Mundstück des Barock-Hornes. Janetzky lehnte ab mit der Begründung, dass man über dieses Thema noch zu wenig wisse, sodass eine Veröffentlichung darüber praktisch nur auf Vermutungen basiert sein könnte. Fitzpatrick hat in dieser Beziehung weniger Hemmungen. Er stellt z.B. auf S. 84 fest, dass Hampel's «völlig neue Erfindung des Hand-Stopfens um 1770» stattfand. Zwei Autoritäten jedoch, Morley-Pegge und Janetzky sagen 1. dass das Hand-Stopfen ca. Mitte des 18. Jahrhunderts erfunden wurde und «dass es wahrscheinlicher ist, dass Hampel eine Technik ausarbeitete und kodifizierte, welche zum Teil schon viel früher bekannt gewesen sein muss...»; 2. stellt Janetzky in The Horn Call, Vol. II, Nr. 2, S. 79, fest: «Er (Hampel) entdeckte das Hand-Stopfen in 1753 als er versuchte den Hornon zu verfeinern, indem er seine Hand auf bestimmte Art in den Schalltrichter einführte.» Die Behauptung auf Seite 153, dass gegenwärtig vor allem flache Mundstücke bevorzugt werden, steht im Gegensatz zu meiner eigenen Erfahrung. Überall wo ich beruflich hinkomme, bemerke ich die Bevorzugung des älteren, tiefen Mundstückes mit gerader Wand. Tatsächlich ist mir kein Berufsmusiker bekannt, der den modernen Typus mit konkaver Wand benützt. Entweder ist man Hornist oder Trompeter! Aber Mundstück-Stile kann man nicht unter einander austauschen. Auch die Ausführungen auf Seite 154 über die Bohrungen stimmen nicht mit meinen Erfahrungen überein. Praktisch während meiner ganzen Karriere habe ich ein Mundstück mit gerader Bohrung benützt und hoffe ich dies auch weiterhin zu tun. Von «detonieren» oder Mangel an «Zentrum» in den einzelnen Tönen keine Spur!

Fitzpatrick befürwortet die Idee einer «Wechsel-Technik für Horn und Trompete» zwecks Erklärung der Übernahme der Clarinstimme durch das Horn in der Barock Auführungspraxis. Er stützt sich dabei auf die Logik von älteren Berufsmusikern wie Max Hess (*1878), die darin den Zusammenhang mit der oft vorkommenden extrem hohen Stimmlage in Barockmusik sehen. Also kein sehr origineller Gedanke. — Einen ausgesprochenen Irrtum finden wir auf Seite 177, wo Fitzpatrick feststellt: «keine der (von den Gebrüdern Anton und Ignaz Böck oder für sie geschriebenen) Kompositionen ist je zum Vorschein gekommen». *Zehn Stücke* für 2 Hörner und Bass wurden 1969 von Kurt Janetzky herausgegeben (Verlag Hofmeister, Leipzig).

Das Zitat aus Heinrich Domnich's «Méthode de Premier et de Second Cor» ist besonders lobenswert. Wenn eine solche Methode im Horn-Unterricht in den Vereinigten Staaten beherzigt würde, gäbe es sofort 95 % weniger Dilettanten und würde das Niveau des

Hornspiels hinaufschnellen. Tatsächlich gehören Domnich's Rat: gründliches Studium des Solfège, wie seine Auffassung dass die Beziehung zwischen Hornspiel und Singen «absolut» ist, zu den wertvollsten Winken, die man einem Schüler mit auf den Weg geben kann.

Eine Fussnote auf Seite 181 scheint anzudeuten, dass Arkata Yegudkin (früher Lehrer für Horn an der Eastman Musikschule) seinen Studenten das Vibrato auf dem Horn unterrichtete. Als sein Schüler, der ihn auch noch während der Studienzeit öfters vertreten durfte, kann ich bezeugen, dass Yegudkin niemals versucht hat seinen Schülern das Vibrato einzuprägen. Weitere Kritik muss ausgeübt werden auf die Bemerkung auf Seite 191: «obzwar der italienische Ton für unsere Ohren leicht ölig klingt, so kann man doch deutlich die österreichische Herkunft heraushören». Zweifellos trifft diese Behauptung keineswegs für den grossen italienischen Virtuosen Domenico Ceccarossi zu, einen der wirklich grossen Künstler dieser Welt! Wieder mal ein Beweis, dass verallgemeinern sehr gefährlich ist! — Ebenso die Behauptung, Johann Wenzel Stich sei der grösste Hornist seiner Zeit gewesen. Woher soll man das mit Bestimmtheit wissen? Wenn man mich heute fragt wer der «grösste» Hornist unserer Zeit sei, so könnte ich es nicht sagen. Niemand den ich bis jetzt gehört habe besitzt alle für eine solche Klassifizierung erforderlichen Qualifikationen. Man kann eine oder mehrere besondere Qualifikationen haben, aber nicht alle. Ich wenigstens habe noch nie den vollendeten Spieler gehört.

Fussnote 2 auf Seite 222 bringt eine sehr interessante Hypothese über die oft ärgerliche Frage, ob der Komponist «alto» oder «basso» meint, wenn er vorschreibt «Horn in B». Das Argument, dass Aufsatzbögen für C und B basso vor 1757 nicht bekannt waren, könnte den Entschluss für die Aufführungspraxis erleichtern.

Das Buch ist, trotz obiger kritischer Betrachtungen, ein wertvoller Beitrag zur Kenntnis über das bisher unerforschte Gebiet des österreichischen und böhmischen Hornspiels. Es ist zu hoffen, dass weitere Forschung noch mehr Licht auf jene Schule und ihren Stil bringen wird. Die Ausschnitte auf der Schallplatte sind nicht sehr nützlich, weil zu kurz, vermögen aber den Uneingeweihten mit den «Geheimnissen» des Handhorns bekannt zu machen. Ob man aus anderen als rein geschichtlichen Gründen zum Handhorn zurückkehren sollte, ist sehr problematisch. Die Geschichte liefert Stufen für den Weg in die Zukunft und ich betrachte das Handhorn als eine solche Stufe. Es ist ein Glied in der Kette, die die frühen Hörner mit dem heutigen verbindet und es lohnt sich, seiner dann und wann zu gedenken.

DISQUES

BRASS NOW AND THEN. Argo Ace of Diamonds series SDD 274. Philip Jones Brass Ensemble. Bliss: Antiphonal Fanfare for Three Brass Choirs. Simpson: Canzona for Brass. Britten: Fanfare for St. Edmondsbury. de Haan: Fanfare for the Opening of the Bath Festival 1969. Bliss: Flourish for Two Brass Orchestras «Greetings to a City». Bullock: Fanfare for the

Coronation of Queen Elisabeth II. Bax : Fanfare for the Wedding of Princess Elisabeth, 1948. Altenburg : Concerto for Seven Trumpets and Timpani. Beethoven : Three Equali for Trombones. Mozart : Divertimento K.187 for 2 Flutes, 5 Trumpets, and Timpani.

● La face A de cet admirable enregistrement comprend des œuvres anglaises, fanfares de circonstances, principalement écrites pour la formation symphonique des cuivres. La face B est composée d'œuvres des époques baroques (tardives) et classiques. Aussi majestueuses ou solennelles que soient les pièces de la première face — il y a des passages dans le Bliss et le Simpson qui sont merveilleusement joués — je leur préfère la Fanfare polytonale et polyrythmique de Britten, écrite pour trois trompettes seulement. Les trois interprètes (non cités) de cette œuvre sont, dans l'ordre d'entrée : Philip Jones, Elgar Howarth et John Wilbraham. Toutes les pièces de la face B bénéficient d'une interprétation irréprochable. Le Concerto d'Altenburg est même joué en Ré, ce qui n'empêche pas que les Mi aigus, à la fin du dernier mouvement, sonnent clairs et pleins. D'après la rumeur, c'est John Wilbraham qui s'est occupé de ces notes stratosphériques. Par ailleurs, il faut dire que l'œuvre a été écrite en Do et non pas en Ré, comme on la trouve dans le livre de Pieltsch (est-ce que quelqu'un serait tenté par Mi^b ?). L'ornementation du 2^e mouvement relève du meilleur goût. Les trois Equales de Beethoven pour 4 trombones ont été écrites en 1812 pour une exécution en la cathédrale de Linz ; elles sont jouées ici avec une noblesse toute particulière par Raymond Brown, John Iveson, Roger Brennet et Raymond Premru. L'exécution du Divertimento de Mozart pose de grands problèmes d'équilibre et d'interprétation. En effet, les lignes mélodiques et harmoniques sont partagées entre deux groupes d'instruments : les flûtes en Do et les Trompettes en Ré. Ces problèmes sont parfaitement résolus ici grâce au jeu subtil des musiciens placés sous la direction discrète et soignée d'Elgar Howarth. Voici toutefois une remarque relevant de musicologie : ce Divertimento n'a pas du tout été écrit par Mozart. Starzer composa les 5 premiers mouvements, sous le titre de « Musica da Cammera molto particolare » et ils forment un tout homogène. Les 3 derniers mouvements sont extraits de l'opéra de Gluck *Paris und Helena* (1770). L'instrumentation originale de Starzer prescrit 2 chalumeaux (ancêtre de la clarinette) et 5 trompettes *bouchées* ! (Lorsque j'enregistrai le Divertimento KV 188, qui est véritablement de Mozart, avec mon propre ensemble jouant des instruments historiques, je laissai les trompettes jouer avec sourdines ; l'effet original ainsi obtenu fut enthousiasmant. Les trompettes devraient certainement être bouchées dans les deux Divertimenti KV 187 et 188). On peut supposer que Mozart, âgé de 17 ans, copia l'œuvre de Starzer (avec quelques légères modifications) dans le but de s'exercer à l'instrumentation, après quoi, il poursuivit ses essais en arrangeant quelques mouvements de Gluck pour la même formation. C'étaient probablement même cinq mouvements qui ont ainsi été pris à Gluck. Lorsque le Divertimento fut publié dans l'ancienne édition de Mozart, il n'y restait que ces trois. Depuis, on en a retrouvé un quatrième dans le Nouveau-Monde. (Voir Ernst Fritz Schmid, « Gluck - Starzer - Mozart. Neue Zusammenhänge », *Zeitschrift für Musik* (November 1937), pp. 1198 - 1209.

Edward H. Tarr.

■ Seite A dieser brillanten Einspielung enthält mitreissende britische Fanfaren, die meist für die Blechinstrumente in symphonischer Besetzung komponiert wurden, während Seite B Werke des Spätbarocks und der Klassik entthält, die für verschiedene Besetzungen sowie Aufführungszwecke bestimmt waren. So majestätisch wie die grossbesetzten Stücke auf der ersten Seite sein mögen — und wir hören vor allem in den Stücken von Bliss und Simpson einige ausgezeichnet gespielte Passagen — dieser Berichterstatter zieht die polytonale, polyrhythmische Britten-Fanfane, die nur für drei Trompeten komponiert wurde, den anderen Werken vor. Die nicht genannten Trompeter dieses Stückes sind, in der Reihenfolge des Erscheinens: Philip Jones, Elgar Howarth und John Wilbraham. Alle Stücke auf der B-Seite erfahren eine vorzügliche Wiedergabe. Das Altenburg-Konzert wird sogar in D-dur musiziert, und dennoch erklingen die hohen geschriebenen E's am Schluss des letzten Satzes voll und klar. Dem Gerücht nach, war John Wilbraham der Höhenspezialist für diese Töne. (Im übrigen, im Gegensatz zu der bekannten Veröffentlichung dieses Konzerts im Pietzsch-Buch, steht das Stück in C, nicht D. Ist jemand nun für Es?) Im zweiten Satz sind Verzierungen mit viel Geschmack angebracht worden. Beethovens Drei Aequali für vier Posaunen wurden für eine Aufführung in der Linzer Kathedrale 1812 komponiert; hier werden sie von Raymond Brown, John Iveson, Roger Brenner und Raymond Premru mit Noblesse vorgetragen. Das Mozart-Divertimento stellt die Ausführenden vor grosse Probleme im Hinblick sowohl auf das klangliche Gleichgewicht als auch auf die allgemeine Musikalität, da die melodischen und vor allem harmonisch stützenden Linien zwischen zwei Instrumentengruppen geteilt werden: Flöten, und Trompeten in der C- und D-Stimmung. Unter der diskreten und umsichtigen Leitung von Elgar Howarth spielen die Musiker solcherart, dass dem Zuhörer die recht grosse Problematik des Stückes gar nicht bewusst wird.

Eine Fussnote wissenschaftlicher Art: dieses Divertimento ist überhaupt nicht von Mozart komponiert worden. Starzer komponierte die ersten fünf Sätze, die unter dem sinnreichen Titel «Musica da Camera molto particolare» ein einheitliches Ganzes bilden; die letzten drei Sätze sind der Gluck-Oper *Paris und Helena* (1770) entnommen worden. Starzers Originalinstrumentierung sieht zwei Chalmes (Vorfahren der Klarinette) und fünf gedämpfte Trompeten vor! (Als ich das Divertimento KV 188 mit meinem eigenen Ensemble auf historischen Instrumenten für die Schallplatte aufnahm — dieses Stück ist wirklich von Mozart — liessen wir die Trompeten gedämpft spielen; das somit erzielte Uhrwerk-Effekt war hinreissend. Die Trompeten sollten wahrscheinlich in beiden Divertimenti - KV 187 sowie 188 gedämpft spielen. Vermutlich kopierte der siebzehnjährige Mozart das Werk Starzers (mit nur geringfügigen Änderungen) als eine Art Instrumentierungsübung; danach setzte er seinen Versuch fort, indem er einige Sätze von Gluck für dieselbe seltene Besetzung einrichtete. Es waren übrigens wahrscheinlich fünf, nicht drei Sätze, die Mozart in dieser Art von Gluck übernahm. Als das Divertimento in der alten Mozart-Ausgabe veröffentlicht wurde, waren nur deren drei erhalten; seitdem ist ein vierter Satz in der Neuen Welt entdeckt worden. Siehe Ernst Fritz Schmitz, «Gluck - Starzer - Mozart. Neue Zusammenhänge», *Zeitschrift für Musik* (November 1937), S. 1198 - 1209.

Edward H. Tarr.

★ Side A of this brilliant recording contains thrilling British festival fanfares, mainly written for symphonic brass, while Side B contains late Baroque and Classical works for a wide variety of instrumental combinations and performance situations. Splendid as the big pieces on the first side are, with some fine playing particularly in the works of Bliss and Simpson, this reviewer prefers the polytonal, polyrhythmic Britten fanfare, written for just three trumpets. The anonymous trumpeters are, in the order of playing: Philip Jones, Elgar Howarth, and John Wilbraham. The pieces on Side B are superbly performed. The Altenburg concerto is performed in D major, but the high written E's at the end of the third movement still ring out loud and clear. Rumor has it that John Wilbraham was the «screech specialist» for those notes. (Incidentally, contrary to the way the Concerto is printed in the Pietzsch book, it was originally written in the key of C, not D. Anyone for Eb?) Ornaments have been tastefully added to the second movement. Beethoven's Three Equali for Four Trombones, written for performance in Linz Cathedral on All Souls' Day, 1812, are majestically performed by Raymond Brown, John Iveson, Roger Brenner, and Raymond Premru. It is hard to imagine a finer trombone quartet. The Mozart divertimento poses great problems, both of balance and also of musicality, since the melodic and especially harmonic lines are broken up among two groups of instruments: flutes, and trumpets pitched in C and D. Under the discreet and stylish conducting of Elgar Howarth, the musicians perform in such a way as to make the listener unaware of the very considerable obstacle.

A musicological note: this Divertimento was not written by Mozart at all. Starzer was the composer of the first five movements, which form a unified work under the apt title «Musica da Camera molto particolare»; the last three movements are derived from Gluck's opera, *Paris und Helena* (1770). Starzer's original instrumentation is for two chalumeaux (forerunners of the clarinet) and five muted trumpets! (My own ensemble followed the latter indication and used mutes in recording the Divertimento K. 188 — which really was written by Mozart — on historical instruments, and were delighted with the clock-like effect. Probably the trumpets should play muted in both K. 187 and 188.) Presumably the young Mozart, then seventeen years old, copied Starzer's work (with only a few changes) as a kind of exercise in orchestration, and then went on to practise by scoring some movements by Gluck for the same curious combination of instruments. It is worthy of note that Mozart probably thus orchestrated five, not three, movements of Gluck's. Only three were preserved at the time the entire Divertimento was published as a work of Mozart's in the old Mozart edition; since then a fourth has been discovered in the New World. See Ernst Fritz Schmid, «Gluck - Starzer - Mozart. Neue Zusammenhänge», *Zeitschrift für Musik* (November 1937), pp. 1198 - 1209.

Edward H. Tarr.

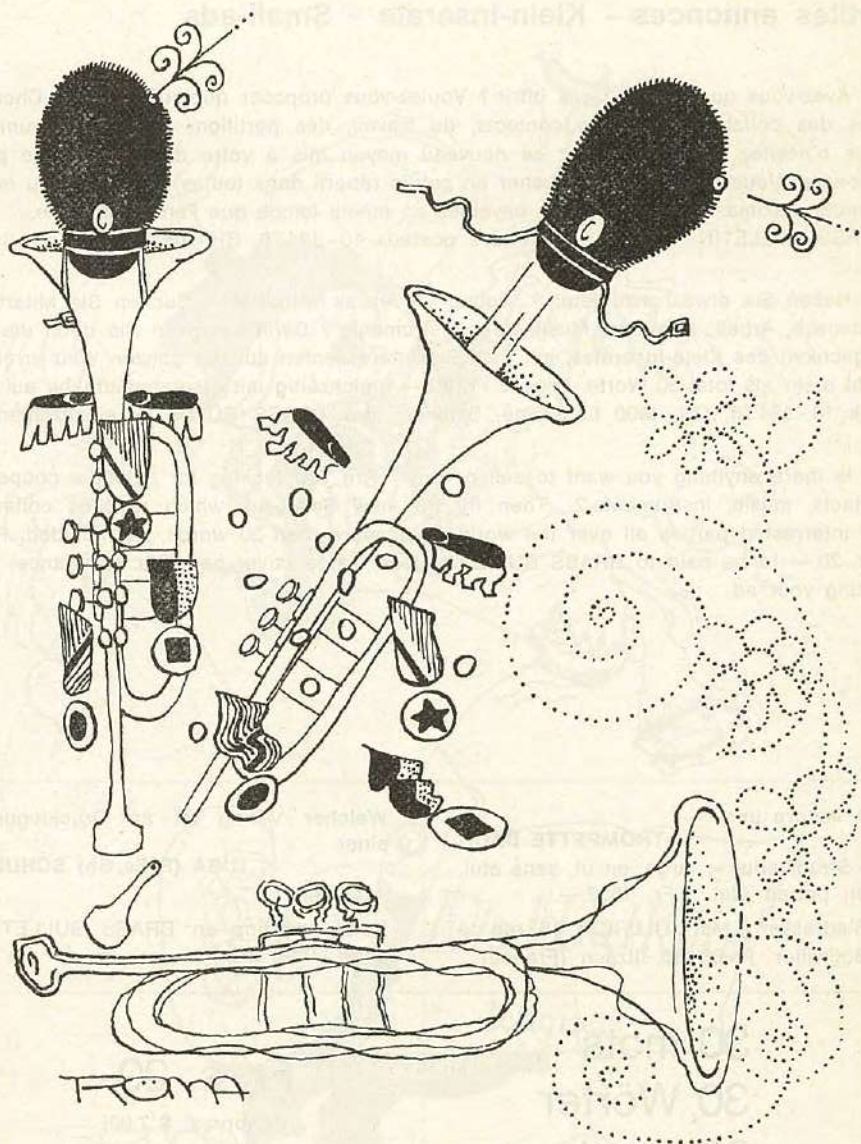
Petites annonces - Klein-Inserate - Small-ads

● 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 chèques 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 Postchek 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 cooperater, 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.

A vendre une TROMPETTE BACH « Stradivarius », large, en ut, sans étui. en parfait état. F.Fr. 1500.—. S'adresser à Marc ULLRICH, 16, rue de Bollwiller, F-68 110 Illzach (France)	Welcher Verlag ist an Drucklegung einer TUBA (F, Es, Bb) SCHULE interessiert ? Korrespondenz an BRASS BULLETIN unter Ziffer 1-7-74.
30 mots 30 Wörter 30 words	Fr. s. 20.— (approx. \$ 7.00)



● **INSTITUT DE HAUTES ETUDES MUSICALES INSTITUTE FOR ADVANCED MUSICAL STUDIES**

Crans-Montana

Switzerland

Montreux

Complementing and completing the last stages of a formal musical education, the Institute provides a unique international environment in a residential setting which allows the maximum creative exchange between the world-famous artist/faculty and the talented, professional bound student.

Intensive periods of instrumental study are alternated with periods of orchestral and ensemble performance.

Admission to the Institute is by scholarship only
Special arrangements can be made for observers

Brass Artists holding Master Classes in 1974 include :

Hermann BAUMANN, *horn*
Alan CIVIL, *horn*
Alan DEAN, *trumpet*
Ray KATARZYNSKY, *trombone*
Ib LANSKY-OTTO, *horn*
John MARCELLUS, *trombone*
Robert NAGEL, *trumpet*
Gérard SCHWARZ, *trumpet*
Pierre THIBAUD, *trumpet*
Barry TUCKWELL, *horn*
Adriaan VAN WOUDEBERG, *horn*
Denis WICKS, *trombone*

CALENDAR :
Summer 1974 (5 weeks)
July 14 - August 17

Special Events :
INTERNATIONL BRASS SYMPOSIUM
July 14 - 19

INTERNATION PERCUSSION
SYMPOSIUM
August 14 - 18

Fall 1974 (10 weeks)
September 29 - December 7

« I am convinced that this new formula represents the perfect realization of the most modern and varied methods for a musical education adapted to our present time. »

Zino Francescatti

Information en français disponible / Weiter Auskünfte

For more Information contact :

INSTITUT DE HAUTES ÉTUDES MUSICALES

Director of Admissions

BOX 141

1820 MONTREUX (Switzerland)

ARBAN

Célèbre Méthode Complète de TROMPETTE CORNET À PISTONS ET SAXHORN

NOUVELLE ÉDITION EN TROIS PARTIES

ENTIÈREMENT REFOUDUE 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^{ère} Partie - Les Éléments du Mécanisme - La Technique Générale

II^{ème} Partie - Le Mécanisme Supérieur - Les Coups de Langue

III^{ème} Partie - De l'Interprétation Musicale

DEUTSCHER TEXT — TEXTO CASTELLANO
ENGLISH TEXT

Paris, Editions Musicales **Alphonse Leduc**, 175, Rue Saint-Honoré

1974. Edition brochée. Prix réduit : volume I (188 pages) Fr.s. 28.65. Volume II (180 pages), Fr.s. 28.65. Volume III (128 pages), Fr.s. 26.15.

ET TOUJOURS les volumes I, II et III en édition cartonnée, dos toile.

ALPHONSE LEDUC . 175, rue Saint-Honoré . 75001 Paris

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

COR

Fr.s.

Boutry. ETUDES FLASH	9.55
Thévet. 20 ÉTUDES	13.50
Ameller. BELLE PROVINCE : RIMOUSKI, cor et piano	6.35
Berthelot. VARIATIONS BRÈVES SUR UN CHANT SCOUT, cor et piano	9.55
Defaye. ALPHA, cor et piano	11.50
Lemaire. NOCTURNE, cor et piano	6.35

TROMPETTE

Bozza. 11 ÉTUDES SUR DES MODES KARNATIQUES	13.50
— GRAPHISMES, préparation à la lecture des différents graphismes musicaux contemporains	en prép.
Beney. FLASHES, trompette ut ou sib et percussion	10.35
Haynie. 12 STUDIES GROUPS for trumpet or cornet from « La semaine du virtuose », by A. Petit	18.80
Ruggiero. 8 ÉTUDES ATONALES	9.55
Ameller. BELLE PROVINCE : ROUYN, trompette sib et piano	6.35
— BELLE PROVINCE : SHERBROOKE, trp. ut ou sib et piano	6.35
— BELLE PROVINCE : TROIS RIVIÈRES, trp. ut ou sib et piano	9.55
Defaye. PERFORMANCE, trompette ut et sib (1 seul exécutant) et piano	22.40
Pichaureau. ARISTOLOCHOS, trompette ut et sib et piano ou percussion	12.75
Raleau. SONNANT, trompette ut ou sib et piano	6.35
Szokolay. CONCERTO, trompette ut ou sib, piano et percussion (les trois exemplaires ensemble)	65.40

TROMBONE

Bozza. 11 ÉTUDES SUR DES MODES KARNATIQUES	13.50
— GRAPHISMES, préparation à la lecture des différents graphismes musicaux contemporains	en prép.
Domroese. LES OURS, trombone et piano	14.30
— SAKURA, trombone et piano	11.50
Galiègue et Dupin. QUELQUES CHANTS POUR TROMBONE et piano en quatre cahiers, chaque	7.20
Pichaureau (Cl. & G.) 20 ÉTUDES ATONALES	15.—
Pichaureau & Galiègue. PRÉAMBULE, premier recueil du tromboniste	26.95

TUBA

Ameller. BELLE PROVINCE : HAUTE RIVE, tuba et piano	7.60
Louvier. CROMAGNON, tuba et célesta ou piano	7.60

Catalogue détaillé pour chaque instrument, franco sur demande

ALPHONSE LEDUC . 175, rue Saint-Honoré . 75001 Paris

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	tpe	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'
-------------------	------------------	--------------	---	----

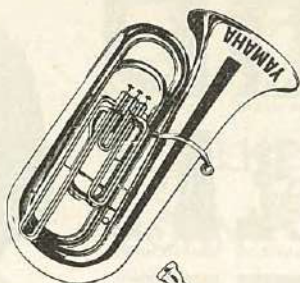
Trombone - Posaune

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)			
REICHEL B. (1901)	Trombone(s) et orgue	trbne et piano	5	5' 55
	(Choral	volume 1	2-3	
	Canon I et II	1 trbne et orgue		2' chaque
	Trois Pièces	2 trbnes et orgue)		2'
	(Prélude	volume 2	2-3	
	Intermède	4 trombones		2'
	Intrada	3 trombones		2'
		4 trombones)		2'
WEINER S. (1925)	Phantasy op. 42	trbne et piano	6	8' 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

BIM - Box 12 - 1510 Moudon (Switzerland)



YAMAHA

ein guter Klang — rund um die Welt





JOHN AUDINO



TONY SCODWELL



RICH MATTESON



WM. VACCHIANO



"PEE-WEE" 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 HERRIOT

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

COURTOIS

SELMER

GETZEN

BACH

KING

REYNOLDS

SCHILKE

CONN

OLDS

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

INSTRUMENTENBAU



ADOLPH EGGER & SOHN

Metallblasinstrumentenbau

Wallstrasse 9 . CH - 4000 Basel

Historische Metallblasinstrumente
Spezial - Mundstückdreherei
Reparaturen und Restaurationen

Historical Brass Instruments
Special Mouthpiece making equipment
Repeating 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)

ORIGINALMUSIK FÜR BLÄSER

HANS HORSCH
(1921)

Blechbläser - Suite Nr. 2
(Trompete I in B, Trompete II in B, Posaune I,
Posaune II).
Partitur (in C) und Stimmen, Edition BLK 300
DM 10.—

LAJO HOLLOSCH
(1923)

Alte Turmmusik
Tänze aus dem 17. Jahrhundert für Blechbläser-
Sextett.
Partitur und Stimmen, Edition BLK 301 DM 12.—

J. H. SCHEIN
(1586 - 1630)

Suite zu 5 Stimmen
aus « Banchetto musicale 1617 » für Bläser.
Partitur und Stimmen, Edition BLK 103 DM 10.—
Partitur, DM 4.—. Einzelstimmen je DM 1.50

DANIEL SPEER
(1636 - 1707)

Sieben Bläserstücke aus « Neugebachene Taffel-
Schnitz (1685) » für Trompeten und Posaunen.
Partitur (in C) und Stimmen, Edition BLK 104
DM 18.—

BÉLA TARDOS
(1910)

Divertimento für Holzbläser
(Flöte, Oboe, Klarinette in B, Fagott).
Partitur und Stimmen, Edition BLK 309 DM 10.—

ISTVAN SZELÉNYI
(1904)

Suite für 2 Trompeten in B und 2 Posaunen
Partitur und Stimmen, Edition BLK 312 DM 10.—
Kammermusik für Blechbläser
(2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Posaunen).
Partitur und Stimmen. Edition 6039 DM 20.—

EBERHARD WERDIN
(1911)

Kleine Suite für 5 Blechbläser
(Trompeten, Posaunen).
Partitur und Stimmen, Edition BLK 310 DM 6.—
Dirigierauszug DM 3.—
Einzelstimmen, je DM 1.—

FRIEDRICH ZEHM
(1923)

Neue Bläserstücke für 4 Blechbläser
(Trompeten, Posaunen)
Partitur (in C), Edition BLK 105 DM 8.—
Stimmen (6) je DM 1.50

B. SCHOTT'S SÖHNE

D 65 MAINZ

From The Music for Brass Series . . .

MODERN BRASS CHAMBER MUSIC

TRIOS (trpt horn trbn)

		\$
AVRIL	<i>PETITE SUITE</i>	4.00
BASSETT	<i>TRIO</i>	7.00
BIALOSKY	<i>2 MOVEMENTS</i>	4.00
GAY	<i>3 MOVEMENTS</i>	4.00
MAREK	<i>TRIO</i>	4.00
SANDERS	<i>TRIO</i>	5.00

QUARTETS (2 trpts horn trbn)

BERGER	<i>INTRADA</i>	4.00
FRACKENPOHL	<i>QUARTET</i>	7.00
HAINES	<i>TOCCATA</i>	2.00
HOVHANESS	<i>SHARAGAN & FUGUE</i>	5.00
KELLER	<i>QUARTET</i>	6.00
SANDERS	<i>SUITE</i>	6.00

QUINTETS (2 trpts horn trbn tba)

ADLER	<i>5 MOVEMENTS</i>	9.00
FRACKENPOHL	<i>QUINTET No 2</i>	9.00
HAINES	<i>SONATA</i>	10.00
ORR	<i>SONATA</i>	in prep.
PILSS	<i>SCHERZO</i>	5.00
SHINN	<i>SERENADE</i>	9.00
WHEAR	<i>INVOCATION & STUDY</i>	6.00
ZINDARS	<i>QUINTET</i>	8.00

SEXTETS (2 trpts 2 horns 2 trbns)

HANNA	<i>SONG OF THE REDWOOD TREE</i>	5.00
OSBORNE	<i>PRELUDE</i>	5.00
OSBORNE	<i>RICERCARI</i>	5.00

Complete Stock of our Editions at :

ALPHONSE LEDUC, éditions musicales

Rue Saint-Honoré 175

F - 75001 PARIS

BIM

Box 12

CH - 1510 MOUDON

ROBERT KING MUSIC Co

112 a Main Street North Easton Mass. 02356 USA

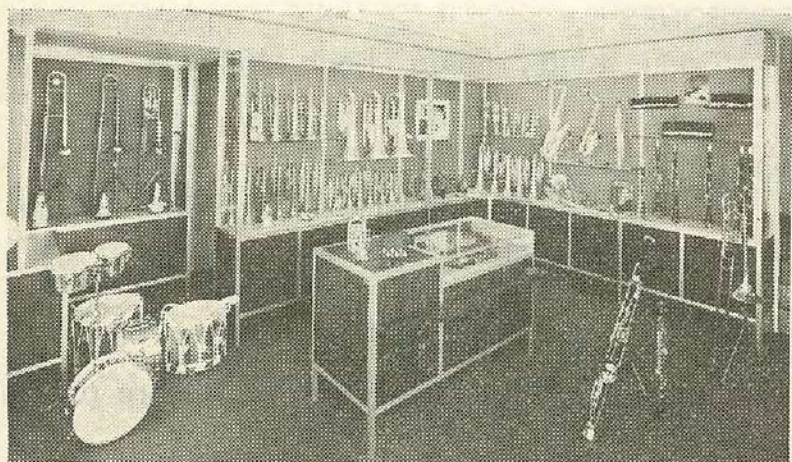
R. Spada

BLASINSTRUMENTENMACHER

SCHEUNENSTRASSE 18

BURGDORF

TELEFON 034 - 22 33 53



SCHILKE

BACH

BENGE

BESSON

YAMAHA

OLDS

KING

GETZEN

HOLTON

CONN

SELMER

Fachkundiger Reparatur-Service in eigener Werkstatt

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



Schilke Music Products, Inc.

529 S. Wabash Avenue, Chicago, Illinois 60605

Telephone: 312/922-0570

Renold O. Schilke s'est acquis une réputation mondiale comme artiste, comme acousticien et comme artisan. Il a apporté une contribution déterminante dans l'élaboration d'instruments de cuivre et d'embouchures de très grande qualité. De nos jours, on trouve ses instruments "sur mesure" et ses embouchures ultra-précises entre les mains de solistes de tous les pays du monde. L'équipe d'artisans hautement qualifiés réunis autour de Monsieur Schilke produit 60 modèles différents de trompettes, cornets et bugles "sur mesure", ainsi que près d'une centaine d'embouchures différentes.

Pourquoi trouve-t-on les instruments et les embouchures Schilke chez les musiciens les plus difficiles, ceux qui discernent les véritables qualités d'un instrument ? D'abord à cause de l'exceptionnelle justesse. Les pistons et la conicité s'adaptent parfaitement au dessin nodal et offrent un enrichissement particulièrement remarquable du son dans les séries harmoniques. La pureté du son et la facilité d'émission (équilibré par une résistance calculée permettant un contrôle parfait) ont rendu les instruments Schilke mondialement célèbres.

Les embouchures Schilke "sur mesure" satisfont aux besoins des plus difficiles dans les situations les plus diverses. Les innombrables expériences faites sur toutes les parties des embouchures ont donné une immense connaissance à Mr. Schilke. Il est en mesure de réaliser des copies rigoureusement exactes de n'importe quelle embouchure ou de créer un nouveau modèle selon des dimensions personnelles de n'importe quel professionnel.

Le prix de vente des embouchures et des instruments Schilke ne reflète nullement la somme de travail investie dans la recherche de tous les modèles créés.

Jalouse par toute l'industrie, les embouchures et les instruments Schilke sont dignes des plus grands musiciens. Prenez le temps d'examiner les produits Schilke... se sera une révélation qui sera profitable pour celui qui recherche ce qu'il y a de mieux !

Pour de plus amples informations ou pour les catalogues, écrivez-nous sans autre à :

SCHILKE MUSIC PRODUCTS, INC., 529 S. Wabash Avenue

Chicago, Illinois 60605



Alle Metallblasinstrumente für Posaunenchöre
Spezialität : **barocke** Blechblasinstrumente

Für die Einrichtung von Musikvereinen, Jugendkapellen, Werkskapellen und Tambourkorps liefern wir Ihnen :

Alle Musikinstrumente . alle Noten . alles Zubehör,
von der einfachsten bis zur Solisten-Ausführung.

Auf ca. 1000 qm finden Sie viele Hunderte
Musikinstrumente zur Auswahl.

Wir beraten Sie gerne jederzeit unverbindlich.

Alle Reparaturen und Verbesserungen in eigenen
Werkstätten aus Meisterhänden.

Finanzierungsmöglichkeiten

MUSIKHAUS WILHELM MONKE

Meisterwerkstätten

D - 5 KOELN - EHRENFELD (30)

Gutenbergstrasse 59-61

Postfach 300 927

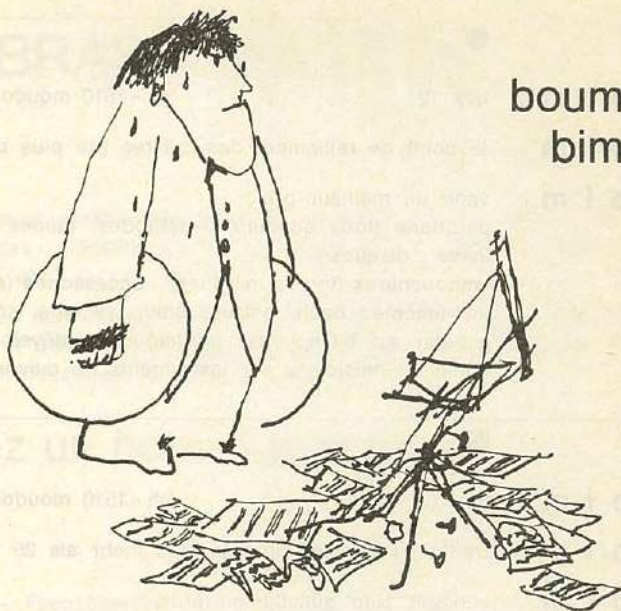
Ruf 52 10 66 . Telegrammadresse : Musikwimo

BIM, c'est quoi ?

boum
bim

Was heisst BIM ?

**What does BIM
stand for ?**

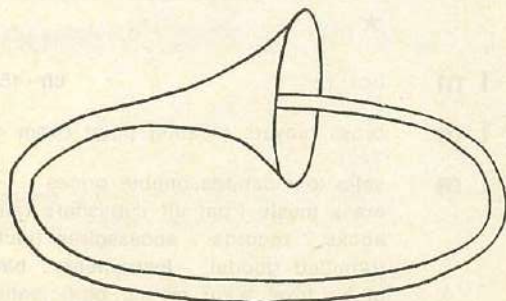


Tournez la page — Bitte wenden — See next page

Qu'est-ce que BB ?

Was heisst BB ?

What is BB ?



BB

Tournez la page — Bitte wenden — See next page

●

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

BB = BRASS BULLETIN

BRASS BULLETIN

- Revue trilingue (fr., al., angl.) spécialisée pour les cuivres : articles, illustrations, chroniques, correspondances, présentations de musiciens, nouveautés (partitions, disques, instruments, livres, etc.).
- Ecrite par des musiciens de cuivres pour des musiciens de cuivres, cette revue est une source d'informations et d'échanges d'idées indispensable à tous ceux qui sont animés du désir d'en savoir davantage sur le plan professionnel.

Trouvez un nouvel abonné!

BRASS BULLETIN

- Dreisprachige Blechbläser- Fachzeitschrift (dt., frz., engl.) : Artikel, Illustrationen, Chronik, Korrespondenz, Präsentation von Künstlern, Rezensionen (Partituren, Schallplatten, Bücher, Instrumente, usw.).
- Eine Zeitschrift von Musikern für Musiker geschrieben : unentbehrlich für den Berufs-Blechbläser, eine unerschöpfliche Fundgrube für den Amateur. Ermöglicht Austausch von Gedanken, Meinungen, Informationen. Stellt internationale Kontakte her.

Findet einen neuen Abonnenten!

BRASS BULLETIN

- is a scientific periodical in three languages (germ., french, engl.) : articles, illustrations, chronicle, correspondence, introduction of artists, reviews (scores, records, books, instruments, etc.).
- is a periodical written by musicians for musicians : indispensable for professional brass players, a source of knowledge for every amateur, a means to exchange thoughts, opinions, information and to create international contacts.

Find a new subscriber!

INSTRUMENTS DE CUIVRE HISTORIQUES

Trompettes baroques

Conseiller technique : Edward H. Tarr (Bâle, Suisse)

Modèles :

- A. Hans Hainlein 1632 (Renaissance - Baroque 1^{re} période)
- B. Johan Leonhard Ehe III 1746 (Baroque, période centrale)
- C. Wolf Wilhelm Haas env. 1750 (Baroque, dernière période)

Versions :

- 1. Copie d'une trompette Ehe datée 1746 (avec autorisation du Musée national allemand à Nuremberg), avec ornements et décoration, en argent massif. Approximativement en Ré_b. Assistance technique : Dr Klaus E. Rehm (modèle B seulement).
- 2. Copie standard, approximativement en Ré_b (modèles A, B, C).
- 3. Version en Ut ou en Ré avec coulisse d'accord sur la branche d'embouchure (modèles A, B, C).
- 4. Modèle à double enroulement, jouable en Ut et en Ré (modèle A, B, C).
- 5. « Trompette de chasseur », enroulée (« Jägertrumpete », faussement nommée « clarino »), dans les tons de Ut, Ré ou Fa (modèles A, B, C).
- 6. Trompette à coulisse (« tromba da tirarsi ») en Mi_b, avec corps de rechange en Ré, Ut et Si_b (particularités selon l'époque).

Trompette à clefs

Conseiller technique : Edward H. Tarr (Bâle, Suisse)

Type d'instrument avec lequel Anton Weidinger joua pour la première fois les concertos pour trompette de Haydn et Hummel (respectivement en Mi_b et en Mi). Copie d'après un original d'Aloïs Döke (Linz) de la collection Bernoulli (Greifensee, Suisse).

Construit en Sol (La = 447) avec corps de rechange en Mi et en Mi_b (La = 440) par Adolf Egger & Fils (Bâle, Suisse), et distribué par Meinl & Lauber (voir plus bas).

Cors baroques

D'après un instrument original de Johann Jakob Schmidt (Nuremberg, 1686 - env. 1756) préservé au Musée national de Bavière à Munich. Livrable dans tous les tons, depuis Ut alto à Ut_b basso.

Cor d'invention

Construit en Ut alto avec corps de rechange jusqu'à La basso

Cor à main classique

Conseiller technique : Dr Horace Fitzpatrick (Oxford)

Réalisé d'après les principes de construction et les conceptions du son des principaux facteurs viennois vers 1770.

Construit en Ut alto avec corps de rechange jusqu'à Si_b basso ou n'importe quelle autre combinaison.

Trombones renaissance / baroque

Conseiller technique : Prof. Thomas E. Cramer (Oberlin, Ohio)

Caractéristiques de la période allant env. de 1550 à 1650, l'« âge d'or » des facteurs de trombones.

- 1. Soprano en Si_b.
- 2. Alto en Mi_b ou Fa, d'après un original de Michael Nagel (1656).
- 3. Ténor en Si_b, d'après un original de Sebastian Hainlein l'Aîné (1627), avec perce large.
- 4. Ténor en Si_b, d'après un original d'Anton Drewelwecz (1595) avec petite perce.
- 5. Basse en Mi_b ou Fa, d'après un original de Sebastian Hainlein le Jeune (1622).
- 6. Basse en Mi_b, Ré ou Fa d'après un original d'Isaak Ehe (1612).
- 7. Basse en Fa-Mi_b ou Mi_b-Ré, d'après un original de Jobst Schnitzer (1612) avec double coulisse, permettant à l'instrumentiste de n'employer que la moitié de la longueur des positions allongées de la coulisse.

MEINL & LAUBER

Musikinstrumentenbau

8192 Geretsried 1 . Postfach 1342 . Allemagne de l'Ouest