

BRASS BULLETIN

10

1975

Chroniques internationales du cuivre

Internationale Blechbläserchronik

International Brass Chronicle

BRASS BULLETIN

ISSN 0303 - 3848

p. o. box 12

CH - 1510 MOUDON

(Switzerland)

Rédaction / Redaktion / Editor : Jean-Pierre MATHEZ

● Abonnement annuel (3 numéros)

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 (3 Nummern)

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 (3 issues)

Swiss francs : 30.—

(see exchange rate) or US dollars approx. : 12.00

(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.

5. IMPORTANT : we accept your personal check (your local bank).
--

BRASS BULLETIN

Chroniques internationales du cuivre
Internationale Blechbläserchronik
International Brass Chronicle

10

1975

● TARIFS PUBLICITÉ

1/1 page	annonce unique :	Fr.s. 300.—
1/2 page	chaque fois :	Fr.s. 150.—
1/1 couverture :		Fr.s. 400.—

OFFRE SPÉCIALE :	1/1 page annonce en abonnement (3 numéros) :	Fr.s. 600.—
	1/1 page couverture (3 numéros) :	Fr.s. 800.—

Petites annonces : 30 mots Fr.s. 20.—

Derniers délais pour l'envoi des textes et des clichés :

15 février 15 mai 15 octobre

■ TARIF FUER INSERATE

1/1 Seite	einmaliges Inserat :	S.Fr. 300.—
1/2 Seite	jedes Inserat :	S.Fr. 150.—
1/1 Umschlagseite :		S.Fr. 400.—

SONDERANGEBOT :	1/1 Seite Inserate im Abonnement (3 Nummern) :	S.Fr. 600.—
	1/1 Umschlagseite :	S.Fr. 800.—

Klein-Inserate : 30 Wörter S.Fr. 20.—

Bitte Inseratentext (oder Klischee) bis spätestens :

15. Februar 15. Mai 15. Oktober

★ ADVERTISING RATES

1/1 page	one single ad :	S.Fr. 300.—
1/2 page	every ad :	S.Fr. 150.—
1/1 cover page :		S.Fr. 400.—

SPECIAL OFFER :	1/1 subscr. order (for 3 issues) :	S.Fr. 600.—
	1/1 subscr. order, cover page :	S.Fr. 800.—

Small-ad : 30 words S.Fr. 20.—

Deadlines for text (also photo-ready) :

February 15 May 15 October 15

© by BRASS BULLETIN 1975. - ISSN 0303-3848 — 1300 ex.

Imprimé par l'Imprimerie moudonnoise sa, Moudon

SOMMAIRE — INHALT — CONTENTS

Editorial	5
Vorwort	6
Editorial	7
A. ARTICLES - AUFSÄTZE - ARTICLES	9
Arban (1825 - 1889), <i>suite II</i>	9
Arban (1825 - 1889), <i>continued</i>	13
Arban (1825 - 1889), <i>Forsetzung II</i>	14
Horn Singing, by S. Earl Saxton	17
Das Horn-Singen, von S. Earl Saxton	23
Chanter le cor, par S. Earl Saxton	28
Unmöglich ? von Kurt Janetzky	35
Impossible, by Kurt Janetzky	37
Impossible ? par Kurt Janetzky	39
To be « Lead Trumpet » in a jazz orchestra, by Glenn Stuart	43
« Lead Trumpet », par Glenn Stuart	44
Die Trompete als Führungsstimme im Jazzorchester, von Glenn Stuart	45
Une interview avec Jean Douay	49
Interview mit Jean Douay	52
An interview with Jean Douay	55
B. CHRONIQUE - CHRONIK - CHRONICLE	59
C. CORRESPONDANCE - LESERBRIEFE - CORRESPONDENCE	73
D. PARTITIONS, LIVRES ET DISQUES REÇUS EINGEGANGENE NOTEN, BÜCHER UND SCHALLPLATTEN PUBLICATIONS AND RECORDS RECEIVED	79
E. RECENSIONS - REZENSIONEN - REVIEWS	81

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.

●
Des problèmes techniques retardent encore
la publication séparée de la version anglaise.
Nous vous prions de prendre patience. Merci !

■
Aus technischen Gründen kann die separate Veröffentlichung
der englischen BRASS BULLETIN Version dieses Mal noch nicht erfolgen.
Wir bitten um Verständnis. Danke !

★
For technical reasons we can not yet make a separate
English BRASS BULLETIN issue this time.
Please be patient !

Editorial

Lorsqu'un individu étudie et joue le même instrument de musique que des milliers d'autres, ils ont tous, même s'ils ne se connaissent pas, d'innombrables sujets communs.

Les discussions entre musiciens, spécialement chez les cuivres, favorisent presque toujours les échanges d'expériences ou de procédures techniques.

Ces échanges ou ces indications, sont de précieux points de repères pour celui qui *cherche* son chemin. Il pourra ainsi apprendre à reconnaître ce qui lui est bénéfique ou néfaste. Ses propres pensées seront sans cesse confirmées ou infirmées. Ce musicien-là ne se sentira pas seulement vivant, mais il aura également forgé l'indispensable mobilité d'esprit permettant de reconnaître la diversité des gens et des choses. De même, il se familiarisera à la notion de *tolérance*.

Dès le Moyen Age — peut-être même avant — les musiciens cherchèrent à s'unir en corporations, en confréries, en camaraderies, en associations, en syndicats, en sociétés, en fédérations, etc.

Pourquoi de telles unions ? Lutte contre les difficultés communes, défense des intérêts communs, développement artistique et technique, promotion ou sauvegarde d'idées neuves ou anciennes, identification collective, etc.

L'Histoire nous révèle toutefois que la plupart de ces associations ont peu à peu sombré dans la rigidité et dans l'intolérance, devenant souvent un instrument de pouvoir entre les mains de quelques-uns, ou alors formant une cellule isolée, dans laquelle des gens se donnent une importance qu'ils ne trouvent pas ailleurs. Un des dangers constants de ces associations, c'est qu'elles finissent par *imposer* les idées qui, au départ, devaient *s'échanger*.

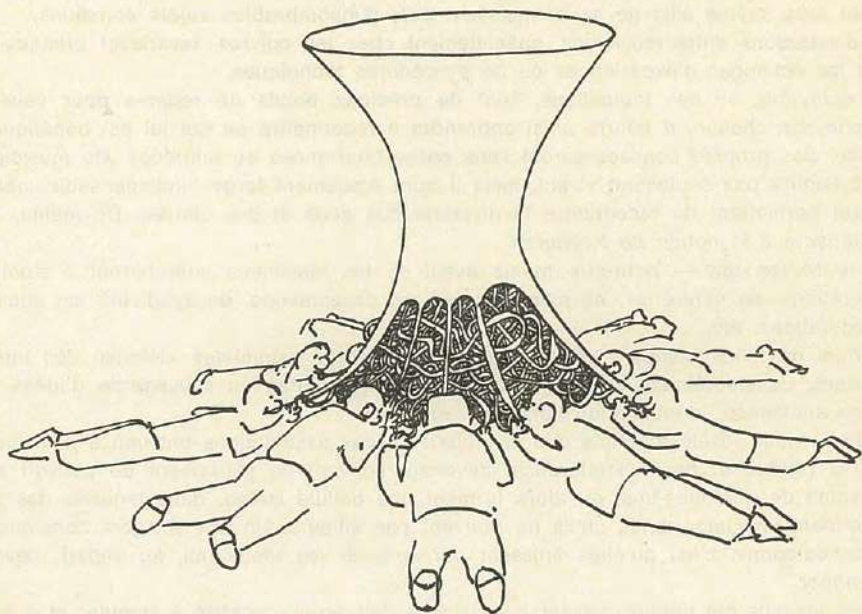
Un des moyens qui permet d'éviter les clivages dangereux consiste à stimuler et à entretenir la *participation active* de tous les membres d'une telle association. Ainsi, par exemple, si vos opinions diffèrent de celles que vous trouvez dans certains articles de BRASS BULLETIN, ou si vous avez de bonnes idées ou des questions et que vous ne nous les faites PAS connaître, ces opinions, idées ou questions sont malheureusement perdues. Au contraire, si vous nous les communiquez, elles prennent vie et nous pouvons tous en profiter ! Bien sûr, cela prend un peu de temps, force un peu la réflexion. Mais ne pensez-vous pas que cela en vaille la peine ?

C'est dans ce sens également que nous voudrions faire appel à votre précieuse collaboration dans la discussion des problèmes que soulève le projet suivant :

A Montreux, lors du Symposium international des cuivres (1974), organisé par l'IHEM, une palette impressionnante de personnalités de notre monde du cuivre a ressenti l'urgente nécessité de jeter les bases d'une association mondiale des musiciens de cuivres, dans le but de (je cite Harvey Phillips) : « ...promouvoir les possibilités de contacts entre musiciens de cuivres par la publication annuelle d'un livre d'adresses des musiciens et par la distribution de circulaires annonçant les déplacements d'ensembles, d'orchestres, de solistes, etc. ».

Avant de collaborer à une telle association, BRASS BULLETIN souhaite connaître l'opinion de ses lecteurs.

Auriez-vous, s'il vous plaît, la gentillesse de répondre au questionnaire ci-inclus et de le renvoyer *au plus vite* à notre adresse.



Vorwort

Wenn Musiker auf der ganzen Welt das gleiche Instrument spielen, haben sie unendlich viel gemeinsam. Wenn wir Blechbläser einander treffen, sei es zum ersten oder zum hundertsten Male, so gehen uns die Diskussionsthemen nicht aus: unser Instrument, unsere Technik, unsere Erfahrungen, unsere Sorgen, Triumphe, Pläne, usw.

Ein solcher Gedankenaustausch ist für alle wertvoll — aber ganz besonders für den jungen Musiker, der seinem Weg noch sucht, denn, wenn er gewillt ist, kann er sehr viel von den Erfahrungen der Kollegen lernen. Auch wird er seine eigenen Ansichten bestätigt oder aus bestimmten Gründen abgelehnt finden. Gedanken- und Erfahrungsaustausch wirken sehr belebend, schärfen die Wachsamkeit gegenüber Gefahren und Irrtümern und tragen zu jener Urteilsbildung über Menschen und Musik bei, aus der *Toleranz* geboren wird.

Seit vielen Jahrhunderten suchen sich Musiker in Korporationen, Bruderschaften und ähnlichen Gemeinschaften zu vereinigen. Welche Gründe führten sie dazu?

Da gibt es zunächst den Kampf gegen gemeinsame Schwierigkeiten und die Verteidigung gemeinsamer Interessen. Dann den Wunsch zur Erlangung besserer künstlerischer und technischer Ausbildung, sowie zur Förderung neuer bzw. Erhaltung bewährter Ideen und schliesslich zur Herstellung und Vertiefung freundschaftlicher Kontakte, d.h. des Zusammengehörigkeitsgefühls.

Die Geschichte lehrt uns jedoch, dass die meisten solcher Vereinigungen (auch anderer Berufe) im Laufe der Jahre stets starrer und intoleranter wurden, bis sie schliesslich zu einem Machtinstrument in den Händen weniger, nämlich der Vereinsleiter, ausarteten. Die ideologischen und praktischen Gründe, die zur Gründung führten, gingen praktisch verloren: die Vereinigung wurde Selbstzweck. Damit hörte auch der Gedanken- und Erfahrungsaustausch zwischen Mitgliedern weitgehend auf und wurde durch das Machtwort der Führung ersetzt, das ihnen in Form von strengen Regeln auferzwungen wurde. Erfahrungsgemäss ist also die grösste Gefahr für das Wohlergehen einer Vereinigung: das allmähliche *Absterben der aktiven Teilnahme* der Mitglieder. Hier möchten wir ein kleines Beispiel einfügen: Wenn SIE, unser Leser, im BRASS BULLETIN eine Meinung ausgedrückt finden, mit der Sie nicht einverstanden sind, wenn Sie eine brillante Idee oder eine wichtige Frage haben, und Sie uns NICHT schreiben, so ist Ihre Meinung, Idee, Frage, wertlos und verschwunden. Greifen Sie aber zur Feder und senden Sie sie uns zu, so wird sie lebendig und können wir alle von ihr mitprofitieren! Ja, das kostet etwas Zeit und Anstrengung, aber es lohnt sich!

In diesem Sinne möchten wir gerade mit folgendem Problem an Sie herantreten und Sie um Ihre Mitarbeit bitten:

In Montreux, Schweiz, fand letzten Sommer ein vom Institut de Hautes Etudes Musicales (IHEM) organisiertes, internationales Blechbläser-Symposium statt, im Laufe dessen von einigen prominenten Persönlichkeiten der dringende Wunsch nach Zusammenschluss zu einer weltweiten Blechbläser-Vereinigung geäussert wurde, wodurch (wir zitieren Harvey Phillips): «... die Kontaktmöglichkeiten zwischen Blechbläsern durch jährliche Herausgabe eines Musiker-Adressbuches und durch Zirkularschreiben mit Angaben über Konzertreisen von Orchestern, Ensembles und Solisten, zu fördern sind, usw. ».

Bevor BRASS BULLETIN sich zur Mitarbeit bei der Verwirklichung dieser Idee entschliesst, möchten wir gerne die Ansichten unserer Leser kennenlernen. Würden Sie bitte den beiliegenden Fragebogen beantworten und uns einschicken? (Danke!)

Editorial

Those musicians that play the same instrument — no matter who they are and where they live — always have a great deal in common. So if we brass players meet, somehow, somewhere, for the first or for the hundredth time, we have a world of things to discuss: about our instruments, our technique, our experiences, our worries, glories and plans.

Such an exchange of thoughts and ideas is most useful, especially for the young musician who still has to find his way and who — if he is willing — can learn much from his more experienced colleagues. Also he will find his own ideas confirmed or for some reason rejected. Exchange of thoughts and experiences between musicians has a refreshing effect, it increases awareness, reveals pitfalls and errors to be avoided, and develops the capacity to form opinions about men and music.

For centuries musicians have felt the urge to band together into fellowships or corporations. What were their reasons ?

First of all there are the battle against common difficulties and the defence of common interests. Then there is the wish to obtain better possibilities for artistical and technical education, to support new and preserve approved old ideas and last but not least : to further friendly contact and solidarity between members.

History teaches us however that in most cases — and in all branches — such corporations gradually became torpid and increasingly intolerant, until they finally degenerated into being a mere instrument of power in the hands of a few, their leaders. The ideological and practical reasons which had led to formation of the corporations disappeared, and with them the activating exchange between members. It was replaced by the authoritative rules and regulations imposed upon the members by their leaders.

Thus it has become evident that the great danger for every sort of fellowship, corporation or association is *the gradual extinction of the active participation of its members*.

Now let us give you a small example : if YOU, Reader, find an opinion expressed in BRASS BULLETIN that is contrary to your own, or if you have a brilliant idea or a question to ask and you DO NOT write us, then your idea, opinion, question is lost and gone. But if you write us, it comes to life — for the benefit of us all ! Yes, it is an effort and it costs time, but *it is worth it !*

May we at this point ask for your collaboration in the following question :

Last summer an international brass symposium took place in Montreux, Switzerland, organized by the Institute for Advanced Musical Studies (IHEM). Some prominent participants suggested the creation of a worldwide brass association. I quote Harvey Phillips : « ... to further contact between members by a yearly publication of a directory of musicians and by the regular distribution of circulars announcing concert tours by orchestras, ensembles and soloists with names, places and dates ».

Before BRASS BULLETIN agrees to cooperate with the realization of the idea, we should like to hear our readers' opinion on it. Would you please answer the enclosed questionnaire and return it to us. (Thank you !)

A. Articles - Aufsätze - Articles

ARBAN (1825 - 1889)

(Suite II)

II. Le début de sa carrière

Ce que Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban a fait immédiatement après avoir obtenu son prix en 1845 est assez obscur. Il semblerait qu'il ait accompli un bref service militaire dans la musique de la marine, à bord de « La Belle-Poule », sous les ordres du chef musicien Paulus, qui devint chef de la Garde à Paris, sous Napoléon II.

Il est certain toutefois, qu'Arban se manifestait souvent en public et que les années comprises entre 1845 et 1860 furent celles durant lesquelles il assit sa réputation.

Les seuls témoignages précis relatifs à cette tranche de sa vie sont des annonces ou des critiques parues dans la presse de l'époque. En voici quelques-unes :

La France Musicale, 15 février 1846, page 54 :

« Arban travaille au service d'Adolphe Sax [le fameux facteur d'instruments à vent] et va faire des démonstrations pour ses instruments. »

La France Musicale, 9 avril 1848, page 109 :

« ARBAN ET LE CORNET COMPENSATEUR »

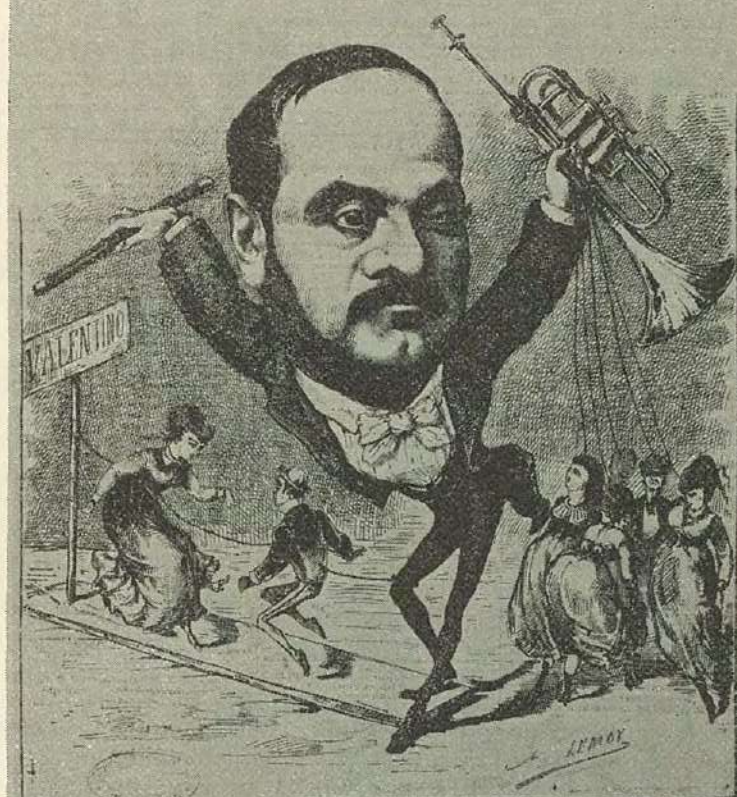
« Au dernier concert du Conservatoire de Paris nous avons entendu M. Arban exécuter sur le cornet compensateur un air varié de Bochin, pour la flûte ; il est impossible de phraser son andante avec un plus beau style, d'enlever ses variations à double et triple coup de langue avec un brio plus éclatant que ne l'a fait l'éminent virtuose, aussi son triomphe a-t-il été complet ; une fois notre dette acquittée envers l'artiste, il est juste que nous accordions sa part d'éloges à l'instrument. C'était la première fois que l'on entendait en public le cornet compensateur d'Adolphe Sax. A une incomparable beauté de son, cet instrument joint l'immense avantage de pouvoir rendre avec une parfaite justesse les intervalles altérés, comme aussi de porter le son de même que le violon ou la voix. Il est superflu d'ajouter qu'Arban a su faire valoir d'une façon particulière ces précieuses qualités du nouveau cornet d'Adolphe Sax. L'affiche du Conservatoire annonçait un air varié pour trompette chromatique. La Société des Concerts en serait-elle venue à ce point de caducité de confondre une trompette avec un cornet ? »

Le langage de cette critique n'est-il pas amusant et révélateur d'un certain maniérisme ? Arban s'est distingué en développant une habitude très particulière à cette époque, à savoir, transcrire et populariser les airs d'opéras nouvellement créés en les arrangeant pour le cornet à pistons (ou d'autres instruments) avec accompagnement de piano.

Il ne faut pas oublier qu'Arban, en tant que chef d'orchestre à l'Opéra (de Paris) jouissait d'une belle réputation et que cette fonction lui donnait une position-clé entre l'art de la petite et haute bourgeoisie (et la noblesse) et l'art populaire qui se manifestait à travers les orchestres de bals ou de concerts en plein air.



ARBAN, le célèbre Chef d'orchestre. PAR A. LEMOT.



Arban, portrait en pied. Dans la quarantaine, très sûr de lui. La paupière de son œil gauche est légèrement pendante (cela s'accroît avec l'âge) et lui donne un air un peu hautain.

Arban, Porträt, selbstsicher, in seinen vierziger Jahren. NB: sein linkes Augenlid hängt leicht herab (mit den Jahren verstärkte sich diese Eigenheit), was ihm einen etwas hochmütigen Ausdruck verleiht.

Arban, full portrait, in his forties and very sure of himself. The eyelid of his left eye is slightly drooping (it gets worse with age), which gives him a haughty look.



Caricature d'époque, en première page de la revue humoristique « Rire ». Une baguette de chef (magicien ?) dans la main droite, un cornet plus que bizarre (compensateur ?) dans la main gauche, Arban semble faire danser les gens (surtout des femmes) comme des marionnettes...

Eine zeitgenössische Karikatur, auf der 1. Seite der satirischen Zeitschrift, « Rire » (« Lachen »). Einen Dirigentenstab (Zauberstab) in der rechten, ein mehr als eigentümliches (kompensierendes ?) Kornett in der linken Hand; es sieht aus, als sei er dabei, Leute (vor allem Frauen) zum Tanzen anzuregen, als seien es Marionetten...

Contemporary caricature on the first page of the humoristic review « Rire ». Holding a (magic ?) wand in his right hand and a very queer (compensator ?) cornet in his left hand, Arban seems to make people (esp. women) dance like puppets...

Il ne fait aucun doute qu'Arban fut très actif durant toutes ces années, même si les témoignages font défaut.

Il faut donc passer au 28 mai 1857 pour retrouver un document officiel le concernant (il en existe certainement d'autres, perdus ou enfouis dans des archives). Il s'agit d'une simple ligne le concernant, mais qui marque officiellement son premier pas dans l'enseignement. Arban est proposé « *comme professeur de saxhorn avec allocation d'un traitement de 1000 francs* » par an. Il s'agissait d'un poste un peu secondaire à l'Ecole militaire (annexe du Conservatoire de Paris). C'est dans cette école, au milieu d'une atmosphère très rigide, compliquée d'un règlement draconien, qu'Arban élabore et conçoit sa « *Grande méthode complète pour cornet à pistons ou saxhorns* » qui paraîtra en 1864, soit après sept longues années d'enseignement militaire.

En même temps, Arban prépare avec soin une bataille décisive : son entrée au Conservatoire, c'est-à-dire, la consécration suprême.

Le document qui suit n'est peut-être pas directement lié à Arban, mais il se peut qu'il ait été décidé d'entente avec lui, ce Guilbaut étant, comme lui, un adepte du cornet à pistons, mais installé en province, donc ne faisant pas lui-même figure de candidat.

13 mai 1861, lettre du Ministre d'Etat Walewski :

« *Monsieur le Directeur [du Conservatoire, Auber], la lettre ci-jointe m'est adressée par M. E. Guilbaut, professeur de musique à Gap, pour demander qu'une classe de cornet à pistons soit créée au Conservatoire de Paris. Je vous prie d'examiner cette demande, etc...* »

Malheureusement, la réponse d'Auber du 23 mai 1861 est négative ; voici les arguments principaux qu'il donne au ministre :

« *... Le Cornet à pistons est aujourd'hui un instrument fort utile dans les orchestres et auquel les compositeurs modernes ont accordé une partie importante dans leurs partitions. Cependant, la nécessité de créer au Conservatoire une classe pour un enseignement n'a pas jusqu'ici été reconnue opportune, attendu que beaucoup de nos élèves sortant des classes de cor, de trombone et de trompette, jouent également le cornet à pistons dans les orchestres de nos théâtres et concerts publics, où plusieurs d'entr'eux ont acquis une grande réputation sur cet instrument. Je ne crois donc pas qu'il y ait lieu, quant à présent de créer une classe de cornet à pistons (I. Mais si plus tard le besoin de cette création se faisait sentir et) que la [...] du budget... permet d'y revenir, je ne manquerai pas d'en renouveler la proposition à votre Excellence.* sig. Auber. »

A partir de 1868, les documents sur Arban et le cornet à pistons sont beaucoup plus nombreux, BRASS BULLETIN en a retrouvé de très intéressants. (à suivre)

Jean-Pierre Mathez

ARBAN (1825 - 1889)

(continued)

II. The beginning of his career

Little is known about Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban's activities right after he obtained his prize in 1845. It looks as if, for a short while, he did some military service with the marine band (on the ship called « La Belle Poule ») under the direction of a certain Paulus, who afterwards became Chief of the Guard in Paris, under Napoléon II.

There is no doubt however that Arban often performed in public during the period between 1845 and 1860, which as a matter of fact laid the foundation to his later fame.

The only witnesses of his musical life during that period are to be found in the press : advertisements and reviews of his concerts, of which we here quote some :

La France Musicale, 15 February 1846, page 54 :

« Arban works in the service of Adolph Sax [the famous maker of wind instruments] whose instruments he will demonstrate in public. »

La France Musicale, 9 April 1848, page 109 :

« ARBAN AND THE COMPENSATOR CORNET »

« At the last Conservatoire concert we heard Mr. Arban execute on a compensator cornet an Air Varié for flute by Bochin. Phrasing the Andante more beautifully is impossible ; also his double and triple tonguing could not have been done with more brilliancy, which was fully appreciated by the enthusiastic audience. It was a complete triumph for the artist. As to the instrument : it was the first time that one could hear Sax's Compensator Cornet in public. It has not only a beautiful tone, but also the great advantage of absolute accuracy in the changed intervals and of holding the tone like a violin or the human voice. We need not add, that the great artist Arban was the right man to demonstrate Sax's new instrument to the public. On the poster of the Conservatoire the work to be performed was called « Air Varié for chromatic trumpet ». It seems odd that the Concert Society should not be able to discern between a trumpet and a cornet. »

The style of this review is rather amusing and shows a certain mannerism.

It was around this time that Arban developed his great capacity for arranging. He mostly chose new opera airs, which he then transposed for a brass instrument with accompaniment of piano, thus popularizing operatic music. As conductor of the opera orchestra, Arban found himself in a favorable position, for his activities allowed him to be in touch with the opera-going high society on one side, and on the other the gay middle-class, who would have him execute his airs at their balls or open-air concerts.

There is not the slightest doubt that Arban was very active during that period, although we have few written proofs of it. We have to jump to May 25, 1857 for another document about him (there surely are more to be found in the archives), and even so it is not more than one line. But it is important news, because it mentions for the first time his activity as a teacher. Arban is proposed as « a professor of the saxhorn with allowance of 1000 francs ». It is not a grand position, since it is at the Military School (annexed to the Paris Conservatoire), yet it is here, in the rigid atmosphere of complicated rules

and regulations that he conceives his famous « *Grande méthode complète pour cornet à pistons ou saxhorns* », which is published in 1864, after seven years of work at the Military School.

At the same time Arban carefully prepares a decisive battle: his entry into the Conservatoire, the supreme acknowledgment of his artistry. The following letter is perhaps not directly connected with Arban, but it is possible that it was written with his agreement, since Guilbaut was also an adept of the valve cornet. However Guilbaut cannot be considered as a candidate himself, because he lived and worked outside of Paris.

May 13, 1861. Letter by State Minister Walewski

« Monsieur le Directeur [of the Conservatoire, Auber], I enclose herewith a letter addressed to me by M. E. Guilbaut, professeur of music in Gap, suggesting the creation of a special class for valve cornets at the Paris Conservatoire. I should be grateful if you would kindly examine the request. . etc. » Unfortunately Auber's answer of May 23 is negative, giving the following reasons:

« It is true that the valve cornet becomes a very useful instrument in the orchestra nowadays and that many composers dedicate an important part to it. However so far, there seems to have been no need to create a special class for the valve cornet at the Conservatoire, since most pupils that follow and graduate from the horn, trombone and trumpet classes, are able to play the cornet in our theatre orchestras and public concerts. Some of them have even become quite famous. Therefore I donot believe that the creation of a class for valve cornets is justified at the moment (I. But should the need to do so arise later on) — and the budget allows it — I shall not fail to revert to the subject. » Sig. Auber. From 1868 on we dispose of more documents about Arban and his valve cornet. BRASS BULLETIN will bring a few important ones in the next issue. (Continued)

Jean-Pierre Mathez

ARBAN (1825 - 1889) (Fortsetzung II)

II. Der Anfang seiner Laufbahn

Über die Tätigkeit Joseph Jean-Baptiste Laurent Arbans direkt nach Erlangung seines Konzertdiplomes im Jahre 1845 herrscht Unklarheit. Er hat scheinbar für kürzere Zeit Militärdienst geleistet, und zwar an Bord des Schiffes « La Belle-Poule », unter der Leitung des Musikführers Paulus, welcher später, unter Napoléon II, Chef der Garde in Paris wurde.

Sicher weiss man, dass Arban sich oft öffentlich produzierte und sich in den Jahren zwischen 1845 - 1860 seinen Ruhm erworben hat.

Nur wenige präzise Dokumente zeugen über diesen Lebensabschnitt, wie etwa Annoncen oder kritische Pressekommentare, so z.B. die hier folgenden:

La France Musicale, 15. Februar 1846, S. 54:

« Arban arbeitet im Dienst von Adolphe Sax [dem berühmten Instrumentenbauer], dessen Instrumente er vorführen wird. »

La France Musicale, 9. April 1848. S. 109 :

« ARBAN UND DAS KOMPENSIERENDE KORNETT »

« Im letzten Konzert des Konservatoriums hörten wir Herrn Arban auf dem Kornett einen Air Varié von Bochin, für Flöte, ausführen ; es wäre unmöglich das Andante in einem schöneren Stil zu phrasieren, die Variationen mit doppeltem und dreifachem Zungenschlag mit eklatanterem Schwung als der eminente Virtuose, zu blasen, dem dann auch ein richtiger Triumph zu eigen wurde. Nachdem wir somit unsere Dankbarkeit gegenüber dem Künstler ausgedrückt haben, gilt es auch, dem Musikinstrument seinen Anteil am Lob anzuerkennen. Es war dies das erste Mal, dass man vor dem Publikum das kompensierende Kornett von Adolphe Sax zu hören bekam. Dieses Instrument vereint mit seiner unvergleichlichen Tonqualität den immensen Vorteil perfekter Intervallpräzision, sowie der Möglichkeit des Tontragens, ähnlich wie bei der Geige oder im Gesang. Es ist kaum noch nötig beizufügen, dass es Arban gelang, diese wertvollen Qualitäten des neuen Kornetts von Adolphe Sax in einer besonderen Weise hervorzuheben. Das Plakat des [Pariser] Konservatoriums kündigte einen Air Varié für **chromatische Trompete** an. Ist die Société des Concerts derart überholt, dass sie eine Trompete mit einem Kornett wechselt ? »

Ist die Ausdrucksweise dieses Textes nicht ergötzlich und deckt sie nicht einen gewissen Manierismus auf ?

Arban entwickelte mit besonderem Geschick eine damals noch seltene Gewohnheit, nämlich die Transkription, und die Popularisierung, von Themen aus neueren Opernwerken, und arrangierte diese für Kornett à pistons (oder andere Instrumente) mit Klavierbegleitung.

Wir erinnern daran, dass Arban damals als Dirigent des Orchestre de l'Opéra (von Paris) sich bereits einen weithin bekannten Namen gemacht hatte und in diesem Amte eine Schlüsselposition einnahm zwischen der aristokratischen und bürgerlichen Kunst einerseits und der volkstümlichen Musik, wie sie am Tanzabend oder im Freiluftkonzert zu hören war, anderseits.

Es scheint kaum zweifelhaft, obwohl hier Dokumente fehlen, dass Arban während all dieser Jahre sehr aktiv war.

Ein offizielles Dokument über Arban finden wir erst wieder im Jahre 1857 (28. Mai ; sicher liegen andere Dokumente, verloren und verstaubt, in den Archiven). Es geht hier um die Mitteilung, nach welcher Arban seinen ersten, offiziellen Eintritt in das Reich des Lehrwesens getan hat. Arban wurde als « *Professor für Saxhorn mit einem [jährlichen] Gehalt von 1000 frs.* » vorgeschlagen, und zwar an eine etwas zweitrangige Stelle an der Ecole Militaire (Anhang zum Conservatoire de Paris). Nach 7 langen Jahren in diesem militärischen Lehrwesen publizierte er seine « *Grande méthode complète pour cornet à pistons ou saxhorns* » (erschieden 1864), welche er in dieser Schule entwickelt und konzipiert hat, d.h. in einem sehr strengen Milieu, regiert durch ein besonders strammes Reglement ; gleichzeitig bereitete er einen endgültigen Vorstoss in Richtung des Konservatoriums vor : seinen Eintritt in diese Anstalt, d.h. die höchste Anerkennung.

Folgendes Dokument scheint hier bezeichnend, obwohl nicht direkt von Arban die Rede ist ; möglicherweise ist dieser Brief mit ihm gemeinsam abgefasst worden ; ein gewisser Guilbaut war jedenfalls wie Arban ein Anhänger des Kornetts, wohnte aber in einer Provinzstadt, weshalb seine Anfrage nicht den Eindruck erweckte, er interessiere sich selbst für diese Stelle.

13. Mai 1861, Brief des Staatsministers Walewski :

« Herr Direktor [des Konservatoriums, Auber], beiliegender Brief ist von Herrn M. E. Guilbaut, Musiklehrer in Gap, an mich gelangt. Er schlägt darin vor, eine Lehrstelle für Kornett à pistons am Konservatorium von Paris zu schaffen. Ich bitte Sie, dieses Anliegen zu prüfen, etc... »

Leider war die Antwort Aubers (23. Mai 1861) eine Absage, mit folgender, an den Minister adressierten Begründung :

« ... Das Kornett à pistons ist heutzutage ein sehr brauchbares Orchesterinstrument und moderne Komponisten widmen ihm wichtige Teile in ihren Partituren. Trotzdem ist die Notwendigkeit der Schaffung einer speziellen Lehrstelle bisher nicht anerkannt worden, da viele unserer ehemaligen Horn-, Posaune- und Trompetenschüler ebenfalls Kornett à pistons blasen, sei es in den Theaterensembles oder in Freiluftkonzerten, wobei mehrere unter ihnen sich einen grossen Ruf auf diesem Instrument erworben haben. Ich glaube also nicht, dass es an der Zeit ist jetzt eine Lehrstelle für Kornett à pistons einzuführen (1) Wenn später ein Bedürfnis besteht und die [unlesbar] des Budgets.. [unlesbar] es ermöglicht, darauf zurückzukommen, werde ich den Vorschlag Ihrer Excellenz neuerdings unterbreiten. »

Sig. Auber. »

Ab 1868 bestehen zahlreiche Dokumente über Arban und das Kornett. BRASS BULLETIN hat davon solche von besonderem Interesse aufgefunden. (Forts. folgt.)

Jean-Pierre Mathez

HORN SINGING

S. EARL SAXTON

Earl Saxton started playing horn in 1932, at the age of 13. Following World War II, in which he spent four years as an Air Force bandsman, he graduated from the University of California, Berkeley. Further studies were at the Juilliard School in New York and at San Francisco State College, where he received a Master of Arts degree in music education. Graduate studies were continued at U.C. Berkeley.

In the Pittsburg Symphony, 1948-1950, and the San Francisco Symphony, 1950-1959, Saxton played under many of the world's leading conductors: Monteux, Walter, Stokowski, Solti, Bernstein, to name a few. He has been Principal Horn of the Oakland Symphony since 1959, when Gerhard Samuel took over that orchestra and brought it to international recognition with the quality of its performances of avant-garde music.

Saxton teaches horn at the University of California, Stanford University, San Francisco Conservatory of Music and Holy Names College, Oakland. He teaches a brass class at Chabot College, Hayward, and a large number of private horn students at his home studio in El Cerrito.

Every issue of BRASS BULLETIN is filled with interesting reading, and nr. 5/6 1973, was especially exciting for me. Among all the other excellent articles, three subjects captured my particular attention to an extent that, in the course of relating my own thoughts about horn playing and teaching, I feel compelled to comment on the essays by *Heinz Knodt*, *Robert Bouché* and *Rev. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli*.

Over 20 years ago I studied horn for a year with *Victor C. Kress*, a colleague (trumpeter) in the San Francisco Symphony. *It was he who taught me to sing on the horn*, rather than merely blow. Several years later I studied singing and how to apply a singing technique to my horn playing. *These two years did more to improve my tone quality, phrasing, facility and overall musicianship than had all the other years of emphasis upon mechanical-technical aspects of playing.* So *Heinz Knodt's* proposal: «Singing Lessons for Brass Players» could not have found a reader who is in more complete agreement with this fine idea than I.

To Prof. Knodt's list of references: *Reiche*, *Altenburg*, *Agricola*, *Wetzler*, and *Baumann*, all of whom advocate developing close affinity between singing and brass playing, I should like to add the names of some other authors, most of them illustrious artists on the horn. *Dr. Birchard Coar* published a book titled, «*A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France*», 1952 at DeKalb, Illinois, in which he cites in at least nine places recommendations to students of the famous professors of horn at the Paris Conservatory not only to learn solfège, but to carry a singing style into their manner of playing the horn. *Coar points out that Giovanni Punto (Wenzel Stich) was not only a great horn virtuoso but a fine violonist, bass singer, and composer as well.* In «*The Horn & Horn-Playing and the Austro Bohemian tradition 1680-1830*» by *Horace Fitzpatrick*, Oxford University Press, London 1970, three full pages are devoted to the merits of a



S. EARL SAXTON holding double F and Bb, Conn 8-D. On the wall an Inventionshorn, 1843, by I. Stowasser, Budapest.

S. EARL SAXTON. En main, un cor double Fa / Si b Conn 8-D. Au mur, un cor d'harmonie datant de 1843 (L. Stowasser, Budapest).

S. EARL SAXTON. In der Hand : Doppelhorn F und B, Conn 8-D. An der Wand : Inventionshorn 1843 von I. Stowasser, Budapest.

singing approach to horn playing. Fitzpatrick quotes many of the same references used by Coar, for example *Heinrich Domnich*, who wrote in his « *Méthode du Premier et Second Cor* » c. 1807, that learning all of the technique characteristically associated with the study of singing are « indispensable in the case of the horn ». Fitzpatrick also found that *Joseph Fröhlich*, in « *Hornschule* », Würzburg c. 1810, counsels students to develop « a singing style » by « listening to many good singers, studying singing, and striving unremittingly to pattern (their) playing upon good singing technique ».

Other present day brass and woodwind virtuosi who claim to be committed to singing in their instrumental playing are *Domenico Ceccarossi*, hornist, and *Elaine Shaffer*, flutist who apparently even carries her belief in singing of the flute into her selection of foods and drinks before performing !

In « *The Art of Brass Playing* », Wind Music, Inc., Bloomington, Ind., *Philip Farkas* writes, « *In comparing the embouchure — (with other ways of making musical sounds) — we must choose the vocal cords as the most apt analogy. Our lips, like our vocal cords, are part of us, muscle and flesh. Both are tensed or relaxed voluntarily at command of the brain and both are activated by the air column passing between them. No wonder brass teachers are always exhorting their pupils to «sing». As a matter of fact, we brass players actually do sing — substituting the lips for the vocal cords and using the instrument as a sort of glorified amplifier.* »

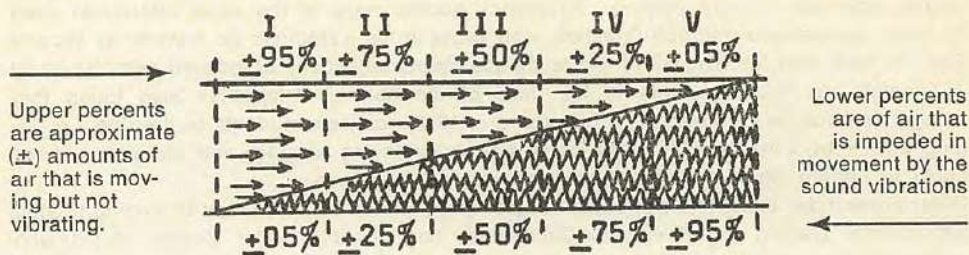
It is encouraging to read these statements by renowned musicians whose words are influential, for it indicates that there may be widespread and, hopefully, growing belief in instrumental singing, as opposed to mere blowing. However, not much written material is available that clearly defines singing on a horn, or that describes in detail how it is done. To say that instrumental singing is — or should be — like vocal singing is too vague a statement for students to grasp readily.

In an attempt to help bridge the gap that students apparently feel exists between their voices and their horn playing, I devised a short test a few years ago that is designed to demonstrate to a brass player how similarly his own voice and his instrument utilize breath to produce a musical tone. If you want to take the test yourself, you will need only your voice and your horn. Following is a chart consisting of five categories of sounds produced by varying amounts of your exhaling breath being set into vibration by first your vocal cords, then by your embouchure.

Five categories of vocal and brass tone production

On the chart each category represents a simple effort of exhaling a full breath. Follow the directions carefully.

DIRECTION : (1) Starting with Category I on the left, and progressing through II, III, IV and V, inhale DEEPLY the same amount of air for singing and for playing in each. (2) Sustain tone as long as possible with each exhalation, excepting in Cat. I, which is only breath. (3) Select any desired pitch for singing and playing, and continue using same pitch throughout the test. (4) Select any desired dynamic (p, mf or f), and continue with same throughout.



Descriptions of each of the categories follow

Category I: Inhale deeply, then exhale as though blowing out a candle. With your horn simply blow air through it with no lip vibration, as in removing water. A small amount of blowing sound is caused by resistance of your lips to the moving air, as it is on the horn by the tubing.

Category II: Exhale a full breath, as in Cat. I, but with a small amount of voice in it — about $\frac{1}{4}$ of the effort making vibrations. Do the same on your horn, with only a small amount of lip vibration. This may be difficult, but try to expel three times as much non-vibrating (blown) air as that which is producing sound.

Category III: This effort should be as near to half voice and half non-vibrating breath as possible. Your voice should sound something like a breathy night club singer, and on your horn this tone should resemble the quality of jazz trumpeters who deliberately get a greatly overblown tone.

Category IV: Three fourths filled with vocal vibrations, but with the effectiveness of this effort one quarter diluted by free-blown air, this category is not yet a satisfactory voice for singing. It is equally unsatisfactory on your horn to allow this much blown breath to mix with the vibrating air. Students whose tone approaches this amount of breathiness encounter endless problems.

Category V: With sound vibrations filling virtually all of the breath expelled, and free-blown air reduced nearly to zero, the result is a basically satisfactory singing voice. If any breathiness is difficult to detect in the horn tone played in this same manner, then it too is probably a basically satisfactory brass sound.

QUESTIONS: (1) Which used up a full breath more quickly in each category, voice or horn? (2) As you progressed through the categories were you able to sustain both tones longer with each full breath? (3) Excepting for locations of the vibrating areas (larynx for voice; embouchure for horn), were the feelings that you experienced of what was going on while you produced sounds with voice and horn quite alike in each of the categories, particularly in V? (4) Excepting for characteristic differences in timbre that are easily recognizable between the human voice and brass instruments, did you find any qualities in the sounds of each, in Cat. V, that resembled the other? (5) Would you call

what you did with your voice in Cat. V singing, or blowing? (6) If you, a) agree that Cat. I was blowing; b) reduced your blown air nearly to zero while increasing your vibration-impeded air nearly to 100% upon reaching Cat. V, and c) answered «yes» to questions 2 through 4, do you feel that what you did in producing a tone on your horn in Cat. V was blowing, or singing?

Obviously, this test only attempts to bring about an awareness of the most basic similarities between brass playing and singing. *What I would identify as accomplished horn singing can be attained only by lengthy and diligent study and careful, sensitive coaching with a teacher who is particularly watchful against any of the manifestations of blowing, and who is especially attuned to encourage every sound of singing. Many brass players come quite close to what I call singing in much of their playing but few players achieve pure singing in all of their playing all the time.* For example, it is easy to fall into the trap of blowing while attempting sustained high register playing; technically difficult, disjunct passages; wide slurred intervals up or down, and even some small ones, both with or without valve changes; sudden leaps from low to high or high to low notes; and in sustained or suddenly loud notes, to identify only a few of the more hazardous kinds of playing wherein singing is particularly necessary to obtain musical results. Unbelievable though it may seem, I've read articles that advised students to blow a lot of air through the horn to help achieve a very soft and sustained pianissimo!

A factor of great importance, perhaps THE determining one of whether the player blows or sings on the horn, is the WILL to vibrate the lips sensitively. As Farkas points out, vibration of vocal cords, or lips, is VOLUNTARY. It would be a mistake to assume — or to imply by a choice of words — that by exhaling a deep breath through tensed lips (blowing) into the mouthpiece, *ipso facto*, a musical vibration would result. We brass players all know it is not so. Just as you determine whether to voice a word or whisper it, so must you exert a very definite will to vibrate the embouchure in brass playing. The term, to blow, is inadequate. If we tell a student, «Sing!», that is exactly what he or she is more apt to do.

It is not effective, I have found, to try to establish a good working relationship between horn playing and singing without insisting that the students themselves do a lot of vocalizing. Consequently, my students are required to sing 10 or 15 minutes of sight singing materials daily, using horn pitch and the syllable, «DOO», which is the syllable most effectively used in articulating on the horn. After singing each tune, they are then to play it on the horn. Students are encouraged to try to make each rendition of a tune, first voice, then horn, musically better than the other — a kind of contest with one's self. Students are also frequently asked to sing horn passages in which there has been evidence of blowing, rather than horn singing. This tends to help clear up problems, not only in tone production, but in rhythm and interval perception as well.

Breathing, deeply and fully, for good health as well as good tone production support, is such an important part of horn singing that I wish here to refer to Robert Bouché's article in BRASS BULLETIN, 5/6 1973, «The Column of Air». Prof. Bouché gives excellent advice about how to inhale properly, contain the air under pressure, and exhale, together with good reasons. And he, too, refers to the technique of singers in keeping the throat open,

for which I am happy. However, I was disappointed that vibration, the source of sound, was mentioned so briefly in only one sentence, although I am sure he could deliver a treatise on the subject.

My discontent with so brief a reference to vibration while on the subject of breathing is based upon experience with countless students who have completely misconstrued the role of the «column of air». *An incredible number of students, and apparently not a few professional brass players too, believe that the forward velocity of air being forced through the horn is what projects the tone!* I fear that unless, in every discussion of breathing, the true role of breath as only the FUEL of sound is explained rather carefully, the belief may tend to remain widespread that directional air movement forms the substance of sound. It should be made clear that sound waves travel in ALL directions from their source at a speed of approximately 1087 ft. per second, regardless of what general direction the air through which they are being conducted is moving. They travel most efficiently if the air is standing STILL. Immediately after activating vibrations in the player's lips through which it passed, the breath takes another role. It is added to other air already in the horn, all of which is being a conductor of sound waves and is moving rather slowly through the horn by displacement. Any excessive forward motion of air through the horn (overblowing) can only serve to distort sound wave patterns.

Conclusion

After adding some advocates of singing-on-the-horn to Prof. Knodt's list, presenting a little test-exercise and some pedagogical advice and discussing the role of breath and vibrations in the lips (as in vocal cords) to produce sound waves, I yet have to define horn singing.

Horn singing is playing the horn in as exactly as possible the same way that a singer sings. This means willing or causing a musical vibration to occur in the embouchure in precisely the way that the voice vibrates in the larynx. It includes cultivation of a capacity to breathe deeply and to control exhalation, exactly as an accomplished singer does, for the breath is used in the same way for both, and in nearly the same quantities, although a horn may require less breath because the throat of a horn mouthpiece is smaller than the human trachea. It requires a poised relaxation of the body so that all acoustical spaces: the mouth, nasal passages and sinuses, throat, larynx, trachea and bronchial tubes are allowed to remain open for maximum reverberation of the tone. Projection of tone is assisted greatly by downward exertion of singing effort clear into the lower limbs, which tends also to better distribute the work load over the whole body. *The horn singer lets his vocal cords vibrate sympathetically, but not audibly, with the primary vibrations of his embouchure.*

It is possible in the not too distant future that horn singers may use many more kinds of articulations than are common to the present repertoire. The beauty of tone attained by the accomplished horn singer is a blend of his development and refinement of concept and an ability to combine sensitively with all of the foregoing elements of tone production. The artistry with which horn singing is applied to music is the sum of musical training, experience, imagination and the depth of soul of the performer.

Horn singing must have been what Punto and the other great horn virtuosi of his era practiced, just as trumpet singing must have been Reiche's «secret», as Prof. Knodt suggests. Their words proclaim that this technique was indispensable, and when we now play on their natural instruments — of which Rev. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli has a fabulous collection, BRASS BULLETIN, 5/6 1973 — we find ourselves needing to sing on them in order even to approach sounding musical. Surely Prof. Baumann will agree, as he so beautifully demonstrates in his recordings. Rev. Bernoulli's article by the way, picturing himself and many of his treasures, was a delight, for we have corresponded about hand horns. His collection must be the world's most complete, and his knowledge of them seems limitless. Prof. Knodt mentions the values he experiences playing natural trumpet, and I concur, finding hand horn playing to be very instructive in learning better to «bind the notes together in legato», as Domnich put it. To conclude let me quote Fröhlich (this and the previous one from Fitzpatrick, «The Horn & Horn-playing—»), «— if in addition the pupil listens to many good singers, studies singing, and strives unremittingly to pattern his playing upon good singing technique, the resulting progress will quickly advance him so far in this field as to win him recognition as a true artist on his instrument!»

(All quotes used are from a previous essay, «Do you blow or do you sing on the horn» in the Horn Call, Vol. III, no. 2. May 1973, with specific permission of James Winter, Editor. [Italics ours, Ed.]

DAS HORN-SINGEN

S. EARL SAXTON

Earl Saxton fing in seinem 13. Lebensjahr (1932) an, Horn zu spielen. Nach dem 2. Weltkrieg, in dem er 4 Jahre in der Air-Force-Kapelle diente, schloss er sein Musikstudium an der Berkeley Universität, Kalifornien, ab und setzte die Weiterausbildung an der Juilliard School, New York und am San Francisco State College fort, wo er sein Lehrdiplom erhielt. Weitere Studien wiederum in Berkeley.

Sowohl im Sinfonie Orchester in Pittsburgh (1948-1950) als in S. Francisco (1950-1959), spielte Saxton unter weltberühmten Dirigenten wie Monteux, Walter, Stokowsky, Solti, Bernstein, usw. Er spielt erstes Horn in der Oakland Symphony seit 1959, als Gerhard Samuel das Orchester übernahm und es, besonders auf dem Gebiet der Avantgarde-Musik, zu internationaler Bekanntheit führte.

Saxton unterrichtet Horn an der Universität von Kalifornien, Stanford University, am San Francisco Konservatorium und am Holy Names College, Oakland. Er hat ebenfalls eine Blechbläserklasse im Chabot College, Hayward, und eine grosse Anzahl privater Hornschüler in seinem Studio in El Cerrito.

Jede BRASS BULLETIN-Nummer enthält hochinteressante Artikel. Die Doppelnummer 5/6 vom Herbst 1973 aber ganz speziell, weil darin ein Thema behandelt wurde, das mich als Hornisten und Hornlehrer ganz besonders berührte, sodass ich darauf zurückkommen möchte. Es handelt sich um die Artikel von *Heinz Knodt*, *Robert Bouché* und *Pfr. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli*.

Vor mehr als 20 Jahren studierte ich Horn bei Victor C. Kress, einem Kollegen (Trompeter) im San Francisco Orchester. Von ihm lernte ich das Horn-Singen, im Gegensatz zum Horn-Blasen. Später nahm ich regelrechte Gesangsstunden an der Berkeley Universität und übte mich in der Anwendung der Gesangstechnik auf das Hornspiel. Diese zwei Jahre haben sowohl die Qualität meines Tones, wie Phrasierung, Leichtigkeit und überhaupt die Musikalität meines Spiels mehr gesteigert als jene Jahre vorher, in denen ich hauptsächlich die mechanisch-technische Seite zu verbessern suchte. Somit hätte Heinz Knodt's Vorschlag: « Gesangsstunden für Blechbläser » keinen besseren Befürworter finden können als mich !

Prof. Knodt's Referenzliste: *Reiche*, *Altenburg*, *Agricola*, *Wetzler* und *Baumann*, alles Befürworter des Singens im Zusammenhang mit Blasen, möchte ich noch einige Namen berühmter Hornisten beifügen: *Dr. Birchard Coar*, der 1952 das Buch « A Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France » (DeKalb, Ill.) herausgab. Darin zitiert er ca. 10 berühmte Horn-Professoren des Pariser Konservatoriums, welche nicht nur Sol-fège empfehlen, sondern seine Anwendung im Hornspiel. Coar weist darauf hin, dass *Giov. Punto* nicht nur ein Horn-Virtuose, sondern ein ebenso fähiger Violinist, Sänger (Bass) und Komponist war. In *Horace Fitzpatrick's* Buch « The Horn & Horn-Playing and the Austro-Bohemian tradition 1680 - 1830 » (Oxford Univ. Press, London 1970) sind drei Seiten der Befürwortung des Horn-Singens gewidmet. Er zitiert dort u.a. *Heinrich Domnich* und dessen Buch « Méthode de Premier et Second Cor » (ca. 1807), in dem betont wird, dass Gesangsausbildung für das Hornspiel unentbehrlich ist. Fitzpatrick nennt auch *Joseph Fröhlich*, der in seinem Buche « Hornschule » (Würzburg, ca. 1810) seinen Studenten den « Gesangstil » und « das wiederholte Zuhören von guten Sängern, sowie das Gesangstudium und dessen Anwendung auf ihr Instrument » empfiehlt.

Heutige Bläser, welche das Singen auf ihrem Instrument befürworten, sind *Domenico Ceccarossi* (Hornist) und *Elaine Shaffer* (Flötistin), die ihre Überzeugung im Singen auf der Flöte so weit führt, dass sie sich ganz strikte an eine gewisse Auswahl von Nahrung und Getränken hält vor dem Spielen ! In « The Art of Brass Playing » schreibt *Philip Farkas* « in der Tonerzeugung ist der Ansatz unserer Lippen lediglich mit den Stimmbändern eines Sängers vergleichbar: beide sind ein Teil unseres Körpers, beide können je nach unserem Willen oder Vermögen angespannt oder gelöst werden und beide werden durch die Luftsäule, die sie durchfließt, aktiviert. Kein Wunder, dass im Bläserunterricht so oft das « Singen » empfohlen wird. Eigentlich singen wir Bläser ja auch, indem wir die Stimmbänder durch die Lippen ersetzen und das Instrument als herrlichen Tonverstärker einsetzen. »

Es ist ermutigend, solche Worte aus dem Munde von bekannten, einflussreichen Musikern zu hören, denn sie geben uns die Hoffnung, dass das Singen auf dem Instrument, als Gegensatz zum einfachen Blasen, stets mehr angestrebt werden wird. Allerdings ist vor-

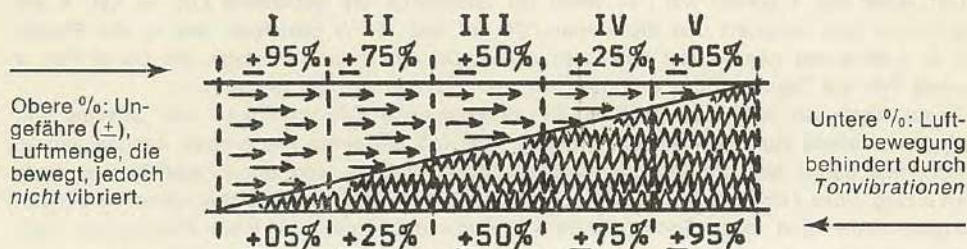
läufig noch wenig geschriebenes Material erhältlich, das dieses Singen auf dem Instrument genau beschreibt und das dazu brauchbare Anweisungen gibt, denn die einfache Feststellung: das instrumentale Singen ist dem Singen der Stimme gleich (oder sollte es sein), genügt keineswegs.

Um den Studenten zu helfen, die Kluft zwischen Stimme und Instrument zu überbrücken, habe ich vor einigen Jahren *einen kleinen Test* ausgearbeitet, der dem Bläser die *Ähnlichkeit der Atemverwendung von Stimme und Instrument* zeigen soll. Um den Test zu machen, benötigen Sie lediglich Ihre Stimme und Ihr Horn. Die untenstehende Zeichnung zeigt 5 Klangkategorien, die entstehen, wenn verschiedene Mengen des Ausströmenden Atems in Vibration gesetzt werden und zwar zuerst durch die Stimmbänder, dann durch den Ansatz am Mundstück Ihres Horns.

FUENF KATEGORIEN VON KLANGERZEUGUNG DURCH STIMME UND BLECHINSTRUMENT

Auf der Tabelle bedeutet jede Kategorie das Ausblasen eines vollen Atemzuges. Bitte Anweisungen genau zu befolgen.

ANWEISUNGEN: (1) Man fängt bei der Kat. I an: TIEF einatmen, sowohl zum Singen wie nachher zum Spielen. Man fährt mit der Ausübung der Kat. II, III, IV und V fort, jedesmal tief einatmend (siehe Beschreibung weiter unten). (2) Halte bei jedem Ausatmen den Ton so lange wie möglich, ausser in Kat. I, wo kein Ton, sondern nur Atem ist. (3) Wähle irgendeine Tonhöhe zum Singen und Spielen und brauche DIESSELBE den ganzen Test hindurch. (4) Wähle eine gewisse Tonstärke (p, mf oder f) und behalte auch diese bei.



BESCHREIBUNG DER VORGAENGE IN JEDER KATEGORIE:

KAT. I: Tief einatmen, dann ausatmen, wie wenn man eine Kerze ausblasen würde. Beim Horn: einfach Luft durchblasen, wie wenn man Wasser wegblasen würde. *Keine* Lippenvibration. Ein gewisser Ton wird beim ausfließen der Luft durch den Widerstand der Lippen erzeugt.

KAT. II: Einen tiefen Atemzug ausblasen wie in I, aber mit etwas (d.h. ungefähr ein Viertel des Volumens) Stimme (Vibrationen) darin. Tue das gleiche auf dem Horn, also mit *wenig* Lippenvibration. Versuche etwa dreimal soviel geblasene (also *nicht-vibrierende*) Luft auszustossen als vibrierende.

KAT. III : Hier sollte zirka *die Hälfte* des ausfliessenden Atems Ton, die andere Hälfte tonlos sein. Deine Stimme sollte ungefähr so tönen wie die eines hauchenden night-club Sängers, und auf Deinem Horn sollte Dein Ton demjenigen der Jazz-Trompeter gleichen, die absichtlich überblasen.

KAT. IV : *Dreiviertel* der ausgeblasenen Luft sollte hier tonerzeugend sein, ein Viertel tonlos. Dies ergibt gesanglich wie auf dem Horn ein noch immer unbefriedigendes Resultat. Studenten, die einen solchen hauchenden Ton spielen, werden mit grössten Schwierigkeiten zu kämpfen haben.

KAT. V : Wenn die Tonvibrationen praktisch *die ganze Luftmenge* ausmachen, kann man von einer guten Gesangsstimme sprechen. Desgleichen beim Hornisten : *wenn sozusagen kein Hauchen mehr gehört wird, ist der Ton grundlegend richtig.*

FRAGEN :

(1) Was verbrauchte Deinen Atem (in jeder Kat.) zuerst : die Stimme oder das Horn ? (2) Als Du von einer Kategorie zur nächsten fortfuhrst, war es Dir möglich sowohl stimmlich als auf dem Instrument den Ton länger zu halten ? (3) Hattest Du das Gefühl, dass die Vorgänge bei der stimmlichen und bei der instrumentalen Klangerzeugung in den fünf Kategorien (speziell in Kat. V) quasi identisch waren ? (Empfindungen der Tonerzeuger : Kehlkopf und Ansatz natürlich ausgenommen). (4) Abgesehen von einigen leicht erkennbaren Unterschieden der Klangfarbe sind Dir irgendwelche Ähnlichkeiten im Ton zwischen Stimme und Horn in Kat. V aufgefallen ? (5) Würdest Du das, was Du in Kat. V mit Deiner Stimme gemacht hast, «singen» oder «blasen» nennen ? (6) a) Wenn Du einverstanden bist, dass Kat. I blasen war ; b) wenn Du tatsächlich die geblasene Luft in Kat. V auf praktisch Null reduziert und die vibrierende auf fast 100 % gesteigert und c) die Fragen 2, 3, 4 bejahend beantwortet hast, was meinst Du denn, dass Du tatst, als Du in Kat. V einen Ton auf Deinem Horn produziertest : *war es blasen oder singen ?*

Dieser Test will natürlich lediglich die grundlegende Gleichartigkeit von Stimme und Blechinstrument zum Bewusstsein bringen. *Was ich perfektes Hornsingen nennen würde, kann nur durch langjähriges, nie nachlassendes Training und durch einführende, stete Anleitung eines Lehrers erreicht werden*, der besonders auf irgendwelche «Blas»-erscheinungen achten und jeden Fortschritt im «Singen» ermutigen soll. *Viele Blechbläser kommen dem Ideal ganz nahe, aber nur wenige erreichen das wirkliche, reine Singen in jedem Augenblick ihres Spiels.* Man verfällt z.B. leicht ins Blasen, wenn Schwierigkeiten auftreten (lange Töne im hohen Register, weite, gebundene Intervalle, plötzliche Sprünge oder plötzlich laute Töne usw.), und dabei wäre gerade in solchen Situationen und bei heiklen Passagen das SINGEN besonders wichtig ! Es mag unwahrscheinlich tönen, aber ich habe Artikel gelesen, die dem Studenten zum Halten eines langen, leisen Tones das Blasen von viel Luft durch das Horn empfehlen !

Was wohl DER entscheidende Faktor beim Horn-Singen bildet, ist der WILLE, die Lippen zart zu vibrieren. Wie Farkas sagt, ist das Vibrieren der Stimmbänder oder der Lippen ein WILLENSAKT. Es ist absolut falsch zu glauben, dass durch das Ausblasen des Atems durch die Lippen eine musikalische Vibration entsteht. Genau so wie man willentlich ein Wort

laut oder leise ausspricht, muss man auch die Vibration des Ansatzes wollen. Das Wort «blasen» ist ungeeignet. Wir sollten unsern Schülern sagen: «Singe!», und er wird sich bemühen zu singen.

Man kann einen Studenten nur zum Singen auf dem Horn bringen, wenn er auch Gesangsstudien betreibt. Ich halte daher meine Schüler dazu an, jeden Tag etwa 10 bis 15 Minuten vom-Blatt-singen zu üben und zwar in der Tonhöhe ihres Instrumentes und die Silbe «DU» verwendend, welche sich am Besten zum Artikulieren auf dem Horn eignet. Jede Melodie, welche sie auf dem Horn spielen, muss vorher auf diese Weise gesungen werden, wobei sie versuchen sollen jedesmal die Wiedergabe musikalisch zu verbessern. Sobald ein Schüler eine Passage «bläst» statt singt, wird er gebeten, dieselbe noch einmal und zwar mit der Stimme singend zu wiederholen, damit er sogleich den Unterschied hört.

Die Atmung, tief und voll, ist von ausserordentlicher Wichtigkeit sowohl für die Gesundheit als auch für gute Tonerzeugung. In diesem Zusammenhang möchte ich auf **Robert Bouchés** Artikel in BB 5/6, 1973, «Die Luftsäule» hinweisen. Prof. Bouché gibt ausgezeichnete und begründete Anweisungen über die richtige Art einzusatmen, wie man die Luft unter Druck behält und dann ausatmet. Auch er bezieht sich auf die Technik der Sänger, um den Hals offen zu halten. Leider erwähnt er Vibration, die eigentliche Klangquelle, nur nebenbei mit einem einzigen Satz, vielleicht deshalb, weil das Thema des Artikels «Atmung» war. *Ich muss jedoch abermals auf die Tatsache hinweisen, dass viele Studenten (und sogar Berufsmusiker) glauben, dass die Geschwindigkeit, mit der die Luft durch das Horn gestossen wird, den Ton verursacht!* Man kann gar nicht oft genug betonen, dass die Luft (der Atem) lediglich den Grundstoff zur Tonerzeugung bildet, der dann durch die gewollte Vibration zum Erklängen kommt. Klangwellen bewegen sich mit einer Geschwindigkeit von ca. 330 M. pro Sekunde in ALLE Richtungen von ihrer Entstehung aus, wobei sie sich am leichtesten durch STILLSTEHENDE Luft bewegen. Sofort nach der Vibration durch die Lippen des Spielers, kommt dem Atem eine neue Rolle zu: er vereinigt sich mit der Luft, welche sich bereits im Horn befindet und Träger der Klangwellen bildet. Diese bewegen sich in ihrem eigenen richtigen Tempo fort, es ist ein natürliches Fließen, das durch Überblasen gestört und wodurch der Klang verzerrt wird.

Zusammenfassung

Das Singen auf dem Horn heisst also: das Horn möglichst so spielen wie ein Sänger singt, d.h. eine musikalische Vibration im Ansatz erzeugen, genau wie die Stimme im Kehlkopf vibriert. Es heisst, die Fähigkeit des tiefen Einatmens und kontrollierten Ausatmens entwickeln. Es erfordert ausgewogene Entspanntheit des Körpers, so dass alle akustischen Durchgänge: Mund, Nase, Hals, Kehlkopf, Luftröhre, Bronchien, für einen maximalen Klangwiderhall offen bleiben. Um die arbeitenden Organe zu entlasten, ist es von Vorteil, die Anstrengung auf tiefer liegende Organe zu verteilen, d.h. in unserem Falle, dass der Horn-Sänger seine Stimmbänder — unhörbar! — mit seinen Lippen zusammen vibrieren lässt.

Es ist ohne weiteres möglich, dass in unferner Zukunft Horn-Sänger viel mehr Artikulationen verwenden werden, als es heute der Fall ist. Die Klangschönheit eines Horn-Sängers

ist eine Mischung von seiner eigenen Begabung und deren Ausbildung einerseits und der Verarbeitung der oben besprochenen Elemente der Klangerzeugung andererseits. *Neben dem technischen gibt es noch das künstlerische Können des Horn-Singens*, d.h. die Anwendung auf die Musik. Hier spielt sowohl musikalisches Training und Erfahrung, wie Fantasie und Seelentiefe des Künstlers eine Rolle.

Das Horn-Singen muss das gewesen sein, was bereits *Punto* und andere grosse Hornisten früherer Zeiten gemacht haben, genau wie das Trompete-Singen wohl *Reiche's* « Geheimnis » war, wie Prof. Knodt annimmt. Wenn wir heute auf den natürlichen Blasinstrumenten jener Zeit spielen, so sind wir direkt *genötigt* auf ihnen zu singen, um einen schönen Ton hervorzubringen. Auch *Prof. Baumann* wird hier mit mir einverstanden sein, wie ich aus seinen wunderschönen Schallplattenaufnahmen schliessen muss. Prof. Knodt erwähnt übrigens in seinem Artikel den Wert, den er dem Spiel auf der natürlichen Trompete beimisst. Auch ich finde das Spielen des Inventionshornes sehr instruktiv beim Üben der « gebundenen Noten im Legato », wie *Domnich* es ausdrückt.

Pfr. Dr. h.c. Wilhelm Bernoulli's Artikel in BRASS BULLETIN 5/6, 1973, hat mir besonders gut gefallen. Er gibt ein ausgezeichnetes Bild von ihm selbst als Sammler und von seiner unschätzbaren Sammlung, in der sich soviele wertvolle Naturinstrumente befinden.

Zum Schluss möchte ich nochmals Fröhlich zitieren : « ... wenn der Schüler ausserdem noch vielen guten Sängern zuhört, selbst Gesang übt und unablässig versucht, sein Spiel nach der Technik des Gesangs zu richten, wird er so grosse Fortschritte machen, dass er bald als wahrer Künstler seines Instrumentes anerkannt sein wird ! »

(Nach einem von mir verfassten Artikel « Do you blow or do you sing on the horn ? », in *The Horn Call*, Vol. III, Nr. 2, Mai 1973, mit Erlaubnis des Redakteurs *James Winter*. S. *Earl Saxton*.)

(Kursivschrift der Red.)

CHANTER LE COR

S. EARL SAXTON

Earl Saxton commença à jouer du cor en 1932, à l'âge de 13 ans. Après la Deuxième guerre mondiale, durant laquelle il servit dans la Musique de l'Air-Force, il termina ses études à l'Université Berkeley, en Californie, poursuivit à la Juilliard School de New York, puis au San Francisco State College, où il obtint son diplôme en éducation musicale. Il paracheva ses études à Berkeley. Membre de l'Orchestre symphonique de Pittsburg (1948-1950), puis de San Francisco (1950-1959), Saxton joua sous la direction de chefs mondialement connus, tels que *Monteux*, *Walter*, *Stokowsky*, *Solti*, *Bernstein*, etc. Depuis 1959, il joue le 1er cor dans l'Orchestre symphonique d'Oakland, formation qui s'est acquise une notoriété internationale depuis la nomination, la même année du chef *Gerhard Samuel*.

Saxton enseigne le cor à l'Université de Californie, à celle de Stanford, au Conservatoire de San Francisco et au Holy Names College d'Oakland. Il dirige également une classe d'ensemble de cuivres au Chabot College de Hayward. Il donne des leçons particulières à de nombreux élèves.

Chaque numéro de BRASS BULLETIN contient des articles intéressants, mais le double numéro 5/6 (automne 1973) l'était particulièrement, parce que l'on y traitait un thème qui me tient particulièrement à cœur, tant comme corniste que comme professeur de cor. C'est la raison pour laquelle je voudrais reprendre le sujet qu'ont touché les articles de *Heinz Knodt*, de *Robert Bouché* et du pasteur Dr h.c. *Wilhelm Bernoulli*.

Il y a plus de vingt ans, j'étudiai le cor avec Victor C. Kress, un collègue (trompettiste) de l'Orchestre de San Francisco. C'est lui qui m'apprit à chanter le cor plutôt que de le souffler. Plus tard, je me décidai même à prendre de véritables leçons de chant à l'Université de Berkeley et m'exerçai à appliquer la technique du chant au jeu du cor. En deux ans d'études, j'ai ainsi réussi à améliorer considérablement ma sonorité, mon phrasé, ma souplesse et, d'une manière générale, tout mon sens musical, ceci dans une proportion bien plus grande que durant toutes les nombreuses années précédentes, principalement consacrées à développer le côté technique et mécanique.

A la suite de cette expérience, il est évident que je suis un adepte convaincu de la proposition que fait *Heinz Knodt* : « enseigner le chant aux souffleurs ». J'aimerais même compléter la liste des noms auxquels se réfère M. Knodt dans son plaidoyer (*Reiche, Altenburg, Agricola, Wetzler et Baumann*) avec ceux de quelques cornistes célèbres : *Dr Birchard Coar*, qui publia, en 1952, le livre « Critical Study of the Nineteenth Century Horn Virtuosi in France » [Etude critique des cornistes-virtuose du XIXe siècle en France] (Dekalb, Ill). Il y cite environ 10 célèbres professeurs de cor du Conservatoire de Paris qui ne se contentent pas seulement de recommander le solfège à leurs élèves, mais surtout son application dans la technique instrumentale. Coar fait aussi remarquer que *Giov. Punto* était, en plus du corniste-virtuose célèbre, un violoniste, un chanteur (basse) et un compositeur habile. Dans le livre d'*Horace Fitzpatrick* « The Horn & Hornplaying and the Austro-Bohemian tradition 1680 - 1830 » (Oxford University Press, London, 1970) on trouve trois pages consacrées à prôner le cor-chanté. Il cite là, entre autres, *Heinrich Domnich* et son ouvrage « Méthode de Premier et de Second Cor » (1807), dans lequel il est clairement dit qu'une formation de chanteur est indispensable pour qui veut jouer du cor. Fitzpatrick cite également *Joseph Fröhlich*, lequel, dans sa méthode intitulée « Hornschule » (Würzburg, env. 1810), recommande à ses élèves « le style du chant » et « l'écoute fréquente de bons chanteurs, l'étude du chant et son application à l'instrument ».

Aujourd'hui, nombreux sont les souffleurs qui recommandent le chant pour leur instrument. Citons *Domenico Ceccarossi* (cor) et *Elaine Shaffer* (flûte), cette dernière poussant sa conviction en la matière jusqu'à choisir soigneusement les nourritures et les boissons qu'elle ingurgite avant de jouer ! Dans son livre « The Art of Brass Playing », *Philip Farkas* écrit : « Lors de l'émission d'un son, on peut comparer nos lèvres avec les cordes vocales d'un chanteur : tous deux font partie de notre corps, tous deux peuvent, selon notre volonté, être tendus ou détendus, et tous deux sont activés par la colonne d'air qui les traverse. Il n'est pas étonnant que dans l'enseignement des instruments à vent, il soit si

souvent recommandé de « chanter ». En réalité, nous autres souffleurs, chantons aussi, en remplaçant nos cordes vocales par nos lèvres et en employant l'instrument comme un merveilleux amplificateur. »

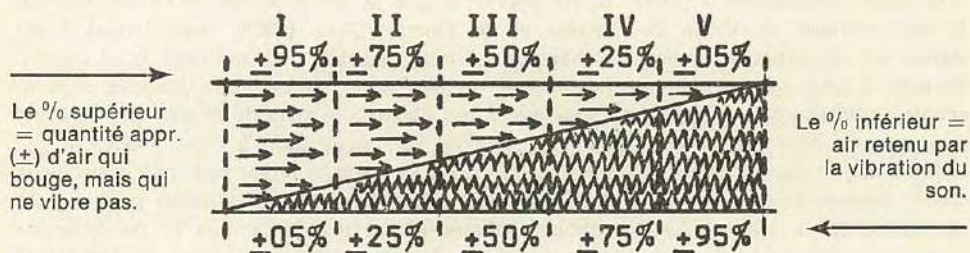
Il est encourageant d'entendre de tels propos de la bouche de personnes aussi compétentes, car elles font espérer que chanter sur nos instruments — en opposition à simplement souffler — va se généraliser bientôt. En réalité, on ne trouve pas encore beaucoup de matériel qui décrive avec précision l'application de la technique du chant sur l'instrument et qui donne des instructions utiles. C'est regrettable, car simplement dire que le chant instrumental est (ou devrait être) pareil au chant vocal ne suffit évidemment pas.

Afin d'aider les étudiants à combler le fossé qui sépare la voix de l'instrument, j'ai imaginé, voici quelques années, un *petit test* destiné à montrer à chacun combien sa voix et son instrument utilisent la respiration de la même manière pour la production du son. Pour réaliser ce test vous-même, vous n'avez besoin que de votre voix et de votre instrument. La table ci-dessous montre 5 catégories de sons que l'on obtient lorsqu'on met en vibration des quantités d'air (expiré) variables, d'abord au moyen de vos cordes vocales, puis au moyen de vos lèvres (dans l'embouchure).

Cinq catégories d'émissions de sons par la voix et par l'instrument

Sur la table, chaque catégorie correspond à une seule expiration complète. Suis attentivement les directives.

DIRECTIVES : (1) Commence par la Cat. I : respire *profondément*, aussi bien pour chanter que pour jouer. Continue ensuite exactement de la même manière, avec les Cat. II, III, IV et V (toujours en respirant profondément ; voir description plus loin). (2) Tiens le son à chaque expiration aussi longtemps que possible (sauf dans la Cat. I, où il n'y a pour ainsi dire que du souffle). (3) Choisis une hauteur de son quelconque, aussi bien pour chanter que pour jouer, mais garde la même pour tout le test. (4) Choisis aussi une puissance (p, mf, f) et garde-la pour toute la durée du test.



Description de la procédure à suivre dans chaque catégorie

CAT. I : Respire profondément, puis expire, comme lorsqu'on *souffle* une bougie. Avec le cor : souffle simplement de l'air, comme pour chasser l'eau dans l'instrument, sans

laisser vibrer les lèvres. Un certain son se produira à cause de la résistance que les lèvres offrent à l'air.

CAT. II : Expire, après une profonde respiration (comme en I), mais cette fois-ci avec un peu de voix (c'est-à-dire, environ *un quart* du volume est mis en vibration). Fais de même sur le cor, donc avec *peu* de vibration des lèvres. Essaie d'expirer trois fois plus d'air (qui ne vibre pas) que de son.

CAT. III : Dans ce cas, donne *la moitié* en son et *la moitié* en souffle. Ta voix devrait à peu près ressembler à celle d'un chanteur de boîte de nuit et le son de ton cor à la sonorité de ces trompettistes de jazz qui jouent intentionnellement avec du souffle dans le son.

CAT. IV : *Trois quart* de l'air expiré devrait produire du son et un quart ne devrait que passer. Ceci, tant chez les chanteurs que chez les instrumentistes, donne toujours encore un effet peu satisfaisant. Les élèves qui ont un tel souffle dans leur son ont à lutter contre de très grosses difficultés.

CAT. V. : Lorsque le son est produit par *toute* la quantité d'air, on peut parler d'une bonne voix de chant, ou d'un bon son de cor.

QUESTION : (1) Était-ce ta voix ou ton instrument qui épuisait plus vite ta réserve d'air (dans chaque catégorie) ? (2) En passant d'une catégorie à la suivante, sentais-tu la possibilité de tenir le son plus longtemps avec la voix et avec l'instrument ? (3) As-tu eu l'impression que le processus d'émission était quasiment le même avec la voix et avec l'instrument, dans les cinq catégories, et tout spécialement dans la cinquième ? (Mise à part la sensation précise que l'on sent dans la gorge ou dans l'embouchure.) (4) Mises à part les quelques différences faciles à reconnaître dans la sonorité, as-tu remarqué, dans la 5e catégorie, de quelconques ressemblances entre la voix et l'instrument ? (5) Appellerai-tu « chanter » ou « souffler » ce que tu as réalisé avec ta voix dans la 5e catégorie ? (6) a) Si tu es d'accord pour dire que la catégorie I était soufflée ; b) si tu réduis effectivement l'air soufflé en catégorie V au minimum et que tu portes le pourcent d'air en vibration à près de 100 %, et c) que tu répondes oui aux questions 2, 3 4, que penses-tu donc avoir fait en catégorie V, en produisant un son avec ton instrument : *était-ce soufflé ou chanté ?*

Bien sûr, ce test est uniquement destiné à rendre évidente la similitude fondamentale qui existe entre la voix et un instrument de cuivre. *Ce que j'appelle chanter parfaitement le cor ne s'obtient qu'avec de nombreuses années d'entraînement intensif et avec l'aide d'un maître sachant prévenir toutes les sortes de « souffles »* et encourager chaque progrès en « chant ». *Bien des musiciens de cuivre arrivent très près de cet idéal, mais bien peu parviennent à rester dans le chant pur et véritable à chaque instant de leur jeu.* Par exemple, on tombe facilement dans la « soufflerie », lorsque surgissent des difficultés (longues notes dans l'aigu, grands intervalles liés, sauts rapides ou forte soudains, etc.), alors que c'est justement dans ces cas-là qu'il est capital de CHANTER ! Cela peut sembler invraisemblable, mais j'ai lu des articles dans lesquels on conseille aux étudiants de souffler beaucoup d'air à travers l'instrument pour tenir un long son piano !

Le facteur déterminant pour chanter le cor est la VOLONTÉ de faire vibrer les lèvres avec douceur. Ainsi que le dit Farkas, la vibration des cordes vocales ou des lèvres est un ACTE DE VOLONTÉ ! Il est erroné de croire qu'une vibration musicale se crée par l'expiration du souffle à travers les lèvres. De même que l'on prononce volontairement un mot fort ou doucement, de même il faut vouloir et déterminer la vibration des lèvres dans l'embouchure. Le mot « souffler » est inadéquat et induit en erreur. Ce que nous devrions dire à nos élèves, c'est « chantez ! ». Ils feront alors leur possible pour cela.

On ne peut amener un élève à chanter le cor que s'il prend aussi des leçons de chant. C'est pourquoi je prescris quotidiennement 10 à 15 minutes d'exercices de chant en lecture à vue, dans la tessiture de l'instrument, en employant la syllabe « du », celle-là même qui se prête le mieux à l'articulation sur le cor. Chaque mélodie que l'on joue sur le cor doit d'abord être chantée de cette façon, tout en essayant d'améliorer constamment la musicalité. Chaque fois qu'un élève « souffle » un passage au lieu de le chanter, il est prié de le chanter (avec la voix), afin qu'il remarque immédiatement la différence.

Une respiration profonde et complète est capitale, tant pour la santé que pour l'émission du son. Je voudrais ici rappeler l'article de Robert Bouché (BRASS BULLETIN 5/6, 1973, « la colonne d'air »). M. Bouché donne des indications bien fondées et judicieuses sur la manière correcte de respirer, sur la façon de garder l'air sous pression et d'expirer. Lui aussi se réfère à la technique des chanteurs qui dit de garder la gorge ouverte. Malheureusement, il n'évoque la vibration — le véritable émetteur ! — que subsidiairement, en une seule phrase (peut-être parce que le thème de son article était la « respiration »). Je suis toutefois obligé de constater que beaucoup d'étudiants (et même des musiciens professionnels) croient encore que la vitesse avec laquelle l'air est soufflé à travers l'instrument produit le son ! On ne répètera jamais assez que l'air (le souffle) ne constitue que la matière de base pour l'émission et qu'elle sera ensuite transformée en son par une vibration voulue. Les ondes sonores se déplacent à une vitesse d'environ 330 mètres/seconde, dans TOUTES les directions à partir de l'émetteur ; mais c'est dans l'air immobile qu'elles se meuvent le plus facilement. La respiration, immédiatement après la mise en vibration des lèvres du joueur, occupe une nouvelle fonction : elle s'unit avec l'air qui se trouve déjà dans l'instrument et qui est porteur d'ondes. Celles-ci continuent à se mouvoir dans leur tempo particulier. C'est un mouvement naturel et coulant, qui est fragile. Souffler trop fort perturbe le mouvement et détériore le son.

Conclusions

Chanter le cor signifie donc jouer du cor comme un chanteur chante, c'est-à-dire, créer une vibration musicale avec les lèvres (dans l'embouchure) comme vibrer la voix dans la gorge. Cela signifie qu'il faut développer sa capacité de respirer profondément ainsi que le contrôle de l'expiration. Il faut pour cela que le corps soit détendu, de façon à ce que tous les passages acoustiques (bouche, nez, cou, gorge, trachée, bronches) restent ouverts à une résonance sonore maximale. Afin de soulager les organes qui travaillent, il est bon de déplacer l'effort sur les organes placés plus bas, en l'occurrence il faut que le corniste-chanteur laisse — imperceptiblement ! — ses cordes vocales vibrer avec ses lèvres.

Il est fort possible que, dans un proche avenir, les cornistes-chanteurs soient à même d'employer un plus large éventail d'articulations qu'aujourd'hui. La beauté du son d'un corniste-chanteur est faite du mélange entre son talent (et l'éducation qu'il en fait) et son travail avec les éléments dont il a été question plus haut et qui déterminent l'émission des sons. On ne peut oublier non plus que le pouvoir artistique du corniste-chanteur consiste à appliquer la technique à la musique. C'est ici que l'entraînement et l'expérience musicale, la fantaisie et la profondeur de l'âme jouent leur rôle essentiel.

Chanter le cor doit avoir été ce que *Punto* et d'autres grands cornistes du temps passé faisaient, exactement comme chanter la trompette était le « secret » de *Reiche*, comme le suppose M. Knodt. Lorsque nous jouons aujourd'hui les cuivres naturels de ces époques, nous sommes immanquablement obligés de chanter afin d'obtenir un son convenable. Je suis certain que le *Prof. Baumann* est aussi de cet avis, comme j'ai pu m'en rendre compte à l'écoute de ses magnifiques enregistrements. Dans son article, M. Knodt relève également la valeur qu'il donne à jouer la trompette naturelle. Moi aussi, je trouve très enrichissant et instructif de jouer le cor d'harmonie (naturel) pour travailler à « relier les notes en Legato », comme le dit si bien Domnich.

L'article du pasteur *Dr h.c. Wilhelm Bernoulli*, dans ce même BRASS BULLETIN 5/6, m'a beaucoup plu aussi. C'est un excellent portrait de collectionneur et une belle présentation de cette extraordinaire collection d'instruments de cuivres dans laquelle se trouvent tant de merveilleux instruments naturels.

Pour terminer, je voudrais encore citer Fröhlich : « ... si, en plus, l'élève écoute beaucoup de bons chanteurs, qu'il travaille lui-même le chant et qu'il essaie constamment d'orienter son jeu d'après la technique du chant, il fera de tels progrès qu'il sera bientôt reconnu comme un véritable artiste sur son instrument ! ».

(D'après un article que j'ai écrit pour *The Horn Call*, Vol. III, No 2, mai 1973 : « Do you blow or do you sing on the horn ? » ; avec l'autorisation de l'éditeur, James Winter. S. Earl Saxton.)

(Les mots en italique sont de la rédaction de BRASS BULLETIN.)



CONCERT XVIII^e SIÈCLE. ANGLETERRE - Concert burlesque. Gravure anglaise anonyme
 KONZERT 18. JAHRHUNDERT. ENGLAND - Possierliches Konzert. Kupferstich. anon.
 CONCERT 18th CENTURY. ENGLAND - Burlesque concert. Anon. engraving (Bibl. nat., Paris)

UNMOEGLICH ?

KURT JANETZKY

Die mittelalterlichen Dombaumeister und Steinmetzen schufen den herrlichen Figurenschmuck und alles filigranhaft feine Zierwerk ihrer Kathedralen stets mit derselben Liebe, Sorgfalt und dem vollen Einsatz ihrer Meisterschaft, ganz gleich ob ihre Arbeit an gut sichtbarer Stelle, oder in blickentrückter Turmeshöhe seinen Platz bekommen sollte. Sie konnten nicht ahnen, dass ihr Werk, dereinst durch die moderne Technik mit Helikopter und Teleobjektiv aller Welt deutlich vor Augen geführt, uns Nachfahren damit zum steten Vorbild beispielhafter Kunstauffassung werden würde.

Auch die heut älteste Blechbläsergeneration wird jedoch bei ihren einstigen Lehrern und letzten Vorgängern eine derartig hohe Kunstgesinnung wohl nur noch selten angetroffen haben. Nur zu gern nahm man sich zu Zeiten, da das Werk von Richard Strauss noch letzte Neuheit war, seiner eigenen Äusserung an, dass es (beispielsweise 1890 im « Don Juan ») « auf fünfzig Noten mehr oder weniger nicht ankommt », « Nur Farbe » meinten alle die, die über unbequeme und angeblich unwesentliche Tuttistellen mehr oder weniger elegant hinwegzwichen pflegten, und mit zustimmender Befriedigung nahm man die fast amüsierte, weltmännisch gelassene Bemerkung auf, mit der Strauss einen gewissenhaften, ganz untröstlichen Trompeter beruhigte, dem die Stelle in der « Alpensinfonie », bei der sich die I. Trompete im « Aufstieg zum Gipfel » so schwierig in die Höhe quält, einmal empfindlich daneben geriet. « Da sind wir halt mal abgestürzt » sagte er, dem braven Veteran väterlich wohlwollend auf die Schulter klopfend. Ganz anders sah es jedoch aus, als ein reichlich selbstbewusster Virtuose Strauss anriet eine « ganz unmögliche » Stelle abzuändern, oder wenigstens zu sagen, wie sie wohl gemeint, oder gar zu spielen sei. « Gemeint ist sie so, wie sie geschrieben steht » sagte er, « und wie sie zu spielen ist wird Ihnen, mein lieber Herr Professor, sicherlich schon bald einer Ihrer tüchtigen, jungen Schüler zeigen. Bis dahin lassen Sie ruhig weg, was jetzt noch nicht zu machen ist. Für unmöglich sollten wir aber nichts halten. Ich hab mir nur gedacht, dass es so klingen müsste, wie ich's geschrieben habe. Ändern kann ich jetzt keine Note mehr. » Das war freilich deutlich. Wie sehr es aber auch richtig war, zeigte sich unerwartet schnell. Beinahe über Nacht war das « Unmöglich » von gestern selbst ganz und gar unmöglich geworden. Vielleicht allein aus Vorsicht, nicht schon morgen widerlegt zu werden, sagt heut kein fortschrittlich um Perfektion bemühter Instrumentalist « unmöglich » mehr. Vor allem mag es keiner gerne hören, oder gar auf sich bezogen wissen, wenn bei modernen Stereoaufnahmen für Schallplatte und Funk der an superempfindlichen Geräten lauschende Tonmeister etwas, und sei es auch nur ein einziger Ton oder Takt, für unmöglich hält und dringend zu korrigieren versucht.

Ist der verpönte Begriff « unmöglich » jetzt aber tatsächlich abgeschafft ? Oder brauchen ihn etwa die Pioniere der allermodernsten Moderne, wenn es sich um Alte Musik handelt ? Ist es denn wahr, dass zahlreiche Werke des frühen 18. Jahrhunderts, die den barocken Meisterbläsern doch so sehr geläufig und selbstverständlich gewesen sein müssen, heute unaufführbar, « unmöglich » geworden sind ?

Stimmen wie zum Beispiel diese, mögen es fast glauben lassen und werden auch sehr oft die tüchtigsten der Tüchtigen noch erschrecken :

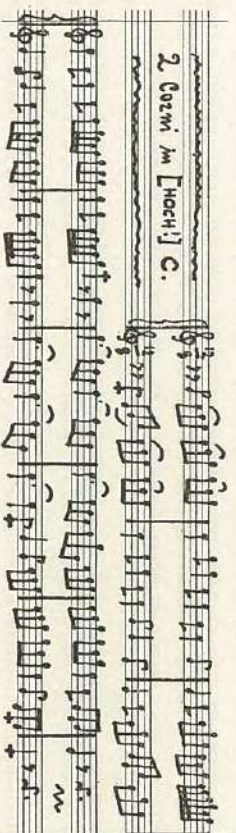
1. Johann David Heinichen (1719)

Aus einer Aria für Tenor mit obligatem Horn



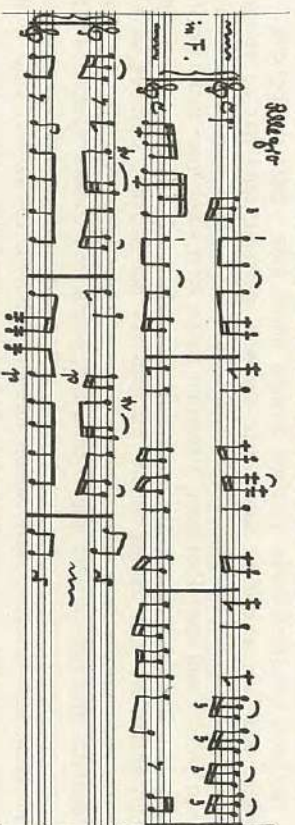
2. Johann Sebastian Bach (1724) BWV 65

Aus Kantate « Sie werden aus Saba alle kommen »



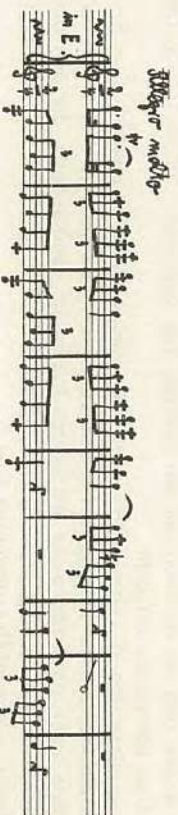
3. Johann Friedrich Fasch (um 1740)

Aus Concerto für Bläser, Streicher und Cont.



4. Johann Christoph Todt (um 1750 ?)

Aus dem Concertino für 2 Hörner und Streicher



Abschreckend für immer können sie gewiss nicht sein. Sie heut rat- und tatlos kopfschüttelnd beiseite zu schieben, bedeutet vielleicht morgen schon beschämt und überholt zu sein.

Vor gar nicht so vielen Jahren empfahl noch der grosse Humanist und auch ästhetisch-praktisch hochachtbare Albert Schweizer, Bachs schwierige Trompetenstellen ausfallsweise C- oder D-Klarinetten zuzuweisen, und die im Brandenburgischen F-Dur-Konzert vorgeschriebenen Corni da caccia nofalls mit Flügelhörnern zu besetzen. Heut finden wir es fast schon rührend zu lesen, wie noch Richard Strauss im Hinblick auf das gleiche, damals kaum gütig darstellbare Konzert es schon als « sehr hoffnungsvoll » empfand, eigens dafür neue Hörner in hoch-F zu bauen. Den erregenden Meinungsstreit um die hohe oder vielleicht doch tiefe F-Tromba im II. Brandenburgischen Konzert haben noch viele von uns selbst erlebt. Keiner sollte alle die, die sich redlich, wenn vielleicht auch nur vergeblich, mühten, mitteilidig belächeln. Um- und Irrwege waren nötig und sehr wohl auch nützlich, um diese beiden Meisterwerke wieder im Konzert jetzt schon erfreulich häufig, unverfälscht und « historisch klangegetreu » darzubieten, und dem Musikfreund überdies eine ganze Reihe prächtiger Platteneinspielungen zur Wahl stellen zu können.

Vi~~e~~l bleibt aber noch zu tun, und schlimm wäre es einmal eingeschlagene Wege nur halb zu gehen. Schlimmer ist es freilich, die eine oder andere vorläufige « Lösung » für endgültig zu halten und beispielsweise diese oder jene C-Hornstimme Bachs unbedenklich tief statt hoch zu blasen, und den dabei zwangsläufig klanglich recht nebulösen dicken Mulm und Qualm mit der Miene des unfehlbaren Kenners auch noch als garantiert echten Original-Bach-Sound auszugeben.

Aber nicht nur bei Bach ist noch manches zu forschen und erforschen, zu lernen und erlernen. Noch viele Werke seiner kleineren Fach- und Zeitgenossen warten mit vollem Recht darauf, endlich wieder gehört zu werden. So wie es in der Bildenden Kunst ganz selbstverständlich ist, weder Mühe und Fleiss, noch Mittel und Kosten zu scheuen, Werke Alter Meister freizulegen, zu restaurieren, zu pflegen und sichtbar zugänglich zu machen, so sollte es auch in der Musik mit den noch im Dunkel der Archive schlummernden Partituren sein. Gerade den Blechbläsern, die dabei vor so ungewöhnlich schwierige, aber ganz gewiss nicht unmöglich zu lösende Aufgaben gestellt sind, sollte es ein besonders vor- dringliches Anliegen sein. Sie alle sind aufgerufen ihr Möglichstes zu tun !

IMPOSSIBLE ?

KURT JANETZKY

When medieval architects and craftsmen created the exquisite figures and decorations for their cathedrals, they did so with all their skill and love, giving their very best, not asking where these works of art would be placed : in the front for everybody to admire, or in a dark corner or high up on the tower for no human eye to see. They could not

know that one day, by helicopter and telephoto lens the undifferentiated beauty of all their creations would be revealed to mankind as a shining example of the highest artistic conception.

No doubt this same attitude was to be found with musicians of bygone centuries, but exemplary conscientiousness and that high sense of duty towards art and its works have become rather rare in the course of the last century. Our oldest brass players' generation of to-day will certainly testify that already in their younger days these qualities were disappearing. There is f.i. a remark by Richard Strauss, made when conducting « Don Juan » in 1890, stating that « fifty notes more or less donot count really ». « Only colour counts » said those who used to whisk more or less elegantly over troublesome or — in their eyes — unimportant tutti passages.

It didnot seem to matter much if some brass instrument squeaked or missed, as happened to a conscientious elderly trumpeter in the « Alpensinfonie » at the dreaded « climb to the top »: Richard Strauss who conducted himself, patted the crushed veteran good-naturedly on the back, saying: « Ah well, this time we didn't make the top!... » Yet Strauss could make quite cutting remarks as well: one day a somewhat conceited virtuoso advised Strauss to alter an « utterly impossible » passage or to explain at least how it was meant or should be played. Strauss answered: « The passage is meant as it is written. And how it should be played, my dear Herr Professor, will surely and shortly be shown to you by one of your more talented pupils. Until then you can leave out what seems impossible to you — but mind, we *should never consider anything impossible*. I think it should sound as I wrote it and I cannot alter anything, not even one note.» A rather clear statement, that proved its truth in the very near future. Technical progress has been such that almost overnight it became impossible to use the expression « impossible » in connection with highly demanding parts. No serious instrumentalist nowadays will endeavour to call something « impossible ». Especially those that have to play for our supersensitive modern stereo recordings *know that everything is possible*.

Does that mean that the ominous notion « impossible » really no longer exists? Isn't it being used at present by some of our pioneers of (ultra) modern music with reference to ancient music?

Is it true then that much of the early 18th century music, apparently so easily performed by baroque brass players, should have become unplayable — i.e. « impossible » — to-day?

Parts like the following examples seem to answer affirmatively, as they frighten even very skilful players: (see musical examples page 36)

1. Johann David Heinichen (1719)
from an aria for tenor and corno obl.
2. Joh. Seb. Bach (1724) BWV 65
from cantata « Sie werden aus Saba alle kommen »
3. Johann Friedrich Fasch (around 1740)
from the concerto for wind, strings and continuo

4. Johann Christoph Todt (around 1750 ?)
from the concertino for 2 horns and strings

However they too cannot remain « impossible » forever. *Instead of laying them aside, we should tackle them and strive to discover the « lost secret ».*

It is not long ago that the great and highly cultured Bach scholar Albert Schweitzer recommended the temporary use of clarinets in C or D in Bach's difficult trumpet passages, or to replace the specified corni da caccia of the F major Brandenburg concerto by flügelhorns. And we smile when we read that Richard Strauss found the construction of special horns in high F « very hopeful » for the performance of the same concerto. Some of us still remember the exciting discussions about the high or low F tromba in the 2nd Brandenburg concerto. Yet we should not look down upon the — sometimes futile — efforts of all those who strove for a genuine performance of these two masterpieces. In the end they succeeded, so it is to them that we owe the historically and musically genuine performances of to-day and the many excellent records.

It would be a mistake to think that we have reached the goal, since much remains to be done. It would be an even greater mistake to consider a temporary solution as final, i.e. to play some of Bach's parts for the horn in C low instead of high and then feel quite pleased with oneself, thinking the murky tone produced to be a true and original Bach-sound !

Besides : further research and effort should not be limited to Bach. *A host of lovely works by smaller masters lie slumbering in archives and libraries, awaiting their resurrection. It is our duty to do all we can to bring them back to life !*

This call is addressed with particular emphasis to all brass players and amateurs, who would doubtlessly find some delightful music with extremely difficult, but not « impossible » parts for their instrument.

IMPOSSIBLE ?

KURT JANETZKY

Les bâtisseurs de cathédrales du Moyen Age ont créé leurs splendides sculptures ornementales avec les mêmes soins, le même amour, que l'œuvre soit bien en vue ou cachée au sommet d'une tourelle. Ils ne pouvaient pas savoir que *tout* leur travail serait, un jour, révélé à tout le monde, grâce aux techniques d'approche modernes (téléobjectifs, hélicoptères, etc.), livrant ainsi un témoignage exemplaire de probité artistique à la postérité. Ce même type d'engagement se retrouvait évidemment aussi chez les musiciens des siècles passés, mais les Anciens de nos générations actuelles peuvent déjà confirmer que cette conscience artistique particulière tend à devenir de plus en plus rare en notre siècle.

C'est dans cette optique que la remarque de Richard Strauss, au pupitre, lors d'une répétition de Don Juan (1890), prend tout son relief : « cinquante notes de plus ou de moins, cela n'a aucune importance » !

Pour se tirer des situations techniques délicates ou de *tutti* soi-disant de peu d'importance, beaucoup d'instrumentistes affirmaient alors que « seule compte la couleur ». L'histoire de Richard Strauss consolant un trompettiste consciencieux qui venait, pour une fois, de « craquer » dans la périlleuse « ascension vers le sommet » de la « Symphonie des Alpes » est devenue célèbre : quittant son pupitre, après le concert, Strauss tapota paternellement l'épaule du brave trompette traumatisé par ce qui venait de lui arriver et lui glissa à l'oreille : « Ma foi, cette fois-ci, nous n'avons pas atteint le sommet !... »

Mais il ne faut pas s'y tromper : R. Strauss, en d'autres circonstances, pouvait se monter fort différent. Un jour, un virtuose emphatique conseilla au compositeur de modifier un passage « absolument injouable » ou, sinon, d'expliquer au moins comment cela s'entendait, ou encore comment il fallait le jouer. Richard Strauss répondit sèchement : « Ce passage est entendu comme il est écrit. Quant à la façon de le jouer, mon cher Professeur, vous allez certainement l'apprendre sous peu par l'un de vos bons élèves. En attendant, vous pouvez laisser de côté ce qui vous semble impossible, mais songez donc que rien ne devrait nous paraître irréalisable. Je pense que cela doit un jour sonner comme je l'ai imaginé et noté, aussi je ne peux, ni ne veux y changer la moindre note ! »

Ces paroles ne tardèrent pas à correspondre à une réalité nouvelle, engendrée par une rapide évolution. Les progrès techniques furent fulgurants et, comme par enchantement, le mot « impossible » d'hier se trouva périmé. Il n'est plus un seul instrumentiste sérieux qui, de nos jours, prenne le risque de parler de l'impossible, surtout ceux qui connaissent et qui sont en contact avec les techniciens des studios d'enregistrement et qui cherchent continuellement et par tous les moyens à répondre de façon satisfaisante à leurs exigences toujours plus fortes. Faut-il admettre, dès lors, que la notion d'« impossible » est réellement dépassée ? N'a-t-elle pas été peu à peu réintroduite par les pionniers de l'ultra-moderne lorsqu'ils parlent de l'exécution de la musique ancienne ? Est-il donc exact que de nombreuses œuvres datant du début du XVIII^e siècle — qui semblent pourtant avoir été couramment et parfaitement maîtrisées par les souffleurs de l'époque — soient aujourd'hui jugées injouables... « impossibles » ? Les exemples de la page 36 semblent bien confirmer cette impuissance, puisque même nos meilleurs solistes reculent devant de tels passages :

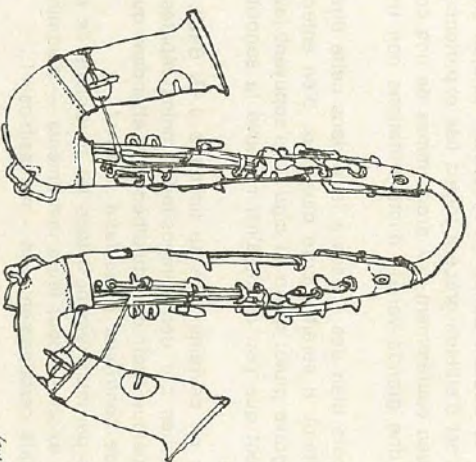
1. Johann David Heinichen (1719)
Extrait d'un Air pour ténor avec cor obligé
2. Jean-Sébastien Bach (1724) BWV 65
Extrait de la Cantate « Sie werden aus Saba alle kommen »
3. Johann Friedrich Fasch (vers 1740)
Extrait du Concerto pour souffleurs, cordes et continuo
4. Johann Christoph Todt (vers 1750)
Extrait du Concertino pour 2 cors et cordes

Ces œuvres ne vont tout de même pas faire indéfiniment figure d'épouvantails ! Il faut les prendre en main et faire l'impossible jusqu'à ce que l'on redécouvre l'« ancien secret ». Il n'y a pas bien longtemps que le grand humaniste, spécialiste de J.-S. Bach, l'érudite Albert Schweitzer recommandait l'usage de la clarinette en Ut ou en Ré pour soutenir les trompettes dans les parties difficiles des œuvres du Cantor, ou encore de remplacer, si nécessaire, les *corni da caccia* du Concerto brandebourgeois en Fa majeur, par des bugles. Aujourd'hui, ne sourions-nous pas en relisant que Richard Strauss fondait de « sérieux espoirs » en la construction de cors spéciaux en Fa aigu pour l'exécution de ce même concerto ? Certains d'entre-nous se souviennent certainement des discussions passionnées pour savoir si la partie de trompette du 2e Concerto brandebourgeois était à jouer en Fa grave ou aigu. Il serait pourtant faux, maintenant, de considérer ces efforts — parfois futiles — avec trop de dédain. Bonne ou mauvaise, chaque expérience a prouvé son utilité et sa nécessité. C'est d'ailleurs grâce à toutes ces expériences que ces deux chefs-d'œuvre figurent à nouveau couramment aux programmes de nos concerts (et en disques), offrant aux mélomanes une grande variété d'interprétations non truquées et « historiquement authentiques ».

Malgré tout, il reste encore bien des choses à faire dans cette direction et il ne faut pas croire que le but est atteint. Il serait encore plus faux, bien entendu, de jouer certaines œuvres de Bach en Ut grave plutôt qu'en Ut aigu en s'appuyant (avec un air connaisseur) simplement sur l'argument que l'on aurait ainsi retrouvé la sonorité garantie authentique et originale de l'époque.

De plus, les recherches ne devraient pas se limiter à J.-S. Bach. *Il existe* une quantité d'œuvres admirables, écrites par des compositeurs moins réputés et qui dorment dans des archives ou dans quelque tiroir de bibliothèque, n'attendant qu'à être rejouées. *Il est de notre devoir à tous de contribuer à les faire revivre !*

Cet appel s'adresse très particulièrement à tous les musiciens de cuivre, afin de les rendre attentifs au fait qu'il existe — pour leurs instruments — d'admirables œuvres oubliées, très difficiles à jouer, mais certainement pas « impossibles » !...



Kraft

TO BE « LEAD TRUMPET » IN A JAZZ ORCHESTRA

by GLENN STUART w/Don Ellis and Stan Kenton Orchestras

A mental (as well as physical) challenge

Though there are hundreds of professional trumpet players in any country, and dozens of talented trumpet soloists, there are only a handful of real LEAD players in the big jazz orchestras. In confronting a lead part for the first time, the Lead player must be conscious of so much more than just the notes. He is playing first of all MUSIC, with all the markings from pp to fff, and must use these to convey excitement and brilliance to the rest of the orchestra. The notes then receive a secondary importance to concept and projection of musical ideas. One of the prime concerns of a « Lead Player » is to make the playing of the piece (*no matter how many times*) a new and better playing experience. If this aspect is neglected, his playing — as well as the orchestra's — becomes stale and lacks the enthusiasm to excite an audience. The generation of such excitement is essential and most times must be a personal dedication of the Lead Player to the wishes of the leader. The Lead Player then becomes a « boss » (or more appropriate A FOREMAN). He must Lead with personality and vigor, yet always be understanding of another's problems and instruct with compassion ! He must have tact and not force ahead by stepping on toes, but command respect and discipline from his section.

In approaching the Lead Trumpet chair of any organization, one must have certain basic concepts *within reach*, to call upon when needed. They consist of such things as : Leadership, Direction, Inspiration, Enthusiasm, Interpretation and Musical taste. These must be transmitted to the section first, then on to the rest of the band. The two key players in these matters must be the *Drummer and the Lead Trumpet Player*, their phrasing, tonal quality, jazz concept and interpretation must be in complete agreement, and an understanding between the two must be present, or utter chaos will be the result !

In preparing for such a career and to develop a consistent Jazz concept, one must possess the following pre-requisites : Determination, good physical health, stamina, guidance by a skilled teacher and lots of listening and playing experience in Jazz Ensembles. Extra work on range and endurance is essential, plus the selection of good equipment to make the upper range as *comfortable* as possible. The practice of exercises* to develop the « Movement of Air » over the entire instrument is most important, if correct air support is to be used to the fullest. *Breathing, articulation and phrasing must all work together toward the end result in producing MUSIC*, not just a lot of notes. Not all trumpet players can achieve the same good results, but most can come close if they listen carefully and try to follow « common sense » rules of musicianship in playing the Lead part. In the past twenty or thirty years, the commercial players have extended the range of the trumpet far beyond its so-called « textbook » limits : they play in a register that the classical player would never attempt and with brute force that he would never employ. It is generally

* Vol. 1 « The Art of Playing Lead Trumpet », Pub. Glenn Stuart.

agreed that the trumpet is more physically taxing — especially when played in the upper register and at great volume — than any other commonly used instrument. William Whitworth describes it in his article « Profiles » in the New Yorker Magazine this way : « The Lead players are regarded as an elite because of the difficulty of the job they must perform. To oversimplify it, some trumpet players play with taste but not enough strength, while others have the strength but lack the taste. *The Lead player must have both.* He must be able to play constantly in the upper register — the most treacherous and tiring range of his instrument — while providing an interpretation of the arrangement that will be definitive for the rest of the brass section and sometimes for the whole orchestra. *Some players play the trumpet instead of playing MUSIC.* There are players who are technically marvelous, but get so wrapped up in playing technically marvellously that they ignore the fact that the only purpose in playing well is to play MUSIC. The playing of the instrument is *not* the end. That's the basic difference between a GREAT musician and a « Good one ».

« LEAD TRUMPET » *

GLENN STUART (Orch. Don Ellis / Stan Kenton)

Un défi physique

Dans chaque pays, il existe des centaines de trompettistes professionnels et des douzaines de solistes pleins de talent, mais les véritables « lead trumpets » sont très rares. Depuis une trentaine d'années, les trompettistes de jazz ont développé la tessiture instrumentale bien au-delà des limites admises par les méthodes et les traités traditionnels. Ils jouent dans un registre et avec une violence que ne tenteraient pas les musiciens classiques, qui ne sauraient d'ailleurs pas qu'en faire. Il est admis que pour jouer dans ce registre, il faut un engagement physique que l'on ne connaît pas avec les autres instruments.

Il est donc indispensable de développer sa tessiture et son endurance et de s'équiper avec des instruments et des embouchures qui rendent le registre aigu aussi *confortable* que possible. Les exercices** qui favorisent la maîtrise du « mouvement d'air » dans l'instrument seront fructueux, pour peu que la pression d'air soit bien conduite. La respiration, l'articulation et le phrasé doivent étroitement s'imbriquer afin que la MUSIQUE jaillisse. Tous n'arrivent pas à un résultat idéal, mais on peut s'en approcher dans la mesure où l'on tient compte des règles du jeu : écouter et s'imprégner du langage musical.

* Le « lead trumpet » est le chef du registre des trompettes dans les grands orchestres de jazz et de variétés.

** « The Art of Playing Lead Trumpet », vol. 1 (publié par G. Stuart).

Un défi psychique

Pour accéder à la position de « lead trumpet », un musicien doit déjà connaître les diverses tâches qui l'attendent. Il ne s'agira pas simplement de jouer des notes, il faudra insuffler à tout l'orchestre, un *dynamisme* et un *style* musical particuliers qui se renouvelle à chaque exécution. Sans l'affirmation d'une telle personnalité, un orchestre sombre inmanquablement dans la molesse et dans la banalité, perdant du même coup l'impact sur l'auditoire. Le rôle de « lead trumpet » est donc spécialement difficile à tenir et la responsabilité d'un tel musicien vis-à-vis du chef d'orchestre est très grande. C'est un leader qui doit d'abord s'affirmer par ses connaissances, puis qui doit mener et éduquer son équipe avec vigueur, mais aussi avec compréhension et tact. Inutile d'essayer de s'imposer par de simples mesures autoritaires !

Il faut donc sans cesse parfaire et enrichir ses connaissances techniques et musicales — rester dans le vent — et transmettre tout cela, d'abord au pupitre, puis au reste de l'orchestre. Les deux piliers d'un orchestre étant le batteur et le « lead trumpet », leur influence est déterminante et il faut qu'ils s'entendent bien.

Pour aborder une telle carrière, on doit rester en contact permanent avec la conception vivante de la musique de jazz. Il faut de la détermination, de la vigueur, une santé de fer. Il faut savoir trouver le maître habile qui sait initier. Il faut beaucoup écouter les autres, suivre attentivement chaque développement du style et accumuler les expériences pratiques.

Dans un article intitulé « Profiles », qui a paru dans le « New York Magazine », William Whitworth écrit : *Les « lead players » doivent être considérés comme une élite en raison des difficultés incroyables qu'ils ont à surmonter dans leur métier.* Certains trompettistes jouent avec goût mais pas avec assez de puissance, le contraire est courant aussi. Le « lead trumpet » doit jouer avec goût et avec puissance. Il doit pouvoir soutenir un effort prolongé, par exemple dans l'aigu, afin que son interprétation *porte* l'œuvre jouée musicalement.

Oubliant que la trompette n'est qu'un moyen et pas une fin, beaucoup de musiciens pensent qu'il suffit de jouer les notes pour être « bons ». Le GRAND musicien, lui, joue de la trompette pour faire de la MUSIQUE.

DIE TROMPETE ALS FUEHRUNGSSTIMME IM JAZZORCHESTER

von GLENN STUART (Orch. Don Ellis und Stan Kenton)

Geistige und körperliche Anforderungen

Wenn es auch in jedem Land Hunderte von Berufstrompetern gibt und Dutzende von begabten Solisten, so findet man doch relativ wenig wirkliche Führungstrompeter in den Jazzorchestern. Es ist eine schwere Rolle. Wenn einem die Aufgabe zum ersten Male gestellt wird, muss man sich bewusst sein, dass man sich mit unendlich viel mehr als nur

mit Noten auseinanderzusetzen hat. Als erstes steht die MUSIK, mit all ihren Markierungen von pp bis fff, und als führende Stimme hat man diese ganze Dynamik in Form von lebendiger, aufregender Brillanz auf das ganze Orchester zu übertragen. Musikalische Auffassung und ihre Übertragung sind also wichtiger als Noten. Ausserdem hat der Führungstrompeter jedes Stück bei jeder Aufführung (auch wenn es das hundertste Mal ist) lebendig, neu, ja : besser zu gestalten. Tut er das *nicht*, so verflacht nicht nur *sein* Spiel, sondern das vom ganzen Orchester und die Aufführung wird das Publikum nicht begeistern. Spannung und Erregung sind überaus wichtige Elemente im Jazz-Konzert, sie werden vom Führungstrompeter erzeugt, womit er sich quasi mit dem Orchester-Leader identifiziert. Er muss seine Kraft und seine Persönlichkeit einsetzen und dennoch stets für die Schwierigkeiten der anderen Spieler Verständnis haben. Er muss seine Leute in taktvoller und mitfühlender Weise instruieren und dadurch die Anerkennung seiner Führungsposition erlangen.

Jeder, der die Führungsstimme im Jazzorchester übernehmen will, muss über verschiedenartige Reserven verfügen, die er, wenn nötig, einsetzen kann. Da wären z.B. : Führereigenschaften, Begeisterung, Inspiration, er muss interpretieren können und musikalischen Instinkt und Geschmack haben. Dies alles muss er zunächst auf seine direkte Gruppe, sodann auf das gesamte Orchester ausstrahlen. Der Schlagzeuger ist für den Führungstrompeter die wichtigste Person : sie müssen, sowohl was Phrasierung und Klangfarbe wie Auffassung und Interpretation betrifft, vollkommen übereinstimmen. Ist dies nicht der Fall, so entsteht Chaos. Erstrebt man die Stellung eines Führungstrompeters im Jazzorchester, so ist Folgendes *a priori* erforderlich : man muss fest entschlossen und von guter Gesundheit sein, muss viel innere Kraft und einen guten Lehrer haben, ausserdem braucht es viel Erfahrung sowohl im Zuhören wie im Spielen von Jazzmusik. Zur Erlangung der nötigen Spannweite und Ausdauer auf dem Instrument braucht es extra Arbeit — auch ist die Wahl von Instrument, Mundstück usw. ausserordentlich wichtig, damit man es sich im hohen Register so leicht wie möglich machen kann.

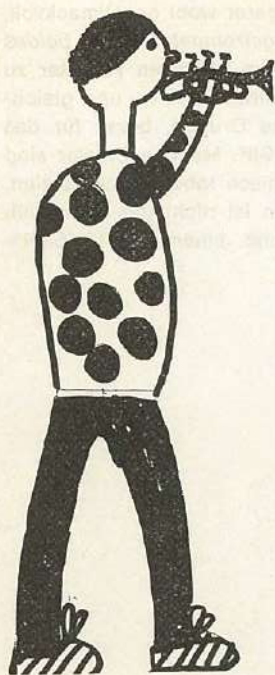
Sehr wichtig sind auch die Übungen* zur Entwicklung der Luftbewegung innerhalb des Instrumentes, die zur grösstmöglichen Kapazität gebracht werden sollte. Atem, Artikulierung und Phrasierung sollten allesamt dazu beitragen, schlussendlich MUSIK zu erzeugen, nicht bloss eine Reihe von Tönen. Natürlich wird es nicht allen Spielern gelingen, das Ideal zu erreichen, aber sie können nahe dran kommen, wenn sie gut zuhören und wenn sie versuchen die allgemeingültigen Regeln für jeden Musiker zu befolgen, die auch für einen Führer gelten. In den letzten zwanzig bis dreissig Jahren haben die kommerziellen Spieler den Stimmbereich der Trompete bis weit über das Normale (wir sagen : Textbuch-Limite) ausgedehnt : sie spielen in einem Register, an das sich der klassische Spieler niemals wagen würde und tun es mit reiner Gewalt. Man ist sich darüber einig, dass das Trompetenspiel enorm viel physische Kraft erfordert und dies gilt ganz besonders für das Spiel in den höchsten Lagen, wie es der Führungstrompeter macht.

William Whitworth sagt darüber in seinem Artikel «Profiles» (New Yorker Magazine) : «Die Führungsspieler werden als eine Elite betrachtet, weil ihre Aufgabe so besonders

* Siehe «The Art of Playing Lead Trumpet», von G. Stuart.

schwer ist. Um es sich leichter zu machen, spielen manche Trompeter wohl geschmackvoll, aber kraftlos; andere kraftvoll aber geschmacklos. *Der Führungstrompeter muss beides haben: Geschmack und Kraft.* Er muss fähig sein, fortwährend im höchsten Register zu spielen — dem verräterischsten, ermüdendsten Bereich seines Instrumentes — und gleichzeitig eine Interpretation zu schaffen, die tonangebend für seine Gruppe, bzw. für das ganze Orchester ist. Manche Leute spielen Trompete anstatt MUSIK. Manche Spieler sind technisch fabelhaft, aber sie sind so sehr damit beschäftigt technisch fabelhaft zu spielen, dass sie vergessen MUSIK zu machen. Ein Instrument zu spielen ist nicht das Hauptziel. Dort liegt eben der Unterschied zwischen einem «guten» und einem «GROSSEN» Musiker».





● Sébastien Féval a 9 ans. Il aime jouer de la trompette, il aime dessiner...

■ Sébastien Féval ist 9 Jahre alt. Seine Lieblingsbeschäftigungen sind Trompete spielen und zeichnen.

★ Sébastien Féval is 9 years old and loves to play the trumpet and to makes drawings.



UNE INTERVIEW AVEC JEAN DOUAY



BRASS BULLETIN — *Jean Douay, vous occupez actuellement un des postes de trombone-solo les plus prestigieux d'Europe, à l'Orchestre national de France (anciennement ORTF). Qu'avez-vous fait pour y parvenir ?*

JEAN DOUAY — Connaissant la loi impitoyable des concours, je me suis préparé à gagner celui-là par un travail intensif et calculé !

B. B. — *Que devez-vous faire pour vous maintenir à un tel poste ?*

J. D. — A l'orchestre, il faut toujours être en parfaite condition. Le travail peut être facile durant de longs mois, puis, brusquement, il faudra exécuter les passages les plus difficiles du répertoire. Une fois à l'orchestre, le travail, base du maintien et du progrès, change. Ce n'est plus l'exercice scolaire de l'étudiant — on n'a plus le temps ! Personnellement, je planifie mon travail et l'adapte toujours plus à mes points faibles et à mes points forts. Je joue aussi beaucoup pour mes élèves : ils sont impitoyables... et m'obligent à me surveiller de près ! Il m'est absolument indispensable de m'isoler chaque semaine pour quelques heures afin de procéder à une rigoureuse confrontation avec moi-même, de préférence dans un conservatoire ou une salle de concert vide, par exemple le dimanche matin.

B. B. — *Comment êtes-vous équipé ?*

J. D. — Après avoir fait divers essais avec mes camarades de pupitre, nous avons opté pour le trombone BACH 42 B et, personnellement, je joue une embouchure BACH 6 1/2 AL. C'est un instrument souple, compact et homogène, qui rend aussi bien la puissance que la douceur, le grave et l'aigu. Pour moi, c'est le trombone d'orchestre idéal. Il correspond parfaitement à ce que je recherche, même pour jouer des concerti.

B. B. — *Quelles sont les satisfactions que vous procure un poste comme celui que vous occupez ?*

J. D. — Il y en a beaucoup : jouer sous la baguette des plus grands chefs, les connaître, entendre des solistes merveilleux. Sentir que l'on fait partie d'un orchestre formé de musiciens exceptionnels dans tous les registres. Sentir l'influence bénéfique et continue des personnalités qui forment le registre des cuivres de l'orchestre. Il y a aussi d'autres aspects plaisants : le prestige, les voyages, les grands concerts, etc.

B. B. — *Quels sont les côtés négatifs d'un tel poste ?*

J. D. — La pression de la collectivité... mais il faut s'y faire. Pour faire contre-poids, je peux heureusement jouer en soliste, ce qui me permet de donner un but plus précis à mon travail quotidien. D'autre part, il existe la musique de chambre, que je pratique avec beaucoup d'enthousiasme sous deux formes : la quatuor de trombone et le quintette de cuivres. De ce côté, j'ai beaucoup de chance, car mes collègues du *Quintette de cuivres de l'Orchestre national de France* ont un esprit qui favorise tout particulièrement cette forme de jeu musical. Et puis, il y a aussi l'enseignement...

B. B. — *Parlons-en. Vous avez de nombreux élèves à Paris et à l'Institut de Hautes Etudes Musicales (IHEM) de Montreux. Quels sont, à votre avis, les points les plus difficiles à transmettre aux élèves ?*

J. D. — On ne peut pas délimiter ce qui est difficile à transmettre. Tout dépend de l'intelligence, du degré de réceptivité, de la personnalité et du caractère de l'élève.

B. B. — *Quelle importance ont les ouvrages que vous employez dans votre enseignement et quels sont-ils ?*

J. D. — Dans ce domaine, j'applique un système très souple, adapté au degré d'évolution, de perfectionnement et de savoir de chacun, car chacun est un cas particulier. Je *guide* mes élèves plutôt que je ne les *mène*. La nuance est décisive pour réussir à les faire venir là où je veux... J'utilise volontiers les études de Müller et de Kopprasch, qui sont remarquablement complètes, mais je tiens toujours compte du goût des élèves, surtout dans le choix des concerti. Il faut dire qu'il existe en France un répertoire de concerti tout à fait remarquable. A ce sujet, il convient tout de même de dénoncer ici un fait aberrant : le Conservatoire de Paris, commanditaire de ces concerti pour les examens annuels, impose aux compositeurs une durée maximale d'environ sept minutes par œuvre, afin que l'horaire des examens soit tenu ! Au point de vue artistique, c'est regrettable, d'autant plus qu'il existe de ce fait des œuvres parfois très réussies, mais qui sont toujours très courtes. Peu nombreux sont les compositeurs qui réussissent à rajouter des mouvements qui collent à l'inspiration initiale.

B. B. — *Comment sélectionnez-vous les futurs professionnels ?*

J. D. — Cette sélection se fait très naturellement, par la vie. Il y a des rendez-vous en musique qui sont fatals à ceux qui les manquent.

B.B. — Quelle est la mentalité des jeunes trombonistes actuels ?

J.D. — Assez difficiles à définir. Par exemple, les jeunes Américains travaillent avec un courage et une volonté d'arriver qui forcent l'admiration, tandis qu'une bonne partie des jeunes Français choisissent des solutions de facilité par rapport aux exigences réelles de la profession. Il y a une vingtaine d'années, il fallait encore étudier vite et bien car il fallait rapidement gagner sa vie. J'ai l'impression que le standard de vie actuel prolonge singulièrement la durée des études...

B.B. — A votre avis, que cherchent-ils dans la musique ?

J.D. — La musique est une grande séductrice... Je pense qu'en plus de l'émotion qu'elle procure, ils voient les orchestres, les voyages, l'espèce d'auréole qui coiffe les artistes. Bref ! ils nous envient pour toutes sortes de raisons et voudraient vivre cette condition eux-mêmes, et je les comprends !

B.B. — Quels sont leurs chances et leurs perspectives d'avenir ?

J.D. — Oh ! Elles sont affreuses en ce moment ! La réforme de l'ORTF, par exemple, supprime 5 orchestres et d'innombrables emplois. C'est dramatique ! En France, on est en train de faire une chose abominable, de commettre une véritable escroquerie : d'une part, on crée des lycées musicaux, des conservatoires municipaux, régionaux, puis à Paris on forme de remarquables virtuoses, mais on oublie de dire que tout cela ne débouche sur RIEN ! A moins d'un redressement de situation, les jeunes vont connaître des périodes très difficiles. C'est pourquoi, je recommande à mes élèves de compléter leurs connaissances musicales, afin qu'ils puissent éventuellement se rabattre sur des professions para-musicales.

B.B. — Alors, que devront faire les trombonistes pour assurer et améliorer leur avenir artistique et professionnel ?

J.D. — Il y a deux aspects à cette question. Le côté de l'individu et le côté de l'instrumentiste. Les trombonistes n'ont jamais passé pour des intellectuels, beaucoup étaient même des « rustres », ce qui nous a beaucoup desservi. Aujourd'hui, on trouve de plus en plus de gens qui ont étudié, qui se sont documentés, qui sont capables de tenir une discussion. Bref, l'intelligence entre en jeu, ce qui est très important, car cela nous permet de nous placer au niveau des autres dans la hiérarchie de la musique instrumentale. Ensuite, il y a toute l'évolution de l'enseignement : le développement est constant. Mais je pense que le plus important pas est franchi. Il reste encore une marge de recherches dans la technique et dans l'exécution — les choses évolueront toujours ! — mais on se rapproche de l'utilisation maximale des possibilités de l'instrument. Les jeunes semblent saisir l'importance du phénomène et les résultats extraordinaires enregistrés au cours de ces dernières années — pensez au niveau exceptionnel des candidats aux concours internationaux de Genève, en 1973 — vont se répercuter sur la base, sur la vague montante. Le trombone arrive à maturité. Souhaitons que des perspectives professionnelles plus optimistes viendront récompenser ces efforts d'évolution.

B.B. — Jean Douay, nous vous remercions.

INTERVIEW MIT JEAN DOUAY



BRASS BULLETIN — Jean Douay, Sie sind gegenwärtig an einer der angesehensten Solo-Posaunisten-Stellen Europas, im Orchestre national de France (vormals ORTF). Wie ist es dazu gekommen ?

JEAN DOUAY — Das System der Wettbewerbe und des Probespiels ist unerbittlich, deshalb habe ich mich durch intensive und zielstrebige Arbeit darauf vorbereitet.

B.B. — Was müssen Sie tun, um eine solche Stelle zu behalten ?

J.D. — Im Orchester muss man stets in allerbesten Form sein. Die Arbeit kann monatelang leicht sein, plötzlich aber muss man die schwierigsten Passagen des Repertoires spielen können. Wenn man im Orchester spielt, muss man seine Arbeitsweise ändern, will man eben diese Form nicht nur beibehalten, sondern auch verbessern. Mit schulhaftem Üben ist es nämlich vorbei — man hat keine Zeit mehr ! Was mich betrifft, so passe ich meine Arbeit meinen Schwächen und Stärken immer mehr an. Dann spiele ich meinen Schülern sehr oft vor : sie sind unbarmherzige Zuhörer... zwingen mich dadurch zu strenger Selbstkontrolle. Es ist mir auch eine Notwendigkeit, wöchentlich einige Stunden mit mir ganz allein zu sein, um mich selbst einer harten Selbstprüfung zu unterziehen ; dies kann im Konservatorium oder in einem leeren Konzertsaal geschehen, etwa an einem Sonntagmorgen.

B.B. — Wie sind Sie ausgerüstet ?

J.D. — Meine Pultkollegen und ich haben verschiedene Instrumente getestet und die BACH-Posaune 42 B gewählt. Als Mundstück verwende ich BACH 6 1/2 AL. Diese Posaune ist anpassungsfähig, kompakt, homogen ; mit ihr kann man ebensogut einen mächtigen,

wie einen sanften Klang, hohe, wie tiefe Töne wiedergeben. Für mich ist sie das ideale Orchesterinstrument; sie entspricht genau meinen Vorstellungen, sogar als Soloinstrument.

B. B. — Welche Befriedigungen finden Sie in einer Stellung, wie der Ihren ?

J. D. — Viele ! Unter der Leitung der bedeutendsten Dirigenten zu spielen, sie kennenzulernen, hervorragende Solisten zu hören. Zu wissen, dass man einem Orchester angehört, das in allen Registern aussergewöhnliche Musiker hat. Den ständigen, wohlthuenden Einfluss der Kollegen vom Blechbläsersatz zu spüren. Hinzu kommen die reizvollen Aspekte, wie Ansehen, Reisen, grosse Konzerte, usw.

B. B. — Und die negativen Aspekte ?

J. D. — Der Druck der Kollektivität... man muss halt damit zurechtkommen. Als Gegengewicht kann ich zum Glück als Solist auftreten, was mir ermöglicht, meine tägliche Arbeit auf ein bestimmtes Ziel auszurichten. Dann gibt es die Kammermusik, die ich mit Begeisterung, vornehmlich mit zwei Besetzungen, ausübe : einem Posaunenquartett und einem Blechbläserquintett. Hierin habe ich besonderes Glück, da meinen Kollegen vom Quintette de cuivres de l'Orchestre national de France, diese Art des Musizierens ganz besonders liegt. Und schliesslich kommt noch das Unterrichten.

B. B. — Sprechen wir doch darüber. Sie haben viele Schüler in Paris und in Montreux, am Institut de Hautes Etudes Musicales (IHEM). Was ist ihrer Ansicht nach das Schwierigste, das man ihnen beibringen möchte ?

J. D. — Das kann man nicht definieren, denn « das Schwierigste » ist relativ. Alles hängt von der Intelligenz, der Aufnahmefähigkeit, der Persönlichkeit und dem Charakter des Schülers ab.

B. B. — Welche Bedeutung messen Sie den Werken, die Sie zum Unterrichten brauchen, zu, und welche sind es ?

J. D. — Auf diesem Gebiet ist mein System sehr grosszügig. Ich passe es dem Grad der Entwicklung, der Fähigkeit und des Wissens jedes einzelnen Schülers an, jeder ist ja ein individueller Fall. Ich sporne meine Schüler eher an, als dass ich sie leiten würde ; Einfühlungsgabe ist hier entscheidend, um das gewünschte Ziel zu erreichen. Ich bevorzuge die Etüden von Müller und Kopprasch ; sie sind sehr vollständig. Ich nehme aber immer Rücksicht auf den Geschmack der Schüler, vor allem bei der Wahl der Concerti. Gerade in Frankreich gibt es ein recht bemerkenswertes Repertoire von Concerti. Übrigens möchte ich hier auf eine traurige Tatsache hinweisen. Das Pariser Konservatorium, als Besteller dieser Concerti für die jährlichen Prüfungen, zwingt dem Komponisten eine Höchstdauer von etwa 7 Minuten auf, damit der Stundenplan der Prüfung eingehalten werden kann... Vom künstlerischen Standpunkt aus gesehen, ist das bedauerlich, gibt es doch darunter manch ein gelungenes Werk, das leider auf diese Weise so kurz ist. Selten gelingt es einem Komponisten, später weitere Sätze hinzuzuschreiben, die die ursprüngliche Inspiration weiterführen.

B. B. — Wie wählen Sie zukünftige Berufsposaunisten aus ?

J. D. — Die Auswahl ergibt sich von selbst, durch das Leben. Es gibt im Musikleben Konstellationen, die für diejenigen, die sie nicht zu erkennen wissen, fatal werden.

B. B. — Wie ist die Berufsauffassung der jungen Posaunisten ?

J. D. — Ziemlich schwer zu definieren. Die jungen Amerikaner, zum Beispiel, arbeiten mit viel Mut und sind bewunderungswürdig in ihrer Strebsamkeit; die jungen Franzosen hingegen wählen oft den leichteren Weg in Anbetracht der Berufsanforderungen. Vor zwanzig Jahren musste man schnell und gut lernen, weil man früh Geld verdienen musste. Ich habe den Eindruck, dass der heutige Lebensstandard die Dauer des Studiums seltsam verlängert.

B. B. — Was suchen sie in der Musik, Ihrer Meinung nach?

J. D. — Die Musik ist eine grosse Verführerin... Ausser der Bezauberung, die von ihr ausgeht, sehen sie, wie ich annehme, die Orchesterarbeit, die Reisen, den Künstlernimbus. Kurz, sie beneiden uns aus mancherlei Gründen und möchten verständlicherweise das alles selber erleben.

B. B. — Wie steht es mit ihren Aussichten für die Zukunft?

J. D. — Ja, da sieht es augenblicklich schlecht aus! Mit der Umgestaltung des ORTF z.B. werden 5 Orchester und unzählige Stellen aufgelöst, eine wahrhaft dramatische Situation! Man ist dabei, in Frankreich ein Verbrechen, ja, einen regelrechten Betrug zu begehen! Es werden Musikhochschulen, städtische und regionale Musikschulen eröffnet, in Paris werden ausgezeichnete Virtuosen ausgebildet; man vergisst aber dabei die Wahrheit auszusprechen, nämlich dass die Zukunft schlechte Berufsaussichten bietet. Wenn nicht bald etwas unternommen wird, werden sehr schwere Zeiten für die jungen Musiker anbrechen. Darum empfehle ich allen meinen Schülern, ihre musikalischen Kenntnisse soweit zu vervollständigen, dass sie nötigenfalls auch auf para-musikalischem Gebiet einen Beruf ausüben können.

B. B. — Was müssen die Posaunisten also tun, um ihre beruflichen und künstlerischen Aussichten zu sichern und zu verbessern?

J. D. — Bei dieser Frage müssen zwei Aspekte berücksichtigt werden: die Persönlichkeit des Musikers und die Fähigkeit des Spielers. Posaunisten haben nie als Intellektuelle gegolten, viele unter ihnen waren sogar unkultiviert, « ungeschlacht », ein Berufsbild, das uns sehr geschadet hat. Heute jedoch gibt es immer mehr studierte, wohlinformierte Leute, die imstande sind, eine Diskussion durchzuführen. Die Intelligenz spielt nun mal eine bedeutende Rolle, was uns erlauben wird, in der herkömmlichen Hierarchie eine gleichwertige Stellung unter den verschiedenen Instrumenten zu erlangen.

Hinzu kommt die Entwicklung des Unterrichts, die in unaufhörlichem Fortschreiten begriffen ist; der wichtigste Schritt ist meines Erachtens getan. Freilich bleiben noch Forschungsmöglichkeiten auf dem Gebiete der Technik und der Ausführung, man nähert sich aber allmählich der bestmöglichen Auswertung des Instrumentes. Unser Nachwuchs scheint die Bedeutung dieses Phänomens zu erfassen, und die ausserordentlichen Erfolge der letzten Jahre — man denke an das aussergewöhnlich hohe Niveau der Kandidaten in den Concours internationaux de Genève 1973 — werden sich auf die neue Generation auswirken. Die Posaune erlangt ihre Mündigkeit. Hoffentlich wird dieses Bestreben um Entwicklung mit besseren Berufsaussichten belohnt!

B. B. — Vielen Dank, Jean Douay.

AN INTERVIEW WITH JEAN DOUAY



STEN-OLOF LARSSON
DAVID MILLS

JEAN DOUAY

KEITH YOUNG
NIC OROVICH

BRASS BULLETIN — *Jean Douay, you are at present in one of Europe's head positions as Solo Trombonist at the Orchestre national de France (the former ORTF). How did you achieve that ?*

JEAN DOUAY — Knowing the unbending law of the competitions, I have prepared myself to win them, through intensive and well planned work.

B.B. — *What must you do to remain in such a position ?*

J.D. — In an orchestra one must always keep in a perfect form. Work may be easy during a long period, then, suddenly, I have to play the most difficult passages of the repertory. Playing in an orchestra you have to change your way of working, that used to be your only basis for keeping up and progressing. There is no more time for scholastic exercises ! The way I do it, is to plan my work so as to adapt it to my weak and to my strong points. I also play very often for my students, as they are pitiless listeners and I therefore watch myself very severely. I also absolutely need to go into complete isolation a few hours each week, in order to go through the strictest testing of myself. Personally, I prefer to do it on a Sunday morning, e.g. in a Conservatory or in an empty concert hall.

B.B. — *What is your instrumental equipment ?*

J.D. — My colleagues and I myself have settled for the Bach Trombone 42 B. I am using the Bach 6 1/2 AL mouthpiece. It is a compact and homogenous instrument which is in my opinion the ideal orchestra trombone, as it sounds as well in the high as in the low register, and it corresponds exactly to what I need, even to play concerti.

B.B. — What is your satisfaction in a position such as yours ?

J.D. — Oh ! A lot ! To play with the greatest conductors, to know them personally, to listen to fine soloists, to feel as a part of and to work with exceptionally gifted musicians from every instrument, to feel the continuous and beneficial influence of personalities forming the Brass register. There are other pleasant aspects too, such as prestige, travelling, great concerts, etc.

B.B. — What about the negative aspects of a position as yours ?

J.D. — Collectivity pressure.. one has to live with it. For good balance I have the chance to produce myself as a soloist, which enables me to put a more precise goal ahead my daily work. Also there is the Chamber Music, which I play with great enthusiasm in Trombone quartets and Brass quintets. I feel very happy about it, as my colleagues from the Quintette de cuivres of the Orchestre national de France have the kind of spirit which particularly favors this form of playing. And not to forget the teaching...

B.B. — Let's talk about it. You have many students, in Paris as well as at the Institute for Advanced Musical Studies (IHEM-Institut de Hautes Etudes Musicales) in Montreux. What are in your opinion the most difficult points to pass on to your students ?

J.D. — It is not really possible to frame it in this way. All depends on the intelligence, the degree of receptivity, the personality and character of the student.

B.B. — How important are for you the teaching works and which ones are you using ?

J.D. — Well, now on this particular point, I am extremely large. I adapt myself to the degree, mastership and knowledge of each student, as everyone represents always an individual case. I help my students to find their own way, rather than showing it to them and I think that's the right way to do it, at least I am successful and get them at the end where I want them to be. I often use the methods by Müller and Kopprasch, which are very complete, but I always agree with my students' choice especially regarding the concerti of which in France we have a wonderful repertory. And here is a point to be mentioned, a fact rather absurd, but important. The Conservatoire de Paris in establishing the order for their exams, limits the composers to a maximum duration of about 7 minutes for each piece, in order to keep within the timetable. From the artistic point of view it is a real pity, because often very fine pieces are just too short and only few composers can continue their initial inspiration later on to add further movements.

B.B. — How do you make the selection of future professional musicians ?

J.D. — Life itself makes its choice. There are cross-roads in musical life you have to be able to recognize, because they can be fatal for those who miss the right road.

B.B. — What is the mentality of today's young trombonists ?

J.D. — This is rather difficult to define. Young Americans, e.g., work with such a courage and will to succeed which you cannot do otherwise than admire ; on the other hand many of the young French musicians choose the easy way with regard to real demands of their profession. Some twenty years ago students had to work well and fast in order to earn their living as soon as possible. My feeling is that the present high standard of living strangely lengthened the time of studies.

B.B. — In your opinion what do they hope to find in music ?

J. D. — Music is a great seducer... Apart from the emotion it gives they see the orchestras, travelling, the kind of aura of the artists. Shortly, they envy us for all sorts of reasons, they want to live this kind of life themselves and I understand them.

B. B. — *What chances do they have, what are the perspectives ?*

J. D. — Oh ! their future musical life seems right now rather dark ! E.g., in reorganizing the ORTF, five orchestras, as well as numerous positions do not exist any more and the situation is dramatic. In France something terrible is happening, a real crime. On one hand new schools and conservatories are created, in Paris e.g. very remarkable virtuosos are formed, but absolutely nobody thinks of warning that this leads to strictly nothing ! Young musicians will go through very hard times, unless the situation changes suddenly. That's why I urge my students to complete their musical education to eventually be able to find para-musical positions.

B. B. — *What could be done by trombonists to assure and improve their artistic and professional future ?*

J. D. — There are two aspects, the aspect of the person itself and that of the instrumentalist. Trombonists have never been considered as intellectuals, many were even considered somewhat uncouth and this did us some harm. Now there are many that have studied, and are able to hold a discussion. Which means, intelligence plays its part and this is very important, as it helps to rise our level in the instrumental hierarchy. Next is also the complete evolution of teaching methods, their development continues, but I think the most important step has been done. There is still space for research on the technical side and in the execution, things will continue to develop but we are approaching the maximum utilisation of the possibilities of the instrument. Young musicians seem to understand the importance of this phenomena (Remember : the extraordinary high level of the candidates of the Concours internationaux in Geneva in 1973). It will have a tremendous effect on the coming generation. Trombone has reached maturity. Let us all hope that a better and clearer professional future will reward these efforts.

B. B. — *Thanks a lot, Jean Douay.*

B. Chronique - Chronik - Chronicle

● Français

■ Deutsch

★ English

● Par mesure d'économie de place, ces communications ne sont traduites dans les trois langues que si elles ne sont pas facilement compréhensibles.

Lorsque vous nous envoyez ce genre de communications, tenez-vous en s.v.pl. à la disposition suivante : 1. style télégraphique ; 2. dans l'ordre a) date, b) lieu, c) événement.

■ Aus Ersparnisgründen werden nur solche Mitteilungen übersetzt, welche nicht ohne weiteres in allen drei Sprachen verständlich sind.

Wenn Sie uns Nachrichten zukommen lassen, so halten Sie sich bitte an folgende Regeln : 1. Telegrammstil ; 2. Reihenfolge : a) Datum, b) Ort, c) Ereignis.

★ For economical reasons we translate only such communications that cannot easily be understood in three languages.

Please write your text : 1. in clear telegram style ; 2. to the point a) date, b) place, c) event.

Abréviations / Abkürzungen / Abbreviations :

PA	=	Première audition / Erstaufführung / First performance
tp(s)	=	Trompette(s) / Trompete(n) / Trumpet(s)
tbn(s)	=	Trombone(s) / Posaune(n) / Trombone(s)
adr. inf.	=	Adresse pour information / Adresse für Auskunft / Address for information

Evénements à venir — Ankündigungen — Coming events

7-9.3.1975 — GOTHENBURG (Sweden)

Scandinavian Horn Workshop. Under the direction of *Alan Civil*, solo horn, BBC Symphony Orchestra, and Professor at the Royal College of Music. Guest lecturers : *Froydis Ree Hauge* from the Oslo Philharmonic (Alphorn) and *Ib Lansky-Otto* from the Stockholm Philharmonic (Naturhorn).

Adr. inf. : Mr. Malcom Page
Konserthuset, S-41256 GOTHENBURG (Sweden)

2-6.6.1975 — NASHVILLE (USA)

Fifth International Trombone Workshop

Adr. inf. : Mr. Henry Romersa, director
Peabody College, Nashville, Tenn. USA

or : I.T.A c/o T. Everett, president
9, Prescott Street, Cambridge, Mass. 02130, USA

28.7-3.8.1975 — INDIANA UNIVERSITY (USA)

Workshop for Historical Brass Instruments (cornetto, baroque trombone, baroque trumpet) with Edward H. Tarr.

Adr. inf. : Mr. John Howell
Indiana University
School of Music
Music Building
Bloomington, Indiana 47401 USA

9-16.8.1975 — LANCASTER (GB)

The University of Lancaster. First Brass Band Summer School. President: Sir Charles Groves. Closing date April 1.

Adr. inf.: BRASS LTD, The Music Rooms
The University of Lancaster
Bailrigg, Lancaster LA1 4 YV, England

13-27.9.1975 — GENÈVE (Suisse)

31e Concours international d'exécution musicale. **Trompette.**

Délai d'inscription: 1er juillet 1975.

Adr. inf.: Secrétariat du concours, Palais Eynard
CH-1204 Genève (Suisse)

6-8.10.1975 — VERCELLI (Italia)

26e Concours international de musique « G.-B. Viotti ». **Cor.**

Délai d'inscription: 15 septembre 1975.

Adr. inf.: Società del Quartetto
Casella postale 127
I-13100 Vercelli (Italia)

Événements passés — Rückblick — Past events

1.1-30.6.1974 — TCHECOSLOVAQUIE

PA: Josef Matej, « Triple concerto » pour trompette, cor, trombone et orchestre de chambre (1973). (Solistes inconnus.)

PA: Frantisek Emmert, « Beta association » pour cor, tympanon et 2 clochettes de vaches (1973). (Soliste inconnu.)

PA: Jiri Pauer: « Trompetina », composition concertante pour trompette et piano (1973). (Soliste inconnu.)

PA: Milos Vacek, « Suite de chasse » pour quatre cors (1973). (Solistes inconnus.)

PA: Jiri Dvoracek, « Quintette » pour 2 tps, cor et 2 tbn (1973). (Solistes inconnus.)

PA: Votjeh Mojzis, « Musica festa », musique pour 10 cuivres (1971). (Solistes inconnus.)

1974 — LONDON (GB)

PA: Ernest Tomlinson, « Concerto for Cornet and Band ». **Maurice Murphy** (cornet), Black Dyke Mills Band, dir. E. Tomlinson (Royal Albert Hall).

1974 — AIX-EN-PROVENCE (France)

PA: Viktor Kalabis, « Concerto » pour trompette et orchestre. Soliste: **Maurice André.**

27.4.1974 — WITTEN (BRD)

PA: Rolf Gehlhaar, « Spektra » für Blechbläser; Ladislav Kupkovic, « Intrada » für Blechbläser; Jan Kapr, « Woodcuts » for 4 Trumpets and 4 Trombones - The Edward Tarr Brass Ensemble (4 tps, 4 tbn).

30.4.1974 — GENÈVE (Suisse)

PA: Robert Cornman, « The Magic Square » for 2 trumpets and 2 trombones; Gonzalo de Olavide, « Prose »; Jacques Guyonnet, « Mémorial » - The Edward Tarr Brass Ensemble (4 tps, 4 tbn).

15.11.1974 — OPATIJA (Yougoslavie)

PA: Pavle Merku, « Concerto » for trumpet and orchestra. **Tone Grcar**, trompette, Slovene Philharmonia, cond. Uros Lajovic.

16. 11. 1974 — MIDDELBURG (Holland)

PA : Daniël Manneke, « Diaphony for Geoffrey ». **Rotterdams Philharmonisch Koper-ensemble.**

17. 11. 1974 — OPATIJA (Yougoslavie)

PA : Ivan Jevtic, « Concerto » for trumpet and orchestra. **Tone Grcar**, trompette. Symphony Orchestra of Radio-Television Belgrade, cond. Mladen Jagust.

29. 11. 1974 — TÜBINGEN (BRD)

PA : Zbynek Vostak, « Die schöne Gärtnerin » (1973) für 5 Blechbläser - The Edward Tarr Brass Ensemble (2 tps, h, 2 tbn).

9. 12. 1974 — PARIS (France)

PA : F. Miroglio, C. Miereanu, œuvres pour cuivres. **Ars Nova Quintette.**

12. 1974 — PARIS (France)

PA : René Kœring, « Dynastie 2 » pour cuivres, cordes et percussions. Orchestre national de France, dir. Jean Martinon.

7. 1. 1975 — AVIGNON (France)

PA : Darius Milhaud, « Quintette à vent », par le Quintette à vent d'Avignon (**Daniel Catala-notti**, cor).

1. 1975 — CAMBRIDGE, Mass. (USA)

PA : Edward Diemente, « Orbits I ». **Thomas Everett**, bass-tbn, Emily Sherrill, horn.

PA : Karl Pilss, « Symphonic Concerto ». **Thomas Everett**, bass-tbn.

PA : Charles Watts, « Three Chansons » for bass-trombone and tape. **Thomas Everett**, bass-tbn.

10-12. 1. 1975 — NEW YORK (USA)

New York Brass Conference for Scholarships.

Adr. inf. : Attn. Dr. Charles Colin, director
315 West 53rd Street, New York, NY 10019. USA

21-23. 2. 1975 — ATLANTA (USA)

The Twelfth Annual Symposium of Contemporary Music for Brass. **Georgia State University Brass Ensemble**, William H. Hill, Dir., Jeff Jacobsen, Ass., Steven Winick, Ass.; **New York Brass Quintet.**

(PA : no precisions.)

Nouvelles en bref — Kurznachrichten — ... in a few words

● Sous le titre « Le Sacrifice des musiciens », le *Nouvel Observateur* (jan. 1975) relève que : « la RTF, puis l'ORTF entretenaient dix-sept orchestres en 1934, sept en 1974, Radio-France n'en conservera plus que deux l'an prochain, et à Paris seulement (...) dans un pays qui prétend ne pas avoir assez de musiciens pour répondre aux besoins culturels de sa population. »

■ Unter der Überschrift « Le Sacrifice des musiciens » teilt das französische Blatt « Le Nouvel Observateur » von Januar 1975 mit, dass « die RTF und nachher die ORTF im Jahre 1934 17 Orchester beschäftigten, in 1974 sieben und nächstes Jahr will Radio-France nur noch zwei Orchester behalten und zwar nur in Paris (...) dies in einem Lande, von dem gesagt wird, dass es nicht genug Musiker hat, um die kulturellen Ansprüche der Bevölkerung zu befriedigen. »

★ The French paper « Le Nouvel Observateur » of Jan. 1975 publishes under the title « Le Sacrifice des musiciens » : « The RTF and ORTF occupied in 1934 seventeen orchestras, in 1974 seven, and next year Radio-France will keep only two orchestras and these only in Paris (...) this in a country of which it is said that there are not sufficient musicians to satisfy the demand of the population. »

● André JOLIVET, le compositeur français est mort à Paris, le 20 décembre 1974. Il était l'auteur de nombreuses œuvres pour cuivres.

■ Der französische Komponist André JOLIVET ist am 20. Dezember 1974 in Paris verstorben. Er hat verschiedene Werke für Blechbläser geschrieben.

★ André JOLIVET, the French composer, died in Paris Dec. 20, 1974. He wrote several works for brass instruments.

« Concertino » pour tp, cordes et piano (1947) ; « Deuxième Concerto » pour tp et orch. (1954) ; « Air de Bravoure » pour tp (1954) ; « Arioso Barocco », tp et orgue (1970) ; « Heph-tade » pour tp et percussion (1971) ; « Fanfares pour Britannicus » (1946).

● Lauréats du Concours international de Prague 1974 :

■ Preisträger des internationalen Musikwettbewerbs in Prag (1974) :

★ Winners of the international music Competition in Prag (1974) :

Cor — Horn

1er prix	MM. Stanislav Suchanek (Tchécoslovaquie) et John Mac Donald (Canada) ;
2e prix	MM. Vladislav Grigorov (Bulgarie) et Vasilij Tarasov (URSS) ;
3e prix	MM. Zdenek Divoky (Tchécoslovaquie) et Kazimierz Machala (Pologne).

Trompette — Trompete — Trumpet

1er prix	M. Vladislav Kosderka (Tchécoslovaquie) ;
2e prix	MM. Guy-Michel Touvron (France) et Stanislav Seipal (Tchécoslovaquie) ;
3e prix	MM. Gérard Millière (France) et Bernard Soustrot (France).

Trombone — Posaune

1er prix	M. Gabriel Madas (Tchécoslovaquie) ;
2e prix	M. Boris Vinogradov (URSS) ;
3e prix	MM. Antonin Merhaut et Jaroslav Tachovsky (Tchécoslovaquie).

● Lauréats du concours de trombone, Munich 1974 :

■ Preisträger des Posaunen-Wettbewerbs in München, 1974 :

★ Winners of the international trombone contest, Munich 1974 :

2e prix	MM. Ronald Barron (USA) et Branimir Slokar (Yougoslavie) ;
3e prix	M. Michel Becquet (France).

● Guy TOUVRON a été nommé professeur de trompette au Conservatoire de Lyon.

■ Guy TOUVRON hat die Klasse für Trompete am Konservatorium in Lyon übernommen.

★ Guy TOUVRON has been nominated professor for trumpet at the Lyon Conservatoire.

● Raymond MASE a remplacé Gérard Schwarz comme 1er trompette de l'American Brass Quintet (Schwarz a été nommé trompette-solo à l'Orchestre symphonique de New York).

■ Raymond MASE hat Gerard Schwarz als erste Trompete im American Brass Quintet ersetzt. (Schwarz ist zum Solo-Trompeter im Symph. Orch. New York ernannt worden.)

★ **Raymond MASE** has replaced **Gerard Schwarz** as first trp. in the Am. Brass Quintet, since Schwarz was nominated solo-trumpet in the New York Symph. Orchestra.

INTERNATIONAL TROMBONE ASSOCIATION

News Release

★ The International Trombone Association announces its annual Trombone Ensemble Composition Contest. The deadline for entries is April 1, 1975.

● L'ITA annonce son concours annuel de composition pour ensembles de trombones. Délais pour les envois : 1er avril 1975.

■ ITA gibt seinen Jahreskompositionswettbewerb für Posaunen Ensembles bekannt. Einsendetermin : 1. April 1975.

Adr. inf. :

D. Neill H. Humfeld, Chairman
Instrumental Music Division
East Texas State University
Commerce, Texas, 75428, USA

★ The ITA has commissioned an unaccompanied trombone work from Werner Heider. The composition, dedicated to Duke Ellington, will be premiered at the International Trombone Workshop in June.

● L'ITA a commandé une œuvre pour trombone seul au compositeur allemand Werner Heider. Cette pièce dédiée à Duke Ellington, sera créée lors du « workshop » international des trombonistes, au mois de juin.

■ ITA hat ein Werk für Posaune Solo bei dem deutschen Komponisten Werner Heider bestellt. Dieses Stück, Duke Ellington gewidmet, wird während des internationalen « workshop » der Posaunisten, im Monat Juni uraufgeführt.

★ The International Trombone Association announces a Series of trombone music to be published. A committee will select the outstanding finds in early music or research contemporary music for trombone and publish three fine works each year. Composers interested in submitting a work for consideration should send their music and a taped performance to Irvin Wagner, Music Dept., University of Oklahoma, Norman, Oklahoma. The International Trombone Association Library in Washington, D.C. also announces that in addition to being a research source for all trombone related materials, it will act as a non-profit rental service to distribute or loan pieces of any large trombone works presently not accepted for publication. Those interested in more information should contact Library Coordinator, John Marcellus, c/o School of Music, Catholic University of America, Washington, D.C.

● L'ITA annonce la prochaine publication d'une collection d'œuvres pour trombone. Un comité sélectionnera les découvertes importantes en musique ancienne ou contemporaine et éditera trois œuvres valables par an. Les compositeurs intéressés par ce projet peuvent envoyer leur œuvres en soumission (partition et enregistrement) à Irvin Wagner, Music Dpt., University of Oklahoma, Norman, Oklahoma, USA.

La bibliothèque de l'ITA, à Washington, D.C., annonce également, qu'en plus des recherches qu'elle effectue sur toutes les œuvres pour trombone(s) et leurs sources, elle fonctionnera également comme service de prêt — sans but lucratif — mettant ainsi à disposition les œuvres intéressantes pour trombone qui ne sont pas encore ou plus éditées. Pour de plus amples renseignements : Library Coordinator, John Marcellus, c/o School of Music, Catholic University of America, Washington, D.C., USA.

■ ITA gibt die baldige Veröffentlichung einer Reihe von Kompositionen für Posaune bekannt. Ein Komitee wählt interessante Funde früher und zeitgenössischer Musik aus

und wird drei gute Werke pro Jahr veröffentlichen. Die am Projekt interessierten Komponisten können ihre Werke (Partitur und Bandaufnahme) einschicken an: Irvin Wagner, Music Dept., University of Oklahoma, Norman, Oklahoma, USA. Die Bibliothek der ITA in Washington D.C. gibt weiter bekannt, dass sie, ausser Quellenforschung für Posaunenmusik, einen kostenlosen Verleihdienst von noch nicht veröffentlichten oder vergriffenen Posaunen-Kompositionen betreibt. Interessenten mögen sich wenden an: Library Coordinator, John Marcellus, c/o School of Music, Catholic University of America, Washington D. C., USA.

★ INTERNATIONAL TRUMPET GUILD

Dear Colleague,

You are cordially invited to join the International Trumpet Guild, the membership to be composed of professionals, teachers and students, and relating to all phases of trumpet performance and pedagogy. The need for such an organization has been frequently discussed. And our friends in the International Horn Society, the International Trombone Association and the Tubists Universal Brotherhood Association have encouraged us to take the initiative. Many obvious mutual benefits are to be gained from this type of world-wide trumpet organization. And now is the time.

There are three immediate projects to be accomplished. The first is to build a large, inclusive and active guild membership. Next we need to plan a 1975 summer conference meeting. And thirdly, we must draft a constitution and by-laws, elect national officers, and begin to develop and coordinate interest and response within the organization in the areas of performance, pedagogy, literature, research, etc. The possibilities for workshops, symposiums, competitions, projects and many other activities and programs on local, national and international levels are limitless.

An interim steering committee has been formed to enlist the active support of all trumpeters. We wish to emphasize that your participation is essential to the establishment and development of the International Trumpet Guild. And we look forward to receiving your charter membership application (enclosed) at an early date. Join today, and invite others to become members, too. Please include any suggestions or recommendations along with your application form request to:

Mr. Charles Gorham
School of Music
Indiana University
Blommington, Indiana 47401 USA

Sincerely yours, Robert Nagel.

● GUILDE INTERNATIONALE DES TROMPETTISTES

Chers Collègues,

Vous êtes cordialement conviés à devenir membre de la Guilde internationale des trompettistes. Les membres se recrutent parmi les professionnels, les professeurs et les étudiants. Les sujets toucheront les domaines de l'exécution musicale et de la pédagogie. La nécessité d'une telle organisation a fréquemment été discutée et nos amis de la Société internationale des cornistes, de l'Association internationale des trombonistes et de la Confrérie universelle des tubas nous ont encouragés à prendre cette initiative. Les avantages d'une telle association sont nombreux et bénéfiques pour tout le monde. Il est donc grand temps de la créer.

Trois projets sont à réaliser dans l'immédiat: 1) recruter beaucoup de membres actifs; 2) préparer un plan d'organisation pour une première rencontre en été 1975; 3) établir les statuts juridiques, élire des comités nationaux et commencer à développer et à coordonner les sujets à débattre dans les domaines de l'exécution, de la pédagogie, de la

littérature, des recherches, etc. Les possibilités d'extension, par exemple l'organisation de séminaires, de symposiums, de concours et autres activités aux niveaux local, national et international sont illimitées.

Un comité exécutif intérimaire a été formé dans le but d'activer la participation de tous les trompettistes. Votre adhésion immédiate est capitale pour le développement de la guilde. Nous nous réjouissons de recevoir votre inscription.

Ecrivez-nous vos suggestions, vos idées et demandez votre feuille d'inscription à :

Mr. Charles Gorham
School of Music
Indiana University
Blommington, Indiana 47401 USA

Sincèrement vôtre, Robert Nagel.

■ INTERNATIONALE TROMPETER GILDE

Liebe Kollegen,

Wir fordern Sie herzlich auf, Mitglied der Internationalen Trompeter Gilde zu werden, die sich aus Berufsspielern, Lehrern und Schülern zusammensetzt und sich mit allen Sparten des Trompetenspiels und der diesbezüglichen Erziehung befasst. Dass das Bedürfnis nach einer solchen Organisation besteht, ist wiederholt zum Ausdruck gekommen, und es haben uns die Kollegen der International Horn Society, der International Trombone Association und der Tubists Universal Brotherhood Association dazu ermutigt, die Initiative zu ergreifen. Eine weltweite Organisation wäre für uns Trompeter von grossem Vorteil — und jetzt kann sie gegründet werden. Vorerst stehen drei Traktanden auf dem Programm: 1) Gründung der Gilde durch Beitritt möglichst vieler Mitglieder; 2) Planung einer Zusammenkunft im Sommer 1975; 3) Herausarbeitung der Statuten, Ernennung des Vorstandes und Festlegung des Programms der Gilde. Die Möglichkeiten zur Schaffung von Workshops, Symposiums, Wettbewerben, usw., sind praktisch unbegrenzt. Eine provisorische Leitung hat sich zusammengefunden, um die aktive Unterstützung aller Trompeter zu mobilisieren, wobei wir speziell betonen möchten, dass wir zur Gründung und Entwicklung der Intern. Trompeter Gilde auf Ihre Mitarbeit angewiesen sind. Wir rechnen also gerne mit Ihrem baldigen Beitritt. Bitte schreiben Sie gleichzeitig Ihre Vorschläge und Ratschläge an :

Mr. Charles Gorham
School of Music
Indiana University
Blommington, Indiana 47401 USA

Mit kollegialen Grüssen, Ihr Robert Nagel.

Interim Steering Committee / Comité intérimaire / Prov. Leitung

Charles Gorham, Coordinator, Indiana University, Bloomington, Ind.
Robert Nagel, Coordinator, Yale School of Music, New Haven, Conn.
Legh Burns, University of Oklahoma, Norman, Okla.
Ward Cole, University of Calgary, Calgary, Alberta, Canada.
Vincent Cichowicz, Northwestern University, Evanston, Ill.
Robert Levy, St. Marys College of Maryland, St. Marys City, Md.
Tom Stevens, c/o Los Angeles Philharmonic Orchestra, Los Angeles, Cal.
David Hickman, University of Illinois, Urbana, Ill.

International Advisory Panel / Commission consultative internationale / Intern. beratender Ausschuss

Ward Cole, University of Calgary, Calgary, Alberta, Canada.
Philip Jones, London, England.
Jean-Pierre Mathez, Moudon, Switzerland (see editorial / voir éditorial / siehe Vorwort)
Pierre Thibaud, Paris, France.

● **Janis Marshelle Coffman** est née en 1949 à Dallas, dans le Texas, parmi une famille de musiciens. Elle débute l'étude de la trompette à l'âge de 11 ans, faisant rapidement valoir des dispositions exceptionnelles. Dès 1968, elle travaille à l'Université d'Indiana avec celui qui la guidera et la formera avec un dévouement particulier : Louis Davidson (soliste de l'Orchestre symphonique de Cleveland de 1935 à 1958). Dès lors, c'est le succès : Prix de Munich (1971), elle occupe temporairement le poste de trompette-solo à l'Orchestre philharmonique de Munich (fait unique dans les annales des grands orchestres symphoniques allemands) tout en jouant de plus en plus fréquemment en soliste. Elle poursuit néanmoins son perfectionnement, travaillant occasionnellement avec de grands maîtres (Samuel Krauss, Armando Ghitalla, etc.). Depuis 1973, elle est titulaire du poste de trompette-solo à l'Orchestre philharmonique de Stockholm, en Suède.

■ **Janis Marshelle Coffman** wurde 1949 als Mitglied einer Musikerfamilie in Dallas, Texas, geboren. Elfjährig fing sie an, Trompete zu spielen, wozu sie sogleich grosse Eignung zeigte. Von 1968 an war sie Schülerin von Louis Davidson (Solo-Trompeter des Sinf. Orch. Cleveland, von 1935 - 1958) an der Universität Indiana, unter dessen Leitung sie ihre Karriere begann : 1971 erhielt sie einen Preis in München und spielte — vorübergehend — erste Trompete im Münchner Philharm. Orchester (einmalig in den Annalen der deutschen Orch. Geschichte). Daneben tritt sie oft als Solistin auf und vergisst auch die Perfektionierung ihres Spiels nicht, indem sie immer wieder bei grossen Meistern wie Samuel Krauss, Armando Ghitalla usw. weiterstudiert. Seit 1973 ist sie als Solo-Trompete am Stockholmer Philharmonie Orchester engagiert.

★ **Janis Marshelle Coffman** was born in Dallas, Texas, in 1949 as a member of a family of musicians. At the age of 11 she began to study the trumpet, showing rightaway extraordinary aptitude. Since 1968 she works with Louis Davidson (solo trumpet of the Cleveland Symph. Orch. from 1935 - 1958) at the Indiana University and under his guidance has begun to make her career : in 1971 she made a prize in Munich and worked temporarily as solo trumpet in the Munich Philharmonic Orchestra (rather unique in the annals of German orchestra history). She often performs as a soloist and never stops striving for more perfection, occasionally working with great masters like Samuel Krauss, Armando Ghitalla etc. Since 1973 she is engaged as solo trumpet in the Stockholm Philharmonic Orchestra, Sweden.



● Le tromboniste **Eric Jennings** est né à Londres en 1933. Commence par étudier le violon, puis, à dix-huit ans, s'initie au trombone. De 1955 à 1973, il joue le trombone-basse dans divers orchestres, en particulier à l'Orchestre de la Radio irlandaise à Dublin, à l'Orchestre de musique légère de la BBC, puis au Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. C'est à Liverpool qu'il crée, en 1969, le Liverpool Brass Ensemble (notre photo), fort aujourd'hui de 11 cuivres (3 tps, 4 cors, 3 tbn et tuba).

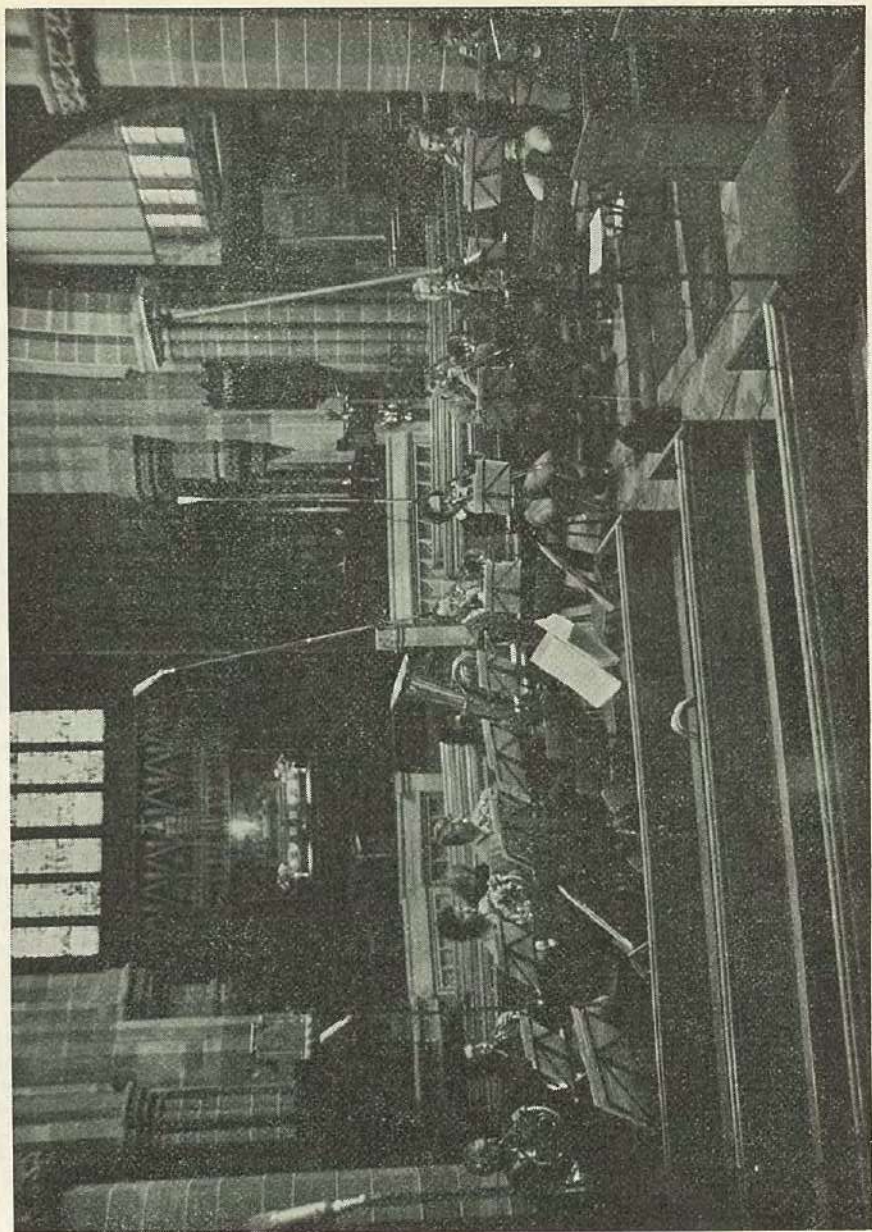
C'est un musicien complet qui ne craint aucun genre et qui a réalisé de nombreux enregistrements.

Il pense que le niveau général des cuivres ne cesse de s'améliorer et qu'il n'y a pas, de ce fait, de repos pour un souffleur. Il trouve que la chose la plus désagréable dans ce métier est de naviguer entre les « bons » et les « mauvais » jours !... Il souhaite écrire un article sur le trompettiste anglais **Alan Stringer**, qu'il considère comme l'un des plus grands.

[BRASS BULLETIN attend volontiers cet article ! NdlR.]

■ Des Posaunist **Eric Jennings** wurde 1933 in London geboren. Anfänglich lernt er Violine spielen, entschliesst sich jedoch mit 18 Jahren zur Posaune. Von 1955 bis 1973 spielt er Bassposaune in verschiedenen Orchestern, vor allem in Irland (Radio), im BBC Orchester für U-Musik, dann im Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. In Liverpool gründet er in 1969 das Liverpool Brass Ensemble (Bild), das heute aus 11 Bläsern besteht: 3 Tpn, 4 Hörner, 3 Pos. und 1 Tuba. Jennings ist ein all-round Musiker, der sich nicht auf einen bestimmten Musik-Genre festlegt und bereits zahlreiche Platten gemacht hat. Er glaubt, dass das Niveau der Bläser stets im Steigen begriffen ist und mit ihm die gestellten Aufgaben, die immer Neues bringen und erfordern. Es bedauert, dass « gute » und « schlechte » Tage immer noch eine so grosse Rolle spielen, sodass man oft zum « Durchschlängeln » gezwungen wird... Den englischen Trompeter **Alan Stringer**, den er als einen der besten betrachtet, möchte er uns gelegentlich in einem Artikel vorstellen — dem BRASS BULLETIN gerne entgegenseht !

★ **Eric Jennings**, trombonist, was born in London in 1933. He first learned the violin, but when he was 18, decided in favour of the trombone. Between 1955 and 1973 he plays bass-trombone in different orchestras: especially in Dublin, Ireland (radio), in the BBC orchestra (recreational music) and in the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. In Liverpool (1969) he creates his Liverpool Brass Ensemble (plate), now consisting of 3 tps, 4 horns, 3 tbn and a tuba. Jennings is an all-round musician, that will not fix himself on one special kind of music and he made quite a number of different recordings. He believes that the general level of brass players is continuously increasing and with it the demands on the performers. It is only regrettable that « good » and « bad » days should still play such a role; they force one to « navigate »... He considers **Alan Stringer** (GB) one of the best trumpet players of to-day and would like to introduce him to us in an article — to which BRASS BULLETIN looks forward !



● **Robert Freund** est né à Vienne le 18 juin 1932. Il a étudié le cor avec le Prof. Gottfried von Freiberg et obtint son diplôme à la Musikhochschule de Vienne. Premier engagement : premier cor à la Philharmonia Hungarica (sous la direction d'Antal Dorati, « pas toujours agréable ! »). Deuxième engagement : premier cor au Niederösterreichischen Tonkünstlerorchester, dirigé par Heinz Wallberg (surnommé « l'Ours dansant du Rhin » !). Depuis 1967, il occupe le poste de cor-solo chez les Wiener Symphoniker, sous la baguette de Sawallisch, de Josef Krips (« la Méfiance ambulante » !) et, aujourd'hui, de Carlo Mario Giulini, le « gentleman » des chefs d'orchestres. Robert Freund cumule la fonction de délégué du prestigieux orchestre. Depuis 1966, il joue avec le « Wiener Bläserquintett » qui se produit dans toute l'Europe. Ses hobbies musicaux... la musique de fanfare, la musique arabe. Ce qu'il aime le moins : s'exercer ! Il apparaît fréquemment en soliste (Festivals de Salzbourg, de Montreux, etc.) et a enregistré de nombreux disques. Son message à BRASS BULLETIN :

« Au sujet du développement du cor : depuis des dizaines d'années (peut-être même cent ans), on n'a fait qu'apporter de petites améliorations partielles au cor. A mon sens, rien de réellement nouveau n'a été trouvé. Mais il y a trois ans, j'ai rencontré, ici à Vienne, un jeune ingénieur américain nommé Marc Veneklasen, qui semble avoir enfin trouvé une nouvelle voie. Il a travaillé dans l'industrie aéronautique où il a acquis des connaissances nouvelles, tant dans la précision que dans l'exploitation de matériaux nouveaux. Avec des moyens financiers très limités, il a construit un nouveau cor absolument fantastique (si l'aspect de l'instrument fait un peu penser à une raffinerie de pétrole, il rend par contre, une sonorité dont la beauté n'est pas loin d'égaler celle du cor viennois en Fa). L'aluminium constituant l'essentiel du métal employé, l'instrument se distingue par une légèreté particulière. En avril 1974, j'ai eu l'occasion de rendre visite au constructeur, dans son atelier de Los Angeles (Barry Tuckwell venait de partir quelques minutes avant que je n'arrive !...) et j'ai ainsi pu voir son dernier modèle, qui n'est toujours encore qu'un prototype.

Je ne suis ni son avocat, ni son agent d'affaires, mais son invention est tellement géniale, tellement précise, que l'on ne peut pas continuer à passer cela sous silence (comme le font les autres constructeurs !) et il faut absolument rendre l'affaire publique. Je suis personnellement disposé à écrire un article plus complet sur ce sujet pour les lecteurs de BRASS BULLETIN, car le progrès que constitue cette invention mérite d'être soutenu avec fermeté par tout le monde des cornistes. »

[NdIR. — BRASS BULLETIN est prêt à servir les intentions de Robert Freund !]

■ **Robert Freund** ist 1932 in Wien geboren. Er studierte Horn bei Prof. Gottfried von Freiberg und erhielt das Diploma an der Musikhochschule in Wien. Zunächst spielte er 1. Horn in der Philharmonia Hungarica unter Antal Dorati (« nicht immer ein Vergnügen ! »), dann im Niederöstr. Tonkünstlerorchester unter Heinz Wallberg, « auch rheinischer Tanzbär genannt ». Seit 1967 ist er Solohornist der Wiener Symphoniker unter Sawallisch, Josef Krips (« das wandelnde Misstrauen ») und jetzt Carlo Maria Giulini, « dem Gentleman unter den Dirigenten ». Desweiteren ist er Mitglied des Orchestervorstandes der Wiener Symphoniker.

Seit 1966 ist Freund Hornist des « Wiener Bläserquintetts » und hat in dieser Funktion für den Rundfunk viele Konzerte gegeben und Aufnahmen gemacht, sowie in Europa und dem Nahen Osten konzertiert, desweiteren bei den Wiener Festwochen, Bregenzer Festspielen und Festival de Montreux mitgewirkt. Sein Hobby : Blasmusik und arabische Musik — aber Üben ist sein « Anti-Hobby » ! Nichtsdestotrotz tritt er öfters als Solist auf (Salzburger Festwochen, Montreux, Wien), speziell mit den Hornkonzerten von Mozart und R. Strauss. Schallplatten : Kammermusik mit dem Eichendorff Quintett, dem Freund 6 Jahre angehörte, Haydn Symphonien mit dem Wiener Kammerorchester, 4 Mozart und das 1. Haydn Konzert, Telemann Ko.f. 2 Hörner.

Robert Freund schliesst mit einer interessanten Mitteilung :

A propos Entwicklung des Hornes : seit Jahrzehnten, vielleicht gar seit 100 Jahren sind die verschiedenen Teile zwar verbessert, veredelt worden, bahnbrechend war aber nichts drunter. Für mich. Bis ich vor drei Jahren in Wien Marc Veneklasen aus den USA traf. Der junge Mann ist ein ehemaliger Ingenieur des Flugzeugbaues und von dort her sowohl an hervorragendes Material als auch an dessen Verarbeitung auf Tausendstel Millimeter gewöhnt. Er hat mit minimalen Anfangsmitteln — meist zusammengebettelt — ein phantastisches neues Horn gebaut, welches zwar aussieht wie eine Ölraffinerie, jedoch fast den schönen Klang eines Wiener F Hornes hat. Da viel Aluminium dabei ist, ist das Ganze sehr leicht. Im vergangenen April war ich bei ihm in Los Angeles — um ein paar Minuten verfehlte ich Barry Tuckwell bei ihm — und sah sein letztes Modell : immer noch im Entwicklungsstadium.

Nun, ich bin nicht sein Anwalt noch sein Vertreter ; aber der Mann ist so genial in seiner Erfindung und in seiner Präzision, dass man ihn nicht totschweigen (andere Hornfirmen), sondern möglichst bekannt machen sollte.

Um des Fortschrittes willen bin ich gern bereit, für eine der nächsten Nummern in Ihrem Blatt etwas Genaueres mit Bild zu bringen. Ich finde, dass die Sache wohl wert wäre, von der internationalen Hornwelt aufgegriffen zu werden.

[BRASS BULLETIN würde einen solchen Artikel sehr begrüßen ! Red.]



★ **Robert Freund** was born in Vienna in 1932. He studied horn with Prof. Gottfried von Freiberg and made his diploma at the music academy Vienna. He started his career playing first horn in the Philharmonia Hungarica conducted by Antal Dorati («not always a pleasure»!), then in the Niederösterreich. Tonkünstlerorchester under the baton of Heinz Wallberg, whose nickname was «the dancing bear from the Rhine». Since 1967 he is solo horn of the Wiener Symphoniker, conducted by Sawallisch, Josef Krips («forever suspicious») and now Carlo Maria Giulini, «the Sir between the conductors». He is also member of the orchestra committee.

Since 1966 Freund plays first horn in the «Wiener Bläserquintett», with whom he gave many concerts and made recordings for the radio and toured Europe and the Near East, also taking part in Festivals: Vienna, Bregenz and Montreux. As a soloist he played at the Festivals of Salzburg, Montreux and Vienna, mostly Mozart's and R. Strauss' horn concertos. His hobbies: Brass Band and Arabic music. To practice however is what he calls his «anti-hobby»!...

Recordings: with Eichendorff Quintet, with the Wiener Kammerorchester and as a soloist: 4 Mozart and the first Haydn concerto + Telemann for 2 horns.

Then Freund has an interesting message for BRASS BULLETIN:

«Talking about the development of the horn: in the period of the last decenniums (or perhaps even century) some small details about the horn have been improved, but nothing sensational really (as I see it). Then I happened to meet Marc Veneklasen (US) in Vienna about three years ago. This young man is a former engineer of aircraft construction and as such used to extraordinary material and its manipulation with extreme exactitude. With a minimum of means he succeeded in creating a completely new horn, whose looks are admittedly a bit queer, but whose tone is about as beautiful as a Viennese F horn. The great advantage of the instrument is, that — owing to a high percentage of aluminium — it is very light. Last April I visited Veneklasen in Los Angeles — almost bumping into Barry Tuckwell, who had just left him — and saw his latest model: still in a stage of development. Although I am neither his lawyer nor his salesman, I cannot help speaking up for the man: his invention is too ingenious to be ignored, it really deserves to be known.

»I shall gladly give more details in an illustrated article in one of the next BRASS BULLETIN issues, since it is my opinion that the invention is worth the attention of the international horn world.»

BRASS BULLETIN will be happy to publish the promised article, that will certainly interest our readers and bring publicity to the inventor! The Ed.

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...

(Correspondance, BRASS BULLETIN 9, « Old Joe »)

● Un traducteur qui ne fait pas le poids !

Il y a une erreur dans la traduction française au sujet du poids de ce tuba « Old Joe » : 100 livres anglaises valent environ 45 kilos et non pas 100 kg. comme mentionné. Personnellement, je pense que ce poids, même après rectification, reste excessif ! A titre de comparaison, je vous signale que je possède un tuba Alexander en Do, avec 5 barillets, qui mesure respectueusement 105 cm. de hauteur, 41,5 cm. de diamètre de pavillon et qui pèse près de 11 kilos. Restons les pieds sur terre... et ne nous laissons pas écraser !

Robert Coutet.

■ « Akademisch » sollte kein Schimpfwort mehr sein ...

Die Rezension zweier neuer Schallplatten von Edward Tarr (« Baroque Masterpieces for Trumpet and Organ ») in BRASS BULLETIN Nr. 9 gibt mir Anlass, mich doch mal zu Wort zu melden. Der Rezensent schreibt, dass die « peinlich genaue, berechnete Phrasierung » Edward Tarrs « mehr das Wissen als das *Fühlen* zum Ausdruck bringt » (deutsche Version, Seite 66), und tatsächlich ist es meines Erachtens genau das, wodurch sich Edward Tarr so wohltuend « von der Mehrzahl aller Trompeter » abhebt.

Dass Musik hauptsächlich mit Gefühl (und weniger mit Intellekt) zu tun habe, ist tradiertes Gedankengut vor allem des 19. Jahrhunderts (verbunden mit dem Begriff vom « genialen Künstler »), das auch heute vielerorts noch als gültig angesehen wird und in Deutschland u.a. in der krassen Trennung und gegenseitigen Missachtung von Musikhochschule und Musikwissenschaftlichem Seminar der Universität zum Ausdruck kommt. Jedoch : die Ausführung eines Trompetenkonzertes z.B. ist zwar eine physische, daneben aber auch in nicht geringerem Masse eine geistige Leistung. Das sogenannte « Stil-gefühl » erwächst aus dem *Wissen* vom theoretischen Hintergrund der jeweiligen musikalischen Epoche (Kompositionslehre, Spieltechniken, Artikulation, Ausführungsangaben bei den Theoretikern, die oft mit den Komponisten identisch sind, z.B. in der Verzierungslehre). Und ohne solches *Wissen* lässt sich historische (und meiner Meinung nach auch zeitgenössische) Musik nicht angemessen darstellen. Wo dieses Wissen fehlt oder durch « Gefühl » ersetzt ist, wird die Ausführung eines Stückes sofort hörbar unbefriedigend.

Die umfassende theoretische Bildung eines Musikers wird zwar schon im Mittelalter gefordert, aber die Darstellung eines jeden Musikstückes mit *Bewusstsein* und *Wissen* steht nicht immer hoch in Kurs ; und besonders bei « alter » Musik genügt in der Kritik das Adjektiv « akademisch », d.h. « steril » (oder wie im Falle BRASS BULLETIN 9 : « nüchtern » und « puritanisch »), um eine solche Darstellung abzuqualifizieren.

Bis in unsere Zeit hinein erfreut sich das « musikalische Urviech » grosser Beliebtheit, das ohne viel nachzudenken, dafür aber mit viel Temperament und « Gefühl » alles bläst, was auf den Notenständer kommt. Besonders bei Blechbläsern trat die interpretatorische Erarbeitung eines Stückes oft in den Hintergrund gegenüber anderen Dingen wie z.B. dem « Bläserischen als solchen ».

Allmählich setzt sich jedoch die Geisteshaltung durch, dass Blasen ohne Interpretation nicht geht, und letztere ist eben nur möglich auf der Grundlage des Sich-informiert-habens und Bescheid-wissens darüber, wie die einzelnen musikalischen Epochen (und diese darf man im Kopfe nicht durcheinanderwerfen) sich in der Theorie ihrer Zeit darstellen. « Akademisch » sollte kein Schimpfwort mehr sein (seit dem Mittelalter ist die *ars musica* Universitätsfach).

Ich könnte mir denken, dass sich meine Meinung durchaus nicht mit derjenigen Ihrer Redaktion deckt, und es ist ja auch nicht neu, dass es bei den Musikern zwei feindliche Lager gibt (« hie Wissen » und « hie Gefühl »), die sich bekämpfen wie weiland die alten Guelfen und Ghibellinen im Italien des 14. Jahrhunderts. Aber das macht nichts, heisse Diskussionen sind heute beliebter denn je. Eine Veröffentlichung meiner Zeilen in Ihrer Zeitschrift wird wohl aus Platzmangel nicht möglich sein, ich fürchte aber, es genügt wohl der Hinweis darauf, dass ich als Frau (und als solche verstehe ich von der wundervollen Welt der Bläserlei natürlich sowieso nichts) mich da nicht einzumischen habe.

Herzliche Grüsse,

Petra G. Leonards, Freiburg-in-Br. (Zinkenistin und Studentin der Musikwissenschaft).

Zwei Aspekte sollte man unterscheiden :

1) den spezifischen Fall der Rezension von Tarr's Schallplatten. Ich meinte : « ...mehr das Wissen als das Fühlen » siehe englischen Text : « ...placing the accent more on his considerable knowledge () than on sentiment (as most other trumpeters do) ». Meiner Ansicht nach sollte jeder Interpret beide Komponenten — und zwar möglichst im Gleichgewichtsverhältnis — in sich vereinigen. Ich empfand die Interpretation Tarr's im betreffenden Falle als « nüchtern » (aber nicht « akademisch ») und « puritanisch » (aber nicht « steril »), und daher eben mehr (und nicht nur) das Wissen als das Fühlen ausdrückend. Die Worte waren keineswegs herabsetzend gemeint, sondern wiesen auf eine mir auffallende Art eines Musikers hin, dessen Streben nach Perfektion (im guten Sinne) ich auch persönlich kenne.

2) Das Verhältnis zwischen Musikern und Musikwissenschaftlern (Akustiker und Instrumentenbauer nicht vergessen !) im Allgemeinen, bzw. zwischen Kunst und Kunswissenschaft. Zweifellos besteht wenig Zusammenarbeit zwischen beiden. Als Abonnentin des BRASS BULLETIN haben Sie sicher bemerkt, dass es gerade unser Bestreben ist, Brücken zwischen Theorie und Praxis in der Musik zu schlagen, um so das allgemeine Verständnis zu fördern.

Ist nicht künstlerisches Bewusstsein das Resultat der richtigen Mischung von Gefühl und Wissen ?

Dies ist die Einstellung der BRASS BULLETIN Redaktion.

Ihre Zeilen schneiden ein wichtiges Problem an und sollten uns allen eine Anregung zum Nachdenken und zur weiteren Diskussion sein !

J.-P. M.

P. S. — Wie traurig, dass Sie sich als Frau in unserer Blechbläserwelt so fürchten müssen ! Wir Männer sollten wissen, dass Frauen gerne mit Gefühl behandelt werden, und ich habe das Gefühl, dass Sie das wissen...

■ Und was meint Edward Tarr dazu ?

Du hast mich gebeten, eine Stellungnahme zur Rezension über meine Platte mit Orgel abzugeben. Ich aber finde es die Sache des Kritikers, eine Platte frei und ohne Beeinflussung von aussen zu besprechen. Jeder hört nun einmal anders. Also : ich habe keine Stellungnahme abzugeben. Doch zum Thema « Wissen und Fühlen » nur eines. Ich möchte Dich an den schönen Satz von Herb Alpert erinnern, einen Satz, auf den Du mich zum

ersten Mal aufmerksam machtest. Er heisst : « Know before you blow ». Know : ein bisschen Wissen schadet niemandem. Before : Das Wissen aber darf die Ausführung nicht hemmen. Blow : Da geht die Sache erst richtig los !

Mit herzlichen Grüssen, Edward Tarr.

● Enfin le mot « académique » cessera d'être péjoratif !

La critique des deux derniers disques d'Edward Tarr (« Baroque Masterpieces for Trumpet and Organ ») parue dans BRASS BULLETIN No 9, m'incite à m'exprimer. Le commentaire laisse à penser qu'en exprimant plus la connaissance que le sentiment, ces disques paraissent stériles et académiques. Ce n'est pas mon avis. Il est faux de croire que la musique a plus à faire avec ce que l'on sent qu'avec ce que l'on connaît. C'est d'ailleurs le motif de la vieille querelle qui oppose les conservatoires de musique aux départements de musique des universités. L'exécution d'un concerto de trompette est une performance physique et intellectuelle. La connaissance de l'histoire de la musique, des techniques et des théories, des traditions et des compositions est à la base du *sens du style* de l'artiste. C'est tout aussi indispensable pour l'interprétation de musiques nouvelles. Dès que la connaissance est remplacée par le sentiment, l'interprétation devient mauvaise. Depuis des siècles, la connaissance théorique générale a été l'indispensable catalyseur de tous les bons musiciens, ce qui n'empêche pas les critiques de se délecter à employer les mots « académique » (sous entendu : stérile), puritain, etc. Aujourd'hui encore, et particulièrement dans le monde des cuivres, il semble que l'on attende plus le « sentiment » que la « connaissance » de la part des instrumentistes. On ose toutefois espérer qu'il ne sera bientôt plus possible de jouer d'un instrument sans *interpréter*. Pour interpréter, il faut des connaissances. Enfin, le mot « académique » cessera d'être péjoratif. J'imagine que mon opinion n'est pas celle de la rédaction. La bataille qui oppose les adeptes du « sentiment » à ceux de la « connaissance » ne date pas d'aujourd'hui... Mais enfin, une discussion à ce sujet peut toujours être utile.

Je suppose qu'il n'y aura pas de place dans BRASS BULLETIN pour publier mes remarques. De toute façon, je crains bien qu'en tant que femme, je ne sois pas sensée connaître quelque chose à votre merveilleux monde des cuivres et que je n'ai pas à m'en mêler !

Petra G. Leonards, Fribourg-en-Br.,

(joueuse de cornet à bouquin et étudiante en musicologie).

Il y a deux aspects à considérer :

1) Le cas spécifique des disques de Tarr. Le texte français exprimait très clairement ma pensée « ... traduisant proportionnellement, plus le su que le senti, ce qui le place de façon intéressante... ». A mon avis, chaque interprète devrait, dans son jeu, essayer de conjuguer de façon équilibrée ce qu'il connaît avec ce qu'il sent. Personnellement, dans le cas de Tarr, j'ai ressenti une impression d'« austérité » (pas d'académisme !) et de « puritanisme » (pas de stérilité !), deux termes avec lesquels je voulais simplement qualifier le caractère sérieux (et positif) de Tarr, dans sa recherche de perfection que je connais particulièrement bien.

2) Le clivage entre musiciens et musicologues (sans parler des clivages entre eux et les facteurs d'instruments... et les acousticiens !), ou mieux encore, entre ART et SCIENCE DE L'ART. Les rapports entre ces différents clans ne sont effectivement pas très bons. En tant qu'abonnée de BRASS BULLETIN, vous devez toutefois avoir remarqué qu'un des buts de la rédaction consiste à jeter des ponts entre la PRATIQUE et la THÉORIE de la musique, afin de favoriser un échange fructueux.

N'est-ce pas lorsqu'on réussit à faire la SYNTHÈSE entre la connaissance et le sentiment que se dégage la CONSCIENCE ARTISTIQUE ?

C'est là l'une des convictions de la rédaction de BRASS BULLETIN.

Vos remarques touchent un problème très important qui nous concerne tous. Il serait intéressant que d'autres artistes nous livrent leurs opinions à ce sujet !

J.-P. M.

P. S. — Quel dommage que vous ressentiez tant de craintes dans notre monde des cuivres, simplement parce que vous êtes une femme. Les hommes devraient enfin « connaître » le besoin des femmes en « sentiments », et j'ai le sentiment que vous connaissez le problème.

Et qu'en pense Edward Tarr ?

Tu m'as demandé ce que je pense de la critique de mes disques de trompette et orgue. Je trouve que c'est le droit le plus absolu du critique de dire librement ce qu'il pense. Chacun, d'ailleurs, entend les choses à sa façon. Je n'ai donc pas de commentaire à faire. Quant au thème « connaître » et « sentir », juste un mot, pour te rappeler la belle phrase de Herb Alpert que tu m'avais toi-même citée une fois : « *Know before you blow* » [connais avant de souffler]. *Know* : quelques connaissances ne nuisent à personne ; *avant* : les connaissances ne doivent pas gêner l'exécution ; *blow* : en fait, c'est là que tout commence véritablement !

Cordialement, Edward Tarr.

★ « Academic » will cease to be a word of abuse

The review of two new records by Edward Tarr (« Baroque Masterpieces for Trumpet and Organ ») in BRASS BULLETIN No. 9 induces me to speak up. The review gives the impression that by emphasizing knowledge more than sentiment (feeling), the records sound sterile and academic, whereas in my opinion the contrary is the case. It is an antiquated idea that music has more to do with feeling than with knowledge and it is one of the causes of the gap between Music-Academy and the study of music at the University. The performance of a trumpet concerto is a physical as well as an intellectual accomplishment. Knowledge about the background of music, of technique and theory, of tradition and composition, is the origin of the artist's *sense of style*. It is indispensable for the interpretation of modern music as well. The moment knowledge is replaced by feeling, the performance becomes unsatisfactory.

General theoretical knowledge has been an absolute necessity for every good musician since centuries — but it has not always been appreciated by critics, who delighted in using the words academic (i.e. sterile, puritanic, etc. Even to-day and especially in the brass world, it seems that more « feeling » than « interpretation » is expected from the performer. However there is hope that little by little it will be realized that to make music without *interpreting* it is no longer possible nowadays. And to interpret one needs knowledge. Then the word « academic » will stop to be a word of abuse.

I can well imagine that my opinion is not at all that of the editor, since the battle between the protagonists of « feeling » and those of « knowledge » is an old one. However also a discussion can be useful. I suppose there will be no room in BRASS BULLETIN to publish my opinion and anyway I fear that, being a woman, I am not supposed to know anything at all about your wonderful brass-world and should by no means interfere.

Petra G. Leonards, Freiburg-in-Br.,
(cornetto player and student of musicology).

There are two aspects to consider :

1) the specific case of the review on Tarr's records. What I meant was (as expressed in the English version) : « placing the accent more on his considerable knowledge of the instrument than on feeling (like most other trumpeters do) ». In my opinion each interpreter should unite both components in his art — if possible in equipoise. My impression

of the records was one of «austerity» (not «academical»!) and «puritanism» (not «sterility»!), both characteristics deriving from Tarr's intense strife for perfection (in its positive sense) that I know so well in him.

2) the general discrepancy between practising musicians and musicologists (not to mention instrument makers and acoustic-specialists!) — or: between ART and SCIENCE OF ART. No doubt there is little cooperation between the two. As a subscriber to BRASS BULLETIN you will have noticed that it is one of our aims to bridge the gap between Practice and Theory in music, so as to ameliorate the general relations.

Isn't ARTISTIC CONSCIOUSNESS the result of a successful mixture of Feeling and Knowledge?

This then is the opinion of BRASS BULLETIN's editor.

Your words however touch an important problem that concerns all of us. It would be interesting to hear other artists' opinion about it!

J.-P. M.

P. S. — How very sad that you as a woman should feel so scared to move around in our Brass World! We men should «know» that women like to be treated with «feeling» and I have the Feeling that you Know that...

And Edward Tarr's opinion?

You have asked me to submit a commentary on the review of my records with organ. However, I feel that a reviewer should be able to write freely, without outside influence. After all, we all hear differently. Therefore, no commentary.

However, I would like to say just a word about the theme «knowledge and sentiment» (in English, we'd probably use the word «feeling» instead of «sentiment»). In this connection, I'd like to quote a bon mot of Herb Alpert, a phrase which you first called to my attention. It runs like this: «Know before you blow». Know: A little knowledge never hurts anyone. Before: It should not stand in the way of the execution, however. Blow: That's what it's all about!

With all best wishes, Yours, Edward Tarr



● La charmante et fréillante UNICA est renversante dans son numéro d'acrobatie excentrique. La tête bien sur terre, elle joue fort bien de la trompette !

■ Die hübsche, charmante und quirlige UNICA ist unerreicht in ihrer Exzentric-Akrobatik-Show. Das Publikum steht Kopf, und wie unser Bild beweist : sie auch — und sie spielt dazu noch gekonnt Trompete !

★ The pretty, charming, lively UNICA is really UNIQUE in her eccentric-acrobatic-show ! She turns people's heads whilst hers is turned upside down, playing the trumpet most skilfully just the same !

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

BOTE & BOCK (+ ASSOCIATE MUSIC PUBL.)	Berlin - Wiesbaden (BRD)
BCPD Bund Christlicher Posaunenchoré Deutschlands	Happenbach (BRD)
CEBEDEM	Bruxelles (B)
DUNSTER MUSIC	Wallington (GB)
MINKOFF REPRINTS	Genève (CH)
MÜLLER	Heidelberg (BRD)
SOUTHERN MUSIC Co	San Antonio (USA)
SOUTHERS LEROY W. Jr., Author :	2572 S. Sepulveda 1, Los Angeles, California 90064 (USA)
UNIVERSAL EDITION	Wien (A)

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

DEBUSSY Claude, **Four Pieces** for C trumpet and piano, arranged by Howard Snell (Wallington, Dunster Music, 1974). IV+.

HASSE Johann Adolf, **12 Solfeggi** für eine Singstimme oder Instrumente (Bläser oder Streicher) und Basso Continuo, herausgegeben von Kurt Janetzky (Heidelberg, Willy Müller, 1975). Heft I (1-6), Heft II (7-12). Solostimme in C und B. IV-V.

SOUTHERS Leroy W., Jr., **Evolutions** for C Trumpet and Organ (written for Thomas Stevens). (MS). VI.

COR — HORN — HORN

DOMNICH H., **Méthode de premier et second cor**. Réimpression de l'édition de Paris, 1807 - facsimilé (Genève, Minkoff Reprints, 1974).

LOUEL Jean, **Invention** pour cor solo (Bruxelles, CeBeDeM, 1974). VI.

JONGEN Joseph, **Lied** pour cor et piano (Bruxelles, CeBeDeM, 1960). IV+.

EUPHONIUM — EUPHONIUM — EUPHONIUM

BACH J.-S., **Sonata No 3** arranged by Robert Marsteller (San Antonio, Southern Music Co, 1974-ST-106). V. \$ 5.00.

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

MOULAERT Raymond, **Suite** pour 3 trombones à coulisse (Bruxelles, CeBeDeM, 1959). IV. Circa 13'.

TUBA — TUBA — TUBA

KAGEL Mauricio, **Mirum**, für Tuba (1965) (Wien, Universal, 1974). VI.

LAZAROF Henri, **Cadence VI** for Tuba and Tape (1973) (Berlin, Bote & Bock, 1974). VI.

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

SOLOMON Edward S., **Fiesta** for brass quartet (2 cornets and 2 trombones) (San Antonio, Southern Music Co., 1974 - ST - 121). III. 2' 30". \$ 1.50.

BRAHMS Johannes, **Chorale Prelude** arranged for brass quartet (2 tps, horn and tbne) by Bernard Fitzgerald (San Antonio, Southern Music Co., 1974 - ST - 132). IV. 1' 45". \$ 1.50.

MEESTER Louis De, **Postludium** pour 2 ou 3 trompettes, 2 ou 3 trombones et orgue (Bruxelles, CeBeDeM, 1965). IV. Circa 3'.

SOLOMON Edward S., **Quintet No. 1** for brass quintet (2 tps, 2 tbnes, tuba or bass-tbne) (San Antonio, Southern Music Co, 1974 - ST - 116). IV. Circa 2' 30". \$ 2.00.

LAZAROF Henri, **Partita** for brass quintet (2111) and tape (New York, Associated Music Publishers, 1973). VI. Ca. 12'. Score : \$ 3.00.

CHORISCHE BLÄSERSTUDIEN, Sonderausgabe der Reihe « Geistliches Bläterspiel », herausgegeben von Wilhelm Dignus (Happenbach, bcpd - R. Bäuerle, 1973).

GEISTLICHES BLÄSERSPIEL XIII, Bundesgabe 1973 - 1974, herausgegeben von Wilhelm Dignus (Happenbach, bcpd - R. Bäuerle, 1973 - 1974). III - IV.

LIVRES — BUECHER — BOOKS

ALTENBURG Detlef, **Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarin-blaskunst (1500 - 1800)**. Erster Band (Text) : 427 Seiten ; Zweiter Band (Quellen) : Text im Faksimile, 201 Seiten ; Dritter Band (Abbildungen) : ca 65 Abbildungen. (Regensburg, Bosse Verlag, 1973).

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

COR — HORN — HORN

BOURGUE Daniel, **Deux siècles de Musique française pour Cor** : Chabrier, Corette, d'Indy, Dukas, Saint-Saëns (Decca 7213 - Aristocrate).

RITZKOWSKY Johannes, « Ludus Sacralis », **Missa Muta**, op. 55 für Horn und Orgel von Bernhard Krol. Orgel : Johannes Bair (BR - 100, Bote & Bock, Berlin).

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

KROL Sebastian, « Ludus Sacralis », **Sinfonia Sacra**, op. 56 für Posaune und Orgel von Bernhard Krol. Orgel : Johannes Bair (BR - 100, Bote & Bock, Berlin).

E. Recensions - Rezensionen - Reviews

● Français

■ Deutsch

★ English

● L'ordre dans lequel sont analysés les partitions, les livres et les disques correspond à celui de la rubrique D. On peut donc s'y référer pour trouver les précisions bibliographiques.

■ Die Reihenfolge der Partituren-, Bücher- und Schallplatten-Analysen stimmt mit der Rubrik D überein, wo man sich über bibliographische Angaben orientieren kann.

★ The order of the analytical reviews of scores, books and records corresponds with column D, where you will find bibliographical particulars.

PARTITIONS

TROMPETTE

Howard Snell, trompette-solo au London Symphony Orchestra, a pris l'initiative d'ajouter une partie de trompette à quatre gracieuses petites pièces pour piano de Claude Debussy. Les puritains crieront à la profanation, mais n'est-il pas souhaitable que les cuivres trouvent une occasion de se familiariser avec la musique de Debussy *en la jouant* (puisque'il n'a malheureusement rien écrit de particulier pour notre instrument) ? La trompette, dans ce cas, doit se jouer avec des gants, et c'est déjà excellent comme exercice !

Les « 12 Solfeggi » de Johann Adolf Hasse (1699-1783) sont polyvalents. Destinés à la voix, *Kurt Janetzky* a jugé utile de les faire jouer aux souffleurs, ce qui est une excellente initiative. En effet, ces ravissantes miniatures baroques sont fort agréables à jouer à la trompette (ou au cor) et font joliment travailler l'ornementation et le phrasé. Janetzky a prévu une partie en Do et une partie en Si b. L'accompagnement de basse continue peut permettre de très heureuses combinaisons (par exemple : violoncelle et orgue ou basson et clavecin, etc.). Deux cahiers très réussis.

« Evolutions », de *Leroy Souther's Jr.*, est une œuvre assez complexe (écrite pour Thomas Stevens, l'un des grands trompettes virtuoses de la nouvelle génération américaine), construite selon une architecture de forme ascensionnelle (les élans, les tensions et les progressions sont principalement ascendants), c'est-à-dire dans un style d'invocation interrogative qui s'insère fort bien dans la liturgie.

COR

La réédition de la « Méthode de Premier et Second Cor », de *H. Domnich* (un des pères de la grande école du cor en France au XIXe siècle), publiée la première fois à Paris en 1807, est intéressante à plus d'un titre. C'est avant tout un témoignage historique livrant de précieuses indications sur la manière de jouer la littérature de cette époque. C'est aussi un excellent moyen de mesurer le chemin parcouru depuis... Si quelques affirmations de Domnich ne résistent pas à la lumière de nos connaissances actuelles, l'essentiel reste fort valable.

Dédiée à André Van Driessche, l'excellent cor-solo de l'Orchestre symphonique de la Radio-télévision belge, l'œuvre de *Jean Louel*, « Invention », nécessite l'engagement de toutes les ressources techniques et musicales des virtuoses accomplis.

Le « Lied » de *Joseph Jongen*, d'un accès plus facile et conçu dans un langage musical plus conventionnel, se situe dans la grande tradition romantique du genre.

EUPHONIUM

Si, en Europe, l'euphonium n'a pas encore réussi à s'extraire du milieu exclusif des fanfares, il n'en est pas de même aux Etats-Unis, où cet instrument occupe une place non négligeable dans l'instrumentation « classique », surtout dans les ensembles de cuivres. Il n'est donc pas étonnant qu'une littérature assez abondante se crée pour cet instrument (littérature qui s'identifie à celle qui existe en particulier pour le petit tuba français). La « Sonata No 3 », de J.-S. Bach, arrangée par *Robert-L. Marsteller*, complète très bien ce répertoire.

TROMBONE

La « Suite » pour trois trombones, de *Raymond Moulaert*, est constituée par 3 mouvements, pas trop longs et assez faciles. C'est un bon matériel d'enseignement sur lequel on peut travailler le style et soigner la mise en place.

TUBA

Mauricio Kagel est un compositeur dont la production, surtout au cours de ces dix dernières années, a soulevé pas mal de polémiques de par le caractère provocateur, mais aussi exploratoire de ses œuvres. « Mirum » pour tuba (écrit en 1965), s'inscrit dans la phase initiale de la production citée ci-dessus et emploie encore largement la notation traditionnelle. Mais des attitudes théâtrales sont prescrites : les positions du joueur, les textes à déclamer font l'objet de recommandations précises. Une œuvre-clé de la littérature d'avant-garde.

« Cadence VI » pour tuba et bande magnétique est dédiée au virtuose californien Roger Bobo, dont on connaît les ressources exceptionnelles. Le compositeur *Henri Lazarof* a créé là une œuvre difficile, mais palpitante.

ENSEMBLES DE CUIVRES

Edward S. Solomon a écrit une petite « espagnolade » (d'où le titre « Fiesta ») destinée à des quatuors de débutants.

L'arrangement d'un « Choral - Prélude » de Brahms, par *B. Fitzgerald* est, en fait, un exercice de style et de nuances qui trouvera là sa meilleure utilité...

« Postludium » de *Louis de Meester* est une pièce rigoureuse, de caractère héroïque, destinée, à n'en pas douter, à glorifier Dieu à la fin des cultes.

Le « Quintet No 1 » d'*Edward G. Solomon*, s'adresse à des instrumentistes de force moyenne. Musquette un peu (trop) facile.

La « Partita », de *Henri Lazarof*, est truffée d'effets habiles dont la réalisation exige beaucoup de travail et de maîtrise. La trame de l'œuvre est constituée par un mélange très subtil entre la partie pré-enregistrée par les instruments du quintette et l'exécution proprement dite. C'est une œuvre fort digne du grand répertoire des quintettes de cuivres. *Wilhelm Dignus* est un des artisans d'un mouvement qui tente d'améliorer le niveau des ensembles d'églises (Posaunenchor) en Allemagne. Edité par ses soins, les « Chorische Bläserstudien » sont, en fait, des exercices d'ensembles de cuivres dont il faut souligner la construction intelligente — les problèmes sont extrêmement bien posés — et la progression calculée. Ce cahier rendra de très grands services à tous ceux qui s'occupent d'ensembles de ce genre.

La série « Geistliches Bläderspiel » dont s'occupe également *Wilhelm Dignus* est composée de recueils (nous avons reçu le No XIII) de pièces strictement spirituelles, étant entendu

que ces ensembles allemands sont directement liés au déroulement des cultes et à leur cérémonial. Il s'agit donc d'une littérature d'obédience religieuse dont l'intérêt pour le profane est assez inégal. Toutefois, on peut y trouver d'excellentes pièces, surtout anciennes.

LIVRES

L'ouvrage en trois volumes, de *Detlef Altenburg* « *Untersuchung zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)* » (« Recherche sur l'histoire de la trompette à l'époque où l'art de jouer le registre clarino florissait, 1500-1800 ») est une œuvre monumentale dont l'analyse et la présentation nécessitent une place spéciale qu'il ne nous est pas possible, techniquement, d'accorder dans ce numéro. Nous y reviendrons donc prochainement. En attendant, nous ne pouvons que conseiller à tous ceux qui s'intéressent à l'histoire de la trompette (et qui comprennent l'allemand) de faire l'achat de ces trois volumes extraordinaires.

DISQUES

COR

Johannes Ritzkowsky, né en 1946, est sans doute l'un des grands cornistes allemands de l'après-guerre. Lauréat des Concours de Genève (1971) et de Munich (1973), il occupe actuellement le poste de cor-solo à l'Orchestre symphonique de Radio Stuttgart (Südfunk-Sinfonieorchester).

L'œuvre de *Bernhard Krol* (compositeur-corniste) sied à merveille à ce puissant soliste qui y étale ses qualités avec beaucoup de maîtrise et d'autorité. Par ailleurs, cette « *Missa Muta* » est une œuvre très réussie. Le compositeur s'est inspiré de certains moments de la liturgie de la messe. Le cor et l'orgue dialoguent dans un langage incantatoire et méditatif.

Daniel Bourgue doit être, actuellement, le corniste français qui enregistre le plus de disques. Nul doute que le choix très intelligent des œuvres enregistrées contribue à diversifier chaque disque et à éviter toute saturation. Voici donc l'un de ses derniers disques, celui qui, jusqu'ici et pour mon goût personnel, me plaît le plus. Qu'un des plus brillants virtuoses de la nouvelle génération française interprète sur un disque quelques-unes des grandes pièces romantiques (et virtuoses) françaises, avec accompagnement d'orchestre (Dukas, Saint-Saëns, Chabrier, D'Indy, etc.), c'est un événement exceptionnel en soi (cela n'a probablement jamais été fait), mais c'est aussi un régal et une découverte magnifique pour l'auditeur. A l'écoute de ces musiques si particulièrement françaises, on en vient à souhaiter que la fameuse école française du cor — que beaucoup espèrent *unifier* en un style « international » — garde ses plus belles particularités ! Un jeu clair, brillant, sensible, léger et délicat (mais sachant trouver à souhait des coloris flamboyants, aussi bien dans la douceur que dans la puissance), lorsqu'il correspond à une composition musicale qui s'en *inspire*, trouve une justification indiscutable. C'est beau parce que l'on sent que cela fait un tout complémentaire. Bravo et merci à Daniel Bourgue de savoir si bien défendre le bel héritage musical français !

PARTITUREN

TROMPETE

Howard Snell, Solotrompeter am London Symphony Orchestra, hat es unternommen, vier anmutigen kleinen Klavierstücken von Claude Debussy, eine Trompetenstimme hinzuzufügen. Puritaner mögen darin eine Profanierung sehen — warum aber dürften Blechbläser

nicht Gelegenheit haben, sich auf dem Wege der Ausführung mit Debussy's Musik vertraut zu machen? (Leider hat er ja nicht für unser Instrument geschrieben). Hierbei muss die Trompete mit Glacé-Handschuhen behandelt werden. Das allein bedeutet schon eine ausgezeichnete Schulung.

Kurt Janetzky lässt Johann Adolf Hasses (1699-1783) «12 Solfeggi» von Bläsern ausführen, was sich dank der Anpassungsfähigkeit dieser reizenden barocken Miniaturen, bewährt. Sie sind tatsächlich leicht und angenehm auf der Trompete (oder auf dem Horn) zu spielen und erlauben, die Verzierungskunst und Phrasierung zu üben. Janetzky hat eine *Stimme in B* und eine *in C* vorgesehen. Die Basso continuo-Begleitung erlaubt reizvolles Zusammenspielen (z.B. Cello und Orgel oder Fagott und Cembalo). Zwei besonders gelungene Hefte.

«Evolutions» von Leroy W. Southers Jr. ist ein ziemlich komplexes Werk (es wurde für Thomas Stevens, einen der grössten Trompetenvirtuosen der neuen amerikanischen Generation geschrieben). Der Aufbau des Stückes ist ansteigender Art (vorwiegend ansteigend sind dessen Spannungen und Progressionen), ein Stil also, der sich sehr gut in die Liturgie einreihen lässt.

HORN

Die Neuauflage von H. Domnicks (einer der Väter der grossen französischen Hornschule des 19. Jahrhunderts) «Méthode de Premier et Second Cor» — erstmals 1807 in Paris erschienen — ist aus mehreren Gründen interessant. Erstens ist dieses Werk ein historisches Zeugnis, das wertvolle Hinweise über das Spielen der damaligen Literatur liefert; zweitens erlaubt es, den Fortschritt zu messen, der seither gemacht wurde... Wenn auch einige Aussagen von Domnich beim heutigen Stand der Kenntnisse nicht mehr bestehen können, so bleibt doch das Wesentliche durchaus gültig.

Jean Louels «Invention», ein, dem hervorragenden Hornsolisten des Orchestre symphonique de la Radio-télévision belge, André van Driessche, gewidmetes Werk, fordert das Aufbieten vom gesamten technischen und musikalischen Können der allerbesten Virtuosen. Joseph Jongens «Lied» ist leichter zugänglich; es wurde in einer gebräuchlicheren musikalischen Ausdrucksweise verfasst. Es ordnet sich in die grosse romantische Tradition dieser Gattung ein.

EUPHONIUM

In Europa ist es noch nicht gelungen, das Euphonium aus dem engen Verwendungskreis der Blasmusik zu befreien. In den Staaten dagegen, kommt diesem Instrument eine ansehnliche Stellung in der «klassischen» Besetzung, vor allem in Blechbläser-Ensembles, zu. Es ist daher nicht verwunderlich, dass eine ziemlich reichhaltige Literatur für dieses Instrument geschaffen wird, die auch für die kleine französische Tuba geeignet ist. Die «Sonata Nr 3» von J. S. Bach, ein Arrangement von Robert L. Marsteller, ergänzt recht gut dieses Repertoire.

POSAUNE

Raymond Moularta «Suite» für drei Posaunen besteht aus drei nicht zu langen und ziemlich leichten Sätzen. Sie ist gutes Unterrichtsmaterial.

TUBA

Mauricio Kagel ist ein Komponist, dessen Produktion vornehmlich während der letzten zehn Jahre durch den herausfordernden und forschenden Charakter seiner Werke häufig Polemik aufgewirbelt hat. «Mirum» für Tuba (1965 geschrieben) gehört zu der Anfangsphase der obengenannten Produktion und verwendet noch reichlich die herkömmliche Notierung.

Es wird allerdings theatralisches Verhalten vorgeschrieben: Haltung des Spielers, präzise Empfehlungen für die vorzutragenden Texte. Diesem Werk kommt eine Schlüsselstellung in der avantgardistischen Literatur zu.

«Cadence VI» für Tuba und Tonband ist dem Kalifornischen Virtuosen *Roger Bobo*, dessen aussergewöhnliches Können bekannt ist, gewidmet. Der Komponist *Henri Lazarof* hat hiermit ein schwieriges und spannendes Werk geschaffen.

BLAESERENSEMBLES

Edward S. Solomon hat eine kleine «Espagnolade» (daher ihr Titel «Fiesta») für Anfängerquartett geschrieben.

B. Fitzgerald's Arrangement eines Choralpräludiums von Brahms ist eigentlich eine Stil- und Nuancenübung. Als Selbstzweck anzusehen...

Louis de Meesters «Postludium» ist ein äusserst strenges Stück heroischen Charakters. Es soll zweifellos am Schluss des Gottesdienstes Gott verherrlichen.

Das «Quintett No 1» von *Edward S. Solomon* ist für Spieler mittleren Niveaus gedacht; eine etwas (zu) leichte Musik.

Henri Lazarofs «Partita» ist von raffinierten Effekten, deren Ausführung viel Arbeit und Beherrschung verlangt, durchsetzt. Der Unterbau des Werkes besteht aus einer subtilen Mischung der Ausführung selbst und den, von den Quintett-Mitgliedern auf Tonband aufgenommen Stimmen. Es ist ein kraftvolles Werk, das würdig ist, eine Stelle im grossen Repertoire der Blechbläser-Quintette einzunehmen.

Wilhelm Dignus ist einer der Begründer einer Bewegung, die sich zum Ziel gesetzt hat, das Niveau der Posaunenchor in Deutschland zu verbessern. Die von ihm herausgegebenen «Chorischen Bläserstudien» sind eigentlich Übungen für Blechbläser-Ensembles, deren kluger Aufbau und wohlberechnete Progression zu einer Lösung der Probleme führt. Dieses Heft wird allen, die mit Ensembles dieser Art etwas zu tun haben, grosse Dienste leisten.

Die Reihe «Geistliches Bläuserspiel», auch von *Wilhelm Dignus* herausgegeben, besteht aus mehreren Heften (wir haben die Nr. 23 erhalten). Sie enthält ausschliesslich geistliche Stücke, die mit dem Ablauf des Gottesdienstes und seines Zeremoniells eng verbunden sind. Es handelt sich also um geistliche Literatur, die für den Profanen nur wenig interessante Stücke aufweist. Man kann jedoch, vor allem unter den älteren, ausgezeichnete Stücke finden.

BUECHER

Detlef Altenburgs «Untersuchung zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblasenkunst (1500 - 1800)» ist ein 3-bändiges Werk, das eine Sonderbesprechung verdient, die wir ihm in dieser Nummer nicht einräumen können. Wir kommen demnächst darauf zurück. Inzwischen möchten wir aber allen, die sich für die Geschichte der Trompete (und die die deutsche Sprache verstehen), empfehlen, sich diese drei aussergewöhnlichen Bände zu besorgen.

SCHALLPLATTEN

HORN

Johannes Ritzkowski (1946 geboren) ist zweifellos einer der grossen deutschen Hornisten der Nachkriegszeit. Er ist Preisträger der Concours de Genève 1971 und München 1973 und ist gegenwärtig Solohornist des Südfunk-Sinfonieorchesters.

Bernhard Krols (Komponist und Hornist) Werk liegt diesem überwältigendem Solisten ausgezeichnet; mit viel Beherrschung und Autorität entfaltet er hier sein Können. Ausserdem ist diese «Missa Muta» ein gelungenes Werk. Der Komponist hat sich von Ausschnitten der katholischen Liturgie inspiriert. Horn und Orgel dialogieren in beschwörender und beschaulicher Ausdrucksweise.

Unter den französischen Hornisten ist wohl *Daniel Bourgue* derjenige, der gegenwärtig die meisten Schallplatten aufnimmt. Die kluge Auswahl der Werke bringt viel Abwechslung, sodass man des Zuhörens nicht müde wird. Die vorliegende Platte ist m.E. eine seiner besten. Wenn nämlich einer der glänzendsten Virtuosen der neuen französischen Generation einige französische, romantisch-virtuose Stücke mit Orchesterbegleitung (Dukas, Saint-Saëns, Chabrier, D'Indy, usw.) auf Schallplatte spielt, kann von einem aussergewöhnlichem Ereignis gesprochen werden. (Diese Aufnahme ist wahrscheinlich die erste ihrer Art.) Für den Hörer bedeutet das Genuss und wunderbare Entdeckungen. Hört man sich diese typisch französische Musik an, so wünscht man, dass die berühmte französische Hornschule — entgegen den Hoffnungen einiger, sie in einem «internationalen» Stil aufgehen zu sehen — ihre schönsten Eigenheiten beibehalten möge. Das klare, brillante, feinfühlig-leichte, zarte Spiel (das aber stellenweise, ob in sanften oder kraftvollen Passagen, ein «klangfreudiges» Feuerwerk zu entfachen weiss), findet da, wo es einer Komposition gleichen Charakters entspricht, eine bedingungslose Berechtigung. Die Aufnahme ist schön, weil sich hier offensichtlich beides, Komposition und Interpretation, ergänzt. Daniel Bourgue gebührt Lob und Dank für seinen Beitrag zur Aufrechterhaltung des schönen französischen Erbes.

SCORES

TRUMPET

Howard Snell, solo trumpet of the London Symphony Orchestra took the initiative to add a trumpet part to four graceful little piano pieces by Claude Debussy. Puritans of course will raise their voice in horror calling it profanation, but is it not desirable for brass players to get acquainted with Debussy's music by *playing it* (unfortunately he wrote no works specially for brass)? These pieces require a very careful handling of the trumpet, a good exercise on its own!

The «12 Solfeggi» by Johann Adolf Hasse (1699 - 1783) are polyvalent. Written for voice, *Kurt Janetzky* now arranged them for brass, an excellent idea. The charming baroque miniatures are a pleasure to play on the trumpet or the horn, besides being a good exercise in ornamentation and phrasing. C and Bflat parts are included. The b.c. accompaniment leaves it to the players to combine the instruments, also very pleasant. Two very recommendable scores.

«Evolutions» by *Leroy W. Southers Jr.* is a rather complex work (written for Thomas Stevens, one of the great trumpet virtuosi of the younger generation in the US). Its construction is ascending (motion, tension, progressing), in a rather interrogative way that reminds of the liturgical style.

HORN

The reprint of the «Méthode de Premier et Second Cor» by *H. Domnich* (one of the fathers of the Great Horn School in France in the 19th cent.), first publ. in Paris 1807, is interesting in more than one way. First of all it is a historical witness giving us precious indications on how to play the music of that era. And then it shows us in what direction and with what results we have developed since... Even if some of Domnich's statements can no longer be accepted today, it is to be said that on the whole the work is still of great importance.

Jean Louel's «Invention» is dedicated to André Van Driessche, the excellent solo horn of Belgium's Radio and TV symph. orchestra, so it obviously needs all technical and musical skill of the accomplished virtuoso.

The «Lied» by *Joseph Jongen* is of an easier type and more conventionally conceived. It thus belongs to the great romantic tradition of its genre.

EUPHONIUM

If in Europe the euphonium has not yet succeeded in detaching itself from the brass band, it is not so in the US, where the instrument has acquired a place of importance in classical instrumentation, especially in brass ensembles. No wonder that quite some musical literature is springing up for the instrument — music that is somewhat identical with that for the small French tuba. J. S. Bach's «Sonata nr. 3» arranged by *Robert L. Marsteller* is an asset to the repertory.

TROMBONE

The «Suite» for three trombones by *Raymond Moulaert* has 3 movements, that are neither too long nor too difficult. It is most appropriate for teaching purposes.

TUBA

Mauricio Kagel has been a much discussed composer these last ten years or so. His works have doubtlessly a provocative, but also an exploratory character. «Mirum» for tuba (1965) stands at the beginning of the above period and still uses — mostly — the traditional notation. But the *theatrical attitudes* are prescribed: the different positions of the player and the spoken texts are precisely indicated. One of the key-works to avant-garde music.

«Cadence VI» for tuba and magnetic band by *Henri Lazarof* is a very difficult but exciting work dedicated to the well-known, extraordinary Californian virtuoso Roger Bobo.

BRASS ENSEMBLES

Edward S. Solomon has written a little quartet spanish style called «Fiesta» for beginners. The arrangement of a «Choral Prelude» by Brahms is done by *B. Fitzgerald*. It will serve excellently as an exercise in style and shades.

«Postludium» by *Louis de Meester* is a rather severe piece, heroical, imposing, to glorify the Lord in divine service.

Edward S. Solomon created his «Quintet nr. 1» for average players — perhaps it is somewhat too simple.

Henri Lazarof's Quintet «Partita» is of different make: it is full of cunning effects which are difficult to attain and to master. Part of the work has to be registred on tape beforehand and is mingled with the life playing in a most clever and subtle way. It is definitely a brass quintet for a *grand* repertoire.

Wilhelm Dignus belongs to the group of artists that try to improve the level of church music, ensembles and choirs (Posaunenchor) in Germany. The «Chorische Bläserstudien» (Brass Choir exercises) he edited are very cleverly constructed, emphasizing the difficulties and working up from a beginner's to an expert's level. Most useful to those who take an interest in church music and ensembles.

W. Dignus also edited a series of «Geistliches Bläuerspiel» (we received nr. XIII), pieces of a strictly spiritual nature, that are in direct connection with divine service in Germany. Although the anthology will mainly interest those that are connected with church music, also other brass players will find some lovely pieces, esp. between the ancient ones.

BOOKS

Detlef Altenburg's work «Untersuchung zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500 - 1800)» (Historical examination of the trumpet during the era of Clarin playing, 1500 - 1800), is a monumental work in three volumes. It deserves an explicit review, which we cannot give in this column, so we shall revert to the subject in a later issue. In the meantime we can well recommend our readers (who understand German and are interested in the history of the trumpet) to buy the work.

RECORDS

HORN

Johannes Ritzkowsky, b. 1946, is without doubt one of the great horn players of the younger generation. Price-winner at the competition of Geneva (1971) and Munich (1973), he now plays solo horn in the Stuttgart Radio symphony orchestra (Südfunk Sinf. Orch.). The work by *Bernhard Krol* (composer - horn player) suits the powerful soloist perfectly: it needs and shows great mastership and authority. This «Missa Muta» is altogether an excellent work, inspired at times by liturgical Mass. Of special beauty is the dialogue between horn and organ.

Daniel Bourgue must be at present France's horn player that makes the most records and his choice of works on each one is made so intelligently, that one never tires of hearing them. Here now one of his latest and — in my personal opinion — best records. It is a great and rare event that one of the most brilliant young French virtuosi should choose works by some of the romantic classics (Dukas, Saint-Saëns, Chabrier, D'Indy, etc.) and he can be sure that by doing so he delights a vast audience. Many people hope and strive to unite the famous French style of horn playing with that of the rest of the world to create «The International Style» — but when listening to this record one cannot help hoping that French will stay French! The playing is clear, brilliant, sensitive, light and delicate. One has the feeling that the works *inspire* him, he finds extraordinary tone colours, as well in the tender as in the powerful parts and one is left with a sense of completeness and perfection. Cheers and thanks to Daniel Bourgue for this most successful defence of a French musical heritage.

SPECIAL REVIEW

Don L. Smithers: *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721* (J.W. Dent & Sons, Ltd., London 1973.)

Don L. Smithers, American born, made his Doctor's degree (Ph. D.) at the Oxford University and is Professor of the History of Music at Syracuse University in New York. He is not only a scholar but also a distinguished trumpet player and therefore highly qualified to write a most thorough work about the Baroque trumpet.

In the course of the last 400 years no more than a handful of detailed books have been written about the trumpet, its history, its technique, the different roles it played in court and social life, in war and peace time and last but not least, about *its development as a musical instrument*, both in orchestras and as a solo instrument. Don L. Smithers gives us an excellent survey of the Baroque trumpet's evolution, starting from Renaissance

precursors to its time of glory during the 16th, 17th and early 18th centuries. He describes the Baroque of natural trumpet and its varieties, of which he gives several beautiful pictures, followed by an extensive survey of composers and music written in Germany, in the Austro-Bohemian Empire, in France and England. Of particular value is the comprehensive inventory of musical sources for *Baroque trumpet as an appendix at the end of the book*. It is most informative for amateurs and masters of the trumpet alike. It seems to us that only one question remains untouched: Smithers firmly designates the year 1721 as the end of his investigation of Baroque life, giving as the only explanation for this date the appearance of Bach's Brandenburg Concertos. Yet no reason is given why he should do so. The natural trumpet must have lived on for quite a while after that date, seeing that crocking and the application of keys to complete the chromatic scale were practiced only at the end of the 18th century and valves invented in 1813 and not in general use before 1830, i.e. more than 100 years after Smithers' final date of Baroque trumpet and period. By limiting the investigation to 1721, we are deprived of a treatise about our great German Baroque composers Bach, Handel and Telemann, who would have made a pleasant counter-balance to the chapters about the great English composer Henry Purcell. It would be interesting to hear Smithers' view on the subject.

E. M.

With kind permission of Professor Smithers BRASS BULLETIN will publish a summary of the above book in its next two issues, so as to make its readers acquainted with this outstanding work about the Baroque trumpet. (The Editor.)

The delimiting date of 1721 was so chosen because of the time and difficulty in assessing the role of the trumpet as well as its music from the era of Bach and Handel until the 19th century. The way in which Bach, Handel and their successors wrote for the natural trumpet requires a separate study. This will be forthcoming. Such a study was not precluded by the delimiting date of 1721. Quite the contrary. By terminating my discourse at the year in which Bach dedicated the Brandenburg concertos, it was possible to anticipate and formulate a second study of the high Baroque and its trumpet music. A work covering the period from Bach to Beethoven is anticipated for Oxford University Press and a far more comprehensive history of the evolution, function and use of the trumpet from antiquity to the present is scheduled for publication by Faber and Faber in London. My personal feeling is that the greatest and most consistent demands were made of the trumpet in the music of Bach. And notwithstanding the altitudiness parts occasionally encountered in concertos after 1750, it was Bach who made the most important use of the trumpet and wrote for the instrument in the most idiomatic way. Contrary to one of several erroneous statements made by Edward Tarr in the Musical Times (September 1974), Bach's demanding trumpet parts in the Leipzig cantatas were indeed written for Gottfried Reiche and after his demise in 1734 we do in fact notice a market decline in the use of the instrument in Bach's scores. After 1734, Bach may have occasionally revived some of the cantatas produced during his busiest years from 1723 - 1727, when it was for Reiche that he wrote the many difficult trumpet solos, but these works represent only isolated examples and notwithstanding their performance by some competent trumpet player(s) they were in fact originally written with Reiche in mind. But these and other questions related to the trumpet's history in the 18th century will be dealt with in due course. I hope this clarifies my reasons for choosing the termination date of 1721 in my first book. By so doing I attempted to leave the door open for further discourse on the most productive period of the natural trumpet's history.

Don L. Smithers.

PRÉSENTATION SPÉCIALE

Don L. Smithers : *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721*. (J. M. Dent & Sons, Ltd., London 1973.)

Don L. Smithers né aux Etats-Unis, obtint son doctorat en philosophie à l'Université d'Oxford et enseigne actuellement l'histoire de la musique à l'Université de Syracuse à New York. En plus de ses qualifications scientifiques, il joue excellemment de la trompette, ce qui lui permet d'aborder l'étude historique de cet instrument avec des connaissances particulièrement complètes.

Au cours de ces 400 dernières années, on n'a écrit que quelques ouvrages traitant d'une façon approfondie de la trompette, de son histoire, de sa technique de jeu, de son rôle culturel et social, dans les cours, en temps de paix ou de guerre. Les écrits retraçant son développement en tant qu'instrument de musique — soliste ou à l'orchestre — sont encore plus rares. Don Smithers nous offre une étude remarquablement claire sur la création de la trompette baroque, en commençant par nous présenter les premiers instruments et leur développement jusqu'à la glorieuse période des XVI^e, XVII^e et début du XVIII^e siècles. Il décrit les différentes formes de ces trompettes baroques (avec de belles illustrations), que l'on peut également nommer *trompettes naturelles*. Il dresse ensuite une liste exhaustive des compositeurs et des œuvres de cette époque (Allemagne, Empire austro-bohémien, France et Angleterre). Pour terminer, il nous livre une longue liste d'œuvres écrites pour la trompette baroque, constituant un véritable trésor, tant pour l'amateur que pour le maître. Une question semble pourtant rester ouverte : Don L. Smithers termine son étude très exactement avec l'an 1721, en expliquant que c'est la date de la création des Concerti brandebourgeois de J.-S. Bach. Il oublie toutefois de préciser pourquoi. Il est pourtant bien connu que la trompette naturelle vécut et se développa encore longtemps après 1721 : corps de rechange et clefs n'entrèrent dans l'usage qu'à la fin du XVIII^e siècle, les pistons inventés en 1813, qu'en 1830, donc plus de 100 ans après la date limite choisie par Don L. Smithers. De fait, cette limite coupe l'explication du rôle de la trompette baroque chez Bach, Haendel et Telemann, alors que cela aurait justement constitué un admirable contre-poids au chapitre consacré à l'illustre compositeur anglais Henry Purcell. Il serait intéressant que Don L. Smithers s'explique à ce sujet.

E. M.

Don L. Smithers a aimablement consenti à laisser publier un résumé du livre cité ci-dessus dans les deux prochains numéros de BRASS BULLETIN, afin que nos lecteurs puissent prendre connaissance de cet important ouvrage traitant de la trompette baroque. (Réd.)

Je me suis fixé l'an 1721 comme date limite parce que traiter du rôle de la trompette et de sa littérature de l'époque de Bach et Haendel jusqu'au XIX^e siècle aurait fait éclater le cadre de cet ouvrage : ce sujet mérite une étude particulière (déjà en préparation). Un ouvrage complémentaire traitant de la période de Bach à Beethoven est prévu chez Oxford University Press, tandis qu'un ouvrage historique complet présentant la trompette de l'antiquité à nos jours (développement, fonction et usage) est en préparation chez Faber & Faber, à Londres.

Je suis personnellement convaincu que c'est J.-S. Bach qui exige (toujours et encore !) le plus de la part des trompettistes. Si l'on trouve effectivement des passages extrêmement aigus dans des concerti de trompette écrits après 1750, c'est tout de même Bach qui fait le plus souvent usage de cet instrument et qui en exploite le plus habilement les ressources. A l'encontre d'une des fausses affirmations d'Edward Tarr, publiées dans le Musical Times (sept. 1974), il est indiscutable que les périlleuses parties de trompette, dans les cantates dites « de Leipzig », furent effectivement écrites pour Gottfried Reiche. D'ailleurs, après la mort de ce dernier (en 1734), on remarque une baisse sensible de

l'usage de la trompette chez Bach. Il est probable que Bach, après 1734, ait puisé dans les œuvres de sa période d'extrême fécondité artistique (1723 à 1727) et que, de ce fait, on y trouve quelquefois des parties de trompette-solo très difficiles, encore écrites pour Reiche.

Je traiterai les autres questions relatives à l'histoire de la trompette au XVIIIe siècle en temps voulu.

J'espère avoir clairement expliqué ici les raisons qui m'ont poussé à choisir 1721 comme date limite : je tenais également à me laisser la porte ouverte pour traiter à part et en particulier cette période qui est la plus productive et la plus riche de l'histoire de la trompette naturelle.

Don L. Smithers.

SONDERREZENSION

Don L. Smithers : *The Music & History of the Baroque Trumpet before 1721.* (J. M. Dent & Sons, Ltd., London 1973.)

Don L. Smithers, Amerikaner, erlangte den Grad eines Dr. Phil. an der Universität in Oxford und ist gegenwärtig Professor für Musikgeschichte an der Syracuse Universität in New York. Er ist nicht nur Wissenschaftler sondern auch ein ausgezeichnete Trompeter — somit in jeder Beziehung zur Schaffung eines geradezu all-umfassenden Werkes über die Barocktrompete qualifiziert.

Im Laufe der letzten 400 Jahre entstanden nicht mehr als eine Handvoll eingehender Bücher über die Trompete, ihre Geschichte, ihre Technik, die verschiedenen Rollen, welche sie am Hofe und im sozialen Leben, in Krieg und Frieden spielte und am allerwenigsten über ihre *Entwicklung als Musikinstrument, sowohl im Orchester wie als Solo-Instrument.* Smithers gibt uns eine ausgezeichnete Übersicht über die Entstehung der Barocktrompete, angefangen mit den Vorläufern bis zu ihrer Glanzzeit im 16., 17. und beginnenden 18. Jahrhundert. Er beschreibt die Barock- oder Naturtrompete in ihren verschiedenen Formen (schöne Ill.), gefolgt von einer ausführlichen Liste von Komponisten und Werken jener Zeit aus Deutschland, dem österreichisch-böhmischen Kaiserreich, Frankreich und England. Ganz besonders wertvoll ist das *umfassende Verzeichnis der Kompositionen für Barocktrompete am Schluss des Buches.* Es bildet eine Fundgrube sowohl für den Liebhaber wie für den Meister der Trompete!

Eine Frage scheint uns unberührt geblieben : Smithers schliesst seine Studie über die Barocktrompete sehr spezifisch mit dem Jahre 1721 ab und gibt als Erklärung dafür das Erscheinen von Bachs Brandenburgischen Konzerten an. *Warum* er diese Konzerte als Grenze nimmt, begründet er nicht. Die Naturtrompete aber lebte und gedieh noch lange *nach* 1721 : Stimmbögen und Klappen zur Korrektur der chromatischen Skala kamen erst ganz am Schluss des 18. Jh. in Gebrauch, die 1813 erfundenen Ventile erst nach 1830, also mehr als 100 Jahre nach der von Smithers gestellten Grenze. Dazu kommt, dass uns durch diese Begrenzung die Behandlung der Rolle der Barocktrompete bei Bach, Händel und Telemann vorenthalten wird, was ein notwendiges Gegengewicht zu den Kapiteln über den grossen Henry Purcell gebildet hätte. Es wäre interessant Smithers' Gedanken und Begründung zu erfahren.

E. M.

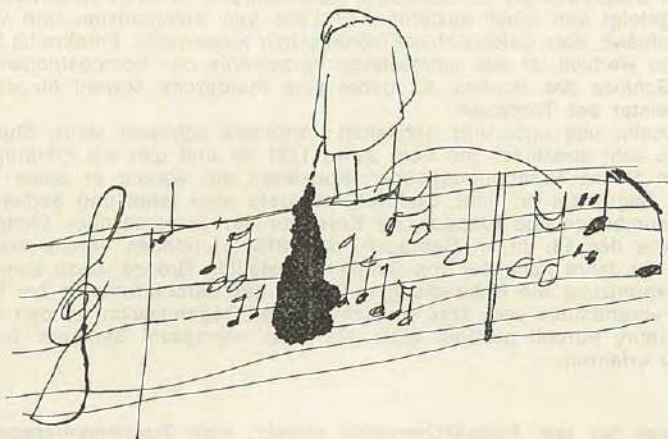
Don L. Smithers hat uns freundlicherweise erlaubt, eine Zusammenfassung des oben beschriebenen Buches in den zwei nächsten BRASS BULLETIN Nummern zu veröffentlichen, um unsere Leser mit dem wichtigen Werke über die Barocktrompete bekanntzumachen. (Red.)

Ich wählte das Jahr 1721 als Begrenzung, weil die Besprechung der Rolle der Trompete und der Trompetenmusik im Zeitalter Bachs und Händels und bis zum 19. Jh. über den Rahmen dieses Buches hinausgegangen wäre: sie erfordert eine eigene Studie. Diese Studie (bereits in Vorbereitung), behandelt das Hochbarock und seine Trompetenmusik. Ein weiteres Werk über den Zeitraum Bach bis Beethoven ist für Oxford University Press vorgesehen, während eine umfassende Geschichte über Entwicklung, Funktion und Gebrauch der Trompete von der Antike bis heute, zur Veröffentlichung bei Faber & Faber, London, geplant ist.

Nach meinem Dafürhalten ist es Bach, der in seiner Musik die höchsten (und immer wiederkehrenden) Ansprüche an die Trompete stellt. Wenn man auch gelegentlich in anderen Trompetenkonzerten nach 1750 sehr hohe Stellen für Trompete antrifft, so ist es doch zweifellos Bach, der die Trompete am regelmässigsten und an wichtiger Stelle, sowie ihrer besonderen Eigenart entsprechend, einsetzt. Im Gegensatz zu einer der irrigen Behauptungen Edward Tarrs in *Musical Times* (Sept. 1974), wurden Bachs anspruchsvolle Trompetenstimmen in den Leipziger Kantaten effektiv für Gottfried Reiche geschrieben und nach dessen Ableben in 1734 lässt sich auch ein deutlicher Rückgang in der Verwendung der Trompete in Bachs Kompositionen feststellen. Wahrscheinlich hat Bach nach 1734 die eine oder andere Kantate aus den besonders produktiven Jahren 1723-1727 wieder aufleben lassen und daher sind in ihnen die schweren Trompetenstimmen zu finden, aber jene wurden eben vorher schon für Reiche geschrieben. Über diese und andere Fragen im Zusammenhang mit der Geschichte der Trompete in 18. Jh. werde ich an anderer Stelle berichten.

Ich hoffe hiermit meine Gründe für die Wahl des Grenzzjahres 1721 in meinem ersten Buche klargestellt zu haben: ich wollte mir damit die Möglichkeit offen lassen, diese produktivste Zeitspanne in der Geschichte der Naturtrompete eingehender zu behandeln.

Don L. Smithers.



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.

30 mots
30 Wörter
30 words

Fr. s. 20.—
(approx. \$ 7.00)

INTERNATIONAL TROMBONE ASSOCIATION

«Dedicated to the advancement of trombone teaching, performance and literature».

Join a Chapter in your country.

For information :

I. T. A.

9, Prescott Street
CAMBRIDGE, Mass. 021138 (USA)

Trumpet solo with piano accompaniment
Hungarian Memories

Brass trio

Kfar Ata

trumpet . horn . trombone

\$ 2.50 each postpaid

ALFRED WEISMANN

129, Graham Street

HIGHLAND-PARK

New Jersey 08904

USA

- *Vous est-il arrivé une drôle d'histoire avec votre instrument, lors d'un concert, d'une répétition, d'une voyage, etc. ?*

Connaissez-vous des histoires drôles ou des blagues qui concernent les musiciens de cuivre ?

Ecrivez-les-nous brièvement (nous les rédigerons s'il le faut).

- *Haben Sie ein lustiges Erlebnis mit Ihrem Instrument gehabt ? Bei einer Probe, einem Konzert, auf einer Reise ?*

Kennen Sie Blechbläserwitze ?

Bitte schreiben Sie sie kurz auf (wir werden sie dann schon redigieren) und schicken Sie sie uns.

- ★ *Do you know any funny stories about brass players and their instruments ? True stories about things that happened to yourself or to your colleagues — or jokes ? If so, please let us have them (just in a few words, we'll revise them if necessary). We like to take part in the fun !*

THE UNIVERSITY OF LANCASTER

presents the first

Brass band summer school for players and conductors

9 - 16 august 1975

Teaching staff will include :

Sir Charles Groves, Eric Ball, Roy Newsome,

Elgar Howarth, Bram Gay, James Shepherd, John Ridgeon,

Philip Jones Quintet.

Leaflets from General Administrator

5 Albert Terrace, LONDON NW 1

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
Rateau. 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
Galliège et Dupin. QUELQUES CHANTS POUR TROMBONE et piano en quatre cahiers, chaque	7.20
Pichaureau (Cl. & G.) 20 ÉTUDES ATONALES	15.—
Pichaureau & Galliège. 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

Musique d'ensembles cuivres

ŒUVRES RÉCENTES :

Fr.s.

Ameller.	EPIGRAPHES , pour 3 trombones et tuba. Partition	6.35
	Parties	7.60
—	FANFARES pour tous les temps, pour 4 trompettes ut ou sib, 2 cors, 4 trombones et tuba. Partition	7.60
	Parties	13.50
—	LARGAMENTE , pour 2 trompettes ut ou sib, 1 cor, 2 trombones 1 tuba (ou saxhorn sib). Partition	5.60
	Parties	7.60
Dubois (P.-M.).	LE CINÉMA MUET , pour trompette (ut ou sib), cor, trombone et tuba. Partition	7.60
	Parties	11.50
Feld.	QUINTETTE , pour 2 trompettes en ut, cor, trombone, trombone basse ou tuba. Partition	17.15
	Parties	22.40
Husa.	CONCERTO , pour quintette de cuivres (2 trompettes en ut, cor, trombone et tuba) et orchestre à cordes. Quintette et piano .	44.65
	Partition de poche	25.30
Louvier.	CINQ PIÈCES pour 2 trompettes, cor, trombone et piano.	
	Partition	9.55
	Parties	9.05
Meyer.	CHORAL ET FUGA CANTABILE , pour 3 trompettes, cor, trombone basse ou tuba. Partition	7.60
	Parties	9.05
Sauguet.	TROIS CHANTS DE CONTEMPLATION sur des sentences de Lao Tseu, paroles françaises de H. Sauguet, pour voix de contralto et de basse avec accompagnement de quatuor de cuivres (2 trompettes ut, 1 cor, 1 trombone) Partition . . .	15.—
	Parties	11.50
Schilling.	TRIPARTITA pour 2 trompettes sib, cor (ou 3e trompette), trombone, tuba (ou trombone basse) et percussion ad lib. Partition	13.50
	Parties	21.45
Zanettovich.	SUITE POUR QUATRE , pour 2 trompettes ut ou sib, cor en fa et trombone. Partition	7.60
	Parties	13.50

ALPHONSE LEDUC . 175, rue Saint-Honoré . 75001 Paris



JOHN AUDINO



TONY SCODWELL



RICH MATTESON



WM. VACCHIANO



"PEEWEE" ERWIN

JIMMY
McPARTLAND*Tonight Show band leader,
Doc Severinsen*

THE **Top Brass** FOR THE "Top Brass" in music

A MUST

FOR SERIOUS STUDENTS



JIM CULLUM, JR.



ROY ELDRIDGE



CHARLIE SPIVAK

BILLY
BUTTERFIELD

YANK LAWSON



KNUD HOVALDT



BOBBY 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

NEUES FÜR BLECHBLÄSER

Spielstücke und Etüden

für Trompete oder Flügelhorn oder Kornett, herausgegeben
von Willy Schneider

Die Sammlung gliedert sich in freiere Spielstücke unterschiedlicher Formen wie Rondo, Burleske, Pasodoble, Modern Song und Studien mit bestimmten Interpretations-Aufgaben sowie in eine Gruppe instruktiver Etüden. Über den spielerischen Charakter hinaus kann das Heft als kleiner « Gradus ad Parnassus » angesehen werden.

Edition 6593 DM 6.—

American Popular Songs

für 4 Bläser : Trompeten, Posaunen
in leichten Sätzen bearbeitet von Heinz Cammin

Besetzungsmöglichkeiten :

- I. 2 Trompeten, 2 Posaunen. II. 3 Trompeten (Flügelhörner), 1 Posaune (Bariton).
III. 2 Trompeten (Flügelhörner), 1 Tenorhorn, 1 Posaune (Tuba).

Anmerkung : Posaunenchor in klingender Schreibweise (C) spielen aus der Partitur. Für B-Instrumente sind Einzelstimmen in B verfügbar: 1. Stimme in B o. C (Trompete, Flügelhorn). 2. Stimme in B o. C (Trompete, Flügelhorn). 3. Stimme in B (Trompete, Flügelhorn). 3. Stimme in B (Tenorhorn). 3. Stimme (Posaune). 4. Stimme (Posaune, Tuba).

Inhalt : We shall overcome . Oh when the Saints. The House of the Rising Sun. Skip to my Lou. Easy Rider. Clementine. Jingle Bells. Our Director. Glory Hallelujah (John Brown's Body).

Edition 6392, Partitur und Stimmen DM 10.—
Einzelstimmen je DM 1.—

Eberhard Werdin

Serenade für 5 Bläser

- I., II., III., Trompete in B, I. Posaune oder Horn in Es oder I. Tenorhorn in B,
2. Posaune oder II. Tenorhorn in B

Edition BLK 313, Partitur und Stimmen DM 10.—

B. Schott's Söhne

D-65 Mainz



ADOLPH EGGER & SOHN

Metallblasinstrumentenbau

Wallstrasse 9 . CH - 4000 Basel

Historische Metallblasinstrumente
Spezial - Mundstückdreherei
Reparaturen und Restaurationen

Historical Brass Instruments
Special Mouthpiece making equipment
Repairing and restoring

Instruments de cuivre historiques
Tournage spécial d'embouchures
Réparations et restaurations



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)

From The Music for Brass Series...

KARL PILSS

CONCERTO for TRUMPET and ORCHESTRA

trpt & pf	\$ 6.00
orchestra sc & pts	rental

CONCERTO for HORN and ORCHESTRA

horn & pf	\$ 5.00
orchestra sc & pts	\$ 30.00

CONCERTO for BASS TROMBONE and STRINGS

trbn & pf	in prep.
orchestra sc & pts	in prep.

SCHERZO for BRASS QUINTET

trpt I trpt II trpt III (hn) trbn I (hn) trbn II	\$ 5.00
--	---------

TWO CHORALES for BRASS CHOIR

3 trpts 3 trbns tuba	in prep.
----------------------	----------

HELDENKLAGE (Song of mourning)

Choir I : 4 trpts 4 trbns bar tba	\$ 11.00
Choir II : 4 trpts 4 trbns bar tba perc	

Complete stock of our editions at :

ALPHONSE LEDUC et Cie, rue Saint-Honoré 175, F - Paris I, France

BIM, Box 12, CH - 1510 Moudon Switzerland

IMUDICO MUSIKFORLAGET,

Colbjornsensgade 19, DK - Copenhagen V, Denmark

ROBERT KING MUSIC CO.

112A Main Street North Easton Massachusetts 02356 USA

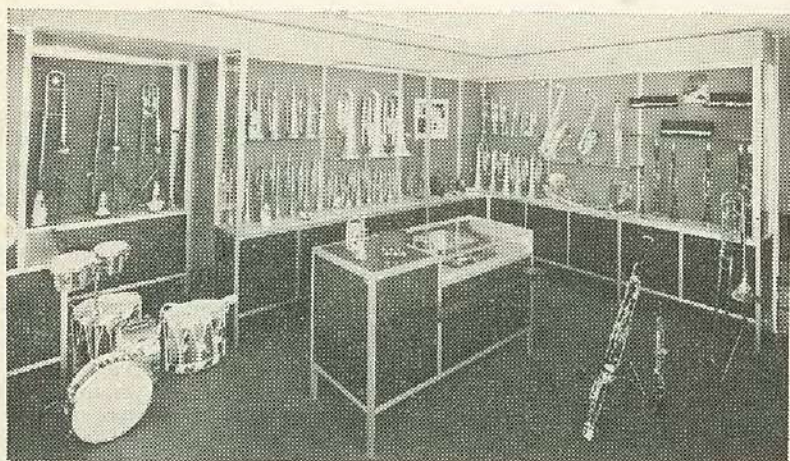
R. Spada

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



Schilke Music Products, Inc.

529 S. Wabash Avenue, Chicago, Illinois 60605

Telephone: 312/922-0570

Renold O. SCHILKE ist als Musiker, Akustiker und Instrumentenmacher weltweit anerkannt. Er hat einen hervorragenden Beitrag zur Produktion von Instrumenten und Mundstücken der höchsten Qualitätsstufe geleistet. Heute spielen führende Bläser in der ganzen Welt auf den besten, spezialangefertigten Instrumenten und Präzisionsmundstücken von SCHILKE. Zusammen mit Herrn SCHILKE erzeugen erfahrene Mitarbeiter 60 verschiedene Modelle von Trompeten, Kornetten und Flügelhörnern sowie mehr als 100 verschiedene Mundstückmodelle.

Es ist eine Tatsache, dass die kritischsten Musiker auf Instrumenten und Mundstücken von SCHILKE blasen. Dies ist wegen der hervorragenden Intonation, die sowohl aus verbesserten Produktionstechniken der Ventile herrührt als auch aus konischen Rohrenverläufen, die dem Aufbau der Knotenpunkte entsprechen, wodurch eine vorzügliche Ansprache der Naturtonreihe gewährleistet wird. Der schöne Klang und das freie Blasen (das, um eine richtige Kontrolle zu erreichen, mit einem optimalen Luftwiderstand gekoppelt wird) haben SCHILKE-Instrumente weltweiten Ruhm eingetragen.

SCHILKE-Custom-Mundstücke erfüllen in jeder Situation die Wünsche der kritischsten Solisten. Da Herr SCHILKE unzählige Experimente mit allen Teilen und Massen von Blechblasinstrumentenmundstücken durchgeführt hat, ist er in der Lage, eine genaue Kopie jedes beliebigen Mundstücks bzw. ein neues Mundstück mit besonderen Massen anzufertigen.

Die Verkaufspreise von SCHILKE-Instrumenten stehen nicht im Verhältnis zur grossen Zahl von Meisterstunden, die bei der Herstellung jeder einzelnen Erzeugung verwendet werden.

SCHILKE-Instrumente und -Mundstücke, überall beneidet, sind gerade gut genug für die hervorragendsten Talente. Nehmen Sie sich die Zeit, das SCHILKE-Angebot zu prüfen . . . die Mühe wird sich in jeder Beziehung bezahlt machen, sofern Sie das Beste suchen.

Für weitere Auskünfte und Kataloge, schreiben Sie bitte an :

SCHILKE MUSIC PRODUCTS, INC., 529 S. Wabash Av., Chicago, Ill. 60605

UE

MUSIK FÜR BLÄSER

Eine Auswahl

TROMPETE

BRUNO BJELINSKI

Serenade für Trompete, Klavier und Orchester

UE 14415 (Klavierauszug)

J. NEPOMUK HUMMEL

Trompetenkonzert

UE 25A030 Partitur

UE 25B030 Orchestermaterial

UE 25C030 Klavierauszug

ERSTMALS IN DER ORIGINALTONART E-DUR !

Das Standardrepertoire

UE 12962

HORN

H. ERICH APOSTEL

Sonatine für Horn solo op. 39b

UE 14244

FRANZ STRAUSS

Konzert op. 8, Horn und Klavier

UE 1369

RICHARD STRAUSS

Konzert Es-Dur, op. 11, Waldhorn und Klavier

UE 1039

POSAUNE

LUCIANO BERIO

Sequenza V

UE 13725

FRANK MARTIN

Ballade für Posaune (oder Tenorsaxophon)

und Klavier

UE 11250

TUBA

MAURICIO KAGEL

Mirum

UE 14485

Ausführlicher Katalog auf verlangen Gratis !

UNIVERSAL EDITION

WIEN

T

Publications

CATALOGUES FOR:

Solo Voice and Trumpet
 Golden Age Series for Cornet and Piano
 Unaccompanied Trumpet
 Chamber Music for Trumpet
 Studio Portraits
 Instruction Books for Trumpet

R

Recordings

O

GERALD ENDSLEY

Music for Cornet/Trumpet

Works of Arban, Purcell, Shadwell, Endsley
 with

Stuart Steffen, Soprano -- Samuel Lancaster, Piano
 Clarino SLP 1006

M

DAVID HICKMAN

Concertos for Trumpet

works of

Telemann, Molter, Arautunian
 with

The Colorado Philharmonic,
 Walter Charles, Conductor
 Clarino SLP 1005

Bach-Brandenburg Concerto No. 2

Hoffman -- four miniatures for solo trumpet

Neruda -- concerto for trumpet

Scarlatti -- Endimone and Cintia
 with

Stuart Steffen, Soprano
 Festival Chamber Orchestra -- Leigh Burns, Conductor
 Clarino SLP 1009

B

Artists Management

representing

DAVID HICKMAN. Recently named professor of trumpet at the University of Illinois. Mr. Hickman, author of the Piccolo Trumpet, has recorded two solo albums and is widely considered America's foremost young solo trumpeter.

GERALD ENDSLEY. Solo cornetist with America's oldest concert band. Mr. Endsley via lecture, recital, and recording has substantially contributed to a new understanding of the 19th century's Golden Age of Brass.

DANIEL PERANTONI. Professor of tuba at the University of Illinois. Mr. Perantoni, in addition to orchestral performance, has emerged as one of the finest soloists today and is active as well as a clinician and manufacturer's consultant.

TROMBA PUBLICATIONS and recordings are available from BIM or from USA address.

A

ENTERPRISES
 1859 York Street
 Denver, Colorado 80206
 U.S.A.

Helmut Finke

BIETET

mehr als 20 jährige Erfahrung in der Herstellung Historischer Trompeten und Posaunen,
und das umfangreichste Programm auf diesem Gebiet.

hochwertige Orchesterinstrumente mit Computerhilfe entwickelt. Besonders neuartige B - A hoch F - Doppelhörner mit doppelter Bohrung. Alt-Tenor- und Bassposaunen mit denkbar bester Stimmung.

Fordern Sie bitte Prospektmaterial, an bei

Fa. Helmut Finke

D - 4973 Vlotho-Exter

Blechblasinstrumentenbau

Industriestrasse 7

Telefon 05228 / 323

THE CONSORT

ANNUAL JOURNAL OF THE DOLMETSCH FOUNDATION

Editor : Mrs Shelagh Godwin, M. A., L.R.A.M.

Price : one pound

Free to members of The Dolmetsch Foundation

The next issue, no. 31, will be published in July 1975 and will contain articles on Dr William Crotch, the theories of Francesco Salinas, and the lyra viol, as well as reviews of music, books, and records.

An index, and a limited number of back issues, available.

Further details, and information about subscriptions, from the Editor, 14 Chestnut Way, Godalming, Surrey GU7 1TS, England.

Michael Vetter Schallplatten zur Musikpädagogik

Informationen

Eine avantgardist. Musik-Stunde für Kinder

25,- DM; Klett: 92840/UE: 15 P 122

Vetter leitet zusammen mit Kindern einer 4. Grundschulklasse musikalische Prozesse ein, die zugleich Lernprozesse im Bereich des schöpferischen Reagierens und Agierens sind, unabhängig von Kultur, Sprache und sozialer Schicht, der das Kind angehört.

Gespräche ohne Worte

Modelle vokaler Improvisationen mit Kindern

25,- DM; Klett: 92847/UE: 15885

Auf dieser Schallplatte improvisieren Kinder einer 4. Grundschulklasse, angeregt durch ein Hörbeispiel. Anschließend wird das Erlebnis reflektiert. Dies führt zu Verbesserungsvorschlägen, die sich in weiteren Improvisationen niederschlagen.

Zwischenräume + Stimmen

Hörbeispiele, zum Mitspielen und Fortsetzen

20,- DM; Klett: 90897/UE: 15819

Klangszenen

Modelle instrumentaler Improvisationen mit Kindern

25,- DM; Klett: 92848/UE: 15886

Diese Schallplatte bietet Improvisationsmodelle an, die mit Schülern erarbeitet wurden. Sie will dazu anregen, in Instrumentalgruppen ähnliche Improvisationen zu versuchen. Mit einfachen instrumentaltechnischen Mitteln entstehen komplexe musikalische Zusammenhänge; alle Spieler orientieren sich an einem musikalischen Konzept, das vorher abgesprochen wurde.

Schwebungen + Übung

Hörbeispiele, zum Mitspielen und Fortsetzen

26,- DM; Klett: 90898/UE: 15820

Zwei 30-cm-Schallplatten mit Hörbeispielen, die zum kreativen Mitspielen, zum Fortsetzen oder Nachahmen anregen: für Kinder und Erwachsene, Schüler und Lehrer, Anfänger und Fortgeschrittene, Sänger und Instrumentalisten, einzelne und Gruppen, Beat- und Klassikfreunde.

Zu beziehen über: Bureau d'informations musicales

**Ernst Klett Verlag Stuttgart
Universal Edition Wien**

GIARDINELLI

INTERNATIONAL PRO SHOP

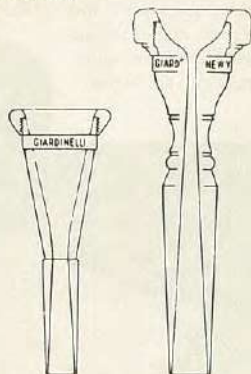
MEETING PLACE FOR INSTRUMENTALISTS,
THE WORLD OVER

Largest selection of top brand
brass and woodwind instruments.

Designers and manufacturers of
the world's finest **MOUTHPIECES**
one piece and screw rim
exact duplication

Custom alterations, repairs, design
and restoration of all instruments

Headquarters for sales and service of
the world's finest instruments and accessories



Alexander
Armstrong
Artley
Bach
Benge

Besson
Buescher
Buffet
Bundy
Cabart

Conn
Couesnon
Deg
Evette-Schaeffer
Gemeinhardt

Getzen
Holton
King
LeBlanc
Martin

Mirafone
Noblet
Olds
Otto Link
Reynolds
Schilke

Selmer
Signet
S.M.L.
Vito
Yamaha
Zuleger



WRITE FOR FREE BROCHURE

BAND INSTRUMENT COMPANY
1725 Broadway New York, N.Y. 10019
212 - 757-0641

TOP PROFESSIONAL DISCOUNTS—WORLDWIDE SALES AND SERVICE
WE SHIP ANYWHERE

PERFECTION

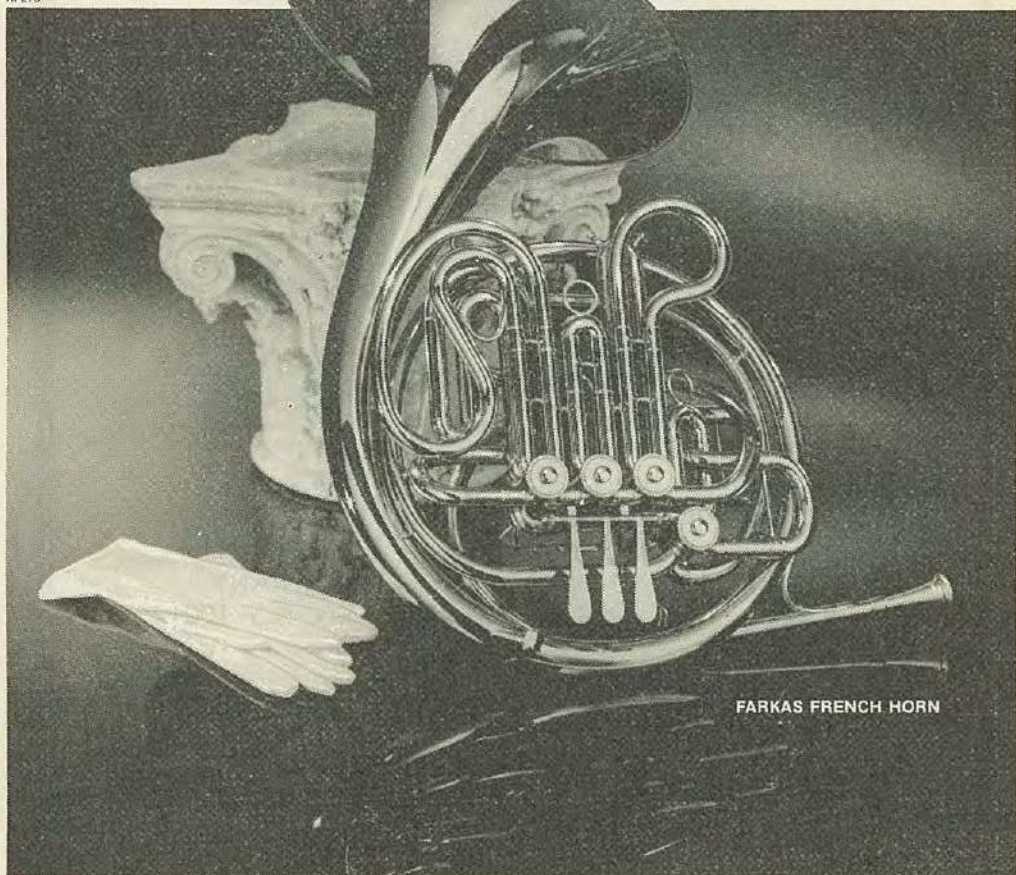
Why is Holton's Farkas French Horn demanded by the world's most renowned symphony orchestras? Above all, the Farkas French Horn gives the artist the Holton sound. The majesty of the French Horn enhanced with a true scale the artist doesn't have to favor or force. Full dynamic range *without* sacrifice of tone. Artistic melding of precision-drawn Micro-Taper mouthpipe, acoustically correct bore, and meticulously crafted bell. Precise tuning that's fast and easy with separate B $\flat$ tuning slide in addition to the main F and auxiliary F tuning slides. And the Farkas makes the artist's hands feel right at home with the new and acclaimed

bracket-design thumb lever that gives natural feel and free-finger movement for fatigue-free performance. This is what artists the world over have come to expect from Holton. Whether French Horn... Trumpet... or Trombone. Whether artist-grade... or student instrument. The name Holton represents the finest... in materials... in design... and, most critical, craftsmanship from men who've devoted a lifetime to providing superior instruments for the world's superior musicians.

BY **HOLTON** 
since 1898

P.O. BOX 459 • KENOSHA, WISCONSIN 53141

HP275

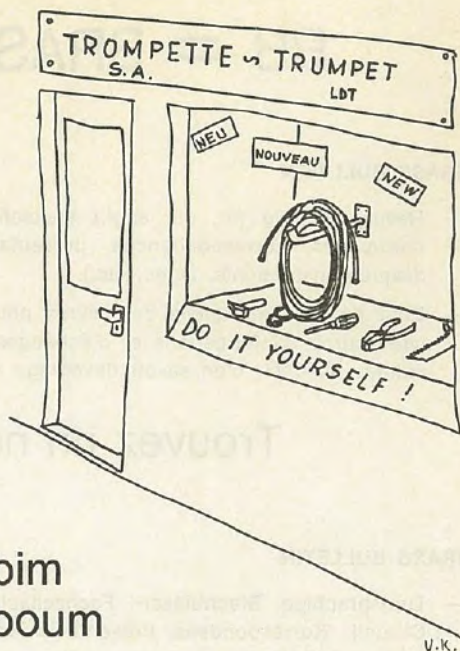


FARKAS FRENCH HORN

BIM, c'est quoi ?

Was heisst BIM ?

**What does BIM
stand for ?**



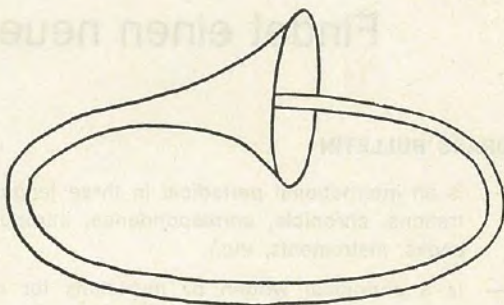
bim
boum

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

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.).
- Ecrit 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 an international periodical in three languages (french, germ., 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!

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 **b i m**, 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 **b i m 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 literature)
books . records . accessories (mutes, valve oil, bags, etc.) . **mouthpieces** (branded goods) . **instruments** : bach, getzen, schilke, conn, yamaha, etc.
buying from **b i m** means participation in building up a world wide net of brass players.

b i m : bureau d'informations musicales . ch - 1510 moudon

HISTORICAL BRASS INSTRUMENTS

INDIVIDUALLY HAND MADE WITH AUTHENTIC METHODS

NATURAL TRUMPETS

Technical Adviser : Edward H. Tarr

KEYED TRUMPETS

TROMBA DA TIRARSI

BAROQUE HORNS

HAND HORNS

SACKBUTS

The masters are happy to make the above instruments from sterling silver as well as faithful copies of all brass instruments, including brass serpents and ophicleides

MEINL & LAUBER

MUSIKINSTRUMENTENBAU

Postfach 1342

8192 GERETSRIED 1

(West Germany)

2. Möchten Sie für die IBA die übliche, eher starre administrative Struktur mit Präsident, Vize-Präsident, usw. ?
3. Oder wie wäre Ihr Vorschlag ?
4. Auf welche Weise soll die Mitgliederbeteiligung vor sich gehen ?
5. Soll es Stimmrecht geben ?
6. Wären Sie als Mitglied bereit, zu den Kosten für Organisation, Administration, Veröffentlichungen, usw., beizutragen ?
7. Wären Sie als Mitglied bereit und hätten Sie die Zeit, sich aktiv zum Wohle der Vereinigung zu betätigen ?

Für Bemerkungen :

QUESTIONNAIRE

Send as soon as possible to

BRASS BULLETIN . CH - 1510 Moudon 12 (Switzerland)

- a) Do you feel there is a need or wish for the creation of an International Brass Association (IBA) ?
 - ☐ Yes
 - ☐ No
 - ☐ No opinion
- b) Or do you think that there are sufficient possibilities for contact and information in our brass world through BRASS BULLETIN and other similar organizations ?
 - ☐ Yes
 - ☐ No
 - ☐ No opinion

IF YOU THINK THAT AN « IBA » IS DESIRABLE :

1. In which country do you wish the central organization to be established ?
2. Do you wish its administration to have the usual, rather rigid structure with a president, vice-president, etc. ?
3. Or what would you propose ?
4. In what way are members to participate ?
5. Should there be the right of vote ?
6. Would you as a member be disposed to help carry the costs of organization, administration, etc. ?
7. Would you as a member have the time and be willing to take an active part in the life and well-being of the association ?

For additional remarks :

QUESTIONNAIRE

à envoyer au plus vite à

BRASS BULLETIN . CH - 1510 Moudon 12 (Suisse)

- a) Avez-vous l'impression que la création d'une Association internationale des musiciens de cuivres est nécessaire ou souhaitable ?

- ☐ oui
☐ non
☐ sans opinion

- b) Ou pensez-vous qu'il existe suffisamment de possibilités de contacts avec BRASS BULLETIN ou d'autres parutions similaires ?

- ☐ oui
☐ non
☐ sans opinion

SI VOUS PENSEZ QUE L'AIMC EST SOUHAITABLE :

1. Dans quel pays devrait se trouver le siège central ?
2. Souhaiteriez-vous, pour l'AIMC, une organisation plutôt rigide, avec la grande structure administrative (président, vice-président, etc.) ?
3. Ou alors, que proposeriez-vous ?
4. Quelle serait la participation effective des membres ?
5. Faudrait-il un droit de vote ?
6. En tant que membre, seriez-vous disposé à apporter votre contribution aux frais d'organisation, d'administration, de publications, etc. ?
7. En tant que membre, seriez-vous prêt et consacreriez-vous le temps pour participer *activement* pour le bien de l'association ?

Pour vos remarques :

FRAGEBOGEN

Bitte zurückschicken an

BRASS BULLETIN . CH - 1510 MOUDON 12 (Schweiz)

- a) Besteht ein Bedürfnis nach einer solchen Vereinigung (IBA) ?

- ☐ Ja
☐ Nein
☐ Keine Meinung

- b) Oder finden Sie, dass durch BRASS BULLETIN und ähnliche Organe genügend Informationsmöglichkeiten bestehen ?

- ☐ Ja
☐ Nein
☐ Keine Meinung

WENN SIE GLAUBEN, DASS EINE IBA WÜNSCHENSWERT IST :

1. In welchem Lande soll sich der Hauptsitz befinden ?

ARTICLES PRINCIPAUX PARUS DANS LES NUMÉROS PRÉCÉDENTS

1972

Epuisé

- No 1 **DAHLQVIST** *Concertino pour « trompette chromatique » de J. G. Albrechts-berger.*
 BOURGUE *Le cor en France.*

Epuisé

- No 2 **TARR** *La trompette baroque, la trompette aiguë et la soi-disant trompette Bach (1re partie).*

1973

Epuisé

- No 3 **BAUMANN** *Quel cor pour quelle musique ?*
 AEBI *L'acoustique interne du cor.*
 TARR *La trompette baroque, la trompette aiguë et la soi-disant trompette Bach (2e partie et fin).*

En vente

- No 4 **BARBOTEU** *Le cor, cet instrument qui est le mien.*
 MEEK *Quelques observations au sujet de l'article de H. Baumann*
 HARDING *Le 1er trompette de « Big-Band », un questionnaire relatif à l'entraînement, à la pratique et à l'équipement.*
- No 5/6 **GLOBOKAR** *Possibilités de développement sur les instruments de cuivre.*
 KRUEGER *Les cuivres en Europe : impressions d'un trompettiste américain.*
 STEVENS *J'ai choisi de m'adresser à la nouvelle musique...*
 KNODT *Enseigner le chant aux souffleurs ?*
 BOUCHÉ *« La colonne d'air »*
 BERNOULLI *Ma collection d'instruments de cuivre historiques.*
 MERTENS *Le trombone en Belgique.*
 LELOIR *Le trombone à 6 pistons indépendants.*

1974

- No 7 **LENO** *Caractéristiques de la vibration des lèvres d'un tromboniste durant l'émission.*
 INTERVIEW *Philip Jones, Elgar Howarth, Michael Laird*
 SALMEN *Musique et musiciens russes avant 1700.*
- No 8 **BONANNI** *« Gabinetto Armonico » (illustrations instr. à vent).*
 SPRUIT *La confrérie des ménestrels.*
- No 9 **MATHEZ** *Arban (1825-1889), 1re partie*
 ORVAL *Réflexions sur le cor.*
 GLASENAPP *Les drôleries dans la représentation médiévale de sujets musicaux.*

1975

- No 10 **MATHEZ** *Arban (1825-1889), 2e partie - à suivre.*
 SAXTON *Chanter le cor.*
 JANETZKY *Impossible ?*
 STUART *Le « lead-trumpet » dans les grands orchestres de jazz.*
 DOUAY *Interview.*

Chaque numéro comprend, en outre, les rubriques suivantes :

CHRONIQUE : les événements importants dans le monde des cuivres.

CORRESPONDANCE : les musiciens nous écrivent...

NOUVEAUTÉS : partitions, livres, disques, etc.

COMMENTAIRES ET ANALYSES : partitions, livres, disques, etc.

Chaque numéro peut être obtenu séparément au prix de Fr.s. 10.— par numéro à la rédaction de BRASS BULLETIN, CH - 1510 MOUDON 12, Suisse. (Paiement à la commande.)

WICHTIGE ARTIKEL IN FRUEHEREN NUMMERN :

1972

Vergriffen

- Nr. 1 **DAHLQVIST** *Johann-G. Albrechtsberger's Concertino für « Chromatische Trompete ».*
 BOURGUE *Das Horn in Frankreich.*

Vergriffen

- Nr. 2 **TARR** *Die Barocktrompete, die hohe Trompete und die sogenannte Bach-trompete (1. Teil).*

1973

Vergriffen

- Nr. 3 **BAUMANN** *Welches Horn für welche Musik ?*
 AEBI *Die innere Akustik des Waldhornes.*
 TARR *Die Barocktrompete, die hohe Trompete... (2. Teil und Ende).*

Erhältlich

- Nr. 4 **BARBOTEU** *Das Horn ist mein Instrument.*
 MEEK *Einige Beobachtungen zu Hermann Baumanns Artikel.*
 HARDING *Der erste Trompeter in Big Bands : Eine Befragung zur Aus-bildung, zur täglichen Routine und zum Instrumentarium.*
- Nr. 5/6 **GLOBOKAR** *Entwicklungsmöglichkeiten der Blechblasinstrumente.*
 KRUEGER *Blechbläser in Europa : Eindrücke eines Trompeters aus Amerika.*
 STEVENS *Gedanken zur neuen Musik.*
 KNODT *Gesangsunterricht für Blechbläser ?*
 BOUCHÉ *Die Luftsäule.*
 BERNOULLI *Meine Sammlung historischer Blechblasinstrumente.*
 MERTENS *Die Posaune in Belgien.*
 LELOIR *Die Posaune mit 6 unabhängigen Ventilen.*

1974

- Nr. 7 **LENO** *Die Lippenschwingung beim Posaunisten.*
 INTERVIEW *Philip Jones, Elgar Howarth, Michael Laird*
 SALMEN *Russische Musik und Musiker vor 1700.*
- Nr. 8 **BONANNI** *« Gabinetto Armonico » (Bläser Abb.).*
 SPRUIT *Die Bruderschaft der Spielleute.*
- Nr. 9 **MATHEZ** *Arban (1825 - 1889) 1. Teil.*
 ORVAL *Gedanken zum Horn.*
 GLASENAPP *Die « Drollerien » in den Musikdarstellungen des Mittelalters.*

1975

- Nr. 10 **MATHEZ** *Arban (1825 - 1889) II. Teil.*
 SAXTON *Das Horn-singen.*
 JANETZKY *Unmöglich ?*
 STUART *Die Trompete als Führungsstimme im Jazzorchester.*
 DOUAY *Interview.*

Ausserdem enthält jede Nummer :

CHRONIK : wichtige Begebenheiten in der Welt der Blechbläser.
KORRESPONDENZEN mit Musikern.
NEUAUSGABEN : Musik, Platten, Bücher, usw.
REZENSIONEN : Musik, Platten, Bücher, usw.

Einzelnummern können beim **BRASS BULLETIN, Postfach 12, CH - 1510 MOUDON, Schweiz** zum Preise von S.Fr. 10.— (inkl. Porto) bestellt werden (Zahlung bei Bestellung bitte).

ARTICLES OF INTEREST IN RECENT ISSUES :

1972

out of print

- No. 1 DAHLQVIST J.G. *Albrechtsberger's Concertino for «Chrom. Trumpet».*
 BOURGUE *The Horn in France.*

out of print

- No. 2 TARR *The Baroque Trumpet, the high trumpet and the so-called Bach trumpet. Part I.*

1973

out of print

- No. 3 BAUMANN *Which Horn for which music ?*
 AEBI *The inner Acoustics of the Horn.*
 TARR *The Baroque Trumpet, the high trumpet and the so-called Bach trumpet. Part II (end).*

Available

- No. 4 BARBOTEU *The Horn is my instrument.*
 MEEK *Some Observations prompted by H. Baumann.*
 HARDING *The Lead Trumpet Player, a survey of training, practice and equipment.*
- No. 5/6 GLOBOKAR *Possibilities for development of brass instruments.*
 KRUEGER *An american trumpet player's impressions of European brass performances.*
- STEVENS *I chose to address myself to new music rather than new trumpet.*
 KNOTT *Singing lessons for brass players ?*
 BOUCHÉ *The Column of air.*
 BERNOULLI *My collection of historical brass instruments and drums.*
 MERTENS *The Trombone in Belgium.*
 LELOIR *The trombone with 6 independant valves.*

1974

- No. 7 LENO *Lip vibration characteristics of the trombone embouchure in performance.*
 INTERVIEW *Philip Jones, Garry Howarth, Michael Laird (tps). Conversation by the fireside.*
- SALMEN *Russian music and musicians before 1700 (brass).*
- No. 8 BONANNI *«Gabinetto Armonico» (only brass instr. illustr.).*
 SPRUIT *The Fellowships of the Minstrels (brass).*
- No. 9 MATHEZ *Arban (1825 - 1889). Part I.*
 ORVAL *Reflection of the Horn.*
 GLASENAPP *Drollery in the medieval representation of musical subjects, with special regard wind instruments.*

1975

- No. 10 MATHEZ *Arban (1825 - 1889). Part II.*
 SAXTON *Horn singing.*
 JANETZKY *Impossible ?*
 STUART *The Lead Trumpet in big Jazz Orchestras.*
 DOUAY *Interview.*

Each issues includes also :

CORRESPONDENCES with musicians
 CHRONICLE : Important events in the brass world
 NEW ISSUES (Music, records, books, etc.)
 MUSIC REVIEWS

Each issue can be ordered separatly. Price (to be paid with order) S.Fr. 10.— (appr. \$ 4.50), post paid. Write to BRASS BULLETIN, CH - 1510 MOUDON 12, Switzerland.