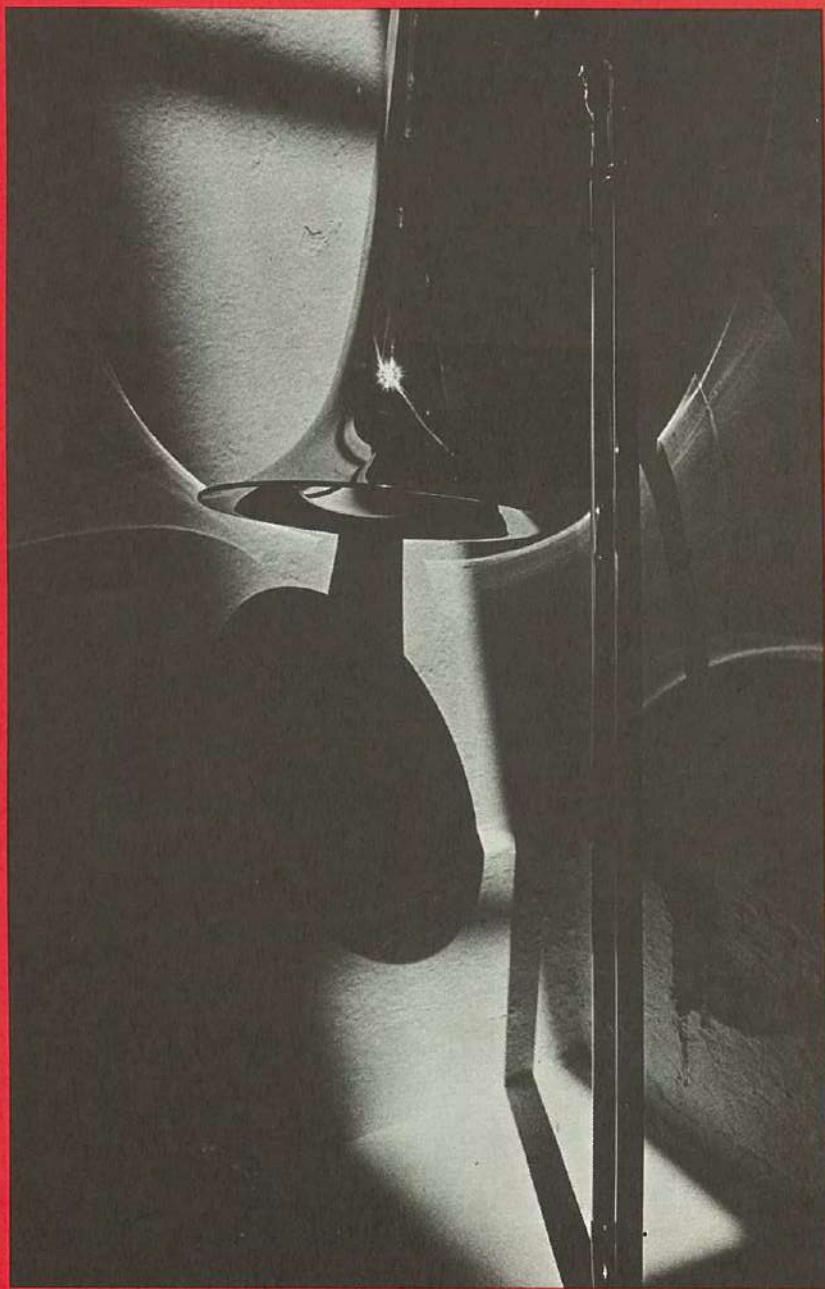


BRASS BULLETIN

12 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

(Fotographie couverture: J. Cl. Vieillefond)

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 - 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 - 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

Remittance:

(air mail: +3.00)

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

12

1975

Chroniques internationales du cuivre

Internationale Blechbläserchronik

International Brass Chronicle

Tarifs publicité

1/1 page: 136 mm × 200 mm, dans un numéro	Frs.s. 300.—
1/1 page: dans les trois numéros (Frs.s. 900.— -15 %)	Frs.s. 765.—
1/2 page: 136 mm × 98 mm, chaque fois	Frs.s. 175.—
1/4 page: 66 mm × 98 mm ou 136 mm × 47 mm, chaque fois	Frs.s. 80.—

Tarif für Inserate

1/1 Seite: 136 mm × 200 mm, in einer Nummer	SFr. 300.—
1/1 Seite: in allen drei Nummern (SFr. 900.— -15 %)	SFr. 765.—
1/2 Seite: 136 mm × 98 mm, jeweils	SFr. 175.—
1/4 Seite: 66 mm × 98 mm oder 136 mm × 47 mm, jeweils	SFr. 80.—

Advertising rates

1/1 page: 136 mm × 200 mm, in one number	Fr.s. 300.—
1/1 page: in all three numbers (Fr.s. 900.— -15 %)	Fr.s. 765.—
1/2 page: 136 mm × 98 mm, each time	Fr.s. 175.—
1/4 page: 66 mm × 98 mm or 136 mm × 47 mm, each time	Fr.s. 80.—

SOMMAIRE — INHALT — CONTENTS

Editorial	5
Vorwort	6
Editorial	7
 A. ARTICLES — AUFSÄTZE — ARTICLES	 8
Arban (1825—1889) (suite IV)	8
Arban (1825—1889) (Fortsetzung IV)	12
Arban (1825—1889) (continued IV)	15
The saga of the cornet and six of its outstanding artists, by Jack Hall	19
La légende du cornet à pistons et de six de ses virtuoses, par Jack Hall	26
Die sagenhafte Epoche vom Kornett à pistons und sechs seiner Virtuosen, von Jack Hall	31
Warum so tun als wäre man Mozart? Bernhard Krol	36
Pourquoi faire comme si l'on était Mozart? Bernhard Krol	40
Why pretend to be Morzart? Bernhard Krol	43
Savoir de quelle note on parle, par Robert Ischer	46
Indeterminate instrumentation, by James Fulkerson	48
Instrumentation indéterminée, par James Fulkerson	50
Unbestimmte Instrumentation, von James Fulkerson	52
 B. CHRONIQUE — CHRONIK — CHRONICLE	
 C. CORRESPONDANCE — LESERBRIEFE — CORRESPONDENCE	 71
 D. PARTITIONS, LIVRES ET DISQUES RECUS EINGEGANGENE NOTEN, BÜCHER UND SCHALLPLATTEN PUBLICATIONS AND RECORDS RECEIVED	 78
 E. RECENSIONS — REZENSIONEN — REVIEWS	 83

BRASS

Crystal Records is proud to offer its first releases in a series featuring the great Brass Quintets of the world.

Berlin Brass Quintet, S201

Principal players of the Berlin Opera featuring rotary-valve trumpets and bass trumpet instead of horn. Quintets by Malcolm Arnold, Karl Rathaus, Maurer, Gabrieli, Banchieri, etc.

Annapolis Brass Quintet, S202

America's only full-time Brass Quintet Ingolf Dahl Music for Brass. Also J. S. Bach, Charles Coleman, Schein, Holborne, East, Le Jeune, etc.

Los Angeles Brass Quintet:

S102, Music by Paganini, Bartok, Wilder, Pezel, Hindemith

"Excellent ensemble . . . consistently rich sound" (Los Angeles Times)

S602, with Stanley Chaloupka, Harp. Wm. Schmidt *Variations*, Cheetham *Scherzo*. Also Rayner Brown and J. S. Bach

S821, Brass Roots: with Los Angeles Percussion Ensemble and Sharon Davis, Piano. Wm. Kraft *Nonet*, Campo *Madrigals*, Schmidt *Concertino*



Other great Brass Ensembles and Soloists:

Roger Bobo & Tuba, S125

Hindemith Tuba Sonata, Wilder Effie the Elephant. Also Kraft, Galliard, Barat.

Westwood Wind Quintet with Thomas Stevens, Trumpet, S812

Chavez Soli. Also Revueeltas, Ginastera, Cortes

The Contemporary Trumpet, AV 1003

Thomas Stevens, first trumpet of the Los Angeles Philharmonic

New Perspectives: Roger Bobo, tuba, & Thomas Stevens, Trumpet, AV 1009

Music by De la Vega, Lazarof, and jazz tuba by Fred Tackett

Venetian Brass Album, AV 1007

Brass sections of San Francisco Symphony & Los Angeles Philharmonic

Duel for Trombone & Percussion, by Wm. Kraft, S641

Thomas Ervin, trombone. Also flute and clarinet works by Dahl and Lesemann

Send for free Catalog of Chamber Music

Crystal Record Company

P.O. Box 65661, Los Angeles, Calif. 90065

Editorial

Les résultats du questionnaire (BRASS BULLETIN 10) relatif à la création, par des initiateurs américains, d'une Association internationale des musiciens de cuivres, sont piteux: 40 personnes, sur 1000, ont jugé utile de répondre! Ce ne sont là que 4%, dont la moitié se prononce contre. Les remarques particulières les plus intéressantes se trouvent sous la rubrique C, correspondance.

L'*associationnisme*, comme disent les sociologues, prend une ampleur toujours plus grande, surtout dans les pays où *l'individu* ressent le plus sa solitude et son impuissance face aux pouvoirs multiples qui régissent obscurément son existence (le musicien, par exemple, est de plus en plus prisonnier des critères commerciaux qui conditionnent l'exercice de son métier). Se rend-t-il compte, l'individu, que l'association, dans laquelle il placera ses espoirs, se construit selon le même schéma que *la société* et qu'il y sera finalement aussi passif qu'avant (ce sont toujours les mêmes qui s'activent)?

A moins que ne se dessine une manifestation volontaire d'une majorité d'abonnés, BRASS BULLETIN, continuera à s'adresser à *l'individu* en tant que tel, en s'efforçant de diversifier les opinions, les sujets et les sources d'informations, afin que chacun y trouve des matières qui lui permettent d'enrichir ses connaissances.

Nos colonnes sont évidemment ouvertes à tous les membres de toutes les associations, et les responsables de ces associations peuvent se servir de BRASS BULLETIN (Rubrique B, chroniques; rubrique C, correspondance) pour diffuser l'essentiel de leurs activités ainsi que les manifestations importantes.

Nous avons le plaisir d'annoncer que **Jean Douay**, trombone-solo de l'Orchestre national de France, s'est lui aussi mis à la disposition de BRASS BULLETIN, afin de donner le crédit professionnel au secteur trombone. Après Roger Bobo pour le tuba, voilà un sérieux renfort pour l'équipe rédactionnelle.

Quoique fort précieuse, la collaboration de ces personnalités ne doit pas être ressentie comme exclusive ou restrictive. Chaque musicien est invité à exposer ses idées, même si elles sont différentes de celles de ceux qui écrivent plus régulièrement ici.

BRASS BULLETIN 12 est le dernier numéro de cette année 1975. Nous vous invitons donc à renouveler votre abonnement aujourd'hui-même pour 1976, en nous faisant parvenir votre versement (voir page 2 de la couverture). Vous serez alors certain de recevoir les trois numéros 1976 (13, 14 et 15) sans interruption. Merci!

Vorwort

Die Ergebnisse des Fragebogens (BRASS BULLETIN 10), die Gründung eines Internationalen Blechbläserverbandes betreffend (eine amerikanische Initiative), sind ärmlich: 40 von über 1000 Personen haben geantwortet, also nicht einmal 4%, davon ist die Hälfte dagegen. Die interessantesten Bemerkungen zu diesem Thema lesen Sie in der Rubrik C: Leserbriefe.

Der «Associationismus», wie die Soziologen sagen, breitet sich ständig aus, und zwar besonders in den Ländern, in denen das *Individuum* seine Einsamkeit und Ohnmacht den verschiedenen Mächten gegenüber, die in sein Leben (bewusst oder unbewusst) eindringen und es mehr oder weniger regieren, am tiefsten empfindet (der Musiker, z. B., wird immer stärker von den wirtschaftlichen Kriterien, die die Ausübung seines Berufs beeinflussen, gefangengenommen).

Ist sich aber jenes Individuum bewusst, dass der Verein (Association), dem er Vertrauen schenkt und auf den er seine Hoffnung setzt, nach demselben Schema aufgebaut ist, wie die *Gesellschaft*, und dass er schliesslich in seinem Verein ebenso passiv sein wird wie in der Gesellschaft? Es sind doch immer die gleichen, die etwas unternehmen, die aktiv sind... Es sei denn, die Mehrzahl der Abonnenten wünsche es anders, BRASS BULLETIN wird sich weiterhin an den Einzelnen unter Euch richten, mit dem Ziel, verschiedene Meinungen, verschiedene Themen, verschiedene Informationsquellen sprechen zu lassen, damit jeder finden mag, was ihn interessiert und sein Wissen bereichert.

BRASS BULLETIN steht natürlich allen Mitgliedern aller Vereine zur Verfügung, und die Verantwortlichen der Vereine können sich seiner bedienen, um ihr Programm, ihre Tätigkeiten und die Sonderereignisse ihres Vereinslebens bekannt zu machen (Rubrik B: Chronik, oder C: Leserbriefe).

Es ist uns eine Freude, ankündigen zu können, dass **Jean Douay**, Soloposaune des Orchestre National de France, von nun an uns zur Seite steht, um dem Bereich Posaune im BRASS BULLETIN das Gewicht seiner Berufserfahrung zur Verfügung zu stellen. Nach Roger Bobo für den Bereich Tuba erhält hiermit das Redaktionsteam eine erfreuliche Hilfe.

Obwohl die Mitarbeit dieser Persönlichkeiten sehr wertvoll ist, sollte sie nicht als ausschliesslich oder einschränkend empfunden werden. Jeder Musiker sollte seine Meinung, seine Gedanken äussern, auch wenn sie von denen jener, die hier öfters schreiben, abweicht.

BRASS BULLETIN 12 ist die letzte Nummer des Jahres 1975. Wir erinnern Sie deshalb daran, heute noch Ihr Abonnement für das Jahr 1976 zu verlängern, indem Sie Ihren Beitrag einzahlen (siehe Umschlagseite innen); somit werden Sie mit Sicherheit die drei Nummern 1976 zur rechten Zeit erhalten. Danke!

Editorial

You will remember that BRASS BULLETIN 10 contained a questionnaire asking our readers' opinion about the desirability of the foundation of an International Brass Association. Of roughly 1000 subscribers not more than 40 took the trouble to fill out and return the questionnaire to us — a rather poor response. In this issue, column C, correspondence, you will find some interesting remarks picked out from the 40 replies.

The desire to create associations, i. e. to band together, is apparently increasing (according to sociologists), especially so in countries where man becomes acutely aware of his solitude and impotence as an individual as opposed to the multiple powers that influence his destiny (musicians f. i. are more and more involved in the machinery of commercial exploitation). But does that man realize that the association he craves for, as the fulfilment of his hopes, will be constructed and developed in exactly the same way as *Society* itself, so that in the end he will find himself just as passive and overrun as before? (Persons that *participate actively* both in associations and society are invariably the same ones!)

BRASS BULLETIN so far has always addressed itself to the *individual* and will continue to do so in the future — unless the majority of its readers should manifest the wish for a change.

We are giving everybody a chance to express his opinion, to bring information and discuss whatever subject he or she thinks of interest — thus creating a versatile compass, where every individual can find something to his liking and/or widen his knowledge.

Of course our columns are open to members of all associations, and their leaders can make use of BRASS BULLETIN (in the columns B, chronicles, and C, correspondence) to diffuse the gist of their activities and manifestations.

We have the pleasure to announce that **Jean Douay**, solo trombone of the National French Orchestra, has offered his services to BRASS BULLETIN, so as to give the trombone section the benefit of his knowledge and experience. Douay is, after Roger Bobo, tuba, the second great professional to give the editors of BRASS BULLETIN his much esteemed support. This precious participation of the Great Ones should not in the least intimidate other musicians: we want everybody to feel free to express his opinion and can assure you that *every participation will be welcome!*

BRASS BULLETIN 12 is the last 1975 issue. Please do not postpone renewal of your subscription for 1976: mail your remittance RIGHT NOW (see inside cover), in order to receive your 3 1976 issues without interruption. Thank you!

A. Articles - Aufsätze - Articles

ARBAN (1825-1889)

(Suite IV)



IV. Le conflit

Résumé: Jean-Baptiste Arban, après avoir connu la célébrité comme virtuose du cornet-à-pistons, comme chef d'orchestre et comme arrangeur, a finalement réalisé son ultime ambition: devenir professeur au Conservatoire de Paris (1869). Sa joie fut courte. Ses nombreuses tournées à l'étranger l'obligeant sans cesse à demander des congés. En 1873, le ministre lui accorde un dernier congé, spécifiant bien qu'il n'en sera plus accordé d'autre...

Arban a pu méditer un an sur la mesure imposée par le ministre. Toujours est-il que le 10 avril 1874, Arban, conscient des risques encourus, écrit à Ambroise Thomas, le directeur du Conservatoire:

«10 avril 1874

«Cher Maître,

«L'an dernier, à pareille époque, j'ai eu l'honneur de solliciter et d'obtenir de S.E. le Ministre des Beaux-Arts et de vous, M. le Dir. un congé pour aller donner des concerts en Russie. Ces concerts ont eu pour les artistes français que j'avais emmenés et pour la musique de nos compositeurs un résultat considérable, tant au point de vue matériel qu'au point de vue artistique. Les lauréats de notre Conservatoire français ont obtenu, j'ose le dire, de véritables triomphes. Jusqu'ici c'étaient les artistes et la musique allemandes qui avaient acquis le droit de cité à St. Petersburg, nos virtuoses les ont détrônés. Il est maintenant avéré que notre musique et nos virtuoses leur sont de beaucoup supérieurs.

«Ma mission ne serait qu'à moitié accomplie si je renonçais à retourner en Russie.

«C'est le motif principal qui m'engage, M. le Dir. à vous prier de vouloir bien revenir sur la décision qui a été prise, l'an dernier à mon égard, et à solliciter de votre bienveillance un congé de 3 mois à partir du 5 mai prochain.

«Mon absence n'a pas été nuisible aux derniers Concours; ils ont été des plus brillants mes Elèves ont obtenu deux 1er prix, un 2ème et un accessit.

«J'ai tout lieu d'espérer que le résultat ne sera pas moins satisfaisant cette année. J'ai apporté tous mes soins, tout mon dévouement à la classe spéciale qui m'est confiée et je crois pouvoir affirmer que mes Elèves sont parfaitement en état de se présenter avec éclat devant le Jury du Concours.

«J'ai l'honneur de vous proposer pour me suppléer pendant mon absence, M. Maury, Cornettiste de l'Opéra.

«Je prends la liberté, M. le Dir. d'appeler votre attention sur les services que j'ai rendu en fondant une Ecole des plus utiles à l'art et pour laquelle j'ai écrit de nombreux ouvrages qui aujourd'hui sont mis en pratique dans tous les conservatoires de l'Europe.

«J'ai trop de confiance dans votre justice pour croire que vous voudrez briser ma longue carrière en me retirant le titre de Professeur du Conservatoire titre que j'ai conquis par un travail assidu et par un dévouement absolu.

«J'ose donc espérer que vous voudrez bien m'accorder l'autorisation que j'ai l'honneur de solliciter de vous.

«Veuillez agréer...

«J. B. Arban

L'épreuve de force est engagée. Arban espère encore que les «services rendus à l'Art, au Progrès et à la France» lui vaudront la reconnaissance des instances supérieures...

Le 23 avril 1874, le directeur Ambroise Thomas, prudent, transmet une brève requête au ministre, sans véritablement soutenir Arban.

Le 29 avril 1874, la décision tombe sèchement: *Le congé est refusé!*

Le directeur transmet la nouvelle à Arban, qui en est tellement affecté, qu'il se sent obligé de donner sa démission, cinq ans à peine après avoir atteint la position qu'il ambitionnait le plus.

«Paris le 4 mai 1874

«A Monsieur Ambroise Thomas

Directeur du Conservatoire

«J'ai eu l'honneur de vous adresser une demande de congé, cette demande ayant été repoussée par Monsieur le Ministre de l'Instruction Publique, je me vois forcé à mon grand regret de vous donner ma démission de Professeur de la classe de cornet à pistons, classe créée pour moi au Conservatoire.

«J'ai la consolation en quittant l'enseignement de la plus belle institution du monde, de penser que je rendrai encore de grands services à l'Art musical, en faisant connaître à l'Etranger que nous possédons en France de grands compositeurs et d'incomparables virtuoses. Agréez, cher Maître...

«J. B. Arban

C'est une lettre triste mais fière.

En cette année 1874, Arban doit donc avoir séjourné 3 mois en Russie, mais il n'existe, pour l'instant, aucun témoignage sur ses activités durant les années suivantes. A-t-il vécu — peut-être partiellement — en Russie? On ne peut qu'espérer que la chance et le succès lui restèrent acquis durant cette période, qui peut avoir été la plus faste de sa carrière. Pourtant cette gloire n'a pas duré, ainsi que l'on peut s'en rendre compte à la lecture de la lettre suivante:

[sans date]

« A Monsieur Ambroise Thomas...

Très honoré Maître,

«La triste maladie qui frappe si cruellement mon excellent ami Maury, va bien certainement vous mettre dans l'obligation de pourvoir à son remplacement.

«Il y a quatre années [en réalité, cette lettre doit avoir été écrite en 1880 et Arban se trompe, il y a six années qu'il a dû démissionner] mes engagements à l'étranger, m'avaient obligé à mon grand regret de donner ma démission de professeur au conservatoire, et de quitter la classe de cornet à pistons qui avait été créée pour moi.

«Aujourd'hui, ayant renoncé à mes grands voyages, et aux directions musicales, qui alors absorbaient une notable partie de mon temps, je serais heureux d'être appelé à continuer la carrière que j'avais été forcé d'interrompre à cette époque.

«Je n'ai pas besoin de rappeler que j'ai professé pendant seize années dans notre belle école Nationale de musique, et que les ouvrages d'enseignements qui y sont en usage dans la classe de cornet, ont été écrits par moi pour cette classe.

«En conséquence, Monsieur le Directeur, si les services que j'ai rendus précédemment, vous semblaient pouvoir être encore utilisés, croyez que je serais heureux de reprendre mes anciennes fonctions de professeur au conservatoire.

»Soyez persuadé en outre, que je ferai tous mes efforts pour me rendre digne de la situation que je viens solliciter de vous aujourd'hui.

«En attendant votre bienveillante décision, veuillez agréer...

«J. B. Arban

«Officier d'Académie

Il est intéressant de constater ici 1) qu'Arban, entre-temps, a été nommé «Officier d'Académie, un titre honorifique décerné par les autorités françaises pour activités méritoires exercées dans le domaine des Art et des Sciences; 2) que malgré ce succès, Arban se résigna à mettre fin, à l'âge de 55 ans, à sa carrière de virtuose et de chef d'orchestre internationale, pour ne se consacrer, pour le restant de sa vie, qu'à l'enseignement et au développement de son instrument.

La postulation d'Arban, fort bien soutenue par le directeur, sera transmise au ministre (Jules Ferry, nouveau) qui, par l'arrêté du 13 octobre 1880, entérinera la (nouvelle) nomination d'Arban au poste de «professeur titulaire de cornet à pistons», avec un traitement annuel de 1500 frs (= 300 frs. de plus que onze ans avant.)

Dès lors, Arban se consacrera exclusivement à l'enseignement et à l'élaboration de nouveaux modèles de cornets à pistons.

C'est un nouveau chapitre de sa vie qui commence, et pas le moins intéressant!

Jean-Pierre Mathez

BASS BULLETIN consacrera encore 3 articles à Arban: le Ve «Le Cornet-Arban»; le Vie «Dernière lettre (testament); mort d'Arban»; et Vile «Analyse de sa méthode et du rôle qu'elle a et qu'elle continue à jouer».

Air suisse arrangé pour le cornet à pistons par Arban

Cornet
 1^{re} Flûte
 Oboe
 Clarinette
 Basson
 Trompette
 Trombone
 Tuba
 Contrebasse
 Basson
 Basson
 Basson
 Basson

Bibliothèque de la
 Musique de la
 Ville de Paris

«Air suisse arrangé pour le cornet à pistons par Arban»

ARBAN (1825-1889)

(Fortsetzung IV)



IV. Die Auseinandersetzung

Zusammenfassung: Nachdem Jean-Baptiste Arban als Virtuose des Kornetts à pistons, als Dirigent und als Musikberater schon berühmt geworden war, verwirklichte er schliesslich (in 1869) den höchsten Wunsch seines Lebens: Professor am Conservatoire de Paris zu sein. Sein Glück aber währte nicht lange. Seine zahlreichen Konzertreisen im Ausland zwangen ihn, des öfteren Urlaub zu beantragen. Im Jahre 1873 gewährte ihm der Direktor den letzten Urlaub.

Am 10. April 1874, ein Jahr nach der vom Minister angekündigten Massnahme und Drohung — Arban hatte Zeit gehabt, darüber nachzudenken und war sich des Risikos bewusst — richtete er folgenden Brief an Ambroise Thomas, den Direktor des Conservatoire:

Verehrter Meister,

Im April letzten Jahres hatte ich die Ehre, von S.E. dem Minister der Bildenden Künste und von Ihnen, hochverehrter Herr Direktor, den von mir beantragten Urlaub zu erhalten, um Konzerte in Russland zu geben. Diese Konzerte brachten sowohl den französischen Künstlern, die ich mitgenommen hatte, wie der Musik unserer Komponisten einen beachtlichen Erfolg ein — auf materieller und auf künstlerischer Ebene. Die preisgekrönten Absolventen unseres französischen Conservatoire haben wahre Triumphe erhalten. Bisher waren die deutschen Künstler und ihre Musik in Sankt Petersburg gepriesen, unsere Virtuosen haben sie überflügelt. Es ist jetzt bewiesen worden, dass unsere Musik und Musiker ihnen haushoch überlegen sind.

Meine Sendung wäre allerdings nur halbwegs getan, würde ich darauf verzichten, wieder nach Russland zu gehen.

Darin liegt der Hauptgrund, weshalb ich Sie, hochverehrter Herr Direktor, bitte, den Beschluss, der vor einem Jahr gefasst worden ist, rückgängig zu machen, und weshalb ich Ihr Wohlwollen in Anspruch nehme und einen dreimonatigen Urlaub vom 5. Mai an beantrage. Meine Abwesenheit hat bei den letzten Prüfungen keinerlei negative Folgen gehabt; die Ergebnisse sind durchweg glänzend gewesen: zwei meiner Schüler haben den ersten Preis, einer den zweiten und einer das «bestanden» erhalten.

In diesem Jahr erwarte ich nicht minder befriedigende Ergebnisse; ich habe mich der Spezialklasse, die mir anvertraut ist, mit Sorgfalt und Aufopferung angenommen, und ich glaube, versichern zu können, dass meine Schüler durchaus in der Lage sind, sich der Prüfungskommission mit hochgesteckten Erwartungen vorzustellen.

Ich habe die Ehre, Ihnen Herrn Maury, den Kornettisten der Oper, als Vertreter während meiner Abwesenheit vorzuschlagen.

Ich erlaube mir, hochverehrter Herr Direktor, Sie auf die Dienste aufmerksam zu machen, die ich geleistet habe, indem ich eine der Kunst äusserst dienliche Schule gegründet habe, für die ich ausserdem zahlreiche Werke geschrieben habe; diese Werke werden heutzutage in allen europäischen Musikschulen gebraucht.

Mein Vertrauen in Ihren Gerechtigkeitssinn ist zu gross, als dass ich glauben könnte, Sie würden meiner langen Laufbahn ein Ende setzen, indem Sie mich meines Professorenpostens am Conservatoire entheben würden: diesen Titel habe ich durch angestrengte Arbeit und völlige Hingebung erworben.

Ich wage es, auf die Bewilligung des Urlaubs zu hoffen, den ich die Ehre habe, zu beantragen.

J. B. Arban

Die Kraftprobe ist eingeleitet.

Arban hofft noch, dass seine Dienste an die Kunst, an den Fortschritt und an Frankreich ihm die Dankbarkeit der oberen Behörden erworben haben...

Am 23. April 1874 überreicht der Direktor Ambroise Thomas dem Minister ein kurzes, vorsichtiges Gesuch, in dem er Arban nicht wirklich unterstützt.

Am 29. April 1874 wird der Beschluss gefällt:

Der Urlaub wird verweigert.

Der Direktor übersendet Arban die Nachricht. Arban ist darüber so sehr erschüttert, dass er sich verpflichtet fühlt, das Amt, das noch vor 5 Jahren die Erfüllung seines höchsten Strebens bedeutete, niederzulegen.

Paris, den 4. Mai 1874

An Herrn Ambroise Thomas,

Direktor des Conservatoire

Ich habe die Ehre gehabt, einen Antrag um Urlaub an Sie zu richten; dieser Antrag ist von dem Herrn Kultusminister abgelehnt worden; ich fühle mich zu meinem grossen Bedauern dazu gezwungen, meinen Posten als Professor der Kornettklasse, die für mich gegründet worden ist, niederzulegen.

Beim Verlassen der besten Musikschule der Welt tröste ich mich mit dem Gedanken, dass ich der Musik noch grosse Dienste erweisen werde, indem ich im Ausland die grossen Komponisten und die aussergewöhnlichen Virtuosen, die wir in Frankreich besitzen, bekanntmachen werde.

J. B. Arban

Ein trauriger, aber stolzer Brief.

Im Laufe des Jahres 1874 wird Arban drei Monate in Russland verbracht haben. Allerdings haben wir dafür keine Beweise gefunden, auch wissen wir nichts über seine sonstige Tätigkeit in den folgenden Jahren. Mag sein, dass er sie — wenigstens teilweise — in Russland verlebt hat? Wir können nur hoffen, dass Glück und Ruhm ihm in jener Zeit erhalten blieben, einer Zeit, die vielleicht den Höhepunkt seiner Laufbahn dargestellt hat. Aber das Blatt muss sich gewendet haben, wie wir aus folgendem Brief ersehen:

[ohne Datum]

An Herrn Ambroise Thomas, ...

Hochverehrter Meister,

Die Krankheit, die meinen Freund Maury so grausam heimsucht, wird Sie höchstwahrscheinlich in die Lage versetzen, sich nach einem Nachfolger umzusehen.

Vor vier Jahren (in Wirklichkeit wird dieser Brief im Jahre 1880 geschrieben worden sein, also: vor sechs Jahren ...) hatten mich meine Auslandsverpflichtungen dazu gezwungen, meinen Professorenposten am Conservatoire zu meinem grossen Bedauern niederzulegen, und die Kornettklasse zu verlassen, die für mich gegründet worden war.

Da ich inzwischen die grossen Konzertreisen und meine Tätigkeit als Dirigent aufgegeben habe, die damals einen Grossteil meiner Zeit in Anspruch genommen haben, würde ich mit Freude die Laufbahn wiederaufnehmen, die ich damals unterbrechen musste.

Ich brauche wohl nicht in Erinnerung zu rufen, dass ich 16 Jahre lang in unserer schönen nationalen Musikschule unterrichtet habe, dass die Unterrichtswerke, die in der Kornettklasse gebraucht werden, von mir für eben diese Klasse verfasst worden sind.

Folglich, verehrter Herr Direktor, falls meine Dienste Ihnen wieder, wie vor nicht so langer Zeit, zugute kommen könnten, würde ich mit Freude meinen ehemaligen Professorenposten am Conservatoire wiederaufnehmen.

Seien Sie ausserdem versichert, dass alle meine Anstrengungen dahingehen werden, mich der Stellung, um die ich mich heute bei Ihnen bewerbe, würdig zu zeigen.

In der Erwartung Ihrer wohlwollenden Entscheidung, bitte ich Sie ...

J. B. Arban

Officier d'Académie

Es ist interessant, festzustellen: 1) dass Arban, wie es seine Unterschrift zeigt, inzwischen «Officier d'Académie» geworden ist, d. h. einen Ehrentitel, bzw. eine Auszeichnung für Verdienste auf dem Gebiet der Kunst und der Wissenschaft von der französischen Behörde erhalten hat; 2) dass er trotz dieses Erfolges im Alter von 55 Jahren einen Schlusstrich unter seine Laufbahn als internationaler Virtuose und Dirigent gesetzt hat, um sich für den Rest seines Lebens dem Unterricht und der Entwicklung neuer Modelle seines Instrumentes widmen zu können.

Arbans Bewerbung wird vom Direktor, der sie diesmal aufs deutlichste unterstützt, dem Minister (Jules Ferry, neu im Amt) überreicht, der die (erneute) Ernennung Arbans zum «professeur titulaire de cornet à pistons» mit einem Jahresgehalt von 1500 frs (= 300 frs

mehr als elf Jahre zuvor) durch Erlass vom 13. Oktober 1880 bestätigen wird. Von da an wird sich Arban ausschliesslich dem Unterricht und der Entwicklung neuer Modelle seines Kornetts à pistons widmen.

Ein neuer, für uns nicht weniger interessanter Lebensabschnitt beginnt hier.

Jean-Pierre Mathez

Sie werden noch 3 Artikel über Arban im *BRASS BULLETIN* lesen können:

V: Das Arban-Kornett

VI: Letzter Brief (Testament); Arbans Tod

VII: Analyse seiner Methode und der Rolle, die sie weiterhin spielt.

ARBAN (1825-1889)

(Continued)

IV. The Conflict

Summary: Jean-Baptiste Arban, having achieved fame as a virtuoso of the cornet à pistons, as a director and an «arranger» of music, has now (1869) realized his ultimate ambition: he has been nominated professor at the Paris Conservatoire. Alas, his joy was short-lived. His frequent concert tours in foreign countries obliged him continually to ask for leave, which was given grudgingly. In 1873 finally the Minister granted him a last one, making it very clear that no more would follow...

For an entire year Arban must have meditated on the action to take. Finally on April 10, 1874, fully aware of the risks involved, he writes the following letter to Ambroise Thomas, director of the Conservatoire:

«10 April 1874

«Dear Master,

It is just a year ago that I asked for and had the honour to be granted leave for a concert tour in Russia. These concerts have brought considerable results for the performing French artists I took with me, as well as for our composers; results both from a material and an artistical point of view. The laureates of our French Conservatoire have — I do not hesitate to say — achieved great triumphs. Up to the present it was the German artists (with their German music) that had the right to play in the city of St. Petersburg; now our virtuosi have dethroned them. Both our performers and our music have proved great superiority.

«My mission would only be half accomplished if now I should renounce returning to Russia.

«This, Monsieur le Directeur, is the principal motive that induces me to ask you for reconsideration of last year's decision and to appeal once more to your kindness by requesting a three month's leave, beginning on the 5th of the coming month of May.

«My absence has not harmed the last Competitions; my pupils have been amongst the most brilliant, obtaining two first and one second prize and one honourable mention.

«I have every reason to hope that this year's result will be no less satisfactory. I have dedicated myself completely to the special class that was entrusted to me and I think I may affirm that my pupils are perfectly able to present themselves successfully before the Jury of the Competition.

«I have the honour to propose Mr. Maury, cornettist at the Opera, as a substitute during my absence.

«I take the liberty to call your attention, Monsieur le Directeur, to my services in having founded a most useful new School, for which I have composed a great number of works now being used and performed in all European Conservatories.

«My trust in your sense of justice is too profound as to allow me to think that you would break my long career by withdrawing my title of Professor of the Conservatoire, a title which I obtained by assiduous work and complete devotion.

«Thus I endeavour to hope that you will kindly grant me the permission I have the honour to request of you.

«Please accept...

«J. B. Arban»

It is a trial of strength. Arban still hopes that the *«services he rendered to Art, to Progress and France»* would earn him the higher authorities' gratitude.

On 23 April 1874, director Ambroise Thomas forwards a short request to the Minister of Public Education, cautiously worded, not really supporting Arban. On April 29, 1874 the decision fell pointblank: *leave is refused!* The director transmits the news to Arban, who, obviously deeply shocked, feels compelled to resign the position that only 5 years before had been the fulfillment of his highest ambition.

*«To Mr. Ambroise Thomas
Director of the Conservatoire*

«Paris, May 4, 1874

«I had the honour to address to you a request for leave, which was refused by the Minister of Public Education. To my great regret I therefore feel obliged to resign my post as Professor of the Class for cornet à pistons, a class which has been especially created for me at the Conservatoire.

«Leaving my post as a teacher at the world's most admirable institution, it is a consolation to me to think that I shall still be able to render great service to Musical Art by making our great French composers and incomparable virtuosi known in foreign countries.

Accept, dear Master...

«J. B. Arban»

It is a sad but proud letter.

In the course of the year 1874 Arban must have spent 3 months in Russia, but so far we have found proof neither of this voyage nor of any other of Arban's activities during the next few years. Could it be that he spent at least part of them in Russia? All we can hope is that his luck and fame held during that time, which, perhaps, is to be considered the peak of his career.

But the tide turns, as is shown in the following letter:

«To Mr. Ambroise Thomas...

Very honoured Master,

«The deplorable illness that has struck my excellent friend Maury will certainly oblige you to reflect upon a substitute for him.

«It is four years ago (here Arban must be mistaken, because the letter is doubtlessly written in 1880, i. e. six years after his resignation) that my engagements abroad obliged me to my great regret to resign from my post as Professor at the Conservatoire and to leave the class for cornet à pistons that had been especially created for me.

«Today, having renounced my long concert tours as well as conducting and other musical activities that claimed so much of my time, I should be happy to be called to continue the career I had been forced to interrupt at the time.

«Surely I do not have to remind you that for sixteen years I taught at our excellent National School for Music and that the works in use at present in the cornet à pistons class, were written by me for that class.

«Should you therefore think, Monsieur le Directeur, that my services as rendered in the past could still be of use, I shall be happy to resume my former post as a professor at the Conservatoire.

«Rest assured that I shall do everything in my power to show myself worthy of the position I apply for herewith.

«J. B. Arban

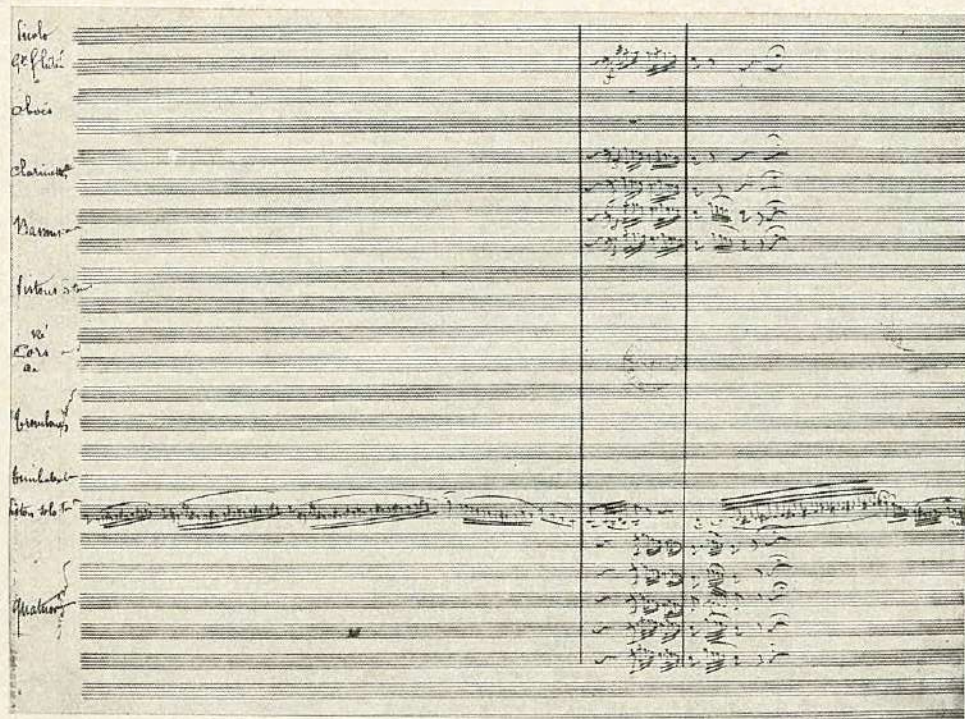
«Officier d'Académie»

Adding his recommendation, Mr. Thomas forwards Arban's postulation to the (new) Minister of Public Education, Jules Ferry, who by decree of 13 Oct. 1880 reinstalls Arban as «*professor in ordinary of the cornet à pistons*» with a salary of frs. 1500.— p. a. (= frs. 300.— more than 11 years before).

It is interesting to note: 1) that, according to his signature, Arban in the meantime has received the honorary title of «*Officier d'Académie*», a distinction awarded for special merits (alas unknown to us) in the field of Art and Science by the French authorities; 2) that in spite of this obvious success, Arban himself, at the age of 55, puts an end to his career as an international virtuoso, conductor and music director, to dedicate himself for the rest of his life to the instruction of his pupils and the development of new models of his instrument, the cornet à pistons. A new era of his life — no less interesting for us — has begun.

Jean-Pierre Mathez

BRASS BULLETIN will dedicate three more articles to Arban: nr. V «*The Arban Cornet*»; nr. VI «*Arban's last will — his death*»; nr. VII «*Analysis of Arban's method and its past and present role*».



«Air suisse»: part of the Cadenza, Arban's manuscript

The saga of the cornet and six of its outstanding artists



Jack HALL

Jack Hall is Trumpet Instructor and Assistant Director of Bands at Clarion State College, Clarion, Pennsylvania. He received his B. A. degree from the University of Kentucky and M. A. from Eastern Kentucky University. Among his teachers are Louis Davidson, Professor of Trumpet at Indiana University; Charles Hois, First Trumpeter of the Pittsburgh Symphony Orchestra; Adolph Herseth, Solo Trumpeter of the Chicago Symphony Orchestra; and Samuel Krauss, retired Solo Trumpeter of the Philadelphia Orchestra. For seven years, he directed the Lafayette High School Orchestra of Lexington, Kentucky, and was a member of the Lexington Philharmonic Orchestra. Mr. Hall is well-known for his numerous solo appearances with bands, orchestras, and chamber groups.

The saga of the cornet virtuoso no doubt began just before 1830 with the application of valves to the natural post horn. This historic event at long last created a soprano brass wind instrument with unlimited technical possibilities. As early as 1848 Jean Baptiste Arban performed his momentous recital at the Paris Conservatoire for the purpose of demonstrating the expanded capabilities of this newly perfected cornet. By 1850 the cornet had replaced its nearest rival, the keyed bugle, and emerged as a prominent solo instrument of great beauty and agility. Three years later, the French impresario-conductor Antoine Jullien featured two highly acclaimed pioneer cornetists, Mathew Arbuckle and his teacher Hermann König, on a series of promenade concerts in Boston and New York. Then in 1864 Arban published his celebrated method that had such far-reaching implications on the coming generations. Even today, this treatise remains as the foundation method for most modern cornetists and trumpeters. For more complete information concerning Arban please refer to Brass Bulletin 9, 10, 11, 12, in which Mr. Jean-Pierre Mathez has aptly conducted a comprehensive study.

After 1850, the cornet and band movements developed simultaneously. It would have been extremely difficult for either to have existed separately. Prior to the invention of the valve, the brass instruments did not possess the high degree of technical perfection necessary for the creation of the band. Also, the band afforded the cornet soloist an ideal setting for tremendous audience exposure as well as technical advancement. By the middle of the nineteenth century the cornet soloist began a rise in popularity that was to reach almost unbelievable heights.

During the culmination of the cornet virtuoso's reign there were literally hundreds of excellent performers. Obviously, any attempt to rank these musicians would be an impossible task. Therefore, I will highlight only six performers from this colorful era.



MATTHEW ARBUCKLE

was born in Lochside, Scotland in 1828. Almost no information is available about the first twenty-five years of his life. However, it is thought that he came to the United States about 1858 with the conductor Jullien to escape prosecution as a result of defecting from the British Army. Arbuckle served as a cornetist under Patrick Gilmore with the 24th Regiment Band, which was attached to the Union Army during the Civil War. After the War, he became a member of Gilmore's elite New York 22nd Regiment Band and attained his greatest popularity. It was here that the often publicized feuds with Jules Levy occurred.

Arbuckle was well known for his legato playing. It has often been written that he

could bring his audience to tears by his rendition of a simple folk tune. His technical command of the cornet was likewise outstanding, as several dedicatory solos by F. M. Steinhauser and John Hartmann will confirm.

Both Arbuckle and his teacher Hermann König preferred a medium large cornet by the maker Antoine Courtois of Paris, France. These instruments are thought by many to be the finest cornets ever manufactured. Recently, I was fortunate enough to acquire an original Antoine Courtois (Arbuckle Model) made in 1878.

In 1880 Arbuckle left the Gilmore band and became conductor of D. L. Downing's 9th Regiment Band. In 1881 he accepted his final position as cornet soloist with Carlo Cappa's 7th Regiment Band. Mathew Arbuckle died in Boston two years later at the age of 55.



JULES LEVY, Sr.,

was born in London, England in 1838. His family was so poor that he was seventeen before he owned his own cornet. Miraculously, two years later he had become proficient enough to join the Grenadier Guards Band. Upon leaving this organization, he performed in most of the better music houses and theaters in London, regularly playing his brilliant «Whirlwind Polka». In 1866 he came to America and ten years later was employed by Patrick Gilmore as cornet soloist at the Philadelphia Centennial Exposition. In 1879 Levy rejoined Gilmore's band as a permanent member. It was during this period

that Gilmore created the highly publicized (and profitable) feuds between Matthew Arbuckle and Levy. A few years later these contrived battles culminated in a fist fight that eventually led to the departure of both Levy and Arbuckle.

Jules Levy suffered from ego-mania. Throughout his life he regarded himself as the world's greatest cornetist. He was the type of individual who could not tolerate the slightest competition. Due to this personality flaw, he continually had strained relationships with his fellow musicians. However, in his prime he was without question the most well-known cornetist in the entire world. His outstanding strong point was his technical skill. Levy's favorite instrument was a specially made Antoine Courtois cornet with a very narrow bore. Even though he used a small bore cornet his sound was reputed to be rich and full.

In the latter years of his life he turned to recording and cut some 38 sides for both the Victor and Columbia Companies. Unfortunately, he was in his sixties and far past his peak. Thus, these recordings leave much to be desired as a valid sample of his playing. Jules Levy died in Chicago, Illinois in 1903 at the age of 65.



WALTER B. ROGERS

was born in Delphi, Indiana in 1865. Little information is known of his early life, although it is thought that Rogers studied violin and composition at the Cincinnati Conservatoire. By 1884 he was a well-established musician working in the Indianapolis area. A year later, Rogers became cornet soloist with Carlo Cappa's 7th Rgt Band of New York, and upon Cappa's death he conducted the band until 1899. He was then invited to join Sousa's band as assistant soloist to Clarke; he remained for five years and made three European tours.

About 1905 Rogers retired as an active cornetist and ventured into the recording business

as the first musical director of the Victor Company where he remained for eleven years. After leaving Victor he later worked for various recording companies including Parloquette, Paramount, Emerson, and Brunswick, and permanently retired in 1929.

Walter B. Rogers probably possessed more technique than any cornetist that ever lived. One has only to listen to the opening cadenza of his «Volunteer Polka» to be firmly convinced. His technical proficiency is astounding. It is a common assumption that Herbert L. Clarke was a better all-around player than Rogers, but he fell far short of Rogers as far as technique is concerned.

Walter Rogers was an outstanding cornetist, conductor, composer, and recording pioneer who left a lasting imprint on the future course of music. He died in Brooklyn, New York in 1939 at the age of 74.



HERBERT L. CLARKE

was born in Woburn, Massachusetts in 1867. He is unchallenged as the most popular cornetist of the 20th century. His father Horatio Clarke was a well-known church organist. The elder Clarke did not sanction the wind instruments in his home, but required that his four sons be proficient on the piano and the string instruments. Therefore, young Herbert could play piano and viola long before he was finally allowed to play the cornet. By the age of 14 he began to study the cornet on his own initiative. In 1881 Clarke heard the cornetist Bowen Church and was so inspired that he thereby decided to dedicate his life

to a career in music. While living in Indianapolis in 1884 Clarke became associated with the great cornetist Walter B. Rogers. It was here that a close friendship was formed between these two great artists that was to endure for the rest of their lives. In 1900 both Clarke and Rogers were prominent members of the Sousa Band.

In 1885 Clarke made his playing debut by performing Jules Levy's famous «Whirlwind Polka» at the Indiana State Contest at Evansville. For the next several years he did extensive touring in both the United States and Canada. In 1892 through audition he became cornet soloist for Gilmore's Band. Then after Gilmore's death in 1893 he became a permanent fixture of the Sousa band for the next twenty years. While a member of this elite organization, Clarke served as both cornet soloist and assistant conductor.

Herbert L. Clarke is considered by many to be the greatest cornetist of all time. Certainly his accomplishments are almost staggering to the human imagination. Clarke traveled over 900 000 miles and performed some 7000 programed solos throughout his long and illustrious career. His superhuman range, technique, endurance and — especially — immaculate musicianship are amply demonstrated on the many recordings left by this great artist. Herbert L. Clarke died in Los Angeles, California in 1945 at the age of 77. His remains lie alongside John Philip Sousa in the Congressional Cemetery in Washington, D.C.



BOHUMIR KRYL

was born in Horice, Bohemia in 1875. During childhood his father instructed him in the art of sculpturing. At the age of 10 he began his musical career with formal study of the cornet and violin. A year later, Kryl joined the Rentz Circus where he doubled as cornetist and trapeze artist. As a result of a trapeze accident, he resigned his rigorous circus life and emigrated to America.

In 1889 Kryl arrived in Indianapolis, Indiana where he worked for several years as a sculptor. While living in Indianapolis, he secured his first important musical job as cornet soloist of the When Clothing Band. During this period Kryl began to create quite a reputa-

tion throughout Chicago and the Midwest. Still in his early twenties, he studied with Fred Weldon who was a noted teacher and director of the 2nd Regiment Band of Chicago.

In 1898 Kryl was employed by John Philip Sousa as assistant cornet soloist. Then in 1900 he joined Thomas Brooke's Chicago Marine Band. After only two years with the Brooke Band, Kryl played a brief engagement with the Duss Band of New York. For the next six years he served with the Frederick Innes Band as cornet soloist and assistant conductor. It has often been stated that Kryl was probably at his playing peak during his tenure with the Innes Band as his performances were phenomenal.

In 1906 Kryl formed his own concert band and toured America for the next thirty years. He was a shrewd businessman and enjoyed great success while many bands were experiencing grave financial difficulties. By 1916 he had inaugurated his own booking agency which managed a large number of musical organizations.

During the 1930's Kryl and his band appeared at Cumberland College in Williamsburg, Kentucky and is said to have boasted that he could play higher than any living cornetist. While it is common knowledge that he possessed a superior upper register, he is most remembered for his unique command of the low register. He could easily play the cornet in the trombone and tuba range.

Kryl made numerous excellent recordings for Columbia, Victor, Zonophone, and Edison. He was a naturally endowed musician. It is the opinion of many that Kryl was the nearest rival to Herbert L. Clarke in all facets of performance. Bohumir Kryl died in Chicago in 1961 at the age of 86.

LLOYD SHAKESPEARE

was no doubt born somewhere in England. This artist could be favorably compared with the great legend of jazz, Leon (Bix) Beiderbecke. Like Beiderbecke, there appears to be a sort of mystique surrounding the mere mention of this man's name. He is one of those unique individuals that surface only once in several generations. By all accounts Lloyd Shakespeare is a musician's musician.

The little information that I possess about Shakespeare came from William Vacchiano, retired solo trumpeter of the New York Philharmonic Orchestra. It seems that while the Philharmonic was on tour Mr. Vacchiano had an opportunity to converse with Shakespeare. Shakespeare was very awed by the brass section of the Philharmonic and considered the orchestra trumpeters to be the finest players in the world. When it was mentioned that he too was a fine player, he appeared to be quite offended as if he did not consider himself in the league with musicians of this caliber.

Recently, I have corresponded with many of the leading English band musicians, and while most have heard of Shakespeare's reputation, no one has been able to contribute any useful information on the subject. It goes without saying, any information regarding this individual would be greatly appreciated.

The only evidence I know confirming the greatness of this artist is a series of recordings featuring John Hartmann solos for cornet accompanied by accordion. I have no idea why Shakespeare preferred accordion accompaniment to the piano or band. However, in my humble estimation these rare sides display the finest cornetist that I have ever had the pleasure of hearing. He does not dazzle one with his phenomenal range, technique, or endurance as do so many performers from this era. Rather, his greatness lies in his ability to transcend into another dimension with the personality of his musical powers. In other words, he transmits from his instrument an elusive artistic utterance that provides the listener with a uniquely beautiful musical experience.

During this highly unusual era in history there were so many great cornetists that I would be remiss if I did not give a partial listing of some of these important performers. They are as follows:

Walter M. Smith	America	1891—1937
Ernest Williams	America	1882—1947
Emil Keneke	Germany—America	1866—1930
Michele Rinaldi	Italy	
Theodor Hoch	Germany—America	
Alessandro Liberati	Italy—America	1847—1927
Ben Bent	America	1848—1897
Jack Mackintosh	England	*1891
Harry Mortimer	England	
Albert Bode	America	
Edward Llewellyn	America	1879—1936

W. Paris Chambers	America	1854—1913
Ernst Couturier	America	1869—1950
Frank Simon	America	1889—?
Herman Bellstedt	Germany—America	1858—1926
Walter Emerson	America	1856—1893
Bowen Church	America	1860—1923
John Dolan	America	1875—1942
John Hazel	America	1865—1948
St. Jacome	France	1830—1898
Del Staigers	America	1899—1950
Albert Sweet	America	1876—1945
Alfred Weldon	America	1862—1914
Ernest Pechin	America	1891—1946

In conclusion, the early cornet virtuosi between 1830 and 1961 attained an almost unbelievable degree of technical proficiency. Herbert L. Clarke, Bohumir Kryl, W. Paris Chambers, and Ernst Couturier could produce a range of six octaves on the Bb cornet. In addition to their obvious artistry, these early cornetists introduced techniques such as Arban's adaptation of double and triple tonguing to the cornet. They likewise produced a treasure of compositions adapted to the cornet. They suggested and pioneered improvements to the cornet, often acting as consultants to instrument manufacturers, and finally their performances brought the cornet a popularity which it may never again enjoy.

Many thanks to Mr. Glenn D. Bridges of Fraser, Michigan for use of these rare photographs from his excellent book entitled «Pioneers in Brass.»

La légende du cornet à pistons et de six de ses virtuoses

Jack HALL

Jack Hall enseigne la trompette et dirige les harmonies au Clarion State College à Clarion en Pennsylvanie (USA). Il est licencié de l'Université du Kentucky et de l'Eastern Kentucky University. Il a étudié la trompette avec Louis Davidson (Indiana Univ.), Charles Hois (1er tp au Pittsburgh Symph. Orch.), Adolph Herseth (tp-solo, Chicago Symph. Orch.) et Samuel Krauss (tp-solo retraité du Philadelphia Orch.). Il a dirigé le High School Orchestra of Lexington sept ans durant, occupant simultanément la position de tp au Lexington Philh. Orch. Jack Hall est connu par ses nombreux concerts en soliste.

La légende du «cornettiste virtuose» commença sans doute peu avant 1830, avec l'invention de pistons sur le cor de poste naturel. Cet événement historique créa enfin un instrument de cuivre *soprano* doté d'une machine offrant des possibilités techniques illimitées. En 1848, Jean Baptiste Arban donnait déjà un important récital au Conservatoire de Paris, dans le but de démontrer les immenses ressources qu'offrait ce nouvel instrument, déjà perfec-

tionné. Vers 1850, le cornet remplaça définitivement son plus proche rival, le bugle à clefs, et devint un instrument soliste important qui impressionnait tout le monde par sa belle sonorité et l'agilité qu'il permettait. Trois ans plus tard, l'impresario français Antoine Jullien organisa une série de concerts-promenades à Boston et à New York avec, en vedettes, les célèbres pionniers du cornet, Matthew Arbuckle et son Maître Hermann König. En 1864, c'est la publication de la célèbre méthode Arban. On connaît son succès et les implications profondes qu'elle eut pour les générations suivantes. Cet ouvrage reste aujourd'hui encore la méthode de base de la plupart des trompettistes et cornettistes. Pour plus de précisions sur Arban, voir BRASS BULLETIN, 9, 10, 11, 12.

Après 1850, le cornet à pistons et les fanfares connurent une vogue qui se développa simultanément. Il aurait d'ailleurs été difficile qu'il en fût autrement. En effet, avant l'invention des pistons, les cuivres ne possédaient pas les moyens techniques nécessaires à la création de fanfares. D'autre part, la fanfare offrait un terrain d'entraînement idéal aux solistes, qui rivalisaient d'imagination pour développer leur technique et conquérir ainsi l'énorme public qui leur était acquis. Durant le période culminante du règne du cornet à pistons, il y eut des centaines d'excellentes solistes. Il serait vain d'essayer de les présenter tous. J'ai donc préféré en mettre simplement six en lumière.

Matthew Arbuckle est né en 1828 à Lochside, en Ecosse. On ne sait pas grand-chose des 25 premières années de sa vie. On pense qu'il vint aux Etats-Unis vers 1858 avec le chef d'orchestre Jullien, pour fuir les conséquences de sa désertion de l'armée britannique. Arbuckle fit son service comme cornettiste avec la Fanfare du 24^e Régiment, sous la baguette de Patrick Gilmore, qui était du côté des Unionistes durant la Guerre civile. Après la guerre, il devint soliste de la Fanfare d'élite du 22^e Régiment de New York, où il connut son heure de gloire. C'est là que se manifestèrent les fameuses dissensions avec Jules Levy, qui défrayèrent tellement la chronique.

Arbuckle était réputé pour son beau legato. Il a souvent été écrit que sa façon de jouer, même des simples airs populaires, arrachait les larmes de son auditoire. Sa maîtrise technique était extraordinaire, ainsi qu'en témoignent les oeuvres que lui ont dédiées F. M. Steinhauser et John Hartmann. Arbuckle et son Maître Hermann König jouaient de préférence un cornet de perce moyenne-large, marque Antoine Courtois (Paris, France). Bien des spécialistes estiment que ce sont là les meilleurs cornets jamais construits. J'ai eu, récemment, l'immense chance de pouvoir acquérir un Courtois (modèle Arbuckle) original, fabriqué en 1878.

En 1880, Arbuckle quitta la Fanfare Gilmore et devint chef de la Fanfare D. L. Downing du 9^e Régiment. En 1881 il accepte son dernier poste comme cornet-solo avec la Fanfare du 7^e Rgt de Carlo Cappa. Arbuckle mourut à Boston deux ans plus tard, à l'âge de 55 ans.

Jules Levy l'Aîné est né en 1838 à Londres, en Angleterre. Sa famille était très pauvre et il ne put, de ce fait, avoir son propre cornet qu'à l'âge de 17 ans. Son habileté se développa tellement vite, qu'il entra de suite dans la Fanfare des «Grenadiers Guards». Jusqu'à ce qu'il quitte cette formation, il joua régulièrement comme soliste dans la plupart des maisons

et des théâtres réputés de Londres, interprétant très souvent sa fameuse «Whirlwind Polka». En 1866, il vint aux Etats-Unis et on le retrouve dix ans plus tard comme cornet-solo au service de Patrick Gilmore à l'Exposition centennale de Philadelphie. En 1879, Levy rejoint la Fanfare de Gilmore en tant que membre régulier. C'est durant cette période que Gilmore créa l'affaire publique (et profitable!) des «dissensions» entre Arbuckle et Levy. Quelques années plus tard, ces batailles manigancées tournèrent en un authentique pugilat qui peut avoir causé le départ de Levy comme celui d'Arbuckle.

Jules Levy souffrait de mégalomanie. Toute sa vie durant, il se considéra comme le plus grand cornettiste du monde. C'était le genre d'individu qui ne supportait pas la moindre compétition. Ce défaut provoqua des querelles sans fin avec ses collègues musiciens. A l'apogée de sa carrière il fut incontestablement le cornettiste le plus connu du monde. Son atout principal résidait dans son incroyable habileté technique. L'instrument favori de Levy était un modèle Antoine Courtois spécialement conçu pour lui avec un très petite perce. Malgré cela, il développait une sonorité riche et pleine. Durant les dernières années de sa vie, il enregistra pour les compagnies de disques Victor et Columbia. Malheureusement il était alors dans la soixantaine et déjà sur le déclin. Malgré tout, ces enregistrements laissent entrevoir ce que furent ses aptitudes. Jules Levy mourut en 1903 à Chicago, à l'âge de 65 ans.

Walter B. Rogers est né en 1865 à Delphi dans l'Indiana. Peu de détails sur les premières années de sa vie, si ce n'est qu'il étudia le violon et la composition au Conservatoire de Cincinnati. Vers 1884, c'était déjà un musicien bien établi dans la région d'Indianapolis. Un an plus tard, Rogers devint cornet-solo de la Fanfare du 7e Rgt de New York, dirigée par Carlo Cappa. Après la mort de ce dernier, Rogers assumait la direction de cet ensemble jusqu'en 1899. Il fut alors invité à rejoindre la Fanfare de Sousa, comme co-soliste, aux côtés de Herbert L. Clarke. Il resta cinq ans à ce poste, faisant trois tournées européennes. Vers 1905, Rogers cessa ses activités de cornettiste et se reconvertit dans les affaires. Il fut, onze ans durant, le premier directeur artistique de la compagnie de disques Victor. Il travailla ensuite pour d'autres compagnies (Paroquette, Paramount, Emerson et Brunswick) et prit sa retraite définitive en 1929.

Walter B. Rogers avait la technique la plus éblouissante qu'un cornettiste ait jamais eue. Pour s'en convaincre, il suffit d'écouter la cadence d'ouverture de sa «Volunteer Polka». C'est stupéfiant. On admet généralement que Herbert L. Clarke fut un musicien plus complet que Rogers, mais il ne pouvait concurrencer Rogers sur le plan purement technique. Walter Rogers fut un éminent cornettiste, chef d'orchestre, compositeur et joua un rôle de pionnier dans l'industrie du disque. Son influence fut prépondérante et durable dans l'évolution future de cette musique. Il mourut à Brooklyn, New York, en 1939, à l'âge de 74 ans.

Herbert L. Clarke est né en 1867 à Woburn dans le Massachusetts. Il est considéré comme le cornettiste le plus populaire du XXe siècle. Son père, Horatio Clarke était organiste et n'acceptait pas les instruments à vent dans sa maison, exigeant, par contre, que ses quatre fils sachent le piano et les instruments à cordes. C'est ainsi que le jeune Herbert su jouer du piano et de l'alto longtemps avant d'être autorisé à jouer le cornet à pistons. Il avait

alors 14 ans et débuta tout seul. En 1881, Clarke entendit le cornettiste Bowen Church et en fut tellement secoué qu'il décida, sur l'heure, de consacrer sa vie à la musique. Lorsqu'il vécut à Indianapolis, en 1884, Clarke fut associé pour un temps au grand virtuose Walter B. Rogers. Ce fut le début d'une amitié indéfectible. Vers 1900, ils furent tous deux des membres importants de la fameuse Fanfare de Sousa.

Il débuta sa carrière de soliste en 1885, interprétant le fameux solo de Jules Levy, «Whirlwind Polka», à l'occasion du Concours de l'Etat d'Indiana à Evansville. Par la suite il fit de nombreuses tournées aux Etats-Unis et au Canada. En 1892, après audition, il devint cornet-solo de la Fanfare de Gilmore. A la mort de ce dernier, en 1893, il devint, durant vingt ans, l'un des piliers de la célèbre fanfare, soit comme soliste, soit comme chef-assistant.

Herbert L. Clarke est considéré par d'aucuns comme le plus grand cornettiste de tous les temps. Sa carrière est effectivement prodigieuse et dépasse tout ce que l'on peut imaginer. Durant sa longue et belle carrière, il voyagea plus de 1 500 000 km et figura env. 7000 fois comme soliste à des concerts. Sa tessiture, sa technique, son endurance et sa musicalité ont heureusement été fixés pour la postérité grâce aux nombreux disques qu'il a enregistré. Il mourut à Los Angeles, en Californie, en 1954, à l'âge de 77 ans. Ses cendres reposent à côté de celles de John Philip Sousa, au cimetière du Congrès à Washington, D.C.

Bohumir Kryl est né en 1875 à Horice en Bohême. Durant sa prime jeunesse, son père lui apprit l'art de la sculpture. A 10 ans, il commença sa carrière musicale par l'étude conventionnelle du violon et du cornet à pistons. Un an plus tard, il rejoignit le Cirque Rentz, où il travailla comme cornettiste et comme trapéziste. A la suite d'un accident au trapèze, il quitta la vie rigoureuse du cirque et émigra aux Etats-Unis. Il arriva à Indianapolis en 1889, où il travailla quelques années comme sculpteur. En même temps il s'assura un premier poste important de musicien, comme cornet-solo de la Fanfare «When Clothing». Ce stage lui permit de s'affirmer et de se faire une solide réputation à Chicago et dans tout le Midwest. Encore dans sa vingtaine, il étudia avec Fred Weldon, un Maître réputé qui dirigeait la Fanfare du 2e Rgt de Chicago.

En 1898, Kryl était au service de John Philip Sousa, comme cornet-solo-assistant. En 1900 il rejoignit la Fanfare de la Marine de Chicago dirigée par Thomas Brook. Après deux ans seulement, il quitta cette formation et joua peu de temps avec la Fanfare Duss de New York, puis, six ans durant, comme soliste et chef-assistant avec la Fanfare Frederick Innes. On dit que c'est à cette époque, avec cette dernière formation, qu'il atteint le sommet de sa gloire, tant ses exécutions étaient phénoménales. En 1906, Kryl fonde sa propre fanfare et parcourt toute l'Amérique pendant les trente années suivantes. C'était un homme d'affaire averti et sa réussite fut éclatante, alors même que la plupart des autres fanfares se démenaient dans de graves difficultés financières. Vers 1916, il inaugura sa propre agence de concerts qui dirigea de nombreuses organisations musicales. Au cours de l'année 1930, Kryl et sa fanfare jouèrent au Cumberland College à Williamsburg (Kentucky). C'est là qu'il se vanta de pouvoir jouer plus aigu que n'importe quel autre cornettiste vivant. Il était effectivement connu pour son aigu exceptionnel, mais on sait aussi qu'il réussissait à jouer des choses incroyables dans le grave, par exemple des parties de trombone ou de tuba (sur le cornet!).

Kryl enregistra de nombreux et d'excellents disques pour Columbia, Victor, Zonophone et Edison. C'était un musicien né. Certains affirment qu'il a été le plus sérieux rival de Herbert L. Clarke, dans tous les domaines de l'exécution. Bohumir Kryl mourut à Chicago en 1961, à l'âge respectable de 86 ans.

Lloyd Shakespeare est sans doute né en Angleterre. Cet artiste est entouré d'une légende qui fait penser à celle d'un autre cornettiste célèbre, mais de Jazz: Bix Beiderbecke. Tous deux ont connu une destinée mystérieuse. C'était une de ces individualités qui ne surgissent qu'une fois sur plusieurs générations. Au dire de la plupart, Shakespeare était le musicien des musiciens. Les quelques informations que je possède sur lui me viennent de William Vacchiano (tp-solo retraité de l'Orch. philh. de New York). Il paraît que lors d'une tournée de cet illustre orchestre philharmonique, Mr. Vacchiano ait eu l'occasion de converser avec Shakespeare. Ce dernier éprouvait un respect mêlé de crainte pour toute la section des cuivres de l'orchestre et considérait ces trompettistes comme les meilleurs du monde. Lorsqu'on lui dit qu'il était lui aussi un excellent instrumentiste, il s'indigna, tant sa modestie était grande.

J'ai récemment eu l'occasion de correspondre avec les principaux musiciens des fanfares anglaises. Si tous connaissent Shakespeare de réputation, aucun n'a été capable de me fournir des informations valables à son sujet. Il va sans dire que je serais très heureux que cet article soit lu par quelqu'un qui puisse me renseigner avec plus de précisions.

La seule preuve que je possède sur l'extraordinaire habileté de ce musicien me vient des enregistrements qu'il réalisa des fameux solos de cornet de John Hartmann, accompagné par un accordéon! Je n'ai pas la moindre idée pourquoi Shakespeare préférait l'accompagnement d'accordéon à celui du piano ou d'une fanfare.

Personnellement, et en toute modestie, j'estime que ces quelques (rares) disques révèlent le meilleur cornettiste qu'il m'ait été donné d'entendre. Il n'a pas la technique, l'endurance ou la tessiture extraordinaires de ses nombreux contemporains. Sa force réside dans son pouvoir de transcender dans une autre dimension, grâce à sa personnalité et à son influx musical. Autrement dit, il transmet, avec son instrument, une expression insaisissable qui révèle une expérience unique et belle.

Durant cette époque exceptionnellement riche, il y eut tant de grands cornettistes, que je me sentirais coupable, si je ne mentionnais pas au moins une liste, même incomplète, des noms les plus importants. Voir page 25/26.

En guise de conclusion, on peut affirmer qu'entre 1830 et 1961, les virtuoses du cornet à pistons ont atteint un degré de perfection presque incroyable. Herbert L. Clarke, Bohumir Kryl, W. Paris Chambers et Ernst Couturier étaient en mesure de jouer sur 6 octaves sur un cornet à pistons en Sib. En plus de leurs habiletés artistiques, ces pionniers introduisirent des techniques nouvelles, par exemple le coup de langue binaire et ternaire [de la flûte] adaptés au cornet à pistons par Arban. Ils créèrent aussi un répertoire d'une extraordinaire richesse. Enfin, ils apportèrent d'innombrables améliorations à la facture instrumentale, jouant souvent le rôle d'essayeurs chez les artisans. Grâce à ces artistes, le cornet à pistons connut une popularité fantastique qu'il ne retrouvera sans doute jamais plus.

Je remercie sincèrement Mr. Glenn D. Bridges, de Fraser (Michigan) qui m'autorise à publier les documents photographiques rares qui illustrent cet article et qui sont extraits de son excellent ouvrage «Pioneers in Brass». *(Toutes ces photographies figurent dans la version anglaise du présent article)*

Die sagenhafte Epoche vom Kornett à pistons und sechs seiner Virtuosen

Jack Hall

Jack Hall gibt Trompetenunterricht und dirigiert die Blasorchester am Clarion State College (Clarion, Pennsylvanien, USA). Er ist diplomiert von der University of Kentucky und der Eastern Kentucky University. Er hat mit Louis Davidson (Indiana Univ.), Charles Hois (erste Trompete am Pittsburgh Symphony Orchestra), Adolph Herse (Solotrompete, Chicago Symph. Orch.) und Samuel Krauss (Solotrompeter i. R. des Philadelphia Orchestra) Trompete studiert. Er hat sieben Jahre lang das High School Orchestra of Lexington dirigiert und gleichzeitig einen Trompeterposten am Lexington Philh. Orch. innegehabt. Jack Hall ist durch seine zahlreichen Solistenkonzerte bekannt.

Die Sage des «Kornettvirtuosen» begann kurz vor 1830, als man Ventile aufs (Natur-)Posthorn setzte: ein historisches Ereignis, denn so wurde endlich unter den Blechbläsern ein Sopraninstrument geboren, dessen Maschine unbegrenzte technische Möglichkeiten bot. Im Jahre 1848 schon gab Jean Baptiste Arban ein wichtiges Solokonzert am Conservatoire de Paris, um die vielfältigen Vorteile dieses neuen, schon weit entwickelten Instruments aufzuzeigen. Um 1850 verdrängte das Kornett à pistons seinen allernächsten Rivalen, das Klappenhorn, endgültig und wurde ein wichtiges Soloinstrument, dessen Klang und Geschmeidigkeit alle Welt beeindruckte. Drei Jahre später veranstaltete der französische Impresario Antoine Jullien eine Reihe Promenadenkonzerte in Boston und in New York mit den berühmten Pionieren des Kornetts Matthew Arbuckle und seinem Meister Hermann König. 1864 wurde die «Methode Arban» veröffentlicht; man weiss, wieviel Erfolg sie gehabt hat, und wie weit sie die folgenden Generationen beeinflusst hat. Heute noch ist sie das grundlegende Unterrichtswerk der meisten Trompeter und Kornettisten (Sie erfahren mehr über Arban in BRASS BULLETIN Nr. 9, 10, 11, 12). Nach 1850 entwickelte sich das Kornett à pistons sehr schnell, und gleichzeitig mit ihm die Blechblasmusiken; was nicht verwundert, bedenkt man, dass die Blechbläser vor der Erfindung der Ventile die technischen Mittel nicht besaßen, die für solche Ensembles nötig sind. Andererseits waren die Blechblasmusiken für die Solisten jener Zeit, die es nicht an Fantasie fehlen liessen, um ihre Technik zu verbessern, ideales Übungsterrain. Die Virtuosen rivalisierten um die Gunst des Publikums, eines Publikums, das übrigens dieser Musik bald zugeneigt war. Es gab Hunderte von ausgezeichneten Solisten während der Glanzzeiten des Kornetts à pistons. Es wäre sinnlos, sie alle vorstellen zu wollen; ich habe also vorgezogen, sechs von ihnen bekannt zu machen.

Matthew Arbuckle ist 1828 in Lochside (Schottland) geboren. Wir wissen recht wenig über die ersten 25 Jahre seines Lebens. Wahrscheinlich emigrierte er um 1858 mit dem Dirigen-

ten Jullien in die Staaten, um den Folgen seiner Desertion aus der britischen Armee zu entinnen. Arbuckle diente in der Musik des 24. Regiments als Kornettist unter Patrick Gilmore, der im Bürgerkrieg aufseiten der Unionisten stand. Nach dem Krieg wurde er Solist der Elitemusik des 22. New Yorker Regiments. Dort feierte er seine grössten Triumphe. Dort entstand auch der bekannte Streit mit Jules Levy, von dem soviel gesprochen worden ist.

Arbuckle war für sein schönes Legato bekannt. Man hat oft berichtet, dass seine Art zu spielen, sogar einfache Volkslieder zu spielen, den Zuhörern die Tränen in die Augen steigen liess. Sein technisches Können war meisterhaft, wie es die ihm von F. M. Steinhauser und John Hartmann gewidmeten Werke beweisen. Arbuckle und sein Meister Hermann König spielten vorzugsweise auf einem Kornett mittelgrosser Bohrung von Antoine Courtois (Paris, Frankreich). Spezialisten behaupten, dies seien die besten Kornette, die je gebaut worden sind. Neulich hat mir ein glücklicher Zufall erlaubt, ein 1878 gebautes originales Courtois-Kornett (Modell Arbuckle) zu erwerben.

Im Jahre 1880 verliess Arbuckle die Gilmore Musik und wurde Dirigent der Musik D. L. Downing des 9. Regiments. 1881 übernahm er seinen letzten Solistenposten bei der Musik des 7. Regiments mit Carlo Cappa. Arbuckle starb 2 Jahre später in Boston. Er war 55 Jahre alt.

Jules Levy der Aeltere ist 1838 in London (England) geboren. Er stammt aus einer sehr armen Familie. Deshalb konnte er erst mit 17 Jahren sein eigenes Kornett besitzen. Er entwickelte so schnell seine Fähigkeiten, dass er sofort in die Musik der «Grenadier Guards» eintrat. Bis er sie verliess, trat er regelmässig als Solist in den meisten bekannten Londoner Häusern und Theatern auf, wo er sehr oft seine berühmte «Whirlwind Polka» spielte.

1866 übersiedelte er in die Staaten; 10 Jahre später hatte er einen Solistenposten im Dienste von Patrick Gilmore während der «Centennial Exposition» in Philadelphia. 1879 kehrte er als ordentliches Mitglied zu Gilmores Musik zurück. Der «Streit» zwischen Arbuckle und Levy, eine öffentliche (und einträchtige) Angelegenheit, wurde zu jener Zeit angezettelt. Einige Jahre später wurden diese anfänglich erdachten Streitigkeiten zu wahren Faustkämpfen, die wahrscheinlich Levys und auch Arbuckles Austritt verursachten.

Jules Levy litt unter Grössenwahn. Sein ganzes Leben lang hat er sich als den grössten Kornettisten der Welt betrachtet. Sein Charakter ertrug keinerlei Konkurrenz. Daraus entstanden endlose Streitigkeiten mit seinen Kollegen. Auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn war er zweifellos der bekannteste Kornettist der Welt. Sein Haupttrumpf waren seine unglaublichen technischen Fertigkeiten. Sein Lieblingsinstrument war ein speziell für ihn gebautes Modell von Antoine Courtois mit sehr kleiner Bohrung, das trotzdem einen vollen, reichen Klang entwickelte. In seinen letzten Lebensjahren machte er Aufnahmen für die Schallplattenfirmen Victor und Columbia. Leider war er da schon in den 60ern, sein Stern war im Absinken begriffen. Man kann sich aber durch diese Aufnahmen ausdenken, wie gross seine Kunst gewesen war. Jules Levy starb 1903 in Chicago mit 65 Jahren.

Walter B. Rogers wurde 1865 in Delphi (Indiana) geboren. Wir verfügen über wenig Information über die ersten Jahre seines Lebens. Wir wissen nur, dass er an der Musikschule von Cincinnati Geige und Komposition studierte. Um 1884 war er schon in der Gegend von Indianapolis als Musiker gut eingeführt. Ein Jahr später wurde er Solist der Musik des 7. New Yorker Regiments, die von Carlo Cappa dirigiert war. Nach dessen Tod übernahm Rogers die Leitung dieses Ensembles bis 1899. Danach wurde er an Sousas Musik berufen, als Co-Solist neben Herbert Clarke. Diesen Posten behielt er fünf Jahre, während denen er drei Konzertreisen nach Europa mitmachte.

Um 1905 gab Rogers seine Tätigkeit als Kornettist auf und wandte sich dem Geschäftsleben zu. Elf Jahre lang war er erster künstlerischer Leiter der Schallplattenfirma Victor. Dann arbeitete er für andere Firmen (Paroquette, Paramount, Everson und Brunswick) und zog sich 1929 endgültig vom Geschäftsleben zurück.

Walter B. Rogers besass die glänzendste Technik, über die ein Kornettist je verfügt hat. Zum Beweis höre man sich die Ouverturenkadenz seiner «Volunteer Polka» an — umwerfend! Es wird allgemein anerkannt, dass Herbert L. Clarke als Musiker ausgeglichener war als Rogers, mit ihm aber auf rein technischer Ebene nicht konkurrieren konnte. Walter Rogers war ein hervorragender Kornettist, Dirigent, Komponist und spielte eine wichtige Pionierrolle in der Schallplattenindustrie. Er übte einen entscheidenden und dauerhaften Einfluss auf die Entwicklung dieser Musik aus. Er starb 1939 in Brooklyn, New York, mit 74 Jahren.

Herbert L. Clarke wurde 1867 in Woburn (Massachusetts) geboren. Er wird als der populärste Kornettist des 20. Jahrhunderts betrachtet. Sein Vater, Horatio Clarke, war Organist. Er tolerierte kein Blasinstrument in seinem Haus, verlangte aber, dass seine vier Söhne Klavier und Saiteninstrumente spielen lernten. Der junge Herbert konnte deshalb Klavier und Bratsche spielen, lange bevor er das Kornett à pistons spielen durfte. Er war damals 14 Jahre alt und begann ganz allein. 1881 hatte Clarke den Kornettisten Bowen Church gehört und war so sehr erschüttert worden, dass er augenblicks beschloss, sein Leben der Musik zu widmen.

Während er in Indianapolis lebte, verband er sich 1884 einige Zeit mit dem grossen Virtuosen Walter B. Rogers. Hier stecken die Wurzeln einer treuen, lebenslangen Freundschaft. Um 1900 waren sie beide wichtige Mitglieder der berühmten Sousa-Band. Clarke trat seine Solistenlaufbahn 1885 an, als er das beliebte Solo von Jules Levy, die «Whirlwind Polka», am Musikwettbewerb des Staates Indiana in Evansville vorspielte. Danach unternahm er zahlreiche Konzertreisen durch die Staaten und Kanada. 1892 wurde er, nachdem er vorgespielt hatte, Solist der Musik von Gilmore. Nach dessen Tod, im Jahre 1893, war er als Solist und auch als Chefassistent eines der tragenden Mitglieder dieser bekannten Musik. Herbert L. Clarke wird als der grösste Kornettist aller Zeiten angesehen. Tatsächlich ist seine Laufbahn erstaunlich, alles Denkbare übertreffend. Während seiner langen Laufbahn legte er über 1 500 000 km zurück, er war etwa 7000 mal Solist von Konzerten. Glücklicherweise sind uns Tonumfang, Technik, Ausdauer und Musikalität seines Spielens auf den zahl-

reichen Schallplatten, die aufgenommen worden sind, erhalten geblieben. Er starb 1954 mit 77 Jahren in Los Angeles (Kalifornien). Seine Asche ruht neben John Philip Sousa auf dem Kongressfriedhof in Washington, D.C.

Bohumir Kryl wurde 1875 in Horice in Böhmen geboren. Von seinem Vater lernte er während seiner Kindheit die Bildhauerkunst. Mit 10 Jahren begann seine musikalische Laufbahn mit dem konventionellen Studium der Geige und des Kornetts à pistons. Ein Jahr später arbeitete er als Kornettist und Trapezkünstler beim Zirkus Rentz. Nach einem Unfall am Trapez musste er das strenge Zirkusleben verlassen. Er emigrierte in die Staaten. Im Jahre 1889 kam er in Indianapolis an, wo er einige Jahre als Bildhauer arbeitete. Gleichzeitig erwarb er einen bedeutenden Musikerposten: er spielte das Solokornett in der Musik «When Clothing». In dieser Stellung erwarb er sich einen guten Ruf in Chicago und im ganzen Midwest. In seinen 20er Jahren studierte er mit Fred Weldon, einem bekannten Meister, der die Musik des 2. Regiments von Chicago leitete.

1898 stand Kryl in John Philip Sousas Diensten als Solokornettistassistent. Im Jahre 1900 stiess er zur Marinemusik von Chicago, die Thomas Brook leitete. Schon nach zwei Jahren verliess er dieses Ensemble und spielte einige Zeit mit der Duss-Musik in New York. Dann war er sechs Jahre lang Solist und Chefassistent der Musik Frederick Innes. Man behauptet, dass er zu jener Zeit und mit diesem Ensemble den Höhepunkt seines Triumphes erreichte, so unerhört gut war sein Spiel. 1906 gründete Kryl seine eigene Musik und bereiste in den folgenden 30 Jahren ganz Amerika. Er war ein umsichtiger Geschäftsmann und hatte zu einer Zeit, als die meisten Musiken finanziellen Schwierigkeiten begegneten, glänzende Erfolge. Um 1916 gründete er seine eigene Konzertagentur, die zahlreiche Musikveranstaltungen leitete. Im Jahre 1930 spielte Kryl mit seiner Musik im Cumberland College in Williamsburg (Kentucky). Dort hat er von sich behauptet, er könne höher spielen als alle lebenden Kornettisten. Tatsächlich war er für seine aussergewöhnliche Höhe bekannt, man weiss aber auch, dass er Unglaubliches in den tiefen Tönen zu spielen vermochte, z. B. Posaunen- oder auch Tubastimmen (auf dem Kornett!).

Kryl machte zahlreiche, ausgezeichnete Tonaufnahmen für Columbia, Victor, Zonophone und Edison. Er war ein geborener Musiker. Man hat behauptet, er sei der gefährlichste Rivale für Herbert L. Clarke gewesen, und zwar auf allen Ebenen. Bohumir Kryl starb im Jahre 1961 in Chicago. Er hatte das ehrwürdige Alter von 86 Jahren erreicht.

Lloyd Shakespeare wurde wahrscheinlich in England geboren. Um diesen Kornettisten ist eine Legende entstanden, die an diejenige eines anderen berühmten Kornettisten erinnert: des Jazzmusikers Bix Beiderbecke. Beide hatten ein geheimnisvolles Leben. Shakespeare war eines jener Individuen, die es nur einmal im Jahrhundert gibt. Man behauptet, er sei der «Musiker der Musiker» gewesen. Die wenigen Auskünfte, die ich über ihn besitze, habe ich von William Vacchiano (Solotrompeter i. R. des Philh. Orch. von New York) erhalten. Herr Vacchiano soll während einer Konzertreise dieses berühmten philharmonischen Orchesters die Gelegenheit gehabt haben, sich mit Shakespeare zu unterhalten. Letzterer empfand für die gesamte Blechbläsersektion des Orchesters von Furcht durchsetzte Hoch-

achtung und betrachtete dessen Trompeter als die besten auf der Welt. Als man ihm sagte, er sei auch ein ausgezeichneter Instrumentalist, wurde er zornig — so gross war seine Bescheidenheit.

In letzter Zeit habe ich mit den bedeutendsten Musikern englischer Blasmusiken Briefe gewechselt. Wenn sie auch alle Shakespeare seinem Rufe nach kannten, so vermochte es keiner, mir irgendwelche sinnvolle Auskünfte über ihn mitzuteilen. Es wäre mir selbstverständlich eine Freude, wenn dieser Artikel in die Hände von jemandem fallen sollte, der mir Genaueres über ihn schreiben könnte.

Der einzige Beweis, den ich über das aussergewöhnliche Können dieses Musikers besitze, sind Tonaufnahmen des berühmten Solos für Kornett von John Hartmann, das er mit Akkordeonbegleitung gespielt hat. Ich habe keine Ahnung, weshalb Shakespeare die Begleitung eines Akkordeons dem Klavier oder einer Musik vorgezogen hat. Was mich betrifft — und in aller Bescheidenheit — so meine ich, dass diese wenigen (und seltenen) Schallplatten den besten Kornettisten vorstellen, den ich je hören durfte. Zwar hat er weder die Technik noch die Ausdauer, noch den Tonumfang der besten seiner Zeitgenossen, seine Stärke liegt aber in der Kunst, durch seine Persönlichkeit und sein musikalisches Durchdringungsvermögen Musik in andere Sphären zu erheben. Mit anderen Worten, er teilt dem Zuhörer durch die unbeschreibliche Ausdruckskraft seines Instrumentes eine einzigartig schöne Erfahrung mit.

Während dieser Epoche, einer selten reichen Zeit, hat es sovielen grossen Kornettisten gegeben, dass ich mich verpflichtet fühle, zumindest eine, wenn auch unvollständige, Liste der bedeutendsten unter ihnen aufzustellen (siehe Seite 25/26).

Als Schlussfolgerung kann behauptet werden, dass die Kornettvirtuosen zwischen 1830 und 1961 einen kaum glaubhaften Grad der Perfektion erreicht hatten. Herbert L. Clarke, Bohumir Kryl, W. Paris Chambers und Ernst Couturier konnten auf einem B-Kornett à pistons sechs Oktaven spielen. Ausser ihren künstlerischen Fertigkeiten führten diese Pioniere neue Techniken ein, z. B. den zwei- oder dreifachen Zungenschlag (der Flöte entlehnt), den Arban dem Kornett à pistons anpasste. Sie schufen ein ausserordentlich reiches Repertoire. Schliesslich erfanden sie zahlreiche Verbesserungen im Bau des Instrumentes; manche von ihnen waren Prüfer bei Instrumentenmachern. Dank dieser Künstler erlebte das Kornett à pistons eine sagenhafte Beliebtheit, die es wahrscheinlich nie wiederfinden wird.

Ich spreche Herrn Glenn D. Bridges aus Fraser (Michigan) meinen Dank aus für die Erlaubnis, die fotografischen Dokumente zu veröffentlichen, die diesen Artikel illustrieren, und die seinem ausgezeichneten Werk «Pioneers in Brass» entnommen sind.

(Alle illustrierenden Dokumente befinden sich in der englischen Fassung dieses Artikels)

Warum so tun als wäre man Mozart?

(Konzertkadenz: Stilkopie oder Chance?)



Bernhard KROL

Bernhard Krol ist 1920 in Berlin geboren. Musikstudium in Wien und Berlin. Hornstudium bei Gottfried Freiberg (Wien). Kompositionsstudium bei Josef Rufer (Berlin). 1945—1961 Hornist der Berliner Staatsoper. Seit 1962 Mitglied des Radio-Sinfonieorchesters Stuttgart.

Die Komponisten des musikalischen Barock und der sogenannten Klassik bis hin zu Mozart und Joseph Haydn haben ihre Instrumentalkonzerte der Nachwelt «unfertig» hinterlassen. An jenen Stellen, die dem Solisten Gelegenheit geben zu technischem Brillieren, die seiner ganz besonderen Kunstfertigkeit gewidmet waren, setzten sie lediglich eine Fermate und ein Trillerzeichen. Offenbar fürchteten sie eine Verschandelung ihres Kunstwerkes durch ein Machwerk von fremder Hand nicht, getrost überliessen sie dem Musiker die Anfertigung der Kadenz entsprechend dessen Fähigkeiten und Bedürfnissen.

Wer heute ein klassisches Concerto spielt, braucht dazu auch eine geeignete Kadenz. Besitzt er gleiche Fähigkeiten wie seine Vorgänger, die Zeitgenossen der Telemann, Tartini, Wagenseil, Rosetti, Albinoni, Haydn und Mozart, so schreibt er sie sich selbst «auf den Leib». Oft aber ist dieser Idealfall nicht gegeben. Mühsam zusammengebastelter «Eigenbau» wird verworfen, bereits aus fremder Feder Vorhandenes erweist sich als unbrauchbar: dies und jenes liegt einem nicht so recht, da ist etwas zu viel, dort wiederum zu wenig. Es wird also Ausschau gehalten nach dem Retter in der Not.

Auf der Suche nach jemandem, der eine Kadenz zu machen versteht, trifft man vielleicht sogar einen «richtigen» Komponisten. Dann aber ergibt sich mit Sicherheit eine neue, grosse Schwierigkeit, die Forderung des Instrumentalisten nach grösstmöglicher Stiltreue und ihre prompte Ablehnung durch den Komponisten, und es kommt zu etwa folgendem Gespräch:

Instrumentalist — Ich brauche eine Kadenz für das Konzert von Tartini; bitte rasch, nächste Woche ist die Aufführung.

Komponist — Ich will sehen, was ich machen kann. Darf ich bitte die Noten einsehen? *(blättert im ersten Satz herum)*

Hübsch. Da lässt sich sicher etwas Passendes finden.

I. — Aber bitte: es soll möglichst so klingen, als wäre es von Tartini selbst.

K. — Da bringen Sie mich sehr in Verlegenheit.

I. — Ja, warum denn?

K. — Ganz einfach, weil ich nicht Tartini bin.

I. — Was wollen Sie denn aber machen? Wie denken Sie sich denn die Kadenz für diesen Tartini?

K. — Verstehen Sie bitte, dass ein Komponist seine ganz eigene Sprache spricht, durch die er sich von anderen unterscheidet und an der er, ist er ein Original, sofort zu erkennen ist. Und auch dann, wenn er sich in eine andere, in eine vergangene Zeit und Welt hinein-zudenken hat, wird er deren «Grammatik» und Ausdrucksweise nicht übernehmen wollen und können, es sei denn, er wäre kompromisslerisch zu blosser Stilkopie bereit. Dazu aber habe ich — ehrlich gesagt — weder Lust noch Veranlassung, weder im Falle Tartini noch sonstwo.

I. — Ich kenne Ihre Handschrift gut. Wenn Sie nun diese Kadenz in I h r e m Stil schreiben, dann mache ich mich beim Publikum doch lächerlich. Man kann doch zwei so ganz andere Klangwelten nicht unmittelbar zusammenbringen.

K. — Ich habe zunächst einmal überhaupt nicht vor, dem Tartini ein eigenes Opus «unter-zujubeln». Die Substanz, das Baumaterial der Kadenz wird reinster Tartini bleiben. Und was das sich-lächerlich-Machen angeht: haben sich die Baumeister früher dadurch lächerlich gemacht, dass sie einen Anbau an einen romanischen Dom im Stile ihrer eigenen Zeit, also in gotischer und später wieder in barocker Weise vorgenommen haben?

I. — In der Baukunst mag das anders sein als in der Musik.

K. — Warum soll es in der Musik anders sein?

I. — Das fühlt man.

K. — Das schmeckt nach fauler Ausrede. Zumindest so lange, als der Versuch noch nicht gemacht wurde und vielleicht durch hilfreiche Gewöhnung sogar als geglückt erkannt wurde. Sind denn jene Kadenzen, die wir bedenkenlos aus einer vergangenen Epoche übernommen haben — ich denke hier an jene Carl Reineckes zu Mozarts Hornkonzerten (was gleichermassen auch für seine Phrasierungen der Mozart-Konzerte gilt) — nicht Romantik reinsten Wassers, also keineswegs mozartisch im strengen Sinne? Und doch sind wir so sehr an sie gewöhnt, dass sie uns zu passen scheinen. Die Liste lässt sich lange fortsetzen. Kennen Sie Fritz Kreislers Kadenzen zu Beethovens Violinkonzert? Ob wohl Beethoven sein Placet dazu gegeben hätte?

Lassen wir die beiden hier mit ihrem Problem allein, und fragen wir uns nach den Möglichkeiten und Notwendigkeiten einer gültigen heutigen Kadenz zum klassischen Concerto.

Ein bedeutender Musiker wie Paul Hindemith hat eine (hochmusikalische) Kadenz zu Mozarts Adelaide-Konzert vorgelegt, und auch Ferruccio Busoni hat durch Kadenzen Klassiker zu «verheutigen» versucht. Beide haben sich nicht auf billige Stilkopie eingelassen, sie fühlten sich, wenn auch dem Genius des Vorwurfes verpflichtet, als Schöpfer von Originalen. So haben sie Sinn und Berechtigung einer «neuen» Kadenz legitimiert, zumindest aber behauptet.

Warum schrickt man allgemein vor Kühnheiten in der Musik zurück? In anderen Disziplinen gehören sie weithin zum guten Ton. Geschmacksicherheit und musikalisches Fingerspitzengefühl vorausgesetzt, darf dem Hörer schon einiges an Aufnahmefähigkeit und auch Aufnahmebereitschaft zugemutet werden. Einer späteren Generation bleibe es dann überlassen zu beurteilen, ob solch eine «neue» Kadenz als Brücke zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert auch getragen hat, und ob geistige Einheit zwischen den Zeiten bestand und besteht. Ergibt sich hier nicht ein ganz neuer, ein aufwertender Aspekt für die Kadenz im Concerto? Ueber ihre ursprüngliche Aufgabe als Tummelplatz für spieltechnische Akrobatik hinaus, bekäme sie ganz andere Funktionen. Einmal ist sie hervorragend geeignet, Gleichgewicht zu setzen: Jede Musik hat bekanntlich ihren ganz spezifischen Charakter; grob schematisiert: lyrisch, dramatisch, technisch virtuos, kantilen etc. Häufig überwiegt aber das eine oder andere Element in einem Stück. Hier stünde es der Kadenz wohl an, sich des vernachlässigten Elements anzunehmen, Balance zu schaffen und so dem Hörer das Behagen der Kurzweiligkeit geben.

Zum anderen, und das ist das eigentliche Anliegen dieses Aufsatzes, soll von der Kadenz im klassischen Instrumentalkonzert heute gefordert werden, dass sie Altes mit Heutigem vermählt. Sie soll Bezug herstellen zwischen Vergangenen und der Gegenwart, soll ehemals Gesagtes in unserer Sprache wiederholen, deuten, erklären und somit Vergangenes aus der Enge eines nur bequem ästhetisch-genüßlichen Konsums befreien, es zu unserer eigenen Sache machen, ihr Leben einhauchen von unserem Leben.

An den Schluss dieses — lückenhaften — Versuches sei als Anregung und Zündstoff für Auseinandersetzung und Widerspruch eine Kadenz zu Mozarts viertem Hornkonzert gestellt, die Johannes Ritzkowsky in Berlin geblasen hat, für die er bei seinen ihn akkompagnierenden Kollegen des Radio-Sinfonie-Orchesters Berlin in der Probe nur verständnislose Ablehnung fand und, kurioserweise, nach der Aufführung — nach neuerlichem Hören also — doch einige Zustimmung ernten konnte.

[Und was halten SIE von der heutigen Kadenz?]

Horn in Es

BERNHARD KROL

"Berliner Kadenz"

zum Horn-Konzert Nr. 4 (K.V. 495) von W.A. Mozart

The musical score is written for a single horn in E-flat. It consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *p* (piano), and *ff* (fortissimo). Tempo and performance instructions include *presto*, *crescendo molto*, *poco rall.* (poco rallentando), *Langsam beginnen* (begin slowly), *accel. al...* (accelerando), *tempo generale*, and *Orchestereinsatz* (orchestral entry). The score is a cadenza, meaning it is a solo piece for the horn, often used as a substitute for the original concerto's finale.

Pourquoi faire comme si l'on était Mozart?

(La cadence de concerto: exercice de copie ou chance réelle?)

Bernhard KROL

Bernhard Krol est né en 1920 à Berlin. Etudes de musique à Vienne et à Berlin. Le cor chez Gottfried Freiberg à Vienne et la composition chez Josef Rufer à Berlin. De 1945 à 1961, il est corniste à l'Opéra de Berlin. Depuis 1962, il est membre de l'Orchestre symphonique de Radio-Stuttgart.

Les compositeurs baroques et classiques ont livré leurs concerti instrumentaux «inachevés», c'est-à-dire qu'en certains endroits marqués d'un point d'orgue et d'un trille, ils offraient à l'interprète l'occasion de montrer sa personnalité et sa virtuosité particulières, dans un langage qui lui soit propre. Il semble bien qu'ils n'éprouvaient aucune crainte de voir leurs oeuvres mutilées par une pauvre cadence étrangère.

Celui qui, aujourd'hui, joue un concerto classique, a besoin d'une cadence appropriée. S'il est aussi doué que ses prédécesseurs, contemporains des Telemann, Tartini, Wagenseil, Rosetti, Albinoni, Haydn et Mozart, il s'en écrit une lui-même, «sur mesure». Souvent pourtant, cette solution idéale n'est pas réalisable. Ce que l'on a péniblement tenté d'écrire soi-même est jeté au feu, ce que d'autres instrumentistes ont réalisé ne plaît pas assez (l'une est trop simple, l'autre trop compliquée, etc.). On cherche donc le «Sauveur», celui qui sera en mesure fabriquer quelquechose de valable. C'est dans cet espoir qu'il s'approchera d'un «vrai» compositeur, ce qui donnera à coup sûr le dialogue suivant:

Le Soliste — J'ai besoin d'une cadence pour le Concerto de Tartini. C'est très urgent, le concert a lieu la semaine prochaine.

Le Compositeur — Je vais voir ce que je peux faire. Puis-je voir la musique? (Il feuillette rapidement le premier mouvement) Joli! J'ai l'idée que je trouverai quelquechose de bien.

Le S. — Oui, mais s'il-vous-plaît, il faudrait que cela sonne comme si c'était de Tartini lui-même.

Le C. — Alors là... vous m'embarrassez beaucoup.

Le S. — Ah! Oui? Et pourquoi donc?

Le C. — Tout simplement parce que je ne suis PAS Tartini!

Le S. — Mais alors, que pensez-vous faire? Comment imaginez-vous cette cadence pour ce Tartini?

Le C. — Comprenez qu'un compositeur a son langage à lui, grâce auquel il se distingue des autres. C'est un créateur que l'on reconnaît à son oeuvre. Même s'il pense à une autre époque, il ne pourra, ni ne voudra, se servir de cette ancienne grammaire et de ce mode d'expression passé, à moins qu'il n'accepte le compromis et qu'il ne réalise qu'un simple exercice et copie un style. Personnellement, et en toute franchise, je n'ai aucune raison et encore moins envie de me prêter à un tel jeu, ni pour Tartini, ni pour un autre.

Le S. — *Je connais bien votre façon d'écrire. Si vous écrivez cette cadence dans votre style, je vais me rendre ridicule auprès du public. On ne peut pas simplement mélanger deux mondes d'expressions complètement différents.*

Le C. — D'abord, je n'ai nullement l'intention de livrer un nouvel opus sous l'égide de Tartini. La substance, le matériaux de construction restera du Tartini pur. En ce qui concerne votre crainte du ridicule, je vous dis ceci: Est-ce que les bâtisseurs se sont rendus ridicules lorsqu'ils ajoutaient ou complétaient une église romane d'une tourelle gothique, sans essayer d'imiter le style du XII^{ème} siècle?

Le S. — *C'est peut-être différent en architecture qu'en musique...*

Le C. — Pourquoi faudrait-il que cela soit différent en musique?

Le S. — *Cela se SENT!*

Le C. — Cela sent surtout l'excuse plate, en tout cas aussi longtemps que l'expérience ne sera pas faite. Peut-être serait-ce même un succès? Lorsque nous choisissons des cadences toute faites, mais pas récentes, nous ne nous tourmentons pas de savoir si elles sont exactement dans le style du compositeur! Je pense ici aux cadences écrites par Carl Reinecke pour les concertos de cor de Mozart (cette réflexion est également valable pour les phrasés qu'il propose). Ne sont-elles pas plus imprégnées de romantisme que du style de Mozart? Pourtant nous nous y sommes tellement habitués, qu'elles conviennent parfaitement. Je pourrais allonger la liste des exemples. Connaissez-vous les cadences de Fritz Kreisler pour les concertos de violon de Beethoven? Qu'en aurait pensé Beethoven?

Laissons ici nos deux antagonistes et leurs problèmes et essayons de voir quelles sont les possibilités et les nécessités d'une cadence contemporaine pour un concerto classique.

Le grand Paul Hindemith a livré une cadence (très musicale) pour le Concerto «Adelaïde» de Mozart et Ferruccio Busoni a lui aussi tenté d'«actualiser» les classiques par de nouvelles cadences. Aucun des deux ne s'est laissé aller à une copie de style gratuite. Ils se sentirent — même en s'exposant au reproches du génie — en tant qu'authentiques créateurs. Ils ont ainsi au moins affirmé la légitimité et la raison d'être d'une cadence «nouvelle».

Pourquoi manque-t-on donc pareillement d'audace en musique, alors qu'il est de bon ton d'en avoir dans d'autres disciplines? En fin de compte, on pourrait faire plus confiance au pouvoir de discernement de l'auditeur et lui laisser le soin de faire jouer son goût et sa sensibilité musicale. C'est à une prochaine génération qu'il faut laisser le soin de juger si de telles cadences «nouvelles» ont pu servir de pont entre le XVIII^{ème} et le XX^{ème} siècle, et si une unité spirituelle s'est ou se manifeste entre les époques.

Ne pensez-vous pas, qu'à la faveur de ces réflexions, un aspect nouveau et constructif se dégage de l'idée de ce qu'est une cadence dans un concerto? Au delà de son rôle primitif qui consistait à laisser une place aux acrobaties techniques, elle pourrait servir à autre chose. Par exemple, elle donne la possibilité de créer un nouvel équilibre: Chaque musique, c'est bien connu, a son caractère spécifique, par exemple lyrique, dramatique, virtuose, chantant, etc. Souvent aussi, l'un de ces éléments est prépondérant dans une oeuvre. La cadence pourrait favorablement introduire les éléments négligés, établir la balance et, ainsi, offrir plus à l'auditeur.

A part ceci, et j'en viens au but essentiel de cet article, il faudrait promouvoir que la cadence, dans le concert instrumental classique, devienne un trait d'union entre l'ancien et l'actuel. Il faudrait qu'elle établisse une relation entre le passé et le présent, traduisant dans notre langage actuel, ce qui a été dit dans le passé. Le texte ainsi souligné, expliqué, repensé extirperait et libérerait les oeuvres anciennes du carcan étroit dans lequel les ont enfermés les principes paresseux et jouisseurs de la consommation de l'esthétique. Nous en ferions notre affaire, en lui insufflant la vie par notre propre vie.

Pour terminer ce bref essai (bien incomplet) j'essayerai de stimuler ou d'allumer la controverse et la contradiction en présentant une cadence que j'ai écrite pour le 4ème Concerto pour cor de Mozart. Johannes Ritzkowsky la joua à Berlin: elle fut rejetée avec toute la vigueur que provoque l'incompréhension par ses collègues cornistes qui l'accompagnaient avec l'Orchestre symphonique de Radio-Berlin. Curieusement, après le concert, donc après une nouvelle écoute, elle recueillit tout de même quelques approbations.

[Et que pensez-VOUS de la cadence d'aujourd'hui?]



Hermann BAUMANN (Hornvirtuose / virtuose du cor / Horn virtuoso)

Bernhard KROL (Komponist und Hornist / compositeur et corniste / Composer and horn player)

Why pretend to be Mozart?

(The concerto's cadenza: copy of style — or bold but true?)

BERNHARD KROL

Bernhard Krol was born in Berlin 1920. Studied the horn in Vienna with Gottfried Freiberg and composition in Berlin with Josef Rufer. 1945—1961 horn at the Berlin State Opera and since 1962 member of the Stuttgart Radio-Symphony Orchestra.

Baroque and Classical composers left their concertos «unfinished», i. e. they gave soloists an opportunity to show their skill — and to «show off» — in the cadenzas, which each soloist could create according to his imagination and accomplishment. Obviously the composers did not fear disfiguration of their works of art by poor cadenzas.

In performances of a classical concerto today, the cadenza becomes a problem. If the soloist is as talented as his colleagues in the time of Telemann, Tartini, Wagenseil, Rosetti, Albinoni, Haydn and Mozart, then he will be able to write his own cadenza «made to measure». Where this is *not* the case, trouble begins: one's own «creation» does not suffice, earlier attempts by somebody else do not sound right (one is too simple, another too complicated, etc.), so one has to look around for The Rescuer who will «make a cadenza to measure». Doing so, one may happen upon a «real» composer and the following conversation will take place:

Soloist — I need a cadenza for the Tartini Concerto, quickly, since the concert is next week.

Composer — I'll see what I can do about it. Can I please see the music?

(Leafs through the 1st movement.)

Nice. Could do something that fits in well.

S. — But mind you, it should, if possible, sound as written by Tartini himself.

C. — Ah, there you embarrass me...

S. — Really? Why?

C. — Simply because I am not Tartini...

S. — But what do you intend to write then, what will your Tartini cadenza be like?

C. — Please try to understand that each composer speaks his very own language, which is different from anybody else's, and he is recognized by it (if he is truly original). So if he has to put himself back a couple of centuries into somebody else's world, he CANNOT and WILL not adopt that other person's «grammar» and way of expression — EXCEPT if he is willing to «compromise» and COPY the composer's style. Which I don't feel like doing, neither in the case of Tartini nor elsewhere.

S. — I know your style of writing music. Now if you make the cadenza in YOUR style, then I make a fool of myself performing it. One canNOT very well combine two such different musical worlds in one piece, can one?

C. — First of all: I am NOT prepared to write a «Tartinian» cadenza. Second, as to making a fool of yourself: Do you think that he master-builders of old times made fools of them-

selves adding a Gothic or even Baroque altar to a Romanesque church, instead of trying to imitate the 12th century style?

S. — *Perhaps in architecture it is different, but in music . . .*

C. — Why should it be different in music?

S. — *One just feels that way about it.*

C. — That sounds like a poor excuse — at least as long as one has not had the experience.

Perhaps it would be a great success! When we choose the ready-made cadenza, we do not mind either if they are made in EXACTLY the same style. I am thinking f. i. of Carl Reinecke's cadenzas and phrasings to Mozart's horn concertos, that are surely and truly in Romantic and not at all in Mozart's style. And yet we have become so used to them, that we do not mind them at all. And there are many more such cases. Do you know Fritz Kreisler's cadenzas to Beethoven's violin concerto? What would Beethoven have thought about them?

Here we leave the two musicians with their problem and will go our own way in order to consider the possibilities and necessities of today's cadenza in the Classical Concerto.

The acknowledged composer *Paul Hindemith* wrote an extremely musical cadenza to Mozart's *Adelaide Concerto* and also *Ferruccio Busoni* tried to bridge the gap between the old masters and modern music by writing cadenzas. Of course they would not think of copying the old style; in true bond with the work's composer, they yet felt themselves as Creators of Original Music, which was their legitimation — or at least they considered it so. Why is it that boldness is so often lacking in the music world, whereas we find it so abundantly in other branches? We should have more confidence in the audience's receptivity, in its ability to discern between good and bad composition, good and bad taste. And then we should leave it to a next generation to judge if the «new» cadenza really serves as a bridge between the 18th and the 20th century, if *spiritual unity* was truly established.

Thinking along this line, don't you agree that these thoughts might be productive and in a special way NEW? When in the old days the cadenza was just an opportunity to «show off» one's stupendous technique, it would now play quite a different and very important role, i. e. helping to *reestablish Balance*. Each type of music has its own character, say f. i. lyrical, dramatic, virtuoso, cantabile etc. But very often one or the other element is *preponderant* in a work. Now I think it could be the new cadenza's task to take care of the *neglected* elements so as to create a balance and at the same time add colour and make the piece livelier, more interesting for the audience.

Besides, and that is really what this article is about, it should be expected of today's cadenza that it unites the Past with the Present. The cadenza should be able to repeat the Old Master's words in modern language, our language of today. Thus it would not only be a bridge across the centuries; it would at the same time free the Past from its prison, which is the lazy Epicurean way of enjoying music, and it would give it New Life from Our Life. As an opening to discussion, I should like to put at the end of this incomplete, but I hope stimulating essay, a cadenza to Mozart's fourth horn concerto as it was played by Johan-

nes Ritzkowsky in Berlin. When played at the rehearsal, he met with a complete lack of understanding from his colleagues, but curiously enough after hearing it again in the concert performance, several of them changed their opinion in a positive way.

[And what do YOU think about the CADENZA OF TODAY?]

Bernhard Krol's Werke für Blechbläser:

Oeuvres pour cuivres écrites par Bernhard Krol:

Bernhard Krol's compositions for brass instruments:

- Op. 1 Horn-Sonate (Pro Musica, Leipzig)
- Op. 16 Kleine Festmusik für 4 Hörner (Breitkopf & Härtel)
- Op. 18 Missa brevis für Chor und Hornquartett (MS)
- Op. 23 Spielstücke für 2 und 3 Hörner (in «Ergänzungsschulwerk ...»,
Hofmeister, Leipzig)
- Op. 29 Corno Concerto (study in jazz) (Simrock, Hamburg)
- Op. 30 Horati de vino carmina, für Sopran, Horn und Klavier
(N. Simrock, Hamburg—London)
- Op. 35 Capriccio da camera für Posaune und 7 Instrumente (N. Simrock)
- Op. 40 Magnificat-Variationen für Piccolo-Trompete und Streichorchester
(N. Simrock)
- Op. 44 Cantico für Horn und Streichquartett (N. Simrock)
- Op. Laudatio für Horn solo (N. Simrock)
- Op. 54 Fantasia notturna für hohe Trompete und Orgel (Bote & Bock, Berlin)
- Op. 55 Missa muta für Horn und Orgel (Bote & Bock, Berlin)
- Op. 56 Sinfonia sacra für Posaune und Orgel (Bote & Bock, Berlin)
- Op. 58 Divertissement classique für 13 Blechbläser (4.4.4.1.)
(AMP, New York, Bote & Bock)
- Op. 61 Figaro-Metamorphosen (Voi che sapete) für Horn und Streichorchester
oder Horn und Klavier (Bote & Bock, Berlin)
- Op. 38 Resurrexi, Osterkantate für Chor und Blechbläser (2.4.3.1.) (MS)
Naturhornstudien für Horn (Pro Musica, Leipzig)
Konzertetüden für Horn (Pro Musica)
Waldhornstudien für die Unterstufe (D. Rather, Hamburg—London)
Kadenzen zu den Mozart-Honkonzerten 3 und 4 (N. Simrock)

Savoir de quelle note on parle



Robert ISCHER

Né à Vevey, Suisse, en 1950, il entreprend, après des études secondaires, un apprentissage de réparateur d'instruments de musique à vent avec les maîtres Otto Rauber et Kaspar Wicky. Conjointement il commence ses études de musique au Conservatoire de Lausanne (trompette et branches théoriques). Sa passion des vents l'entraîne à approfondir l'étude physique et organologique de ces instruments. Il ouvre son propre atelier en 1972 à Moudon où il répare, reconstitue, joue et étudie dans un esprit artisanal, artistique et scientifique qui lui permet de faire une synthèse objective de ces connaissances.

BRASS BULLETIN a souligné dans son no 10 le clivage qui sépare les *physiciens*, les *facteurs* et les *musiciens*. Un fait est remarquable parmi les facteurs de différents instruments (orgue, piano, cordes, vents): chacun utilise une numérotation des octaves qui lui est propre. On n'est même pas d'accord sur la valeur à donner au La du diapason. Compte-t-il 880 vibrations simples ou 440 vibrations doubles, est-ce un La de 8 pieds, un La₂, 3, 4, 5, ou doit-on le différencier de ses frères par l'utilisation de lettres majuscules et minuscules accompagnées des signes ' , " , ' comme en allemand?

Mes différentes formations de réparateur d'instruments à vent et de musicien intéressé par les explications scientifiques des phénomènes musicaux m'ont poussé depuis de nombreuses années à approfondir chacune de ces branches et à n'utiliser que des données claires et précises, susceptibles d'être comprises tant par le physicien que par le facteur ou le musicien.

Il est aberrant de constater qu'aujourd'hui on parle encore de vibrations simples et que chaque métier se base, qui sur l'étendue du clavier (différente d'une famille à l'autre), qui sur une numérotation choisie arbitrairement et chaque fois différente, pour préciser l'octave. Les physiciens qui tiennent compte du phénomène musical dans son ensemble utilisent les fréquences hertziennes et numérotent les octaves de manière à n'avoir pas continuellement à faire des comparaisons entre les différents systèmes. L'indication de fréquence en Hertz (Hz) a de plus l'avantage d'être la base de référence immuable des calculs d'acoustique utilisable par tous, le son n'étant malgré tout qu'un phénomène physique.

Quant à la numérotation des octaves il est souhaitable qu'elle soit une fois pour toute acceptée par les facteurs et musiciens francophones selon l'échelle des physiciens:



SONS PARTIELS ET SONS HARMONIQUES

Une confusion regrettable règne depuis des siècles dans la langue française, confusion impardonnable aujourd'hui où la physique a clairement mis en évidence les différences fondamentales qui existent entre sons *partiels* et *harmoniques*. Il ne s'agit pas que d'une stérile mise au point linguistique, mais bien de la précision d'un phénomène qui est très important dans la formation du timbre des corps sonores: La série des *partiels* n'est pas forcément la même que celle des *harmoniques*. La série des *partiels* est variable, celle des *harmoniques* est invariable et exacte par définition. De leur coexistence résulte le timbre spécifique de tel ou tel instrument. La série des *partiels*, lorsqu'elle coïncide avec certains *harmoniques*, les met en évidence. De toutes les combinaisons possibles résultent les différents timbres que nous connaissons.

Un tuyau émet un son formé d'harmoniques, alors même que ses partiels ne sont pas les harmoniques d'un fondamental... Pour être simple, on peut dire que chaque son périodique est formé d'un fondamental et de ses harmoniques. Le Do3 d'une trompette est le 2e partiel de cette trompette, il comprend dans sa matière même la série des harmoniques 1, 2, 3, 4, etc., soit Do3, Do4, Sol4, Do5, Mi5, Sol5, Sib5, Do6, etc., chaque harmonique étant renforcé plus ou moins par un partiel voisin.

Le Sol4, qui est le 3e partiel de cette même trompette, engendre sa propre série d'harmoniques: Sol4, Sol5, Ré6, Sol6, Si6, Ré7, Fa7, Sol8, etc. Ceci est une simplification destinée à des musiciens qui ne sont pas nécessairement des spécialistes de la physique acoustique. Pour de plus amples précisions sur les incidences du rapprochement des partiels de la série des harmoniques je conseille de se référer aux travaux de Bouasse (cité plus haut: Instruments à vent, Delagrave, Paris 1929) ou d'un autre physicien, en émettant de sérieuses réserves sur les traités du XIXe s. L'avantage de Bouasse sur ses confrères réside dans le fait qu'il s'est assuré la collaboration d'un scientifique musicien, M. Fouché, tromboniste exécutant, pianiste et prix de composition. Ainsi les malentendus étaient réduits à néant.

Der Artikel von Robert Ischer bearbeitet hauptsächlich ein Problem des Fachwortschatzes, das allein in der französischen Sprache noch nicht gelöst werden konnte. Folglich ist es uninteressant, diesen Artikel ins Deutsche zu übersetzen.

The problem brought up by Robert Ischer is of a terminological nature, inherent only to the French language. We therefore do not bring the English version.

Indeterminate instrumentation:

A Way of Extending Instrumental Technique



James FULKERSON,

Trombone player and composer

In the area of new music, composers have sought new possibilities for instruments and instrumentalists — yet seldom have they really achieved them. This gap between available skills and those required by composers is due in part to the difficulties of notation. It is difficult to notate many of the newer techniques such as whistle tones, multiphonics, singing and playing, sometimes controlling the number of beats per second between the sung and played tones, or exact mutes and mute positions which make great timbral differences and thus significant musical differences. Part of my own musical interests lie in

this area of extending instrumental resources and therefore, the present paper is a result of my compositional and performance activity.

We often, during improvisations, play passages much more difficult than we are ever asked to play in compositions. For this reason, I suggest to players interested in new music to improvise a good deal. Improvisation forces one to clarify one's musical thinking, one assimilates the musical vocabulary for expressive ends, and one's ear and the musical demands of those situations often lead him into much more complex areas than are demanded in professional playing situations, making the professional demand, therefore, well within one's available technique. It also enables us to listen to difficult passages in compositions and ask, «What is this really about?» — and then to execute them with a more valuable clarity. In new music, it is also commonplace to modulate our sound more radically than we normally do when playing the various periods of music in a classical context, so that we become timbrally identical to electronic sound, a contrabass, a flute, etc. I think this ability is also developed by improvisational experience.

If I think so highly of improvisation, why do I play composed music and why I suggest playing compositions? Through the best composers, we are able to gain insights that we wouldn't have by just improvising. As individuals, we tend to think and act in certain ways due in part to our previous training and backgrounds. To play the music of another man is to have an opportunity to see music from another vantage point. When a musician can really say: «I don't need a composer to make music», he offers special qualities to the collaboration of composer-performer but can also demand in return that the composer make a real contribution for his part, that a composer do more than orchestrate what the performer can already do.

To develop new ideas and technical skills, I suggest also that performers use pieces which were written without an eye to the technical shortcomings of the trombone, ie. Terry Riley's *Dorian Reeds*, originally written for soprano saxophone.

With the above reasoning, I make the following suggestions for use as solo trombone or trombone and piano pieces. This list is not comprehensive but is selected from composers who tend to question the ways of making music. (The second instrument need not always be piano.)

Copyright 1975 by James Fulkerson

Solo:

- RILEY Terry, *Dorian Winds* (c. 1965), originally for soprano sax, with tape delay (I.T.A. Source Library)
 STOCKHAUSEN Karlheinz, *Spiral* (1968) for solo instrument and short wave radio (Wien, UE, 14 597)
 Solo (1966), with extensive tape delay (Wien, UE, 14 789)
 Plus-Minus (1963), (Wien, UE, 13 993)
 KAGEL Mauricio, *Atem for a wind player* (1969/70), (Wien, UE)
 General Bass (1972), unaccompanied solo (Wien, UE)
 FULKERSON James, *Patterns VII* (1972) for any solo instrument (C.F.E.)
 Co-Ordinative Systems No. 1 (1971) (C.F.E.)
 BRÜN Herbert, *Mutatis Mutandi* (1968), graphic compositions for interpreters
 CARDEW Cornelius, *Volo Solo* (1966) (C. F. Peters)
 CORNER Philip, *attempting whitenesses*. Make pre-recorded tape (C.F.E.)
 HELLERMANN William, *Round and About* (1970). Either pre-record or do with a second player. Requires amplification and reverb. (C.F.E.)
 Circle Musics. Same as above. (C.F.E.)
 RIEDL Josef Anton, *Rhypsalis/Silphium* (1972), amplified solo with tape
 CHADABE Joel, *Echoes* (1972), version for tb, but requires special electronics
 EISMA Will, *Non-Lecture* (1965)
 LANZA Alcides, *hip'nes I* (1973-I). Make pre-recorded tape

Solo with piano or second instrument:

CARDEW Cornelius, **Solo with Accompaniment** (1964) (UE 14 171)
ORTON Richard, **Cycles for 2 or 4 Players** (1967) (Schott-Ars Viva/AV 203)
KAGEL Mauricio, **Unguis Incarnatus Est** (1972) (UE 15 621)
HELLERMANN William, **Round and About** (1970) (C.F.E.)
Circle Musics (C.F.E.)
FULKERSON James, **Co-Ordinative Systems No. 1, System 6** (1974) (C.F.E.).
YANNAY Yehusa, **Squares and Symbols, Exits and Traps** (1971)

I.T.A. Source Library, Catholic University, Washington, D.C. (USA)
UE, Universal Edition, Wien
C.F.E., Composer's Facsimile Edition, 170 West 74th St. New York, NY 10 023
RIEDL Josef Anton, Sandstr. 49, D-8 München (West Germany)
CHADABE Joel, 339 South Manning Blvd., Albany, New York 12 208, USA
EISMA Will, Oude Amersfoortseweg 206, Hilversum, Holland
LANZA Alcides, 2055 St. Matthew Apt. 902, Montreal, Quebec H3H 2J2, Canada
YANNAY Yehusa, 4044 North Downer, Milwaukee, Wisc. 53 201 (USA)

Extract from the diary of Luigi Dallapiccola

(Vienna, March 9, 1942, concerning a meeting with Anton Webern):

«Discussing problems of instrumental sonority, the very sensitive searcher [Anton Webern] (whom history will not be able to ignore because of his enormous contribution to the new language) affirms:

A chord entrusted to three trumpets or to four horns is hereafter unimaginable for me.»

Instrumentation indéterminée:

un moyen d'élargir la technique instrumentale.

James FULKERSON, tromboniste et compositeur

Dans le domaine de la Nouvelle Musique, les compositeurs ont cherché de nouveaux moyens, tant pour les instruments que pour les instrumentistes. Ils n'y sont parvenus que très rarement. Le fossé qui existe entre les techniques acquises traditionnellement et celles qu'exigent les compositeurs provient, en partie, des difficultés de notation. Il est ardu de noter les nouvelles techniques telles que les sons-sifflés, les multi-sons, chanter en jouant (avec, parfois, le devoir de contrôler le nombre de battements à la seconde entre les sons chantés et les sons joués), ou encore de décrire exactement les différentes sourdines et leurs positions, qui déterminent, on le sait, de grandes variations de timbres, par conséquence des différences musicales importantes. L'amélioration et l'extension des ressources instrumentales sont deux des sujets qui m'intéressent le plus. Cet article présente quelques réflexions provoquées par mes activités personnelles d'instrumentiste et de compositeur.

Il est fréquent, au cours des improvisations, que nous jouions des passages bien plus difficiles que ceux que l'on exige de nous dans les œuvres écrites. C'est la raison pour laquelle

je conseille aux instrumentistes qui s'intéressent à la Nouvelle Musique de s'adonner tant que possible à l'improvisation. Cela nous oblige à clarifier nos pensées musicales, à assimiler le vocabulaire musical à des fins expressives. Nos oreilles et le besoin musical d'évoluer dans de telles conditions nous mènent dans des sphères bien plus riches que celles dans lesquelles nous évoluons dans l'exercice professionnel routinier de notre métier, plaçant, dès lors plus justement, nos aptitudes techniques avant les exigences professionnelles. Cela nous permet aussi d'écouter les passages difficiles d'oeuvres écrites avec de meilleures capacités d'analyse d'où une limpidité plus grande dans l'exécution personnelle de ces passages. Il ne faut pas oublier non plus qu'avec la Nouvelle Musique, nous jouons plus sur la sonorité qu'on ne le fait «classiquement» dans l'exécution des Musiques Anciennes. Nous parvenons à extraire des timbres qui s'identifient aux sons électroniques, à la contrebasse, à la flûte, etc. Je pense que cette agilité se développe également fort bien par les expériences d'improvisations.

Vous vous demandez peut-être pourquoi je compose et conseille encore de jouer des oeuvres écrites, alors que je fais une pareille apologie de l'improvisation? Grâce aux grands compositeurs, nous parvenons à des *points de vue* musicaux que l'improvisation seule ne stimulerait pas. En tant qu'individus, nous avons la tendance à penser et à agir d'une façon déterminée, en grande partie, par notre entraînement et par notre bagage spirituel. Jouer la musique d'un autre nous donne la chance de sentir la musique différemment. Lorsqu'un instrumentiste peut vraiment dire «je n'ai pas besoin de compositeurs pour faire de la musique», il présente des qualités particulières qui peuvent améliorer la relation compositeur/interprète. Dès lors, le compositeur se devra de donner *plus* que sa part habituelle, de faire *plus* qu'instrumenter ce que l'interprète sait déjà faire.

Pour développer de nouvelles idées et l'agilité technique, je suggère que l'instrumentiste emploie des oeuvres qui n'ont pas été écrites pour son instrument, qui ne tiennent donc pas compte des limites généralement reconnues, par exemple *Dorian Reeds* de Terry Riley, qui est une pièce écrite pour le saxophone soprano.

En relation avec ce qui précède, je propose quelques titres de solo avec ou sans accompagnement de piano (il n'est d'ailleurs pas nécessaire que ce soit toujours le piano qui serve de partenaire). Cette liste n'est pas exhaustive. Elle présente simplement des oeuvres de compositeurs qui remettent les chemins de la Musique en question.

(Cette liste se trouve après la version anglaise, page 49/50.

Extrait du Journal de Luigi Dallapiccola:

(Vienne, 9 mars 1942. Au sujet d'une rencontre avec Anton Webern)

«Discutant de problèmes de sonorité instrumentale, le très fin chercheur [Anton Webern] (que l'histoire ne pourra pas ignorer pour son énorme contribution à la formation du nouveau langage) affirme: *Un accord confié à trois trompettes ou à quatre cors est pour moi désormais inimaginable.*»

Unbestimmte Instrumentation:

ein Mittel, die Instrumentaltechnik zu erweitern.

James FULKERSON, Posaunist und Komponist

Auf dem Gebiet der Neuen Musik haben die Komponisten nach neuen Mitteln sowohl für die Instrumente wie für die Instrumentalisten gesucht. Nur selten haben sie etwas erreichen können. Die Kluft, die zwischen den traditionellen und den von den Komponisten verlangten Techniken besteht, ist teilweise von Notationsschwierigkeiten verursacht. Es ist schwierig, die neuen Techniken, wie z. B. geblasene Töne, «Vielfachöne», Singen beim Spielen (manchmal mit der Auflage, die Anzahl der Schallschläge pro Sekunde zwischen den gesungenen und den gespielten Tönen zu kontrollieren) zu notieren; es ist schwierig, die verschiedenen Dämpfer und ihre Lage — was natürlich grosse Variationen in der Klangfarbe, folglich erhebliche musikalische Unterschiede verursacht — genau zu beschreiben.

Verbesserung und Verbreitung der Instrumentalmöglichkeiten sind zwei der Gebiete, die mich am meisten interessieren. In diesem Artikel möchte ich einige Überlegungen mitteilen, zu denen mich meine Tätigkeit als Instrumentalist und Komponist geführt hat.

Es kommt nicht selten vor, dass wir beim Improvisieren viel schwierigere Passagen spielen als diejenigen, die in Partituren von uns verlangt werden. Aus diesem Grunde empfehle ich dem Instrumentalisten, der sich für die Neue Musik interessiert, soviel wie möglich zu improvisieren; dabei wird er nämlich gezwungen, sein musikalisches Denken zu schärfen, sich den musikalischen Wortschatz als eine natürliche Ausdrucksweise anzueignen.

Unser Gehör und die Notwendigkeit, uns unter solchen Bedingungen zu bewegen, führen uns in viel reichere Sphären als die, in denen wir uns in der berufsmässigen Routine bewegen; es bringt uns dazu, unsere technischen Fähigkeiten den Berufsansprüchen voranzustellen, was doch viel richtiger ist; es befähigt uns auch, schwierige Passagen notierter Werke mit einer schärferen Analyse anzuhören, was wiederum eine grössere Klarheit in der eigenen Ausführung dieser Passagen bewirkt. Man sollte auch nicht vergessen, dass wir in der Neuen Musik mehr mit den Klangmöglichkeiten spielen als klassischerweise in der Ausführung der früheren Musik. Es gelingt uns, Töne zu erzeugen, die mit den elektronischen Tönen, mit dem Kontrabass, mit der Flöte, usw. verglichen, ja identifiziert werden können. Ich bin der Meinung, dass sich diese Fertigkeiten ebenso durchs Improvisieren entwickeln lassen.

Nun werden Sie sich fragen, warum ich komponiere, und warum ich noch empfehle, geschriebene Werke auszuführen, da ich dem Improvisieren einen so hohen Wert zuschreibe. Durch die grossen Komponisten gelangen wir zu musikalischen *Erkenntnissen*, die die Improvisation allein nicht hervorrufen kann. Als Individuen haben wir eine durch unsere Bildung bestimmte Denkungs- und Handlungsart erworben. Anderer Individuen Musik auszuführen, lässt uns die Musik anders empfinden. Wenn ein Instrumentalist wirklich behaupten kann: «Ich brauche keinen Komponisten, um zu musizieren», verfügt er über besondere Eigenschaften, die das Verhältnis Komponist/Interpret verbessern können; folglich wird der Komponist *mehr* als seinen gewöhnlichen Anteil leisten müssen, d. h. *mehr* tun, als nur das zu instrumentieren, was der Ausführende ohnehin schon kann.

Um neue Ideen und technische Fertigkeiten zu entwickeln, schlage ich vor, dass der Instrumentalist sich an Werken übt, die nicht für sein Instrument geschrieben worden sind, die also die allgemein anerkannten Grenzen nicht berücksichtigen, wie z. B. am *Dorian Reeds* von Terry Riley, einem für Tenorsaxophon geschriebenen Stück. Dieszwecks habe ich eine durchaus nicht erschöpfende Liste von Solopassagen mit oder ohne Klavierbegleitung (man braucht übrigens nicht immer gerade vom Klavier begleitet zu werden) aufgestellt; sie enthält Werke von Komponisten, die die Wege der Musik in Frage stellen.

(Diese Liste finden Sie am Ende der englischen Fassung dieses Artikels auf Seite 49/50.)

Aus dem Tagebuch des Luigi Dallapiccola:

(Wien, den 9. März 1942. Anlässlich einer Begegnung mit Anton Webern)

In der Diskussion über Probleme des Instrumentalklages sagte der sehr feinsinnige Forscher [Anton Webern] (dem die Geschichte einen wichtigen Beitrag zur Bildung der neuen Sprache wird verdanken müssen): «Mir ist von nun an ein Akkord, der von drei Trompeten oder vier Hörnern geblasen wird, undenkbar.»

HORN

Carl Czerny: Andante e Polacca in E für Horn u. Klavier (F. Gabler). DM 517 DM 13.—

Carl Pilss: Tre pezzi in forma di Sonata für Horn und Klavier

1. Sinfonia. 05 652 DM 7.50

2. Intermezzo. 05 653 DM 6.50

3. Rondo alla caccia. 05 654 DM 8.50

Friedrich Willgans: Op. 5 Sonatine für Horn und Klavier. 05 656 DM 10.50

TROMPETE

Viktor Korda: Sonatine in 3 Sätzen für Trompete und Klavier. 05 740 DM 12.—

Michael Haydn: Larghetto per il trombone concertato F-Dur, P. 34

(Ch. Sherman). Erstdruck. DM 344

Partitur DM 9.— / Orchesterstimmen DM 12.— / Doubletten DM 1.50

Klavierauszug in Vorbereitung

Jenő Takács: Op. 67. Sonata breve für Trompete und Klavier. 05 732 DM 10.—

POSAUNE

Michael Haydn: Larghetto per il trombone concertato F-Dur, P. 34

(Ch. Sherman). Erstdruck. DM 373

Partitur DM 7.— / Orchesterstimmen DM 10.— / Doubletten DM 1.50

Klavierauszug in Vorbereitung

TUBA

Jenő Takács: Op. 81. Sonata capricciosa für Tuba und Klavier. 05 781 DM 12.—



DOBLINGER

WIEN

MÜNCHEN

B. Chronique - Chronik - Chronicle

Abréviations / Abkürzungen / Abbreviations

Nous avons établi les abréviations ci-dessous **pour les 3 langues**. Ce code étant déjà largement répandu, nous l'employerons de plus en plus dans l'**ensemble** des textes de BRASS BULLETIN et non seulement dans la chronique. Le pluriel s'indique avec un (s).

Wir haben die untenstehenden Abkürzungen **für alle drei Sprachen** vorgesehen. Da sie schon weitverbreitet sind, werden wir sie nach und nach in **allen** Texten des BRASS BULLETINs, und nicht nur in der Chronik, verwenden. Die Mehrzahl wird durch ein (s) angegeben.

Below abbreviations are indicated **in 3 languages**. Since this code has already been widely used, we are going to employ it more and more within the texts of BRASS BULLETIN articles, and not only in the Chronicle. Plural forms are indicated with (s).

PA	=	première audition / Erstaufführung / first performance
cnt(s)	=	cornet à pistons / Kornett / cornet
flgh(s)	=	bugle / Flügelhorn / fluegelhorn
h(s)	=	cor / Horn / horn
p	=	piano / Klavier / piano
tb(s)	=	trombone / Posaune / trombone (b-tb = tb basse/Bass-tb)
tp(s)	=	trompette / Trompete / trumpet
tu	=	tuba
adr. inf.	=	adresse pour information / Adresse für Auskunft / address for information

BUSH

MOUTHPIECES

for
TRUMPET
CORNET
FLUGEL HORN

Write for descriptive literature

14859 Jadestone Drive
Sherman Oaks, California 91403

Evénements à venir — Ankündigungen — Coming events

Un événement exceptionnel aura lieu en 1976:

Le 1er Congrès international des musiciens de cuivres se tiendra du 13 au 19 juin 1976 à Montreux (Suisse).

Les 21—22 juin 1975, les représentants de la *Société internationale des Cornistes*, de l'*Association internationale des Trombonistes*, de l'*Associations universelle et fraternelle des Tubas*, ainsi que les membres de la *Guilde internationale des Trompettistes* se sont réunis à Bloomington (Indiana, USA), afin d'étudier l'établissement de relations plus étroites entre leurs organisations indépendantes. A l'unanimité, il a été décidé de créer la *Société internationale des musiciens de cuivres* (International Brass Society) qui comprend donc les quatre sociétés citées.

Le premier projet de la Société intern. des musiciens de cuivres consiste à organiser le 1er Congrès international des musiciens de cuivres qui se tiendra à Montreux (Suisse), du 13 au 19 juin 1976, sous les auspices de l'*Institut de hautes études musicales* (I.H.E.M.) et de la Ville de Montreux.

Des artistes venant de toutes les parties du monde joueront à cette occasion. Il y aura des leçons individuelles, des débats, des conférences organisés par chacune des sociétés respectives. Ces travaux en symposium traiteront tous les aspects pédagogiques et musicaux spécifiques aux musiciens de cuivres.

Tant les étudiants que les artistes professionnels devraient pouvoir bénéficier de cette occasion exceptionnelle d'échanger des idées et de travailler à l'intérêt commun. Les compositeurs sont spécialement conviés à assister et à participer à toutes ces séances.

Des vols spéciaux et le logement seront organisés pour les membres de toutes les parties du monde. Les musiciens de cuivres, compositeurs et amateurs enthousiastes peuvent obtenir de plus amples informations en écrivant à:

FIRST INTERNATIONAL BRASS CONGRESS
c/o I.H.E.M.
CH - 1820 MONTREUX Switzerland

BRASS BULLETIN participera activement à cet événement en consacrant une place primordiale dans les trois numéros de 1976 (13, 14 et 15).

Le numéro 13 (février 1976) contiendra tous les détails relatifs à la manifestation.

Le numéro 14 (juin 1976) contiendra, en son milieu, le **programme officiel complet**.

Le numéro 15 (octobre 1976) présentera un **résumé complet**, avec reportage photographique, de cet événement historique, unique dans les annales des musiciens de cuivres.

BRASS BULLETIN 13, 14 et 15 sera tiré à plusieurs milliers d'exemplaires de plus que d'habitude et **remplira donc une importante fonction de témoin**, tant pour ses abonnés, pour les membres des diverses associations que pour les participants.

Réservez vous aussi ces dates dans votre agenda. Ce sera là une occasion peut-être unique de nous rencontrer tous.

Ein einmaliges Ereignis wird in 1976 stattfinden:

Der erste internationale Blechbläserkongress wird vom 13. bis zum 19. Juni 1976 in Montreux (Schweiz) abgehalten.

Am 21./22. Juni 1975 versammelten sich in Bloomington (Indiana, USA) die Vertreter der *Internationalen Hornisten-Gesellschaft*, der *Internationalen Posaunisten-Vereinigung*, der *Universellen brüderstaatlichen Tubisten-Vereinigung* und die Mitglieder der *Internationalen Trompeter-Gilde*, um die Herstellung einer engeren Verbindung zwischen ihren unabhängigen Organisationen zu erwägen. Es ist einstimmig beschlossen worden, eine *Internationale Blechbläser-Gesellschaft* (International Brass Society) zu gründen, die sich aus den vier erwähnten Gesellschaften zusammensetzt.

Das erste Vorhaben der Internat. Blechbläser-Ges. ist die Veranstaltung des 1. Internationalen Blechbläserkongresses, der vom 13. bis zum 19. Juni 1976 in Montreux stattfinden wird, unter Patenschaft des *Institut de Hautes Etudes Musicales* (I.H.E.M.) und der Stadt Montreux. Künstler aus aller Welt werden spielen; individueller Unterricht, Debatten, von den jeweiligen Gesellschaften veranstaltete Konferenzen werden abgehalten. Diese Symposiumsarbeit wird alle die Blechbläser betreffenden pädagogischen und musikalischen Probleme behandeln. Studenten und Berufsmusiker sollten diese Gelegenheit wahrnehmen, um Gedanken auszutauschen und ihre gemeinsamen Interessen zu besprechen. Komponisten werden vor allem zu all diesen Sitzungen geladen.

Spezialflüge und Unterkunft werden für die Teilnehmer aus allen Erdteilen organisiert. Blechbläser, Komponisten und Amateure, die von diesem Unternehmen begeistert sind, können weitere Auskünfte erhalten durch:

FIRST INTERNATIONAL BRASS CONGRESS
c/o I.H.E.M.
CH - 1820 MONTREUX Switzerland

BRASS BULLETIN bietet diesem Ereignis seine aktive Teilnahme: es wird seine drei 1976er-Nummern hauptsächlich diesem Kongress widmen.

Nummer 13 (Februar 1976) bringt alle Details dieser Veranstaltung.

Nummer 14 (Juni 1976) veröffentlicht das offizielle Gesamtprogramm.

Nummer 15 (Oktober 1976) enthält eine Gesamtübersicht dieses historischen Ereignisses, das in den Annalen der Blechbläser einzigartig sein wird. Mit Photoreportagen.

BRASS BULLETIN 13, 14 und 15 wird zu mehreren Tausenden von Exemplaren gedruckt werden, es wird also eine **bedeutende Rolle** spielen: die eines **Zeugen** für seine Abonnenten, für die Mitglieder der verschiedenen Vereinigungen und für die Teilnehmer.

Auch Sie sollten diese Daten in Ihrem Terminkalender reservieren. Vielleicht ist es eine einmalige Gelegenheit zur Begegnung.

An exceptional event will take place in 1976:

The First International Brass Congress will be held from June 13 to 19 in Montreux (Switzerland).

On June 21—22, 1975, officers of the International Horn Society, International Trombone Association, Tubists Universal Brotherhood Association and members of the International Trumpet Guild met in Bloomington, Indiana, to discuss the inter-relationship of their inde-

pendent organizations. Unanimous agreement was reached on the formation of the International Brass Society which is now comprised of the four attending organizations.

The initial project of the International Brass Society is the First International Brass Congress to be held in Montreux, Switzerland, June 13—19, 1976, under the sponsorship of the Institute For Advanced Musical Studies (I.H.E.M.) and the city of Montreux.

Featured at this meeting will be brass artists from throughout the world. Individual and combined symposium-workshop sessions will be presented by each of the brass organizations. These symposia-workshops will discuss all aspects of brass pedagogy and performance.

Both students and professional artists should benefit from this unique opportunity to share ideas and to resolve mutual concerns. Composers are especially encouraged to attend and participate in all sessions.

Special charter flights and lodging will be arranged for members from around the world. Brass players, composers and brass enthusiasts who desire more information may write to:

FIRST INTERNATIONAL BRASS CONGRESS
c/o I.H.E.M.
CH - 1820 MONTREUX Switzerland

BRASS BULLETIN will participate actively in this event by devoting considerable space to it in all three 1976 issues (nos. 13, 14 and 15).

No. 13 (February 1976) will contain all the **details** concerning this manifestation.

No. 14 (June 1976) will contain the **complete official program**.

No. 15 (Octobre 1976) will present a **complete résumé**, with photographic documentation, of this historic event, unique in the history of brass playing.

BRASS BULLETIN 13, 14, and 15 will be printed in a higher number than usual (several thousand extra copies) and will **thus fulfil an important documentary function**, for its subscribers, for the members of the various participating associations, as well as for the participants themselves.

Reserve these dates in your calendar. This will be a perhaps unique occasion for all of us to meet.

22.—29. 5. 1976 — TOULON (France)

Concours international de trompette. Candidats: 1. 1. 1946—31. 12. 1958. Prix: 1er=10 000 FF, 2ème=6500 FF, 3ème=3500 FF. Président du jury international: **Roger Delmotte**. Programme: 2 épreuves éliminatoires, une épreuve finale.

adr. inf.: Secrétariat du C.I.E.M.

Festival de musique / Palais de la Bourse
Av. Jean Moulin
F - 83 100 TOULON

10.—17. 7. 1976 — MONTREUX (Suisse)

I.S.M.E. 12ème Congrès mondial de la Société internationale pour l'éducation musicale.

adr. inf.: I.S.M.E.

Case postale 97
CH - 1820 MONTREUX

1978 — PRAGUE (CSSR)

Concours internationaux de musique du printemps de Prague.
Cor. Trompette, Trombone.

Evénements passés - Rückblick - Past events

1. 1975 — West Coast (USA)

PA: Henry Lazarof, «Spectrum» for solo-tp, orchestra and 4 chanel tape.
Soliste: **Thomas Stevens**; Utah Symphony Orch. dir. Henri Lazarof.

22. 2. 1975 — CHICAGO (USA)

PA: Mark McDunn, «Vincention Trombone Mass»
solistes: Tokyo Trombone Choir, dir. Mark McDunn

3. 3. 1975 — KANSAS CITY (USA)

PA: Francis Buedendorf, «Adagio & Rondo» pour trombone, cordes & percussion
soliste: ?

3. 1975 — BERLIN (RFA)

«Workshop Freie Musik»: oeuvres de Globokar, W. Breuker, Misha Mengelberg, L. Berio, Evan Parker, S. Lacy.

Musiciens: **Albert Mangelsdorff**, **Vinko Globokar**, **Günter Christmann**, **Willem van Manen**, **Paul Rutherford** (tbs). Orch. Wilhelm Breuker.

7.—9. 3. 1975 — GOTHENBURG (Sweden)

Scandinavian Horn Workshop

Sous l'impulsion du corniste Malcolm Page (Göteborg Symph. Orch.), 67 participants, presque tous cornistes, venus des 5 pays scandinaves, se réunirent pour travailler et jouer en compagnie d'**Alan Civil**, **Wilhelm** et **Ib Lansky-Otto**, **Frøydis Ree Hauge** et **Malcolm Page**. Ce fut une réussite éclatante, tant par la participation impressionnante que par l'esprit qui régna durant ces trois jours.



Malcolm Page and the massed horn group

Malcolm Page, Hornist des Göteborg Symph. Orch., hat dieses Workshop veranlasst: 67 Teilnehmer, fast alle Hornbläser, kamen aus den fünf skandinavischen Ländern, versammelten sich, um mit **Alan Civil**, **Wilhelm** und **Ib Lansky-Otto**, **Frøydis Ree Hauge** und **Malcolm Page** zu arbeiten. Das Unternehmen buchte einen glänzenden Erfolg, einmal durch die eindrucksvolle Teilnahme, zum anderen durch die Stimmung, die drei Tage lang herrschte.



«The Alan Civil Quartet»: Alan Civil, Frøydis Ree Hauge, Ib Lansky-Otto, Malcolm Page

At the invitation of the hornist Malcolm Page (Gothenburg Symph. Orch.), 67 participants, almost all of them hornists, from the five Scandinavian countries, convened to work and play in the company of **Alan Civil**, **Wilhelm** and **Ib Lansky-Otto**, **Frøydis Ree Hauge** and **Malcolm Page**. The meeting was a resounding success, both for the impressive turn-out and for the spirit prevailing during the three days.



Frøydis Ree Hauge working with her group

1. 4. 1975 — COPENHAGEN (Denmark)

PA: Vagn Holmboe, «Triade» for tp and organ (1975). **Edward H. Tarr**, tp; Elisabeth Westenholtz, organ.

17. 4. 1975 — SIOUX FALLS (USA)

PA: Joseph E. Turrin, «Two Dialogues» for brass choir.
Augustana Brass Choir, dir. Dr. Harold E. Krueger.

22. 4. 1975 — SIOUX FALLS (USA)

PA: James Stepleton, «Divertimento» for brass quintet.

Harold E. Krueger, **Tom Bierer** (tps), **Susan Hamre** (h), **Kathy Schmidt** (tb), **Paul Runyan** (tu).

28. 4.—4. 5. 1975 — BOSTON (USA)

Boston Sackbut Week

1. 5. 1975 — BOSTON (USA)

PA: Stephen Borg, «suite for trombone quartet»

solistes: **Stephen Borg**, **Daniel Silverman**, **David Adams**, **Mark Rohr** (tbs)

PA: Christopher Yavelow, «Nero's Tomb»

solistes: **Norman Bolder**, **Richard Chamberlain**, **Roger Moyer** (tbs), **Peter Harvey** (btb)

2. 5. 1975 — BOSTON (USA)

PA: Leslie Bassett, «Nine études in the form of duos»
solistes: **Douglas Wauchope** (tb), **Tom Everett** (btb)

PA: Edward Diemente, «Orbits»

solistes: **Emily Sherrill** (h), **Tom Everett** (btb)

4. 5. 1975 — BOSTON (USA)

PA: Tom Plsek, «Reactions I for 4 large antiphonal trombone ensembles»

30. 5. 1975 — SARREBRÜCK (RFA)

PA: Johannes Fritsch, «Concerto» pour trompette et orchestre. Soliste: **Manfred School** (tp).
Orch. Symphonique Radio Sarroise, dir. Hans Zender

2. 6. 1975 — NASHVILLE (USA)

PA: Robert Washburn, «Scherzo»

PA: Elliot Del Borgo, «Litany»

Solistes: Potsdam Trombone Ensemble, dir. John Upchurch

3. 6. 1975 — NASHVILLE (USA)

PA: Giovanni Martino Cesare I, «La Bavara» (Musicali Melodie, 1621) pour 5 trombones
solistes: University of Oklahoma Trombone Choir, dir. Irvin Wagner

4. 6. 1975 — NASHVILLE (USA)

PA: G. W. Knapp, «Huron Indian Carol». solistes: **Edwin Baker**, **William Cramer**, **Lewis van Haney**, **John Marcellus**, **John Swallow**, **Thomas Streeter**, **Robert Tennyson**, **Larry Wiehe** (tbs)

12. 6. 1975 — LAUSANNE (Suisse)

PA: Christian Goinguéné, «Concerto» pour trombone et piano (réduction de la version pour orchestre), d'après J. D. Heinichen. Soliste: **Jean Douay** (tb)

23.—27. 6. 1975 — BOSTON (USA)

Boston University, School of Music. Brass workshop.

25. 6. 1975 — TOULOUSE (France)

PA: Aubert Lemeland (1932), «Symphonie, op. 36» pour cuivres (5 mouvements). Solistes (& dédicataires): Sextuor de Cuivres du Capitoul de Toulouse

été 1975 — MARYLAND (USA)

PA: Alec Wilder (1907), «Brass Quintet, op. 5»

solistes: **Robert Levy**, **Chris Gekker** (tp), **Martin Hackleman** (h), **Bill Richardson** (tb), **Gary Marhe** (tu)

14.—18. 7. 1975 — WEST HARTFORD (USA)

Hartt College of Music. Brass workshop

20. 7. 1975 — SYDNEY (Australia)

PA: William Lovelock, «Concerto» for trumpet and brass band. Soliste: **Gordon Webb** (Sydney Symph. Orch.), dir. John Lanchberry

21.—25. 7. 1975 — BURLINGTON (USA)

University of Vermont, School of Music. Brass workshop

Das Musikinstrument

mit den Beilagen «For English Readers», «Pour les lecteurs français» und «Per i lettori italiani» ist die führende europäische Fachzeitschrift für Musikinstrumentenbau und Musikinstrumentenhandel, für Forschung und Instrumentenkunde. Der Verlag Das Musikinstrument verfügt über einen weltweiten Fachbuchvertrieb mit mehr als 50 eigenen und 650 fremden Titeln, auch über Blasinstrumente.

Verlag Das Musikinstrument
D - 6000 Frankfurt am Main
Klüberstrasse 9

13. 9. 1975 — CEDAR FALLS (USA)
Fourth annual Iowa trumpet festival (University of Northern Iowa)

22. 9. 1975 — GENEVE (Suisse)
Concours international d'exécution musicale. Finale (tp): 2ème Prix ex-aequo: **Jean-Charles de Ridder** (Luxembourg), **Guy-Michel Touvron** (France). Médaille d'argent: **Gérard Adam** (Belgique)

5., 12., 19. 10. 1975 — CHATENAY-MALABRY (France)
1er Festival d'ensembles de cuivres, avec le concours du Quintette de cuivres de l'Orchestre national de France

10. 1975 — LONDRES (GB)
PA: **Gordon Langford**, «Rhapsody for trombone & Brass Band». Soliste: **Don Lusher** (tb)

Nouvelles en bref



Roger Bobo n'a pas pu nous envoyer ses informations sur le tuba à temps. Un déménagement et la préparation d'un important récital le 23 septembre 1975 au célèbre Carnegie Hall l'en ont empêché. Il nous a tout de même communiqué quelques nouvelles sur cassette et nous les livrons ici en style télégraphique. Le Symposium de Tuba, réunissant environs 200 participants, a été un succès exceptionnel. Par contre j'ai été déçu par les quelques 50 instruments qui y étaient présentés. J'aurais beaucoup à dire à ce sujet. Il faut absolument trouver un système qui allège la course et le poids des pistons, afin que les doigts du musicien ne se crispent pas par l'effort de pression. Les avantages de tels symposiums me sont apparus lorsque je me suis retrouvé chez moi: l'extraordinaire échange d'idées et d'informations entre musicien, compositeur et facteur d'instruments nous a tous marqué.

Pierre Thibaud (tp) est professeur titulaire au Conservatoire de Paris à dater du 1. 10. 1975 (succédant à **L. Vaillant**).

Nigel Boddice est tp-solo du BBC Scottish Symph. Orch. Glasgow depuis mars 1975.
Gilbert Johnson, tp-solo de l'Orchestre de Philadelphie depuis 1958, a accepté le poste d'enseignant à plein temps à l'Université de Miami (Coral Gables, Floride).

John Clyman, ex 1er tp de l'Orch. philharmonique de Los Angeles a été nommé comme enseignant à l'Université de Californie du Sud.

Max Zimolong, ex 1er cor-solo de la Philharmonie de Berlin, de l'Orchestre du Festival Wagner de Bayreuth et de la Staatskapelle de Dresde a fêté ses 70 ans le 12. 9. 1975. C'est à lui que Richard Strauss avait dédié son 2ème Concerto pour cor.

Daniel Bourgue a reçu le Grand prix de l'Académie du disque français pour son disque *Deux siècles de Musique française pour Cor* (Decca 7213 — Aristocrate). D'autre part, il vient d'enregistrer un disque de musique romantique pour cor (avec l'Orchestre lyrique de Radio France). Programme: Weber, Concertino; Mercadante, Concerto; F. Strauss, Concerto; Schumann, Adagio et Allegro.

Doit paraître en septembre 1975, le disque «Symphonic Soul» (RCA APL 1.1025) par l'orchestre d'Henry Mancini, dont la section des cuivres est ainsi constituée: **Bud Brisbois** (tp-solo), **Graham Young**, **Al Aarons**, **Oscar Brashear** (tps), **Richard Nash**, **Lloyd Ulyate**, **George Roberts** (tbs), **Vince DeRosa**, **Richard Perissi**, **Arthur Maebe** (hs), **John T. «Tommy» Johnson** (tu).

Chaque soir, du lundi au vendredi, le *Tonight Show* (TV-USA, 23h30) de Johnny Carson est animé par le grand orchestre de **Doc Severinsen**, qui comprend: **Doc Severinsen**, **John Audino**, **Jimmie Zito**, **Conte Candoli**, **Snooky Young**, **Maurice Harris** (tps, flghs), **Gil Falco**, **Nick Demago**, **Ernie Tack** (tbs).

Le merveilleux travail de tp-solo (Sib, Ut, Ré, piccolo et bugle) que l'on entend sur les récents disques de Frank Zappa a été exécuté par **Malcolm McNab**.

L'ensemble américain «Super Satch», que dirige l'arrangeur Dick Hyman a fait une tournée triomphale en Union Soviétique. La formation, qui interprète le répertoire de Louis Armstrong, était composée, pour les cuivres, de **Joe Newman**, **Jimmy Maxwell**, **Ernie Royal**, **Bernie Privin**, «**Doc**» **Cheatham** (tps), **Eddie Bert**, **Eph Resnick** (tbs). Ils jouèrent à Alma-Ata, Novosibirsk, Yaroslavl, Rostov-sur-le-Don et Moscou.

Décès

† **Roger Smith** (b). Il fut soliste du Metropolitan Opera de New York et professeur à la Juilliard School of Music.

† **Viacheslav I. Shchiolokov** (tp et compositeur soviétique) le 4. 1. 1975.

† **Herbert Breame** (cnt et tp). Soliste britannique réputé, il pratiquait encore son instrument à l'âge vénérable de 81 ans!

† **Sammy Spear** (tp-USA), à l'âge de 65 ans. Il se fit connaître chez Tommy Dorsey et à la tête de son propre orchestre.

† **Harry H. Shilkret** (tp-USA). Il enregistra pour Nat Shilkret, en 78 tours.

† **Edward Brandwein** (tp-USA).

† **George Wendt** (tp-USA). Il joua pour Artie Shaw, à la MGM et à Las Vegas.

† **Sidney A. Early** (cnt-GB). Il fut collaborateur du «National Ass. of Brass Band Conductors».

† **Robert L. Marsteller** (tb-USA), à l'âge de 56 ans. Il fut prof. à l'Université de Californie du Sud dès 1946. De 1946 à 1971 soliste du Los Angeles Phil. Orch.

Signalons la disparition du compositeur Leroy Anderson (1908—1975), auteur des célèbres «A Trumpeter's Lullaby» et «Buglers' Holiday».

† **Dimitri Shostakovitch**, le 10. 8. 1975. Nous retiendrons tout particulièrement son *Premier concerto pour piano, tp-obligée et cordes*, dont il donna, comme pianiste, les créations à Leningrad (PA: 15. 10. 1933 avec **A. Schmidt**, tp), à Moscou (9. 12. 1933 avec **L. Irlieff**, tp) et à Paris (1958 avec **L. Vaillant**, tp).

Kurznachrichten

Roger Bobo hat uns seine Informationen über die Tuba nicht rechtzeitig zukommen lassen. Schuld daran ist ein Umzug und die Vorbereitung auf einen wichtigen Vortragsabend in der berühmten Carnegie Hall. Er hat uns aber einige Nachrichten auf einer Cassette mitgeteilt, die wir hier im Telegrammstil wiedergeben:

Das Tuba-Symposium, zu dem etwa 200 Teilnehmer sich versammelt hatten, hat ausserordentlichen Erfolg gehabt. Ich bin aber von den 50 Instrumenten, die dort vorgestellt worden sind, enttäuscht. Es gäbe viel dazu zu sagen. Ein System muss unbedingt erfunden werden, das den Weg und das Gewicht der Ventile verkleinert, damit die Finger des Spielers sich durch den Druck nicht verkrampfen. Die Vorteile eines solchen Symposiums sind mir erst klar geworden, als ich wieder heimgekehrt war: der enorme Gedanken- und Informationsaustausch zwischen Musikern, Komponisten und Instrumentenmachern ist uns allen eine Bereicherung.

Pierre Thibaud (tp) wird vom 1. 10. 1975 an Titularprofessor am Conservatoire de Paris (als Nachfolger von **L. Vaillant**).

Nigel Boddice ist seit März 1975 Solo-tp des BBC Scottish Symph. Orch. Glasgow.

Gilbert Johnson, Solo-tp des Philadelphia Orch. seit 1958 hat die Lehrstelle der Miami Universität (Coral Gables, Florida) angenommen.

John Clyman, ehemaliger 1. tp des Los Angeles Philharm. Orch., hat eine Lehrstelle an der Südkalifornischen Universität erhalten.

Max Zimolong, ehemaliger Solo-h der Berliner Philharmonie, des Bayreuther Festspiel Orch. und der Dresdner Staatskapelle, hat seinen 70. Geburtstag am 12. 9. 1975 gefeiert. Richard Strauss hatte ihm sein 2. Hornkonzert gewidmet.

Daniel Bourgue hat den Grand Prix de l'Académie du Disque Français für seine Schallplatte: Deux Siècles de Musique Française pour Cor (Decca 7213 — Aristocrate) erhalten. Ausserdem hat er vor kurzer Zeit romantische Hornmusik (mit dem Orch. Lyrique de Radio France) aufgenommen. Das Programm dieser Schallplatte enthält: Weber, Concertino; Mercadante, Concerto; F. Strauss, Concerto; Schumann, Adagio und Allegro.

Die Schallplatte «Symphonic Soul» (RCA APL 1.1025) wird im September 1975 herauskommen; das Blechbläserregister von Henry Mancinis Orch. hat folgende Besetzung: **Bud Briscois** (Solo-tp), **Graham Young**, **Al Aarons**, **Oscar Brashear** (tps), **Richard Nash**, **Lloyd Ulyate**, **George Roberts** (tbs), **Vince DeRosa**, **Richard Perissi**, **Arthur Maebe** (hs), **John T. «Tommy» Johnson** (tu).

Jeden Abend, vom Montag zum Freitag, macht bei Johnny Carsons «Tonight Show» (TV-USA, 23h30) das grosse Orchester des **Doc Severinsen** mit. Mitglieder sind **Doc Severinsen**, **John Audino**, **Jimmie Zito**, **Conte Candoli**, **Snooky Young**, **Maurice Harris** (tps, flghs), **Gil Falco**, **Nick Demago**, **Ernie Tack** (tbs).

Der wunderbare Solo-tp-part (b-, c-, d-, Piccolo- und flgh) auf den neueren Schallplatten von Frank Zappa wird von **Malcolm McNab** ausgeführt.

Das amerikanische Ensemble «Super Satch», das vom Bearbeiter Dick Hyman geleitet wird, hat eine Erfolgstournee durch die UdSSR gemacht. Es setzte sich, was die Blechbläser betrifft, aus folgenden Mitgliedern zusammen: **Joe Newman**, **Jimmy Maxwell**, **Ernie Royal**, **Bernie Privin**, «**Doc**» **Cheatham** (tps), **Eddie Bert**, **Eph Resnick** (tbs), und interpretierte Louis Armstrongs Repertoire. Sie spielten in Alma Ata, Novosibirsk, Yaroslavl, Rostov-am-Don und in Moskau.

Gestorben

Roger Smith (tb). Er war Solist an der Newyorker Metropolitan Oper und Professor an der Juilliard School of Music.

Viacheslav I. Shchiolokov (tp und sowjetischer Komponist), am 4. 1. 1975.

Herbert Breame (cnt et tp). Berühmter britischer Solist, mit 81 Jahren blies er noch sein Instrument.

Sammy Spear (tp-USA), mit 65 Jahren. Er wurde als Mitglied des Tommy Dorsey- und an der Spitze seines eigenen Orchesters bekannt.

Harry H. Shilkret (tp-USA). Er machte für Nat Shilkret Aufnahmen (78 Upm.).

Edward Brandwein (tp-USA).

George Wendt (tp-USA). Er spielte für Artie Shaw, bei der MGM und in Las Vegas.

Sidney A. Early (cnt-GB). Er war Mitarbeiter der «National Ass. of Brass Band Conductors». **Robert L. Marsteller** (tb-USA) mit 56 Jahren. Er lehrte an der südkalifornischen Universität seit 1946. Von 1946 bis 1971 war er Solist des Los Angeles Phil. Orch.

Der Komponist Leroy Anderson (1908—1975), Autor der berühmten «A Trumpeter's Lullaby» und «Bugler's Holyday», ist verstorben.

Ebenso Dimitri Shostakowitch, am 10. 8. 1975. Uns geht vor allem das «Konzert für Klavier, tp-obligato und Streicher» an, das er am Klavier in Leningrad (PA: 15. 10. 1933 mit **A. Schmidt**, tp), in Moskau (9. 12. 1933 mit **L. Irieff**, tp) und in Paris (1958 mit **L. Vaillant**, tp) zur (Erst-)Aufführung brachte.

... in a few words

Roger Bobo was not able to send us tuba information on time. Moving, and his preparation for an important recital on September 23, 1975 in the famous Carnegie Hall prevented him from doing so. All the same, he communicated several pieces of information on a cassette tape, and we are delivering them here in telegraph style.

The tuba symposium, uniting about 200 participants, was an exceptional success. On the other hand, I was confused by the large number of about 50 instruments which were on display. I would have a lot to say on this subject. It is absolutely necessary to find a system which reduces the distance and the weight of the valves, so that the musician's fingers do not fatigue so readily by the effort of pushing. The advantages of such symposiums became apparent to me after I had returned home: the extraordinary exchange of ideas and information among musicians, composers, and instrument makers was remarkable to all of us.

Pierre Thibaud (tp) was named professor at the Paris Conservatory, as of October 1, 1975, succeeding **L. Vaillant**.

Nigel Boddice has been first trumpeter in the BBC Scottish Symphony Orchestra, in Glasgow, from March 1975.

Gilbert Johnson, first trumpeter, in the Philadelphia Orchestra since 1958, has accepted the post of full-time instructor at the University of Miami, Coral Gables, Florida.

John Clyman, former first trumpeter of the Los Angeles Philharmonic Orchestra, has been appointed instructor at the University of Southern California.

Max Zimolong, former first hornist of the Berlin Philharmonic, of the Wagner Festival Orchestra in Bayreuth, and of the Dresden Staatskapelle, celebrated his 70th birthday on September 12, 1975. It was to him that Richard Strauss dedicated his Second Horn Concerto.

Daniel Bourgue has received the «Grand Prix de l'Académie du disque français» for his recording, «Two Centuries of French Music for Horn» (Decca 7213 — Aristocrate series). Besides, he has just recorded a disc of Romantic horn music (with the Lyric Orchestra of Radio France). His program: Weber, Concertino; Mercadante, Concerto; F. Strauss, Concerto; Schumann, Adagio and Allegro.

In September 1975 the record «Symphonic Soul» (RCA APL 1.1025) was supposed to have appeared, with the Henry Mancini Orchestra, the brass section of which consists of: **Bud Brisbois** (tp solo), **Graham Young**, **Al Aarons**, **Oscar Brashear** (tps), **Richard Nash**, **Lloyd Ulyate**, **George Roberts** (tbs), **Vince DeRosa**, **Richard Perissi**, **Arthur Maebe** (hs), and **John T. «Tommy» Johnson** (tu).

Each evening, Monday through Friday, the «Tonight Show» (TV, USA, 11:30 p. m.) of Johnny Carson is animated by **Doc Severinsen's** big band, consisting of **Doc Severinsen**, **John Audino**, **Jimmie Zito**, **Conte Candoli**, **Snooky Young**, **Maurice Harris** (tps, flghs), **Gil Falco**, **Nick Demago**, and **Ernie Tack** (tbs).

The marvellous solo trumpet work (on Bb, C, D, piccolo, and fluegelhorn) heard on recent Frank Zappa records was done by **Malcolm McNab**.

The American ensemble, «Super Satch», led by the arranger Dick Hyman, has made a Russian tour. The formation, interpreting Louis Armstrong's repertory, has the following brass section: **Joe Newman**, **Jimmy Maxwell**, **Ernie Royal**, **Bernie Privin**, «**Doc**» **Cheatham** (tps), **Eddie Bert**, and **Eph Resnick** (tbs). They played at Alma Ata, Novosibirsk, Yaroslavl, Rostoff on the Don, and Moscow.

Obituary

Roger Smith (tb). He was first trombonist with the Metropolitan Opera Orchestra in New York and professor at the Juilliard School of Music.

Viacheslav I. Shtchiolokoff (Russian tp and composer), on January 1, 1975.

Herbert Breame (cnt and tp). Well-known British soloist, he still played his instrument at the venerable age of 81!

Sammy Spear (American tp), at the age of 65. He became known with Tommy Dorsey and at the head of his own orchestra.

Harry H. Shilkret (American tp). He recorded for Nat Shilkret on 78s.

Edward Brandwein (American tp).

George Wendt (American tp). He played in Artie Shaw's orchestra, for MGM, and at Las Vegas.

Sidney A. Early (British cnt.). He was a leading member of the «National Association of Brass Band Conductors».

Robert L. Marsteller (American tb), at the age of 56. He was professor at the University of Southern California since 1946, and from 1946 to 1971 first trombonist of the Los Angeles Philharmonic Orchestra.

We also note the passing of Leroy Anderson (1908—1975), the composer of the well-known «A Trumpeter's Lullaby» and «Bugler's Holiday».

Dimitri Shostakovitch, on August 10, 1975. We recall, in particular, his «First Concerto for Piano, Obligato Trumpet, and Strings», of which he gave the first performances, as pianist, in Leningrad (PA: October 10, 1933, with **A. Schmidt**, tp), Moscow (December 9, 1933, with **L. Irieff**, tp), and in Paris (in 1958 with **L. Vaillant**, tp).

Pour ceux qui s'intéressent aux diverses associations de musiciens de cuivres, voici les adresses de contact:

Das sind die Adressen, an die Sie sich richten sollten, wenn Sie sich für die verschiedenen Blechbläservereinigungen interessieren:

Here are contact addresses for those interested in the various brass associations existing today:

Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik

Dr. E. Brixel

Leonhardstr. 15, A - 8010 GRAZ (Oesterreich)

International Horn Society

Barry Tuckwell, President

21 Lawford Road, London, N.W. 5, England

Tubists Universal Brotherhood Association

R. Winston Morris, President, Department of Music

Tennessee Technological University, Cookeville, Tenn. 38501/USA

International Trombone Association

Tom Everett, President

9 Prescott Street, Cambridge, Mass. 02138/USA

International Trumpet Guild

c/o Charles Gorham, Coordinator, School of Music

Indiana University, Bloomington, Indiana 47401/USA

Nous présentons - Wir stellen vor - We present

Münchener Blechbläsersolisten

Die Münchner Blechbläsersolisten, Mitglieder des Symphonie-Orchesters des Bayerischen Rundfunks, haben es sich zur Aufgabe gemacht, Musik für Blasinstrumente aus der Renaissance, des Barock bis zur Gegenwart durch mustergültige Interpretation neu zu beleben.

Cet ensemble, créé en 1969, est formé de membres de l'Orchestre symphonique de la Radio bavaroise (Munich). Ces musiciens se sont fixé pour but d'exécuter de la musique de cuivres de la Renaissance, de l'Epoque baroque ou d'aujourd'hui, en la présentant d'une façon particulièrement exemplaire.

The Munich Brass Soloists were founded in 1969 by members of the Symphony Orchestra of the Bavarian Radio (Munich). They have set themselves the task of bringing brass music from the Renaissance and Baroque up to the present day to new life in exemplary interpretations.



Willi Bauer, Karl Hertel (tps), Olaf Klamand (h), Klaus Renk (tb), Manfred Hoppert (tu)

Posaunenchor

Cet ensemble a été créé en 1974 par **Jean Douay** (tb-solo à l'Orchestre national de France et professeur au Conservatoire «Marcel Dupré» de Meudon), afin de permettre à ses élèves de s'exercer à la musique de chambre et à l'exécution publique. Ils acquièrent ainsi l'expérience du concert déjà durant leurs études.

Le «Posaunenchor» est un octuor formé de deux quatuors. Il donne des concerts d'œuvres anciennes et modernes dans les centres culturels, dans les églises et dans les écoles. Ces concerts sont animés par Jean Douay. Il présente le trombone, en explique l'évolution historique et artistique, les particularités et les possibilités.

Der «Posaunenchor» wurde 1974 von **Jean Douay**, Solist des Orchestre national de France und Professor am Conservatoire «Marcel Dupré» in Meudon, gegründet, in der Absicht, seinen Schülern zu erlauben, Kammermusik zu üben und auszuführen. Auf diese Weise erhalten diese Posaunisten Publikumserfahrung schon während der Ausbildung.

Der «Posaunenchor» ist ein doppelchoriges Oktett. Er spielt in Konzertsälen der Kulturzentren, in Kirchen, Schulen; er führt Werke alter Musik, der Renaissance, ebenso wie moderne Stücke aus. Die Konzerte werden von Jean Douay eingeleitet: er stellt das Instrument vor, erklärt dessen geschichtliche Entwicklung, dessen Besonderheiten und Möglichkeiten.

The «Posaunenchor» was founded in 1974 by **Jean Douay** (first trombonist of the French National Orchestra and professor at the «Marcel Dupré» Conservatory in Meudon), with the aim of giving his pupils the possibility of rehearsing and performing chamber music. In this way, these trombonists gain experience performing for an audience already during their Conservatory years.

The «Posaunenchor» is an octet consisting of two quartets. The group gives concerts of old and modern works in cultural centers, in churches, and in schools. The concerts are introduced by Jean Douay: he presents the trombone and explains its historical development, its particular features, and its possibilities.



Annie Capelle, Jean-Claude Lelli, Serge Bezin, Pierrig Bezig, Serge Houppert, Jacques Bezie, Claude Daloz, Raymond Pousseo

C. Correspondance - Leserbriefe - Correspondence

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

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

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

Nos lecteurs commentent...

Réflexions de lecteurs sur l'idée d'une association internationale des musiciens de cuivres
(entre parenthèse, les noms des lecteurs ayant écrit des réflexions similaires)

Il est évident qu'il existe chez les musiciens un besoin pour une telle organisation [...] mais on ne peut être partout. **Ch. Bohny**, tb, R.F.A.

Je me réjouis beaucoup de la création de cette association! **J. Jiracek**, tp, R.F.A. (**R. Grept**, tp, Suisse; **A. Thibaud**, h, France; **Earl Saxton**, h, USA)

BRASS BULLETIN sert déjà les besoins de tous les cuivres et constitue déjà une association en soi. Ceux qui souhaitent plus de contact peuvent devenir membres de la récente Guilde internationale des trompettistes, de la T.U.B.A., etc. **B. Rhoten**, tp, R.F.A. (**J. Vaillant**, tu, France; **J.P. Mathieu**, tb, France)

[...] L'une de ses raisons d'être serait d'organiser la coordination entre ces divers groupements (I.T.G., T.U.B.A., I.H.S., I.T.A.) et l'élargissement des horizons (Jazz, Variétés, Fanfares) et des membres (professionnels, semi-pro., amateurs). **M. Laplace**, tp, France.

Ma proposition: une organisation souple de gens intéressés. Plus substantielle que formelle. **Ano.**, Suisse. (**Ano.**, France; **A. Thurnheer**, Suisse)

L'A.I.M.C. pourrait faire de BRASS BULLETIN un mensuel. Les échanges d'idées et de correspondances en seraient augmentés. **R. Coutet**, tu, Monaco. (**L. Petré**, tp, Belgique)

Les organisations géantes tournent facilement dans le vide et sont impuissantes (voir ONU, etc.) **P. Hirt**, Suisse.

Il existe déjà assez d'organisations. **Ano.**, Ecosse.

Une représentation dans chaque pays. **L. Himmelreich**, Hollande.

Une A.I.M.C. devrait s'occuper avec force d'informer les jeunes musiciens. **Rödel**, R.F.A.

[...] Une A.I.M.C., en collaboration avec BRASS BULLETIN avec les rubriques spécifiques, serait une solution idéale. **R. Jampen**, tb, R.F.A. (**S.C. Ruppenthal**, USA)

Trop onéreux de participer aux réunions. Pas pratique. **N. Balsamo**, USA. (**D. Poulsen**, Australie)

Les symposium internationaux pour musiciens de cuivres sont souhaitables. **H. Schaub**, tp, Suisse.

Faites-moi savoir si je puis être utile. **Mary Kihlslinger**, USA.

I.T.G., T.U.B.A., etc. devraient garder un maximum d'autonomie. **R. Stibler**, USA (**Ano.**, USA). L'important c'est d'échanger des informations. **James Fulkerson**, USA.

... avec des conférences bi-annuelles dans des pays chaque fois différents. **Robert et L. Ryker**, USA.

Il est réconfortant d'avoir un BRASS BULLETIN qui vienne d'Europe. Les Américains semblent toujours prendre tout en main et je crains qu'il en soit de même avec une A.I.M.C. BRASS BULLETIN est d'une qualité unique, «non-américanisée», et j'espère que cela pourra rester ainsi. **O. Jones**, Australie.

[Réponse de BRASS BULLETIN: Nos amis des Etats-Unis possèdent l'art de l'initiative et ont un sens aigu de l'organisation. Cela provient, en partie, de leur vitalité exceptionnelle avec laquelle, qu'on le souhaite ou non, le monde doit compter aujourd'hui. Collaborer, mais défendre également d'autres cultures et d'autres conceptions, c'est ce que BRASS BULLETIN se propose de faire. C'est là une saine émulation qui peut tous nous donner à réfléchir sur le caractère paradoxal de l'art (musical): l'universalité et la culture particulière des nations.]

... testé par l'American Dental Association

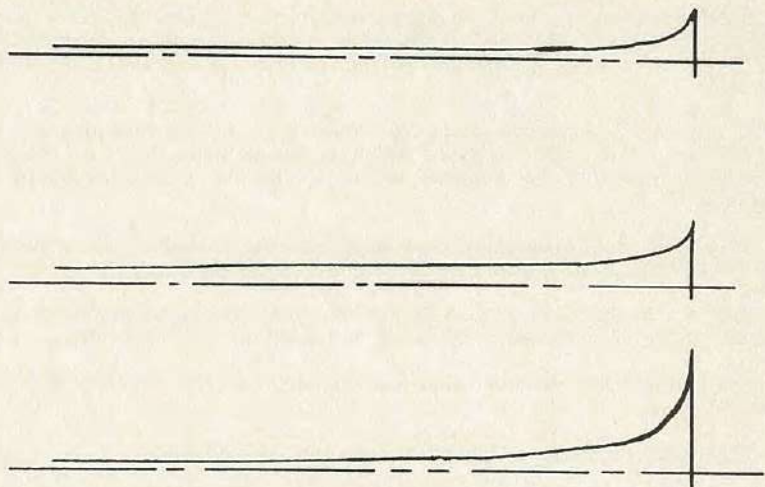
René Périnelli (BRASS BULLETIN 11, Mes Dents) a soulevé l'importance des problèmes dentaires. Une nouvelle procédure, développée aux Etats Unis, pourrait intéresser les cuivres: Le système NUVA, de la Maison De Trey (boîte postale 541, D 62 Wiesbaden) traite la carie avec un amalgame synthétique (qui ne se remarque pour ainsi dire plus sur les dents) durci par rayons UV, projetés au moyen d'un pistolet spécial. Le dentiste a tout le temps pour modeler sa matière, puisque c'est lui qui décide quand l'amalgame peut être durci (procédé chimique). Il serait intéressant d'avoir le témoignage d'un lecteur américain sur ce nouveau traitement. **B. Brüchle**, h, R.F.A.

En réponse à la 1ère question de René Grept (BRASS BULLETIN 11, correspondance)

C'est au début du XIXe s. que le besoin s'est fait sentir de remplacer l'instrumentation hétéroclite des ensembles à vent (militaires surtout) par une formation homogène. Les instruments à embouchure et à clés n'étaient pas satisfaisants du point de vue de la justesse et de l'égalité de timbre. La trompette naturelle était en complète décadence, le cor était trop difficile et la coulisse du trombone limitait les possibilités de vélocité. On était en plein romantisme et c'est la sonorité du cor que l'on a cherché à imiter en essayant d'éviter ses inconvénients d'exécution (dérapiage trop facile entre les sons partiels). D'innombrables essais ont été tentés, en France surtout, et c'est finalement **Adolphe Sax** (1814—1894) qui leur a laissé son nom, les **saxhorns**, grâce à la perfection de ses travaux et à la constitution d'une famille complète du soprano en mib à la contrebasse en sib. Le bugle mib et sib, l'alto mib, le baryton (ténor) en sib, la basse (ou petite-basse) en sib, la contrebasse en mib

et sib forment la famille des saxhorns. La forme acoustique est un cône géométrique (ou admis comme tel) continu (sans partie cylindrique importante). L'euphonium est l'équivalent anglo-saxon de la basse en sib.

Le cornet à pistons ne se différencie des saxhorns et des trompettes que par sa conicité et sa perce. Dérivé du cornet de poste, sa perce est semblable à celle de la trompette, mais le développement de son cône est semblable aux saxhorns. Il doit son succès au fait qu'à l'époque de sa mécanisation il a conservé sa courte longueur par rapport à la trompette. La suppression des partiels trop rapprochés de l'aigu, par élévation d'une octave de la fondamentale, le rendait donc plus maniable, plus sûr d'attaque et plus clair de sonorité que la longue trompette naturelle, sur laquelle on n'avait fait qu'ajouter des pistons.



Trompette: $\frac{1}{3}$ conique, $\frac{2}{3}$ cylindrique
 Trompeta: $\frac{1}{3}$ konisch, $\frac{2}{3}$ zylindrisch
 Trumpet: $\frac{1}{3}$ conical, $\frac{2}{3}$ cylindrical

Bugle: conique large
 Flügelhorn: weit konisch
 Fluegelhorn: conical large

Cor: conique étroit

Horn: eng konisch / narrow conical

Ils ont, à mon avis, un avenir tout aussi «noble» que n'importe quelle autre famille, pour autant que l'on veuille bien les traiter en tant qu'instruments à part entière et non comme substituts de l'orchestre à cordes ou de l'accordéon. Il faut mettre les mauvais arrangeurs au pilori, n'accepter plus que des **musiciens** aux postes de chefs. Les musiciens et compositeurs doivent perdre tout complexe par rapport aux groupements d'autres familles. S'il fut un temps où les transcriptions d'oeuvres classiques célèbres étaient avec bonheur diffusées par les ensembles de cuivres hors des centres culturels, la radio, le disque et la télévision assurent maintenant ce rôle vulgarisateur et propagateur. D'autre part les saxhorns sont à même de s'évader des sonneries militaires. Les fanfares et harmonies doivent donc assumer leur propre rôle et jouer de la musique écrite pour elles, ne plus «singer» l'orchestre symphonique ou sombrer dans un mauvais folklore. Les éditeurs spécialisés ont une responsabilité très grande dans la médiocrité du répertoire, mais aussi les amateurs qui s'y complaisent et freinent l'activité de ceux qui oeuvrent pour une intégrité des ensembles à vent. **R. Ischer**, tp, Suisse.

Unsere Leser schreiben . . .

Gedanken einiger Leser zur internationalen Blechbläservereinigung

(In Klammern stehen die Namen der Leser, die ähnliches geschrieben haben)

Natürlich besteht bei den Musikern ein Bedürfnis nach solch einer Organisation [...], aber überall kann und will man nicht dabei sein und sich engagieren. **Ch. Bohny**, tb, BRD.

Ich freue mich sehr über diese Vereinigung! **J. Jiracek**, tp, BRD (**R. Grept**, tp, Schweiz; **A. Thibaud**, h, Frankreich)

BRASS BULLETIN dient schon allen Blechbläsern und ist eine Art Vereinigung. Wer mehr Kontakte wünscht, kann Mitglied der kürzlich erst gegründeten Internationalen Trompetergilde, der T.U.B.A., u.a.m., werden. **B. Rothen**, tp, BRD. (**J. Vaillant**, tu, Fr.; **J. P. Mathieu**, tb, Frankreich)

[...] Sie könnte ihre Berechtigung in der Koordination jener Vereinigungen (I.T.G., T.U.B.A., I.H.S., I.T.A.), in der Vervielfältigung der Interessengebiete (Jazz, Variétés, Blasmusiken) und in der Erweiterung der Mitgliederkategorien (Berufs-, Liebhabermusiker, usw.) finden. **M. Laplace**, tp, Fr.

Mein Vorschlag wäre: lockere Interessentenorganisation. Mehr in fachlicher als in organisatorischer Weise. **Ano.**, Schweiz. (**Ano.**, France; **A. Thurnheer**, Schweiz)

Die I.B.V. könnte aus dem BRASS BULLETIN eine monatliche Erscheinung machen. Der Gedankenaustausch wäre umso intensiver. **R. Coutet**, tu, Monaco (**L. Petré**, tp, Belgien)

Mammutorganisationen werden leicht Leerlaufbetriebe ohne Wirkung (siehe UNO, usw.). **P. Hirt**, Schweiz.

Es bestehen schon genügend Organisationen. **Ano.**, Schottland.

In jedem Land eine Vertretung. **L. Himmelreich**, Holland.

Eine I.B.A. sollte sich intensiv um die Information des Nachwuchses bemühen! **Rödel**, BRD.

...I.B.A. in Zusammenarbeit mit BRASS BULLETIN mit dem erwähnten spezifischen Informationsteil. **R. Jampen**, tb, BRD. (**S. C. Ruppenthal**, USA)

Die Teilnahme an den Versammlungen wird zu aufwendig sein. Unpraktisch. **N. Balsamo**, tb, USA. (**D. Poulsen**, h, Australien)

Internationale Blechbläser-Symposien sind zu begrüßen. **H. Schaub**, Schweiz.

Lassen Sie mich wissen, ob ich mich nützlich machen kann. **Mary Kihlsinger**, USA.

I.T.G., T.U.B.A., usw. müssten ein Höchstmass an Selbständigkeit behalten. **R. Stibler**, USA. (**Ano.**, USA)

Informationsaustausch ist das Wesentliche. **James Fulkerson**, USA.

...mit zwei jährlichen Versammlungen in jeweils anderen Ländern. **Robert und L. Ryker**, USA.

Es ist trostreich, ein BRASS BULLETIN zu haben, das aus Europa kommt. Die Amerikaner scheinen immer alles an sich zu reißen, und ich befürchte, dass das gleiche mit einer I.B.V. geschehen würde. BRASS BULLETIN ist einzigartig, «nicht-amerikanisiert»; hoffentlich bleibt es dabei. O. Jones, Australien.

[Antwort des BRASS BULLETINs: Unsere Freunde in den Staaten besitzen die Kunst, Initiativen zu ergreifen und haben einen ausgeprägten Organisationssinn. Das kommt teils von der aussergewöhnlichen Vitalität, die sie belebt, und mit der die übrige Welt sich, ob sie es will oder nicht, abfinden muss. BRASS BULLETIN nimmt sich vor, mitzuwirken, ebenso aber das Sprachrohr anderer Kulturwelten und Anschauungen zu sein. Wir sehen hierin einen gesunden Antrieb, der uns allen zum Nachdenken anspornen sollte: über den paradoxen Charakter der Kunst: Universalität und nationale Eigenheit.]

... von der American Dental Association geprüft

René Périnelli (BRASS BULLETIN 11, Meine Zähne) hat die Bedeutung der Zahnprobleme hervorgehoben. Ein neues in den Staaten entwickeltes Verfahren könnte die Blechbläser interessieren: Das System NUVA der Firma De Trey (D - 62 Wiesbaden, Postfach 541) behandelt die Karies mit einer synthetischen Füllmasse (die man auf den Zähnen kaum noch zu unterscheiden vermag), die mit UV-Strahlen gehärtet wird. Eine Spezialpistole sendet diese Strahlen aus. Dem Zahnarzt steht genügend Zeit zur Bearbeitung der Füllung zur Verfügung, da er selbst entscheiden kann, wann die Masse (durch ein chemisches Verfahren) verhärtet darf. Es wäre interessant, von einem amerikanischen Leser mehr über diese neue Behandlung zu erfahren. B. Brühle, h, BRD.

Antwort auf die erste Frage von René Grept (BRASS BULLETIN 11, Leserbriefe)

Am Anfang des 19. Jahrhunderts entsprang das Bedürfnis, die Instrumentierung der (vorzüglich militärischen) Bläserensembles zu vereinheitlichen: Klangreinheit und Klangfarbe der Instrumente mit Mundstück und mit Klappen waren nicht befriedigend; die Naturtrompete war abgeschrieben, das Horn zu schwierig und die Zugposaune zu sehr beschränkt in den Tempusmöglichkeiten. In jener Periode der Romantik wollte man den Klang des Horns erreichen, jedoch dessen Nachteile vermeiden (zu leichtes Abgleiten zwischen den Einzel-tönen). Nach unzähligen Versuchen, vor allem in Frankreich, gelang dem **Adolph Sax** (1814—1894) das gewünschte Horn, dem er denn auch seinen Namen übertrug; es entstand eine vollständige Hornfamilie, vom es-Sopran bis hinab zum b-Kontrabass: die **Saxhörner** (bestehend aus den es- und b-Bügelhörnern, dem es-Althorn, dem b-Bariton-(Tenor)-Horn, dem b-Basshorn (oder dem kleinen Bass) und den es- und b-Kontrabasshorn). Die akustische Form ist ein geometrisches (oder als solches bezeichnetes) sich regelmässig erweiterndes (ohne nennenswerten zylindrischen Teil) Konus.

Das angelsächsische Euphonium entspricht dem b-Basshorn. Das Kornett à pistons unterscheidet sich von den Saxhörnern und den Trompeten nur durch seine konische Form und seine Bohrung; es ist vom Posthorn abgeleitet, seine Bohrung aber gleicht derjenigen der Trompete, während die Form seines Konus den Saxhörnern entliehen ist. Seinen Erfolg verdankt es dem Umstand, dass zur Zeit seiner Mechanisierung und im Gegensatz zur Trompete, ihm seine geringe Länge beibehalten blieb.

Durch Weglassen der den Höhen am nächsten liegenden Teiltönen (durch Erhöhung der Grundoktave um eine Oktave) erreichte man eine leichtere Handhabung, eine sichere Ansprache, einen klareren Klang als bei der langen Naturtrompete, der man einfach Ventile aufgesetzt hatte.

Meiner Meinung nach können diese Instrumente ebenso grosse Zukunftserwartungen haben wie jede andere Familie, sofern man bereit ist, sie als vollwertig zu betrachten und nicht als Ersatz für das Streicherorchester oder die Ziehharmonika. Man sollte minderwertige Bearbeitungen ablehnen, nur noch **Musikern** die Kapelleitung übertragen; Musiker und Kompo-

nisten müssen endlich ihre Komplexe anderen Instrumentengruppen gegenüber überwinden. Früher war es die Rolle der Blechbläserensembles, Transkriptionen der grossen klassischen Werke ausserhalb der Kulturzentren aufzuführen und bekanntzumachen; heute übernehmen Schallplatte, Rundfunk und Fernsehen diese Rolle. Ausserdem ist es den Saxhörnern durchaus möglich, über die Militärmusik hinauszuwachsen. Fanfaren und Blasmusiken müssen also die ihnen zustehende Rolle spielen, d. h. Musik aufführen, die für sie komponiert ist, und nicht mehr das Sinfonieorchester «äffen», oder schlechte Kammermusik spielen. Die spezialisierten Musikverleger tragen einen Grossteil der Verantwortung für die Mittelmässigkeit des Repertoires, ebenso wie die Zuhörer, die sich damit begnügen, und so den Schwung derjenigen bremsen, die für die Eigenständigkeit und Integrität der Bläserensembles werben. (Abbildungen siehe Seite 73) **R. Ischer**, tp, Schweiz.

The Readers' point of view ...

Our readers' reflections on the idea of an international association of brass players

(in parentheses, the names of those readers with similar opinions)

It is apparent that a need exists among musicians for such an organisation, [...] but one cannot be everywhere. **Ch. Bohny**, tb, W. Germany.

I am very happy about the founding of this association! **J. Jiracek**, tp, W. Germany (**R. Grept**, tp, Switzerland; **A. Thibaud**, h, France; **E. Saxton**, h, USA).

The BRASS BULLETIN serves the needs of all brass instrumentalists, and is already an international brass association. Those who want more contact can join the newly formed I.T.G., T.U.B.A., etc. **B. Rothen**, tp, W. Germany. (**J. Vaillant**, tu, France; **J.-P. Mathieu**, tb, France)

[...] One of the purposes [of such an association] would be to organise the coordination among the various groups (I.T.G., T.U.B.A., I.H.S., I.T.A.), and to widen horizons (jazz, variety, brass bands) as well as membership (professionals, semi-pros, amateurs). **M. La-place**, tp, France.

My suggestions: a flexible organisation of interested parties. More substantial, less formal. **Anon.**, Switzerland (**Anon.**, France, **A. Thurnheer**, Switzerland).

The A.I.M.C. could make BRASS BULLETIN into a monthly. Exchanges of information and correspondence would thus be increased. **R. Coutet**, tu, Monaco (**L. Petré**, tp, Belgium).

Giant organisations easily tend to become empty and impotent (see the UN, etc.). **P. Hirt**, Switzerland.

There are now enough organisations. **Ano.**, Scotland.

A chapter in each country. **L. Himmelreich**, Holland.

An A.I.M.C. should work vigorously towards informing young musicians. **Rödel**, W. Germany.

... An A.I.M.C., in collaboration with BRASS BULLETIN in specific columns, would be an ideal solution. **R. Jampen**, tb, W. Germany (**S. C. Ruppenthal**, USA)

Too expensive to attend meetings. Not practical. **N. Balsamo**, USA (**D. Poulsen**, Australia).

International brass symposiums are desirable. **H. Schaub**, tp, Switzerland.

Let me know if I can help. **Mary Kihlsinger, USA.**

I.T.G., T.U.B.A., etc. should retain high degree of autonomy. **R. Stibler, USA (Ano., USA)**

The important thing is an exchange of information. **J. Fulkerson, tb, USA.**

[...] with bi-annual conferences in constantly changing countries. **R. and L. Ryker, USA.**

It is refreshing to have a BRASS BULLETIN from Europe — the American always seem to take over everything and I fear that that would happen with an I.B.A. BRASS BULLETIN is of an unique quality — quite un-Americanized, and I hope it can stay this way. **O. Jones, Australia.**

[BRASS BULLETIN's reply: Our American friends possess the art of initiative and have a highly developed sense of organisation. These qualities come in part from their exceptional vitality, with which the modern world must count, for better or worse. To collaborate, but to defend other cultures and other conceptions at the same time: this is the task which BRASS BULLETIN has set for itself. We thus arrive at thoughtful emulation, which gives all of us food for thought on the paradoxical character of (musical) art: universality vs. the individual character of nations.

... tested by the American Dental Association

René Périnelli (« My Teeth», BRASS BULLETIN 11) has underlined the importance of dental problems. A new procedure, developed in the United States, might be of interest to brass players: the NUVA system, of the De Trey company (Box 541, 62 Wiesbaden, West Germany) treats caries with a synthetic amalgam (which cannot be noticed any more on the teeth, so to speak), hardened with ultraviolet rays which are projected by a special pistol. The dentist can take his time with modeling the material, because it is he who decides when the amalgam can be hardened (chemical procedure). It would be interesting to have the testimony of an American reader on this new treatment. **Br. Brühl, h, W. Germany.**

In reply to the first question of René Grept (BRASS BULLETIN 11, correspondence):

It was at the beginning of the 19th century that the need began to be felt of replacing the heterogeneous instrumentation of wind ensembles — especially military bands — with a homogeneous formation. Cup-mouthpiece instruments with keys were not satisfactory from the point of view of intonation and the equality of timbre. The natural trumpet was in complete decline, the horn was too difficult, and the trombone's slide limited that instrument's possibilities of speed. Romanticism was in full bloom, and one sought to imitate the sound of the horn while trying to avoid its difficulties of execution (too-easy confusion of neighboring partials). Innumerable attempts were made, especially in France, and it was finally **Adolphe Sax (1814—1894)** who gave his name to the **saxhorns**, thanks to the perfection of the instruments he created and to the constitution of a complete family from Eb soprano to Bb contrabass. The acoustical form is that of a continuing geometric cone — or it is said to be so — without any mentionable cylindrical part. The Eb and Bb fluegelhorns, the Eb alto horn, the baritone (or tenor) in Bb, the bass (or small bass) in Bb, and the Eb and Bb contrabasses constitute the family of saxhorns. The euphonium is the Anglo-Saxon equivalent of the Bb bass.

The cornet à pistons is no different from the saxhorns and trumpets except by its conicity and its bore. Derived from the posthorn, its bore is similar to that of the trumpet, but the proliferation of its cone is similar to that of the saxhorns. The cornet owes its success to the fact that at the time of its mechanisation, it had conserved its short overall length, as opposed to the trumpet. The suppression of too-closely adjacent partials in the high register,

by raising the fundamental an octave, thus rendered it more manageable, more secure in its attacks, and clearer in its timbre than the long natural trumpet, to which one had merely added valves.

In my opinion, the saxhorns may look forward to just as «noble» a future as any other family of wind instruments, on condition that they are treated as a distinct group of instruments and not as a mere substitute for an orchestra of strings or of accordions. The bad arrangers should be pilloried; no one but a **musician** should be allowed to a conductor's post. Musicians and composers should lose their inferiority complexes towards other families of instruments. If there was a time in which transcriptions of celebrated classical works were happily performed by bands far away from cultural metropolises, now radio, recordings, and television have taken over that role of propagator and populariser. On the other hand, the saxhorns are dissociating themselves from military signaling. Drum and bugle corps as well as bands should thus take on their proper function and play music written for them, no longer «aping» the symphony orchestra or becoming satisfied with low-quality folklore. Not only do specialist publishers have a great responsibility to avoid mediocrity in the repertoire, but so do the players themselves, lest they become complacent, thus restraining the activity of those who are working for the integrity of wind ensembles (Illustrations page 73). **R. Ischer**, tp, Switzerland.

D. Partitons, 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

ASS. MUSIC PUBL.

BELWIN-MILLS

BILLAUDOT

BOTE & BOCK

DEAN

E. DRUSTVA SLOVENSKI

FEMA

GERIG

KRENN

LANGWILL

OSTARA PRESS

OXFORD UNIVERSITY PRESS

PROVIDENCE MUSIC PRESS

SCHULZ

SHAWNEE PRESS

SMITH-MASTERS A.

UNIVERSAL

New York (USA)

Melville (USA)

Paris (F)

Berlin (BRD)

Macomb (USA)

Ljubljana (YU)

Naperville (USA)

Köln (BRD)

Wien (A)

Edinburgh (GB)

Los Angeles (USA)

New York (USA) & London (GB)

Providence (USA)

Freiburg im Breisgau (BRD)

Delaware Water Gap (USA)

Author: Flat 4, Carlton Lodge

Carlton Road, Tunbridge Wells, Kent TN1 2JU

London (GB)

Disques - Schallplatten - Records

ARGO
AVANT RECORDS
CDR
MELODYA
PANTON
SUPRAPHON

London (GB)
Hollywood (USA)
London (GB)
Moscow (UdSSR)
Prague (CSSR)
Prague (CSSR)

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

ADLER Samuel, **Canto I** for unaccompanied trumpet (New York, Oxford University Press, 1972). 7'15". VI \$ 2.50.

BURRELL Howard, **Five Concert Studies** for unaccompanied trumpet (London, Oxford University Press, 1974). V—VI. 60p.

NAGEL Robert, **Trumpet Studies in Contemporary Music** (Melville, Belwin-Mills, 1975 — M831). IV—V. \$ 2.50.

SCHROEDER Hermann, **Sonate** für Trompete solo (in B) (Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1973 — HG 999). V.

BARSHAM Eva, **Ten Trumpet Tunes** (Anon., J-B. Loeillet, Gibbs, Duncombe, Jones) with piano accompaniment (London, Oxford University Press, 1974). III—IV. 75p.

JONES Philip und BOUSTEAD Alan, **Das Standardrepertoire für die Trompete** (London, Universal Edition, 1964). III—V.

CALLHOF Herbert, **Abbreviaturen** für Trompete (in B) und Orgel (Köln, Edition Gerig, 1974 — HG 1012). VI.

BOZIC Darijan, **Pet Krokijev** (Fünf Skizzen) za trobento, klavir in kontrabass (für Trompete, Klavier und Kontrabass) (1^o Ljubljana, Edicije Drustva Slovenskih Skladateljev, 1974 — Ed. DSS 451; 2^o Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1974 — HG 1109). V+.

SMITH-MASTERS Anthony, **Trumpet Concerto** in 3 movements (MS Author). 25'.

COR — HORN

SCHROEDER Hermann, **Sonate** für Horn solo (in F) (Köln, Edition Gerig, 1973 — HG 998). V. DM 5.—.

VANDERWOUDE Mary, **Atonalism** for French Horn (Naperville, Fema Music Publications, 1975). V. \$ 6.00.

HODDINOTT Alun, **Sonata** for Horn and Piano (London, Oxford University Press, 1972). V. 11'. £ 2.

JOHNSON Stuart (Arr.), **An Intermediate Horn Book** for Horn in F and Piano (Le Couppey, Bach, Beethoven, Clementi, Mozart, Diabelli) (London, Oxford University Press, 1973). III—IV. 75p.

HAYDN Joseph, **Allegro** arranged for Horn Quartet by C. M. Jensen (Naperville, Fema Music Publications, 1974). IV. 2'. \$ 2.75.

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

ADLER Samuel, **Canto II** for unaccompanied trombone (New York, Oxford University Press, 1972). V+. 6'. \$ 2.50.

SACCO P. Peter, **Tuba Mirum** for Solo Bass Trombone (unaccompanied), adapted to Bass Trombone by W. Sudmeier (Los Angeles, Ostara Press, Inc., 1972). V—VI. \$ 2.00.

HARTLEY Walter S., **Arioso** for trombone (with F attachment) and piano (Naperville, Fema Music Publications, 1969). IV. 1'30". \$ 1.50.

TUBA — TUBA

BLANK Allan, **Three for Barton** for Solo Bass Tuba (New York, Associated Music Publishers, 1974 — AMP-7426). VI. \$ 2.00.

TERZAKIS Dimitri, **Stixis III** für Tuba solo (Köln, Edition Gerig, 1974 — HG 1130). IV+. DM 3.50.

BARNET Richard D., **Four Segments** for Tuba and Piano (Naperville, Fema Music Publications, 1974). IV. \$ 2.75.

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

SCHWADRON A. A., **Duo In Odd Meters** for Trumpet and Trombone (Providence, Providence Music Press, 1968). III+. 1'. \$ 1.50.

RAMOVŠ Primož, **Con Sordino** za trobento, trombon in klavir (für Trompete, Posaune und Klavier) (1^o Ljubljana, Edicije Drustva Slovenskih Skladateljev, 1974 — Ed. DSS 545; 2^o Köln, Musik-Verlag Hans Gerig, 1974 — HG 1106). VI.

LINKE Norbert, **Konkretionen IV** für Blechbläsertrio, Trompete, Horn und Posaune (Köln, Edition Gerig, 1971 — HG 716). VI. 7'. DM 5.—.

MASSO George (Arr.), **Four Hymns** for Brass Quartet (2.1.1. or 2.2.) (Providence, Providence Music Press, 1966). II. \$ 2.00.

SCHWADRON A., **Two Pieces for Brass Quartet** (J. C. F. Fischer, d. 1746; G. Palestrina, d. 1594), 2.1.1 (Providence, Providence Music Press, 1972). III. \$ 3.00.

ACKER Dieter, **Cantus duriusculus**, Quintett für Blechbläser, 2.1.1.1. (Köln, Edition Gerig, 1973 — HG 1052). V. 7'50". DM 9.—.

CONNOLLY Justin, **Cinquepaces** for Brass Quintet, 2.1.1.1. (London, Oxford University Press, 1971). VI. £ 2.

HARTLEY Walter S., **Orpheus**, Madrigal for 5-Part Brass Choir, 2.1.1.1. (Naperville, Fema Music Publications, 1961). IV. 3'. \$ 4.00.

HUSA Karel, **Divertimento** for Brass Quintet, 2.1.1.1. (New York, Associated Music Publishers, 1970—1974; Berlin, Bote & Bock). IV. 15'. \$ 12.00.

KOPELENT Marek, **Blechbläserquintett**, 2.1.2. (Köln, Edition Gerig, 1972 — HG 951). VI. 15'20". DM 25.—.

SHORT David, **Brass Quintet**, 2.1.1.1. (Paris, Billaudot, 1974). V—VI. 11'.

WAGNER Lavern (Arr.), **Fanfares for a Festival Banquet** (Haendel, Speer, Neukomm, C. P. E. Bach, Anonymus) arranged for Brass Quintet, 2.3. or 2.1.1.1., with optional timpani (Macomb, Roger Dean Publishing Co., 1975 — Ba-511). III. \$ 9.00.

- WASHBURN Robert, **Quintet for Brass**, 2.1.1.1. (New York, Oxford University Press, 1973). IV+. 12'30". \$ 8.00.
- LEMACHER Heinrich, **Bläsersextett op. 208** für 3 Trompeten, 2 Posaunen und Tuba (Köln, Edition Gerig, 1970 — HG 773). V. DM 10.—.

GRANDS ENSEMBLES — GROSSE BESETZUNGEN — LARGE ENSEMBLES

- WALTON William, **A Queen's Fanfare**, trumpet in Eb, 7 trumpets in Bb, 2 tenor trombones and 2 bass trombones (London, Oxford University Press, 1972). IV. 40".
- AITKEN Hugh, **Partita for Band**. Instrumentation: complete Band. (New York, Oxford University Press, 1969). 4'30". Full Score and Parts for Complete Band: \$ 15.00.
- DELIUS Frederick, **On Hearing The First Cuckoo In Spring**, scored for Wind Band by Cecil Effinger (New York, Oxford University Press, 1969). 4'. Score and Parts: \$ 12.00.
- HAIDMAYER Karl, **Choral-Meditationen 1972** für Bläser-Ensemble und Schlagzeug, 10 Trompeten, 6 Posaunen, 2 Tuba, Pauken und Schlagw. (1^o Wien, Ludwig Krenn, 1974; 2^o Freiburg i. Br., Fritz Schulz, 1974). IV+.

QUINTETTE A VENT — BLÄSERQUINTETT — WOODWINDQUINTET

- JOPLIN Scott, **Ragtime Dance**, transcribed for Woodwind Quintet (1.1.1.1.1.). by W. Drake Mabry (Delaware Water Gap, Shawnee Press Inc., 1975). IV. 3'15". Score and Set of Parts: \$ 5.00.

Livres — Bücher — Books

- LANGWILL Lyndesay G., **An Index of Musical Instrument Makers**, Fourth Edition, Revised, Enlarged and Illustrated (Edinburgh, Lyndesay G. Langwill, 1974). £ 6.60. \$ 15.00.

Disques — Schallplatten — Records

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- CSIZMADIA Gabor, **«Concertino Praga 74»**, Alexandr Arutunian: Konzert pro trubku (Konzert für Trompete und Klavierauszug). Jozsef Gabor, klavier (PANTON 01 0518 G).
- DOKSCHIDZER Timofei. 1^o Concerto for trumpet and orchestra by A. Arutunian (b. 1920) 2^o Concerto for trumpet and orchestra by M. Vainberg (b. 1919) 3^o Concerto for trumpet and orchestra by V. Kriukov (1902—1960). Bolshoi Theater Orchestra (MELODIA 025139—40).
- JUNEK Vaclav + SVEJKOVSKY Josef. Petr Eben, Dueta pro dve trubky (Duets for Two Trumpets) (PANTON 11 0410 G).
- KEJMAR Miroslav. Josef Matej, Konzert pro trubku a orchestr (Konzert für Trompete und Orchester). Komorni Orchester Pražských Symfoniku, Ridi Jiri Belohlavec (SUPRA-PHON Stereo 1 10 1466 G).
- LÄUBIN Hannes, **«Concertino Praga 74»**, Paul Hindemith: Sonate für Trompete und Klavier. Maria Bermann, Klavier (PANTON 01 0518 G).
- PLOGG Anthony, **Contemporary Music for Trumpet and Organ**. Side I: V. Persichetti: The Hollow Men; Leroy W. Southerns, Jr.: Evolutions. Side II: Gerhard Wuensch: Suite for Trumpet and Organ; A. Plogg: Two Scenes for Soprano, Trumpet and Organ; Alan Hovhaness: Prayer of Saint Gregory. Madolyn Swearingen, organ; Barbara Bing, soprano (AVANT RECORDS AV 1014 Stereo).
- SEDIVY Zdenek, **«Concertino Praga 74»**, Bohuslav Martinu: Sonatina pour trompette et piano. Josef Hala, Klavier (PANTON 01 0518 G).

STRINGER Alan, **Trumpet and Organ at Liverpool Cathedral**. Bach, Baldassare, Boyce, Charpentier, Clarke, Fiocco, Green, Purcell, Roman, Stanley, Viviani. Noel Rawsthorne, organ (CDR 1008 Stereo).

COR — HORN

- AFANASIEV Boris, O. Schoeck, Concerto for Horn and Strings. Cond. Gennady Rozdestwensky (MELODYA CM 04283/4).
- BUJANOVSKY Vitaly, P. Duka, «Vilanelle»; P. Hindemith, Concerto for horn and orchestra; L. Cherubini, «Two Sonatas»; G. Telemann, «Suite» for 2 horns (+ SHALYT Vladimir, horn II). Leningrad Chamber Orchestra (MELODYA 025809-10).
- BUJANOVSKY Vitaly, F. A. Rössler (Rosetti), Konzert in Es-Dur für Horn und Orchester. Kammerorchester der Leningrader Philharmonie.
- Quintette à vent de l'Orchestre Philharmonique de Leningrad, I. Iersild, Serenade for woodwind quintet; O. Mortensen, Quintet (MELODYA CM 02313-14).
- HORAK Josef Vaclav Felix, Dechovy Kvintet op. 35 (Quintette à vent op. 35). Czech Wind Quintet (PANTON 11 0410 G).
- KUZNETZOV A.+STEPANOV J., Serenade No. 11 de W. A. Mozart pour 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons et 2 cors (MELODYA CM 03863-4).
- PETR Milos, Due per Duo, Dve Ronda pro lesni roh a klavir (Two Rondo for horn and piano). Zdenek Jilek, piano (PANTON 11 0410 G).
- PETR Milos, Koncert pro lesni roh a orchestr, op. 43 (Konzert für Horn und Orchester, op. 43) Frantisek Domazlicky. Symphonicky Orchestr Hlavniho Mesta Prahy (FOK), Ridi Jiri Belohlavek (SUPRAPHON 1 10 1466 G).
- POLECH Valery, R. Glière, Concerto for horn and orchestra (Bolshoi Theatre Orch.); A. Stradella, Aria «Pietà, Signore» (Bolshoi String Ensemble); Tschaikovsky; A. Glazunov, «Dreams» op. 24; R. Glière, «Nocture» op. 35/10; Zybtsev, piano; F. Kreisler; O. Tomina, piano (MELODYA 032817-18).

TROMBONE — POSAUNE — TROMBONE

TROMBONE(S) OF THE LENINGRAD PHIL. ORCH., A. Gabrieli, Weckman, Speer, Sonatas for 4 trombones and B.C. (MELODYA CM 02955/6).

ENSEMBLES DE CUIVRE — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

- THE PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE (Trumpets: Philip Jones, Elgar Howarth, Michael Laird, Peter Reeve, Graham Whiting; Trombones: John Iveson, Roger Brenner, Raymond Premru, Denis Wick, David Purser, Eric Crees, Peter Gane, Peter Harvey; Horn: Ifor James; Tuba: John Fletcher). **Golden Brass**. Side One: A Renaissance Sequence of Italian 16th Century Music (Lappi, Banchieri, Gabrieli, Massaino); Early German Baroque Music (Scheidt). Side Two: Music for His Majesty's Sackbuts and Cornetts (Locke); A Sequence of English 16th Century Dance Music (Brade, Dering, Holborne, Tomkins, Aston) (ARGO ZRG 717).
- LENINGRAD PHIL. ORCH. BRASS MUSICIANS. Speer, Sonata for 2 trumpets, 3 trombones and B.C.; G. Okuniev, Two Pieces for trombone, brass sextet and percussion; D. Über, Three Miniatures; F. Poulenc, Sonate pour cor, trompette et trombone (MELODYA CM 02955/6).
- KEJMAR Miroslav (trubka/trumpet), PETR Milos (lesni roh/horn), PULEC Zdenek (pozoun/trombone). Josef Matej, trojkoncert pro trubku, lesni roh a pozoun s pruvodem komorního orchestru (Concerto for trumpet, horn, trombone and chamber orchestra). Musici di Praga, ridi/conducted by Vladimir Valek (PANTON 11 0456).

E. Recensions - Rezensionen - Reviews

L'ordre dans lequel sont analysés les partitions, les livres et les disques correspond à celui de la rubrique D. On peut donc trouver là 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

«Canto I» est une oeuvre en quatre mouvements (dédiés chacun à une personne différente). *Samuel Adler*, un compositeur dont on appréciera le métier et pour lequel les cuivres n'ont plus de secrets, a su enrichir son discours musical par des effets (glissandi, percussion digitale, sourdines, etc.) qui égayent son oeuvre. Le contenu des mesures est variable, sans indications préalables. C'est une pièce difficile, comme d'ailleurs les «Five Concert Studies» de *Howard Burrell*, qui exploite une écriture similaire.

Robert Nagel a réalisé un nouveau cahier d'études destiné, cette fois-ci, à familiariser le trompettiste, dès le niveau moyen, avec certains procédés et certaines notations particuliers au(x) style(s) contemporain(s). Un cahier d'enseignement d'une utilité indiscutable (par exemple pour pouvoir aborder les deux pièces de *Adler* et *Burrell* citées ci-dessus).

La «Sonate» de *Hermann Schroeder*, composée en 1971 relève plus de l'exercice que de la musique. Cela manque singulièrement d'imagination.

Eva Barsham a arrangé dix petites pièces baroques à l'usage des débutants. C'est mignon. Mais lorsqu'on arrange pour des débutants trompettistes, il ne suffit pas de rester dans la tessiture moyenne, encore faut-il leur permettre de bien respirer et de décoller, de temps en temps, les lèvres de l'embouchure...

Philip Jones et *Alan Boustead* ont publié ce cahier en 1963 déjà. Leur préoccupation: offrir à l'étudiant avancé un programme panaché de traits d'orchestres ou de passages de concerto originaux pour trompette, avec l'adjonction, dans certains cas, d'une partie d'accompagnement de piano.

L'oeuvre de *Herbert Callhoff* pour trompette et orgue mérite une attention particulière. D'une conception esthétique peu banale, elle présente le triple avantage de la nouveauté, de l'accessibilité et d'inspirer une réelle atmosphère de concentration musicale. Une pièce importante pour le répertoire trompette et orgue.

Les «Cinq Esquisses» du Yougoslave *Darijan Bozic* ont été composées en 1963, pour une formation originale: trompette, piano et contrebasse. Une musique vivante, gaie, très réussie, nécessitant toutefois une bonne maîtrise instrumentale.

Le premier mouvement du «Trumpet Concerto» (conçu avec acc. d'orchestre symphonique) de *Anthony Smith-Masters* (nous n'avons reçu que la version pour trompette et piano du 1er mouvement), est une oeuvre sobre mais de laquelle se dégage un irrésistible humour musical. Les thèmes sont simples et se répètent souvent, mais dans des contextes rythmiques différents. Le compositeur s'est ingénié à déplacer les temps forts et les temps faibles, les phrases ternaires ou binaires sur de simples mesures de 4/4. Si la qualité des 2 autres mouvements est égale à celui que nous avons lu, c'est une oeuvre réussie.

COR

La «Sonate» pour cor seul de *Hermann Schroeder* n'appelle pas de commentaire particulier. *Mary Vanderwoude* s'est proposé d'offrir un matériel d'étude qui permette à l'élève d'exercer des formes d'interprétation de phrase écrites selon les procédés de l'atonalisme.

Ecrite pour et créée (en 1971) par *Barry Tuckwell* (cor) et *Margaret Kitchin* (piano), la «Sonata» de *Alun Hoddinott* est une pièce qui est difficile parce qu'elle est simple (un paradoxe que connaissent tous les musiciens!), c'est-à-dire qu'elle donne au musicien la possibilité d'exprimer ses ressources les plus subtiles.

Le recueil de *Stuart Johnson* est destiné aux étudiants du degré moyen. «Petites» oeuvres (faciles) des «grands» maîtres, c'est là une formule «pot pourri» qui continue à être avantageusement exploitée! Il semble que l'on pourrait constituer des albums avec une matière musicale moins éculée.

C. M. Jensen a arrangé un Allegro de *Joseph Haydn* pour quatuor de cors. C'est un petit divertissement musical agréable et bien sonnant.

TROMBONE

Dédié au tromboniste américain *Thomas Everett*, un fervent promoteur d'oeuvres nouvelles, les quatre mouvements du «Canto II» de *Samuel Adler*, ne s'apparentent pas à la littérature contemporaine révolutionnaire, mais n'en témoignent pas moins de l'esprit musical et imaginaire de leur auteur.

«Tuba Mirum» de *P. Peter Sacco* est, en fait, une petite suite en cinq mouvements (adaptée pour le trombone-basse par *W. Sudmeier*), aux titres évocateurs: 1) Tuba mirum 2) Lacrymosa 3) Libera me 4) Sanctus Benedictus 5)... Une musique sévère, grave (au propre comme au figuré) et austère.

L'«Arioso» de *Walter S. Hartley* est une bien triste complainte. Cela pourrait donner un excellent fond sonore pour une scène de film: un mourant s'en va, porté par une (grave) voix divine et le son feutré des cloches. L'accompagnement de piano gagnerait à être joué, au celesta. Pas sérieux s'abstenir!

TUBA

L'avantage, pour le compositeur qui écrit pour le tuba, c'est de ne pas être entravé par les clichés qui s'accumulent au cours de l'histoire de chaque instrument, comme c'est le cas, par exemple, pour la trompette ou pour le cor. L'écriture est donc souvent pleine de hardiesses et de trouvailles intéressantes. La littérature pour tuba s'enrichit ainsi constamment. L'oeuvre de *Allan Blank* («Three for Barton») s'inscrit tout à fait dans ce mouvement, de même que celle de *Dimitri Terzakis*, «Stixis III», dont les formules rythmiques, mécaniquement répétitives s'inscrivent dans une sorte de réalisme fantastique assez grandiose. La ligne mélodique folâtre entre les quarts de tons (indispensable de posséder une bonne paire d'oreilles!).

Avec les «Four Segments» de *Richard D. Barnett*, on retrouve le style un peu niais avec lequel on a longtemps traité le tuba. Mais ce n'est pas ici le pire de ce qui a été fait dans le genre.

ENSEMBLE DE CUIVRES

«Duo in Odd Meters» de *A. A. Schwadron* est une petite pièce joyeuse et divertissante, surtout par ses nombreux enchaînements rythmiques (2/4 — 5/8 — 3/8 — etc.).

Crée le 30 mars 1970 à Ljubljana (Tone Grcar, tp; Branimir Slokar, tb; Aci Bertonecelj p), «Con Sordino» de *Primoz Ramovs* pose un certain nombre de problèmes d'exécution qui passionneront les adeptes de la Nouvelle Musique. L'oeuvre est particulièrement abstraite (pas de construction harmonique), proche du style tachiste des peintres. Subtil et raffiné!

Les «Konkretionen IV» de *Norbert Linke* sont plus faciles à décrire en les comparant aussi à un style de peinture (par là-même on peut mesurer le décalage impressionnant qui existe

entre musique et peinture). Ce trio, écrit en 1969, fait beaucoup penser au cubisme. (*Mouvement esthétique, né vers 1907, caractérisé par la prédominance des formes géométriques dans les oeuvres d'art*, dictionnaire Quillet.)

Arrangés par George Masso, les «Four Hymns» sont des chorals faciles, d'inspiration religieuse.

Une «Fugue X» de J. C. Fischer (env. 1746) et un «Magnificat» de G. Palestrina (env. 1594) forment un petit recueil arrangé pour 2 tps (Sib), cor en Fa et tb.

Que le quintette de cuivres soit la formation la plus équilibrée et la plus riche en couleurs des ensembles de cuivres se mesure aux innombrables compositions qu'il a suscité.

Le «Cantus duriusculus» de Dieter Acker mérite que l'on s'y intéresse (le trombone y est particulièrement mis en évidence).

«Cinqepaces» de Justin Connolly a été créé en 1968 par le Philip Jones Brass Ensemble, qui l'a gardé à son répertoire. C'est là une sérieuse référence, lorsque l'on sait le soin et le goût qu'apporte le célèbre ensemble anglais dans le choix de ses programmes. Cette oeuvre nécessite une mise au point méticuleuse.

Après ces deux titres, l'«Orpheus», un madrigal écrit en 1960 et inspiré par ceux du XVI^e siècle, paraît bien dépassé, malgré l'excellent métier de son auteur, Walter S. Hartley.

Le «Divertimento» de Karel Husa (dans une réduction pour quintette réalisé par l'auteur) est digne de son titre. Une suite qui fera la joie des amateurs d'ensembles de cuivres d'un niveau technique moyen. Bien souvent, les quintettes de cuivres sont trop difficiles ou simplistes à l'extrême. Il manque de ces oeuvres du niveau moyen.

Composé en 1972, le «Quintette» de Marek Kopelent engage les interprètes dans une authentique aventure de déchiffrement (diverses notations musicales nouvelles s'y succèdent). Comme avec toutes ces oeuvres qui sortent des chemins battus, la complicité et le consentement des interprètes sont indispensables. Dans ce cas, il sortira une musique éthérée, chatoyante, presque mystique. Une musique dont la dimension réelle nous échappe — heureusement — encore et qui, pour ceux qui aiment l'espace et la liberté, ouvrira de nouveaux horizons. Une oeuvre qui nous rappelle que la musique est un art et une aventure dont nous devrions provoquer, tolérer les perpétuels changements...

David Short, actuellement trompette-solo à l'orchestre de la RAI de Rome est également compositeur de talent. Son quintette est une oeuvre de jeunesse, pétillante de vitalité.

Lavern Wagner a arrangé quelques brèves «entrées» et «fanfares» baroques et classiques pour 2 tps, 3 tbs (cor à défaut de 1er tb) et timbales. Jolie musique de circonstance.

Le «Quintette» de Robert Washburn est une oeuvre qui ne s'embarrasse pas de problèmes techniques ou esthétiques. Tout est solidement construit dans «les règles de l'art», pour plaire et distraire.

Le «Bläsersextett», 3 tps, 2 tbs, tu, de Heinrich Lemacher (1891—1966) s'inscrit dans la littérature traditionnelle si particulière aux ensembles de cuivres à caractère religieux d'Allemagne (Posaunenchor).

William Walton connaît la musique et sait indiscutablement annoncer l'entrée d'une reine d'Angleterre dans un parlement...

GRANDS ENSEMBLES

Trois oeuvres intéresseront ceux qui s'occupent d'ensembles de ce genre: La «Partita» de Hugh Aitken, un véritable feu d'artifice musical qui dure 4½ minutes. Une rêverie pastorale sur le chant du coucou, écrite par Frederick Delius, et une imposante méditation sonore pour grand ensemble (seulement des cuivres) avec percussion, du compositeur autrichien Karl Haidmayer.

QUINTETTE A VENT

W. Drake Mabry a eu l'excellente idée d'arranger une pièce du roi du ragtime, le pianiste Scott Joplin. On n'est pas loin du cinéma muet et de l'âge d'or du comique américain (la pièce date de 1899). Une musique tonifiante qui emballera le public et les musiciens.

LIVRES

Lyndesay G. Langwill a réalisé un gigantesque travail de recherche sur les facteurs d'instruments à vent. La 4ème édition de son «An Index of Musical Wind-Instrument Makers» prouve qu'il poursuit son oeuvre avec une persévérance exemplaire. Son livre constitue une somme de renseignements absolument indispensables à ceux qui s'intéressent à la facture instrumentale ou qui désirent collectionner ces familles d'instruments. On y trouve une liste alphabétique exhaustive des facteurs d'instruments, avec leur(s) ancienne(s) adresse(s). Sont également indiqués, les endroits où sont conservés les instruments qui ont été retrouvés (musées ou collectionneurs), et la liste des facteurs dans l'ordre alphabétique des villes du monde. L'auteur a illustré son ouvrage avec goût, avec quelques planches et quelques photographies. De plus on relève une quantité de sigles ou d'anagrammes de facteurs ce qui permet souvent d'identifier des instruments non signés.

Bernhard Brüchle / Kurt Janetzky: HISTOIRE ILLUSTRÉE DU COR, Musikwissenschaftlicher Verlag Hans Schneider, D-8132 Tutzing. Paraîtra en novembre 1975. Env. 310 pages, 260 ill. noires/blanches et 17 en coul. Texte allemand et anglais. Prix de souscription: DM 140.— (Présentation spéciale dans BRASS BULLETIN 13).

Disques

TROMPETTE

Le disque «Concertino Praga 74» présente quelques lauréats du concours international du même nom et qui est réservé aux jeunes musiciens. Il y a là d'authentiques nouveaux talents, par exemple le jeune trompettiste *Gabor Csizmadia*, qui se distingue par une profonde musicalité et une sonorité très riche (tp en Sib), dont nos amis Slaves connaissent le secret. Un style qui convient particulièrement bien à des oeuvres comme le «Concerto» d'Arutunian.

Timofei Dokschidzer est un des maîtres incontestés de la trompette, en Russie et dans le monde. Musicien dans l'âme, il sait insuffler la VIE à son instrument. Sa prodigieuse technique le met à l'abri de toute préoccupation non musicale et lui permet de jouer tous les genres de musiques (il y est également tenu par son poste de soliste à l'orchestre du Théâtre Bolschoï de Moscou). Timofei étant abonné à BRASS BULLETIN, nous l'invitons à nous écrire, afin que nous puissions le présenter à tous nos lecteurs. Le présent disque comprend trois concerto russes, d'un style néo-romantique, défendus avec une verve éblouissante par le soliste. La véritable période romantique ne nous a malheureusement pas laissé d'oeuvres solistiques pour la trompette. Les compositeurs russes de ce début de siècle comblent, en partie, ce vide regrettable. Que ceux qui ne connaissent pas encore Timofei Dokschidzer écoutent sans tarder ses enregistrements, ce sera une révélation bien-faisante.

Vaclav Junek (tp-solo à l'Orch. phil. Tchèque) et son collègue *Josef Svejksky* nous livrent une magnifique interprétation d'un duo pour 2 tps seules, de Petr Eben (composé en 1956, publié chez Schott). Il faut saluer cette heureuse initiative, c'est un vrai régal que de suivre les évolutions de ces deux belles voix de trompettes.

Miroslav Kejmar est un des trompettistes les plus actifs de Tchécoslovaquie. Son interprétation du «Concerto» de Josef Matej (composé en 1963, enregistré ici en 1973) témoigne d'une puissance et d'une autorité pour communes.

Quelle joie, pour l'auteur de ces lignes, de constater que beaucoup de musiciens talentueux osent exprimer des conceptions instrumentales et musicales si diverses (quelquefois même contradictoires).

Comment notre goût se forme-t-il? Un goût peut-il être défini, définitif? Ne sommes nous pas tributaires de la mode dans nos appréciations? Qu'est-ce la mode? Voilà des questions qu'il est bon de se poser lorsqu'on écoute les «autres». A chacun d'essayer d'y répondre.

Le jeune trompettiste d'Allemagne de l'Ouest, *Hannes Läubin*, a récolté des lauriers lors du concours de Prague (1974). Il fait preuve d'un réel savoir faire dans l'exposé qu'il fait de la «Sonate» de P. Hindemith.

Anthony Plogg appartient à la nouvelle génération des trompettistes américains, issu de cette école très particulière qui se développe en Californie (sonorité «immense», registre grave exceptionnel, aigu sans problème). A notre connaissance, voici son premier disque, trompette et orgue (avec soprano, dans une des oeuvres). Le programme qu'il a choisi mérite un coup de chapeau. Il faut un certain courage pour produire un disque (Lester Remsen, toujours lui!) qui ne comprenne que des oeuvres contemporaines. Elles ne sont pas d'avantgarde, mais tout de même d'un très grand intérêt. Anthony Plogg possède son instrument à fond et sa technique est monstrueuse (comme chez beaucoup de ses compatriotes). Personnellement je reste toutefois un peu sur ma faim en ce qui concerne sa musicalité. Néanmoins c'est un très beau disque par la *maestria* des interprètes et par la *qualité* rare des oeuvres.

Zdenek Sedivy, un autre lauréat Tchèque du «Concours de Prague 1974», interprète proprement, mais un peu sèchement, la très jolie «Sonatina» de Bohuslav Martinu.

Alan Stringer (tp-solo du Liverpool symph. orch.) s'est décidé, lui aussi, à enregistrer les grands succès du répertoire «trompette et orgue», par exemple l'indicatif de l'«Eurovision» (Charpentier), etc. Si ces oeuvres lui donnent l'occasion de montrer ses dispositions de soliste, il n'en reste pas moins qu'elles sont éculées et qu'il devient difficile de les écouter encore (même le grand public doit en être saturé!) Nous aimerions présenter Alan Stringer dans un répertoire plus choisi.

COR

Le corniste russe *Boris Afanasiev* interprète le «Concerto» du compositeur suisse Othmar Schoeck (1886—1957). Magistralement accompagné par les cordes, le prestigieux soliste en donne une version éblouissante. Quelle sonorité!

La notoriété de *Vitali Bujanovsky*, soliste de la Philharmonie de Leningrad, a largement dépassé les frontières de son pays et il n'est plus nécessaire de le présenter. Egal à lui-même, il démontre ici toute la fascination que peut exercer le musicien qui a acquis la maîtrise complète de son instrument *et qui a quelque chose à dire*. Ce disque est également intéressant parce qu'il comprend une version très convainquante du «Concerto» de Paul Hindemith. On retrouve *Vitaly Bujanovsky*, magnifiquement accompagné par l'Orchestre de chambre de la Philh. de Leningrad, dans une version sublime du «Concerto» en Mib majeur de F. A. Rössler (Rosetti; 1746—1792). Son aisance exceptionnelle et son style si particulier (grosse sonorité, vibrato large, marqué, chant) forcent l'admiration.

Le rôle de ce soliste d'exception au sein du *Quintette à vent de Leningrad* est du reste primordial. Cet ensemble, qui a enregistré de très nombreux disques, atteint un niveau inhabituel. Les oeuvres, même les moins réussies, prennent à travers ces musiciens, une dimension musicale transcendante.

Le *Quintette à vent Tchèque* (avec *Josef Horak* au cor) ne semble pas avoir été très inspiré par l'oeuvre assez quelconque de Vaclav Felix.

La «Sérénade No. 11» de W. A. Mozart pour octuor à vent (avec *A. Kuznetzov* et *J. Stepanov*, cors) est une des plus belles oeuvres de la musique de chambre à vent de cette époque. Les musiciens qui la jouent sur ce disque ont pris, cela se sent, un plaisir évident à la jouer. Il se dégage de cette interprétation une ferveur musicale rare.

Avec *Milos Petr*, corniste virtuose tchèque, le «Due per Duo» (cor et piano) de Jiri Dvoracek est admirablement défendu. C'est une oeuvre d'une fort belle consistance qui risque fort d'intéresser tous les cornistes.

Le même soliste met ses ressources instrumentales au profit du «Concerto» pour cor et orchestre (op. 43), de Frantisek Domazlicky (*1913). Agréable et intéressant à écouter.

Valery Poleh (*1918) appartient à la grande école russe (il est à l'Orch. du Théâtre Bolchoï). Il se distingue par une manifestation débordante de sa très grande sensibilité. On a un peu

perdu l'habitude de ce style, mais cela n'en reste pas moins émouvant et attachant, surtout dans le répertoire très romantique qu'a choisi le soliste.

TROMBONE

La section des trombones de l'Orchestre philh. de Leningrad a réalisé de nombreux enregistrements. Elle se présente ici, soit au complet (Speer, etc.), soit individuellement, avec d'autres instruments (Weckman, etc.). (Le déchiffrement des textes en écriture cyrillique des pochettes de disques nous pose de sérieux problèmes...). Le style est assez particulier et ne fera pas l'unanimité. La conception d'*ensemble de musique de chambre* semble encore faire défaut. On entend plutôt une *section d'orchestre symphonique*, jouant sans l'orchestre. C'est là une nuance à laquelle nos amis soviétiques devraient porter leur attention, s'ils veulent aborder plus intensément cette forme délicate de musique baroque. Il faut toutefois reconnaître que les «Miniatures» du compositeur américain David Uber sont très bien jouées (le tuba se met particulièrement en évidence).

ENSEMBLE DE CUIVRES

L'*Ensemble de Philip Jones* est au faite de la gloire et jouit désormais d'un prestige universel. Chaque nouveau disque est attendu avec impatience car on sait qu'on y trouve à chaque fois des surprises agréables. Les musiciens qu'il a réunis autour de lui montrent ce que peuvent faire des *artistes* lorsqu'ils évoluent dans un climat favorable (amitié, respect mutuel, etc.) et qu'ils ont atteint, ainsi, la maturité et un sens critique élevé. Comme toujours, la composition du programme est savamment dosée et reflète un souci intelligent de plaire et de conquérir les faveurs de l'auditeur. Un disque qui fera la joie des connaisseurs.

L'interprétation de la musique baroque par l'*Ensemble de cuivres de Leningrad* souffre nettement d'un manque de cohésion et ne peut pas encore rivaliser avec celle des ensembles du même genre que l'on trouve aux Etats-Unis ou en Europe de l'Ouest. La faute n'en incombe pas tellement aux instrumentistes, mais plutôt à un certain manque d'imagination au niveau de la conception d'ensemble. La pratique régulière de ce genre de musique leur révélera certainement ce dont nous voulons parler ici.

Quant aux œuvres contemporaines (par exemple le «Trio» de Poulenc), elles sont beaucoup mieux rendues, offrant même de réelles satisfactions. Ajoutons que le trombone-solo fait preuve d'une belle assurance dans les deux très belles pièces de O. Okuniev.

Josef Matej (*1922) est un des compositeurs tchèques dont la production pour les instruments de cuivre est la plus riche. Le «Concerto» pour tp, cor, tb et orchestre qu'interprètent Miroslav Kejmar (tp), Milos Petr (cor) et Zdenek Pulec (tb) (les mêmes qui ont créé l'œuvre au printemps 1974), a été composé afin de réunir ces trois instruments rois en une œuvre concertante d'un haut niveau technique. Dans l'ensemble, le compositeur y est parvenu, malgré la faiblesse de certaines séquences. Les solistes, quant à eux, ont parfaitement su tirer leur épingle du jeu.

Partituren

TROMPETE

«Canto I» setzt sich aus vier Sätzen zusammen, die jeweils einer anderen Person gewidmet sind. Samuel Adler, der Komponist, kennt seine Sache; auch ist er mit den Blechbläsern vertraut. Er hat sein Werk geschickt mit Effekten bereichert, die das Werk auflockern (Glissandi, Fingerschläge, Dämpfer, usw.). Der Taktinhalt wechselt ohne vorherige Anweisung. Es ist ein schweres Stück, wie auch die «Five Concert Studies» von Howard Burrell, die eine ähnliche Schriftart benutzen.

Robert Nagel hat ein neues Studienheft zusammengestellt, das diesmal den Trompeter schon auf der Mittelstufe mit einigen, dem zeitgenössischen Stil eigenen Verfahren und Notationen vertraut machen soll. Dieses Unterrichtswerk ist zweifellos nützlich, z. B. um sich beide obengenannte Stücke vornehmen zu können.

Hermann Schroeders 1971 komponierte «Sonate» ist eher ein Übungs- als ein Musikstück, so fantasiearm ist es.

Eva Barsbam hat zehn kleine Barockstücke für Anfänger bearbeitet. Es ist recht nett. Wenn man aber etwas für Anfänger auf der Trompete schreibt, dann sollte man nicht nur in mittleren Tonhöhen bleiben, sondern dem Musiker auch erlauben, zu atmen und die Lippen vom Mundstück abzusetzen.

Philip Jones und *Alan Boustead* haben dieses Heft schon 1963 veröffentlicht. Es geht ihnen darum, dem fortgeschrittenen Schüler ein Programm vorzulegen, das Orchesterzüge oder Originalpassagen aus Konzerten für die Trompete (mit Klavierbegleitung in einigen Fällen) enthält.

Herbert Callhoffs Werk für Trompete und Orgel verdient besondere Beachtung. Vom ästhetischen Standpunkt aus gesehen, ist es nicht alltäglich, ausserdem bietet es noch drei Vorteile: es ist neuartig, es ist verständlich, und es fördert eine konzentrierte musikalische Stimmung. Ein wichtiges Werk im Repertoire für Trompete und Orgel.

Die «Cinq Esquisses» des Jugoslawen *Darijan Bozic* sind 1963 für eine originelle Besetzung komponiert worden: Trompete, Klavier und Kontrabass. Eine lebhaft, fröhliche, sehr gelungene Musik, die ausserdem gute Fertigkeiten auf dem Instrument verlangt.

Der erste Satz von *Anthony Smith-Master's* «Trumpet Concerto» (vorgesehen mit Begleitung eines Sinfonieorchesters) (wir haben nur die Fassung für Trompete und Klavier des ersten Satzes erhalten) ist ein massvolles Werk, aus dem ein unwiderstehlicher musikalischer Humors spricht. Die Themen sind einfach und kehren oft wieder, aber in verschiedenen rhythmischen Kontexten. Der Komponist hat sehr geschickt die stark- und schwachbetonten Tempi, die drei- und die zweiteiligen Phrasen auf einfache 4/4 Takte zu verlegen gewusst. Wenn beide anderen Sätze ebenso gut sind, dann können wir von einem gelungenen Werk sprechen.

HORN

Hermann Schroeders «Sonate» für Solohorn erfordert keinen Kommentar.

Mary VanderWoude bietet Studienmaterial, das dem Schüler erlaubt, Interpretationsformen von Phrasen zu üben, die nach dem Verfahren des Atonalismus geschrieben sind.

Alun Hoddinott's «Sonata» wurde für Barry Tuckwell (Horn) und Margaret Kitchin (Klavier) geschrieben und von ihnen erstaufgeführt; es ist ein schwieriges Stück, weil einfach (das von allen Musikern bekannte Paradoxon); es erlaubt dem Musiker, seine raffiniertesten, subtilsten Möglichkeiten zu entfalten.

Stuart Johnson's Sammlung ist Schülern der Mittelstufe zugeordnet. «Kleine» (leichte) Stücke «grosser» Meister, eine Formel im Stil «Potpourri», die noch immer mit Erfolg gebraucht wird. Man sollte doch Sammlungen zusammenstellen können mit weniger abgedroschenem musikalischem Material!

C. M. Jensen hat ein Allegro von Joseph Haydn für Hornquartett bearbeitet. Es entsteht ein kleines, angenehmes und wohlklingendes Unterhaltungsstück.

POSAUNE

Samuel Adler's «Canto II» ist dem amerikanischen Posaunisten Thomas Everett gewidmet, einem überzeugten Förderer neuer Werke. Seine vier Sätze gehören zwar nicht zur revolutionären zeitgenössischen Literatur, zeugen aber vom fantasiereichen musikalischen Geist ihres Verfassers.

P. Peter Sacco's «Tuba Mirum» ist eine kleine Suite in 5 Sätzen (die W. Sudmeier für die Bassposaune bearbeitet hat) mit sinnvollen Überschriften: 1) Tuba Mirum, 2) Lacrymosa, 3) Libera me, 4) Sanctus Benedictus, 5) ... Es ist strenge, schmucklose Musik.

Walter S. Hartley's «Arioso» ist ein sehr trauriges Klagelied. Es könnte eine ausgezeichnete Hintergrundmusik für eine Filmszene abgeben: Ein Sterbender geht dahin, von einer (tiefen) göttlichen Stimme und leisem Glockenklang getragen... Die Klavierbegleitung würde auf dem Celesta besser klingen...

TUBA

Der Komponist, der für die Tuba schreibt, hat dem gegenüber, der für die Trompete oder das Horn schreibt, den Vorteil, von den Klischees, die sich durch die Geschichte jedes Instrumentes anhäufen, nicht beeinflusst zu werden. Die Schrift ist also voll Kühnheiten und Ueberraschungen. Die Tubaliteratur wird fortlaufend reicher. Allan Blank's Werk gehört zu dieser Richtung, ebenso wie Dimitri Terzakis' «Stixis III», dessen rhythmische, mechanisch wiederkehrende Formeln eine Art grossartigen fantastischen Realismus entstehen lassen. Die melodische Linie tänzelt zwischen den Vierteltönen — ein gutes Gehör ist unentbehrlich.

Mit Richard D. Barnett's «Four Segments» findet man den etwas albernsten Stil wieder, mit dem die Tuba lange bedacht wurde; es ist aber noch lange nicht das Schlimmste seiner Art.

BLECHBLÄSERENSEMBLES

A. A. Schwadron's «Duo in Odd Meters» ist ein kleines, durch seine zahlreichen rhythmischen Verkettungen ($\frac{2}{4}$ — $\frac{5}{8}$ — $\frac{3}{8}$ — usw.) unterhaltsames, fröhliches Stück.

Primož Ramov's «Con Sordino», das am 30. März in Ljubljana (Laibach) erstaufgeführt wurde (Tone Grcar, tp; Branimir Slokar, tb; Aci Bertonec, p), stellt bei der Ausführung mehrere Probleme, die die Anhänger der Neuen Musik interessieren werden. Das Werk ist besonders abstrakt (es hat keinen harmonischen Aufbau), es steht dem Tachismus, einer Richtung der modernen Malerei, nahe. Subtil und raffiniert.

Norbert Linke's «Konkretionen IV» können besser erfasst werden, wenn man auch sie mit einer Malschule vergleicht. (Hieran kann man die gewaltige Verschiebung ermessen, die zwischen der Musik und der Malerei besteht). Dieses 1969 geschriebene Trio erinnert sehr an den Kubismus. (mod. Kunstrichtung... Auslösung des Organischen in geometrische Formen, Betonung des Kubischen, Simultandarstellung als Folge der zerlegenden Strukturprinzipien, Duden-Lexikon).

Die von George Masso bearbeiteten «Four Hymns» sind leicht spielbare Choräle religiöser Inspiration.

Eine «Fugue X» von J. C. F. Fischer (um 1746) und ein «Magnificat» von G. Palestrina (um 1594) bilden eine kleine Sammlung für 2 b-Trompeten, f-Horn und Posaune.

Das Blechbläserquintett ist das ausgeglichene, klangreichste unter den Blechbläserensembles; das beweisen die unzähligen Kompositionen, die es hervorruft.

Dieter Acker's «Cantus duriusculus» ist der Mühe wert, studiert zu werden (die Posaune insbesondere wird hervorgehoben).

Justin Connolly's «Cinquepace» ist 1968 vom Philip-Jones-Brass-Ensemble erstaufgeführt worden, der es auf dem Repertoire beibehalten hat, was eine Empfehlung bedeutet; man weiss nämlich, wieviel Mühe und Kunstverstand das berühmte englische Ensemble der Zusammenstellung seiner Programme widmet. Dieses Werk verlangt eine sehr genaue Einstudierung.

Nach diesen zwei Titeln erscheint uns der «Orpheus», ein 1960 geschriebenes Madrigal, das sich an diejenigen aus dem 16. Jahrhundert anlehnt, trotz des Könnens seines Autors, Walter S. Hartley, eher überholt.

Karel Husa's «Divertimento» (vom Komponisten selbst für Quintett bearbeitet) verdient seine Ueberschrift. Diese Suite wird den Liebhabern des Blechbläserquintetts mittleren technischen Niveaus gefallen. Denn allzuoft sind die Blechbläserquintette entweder zu schwierig oder extrem einfach. Es fehlt an solchen Werken mittleren Niveaus.

Marek Kopelent's 1972 komponiertes «Quintette» führt seine Interpreten in ein wahres Abenteuer des Entzifferns (verschiedene neue musikalische Notationen folgen aufeinander). Wie bei allen Werken, die die gewohnten Pfade verlassen, sind Einverständnis und Mithelferschaft der Ausführenden Voraussetzung. In unserem Fall entsteht eine ätherische, schillern-

de, fast mystische Musik, deren wirkliche Dimensionen uns — glücklichweise — noch entgeht, und die denjenigen, die Raum- und Freiheitsgefühle lieben, neue Horizonte eröffnen wird. Ein Werk, das uns wieder gewahr werden lässt, dass die Musik eine Kunst und ein Abenteuer ist; wir sollten ihr fortwährendes Fortschreiten tolerieren, ja sogar fördern, hervorufen.

Der gegenwärtige Solotrompeter der RAI (Rom), *David Short*, ist auch ein talentierter Komponist. Sein «Quintett» ist ein sprühendes, lebensfrohes Jugendwerk.

Lavern Wagner hat einige barocke und auch klassische kurze «Intradas» und «Fanfaren» für 2 Trompeten, 3 Posaunen (oder Horn, wenn keine erste Posaune verfügbar ist) und Pauken bearbeitet. Es ist eine hübsche Gelegenheitsmusik daraus geworden.

Robert Washburns «Quintette» ist nicht von technischen oder ästhetischen Problemen belastet. Er hat sein Werk nach den Regeln der Kunst zusammengefügt und möchte damit dem Zuhörer gefallen und seinem Gehör schmeicheln.

Heinrich Lemacher's (1891—1966) «Bläsersextett» für 3 Trompeten, 2 Posaunen und Tuba gehört zur herkömmlichen, für die deutschen Blechbläserensembles mit religiösem Charakter (die Posaunenchoräle) so typischen Literatur.

William Walton weiss, was Musik ist, und ist zweifellos imstande, den Eintritt der englischen Königin ins Parlament anzukündigen.

GRÖßERE ENSEMBLES

Drei Werke sind für diejenigen, die sich mit solchen Ensembles beschäftigen, interessant: *Hugh Aitkens* «Partita», ein wahres 4½ Minuten langes musikalisches Feuerwerk, eine pastorale Träumerei nach dem Lied des Kuckucks von *Frederick Delius* und eine eindrucksvolle Meditation für grosses Ensemble (nur Blechbläser) mit Schlagzeug des Oesterreichers *Karl Haidmayer*.

BLÄSERQUINTETT

W. Drake Mabry ist auf den ausgezeichneten Gedanken gekommen, ein Stück des Pianisten *Scott Joplin*, des Ragtimekönigs, zu bearbeiten. Es stammt etwa aus der Zeit des Stummfilms und des goldenen Zeitalters des amerikanischen Lustfilms (das Stück ist 1899 datiert). Eine anregende Musik für Musiker und Zuhörer.

BÜCHER

Lyndesay G. Langwill hat eine ungeheure Forschungsarbeit über die Blasinstrumentenmacher geleistet. Die vierte Ausgabe seines «An Index of Musical Wind-Instrument Makers» beweist, dass er sein Werk mit beispielhafter Beharrlichkeit weiterführt. Sein Buch enthält unentbehrliche Auskünfte für diejenigen, die sich für die Herstellung von Instrumenten interessieren, oder Instrumente aus diesen Familien sammeln möchten. Man findet darin eine ausführliche alphabetische Liste der Instrumentenmacher, mit ihren ehemaligen Adressen; man erfährt, wo die aufgefundenen Instrumente aufbewahrt werden, (Museen oder Sammlungen) man findet in alphabetischer Reihenfolge der Städtenamen der ganzen Welt die Liste der Instrumentenmacher. Der Verfasser hat sein Werk mit viel Geschick illustriert: einige Tafeln und Fotografien begleiten den Text. Ausserdem entdeckt man zahlreiche Firmenzeichen und Anagramme von Instrumentenmachern, was erlauben dürfte, nicht signierte Instrumente zu identifizieren.

Bernhard Bröchle / Kurt Janetzky: KULTURGESCHICHTE DES HORNS, Musikwissenschaftl. Verlag Hans Schneider, D-8132 Tutzing. Erscheinungstermin Nov. 1975. Ca. 310 S., ca. 260 s/w Abb. + 17 Farbtafeln. Text Deutsch und Englisch. Subskriptionspreis DM 140.— (Besprechung in BRASS BULLETIN 13).

Schallplatten

TROMPETE

Unter dem Titel «Concertino Praga 74» werden einige Preisträger des gleichbenannten, jungen Musikern reservierten, internationalen Wettbewerbs vorgestellt. Diese Schallplatte enthüllt echte Begabungen, zum Beispiel den Trompeter *Gabor Csizmadia*, der sich durch grosse Musikalität und Klangreichtum auszeichnet (auf der b-tp), einen Klangreichtum, wie wir ihn besonders bei den Slawen finden. Ein Stil, der einem Werk wie das «Concerto» von Arutunian besonders angepasst ist.

Timofei Dokschidzer ist einer der unbestrittenen Meister der Trompete in Russland, aber auch in der ganzen Welt. Die Musik steckt in ihm, er lässt sein Instrument aufleben. Sein aussergewöhnliches technisches Können enthebt ihn jeglicher aussermusikalischen Sorge und erlaubt ihm, alle Musikarten zu spielen (sein Solistenposten am Bolschoi-Theater in Moskau verlangt es ausserdem von ihm). Timofei hat das BRASS BULLETIN abonniert; wir wären erfreut, wenn er uns schreiben würde, so dass wir ihn unseren Lesern vorstellen können. Die vorliegende Schallplatte enthält drei russische Konzerte in einem neoromantischen Stil, die der Solist mit glänzendem Schwung vorträgt. Leider hat die (echte) romantische Periode keine Werke für Solotrompete hinterlassen. Die russischen Komponisten des Anfangs unseres Jahrhunderts füllen teilweise diese bedauerliche Lücke aus. Diejenigen, die Timofei Dokschidzer noch nicht kennen, sollten sich Aufnahmen von ihm anhören — sie werden eine angenehme Entdeckung machen.

Vaclav Junek (Solo-tp an der Tschechischen Philh.) und sein Kollege *Josef Svejkovsky* bieten uns eine wunderbare Ausführung eines Duets für zwei Solotrompeten von Petr Eben (1956 komponiert, bei Schott veröffentlicht). Eine glückliche Initiative, die wir da begrüßen dürfen; eine wahre Freude, dem Spiel dieser beiden schönen Trompetenstimmen zu folgen. *Miroslav Kejmar* ist einer der tätigsten Trompeter in der Tschechoslowakei. Seine Interpretation von Josef Matejs «Concerto» (1963 komponiert, 1973 hier aufgenommen) weist seltene Kraft und Autorität auf.

Welch Freude für den Verfasser dieser Zeilen, wenn er feststellen kann, dass viele begabte Musiker derart unterschiedliche (manchmal sogar widersprüchliche) instrumentale und musikalische Auffassungen auszudrücken *wagen*.

Wie wird unser persönlicher Geschmackssinn gebildet? Kann man ihn definieren? Ist er unveränderlich? Sind wir in unseren Urteilen nicht von der Mode abhängig? Was ist die Mode? Fragen, die man an sich selbst stellen sollte, wenn man die «anderen» anhört. Jeder sollte darauf antworten, jedenfalls es versuchen.

Der junge bundesdeutsche Trompeter *Hannes Läubin* ist preisgekrönt vom 1974er «Concertino Praga» zurückgekehrt. Sein Vortrag von Paul Hindemiths «Sonata» ist ein Beweis wahren Könnens.

Anthony Plogg gehört zu der neuen Generation der amerikanischen Trompeter, er stammt aus der sehr besonderen kalifornischen Schule («riesiger» Klang, aussergewöhnliches Register in den Tiefen, problemlose Höhen). Unseres Wissens ist das seine erste Schallplatte: Trompete und Orgel (und Sopranstimme in einem der Werke). Das Programm, das er zusammengestellt hat, verdient Achtung und Lob. Wieder hat Lester Remsen (immer der gleiche) den Mut gehabt, eine Schallplatte zu produzieren, die nur zeitgenössische Musik enthält, zwar keine Avantgarde, aber immerhin äusserst interessante Stücke. Anthony Plogg meistert sein Instrument vollkommen, sein technisches Können ist ungeheuer (im wahren Sinn des Wortes), wie bei vielen seiner Landsleute. Allerdings, jedenfalls was mich betrifft, möchte man etwas mehr Musikalität heraushören. Trotzdem ist es eine sehr schöne Schallplatte: das meisterhafte Können der Interpreten und die selten gute Qualität der aufgezeichneten Werke bürgen dafür.

Zdenek Sedivy, ein weiterer Preisträger des «Concertino Praga 1974», führt die sehr hübsche «Sonatina» von Bohuslav Martinu sauber aber etwas trocken aus.

Alan Stringer (Solo-Ip des Liverpool Symp. Orch.) hat sich auch entschlossen, die grossen «Schlager» des Repertoires «Trompete und Orgel» aufzuzeichnen, zum Beispiel das Funkzeichen von «Eurovision» (Charpentier), usw. Diese Werke erlauben ihm wohl seine Solistenbegabung unter Beweis zu stellen, sie sind aber derart abgedroschen, dass es peinlich wird, sie zu hören (sogar für das Massenpublikum). Wir würden Alan Stringer gern in einer interessanteren Werkauswahl vorstellen.

HORN

Der russische Hornist Boris Afanasiev führt das «Concerto» des Schweizer Komponisten Othmar Schoeck (1886—1957) aus. Dieser glanzvolle Solist wird von den Geigen meisterhaft begleitet; es entsteht eine aussergewöhnlich schöne Interpretation. Welch ein Klang!

Vitali Bujanovsky, Solist der Leningrader Philharmonie, hat einen Ruhm erlangt, der die Grenzen seines Landes längst überschritten hat; es ist also nicht mehr nötig, ihn vorzustellen. Hier beweist er, wie sehr ein Musiker, der sein Instrument vollkommen meistert, und *der etwas zu sagen hat*, seine Zuhörer bezaubern kann. Diese Schallplatte ist auch wegen einer überzeugenden Ausführung von Paul Hindemiths «Concerto» interessant.

Vitali Bujanovsky finden wir noch einmal, begleitet vom Kammerorchester der Leningrader Philharmonie, in einer prächtigen Ausführung des Es-Dur-«Concerto» von F. A. Rössler [Rosssetti] (1746—1792). Seine aussergewöhnliche Fertigkeit und sein recht besonderer Stil (kräftiger Klang, breites Vibrato, «sehr gesungen») rufen Bewunderung hervor.

Die Rolle dieses Solisten innerhalb des *Leningrader Bläserquintetts* ist übrigens von grosser Bedeutung. Dieses Ensemble, das zahlreiche Schallplatten aufgezeichnet hat, erreicht ein besonders hohes Niveau. Sogar die unbedeutendsten Werke erhalten durch das Spiel dieser Musiker eine überwältigende musikalische Dimension.

Das *Tschechische Bläserquintett* (mit Josef Horak, Horn) ist vom eher mittelmässigen Musikstück des Vaclav Felix nicht besonders angetan gewesen, scheint's.

Mozarts «Serenade Nr. 11» für Bläseroktett (mit A. Kuznetsov und J. Stepanov, Horn) ist eines der schönsten Werke der Kammermusik für Bläser aus jener Zeit. Die Musiker, die dieses Stück hier ausführen, haben viel Freude am Spielen gehabt, man kann es herausspüren: eine seltene musikalische Innerlichkeit steckt in dieser Interpretation.

Milos Petr, tschechischer Hornvirtuose, trägt Jiri Dvoraceks «Due per Duo» ausgezeichnet vor (Horn und Klavier). Dieses Werk hat eine schöne Dichtigkeit; es dürfte alle Hornisten interessieren.

Der gleiche Solist stellt sein Können dem «Concerto» für Horn und Orchester (op. 43) von Frantisek Domazlicky (*1913) zur Verfügung. Es entsteht ein angenehmes, interessantes Werk.

Valery Poleh (*1918) gehört zu der grossen russischen Schule (er ist im Orchester des Bolschoi-Theaters). Er zeichnet sich durch den überwältigenden Ausdruck seiner sehr grossen Empfindsamkeit aus. Man ist an diesen Stil nicht mehr so recht gewöhnt, trotzdem ist dieses Spiel ergreifend, vor allem in der sehr romantischen Werkzusammenstellung des Solisten.

POSAUNE

Das Posaunenpult des Leningrader Philharmonischen Orchesters hat zahlreiche Aufzeichnungen gemacht. Hier stellt es sich teilweise vollzählig (Speer, usw.) vor, teilweise einzeln, mit anderen Instrumenten (Weckman, usw.). (Das Entziffern der Texte in russischer Schrift auf den Umschlägen ist uns problematisch...). Der etwas besondere Stil wird nicht bei jedem Anklang finden. Das Selbstverständnis als *Kammermusikensemble* scheint noch zu fehlen, man hört eher das *Register eines Sinfonieorchesters* heraus, das ohne Orchester spielt. Unsere sowjetischen Freunde sollten ihre Aufmerksamkeit dieser Nuance zuwenden, falls sie diese raffinierte Form der Barockmusik handhaben möchten. Allerdings müssen wir hinzufügen, dass die «Miniatures» des amerikanischen Komponisten David Über sehr gut ausgeführt sind. (Die Tuba hebt sich besonders gut hervor.)

BLECHBLÄSERENSEMBLES

Philip Jones Ensemble steht auf dem Gipfel seines Ruhmes und geniesst nun weltweites Prestige. Man erwartet mit Ungeduld jede neue Schallplatte, denn man weiss, dass jede eine angenehme Ueberraschung birgt. Die Musiker, die er um sich versammelt hat, stellen unter Beweis, was Künstler machen können, wenn sie in günstiger Stimmung arbeiten dürfen (Freundschaft, gegenseitige Hochachtung, usw.), und was sie so erreicht haben (musikalische Reife und hohes Kritikvermögen). Wie immer ist das Programm kennerhaft zusammengestellt und zeigt den Wunsch, dem Zuhörer einen Genuss anzubieten, seine Gunst zu erobern. Eine Freude für den Kenner.

Die Interpretation der Barockmusik durch das *Leningrader Blechbläserensemble* leidet spürbar unter Mangel an «Zusammenklang» und kann sich noch nicht mit derjenigen anderer Ensembles aus den Staaten oder aus Westeuropa messen. Schuld daran sind nicht so sehr die Ensemblemitglieder selbst, als das Fehlen an Einfühlungsvermögen auf dem Gebiet des Zusammenspiels. Regelmässiges Ueben dieser Art Musik wird ihnen bestimmt zeigen, was wir hier meinen. Was die zeitgenössischen Werke betrifft (zum Beispiel Poulencs «Trio»), sie sind viel besser ausgeführt, bieten sogar echt Befriedigendes. In den zwei sehr schönen Stücken von O. Okuniev weist die Soloposaune viel Sicherheit auf.

Josef Matej (1922 geboren) ist einer jener tschechischen Komponisten, dessen Schrifttum für Blechbläser am reichsten ist. Das «Concerto» für Trompete, Horn, Posaune und Orchester, das *Miroslav Kejmar* (tp), *Milos Petr* (Horn) und *Zdenek Pulec* (Posaune) (eben diejenigen, die dieses Werk im Frühjahr 1974 uraufgeführt haben) spielen, ist komponiert worden, um diese drei königlichen Instrumente in ein konzertantes Musikstück mit hohem technischem Niveau zu vereinen. Im grossen und ganzen ist dies dem Komponisten gelungen, trotz einiger schwacher Passagen. Den Solisten ist es gelungen, ihr Können trotzdem zu beweisen.

Scores

TRUMPET

«Canto I» consists of 4 movements, each one of which is dedicated to a different person. *Samuel Adler*, a skilful composer who knows everything worth knowing about brass, has cleverly adorned and enlivened his musical discourse with various effects (glissandos, mutes, digital percussion etc.). The bars contain a variable amount of notes, there are no signatures. It is a difficult piece, just about like *Howard Burrel's* «Five Concert Studies», that is written in a similar way.

Robert Nagel wrote another exercise book of studies, meant this time to acquaint the trumpeter (from the middle stage onwards) with certain proceedings and notations used in contemporary music, as f. i. in the abovementioned works by Adler and Burrel. Without doubt a useful asset for teaching.

Hermann Schroeder's «Sonate» (1971) is more of an exercise book for practising than a musical work — it has an odd lack of imagination.

Eva Barsham has arranged ten small Baroque pieces for beginners' use. Quite charming. But if one arranges for debutant trumpeters, it is not enough to just remain in the middle register, one should also allow them from time to time to breathe properly and take the lips off the mouthpiece...

Philip Jones and *Alan Boustead* published this work already in 1963. It was their purpose to offer to the advanced student a programme of trumpet passages from orchestra works or concertos for trumpet with, in certain cases, piano accompaniment added.

Herbert Callhoff's work for trumpet and organ is of special interest. Esthetically original, it presents the triple advantage of being truly new and accessible and having an inspiring atmosphere of musical concentration. A valuable piece for the trumpet+organ repertoire.

The «Cinq Esquisses» were composed 1963 by Yugoslav *Darijan Bozic* for a remarkable formation: trumpet, piano and double bass. It is lively, gay, well-written music, that nonetheless needs a good mastery of the instrument.

The first movement of the «Trumpet Concerto» (conceived with orch. acc.) by *Anthony Smith-Masters* (we only received the version for trumpet+piano of the 1st movement) is a rather sober work that nevertheless has irresistible musical humour. The themes are simple and often repeated, but always in different rhythmic contexts. The composer ingeniously shifts different tempi, binary and ternary phrases in a simple four-four time. If the quality of the two other movements is equal to the first, it is a capital work.

HORN

Hermann Schroeder's «Sonate» for solo horn does not call for any particular comment.

It is *Mary VanderWoude's* intention to offer material that allows the student to practise various interpretations of phrasings according to the procedure of atonality.

Alun Hoddinott wrote in 1971 a «Sonata» for Barry Tuckwell (horn) and Margaret Kitchin (piano). It is a difficult piece because of its simplicity (a paradox well known by all musicians!), which means that it gives the performer the possibility to express his most subtle resources.

Stuart Johnson's selection is meant for students in the middle stage. «Small works (i. e. easy) by great masters» is a potpourri name that continues to be used in a most advantageous way. Couldn't one produce once an album with less commonplace musical material?

C. M. Jensen has arranged a Haydn Allegro for four horns. It is an amusing, pleasant little divertimento.

TROMBONE

Samuel Adler dedicated his «Canto II» to the American trombonist Thomas Everett, a fervent promoter of new works. Although it does not belong to the contemporary revolutionary literature, it nonetheless shows the same musical spirit and imagination.

«Tuba Mirum» by *P. Peter Sacco* is, in fact, a short suite in 5 movements (adapted for the bass-trombone by *W. Sudmeier*), with the evoking titles: 1) Tuba mirum, 2) Lacrymosa, 3) Libera me, 4) Sanctus Benedictus, 5) ... Altogether a severe, serious and austere work.

«Arioso» by *Walter S. Hartley* is a sad complaint. It would serve marvellously as sonorous background for a tragic film...

TUBA

A composer writing for the tuba has the great advantage not to be hampered by traditional clichés created by history — as happens with instruments like the trumpet and the horn. Thus the compositions are often quite bold and full of interesting novelties. Such is the case with *Allan Blank's* «Three for Barton» and *Dimitri Terzakis' «Stixis III»*, whose rhythmic formulas, mechanically repetitive, create an atmosphere of rather grandiose and phantastic realism. Melody is gamboling about between quartertones, which makes a pair of sharp ears indispensable.

Richard D. Barnett reminds one with his «Four segments» of the old and somewhat naive style that was used for the tuba for such a long time. Yet it is not a bad work at all.

BRASS ENSEMBLES

«Duo in Odd Meters» by *A. A. Schwadron* is a small joyful piece, especially for its numerous metric changes ($\frac{2}{4}$ — $\frac{5}{8}$ — $\frac{3}{8}$ — etc.).

First performed in 1970 in Ljubljana (by Tone Grčar, tp.; Branimir Slokar, tb.; Aci Bertonec, pf.). «Con Sordino» by *Primoz Ramovs* confronts the players with a number of problems that will surely enthuse adepts of New Music. Having no harmonic construction, the piece is quite abstract — subtle and ingenious.

«Konkretionen IV» by *Norbert Linke* are more easily described if compared with a certain style of painting (which shows the intimate relation between the two arts!). The trio, written in 1969, reminds one of cubism, which was «an esthetical movement born towards 1907, characterized by its predominance of geometrical forms in works of art» (Quillet dict.). Arranged by *George Masso*, the «Four Hymns» are easy, religiously inspired chorales.

A «Fugue X» by *J. C. F. Fischer* (c. 1746) and a «Magnificat» by *G. Palestrina* (c. 1594) form a small selection arranged for 2 tps (Bb), F-horn and tuba.

The great number of compositions written for brass quintet shows that this formation is felt to be particularly satisfactory. «Cantus durisculus» by *Dieter Acker* deserves special interest (the trombone part is particularly gratifying).

«Cinqepeace» by *Justin Connolly* was first performed in 1968 by the Philip Jones Brass Ensemble, that kept it on its repertoire. This means a serious reference, for it is a well-known fact that the famous English ensemble is extremely fastidious in the choice of its programme. The work needs meticulous accuracy.

After these two titles *Walter S. Hartley's* 1960 madrigal «Orpheus» (inspired by the 16th c. ones), seems somewhat out of date, in spite of its excellent author.

Karel Husa's «Divertimento» (arr. for quintet by the composer) is worth its title. It is a suite that will delight amateur ensembles of average technical level. Only too often works for brass quintets are either too easy or too difficult: there is a lack of the middle level pieces.

Marek Kopelent, who composed his «Quintette» in 1972, engages his interpreters in an authentic adventure of decoding: diverse musical notations are being used one after the other. As is the case with all works that shun the beaten track, it requires the entire commitment of the performer on account of its complicated construction. In this special case we hear ethereal, opalescent, almost mystical music. It is music whose real dimension still escapes us and that is capable of opening new horizons to those who are susceptible to it. A work that reminds us that music is an art whose perpetual changes we should welcome and provoke...

David Short, at present solo trumpet of the Rome RAI orchestra, is also a talented composer. His quintet is a youthful work, bristling with life.

Lavern Wagner has arranged some short classical Baroque «entrées» and «fanfares» for 2 tps, 3 tbs (horn can replace 1st tb) and kettle drums. Nice, useful music for special occasions.

Robert Washburn's «Quintette» is a work free of technical and esthetical problems. All and everything is well constructed according to the rules, to please and divert.

Heinrich Lemacher (1891—1966) wrote a «Bläsersextett» for 3 tps, 2 tbs and tuba, that belongs to the traditional literature for the religious German «Posaunenchor» (brass ensembles).

William Walton, connoisseur of music, is of course expert in writing music for H. M. the Queen's entry in parliament...

LARGE ENSEMBLES

Three works of interest: «Partita» by *Hugh Aitken*, 4½ minutes of real musical fireworks. A pastoral reverie on the song of a cuckoo, written by *Frederick Delius*, and an impressive meditation for large brass ensemble with percussion by the Austrian composer *Karl Haidmayer*.

WIND QUINTET

W. Drake Mabry had the excellent idea of arranging a work of the «ragtime king» *Scott Joplin*, which reminds one of the time of silent films and the golden age of American comics (the piece was written in 1899). Cheerful, animating music that will delight both audience and performers.

BOOKS

Lyndesay G. Langwill has accomplished a gigantic job of research work on the makers of wind instruments. The 4th edition of his «An Index of Musical Wind-Instrument Makers» proves that he pursues his aim with exemplary perseverance. The book contains a host of indispensable information for those interested in the subject, not least for collectors. There is an exhaustive alphabetic list of instrument makers with their (former) address(es) and the places where surviving old instruments are conserved (museums and collectors' names), as well as an alphabetic schedule of all the towns of the world where instrument makers live(d). The work has been illustrated in good taste. Many plates of signets and anagrams of instrument makers will prove extremely useful in identifying unsigned instruments.

Bernhard Bröchle / Kurt Janetzky: A PICTORIAL HISTORY OF THE HORN, Musikwissenschaftlicher Verlag Hans Schneider, D-8132 Tutzing. To be published in Nov. 1975. Appr. 310 p., c. 260 b/w+17 col. plates. Text in German and English (trsl. hornist Dr. Cecilia Baumann, Claremont, Cal.). Subscription-price: DM 140.—. Review in BRASS BULLETIN nr. 13.

Records

TRUMPET

The record «Concertino Praga 74» presents some laureates from the international competition of the same name, reserved for young musicians. We find several authentic new talents, f. i. the young trumpeter *Gabor Csizmadia* who distinguishes himself by profound musicality and deep, rich sonority (tp in Bb) — one of the special achievements of our Slav colleagues. The style is particularly appropriate for works like Arutunian's «Concerto».

Timofei Dokschildzer is one of the undisputed masters of the trumpet in Russia and in the world. Being a musician to the backbone, he makes his instrument spring to life. His prodigious technique allows him to concentrate entirely on the interpretation of music (of all kinds of music really, since he is also solo trumpet in the orchestra of Moscow's Bolshoi Theatre). As Timofei is a subscriber to BRASS BULLETIN, we have begged him to write us a few lines so we can introduce him to our readers. The present record contains three Russian concertos of neo-romantic style, convincingly played by the soloist. The real romantic period unfortunately offers no concerto for the trumpet. Russian composers of the beginning of this century somewhat counterbalance this missing link. To all those who have not yet heard Timofei Dokschildzer, we warmly recommend the record — it is truly revealing. *Vaclav Junek* (solo tp of the Czech Philh. Orch.) and his colleague *Josef Svejksky* present us a magnificent interpretation of a duo for 2 trumpets by Petr Eben (comp. 1956, ed. Schott). It is an excellent piece that makes the most of the two lovely trumpet parts.

Miroslav Kejmar is one of Czechoslovakia's most active trumpeters. His interpretation of Josef Matej's «Concerto» (comp. 1963, rec. 1973), shows extraordinary power and authority. It is a joy to the reviewer to state that many talented musicians dare express such diverse instrumental and musical — at times even contradictory — conceptions.

How is our taste formed? Can taste be defined or definite? Are we perhaps influenced in our taste by fashion? And what IS fashion really? Questions we should ask ourselves when we hear «others» play. We leave them to be answered by each one of you *individually*!

The young W-German trumpeter *Hannes Läubin* became laureate at the Prague competitions of 1974. He shows skill and know-how in his interpretation of Hindemith's «Sonate».

Anthony Plogg belongs to the new generation of American trumpeters that has its base mainly in California: «Immense» sonority, exceptional low register, no problems in the high one. As far as we know, it is his first record: trumpet+organ, with, in one of the works, additional soprano. Extremely well-chosen programme. It needs courage to produce a record (always Lester Remsen) with contemporary works only. Not avant-gardish really, but truly interesting. Anthony Plogg is a master trumpeter, his technique — as is the case with

many of his compatriots — incredible. Personally we remain a bit hungry in musical respect, but it is a beautiful record for the *mastery* of the performers and the *quality* of the works.

Zdenek Sedivy, another Czech laureate of the 1974 Prague competition, gives a neat if somewhat dry interpretation of B. Martinu's nice «Sonatina».

Alan Stringer (solo tp of the Liverpool Symph. Orch.) is one of those who decided to record the great war-horses for trumpet and organ, f. i. Charpentier's «Eurovision». Of course these works allow him to show his ability as a soloist, but nonetheless, to have to listen to the too well-known works is rather tiring. We should like to hear Alan Stringer in a more fastidious programme.

HORN

Boris Afanasiev, Russian hornist, interprets the Concerto by the Swiss composer Othmar Schoeck (1886—1957). The soloist presents a grandiose performance, extremely well accompanied by the strings. What sonority!

Vitali Bujanovsky, soloist of the Leningrad Philh. Orch., has a name far beyond the Russian borders, so we need not introduce him. True to himself, he gives here a sample of the fascination created by a musician who not only completely masters his instrument, but has *something* to say as well. Also from another point of view this record is interesting: it gives a very convincing version of Hindemith's «Concerto».

We find Bujanovsky again, beautifully accompanied by the Leningrad Chamber Orch., in a magnificent version of F. A. Rössl's (Rosetti) E-flat major concerto. His style (sonorous, well-marked, cantabile, with large vibratos) and his effortless ease are most admirable.

This extraordinary soloist also plays a prime role in the *Leningrad Wind Quintet*, an ensemble of high level, that has made many recordings. All works, even the weaker ones, attain through their performers transcendental musical dimensions.

The *Czech Wind Quintet* (with Josef Horak, horn), seems uninspired by the rather commonplace work by Vaclav Felix.

The «Serenade nr. 11» by Mozart for wind octet (with A. Kuznetsov and J. Stepanov, horns) is one of the loveliest chamber music works of the period. The performers play it with audible joy, which causes a rare effect of intense musicality.

With Milos Petr, the Czech horn virtuoso, Jiri Dvoracek's «Due per Duo» (horn+pf.) sounds admirable. It is a work of lovely conception and should interest all horn players.

The same soloist presents another pleasant and interesting work: concerto for horn and orchestra, op. 43 by Frantisek Domazlicky (*1913).

Valery Poleh (*1918) belongs to the great Russian school (he works with the Bolshoi Theatre orch.). Most striking is his expression of extreme sensitivity. One has somewhat lost the habit of this style, but nevertheless it remains touching and impressive, especially in the very romantic repertoire chosen by the soloist.

TROMBONE

The trombone section of the Leningrad Philh. Orch. has made several recordings. Here we find it either complete (Speer, etc.) or individually with other instruments (Weckman, etc.). (The decoding of the texts on the records in Cyrillic letters causes quite a problem...) The style is rather individual and surely not to everyone's liking. Also the conception of *chamber music ensemble* seems strange: one has the impression of hearing a register of a *symphony orchestra* without the orchestra playing. Our Soviet friends may have an entirely different conception from ours, yet it seems inappropriate for delicate Baroque chamber music. However it must be said that «Miniatures» by David Uber (US) are very well played — especially by the tuba.

BRASS ENSEMBLES

The *Philip Jones Ensemble* has acquired international top class reputation. Every new record brings a pleasant surprise. The ensemble is renowned for its togetherness: the artists are united in an atmosphere of friendship, mutual respect and understanding, which causes outstanding results shown in their performances and programmes. As always, the programme on this record is wisely chosen and shows the artists' wish to gain the audience's interest and favour. It is a record that will delight connoisseurs.

The interpretation of Baroque music by the *Leningrad Brass Ensemble* suffers from a definite lack of cohesion. It can in no way compete with similar ensembles in the US or Western Europe. The fault lies less with the instrumentalists than with the general conception of ensemble playing, which with time and practice will surely attain a higher level. We find its performance of contemporary works much better, even satisfactory (f. i. Poulenc's «Trio»).

Especially admirable are the trombone solos in O. Okuniev's two lovely pieces. *Josef Matej* (*1922) is one of Czechoslovakia's most prolific composers for brass instruments. The «Concerto» for tp, horn, tb and orchestra interpreted by *Miroslav Kejmar* (tp), *Milos Petr* (horn) and *Zdenek Pulec* (tb), who were its first performers in spring 1974, was composed to unite the three major brass instruments in a concertante work of high technical level. The work is a success, in spite of certain weak sequences. The soloists are good.

Présentation spéciale — Sonderrezension — Special review

Livres/Bücher/Books

Sebastian Virdung: Musica getutscht, Basel, 1511.

(Faksimile-Neudruck, Hrsg. Klaus Wolfgang Niemöller, b. Bärenreiter Verlag, Kassel, 1970) Wir empfehlen den sehr schönen Neudruck denjenigen unserer Leser, die sich für die Geschichte der Musikinstrumente interessieren. Der Bärenreiter Verlag hat BRASS BULLETIN freundlicherweise erlaubt, einen Auszug aus Prof. Niemöllers Nachwort, sowie einige von Virdungs Illustrationen zu veröffentlichen.

«Sebastian Virdung ist 1465 in Amberg, Deutschland, geboren, wohnte als Knabe in Nürnberg und studierte in Heidelberg u. a. Jura und erhielt in der Diözese Regensburg Priesterweihen. Neben dem Studium empfing er eine gründliche musikalische Ausbildung und gehörte schon als 21jähriger als Hofkaplan und Altist der geistlichen Hofkapelle des pfälzischen Kurfürsten Philipp an. Warum er in Heidelberg um den Jahreswechsel 1505/06 den Dienst quittierte, ist sicherlich nur aus seiner charakterlichen Haltung zu erklären, die einen erregbaren, unruhigen Geist erkennen lässt. Auch in der Hofkapelle des Herzogs von Württemberg hielt er es nicht lange aus, denn im Januar 1507 trat er eine Stelle an der Konstanzer Domkantorei an, die sich seit dem Reichstag im selben Jahr und dem Kommissionsauftrag an den kaiserlichen Hofkomponisten Heinrich Isaac zu einem besonderen musikalischen Zentrum entfaltete. Virdungs Aufgaben bestanden u. a. im **componieren oder die knaben contrapunkt lernen**». Aber schon ein Jahr später erhielt er auch hier seine Entlassung, da er «**irrig und mit den knaben unflyssig sye**». Er muss von da an wohl ein unstetes Wanderleben geführt haben, denn wir erfahren nur, dass er — wahrscheinlich — am Konstanzer Reichstag von 1510 beim Strassburger Bischof Wilhelm von Honstein so viel Interesse für seine entstehende musiktheoretische Schrift fand, dass er diesem von Basel aus 1511 seine *Musica getutscht* widmete. Danach liegt sein weiterer Lebensweg im Dunkeln.

Als Virdung 1511 in Basel seine Widmungsvorrede zu *Musica getutscht* (getutscht=verdeutsch) schrieb, hatte er nur die Absicht, ein *cleins tractetlin* zu veröffentlichen, einen Auszug aus seinem «gedicht der deutschen musica», einer umfassenden musikalischen Schrift. Das «tractetlin» hatte überaus grossen Erfolg und wurde noch im 16. Jh. in verschiedene Sprachen übersetzt. Dieser Erfolg ist wohl hauptsächlich darauf zurückzuführen, dass *Musica getutscht* die erste gedruckte Abhandlung war, die sich ausschliesslich mit Instrumenten befasst. Virdung beruft sich auch auf keinen Autor und bis heute hat man keine Quelle aufgedeckt, die er verwertet haben könnte. Nur die seltsamen alten, auch allegorisch zu verstehenden *Instrumenta Hieronimi*, werden seit dem 10. Jh. in einem dem Hl. Hieronimus zugeschriebenen Brief datiert.»

Das «*clein tractetlin*» ist in Form eines Gesprächs zwischen Lehrer (Sebastian Virdung) und Schüler (Andreas Silvanus) verfasst und beginnt mit den herzlichen Worten des Schülers an seinen Lehrer: «Mein lieber herr Bastian Biss mir gor willkum zu tusent malen». Virdung teilt die Instrumente in «dry geschlecht» ein: 1) Saiteninstr., 2) Instrumente mit hohlen Röhren, durch den windt geblasen werde» und zwar a) solche für welche «der mensch winds genug mag geben» und b) diejenige, für die es «*plaspelge*» braucht, 3) solche Instrumente «welche clyngen als die hamer uff dem ampos / / die glöcklin und zimeln». Virdung schliesst sein «tractetlin» mit den Worten: (so) «wil ich dich domit gott befehlen / und mein Büchlin seliglich beschliessen /» ...

Sebastian Virdung: *Musica getutscht*, Bâle, 1511.

(Réédité en fac-similé par Klaus Wolfgang Niemöller, aux Editions Bärenreiter, Kassel, 1970) Voici une belle réédition qui intéressera tous nos lecteurs passionnés par l'histoire des instruments de musique. Les Editions Bärenreiter ont autorisé BRASS BULLETIN à présenter un résumé de l'épilogue du Prof. Niemöller ainsi que quelques illustrations de Virdung. «Sebastian Virdung est né en 1465 à Amberg, en Allemagne. Il passa son enfance à Nuremberg, étudia à Heidelberg et fut ordonné prêtre à Regensburg. En plus de ses études, il reçut une sérieuse éducation musicale, ce qui lui permit d'être chapelain et de tenir l'alto dans l'orchestre de la cour du prince électeur du Palatinat. En 1505 ou 1506, il quitta Heidelberg et ses diverses fonctions, sans doute en raison de son caractère irascible et instable. Il ne resta pas bien longtemps non plus à la cour du duc de Wurtemberg, puisqu'en 1507 il prend un poste de chœur dans le chœur du Dôme de Constance. Cette ville était devenue un centre musical important depuis que la diète s'y était tenue — en cette même année 1507 — et que Heinrich Isaac, compositeur à la cour impériale, avait reçu la commande d'une œuvre. Les devoirs de Virdung consistaient, entre autres, «à composer et à enseigner le contrepoint aux garçons» [futurs chanteurs du chœur]. Mais un an plus tard, là aussi, il est congédié pour avoir «commis des impairs et avoir été paresseux avec les garçons». A partir de ce moment, il doit avoir mené une existence fort mouvementée, car la seule chose que nous sachions, c'est que son ouvrage, alors en préparation, suscita un réel intérêt chez l'évêque de Strasbourg, Wilhelm von Honstein (probablement à l'occasion de la diète qui se tint dans cette ville en 1510), puisque Virdung lui dédia sa «*Musica getutscht*», publiée en 1511 à Bâle. Dès cette date, on perd toute trace de lui.

Dans sa dédicace, Virdung écrit que «*Musica getutscht*» n'est qu'un «petit traité», en quelque sorte un extrait de son ouvrage plus complet intitulé «Poème sur la musique allemande». Ce «petit traité» était, en fait, le premier ouvrage sur les instruments de musique jamais publié, ce qui explique le succès considérable qu'il connut à cette époque. Il fut traduit dans plusieurs langues et sa diffusion se maintint durant tout le XVI^e siècle.

Virdung ne se réfère à aucun auteur antérieur à lui et, jusqu'à nos jours, il n'a été trouvé aucune autre source dont il aurait pu s'inspirer, exception faite des bizarres *Instrumenta Hieronimi*, instruments allégoriques qui, depuis le X^eme siècle sont attribués à Saint Hieronimus, que les aurait présentés dans une lettre». Hieronimus vécut vers 400 après J. C.

Le «*petit traité*» est écrit sous la forme d'un dialogue entre le Maître (Sebastian Virdung) et son Elève (Andreas Silvanus) et commence par ces mots ravissants de l'élève à son maître: «*Mon cher Maître Bastian — vous êtes mille fois le bienvenu pour moi...*» Virdung présente les instruments en trois familles: 1) Les instruments à cordes, 2) les instruments «*avec des tubes creux, à travers lesquels on souffle du vent*», soit a) ceux pour lesquels «*un homme peut produire assez de vent*» et b) ceux qui exigent des «*soufflets*», 3) les instruments «*qui sonnent comme le marteau sur l'enclume / / les petites cloches et les cymbales*».

Virdung termine son petit traité par ces mots: «*... ainsi je te recommande à Dieu et, serein, ferme mon petit livre...*»

Sebastian Virdung: Musica getutscht, Basle, 1511

Facsimile reprint, edited by Klaus Wolfgang Niemöller, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1970.

The reprint of «*Musica getutscht*» (= German Music) is very well done and most recommendable to those of our German speaking readers who are interested in the history of musical instruments. The editors kindly permitted BRASS BULLETIN to publish a summary of Prof. Niemöller's epilogue as well as the plates reproduced here.

«**Sebastian Virdung** was born in Amberg, Germany, in 1465. He spent his boyhood in Nuremberg, studied in Heidelberg and received his ordination as a priest in Regensburg. Besides he had a thorough musical education and at the age of 21 was violist with the ecclesiastical musicians as well as chaplain at the court of Philipp, Elector Palatinate. The reason for quitting these posts around 1505/06 must be sought in his difficult character and his very restless, excitable spirit. His services with the Duke of Wurtemberg's court musicians did not last long either, for we know that in January 1507 he took on a post with the Constance Cathedral Kantorei (choir). Constance had become a great musical center, since the imperial Diet of the Holy Roman Empire under Maximilian had given a special commission to Heinrich Isaac, the court composer, earlier in the year. One of Virdung's tasks was **to teach the choir boys composition and counterpoint**. But also here he did not stay longer than a year, being dismissed for «**oddness and lack of assiduity with the boys**». From then on he must have led a restlessly wandering life, for we know of no other employment. The only thing we may surmise about him is that at the imperial Diet of 1510 he met the Strassburg Bishop Wilhelm von Honstein, who must have shown such interest in Virdung's work that the latter dedicated his «*Musica getutscht*» to the Bishop. We know nothing more about his further life.

In this dedication Virdung writes (Basle, 1511), that «*Musica getutscht*» is just «*a short treatise*», condensed from his large work on music called «**Poem about German music**». The treatise was much welcomed and very successful, it being **the first work on musical instruments ever printed**. Even in the 16th century it was translated into several other languages. Virdung does not refer to any other authors and until this very day we have discovered no source that he could have used for his treatise. The only exceptions are the peculiar **Instrumenta Hieronimi**, allegorical instruments that since the 10th. c. are attributed to a letter by St. Jerome [who lived around 400 A.D.].»

The «*short treatise*» is written in form of a dialogue between the Teacher (Sebastian Virdung) and his Pupil (Andreas Silvanus) and begins with the pupil's endearing words: «*My dear Master Bastian — a thousand times welcome you are to me...*»

Virdung divides the instruments into «*three families*»: 1) String instruments, 2) «*Instruments with hollow tubes through which wind is blown*», namely a) those «*for which a man may produce enough wind*» and b) those for which bellows are needed, 3) those instruments «*which sound like the hammer on the anvil / / the little bells and cymbals*».

Virdung terminates his short treatise with the words: «*... so I commend you to God and blissfully close my little book...*»

Abbildungen — Illustrations — Illustrations

Folgende Instrumente gehören zu denen «*von den hollen roren*»:

Les instruments suivants appartiennent à la catégorie des «*tubes creux*»:

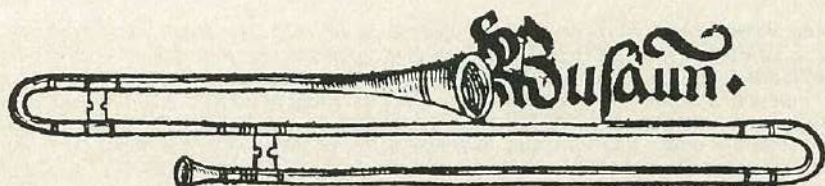
The following instruments belong to those «*with the hollow tubes*»:

Busaun: Trombone

Felttrumet: Trompette de guerre (campagne) / Field trumpet

Clareta: Trompette pour le registre aigu [?] / Trumpet for the high register[?]

Thurner Horn: (Littéralement:) cor de tour / Tower watchman's horn



Thurner Horn:

«Horn» war in früherer Zeit der Name für die verschiedensten Blasinstrumente, unabhängig von Form oder Herstellungsmaterial. So zitiert Virdung auch in seinem Widmungswort an Bischof Wilhelm von Honstein den Psalm Davids «*Laudate deum de celis*»: «*Lobet den herren ... in den zehenden Busaune und in der stym der hörner Trumeten ... man soll in lobe in Neomenia tuba / Das ist mit dem Thurnerhorn / do mit man de(n) tag und die nacht anplaset /*»

Bei Virdungs Thurner Horn handelt es sich natürlich um eine S-förmige Langtrompete, so wie sie um 1500 herum von den *Turmbläsern* gebraucht wurden.

«Thurner Horn» (cor de tour):

Pendant l'époque médiévale, on appelait «Horn» (cor) plusieurs sortes d'instruments à vent, sans distinction de forme ou de matière. Ainsi Virdung, lui aussi, dans sa dédicace à l'évêque Wilhelm von Honstein, cite le psaume de David «*Laudate deum de celis*»: «*Louez l'Eternel ... sonnez les 'Busaunen' (trombones) et les 'cors trompettes' ... Louez-le avec le tuba / c'est-à-dire le Thurnerhorn que l'on sonne pour annoncer le jour et la nuit /*».

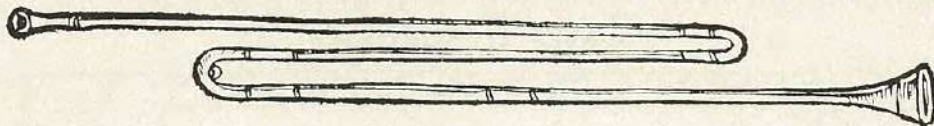
Le «Thurnerhorn» de Virdung était évidemment la longue trompette en forme de S, telle qu'elle était employée vers 1500 par les «sonneurs» [du haut des tours].

«Thurner Horn» (tower watchman's horn):

In medieval times the name «horn» was used for wind instruments of various kinds, no matter what form they had or what material they were made of. Thus Virdung quotes in his dedication King David's hymn «*Laudate deum de celis*»: «*Praise the Lord ... sounding the 'Busauns' (trombones) and the 'trumpet horns' ... praise Him with the tuba / that is with the Thurnerhorn which one blows announcing the day and the night /*».

Virdung's «Thurnerhorn» is of course the S-shaped long trumpet, as it was used around 1500 by tower watchmen.

Thurner Horn



Virdungs Text:

«Ferner sagt Hieronimus dass das Tuba sei gewesen von drei Mundstücken, da der Wind hineingegangen sei, die bedeuten den Vater, den Sohn und den heiligen Geist in der Dreifaltigkeit und das Hauptstück, da der Wind oder die Stimme wieder hinausgegangen ist, die bedeuten die vier Evangelisten.»

[Edward Buhle schreibt über dieses Instrument in «Die musikalischen Instrumenten in den Miniaturen des frühen Mittelalters» (Band I, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden): Eine besondere Stellung nehmen die Illustrationen des «Dardanus-Briefes» ein, der unter den unechten Werken des Hl. Hieronimus steht. Der Brief, wahrscheinlich von einem Mönche dieses Namens im 11. Jahrhundert verfasst, ist eine symbolische Ausdeutung ganz ungeheuerlicher Instrumente, die den biblischen Namen untergelegt werden. Wie der Text, so sind die Instrumente, die nach ihm wortgetreu gezeichnet sind, der Phantasie entsprungen...»]

Texte de Virdung:

«Plus loin, Hieronimus dit que le tuba était fait, à l'une des extrémités, de trois embouchures par lesquelles entraient le vent. Elle représentent le Père, le Fils et le Saint Esprit dans la Sainte Trinité. Puis il y a une partie principale, constituée par les pavillons d'où sort le vent. Ces quatre pavillons représentent les quatre Évangélistes.»

[Dans «Die musikalischen Instrumente in den Miniaturen des frühen Mittelalters» (Breitkopf & Härtel, Wiesbaden), Edward Buhle écrit: «Les illustrations de la «lettre de Dardanus», attribuée à Saint Hieronimus, sont d'un caractère particulier. Cette lettre, probablement écrite au XI^{ème} siècle par un moine du même nom, offre une interprétation symbolique d'instruments monstrueux dotés de noms bibliques. Il a soigneusement copié textes et instruments qui ont été inspirés par la fantaisie...»]

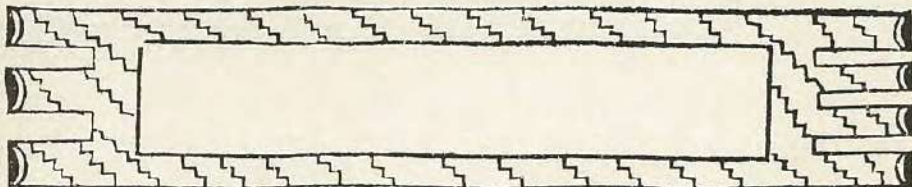
Virdung's text:

«Then Jerome says that the Tuba had on the one side three mouthpieces through which the wind enters the instrument. They represent the Father, the Son and the Holy Ghost in Trinity. Then there is the main part, consisting of four mouthpieces by which the wind flows out, signifying the four Evangelists.»

[Edward Buhle writes about this instrument in «The musical instruments in early medieval illuminations», Breitk. & H., Wiesbaden: «Illustrations of a special order are the ones of the «Dardanus-letter» attributed to St. Jerome. The letter, probably written by a monk of the same name in the 11th c., gives a symbolic interpretation of rather monstrous looking instruments with biblical names. Text and instruments, which, according to him, he carefully copied, are products of phantasy...»]

Ferrer sagt Hieronimus dz das Tuba sey gewesen/von dreyen mundstücken/do der winde hin yn sey gegangen/die bedeuten dē Vatter/den sun vnd den heiligē geist in der dreifaltigkeit/vñ die haubtstück/do der winde oder die stym wider her außsynd gangen/die bedeuten die fiere ewangelisten/also geformet.

Tuba Hieronimi



announcing

Mitteilung

on announce

THE FIRST INTERNATIONAL BRASS CONGRESS

sponsored by

unter dem Patronat des

sous les auspices de

●

INSTITUT DE HAUTES ETUDES MUSICALES INSTITUTE FOR ADVANCED MUSICAL STUDIES

in conjunction with

in Zusammenarbeit mit

en collaboration avec

**The International Horn Society
The International Trumpet Guild
The International Trombone Association
Tubists Universal Brotherhood Association**

June

13 — 19

juin

1976

MONTREUX, SWITZERLAND

for complete
information
write:

für ausführliche
Auskünfte
schreiben Sie bitte an:

pour de plus
amples renseignements,
écrire à:

The International Brass Congress
c/o I.H.E.M.
CH - 1820 Montreux
Switzerland

Nouveautés pour cuivres

		Fr.s.
Thibaud	TECHNIQUE NOUVELLE DE LA TROMPETTE	16.00
Pichaureau	ARISTOLOCHOS pour trompette et piano ou orgue (mor- ceau de concours du Conservatoire de Paris)	14.30
Bozza	QUATRE ESQUISSES, pour trompette (ut) et trombone	16.80
Beney	FLASHES, pour trompette (ut ou si b) et percussion	11.60
Katarzynski	ETUDE COMPLETE DES GAMMES, toutes tonalités, tous intervalles, chromatisme. En 2 cahiers, chaque	16.80
Domroese	LES OURS, suite métaphorique pour trombone et piano	16.—
	SAKURA, impressions japonaises, pour trombone et piano	12.90
Galiègue et Dupin	QUELQUES CHANTS, 8 pièces en 4 cahiers pour dé- butants. Chaque cahier	8.05
ENSEMBLES		
Chaynes	SEQUENCES POUR L'APOCALYPSE, pour quintette de cuivres (2 trompettes ut, 1 cor, 1 trombone et 1 tuba). Partition	101.20
	Parties en accolade (5 ex.)	108.90
Louvier	CINQ PIECES pour 2 trompettes, cor, trombone et tuba. Partition	10.70
	Parties	12.90
Meyer	TROIS INTERLUDES en sextuor, pour 2 trompettes, 2 cors en fa, 2 trombones (ou 1 trombone et 1 tuba), timbales ad lib. Partition	10.70
	Parties	12.90
Sauguet	TROIS CHANTS DE CONTEMPLATION sur des sentences de Lao Tseu, pour voix de contralto et de basse avec accompa- gnement de quatuor de cuivres (2 trompettes, ut, 1 cor, 1 trombone). Partition	15.10
	Parties	24.—
Schilling	TRIPARTITA pour 2 trompettes si b, 1 cor (ou 3 ^e trompette), 1 trombone, 1 tuba (ou trombone basse) et percussion ad lib. Partition	15.10
	Parties	24.—
Zanettovich	SUITE POUR QUATRE, pour 2 trompettes ut ou si b, cor en fa ou trombone. Partition	8.50
	Parties	15.10

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

ARBAN

Célèbre Méthode Complète de TROMPETTE CORNET À PISTONS ET SAXHORN

NOUVELLE ÉDITION EN TROIS PARTIES
ENTIÈREMENT RÉFONDUE MISE AU COURANT DE LA TECHNIQUE MODERNE
ET CONSIDÉRABLEMENT AUGMENTÉE D'EXERCICES ET D'ÉTUDES PAR

JEAN MAIRE

*Soliste au Théâtre National de l'Opéra-Comique
et aux Concerts Colonne*

I^{ère} Partie - Les Éléments du Mécanisme - La Technique Générale

II^{ème} Partie - Le Mécanisme Supérieur - Les Coups de Langue

III^{ème} Partie - De l'Interprétation Musicale

DEUTSCHER TEXT — TEXTO CASTELLANO
ENGLISH TEXT

Paris, Editions Musicales **Alphonse Leduc**, 175, Rue Saint-Honoré

1974. Edition brochée. Prix réduit: volume I (188 pages) Fr.s. 32.10. Volume II (180 pages), Fr.s. 32.10. Volume III (128 pages), Fr.s. 29.30.
ET TOUJOURS les volumes I, II et III en édition cartonnée, dos toile.

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

Helmut Finke

BIETET

mehr als 20jährige 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 first five pieces
of this exciting new brass
ensemble series directed by

PHILIP JONES & ELGAR HOWARTH

are now available from

1. **Battle Suite-Scheidt***
2. **Four Outings for Brass-Previn**
3. **Trumpet Voluntary-Clarke***
4. **Three Dances-Gervaise***
5. **Francies, Toyes & Dreames-Farnaby***

CHESTER MUSIC
Eagle Court
London E.C.1

*all pieces are published as a score and set of parts
(* denotes alternative brass band parts included)*

R. Spada

BLASINSTRUMENTENMACHER

SCHEUNENSTRASSE 18

CH-3400 BURGDORF

TELEFON 034 - 22 33 53



SCHILKE

BACH

BENGE

BESSON

YAMAHA

OLDS

KING

GETZEN

HOLTON

CONN

SELMER

Fachkundiger Reparatur-Service in eigener Werkstätte

SCHOTT

Kammermusik für 3-13 Bläser

Egk, Werner

«5 Stücke» für Bläserquintett*

Part./Stimmen Ed. 6545

«Divertissement» für 10 Bläser: Fl., 2 Ob., 2 Klar. in B, Tromp. in B, 2 Hr. in F, 2 Fag. (2. auch Kontrafag.)

Part./Stimmen Ed. 6465

Françaix, Jean

«9 Pièces Caractéristiques» pour instruments à vent: 2 Fl., Ob., Klar., Fag., Hr. Partitur Ed. 6471
Stimmen Ed. 6472

«Sept Danses» d'après le ballet «Les malheurs de Sophie» pour 10 instruments à vent: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar. in B, 2 Hr. in F, 2 Fag. Partitur Ed. 6459
Stimmen Ed. 6460

«Le Gay Paris». Marche, Valse, Galop für Solo-Trompete in C. o. B, Fl., 2 Ob., 2 Klar., Fag., Kontrafag., 2 Hr. in F Partitur Ed. 6142 Stimmen Ed. 6143
Klavier-Auszug TR 10

Hallauer, Dankward

Kleine Suite für Holzbläserquartett

Part./Stimmen BLK 311

Hartmann, Karl Amadeus

«Tanzsuite» für Bläserquintett: Klar. in B, Fag., Tromp., Hr., Pos.
Stimmen Ed. 6533

Helm, Everett

Woodwind Quintett*, Stimmen Ed. 6007

Henze, Hans Werner

«Fragment» aus einer Show. Blechbläsersätze aus «Natascha Ungeheuer» für

Hr., 2 Tromp., Pos. und Tenor-Tuba, Stimmen Ed. 6482

Holliger, Heinz

«h» für Bläserquintett*, Part./Stimmen AV 100

Lehmann, Hans Ulrich

«Tractus» für Fl., Ob., Klar. in B, Spiel-partitur AV 95

Ligeti Györgyi

«Sechs Bagatellen» für Bläserquintett*, Studienpartitur Ed. 6409 Stimmen Ed. 6407

«Zehn Stücke» für Bläserquintett* Studienpartitur Ed. 6304
Stimmen Ed. 6318

Sulyok, Imre

«Musica Arcaica» für Bläserquintett* Part./Stimmen Ed. 6436

Sutermeister, Heinrich

«Modeste Mignon» d'après une valse d'Honoré de Balzac für 10 Blasinstrumente: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar. (Es und B), 2 Fag., 2 Hr. in F.
Part./Stimmen Ed. 6500

Szelenyi, Istvan

«Kammermusik» für 2 Tromp., 2 Hr., 2 Pos., Part./Stimmen Ed. 6039

Tardos, Bela

Divertimento für Fl., Ob., Klar. in B, Fag., Part./Stimmen BLK 309

Zimmermann, Bernd Alois

«Rheinische Kirmestänze für 13 Bläser: 2 Fl., 2 Ob., 2 Klar. in B, 2 Fag., 2 Hr. in F, Cornett in B, Pos., Kontrabass-Tuba, Part./Stimmen CON 176

B. Schott's Söhne • Mainz

* Bläserquintettbesetzung: Fl., Ob., Klar. in B, Hr. in F, Fag.

win with Holton brass

What makes Holton student brass a great adventure for the young musician? *Young ideas.* Ideas designed to give him an experienced sound, faster. Pick up a Holton and try it. You'll discover a new kind of free'n easy blowing. Light, easy handling. A clean, sturdy design which shrugs off bumps and bruises, while staying in adjustment. True in scale, from the very lows to the very highs. Most important, demand that Holton *super sound.* A big sound that fills a stadium or, at your command, becomes a pure, soft-spoken response for the concert stage.

On field. Or on stage. Winners everywhere are teaming up with the new wave of sound.

From Holton

For more on win-with-Holton student brass, write for full-color specification sheets.

HOLTON 
since 1898

P.O. BOX 459 • KENOSHA, WISCONSIN 53141

HE-55



Wir stellen vor

Die neue Generation der CC-Tuba

Top-Berufsmusiker aus USA und Europa haben an der Entwicklung dieser Instrumente mitgearbeitet. Perfekte Intonation, hervorragende Klangfarbe und leichte Ansprache vom Pedal bis in die extrem hohen Lagen sind die hervorstechenden Merkmale dieser Tuben.



HBS 293

Für das grosse Orchester
4 oder 5 Ventile



HBS 290

Für den Solisten
4 oder 5 Ventile

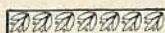
Hirsbrunner + Co.

3454 Sumiswald

Schweiz

for USA and Canada:

Custom Music, 1414 S. Main Street, Royal Oak, Mich. 48067 USA



T

R

O

M

B

A

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

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



Recordings

GERALD ENDSLEY

Music for Cornet/Trumpet
Works of Arban, Purcell, Shadwell, Endsley
with
Stuart Steffen, Soprano – Samuel Lancaster, Piano
Clarino SLP 1006

DAVID HICKMAN

Concertos for Trumpet	Bach-Brandenburg Concerto No. 2
works of	Hoffman – four miniatures for solo trumpet
Telemann, Molter, Arautunian	Neruda – concerto for trumpet
with	Scarlatti – Endimone and Cintia
The Colorado Philharmonic,	with
Walter Charles, Conductor	Stuart Steffen, Soprano
Clarino SLP 1005	Festival Chamber Orchestra – Leigh Burns, Conductor
	Clarino SLP 1009



Artists Management

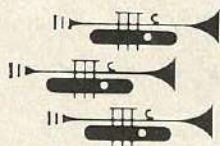
representing

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.



GETZEN

COMPANY INC.

ELKHORN, WISCONSIN 53121 - U.S.A.

Makers of the Finest Brass Musical Instruments

* * *

Exclusive Getzen Distributors in Europe

Austria, Italy & Switzerland-A. Marcandella-Schaffhausen,
Switzerland

Belgium-Ets Mahillon-Brussels

Denmark-Marno Sorenson-Copenhagen

Finland-Gustav Segerstam-Jakobstad

France-Arlod S.A.-Paris

Netherlands-M. van Leer bv-Rotterdam

Norway-Schlagerforlagets-Oslo

Spain-Casa Gonzalez-Barcelona

Sweden-Gentor Music Corporation AB-Stockholm

United Kingdom-The George Clay Music Company,
LTD.-Birmingham

West Germany-Musik Bertram-Freiburg

West Germany-Wenzel Meini KG-Geretsried

Musikverlag Paolo Baratto

Wiesenstr. 4 Tel. 01-34 98 74 CH-8008 Zürich Schweiz

oder bei

Robert King Music Company, North Easton, Massachusetts 02356

Für die Solisten Per i Solisti Pour les Solistes For the Soloists

Für Trompeten, Piano, Orgel oder Streichorchester

(* auch mit Blasorchester)

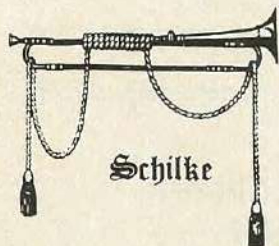
O! solis splendor	1 Trompete in B-Sib	P. Baratto
Poculum regis	1 Trompete in Es-Mib	P. Baratto
Stella maris	1 Trompete in hoch B-Sib	P. Baratto
Intrada giocosa*	1 Trompete in B-Sib	P. Baratto
Lied ohne Worte	1 Trompete in B-Sib	P. Baratto
Lux aeterna*	2 Trompeten in B-Sib	P. Baratto
Jubilate*	3 Trompeten in B-Sib	P. Baratto

Für 4 Trompeten (Soli-alone)

Burleske für 4 Trompeten	P. Baratto
Die Echowand	P. Baratto
Trompetengalopp	P. Baratto

Für verschiedene Soloinstrumente

Andante cantabile	Cello oder Posaune solo mit Orgel oder Streichorchester	P. Baratto
Humoreske	Klarinette und Piano	P. Baratto
Der Hirte und sein Horn	Konzertstück für Horn o. Alphorn Piano-Orgel o. Streichorchester*	P. Baratto



Schilke Music Products, Inc.

529 S. Wabash Avenue, Chicago, Illinois 60605

Telephone: 312/922-0570

Renold O. Schilke s'est acquis une réputation mondiale comme **artiste**, comme acousticien et comme artisan. Il a apporté une contribution déterminante dans l'élaboration d'instruments de cuivre et d'embouchures de très grande qualité. De nos jours, on trouve ses instruments "sur mesure" et ses embouchures ultra-précises entre les mains de solistes de tous les pays du monde. L'équipe d'artisans hautement qualifiés réunis autour de Monsieur Schilke produit 60 modèles différents de trompettes, cornets et bugles "sur mesure", ainsi que près d'une centaine d'embouchures différentes.

Pourquoi trouve-t-on les instruments et les embouchures Schilke chez les musiciens les plus difficiles, ceux qui discernent les véritables qualités d'un instrument ? D'abord à cause de l'exceptionnelle justesse. Les pistons et la conicité s'adaptent parfaitement au dessin nodal et offrent un enrichissement particulièrement remarquable du son dans les séries harmoniques. La pureté du son et la facilité d'émission (équilibré par une résistance calculée permettant un contrôle parfait) ont rendu les instruments Schilke mondialement célèbres.

Les embouchures Schilke "sur mesure" satisfont aux besoins des plus difficiles dans les situations les plus diverses. Les innombrables expériences faites sur toutes les parties des embouchures ont donné une immense connaissance à Mr. Schilke. Il est en mesure de réaliser des copies rigoureusement exactes de n'importe quelle embouchure ou de créer un nouveau modèle selon des dimensions personnelles de n'importe quel professionnel.

Le prix de vente des embouchures et des instruments Schilke ne reflète nullement la somme de travail investie dans la recherche de tous les modèles créés.

Jaloué par toute l'industrie, les embouchures et les instruments Schilke sont dignes des plus grands musiciens. Prenez le temps d'examiner les produits Schilke... se sera une révélation qui sera profitable pour celui qui recherche ce qu'il y a de mieux !

Pour de plus amples informations ou pour les catalogues, écrivez-nous sans autre à :

SCHILKE MUSIC PRODUCTS, INC., 529 S. Wabash Avenue
Chicago, Illinois 60605

Neu in den
«Documenta Musicologica»

Cesare Bendinelli

Tutta l'arte della Trombetta

Faksimile-Druck der Originalhandschrift von 1614. Mit deutscher Übersetzung von Titelei und Vorrede sowie einem Nachwort herausgegeben von Edward H. Tarr. Format 28×41 cm. II Seiten, I und 57 Blatt, V Seiten. Documenta Musicologica, Zweite Reihe: Handschriften-Faksimiles, Band 5. Pappband DM 120.— / ISBN 3-7618-0447-4.

Die jetzt zum ersten Mal im Druck erschienene Trompetenschule ist von der Forschung bisher völlig übergangen worden. Mit ihrer Veröffentlichung wird eine wesentliche, neue Quelle erschlossen, die unsere

Kenntnis von Beschaffenheit und Spielweise der Trompete in der Periode um 1600, unmittelbar bevor das Instrument in die Kunstmusik aufgenommen wurde, erheblich erweitert. Sie bildet die Verbindung zwischen Magnus Thomsens und Hendrich Lübecks Trompeterbüchern und Girolamo Fantinis bislang für die früheste gehaltenen Trompetenschulen von 1638 und lässt auch deren Bedeutung nunmehr besser verstehen und einschätzen. Das von Bendinelli für seine Schule zusammengetragene Spielmaterial umfasst über 300 Stücke im Clarinregister der Naturtrompete, die bis 1584 zurückreichen.

In Vorbereitung:

Louis Spohr: Violinschule (Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Band 20).

Johann Mattheson: Das neu eröffnete Orchester (Erste Reihe: Druckschriften-Faksimiles, Band 33).

Bärenreiter

Die Sammlung ist zur Subskription ausgeschrieben.

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 tbns tuba	in prep.
---------------------	----------

HELDENKLAGE (Song of mourning)

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

Complete stock of our editions at:

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

BIM, Box 12, CH - 1510 Moudon, Switzerland

IMUDICO MUSIKFORLAGET,

Colbjørnsensgade 19, DK - Copenhagen V, Denmark

ROBERT KING MUSIC CO.

112A Main Street

North Easton

Massachusetts 02356

USA

INSTRUMENTENBAU



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

**karl purri
bern**

3007 Bern

Morillonstrasse 11

Telefon 031-45 83 78

Blasinstrumentenmacher

Facteur d'instruments à vent

Spezialgeschäft für Blasinstrumente und Reparaturen

Magasin spécialisé dans la vente et la réparation d'instruments à vent

(Montag geschlossen / Fermé le lundi)



7800 Freiburg / Brg.

Friedrichring 9

Tel. 0761 - 36656 / 36299

W - Germany

**COURTOIS - SELMER - GETZEN - BACH
KING-REYNOLDS-SCHILKE-CONN-OLDS**

**Mundstücke
von Bach + Giardinelli**

**Dämpfer
von Tom Crown + Griffith**

Andere Fabrikate auf Anfrage

**Literaturverzeichnis
für Blechbläser DM 4.—**

**Versand-Export
Günstige Preise**

PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE



Das weltbekannte Philip Jones Brass Ensemble, London, präsentiert sich auf dieser Schallplatte in heiterster Laune. Es spielt «foot-tappers», d. h. brillante, humorvolle Erfolgsstücke, witzige Bearbeitungen volkstümlicher Schweizer Weisen.

Claves DPf 600 Fr. 25.—

* * *

Le célèbre Philip Jones Brass Ensemble, Londres, se présente avec ce disque de son côté le plus gai. Il joue des «foot-tappers», des pièces du folklore suisse, brillantes, pleines d'élan et d'humour.

Claves DPf 600 sfr. 25.—

* * *

The world-famous Philip Jones Brass Ensemble, London, present themselves on this record in their gayest mood. The Ensemble performs «foot-tappers», brilliant and funny popular Swiss tunes.

Claves DPf 600 sfr. 25.—

Zustellung portofrei, gegen Check oder mit Rechnung.

Envoi sans frais, contre chèque ou avec facture.

Delivery post-free, against cheque or with invoice.

Branimir Slokar, Posaune Heinrich Gurtner, Orgel



Die beiden bekannten Künstler spielen festliche Sonaten und Konzerte von Händel, Vivaldi, Marcello, de Boismortier und Telemann. Der Tradition des Barock entsprechend hat der Posaunist diese herrliche Musik für sein Instrument transkribiert.

Claves D 507, **Subskriptionspreis** Fr. 23.— statt Fr. 28.— bis Ende November 1975.

* * *

Les deux célèbres musiciens jouent des merveilleux sonates et concerts de Händel, Vivaldi, Marcello, de Boismortier et Telemann. Selon la tradition du baroque le tromboniste a transcrit cette musique magnifique pour son instrument.

Claves D 507, **prix de subscription** sfr. 23.— au lieu de 28.— jusqu'au 30 novembre 1975.

* * *

The two well-known artists perform excellent sonatas and concerts by Händel, Vivaldi, Marcello, de Boismortier and Telemann. According to the tradition of the Baroque, the trombone player has transcribed this wonderful music for his instrument.

Zustellung portofrei, gegen Check oder mit Rechnung.

Envoi sans frais, contre chèque ou avec facture.

Delivery post-free, against cheque or with invoice.



SCHALLPLATTENVERLAG
CH-3600 THUN

INSTRUMENTS DE CUIVRE HISTORIQUES

FACTURE INSTRUMENTALE ARTISANALE
SELON D'AUTHENTIQUES PROCÉDES ANCIENS

TROMPETTES NATURELLES

Conseiller technique: Edward H. Tarr

TROMPETTES A CLEFS

TROMBA DA TIRARSI

CORS BAROQUES

CORS A MAIN

SAQUEBOUTES

Les maîtres artisans sont à même de réaliser les instruments ci-dessus en pur argent. Ils copieront volontiers pour vous tous les instruments de cuivre, y compris les serpents et les ophicléides

MEINL & LAUBER

MUSIKINSTRUMENTENBAU

Postfach 1342

D - 8192 GERETSRIED 1

(Allemagne de l'ouest)