

BRASS BULLETIN

15 1976

CHRONIQUES INTERNATIONALES DES CUIVRES
INTERNATIONALE BLECHBLASERCHRONIK
INTERNATIONAL BRASS CHRONICLE



MONTREUX, 1976

Editeur responsable:
Jean-Pierre Mathez

Rédaction: tuba — Roger Bobo
trombone — Jean Douay
trompette — Jean-Pierre Mathez
cor — vacant

Histoire et musicologie:
Edward H. Tarr
E. Mende

Traductions:
Allemand: Ursel Haeusler
Français: Sylvia Contesse
Anglais: Richard Lister

Adressez tous les manuscrits et la correspondance à:

BRASS BULLETIN
Rédaction
case postale 12
CH-1510 MOUDON/Suisse
Tél. (021) 95 24 95 (8-12 h)

La rédaction se réserve le droit de modifier les manuscrits. Aucun document ne sera rendu, sauf entente préalable. La rédaction n'est pas responsable des manuscrits qui lui sont envoyés.

Forme et réalisation

Philippe Paschoud, graphisme
J.-C. Vieillefond, photographie

Impression (offset):
Imprimerie Bron SA,
Lausanne

Tirage: 1700

Parution: 4 numéros par an
(Février/Mai/Septembre
/Novembre)

Administration

Gabi Mathez

Abonnement annuel:
4 numéros
Prix: 30,— francs suisses

Modes de paiement:
1) **Mandat postal international**
c.c.p. 10—12478
BRASS BULLETIN
CH-1000 LAUSANNE/Suisse
2) **Virement bancaire**
BRASS BULLETIN
c/o Caisse d'Epargne et de
Crédit
compte 503 581
CH-1000 LAUSANNE/Suisse

Publicité

Toute correspondance et demande de renseignements sur les tarifs et les formats:

BRASS BULLETIN
Service des annonces
case postale 12
CH-1510 MOUDON/Suisse

Redakteur: Jean-Pierre Mathez

Redaktionsmitglieder:
Tuba — Roger Bobo
Posaune — Jean Douay
Trompete — Jean-Pierre Mathez
Horn — z. Zt. offen

Musikgeschichte und -wissenschaft:
Edward H. Tarr
E. Mende

Übersetzungen:
deutsch: Ursel Haeusler
französisch: Sylvia Contesse
englisch: Richard Lister

Sämtliche Manuskripte und Korrespondenzen an:

BRASS BULLETIN
Redaktion
Postfach 12
CH-1510 MOUDON, Schweiz
Tel. (021) 95 24 95 (8-12 Uhr)

Die Redaktion behält sich das Recht vor, Manuskripte zu redigieren. Zuschriften werden nur auf vorherige Vereinbarung zurückgesandt. Die Redaktion ist für eingesandte Manuskripte nicht verantwortlich.

Gestaltung und Ausführung

Philippe Paschoud, Graphik
J.-C. Vieillefond, Photographie

Druck (Offset):
Imprimerie Bron SA,
Lausanne

Auflage: 1700

Erscheint 4mal jährlich:
Februar/Mai/September
/November

Administration

Gabi Mathez

Jahresabonnement:
4 Nummern
Sfr. 30,—

Zahlungsmöglichkeiten:
1. Internat. Postcheckmandat:
BRASS BULLETIN
Postcheckkonto-Nr. 10—12478
CH-1000 Lausanne/Schweiz
2. Banküberweisung:
BRASS BULLETIN
Kto.-Nr. 503 581 bei:
Caisse d'Epargne et de Crédit
CH-1000 Lausanne/Schweiz

Inserate

Sämtliche Korrespondenzen und Anfragen betr. Inserate an:

BRASS BULLETIN
Inseratenabt.
Postfach 12
CH-1510 MOUDON/Schweiz

Editor: Jean-Pierre Mathez

Staffmembers:
tuba — Roger Bobo
trombone — Jean Douay
trumpet — Jean-Pierre Mathez
horn — vacant

History and Musicology:
Edward H. Tarr
E. Mende

Translations:
German: Ursel Haeusler
French: Sylvia Contesse
English: Richard Lister

MSS and correspondence — mail to:

BRASS BULLETIN
Editors
P.O. Box 12
CH-1510 MOUDON, Switzerland
Tel. (021) 95 24 95 (8-12 a.m.)

The editor necessarily reserves the right to revise all texts. MSS are returned only by previous agreement. The ed. cannot be held responsible for MSS.

Presentation and production

Philippe Paschoud, graphic art
J.-C. Vieillefond, photography

Printed by:
Imprimerie Bron SA,
Lausanne

Number of copies:
1700

Quarterly: Febr./May/Sept.
/Nov.

Administration

Gabi Mathez

Annual subscription fee:
4 issues
Sfr. 30.— =
\$12.50 (+ 4.00 US Air-Mail)

Remittance by:
1. Internat. postal cheque
(or money order) to:
BRASS BULLETIN
postcheck acc. 10—12478
CH-1000 Lausanne/Switzerland
2. Bank:
BRASS BULLETIN
acc. nr. 503 581 with
Caisse d'Epargne et de Crédit
CH-1000 Lausanne/Switzerland
3. personal bank check

Advertising

For information — write to:

BRASS BULLETIN
Adv. Dept.
P.O. Box 12
CH-1510 MOUDON/Switzerland

SOMMAIRE

INHALT

CONTENTS

3
Editorial

7
Agenda

15
Arban (1825-1889) – Fin
Analyse critique
Jean-Pierre Mathez

27
Mes contacts avec les
Etats-Unis
Michael Höltzel

41
Montreux 1976
Alfred Willener



55
Commentaires sur le Premier Congrès
international des Cuivres
Roger Bobo

59
Publications

63
Critiques

71
Courrier

3
Vorwort

7
Agenda

15
Arban (1825-1889) – Ende
Kritische Analyse
Jean-Pierre Mathez

27
Meine Kontakte mit den
Vereinigten Staaten
Michael Höltzel



41
Montreux 1976
Alfred Willener



55
Kommentar zum Ersten Internationalen
Blechbläserkongress
Roger Bobo

59
Erschienenenes

63
Rezensionen

71
Leserbriefe



Titelbild:
Harvey Phillips, Vater des Kongresses

3
Editorial

7
Agenda

15
Arban (1825-1889) – End
Critical Analysis
Jean-Pierre Mathez

27
My Contacts with the
United States
Michael Höltzel

41
Montreux 1976
Alfred Willener



55
Comments on the First International
Brass Congress
Roger Bobo



59
Publications

63
Reviews

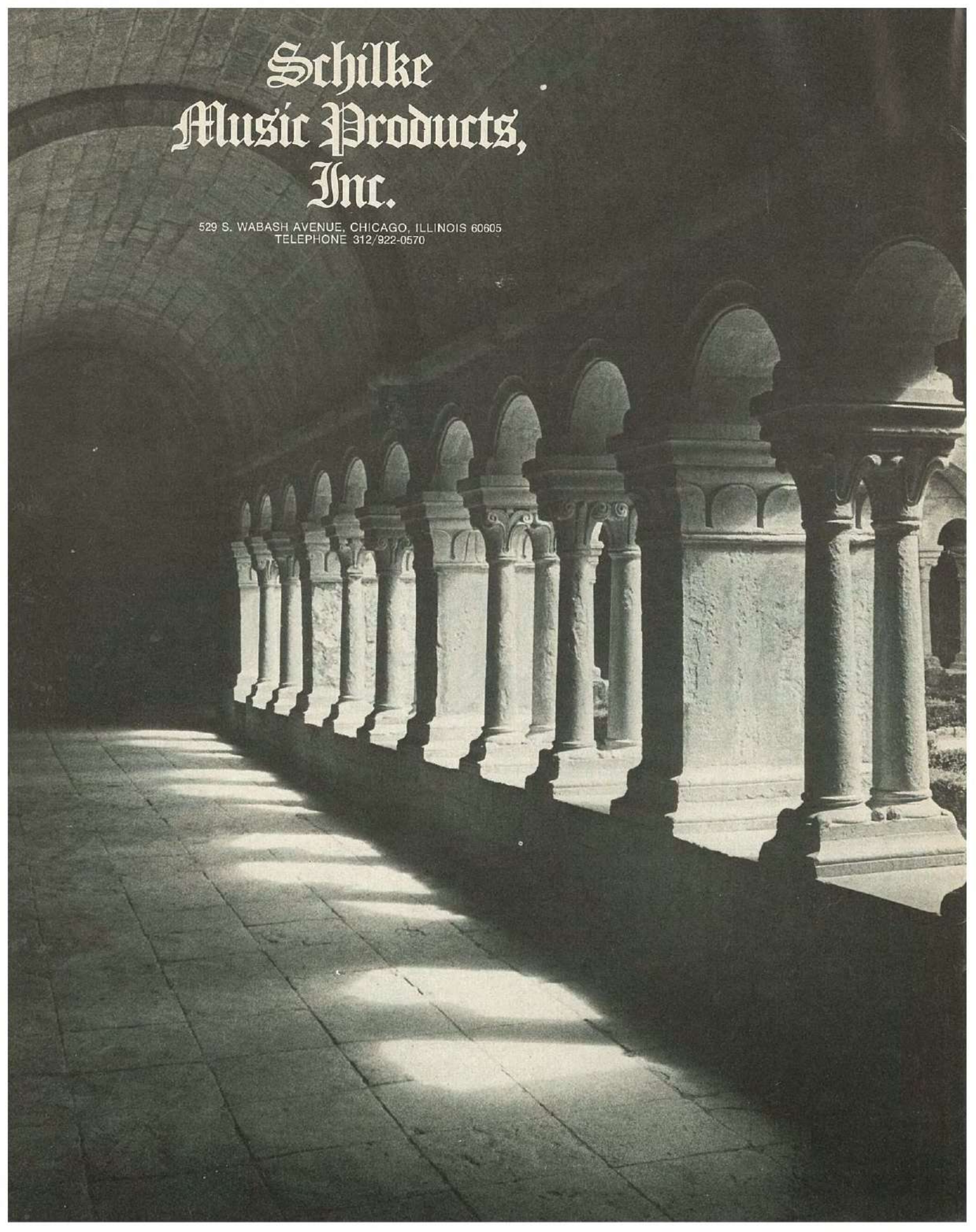
71
Mail

Photo couverture:
Harvey Phillips, l'âme du Congrès

Cover picture:
Harvey Phillips, Father of the Congress

Schilke Music Products, Inc.

529 S. WABASH AVENUE, CHICAGO, ILLINOIS 60605
TELEPHONE 312/922-0570



En même temps que BRASS BULLETIN 14, vous avez reçu le programme détaillé du *Premier Congrès International des Cuivres* qui s'est tenu à Montreux du 13 au 19 juin 1976. Que vous y ayez participé ou que vous ayez simplement lu le programme, vous avez pu vous rendre compte qu'il s'agissait d'un événement exceptionnel.

Il faut avouer que les *organiseurs* avaient eu beaucoup de courage pour mettre sur pied une rencontre pareille. Ils s'en sont tirés avec les honneurs de la guerre...

Une ville à vocation touristique comme l'est Montreux, s'équipe professionnellement pour attirer les clients, en particulier les congressistes. Je dois avouer avoir été gêné par le côté «attrape-touriste» qui règne dans cette petite ville. De plus, les locaux étaient mal insonorisés, situés le long d'une route à grand trafic et les bruits les plus divers perturbèrent l'audition et la concentration.

L'exposition (instruments, accessoires, partitions, etc.) qui se tenait parallèlement aux manifestations culturelles était très riche et intéressante. La plupart des grandes maisons de l'industrie et de l'artisanat sont venues au rendez-vous. Les musiciens ont pu souffler dans toutes les sortes de modèles, avec toutes sortes d'embouchures et toutes sortes de sourdines. Certains s'en donnèrent à cœur joie. On ne peut pas dire que l'endroit était très reposant.

Les rencontres furent innombrables et chacun a certainement établi quelques contacts sympathiques et utiles. N'empêche que beaucoup de participants ne purent approcher comme ils l'auraient désiré tel ou tel «grand» avec lequel ils auraient souhaité s'entretenir.

Avec douze (!) conférences-récitals-démonstrations quotidiens (trois séances par instrument), le choix était plutôt embarrassant. On pouvait voir des musiciens hagards et indécis courir d'un local à l'autre (relativement éloignés les uns des autres, ce qui n'arrangeait rien...) anxieux qu'ils étaient de ne pas manquer un sujet important. Exemple: un corniste avait-il, par malheur, l'idée saugrenue de s'intéresser à un sujet relatif au trombone ou au tuba, voilà qu'il devait sacrifier la séance qui était forcément prévue au même moment pour son instrument à lui. Cruel dilemme! Ce marathon était d'autant plus épuisant que certaines séances

Mit BRASS BULLETIN 14 haben Sie das komplette Programm des *Ersten Internationalen Blechbläserkongresses* erhalten. Dieser Kongress fand vom 13. bis 19. Juni in Montreux statt. Beim Durchlesen des Programms, mehr noch wenn Sie dabei waren, werden Sie gemerkt haben, dass es ein aussergewöhnliches Ereignis gewesen ist.

Ob sich die *Veranstalter* nicht etwas zu Grosses vorgenommen hatten? Diese Frage war berechtigt. Heute kann man sagen, dass sie ehrenhaft davongekommen sind.

Montreux, als *Stadt mit touristischer Berufung*, ist dazu angelegt, Kunden, vor allem Kongressteilnehmer, anzuziehen. Mich hat allerdings die auf Tourismus ausgerichtete Atmosphäre der Stadt gestört. Ausserdem waren die Räumlichkeiten, in denen der Kongress abgehalten wurde, nicht schalldicht; Strassenlärm (Durchgangsverkehr) und allerlei andere Geräusche machten einem das Zuhören und die Konzentration schwer.

Die *Ausstellung* (Instrumente, Zubehör, Partituren), die das kulturelle Angebot begleitete, war sehr reichhaltig und interessant. Die meisten grossen Namen aus Industrie und Handwerk waren vertreten. Die Musiker konnten durch alle möglichen Modelle und Mundstücke blasen. Einige haben es auch ausgiebig wahrgenommen. Folglich war es nicht gerade still auf dem Ausstellungsstockwerk.

Es fanden zahlreiche *Begegnungen* statt, und bestimmt hat jeder einzelne sympathische und nützliche Kontakte hergestellt. Trotzdem gelang es vielen Teilnehmern nicht, diesen oder jenen «Grossen» zu treffen, mit dem er sich gewünscht hatte zu sprechen.

Die Wahl zwischen den 12 (!) täglichen *Vorträgen- Solokonzerten- Vorführungen* war ziemlich schwierig. Oft sah man unentschlossene Musiker, die Angst hatten, etwas Wichtiges zu verpassen, von einem Saal zum anderen rennen (die Räume lagen auch noch ziemlich weit auseinander). Zum Beispiel, kam ein Hornist auf die seltsame Idee, sich für ein die Posaune oder die Tuba betreffendes Thema zu interessieren, dann musste er die Sitzung opfern, die zu gleicher Stunde seinem Instrument gewidmet war. Wer die Wahl hat, hat die Qual! Dieser Marathonlauf war umso erschöpfender, da manches Dargebotene ausgesprochen einschläfernd ausfiel.

Along with the BRASS BULLETIN 14, you received the detailed program of the *First International Brass Congress* which was held in Montreux, June 13-19, 1976. Whether you participated or simply read the program, you realised that it was an exceptional event.



One must admit that the *organizers* had lots of courage to put together such a meeting. But they managed to pull it off. A city that thrives on tourism, like Montreux, is professionally equipped to draw clients, especially congressmen. I must confess to having been disturbed by the "tourist trap" aspect that dominates this small city. Furthermore, the buildings, which were situated along a busy street, were poorly sound-proofed and the noisy confusion disturbed the various proceedings and the concentration.

The *Exhibition* (instruments, accessories, sheet music, etc.) that paralleled the cultural events was very rich and interesting. Most of the large firms, industrial and handcraft, responded. The musicians were permitted to blow all types of instruments, with all kinds of mouthpieces, and all kinds of mutes. Some really took advantage of the opportunity. The place certainly was not quiet. There was much interaction and each one certainly made many congenial and useful contacts. Nonetheless, many of the participants were not able to personally meet a certain "biggie" with whom they wanted to talk.

With twelve (!) *lecture-recital-demonstrations* (three sessions for each instrument), the decision was almost impossible. One could see the musicians' drawn and undecided faces, as they ran from one place to another (generally far apart, which did not help) in fear that they would miss an important subject. Example: Should a hornist, unfortunately, have had the crazy idea of being interested in a subject concerning the trombone or the tuba, he would have had to

avaient de puissantes vertus soporifiques. Après une journée bien remplie, saoulé de sons, de théories et d'impressions, l'héroïque congressiste s'écroulait sur une chaise de la salle de concert, pour affronter, dans un ultime sursaut d'énergie, le riche programme du *concert quotidien* (jamais moins de trois heures !). Je ne me sens pas l'âme d'un critique musical (d'une façon générale, les concerts furent très réussis et il y en eut pour tous les goûts), aussi vais-je plutôt parler du public. J'ai été frappé par la riche variété des applaudissements qui ponctuèrent les différentes performances des artistes et les différents instruments. Etrange ! Un corniste n'est pas applaudi de la même manière qu'un tubiste. La prouesse technique est suivie d'un fracas de hurrahs; on se lève, on mutile ses mains, on défonce le parquet. La révélation musicale intime, elle, s'applaudit très sobrement par un long, mais noble tapotement d'une main par l'autre.

Dans l'ensemble, les programmes musicaux furent traditionnels et conservateurs: morceaux de concours, pièces de virtuosité, classiques du répertoire; bref, pour un congrès, rien de bien nouveau (j'ai toujours cru qu'un congrès était une manifestation destinée à promouvoir les nouvelles idées et les nouvelles techniques dans un corps de métier en les soumettant à l'analyse et à la critique des

Nach einem ausgefüllten Tag, trunken von Tönen, Theorien und Eindrücken, liess sich der Kongressteilnehmer auf einen Sitz im Konzertsaal fallen, um sich mit letzter Kraftanstrengung dem reichhaltigen Programm des (mindestens dreistündigen) *täglichen Konzerts* zu stellen. Ich bin kein Musikkritiker (durchschnittlich waren die Konzerte sehr gut, und jeder konnte etwas für seinen Geschmack finden), spreche daher lieber vom Publikum. Mir fiel die weite Skala der Beifallskundgebungen auf, mit denen die verschiedenen Leistungen der Künstler und die verschiedenen Instrumente belohnt wurden. Seltsamerweise fällt für einen Hornisten der Beifall anders aus als für einen Tubabläser. Die technische Leistung wird von lauten Hurrarufen gefolgt, man steht auf, man zerfleischt sich die Hände, man zertrampelt den Fussboden. Der musikalischen Leistung hingegen wird ein langes aber diskretes, ja edles Händeklatschen zugebracht.

Im Grossen und Ganzen waren die *Konzertprogramme* konservativ, traditionsgebunden: Prüfungsstücke, Virtuosenstücke, Klassiker des Repertoires. Nichts aufregend Neues für einen Kongress — Ich dachte nämlich, ein Kongress sei *der Ort*, wo neuartige Ideen und Techniken der Analyse und Kritik eines spezialisierten Publikums unterworfen werde. Stellt Euch z.B. vor, dass beim nächsten Chirur-

sacrifice a session for his own instrument, which was inevitably scheduled at the same time. A cruel dilemma! The marathon was even more exhausting because certain sessions were sleep-inducing.

After a bustling day, drunk with sounds, theories, and impressions, the heroic congressman collapsed in a chair in the concert hall to face, in a last surge of energy, the rich program of the *daily concert* (never less than three hours!). I do not feel that I have the soul of a musical critic (generally, the concerts were successful and there was something for everyone's taste), so I would rather talk about the public. I was struck by the variety of applause that punctuated the different artists, performances and the different instruments. Strange! A hornist is not applauded in the same way as a tubist. The technical prowess is followed by a din of hurrahs; one stands, one mutilates his hands, one crushes the floor. The intimate musical rendition, in contrast, is applauded with restraint, by a long, but noble patting of one hand by the other.

Altogether, the musical programs were traditional and conservative: works of competition, pieces of virtuosity, classical repertoire; in short, for a congress nothing really new. (I had always thought a congress was an event whose purpose

NEUERSCHEINUNG — JUST PUBLISHED

Bernhard Brüchle / Kurt Janetzky

KULTURGESCHICHTE DES HORNS - Ein Bildsachbuch

A PICTORIAL HISTORY OF THE HORN

1976. 304 S. mit 257 Abbildungen und 17 Farbtafeln. 4^o. Leinen.

1976. 304 pp. with 257 illustrations and 17 color plates. Quarto. Cloth.

DM 160.—

Vom Muschelhorn der Naturvölker bis zum modernen Ventilhorn wird die Entwicklung dieses Musikinstrumentes dokumentiert. Der zweisprachige Textteil enthält eine Fülle von Einzeldarstellungen des jeweiligen Zeit- und Kunstgeschehens; zahlreiche Musikbeispiele (teilweise Faksimiles nach Autographen) vervollständigen den Bildteil dieses umfangreichen Geschichtswerkes.

This pictorial study follows the development of the horn from the conch shell of primitive peoples to the modern valved horn. The sections of text, which are presented in two languages, contain a variety of single accounts taken from the artistic or contemporary scene of each particular age. Numerous musical examples (including facsimiles of manuscripts) complete this comprehensive history of the horn.



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER
D-8132 TUTZING

participants; imaginez-vous qu'au prochain congrès des chirurgiens — en 1977! — un «grand» médecin vienne simplement montrer son agilité et son élégance à extraire un appendice et qu'en plus il se fasse payer pour la démonstration!).

Les seuls qui tentèrent quelque chose au niveau des idées furent quelques trombonistes, jazzmen et tubistes.

Les problèmes importants (par exemple: adaptation des musiciens de cuivres aux diverses évolutions artistiques contemporaines; prix du maintien de l'héritage musical traditionnel, etc.) et les questions importantes (par exemple: pour qui jouons-nous de nos instruments; quelle image offrons-nous au grand public?) n'ont pas ou pas assez été soulevées ou débattues. C'est dommage!

Peut-être est-ce là la raison pour laquelle la question clé prévue pour le grand débat final reste posée: «Et maintenant, où allons-nous...?»

Avertissement

BRASS BULLETIN paraît donc quatre fois par an dès cette année. Il nous semble toutefois utile de préciser que le **quatrième numéro** de chaque année (fin novembre) est un **numéro spécial** qui ne comprend que les rubriques suivantes (BRASS BULLETIN 16)

- Présentation de quelques musiciens ou ensembles
- Liste des articles déjà parus dans les précédents numéros
- **Catalogue général des cuivres** (partitions, livres, disques, instruments, accessoires, etc.). Ce catalogue sera mis à jour et complété chaque automne.

BRASS BULLETIN 17, articles:

- Le Tuba, benjamin de la famille des cuivres, E. M.
- Mes contacts avec les Etats-Unis (fin), Michael Hölzel (cor).
- Le trombone-solo dans le Boléro de Ravel. Deuxième volet: mes expériences personnelles, Jean Douay.
- «J'ai formé cet instrument personnellement», Robert Ischer.
- L'ornementation de la musique baroque, Marc Meissner.
- Célèbres musiciens de cuivre du passé et du présent: Cesare Bendinelli (env. 1562-1617), 1^{re} partie: biographie, Edward H. Tarr.
- Montreux 1976, suite

P.S. Nous avons été contraints de changer d'imprimerie. Pour des raisons techniques, nous avons dû, une nouvelle fois, adopter un nouveau format. Nous nous en excusons, tout en espérant qu'il vous plaira aussi.

gentreffen — 1977 — ein «grosser» Spezialist sein Können und Raffinement bei einer Blinddarmoperation vorführt — und sich fürs Kunststück noch bezahlen lässt!

Einzig einige Posaunisten, Jazzmen und Tubisten wagten es, etwas Neues auf dem Gebiet der Ideen vorzutragen.

Leider sind die wichtigen Probleme (z.B. die Anpassung der Blechbläser an die verschiedenartigen heutigen musikalischen Entwicklungen oder der Preis für die Aufrechterhaltung des herkömmlichen musikalischen Erbes, u.a.m.) und die wichtigen Fragen (z.B. für wen spielen wir unser Instrument? Welches Image haben wir beim grossen Publikum?) nicht erwähnt oder nicht ausgiebig genug besprochen worden. Aus diesem Grund ist wohl die Schlüsselfrage der grossen Enddebatte unbeantwortet geblieben: «Und wohin jetzt?»

Ankündigung

BRASS BULLETIN erscheint von diesem Jahr ab viermal. Wir möchten noch einmal darauf hinweisen, dass die **vierte Jahresnummer**, die Ende November erscheinen wird, eine **Sondernummer** ist, die nur folgende Sparten enthält:

- Vorstellung einiger Musiker oder Ensembles,
- Verzeichnis der in den vorangegangenen Nummern erschienenen Artikel,
- Generalkatalog der Blechbläser (Partituren, Bücher, Schallplatten, Instrumente, Zubehör, usw.). Dieser Katalog wird jeden Herbst vervollständigt.

Artikel in BRASS BULLETIN 17:

- Die Tuba, Benjamin der Blechblasinstrumente, E. M.
- Meine Kontakte mit den Vereinigten Staaten (Ende), Michael Hölzel
- Die Solo-Posaune in Ravel's Bolero (II), Jean Douay
- «Dieses Instrument habe ich mir selbst geformt», Robert Ischer
- Ornamentik der Barockmusik, Marc Meissner
- Berühmte Blechbläser einst und jetzt
- Cesare Bendinelli (ca 1562-1617), I. Teil: Biographie, Edward H. Tarr
- Montreux 1976, Fortsetzung

P.S. Aus technischen Gründen — wir mussten zu einer anderen Druckerei überwechseln — hat sich das Format (schon) wieder geändert. Wir bitten um Entschuldigung, hoffen gleichzeitig, dass es Euch auch gefallen wird.

was to promote new ideas and techniques in a given field by submitting it to analysis and criticism by the participants imagine for a second, at the next surgeons congress — in 1977 — a famous doctor coming simply to show his agility and eloquence in extracting an appendix, and what is more, getting paid for it!). The only ones who tried to introduce new ideas were some trombonists, jazzmen, and tubists.

The important problems (for example: adaptations of the brass musicians to the diverse, contemporary artistic evolutions; the price of maintaining the traditional musical heritage, etc.) and the important questions (for instance: for whom do we play our instruments; which image should we project to the public?) were not raised or debated. That is sad!

Is it, perhaps, the reason why the key question, scheduled for the last big debate, remains unanswered: "where do we go from here?"

Notice

BRASS BULLETIN appears quarterly from this year on. It seems useful for us to specify that the **fourth issue** of each year is a **special issue** that just includes the following items:

- Presentation of some musicians or groups
- List of articles already published in former issues
- **General catalog for brass** (sheet music, books, records, instruments, accessories, etc.) This catalog will be updated and revised every autumn.

In BRASS BULLETIN 17 you will read:

- The Tuba, Benjamin of the Brass Family, E. M.
- My Contacts with the United States (End), Michael Hölzel.
- The First Trombone in Ravel's Bolero; cont.: my Personal Experience, Jean Douay.
- "I Myself have formed this Instrument", Robert Ischer.
- Ornamentation of Baroque Music for Brass, Marc Meissner.
- Famous Brass Players, Past and Present: Cesare Bendinelli (fl. 1562-1617); Part I: Biography, Edward H. Tarr.
- Montreux 1976, continued

P.S. We have been obliged to change printers. For technical reasons the format will again change. We are sorry, but hope you will like it too.



Gebr. Alexander Mainz

Fast 200jährige Erfahrung in der Herstellung von Blechblasinstrumenten haben unsere Instrumente zu den anerkannten Spitzenfabrikaten des Weltmarktes reifen lassen.

Durch langjährige Zusammenarbeit mit den führenden Musikern auf der ganzen Welt werden unsere Modelle den vielfältigsten Anforderungen und feinsten Ansprüchen gerecht. Die Weiterentwicklung der ursprünglich rein handwerklichen Fertigung unter allen neuen wissenschaftlichen Erkenntnissen und Fertigungstechnologien garantiert den gleichmässigen hohen Qualitätsstandard unserer Instrumente.

Günstige Instrumente für Jugendmusik
Qualitäts-Instrumente von Meisterhand
Fachmännisch durchgeführte
Reparaturen

Ansichtssendung und Beratung

Mietkauf
oder Finanzierungsmöglichkeit
Mundstück-Auswahlsendung

Inzahlungsnahme
von Gebrauchtinstrumenten

Weltbekannte Fabrikation und
Versand aller Orchesterinstrumente
Bitte fordern Sie unverbindlich unseren
Katalog an !

seit 1782



Rhein. Musikinstrumenten-Fabrik
GmbH
65 Mainz, Bahnhofstrasse 9
Tel. (0 61 31) 2 15 23

Depuis des années, **Michel Laplace** nous a fait l'amitié d'alimenter et de diriger cette rubrique avec beaucoup de compétence. Pour des raisons personnelles, cette collaboration s'arrête avec ce numéro. Nous le remercions pour son dévouement et pour sa gentillesse. Michel Laplace tient à signaler que ses principaux informateurs étaient : **Sabirjan Kurmayev** (URSS), les trombonistes **Léo Arnaud** et **Tom Everett** (USA) et le trompettiste **Denis Egan** (GB). Nouveaux correspondants : **H. Biebaut**, h, Belgique ; **Anatoli Selianin**, tp, URSS.

Seit Jahren durften wir mit der freundschaftlichen und kompetenten Mitarbeit von **Michel Laplace** rechnen, der diese Spalte mit seinen Informationen füllte und sie leitete. Aus persönlichen Gründen enthält diese Nummer seine letzten Beiträge in der Spalte Agenda. Wir möchten ihm hier für all das Geleistete danken. **Michel Laplace** bittet uns seine Hauptquellen zu erwähnen: **Sabirjan Kurmayev** (UdSSR), die Posaunisten **Léo Arnaud** und **Tom Everett** (USA) und den Trompeter **Denis Egan** (GB). Neue Korrespondenten: **H. Biebaut**, h, Belgien; **Anatoli Selianin**, tp, SU.

For a number of years **Michel Laplace** has been friendly enough to feed and direct this section of the BULLETIN with great competence. For personal reasons this collaboration stops with this number. We thank him for his dedication and his kindness. Michel Laplace wants to make known that his principal sources of information were: **Sabirjan Kurmayev** (URSS), the trombonists **Léo Arnaud** and **Tom Everett** (USA) and the trumpeter **Denis Egan** (GB). New correspondents: **H. Biebaut**, h, Belgium; **Anatoli Seljanin**, tp, URSS.

Evénements à venir

25-29.1.1977 — PARIS (F)

11-17.7.1977 — SAINT-HUBERT (B)

Evénements passés

- Première audition
- Concert important

1.10.1975 — NEW YORK (USA)

4.10.1975 — ?, BRASIL

11.1975 — TALLAHASSEE (USA)

? 1976 — KÖLN (BRD)

12.3.1976 — TV FRANCE

12.3.1976 — PARIS (F)

Ankündigungen

Workshop «Inspiration '77» pour cuivres débutants (Improvisation par **J.-P. Mathez** et 4 enfants), 4 compositeurs (Carlos Roque Alsina, ?, Jean Perrin, Jost Meier — sous réserve), 6 solistes (Quintette de Cuivres de l'Orchestre National de France; G. Sylvestre, perc.) et 3 musiciens de jazz (**Albert Mangelsdorff**, tb; Léon Francioli, b; Pierre Favre, bat.). Organisation: Fondation Pro Helvetia. Projet: Jean-Pierre Mathez. Salle «Porte de la Suisse», 11 bis, rue Scribe, Paris. Adr. inf.: J.-P. Mathez, c.p. 12, CH-1510 MOUDON/Suisse.

Premier Grand Concours International de Cor.
Jury: Frøydis Ree Wreke, Alan Civil, André Fournier, Francis Orval, Ferenc Tarjani, André Vandriessche, ...
Premier prix: 50 000 FB; deuxième prix: 25 000 FB; troisième prix: 15 000 FB.
Adr. inf.: Académie Internationale d'Été du Luxembourg, Palais Abbatial, B-6900 SAINT-HUBERT (Tél. 061 - 61 14 05)

Rückblick

- Uraufführung
- Wichtiges Konzert

- Janko Nilovic, «Musique pour Quatre Trombones et Deux Harpes». Trombones de Paris [?].
- Janko Nilovic, «Suite Balkanique» pour 8 tbs et percussion. ?.
- Charles Small, "Conversation" for two tbs. **Charles Small**, tb and **David Taylor**, b-tb.

- Nelson Macedo, "Fantasie Concerto". **Jessé Sadock**, tb. Orquesta Sinfonica Brasileira, cond. by Composer.

- Roy Johnson, "Fantasy II: Specters". **William Cramer**, tb; Robert Glotzbach, p.

- E. Lievens, "Never Always" for Mezzosoprano, Trombone and 15 Windinstruments. Flemish Chamber Ensemble + Belgian Windquintet.
- Jacques Bank, "Lost". Belgian Windquintet.
- Wim de Ruiter, "To be or not to be". Belgian Windquintet.

- Emission «Arcana-Connaissance de la musique»: LE COR par Maurice LeRoux, avec la participation de **D. Bourgue**, **J. Adnet**, **A. Fournier**, **J. Y. Bernard**, **G. Barboteu**, hs.

- Concert: Berlioz H., «Requiem». Orchestre de Paris (**M. Lagorce**, tp-solo; **G. Barboteu**, h-solo) + Boston Symphony (**A. Ghitalla**, tp-solo; **R. Barron**, tb-solo), dir. Seiji Ozawa.

Coming Events

Past Events

- First performance
- Important concert

13.3.1976 — PARIS (F)

4.1976 — ST MAARTENS-LENNIK (B)

15.-20.4.1976 — EASTER (GB)

30.5.1976 — INDRE & LOIRE (F)

15.6.1976 — MONTREUX (CH)

16.6.1976 — MONTREUX (CH)

17.6.1976 — MONTREUX (CH)

18.6.1976 — MONTREUX (CH)

8.-18.7.1976 — NICE (F)

19.8.1976 — CHATEAUVALLON (F)

23.7.-12.8.1976 — ALBI (F)

10-20.9.1976 — EUROPE

Cours-Symposium

23.11.1975 — COTTBUS (DDR)

1976 — ? (B)

2.1976 — TOUCY (F)

4.1976 — ANTWERP (B)

1.-9.5.1976 — BOSTON (USA)

31.5.-4.6.1976 — NASHVILLE (USA)

3-28.7.1976 — SAINTES & PAYS ROMAN (F)

□ Concert: The Second Band, dir. George Gruntz (incl. **P. Mikkelsen, B. Bailey, J. Faddis, D. Goykovic, F. Ambrosetti**, tps, flghs; **J. Knepper, J. Wighams, E. Kleinschuster, P. Herbolzheimer**, tbs; **H. Johnson**, tu/bs).

• Wilfrid Westerlinck, "Maclou" for solo horn, **H. Biebaut**, h.

Fred Pontin's Brass Band Championships

• Eric Ball, "Holiday Overture for Brass Band".

• Raymond, «Pièce pour Quatre Trompettes». Quatuor Beriella: **Gaetan Berton, René Rideau, Michel Batard, Charles Lissonnet**, tps.

First International Brass Congress

• Joachim Gruner, "Arioso" (1976) for solo tu, 4 tps, 4 tbs, p. **Dieter Unkrodt**, tu; Sue Culbertson, p, Brass (incl. **D. Hickman, J. Taber**, tps) cond. Lester Remsen.

• Georges Barboteu, «Trio pour un colloque». **Georges Barboteu**, h; **Raymond Katarzynski**, tb; **Pierre Thibaud**, tp.

(F.I.B.C.)

• Per Norgard, «Nu Dakker sne den hele Jord». **Elwin Sørensen, Ole Engler, Ole Mollgaard**, euph.; **Michael Lind, Hans Andersen, Jens Ole Jessen, Per Sigestrøm, Aksel Skow, Jorgen Voigt Arnsted**, tus; Lars Toft, cond.

(F.I.B.C.)

• Shirley Munger, «Three Bagatelles for Piccolo Trumpet Quartet» (1976). Delaware Trumpet Ensemble: **Marvin Andersen, Ralph Armstrong, David Blackington, Barbara Sauer**, tps.

• Widmar Hader, «Sonata Monasteriensis» for 4 tps and timpani. **Marvin Andersen, Ralph Armstrong, David Blackington, Franz X. Streitwieser**, tps.

(F.I.B.C.)

• Verne Reynolds, «Signals» for solo-tp, solo-tu and tp/h ensemble (1976). **Thomas Stevens**, solo-tp, **David Hickman, David Flowers, John Taber, David Baldwin, Tim Lawler**, tps; **Roger Bobo**, solo-tu, **Gerd Seigert, Dale Clevenger, Hermann Baumann, André van Driessche, Morris Secon**, hs; Lloyd Geisler, cond.

«Grande Parade du Jazz»

□ **Doc Cheatham, Harry Edison, William Hardman, Jimmy Maxwell, Joe Newman, Bernie Privin, Clark Terry, Kid Thomas Valentine, Cootie Williams, Franc Williams**, tps; **Eddie Bert, Vic Dickenson, Mighty Flea Connors, Booty Wood**, tbs; **Dizzy Gillespie** Quartet; Count Basie Orchestra (**Sonny Cohn**, solo-tp; **Al Grey**, solo-tb).

• Vinko Globokar, «Laboratorium». Ensemble Musique Vivante, dir. Diego Masson (incl. **V. Globokar**, tb-solo; J.-P. Drouet, perc.).

□ Concerts: Percussions de Strasbourg et **Theo Mertens Brass Quintet**.

□ Tournée du Super Brass Orchestra: **Kenny Wheeler, Conny Jackel**, tps; **Albert Mangelsdorff, Erich Kleinschuster**, tbs; Ltg. Wolfgang Dauner.

Kurse-Seminare

«Trumpet Workshop» mit **Hans Joachim Graswurm, Jochen Gleichmann, Franz Koglmann, Tomasz Stanko**, tps + Begl. (Rhythm Section).

"Muziekkamp" for Brass Bands organised by the Belgian Youth Brass Band. Course leader: Geoffrey Brand; assistants: **Hubert Biebaut**, h & bar., and **Frans De Backer**, tb & cnts.

Stages de perfectionnement des musiciens d'Harmonies françaises. Prof.: **Guy Touvron**, tp; assistants: **Jean-Michel Gorisse, Maurice Guillemaud**, cuivres.

Horn master course with **Dale Clevenger**.

Boston Sackbut Week.

International Trombone Workshop. Henri Romersa. Peabody School of Music.

Stages de technique instrumentale et de musique d'ensemble.

Courses-Symposium

5-16.7.1976 — MOUDON (CH)

Special Course for Brass Players. **James Stamp**, tp.



31.7.-7.8.1976 — CANTERBURY (GB)

International Summer School Master Classes

PJBE: **Philip Jones**, **James Watson**, tps.; **Ifor James**, h; **John Iveson**, tb; **John Fletcher**, tu.

8.8.-3.9.1976 —
SCHLOSS WEIKERSHEIM (BRD)

Internationale Sommerkurse. Dozent für Blechblasinstrumente: **Armin Rosin**.



• (Europa) **Newel Kay Brown**, «Zarahemla» für 6 Posaunen & 2 Schalg.
Internationales Posaunenensemble, Ltg. A. Rosin.

8.-13.8.1976 — UNIVERSITY OF UTAH (USA) Western Trombone Conference.

Brefs commentaires

12-24.7.1976 — WEIMAR (DDR)

Dans le cadre de ce séminaire, **Peter Damm** donnait pour la deuxième fois un cours spécial pour cornistes. Les travaux ont principalement porté sur le perfectionnement de l'interprétation, mais on a aussi traité de problèmes de méthodologie au moyen d'exemples appropriés. Les participants et auditeurs sont venus de Norvège, de Tchécoslovaquie, des Pays-Bas, de Hongrie et de la République Démocratique d'Allemagne. Ils ont reçu de précieux conseils et des impulsions nouvelles pour la suite de leur carrière. Au programme: des concerti de Rosetti, Mozart, Strauss, et des œuvres de Beethoven, Schumann, Dukas, Bozza, Hindemith, Burkhard, Neubert, Noll, Hlobil et Eder. Certains participants, remarquables, se sont présentés devant un public criti-

Kurze Kommentare

XVII. Internationale Musikseminar der DDR

Zum zweiten Male im Rahmen dieses Seminares ein Kurs für Horn unter der Leitung von **Peter Damm**, Dresden. Mittelpunkt der seminaristischen Arbeit war die Vertiefung und Vervollkommenung der interpretatorischen Fähigkeiten. Aber auch methodische Probleme wurden am geeigneten Beispiel erläutert und behandelt. Aktive sowie Hospitanten aus Norwegen, CSSR, Holland, Ungarn und der DDR erhielten im Verlaufe des Seminars wertvolle Anregungen und Hinweise für ihre weitere Arbeit. Im Programm standen Konzerte von Rosetti, Mozart, Strauss sowie Werke von Beethoven, Schumann, Dukas, Bozza, Hindemith, Burkhard, Neubert, Noll, Hlobil und Eder. Hervorragende Teilnehmer stellten sich in Studiokonzerten einem kri-

Short comments

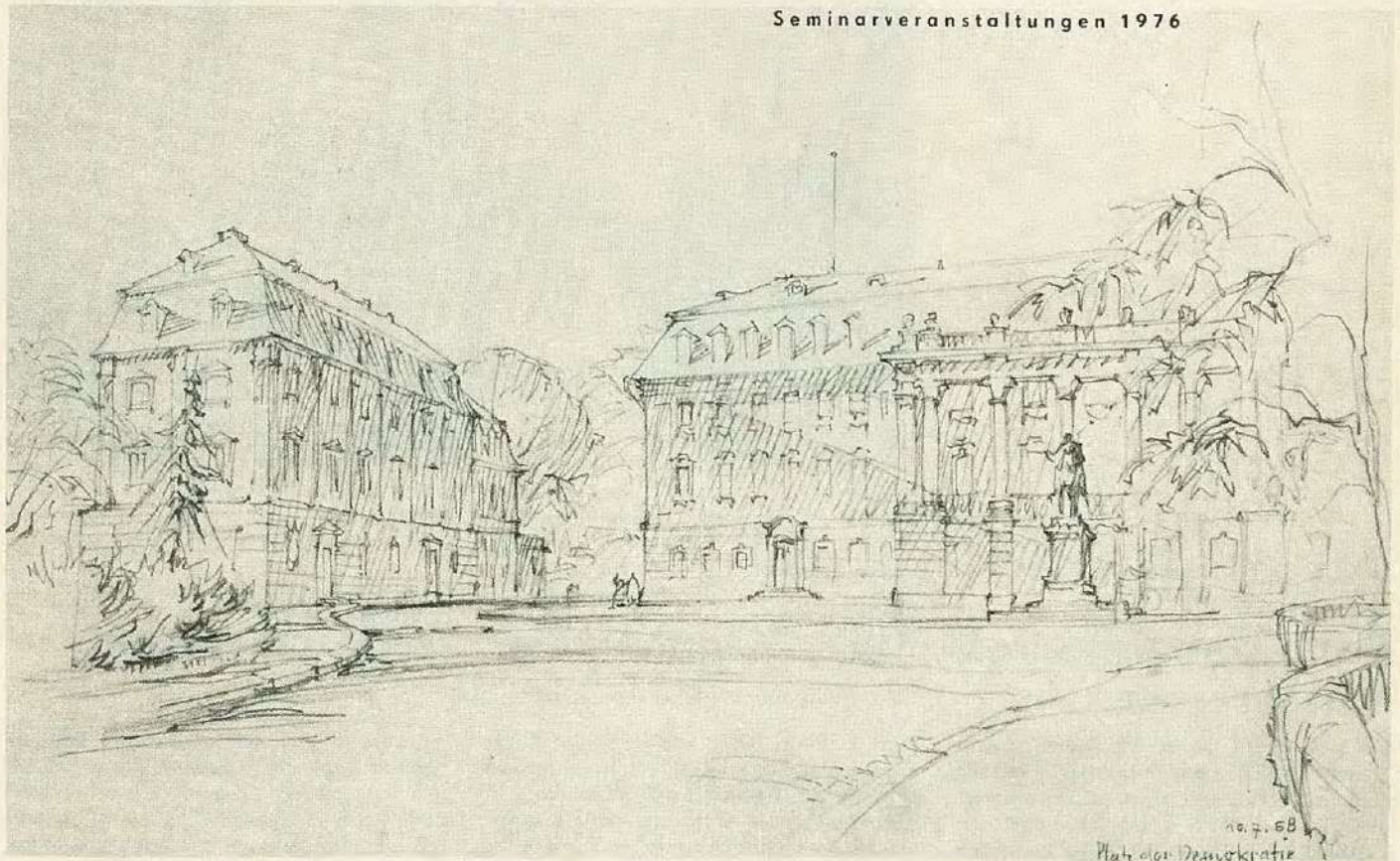
As part of this seminar, **Peter Damm** gave for the second time a special course for horn players. The work was mostly concerned with perfecting interpretation but the problems of methodology were also tackled by the means of appropriate examples. The participants and listeners came from Norway, Czechoslovakia, the Netherlands, Hungary and Western Germany. They received precious advice and a new impetus for the continuation of their careers. On the program: concerti by Rosetti, Mozart, Strauss and works by Beethoven, Schumann, Dukas, Bozza, Hindemith, Burkhard, Neubert, Noll, Hlobil and Eder. Certain participants, first class, have presented themselves before a critical audience with well mastered works. In the evenings the concerts given

que avec des œuvres bien maîtrisées. En soirées, les concerts donnés par les professeurs invités ont laissé une impression durable. En deux soirées, avec le violoniste Max Rostal et le pianiste Amadeus Webersinke, Peter Damm a joué les trios de Berkeley et de Brahms et, avec **Istvan Vincze** au deuxième cor, le Concerto pour 2 cors de Vivaldi. La première semaine s'est achevée dans la bonne humeur par un petit concert collectif donné par tous les cornistes devant le Château Belvédère et par un repas constitué par des «spécialités de Thuringe»! Le séminaire de Weimar n'était pas seulement consacré à l'étude sérieuse. Il offrait aussi une possibilité de rencontre et favorisait l'échange d'idées pour les jeunes musiciens. L'atmosphère de la ville, avec sa tradition classique caractéristique, y a considérablement contribué. P. D.

tischen Publikum mit erarbeiteten Werken vor. Repräsentative Abendkonzerte, gestaltet von Gastprofessoren, vermittelten nachhaltige künstlerische Erlebnisse. Peter Damm stellte sich an zwei Abenden mit Max Rostal, Violine, und Amadeus Webersinke, Klavier, in Trios von Berkeley und Brahms sowie mit **Istvan Vincze** im Konzert für zwei Hörner von Vivaldi vor. Heiter wurde die erste Woche mit einem kleinen Konzert aller Hornisten vor der Kulisse des Schlosses Belvedere und einem anschließenden «Thüringer Spezialitäten»-Essen abgeschlossen. Das Seminar von Weimar war nicht nur dem ernsthaften Studium gewidmet, sondern war auch eine Stätte der Begegnung und des Gedankenaustausches junger Menschen, wozu die Atmosphäre der Stadt mit ihren klassischen Traditionen wesentlich beitrug. P. D.

by the invited professors have left a lasting impression. During two evenings with the violonist Max Rostal and the pianist Amadeus Webersinke, Peter Damm played Berkeley and Brahms trios and, with **Istvan Vincze** at the second horn, Vivaldi's double horn concerto. The first week ended in a joyful mood with a little concert given by all the horn players combined in front of Belvedere Castle and with a meal consisting of "Thüringen specialties". The Weimar seminar was not only devoted to serious study. It also offered the chance to meet and exchange ideas for the young musicians. The atmosphere of the town, with its characteristic classical traditions has largely contributed to this happy situation. P. D.

Seminarveranstaltungen 1976



14-18. 6. 1976 —
UNIVERSITY OF OKLAHOMA (USA)

Voici quelques mots au sujet du National Trumpet Symposium. Toutes les exécutions, on peut s'en douter, furent excellentes. Toutefois, **Philip Smith**, le plus jeune (24) membre du Chicago Symphony, a été la révélation de la manifestation pour la plupart d'entre nous. Le programme de son concert allait du «Ca-

National Trumpet Symposium. Dir. Gary Stollsteimer. Artist Faculty: **Bobby Bryant, Gerald Endsley, Stephen Glover, Ithaca Brass Quintet, Gilbert Johnson, Bob McCoy, Philip Smith, Donald Tison.**

Einige Zeilen über das National Trumpet Symposium. Alle Ausführungen waren, wie man es sich denken kann, ausgezeichnet. **Philip Smith**, mit 24 Jahren das jüngste Mitglied des Chicago Symphony, war für die meisten Anwesenden DAS Ereignis der Tagung. Das Programm seines Konzerts reichte von Turrinis mo-

Regarding the National Trumpet Symposium, the following thoughts come to mind: All performances, as might be expected, were excellent. However, **Philip Smith**, the youngest (24) member of the Chicago Symphony, was the surprise of the symposium for most of us. His concert ranged from the contemporary

price» moderne de Turrini à des transcriptions d'œuvres pour violon et soprano de Tchaïkovsky et de Puccini, en passant par le Concerto de Tomasi et un air dans le style typique de l'époque de Sousa, la «Cleopatra Polka» de Damare. Le jazz fut représenté par **Bob McCoy**, accompagné en cette circonstance par un excellent orchestre de danse de Oklahoma City. **Vincent Cichowicz**, empêché, a été remplacé par le cornettiste **Gerald Endsley** dont on avait déjà apprécié le jeu lors du Symposium de 1975. Les ensembles furent brillamment représentés par l'**Ithaca Brass Quintet** et par **James Ode** et **Herbert Muller** qui interprétèrent de la musique pour 2 trompettes. **Gilbert Johnson** et **Donald Tison** se partagèrent entre des conférences et des démonstrations. **Stephen Glover**, éditeur de Brass Press donna une conférence intéressante sur la Méthode de trompette historique de G. Fantini. Tous les artistes partagèrent généreusement leur savoir avec les autres participants du Symposium. *N. E. S.*

derne «Caprice» bis hin zu Übertragungen von Werken für Violine und Sopran von Tchaikowsky und von Puccini, über Tomasi's Concerto und Damares «Cleopatra Polka», ein «Air» im Stil der Sousa-Zeit.

Der Jazz wurde von **Bob McCoy** vertreten, begleitet von einem ausgezeichneten Tanzorchester aus Oklahoma City. **Vincent Cichowicz**, der an der Teilnahme am Symposium verhindert war, wurde vom Kornettisten **Gerald Endsley** vertreten, dessen Spiel schon auf dem 75^{er} Symposium hochgeschätzt worden war. Glanzvoll vertreten waren die Ensembles: das **Ithaca Brass Quintett** und **James Ode** und **Herbert Müller**, die Musik für 2 Trompeten interpretiert haben. **Gilbert Johnson** und **Donald Tison** haben sich in die Vorträge und in die Vorführungen geteilt. **Stephen Glover**, der Herausgeber von Brass Press, las einen interessanten Beitrag über die historische Trompetenschule des G. Fantini. Alle Künstler liessen die anderen Teilnehmer am Symposium grosszügig an ihrem Können teilhaben. *N. E. S.*

Caprice by Turrini, through violin and soprano transcriptions by Tchaikovsky and Puccini respectively, and included the Tomasi *Concerto* and a "bandstand in the park" style solo from the Sousa era, the *Cleopatra Polka* by Damare. Jazz was provided by **Bob McCoy** accompanied by a fine dance band from Oklahoma City. **Vincent Cichowicz** was unable to attend and was replaced by **Gerald Endsley**, an excellent cornetist featured at the 1975 symposium. Ensemble playing at its best was demonstrated by the **Ithaca Brass Quintet** and by **James Ode** and **Herbert Mueller** playing two-trumpet literature. **Gilbert Johnson** and **Donald Tison** were also featured in talks and/or performances. **Stephen Glover**, of the Brass Press, gave an interesting talk concerning Fantini's Trumpet Method. All of the performers were most generous in sharing their thoughts with the other symposium members. Gary Stollsteimer was the chairman for the symposium. Instrument displays were again very helpful in allowing all trumpet players to play the new instruments. *N. E. S.*

25-31.7.1976 — LINCOLN (GB)

Un cours d'été Philip Jones Brass Ensemble

(Horncastle, fin juillet 1976, Grande-Bretagne)

Dirigé par Philip Jones, animé par l'équipe de son ensemble tout entière, organisé par Piet Fuller, ce séminaire a réuni une soixantaine de participants d'assez nombreux pays (quelques Scandinaves, Continentaux, Américains et un Japonais). Il est difficile de rendre compte de la richesse musicale et humaine d'une telle rencontre en peu de lignes. A côté de nombreuses séances de travail en quintettes, en sextettes, etc. des répétitions ont réuni sur le gazon ou dans d'immenses halls tantôt 5-6 «chœurs de cuivres», tantôt des fanfares de trompettes, ou des tutti réunissant, avec les visiteurs, jusqu'à 80 participants. — Chacun des musiciens du Ph. J. B. E. a contribué à présenter divers aspects des instruments. Philip Jones, avec John Miller et James Watson, ont parlé de la trompette, Ifor James de cor, John Iveson de trombone, John Fletcher de tuba. Tout cela s'est fait dans cet esprit du véritable ARTISANAT: maîtrise technique liée à qualité artistique, et qualité humaine, tout ceci présenté dans l'esprit de l'humour britannique qui est sans doute une chose unique au monde (un mélange de réalisme, de critique de soi, des autres, et du monde et de courage dans la bonne humeur). Le cours s'est terminé par deux choses d'égale importance: un concert dans la Cathédrale de Lincoln (œuvres de Gabrieli,

Philip Jones Brass Ensemble Summer School

Ein Sommerkurs mit dem Philip Jones Brass Ensemble

(Horncastle, Ende Juli 1976, G.B.)

Philip Jones leitete, sein team animierte, Piet Fuller organisierte dieses Seminar in welchem sich etwa 60 Bläser aus vielen Ländern zusammenfanden (einige Skandinavier, weitere Kontinentaleuropäer, Amerikaner und ein Japaner). Es ist wohl kaum zu schaffen über die vielen musikalischen und menschlichen Aspekte dieser Zusammenkunft in Kürze ausreichend zu berichten. Nebst vielen Quintett und Sextett Sitzungen übte man auf dem Gras oder in grösseren Sälen manchmal mit 5-6 Bläserchören oder in Fanfaren, zuletzt auch in Gross-Ensembles, welche mit Besuchern aus der Umgebung zusammen bis zu 80 Mitglieder erreichten. — Alle Mitglieder des PJB.E. stellten verschiedene Seiten ihres Instrumentes vor. So Philip Jones mit John Miller und James Watson die Trompete, Ifor James das Horn, John Iveson die Posaune, und John Fletcher die Tuba. All dies im Geiste echten Kunsthandwerks: technisches sowie musikalisches Können, künstlerische sowie menschliche Reife; vorgetragen im eigensten Style des britischen Humors (einer Mischung von kritischer Haltung, sich selbst sowie andern und der Welt gegenüber, mit einer Menge Zivilcourage und guter Laune). — Höhepunkte am Kursende waren ein Konzert in der Lincolner Kathedrale (Werke von Gabrieli, Susato, Altenburg, Nielsen, Grieg, C. Frank, etc.) und wohl auch eine Probe

A Philip Jones Brass Ensemble Summer Course

(Horncastle, End of July, 1976, G.B.)

About 60 brass players from a variety of countries attended this course (Scandinavians, continental europeans, americans, one japanese); Philip Jones directed it and run it with the members of his ensemble as staff; Piet Fuller organized it. Now, in just a few lines, one can hardly report adequately on the wealth of musical and human experience involved in such a gathering. — Besides work in quintett, sextett and other small group formations, there were rehearsals on the college greens or in big halls, sometimes with 5-6 "brass choirs" playing alternatively, sometimes in fanfares, and eventually big ensembles playing with up to 80 musicians (including some visitors). — Each of P.J.B.E.s members gave a musically illustrated talk on interesting aspects of the instruments. Philip Jones, with John Miller and James Watson, talked about the trumpet, Ifor James about the horn, John Iveson about trombone and John Fletcher about tuba. To say it in a few words all this has been conceived in a spirit of art and craftsmanship: technical and musical mastery going hand in hand, artistic and human maturity being related; the talks were masterpieces of british style at it's best (a mixture of realism, including a critical appraisal of self, others, and that world, a dose of courage and a lot of good humoured understatement). The course culminated with a



1



2



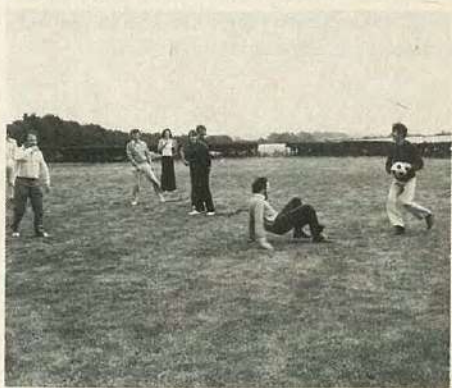
3



4



5



6



7



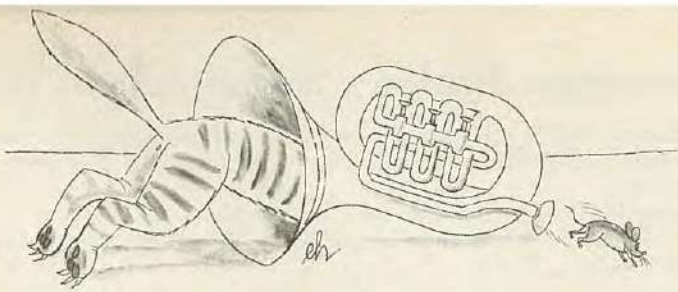
8



9



10



Cartoon gezeichnet von Eberhard Holz (Sammlung E. W. Buser)

Altenburg, Nielsen, Grieg, C. Frank, etc.) et des répétitions de football et de judo devant le très plaisant collège mis à la disposition de ce cours.

Un jour nous avons posé pour le photographe officiel — toujours sur ce gazon. Avant la prise de cette photo «de famille», j'ai eu le loisir d'observer tous ces joueurs de cuivre et de faire moi-même des photos. En regardant celles-ci il m'est venu le «conte de Horncastle pour cuivres» que je vous livre ci-après. Il était une fois un impressionnant organisateur d'une réunion de cuivres qui vit son trombone rétrécir (photo 1, P. Fuller avec son mini-trombone; on y voit aussi J. Watson). Qu'est-ce donc que tout cela? Je me dis regardons du côté du rapport entre les humains et les instruments de musique. On s'intéresse aux ancêtres (photo 2, J. Miller joue le modèle E. Tarr de Meinel et Lauber, sous les yeux de Philip Jones, du fondateur du cours). Un homme s'agenouille: J. Fletcher (photo 3) essaye un tuba; est-ce qu'il prie pour qu'à l'avenir naissent des instruments meilleurs, une musique meilleure? Peut-être, qu'on regarde donc du côté de I. James (photo 4) ... c'est la *conception*! Et aussitôt voici la *gestation* (photo 5). Bientôt l'enfant va *naître* (photo 6), l'heureux père (photo 7) va-t-il pouvoir le garder pour lui? Ou va-t-il le diffuser (photo 7 et suivantes)? Le bébé sera comparé à d'autres (photo 9). Il va prendre des formes diverses, cet enfant, et être reçu de manières diverses, selon le tempérament de chacun (photo 10).

Chacun lira ces images comme il entend; pour ma part j'y vois aussi bien le désir d'instruments de cuivre (meilleurs), que celui d'une musique plus accessible et heureuse. Et vers la réalisation de ce dernier espoir le PJBE fait des efforts qui sont en train de se diffuser internationalement, les disques, les partitions JUST BRASS, les tournées de l'ensemble, mais aussi tout un mouvement qui est créé, le montrent. De quoi remercier, tout d'abord, Philip Jones! A. W.

Fussball und Judo auf dem Rasen des schönen College.

Auf eben diesem Rasen bereiteten wir uns auf ein grosses offizielles Familienphoto vor. Da hatte ich Zeit die Bläser zu beobachten und meinerseits zu fotografieren. Beim Durchsehen der damals gemachten Aufnahmen liess ich mir folgende Geschichte einfallen. Es war einmal ein imposanter Kursorganisator; dessen Posaune schrumpfte immer mehr zusammen (Photo 1, P. Fuller mit mini-trombone; ebenfalls drauf: J. Watson). Was soll denn das? Ich sage mir, aha, sehen wir uns mal die Beziehung Mensch und Musikinstrument an. Da treffen wir gleich auf die Vorfahren (Photo 2, J. Miller spielt das E. Tarr Modell von Meinel und Lauber, vor Philip Jones, dem Gründer des Kurses). Daneben kniet ein Mann: J. Fletcher probiert eine Tuba (Photo 3); bittet er darum die Welt möge bessere Instrumente, bessere Musik gebären? Vielleicht, denn man sehe mal in Richtung I. James (Photo 4: Konzeption!). Und hier die Schwangerschaft (Photo 5). Gleich wird auch schon das Kind geboren (Photo 6), es strahlt der glückliche Vater (Photo 7); ob er das Kind wohl für sich behalten soll? oder soll es zirkulieren? (Photos 7 und weitere)? Das Baby wird nun verglichen (Photo 9). Es wird auch ganz verschieden auf- und angefasst (Photo 10)... Soweit das Märchen, das ja nun Jeder auslegen kann wie er es selbst meint. Mir scheint es gehe dabei vor allem um den Wunsch nach einem (besseren) Instrument, und nach einer glücklicheren, erreichbaren Musik. Und an der Erfüllung letzteren Wunsches hat das PJBE bereits viel gearbeitet, wie es aus der, internationalen, Verbreitung seiner Platten, der Noten der Reihe JUST BRASS, sowie den Konzert-touren und einer eigentlichen Brass-Quintett Bewegung zu ersehen ist. Dank gehört zuerst Philip Jones! A. W.

"grand concert" at Lincoln's Cathedral (works of Gabrieli, Altenburg, Susato, Nielsen, Grieg, C. Franck etc.) and rehearsals of yet another, although perhaps just as important sort: in football and judo, again on the college green in front of the pleasant Horncastle college we have had the chance to be invited to.

One day we were waiting for the official photographer to get everything ready for the regular "family picture"; this gave me a chance to have a look at all these fellow brass players and to make a few shots myself. From these I now picked out a serie that helps me to imagine a little "Horncastle tale" I want to present here. Once upon a time there was an impressive organizer of a course who suddenly realized his trombone was shrinking and shrinking (Photo 1, P. Fuller with mini-trombone; also on that picture J. Watson). So what? Well, let us imagine a story while looking further — may be there is something to be seen through the relationship between the humans and their musical instruments. Interest in the ancestors (Photo 2, J. Miller plays his E. Tarr model by Meinel and Lauber, in front of Philip Jones, the course's initiator). One man is on his knees trying out a tuba (Photo 3, J. Fletcher); is he praying that a better instrument, a better music, may be born? Perhaps, since what we see when we are looking towards I. James can be called *conception* (Photo 4), and there soon is *pregnancy* too (Photo 5)! And it won't take long before the *child is born* (Photo 6); another picture shows the *radiant father* (Photo 7) who wonders whether he should keep this just born being to himself or communicate it further... (Photos 7 and next). The *baby* is subject to *comparisons*, isn't it, Trevor and Eisuke? (Photo 9). Eventually, the child is receiving attention in various ways and *styles* (Photo 10).

What these images mean to you, you will have to decide upon yourself. As far as I am concerned I feel they express a desire for an instrument (a better one?), and a hope for a happier, more readily approachable present day music. And it seems to me the PJBE has already contributed an enormous amount of work towards realizing the latter hope, internationally spreading a number of records and the scores in the JUST BRASS series, touring extensively and creating a lively movement towards small brass ensemble playing. We owe thanks, first of all, to Philip Jones! A. W.

Tournées

9. 1976 — EUROPE

Konzerttourneen

1^{re} tournée du «Harlem B&J Band» du tromboniste **Clyde Bernhardt** (incl. **Doc Cheatham**, tp; **Franc Williams**, tp & flgh).

Tournée USA prévue pour l'ensemble Musique Vivante de Diego Masson (**Claude Vassé**, tp): Chicago, Los Angeles, Houston, ...

First concert tour in USA for the Belgian Wind Quintet: December 1976.

Tours

Nominations-Prix

Ernennungen-Preise Nominations-Prizes

A. Vandriessche (h-B) a été nommé professeur au Conservatoire d'Anvers (B).
Wolfgang Basch (tp-BRD) wurde zum coord. Solotrompeter des Opernorchesters Frankfurt ernannt.

Roger Harvey (tb-GB) is now with the Hallé Orchestra.
 Lauréat du Concours International d'Exécutions Musicales de Genève: **Henrik Kalinski**, cor, Pologne, 2^e Prix.

Enregistrements

11.10.1976 — HILVERSUM (NL)

Aufnahmen

Recordings

"Nossegemse Cecilia Brass Band" for N.O.S. Radio.

Art Farmer (flgh, tp) est le soliste de la bande sonore du film «Kirkback», musique de Richard Rodney Bennett.

William Cramer (tb-USA) and Robert Glotzbach (p): 3rd record!

New music from Soviet Union: two recordings of Sergei Slonimsky's "Concerto Buffo" for tp, fl, p, perc. & strings. One by the Leningrad Ensemble and the other by the "Musici di Praga", cond. by Eduard Fischer.

Jean-Claude Naude (tp-F) a réuni, les 22, 23.2.1975, la fine fleur de la Variété parisienne: **Fred Gérard**, **Henri Vanhaeke**, **Maurice Thomas**, **Roger Guerin**, tps; **Claude Gousset**, **André Paquinet**, **Benny Vasseur**, **Jacques Bolognesi**, **Charles Orioux**, tbs; **Daniel Landréat**, tu; pour réaliser l'enregistrement de l'album «A New Kind Of Band» (que des compositions originales).

Divers

28.3.1976 — MOSCOW (SU)

Verschiedenes

Divers

Bicentenary of the Bolshoi Theater.

Yehudi Menuhin va produire une série de livres intitulés «The Yehudi Menuhin Music Guides» consacrés chacun à un instrument. **Barry Tuckwell** est responsable de l'opuscule du cor, **Sidney Ellison** de celui de la trompette (des recueils sur le trombone et sur le tuba sont prévus).

Décès

Sterbefälle

Obituary

Gaston Petit (tp-F), lauréat du CNSMP, issu d'une famille de musiciens des grands Orchestres parisiens (parent du célèbre Alexandre Petit) est décédé.

Alex Mortimer (tu-GB) 14.1.1976 (Brother of Harry Mortimer).

Ray Nance (cnt, tp-USA) 1.1976. Soloist of Duke Ellington's Orchestra.
 Jean Sargueil (F), PDG-Couesnon, le 24.4.1976.

Anatoly Maksimonto (tp-URSS), Solist of the Bolshoi Theater Orchestra.

Bobby Hackett (cnt-USA) 1976. Famous "mainstream" jazz musician.

Jim Robinson (tb-USA) 1976. One of the pioneers of the New Orleans "tailgate" style.



ARBAN

(1825-1889)

JEAN-PIERRE MATHEZ

Depuis le n° 9, BRASS BULLETIN a révélé la brillante carrière de Jean-Baptiste Arban. Voici, en guise de conclusion, une analyse critique de sa célèbre Méthode.

C'est durant ses années d'enseignement à l'Ecole Militaire de Musique (annexe du Conservatoire), soit à partir de 1857, qu'Arban doit avoir travaillé le manuscrit de sa grande méthode complète. Celle-ci sera éditée en 1864, soit quatre ans avant qu'il ne soit nommé professeur au Conservatoire. Avant la parution, Arban a demandé un «rapport» sur son ouvrage au «Comité des Etudes Musicales du Conservatoire de Paris»¹. Il recherche la caution et la protection de l'autorité musicale supérieure de la capitale, dévoilant du même coup une manœuvre habile dans sa conquête du poste de professeur au Conservatoire. Ce rapport est signé par Auber, Meyerbeer, Kastner, Ambroise Thomas et le bon vieux Dauverné, l'ancien maître de Jean-Baptiste, toujours professeur de trompette titulaire au Conservatoire (quelques années plus tard, Arban tentera pourtant de discréditer Dauverné pour prendre sa place...). Le texte de ce rapport fort élogieux figurera en tête de la Méthode dans toutes les éditions françaises, jusqu'en 1956 (date à laquelle les Editions Leduc éditeront la version modernisée de la Méthode Arban par Jean Maire).

Dans son *Avant-Propos*, Arban ne défend pas seulement le corne à pistons avec sa verve habituelle, il prétend également que «les premiers musiciens qui jouèrent du corne à pistons furent en général des cornistes et des trompettistes. Chacun y apporta le cachet de ses goûts, de ses facultés, de ses habitudes, et je n'ai pas besoin [dit-il] d'ajouter qu'une exécution, née d'éléments incomplets autant qu'hétérogènes, laissa bien longtemps à désirer [...]».

D'un côté, Arban dénonce un certain dilettantisme, et, de l'autre, propose sa Méthode: voici du travail soigné. «Ce que l'on veut, c'est une exécution, c'est un enseignement méthodique [...]» ajoutant: «Mes explications seront aussi brèves et aussi claires que possible, car je veux instruire l'élève et non pas l'effrayer [sic]. On

Die glänzende Karriere des J.-B. Arban haben wir in den Nummern 9 bis 14 vom BRASS BULLETIN ausgezeichnet. Zum Abschluss lesen Sie hier eine kritische Analyse seiner Methode.

In den Jahren seines Lehrens an der Ecole Militaire de Musique (die dem Conservatoire angegliedert war), und zwar von 1857 an, wird Arban an dem Manuskript seiner grossen vollständigen Methode gearbeitet haben, die in 1864, also vier Jahre vor seiner Ernennung zum Professor am Conservatoire, erschienen ist. Vor dem Erscheinen bat Arban das «Comité des Etudes Musicales du Conservatoire de Paris» um ein Gutachten über sein Werk. Er trachtet nach Bürgschaft und Schutz durch die höchste musikalische Autorität der Hauptstadt, gleichzeitig ist es ein geschickter Zug in seiner Eroberung der Professorenstelle am Conservatoire. Dieses Gutachten trägt die Unterschriften von Auber, Meyerbeer, Kastner, Ambroise Thomas und vom guten alten Dauverné, dem ehemaligen Lehrer von Jean-Baptiste, noch immer Titularprofessor für Trompete am Conservatoire. (Wenige Jahre später wird jedoch Arban versuchen, Dauverné zu diskreditieren, um dessen Posten zu erhalten.) Der Text dieses lobreichen Gutachtens steht am Anfang der Methode in allen französischen Auflagen bis 1956 (Jahr, in dem der Verlag Leduc die von Jean Maire modernisierte Fassung der Methode Arban herausgibt).

In seinem *Vorwort*¹ verteidigt nicht nur Arban das Kornett à pistons mit dem ihm gewohnten Schwung, er behauptet auch, dass «die ersten Musiker, die das Kornett à pistons gespielt haben, meist Hornisten oder Trompeter waren. Jeder brachte seinen Geschmack, seine Fähigkeiten, seine Gewohnheiten mit, und ich brauche nicht hinzuzufügen, dass eine Ausführung, welche unvollständigen und heterogenen Elementen entspringt, lange Zeit noch unzureichend blieb.»

Einerseits kreidet Arban den Dilettantismus an, anderseits schlägt er seine Methode vor: Hier wird sorgfältig Gearbeitetes vorgelegt. «Erwartet wird eine methodische Ausführung, ein methodischer Unterricht...», und er fügt noch hin-

Since number 9 BRASS BULLETIN has revealed Jean-Baptiste Arban's brilliant career. As a conclusion we present a critical analysis of his famous Method.

It must have been during his teaching years at the Military School of Music (annex of the Conservatoire), that is to say from 1857 onwards, that Arban worked on the manuscript of his great complete Method. This was published in 1864, four years before he was appointed Professor at the Conservatoire. Before the publication, Arban asked for a report on his work from the «Comité des Etudes Musicales du Conservatoire de Paris»¹ (Musical Studies Committee of the Paris Conservatoire). He was looking for the security and protection of the capital's highest musical authority, revealing at the same time a skilful manœuvre to gain the post of professor at the Conservatoire. This report was signed by Auber, Meyerbeer, Kastner, Ambroise Thomas and the good old Dauverné, the former teacher of Jean-Baptiste, still titular professor of trumpet at the Conservatoire (a few years later, Arban tried however to discredit Dauverné to take his place...). The text of this most flattering report appears in the heading of the Method in all the french editions up to 1956 (the date at which the Leduc editions published the modernised version of the Arban Method by Jean Maire).

In his *Avant-Propos* (Foreword) not only does he defend the corne with his usual verve, but he is also claiming that «the first musicians who played the corne were usually horn players and trumpeters. Each brought the character of his taste, capacities and habits, needless to add [he says] that a performance born of incomplete as well as heterogeneous elements left much to be desired for a considerable period of time...»

On one hand, Arban denounces a certain dilettantism, and, on the other, he proposes his Method: That is well thought out work.

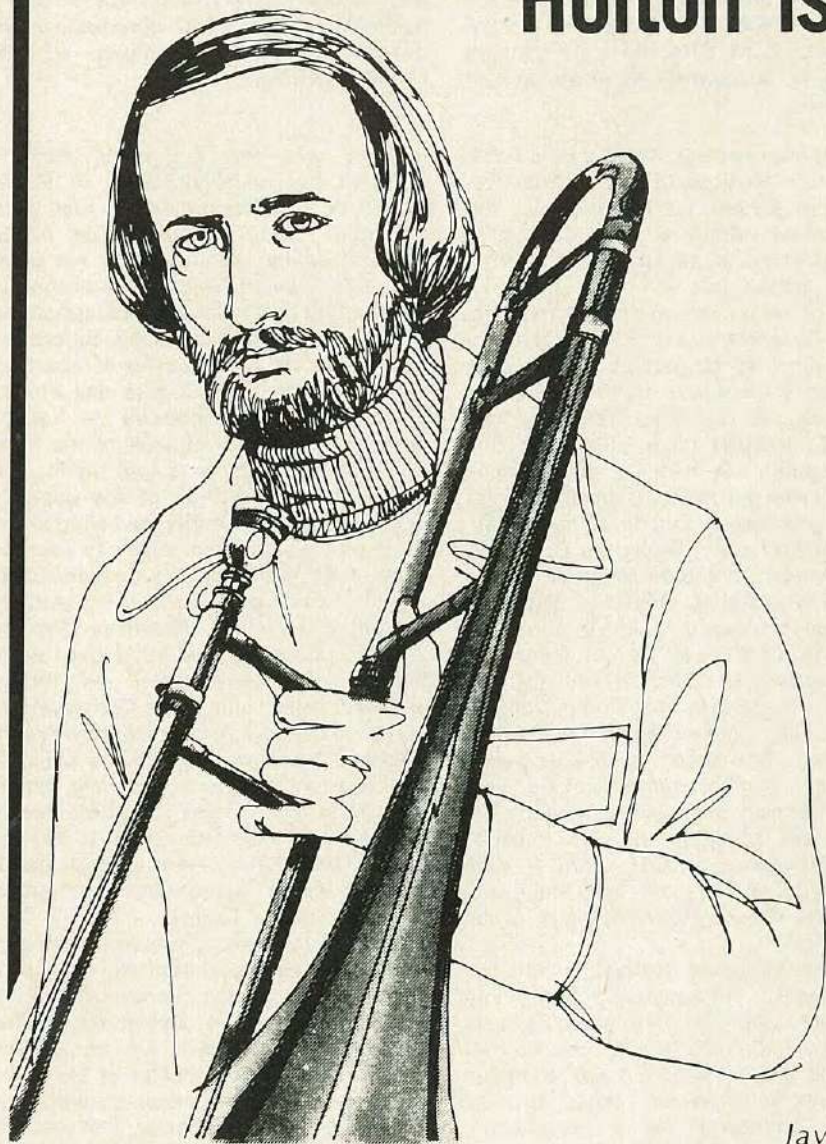
«What is wanted is a performance, a methodical tuition...» adding: «My explanations will be as brief and clear as possible, for I want to teach the pupil and

¹ Les textes entre guillemets sont extraits de la Méthode Arban; les mots ou les phrases écrits en italique sont des titres ou des sous-titres tels qu'Arban les a employés.

¹ Die Übersetzung von Arbans Titeln oder Untertiteln ist kursiv gedruckt.

¹ The texts in inverted commas are extracts from the Arban Method; the words or phrases written in italics are titles or subtitles used by Arban.

The great Chicago Symphony sound... Holton is there.



Like you, Mr. Friedman is his own man. Self-assured enough to lead his elite section with authority. Sensitive enough to respond to the slightest subtlety of the score. Man and horn together, discovering new worlds of artistic expression. That's why he helped design Holton's Jay Friedman model trombone. Not just for himself . . . but for you, too.

*Jay Friedman, principal trombonist,
Chicago Symphony*

THE **TR156** TROMBONE
BY

HOLTON



7019 30TH. AVENUE, KENOSHA, WIS. 53141

ne lit pas toujours les longues pages de texte, et il y a tout profit à les remplacer par des exercices et des exemples.»

On comprend mieux ces lignes lorsqu'on découvre qu'Arban avait beaucoup de peine à révéler ses connaissances par écrit. Ses textes sont truffés d'affirmations incontrôlées. On découvre avec étonnement qu'il n'a pas su ou pas pu approfondir correctement certains problèmes comme, par exemple, la respiration, la pose de l'embouchure. Il profite souvent des textes explicatifs pour dénoncer et attaquer ses ennemis. Il termine son *Avant-Propos*: «[...] en un mot, je me suis toujours appliqué à conduire, sans qu'il se décourage, l'élève jusqu'aux dernières limites de l'exécution, du sentiment et du style qui doivent caractériser la nouvelle école.»

Suit une *Tablature des harmoniques du corps sonore*. Arban affirme que l'étendue du cornet à pistons va du fa dièse grave au contre-ut, précisant que les extrêmes sont difficiles et qu'«il n'est pas donné à tout le monde de parcourir avec facilité cette étendue tout entière». Au vu de sa Méthode, mais aussi des morceaux de son répertoire, on peut supposer qu'Arban ne se hasardait pas très souvent à jouer dans l'aigu.

Il préconise *Le cornet à pistons en Ut* qui «est des plus brillants et possède même un timbre plus distingué que celui en Si bémol». Il cite la «Deuxième Tablature [...] qui, d'ailleurs, est fort usitée en Allemagne». Ce système consiste à tirer la coulisse du 3^e piston d'un demi-ton (Do-O/ si-2/ si bémol-1/ la-1+2/ la bémol-3/ etc.; on peut ainsi descendre jusqu'au fa naturel grave).

Avec *La position de l'embouchure sur les lèvres*, Arban ne se creuse pas la tête: «L'embouchure doit se poser au milieu de la bouche, deux tiers sur la lèvre inférieure et un tiers sur la lèvre supérieure [...]». Il ne justifie cette position que par le fait que c'est celle qui lui convient personnellement le mieux. Il ajoute: «Pour faire sortir les notes hautes, il est nécessaire d'opérer une certaine pression sur les lèvres» [...] «il faut tirer les coins de la bouche [...]». Quelle ironie! Cela fait des générations qu'on tente d'atténuer les effets désastreux de ces défauts. Sur la *Manière d'attaquer le son*, Arban ne voit, pour débiter, qu'un «tu» bien propre. «La manière d'attaquer le son» écrit-il, «laisse voir immédiatement si vous avez un bon ou un mauvais style [...]». C'est la raison pour laquelle il consacre toute la première partie de sa Méthode à ce genre d'exercice: «Je ne passerai au coulé que quand l'élève saura parfaitement attaquer et poser le son.» En fait ce «tu» obsédant désensibilise toute l'émission. Au lieu d'être une simple forme d'articulation il devient le seul moyen d'émettre un son. Les connaissances d'Arban sur la respira-

zu: «Meine Erläuterungen werden so kurz und so klar wie möglich sein, denn ich will den Schüler nicht erschrecken, sondern lehren. Man liest nicht immer lange Textseiten, man hat grösseren Vorteil, wenn man sie durch Übungen und Beispiele ersetzt.»

Diese Zeilen von Arban versteht man besser, wenn man erkannt hat, dass er seine Kenntnisse nur mühsam zu Papier zu bringen wusste. Sein Text weist zahlreiche unkontrollierte Aussagen auf. Man entdeckt auch, dass es ihm nicht gelungen ist, einige Probleme wie das Atmen oder den Ansatz des Mundstückes zu vertiefen. In seinen Erläuterungen greift er oft seine «Feinde» an. Er schliesst sein *Vorwort* wie folgt: «...ich habe mich immer bemüht, den Schüler, ohne ihn zu entmutigen, bis an die letzte Grenze der Ausführung, des Gefühls und des Stils, welche für die Neue Schule charakteristisch sind, zu führen.»

Folgt eine *Tabulatur der Naturtöne des Klangkörpers*. Arban versichert, dass der Tonumfang des Kornetts à pistons vom Fis bis zum c'' reicht, fügt aber hinzu, dass die Extremen schwer zu spielen sind, und dass «es nicht jedem gegeben ist, mit Leichtigkeit den ganzen Tonumfang zu durchspielen». Angesichts seiner Methode und auch der Stücke seines Repertoires kann man behaupten, dass Arban selbst es nur selten wagte, die hohen Töne zu spielen.

Er preist das *C-Kornett à pistons* an, weil es «das glänzendste ist und eine vornehmere Klangfarbe hat als das B-Kornett». Er zitiert die «Zweite Tabulatur...», die übrigens in Deutschland viel gebraucht wird. Dieses System besteht im Ziehen des 3. Ventils um einen Halbton (c'-O/ h'-2/ b'-1/ a'-1+2/ as'-3/ usw.; man kann so bis zum f hinabsteigen).

Was die *Stellung des Mundstückes auf den Lippen* betrifft, bleibt Arban sehr oberflächlich: «Das Mundstück wird mitten auf den Mund, $\frac{2}{3}$ auf die Unterlippe, $\frac{1}{3}$ auf die Oberlippe, gesetzt [...]». Er rechtfertigt diese Behauptung nur durch die Feststellung, sie sei diejenige, die ihm am besten passe. Er fügt hinzu: «Um die hohen Töne zu erzeugen, ist es notwendig, einen bestimmten Druck auf die Lippen auszuüben.»... «Man muss die Mundwinkel nach aussen ziehen...» Welch Ironie! Seit Generationen wird versucht, die unglückseligen Folgen dieser Fehler auszuwischen. In der *Art, den Ton anzustossen* sieht Arban anfangs nur ein sauberes «tū». «Die Art, den Ton anzustossen, lässt sofort erkennen, ob Sie einen guten oder einen schlechten Stil haben.» Aus diesem Grund widmet er den ganzen ersten Teil seiner Methode diesem Übungstyp: «Ich werde erst zum Legato übergehen, wenn der Schüler den Ton genau anstossen und setzen kann.» In der Tat wirkt sich dieses ewige «tū» ab-

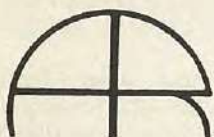
not frighten him [sic]. Long pages of text are not always read and it is much more beneficial to replace them by exercises and examples.»

One understands those words better when one discovers that Arban had great difficulties in conveying his knowledge by writing. His texts are stuffed with unsupported affirmations. One discovers with astonishment that he did not know how to or was not able to study thoroughly certain problems such as for example breathing or placing the mouthpiece. He often takes advantages of explanatory texts to denounce and attack his "enemies". He ends his *Avant-Propos*: "in one word I have always applied myself to lead, without his getting discouraged, the pupil to the last limits of the performance, feeling and style which must characterize the new school."

Follows a "*Tablature des harmoniques du corps sonore*" (Fingering Chart of the Harmonics of the sonorous body). Arban states that the range of the cornet goes from the low F sharp to the high C, specifying that the extremes are difficult and that "it is not given to everybody to run easily through the full range". In view of his Method and also of pieces in his repertoire one can imagine that Arban did not often venture himself to play in the high register.

He advocates *Le cornet à pistons en Ut* (C cornet) which "is one of the most brilliant and has a more distinguished timbre than that in B flat." He quotes the "*Deuxième Tablature* (second Chart) ... which by the way is much used in Germany." This system consists of pulling the valve of the third piston a semi tone (C-O/B-2 flat -1/A-1+2/ A flat-3/ etc.; one can thus descend down to low F natural).

With *La position de l'embouchure sur les lèvres* (position of the mouthpiece on the lips) Arban does not rack his brains: "The mouthpiece must be put in the middle of the mouth, two thirds on the lower lip and one third on the upper lip..." He only justifies this position by the fact that it personally suits him the best. He adds "To make high notes it is necessary to exert a certain pressure on the lips" ... "you must pull the corners of the mouth..." What an irony! Since generations has one tried to lessen the disastrous effects of those faults. On the *Manière d'attaquer le son* (Manner of attacking the sound) Arban only sees at the beginning a very clear "tu". "The manner of attacking the sound", he writes, "shows immediately if you have a good or a poor style...". That is the reason why he devotes all the first part of his Method to this sort of exercises: "I shall go on to slurring only when the pupil knows how to attack and to place the sound perfectly". In fact this obsessing "tu" makes you more unaware of the emis-



AVANT RECORDS

AV 1001 THE LOS ANGELES BRASS SOCIETY

With Ladd Thomas, organist. Five Pieces for Organ, Harp, Brass and Percussion by Rayner Brown; Liturgical Symphony by Fisher Tull; Fanfares 1969 by seven Los Angeles composers. «Extraordinary recordings» — Brass Bulletin. «Played superbly and recorded perfectly» — The New Records.

AV 1003 THE CONTEMPORARY TRUMPET

Thomas Stevens, associate first trumpet of the Los Angeles Philharmonic, assisted by Mitchell Peters, percussionist, and Ralph Grierson, pianist. Works by Kraft, Henderson, Campo and Hamilton. «Whether you are attuned to contemporary music or not, this recording is a vital recording for all trumpet players as well as all brass players in general» — Brass World. «Extremely brilliant technique. I consider this record indispensable for trumpeters» — Brass Bulletin, Jean-Pierre Mathez.

AV 1004 THE PACIFIC BRASS QUINTET

Compositions of Humphreys, Rayner Brown (Brass Quintet No. 2, premier recording), Lebow, Pezel, Bach and Holborne. Brilliantly performed by five of Los Angeles' outstanding brass players.

AV 1005 PHILHARMONIC BRASS

The Los Angeles Brass Society Series, Volume II, with Peter Sacco, tenor. Fanfare 1964, Robert Henderson; Sequential Fanfares, William Schmidt; Variations on an Advent Theme, Fisher Tull; Fantasy-Fugue, Rayner Brown; Three Psalms for Brass Quintet and Tenor Voice, Peter Sacco. The entire brass and percussion sections of the Los Angeles Philharmonic Orchestra are featured in the larger ensembles on this album. Peter Sacco, an outstanding tenor, interprets his own composition in a most authoritative manner. «Played with breathtaking virtuosity» — The New Records.

AV 1006 MILES ANDERSON PLAYS HIS SLIDE TROMBONE

Miles Anderson, former first trombone with the San Francisco Symphony, is assisted by Mickey Nadel, contrabass, and Mitchell Peters, percussionist, of the Los Angeles Philharmonic, in an album of progressive trombone writing. Compositions of Roger Kellaway, Harold Budd, Frank Campo, and Barney Childs. «Amazing feats of subtlety as well as sheer technical command of the trombone» — San Francisco Examiner & Chronicle.

AV 1007 VENETIAN BRASS MUSIC

Trumpets and trombones from the San Francisco Symphony and the Los Angeles Philharmonic are featured in double choir and four and five-part music, of the late Renaissance. Most of the music is recorded here for the first time. Works of Guami, Chilesi, Bartolino, Lappi, Correggio, Frescobaldi, Antegnati, A. Gabrieli, and G. Gabrieli. «Superb in all aspects — played with top virtuosity» — San Francisco Examiner & Chronicle.

AV 1009 SOLO BRASS: NEW PERSPECTIVES

Roger Bobo, tuba, and Thomas Stevens, trumpet. Two outstanding virtuoso performers from the Los Angeles Philharmonic playing Paratangents (1973) by Aurelio de la Vega for trumpet and pre-recorded sounds; Concertazioni by Henri Lazarov for solo trumpet, 6 instruments, and 4-channel (a2) tape amp; The Yellow Bird by Fred Tackett for tuba and rhythm section. «Exciting virtuoso pieces — an abundance of musicality — amazing». — The Instrumentalist.

AV 1013 HORN MASTERWORKS

Three Grand Trios for 3 Horns, Opus 4, Louis-François Dauprat (1781-1868) & Adagio and Allegro Molto, Michael Haydn (1737-1806), with the Avant Chamber Orchestra, Harold Meek, conductor. Presenting for the first time two of the Grand Trios, Opus 4, Nos. 2 & 3, especially edited by Harold Meek. Alexander Grieve, Sinclair Lott, and Harold Meek, horns. The Adagio and Allegro Molto, a double concerto with soloists Alexander Grieve, horn, and Byron Peebles, trombone.

Order to :

AVANT RECORDS, 6331 Quebec Drive, Hollywood,
California 90068, USA (213) 463-0716

\$6.98 for each album with a 25% discount for four or more albums.

10% shipping charge for all orders fulfilled outside of U.S.A.

All orders must be prepaid in U.S. currency

AV 1014 CONTEMPORARY MUSIC FOR TRUMPET AND ORGAN

Anthony Plog of the Utah Symphony and Madolyn Swearingen, organist, perform Persichetti (The Hollow Men), Hovhannes (The Prayer of St. Gregory), Southers (Evolutions), Plog (2 Scenes for Soprano, Trumpet, & Organ), and Wuensch (Sonata).

AV 1019 MUSIC OF HENRI LAZAROV

Third Chamber Concerto for 12 Soloists (3 strings, 3 woodwinds, trumpet, horn, trombone, piano, harp, and percussion), Cadence VI for Tuba and Tape (Roger Bobo, tuba), Duo, 1973 for cello and piano, Adieu for clarinet, bass clarinet, and piano.

AV 1018 TRUMPET & DRUM, 1976. American Bicentennial Music played by members of the Los Angeles Philharmonic, Irving Bush, trumpet and flugelhorn, with the percussion section.

ALSO AVAILABLE FROM AVANT RECORDS

S 102 THE LOS ANGELES BRASS QUINTET

Five Dances (Pezel), 3 Caprices (Paganini-Gates), Suite from «For Children» (Bartok-Anderson), Brass Quintet 1 (Wilder), Morgenmusik (Hindemith). «Excellent ensemble — rich sound» — Los Angeles Times.

S 125 ROGER BOBO & TUBA play Hindemith: Sonata; Wilder: Effie the Elephant; Kraft: Encounters II; Galliard: Sonata No. 5; Barat: Introduction & Dance. Roger Bobo is solo tuba with the Los Angeles Philharmonic. «Amazing expressiveness and agility.»

S 201 THE BERLIN BRASS QUINTET

Members of the Berlin Opera Orchestra. Music by Malcolm Arnold, Karol Rathaus, Ludwig Maurer, and Gabrieli, Schein, Holborne, Brade, Banchieri, and Grep.

S 202 THE ANNAPOLIS BRASS QUINTET

Music by Ingolf Dahl, Bach, Finck, East, Coleman, Engelmann, Schein, LeJeune, and Holborne. Debut recording by the only fulltime brass quintet in America.

S 602 LOS ANGELES BRASS QUINTET WITH STANLEY CHALOUPKA, HARPISIT

Bach: Fantasy, Air pour les Trompettes, Prelude & Fugue in E Minor; Schmidt: Variations on a Negro Folk Song; Rayner Brown: Concertino for Harp and Brass Quintet; Cheatham: Scherzo.

S 821 LOS ANGELES BRASS QUINTET & PERCUSSION ENSEMBLE

Kraft: Nonet; Campo: Madrigals; Schmidt: Concertino for Piano & Brass Quintet with Sharon Davis, piano.

WIMR-3 NEW YORK BRASS SOCIETY

Three Renaissance Madrigals trans. by Rosenthal; Three Motets: Brahms-Jolley; Suite of Dances: Pezel-Romm-Sirinek; Suite No. 1: William Schmidt; Canzona in D Minor: Bach-Taylor. «Brass enthusiasts will have a field day with this one» — The New Records.

WIMR-4 A BRASS POTPOURRI

The Fine Arts Brass Quintet plays Bach, Tull, Raymond, & Schmidt.

WIMR-6 FOLKSONGS IN BRASS

The music of William Schmidt. Los Angeles Brass Society, Lester Remsen, conducting. Suite No. 2, Folksongs, Music For Scrimshaw (Dorothy Remsen, Harpist), Spiritual Phantasy (Ladd Thomas, Organ), Short'n' Bread Variations. «Facile compositional technique and an engaging, agreeably dissonant style. Solidly sympathetic performances add to the general appeal» — Melody Peterson, Los Angeles Times.



Commandes en Europe :

BIM, c.p. 12, CH-1510 MOUDON, Suisse

23.— francs suisses le disque + 3.— francs de port
Dès 4 disques, 25 % de rabats spécial



Bestellungen in Europa :

BIM, Postfach 12, CH-1510 MOUDON, Schweiz

Jede Schallplatte : Schweizer Franken 23.— + 3.— Versandkosten
Ab 4 Schallplatten, 25 % Rabatt

tion sont bien fragiles: «[...] le ventre ne doit pas se gonfler, il doit, au contraire, remonter au fur et à mesure que la poitrine grossit par l'effet de l'aspiration.» Il semble bien qu'Arban s'inspire ici plus de la célèbre (et néfaste) position (esthétique) du militaire au signal que de la logique naturelle.

Avec le deuxième chapitre de textes, Arban aborde les problèmes de style, en particulier les «défauts à éviter». En fait, il effraye l'élève en énumérant, avant même de lui faire essayer les exercices, tous les défauts auxquels il sera exposé. Arban lève le doigt de la même façon lorsqu'il parle de «la pose du son» (émission), de «l'attaque du son», ou d'autres sujets. Il conclut par une sentence sévère: «Les mauvaises habitudes sont généralement trop enracinées chez les musiciens qui jouent des instruments de cuivre pour céder à un seul avertissement et on ne saurait leur faire une assez rude guerre.» J'invite le lecteur à porter une attention soutenue au paragraphe qui suit:

Arban s'adresse-t-il à des débutants? Cela semble évident, puisqu'il indique les doigtés pour ses premiers exercices, invitant l'élève à les apprendre par cœur le plus rapidement possible. Pourtant, tous ceux qui se servent de la Méthode Arban pour enseigner sont d'accord pour dire qu'elle débute mal. En effet, après quelques brefs conseils et exemples, Arban lance l'élève dans des exercices tellement abrupts (hauteur et rythmes) qu'aucun débutant ne peut les aborder sans accumuler une quantité de défauts (crispation, mauvaise position, massacre des lèvres, mauvaise respiration, etc.), ceux-là même qu'Arban dénonce avec tant de véhémence! En clair: Arban provoque lui-même les défauts qu'il dénonce.

Après ce début cahotant, Arban s'organise et établit un plan de développement en 7 points: «Le Coulé», «Des Gammes [...]», «Les notes d'agrément», «Les Intervalles», «De l'Accord [...]», «Le Coup de Langue», «14 Etudes caractéristiques et 12 Fantaisies et Airs variés».

Dans le texte d'explication des «Etudes sur le coulé», Arban nous dit qu'il considère que cette partie «est sans contredit une des plus importantes». Il recommande de travailler surtout les exercices qui «se font spécialement par le mouvement des lèvres» [sur des doigtés fixes]. «L'intervalle de tierce est le plus difficile, car il se trouve souvent sur des degrés où il devient impossible d'avoir recours aux pistons pour aider à porter le son de la note basse sur la note haute.»

Arban mélange sans cesse de courtes explications techniques avec ce qu'il croit être juste ou faux, puis il s'enflamme soudain et lève un doigt accusateur vers «ces Messieurs» (les méchants ennemis des «gens de goût»), se permettant même de griffer au passage le grand corniste J.-Fr.

stumpfend auf die gesamte Tonansprache aus. Anstatt einfach eine Artikulationsform zu sein, wird es zum einzigen Ansprachemittel eines Tones.

Arbans Kenntnisse über das Thema Atmen sind sehr gering: «... Der Bauch darf nicht gebläht werden; im Gegenteil, er muss mit dem Erweitern des Brustkorbes durchs Einatmen hochgezogen werden.» Arban wird wohl hier mehr von der berühmt-berüchtigten (ästhetischen) Stellung des Soldaten beim Signalblasen beeinflusst als von der naturgegebenen Logik.

Im zweiten Textkapitel geht Arban zu Problemen des Stils über, insbesondere zu den «zu vermeidenden Fehlern». Er schüchtert den Schüler ein, indem er, noch bevor er ihn die Übungen versuchen lässt, alle Fehler aufzählt, die auf ihn harren. Ähnlich geht er vor, wenn er von dem «Tonsetzen» (Ansprache), dem «Tonanstoss» oder anderen Themen spricht. Er schliesst in strengem Ton: «Die schlechten Gewohnheiten sind bei den Blechbläsern meistens zu tief verwurzelt, als dass eine einzige Warnung genügen würde, und man kann sie gar nicht genug bekämpfen.»

Ich bitte den Leser, folgendem Abschnitt besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die Frage: Richtet sich Arban an Anfänger? muss mit einem eindeutigen Ja beantwortet werden, bedenkt man, dass er seine ersten Übungen mit den Fingern versieht und den Schüler auffordert, diese so schnell wie möglich auswendig zu lernen. Und doch sind sich alle, die die Méthode Arban benutzen, darüber einig, dass ihr erster Teil für den Anfänger schlecht ist. In der Tat setzt Arban nach einigen kurzen Ratschlägen und Beispielen seinem Schüler derart schwierige Übungen vor (Höhe und Rhythmus), dass es keinem Anfänger möglich ist, sie auszuführen, ohne eine Anzahl Fehler anzuhäufen (Verkrampfung, schlechte Stellung, Misshandlung der Lippen, falsches Atmen, usw.), eben jene Fehler, vor denen Arban nachdrücklich warnt. Krass gesagt: Arban selbst ruft die Fehler hervor, vor denen er einen warnen möchte.

Nach diesem zusammenhanglosen Anfang entwickelt Arban einen Plan in 7 Punkten: «Das Binden», «Über Tonleitern...», «Verzierungsnoten», «Intervalle», «Über den Akkord...», «Den Zungenschlag», «14 charakteristische Studien und 12 Fantasien und Airs Variés».

Im erklärenden Text zu den «Studien zum Binden» sagt Arban, dass er diesen Teil als «einen der wichtigsten» betrachtet. Er empfiehlt vor allem die Übungen, die «speziell durch Lippenbewegungen gemacht werden» (auf feststehenden Fingern), zu arbeiten. «Das Terzintervall ist das schwierigste, denn es befindet sich oft dort, wo es unmöglich wird, zu den Ventilen zurückzugreifen, um zu helfen,

sion. Instead of being a simple form of articulation it becomes the only way of emitting a sound.

Arban's knowledge of breathing are rather slight: "[...] the stomach must not be expanded, on the contrary it must go up at one and the same time as the chest grows through the effect of inspiration". It seems that here Arban was more inspired by the famous (and faulty) position (esthetical) of a saluting soldier rather than by natural logic.

In the second chapter of his texts Arban tackles the problems of style, in particular the "faults to avoid". In fact he frightens the pupil by numbering, even before making him try the exercises, all the faults to which he will be exposed. Arban wags his finger in the same way when he speaks of "the placing of the sound" (emission), of "the attack of the sound" or other subjects. He concludes by a harsh sentence: "Bad habits are usually too deeply rooted in the musicians who play brass instruments to give in to one warning only and one could never give them a hard enough battle".

I invite the reader to pay special attention to the following paragraph:

Is Arban writing for beginners? It would seem obvious since he indicates fingering for his first exercises, inviting the pupil to learn them by heart as quickly as possible. However all those who use the Arban Method for teaching are in agreement in saying that it starts badly. Indeed after a few brief examples and advice Arban throws the pupil into such precipitous exercises (rhythm and pitch) that no beginner can tackle them without accumulating a mass of faults (tension, bad position, slaughter of the lips, poor breathing, etc.), those very faults that Arban denounces so vehemently! In short Arban creates himself the faults that he denounces.

After this jolting beginning Arban organises himself and establishes a plan of developments in seven points: "Le Coulé" (slurring), "Des Gammes" (scales) [...], "Les notes d'agrément" (ornamentation), "Les Intervalles" (intervals), "De l'Accord [...]" (chords), "Le coup de Langue" (tonguing), "14 Etudes caractéristiques et 12 Fantaisies et Airs variés" (14 characteristic Studies and 12 varied Airs and Fantasies).

In the explanatory text on "Etudes sur le coulé" (Studies on slurring), Arban says that he considers that this part "is without contradiction one of the most important". He recommends to work mainly on the exercises which "are done specially through lip movements" [on fixed fingering]. "The interval of a third is the most difficult, as it is often found on degrees where it becomes impossible to resort to pistons to help carry the sound from the lower to the higher note."

**Renaissance des Blechs.
Colosseum präsentiert drei Blechbläser-Solisten
in brillanten Aufnahmen.
Werner Fink – Armin Rosin – Edward H. Tarr**



**Deutsche Posaunenkonzerte
der Romantik**
Armin Rosin, Posaune
Nürnberger Symphoniker
Dirigent: Uri Segal
Bestell-Nr. Colos SM 559



Trompetenkonzerter
G. PH. Telemann – Jos. Kaminski –
H. Genzmer
Edward H. Tarr, Trompete
Nürnberger Symphoniker
Dirigent: Rätö Tschupp
Bestell-Nr.: Colos SM 553



**Trompetenkonzerter und Sonaten
aus dem 17. Jahrhundert**
Werner Fink, Trompete
Rudolf Zartner, Continuo
Nürnberger Symphoniker
Dirigent: Günter Neidlinger
Bestell-Nr.: Colos SM 541

Über Colosseum, BIM (BIM, boîte postale 12, CH-1510 Moudon, Suisse)
oder Fachhandel Katalog anfordern oder direkt bestellen.



Colosseum · Bayernstraße 100 · D-85 Nürnberg

Gallay (page 38) ! Voici un exemple d'une telle envolée: «Je ne donne donc ces exercices [les liés de tierces sur des doigts fixes] que comme études, et je n'engage aucunement les élèves à s'en servir dans la pratique, ainsi que le font certains cornistes qui veulent appliquer au cor à pistons un système qui n'a aucune raison d'être, puisque c'est un instrument des plus parfaits et des plus complets qui répudie plutôt qu'il n'exige des procédés factices dont l'effet paraîtra toujours détestable aux gens de goût.»

Ces propos provocateurs, fréquents dans les textes d'Arban, ont certainement contribué à creuser le fossé (encore perceptible de nos jours) entre cornistes et trompettistes.

Le procédé méthodologique qu'emploie Arban est presque toujours basé sur le schéma suivant: facile à difficile, lent à plus vite, hauteur moyenne à l'aigu et retour.

Après quelques exercices purement techniques, Arban tente généralement de «musicaliser» le problème sous la forme de petits morceaux (sauf pour les gammes et les intervalles). C'est un élément positif, mais le genre de musique qu'il adopte à cet effet est aujourd'hui tombé en désuétude.

Dans le chapitre des gammes, Arban conseille de mécaniser les mouvements à l'aide du métronome. Il développe surtout les exercices sur les gammes majeures et chromatiques, négligeant les mineures et ignorant toutes autres formes de gammes.

La présentation des «Notes d'agrément» est sommaire (sujette à caution). Arban la ponctue de considérations personnelles telles que: «Il ne faut pas abuser de ce genre d'agrément [le portamento] car il deviendrait de mauvais goût...», «Il n'y a réellement que le trille d'un demi-ton qui soit supportable.», «[...] j'ai réuni à dessein, avec profusion, tous les genres de note d'agrément. Mais il faut bien se garder d'en abuser ainsi dans la pratique, car cela serait du plus mauvais goût.»

On le constate, l'art de l'ornementation s'est perdu... La sobriété, la rigueur et la fidélité au texte éliminent les dernières libertés mélodiques des instrumentistes, provoquant ainsi l'épanchement sentimental de l'expression, caractéristique de cette époque.

Les exercices de la Méthode Arban sont toujours très graduels, apaisants, destinés à créer l'illusion du progrès (je dis illusion parce qu'en fait, si un élève a accumulé des défauts, aucun exercice, aucun texte de la Méthode ne lui permettront de les corriger; la Méthode Arban ne peut réellement servir qu'à ceux qui, par chance, ont trouvé la façon correcte de jouer). Arban ne stimule jamais l'analyse ou l'imagination de l'élève. Il prône le «cou- rage», la «conviction», le «travail», «[...] et

den Ton von der tiefen zur hohen Note zu tragen.»

Arban bringt wahllos kurze technische Erläuterungen und Urteile über das, was er für richtig oder falsch hält; weiter begeistert er sich für etwas und klagt «diese Herren» an (worunter man die «bösen Feinde der gens de goût» verstehen möge) und wagt es sogar, im Vorbeigehen den grossen Hornisten J.-Fr. Gallay (auf Seite 38) anzutasten! Hier ein Beispiel dafür: «Ich gebe also diese Übungen [Das Terzlegato auf feststehenden Fingern] nur als Studien, und fordere den Schüler keineswegs dazu auf, sie in der Praxis zu verwerten, wie es einige Hornisten machen, die für das Kornett à pistons ein System anwenden wollen, das hier sinnlos ist, da jenes ein aufs vollkommenste und vollständigste entwickeltes Instrument ist, das ein erkünsteltes Verfahren nicht verträgt, dessen Wirkung die gens de goût zweifellos mit Abscheu erfüllen würde.» Aufreizende Worte dieser Art, die bei der Lektüre von Arban häufig auftauchen, haben bestimmt dazu beigetragen, den (heute noch spürbaren) Graben zwischen Hornisten und Trompetern auszuheben.

Arbans methodologisches Vorgehen weist fast immer folgendes Schema auf: vom Leichten zum Schweren, vom Langsamen zum Schnelleren, von der mittleren Tonhöhe zu den hohen Tönen und zurück.

Nach einigen rein technischen Übungen versucht Arban meistens, das Problem (ausser wenn es um Tonleitern und Intervalle geht) in der Form von kleinen Stücken zu «musikalisieren», wohl ein positives Vorgehen, leider wirkt aber die Musik, die er dazu verwendet, heute veraltet.

Im Kapitel über Tonleitern rät Arban die Bewegungen mit Hilfe des Metronoms zu automatisieren. Er entwickelt vor allem Übungen zu den Dur-, Moll-, und den chromatischen Tonleitern, und gibt überhaupt keine andere Art von Tonleitern an. Die Erläuterungen zu den Verzierungsnoten sind spärlich (und mit Vorbehalt zu gebrauchen). Arban webt persönliche Bemerkungen ein: «man soll solche Verzierungs-mittel [das Portamento] nicht zu oft benutzen, sie wirken dann geschmacklos...», «einzig der Halbtontriller ist wirklich erträglich.», «Ich habe absichtlich alle Arten Verzierungsnoten zusammengestellt. Man soll aber in der Praxis einen gemässigten Gebrauch davon machen, sonst entartet es in schlechtestem Geschmack.»

Man stellt fest, dass die Verzierungskunst verloren geht... Nüchternheit, Strenge, Texttreue vertreiben die letzten melodischen Freiheiten der Ausführenden und verursachen den übertrieben gefühlvollen Ausdruck, der für die Epoche charakteristisch ist.

Arban increasingly mixes short technical explanations with what he considers to be right or wrong and then suddenly flares up and lifts an accusing finger towards "those Gentlemen" (the wicked enemies of "people of taste"), allowing himself even to scratch in passing the great horn player J.-Fr. Gallay (page 38): there is an example of such a verbal explosion: "I am only giving those exercises [the linking of thirds with fixed fingering] as studies and I am in no way suggesting to the pupils to use them in practice, unlike certain hornplayers who want to apply to the cornet a system which has no reason d'être, since it is one of the most perfect and complete instruments that repudiates rather than requires factitious procedures, the effect of which will always seem detestable to people of taste." These provocative words found frequently in Arban's text have certainly contributed to widen the gap (still perceptible nowadays) between hornplayers and trumpeters.

The methodical procedure used by Arban is almost always based on the following pattern: easy to difficult, slow to faster, medium pitch to the highest and back. After a few purely technical exercises Arban usually attempts to "musicalize" the problem in the form of small pieces (except for scales and intervals). It is a positive element but the style of music that he adopts to this effect has become obsolete in our time.

In the chapter of scales Arban advises to mechanize the movements with the help of a metronome. He mainly develops exercises on the major and chromatic scales, neglecting the minor ones and ignoring all other forms of scales.

The presentation of the "Notes d'agrément" (ornamental notes) is succinct (to be treated with caution). Arban punctuates it with personal considerations such as: "One should not overuse this kind of ornamentation [the portamento] for it would be in bad taste...", "There is indeed only the semi tone trill which is bearable.", "[...] I have purposely gathered in profusion all sorts of ornamental notes. But one must well guard oneself against overusing them in practice, for it would become in bad taste."

It is noticeable that the art of ornamentation has been lost... The sobriety, rigour and faithfulness to the written line eliminated the last melodic liberties for the instrumentalist, thus provoking the sentimental outpourings of the musical expression, characteristic of this epoch. The Arban Method exercises are always very gradual, soothing, meant to create an illusion of progress (I say illusion because in fact a pupil has accumulated faults, no text in the Method will enable him to correct them; the Arban Method

les efforts que l'on aura faits pour vaincre certaines impossibilités montreront bien vite qu'elles ne sont qu'apparentes. Elles n'offriront d'obstacle insurmontable qu'aux artistes [sic] qui, par paresse, [...]». Ce sont de jolis principes. Ils sont malheureusement incompatibles avec un enseignement instrumental sensé.

L'avant-dernier chapitre de la Méthode est consacré au fameux coup de langue dont Arban a été le grand spécialiste («Grâce à ce genre d'articulation, il n'y a plus de traits difficiles; on peut arriver à jouer aussi facilement que le fait la flûte [...]).

«La dernière partie» est introduite par un texte qui ressemble à un testament, une sorte de message (chiffré) permettant de découvrir l'île au trésor (le trésor étant de pouvoir jouer au moins aussi bien qu'Arban!).

Après avoir encouragé l'élève à travailler sur les longues pages d'exercices de sa Méthode, Arban lui fait franchir l'ultime épreuve: «J'ai composé les quatorze études suivantes dans le but d'inculquer [inculquer = imprimer dans l'esprit à force de répéter, *Dict. Quillet*] aux élèves une invincible force de volonté. Ils se fatigueront sans nul doute [...]. Alors, au passage, Arban offre un petit truc pour tenir le coup: «On peut, sur le cornet à pistons, obtenir, ainsi que le font les chanteurs, des sons clairs en ouvrant les lèvres, et des sons voilés en les resserrant. Ce sera un excellent moyen de se reposer sans cesser de jouer [...].

Die Übungen der Methode Arban werden stets stufenweise schwieriger, sie schaffen die Illusion des Fortschreitens (ich sage Illusion, denn in Wirklichkeit, wenn ein Schüler Fehler angehäuft hat, wird keine Übung, kein Text der Methode ihm sie austreiben helfen. Die Methode Arban kann nur jenem dienen, der zufällig schon die richtige Spieltechnik gefunden hat).

Arban regt seinen Schüler nie zur Analyse oder zur Fantasie an. Er rühmt den «Mut», die «Überzeugung», die «Arbeit», und behauptet, «die Anstrengungen, die nötig gewesen sind, um gewisse Schwierigkeiten zu meistern, werden recht bald zeigen, dass es nur unmöglich geschienen hat. Unüberwindbares gibt es nur für den Künstler, der aus Faulheit...» Hübsche Grundsätze. Leider sind sie mit einem sinnvollen Instrumentalunterricht unvereinbar.

Das vorletzte Kapitel der Methode ist dem berühmten Zungenschlag gewidmet, dessen grosser Spezialist Arban war. («Dank dieser Artikulationsart gibt es keine schweren Notenfolgen mehr; man kann ein ebenso leichtes Spielen erreichen wie auf der Flöte...»)

«Der letzte Teil» wird von einem Text eingeleitet, der einem Testament ähnlich ist, einer Art (chiffrierten) Botschaft, die es erlauben sollte, die Schatzinsel zu entdecken (Der Schatz wäre die Kunst mindestens so gut spielen zu können wie Arban).

Nachdem Arban den Schüler dazu angespornt hat, die langen Übungsseiten seiner Methode zu arbeiten, führt er ihn zur letzten Etappe: «Die folgenden 14 Studien habe ich in der Absicht komponiert, dem Schüler eine unbesiegbare Willenskraft einzuprägen. Er wird sich ohne Zweifel abmühen müssen.» Zwischendurch verrät Arban allerdings einen Trick, um durchzuhalten: «Auf dem Kornett à pistons kann man, wie es die Sänger tun, helle Töne erzeugen, indem man die Lippen öffnet, und verschleierte Töne, indem man sie schliesst. Eine ausgezeichnete Möglichkeit auszuruhen, ohne aufzuhören zu spielen.»

Endlich sind wir da angekommen, wohin Arban uns führen wollte: «Die 12 folgenden grossen Stücke sind die Zusammenfassung der verschiedenen Lehren des Buches...». In der Tat handelt es sich ganz einfach um die Stücke, die ihm seinen Ruhm und den Ruf eines virtuosen Kornettisten eingebracht haben. Das Ziel der Methode ist, den Schüler zu befähigen, «die Melodien zu spielen, die seinen Geschmack bilden können...», d.h. die seinen eigenen (Arbans) bestätigen.

«Hier endet natürlich die Aufgabe des Lehrers...». Arban schreibt nicht gerne, er hat es schon gesagt: «... es gibt Dinge, die man mündlich überliefern kann, die aber dem Papier nicht anvertraut werden kön-

can only help those who, by chance, have found the correct way to play).

Arban never stimulates the capacity to analyse or the pupil's imagination. He preaches "courage", "conviction", "work", "[...] and the efforts made to overcome certain impossibilities show rapidly that they are not real. They only present insurmountable obstacles to those artists [sic] who, out of laziness [...]. These are fine principles. They are unfortunately incompatible with sensible instrumental teaching.

The next to last chapter of the Method is devoted to the famous tonguing of which Arban was the great specialist ("Thanks to this kind of articulation there are no difficult lines any longer; one can manage to play as easily as one does the flute [...]).

"The last part" is introduced by a text which resembles a testimony, a kind of message (in code) enabling to discover the treasure island (the treasure being the faculty to play at least as well as Arban!).

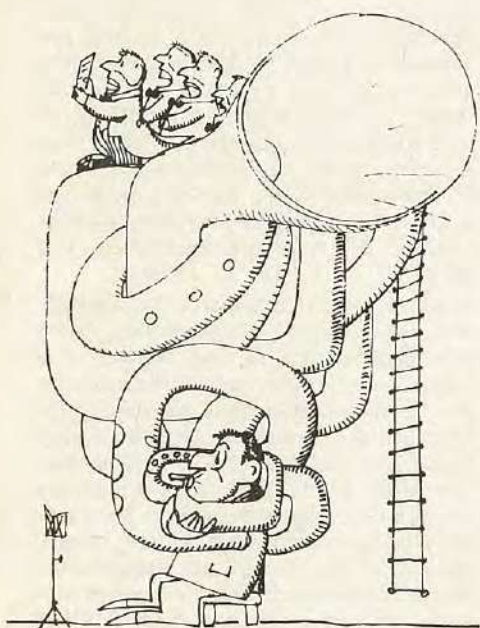
After having encouraged the pupil to work on the long pages of exercises of his Method Arban makes him climb over the final hurdle: "I have composed the fourteen following studies with the aim of inculcating [to inculcate = to imprint in the mind through constant repetition, *Dict. Quillet*] in the pupils an invincible will-power. They will tire themselves no doubt [...]. Then, in passing, Arban offers a little trick to keep them going: "It is possible on the cornet to obtain, as do singers, clear sounds in opening the lips, and muffled sounds in tightening them. This will be an excellent way to relax without ceasing to play [...]"

Arban has at last led us where he wants us to be: "The twelve great pieces which follow are the summary of the different lessons contained in this volume [...]", in fact they are neither more nor less than the pieces that have made his fame and reputation as a virtuoso cornetist. The aim of the method is to lead the pupil to play "melodies capable of forming the pupil's taste [...]", i.e. to confirm his (Arban's).

"At this point my task of teacher stops naturally...". Arban does not like writing, he has already said so: "There are things which can only be transmitted from person to person, but which could not be confided on paper without breeding confusion and obscurity or without falling into childishness". In a certain sense he is right, especially when an author has not very clear ideas.

He lets it be understood that "there are other things of such a high and subtle order that they refuse to allow themselves to be interpreted neither by the written nor the spoken word. One can guess or feel but not explain them". One

Zeichnung von F. Kaltenbach.



Arban nous a enfin mené là où il le désirait: «Les douze grands morceaux qui viennent ensuite sont le résumé des divers enseignements contenus dans ce volume [...]», de fait, il s'agit ni plus ni moins des morceaux qui ont fait sa gloire et sa réputation de cornettiste virtuose. Le but de la Méthode est d'amener l'élève à jouer les «mélodies propres à former le goût de l'élève [...], c'est-à-dire, de confirmer le sien (celui d'Arban).

«Là s'arrête naturellement ma tâche de professeur [...]». Arban n'aime pas écrire, il l'a déjà dit: «Il y a des choses qui peuvent se transmettre de vive voix, mais qui ne sauraient être confiées au papier sans engendrer la confusion et l'obscurité, ou sans tomber dans l'enfantillage». Dans un certain sens il a raison, surtout lorsqu'un auteur n'a pas les idées très claires.

Il laisse entendre qu'il y a d'autres choses encore d'un ordre si élevé et si subtil, qu'elles se refusent à l'interprétation de la parole aussi bien que de l'écriture. On les sent, on les devine, on ne les explique pas.» Une dernière envolée: «Ces choses constituent le haut style, la grande Ecole que j'ai la noble ambition de vouloir fonder pour le cornet à pistons, comme ils existent déjà pour le chant et la plupart des autres instruments.»

Sa Méthode se termine par ses plus précieux conseils, par un appel à la providence et à l'illumination révélatrice.

nen, ohne Verwirrung zu stiften, oder kindlich zu wirken.» Er hat hier wohl recht, vor allem da, wo sich der Verfasser über das zu Vermittelnde nicht ganz im Klaren ist.

Er gibt zu verstehen, dass «es noch andere Dinge gibt, die derart erhaben, derart raffiniert sind, dass sie in Worte — egal ob gesprochen oder geschrieben —, nicht ausgedrückt werden können. Man spürt sie, man errät sie, man kann sie nicht erklären.» Und zur guten Letzt: «Diese Dinge bilden den hohen Stil, die grosse Schule, die ich für das Kornett à pistons zu gründen wünsche, wie sie schon für den Gesang und für die meisten Instrumente besteht.»

Seine Methode endet mit seinen wertvollsten Ratschlägen: eine Anbetung der Vor-sehung und der aufklärenden Eingebung.

Schluss

Arban vertritt ganz bestimmte feststehende Vorstellungen, und schlussendlich, ohne es zu wollen, widerspricht er sich selbst. Trotz, oder gerade in der Absicht, für den Fortschritt einzustehen, ist es ihm gelungen, das Kornett à pistons in ein System und ein Genre einzusperren. Un-aufhörlich spricht er im Namen des «bon

last flight of oratory: "These things make up the high style, the great School that I have the noble ambition to found for the cornet as they already exist for singing and for most other instruments."

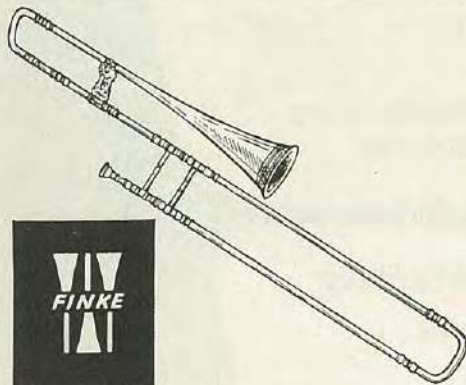
His Method ends up with his most precious advice, by an appeal to providence and to the revealing illumination.

Conclusion

Arban defends rather set ideas. In this sense he caught himself unvoluntarily in his own net: in trying to strive for progress he has managed to imprison the cornet in a system and in a style. He constantly refers to "good taste", perhaps never doubting to what extent this notion is everchanging. In calling his method complete he has precisely fixed its limitations.

Let us look at it: the musical content is not extraordinary, the omissions are serious (no allusion to breath control, just recommendations to obedience and submission). He begins teaching the instrument with musical notation instead of starting by recognizing sounds, tones and elements specific to the cornet.

So why the incredible success of his work?



Vor 25 Jahren baute HELMUT FINKE sein Meisterstück — die erste Kopie einer historischen Posaune — und nur wenige Jahre später die erste Clarinotrompete der heutigen Zeit.

Heute umspannt sein Lieferprogramm die gesamte Reihe historischer Metallblasinstrumente von der Diskantposaune über die Naturhörner bis zur Doppelzug-Kontrabassposaune.

Dahinter stehen 25 Jahre Erfahrung, ein hochmoderner Betrieb und ein Meister, der selbst als Bläser beachtliche Erfolge erzielen konnte.

25 years ago HELMUT FINKE made his masterpiece. The first sackbutt produced in modern times. A few years later this was followed by the first Clarinotrompet.

Nowaday his deliverprogram contends the full range of historical brass-instruments from the descant sackbutt over the hand horns to the double slide bass sackbutt.

25 years of experementing are standing behind this program an allmost modern workshop and a craftsman, who himself had a great deal of success as a player of the historical trumpet.

Helmut Finke

D-4973 Vlotho - Exter

Metallblasinstrumentenbau

Postfach 2006

Tel. 05228/323

HEINRICH THEIN

Blechblas-Instrumentenbaumeister

OTTO WILHELM THEIN

Stavenstraße 7, 28 Bremen,



ABT.
BLECHBLASINSTRUMENTE

Telefon (04 21) 32 56 93

Anfertigung von
Blechblasinstrumenten
Reparaturen in eigener
Fachwerkstätte
Mundstücke
Ankauf - Verkauf - Miete
Taxationen

BUSH
MOUTHPIECES

for
TRUMPET
CORNET
FLUGEL HORN

Write for descriptive literature —

14859 Jadestone Drive
Sherman Oaks, California

METHODES INSTRUMENTALES VIENNOISES WIENER INSTRUMENTALSCHULEN VIENNA INSTRUMENTAL TUTORS

Méthode de Trompette

de Jean-Pierre Mathez

20621	Cahier d'élève	DM 19.—
20622	Cahier complémentaire	DM 21.—
20623	Cahier du maître	DM 3.—

Prix d'introduction valables
jusqu'au 30. 6. 1977

Trompetenschule

von Jean-Pierre Mathez

20601	Schülerheft	DM 19.—
20602	Beiheft	DM 21.—
20603	Lehrerheft	DM 3.—

Einführungspreise gültig
bis 30. 6. 1977

Trumpet Method

by Jean-Pierre Mathez

20611	Student's Manual	DM 19.—
20612	Supplementary Manual	DM 21.—
20613	Teacher's Manual	DM 3.—

Introductory offer valid
until June 30, 1977

Méthode de Trombone

de Armin Rosin

20651	Cahier d'élève	DM 19.—
20652	Cahier complémentaire	DM 21.—
20653	Cahier du maître	DM 3.—

Prix d'introduction valables
jusqu'au 30. 6. 1977

Posaunenschule

von Armin Rosin

20631	Schülerheft	DM 19.—
20632	Beiheft	DM 21.—
20633	Lehrerheft	DM 3.—

Einführungspreise gültig
bis 30. 6. 1977

Trombone Method

by Armin Rosin

20641	Student's Manual	DM 19.—
20642	Supplementary Manual	DM 21.—
20643	Teacher's Manual	DM 3.—

Introductory offer valid
until June 30, 1977

UNIVERSAL EDITION

Conclusion

Arban défend des idées bien arrêtées. En ce sens il s'est involontairement pris à son propre jeu : en voulant œuvrer pour le progrès, il a réussi à enfermer le cornet à pistons dans un système et dans un genre. Il se réfère sans cesse au « bon goût », ne se doutant peut-être pas à quel point cette notion est changeante. En qualifiant sa Méthode de complète, il en a, par là même, fixé les limites.

Voyons : le contenu musical n'est pas extraordinaire, les lacunes sont graves (aucune allusion à la maîtrise du souffle, rien que des recommandations d'obéissance et de soumission). Il commence l'enseignement de l'instrument avec la notation musicale, au lieu de débiter par la reconnaissance des sons, des sonorités et des éléments spécifiques du cornet à pistons.

Alors, pourquoi le succès incroyable de son ouvrage ?

Il est certainement plus facile pour des élèves de suivre un chemin bien tracé, d'obéir plutôt que de réfléchir.

D'autre part, Arban ne cesse de faire des promesses (*Si tu fais bien ce que je te dis de faire, tout s'arrangera* — sous-entendu : *si cela ne s'arrange pas, c'est que tu ne fais pas correctement ce que je te dis de faire*), l'alibi malhonnête d'une quantité de « méthodes » instrumentales, même contemporaines. Arban, par le sérieux qu'il donne à l'aspect de sa Méthode et par l'ampleur de ses développements inculcatoires (j'invente le mot à sa mémoire) représente depuis 112 ans l'ESPOIR pour des milliers de jeunes adeptes des instruments de cuivre qui rêvent d'en jouer. Le pourcentage effarant d'échecs qu'elle a fait subir devrait enfin nous inciter à chercher d'autres chemins. Au début de ce siècle, une douzaine d'années à peine après le décès d'Arban, une poignée de Noirs des Etats-Unis (les Buddy Bolden, King Oliver, Freddy Keppard, Louis Armstrong, etc.) parvenaient, avec une puissance magnifique, à dégager le cornet à pistons de la fixité vers laquelle Arban l'avait conduit, lui insufflant par le jazz une nouvelle vie par la liberté et la création.

ET MAINTENANT, OÙ EN SOMMES-NOUS ?²

²Ces dernières années, j'ai eu la chance de pouvoir travailler à la réalisation d'un ouvrage d'enseignement de la trompette basé sur une conception fondamentalement nouvelle (cette méthode vient de paraître en allemand, paraîtra d'ici la fin de l'année en français et au printemps 77 en anglais). J'aimerais beaucoup que ceux que cela intéresse m'écrivent. Un certain nombre d'exemplaires sont réservés à ceux qui désireraient en faire une analyse et un commentaire libre pour BRASS BULLETIN. Voir aussi page 24 et 59.

Les trombonistes pourront également se manifester, puisque Armin Rosin a réalisé une méthode de trombone selon les mêmes conceptions.

goût», war sich aber dabei wohl nicht klar, wie sehr sich dieser Begriff ändert. Indem er seine Methode als vollständig bezeichnete, hat er selbst ihre Grenzen abgesteckt.

Der musikalische Inhalt hat nichts Aussergewöhnliches, es bestehen schwerwiegende Lücken (kein Wort über die Beherrschung des Blasens, nichts als Aufforderungen zum Gehorchen und zur Unterwerfung). Er beginnt den Instrumentalunterricht mit der musikalischen Notation anstatt mit dem Erkennen der Töne, der Klangfarben und der fürs Kornett à pistons spezifischen Elemente.

Woher rührt also der unglaubliche Erfolg seines Werkes ?

Für den Schüler ist es bestimmt leichter, einen gut abgesteckten Weg zu gehen, zu gehorchen, anstatt nachzudenken.

Andererseits weiss Arban immer etwas zu versprechen. *Wenn du so handelst, wie ich es dir anrate, dann wird alles gut gehen* — folglich auch : *wenn es nicht gut geht, kommt es daher, dass du meinen Ratschlägen nicht richtig folgst*, das unehrliche Alibi einer grossen Anzahl (auch zeitgenössischer) Instrumental- « Methoden ». Seit 112 Jahren ist Arban durch den Ernst, den er seiner Methode zu verleihen wusste, und durch das Ausmass seiner einprägsamen Ausführungen DIE Hoffnung tausender junger Liebhaber der Blechblasinstrumente, die davon träumen, eines zu spielen.

Der erschreckende Prozentsatz von Misserfolg, ja Scheitern, den sie sich zuzuschreiben hat, sollte uns doch endlich dazu antreiben, andere Wege zu suchen.

Am Anfang unseres Jahrhunderts, kaum 12 Jahre nach Arbans Tod, gelang es einer Handvoll Schwarzen in den Staaten (Buddy Bolden, King Oliver, Freddy Keppard, Louis Armstrong, usw.), das Kornett à pistons mit einem wunderbaren Schwung aus der Starre zu befreien, in die Arban es geführt hatte, und ihm über den Jazz neues Leben durch schöpferische Freiheit einzublasen.

UND WO STEHEN WIR JETZT ?²

²In den letzten Jahren hatte ich die Möglichkeit, ein Unterrichtswerk für die Trompette aufgrund gänzlich neuer Auffassungen zu verfassen (diese Methode ist soeben auf deutsch erschienen, wird vor Jahresende auf französisch und im Frühjahr 1977 auf englisch vorliegen). Wer sich für dieses Werk interessiert, der sollte mir schreiben. Einige Exemplare reserviere ich für diejenigen, die es für BRASS BULLETIN analysieren und besprechen möchten (Siehe auch Seite 24 und 59.)

Posaunisten können sich auch melden, da Armin Rosin nach denselben Auffassungen eine Posaunenmethode verfasst hat.

... silver and, if you wish...

...awkes have a world-wide reputation for...
...ts and the Sovereign Trumpet will enhance t...

Specifications: Cylindrical bore: 11-68 mm (0...
...entific adjustment of tapers and bore thro...
...124 mm, Length 484 mm, Weight 950 kg.

Sovereign B₇ Trumpet, Lacquer.
1st Valve Trigger for above, optional ex...
...ion B₇ Trumpet, Bright Silver

**Modèle spécial
pour haltérophile...**

**Spezialmodell
für Gewichtesstemmern...**

Special made for weight-lifter...

It is certainly much easier for the pupil to follow a well sign posted road, to obey rather than think.

On the other hand Arban never stops to make promises (*If you do as I tell you everything will be all right* — the underlying meaning being — *if it is not all right it means that you are not doing correctly what I tell you*, the dishonest alibi of many, even contemporary, instrumental "methods". Arban, by the serious tone which he gives to the aspect of his Method and by the fullness of his inculcatory (I invent this word to his memory) developments has represented for 112 years the HOPE for thousands of fans of brass instruments who dream to play one. The startling percentage of failures it made people endure should at last incite us to search for other routes. At the beginning of this century, hardly twelve years after Arban's death a handful of American Negroes (the Buddy Bolden, King Oliver, Freddy Keppard, Louis Armstrong, etc.) managed with magnificent strength to release the cornet from academic rigour, blowing into it through jazz a new life through freedom and creativity.

AND NOW WHERE ARE WE ?²

²During the past few years I was fortunate enough to be able to work on the creation of a teaching work for the trumpet based on a fundamentally new conception (this method has just been published in German, will come out between now and the end of the year in French, and in English in the spring of 1977). I would very much like those who are interested to write to me. A certain number of copies are reserved for those who would like to make an analysis and free commentary for BRASS BULLETIN. See also page 24 and 59.

Trombonists may also manifest their interest since Armin Rosin has written a trombone method on the same principles.



*Classiquement
vôtre...*

La gamme
COUESNON



Meine Kontakte mit den Vereinigten Staaten¹

MICHAEL HÖLTZEL

Introduction : Appel urgent...

«Veuillez appeler immédiatement en PCV. Sincèrement, Dean Wilfred C. Bain. Ecole de Musique de l'Université d'Indiana, Bloomington, Indiana, USA.»

Voici le télégramme que je reçus le 10 mai 1970, et c'est le début d'une histoire extraordinaire.

Quelques semaines avant cette date, j'avais demandé à Philip Farkas s'il m'accepterait comme élève à l'Ecole de Musique de Bloomington pendant les vacances d'été. Bien des années auparavant, j'avais déjà adopté son livre «The Art of French Horn Playing» («L'Art du Jeu du Cor») comme la base indispensable de la routine journalière de l'enseignement de mes élèves. Mon grand souhait était maintenant d'assister personnellement à ses cours. La réponse de Farkas fut aimable et positive, mais il me supplia d'envoyer un enregistrement sur bande, étant donné qu'avant l'enregistrement, l'examen pratique — même «en boîte» — était indispensable. Ceci me parut un peu exagéré, étant donné que j'étais cor soliste de l'Orchestre Philharmonique de Munich, mais je fis ce qu'on me demandait, et envoyai au professeur Farkas une bande enregistrée du premier concerto pour cor de Joseph Haydn, que j'avais faite l'année précédente avec l'Orchestre Symphonique de Bamberg, pour la radio Bavaroise de Munich.

C'est à ce moment-là que le télégramme arriva, me demandant d'appeler immédiatement. Je ne voyais vraiment aucune raison pour un appel aussi urgent, et supposai qu'il y avait eu un malentendu quelconque. J'appelai toutefois. Le Dean Bain répondit au téléphone, de la voix profonde et sonore du manager américain. Après quelques paroles d'introduction, il passa l'écouteur à un interprète qui, en allemand courant, prononça la phrase qui indiquait immédiatement que j'étais en rapport avec le pays des possibilités sans limites:

«Monsieur Höltzel, dit la voix, le Dean Bain souhaite que je vous dise que lui et M. Farkas ont écouté votre bande enregistrée, et qu'ils s'accordent tous deux à dire que vous ne devez pas venir à l'Université d'Indiana comme étudiant d'été, mais comme professeur invité, à partir de

Einführung: Bitte sofort zurückkläuten...

“Please call collect immediately. Sincerely Dean Wilfred C. Bain Indiana University School of Music Bloomington Indiana USA”

Dieses Telegramm erhielt ich am 10. Mai 1970, als Anfang einer ungewöhnlichen Geschichte.

Einige Wochen zuvor hatte ich bei Prof. Philip Farkas angefragt, ob ich während meiner Sommerferien bei ihm an der School of Music in Bloomington ein paar Unterrichtsstunden nehmen könnte. Schon seit Jahren hatte ich sein Buch «The Art Of French Horn Playing» zur wertvollen Grundlage meines Übens gemacht und zur Ausbildung meiner Schüler herangezogen. Nun wollte ich seinen Unterricht einmal in natura erleben. Seine Antwort war freundlich und zustimmend, er bat mich aber um ein Tonband, weil ohne dieses Probespiel in der Konserve eine Einschreibung leider nicht möglich sei. Mir erschien dieses Misstrauen dem Solohornisten der Münchner Philharmoniker gegenüber zwar als reichlich übertrieben, ich kam aber dem Wunsche nach und schickte Mr. Farkas eine Aufnahme des Hornkonzerts N° 1 von Jos. Haydn, die ich ein Jahr vorher mit den Bamberger Symphonikern für den Bayerischen Rundfunk München gemacht hatte. Dann kam das Telegramm: ich solle sofort telefonieren.

Ich konnte mir nicht erklären, was man in Bloomington so dringend von mir erfahren wollte und meldete das Gespräch in dem Bewusstsein an, dass es sich um ein Missverständnis handeln musste. — Am anderen Ende meldete sich Dean Bain mit der sonoren Baßstimme eines amerikanischen Managers. Nach freundlichen Begrüßungsworten und der obligatorischen Frage nach dem Wohlergehen gab er den Hörer seinem bereitstehenden Dolmetscher, der mir in geschliffenem Deutsch einen Satz sagte, der Amerika einmal mehr als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten auswies:

«Herr Höltzel, Dean Bain möchte Ihnen sagen, dass er zusammen mit Mr. Farkas Ihr Tonband gehört hat und der Meinung ist, dass Sie nicht als Sommerstudent, dafür aber im September für ein Jahr als Gastlehrer an die Indiana University kom-



MICHAEL HÖLTZEL

Professeur de cor
à l'Académie de Musique, Detmold

Professor für Horn an der Musikakademie
Detmold

Professor for horn at the Academy
of Music, Detmold, West Germany

Introduction : Urgent call...

“Please call collect immediately. Sincerely Dean Wilfred C. Bain. Indiana University School of Music, Bloomington, Indiana, USA”

This is the cable I received on May 10, 1970, and it is the beginning of an extraordinary story.

A few weeks previous to that date, I had asked Professor Philip Farkas if he would accept me as his pupil at the Bloomington School of Music during summer vacations. Many years before I had already adopted his book “The Art of French Horn Playing” as the indispensable base of daily practising and of teaching my pupils. Now it was my great wish to attend his classes personally.

¹Titres (Mes contacts avec les Etats-Unis) et sous-titres de l'éditeur.

¹Titel und Untertitel v.d. Red. eingefügt.

¹Title (My Contacts with the United States) and subtitles by the ed.

The Bach Stradivarius.

When you're really serious about the music you make.



Vincent Bach International
P.O. Box 310
Elkhart, Indiana 46514

✉ Coré SA, Clarens-Montreux
Exclusive distributor
for Switzerland

septembre prochain. A votre avis, quand pourrez-vous nous donner votre décision définitive à ce sujet?»

J'étais tellement ébahi par cette idée que je n'arrivai même pas à manifester une surprise joyeuse, mais balbutiai simplement quelque chose au sujet du fait que je n'étais à l'Orchestre Philharmonique de Munich que depuis quelques mois, et qu'ils ne seraient certainement pas d'accord de m'accorder un congé d'un an. En plus de cela, j'étais professeur au Mozarteum de Salzbourg, et j'étais persuadé que le directeur ne me laisserait jamais partir. Toutefois, je promis finalement de faire de mon mieux pour arranger les choses, l'offre étant vraiment très tentante; et on m'accorda un délai de vingt-quatre heures.

Mes premières tentatives furent comme prévu: tant à Munich qu'à Salzbourg, la réaction fut assez méfiante, incertaine et plutôt négative. Puis, après avoir réfléchi calmement aux choses, le directeur du Mozarteum céda, ayant l'impression que cela avait une certaine importance pour son institution que l'Université d'Indiana de Bloomington s'intéresse à l'un de ses professeurs. Ensuite les directeurs de l'Orchestre Philharmonique de Munich m'accordèrent également un congé d'absence (après en avoir parlé avec le chef Rudolph Kempe qui se trouvait être à l'étranger), à deux conditions: 1. que je promette de rentrer au bout de l'année et 2. que je fournisse un substitut équivalent à l'orchestre pendant le temps de mon absence. La première condition fut acceptée immédiatement, et la seconde s'avéra également facile à résoudre: les cors solistes de Munich, Karl Heinz Fetter, Jack Meredith, Hans Pizka et Kurth Richter s'offrirent immédiatement à me remplacer à l'orchestre (mon ancien collègue d'étude et ami Jack Meredith reprit également mes élèves à Salzbourg). Gottfried Langenstein, mon collègue aîné au pupitre de premier cor était prêt à réaliser la coordination entre les remplaçants. Ainsi, grâce à la générosité de mes employeurs et à l'esprit d'équipe de mes collègues de Munich, je me trouvai pouvoir accepter l'offre de partir à Bloomington comme professeur invité, de septembre 1970 à août 1971. Depuis ce moment-là, j'y suis retourné une deuxième fois: au printemps 1975, j'ai repris la classe de Philip Farkas, étant donné qu'il avait pris un congé pour travailler à son nouveau livre.

Première partie: De la vie dans une école de musique américaine...

Les statistiques montrent que le niveau de l'Ecole de Musique de l'Université d'Indiana en 1975 était le plus élevé de toutes les universités américaines. Bloomington hat in der

men sollen. — Wann, glauben Sie, werden Sie uns Bescheid geben können, ob das möglich sein wird?»

Ich hielt diese Idee für so verrückt und undurchführbar, dass ich mich nicht einmal freuen konnte, sondern zur Antwort gab, ich sei erst seit ein paar Monaten bei den Münchner Philharmonikern und würde nach so kurzer Zeit sicher nicht für ein ganzes Jahr beurlaubt. Ausserdem sei ich Dozent am Mozarteum in Salzburg und habe es dort mit einem sehr schwierigen Direktor zu tun, der mich erst recht nicht fortliesse. Mit der Versicherung, dass ich trotzdem alles versuchen wolle, um das verlockende Angebot annehmen zu können, erbat ich mir eine Frist von vierundzwanzig Stunden.

Meine Befürchtungen sollten sich zunächst bestätigen: In München und Salzburg reagierte man gleichermassen ungläubig, ratlos und eher ablehnend. Dann stimmte als erster der Mozarteumsdirektor zu, weil er nach einigem Überlegen fand, es sei für sein Institut durchaus von Bedeutung, wenn die I.U. in Bloomington an einer seiner Lehrkräfte interessiert sei. Schliesslich erhielt ich auch von der Direktion nach einer Rückfrage mit dem im Ausland gastierenden Chefdirigenten Rudolf Kempe unter der Bedingung eine Zusage, dass ich erstens versicherte, nach einem Jahr wiederzukommen und zweitens für die Zeit meiner Abwesenheit für gleichwertigen Ersatz sorgte. Die erste Bedingung erfüllte ich gleich und auch die letzte Bedingung liess sich schnell erfüllen: Die Münchner Solohornisten Karlheinz Feder, Jack Meredith, Hans Pizka und Kurt Richter erklärten sich spontan bereit, meinen Dienst unter sich aufzuteilen². Gottfried Langenstein, mein dienstältester Kollege am 1. Horn bei den Philharmonikern, sagte mir zu, für die Koordinierung der Vertretungen zu sorgen. So ermöglichten mir die Grosszügigkeit meiner Dienstherren und die Kameradschaftlichkeit meiner Münchner Kollegen, dass ich von September 1970 bis August 1971 zum ersten Mal in Bloomington als Gastlehrer wirken konnte. — Inzwischen war ich für ein weiteres Gastsemester drüben: Diesmal vertrat ich im Frühjahr 1975 Philip Farkas, der sich für ein Semester beurlauben liess, um an einem neuen Buch zu arbeiten.

1. Teil: Über das Leben an einer amerikanischen Musikschule...

Einer Statistik über die Qualität der amerikanischen Universitäten ist zu entnehmen, dass die School of Music der Indiana University 1975 den Platz Nr. 1 zugesprochen bekam. Bloomington hat in der

² Mein alter Studienfreund Jack Meredith übernahm zudem meine Hornklasse in Salzburg.

Farkas' answer was kind and positive, but he begged me to send a tape recording, since before enrolment test playing — even "canned" — was imperative. This seemed to me a little exaggerated in face of the fact that I was solo horn of the Munich Philharmonic, but I did as I was asked and sent Prof. Farkas a tape recording of Jos. Haydn's 1st horn concerto which I had made the year before with the Bamberg Symphony for the Bavarian Radio Munich.

Whereupon the cable arrived, telling me to call immediately. I really could see no reason for such an urgent call and supposed some misunderstanding. However, I called. Dean Bain answered the phone with the deep sonorous voice of the American manager. After a few introductory words, he passed the receiver on to an interpreter, who, in fluent German, spoke the one sentence that showed straight away that I was connected with the country of unlimited possibilities: "Herr Hölzel!", the voice said, "Dean Bain wants me to tell you that he and Mr. Farkas have listened to your tape recording and they both agree that you should come to Indiana University not as a summer student, but as a guest teacher, starting next September. When, do you think, can you let us have your definite decision on the subject?"

I was so taken aback by this idea that I could not even show joyful surprise but just stammered something about having been with the Munich Philharmonic for only a few months and that they surely would not be prepared to grant me a year's leave. Besides, I was a teacher at the Salzburg Mozarteum and felt sure that its director would never let me go. However, I finally promised to do my very best to arrange things, the offer being very tempting indeed; and I was granted a time-limit of 24 hours.

My first attempts were as foreseen: both in Munich and in Salzburg the reaction was somewhat distrustful, uncertain and rather negative. But then, after thinking things over quietly, the Director of the Mozarteum gave in, feeling that it was of some importance for his institution if the Indiana University of Bloomington was interested in one of its teachers. Then also the Directors of the Munich Philharmonic granted me a leave of absence (after having discussed it with conductor Rudolf Kempe who happened to be abroad), on two conditions: 1) that I promise to return when the year was over and 2) that I should provide an equivalent substitute in the orchestra for the time of my absence. The first condition was complied with straight away and also the second proved to be easy: The Munich solo horns Karlheinz Feder, Jack Meredith, Hans Pizka and Kurt Richter immediately volunteered to replace me in the

KAMMERMUSIK FÜR BLECHBLÄSER

Carlos R. Alsina

Trio (1967)
Violoncello, Posaune, Schlagzeug Sp.-Part. 12.—

Joh. Ernst Altenburg

hrsg. v. G. R. Schwarz
Concerto
7 Trompeten, Pauken Part. u. St. ☐ 40.—
Part. ☐ 11.—

Martin Bresnick

Trio (1966)
2 Trompeten, Schlagzeug Sp.-Part. 6.—

Elliott Carter

Canon for 3
In memoriam Igor Stravinsky
3 gleiche Stimmen in B oder C Sp.-Part. ☐ 8.30

Brass Quintet (1974)
2 Trompeten, Horn, 2 Posaunen Part. u. St. ☐ 175.—
Part. ☐ 38.—

George Cole

7 Impressions
3 Posaunen, Bariton oder Tuba ☐ 17.—

Edward Elgar

hrsg. v. Rodney Slatford
Duett (1887)
Posaune, Kontrabass Y 5.—

Alvin Etler

Quintet (1963)
2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba Part. u. St. ☐ 33.—

Roy Harris

Fantasy
Orgel, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Schlagzeug
Part. u. St. ☐ 22.—

Herbert Haufrecht

Suite for Brass Quintet
2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba Part. u. St. ☐ 27.50

Bernhard Heiden

Five Canons
2 Hörner ☐ 8.30

Anthony Holborne

bearb. v. R. G. Schwarz
Suite of Elizabethan Dances
2 Trompeten, Horn, 2 Posaunen Part. u. St. ☐ 55.—

Karel Husa

Divertimento
2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba Part. u. St. ☐ 60.—

Leon Kirchner

Fanfare (1965)
2 Trompeten, Horn Part. u. St. ☐ 13.50

H. Kling und W. Teague (Herausgeber)

30 Selected Pieces
3 Hörner Stimmen ☐ 7.—

Henri Lazarof

Partita (1971)
2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba, Tonbd.
Stud.-Part. ☐ 16.50

Karol Rathaus

Tower Music
2 Trompeten, 3 Posaunen Part. u. St. ☐ 14.—

Meinrad Schmitt

Trio
Trompete, Posaune, Tuba in Vb.

Gunther Schuller

Trio (1948)
Oboe, Horn, Viola Part. u. St. ☐ 33.—

Music for Brass Quintet (1961)

2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba Part. u. St. ☐ 33.—

Carlos Veerhoff

Brass Quintet Nr. 1
2 Trompeten, Horn, Posaune, Tuba in Vb.

Heitor Villa Lobos

Prelude aus « Bachianas Brasileiras Nr. 1 »
8 Posaunen Part. u. St. ☐ 16.50

Richard Walker

Badinerie
2 Trompeten, Horn, Posaune ☐ 11.—

☐ Associated Music Publishers, Inc., New York,
für Deutschland, Belgien, Holland, Schweiz

Y Yorke Edition, London, für Deutschland, Holland, Österreich,
Schweiz, Skandinavien

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

mington pouvait en fait se targuer d'une liste très impressionnante de professeurs de réputation mondiale: nous trouvons des noms comme Janos Starker, Menahem Pressler, Joseph Gingold, Franco Gulli, Jorge Bolet, etc. Des chanteurs de réputation internationale, des metteurs en scène, des décorateurs et des chorégraphes s'occupent des parties opéra et ballet de l'Ecole de Musique. J'assistai à d'excellentes représentations de Cossy, de la Bohème, de Falstaff, de Salomé, de Vanessa de Samuel Barber et du ballet Roméo et Juliette de Prokofiev.

L'école possède également une classe de jazz remarquable et très connue, dirigée par David Baker, où furent formés de nombreux musiciens qui sont devenus des vedettes dans des orchestres célèbres.

Bien entendu, ceux qui lisent cet article s'intéresseront particulièrement à entendre parler des joueurs de cuivres. Dans ce domaine également, la liste des noms connus est bien longue, même s'il y a moins de solistes de réputation mondiale que pour les pianistes et les cordes. Ceci déjà montre que le but principal dans l'éducation des cuivres est l'engagement à l'orchestre, et non la carrière de soliste. J'ai un souvenir vivant de la première réunion du semestre d'hiver (septembre 1970), où je me tenais à côté de Philip Farkas qui me présenta à ses collègues. A part les personnes éminentes déjà mentionnées, chaque nom avait un écho particulier aussi: Louis Davidson, ex-trompettiste solo de l'Orchestre de Cleveland sous la direction de Szell; Jerry Sirucek, autrefois hautboïste avec le Symphonique de Chicago; Henry Charles Smith, ancien trombone solo de l'Orchestre de Philadelphie. Cela continua de cette façon, et je commençai bien vite à me sentir plein de complexes d'infériorité, espérant que finalement je trouverais quelqu'un de moins célèbre. Lorsqu'un monsieur à barbe en pointe, qui fumait tranquillement la pipe, s'avança vers moi, je crus que mon souhait allait être exaucé; mais au contraire, il s'avéra être l'un des meilleurs musiciens dont l'école pouvait se vanter: Leonard Sharrow, joueur de basson hautement réputé du Symphonique de Chicago, sous la direction de Fritz Reiner, et autrefois basson favori de Toscanini, avec lequel il fit un enregistrement du concerto de Mozart. Depuis lors, j'ai eu le grand plaisir de faire assez souvent de la musique avec lui et, en avril 1975, j'ai pu, comme chef d'un orchestre de chambre, accompagner son exécution dudit concerto de Mozart pour basson.

Une équipe de professeurs aussi éminents attire évidemment de nombreux étudiants: près de 2000 d'entre eux s'étaient inscrits pour le semestre d'hiver 1975. Parmi ceux-ci, 122 étudiaient la trompette, 76 le trombone, 54 le cor et

Tat eine Professorenliste aufzuweisen, die Weltrang hat: Man findet Namen wie Janos Starker, Menahem Pressler, Joseph Gingold, Franco Gulli, Jorge Bolet und so weiter. International bekannte Sänger, Regisseure, Bühnenbildner und Choreographen stellen das Ensemble der Oper und des Balletts der School of Music. Ich erlebte erstklassige Aufführungen von Cossy, Bohème, Falstaff, Salome, Samuel Barber's Vanessa und des Balletts Romeo und Julia von Prokofiev. Besondere Erwähnung verdient auch die von David Baker geführte, hochberühmte Jazzklasse: Hier erhalten viele Musiker ihre Ausbildung, die später in renommiertesten Jazz Ensembles wiederzufinden sind.

Die Leser dieses Artikels interessieren sich aber besonders für die Bläser. Auch hier ist die Liste der klingenden Namen lang, wenn sie auch naturgemäss nicht so weltbekannte Solisten aufweist, wie bei Streichern und Pianisten. (Hier zeigt sich schon, dass der Schwerpunkt bei der Bläserausbildung auf die Orchesterlaufbahn ausgerichtet ist, während die Karriere eines Solisten kaum ins Auge gefasst wird.)

Ich erinnere mich noch lebhaft an die Semestereröffnungssitzung im September 1970, als ich neben Philip Farkas stand und er mich den Kollegen vorstellte. Von der bereits zitierten Prominenz ganz abgesehen, hatte auch hier jeder Name seinen besonderen Rang: Da war Louis Davidson, ehemals Solotrompeter unter Szell im Cleveland Orchestra, dann kam Jerry Sirucek, einst Oboe beim Chicago Symphony, Henry Charles Smith trat zu uns, ehemals Soloposaunist beim Philadelphia Orchestra. Die Reihe ging so weiter und liess mich in Ehrfurcht immer mehr erstarren, bis ein gemütlicher, älterer Herr mit Spitzbart auf uns zukam und ich schon hoffte, es tauchte nun endlich einmal ein weniger prominenter Kollege auf, da stellte sich heraus, dass jener untergesetzte Pfeifenraucher einer der besten Musiker der Schule überhaupt war: Leonard Sharrow, hochgerühmter Solofagottist zur Glanzzeit des Chicago Symphony unter Fritz Reiner, einstens Toscaninis Lieblingsfagottist, der mit ihm auch eine Schallplatte von Mozarts Fagottkonzert herausbrachte.

Eine so prominente Professorenschaft zieht natürlich entsprechend viele Studenten an: Im Wintersemester 1975 waren fast zweitausend eingeschrieben. Davon studierten 122 Trompete, 76 Posaune, 54 Horn und 27 Tuba, unterrichtet von 3 Trompeten-, 3 Posaunen-, 2 Horn- und einem Tubalehrer, unter Mithilfe von einigen Assistenten.

Die School of Music hat fünf komplett besetzte Orchester, in welche man erst nach erfolgreichem Probespiel aufgenommen wird. Den Platz, den man sich erspielt hat,

orchestra (my old fellow student and friend Jack Meredith also took over my pupils in Salzburg). Gottfried Langenstein, my senior colleague at the 1st horn desk, was willing to coordinate the substitutes. Thus it was, thanks to my employers' generosity and to the team spirit of my Munich colleagues, that I could accept the offer to go to Bloomington as a guest teacher from September 1970 till August 1971. Later I went there a second time: in spring 1975 I took over Philip Farkas' class, since he had taken a term off to work at his new book.

Part I: About life at a U.S. school of music...

The statistics show that the level of the School of Music at Indiana University in 1975 was one of the highest of all American universities. Bloomington boasts a most impressive list of professors of world fame: we find names like Janos Starker, Menahem Pressler, Joseph Gingold, Franco Gulli, Jorge Bolet, etc. Internationally renowned singers, stage-managers, scenic designers and choreographers support the Music School's opera and ballet. I attended excellent performances of Cossy, Bohème, Falstaff, Salomé, Samuel Barber's Vanessa and Prokofiev's ballet Romeo and Juliet.

The school also has a remarkable and very well-known jazz class, led by David Baker, where many musicians were trained who later became stars in famous bands.

Of course those who read this article will be especially interested to hear about brass players. Also here the list of resounding names is a long one, although they show fewer soloists of world fame than the lists of pianists and string players. This shows already that the main goal in brass education is orchestra engagement, not a soloist's career.

I have a vivid recollection of the initial meeting of the winter term (Sept. 1970), when I stood next to Philip Farkas who introduced me to his colleagues. Apart from the already mentioned prominent ones, each name here had a special ring too: Louis Davidson, ex-solo trumpeter with the Cleveland Orchestra under Szell; Jerry Sirucek, once oboist with the Chicago Symphony; Henry Charles Smith, former solo trombonist with the Philadelphia Orchestra. It went on and on in this way, and I was rapidly developing inferiority complexes and beginning to hope that finally someone less famous would turn up. When a calm pipe-smoking gentleman with a pointed beard stepped up to me, I thought my wish had been fulfilled; but on the contrary, he

Musik
Bertram



7800 Freiburg/Brg.

Friedrichring 9

Tel. 0761 - 27 30 90 27 84 56

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

27 le tuba. Ils étaient enseignés par trois trompettistes, trois trombones, deux professeurs de cor et un professeur de tuba, sans compter les assistants.

L'Ecole de Musique dispose de cinq orchestres complets, dans lesquels on n'est accepté qu'après un concours réussi. Le pupitre ainsi obtenu est maintenu pendant une année entière. Le meilleur orchestre de l'école, appelé Orchestre Philharmonique, a un niveau professionnel. Le seul point faible de l'école est le manque de chefs de talent, bien formés. Chaque orchestre donne des concerts en public et collabore à des représentations d'opéra.

Les étudiants qui ne passaient pas les examens d'entrée pour l'orchestre étaient placés dans l'une des grandes harmonies de concert. Si un étudiant n'est pas encore assez bon pour les harmonies (par exemple s'il est en première année), il fera partie des «marching hundred», c'est-à-dire une fanfare ambulante d'une centaine d'étudiants (garçons et filles) qui fournit principalement le bruit de fond choréo-théâtral pour l'équipe gagnante ou perdante lors des matches de football américain. Dans ces fanfares, plus d'une dent a été brisée par la coulisse d'un trombone voisin, tourné avec trop d'énergie dans la mauvaise direction...

Les examens d'entrée, au contraire des nôtres en Allemagne, ne se situent pas immédiatement avant le début du semestre, mais se répartissent pendant l'année précédente tout entière. Le désavantage, pour les professeurs, est qu'ils ne sont jamais sûrs d'être libres le week-end suivant — il se peut qu'ils doivent tous le consacrer à écouter des auditions interminables et des enregistrements sur bande. Mais le système américain a sans aucun doute un grand avantage pour les élèves: ils savent bien assez tôt s'ils seront acceptés dans l'école qu'ils ont choisie ou non. S'ils ont échoué, il leur reste encore le temps d'essayer de se présenter dans une autre école. Il y a une chose, toutefois, que les deux systèmes ont en commun: il est surprenant de voir avec quel petit talent et quelles maigres réalisations certains jeunes éprouvent le besoin de devenir musiciens.

Ces jeunes gens qui n'arrivent pas à obtenir le BM (Bachelor of Music degree) aux examens d'entrée, et qui font pourtant preuve d'un certain talent, sont acceptés dans le programme BME (Enseignement Musical) dont le but est la carrière de professeur de musique dans les lycées ou de chef de fanfare. A part ses devoirs de chef et de professeur de théorie musicale, il devra enseigner tous les instruments de cuivre, et parfois certains bois. (Il n'est donc pas surprenant qu'un corniste dont le professeur était clarinettiste n'ait pas été capable de produire une seule note claire aux examens d'entrée!)

behält man das ganze Jahr über. Das beste unter den Orchestern, «Philharmonic Orchestra» genannt, erreichte 1970 und 1975 die Qualität eines guten deutschen TOK-A-Orchesters. Nur die Dirigenten, der wohl schwächste Punkt der Schule, halten mit den Orchestern nicht Schritt. Jedes Orchester gibt einige öffentliche Konzerte und wirkt in einer der Opernproduktionen mit.

Wer beim Probespiel den Einzug ins Orchester nicht schaffte, landet in einer der üppig besetzten Concert Bands. Wer auch das nicht erreicht oder ein mäßiger Jungstudierender (Freshman) ist, findet sich gar in der «Marching Hundred» wieder, einer marschierenden Band von hundert Mann (natürlich gibt's auch Mädchen), die vornehmlich dem Football Team beim Gewinnen oder Verlieren musikalische und choreographisch-theatralische Unterstützung gibt. In dieser Band wurde übrigens schon so mancher Zahn vom Zug der Posaune des Nachbarn eingeschlagen, wenn dieser schwungvoll in die verkehrte Richtung abdrehte...

Die Aufnahmeprüfungen sind im Gegensatz zu unseren Gepflogenheiten nicht kurz vor Semesterbeginn, sondern über das ganze vorherige Jahr verteilt. Für die Professoren hat das den Nachteil, dass sie nie sicher sind, ob das kommende Wochenende nicht wieder für endlose «Auditions» und Tonbandabhörungen geopfert werden muss. Dafür wissen in den USA die Aufnahmeprüflinge viel früher, ob sie eine Chance haben werden, an der Schule ihrer Wahl unterzukommen. Klappt es nicht, können sie es noch rechtzeitig woanders probieren. Eines haben jedoch diese Prüfungen mit den unseren gemeinsam: Man wundert sich oft, mit welcher kläglichen Leistungen viele junge Leute sich zum Musiker berufen fühlen. Wer bei der Aufnahmeprüfung den Sprung in die BM-Stufe (Bachelor of Music) nicht schafft, jedoch gewisse Anlagen zeigt, wird ins BME-Programm (Music Education) gesteckt. Damit hat er die Laufbahn eines Musiklehrers an einer High School oder die eines Band Director vor sich. Er wird, neben allen möglichen Dirigierverpflichtungen und Theorieunterricht, sämtliche Blechblasinstrumente und eventuell auch Holzblasinstrumente zu unterrichten haben. (Wen wundert's da noch, wenn ein Hornist, der einen Klarinettisten zum Lehrer hatte, bei der Aufnahmeprüfung nicht einen Ton klar anstossen kann!)

Zum Studienverlauf, der für deutsche Begriffe von entsetzlicher Sturheit geprägt ist, gehört ein Test nach dem andern. Die Zensuren, die dabei herauskommen, sind oft das scheinbar einzige Ziel der Arbeit: Sie bestimmen den Wert des Studierenden, sie sind aber auch die Chance auf ein Stipendium, was bei den gesalzenen Studiengebühren von grosser Bedeutung ist.

turned out to be one of the best musicians the school could boast about: Leonard Sharrow, highly praised bassoon player of the Chicago Symphony's heyday under Fritz Reiner, and once Toscanini's favourite bassoonist, with whom he had made a Mozart concerto recording. Since then I have had the great pleasure to make music with him quite often, and in April 1975 I could, as leader of a chamber orchestra, accompany his performance of the said Mozart concerto for bassoon.

A staff of such prominent professors of course attracts many students: almost 2000 of them had entered for the winter term 1975. Of these, 122 studied the trumpet, 76 trombone, 54 horn and 27 tuba. They were taught by 3 trumpet, 3 trombone, 2 horn teachers and one tuba teacher, not counting the assistants.

The School of Music disposes of five complete orchestras, to which one is accepted only after a successful audition. The desk thus obtained is kept for a full year. The best school orchestra, the Philharmonic Orchestra, has a professional level. The only weak point of the school is the lack of talented, well trained conductors. Each orchestra gives public concerts and collaborates in opera performances.

Students who did not pass the entrance tests for orchestra playing are placed in one of the large concert bands. If a student is not yet good enough for the bands (f. i. if he is a freshman), he will be one of the «Marching Hundred», i.e. a marching band of one hundred students (boys and girls) that mostly provide the choreo-theatrical background for the winning or losing team at football games. In these bands many a tooth has been knocked out by the slide of a neighbour's trombone when turned too energetically in the wrong direction...

The entrance examinations are, unlike ours in Germany, not right before the beginning of the term, but spread over the entire previous year. The disadvantage for the professors is that they are never sure of being free the coming week-end — they may well have to spend it listening to endless auditions and tape recordings. But the US system has doubtlessly one great advantage for the pupils: they know quite early if they will be accepted in the school they chose or not. If they have failed, there is still time to try for another school. One thing, however, both systems have in common: it is surprising with what small talent and poor achievements some youngsters feel the call to become musicians.

Those young people who do not seem capable of getting the BM (Bachelor of Music degree) at the entrance examinations, yet show some talent, are taken into the BME (Music Education) programme, the goal of which is the career

MUSIK FÜR HORN

Jan Zdenek Bartos

Adagio elegiaco und Rondo für Horn in F und Klavier,
COR 5

Alan Bush

Trent's Broad Reachers für Horn und Klavier, op. 36,
Edition 10230
Autumn Poem für Horn und Klavier, op. 45,
Edition 10470

Arnold Cooke

Rondo B-Dur für Horn und Klavier,
Edition 10231

Erstes Waldhornspiel

Lieder, Tänze und Kanons für ein
bis drei Waldhörner (Schneider),
Edition 6392

Jean Françaix

Divertimento für Horn und Klavier,
BSS 90101

Joseph Haas

Sonate für Horn und Klavier, op. 29,
COR 1

Iain Hamilton

Aria für Horn und Klavier,
Edition 10232

Sonata notturna für Horn und Klavier,
Edition 10971

Paul Hindemith

Sonate für Horn und Klavier,
Edition 3642

Sonate für Waldhorn (Althorn) und Klavier,
Edition 4635

Konzert für Horn und Orchester,
Klavierauszug,
Edition 4024

Sonate für 4 Hörner,
Stimmen,
Edition 4492/Partitur, Edition 4417

Viktor Kalabis

Variationen für Horn und Klavier, op. 31,
COR 2

Robin Orr

Serenade für Horn und Klavier,
Edition 10233

Maurice Ravel

Pavane pour une Infante défunte für Horn und Klavier,
ME 74-1463-8

Walter Rein

Divertimento für 4 Hörner,
Partitur und Stimmen,
Edition 5164

Waldmusik für 4 Hörner,
Partitur und Stimmen,
Edition 5165

Joseph Rheinberger

Sonate Es-Dur für Horn und Klavier, op. 178,
Edition 5474

Ferdinand Ries

Sonate F-Dur für Horn und Klavier, op. 34,
COR 3

Johann M. Sperger

Jagdmusik. 12 kleine Stücke für 2 Hörner,
COR 4

Mátyás Seiber

Nocturne für Horn und Streichorchester,
Klavierauszug,
Edition 10336

Heinrich Kaspar Schmid

Im tiefsten Walde für Horn und Klavier, op. 34/4,
Edition 2006

Carl Stamitz

Konzert in Es-Dur für Horn und Streichorchester,
2 Flöten, 2 Hörner,
Dirigier-Klavierauszug,
CON 138

Michael Tippett

Sonate für 4 Hörner,
Stimmen,
Edition 10716/Studienpartitur, Edition 10538

Heitor Villa-Lobos

Chôros Nr. 4 für 3 Hörner und Posaune,
Stimmen,
ME 90-2087/Studienpartitur, ME 90-2086

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Le cours des études souffre — comparé au principe allemand — d'une partialité bornée en faveur d'examens innombrables. Le résultat des examens semble être le seul but des efforts des étudiants: ils déterminent la valeur de l'étudiant et sa chance d'obtenir une bourse — qui est des plus importantes étant donné les frais considérables des Ecoles de Musique. Des récitals obligatoires font également partie du programme, mais la permission de les faire ne peut être obtenue qu'auprès d'un comité qui a entendu et approuvé les œuvres à jouer, et donné son approbation.

Ainsi, l'étudiant est constamment sous tension; il répète et déchiffre jour et nuit (l'école est ouverte jusqu'à minuit!) et même le dimanche, alors qu'en Allemagne les portes sont fermées à clef, il n'est pas facile de trouver un studio libre. Il est vrai que les studios libres sont toujours extrêmement rares, ce qui semble plutôt une disgrâce pour une académie de musique qui est considérée comme la meilleure du pays².

Il n'y a aucun doute que les étudiants des Ecoles Américaines de Musique travaillent plus dur que ceux d'Allemagne. La question est: quels sont les résultats?

Je dois me restreindre aux cuivres: parmi plus de 600 récitals qui sont produits à Bloomington dans le cours d'une année, j'ai assisté à environ 80, pour la plupart en tant que jury³.

Au sujet des résultats de tous les efforts: sans aucun doute, la perfection technique des cuivres de Bloomington est au-delà de toute discussion. On ne peut pas en dire autant de l'interprétation musicale et personnelle, quant aux subtiles élaborations de styles appartenant à diverses époques. Ces choses semblent être plutôt négligées dans l'éducation musicale et sous-estimée quant à la valeur des récitals. Le phrasé, l'articulation, le sens de la levée et les ornements corrects ne semblent pas importants. On a l'impression que les musiciens typiques d'orchestre enseignent à leurs élèves à devenir des musiciens typiques d'orchestre. C'est pourquoi, l'exécution de soli d'orchestre offrait la meilleure musique: là, l'inspiration de tous les grands maîtres chefs d'orchestres, de Toscanini à Szell, continuait à manifester sa beauté impressionnante. Alors même que la musicalité dans le jeu n'est pas ce qu'elle devrait être, on ne

Auch eine gewisse Anzahl von Pflichtrecitals ist fester Bestandteil des Studiums. Sie können aber erst gegeben werden, nachdem eine Kommission das Programm gehört hatte, es für aufführungsreif befand, und eine Zensur zwischen A und F abgab.

So steckt der Student in einem ständigen Stress, übt und büffelt bis spät in die Nacht hinein — die Schule ist bis Mitternacht geöffnet! — und auch am Sonntag, wenn bei uns die Türen verschlossen bleiben, wird man schwerlich einmal auf Anhieb ein freies Übezimmer finden. Übezimmer sind allerdings Mangelware, und zwar in so erheblichem Maße, dass diese Raumnot einer Musikhochschule, die als die beste im Lande gilt, schlecht zu Gesicht steht³.

Es wird also an amerikanischen Musikhochschulen mehr gearbeitet als bei uns, darüber gibt es keine Zweifel. Wie steht es aber mit der Qualität der Leistung? Hier möchte ich mich mit meiner Antwort ganz auf die Blechbläser beschränken, denn von weit über 600 Recitals, die während eines Jahres über Bloomingtons verschiedene Podien gejagt werden, bekommt man allenfalls gegen 80 mit, darunter hauptsächlich solche, über die man zu richten hat⁴.

Zurück zur Frage nach der Qualität. Nach beiden Aufenthalten stelle ich fest, dass die technische Perfektion über allem steht. Musikalität oder persönliches Gestalten, das Ausarbeiten des Stils verschiedener Epochen, das sind Tugenden, die im Unterricht anscheinend ebenso nebensächlich behandelt werden, wie in der Beurteilung eines Recitals. Phrasieren, Artikulation, aufaktiges Spielen, korrekte Verzierungen, das sind, so scheint es mir wenigstens, keine gewichtigen Begriffe. Man sieht daran, dass typische Orchestermusiker im Begriff sind, wiederum typische Orchestermusiker hervorzubringen. Beim Vortrag von Orchestersoli kann man deshalb auch meist die beste Musik hören: Da leben die Handschriften von Toscanini bis Szell oft in eindrucksvoller Schönheit weiter.

Muss man also musikalisch deutliche Abstriche machen, so kann man die Technik amerikanischer Blechbläser nur immer wieder aufs Neue bewundern. Ich bin zum Beispiel kein ausgesprochener Freund der Brass Ensembles. Erlebt man

of a music teacher or band leader at a high school. Apart from his duties as a conductor and teacher of theory of music, he will have to teach all brass and sometimes woodwind instruments. (It is therefore not surprising if a horn player whose teacher was a clarinetist is not capable of producing one clear tone at the entrance exams!)

The course of studies suffers — compared with German standards — from a stubborn partiality for innumerable tests. The test results appear to be the only goal of the students' efforts: they determine the student's value and his chance to obtain a scholarship — which is most important in view of the considerable fees of music schools. Compulsory recitals are also part of the programme, but permission for them can only be given by a committee that has heard and approved of the works to be played and given a good mark.

Thus a student is always under stress; he practises and sweats day and night (the School is open till midnight!); and even on a Sunday, when in Germany the doors are locked, it is not easy to find a free practise room. It is true that practise rooms are always extremely rare, which seems rather a disgrace for a Music Academy that is considered as one of the country's best².

There is no doubt that students at American schools of music work harder than those in Germany. The question is: how are the results?

I have to restrict myself to brass players: of more than 600 recitals that are staged in Bloomington in the course of one year, I was present at about 80, mostly as a member of the jury³.

About the results of all the efforts: without any doubt the technical perfection of the Bloomington brass players is beyond discussion. The same cannot be said about musical and personal interpretation, about subtle elaboration of styles belonging to different epochs. These things seem to be rather neglected in music education and underestimated at the valuation of recitals. Phrasing, articulation, the playing of pickup notes and correct ornaments do not seem to be of importance. One gets the impression that typical orchestra players are teaching their pupils to become typical orchestra players. Therefore the performance of orchestra solos offered the best music: here all great master-conductors' inspi-

² Je crois que les notes et particulièrement les portes ouvertes sont les deux atouts que nous devrions imiter chez les Américains.

³ A Bloomington, il est «de bon ton» que les professeurs montent également sur scène pour donner au moins un récital par année. Là également un genre de «note» est accordée: si quelqu'un ne joue pas, ou joue mal, il peut être sûr qu'au bout d'un certain temps, il trouvera son nom effacé de la liste des professeurs. Ceci, évidemment, ne concerne que les professeurs plus jeunes. Les professeurs de chant âgés ou les joueurs de cuivres portant de fausses dents en sont exemptés.

³ Die Zensuren und besonders die offenen Türen, meine ich, sollten wir von den Amerikanern ruhig übernehmen. So manche freie Stelle müsste nur einmal ausgeschrieben werden.

⁴ In Bloomington gehört es übrigens zum guten Ton, dass sich auch die Professoren aufs Podium begeben und wenigstens ein Recital pro Jahr bestreiten. Auch hier geht es nicht ganz ohne Bewertung ab: Wer nicht spielt, oder nicht gut spielt, muss damit rechnen, dass er nach einigem Zuwarten nicht mehr auf der Professorenliste zu finden ist. Dies gilt natürlich hauptsächlich für jüngere Lehrkräfte. Ältere Gesangslehrer und protegentragende Blechbläser sind davon nicht berührt.

² I think the marks and especially the open doors are two assets we should take over from the Americans.

³ In Bloomington it is *bon ton* that also professors ascend the platform to give at least one recital a year. Also here a kind of «mark» is awarded: if someone does not play, or plays badly, he can be sure that after a while he will find his name erased from the list of professors. This, of course, goes only for the younger teachers. Elderly singing teachers, or brass players wearing dentures, are exempt.

Dernières nouveautés

	Fr.s.		Fr.s.
COR			
Boutry. ETUDES FLASH	9.55	C. Préludes III et VI réunis pour bugle en sib et orgue	17.80
Bozza. GRAPHISMES, préparation à la lecture des différents graphismes musicaux contemporains	7.20	D. Préludes V et VII réunis pour cornet en sib et orgue	16.80
Thévet. 20 ETUDES	13.50	Pichaureau. ARISTOLOCHOS, trompette ut et sib et piano ou orgue	12.75
— 100 EXERCICES RYTHMIQUES à 2 et 3 parties pour tous les instruments en clé de sol, en 2 cahiers : Cahier 1 : 2 parties	17.80	Rateau. SONNANT, trompette ut ou sib et piano	6.35
Cahier 2 : 3 parties	14.30	Szokolay. CONCERTO, trompette ut et piano	21.05
Ameller. BELLE PROVINCE : RIMOUSKI, cor et piano	6.35	Vachey. BAGATELLE, trp. ut ou sib	8.05
Berthelot. VARIATIONS BRÈVES SUR UN CHANT SCOUT, cor et piano	9.55	TROMBONE	
Defaye. ALPHA, cor et piano	11.50	Bozza. 11 ETUDES SUR DES MODES KARNATIQUES	13.50
Lemaire. NOCTURNE, cor et piano	6.35	— GRAPHISMES, préparation à la lecture des différents graphismes musicaux contemporains	7.20
Louvier. HYDRE À CINQ TÊTES, cor et piano	9.—	Katarzynski. ETUDE COMPLÈTE DES GAMMES, toutes tonalités intervalles, chromatisme. En 2 cahiers, chaque	16.80
TROMPETTE		Galiègue et Dupin. QUELQUES CHANTS POUR TROMBONE et piano en quatre cahiers, chaque	7.20
Bozza. 11 ETUDES SUR DES MODES KARNATIQUES	13.50	Pichaureau (Cl. & G.). 20 ETUDES ATONALES	15.—
— GRAPHISMES, préparation à la lecture des différents graphismes musicaux contemporains	7.20	Pichaureau & Galiègue. PRÉAMBULE, premier recueil du tromboniste	26.95
Haynie. 12 STUDIES GROUPS for trumpet or cornet from «La semaine du virtuose», by A. Petit	18.80	Toulon. BASIQUE I, initiation au trombone complet ou basse fa et mi	21.05
Ruggiero. 8 ETUDES ATONALES	9.55	— 10 ETUDES d'après le Prélude de la 1 ^{re} suite pour violoncelle seul de J.-S. Bach	12.90
Thévet. 100 EXERCICES RYTHMIQUES (voir rubrique cor)		Cals. PIÈCE BRÈVE, trombone basse et piano (morceau de concours du Conservatoire national supérieur de Paris)	17.80
Thibaud. TECHNIQUES NOUVELLES DE LA TROMPETTE	16.—	Domroese. LES OURS, trombone et piano	14.30
Ameller. BELLE PROVINCE : ROUYN, trompette sib et piano	6.35	— SAKURA, trombone et piano	11.50
— BELLE PROVINCE : SCHERBROOKE, trp. ut ou sib et piano	6.35	Galiègue. ESSAI I, trombone et piano	6.70
— BELLE PROVINCE : TROIS RIVIÈRES, trp. ut ou sib et piano	9.55	— ESSAI II, trombone et piano	8.05
Beney. FLASHES, trompette ut ou sib et percussion	10.35	— ESSAI III, trombone et piano	8.05
Bozza. LIED, trp. ut ou sib et piano	8.05	— ESSAI IV, trombone et piano	9.—
Charpentier (J.). CONCERT N° 7, trp. ut ou sib et piano	17.80	Louvier. HYDRE À CINQ TÊTES, trombone et piano	9.—
Defaye. PERFORMANCE, trompette ut et sib (un seul exécutant) et piano	22.40	Rieunier. SILENCES, trombone et piano (morceau de concours du Conservatoire national supérieur de Paris)	11.60
— HUIT PRÉLUDES pour passer le temps : A. Préludes I et VIII réunis pour trompette en ut et orgue	17.80	TUBA	
B. Préludes II et IV réunis pour trompette en sib et orgue	17.80	Ameller. BELLE PROVINCE : HAUT RIVE, tuba et piano	7.60
		Louvier. CROMAGNON, tuba et célesta ou piano	7.60
		Catalogue détaillé pour chaque instrument, franco sur demande	

ALPHONSE LEDUC
175, rue Saint-Honoré - 75040 Paris, cedex 01

peut s'empêcher d'admirer la technique du joueur de cuivre américain. En ce qui me concerne, je ne suis pas un grand amoureux des ensembles de cuivres, mais si l'on entend un quatuor ou un quintette par un groupe américain, on ne peut s'empêcher de penser que la virtuosité apparemment sans limite de ces trompettistes et que l'agilité à vous couper le souffle du tuba, qui généralement est plutôt paresseux, relève de la pure magie. Le son de la trompette américaine est, lorsqu'elle est jouée seule, semblable à un couteau pointu transperçant le tympan; c'est pourquoi il me semble que son utilisation dans la littérature musicale est très limitée. J'ai toujours souffert d'entendre les trompettistes détruire les parties «forte» des symphonies de Beethoven, de Brahms et de Bruckner. J'ai également l'impression que cette qualité de son ne se fond pas bien avec les autres instruments de cuivre: même si les trombones possèdent des «forte» brillants, leur sonorité sera toujours d'une certaine noblesse. En tant qu'accompagnement à de tels sons de trombone (qui sont splendides lorsqu'ils sont joués piano!) la littérature classique précise qu'il faut des trompettes à cylindres (comme jouées par exemple par Adolf Herseth et son pupitre à Chicago). En Allemagne, de nos jours, on peut observer l'influence américaine dans le choix des trompettes — ce que je regrette profondément, et, bien heureusement, je ne suis pas le seul dans ce cas. Les joueurs de tuba de Bloomington représentent une classe en eux-mêmes. Quelle que soit l'œuvre jouée, son exécution sera toujours un événement instrumental. Tel était déjà le cas à l'époque de William Bell, le monument vivant du tuba, et cet état de chose a continué à se développer grâce à son successeur Harvey Phillips. Si l'on a la chance d'entendre un récital par le Maestro lui-même, accompagné par Charles H. Webb, nouveau Dean de l'Ecole de Musique et pianiste expert, on ne peut s'empêcher de se demander pourquoi il existe si peu de bonne musique, et de musique exigeante pour un instrument aussi subtil et agile. (En Allemagne, le directeur d'une Académie de Musique accompagnerait-il un récital de tuba?)

J'aimerais consacrer une section spéciale de mon rapport aux cors. Lorsque je suis arrivé en 1970, j'ai repris la 2^e classe de cor, composée de 24 étudiants. Chacun d'entre eux soufflait dans son embouchure Giardinelli 5 mm n° 1, ajustée dans son Conn 8D, la main presque fermée provoquant un son fermé, la langue extrêmement précautionneuse ne montrant jamais si les notes étaient détachées ou liées, chaque son étant souligné — tout était si uniforme qu'on ne pouvait pas distinguer Mozart de Strauss. Et si épouvantablement, si désespérément ennuyeux

aber ein Quartett oder Quintett der Indiana University mit einem amerikanischen Reisser, hält man die scheinbar grenzenlose Virtuosität der Trompeter für die gleiche Zauberei, wie die atemberaubende Geläufigkeit der sonst so trägen Tuba. Der Ton der amerikanischen Trompete allerdings, der sich im Fortissimo wie ein scharfer Dolch ins Ohr bohrt, scheint mir nur für einen begrenzten Teil der Musikliteratur geeignet zu sein. Mich quält es jedenfalls immer, wenn Fortestellen in Sinfonien von Beethoven, Brahms oder Bruckner von den grellen Farben der Trompeten entstellt werden. Auch scheint mir dieses Tonkonzept nicht sonderlich zu den übrigen Blechbläsern zu passen: Die Posaunen klingen im Forte zwar sehr strahlend, verlassen aber nie den Charakter sonorer Noblesse. Zu solchen Posanentönen (wie herrlich klingt das Piano!) gehörten in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts die Drehventiltrompeten, wie sie beispielsweise in Chicago von Adolf Herseth und seiner Gruppe noch in solchen Werken geblasen werden. In der Verwendung der Trompete scheinen wir in Deutschland inzwischen auch schon dem amerikanischen Einfluss zu erliegen. Ich halte das für sehr bedauerlich und stehe mit dieser Meinung zum Glück nicht allein da.

Bloomingtons Tubisten sind eine Klasse für sich. Ob da in einem Recital Hindemith's Sonate, die Arie Sarastros aus Mozarts Zauberflöte oder gar ein Teil einer Bach'schen Cellosuite dargeboten wird, es wird meist zu einem instrumentalen Ereignis. Das war vor fünf Jahren schon zu William Bell's — des lebendigen Tuba-denkmals — Zeiten so und wurde unter Harvey Phillips, seinem Nachfolger, noch weiterentwickelt. Wenn man gar ihn, den Meister selbst, in einem Tuba-Recital erlebt, begleitet vom neuen Dean der School of Music, Charles H. Webb, einem glänzenden Pianisten, dann fragt man sich, weshalb es nicht mehr anspruchsvolle Literatur für ein so ausdrucksfähiges und wendiges Instrument gibt. (Welcher Hochschuldirektor würde bei uns ein Tuba-Recital begleiten? —)

Einen besonderen Abschnitt möchte ich den Hörnern widmen. Als ich 1970 die 24 Studenten der zweiten Hornklasse übernahm, und einer nach dem andern durch sein 5 mm Giardinelli-Nr. 1-Mundstück in sein Conn 8D hineinblies, der Ton durch die fast geschlossene Hand mehr gestopft als offen klang und die übervorsichtige Zunge nie verriet, ob gerade gestossen oder gebunden wurde, da wäre ich am liebsten wieder auf und davon! Jeder Ton war obendrein nachgedrückt, niemand konnte stützen, und alles klang gleich langweilig, egal, ob es sich um Mozart oder Strauss handelte. Wie es auf das erste Horn Class Recital zugeht, schlug ich deshalb bei der Pro-

ration, from Toscanini to Szell, continued to show its impressive beauty.

Although musicality in playing is not what it should be, one can never stop admiring the American brass player's technique. I, for one, am not a great lover of brass ensembles, but if one hears a brilliant American quartet or quintet played by an Indiana University group, one cannot help thinking that the apparently limitless virtuosity of its trumpeters and the breath-taking fluency of the otherwise rather lazy tuba, is sheer magic.

The tone of the American trumpet is, when played ff, like a sharp knife piercing the eardrum; therefore it seems to me that its use in music literature is very limited. I always suffered to hear them injure the forte parts in Beethoven's, Brahms' and Bruckner's symphonies. I also have the impression that this tone quality does not blend well with the other brass instruments: although the trombones have a brilliant forte, their tone will always be of sonorous nobility. As accompaniment to such trombone sounds (how beautiful when played piano!), the German literature of the 19th century specifies trumpets with rotary valves (as played today by Adolf Herseth and his group, Chicago). In Germany, nowadays, one can observe the American influence in the choice of the trumpets — which I deeply regret; and fortunately, I am not the only one to do so.

Bloomington's tubists are a class in itself. No matter what work is played, its performance will always be an instrumental event. This was the case already during the times of William Bell, the living tuba monument, and it was continued and developed by his successor, Harvey Phillips. If one is fortunate enough to hear a recital by the Maestro himself, accompanied by Charles H. Webb, new Dean of the School of Music and an expert pianist, one cannot help wondering why there is so little good and demanding music for such a subtle and agile instrument. (Would in Germany a director of a Music Academy accompany a tuba recital?) I want to dedicate a special section of my report to the horns. When I arrived in 1970, I took over the 2nd horn class, consisting of 24 students. Each one of them blew through his 5mm Giardinelli no. 1 mouthpiece into his Conn 8D, his almost



que j'avais envie de rentrer tout droit chez moi, en courant.

A l'approche du premier récital de cor, je proposai à mes étudiants, en discutant le programme, de supprimer leurs noms, et de ne mentionner que le numéro de chaque cor, étant donné que de toute façon il n'y aurait aucune interprétation personnelle...

Evidemment, le contact entre mes étudiants et moi-même souffrit de notre conception très différente du jeu du cor. Il fallut plusieurs mois — et l'hiver était venu — avant que «la glace commence à fondre» entre nous. Ma tâche n'avait pas été aisée: j'avais dû lutter contre une vive résistance, et même un rejet ouvert, et j'avais dû créer, en dépit de cela, une base saine de confiance. Je dus commencer par moi-même, me mettant à voir qu'il est possible de jouer du cor de différentes façons, et qu'on m'avait demandé d'aller aux Etats-Unis pour instruire, et non pour révolutionner.

Ma joie devint plus grande lorsque, peu à peu, mes 24 étudiants eurent tous compris et adopté la respiration par le diaphragme, si bien que leurs têtes ne disparaissaient plus entre leurs épaules lorsqu'ils inspiraient. Leur son sortait plus librement et, grâce au soutien du souffle, le registre aigu sortait avec une aise chantante — au moins chez certains des élèves les plus avancés — et ils commencèrent à recevoir des compliments de leurs collègues étudiants, et de mes collègues, pour la façon musicale dont ils jouaient. Il leur fallut longtemps pour commencer, mais lorsque finalement ils acceptèrent bel et bien la justesse du système allemand, les progrès se poursuivirent tout au long de l'année.

Un tel développement n'aurait pas été possible dans le cas de cours privés, mais seulement en classe. Un étudiant devait apprendre grâce aux erreurs et au progrès d'un autre. Je dirigeais donc deux classes de cor par semaine, auxquelles tous mes étudiants devaient prendre une part active. Au cours de cette année-là, j'expliquai, discutai et jouai moi-même une grande partie de la littérature pour cor solo.

Combien ma tâche fut plus facile lorsque je retournai aux Etats-Unis en 1975, pour reprendre la classe de Farkas! Cette fois, je connaissais la différence entre le jeu du cor américain et allemand — et, d'autre part, les étudiants savaient également à quoi s'attendre de ma part. De plus, cette classe n'avait pas besoin d'un changement complet; quelques corrections ici et là suffisaient. Par conséquent, l'enseignement devint un pur plaisir!

(Suite et fin dans BRASS BULLETIN 17, février 1977: Partie II: Des cors et de la façon d'en jouer... Partie III: Des difficultés et de la façon de les éviter...)

grammbesprechung meinen Studenten vor, auf die Namen zu verzichten und dafür die Nummern der Hörner einzusetzen, von persönlicher Gestaltung könne ja ohnehin keine Rede sein...

Die Stimmung war durch unsere gegensätzliche Auffassung vom Hornblasen für lange Zeit gereizt. Erst als es draussen zu schneien begann, fing bei uns im Studio das Eis allmählich an zu tauen. Vorausgegangen war ein sehr harter Kampf, bei dem es für mich galt, trotz erheblichen Widerstandes und teilweise offener Ablehnung eine Vertrauensbasis zu schaffen. Ich musste mich erst selbst davon überzeugen, dass man auf verschiedene Art das Horn blasen kann, und dass ich als Lehrer, nicht aber als Revolutionär herübergeholt worden war.

Umso grösser war dann aber die Freude, als nach und nach alle 24 Studenten die Zwerchfellatmung begriffen hatten, und die Köpfe beim Einatmen nicht mehr zwischen den Schultern verschwanden. Der Ton klang freier, und die Höhe kam dank der Atemstütze bei vielen der Fortgeschrittenen mit singender Leichtigkeit. Die Studenten bekamen auch von den Kommilitonen und meinen Kollegen immer häufiger Komplimente für ihr musikalisches Blasen, wodurch die Aufwärtsentwicklung, nachdem sie endlich in Schwung gebracht worden war, das ganze Jahr über anhielt, weil die Bestätigung für den ungewöhnlichen, aber offenbar doch richtigen Weg dieses Deutschen dazu ermunterte, die neue Richtung beizubehalten.

Für eine solche Entwicklung wäre der Einzelunterricht nicht ausreichend gewesen. Einer musste am Fortschritt oder an den Fehlern des andern lernen, und so hielt ich wöchentlich zwei Hornklassen ab, an welchen jeder aktiv teilzunehmen hatte. Ich selbst blies und erläuterte, verbunden mit Diskussionen, einen grossen Teil der Sololiteratur in diesem einen Jahr.

Wieviel leichter hatte ich es das 2. Mal in den USA, als ich 1975 die Klasse von Prof. Farkas übernahm! Zum einen war ich auf das amerikanische Hornblasen eingestellt, und zum andern wussten die Studenten, was sie zu erwarten hatten. Ausserdem war bei dieser Klasse keine Richtungsänderung nötig, allenfalls da und dort eine leichte Kurskorrektur. Mit anderen Worten: Es war ein wirkliches Vergnügen!

(Fortsetzung und Ende in BRASS BULLETIN 17, Februar 1977. 2. Teil: «Über Hörner und wie man sie spielt...» 3. Teil: «Über Schwierigkeiten und wie man sie vermeidet...»)

closed hand causing a stopped tone, the super-cautious tongue never showing if notes were tongued or slurred, each tone being emphasized — it was so uniform that one could not tell Mozart from Strauss. And so utterly, desperately boring that I felt like running home again straight away.

Getting close to the first horn recital, I proposed to my students, when discussing the programme, to drop their names and only mention the number of each horn, since there would be no personal interpretation anyway...

Of course contact between my students and myself suffered from our very different conception of horn playing. It took several months — and winter had come — before "the ice began to melt" between us. Mine had not been an easy task: I had to fight strong resistance and even open rejection and had to create, in spite of it, a sound basis of trust. I had to begin with myself, getting myself to see that one can blow the horn in different ways and that I was asked over to the States to instruct and not to revolutionize. The greater was my joy when gradually all 24 students had understood and adopted diaphragma breathing, so that their heads would no longer disappear between their shoulders when inhaling. Their tone emerged more freely and, owing to breath support, the high register came out with singing ease — at least with some of the more advanced pupils — and they began to receive compliments from their fellow-students and from my colleagues for their musical way of playing. It took them a long time to start, but when they finally did accept the rightness of the German system, the development and improvement continued throughout the year.

Such a development would not have been possible in the case of private tuition, only in classes. One student had to learn from the others' mistakes and progress. So I led two horn classes a week in which all students had to take part actively. In the course of that year I myself explained, discussed and played through a large part of the literature for solo horn.

How much easier was my task coming back to the US in 1975, when I took over Farkas' class! This time I knew about the difference between the American and the German horn playing — and on the other hand also the students knew what to expect from me. Besides, this class did not need a complete switch; a few corrections here and there were sufficient. Consequently teaching became pure pleasure!

(End of this article in BRASS BULLETIN 17, February 1977: Part II: "About horns and how to play them..." Part III: "About difficulties and how to avoid them...")

Cor

BARBOTEU (G.)

CINQ PIÈCES POÉTIQUES pour cor en fa 33.—

DEUX QUARTETTOS pour cors :
— n° 1 Choral et Chasse 54.25
— n° 2 Jeux 41.75

ÉTUDES CLASSIQUES POUR COR 41.75

LECTURES ET EXERCICES POUR COR (Solfège instrumental) 41.75

QUATRE DUOS pour deux cors 37.35

VINGT ÉTUDES CONCERTANTES pour cor (enregistrées sur disques ERATO) 41.75

ASTRAL, pièce pour quintette de cuivres et métronome (2 trompettes - cor - trombone - tuba) 73.20

DIVERTISSEMENT pour tuba basse en ut et quatuor de cuivres (enregistré sur disques ERATO Stu 70.959) 38.50

ESQUISSE pour cor, flûte et piano (ou harpe) 10.75

CARICATURES
Trois pièces pour flûte, hautbois, clarinette, Partition orch. 24.60
basson et cor Partie séparée 7.30

PRÉLUDE ET DIVERTISSEMENT pour quintette à vent : (flûte - hautbois - clarinette - basson - cor) 24.60

TOURNOI (percussion)
(enregistré sur disques ERATO : « Richesses des cuivres » Stu 70.836 A paraître

LIMITES (cor principal et orchestre) A paraître

STRUCTURES TECHNIQUES DU COR A paraître

BEREAU (J. S.)

SEXTUOR pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, trompette 24.60

BOZZA (E.)

ENTRETIENS pour cor et piano 36.30

DARDENNE (J.)

CHRISTIA, suite pour 3 cors 17.60

IMAGES pour 2 cors 16.35

PRÉLUDE ET DANSE pour cor-piano 16.35

VALSE pour cor en fa et piano 16.—

DAUPRAT

Révision E. LELOIR

SONATINE en fa majeur pour cor et harpe 52.60

Saxophone

BICHON (S.)

MÉTHODE DE SAXOPHONE
Préface de M. Mule
1^{er} et 2^e cahier le cahier 39.60

DUBOIS (P. M.)

FANTAISIE pour saxhorn en sib et piano 21.95

LES TRÉTEAUX
Recueil pour flûte et saxophone 21.15

Trompette

BRENET (T.)

SIX PIÈCES pour trompette (ut et sib) ou cornet et piano 37.30

PICHAUREAU (C.)

CINQ CONCERTINI MINUTE pour trompette ut ou sib ou cornet sib et piano 41.80

Trombone

PICHAUREAU (C.)

CINQ CONCERTI MINUTE pour trombone et piano 21.40

Tuba

HOLSTEIN (J. P.)

TRIADÉ pour tuba et piano 42.35



EDITIONS CHOUDENS

38, rue Jean-Mermoz

75008 Paris

MONTREUX 1976

ALFRED WILLENER

Sociologue de la musique et trompettiste amateur, professeur à l'Université de Lausanne

Musiksoziologe und Amateur-Trompeter, Professor an der Universität Lausanne

Sociologist of music and amateur trumpet player, Professor, University of Lausanne

Ce qui me frappa tout d'abord, c'est l'allure sportive des joueurs de cuivres. Ce que ces Messieurs doivent avoir comme musculature! Je me dis: ils ne sont quand même pas tous mineurs de fond par leur famille? Je me dis, voilà, quand Maurice sera là, ils vont tous se comparer, l'âge, le poids — quelques joueurs ont un format impressionnant — l'origine et la boisson préférée, bien sûr, avant de se taper dans le dos.

Il sera jovial et gentil, un petit très grand.

Je me souviens d'une récente émission suisse de télévision. La dame qui mettait en scène: «Monsieur André, vous qui êtes le plus grand trompettiste du monde, est-ce que vous savez aussi jouer du jazz?» André: «Vous êtes gentille, Made-moiselle, mais...»

Ce qui me frappe, ensuite, ce sont les essais d'instruments. Qu'est-ce que l'on essaie de préférence? Côté trompettistes, ce sont les fusées Apollo en Sib aigu. Quelques ré, quelques mi-b, des notes aiguës à la trompette ut, et toujours et encore, ces petits engins qui promettent de monter vers la lune. Est-ce parce qu'on n'a pas encore de piccolo chez soi, ou une mal accordée? Peut-être, mais c'est aussi pour montrer aux passants combien on sait jouer aigu, et qu'on est un petit (brande) bourgeois. Et la référence est dans la tête: «Tu vois, Maurice, j'arrive au la.»

Puis on se tourne vers les stands de partitions ou vers les embouchures. Maurice s'est fait faire des embouchures spéciales, je l'ai vu sur une photo, «viens donc voir, il y a ici un artisan qui tourne des embouchures...» «mais non, moi je crois au travail», on va voir le stand BIM. On y trouve une méthode piccolo, la première, signée Hickman, «le meilleur trompettiste de la jeune génération» (une affiche). Tiens, un autre petit gros, d'après la photo qui présente l'auteur de cette méthode à côté de Maurice André. Mais feuilletons la littérature. Côté aigu, il y a la collection Maurice André. Cela n'a pas l'air trop difficile à première vue, mais — aïe — sur la deuxième page cela monte, cela monte (la montée sociale du sous-sol au gratte-ciel?)...

Nous voilà dans une église. Pas d'orgue, pour une fois, mais un érudit trompettiste américain — D. Smithers; beaucoup de mots d'allemand et d'italien dans son américain, beaucoup d'embouchures anciennes, une *trompette naturelle* à trous. Je relève au passage deux petites remar-

Zuerst fiel mir die sportliche Statur der Blechbläser auf. Die haben aber Muskeln! Stammen sie denn alle aus Bergarbeiterfamilien, fragte ich mich im Stillen. Dann dachte ich: Wenn Maurice da sein wird, werden sie ihr Alter, Gewicht — einige dieser Herren haben wirklich Format. Eindrucksvoll! — Herkunft, nicht zu vergessen ihr Lieblingsgetränk, vergleichen, bevor sie sich auf die Schulter klopfen.

Er, ein sehr grosser Kleiner, wird fröhlich und freundlich sein. Da fällt mir eine Sendung am Schweizer Fernsehen ein. Die inszenierende Dame: «Herr André, Sie sind doch der grösste Trompeter der Welt, spielen Sie denn auch gelegentlich Jazz?» André: «Das war sehr lieb von ihnen, aber...»

Dann fiel mir das Proben von Instrumenten auf. Was wird dabei vorgezogen? Von den Trompetern zweifellos die hoch-B-Apollorakete. Ich höre einige Noten heraus: D, Es, hohe Noten auf einer C-Trompette, und immer wieder diese kleinen Mondraketen. Warum denn? Weil man noch keine Pikkolo zu Hause hat? Oder weil sie nicht gut stimmt? Vielleicht. Aber auch, weil man den Anwesenden zeigen möchte, wie hoch man zu spielen vermag: Seht, auch ich spiele die Brandenburger. Und: Sieh, Maurice, ich schaffe das A.

Dann geht man zu den Partituren oder zu den Mundstücken. Maurice hat sich Mundstücke anfertigen lassen, ich hab's auf einem Foto gesehen, «komm mal her, hier dreht ein Handwerker die Mundstücke»... «Nein doch, ich glaube nur ans üben». Man zieht weiter, zu BIM. Dort findet man eine Pikkoloschule, die erste, von Hickmann «dem besten Trompeter der jungen Generation» (sagt das Plakat). Auch ein kleiner Dicker, wie ich auf der Aufnahme sehe, die den Verfasser neben Maurice André zeigt. Blättern wir nun in der Literatur herum. Auf den Höhen, die Collection Maurice André. Beim ersten Hinsehen, nicht allzu schwierig — auf der zweiten Seite aber, au-au, das steigt aber, steigt (der gesellschaftliche Aufstieg: vom Souterrain zum Wolkenkratzer?)...

Und jetzt in die Kirche. Keine Orgel, sondern ein gelehrter amerikanischer Trompeter — Don Smithers —, der viele deutsche und italienische Worte in sein Amerikanisch einflechtet. Viele alte Mundstücke, eine Naturtrompete mit Grifflochern. Zwei spitze Bemerkungen.

What struck me first is the athletic appearance of the brass players. What muscles those Gentlemen must have! I told myself: they cannot all be of mining stock? I told myself when Maurice is here they will all compare their age, their weight — some players have an impressive girth — their background and favourite drink, of course, before patting each other on the back.

He will be jovial and friendly, a very big small man. I remember a recent swiss television program. The lady stage manager: "Mr. André, you who are the greatest trumpeter in the world do you also know how to play jazz?" André "You are very kind, Miss, but..."

What struck me afterwards was the test of the instruments. What does one prefer to run through? On the trumpeters' side there are Apollo rockets in high B flat. A few D's, a few E flats, high notes on the C trumpet and still and more those little devices which promise to hit the moon. Is it because one has not yet a high trumpet at home or a badly tuned one? Maybe, but it is also to show the passers-by how high one can play and that one is a small (branden) bourgeois. And the reference is in the mind: "you see, Maurice, I can get to the A".

Then one turns towards the music stall or towards the mouthpieces. Maurice has had made special mouthpieces, I have seen it on a photo, "come and see then, there is here a craftsman who is turning mouthpieces." "oh no, me I believe in work", one goes to the BIM stall. One finds a high trumpet method, the first, signed Hickman, "the first trumpeter of the young generation" (a publicity sticker). Well, another little fat one, according to the photo which shows the author of the method next to Maurice André. But let us flip through the literature. On the high side there is the Maurice André collection. It does not look too difficult at first sight but — ow — on the second page it goes up, it goes up (social ascension from the lower ground floor to the skyscraper?).

And now we are in a Church. No organ for once, but a scholarly american trumpeter — D. Smithers; many german and italian words in his american, many ancient mouthpieces, a *natural trumpet* with holes. I mark in passing two small sharp comments. The first on a method of "new techniques for the trumpet" which starts

ques acerbés. L'une à une méthode de «nouvelles techniques de la trompette» qui commence par un exercice notoirement trop difficile; on se réfère aux autres, même s'ils ne sont pas là, même si on ne prononce pas le nom. Et on joue de la trompette en colimaçon, que l'on dit plus authentique que la toute droite (que joue E. Tarr). Histoire de dire qui est le plus près de la nature, d'un absolu au moins historique. Je trouve cela d'ailleurs assez excitant; il y a là une recherche, une anti-culture-de-masse. Et voilà la deuxième remarque: j'ai avancé, ces dernières années, nous dit D. Smithers, je ne jouerai bientôt plus de piccolo, demain vous entendrez peut-être ma dernière performance sur cet instrument. Et tilt! (Dites, Monsieur André, vous n'aviez pas prévu la tromba de chasse).

Dans une salle du Palace, K. Hovaldt parle de trompette scandinave. Lui qui a joué en duo avec Maurice André parlait de différents styles et fit une sympathique démonstration de toutes ses trompettes (en sib/la aiguë, en mib, en ré, en do, en sib, en fa grave, en do grave, et même en bois). Quand il a dû jouer beaucoup de trompette aiguë, explique-t-il, il se détend en jouant des trompettes graves. Je pense à André dont on dit qu'il ne joue bientôt plus que du piccolo. J'en entends parler après cette réunion. M. André, dit quelqu'un, ne travaille pas l'extra-grave. Si la télépathie fonctionne, M. André doit faire des cauchemars, en ce moment: si ce Hovaldt joue toutes les trompettes à la fois, comme d'ailleurs ceux du groupe *Forefront* présents à ce Congrès, il faudra qu'il s'y mette aussi, et même à la tromba de chasse, et au bugle en do grave...

Effectivement, ces *Forefront, lead trumpets* mi-jazz, mi-contemporain, c'est encore autre chose. Ils improvisent, ils ont un jeu d'ensemble très au point et — dites donc... — ils jouent même de la Selmer piccolo... avec des inflexions dignes du jazzman Clark Terry!

Je me fais une conclusion provisoire. On peut dépasser le piccolo en l'abandonnant pour le piccolo archaïque, mieux: pour la tromba pure et nature; on peut le noyer en l'intégrant à toute la série des trompettes, ce qui le neutralise en un bout de registre. Je ne savais pas encore qu'on peut aussi le tenir pour négligeable. C'est ce que démontra Dokschtzer. Il parla russe et dut faire appel à un traducteur personnel. Phrase sibylline: en URSS on ne connaît pas beaucoup la trompette piccolo... «J'ai donc transposé le morceau d'Albinoni que joue Maurice André et que je vais vous jouer pour trompette sib normale». Et il commence son récital par là. Nota bene: le premier morceau donne le ton, comme le premier degré de la gamme, dans le système tonal; et il a choisi pour premier morceau cet Albinoni que joue Maurice André.

Die erste richtet sich an eine Schule «neue Spieltechniken für die Trompete», deren erste Übung bekanntlich viel zu schwer ist; man bezieht sich auf die anderen, auch in ihrer Abwesenheit und ohne sie zu nennen. Und man spielt auf einer «Jägertrompete», die authentischer sein soll als die gerade (auf der E. Tarr spielt). Wer kommt der Natur am nächsten, historisch gesehen — auch das eine Suche nach dem Absoluten, ziemlich aufregend, diese Antimassenkultur, finde ich. Die zweite Bemerkung: In den letzten Jahren bin ich vorangeschritten, sagt D. Smithers, bald spiele ich nicht mehr die Pikkolo, vielleicht hört ihr mich morgen zum letzten Mal auf diesem Instrument. Rums! (Herr André, hatten Sie die Tromba da caccia vorgesehen?)

In einem Saal des Palace-Hotel spricht K. Hovaldt von der skandinavischen Trompete. Er, der mit Maurice André Duo gespielt hat, spricht von verschiedenen Stilen und führte alle seine Trompeten vor (eine hoch B/A-, eine Es-, eine D-, eine C-, eine B-, eine F-, eine D- und sogar eine Holz-Trompete). Er verrät: Wenn ich lange auf einer hohen Trompete habe spielen müssen, entspanne ich mich durchs Spielen meiner tiefen Trompeten. Wieder denke ich an André, der ja — wie man hört — bald nur noch Pikkolotrompete spielt. Nach der Versammlung höre ich jemand sagen: M. André arbeite das extrem tiefe Register nicht. Wenn es die Telepathie gibt, dann hat jetzt M. André Alpträume: Wenn dieser Hovaldt alle Trompeten zugleich spielt, wie übrigens die Gruppe *Forefront*, die am Kongress teilnimmt, wird er sich auch dazu entschließen müssen, vielleicht sogar zum Jagdhorn und zum tiefen C-Flügelhorn...

Diese *Forefronts, lead trumpets* halb jazz, halb zeitgenössisch, die bieten ja was anderes. Sie improvisieren, sind phantastisch auf einander abgestimmt und — haben Sie's gesehen? — sie spielen sogar eine Selmer Pikkolo... Lippenschleifer, die dem Jazzman Clark Terry zur Ehre gereichen würde.

Meine vorläufige Schlussfolgerung: man kann über Pikkolo hinweg zur altertümlichen Pikkolo, besser zur echten Naturtromba; man kann die Pikkolo in die Reihe der Trompeten eingliedern, sie wird dann zu einem Registerende neutralisiert. Ich wusste aber nicht, dass man sie einfach vernachlässigen konnte.

Das bewies Dokschtzer: Er sprach russisch und hatte einen Privatdolmetscher. Sibyllinischer Satz: in der UdSSR kennt man die Pikkolotrompete nur wenig... «Daher habe ich das Stück von Albinoni, das Maurice André spielt, transponiert. Ich spiele es Ihnen auf der gewöhnlichen B-Trompete vor.» Und so beginnt er sein Solistenkonzert. Nota bene: Das erste Stück gibt den Ton an, wie die erste Stufe der Tonleiter im tonalen System. Er hat

by a notoriously too difficult exercise; one refers to the others even if they are not there, even if one does not utter the name. And one plays the coiled trumpet, which one says is more authentic than the straight one (played by E. Tarr). Just to say who is the nearest to nature, in such absolute manner that it is at least historical. I find that by the way rather exciting: there is a research, an anti mass culture. And here is the second remark: I have progressed during these past years, tells us D. Smithers, I shall soon no longer play the high trumpet, to-morrow you may hear my last performance on this instrument. And click! (Tells us Mr. André you had not foreseen the hunting tromba).

In a room at the Montreux Palace, K. Hovaldt is talking about the Scandinavian trumpet. He who has played in duet with Maurice André talks about the different styles and gives a pleasant demonstration of all his trumpets (in high B flat/A, in E flat, in D, in C, in B flat, in low F, in low C and even in wood). When he has had to play a lot of high trumpets, he explains, he relaxes in playing the low trumpets. I think of André of whom one says he is soon playing only the high trumpet. I hear of it after this meeting. Mr. André, says someone, does not practice pedal notes. If telepathy works Mr. André must have nightmares at this moment: if this Hovaldt plays all trumpets at once, as do by the way those of the group *Forefront* who are present at this Congress, he will have to put himself playing them all, and even the hunting tromba and the low C Flügelhorn.

Indeed those *Forefront, lead trumpets*, half jazz, half contemporary, are again something else. They improvise, they have a very well worked out togetherness and — my word... — they even play the Selmer high trumpet ... with inflexions worthy of the jazzman Clark Terry!

I drew up a provisional conclusion. One can leave behind and abandon the high trumpet for the ancient high trumpet, better still: for the pure and natural tromba; one can drown it by integrating it to the full range of trumpets, which neutralizes it at one end of the register. I did not know yet that it could be considered negligible.

That is what Mr. Dokschtzer demonstrated. He spoke Russian and had to go through a personal translator. Sybilline sentence: in URSS the high trumpet is not very well known... I have then transposed the piece of music by Albinoni that Maurice André plays and which I am going to play on the normal B flat trumpet. And he started his recital by that. Nota Bene: the first piece sets the tone, like the first degree of the scale in the tonal system;

Une grande quantité de photographies originales ont été prises durant le Premier Congrès International des Cuivres à Montreux, au mois de juin 1976, par le photographe Jean-Claude Vieillefond. BRASS BULLETIN publiera la suite de ces photographies dans tous les prochains numéros. Ces photographies sont numérotées de façon particulière (❶, etc.) et peuvent ainsi facilement être commandées.

Avec votre commande, n'oubliez pas d'indiquer:
 — le numéro de BRASS BULLETIN, le numéro de la photographie et le nom de celui qui y figure;
 — le format souhaité, au choix:
 a) format carte postale, env. A6;
 b) format 22,8 x 15,7 cm, env. A5+.
 — votre adresse exacte.

Conditions et prix:

Paiement à l'avance, avec la commande (voir numéros de comptes page 2 de la couverture de BRASS BULLETIN) à notre adresse.

1 photo, format carte postale

Fr. s. 6.— port & frais compris

1 photo, format 22,8 x 15,7

Fr. s. 11.50 port & frais compris

Roger Bobo, USA ❶

❷ Vinko Globokar, France



Un musicien d'un jeu de scène *maestoso*; une interprétation structurée, passionnée, aux couleurs déployées, des rouges-bleus-foncés du grays, jusqu'aux jaunes-verts-clairs de l'aigu, un jeu avec des volumes sonores du très lourd au très léger, des crescendi sur une note ou sur plusieurs notes et cela, d'une étendue dont on a perdu l'habitude.

Le Russe joua d'autres morceaux «simples» et le lendemain alla jusqu'à transfigurer musicalement une étude connue d'Arban. Je me dis que si les Russes voulaient, ils pourraient évidemment développer des sportifs de l'aigu, eux qui ont aussi participé à l'ascension vers la lune. Le musicien qui représentait la trompette à la russe a pris le parti de dominer tellement par ce qu'on hésite, face à lui, à appeler technique musicale et technique du jeu de scène (rapport entre le jeu et le silence, suspense) qu'on en arrive à vouloir parler de force de l'esprit.

A côté de cela, M. Thibaud illustra courageusement la virtuosité, la persistance de la trompette française, voire de la musique française; il le fit avec plus ou moins de bonheur une première et une deuxième fois. Le Jolivet qu'il joua au Gala, M. André l'a joué, imposant encore une inévitable comparaison. Il est possible, me dis-je, que Thibaud qui le joue si agressivement, aille dans le sens souhaité si souvent par l'analyste critique de la musique Th. W. Adorno: la musique d'un monde horrible ne peut être légitimement agréable. La prestation de Thibaud a-t-elle reflété la réalité française, avec ses luttes, ses inquiétudes, ses courses de vitesse? Est-ce que cette sonorité douce, l'intense concentration décontractée d'un Th. Stevens, trompette méridional de Californie reflète le réel californien, y compris l'agressivité insérée dans une rigueur logique contrôlée et dans une agilité de félin?

Je regrette d'avoir dû manquer Hickman et quelques autres solistes. Peu, somme toute, se sont véritablement lancés, comme l'a fait remarquer Thibaud par la suite, à juste titre.

Bref, voilà deux pas dans ma réflexion: certains, comme Maurice André, étaient absents tout en étant présents; d'autres nous incitent à nous demander ce qui est visé: est-ce qu'on joue comme on est, ou comme on voudrait être, cette musique reflète-t-elle la réalité qui est ou suggère-t-elle une réalité qui devrait être?

Et les tubas, les trombones, les cors? C'est qu'on a ses préjugés; moi, j'ai un parti pris de trompettiste... Il me semble qu'un tuba, c'est une corpulente trompette debout, un trombone, c'est une drôle de trompette à coulisse, et le cor, je comprends moins encore; les autres participants des différentes confréries de cuivres se sont-ils parlés? Avaient-ils moins de préjugés que moi? Espérons-le...

als erstes Stück diesen Albinoni gewählt, den Maurice André spielt.

Maestoso sein Bühnenspiel; strukturiert, leidenschaftlich seine Interpretation, mit der ganzen Farbskala vom tiefen Rot-Dunkelblau zum hohen Gelb- Hellgrün; ein Spiel mit den Klangvolumen: dichte, schwere Seiten, dann leichte, ätherische, Crescendi auf einer oder mehreren Noten. Alles in Dimensionen, die wir nicht mehr gewohnt sind.

Der Russe spielte weiter, einfache Stücke. Am nächsten Tag sublimierte er sogar eine bekannte Etüde von Arban. Die Russen könnten selbstverständlich, so dachte ich bei mir, Höhengasportler ausbilden, wenn es ihnen einfiele — sie haben ja auch den Mond miterobert. Der Musiker, der hier die russische Trompete vertrat, hatte es darauf abgesehen, die Szene zu beherrschen durch — man zögert, es bei ihm musikalische Technik und Bühnentechnik zu nennen (Beziehung zwischen Spiel und Pause, Spannung) — wie man sagen möchte, die Kraft seines Geistes. Mit viel Mut illustrierte Herr Thibaud das Virtuositentum, die Beständigkeit der französischen Trompete, ja der französischen Musik. Den Jolivet, den er beim Galakonzert spielte, hat auch M. André gespielt. Wieder zwingt sich uns der Vergleich auf. Ich sagte mir: möglich, dass Thibaud durch sein aggressives Spiel die Richtung einschlägt, die der Musikkritiker Th. W. Adorno wünschte: die Musik einer scheusslichen Welt darf nicht angenehm sein. Spiegelte denn Thibauds Leistung die französische Wirklichkeit wider, mit ihren Konflikten, Unruhen, Geschwindigkeitsrennen? Und diese sanfte Klangfarbe, diese entspannte Dichte bei Th. Stevens, dem Südkalifornischen Trompeter, spiegeln sie die kalifornische Wirklichkeit mitsamt ihrer — in kontrollierter logischer Strenge und katzenhafter Gewandtheit eingegliederten — Aggressivität wider?

Ich bedaure es, Hickman und einige andere Solisten verpasst zu haben. Wenige aber, die Bemerkung stammt von Thibaud — und er hat recht —, haben wirklich etwas gewagt.

So kamen mir folgende zwei Gedanken (Stufen meiner Überlegung): Einige, wie

and he chose for his first piece this Albinoni that Maurice André plays.

A musician with a *maestoso* stage presence; a well structured, passionate interpretation with a display of colours spreading from the red dark blues of the lower notes up to the yellow light greens of the higher pitch, a game with the mass of sound from the very heavy to the very light, crescendi on one note or on several notes and all that with such an extensive range that one is hardly accustomed to. The Russian played other "easy" pieces and the following day he went as far as to musically transfigure one of Arban's well known etudes. I told myself that if they wanted to, the Russians could also become high notes gymnasts, a nation which has taken part in the ascension towards the moon. The musician who represented the russian trumpet style had made up his mind to so dominate by what I hesitate, confronted with him, to call musical technique and stage sense (relationship between the playing, silence and suspense) that one is led to want to discuss force of mind.

Beside that Mr. Thibaud courageously demonstrated the virtuosity and the enduring quality of the french trumpet or indeed of french music: he did this more or less happily once and a second time. The Jolivet piece which he played at the Gala, Mr. André has also played, forcing once again an inevitable comparison. It is possible, I told myself, that Thibaud, who plays so aggressively, goes in the direction so often wished for by the music critic Th. W. Adorno: the music of an ugly world cannot be legitimately pleasant. Does Thibaud's performance reflect french reality with its struggles, its anxieties, its rat race? Does the soft tone and relaxed intense concentration of someone like the meridional Californian trumpeter Th. Stevens reflect the real Californian, including aggression enclosed in controlled logical rigour and a cat like agility?

I am sorry to have missed Hickman and one or two other soloists. Few on the whole have really let themselves go as Thibaud rightly remarked later.

In brief here are two steps forward in my



A large number of original photographs were taken during the First International Brass Congress in Montreux by the photographer Jean-Claude Vieillefond, in June 1976.

This series of photographs will be published in future copies of BRASS BULLETIN.

These photographs are numbered (1, etc.) and can easily be ordered.

With your orders do not forget to mention:

- the number of BRASS BULLETIN, the number of the photographs and the names of the person(s) shown on them;
- the size required (a choice between:
 - a) postcard format about A6;
 - b) format 9 x 6 about A5+;
- your exact address.

Conditions of payment and prices:

Payment in advance with your order (see Account Numbers on page 2 of the cover of BRASS BULLETIN) at our address.

1 photo, postcard format 6,00 Swiss Francs

1 photo, format 9 x 6 11,50 Swiss Francs.

Prices include postal charges.



Ib Lansky-Otto, Sweden 1



Dale Clevenger, USA 1

1 Hermann Baumann, W. Germany

Pour moi, l'axe principal de ce Congrès, sa dimension cachée — *les plus présents, c'étaient les absents* — peut le mieux s'illustrer à partir des derniers concerts, du Gala Final surtout.

Ce Gala était comme ces journées d'enterrement dont nous parle l'histoire du jazz... *Didn't he ramble?* On se souvient que lors de ces cérémonies les Noirs américains pleuraient, gémissaient sur le chemin vers le cimetière tout en jouant une musique affreusement triste. Une fois que le mort tant regretté était enterré, voici les réjouissances, les danses, l'alcool et une musique agressivement gaie; la vie reprend ses droits, il faut l'assumer, etc.

Quelle extraordinaire dose de musique funèbre lors de la première partie de ce gala! Puis des numéros de clowns musicaux, du jazz détendu, des blagues, etc., enfin, à mi-chemin de la musique contemporaine et du jazz de studio, ce travail de synthèse du groupe *Forefront*.

Qu'a-t-on enterré? Le plaisir de la fraternité; le côté *réparateur* du Congrès. La fraternité, c'est de retrouver des collègues, et parfois des amis; des frères qui connaissent tous des problèmes d'embouchures, d'intonation, de lecture, de répertoire, d'enseignement, etc. J'ignore si on a beaucoup parlé d'argent, mais j'ai noté combien de musiciens ont joué une musique qui se trouvait sur un disque mis en vente à Montreux — combien rares étaient les nouveautés, les premières mondiales —.

Frères en cuivres... et les autres types de musiciens? Ne faut-il en venir à parler de ces autres absents-présents pour comprendre le sens de cet enterrement de la fraternité retrouvée?

Quand on se trouve soudain dans ou devant un de ces grands rassemblements de cuivres, d'une cinquantaine de trompettes ou de trombones, ou de cors, ou devant des quatuors ou des quintettes ou d'octettes, tous cuivres,... qui ne devine le bien que cela fait par référence à tous ces musiciens non cuivres, qu'on est obligé de voir pendant tout le reste du temps? En entendant ces ensembles de cors, je me faisais les réflexions suivantes: ces joueurs, normalement, ne représentent jamais qu'une *section* d'un orchestre symphonique, minoritaire, surtout musiciens d'appoint, parfois solistes, souvent accompagnateurs; ils se trouvent soudain dans une situation complètement inverse. Les voici entre eux, rien que des cors! Certes, dans ces ensembles, il y a des voix plus importantes que d'autres, mais c'est à tour de rôle, entre des voix de cors. Les possibilités pour se mettre en valeur sont plus nombreuses, la compétition est plus égale avec des musiciens du même instrument. On accompagne des cors, on est accompagné par des cors; des cors sont parfois en section qui font l'*écho*, comme

eben Maurice André, waren zugleich abwesend und anwesend; andere fordern uns dazu auf, uns Gedanken über das Angestrebte zu machen: Spielt man wie man ist, oder wie man zu sein wünscht, spiegelt diese Musik die bestehende Wirklichkeit wider oder deutet sie auf eine Wirklichkeit, die sein sollte?

Und die Tuben, Posaunen, Hörner? Man hat eben Vorurteile, auch ich habe vorgefasste Meinungen, und zwar die eines Trompeters. Für mich ist eine Tuba eine beleibte stehende Trompete, eine Posaune eine komische Zugtrompete und das Horn, nun da hört mein Witz auf. Haben denn die anderen Teilnehmer der verschiedenen Blechbläservereine miteinander gesprochen? Hatten sie weniger Vorurteile als ich? Hoffen wir's...

Für mich bildeten die versteckten Größen die Hauptsache dieses Kongresses — *am anwesendsten waren die Abwesenden* —. Das lässt sich am besten anhand der letzten Konzerte, vor allem des Galakonzertes beweisen.

Das Galakonzert erinnerte an die Beerdigungen, über die man in der Geschichte des Jazz nachlesen kann... *Didn't he ramble?* Bei diesen Feiern weinten, klagten die amerikanischen Neger auf dem Weg zum Friedhof und machten schrecklich traurige Musik. Sobald der Tote begraben war, begann das Vergnügen, Tanzen, Trinken, aggressiv-fröhliche Musik; das Leben kommt wieder zu seinem Recht.

Wieviel Trauermusik bekamen wir im ersten Teil des Galakonzertes zu hören! Dann aber folgten: musikalische Posen, gespannter Jazz, Scherze, usw. und schliesslich auf halber Strecke zwischen zeitgenössischer Musik und Studiojazz, die Synthesearbeit der *Forefront*.

Was wurde denn begraben? Die Freuden der Brüderlichkeit; das *Wiedergutmachen* des Kongresses. Brüderlichkeit: Kollegen begegnen, Freunde wiederfinden; Brüder, die allesamt Mundstück-, Intonations-, Lektüre-, Repertoire-, Lehrprobleme u.a.m. kennen. Ich weiss nicht, ob auch von Geld gesprochen wurde, hab aber nachgezählt, wieviel Musiker Musik gespielt haben, die auf den — in Montreux erhältlichen — Schallplatten vorhanden war. Selten gab's eine Neuigkeit, eine Uraufführung.

Brüder — Blechbläser... Und die anderen Musiker? Man sollte auch von diesen abwesenden Anwesenden sprechen, will man den Sinn dieser Beerdigung der wiedergefundenen Brüderlichkeit begreifen. Befindet man sich einmal in oder vor einer dieser grossen Blechbläserversammlungen, einem halben Hundert Trompeten oder Posaunen, oder Hörnern, oder vor Quartetten, Quintetten oder Oktetten, alles nur Blechbläsern... dann errät man, wie wohltuend es ist, denkt man daran, dass man die ganze übrige

reflexion: some, like Maurice André, were present though absent; others incite us to wonder what the aims are: does one play as one is, or how one would like to be, does this music reflect the reality that exists or does it suggest a reality that ought to be?

And tubas, trombones and horns? We do have our preferences: I am siding with the trumpeter... It seems to me that a tuba is a fat trumpet standing up, a trombone is a funny trumpet with a slide, and the horn I understand even less; are the other participants in these different brotherhoods of brass less prejudiced than I? Let us hope so...

For me the backbone of this Congress, its hidden dimension — *the most present were the absent* — can be best illustrated by the last concerts, especially the Final Gala.

This Gala was like one of those funerals related by the history of jazz... *Didn't he ramble?* One remembers that at the burial services the black Americans cried and moaned on the way to the cemetery while playing a terribly sad music. Once the so much mourned person was buried there came the rejoicing, dance, alcohol and an aggressively gay music; life takes the lead again, one must assume it, etc. What an extraordinary dose of funeral music in the first part of this Gala! And then numbers by musical clowns, relaxed jazz, jokes, etc., finally half way between studio jazz and contemporary music this work of synthesis by the group *Forefront*. What has one buried? the pleasure of brotherhood; the *restoring* side of the Congress. Brotherhood is to meet again colleagues, and sometimes friends; brothers who know all the problems of mouthpiece, intonation, reading, repertoire, teaching etc. I do not know if we talked very much about money but I noticed how many musicians played music that could be found on a record which was on sale in Montreux — how rare were the new pieces, world premieres.

Brothers in brass... and the other types of musicians? Should one not come to talk about those other absent-presents to understand the meaning of this burial of refund brotherhood?

When one suddenly finds oneself in front of one of these great meetings of brassplayers, about fifty trumpets or trombones or horns or before quartets, quintets or octets, all brass... who cannot imagine the good it does in reference to all those non brass musicians one is compelled to see all the rest of the time? In hearing those horn ensembles I was thinking about the following: these players who normally only ever represent a *section* of a symphonic orchestra, a minority, mainly bit players, sometimes



Auf dem Ersten Internationalen Blechbläserkongress ist nicht nur geblasen sondern auch geschossen worden — unter anderem von Jean-Claude Vieillefond. BRASS BULLETIN veröffentlicht hier und in den folgenden Nummern das Ergebnis: Schnappschüsse, Porträts, Stimmungsbilder. Diese Aufnahmen sind numeriert (1, usw.) zwecks Bestellung natürlich. Wenn Sie Ihre Wahl getroffen haben und Ihre Bestellliste aufstellen, geben Sie doch bitte folgende Daten an:

- die BRASS BULLETIN-Nummer, die Bildnummer, den Namen des Porträtierten;
- das erwünschte Format:
 - a) Postkartengröße (etwa A6),
 - b) 22,8 x 15,7 (etwa A5);
- Ihre genaue Anschrift.

Bedingungen und Preis

Die Aufnahmen werden an BRASS BULLETIN (Konto — Nr. siehe Innenseite des Titelblattes) im voraus, mit der Bestellung, bezahlt.

1 Foto, Postkartengröße S.Fr. 6.—

1 Foto, 22,8 x 15,7 S.Fr. 11.50

(in den Preisen sind die Versandkosten inbegriffen).

1 Vaclav Hoza, Czechoslovakia

Jim Katsuhiko Kaijima, Japan 1



A black and white photograph of Neil Humfeld, a man with glasses and a dark suit, playing a trumpet. He is shown in profile, facing right, with his arms extended. The background is dark with some out-of-focus lights.

① Neil Humfeld,
USA

A black and white photograph of a brass section of a band, identified as The Forefront. Several musicians are visible, playing trumpets and flutes. They are wearing patterned shirts. The scene is set on a stage with music stands and instruments in the foreground.

① The Forefront,
USA

c'est si fréquemment leur rôle dans les orchestres, habituels, mais attention : ici, ils font écho à une autre section de cors, et cela à tour de rôle ; les morceaux donnent rapidement leur chance à d'autres cors. Par-dessus le marché, le chef est un joueur de cor réputé. Il démontre ainsi qu'on peut, instrumentiste cor, en arriver jusqu'au pupitre de direction, parfois au rôle d'arrangeur, voire de compositeur. Même chose pour les trombones, avec cet avantage, m'a-t-il semblé, que la différenciation des voix, en intensité, timbre, etc., est peut-être plus facile ici, et qu'en fin de compte, les ensembles sont plus diversement colorés, plus structurés, qu'il y a moins de tendance à la fusion... J'ai pu assister à quelques happenings significatifs. Le solo de trombone de Globokar (*Sequenza*, de Berio), contient des sonorités du monde moderne ; il pratique le joué-chanté ; et pendant un brusque arrêt du trombone, ce cri : *Why?* Pourquoi cette musique ? Pourquoi la vôtre ? Pourquoi ce Congrès tout en cuivres ? Cette présentation me semble avoir reçu des réponses dont celles-ci qu'on peut, je crois, lire dans les prestations du trombone Phil Wilson qui lui aussi chante dans ses glissandi, comme d'ailleurs R. Bobo dans son tuba.

En effet, voici l'un des sketches de Phil Wilson, dans le style du clown musical : raconter musicalement l'histoire du jazz à travers quelques morceaux d'Ellington, caricaturisés en virtuose, avec des gags qui rappellent le pop art en peinture ; Wilson montre l'ossature de morceaux très (trop) connus, il joue *avec eux*, en les insérant dans une exécution humoristique, en laissant parfois tomber une note attendue, etc. Et surtout, il montre qu'à travers le temps, c'est toujours les mêmes morceaux. Il tourne autour d'une même chose de manières de plus en plus complexes, périlleuses, en laissant percer ce qui est paraphrasé, ce à quoi on se réfère et qui reste inchangé. *Pourquoi tout cela ?* La réponse me semble être : *mieux vaut en rire* (sous-entendu de notre position d'interprètes qui dépendent des créateurs et du business) ; c'est l'acceptation de l'inévitable ; la part de l'interprète, même dans le jazz, est de gagner une certaine marge de liberté, un peu de distance, de jouer le jeu de la compétition entre interprètes, ce qui reconstitue peut-être un équilibre.

A travers des happenings de cette sorte, on en arrive à poser des questions profondes. Il y en eut d'autres.

Globokar (dans *Echanges*) a joué devant et avec un micro — seul musicien non jazz à faire cela — comme s'il voulait être davantage entendu. Ce qu'il fit m'apparut terriblement significatif pour les congressistes, inspirer/expirer avidement, changer d'embouchure tout le temps, essayer des sonorités les plus diverses, gronder,

Zeit allen diesen Nicht-Blechbläsern gegenübersteht.

Ich hörte einem Hornensemble zu und dachte : Diese Musiker stellen gewöhnlich nur eine *Abteilung* eines Sinfonieorchesters dar, bilden eine Minorität, sind Zusatzkräfte, manchmal Solisten, oft Begleiter ; und plötzlich sind sie in der entgegengesetzten Lage : unter sich, nur Hornisten ! Freilich gibt es innerhalb dieser Ensembles Rangunterschiede, aber abwechselungsweise ist eine Stimme lauter als die andere — und es sind immer Hornstimmen. Es ergeben sich mehr Gelegenheiten hervorzutreten, das Wettrennen ist gerechter unter Musikern des gleichen Instrumentes. Man begleitet Hörner, man wird von Hörnern begleitet ; eine Horngruppe spielt das Echo — wie so oft im (gewohnten) Orchester, hier aber sind sie das Echo einer anderen Horngruppe, ausserdem übernehmen sie diese Rolle abwechselungsweise, man wechselt sich in den Stücken ab. Mehr noch : der Leiter ist ein berühmter Hornist. Er stellt unter Beweis, dass ein Hornist bis zum Dirigentenpult vordringen kann, manchmal Bearbeiter, ja sogar Komponist werden kann. Das gilt auch für die Posaunen. Mir scheint allerdings, dass sie dank der Vielfalt ihrer Stimmen, Intensität, Klangfarbe, usw. im Vorteil sind, dass ihre Ensembles farbenreicher, strukturierter sind, dass sie weniger zum Ineinanderfließen verdammt sind.

Ich erlebte einige bedeutsame Happenings. Globokars Posaunensolo (*Sequenza*, von Berio) enthält Klänge aus unserer modernen Welt ; er praktiziert das Singen-beim-Spielen ; und während einer plötzlichen Pause des Posaunenspiels, ein Schrei : *Why?* Warum diese Musik ? Warum ihre Musik ? Warum dieser ganze Blechbläserkongress ? Diese Aufführung bekam, mir scheint, einige Antworten, unter anderem die, die man aus Phil Wilsons Leistung herauslesen (-hören) konnte. Dieser Posaunist singt in seinen Glissandi, wie übrigens auch R. Bobo in seine Tuba hineinsingt.

Hier einer der Sketche von Phil Wilson in der Art der musikalischen Posse : er erzählt die Geschichte des Jazz anhand einiger Stücke von Ellington, die er ins Virtuose karikiert, mit Gags, die an den Pop Art in der Malerei erinnern ; Wilson zeigt den Aufbau von (allzu) bekannten Stücken, er spielt *mit ihnen*, gibt eine humoristische Ausführung indem er manchmal die erwartete Note fallen lässt, usw. Vor allem aber zeigt er, dass es immer die gleichen Stücke sind. Er dreht unentwegt um das gleiche, auf immer kompliziertere, kühnere Weise und lässt das Paraphrasierte, die unabänderliche Referenz, durchscheinen. *Warum das alles ?* Die Antwort scheint mir : *Besser wärs, darüber zu lachen* (über unsere Interpretensituation zwischen den Extre-

soloists, often accompanists find themselves suddenly in a completely contrary situation. There they are among themselves, nothing but horns ! Naturally in these groups some voices are more important than others but they take it in turns among themselves, but they are all horn players. The opportunities to put themselves forward are more numerous and the competition is more equal between musicians playing the same instrument. One accompanies horns, one is accompanied by horns ; horns sometimes form a section which makes an *echo* as it is so frequently their role in the normal orchestras but take note : here they echo another section of horns and this echoing is taken in turn. The musical pieces quickly give a chance to other horns. On top of it all the conductor is a well known horn player. He thus shows as an instrumental horn player that one can reach the conductor's rostrum, sometimes in the role of an arranger or even of a composer.

Same thing for the trombones with this advantage, it seems to me, that the differentiation of voices in intensity, timbre etc. is perhaps easier here and that at the end of it all the ensemble playing is sometimes more diversely coloured, more structured and that there is less tendency to blur the sound.

I have been able to be present at a few significant happenings. The Globokar trombone solo (*Sequenza*, by Berio) contains sounds of the modern world ; he practises the singing while playing ; and during a sudden pause of the trombone, this cry : *Why?* Why this music ? Why yours ? Why this all brass Congress ? This presentation seems to have received replies of which those that can be read, I believe, in the performances of Phil Wilson who also sings in his glissandi, as does R. Bobo into his tuba.

Here is one of Phil Wilson's sketches in the style of musical clowning : he tells musically the history of jazz through using a few of Ellington's pieces caricaturized in virtuosity with jokes that recall pop art painting ; Wilson shows the bone structure of the well (too well) known pieces, he plays *with them*, enclosing them in a humoristic performance, leaving out sometimes an expected note etc. And above all, he shows that, through time, they are always the same pieces. He makes circles around the same thing in a way which becomes more and more complex and perilous, letting through what is paraphrased, what one can refer to and remains unchanged. *Why all that ?* The reply seems to me to be : *it is better to laugh* (underlying our position of interpreters who depend on the creators and business) ; it is the acceptance of the inevitable ; the role of the interpreter, even in jazz, is to gain a certain margin of liberty, a little distance, to play the game of



BOBBY LEWIS & GEORGE BEAN DU GROUPE **THE FOREFRONT** (USA) PARLENT DES TROMPETTES SELMER...

taper sur l'instrument et, pour finir, se lever comme un Ecossais qui coince dans ses bras une cornemuse, ou peut-être comme ce fameux flûtiste d'un conte d'enfants célèbre: flûtiste qui draine derrière lui tous les rats de la ville de Hamel, pour aller les noyer dans la mer... Qui doit-on aller noyer ici?

Devant cette démonstration des possibilités techniques, musicales, et même philosophiques du musicien, la prestation d'un autre tromboniste (Neil Humfeld), fit au contraire — en réponse à Globokar... — la démonstration des limites de l'instrument! Après la grandeur de l'homme-sujet, qui se révolte, qui étend les possibilités, voici les misères de l'homme, — objet, soumis aux aléas, techniques notamment, mais pas seulement.

Humfeld commença par annoncer qu'il allait faire une démonstration de toutes les possibilités qu'offre le trombone. Il était accompagné d'un pianiste. Il expliqua qu'il alla jouer *Night and Day* de Cold (sic) Porter, mais que malheureusement il était handicapé, son trombone ayant été endommagé dans l'avion. Puis il commence le morceau, se montrant si gêné à tout instant par des incidents techniques, que pour finir, il n'arrive jamais qu'à jouer une seule et même note: do, do, do. *Night and Day*, ce fut vraiment la nuit après le jour.

Cette réunion de cuivres a-t-elle consisté à mettre en avant les côtés glorieux du joueur de cuivre; était-elle pour une fois, une auto-glorification (fanfares triomphantes)?

Beaucoup s'est passé autour du trombone, somme toute! Lorsque Slide Hampton monta sur la scène du Gala, il le fit en solitaire. Seul musicien de jazz Noir, il alla rappeler à cette audience à laquelle tant d'Américains blancs s'étaient adressés précédemment, que ses frères absents allaient être présents grâce à lui. Il enchaîna des morceaux, passant d'un thème de Charlie Parker à des classiques dont notamment à *Body and Soul*. Il le fit dans cette sonorité moelleuse et substantielle, avec ce jeu de coulisses très personnel, des attaques très puissantes, mais sans dureté et à certains moments la respiration circulaire, comme pour défier tout le monde: j'expire sans même arrêter d'inspirer. Perpetuum mobile du souffleur, la possibilité de garder un son en continu... Cela me rappelle le problème posé par Renold Schilke: pour que le son se produise, l'air doit-il passer à travers l'instrument... Non, il suffit de l'ébranler, de le faire vibrer.

Les sons produits par les congressistes ont-ils besoin de sortir vers le monde? Un ami me dit, c'est de l'inceste tout cela...! Un peu un ghetto, évidemment. Peu de présence des media. Peu de projets nouveaux destinés à améliorer non seulement la position actuelle des cuivres, mais celle

men: dem Schöpferischen und dem Business); das Unvermeidliche akzeptieren; der Interpret muss, sogar beim Jazz, eine gewisse Freiheit erringen, ein wenig Abstand, er muss im Wettrennen unter Interpreten mitmachen; und das dürfte das Gleichgewicht wiederherstellen. Solche Happenings fordern einen zu tiefgehenden Fragen auf.

Globokar (in *Exchanges*) hat vor und mit dem Mikrophon gespielt — als einziger nicht-Jazzmusiker — als wünsche er, besser gehört zu werden. Zutiefst bedeutsam für die Kongressteilnehmer schien mir sein Gebaren zu sein: gierig ein-/ausatmen, andauernd das Mundstück auswechseln, die verschiedensten Klänge ausprobieren, schimpfen, aufs Instrument schlagen und schliesslich wie ein Schotte aufstehen, der seine Sackpfeife unter den Arm klemmt, oder vielleicht wie der Flötist aus dem bekannten Kindermärchen, der alle Ratten der Stadt Hamel hinter sich her zieht, um sie im Meer ertrinken zu lassen... Wer soll hier ertränkt werden? Angesichts dieser Probe der technischen, musikalischen, ja sogar philosophischen Möglichkeiten des Musikers, stellte Neil Humfelds Leistung — im Gegensatz und zur Antwort auf Globokars Leistung — die Grenzen des Instrumentes, auch einer Posaune, unter Beweis. Nach der Grösse des sich auflehrenden, die Grenzen seiner Möglichkeiten immer weiter steckenden, Subjektmenschen, diesmal der Objektmensch mit seinem Elend, dem Zufall preisgegeben.

Humfeld kündigte an, dass er vorzeigen wolle, was man alles mit einer Posaune machen könne. Er wurde von einem Pianisten begleitet. Er erklärte, er werde *Night and Day* von Cold (sic) Porter spielen, leider aber sei er durch den Schaden, der seiner Posaune auf dem Flug zugefügt worden sei, benachteiligt. Er beginnt also das Stück, lässt sich aber von den technischen Unzulänglichkeiten derart stören, dass ihm die ganze Zeit hindurch nur eine einzige Note gelingt: C, C, C. *Night and Day*, wirklich die auf den Tag folgende schwarze Nacht.

Bestand diese Blechbläserversammlung darin, das Glorreiche des Blechblägers herauszustreichen? War sie eine Selbstverherrlichung (triumphierende Fanfaren)?

Um die Posaune herum ist allerhand geschehen. Slide Hampton stieg allein auf die Bühne. Als einziger Vertreter des Schwarzen Jazz erinnerte er die Zuhörerschaft (die bisher von sovielen weissen Amerikanern angesprochen worden war) daran, dass seine abwesenden Brüder durch ihn anwesend waren. Er spielte mehrere Stücke hintereinander: ein Thema von Charlie Parker, einige Klassiker, darunter namentlich *Body and Soul*, mit vollen, weichen, greifbaren Klängen, mit dem ihm eigenen Zugspiel, mit sehr kraft-

competition between interpreters, which reconstructs perhaps a balance.

Through happenings of this kind, one is led to ask profound questions. There have been other questions.

Globokar (in *Exchanges*) has played in front of and with a microphone — the only non jazz musician to do so — as if he wanted to be better heard. What he did appeared to me to be highly significant for the congressists, breathe in/ breathe out avidly, keep changing the mouthpiece, try the most diverse sounds possible, groan, hit on the instrument and finally get up like a Scotsman who squeezes in his arms a bagpipe, or perhaps like this famous flautist from a well known children's tale: a flautist who attracted all the rats from the town of Hamel to lead them to drown in the sea... Who is one supposed to go and drown here?

Facing this demonstration of technical musical and even philosophical possibilities of the musician the performance of another trombonist (Neil Humfeld) demonstrated on the contrary — in reply to Globokar... — the limitations of the instrument! After the grandeur of the man-subject who rebels, who stretches out the possibilities there is the misery of the man-object, submitted to the notably technical hazards, but not only those.

Humfeld started by announcing that he was going to give a demonstration of all the possibilities that the trombone offers. He was accompanied by a pianist. He explained that he was going to play Cold (sic) Porter's *Night and Day*, but that unfortunately he was handicapped, his trombone having been damaged in the aeroplane. Then he started the piece, showing that he was so inhibited all the time by technical problems that at the end he only managed to play one and the same note: C, C, C. *Night and Day*, this was really the night after the day.

Did this gathering of brass consist of putting forward the glorious aspects of the brass player? Was it for once a self glorification (triumphant fanfares)?

All things considered a lot happened around the trombone! When Slide Hampton climbed on the stage at the Gala, he did so alone. The only Black jazz musician he went to remind this audience to which so many White Americans had played earlier, that his absent brothers were going to be present thanks to him. He strung together pieces, passing from a theme of Charlie Parker to other classics, notably *Body and Soul*. He did it with his full and mellow tone, with his very personal slide action, very powerful attacks but without hardness and at certain moments with circular breathing as to defy everybody: I breathe out without even stopping to breathe in. Perpetuum mobile of the wind

HORN

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

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

1. Sinfonia. 05 652

2. Intermezzo. 05 653

3. Rondo alla caccia. 05 654

Friedrich Wildgans : Op. 5 Sonatine für Horn und Klavier. 05 656

TROMPETE

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

Michael Haydn : Concertino per il clarino concertato C-Dur, P. 34 (Ch. Sherman). Erstdruck.

DM 344

Partitur DM 9.— / Orchesterstimmen DM 12.—

DM 13.—

DM 7.50

DM 6.50

DM 8.50

DM 10.50

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



A TUNE A DAY

Die neuen englischen Bläuerschulen für Ihren Unterricht.
Les nouvelles méthodes anglaises pour les instruments à vent pour vos leçons de musique.

The new english wind instrument methods for your scholars.

CLARINET Volume 1 (C. Paul Herfurth)
CLARINET Volume 2 (C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart)

FLUTE Volume 1 (C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart)

FLUTE Volume 2 (C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart)

OBOE Volume 1 (C. Paul Herfurth and Hugh M. Stuart)

TRUMPET or CORNET Volume 1 (C. Paul Herfurth)
TRUMPET or CORNET Volume 2 (C. Paul Herfurth and Vernon R. Miller)

FRENCH HORN (F and Bb) and TENOR HORN (Eb) Volume 1 (C. Paul Herfurth and Vernon R. Miller)

SAXOPHONE

TROMBONE or EUPHONIUM * Volume 1 (C. Paul Herfurth)
TROMBONE or EUPHONIUM * Volume 2 (C. Paul Herfurth and Herbert A. Mattick)

TROMBONE or EUPHONIUM x Volume 1 (C. Paul Herfurth)
TROMBONE or EUPHONIUM x Volume 2 (C. Paul Herfurth and Herbert A. Mattick)

BBb BASS * Volume 1 (C. Paul Herfurth and Vernon R. Miller)

BASSES — Eb and BBb x Volume 1 (C. Paul Herfurth and Vernon R. Miller)

Eb BASS * Volume 1 (C. Paul Herfurth and Vernon R. Miller)

DRUMS Volume 1 (C. Paul Herfurth)

* = Treble clef / x = Bass clef

CHAPPEL & Co. Ltd. LONDON

PARIS - HAMBURG - VOLKETSCH (ZÜRICH)
Alleinauslieferung für die Schweiz : HELBLING & Co., 8604 Volketswil

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

de la musique et de l'environnement dans lequel nous vivons, mais je ne prétends pas vraiment tirer des conclusions; on en est plutôt à devoir poser des questions. La plus émouvante, c'est peut-être Rich Matteson qui l'a suggérée. Lui qui, à plusieurs reprises, avait fait la preuve d'une puissance physique et intellectuelle peu ordinaire, au tuba, à l'euphonium et au trombone à pistons, dont il joue d'une manière généreuse, dans des improvisations bop qui sont toujours extrêmement bien structurées et équilibrées — ce musicien esquissa la possibilité du naufrage. Dans son sketch du Gala, il parla à travers son trombone, micro très près du pavillon, il parla comme une voix d'opérateur de radio venant d'un sous-marin non loin des côtes de San Francisco. Il joua des notes isolées, comme des signaux d'un bateau. Il constata que l'eau montait à l'intérieur du sous-marin, à chaque fois que le bateau souffla sa note de signal dans l'air. L'eau continuait à monter, malgré ses exhortations de plus en plus désespérées: *fermez donc là-haut!* Il vit l'eau monter encore et — glou glou — ce fut le naufrage.

C'est peut-être le naufrage qui va de toute manière être le nôtre vers la fin de notre vie; plus tu souffles, plus tu te rapproches de la mort.

Je termine ce tour d'horizon. Un autre happening a répondu à Globokar. Le batteur-accompagnateur du groupe *Forefront* a fait un numéro d'une grande intensité. Incongru, n'est-ce pas, qu'un accompagnateur se manifeste en plein ghetto de cuivres! Se levant de son siège, le batteur avança de quelques pas, comme quelqu'un qui veut manger rageusement son tambour. Il fit quelques pas, vacillants, leva la tête, hébété, et lança un mot: *WHERE?* En complément du *WHY* dans *Sequenza* de Berio, lancé par Globokar, le soir avant.

Pourquoi? Où? Si j'avais su produire un sketch de plus, j'aurais inséré le mot *WHO?* Qui doit se réunir, avec qui? devant qui?



vollen Anstößen aber ohne Härte, und an gewissen Stellen mit dem Zirkularatmen, als wolle er sie alle herausfordern: ich atme aus ohne aufzuhören einzuatmen. Perpetuum mobile des Blasens, die Fähigkeit einen ununterbrochenen Ton durchzuhalten. Da kam mir das von Renold Schilke formulierte Problem in den Sinn: Muss der Luftstrom durch das Instrument hindurch, damit ein Ton entsteht?... Nein, er braucht nur in Bewegung gesetzt zu werden.

Müssen die von den Kongressteilnehmern erzeugten Töne in die Welt hinaus? Ein Freund sagt mir: Inzucht, das alles...! Ein Ghetto. Die Media kaum anwesend, wenig neue Vorschläge, die die aktuelle Lage der Blechbläser, oder der Musik und der Umwelt, in der wir leben, zu verbessern trachten. Ich habe aber nicht die Absicht, Schlüsse zu ziehen; es gilt noch immer, Fragen zu stellen.

Die Frage, die Rich Matteson suggerierte, hat mich am meisten bewegt.

Er hatte schon verschiedene Male seine physische und intellektuelle Kraft an der Tuba, am Euphonium und an der Ventilposaune bewiesen, in äusserst gut strukturierten und ausgeglichenen Bopimprovisationen. Gerade dieser überschweniglich spielende Musiker zeigte uns die Möglichkeit des Schiffbruchs. In seinem Sketch, sprach er durch seine Posaune hindurch, mit dem Mikrophon sehr nahe am Schalltrichter. Er sprach mit der Stimme des Funkers eines U-Bootes unweit der Küsten von San Francisco. Er spielte einzelne Noten, wie Schiffssignale. Er stellte fest, dass das Wasser im Innern des U-Bootes anstieg, jedesmal wenn das Schiff seine Signalnote in die Luft blies. Das Wasser stieg weiter, trotz seiner immer verzweifelter werdenden Rufe: *Schliesst doch, ihr dort oben!* Er sah das Wasser weiter ansteigen und — glu, glu — erlitt Schiffbruch.

Vielleicht der Schiffbruch, den wir so oder so gegen Ende unseres Lebens erleben werden; je mehr du bläst, je näher rückst du an den Tod.

Und zum Schluss noch eine Antwort-Happening. Der Schlagzeuger der Gruppe *Forefront* hat einen Sketch besonderer Intensität aufgeführt. Ist denn ein Schlagzeuger mitten im Blechbläserghetto nicht fehl am Platz? Er stand auf, machte einige Schritte nach vorne, als wolle er vor Wut seine Trommel auffressen, machte noch einige unsichere Schritte, hob den Kopf, verwirrt, und schrie: *WHERE?*

Wahrscheinlich, als Zusatz zum *WHY* aus Berios *Sequenza*, das Globokar am vorigen Abend geschrien hatte!

Warum? Wo? Hätte ich einen weiteren Sketch vorstellen dürfen, ich hätte das Wort *WHO?* gewählt. Wer soll sich mit wem vor wem versammeln?

player, the possibility to keep a sound going continuously... This reminds me of the problem posed by Renold Schilke; in order to produce the sound must the air pass through the instrument... No, it is enough to set it in motion, to make it vibrate.

Do sounds produced by the congressists need to go out towards the world? A friend told me, it is incest all that...!

Rather a ghetto, obviously. The media were hardly present. There were few new projects to better not only the present position of brass instruments but that of music and the environment in which we live, but I am not really meaning to draw conclusions; we are rather at the stage of asking questions.

The most moving one was perhaps suggested by Rich Matteson.

He who, on a number of occasions, has shown a far from ordinary physical and intellectual power on the tuba, on the euphonium and on the valve trombone which he plays in a rich manner, in his bop improvisations which are always extremely well balanced and structured — this musician outlined the possibility of a wreck. In his Gala sketch he spoke through his trombone with the microphone very near to the bell, he spoke like a radio operator's voice coming from a submarine not far from the San Francisco coast line. He played isolated notes, like signals from a boat. He noticed that the water was mounting inside the submarine each time that the boat blew its alarm signal into the air. The water continued to mount despite his more and more desperate exhortations: *close it up there!* He saw the water going up even further and — glug glug — it was the wreck.

It was perhaps the wreck which is in any case going to be ours towards the end of our life; the more you blow, the nearer you get to death.

I am ending this general survey of the situation. Another happening replied to Globokar. The accompanist drummer of the group *Forefront* presented a piece of great intensity. Incongruous, is it not, that an accompanist should show himself in the middle of a brass ghetto! Getting up from his stool the drummer came forward a few steps, like someone who is going to angrily eat his drum. He walked a bit, unsteady, he lifted his head, dazed, and threw out a word: *WHERE?* In complement of the *WHY* in the *Sequenza* by Berio, thrown out by Globokar the night before.

Why? Where? If I had been able to produce another sketch I would have inserted the word *WHO?* Who must meet, with whom, in front of whom?

**5 Jahre ENTWICKLUNGSZEIT
waren für unsere
NEUE WALDHORNREIHE
erforderlich**



Das Ergebnis — 4 neue Basismodelle mit 17 Varianten.

Vom hoch B-Diskant- bis zum Tripelhorn und unser neues zum Patent angemeldetes Diskantdoppelhornsystem mit doppeltem Mundrohr.

Wir informieren Sie gern!

After 5 YEARS of intensive developing we are now able to present our new FRENCH HORN line. Four basic models with 17 variations, starting with the high Bb Diskant and finishing with the wide bore Triple and last not least the Bb-A high F-Diskantdoublehorn with 2 mouthpipes.

Helmut Finke
D-4973 Vlotho - Exter

Metallblasinstrumentenbau
Postfach 2006
Tel. 05228/323

Eine einzigartige Neuerscheinung

Robert Favre

Zugposaunenschule **Méthode de trombone à coulisse**

Endlich...

eine Posaunenschule im Violin- und Bass-Schlüssel mit deutschem und französischem Text.

Endlich...

eine Posaunenschule von einem Berufsposaunisten, Orchester-
musiker, Lehrer für Posaune und Leiter von Blasmusikkorps.

Endlich...

eine Posaunenschule, welche die Ausbildung von Posaunisten
auf eine solide Grundlage stellt. Aus der Praxis — für die
Praxis.

Umfang 100 Seiten, Quartformat, solider Umschlag, diverse
Abbildungen. Preis sFr. 33.—.

Auf Wunsch Ansichtssendung.



Verlag und Auslieferung

EMIL RUH, Musikverlag, 8134 ADLISWIL/Schweiz

Postfach Telefon (01) 710 63 13



Antoine Courtois
au rendez-vous
de Montreux 1976



Antoine Courtois

8, rue de Nancy, 75010 Paris, 607.77.85

Comments on the First International Brass Congress¹

ROGER BOBO

Dès mon adolescence, j'ai manifesté une curiosité énorme pour les styles internationaux dans le domaine des instruments de cuivre. Les styles nationaux se sont avérés beaucoup moins prononcés qu'on n'aurait pu le croire pour le cor, la trompette et le trombone, mais pour le tuba, ils se sont révélés presque inexistantes. Il y avait, bien heureusement, des différences de style entre tous les instrumentistes que j'ai entendus. Certains jouaient du tuba en fa, et d'autres du tuba en do (je n'ai entendu utiliser aucun tuba en Sib grave) mais les différences entendues étaient des différences personnelles, et non des différences nationales.

J'ai été très heureux de voir (ou d'entendre) que cette compartimentation du processus instrumental national était quelque chose qui existait davantage dans mon imagination que dans la réalité, car cette différence personnelle dans l'approche de la musicalité, quel qu'en soit le moyen (par l'instrument, la voix ou la composition, etc.), est bien où réside la beauté réelle et l'intérêt. Comme pour le langage — et il y a bien des gens qui pensent que la musique est un langage — ce n'est pas la maîtrise qui est importante, mais la façon dont nous nous exprimons. Je suis fier de dire que les tubas se sont très bien exprimés à Montreux.

Il y a cependant deux choses que j'espérais entendre et que je n'ai pas entendues. D'abord, j'étais très curieux d'entendre présenter le petit tuba français. On me dit que cet instrument est utilisé beaucoup moins fréquemment en France aujourd'hui qu'il y a quelques années, cédant la place à l'utilisation d'un plus gros équipement, tel que celui auquel nous sommes habitués dans le reste de l'Europe et en Amérique. J'aimerais demander, si nous avons assez de chance pour avoir un autre Congrès International de Cuivres, ou lors du prochain Colloque International du Tuba: s'il vous plaît, pourrions-nous avoir un représentant français qui nous démontrerait la tradition et l'utilisation du petit tuba français?

Nous avons eu le grand privilège de bénéficier de l'influence pédagogique du professeur Hieronymus Engels, de l'Académie de Musique de Berlin, qui nous offrit sa vision si complète et son expérience concernant le tuba en Allema-

Von jung auf haben die internationalen Stile auf dem Gebiet der Blechblasinstrumente meine Neugierde angeregt. Für das Horn, die Trompete und die Posaune erwiesen sich die Nationalstile viel weniger ausgeprägt, als man es hätte denken können, und für die Tuba stellte sich heraus, dass es sie fast nicht gibt. Zum Glück gab es stets Stilunterschiede von einem Instrumentalisten zum anderen. Einige spielten eine F-Tuba, andere eine C-Tuba (ich habe auf keiner BB-Tuba spielen hören), die Unterschiede aber waren individueller, nicht nationaler Art. Es hat mich sehr gefreut, heraushören zu können, dass diese Aufteilung in nationalen Merkmalen mehr in meinem Geist existierte als in der Wirklichkeit, denn diese individuelle Verschiedenheit der musikalischen Auffassung (gleich, ob über das Instrument, die Stimme oder die Komposition usw.) ist das, was die wahre Schönheit und das Interessante ausmacht. Wie für die Sprache — und manche betrachten die Musik als eine Sprache — kommt es weniger auf die Perfektion an als auf die Ausdrucksweise. Es erfüllt mich mit Stolz, sagen zu können, dass sich die Tubisten in Montreux gut auszudrücken gewusst haben.

Zweierlei hoffte ich in Montreux zu hören, es kam aber nicht dazu. Erstens war ich auf die kleine französische Tuba gespannt. Man hatte mir gesagt, dass dieses Instrument heutzutage in Frankreich viel weniger Verwendung finde als vor einigen Jahren, und dem Gebrauch der der grösseren Ausrüstung gewichen sei, wie wir ihn aus dem übrigen Europa und Amerika her gewohnt seien. Deshalb möchte ich die Frage stellen, ob wir — falls wir das Glück erleben, einem Zweiten Internationalen Blechbläserkongress beizuwohnen, oder auch auf dem nächsten Internationalen Tubakolloquium — ob wir einem Vertreter der französischen Tubaschule zuhören könnten, der uns Tradition und Gebrauch der kleinen französischen Tuba vorführen würde?

Wir hatten das grosse Privileg, am pädagogischen Einfluss des Professor Hieronymus Engels von der Berliner Musikakademie teilzuhaben, der uns seine umfassende Auffassung und seine Erfahrung der Tuba in Deutschland und auch seine Orchestervorstellungen vom Instrumentieren, die wahrscheinlich auf ihres-



International styles in regard to all brass instruments have been an enormous curiosity to me ever since I was a teenager. The national styles proved to be far less pronounced than one might have thought on horn, trumpet and trombone, but on tuba they proved to be almost non-existent. There were stylistic differences, happily so, between all the players I heard. Some played F tuba and some played C tuba (I did not hear any BB tubas being used) but the differences heard were personal differences and not national differences. I was very happy to see (or hear) that this compartmentalizing of nationalistic instrumental approaches was something that existed more in my imagination than in reality because this personal difference in the approach to musicality, whatever the medium be (instrumental, vocal, compositional, etc.), is where the real beauty and interest lie. Like language — and there are many who call music a language — it is not the mastery that is important but the way in which we express ourselves. It makes me proud to say that the tubas expressed themselves very well in Montreux.

There are two things I was hoping to hear that I didn't, however. First I was very curious to hear a representation of the small French tuba. I understand this instrument is being used far less frequently in France today than it was even a few years, being preempted by more frequent use of larger equipment such as we are used to in the rest of Europe and America. I would ask, if we're lucky enough to have another International Brass Congress or at the next International Tuba Symposium, please,

¹ Commentaires sur le premier Congrès International des Cuivres.

¹ Kommentare zum Ersten Internationalen Blechbläserkongress.

BLACK DYKE MILLS BAND

Les voilà les vainqueurs du « Brass Band Contest » 1975 devant la Royal Albert Hall à Londres. Ils doivent une part de ce grand succès, qu'on ne peut pas sous-estimer, aux sept nouveaux cornets sib 921 Sovereign, et ainsi Boosey & Hawkes a prouvé de nouveau son avance dans la fabrication des instruments de cuivre.

Das sind die Gewinner des Brass Band Contest 1975 vor der Royal Albert Hall in London. Ein nicht zu unterschätzender Anteil dieses grossen Erfolges der Black Dyke Mills Band kommt den sieben neuen B-Cornets 921 BS SOVEREIGN zu. Damit hat die Firma Boosey & Hawkes ihren Vorsprung im Blasinstrumentenbau wiederum bestätigt.

These are the winners of the Brass Band Contest 1975 in front of the Royal Albert Hall in London. A part of this success, which cannot be underestimated, is own to the seven new B flat cornets 921 BS SOVEREIGN. With this success Boosey & Hawkes have again proved their advance in the production of brass instruments.



Besson

BOOSEY + HAWKES

VOM PICCOLO
BIS ZUM SOUSAPHON -
MUSIK HUG

Musik Hug

das grösste Musikhaus der Schweiz
Zürich, Limmatquai 26

ERICK BRAND INC.

liefert	for
Ersatzteile für	Instrument Repair
Musikinstrumente	Supplies
auch stets vorrätig	We also stock
Reparaturwerkzeuge (KITS)	REPAIR KITS
Fordern Sie unseren Katalog	Write for free catalog
und unsere Werkzeug-	and repair kit brochure
brochüre (kostenlos).	

ERICK BRAND INC.

1117 W. Beardsley Avenue
Elkhart, Indiana 46514, Phone (219) 293-6031



ATELIER
DE RÉPARATION
D'INSTRUMENTS
DE MUSIQUE

ROBERT ISCHER

Rue de Grenade 20
CH - 1510 Moudon

Vente - réparation
transformation - location

TOM CROWN Mutes

For:
Piccolo Trumpet (aluminum)
Trumpet (all aluminum or aluminum
with brass end or copper end)
(corks pre-adjusted for Bb, C, or D)
Tenor Trombone (aluminum)
Bass Trombone (aluminum)
French Horn (brass, transposing)

Exclusive Distributor in USA and
Canada - Selmer, Inc.
Available in Europe at leading music
dealers or direct from manufacturer.

4119 N. Pittsburgh
Chicago, ILL. 60634 - **Write for price list.**

gne, et des conceptions orchestrales qui n'ont probablement pas leurs pareilles. Nous avons toutefois regretté, non seulement pour le tuba, mais également pour la trompette et le trombone, de ne pas entendre nos collègues d'Allemagne de l'Ouest. L'Allemagne de l'Ouest possède une solide tradition dans l'école des cuivres, et elle nous a beaucoup manqué. Lors du prochain Congrès International des Cuivres, j'espérerais voir au moins un représentant pour la trompette, le trombone et le tuba. Presque partout dans le monde, par exemple, on ignore les avantages de la trompette allemande à cylindres. Nous avons besoin de les connaître, si nous voulons avoir une vue d'ensemble de l'utilisation des cuivres aujourd'hui. J'aimerais donc dire à nos collègues d'Allemagne de l'Ouest: vous nous avez manqué à Montreux, et où et quand que se produise le deuxième Congrès International des Cuivres, veuillez y venir pour nous aider à en faire un succès encore plus grand.

Le seul grand problème à Montreux semblait être que la plupart des groupes d'instruments avaient tendance à rester ensemble. Evidemment, ceci est bien naturel. Toutefois, il devenait de ce fait difficile de prendre la décision d'assister soit à une conférence sur le Jeu du Cor de l'Ecole Russe avec Vitali Bujanovsky; la psychologie du jeu des cuivres par le trombone Vinko Globokar; les éléments de base de l'exécution de la nouvelle musique pour soliste avec le trompettiste Thomas Stevens; ou le Tuba au Japon avec Katsuhiko Kaijima. Il y avait douze rencontres par jour (quatre à la fois), plus un certain temps consacré à essayer des instruments chez les diverses maisons représentées, plus les occasions toujours présentes de jouer dans diverses formations avec des collègues avec lesquels vous n'aviez jamais pu jouer auparavant, sans parler de la quantité nécessaire de temps de travail individuel pour nos diverses responsabilités d'exécutants.

Je ne suggère pas de solution à ce problème, parce qu'en fait, je pense qu'il est impossible à résoudre, à moins de pouvoir organiser un congrès de cuivres qui dure un mois — ce qui présente des problèmes encore plus insolubles. Nous étions bien obligés de prendre plusieurs décisions chaque jour. La plupart des instrumentistes finissaient par rejoindre leur propre groupe d'instrument. La façon de décider, dans une situation pareille, dépend purement de chaque individu. Je peux seulement dire que je crois fermement que nous, en tant que «tubistes» (ou n'importe quel groupe d'instruments) pouvons bénéficier grandement du plus grand nombre possible de contacts avec autant de genres de musiciens que possible.

Mes remerciements à Harvey Phillips, dont l'énergie débordante a permis ce congrès de cuivres.

gleichem noch harren, mitteilte. Wir bedauerten es aber, und zwar nicht nur für die Tuba, sondern auch für die Trompete und die Posaune, unsere Kollegen aus Westdeutschland nicht zu hören — Westdeutschland hat eine solide Blechbläsertradition —, sie fehlten uns sehr. Ich hoffe beim nächsten Internationalen Blechbläserkongress je einen Vertreter für die Trompete, die Posaune und die Tuba anzutreffen. Man erkennt nämlich fast überall auf der Welt die Vorteile der deutschen Zylinderventiltrompete, zum Beispiel. Es ist für uns wichtig sie zu kennen, wenn wir eine umfassende Vorstellung des heutigen Gebrauchs der Blechblasinstrumente haben wollen. Deshalb möchte ich unseren westdeutschen Kollegen sagen: Ihr habt uns in Montreux sehr gefehlt — wann und wo auch der Zweite Internationale Blechbläserkongress stattfinden wird, kommt doch und tragt zu seinem Erfolg bei.

Das einzige grosse Problem in Montreux war, dass die meisten Instrumentengruppen einen Hang zeigten, unter sich zu bleiben. Freilich ist das verständlich. Es war schwer, den Entschluss zu fassen, einem Vortrag von Vitali Bujanovsky über das Hornspielen der russischen Schule beizuwohnen, oder vom Posaunisten Vinko Globokar über die Psychologie des Blechblasens, oder noch vom Trompeter Thomas Stevens über die Grundelemente der Ausführung von Neuer Musik, oder von Katsuhiko Kaijima über die Tuba in Japan. Täglich 12 Veranstaltungen (jeweils 4 auf einmal), dann etwas Zeit, um Instrumente bei den verschiedenen Instrumentenmachern auszuprobieren, dann die vielen Gelegenheiten, in verschiedenen Zusammensetzungen zu spielen mit Kollegen, mit denen man nie zuvor hatte spielen können, und ich erwähne nur im Vorbeigehen die notwendige persönliche Arbeit für unsere beruflichen Verpflichtungen.

Ich weiss für dieses Problem keine Lösung — es sei denn, man veranstalte einen einmonatigen Kongress — wodurch noch mehr unlösbare Probleme entstehen würden. Wir mussten mehrmals täglich eine Wahl treffen, die meisten Instrumentalisten kehrten schliesslich zu ihrer eigenen Gruppe zurück. Der Entschluss hier hängt einfach vom Individuum ab. Ich möchte noch zum Ausdruck bringen, — das ist meine Überzeugung — dass wir Tubisten (ebenso wie jede andere Gruppe) von der höchstmöglichen Anzahl von Kontakten mit so vielen Musikern wie möglich nur Vorziele ziehen können.

Ich danke Harvey Phillips, dessen unerschöpfliche Energie diesen Blechbläserkongress ins Leben gerufen hat.

may we have a French representative who will show us tradition and usage of the small French tuba?

We were very fortunate to have the pedagogical influence of Professor Hieronymus Engels from the Academy of Music in Berlin, who offered vast insight and experience in the tuba in Germany, and orchestral concepts which probably cannot be duplicated by anyone. We missed, however, not only in tuba but in trumpet and trombone also, hearing our West German colleagues. The West Germans have a strong tradition in their school of brass playing and they were greatly missed. At the next International Brass Congress I would hope for at least one representative for trumpet, trombone, and tuba. Most places in the world, for example, are not familiar with the advantages of the German rotary valved trumpets. This we need to know for a thorough insight into uses of brass today. To our West German colleagues I would say, you were missed in Montreux, and wherever and whenever the second International Brass Congress should occur, please come and help us make it an even greater success.

The one big problem in Montreux seemed to be that most instrumental groups tended to stick together. This of course is only natural. It became difficult, however, to make a decision whether to attend a lecture on The Russian School of Horn Playing, with Vitali Bujanovsky; The Psychology of Brass Playing by trombonist Vinko Globokar; The Basic Performance Elements of New Solo Music with trumpeter Thomas Stevens; or The Tuba in Japan with Katsuhiko Kaijima. There were twelve meetings a day (four at a time) plus spending a proper amount of time trying out instruments from the represented manufacturers, plus the always present opportunities to play ensembles of various sorts with colleagues with whom you've never played before, plus the necessary amount of practice time for our various performance responsibilities. I am not suggesting a solution to this problem because in fact I think it is not solvable unless we could have a brass congress that lasts one month — which makes an even less solvable problem. We did have to make several decisions every day. Most players ended up going to their own instrumental groups. How one discriminates in a situation such as that is purely up to each individual. I can only say that I firmly believe that we as tubaists (or any instrumental group) can benefit greatly by exposing ourselves as much as possible to as many different kinds of musicians as possible.

My thanks to Harvey Phillips whose overwhelming energy made this brass congress possible.

LEXIKON DES BLASMUSIKWESENS

Im Auftrag des Bundes Deutscher Blasmusikverbände herausgegeben von Wolfgang Suppan in Zusammenarbeit mit Fritz Thelen und mehreren Fachkollegen. — Umfang 352 Seiten, Format 16 x 23 cm, Ganzleinen. Preis 49,50 DM.

1. Auflage vergriffen. 2. ergänzte und erweiterte Auflage sofort lieferbar.

Aus dem Inhalt: Geschichte der Blasmusik.

A. Sachteil Organisationsformen des Blasmusikwesens — Die Besetzung des Blasorchesters — Die Instrumente des Blasorchesters — Die Literatur des Blasorchesters — Der Dirigent — Die Musiker.

B. Personenteil Mit über 900 Biographien von Komponisten und anderen Persönlichkeiten des Blasmusikwesens, wobei besonderer Wert auf Werk- und Literaturverzeichnisse gelegt wurde.



Blasmusikverlag Fritz Schulz
D-7800 Freiburg 33, Am Märzengraben 6

OLD AND NEW BOOKS
ON MUSIC

OUT OF PRINT MUSIC

CHAMBER MUSIC IN OLD AND
FIRST EDITIONS

AUTOGRAPHS OF MUSICIANS



MUSIKANTIQUARIAT
HANS SCHNEIDER D - 8132 TUTZING



Karl Burri

Blasinstrumentenmacher des Konservatoriums Bern
Facteur du Conservatoire de Berne

3007 Bern

Morillonstrasse 11
Telefon 031/45 83 78

Spezialgeschäft für Blasinstrumente
und Reparaturen

Magasin spécialisé dans la vente et la réparation
d'instruments à vent

Montag geschlossen

Fermé le lundi

Blasinstrumenten-Sammlung Zimmerwald-Bern

VIRTUOSO HORNS FOR SOLOIST & ORCHESTRAL PLAYER

DISPLAYED AT MONTREUX — JUNE 1976

IN 4
BORES { Small
Medium
Large
Extra Large

IN 3
METALS { Yellow-Brass
Gold-Brass
Nickel-Silver

Fixed OR Detachable Bell

Mechanical OR Cord Action

FULL RANGE OF SINGLE, DOUBLE & TRIPLE INSTRUMENTS
UNEQUALLED BY ANY OTHER MAKER, AVAILABLE FROM



PAXMAN
of Covent Garden
Horns & Brass

116 LONG ACRE -
LONDON WC2E 9PA

Telephone:
01 - 240 3642 & 3647

PUBLICATIONS ERSCHIENENES PUBLICATIONS

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

ADLER MUSIKVERLAG	Bad Aussee (A)	NORSK MUSIKFORLAG	Oslo (N)
BILLAUDOT	Paris (F)	OR-TAV	Tel-Aviv (Israël)
BOONIN	Hackensack (USA)	OSTARA PRESS	Daly City (USA)
CeBeDeM	Bruxelles (B)	OUVRIERES	Paris (F)
CHESTER	London (GB)	OXFORD UNIVERSITY PRESS	New York (USA)
DAVIDSON	Bloomington (USA)	PRESSER	Bryn Mawr (USA)
DEAN	Macomb (USA)	PRO ART	Westbury (USA)
DOBLINGER	Wien (A)	REISCHL	Oberneukirchen (A)
DUNSTER MUSIC	Wallington (GB)	RUH	Adliswil (CH)
FISCHER	New York (USA)	SCHNEIDER	Tutzing (BRD)
FREI	Mellingen (CH)	SCHOTT	Mainz (BRD)
HAUPT	Bern (CH)	SCHULZ	Freiburg (BRD)
HEINRICHSHOFEN	Wilhelmshaven (BRD)	SEESAW	New York (USA)
KALMUS	London (GB)	SHAWNEE PRESS	Delaware Water Gap (USA)
LUDWIG	Cleveland (USA)	SOUTHERN MUSIC CO	San Antonio (USA)
MARTIN	Mâcon (F)	SOVIET COMPOSER	Moscow (URSS)
MUZICHNA	Kiev (URSS)	UNIVERSAL EDITION	Wien (A)
MUZIKA	Moscow (URSS)		

Disques

AFI-RECORDS	USA
AVANT RECORDS	USA
BASF	BRD
CODA	F
COLOSSEUM	BRD

Schallplatten

CRYSTAL RECORDS
MOTETTE
NOVA-VEB
PANTON

Records

USA
BRD
DDR
CSSR

Partitions — Noten — Music

Trompette — Trompeta — Trumpet

- BRINGS Allen, **Etching** for Bb trumpet alone (New York, Seesaw Music Corp., 1975). 1'53".
- DRATHS Willi (Bearbeiter), **Beliebte Volkslieder für Trompeta** (Flügelhorn oder Kornett) mit 2. Stimme ad lib. (Mainz, Schott, 1976 — 6644).
- HENZE Hans Werner, **Sonatina** for solo trumpet, "for Howard Snell" (GB, Dunster Music 1976).
- MAKSIMENKO Anatoly, BOBROVSKY Iosif, SALIMAN-VLADIMIROV D., **"Daily Drills", "Six Etudes", "Four Etudes"** for trumpet (Moscow, "Soviet composer", 1975).
- MATHEZ Jean-Pierre, **Trompetenschule** für Trompeta beliebiger Stimmung, auch geeignet für Kornett und Flügelhorn. Deutscher Text (Wien, Universal Edition, 1976. Lehrerheft UE 20603, 3,- DM; Schülerheft UE 20601, 19,- DM; Beiheft UE 20602, 21,- DM).
- MOTYCKA A., **Three Pieces** for 4 trumpets (Providence, Providence Music Press, 1976) 4'19". \$ 4.00.
- SOMMERFELDT Øistein, **Divertimento** op. 21 for trumpet solo (Oslo, Norsk Musikforlag, 1971).
- ANCELIN Pierre, **Six chants populaires de Basse-Bretagne** pour trompette et piano (Paris, Les Editions Ouvrières, 1976).
- CARRIERE G. L., **En Flânant**, pour trompette Sib et piano (Mâcon, Editions R. Martin, 1975).
- CORELLI Arcangelo, **Sonata VII** for trumpet and piano, transcribed by Bernard Fitzgerald (Bryn Mawr, Theodor Presser Co., 1976; sent by Alfred A. Kalmus Ltd. London). \$ 2.50.

Nouvelle formule

Chaque abonné peut choisir quelques titres dans la rubrique «PUBLICATIONS» s'il désire écrire un commentaire signé pour BRASS BULLETIN.

Notre rédaction lui enverra immédiatement les titres demandés (un seul exemplaire par titre étant à disposition, ce sera à qui le demande en premier) et publiera les commentaires (avec les réserves rédactionnelles conventionnelles) dans le numéro suivant.

D'une façon générale, le choix ne pourra se faire que sur la liste de la rubrique «PUBLICATIONS» du dernier numéro paru, afin que les commentaires puissent être publiés dans le suivant. Toutefois, il est possible de demander des titres présentés dans nos anciens numéros, pour autant qu'ils soient encore disponibles. Dans ce cas, veuillez préciser le numéro.

Conditions

1. Votre commentaire écrit ne doit pas dépasser une page de 25 lignes dacty-

- FHEODOROFF Nikolaus, **Dialoge** für Trompete und Orgel (Wien, Doblinger Verlag, 1976 — 02 913). ca 12'.
- GOSSEC François Joseph, **Tambourin** for Bb trumpet solo with piano accompaniment, transcribed by Steven Winick (New York, Carl Fischer, 1976 — W2520). \$ 1.50.
- KARIM-KHODZHI Sabir, **Concerto No. 2** for trumpet and orchestra, arranged for trumpet and piano by the composer (Moscow, State Publisher "Muzika", 1976).
- KARLSEN Kjell Mørk, **Choral Sonate Nr. 3** für Orgel und Trompete in B (Oslo, Norsk Musikforlag, 1974).
- MICHEL Paul-Baudoin, **Capriccio** pour trompette et piano (Bruxelles, CeBeDeM, 1976).
- NURYMOV Chari, **Concerto** for trumpet and orchestra, arranged for trumpet and piano by the composer (Moscow, Soviet Composer, 1975).
- SOMMERFELDT Øistein, **Elegy** op. 27 for trumpet and organ (Oslo, Norsk Musikforlag, 1973).
- VARLAMOV Aleksandr, **Six Stage Pieces** for trumpet and piano (Moscow, Soviet Composer, 1975).

COR — HORN

- DAUPRAT Louis François, **Grand Trio No. 3** for Three Horns in E, Op. 4, No. 3, edited by Harold Meek (New York, Carl Fischer, 1976 — 04983). \$ 7.00.
- MOZART W. A., **5 Trios** für 3 Hörner, nach Vokal-Terzetten bearbeitet von Friedrich Gabler (Wien, Doblinger Verlag, 1976 — 05 622).
- STEKL Konrad, **Musica Semiseria** für 4 Hörner in F, op. 118 (Oberneukirchen, Musikverlag S. Reischl).
- CARRIERE G. L., **Air de Chasse** pour cor ou alto Mib et piano (Mâcon, Editions Martin, 1975).

TROMBONE — POSAUNE

- BRINGS Allen, **Prosa** for trombone alone (New York, Seesaw Music Corp., 1975).
- FAVRE Robert, **Zugposaunenschule/Méthode de trombone à coulisse** (Deutsch-Französisch; français-allemand) im Violin- und Bass-Schlüssel/ en clé de sol et clé de fa (Adliswil-Zürich, Verlag Emil Ruh, 1976 — ER 1241).
- STUTSCHEWSKY Joachim, **Monologue** for trombone (tenor) alone (Tel-Aviv, "Or-Tav" Music Publ., 1976).
- BILLINGS William, **Canon** for trombone quartet, arranged by Henry Pharmed (Westbury, Pro Art Publications, 1975 — Pro Ens 186; sent by Kalmus Ltd, GB). 1'05". \$ 1.75.
- KNOX Gary, **Three Movements** for trombone quartet (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1976 — LD 177), \$ 7.00.
- MILLER Ernest R., **The Coming of the Warrior** for 4 trombones (Naperville, Fema Music Publications, 1976). \$ 2.00.
- Main Street** for 4 trombones (Naperville, Fema Music Publications, 1976). \$ 2.00.
- DOUAY Jean et GOUINGUENE C., **Thème et Variations** pour trombone et piano (Paris, Billaudot, 1976).
- SCHIFFMAN Harold, **Concert Piece** for trombone and piano (San Antonio, Southern Music Co., 1976 — ST-181). \$ 4.75.

EUPHONIUM

- BARBER Clarence E., **Duo** for euphonium and percussion, in three movements (Cleveland, Ludwig Music Publishing Co., 1975 — S-1A91). \$ 6.00.
- SHOEMAKER John R., **Legato Etudes** for euphonium, based on the Vocalises of G. Concone (Macomb, Roger Dean Publ. Co., 1975 — BG-431). \$ 5.00.

TUBA

- BRINGS Allen, **Scherzetto** for tuba alone (New York, Seesaw Music Corp., 1975).
- STEKL Konrad, **Sonate** für Basstuba (oder Bassposaune) und Klavier Op. 113a (Oesterreich, Adler-Musikverlag, 1976).
- TORCHINSKY Abe, **The Tuba Player's Orchestral Repertoire**, Volume 1, Mendelssohn-Berlioz (Hackensack, Joseph Boonin, Inc., 1975; sent by Kalmus Ltd. England).

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

- BURGER D. E., **Five Bicinia** for trumpet and trombone (Cleveland, Ludwig Music Publ. Co., 1975 — D-70A84). \$ 3.00.

lographiées par titre, ou l'équivalent en manuscrit.

2. Les commentaires doivent parvenir à notre rédaction au plus tard **trois semaines** après réception des titres demandés.
3. Les titres demandés sont offerts et ne doivent pas être renvoyés.

C'est avec reconnaissance que nous recevons vos textes déjà traduits dans l'une ou dans les deux langues en usage dans BRASS BULLETIN. Ceci n'est toutefois pas une condition.

Neue Formel

- Jeder Leser kann **mehrere Titel** der Rubrik «ERSCHIENENES» auswählen, falls er einen **unterzeichneten Kommentar** für BRASS BULLETIN verfassen möchte.
- Die Redaktion wird ihm postwendend die geforderten Titel zukommen lassen (da jeweils nur ein Exemplar zur Verfügung steht, bekommt ihn, wer ihn zuerst anfordert) und seinen Kommentar (wie üblich unter Vorbehalt der Redaktion) in der folgenden Nummer veröffentlichen.
- Die Auswahl sollte innerhalb der Liste in Rubrik «ERSCHIENENES» der **zuletzt** erschienenen Nummer getroffen werden. Es können jedoch auch Titel aus früheren Nummern erbeten werden; in diesem Fall wird um die Bulletinnummer gebeten. Allerdings besteht dann die Möglichkeit, dass das gewünschte Werk nicht mehr vorhanden ist.

Bedingungen:

1. Ihr Kommentar darf nicht mehr als **25 daktylographierte Zeilen** pro Titel betragen (handschriftlich die entsprechende Länge).
2. Ihr Kommentar muss spätestens **drei Wochen** nach Erhalt der gewünschten Titel bei der Redaktion eintreffen.
3. Die gewünschten Werke brauchen nicht zurückgeschickt zu werden, die Redaktion schenkt sie Ihnen.

Für schon übersetzte Texte in eine (oder beide) anderen Sprachen sind wir natürlich sehr dankbar. Das ist jedoch keine Bedingung zur Verfassung eines Kommentars.

New policy

Each subscriber can choose a few titles under heading "PUBLICATIONS" if he wishes to write a signed commentary for BRASS BULLETIN.

Our editorial staff will immediately forward the titles required (one copy only is available for each subject chosen — so it's a question of first come, first served!) and the commentaries will be published (at the usual discretion of the editor) in the following issue.

- BACH J. S., **Two Bach Fugues** transcribed for brass quartet by Fred W. Teuber. 2 Bb trumpets, F horn and trombone (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1976 — LD176). \$ 6.00.
- GUERRERO F. (1527-1599), **Brass Motet** arranged for 2 Bb trumpets and 2 trombones by Albert Morris (Westbury, Pro Art Publ., 1975 — Pro Ens 183; sent by Kalmus Ltd, England). \$ 1.75.
- KARLSEN Kjell Mørk, **Three Chorale Intradas** for organ, 2 trumpets and 2 trombones (Oslo, Norsk Musikforlag, 1975).
- POLSON Rodney, **Scherzo** for 2 trumpets and 2 trombones (Naperville, Fema Music Publ., 1969). \$ 3.00.
- URAY Ernst Ludwig, **Suite**: 3. Satz **Intermezzo Lirico A Quattro** für 2 Trompeten und 2 Posaunen (Freiburg-Tiengen, Fritz Schulz Blasmusikverlag, 1975 — Nr. 798-3).
- CONVERSI Girolamo, **Three Canzonas** from Canzoni alla Napolitana (1572), transcribed by Richard Shindle, arranged for brass quintet (2111) by Paul Wallace (Cleveland, Ludwig Music Publ., 1975 — BE-12). \$ 5.00.
- GHENT Emmanuel, **Dithyrambos** for brass quintet (2111) "To the American Brass Quintet" (New York, Oxford University Press, 1976). 17'30". \$ 10.00.
- HANDEL, G. F., **Suite** from "Il pastor fido" transcribed for brass quintet (2111) by Bernard Fitzgerald (Bryn Mawr, T. Presser Co., 1976; sent by Kalmus Ltd, England). \$ 7.50.
- LEWIS Robert Hall, **Music for Brass Quintet** "To the American Brass Quintet" (2111 or b-tb) (Bryn Mawr, T. Presser, 1976; sent by Kalmus Ltd, England). \$ 10.00.
- SACCO Peter P., **Three Psalms** for brass quintet (2111) and tenor (or soprano) (Daly City, Ostara Press Inc., 1973 — OP-110). \$ 8.00.
- SOLOMON Edward S., **Sombrero** for brass quintet (21-or tb-11-or b-tb) (San Antonio, Southern Music Co., 1976 — ST-178). \$ 2.00.
- Three Moods** for brass quintet (2111) (San Antonio, Southern Music Co., 1976 — ST-176). \$ 3.50.
- DAHL Ingolf, **I.M.C. Fanfare** for 3 trumpets and 3 trombones (Hackensack, Joseph Boonin, Inc., 1973; sent by Kalmus Ltd England). \$ 3.50.
- Fanfare on A and C** for 3 trumpets, horn, baritone, trombone (Hackensack, Joseph Boonin, Inc., 1973; sent by Kalmus Ltd England). \$ 3.50.
- PREMRU Raymond, **Music from Harter Fell** for 3 tps and 3 tbs (London, J. & W. Chester Music, 1976 — Just Brass No. 14).
- URAY Ernst Ludwig, **Suite**: 2. Satz **Introversion** für 2 tps und 5 tbs (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, 1975 — Nr. 798-2).
- LESEMANN Frederick, **Caoine** for 2 hs, 2 tps, 3 tbs, tu (Hackensack, Joseph Boonin, 1974; sent by Kalmus Ltd England). \$ 15.00.
- PEASLEE Richard, **Divertimento** for 3 tps, 2 hs, 3 tbs, tu and percussion (Hackensack, Joseph Boonin, 1975; sent by Kalmus Ltd England). ca 9'. \$ 25.00.
- URAY Ernst Ludwig, **Suite**: 1. Satz **Preludio Lieto** für 5 tps in B, 3 tbs, tu und Schlagwerk (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, 1975 — Nr. 798-1).
- Suite**: 4. Satz **Hymnische Musik** für 8 tps, 4 tbs, tu und Schlagwerk und Pauken (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, 1975 — Nr. 798-4).

LIVRES — BÜCHER — BOOKS

- ALTA MUSICA, eine Publikation der Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik. Herausgegeben von Wolfgang Suppan und Eugen Brixel. Band 1: **Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik, Graz 1974**. Inhalt: Wolfgang Suppan, Das Blasorchester. Forschungsbericht und Forschungsaufgabe; Wendelin Müller-Blattau, Venezianische Bläsermusik. Kompositionsstil und Aufführungspraxis; Detlev Altenburg, Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert; Georg Karstädt, Die Verwendung der Hörner in der Jagdmusik; Friedrich Körner, Instrumentenkundliche Untersuchungsmethoden in der Erforschung der Blechblasinstrumente; Helmut Moog, Der Einsatz von Blechblasinstrumenten in der Sonderpädagogik; (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1976). 319 Seiten. Deutsch.
- BRÜCHLE Bernhard, **Horn Bibliographie**, Band II, Ergänzungen zur Ausgabe von 1970 (Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1975). 246 Seiten.
- DAVIDSON Louis, **Trumpet Profiles** (Bloomington, Louis Davidson, 1975). 83 pages. \$ 6.75. English.
- FREI-RAUBER Herbert, **Trompete und Trompeter** (Mellingen, Herbert Frei-Rauber, 1976). 48 Seiten. Deutsch.
- GEISER Brigitte, **Das Alphorn in der Schweiz** / Avec un résumé en français «Le cor des Alpes en Suisse» / With an English summary "The Alphorn in Switzerland" (Bern, Verlag Paul Haupt, 1976). Text: 36 Seiten; Bilder und Musikbeispiele: 32 Seiten.

Generally speaking, the choice of titles can only be made from under heading "PUBLICATIONS" from the latest edition, so that the commentaries can be published in the following number. However, it is possible to ask about subjects dealt with in past numbers, as far as they are still available. In this case, please give exact details.

1. Your written commentary must not exceed a page of 25 typewritten lines per title, or the equivalent in manuscript.
2. The commentaries must reach our editor **three weeks at the latest** after receiving the required titles.
3. The titles asked for are **free** and have not to be returned.

We would be grateful to receive your texts already translated into one or both of the other languages used in BRASS BULLETIN. This however is not a condition.

MANZHORA Boris, «Une analyse du Trombone» [traduction de la réd.] 112 pages en ukrainien (Kiev, Muzichna Ukraine, 1976).
 SUMERKIN Viktor, **Trombone**, 78 pages en russe (Moscow, Muzika, 1975).

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

BASCH Wolfgang, **Musik für Trompete und Orgel**. J. Alcock the elder, Voluntary in D; G. Ph. Telemann, Aus den 12 heroischen Märschen; D. Buxtehude, «Erschienen ist der herrlich Tag»; W. Walond, Voluntary in D; G. Martini, Largo, Toccata; G. Ph. Telemann, «Air» (MOTETTE, Stereo Nr. 2001 A 33). Orgel: Johannes Ricken.

THE FOREFRONT, "IN" (Bobby Lewis, George Bean, Art Hoyle, Russ Iverson, tps; Jerry Coleman, drums and percussion; Rufus Reid, bass) (AFI RECORDS — U-64389).

SANDAU Kurt, **Konzert für Trompete und Streichorchester op. 23**, Staatskapelle Dresden, Dir. S. Kurz (NOVA Stereo 8 85 090).

SEJPAL Stanislav, **Jiri Pauer — Koncert pro trubku a orchestr**, Czech Philharmonic Orchestra, cond. by Vaclav Neumann (PANTON 11 0487).

STEVENS Thomas, **Music for Trumpet** by Stravinsky, Carter, Hindemith, Chou, Lewis, Budd, with Zita Carno and Ralph Grierson, piano, **Mario Guarneri and Roy Poper**, trumpet, plus members of the Los Angeles Brass Society, conducted by Robert Henderson (CRYSTAL RECORDS/Recital Series/S361).

STEVENS Thomas, **Hovhaness**, "Avak, The Healer" for Soprano, Trumpet and String Orchestra; "Prayer of Saint Gregory" for Trumpet and String Orchestra. Crystal Chamber Orchestra, cond. Ernest Gold (CRYSTAL RECORDS/Stereo/S800).

COR — HORN

BAUMANN Hermann, Leopold Mozart, Franz Anton Rössler, Johann Andreas Amon. Concerto Amsterdam — Jaap Schröder (BASF — Stereo 20 227 529).

BERGES Michel (Quintette à Vent de Paris), **Musique Nocturne** de Aubert Lemeland (CODA — 10.70-Stereo).

DAMM Peter, **Hornkonzert** von Siegfried Kurz. Staatskapelle Dresden, Dir. S. Kurz (NOVA Stereo 8 85 090).

LEUBA Christopher (Soni Ventorum Wind Quintet), **Franz Danzi: Quintets, Op. 68**, No. 2 in F major, and No. 3 in D minor (CRYSTAL RECORDS/Stereo/S 251).

SMITH Calvin (+ **William Zsembery**) **Horn of Plenty**. Horn and piano music by Nellybel, Hartley, Levy; Horn duets by Wilder, Schuller, Heiden; "Auf dem Strom" by Franz Schubert. With Linda Ogden, soprano and John Dressler, piano (CRYSTAL RECORDS/Recital Series/S371).

TROMBONE — POSAUNE

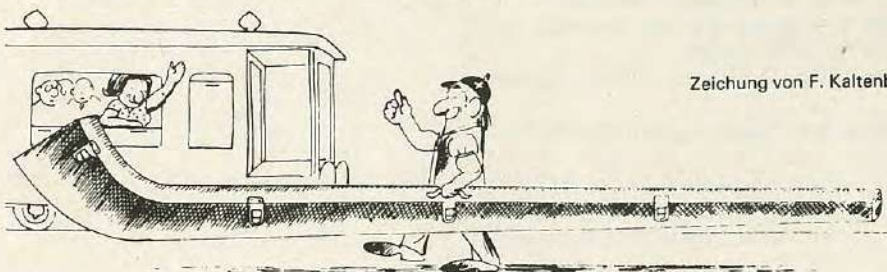
ROSIN Armin, **Deutsche Posaunenkonzerte der Romantik**. David — Gräfe — Reiche — Sachse. Nürnberger Symphoniker, Ltg. Uri Segal. (COLOS SM 559).

TUBA

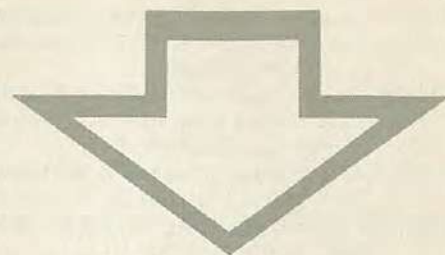
BOBO Roger, "Henri Lazarof" Cadence VI for tuba and tape (AVANT RECORDS AV-1019 Stereo).

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

ENSEMBLE DE CUIVRES D'AQUITAINE, **Musique Baroque**. Mouret — Bach — Lully — Gabrieli — Delalande — Holborne — Purcell (Jean-François Dion, Pierre Laffitte, René Perinelli, Marcel Lachartre, tps; André Siot, Jean-Jacques Dion, Jean-Michel Fourquet, tbs; Bernard Poulet, tb-b; Franck Spodar, tu (SYRINX 0276-002).



Zeichnung von F. Kaltenbach



Petites annonces Klein-Inseraten Small ads

Dès ce numéro, nous offrons à chaque abonné de BRASS BULLETIN la possibilité de faire passer **gratuitement** une petite annonce (max. 30 mots).

Von dieser Nummer an bieten wir jedem BRASS-BULLETIN-Abonnenten die Möglichkeit, **kostenlos** ein kleines Inserat (max. 30 Wörter) aufzugeben.

As from this number, we are offering to every subscriber to BRASS BULLETIN the chance of putting in a small ad **without charge** (30 words max.).

A vendre

cor «Hans Hoyer» perce moy., Fa/Sib. desc., cuivre-or, presque neuf (+ étui), 47 500 F. belgas.
 Fr. Orval, 12, rue de la Gare, Capellen, Gr. D. de Luxembourg.

Achète

tous instruments de cuivre anciens ou biz.
 kaufe sämtl. alte o. sonderb. Blechblasinstr.
 J.-P. Mathez, c.p. 12, CH-1510 Moudon/Suisse.

Verkaufe

Monke B-Trompete, Monke Es/D-Trompete, Mein/Lauber D-Barocktrompete mit C-Bogen (Heinlein-Langmodell)

Angebote an: Grettton, Laupendahler Landstr. 47, D-4300 Essen-16, Deutschland (Tel.: 49 47 40)

MAGGIO SCHOOL OF BRASS

STUDENT IN RESIDENT PROGRAM
 Send For Information
 CARLTON MacBETH
 4402 AUSTIN ST. HOUSTON, TEXAS
 77004
 OR CALL (713) 522-0681

PARTITIONS

BUSH Irving, **Advanced Range, Technique & Interval Studies** for trumpet (Los Angeles, Western International Music, 1974). \$ 4.00.

Pendant de nombreuses années les «Etudes techniques pour Cornet» de Herbert L. Clarke ont représenté une source essentielle de matériel de formation tant pour les étudiants que pour les trompettistes professionnels. Ce livre rappelle un peu Clarke; et, en fait, semble avoir été modelé sur ce chef-d'œuvre. Il y a huit groupes d'études; chaque groupe traite d'un intervalle différent, à partir de la seconde mineure jusqu'à l'octave. Comme chez Clarke, chaque série commence dans la tonalité la plus grave possible, puis est transposée chromatiquement vers le haut.

Le titre décrit le livre de façon exacte. Il s'adresse aux étudiants avancés et aux professionnels, et contribuera à améliorer ou à maintenir la technique, la précision et l'étendue du registre. L'étendue de chaque série embrasse plus de trois octaves, et les intervalles difficiles de la sixte et de la septième sont traités avec la même considération et la même perfection que les intervalles plus courants (tierces, quarts et quintes).

Il s'agit d'une publication claire et facile à lire qui devrait s'avérer bénéfique pour les instrumentistes avancés qui s'en serviront avec persévérance.

Commentaire: **James W. Estes** (USA)

NOTEN

Viele Jahre lang bildeten Herbert L. Clarks «Technical Studies for Cornet» eine der Hauptquellen von Ausbildungsmaterial sowohl für Studierende wie für Berufstrompeter. Vorliegendes Buch erinnert etwas an Clarke, scheint in der Tat nach dem Modell dieses Meisterwerkes verfasst zu sein. Es enthält acht Studienabteilungen: jede Abteilung behandelt einen verschiedenen Intervall, von der verminderten Sekunde bis hin zur Oktave. Wie bei Clarke beginnt jede Serie in der tiefstmöglichen Tonalität, wird dann chromatisch nach oben transponiert.

Der Titel ist aufschlussreich: das Buch richtet sich an Fortgeschrittene und Berufsmusiker und wird zur Verbesserung und Pflege des technischen Könnens, der Präzision des Spielens und des Stimmumfangs beitragen. Jede Serie erstreckt sich über mehr als drei Oktaven und so schwierige Intervalle wie die Sexte und die Septime werden ebenso umständlich und perfekt behandelt wie die geläufigeren Intervalle (Terz, Quarte, Quinte).

Dieses Werk ist leicht lesbar und dürfte sich als wertvoll für fortgeschrittene Instrumentalisten erweisen, wenn sie es beharrlich benutzen.

Kommentar: **James W. Estes** (USA)

MUSIC

For many years "Technical Studies for Cornet" by Herbert L. Clarke has been a prominent source of practice material for both student and professional trumpeters. This book is reminiscent of Clarke; and, in fact, appears to be modeled after that masterpiece. There are eight groups of studies; each group deals with a different interval, from the minor second to the octave. As with Clarke, each series begins in the lowest possible key and is transposed upward chromatically.

The title describes the book accurately. It is for advanced students and professionals, and would assist in developing or maintaining technique, accuracy, and range. The range of each series covers more than three octaves, and the difficult intervals of the sixth and seventh are treated with the same consideration and thoroughness as the more common intervals (i.e. thirds, fourths, and fifths).

This is a clear and easy to read publication which should prove beneficial to advanced players who use it consistently.

Reviewed by **James W. Estes** (USA)

REITER Albert, **Musik** für Soloposaune und 5 Hörner (Wien, Doblinger, 1972). 5'.

Cette composition est formée de quatre mouvements plutôt courts, qui sont étroitement unis, étant donné que l'ensemble de la matière mélodique est basé sur des manipulations d'un motif unique. Une unification supplémentaire est obtenue par l'usage fréquent de l'imitation, et par une réexposition d'une partie du premier mouvement dans la coda du dernier. Les sonorités riches imprègnent la pièce, à cause de la façon dont les triades sont harmonisées. Les parties de trombone et de cor ne comportent pas de problèmes techniques difficiles, étant donné que les lignes mélodiques sont très conjoints, les rythmes simples, et les notes aiguës amenées de façon soignée et facile.

Une caractéristique décevante est que le compositeur a choisi de ne pas utiliser l'instrument d'une façon idiomatique. (MUSIK aurait très bien pu être destiné à un ensemble de cordes ou de bois). On ne

Da das gesamte Werk aus Manipulationen eines einzigen Motivs besteht, sind die vier kürzeren Sätze, die diese Komposition bilden, eng miteinander verwandt. Durch häufige Imitationen und durch die erneute Exposition eines Teils des ersten in der Coda des letzten Satzes wird zusätzlich noch Vereinheitlichung erreicht. Das Stück wird durch die Art und Weise, wie die Dreiklänge harmonisiert sind, von Klangfülle geprägt. Posaunen- und Hornstimme enthalten keine schwierigen technischen Probleme, da die melodischen Linien nebeneinander laufen, die Rhythmen einfach und die hohen Noten sorgfältig, also leicht spielbar, eingeführt sind.

Enttäuschend ist, dass der Komponist die Instrumente nicht idiomatisch verwendet. (MUSIK hätte ebensogut einem Streicher- oder einem Holzbläserensemble zugedacht werden können.) Nirgends findet

This composition consists of 4 rather short movements which are tightly unified, since the bulk of the melodic material is based on manipulations of a single motive. Further unification is achieved by frequent use of imitation and a restatement of part of the first movement in the coda of the last. Lush sonorities permeate the piece because of the manner in which the tertian chords are voiced. The trombone and horn parts contain no difficult technical problems, as the melodic lines are very conjunct, the rhythms are simple, and high notes are approached in a careful, facile manner.

A disappointing feature is that the composer chose not to use the instruments in an idiomatic way. (MUSIK could very well have been scored for an ensemble of strings or woodwinds.) Nowhere can one find a glissando, trill, stopped horn, or the use of a mute. Also, it is significant to

trouve nulle part un glissando, un trille, un cor bouché, ou l'utilisation d'une sourdine. Il est également significatif de noter qu'aucun des quatre mouvements ne comporte un passage legato, fait qui n'apporte certes rien à la cause des contrastes dans cette œuvre.

La préoccupation apparemment principale de M. Reiter quant à l'unité de motif et le manque de contrastes significatifs des timbres de la composition (combinés à un vocabulaire rythmique assez limité) rendent une grande partie de cette pièce redondante.

Commentaire: **Howard J. Buss** (USA)

man ein Glissando, einen Triller, ein gestopftes Horn, oder die Verwendung eines Dämpfers. Auffallend auch, dass keiner der vier Sätze ein Legato enthält, was freilich den Kontrasten in diesem Werk auf keinerlei Weise etwas beisteuern würde.

Scheinbar waren Reiters Hauptanliegen die Einheitlichkeit des Motivs und das Fehlen am relevanten Kontrast der Klangfarbe in der Komposition (verbunden mit einem eher beschränkten rhythmischen Vokabularium), was dieses Stück größtenteils oberflächlich erscheinen lässt.

Kommentar: **Howard J. Buss** (USA)

note that none of the 4 movements contain a legato passage, a fact which certainly does not aid the cause of contrast in this work.

Mr. Reiter's apparent overconcern for motivic unity and the composition's lack of significant timbral contrasts (combined with a rather limited rhythmic vocabulary) make much of this piece redundant.

Reviewed by **Howard J. Buss** (USA)

ZORI Zvi, **Ten Pieces for Trombone** (Tel-Aviv, Israel Music Institut, 1974).

Ces études sont une agréable adjonction à la littérature de travail pour trombone. Elles sont de difficulté modérée, et contiennent de fréquents changements entre les clefs d'alto, de ténor et de basse. Le registre s'étend entre le sol grave et le ré aigu avec une tessiture située principalement dans les registres moyen et supérieur. Le phrasé, le tempo et les indications d'articulations sont faits de façon très soignée et très musicale. Toutefois, les positions factices n'ont pas été incluses. A mon avis, elles devraient figurer dans toute littérature de travail pour trombone.

Du point de vue musical, ces études semblent manquer d'intérêt et de direction. Toutefois, la variété des styles, les fréquents changements de clefs, l'utilisation de mesures mélangées, et le caractère modal des mélodies font vraiment de ces études une matière très utile pour le déchiffrement.

Commentaire: **Robert M. Gifford** (USA)

Diese Studien bilden eine angenehme Bereicherung der Posaunenliteratur. Sie sind mittelmäßig schwer und enthalten häufige Wechsel zwischen den Alt-, Tenor- und Bass-Schlüsseln. Der Stimmumfang erstreckt sich vom tiefen «g» bis zum hohen «d», der Tonumfang liegt hauptsächlich in den mittleren und hohen Stimmlagen. Phrasierung, Tempo und Artikulationsbezeichnungen sind sorgfältig und musikalisch ausgeführt. Jedoch wurden keine Hilfsstellungen einbezogen. Meiner Meinung nach sollten sie in Arbeitsmaterialien für die Posaune stets vorhanden sein.

Vom Musikalischen aus betrachtet sind diese Studien interesse- und richtungslos. Die Vielfalt der Stile, der häufige Schlüsselwechsel, die Anwendung von gemischten Takten und der Modalcharakter der Melodien machen aus diesen Studien nützliches Material für das Vom-Blatt-lesen-üben.

Kommentar: **Robert M. Gifford** (USA)

These etudes are a pleasant addition to the trombone study literature. They are of moderate difficulty and contain frequent changes between alto, tenor, and bass clefs. The range is from low G to two-line d with a tessitura primarily in the middle to upper registers. The phrase, tempo, and articulation markings are very carefully and musically done. Alternate positions have not, however, been included. They should, in my opinion, be included in all study literature for the trombone. Musically these etudes seem to lack interest and direction. However, the variety of styles, frequent clef changes, use of mixed meters, and the modal character of the melodies do make these etudes quite useful as sightreading material.

Reviewed by **Robert M. Gifford** (USA)

LOHSE Horst, **Imaginations 1972** für Bass-Posaune und Klavier (Berlin, Bote & Bock, 1975). 9'.

Même si cette œuvre en trois mouvements a été écrite pour trombone basse avec double barillet (le barillet en ré est nécessaire), elle peut être jouée sur un trombone ténor avec barillet de fa. Le registre s'étend du la bémol pédale au la 5^e ligne avec une tessiture extrêmement étendue. Les notes sont indiquées de façon traditionnelle, les valeurs de durée étant régies principalement par tant de secondes par mesure. Il y a quelques parties divisées en mesures.

De fréquents *glissandi* sont indiqués, mais afin que nombre de ceux-ci produisent un véritable effet de *portamento*, ils doivent être soutenus avec les lèvres. Il est nécessaire de chanter-en-jouant (Jim Fulkerson préfère cette terminologie, plutôt que de parler de multiphonie) et, dans un cas, le trombone doit chanter un sol grave. Certains d'entre nous devront chanter cette note une octave plus haut, ce qui ne devrait guère gêner. A deux endroits, il faut une sourdine, dans le premier cas, il n'est pas spécifié de quel type.

Wenn auch dieses Werk in drei Sätzen für Bassposaune mit Doppelventil (das D-Ventil ist notwendig) geschrieben worden ist, so kann es auch auf einer Tenorposaune mit F-Ventil gespielt werden. Der Stimmumfang erstreckt sich vom Pedal-A bis zum a", der Tonumfang ist besonders breit. Die Notierung ist die herkömmliche, Dauerbezeichnungen werden hauptsächlich in Sekunden pro Takt angegeben. Einige Abteilungen sind in Takte aufgeteilt.

Häufig sind *Glissandi* aufgezeichnet; damit allerdings in den meisten Fällen eine wahre *Portamentowirkung* erzeugt wird, müssen sie mit den Lippen unterstützt werden.

Es ist notwendig «beim Spielen zu singen» (Jim Fulkerson zieht diese Bezeichnung dem Wort Multiphonie vor); in diesem Fall muss die Posaune ein tiefes G singen. Einige unter uns werden dieses G eine Oktave höher singen müssen, was nicht stören dürfte. An zwei Stellen wird ein Dämpfer verlangt, beim erstenmal

Although this three-movement work was written for bass trombone with a double trigger (D trigger is needed), it can be performed on a tenor with F attachment. The range is from pedal A-flat to one-line a with an extremely wide tessitura. The pitches are notated traditionally with time values being governed primarily by so many seconds per measure. There are some metered sections.

Frequent *glissandi* are written, but in order for many of these to produce a true *portamento* effect, they must be lipped in. Singing-while-playing (Jim Fulkerson prefers this terminology over multiphonics) is required and, in one instance, the trombonist must sing a low G. Some of us will have to sing this note an octave higher, which should not hurt the effect too much. Mutes are required in two spots, with the first instance not specifying the type to be used. I would suggest a straight mute due to the low range. Other techniques utilized include vibrato (both slide and jaw), flutter-

Je suggérerais une sourdine sèche étant donné le registre grave. Les autres techniques utilisées comprennent le vibrato (tant de coulisse que de mâchoire), le flat-terzunge et le jeu dans les cordes du piano.

Le temps ne nous a pas permis de parcourir l'œuvre avec un pianiste, toutefois elle est extrêmement bien écrite et pourrait peut-être trouver une place dans notre littérature de récital, avec les *Cinq Pièces* de Krenek.

Commentaire: **Robert M. Gifford** (USA)

wird der Typ nicht angegeben. Wegen der tiefen Stimmelage schlage ich einen «Straight» Dämpfer vor. Andere auftretende Techniken sind das Vibrato (sowohl das Zug- wie das Kiefern-vibrato), die Flat-terzunge und das Spiel auf den Klaviersaiten.

Aus Zeitmangel sind wir nicht dazugekommen, das Werk mit einem Pianisten durchzuführen. Jedenfalls können wir auch so behaupten, dass es besonders gut geschrieben ist und einen Platz in unserer Rezitalliteratur verdienen dürfte, zusammen mit Kreneks *Fünf Stücke*.

Kommentar: **Robert M. Gifford** (USA)

tongue, and playing into the piano strings. Time would not permit a run-through with a pianist, however, this work is extremely well written and might possibly occupy a place alongside the Krenek *Five Pieces* in our recital literature.

Reviewed by **Robert M. Gifford** (USA)

BAMERT Matthias, **Incon-Sequenza** for one Tuba-Player (New York, Schirmer, 1973). 8-10'. \$ 1.50.

Cette œuvre a été écrite pour Ron Bishop, tuba de l'Orchestre de Cleveland. Elle comprend virtuellement toutes les nouvelles techniques musicales possibles et inclut même des instants de gestes théâtraux. Le joueur de tuba doit également jouer du tambourin et du tam-tam. Les extrêmes de tessiture et d'intensité abondent, et il faudra être un maître accompli du tuba pour exécuter cette œuvre. Elle se sert également beaucoup de la technique multiphonique qui nécessite aussi une grande maîtrise.

Toute œuvre de cette nature se prête à des exécutions qui deviendraient très souvent des spectacles comiques, gênant à la fois l'exécutant et le compositeur. Avant de se lancer dans l'exécution d'un morceau de musique nouvelle, il est toujours souhaitable de lire la partition de façon visuelle, et de comprendre les instructions en détail. Trop souvent, la musique nouvelle est gâchée par un exécutant manquant de maturité, et essayant d'être «dans le vent» en se servant de techniques nouvelles sans aucun goût musical. Cette œuvre peut être très efficace, musicalement et visuellement, représentant ainsi un exercice d'exécution à la fois musicale et théâtrale. Vivement et chaleureusement recommandée.

Commentaire: **Barton Cummings** (USA)

Dieses Werk wurde für Ron Bishop, den Tubisten des Cleveland-Orchesters, geschrieben. Es enthält sozusagen alle neuen musikalischen Techniken, stellenweise sogar theatralische Bewegungen. Der Tubist muss auch auf einem Tambourin und einem Tamtam spielen. Häufige extreme Forderungen in Tonumfang und Intensität, wiederholte Anwendung der multiphonischen Technik verlangen vom Ausführenden meisterhafte Beherrschung seines Instrumentes.

Werke dieser Art verfallen sehr oft ins Schauspielhafte, ja ins Komische, werden dann für den Ausführenden und den Komponisten peinlich.

Bevor man ein Stück Neuer Musik in Angriff nimmt, wäre es stets ratsam, sich die Ausführung auch vom visuellen Standpunkt aus vorzustellen und die Anweisungen bis ins kleinste Detail zu begreifen. Zu oft wird Neue Musik von noch unreifen Ausführenden misshandelt, von Ausführenden, die up-to-date wirken möchten, indem sie neue Techniken ohne jeglichen musikalischen Geschmackssinn verwenden.

Dieses Werk kann musikalisch und visuell wirkungsvoll sein, es verlangt eine Ausführung, die zugleich musikalisch und theatralisch vorbereitet wird. In diesem Sinne kann man es aufs wärmste empfehlen. Kommentar: **Barton Cummings**

This work was written for Ron Bishop, tubist with the Cleveland Orchestra. It involves virtually every new music technique possible and even includes moments of theatrical gestures. The tubist is also required to play a tambourine and tam-tam. Extremes of range and dynamics abound and one will have to have complete control of the tuba to perform this work. There is also extensive use of the multiphononic technique which also requires great control.

Any work of this nature opens itself to performances that very often become comedic spectacles embarrassing both the performer and the composer. Before one attempts the performance of a piece of new music it is always a good idea to visually read the score and understand in detail the directions. Too many times, new music is spoiled by an immature performer trying to be "hip" by using the new techniques with no musical taste. This work could be very effective musically and visually thus being an exercise in both music and theater performance. Highly and enthusiastically recommended.

Reviewed by **Barton Cummings** (USA)

FARNABY Gilles, **Fancies, Toyes and Dreams** for brass quintet (2111) edited and arranged by Elgar Howarth (London, Chester, 1975 — Just Brass No. 5).

Voici une nouvelle publication de «Just Brass» (= «Cuivres seuls»). La matière est tirée du «*Fitzwilliam Virginal Book*» et savamment arrangée pour quintette par le trompettiste Howarth. Le charme et la dignité de la musique élisabéthaine sont transmis au répertoire des cuivres grâce à cet ensemble de compositions, comme on les trouve dans les transcriptions de la musique d'Anthony Holborne. Le contrepoint de Farnaby est moins compliqué et plusieurs lignes mélodiques sont plus ornementées que dans Holborne; la substance musicale est la même, mais la saveur en est différente.

Eine weitere Veröffentlichung in der Reihe «Just Brass» (nur Blechbläser) liegt hier vor, deren musikalisches Material dem «*Fitzwilliam Virginal Book*» entnommen und vom Trompeter Howarth mit viel Geschick für Quintett bearbeitet wurde. Reiz und Würde der elisabethanischen Musik werden durch dieses Kompositionswerk auf Blechbläserstimmen übertragen, wie man sie in den Transkriptionen von Anthony Holbornes Musik findet; die musikalische Substanz ist wohl die gleiche, der Flair aber ist ein anderer. Die sechs kurzen kontrastierenden Sätze stehen in Tonalitäten, die für die Aus-

This is another "Just Brass" publication. Material is drawn from the *Fitzwilliam Virginal Book* and very ably arranged for quintet by trumpeter, Howarth. The charm and dignity of Elizabethan music is brought to the brass repertoire through this set of compositions just as in the transcriptions of the music of Anthony Holborne. Farnaby's counterpoint is less involved and many melodic lines are more ornamented than in Holborne; the musical substance is the same, while the flavor is different.

The six short contrasting movements are placed in keys which do not present range

Les six brefs mouvements contrastés se situent dans des tonalités qui ne présentent aucun problème de registre ou de technique pour les exécutants. Les étudiants trouveront ces pièces agréables, d'une difficulté moyenne, et jouables. Les professionnels les apprécieront comme des morceaux intéressants, qui offriront une certaine variété dans un programme de concert, sans exiger de répétitions excessives.

Commentaire: **James W. Estes** (USA)

PREVIN André, **Four Outings for Brass** (2111) (London, Chester, 1975 — Just Brass).

Chester Music vient d'inaugurer une série de publications pour cuivres, dirigée par Philip Jones et Elgar Howarth, du «Philip Jones Brass Ensemble». Cette série s'intitule «Just Brass» (= «Cuivres seuls») et promet de produire du matériel nouveau et intéressant pour les ensembles de cuivres de diverses formations instrumentales. L'une des premières de ces publications est la composition d'André Prévin pour Quintette (deux trompettes, cor, trombone et tuba).

«Four Outings» est dédié «à Fletcher»; probablement John Fletcher, le virtuose anglais du tuba, qui se produit avec le «Philip Jones Brass Ensemble». Cette supposition naît du fait que la partie de tuba nécessite un instrumentiste de la classe de Fletcher. Le registre pour tuba va du sol au-dessous de la clef de fa jusqu'au sol de la clé de sol; les autres parties requièrent également une technique poussée et de la souplesse.

Le problème saillant présenté par ces mouvements est la précision rythmique, pour l'ensemble entier; attendez-vous à consacrer bien des heures à la préparation de cette œuvre. Parmi les difficultés rencontrées, il faut signaler des changements de mesures illogiques et mal signalés. Dans le premier mouvement, le passage du $\frac{2}{4}$ au $\frac{3}{8}$ est indiqué par $\text{♩} = \text{♩}$; au second mouvement, on rencontre un passage du $\frac{4}{4}$ au $\frac{12}{8}$ pour le trombone et le tuba, sans indications inverses, alors que les trois voix supérieures continuent à $\frac{4}{4}$. De toute évidence, ceci devrait être indiqué par $\text{♩} = \text{♩}$, mais l'omission de ce renseignement entraîne une confusion considérable. En prévoyant suffisamment de temps de répétition, cette pièce pourra être exécutée par nombre de quintettes, mais les ensembles les plus expérimentés ne la trouveront pas facile.

Commentaire: **James W. Estes** (USA)

DISQUES

CANADIAN BRASS (BOOT RECORDS - Stereo - BMC-3001).

Le choix d'un programme pour Quintette de Cuivres doit être effectué avec un soin extrême et une grande attention quant à la variété. Malheureusement, la plupart des quintettes choisissent presque tou-

führung keinerlei Probleme des Stimmumfangs oder der Spieltechnik darstellen. Studierende werden diese Stücke angenehm, von mittelmäßigem Schwierigkeitsgrad, spielbar finden. Berufsmusiker werden sie interessant finden und die Abwechslung zu schätzen wissen, die sie in ein Konzertprogramm bringen können, ohne langatmiges Einüben zu verlangen.

Kommentar: **James W. Estes** (USA)

Chester Music weilt unter dem Namen «Just Brass» (Blechbläser allein) eine Reihe ein, die von Philip Jones und Elgar Howarth vom «Philip Jones Brass Ensemble», geleitet wird und viel neues und interessantes Material für Blechbläserensembles verschiedenster Zusammensetzung zu veröffentlichen verspricht. Eine der ersten Veröffentlichungen ist André Prévin's Komposition für Quintett (zwei Trompeten, Horn, Posaune und Tuba). «Four Outings» ist Fletcher gewidmet; wahrscheinlich ist John Fletcher, der englische virtuose Tubist des «Philip Jones Brass Ensemble» gemeint, betrachtet man die Tubastimme, die einen Ausführenden von Fletchers Niveau verlangt!

Auch die übrigen Stimmen verlangen ausgereifte Technik und Geschmeidigkeit. Hauptproblem der Ausführung vorliegender Sätze ist die rhythmische Präzision, und zwar für das ganze Ensemble. Die Einübung dieses Werkes dürfte viele Stunden in Anspruch nehmen. Unter den Schwierigkeiten, die es aufweist, befinden sich unlogische und schlecht aufgezeichnete Taktwechsel. Im ersten Satz wird der Wechsel von $\frac{2}{4}$ auf $\frac{3}{8}$ durch $\text{♩} = \text{♩}$ aufgezeichnet; im zweiten Satz wird der Wechsel von $\frac{4}{4}$ auf $\frac{12}{8}$ für die Posaune und die Tuba — während die drei oberen Stimmen im $\frac{4}{4}$ — Takt fortfahren — ohne umgekehrte Bezeichnung erwartet.

Dieser Wechsel sollte durch $\text{♩} = \text{♩}$ angegeben werden; das Fehlen dieser Anmerkung stiftet Verwirrung.

Sieht man genügend Zeit zum Einüben vor, dann kann dieses Stück von vielen Quintetten gespielt werden, jedoch werden sogar die erfahrendsten Ensembles es nicht leicht finden.

Kommentar: **James W. Estes** (USA)

SCHALLPLATTEN

Ein Programm für Blechbläserquintett muss mit extremer Sorgfalt und unter besonderer Berücksichtigung der Vielfalt des Dargebotenen zusammengesetzt werden. Leider wählen die meisten Quin-

or technical problems to the performers. Students will find these pieces pleasant, moderately challenging and playable. Professionals will welcome these as interesting pieces which will provide variety to a concert program without excessive rehearsal demands.

Reviewed by **James W. Estes** (USA)

Chester Music has inaugurated a series of brass publications directed by Philip Jones and Elgar Howarth of the Philip Jones Brass Ensemble. The series is called «Just Brass» and promises to yield significant new material for brass ensembles of various instrumentations. One of the first of these publications is André Prévin's composition for Quintet (two trumpets, horn, trombone, and tuba). «Four Outings» is dedicated «to Fletcher»; presumably John Fletcher the English tuba virtuoso who performs with the Philip Jones Brass Ensemble. This assumption is borne out by the fact that the tuba part requires a player of Fletcher's capabilities. The range for tuba is from G below the Bass Clef to G in the Treble Clef; advanced technique and flexibility are required by the other parts, also.

The outstanding problem presented by these movements is rhythmic precision for the entire ensemble; expect to spend many hours in preparation of this work. Among the difficulties encountered are inconsistent, poorly marked meter changes. In the first movement $\frac{2}{4}$ to $\frac{3}{8}$ is marked $\text{♩} = \text{♩}$; in the second movement $\frac{4}{4}$ to $\frac{12}{8}$ is encountered in Trombone and Tuba without contrary indication, while the upper three parts continue in $\frac{4}{4}$ time. Obviously, this should be marked $\text{♩} = \text{♩}$, but the omission of this instruction leads to considerable confusion. With enough time in rehearsal, this piece could be performed by many quintets, but the most experienced ensembles will find it challenging.

Reviewed by **James W. Estes** (USA)

RECORDS

The choosing of a program by a Brass Quintet must be done with extreme care and attention to variety. Unfortunately, most quintets almost always choose music by Holborne, Gabrieli, Scheidt,

jours la musique de Holborne, Gabrieli, Scheidt, Pezel et, on se demande bien pourquoi, Bach. Même si personne ne met en doute la valeur de la musique de ces compositeurs, il devient toujours plus difficile de justifier enregistrement après enregistrement d'une musique facilement disponible, et par on ne sait combien d'ensembles de cuivres, et par des ensembles d'instruments anciens, utilisant les instruments mêmes pour lesquels cette musique a été écrite. Il en est de même pour cet enregistrement. Tous les noms et tous les titres archiconnus. Il serait agréable de pouvoir dire que les noms et les titres sont familiers, mais que l'exécution est exceptionnelle. Ce n'est malheureusement pas le cas. Bien sûr, les morceaux sont bien joués, et reçoivent quelques ornements détaillés par la première trompette, mais dans l'ensemble, nous avons déjà entendu ça.

En plus des classiques, nous avons deux compositions originales, et une transcription de la très connue VIERGE DE LA MACARENA. Cette transcription est extrêmement gênante. Le jeu du trompette solo est superbe et c'est une honte qu'il soit appuyé par quatre instruments. Les deux pièces originales sont légères et vite passées.

On pourrait croire que je n'ai pas aimé cet enregistrement. Ce n'est pas du tout le cas. Simplement, je ne pense pas que nous ayons besoin de ce genre de rabâchage de musique déjà faite. Sur ce disque, le jeu de tous les instrumentistes est du niveau le plus élevé. Il s'agit de musiciens superbes et accomplis qui méritent d'enregistrer de la meilleure musique. Les joueurs de cuivres apprécieront leur verve et leur fusion, ainsi que la joie qu'ils mettent à ce qu'ils font. Nous attendons autre chose d'eux, mais avec un programme différent.

Commentaire: **Barton Cummings** (USA)

tette Stücke von Holborne, Gabrieli, Scheidt, Pezel und unverständlicherweise auch von Bach. Niemand bezweifelt den Wert dieser Kompositionen, jedoch wird es immer schwieriger, eine Aufnahme nach der anderen einer überall verfügbaren Musik zu rechtfertigen, ausgeführt sowohl von unzähligen Blechbläserensembles wie von Ensembles von Originalinstrumenten (welche die Musik auf eben den Instrumenten spielen, für die sie geschrieben worden ist).

Die hier besprochene Aufnahme gehört in diese Kategorie: alles alt — bekannte Namen und Titel. Erstrebenswert wäre: altbekannte Namen und Titel in aussergewöhnlicher Ausführung. Leider trifft das hier nicht zu. Freilich, die Stücke sind gut gespielt, die erste Trompete erhält einige detaillierte Verzierungen, aber im Grossen und Ganzen kennen wir das — wir haben es eben schon zu oft zu hören bekommen.

Zu den klassischen Stücken gesellen sich zwei Originalkompositionen und eine Transkription der sehr bekannten VIERGE DE LA MACARENA. Diese Übertragung wirkt recht störend. Das Spiel der Solotrompete ist einmalig, es ist aber eine Schande, es von vier Instrumenten unterstützen zu lassen. Beide Originalstücke sind leicht und schnell vorbei. Nicht dass mir diese Aufnahme nicht gefallen hätte, nur denke ich, dass diese Art Aufnahme, ja diese Art Musik, allzu bekannt ist. Auf dieser Schallplatte ist die Ausführung eines jeden Instrumentalisten von höchstem Niveau: wunderbare Musiker, die sich aber mit besserer Musik abgeben sollten. Blechbläser werden in dieser Aufführung den Schwung, das Zusammenspiel, die merkbare Freude am Spielen zu schätzen wissen. Angesichts solcher Qualitäten erwarten wir aber etwas anderes in einem anderen Programm.

Kommentar: **Barton Cummings** (USA)

Pezel, and one wonders why, Bach. While no one disputes the worth of the music by these composers, it is becoming ever more difficult to justify recording after recording of music readily available by who knows how many brass quintets, and by ancient instrument ensembles playing the instruments that the music was written for. So it is with this recording. All the old familiar names and titles. It would be nice to say that the names and titles are familiar but the performances are distinguished. That is, unfortunately, not the case. Indeed, they are well performed and given some detailed ornamentation by the first trumpet, but on the whole, we've heard it before.

Besides the regulars, we have two original compositions, and a transcription of the well known, LA VIRGIN DE LA MACARENA. This transcription is a total embarrassment. The playing of the trumpet soloist is superb and it is a shame that it is backed up by four instruments. The two original pieces are light and quickly done away with.

One could get the impression that I did not enjoy this recording. This is not the case at all. I simply don't feel that we need this kind of overkill of music that is already overdone. The playing on the record is of the highest order from all instrumentalists. They are superb and masterful musicians who deserve a recording of better music. Brass players will enjoy their verve and blend and the joy in what they are doing. One hopes for more, but with different programming thought. Reviewed by **Barton Cummings** (USA)

PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE «En Suisse»/«In der Schweiz»/«in Switzerland» (CLAVES RECORDS DPF 600).

Bravo! Jeu de virtuoses... Musique délicate... Cet enregistrement est aussi agréable à la dixième audition qu'à la première. De l'opinion du critique, voici un programme musical idéal: distrayant pour le profane, intéressant pour l'auditeur-musicien, stimulant pour l'exécutant.

L'Ensemble de Cuivres Philip Jones a une réputation d'excellence bien méritée; cet enregistrement ne peut que confirmer cette réputation. La «Music Hall Suite» de Joseph Horovitz est présentée dans un style satirique, tandis que les arrangements de Howarth: «Lucerne Song» et «Berne Patrol» laissent l'auditeur ébahi par le jeu de tuba de Fletcher et par l'excellente exécution de trompette piccolo. Du haut en bas, du début à la fin... DE PREMIÈRE CLASSE!

Commentaire: **James W. Estes** (USA)

Bravo! Virtuoses Spielen... reizende Musik... Beim zehnten Anhören ist diese Aufnahme noch genauso angenehm wie beim ersten. Nach Meinung des Kritikers liegt hier ein ideales musikalisches Programm vor: vergnüglich für den Laien, interessant für den zuhörenden Musiker, stimulierend für den Ausführenden.

Das Philip Jones Blechbläserensemble geniesst nicht zu Unrecht einen ausgezeichneten Ruf; die Aufnahme bestätigt ihn.

Die «Music Hall Suite» von Joseph Horovitz wird im satirischen Stil gebracht; «Lucerne Song» und der «Berner Marsch» erstaunen den Zuhörer durch Fletchers Spiel auf der Tuba und die vortreffliche Ausführung auf der Pikkolotrompete. Von oben bis unten, von Anfang bis Ende... ERSTKLASSIG!

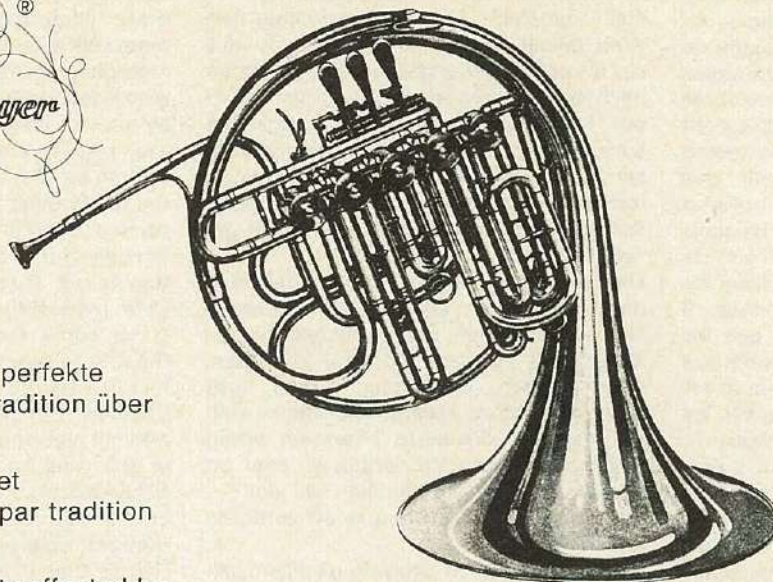
Kommentar: **James W. Estes** (USA)

Bravi! Virtuoso Playing... Delightful Music. This recording is as enjoyable on the tenth hearing as on the first. In this reviewer's mind this is ideal program music: entertaining to the layman, interesting for the musician-listener, challenging for the performer.

The Philip Jones Brass Ensemble has a well-deserved reputation for excellence; this recording can only further that reputation. Joseph Horovitz: "Music Hall Suite" is delivered in satirical style, while Howarth's arrangements: "Lucerne Song" leaves the listener amazed at Fletcher's tuba playing, and "Berne Patrol" demonstrates excellent piccolo-trumpet playing.

From top to bottom, from beginning to end... FIRST RATE!

Reviewed by **James W. Estes** (USA)



Beste Qualität und perfekte
Intonation durch Tradition über
Jahrhunderte.

Qualité supérieure et
intonation parfaite par tradition
des siècles.

Best possible quality effected by
a century old heritage of
finest craftsmanship.

Bezugsquellennachweis:

A. Marcandella AG
CH-8200 Schaffhausen

Waldhörner
Doppelhörner

Cor d'harmonie
Cor d'orchestre

French Horns
Double Horns

Now ready...

1976-1977 BRASS PLAYER'S GUIDE

(Over 10,000 titles, all in stock for immediate delivery)

Compiled by Robert King

Price : \$1.00

ROBERT KING MUSIC CO.
NORTH EASTON MASSACHUSETTS 02356 USA

LIVRES

Nous recommandons:

A Pictorial History of the Horn (Histoire illustrée du Cor)

En deux langues; 300 p., 270 ill. + 17 planches en couleur.

BERNHARD BRÜCHLE et
KURT JANETZKY

Trad. angl.: Cecilia Baumann, USA. Publ.:
Hans Schneider, Tutzing, R.F.A.



Cor omnitonique (J. B. Dupont, Paris, 1818)

Cette histoire illustrée du cor a été écrite, compilée et traduite par des cornistes, pour les amoureux du cor — mais elle est dédiée, nous semble-t-il, au Cor lui-même. Il est à peine nécessaire de présenter les auteurs **Bernhard Brüchle** (rédacteur de deux bibliographies de valeur sur le cor) et **Kurt Janetzky** (éditeur de beaucoup de jolie musique pour cor); ce sont tous deux des experts bien connus. Par conséquent, leur choix d'illustrations est exquis, tant du point de vue historique que du point de vue artistique, alors que le texte suit le développement de l'instrument à travers les millénaires d'une façon particulièrement charmante, et simple. Il y a des descriptions des instruments montrés, de brèves biographies de cornistes et de professeurs de cor célèbres, aussi bien que de compositeurs de musique pour cor, avec des détails de fac-similés de leurs œuvres. Tous ces textes contiennent des histoires, des anecdotes et des détails précieux et peu connus (par ex. au sujet du cor de poste et du «cor russe») qui intéresseront également le lecteur érudit.

La traduction en anglais a été faite par Cecilia Baumann, corniste et philologue allemande, d'une façon efficace et, en harmonie avec le texte original, charmante et délicate.

Nous regrettons l'absence d'une table des matières, ainsi que d'un tableau de détail renseignant sur les illustrations *par ordre numérique*. Ces deux choses auraient été très pratiques pour s'y référer. Le livre lui-même est toutefois sans aucun doute un chef-d'œuvre et nous le recommandons chaleureusement à tous nos lecteurs (et pas seulement les cornistes!). Pour fournir à nos lecteurs un exemple illustré, nous publions ici, avec la gracieuse permission des auteurs et éditeurs, quelques illustrations tirées du livre, ainsi que les photographies de ses auteurs.

BÜCHER

Wir empfehlen:

Kulturgeschichte des Horns

(A Pictorial History of the Horn)

Zweisprachig; 300 S., 270 Abb. + 17 Farbtafeln

BERNHARD BRÜCHLE
und KURT JANETZKY

Engl. Übers.: Cecilia Baumann, USA;
Verlag: Hans Schneider, Tutzing, BRD.

Das Bildsachbuch ist geschrieben, zusammengestellt und übersetzt von Hornisten und zwar für alle Horn-Liebhaber — aber gewidmet, so scheint es uns, ist es dem Horn selbst. Wir brauchen die Autoren **Bernhard Brüchle** (der zwei wertvolle Hornbibliographien bei Heinrichshofen herausgegeben hat) und **Kurt Janetzky** (Herausgeber vieler schöner Hornmusikwerke) unseren Lesern wohl kaum mehr vorzustellen: beide sind Experten. Folglich sind die Abbildungen, sowohl vom künstlerischen wie vom historischen Standpunkt aus betrachtet, hervorragend ausgewählt, während der Text sie durch die Jahrtausende der Entwicklung des Horns schlicht und charmant begleitet. Er gibt Beschreibungen der abgebildeten Instrumente, Kurzbiographien der berühmten Hornspieler und -lehrer, sowie der Komponisten, mit Facsimile-Ausschnitten ihrer Kompositionen für Horn. Alle diese Texte enthalten reizende, wenig bekannte Geschichten, Anekdoten und Einzelheiten (z.B. über das Posthorn und das «Russische Horn»), sodass auch der Belesene auf seine Rechnung kommt.

Die Übersetzung wurde von Dr. Cecilia Baumann, Hornistin und Germanistin, auf sehr gekonnte und, dem Originaltext entsprechend, auf feinführende Weise gemacht.



Wir bedauern, dass die Autoren auf ein Inhaltsverzeichnis verzichtet haben. Auch fehlt uns ein Verzeichnis mit informativen Angaben über die Abbildungen *in der Reihenfolge der Nummern*. Beide wären für Nachschlagezwecke sehr nützlich gewesen. Aber dies nur nebenbei. Das Buch, das ein Meisterwerk genannt werden darf, ist jedem (nicht nur Hornisten!) wärmstens zu empfehlen. Um unseren Lesern eine Kostprobe zu geben, veröffentlichen wir hier, mit freundlicher Erlaubnis der Autoren und Verleger, einige Illustrationen aus dem Buche, sowie die Photographien der Verfasser.

BOOKS

We recommend:

A Pictorial History of the Horn (Kulturgeschichte des Horns)

In two languages; 300 p., 270 ill. + 17 colour plates.

BERNHARD BRÜCHLE
and KURT JANETZKY

Engl. transl.: Cecilia Baumann, US; Publ.:
Hans Schneider, Tutzing, FRG.



Bernhard Brüchle and Kurt Janetzky

This illustrated history of the horn has been written, compiled and translated by hornists for the benefit of horn lovers — but it is dedicated, so it seems to us, to the Horn itself. We hardly need introduce the authors **Bernhard Brüchle** (who has edited two valuable horn bibliographies) and **Kurt Janetzky** (editor of much lovely music for horn): they are both well-known experts. Consequently their choice of illustrations is, both from a historical and from an artistic standpoint, exquisite, whilst the text follows the instrument's development through the millenniums in a particularly charming, easy way. There are descriptions of the depicted instruments, short biographies of famous horn players and teachers, as well as of composers of horn music with facsimile details of their works. All these texts contain precious and little-known stories, anecdotes and details (i.e. about the posthorn and "Russian horn"), which will be of interest also to the erudite reader.

The translation into English was done by Cecilia Baumann, hornist and German philologist, in an efficient and, in accordance with the original text, charmingly delicate way.

We regret the absence of a table of contents, as well as a table with informative details about the illustrations *in numerical order*. Both would have been very convenient for reference. The book itself, however, is without doubt a masterpiece and we warmly recommend it to all our readers (not only to hornists!). To give our readers a pictorial sample we publish here, by courtesy of the authors and publishers, a few illustrations from the book as well as the photographs of its authors.



Seit Bach und Händel lebendig

Es waren Zeitgenossen der grossen deutschen Komponisten des Barocks, die in Markneukirchen den Grundstock für den Musikinstrumentenbau legten. Dieses Erbe der alten Meister, weitergegeben und gepflegt in drei Jahrhunderten, begründet den guten Ruf in der Musikfachwelt. Bei Orchesterinstrumenten verbunden mit den

Marken **B&S** und **Weltklang**. Von besonderem Vorteil das konzentrierte Angebot: Alt-, Flügel- und Tenorhörner, Kornetts, Trompeten, Bariton, Tuben, Wald- und Doppelwaldhörner, Posaunen, Saxophone, Helikon, Sousaphon, Schalmeyen, Signal-, Ruf- und Jagdhörner. Signalpfeifen, Etuis und Zubehör.

Bitte besuchen Sie unseren Ausstellungsstand im Kongresshaus vom 14.—19. Juni 1976



Demusa Volkseigener Aussenhandelsbetrieb der Deutschen Demokratischen Rep. für Musikinstrumente und Spielwaren DDR - 108 Berlin, Charlottenstrasse 46
Zweigstelle: DDR - 9652 Klingenthal



Vielseitig anpaßbar

Für Trompeten und Posaunen der Marken **B&S** und **Weltklang** kein Problem. Durch eine ungewöhnliche Sortimentsbreite. Für die unterschiedlichsten Anforderungen. Sowohl im Orchester als auch beim Jazz. Deshalb von immer mehr Anhängern mit Begeisterung gespielt: **B&S** und **Weltklang** — Markeninstrumente aus Markneukirchen, die Tradition und Fortschritt in sich vereinen.

Bitte besuchen Sie unseren Ausstellungsstand im Kongresshaus vom 14.—19. Juni 1976



Demusa Volkseigener Aussenhandelsbetrieb der Deutschen Demokratischen Rep. für Musikinstrumente und Spielwaren DDR - 108 Berlin, Charlottenstrasse 46
Zweigstelle: DDR - 9652 Klingenthal

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

Le Trombone Alto...

(BRASS BULLETIN 14, correspondance).

Je suis ravi d'avoir l'occasion de répondre à une question sur le trombone alto. Effectivement il n'existe pas grand-chose dans les méthodes concernant cet instrument et sa littérature n'est pas énorme. Si cet enfant est négligé, c'est certainement parce qu'il n'a pas la santé éclatante de son grand frère, le trombone ténor: sonorité particulière, justesse délicate, sans oublier la difficulté qu'il y a de coordonner le travail entre le ténor et l'alto (différence d'embouchure et de longueur de coulisse). Personnellement, le seul travail que j'effectue sur l'alto est celui des concertos (Albrechtsberger, Michael Haydn — le Double avec cor et le Larghetto) et celui des traits d'orchestre: Mozart, Beethoven, Schubert (avec chœur), et les symphonies où il est de tradition de l'utiliser. Si l'on ajoute à cela l'exercice des gammes que l'on peut s'inventer, je crois que c'est suffisant pour bien posséder ce merveilleux petit instrument que tout tromboniste qui a la responsabilité d'un poste de soliste doit connaître. Si j'ai une recommandation à faire aux trombonistes qui commencent à jouer l'alto, c'est de toujours le travailler en Ut, donc de réapprendre la technique et de ne pas transposer la lecture. Pour la justesse et la sûreté d'émission, il importe de continuer à entendre en Ut.

P.S. Peut-être aurai-je un jour le temps d'écrire un petit recueil destiné à faciliter l'étude du trombone alto, mais si ce travail a déjà été fait, je serai ravi d'aider à la publication d'un ouvrage de ce genre.

Jean Douay, tb, Paris

En Union Soviétique, nous avons nous aussi des activités semblables...

Lecteur fidèle de votre magazine, j'ai la plus vive admiration pour l'activité des personnes qui y collaborent. BRASS BULLETIN joue un rôle capital dans le domaine de la diffusion de la maîtrise instrumentale, de l'expérience pédagogique, de l'histoire et de la facture des instruments. BRASS BULLETIN coordonne et canalise les efforts des musiciens. Il nous apporte une information très précieuse

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

Zur Altposaune... (BRASS BULLETIN 14, Leserbriefe).

Es freut mich, Gelegenheit zu haben, eine Frage zur Altposaune beantworten zu können.

Tatsächlich gibt es nur sehr Weniges für dieses Instrument in den Methoden und in der Literatur.

Vernachlässigt ist dieses Familienglied, weil es sich keiner so blendenden Gesundheit erfreut wie eben sein grosser Bruder, die Tenorposaune: Es leidet unter der Besonderheit seines Klangs, unter seiner heiklen Intonation und unter der Schwierigkeit, die Arbeit auf dem Tenor- und dem Altinstrument zu koordinieren (verschiedene Mundstücke und Zuglängen).

Was mich betrifft, so arbeite ich mit der Altposaune lediglich für Concerti (Albrechtsberger, Michael Haydn — das Doppelkonzert mit Horn und das Larghetto), für Orchesterstudien: Mozart, Beethoven, Schubert — mit Chor —, und für die Sinfonien, in denen sie traditions-gemäss eingesetzt wird.

Fügt man Tonleiterübungen (die man sich selbst erdenken kann) hinzu, so dürfte es meiner Ansicht nach ausreichen, um dieses wunderbare kleine Instrument zu meistern, ein Instrument, das jeder Soloposaunist kennen muss.

Hier noch ein Ratschlag für Posaunisten, die mit der Arbeit auf der Altposaune anfangen: Arbeitet immer in c, d.h. erlernt eine neue Technik, transponiert nicht die Lektüre. Für die Intonation und die Sicherheit der Ansprache empfiehlt es sich, weiterhin in c zu hören.

N.B.: Vielleicht finde ich eines Tages Zeit, ein kleines Heft zur Erleichterung des Erlernens der Altposaune zu verfassen. Sollte jedoch eine derartige Arbeit schon unternommen worden sein, dann wäre es mir eine Freude, zur Veröffentlichung beizutragen.

Auch bei uns in der Sowjetunion gibt es solche Unternehmungen...

Als treuer Leser Ihrer Zeitschrift möchte ich meine lebhafteste Bewunderung für die Redaktion und ihre Mitarbeiter zum Ausdruck bringen. BRASS BULLETIN fällt eine wichtige Rolle in der Verbreitung von Erfahrung auf verschiedenen Gebieten zu: technisches Können, pädagogisches Wissen, geschichtliche Kenntnisse, Information über Herstellung von Instrumenten. BRASS BULLETIN koordiniert, kana-

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

The alto trombone (BRASS BULLETIN 14, reader's letter).

I am delighted to have the opportunity of replying to a question about the alto trombone. As a matter of fact there isn't much material in the method books concerning this instrument and its literature is not large. If this child is neglected, it is certainly because it doesn't have the resounding health of its big brother, the tenor trombone: it has its own special quality of sound, it requires a delicate accuracy of attack apart from the difficulty one has of combining playing on the tenor and the alto (different mouthpieces and length of the slide). As far as I am concerned, the only work which I do on the alto are the concertos (Albrechtsberger, Michael Haydn — the duo with horn and the Larghetto) and the orchestral passages: Mozart, Beethoven, Schubert (with choir) and in the symphonies where it is traditionally used. If you add to that exercises with scales which one can devise for oneself, I think it is sufficient reason for possessing this wonderful little instrument which every trombonist who has the responsibility of a soloist's position ought to be acquainted with. If I can give a piece of advice to those trombonists starting to play the alto it's to always work in C to relearn the technique and not to transpose the music. For accuracy of pitch and sureness of attack it is important to continue hearing in C.

P.S. Perhaps one day I'll have the time to write a little treatise/study collection designed to facilitate the study of the alto trombone, but if this has already been done, I should be delighted to help in publishing a work of this kind.

Jean Douay, tb, Paris (F)

In the Soviet Union we also have similar activities...

As a faithful reader of your magazine, I have the greatest admiration for the activity of the people who are involved in producing it. BRASS BULLETIN plays a vital role in the spreading of instrumental instruction, of teaching experience and the history of instrument making. BRASS BULLETIN coordinates and channels the musicians' endeavours. It gives us vital information about the world of the brass

qui nous renseigne sur le monde des musiciens de cuivres. Il convient de souligner tout particulièrement le rôle joué par BRASS BULLETIN dans l'établissement de relations internationales entre les musiciens, relations qui se sont manifestées, entre autres, lors de la préparation du 150^e anniversaire de la naissance de J. B. Arban ainsi que du Premier Congrès International des Cuivres.

En Union Soviétique, nous avons nous aussi des activités semblables. C'est ainsi qu'il existe à Moscou, dans le cadre de la Maison Centrale des Artistes, une association des musiciens jouant des instruments à vent, laquelle inaugurera sa quinzième saison en septembre de cette année. Nos rencontres mensuelles sont consacrées à des démonstrations d'interprétations, aux événements marquants de la vie des musiciens à vent, à la célébration des anniversaires des musiciens, à la discussion de problèmes méthodologiques, pédagogiques et aussi à des sorties confraternelles de détente. Des associations semblables existent également dans d'autres villes de notre pays et l'association de la capitale entretient des relations étroites avec elles. Par exemple, au mois de mars de cette année, des musiciens de Leningrad ont été invités à Moscou. Ils ont donné un concert au cours duquel l'Ecole de Leningrad a pu faire la démonstration de son talent, après quoi on a pu assister à une conférence consacrée au perfectionnement de la formation professionnelle des musiciens à vent dans l'Ecole soviétique.

Cette année encore nous avons organisé des discussions sur les problèmes de souffle que posent les instruments à vent; d'autre part a eu lieu un concert-rencontre qui a réuni des compositeurs et des interprètes. Tout récemment, au mois de mai, nous avons donné en concert des œuvres de Vladimir Peskine (auteur d'œuvres pour trompette, pour cor et pour clarinette), à l'occasion de son 70^e anniversaire. Au cours de la saison qui va s'ouvrir, l'association des musiciens à vent se propose de marquer le centenaire de la naissance du professeur **Mikhaïl Innokentievitch Tabakov**, trompettiste éminent et fondateur de l'Ecole de trompette soviétique. La revue moscovite «La Vie Musicale» publie des informations sur la vie des musiciens de cuivre.

Nous espérons qu'à l'avenir les contacts entre notre association et les diverses associations sœurs dans le monde se renforceront et s'élargiront.

Professeur T. Dokchitser, tp, Moscou
Président de l'Association des Musiciens de Cuivre (trad. du russe par Mr. Brot)

lisiert die Arbeit der Musiker, bringt uns wertvolle Information über die Welt der Blechbläser. Besonders muss BRASS BULLETIN's Rolle hervorgehoben werden, wenn es um die Herstellung von internationalen Kontakten geht, wie z.B. bei den Vorbereitungen für J. B. Arbans 150. Geburtstag, oder für den Ersten Internationalen Blechbläserkongress.

Auch bei uns in der Sowjetunion gibt es solche Unternehmungen. In Moskau, im Rahmen des Zentralhauses der Künstler, besteht ein Verein der Blechbläser-Musiker, der im September dieses Jahres seine fünfzehnte Saison antritt. Unsere monatlichen Zusammenkünfte widmen wir Interpretationsvorführungen, den wichtigsten Ereignissen aus der Bläserwelt, der Geburtsfeier von Musikern, der Besprechung von pädagogischen und methodologischen Problemen, und auch entspannenden Ausflügen. Ähnliche Vereine gibt es auch in anderen Städten unseres Landes mit denen der Verein in der Hauptstadt enge Verbindungen unterhält. So sind z.B. im März dieses Jahres Leningrader Musiker nach Moskau eingeladen worden. Sie gaben ein Konzert, das der Leningrader Schule die Möglichkeit bot, ihr Talent zu zeigen. Danach hörten wir einen Vortrag über den Fortschritt der beruflichen Ausbildung der Bläser der sowjetischen Schule. In diesem Jahr haben wir auch Diskussionen über die Probleme des Blasens abgehalten; ein Konzert hat die Begegnung von Komponisten und Interpreten gefördert; im Mai haben wir ein Konzert mit Werken von Vladimir Peskine (Verfasser von Werken für Trompete, für Horn und für Klarinette) zu seinem 70. Geburtstag gegeben.

Im Laufe der kommenden Saison hat der Bläserverein vor, den 100. Geburtstag des Professor **Mikhaïl Innokentievitch Tabakov**, hervorragender Trompeter und Gründer der sowjetischen Trompetenschule zu feiern. Die Moskauer Zeitschrift «Musikalisches Leben» veröffentlicht Informationen über das Leben der Blechbläser. Wir hoffen, dass die Kontakte zwischen unserem Verein und den verschiedenen Vereinen der Welt in der Zukunft enger und fester werden.

Professor T. Dokchitser, tp, Moskau
Präsident des Vereins der Blechbläser

player. It is particularly suitable to underline the role played by BB in the establishment of international relations between musicians, relations which become apparent, amongst other things, at the time of the preparation of the 150th anniversary of the birth of J. B. Arban as well as the First International Brass Congress.

In the Soviet Union we also have similar activities. Within the framework of the Central House of Artists in Moscow there also exists an association of musicians who play wind instruments, which will inaugurate its fifteenth season in September of this year. Our monthly meetings are devoted to the interpretation of works, to the outstanding events in the lives of wind players, to the discussion of problems involved with teaching methods, the celebration of musicians' birthdays and also to relaxing comradely trips out. Similar associations exist equally in other towns and the association of the capital has close relations with them. For example, in March of this year the musicians of Leningrad were invited to Moscow. They gave a concert at a course of lectures where the Leningrad school was able to demonstrate its talent, after which one could be present at a conference dedicated to improving the professional formation of wind players in the soviet school.

This year we have also organised discussions about the problems of breathing which wind instruments put to us; there was also a concert/meeting which brought composers and performers together. Very recently, in May, we gave a performance in concert of works by Vladimir Peskine (who writes pieces for trumpet, horn and clarinet) on the occasion of his 70th birthday. In the course of the season which has just opened the association of wind players intends to mark the centenary of the birth of Professor **Mikhaïl Innokentievitch Tabakov**, eminent trumpeter and founder of the soviet trumpet school. The Moscow revue "Musical Life" publishes information about the life of brass players.

We hope that henceforth the contacts between our association and the various sister associations in the world will widen and become stronger.

Prof. T. Dokshitser tp, Moscow, President of the Association of Brass Players (USSR)

Cher M. Tarr...

J'ai beaucoup appris grâce au livre d'Altenburg: «Trumpeter's and Kettledrum-

Lieber Herr Tarr...

Durch die Lektüre von Altenburgs Buch: «Trumpeter's and Kettledrummers' Art»

Dear Mr. Tarr...

I have learned a lot from Altenburg's book, *Trumpeter's and Kettledrummers'*

mers' Art», que vous avez traduit. Il devait être très sage — les trucs pour l'enseignement des élèves étaient magnifiques. (Etant trompettiste débutante moi-même, je me sens concernée).

Il y a toutefois un détail qui me gêne. Cela m'inquiète de voir les cavaliers souffler dans leur trompette si près de l'oreille de leur monture (comme illustré par la gravure de la couverture intérieure de votre livre).

Soit :

- a) les pauvres chevaux étaient habitués aux sonneries et aux fanfares ;
- b) tous les trompettistes étaient des cavaliers experts, ou ;
- c) tous les chevaux étaient sourds.

J'imagine facilement combien de « pinces » ont été meurtries pour être entrées en contact avec le sol à cause d'un cheval ombrageux.

En tout cas, j'ai pensé que c'était un détail curieux. Sincèrement (Miss) **Jennifer Harvey**, tp Huntsville, USA

Votre lettre m'a paru tellement appropriée que j'en ai proposé la publication dans... BRASS BULLETIN. Peut-être recevrez-vous une réponse d'un lecteur mieux renseigné que moi sur les chevaux. En attendant, laissez-moi vous dire que les chevaux n'étaient certainement pas muets, puisqu'ils étaient habitués à recevoir les ordres que leur cavalier donnait à voix basse, ainsi qu'en témoigne un document de l'époque que j'ai lu. Il ne fait toutefois aucun doute que les chevaux farouches provoquèrent bien des blessures irrémédiables aux lèvres des trompettistes... Avec mes meilleures salutations, E. H. T.

Deux erreurs...

Félicitations pour la nouvelle présentation de votre magazine. Tout est maintenant plus clair, plus facile. Chaque nouveau numéro contient d'intéressants articles et des informations utiles. C'était vraiment une riche idée que de créer cette revue... La façon dont vous avez publié mes réflexions, suivies de la lettre de B. Krol, était réussie.

J'ai été moins satisfait des notices biographiques qui contenaient deux erreurs : Meiningen est situé en Thuringe, pas en R.F.A. (à ma naissance, cet Etat n'existait pas). Je terminai mes études en 1957. A Gera (de 1957 à 1959), j'étais simultanément soliste au Gewandhaus et à Dresde. Mes activités ne se limitent pas à l'orchestre et à la carrière de soliste. Je donne aussi 14 heures de cours hebdomadaires à la Musikhochschule de Dresde, ce qui représente presque l'horaire des enseignants à plein temps. Donc trois métiers !

Avec mes meilleurs vœux
Peter Damm, h, Dresde

das Sie übersetzt haben, habe ich vieles erfahren. Altenburg ist bestimmt sehr weise gewesen — die Tricks zur Unterweisung der Schüler waren grossartig. (Da ich Anfängerin auf der Trompete bin, fühle ich mich angesprochen).

Jedoch stört mich ein Detail. Es beunruhigt mich, dass die Reiter so nahe am Ohr ihrer Pferde spielten (wie auf dem Druck auf der Innenseite des Einbandes zu sehen ist).

— Entweder (a) waren die Pferde das Signalblasen und die Fanfaren gewohnt,

— oder (b) alle Trompeter waren hervorragende Reiter,

— oder aber (c) alle Pferde waren taub. Ich stelle mir vor, wieviele Ansätze verdorben worden sind, nach einem unvorhergesehenen Kontakt mit dem Boden, wegen eines scheugewordenen Pferdes.

Mit freundlichen Grüßen

(Fräulein) **Jennifer Harvey**, tp, Huntsville, USA

Ihr Brief schien so treffend, dass ich ihn zur Veröffentlichung in BRASS BULLETIN vorgeschlagen habe. Vielleicht antwortet ein Leser darauf, der etwas mehr von Pferden versteht, als ich. Inzwischen lassen Sie mich bemerken, dass die Pferde gewiss nicht taub waren, da sie auch gewöhnt waren, ihre Befehle durch Flüster ihrer Reiter zu empfangen — so wird es wenigstens dargestellt in einem Barocktraktat. Zweifellos aber wurden viele Instrumente bzw. Ansätze von scheuen Pferden ruiniert... Mit freundlichen Grüßen, E. H. T.

Zweimal sachliche Fehler...

Zum neuen Gesicht der Zeitschrift herzliche Gratulation. In dieser Form ist alles viel übersichtlicher, klarer. Jede neue Nummer enthält viel Interessantes und Wissenswertes. Diese Zeitschrift zu gründen, war wirklich eine ausgezeichnete Idee.

Die Form, in der Sie meine Gedanken veröffentlichten, auch mit B. Krols Brief, ist gelungen.

Etwas weniger begeistert war ich von den biographischen Notizen. Zweimal sachliche Fehler: Meiningen liegt in Thüringen, nicht BRD, diese gab es zur Zeit meiner Geburt noch nicht. Mein Studium endete 1957. In Gera (von 1957-59) war ich ebenso wie im Gewandhaus und in Dresden als Solohornist (so die Dienststellung) tätig. Meine Tätigkeit erschöpft sich nicht mit Orchester und Solist. Zur Zeit unterrichte ich wöchentlich 14 Stunden im Lehrauftrag an der Musikhochschule in Dresden. Diese Stundenzahl liegt nur unwesentlich unter der hauptamtlicher Lehrkräfte. Also drei Berufe !

Wie immer verbleibe ich mit allen guten Wünschen und freundlichen Grüßen.

Peter Damm, h, Dresden (DDR)

Art, which you translated. He must have been very wise — the tips on teaching apprentices were magnificent. (Being a beginner trumpeter myself, I fell like an apprentice.)

I am bothered by one detail. It worries me to see the cavalymen blowing their trumpets so close to their mounts' ears (as illustrated by the engraving on the inside cover of your book.) Either

a) the poor horses were used to the blarings and blattings ;

b) all the trumpeters were expert horsemen, or ;

c) all the horses were deaf.

I can imagine how many embouchures were split from being bounced off the ground by a skittish horse.

Anyway, I thought it was a curious point. Sincerely, (Miss) **Jennifer Harvey**, tp, Huntsville, USA

Your letter ... seemed so apt that I've submitted it for publication in ... BRASS BULLETIN. Perhaps some reader who knows more about horses will reply. In the meantime, let me volunteer the scholarly opinion that the horses were not deaf, as they were also accustomed to being whispered to by their riders — according to one Baroque treatise I've seen. But I don't doubt that there was many a split 'twiset the cup (of the mouthpiece) and the lip. Sincerely yours, E. H. T.

Two errata

Congratulations on the new look of your magazine. Everything is now clearer, more easy to read. Each new number contains interesting articles and useful information. It was really an excellent idea to create this revue... The way in which you have published my thoughts, followed by the letter of B. Krol was a success.

I was less satisfied with the biographical notes which contain two mistakes: Meiningen is situated in Thuringia, not in the Federal Republic of Germany (when I was born this state didn't exist). I finished my studies in 1957. At Gera (from 1957-59) I was at the same time solo horn at the Gewandhaus and at Dresden. My activities are not limited to orchestral playing and to the career of a soloist. I also give 14 lessons a week at the Musikhochschule in Dresden, which almost represents the timetable of a full time teacher! Three professions then!

Yours sincerely,

Peter Damm, h, Dresden (DDR)

Werke für verschiedene Blasinstrumente
Oeuvres pour divers instruments à vent
Compositions for different wind instruments

**Für Anfänger und Fortgeschrittene
Pour débutants et joueurs plus avancés
For beginners and advanced players**

Peter Escher:

Divertimento op. 86 für Oboe, Klarinette, Fagott	Nr. 10240	Fr. 20.—
Divertimento op. 94 für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn in F	Nr. 10254	Fr. 30.—
Kantate zur Grundsteinlegung einer Kirche, op. 95,1 für Gem. Chor, 2 Trompeten und 2 Posaunen, Partitur	Nr. 10248	Fr. 5.25
Il Maestro e la Scolara, ein musikalischer Spass für 2 Flöten (im klassischen Stil)	Nr. 3539-B	Fr. 5.25

Walter Häfeli:

Im Aargäu sind zwöi Liebi, Thema und Variationen (Schweiz. Volkslied) Solo für 2 Trompeten und Klavierbegleitung	Nr. 10239	Fr. 10.—
--	-----------	----------

Viktor Hasselmann:

Menuett — für 3 Klarinetten	Nr. 3414-a	Fr. 3.—
Menuett — für 3 Blechbläser	Nr. 3414-b	Fr. 3.—
Studie — für 8 Blechbläser	Nr. 3416-B	Fr. 6.25

Gerhard Maasz:

Feldmusik Nr. 1 (für 2 Trompeten)	Nr. 3531-B	Fr. 3.50
Feldmusik Nr. 2 (für 3 Trompeten)	Nr. 3532-B	Fr. 4.15
Feldmusik Nr. 3 (für 2 Trompeten und 2 Posaunen)	Nr. 3533-B	Fr. 11.50
Feldmusik Nr. 4 (für 2 Trompeten und 3 Posaunen)	Nr. 3534-B	Fr. 13.—

Hans Pimmer:

Festliche Musik (für 2 Trompeten und 2 Posaunen)	Nr. 3417-B	Fr. 6.—
--	------------	---------

**GROSSE AUSWAHL für BLASORCHESTER
GRAND CHOIX pour FANFARE ET HARMONIE
LARGE SELECTION for BRASS BANDS**

Edition Helbling

**HELBLING & CO.,
Musikverlage,
Tel. (01) 86 43 93,
CH-8604 Volketswil**

Leonardo :

WAY OF DRUMMING

Nr. 3560

77 Rhythms and other Exercises

**Schlagzeugschule
Méthode de batterie**

**Entire New — Modern — Easy
to understand for beginners
and advanced drummers**

**With 2 Records
Stereo 33—30.22 minutes**

71 examples :

**Latin Rhythms
Popular Rhythms
Beat**

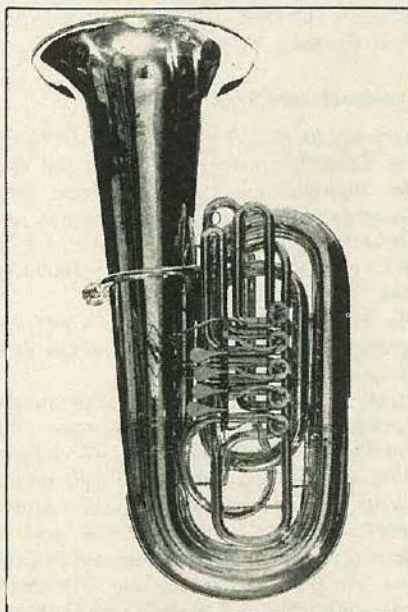
**Rhythm and Blues, Soul,
Rock — Pop — Jazz — Congas**

Fr. 35.—

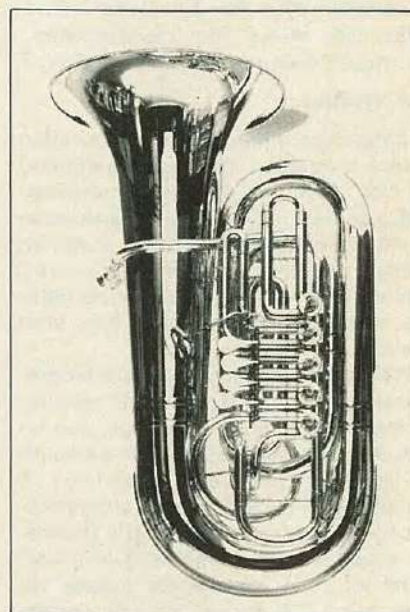
We are proud to present

**a new generation
of CC-tubas**

Working in close collaboration with leading American and European professionals, these instruments were designed to meet the great demands placed on the tuba today. Highest standards of acoustical and mechanical engineering were applied which combined with meticulous Swiss hand-crafting result in efficient, easy to handle instruments, capable of producing a full and beautifully resonant sound, and possessing flawless intonation and even response throughout the entire tuba range.



HBS 293 5/4 size 4 or 5 valves



HBS 290 4/4 size 4 or 5 valves

Hirsbrunner+Co.
3454 Sumiswald Switzerland

for USA and Canada :
**Custom Music, 1414 S. Main Street,
Royal Oak, Mich. 48067 USA**

Montreux, 19 juin 76...

Chers amis,

J'aimerais vous adresser quelques mots à tous, et particulièrement à ceux qui sont responsables des différentes associations (trompette, trombone, cor et tuba).

Je suis un trompettiste polonais, j'enseigne à des classes de trompette à Varsovie et à Łódź et j'ai également la responsabilité des ensembles de cuivres et de musique de chambre. J'ai été très heureux d'assister à ce congrès. C'est véritablement une expérience très stimulante que de rencontrer autant de gens sympathiques et de musiciens célèbres, venant de tant de pays différents. Je pense que c'est une bonne expérience, sur le plan professionnel également, étant donné que nous pouvons, dans un Congrès comme celui-ci, comparer différents genres de musiques, différents genres d'instruments, même essayer certains instruments, et apprendre quelque chose sur les diverses méthodes d'enseignement et sur la littérature. Vous serez probablement d'accord avec moi pour déclarer qu'il ne s'agit que de modestes débuts. Nous devons trouver des moyens de développer ceci, et particulièrement, nous devons trouver des moyens de mettre ceci à la disposition d'autres personnes qui n'ont pas pu venir cette fois-ci.

Ma proposition est la suivante:

- Nous devrions faire de notre mieux pour que nos 4 organisations, tuba, trombone, cor et trompette, se fonde en une organisation mondiale pour tous les cuivres, mais mieux encore:
- nous devrions essayer de trouver un moyen de rattacher, de connecter cette organisation à un organisme mondial comme l'UNESCO.

Ce genre de relation nous aiderait de nombreuses façons: tout d'abord, nous pourrions probablement en obtenir des subsides, et c'est la chose la plus importante. Ensuite, nous aurions probablement plus de facilité à organiser des rencontres, à organiser la publicité, les renseignements musicaux ou autres, et cela nous permettrait peut-être même de créer un certain enseignement grâce à cette association (après tout, l'UNESCO est une organisation d'éducation internationale).

Je pense que nous ne devons pas oublier les musiciens et les pays qui n'ont pas pu assister à ce Congrès. Les pays moins privilégiés économiquement, venant du tiers monde et d'autres parties du monde devraient, à mon avis, être intégrés à nos activités.

Voilà ma proposition.

Permettez-moi maintenant de vous transmettre, au nom de tous les cuivres polonais ici présents, nos meilleures salutations, et nos remerciements

Stefan Hadrys, tp, Pologne

Montreux, den 19. Juni 76...

Liebe Freunde,

Ich möchte einige Worte an Euch alle richten, insbesondere aber an die Verantwortlichen der verschiedenen Vereinigungen (Trompete, Posaune, Horn und Tuba). Ich bin Trompeter, Pole, ich unterrichte Trompetenklassen in Warschau und in Łódź und bin für Blechbläser- und Kammermusikensembles verantwortlich.

Es ist wahrlich eine anregende Erfahrung so vielen sympathischen Menschen und berühmten Musikern aus den verschiedensten Ländern zu begegnen. Ich glaube, dass es sich auch auf der Berufsebene positiv auswirkt, da uns auf solchen Treffen die Möglichkeit gegeben wird, verschiedene Musikauffassungen, verschiedene Instrumententypen zu vergleichen, einige Instrumente zu probieren, sich über verschiedene Unterrichtsmethoden und über die Literatur zu informieren. Ich nehme an, dass Sie mit mir einer Meinung sein werden, wenn ich behaupte, dass hier nur ein bescheidener Anfang gewagt wurde. Wir müssen Mittel finden, das Angefangene weiter zu entwickeln und vor allem die Möglichkeit, das alles denjenigen zur Verfügung zu stellen, die diesmal nicht haben kommen können.

Hier mein Vorschlag:

- Wir sollten das Mögliche tun, damit sich unsere 4 Vereinigungen, Tuba, Posaune, Horn und Trompete, in eine weltweite Vereinigung aller Blechbläser zusammenfinden; besser noch:
- wir sollten Wege finden, diese Vereinigung einer weltweiten Organisation wie der UNESCO anzugliedern.

Eine derartige Verbindung würde uns auf zahlreichen Ebenen helfen. Erstens könnten wir wahrscheinlich finanzielle Unterstützungen — ein wichtiger Punkt — erhalten. Zweitens würde uns das Veranstellen der Treffen, das Verbreiten der Werbung, der Informationen (musikalischen und anderen) erleichtert werden. Vielleicht würde es uns auch das Schaffen eines Unterrichtens erlauben (schliesslich ist ja die UNESCO eine internationale kulturelle (Bildungs-) Organisation).

Wir dürfen die Musiker und die Länder nicht vergessen, die an diesem Kongress nicht teilnehmen durften. Wirtschaftlich weniger privilegierte Länder aus der blockfreien Welt oder anderswoher, sollten, meiner Meinung nach, auch an unseren Tätigkeiten teilhaben.

Das war also mein Vorschlag.

Erlauben Sie mir nun, Ihnen im Namen aller anwesenden polnischen Blechbläser unsere besten Grüsse und unseren Dank auszusprechen.

Stefan Hadrys, tp, Polen

Montreux june 19th 76

Dear Friends,

I would like to address a few words to all of you, and especially to those who are in charge of the different associations (trumpet, trombone, horn and tuba).



I am a polish trumpet player, teaching to trumpet classes in Varsaw and Łódź and also having the charge of brass ensembles and chamber music. I was very happy to attend this Congress. It is indeed a very stimulating experience to meet so many nice people and famous musicians, from so many different countries. I think it is a good experience, also professionally, since we are able at Congresses like this to compare different types of music, different types of instruments, even to try out some instruments, and to learn something about different teaching methods or literature. Now, I think you will probably agree with me that this is only a modest beginning. We have to find ways of expanding this and especially we have to find ways of making this available to other people who were not able to come here this time.

My proposition is the following:

- we should try our best to make our 4 organizations, tuba, trombone, horn and trumpet, into one world organization for all brass musicians, but more than that:
- we should try to find a way to relate this, to connect or associate this, with a world organization like UNESCO.

This type of connection would help us in many ways: first of all, we could probably get some money and this is the most important. Second, we may find it easier to organize meetings, to organize publishing, musical or other information, and we may even find it possible to develop some teaching through this association (after all UNESCO is an educational international organization).

I think we must not forget those musicians and countries who were not able to attend this Congress. The economically not so privileged countries, from the so-called third world and other parts of the world, I think, should be integrated into our activities.

This is my proposition.

Let me give you now, in the name of all polish brass musicians here, our very best greetings and thanks.

Stefan Hadrys, tp, Poland

Ideale klangliche und technische Eigenschaften

Genau das verlangt der Saxophonist von einem Instrument, wenn er sein Publikum begeistern will. Saxophone der Marken **B&S** und **Weltklang** erfüllen diese Voraussetzungen, weil äußerste Präzision zum erstrangigen Fertigungsprinzip gehört. Wie es der grossen Tradition im Markneukirchner Metallblasinstrumentenbau entspricht.

Sopran-, Tenor-, Alt- und Bariton-Saxophone der Marken **B&S** und **Weltklang** sind lieferbar in Goldlack oder Klarlack mit vernickelten Klappen, halbmatt versilbert mit und ohne Goldlackbecher sowie vernickelt.

Bitte besuchen Sie unseren
Ausstellungsstand im Kongresshaus
vom 14.—19. Juni 1976



Volkseigener Aussenhandelsbetrieb
der Deutschen Demokratischen Rep.
für Musikinstrumente und Spielwaren
DDR - 108 Berlin, Charlottenstrasse 46
Zweigstelle: DDR - 9652 Klingenthal



Meister Hans Hoyer

Ein Name,
der zum Gütebegriff wurde

Stets mit im Gespräch, wenn es um Wald- und Doppelwaldhörner der Spitzenklasse geht. Denn eine grosse, weit über 200jährige Tradition der Markneukirchner Waldhornmacherei findet heute ihre unverfälschte Fortsetzung. Ein guter Grund, weshalb immer mehr Hornisten berühmter internationaler Klangkörper die Marke Meister Hans Hoyer bevorzugen.

Die Auszeichnung mit einer Goldmedaille der Leipziger Messe bestätigt: Jedes Instrument ein handwerkliches Meisterstück.

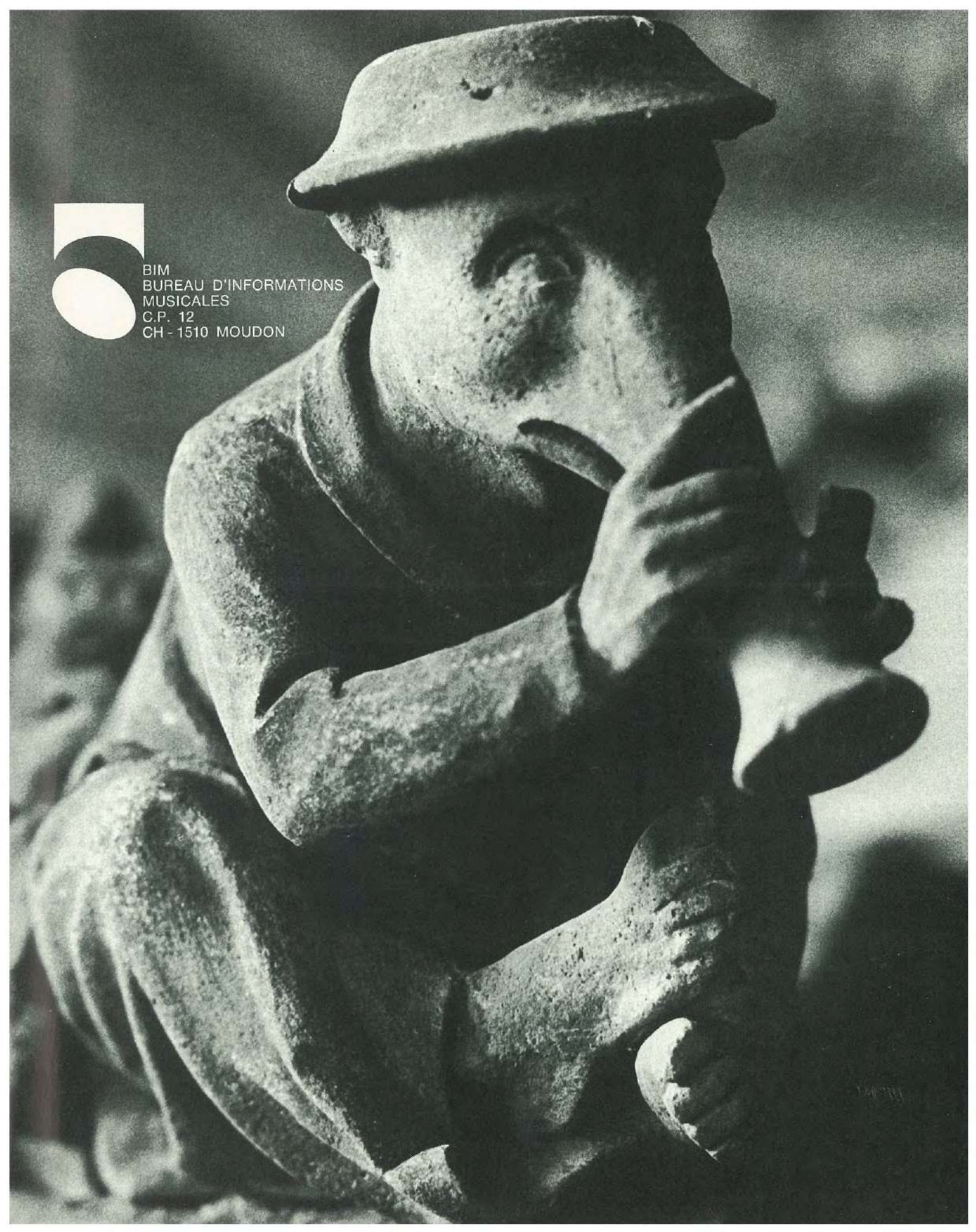
Bitte besuchen Sie unseren
Ausstellungsstand im Kongresshaus
vom 14.—19. Juni 1976



Volkseigener Aussenhandelsbetrieb
der Deutschen Demokratischen Rep.
für Musikinstrumente und Spielwaren
DDR - 108 Berlin, Charlottenstrasse 46
Zweigstelle: DDR - 9652 Klingenthal



BIM
BUREAU D'INFORMATIONS
MUSICALES
C.P. 12
CH - 1510 MOUDON

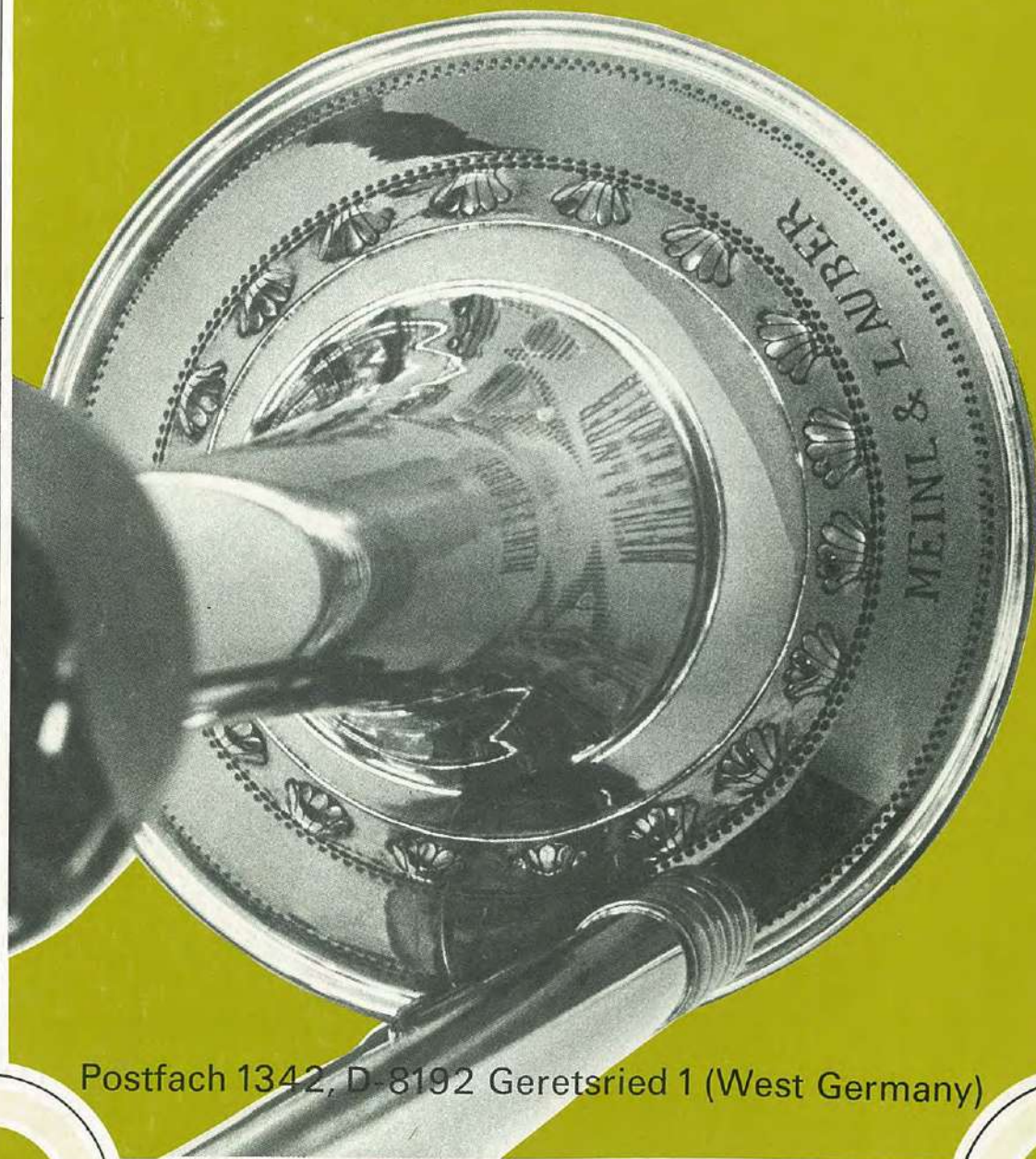


Meinl & Lauber

Reproductions de tous
les instruments de
cuivre historiques
(trompettes, cors,
trombones)

Reproduktionen aller
historischen Blech-
blasinstrumente
(Trompeten, Hörner
Posaunen)

Reproductions of all
historical brass
instruments (Trumpets,
Horns, Trombones)



Postfach 1342, D-8192 Geretsried 1 (West Germany)