

BRASS BULLETIN

17 1977

CHRONIQUES INTERNATIONALES DES CUIVRES
INTERNATIONALE BLECHBLÄSERCHRONIK
INTERNATIONAL BRASS CHRONICLE



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: 2000

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
Trompette — Jean-Pierre Mathez
Horn — z. Zt. offen

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

Uebersetzungen:
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: 2000

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:
2000

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

5

Agenda

11

Le tuba, benjamin de la famille des cuivres
E. M.

15

Mes contacts avec les Etats-Unis (II)
Michael Hölzel

27

L'ornementation de la musique baroque
Marc Meissner

29

«J'ai formé cet instrument
personnellement» Robert Ischer

31

Cesare Bendinelli (env. 1542-1617)
Edward H. Tarr



47

Réflexions sur le joueur de cuivre
Vinko Globokar

61

Publications

66

Critiques

74

Trompettes et jeu de trompette
au Moyen Age en Europe
Herbert Heyde
Présentation spéciale

Photo couverture :

Cor basse avec gueule de dragon, construit par
G. Schuster, Allemagne, XVIII^e siècle. Reproduit
ici avec la bienveillante autorisation du Musée
historique de la Ville de Bâle.

3

Vorwort

5

Agenda

11

Die Tuba, Benjamin der
Blechblasinstrumente E. M.

15

Meine Kontakte mit den
Vereinigten Staaten (II)
Michael Hölzel

27

Ornamentik der Barockmusik
Marc Meissner

29

«Dieses Instrument habe ich
mir Selbst geformt»
Robert Ischer

31

Cesare Bendinelli (ca. 1542-1617)
Edward H. Tarr

47

Überlegungen zum Thema Blechbläser
Vinko Globokar

61

Erschienenes

66

Rezensionen

74

Trompete und Trompetebblasen
im europäischen Mittelalter
Herbert Heyde
Sonderrezension



Titelbild:

Basshorn mit Drachenkopf von G. Schuster, Deut-
schland, 18. Jh. Mit freundlicher Genehmigung
des Hist. Museums Basel.

3

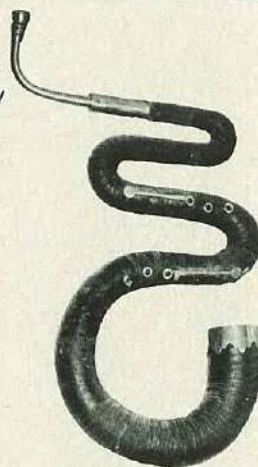
Editorial

5

Agenda

11

The tuba,
Benjamin
of the brass family
E. M.



15

My Contacts with the United States (II)
Michael Hölzel

27

Ornamentation of baroque music for
brass Marc Meissner

29

"I myself have formed this Instrument"
Robert Ischer

31

Cesare Bendinelli (ca. 1542-1617)
Edward H. Tarr

47

Reflections on the brass player
Vinko Globokar

61

Publications

66

Reviews

74

Medieval trumpets and
trumpet playing in Europe
Herbert Heyde
Special review

Cover picture :

Bass horn with serpent's head, G. Schuster, Ger-
many, 18th c. Courtesy of Historical Museum,
Basle.

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

En tant que musiciens-instrumentistes, les cuivres sont contraints d'entretenir l'exercice académique de leur art avec constance et régularité. C'est, semble-t-il, la condition fondamentale si l'on veut se maintenir dans la vie musicale professionnelle.

Quant aux nombreux cuivres-enseignants qui transmettent la «tradition académique», ils semblent (devoir) se satisfaire du rôle d'*intermédiaires* qui leur est dévolu.

Malgré ces obligations et la routine qu'elles amènent avec elles, l'essentiel est de garder le contact avec les divers *mouvements* de la pensée et de l'exécution musicales contemporaines. Ces mouvements se développent d'une façon souvent imprévue, imprévisible, obligeant à rester ouverts et attentifs.

Dans une civilisation, l'art musical est un des langages les plus profonds de la communication entre les êtres humains. Une partie de ce langage doit rester expérimental — engagé entre l'évolution du passé et l'inconnue de l'avenir — et nous devons *tolérer* cette ouverture, même — et surtout — si elle nous révèle des inquiétudes (personnelles ou collectives) ou si elle est inquiétante. C'est là le prix de notre lucidité.

C'est dans cette optique que l'analyse de Vinko Globokar (page 47) révèle le travail passionnant et vital que nous devons entreprendre, nous musiciens de cuivre — si nous voulons continuer à assumer une place dans l'instrumentation de la musique des générations futures.

Als Instrumentalmusiker sind die Blechbläser gezwungen, das akademische Ausüben ihrer Kunst beharrlich und regelmässig fortzusetzen. Dies scheint die grundlegende Bedingung, das musikalische Berufsleben weiterführen zu können. All jene zahlreichen Blechbläser-Lehrer, die die «akademische Tradition» weitergeben, scheinen sich mit der *Vermittlerrolle*, die ihnen zufällt, zu begnügen (müssen).

Trotz Verpflichtungen und Routine ist es wesentlich den Kontakt mit den verschiedenen *Bewegungen* des zeitgenössischen musikalischen Denkens und Ausführens zu pflegen. Diese Bewegungen entwickeln sich auf oft unerwartete und unvorstellbare Art, zu Offenheit und Aufmerksamkeit zwingend.

Die Kunst der Musik ist in einer Zivilisation eine der tiefgehendsten Ausdrucksweisen der Kommunikation zwischen Menschen. Ein Teil dieser Ausdrucksart muss experimental bleiben — eingegliedert zwischen der Entwicklung der Vergangenheit und der unbekannten Zukunft — und wir müssen diese Öffnung *billigen*, sogar — und vor allem — wenn sie in uns Unruhen (persönliche oder kollektive) verursacht, oder wenn sie unheimlich ist. Dies ist der Preis unserer Wachsamkeit.

In dieser Hinsicht erleutert die Analyse von Vinko Globokar (Seite 47) die begeisterte und lebenswichtige Arbeit, die wir Blechbläser unternehmen müssen, wenn wir einen Platz in der Instrumentierung der Musik der kommenden Generationen einnehmen wollen.

In their capacity as instrumental musicians, brass players are constrained to support the academic practice of their art, constantly and regularly. It seems that this is a fundamental condition if we wish to maintain our position in professional musical life.

As far as the numerous teachers are concerned who transmit the academic tradition, it seems that they are (or must be) satisfied in the role which has come to them of *intermediary*.

Despite these obligations and the routine which they produce, the essential thing is to maintain contact with the various *movements* of contemporary musical thought and execution. These movements often develop in an unforeseen or unforeseeable way, obliging us to remain open and attentive.

In any civilization, musical art is one of the most profound languages of communication among human beings. Part of this language must remain experimental — in action between past evolution and the unknown future — and we must *tolerate* this kind of openness, even — and especially — if it reveals disquiet to us (either personally or collectively) or if it is disquieting. This is the price of our lucidity.

It is within this perspective that Vinko Globokar's analysis (page 47) reveals the passionate and vital task that we brass musicians must take up if we wish to continue to assume a place in the instrumentation of the music of future generations.

Institute for Renaissance Instrumental Music

The Pennsylvania State University

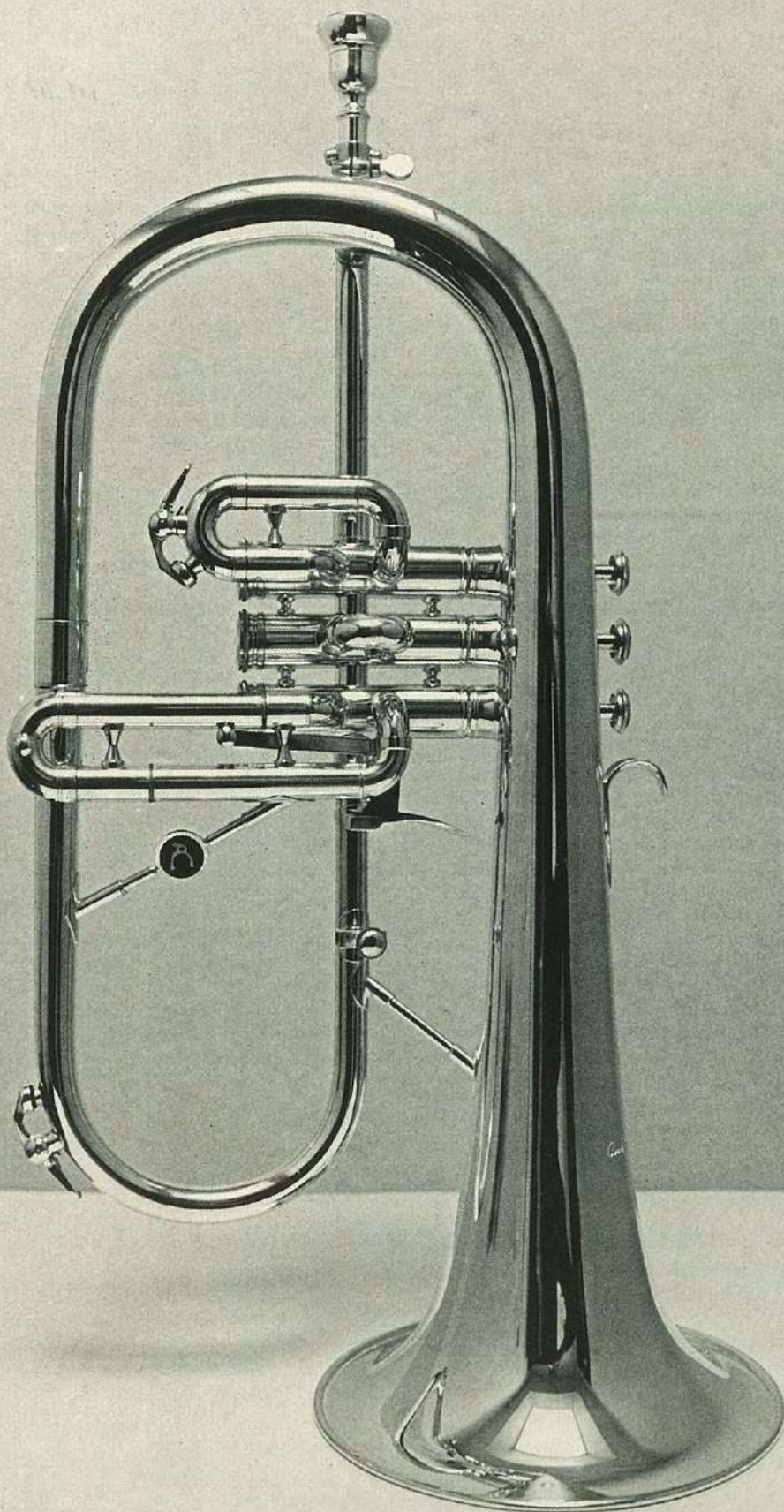
July 31 — August 6, 1977

The institute is open to players of historical instruments who possess intermediate to professional proficiency, and to players of modern instruments — trumpet, trombone, oboe, flute, strings, and percussion — who wish to learn their Renaissance counterparts.

The *institute staff* are members of the CALLIOPE: A Renaissance Band — Lucy

Bardo, viols; Allan Dean, cornetto; Ben Harms, percussion; Ben Peck, sackbut; and guest staff member David Hart, recorder and shawm.

For information and institute brochure write: The Pennsylvania State University, Keller Conference Center, University Park, PA 16802 U.S.A.



Courtois

8, rue de Nancy, 75010 Paris, 607.77.85

***Le nouveau
bugle
Courtois***

***Modèle
professionnel
N° 154***

- Colonne d'air directe
- Pistons inoxydables avec ressorts suspendus
- 2 clefs d'eau
- Spatule de correction automatique au troisième piston
- PERCE LARGE

AGENDA AGENDA AGENDA AGENDA AGENDA

Evénements à venir

Ankündigungen

Coming Events

18-21.5.1977 — URBANA (USA)

International Trumpet Guild Conference (University of Illinois). Artist/Faculty: Army Brass Quintet, Arthur H. Benade (Prof. of phys.), **Timofei Dokshitzer** (S. U.), Minnesota Orchestra Trumpet Section, **Robert Nagel**, Robert Sheldon, **Don Smithers**, **Marvin Stamm**, **Glenn Stuart**, Western Brass Quintet, **John Aley**, **Charles Gorham**, **Walter Myers**, **Ray Sasaki**.

20-27.5.1977 — TOULON (F)

2^e Concours international du Festival de Musique de Toulon. Discipline: **Trombone**. Président du jury: **Gérard Pichaureau** (Paris).
Adr. inf.: Concours international du Festival de Musique de Toulon. Palais de la Bourse, Avenue Jean Moulin, F-83000 Toulon.

30.5-3.6.1977 — NASHVILLE (USA)

7th annual international Trombone Workshop. Faculty includes: **Buddy Backer**, **Stuart Dempster**, **John Marcellus**, **Bill Watrous**, **Allen Ostrander**, **Charles Vernon**, **Neill Humfeld**, **Robert Gay**, **Coster Svenberg**, **Kai Winding**, **Slide Hampton**, **Tom Everett**, **Gerald Sloan**, **Ron Barron**, and **Albert Mangelsdorff**.
Adr. inf.: Henri Romersa, International Trombone Workshop, Box 513, George Peabody College, Nashville, Tennessee 37203, USA.

13-17.6.1977 —
HARTFORD (Connect. USA)

The 9th annual Horn Workshop.
Adr. inf.: International Horn Workshop, Box 450, Hartt College of Music, 200 Bloomfield Ave., West Hartford, Connecticut 06117, USA.

20.6-1.7.1977 —
BLOOMINGTON (Indiana, USA)

Indiana University School of Music. Baroque Brass Master Class with **Edward H. Tarr** and **Bruce Dickey**.
Adr. inf.: Dr. Miriam Gelvin, Director of Special Summer Sessions, School of Music, Indiana University, Bloomington, Indiana, 47401, USA.

27.6-8.7.1977 — JYVÄSKYLÄ (SF)

Jyväskylä Arts Festival 1977. 12th Chamber Music Summer Academy. Master Course: **Heinz Dieter Schwarz**, trombone, Berlin.
Adr. inf.: Jyväskylä Arts Festival, Kauppakatu 9 C 36, Sf - 40100 Jyväskylä (Finland), Tel. 941-15624.

11-17.7.1977 — SAINT-HUBERT (B)

Premier Grand Concours International de Cor. Jury: **Frøydís Ree Wreke**, **Alan Civil**, **André Fournier**, **Francis Orval**, **Fenrenc Tarjani**, **André Van Driessche**, **Michael Hoeltzel**.
Adr. inf.: Académie Internationale d'Été du Luxembourg, Palais Abbatial, B-6900 Saint-Hubert (tél. 061-61 14 05).

14-30.7.1977 — PÉCS (H)

9th International Music Camp. Young brass-players are invited from all over the world. Qualifications: age limit: 16-30. Courses: Symphonie Orchestra: János Sándor (Budapest Opera House); Chamber Music for Brasses: Frigyes Varasdy (Liszt Music Academy); Improvisation and Jazz: János Gonda (Budapest Jazz Faculty). Price: Sfr. 290.—. Deadline: May 15th, 1977.
Adr. inf.: Jeunesses Musicales de Hongrie, c/o Interkoncert H-1368 Budapest P.o.B. 239.

16-30.7.1977 — MOUDON (CH)

Cours professionnels pour cuivres. **James Stamp** (warm-ups, technique intérieure); **Thomas Stevens** (la trompette contemporaine); **Pierre Thibaud** (Nouvelles techniques de la trompette/Littérature française); **Jean-Pierre Mathez** (Nouvelles conceptions d'enseignement de la trompette/Improvisation). Participation limitée.
Adr. inf.: BIM «Cours Stamp», c.p. 12, CH-1510 MOUDON/Suisse (Tél. 021-95 24 95).

18-30.7.1977 — SAINT-HUBERT (B)

Académie Internationale d'Été du Luxembourg. Les cuivres: **Francis Orval**, Luxem-

1^{er} GRAND CONCOURS INTERNATIONAL DE COR

1^{er} PRIX 50.000 FB
ENGAGEMENTS CONCERTS
RADIODIFFUSES - PARIS
BRUXELLES-LUXEMBOURG

2^e PRIX 25.000 FB

3^e PRIX 15.000 FB



du 11 au 17/7/1977

St-HUBERT BELGIQUE

JURY

Mme FROYDIS REE WEKRE, OSLO, NORVEGE

MM. ALAN CIVIL, DOWNE, GRANDE-BRETAGNE ■

FRANCIS ORVAL, LUXEMBOURG ■ FERENC TARJANI, BUDAPEST, HONGRIE ■

ANDRE VAN DRIESSCHE, BRUXELLES, BELGIQUE ■

MICHAEL HÖLTZEL, DETMOLD, ALLEMAGNE ■

ANDRE FOURNIER, PARIS, FRANCE ■

règlements et renseignements
académie d'été du luxembourg
palais abbatial 6900 saint-hubert
tél. 061.6114 05

EN COLLABORATION AVEC LE MINISTERE DE LA CULTURE FRANÇAISE

bourg (cor), **A. Van Driessche**, Bruxelles (cor), **J. Naulais**, Paris (trombone), **P. Cox**, Liège (trompette).

Adr. inf.: Palais Abbatial, B-6900 Saint-Hubert (Tél. entre 13 et 17 heures, 061-61 21 40).

26.7-15.8.1977 — NICE (F)

Académie internationale d'Été. Trombone: **Jean Douay**, trompette: **Pierre Thibaud**.
Adr. inf.: jusqu'au 5 juin: Secrétariat, 89bis, av. Sainte-Marie, F-94160 Saint-Maude;
dès le 6 juin: 24, Bd de Cimiez, F-06000 Nice (Tél. 81 57 18 ou 80 52 00).

8-27.8.1977 — SALZBURG (A)

Internationale Sommerakademie. Hornkurs: **Michael Hoeltzel**.

5.10-8.10.1977 — VERCELLI (I)

28^e Concours international de Musique «G. B. Viotti».

Discipline: **Trompette**.

Adr. inf.: Società del Quartetto, Casella postale 127, I-13100 Vercelli (Tél. 652-64).

1978 — PRAGUE (CS)

29^e Concours international de Musique du «Printemps de Prague». Disciplines: **cor, trompette, trombone**.

Adr. inf.: Festival international de musique du «Printemps de Prague», Dum umělcu, CS-110-01 Praha 1 (Tél. 635-82).

1978 — MÜNCHEN (BRD)

26^e Concours international de Musique des Institutions radiophoniques de la R.F.A.
Discipline: **cor**.

Evénements passés

- Première audition
- Concert important

20.1.1976 — TALLINN (S.U.)

14.10.1976 — BRENTWOOD (GB)

6.11.1976 —
ST PETERSBURG (Florida, USA)

1.2.1977 — BRUXELLES (B) -RTB

22.2.1977 — GENÈVE (CH)

14-19.3.1977 — PARIS (F)

19.3.1977 — PARIS (F) IRCAM

27.3.1977 — MILANO (I)

Rückblick

- Uraufführung
- Wichtiges Konzert

● A. Männic, Hornkonzert. Estnisches staatliches Sinfonie Orchester, Ltg. N. Järvi. Solo Horn: **U. Uustalu**.

● Roger Steptoe, «Sinfonietta for Brass» (6 tps, 4 hs, 3 tbs, euph., tu and percussion).
St Marylebone Brass Consort, dir. **Sidney Ellison**.

● Stanley Weiner, «Phantasy No. 1» for trumpet and organ. **Edward H. Tarr** (tp),
George Kent (organ).

● P. A. Monk, «Lassagnio da caccia», horn solo
● I. Lang, «Monologue», horn solo
● Y. Irino, «Globus», horn and percussion
H. Biebaut (h), J. P. Leveugle (perc.).

● Norbert Moret, «Cinq Pièces» pour soprano, piano et quatuor de cuivres. Quatuor
Saint Jean: **André Besançon**, **Mario Alberti** (tps), **Jean-François Bovard**, **Jean-
Pierre Beltrami** (tbs).

□ Ouverture de l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique)
au centre Georges-Pompidou. Thème: «Le soliste contemporain». Solistes cuivres:
Edward H. Tarr (tp), **Vinko Globokar** (tb) et **Roger Bobo** (tu).

● Thomas Stevens, «Encore-Boz» for solo tuba. **Roger Bobo**, tuba.

● Franco Donatonis, «Diario '76» for 4 tps, 4 tbs. The Edward Tarr Brass Ensemble.

Past Events

- First performance
- Important concert

Divers

Verschiedenes

Divers

The **Canadian Brass**, Canada's extraordinary cultural ambassadors tour four cities in
the People's Republic of China March 10-24 (Peking, Wuhan, Changsha and Canton).

The **Belgian Windquintet** prepares a 2 weeks tour in Iran (April 77).

The Belgian Windquintet (Paul Van Wolleghem, Guy Gerard, Louis op 'tEynde, Yves
Bomont, **Hubert Biebaut** [h]) together with the «Art in Brassquintett» (**Marcel Val-**



Posaunenklasse Berlin

Prof. Johann Doms, 1. Solo-Posaunist der Berliner Philharmoniker und Lehrer der Posaunenklasse an der Staatl. Hochschule für Musik Berlin, unterrichtet seit vielen Jahren junge Studierende mit grossem Erfolg.

Prof. Doms: «Meine Erfolgsmethode ist m. E., dass ich für jeden Schüler individuelle Etüden komponiere, die ihm später den Anschluss an die übliche Posaunenliteratur ermöglichen. Für einen weiteren wichtigen Faktor halte ich das tägliche obligatorische Ensemblespiel innerhalb meiner Klasse. Denn unser Instrument Posaune ist ein Orchesterinstrument und erfordert perfekte Intonation, Anpassungsfähigkeit und auch sporadisch solistische Leistungen, was nur durch das tägliche Zusammenspiel gewährleistet ist. In jedem Semester finden mehrfach öffentliche Konzerte statt, in denen sich jeder meiner Schüler als Solist wie auch kammermusikalisch profilieren kann.»

Durch Preise bei Musikwettbewerben und Anstellungen in namhaften Kulturorchestern Europas hat sich gezeigt, dass diese Methode unseres Professors Johann Doms bei uns Studenten, die international zusammengekommen sind, schon grossen Erfolg hatte.

[Sign. «Seine Schüler»]

Johann Doms (1^{er} trombone-solo à l'Orchestre philharmonique de Berlin et professeur à la «Staatl. Hochschule für Musik Berlin») enseigne depuis longtemps avec succès.

Le prof. Doms révèle: «Ma méthode est progressive parce que je compose des études personnelles pour chaque élève. Cela leur permet, plus tard, de réaliser la jonction avec la littérature du trombone. Pour suivre, je trouve important que l'ensemble de trombones accomplisse un travail quotidien. Notre instrument étant fait pour l'orchestre, il devient ainsi partie d'un tout, ce qui développe les sens de la justesse et de l'adaptation. L'exécution occasionnelle de soli est également facilitée par ce travail collectif régulier. Chaque semestre, nous donnons plusieurs concerts publics. Mes élèves interprètent là, en solo ou en musique de chambre, des œuvres qui les mettent en valeur.»

La manière de notre professeur Johann Doms nous fait réaliser de grands progrès. Certains d'entre nous ont déjà obtenu, qui un prix à des concours internationaux, qui des engagements dans des orchestres classiques.

[Signé: «Ses élèves»]

Johann Doms, solo Trombonist of the Berlin Philharmonic Orchestra and Professor of Trombone at the "Staatl. Hochschule für Musik Berlin" has, for many years, instructed students of many nationalities in the art of his instrument with great success.

Says Professor Doms: "In my teaching method, I employ etudes of my own composition for each individual student. These etudes, I believe, are representative of the problems encountered in standard trombone literature. Furthermore, I believe it is important for the student to participate daily in a Trombone ensemble class. For only through such a class does the student become aware of the musical skills demanded of the trombonist — namely, perfect intonation, the ability to blend with other instruments, and the occasional solistic roles. In following this through, my trombone class gives numerous public concerts, in which each student has the opportunity to perform solo as well as ensemble music for the instrument."

Proof of the success of Professor Doms' method is clear from the various prizes several of his students have won in international music competitions, as well as from the fact that several of his students have gone on to positions in some of Europe's finest orchestras.

[Sig. "His students"]

Der Bläserruf

Eine Sammlung von Spielstücken alter Meister für

Blechbläser 2 Hefte. Herausgegeben von **Theophil Hug**

Heft 1 Kompositionen von Pezel, Franck, Schmid, Susato, Scheidt, Hassler, Haussmann, Landgraf von Hessen, Reiche, Praetorius, Schein

Heft 2 Kompositionen von Gastaldi, Donato, Taeggio, Farnaby, Purcell, Holborne, Philips, Byrd, Milan, de Santa Maria, van der Phaliesen,

Susato, Schein, Fischer, Pachelbel, Staden, Peurl, Franck

Preise

Partituren je SFr. 10.—
Stimmen je SFr. 4.50



Auf Wunsch Ansichtssendungen durch
EMIL RUH, Musikverlag, 8134 Adliswil/Schweiz
Postfach Telefon 01/710 63 13

gaeren, Ary Glinnen (tps), **Karel Smit** (tb), **Leo Maëstré** (h), **Norbert Vander Jeugt** [tu]) gave several concerts in Belgian.

Simo Kanerva ist seit Herbst 1976 1. Posaunist beim Helsinki Philh. Orchester (Finland).

Prochaine sortie du disque «Ravel» enregistré par l'Orchestre national de France sous la direction de L. Bernstein (Boléro, Valse, Schéhérazade, Concerto pour la main gauche). Trombone-solo **Jean Douay**.

Le tromboniste **Branimir Slokar** a été nommé tb-solo du «Bayerische Rundfunk Sinfonieorchester», Ltg. R. Kubelik.

En France s'est créée l'«Association nationale des cornistes français». Publie un bulletin très intéressant (Paru: n° 1, décembre 1976). Siège social: (Daniel Bourgue) 12, rue Erik-Satie, F-94440 Santeny.

Lithographie aus ?.

Sammlung Ernst W. Buser, CH-4102 Binningen



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

Die Tuba, Benjamin der Blechblasinstrumente

E. M.

L'article «Le Tuba en France», de Lelong et Couttet, dans BRASS BULLETIN 13/76, nous a inspiré l'envie d'entreprendre des recherches supplémentaires à ce sujet. Ceci a donné lieu aux lignes suivantes, qui doivent être lues comme des «fioritures» sur l'article susmentionné.

Il ne nous est parvenu quasiment aucune connaissance au sujet des instruments de cuivre, à partir de l'époque de la migration des peuples (IV^e, jusqu'à la fin du VI^e siècle). Le Moyen Age lui-même était déjà bien avancé (IX^e s.) avant que des illustrations ne nous montrent de tels instruments. Le *tuba* romain, la *buccine* et le *cornu* avaient disparu au cours des siècles de l'Age des Ténèbres. Les instruments à vent que nous trouvons sur les illustrations des IX^e et X^e siècles appartiennent à deux familles: la famille des cors (diverses sortes de cors d'appel) et la famille des trompettes (d'abord la busine, ensuite les trompettes droites, puis celles en forme de S). Au XIV^e siècle, un nouveau genre d'instrument se joignit au groupe, le *cornet à bouquin* qui allait prendre une grande importance. Nous en arrivons maintenant à l'époque où les instruments à vent n'étaient plus de simples instruments de signalisation, mais étaient devenus des instruments d'art musical. Pour la première fois, les instruments à déchant aigu ne suffisaient plus, il fallait rechercher des sonorités plus graves. D'où l'invention du *serpent*, au XVI^e siècle: une *basse* du *cornet à bouquin* coudé comme un serpent, afin de faciliter l'accès aux trous pour y mettre les doigts (pl. 1). La sonorité du serpent était moelleuse et puissante, donc très appréciée pour soutenir les chœurs religieux, mais également pour les fanfares militaires. Il avait un registre de 3 octaves, à partir du ré grave; on obtenait des intervalles chromatiques en bouchant un trou sur deux, ou en ne bouchant les trous qu'à demi — ce qui, sans aucun doute, était souvent une question de chance! Les trous étaient si gros que la plupart des musiciens portaient probablement des gants de cuir, afin d'être sûrs de pouvoir boucher complètement les trous. Le serpent devait être un instrument dont il était très difficile de jouer vraiment bien (on prétend qu'Haendel, entendant le serpent pour la première fois, déclara qu'il n'était

Der Artikel in BRASS BULLETIN 13/76: «Die Tuba in Frankreich», von Lelong und Couttet, hat uns zu weiteren Nachforschungen auf diesem Gebiete angeregt, deren nachstehenden Resultate als «fioriture» jenes Artikels zu betrachten sind.

Aus der Zeit der Völkerwanderung (4. bis Ende 6. Jh.) sind uns praktisch keine Kenntnisse über Blechblasinstrumente überliefert worden. Erst aus dem Mittelalter (9./10. Jh.) finden wir Abbildungen solcher Instrumente. Die römischen Instrumente *Tuba*, *Buc(c)ina* und *Cornu* waren verschwunden, dafür gibt es nun aber einerseits die Vorfahren unserer Hörner: Signal- oder Bügelhörner, andererseits die Vorfahren unserer Trompeten: die Businen. Zu diesen, sich allmählich weiterentwickelnden Instrumenten, gesellte sich dann im 14. Jahrhundert ein neuer Typ: der *Zink*. Dies waren alles Diskant-Instrumente — Bässe waren zunächst nicht gefragt. Das erste nennenswerte Blasinstrument in tieferer Lage war dann das im 16. Jh. erfundene *Serpent*, der «Bass» der Zinke, schlangenförmig konstruiert um die Tonlöcher leichter zu erreichen. Aber auch dies war noch ein Tenor-Instrument, das die Aufgabe hatte, die tiefen Stimmen in den Kirchenchören zu unterstützen. Das *Serpent* war aus lederüberzogenem Holz (manchmal aus Metall) hergestellt und hatte ein Kesselmundstück (Abb. 1). Sein Ton war sowohl weich wie mächtig, sodass das Instrument, ausser bei den Kirchenchören, auch in Militärkapellen beliebt war. Der Tonumfang war 3 Oktaven vom Bass D an; Chromatik wurde erlangt durch Über- und Untersetzen der Finger und durch nur teilweise stopfen der Tonlöcher, was sicher oft Glücksache war! Die Löcher waren so gross, dass die meisten Serpentspieler wohl Lederhandschuhe tragen mussten um sie ganz stopfen zu können. Das Instrument hat wahrscheinlich nur gut getönt, wenn es von einem sehr geübten Serpenthisten gespielt wurde!

Da das Herumtragen des Serpents recht unbequem war, wurde das vom Franzosen J. J. Régibo in 1789 erfundene *Serpent droit* (Gerades *Serpent*; Abb. 2) bevorzugt, das dann wieder vom *Bass-Horn* verdrängt wurde: diese und ähnliche Abarten des Serpents bestanden aus zwei fast parallelen konischen Röhren, am unteren Ende durch ein Kästchen verbunden. Die Stürze, aus Holz oder Metall, war

The article "The Tuba in France" by Lelong and Couttet in BRASS BULLETIN 13/76, inspired us to further research on the subject. This led to the following lines that are to be read as "fioriture" to the afore-mentioned article.

Practically no knowledge of brass instruments has come down to us from the time of the migration of peoples (4th till end of 6th c.). Even the Middle Ages were well on their way (9th c.) before pictures show us such instruments. The Roman *Tuba*, *Buc(c)ina* and *Cornu* had disappeared in the course of the dark centuries. The wind instruments we find in the pictures of the 9th/10th century are of two families: the horn family (different kinds of bugles) and the trumpet family (first buzines, later straight and S-shaped trumpets). In the 14th century a new type of instrument joined the group, the *Cornett*, which was going to be of great importance. We have now come to the time where wind instruments were no longer mere signal instruments, they had become musical art instruments. For the first time the shrill descant instruments did not suffice and one had to look for deeper tones. Thus the invention of the *Serpent* was made in the 16th century: a *Bass* of the *Cornett*, bent like a serpent so as to facilitate reaching the fingerholes (pl. 1). The serpent's tone was mellow and powerful, therefore much liked to sustain the church choirs, but also in military bands. It had a compass of 3 octaves from bass D upwards; chromatic intervals were obtained by fork-fingering and by half-stopping — which, no doubt, was often a matter of luck! The holes were so large that probably most players wore leather gloves so as to give them a chance to stop the holes completely. The serpent must have been a difficult instrument to play really well (Handel, hearing the serpent for the first time, is quoted to have said that it could not possibly have been that one which seduced Eve...). To carry about a serpent was surely rather cumbersome. So when the Frenchman J. J. Régibo invented (1789) the *Upright*, bassoon-shaped *Serpent*, it was an immediate success (pl. 2). This and similar instruments (f.i. the *Bass Horn*) that sprung up right after, consisted of two almost parallel conical tubes that were

pas possible qu'il s'agisse de celui qui avait séduit Eve...).

De plus, pour le transport, le serpent devait être plutôt encombrant. Si bien que lorsque le Français J. J. Régibo inventa (1789) le *serpent droit*, en forme de basson, ce fut un succès immédiat (pl. 2). Cet instrument, ainsi que des instruments similaires (par ex. le *cor basse*) qui apparurent



Serpent. Bilton (1826-1856), London (Samml./Coll. Bernoulli, Greifensee)

rent tout de suite après, était composé de deux tubes coniques presque parallèles, joints au bas par une petite boîte. Le pavillon, fait de bois ou de métal, était plutôt petit. Il y avait généralement 6 à 9 trous pour les doigts, 1 ou 2 trous pour le pouce, 1 ou 2 clefs; le son le plus grave était en principe le si bémol, soit 4 demi-tons plus bas que le serpent. Ressemblant au basson, il était parfois appelé *Basson russe*. Son pavillon avait souvent la forme d'une tête de serpent (pl. 3, couverture).

Ces divers genres de serpents ne connurent pas une longue popularité, parce que, presque simultanément, le premier des véritables instruments basse fut créé: en 1817, Halary construisit à Paris les *Ophicleïdes* (pl. 4). Il s'agissait de grands *bugles à clefs*, qui ne descendaient donc pas de la famille cornet à bouquin/serpent, alors même que leur nom signifie, en grec, «serpent à clés». (L'attribution à l'instrument d'un nom grec est due à l'enthousiasme régnant alors en faveur des Grecs chrétiens qui, à l'époque, combattaient l'oppression des Turcs musulmans; ce devait donc être un tribut rendu aux Grecs.)

Comme tous leurs prédécesseurs, les ophicleïdes n'étaient pas des instruments basse dans le sens actuel du terme, leur perce étant trop étroite, leur tube trop court (comparez le tube d'un peu plus d'un mètre de l'ophicleïde avec le tube de BRASS BULLETIN 5/6, p. 106, dont le tube possède une longueur approximative

klein. Sie hatten 6 bis 9 Grifflöcher, 1 oder 2 Daumenlöcher, 1 bis 2 Klappen; tiefster Ton war im Allgemeinen B, also 4 Halbtöne tiefer als das Serpent. Diese Instrumente wurden, ihrer Form wegen gelegentlich auch «russische Fagotte» genannt. Sie hatten oft eine Stürze in Form eines Schlangenkopfes (Abb. 3, Umschlag).

Diese Abarten des Serpents genossen nicht lange Beliebtheit, denn fast gleichzeitig entstanden die richtigen Bass-Blechblasinstrumente: 1817 verfertigte Halary in Paris die ersten *Ophicleïden* (Abb. 4). Diese waren grosse *Klappenhörner* in Alt- und Tenorlage, selten in Bass; ihre Totallänge betrug nur wenig mehr als 1 Meter (siehe BRASS BULLETIN 5/6, S. 106: «grösste Tuba», Totallänge ca. 6 M.!) und nur dem Namen nach mit dem Serpent verbunden. Warum man diesem Klappenhorn den griechischen Namen «Schlangen-Schlüssel» (bezw. Klappe) gab, lässt sich aus der Begeisterung für die Griechen zu der Zeit erklären, die als Christen die sie unterdrückenden mohamedanischen Türken bekämpften. Der Name ist also als ein Tribut an den Philhellenismus zu verstehen.

Die Bohrung der Ophicleïden gleicht der des Serpents, die Form der des Bass-Horns. Sie hat (erstmal) einen chromatischen Tonumfang von drei Oktaven, von H' aufwärts; das Mundstück ist aus Metall oder Elfenbein. Der Ton war sehr unterschiedlich, je nach Lage, wegen der grossen Distanz zwischen den äusseren

Serpent Droit — Gerades Serpent — Upright Serpent (Anon. Belgique)



joined at the bottom end in a small case. The bell, made of wood or metal, was rather small. They generally had 6 to 9 finger holes, 1 or 2 thumb holes, 1 to 4 keys; their lowest tone was mostly Bb, i. e. 4 half-tones lower than the serpent. Resembling the bassoon, they were also called "Russian Bassoons". Their bell

Ophicleïde — Ophikleide (Anon.)

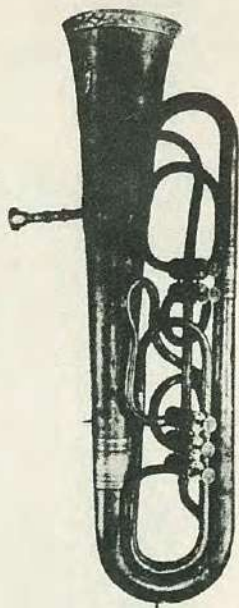


often had the shape of a serpent's head (pl. 3, cover).

These different species of serpents did not for long enjoy popularity, because almost simultaneously the first of the real bass instruments were being created: in 1817 Halary in Paris constructed the *Ophicleïdes* (pl. 4). These were large *key bugles*, therefore not descendants of the cornet/serpent family, although the Greek name means "Serpent-key". (Giving the instrument a Greek name is due to the enthusiasm for the Christian Greeks who, at the time, were fighting the oppressing Moslem Turks; so it was meant as a tribute to the Greeks.)

Like all their predecessors, the ophicleïdes were not *bass* instruments in our present sense of the word, their bore being too narrow, their tube too short (compare the ophicleïde's 3½ ft. tube with the tuba in BRASS BULLETIN 5/6, p. 106, whose tube has an appr. length of 20 ft.!). The ophicleïde's bore resembled the one of the serpent, its form the bass horn. It was a fully chromatical instrument, its compass was 3 octaves from B upwards; the cup mouthpiece was made

5



Tuba en fa — in F, Moritz, Berlin 1835 (Coll. Instr. Conservatoire Bruxelles)

de 6 mètres!) La perce de l'ophicléide ressemblait à celle du serpent, et sa forme à celle du cor basse. C'était un instrument parfaitement chromatique, son étendue était de 3 octaves, en montant à partir du si; l'embouchure en coupe était de métal ou d'ivoire. Sa sonorité variait d'un registre à l'autre, étant donné la grande distance existant entre les trous extrêmes, mais elle était moelleuse et agréable, et comme il s'agissait de la première basse entièrement métallique, il donnait une sonorité très nouvelle aux orchestres et aux fanfares.

Du point de vue de l'acoustique, l'ophicléide représentait une grande nouveauté: ses prédécesseurs, il est vrai, avaient une embouchure en coupe et étaient parfois en métal, mais le serpent produisait toujours sa gamme à la façon des flûtes et des hautbois, c'est-à-dire qu'une série de trous produisaient l'échelle diatonique d'une octave, alors que les octaves supplémentaires étaient obtenues en «sursofflant». Avec l'ophicléide, comme avec tous les autres instruments de cuivre d'aujourd'hui, les trous étaient utilisés de la même façon que les soupapes ou «positions», chacun permettant une série définie de partiels.

Néanmoins, la célébrité de l'ophicléide ne dura pas longtemps, parce que, au début des années trente du XIX^e siècle déjà, les instruments à pistons perfectionnés commencèrent leur marche triomphale. Ce fut le célèbre directeur des Fanfares militaires prussiennes, Wilhelm Wieprecht qui, en collaboration avec Moritz à Berlin, sortit le premier *tuba basse* en fa, à 5 pistons (pl. 5).

Tonlöchern, jedoch immer weich und angenehm und, als erstes Bass-Blechinstrument, gab es eine neue Klangfarbe in Orchestern und Blaskapellen.

Die Ophikleide war vom akkustischen Standpunkt aus betrachtet eine grosse Neuheit: noch das Serpent (obzwar manchmal aus Metall und im Besitze eines Kesselmundstückes) produzierte seine Skala in der Art der Flöten und Oboen, d. h. dass eine Reihe von Tonlöchern die diatonische Skala einer Oktave produzierte, während weitere Oktaven durch «Überblasen» erzeugt wurden. Die Ophikleide hingegen ist auf dem Prinzip der Obertonserien aufgebaut, wie alle heutigen Blechblasinstrumente, d. h. die Tonlöcher werden nach dem gleichen Prinzip verwendet wie die heutigen Ventile, oder, bei den Posaunen, die «Positionen»: jedes Loch gibt eine bestimmte Reihe von Obertönen frei.

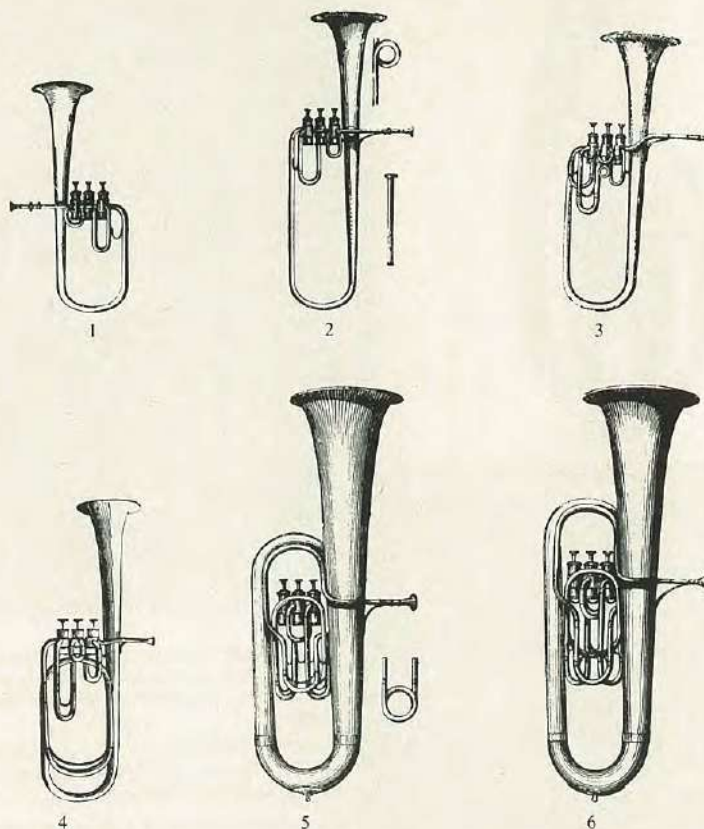
Aber auch die Ophikleide konnte sich keines dauerhaften Ruhmes erfreuen, denn schon in den dreissiger Jahren des 19. Jahrhunderts kamen die perfektionierten

of metal or ivory. Its tone varied from one register to the other because of the great distance between the outermost holes, but it was mellow and pleasant and, being the first all-metal bass, it gave quite a new sonority to orchestras and bands.

From an acoustical point of view the ophicleide was a great novelty: its predecessor, it is true, had a cup mouthpiece and was sometimes made of metal, but the serpent still produced its scale the way flutes and oboes do, i. e. a series of tone holes would produce the diatonic scale of one octave, whilst further octaves were obtained by "overblowing". With the ophicleide, as with all other brass instruments today, the tone holes were used in a similar manner to valves or "positions", each one releasing a definite series of harmonic notes.

Nevertheless the ophicleide's fame did not last long, because already in the early thirties of the 19th century the perfected valve instruments began their triumphant advance. It was the famous bandmaster

6



1) Saxhorn en mi bémol soprano à trois cylindres, 2) Saxhorn en si bémol contralto à trois cylindres, avec tons de la et la bémol, 3) Saxhorn en la bémol à trois cylindres, 4) Saxhorn en mi bémol ténor, à trois cylindres, 5) Saxhorn basse et contre-basse en fa et mi bémol, à trois cylindres, 6) Même instrument en mi bémol. Note: La Basse en si intermédiaire entre le n° 4 et le n° 5 se fait presque toujours à quatre cylindres, afin de pouvoir remplacer l'Ophicléide.

Saxhörner (nach Kastner): 1) Sopran Es, 2) Alt B, 3) As, 4) Tenor Es, 5) Bass- und Contrabass F und Es, 6) dasselbe Instr. in Es

Saxhorns (from Kastner): 1) Soprano Eb, 2) Alto Bb, 3) Ab, 4) Tenor Eb, 5) Bass and Contra-Bass F and Eb, same instr. in Eb.

Ensuite vint l'ingénieur Adolphe Sax, de Paris, qui créa (1845) une série d'instruments de cuivre à pistons, du type cornet à piston, appelés saxhorns (pl. 6), ayant une étendue totale de 5 octaves, partant du mi grave. Le plus grand de ceux-ci était le prédécesseur direct de notre tuba actuel.

Sax continua à perfectionner ses instruments, si bien que, dans les années soixante-dix, naquirent le *tuba*, le *tuba basse* et le *tuba contre-basse*.

Ainsi, le tuba est donc le benjamin de notre famille de cuivres, en dépit de sa grande taille, et de sa sonorité profonde et moelleuse. Grâce à une collaboration étroite avec les fabricants d'instruments, nos artistes peuvent maintenant utiliser toutes les ressources de l'instrument, et produire les effets les plus raffinés. Le tuba a rattrapé ses aînés et est devenu, comme eux, un instrument soliste par excellence (pl. 7).



Le «Wagner-Tuba», inventé en 1876 par Richard Wagner pour la création de sa *Tétralogie* à Bayreuth, n'est pas un tuba, mais un cor. Il est fait d'un tube conique et d'une embouchure de cor. Ce sont les cornistes qui le jouent. Quatre de ces «tubas» furent intégrés dans l'orchestre (2 ténors en Sib, 2 basses en Fa). Ils remplirent à merveille le rôle de basses de la section des cors. Toutefois, ce n'est pas un instrument solo.

Die Wagner-Tuba, von Wagner 1876 für die Uraufführung seines «Rings» in Bayreuth erfunden, ist kein Tuba, sondern ein Horn, mit konischem Rohr und Hornmundstück, und von Hornisten gespielt. Dem Orchester wurden vier solcher «Tubas» eingefügt (2 Tenor in B, 2 Bass in F), wo sie ihre volle Berechtigung als Bass der Hörner hatten — es ist jedoch kein Soloinstrument.

The Wagner Tuba, invented by Wagner in 1876 for the first performance of his "Ring" in Bayreuth, is not a tuba but a horn. It has a conical tube and a horn mouthpiece and was played by hornists. Four of these "tubas" were introduced into the orchestra (2 tenor in Bb, 2 bass in F), where they were fully justified as the bass of the horns — but they were not solo instruments.

Ventilinstrumente auf, die sie bald verdrängen sollten. Es war der berühmte General-Direktor sämtlicher preussischer Militärmusiken, Wilhelm Wieprecht, dem es gelang in den frühen dreissiger Jahren mit dem Berliner Instrumentenmacher G. Moritz, eine Serie von Ventilinstrumenten herauszubringen: u. A. eine *Bass-Tuba* in F mit 5 Ventilen (Abb. 5).

Nach Wieprecht war es der geniale Adolphe Sax, der 1845 in Paris eine Familie von sechs Saxhörnern (Abb. 6) schuf, mit einem Tonumfang von total 5 Oktaven (E-e'''), deren tiefstes schon weitgehend unserer heutigen Tuba entsprach. Im Laufe der nächsten 30 Jahren stets verbessert, entstanden schliesslich die endgültigen *Tuba*, *Bass-Tuba* und *Kontrabass-Tuba* in Paris.

Trotz ihrer Grösse und ihres tiefen Tones ist die Tuba also der Benjamin unserer Blechblasinstrumentenfamilie. Dank der Zusammenarbeit mit den Herstellern,



7

Tuba. La note fondamentale du tuba se situe une octave plus bas par rapport à celle du saxhorn. Elle s'obtient très facilement et offre de belles qualités de son.

Tuba. Der Grundton der Tuba liegt ein Oktav tiefer als beim Saxhorn und kann, infolge der weiten Bohrung, in schönster Klangfarbe leicht gespielt werden.

Tuba. The fundamental tone of the tuba lies an octave lower than the Saxhorn's and can, owing to the wide bore, be played easily with lovely tone quality.

können unsere Künstler heute alle Möglichkeiten des Instrumentes ausnützen und die feinsten Effekte erzielen. Die Tuba hat ihre älteren Geschwister eingeholt: auch sie ist heute ein Solo-Instrument par excellence (Abb. 7).



Nouveau saxhorn baryton, à pavillon tournant, permettant de renvoyer le son à volonté dans diverses directions.

Neues Alt-Saxhorn mit drehbarer Stürze, die es ermöglicht den Ton in jede beliebige Richtung auszustrahlen.

New barytone Saxhorn with swiveling bell which allows emanation of sound into any chosen direction.

of the Prussian Military Bands, Wilhelm Wieprecht, who, in cooperation with Moritz in Berlin, brought out the first *Bass Tuba* in F with 5 valves (pl. 5).

Next was the ingenious Adolphe Sax, Paris, who created (1845) a series of valve brass instruments called Saxhorns, with a total compass of 5 octaves from E to e'''. The largest of these was the direct predecessor of our present tuba. Sax continued to perfect his instruments, so that in the seventies the *Tuba*, *Bass Tuba* and *Double-Bass Tuba* were born (pl. 6).

Thus the tuba is the Benjamin of our brass family, in spite of its large size and deep, mellow tone. Owing to close cooperation with instrument makers, our artists now can make full use of the instrument's resources and produce the most refined effects. The tuba has caught up with its older relatives and become, like them, a solo instrument par excellence (pl. 7).

Meine Kontakte mit den Vereinigten Staaten¹

MICHAEL HÖLTZEL

Partie II: Des cors et de la façon d'en jouer...

Si je parle de la «façon américaine de jouer du cor», plus d'un corniste va penser qu'il s'agit d'une exagération inutile: ceux qui viennent de la Côte Est ont un style de jeu absolument différent de ceux de l'Ouest! En un sens, c'est vrai, mais en un sens seulement, parce que la différence de jeu est comparable à la différence de dialecte d'un seul et même langage. Etant étranger, il était tout aussi difficile pour moi de distinguer entre les divers dialectes de la langue américaine qu'il l'était de distinguer entre les différents «dialectes du jeu de cor américain». L'opinion de Philip Farkas est que le style américain n'est rien d'autre que la continuation de la bonne vieille école allemande, qui a été apporté par des émigrants célèbres comme Bruno Jaenicke et Anton Horner. Leurs innombrables étudiants s'établirent dans diverses parties des Etats-Unis, poursuivant leur développement personnel, mais, dans l'ensemble, restant fidèles à l'instruction de leur maître. Leur principal modèle sonore était le son des vieux cors Kruspe et Schmidt. Et puis il y a Carl Geyer — également un émigrant — qui, pendant soixante-dix années, confectionna les plus jolis cors de Chicago et dont les instruments, avec les Kruspe et les Schmidt, sont très recherchés et hautement estimés.

En règle générale — avec quelques exceptions — tous les cornistes américains jouent du double cor. Et sur ce double cor, presque chacun d'eux joue le cor en Fa jusqu'au Sol'' (sonnant comme Do'') et uniquement à partir de là sur le cor en Sib. Cette technique est utilisée avec une telle régularité que, lorsqu'ils jouent des doubles croches dans le registre moyen, le pouce devient l'acteur principal, ce qui gâche parfois l'élégance de la sonorité. Mais, en règle générale, le système permet d'obtenir un degré élevé d'harmonie de son bien équilibré. J'estime énormément la fidélité américaine au double cor et je souhaite que certains cornistes solo (ainsi que les non-solistes!) de nos orchestres allemands se guérissent de leur neurose du Cor déchant en Fa, et — au moins pour les sympho-

2. Teil: Über Hörner und wie man sie spielt...

Spreche ich vom «amerikanischen Hornblasen», wird so mancher US-Hornist dies für eine grobe Verallgemeinerung halten, blasen die Hornisten der East Coast doch so völlig anders als die im Westen! Das stimmt zwar, wenn auch nur bedingt, denn hier handelt es sich lediglich um Dialekte innerhalb einer Sprache. Je ferner man nun einer Sprache steht, desto weniger deutlich lassen sich ihre Dialekte erkennen. So ging es mir, als ich das erste Mal mit dieser Frage konfrontiert wurde, und ich bin davon überzeugt, dass es jedem Nicht-Amerikaner ähnlich ergehen wird. Philip Farkas ist der Meinung, dass der amerikanische Stil des Hornblasens nichts anderes ist, als die Fortsetzung der guten alten deutschen Schule, die von so berühmt gewordenen Auswanderern wie Bruno Jaenicke oder Anton Horner an ihre zahllosen Schüler weitergegeben wurde, die sich in verschiedenen Teilen der USA wohl eigenständig weiterentwickelt hat, sich aber in der prinzipiellen Spielweise treu geblieben ist. Der Klang der alten Kruspe- und Schmidt-Hörner war hauptsächlich das tonliche Vorbild. Diese Instrumente, aber auch die Hörner von Carl Geyer, einem Auswanderer, der während siebzig Jahren in Chicago viele herrliche Instrumente baute, stehen heute in Amerika noch sehr hoch im Kurs und werden zu Liebhaberpreisen gehandelt.

Grundsätzlich bläst jeder Amerikaner ein Doppelhorn, von wenigen Ausnahmen abgesehen. Auf seinem Doppelhorn bläst wiederum fast jeder bis zum g'' (klingend c'') F-Horn und erst darüber B-Horn. Diese Technik wird mit einer solchen Konsequenz angewandt, dass bei Sechzehntelfiguren in der Mittellage der Daumen oft zum Hauptakteur wird, worunter manchmal die Eleganz des Spiels hörbar leidet. Tonlich erreicht man mit dieser Kombination jedoch ein hohes Maß an Ausgeglichenheit.

Die amerikanische Treue zum Doppelhorn schätze ich sehr hoch, und ich wünschte mir für uns Deutsche, dass manche der Solohornisten (sogar einige tiefe Hornisten!) unserer Orchester von ihrer Hoch-F-Horn-Neurose wieder geheilt würden und wenigstens romantische Sin-



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

Part II: About horns and how to play them...

If I speak of the "American way of blowing the horn", many a horn player will think it an undue exaggeration: those from the East Coast have quite a different way of blowing from those in the West! In a way that is true, but only in a way, because the difference of blowing is comparable with the difference of dialects of one and the same language. Being a foreigner, it was just as difficult for me to distinguish between the various dialects

¹ Mes contacts avec les Etats-Unis

¹ My Contacts with the United States

Musique d'ensembles de cuivres

ŒUVRES RÉCENTES :

Ameller. EPIGRAPHES, pour 3 trombones

et tuba. Partition	Fr. s. 6.35
Parties	7.60

— FANFARES pour tous les temps, pour 4 trompettes ut ou sib, 2 cors, 4 trombones et tuba. Partition

Parties	7.60
	13.50

— LARGAMENTE, pour 2 trompettes ut ou sib, 1 cor, 2 trombones, 1 tuba (ou saxhorn sib). Partition

Parties	5.60
	7.60

Chaynes. SÉQUENCES POUR L'APOCALYPSE, pour quintette de cuivres (2 trompettes ut, 1 cor, 1 trombone, 1 tuba et orgue). Partition

Parties en accolades (5 ex.)	101.20
	108.90

Dubois (P.-M.). LE CINÉMA MUET, pour trompette (ut ou sib), cor, trombone et tuba. Partition

Parties	7.60
	11.50

Feld. QUINTETTE, pour 2 trompettes en ut, cor, trombone, trombone basse ou tuba. Partition

Parties	17.15
	22.40

Husa. CONCERTO, pour quintette de cuivres (2 trompettes en ut, cor, trombone et tuba) et orchestre à cordes. Quintette et piano

Partition de poche	44.65
	25.30

Louvier. CINQ PIÈCES pour 2 trompettes, cor, trombone et piano. Partition

Parties	9.55
	9.05

Meyer. CHORAL ET FUGA CANTABILE, pour 3 trompettes, cor, trombone basse ou tuba. Partition

Parties	7.60
	9.05

— TROIS INTERLUDES EN SEXTUOR, pour 2 trompettes, 2 cors en fa, 2 trombones (ou 1 trombone et 1 tuba), timbales ad lib. Partition

Parties	10.70
	12.90

Schilling. TRIPARTITA pour 2 trompettes sib, cor (ou 3^e trompette), trombone, tuba (ou trombone basse) et percussion ad lib. Partition

Parties	13.50
	21.45

Zanettovich. SUITE POUR QUATRE, pour 2 trompettes ut ou sib, cor en fa et trombone. Partition

Parties	7.60
	13.50

ALPHONSE LEDUC

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

nies romantiques qui supportent le son du grand cor — jouent d'un «vrai» cor⁴. Par contre, je conseillerais aux Américains de cesser d'utiliser le double cor pour la littérature du cor tout entière. Le premier concerto Brandebourgeois de Bach et les parties aiguës semblables de la musique baroque sonneront toujours trop lourds et trop maladroits sur un Conn, un Holton ou un King, même si on supprime toutes les coulisses superflues et les couvertures de piston (sans parler des risques que l'on prend). De telles parties doivent être jouées sur un cor aigu, c'est pourquoi, ce cor doit également faire partie de l'équipement instrumental du corniste américain. Le possesseur d'un tel cor, toutefois, doit se rendre compte qu'il est dangereux d'en faire un usage inconsidéré.

Hermann Baumann a écrit, dans BB 3, un article intitulé: *Quel cor pour quelle musique?* Il contient d'excellents conseils. J'aimerais seulement ajouter que la façon de manier différents cors est quelque chose qui s'apprend. Donc, si l'on se sert exclusivement et qu'on enseigne exclusivement le double cor, on devient un peu partial. Mais le fait d'enseigner à un élève uniquement le cor en Sib/Fa aigu, comme cela se fait en Allemagne de temps à autre, touche à l'irresponsabilité absolue. Comment le pauvre élève ignorant peut-il acquérir l'idée de la sonorité du cor en Fa? Certains rétorquent que les chefs n'entendent pas la différence, et ne se préoccupent que de la justesse. Mais ceci est un non-sens: Jouons-nous uniquement pour le chef, et uniquement pour éviter de faire des canards?⁵ Dans ma classe actuelle à Detmold, en Allemagne, chaque étudiant joue le double cor — plus ou moins selon la méthode américaine (ancienne méthode allemande?). A un stade plus avancé, on lui présente la technique du cor aigu, grâce à sa littérature. A part ça, on lui enseigne comment manier un cor naturel (le D^r Fitzpatrick étant professeur invité) et les tubas Wagner en Sib et en Fa. Lors des examens finaux très difficiles, l'élève

fonien, die vom Ton des grossen Horns leben, auf einem richtigen Horn bliesen⁶. Trotzdem wäre den Amerikanern zu raten, vom ausschliesslichen Gebrauch des Doppelhorns für die gesamte Literatur allmählich abzuweichen. Das 1. Brandenburgische Konzert von Bach und ähnliche hohe Partien in der Barockmusik werden auf einem Conn, Holton oder King, auch dann, wenn sämtliche überflüssigen Züge und die Ventildeckel entfernt sind, stets zu dick und plump klingen, vom Risiko ganz abgesehen. Solche Partien gehören auf einem Diskanthorn geblasen, weshalb dieses Horn zum Instrumentarium auch eines amerikanischen hohen Hornisten gehören sollte. Jeder Besitzer eines solchen Horns muss sich nur dessen bewusst sein, dass es bei labilem Charakter oder schlechtem Einfluss von aussen zu seinem tonlichen Ruin werden kann. — Für den Gebrauch des richtigen Horns im jeweiligen Werk hat Prof. Hermann Baumann in BRASS BULLETIN Nr. 3 schon einmal wertvolle Hinweise gegeben. Ergänzend möchte ich hinzufügen, dass der Umgang mit den verschiedenen Hörnern auch gelehrt werden sollte. Wie gesagt, das ausschliessliche Blasen und Lehren des Doppelhorns schränkt in gewissem Sinne ein. Es ist jedoch absolut unverantwortlich, einen Schüler auf dem B/hochF-Horn als einzigem Instrument zu unterrichten, wie es hier bei uns da und dort geschieht. Wie soll so ein armer, unwissender Kerl jemals zu einer Tonvorstellung gelangen, die noch irgendeine Beziehung zum F-Horn hat? Einwände, die Dirigenten hörten ja sowieso keinen Unterschied und wollten nur, dass nichts passiert, sind blanker Unsinn. Blasen wir denn nur für Dirigenten und nur, um nicht zu kiesen?⁶

In meiner Detmolder Klasse bläst jeder Student Doppelhorn, mehr oder weniger nach amerikanischem (altem deutschen?) Vorbild. Ist er weit genug fortgeschritten, wird er mit der entsprechenden Literatur ans Diskanthorn herangeführt. Ausserdem lernt er, mit dem Naturhorn umzugehen (wir hatten anfangs dafür Dr.

of the American language as it was to distinguish between the various "dialects of American horn playing". Philip Farkas' opinion is that the American style is nothing but the continuation of the good old German school, which was brought over by famous emigrants like Bruno Jaenicke and Anton Horner. Their innumerable pupils established themselves in different parts of the US, continuing their own personal development but, on the whole, remaining true to their master's instruction. Their main tonal model was the sound of the old Kruspe and Schmidt horns. Then there is Carl Geyer — also an emigrant — who for seventy years made the loveliest horns in Chicago and whose instruments, together with those of Kruspe and Schmidt, are much sought after and highly valued. As a rule — with few exceptions — all American hornists blow a double horn. And on that double horn almost each one of them plays the F horn as far as g" (sounding c") and only from then on the Bb horn. This technique is used with such consistency that, when playing semiquavers in the middle register, the thumb becomes the main actor which sometimes impairs the elegance of tone. But, generally speaking, the system makes it possible to obtain a high degree of well-balanced homogeneity of tone. I highly esteem the Americans' faithfulness to the double horn, and I do wish that some of the solo hornists (even the low ones!) in our German orchestras would get cured of their high-F-horn-neurosis and — at least in the romantic symphonies that live off the large-horn tone — would blow a "real" horn⁴.

On the other hand, I would advise the Americans to stop using the double horn for the entire horn literature. Bach's 1st Brandenburg concerto and similar high parts of Baroque music will always sound too heavy and too clumsy on a Conn, Holton or King, even if all superfluous slides and valve covers are removed (not to speak of the risks one takes). Such parts ought to be blown on a descant horn; therefore, that horn should also be part of the American hornist's instrumental outfit. The owner of such a horn, however, should realize that a descant horn can be his ruin if used too frequently. Professor Hermann Baumann wrote an article in BB 3 called: *Which horn for which music?* It contains excellent advice. I should only like to add that to handle different horns is something to be learned. So if one uses and teaches the double horn exclusively, one becomes

⁴ Ici, je dois ajouter que dans notre meilleur orchestre allemand, la Philharmonie de Berlin, personne ne songerait à utiliser le cor en Sib/Fa aigu. Les cornistes de premier ordre de Munich et de Hambourg continueront à utiliser les grands cors, même dans les passages les plus exposés.

⁵ Une fois, lors d'une tournée de concert avec l'Orchestre Symphonique de Bamberg, j'ai joué 17 fois la quatrième symphonie de Bruckner, avec un seul canard sur mon cor en Sib/Fa aigu. Eugen Jochum, le chef, me donna ses bouquets de fleurs, et je reçus d'excellentes critiques — pourtant, je n'étais pas heureux de mon succès, parce que je sentais que je n'avais pas été fidèle à moi-même, en tant que véritable corniste. Ce n'est qu'après mon retour de Bloomington, en rejoignant à nouveau du grand cor, que j'ai pris plaisir à un solo de cor qui avait bien réussi. Il a fallu un chemin long et épineux pour revenir au jeu du «vrai» cor — je ne souhaite à personne de devoir le faire.

⁶ An dieser Stelle möchte ich bemerken, dass in unserem besten deutschen Orchester, bei den Berliner Philharmonikern, nicht einmal an den Gebrauch des B/hochF-Hörners gedacht wird. Aber auch erstklassige Hornisten in München oder Hamburg blasen auf exponiertesten Posten weiterhin grosse Hörner.

⁶ Ich blies einmal auf einer Konzertreise der Bamberger Symphoniker 17 mal die 4. Sinfonie von Bruckner und kieste auf meinem B/hochF-Horn ein einziges Mal. Obwohl Eugen Jochum mir seine Blumensträuße schenkte und ich schönste Kritiken bekam, konnte ich dieses Erfolges nicht recht froh werden, weil ich mir nicht mehr als ein echter Hornist vorkam. Erst als ich nach meiner Rückkehr aus Bloomington wieder grosses Horn blies, konnte ich mich an einem schön gelungenen Hornsolo wieder richtig freuen. Der Weg zurück dauerte aber lang und war sehr dornenreich. Man sollte ihn nie gehen müssen...

⁴ At this point I have to add that in our best German orchestra, the Berliner Philharmoniker, nobody would think of using the Bb/high F horn. First class hornists in Munich or Hamburg will continue to blow large horns even for the most exposed passages.



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

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 Werkstatt

doit faire preuve de son habileté sur tous ces instruments. Une instruction aussi complète nécessite, évidemment, beaucoup de travail et de dévouement tant de la part du professeur que de celle de l'étudiant — mais on admet généralement maintenant que le résultat en vaut la peine.

Partie III : Des difficultés et de la façon de les éviter...

Sans aucun doute, le lecteur aura été surpris de lire au début de ce rapport que le nombre d'étudiants de cuivres d'une seule Ecole de Musique (pendant la même année) se monte presque à 300. La question est bien sûr: Qu'advient-il de tous ces joueurs de cuivres. Bien heureusement, un grand nombre d'entre eux se dirigent vers l'instruction, et un grand nombre vers le jazz. Néanmoins, un trop grand nombre de cuivres doivent trouver du travail dans des orchestres travaillant toute l'année ce qui, aux Etats-Unis, n'est pas aussi facile à trouver que dans l'Europe Occidentale, où 96 orchestres emploient environ 6500 musiciens à plein temps. Si le système américain était le même que l'euro péen, 400 orchestres emploieraient en gros 30 000 musiciens, parmi lesquels environ 2000 cornistes, 1200 trompettistes, un nombre égal de trombonistes, et 400 joueurs de tubas. Sans aucun doute, cette comparaison doit sembler un *fata morgana* pour chaque lecteur américain — et c'est probablement ce que cela deviendra dans un proche avenir, j'en ai peur. Il y a beaucoup trop peu d'orchestres à plein temps aux Etats-Unis. Si par exemple une place de trompettiste est annoncée à New York, il y aura environ 200 candidats, parmi lesquels certains venant de San Francisco, de Miami, d'Albuquerque (New Mexico), etc. Si on leur demande de venir pour des éliminatoires, ils doivent payer toutes les dépenses eux-mêmes, depuis leur hamburger chez McDonald's jusqu'à leur billet d'avion, uniquement pour montrer leur habileté sur l'instrument pendant quelques minutes. Les chances d'être choisis sont presque nulles.

Fitzpatrick bei uns zu Gast) und natürlich das Blasen der B- und F-Wagnertuben. Im Rigoroseum des Schlussexamens muss der Absolvent dann beweisen, dass er auf all diesen Instrumenten zuhause ist. Eine so umfassende Ausbildung erfordert natürlich sehr viel Arbeit für Lehrer und Schüler, aber es beweist sich mehr und mehr, dass sie sich lohnt.

3. Teil : Über Schwierigkeiten und wie man sie vermeidet...

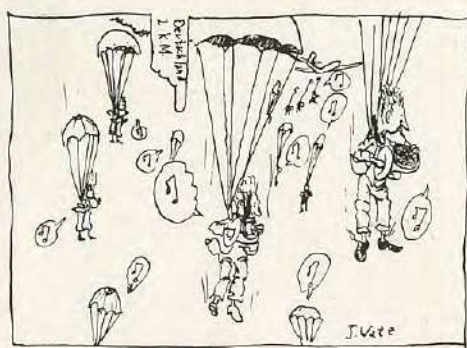
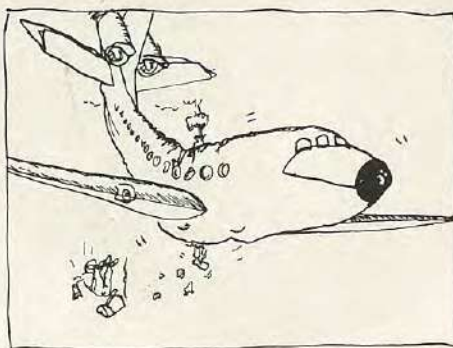
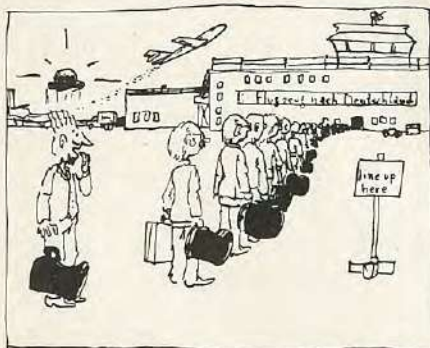
Der Leser staunte am Anfang dieses Berichts sicherlich über die nahezu dreihundert Blechbläser, die zur selben Zeit an einer Schule ausgebildet werden, und es drängt sich die Frage auf, was aus all denen einmal werden soll. Glücklicherweise wandern viele in die Musikerziehung ab, andere verschreiben sich dem Jazz. Trotzdem bleiben zu viele übrig, die auf eine der seltenen Ausschreibungen eines der nach Möglichkeit ganzjährig arbeitenden Orchester wartet. Deren gibt es bedeutend weniger als bei uns, wo 96 Orchester rund 6500 Musiker voll beschäftigen. Wären die USA in der ähnlich glücklichen Situation, fänden ungefähr 30 000 Musiker Stellen in 400 Orchestern, wobei grob gerechnet 2000 Hornisten, 1200 Trompeter, ebenso viele Posaunisten und 400 Tubisten unter Vertrag wären. Dem amerikanischen Leser erscheint dieser Vergleich sicher als *Fata Morgana*, und dabei wird es bedauerlicherweise auch bleiben. — Wird beispielsweise eine Trompetenstelle in New York frei, bewerben sich auf jeden Fall an die 200 Trompeter, darunter welche aus San Francisco, Miami, Albuquerque (New Mexico) und so weiter. Sie alle müssen, sollten sie zum Probespiel eingeladen worden sein, für sämtliche Unkosten, vom Flugticket bis zum Hamburger Steak bei McDonald's selbst aufkommen, um dann meist nur für ein paar wenige Minuten vorblasen zu dürfen. Die Chance, der glückliche Gewinner der Stelle zu sein, ist gleich Null. Mir ist es deshalb unverständlich, weshalb an den amerikanischen Universitäten und Colleges weiterhin über-

somewhat one-sided. But to teach a pupil solely the Bb/high F horn, as is done in Germany every now and then, is downright irresponsible. How can the poor ignorant pupil acquire an idea of what the F horn tone is like? Some retort that conductors do not hear the difference and only care for a sure tone. But that is nonsense: Do we blow only for the conductor and only in order not to crack?⁵ In my present class in Detmold, Germany, every student plays the double horn — more or less according to the American (old German?) method. In a more advanced stage he is introduced to the technique of the descant horn, by way of its literature. Apart from that, he is taught how to handle a natural horn (Dr. Fitzpatrick being guest-teacher) and the Wagner tubas in Bb and F. At the very difficult final exams the pupil has to show his skill on all these instruments. Such comprehensive instruction requires, of course, much work and dedication from both teacher and student — but it is generally being recognized now that the result is worth the trouble.

Part III : About difficulties and how to avoid them...

No doubt the reader was surprised to read at the beginning of this report that the number of brass students at one single school of music (in the same year) is almost 300. The question is of course: what will become of all these brass players? Fortunately many wander off to become teachers, many others become jazz musicians. Nevertheless, too many brass players are left over who try to find

⁵Once, on a concert tour with the Bamberg Symphony, I played Bruckner's fourth symphony 17 times, cracking only once on my Bb/high F horn. Eugen Jochum, the conductor, gave me his bouquets of flowers and I had excellent reviews — yet I was not happy with my success because I felt I had been untrue to myself as a real horn player. It was only after my return from Bloomington, playing the large horn again, that I happily enjoyed a successful horn solo again. It has been a long and thorny path back to "real" horn playing — I don't wish it on anyone...



MONTREUX, JUIN 1976 : PREMIER CONGRÈS INTERNATIONAL DES CUIVRES : STAND SELMER



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

C'est pourquoi je ne peux pas comprendre pourquoi les Universités et les Collèges Américains continuent à fournir un nombre excessif de joueurs de cuivres, au lieu de réduire leur nombre de façon draconienne. Les conséquences de cette façon de faire sont nombreuses et nous, en Allemagne, les ressentons chaque jour: Une quantité innombrable de jeunes Américains envahissent l'Europe, dans un genre de «ruée vers le cuivre», de la même façon dont les Européens se précipitaient vers l'Ouest dans une «ruée vers l'or». En Allemagne, il n'y a pratiquement pas d'examen pour joueurs de cuivre où les John, Bill et Bob, mais également les Susan et les Ann ne sont pas représentés. Et on trouve également, dans les classes de cuivres — à part le Japonais omniprésent — un nombre croissant d'Américains (dû probablement, à l'instruction gratuite).

Ce qui me préoccupe le plus, en fait, dans cet état de choses, c'est le triste fait que nos propres musiciens, de plus en plus, se mettent à ne pas aimer leurs collègues ou collègues étudiants américains. La jalousie professionnelle n'entre là-dedans que pour une petite part. La raison essentielle se trouve dans le comportement social — parfois sous une mauvaise étoile — de nos musiciens invités.

Je me rends compte que je me lance maintenant dans un sujet très délicat. Si je puis me permettre de le faire, c'est parce que je pense que je suis assez bien connu de mes collègues américains pour ne pas avoir à craindre d'être traité d'«anti-Américain». Je crois que je dois vraiment traiter ce sujet, parce qu'il pourra être utile à ceux de nos lecteurs américains qui prévoient de venir aussi en Allemagne.

Bien entendu, les premières difficultés sont provoquées par la connaissance presque non-existante des Américains de la langue allemande. Il serait certainement d'une grande aide à l'Américain pénétrant dans nos Académies et Orchestres de Musique si, chez lui, il avait suivi un cours rapide de langue allemande, lui donnant une connaissance élémentaire et la possibilité de discerner entre les si importants «Du» et «Sie» («tu» et «vous» en français). — Un autre problème est que l'étudiant américain ne semble pas comprendre le principe de liberté habituel à nos institutions. Par exemple, il n'y a pas longtemps, il s'est produit qu'un étudiant corniste américain que son instructeur avait placé au premier pupitre dans une œuvre importante, n'assista pas à une seule répétition. Lorsque l'instructeur lui en parla, lui conseillant de s'excuser oralement ou par écrit au directeur (qui se trouvait en même temps être le chef d'orchestre), l'étudiant écrivit au directeur une lettre en anglais, l'informant qu'il avait fait un remplacement quelque part,

produziert wird, anstatt die Zahl der Blechbläser drastisch zu verkleinern. Die Folgen bekommen wir hier in Deutschland allmählich in beängstigender Form zu spüren:

So, wie einst Europäer im Goldrausch in den fernen Westen zogen, kommen heute Scharen junger Amerikaner in einem «Blechrausch» zu uns geströmt. Kaum ein Blechbläserprobispiel wird abgehalten, bei dem nicht die Bobs, Bills, Johns, aber auch die Susans oder Anns mit von der Partie wären. Auch in den Blechbläserklassen findet man neben den allgegenwärtigen Japanern immer mehr Amerikaner. Hier reizt natürlich nicht zuletzt der gebührenfreie Studienplatz.

Was mich als Begleiterscheinung dieser Entwicklung beschäftigt, ist die immer deutlicher werdende Abneigung deutscher Musiker und Musikstudenten gegenüber ihren amerikanischen Kollegen oder Kommilitonen. Zum verschwindend geringen Teil steckt Futterneid hinter dieser Abneigung. Sie wurzelt vielmehr in den häufig unglücklichen Umgangsformen unserer amerikanischen Gäste. Ich bin mir dessen bewusst, dass ich jetzt im Begriff bin, ein sehr heisses Eisen anzufassen. Einerseits glaube ich aber, zumindest unter den amerikanischen Hornisten so bekannt zu sein, dass ich nicht zu fürchten brauche, als antiamerikanisch verschrien zu werden, und zum andern soll dieser letzte Abschnitt denjenigen unter den amerikanischen Lesern eine Hilfe sein, die planen, ebenfalls zu uns nach Deutschland zu kommen.

Die ersten Schwierigkeiten bringen zwangsläufig die meist miserablen Kenntnisse der deutschen Sprache mit sich. Ein Schnellkurs daheim, der wenigstens die wichtigsten Umgangswörter und ein paar alltägliche Sätze beinhaltet, aber auch das «Du» vom «Sie» zu unterscheiden lehrt, erleichterte den Start an der Hochschule oder im Orchester ganz erheblich. — Studenten scheinen die für sie ungewohnte Freiheit eines deutschen Musikstudiums oft falsch auszuliegen. Kürzlich passierte es, dass ein amerikanischer Student, vom Hauptfachlehrer ans 1. Horn eines grossen Werkes eingeteilt, zu keiner der angesetzten Proben erschien. Vom Hauptfachlehrer darauf angesprochen und dazu ermahnt, sich beim Direktor, der zugleich auch der Dirigent ist, schriftlich oder mündlich zu entschuldigen, schrieb er ihm auf englisch einen Brief und teilte ihm mit, dass er woanders Aushilfe gemacht habe und dass der Direktor ihn anrufen solle, falls er ihn am ersten Horn haben wolle. Es bedarf wohl keiner weiteren Erklärung, dass ein solches Betragen beim Direktor und bei den Kommilitonen böses Blut gibt.

Ich könnte noch mehrere solcher Fälle aufzählen, die sehr ärgerlich sind, vor allem weil man weiss, dass der betreffen-

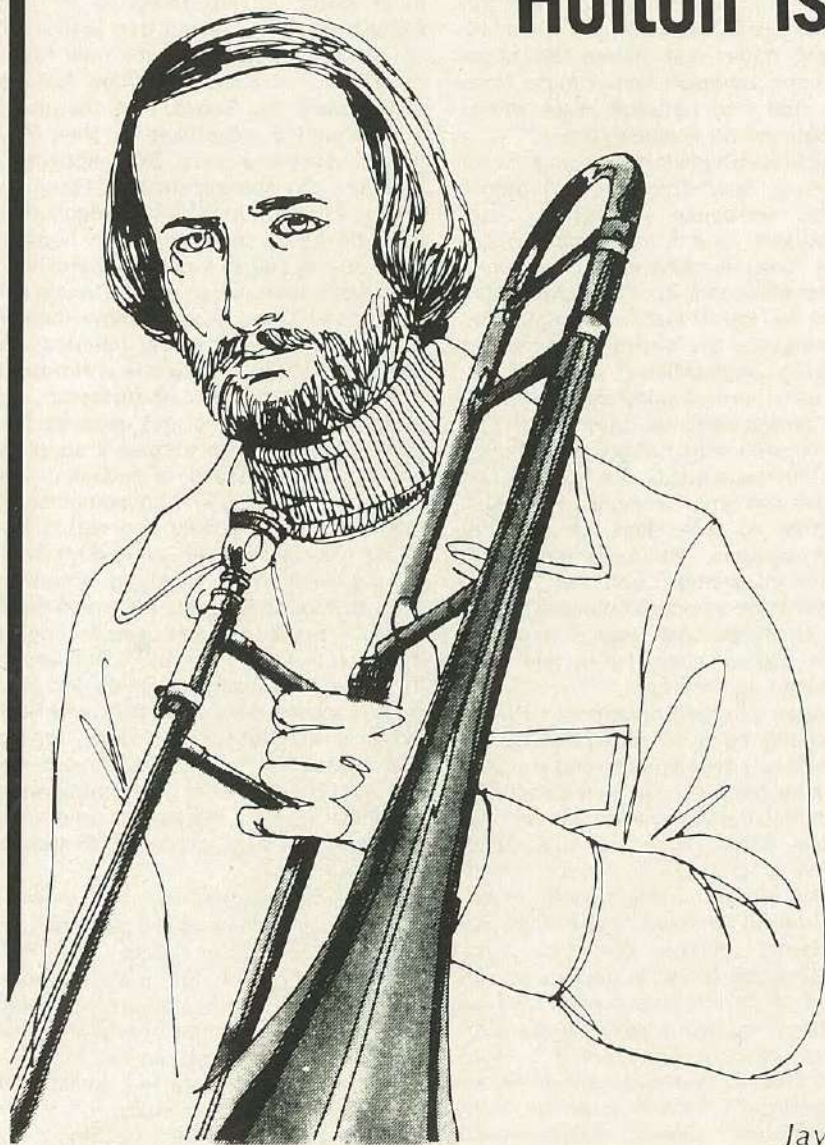
a position in an orchestra that works all year round — which, in the States, is not so easy to find as it is in Western Europe, where 96 orchestras employ c. 6500 musicians full time. If the US system were the same as the European, 400 orchestras would employ roughly 30 000 musicians, of which c. 2000 horn players, 1200 trumpeters, an equal amount of trombonists and 400 tubists would be contracted. No doubt this comparison must seem a *fata morgana* to each American reader — and that is probably what it is going to be in the near future, I'm afraid. There are far too few full-time orchestras in the States. If i.e. the post of a trumpeter is advertised in New York, there will be around 200 applicants, among them some from San Francisco, Miami, Albuquerque (New Mexico), etc. If they are asked to come for an audition, they have to pay all expenses themselves, from their hamburger at McDonald's to their plane ticket, just to show their instrumental skill for a few minutes. The chance to be the chosen one is almost nil. Therefore I cannot understand why American universities and colleges continue to produce an excessive supply of brass players instead of reducing their number drastically. The consequences of this policy are manifold and we, in Germany, experience them every day: An innumerable amount of young Americans flock to Europe in a sort of "brass-rush", the way the Europeans used to flock to the West for the "gold-rush". In Germany there are practically no tests for brass players where the Johns, Bills and Bobs, but also the Susans and Anns, are not represented. And also in the brass classes one finds — besides the omnipresent Japanese — an increasing amount of Americans (owing, probably, to free instruction).

What really occupies my mind most, in this state of affairs, is the sad fact that our own musicians more and more develop a dislike for their American colleagues or fellow-students. It is only for a small part due to professional jealousy. The main reason lies in the — sometimes unfortunate — social manners of our guest-musicians.

I realize that I am now broaching a very delicate subject. If I dare do so, it is because I think that I am well enough known to my American colleagues so as not to have to fear being called anti-American. I really feel I should treat the subject because it might be of help to those of our American readers who themselves are planning to come to Germany.

The first difficulties are caused, of course, by the American's almost non-existent knowledge of the German language. It would surely be a great help to the American entering our music academies

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

et qu'il s'attendait à ce que le directeur l'appelle s'il avait besoin de lui comme premier cor. Inutile de relever que ce genre de comportement ne fait rien pour rendre un musicien populaire, ni auprès du directeur, ni auprès de ses collègues musiciens. — Je pourrais citer d'autres exemples, également de mauvais comportement qu'un étudiant n'aurait jamais osé se permettre aux Etats-Unis, où le système d'enseignement tout entier est tellement plus strict.

Si un Américain pose sa candidature pour un travail dans un orchestre, il peut être certain, s'il réussit le concours avec succès, d'avoir les mêmes chances d'obtenir le travail que n'importe quel Allemand. Et ceci, même s'il est extrêmement dur pour nos musiciens allemands de voir les meilleurs engagements passer si souvent à des musiciens américains. Mais nous autres Allemands devons finalement admettre le fait que nous-mêmes devrions commencer à former nos jeunes musiciens plus tôt et mieux. Ce n'est pas le talent qui manque parmi nous.

Une fois qu'un contrat est signé, même si la langue n'est pas tout à fait familière au musicien qui l'a signé, cela veut dire qu'il a accordé sa signature non seulement pour ses droits, mais également pour une horde de devoirs. Il s'est engagé vis-à-vis d'un orchestre; et si, après quelques jours, il trouve que ce n'est pas ce qu'il attendait, il ne peut pas se contenter de faire sa valise et de filer à l'anglaise. C'est ce qui s'est produit plusieurs fois — malheureusement également avec l'un de mes anciens élèves. — Egalement: si quelqu'un a passé avec succès le concours pour une place d'orchestre et qu'il a signé un contrat, il est illégal d'agir de même dans un autre orchestre, comme, hélas, certains candidats américains le font. Cela se produisit également dans le cas d'un corniste américain que j'avais personnellement choisi et recommandé au chef Rudolf Kempe, pour me remplacer à mon pupitre à l'Orchestre Philharmonique de Munich. Son concours fut couronné de succès, le contrat signé, et on lui dit de commencer immédiatement, au prochain concert. Il apparut une fois seulement pour une répétition — puis disparut à tout jamais. Je fus néanmoins réconforté d'apprendre qu'il ne lui était rien arrivé, mais qu'il est en ce moment occupé à préparer une carrière de soliste aux Etats-Unis.

Le comportement arbitraire du jeune Américain peut également conduire à des scènes grotesques: un jeune corniste (de moins de 20 ans) qui, sur ma recommandation, avait été choisi dans une première classe d'orchestre, courut trouver le chef, immédiatement après la première répétition, exigeant que le pupitre de cor tout entier soit congédié, parce que leur sonorité ne se fondait pas avec la sienne. Il

de sich ein so miserables Benehmen zuhause niemals erlaubt hätte.

Amerikaner, die bei uns über ein erfolgreiches Probespiel ins Orchester kamen, können sicher sein, als der beste Bewerber um die freie Stelle respektiert und akzeptiert werden. Es ist für uns Deutsche allerdings nicht sehr erfreulich, dass in so zahlreichen Fällen deutsche Bläser beim Auftauchen eines Amerikaners keine Chance mehr haben. Wir müssen diesen Tatbestand eben endlich in der Form zur Kenntnis nehmen, dass wir uns bemühen, unseren Musikernachwuchs früher und besser auszubilden. An guten Begabungen gebricht es uns nicht.

Wenn einmal ein Vertrag unterzeichnet ist, auch in einer Sprache, zu der dem Unterzeichner noch der Zugang fehlt, so beinhaltet er nicht nur Rechte, sondern auch eine Menge Pflichten. Man hat sich für eine gewisse Zeit gebunden und kann nicht nach ein paar Tagen feststellen, dass einem in dem Orchester das eine oder andere nicht passt, daraufhin still und heimlich seine Koffer packen und verduften. Das ist nicht erfunden. Das passierte mit Amerikanern schon einige Male, leider auch mit einer meiner ehemaligen Studentinnen. Es ist auch illegal, nach einem erfolgreichen Probespiel zu einem anderen Orchester zu fahren, dort erneut vorzublasen und womöglich einen zweiten Vertrag zu unterschreiben.

Einem amerikanischen Hornisten verhalf ich zu einem eigens für ihn anberaumten Probespiel um meine Stelle bei den Münchner Philharmonikern. Als Juror hatte ich ihn beim Internat. Musikwettbewerb in München gehört und Rudolf Kempe und den Orchestervorstand auf ihn aufmerksam gemacht. Er blies vor, man war begeistert, bot ihm einen Vertrag an und teilte ihn sofort als 1. Hornisten für das bevorstehende Konzert ein. Eine Probe machte er mit, um danach nie wieder gesehen worden zu sein. Niemand wusste, wohin er entschwinden war. Zu meiner Beruhigung konnte ich inzwischen erfahren, dass er noch am Leben ist und zur Zeit daran geht, in den USA eine Solokarriere zu beginnen.

Das oft strapaziös-selbstherrliche Betragen junger Amerikaner führt gelegentlich zu grotesken Szenen: Ein kaum Zwanzigjähriger, gerade von einem führenden Orchester in den Dienst genommen (auch diesmal stand ich dabei Pate), rannte nach der ersten Probe zum Chefdirigenten und verlangte von ihm, die gesamte Horngruppe umgehend zu kündigen, da sie tonlich nicht zu ihm passe. Er habe genügend gute Freunde in... die in seinem Sinne das Horn bliesen. — Nach einem Jahr musste er gehen, weil sein Ton in mancher Hinsicht nicht zum Orchester passte.

Um Schwierigkeiten zu vermeiden, soll sich der Gastmusiker bemühen, sich an

and orchestras if at home he had taken a speed-course of the German language, giving him elementary knowledge and the possibility to discern between the so important "Du" and "Sie" ("tu" and "vous" in French). — Another problem is that the American student does not seem to understand the principle of liberty customary at our institutions. F.i. not long ago it happened that an American horn student, whom his teacher had placed at the first desk in an important work, did not attend one single rehearsal. When the teacher addressed him about this, advising him to apologize orally, or in writing, to the director (who happened to be the conductor as well), the student wrote a letter to the director in English, informing him that he had been substituting elsewhere and that he had expected the director to call if he needed him as his first horn! No need to emphasize that this kind of behaviour does nothing to make a musician popular, neither with the director nor with fellow-musicians. — I could name other examples, also of bad behaviour which a student would never have dared allow himself in the States, where the whole system of instruction is so much more strict.

If an American applies for a job in an orchestra, he can be sure that, if he passes the tests successfully, he will have the same chances to get the job as any German. And this, although it is very hard for our German players to see the best engagements go so often to American musicians. But then we Germans should finally wake up to the fact that we ourselves should begin to train our young musicians earlier and better. It is not talent that we are lacking.

Once a contract is signed, even if the language is not yet familiar to the signing musician, it means that he has given his signature not only to rights but also to a host of duties. One has committed oneself to an orchestra; and if, after a few days, one finds that it is not what one expected, one cannot just pack one's suitcase and steal away. This is what happened several times — unfortunately also with one of my own former pupils.

— Also: if one has successfully passed an audition for one orchestra and signed a contract, it is illegal to repeat the same performance with another orchestra, as, alas, some of the American applicants do. It also happened with an American hornist whom I personally had chosen and recommended to conductor Rudolf Kempe to replace me at my desk in the Munich Philharmonic. His audition was successful, the contract signed and he was told to begin straight away for the next concert. He appeared just once for a rehearsal — then disappeared forever. It was nevertheless comforting to hear that

disait que à... il avait suffisamment de bons amis qui jouaient du cor de la façon qui lui plaisait. Pas étonnant qu'il ait dû quitter l'orchestre au bout d'une année, parce qu'il ne voulait pas adapter sa sonorité à celle de l'orchestre.

Et c'est exactement ça : le musicien invité doit s'adapter, il doit être ouvert aux façons d'être du pays où il est venu vivre. Et ceci ne s'applique pas uniquement au savoir-vivre et à la musique, mais également à la façon de s'habiller. Si par exemple l'orchestre donne un concert d'église en habit foncé, on peut se rendre extrêmement impopulaire en portant les couleurs les plus vives possible, du haut en bas. Et lorsque l'orchestre indique «frac», il faut suivre le conseil, également du haut en bas, en évitant les chaussettes hurlantes ou les bottes de cow-boy... Il n'y a nul besoin de ces *faux pas*, parce que les collègues plus âgés ainsi que les administrateurs d'orchestre sont toujours prêts à donner les renseignements nécessaires. Ces anecdotes peuvent sembler amusantes — mais elles sont également tristes, parce qu'elles montrent pourquoi il est souvent difficile pour nous, Européens, de bien accueillir nos collègues invités des Etats-Unis de la façon dont nous aimerions le faire. Une fois qu'un préjugé est établi, il est vraiment très difficile de s'en débarrasser. Et malheureusement, ces préjugés se sont accumulés au cours des années passées — je pense donc qu'il est grand temps de faire quelque chose à ce sujet. Ce qui est le plus nécessaire, dans le cas de tout étranger se joignant à un orchestre, c'est une grande quantité de modestie, particulièrement au cours des premières années d'essai si délicates, parce qu'en tant qu'étranger, on est naturellement mis sur la sellette. J'ai fait moi-même cette expérience il y a bien des années lorsque je travaillais en Italie et en Autriche, mais également aux Etats-Unis. Moi aussi je me suis senti mal à l'aise à cause de mes vêtements : un jour à Florence, j'étais venu en shorts à une répétition. Mes collègues ne dirent rien, mais leur coup d'œil désapprobateur était suffisant pour m'envoyer chez moi au pas de course pendant la pause pour enfiler des pantalons (en dépit de la chaleur !). Et à Bloomington comme je portais mon smoking la première fois que j'assistais à une représentation de l'opéra — les gens me prirent tous pour un plaqueur. Seule la robe du soir de ma femme indiquait que nous étions trop bien habillés.

Depuis de nombreuses années déjà, on trouve des musiciens américains dans des positions importantes, dans les orchestres allemands. A Munich par exemple, il y en a cinq, dont quatre sont de cuivres. Ils se sont acclimatés il y a longtemps, et ont été pleinement acceptés aussi bien en tant qu'hommes qu'en tant que musi-

die Gewohnheiten des Landes anzupassen in dem er nun lebt und wirkt. Und das gilt nicht nur für Manieren und Musik, sondern auch für Kleidung. Wenn z.B. das Orchester, schwarz gekleidet, ein Kirchenkonzert gibt, so macht man sich sehr unbeliebt, wenn man — und zwar von oben bis unten — in grellsten Farben gekleidet ist. Und wenn das Orchester im Frack konzertiert, hat man dies ebenfalls zu tun und zwar auch von Kopf bis Fuss, unter Weglassung von grellfarbigen Socken oder Cowboy-Stiefeln. (Solche *faux pas* sind auch überflüssig, denn Orchesterleitung und ältere Kollegen geben gerne Auskunft über Kleider- und andere Fragen.)

Diese Anekdoten sollen keineswegs nur erheitern. Sie sollen zeigen, wie schwer es uns oft gemacht wird, Gäste aus den USA willkommen zu heissen. Einmal entstandene Vorurteile wieder abzubauen, ist ein schwieriges und langwieriges Unterfangen. Sie haben sich inzwischen so turmhoch aufgebaut, dass es höchste Zeit ist, sich ans Werk zu machen. Orchester-vorstände und besonders die älteren Kollegen können stets um Rat gefragt werden, wenn man über Kleidung und Dienst im Zweifel ist. — Bescheidenheit ist aber die allerwichtigste Tugend, besonders während des delikaten Probejahres. Als Ausländer wird man naturgemäss besonders sorgfältig beobachtet. Diese Erfahrungen machte ich auch an mir selbst schon vor vielen Jahren in Italien, in Österreich und zuletzt in den USA. Auch mir passierte es, dass ich meiner Kleidung wegen auffiel : Einmal erschien ich in Florenz in kurzen Hosen zu einer Probe. Die Kollegen sagten nichts, aber ihre missbilligenden Blicke waren Grund genug, um trotz sommerlicher Hitze in der Pause kurz nach Hause zu rennen, um lange Hosen anzuziehen. In Bloomington trug ich beim Besuch der ersten Opernvorstellung einen Smoking. Man hielt mich prompt für einen Platzanweiser. Nur das Abendkleid meiner Frau verriet, dass wir «overdressed» waren.

Schon seit vielen Jahren findet man amerikanische Musiker an Spitzenpositionen deutscher Orchester. Allein in München sind es fünf, davon 4 Blechbläser. Sie haben sich längst akklimatisiert und werden allesamt musikalisch und menschlich voll-

nothing had happened to him, but that he is now busy preparing a solo career in the USA.

The young American's highhanded behaviour can also lead to grotesque scenes : a young hornist (not yet 20 years old) who by my recommendation had been appointed in a first-class orchestra, ran to the conductor, right after the first rehearsal, demanding that the entire horn group should be dismissed because their tone did not blend with his own. He said that in... he had enough good friends that blew the horn the way it suited him. — No wonder he had to leave the orchestra after one year because he would not adapt his tone to that of the orchestra. And that is just it : the guest-musician has to adapt himself, he has to be alert to the ways of the country where he has come to live. And this does not only apply to manners and music, but also to the way of dressing. If f.i. the orchestra gives a church concert in dark suit, one makes oneself extremely unpopular by wearing the loudest colours possible, from top to bottom. And when the orchestra dons "tails", one has to follow suit, also from top to bottom, avoiding screaming socks or cow-boy boots... There is no need for these *faux pas*, because the older colleagues as well as the orchestra manager will gladly give the necessary information.

These anecdotes may sound amusing — but they are also sad, because they show why it is often difficult for us Europeans to welcome our guest-colleagues from the States the way we should like to do. Once a prejudice is established, it is very difficult indeed to get rid of it. And unfortunately these prejudices have been accumulating in the past years — so I feel it is high time to do something about them. What is needed first and foremost, in the case of every foreigner joining an orchestra, is a great amount of modesty, especially during the first delicate years of trial, because as a foreigner one is naturally closely observed. I have had this experience myself many years ago when I worked in Italy and Austria, as well as in the US. I too have been conspicuous on account of my clothes : once in Florence I appeared at a rehearsal in shorts. My colleagues did not say anything but their disapproving glances were enough to send me running home during the intermission to change into trousers (in spite of the heat !). And in Bloomington I wore my dinner jacket the first time I attended the opera — which caused people to think I was an usher. Only my wife's evening dress showed that we were overdressed.

For many years already, one finds American musicians in top positions of German orchestras. In Munich there are five, four of them brass players. They have



ciens. J'espère que d'autres suivront cet exemple !

Avant de terminer ce rapport, j'aimerais exprimer ma profonde gratitude à Philip Farkas : un grand musicien, un pédagogue important et un sympathique ami. Sans lui et sans son livre, je n'aurais jamais trouvé le chemin des Etats-Unis, et je ne me serais jamais lié d'amitié avec ses musiciens. Depuis lors, nous avons réussi tous deux à édifier des ponts entre nos deux pays, les Etats-Unis et l'Allemagne, ce qui, je l'espère, sera utile à de nombreux jeunes musiciens, au cours des années à venir.

kommen akzeptiert. Möge ihr Beispiel Schule machen !

Diesen Bericht möchte ich nicht beenden, ohne Philip Farkas, einen grossen Musiker, bedeutenden Pädagogen und warmherzigen Freund, meinen Dank gesagt zu haben. Ohne ihn und sein Buch hätte ich nie auf eine so ungewöhnliche Weise den Weg in die USA und zu den amerikanischen Musikern gefunden. Wir beide konnten seither so manche Brücke zwischen den USA und Deutschland schlagen, die hoffentlich noch viele junge Musiker im Laufe der Jahre beschreiten werden.

acclimatized long ago and have been fully accepted both as men and as musicians. I hope others will follow their example ! Before I finish this report, I want to express my deep-felt thanks to Philip Farkas: a great musician, an important pedagogue and a warmhearted friend. Without him and his book I would never have found the way into the US and made friends with her musicians. Since then, we both have been able to build bridges between our two countries, the USA and Germany, which I hope will be useful to many young musicians in the course of the coming years.



Chers amis,

Voici une photographie de mon compositeur préféré, le Danois **Carl Nielsen** (1865-1931). Nielsen a débuté dans la musique militaire à l'âge de quatorze ans.

Ib Lansky-Otto, h, Stockholm

Liebe Freunde

Dieses Foto zeigt meinen Lieblingskomponisten, den Dänen **Carl Nielsen** (1865-1931). Nielsen debütierte in der Militärmusik im Alter von 14 Jahren.

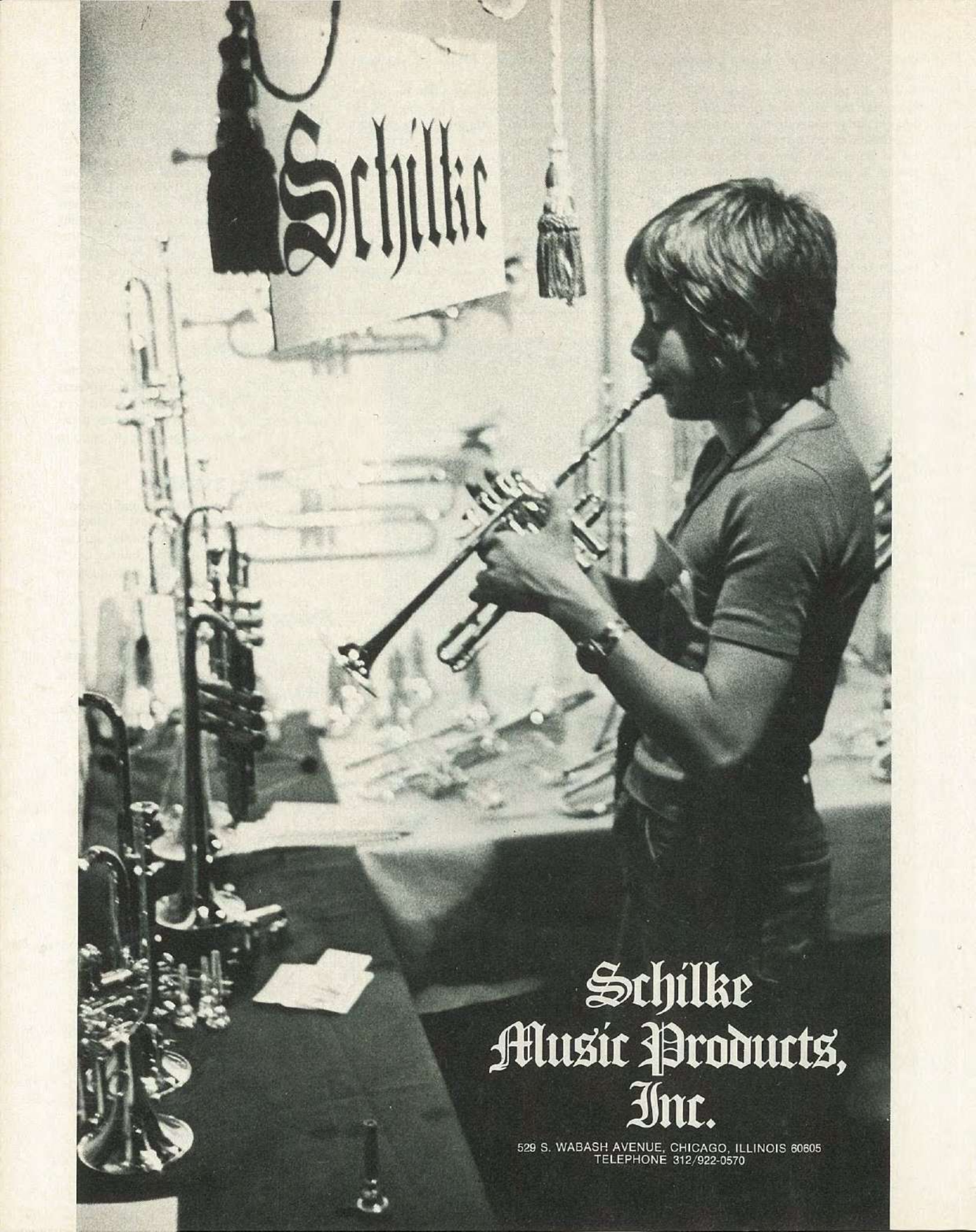
Ib Lansky-Otto, h, Stockholm

Dear Friends...

The picture is of Danish composer (my favour composer) **Carl Nielsen** (1865-1931). He started as a military musician at the age of fourteen.

Ib Lansky-Otto, h, Stockholm

*Carl Nielsen som Hornblæser i Odense ca. 1879
(reproduit avec l'autorisation de l'Odense Bys
Museer)*



Schilke

Schilke
Music Products,
Inc.

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

L'ornementation de la musique baroque

MARC MEISSNER

Mon intention en écrivant ces lignes sur l'ornementation de la musique de l'époque baroque, n'est pas du tout d'apprendre aux interprètes à orner une partie de soliste dans un concerto ou une sonate du XVII^e ou XVIII^e siècle (je laisse ce soin à d'autres; d'ailleurs comment serait-ce possible dans le cadre de quelques articles, alors que des livres entiers ont été écrits à ce sujet et que des musicologues y consacrent des années de recherches), mais plutôt de *sensibiliser* le monde des cuivres à ce problème essentiel, et dans un sens plus général, à celui de l'interprétation tout court de la musique baroque (dont l'ornementation n'est finalement qu'un aspect).

Je citerai, à titre indicatif, quelques autres domaines qui demandent à être explorés, si l'on veut jouer cette musique en tenant compte des styles d'interprétation de l'époque: articulation, tempi, inégalité, instrumentation... Ceci pour montrer que le problème n'est pas aussi simple que certains le voudraient.

L'ornementation de la musique était donc, nous le savons, *jugée indispensable* par les musiciens du passé. La question, pour nous, est la suivante:

Pourquoi une ornementation aujourd'hui?

Pour répondre à cette question, j'évoquerai uniquement des raisons d'ordre pratique pour l'interprète et d'ordre psychologique en ce qui concerne le public.

Le mélomane, qui fréquente les concerts et qui écoute des enregistrements de musique baroque, ne peut que constater l'indifférence, sinon l'ignorance la plus complète, des musiciens amateurs et professionnels (même des plus grands) face à ce problème.

De telles exécutions ne seront, sans aucun doute, plus possibles dans une dizaine d'années. D'ailleurs, on constate déjà à ce propos, la montée d'une certaine lassitude et même de remarques plus ou moins violentes et sarcastiques chez les critiques et chez certains éléments «éclairés» du public.

A l'appui de cette affirmation, que je ne veux en aucun cas gratuite, je mentionnerai simplement la critique d'un disque où, un célèbre flûtiste français joue des concertos pour flûte du XVIII^e siècle (revue HI-FI): «...Le concerto de Touchemoulin est restitué dans sa virginité première,

Ornamentik der Barockmusik

In diesen Seiten über die Ornamentik der Barockmusik habe ich keineswegs die Absicht, den Ausführenden beizubringen, wie die Solistenstimme eines Concertos oder einer Sonate aus den 17. und 18. Jahrhunderten zu verzieren ist (das überlasse ich den anderen; wie wäre es auch möglich, dieses Thema in wenigen Seiten zu behandeln, wenn Musikologen ihm jahrelange Nachforschungen widmen und gewichtige Bücher verfassen?); mir liegt vielmehr daran, die Blechbläser auf diesen wesentlichen Punkt aufmerksam zu machen, und von da aus auf das ganze Problem der Ausführung der Barockmusik, da die Ornamentik schliesslich nur einer dessen Aspekte darstellt.

Zur Erläuterung zähle ich hier kurz einige der anderen Aspekte auf, die in Betracht zu ziehen sind, wenn man Barockmusik gemäss dem Interpretationsstil des Barocks ausführen will: Artikulation, Tempi, Ungleichheit der Notenwerte, Instrumentierung,... Das Problem ist nicht so einfach, wie oft behauptet wird.

Die Ornamentik der Musik wurde, wie man weiss, von den Musikern jener Epoche *als unentbehrlich betrachtet*. Für uns entsteht also die Frage:

Warum auch heute Barockmusik verzieren?

Zur Beantwortung werde ich nur Praktisches aus der Sicht des Interpreten und Psychologisches aus der Sicht des Zuhörers anführen.

Der Musikliebhaber, der ins Konzert geht, der sich Schallplattenaufnahmen von Barockmusik anhört, wird festgestellt haben, wie gleichgültig, ja unwissend Amateur- und Berufsmusiker (mitunter sogar die berühmtesten) vor diesem Problem stehen.

In einem Jahrzehnt werden solche Ausführungen nicht mehr möglich sein, stellt man doch heute schon etwas Überdross auf diesem Gebiet fest, ja sogar scharfe, sarkastische Bemerkungen der Musikkritiker und einiger «eingeweihten» Zuhörer.

Als Bestätigung dieser Äusserung führe ich eine Schallplattenkritik an — Aufnahme von Flötenconcerti aus den 18. Jahrh. von einem berühmten französischen Solisten ausgeführt —, die in der Zeitschrift

Ornamentation of baroque music for brass

By writing these few lines on the ornamentation of Baroque music, it is not my intention to wish to teach soloists how to ornament their 17th and 18th century concerto or sonata parts. Even if I wanted to I could not do it in a few articles, considering the fact that musicologists have dedicated years of research to the subject and many books have been written as a result. *My intention is to draw the brass player's attention to this problem* which, however, is only part of the even more important one: the interpretation of Baroque music in general.

Just as an indication: there are other domains to be explored if one wants to play Baroque music in the style of the period: articulation, tempi, inequality of note values, instrumentation just to show that the problem is not as simple as some people think it is.

Ornamentation of music was, as we know, considered *indispensable* by musicians of the past. The question for us now is:

Why should we have ornaments today?

To answer this question I shall simply expose here a few reasons of a practical nature for the soloist and of a psychological nature for the audience.

The music lover who frequents the concerts and listens to Baroque recordings will surely notice the total indifference or ignorance shown by amateur and professional musicians (even the greatest ones) in this field. Doubtlessly such performances will no longer be possible in about ten years or so. Even now one begins to notice a certain lassitude and remarks in this connection, not only from critics but also from the more "enlightened" elements of the audience.

To sustain this statement I would like to quote the review of a recording of 18th century concertos for flute, played by a famous French flutist (Revue HI-FI): "...The Touchemoulin concerto is presented in its original virginity, i.e. washed clean [sic!] of its ornaments and "fioriture" that many flutists, wanting to show off, delight in." This is how the record maker presents the record, giving

c'est-à-dire lavé [sic!] des ornements et des fioritures pratiquées par les flûtistes désireux de se mettre en valeur», ainsi s'exprime le présentateur de ce disque, témoignant sans pudeur de son ignorance parfaite [sic!] du style baroque... Qu'un interprète continue à donner de cette musique une image déformée et appauvrie par les conventions du XIX^e siècle, cela peut encore s'excuser par la formation romantique dont il a été victime jusque dans la manière de lire une partition, mais qu'un supposé musicologue se permette d'écrire de telles aberrations encore de nos jours, vis-à-vis du public, cela rejoint la malhonnêteté... Cela dit, ce disque est un contre-sens musical [sic!] très brillamment exécuté, dont la remarquable qualité d'enregistrement rehausse encore nos regrets...», fin de citation.

Peut-on être plus clair et plus explicite ?

A mon avis, cet article pourrait tout aussi bien se rapporter aux trompettistes chez lesquels les «contre-sens musicaux» sont légion et beaucoup plus flagrants encore, même s'ils sont le plus souvent «brillamment exécutés».

En fait, ils ne sont pas mieux lotis. Les concerts et les disques «trompette et orgue» et même trompette et orchestre n'ont plus le succès qu'ils avaient il y a quelques années encore : on relève des expressions telles que : «ces éternels concertos», «chefs-d'œuvre éculés», «attention à la saturation» (BRASS BULLETIN). Pourquoi cela ? A cause, sans doute, d'interprétations déplorables sur le plan du style et dépourvues de toute ornementation appropriée et qui à la longue, deviennent lassantes. Il est certain qu'un musicien du XVIII^e siècle s'ennuyerait royalement à un tel concert. Il serait temps, en fait, de se pencher quelque peu sur le style d'interprétation de l'époque et de se débarrasser de conceptions romantiques, si nuisibles à cette musique.

Si, en effet, le soliste voulait (ou pouvait) orner telle reprise ou tel Adagio d'une sonate ou d'un concerto, il va de soi que l'auditeur n'entendrait pas la même chose à chaque concert et n'aurait pas l'impression de «connaître tout ça par cœur». De plus, le soliste aurait ainsi l'occasion de faire valoir une plus grande technique, sa musicalité, son bon goût (si important pour cette musique) et ses connaissances du style.

Ainsi, à chaque concert ou sur chaque disque, l'auditeur entendrait, peut-être la même chose (œuvre) mais dans un autre habit, une interprétation vivante et personnelle, ce qui est, il faut en convenir, beaucoup mieux... mais plus difficile aussi ! On introduirait ainsi une heureuse variété et on insufflerait une nouvelle vie à des concertos comme celui de Leopold Mozart par exemple, dont les versions de-

HI-FI erschienen ist: «...«*Touchemoulin's Concerto ist in seiner ursprünglichen Unberührtheit wiedergeben, d.h. der Ornamentik und Verzierungen entblösst, welche Solisten, die sich ins rechte Licht stellen möchten, hinzuzufügen pflegen.*» Diese Worte des Textes auf dem Plattenumschlag zeugen von der absoluten Unwissenheit ihres Verfassers auf dem Gebiet der Barockmusik. Es ist noch verständlich, wenn ein Solist eine falsche, fade Ausführung darbietet, ist er doch einerseits durch die Konventionen des 20. Jahrh. und andererseits durch die erhaltene romantische Ausbildung bedingt, die ihn bis in die Lektüre einer Partition beeinflusst. Dass aber ein Musikologe sich heutzutage noch solchen Unsinn erlaubt, das ist fast unehrlich. Diese Aufnahme ist ein musikalischer Widerspruch, der äusserst brillant ausgeführt wird, und dessen bemerkenswerte Aufnahmequalität unser Bedauern nur noch verstärkt.» (Ende des Zitats) Klar und verständlich genug !

Meiner Meinung nach könnte sich dieser Artikel ebensogut auf die Trompeter beziehen, bei denen massenweise «musikalische Widersprüche», und zwar noch stärkere, wenn auch «brillant ausgeführte», zu finden sind. Sie sind tatsächlich nicht besser dran : Konzerte und Schallplatten für Trompete und Orgel (sogar für Trompete und Orchester) erfreuen sich nicht mehr des gleichen Erfolges wie noch vor wenigen Jahren. Hier und da bekommt man zu hören : «diese ewigen Concerti», «abgedroschene Meisterwerke», «Warnung vor Überdruß» (BRASS BULLETIN). Warum denn ? Zweifellos wegen der stilistisch bedauerlichen Ausführungen, bar jeglicher angemessenen Ornamentik, welche letzten Endes langweilig werden. Sicherlich würde sich ein Musiker aus dem 18. Jahrh. während solcher Konzerte schrecklich langweilen ! Es wäre in der Tat Zeit, sich mit dem Ausführungsstil jener Zeit zu befassen, und die romantischen Auffassungen, die jener Musik so sehr schaden, über Bord zu werfen.

Wollte (oder könnte !) der Solist eine Wiederholung oder ein Adagio aus einer Sonate, aus einem Concerto verzieren, dann würde der Zuhörer nicht wieder in jedem Konzert dasselbe hören und hätte nicht mehr den Eindruck, «das alles auswendig zu kennen». Ausserdem fände der Solist Gelegenheit, seine technischen Fähigkeiten, seine Musikalität, seinen Geschmack (was für diese Musik besonders wichtig ist) und seine Stilkenntnisse zum Ausdruck zu bringen.

Dann würde der Zuhörer in jedem Konzert, auf jeder Schallplatte zwar dasselbe Werk aber in einem anderen Kleid hören ; eine lebendige und persönliche Ausführung, was viel besser aber auch schwerer

a clear picture of his complete ignorance [sic!] of Baroque style... It would be excusable if this were just a soloist who continued to present this music in the poor 19th century manner, because he was influenced and formed by the Romantic style even in the way of score reading. But it is supposedly a musicologist who allows himself to write such atrocious aberrations — which should not happen nowadays... This said, the record is a brilliantly executed musical absurdity [sic!] of which the remarkable quality of recording even increases our regrets...” end of quotation.

Could one be clearer or more explicit ?

In my opinion the same could be said about those trumpeters whose “musical absurdities” are abounding and even worse than the above — also if “brilliantly executed”.

Actually they get no better reviews. The concerts and records of “trumpet and organ” and even trumpet and orchestra are no longer as successful as they were a few years ago : one reads such expressions as : “these eternal concertos”, “commonplace master-pieces”, “be careful of saturation” (BRASS BULLETIN). WHY ? The reason lies no doubt in the deplorable out-of-style interpretations that offer no appropriate ornaments and thus become fatiguing. There is not the slightest doubt that an 18th century musician would get bored to death at such a concert. It is truly high time that one should strive for a more stylish interpretation and get rid of those Romantic conceptions that do so much harm to Baroque music.

If, in fact, the soloist would (or could !) ornament a repeat or an Adagio of a sonata or a concerto, then the listener would not always hear the same thing every time the piece is performed, and he would not have the impression “already to know it all by heart”. Also the soloist would have the occasion to show his refined technique, his musicality, his good taste (so important for this kind of music) and his knowledge of style.

In this case the listener would, when the same piece is placed at a concert or on a record, hear basically the same work but each time in a different “garment” : a lively and personal interpretation, much more attractive — albeit also more difficult ! One would thus introduce a pleasant change and breathe new life into the concertos, f.i. of Leopold Mozart, of which many versions are extant — but they remain desperately uniform (with one exception).

I hope to have attained what I set out to do : to show professionals as well as amateurs the use and necessity of ornaments, a very urgent necessity really, considering the exuberant growth of

viennent innombrables mais restent... désespérément uniformes (avec une seule exception).

J'espère avoir atteint, par ces quelques lignes le but que je m'étais proposé, à savoir: démontrer aux professionnels comme aux amateurs l'utilité, voire la nécessité de l'ornementation, nécessité toute actuelle, vu la prolifération des interprétations et la lassitude inévitable qu'elles entraînent avec le temps auprès du public.

Mais, me dira-t-on, pourquoi se donner tant de peine si les concerts «trompette et orgue» font courir toute une ville... et remplissent la caisse? Bien sûr, vous répondrai-je, vous avez touché là le cœur du problème!

ist. So würde man denn, indem Vielfalt eingeführt wird, dem Concerto von Leopold Mozart z.B. (dessen unzählige Ausführungen zum Verweifeln eintönig sind, mit einer einzigen Ausnahme) zu neuem Leben verhelfen.

In diesen Zeilen habe ich hoffentlich mein Ziel erreicht: Liebhaber- wie Berufsmusikern die Notwendigkeit der Verzierungskunst zu beweisen — Notwendigkeit, die angesichts der immer grösseren Anzahl von Ausführungen und des dadurch unvermeidlichen Überdrusses seitens der Zuhörerschaft besonders aktuell wird.

«Warum aber sich so grosse Mühe geben, solange ein Konzert für Trompete und Orgel die Kassen zu füllen vermag?» Gerade mit dieser Frage hätten Sie den Kernpunkt des Problems erfasst.

interpretations and the inevitable lassitude they cause with the audience. But, you'll say, why go into such trouble, since whole crowds flock to the concerts of "trumpet and organ", filling the cash registers. Of course, I'll reply, there you touch the core of the problem!



«J'ai formé cet instrument personnellement»

ROBERT ISCHER

Que de fois n'entend-on cette phrase? Allons-donc! Une trompette, un cor, un trombone, un tuba sont des aérophones. Le système de production du son est composé d'un morceau de chair (les lèvres) qui émet un certain nombre de vibrations. Ces vibrations sont transmises à une colonne d'air qui leur donne une structure, une couleur sonore. Les lèvres sont commandées par l'homme, les tubes de l'instrument délimitent la colonne d'air. Ces deux éléments ont tendance à équilibrer leurs actions et, dans un cas idéal, on aura une justesse et une richesse de sonorité optimales. Sinon (les lèvres étant le seul élément mobile de l'ensemble) elles devront chercher à forcer l'action de la colonne dans le sens qu'elles veulent lui donner.

Les pressions moléculaires de la colonne d'air sont continuellement différentes, de même que les vibrations labiales sont variées; les endroits des nœuds et ventres de vibrations sont différents pour chaque note. Former un instrument reviendrait à faciliter la formation des nœuds de vibrations en créant artificiellement des ventres de pressions à ces endroits. Mais, puisque la frontière de la colonne d'air, le tube, est rigide, il faudrait donc palier à cette rigidité par un dépôt de matière quelconque. Dans ce cas, seules quelques notes seraient favorisées: celles ayant un ventre de pression (nœud de vibrations) aux endroits des dépôts; par contre les

«Dieses Instrument habe ich mir Selbst geformt»

Wie oft hat man das schon gehört? Quatsch! Trompete, Horn, Posaune, Tuba sind Aerophone. Das System der Tonerzeugung besteht aus den Lippen, die eine bestimmte Anzahl Vibrationen aussenden. Diese Vibrationen werden auf eine Luftsäule übertragen, welche ihnen ihre Struktur, ihre Klangfarbe verleiht. Die Lippenbewegungen werden vom Menschen erzeugt, die Luftsäule ist durch die Röhren des Instrumentes bestimmt. Beide Elemente streben nach Ausgleich. Im Idealfall erhält man ein Höchstmass an Genauigkeit und Klangreichtum. Ist dies nicht der Fall, und da die Lippen das einzige bewegliche Element sind, werden sie versuchen, die Luftsäule so zu beeinflussen, wie sie es für richtig halten.

Der Molekulardruck der Luftsäule ändert sich ständig, die Lippenvibrationen variieren; Knoten und Bäuche sind für jede Note verschieden. Ein Instrument «formen» hiesse also, die Bildung von Schwingungsknoten zu erleichtern, indem man an diesen Stellen künstliche Druckbäuche entstehen liesse. Da aber die Luftsäule eine feste Abgrenzung — die Röhre — hat, müsste dem durch Ablagerung irgendeiner Masse abgeholfen werden. In diesem Fall wären einige Noten begünstigt, jene eben, die einen Druckbauch (Schwingungsknoten) an der Ablage-

«I myself have formed this instrument»

How often one hears this phrase pronounced!

Now let's examine it. Trumpet, horn, trombone and tuba are aerophones. The sound-producing system is composed by labial matter (the lips) which produces a certain number of vibrations. These are transmitted to an air column that gives them "body", i.e. tone colour. It is man that commands the lips; it is the tubes of the instrument that delineate the air column. The two elements have the tendency to counterbalance their actions. If they do so completely, there will be an optimum accuracy and richness of sonority. If, however, the lips are the only mobile element, they have to impose their action onto the air column in exactly the way they want it to react.

The molecular pressure of the air column changes continually, just as is the case with the labial vibrations; the places of the nodes and pressure points of the vibrations are different for each note. To form an instrument would mean to facilitate the formation of the vibration nodes by artificially creating pressure convexities at these places. But it is the tube which holds the air column, and the tube is rigid. To evade this rigidity, one would have to deposit some kind of material. But in this case only a few notes would

autres notes en seraient considérablement gênées.

Non, l'instrument lui-même, tel que le facteur l'offre sur le marché, ne peut plus être formé, acoustiquement parlant. Tout au plus peut-il être déformé par des bosses. Mais la lèvre, elle, est susceptible de s'adapter, de s'éduquer. Dans le tube maintenu par la presse hydraulique qui lui donnera sa forme, le facteur envoie une pression de 400 atmosphères environ. Quel est le souffle humain qui peut rivaliser avec une telle force? Aucun, mais d'une chiquenaude je peux causer un tort irréparable à une lèvre. Déjà surprenante quand il s'agit d'un instrument, l'idée de formation par le souffle, ou la manière plus ou moins inspirée dont on le propulse, devient aberrante lorsqu'il s'agit d'une embouchure. On ne forme ni l'instrument ni l'embouchure en les travaillant, *on s'y adapte*.

Mais pourquoi, me direz-vous, m'en prendre à ces orgueilleux qui prétendent améliorer leur instrument? C'est que, en pédagogie musicale, cette notion est dangereuse. Ainsi, tel professeur déconseillera-t-il un bon instrument à un élève débutant, sous prétexte qu'il le déformera par manque d'expérience, par un souffle malhabile. Et l'élève a toutes les chances de devoir s'époumoner sur un instrument de mauvaise facture ou d'occasion, dont les pistons perdent l'air. Très tôt il sera découragé ou déformé par son instrument. De même il sera facile, si sa sonorité sur un bon instrument ne s'améliore pas au fil du temps, de prétendre que l'instrument a été mal formé au début, que l'élève n'y est pour rien et que seul l'achat d'un nouvel instrument pourra y changer quelque chose...

rungsstelle aufweisen; die anderen Noten hingegen stießen auf grösseren Widerstand.

Vom Akustischen her kann das Instrument, so wie der Instrumentenmacher es zum Verkauf anbietet, nicht mehr «geformt» werden. Höchstens kann es durch Beulen verformt werden. Die Lippe aber kann erzogen werden, kann sich anpassen. Bei der Herstellung wird die Röhre — von der formgebenden hydraulischen Presse gehalten — einem 400 Atü schweren Druck ausgesetzt. Welcher Mensch könnte hier rivalisieren? Natürlich niemand, mit einem Schnippchen aber kann ich einer Lippe dauerhaften Schaden zufügen.

Geht es um ein Instrument, so klingt es schon überraschend, wenn man behauptet, man könne es durchs Blasen «formen»; um so seltsamer, wenn nicht sinnlos, scheint es, ein Mundstück «formen» zu wollen. Man formt weder das Instrument, noch das Mundstück, *man passt sich an*. Darin besteht die Arbeit am Instrument.

Nicht um Hochmütigen ihren Irrtum zu beweisen, habe ich diesen Aberglaube nichtig machen wollen, sondern, weil er in der Musikpädagogik gefährlich ist: es kommt vor dass ein Lehrer einem Anfänger davon abrät, sich ein gutes Instrument anzuschaffen, unter dem Vorwand, dass er es wegen Mangel an Erfahrung und ungeschickten Blasens verformen könnte. Der Schüler wird sich dann womöglich die Lungen auf ein schlechtes Instrument ausblasen dürfen, weil die Ventile undicht sind... Bald ist er dann entmutigt oder durch sein Instrument verformt. Oder aber verbessert sich der erzeugte Klang trotz guten Instrumentes mit der Zeit nicht, wird behauptet werden, dass das Instrument am Anfang schlecht geformt worden ist, dass es nicht die Schuld des Schülers ist und dass einzig ein neues Instrument in Frage kommt...

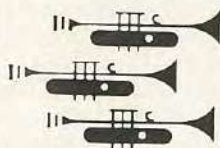
profit — those that have a node at those places where the deposit is — whereas all the other notes would be placed at a disadvantage.

No, acoustically spoken, the instrument as offered by its maker cannot be further formed. It can only be deformed by dents. The lips, however, are adaptable and can learn. To form a tube, the instrument maker has a hydraulic press send a pressure of appr. 400 atmospheres through it. What is the human breath compared with such force? Nothing of course — but on the other hand our lips are extremely vulnerable. It is already surprising that someone should consider "forming" a metal instrument at all, but to think of "forming" a mouthpiece by one's breath or its motor is downright absurd.

Nobody can form the instrument or its mouthpiece by working them: *one adapts oneself*.

But why, will you say, get upset over those proud ones that think they can form and improve their instrument?

Because from a pedagogical point of view such notions are dangerous. A teacher, f.i. will dissuade a pupil from buying a good instrument under the pretext that he will deform it by his lack of experience, by his faulty way of blowing. The result: the poor pupil risks damaging his lungs having to play on some badly made or old instrument with leaking valves. The pupil will very soon get bored or deformed by the instrument. On the other hand it is easy to pretend that the instrument was badly formed to begin with and that it is not at all the pupil's fault if he does not make any progress (even on a good instrument) and that only buying another instrument could bring a change.



GETZEN

COMPANY INC.
ELKHORN, WISCONSIN 53121 — USA

Makers of the Finest Brass Musical Instruments

Exclusive Getzen Distributors in Europe

Austria, Italy & Switzerland :
A. Marcandella, Schaffhausen, Switzerland
Belgium : Ets Mahillon, Brussels
Denmark : Marno Sorenson, Copenhagen
Finland : Gustav Segerstam, Jakobstad
France : Arlod SA, Paris

Netherlands : M. van Leer bv, Rotterdam
Norway : Schlagerforlagets, Oslo
Spain : Casa Gonzalez, Barcelona
Sweden : Gentor Music Corporation AB, Stockholm
United Kingdom : The George Clay Music Company, LTD., Birmingham
West Germany : Musik Bertram, Freiburg
West Germany : Wenzel Meinl KG, Geretsried

CESARE BENDINELLI

(env. 1542-1617)

(ca. 1542-1617)

(c. 1542-1617)

EDWARD H. TARR

A la suite de la série d'articles de Jean-Pierre Mathez sur J. B. Arban, BRASS BULLETIN commence dans ce numéro une nouvelle série d'Edward H. Tarr consacrée à d'autres musiciens de cuivres qui sont devenus célèbres au cours de l'histoire. Le premier qui sera traité est **Cesare Bendinelli**, qui fut actif entre 1562 et sa mort en 1617, et qui écrivit la première méthode pour trompette connue, en 1614.

Première partie : Biographie

Cesare Bendinelli était originaire de Vérone.¹ Si nous assumons qu'il s'agit du même personnage que le Cäsar Bendinello qui était tromboniste à la cour de Schwerin de 1562 à 1565², et si nous admettons une période de deux ans pour l'apprentissage, et une autre de quatre ans pour voyager, partant de l'idée que c'était là son premier poste à plein temps, nous arrivons à une date de naissance située aux environs de 1542. Vers la fin du XVI^e siècle, il n'était pas du tout extraordinaire pour les trompettistes de jouer d'autres instruments, le cornetto étant le second instrument le plus fréquent. (Deux siècles plus tard, on attendait souvent des trompettistes qu'ils jouent aussi du violon.) La combinaison de la trompette et du trombone était également possible, particulièrement dans le cas de trompettistes se spécialisant dans le registre grave de leur instrument. Toutefois, nous devons confesser un certain malaise à voir Bendinelli, qui, peu de temps après, fut réputé comme jouant de la trompette dans l'aigu, inscrit comme tromboniste.

Entre 1567 et 1577, probablement jusqu'en 1580, Bendinelli travailla comme trompettiste de la cour, à la cour Impériale de Vienne. Il y fut engagé le 1^{er} août 1567, à un salaire de 15 guilders par mois, avec un uniforme neuf chaque année.³ Il s'était marié avant 1571, car, cette année-là, il reçut une gratification de 20 guilders pour son épouse, qui avait été gravement malade.⁴ En 1573, son salaire fut élevé à 17 guilders par mois.⁵ La dernière chose que nous apprenons de lui à Vienne est que son salaire fut payé jusqu'à la fin de 1576; malheureusement, les volumes d'archive pour 1577-1580 manquent.⁶

En 1580, Bendinelli fut engagé comme trompettiste principal à la cour de Munich.⁶ Il conserva ce poste jusqu'à sa mort.⁷ A cette cour, la musique était du niveau le plus élevé, sous la direction d'Orlando di Lasso (1532-1594), qui y travaillait comme directeur de musique

Mit dieser BRASS-BULLETIN-Nummer fängt eine Artikelreihe von Edward H. Tarr an. Sie löst Jean-Pierre Mathez' Studie über J. B. Arban ab und wird uns nach und nach mit anderen berühmter gewordenen Blechbläsern bekannt machen. Zuerst wird uns **Cesare Bendinelli** vorgestellt, der zwischen den Jahren 1562 und 1617 wirkte und 1614 die älteste bekannte Trompetenschule schrieb.

Erster Teil : Biographie

Cesare Bendinelli stammt aus Verona.¹ Wenn wir annehmen, dass Cäsar Bendinello, der von 1562 bis 1565 Posaunist am Schweriner Hof war, die gleiche Person ist², wenn wir ihm eine zweijährige Lehre, ferner vierjährige Gesellenzeit zugestehen, und wenn wir von dem Gedanken ausgehen, dass Schwerin seine erste Ganzzeitstellung war, dann können wir sein Geburtsjahr auf ungefähr 1542 schätzen. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts war es durchaus nichts Absonderliches, dass ein Trompeter ein anderes Instrument spielte: Der Zink war das zweithäufigste Instrument. (Zwei Jahrhunderte später erwartete man von einem Trompeter, dass er auch die Geige spiele.) Die Verbindung Trompete-Posaune war auch möglich, vor allem, wenn sich ein Trompeter auf das tiefe Register seines Instrumentes spezialisieren wollte. Jedoch geben wir zu, es seltsam zu finden, dass Bendinelli, der wenig später für sein *hohes* Trompetenspiel berühmt wurde, als Posaunist eingetragen war.

Zwischen 1567 und 1577, wahrscheinlich sogar bis 1580, arbeitete Bendinelli als Hoftrompeter am Wiener Kaiserhof. Er wurde dort am 1. August 1567 für ein monatliches Gehalt von 15 Gulden und jährlich eine neue Uniform, das «Jarclaid», angestellt.³ Er muss vor 1571 geheiratet haben, denn in jenem Jahr erhielt er für seine Frau, die schwerkrank gewesen war, ein «Gnadengeld» in Höhe von 20 Gulden.⁴ 1573 wurde sein Gehalt auf monatlich 17 Gulden erhöht.⁵ Das Letzte, was wir über seinen Verbleib in Wien erfahren konnten, ist, dass ihm sein Gehalt

Edward H. Tarr tenant la trompette de Bendinelli, dans la bibliothèque de l'Accademia Filarmonica, de Vérone. L'instrument fut confectionné par Anton Schnitzer en 1585.

Edward H. Tarr mit Bendinelli's Trompete in der Bibliothek der Accademia Filarmonica in Verona. Das Instrument wurde 1585 von Anton Schnitzer hergestellt.

Edward H. Tarr holding Bendinelli's trumpet, in the library of the Accademia Filarmonica, Verona. The instrument was made by Anton Schnitzer in 1585.

Following Jean-Pierre Mathez' series of articles on J. B. Arban, BRASS BULLETIN commences with this issue a new series by Edward H. Tarr devoted to other brass players who have become known throughout history. The first to be dealt with is **Cesare Bendinelli**, who was active between 1562 and his death in 1617 and who wrote the first known trumpet method in 1614.

Part I: Biography

Cesare Bendinelli was from Verona.¹ If we assume him to be identical to the Cäsar Bendinello who was a trombonist at the court of Schwerin from 1562 to 1565², and if we postulate a two-year period of apprenticeship and another four years as a journeyman, further assuming that this was his first full-time position, we arrive at a date of birth around 1542. During the late 16th century it was not at all unusual for trumpeters to play other instruments, cornetto being the most frequent second instrument. (Two centuries later, trumpeters were often expected to play the violin.) The combination of trumpet and trombone was cer-





Détail d'une virole ornementale.

3

Der Schalltrichter von Bendinellis Trompete. Bemerkenswert der Metallhaken am Trichterrand (links) zum Aufhängen eines Banners (einer « damastenen Fahne »), die charakteristischen Zacken der Trichternaht und vor allem die Rohrnaht. Auf dem untersten auf diesem Bild sichtbarem Segment des Rohrs (sich mit dem rechten Trichterrand überschneidend) sieht man wie beide Segmente mit grösster Kunstfertigkeit ohne Zwinge, die die Nahtstelle gewöhnlich überdeckt, zusammengesetzt worden sind.

The bell of Bendinelli's trumpet. Note the wire loop at the edge of the bell rim (at left) for attaching a banner; the characteristic pattern at the bell seam; and, especially, the seam of the tubing. At the bottom of the loop of tubing visible in this photograph (in a plane with the right edge of the bell) one can see clearly how two sections of tubing were joined together by great artifice, without the usual ferrule to cover the meeting-point.

Détail de la guirlande du pavillon, montrant la date. L'inscription complète se lit comme suit: MACHT ANTONI SCHNICZER ZV NVRMBE M DLXXXV.

Detail der Schalltrichtergirlande mit der Jahreszahl. Die vollständige Aufschrift lautet: MACHT ANTONI SCHNICZER ZV NVRMBE M DLXXXV.

Detail of the bell garland, showing the date. The entire inscription reads as follows: MACHT ANTONI SCHNICZER ZV NVRMBE M DLXXXV.

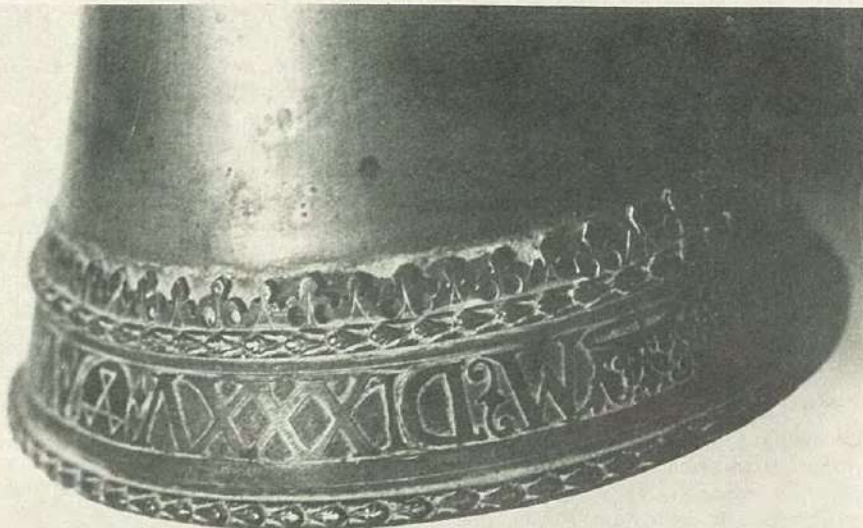
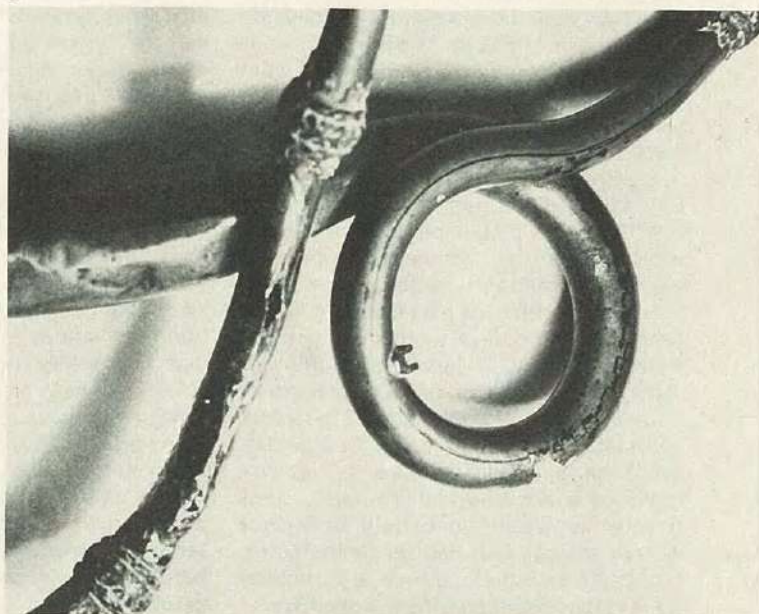
4

Le point de jonction du pavillon avec la partie médiane du tube extérieur. L'instrument est fait de deux sections de tubes et du pavillon. La couture du pavillon (en dentelle) et du tube intermédiaire (avec couture droite) sont visibles. A remarquer aussi le crochet destiné à une deuxième médaille, aujourd'hui perdue.

Der Treffpunkt von Schallstück und Mittelstück, auf der anderen Windung aussen. Das Instrument besteht aus zwei Rohrsegmenten und dem Schallstück. Die Nahtstelle von Schallstück (mit der zackigen Naht) und Mittelstück (mit der geraden Naht), die hier gezeigt wird, ist auch sichtbar. Ebenfalls zu bemerken ist die Halterung für eine zweite, heute verlorengegangene Medaille, auf dem unteren Teil der Windung.

The meeting-point of the bell with the middle section of tubing, on the outside of the other loop of tubing. The instrument is made of two sections of tubing and the bell section. The junction of the bell (with the square-tooth-patterned seam) with the middle section (with the straight seam), shown here, is also uncovered. Note also, at the bottom of the loop, the holder for a second medal, now lost.

2



depuis 1568. A l'époque de l'arrivée de Bendinelli, le nombre des trompettistes, dans l'ensemble de trompettes de la cour, avait passé, de 15 qui étaient employés au début de l'engagement de Lasso, à 6 (plus un timbalier).⁸ Les devoirs des trompettistes de cour — qui, dans les documents d'archives, sont toujours énumérés séparément des autres instrumentistes et chanteurs — étaient de donner de la solennité aux actes du Duc et de sa famille, en jouant à table, à l'église (les jours de grande fête, comme à Noël), aux mariages de la cour, et pour les allées et venues du Duc.

Pendant l'engagement de Bendinelli, l'effectif et la qualité de l'ensemble des trompettes de la cour furent améliorés, en particulier par l'acquisition d'un grand nombre de trompettes neuves, généralement à Nuremberg. Le premier achat de ce genre fut effectué en 1586, au moment où le cornettiste Vilen Cornazzano y fut envoyé pour rapporter deux trompettes neuves.⁹ L'une de celles-ci était probablement la trompette en forme de bretzel, confectionnée par Anton Schnitzer en 1585, instrument donné par Bendinelli en 1614 à l'Académie Philharmonique de Vérone. (Voir illustration 1.) Comme le montrent les illustrations 2-4, cet instrument était confectionné avec une maîtrise parfaite de toutes les techniques de la fabrication des instruments; ce qui est particulièrement remarquable, c'est le fait que les deux endroits où les sections de tube se rejoignent ne sont pas couverts par une virole ornementale, comme c'est généralement le cas. De plus, cet instrument possède toujours, dans l'une des boucles latérales, les armes de la cour de Munich, trait manquant sur un instrument plus célèbre de Schnitzer, dans la collection d'instruments de musique de Vienne. (Voir illustration 5.) Lorsqu'elle est jouée avec une embouchure baroque, la trompette de Bendinelli donne un ton moderne légèrement plus élevé que mi. Ceci correspondait probablement à ré ou mi bémol, étant donné que le ton de la fin de la Renaissance était plus élevé que celui du XVII^e siècle, que les trompettistes s'accordaient généralement selon le «ton de chœur» élevé,¹⁰ et que Praetorius disait en 1619 que les trompettes étaient autrefois en ré, avant d'être récemment allongées, pour être dans le ton de do.¹¹ D'autres achats d'instruments, respectivement de 24 et de 18 trompettes, furent effectués chez Anton Schnitzer en 1590 et 1592.¹² En 1594, un fabricant sans cela inconnu du nom de Heinrich Öxel, probablement de Munich, reçut un paiement pour plusieurs trompettes.^{12a} Finalement, en 1606, un courrier de Nuremberg fut payé pour avoir apporté à Munich 10 autres trompettes, qui étaient ornées de bannières damassées.^{12b}

bis Ende 1576 ausgezahlt wurde. Leider fehlen die Archivbände für die Jahre 1577 bis 1580.⁵

Im Jahre 1580 wurde Bendinelli als «Obrister Trommeter» am Münchner Hof angestellt.⁶ Diesen Posten behielt er bis zu seinem Tod.⁷ An jenem Hof wurde erstklassige Musik gemacht, und zwar unter der Leitung von Orlando di Lasso (1532-1594), der dort seit 1568 Hofkapellmeister war. Bei Bendinellis Stellungsantritt war die Anzahl der Musiker im Hoftrompeterkorps von 15, so bei Lassos Ankunft in München, auf 6 (zuzüglich einem Paukenschläger) reduziert worden.⁸ Zu den Pflichten eines Hoftrompeters — in den Archiven werden sie immer unabhängig von den anderen Musikern und Sängern aufgezählt — gehörten, den Handlungen des Herzogs und dessen Familie Feierlichkeit zu verleihen, indem zur Tafel, in der Kirche (an grossen Feiertagen wie Weihnachten), bei Hochzeiten, bei den herzoglichen Wegen gespielt wurde.

Während Bendinellis Anstellung am Hof verbesserte sich der Hoftrompeterkorps merklich, sowohl in der Zahl der Mitglieder als auch in deren Qualität, nicht zuletzt durch den Erwerb einer beträchtlichen Anzahl neuer Trompeten, meist aus Nürnberg. Der erste Kauf wurde in 1586 getätigt, als der Zinkenist Vilen Cornazzano in diese Stadt geschickt wurde mit dem Auftrag, zwei neue Trompeten zurückzubringen.⁹ Eine davon ist wahrscheinlich die 1585 von Anton Schnitzer hergestellte bretzelförmige Trompete, die Bendinelli 1614 der Accademia Filarmonica in Verona schenkte. (Siehe Abb. 1.) Wie aus den Abbildungen 2-4 ersichtlich, ist dieses Instrument mit meisterhafter Kunstfertigkeit hergestellt worden. Besonders bemerkenswert ist, dass beide Nähte der Rohrsegmente nicht wie gewöhnlich mit einem Verzierungsring, der Zwinge, bedeckt sind. Ausserdem hat dieses Instrument auf einer seiner Seitenwindungen eine Medaille mit dem Wappen des Münchner Hofes, welche auf einem berühmteren Schnitzerinstrument, das in der Wiener Instrumentensammlung aufbewahrt wird, fehlt (siehe Abb. 5). Wenn Bendinellis Trompete mit einem Barockmundstück gespielt wird, entsteht — in moderner Stimmung — eine leicht über dem E gelegene Grundstimmung, welche wahrscheinlich dem damaligen D oder Es entspricht, da in der Spätrenaissance die Tonhöhe etwas über derjenigen des 17. Jahrhunderts lag, die Trompeter sich oft nach dem hohen «Chorton»¹⁰ einstimmten und Praetorius 1619 schrieb, dass die Trompeten bis kurz zuvor in D waren, bevor sie auf C verlängert wurden.¹¹ Weitere 24 und 18 Trompeten wurden 1590 und 1592 bei Anton Schnitzer gekauft.¹² 1594 erhielt ein

tainly possible as well, especially in the case of trumpeters specializing in the low register of their instrument. However, we must confess a certain uneasiness at seeing Bendinelli, who soon after was known as a high trumpet player, listed as a trombonist.

Between 1567 and 1577, probably into 1580, Bendinelli served as a court trumpeter at the Imperial court of Vienna. He was taken into service there on August 1, 1567, at a salary of 15 guilders monthly and a new uniform each year.³ Before 1571 he married, for in that year he received a gratification of 20 guilders for his wife, who had been seriously ill.⁴ In 1573 his salary was raised to 17 guilders a month.⁵ The last we learn of him in Vienna is that his salary was paid through the end of 1576; unfortunately the archival volumes for 1577-1580 are missing.⁵

In 1580 Bendinelli was taken on as the chief trumpeter at the court of Munich.⁶ He retained this position until his death.⁷ The music at this court was of the highest order, under Orlando di Lasso (1532-1594), who had served as music director there from 1568. At the time of Bendinelli's arrival, the number of trumpeters in the courtly trumpet ensemble had dwindled from the 15 who had been employed at the beginning of Lasso's tenure to six (plus a kettledrummer).⁸ The duties of the court trumpeters — who, in the archival documents, are always listed separately from the other instrumentalists and singers — were to give solemnity to the acts of the Duke and his family by playing at table, in church (on high feast days such as Christmas), at courtly weddings, and at the Duke's comings and goings.

During Bendinelli's tenure, the strength and quality of the courtly trumpet ensemble was improved, in particular by the acquisition of large numbers of new trumpets, generally in Nuremberg. The first such purchase was made in 1586, when the cornettist Vilen Cornazzano was sent there to bring back two new trumpets.⁹ One of these was probably the trumpet in pretzel shape made by Anton Schnitzer in 1585, an instrument donated by Bendinelli in 1614 to the Accademia Filarmonica in Verona. (See Illustration 1.) As Illustrations 2-4 show, that instrument was made with the finest mastery of all the techniques of instrument-making; particularly noteworthy is the fact that the two places where sections of tubing join one another are not covered with an ornamental ferrule, as is usually the case. Furthermore, this instrument still possesses, in one of the side loops, the coat of arms of the Munich court, a feature lacking from a more famous Schnitzer instrument in the Vienna

Detail der Verzierungsmedaille in Goldplattierung mit dem Wappen des Münchner Hofes. Ansheinend befindet sich eine ähnliche inzwischen verlorengegangene Medaille in der anderen Windung. Ein ähnliches von Schnitzer 1598 hergestelltes Instrument, das als Nr. 181 in der Instrumentensammlung des Wiener Kunsthistorischen Museums aufbewahrt wird, weist keine Medaille auf.

Detail of the ornamental medal, which is gold plated and displays the coat of arms of the court of Munich. An apparently similar medal was once present in the other loop of tubing, but is now lost. A similar instrument, made by Schnitzer in 1598 and now preserved as no. 181 in the musical instrument collection of the Art Historical Museum of Vienna, does not have any medals.

Das Dokument aus dem Münchner Archiv, in dem Bendinellis Tod im ersten Quartal des Jahres 1617 aufgeführt wird.

[illegible]

Sous la directive de Bendinelli, le corps des trompettes de la cour de Munich devint un groupe extrêmement bien discipliné. En 1584 déjà, leur façon de jouer attirait l'attention de l'Archiduchesse Maria de Graz, la sœur de Guillaume V, employeur de Bendinelli à Munich (qui régna de 1579 à 1597). Apparemment, Maria demanda à Guillaume de lui envoyer des exemplaires de la musique utilisée par les trompettistes de la cour de Munich, ne se rendant pas compte que les trompettistes de cette époque improvisaient leurs fanfares et leurs sonates. La lettre de réponse de Guillaume, datée du 25 août, clarifiait la situation :

La musique utilisée par mes trompettistes, si c'est ce que vous voulez dire, est la même dont ils se servent lorsqu'ils jouent à table; elle n'est pas écrite, et ils la jouent de mémoire.¹³

Certains détails de la vie de Bendinelli à Munich sont venus à la lumière. Sa femme s'appelait Elena.¹⁴ Une fille, Catharina, était camériste principale de la Reine de France.¹⁵ Ils avaient deux fils, dont l'un fut nommé Maximilian; Bendinelli les fit entrer à l'école à Brixen en 1580.¹⁶ L'un de ses fils étudia la trompette avec son père, entre 1588 et 1591.¹⁷ Pendant cette même période, un autre de ses fils envoyé étudier l'orgue à Graz avec Francisco Rovigo (qui était réputé parmi ses élèves pour sa sévérité) fut impliqué dans une affaire douteuse, en 1589, lorsque lui et un autre élève volèrent à leur professeur 400 guilders — l'équivalent du revenu d'une année — essayant même de l'empoisonner. Ce ne fut qu'à cause de la réputation de Bendinelli que le scandale put être étouffé. Guillaume V remboursa personnellement l'argent à Rovigo.¹⁸

A Munich, Bendinelli et sa femme vécurent à la Sendlingerstrasse 65, entre 1591 et 1601.¹⁹ Une note du contrat d'achat déclarait qu'ils souhaitaient ouvrir une brasserie²⁰ et les trois propriétaires suivants de la maison furent en fait des brasseurs. L'étendue des activités personnelles de Bendinelli en tant que brasseur n'est pas connue, étant donné qu'il ne figure pas sur la liste officielle des brasseurs de Munich, qui a été tenue depuis 1363.²¹ En janvier 1596, la maison fut détruite par un incendie, qui détruisit également un grand nombre des effets personnels de Bendinelli.²²

Grâce à un accident de bateau sur le Danube qui lui fut presque fatal, en 1582, alors que Bendinelli se rendait à Vienne, nous sommes entrés en possession de son portrait. Bendinelli avait prié la Vierge Marie d'Aufkirchen (près de Starnberg), et, en vision, elle était apparue et avait prévenu l'accident. Dans sa gratitude, Bendinelli fit faire des peintures votives de l'événement, qui furent suspendues

sonst unbekannter Instrumentenmacher namens Heinrich Öxel, wahrscheinlich aus München, einen Betrag «vmb mererlej gemachte Trometen» ausgezahlt.^{12a} Schliesslich wurde im Jahre 1606 ein Nürnberger Bote für 10 weitere mit «damastenen Fahnen» geschmückte Trompeten, die er nach München gebracht hatte, bezahlt.^{12b}

Unter Bendinellis Leitung entwickelte sich der Münchner Hoftrompetenkorps zu einem äusserst disziplinierten Ensemble. Schon im Jahre 1584 hatte ihre Spielkunst die Aufmerksamkeit der Erzherzogin Maria von Graz erregt, der Schwester von Wilhelm V., Bendinellis Münchner Arbeitgeber (er regierte von 1579 bis 1597). Es scheint, dass Maria ihren Bruder bat, ihr Abschriften der Musik seiner Hoftrompeter zu schicken, nicht ahnend, dass Trompeter ihre Aufzüge und Sonaten damals noch improvisierten. Wilhelms Antwort vom 25. August erklärt ihr das:

Die Music wie es meine Trummeter brauchen, Im fall du das mainst, dann Sy sonst nichts blasen, als wie man Zutsich Plast, dasselbig ist nit geschrieben, vnd machen nur aus dem Synn.¹³

Einige Einzelheiten aus Bendinellis Leben in München sind uns bekannt. Seine Frau hiess Elena.¹⁴ Eine Tochter, Catharina, war «obriste Cammerdienerin» der «Königin Isabella auss Frankreich». Sie hatten zwei Söhne, der eine hiess Maximilian; Bendinelli schulte sie 1580 in Brixen ein.¹⁶ Einer studierte die Trompette mit seinem Vater von 1588 bis 1591.¹⁷ In der gleichen Zeit (1589) wurde der andere Sohn, der bei Francisco Rovigo (unter seinen Schülern für seine grosse Strenge bekannt) in Graz das Orgelspielen lernte, in eine dunkle Affäre verwickelt: Er und ein anderer Schüler stahlen ihrem Lehrer 400 Gulden — das entspricht einem Jahreseinkommen — und versuchten sogar, ihn zu vergiften. Nur dank Bendinellis gutem Ruf war es möglich, den Skandal zu ersticken. Wilhelm V. zahlte selbst dem Rovigo das Geld zurück.¹⁸

In München lebten die Bendinellis von 1591 bis 1601 in der Sendlingerstrasse 65.¹⁹ Eine Bemerkung des Kaufvertrages erklärt, dass sie eine Brauerei eröffnen wollten.²⁰ In der Tat waren die drei folgenden Hausbesitzer Brauer. Der Umfang von Bendinellis eigener Brauertätigkeit ist uns jedoch nicht bekannt; er wird nämlich nicht in dem seit dem Jahre 1363 geführten öffentlichen Verzeichnis der Münchner Brauer aufgeführt.²¹

Im Januar 1596 brannte das Haus ab, und ein Grossteil von Bendinellis persönlichem Besitztum wurde vernichtet.²² Ein Porträt von Bendinelli verdanken wir einem Schiffsunglück, das ihm beinahe das Leben gekostet hätte, als er 1582 nach Wien auf der Donau unterwegs war. Er betete zu der Aufkirchener Jungfrau

musical instrument collection. (See Illustration 5.) When played with a Baroque mouthpiece, Bendinelli's trumpet yields a modern pitch slightly higher than E. This probably corresponded to D or Eb, since late Renaissance pitch was higher than that of the 17th century, trumpeters were often in tune with the high "choir pitch",¹⁰ and Praetorius said in 1619 that trumpets were formerly in D, before they had recently been lengthened to be in the key of C.¹¹ Other instrument purchases, of 24 and 18 trumpets respectively, were made from Anton Schnitzer in 1590 and 1592.¹² In 1594 an otherwise unknown maker named Heinrich Öxel, presumably from Munich, was paid for several trumpets.^{12a} Finally, in 1606, a courier from Nuremberg was paid for bringing to Munich 10 more trumpets, which were provided with damask banners.^{12b}

Under Bendinelli's guidance, the courtly trumpet corps in Munich developed into a well-disciplined group. Already in 1584 their playing attracted the attention of the Archduchess Maria of Graz, the sister of Wilhelm V, Bendinelli's employer in Munich (who reigned from 1579 to 1597). Maria apparently asked Wilhelm to send her copies of the music used by the Munich court trumpeters, not realizing that trumpeters of that time improvised their fanfares and sonatas. Wilhelm's answering letter from August 25 clarified the situation:

The music as used by my trumpeters, if that's what you mean, is the same as they use when playing at table; it is not written down, and they play it from memory.¹³

Some details of Bendinelli's life in Munich have come to light. His wife was named Elena.¹⁴ A daughter, Catharina, was chief chamber servant of the Queen of France.¹⁵ They had two sons, one who was named Maximilian; Bendinelli entered them in school in Brixen in 1580.¹⁶ One of his sons studied trumpet with his father between 1588 and 1591.¹⁷ During the same period, another of his sons, sent away to study organ in Graz with Francisco Rovigo (who was known among his pupils for his severity), became involved in a dubious affair in 1589, when he and another pupil stole 400 guilders — about a year's income — from their teacher and even tried to poison him. It was only because of Bendinelli's reputation that the scandal was hushed up. Wilhelm V personally restored the money to Rovigo.¹⁸

In Munich, Bendinelli and his wife lived in the Sendlingerstrasse 65 between 1591 and 1601.¹⁹ A note in the purchase contract stated that they wished to open a brewery,²⁰ and the next three owners of the house were in fact brewers. The extent of Bendinelli's own brewing



6 Peinture votive offerte par Bendinelli en 1582 à l'Eglise de Pélerinage d'Aufkirchen, près de Starnberg (Bavière), Allemagne de l'Ouest. La légende raconte comment Bendinelli était en chemin sur le Danube lorsque le gouvernail se brisa; son bateau fut attiré dans un tourbillon, et l'embarcation et ses occupants s'approchaient dangereusement des traîtres rochers. Les prières de Bendinelli furent récompensées lorsque la Vierge Marie d'Aufkirchen apparut miraculeusement, sauvant le groupe d'une mort certaine par noyade.

Votivtafel, die Bendinelli 1582 der Aufkirchner Wallfahrtskirche (bei Starnberg, Bayern) schenkte: Bendinelli soll auf der Donau unterwegs nach Wien gewesen sein, als das Steuerruder brach und das Schiff in ein Strudel hineingesogen wurde. Sie näherten sich immer mehr den Felsen. Bendinellis Gebet wurde erhört: Die Aufkirchner Jungfrau Maria erschien und rettete die Mannschaft vor dem sicheren Ertrinken.

Votive painting donated by Bendinelli in 1582 to the Pilgrimage Church in Aufkirchen, near Starnberg (Bavaria), West Germany. The legend tells how Bendinelli was under way on the Danube when the rudder broke; his ship was sucked into a whirlpool, and the boat with its occupants drifted dangerously towards treacherous rocks. Bendinelli's prayers were rewarded when the Virgin Mary of Aufkirchen appeared miraculously, saving the party from certain death by drowning.

dans les églises de pèlerinage d'Aufkirchen et de Loreto. La photo couleur (illustration 6) montre celle d'Aufkirchen. Voici une traduction du texte :

Après que Cesare Bendinelli — serviteur hautement estimé de sa Majesté Romaine Impériale et également de sa [Majesté] Sérénissime Bavaroise appelé en 1582 par sa Majesté Impériale à son service — se trouvait en chemin vers Vienne sur le fleuve Danube, [son bateau] se trouva pris dans un tourbillon. Etant en danger d'une mort certaine, en ce que le tourbillon avait brisé le gouvernail du bateau et que le bateau était entraîné en rond et en rond et était sur le point d'être englouti, le dit Bendinelli s'agenouilla, et la ressemblance de notre Chère Dame d'Aufkirchen — qu'il n'avait vue qu'une seule fois de toute sa vie — lui apparut dans un halo, venant comme une protectrice. Juste au moment où le bateau tournait pour la quatrième fois dans le dit tourbillon, l'un [des passagers] jeta une planche à l'avant, afin que l'eau ne les noie pas. Elle s'enfonça dans les profondeurs, le bateau sauta par-dessus, et les nombreux [passagers] qui s'y trouvaient restèrent sans blessure. Pour cette raison — à cause d'une telle grâce et du signe d'un tel miracle, la très Sainte Vierge Marie et son cher enfant les ayant protégés par son intercession — le dit Bendinelli promit de donner ce panneau [votif] à cette maison de Dieu, aussi bien qu'à celle de Loreto (non moins digne d'un tel panneau), et de distribuer des aumônes aux pauvres selon sa capacité.²³

Dans le panneau votif, Bendinelli apparaît sous les traits d'un Monsieur distingué, d'âge moyen, avec une barbe en pointe, priant à genoux. On trouve un agrandissement de cette partie du panneau votif à l'illustration 7.

Comme c'était la coutume, Bendinelli avait également des élèves. On trouve des preuves de son activité d'enseignement dans des documents d'archives entre 1581 et 1603. A part son fils, il eut comme autres élèves Caspar Lederer (1584-1587),²⁴ qui entra en service régulier dans le corps des trompettistes de la cour le 28 juillet 1587²⁵ et passa plus tard un certain temps en Hongrie,²⁶ Jacob Rausch von Burgkhausen (1585-1588),²⁷ Bernhard Sachsen (1588),²⁸ et Peter Pämman ou Paumann (1602-1603).²⁹ A cette époque, l'enseignement était plus général. Les « apprentis trompettistes » vivaient en fait dans la maison de leur professeur et apprenaient leur entraînement journalier de façon directe. Alors même que la Guilde Impériale des Trompettistes et des Timbaliers, une institution qui régla l'instruction dans ses der-

Maria (Aufkirchen liegt bei Starnberg, Bayern), sie erschien ihm auch und wies die Gefahr ab. Aus Dankbarkeit liess Bendinelli Votivtafeln mit dem Vorkommnis anfertigen, die in den Wallfahrtskirchen von Aufkirchen und Loreto aufgehängt wurden. Die Buntaufnahme (Abb. 6) zeigt das Aufkirchner Bild. Hier die Abschrift des Textes :

Nach dem der Fdl hochgeacht Cesar bendinelli von Bern Röm: khaÿ: Mts: auch Se: Baÿe: diener vnd Musicus An[n]o. 1582. von hochgedachtet ir khays: / Mts: zu dero dienst abgefordert, auff dem donastrum widerum nach wien. vnderweg durch den zwirbl gefaren v[n]d er in gefahr gewissen Todtss gewest, in dem dass wass-/er im zwirbl das stewartuer am schiff zerbrochen, gedachter Bendinelli zue Gott allweil dass schiff vm vnd vm getriben, vnd verschlickht werden wol-[e]n andechtig / gerueckt, ist ime vn-ser liebe frawen zu auffkirchen bildniss, so wie die kund zuem schutz gereicht im gelicht erschinen, die etzt gleichwol zuvor die zeit seines / lebens nur einmal gesehen gehabt, also dass als dass schiff zum vierten mal im gedachtem zwirbl vmgeschwumen ainer ain bret vornen am gransen / damit dass wasser nit trencken mögen, fürgeworfen. so dan in schlund versucken. vnd dass schiff darüber ausschiessen lassen auch meniglichen / so darauff vnuerletzt verbliben, derohalben dann erwelter Bendinelli vm solcher genaden vn[d] wunder zaichens willen, so die heilligist Jungfraw / Maria vn[d] ihr liebes khind mit irem fürbett erhalten, dise Tafel Gott vnd seiner geliebten Muetter der Junckfrawen zu ehren zu / diesem wie dann nit weniger dergleichen Tafel würdigen Gotzhauss zur loreto zugeben, vnd am almuesen den armen nach seinem vermug-/en mit zuthailen versprochen.²³

Auf der Votivtafel erscheint Bendinelli mit den Zügen eines vornehmen Herrn mittleren Alters mit Spitzbart, kniend und betend. Abb. 7 ist der vergrösserte Ausschnitt dieses Teiles des Gemäldes.

Wie es damals Gang und Gäbe war, hatte Bendinelli Schüler. In den Archiven (1581-1603) findet man Beweise seiner Lehrtätigkeit. Neben seinem Sohn waren Caspar Lederer (1584-1587)²⁴, der am 28. Juli 1587 den ordentlichen Dienst im Hoftrumpetenkorps aufnahm²⁵ und später einige Zeit in Ungarn verbrachte²⁶, Jacob Rausch von Burgkhausen (1585-1588)²⁷, Bernhard Sachsen (1588)²⁸, und Peter Pämman oder Paumann (1602-1603)²⁹ Schüler Bendinellis. Damals war der Unterricht umfassender als heute. Die « Trummeter Jungen » lebten im Hause ihres Meisters und lernten ihre täglichen Übungen unter höchster Aufsicht. Wenn

activity is not known, since he was not listed in the official Munich brewers' list, which had been kept since 1363.²¹ In January 1596 the house burned down, destroying many of Bendinelli's personal effects.²²

Thanks to a near-fatal boating accident on the Danube in 1582, while Bendinelli was traveling to Vienna, we have come into possession of his portrait. Bendinelli had prayed to the Virgin Mary of Aufkirchen (near Starnberg), and in a vision she had appeared and averted the accident. In his gratitude, Bendinelli had votive paintings of the event made and hung in the pilgrimage churches of Aufkirchen and Loreto. The color photo (Illustration 6) shows the one in Aufkirchen. A translation of the text is as follows:

After the highly esteemed Cesare Bendinelli — servant of His Roman Imperial Majesty and also of His Serene Bavarian [Majesty], [having been] called in 1582 by His Imperial Majesty to his service — was under way on the Danube River again to Vienna, [his boat] traveled through a whirlpool. Being in danger of certain death, in that the whirlpool had broken the boat's rudder and the boat was being swirled around and around and [was] about to be swallowed up, this Bendinelli kneeled, and the likeness of Our Dear Lady of Aufkirchen — whom he had seen only once before in his entire life — appeared to him in a halo, coming as a protector. Just as the boat was going around for the fourth time in said whirlpool, one [of the passengers] threw down a board at the bow, so that the water might not drown them. It sank in the depths, the boat shot out over it, and the many [passengers] who [were] on it remained uninjured. For this reason — because of such grace and the sign of such a miracle, the holiest Virgin Mary and her dear child preserving [them] by their intercession — the said Bendinelli promised to give this [votive] panel to this house of God, as well as to [that] of Loreto (no less worthy of such a panel), and to distribute alms to the poor according to his capacity.²³

In the votive panel, Bendinelli appears as a distinguished gentleman of middle age, with a pointed beard, praying on his knees. An enlargement of this section of the votive painting appears as Illustration 7.

As was the custom, Bendinelli also instructed pupils. Evidence of his teaching activity occurs in archival documents between 1581 and 1603. Besides his son, other pupils were Caspar Lederer (1584-1587),²⁴ who started regular service in the court trumpet corps on



7 Détail de la peinture votive montrant Bendinelli à genoux, en train de prier.

Detail der Votivtafel: der kniend betende Bendinelli.

Detail from the votive painting showing Bendinelli on his knees, praying.

niers détails, ne fut fondée qu'en 1623, Detlef Altenburg a relevé que certaines conventions avaient été établies longtemps avant cette date.³⁰ Par exemple, Bendinelli ne semble pas avoir enseigné plus de deux élèves à la fois. De plus, une fois qu'un garçon entrait en apprentissage, et avait payé la moitié de la somme totale requise, il était censé terminer son programme d'étude; si pour une raison ou une autre il décidait de casser le contrat, il devait tout de même payer l'autre moitié de la finance d'apprentissage.

A ce sujet, on peut relever le cas de Peter Paumann. Le 1^{er} mars 1599, il avait été emmené à la cour de Munich comme garçon d'étable; le 15 mars 1602, Bendinelli l'accepta comme élève trompette.³¹ Apparemment, la trompette n'était pas pour lui, car, un an plus tard, Paumann demanda à être relevé. Toutefois, Bendinelli se référa aux termes de leur contrat d'apprentissage et refusa de le laisser aller. Dans une pétition au Duc Guillaume, Paumann offrit même de servir comme simple soldat sur le champ de bataille, si seulement le Duc voulait lui permettre d'être libéré de cette odieuse étude de la trompette.³²

Les trompettistes accomplissaient traditionnellement des devoirs de courrier, accompagnant non seulement leur souverain sur le champ de bataille ou partout où leur bon plaisir les menait, mais voyageant également en missions diplomatiques. On rapporte que Bendinelli a participé aux voyages suivants: 1582 à Augsburg,³³ 1583 à Innsbruck,³⁴ 1586 à Dachau et à Landshut,³⁵ ainsi qu'à Bonn et à Trier (où il peut avoir acquis son nouveau titre de chambellan de l'Electeur de Cologne),³⁶ 1587 à Salzburg,³⁷ 1592 à Nuremberg pour acheter les 18 trompettes susmentionnées chez Anton Schnitzer,³⁸ 1593 deux fois à Landshut,³⁹ 1594 à la Diète de Regensburg,⁴⁰ et 1614 à Vérone.

Un violon d'Ingres intéressant de Bendinelli était la confection de boîtes à musique automatiques. En 1593, on dit qu'il en confectionna une pour l'Archiduchesse Maria de Graz et une autre pour l'Archevêque de Cologne.⁴¹

Un contrat passé le 3 janvier 1591 entre Bendinelli et Guillaume V jette de la lumière sur les dispositions prises en faveur des musiciens de cour et de leurs familles après leur retraite. Dans ce document remarquable, appelé Contrat d'Annuité, Guillaume promettait «à notre fidèle et bien-aimé serviteur Cesare Bendinelli, ... à savoir, lorsque lui, Bendinelli, ... tôt ou tard, à cause de l'âge ou de la maladie, ne sera plus à même d'accomplir le service qu'il nous rend, le paiement d'une véritable allocation et annuité à vie... 150 guilders en espèce ... annuellement».

auch die Reichszunft der Trompeter und Pauker, eine Institution, die den Unterricht bis ins kleinste Detail festlegte, erst 1623 gegründet worden ist, so konnte von Detlef Altenburg festgestellt werden, dass schon lange vor jenem Datum gewisse Konventionen bestanden.³⁰ Z. B. scheint Bendinelli nicht mehr als zwei Schüler zur gleichen Zeit gehabt zu haben. Wenn ausserdem ein Junge seine Lehre angetreten hatte und die Hälfte der verlangten Summe bezahlt hatte, musste er sein Pensum beenden. Kam es aus irgendeinem Grund zur Vertragskündigung, dann war er trotzdem gehalten, die restliche Lehrgebühr zu zahlen.

In diesem Zusammenhang kann Peter Paumanns Fall angeführt werden. Am 1. März 1599 kam er als Stalljunge an den Münchner Hof; am 15. März 1602 nahm ihn Bendinelli als Trompetenschüler auf.³¹ Er schien aber nicht für die Trompete geschaffen zu sein, denn ein Jahr später bat er um seinen Abschied. Bendinelli aber bezog sich auf den Wortlaut des Lehrvertrages und verweigerte ihm den Abschied. In einer Bittschrift, die Paumann an den Herzog Wilhelm richtet, erbot er sich sogar, als einfacher Soldat auf dem Schlachtfeld zu dienen, wenn nur der Herzog ihn von der ekligen Trompeterlehre befreien würde.³²

Herkömmlicherweise verrichteten die Trompeter Botenpflichten: sie begleiteten ihren Herrn aufs Schlachtfeld oder wohin es ihm auch beliebte, sich zu begeben, sie verreisten auch auf diplomatische Mission. Bendinelli soll an folgenden Reisen teilgenommen haben: 1582 nach Augsburg,³³ 1583 nach Innsbruck,³⁴ 1586 nach Dachau und Landshut³⁵ sowie nach Bonn und Trier (dort mag er wohl seinen neuen Titel erhalten haben, den eines Kammerdieners des Kurfürsten von Köln)³⁶, 1587 nach Salzburg³⁷, 1592 nach Nürnberg, um oben erwähnte 18 Trompeten bei Anton Schnitzer zu kaufen³⁸, 1593 zweimal nach Landshut³⁹, 1594 nach Regensburg zum Reichstag⁴⁰ und 1614 nach Verona.

Bendinellis Steckenpferd ist interessant: er bastelte automatische Musikwerke. Im Jahre 1593 soll er dabei gewesen sein, eines für die Erzherzogin Maria von Graz und eines für den Kölner Erzbischof herzustellen.⁴¹

Durch einen am 3. Januar 1591 von Wilhelm V. und Bendinelli unterzeichneten Vertrag erfahren wir, welche Vorkehrung für Hofmusiker und ihre Familie im Ruhestand vorgesehen war. In diesem bemerkenswerten Dokument, dem «Begnadungs- oder Leibgedings Brieff», versprach Wilhelm «vnserem Diener, vnd lieben getreuen Cesar Bendinellj ... Nemlich, wann er Bendinelli ... vber khurz oder lang seinen yetzt von vnns Haben den Dienst alters oder vnuermöglichkeit

July 28, 1587²⁵ and later spent a short time in Hungary,²⁶ Jacob Rausch von Burgkhausen (1585-1588),²⁷ Bernhard Sachsen (1588),²⁸ and Peter Pämman or Paumann (1602-1603).²⁹ Instruction was more all-embracing in those days. The "Trummeter Jungen" actually lived in their teacher's house and learned their daily practice routine at first hand. Although the Imperial Trumpeters' and Kettledrummers' Guild, an institution which regulated instruction very carefully, was not founded until 1623, Detlef Altenburg has pointed out that certain conventions had been established long before that date.³⁰ For example, Bendinelli does not seem to have taught more than two pupils at any given time. In addition, once a boy was given into apprenticeship and had paid half the total sum required, he was supposed to finish his program of studies; if for some reason he decided to break off the apprenticeship, he was held liable for the other half of the apprenticeship fee.

A case in point was that of Peter Paumann. On March 1, 1599, he had been taken on at the Munich court as a stable boy; on March 15, 1602, Bendinelli accepted him as a trumpet pupil.³¹ Apparently the trumpet was not for him, for a year later, Paumann applied for his release. Bendinelli, however, pointed to the terms of their apprenticeship contract and refused to release him. In a petition to Duke Wilhelm, Paumann offered even to serve as a common soldier on the field of battle, if only the Duke would effect his release from his odious trumpet study.³²

Trumpeters traditionally performed courier duties, not only accompanying their sovereigns on the field of battle or wherever their pleasure might lead them, but also traveling on diplomatic missions. Bendinelli is recorded as going on the following trips: 1582 to Augsburg,³³ 1583 to Innsbruck,³⁴ 1586 to Dachau and Landshut,³⁵ as well as to Bonn and Trier (where he may have acquired his new title as chamber servant to the Elector of Cologne),³⁶ 1587 to Salzburg,³⁷ 1592 to Nuremberg to buy the above-mentioned 18 trumpets from Anton Schnitzer,³⁸ 1593 he was said to be making one for the Archduchess Maria of Graz and another for the Archbishop of Cologne.⁴¹

An interesting hobby of Bendinelli's was the making of automatic music boxes. In 1593 he was said to be making one for the Archduchess Maria of Graz and another for the Archbishop of Cologne.⁴¹

A contract drawn up on January 3, 1591 by Bendinelli and Wilhelm V throws a light on the provisions made for court musicians and their families after retirement. In this remarkable document, called the Annuity Contract, Wilhelm promised "our trusty and well-beloved

**NEW DIRECTIONS
IN HORN CONSTRUCTION**

MANY ADVANTAGES AT NO EXTRA CHARGE :

Computer-calculated tube dimensions. Up to 25% less weight.
Exchangeable non-oxydating valves. Models from descant B flat to full triple.



Helmut Finke

BRASS INSTRUMENT MAKER

Industriestrasse 7 - p.o. Box 2006 Tel. (05228) 323

D - 4973 VLOTHO-EXTER West Germany

Crown Music Press

NEW PUBLICATIONS :

James Hopkins	Brass Quintet I (2 tpt, hn, trbn, tuba)	\$ 12.00
James Mattern	Sonata Breve (2 tpt, hn, trbn, tuba)	\$ 10.00
Blazhevich	1st Suite For Three Trombones	\$ 4.00

THE BRASSWORKS SERIES :

A Renaissance Concert for Brass Sextet (2 tpt, hn, 2 trbn, tuba)	\$ 8.00
---	---------

NEW BRASS RECORDING :

Brassworks, Chicago — A recording of festive brass music from the Baroque and Renaissance periods	\$ 7.50
--	---------

**4119 N. PITTSBURGH
CHICAGO, ILLINOIS 60634**

HEINRICH THEIN

Blechblas-Instrumentenbaumeister



Anfertigung von Blechblasinstrumenten

OTTO WILHELM THEIN

ABT. BLECHBLASINSTRUMENTE

Stavenstrasse 7, 28 Bremen, Telefon (04 21) 32 56 93

Now A Volkwein Publication

**Essentials of
Brass Playing**

by **FRED
FOX**

An explicit, logical approach to important basic factors that contribute to superior Brass Instrument performance.

For Trumpet, Horn, Trombone and Tuba

FROM:

- PHILIP FARKAS, Indiana University, Bloomington, Indiana
ESSENTIALS OF BRASS PLAYING is a small volume-for one reason only-it has no padding-every sentence is loaded with the finest advice any brass player can get. Now required for my students.
- DOUGLASS HILL, Wisconsin University, Madison
An excellent group of discussions which stay with what is, rather than delve into certain prejudices which only breed defensiveness and not information.
- WENDELL HOSS, 1st horn with various symphony orchestras
Having read the ESSENTIALS, I feel safe in saying that this subject has never before been explored so comprehensively nor so explicitly as has Mr. Fox, within the confines of this very small volume. A must for beginner, advanced or professional level.

\$4.75 plus 50¢ handling charge

Volkwein Bros., Inc. 117 SANDUSKY STREET PITTSBURGH, PA. 15212

Cette somme correspondait au tiers environ de son revenu annuel habituel. Le Contrat d'Annuité concernait également sa femme. «S'il quittait cette vie avant sa femme actuelle, nommée Elena, alors immédiatement et en tel cas, un paiement charitable de 75 guilders sera fait et donné à la dite ménagère de la même façon, annuellement, et pour le reste de sa vie.»⁴²

Vers la fin de sa vie, Bendinelli dut avoir le pressentiment que sa fin était proche, car il fit graver une épitaphe sur marbre en 1613. Elle forme maintenant une partie du mur extérieur sud de l'église de *Unseren Lieben Frauen*, à Munich, sous la cinquième fenêtre de la nef, à partir de l'ouest. Le texte complet dit ce qui suit :

D : O : M : Caesar Bendinellus Veronesi Maximiliani et Rudolphi secundi Imp : aug : familiaris Ser : Ernesti et Ferdinandi Electores Coloniensis Cubicularius nec non Ser : Guilielmi et Maximiliani Bavariae Ducum Musicus et tubicinum Praefectus Monumentum hoc sibi uxori et liberis vivens posuit anno Sal : MDCXIII.⁴³

Il déclare son intention d'édifier ce monument à lui-même, à sa femme et à ses enfants, de son vivant. Ses titres montrent qu'il servit des souverains à Vienne, à Cologne et à Munich — probablement simultanément, comme le montrent ses signatures de trois lettres au Duc de Mantoue de 1602, 1604 et 1606.⁴⁴ Le fait qu'il s'intitulait lui-même «musicien et trompettiste» est significatif, et accrédite la possibilité de son ancien emploi à Schwerin comme tromboniste, car le double titre implique qu'il jouait d'un autre instrument, à part de la trompette. (En même temps, nous devons mentionner qu'en 1585, trois «nouveau violons» furent commandés pour les élèves trompettistes.⁴⁵ Bendinelli enseignait-il également sur des instruments à cordes?)

Un an plus tard, lors d'un voyage à Vérone, Bendinelli offrit à l'Académie Philharmonique de sa ville natale une trompette confectionnée par Anton Schnitzer en 1585, ainsi qu'un livre intitulé «Tout l'art du jeu de la trompette» («Tutta l'arte della Trombetta»). Ce livre est maintenant considéré comme la première méthode de trompette, précédant de 24 ans la fameuse méthode de Girolamo Fantini. Le dernier rapport au sujet de Bendinelli est une note figurant dans les archives de Munich et indiquant qu'il mourut entre le 1^{er} janvier et le 31 mars 1617. Ses héritiers devaient recevoir son salaire complet de l'année, plus le supplément pour son uniforme neuf annuel. (Voir illustration 8.)

Caesar Bendinelli, chef trompettiste, décédé, 370 guilders en tout, annuellement, à payer à ses héritiers, ainsi que l'argent de l'uniforme neuf, alors

Halb ... nit mehr wurde vorstehen khünden, das Ime alsdann Zu Rechtem genaden vnd Leibgedinggelt von ... Yerlich ... 150 fl. Reinisch In Münz ... volgen vnd Zuegestellt werden sollten. Diese Summe entsprach etwa einem Drittel seines üblichen jährlichen Einkommens. Der Leibgedings-Brief sorgte ausserdem für seine Frau: «da er vor seiner Yezigen Hausfrawen, Elena genannt, mit Todt abgehen wurde, das auch alsdann vnd auf solchen fahl derselben seiner Hausfrawen gleicher gestallt Jerlich 1r leiblsbns-lanng 75 fl. Zu gnaden gelt gegeben vnd geraicht werden sollen.»⁴²

Bendinelli muss wohl seinen Tod vorgeahnt haben, denn im Jahre 1613 liess er folgende Grabschrift in eine Marmorplatte eingravieren. Sie befindet sich jetzt an der Aussenwand der Südmauer Unserer Lieben Frauen in München, unter dem fünften Fenster (von Westen her zählend) des Seitenschiffes. Der vollständige Text lautet :

D : O : M : Caesar Bendinellus Veronesi Maximiliani et Rudolphi secundi Imp : aug : familiaris Ser : Ernesti et Ferdinandi Electores Coloniensis Cubicularius nec non Ser : Guilielmi et Maximiliani Bavariae Ducum Musicus et tubicinum Praefectus Monumentum hoc sibi uxori et liberis vivens posuit anno Sal : MDCXIII.⁴³

Darin erklärt er, sich selbst, seiner Frau und seinen Kindern zu seinen Lebzeiten dieses Denkmal errichten zu wollen. Seine Titel zeigen, dass er Herren in Wien, in Köln und in München diente — wahrscheinlich gleichzeitig, wie aus seinen Unterschriften auf drei Briefen an den Herzog von Mantua aus den Jahren 1602, 1604 und 1606 ersichtlich.⁴⁴ Dass er sich selbst «Musiker und Trompeter» nannte, ist aufschlussreich und macht seine ehemaligen Posaunistenstellung in Schwerin glaubhaft. Dieser doppelte Titel setzt voraus, dass er ausser der Trompete noch ein weiteres Instrument gespielt hat. (Wir erwähnen hier, dass 1585 «3 neue Geigen» «für die Trumeter Knaben» bestellt wurden.⁴⁵ Hat Bendinelli auch Saiteninstrumente unterrichtet?)

Im folgenden Jahr, 1614, schenkte Bendinelli der Accademia Filarmonica seiner Geburtsstadt Verona, wohin er gereist war, eine 1585 von Anton Schnitzer hergestellte Trompete und ein Buch mit dem Titel «Tutta l'arte della Trombetta» (Vollständige Kunst des Trompetenspiels). Heute betrachtet man diese Schrift als die älteste Trompetenschule, um 24 Jahre jünger als Girolamo Fantinis berühmtes Werk.

Die letzte Eintragung über Bendinelli steht in den Münchner Archivfolianten :

Caesar Bendinelli, Obr. Trommetter sel. in allem jerlichen f. 370.- und ob er gleichwol in dem ersten Quartal ver-

servant Cesar Bendinelli, ... namely, when he, Bendinelli, ... sooner or later because of age or illness is no longer able to perform the service which he now does for us, the payment of a true allowance and life-annuity of ... 150 Rhenish guilders in cash ... annually". This sum corresponded to about a third of his usual annual income. The Annuity Contract also provided for his wife. "Should he depart this life before his present wife, named Elena, then immediately and in such a case a charitable payment of 75 guilders shall be made and given to the said housewife in the same way, annually, for the rest of her life."⁴²

Towards the end of his life, Bendinelli must have had a portent of his coming end, for he had his epitaph carved in marble in 1613. It now forms part of the outside south wall of the Munich church of Unserer Lieben Frauen, under the fifth window of the nave, counting from the west. The complete text reads as follows :

D : O : M : Caesar Bendinellus Veronesi Maximiliani et Rudolphi secundi Imp : aug : familiaris Ser : Ernesti et Ferdinandi Electores Coloniensis Cubicularius nec non Ser : Guilielmi et Maximiliani Bavariae Ducum Musicus et tubicinum Praefectus Monumentum hoc sibi uxori et liberis vivens posuit anno Sal : MDCXIII.⁴³

It states his intent to set this monument to himself, his wife, and his children during his lifetime. His titles show that he served rulers in Vienna, Cologne, and Munich — probably simultaneously, as his signatures on three letters to the Duke of Mantua from 1602, 1604, and 1606 show.⁴⁴ The fact that he calls himself "musician and trumpeter" is significant and gives credence to the possibility of his early employment in Schwerin as a trombonist, for the double title means that he played another instrument besides the trumpet. (At the same time, we must mention that in 1585 three "new fiddles" were ordered for the trumpet pupils.⁴⁵ Did Bendinelli instruct stringed instruments as well?)

One year later, on a trip to Verona, Bendinelli presented the Accademia Filarmonica of that, his home city, with a trumpet made by Anton Schnitzer in 1585, and with a book entitled "The Entire Art of Trumpet-Playing" ("Tutta l'arte della Trombetta"). The book is now to be regarded as the first trumpet method, antedating Girolamo Fantini's famous method by 24 years.

The last record of Bendinelli is a note in the Munich archive to the effect that he died between January 1 and March 31, 1617. His heirs were to be paid his full year's salary plus the supplement for his annual new uniform. (See illustration 8.)

Caesar Bendinelli, Chief Trumpeter,

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 13.—

DM 7.50

DM 6.50

DM 8.50

DM 10.50

DM 12.—

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



ATELIER
DE RÉPARATION
D'INSTRUMENTS
DE MUSIQUE

ROBERT ISCHER

Rue de Grenade 20
CH - 1510 Moudon

Vente - réparation
transformation - location

VOM PICCOLO
BIS ZUM SOUSAPHON -
MUSIK HUG

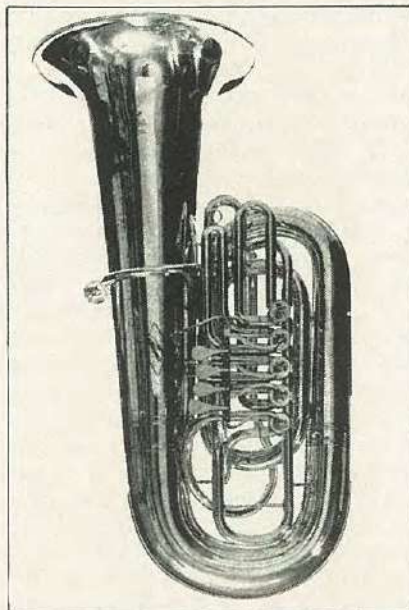
Musik Hug

das grösste Musikhaus der Schweiz
Zürich, Limmatquai 26

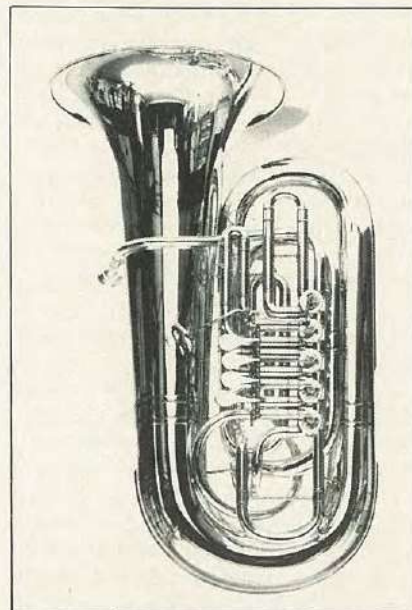
We are proud to present

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**

même qu'il mourut dans le premier trimestre de cette année 1617, comme dûment autorisé...⁴⁶

Ainsi mourut un grand trompette de la fin de la Renaissance. Son élève Gaspar Lederer lui succéda dans son poste.⁴⁷

Sa méthode pour trompette sera évoquée dans un second article, dans le prochain numéro de BRASS BULLETIN.

Note de l'éditeur: Une édition fac-similée de «Tutta l'arte della Trombetta» de Cesare Bendinelli (1614), éditée par Edward H. Tarr, a été publiée en 1975 par le Bärenreiter-Verlag; une traduction anglaise annotée et illustrée a été publiée en 1976 par The Brass Press (148 Eighth Avenue North, Nashville Tennessee 37203, USA).

1. Dans tous les documents d'archives, on dit que Bendinelli est de Vérone. Nous voulons remercier le Prof. Enrico Paganuzzi, bibliothécaire de l'Académie Philharmonique de Vérone, pour ses recherches d'archives poussées, qui toutefois ne produisirent aucun renseignement précis sur la naissance et le début de la vie de Bendinelli. Nous remercions également Detlef Altenburg pour nous avoir aidé à localiser des références sur Bendinelli dans les œuvres musicologiques modernes. Nous aimerions également remercier Ernst W. Buser, de Bâle, pour nous avoir aidé à correspondre avec les archives de Vienne et de Munich. Les autorités des archives d'Etat d'Oberbayern, Munich, se sont montrées particulièrement coopératives pour nous aider dans nos recherches sur place.

2. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert* (Berlin 1963), 190.

3. Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbücher, Vol. 23, fol. 458v-459.

4. Dito, Vol. 25, fol. 519.

5. Lettre du 8 octobre 1974, de Winkl. Hofrat Dr. Walter Winkelbauer, Österreichisches Staatsarchiv Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv.

6. D'après Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (Leipzig 1895), Vol. 3, Part 1, p. 122. L'ouvrage de Sandberger a une valeur inestimable, à cause de ses extraits, tirés des documents d'archives de Munich. On s'y référera désormais comme «Sandberger».

7. Selon nos propres recherches au Staatsarchiv für Oberbayern in Munich, Hofzahlamtsbücher (rapports de cour des paiements). Ces documents seront désormais désignés simplement par «HZR».

8. Sandberger, 122. Leurs noms étaient Sigmund Leyrer, Martin Kraus, Caspar Jordan, Peter Häring, Thomas Pern et Zacharias Lindtner; le timbalier était Sigmund Ableutner.

9. Sandberger, 158.

10. Selon Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle 1795).

11. Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619), II, 32-33. Mon interprétation de la tonalité de la trompette de Bendinelli a subi une révision depuis ma publication en 1975 de l'édition fac-similée de la méthode de trompette de Bendinelli (*Documenta musicologica*, Série 2, Vol. 5). A cette époque, je croyais que la tonalité pouvait être en fa. D'autres raisons contre le fa seront données dans l'article suivant, en relation avec le tableau de l'éten-due de la trompette figurant au début de la méthode de trompette de Bendinelli.

12. Sandberger 189, 204.

12^a. Sandberger, 216.

12^b. HZR 1603, fol. 403.

storben doch den Erben solches sambt dem Claidgelt vellig [lau]tt Sig[na]tur f. 107.30.- [pro Quartal]⁴⁶

(Siehe Abbildung 8.) Zwischen dem 1. Januar und dem 31. März 1617 starb also Cesare Bendinelli, ein grosser Trompeter der ausklingenden Renaissance. Sein Schüler Caspar Lederer folgte ihm auf seinem Posten.

Im nächsten BRASS BULLETIN wird von seiner Trompetenschule die Rede sein.

Anmerkung der Herausgebers: Eine Faksimileausgabe von Cesare Bendinellis «Tutta l'arte della Trombetta» ist von Edward H. Tarr 1975 im Bärenreiter-Verlag herausgegeben worden. Eine englische (mit Anmerkungen und Abbildungen versehene) Übersetzung ist 1976 von The Brass Press (148 Eighth Avenue North, Nashville Tenn. 37203, USA) veröffentlicht worden.

1. In allen Archivdokumenten wird ausgesagt, Bendinelli komme aus Verona. Wir danken Herrn Prof. Enrico Paganuzzi, Bibliothekar der Accademia Filarmonica in Verona, für seine Nachforschungen in den Archiven, wobei allerdings keine genaue Information über Bendinellis Geburt und Kindheit zu Tage gefördert werden konnte. Wir danken ebenfalls Detlef Altenburg für seine Hilfe bei der Suche nach Bezugnahmen auf Bendinelli in modernen musikologischen Werken. Ernst W. Buser gebührt auch unser Dank, der uns bei dem Briefwechsel mit den Archiven in Wien und München behilflich war. Das Staatsarchiv für Oberbayern in München ist uns in unseren Nachforschungen besonders tatkräftig beigestanden.

2. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert* (Berlin 1963), 190.

3. Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbücher, Bd. 23, fol. 458v-459.

4. Ibid., Vol. 25, fol. 519.

5. Brief vom 8. Oktober 1974, vom Winkl. Hofrat Dr. Walter Winkelbauer, Österreichisches Staatsarchiv Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv.

6. Nach Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (Leipzig 1895), Bd. 3, Teil 1, S. 122. Sandbergers Werk hat unschätzbaren Wert durch seine Auszüge aus Dokumenten vom Münchner Archiv. Hinfort beziehen wir uns kurz auf «Sandberger».

7. Nach unseren eigenen Nachforschungen im Staatsarchiv für Oberbayern in München, Hofzahlamtsbücher. Hinfort bezeichnen wir diese Folianten «HZR».

8. Sandberger, 122. Ihre Namen waren Sigmund Leyrer, Martin Kraus, Caspar Jordan, Peter Häring, Thomas Pern und Zacharias Lindtner; der Pauker war Sigmund Ableutner.

9. Sandberger, 158.

10. Nach Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle 1795).

11. Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619), II, 32-33. Meine Auslegung von Bendinellis Trompette habe ich seit meiner Veröffentlichung der Faksimileausgabe der Trompetenschule von Bendinelli in 1975 (*Documenta musicologica*, Serie 2, Bd. 5) revidiert. Damals nahm ich an, deren Tonalität sei in F. Im nächsten Artikel werden Argumente gegen diese Annahme gebracht. Sie stehen in Zusammenhang mit der Tabelle des Tonumfangs der Trompette am Anfang von Bendinellis Trompetenschule.

12. Sandberger 189, 204.

12^a. Sandberger, 216.

12^b. HZR 1603, fol. 403.

deceased, 370 guilders in all, annually, to be paid to his heirs, together with the incurring uniform money, although he died in the first quarter of this year 1617, as duly authorized...⁴⁶

Thus passed on a great trumpeter of the late Renaissance. He was succeeded in his position by his pupil, Caspar Lederer.⁴⁷ His trumpet method will be discussed in a second article in the next issue of BRASS BULLETIN.

Publisher's note: A facsimile edition of Cesare Bendinelli's *Tutta l'arte della Trombetta* (1614), edited by Edward H. Tarr, was published in 1975 by the Bärenreiter-Verlag; an annotated and illustrated English translation was published in 1976 by The Brass Press (148 Eighth Avenue North, Nashville Tennessee 37203).

1. In all the archival documents, Bendinelli is said to be from Verona. We wish to thank Prof. Enrico Paganuzzi, librarian of the Accademia Filarmonica in Verona, for his extensive archival research, which however failed to produce more specific information on Bendinelli's birth and early life. Thanks are due as well to Detlef Altenburg for helping us to locate references to Bendinelli in modern musicological works. We would also like to thank Ernst W. Buser, Basel, for helping us to correspond with archives in Vienna and Munich. The authorities of the Staatsarchiv für Oberbayern, Munich, were particularly cooperative in aiding our research there.

2. Martin Ruhnke, *Beiträge zu einer Geschichte der deutschen Hofmusikkollegien im 16. Jahrhundert* (Berlin 1963), 190.

3. Wien, Österreichisches Staatsarchiv, Finanz- und Hofkammerarchiv, Hofzahlamtsbücher, Vol. 23, fol. 458v-459.

4. Ibid., Vol. 25, fol. 519.

5. Letter of October 8, 1974, from Winkl. Hofrat Dr. Walter Winkelbauer, Österreichisches Staatsarchiv Wien, Finanz- und Hofkammerarchiv.

6. After Adolf Sandberger, *Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso* (Leipzig 1895), Vol. 3, Part 1, p. 122. Sandberger's work is invaluable because of its excerpts from archival documents in Munich. It is henceforth referred to as "Sandberger".

7. According to our own research in the Staatsarchiv für Oberbayern in Munich, Hofzahlamtsbücher (court records of payment). These documents will henceforth be referred to simply as "HZR".

8. Sandberger, 122. Their names were Sigmund Leyrer, Martin Kraus, Caspar Jordan, Peter Häring, Thomas Pern and Zacharias Lindtner; the kettledrummer was Sigmund Ableutner.

9. Sandberger, 158.

10. According to Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle 1795), English translation by Edward H. Tarr (Nashville, The Brass Press, 1974).

11. Michael Praetorius, *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619), II, 32-33. My interpretation of the pitch of Bendinelli's trumpet has undergone a revision since my publication in 1975 of the facsimile edition of Bendinelli's trumpet method (*Documenta musicologica*, Series 2, Vol. 5). At that time I thought the pitch might be F. Further reasons against F will be given in the following article, in relation to the chart of the range of the trumpet appearing at the beginning of Bendinelli's trumpet method.

12. Sandberger 189, 204.

12^a. Sandberger, 216.

12^b. HZR 1603, fol. 403.

13. Bertha Antonia Wallner, *Musikalische*



SINCE 1782

W. Germany's oldest
brass instruments
manufacturers

Almost 200 years of experience in
manufacturing brass instruments
and 200 years of experience by
great artists all over the world using
our instruments — a standard of
sound and quality.

Special Instruments for Symphonie Orchestra

made out of Brass, Goldbrass and Nickelsilver (except Tubas)

- Bass-Trumpets
- Aida-Trumpets
- High Bb-Horn
- High f-Horn (or g/f)
- Single Bb-Horn
- Compensating F/Bb-Horn
- Full F/Bb-Double-Horn
- Bb, - A - and high f Double Diskant Horn
- Hand-Horn in all keys Barock or Modern Bore
- Wagner-Tubas F or Bb
- Double Wagner-Tubas
- Cimbasso-F-Bass-Trombone
- Baritone-Tuba Bb 4 or 5 valves
- F-Tuba 5 or 6 valv. (3+3 or 4+2)
- C-Tuba 4 or 5 valves
- Bb-Kaiser-Tuba 4 valves

NEW MODELS :

FULL-DOUBLE-HORN, LARGE BELLBORE
DISKANT-DOUBLE-HORN, NEW DESIGN
C-TUBA, SMALL, 5 VALVES

Gebr. Alexander Mainz

Bahnhofstrasse 9, D 6500 Mainz, West Germany, Telephone 0 61 31 - 2 15 23

BUSH
MOUTHPIECES

for
**TRUMPET
CORNET
FLUGEL HORN**

Write for descriptive literature —

14859 Jadestone Drive
Sherman Oaks, California, 91403
USA

ERICK BRAND INC.

liefert

Ersatzteile für
Musikinstrumente

auch stets vorrätig

Reparaturwerkzeuge (KITS)

Fordern Sie unseren Katalog
und unsere Werkzeug-
brochure (kostenlos).

for

Instrument Repair
Supplies

We also stock

REPAIR KITS

Write for free catalog
and repair kit brochure

ERICK BRAND INC.

1117 W. Beardsley Avenue

Elkhart, Indiana 46514, Phone (219) 293-6031



**Philip Jones
Brass ensemble
Summer School**

23rd. - 31st. July 1977

A first-class opportunity for advanced players to meet and
work with Philip Jones and his virtuoso ensemble in the
excellent accommodation of Horncastle Residential College
near Lincoln.

The course in brass ensemble playing will end with a
public concert in Lincoln Cathedral.

The coaching staff will include Philip Jones, Ifor James,
James Watson, John Iveson and John Fletcher.

Existing brass ensembles will be especially welcome.

For full details and application forms apply to :
Piet Fuller, Claydyke Bank, Amber Hill, Boston, Lincolnshire.
PE20 3RB (UK).



Sponsored by Lincolnshire & Humberside Arts
in association with Yorkshire Television.

13. Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit* (Munich 1912), 100, désormais désigné comme «Wallner».

14. «Des Cesars Bendinelli, Obersten Trommeters, vnd seiner Hausfrawen Begnadungs- oder Leibgedings Brieff» (1591), imprimé dans Sandberger, 331.

15. Munich, Staatsarchiv für Oberbayern, Sign. HR, Fasc. 81, no. 48 (Hof- und Feldtrompeter, Hofpauker): Intercession de Bendinelli du 6 avril 1603.

16. Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748* (Innsbruck 1954), 149.

17. Sandberger 179, 186, 200.

18. Wallner, 103-104.

19. Ils achetèrent la maison le 30 octobre 1591, pour 1370 guilders, et la vendirent le 23 février 1601 pour 2000 (lettres du 24 octobre et 27 novembre 1974 du Dr. Schattenhofer du Stadtarchiv der Landeshauptstadt München, tirées de *Häuserbuch der Stadt München III* (Munich 1962), 415).

20. Lettre du 24 octobre 1974 du Dr. Schattenhofer.

21. Lettre du 27 novembre 1974 du Dr. Schattenhofer.

22. Le 29 janvier 1596, le Contrat d'Annuité de 1591 (voir la suite du texte principal) fut réécrit, étant donné qu'il avait été détruit par l'incendie. Les dégâts par le feu («brunstschaten») sont également mentionnés dans le HZR du 29 avril 1596; de plus, cette année-là, 200 guilders d'impôt de feu («Prandtsteuer») furent donnés à Bendinelli par ses employeurs.

23. Nous sommes reconnaissants aux autorités de l'église d'Aufkirchen de nous avoir permis la reproduction de cette peinture, et à Foto Wörsching, Starnberg, pour la photographie.

24. Sandberger 157, 162, 173.

25. *Op. cit.*, 173.

26. *Op. cit.*, 219.

27. *Op. cit.*, 153, 162, 173, 179. Il mourut après le 30 avril 1595 (*op. cit.*, 225).

28. *Op. cit.*, 176.

29. HR, 15 mars 1602, 9 juin 1603. Nous voulons remercier Othmar Noser, Olten, pour son aide en transcrivant ceci et d'autres documents du HZR et HR de Munich à partir de l'ancienne écriture allemande.

30. Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter des Clarinblasens (1500-1800)*, 3 vols. (Regensburg 1973).

31. HR, 30 mars 1602.

32. HR, 9 juin 1603.

33. HZR, 1582, fol. 132.

34. Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lasso's Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchner Musikgeschichte* (Bärenreiter-Verlag 1963) (*Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.*); hinfert «Boetticher 1963», 120.

35. *Op. cit.*, 119, 118.

36. Sandberger, 161.

37. *Op. cit.*, 168.

38. *Op. cit.*, 204.

39. Boetticher 1963, 119-120.

40. *Op. cit.*, 121.

41. Wallner, 446.

42. Imprimé en entier dans Sandberger, 331-332.

43. Boetticher 1963, 178. Le texte a maintenant été effacé par le temps, mais heureusement, un savaant du nom de Oefele l'a transcrit en 1730.

44. Mantova, A. S. MN Archivio Gonzaga E. IV. 3, busta 526 (lettres de Bendinelli au Duc de Mantoue, datées du 14 août 1602, du 20 novembre 1604 et du 25 octobre 1606). Nous voulons remercier Detlef Altenburg pour nous avoir fourni les photocopies de ces documents. Voir également A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII* (Bologna, réimpression 1969) (*Bibliotheca Musicae Bononiensis*, Section III, No. 17).

45. Sandberger, 150.

46. HZR 1617, fol. 601.

47. HZR 1617, fol. 660.

13. Bertha Antonia Wallner, *Musikalische Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit* (München 1912), 100, hinfert «Wallner».

14. «Des Cesars Bendinelli, Obersten Trommeters, vnd seiner Hausfrawen Begnadungs- oder Leibgedings Brieff» (1591), abgedruckt in Sandberger, 331.

15. München, Staatsarchiv für Oberbayern, Sign. HR, Fasc. 81, Nr. 48 (Hof- und Feldtrompeter, Hofpauker): Eingabe Bendinellis vom 6. April 1603.

16. Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748* (Innsbruck 1954), 149.

17. Sandberger 179, 186, 200.

18. Wallner, 103-104.

19. Sie kauften das Haus am 30. Oktober 1591 für 1370 Gulden und verkauften es am 23. Februar 1601 für 2000 (Briefe vom 24. Oktober und 27. November 1974 von Dr. Schattenhofer vom Stadtarchiv der Landeshauptstadt München, aus dem *Häuserbuch der Stadt München III* (München 1962), 415, zitierend).

20. Brief vom 24. Oktober 1974 von Dr. Schattenhofer.

21. Brief vom 27. November 1974 von Dr. Schattenhofer.

22. Der «Begnadungs- oder Leibgedings Brieff» aus dem Jahre 1591 wurde am 29. Januar 1596 neugeschrieben, da er im Brand vernichtet worden war. Die «brunstschaten» werden auch in HZR am 29. April 1596 erwähnt; ausserdem wurden in jenem Jahr Bendinelli 200 Gulden «Prandtsteuer» von seinem Arbeitsgebern erstattet.

23. Wir danken der Aufkirchner Kirchenbehörde für die Wiedergabeerlaubnis dieses Gemäldes und der Firma Foto Wörsching, Starnberg, für die Aufnahme.

24. Sandberger 157, 162, 173.

25. *Op. cit.*, 173.

26. *Op. cit.*, 219.

27. *Op. cit.*, 153, 162, 173, 179. Er starb nach dem 30. April 1595 (*op. cit.*, 225).

28. *Op. cit.*, 176.

29. HR, 15. März 1602, 9. Juni 1603. Wir danken Herrn Othmar Noser, Olten, für seine Übertragung dieses und anderer Dokumente aus HZR und HR von München aus der älteren deutschen Schrift.

30. Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter des Clarinblasens (1500-1800)*, 3 Bde. (Regensburg 1973).

31. HR, 30. März 1602.

32. HR, 9. Juni 1603.

33. HZR, 1582, Fol. 132.

34. Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lasso's Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchner Musikgeschichte* (Bärenreiter-Verlag 1963) (*Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.*); hinfert «Boetticher 1963», 120.

35. *Op. cit.*, 119, 118.

36. Sandberger, 161.

37. *Op. cit.*, 168.

38. *Op. cit.*, 204.

39. Boetticher 1963, 119-120.

40. *Op. cit.*, 121.

41. Wallner, 446.

42. Vollständig abgedruckt in Sandberger, 331-332.

43. Boetticher 1963, 178. Inzwischen haben Zeiteinflüsse den Text gelöscht, glücklicherweise aber hat ein Gelehrter namens Oefele ihn 1730 abgeschrieben.

44. Mantova, A. S. MN Archivio Gonzaga E. IV. 3, busta 526 (Bendinellis Briefe an den Herzog von Mantua, vom 14. August 1602, vom 20. November 1604 und vom 25. Oktober 1606). Wir danken Detlef Altenburg für die Fotokopien dieser Dokumente. Siehe auch A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII* (Bologna, Neudruck 1969) (*Bibliotheca Musicae Bononiensis*, Section III, No. 17).

45. Sandberger, 150.

46. HZR 1617, Fol. 601.

47. HZR 1617, Fol. 660.

Denkmäler der Steinätzkunst des 16. und 17. Jahrhunderts nebst Beiträgen zur Musikpflege dieser Zeit (München 1912), 100, henceforth referred to as «Wallner».

14. «Des Cesars Bendinelli, Obersten Trommeters, vnd seiner Hausfrawen Begnadungs- oder Leibgedings Brieff» (1591), printed in Sandberger, 331.

15. Munich, Staatsarchiv für Oberbayern, Sign. HR, Fasc. 81, no. 48 (Hof- und Feldtrompeter, Hofpauker): Intercession of Bendinelli from April 6, 1603.

16. Walter Senn, *Musik und Theater am Hof zu Innsbruck, Geschichte der Hofkapelle vom 15. Jahrhundert bis zu deren Auflösung im Jahre 1748* (Innsbruck 1954), 149.

17. Sandberger 179, 186, 200.

18. Wallner, 103-104.

19. They bought the house on October 30, 1591 for 1370 guilders and sold it on February 23, 1601 for 2000 (letters of October 24 and November 27, 1974 from Dr. Schattenhofer of the Stadtarchiv der Landeshauptstadt München, quoting from the *Häuserbuch der Stadt München III* (Munich 1962), 415).

20. Letter of October 24, 1974 from Dr. Schattenhofer.

21. Letter of November 27, 1974 from Dr. Schattenhofer.

22. On January 29, 1596 the Annuity Contract of 1591 (see further on in the main text) was rewritten, since it has been destroyed by the fire. Fire damage was also mentioned in the HZR of April 29, 1596; furthermore, in that year, 200 guilders fire tax were given to Bendinelli by his employers.

23. We are grateful to the authorities of the church of Aufkirchen for allowing the reproduction of this painting, and to Foto Wörsching, Starnberg, for the photography.

24. Sandberger 157, 162, 173.

25. *Op. cit.*, 173.

26. *Op. cit.*, 219.

27. *Op. cit.*, 153, 162, 173, 179. He died after April 30, 1595 (*op. cit.*, 225).

28. *Op. cit.*, 176.

29. HR, March 15, 1602, June 9, 1603. We wish to thank Othmar Noser, Olten, for his help in transcribing this and other documents from the Munich HZR and HR from the old German script.

30. Detlef Altenburg, *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter des Clarinblasens (1500-1800)*, 3 vols. (Regensburg 1973).

31. HR, March 30, 1602.

32. HR, June 9, 1603.

33. HZR, 1582, fol. 132.

34. Wolfgang Boetticher, *Aus Orlando di Lasso's Wirkungskreis. Neue archivalische Studien zur Münchner Musikgeschichte* (Bärenreiter-Verlag 1963) (*Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V.*), henceforth referred to as «Boetticher 1963», 120.

35. *Op. cit.*, 119, 118.

36. Sandberger, 161.

37. *Op. cit.*, 168.

38. *Op. cit.*, 204.

39. Boetticher 1963, 119-120.

40. *Op. cit.*, 121.

41. Wallner, 446.

42. Printed in full in Sandberger, 331-332.

43. Boetticher 1963, 178. The text is now weathered away, but fortunately a scholar named Oefele transcribed it in 1730.

44. Mantova, A. S. MN Archivio Gonzaga E. IV. 3, busta 526 (letters from Bendinelli to the duke of Mantua dated August 14, 1602, November 20, 1604, and October 25, 1606). We wish to thank Detlef Altenburg for supplying us with photocopies of these documents. See also A. Bertolotti, *Musici alla Corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII* (Bologna, reprint 1969) (*Bibliotheca Musicae Bononiensis*, Section III, No. 17).

45. Sandberger, 150.

46. HZR 1617, fol. 601.

47. HZR 1617, fol. 660.

**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

Réflexions sur le joueur de cuivre¹

VINKO GLOBOKAR

Parmi toutes les familles d'instruments, ce sont sûrement les cuivres qui se côtoient le plus. Ce sont eux qui échangent leurs idées le plus facilement, qui éprouvent le plus grand besoin de se réunir dans une sorte de corporation qui tire ses racines déjà du Moyen Âge.

Le cuivre n'a jamais vraiment été un instrument soliste comparable aux cordes ou aux anches; il a toujours été traité en groupe, ce qui provoque déjà ce phénomène de collectivité (dans l'orchestre, par exemple, on traite les cuivres surtout en section pour des besoins harmoniques ou pour des besoins de puissance). Les lois acoustiques, pour les différents instruments de cuivre, sont semblables; il en est donc de même des problèmes pédagogiques. Ceci permet évidemment aux joueurs d'instruments de cuivre d'échanger leurs connaissances. On parle en somme le même langage. Mais c'est surtout dans le domaine social qu'il faut chercher les raisons de cette forte attitude «familiale». Parmi les instrumentistes, les cuivres proviennent d'une couche sociale très basse. Encore aujourd'hui il est presque impensable qu'une famille bourgeoise bien établie fasse apprendre le tuba ou le trombone à ses enfants. Ce n'est pas aussi par hasard que les fanfares prospèrent le mieux dans les régions minières et qu'elles sont surtout constituées d'ouvriers.

Il serait intéressant d'entreprendre une étude chez les cuivres professionnels, laquelle aurait pour but d'éclaircir pour quelles raisons, enfants, ils ont choisi ou ont été dirigés vers un instrument de cuivre. Nous ne serions pas étonnés d'apprendre que, dans la plupart des cas, le problème financier a été décisif — l'instrument de cuivre coûtant moins cher qu'un piano, une harpe ou un bon violon —; avec le cuivre, on arrive plus vite à jouer dans un groupe, on arrive plus vite à gagner un peu d'argent. Plus une couche sociale est pauvre, plus les gens qui la constituent ont besoin de s'entraider, de se réunir, d'échanger leur point de vue. Quand il s'agit d'expliquer pourquoi les cuivres, plus que tout autre groupe instrumental, forment une sorte de communauté dispersée dans le monde, c'est dans cette raison, d'origine sociale, qu'il faut chercher.

Ceci ne veut pas dire pour autant qu'ils



Blechbläser bilden die Instrumentenfamilie, die mehr als alle anderen den regsten Meinungsaustausch pflegt, die das stärkste Bedürfnis empfindet, sich nach Art der mittelalterlichen Zünfte zu versammeln, — im Mittelalter stecken auch die Wurzeln zu diesem Drang.

Nie ist ein Blech wirklich ein Solisteninstrument gewesen wie etwa die Saiten- oder Rohrblattinstrumente; stets ist es als Gruppeninstrument betrachtet worden, woher denn auch dieses Gemeinschaftsphänomen rührt: im Orchester z. B. werden die Blechbläser aus harmonischen Gründen oder wegen der nötigen Gewalt als ein Register behandelt. Für die verschiedenen Blechinstrumente gelten dieselben akustischen Gesetze, also auch dieselben pädagogischen Probleme — Blechbläser können ihre Kenntnisse austauschen, sie haben die gleiche Sprache. Die wahren Gründe aber dieser ausgeprägten «Familienzugehörigkeit» liegen auf sozialer Ebene: Blechbläser stammen aus einer sehr niedrigen Gesellschaftsschicht. Heute noch stellt man sich schwerlich eine angesehene gutbürgerliche Familie vor, deren Kinder die Tuba

Amongst all the groups of instrumentalists it must be the brass players who keep closest together. They are the ones who exchange their ideas most readily and who feel the greatest need to unite in a sort of guild, which already has its roots in the Middle Ages.

The brass instrument has never really been a solo instrument as compared with the strings or the reeds; it has always been treated collectively (in the orchestra, for instance, the brass section is used above all for supporting harmony or to provide the powerful element). The acoustic laws are the same for each brass instrument; there are therefore similar problems of teaching them. This fact apparently allows brass players to exchange their knowledge. In short, they all speak the same language. It is however in the social sphere especially, that we must look for the causes for this strong "family" attitude. Amongst the instrumentalists, the brass originate from a very low social stratum. Even today it is almost unthinkable for a well established middle class family to have their children learn the trombone or tuba. It is also not by chance that brass bands thrive best in mining areas and those where members of the working class predominantly live.

It would be interesting to undertake a study of professional brass players, to find out and throw light on the reasons for which they, as children, either chose to learn a brass instrument themselves, or whether they were steered in this direction. We wouldn't be surprised to discover that in most cases the financial problem was decisive — the brass instrument being cheaper to buy than a piano, a harp or a good violin; with a brass instrument one can start to play in an ensemble at an earlier stage and one can earn a little money quicker. The poorer the social level is, the greater is the need of the people who make up this class to help each other, to get together and exchange their point of view. When it is a question of explaining why the brass, more than any other instrumental group, form a sort of community spread all over the world, then one must look for the motive of social origin.

This does not mean to say that they are

¹ Überlegungen zum Thema Blechbläser.

¹ Reflections on the brass player.

11 Tuba



12 Tuba
hurrah!



sont animés d'un idéal commun. Bien au contraire, le nombre d'écoles et de styles différents prouve qu'il y a une certaine mésestimation aboutissant parfois à un chauvinisme féroce, quand il s'agit de défendre les couleurs nationales. Plus que chez les autres familles d'instruments, la notion «d'école» joue chez les cuivres un rôle très important. Le choix de l'instrument et sa construction sont étroitement liés à ce phénomène esthétique. Est-ce que cela vient du fait que les Allemands ont cultivé les «Posaunenchor», qu'ils ont surtout joué Wagner et Bruckner? Ou cela vient-il du fait que les Français ont eu une période impressionniste assez récente et ont surtout voulu traiter l'instrument en tant qu'instrument soliste, ou du fait que les Russes ont surtout joué une musique exagérément pathétique? Et que ces trois peuples appliquent un comportement corporel vis à vis de l'instrument si spécifique?

Comment expliquer qu'en France on a joué des instruments de perce très étroite jusqu'à la dernière décade? Que les instruments autrichiens étaient si gros et larges? On entend souvent parler d'une théorie qui dit que le jeu de l'instrument est lié au langage, que le langage inné préforme d'une manière spécifique les organes vocaux et que chaque groupe linguistique entend plus aisément que d'autres certaines régions de fréquence; donc, que la manière «d'entendre» ou de se représenter le son idéal d'un instrument a un rapport étroit avec la sonorité de la langue que l'on parle. On se sert presque de la même théorie pour expliquer pourquoi les chanteurs russes ont surtout développé les voix basses alors que les Italiens, surtout les voix de ténors. C'est une explication possible mais ce n'est sûrement pas la seule raison. Nous trouvons une forte tendance nationaliste dans les concours internationaux (un sujet reçoit à Munich le premier prix; à Genève, il est éliminé au premier tour, bien que personnellement il a l'impression d'avoir mieux joué la seconde fois). Dans ces occasions ressortent les querelles et jugements du genre suivant: «Les cuivres allemands jouent lourdement». Oui, cela est peut-être vrai, mais n'oublions pas que l'enseignement des cuivres dans les conservatoires allemands est presque uniquement basé sur l'étude du répertoire d'orchestre et que les cours de solfège n'existent pas. On dit: «Les cuivres français ne jouent pas juste à l'orchestre, n'ont pas d'homogénéité». C'est sûrement en partie vrai, mais cela s'explique par le fait que l'enseignement français est surtout basé sur le jeu de concerto et pièces de concours et que la musique de chambre pour cuivre ainsi que l'étude des traits d'orchestre en groupe sont presque inexistantes. En France on attache beau-

oder die Posaune spielen lernen. Warum findet man auch in Bergwerksgegenden die meisten Blasmusiken, und warum bestehen sie fast ausschliesslich aus Arbeitern?

Es wäre aufschlussreich unter den Berufsblechbläsern eine Statistik aufzustellen, warum sie als Kinder ein Blechblasinstrument gewählt haben (oder es für sie gewählt wurde). In den meisten Fällen werden wohl die finanziellen Aspekte ausschlaggebend gewesen sein — durchaus nicht erstaunlich, bedenkt man den Preisunterschied zwischen einem Blechblasinstrument und einem Klavier oder einer Harfe oder einer guten Geige; als Blechbläser gelingt es einem schneller, in der Gruppe zu spielen, man kann sich auch schneller etwas Geld verdienen.

Je ärmer die Gesellschaftsschicht desto stärker das Zusammengehörigkeitsgefühl: man hilft sich untereinander, man tauscht seine Erfahrungen, Standpunkte aus. Hier, im Sozialen, muss die Erklärung für das den Blechbläsern mehr als den anderen Instrumentengruppen eigene Bedürfnis, eine über die ganze Welt zerstreute Gemeinschaft zu bilden, gesucht werden.

Das heisst aber noch lange nicht, dass Blechbläser ein gemeinsames Ideal verfolgen. Im Gegenteil, die Anzahl der verschiedenen Schulen und Stilarten ist ein Beweis für das Missverständnis, das so manches Mal in einen wilden Chauvinismus mündet, sobald es darum geht, die heimatische Flagge zu verteidigen. Wichtiger als für die anderen Instrumentenfamilien ist für den Blechbläser die Rolle der «Schule». Die Wahl des Instrumentes, seine Konstruktion leitet sich direkt aus diesem ästhetischen Begriff ab. Soll der Grund darin gesucht werden, dass die Deutschen die «Posaunenchor»-tradition gepflegt haben, dass sie vor allem Wagner und Bruckner gespielt haben? Oder darin, dass die Franzosen vor nicht so langer Zeit eine impressionistische Epoche gehabt haben und das Instrument als ein solistisches zu betrachten suchten? Oder darin, dass die Russen meist übertrieben pathetische Musik gespielt haben? Darin, dass alle drei Völker dem Instrument gegenüber eine ganz spezifische Körperhaltung anwenden?

Wie kann erklärt werden, dass bis ins letzte Jahrzehnt in Frankreich Instrumente mit schmalerer Bohrung gespielt wurden? Dass die österreichischen Instrumente so dick und breit waren? Folgende Theorie wird oft bemüht: Das Instrumentalspiel hänge mit der Sprache zusammen, die eingeborene Sprache bilde auf spezifische Weise die Sprechwerkzeuge, und jede Sprachgruppe höre gewisse Frequenzausschnitte besser als andere, demnach stehe das Hören oder das Vorstellen des Idealtones eines Instrumentes in en-

animated to the same extent by a common ideal. Quite on the contrary, the quantity of schools and different styles proves that there exists a certain disagreement, occasionally bordering on ferocious chauvinism, when it is a question of defending the national colours. More than with the other instrumental families, the idea of a "school" of playing plays a very important role with the brass. The choice of the instrument and the way it is constructed are closely linked with this aesthetic phenomenon.

Does this come from the fact that the Germans have cultivated the "Posaunenchor", that they have, above all, played Wagner and Bruckner? Or is it a result of the fact that the French have had an impressionist period quite recently and wished to treat the brass instrument as a solo instrument or that the Russians have above all, played a kind of music of an exaggerated, pathetic nature? And that these three peoples apply a corporal code of behaviour with regard to so specific an instrument? How can the fact be explained that up to the last decade very narrow-bore instruments have been played in France? That the austrian instruments were so big and wide? One often hears one theory discussed, which states that the playing of an instrument is connected with the language, that the inborn language moulds the vocal organs in a specific way and that each linguistic group hears certain areas of frequency more easily than others; therefore, the fact that the way of "hearing" or to portray to oneself the ideal sound of an instrument has a narrow connection with the sonority of the language one is speaking. Almost the same theory is used to explain why the russian singers have especially developed the bass voice, whilst the Italians have developed the tenor. It is a possible explanation but it is certainly not the only reason. We find a strong nationalistic tendency in the international competitions (one person wins the first prize in Munich; in Geneva he is eliminated in the first round although he personally had the impression of having played better the second time). On these occasions the quarrels and judgements passed are of the following kind: "The german brass play heavily". Yes, this is perhaps true, but let us not forget that the teaching of brass instruments in german conservatories is almost solely based on the study of orchestral repertoire and that courses in sol-fa do not exist. It is said: "The french brass do not play accurately in the orchestra and are not homogeneous". It is certainly partially true, but this is explained by the fact that french teaching is predominantly based on the playing of concertos and competition test pieces and that brass chamber music as



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

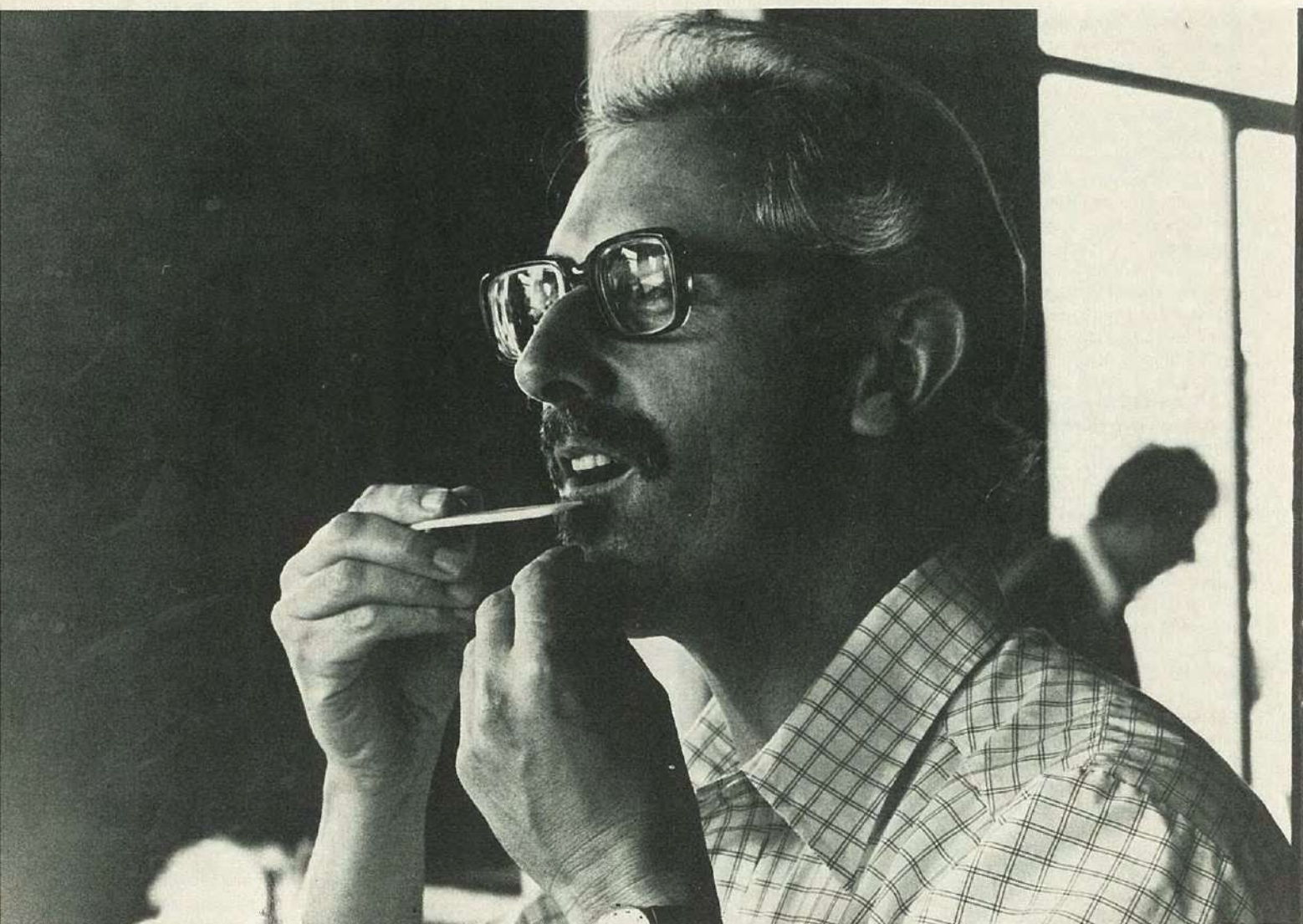
Fr. s. 6.- port & frais compris

1 photo, format 22,8 x 15,7

Fr. s. 11.50 port & frais compris

❶ François Leduc, France
Pierre Thibaud, France

Barry Tuckwell, England ❷



coup d'importance à l'individualisme. On entend aussi dire: «Les cuivres russes ont un vibrato exagéré et un son trop puissant». Si on pense que le répertoire en Russie est surtout basé sur du Tchaikovsky, Chostakovitch ou sur des compositeurs qui emploient justement les cuivres dans une dynamique exagérée, pour traduire leur optimisme, alors on commence à comprendre que la manière de jouer est un problème esthétique qui a ses racines dans le comportement musical du peuple, dans la tradition musicale du pays en question et que cet espoir d'un internationalisme dans le domaine de la pédagogie et de la conception instrumentale ne peut être qu'un long procédé. Nous réussissons lentement à avoir une vue historique de la musique, qui est basée non seulement sur l'esthétique mais qui tient compte du caractère sociologique de celle-ci. Il est évident que sous cet aspect le nationalisme instrumental ne peut être qu'un anachronisme. Il est à l'origine d'une approche de la musique très étroite, d'un isolement où aucune influence ou mise en question radicale n'est possible. De plus, il est le reflet immanent de la position réactionnaire de l'institution musicale officielle, laquelle ne manque aucune occasion de l'afficher, à des fins de propagande musicale. Les influences, pour un changement de ce nationalisme, peuvent provenir d'un domaine qui n'est pas forcément lié à la tradition. L'exemple flagrant est par exemple l'énorme impact qu'a eu la musique de jazz sur le développement technique de la trompette et du trombone dans ces dernières cinquante années; une musique qui a radicalement mis en question les limites du registre et de vélocité des cuivres.

Il est évident qu'aujourd'hui les meilleurs résultats concernant la construction et la pédagogie des instruments de cuivre (les rapports du corps et de l'instrument) nous proviennent des Etats-Unis. Le fait qu'au début du siècle un grand nombre d'orchestres américains engagèrent des cuivres de différents pays européens (Français, Allemands, Tchèques), provoqua une sorte de mélange des techniques et fit naître une plus grande information entre les constructeurs d'instruments. Dans les dernières décades, des échanges internationaux toujours grandissants ont lieu et je dirai que la plupart des cuivres (exceptés peut-être les cors) jouent aujourd'hui en Europe des instruments américains.

II

On peut se demander jusqu'à quel point la pédagogie instrumentale a fait des progrès dans les dernières décades. D'abord, se demander s'il faut surtout considérer la technique instrumentale en fonction de la

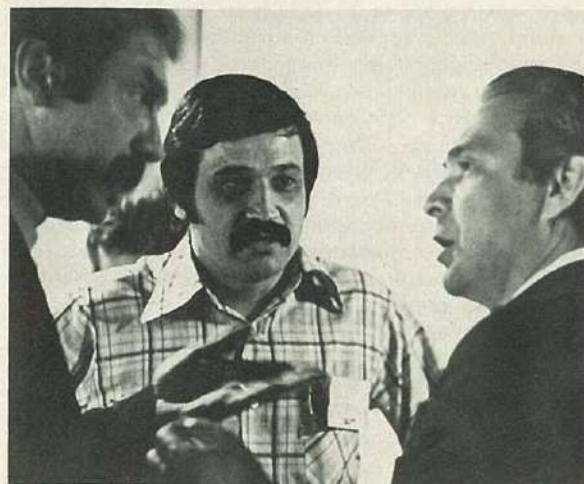
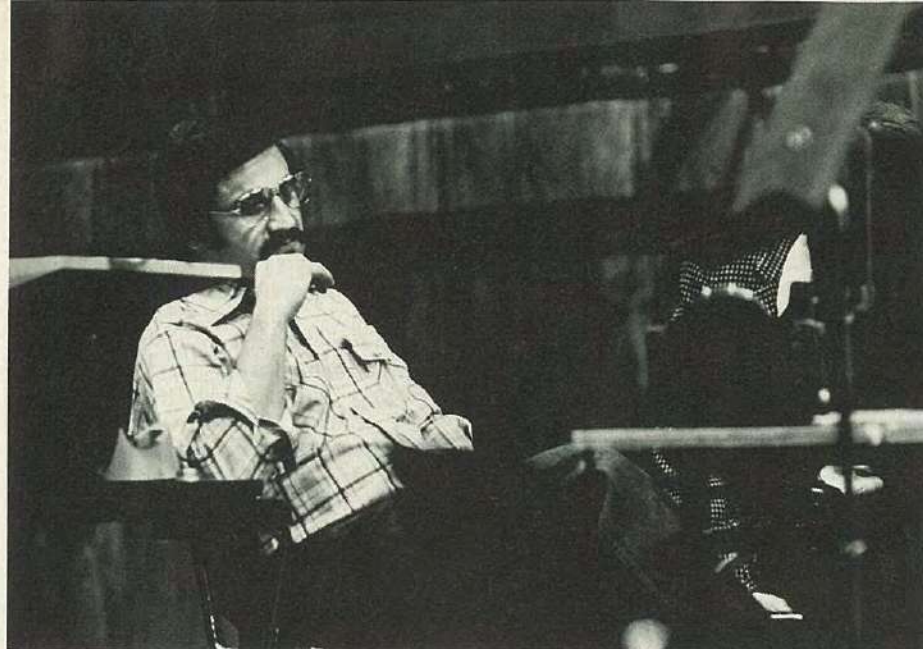
gem Zusammenhang mit der Klangfarbe der eigenen Sprache. Mit einer ähnlichen Theorie wird erklärt, warum russische Sänger tiefe Stimmen und Italiener Tenorstimmen entwickeln. Mögliche, aber nicht ausreichende Erklärung.

In den internationalen Preisausschreiben begegnen wir einer ausgeprägten nationalistischen Tendenz. (In München erhält ein Kandidat den ersten Preis, in Genf scheidet er schon bei der ersten Runde aus, obwohl er den Eindruck hat, hier besser gespielt zu haben als dort). Bei solchen Gelegenheiten kommt es zu Urteilen, ja Streitereien: «Deutsche Blechbläser spielen schwerfällig» hört man dann z. B. es mag ja wahr sein, wir dürfen aber nicht vergessen, dass auf deutschen Musikschulen der Unterricht für Blechbläser fast ausschliesslich aufs Einstudieren vom Orchesterrepertoire baut, und dass es keine Solfeggiokurse gibt. Man hört dann auch: «Französische Blechbläser spielen nicht richtig im Orchester, sie haben keine Homogenität». Auch das stimmt teilweise, rührt aber daher, dass ihr Unterricht aus Spielen von Concerti und Vortragsstücken baut, und dass ihnen Kammermusik und Orchesterstudien während des Studiums fast unbekannt bleiben. In Frankreich wird der Individualismus kultiviert. Oder es wird gesagt: «Russische Blechbläser haben ein übertriebenes Vibrato und einen zu kräftigen Ton. Bedenkt man aber, dass in Russland das Repertoire von Tschaiowsky und Schostakowitsch oder anderen Komponisten, die zum Ausdruck ihres Optimismus eine übertriebene Dynamik verwenden, beherrscht wird, dann versteht man so langsam, dass das Wie des Spielens ein ästhetisches Problem ist, welches im musikalischen Gebaren des Volkes, in der musikalischen Tradition des Landes wurzelt. Dann ahnt man auch, wie lang der Weg zum Internationalismus auf dem Gebiet der Pädagogik und der Instrumentalaufassung ist. Nach und nach gelingt es uns die Musik unter dem Aspekt eines geschichtlichen Vorganges zu verstehen, der nicht nur von der Ästhetik her, sondern auch von deren soziologischen Komponenten beleuchtet werden muss. So betrachtet ist der Nationalismus, wie wir ihn oben skizziert haben, ein Anachronismus. Er ist Ursache eines engstirnigen Musikverständnisses, einer Isolierung, die jeden Einfluss, jedes radikale In-Frage-Stellen unmöglich macht. Und er ist die Widerspiegelung der reaktionären Haltung der offiziellen Musikinstitution, welche jede sich bietende Gelegenheit wahrnimmt, damit zu musikpropagandistischen Zwecken zu prahlen. Einflüsse zur Abänderung eines solchen Nationalismus, können aus Gebieten kommen, die nicht unbedingt mit der Tradition verbunden sind. Ein eklatantes Beispiel ist

well as the study of orchestral excerpts in the section are practically non-existent. In France a great deal of importance is attached to individualism. One also hears people say: "The Russian brass have an exaggerated vibrato and too powerful a sound". If one thinks that the repertoire in Russia is based above all on the works of Tchaikovsky, Shostakovitch and the composers who as a matter of fact use the brass in an exaggerated range of dynamics, to put over their optimism, then one begins to understand that the way of playing is an aesthetic problem which has its roots in the musical behaviour of the people, in the musical tradition of the country in question and that this hope of an international norm in the sphere of teaching and instrumental conception can only be a long procedure. We are slowly succeeding in acquiring a historical view of music, which is not only based on aesthetics but also takes into account its sociological character. It is clear that under this aspect, instrumental nationalism can only be anachronistic. It is at the beginning of a very narrow approach to music, of an isolation in which no influence or radical questioning of it is possible whatever. In addition it is the immediate reflection of the reactionary attitude of the official musical establishment, which never misses an opportunity of making a display of it, with the purpose of musical propaganda. The influences in order to change this nationalistic attitude could come from a sphere which is not necessarily bound to tradition. The most glaring example of this is the enormous impact of jazz on the technical development of the trumpet and trombone during the last 50 years; a kind of music which has questioned radically the traditional concept of the range and agility of brass instruments. It is clear that today the best results concerning the construction principles and the teaching of brass instruments (the relationship between the body and the instrument) have come to us from the United States. The fact that at the beginning of the century, a large number of American orchestras engaged brass players of various European countries (French, German, Czech), caused a kind of mixture of playing techniques and brought about a great spread of information amongst the instrument builders. In the last decades ever increasing international exchanges have taken place and I would say that most European brass players today (except perhaps the horns) play on American instruments.

II

One wonders to what extent instrumental teaching has made progress during the last decades. To begin with one should



Jean-Pierre Mathez, Suisse 16

Thomas Stevens, USA

Timofei Doksitcher, URSS

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).

musique ou s'il faut considérer la technique comme un objet en soi qu'on peut alors appliquer à n'importe quelle musique?

Bien sûr, il est juste de considérer une technique en fonction d'une musique. Mais dans la plupart des cas, surtout en Europe, on ne fait travailler que, soit les traits d'orchestre, isolés de tout contexte musical, soit des concertos modernes douteux du point de vue compositionnel dans lesquels on tend à jouer de plus en plus vite, de plus en plus fort, de plus en plus aigu et de plus en plus «beau» (le «beau» étant une sorte de sonorité unique, idéale). On ne s'occupe pratiquement pas de savoir comment faire pour arriver à jouer; on parle encore toujours en termes réactionnaires tels que: «avoir des moyens», «être doué», «avoir des lèvres», etc. sans vouloir comprendre que le jeu de l'instrument est l'adaptation la plus rationnelle possible du corps à l'instrument. Aujourd'hui, et cela nous vient surtout des Etats-Unis, on commence à voir dans la technique instrumentale, donc cette adaptation physiologique et psychologique, les débuts d'une science qui permettrait une attitude instrumentale plus rationnelle et flexible envers n'importe quelle sorte de musique. Pour cela, il est évidemment nécessaire de savoir ce qui se passe avec notre corps, avec nos muscles, poumons, organes phonatoires, etc. Les différentes théories sur le rôle de la respiration et son fonctionnement ne peuvent pour l'instant n'être que des suppositions empiriques. Un exemple parmi tant d'autres: le rôle du diaphragme — on a parlé du soutien du diaphragme, même d'un vibrato de celui-ci, pourtant les dernières découvertes physiologiques prouvent que le diaphragme est un muscle pratiquement incontrôlable. Alors?

Actuellement, on peut prendre des radiographies statiques de la position et du fonctionnement des organes impliqués dans le jeu, mais nous n'arrivons pas à avoir des données précises du fonctionnement en cours de jeu. Faire un film radioscopique sur le fonctionnement de la langue, du pharynx, du larynx et des cordes vocales en cours de jeu donnent d'une part un résultat extrêmement imprécis, d'autre part c'est un moyen dangereux que les médecins évitent d'employer. On parle aussi beaucoup du fonctionnement des muscles. La myographie en cours d'action est de nouveau une science extrêmement vague car pour pouvoir comprendre le fonctionnement des muscles labiaux, il faudrait y introduire des sondes dans la chair, les muscles étant souvent situés en profondeur. Aucun instrumentiste n'accepterait de se faire introduire des capteurs à l'intérieur de ses joues ou de son cou. Alors? On en reste de nouveau à des suppositions.

der ungeheure Anstoss, den der Jazz der technischen Entwicklung der Trompete und der Posaune in den vergangenen fünfzig Jahren gegeben hat; er hat die Grenzen des Tonumfangs und der Geschwindigkeit radikal in Frage gestellt.

Heutzutage sind die besten Ergebnisse in der Herstellung und in der Pädagogik (Verhältnis Körper-Instrument) der Blechbläser in den Staaten zu suchen. Es erklärt sich daraus, dass zahlreiche amerikanische Orchester am Anfang dieses Jahrhunderts Blechbläser aus verschiedenen europäischen Ländern verpflichteten (Franzosen, Deutsche, Tschechen). Amerika wurde zu einem Schmelztiegel der Techniken, woraus die Instrumentenmacher mehr Information schöpfen konnten. In den letzten Jahrzehnten finden sich immer mehr internationale Austauschmöglichkeiten und ich würde behaupten, dass die meisten Blechbläser in Europa (abgesehen von den Hornisten vielleicht) amerikanische Instrumente spielen.

II

Nun ist die Frage berechtigt, wie weit in den letzten Jahrzehnten die Instrumentalpädagogik fortgeschritten ist. Fragen wir uns zuerst, ob die Instrumentaltechnik in Bezug auf die Musik, oder ob sie als eine auf jede Musik anwendbare Ganzheit betrachtet werden soll.

Freilich ist es richtig eine Technik hinsichtlich einer Musik zu verstehen. Meistens aber, zwar vor allem in Europa, lässt man entweder nur «Orchesterstudien» ohne ihren musikalischen Kontext einstudieren, oder nur — vom Kompositorischen her zweifelhafte — moderne Concerti, in denen ein immer schnelleres, immer stärkeres, immer höheres, immer «schöneres» (das «Schöne» als ein einmaliger idealer Wohlklang) Spielen angestrebt wird. Um das Wie des Blasens kümmert sich da praktisch keiner; da werden noch immer reaktionäre Begriffe wie «die Mittel haben», «begabt sein», «die Lippen haben», usw. benutzt, ohne dass zur Erkenntnis durchgebrochen würde, was das Instrument-Spielen eigentlich ist: die rationellste Anpassung des Körpers an das Instrument. Wir verdanken es den Vereinigten Staaten, dass nach und nach in der Instrumentaltechnik i. e. in dieser physiologischen und psychologischen Anpassung eine Wissenschaft gesehen wird, die eine rationellere und geschmeidigere technische Annäherung jedweder Musik erlauben dürfte. In dieser Hinsicht ist das Wissen um die Tätigkeit unseres Körpers, unserer Muskeln, unserer Zunge, unserer Sprechwerkzeuge, usw. notwendig.

Die verschiedenen Theorien über die Funktion, und das Funktionieren, des Atmens sind noch empirische Vermutun-

ask oneself if instrumental technique within its musical function should be considered above all or whether it should be treated as a subject on its own which one can then apply to any kind of music?

It is certainly correct to consider a technique with respect to its function in a particular kind of music. But in most cases, especially in Europe, either orchestral excerpts, which are cut off entirely from their musical context or modern concertos, highly questionable as to their worth as compositions in which the tendency is to play faster and faster, louder and louder, higher and higher and more and more "beautifully" are only worked on (the "beauty" being a kind of unique, ideal sound).

Practically speaking, one doesn't turn one's attention to the whys and wherefores of learning to play; people still always talk in such reactionary terms as: "having ability", "being gifted", "having a good lip" etc. without wishing to understand that in order to play an instrument, one must adapt the body to the instrument in the most rational way possible. Today, and this comes above all from the United States, people are beginning to get an insight into instrumental technique, this physiological and psychological adaptation therefore, the beginnings of a science which would permit a more rational and flexible instrumental attitude towards any kind of music. For that it is obviously necessary to know what happens with our body, with our muscles, lungs, vocal organs, etc.

The different theories about the role of breathing and the way it functions can only be for the moment empirical assumptions. An example among many others: the role of the diaphragm — the support of the diaphragm has been talked about, even a vibrato using it, although the latest physiological discoveries prove that the diaphragm is a muscle which is practically uncontrollable —. What now? At present, one can take X rays of the position and function of the organs

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.

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

1 photo, postcardformat 6,00 Swiss Francs

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

Prices include postal charges.

On vient récemment de découvrir le fibroscope. C'est une tige équipée d'une cellule photoélectrique qu'on introduit par le nez au niveau de la gorge et qui permet de voir sur écran ce que font les organes phonatoires pendant le jeu. On arrive à voir ce qui se passe à ce niveau, mais puisque le jeu est une synchronisation du système respiratoire, du système musculaire et du système phonatoire, ces informations sont d'un intérêt unilatéral. Nous pourrions dire de même de la respiration. La pneumatologie peut mesurer des données extérieures mais elle ne peut pas mesurer pour l'instant les problèmes de pression intrapulmonaires avant que l'air passe le larynx, ce qu'il serait évidemment utile de pouvoir contrôler pour des besoins pédagogiques.

Donc prouver ce qui se passe dans la gorge, quand par exemple on emploie une technique consistant à « avaler » les sons pour jouer dans l'aigu (ce qu'on appelle aussi « jouer en arrière » ou « jouer avec la résonance de la tête »), nous ne le pouvons pas. Par contre, il est évident que certaines expériences empiriques ont apporté des résultats importants. On procède beaucoup plus par comparaison, par image. L'idéal serait un contrôle conscient des organes de son corps, une sorte de yoga instrumental. Déjà, décrire de la main des courbes qui indiquent les différentes directions de gravité du corps pour interpréter différentes lignes mélodiques, cela apporte beaucoup de clarté. Si un élève est capable de faire cette description gestuelle, le pédagogue est à peu près sûr que celui-là a compris le fonctionnement intérieur et la synchronisation des différents organes mis en mouvement. Je le répète, nous n'en sommes finalement qu'à des suppositions. C'en est une de croire que travailler les sons pédales renforce l'épaisseur des lèvres et facilite ainsi le développement du registre aigu. Sur le marché apparaissent constamment des méthodes basées sur des théories personnelles, des méthodes du genre « Le double contre-ut en 26 leçons » ou « L'instrumentiste parfait en 86 leçons ». Ces publications spéculatives, proches du charlatanisme, sont explicables par le fait que la pédagogie est devenue une matière monnayable, une valeur commerciale. Ce sont là évidemment des excès d'un courant, qui à la base est pourtant positif. Considérer la technique corporelle et instrumentale comme une science est nécessaire, parce qu'aujourd'hui un musicien professionnel est la plupart du temps appelé à jouer toutes sortes de musique, à jouer toute la journée. Pour cela, il lui est nécessaire de savoir ce qui se passe en lui et d'être capable de discerner les raisons d'une crise éventuelle.

La division de l'enseignement du cuivre

gen. Ein beliebiges Beispiel: die Rolle des Zwerchfells. Man hat von der Zwerchfellunterstützung, ja von einem Zwerchfellvi-brato gesprochen — neueste physiologische Untersuchungen haben allerdings ergeben, dass das Zwerchfell ein sozusagen unkontrollierbarer Muskel ist.

Man ist heute in der Lage, statische Röntgenaufnahmen von der Stellung und vom Funktionieren der vom Spielen betroffenen Organe zu machen, es ist aber noch nicht gelungen, genaue Angaben über ihr Funktionieren während des Spielens zu erhalten. Einen radioskopischen Film von Zunge, Pharynx, Larynx und Stimmbändern während des Spielens zu drehen, ergäbe einerseits äusserst ungenaue Daten, wäre andererseits ein gefährliches Mittel, das die Ärzte nur widerwillig gebrauchen würden. Es wird auch viel vom Funktionieren der Muskeln gesprochen. Die Myographie, während der Muskel-tätigkeit, ergibt wiederum ungenaue Kenntnisse, da man in die sehr tief gelegenen Lippen-muskeln Sonden einführen müsste um ihr Funktionieren zu beobachten. Welcher Bläser würde es schon zulassen, dass ihm in die Wangen und in den Hals Sonden eingeführt werden? Auch hier sind wir auf Vermutungen angewiesen.

Kürzlich ist das Fibroskop erfunden worden, ein mit einer Fotoelektrischen Zelle versehener Stiel, der durch die Nase in die Kehle eingeführt wird. Auf einen Bildschirm wird die Arbeit der Sprechwerkzeuge beim Spielen übertragen. Einseitige Information, da das Spielen die Synchronisation von Atmungs-, Muskel- und Stimmsystem ist.

Das gleiche gilt ferner für das Atmen. Die Pneumatologie kann externe Daten messen, sie kann aber noch nicht den intrapulmonären Druck messen, bevor die Luft in den Kehlkopf übergeht; solide Angaben wären für pädagogische Zwecke sehr nützlich. Wir sind also noch weit entfernt von der Erklärung dessen, was in der Kehle vorgeht, wenn man z. B. die Technik des « Verschluckens » der Töne braucht, um hohe Töne zu erzeugen (auch « hinten spielen » oder « mit Kopfresonanz spielen » genannt).

Hingegen haben uns einige empirische Experimente bedeutende Ergebnisse beschert. Man verfährt durch Vergleiche, Bilder. Ideal wäre es, die Organe des eigenen Körpers einer bewussten Kontrolle unterwerfen zu können, einer Art Instrumental-joga. Schon die Handbewegung, die durch Kurven die verschiedenen Schwerpunktrichtungen nachzeichnet, die der Körper zur Interpretation verschiedener melodischen Linien einnimmt, allein das kann schon Klarheit bringen. Wenn ein Schüler zu solcher Beschreibung fähig ist, dann kann der Lehrer ziemlich sicher sein, dass er das innere Funktionieren und das Synchronisieren der

implicated in playing, but we cannot get precise data of this functioning while playing. Making an X ray film of the function of the tongue, the pharynx, larynx and the vocal cords while playing produce on the one hand a very imprecise result, on the other hand it is a dangerous course, which doctors avoid using. The function of the muscles is also talked a lot about. Myography whilst in action is again an extremely vague science, for in order to be able to understand the function of the labial muscles it would be necessary to introduce probes into the flesh, the muscles being often situated deep down. No instrumentalist would allow electrodes to be introduced into his cheeks or neck. Well then? One must remain again with one's suppositions.

Recently the fibroscope has just been discovered. It is a shaft equipped with a photo-electric cell which is inserted through the nose to the level of the throat and which enables to be seen on a screen what the vocal organs do while playing. One is able to see what happens at this level, but as playing involves the synchronisation of the respiratory, muscular and vocal systems, this information is of unilateral interest. We could say the same for breathing. Pneumatology [?] can measure exterior data but cannot measure the problems of intrapulmonary pressure at the moment before the air passes the larynx, which would obviously be useful to be able to control for the needs of education.

We are not able to give proof of what happens in the throat, when for example one uses a technique consisting of "swallowing" the sounds to play in the high register (this is also called "playing backwards" or "playing with the resonance of the head"). On the other hand it is clear that certain empirical experiences have contributed important results. One makes much more progress through comparison and reflection. The ideal way would be a conscious control of the organs of one's body, a kind of instrumental yoga. Describing curves with one's hand which indicate the different directions of body weight in order to interpret different melodic lines already clarifies the situation a lot. If a pupil is capable of making this descriptive gesture, then the teacher can feel pretty certain that he has understood the interior function and the synchronisation of the various organs in motion. In repeat that finally we can only make assumptions. One of these is to believe that working on pedal notes strengthens the thickness of the lips and also facilitates the development of the high register.

Methods are constantly appearing on the market based on personal theories such as: "Double high C in 26 lessons" or "The

en «enseignement clinique» et «enseignement musical» me semble être une nécessité; évidemment sous condition que les deux aspects soient toujours combinés et que l'enseignement clinique soit constamment mis au service de la musique. Il me semble que nous nous trouvons devant un tournant décisif. La tendance, parmi les professionnels, à chercher des explications précises aux phénomènes du jeu, explications non seulement d'ordre acoustiques mais aussi physiologiques et même psychologiques, nous prouve qu'on commence à prendre conscience du problème. C'est un problème pédagogique. Qu'un professionnel joue un peu plus vite ou plus aigu, cela n'a pas beaucoup d'importance. Beaucoup plus important est le fait de savoir comment éveiller chez les amateurs, chez les enfants, dans les harmonies, dans les écoles de musique élémentaires la conscience que l'instrument de cuivre n'est pas un instrument bâtard mais au contraire qu'il peut être un instrument extrêmement complexe par lequel on peut s'exprimer très profondément. Le problème ne réside pas dans l'instrument lui-même mais dans la musique qu'on lui fait jouer.

III

Parlons de l'application d'une technique à une musique précise, parlons donc des problèmes esthétiques chez les joueurs de cuivres. Nous constatons tout d'abord que les cuivres n'ont pas finalement de littérature soliste historique très riche (à part les quatre concertos de Mozart pour cor, le concerto de trompette de Haydn, les deux concertos pour cor de R. Strauss, aucun compositeur important ne s'est occupé des cuivres). Pour pouvoir jouer en soliste, on a donc recours à la transcription. Je ne voudrais pas discuter la légitimité de ce procédé, mais il est évident que la transcription devient insoutenable quand un soliste axe son activité sur le côté sportif, sur le côté performance c'est-à-dire quand il joue dans une extrême étendue avec une vélocité à toute épreuve. La transcription présuppose un respect musicologique des valeurs internes d'une œuvre. Ce sont surtout les trompettistes qui transcrivent un nombre inouï de compositions de second ordre de l'époque baroque; ils n'osent tout de même pas transcrire le concerto de violon de Beethoven (heureusement qu'il y a des tabous). Pourquoi? Le disque a ouvert un nouveau marché. Quelques solistes sous contrat, par manque de littérature, se voient aujourd'hui obligés d'inventer de la littérature ancienne. L'époque baroque plus que toute autre se prête facilement à cette sorte de nécessité à cause de l'interchangeabilité possible des instruments. Cette attitude devient pourtant critiquable quand on

verschiedenen beanspruchten Organe begriffen hat. Ich wiederhole es: schliesslich haben wir es immer nur mit Vermutungen zu tun, z. B., dass die Arbeit mit Pedaltönen die Lippen stärkt und so die Entwicklung des hohen Tonumfangs erleichtert. Im Handel erscheinen ständig auf persönlichen Theorien aufgebaute Unterrichtswerke im Stil: «Das viergestrichene C in 26 Lektionen» oder «Der perfekte Instrumentalist in 86 Lektionen». Das Aufkommen solcher marktschreierischer spekulativer Veröffentlichungen lässt sich durch die Vermarktung der Pädagogik erklären, Auswüchse einer ursprünglich positiven Entwicklung. Es ist notwendig, die Körper- und Instrumentaltechnik als eine Wissenschaft zu betrachten, weil der Berufsmusiker heute alle Musikarten spielen muss, weil er den ganzen Tag lang spielen muss. Es ist für ihn notwendig zu wissen, was in ihm vorgeht, um fähig zu sein, die Gründe einer eventuellen Krise zu erkennen. Die Aufteilung des Blechblasunterrichtes in einen «klinischen» und einen «musikalischen» Unterricht scheint mir notwendig, unter der selbstverständlichen Bedingung, dass beide Aspekte einander ergänzen und der klinische stets dem musikalischen Unterricht untergeordnet wird. Es ist mir, als stünden wir an einem Entscheidungspunkt. Die unter den Berufsmusikern sich verbreitende Tendenz nach genauen Erklärungen der Phänomene — nicht nur auf akustischer sondern auch auf physiologischer und sogar psychologischer Ebene — zu suchen, zeigt uns, dass man sich des Problems bewusst wird. Es ist ein pädagogisches Problem. Es ist nicht sehr wichtig, dass ein Berufsmusiker etwas schneller oder etwas höher spielt. Viel wichtiger ist die Fähigkeit, bei Dilettanten, bei Kindern, in den Blasorchestern, im elementaren Musikunterricht das Bewusstsein zu erwecken, dass das Blechblasinstrument kein Bastard ist, dass es ganz im Gegenteil ein äusserst komplexes Instrument sein kann, das sehr breite und tiefe Ausdrucksmöglichkeiten birgt. Das Problem liegt nicht im Instrument, sondern in der Musik, die man mit ihm spielt.

III

Betrachten wir die Anwendung einer Technik auf eine bestimmte Musik, also die ästhetischen Probleme bei Blechbläsern, dann stellen wir zu allererst fest, dass es keine sehr reichhaltige historische Solistenliteratur für Blechbläser gibt (ausser Mozarts vier Hornkonzerten, Haydns Trompetenkoncert, R. Strauss' zwei Hornkonzerten). Um solistisch spielen zu können, wird also auf Transkriptionen zurückgegriffen. Ohne auf die Berechtigung dieser Methode einzugehen, wird einem schon klar, dass Transkriptionen dort unhaltbar werden, wo es dem Solisten nur

perfect instrumentalist in 86 lessons". These speculative publications which are close to charlatanism, can be explained by the fact that (music) education has become commercial. Apparently there are here the excesses of a stream of thinking which is nevertheless basically positive. Considering bodily and instrumental technique as a science is necessary, because nowadays the professional musician is most of the time called upon to play all kinds of music and to play all day. As for that, it is necessary for him to know what happens inside himself and to be able to discern the causes of an eventual crisis.

The division of brass teaching into "clinical teaching" and "musical teaching" seems to me to be necessary; obviously on the condition that the two aspects are always combined and that the clinical education is constantly put at the service of music. It seems to me that we have come to a decisive turning-point. The tendency among professionals to look for precise explanations for the phenomena of playing, explanations not only of an acoustic but also physiological and even psychological nature, proves to us that we are starting to think consciously about the problem. It is a pedagogic problem. If a professional plays a little faster or higher it isn't really that important. Much more important is the fact of knowing how to make amateurs, children, in the bands and elementary music schools aware of the fact that the brass instrument is not a "mongrel" but on the contrary, it can be an extremely complex instrument by means of which one can express oneself most deeply. The problem is not to be found in the instrument itself but in the music which is played on it.

III

Let us talk about the application of a technique to an explicit kind of music and therefore about aesthetic problems among brass players. We ascertain straight away that the brass do not have a very abundant solo literature in history (except for the four horn concertos by Mozart, the Haydn trumpet concerto, + the two horn concertos by Strauß, no important composer has turned his attention to the brass). To play as a soloist, therefore, one can resort to transcription. I would not like to discuss whether this procedure is legitimate or not, but it is obvious that transcription becomes indefensible when a soloist centres his activity on the side of athletics, that is to say on the side of performance when he plays an extremely wide range with fool-proof velocity. Transcription presupposes a musicological respect of the inner values of a work. It is especially the trumpeters who transcribe an unheard of number of

change complètement le caractère de la musique en question. C'est ce qui se passe avec les transcriptions pour la trompette piccolo, où en plus du changement de registre, toute musique devient « héroïque », « sportive ». Le trombone étant un instrument soi-disant « chantant », on transcrit surtout des arias, surtout une musique se prêtant mieux à l'expressivité. Ici, ce n'est plus le « sportif » qui prime mais la « sensiblerie ». Comme norme interprétative, on prend le violoncelle. Le trombone étant beaucoup moins souple et diversifié qu'un instrument à cordes, on arrive à un résultat musical qui effleure le « kitsch ».

Ces cas isolés cités n'auraient pas d'importance s'ils ne servaient de modèles à la jeune génération des cuivres. Malheureusement, les jeunes cuivres sont empestés par cette idéologie du « virtuose » qui est un produit typiquement commercial, produit du marché de la musique. C'est une attitude quasiment générale — on pense en termes instrumentaux, rarement musicaux — ; on achète un disque à cause des performances de tel ou tel soliste mais pas à cause de la musique qu'il y joue. Nous constatons le même phénomène chez les quintettes de cuivres, ceux-ci étant une formation nouvelle, née de ce siècle. Elle devrait donc s'intéresser aux problèmes contemporains. Pourtant le répertoire de la majorité des quintettes de cuivres est constitué de pièces mettant en valeur la vélocité des instruments, de pièces qui sonnent, de pièces ayant un caractère de musique de salon. Nous le voyons surtout quand il s'agit des commandes au compositeur. On choisit principalement le personnage écrivant une musique « néo-quelque chose », « néo-classique », « néo-romantique », « néo-baroque », demandant d'écrire quelque chose de bien sonnant, de virtuose, faisant de l'effet, quelque chose de vendable de prime abord. J'ai pu constater maintes fois que les musiciens d'un orchestre formaient un quintette de cuivre parce qu'ils éprouvaient le besoin de jouer ensemble. Mais le désir est très vite apparu de faire des affaires, de donner des concerts comme le font les quatuors à cordes. Ils ne se rendent pas compte que le répertoire est le problème principal. Une formation nouvelle telle que celle du quintette de cuivre, sans tradition, sans répertoire ne peut adopter qu'une seule attitude constructive : se placer dans le contexte de son époque, confronter les problèmes que pose la musique aujourd'hui, donc être un ensemble contemporain. Une telle attitude est rarissime parmi les joueurs de cuivre. On a plutôt une aversion envers la musique nouvelle. Nous la trouvons dans les orchestres, mais ce qui est plus grave, cette aversion envers la musique nouvelle est déjà cultivée à

noch um sportliche Leistungen, d. h. um einen möglichst weitgespannten Tonumfang und ein noch rascheres Spielen geht. Transkription verlangt musikologische (Hoch-)Achtung vor den inneren Werten eines Werkes. Trompeter vor allem übertragen eine unsagbar grosse Anzahl von zweitrangigen Barockwerken (sie trauen sich nicht an Beethovens Violinkonzert heran; zum Glück gibt es noch Tabus...). Warum? Die Schallplattenindustrie hat eine neue Marktlage geschaffen: Einige Solisten stehen unter Vertrag und sehen sich aus Mangel an geeigneter Literatur gezwungen, alte Literatur zu erfinden. Besser als alle anderen Epochen ist die barocke durch die Austauschbarkeit der Instrumente dafür geeignet. Eine solche Haltung muss in dem Moment gerügt werden, wenn der musikalische Charakter des Werkes verändert wird, was eben bei den Transkriptionen für die Pikkolotrompete geschieht, wo jede Musik ausser dem Registerwechsel auch noch « heldenhaft », « sportlich » wird.

Die Posaune ist ein sogenanntes « singendes » Instrument, also werden Arien und ausdrucksvolle Musik übertragen: nicht mehr das « Sportliche » sondern die « Empfinderei » wird angestrebt. Also greift man auf Cellomusik zurück und da die Posaune längst nicht so geschmeidig ist wie ein Saiteninstrument, entsteht ein dem Kitsch nah verwandtes musikalisches Ergebnis.

All das wäre bedeutungslos, würde es der jungen Generation nicht als Beispiel gelten. In der Tat, junge Blechbläser werden von dieser « Virtuosenideologie », einem Marktprodukt, Erzeugnis der musikalischen Marktlage, angesteckt. Es wird in Instrumentalkategorien selten in musikalischen gedacht — dies ist die allgemeine Haltung. Eine Schallplatte wird wegen der Leistung des Solisten, nicht wegen der Musik, die er spielt, gekauft.

Bei Blechbläserquintetten stellen wir die gleiche Haltung fest. Von solchen Ensembles wäre ein Interesse für Zeitgenössisches zu erwarten gewesen, da sie ja ein Kind unserer Zeit sind. Und doch besteht das Repertoire der meisten Blechbläserquintette aus wohlklingender Salonmusik mit Vorzug für schnell zu spielende Stücke. Es fällt besonders dort auf, wo es sich um Bestellungen bei einem Komponisten handelt. Man wendet sich hauptsächlich an solche Autoren, die « neoetwas »: neoklassisch, neoromantisch, neobarock komponieren, und man verlangt etwas Wohlklingendes, Virtuoses, Wirkungsvolles und vor allem etwas Verkäufliches. Folgendes ist mir schon manches Mal aufgefallen: Musiker eines Orchesters bilden ein Blechbläserquintett, weil es ihnen ums gemeinsame Spielen geht — sehr bald aber erscheint der Drang nach Geschäftemacherei, wie bei den Streich-

second-rate compositions from the baroque era; all the same they do not dare to transcribe Beethoven's violin concerto (luckily there are taboos). Why? Records have opened a new market. Some soloists under contract, through lack of literature, today feel obliged to invent something from old literature. The baroque era, more so than any other, lends itself easily to this sort of requirement because of the possibility of interchanging the instruments. However this attitude becomes open to criticism when the character of the music in question becomes completely changed. It is what happens with the transcriptions for piccolo trumpet, where in addition to changing the register, all the music sounds "heroic" and "athletic". The trombone being supposedly a "singing" instrument, people transcribe arias for it, in particular, a kind of music lending itself better to expressive playing. Here it is not the "athletic" element which predominates but mawkish sentiment. As a norm for interpretation purposes, the cello is used. The trombone being much less flexible and diversified than a string instrument, a musical result is reached which comes close to "kitsch". These isolated cases which have been mentioned wouldn't be important if they didn't serve as models for the young generation of brass players. Unfortunately the young brass players are infected with this ideology of "virtuosity" which is a typical product of commercialism, a product of the music market. It is, as it were, a general attitude — one thinks in instrumental, rarely musical, terms — ; one buys a record because of the performances of this or that soloist, but not because of the music he plays. We ascertain the same phenomenon amongst brass quintets, these being a new formation created in this century. It should therefore be interested in contemporary problems. However the repertoire of the majority of brass quintets consists of pieces emphasising the speed of the instruments, pieces which sound well or have the nature of salon music. We see this especially when it concerns the directions to the composer. In principle the individual chosen writes music in the style of "neo-something or other", "neo-classical", "neo-romantic", "neo-baroque", and is asked to write something which at first sight sounds well, is virtuosic and makes a big impression, and which is marketable. I have been able to ascertain several times that the musicians in an orchestra formed a brass quintet because they felt the need to play together. But the desire to get jobs became apparent very quickly, to give concerts like string quartets do. They do not realize that the repertoire is the main problem. A new formation like the brass



l'école, transmise par le maître à son élève. Pourquoi? Enumérons d'abord les phrases les plus fréquemment entendues:

IV

«Cette musique sonne faux, c'est pourquoi elle esquinte les lèvres». Il suffit de répliquer: «Il faut être capable d'entendre les sons avant de les jouer pour ensuite pouvoir jouer la musique la plus atonale possible sans effort particulier». La difficulté n'est pas d'ordre instrumental, c'est plutôt un problème d'éducation musicale de l'oreille et de l'intellect dont il s'agit. L'attitude la plus répandue dans les conservatoires, d'ailleurs non seulement chez les cuivres, est de considérer la musique contemporaine comme un gag, comme quelque chose de pas sérieux. Alors quand on la joue, c'est quelque chose d'à peu près qu'on livre puisqu'il n'est pas d'usage d'emmener une partie d'orchestre d'une œuvre expérimentale à la maison pour la travailler. On entend souvent dire que c'est injouable, que le compositeur ne connaît rien à l'instrument; on va même jusqu'à prétendre que cela fausse l'acoustique de l'instrument. On dit que cette musique ne montre pas les qualités nobles (sous-entendues héroïques, brillantes) du cuivre. On prétend aussi qu'il est impossible de bien jouer du Brahms si on joue de la musique contemporaine et on va même jusqu'à dire que cette musique est nuisible à la santé.

Pourquoi une telle attitude? Il est évident que jouer de la musique contemporaine n'est pas chose facile. On ne trouve en elle que rarement la place pour cette émotivité superficielle, qu'on peut ressentir quand on joue en groupe une musique «bien sonnante». La pratique de la musique contemporaine demande beaucoup d'assiduité, de réflexion, de patience, d'engagement intellectuel, d'esprit analytique et aussi un certain goût du risque. Je suis enclin à penser que l'amour fétichiste qu'on voue à l'instrument ainsi que la musique aberrante (études, exercices, gammes, etc.) que l'élève doit jouer pendant la période d'apprentissage tuent son invention, aliènent de plus en plus son esprit et le font de plus en plus penser étroitement. C'est dans ce matériel d'étude et ce comportement pédagogique qu'il faut

quartetten. Sie sind sich nicht bewusst, dass ihr Hauptproblem das Repertoire ist. Eine neuartige also traditionslose Formation wie das Blechbläserquintett hat eine einzige Möglichkeit: sich konstruktiv zu verhalten: ein zeitgenössisches Ensemble zu sein, das sich dem eigenen zeitlichen Kontext gegenüber verpflichtet, das sich den Problemen der heutigen Musik stellt. Ein solches Verhalten ist aber bei Blechbläsern selten. Eher ist man der neuen Musik abgeneigt. Eine derartige Abneigung findet sich in Orchestern, was aber schlimmer ist, sie wird schon auf der Schule herausgebildet. Wieso? Welche Bemerkungen können am meisten gehört werden?

IV

«Diese Musik klingt falsch, deshalb ruiniert sie die Lippen». Antwort: «Man muss die Fähigkeit besitzen, die Töne zu hören, bevor man sie spielt — danach kann man ohne besondere Anstrengung die atonalste Musik spielen». Die Schwierigkeit liegt nicht im Instrumentalischen, es ist ein problem der musikalischen Erziehung des Gehörs und des Intellekts. Es ist eine weitverbreitete Haltung — übrigens nicht nur unter Blechbläsern — auf Musikschulen, zeitgenössische Musik als einen Gag, einen nicht ernstzunehmenden Spass zu betrachten. Wird solche Musik gespielt, dann wird nur Ungefähres geliefert: die Orchesterstimme eines Experimentalwerkes wird ja nicht zum Einüben, nach Hause genommen! Oft wird gesagt, es sei unspielbar, der Komponist kenne das Instrument nicht, es wird sogar behauptet, es verderbe die Akustik des Instrumentes. Diese Musik stelle die edlen Eigenschaften des Blechblasinstrumentes nicht heraus (das Heldenhafte, Brillante). Ferner wird behauptet, man könne keinen Brahms mehr anständig spielen, wenn man zeitgenössische Musik mache und sogar, dass diese Musik der Gesundheit schade.

Wie kommt es zu solcher Haltung? Freilich, es ist nicht leicht, zeitgenössische Musik zu spielen. Nur selten findet man dabei Raum für oberflächliche Rührung, die beim Spielen einer «wohlklingenden» Musik empfunden wird. Die Ausübung zeitgenössischer Musik verlangt ein hohes Mass an Fleiss, an Überlegung, an Geduld, an geistigem Engagement, an kritischem Verhalten und einen gewissen Sinn fürs Risiko. Ich möchte fast glauben, dass die fetischistische Liebe zum Instrument und die absurde Musik (Etüden, Übungen, Tonleitern, usw.), die der Schüler während seiner Ausbildung spielen muss, seine Erfindungskraft töten, seinen Geist entfremden und ihn in immer engere Denkkategorien verführen. In solchem Studienmaterial und solchem pädagogi-

quintet, without tradition, without repertoire can only adopt one single constructive attitude: to place itself in the context of its era, confront the problems which music presents today, i. e. to be a contemporary ensemble. Such an attitude as this is most rare amongst brass players. They have on the whole an aversion towards new music. We find this in the orchestras, but what is more serious, this aversion towards new music is already cultivated in school, being transmitted from teacher to pupil. Why is this? Firstly let us enumerate the phrases most frequently heard:

IV

«This music sounds wrong, that's the reason why it ruins the lips'. It is enough to reply to this: "One must be able to hear the notes before playing them in order to be capable of playing the most atonal music possible without any special effort". The difficulty here is not instrumental in character but rather is a question of thorough aural training and use of the intellect. The most widespread attitude in the conservatories, moreover not only amongst the brass, is to consider contemporary music as some sort of joke, as something which needn't be taken seriously. So when it is played, it is something which one almost gives up, as it is not normal to take home the orchestral part of an experimental piece in order to practise it. Often one hears people say that it is unplayable, that the composer doesn't know a thing about the instrument; one even goes as far as maintaining that it falsifies the acoustical properties of the instrument. It is said that this kind of music doesn't display the noble qualities of the brass instrument (implying heroic or brilliant characteristics). It is also maintained that it is impossible to play Brahms well if one plays contemporary music and people even go as far as saying that this music is harmful to health. Why do people have such an attitude? It is obvious that it is not easy to play contemporary music. One rarely finds place in it for this superficial emotionalism, which can be felt when playing "well sounding" music in a group. Contemporary music in practice demands a great deal of assiduousness, thought, patience, intellectual commitment, an analytical mind and a certain taste for venture. I am inclined to believe that the fetishistic love which is showered on the instrument as well as aberrant music (studies, exercises and scales etc.) which the pupil has to play during the period of apprenticeship kills off his inventiveness, alienates his mind more and more and causes him to think in a more and more hidebound fashion. It is in this study material and this pedagogic behaviour

chercher les raisons de la conduite réactionnaire des musiciens et leur allergie quasi unanime envers tout ce qui est nouveau en musique. Essayons d'éclaircir le problème un peu plus et prenons d'abord des exemples pédagogiques: un élève joue avec la gorge serrée; plus il monte vers l'aigu, plus il tend le cou vers l'avant. Une technique employée couramment dans la musique contemporaine qui consiste à jouer et chanter simultanément, est une technique praticable uniquement avec une gorge complètement détendue. Il suffit de faire faire à l'élève des exercices de chant et de jeu simultanément pendant quelque temps pour s'apercevoir que le défaut de la gorge serrée disparaît rapidement. Dans ce cas donc, une technique contemporaine peut être un moyen thérapeutique et corriger les défauts existants. Arrivé à un certain niveau, l'élève doit commencer à diversifier les articulations instrumentales et arriver à contrôler différents types de sonorités. Si on considère (ce qui semble logique) que chaque style de musique exige une sonorité appropriée, alors il n'y a que les partitions contemporaines qui traitent de ce problème de la diversification avec conséquence et, là seulement, on peut trouver matière à ce genre de travail.

Nous parlions de flexibilité corporelle envers l'instrument. Dans des partitions où le registre change constamment, où chaque son a une articulation et un timbre différent, la gymnastique corporelle sans parler de la présence d'esprit, joue évidemment un rôle important. Il est impensable de jouer une musique riche en articulations et sonorités en employant la force, avec un corps rigide.

Dans la musique actuelle, ainsi que dans la pédagogie contemporaine, l'improvisation joue un rôle important. Dans celle-ci, on arrive à considérer son instrument plutôt comme un moyen pour faire de la musique, une musique qu'on invente soi-même. Donc, plus on rentre profondément dans ce domaine, plus on considère l'instrument comme une prolongation du corps, comme une sorte d'amplificateur de nos pensées musicales par lequel irradient les articulations vocales et instrumentales les plus diverses. Le cuivre est évidemment un instrument prédestiné pour une telle attitude humaine. Comme c'est un instrument direct (sans anches, marteau ou archet intermédiaire) chez lequel (comme dans le chant) le son est produit directement au premier niveau avec l'air et l'articulation des organes phonatoires, il est évidemment extrêmement maniable pour jouer comme si on parlait, pour jouer comme si on chantait ou criait ou vice versa pour pouvoir parler ou chanter, crier ou bavarder comme si on jouait.

Dans le cas où l'on fait de la musique

schem Verhalten liegt der Grund für das reaktionäre Benehmen der Musiker und für die fast einstimmige Allergie gegen das Neue in der Musik. Beim Versuch, dieses Problem zu klären, können wir mit Beispielen aus der Ausbildung anfangen: Ein Schüler spielt mit gespannter Kehle; je höher er steigt, desto mehr streckt er den Hals. In der zeitgenössischen Musik wird die Technik des gleichzeitigen Spielens und Singens laufend verwendet, eine Technik, die nur mit völlig entspannter Kehle angewandt werden kann. Lässt man den Schüler Übungen zum gleichzeitigen Singen und Spielen einige Zeit lang machen, wird der Fehler der gespannten Kehle bald verschwinden. Wie man sieht, kann eine zeitgenössische Technik als therapeutisches Mittel zur Verbesserung von Fehlern angewandt werden.

Von einer bestimmten Stufe an muss der Schüler verschiedenartige Instrumentalartikulationen und Klangtypen kontrollieren können. Nimmt man (logischerweise) in Betracht, dass jeder musikalische Stil einen entsprechenden Klang braucht, dann kommt man zum Schluss, dass allein die zeitgenössischen Partituren vom Problem der Vielfalt mit Konsequenz handeln, und dass nur in ihnen Material für diesen Arbeitstyp zu finden ist.

Wir haben schon von der körperlichen Anpassung an das Instrument gesprochen. In Partituren, wo der Tonumfang dauernd wechselt, wo jeder Ton eine verschiedene Artikulation und Klangfarbe hat, spielt die Körpergymnastik — von der Geistesgegenwart ganz zu schweigen — eine entscheidende Rolle. Es ist unmöglich, eine an Artikulationen und Klangfarben reiche Musik mit Kraft und mit einer steifen Körperhaltung zu spielen.

In der gegenwärtigen Musik, und auch Pädagogik, spielt das Improvisieren eine bedeutende Rolle. Das Improvisieren erlaubt es, das Instrument als ein Mittel zu betrachten, selbsterdachte Musik zu machen. Je weiter man auf diesem Gebiet voranschreitet, desto eher betrachtet man das Instrument als eine Verlängerung des eigenen Körpers, als einen Verstärker der eigenen musikalischen Gedanken, durch das die verschiedensten Stimm- und Instrumentalartikulationen ausstrahlen. Gerade das Blechblasinstrument ist für ein solches Verhalten vorbestimmt. Da es ein unmittelbares Instrument (ohne Zwischenschaltung eines Rohrblattes, eines Hammers oder eines Bogens) ist, auf dem der Ton unmittelbar durch die Luft und die Artikulation der Sprechwerkzeuge erzeugt wird, ist es selbstverständlich besonders dazu geeignet, zu spielen als spreche man, zu spielen als singe oder schreie man, oder umgekehrt, um sprechen oder singen, schreien oder reden zu können, als ob man spiele.

that one must look for the reactionary conduct of musicians and their almost unanimous allergy towards everything which is new in music. Let us try and throw a little more light on the problem by first of all taking pedagogic examples: a pupil plays with his throat tight; the higher he plays the further he stretches his neck. A technique which is generally used in contemporary music, that of singing and playing simultaneously, is only feasible when the throat is completely relaxed. It is sufficient to make the pupil do exercises in playing and singing simultaneously over a period of time to notice that the fault of the tight throat disappears rapidly. In this case then, a contemporary technique can be a therapeutic means of correcting existing defects.

When a pupil has arrived at a certain level of playing, he is obliged to start varying types of articulation on the instrument and to attain a control of different kinds of sound. If one considers (this seems logical) that each musical style calls for an appropriate type of sound then there are only contemporary scores which deal with this problem of diversification consequentially and there alone is it possible to find material for this genre of study.

We spoke of bodily flexibility with respect to the instrument. In scores where the register changes constantly, where each sound has a different timbre and is articulated differently, gymnastics, without mentioning presence of mind, obviously play an important role. It is unthinkable to play music which is rich in various kinds of articulation and sounds with force and a stiff body.

In music of the present, as well as in contemporary education, improvisation plays an important role. In this way of expression one gets to consider one's instrument as rather a means of making music, music which one invents oneself. Therefore the deeper one is involved in this sphere, the more the instrument is considered as an extension of the body, as a sort of amplifier of our musical thoughts through which the most varied vocal and instrumental types of articulation are radiated. The brass instrument is obviously predestined for such a human attitude as this. As it is a direct instrument (without reeds, hammer or intermediary bow) with which (as in singing) the sound is produced directly at the first level with the air and the articulation of the organs of speech, it is obviously extremely easy to handle when playing as if speaking, singing or shouting or vice versa, to be able to speak or sing, shout or gossip as if one were playing. In the situations where one does this with a group, where everyone in the group invents something (improvises) on the

avec un groupe, où tout le groupe invente (improvise) sur le moment, il devient évident qu'il faut s'adapter et réagir à l'environnement sonore. Alors, les notions «d'un son beau, unique», «d'un bel aigu», «d'une belle technique», etc. n'existent plus puisqu'il faut produire mille sons différents avec une sensibilité diversifiée, avec une attaque et position des organes respiratoires et phonatoires chaque fois différente. Dans ce cas, ce sont les besoins musicaux qui dictent les différents traitements de l'instrument; il n'y a donc plus de traitement unique que l'on aime tellement à prêcher. Souvent, il arrive que l'instrument ne corresponde plus au besoin du moment; alors, il faut le manipuler, jouer avec des embouchures différentes, employer peut-être l'électronique comme prolongement de celui-ci.

Nous sommes donc loin de l'esthétique «traditionnelle» et c'est dans un pareil cas que nous nous apercevons qu'un fossé énorme sépare les personnes qui ne pensent qu'en termes cuivre et celles qui pensent d'abord en musiciens et emploient leur instrument comme un objet avec lequel ils font de la musique, étant capables de choisir librement le contexte. Alors on se trouve devant le fait qu'il n'existe pas qu'une seule technique instrumentale mais qu'il faut inventer une technique adéquate à chaque sorte de musique, avec des sonorités et des articulations changeables. Si nous regardons l'enseignement des cuivres sous cet aspect, nous constatons que nous sommes loin d'une telle réalisation.

J'en reviens encore une fois au sectarisme des écoles: aujourd'hui le cuivre est appelé à tout faire; la spécialisation dans une sorte de style ne peut être qu'une situation exceptionnelle. S'intéresser aux problèmes contemporains est une nécessité, car ce n'est qu'à travers cette contemporanéité qu'on arrive vraiment à cerner les problèmes concernant la musique du passé. Les musiciens et surtout les cuivres aiment beaucoup faire appel à la soi-disante tradition par exemple, à ce que tel ou tel maître du cuivre a dit mais G. Mahler a aussi dit: «Tradition ist Schlamperei.» Par là, il voulait dire que la tradition est surtout une commodité, une habitude à laquelle on se réfère pour ne pas avoir besoin de trop réfléchir et qu'on cite pour défendre sa paresse ou ses intérêts.

Méfions-nous car lire des journaux pornos pendant les répétitions ou jouer aux échecs dans la fosse de l'Opéra pendant les pauses est une tradition chez les cuivres. Mais pour démontrer qu'on a de l'aigu, terminer le deuxième concerto brandebourgeois à la trompette piccolo subitement sur la tonique, bien que l'original indique la quinte, est aussi devenu une habitude.

Wird Musik in einer Gruppe gemacht, wobei alle Gruppenglieder auf der Stelle improvisieren, wird einem klar, dass es gilt, sich an den umgebenden Klang anzupassen und darauf zu reagieren. Da gibt es die Begriffe «eines einzigen schönen Tones», «schöner hohen Töne», «einer schönen Technik», usw. nicht mehr, denn es geht darum, tausend verschiedene Töne mit einer geschärften Einfühlungsgabe, mit jeweils anderem Anstoss und anderer Lage der Atemorgane und der Sprechwerkzeuge zu erzeugen. Hier wird die differenzierte Handhabung des Instrumentes von den musikalischen Erfordernissen diktiert; es gibt also nicht eine alleinültige Handhabung des Instrumentes, wie so gerne behauptet wird. Es kommt sogar öfters vor, dass das Instrument den augenblicklichen Erfordernissen nicht mehr gerecht werden kann. Da muss es manipuliert werden: verschiedene Mundstücke aufsetzen, oder die Elektronik zur Hilfe rufen.

Wir entfernen uns also sehr von der «herkömmlichen» Ästhetik. Gerade in diesem Fall werden wir uns des Grabens bewusst, der zwischen denjenigen Leuten, die nur in Kategorien vom Blechblasinstrument denken, und jenen liegt, die zuerst als Musiker denken und ihr Instrument als einen Gegenstand ansehen, auf dem sie Musik machen, die also fähig sind den Kontext frei zu wählen. Folglich gibt es nicht nur eine einzige Instrumentaltechnik, man muss für jede Musik die passende Technik mit wechselnden Klangfarben und Artikulationen erfinden. Verstehen wir den Blechblasunterricht von dieser Warte aus, müssen wir feststellen, dass wir von einer Verwirklichung weit entfernt sind.

Zurück zum Sektierertum der Schulen: heutzutage muss der Blechbläser alles können; Spezialisieren auf eine Stilart darf nur ein Ausnahmefall sein. Man muss sich für die zeitgenössischen Probleme interessieren, denn nur durch die Beschäftigung mit Zeitgenössischem können die Probleme der Musik der Vergangenheit wirklich erfasst werden. Musiker, vor allem Blechbläser, lieben es, auf die sogenannte Tradition zu pochen, z. B. auf das, was dieser oder jener Meister gesagt hat. G. Mahler aber hat gesagt: «Tradition ist Schlamperei», etwas Bequemes, eine Gewohnheit, auf die man sich beruft, um seine eigene Denkfaulheit zu rechtfertigen.

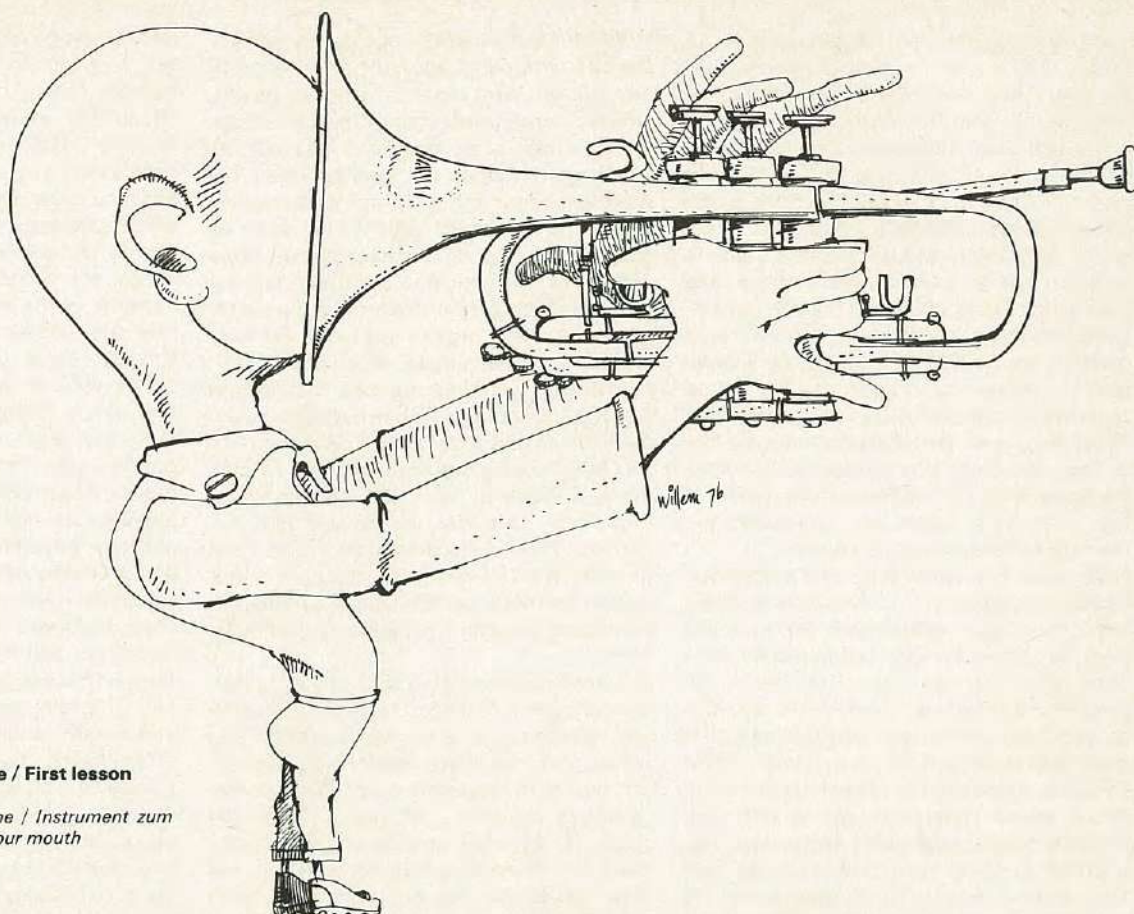
Während der Proben Pornographisches zu lesen oder im Orchestergraben Schach zu spielen ist bei den Blechbläsern eine Tradition. Zum Beweis seines Könnens das zweite Brandenburgische Konzert auf der Pikkolotrompete plötzlich auf der Tonika zu beenden, obwohl im Original die Quinte vorgeschrieben wird, ist auch zur Gewohnheit geworden. Wir sollten uns vorsehen!

spur of the moment, it becomes clear that one must adapt oneself and react to the musical environment. So the notions of a "beautiful, unique sound", "good high register", and "good technique" etc. do not exist any more since one must produce a thousand different sounds with diverse feelings, with an attack and position of the respiratory and speech organs which are different every time. In these cases it is the musical needs which dictate the different ways the instrument is treated; there is therefore no longer a single way of doing this as is preached with such loving care. It often happens that the instrument no longer corresponds with the requirement of the moment; so one must manipulate it by playing on different mouthpieces or perhaps employing electronic means as an extension of this. So we are far from "traditional" aesthetics and it is in such a case that we notice that a huge gap separates the people who only think in terms of brass and those who think first and foremost as musicians and use their instrument as an object with which they make music, being capable of choosing the context freely.

So one is confronted with the fact that there is no one single instrumental technique but that an adequate technique must be invented for each kind of music, with changeable types of sound and articulation. If we consider the teaching of brass instruments under this aspect, then we ascertain that we are far from such a realization.

I return once more to the question of sectarianism in schools: nowadays the brass instrument is called upon to do everything; specialisation in one style only can only be an exceptional situation. It is necessary to interest oneself in contemporary problems, for it is only through the study of contemporary music that one really succeeds in hemming in the problems of the past. Musicians, and especially brass players, like appealing to so-called tradition a great deal, for instance to what a certain brass teacher or other has said but G. Mahler has also said: "Tradition is slovenliness". With this he meant that tradition is above all a convenience, a habit to which one refers in order that one doesn't need to reflect too much and which one quotes to defend one's laziness or interests.

Let us be on our guard, for the habit of reading pornographic magazines during rehearsals or playing chess in the opera pit in the rests is a tradition amongst the brass. But in order to demonstrate that one has a good high register, suddenly finishing the second Brandenburg concerto for the piccolo trumpet on the tonic, although the original indicates the fifth, has also become a habit.



Première leçon/ Erste Stunde / First lesson

Mettez l'instrument à la bouche / Instrument zum Mund / Put the instrument on your mouth



Editio Musica Budapest

Tutors and Studies

4666	Bor, K. : Technique of the Modern Trumpet Blow, the	19.—
7157	Scale Exercises for Trumpet (Borst)	
5414	Szódy, L. : Trumpet Tutor	
5415	Vol. 1	19.50
	Vol. 2	19.50

Trumpet and Piano

6825	Cornet (Trumpet) Music for Beginners (Borst, Bogár)	11.50
	EES 486	21.—
5732	Kazacsay, T. : Concerto per tromba e orchestra	
6195	Performance Pieces by Hungarian Composers (Szódy)	
3768	Vivaldi, A. : Concerto in Do maggiore per 2 trombe (Galambos, Nagy)	18.—

Two and Three Trumpets

7955	Jeney, Z. : Tropi	
7123	Láng, I. : Duo for Trumpets	
4687	Mező, I. : Variations for Three Trumpets	8.—
6818	Reschowsky, S. : Trio for Three Trumpets	
6870	Trumpet Duos (Borst, Loránd)	
6865	Váry, F. : Musica ironica per due trombe	

Chamber Music for Brass Ensemble

6071	Bogár, I. : Burlesca per ottoni	15.—
	Score and Parts	

5697	Three Hungarian Folksongs for Brass Quartet	
	Score and Parts	
6752	Three Movements for Brass Quartet	15.—
	Score and Parts	
6101	Dávid, Gy. : Miniature per sestetto d'ottoni	15.—
	Score and Parts	
	Durkó, Zs. : Quartetto d'ottoni per due trombe, trombone e tuba (o trombone II)	
6406	Playing Score	11.50
	Farkas, A. - Hollós, L. : Chamber Music for Brass Instruments (3 trombe, 2 tromboni, tuba)	
5525	Score	19.—
	Farkas, F. : Kleine Turmmusik (3 trombe, 4 corni/ tuba ad lib./3 tromboni, tuba)	
6714	Score	
7430	Parts	
	Hidas, F. : Sestetto per ottoni	
6897	Score and Parts	
	Horusitzky, Z. : Cassazione for Two Trumpets in B-flat and Trombone	
5702	Score and Parts	14.50
	Kocsár, M. : Sestetto d'ottoni	
6848	Score and Parts	15.—
	Trio per due trombe e trombone	
4435	Score and Parts	11.50
	Kovács, M. : Divertimento on Hungarian Folksong	
6936	Motif. Brass Sextet	
	Score and Parts	
	Láng, I. : Cassazione per sestetto d'ottoni	
6760	Playing Score	16.—
	Madrigals and Preclassical Dances (2 trombe, 2 tromboni) (Lubik)	
2242	Score	11.50
2219	Parts	19.—
	Mihály, A. : Kleine Turmmusik (2 trombe, 2 tromboni)	
7106	Score and Parts	
	Patachich, I. : Ritmi dispari per sestetto d'ottoni	
6113	Score and Parts	18.50
	Petrovics, E. : Cassazione per quintetto d'ottoni	
6703	Score and Parts	15.—

**EDITION EULENBURG GMBH - CH-8134 ADLISWIL-ZÜRICH
GRUTSTRASSE 28 - TELEFON (01) 710 36 81**

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

BÄRENREITER	Kassel (BRD)	MARKS MUSIC CORP.	Melville (USA)
BLASMUSIKVERLAG F. SCHULZ	Freiburg (BRD)	MODERN EDITION	München (BRD)
BOONIN	Hackensack (USA)	MOECK	Celle (BRD)
BOOSEY & HAWKES	London (New York) (GB)	PHILHARMUSICA	New York (USA)
BRASS PRESS, The	Nashville (USA)	PRESSER Th.	Bryn Mawr (USA)
BRÜCHLE	München (BRD)	PRO ART PUBL.	Westbury (USA)
DOBLINGER	Wien (A)	RICQUIER	St. Jean d'Avry (F)
EDITIO MUSICA	Budapest (H)	TENUTO PUBL. (PRESSER)	Bryn Mawr (USA)
FISCHER, Carl	New York (USA)	VEB HOFMEISTER	Leipzig (DDR)
KALMUS Alfred A. Ltd	London (GB)	VOLKWEIN BROS. INC.	Pittsburg (USA)
LEDUC	Paris (F)		

DISQUES		SCHALLPLATTEN		RECORDS	
ARION/CBS	Paris (F)	FCM		Paris (F)	
CRYSTAL RECORDS	Los Angeles (USA)	RBM		(BRD)	
DECCA	Paris (F)	T.C.		Nancy (F)	
ERATO	Paris (F)	UNIVERSITY OF IOWA PRESS		Iowa City (USA)	

PARTITIONS NOTEN MUSIC

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- LITTLE Lowell, **Know Your Trumpet**, prerequisite study for mastery of the instrument (Westbury, Pro Art Publications, 1976 — Pro Vol 1488; sent by Alfred A. Kalmus Ltd. London). \$ 3.00.
- MITSUOKA I., **Banshees** for unaccompanied trumpet (New York, Philharmusica, 1976 — The Musical Evergreen Vol. XI, N° 7). \$ 1.89.
- NAGEL Robert, **Trumpet Studies in Contemporary Music** (Melville, Edward Marks Music Corp., 1975 — M831). \$ 2.50 (in U.S.A.).
- CARNAUD, **Thirty Progressive Duos** (London, Boosey & Hawkes). 75 p.
- HARVEY Paul, **Graded Study-Duets** (London, Boosey & Hawkes, 1966). 75 p.
- STRAVINSKY Igor, **Fanfare for a New Theatre**, 2 trumpets (London, Boosey & Hawkes, 1968). 95 p.
- BRITTEN Benjamin, **Fanfare for St. Edmundsbury** for 3 trumpets (London, Boosey & Hawkes, 1969). 65 p.
- STEKL Konrad, **Sonatine** für drei gleichgestimmte Instrumente (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, Nr. 794).
- BARNES Clifford, **The Young Maestro** for Bb cornet and piano (London, Boosey & Hawkes, 1956).
- KRATOCHWIL Heinz, **Konzert** für Trompete und grosses Orchester, Op. 88, Ausgabe für Trompete und Klavier (Wien, Doblinger, 1976 — 05 744). ca 13'.
- OPITZ Erich, **Sonatine** in drei Sätzen für Trompete und Klavier (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, 1975 — Nr. 795).
- WATTERS Cyril, **Double or Quits**, duets for two cornets and piano (London, Boosey & Hawkes, 1956). 85 p.
- FINLAYSON Walter Alan, **Bright Eyes** for trumpet trio and piano (London, Boosey & Hawkes, 1955).
- CHÁVEZ Carlos, **Soli** for oboe, clarinet, trumpet and bassoon (London, Boosey & Hawkes, 1959). £ 1.25.
- COPLAND Aaron, **Quiet City**, arranged for english horn (or oboe), trumpet and piano by J. Brodwin Kennedy (London, Boosey & Hawkes, 1962). 95 p.

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 dactylographiées 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.

COR — HORN

- PATACHICH Ivan, **Ritmi Pari e Dispari** für 2 Hörner in F (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, Nr. 783).
- SPIES Claudio, **Times Two** for horns (New York, Boosey & Hawkes, 1969). \$ 1.50.
- BELLINI-GALLAY, **Romance** from «Bianca e Fernando», for horn solo with piano accompaniment, edited by Harold Meek (New York, Carl Fischer, 1976 — W2519). \$ 1.50.
- HARTLEY Walter S., **Sonorities II** for horn and piano (1975) (Bryn Mawr, Tenuto Publications/T. Presser, 1976 — T156; sent by Alfred A. Kalmus Ltd. London). \$ 2.00.
- SKOLNIK Walter, **Sonatina** for horn and piano (Bryn Mawr, Tenuto Publications/T. Presser, 1976 — T157; sent by Alfred A. Kalmus Ltd. London). \$ 5.00.
- HAYDN J., **Divertimento** for flute, oboe, clarinet horn and bassoon, arr. by Harold Perry (London, Boosey & Hawkes, 1942). 60 p.
- LEES Benjamin, **Two Miniatures** for flute, oboe, clarinet, horn and bassoon (London, Boosey & Hawkes, 1974). £ 1.95.
- SWEELINCK Jan Pieters, **Variations on a Folksong** arranged for woodwind quintet (11111) by Ernest Lubin (New York, Boosey & Hawkes, 1965).

TROMBONE — POSAUNE

- DAVIES John, **Scales & Arpeggios** for the trombone (London, Boosey & Hawkes, 1969).
- FULKERSON James, **Patterns VIII** for solo trombone (München, Edition Modern, 1975 — M1755E).
- — — **Patterns XI** for bass trombone solo (München, Edition Modern, 1976 — M1808E).
- ADAMS Stephen, **The Holy City** for trombone (or baritone) solo or duet (treble or bass clef) and piano, arranged by W. H. Glenn (London, Boosey & Hawkes, 1892 & 1920).
- GALIEGUE Marcel, **Essai I, Essai II, Essai III, Essai IV** pour trombone et piano; édités séparément (Paris, Leduc, 1976).
- GORDON Stanley, **The Iceberg** for euphonium or trombone (treble or bass clef) and piano (London, Boosey & Hawkes, 1928).
- HANDEL G. F., **Where'er You Walk** for trombone and piano (treble or bass clef), edited by Harold Laycock (London, Boosey & Hawkes, 1937).
- LAYCOCK Harold (arr.), **The Dove** (Welsh Air) arranged for trombone and piano (London, Boosey & Hawkes, 1937).
- — — **Trombone Solo Album** (1. Berceuse de Jocelyn, B. Godard; 2. Lend Me Your Aid, Ch. Gounod; 3. Souvenir de Poitou, J. Legendre; 4. Recit. and Air from «Elijah», Mendelssohn; 5. Parted, F. P. Tosti; 6. The Jockey, A. Teasdale) with piano acc. (London, Boosey & Hawkes, 1925).
- MENDELSSOHN, **On Wings of Song** arranged for trombone and piano by Harold Laycock (London, Boosey & Hawkes, 1937).
- MONTAGUE Stephen, **Quiet Washes** for trombone and piano or harp (München, Edition Modern, 1976 — M1776E).
- MOSS Harold, **The Jockey** for trombone solo (treble or bass clef) and piano (London, Boosey & Hawkes, 1928).
- — — **The Firefly** for trombone solo (treble clef) and piano (London, Boosey & Hawkes, 1924).
- PERRY Harold, (arr.) **Classical Album** for trombone and piano (Schubert, Mozart, Händel, Mendelssohn, Chopin, Beethoven, Purcell, Bach) arr. by Harold Perry (London, Boosey & Hawkes, 1964).
- RICHARDSON Norman (arr.), **Six Classical Solos** (Vivaldi, Bach, Mozart, Albrechtsberger, Marsh, Berlioz) arranged for trombone and piano (London, Boosey & Hawkes, 1974).
- RIMSKY-KORSAKOFF N., **Trombone Concerto** for tenor trombone and piano, edited by Harold Perry (London, Boosey & Hawkes, 1955).
- SCHUBERT, **Ave Maria** arranged for trombone (or baritone) solo or duet — treble or bass clef — by A. Traxler (London, Boosey & Hawkes, 1935).
- PERLAKI József, **Harsonaduók** (trombone duos) (Bertalotti, Bogár, Buxtehude, Hajdu, Kocsár, Lasso, Machaut, Mozart, Patlachich, Purcell, Telemann, Tornyos) (Budapest, Editio Musica, 1976).
- FULKERSON James, **Co-Ordinative System No. 9** for trombone and synthesizer (München, Edition Modern, 1976 — M1832E).
- — — **Trombone Concerto**, version for trombone and tape (München, Edition Modern, 1975 — M1758E).

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.

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

MONTAGUE Stephen, **Caccia** for amplified trombone & piano and tape (London, Edition Modern, 1975 — M1775E).

TUBA

VAUGHAN Rodger, **Suite** for tuba alone (Hackensack, Joseph Boonin, Inc., 1976; sent by Kalmus Ltd., London).

TORCHINSKY Abe, **The Tuba Player's Orchestral Repertoire**, Volume 2, Wagner, the standart excerpts (Hackensack, Joseph Boonin Inc., 1976; sent by Kalmus Ltd., London).

GRUNDMAN Clare, **Tuba Rhapsodie** for tuba solo and piano reduction (New York, Boosey & Hawkes, 1976). Also available for tuba and symphonic band.

PEASLEE Richard, **The Devil's Herald** for tuba solo, 4 horns and percussion (Hackensack, Helicon Music Corp./Joseph Boonin, Inc., 1975; sent by Kalmus Ltd. London).

ANY SOLO INSTRUMENT

FULKERSON James, **Patterns VII** for any solo instrument (München, Edition Modern, 1975 — M1754E).

CORNET À BOUQUIN - ZINK — CORNETTO

KERNBACH Volker, **Spielanleitung für hohe Zinken** (How to play the Treble Cornett), Deutsch und Englisch (Celle, Moeck Verlag, 1975 — Nr. 2080).

ENSEMBLES DE CUIVRES —

BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

IANNACCONE Anthony, **Sonatina** for trumpet and tuba (Bryn Mawr, Tenuto Publ./T. Presser, 1976 — T155; sent by Kalmus Ltd., London). \$ 4.50.

PRESSL Hermann Markus, **Präludium, Choral und Fuge** für Trompete und Posaune (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, Nr. 772).

PRESSL Hermann Markus, **Zwei Tricinen** für 2 Trompeten und Posaune (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, Nr. 771).

JOHNSTON David, **Yankee-Suite** für 2 Trompeten und 2 Posaunen (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, 1975 — Nr. 790).

SIEBERT Edrich (Selected and arr. by), **Junior Album** for brass quartet — with interchangeable instrumentation — (Dvorák, Schubert, Beethoven, Traditional, Händel, Haydn, Mozart, Pintsuti, Purcell, Mendelssohn) (London, Boosey & Hawkes, 1968). £ 2.25.

STONE David, **The Minstrels' Gallery**, Six pieces from the Sixteenth and Seventeenth Centuries arranged for wind (brass) quartet (211) (London, Boosey & Hawkes, 1961). £ 1.35.

— — — **La Renaissance**, Songs and Dances by French and German composers of the Sixteenth and Seventeenth Centuries arranged for wind (brass) quartet (211) (London, Boosey & Hawkes, 1973). £ 1.95.

ALFORD Kenneth J., **Colonel Bogey**, transcribed for brass quintet (2111) by Donald Stratton (New York, Boosey & Hawkes, 1964). \$ 2.50.

GUBBY Roy, **The Great Panathenaea** for brass quintet (2111 or 212) (London, Boosey & Hawkes, 1973). £ 1.75.

PEUERL Paul, **Canzon I** for brass quintet (2111), edited by Bernard Fitzgerald (Bryn Mawr, T. Presser Co., 1976; sent by Kalmus Ltd., London). \$ 3.75.

— — — **Canzon II** for brass quintet (2111), edited by Bernard Fitzgerald (Bryn Mawr, T. Presser Co., 1976; sent by Kalmus Ltd., London). \$ 3.75.

PRESSER William, **Divertimento** for 2 baritone horns and 3 tubas (Bryn Mawr, Tenuto/Presser Publ., 1976 — T153; sent by Kalmus Ltd., London). \$ 7.00.

EHMANN Wilhelm, **Neue Musik für Bläser 1**: Ulrich Baudach, Johannes Driessler, Magdalene Schauss-Flake (2030 + 305(4)0) (Kassel, Bärenreiter, 1976 — Bärenreiter 6631). Sfr. 11.20.

— — — **Neue Musik für Bläser 2**: Dietrich Manicke, Karl Marx, Eberhard Wenzel (3030 + 2031) (Kassel, Bärenreiter, 1976 — Bärenreiter 6632). Sfr. 14.10.

— — — **Neue Musik für Bläser 3**: Wolfgang Fortner, «Hymnus» (3030) (Kassel, Bärenreiter, 1976 — Bärenreiter 6633). Sfr. 11.80.

FRANKISER Carl, **Entry of the Herald** for brass sextet — 2 cornets, horn in F, baritone, trombone, tuba (New York, Boosey & Hawkes, 1946).

JACOB Gordon, **Interludes** for trumpets and trombones (4030 + timp.) (London, Boosey & Hawkes, 1951).

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.

- KOCH Johannes H. E., **Divertimenti der Klassik** (von Mozart und Haydn) für Blechbläser bearbeitet — 4 Trompeten, 4 Posaunen + Pauken (Kassel, Bärenreiter, 1976 — Bâ 6681) Sfr. 10.60.
- COPLAND Aaron, **Ceremonial Fanfare** for brass ensemble (3431) (London, Boosey & Hawkes, 1974).
- FRESCOBALDI Girolamo, **The Battle** (2 cnts, 2330 + perc.), freely transcribed by Gordon Binkerd (London, Boosey & Hawkes, 1973).
- LEES Benjamin, **Fanfare for a Centennial** for brass (3431 + perc.) timpani and percussion (London, Boosey & Hawkes, 1973).
- TCHEREPNIN Alexander, **Fanfare** for brass ensemble (3431) and percussion (London, Boosey & Hawkes, 1964). £ 2.75.
- NELHYBEL Vaclav, **Designs for Brass** (3431 + 1 baritone) (London, Boosey & Hawkes, 1966). £ 4.15.
- PROKOFIEFF Serge, **March** from «The Love of Three Oranges» arranged for brass (3431 + baritone) and percussion by Fisher Tull (New York, Boosey & Hawkes, 1976). \$ 7.50.

ENSEMBLES À VENT MIXTES — GEMISCHTE BLÄSERENSEMBLES — MIXED WIND ENSEMBLES

- LEITERMEYER Fritz, **Divertimento** für 12 Bläser (2(picc)2(E. H.)2(B-K1)2(Kfgt) — 1210) (Wien, Doblinger, 1976 — Stp. 384). Ca 11'.
- WAGNER Otto und ZIEGENRÜCKER Wieland, **Lieder, Tänze, Konzertantes**. Nach unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad bearbeitete und auch in kleiner Besetzung spielbare Kompositionen für Blasorchester (Leipzig, VEB Hofmeister, 1975 — V1616).
- WASTALL Peter and HYDE Derek, **Didn't My Lord Deliver Daniel**. A jazz spiritual for junior wind band (2121 — 2210 + optional piano and optional words) (London, Boosey & Hawkes, 1975).
- — — **Joshua Fought The Battle of Jericho** (2121 — 2210 + opt. piano and opt. words) (London, Boosey & Hawkes, 1975).
- — — **Babylon's Falling** (2121 — 2210 + opt. piano and opt. words) (London, Boosey & Hawkes, 1975).
- CRUFT Adrian, **Jubilate Deo** (St. Peter ad Vincula). Canticum or Anthem for S.A.T.B Chorus and Brass (22(3)1(or tuba)0) (London, Boosey & Hawkes, 1969).

LIVRES

BÜCHER

BOOKS

- BRÜCHLE Bernhard, **Musik-Bibliographien für alle Instrumente/Music Bibliographies for all Instruments** (München, B. Bruchle, 1976). 96 Seiten.
- CARNOVALE Norbert, **Twentieth-Century Music for Trumpet and Orchestra**. An Annotated Bibliography. Brass Research Series: No. 3. (Nashville, The Brass Press, 1975). 55 pages.
- DAHLQVIST Reine, **The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger**. Brass Research Series: No. 1 (Nashville, The Brass Press, 1975). 25 pages.
- FOX Fred, **Essentials of Brass Playing**. An explicit, logical approach to important basic factors that contribute to superior brass instrument performance (Pittsburg, Volkwein Bros., Inc., 1976). 64 pages.
- MOECK Hermann und MÖNKEMEYER Helmut, **Zur Geschichte des Zinken** (Celle, Moeck Verlag, 1973). 11 Seiten.
- RICQUIER Michel, **Traité méthodique de pédagogie instrumentale**. Principes de la colonne d'air — Décontraction — Relaxation — Respiration — Maîtrise de soi — Utilisation du mental. (St Jean d'Arvey, Michel Ricquier, 1976). 134 pages + ill.
- SUPPAN Wolfgang, **Lexikon des Blasmusikwesens**. 2. ergänzte Auflage 1976. (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, 1976). 342 Seiten.

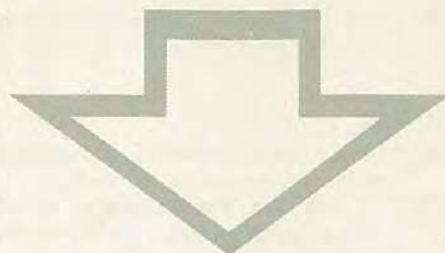
DISQUES

SCHALLPLATTEN

RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- BERNARD André, **Concertos pour trompette, 2 hautbois, basson et orchestre**. Telemann, Molter, Fasch. Pierre Pierlot, Jacques Chambon, hautbois; Ensemble Instrumental de France, dir. Jean-Pierre Wallez (DECCA Aristocrate Stéréo/Quadraph. 7436).



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.).

CAMEL MUSIC (1975),

a composition for solo trombone by Howard J. Buss, is now available from Smith Publications; 1014 Wilmington Ave., Baltimore, Maryland 21223, USA.

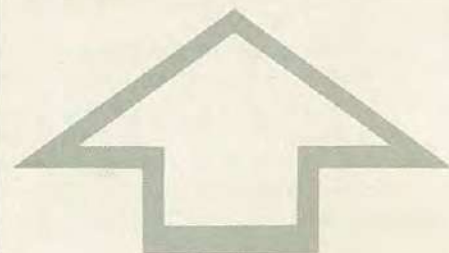
A vendre :

trombone-basse «CONN» neuf (+ étui), double-noix. Valeur FF 6.500, cédé FF 3.500. Maurice Fabre, 28 Lot de la Chapelle, F- 68520 BURNHAUPT/Bas. Tél. (89) 48 72 41.



Alla et Victor Dubiler (tp jazz).

Some people who want exchange records (jazz) with me? Qui échange des disques (jazz) avec moi? Wer tauscht mit mir Schallplatten (Jazz) aus? Victor Dubiler, p.o. Box 43, 340066 DONETSK, URSS (Soviet Union).



- — — **Concerto et Sonate pour trompette et orchestre à cordes** (Telemann, Purcell, Stölzel, Torelli). Ensemble Instrumental de France, violon solo, Jean-Pierre Wallez (DECCA Aristocrate Stéréo/Quad. 7164).
- — — **Trompette et orgue.** Quatre compositeurs français contemporains: Jolivet, Tomasi, Langlais, Rivier. Jean-Louis Gil, orgue (DECCA Aristocrate Stéréo-Quad. 7.315).
- — — **Trompette et orgue.** J. S. Bach, Vivaldi, Krebs, Gervaise, Viviani. Edgar Krapp, orgue (DECCA Aristocrate Stéréo/Quad. 7.235).
- MOLENAT Claude (+ ANDRÉ Raymond), **Huit Sonates Italiennes** pour trompettes et orchestre à cordes (Pallavicino, Stradella, D. Gabrielli, Torelli, Aldrovandini, Jacchini, Manfredini). Orchestre de Chambre Jean-François Paillard (ERATO STU 70929 Stéréo).
- — — **Trompette, Orgue, Rythmique,** volume 2 (Tartini, Albinoni, Haendel, Tessa-rini). Willy Lockwood, cb, Georges Rabol, orgue, Armand Cavallaro, bt (FCM 335 mono/stéréo).
- QUINQUE Rolf, **Virtuose Trompetenkonzerzte aus Barock und Gegenwart** (Wolfgang Hofmann, Peter Jona Korn, Georg Ph. Telemann, G. Torelli). Kurpfälzisches Kammerorchester, Ltg. W. Hofmann (RBM 3053).
- ULLRICH Marc et PETIT Gilbert, **Cinq doubles concertos pour trompettes.** Vivaldi, Bononcini, Manfredini, Legrenzi, Carcasio. La Follia, Ensemble Instrumental (ARION/CBS 38 352).
- TOMBA Dino, **Noël à la Cathédrale de Nancy.** Pierre Cortellezzi, orgue. Œuvres d'après Balbastre, Haendel, Corette, Dandrieu. (T.C. 007 — super stéréo).

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

- THE ANNAPOLIS BRASS QUINTET, **Quintessence.** Music by J. S. Bach, McBeth, East, Speer, Feld, Hartley, Renwick (CRYSTAL RECORDS stereo S206).
- CAMBRIDGE BRASS QUINTET, **Plays 5 Works:** Bernstein, Speer, Huggler, Rieti, Bozza (CRYSTAL RECORDS stereo S204).
- IOWA BRASS QUINTET, **Sounding Brass.** Bozza, Bach, Husa, Mouret, Wilbye, Glasel, Leclerc, Smocker (UNIVERSITY OF IOWA PRESS — 1976). \$ 6.95.



Canadian Brass

**First major
European Tour**

October/November 1977 Russia,
Germany, England, France, Holland, Italy

**3 best selling
records!**

CANADIAN BRASS (BMC 3001)
CANADIAN BRASS IN PARIS (BMC 3003)
RAGMATAZZ (BMC 3004)

\$6.00 North America
\$7.50 Europe (plus postage)

David Haber Artists Management Inc.
1235 BAY ST. SUITE 500 TORONTO, ONT. CANADA
M5R 3K4 (416) 964-2385 CABLE HABERARTS



“Take two trumpets, one French horn, a trombone and a tuba, put them all in the hands of virtuoso performers possessing the wit of Hoffnug and the drama of the Comedie Francaise and there you have it ... a resoundingly superb product ... THE CANADIAN BRASS”

“Breath-taking in the dazzle and daring of its virtuosity!”
“Masters of both music and showmanship!”

PARTITIONS

NOTEN

MUSIC

FAVRE Robert, **Zugposaunenschule/Méthode de trombone à coulisse** (Adliswil-Zürich, Verlag Emil Ruh, 1976 — ER 1241).

Cette nouvelle méthode pour trombone est écrite en deux langues (allemand et français) et en deux clefs (fa et sol). Je ne vois pas exactement la nécessité d'écrire en deux clefs: chez moi, en Hollande, on ne se sert jamais de la clef de sol pour le trombone, et je suppose qu'il en va de même dans la plupart des autres pays d'Europe occidentale et orientale.

La présentation extérieure de la méthode est de très bon goût — mais je suis moins enthousiaste quant à son contenu. En ce qui concerne le texte: Je regrette que le problème de la respiration — si important dans le jeu du trombone — soit traité d'une façon aussi sommaire. Aucune explication claire n'est fournie au sujet de la fonction et du rôle du diaphragme; il n'y a pas non plus d'illustrations explicatives, ni d'exercices de respiration. Pour l'embouchure, on recommande la méthode désuète de la «langue entre les lèvres» au lieu de la «langue contre les dents d'en haut». L'auteur mentionne les deux méthodes pour la position des lèvres: la méthode «souriante» et la méthode «sifflante» (c'est-à-dire les lèvres élargies ou resserrées), mais il ne recommande ni l'une ni l'autre. Finalement, l'auteur, sur ce sujet, ne consacre pas un seul mot à la fonction des vibrations des lèvres, ce qui, à mon avis, est une omission grave. Je prétends que l'humidification des lèvres relève de la décision de chaque musicien, et ne devrait pas être interdite dans une méthode — particulièrement pas sans aucune explication, comme c'est le cas ici. (Voir: Farkas: «The Art of Brass Playing»).

Dans le chapitre «Conseils aux Débutants», on lit que l'élève devra éviter de reprendre son souffle sur les barres de mesure alors que, plus loin, dans les exercices, l'indication signalant les respirations est régulièrement placée — et à juste titre — sur les barres de mesure. Une telle contradiction est étrange, et, sans aucun doute, source de confusion pour les élèves. Le diagramme concernant le registre et les positions du trombone mentionne des notes qui sont trop graves, ou un peu trop graves, mais au-

Diese neue Posaunenschule ist in zwei Sprachen (deutsch und französisch) und in zwei Schlüsseln (Bass- und Violinschlüssel) geschrieben. Vom Vorteil dieser zwei-Schlüssel-Notation bin ich nicht überzeugt: in meinem Heimatland Holland, wird der Violinschlüssel für die Posaune nie verwendet und ich nehme an, dass dies auch in anderen West- und Osteuropäischen Ländern nicht viel anders sein wird.

Die Präsentation des Heftes ist sehr gepflegt — der Inhalt jedoch begeistert mich weniger.

Zunächst der Textteil. Es ist bedauerlich, dass das für das Posaunenspiel sehr wichtige Problem der Atmung so kurz und so unvollständig behandelt wird, d. h. es wird keine klare Darstellung über Aufgabe und Funktion des Zwerchfells gegeben, auch keine Illustrationen oder Atemübungen. In Sachen Ansatz wird immer noch die jetzt als überholt betrachtete Methode der «Zunge zwischen den Lippen» empfohlen, statt «Zunge hinter den Oberzähnen». Was Lippenhaltung betrifft, erwähnt der Autor sowohl die sogenannte «Lächel-» wie die «Pfeif-» Methode (d. h. Lippen breit oder zugespitzt), ohne jedoch die eine oder andere zu empfehlen. Dass in diesem Zusammenhang die Funktion der Lippenvibrationen mit keinem Wort erwähnt wird, empfinde ich als schwerwiegenden Mangel. Ob man die Lippen befeuchten soll, scheint mir eine individuelle Sache und dies sollte nicht in einer Methode verboten werden — und sogar ohne Begründung (siehe diesbez. Farkas: The Art of Brass Playing).

Im Kapitel «Ratschläge für Anfänger» heisst es, der Schüler soll so wenig wie möglich bei den Taktstrichen einatmen, während weiter im Studienmaterial die Zeichen zum Einatmen regelmässig auf den Taktstrichen angebracht sind (und mit Recht). Dieser Widerspruch befremdet und ist für den Schüler verwirrend. Das Schema über Umfang und Positionen spricht wohl über zu tiefe oder etwas zu tiefe Töne, aber nicht über zu hohe oder etwas zu hohe Töne (wie z. B. F' in der 1. Position bei den meisten Posaunen).

This new method for the trombone is written in two languages (german and french) and in two clefs (bass and violin clef). I do not quite see the necessity of writing in two clefs: in my homeland, Holland, the violin clef is never used for the trombone and I suppose it is not much different in most of the other West and East European countries.

The outer presentation of the method is very neat — but I am less enthusiastic about its contents.

As to the text: I regret that the problem of breathing — so important in trombone playing — is treated in such a scanty manner. No clear explanation is given about function and role of the diaphragm, nor are there explanatory illustrations or breathing exercises. As to the embouchure, the obsolete method "tongue between lips" is recommended instead of "tongue behind upper teeth". The author mentions the two methods for holding the lips: the "smiling" and the "whistling" method (i. e. broad and pointed lips), but he does not recommend one or the other. Finally, the author does not in this connection dedicate one word to the function of the lips' vibrations which, I think, is a serious omission. I hold that moistening of the lips is for each player to decide and should not be forbidden in a Method — especially not without any motivation as is the case here (see: Farkas: The Art of Brass Playing).

In the chapter "Advice for Beginners" it says that the pupil should avoid to inhale on the bar-lines, whereas a little further on, in the exercises, the sign for inhaling is (with right) placed regularly on the bar-lines. Such contradiction is strange and, no doubt, confusing for students. The diagram about the trombone's range and positions mentions tones that are too low or a little too low, but not tones too high or a little too high (as f. i. F' in the first position on most trombones). The exercises show a lack of imagination and hardly offer pupils a possibility to expand musically. The bass trombone is not considered at all, in spite of the fact that it

cune qui soit trop aiguë ou un peu trop aiguë (par ex. Fa' dans la première position, sur la plupart des trombones).

Les exercices font preuve de manque d'imagination et offrent difficilement aux élèves la possibilité de progresser sur le plan musical. Le trombone basse n'est pas abordé du tout, en dépit du fait qu'il est devenu assez populaire, également dans les orchestres d'amateurs.

Dans l'ensemble, on peut dire que cette Méthode contient quelques bons exercices techniques, mais à part ça, n'a guère de nouveautés à offrir. De plus, un certain nombre de problèmes importants n'ayant pas été convenablement traités, on ne peut pas considérer ce livre comme une méthode complète pour l'élève tromboniste.

Critique de **Kees Blokker** (NL)

Die Übungen sind mit wenig Fantasie geschrieben und bieten dem Schüler wenig Gelegenheit sich musikalisch zu entfalten. Die Bassposaune wird nicht berücksichtigt, obwohl sich dieses Instrument auch in den Liebhaberensembles einen festen Platz erworben hat.

Also im Grossen und Ganzen gesehen, handelt es sich hier um eine Posaunenschule, die, von einigen guten technischen Übungen abgesehen, wenig Neues zu bieten hat und die, infolge mangelhafter Behandlung einiger wichtiger Probleme, keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen kann.

Kommentar: **Kees Blokker** (NL)

has become quite popular also in amateur bands.

Generally speaking, one can say that this Method contains some good technical exercises but otherwise has no great novelties to offer. Also quite a few important problems have not been properly treated, which means that the book cannot be called a complete method for the trombone student.

Reviewed by **Kees Blokker** (NL)

MATHEZ Jean-Pierre, **Trompetenschule** (Wien, Universal Edition, 1976, UE 20601, 20602, 20603).

Ma première réaction est basée sur la curiosité: regardons de plus près cette méthode pour trompette (cornet, bugle); il s'y passe vraiment quelque chose! Des genres variés de conceptions graphiques et de jeux pour trompette, ainsi que l'introduction à la notation «normale». La diversité attire l'œil, afin de stimuler un monde divers de sons de cuivre aux oreilles de l'élève. Si je pouvais repartir à zéro pour apprendre à jouer de la trompette, je choiserais cette méthode, à cause de la liberté qu'elle offre, au lieu de l'étroit sentier conduisant à la virtuosité.

Toutefois, faire de la musique à partir d'une ligne noire sinueuse ne me semble pas facile du tout — évidemment, je me rends compte que je suis peut-être trop vieux, et abîmé par les anciennes méthodes conventionnelles pour trompette. Les débutants n'ont pas ce handicap.

Voici donc la conclusion fondamentale de cette méthode: il n'existe pas une façon unique de bien jouer. Au contraire: il y a diverses façons de produire des sons, et tous les sons produits peuvent recevoir le nom de musique. Les différents genres d'articulations, de vibratos, de trilles, les divers doigtés pour une même note sont présentés très tôt. On offre à l'élève un vaste spectre de possibilités, dans lequel il peut choisir selon ses besoins et ses capacités.

Pour les professeurs qui se serviront de cette méthode: veuillez à bien relever ce qu'elle dit de l'improvisation (cahier du maître, page 8). Lorsque vous permettez à votre groupe d'élèves d'improviser, vous devez alors adopter une attitude orientée vers le groupe. Cela veut dire que vous, en tant que professeur, abandonnez au groupe toute espèce de jugement ou d'évaluation, au lieu de le juger, ou de lui fixer des buts vous-mêmes.

Meine erste Reaktion ist Neugier: Ich möchte diese Trompetenschule genau betrachten; da ist wirklich etwas los. Viele graphische Vorstellungen und Trompetenspiele neben der Einführung des «normalen» Notenbildes. Verschiedenheit für das Auge, um eine verschiedene Welt von Blechklängen in den Ohren des Schülers hervorzurufen. Wenn ich noch einmal anfangen würde mit dem Trompetenspiel würde ich diese Methode wählen der Freiheit wegen, die angeboten wird statt eines schmalen Weges zur Meisterschaft. Musik machen nach einer gewundenen schwarzen Linie erscheint mir nicht so einfach, doch dann werde ich mir meines Alters bewusst, dass ich verdorben bin durch konventionelle Trompetenmethoden. Anfänger haben dieses Handicap nicht.

Also das grundlegende Thema dieser Methode ist: es gibt nicht nur einen Weg zum erfolgreichen Spiel. Im Gegenteil, es gibt verschiedene Arten, Klänge zu erzeugen, und alle diese Klänge können Musik sein. Verschiedene Arten der Artikulation, Vibrato, des Trillers und verschiedene Griffe für eine Note werden frühzeitig eingeführt. Ein breites Spektrum wird dem Schüler angeboten, aus dem er wählen darf, seiner Fähigkeit und seines Bedürfnisses gemäss. Lehrer, die diese Methode gebrauchen werdet, bitte, achtet auf das was gesagt wird über Improvisation (Lehrerheft, Seite 8). Wenn ihr eine Gruppe improvisieren lasst, benötigt ihr eine gruppengerichtete Einstellung. Das heisst, dass jedes Urteil oder jede Würdigung der Gruppe überlassen wird.

Eine Bemerkung: obwohl die Funktion der Zunge beim Tonerzeugen erwähnt wird, habe ich dieselbe Funktion vermisst beim Triller machen. Ein Triller durch Zungenbewegung hervorgerufen ist leichter

My first reaction is curiosity: let me have a close look at this trumpet (cornet, fluegelhorn) method; there is certainly plenty going on here! Many kinds of graphic conceptions and trumpet games as well as the introduction of the "normal" notation. Diversity for the eye in order to stimulate a diverse world of brass sounds in the pupil's ears. If I could start playing the trumpet all over again, then I would choose this trumpet method, because of the freedom it offers, instead of the narrow road to virtuosity.

However, making music from a sinuous black line seems not at all easy to me, but then I realize I am maybe too old and ruined by older conventional trumpet methods. Beginners do not have this handicap.

So the fundamental issue of this method is: there is not just one way to successful playing. On the contrary: there are different ways of producing sound and all sound produced can be called music. The different kinds of articulation, vibrato, making trills, different fingerings for the same note are introduced at an early stage. The pupil is offered a broad spectrum from which he can choose in accordance with his needs and capacities. For teachers going to use this method: please pay attention to what is said about improvisation (teacher's manual, page 8). When you let your group of pupils improvise, then you need a group orientated attitude. This means that you as a teacher leave any kind of judgement or evaluation to the group instead of judging or setting goals for them yourself.

One remark; although the function of the tongue was mentioned in producing sound I missed this in the art of making trills. A trill produced mainly by tongue movement is easier to control than one



Distribué en Suisse par

 Coré S.A., Clarens

Une remarque: alors même que la fonction de la langue est mentionnée dans la production des sons, elle manque dans l'art de faire des trilles. Un trille produit uniquement par le mouvement de la langue est plus facile à maîtriser qu'un trille produit par le mouvement de la main. Ceci pourrait être appris en commençant par siffler, et en faisant des trilles de cette manière. L'élève pourrait graduellement prendre conscience des mouvements de sa langue. Mais il s'agit là d'un détail technique; sur le plan didactique, je trouve cette méthode très impressionnante.

Critique de **Edward Ninck Block** (NL)

zu kontrollieren als einer, der durch Handbewegung produziert wird. Dies kann gelernt werden durch pfeifen und dann Triller machen. Der Schüler sollte sich seiner Zungenbewegungen stärker bewusst werden. Aber das ist nur ein technischer Punkt. Didaktisch hat diese Trompetenschule einen grossartigen Eindruck auf mich gemacht.

Kommentar: **Edward Ninck Block** (NL)

produced mainly by hand movement. This could be learned by starting with whistling and making trills that way. The pupil should acquire an increasing awareness of his tongue movements. But this is a technical point; didactically I find this method very impressive.

Reviewed by **Edward Ninck Block** (NL)

AHARONI Eliezer, **New Method for the Modern Bass Trombone** (Jerusalem, Noga Music, 1975). \$ 9.00.

L'examen de cette méthode en vaut la peine. C'est instructif. L'introduction approfondie et bien écrite, ainsi que les intitulés de chapitres fréquents, indiquent la connaissance que possède l'auteur des problèmes que les élèves peuvent rencontrer en étudiant le trombone basse. M. Aharoni inclut des sections traitant du barillet de quarte (fa), de l'accord en mi, en mi bémol, en ré, en ré bémol et du double barillet indépendant en sol-fa-mib. Il parle également des diverses combinaisons possibles de glissandi.

Je ne suis pas convaincu que la méthode de l'auteur pour désigner les positions des barillets (voir Journal ITA, vol. IV) soit meilleure que celle qui est communément utilisée de nos jours. Mes propres élèves trouvent plus facile de localiser une position avec précision lorsqu'ils réfléchissent en termes de positions habituelles du trombone ténor, comme par exemple 5^e V, plutôt que 4 V, comme utilisé par M. Aharoni.

Les exercices de cette méthode, comme de toutes les autres que j'ai vues, tendent à souligner un usage excessif des barillets, laissant les combinaisons plus logiques et plus pratiques à la discrétion de l'élève. Ceci trouble souvent l'élève, qui perd l'effet de «retour chez soi» sur la qualité de justesse et de son qu'offrent les positions habituelles.

L'inclusion d'études sur les notes pédales est une excellente idée, mais il n'y a pas de tentative, dans ce recueil, visant à développer de façon systématique le registre pédale. Il n'est fait aucune mention de la valeur à acquérir en travaillant avec des «tons factices». Il y a également plusieurs erreurs d'impression qui devraient être corrigées avant la prochaine édition. J'ai trouvé les exercices techniquement stimulants, et musicalement enrichissants, et même si aucune méthode n'est parfaite, j'ai l'impression que celle-ci est la plus complète et la plus efficace à disposition pour le trombone basse.

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

Es lohnt sich, ja ist lehrreich, diese Posanenschule durchzusehen: Die Einleitung ist gründlich und gut geschrieben, die häufigen Kapitelüberschriften sind gut gewählt — sie bezeugen, dass der Verfasser mit den Problemen, welche die Schüler beim Studium der Bassposaune haben können, vertraut ist. E. Aharoni hat Abschnitte eingefügt, die vom f-Quartventil, vom e-, es-, d-, des-Akkord, vom unabhängigen g-f-es-Doppelventil handeln. Er erwähnt auch die verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten von Glissandi.

Ich bin nicht überzeugt, dass die Methode, die der Verfasser zur Benennung der Ventilpositionen (siehe Journal ITA, Bd. IV) benützt, besser ist als die zur Zeit geläufige. Meine Schüler finden es leichter eine Position mit den Begriffen der Tenorposaune zu definieren, wie z. B. 5.V, und nicht 4.V wie es E. Aharoni vorschlägt.

Die Übungen dieses Unterrichtswerkes — wie übrigens aller anderen, die ich kenne — führen zu einem übermässigen Gebrauch der Ventile und überlassen dabei die logischeren und praktischeren Kombinationen dem Ermessen des Schülers, was verwirrend auf ihn wirkt, denn er verliert das Gefühl für die von den gewöhnlichen Positionen gebotene Genauigkeit und Klangreinheit.

Ausgezeichnet der Gedanke, Studien zu den Pedalnoten einzubeziehen, warum aber befindet sich in diesem Werk kein einziger Versuch, das Pedalregister systematisch auszubauen? Nirgends wird der Gewinn erwähnt, der durchs Arbeiten mit «künstlichen» Tönen erreicht wird. Auch sollten Druckfehler vor der nächsten Auflage verbessert werden. Die Übungen habe ich vom Technischen her stimulierend, vom Musikalischen her bereichernd gefunden. Da keine Schule vollkommen sein kann, ist diese hier — mir scheint — die vollständigste und wirksamste, die es für die Bassposaune gibt.

Rezension von **Robert M. Gifford** (USA)

Examination of this method has proven to be both rewarding and informative. A thorough and well-written introduction and frequent chapter headings indicate the author's knowledge of the problems students may encounter when studying the bass trombone. Mr. Aharoni includes sections dealing with the F attachment, E tuning, E^b tuning, D tuning, D^b tuning, and the independent G-F-E^b double valve. He also includes various possible glissandi combinations.

I am not convinced that the author's method of designating valve positions (see ITA Journal Vol. IV) is better than the one now commonly used. My own students find it easier to accurately locate a position when they think in terms of the regular tenor positions, such as #5th V rather than 4V as used by Mr. Aharoni.

The exercises in this method, and all the others I have seen, tend to stress an overuse of the valve(s) leaving the more logical and practical combinations with the regular positions to the student's discretion. This often confuses the student who loses the "home base" effect upon pitch and tone quality provided by regular positions.

The inclusion of pedal note studies is an excellent idea, but there is no attempt in this book to systematically develop the pedal range. No mention is made of the value to be gained from working with "factual tones". There are also several printing errors which should be corrected before the next edition.

I find the exercises to be challenging technically and rewarding musically, and even though no method is perfect, I do feel that this is the most complete and effective method available for the bass trombone.

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

Cette méthode est prévue pour être utilisée sous la direction d'un professeur, au cours de la première année d'étude environ. Elle se déroule à un rythme réaliste en ce qui concerne le registre, le phrasé et l'endurance.

Le premier exercice se répète dans les sept positions de coulisse et pourrait devenir assez ennuyeux pour l'élève. Il offre toutefois une introduction aux positions alternées les plus communes. L'usage des positions alternées pourrait être souligné encore davantage dans l'ensemble de la méthode.

Il y a plusieurs exercices sur le glissando, qui sont uniques à ce degré, et d'excellentes études pour apprendre à souffler «à travers» chaque note. Je suis très impressionné par la façon dont cet auteur s'y prend avec le développement du style legato. Il offre également beaucoup de contrastes dynamiques entre les exercices.

Le développement rythmique est faible, dans cette méthode, et elle devrait comprendre davantage d'exercices traitant des problèmes rythmiques les plus communs des élèves (silences et liaisons). Même si les exercices possédant des modèles rythmiques invariables sont parfois nécessaires pour le développement de l'agilité, les études comportant de fréquents changements rythmiques sont nécessaires pour acquérir l'indépendance rythmique.

Les aspects importants du «bourdonnement» dans l'embouchure et du jeu d'oreille sont complètement ignorés. Le recueil comporte six duos, mais il en faut davantage afin de développer les capacités de l'élève qui peut ne pas avoir l'occasion de se produire fréquemment avec d'autres musiciens.

Je considère cette méthode comme l'une des meilleures de ce genre sur le marché aujourd'hui, et je suis impatient de voir toute publication subséquente du professeur Douay.

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

Diese Posaunenschule ist für das erste Studienjahr unter der Führung eines Lehrers vorgesehen. Der Rhythmus des Vorschreitens ist durchaus realistisch in Bezug auf Register, Phrasierung und Ausdauer.

Die erste Übung wird in den sieben Zugpositionen wiederholt, was für den Schüler langweilig werden kann. Er bietet allerdings eine Einführung in die geläufigen alternierten Positionen. Der Gebrauch der alternierten Positionen hätte in diesem Werk stärker herausgearbeitet werden können. Einige Glissandoübungen sind auf dieser Stufe einzigartig und die Studien zur Erlangung der Fähigkeit, durch jede Note zu blasen, sind ausgezeichnet. Besonders beeindruckend finde ich die Entwicklung des legato Stils. Zahlreiche dynamische Kontraste werden in den Übungen geboten.

Der rhythmische Ausbau ist in diesem Unterrichtswerk schwach, es sollte mehr Übungen zu den geläufigsten rhythmischen Problemen der Schüler (Pausen und Bindungen) enthalten. Wenn auch Übungen mit unabänderlichen rhythmischen Mustern zur Entwicklung der Beweglichkeit notwendig sind, so sind Studien mit häufigem rhythmischem Wechsel ebenso notwendig um rhythmische Unabhängigkeit zu erlangen.

Wichtige Aspekte, wie das Lippensummen durch das Mundstück und Gehörbildung, wurden völlig ignoriert. Der Band enthält sechs Duos, was nicht ausreicht um die Zusammenspielfähigkeiten des Schülers zu entwickeln, dem die Möglichkeit nicht geboten wird, häufig mit anderen Musikern aufzutreten.

Diese Posaunenschule betrachte ich als eine der besten, die es heute im Handel gibt, und ich erwarte mit Ungeduld die nächste Veröffentlichung von J. Douay.

Rezensiert von **Robert M. Gifford** (USA)

This method is designed to be used with the guidance of a teacher during the student's first year or more of study. It is realistically paced as to range, phrasing and endurance.

The first exercise is repeated in all seven slide positions and could become quite boring to the student. It does, however, provide an introduction into the more common alternate positions. The use of alternate positions could be stressed even more throughout the method.

There are several exercises on the glissando, which are unique at this level and excellent studies for the ability to blow through each note. I am most impressed with this author's approach toward the development of legato style. He also provides a good deal of dynamic contrast between exercises.

Rhythmic development is weak in this method and more exercises dealing with student's most common rhythmic problems (rests and ties) should have been included. Even though exercises with unchanging rhythmic patterns are sometimes necessary for the development of certain skills, études with frequent rhythmic change are necessary to develop rhythmic independence.

The important aspects of mouthpiece buzzing and playing by ear are completely ignored. Six duets are included but more are needed in order to strengthen the abilities of a student who may not have the opportunity for frequent ensemble performance.

I consider this to be one of the best methods of its type on the market today, and I am anxious to see any subsequent volumes by Professor Douay.

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

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.

L'édition moderne idéale d'exécution d'une œuvre ancienne devrait, entre autres choses, utiliser une notation moderne, comporter des chiffres de repère, donner un certain historique et des idées sur les traditions d'exécution, et indiquer de façon précise les ajouts apportés par l'éditeur. Cette édition du *Grand Trio N° 3* de Dauprat satisfait à plusieurs de ces conditions, et comprend une préface (en anglais, français et allemand) de Kurt Janetzky, une photo du cor Raoux de Dauprat, et un portrait de Dauprat lui-même.

Eine ideale moderne Ausgabe eines alten Werkes sollte u. a. gut bearbeitet eine moderne Notierung anwenden, und enthält Anhaltszahlen, die einen geschichtlichen Überblick bieten, einige Gedanken zu den Ausführungstraditionen anführen und die Hinzufügungen des Verlegers aufzählen. Vorliegende Ausgabe des *Grand Trio Nr. 3* von Dauprat, kommt einigen dieser Forderungen nach: sie enthält ein Vorwort (englisch, französisch, deutsch) von Kurt Janetzky, eine Aufnahme des Raoux-Horns von Dauprat und ein Porträt

The ideal modern performing edition of an old work should, among other things, use modern notation, have rehearsal numbers, give some history and ideas for performance practice, and indicate precisely what additions the editor has made. This edition of Dauprat's *Grand Trio No. 3* succeeds in most respects and includes a Foreword (in English, French, and German) by Kurt Janetzky, a photo of Dauprat's Raoux horn, and a portrait of Dauprat himself. The music is easy to read, is well arranged for page turns, and

La musique est facile à lire, bien arrangée pour la «tourne» des pages, et comporte des chiffres de repère. La plupart des ornements sont écrits. Le seul véritable point faible de M. Meek en tant qu'éditeur (et c'est un point faible bien courant) est qu'il ne nous offre aucun moyen de déceler quels sont ses ajouts d'éditeur, et ce que Dauprat a écrit, à l'origine.

Les cornistes n'ont jamais manifesté beaucoup de génie dans la composition à l'intention de leur propre instrument. Dauprat semble être l'une des exceptions à cette règle, et il nous a donné là un délicieux trio en quatre mouvements: 1. Introduction; 2. Romanza; 3. Minuetto; 4. Finale. Le professeur de composition de Dauprat était Anton Reicha (dont les 6 Trios sont peut-être les trios pour cor les plus connus), et son influence est apparente. Les trios sont pour cor en mi, mais peuvent être joués en fa ou en mi b, d'après l'éditeur. Le premier cor comporte certains passages périlleux; le registre va jusqu'au do aigu. Le troisième cor descend jusqu'au sol grave, au-dessous du do grave, mais il y a, dans l'ensemble, peu de choses écrites en clé de fa.

Cette pièce est une addition bienvenue au répertoire limité du trio pour cor et nous nous demandons pourquoi il a fallu si longtemps pour qu'il en paraisse une édition moderne. Nous espérons que M. Meek nous offrira bientôt de nouvelles éditions des *Grands Trios* N° 1 et N° 2.

Commentaire: **Jeffrey Agrell** (CH)

von Dauprat. Die Musik ist leicht lesbar, hinsichtlich des Seitenwechsels.

Die meisten Verzierungen sind ausgeschrieben. Der einzige Vorwurf, den man dem Herausgeber H. Meek machen kann, ist, dass man nicht zwischen dem von ihm Hinzugefügten und dem von Dauprat ursprünglich Geschriebenen unterscheiden kann. (Vorwurf, der viele Herausgeber trifft).

Hornisten haben nie viel Genie im Komponieren für ihr eigenes Instrument aufgewiesen. Dauprat ist wohl eine Ausnahme, mit diesem Trio hat er ein bezauberndes Musikstück mit 4 Sätzen komponiert: 1. Introduction; 2. Romanze; 3. Minuette; 4. Finale. Anton Reicha ist Dauprats Kompositionslehrer gewesen, man spürt seinen Einfluss (Reichas 6 Trios sind wahrscheinlich die bekanntesten Horntrios, die es gibt). Die Trios sind für das E-Horn geschrieben, können aber auf dem F-Horn oder dem Es-Horn gespielt werden (so der Herausgeber). Die erste Hornstimme enthält einige halsbrecherische Passagen, der Stimmumfang steigt bis zum hohen C. Das dritte Horn steigt hinab bis zum tiefen G unter dem tiefen C. Im Ganzen aber ist wenig im F-Schlüssel geschrieben.

Dieses Stück bildet einen willkommenen Zusatz im begrenzten Horntrio-repertoire, und die Frage ist berechtigt, warum eine moderne Ausgabe erst jetzt erscheint. Hoffentlich wird Harold Meek bald neue Ausgaben der *Grands Trios* Nr. 1 und Nr. 2 herausgeben.

Rezensiert von **Jeffrey Agrell** (CH)

has rehearsal numbers. Most ornamentation is written out. Mr. Meek's only real failing as editor (and a common failing it is) is that he gives us no way to tell what his editorial additions were and what Dauprat originally wrote.

As a group horn players have never shown much genius in writing for their own instrument. Dauprat seems to be one of the exceptions to this and has given us here a delightful four movement trio: 1. Introduction; 2. Romanza; 3. Minuetto; 4. Finale. Dauprat's composition teacher was Anton Reicha (whose own 6 Trios are perhaps the best known horn trios) and the influence is apparent. The trios are for horns in E, but may be played in F or E^b, according to the editor. First horn has some challenging spots; range up to written high C. Third horn goes as low as low G below low C, but there is little bass clef writing overall.

This piece is a welcome addition to the limited repertoire of the horn trio and we wonder that it has taken so long for a modern edition to appear. We hope Mr. Meek will soon give us new editions of *Grand Trios* No. 1 and No. 2.

Reviewed by **Jeffrey Agrell** (CH)

GEISER Brigitte, **Das Alphorn in der Schweiz** / Avec un résumé en français «Le Cor des Alpes en Suisse» / With and English summary «The Alphorn in Switzerland» (Bern, Verlag Paul Haupt, 1976). Text: 36 Seiten; Bilder und Musikbeispiele: 32 Seiten.

Parmi les nombreuses personnes qui assistaient à la conférence-démonstration de Jozsef Molnar, au Congrès de Cuivres, l'été dernier, il y en avait beaucoup qui établissaient là leur premier contact avec le cor des Alpes et sa musique. Beaucoup rêvaient d'en emporter un avec eux à leur retour chez eux, et certains le firent réellement. A chacun, que vous ayez réussi à acheter un cor des Alpes ou non, je recommande ce beau petit livre. Le texte est relativement bref, mais extrêmement complet. Le texte principal est en allemand (pages 6-21) et comprend des sections illustrées sur le renouveau d'intérêt à l'égard du cor des Alpes, sur le cor des Alpes en tant qu'instrument du berger, sur l'histoire du cor des Alpes, sur l'art de la construction du cor des Alpes, sur l'acoustique, sur la musique pour cor des Alpes, et sur les fabricants de cors des Alpes. Le texte est annoté de façon très riche (101 notes en bas de page) et il est suivi d'une longue liste détaillée (arrangée par ordre chronologique) de la littérature

Unter den zahlreichen Personen, die auf dem Blechbläserkongress dem Vortrag von Josef Molnar beigewohnt haben, begegneten viele zum erstenmal dem Alphorn und dessen Musik. Viele träumten denn auch davon eines zurückzubringen, einige verwirklichten diesen Wunsch. Allen, ob sie nun ein Alphorn besitzen oder nicht, empfehle ich dieses schöne Büchlein. Der Haupttext ist auf deutsch (S. 6-21) und enthält illustrierte Abschriften über das Wiederaufkommen des Interesses für das Alphorn, übers Alphorn als Musikinstrument des Schäfers, über die Geschichte des Alphorns, über die Kunst Alphörner herzustellen, über dessen Akustik, über die Musik fürs Alphorn und über die Alphornhersteller. Der Text ist reichlich mit (101) Fussnoten versehen und durch ein langes chronologisch geordnetes Verzeichnis der Alphornliteratur vervollständigt. Folgen auf vier Seiten französische und englische Zusammenfassungen des Haupttextes. Danach kommen 32 Bilderseiten, die Kinderzeichnung

For many of those who attended Jozsef Molnar's lecture-demonstration at the Brass Congress last summer, it was the first exposure to the Alphorn and its music. Many wished they could take one home with them and some actually did. For everyone, whether you were able to purchase an alphorn or not, I recommend this beautiful little book. The text is relatively brief but comprehensive. The main text is in German pp. 6-21 and includes illustrated sections on the renewed interest in alphorns, the alphorn as an instrument of the herdsman, the history of the alphorn, the art of alphorn construction, acoustics, alphorn music, and the alphorn makers. The text is richly annotated (101 footnotes) and is followed by a long detailed list (chronologically arranged) of the literature of the alphorn. Four-page summaries of the main text in French and English follow.

Next are 32 pages of all kinds of photos and illustrations, ranging from a child's

**NEUE WEGE
IM WALDHORNBAU**

VIELE VORTEILE OHNE AUFPREIS :

Vom Computer berechneter Rohrverlauf. Bis zu 25% geringeres Gewicht. Austauschbare und nichtoxydierende Ventile. Modelle von hoch B bis zum Volltripel.



Helmut Finke

METALLBLASINSTRUMENTENBAU

Industriestrasse 7 - Postfach 2006 Tel. (05228) 323

D - 4973 VLOTHO-EXTER

GIARDINELLI

INTERNATIONAL PRO SHOP

Largest selection of top brand brass and woodwind instruments.

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

Designers and manufacturers of the world's finest MOUTHPIECES



WRITE FOR FREE BROCHURE

GIARDINELLI

BAND INSTRUMENT COMPANY

151 West 46th Street New York, N. Y. 10036

(212) 575-5959

TOP PROFESSIONAL DISCOUNTS—WORLDWIDE SALES AND SERVICE

WE SHIP ANYWHERE

Originalmusik für Blechbläser

Eine Auswahl aus dem Katalog « Der Bläserkreis »

Heinz Cammin (1923)

American Popular Songs für 4 Bläser :

Trompeten, Posaunen.

Edition 6362, Partitur und Stimmen DM 10.— / Einzelstimmen je DM 1.50.

Lajo Hollos (1923)

Alte Turmmusik. Tänze aus dem 17. Jahrhundert für Blechbläser-Sextett.

BLK 301, Partitur und Stimmen DM 15.—.

Hans Horsch (1921)

Blechbläser-Suite Nr. 2

(Trompete I in B, Trompete II in B, Posaune I, Posaune II.)

BLK 300, Partitur (in C) und Stimmen DM 15.—.

J. H. Schein (1586-1630)

Suite zu 5 Stimmen aus « Banchetto musicale 1617 ».

BLK 103, Partitur und Stimmen DM 12.— / Partitur DM 4.— / Einzelstimmen je DM 2.—.

Willy Schneider (1907)

Spielstücke und Etüden für Trompete oder Flügelhorn oder Kornett.

Edition 6593 DM 7.—.

Daniel Speer (1636-1707)

Sieben Bläserstücke aus « Neugebachene Taffel-Schnitz (1685) » für Trompeten und Posaunen.

BLK 104, Partitur (in C) und Stimmen DM 20.—.

István Szelényi (1904)

Suite für 2 Trompeten in B und 2 Posaunen.

BLK 312, Partitur und Stimmen DM 12.—.

Kammermusik für 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Posaunen.

Edition 6039, Partitur und Stimmen DM 20.—.

Eberhard Werdin (1911)

Kleine Suite für 5 Blechbläser (Trompeten, Posaunen).

BLK 310, Partitur und Stimmen DM 8.— / Dirigierauszug DM 3.50 / Einzelstimmen je DM 1.50.

Serenade für 5 Bläser

BLK 313, Partitur und Stimmen DM 12.—.

Friedrich Zehm (1923)

Neue Bläserstücke für 4 Blechbläser (Trompeten, Posaunen).

BLK 105, Partitur (in C) DM 8.— / Stimmen (8) je DM 2.—.

B. SCHOTT'S SÖHNE - D-65 MAINZ

pour cor des Alpes. Suivent des résumés du texte principal, en quatre pages, en français et en anglais.

On trouve ensuite 32 pages de photos et illustrations en tout genre, allant d'un dessin d'enfant montrant un joueur de cor des Alpes jusqu'à une photo d'une carte postale envoyée par Brahms à Clara Schumann (pour son anniversaire, le 12 septembre 1868), sur laquelle il écrivit le thème de cor des Alpes qui allait plus tard figurer dans sa Première Symphonie (4^e mouvement). Il y a également des photos détaillant le procédé de manufacture du cor des Alpes, depuis l'arbre jusqu'au produit fini. Le livre comporte aussi trois pages de musique traditionnelle pour cor des Alpes.

Court mais complet, bien fait, voilà la description de ce livre. Même les visiteurs étrangers à la musique venant en Suisse feraient bien de rapporter ce livre chez eux, au lieu de la traditionnelle pendulette-coucou. Et pour ceux d'entre vous qui possédez déjà votre cor des Alpes, voici l'occasion de tout savoir à son sujet.

Commentaire : **Jeffrey Agrell** (CH)

eines Alphornspielers, das Postkartenfoto, das Brahms Clara Schumann zum Geburtstag (dem 12. Sept. 1868) schickte mit dem Alphornthema, das er später im 4. Satz seiner ersten Sinfonie verwertet hat. Man findet auch Aufnahmen zur Illustration der Alphornherstellung, vom Baum bis zum fertigen Instrument. Das Buch enthält auch drei Seiten herkömmlicher Alphornmusik. Kurz, aber vollständig, gut zusammengestellt — so darf dieses Buch definiert werden. Auch Nichtmusiker sollten dieses Buch als Erinnerung an die Schweiz nach Hause bringen, eher als die Kuckucksuhr. Und wer ein Alphorn besitzt, findet hier die Gelegenheit, alles über dieses Instrument zu erfahren.

Rezensiert von **Jeffrey Agrell** (CH)

drawing of an alphorn player to a photo of Brahms's postcard to Clara Schumann (on her birthday Sept 12, 1868) on which he wrote down the alphorn tune that was later to appear in the fourth movement of his First Symphony. There are also photos detailing the process of alphorn manufacture, from tree to finished product. The book concludes with three pages of traditional alphorn music.

Short but comprehensive and well-done describes this book. Even non-musical visitors to Switzerland would do well to bring this book home instead of the obligatory cuckoo clock. And for those of you who already have your alphorn, this is your chance to find out what it is really all about.

Reviewed by **Jeffrey Agrell** (CH)

DAVIDSON Louis, **Trumpet Profiles** (Bloomington, Louis Davidson, 1975). 83 pages. \$ 6.75. English.

Louis Davidson, ex-trompettiste de l'orchestre de Cleveland, travaille à la célèbre School of Music de Bloomington, en Indiana. Dans «Trumpet Profiles», il publie une série de questions qu'il a posées à 33 trompettistes de classe (dans tous les domaines de la musique), avec leurs réponses. Celles-ci sont très intéressantes, à divers points de vue — à commencer par l'angle graphologique, étant donné qu'elles sont toutes écrites à la main.

Il est fascinant de lire l'évocation des nombreuses inspirations, influences et expériences nécessaires pour faire d'un trompettiste ce qu'il est actuellement ! Il est étonnant aussi que 20 environ des 33 musiciens, qu'ils appartiennent au monde classique ou à celui du jazz, se sentent influencés par de grands violonistes, comme Jascha Heifetz. D'autres encore admirent énormément des collègues trompettistes et sont ainsi influencés par eux. C'est un monde merveilleux en soi, entre Cat Anderson et Dokschtzer, Adolph Herseth et Manny Klein, un monde dans lequel tous les trompettistes se connaissent et s'estiment mutuellement, où l'inspiration mutuelle existe, et auquel les trompettistes ont le sentiment d'appartenir ensemble.

Commentaire : **Jos. Kieft** (NL)

Louis Davidson, ex-Trompeter des Cleveland Orch., ist jetzt an der berühmten Bloomington-Musikschule, Indiana, tätig. In «Trumpet Profiles» publiziert er eine Reihe von Fragen, die er 33 Trompetern aus allen Sparten der Musikwelt stellte, sowie ihre Antworten darauf. Das Resultat ist in vieler Beziehung interessant — nicht zuletzt für Graphologen, weil die Antworten alle handgeschrieben sind und zudem von ganz erstklassigen Trompetern stammen.

Es ist faszinierend zu lesen, was für Inspirationen, Einflüsse und Erfahrungen es braucht, um aus einem Trompeter das zu machen was er jetzt ist ! Erstaunlich z. B., dass etwa 20 der 33 Befragten, und zwar sowohl aus dem klassischen wie aus dem Jazz-Bereich, sich stark von einem Violinisten wie Jascha Heifetz beeinflusst fühlen. Wieder andere zeigen grosse Bewunderung für andere Trompeter und werden somit von diesen beeinflusst. Es ist eine wundersame Welt für sich, jene der Trompeter zwischen Cat Anderson und Dokschtzer, Adolph Herseth und Manny Klein, sie kennen und schätzen sich alle, beeinflussen sich gegenseitig und sind innig mit einander verbunden.

Kommentar : **Jos. Kieft** (NL)

Louis Davidson, ex-trumpeter of the Cleveland Orch., is engaged at the famous Bloomington School of Music, Indiana. In "Trumpet Profiles" he publishes a number of questions he asked 33 top-class trumpeters (of all branches of music) together with their answers. These are very interesting from different points of view — to begin with the graphological one, since they are all handwritten.

Fascinating to read about the many inspirations, influences and experiences needed to make a trumpeter to what he is to-day ! Amazing too that about 20 of the 33 players, no matter if they belong to the classical or the jazz world, feel themselves being influenced by great violinists like Jascha Heifetz. Others again greatly admire fellow-trumpeters and are thus influenced by them. It is a wondrous world of its own, between Cat Anderson and Dokschtzer, Adolph Herseth and Manny Klein, a world where all trumpeters know and estimate each other, where there is mutual inspiration and where trumpeters feel they do belong together.

Reviewed by **Jos. Kieft** (NL)

Trompettes et jeu de trompette au Moyen Age en Europe

Thèse de HERBERT HEYDE
Leipzig, 1965 (dactylographié)

Herbert Heyde, né en 1940, a étudié la musicologie, l'indologie et l'ethnologie à l'Université de Leipzig. Après avoir obtenu son doctorat en 1964, il est engagé comme collaborateur scientifique au Musée d'Instruments de Musique de l'Université Karl-Marx de Leipzig.

Le sujet de la thèse du Dr Heyde présente un intérêt particulier, parce qu'il n'a pour ainsi dire encore jamais été traité de façon approfondie. Une caractéristique exceptionnelle du travail du Dr Heyde est que, quelle que soit son opinion sur divers points et détails, elle n'est jamais simplement tirée d'écrits précédents. Au contraire, il a pris la peine d'examiner avec minutie toute opinion, toute déclaration, toute conclusion préalable afin d'être sûr de ne pas répéter des erreurs de longue date. Il n'est pas étonnant que, ce faisant, il entre en conflit avec des points de vue jusqu'ici établis et irréfutés. La portée de cette présentation ne nous permet pas d'examiner en détail l'exactitude des déclarations du Dr Heyde et de ses conclusions; mais, étant donné ses idées d'importance, nous souhaitons donner à nos lecteurs un aperçu des points principaux.

1. *Le Dr Heyde rejette la définition traditionnelle fermement établie par Hornborstel et Curt Sachs qui veut que tout instrument ayant un tube conique appartienne à la famille des cors, alors qu'un tube cylindrique implique un membre de la famille des trompettes.* «Après des recherches approfondies en littérature et en iconographie, il est devenu clair qu'au Moyen Age n'existaient ni cors ni trompettes (selon notre acception moderne), et que la forme de la perce ne jouait aucun rôle» (p. 3), étant donné qu'il y eut tant de formes de transition. La définition du Dr Heyde: Une trompette est un instrument à vent, ayant des parois de matière différente qui influencent la sonorité. Son tube a une perce relativement étroite, qui peut être entièrement conique, principalement conique, ou cylindrique. Il n'est pas enroulé de façon circulaire comme le cor.

Sans doute, la clarté nette et attirante de la définition du Dr Sachs manque, mais il faut reconnaître que, pour des instruments médiévaux, le Dr Heyde peut avoir raison.

2. *La théorie (également appuyée par Curt Sachs) que la trompette fut apportée*

Trompete und Trompeteblasen im europäischen Mittelalter

Dissertation von HERBERT HEYDE
Leipzig, 1965 (Stencil)

Herbert Heyde, geb. 1940, studierte in Leipzig Musikwissenschaft, Indologie und Ethnologie. Nach Abschluss des Studiums im 1964, wurde er wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikinstrumentenmuseum der Karl-Marx-Universität, Leipzig.

Das von Dr. Heyde gewählte Thema ist besonders interessant, da bis jetzt noch wenig eingehende Studien über die mittelalterliche Trompete veröffentlicht wurden. Auch ist von vornherein zu bemerken, dass Heyde seine Ausführungen nicht einfach auf übernommenes Gedankengut basiert. Im Gegenteil, er übernimmt *nichts*, keinen Satz, keinen Begriff, keine Annahme, ohne sie nicht genau untersucht und unter die Lupe genommen zu haben. So ist es denn kein Wunder, dass er mehrfach mit bekannten und bisher akzeptierten Grössen in Konflikt gerät — ganz besonders mit dem berühmten deutschen Musikforscher Curt Sachs (1881-1959), dessen Werke über die Geschichte der Musikinstrumente bislang keine ernsthaften Gegner gefunden hatten. Diese äusserst kritische Betrachtungsweise hat den Vorteil, dass verschiedene generell akzeptierte Begriffe in Frage gestellt und durch die Erschliessung bisher unerforschter Quellen neu beleuchtet werden, wobei Dr. Heyde seine Ansichten durch eingehende Studien belegt. Es ist uns im Rahmen dieser Besprechung nicht möglich, ein Gutachten über die Richtigkeit der Heydeschen Ideen abzugeben, wir können nur unsere Bewunderung über die gründliche Arbeit äussern, welche dem höchst interessanten Werke zugrunde liegt und unseren Lesern einen Einblick in das neue Gedankengut des Autors verschaffen, indem wir einige Punkte daraus hervorheben.

1. *Als erstes lehnt Dr. Heyde die allgemein akzeptierte Hornborstel-Sachs'sche Definition des Hornes (konisches Rohr) und der Trompete (zylindrisches Rohr) ab:* «Nach eingehender Prüfung der bildnerischen und schriftlichen Quellen ging mit Klarheit hervor, dass das Mittelalter keine Hörner oder Trompeten als Typen im modernen Sinne besass und dass die Mensur (ob konisch oder zylindrisch) eine völlig untergeordnete Rolle spielte» (S. 3). Tatsächlich war der Reichtum an Uebergangsformen, die Mannigfaltigkeit der Namen zu gross. Definition Heyde: Die Trompete ist ein durch Polsterungen

Medieval trumpets and trumpet playing in Europe

Thesis by HERBERT HEYDE
Leipzig, 1965 (typescript)

Herbert Heyde, born 1940, studied musicology, indology and ethnology at the Leipzig University. Since acquiring his doctor degree in 1964 he is engaged as scientific collaborator at the Museum of Musical Instruments, Karl-Marx-University, Leipzig.

The subject of Dr. Heyde's thesis is of special interest because it has hardly been treated with great thoroughness before. An outstanding characteristic of Dr. Heyde's work is that whatever his opinion on different points and details, it is never just taken over from previous writings. On the contrary, he has gone into the trouble of examining minutely every previous opinion, statement, conclusion so as to be sure not to copy long-standing mistakes. No small wonder that by doing so he gets into conflict with so far undoubted and established views. It would be beyond the scope of this review to examine in detail the correctness of Dr. Heyde's statements and conclusions, but, considering his views of importance, we do want to give our readers a survey of the main points.

1. *Dr. Heyde rejects the traditional definition firmly established by Hornborstel and Curt Sachs that whatever instrument has a conical tube belongs to the horn family, whereas a cylindrical tube means a member of the trumpet family.* "After thorough research in literature and iconography it has become clear that in the Middle Ages no horns or trumpets (in our modern sense) existed and that the shape of the bore played no role" (p. 3), there being so many transitional shapes. Dr. Heyde's definition: A trumpet is a wind instrument with walls of different material that influence the tone. Its tube has a relatively narrow bore that can be entirely conical, mainly conical or cylindrical. It is not bent circularly like the horn. Without doubt the neat and appealing clarity of Dr. Sachs' definition is missing, but one must agree that for medieval instruments Dr. Heyde may be right.

2. *The theory (also sustained by Curt Sachs) that the trumpet was brought to Europe by returning crusaders or other contacts with the Orient is, according to Dr. Heyde, not valid, because one knows of straight trumpets that date from before direct contact with the Orient* (p. 8). (pl. 1). He sees the medieval trumpet as a descendant of the Roman *tuba*,



en Europe par des chevaliers rentrant de croisade ou par d'autres contacts avec l'Orient n'est pas valable, selon le D^r Heyde, parce qu'on connaît des trompettes droites datant d'avant les contacts directs avec l'Orient (p. 8, ill. 1). Il voit la trompette médiévale comme descendant du *tuba* romain, développé pendant l'influence culturelle de Rome et de Byzance, après leur chute, et promu par «une tradition fermement enracinée» que, toutefois, Heyde ne définit pas davantage.

3. Jusqu'à maintenant, il a été généralement accepté que le mot *clarino* est tiré du latin *clarus* (= clair). Ceci, toutefois, est une erreur, déclare le D^r Heyde (p. 27). Après des recherches poussées, il en vient à la conclusion que *clarino* (ou *clarone*) vient de *clarasius* qui est le nom d'un instrument appartenant aux «classiques» des XIII^e et XIV^e siècles. Son argument principal contre *clarus* comme racine de *clarino* est le fait que, dans la littérature médiévale contemporaine, les trompettes ne sont «jamais décrites comme claires, brillantes ou sonnantes, mais comme rauques, fortes, puissantes et aiguës». Par contre, il faut considérer qu'à cette époque, la désignation des instruments était extrêmement vague, si bien qu'on ne peut pas être sûr de quel instrument on voulait désigner par le terme *clarino*. On sait, par exemple, que pendant la seconde partie du XV^e siècle, ce nom était utilisé pour une trompe de chasse aussi bien que pour une trompette à coulisse (p. 29).

4. Heyde: La désignation française du XIII^e siècle *buisine* (en anglais: *buzin*) prend son origine dans le nom de la *buc(c)ina*¹ romaine. En Allemagne, le nom *busine* changea au cours du XIV^e siècle pour devenir *pusoun*, *busaune* et finalement *Posaune* (trombone). Heyde considère comme fausse, ou au moins comme incomplète la définition que E.A. Bowle (1961) donne de la *buisine*: «une

Les sept anges soufflant dans leur tuba («trompette»), mentionnés dans l'Apocalypse de St-Jean (VIII, 2). Mosaïque datant du milieu du VI^e siècle, dans l'église de S. Michele in Affricisco, à Ravenne (après la restauration de 1952). Avec l'aimable autorisation des Staatl. Museen de Berlin, RDA.

Die sieben Tuba («Posaune»)-blasenden Engel der Apokalypse (Offenbarung Johanni, VIII, 2ff). Mosaik

zum Klingen gebrachtes Blasinstrument und besteht aus einer relativ engmensurierten vollkonischen, überwiegend konischen — oder zylindrischen Röhre, die nicht zirkulär (... nach Art des Hornes) gebogen ist.

Wenn auch dieser Definition die klare Kürze der Sachs'schen fehlt, so ist sie für die mittelalterliche Instrumentkunde wohl die richtige.

2. Nach Heyde ist die Trompette nicht, wie allgemein angenommen und von Curt Sachs als richtig verkündet wurde, durch Kreuzzüge und andere Kontakte mit dem Orient zu uns gekommen, und zwar weil Geradtrompeten angeführt werden können, die aus der Zeit vor direktem Kontakt mit dem Orient stammen (S. 8) (Abb. 1). Er sieht die Entstehung der mittelalterlichen Trompette vielmehr als eine Fortsetzung der römischen *Tuba*, welche sich vor allem im kulturellen Nachwirken Roms und Byzanz' weiterentwickelte und die von einer «bodenständigen Tradition», die er nicht weiter spezialisiert, gefördert wurde.

3. Bis jetzt sei allgemein angenommen worden, dass die Bezeichnung *clarin* vom lateinischen *clarus* (= hell) abgeleitet ist, was jedoch auf einem Irrtum beruhe (S. 27). Heyde nimmt auf Grund eingehender Studien an, dass *clarin*, bzw. *clarone*, von *clarasius*, d.h. einem zum *classicum* des 13. und 14. Jh. gehörenden Instrument, abgeleitet ist. Was, nach ihm, auch gegen das Wort *clarus* (hell) als Ursprung spricht, ist die Tatsache, dass — wie er sagt — der Klang der mittelalterlichen Trompeten «niemals als hell, strahlend oder schmetternd geschildert wird, sondern als geräuschhaft, tosend, laut und

in der Kirche S. Michele in Affricisco, Ravenna. Mitte 6. Jh. Aufnahme nach der Restaurierung von 1952. Mit freudl. Erlaubnis der Staatl. Museen zu Berlin, DDR.

The seven angels blowing the tuba ("trumpet") mentioned in the Revelation of St. John (VIII, 2), middle of the 6th c. Mosaic in Ravenna's church S. Michele in Affricisco (after the 1952 restoration). Courtesy of Staatl. Museen zu Berlin, GDR.

developed during the cultural influence from Rome and Byzantium after their downfall and promoted by a "firmly rooted tradition" which, however, Heyde does not further define.

3. Until now it has been generally accepted that the word *clarino* is derived from the Latin word *clarus* (= clear). This, however, is an error, states Dr. Heyde (p. 27). After thorough research he comes to the conclusion that *clarino* (or *clarone*) comes from *clarasius* which is the name of an instrument belonging to the "classicum" of the 13th and 14th century. His main argument against *clarus* as the root of *clarino* is the fact that in contemporary literature medieval trumpets are "never described as clear, brilliant or blaring but as coarse, loud, roaring and sharp". On the other hand it must be considered that in those days designation of instruments was extremely vague so that one can not be sure which instrument was meant by the word "clarino". One knows f.i. that in the second part of the 15th c. the name was used for a *tromba da caccia* as well as for a slide-trumpet (p. 29).

4. Heyde: The 13th c. French designation *buisine* (Engl.: *buzin*) has its origin in the name of the Roman *buc(c)ina*¹. In Germany the name *Busine* changed in the course of the 14th c. into *pusoun*, *Busaune* and finally *Posaune* (trombone). Heyde considers E.A. Bowle's definition (1961) of the *buzin*: "a cylindrical straight long trumpet" to be wrong or at least one-sided, since a) one finds in contemporary literature that it is often

¹V.: Fr. Behn: "Musikleben im Altertum...", ill. 178-180: la bucina romaine pliée en forme de trombone; trouvée en Rhénanie.

¹See Fr. Behn: "Musikleben im Altertum...", pl. 178-180: Roman *bucinas*, found in the German Rhineland, folded like trombones.

longue trompette cylindrique», étant donné que a) on trouve dans la littérature de l'époque qu'elle est souvent décrite comme faite d'une *corne d'animal* (donc probablement courbée) et b) aux environs de 1240, aucun type défini de buisine n'existait encore. En 1413, par exemple, quelqu'un de Bâle acheta un *pusun* qui, après plus ample examen, s'avère être une trompette à coulisse (p. 36). Il est également bien connu qu'en Allemagne, on désignait souvent un trompettiste par le nom de «pusauner». *Martin Agricola* (XVI^e s.) écrit, comme nous l'apprend le D^r Heyde, que *Busaun*, *trumet* (trompette), *clareta* pourraient bien être des instruments à coulisse. La *Felttrumet* (= fieldtrumpet, voir BRASS BULLETIN 12 = «Musica getutscht», 1511) de Virdung pourrait bien être une trompette à coulisse, d'après la petite entaille et l'anneau proéminent près de l'embouchure.

5. Dans son chapitre au sujet de la trompette à coulisse, le D^r Heyde confirme son opinion que les trompettes à coulisse étaient *beaucoup* plus communes qu'on ne le croit généralement. Les stalles du chœur de la cathédrale de Worcester (1397) montrent, à côté d'une trompette droite, deux instruments ayant à peu près la même perce: l'un est circulaire (forme originale du cor de chasse) et l'autre a la forme d'un S plat (forme originale de la trompette). *La courbure du tuba a) permettait de manier plus facilement l'instrument; b) était une conséquence nécessaire de l'invention de la coulisse, parce que l'excédent de poids de la partie du pavillon aurait coïncidé la coulisse* (p. 62). *Les trompettes droites restèrent en usage là où on n'avait pas besoin de gammes chromatiques: au service de l'armée, des hérauts, et dans les processions. Le D^r Heyde est de l'avis que bien des trompettes courbées représentées dans l'iconographie médiévale doivent avoir été des trompettes à coulisse, à cause de la position typique du musicien: une main tient la partie coulissante de*

scharf». Allerdings waren damals die Instrumentenbezeichnungen so ungenau, dass sich schwer feststellen lässt auf welches Instrument sich das Wort *clarin* bezog. Man weiss z.B. dass es in der 2. Hälfte des 15. Jh. sowohl für eine Schneckentrompete wie für eine Zugtrompete verwendet wurde (S. 29).

4. Heyde: Die alt-französische Bezeichnung des 13. Jh. *buisine* (deutsch: Busine), geht auf die lateinische *buc(c)lina*¹ zurück. Im 14. Jh. verwandelt sich der Name in *pusoun*, *pusaun*, dann in *Busaune* und schliesslich *Posaune*. *Die Definition E.A. Bowles, 1961, die Busine sei eine zylindrisch verlaufende, gestreckte und lange Trompete gewesen, ist unrichtig* (oder zumindest einseitig), schon deshalb, weil sie in der Literatur oft als *aus Horn hergestellt* beschrieben ist (S. 31/2). Aber um 1240 gab es auch noch keinen genau determinierten Formtyp der buisine, sodass Begriffsverwirrungen eine natürliche Folge sind. Beispiel: man kaufte 1413 in Basel eine *pusun*, hinter der sich zweifellos eine Zugtrompete verbirgt (S. 36) und es ist bekannt, dass man in Deutschland einen Trompeter oft «Posauner» nannte. *Martin Agricola* (16. Jh.) schreibt, wie uns Dr. Heyde mitteilt, dass *busaun*, *trumete* und *claret* mitunter Zuginstrumente sein können und hinter Virdungs *Felttrumet* (siehe BRASS BULLETIN 12: «Musica getutscht», 1511) kann man des kleinen Einschnittes, bzw. *Wulstrings* wegen, ein Zuginstrument vermuten.

5. In seinem Kapitel über die Zugtrompete belegt Heyde seine Ansicht, dass Zugtrompeten viel verbreiteter waren als bis jetzt angenommen wurde (S. 61).

¹ Siehe Friedr. Behn: «Musikleben im Altertum...», Abb. 178-180: die wie eine Posaune gefaltene römische Bucina; Funde im deutschen Rheinland.

described as being made of *animal horn* (so probably bent) and b) around 1240 no definite type buzin existed yet. In 1413 f.i. someone in Basle bought a *pusun* which on further examination turns out to be a slide-trumpet (p. 36). Also it is well-known that in Germany a trumpeter was often called a «pusauner». *Martin Agricola* (16th c.) writes, as we learn from Dr. Heyde, that *busaun*, *trumet* (trumpet), *clareta* might well be slide-instruments. Also Virdung's *Felttrumet* (= fieldtrumpet, see BRASS BULLETIN 12: «Musica getutscht», 1511) could be a slide-trumpet, considering the little notch and protruding ring near the mouthpiece.

5. In his chapter about the slide-trumpet Dr. Heyde verifies his opinion that slide-trumpets were *much* more common than is generally believed. The choir stalls of Worcester Cathedral (1397) show, together with a straight trumpet, two instruments with about the same bore: one is circular (original form of the Waldhorn) and the other has the flat S form (original form of the trumpet). *The bending of the tube served a) the easier handling of the instrument, b) it was a necessary consequence of the invention of the slide, because the overweight of the bell part would have jammed the slide* (p. 62). *The straight trumpets remained in use where no chromatic scale was required: in the service of the army, of the heralds and in processions. Dr. Heyde opines that many of the bent trumpets represented in medieval iconography must have been slide-trumpets, because of the typical position of the player: one hand holds the sliding part of the instrument whilst the other hand presses the mouthpiece part firmly against the lips* (pl. 2). A further argument in favour of his

Deux anges soufflant dans des trompettes à coulisse. Ange de droite: coulisse poussée; ange de gauche: coulisse tirée. Deuxième ange de l'illustration de droite: trompette droite, probablement avec coulisse télescopique. Extrait des «Anges musiciens» de Hans Memling, vers 1480. Avec l'aimable autorisation du musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.

Zwei sich gegenüberstehende Engel mit U-förmigen Zugtrompeten. Links: Engel mit ausgezogenem Zug; rechts: mit zugestossenem Zug. Zweiter von rechts: Engel mit Gradtrompete, wahrscheinlich mit geradem Teleskopzug. Ausschnitt aus Hans Memlings «Musizierende Engel», ca. 1480. Mit frndl. Erl. vom Kon. Museum voor Schoone Kunsten, Antwerpen.

Two angels blowing slide trumpets, facing each other. Angel on the left: U-shaped slide drawn out; on the right: U-shaped slide pushed in. The straight trumpet 2nd from right: probably a draw-trumpet with straight slide. Detail from «Music making angels» by Hans Memling, c. 1480. Courtesy of Kon. Museum voor Schoone Kunsten, Antwerp.



l'instrument, alors que l'autre main presse fermement la partie d'embouchure contre les lèvres (ill. 2). Un argument supplémentaire en faveur de cette théorie: l'anneau saillant sur l'embouchure qu'on reconnaît clairement sur les illustrations médiévales. Il indique l'endroit où la coulisse pénètre dans le tube (ill. 3). Troisièmement: il est souvent facile de remarquer, sur les images, si un instrument a sa coulisse tirée ou poussée (ill. 2).

6. Dans le chapitre sur les embouchures, la façon de souffler et le registre, le Dr Heyde analyse très habilement les illustrations médiévales (p. 74) amenant ainsi en lumière de nombreux détails fascinants sur la position de la main (relâchée), des lèvres (détendues), de la pince (peu de pression, en conséquence, joues gonflées) et sur les bords minces et aigus des embouchures (ill. 4).

Examinant le registre de l'instrument médiéval primitif, le *tuba*, il se réfère à la «Trinité des Consonnes Parfaites» dans les écrits de *Joh. de Grocheo* (1300 env.) (p. 81). Ce qui désigne les quatre premiers tons naturels que possèdent entre elles une octave, une quinte et une quarte.

7. Heyde passe alors à l'étendue des devoirs du trompettiste, à l'armée et au tournoi, aussi bien qu'à la cour («musique de table» et autres divertissements) en temps de paix. Puis, au XV^e s.: la fondation de groupes «Alta Musica» composés de trompettes à coulisse et de chalémies (p. 123) et, généralement après 1400, des devoirs municipaux du trompettiste, comme l'obligation de se produire à

Sur le Gobelin d'Alexandre (Tournai 1470/80): la façon décontractée de porter la trompette à la bouche et les joues gonflées du trompettiste sont clairement visibles. (Coll. Aynard, Lyon).



Auf dem Alexanderteppich (Tournai 1470/80) sieht man deutlich die lockere Haltung und Ansatzart, sowie die aufgeblasenen Wangen der Trompeters.

On the Alexander Gobelin (Tournai 1470/80): the relaxed way of holding the trumpet to the mouth and the inflated cheeks of the trumpeter are clearly visible (Coll. Aynard, Lyon).

Schon 1397 wurden im Chorgestühl der Worcester-Cathedral, zusammen mit einer Gradtrompete, zwei Instrumente mit ziemlich gleicher Mensur dargestellt: ein kreisförmiges Instrument (Ausgangsform des Waldhorns) und ein flach-S-förmiges (Ausgangsform der heutigen Trompete). Die Biegung diente 1. der bequemerer Handhabung des Instrumentes, 2. war sie eine Folge der Erfindung des Zuges und musste sie des Zuges wegen gemacht werden, da das Uebergewicht des Stürzes den Zug verkleinert (S. 62). Die Gradtrompeten blieben bis ins 16. Jh. noch im Heeres-, Prozessions- und Heroldsdienst usw., wo eine chromatische Skala nicht notwendig war, in Gebrauch.

Dr. Heyde sieht in vielen gebogenen Trompeten des iconographischen Materials jener Zeit *Zugtrompeten* und zwar der zweckbedingten, charakteristischen Haltung wegen: eine Hand hält das Instrument, das es ein- und auszieht, während die andere den Zug am Mundstück festhält (Abb. 2). Als zweites Argument zur Idee der weiten Verbreitung der *Zugtrompete*, nennt Heyde den klar und deutlich erkennbaren *Wulstring* (kein Knauf) in der 1. Hälfte des Instrumentes, der die Stelle markiert, in der Zug und Schaft ineinanderlaufen (Abb. 3). Und drittens kann man auf den Bildern oft deutlich sehen, ob ein Instrument ausgezogen ist oder nicht (Abb. 2).

6. Sehr interessant ist das Kapitel über *Mundstücke, Blasweise und Tonumfang*, wobei Heyde mit grossem Scharfsinn die mittelalterlichen Abbildungen analysiert (S. 74) und viel Wissenswertes auf diesem Gebiete ans Licht bringt, z.B. lockere Handhaltung, entspannte Lippen, lockere druckschwache Ansatzart und dadurch aufgeblasene Wangen, sowie scharfkantige, schmalrandige «Mundstücke» (Abb. 4). Was den *Tonumfang* des früh-mittelalterlichen Instrumentes, der *Tuba* betrifft, so greift er auf die Ausführungen des *Joh. de Grocheo* (um 1300) zurück, der von der «Dreiheit der vollkommenen Konsonanzen» spricht (S. 81), das sind die ersten vier Naturtöne, die in Oktave, Quinte und Quarte auseinanderliegen.

7. Heyde wendet sich sodann dem Aufgabenbereiche der Trompeter zu: Heer, Turnier, höfische Aufgaben wie Tischblasen und Unterhaltung in Friedenszeiten. Im 15. Jh. Bildung der «Alta Musica» aus *Zugtrompeten* und Schalmeyen (S. 123 ff). Dann der städtische Aufgabenkreis (meist nach 1400): Spiel an kirchlichen und weltlichen Feiern und seit dem 15. Jh.: Türmerdienst (S. 129 ff).

8. Im Kapitel «Verwendungsart» gibt Heyde Auskunft über das wie des Musizieren. Wir vernehmen auch da wieder Interessantes: Im *Classicum* des 13., 14. und 15. Jh. war es üblich, dass bei



Ange avec une trompette en forme de S; l'anneau protubérant près de l'embouchure est clairement visible. Tiré de: P. D'Ancona, *La Miniature Italienne du X^e au XVI^e siècle*; Paris, Bruxelles 1925.

Engel mit S-förmiger Trompete, deren *Wulstring* am Mundstück deutlich sichtbar ist.

Angel with S-shaped trumpet; the protruding ring around the mouthpiece is clearly visible. From: P. D'Ancona, *La Miniature Italienne du X^e au XVI^e siècle*; Paris, Bruxelles 1925.

theory: the protruding ring on the mouthpiece which can clearly be recognized on the medieval illustrations. It marks the point where the slide enters the shaft (pl. 3). Thirdly: it is often easy to observe on the pictures if an instrument has its slide out or in (pl. 2).

6. In the chapter about *mouthpieces, way of blowing and compass* Dr. Heyde very cleverly analyses medieval illustrations (p. 74) thus bringing to light many fascinating details about the position of the hand (looseness), of the lips (relaxed) about the embouchure (little pressure, consequently inflated cheeks) and about the thin and sharp rims of the mouthpieces (pl. 4).

Examining the *compass* of the early medieval instrument, the *tuba*, he refers to the «Trinity of the Perfect Consonants» in *Joh. de Grocheo's* writings (c. 1300) (p. 81). Meant are the first four natural tones that have an octave, a fifth and a fourth between them.

7. Heyde then turns to the scope of duties of the trumpeter in army and tournament, as well as at court («table music» and other entertainment) in times of peace. Then in the 15th c.: founding of

l'église et dans les festivités séculières, et de prendre son quart de garde sur la tour (p. 129).

8. Ce chapitre, lui aussi, sur *où* et *quand* le trompette est utilisé, nous apporte des détails intéressants: pendant le «classicisme» des XIII^e-XV^e siècles, il était coutumier de commencer une bataille par une grande sonnerie de trompettes, qui devaient émettre une confusion bruyante de sons, étant donné que l'octave parfait n'était pas encore connu des trompettistes médiévaux. Pourtant, ce bruit est décrit par des contemporains comme «doux et harmonieux» (p. 140). Examinant la composition de la musique et sa forme, Heyde explique l'introduction du *contrepunt*, dans la composition libre de la musique. (2^e moitié du XIV^e s.). Il suppose qu'en conséquence de ce développement, la trompette, elle aussi, dut affronter des exigences plus grandes quant à son registre, ce qui pourrait avoir conduit à l'invention de la trompette à coulisse (p. 167).

9. Finalement, le Dr Heyde passe à la position sociale du trompette médiéval — et une fois de plus, il n'est pas d'accord avec Curt Sachs, qui déclarait que la trompette était l'instrument de la noblesse, alors que le cor appartenait au peuple (p. 175). Heyde: le cor du Moyen Âge appartenait au chevalier, comme son épée. Il en jouait lui-même, et souvent, lui donnait un nom. Ce n'est que lorsque l'époque de la chevalerie tira à sa fin que le cor perdit son rang social élevé (XV^e s.). Par contre, la trompette n'était pas du tout un instrument noble pendant le XIV^e s., comme nous le déduisons d'après l'iconographie de l'époque: c'était l'instrument des musiciens itinérants méprisés. (p. 176)². Même au cours du XV^e s., le trompette était «indigne» et appartenant à la classe la plus basse des musiciens. Ce n'est qu'à la fin du XV^e, et particulièrement au cours des XVI^e et XVII^e siècles que le trompette acquit son rang spécial auprès de la noblesse, à la cour, et en tant que chef des guildes de musiciens.³ Jusqu'à la construction de la trompette à coulisse au XIV^e s., la trompette dut jouer un rôle secondaire: c'est la trompette à coulisse, avec son registre plus chromatique, qui éleva l'instrument au niveau des autres instruments d'Art. (p. 184).

Heyde nie la position élevée et privilégiée du trompette, et reconnaît seulement la position spéciale du trompette à la cour et en temps de guerre. Selon lui, les trompettistes étaient encore de «pauvres voyageurs» pendant la première partie du XVI^e s. en dépit de leur appel à servir la

Schlachtenanfang die Instrumente das sogenannte «Lärmblasen» anhaben, ein freies Erklärenlassen, das eher ein geräuschhaftes Durcheinander verschiedener Klangfarben gewesen sein muss, das aber trotzdem um 1500 herum noch als «süssen, harmonischen Lärm» empfunden wurde. Dem mittelalterlichen Trompetern stand die Dreiklangoktave noch nicht zur Verfügung. So waren beim Signalblasen die Signale auch nicht akkordisch (S. 140 ff).

Ueber eine Beschreibung des Musizierens und dessen Formen, kommt Heyde zum Thema des Eindringens des *Kontrepunktes* in das freie Musizieren (2. Hälfte des 14. Jh.). Heyde nimmt an, dass als Folge davon auch höhere Ansprüche an die Tonskala der Trompete gestellt wurden, was zur Erfindung der Zugtrompete geführt haben mag (S. 167).

9. Auf die soziologische Stellung der mittelalterlichen Trompeter zu sprechen kommend, erklärt sich Heyde keineswegs mit Curt Sachs einverstanden, der meinte, dass die Trompeter zu den Adligen, das Horn zum Volke gehörte (S. 175). Das früh-mittelalterliche Horn wurde oft von den adligen Rittern selbst geblasen, gehörte zu den wenigen Wertsachen die sie mitführten und hatte wie das Schwert, oft einen Namen. Mit dem Verfall des Rittertums verschwand auch das Horn aus der gesellschaftlichen Hochstellung.

Wie aus den Darstellungen des 14. Jh. hervorgeht, war die Trompete das Instrument der Spielleute und dergleichen (S. 176)². Noch im 15. Jh. galten die Trompeter als ehrlos, gehörten sie zur niedrigsten Musikerklasse. Erst Ende des 15. und vor allem im 16., 17. Jh. bildete sich die Sonderstellung der Trompeter heraus. Von etwa 1400 an erhielten Trompeter die Stellung des Spielgrafs oder «Königs»³, d.h. Vorsteher der Spielmannszünfte. Bis zum Erscheinen der Zugtrompete im 14. Jh. musste die Trompete eine untergeordnete Rolle spielen: erst die Zugtrompete machte sie den melodiefähigen Instrumenten ebenbürtig (S. 184 ff). Heyde bestreitet die privilegierte Stellung, die bessere Entlohnung der Trompeter und auch das Beritten-sein als Privileg. Er erkennt lediglich die Sonderstellung der Trompeter bei Hofe und im Kriege an. Nach Heyde blieben die Trompeter auch in der 1. Hälfte des 16. Jh. noch «arme Gesellen», wenn sie auch seit Mitte des 15. Jh. vermehrt der fürstlichen Höfen zugezogen wurden. Erst unter Karl V (Mitte d. 16. Jh.), lässt sich eine soziologische Differenzierung zwischen Trompetern und anderen Musikern beobachten (S. 194).

the «Alta Musica» groups consisting of slide-trumpets and shawms (p. 123) and, generally after 1400, the trumpeter's municipal duties, like having to perform at church and secular festivities and take over the tower watch (p. 129).

8. Also this chapter about *when* and *where* the trumpeter is used, brings us interesting details: during the «classicism» of the 13th-15th c. it was customary to start a battle with a great blaring of trumpets, which must have been a noisy confusion of tones, since the triadic octave was not yet known to the medieval trumpeters. Yet the noise is described as «sweet and harmonic» by contemporaries (p. 140).

Examining music making and its forms, Heyde explains the introduction of counterpoint into free music making (2nd half of the 14th c.). He supposes that in consequence of this development the trumpet too had to meet with greater demands on its scale, which might have led to the invention of the slide-trumpet (p. 167).

9. Finally Dr. Heyde turns to the social position of the medieval trumpeter — and once more he does not agree with Curt Sachs, who declared that the trumpet was the instrument of nobility whereas the horn belonged to the people (p. 175). Heyde: the horn of the Middle Ages belonged to the knight as did his sword. It was blown by himself and often had a name. It was only when the age of knighthood came to an end that the horn lost its high social position (15th c.).

The trumpet on the other hand was not a noble instrument at all during the 14th c. as we can gather from contemporary iconography: it was the instrument of the much disdained itinerant musicians (p. 176)². Even during the 15th c. a trumpeter was «dishonourable» and belonged to the lowest class of musicians. It is only at the end of the 15th, and especially during the 16th and 17th c. that the trumpeter acquired his special position with the nobility, at court and as head of the guilds of musicians.³ Until the construction of the slide-trumpet in the 14th c. the trumpet had to play a secondary role: it is the slide-trumpet with its more chromatic scale that raised the instrument to the level of other Art Instruments (184).

Heyde denies the trumpeter's elevated and privileged position and only recognizes the trumpeter's special position at court and in times of war. According to him, the trumpeters were still «poor journeymen» during the first part of the 16th c. in spite of being called

²Voir BRASS BULLETIN 8: Spruit, «La Confrérie des Ménestrels», p. 75.

³Op. cit. p. 66.

² Siehe BRASS BULLETIN 8: Spruit, Bruderschaften der Spielleute, S. 75.

³Dito, S. 66.

² See BRASS BULLETIN 8: Spruit, «Fellowships of the Minstrels», p. 75.

³Op. cit. p. 66.

noblesse, vers la fin du XV^e s. Ce n'est que sous le règne de Charles V (milieu du XVI^e s.) qu'on peut observer une différence sociale entre trompettistes et autres musiciens, écrits le D^r Heyde (p. 194). Nous terminons cette présentation en reproduisant une directive donnée par le roi Edouard II (XIV^e s.), directive citée par le D^r Heyde pour appuyer son opinion au sujet de la position sociale du trompettiste médiéval (p. 180):

«Il y aura II trompettistes et deux autres ménestrels, parfois plus et parfois moins, qui joueront devant le roi lorsqu'il lui plaira.»

Wir schliessen diese Besprechung mit der Wiedergabe einer Anweisung Königs Edwards II (14. Jh.), die Dr. Heyde zur Unterstützung seiner Meinung über die soziologische Stellung der Trompeter zitiert (S. 180):

«There shal be II trompeters and two other minstrels
sometime more and sometime lesse,
who shal play before the kinge
when it shal please him.»

(Es werden sein zwei Trompeter und zwei andere Spielleute, manchmal mehr und manchmal weniger, die werden spielen vor dem König wenn es ihm beliebt.)

to serve the nobility towards the end of the 15th c. It is only under the reign of Charles V (middle of the 16th c.) that one can observe a social difference between trumpeters and other musicians, writes Dr. Heyde (p. 194).

We close this review reproducing a direction given by King Edward II (14th c.), a direction quoted by Dr. Heyde to support his opinion about the social position of the medieval trumpeter (p. 180):

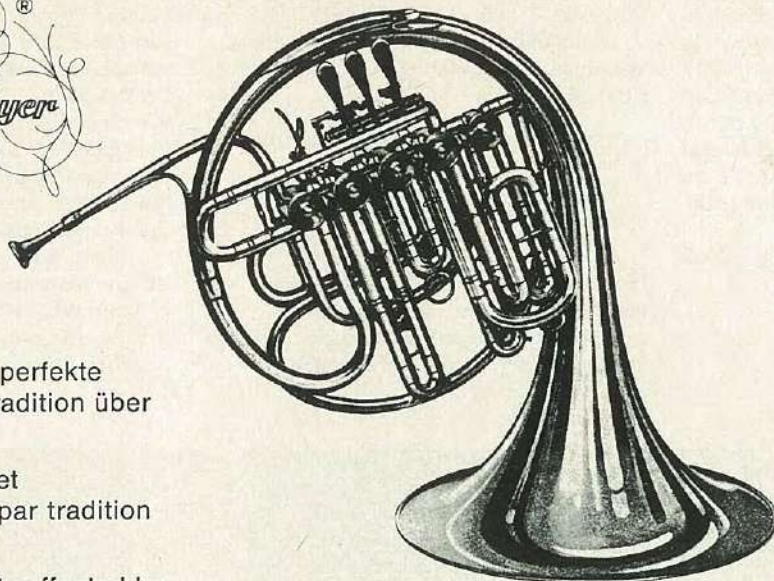
"There shal be II trompeters and two other minstrels
sometime more and sometime lesse,
who shal play before the kinge
when it shal please him."



Ange, partie de l'autel en bois, sculpté par Michael Pacher, dans l'église Saint Wolfgang, en Autriche. Avec l'aimable autorisation du Bundesdenkmalamt de Vienne.

Engel im holzgeschnitzten Altar Michael Pachers in St. Wolfgang, Oesterreich, ca. 1470. Mit frndl. Erlaubnis vom Bundesdenkmalamt, Wien.

Angel in Michael Pacher's woodcarved altar in the church of St. Wolfgang, Austria; c. 1470. Courtesy of Bundesdenkmalamt, Vienna.



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**



BIM
BUREAU D'INFORMATIONS
MUSICALES
C.P. 12
CH - 1510 MOUDON

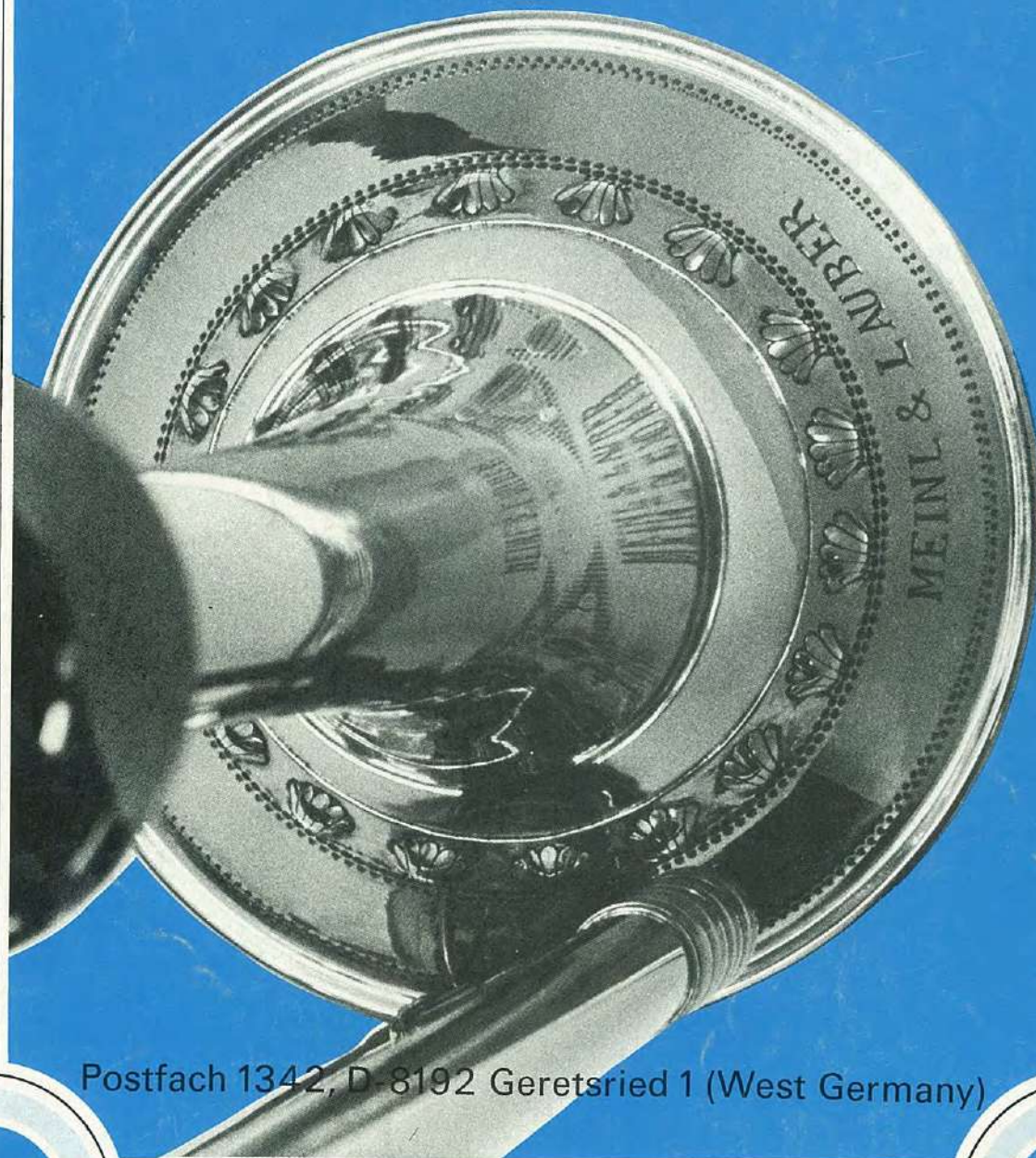


Meinl & Lauber

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)