

BRASS BULLETIN

19 1977

CHRONIQUES INTERNATIONALES DES CUIVRES
INTERNATIONALE BLECHBLASERCHRONIK
INTERNATIONAL BRASS CHRONICLE



Editeur responsable:

Jean-Pierre Mathez

Rédaction:

tuba — Roger Bobo
trombone — Jean Douay
trompette — Jean-Pierre Mathez
cor — Jeffrey Agrell

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) 92 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 — Jeffrey Agrell

Musikgeschichte und -wissenschaft:

Edward H. Tarr
E. Mende

Übersetzungen:

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

Sämtliche Manuskripte und Korrespondenzen an:

BRASS BULLETIN
Redaktion
Postfach 12
CH-1510 MOUDON, Schweiz
Tél. (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 — Jeffrey Agrell

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

7

Agenda

19

Herbert L. Clarke (II) (1867-1945)
David Hickman

29

Le trombone dans le Boléro de Ravel (II)
Jean Douay

30

Le message de Roger Bobo

33

Utilisation d'un modèle spectral pour obtenir les principes du timbre du tuba
Daniel D. Stancil

45

L'hygiène des dents
D^r Michel Corti



51

Problèmes des méthodes d'enseignement chez les cuivres
Hans-Joachim Krumpfer

59

Publications

69

Critiques

Photo de couverture :

Elle joue de la trompette Bibl. Nat., Paris

3

Vorwort

7

Agenda

19

Herbert L. Clarke (1867-1945)
David Hickman

29

Über die Posaunenstimme des Boléro von Maurice Ravel
Jean Douay

30

Roger Bobo's Notiz

33

Gebrauch eines Spektralmodells zur Entwicklung von Konzepten zur Tuba-Klangfarbe
Daniel D. Stancil

45

Zahnhygiene
Dr. Michel G. Corti

51

Probleme der Unterrichtsmethodik in der Blechbläserausbildung
Hans-Joachim Krumpfer



59

Erschienenenes

69

Rezensionen

Titelbild :

Sie spielt Trompete Bibl. nat., Paris

3

Editorial

7

Agenda

19

Herbert L. Clarke (II) (1867-1945)
David Hickman



29

The trombone in Maurice Ravel's Bolero (II)
Jean Douay

30

From the pen of Roger Bobo

33

Use of a spectral model in developing concepts of tuba timbre
Daniel D. Stancil

45

Hygienics of the teeth
Dr. Michel G. Corti

51

Problems of teaching methods in brass instruction
Hans-Joachim Krumpfer

59

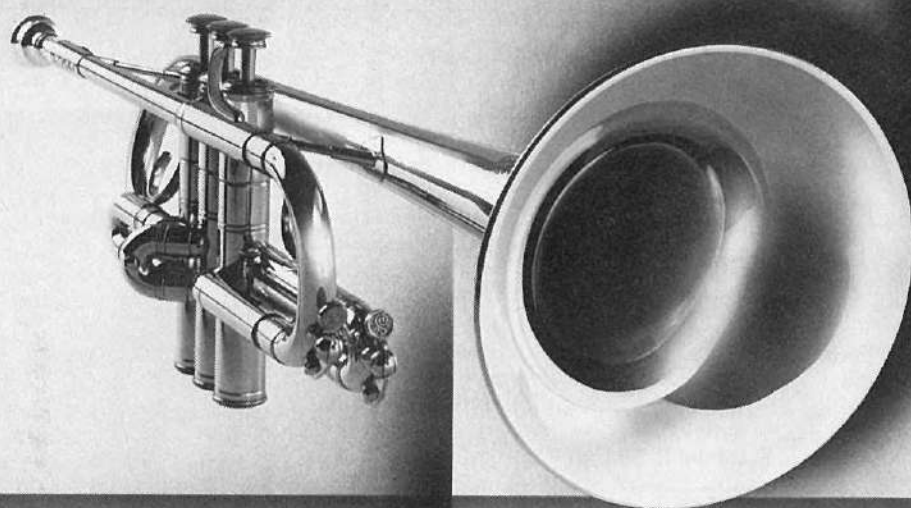
Publications

69

Reviews

Cover picture :

She plays the Trumpet Bibl. Nat., Paris



série 700

Trompettes Si $\flat$ et Ut/Si $\flat$

série 700D

Trompettes Si $\flat$ et Ut
à pavillon démontable,
laiton ou cuivre rouge

Henri Selmer et Cie
MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE
Documentation sur demande : Henri Selmer et Cie
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS
Téléphone : 357.09.74
(Vente chez nos dépositaires)

ÉDITORIAL VORWORT EDITORIAL

Un des aspects les plus fascinants de l'artiste qui joue d'un instrument de cuivre est celui de sa sonorité, cette substance complexe qu'il fait vivre. La richesse de cette substance est proportionnelle à la musicalité de l'individu, c'est-à-dire à la qualité de ses facultés perceptives (recevoir) et expressive (donner); elle se crée par le mélange plus ou moins habilement réalisé entre les éléments extérieurs (*équipement, acoustique des lieux, influence(s) académique(s) d'une esthétique du son ou admiration* portant à l'imitation du son d'un maître, etc.) et ses sens (*perception, sensibilité auditive, sensation* «profondeur/hauteur» et quantitative des harmoniques d'un son, etc.; *expression, techniques, ressources physiques et psychiques*, etc.).

L'équipement est important. Les facteurs d'instruments créent leurs modèles en conjuguant (eux aussi) leurs connaissances des métaux, de la mécanique et leurs recherches acoustiques avec les exigences des maîtres qui règnent sur les instruments. Ces maîtres inciteront les facteurs à suivre telle ou telle tendance (son velouté, brillant, dur, etc., perçes petites, moyennes ou larges, etc.). Ainsi, l'influence de quelques-uns, à une époque donnée, se manifeste dans le monde entier sur la plupart des élèves et sur l'immense majorité des instrumentistes, sans que ces derniers ne s'en rendent compte!

Aujourd'hui, l'influence extérieure dominante vient des Etats-Unis, avec les instruments à perçes larges, permettant une sonorité pleine, puissante, compacte. Un Américain me disait dernièrement à ce sujet qu'il s'étonnait que les perçes toujours plus larges se répandent tellement en Europe. «Chez nous cela se justifie» dit-il, «parce que nos orchestres jouent le plus souvent dans des salles de concert de 3000 à 4000 places, ou en plein air, ce qui contraint nos cuivres à développer une puissance optimale. En Europe, les cuivres n'ont pas les mêmes obligations, me semble-t-il (sauf pour les quelques grands orchestres).»

C'est une remarque intéressante!

L'acoustique des lieux joue aussi son rôle. C'est peut-être l'élément le plus aléatoire auquel est confronté le musicien (l'élément qui exige donc la plus grande faculté d'adaptation spontanée). Les sal-

Das Faszinierendste am Blechbläser ist wohl zu allererst der Klang, den er erzeugt, diese Komplexe Substanz, die er ins Leben ruft. Der Reichtum dieser Substanz ist proportional zur Musikalität des Individuums, d. h. zur Qualität seiner perceptiven (aufnehmen) und expressiven (wiedergeben) Fähigkeiten; sie entsteht durch das mehr oder weniger gelungene Zusammenspiel zwischen den äusserlichen Elementen und den Sinnen (äusserliche Elemente sind *Ausrüstung, Akustik der Räume, akademischer Einfluss* einer Klangästhetik oder Bewunderung bis zur Nachahmung des Klanges eines Meisters, usw.; Sinne: *Wahrnehmung, Hörempfindlichkeit, Empfindung* für die Obertöne — der Reichtum «tief/hoch» —, usw. und auch *Ausdruck, Techniken, physische und psychische Möglichkeiten*, usw.).

Die Ausrüstung ist wichtig. Die Instrumentenmacher schaffen ihre Modelle aus dem Zusammenwirken (auch hier) von ihren Kenntnissen der Metalle, der Mechanik und ihren akustischen Forschungen mit den Forderungen der Meister, die über die Instrumente regieren. Die Meister regen die Instrumentenmacher zu dieser oder jener Tendenz an (z. B. samtener, brillanter, harter Ton; kleine, mittlere oder breite Bohrung) so wirkt der Einfluss einiger wenigen zu einer bestimmten Zeit auf eine Vielzahl von Schülern und auf die Mehrzahl der Instrumentalisten, ohne dass diese sich dessen bewusst werden!

Heute dominiert der Einfluss der Vereinigten Staaten: Instrumente mit breiter Bohrung, die einen vollen, mächtigen, kompakten Ton erlauben. Neulich sagte mir ein Amerikaner, er sei verwundert, dass auch in Europa immer mehr breite Bohrungen gewünscht werden. «Bei uns ist dieser Trend gerechtfertigt», sagte er, «unsere Orchester spielen meistens in Konzertsälen mit 3000 bis 4000 Plätzen oder im Freien, deshalb sind unsere Blechbläser gezwungen, ein Höchstmass an Macht zu entwickeln. In Europa dagegen herrschen wohl nicht die gleichen Verhältnisse (ausser für einige grosse Orchester)». Eine interessante Bemerkung! Die Akustik der Räume spielt auch eine Rolle, zwar ist sie das Zufallselement, dem der Musiker ausgeliefert ist (das Element das von ihm auch die grösste spontane Anpassungsfähigkeit verlangt). Kon-

One of the most fascinating aspects of the artist who plays a brass instrument, is this complex matter of the sonority which he produces. The richness of this material is proportional to the musicality of the individual, that is to say to the quality of his perceptive (receiving) and expressive (giving) faculties; it is made up of the mixture of exterior factors, more or less skillfully combined, i. e. the *equipment, acoustics of the place of performance*, the academic influence(s) of a certain school of sound or admiration and imitation of a teacher's sound (aesthetic factor) and his senses: *perception, aural sensitivity, feeling* of "depth/height" and amount of overtones in a note, etc., *expression, techniques, physical and psychic resources* etc.

The *equipment* is important. The instrument makers produce their models by combining their knowledge of metals, of the mechanics and their acoustical research, with the requirements of the masterplayers who reign over the instruments. These masters will lay down the factors for following a particular tendency (smooth sound, brilliant, hard, etc. small, medium or large bores etc.). Thus the influence of some in a given area, is revealed the world over amongst the great majority of pupils and instrumentalists, without them even realising it!

Today the dominating outside influence comes from the U.S.A. with large bore instruments, giving a full, powerful and compact sound. Recently an American talking to me on this subject, said that he was astonished that it was always the larger bores which were spreading so much throughout Europe. "That is justifiable in the States", he says, "because our orchestras play most often in concert halls with a seating capacity of 3000-4000, or in the open air, which forces our brass players to play with maximum power. In Europe it seems to me that the brass don't have the same obligations (except for the few really big orchestras)." This is an interesting comment!

The acoustics of the places of performance also plays its role. It is perhaps the most aleatoric factor with which the musician is faced (the factor therefore which demands the greatest faculty for spontaneous adjustment).



Photo-montage: René EISENEGGER

les de concert, les lieux en plein air sont tous différents (Nos architectes ont perdu la connaissance qu'avaient leurs ancêtres grecs en acoustique appliquée...). Certains musiciens identifient très rapidement les lieux et « composent » intimement avec eux. Étonnant que cet

zertsäle, Konzertplätze im Freien sind alle verschieden (unsere Architekten beherrschen die angewandte Akustik nicht mehr in dem Masse wie die griechischen Baumeister...). Einige Musiker erkennen sehr schnell die Eigenschaften eines Raumes und richten sich danach. Eigenartig,

All the concert halls and places in the open air are different. (Our architects have lost the knowledge of applied acoustics which their greek ancestors had). Certain musicians identify the nature of the places very quickly and come to "intimate" terms with them. It is

élément reste toujours totalement ignoré de l'enseignement instrumental !

L'influence académique de l'esthétique du son (ou sonorité savante) est très profonde. Mais qui donc détermine la qualité d'un son ? Utopiquement, le son « idéal » pourrait être celui qui se crée par l'émission la plus facile (libre), la plus équilibrée (placée) d'une note réalisée par le meilleur musicien sur le meilleur instrument. Ce n'est pas si simple. Il y a aussi les anciennes sonorités idéales, celles qui étaient à la mode en 1895, en 1920 ou en 1950, qui laissent des traces. Il est intéressant de relever que la sonorité prônée aujourd'hui dans les académies est grosse, puissante, maniable dans tous les registres de la tessiture et dans tous les volumes de puissance. Cette sonorité est un héritage direct du romantisme et de son grandiose orchestre symphonique (encore tellement en vogue de nos jours). Cette conception collective de la sonorité idéale, transmise oralement depuis des générations, est bien mystérieuse en elle-même et l'on pourrait légitimement se poser un certain nombre de questions à son sujet, par exemple (cette influence admise) : est-il correct de jouer de la musique antérieure au romantisme (renaissance, baroque, classique) ou de la musique de chambre ou d'ensembles de cuivres avec cette sonorité « symphonique » ? En jazz, la sonorité est influencée par le style et par certains chefs de file, mais en règle générale (à l'exception des exigences des *big bands*) la liberté individuelle est plus grande.

En fait, les appréciations sur telle ou telle sonorité restent purement subjectives en elles-mêmes, d'où peut-être la difficulté de la définir autrement que par « bonne » ou « mauvaise »... Oui, c'est là un aspect de la connaissance instrumentale qui reste très négligé et qu'il serait passionnant d'étudier plus sérieusement.

Malgré tout, je pense que les éléments extérieurs qui forment la sonorité d'un artiste restent ceux qui sont les plus faciles à saisir, à façonner et à maîtriser. C'est aussi sur ces éléments extérieurs que s'élaborent la plupart de nos méthodes instrumentales et à eux que se réfèrent les compositeurs.

Quant aux éléments personnels qui composent une sonorité, la perception, la sensibilité auditive, la sensation, etc., ils sont variables à l'infini et insaisissables dans leurs imbrications complexes et intimes. On touche là le domaine très délicat de ce que l'on appelle communément le talent, le don, la facilité d'un musicien. Ces éléments « naturels » déterminaient généralement la hiérarchisation spontanée de la société des artistes, mais aujourd'hui se manifeste de plus en plus une tendance soutenue par les gouvernements à hiérarchiser les musiciens par

dass dieses Element beim Instrumentalunterricht noch immer völlig vernachlässigt wird !

Der akademische Einfluss der Klangästhetik (oder des gelehrten Klanges) reicht sehr weit. Wer aber bestimmt die Klangqualität ? Utopisch definiert, wäre der « Idealklang » derjenige, der vom besten Musiker durch die einfachste (freieste), die ausgeglichene Ansprache eines Tones auf dem besten Instrument erzeugt wird. Das ist aber nicht so einfach. Es gibt auch noch die alten idealen Klangvorstellungen, diejenigen, die in den Jahren 1895, oder 1920 oder 1950 Mode waren, und die ihre Spuren hinterlassen. Interessant ist die Feststellung, dass der Klang, der heute in den Akademien vorgezogen wird, « dick », mächtig, geschmeidig in allen Stimmlagen des Tonumfangs und in allen Lautstärken ist. Diese Klangvorstellung ist ein direktes Erbe der Romantik und ihres grossartigen Sinfonieorchesters (das heute noch vorherrscht). Diese von Generation zu Generation (mündlich) überlieferte Kollektivvorstellung des idealen Klanges ist an sich recht geheimnisvoll ; man ist auch berechtigt, sich einige Fragen zu stellen (sofern man diesen Einfluss anerkennt) : Ist es richtig, frühere (vor-romantische) Musik (Renaissance, Barock, Klassik) oder Kammermusik oder Musik für Blechbläserensembles mit diesem « symphonischen » Klang zu spielen ? In der Jazzmusik wird der Klang vom Stil und von einigen hervorragenden Musikern geprägt, trotzdem ist die persönliche Freiheit grösser (ausser den Forderungen der *big bands*).

Tatsächlich ist und bleibt die Beurteilung dieses oder jenes Klanges etwas rein subjektives, woher auch die Verlegenheit rührt, ihn anders als mit « gut » oder « schlecht » zu beurteilen... Wir sprechen hier von einem Aspekt der Instrumentalkenntnis, der noch stark vernachlässigt wird, und den ernsthaft zu studieren spannend sein dürfte. Trotz den erwähnten Punkten denke ich, dass die äusserlichen Elemente, die den Klang eines Künstlers ausmachen, diejenigen Elemente sind, die am leichtesten zu begreifen, zu gestalten, zu beherrschen sind. Auf diesen Elementen fassen ja auch die meisten unserer Instrumentalmethoden, und auf sie beziehen sich auch die Komponisten.

Was die persönlichen Elemente der Klangvorstellung betrifft : Wahrnehmung, Hörempfindlichkeit, Empfindung usw., so sind sie bis ins Grenzenlose vielfältig und in ihren komplexen inneren Verkettungen nicht fassbar. Wir gelangen nämlich hier ins Gebiet der Anlagen, der Begabung, der Fähigkeit eines Musikers, ein äusserst heikles (empfindliches) Thema. Diese « naturgegebenen » Elemente waren

amazing that this factor is completely left out of instrumental instruction.

The academic influence of the aesthetics of a particular sound is most profound. But who in fact is in a position to determine the quality of a sound. The "ideal" sound (is this merely utopian ?) could be the one which is emitted with the least effort (free), the best balance (centred) of a note played by the best musician on the best instrument. But it isn't as simple as that. There are also the older ideals of sound, those in fashion in 1895, 1920 and 1950, which leave their mark. It is interesting to point out that the kind of sound extolled today in the academies is "big", powerful, flexible in all registers of the compass, and in all gradations of dynamic range.

This sonority is a direct inheritance of the romantic era with its grandiose symphonic orchestra, (which is still so popular nowadays). This joint conception of the ideal sound, passed on by word of mouth down through the generations is pretty strange in itself, and one would be justified in putting a number of questions on this subject, e. g. is it right to play the music before the romantic era (renaissance, baroque, classical) or chamber and brass ensemble music with this "symphonic" sound ? In jazz the sound is influenced by the style and certain band leaders but as a general rule (with the exception of the demands made by the big bands), the individual freedom is greater.

In fact, the estimation of this or that type of sound remains purely subjective in itself, whence perhaps the difficulty of defining it arises, other than simply saying it is "good" or "bad"...

Indeed it is an aspect of instrumental understanding which is most neglected and which should be studied much more seriously.

In spite of everything I think that the exterior factors which form the sonority of an artist, remain those which are the easiest to grasp, fashion and master. It is also these exterior factors which most of our instrumental methods are based on and which the composers refer to.

As to the personal elements which make up a type of sound, perception, aural sensitivity, feeling etc., they are infinitely variable and elusive in their complex and intimate ins and outs.

The very delicate sphere is touched on here, which is commonly called the talent, gift and facility of a musician. These "natural" factors generally determine the spontaneous hierarchical formation of the society of artists, but today a tendency is becoming more and more apparent which the governments uphold, to classify these musicians by diplomas and key posts which falsifies the whole

des diplômes et des postes clefs ce qui fausse toute l'évolution de la musique (de plus en plus coupée par exemple des fêtes populaires). Nous entrons peut-être dans le règne des diplômés... (Les artistes, longtemps marginaux tolérés des peuples, seraient-ils trop sujets à révolutionner?)

Le solfège de notre culture musicale savante tente bien de développer l'ouïe, le chant, etc., mais en s'attachant exclusivement à un plan général d'initiation, à un *système* culturel musical, plutôt qu'à une réelle sensibilisation individuelle, ce qui, très souvent, nécessiterait un réveil brutal de l'individu face à son existence et sa situation sociale.

La pédagogie musicale n'assume pas cette tâche. Son action reste superficielle et se limite à faire connaître une certaine tradition musicale. Cette pédagogie musicale n'est essentiellement destinée qu'à sécréter une super-élite d'artistes exemplaires (comme en sport: notre civilisation s'attache plus à créer — par tous les moyens! — quelques super-champions qu'à entretenir la santé physique de la population dans son entier).

Dans cette perspective, la logique est respectée: on travaille essentiellement la technique instrumentale, où aucune question fondamentale n'est posée et où l'illusion du progrès est quasi parfaite (le vrai mirage...).

Il est indispensable que nous, musiciens instrumentistes, nous organisions et nous penchions avec détermination sur les questions fondamentales que soulèvent la culture, la civilisation, la société d'aujourd'hui, plutôt que de débattre à l'infini de problèmes techniques ou historiques qui ne font que nous maintenir soumis à l'évolution sauvage et incontrôlée d'une civilisation qui relègue l'art (et l'individu) au rang de marchandise commerciale. Cette phrase est une invitation directe aux diverses associations des cuivres, qui font beaucoup de choses (des concours, etc.) mais qui ne semblent pas vouloir provoquer le débat fondamental que notre génération se doit pourtant d'ouvrir si nous voulons encore un «à venir».

La sonorité est, me semble-t-il, une perpétuelle conquête de la liberté (et non pas une technique acquise).

Au bout de chaque sonorité, un être vit et devrait pouvoir se trouver. Faisons quelque chose pour cela!

Jean-Pierre Mathez

es, die die Einstufung des Einzelnen in die Hierarchie der (Künstler-) Gesellschaft bestimmten. Heute aber lässt sich immer stärker ein vom Staat unterstützter Trend verspüren, die Musiker nach ihren Diplomen und nach den Stellen, die sie innehaben, einzustufen, was die gesamte Entwicklung der Musik falsch leitet (die Musik wird zum Beispiel von den Volksfesten abgeschnitten). Vielleicht beginnt jetzt die Herrschaft der Diplomierten... (Haben denn die Künstler, diese von den Völkern tolerierten Aussenseiter, einen zu starken Hang zum Revolutionieren?)

Das Noten Abc unserer gelehrten musikalischen Bildung versucht ja das Gehör, den Gesang, usw. auszubilden, es bleibt aber auf einem allgemeinen Einführungsniveau stehen, es beharrt in einem musikalischen Bildungssystem, ohne sich um ein wahres Entdecken der individuellen Fähigkeiten zu bemühen, was sehr oft ein brutales Erwecken der Person angesichts ihres Lebens und ihrer sozialen Lage bedingen würde.

Diese Rolle übernimmt die Pädagogik nicht. Ihr Wirken bleibt oberflächlich und begnügt sich damit, eine bestimmte musikalische Tradition zu überliefern. Diese Musikpädagogik verfolgt hauptsächlich das Ziel, eine Superelite beispielgebender Künstler heranzuzüchten (vergleicht es mit dem Sport: unsere Kultur erzeugt — mit allen vorhandenen Mitteln — einige Supermeister, anstatt die körperliche Gesundheit der gesamten Bevölkerung zu fördern). Auf dieser Ebene ist man logisch: man lehrt vor allem Instrumentaltechnik, wobei keine grundlegenden Fragen aufgeworfen werden und die Illusion des Fortschreitens vollkommen ist (eine wahre Fata Morgana...). Wir Instrumentalisten, wir müssen uns unbedingt organisieren und uns mit den grundlegenden Fragen auseinandersetzen, welche Bildung, Kultur und Gesellschaft heute aufwerfen, anstatt uns ewig und immer mit technischen und historischen Problemen zu befassen, die uns schliesslich einer unkontrollierten Entwicklung der Zivilisation unterwerfen, die die Kunst (und das Individuum) zu einer Handelsware herabsetzen. Dies ist eine Herausforderung an die einzelnen Blechbläserorganisationen, die zwar vieles unternehmen (Wettbewerbe, usw., usw.), die aber die Diskussion um die Grundprobleme anscheinend nicht herausfordern wollen. Unsere Generation muss aber dahin kommen, wenn wir noch auf eine Zukunft hoffen wollen.

Der Klang ist meines Erachtens eine fortwährende Eroberung der Freiheit (und nicht eine angeeignete Technik).

Hinter jedem Klang lebt ein Mensch der sich selbst sollte finden können.

Unternehmen wir etwas dafür.

Jean-Pierre Mathez

evolution of music (for instance cut off more and more from popular festivals).

We are perhaps entering the reign of the certificated... (are the artists, for a long time only marginally tolerated by the masses, to become the subjects of too much revolutionizing?).

The sol-fa of our learned musical culture tries hard to develop hearing, singing etc., but by sticking exclusively to a general plan of initiation, to a musical cultural *system*, rather than to a real development of individual sensitivity, it is this which would most frequently entail a rough awakening for the individual faced with his existence and his social milieu.

Musical instruction does not take this task on. Its field of activity remains superficial and limits itself to making one acquainted with a certain musical tradition. Essentially, this musical instruction is only destined to produce a top elite of exemplary artists (as in sport: our civilisation is more intent on creating a few big champions — by using all the means available! — than maintaining the physical health of the nation as a whole).

From this point of view, logic is upheld: one works basically on instrumental technique, where no fundamental questions are asked at all and where the illusion of progress is all but perfect (the true mirage...).

It is essential that we as instrumental musicians get organised and consider deeply the fundamental questions which are raised by the culture, civilisation and society of today, rather than to discuss ad nauseam technical or historical problems which only keep us subjected to the brutal and uncontrolled evolution of a civilisation which relegates art (and the individual) to the rank of a commercial commodity. This statement is a direct invitation to diverse brass associations which do lots of things (competitions etc.) but don't seem to want to investigate the basic discussion which our generation should nevertheless be opening if we still want one "to come after". It seems to me that sonority is a perpetual conquest of freedom (and not an acquired technique).

At the end of each sound there is a being who lives and should be able to find one self. Let's do something for his sake!

Jean-Pierre Mathez

AGENDA

Evénements à venir

7-11.11.1977 — STOCKHOLM (S)

20-22.1.1978 — NEW YORK (USA)

26-29.1.1978 — LOS ANGELES (USA)

5-10.5.1978 — PRAGUE (CSSR)

29.5.-2.6.1978 — NASHVILLE (USA)

13-17.6.1978 — LOS ANGELES (USA)

5.1978 — CLEVELAND (USA)

Evénements passés

- Première audition
- Concert important

1976 — FRANKFURT/MAIN (D)

21.11.1976 — OXFORD (GB)

2.4.1977 — NEW YORK (USA)

24.5.1977 — SCHWETZINGEN (D)

On a toujours prétendu, de façon stéréotypée, que les cornistes compositeurs ne possèdent pas plus d'inspiration, de goût ni de talent qu'il n'en est nécessaire pour écrire pour leur instrument, qui réclame une construction correcte, et peut-être des morceaux d'usage simplement didactique. L'étendue de l'œuvre créatrice de Bernhard Krol, qui touche à presque toutes les branches de la musique, prouve le contraire.

Tel est également le cas dans son récent Op. 61, les «*Métamorphoses de Figaro*» pour cor et orchestre à cordes.

L'œuvre est basée sur la Canzona «*Voi, che sapete*», bien connue de tous les amis de Mozart, l'Ariette de Chérubin, N° 11 des «*Noces de Figaro*» de Mozart, et en particulier sur les trois motifs correspondant aux paroles: «*non so chi il tiene*», «*sospiro e gemo*», et «*languir così*». Voilà la matière formant la pièce entière, où elle est reprise, avec ses notes et ses intervalles originaux.

Ankündigungen

First Swedish tuba workshop. Chairman **Michael Lind**. Artist/Faculty: **Harvey Phillips, Robert Tucci, Jørgen Arnsted, Michael Lind, Mogens Andresen, Torolf Mølgård**, and the **Filharmonins Brassensemble Sverige**.

6th Annual Brass Conference. **Robert Giardinelli**, chairman.

World premiere of "Concerto for Tuba and Orchestra" by William Kraft. **Roger Bobo** soloist. Zubin Mehta conducting the Los Angeles Philharmonic.

International Trombone Competition.

8th Annual International Trombone Workshop. George Peabody College. Featured event premiere and recording of a work for 80 trombones by Henry Brant.

3rd International Tuba/Euphonium symposium/workshop. University of Southern California.

3rd Annual Heldenleben International Horn Competition for Valvehorn and Handhorn (new).

Adr. inf.: Elliott Higgins, 12932 Clifton Blvd. Lakewood, Ohio, USA.

Rückblick

- Uraufführung
- Wichtiges Konzert

● Michael Sell, «*Fernes Wasser löscht das Feuer schwer*», Michael Sell Brass Ensemble: **Michael Sell, Ulrich Beckerhoff, Herbert Joos, Frederic Rabold** (tp, flgh, picc tp); **Willem van Manen, Wolfgang Czelusta, Paul Rutherford** (tbs); **Peter Kowald, Bert Nordblom** (tus); with bass & drums.

● Roger Steptoe, "Music for horn and orchestra" (dedicated to Graham Skinner). **Adrian Leaper** horn solo, Oxford Symphony Orchestra, dir. Robin Nelson.

● Bernard Rands, "Memo 2" for solo trombone, **Miles Anderson**, soloist.

● Bernhard Krol, «*Figaro-Metamorphosen*», Op. 61 für Horn und Streichorchester. **Johannes Ritzkowski** (h), Württembergischen Kammerorchester, Ltg. Jörg Faerber.

Es ist eine stereotyp wiederkehrende Behauptung, daß komponierende Hornisten kaum soviel Genie, Sinn und Geschick haben, um mehr als nur korrekt gearbeitete, allenfalls didaktisch nützliche Stücke für ihr Instrument zu schreiben. Das recht umfangreiche, fast alle Sparten der Musik umfassende kompositorische Schaffen Bernhard Krols beweist das Gegenteil.

So auch in seinem vorläufig letzten Op. 61, den «*Figaro-Metamorphosen*» für Horn und Streichorchester.

Es geht dabei um die allen Mozartfreunden wohlvertraute Canzona «*Voi, che sapete*», die Arietta di Cherubino, Nr. 11 aus Mozarts «*Die Hochzeit des Figaro*» und insbesondere um die drei Motive, die zu den Textworten «*non so chi il tiene*», «*sospiro e gemo*» und «*languir così*» gehören. Sie sind unter notengetreuer Beibehaltung ihrer Motivintervalle der Baustoff für das ganze Stück. Allerdings sind sie rhythmisch umgestaltet und zu Metamorpho-

Coming Events

Past Events

- First performance
- Important concert

It is always being maintained, in a stereotype way, that horn players who also compose, have no more inspiration, sense and talent than is necessary for writing pieces for their instrument, and that these works are at the most constructed in a correct manner and have perhaps merely a didactic use. The extensive creative work of Bernhard Krol, which covers almost all the branches of music, proves the opposite.

This is the case in his most recent Op. 61, the "Figaro-Metamorphoses" for horn and string orchestra.

The work is based on the Canzona "Voi, che sapete", well known to all friends of Mozart, the Arietta of Cherubino, Nr. 11 from Mozart's "The marriage of Figaro", and in particular on the three motives which belong to the words: "non so chi il tiene", "sospiro e gemo", and "languir così". These musical quotations are the material which form the whole piece, and



Johannes Ritzkowsky

Le rythme de ces motifs a cependant été changé, métamorphosé, mais ils sont et restent animés par l'esprit de Mozart. Cela est apparent dans les sept pièces, qui sont reliées, mais forment des unités par elles-mêmes et ont des caractéristiques très différentes.

Le cor commence par un monologue, dans lequel le matériel du thème, déjà sous sa forme nouvelle, est présenté. Cette introduction, dans laquelle le soliste a également l'occasion de se présenter, donne en même temps une idée des exigences de virtuosité du morceau pour l'exécutant. Ceci conduit au début de la Canzona dans sa version originale. Après trois mesures déjà, l'original s'interrompt, et l'auditeur est abruptement plongé dans un autre monde de son, celui d'aujourd'hui. Le thème bien connu disparaît, comme s'il se cachait derrière un voile d'aspiration et de tristesse d'un paradis perdu.

La précision rythmique, et celle de l'arrangement permettent à l'auditeur de s'orienter. Il découvre des formes qui lui sont bien connues dans le monde classique: la gavotte, le menuet et le scherzo, l'adagio lyrique, la cadence aussi bien que le rondo-finale.

Cette œuvre exige énormément du soliste. En tant que corniste expérimenté, le compositeur ne connaît que trop bien les possibilités du cor et de ses collègues. En tant que compositeur, sa conscience artistique lui évite de se servir de la virtuosité instrumentale pure comme d'une fin en elle-même. Les Métamorphoses de Figaro ne représentent pas un concerto en solo. Pour bien présenter cette œuvre, au contraire, il faut des musiciens qui sachent jouer en concert avec beaucoup d'esprit. Même si le cor est le protagoniste essentiel, l'orchestre à cordes est son partenaire absolument égal. La première exécution (brillante) eut lieu le 24 mai 1977 pendant le festival de Schwetzingen. Le soliste était Johannes Ritzkowsky. Sa sécurité, qui paraissait infaillible, le son doré de son cor, qui ne perd rien de sa substance même dans le pianis-

sen geworden, aber sie sind und bleiben belebt vom Geiste Mozarts. Er offenbart sich in allen sieben, ineinander übergehenden, in sich geschlossenen und charakterlich sehr unterschiedlichen Teilen.

Das Horn beginnt mit einem Monolog, in dem das thematische Material — bereits neu geformt — vorgestellt wird. Diese Einleitung, die auch dem Solisten Gelegenheit bietet sich selbst vorzustellen, läßt zugleich die eminenten Anforderungen ahnen, die es virtuos zu bewältigen gilt. Sie mündet in den Beginn der Canzona in der ursprünglichen Fassung. Schon nach drei Takten reißt das Original ab und unvermittelt wird der Hörer in eine andere, unsere heutige Klangwelt versetzt. Das wohlvertraute Thema verschwindet wie hinter einem Schleier der Wehmut und Trauer um ein verlorenes Paradies.

Gliederung und rhythmische Prägnanz machen es dem Hörer leicht sich zurechtzufinden. Er entdeckt Formen, die ihm aus der Musik der Klassik gut vertraut sind: die Gavotte, Menuett und Scherzo, das liedhafte Adagio, die Kadenz sowie das Rondo-Finale.

An den Solobläser stellt das Werk höchste Anforderungen. Als erfahrener Hornist weiß der Autor genau was er dem Horn und seinen Kollegen zutrauen kann. Als Komponist schützt ihn sein künstlerisches Gewissen, rein instrumentale Virtuosität als Selbstzweck zu mißbrauchen. Die Figaro-Metamorphosen sind kein Solokonzert. Zu ihrer Darstellung sind aber Musikanten vonnöten, die geistvoll zu konzertieren verstehen. Das Horn ist zwar der Protagonist, das Streichorchester ist ihm jedoch ein völlig gleichberechtigter Partner.

Die glanzvolle Uraufführung fand am 24. Mai 1977 im Rahmen der repräsentativen Schwetzingen Festspiele statt. Hornsolist war Johannes Ritzkowsky. Seine unfehlbar scheinende Sicherheit, der Goldglanz seines männlichen Horntons, der im zartesten Pianissimo nichts an klangvoller Substanz verliert und auch bei größter Kraftentfaltung seine makellose Schönheit behält sowie seine ausgezeichnete Musikalität erlauben es ihm, dem

are developed, retaining the original notes and intervals. However the rhythm of these motifs has been changed and have become metamorphoses, but they are and remain animated by the spirit of Mozart. This is apparent in all seven parts, which are connected but are units in themselves and have very different characteristics.

The horn begins with a monologue in which the thematic material, already newly shaped, is presented. This introduction, in which the soloist also has the opportunity of presenting himself, gives at the same time an idea of the virtuoso demands the piece makes on the player. This leads to the beginning of the Canzona in its original version. After three bars already, the original breaks off, and the listener is abruptly plunged into another world of sound, that of today. The well known theme disappears as if it were behind a veil of longing after and sadness at a lost paradise.

The arrangement and rhythmical precision make it easy for the listener to get his bearings. He discovers forms which are well known to him from the classical world: the gavotte, minuet and scherzo, the lyrical adagio, the cadence as well as the rondo-finale.

The work makes the highest demands on the soloist. As an experienced horn player the author knows only too well how much he believes the horn and his colleagues capable of. As a composer, his artistic conscience protects him from misusing purely instrumental virtuosity as an end in itself. The Figaro-Metamorphoses is not a solo concerto. For a good presentation of the piece however, there must be musicians present who can play in concert with plenty of wit. Although the horn is the protagonist, the string orchestra is absolutely its equal partner. The brilliant first performance took place on the 24th May 1977 during the representative festival at Schwetzingen. The soloist was Johannes Ritzkowsky.

His security, which seemed infallible, his golden horn sound, which loses nothing of its

simo le plus doux, et conserve son impeccable beauté même à sa puissance la plus élevée, ainsi que ses excellentes qualités musicales, lui permettent aujourd'hui (il a gagné les concours internationaux de Genève en 1971 et de Munich en 1973) de se classer dans l'élite mondiale des cornistes. A sa hauteur, l'Orchestre de chambre du Württemberg sous la direction de Jörg Färber (15 musiciens) l'accompagna avec délicatesse, aussi bien qu'avec un son pleinement symphonique. Les longs applaudissements devinrent un hommage affectueux à Mozart, lorsque Ritzkowski chanta la Canzona originale au cor — un exemple pour tous les Chérubin ! Compositeur, exécutants et auditeurs n'auraient pu souhaiter exécution plus parfaite. *K. Janetzky.*

28.5.1977 — NASHVILLE (USA)

Le Septième Atelier Annuel International du Trombone, tenu à Nashville, Tennessee, du 30 mai au 3 juin 1977 voit son succès devenir chaque année plus «international». Même s'il n'y a pas encore lieu de songer à devenir «multilingue», de réelles tentatives sont faites pour s'assurer les services de spécialistes d'autres pays.

En tête de liste cette année, se trouvait le vénérable compositeur anglais Gordon Jacob (82 ans), qui avait été chargé par l'Association Internationale des Trombonistes de composer un *Concertino pour Trombone et orchestre à vent*. La présence et l'œuvre de M. Jacob furent très chaleureusement accueillies. L'un des événements les plus délicieux fut sa conférence sur la musique anglaise et l'utilisation du trombone. Au cours de l'un des nombreux concerts auxquels il participa, M. Jacob se vit attribuer la qualité de membre honoraire de l'Association Internationale des Trombonistes.

Parmi les autres artistes étrangers, il faut citer Albert Mangelsdorff, tromboniste allemand d'avant-garde, qui communiqua ses connaissances, ses capacités et son expérience au cours d'ateliers et de concerts, ainsi que Carsten Svanberg, tromboniste du «Royal Danish Opera Orchestra», qui transmet généreusement la musique de son pays, tant en atelier qu'en concert.

«Slide» Hampton était le bienvenu dans son pays, après un long séjour en Europe, et démontra certainement que la musique et le jazz sont un langage universel. Avec Bill Watrous, Albert Mangelsdorff et Kai Winding, il offrit le traditionnel concert de jazz du jeudi soir — à soulever les toits... Chacun de ces artistes joua séparément puis, à l'invitation de Kai Winding, ils se joignirent en un grandiose festival, à l'aide de certains des arrangements de Kai pour plusieurs trombones, et des meilleurs étudiants de jazz des ateliers.

Le monde professionnel et «légitime» était bien défendu par Ron Barron, de l'Orchestre de Boston, John Marcellus, du National Orchestra, Charles Vernon, de l'Orchestre de Baltimore, et Allen Ostrander, anciennement du Philharmonique de New York. Marcellus nous éblouit tous par sa virtuosité, après-midi et soir, dans les combinaisons en tous genres, allant du solo au grand ensemble. Vernon pré-

Preisträger der internationalen Wettbewerbe in Genf von 1971 und 1973 in München, sich heut getrost zur hornblasenden Weltelite zu zählen. Ihm ebenbürtig musizierte das 15-köpfige Württembergische Kammerorchester unter Jörg Faerbers Leitung mit ebenso kammermusikalischer Delikatesse wie sinfonischer Klangentfaltung. Der langanhaltende Beifall wurde zu einer herzlichen Huldigung für Mozart, als Ritzkowski noch als Zugabe die originale Canzona — vorbildlich für alle Cherubini — auf dem Horne sang. Ein Konzerterlebnis, wie es sich Autor, Interpreten und das genießende Publikum nicht beglückender wünschen können.

Kurt Janetzky

● Gordon Jacob, «Concertino» for trombone and band. **Henry Charles Smith** (tb), William Cramer, cond.

● — — — «Two Madrigals» for trombone quartet and octet. **Buddy Backer, Ron Barron, John Upchurch, Bob Tennyson, William Cramer, Irv Wagner, Tom Everett, Billy Robinson** (tbs) the composer conducting.

Das 7. «Annual International Trombone Workshop», das vom 30. Mai bis 3. Juni 1977 in Nashville, Tennessee, stattgefunden hat, konnte wieder vollen Erfolg buchen. Dieses Treffen wird von Jahr zu Jahr «internationaler», wenn man auch noch nicht an «Vielsprachigkeit» denkt — man strengt sich aber ehrlich an die Teilnahme von Spezialisten aus anderen Ländern zu fördern.

An erster Stelle stand in diesem Jahr der ehrwürdige englische Komponist Gordon Jacob (82 Jahre alt), den die Internationale Posaunisten-Vereinigung um ein *Concertino für Posaune und Blasorchester* gebeten hatte. Die Anwesenheit und das Werk von Herrn Jacob wurden sehr herzlich aufgenommen. Eines der nettesten Ereignisse war sein Vortrag über englische Musik und den Einsatz der Posaune. Bei einem der zahlreichen Konzerten, an denen Herr Jacob teilnahm, wurde ihm der Titel eines Ehrenmitgliedes der Internationalen Posaunisten-Vereinigung verliehen.

Unter den anderen ausländischen Künstlern muss der deutsche Avantgarde-Posaunist Albert Mangelsdorff genannt werden, der in Workshops und Konzerten sein Können, seine Fähigkeiten und seine Erfahrungen mitteilte, und auch Carsten Svanberg, Posaunist am «Royal Danish Opera Orchestra», der ebenso in Workshops und Konzerten, die Musik seines Landes bekannt machte.

«Slide» Hampton wurde nach einem langen Aufenthalt in Europa in seinem Land willkommen geheißen. Er bewies, wie sehr Musik und Jazz universelle Ausdrucksmittel sind. Mit Bill Watrous, Albert Mangelsdorff und Kai Winding spielte er das traditionelle Donners- tagabend-Jazzkonzert, und erntete donnernden Beifall. Jeder spielte zuerst einzeln, dann, auf Kais Aufforderung, trafen sie sich zu einem grossartigem Festspiel, mit einigen Bearbeitungen für mehrere Posaunen (von Kai Winding), zusammen mit den besten Jazzstudenten aus den Workshops.

Die reguläre Berufswelt wurde von Ron Barron vom Boston Orchestra, von John Marcellus vom National Orchestra, und von Allen Ostrander, früher beim New York Philharmonic Orchestra bestens vertreten. Marcellus verblüffte uns durch seine Virtuosität, die er in allen Kombinationen — vom Solospiel bis zum grossen Ensemble — einzusetzen weiss,

substance even in the softest pianissimo and retains its faultless beauty even when at its highest power, as well as his excellent musicianship allow him today (he won the international competitions in 1971 in Geneva and 1973 in Munich) to be classed with the horn-playing world elite. As his equal, the Württemberg Chamber Orchestra under Jörg Färber (15 players) accompanied him with delicacy as well as full symphonic sound. The long applause became an affectionate homage to Mozart, when Ritzkowski sang the original Canzona on the horn — exemplary for all Cherubinos. Composer, performers and audience alike could not possibly have wished for a more gratifying performance.

K. Janetzky

The Seventh Annual International Trombone Workshop held in Nashville, Tennessee, May 30 - June 3, 1977, continues its successes in trying to become more «international» each year. Though there is yet no need to consider becoming multi-lingual, real attempts are being made to use the services of artist-faculty from other countries.

Heading the list this year was the venerable 82-year-old English composer Gordon Jacob who had been commissioned by the International Trombone Association to compose a *Concertino for Trombone and Wind Orchestra*. Mr. Jacob's presence and his work were very warmly received. One of the most delightful events was his lecture on English music and the use of the trombone therein. Honorary membership in the International Trombone Association was awarded to Mr. Jacob during one of the many concerts in which he participated.

Other foreign artists included the German avant-garde jazz trombonist Albert Mangelsdorff, as well as Carsten Svanberg, trombonist of the Royal Danish Opera Orchestra, who both shared generously of their knowledge, experiences and music both in workshop and concert.

«Slide» Hampton was welcomed back to this country after a long sojourn in Europe and surely demonstrated that music and jazz are a universal language. He, together with Bill Watrous, Albert Mangelsdorff and Kai Winding provided the usual roof-raising jazz concert on Thursday evening. Each of these artists played singly, and then on invitation from Kai Winding joined together in one great love-feast using some of Kai's arrangements for multiple trombones with the help of some of the workshop's outstanding jazz students.

The professional and «legit» world was well covered by Ron Barron of the Boston Orchestra, John Marcellus of the National Orchestra, Charles Vernon of the Baltimore Orchestra, Allen Ostrander formerly of the New York Philharmonic and Henry Charles Smith formerly of the Philadelphia Orchestra. Marcellus dazzled us all with his virtuosity, afternoon and evening, in every sort of combination from solo to large ensemble. Vernon did two complete performances of a recital that would break anyone's back.

The academic world was capably explored by

senta deux exécutions complètes d'un récital qui aurait cassé les reins de n'importe qui.

Le monde académique fut exploré avec compétence par Neill Humfeld, Robert Gray et Buddy Baker.

Gerry Sloane et Tom Everett nous mirent au courant du jazz enregistré pour trombone, et Dennis Good offrit quelques conseils très sages sur l'univers du studio, tel qu'il existe à Nashville.

Stuart Dempster continue à nous étonner avec son monde de possibilités de sons pour trombone (en développement constant) et le tournoiement résultant d'expériences musicales et acoustiques à vous dilater le cerveau. Tout le monde — absolument tout le monde essaie de jouer *General Speech* !

John Upchurch offrit des conseils très pratiques sur le soin de la coulisse et du barillet. Son réglage de mon instrument personnel valait à lui seul le déplacement !

Et finalement, tous nos remerciements doivent être adressés tant à Hank Romersa qu'à Zeke Nicari qui persistent à mettre cette affaire sur pied pour nous chaque année. L'idée d'engager un «ensemble à vent» syndiqué pour exécuter le *Concertino* de Jacob était géniale.

Mais où d'autre au monde pourriez-vous trouver tout ce que vous voulez savoir sur le trombone ? Où d'autre pouvez-vous entendre jouer du trombone vingt-quatre heures par jour pendant cinq jours ? Et où d'autre pourriez-vous trouver 250 trombonistes ayant un esprit aussi unique de camaraderie et de fraternité ?

A l'an prochain, à Nashville !

William Cramer

und an der er uns tagtäglich nachmittags und abends teilhaben liess. Vernon führte zweimal ein ganzes Solistenkonzert aus, das jeden anderen aufs Kreuz gelegt hätte.

Die akademische Welt wurde von Neill Humfeld, Robert Gray und Buddy Baker mit viel Kompetenz erforscht.

Über Aufnahmen von Jazz für Posaune berichteten Gerry Sloane und Tom Everett, und Dennis Good gab einige wertvolle Ratschläge zu Studoeinrichtungen, wie es sie in Nashville gibt.

Über Stuart Dempster und seine Klangschöpfungen auf der Posaune staunt man nur: ein Wirbelwind aus musikalischem und akustischem Experimentieren, dass einem die Schädeldecke platzen möchte. Alle, aber auch alle, versuchen es sein Stück *General Speech* nachzuspielen.

Über die Pflege des Zugs und des Quartventils gab John Upchurch praktische Ratschläge. Die Einstellung meines Instrumentes, die er vornahm, war allein schon die Reise wert.

Zum Schluss, wollen wir Hank Romersa und Zeke Nicari, die dieses Unternehmen Jahr für Jahr für uns organisieren, danken. Mit der Anstellung eines «Blasorchesters» für die Ausführung von Jacobs *Concertino* hatten sie eine geniale Idee.

Wo anders könntet ihr alles über die Posaune finden, aber auch alles, was ihr wissen möchtet ? Wo anders könnt ihr während fünf Tage vierundzwanzig Stunden lang Posaune blasen hören ? Wo anders könntet ihr 250 Posaunisten treffen, die alle von einem solchen kameradschaftlichen, brüderlichen Elan erfüllt sind ?

Nächstes Jahr in Nashville !

William Cramer

Neill Humfeld, Robert Gray und Buddy Baker. Gerry Sloane und Tom Everett brought us up to date on recorded trombone jazz and Dennis Good offered some very sound advice on the studio world in Nashville.

Stuart Dempster continues to amaze us with his world of continuously-expanding sound possibilities for trombone, and the resultant spinoff of mind-stretching musical and acoustical experiences. Everybody — but everybody is trying to master *General Speech* !

John Upchurch offered some very sound and practical advice on slide and rotor care. His adjustment of my personal instrument made the whole trip worth while.

And finally a standing ovation should be given to both Hank Romersa and Zeke Nicari who continue to put this thing together for us every year. Hiring a union "wind orchestra" to do the Jacob *Concertino* was a real coup.

But where else in the world can you find out everything you want to know about trombone ? Where else can you hear trombones for twenty-four hours a day for five days ? And where else can you find as many as 250 trombonists with such a unique spirit of camaraderie and fraternity ?

See you next year in Nashville !

William Cramer

1977 — PARIS (F)

- Martial Solal, «Pièce pour cuivres, 2 pianos, basse & percussions». Martial Solal (p), Césarius Alvime (b) ; Sylvio Gualda, Jean-Pierre Drouet, Daniel Humair (perc.) ; Ars Nova Brass Quintet : **Marcel Lagorce, Bernard Jeannoutot** (tps) ; **Georges Barbo-teu** (h) ; **Camille Verdier** (tb) ; **Elye Raynaud** (tu).

7-17.7.1977 — NICE (F)

- 4th «Jazz Parade». **Thad Jones** (cnt), **Clark Terry** (flgh), **Benny Carter** (tp, as), **Wallace Davenport, John Faddis, Dizzy Gillespie, Jimmy Maxwell, Pee Wee Erwin, Joe Newman, Doc Cheatham, Sonny Cohn, Lynn Biviano, Cecil Bridgewater** (tps), **John McLeavy, Patrick Artero, Jack Walrath, Wayman Reed** (tps, flghs), **Al Grey, Vic Dickenson, Kai Winding, Roy Williams** (tbs), **John Mosca, Earl McIntyre** (btbs), **Fred Alonzo** (tb).

11-22.7.1977 — MAHWAH (USA)

4th annual summer workshop in instrumental and vocal jazz. Ramopo College featuring Woody Herman.

22.7.1977 — MOUDON (CH)

- Thomas Stevens, «The Moudon Fanfares» for two tps and a 12-piece tp ensemble : **Pierre Thibaud, John Taber** soloists ; ensemble **Charly Green, Pierre Laffitte, René Perinelli, Bernard Galinier, Jean-Robert Lay, Pascal Favre, William Dongois, Bruno Nouvion, Jean-Paul Haffner, Patrick Lagorce, Hakan Hardenberger, Michel Calvayrac**, cond. by the composer.

23.7.1977 — MOUDON (CH)

- «Carrousel» improvisation for 9 groups of tps, + Leon Francioli, bass, Bernard Lubat, percussion and synthesizer.

17.-30.7.1977 — MOUDON (CH)

Cours spécial pour cuivres

Du 17 au 30 juillet 1977 s'est tenu à Moudon (Suisse) un cours spécial pour cuivres (cette année, particulièrement pour trompettistes). Quatre-vingt musiciens — beaucoup de professionnels — venus de 12 pays se sont rencontrés autour de **James Stamp**, l'exceptionnel pédagogue californien, de **Thomas Ste-**

Vom 17.-30. Juli wurde in Moudon (Schweiz) ein Spezialkurs für Blechbläser abgehalten (dieses Jahr besonders für Trompeter).

Es sind 80 Blechbläser aus 12 Ländern gekommen — darunter viele Berufsmusiker — um an den Kursen und Meisterklassen teilzunehmen, die von **James**

A special course for brass with emphasis placed primarily on the trumpet this year was held in Moudon, Switzerland from July 17 to July 30, 1977. Eighty musicians, many of them professionals, came from 12 different countries to meet with **James Stamp**, the well-known teacher from California ; **Thomas Stevens**, Co-



James Stamp



Thomas Stevens



Pierre Thibaud

vens, soliste à l'Orchestre philharmonique de Los Angeles et de **Pierre Thibaud**, soliste à l'Opéra de Paris.

James Stamp est un personnage qui ne se raconte pas, il faut le voir, l'entendre, pour comprendre pourquoi sa réputation a pris une dimension mondiale ces dernières années et pourquoi ce qu'il dit est tellement essentiel. Il semble bien que l'on puisse trouver chez ce musicien une connaissance et une sagesse qu'il est bien rare de rencontrer de nos jours.

Thomas Stevens a démontré que la trompette contemporaine — si l'on veut bien l'étudier au moins aussi intensément que la trompette traditionnelle — apporte beaucoup avec elle, ne serait-ce que le contact avec l'art musical actuel. L'engagement personnel de ce virtuose a certainement débloqué bien des objections à la musique contemporaine.

Pierre Thibaud, de son côté, a révélé sa passion extraordinaire de la trompette et le combat qu'il lui livre pour la maîtriser. Deux concerts exceptionnels auxquels était invitée la population locale ponctuèrent ces rencontres.

Pierre Thibaud et Thomas Stevens animèrent le premier en interprétant respectivement de la musique contemporaine française (Enesco et Tomasi) et américaine (Dodge, Meyer-Kupfermann et Thomas Stevens).

Le deuxième concert, intitulé «Carrousel sur les toits de Moudon» fut en réalité une joyeuse fête populaire. Près de 60 cuivres répartis sur les terrasses de toute la petite ville sur 800 mètres de distance, une section rythmique juchée sur une tour du Moyen Age (Léon Francioli, contrebasse, et Bernard Lubat percussion) l'harmonie municipale de Moudon, des musiciens ambulants (Lubos Zich, homme-orchestre et Henri Pury, orgues de barbarie), un mangeur de feu et artificier (Le Carrousel se termina par un magnifique feu d'artifice) créèrent une animation très particulière.

Lorsque les différents groupes quittèrent

Stamp, dem aussergewöhnlichen Pädagogen aus Kalifornien, **Thomas Stevens**, Solist des Los Angeles Philharmonic Orchestra und von **Pierre Thibaud**, Solist an der Pariser Oper und Professor am Conservatoire National supérieur, gegeben wurden.

James Stamp ist eine Persönlichkeit, die man nicht in Worte fassen kann, man muss ihn sehen, ihn hören, um zu verstehen weshalb sein Ruf in den letzten Jahren weltweit geworden ist. Warum das, was er sagt so wesentlich ist. Bei diesem Musiker sind wirklich ein Wissen und eine Weisheit zu finden, die man in unserer Zeit nur selten antreffen kann.

Thomas Stevens hat erwiesen, dass die zeitgenössische Trompete — wenn man ihr genau so viel Zeit spendet wie der traditionellen — viel mitgibt (aber mindestens den Kontakt mit der aktuellen Kunst). Der persönliche Einsatz dieses Virtuosen hat bestimmt etliche Voreingenommenheiten der modernen Kunst gegenüber beseitigt.

Pierre Thibaud enthüllte seine ausserordentliche Leidenschaft für die Trompete und den unbittlichen Kampf den er führt um sie zu beherrschen.

Als Höhepunkt wurden zwei Konzerte veranstaltet:

Pierre Thibaud und Thomas Stevens waren die Interpreten des ersten Konzertes mit Werken französischer Zeitgenossen (Enesco und Tomasi) und amerikanischer (Dodge, Meyer-Kupfermann und Thomas Stevens).

Das zweite, genannt «Carrousel auf den Dächern von Moudon» war in Wirklichkeit ein fröhliches Volksfest: 60 Blechbläser auf über mehr als 800 m Distanz, auf den Terrassen der kleinen Stadt verteilt, eine rhythmische Gruppe auf einem Turm aus dem Mittelalter (Léon Francioli, Kontrabass, Bernard Lubat, Perkussionsinstrumente), die Stadtharmonie von Moudon, Wandermusikanten (Lubos Zich, Ein-Mann-Orchester und Henri Pury, Drehorgeln), ein Feuerspucker, und

Principal Trumpet of the Los Angeles Philharmonic; and **Pierre Thibaud**, Solo Trumpeter of the Paris Opera Orchestra.

James Stamp is certainly a personality that cannot really be explained in an article. One *must* see and hear him *in person* to be able to fully understand why he has achieved world-wide prominence these past few years and why what he has to offer is so essential. It is indeed rare these days to find in any one person the incredible knowledge and wisdom that Stamp gave to us in attendance at the course.

Thomas Stevens then demonstrated that if a person is at least as willing to pursue contemporary trumpet music as diligently as one does traditional material, it can in fact be just as rewarding if for no other reason than to give the musician a contact with the art of today. The strong personal involvement of this true virtuoso with new music has certainly helped to change the opinions of even the stiffest opponents of contemporary music.

On the other hand, Pierre Thibaud revealed his extraordinary passion for the trumpet and his own never ending struggle to master its difficulties. Two outstanding concerts were also given for the local people here. In the first concert, Pierre Thibaud and Thomas Stevens each performed contemporary music of their own respective countries: Thibaud presenting the French works of Tomasi and Enesco and Stevens the American music of Dodge, Meyer-Kupferman and one of his own compositions.

The second concert entitled "Carrousel on the Rooftops of Moudon" was actually a joyous and popular "festival of the people". Sixty brass players (dispersed intermittently on the balconies of the houses altogether 800 meters apart); the rhythm section of Léon Francioli, double bass and Bernard Lubat, drums (perched upon a tower built in the Middle Ages); the city band of Moudon; two street musicians (Lubos Zich, one man band

leurs toits et terrasses et se mirent à jouer dans les rues (la ville entière fut fermée à la circulation), toute la cité se mit à vibrer jusque tard dans la nuit... Près de 3000 personnes se bousculèrent ainsi dans les rues et dans les bistrot de Moudon, donnant pour quelques heures une dimension de grande ville à cette petite cité campagnarde.

zum Schluss ein sehr schönes Feuerwerk! Ein aussergewöhnliches Erlebnis! Als die einzelnen Gruppen ihre Dächer und Terrassen verliessen und unten in den Strassen weiterspielten (die Stadt wurde für jeden Verkehr gesperrt), begann das ganze Städtchen zu vibrieren bis spät in die Nacht hinein... Über 3000 Leute drängten sich in den Strassen und Restaurants von Moudon und verleihen der ländlichen ruhigen Kleinstadt für einige Stunden Grossstadtdimensionen.

and Henri Pury, organ grinder); and last but not least a fire-eater and pyrotechnist (the Carrousel ended with a fireworks display); created quite an astonishing spectacle.

When the various ensembles came down from their positions and began to play in the streets (the town was completely closed to all non-pedestrian traffic) the entire village began to shake and continued to do so throughout the evening. This crowd of 3000 people jammed the sidewalks and cafes of tiny Moudon giving it for a few short hours the appearance of a booming metropolis!

1-16.8.1977 — FELDKIRCH (A)

4. Internationaler Kammermusikurs für Holzbläser und Hornisten. Künstlerischer Leiter: **Robert Freund**, Solohornist der Wiener Symphoniker.

11.8.1977 — VICHY (F)

● J. Luc Balthazar, «Elegie» par l'Ensemble de Cuivres de Wallonie Dir. Luc Capouillez.

1-26.8.1977 — VICHY (F)

Académie internationale d'Été: **Raymond Tournesac** (tp).

6-8.8.1977 — USTER (CH)

2. Internationale Fachtagung der Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik. Referate über blasmusikalische Themen. 10. Internationales Forum Zeitgenössischer Blasmusik.

15.8.1977 — ECHTERNACH (FL)

● Marcel Wengler, «Sonar à Cinque» par l'Ensemble de Cuivres de Wallonie, dir. Luc Capouillez.

17-24.8.1977 — CHATEAUVALLON (F)

Workshops (Ateliers): **Alain Brunet**; **Roger Guerin** (tps).

3-4.9.1977 — STUTTGART (BRD)

● Widmar Hader, «Divertimento» für Trompete und Streichorchester. (Hommage à Alfred Kubin 1977). Solist: **Franz Xaver Streitwieser** (tp), Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Ltg. Paul Angerer.

Premier grand concours international de cor à Saint-Hubert, Belgique

Une expérience très réussie

Depuis toujours, Saint-Hubert, grand rendez-vous de chasseurs, au cœur des forêts d'Ardenne, était aussi un lieu de rassemblement national et international pour les trompes de chasse. Depuis quelques années, une Académie internationale d'Été, devenue ce printemps «Académie de Wallonie», s'était développée; Francis Orval ayant maintenant la responsabilité du stage de cor, c'est ainsi qu'est née l'idée d'un concours international de cor.

Cette année, c'était la seule compétition du genre. Age limite, bien entendu, choix d'œuvres situant l'épreuve à un niveau élevé; œuvres imposées à tous les niveaux, complétées par des choix relativement serrés dans lesquels voisinaient heureusement les chefs-d'œuvre reconnus du répertoire et les pages plus récentes ou moins familières; pour la finale avec orchestre, tous les candidats devaient jouer un concerto spécialement écrit pour le concours par Robert Janssens (grâce à l'intervention du Ministère de la Culture Française) et l'un des grands concertos du répertoire, choisis parmi les plus prestigieux, évidemment.

Les récompenses: trois prix (pas d'ex-aequo possible) dotés d'une somme importante en

Der erste grosse internationale Hornwettbewerb in Saint-Hubert, Belgien

Ein gelungenes Experiment

Saint-Hubert, der berühmte Jägertreffpunkt im Herzen der Ardennen, war schon immer nationaler und internationaler Versammlungsort der Jagdhornbläser. Vor einigen Jahren hat sich daraus eine Internationale Sommerakademie entwickelt, die sich seit diesem Frühjahr «Académie de Wallonie» nennt; Francis Orval hat die Verantwortung für das Hornpraktikum übernommen. Hier entstand der Gedanke eines internationalen Hornwettbewerbs.

In diesem Jahr war es der einzige Wettbewerb dieser Art: selbstverständlich gab es eine vorgeschriebene Altersgrenze; die Auswahl der Werke stellte die Veranstaltung auf eine hohe Ebene; für alle Stufen gab es vorgeschriebene Werke und eine geringe Auswahl unter anerkannten Meisterwerken und jüngeren oder weniger bekannten Werken; für die Schlussrunde mit Orchester mussten alle Kandidaten ein Concerto das (dank der Vermittlung des Ministère de la Culture Française) für diesen Wettbewerb von Robert Janssens komponiert worden war, und eines der grossen Concerti des Repertoires — freilich eines der berühmtesten — spielen.

Die Belohnungen: drei Preise (ex-aequo ausgeschlossen) mit hohen Geldsummen und

The first major international competition for horn held at Saint-Hubert, Belgium

A Very Successful Event:

Saint-Hubert, which is located in the middle of the forest of Ardenne, has always been a gathering place for both hunters as well as the proponents (both national and international) of the hunting horn. During the past few summers an International Summer Academy has been held and because of its steady development it will be renamed this coming spring the "Académie de Wallonie". During the tenure of Francis Orval, in charge of the horn department, the idea of an international competition for horn was conceived. This year it was the only competition of its kind anywhere. An age limit was, of course, imposed and the list of works to choose from for performance was of the highest degree of difficulty. Certain pieces were required for each round of competition and were chosen both from the standard repertoire and from more recent and consequently less familiar music. For the finals with orchestra all the candidates reaching this level were required to perform a concerto written especially for the competition by Robert Janssens (commissioned by the Ministry of French Culture) and also one of the great concertos of the repertoire of the candidate's choice.

The awards: There were three prizes given

espèces et, pour le premier, d'engagements de concerts offerts par la RTB-BRT belge et des radios étrangères. Un jury comprenant Alan Civil (GB), André Fournier (F), Francis Orval (B), Froydis Ree Wekre (Norvège), Ferenc Tarjani (Hongrie), André Vandriessche (B) et présidé par Carl de Nys (conseiller musical de l'Académie Internationale d'Été). L'écho rencontré dans le monde fut très encourageant: près de quarante candidatures, dont plus de trente effectives lors des éliminatoires qui débutèrent le matin du lundi 11 juillet 1977 au Palais Abbatial de Saint-Hubert. Les candidats venaient des cinq continents et représentaient un échantillonnage assez caractéristique de ce qui se passe aujourd'hui dans le domaine du cor. Niveau fort intéressant, du moins dans le domaine de la technique instrumentale: sur une trentaine de candidats, douze purent passer en demi-finale.

Cette proportion hautement stimulante doit pourtant être nuancée sur deux points. D'abord, aucun candidat belge ne s'est présenté — ce qui amène évidemment à se poser des questions assez sérieuses. Ensuite, il semblait que chez un grand nombre de candidats, des connaissances techniques certaines de l'instrument n'allaient pas nécessairement de pair avec une formation de la personnalité musicale permettant d'affirmer dès l'abord de grandes qualités de style et de compréhension de la spécificité de telle ou telle partition.

Les délibérations du jury (ses appréciations aussi, évidemment) étaient régies par un règlement très strict et détaillé: d'ailleurs jurés et candidats ont particulièrement apprécié la parfaite organisation matérielle du concours, ainsi que la beauté de la région.

Le règlement prévoyait notamment que les candidats éliminés dans les deux premières épreuves avaient droit à des explications détaillées de la part des membres du jury.

Les concurrents ont très largement profité de cette possibilité, ce qui donna lieu à des dialogues féconds, souvent passionnés, mais qui constituaient pour les candidats venus de loin un apport essentiel: plusieurs n'ont-ils pas déclaré que les explications reçues lors de leur élimination valaient largement le voyage de Saint-Hubert?

D'ailleurs presque tous les candidats restèrent pour la demi-finale, et beaucoup pour la finale, publique comme les éliminatoires, mais qui se tint au grand auditorium de RTL à Luxembourg. Signalons que cette finale publique a pu se faire grâce au concours de l'excellent orchestre symphonique de RTL, dirigé par le compositeur Robert Janssens.

Deux candidats sont parvenus en finale: Jacob Slagter (Pays-Bas), et Philip Eastop (Grande-Bretagne); tous deux avaient à peine dix-huit ans, et avaient choisi comme œuvre libre le premier concerto de Richard Strauss. Estimant qu'il fallait situer ce concours — le premier! — au plus haut niveau de ses illustres ancêtres, le jury n'a pas pensé devoir attribuer de premier prix. Celui-ci devrait être réservé à une personnalité tout à fait exceptionnelle. Il a pourtant couronné l'impressionnante virtuosité et la très belle maturité musicale de Jacob Slagter d'un deuxième prix amplement mérité; on peut prédire une belle carrière à ce jeune corniste. Le troisième prix est venu confirmer les très belles qualités de Philip Eastop.

Ce premier concours international de cor de Saint-Hubert a été salué d'un succès total, à tous points de vue; on n'attend plus que la

— für den ersten Platz — Konzertverpflichtungen bei der belgischen RTB-BRT und ausländischen Rundfunkanstalten. Die Jury: Alan Civil (GB), André Fournier (F), Francis Orval (B), Froydis Ree Wekre (Norwegen), Ferenc Tarjani (Ungarn), André Vandriessche (B) und als Vorsitzender Carl de Nys (Conseiller musical de l'Académie internationale d'Été).

Erfreulich der Anklang, den der Wettbewerb in der Welt gefunden hat: an die vierzig Bewerbungen, mehr als dreissig Kandidaten stellten sich bei den Ausscheidungsprüfungen vor, die am Montag, den 11. Juli 1977 morgens im Palais Abbatial von Saint-Hubert stattfanden. Sie kamen aus fünf Kontinenten und konnten als repräsentativ für das, was sich heute in der Welt des Horns abspielt, angesehen werden. Das Niveau war vom Technischen her jedenfalls interessant: von über dreissig Kandidaten konnten zwölf in die Vorrundrunde aufgenommen werden.

Die Freude an diesem Ergebnis wird von zwei Feststellungen leicht gedämpft. Die erste ist, dass sich kein einziger belgischer Kandidat vorgestellt hat — was zu ersten Fragen verleitet. Zweitens fiel auf, dass bei zahlreichen Kandidaten gute technische Kenntnisse nicht unbedingt mit der musikalischen Ausbildung der Persönlichkeit gekoppelt waren, wodurch erst die grossen Stilkualitäten und das Verständnis für die spezifische Eigenart einer jeden Partitur entstehen können.

Die Sitzungen (und natürlich auch die Bewertung) der Jury unterlagen einer sehr strengen und detaillierten Regelung. Preisrichter und Kandidaten haben übrigens die perfekte materielle Organisation, und die schöne Landschaft bewundert.

Das Reglement sah unter anderem vor, dass die ausgeschiedenen Kandidaten (aus beiden ersten Prüfungen) ausführliche Erklärungen von den Jurymitgliedern erwarten durften. Sie haben diese Möglichkeit gründlich wahrgenommen, wodurch anregende oft leidenschaftliche Gespräche entstanden, die für die Kandidaten eine wesentliche Bereicherung waren. Einige erklärten sogar, dass die Ausführungen, die sie anlässlich ihres Ausscheidens erhalten hatten, die Reise nach Saint-Hubert wert gewesen waren.

Übrigens blieben fast alle Kandidaten bis zur Vorrundrunde und viele bis zur Schlussrunde, die ebenso wie die Ausscheidungsprüfungen der Öffentlichkeit zugänglich war, die aber im grossen Auditorium von RTL in Luxembourg stattfand. Diese Veranstaltung fand unter Mitwirkung des ausgezeichneten Sinfonieorchesters von RTL unter der Leitung des Komponisten Robert Janssens statt.

Zwei Kandidaten haben sich für die Schlussrunde qualifiziert: Jacob Slagter (NL) und Philip Eastop (GB), beide waren kaum achtzehnjährig, beide hatten als freies Werk das erste Concerto von Richard Strauss gewählt. Da die Jury diesen — ersten — Wettbewerb auf das hohe Niveau ihrer Vorgänger stellen wollte, sah sie sich nicht berechtigt, den ersten Preis zu vergeben. Er sollte nämlich eine wirklich aussergewöhnliche Leistung belohnen. Die Jury erteilte Jacob Slagter den zweiten Preis für seine imponierende Virtuosität und seine sehr schöne musikalische Reife; von diesem jungen Hornisten erwartet man eine schöne Karriere. Mit dem dritten Preis sollte die schöne Leistung von Philip Eastop bestätigt werden.

Dieser erste internationale Hornwettbewerb von Saint-Hubert ist ein voller Erfolg gewesen. Wir warten auf das Datum der nächsten Veranstaltung, die für 1980 vorgesehen ist.

(with no ties possible) each having a significant value monetarily. In addition, the first prize provided an opportunity to perform with the RTB-BRT Radio Orchestra of Belgium and other foreign radio orchestras as well. The distinguished panel of judges included Alan Civil (GB), André Fournier (F), Francis Orval (B), Froydis Ree Wekre (Norway), Ferenc Tarjani (Hungary), André Vandriessche (B), and was chaired by Carl de Nys (the musical adviser) of the International Summer Academy. The reaction of the horn world was very encouraging. Altogether there were 40 applicants and out of these more than 30 showed up for the 1st round of competition that began the morning of July 11, 1977 and was held at the Palais Abbatial de Saint-Hubert. The candidates came from all five continents and were indeed representative of what is currently happening in the horn world of today. It was great to find that as far as the technical aspect of development was concerned there were many who were well qualified. In all twelve young hornists were able to reach the semifinals. This high percentage of technical virtuosity however was not without its drawbacks and two existing problems soon became apparent. First of all there was not a single Belgium applicant present which raises serious questions about the merits of our existing programs. Secondly, although the applicants in general seemed to have the technical problems of their instruments solved, they all in fact seemed to be unable to convey the musical style and spirit of the pieces in which they performed.

The deliberations of the panel (and their resulting evaluations of course) underwent a very strict and detailed procedure. By the way, both the members of the panel and the applicants themselves appreciated the organization of the event and the beauty of the surrounding area as well.

The rules provided that those applicants that were eliminated in the first two rounds of competition were entitled to a detailed explanation from the judges about their evaluations.

The applicants all profited from these discussions which gave birth to some rich dialogues, often heated, but which were for the candidates coming from afar an essential part of the competition. Indeed some of them declared that what they learned from these moments were definitely worth the trip.

Nearly all of the applicants remained to listen to the semifinals and finals which were held in the large auditorium of the RTL in Luxembourg under the direction of composer Robert Janssens.

Only two candidates reached the finals: Jacob Slagter (Netherlands) and Philip Eastop (Great Britain). Both were barely eighteen years of age and each selected as their chosen piece the 1st Concerto of Richard Strauss. Because the judges wanted to make this 1st competition of the highest level they elected not to award a first prize at all. It was concluded that this prize should be reserved for a *totally* outstanding personality. Nevertheless they did award a well deserved second prize to Jacob Slagter for his incredible virtuosity and very beautiful musical maturity. One can indeed foresee a very promising career for this young hornist. The third prize confirmed the very beautiful qualities of Philip Eastop as well.

This 1st international horn competition met with total success in every way. All that remains now is to set the exact date for the next

date du prochain, dont il est question pour 1980.

Pendant le seul jour de relâche du concours, quatre membres du jury ont illustré son niveau élevé d'une manière inattendue et fort appréciée: F. Orval, F. Ree Wekre, F. Tarjani et M. Hölzel ont joué, dans une église bondée et avec le concours de l'orchestre symphonique de Radio-Télé-Luxembourg dirigé par Pierre Cao, le très beau concerto pour quatre cors — Konzertstück pour les puristes! — de Robert Schumann, que l'on entend si rarement; ce fut une grande heure du «Juillet Musical de Saint-Hubert» (Festival de Wallonie).

Petite indiscretion du chroniqueur: certains membres du jury ont regretté de ne pouvoir attribuer aussi un prix de piano, car il y avait dans les épreuves éliminatoires une toute jeune pianiste accompagnant un des candidats et qui jouait divinement Mozart — on pensait à la Clara Haskil des grandes heures...

Concours de trombone à Toulon

Un commentaire de William F. Cramer

A Toulon, France, vient de se terminer le 27^e Festival annuel de Musique, tenu pendant les mois de mai, juin et juillet. Ce qui intéressera particulièrement le monde des cuivres, c'est que ce Festival commençait par l'organisation de son Deuxième concours annuel international, cette année réservé au trombone. Ce concours se poursuivra chaque année, et verra défiler à tour de rôle tous les instruments d'orchestre.

Vingt-quatre candidats, représentant neuf pays différents, se présentèrent aux examens. Le jury, lui aussi était international puisqu'il comprenait: Gérard Pichaureau, France, Président, William F. Cramer, USA, Roger Delmotte, France, Juliusz Pietrachowicz, Pologne, Kurt Redel, Allemagne, Roger Renard, Belgique, Roland Schnorhk, Suisse.

Pour le tour préliminaire, tous les candidats jouèrent le premier mouvement du *Concerto* d'Albrechtsberger (avec piano) et une autre œuvre majeure choisie dans une liste sélectionnée par le Comité du Festival. Ce tour n'était pas ouvert au public, et l'anonymat était préservé au moyen d'un grand écran séparant le jury des candidats. Seuls neuf d'entre eux furent admis en demi-finale.

Ils durent tous alors jouer la *Pièce en mi bémol mineur* de Guy Ropartz et la *Ballade* de Frank Martin. Cinq furent admis au tour final. L'un des cinq fut personnellement disqualifié pour des raisons non publiées.

Pour la finale, l'orchestre régional Provence-Côte d'Azur, sous l'habile direction de Jean-Marc Cochereau, fournit l'accompagnement nécessaire au *Concerto en mi bémol majeur* de Wagenseil, en entier, et au *Concerto «Gli Elementi»* de Marius Constant. Ce dernier concerto avait été écrit spécialement pour l'occasion, et nous l'avons donc entendu en première audition.

Après délibérations, le jury annonça sa décision assez surprenante aux environs de minuit. Une médaille de bronze (constituant un genre de mention honorable) fut attribuée à Gustav Höna, de Budapest. Les trois autres participants de la demi-finale (MM. Maes, Bruto et Reifsnnyder) reçurent des certificats de participation. Un troisième prix, du mon-

Während dem einzigen freien Tag haben vier Mitglieder der Jury auf unerwarteter — und hochgeschätzter — Weise demonstriert, auf welches Niveau dieser Wettbewerb stehen soll. F. Orval, F. Ree Wekre, F. Tarjani und M. Hölzel haben in einer Kirche vor vollem Zuhörerraum mit dem Sinfonieorchester von Radio-Tele-Luxembourg unter der Leitung von Pierre Cao das sehr schöne Konzertstück für vier Hörner von Robert Schumann, das so selten gespielt wird, ausgeführt: ein erhabener Augenblick des «Juillet Musical de Saint-Hubert» (Festival de Wallonie).

Zum Schluss noch eine Indiskretion des Chronisten: einige Mitglieder der Jury haben es bedauert, nicht auch einen Preis für Klavierbegleitung vergeben zu können; in den Ausscheidungsprüfungen nämlich begleitete eine sehr junge Pianistin einen der Kandidaten und sie spielte einen ergötzlichen Mozart — man glaubte Clara Haskil in ihren besten Augenblicken zu hören...

Posaunen-Wettbewerb in Toulon

Bericht von William F. Cramer

In Toulon, Frankreich, endete vor kurzem das «27^e Festival Annuel de Musique», das im Mai, Juni und Juli stattfindet. Für die Blechbläser von besonderem Interesse war der «Deuxième Concours Annuel International», mit dem die Festspiele begannen, und der in diesem Jahr der Posaune reserviert war. Dieser Wettbewerb wird jährlich abgehalten und wird der Reihe nach allen Orchesterinstrumenten gewidmet sein.

Vierundzwanzig Kandidaten aus neun verschiedenen Ländern bewarben sich.

Auch die Jury hatte internationalen Charakter. Es tagten: Gérard Pichaureau, Frankreich, Präsident, William F. Cramer, USA, Roger Delmotte, Frankreich, Juliusz Pietrachowicz, Polen, Kurt Redel, Deutschland, Roger Renard, Belgien, Roland Schnorhk, Schweiz.

In der ersten Runde spielten alle Kandidaten den ersten Satz von Albrechtsbergers *Concerto* (mit Klavierbegleitung) und ein anderes Werk aus einer vom Festspielkomitee zusammengestellten Liste. Diese Prüfung war der Öffentlichkeit nicht zugänglich, ausserdem gewährte eine Trennwand zwischen Kandidaten und Jury den Ausführenden die Anonymität ihres Auftritts. Nur neun von den 24 Bewerbern wurden in die Demifinale aufgenommen.

Hier mussten sie alle die *Pièce en mi bémol mineur* von Guy Ropartz und Frank Martins *Ballade* spielen. Fünf kamen in die Finale, von denen einer aus unbekannten (nicht veröffentlichten) Gründen disqualifiziert wurde. In der Finale spielte das Orchestre Régional Provence-Côte-d'Azur unter der geschickten Leitung von Jean-Marc Cochereau die Begleitung zu Wagenseils *Es-Dur Concerto* (das ganze Werk) und zu Marius Constants *Concerto «Gli Elementi»*, das für diese Gelegenheit komponiert worden war, also seine Uraufführung erlebte.

Gegen Mitternacht, nach längerer Beratung, gab die Jury das Ergebnis bekannt, das eher überraschend wirkte. Gusztav Höna aus Budapest erhielt eine Bronzemedaille, so etwas wie eine ehrenvolle Erwähnung. Die drei anderen Teilnehmer an der Demifinale erhielten Teilnahmebescheinigungen. Der dritte Preis in

competition which is tentatively forecasted for 1980.

During the only free day of the competition, four of the members of the panel illustrated its own high level of competence in a totally unexpected and well appreciated manner. F. Orval, F. Ree Wekre, F. Tarjani and M. Hölzel performed in a crowded church (with the assistance of the Symphony Orchestra of Radio-Television Luxembourg under the direction of Pierre Cao) the very beautiful and rarely performed *Concerto for Four Horns* (Konzertstück for the purists among us) of Robert Schumann. This was a great hour for the «Juillet Musical de Saint-Hubert» (Festival de Wallonie).

A small indiscretion of the writer: Several members of the panel regretted not being able to also award a prize for piano. In the 1st rounds of the competition there was a very young lady accompanying one of the candidates at the piano who played Mozart in a divine manner. Indeed, this girl reminded many of us of the great Clara Haskil when she was in her prime.

Trombone competition at Toulon

Reported by William F. Cramer

The city of Toulon, France, has just concluded its 27th Annual Festival of Music, held during the months of May, June and July. Of great interest to the Brass World is the fact that Toulon began the Festival by sponsoring its 2nd Annual International Competition, this year's discipline being the trombone. It is expected that the competitions will continue annually and that emphasis will be given to each orchestral instrument in turn.

Twenty four (24) candidates representing nine (9) different countries presented themselves for examination.

The jury too, quite suitably represented international proportions, being comprised of the following: Gérard Pichaureau, France, President, William F. Cramer, USA, Roger Delmotte, France, Juliusz Pietrachowicz, Poland, Kurt Redel, Germany, Roger Renard, Belgium, Roland Schnorhk, Switzerland.

For the preliminary round all candidates played the first movement of the Albrechtsberger *Concerto* (with piano) and one other major work chosen from a selected list drawn up by the Festival Committee. This round was closed to the public and anonymity was preserved by placing the jury behind a large screen. Only nine candidates were admitted to the semi-finale.

For the semi-finale round the nine candidates were all required to play *Piece in E flat minor* by Guy Ropartz and *Ballade* by Frank Martin. Five were admitted to the final round. One of the five was self-disqualified for reasons not made public.

For the final round, the Orchestre Régional Provence-Côte-d'Azur under the very capable direction of Jean-Marc Cochereau provided the necessary accompaniment for the entire *Concerto in E flat Major* by Wagenseil and for the *Concerto «Gli Elementi»* by Marius Constant. The latter concerto was written especially for this occasion and we were hearing the premier performance.

After suitable deliberation, the jury announced its somewhat surprising decision at about midnight. A bronze medal (constituting a kind of honorable mention) was awarded to Gusztav Höna of Budapest. Certificates of



De gauche à droite / von links nach rechts / left to right: Marius Constant, Roger Delmotte, Roland Schnorhk, Juliusz Pietrachowicz, William F. Cramer, Roger Renard, Kurt Redel, Roger Guitton, Gérard Pichaureau.

tant de 3500 francs, fut attribué à M. Jan Görny (Pologne) et à M. Alain Manfrin (France) ex-aequo. Le second prix, d'un montant de 6500 francs ne fut *pas* décerné. Un premier prix, s'élevant à 10 000 francs, fut attribué à M. Michel Bequet (France) et à M. Gilles Millièr (France) ex-aequo.

L'administration et le secrétariat se surpassèrent à tous points de vue. Les jurés qui auraient pu ignorer les amabilités et la complexité des discussions et délibérations se déroulant en français étaient même munis de traducteurs.

L'adorable «vieille ville» offre des heures de promenades, de visites, de shopping et de bons restaurants. On pourrait y passer d'excellentes vacances, même sans concours !

1977 ITG conférence Commentaire

W. Ritchie Clendenin

La Conférence de la Guilde Internationale des Trompettistes, pour 1977, s'est tenue à l'Université d'Illinois (Urbana), du 18 au 21 mai. Cette conférence comprenait une grande variété de sujets, avec, en apogée, l'apparition de Timofei Dokshitser lors du concert du 21 mai. Que le professeur Hickman soit félicité ici pour la façon exceptionnelle dont il a organisé cette conférence.

La place nous manque pour rapporter la qualité remarquable de toutes les activités. L'essentiel de la conférence était consacré à des conférences et ateliers présentés par la faculté de l'ITG. On y trouvait des sujets aussi variés que «La chirurgie peut-elle améliorer le jeu de la trompette», «Etude vidéofluorographique de l'écartement des dents, du pivot de l'instrument et de la voûte de la langue et de leur influence sur le jeu de la trompette», «Choix de la bonne trompette et de la bonne embouchure», «Les saxhorns en sol, et leur

Höhe von 3500 F.Franken ging an Jan Görny (Polen) und Alain Manfrin (Frankreich) ex-aequo. Der zweite Preis, 6500 F.Franken wurde nicht verliehen. Den ersten Preis, in Höhe von 10 000 F.Franken, teilten sich ex-aequo Michel Bequet (Frankreich) und Gilles Millièr (Frankreich).

Verwaltung und Sekretariat leisteten erstklassige Arbeit. Die Jurymitglieder, die des Französischen nicht mächtig waren, denen also die freundlichen Worte und die schwierigen Punkte der Diskussionen und Beratungen hätten entgehen können, bekamen einen Dolmetscher.

Die bezaubernde «vieille ville» bietet Möglichkeiten zu Spaziergängen, Besichtigungen, Einkaufsbummel und gepflegtem Essen, alles für einen angenehmen Urlaub, auch ohne Concours.

Notizen über die 1977er ITG-Konferenz

W. Ritchie Clendenin

Die 1977er ITG-Konferenz wurde vom 18. bis 21. Mai an der University of Illinois (Urbana) abgehalten. Sie bot eine grosse Anzahl verschiedenartiger Themen und als Höhepunkt Timofei Dokshitser's Auftreten im Konzert vom 21. Mai. Professor Hickman sei hier für die aussergewöhnliche Organisation dieses Treffens gratuliert.

Allein aus Platzmangel können wir hier nicht über die bemerkenswerte Qualität aller Darbietungen berichten. Das Wesentliche dieses Treffens lag in den von der ITG-Fakultät gehaltenen Vorträgen und *workshop*. Auf dem Programm standen so verschiedene Themen wie «Kann die Chirurgie das Spiel auf der Trompette verbessern?», «Videofluorographische Forschungen über den Abstand zwischen den Zähnen, dem des Instrumentes und dem Zungenbogen und über dessen Einfluss auf das Trompetenspielen», «Wahl der richtigen Trompette und des geeigneten Mundstückes», «Die G-Saxhörner und ihre Rolle in den



De gauche à droite / von links nach rechts / left to right: Gilles Millièr, Michel Bequet, Jan Görny, Alain Manfrin.

participation were given to three others who had participated in the semi-finale (Mr. Maes, Mr. Bruto and Mr. Reifsnnyder). A third prize in the amount of 3500 francs was awarded to Mr. Jan Görny (Poland) and to Mr. Alain Manfrin (France) "ex-aequo". The second prize in the amount of 6500 francs was *not* awarded. A first prize in the amount of 10 000 francs was awarded to Mr. Michel Bequet (France) and to Mr. Gilles Millièr (France) "ex-aequo".

The Administration and Secretariat quite outdid itself in its care for detail and amenities. Even translators were provided for those jurors who might miss the niceties or complexities of the discussions and deliberations carried on in the French language.

The very delightful "old city" offers hours of lieisurely walking, visiting, shopping and good restaurants. A pleasant vacation could be spent here even without the contest !

1977 ITG Conference notes

W. Ritchie Clendenin

The 1977 Conference of the International Trumpet Guild was held at the University of Illinois — Urbana from May 18th through the 21st. The conference covered a wide range of topics culminating with the appearance of Timofei Dokshitser on the evening concert of May 21st. Professor Hickman should be congratulated for the outstanding manner in which he organized the conference.

We do not have enough space to report the remarkable quality of all the activities. Most of the conference was spent in lectures and clinics presented by the ITG faculty. The subjects treated were as varied as "Can Surgery Improve Trumpet Playing?", "A Videofluorographic Study of the Teeth Aperture, Instrument Pivot, and Tongue Arch and their Influence on Trumpet Performance", "Selecting the Proper Trumpet and Mouthpiece", and "The Treble Saxhorns, with Emphasis on their Role in 19th Century American Brass Bands", and many more.



Biber Trumpet Ensemble: Donald Whitaker (cond.), Walter Myers, Charles Schlueter, David Hickman, Donald Bullock, Dennis Schneider, Stephen Jones.



Timofei Dokshitzer conducting 48 trumpeters in rehearsal of Manfredini's Concerto.

rôle dans les fanfares américaines du XIX^e siècle», etc.

Deux concours avaient été prévus pour les étudiants membres de l'ITG.

Il faut relever aussi l'excellent contraste présenté par les quatre concerts en soirée: le premier était consacré à l'excellent trompettiste Glenn Stuart, qui se produisit avec l'orchestre de jazz de l'Université d'Illinois, sous la direction de John Garvey. Le second comportait un récital du Quintette de Cuivres de l'Armée des Etats-Unis, alors que le trompettiste de jazz Marvin Stamm animait le troisième, avec l'orchestre de jazz de l'Université d'Illinois. Enfin, le virtuose russe Timofei Dokshitzer se produisit pour le concert final, avec l'ensemble à vent de l'Université de Wisconsin, sous la direction d'Eugène Corporon. N'oublions pas non plus les excellents récitals donnés dans la journée par divers ensembles,

amerikanischen «Bands» des neunzehnten Jahrhunderts», usw., usw.

Für die Studenten, die Mitglieder der ITG sind, waren zwei Wettbewerbe vorgesehen worden. Der auffallende Kontrast zwischen den vier Abendkonzerten sollte auch erwähnt werden: das erste war dem hervorragenden Trompeter Glenn Stuart gewidmet, der vom Jazz-Orchester der University of Illinois unter der Leitung von John Garvey begleitet wurde. Das zweite wurde vom Blechbläserquintett der US Army bestritten, das dritte vom Jazztrompeter Marvin Stamm wieder mit dem Jazz-Orchester der University of Illinois. Wie schon gesagt, spielte der russische Virtuose Timofei Dokshitzer mit dem Bläserensemble der University of Wisconsin unter Eugene Corporons Leitung das Schlusskonzert. Auch sollten die ausgezeichneten Recitals der verschiedenen Ensembles genannt werden,

Two competitions were held for student members of ITG.

A prime feature of the meeting was the excellent contrast of the four evening concerts. The opening night concert spotlighted the talent of lead trumpeter Glenn Stuart who appeared with the University of Illinois Jazz Band under the direction of John Garvey. The United States Army Brass Quintet presented the second recital, while jazz trumpeter Marvin Stamm was featured the following evening. The Russian virtuoso Timofei Dokshitzer appeared on the final concert, with the University of Wisconsin Wind Ensemble under the direction of Eugene Corporon. Another highlight of the ITG Conference was the excellent daytime recitals presenting several interesting compositions. Two special performances marked the 1977 Conference. The first was the opening *Fanfare*

qui présentèrent plusieurs compositions intéressantes.

Deux exécutions spéciales marquèrent cette conférence 1977 : la première était la *Fanfare pour 12 Trompettes* d'Alfred Blatter, présentée par l'ensemble de trompettes de l'Université d'Illinois sous la direction de David Hickman. La seconde fut l'exécution du *Concerto pour deux trompettes* de Francesco Manfredini, présentée par le grand ensemble de trompettes de l'ITG sous la direction de Timofei Dokshitzer, à la fin de la conférence.

die einige interessante Kompositionen ausführten. Zwei Sondervorstellungen zeichneten dieses 1977er Treffen aus: Die *Fanfaren für 12 Trompeten* von Alfred Blatter, die das Trompetenensemble der University of Illinois unter David Hickmans Leitung spielte und das *Concerto für 2 Trompeten* von Francesco Manfredini, das das grosse Trompeten-Ensemble der ITG unter Timofei Dokshitzers Leitung am Schluss des Treffens ausführte.

for 12 Trumpets by Alfred Blatter which was played by the University of Illinois Trumpet Ensemble under the direction of David Hickman. The second was the performance of the *Concerto for Two Trumpets* by Francesco Manfredini which was performed by the ITG Mass Trumpet Ensemble under the direction of Timofei Dokshitzer at the close of the conference.

Divers

Verschiedenes

Divers

Michael Lind the Danish Solo Tubist of the Stockholm Philharmonic had his first American recital tour April 23-May 8, 1977.

Thomas Stevens and **Roger Bobo** of the Los Angeles Philharmonic will be recording the «Signals» for solo trumpet and solo tuba by Verne Reynolds accompanied by 5 horns and 5 trumpets.

Gerard Schwarz recently performed the «Concerto for Trumpet» by J. Haydn for over 100 000 people in Central Park New York City with Eric Leinsdorf conducting the New York Philharmonic.

Jakob Hefti, corniste, a reçu le Prix de soliste 1977 de l'association des Musiciens Suisses.

Bill Spilka gathers an oral history of the trombone; already interviewed: Benny Morton, Sandy Williams, Buddy Morrow, Will Bradley, Urbie Green, Bill Watrous, Phil Wilson, etc.

Max Goldberg (tp) retires next year and previous will make a disc demonstrating technique and reminiscing on his career.

Michel Cantin a organisé toute une série de concerts, de rencontres et une exposition sous le titre «Prestige du cor». Avec la collaboration de l'Association nationale des cornistes français et la maison de la culture d'Amiens. Une manifestation exemplaire !

Le Bulletin N° 3 de l'Association nationale des cornistes français est paru en juillet 1977. **Daniel Bourgue**, dans son éditorial s'insurge contre l'«invasion» de musiciens étrangers en France. Siège social du Bulletin: 12, rue Erik Satie F — 94 440 Santeny.

Nominations: en Belgique:

Francis Orval: professeur de cor au Conservatoire royal de musique de Liège.

Henry Larsimont: professeur de lecture musicale et transposition pour cuivres au Conservatoire royal de musique de Bruxelles.

Luc Capouillez: professeur de lecture musicale et transposition au Conservatoire royal de musique de Mons.

Solistische Werke für Bläser

DANIEL SPEER — Sieben Bläuersätze

(3 Trompeten (C/B) / 4 Posaunen/Trompeten)
Partitur und Stimmen kpl., BLK 104, DM 20.—

FRIEDRICH ZEHE — Neue Bläuerstücke

für 4 Blechbläser (3 Trompeten/Flügelhorn (C/B) / 1 Posaune/
Tenorhorn (B) / Bariton)
Partitur in C, BLK 105, DM 8.—, Stimmen je DM 2.—

LAJOS HOLLOS — Alte Turmmusik

Tänze aus dem 17. Jh. für 6 Blechbläser (3 Trompeten/Flügelhörner
(C/B) / 3 Posaunen/Tenorhorn (C) / Bariton (C) / Tuba (C)
Partitur und Stimmen kpl., BLK 301, DM 15.—

HANS HORSCH — Blechbläser-Suite Nr. 2

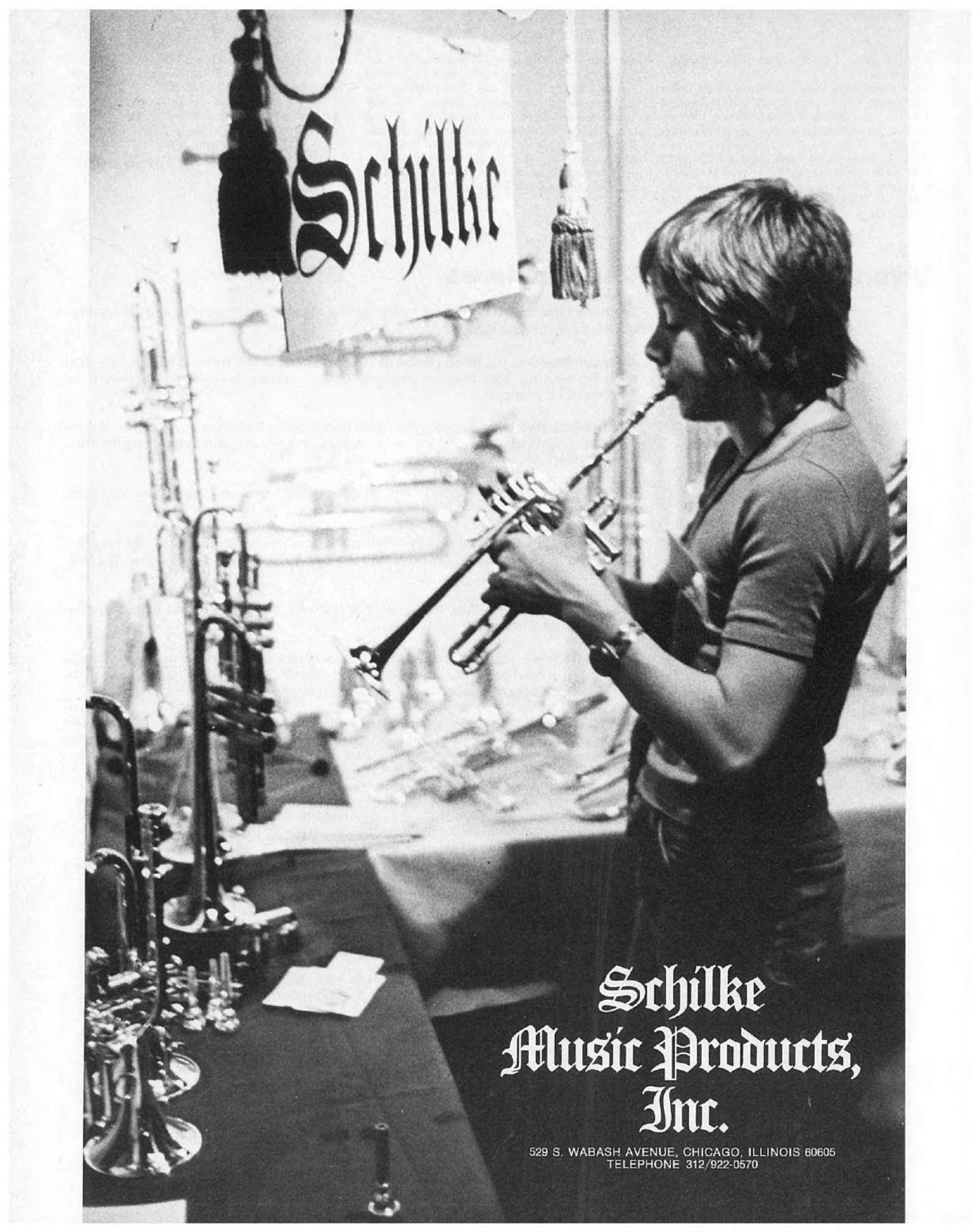
für 4 Blechbläser (2 Trompeten/Flügelhorn (C/B) / 2 Posaunen/
Tenorhorn (B) (Horn in Es) / Bariton)
Partitur und Stimmen kpl., BLK 300, DM 12.—

BERTHOLD HUMMEL — Eine kleine Blasmusik

für 6 Blechbläser (3 Trompeten (C/B) / 3 Posaunen)
Partitur in C, BLK 314, DM 12.—, Stimmensatz in B und C kpl.,
BLK 315/16 je DM 16.—, Stimmen einzeln je DM 2.80

B. Schott's Söhne

Postfach 3640, D - 65 Mainz



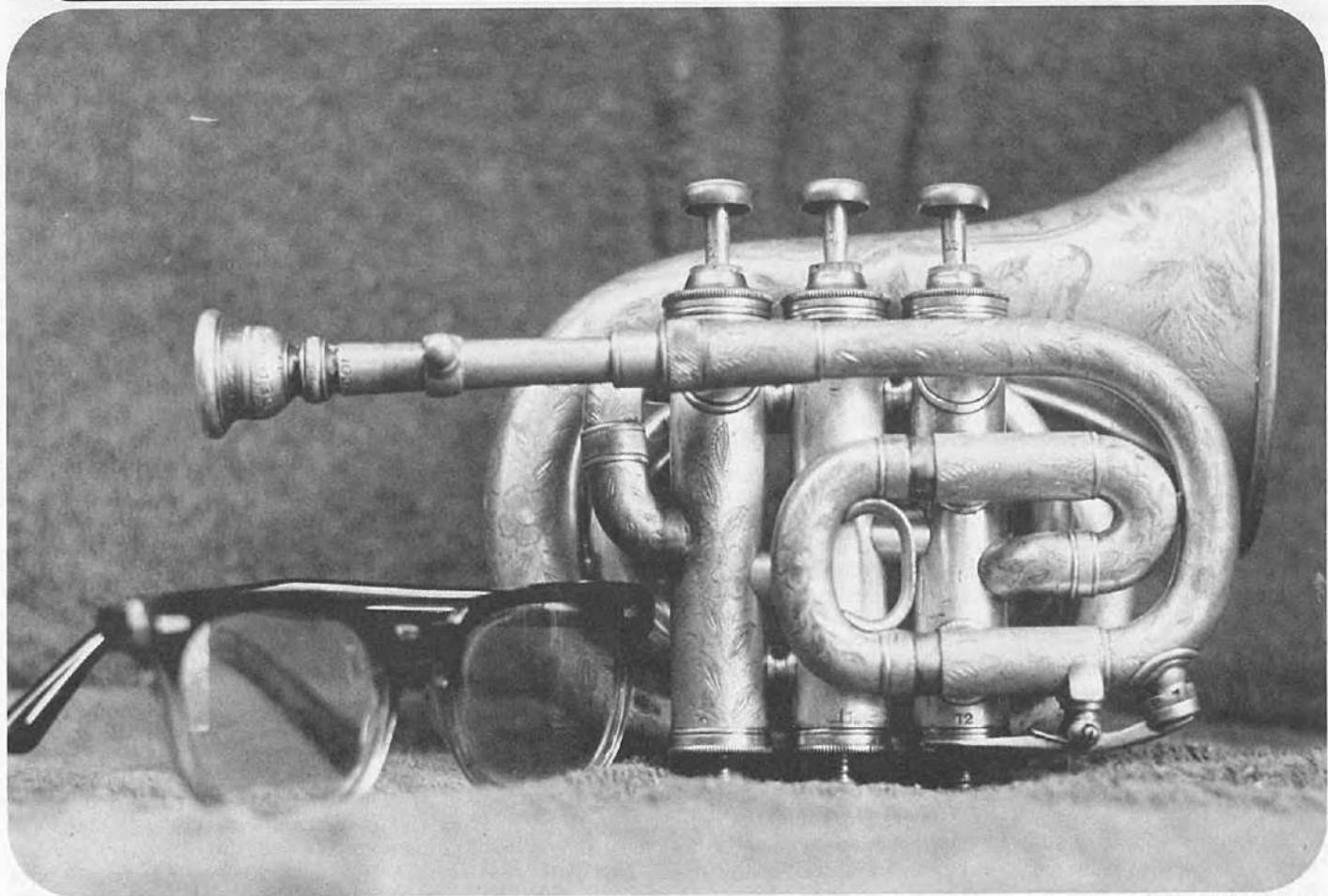
Schilke

Schilke
Music Products,
Inc.

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

Herbert Lincoln Clarke

(1867-1945)
DAVID R. HICKMAN



II. Années cruciales

Dans le dernier numéro de *BRASS BULLETIN*, nous avons vu qu'Herbert Clarke commença l'étude du cornet dès son enfance, et rêvait de pouvoir jouer dans une fanfare. Après s'être joint au «Queen's Own Regimental Band» de Toronto, au Canada, à l'âge de douze ans, son goût pour les sports le conduisit à entrer dans une équipe de football de jeunes, où il attrapa un rhume grave qui le confina chez lui de décembre à avril. Le cornet qui lui avait été confié par le «Queen's Own Band» fut réquisitionné, et on le remplaça dans son poste.

Après la maladie d'Herbert, on lui permit

II. Entscheidende Jahre

In der vorigen Nummer des *BRASS BULLETIN* haben wir erfahren, dass Herbert Clarke schon in der Kindheit Kornett spielen gelernt hatte, und dass er davon träumte in einer Blechbläsergruppe spielen zu dürfen. Nachdem er mit 12 Jahren in die «Queen's Own Regimental Band» von Toronto (Kanada) eingetreten war, führte ihn seine Sportliebe zum Fussballspielen. Dabei holte er sich eine schwere Erkältung und musste von Dezember bis April das Haus hüten. Das Kornett, eine Leihgabe der «Queen's Own Band» wurde ihm abgenommen und sein Posten wurde neu besetzt.

3. Cornet de poche en Si ou Si^b construit par Henry Distin, reçu en prix par Herbert Clarke (âgé de 19 ans) à l'occasion d'un concours de cornet à Evansville dans l'Indiana. (Fotographié en Si^b. Les lunettes ne sont pas celles de Clarke !)

Taschen-Kornett in H oder B, hergestellt von Henry Distin. Von Herbert Clarke, im Alter von 19 Jahre, an einem Kornett-Wettbewerb in Evansville, Indiana, gewonnen. (Die Photographie zeigt das Kornett in B. Die Brille ist nicht Clarke's.)

Pocket cornet in B or B^b made by Henry Distin and won in a cornet contest in Evansville, Indiana by Herbert Clarke at age 19. (Pictured in B^b. Eye glasses not Clarke's.)

II. Crucial Years

In the last issue of the *BRASS BULLETIN* it was revealed that Herbert Clarke began the study of the cornet as a boy and had dreams of being able to play in a band.

de s'entraîner sur le vieux cor alto familial pendant quelques minutes par jour. Ceci aida à fortifier ses poumons, et il acquit une grande maîtrise de son souffle, qui forma la base de sa grande puissance et de sa résistance. Il recommença à jouer sur le cornet d'Ed, et travailla dans le bureau d'un établissement de médicaments en gros, pour quatre dollars par semaine, afin d'économiser suffisamment d'argent pour s'offrir son propre cornet.

Ed était devenu le chef d'un orchestre de «road show» et engagea Herbert comme cornettiste parce que, à la dernière minute, le cornettiste habituel était parti, refusant de voyager avec l'orchestre. A l'âge de quinze ans, Herbert partit pour Buffalo, avec ses frères Ed et Ern, pour un engagement durant tout l'été, avant de partir voyager dans tout le pays, pour des engagements d'un soir. Après avoir passé un mois avec l'orchestre, Herbert rentra chez lui, souffrant du mal du pays, et rebuté quant à la profession musicale, pour se réengager dans le «Queen's Own Band», et être finalement promu au second pupitre.

Herbert Clarke obtint son diplôme du lycée en juin 1884. Après avoir vécu pendant quatre ans à Toronto, la famille Clarke retourna à Indianapolis, à part Will, le fils aîné, qui avait un bon travail dans un grand magasin. A Indianapolis, Herbert entendit un jeune cornettiste de Delphi, en Indiana, qui jouait à l'«Opera House» d'Indianapolis. Ce jeune homme, avec qui Clarke se lia d'amitié, et avec lequel il avait également joué dans la fanfare de Sousa, était Walter B. Rogers. En tant qu'enfants, Rogers et Clarke jouèrent en duo, et firent des cortèges ensemble, puis formèrent également le «Schubert Brass Quartet» dans lequel Walter et Herbert jouaient du cornet, Ed jouait du cor alto et Ernest jouait du trombone. Le quatuor trouva plusieurs engagements en ville, et Herbert commença à étudier l'alto, afin de pouvoir jouer dans le quatuor à corde familial. Rogers, excellent violoniste, diplômé du Conservatoire de Cincinnati, donna des leçons d'alto à Herbert.

Après plusieurs mois d'économies, Herbert acheta un nouveau cornet «Three Star» de Boston, dont il était extrêmement fier. Il l'emmena en ville chez un bijoutier, pour le faire argenter, et, recevant son cornet neuf avec sa couche d'argent brillant, découvrit que le pavillon avait été sérieusement aplati à plusieurs endroits, où le brunisseur l'avait appuyé trop fort contre la meule à polir, avant de le plaquer. Herbert, qui avait pris tellement soin de ne jamais bosseler ni même égratigner l'instrument, en eut le cœur brisé, mais ne put le faire réparer nulle part en ville, et dut se contenter de le laisser tel qu'il était.

Clarke avait l'ambition de devenir un

Herbert dut, nach seiner Krankheit jeden Tag einige Minuten auf dem Althorn, einem alten Familieninstrument, üben. Das stärkte seine Lunge, und er erwarb die meisterhafte Bläsfertigkeit, die die Macht und die Ausdauer seines Spiels kennzeichnen werden. Er spielte wieder auf Eds Kornett und arbeitete im Büro einer Arzneimittelgrosshandlung, wo er vier Dollar pro Woche verdiente. Damit wollte er Geld sparen, um sich ein eigenes Kornett zu kaufen.

Ed war Dirigent eines «road-show»-Orchesters geworden. Da der Kornettist des Orchesters aus Weigerung mitzureisen es verlassen hatte, stellte er Herbert an. Mit 15 Jahren kam Herbert mit seinen Brüdern Ed und Ern für einen ganzen Sommer nach Buffalo, danach sollten sie durchs ganze Land von einem Abendengagement zum anderen reisen. Nach einem Monat aber kehrte er aus Heimweh nach Hause zurück, des Musikerberufs überdrüssig. Er wurde in der «Queen's Own Band» wieder angestellt und rückte schliesslich zum zweiten Kornettist vor.

Im Juni 1884 erhielt Herbert Clarke sein Schuldiplom. Familie Clarke zog nach vier Jahren in Toronto nach Indianapolis zurück — ausser Will, dem Ältesten, der eine gute Stelle in einem Warenhaus hatte. In Indianapolis hörte Herbert einen jungen Kornettisten aus Delphi (Indiana), der im «Opera House» von Indianapolis spielte, mit dem er bald Freundschaft schloss: Walter B. Rogers, mit dem er in Sousa's Blaskapelle gespielt hatte. Rogers und Clarke spielten Duos, spielten gemeinsam in Umzügen, bildeten das «Schubert Brass Quartett», in dem Walter und Herbert Kornett, Ed Althorn und Ernest Posaune bliesen. Das Ensemble erhielt mehrere Engagements in der Stadt. Herbert studierte nun auch Bratsche, um im Familien-Streichquartett mitspielen zu können. Rogers gab ihm Bratscheunterricht, er war nämlich ein ausgezeichneter Geiger und hatte die Musikakademie von Cincinnati absolviert.

Nach mehreren Monaten kaufte sich Herbert mit seinen Ersparnissen ein neues Kornett, ein «Three Star» aus Boston, auf das er sehr stolz war. Er brachte es zu einem Goldschmied in der Stadt, um es versilbern zu lassen. Als er sein neues silberglänzendes Instrument in Empfang nahm, stellte er fest, dass der Schalltrichter an mehreren Stellen eingedrückt worden war; der Polierer hatte ihn vor dem Plattieren zu sehr gegen den Schleifstein gedrückt.

Herbert war bestürzt, er, der seit eh und je so sehr aufgepasst hatte, dass sein Instrument keine Beule, nicht einmal einen Kratzer abbekomme. Er konnte ihn aber nirgends reparieren lassen und musste sich also mit diesem Zustand abfinden.

After joining the Queen's Own Regimental Band of Toronto, Canada at the age of twelve, his pleasures for sports led him to join a boys' football team during which time he contracted a serious chest cold which confined him to the house from December to April. The cornet issued to him by the Queen's Own Band was called in and his position was replaced.

After Herbert's illness he was allowed to practice the old family alto horn for a few minutes each day. This helped strengthen his lungs, and he developed great breath control which formed the foundation of his great power and endurance. He again started playing Ed's cornet and worked in the office of a wholesale drug establishment for four dollars per week in order to save enough money to afford his own cornet.

Ed became leader of a road show orchestra and hired Herbert as cornetist because, at the last minute, the regular cornetist quit and was not going to travel with the orchestra. At age fifteen, Herbert left for Buffalo with brothers Ed and Ern to play a summer's engagement before starting to travel around the country playing one night engagements. After one month with the orchestra, Herbert returned home, homesick and disheartened about the music profession, and re-joined the Queen's Own Band and eventually moved up to second chair.

Herbert Clarke graduated from high school in June of 1884. After living for four years in Toronto, the Clarke family moved back to Indianapolis, save Will, the oldest son, who had a good job in a department store. In Indianapolis, Herbert heard a young cornetist from Delphi, Indiana who played in the Opera House in Indianapolis. This young man with whom Clarke became great friends and with whom he also played in Sousa's band, was Walter B. Rogers. As boys, Rogers and Clarke often played duets and parades together and also formed the Schubert Brass Quartet in which Walter and Herbert played cornet, Ed played alto horn, and Ernest played trombone. The quartet played several jobs around town and Herbert began to study the viola in order to play in the family string quartet. Rogers, an excellent violinist who graduated from the Cincinnati Conservatory, gave viola lessons to Herbert.

After several months of saving, Herbert purchased a new Boston "Three Star" cornet of which he was very proud. He took it to a jeweler in town to have it silverplated and upon receiving his new cornet with shining silver plate, found that the bell had been badly flattened in several places where the burnisher had pressed too hard against the buffing wheel before plating. Herbert, being careful never to dent or even scratch the



grand soliste du cornet comme Levy, Emerson, Bent ou Liberati dont il avait entendu parler, lorsque ces grands musiciens traversaient le pays avec tous les grands orchestres. Il devint premier pupitre de l'orchestre anglais de l'«Opera House», lorsque Rogers accepta un poste à la fanfare du Septième Régiment de Cappa à New York, en 1885. Herbert ne gagnait pas quinze dollars par semaine avec l'orchestre — une petite fortune pour un garçon de son âge.

Le grand frère d'Herbert, Will, demanda à Herbert de remplir une vacance dans son département de Toronto, comme garçon de courses. Ses parents le poussant à entrer dans les affaires, il accepta le travail, pour dix dollars par mois seulement. A Toronto, il entra à nouveau dans le «Queen's Own Band», comme troisième pupitre, et il joua du cornet en soliste dans une fanfare de campagne qui devait jouer pour l'Anniversaire de la Reine (fête canadienne) et jouer un solo de cornet pour le salaire de cinq dollars. Plusieurs fanfares jouèrent ce jour-là, et celle d'Herbert obtint la deuxième place dans le concours de fanfare. Herbert se lança dans le concours de cornet, avec la *Whirlwind Polka* de Levy et obtint la première place. Toutefois, seuls deux concurrents s'étaient inscrits au concours. Etant donné que le nom d'Herbert était le seul

Clarkes Ehrgeiz war es, ein Solist vom Range der Levy, Emerson, Bent und Liberati zu werden. Er hatte von diesen bedeutenden Musikern, die das Land mit allen grossen Orchestern bereisten, gehört. Er war erster Kornettist des englischen Orchesters des «Opera House», als Rogers 1885 einen Posten in der Blas-kappelle des Siebten Regiments von Cappa, in New York antrat. Im Orchester verdiente Herbert knapp 15 Dollar in der Woche — damals und für sein Alter ein kleines Vermögen.

Will, Herberts ältester Bruder, bat Herbert, einen freien Posten in seiner Warenhausabteilung anzunehmen. Da seine Eltern ihn gern in einer Handelslaufbahn gesehen hätten, sagte er zu, und zog nach Toronto zurück, wo er für 10 Dollar in der Woche Laufjunge wurde. Dort trat er auch wieder in die «Queen's Own Band» als dritter Kornettist ein und spielte als Solist in einer ländlichen Blechbläsergruppe, die zum Geburtstag der Königin (einem kanadischen Fest) spielen sollte. Er musste für 5 Dollar ein Kornett-solo spielen. Mehrere Blechbläsergruppen spielten an jenem Tag und Herberts Band erhielt den zweiten Platz im Blechbläserwettbewerb. Herbert stellte sich auch im Preisausschreiben für Kornett, mit Levys «Whirlwind Polka» und erhielt den 1. Preis. Jedoch waren nur zwei Kan-

4. L'orchestre de l'Opéra d'Indianapolis (env. 1886). H. Clarke est âgé de 19 ans. Herbert Clarke, assis tout à gauche (alto); Edwin Clarke, à la gauche de Herbert (violin); Ernest Clarke (trombone).

Das Indianapolis Opera House Orchester (ca. 1886) als Herbert Clarke 19 Jahre alt war. Herbert Clarke sitzt ganz links (Bratsche); Edwin Clarke links von Herbert (Violine); Ernest Clarke (Posaune).

The Indianapolis Opera House Orchestra (ca. 1886) when Herbert Clarke was 19 years old. Herbert Clarke, seated left (viola); Edwin Clarke, at Herbert's left (violin); Ernest Clarke (trombone).

instrument, was brokenhearted and could not get it repaired anywhere in town and simply had to let it go as it was.

Clarke had ambitions of becoming a great cornet soloist like Levy, Emerson, Bent, or Liberati whom he had heard when these great players traveled the country with all the great bands. He became first chair in English's Opera House Orchestra when Rogers accepted a position with Cappa's New York Seventh Regiment Band in 1885. Herbert was not earning fifteen dollars per week with the orchestra — a small fortune for a boy of his age.

Herbert's older brother, Will, asked Herbert to fill a vacancy in his department in Toronto as an errand boy. With his parents' urging him to get into business, he accepted the job for a mere ten dollars per month. In Toronto he re-joined the Queen's Own Band as third chair and played solo cornet in a country band which was to play for the Queen's Birth-

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

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

affiché (il fallait qu'il y ait au moins deux concurrents pour qu'il y ait un vainqueur), un ami s'inscrivit à la dernière minute, sachant qu'Herbert gagnerait sûrement. L'autre concurrent, Harry King, qui était un excellent joueur de baryton, joua *Last Rose of Summer* (au cornet) et Herbert gagna la coupe pour la fanfare de Streetsville.

La musique attirait l'attention d'Herbert, pendant qu'il travaillait au magasin. Il était souvent gourmandé pour ses rêves éveillés, et parce qu'il notait des idées pour des solos de cornet pendant les heures de travail. Il entra à l'Orchestre du Claxton Music Store, jouant de l'alto, et joua également du cornet à divers endroits, pendant qu'il commençait des expériences avec des solos de cornet qu'il composait lui-même.

Se rendant compte qu'il était presque impossible de vivre sur un salaire de dix dollars par mois seulement, Herbert demanda une augmentation, et se vit répondre qu'il ne valait rien de plus. On lui offrit un travail à Indianapolis, pour jouer de l'alto à l'«Opera Orchestra» à quinze dollars par semaine, et il quitta rapidement son travail au magasin, pour rentrer à Indianapolis retrouver ses parents et ses frères Ed et Ern.

En dehors de la saison d'opéra, Ed, Ern et Herb jouaient dans le «When Band» (When Clothing Store Band) ce qui leur donnait un emploi pour tout l'été. Les parents des garçons déménagèrent à Rochester, New York, et alors les garçons durent s'entretenir eux-mêmes.

Le «When Band» fit un concours à Evansville, Indiana, le 10 octobre 1886. La fanfare gagna le premier prix, et Herbert devait se présenter au concours de cornet qui suivait, dans l'après-midi. Clarke raconta ce concours, dans son autobiographie :

«Alors, l'après-midi même, arriva le concours de cornet; ma candidature ayant dûment été envoyée, je fus choisi pour jouer le premier. Le fait que nous avions gagné le premier prix du concours de fanfare le matin me donnait davantage de confiance et de courage que d'habitude, et puis aussi, les garçons de notre fanfare «faisaient la claque» pour moi, ce qui augmentait mon courage. Le solo que j'avais choisi était «The Whirlwind Polka» de Levy, le même que j'avais joué au Canada l'année précédente, au moment où j'avais gagné la coupe. Après avoir terminé la longue cadence, au début du morceau, j'étais quelque peu en transe, quoique pas tout à fait aussi nerveux que lors de l'occasion précédente où j'avais joué ce morceau. Ma technique s'était améliorée, et je n'avais absolument plus peur des notes hautes. Le truc que j'avais reçu de Will Manson au sujet de la «brillance» était aussi efficace. Néanmoins,

didaten eingeschrieben. Da aber nur Herberts Name auf der Liste eingetragen war und der Wettbewerb nur bei Teilnahme von mindestens zwei Bewerbern stattfinden konnte, trug sich in letzter Minute ein Freund auf die Liste ein, wohlwissend dass Herbert gewinnen würde. Harry King, der andere Kandidat, war ein ausgezeichnete Baritonist; er spielte «Last Rose of Summer» auf dem Kornett. Herbert gewann das Pokal für die Blechbläsergruppe von Streetsville.

Auch während er im Geschäft arbeitete, beschäftigte er sich mit Musik — er wurde oft für seine Tagträumerei gerügt, und auch weil er sich Ideen für Kornettsoli während der Arbeitsstunden notierte. Er trat dem Orchester des «Claxton Music Store» als Bratschist bei und spielte in verschiedenen Stellen als Kornettist, während er mit selbstkomponierten Kornettsoli zu experimentieren begann.

Es war praktisch unmöglich mit nur 10 Dollar im Monat auszukommen, deshalb beantragte Herbert eine Gehaltserhöhung, es wurde ihm aber geantwortet, er sei keinen Cent mehr wert. Man bot ihm Arbeit in Indianapolis an: Bratsche spielen im «Opera Orchester» für 15 Dollar in der Woche. Herbert verliess seine Stelle im Geschäft und kehrte nach Indianapolis zu den Eltern und den Brüdern Ed und Ern zurück.

Ausserhalb der Opernsaison spielten Ed, Ern und Herb in der «When Band» (When Clothing Store Band), wo sie den ganzen Sommer über beschäftigt waren. Als die Eltern Clarke nach Rochester New York übersiedelten, mussten die Jungen für sich selbst aufkommen.

Die «When Band» spielte am 10. Oktober 1886 bei einem Wettbewerb in Evansville, Indiana, mit. Die Blechbläsergruppe erhielt den ersten Preis. Herbert war Kandidat im darauffolgenden Kornettwettbewerb. In seiner Autobiografie berichtet er darüber :

«Am selben Nachmittag fand der Kornettwettbewerb statt. Meine Kandidatur war ordnungsgemäss abgesandt worden, ich wurde ausgewählt, als erster zu spielen. Der erste Preis, den wir am Vormittag beim Blasmusikwettbewerb gewonnen hatten, machte mir Mut und ich hatte mehr Selbstvertrauen als gewöhnlich. Ausserdem wurde ich noch von den Jungen unsrer Bläsergruppe angespornt, die lauten Beifall klatschten. Ich hatte das gleiche Solo ausgesucht, das ich im vorigen Jahr in Kanada gespielt hatte und mit dem ich den Pokal gewonnen hatte, Levys «Whirlwind Polka». Am Ende der langen Eingangskadenz war ich etwas bange, nicht aber in dem Masse wie bei der vorigen Gelegenheit. Meine Technik war besser geworden und ich hatte keine Angst mehr vor den hohen Noten. Will Mansons Trick für bessere Brillanz ge-

day (Canadian holiday) and play a cornet solo for the pay of five dollars. Several bands played that day and Herbert's band received second place in the band contest. Herbert entered the cornet contest with Levy's *Whirlwind Polka* and received first place. Only two contestants entered the contest, however. Since Herbert's name was the only one posted to enter (there needed to be at least two to have a winner), a friend entered at the last minute, knowing that Herbert would surely win. The other contestant, Harry King, who was a fine baritone player, played the *Last Rose of Summer* (on cornet) and Herbert won the cup for the Streetsville Band.

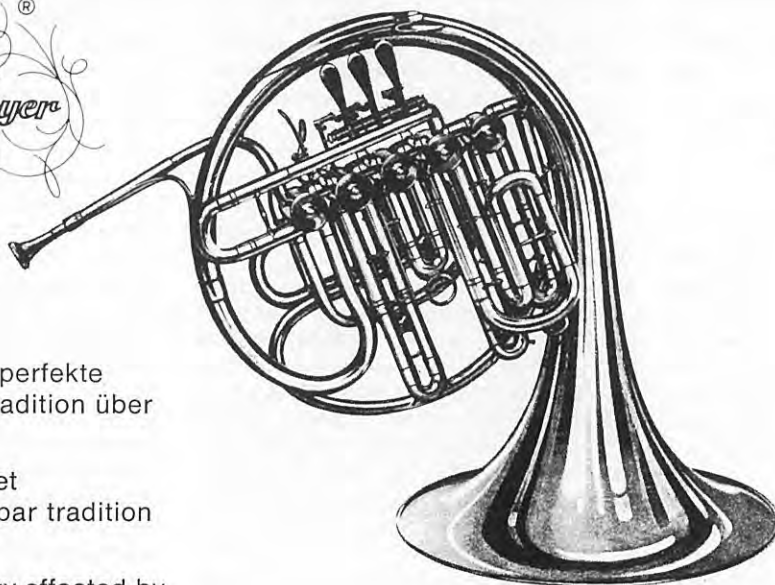
Music drew Herbert's attention while he worked at the store. He was often lectured for daydreaming and jotting down ideas for cornet solos during work hours. He joined the Claxton Music Store Orchestra playing viola, and also played cornet at various places while he began experimenting with originally composed cornet solos of his own.

Realizing that it was nearly impossible for him to live on a salary of only ten dollars per month, Herbert asked for a pay raise and was told he was worth no more. He was offered a job in Indianapolis to play viola in the Opera Orchestra at fifteen dollars per week and promptly quit his job at the store and returned to Indianapolis to join his parents and brothers Ed and Ern.

During the months that the opera season was closed, Ed, Ern, and Herb played in the When Band (When Clothing Store Band) which gave them full summer employment. The boys' parents moved to Rochester, New York and now the boys had to provide living expenses for themselves.

The When Band entered a contest at Evansville, Indiana on October 10, 1886. The band won first prize and Herbert was scheduled to enter the cornet contest which followed in the afternoon. Clarke gives account of the contest in his autobiography :

“Then, in the afternoon, came the cornet contest, and my application having been duly sent in, I was chosen to play first. The fact that we had won first prize in the band contest of the morning gave me more confidence and courage than usual, and then, too, the boys in our band ‘rooted’ strongly for me which added to my courage. The solo I had chosen was ‘The Whirlwind Polka’ by Levy, the same that I had played in Canada the previous year at the time I won the cup. After finishing the long cadenza at the beginning of the piece, I was somewhat in a trance, although not nearly so nervous as on the previous occasion when I had played the number. My technic had improved, and I was not any longer the



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

MUSIK FÜR BLECHBLÄSER BEI EULENBURG

Englischhorn solo/Englischhorn und Klavier

- GM 142 **Huber, H.**, Romanze für Englischhorn und Klavier nn 7.—
GM 546 **Mieg, P.**, «Canto lirico» (1970) und «Danza cortegiana» (1976) für Englischhorn solo nn 9.—

Horn solo/Zwei Hörner

- GM 642 **Beethoven, L. v.**, Sonate op. 17 für Horn und Klavier (W. Hess) n 14.50
GM 552 **Diethelm, C.**, Sonate op. 127 und Capriccio op. 131 f. Horn solo nn 11.50
GM 587 — Duett op. 104 für Horn und Violine (2 Part.) nn 14.—
GM 10 **Duvernoy, F.**, 20 Duette op. 3 für 2 Hörner n 9.—
EES 492 **Hornduos** (Medrezky) n 11.50
EES 489 **Hornmusik für Anfänger** n 11.50
GM 509 **Keller, M.**, Sechs Stücke für 2 Hörner (Münster) nn 7.50
EES 187 **Strauss, F.**, Nachgelassene Werke für Horn, herausgegeben von Richard Strauss (17 Konzert-Etuden für Ventilhorn, u. a. nach Motiven aus Beethovens c-moll-, B-dur-, D-dur- und Pastoral-Symphonie, Ruinen von Athen n 7.50

Horn und Klavier

- EES 451 **Hess, W.**, Konzert Es-dur, op. 65, für Horn, KA nn 14.—
EES 489 **Hornmusik für Anfänger** n 11.50
GM 167 **Kalliwoda, J. W.**, Divertissement für 2 Hörner und Orchester, KA n 13.50
GM 169 — Introduction und Rondo f. Horn u. Orchester (Steinbeck), KA n
GM 827 **Kuhlau, Fr.**, Andante e Polacca f. Horn u. Klavier n 7.50

- GM 718 **Moscheles, I.**, Feuillet d'Album de Rossini, Thème varié, op. 138b, für Horn und Klavier n 13.—
GM 804 **Reicha, J.**, Konzert E-dur, op. 5, für 2 Hörner (W. Hess), KA n 12.—
GM 773 **Rosetti, A.**, Konzert Es-dur f. Horn und Orchester, KA n
GM 586 **Sack, Th.**, Sonate für Horn und Klavier nn 18.—
EES 432 **Siebert, F.**, Scherzetto für Horn in F und Streicher, KA nn 6.—
GM 518 **Wehrli, W.**, Trio op. 11 für Horn, Violine und Klavier nn 18.—
GM 261 **Zádor, E.**, Suite für Horn, Schlagzeug und Streicher, KA nn 19.—

Trompete solo/Zwei Trompeten

- EES 408 **Aeschbacher, W.**, Suite für 2 Trompeten nn 6.—
GM 557 **Escher, P.**, Musica per Tromba sola, op. 74 nn 7.—
EES 486 **Trompetenmusik für Anfänger** n 11.50
EES 448 **Vackár, D. C.**, Partita für Trompete solo in B (1968) nn 6.—
GM 77 — Four Poems for Trumpet Solo (1972) nn 6.80

Trompete und Klavier (Orgel)

- GM 590 **Haydn, J.**, Konzert Es-dur für Trompete u. Orchester (Beyer), KA n 14.—
GM 510 **Hess, W.**, «Der junge Trompeter», 7 Tonstücke op. 80 für Trompete und Klavier (mit 2 Stimmen: C-Trompete und B-Trompete) nn 14.—
*GM 809 **Mozart, L.**, Konzert für Trompete u. Orchester, D-dur (Weinmann), KA mit Solostimme n 10.—
GM 86 **Müller, P.**, «Christ ist erstanden», Choralfantasie für 2 Trompeten, 2 Posaunen und Orgel nn 10.—

- GM 87 — «Nun lob, mein Seel, den Herrn» (Psalm 103), für 2 Trompeten, 2 Posaunen und Orgel nn 10.—
EES 486 **Trompetenmusik für Anfänger** n 11.50
GM 76 **Vackár, D. C.**, Prayer for a Dead Soldier, f. Trompete u. Orgel nn 8.—
EES 406 **Vivaldi, A.**, Konzert C-dur op. 46/1, für 2 Trompeten (Schroeder) n 11.—

Posaune

- GM 585 **Escher, P.**, Quintett, op. 114, für 2 Trompeten u. 3 Posaunen nn 25.—
*GM 810 **Mozart, L.**, Konzert für Posaune und Orchester (Weinmann), Klavierauszug mit Solostimme n 11.—
GM 86 **Müller, P.**, «Christ ist erstanden», Choralfantasie für 2 Trompeten, 2 Posaunen und Orgel nn 9.50
GM 87 — «Nun lob, mein Seel, den Herrn» (Psalm 103), für 2 Trompeten, 2 Posaunen und Orgel nn 9.50

Kammermusik für Bläser

- GM 585 **Escher, P.**, Quintett, op. 114, für 2 Trompeten und 3 Posaunen nn 25.—
GM 281 **Gervaise, C.**, Drei Partiten für Blechbläser-Quartett nn 12.—
GM 14 **Herschmann, H.**, «Meditations» für 4 Trompeten in B oder 4 Kornetts, 2 Posaunen und Baß-Posaune, Part. u. St. nn 27.—
— — — — — Ergänzungsstimmen je nn 3.50
GM 17 **Zádor, E.**, Suite für Bläser (4 Hörner in F, 4 Trompeten in B, 3 Posaunen, 1 Tuba), St. (Lichtpause) nn*29.—
ETP 01315 — — — — — Partitur (Octavo) nn 13.—

*Zu diesen Titeln ist Aufführungsmaterial erhältlich.

EDITION EULENBURG
gmbH.

CH - 8134 Adliswil/ZH
Grütstrasse 28 — Tel. 01/7103681

j'étais content que ce soit terminé. Même si les copains me complimentèrent sur mes efforts, je me rendais compte que mon jeu était loin d'être satisfaisant pour moi-même; je n'avais de loin pas joué aussi bien que j'aurai pu le faire si j'avais été dans ma chambre, tout seul.

»Après mon solo, je quittai l'estrade et me rendis à l'arrière de la salle, afin d'écouter les autres concurrents. Le soliste suivant, dans la liste, se leva. Je crois qu'il avait choisi «The Lizzle Polka» par John Hartman, et, sans aucun doute, il joua bien. Je connaissais chaque note de ce morceau, et je dus admettre que son style était splendide; très brillant, comme devrait être celui d'un virtuose. J'avais l'impression qu'il gagnerait sûrement le prix. Cette pensée m'affecta dans une telle mesure que je n'attendis pas d'entendre la fin du morceau, mais partis tout seul dans les bois (le bel endroit où nous jouions se trouvait dans les faubourgs de la ville), me sentant le garçon le plus inconsolable du monde. Je savais que les garçons de notre fanfare étaient décidés à ce que j'enlève le prix, et si je le perdais, je ne pourrais jamais plus les regarder en face. D'après la façon dont le concurrent suivant jouait, en tout cas pour ce que j'avais entendu, je savais que sa performance était de loin supérieure à la mienne.

»J'ai dû rester là une bonne heure, méditant sur la façon dont je pouvais rentrer tout seul à Indianapolis, me sentant découragé, le cœur brisé, lorsqu'un de nos garçons me trouva, après avoir cherché partout, et me dit de me dépêcher d'aller sur l'estrade, étant donné que les juges m'attendaient pour m'offrir le prix ! Imaginez ma surprise (et mon enchantement secret) en entendant cette bonne nouvelle, même si je me sentais navré pour l'autre garçon qui jouait vraiment bien. Quelques minutes avant, j'envisageais le suicide, sous ses formes les moins douloureuses. Je ne pouvais comprendre mon bonheur. Je ne me souviens pas du nom du musicien qui perdit en ma faveur, et je n'ai plus jamais entendu parler de lui — je crois qu'il venait de Brazil, en Indiana. On me dit plus tard qu'après avoir commencé son solo d'excellente façon, jouant admirablement bien presque jusqu'à la fin, il s'était finalement effondré, et avait fait une mauvaise fin.

»Atteignant l'estrade, je fus accueilli par un tonnerre d'applaudissements qui me fit presque chanceler — on dut me conduire à mes juges. L'un d'entre eux fit un gentil discours, me complimentant sur mon jeu et déclarant que j'avais gagné le premier prix. Se retournant, il me présenta au cher vieux Henry Distin, le célèbre fabricant d'instrument qui, s'avançant, et me secouant la main, m'offrit la récompense, un petit cornet, un de sa

lang mir auch. Trotzdem war ich froh, als es vorüber war. Wenn auch die Kameraden mich für meine Leistung beglückwünschten, so war ich mir bewusst dass mich mein Spiel noch längst nicht befriedigen konnte. Ich hatte nicht im entferntesten so gut gespielt, wie ich es allein in meinem Zimmer getan hätte.

»Nach meinem Solo verliess ich das Podium und verzog mich nach hinten, um den anderen Konkurrenten zuzuhören. Der nächste Solist stand auf. Er hatte, glaube ich, «The Lizzle Polka» von John Hartmann gewählt und spielte zweifellos sehr gut. Ich kannte jede Note dieses Stückes und musste zugeben, dass sein Stil herrlich war: so glänzend wie man es von einem Virtuosen erwarten darf. Ich hatte den sicheren Eindruck, dass er den Preis erhalten würde. Dieser Gedanke setzte mir sosehr zu, dass ich nicht bis ans Ende des Stückes blieb, sondern ganz allein in den Wald spazieren ging (wir spielten in einem schönen Ort in der Vorstadt), in der Überzeugung der untröstlichste Junge der Welt zu sein. Ich wusste dass meine Kameraden beschlossenen hatten, dass ich den Preis erringen sollte, und wagte es nicht, vor ihnen aufzutreten, wenn ich sie enttäuschte. Nach dem, was ich vom nächsten Kandidaten gehört hatte, wusste ich, dass seine Leistung der meinen haushoch überlegen war.

»Ich wäre wohl eine reichliche Stunde im Wald geblieben, in Gedanken versunken, wie ich allein nach Indianapolis zurückkehren würde, völlig entmutigt, gebrochenen Herzens, wenn nicht einer meiner Kameraden mich nach langem Suchen endlich gefunden hätte. Er sagte mir, ich solle mich beeilen, wieder aufs Podium zu steigen, da die Richter auf mich warteten, um mir den Preis zu übergeben. Ihr könnt euch meine Überraschung (und meine geheime Freude) beim Vernehmen dieser Nachricht vorstellen, wenn mich auch der andere Junge dauerte, der doch wirklich gut spielte. Wenige Minuten davor quälte ich mich noch mit dem Gedanken an Selbstmord und suchte nach schmerzlosen Methoden. Jetzt konnte ich mein Glück nicht fassen. Ich erinnere mich nicht an den Namen des Musikers der neben mir verloren hatte, auch hörte ich nie mehr von ihm sprechen (ich glaube, er kam aus Brazil, Indiana). Später sagte man mir, dass er sein Solo sehr gut angefangen habe, fast bis ans Ende, dann aber zusammengefallen sei und schlecht abgeschlossen habe.

»Als ich das Podium erreichte, wurde ich mit lautem Klatschen empfangen, sodass ich fast zu schwanken anfang — man führte mich zu den Richtern. Einer hielt eine freundliche Rede, in der er Komplimente über mein Spiel aussprach und erklärte, ich habe den ersten Preis gewon-

least bit afraid of the high notes. The tip I had received from Will Manson concerning 'brilliancy' also had its effect. Nevertheless, I was glad when it was all over. Although the boys complimented me upon my efforts, I realized that my playing was far from being satisfactory to myself; I had not played nearly as well as I would have been able to play had I been in my room all alone.

"After my solo, I left the bandstand and walked to the rear of the great audience in order that I might listen to the other contestants. The next soloist in line to play stood up. I think his choice was 'The Lizzle Polka' by John Hartman, and there is no question but that he played well. I knew every note of the solo and I had to admit that his style was splendid; quite brilliant, as should be that of a virtuoso. I felt that he surely must win the prize. This thought affected me to such an extent that I did not wait to hear the finish of his selection, but went some distance off into the woods (the fair grounds where we played were on the outskirts of the city), feeling the most disconsolate boy in the world. I knew our band boys were set on my carrying away the prize, and should I lose it I never could face them again. From the way the other fellow played, at any rate as far as I had listened, I knew that his performance was far superior to mine.

"I must have been there fully an hour, meditating on how I could get back to Indianapolis all alone, feeling discouraged, brokenhearted, when one of our boys found me after looking everywhere, and told me to hurry to the bandstand as the judges were waiting to present me with the prize! Imagine my surprise (and secret delight) upon hearing this good news, although I felt sorry for the other fellow who really played well. A few moments ago I had been contemplating suicide in its less painful forms. I could not understand my good fortune. I cannot remember the name of the player who lost to me and I have never heard of him since — I believe he came from Brazil, Indiana. I was told later that although he began his solo in a fine manner, playing well throughout until nearing the end, he eventually caved in and made a bad finish.

"On reaching the bandstand I was greeted with a degree of applause which almost staggered me — I had to be led up to the judges. One of these made a nice speech, complimenting me on my playing and stating that I had won first prize. Turning around, he introduced me to dear old Henry Distin, the celebrated instrument maker who, coming forward and shaking me by the hand then presented me with the award, a baby cornet, one of his own make — the smallest

propre fabrication — le plus petit cornet en si bémol jamais construit, ne mesurant que seize centimètres de long, et douze centimètres de haut, avec un pavillon ovale, plaqué or, et gravé de façon compliquée. M. Distin, enthousiasmé par mon jeu, qu'il trouvait remarquable pour un garçon, me demanda de jouer quelque chose qui aille sur le petit instrument. A nouveau, complètement stupéfié et incapable d'ouvrir la bouche pour répondre, je pris le cornet et me mis à en jouer. Je fus étonné par la puissance que possédait l'instrument miniature; il frappa tout le monde, tant l'auditoire que les musiciens. C'est le seul de ce genre qu'Henry Distin

nen. Dann wandte er sich zur anderen Seite und stellte mich dem guten alten Henry Distin vor, dem berühmten Instrumentenmacher. Dieser trat nach vorn, drückte mir die Hand und überreichte mir die Belohnung, ein kleines Kornett aus seiner Werkstatt — das kleinste Kornett, das je gemacht worden war, sechzehn cm lang, zwölf cm hoch, mit ovalem Schalltrichter, goldplattiert mit komplizierten Schnitzereien. Herr Distin, den mein Spiel begeistert hatte, weil er es für einen Jungen bemerkenswert gefunden hatte, bat mich etwas Geeignetes auf dem kleinen Instrument vorzuspielen. Ich war schon wieder so verblüfft, dass ich

B-flat cornet ever made, measuring only six and one-half inches long and five inches high, with an oval bell, and gold plated and elaborately engraved. Mr. Distin, enthused over my playing as being remarkable for a boy, asked me to play some suitable song on the small instrument. Again completely staggered and unable to open my mouth in response, I took the cornet and endeavored to play on it. I was astonished at the power possessed by the miniature instrument; it made a hit with everyone, both audience and bandmen. It was the only one of its kind that Henry Distin ever made, and I still have it by me, a carefully cherished possession."

NEU FÜR BLECHBLÄSER

Herbert Hriberscek Agústsson

* 1926 in Graz, lebt als Hornist und Lehrer in Island

Suita for Brass Quartet (2 Trp., Hn., Pos.)

Part. u. St. Δ 40.—

Jeff Beer

* 1952 in Mitterteich, lebt in Würzburg

Challenge für Posaune solo

6.—

Bernhard Heiden

* 1910 in Frankfurt/Main,

lebt als Kompositionslehrer in Bloomington (USA)

Variationen für Tuba und 9 Hörner

Part. u. St. $\square$ 60.—

Bernhard Krol

* 1920 in Berlin, Hornist und Komponist in Stuttgart

Figaro-Metamorphosen, op. 61, für Horn und Klavier oder Streichorchester Klavierfassung 24.—

Horst Lohse

* 1943 in Kulmbach, lebt und lehrt in Bamberg

Imaginations für Baß-Posaune und Klavier 12.—

Karl Ottó Runólfsson

1900-1970, Islands bedeutender Trompeter

in Theorie und Praxis

Sonate für Trompete und Klavier, op. 23 Δ 12.—

Meinrad Schmitt

* 1935 in Wasserburg, lebt als Hochschulprofessor in München

Trio für Trompete, Posaune und Tuba

(Partitur auf besonderen Wunsch als Lichtpause erhältlich) Stimmen 12.—

Gunther Schuller

* 1925 in New York, lebt in Boston als Komponist, Dirigent und Hochschullehrer, ursprünglich Hornist

Five Moods for Tuba Quartet Part. u. St. $\square$ 45.—

Preisangaben in DM !

Δ = Islenzk Tonverkamidstöð, Reykjavik

$\square$ = Associated Music Publ., Inc., New York

BOTE & BOCK · BERLIN · WIESBADEN

HEINRICH THEIN

Blechblas-Instrumentenbaumeister



Anfertigung von Blechblasinstrumenten

« Fragen Sie nach Kontrabassposaunen! »

OTTO WILHELM THEIN

ABT. BLECHBLASINSTRUMENTE

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

RUBANK - Schulmusik für Bläser

Elementary Method
Intermediate Method
Advanced Method
Pares Scales

Supplementary Studies
Selected Studies
Selected Duets
Solo Collections

für alle Blasinstrumente

Chamber Music
Symphony Ensemble

Ensemble Classics
Quartet Repertoire

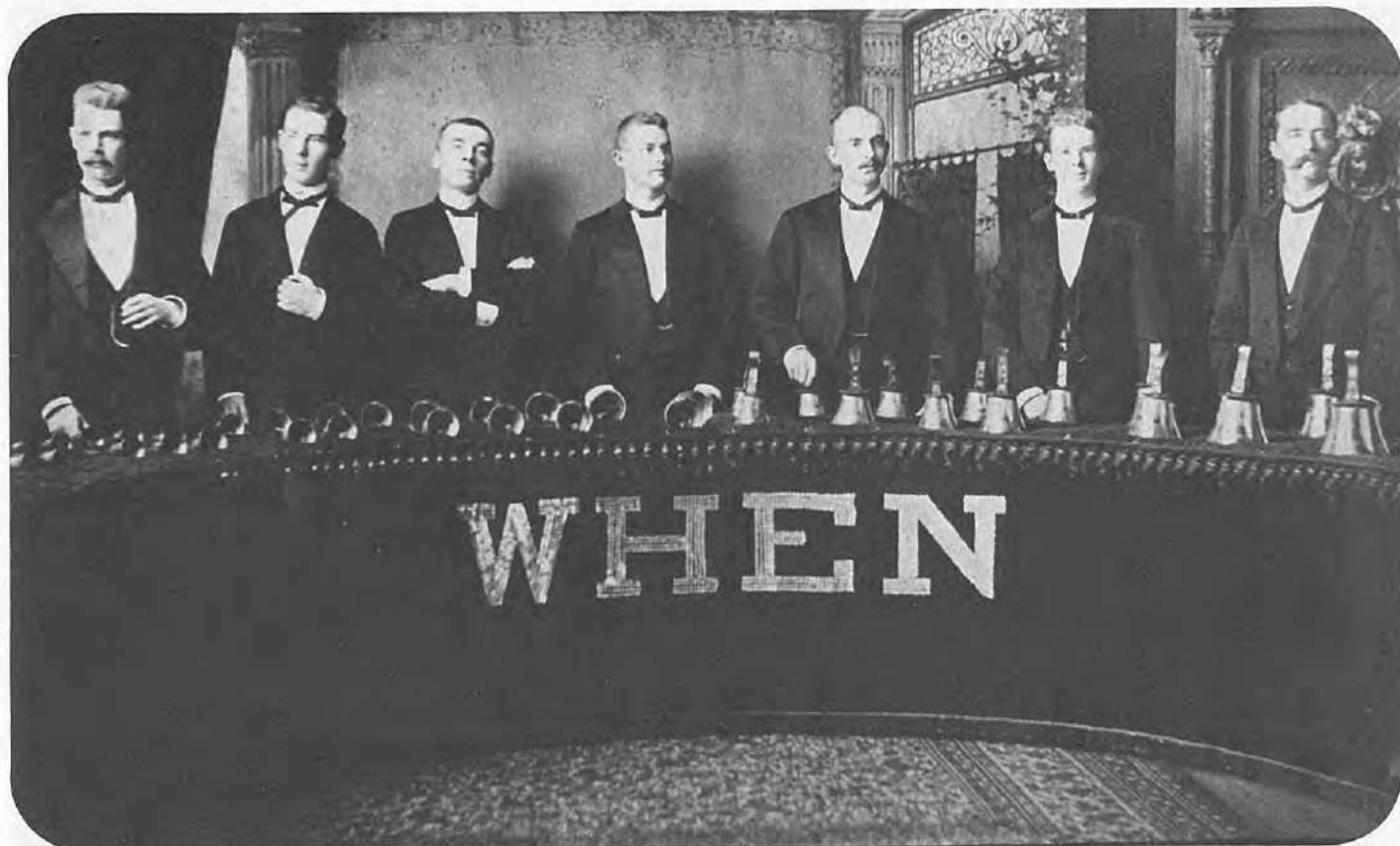
in verschiedenen Besetzungen
Verlangen Sie kostenlos den ausführlichen

RUBANK - Instrumental Music Guide

bei der Alleinauslieferung für die Schweiz, Frankreich und Italien



EMIL RUH VERLAG ADLISWIL - ZÜRICH
Postfach Tf. (01) 710 63 13



5. L'ensemble «Alliance Orchestra & Swiss Bell Ringers» créé par le magasin «When Clothing» durant une grève (qui échoua) de l'orchestre de l'Opéra d'Indianapolis. Tout à gauche: Ernest Clarke; au centre: Herbert Clarke; second à partir de la droite: Edwin Clarke.

ait jamais fait, et je l'ai toujours, c'est une possession que je chéris énormément.» Retournant à l'«Opera House» pour la saison d'opéra suivante, les garçons découvrirent que le violon et l'alto (Ed et Herb) devaient être remplacés par le piano. L'orchestre tout entier organisa une grève dans l'espoir qu'Ed et Herb seraient réengagés. En résultat, l'orchestre tout entier fut remplacé par de nouveaux musiciens, et ainsi, le «Alliance Orchestra» et le «Swiss Bell Ringers» furent formés par M. John T. Brush, directeur du «When Clothing Store». Les garçons furent engagés pour voyager, afin de faire de la publicité pour le magasin. Après plusieurs semaines de tournée, le groupe eut des problèmes financiers et rentra à Indianapolis. Herbert était découragé par la profession musicale et, en décembre 1886, il suivit le conseil de son père d'essayer encore de se lancer dans les affaires. A l'âge de dix-neuf ans, Herbert partit pour Rochester, pour commencer une carrière dans un bon commerce, et oublier complètement la musique.

(A suivre.)

kein Wort sprechen konnte. Also nahm ich das Kornett und spielte. Ich war über die Kraft erstaunt, die dieses winzige Instrument verbarg. Allen fiel das auf, den Zuhörern wie den Musikern. Dieses Kornett ist das einzige seiner Art, das Henry Distin je gemacht hat. Ich besitze es noch immer, und schätze es ganz besonders.» Als die Jungen für die nächste Opernsaison zum «Opera House» zurückkehrten, entdeckten sie, dass die Geige und die Bratsche (Ed und Herb) durch das Klavier ersetzt werden sollten. Das gesamte Orchester organisierte einen Streik, in der Hoffnung dass Ed und Herb wieder angestellt werden könnten. Das Ergebnis aber war, dass das gesamte Orchester entlassen wurde und ersetzt wurde. So wurden das «Alliance Orchestra» und die «Swiss Bell Ringers» von Herrn John T. Brush, dem Leiter des «When Clothing Store» gegründet. Die Jungen mussten herumreisen, um für das Geschäft zu werben. Nach mehreren Wochen geriet die Gruppe in Geldschwierigkeiten und kehrte nach Indianapolis zurück. Herbert war vom Musikerberuf so enttäuscht, dass er im Dezember 1886 den Ratschlag seines Vaters befolgte, es noch einmal im Geschäftsleben zu versuchen. Mit 19 Jahren kam Herbert nach Rochester, um in einem guten Geschäft Karriere zu machen und die Musik ganz zu vergessen.

(Fortsetzung folgt.)

Die «Alliance Orchestra & Swiss Bell Ringers» Kapelle die während einem erfolglosen Streik des Indianapolis Opera House Orchesters von dem «When Clothing» Kleidergeschäft gegründet worden ist. Ganz links: Ernest Clarke. Mitte: Herbert Clarke. Zweiter von rechts: Edwin Clarke.

The Alliance Orchestra & Swiss Bell Ringers formed by the When Clothing Store when the Opera House Orchestra of Indianapolis held an unsuccessful strike. Far left: Ernest Clarke. Center: Herbert Clarke. Second from right: Edwin Clarke.

Upon returning to the Opera House for the next opera season, the boys found that the violin and viola (Ed and Herb) were to be replaced by the piano. The entire orchestra called a strike in hopes that Ed and Herb would be rehired. As a result, the entire orchestra was replaced by new men and thus the Alliance Orchestra and Swiss Bell Ringers was formed by Mr. John T. Brush, manager of the When Clothing Store. The boys were hired to travel and be an advertisement for the store. After several weeks of touring, the group financially folded and returned to Indianapolis. Herbert became disheartened with the music profession and in December of 1886, he took his father's advice to try again in business. At the age of nineteen, Herbert left for Rochester to begin a career in a suitable business and forget about music altogether.

(To be continued.)

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

Le trombone dans le Boléro de Ravel (II)¹

Jean DOUAY

Dans un précédent article (Brass Bulletin 13), Jean Douay abordait, sur un plan général, le sujet du Boléro de Ravel qui passionne tant les trombonistes. Il nous parle aujourd'hui de son expérience personnelle. Dans un prochain numéro, il présentera sa façon d'aborder ce solo d'orchestre (Réd.).

Récemment, j'ai eu l'occasion de réentendre un *Boléro* que j'avais enregistré il y a une dizaine d'années, au cours d'une tournée. Je me suis ainsi aperçu d'une certaine évolution, autant dans le style que dans la sonorité; entre temps, j'ai changé d'instrument, ainsi que la façon d'exécuter ce solo.

Avec le temps et l'expérience, on arrive à une plus grande maturité, fruit d'une lente évolution, notamment lorsqu'on est appelé à jouer ce morceau à maintes reprises, en tournée à l'étranger ou en France, avec des chefs différents, selon des conceptions différentes.

J'ai joué mon premier *Boléro* au cours d'un grand gala pour l'inauguration d'une salle de concert, en présence de nombreux critiques et de personnalités importantes. Il me fallait maîtriser la partie et trouver grâce devant les censeurs les plus exigeants.

J'ai eu la chance, ce jour-là, d'obtenir le succès que je recherchais, mais je garde cependant de ce concert un souvenir pénible, du fait de mon trac, sans doute le plus fort de ma carrière.

Le *Boléro* était au programme, lors de ma première tournée avec l'Orchestre National, comme premier trombone. Au petit choc ressenti en l'apprenant, je compris que je risquais d'avoir le trac chaque fois que j'aurais à jouer ce solo. Mon raisonnement fut simple: ou j'acceptais ce poste, avec tous les risques qu'il comportait, et me soumettais à une préparation psychologique et artistique adéquate (se référer au prochain article), ou je renonçais. Inutile de dire que ma décision fut rapidement prise...

Il est d'ailleurs fort heureux que j'aie dominé cette angoisse, car Léonard Bernstein qui avait mis cette œuvre en bis — mais ne l'aimait pas — nous assurait avant chaque concert qu'il ne la jouerait pas. Devant le succès obtenu, et vu les demandes pressantes de son entourage, il hésitait quelque peu... et finissait par l'annoncer au public ravi.

Ce genre d'aventure est délicat pour le tromboniste, surtout si le concert a été

Im ersten Teil dieses Artikels (Brass Bulletin 13) hat Jean Douay allgemeine Aspekte dieses Themas behandelt, hier berichtet er von seinen persönlichen Erfahrungen. Schliesslich wird er über die Ausführung dieses Orchester-solos sprechen (Red.).

Vor kurzem habe ich die Gelegenheit gehabt, die Aufnahme des *Bolero* zu hören, den ich vor etwa zehn Jahren auf einer Konzertreise gespielt hatte. Dabei bin ich mir einer gewissen stilistischen und klanglichen Entwicklung bewusst geworden. Nicht nur mein Instrument ist ein anderes, auch meine Ausführung dieses Solos hat sich gewandelt. Zeit und Erfahrung lassen einen heranreifen, das ist auch hier wahr, vor allem wenn man dieses Musikstück öfters spielen muss, auf Auslandstourneen oder in Frankreich unter der Leitung verschiedener Dirigenten, nach verschiedenartigen Auffassungen. Meinen ersten *Boléro* habe ich während eines Galakonzertes zur Einweihung eines Konzertsaaes vor zahlreichen Musikkritikern und wichtigen Persönlichkeiten gespielt. Es hiess also, vor den anspruchsvollsten Rezensenten standzuhalten.

An jenem Tag ist es mir gelungen, den erwünschten Erfolg davonzutragen. Ein bitterer Nachgeschmack aber ist übriggeblieben: die Erinnerung an das stärkste Lampenfieber meiner Laufbahn.

Für meine erste Konzertreise mit dem Orchestre National als erste Posaune stand der *Boléro* auf dem Programm. An der Wirkung, die diese Nachricht damals auf mich ausgeübt hat, verstand ich, dass ich Gefahr lief, jedesmal Furcht vor der Ausführung dieses Solos zu empfinden. Demnach musste ich wählen: entweder nahm ich diesen Posten mit allen damit verbundenen Risiken und Pflichten an und unterwarf mich einer entsprechenden psychologischen und künstlerischen Vorbereitung (siehe 3. Teil dieses Artikels in einer kommenden Nummer) oder ich verzichtete... (Sie wissen wofür ich mich entschieden habe!)

Zum Glück habe ich inzwischen diese Furcht überwunden. Darüber war ich besonders froh, als wir den *Boléro* unter Leonard Bernstein spielen mussten. Er hatte das Stück als Zugabe vorgesehen: da er es aber nicht mochte, versicherte er

¹ Über die Posaunenstimme des *Boléro* von Maurice Ravel (II)

In the first part of this article (Brass Bulletin 13) Jean Douay dealt with general aspects of this subject, here he reports on his own personal experiences. Finally he will be talking about the execution of this orchestral solo (Ed.).

Recently I had the opportunity of listening to the recording of *Bolero* which I had played on a concert tour about ten years ago. While I did this, I became aware of a certain stylistic development and change in sound. Not only is my instrument different, but also the execution of this solo has changed.

Through time and experience one grows to maturity. This is also true here, especially when you have to play this piece frequently, on foreign tours or in France under the direction of various conductors, each with his own interpretation of the work. I played my first *Bolero* during a gala concert at the ceremonial opening of a concert hall in front of numerous music critics and distinguished personalities. Therefore it was a question of holding one's own against the most demanding reviewers. On that day I was successful in carrying it off. Nevertheless a bitter taste was left in my mouth: the memory of the worst stage-fright of my career.

Bolero was on the program of my first concert tour with the Orchestre National as first trombonist. According to the effect the news of this had on me, I was able to ascertain that there was a great danger of being afraid of playing this solo every time it came around. Accordingly I had to choose: either I accepted this post with all its risks and duties and subjected myself to the corresponding psychological and artistic preparation involved (see part 3 of this article in a coming issue), or I relinquished it... You know what I decided to do... Luckily I have, in the meantime, gotten over this fear. I was especially glad of this when we had to play *Bolero* with Leonard Bernstein. He had intended to play the piece as an encore. But because he didn't like it particularly, he assured us before every concert that it wouldn't be played. Under the pressure of the successful performance and the wishes of the audience he first of all hesitated and then finally announced

¹ The trombone in Maurice Ravel's *Bolero* (II)

dur et que le musicien s'est donné à fond. Il faut retrouver en quelques instants toute la concentration nécessaire.

Bernstein a une façon d'animer le *Boléro* qui vous met à l'aise; aucune anxiété ne se lit sur son visage. Bien au contraire, la progression de notre jeu dans le temps semble le libérer, ce qui est très réconfortant pour les instrumentistes. Il crée un *Boléro* avec l'orchestre. A l'inverse, Paul Paray n'a qu'un seul souci: celui du tempo qu'il impose inexorablement; c'est son boléro à lui seul, et l'orchestre est un instrument entre ses mains.

D'autres chefs, comme Jean Martinon par exemple, adoptent un tempo très confortable, à mi-chemin entre les extrêmes de Dervaux et de Paray. J. Martinon imposait à tout le monde une sorte d'unité rythmique, particulièrement intéressante pour le trombone, celui-ci étant le dernier à intervenir après la petite clarinette, le basson et le saxophone. Une conception centrale est nécessaire pour réaliser la synthèse et l'unité du langage musical. Si le solo de trombone n'intervenait pas à la fin de l'œuvre, le problème ne se poserait probablement pas de la même façon.

La responsabilité d'un trombone-solo est extrêmement importante; si la réussite est là, elle rejaillira sur tout l'orchestre, mais en cas d'échec aussi...

uns vor jedem Konzert, dass er es nicht spielen lassen würde. Unter dem Druck des Erfolges und dem Bitten der Zuhörerschaft zögerte er zuerst und kündigte ihn schliesslich doch dem entzückten Publikum an. Solche Situationen sind für den Posaunisten schwierig, vor allem wenn das Konzert schon anspruchsvoll gewesen ist und man sein Bestes gegeben hat. In wenigen Minuten muss man seine volle Konzentrationskraft zusammenraffen! Bernsteins Orchesterleitung ist für die Ausführenden besonders angenehm, wohltuend. Seine Haltung verrät keine Spannung, man hat sogar den Eindruck, dass das Fortschreiten des Orchesterspiels ihn befreit. Er lässt den Boléro mit dem Orchester entstehen. Im Gegensatz zu Paul Paray, dessen Hauptanliegen das Tempo ist, ein Tempo das er allen aufzwingt: es ist «sein» Boléro, in seinen Händen ist das Orchester nur noch Werkzeug. Andere Dirigenten, wie z.B. Jean Martinon, finden ein sehr bequemes Tempo, zwischen den Extremen von Pierre Dervaux und Paul Paray. J. Martinon zwang allen eine rhythmische Einheit auf, die für den Posaunisten besonders günstig war, da er als letzter auftritt nach der kleinen Klarinette, dem Fagott und dem Saxophon. Eine zentrale Auffassung ist notwendig, will man eine musikalische Einheit, eine klangliche Synthese erreichen. Würde das Posaunensolo nicht erst am Ende des Stückes aufkommen, dann wäre das Problem wahrscheinlich ein anderes.

Die Verantwortung der Soloposaune ist sehr gross. Ist ihr Spiel erfolgreich, dann hat das gesamte Orchester daran teil — das Gegenteil gilt aber auch.

it to the delight of the audience. Such situations are difficult for the trombonist, especially when the concert has already been so demanding, and you have already given your best. In a few minutes you have to get all your power of concentration together again. Bernstein's direction is pleasantly comforting for the performers: his bearing does not betray any tension, one even has the impression that the progression of the orchestral playing releases him.

He allows the Bolero to develop *with* the orchestra, as opposed to Paul Paray whose main interest is the tempo which he forces on everyone. It is «his» Bolero, in his hands the orchestra is only a tool.

Other conductors, for example Jean Martinon, beat a very comfortable tempo, between the extremes of Pierre Dervaux and Paul Paray. Jean Martinon really knew how to impose a rhythmic unit on everybody, which was especially convenient for the trombonist because he is the last one to make his appearance (after the Eb clarinet, the bassoon and the saxophone). A central conception of the work is necessary if one intends to attain a synthesis of sound balance and a musical uniformity. If the trombone solo wasn't at the end of the piece, then the problem would probably be different.

The responsibility of the solo trombone is very large in this piece. If it is played successfully then the whole orchestra shares in it — but the opposite is also true.

From the pen of Roger Bobo¹

La troisième partie de l'article de Michael Hölzel «Mes contacts avec les Etats-Unis» est un document important pour tout musicien Américain qui envisage de travailler en Europe. Avec l'abondance actuelle des joueurs de cuivres aux Etats-Unis, il est inévitable qu'un grand nombre d'entre eux recherchent des places en Europe; la plupart des orchestres européens, d'autre part, souhaitent les meilleurs musiciens disponibles pour les places vacantes, quelle que soit leur nationalité (ce qui est une attitude saine pour

Der dritte Teil von Michael Hölzels Artikel «Meine Kontakte mit den Vereinigten Staaten» ist ein wichtiges Dokument für jeden amerikanischen Musiker, der vorhat, in Europa zu arbeiten. Angesichts des Überangebots an Blechbläsern, das gegenwärtig in den Staaten herrscht, werden viele von ihnen mit Sicherheit eine Anstellung in Europa suchen; anderseits wünschen die europäischen Orchester, die bestmöglichen Musiker, welche auch ihre Staatsangehörigkeit sein mag (was für ein jedes Orchester eine sehr ge-

Part III of Michael Holtzels' article, "My contacts with the United States", is an important document to any American musician who might be considering a position in Europe. It is inevitable, with the abundance of brass players in the United States, that many will be seeking positions in Europe, and most European orchestras want the best players available for the vacancies, whatever the nationality of the player (a healthy position for *all* orchestras). Social and behavioral patterns differ, to some degree, in all countries and a preawareness of these differences, at least that they exist,

¹ Le message de Roger Bobo

¹ Roger Bobo's Notiz

n'importe quel orchestre). Les habitudes sociales et les modes de comportement différent, dans une certaine mesure, dans tous les pays, et le fait d'être conscient de ces différences — ou au moins de leur existence — est aussi important pour l'arrivant étranger, dans un orchestre symphonique, que ses qualités de musicien. J'ai commis bien des erreurs, il y a quinze ans, lorsque j'ai joué pendant deux saisons avec l'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, et les renseignements contenus dans l'article de M. Höltzel auraient été pour moi d'une valeur inestimable, à l'époque.

* * *

Une année s'est maintenant écoulée depuis le Premier Congrès International des Cuivres, et les souvenirs de ses nombreux événements me traversent encore l'esprit. Je me souviens fréquemment d'un incident, en particulier, pour lequel les commentaires sur le vif auraient été assez déplacés, et souhaiterais maintenant tirer parti de BRASS BULLETIN pour réagir.

Un homme que je respecte et moi-même étions en train de donner un cours de maîtres en commun, et un étudiant venait de jouer un mouvement plutôt improvisé et irrégulier de la première Suite pour violoncelle de Bach en sol majeur. Après mon bref commentaire au sujet de la préparation, l'homme que je respecte déclara approximativement ce qui suit: «Le violoncelle possède sa littérature et le tuba la sienne; les violoncellistes devraient jouer la leur, et les tubistes la leur.» Pour moi, c'est la chose que j'ai le plus désapprouvée à Montreux.

Pour un musicien jouant de n'importe quel instrument, mais particulièrement du tuba, le fait de se confiner uniquement à la musique écrite pour cet instrument est une bien triste chose. Un article paraîtra plus tard sur les choix discriminatoires de matière transcrite pour soliste, en concert, mais en ce moment, je me réfère au matériel d'étude. Si quelque chose vous fait plaisir, jouez-le! si quelque chose vous plaît, jouez-le! et si quelque chose peut faire de vous un meilleur instrumentiste, jouez-le! Il existe énormément de matière dont les tubistes peuvent profiter, dans tous les aspects de la musique, et dans la littérature de tous les instruments, y compris la voix. Personnellement, je ne pourrais pas enseigner sans le matériel écrit pour la trompette, le cor, le trombone et le violoncelle, qui pour moi est universel.

Nous isoler uniquement dans la musique pour tuba est un véritable emprisonnement musical. Toute musique est nôtre, pour nous en tant qu'individus, pour en jouer comme nous le souhaitons.

sunde Haltung ist), für freie Posten anzuwerben. Gesellschaftliche Formen und Gewohnheiten wechseln von einem Land zum anderen. Für den Neuling aus dem Ausland ist es wichtig, sich dieser Unterschiede — oder wenigstens ihres Vorhandenseins — bewusst zu sein. In der Tat ist dieses Wissen ebenso wichtig wie seine musikalischen Fähigkeiten. Ich habe viele Fehler begangen, als ich vor fünfzehn Jahren zwei Saisons mit dem Amsterdamer Concertgebouw Orchester gespielt habe. Die Ratschläge, die Michael Höltzels Artikel enthält, wären damals von unschätzbarem Wert für mich gewesen.

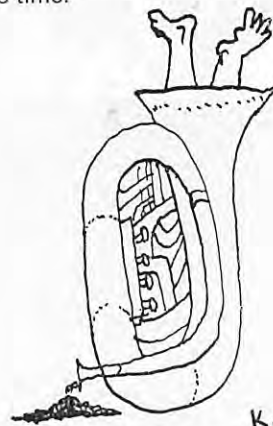
* * *

Ein Jahr ist seit dem Ersten Internationalen Blechbläserkongress vergangen, da erinnert man sich an manch ein Ereignis. Ein Vorfall ist es, der mir immer wieder in den Sinn kommt, weil damals eine unmittelbare Reaktion fehl am Platz gewesen wäre. Jetzt aber, möchte ich durch BRASS BULLETIN meine Meinung dazu äussern. Ein von mir geschätzter Kollege und ich gaben einen gemeinsamen Meisterkurs. In diesem Kurs spielte ein Schüler einen Satz der ersten G-dur Cellosuite von Bach und zwar ziemlich unbedacht improvisierend. Nach meinem Vortrag über das Thema der Vorbereitung eines Stückes, fügte der von mir geschätzte Kollege etwa Folgendes hinzu: «Das Cello hat seine Literatur, und die Tuba hat ihre Literatur; Cellisten sollten die ihre spielen, Tubisten ebenso die ihre.» Von allem was in Montreux vorgefallen ist, haben mir diese Worte am meisten missfallen.

Für einen Musiker — egal welches Instrument er spielt — ist es eine traurige Sache, sich lediglich mit der für sein Instrument geschriebenen Musik zu begnügen. In Kürze wird ein Artikel über die diskriminierende Auswahl von transponierten Solistenstimmen erscheinen, vorerst aber beziehe ich mich auf Studienmaterialien. Wenn euch etwas Freude macht, spielt es! Wenn euch etwas gefällt, spielt es! Wenn etwas zur Entwicklung eurer Spielfähigkeiten beitragen kann, spielt es! Tubisten können aus der bestehenden Literatur aller musikalischer Sparten, aller Instrumente, selbst für Singstimme schöpfen. Zum Beispiel könnte ich ohne die Literatur für Trompete, Horn, Posaune oder Cello nicht unterrichten. Für mich ist Literatur allgemeingültig.

Wer sich lediglich auf die Tubaliteratur beschränkt, bewegt sich innerhalb eines musikalischen Gefängnisses. Jede Musik ist unsere Musik, der Einzelne soll sie spielen dürfen, wie er es wünscht.

is as important to the new foreigner in a symphony orchestra as his musicianship. I made many mistakes fifteen years ago, when I played two seasons with the Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, and the information in Mr. Höltzels' article would have been invaluable to me at the time.



It has been one year now since the First International Brass Congress and remembrances of its many events are still passing through my mind. I am reminded frequently of one situation in particular for which on the spot commentary would have been quite inappropriate, and would like now to take advantage of BRASS BULLETIN to react.

A man I respect and I were presenting a joint master class and a student had just played a rather unprepared and unthoughtout movement from the Bach 1st Cello Suite in G Major. After my short dissertation on the importance of preparation, the man I respect said something close to the following: "The cello has its literature and the tuba has its literature, the cellists should play theirs and the tubists should play theirs." This was to me the most disagreeable thing I encountered in Montreux.

For a person of any instrument, but especially tuba, to confine himself only to music written for that instrument, is a sad state of affairs. An article will be written in the future on making discriminating choices of transcribed solo material for performance, but at this moment I am referring to study material. If it gives you pleasure, play it — if you like it, play it — if you are challenged by it, play it — and if it could result in making you a better player, play it. There is a great deal of material that can be of benefit to tubists in all aspects of music and from the literature of all instruments, including voice. Personally, I could not teach without specific material for trumpet, horn, trombone and cello which for me are standard.

To isolate ourselves only to tuba music is musical imprisonment. All music is ours, for us as individuals to enjoy as we wish.

**Le
Stradivarius
de Bach.**

**Pour l'artiste
qui prend sa
musique au
sérieux.**



Vincent Bach International
P.O. Box 310
Elkhart, Indiana 46514 U.S.A.
TWX 810-294-2240

Use of a spectral model in developing concepts of tuba timbre¹

DANIEL D. STANCIL

PRÉFACE

Daniel D. Stancil est actuellement étudiant diplômé de l'Institut de Technologie du Massachusetts, et travaille à l'obtention d'un doctorat comme ingénieur-électricien. Il a obtenu son premier diplôme d'ingénieur-électricien à l'Université Technologique du Tennessee. M. Stancil a poursuivi sa formation musicale au Tenn Tech grâce à des études privées et en jouant de l'euphonium (tuba ténor) pendant cinq ans dans l'ensemble de tuba du Tenn Tech. Il faut relever que M. Stancil est l'un des très rares étudiants non spécialisés en musique qui ait eu le privilège de participer à plein temps à l'ensemble si hautement célébré du Tech.

La brièveté du rapport qui suit n'indique pas la quantité exceptionnelle de travail nécessaire pour atteindre les conclusions qui y sont contenues. Par exemple, le lecteur lira une phrase simple qui dit : « Les profils des ondes furent alors transcrits en langage d'ordinateur (digitalisé)... et analysés par un cerveau électronique. » Cette phrase représente une pile de papier imprimé pour ordinateur ayant plusieurs centimètres d'épaisseur. M. Stancil nous a épargné à nous (les musiciens) la toile de fond, pour essayer de présenter l'image seulement. Peut-être les aspects techniques de ses recherches seront-ils publiés à l'avenir, dans l'un des journaux scientifiques.

Ce rapport est peut-être un peu prématuré, relativement aux applications pratiques possibles. Il faudra peut-être plusieurs années pour juger de façon adéquate de la validité de ces découvertes. Afin de communiquer ce renseignement aussi vite que possible, la décision a été prise de publier ce rapport préliminaire. Sous l'angle pratique, on (le musicien) pourrait demander : « M'aidera-t-il à mieux jouer du tuba ? » Si, comme c'est le cas pour de nombreuses (et malheureusement peut-être la plupart des) dissertations à ce sujet, le travail est simplement un exercice théorique ayant peu ou pas d'application pratique réelle, alors sa valeur pour le musicien est inexistante.

En tant que professeur, on rencontre constamment des étudiants à qui il manque une conception convenable de la façon dont le tuba devrait sonner. Ceci ne se rattache pas au concept d'un son « sombre » ou « brillant » (même si c'est aussi une possibilité : « brillant » étant un son « riche » en harmoniques, complexe, par opposition à « sombre », qui serait un son très pur pauvre en harmoniques) mais à des problèmes subjectivement décrits comme un son « mince », « pincé », « plein d'air » — il s'agit là de problèmes qui indiquent une modification fondamentale du timbre, causé par l'émission physique d'un son tiré de l'instrument, mais basé sur des idées « fausses ». Certains étudiants arrivant à l'université « jouent » du tuba depuis cinq ou six ans. Personne ne s'est jamais soucié de leur dire

VORWORT

Daniel D. Stancil ist gegenwärtig Nachdiplomstudent am Massachusetts Institute of Technology (MIT) und arbeitet für die Erlangung des Titels eines « Master of Science » der Elektrotechnik. Das « undergraduate »-Diplom in diesem Fach hat er an der Tennessee Technological University erlangt. Seine musikalische Ausbildung erweiterte er am Tenn Tech durch Nebenstudium und indem er fünf Jahre lang Euphonium (Tenortuba) im Tenn Tech Tuba Ensemble spielte. Es sei noch hinzugefügt, dass Daniel D. Stancil einer der ganz wenigen Studenten ist, die dem angesehenen Tech-Ensemble als Vollmitglieder angehören, obwohl Musik nicht ihr Hauptfach ist.

In der Kürze des folgenden Artikels kann die Riesenarbeit nicht einmal angedeutet werden, die notwendig war, um zu den dargelegten Schlussfolgerungen zu kommen. Zum Beispiel lesen Sie den simplen Satz « die Wellenformen wurden dann in Computersprache (digitalisiert) übersetzt und von einem Computer analysiert ». Hinter diesen Worten steckt ein zentimeterdicker Stoss von ausgespickten Daten. Daniel D. Stancil hat uns Musikern den « Hintergrund » erspart und versucht, nur das « Bild » selbst zu zeigen. Vielleicht werden die technischen Daten seiner Forschungsarbeit in Zukunft in einer wissenschaftlichen Zeitschrift veröffentlicht werden.

Möglicherweise erscheint dieser Forschungsbericht zu früh hinsichtlich der praktischen Anwendung, und es werden Jahre vergehen, bis der Wert der darin enthaltenen Erkenntnisse richtig beurteilt sein wird. Trotzdem wurde beschlossen, diesen Vorbericht zu veröffentlichen, um die Ergebnisse so rasch wie möglich bekannt zu machen. Vom praktischen Standpunkt aus wird der Musiker fragen : « Wird es mir helfen, ein besserer Tubabläser zu werden ? » Wenn diese Arbeit lediglich eine theoretische Übung ist mit wenig oder gar ohne Möglichkeit praktischer Anwendung — wie zahlreiche, ja leider die meisten Forschungs- oder Doktorarbeiten —, dann ist ihr Wert für den Musiker gleich null.

Als Lehrer begegnet man ständig Studenten, die keine wirkliche Vorstellung davon haben, wie eine Tuba eigentlich klingen sollte. Ich meine hiermit nicht Begriffe wie « dunkel » oder « brillant » (es sei denn, man versteht unter « brillant » einen harmonisch « reichen » Klang mit einer Vielfalt an Obertönen und unter « dunkel » einen sehr reinen und einfachen Klang ohne jene Vielfalt an Obertönen) sondern solche, die subjektiv mit Vokabeln wie « dünn », « gekniffen », « luftig » umschrieben werden, womit auf eine grundlegende Veränderung der Klangfarbe hingewiesen wird, die von einer falschen Vorstellung des Tones, der dem Instrument entrisen werden soll, verursacht worden ist. Einige Studenten haben schon fünf oder sechs Jahre « Tuba gespielt »,

PREFACE

Daniel D. Stancil is presently a graduate student at Massachusetts Institute of Technology working towards a Master of Science degree in Electrical Engineering. His undergraduate degree in Electrical Engineering was received from Tennessee Technological University. Mr. Stancil continued his musical education at Tenn Tech through private studies and playing euphonium (tenor tuba) for five years in the Tenn Tech Tuba Ensemble. It might be noted that Mr. Stancil is one of the very few non-music majors allowed to fully participate in the highly acclaimed Tech ensemble.

The brevity of the following report does not indicate the tremendous amount of work necessary to reach the conclusions contained therein. For example, the reader will read a simple sentence which says, « The waveforms were then digitized... and analyzed by a digital computer ». This sentence represents a stack of computer print-out paper several inches thick! Mr. Stancil has spared us (musicians) the background and tried to present the picture. Perhaps the technical aspects of his research will be published in one of the scientific journals in the future.

This report is possibly a little premature as regards the practical applications possible. It may take several years to adequately judge the validity of these findings. In order to share this information as soon as possible, a decision was made to release this preliminary report. From a practical point of view, one (the musician) must ask, « Will it help me be a better tuba player ? » If, as is the case with numerous (unfortunately perhaps most!) dissertations and theses, the work is merely a theoretical exercise with little or no actual practical application, then the value to the musician is nil.

As a teacher, one is constantly encountering students who lack a proper concept of how the tuba should sound. This does not relate so much to concepts of « dark » or « bright » (although it could i.e. : « bright » being a harmonically « rich » sound, complex with partials versus « dark » being a very pure and simple sound lacking complexity of partials) but to problems subjectively described as « thin », « pinched », « airy » — these are problems that indicate a basic shift in timbre caused by physically forcing a sound out of the instrument based on « wrong » concepts. Some students entering the university have « played » the tuba for five or six years. No one ever bothered to tell them that their basic sound was terrible because they were « stuck » in the back of the band with literature providing no solo opportunities. Or even worse, the director did not have sufficient knowledge of a proper tuba sound to instruct the student otherwise. At any rate, regardless of the cause, students do present themselves thinking that they produce a great sound when in fact they do not. What to do ? « Listening and imitating » good models obviously does work

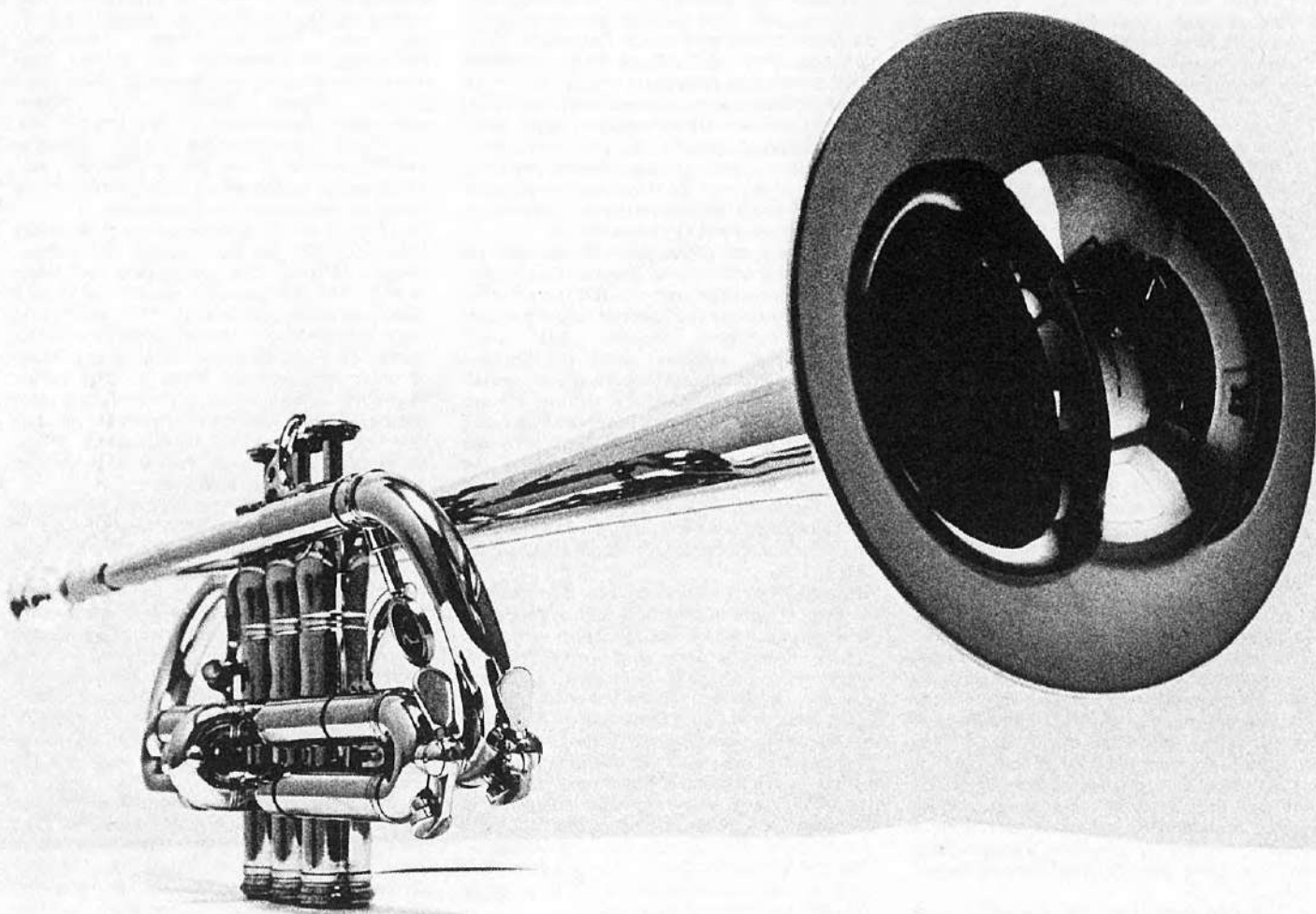
¹ Utilisation d'un modèle spectral pour obtenir les principes du timbre du tuba

¹ Gebrauch eines Spektralmodells zur Entwicklung von Konzepten zur Tuba-Klangfarbe



Antoine Courtois

8, rue de Nancy, 75010 Paris, 607.77.85



***La nouvelle
trompette Courtois
Modèle
professionnel 216***

- colonne d'air directe
- spatule de correction automatique aux 1^{er} et 3^e pistons
- grosse perce : 11.90
- pavillon noble, jaune ou rose sur option
- très légère (moins de 1 kg)
- pistons inoxydables Monel

que leur son de base était mauvais, parce qu'ils étaient « bloqués » à la basse d'une fanfare, jouant de la musique sans aucun solo. Ou, pire même, le directeur n'avait pas assez de connaissances sur le vrai son du tuba pour instruire l'étudiant de façon différente. De toutes façons, quelle qu'en soit la cause, des étudiants se présentent en pensant produire un son admirable, alors qu'en fait c'est le contraire. Que faire ? « Ecouter et imiter » de bons modèles marche évidemment — c'est ainsi que nous avons tous appris. Toutefois, d'un étudiant au suivant, ceci prend beaucoup de temps précieux, et parfois, cela ne marche pas. La raison est que l'on s'entend de façon subjective, et que certains étudiants ont énormément de difficulté à concilier des sons subjectifs avec des sons objectifs. (Comparez la façon dont vous pensez que votre voix sonne, avec la façon dont tous les gens vous entendent — votre première expérience sur enregistreur, par exemple). Peut-être — peut-être seulement — si l'étudiant avait un modèle visuel du timbre caractéristique du tuba, et qu'il ait accès à un analyseur de spectre pour comparer de façon visuelle (aussi bien que par l'ouïe) ce qui est avec ce qu'il pense être, le processus de l'acquisition d'un timbre caractéristique pourrait en être hâté. En d'autres termes, oui, nous espérons certainement que les résultats ultimes et la mise en pratique de ces découvertes (et de celles qui suivront) aideront véritablement à produire, plus vite, de meilleurs joueurs de tubas !

R. Winston Morris.
Professeur associé de Tuba
à l'Université de Technologie
du Tennessee.

Introduction

La méthode dominante utilisée aujourd'hui pour enseigner aux étudiants de cuivres des conceptions justes sur le timbre, consiste simplement à écouter et à imiter. Même si cette méthode est utilisée avec succès, il faut parfois plusieurs années à un étudiant pour acquérir une conception précise du timbre de son instrument.

Il semblerait qu'un procédé qui permettrait de comparer de façon objective le timbre de l'étudiant avec le timbre caractéristique de l'instrument aurait une valeur significative. Un tel procédé pourrait alors désigner de façon précise quelles caractéristiques du timbre de l'étudiant seraient indésirables.

Il est bien connu que les sonorités caractéristiques des instruments qui ne sont pas à percussion sont fortement influencées par la nature de l'attaque (1). Toutefois, il y a des preuves significatives du fait que la qualité du timbre d'un instrument peut être étudiée de façon profitable en dehors de l'attaque ; c'est-à-dire en considérant uniquement une note continue (2).

Les analyses harmoniques d'une note tenue (ou d'un état tenu) ont été faites sur tous les membres essentiels de la famille des cuivres d'orchestre (3, 4, 5, 6). Toutefois, les mensurations ont, dans la plu-

wenn sie auf die Hochschule kommen. Keiner hat ihnen je gesagt, dass ihr Grundklang schrecklich ist: sie sassen wohl in den hintersten Reihen einer Blasmusik und hatten keine Gelegenheit Solo zu spielen; oder der Dirigent hatte nicht genügend Kenntnis von der eigentlichen Klangfarbe einer Tuba, um seinen Schülern etwas besseres beizubringen. Abgesehen von der Ursache kommen jedenfalls viele Schüler mit der falschen Annahme, sie erzeugten einen grossartigen Klang. Was tun ? « Zuhören und Nachmachen » guter Vorbilder, die Methode, die wir alle angewandt haben, tut es noch immer, wenn auch je nach Student mehr oder weniger wertvolle Zeit draufgeht — und einige von ihnen es nie lernen. Der Grund ist, dass jeder sich selbst subjektiv hört, und einigen Studenten fällt es sehr schwer, den subjektiven mit dem objektiven Klang zur Übereinstimmung zu bringen. (Vergleicht hierzu eure Stimme, wie ihr sie euch vorstellt, und wie die anderen sie hören — z. B. eine erste Tonbänderaufnahme.)

Vielleicht — aber nur vielleicht — kann die charakteristische Tubaklangfarbe schneller erworben werden, wenn der Student ein sichtbares Modell dieser charakteristischen Klangfarbe vor Augen hat, wenn er einen Spektrometer benutzen kann, um den wirklichen Klang mit der Vorstellung dieses Klanges mit den Augen sowohl als mit den Ohren zu vergleichen. Anders ausgedrückt, wir hoffen zuversichtlich, dass diese (und spätere) Erkenntnisse durch ihre Anwendung eine kürzere Ausbildung besserer Tubisten erlauben werde.

R. Winston Morris
Ass. Professor of Tuba
Tennessee Technological University

Einleitung

Die geläufigste Methode, angehenden Blechbläsern eine anständige Klangbenvorstellung beizubringen besteht auch heute noch aus Zuhören und nachahmen. Wenn auch diese Methode erfolgreich ist, kann es vorkommen, dass ein Student etliche Jahre braucht, bis er zu einer korrekten Vorstellung der Klangfarbe seines Instrumentes gelangt.

Es könnte möglich sein, dass ein Verfahren, durch das die Klangfarbe des Studenten mit der charakteristischen Klangfarbe des Instrumentes verglichen werden könnte, von grosser Hilfe sei. Solch ein Verfahren könnte insbesondere jene Merkmale hervorheben, die in der analysierten Klangfarbe unerwünscht sind. Es ist zur Genüge bekannt, dass die charakteristischen Klänge eines Instrumentes — abgesehen vom Schlagzeug — stark von der Art, wie sie angestossen werden, abhängig sind (1). Trotzdem — dazu gibt es genug Beweise — kann die Klangfarbenqualität eines Instrumentes ohne Rücksicht auf den Anstoss erfolgreich betrachtet werden, indem man einen ununterbrochenen Ton verwendet (2).

Harmonische Analysen eines gehaltenen Tones (oder eines kontinuierlichen Zustandes) wurden von allen wichtigsten Vertretern der Familie der Orchesterblechblasinstrumente gemacht (3, 4,

— that is how we all learned. However, from one student to the next, this takes much valuable time, and occasionally it does not work. The reason is that one hears one's self subjectively, and some students have a great deal of difficulty reconciling subjective sounds with objective sounds. (Compare the way you think your voice sounds with the way everyone else hears you — your first tape recorder experience for example).

Perhaps — just perhaps — if the student had a visual model of a characteristic tuba timbre and access to a spectrum analyzer to compare visually (as well as aurally) what is with what he thinks is, the process of acquiring a characteristic timbre may be enhanced. In other words, yes, we certainly hope that the ultimate results and application of these (and subsequent) findings will in fact help to produce better tubists faster !

R. Winston Morris
Associate Professor of Tuba
Tennessee Technological University.



k.B

Introduction

The dominant method in use today for teaching brass students proper concepts of timbre consists simply of listening and imitating. Although this method is used with success, it sometimes takes several years for a student to develop an accurate concept of the timbre of his instrument.

It would appear that some process which could objectively compare the student's timbre with that of the characteristic timbre of the instrument would be of significant value. Such a process could then point out specifically which characteristics of the student's timbre were undesirable.

It is well known that the characteristic tones of nonpercussive instruments are strongly influenced by the nature of the attack (1). However, there is significant evidence that the quality of an instrument's timbre can be profitably considered apart from the attack; i.e., by considering only a steady tone (2).

Steady tone (or steady state) harmonic analyses have been made of all the major members of the orchestral brass family (3, 4, 5, 6). However, the measurements have, in most cases, been designed to examine a typical timbre rather than a characteristic timbre. Luce and Clark (3) have approximately determined the

Now ready...

1977-1978 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



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

part des cas, été prévues pour examiner un timbre *typique* plutôt qu'un timbre *caractéristique*. Luce et Clark (3) ont déterminé de façon approximative les qualités associées au timbre caractéristique des instruments de cuivre essentiels, mais leur travail est sciemment limité par le fait qu'ils n'ont étudié que deux musiciens pour chaque instrument.

Afin de déterminer avec précision le timbre caractéristique d'un instrument, il faut analyser des sonorités produites par un nombre relativement élevé de musiciens, et les traiter de façon statistique. Ce processus a été utilisé pour déterminer ce que l'auteur croit être une description précise du timbre caractéristique du tuba.

Ce travail est basé principalement sur trois présomptions de base. Certaines peuvent sembler assez évidentes, mais chacune est très importante pour arriver à une compréhension valable de ce travail. Les voici :

1. Il existe un timbre caractéristique du tuba, et ses qualités physiques peuvent être identifiées.
2. Les qualités de son d'un grand nombre de joueurs de tuba accomplis tendront à grouper des qualités associées au timbre caractéristique.
3. Les musiciens participant à l'analyse peuvent être considérés comme des joueurs de tuba accomplis, capables chacun de produire un timbre acceptable.

Les résultats obtenus grâce à l'excellent ouvrage de Luce et Clark (3) mentionné ci-dessus indique que les premières et secondes présomptions sont très raisonnables. Chacun des sons utilisés dans la présente analyse a été évalué à l'oreille pour veiller à ce que la troisième présomption soit également raisonnable. La validité ultime de ces présomptions ne peut, évidemment, être déterminée que par l'utilité des résultats obtenus par leur usage.

Identification du timbre caractéristique

Obtention des données

Pour cette recherche, dix-huit joueurs de tuba accomplis — cinq professionnels, deux étudiants diplômés, et onze étudiants de niveau universitaire avancé — ont été enregistrés. Les joueurs de tuba représentent cinq universités importantes de la région du Kentucky et du Tennessee.

Afin d'éviter d'obtenir un résultat valable uniquement pour une marque déterminée d'instrument, tous les musi-

5, 6). Allerdings sind meistens Daten zusammengestellt worden, mit welchen eine *typische* eher als eine *charakteristische* Klangfarbe analysiert werden kann. Luce et Clark (3) haben die mit der charakteristischen Klangfarbe der wichtigsten Blechbläser verbundenen Eigenschaften am nächsten bestimmt, ihre Arbeit beschränkt sich aber auf die Aufnahme nur zweier Musiker für jedes Instrument.

Um die charakteristische Klangfarbe eines Instrumentes korrekt zu bestimmen, müssen Töne einer verhältnismässig grossen Anzahl von Musikern analysiert und statistisch ausgewertet werden. Dieses Verfahren wurde zur Bestimmung dessen eingesetzt, was der Verfasser für eine korrekte Beschreibung der charakteristischen Klangfarbe der Tuba hält.

Diese Arbeit geht hauptsächlich von drei grundlegenden Vermutungen aus. Einige mögen als selbstverständlich gelten, sie sind aber allesamt sehr wichtig zum richtigen Verständnis dieser Arbeit :

1. Es gibt für die Tuba eine charakteristische Klangfarbe und ihre physikalischen Eigenschaften lassen sich identifizieren.
2. Die Eigenschaften der von einer grösseren Anzahl erfahrenen Tubabläser erzeugten Töne siedeln sich um die mit der charakteristischen Klangfarbe verbundenen Eigenschaften an.
3. Die Musiker, die an der Untersuchung teilgenommen haben, können als erfahrene, eine annehmbare Klangfarbe erzeugende Tubabläser betrachtet werden.

Die Ergebnisse der obenerwähnten ausgezeichneten Arbeit von Luce und Clark (3) zeigen, dass die erste und zweite Hypothesen durchaus gültig sind. Jeder in unserer Analyse verwendete Ton ist zusätzlich subjektiv geprüft worden, um die Gültigkeit der dritten Vermutung sicherzustellen. Der endgültige Wert dieser Vermutungen wird erst dann bestätigt sein, wenn die Ergebnisse sich in der Praxis bewährt haben werden.

Identifikation der charakteristischen Klangfarbe

Erarbeitung der Daten

Für diese Untersuchung wurden Aufnahmen von 18 erfahrenen Tubabläsern gemacht: fünf Berufsmusikern, zwei «graduate»-Studenten und elf fortgeschrittenen «college»-Studenten. Sie vertreten fünf der grössten Universitäten der Kentucky und Tennessee Gegend. Alle Musiker durften ihre eigenen Instrumente und Mundstücke verwenden, um nicht etwa zu einem Ergebnis zu kommen, das nur für eine bestimmte Instrumenten-

qualities associated with the characteristic timbre of the major brass instruments, but their work is admittedly limited by the fact that only two musicians on each instrument were considered.

In order to accurately determine the characteristic timbre of an instrument, tones produced by a relatively large number of musicians must be analyzed and statistically processed. This procedure has been used to determine what the author believes to be an accurate description of the characteristic timbre of the tuba.

This work is based primarily on three basic assumptions. Some may appear to be quite obvious, but they are each very important to a proper understanding of this work. They are as follows :

1. A characteristic timbre for the tuba does exist and its physical qualities can be identified.
2. The qualities of tones of a large number of accomplished tubists will tend to group about the qualities associated with the characteristic timbre.
3. The musicians participating in the analysis can be considered to be accomplished tubists each capable of producing an acceptable timbre.

The results obtained from the excellent work by Luce and Clark (3) mentioned above indicates that the first and second assumptions are very reasonable ones. Each of the tones used in the present analysis was aurally evaluated to insure that the third assumption is reasonable as well. The ultimate validity of these assumptions can, of course, only be determined by the usefulness of the results obtained through their use.

Identifying the characteristic timbre

Obtaining the Data

For this research, eighteen accomplished tubists were recorded consisting of five professionals, two graduate students, and eleven advanced college level students. The tubists represent five major universities in the Kentucky and Tennessee area.

In order to prevent obtaining a result valid only to a particular instrument make, all musicians were allowed to use their own instruments and mouthpieces.

ciens avaient l'autorisation de se servir de leur propre instrument, et de leur embouchure. En résultat, quatre fabriques principales d'instruments ont été représentées. Toutefois, les instruments étaient restreints aux seuls tubas en si^b et do.

Les enregistrements ont été effectués tant à l'Université Technologique du Tennessee que lors du colloque «Mid-South Euphonium-Tuba» tenu à l'Université du Kentucky Ouest, en avril 1976. Un total de trois emplacements séparés d'enregistrement fut utilisé, chacun jugé subjectivement comme étant acoustiquement acceptable; c'est-à-dire, possédant une réverbération peu prononcée à normale. Il n'était pas possible de maintenir un cadre acoustique parfaitement contrôlé, principalement parce que certains déplacements étaient nécessaires pour obtenir les enregistrements. Tout effet dû aux ondes ou à la résonnance du local même devrait avoir été minimisé grâce à l'utilisation de trois locaux différents.¹ Il est présumé que les pièces possédant une réverbération presque normale sont plus désirables pour ce genre d'analyse que les chambres insonorisées (pièces ne produisant virtuellement aucun écho) à cause de l'effet inhabituel d'un environnement de ce genre sur le musicien (7).

Le niveau du son, dans tous les cas, a été indiqué par un *decibel-mètre*, et maintenu par le musicien à un niveau constant (subjectivement jugé être approximativement entre mf-f). Les joueurs de tuba maintenaient une hauteur correcte en se servant d'un accordeur «Conn». La qualité des enregistrements, dans tous les cas, a été jugée à l'oreille comme offrant une reproduction fidèle du son réel.

Dix-huit enregistrements ont été faits du fa₁ (43,7 cycles par seconde ou *Hertz*) et do₂ (130,8 Hz), et quatorze du fa₃ (349,2 Hz).

Analyse du profil d'ondes des partiels

Chacun des sons enregistrés a été rejoué et transmis sur un oscilloscope, afin d'obtenir son profil d'ondes¹. Des photographies de l'écran de l'oscilloscope furent prises pour obtenir un dossier sur les profils d'ondes. Les profils d'ondes furent alors codés (ou transcrits d'une façon convenable pour être transmis à un ordinateur) et analysés au moyen de l'ordinateur. La figure 1 montre (a) une

marke Gültigkeit gehabt hätte. So waren vier der grössten Instrumentenmacher vertreten, allerdings nur mit B- und C-Tuben.

Die Aufnahmen wurden sowohl an der Tennessee Technological University wie während des «Mid-South Euphonium — Tuba Symposiums» an der Western Kentucky University im April 1976 gemacht. Im ganzen wurden drei Aufnahmeplätze ihrer korrekten akustischen Eigenschaften wegen gewählt: geringer bis normaler Widerhall wurde toleriert. Es war nicht möglich, eine perfekte akustische Umgebung zu erhalten, schon aus dem Grund, dass für die Aufnahmearbeiten einiges Hin und Her notwendig war. Eventuelle Auswirkungen von raumbedingten Wellen oder Nachhall dürften durch die Wahl von drei verschiedenen Räumen entschärft worden sein.¹ Wir nahmen an dass für unsere Untersuchung Räumlichkeiten mit fast normalem Widerhall einem Schalltoten Raum (d. h. einem Raum, in dem kein Echo entsteht) vorzuziehen sei, und zwar wegen der für den Musiker ungewohnten Eigenschaften solcher Räume (7). In allen Fällen wurde das Volumen auf einem Dezibelmeter kontrolliert und vom Musiker konstant gehalten (subjektiv auf mf — f geschätzt). Die Tubabläser hielten die Tonhöhe korrekt dank einem Conn-Strobo-Tuner. Die Qualität der Aufnahme wurde in allen Fällen als treue Wiedergabe des erzeugten Tones eingeschätzt.

Es wurden je achtzehn Aufnahmen vom E (43,7 Hertz) und vom c (130,8 Hertz), vierzehn Aufnahmen vom f (349,2 Hertz) gemacht.

Analyse der Wellenformen der Naturtöne

Jeder der aufgenommenen Töne wurde wieder abgespielt und auf einen Oszillographen übertragen, um ihre Wellenform² zu erhalten. Es wurden dann Photographien vom Leuchtschirm des Oszillographen gemacht, um die Wellenformen festzuhalten. Die Wellenformen wurden nun digitalisiert (in Computersprache übersetzt) und von einem Computer analysiert. Abbildung 1 zeigt (a) ein typisches Oszillographenphoto vom c, (b) die relative Kraft der Naturtöne, wie sie der Computer analysiert hat (das *Spektrum* eines gegebenen Tones) und (c) die Wiederherstellung der Originalwellenform durch den

As a result, four major instrument manufacturers were represented. Instruments were restricted to only BBb and CC tubas, however.

Recordings were made at both Tennessee Technological University and at the Mid-South Euphonium-Tuba symposium held at Western Kentucky University in April, 1976. A total of three separate recording locations were used each subjectively judged to be acoustically acceptable; i.e., from quiet to normal reverberation. It was not possible to maintain a perfectly controlled acoustical environment primarily because some travelling was necessary to obtain the recordings. Any effects due to standing waves or resonances in the room should have been minimized by the use of three different rooms¹. It is believed that rooms with near-normal reverberation are more desirable for this type of analysis than anechoic chambers (rooms which support virtually no echoes) because of the unusual effect of such an environment on the musician (7).

The sound level in all cases was monitored by a decibel meter and maintained by the musician to a constant level (subjectively judged to be approximately mf-f). The tubists were able to maintain correct pitch by monitoring a Conn Strobo-Tuner. The quality of the recordings in all cases were aurally judged to be faithful reproductions of the actual sound.

Eighteen recordings were made of F₁ (43.7 cycles per second, or *Hertz*) and C₃ (130.8 Hz), while fourteen were made of F₄ (349.2 Hz).

Analysis of the Waveform into Partial

Each of the tones recorded was played back and displayed on an oscilloscope in order to obtain its waveform². Photographs of the oscilloscope screen were taken to obtain records of the waveforms. The waveforms were then digitized (or transcribed into a suitable format for input to the computer) and analyzed by a digital computer. Figure 1 shows (a) a typical oscilloscope photograph of C₃, (b) the relative strengths of the partials as analyzed by the computer (this is the *spectrum* of the tone), and (c) a computer reconstruction of the original waveform from the various partials. As can be seen, the agreement

¹ Etant donné que l'analyse statistique indique uniquement les propriétés qui sont communes à presque tous les sons, toute particularité qui est apparente sur quelques-unes des notes seulement aura tendance à être ignorée.

² Le profil d'ondes illustre la variation spécifique de la pression du son associée à une note déterminée.

¹ Da die statistische Analyse nur die fast allen Tönen gemeinsamen Eigenschaften aufweist, werden Besonderheiten, welche nur bei einer geringen Anzahl von Noten auftauchen, sozusagen vernachlässigt.

² Die Wellenform zeigt die spezifische Variation des Klangdruckes zusammen mit einem gewissen Ton.

¹ Since the statistical analysis indicates only those properties which are common to almost all of the tones, any property which is apparent on only a few of the notes will tend to be ignored.

² The waveform illustrates the specific variation in sound pressure associated with a tone.

photographie typique de l'oscilloscope pour do_2 , (b) la force relative des partiels comme analysés par l'ordinateur (il s'agit du *spectre* du son), et (c) une reconstruction par ordinateur du profil d'ondes original, à partir des différents partiels. Comme on peut le voir, l'accord entre les profils d'ondes réels et reconstitués est assez bon.

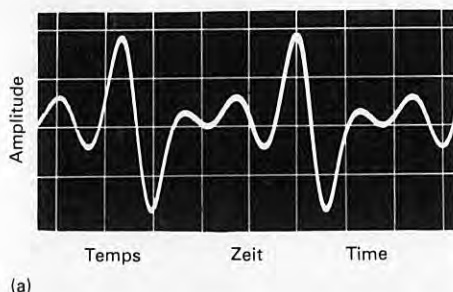


Figure 1. Analyse d'un profil d'ondes typique de tuba (do_2 130.8 Hz): (a) photographie du profil d'ondes sur l'oscilloscope, (b) spectre généré par l'ordinateur, et (c) profil d'ondes reconstitué par le cerveau électronique. Le nombre harmonique 1 est la fondamentale. Notez que dans cet exemple particulier, la seconde et la troisième harmoniques sont en réalité plus fortes en intensité que la fondamentale. Comme on peut le voir grâce à une comparaison des illustrations qui suivent, plus le son produit par le tuba est bas, plus la fondamentale est faible, relativement à la première demi-douzaine de partiels. Par exemple, la figure 2 montre que sur un fa «grave» au tuba, la fondamentale est plus faible que n'importe lequel des cinq partiels suivants. Plus on joue le registre grave sur le tuba, plus cette situation devient marquée. Les notes graves sont également assez complexes, et contiennent de nombreux partiels. Les notes plus élevées — voir fa «aigu» (figure 4) — sont à l'opposé exact: les fondamentales sont très fortes, et il y a très peu de partiels et beaucoup plus faibles.

Traitement statistique des partiels

Comme mentionné ci-dessus, on part de l'idée que les qualités physiques des sons produits par les dix-huit joueurs de tuba groupent approximativement les qualités du timbre caractéristiques du tuba. Deux qualités qui sont adéquates et qui ensemble décrivent complètement n'importe quel partiel, sont l'amplitude, et la phase relative. L'amplitude est simplement l'intensité du partiel, normalement mesurée en décibels (abrégiés *dB*). Le concept de phase peut probablement être le mieux illustré par l'exemple suivant. Considérez les sons produits par deux cordes en train de vibrer, chacune vibrant sur la même hauteur. Même si elles vibrent le même nombre de fois chaque seconde, il est possible qu'elles ne soient pas exactement ensemble. La *phase relative* entre elles serait une mesure de la distance qui les séparerait

Computer, ausgehend von den verschiedenen Naturtönen. Es kann eine weitgehende Übereinstimmung zwischen wirklicher und wiederhergestellter Wellenform festgestellt werden.

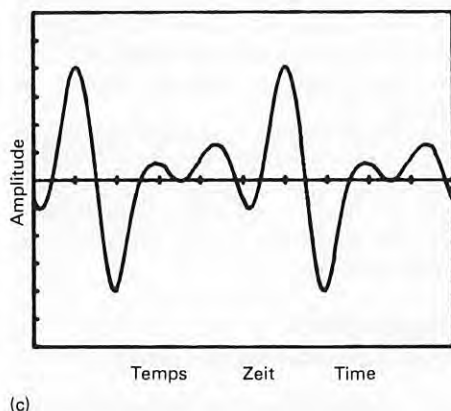


Abbildung 1. Analyse einer typischen Wellenform der Tuba (c 130.8 Hz): (a) Oszillographenphoto der Wellenform, (b) vom Computer aufgezeichnetes Spektrum, und (c) vom Computer wiederhergestellte Wellenform. stellt den Grundton dar. Bemerkenswert ist, dass in diesem Beispiel die Teiltöne Nr. 2 und 3 in ihrer Intensität stärker sind als der Grundton. Aus der folgenden Abbildung kann entnommen werden, dass der Grundton im Verhältnis zu dem ersten halben Dutzend Naturtöne umso schwächer ist, desto tiefer die von der Tuba erzeugte Note ist. Zum Beispiel zeigt die Abb. 2, dass beim «tiefen» F der Tuba der Grundton schwächer ist als die folgenden fünf Naturtöne. Je tiefer man auf der Tuba bläst, umso stärker fällt das auf. Die tiefen Noten haben auch ziemlich komplexe Spektren und enthalten zahlreiche Naturtöne. Die hohen Noten (z. B. das «hohe» F der Abb. 4), weisen das Gegenteil auf: sie bestehen aus einem sehr starken Grundton und wenigen, viel schwächeren Naturtönen.

Statistische Auswertung der Naturtöne

Wie oben angedeutet, wird erwartet, dass die physikalischen Eigenschaften der von den achtzehn Tubisten erzeugten Töne sich um die mit der charakteristischen Klangfarbe verbundenen Eigenschaften ansiedeln. Die zwei ergiebigsten Eigenschaften, welche gemeinsam jeden beliebigen Naturton vollständig beschreiben, sind Amplitude und relative Phase. Unter Amplitude versteht man die Intensität des Naturtones, in Dezibel (*dB*) gemessen. Der Begriff der Phase kann vielleicht am anschaulichsten am folgenden Beispiel klar gemacht werden. Stellt euch den Klang zweier vibrierender Saiten vor — beide auf der gleichen Tonhöhe gestimmt. Obwohl beide mit der gleichen Schwingungszahl pro Sekunde vibrieren, besteht die Möglichkeit, dass beide Wellenformen leicht versetzt sind. Die *relative Phase* zwischen beiden

between actual and reconstructed waveforms is quite good.

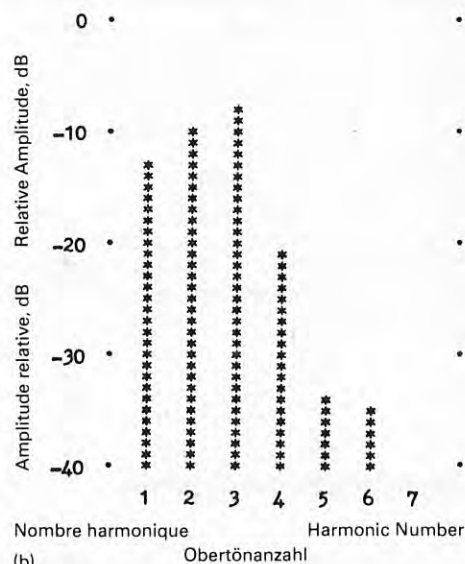


Figure 1. Analysis of a typical tuba waveform (c, 130.8 Hz): (a) oscilloscope photograph of waveform, (b) computer generated spectrum, and (c) computer reconstructed waveform. Harmonic number 1 is the fundamental. Note that in this particular example the second and third harmonics are actually stronger in intensity than the fundamental. As can be seen from a comparison of the illustrations that follow, the lower the pitch produced on the tuba, the weaker the fundamental in relation to the first half dozen partials. For example, Figure 2 shows that on a "low" F on the tuba the fundamental is weaker than any of the next five partials. The lower one plays on the tuba the more pronounced this situation becomes. The lower notes are also quite complex and contain numerous partials. The higher pitches — see "high" F (Figure 4) — are the exact opposite: very strong fundamental and very few and much weaker partials.

Statistical Treatment of Partials

As was mentioned above, it is expected that the physical qualities of the tones produced by the eighteen tubists would group about the qualities of the characteristic timbre of the tuba. Two qualities which are convenient and which together completely describe any one partial are amplitude and relative phase. The amplitude is simply the intensity of the partial, normally measured in decibels (abbreviated *dB*). The concept of phase can probably best be illustrated by the following example. Consider the sounds produced by two vibrating strings, each vibrating at the same pitch. Even though they are vibrating the same number of times each second, they may not be exactly in step with each other. The *relative phase* between them would be a measure of how far they were out of step. In this analysis, the relative phase

dans leur ensemble. Dans notre analyse, la phase relative de chacun des partiels a été obtenue en le comparant à la fondamentale. La phase relative entre un partiel et la fondamentale est plus complexe en signification que dans l'exemple ci-dessus, où les deux cordes vibraient à la même fréquence (la fréquence du partiel est un *multiple* de la fréquence fondamentale), mais, dans sa conception, l'exemple est très semblable.

Le timbre caractéristique a donc été trouvé en déterminant ces valeurs d'amplitude et de phase, autour desquelles les données semblaient se grouper pour chaque partiel.

Résultats et conclusions

Le timbre caractéristique du tuba est décrit par les figures 2-4, qui donnent le spectre et les profils d'ondes des trois notes en considération: fa_1 , do_2 , fa_3 .

Les amplitudes tendent à être groupées de façon très serrée autour des valeurs montrées dans les figures, alors que les phases semblaient être largement distribuées (non montrées). A cause de cela, il semblerait que les phases relatives des partiels soient, au mieux, d'importance secondaire dans le timbre ferme du tuba. Ceci indique que le spectre serait plus utile pour caractériser le timbre que le profil d'ondes (le profil d'ondes contient des renseignements à la fois sur l'amplitude et sur la phase, alors que le spectre, comme montré ici, ne comporte que des renseignements sur l'amplitude). Il s'agit d'un résultat quelque peu malheureux, étant donné que les analyseurs de spectre sont relativement coûteux, alors que les oscilloscopes (qui donnent les profils d'ondes) sont beaucoup plus faciles à obtenir.

Un résultat très intéressant et de valeur est qu'il semble que le spectre des notes les plus graves (dans ce cas fa_1) peut être utilisé pour déterminer le spectre approximatif de toutes les autres notes de l'instrument. Ceci peut être illustré comme démontré sur la figure 5. La ligne qui suit approximativement le sommet de chacun des partiels est appelée le *formant*. Comme démontré dans la figure, si les spectres de do_2 et fa_3 sont rapportés et traduits convenablement, ils s'accordent assez étroitement avec le *formant* obtenu pour fa_1 . Cela veut dire que le spectre approximatif de toute note pourrait être obtenu d'après le *formant* de l'une des notes les plus graves de l'instrument. Ceci peut être fait en déterminant tout d'abord les fréquences de

Linien wäre hier die Entfernung, die sie voneinander trennt, d.h. am Übereinstimmen hindert. In unserer Untersuchung wurde die relative Phase eines jeden Naturtones erhalten, indem er mit dem Grundton verglichen wurde. Die relative Phase zwischen einem Naturton und dem Grundton ist in ihrer Bedeutung vielfältiger als im oben angegebenen Beispiel, weil dort beide Saiten mit der gleichen Frequenz vibrierten (die Frequenz des Naturtones ist ein *Mehrfach* der Grundtonfrequenz), aber das Prinzip ist sehr ähnlich.

Die charakteristische Klangfarbe wurde schliesslich ermittelt, indem die Durchschnittswerte — sowohl der Amplitude wie der Phase — bestimmt wurden, welche die erhaltenen Daten für jeden Naturton ergaben.

Ergebnisse und Schlussfolgerungen

Die charakteristische Klangfarbe der Tuba wird in den Abb. 2-4 dargestellt, welche die Spektren und Wellenformen der drei untersuchten Noten: E, c und f' enthalten.

Bei den Messungen der Amplituden kamen stets annähernd die gleichen Werte heraus, wie in den Abbildungen, die Phasenwerte hingegen (nicht abgebildet) weisen eine grosse Streuung auf. Daher sind wir geneigt anzunehmen, dass die relative Phase der Naturtöne bestenfalls von zweitrangiger Bedeutung in der kontinuierlichen Klangfarbe der Tuba ist. Das bedeutet wiederum, dass das Spektrum im Charakterisieren der Klangfarben wertvoller sein dürfte als die Wellenform (welche Informationen über Amplitude und Phase enthält, während das Spektrum wie hier gezeigt, nur über Amplitude informiert). Dieses Ergebnis ist aus dem Grunde nicht sehr erfreulich, weil eine Spektralanalyse verhältnismässig teuer ist, während der Zugang zu Oszillographen (auf denen die Wellenformen erhalten wird) weniger kostspielig ist.

Zu einem interessanten und wertvollen Ergebnis kommt man durch die Feststellung, dass das Spektrum der tiefsten Note (in unserm Fall E) zur annähernden Bestimmung der Spektren aller anderen Noten des Instrumentes verwendet werden kann, wie in Abbildung 5 aufgezeichnet worden ist. Die Linie welche die Spitzen jedes Naturtones verbindet, wird spektrale Hüllkurve genannt. Wenn, wie auf der Abbildung zu sehen ist, die Spektren von c und f' richtig eingetragen werden, stimmen sie ziemlich gut mit der für E erhaltenen Hüllkurve überein. Daraus folgern wir, dass das Spektrum einer beliebigen Note aus der Hüllkurve einer der tiefsten Noten des Instrumentes mit aus-

of each of the partials was obtained by comparing it to the fundamental. The relative phase between a partial and the fundamental is more complex in meaning than the example above where both strings were vibrating at the same frequency (the frequency of the partial is a *multiple* of the fundamental frequency), but it is conceptually very similar.

The characteristic timbre, then, was found by determining those values of amplitude and phase that the data seemed to group around for each partial.

Results and conclusions

The characteristic timbre of the tuba is described by Figures 2-4 which give the spectra and waveforms of the three notes under consideration: F_1 , C_3 , and F_4 . The amplitudes tended to group very tightly about the values shown in the figures, while the phases seemed to be very widely distributed (not shown). Because of this, it appears as though the relative phases of the partials are, at best, of secondary importance in the steady state timbre of the tuba. This indicates that the spectrum would be of more use in characterizing timbre than the waveform (the waveform contains information about both amplitude and phase, while the spectrum, as shown here, contains only amplitude information). This is a somewhat unfortunate result since spectrum analyzers are relatively expensive while oscilloscopes (which display the waveform) are much more easily obtained.

A very interesting and valuable result is that it appears as if the spectrum of the lowest note (in this case F_1) can be used to determine the approximate spectra of all the other notes on the instrument. This can be illustrated as shown in Figure 5. The line which roughly follows the peaks of each of the partials is called the *spectral envelope* (also the *formant*). As shown in the figure, if the spectra for C_3 and F_4 are plotted and scaled properly, they agree fairly closely with the envelope obtained from F_1 . This means the approximate spectrum of any note could be obtained from the spectral envelope of one of the lowest notes on the instrument. This could be done by first locating the frequencies of the fundamental and harmonics of the note of interest on the horizontal scale and then obtaining the proper amplitude for each

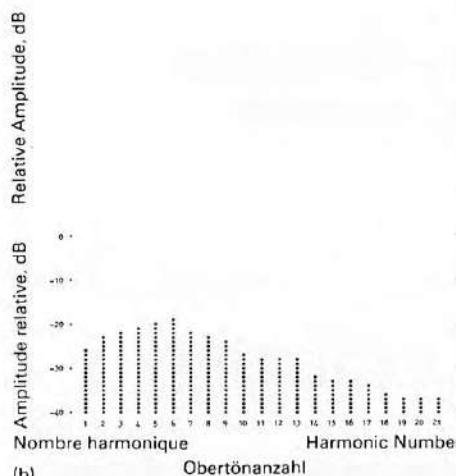
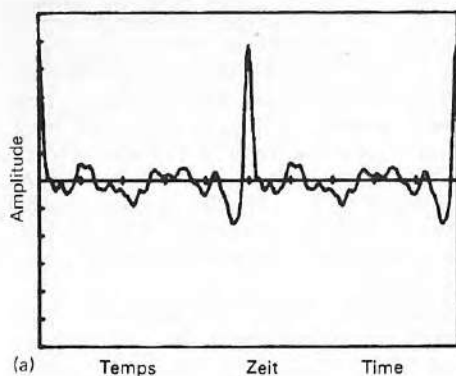


Figure 2. Timbre caractéristique du fa «grave» (43.7 Hz): (a) profil d'ondes, (b) spectre.

Abb. 2. Charakteristische Klangfarbe vom «tiefen» F (43.7 Hz): (a) Wellenform, (b) Spektrum.

Figure 2. Characteristic timbre of "low" F (43.7 Hz): (a) waveform, (b) spectrum.

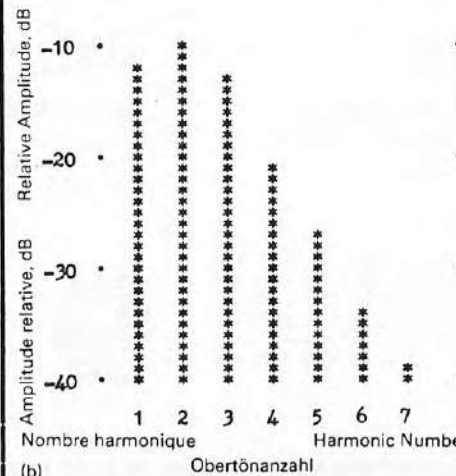
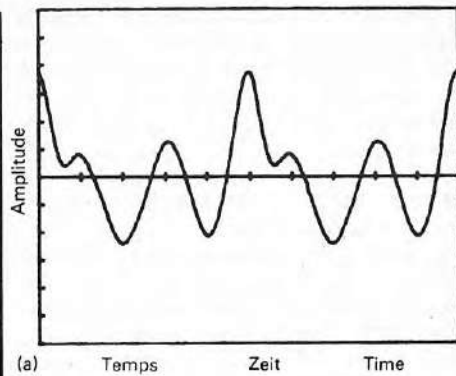


Figure 3. Timbre caractéristique du do «moyen» (130.8 Hz): (a) profil d'ondes, (b) spectre.

Abb. 3. Charakteristische Klangfarbe vom «mittleren» c (130.8 Hz): (a) Wellenform, (b) Spektrum.

Figure 3. Characteristic timbre of "middle-range" C (130.8 Hz): (a) waveform, (b) spectrum.

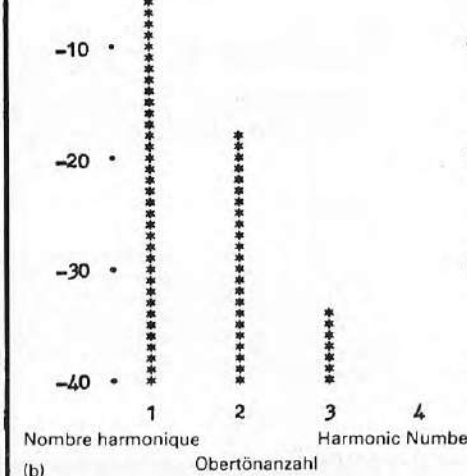
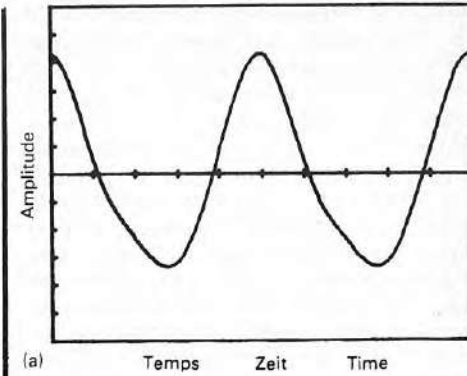


Figure 4. Timbre caractéristique du fa «aigu» (349.2 Hz): (a) profil d'ondes, (b) spectre. Notez la puissance relative de la fondamentale et la faiblesse des partiels.

Abb. 4. Charakteristische Klangfarbe vom «hohen» F (349.2 Hz): (a) Wellenform, (b) Spektrum. Die Intensität des Grundtones im Verhältnis zu den Naturtönen ist auffallend.

Figure 4. Characteristic timbre of "high" F (349.2 Hz): (a) waveform, (b) spectrum. Note the relative strength of the fundamental and the weakness of the partials.

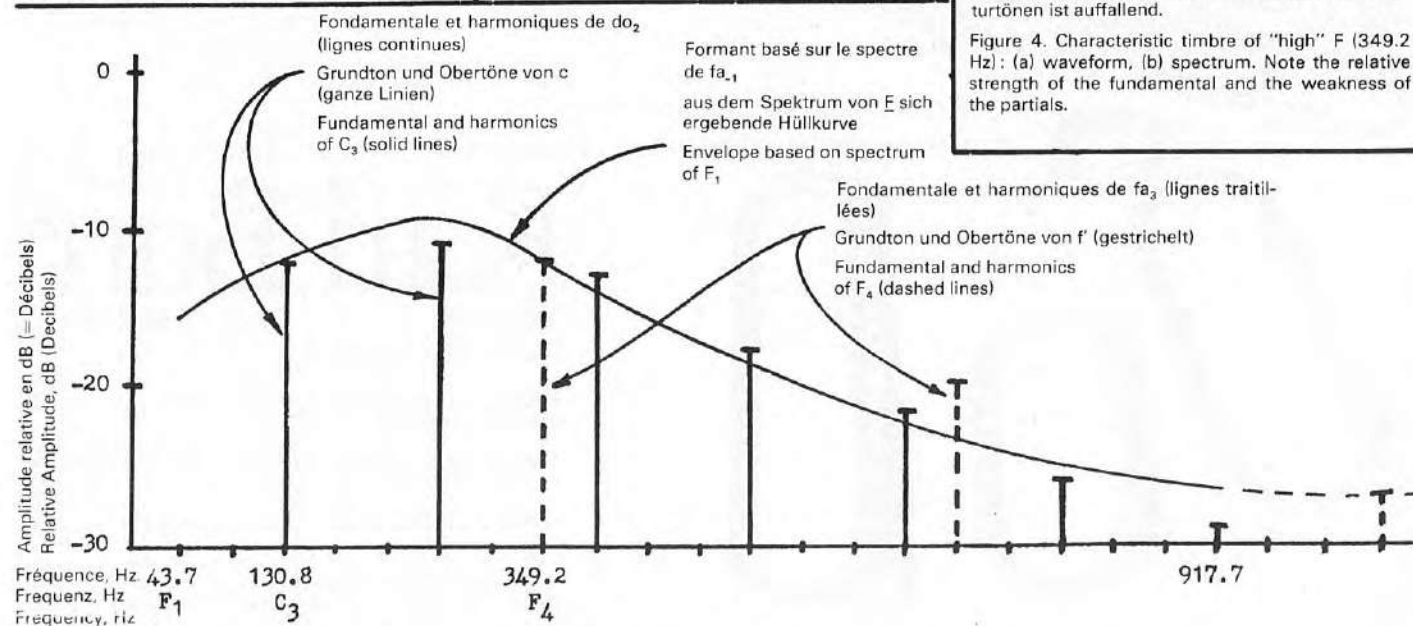


Figure 5. Similarités entre les formants de fa₁, do₂, et fa₃.

Abb. 5. Ähnlichkeiten zwischen den spektralen Hüllkurven von E, c und f.

Figure 5. Similarities between the spectral envelopes of F₁, C₃, and F₄.

la fondamentale et des harmoniques de la note voulue, à l'échelle horizontale, puis en obtenant l'amplitude voulue pour chacune, grâce à l'amplitude du formant à cet endroit déterminé.

On a relevé que le formant de la trompette, du cor, du trombone et du tuba semble être de fréquences approximativement échelonnées de façon équivalente par rapport l'une à l'autre (3, 6). Ceci suggère que le formant obtenu ici pourrait peut-être être utilisé comme première approximation pour d'autres instruments, si l'on comprenait les changements de fréquence voulue.

Il est connu que le spectre d'un instru-

reichender Genauigkeit erhalten werden kann. Und zwar, indem die Frequenzen des Grundtones und der Naturtöne der gewünschten Note, auf die es jeweils ankommt, zuerst auf der waagrechten Achse geortet werden. Dann kann jeweils die eigene Amplitude aus der Amplitude der Hüllkurve im entsprechenden Punkt erhalten werden.

Es wurde schon früher entdeckt, dass die Hüllkurve der Trompette, des Horns, der Posaune und der Tuba frequenzverschoben einander ungefähr ähnliche Kurven sind (3, 6). Daraus kann gefolgert werden, dass die hier erhaltene Hüllkurve zu einer ersten (annähernden) Schätzung für

from the amplitude of the spectral envelope at that point.

It has been noted that the envelopes of the trumpet, french horn, trombone, and tuba appear to be approximate frequency scaled equivalents of one another (3, 6). This suggests that the spectral envelope obtained here could possibly be used as a first approximation for other instruments, if appropriate frequency shifts were understood.

The spectrum of an instrument is known to change with intensity (5, 7, 8). Specifically, as the dynamic level is increased, the higher partials increase in amplitude more rapidly than do the lower partials.

Robert Freund

Waldhornschnle für den jungen Anfänger
French Horn Method for the Young Beginner

05 612 Teil 1

05 613 Teil 2 in Vorb

DM 12.—

Die Waldhornschnle des Wiener Symphonikers macht es sich zur Aufgabe, zu den grundlegenden Voraussetzungen und Fertigkeiten des Waldhornspiels viel präzisere Anweisungen als üblich zu geben. Der reichhaltige Notenteil enthält Übungsmaterial für etwa zwei Jahre. Die Gebrauchsanweisungen zwischen den Noten leiten den jungen Hornisten zum richtigen Üben an und sichern ihm einen erfolgreichen Start.

Anton Richter

Sechs Stücke für Hornquartett

Erstdruck, hrsg. v. R. H. Führer DM 679

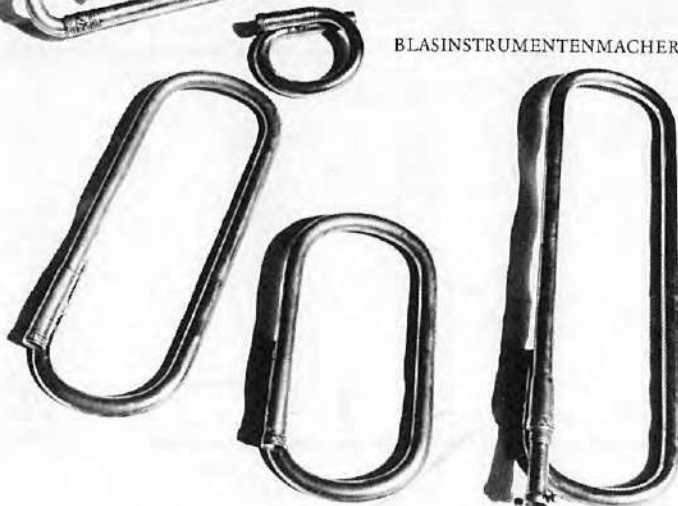
DM 12.—



WIEN

MÜNCHEN

Doblinger



BLASINSTRUMENTENMACHER DES KONSERVATORIUMS BERN — FACTEUR DU CONSERVATOIRE DE BERNE

Karl Burri

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

ZUG: TROMPETE VON «ANTOINE COURTOIS», PARIS 1855
BLASINSTRUMENTEN-SAMMLUNG ZIMMERWALD BERN

ment change avec l'intensité (5, 7, 8). Spécifiquement, au fur et à mesure que le niveau dynamique est augmenté, les partiels plus élevés augmentent en amplitude plus rapidement que les partiels inférieurs. Toutefois, Clark et Milner (8) ont déterminé que le changement spectral qui se produit avec les changements d'intensité a peu de signification, pour l'oreille. Etant donné que les analyses spectrales ont été utilisées pour identifier les qualités de sons indésirables (2), il semblerait que certaines déviations spectrales sont plus inacceptables que d'autres. Une extension intéressante du travail présenté ici consisterait à déterminer les caractéristiques spectrales associées aux défauts de son communs.

Remerciements

L'auteur est vivement reconnaissant envers le professeur R. Winston Morris pour ses encouragements et ses nombreuses discussions utiles ainsi qu'envers le chapitre du Tech de Tennessee, de l'Association de la Fraternité Universelle des Joueurs de Tuba, qui ont contribué au soutien financier du projet.

Des remerciements sont dûs à M. Douglas B. Mathes qui a fourni le programme de l'ordinateur principal utilisé dans l'analyse des harmoniques et au Dr John C. Wells pour de nombreuses discussions utiles, et pour avoir mis à disposition une grande partie de l'équipement électronique utilisé pour ces recherches. L'auteur souhaite remercier le Dr Roy N. Adams pour les nombreuses discussions utiles, et pour son aide de valeur quant aux réductions des données.

Finalement, ce travail n'aurait pas été possible sans la coopération de musiciens très doués, qui ont pris part à ce projet.

Références

1. M. Clark, D. Luce, R. Abrams, H. Schlossberg, and J. Rome, «Preliminary Experiments on the Aural Significance of Parts of Tones of Orchestral Instruments and on Choral Tones», *J. Audio Eng. Soc.*, vol. 11, p. 45 (1963).
2. B. A. Yankovskii, «Methods for the Objective Appraisal of Violin Tone Quality», *Soviet Physics-Acoustics*, vol. 11, pp. 231-245 (1966).

andere Instrumente verwendet werden könnte, sofern die Frequenzunterschiede bekannt sind.

Bekanntlich ändert sich das Spektrum eines Instrumentes mit der Intensität (5, 7, 8), d. h. dass mit zunehmendem *Volumen* die höheren Naturtöne verhältnismässig rascher eine grössere Amplitude erhalten als die tieferen Naturtöne. Clark und Milner (8) haben allerdings festgestellt, dass Spektralveränderungen dieser Art fürs Gehör irrelevant sind. Da Spektralanalysen zur Herausstellung ungewünschter Klangeigenschaften eingesetzt worden sind (2), dürften gewisse Spektralverschiebungen unannehmer sein als andere. Eine wertvolle Erweiterung der vorliegenden Arbeit könnte in der Bestimmung von Spektralcharakteristiken im Zusammenhang mit gewöhnlichen Klangfehlern liegen.

Anerkennung

Der Verfasser ist Professor R. Winston Morris für die vielen hilfreichen und weiterführenden Diskussionen zu Dank verpflichtet, ebenso dem «Tennessee Tech Chapter of Tubists Universal Brotherhood Association», das zur finanziellen Unterstützung des Projektes beigetragen hat.

Seine dankbaren Gefühle gehen auch an Herrn Douglas B. Mathes, der den Hauptteil des Computerprogrammes für die Analyse der Naturtöne ausarbeitete und an Dr. John C. Wells für häufige und hilfreiche Diskussionen und für die Bereitstellung eines grossen Teils der in dieser Untersuchung verwendeten elektronischen Apparate.

Ferner möchte der Verfasser Dr. Roy N. Adams für die vielen hilfreichen Diskussionen und für die unschätzbare Unterstützung bei der Auswertung der Daten danken.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass diese Arbeit ohne die Mitarbeit der hochbegabten Musiker, die an dieser Untersuchung teilgenommen haben, nicht hätte entstehen können.

Referenzen

3. D. Luce and M. Clark, «Physical Correlates of Brass-Instrument Tones», *J. Acoust. Soc. Am.*, vol. 42, pp. 1232-1243 (1967).
4. C. A. Culver, *Musical Acoustics* (McGraw-Hill, New York, 1956), pp. 222-225.
5. C. E. Seashore, *Psychology of Music* (Dover, New York, 1967), pp. 187-197.

However, Clark and Milner (8) have determined that the spectral changes which occur with changes in intensity have little aural significance. Since spectral analyses have been used to identify undesirable tonal qualities (2), it appears as though some spectral deviations are more objectionable than others. A valuable extension of the work presented here would be to determine the spectral characteristics associated with common tonal defects.

Acknowledgments

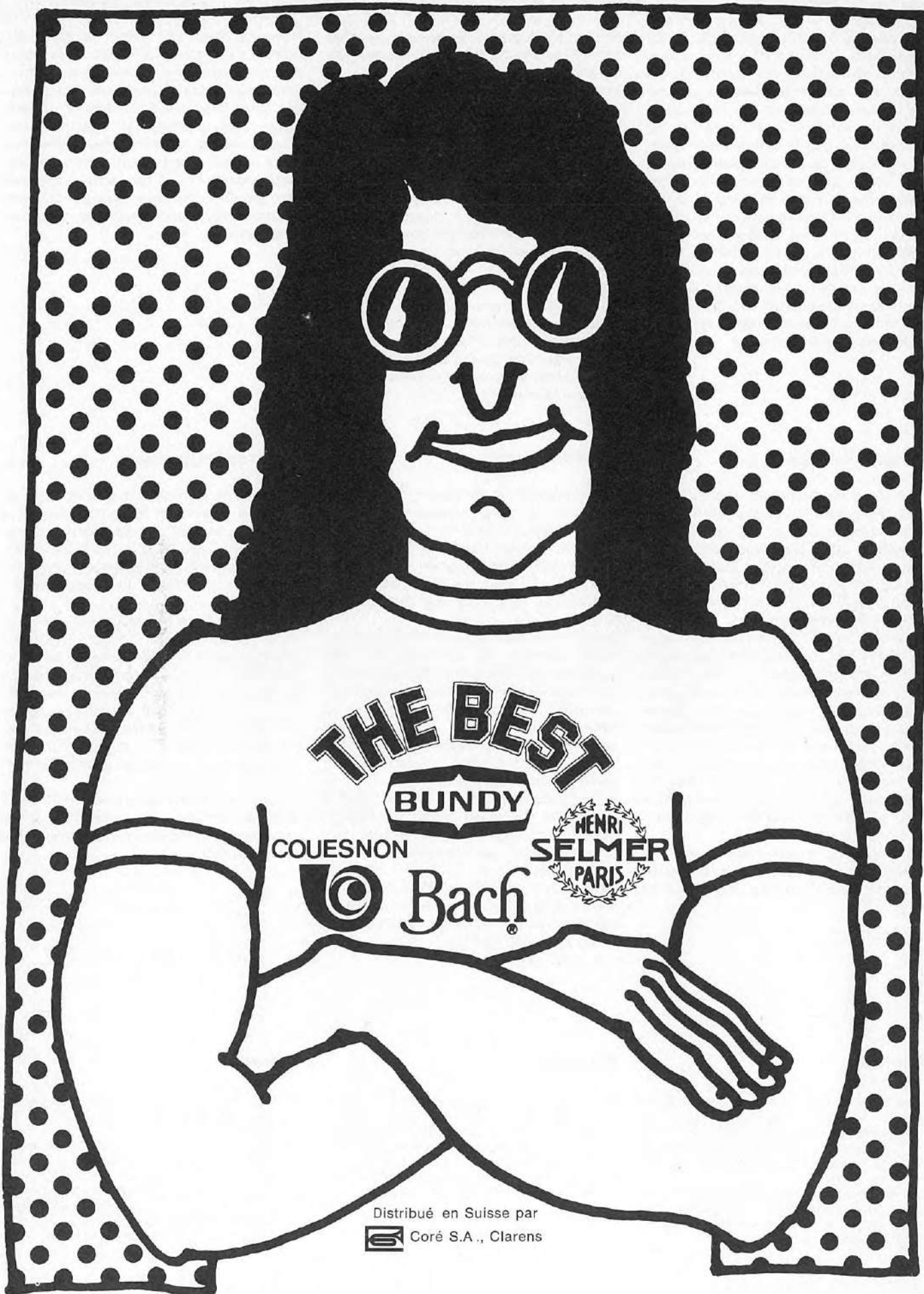
The author is indebted to professor R. Winston Morris for his encouragement and many helpful discussions and to the Tennessee Tech Chapter of Tubists Universal Brotherhood Association who contributed to the financial support of the project.

Gratitude is due Mr. Douglas B. Mathes who provided the major computer program used in the harmonic analysis and to Dr. John C. Wells for many helpful discussions and for making available much of the electronic equipment used in this research. The author wishes to thank Dr. Roy N. Adams for many helpful discussions and for valuable assistance with the data reduction.

Finally, the work would not have been possible without the cooperation of the very talented musicians who participated in this project.

References

6. E. L. Kent, *The Inside Story of Brass Instruments* (C. G. Conn Ltd., Oak Brook, Ill., 1956), pp. 6-11.
7. N. H. Fletcher, «Acoustical Correlates of Flute Performance Technique», *J. Acoust. Soc. Am.*, vol. 57, pp. 233-237 (1975).
8. M. Clark, Jr. and P. Milner, «Dependence of Timbre on the Tonal Loudness Produced by Musical Instruments», *J. Audio Eng. Soc.*, vol. 12, pp. 28-31 (1964).



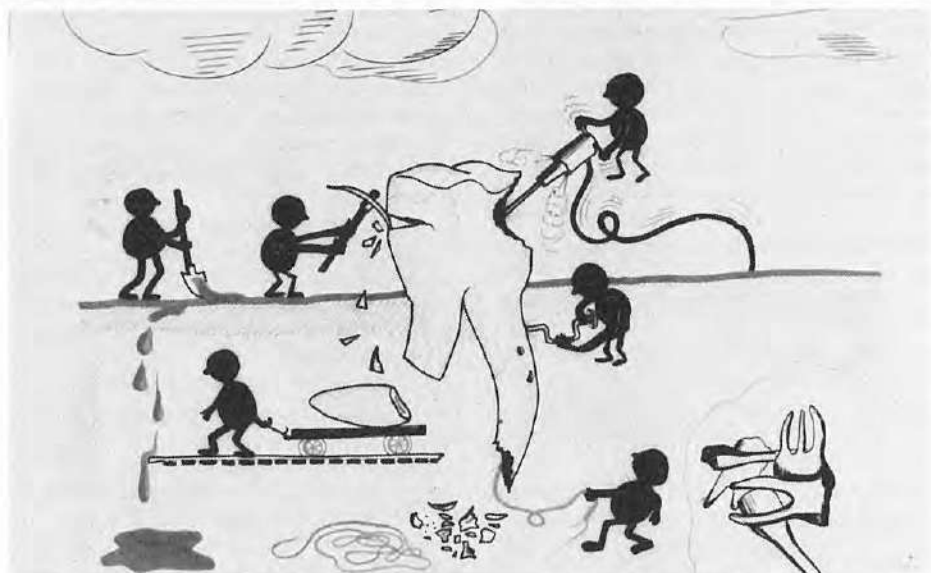
Distribué en Suisse par



Coré S.A., Clarens

L'hygiène des dents¹

DR MICHEL G. CORTI,



Une discipline impérative pour les musiciens de cuivres

Dans l'esprit de tout le monde existe l'idée que, en grandissant, en devenant adulte et en vieillissant, la perte graduelle des dents est inévitable. Ceci est faux. On devrait être capable de mastiquer des aliments de toutes formes et sourire de ses propres dents pendant toute sa vie. Ceci demande néanmoins une série de mesures à prendre, de précautions à observer, non seulement de la part du médecin-dentiste, mais aussi de celle du patient.

Le problème principal est souvent dû au fait que la plupart des patients pensent qu'ils font tout ce qui est nécessaire en gardant leurs dents bien brossées et sans caries. En fait, ceci n'est qu'une partie des soins à apporter, car on perd moins de dents par caries que l'on en perd à cause des maladies de la gencive et de l'os alvéolaire.

A l'âge de 45 ans, un Américain sur six est édenté et à l'âge de 60 ans, la proportion passe à trois individus sur six.

Si l'on consulte les rapports de l'Organisation mondiale de la santé, on peut y lire que la maladie parodontale (des gencives et de l'os sous-jacent) est la maladie la plus répandue au monde. Il n'y a pas d'endroits où cette maladie n'existe pas. Dans plusieurs régions, elle touche déjà la moitié des enfants et pratiquement toute la population adulte.

Eine unerlässliche Disziplin für Blechbläser

Die hartnäckig bestehende Vorstellung, dass wir mit fortschreitendem Alter unsere Zähne verlieren müssen, ist falsch.

Ein Leben lang sollten wir mit unseren eigenen Zähnen beißen, kauen und lächeln können. Freilich gehören dazu einige Vorsichtsmassnahmen und zwar nicht nur seitens des Zahnarztes, sondern auch des Patienten.

Meistens denken wir genug getan zu haben, wenn wir uns regelmässig die Zähne putzen und Karies vermeiden. Das aber ist nur ein Teilaspekt der Zahnpflege, da mehr Zähne wegen Zahnfleisch- und Kieferknochenkrankungen verloren gehen als wegen Karies.

Statistiken zeigen, dass jeder sechste 45-jährige Amerikaner infolge von Zahnfleischleiden zahnlos ist, während unter den Sechzigjährigen das Verhältnis auf drei von sechs steigt!

Die Berichte der Weltgesundheitsorganisation (WHO) zeigen, dass die parodontalen Erkrankungen (Leiden des Zahnfleisches und des Kieferknochens) die verbreitetsten Krankheiten sind. Kein Land auf der Erde, das sie nicht kenne. In einigen Gebieten ist sogar die Hälfte der Jugendlichen und die gesamte erwachsene Bevölkerung davon betroffen.

Etwa 20% der Erdbevölkerung ist zahnlos. Aus einer schwedischen Studie geht

¹ Zahnhygiene

An imperative discipline for brass players

The notion that one should gradually and inevitably lose one's teeth when growing older, is erroneous.

All your life long you can chew your food with your own teeth and show your own teeth when smiling — if you want to. Of course one has to do something for it: precautions and treatments have to be taken regularly, stimulated by the dentists.

Most patients think that by keeping the teeth clean and free of caries they have done all that is necessary. In truth this is only a small part of the necessary care for your teeth. More people lose their teeth from different maladies of the gums and the alveolar bone than on account of caries. It is interesting to note that owing to gums diseases one of six Americans aged 45 is without his teeth and at the age of 60 it is as much as three of six!

The reports of the World Health Organization show that parodontosis (a disease of the gums and the underlying bone) is the most frequent illness in the world. Not one spot on this earth is exempt from it. In certain regions about half of all children and virtually all of the adult population suffer from it, whilst it is a known fact that about 20% of the world population lives without their own teeth.

According to a recent report it appears

¹ Hygienics of the teeth

On sait aussi qu'environ 20% de la population du globe est édentée. Une étude récente, conduite à Malmö, a fait ressortir qu'environ 40% de la population porte des prothèses partielles, et le 17% est porteur de prothèses totales.

Ces chiffres, qui proviennent de pays à haut standard de vie, démontrent de façon éclatante l'inefficacité des services sanitaires dans la prévention et le contrôle des maladies dentaires.

Si l'on se penche sur les causes d'extractions, il apparaît, d'après quatre enquêtes faites aux U.S.A. (1929-1960), que la carie et la maladie parodontale en partagent de façon pratiquement égale la responsabilité. Toutefois, le nombre de ces extractions est distribué de façon différente dans les divers groupes d'âge.

La carie, responsable de la perte des dents dans une proportion de 40%, est sans conteste le facteur le plus important avant l'âge de 30 ans. Entre 30 et 40 ans, on note une augmentation rapide du nombre des extractions dues à la maladie parodontale, la carie continuant ses ravages, et, après 40 ans, la maladie parodontale devient la cause dominante des extractions.

Toutes ces données doivent faire réfléchir. En effet, il y a plus de 30 ans, Sidney Smith écrivait, en abordant le problème de la prévention :

« Afin d'être un aide véritable pour son patient, le médecin-dentiste doit faire plus qu'un nettoyage et un polissage soigneux des dents. Il doit éduquer son patient afin de mettre en valeur ses tissus gingivaux et être sûr qu'il sache comment leur donner les soins qu'il convient... »

Il est certainement intéressant de regarder ce qui a été dit à ce sujet et citons J. Fox qui écrivait en 1846, dans un livre intitulé « L'Histoire naturelle et les maladies des dents humaines », les phrases suivantes :

« Les jeunes gens devraient être poussés à garder leurs dents propres, et l'emploi de la brosse à dent sera, simplement avec de l'eau, dans la plupart des cas amplement suffisant à cet effet. En adjonction à la brosse à dents, on peut retirer de grands avantages par l'emploi de la soie dentaire, comme le recommande le Dr T. S. Parmly. Par ce moyen, les dépôts, qui ne peuvent être atteints par la brosse, sont éloignés des espaces interdentaires, endroits où ils provoquent la carie. Si il était possible de maintenir les dents propres de façon constante, ces dernières ne se carieraient jamais. »

Cette citation a, je le rappelle, plus de 100 ans. Il est peut-être aussi intéressant de savoir que la brosse à dents moderne a été inventée par les Chinois en 1498.

Citons encore un autre auteur, J. Greenwood, qui écrivait avant 1800 :

hervor, dass etwa 40% der Bevölkerung Teilprothesen und 17% Vollprothesen tragen. Obwohl Schweden ein Land mit hohem Lebensniveau ist, sind die sanitären Dienstleistungen zur Vorbeugung und Kontrolle der Zahnerkrankungen nicht sehr wirksam, wie diese Zahlen beweisen.

Betrachtet man anhand von vier Umfragen aus den USA (1929-1960) die Ursachen, die zum Zähneziehen führen, entdeckt man, dass sie gleichermassen bei Karies und bei parodontaler Erkrankung zu suchen sind : Karies hauptsächlich vor dem Alter von 30 Jahren, dann nimmt die Anzahl von Parodontitisfällen rasch zu, nach dem Alter von vierzig Jahren ist sie am Zähneausfall hauptschuldig. Dies sollte nachdenklich stimmen. Vor mehr als dreissig Jahren schrieb Sidney Smith zum Thema der Vorbeugung :

« Um seinem Patienten wirklich zu helfen, muss der Zahnarzt mehr für dessen Zähne tun, als sie sorgfältig zu putzen und polieren. Er muss ihn dazu erziehen, auf die Pflege seines Zahnfleisches Wert zu legen, und ihn dazu anleiten. »

Schon 1846 hatte J. Fox in seinem Buch « Naturgeschichte und Zahnerkrankungen beim Menschen » folgende Sätze geschrieben :

« Junge Leute müssen dazu ermuntert werden, ihre Zähne sauber zu halten. In den meisten Fällen wird die Benutzung von Zahnbürste und klarem Wasser ausreichen. Grossen Vorteil bietet darüber hinaus die Zahnseide dessen Gebrauch Dr. T. S. Parmly empfiehlt. Sie erlaubt jene Rückstände aus den Zahnzwischenräumen zu entfernen, welche die Zahnbürste nicht erreicht, wo sich alsbald eine Karies bildet. Wäre es möglich, die Zähne ständig sauber zu halten, würden nie Karies entstehen. »

Übrigens, die moderne Zahnbürste wurde 1498 von den Chinesen erfunden.

J. Greenwood schrieb vor 1800 :

« Unwissende sind der idiotischen Ansicht, dass häufiges Zähne- und Zahnfleischbürsten abnutzt und verletzt. Eines Tages erleben diese Leute dann die unangenehme Überraschung, dass ihre Zähne unwiderruflich verloren sind, während sie gerade das vermeiden wollten, indem sie solche Ratschläge befolgten. Zähne und Zahnfleisch müssen sauber gehalten werden, ebenso wie der Körper. Sauberkeit fördert die Gesundheit. »

In einem Artikel aus dem Jahre 1967 spricht Armin von der Entwicklung der Vorsorgeprogramme :

« Selbstverständlich verhielten sich die Mitglieder eines Berufes dessen Aufgabe darin besteht, Zahnfüllungen zu machen und kranke Zähne zu ersetzen, zurückhaltend, als es darum ging, ein sogenanntes « nicht praktisches » vorbeugendes Programm einzuführen. »

that in Sweden c. 40% of the population wears part-denture, 17% full denture — this in a country with a high standard of living. It shows how inefficient dental service is in the field of prevention and control of dental disease.

Examining the causes of extractions, it seems, according to four investigations made in the U.S.A. from 1929 to 1960, that caries and parodontosis are equally responsible: caries mainly before the age of 30; then the parodontosis cases increase until after 40 it is the dominant reason for extractions. These facts should be taken seriously. Thirty years ago Sidney Smith wrote treating the problem of prevention :

“In order to really help his patient, the dentist should do more than just clean and polish the teeth. He must inform his patients thoroughly about the value of his gums tissues and what care they positively need.”

Further back, in 1846, J. Fox wrote in a book called “Natural History and the diseases of the human teeth” :

“Young people should be encouraged to keep their teeth clean using a tooth brush and water. Besides the brush it is of great advantage to use dental floss as recommended by Dr. T. S. Parmly, which will reach spots unattainable by brush and thus remove food particles that cause caries. If the teeth are kept clean continuously, they will never get caries.” This was written a hundred and thirty years ago. By the way: our modern tooth brush was invented by the Chinese in 1498.

Let us quote J. Greenwood, who wrote before 1800 :

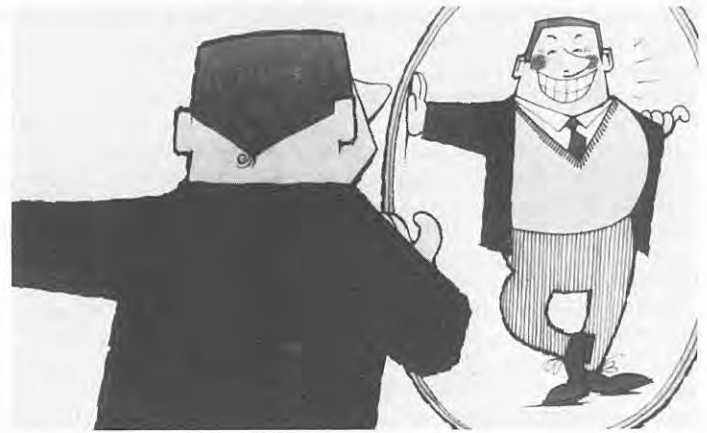
“An idiotic opinion is held by the ignorant masses, namely that frequent brushing of the teeth and gums uses and hurts them. These people will one day discover with dismay that their teeth are spoiled beyond repair, whilst it was just the contrary they were aiming at. One must gather information at a reliable source and one must keep one's teeth, in fact one's entire person, clean. This will promote good health.”

Another, Armin, writes in an article about progress of methods to prevent dental illness (1967) : “It is clear that members of a profession dedicated to the repair and replacing of defective teeth, are reluctant to engage themselves in an “impracticable” programme of prevention...”

Now what is done in our country (Switzerland) in this field ?

I will not dwell here upon the prophylactic measures taken in a general way like fluorescence of salt and water or the (rather slow) introduction of collective tooth brushing in schools. What I mean is :

What are the dentists' instructions to their patients ?



«Il existe une opinion idiote, parmi la masse ignorante, qui prétend que le brossage fréquent des dents et des gencives les use et les blesse. Ceci signifie pour ces gens qu'ils ont, un jour, la triste surprise de découvrir que leurs dents sont perdues irrémédiablement, alors qu'ils voulaient éviter de faire ces dégâts en suivant les avertissements qu'on leur avait donnés. Il faut se renseigner à bonne source, il faut garder ses dents et ses gencives propres, de même que sa personne. La propreté est une chose sûre dans la promotion de la santé.»

Arnim, dans un article publié en 1967, parlant des développements lents des programmes de prévention dentaire, écrit :

«Il était clair que les membres d'une profession consacrée à l'obturation et au remplacement des dents malades étaient réticents à s'engager dans un programme de prévention soi-disant non pratique...» Que fait-on chez nous, en Suisse, à ce sujet ? Je ne parle pas ici des mesures prophylactiques entreprises à grande échelle telles que la fluoration du sel ou des eaux et l'introduction, lente il est vrai, des brossages collectifs dans les écoles. J'entends par là : «Que fait-on dans les cabinets dentaires ?» Combien de médecins-dentistes passent le temps suffisant pour informer et expliquer à leurs patients les problèmes auxquels ils sont confrontés. En effet, c'est un système très ingénieux qui tient nos dents en place. Les dents ont été créées pour couper, déchirer, écraser, meuler une variété infinie d'aliments. Pour remplir leur rôle sans dommage, il faut qu'elles soient fermes tout en conservant une souplesse relative permettant d'absorber les chocs. Les racines sont bien adaptées à l'os, mais ne font pas corps avec ce dernier. Au contraire, elles sont entourées par une fine couche appelée la membrane parodontale, et elles sont ancrées par des milliers de petites fibres qui relient l'os alvéolaire à la racine de la dent en passant par la membrane parodontale. Les gencives recouvrent et protègent cette

Was wird auf diesem Gebiet in der Schweiz geleistet ? Ich meine jetzt nicht die auf breiter Basis vorgenommenen prophylaktischen Massnahmen, wie z. B. fluorhaltiges Salz oder Wasser und das (zu langsame) Einführen vom kollektiven Zähneputzen in der Schule. Ich meine : «Was wird in der Praxis eines Zahnarztes unternommen ?» Wieviele Zahnärzte nehmen sich die notwendige Zeit, ihre Patienten zu informieren und ihnen die bevorstehenden Probleme zu erklären ?

Ein ausgeklügeltes System hält unsere Zähne fest. Sie müssen Lebensmittel aller Arten schneiden, zerreißen, zerdrücken, mahlen. Um ihrer Aufgabe gewachsen zu sein, ohne sich Schaden zuzuziehen, müssen sie festsitzen, gleichzeitig aber elastisch genug befestigt sein, um jeden Schock aufzufangen. Die Zahnwurzeln passen sich dem Knochen gut an, bilden aber mit ihm keine Einheit. Im Gegenteil, sie sind mit einem feinen Gewebe, der Parodontalmembrane, bedeckt, und durch tausende von winzigen Fasern verankert, die durch die Parodontalmembrane hindurch die Alveolenwand mit der Zahnwurzel verbinden.

Das Zahnfleisch bedeckt und schützt diese Feinmechanik und hält die Zähne in ihrer Stellung fest.

Das Zahnfleisch muss den Zähnen genau angepasst sein, damit keine Nahrungsrückstände oder Fremdkörper sich zwischen die Zähne oder zwischen Zahnfleisch und Zahnwurzel setzen können.

Gesundes Zahnfleisch ist fest und hellrosa, entzündetes ist rot und geschwollen und löst sich vom Zahn. Blutet das Zahnfleisch beim Zähneputzen, dann ist es gereizt und es bestehen Kongestionen, die seine Abwehrrolle beeinträchtigen. Wenn das Zahnfleisch sich vom Zahn löst, können sich in den gebildeten «Taschen» Lebensmittlrückstände und Bakterien ablagern.

Eine Zahnfleischentzündung wird zur Parodontitis, wird sie nicht bald behandelt. Rückstände häufen sich in den Taschen und bilden eine zementartige Massen, den Zahnstein, der mit der Zahnbürste

Do they sacrifice enough time to explain the different points, problems and dangers to them ?

Really if you come to consider it: our teeth are held in place in a most ingenious way. Teeth are created to cut, tear, crunch and chew an infinite variety of food. To fulfill their task it is imminent that the teeth should be strong and yet mounted in a flexible way so as to cushion the hard shocks. This is acquired by the way roots are placed in the jaw: they are closely adapted to the bone but *not* part of it. The roots are surrounded by the so-called parodontal membranes (thin layers of tissue) through which thousands of minute fibres pass to attach the roots to the bone. This delicate mechanism is covered and protected by the gums that also serve to keep everything in its place. It is of course highly important that the gums should be adjusted closely to the teeth, lest food particles or other matter remain stuck between the two.

Healthy gums are firm to touch and of a pink colour. When inflamed they are red and swollen. If the gums bleed when brushed, it is a sign of irritation and congestion which means that they no longer are able to fulfill their task as defenders against maladies. When the gums withdraw from the teeth or do not fit closely anymore, all kinds of matter and germs will settle in the pouches thus formed.

The result of inflamed gums is invariably: Parodontosis.

The accumulation of deposit in the pouches gradually hardens and becomes tartar which is as hard as cement and cannot be removed by the brush. The inflammation progressing, first the gums and then the parodontal membranes are destroyed — then the bone is attacked and the roots of the teeth are badly damaged by the infection: the teeth are no longer firmly embedded and finally they are lost.

Doctor S. Ramford, professor at the Michigan University Dental School,

fine mécanique, et du même coup maintiennent les dents en place.

Il est très important que les gencives soient très bien adaptées aux dents, de façon à ce que la nourriture ou d'autres corps étrangers ne viennent pas se prendre entre les dents ou entre la gencive et la racine de la dent.

Des gencives saines sont fermes au toucher et rose pâle de couleur. S'il y a inflammation, ou gingivite, les gencives deviennent rouges et gonflées et se détachent de la dent. Si les gencives saignent lors du brossage, cela signifie qu'elles sont irritées, qu'elles sont congestionnées de sang, donc ne peuvent plus remplir leur rôle de défense contre la maladie. En s'écartant de la dent, les gencives permettent aux débris alimentaires et aux bactéries de se loger dans les poches ainsi formées.

Le résultat inévitable d'une inflammation de la gencive non traitée est la parodontite. Dans le même temps, les déchets s'accumulent dans la poche et forment une substance dure ressemblant à du ciment que l'on appelle le tartre et qui ne peut pas être ôtée par la brosse à dents. Au fur et à mesure que l'inflammation progresse, tout d'abord la gencive, puis la membrane parodontale sont détruites, et finalement l'os et les racines des dents sont sévèrement endommagées par l'infection. Les dents deviennent mobiles, puis sont perdues.

Le docteur S. Ramford, professeur à l'école dentaire de l'Université de Michigan, a remarqué que les premiers signes de maladie de la gencive apparaissent vers la fin de l'enfance ou vers l'adolescence, époque de la vie où l'inflammation de la gencive n'est généralement que très légère.

«En général, il n'y a aucune douleur» explique-t-il, «et beaucoup de gens ne savent pas qu'ils souffrent de cette maladie jusqu'au moment où elle a progressé de façon telle qu'elle est difficile à traiter.»

Que peut-on faire pour garder des gencives saines ?

1. Très important : consultez votre médecin-dentiste régulièrement, au moins deux fois par an. Demandez-lui d'examiner vos gencives (non seulement vos dents) et collaborez avec lui dans la lutte pour la prévention de la maladie attaquant vos gencives. Demandez-lui également de vous montrer la façon adéquate de vous brosser les dents, tout en massant vos gencives afin de les maintenir en bonne santé. Il vous indiquera alors comment nettoyer les espaces qui n'auraient pas été atteints par la brosse à dents. En effet, une étude a montré que, si un brossage adéquat réduisait les maladies de la gencive de 6,6%, le net-

nicht entfernt werden kann. Bei fortschreitender Entzündung werden zuerst das Zahnfleisch, dann das Wurzelhautgewebe zerstört, schliesslich werden Knochen und Zahnwurzeln beschädigt, die Zähne sitzen nicht mehr fest, werden beweglich und fallen aus.

Dr. S. Ramford, Professor an der zahnmedizinischen Schule der University of Michigan, hat die ersten Erkrankungserscheinungen des Zahnfleisches gegen Ende der Kindheit oder in der Jugend festgestellt. Er schreibt:

«Meistens verläuft die Krankheit schmerzfrei und viele Leute wissen nicht, dass sie davon befallen sind, bis sie soweit fortgeschritten ist, dass sie schwer zu behandeln ist.»

Was kann zur Erhaltung eines gesunden Zahnfleisches getan werden ?

1. Sehr wichtig : gehen Sie regelmässig mindestens zweimal jährlich zum Zahnarzt. Er sollte nicht nur Ihre Zähne sondern auch Ihr Zahnfleisch untersuchen. Er sollte Sie in die richtige Methode einführen, wie die Zähne bürsten, das Zahnfleisch massieren, Ihnen zeigen, wie jene Stellen gereinigt werden können wo die Zahnbürste nicht hinreicht. Eine Studie hat ergeben, dass Zahnfleischerkrankungen durch richtiges Bürsten um 6,6%, durch reinigen der Zahnzwischenräume um 23,6% zurückgehen.

2. Lassen Sie regelmässig den Zahnstein entfernen. Ist Ihr Zahnfleisch geschwollen oder entzündet oder blutet es, dann ist es krank. Auch bei gründlichem Bürsten wird sich unter dem Zahnfleisch mit höchster Wahrscheinlichkeit Zahnstein bilden. Wird er nicht regelmässig bis aus den hintersten Winkeln entfernt, dann wirkt er in demselben Grade wie ein Splitter unter der Haut, den man nicht entfernt hat. Der Zahnarzt wird den Zahnstein entdecken, bevor er unwiderruflichen Schaden angerichtet hat. Je länger Sie die Behandlung hinauszögern, je schwieriger und kostspieliger wird sie.

3. Lassen Sie alles Zahnfleischbeschädigende aufs schnellste behandeln. Bei einzelnen Patienten können Zahnfleischschäden durch nicht einwandfrei ausgeführte Ausbesserungen (Kronen, Füllungen) verursacht werden, oder durch noch nicht vorgenommene Arbeiten, wodurch Lücken entstehen, die eine Gleichgewichtsstörung in der Zahnreihe hervorrufen. Bei anderen ist eine Formkorrektur des Zahnfleisches und die Entfernung der zwischen Zahn und Zahnfleisch entstandenen Taschen nötig.

Schliesslich gehört es zu den Pflichten eines Zahnarztes, auf den möglichen Zusammenhang zwischen anderen, den Allgemeinzustand betreffenden Krankheiten

observed that the first signs of a disease of the gums appear already towards the end of childhood or the beginning of adolescence. He writes: "Generally there is no pain, so most people do not even know that they suffer from the disease until it has become so bad that it is practically impossible to do anything about it."

What can one do to keep the gums healthy ?

1. Most important : have your teeth looked after by the dentist regularly, at least twice a year. Ask him to examine not only your teeth but also your gums. Cooperate with him doing all that is necessary to prevent the starting of the disease. Ask him to show you the right way to brush your teeth thoroughly, massaging your gums at the same time to keep them healthy. He will then also show you how to clean the places which your brush cannot reach. In fact, it has been proved that appropriate brushing alone reduces the diseases of the gums by 6.6%, whilst additional cleaning of the space between the teeth causes a reduction of 23.6%.

2. Have tartar removed regularly. If your gums are swollen, inflamed or if they bleed easily — take it as a sign that they are diseased. Even inspite of brushing your teeth correctly, you can be almost sure that tartar will be formed under the gums and if not every bit of it is removed regularly and with the greatest care, it is to be considered a great danger. The dentist or hygienist should remove tartar *before* it causes irreparable damage. The longer you wait the more complicated and costly the treatment of the diseased gums will be.

3. Have immediately repaired anything that could impair your gums. With some people damage of the gums can be caused by badly done repair work: ill-fitting crowns and amalgams or left-open space between the teeth which will unbalance the whole dental system. Others again will need surgery to correct the shape of the gums and to eliminate the pouches grown between the teeth and the gums.

Last but not least: It is the dentist's duty to point out the possible relation between certain general illnesses (f.i. poor functioning of the thyroid or diabetes) and diseases of the gums.

Professor Glickman, Boston, USA, states: "Neglect is the main cause of diseases of the gums. Neglect of the healthy mouth — thus allowing the disease to start; neglect of the disease in its early stage — thus allowing the destruction of the tissues supporting the teeth; and



toyage interdentaire amenait une réduction de 23,6%.

2. *Faites enlever le tartre régulièrement.*

Si vos gencives sont gonflées, enflammées ou si elles saignent facilement, cela signifie qu'elles sont malades. Même si vous effectuez un brossage correct, il est pratiquement certain qu'avec le temps du tartre va se former au-dessous de la gencive. Si ce dernier n'est pas enlevé régulièrement, jusque dans les endroits les plus cachés, on peut considérer le tartre comme aussi dangereux qu'une écharde laissée dans un doigt. Le dentiste ou l'hygiéniste dentaire pourront déceler ce tartre avant qu'il ait provoqué des dégâts irréversibles. Plus vous attendrez, plus compliqué et plus coûteux sera le traitement visant à restaurer une gencive malade.

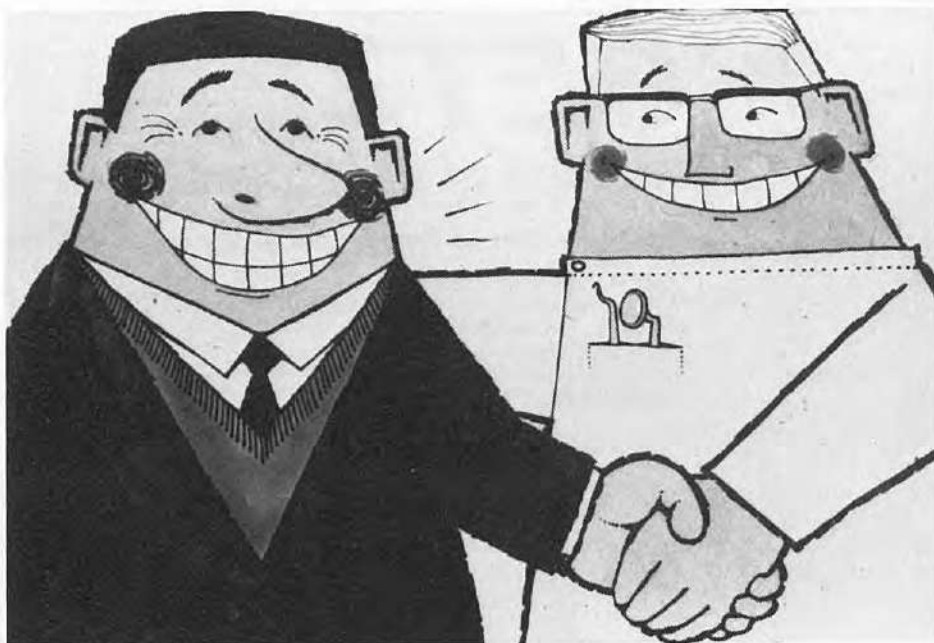
3. *Faites corriger au plus vite les autres états provoquant des dégâts à la gencive.*

Chez certains individus, les dégâts à la gencive peuvent être dus à des travaux de restauration mal adaptés (couronnes, amalgames) ou au manque de travaux de restauration laissant des espaces vides provoquant des déséquilibres au niveau des arcades dentaires. D'autres individus peuvent avoir besoin de chirurgie consistant en des corrections de la forme gingivale et l'élimination des poches formées entre la dent et la gencive.

Enfin, il faut citer la relation pouvant exister entre certaines maladies générales telles que l'insuffisance thyroïdienne ou le diabète et les maladies gingivales.

«La négligence est la cause principale des maladies gingivales», déclare le professeur Glickman, de Boston (U.S.A.), «négligence de la bouche saine permettant à la maladie d'apparaître; négligence de la maladie à son début permettant la destruction des tissus de support de la dent et négligence de la bouche traitée qui permet à la maladie de récidiver.»

La morale est claire: en prenant les mesures appropriées visant à soigner et entretenir vos gencives et vos dents saines, vous devriez pouvoir garder vos dents toute votre vie.



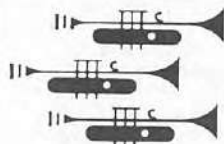
und den Zahnfleischerkrankungen hinzuweisen.

«Vernachlässigung ist der Hauptgrund der Zahnfleischerkrankungen, erklärt Professor Glickman aus Boston (USA), Vernachlässigung des gesunden Mundraumes, welche Krankheitserscheinungen fördert, Vernachlässigung der Erkrankung in den Anfangsstadien, welche zur Zerstörung der zahntragenden Gewebe führen kann und Vernachlässigung des behandelten Mundraumes, welche eine erneute Erkrankung ermöglicht.»

Die Lehre ist eindeutig: durch angemessene Pflege Ihres gesunden Zahnfleisches und Ihrer gesunden Zähne, dürften Sie in der Lage sein, Ihre Zähne Ihr Leben lang zu erhalten.

neglect of the mouth under treatment — thus allowing a relapse of the disease.”

The moral is clear: by taking minute care of your mouth and teeth, keeping them clean and in good repair, you will be able to enjoy your teeth as long as you live.



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 : Schlagerforlaget, 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 Meinel KG, Geretsried

ERICK BRAND INC.

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

ERICK BRAND INC.

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

VIENT DE PARAÎTRE

J. C. VEILHAN

LES RÈGLES DE L'INTERPRÉTATION MUSICALE À L'ÉPOQUE BAROQUE

Énoncé clair, concis et pratique des règles musicales en usage aux XVII^e et XVIII^e siècles (comment interpréter ce qui est écrit... et ce qui ne l'est pas).

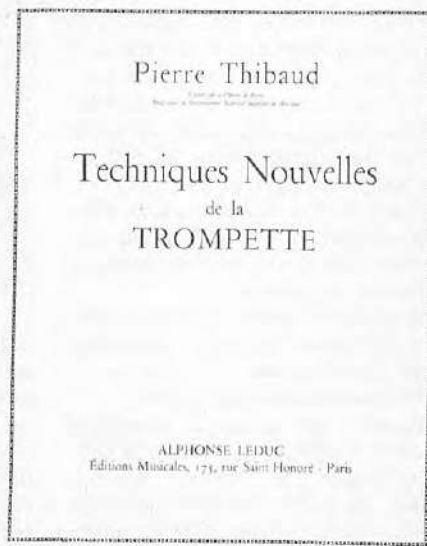
Cet ouvrage comporte notamment :

- La description de tous les agréments (*pincé, port de voix, etc.*) ;
- L'ornementation comparée en France, en Allemagne et en Italie ;
- Tous les mouvements (*guigue, menuet, etc.*), ainsi que les différentes catégories d'*Adagio* et d'*Allegro* (et la manière dont on doit les jouer), avec leurs indications de tempo originales ;
- Les divers éléments du phrasé (*silences d'articulation, notes inégales, détaché, etc.*).

Un précis indispensable pour **tous les instrumentistes, chanteurs et mélomanes** qu'intéresse la musique de Lully, Couperin, Bach, Haendel, Vivaldi... avec des centaines de citations et d'exemples musicaux empruntés aux ouvrages des meilleurs compositeurs et théoriciens de l'époque.

Un volume 185×272, 105 pages, relié pleine toile

Fr.s. 28.35



Fr.s. 16.—

Cet ouvrage est également en vente en édition anglaise.

ALPHONSE LEDUC — 175, RUE SAINT-HONORÉ — 75040 PARIS CEDEX 01

Probleme der Unterrichtsmethodik in der Blechbläserausbildung¹

HANS-JOACHIM KRUMPFER

CURRICULUM VITAE

Hans-Joachim Krumpfer, né en 1928 près de Dresde.

1949-1954 Conservatoire/Académie de Musique à Dresde, examen, diplôme. Trompette avec le virtuose Wilhelm Simon, trompette solo du Staatskapelle de Dresde, et professeur de l'Académie de Musique de Dresde.

1954-1956 Orchestre Philharmonique de Halle/S.

1956-1957 Premier trompette de l'Orchestre Symphonique de Berlin.

Beaucoup d'exécutions en soliste à la trompette piccolo.

Commence à enseigner à l'école de musique de Berlin-Köpenick en mai 1956. Succès dans l'activité pédagogique des cuivres pour les enfants.

Extension de l'activité pédagogique à l'école spéciale de l'Académie de Musique de Berlin, «Hanns Eisler», et à l'«Académie de Musique Hanns Eisler» (Dir. Prof. D. Zechlin).

Depuis 1976, dirige le département des instruments à vent et professeur de trompette à l'«Académie de Musique Hanns Eisler».

Activité comme conférencier dans le domaine des problèmes physiologiques, psychologiques et méthodologiques concernant spécifiquement la formation des enfants, chez eux et à l'étranger.

Publications:

Méthode de trompette pour débutants (D.V.f.M., Leipzig)

Méthode de trompette pour élèves avancés (D.V.f.M., Leipzig)

Gavottes, Menuets et autres airs de danse anciens. (Hofmeister, Leipzig)

Musique pour trois trompettes (D.V.f.M., Leipzig)

Etudes choisies pour trompette, Vol. I et II

Extraits orchestraux pour trompette, D. Chostakovitch (Hofmeister, Leipzig)

Il n'existe pour ainsi dire pas un seul problème de la théorie et de la pratique de l'enseignement qui ait été autant souligné que la formulation correcte de l'instruction. De nos jours, les questions et les problèmes ayant trait aux méthodes d'enseignement des cuivres sont devenus si complexes, étant donné les connaissances récemment acquises au sujet des facteurs conditionnants anatomiques, physiologiques et psychologiques, que nous sommes forcés de les discuter et de les analyser constamment.

Il y aura toujours des capacités variées parmi les musiciens jouant d'instruments à vent, étant donné que chacun d'entre nous possède une constitution différente, déterminée par les facteurs anatomiques et physiologiques concernés. C'est ainsi que j'ai pu découvrir, à de nombreuses reprises, parmi les élèves d'écoles de musique, les étudiants et les musiciens professionnels, des cas où le succès si ar-

LEBENS LAUF

Hans-Joachim Krumpfer, 1928 in der Nähe von Dresden geboren.

1949 bis 1954 Konservatorium/Hochschule für Musik Dresden, Staatsexamen, Diplom.

Unterricht im Fach Trompete bei Kammervirtuos Wilhelm Simon, Solo-Trompeter der Staatskapelle Dresden und Dozent an der Hochschule für Musik Dresden.

1954 bis 1956 Philharmonisches Orchester Halle/S.

1956 bis 1967 1. Solo-Trompeter Städtisches Berliner Sinfonie-Orchester.

Sehr viel solistische Tätigkeit durch hohe Trompete. Beginn der pädagogischen Tätigkeit Mai 1956 an der Musikschule Berlin-Köpenick.

Erfolgreiche Unterrichtstätigkeit in der Blechbläserausbildung mit Kindern.

Erweiterung der Unterrichtstätigkeit an der Spezialschule der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» Berlin und der Hochschule für Musik «Hanns Eisler» (Ltg. Prof. D. Zechlin).

Seit 1976 Abteilungsleiter für Bläser und Dozent für Trompete an der Hochschule für Musik «Hanns Eisler».

Vortragstätigkeit über physiologische, psychologische und fachmethodische Probleme speziell in der Kinderausbildung im Inn- und Ausland.

Publikationen:

Trompetenschule für Anfänger (Deutscher Verlag für Musik, Leipzig)

Trompetenschule für Fortgeschrittene (D.V.f.M., Leipzig)

Gavotten, Menuette und andere alte Tanzweisen (Hofmeister, Leipzig)

Musik für drei Trompeten (D.V.f.M., Leipzig)

Ausgewählte Etüden für Trompete Band I u. II

Orchesterstudien für Trompete, D. Schostakowitsch (Hofmeister, Leipzig)

Kaum ein Problem der Unterrichtstheorie und -praxis ist so sehr in den Vordergrund gerückt wie das der Artikulierung des Unterrichtes.

Die inhaltlichen Fragen und die Problematik der Pädagogik und Unterrichtsmethodik in der Blechbläserausbildung sind heute, vor allem durch neuere Kenntnisse der anatomischen, physiologischen und psychologischen Gegebenheiten so umfangreich, daß wir uns ständig damit beschäftigen und auseinandersetzen müssen.

Durch die individuelle Variationsbreite, daß jeder Mensch über eine andere Konstitution verfügt, die durch seine anatomischen und physiologischen Gegebenheiten bestimmt ist, wird es stets Bläser mit entsprechendem unterschiedlichen Leistungsvermögen geben. So konnte ich immer wieder bei Musikschülern, Musikstudenten und Berufsbläsern, die musikalisch begabt, ehrgeizig und fleißig waren, feststellen, daß auf Grund einer unzulänglichen konstitutionellen Eignung



CURRICULUM VITAE

Hans-Joachim Krumpfer, born in 1928 near Dresden.

1949-1954 Conservatory/Academy of Music in Dresden, degree, diploma.

Instruction in trumpet with the virtuoso Wilhelm Simon, solo trumpeter with the Staatskapelle Dresden and teacher at the Dresden Music Academy.

1954-1956 Philharmonic Orchestra Halle/S.

1956-1957 1st trumpet of the Symphony Orchestra of Berlin.

A great deal of solo work on piccolo trumpet.

Started teaching at the music school in Berlin-Köpenick in May 1956.

Successful teaching activity with children in brass playing.

Extension of teaching activity to the special school of the "Hanns Eisler" Academy of Music in Berlin, and the "Hanns Eisler" Academy of Music" (Dir. Prof. D. Zechling).

Since 1976 Head of Department for wind players and trumpet teacher at the "Hanns Eisler" Academy of Music.

Activity as lecturer in the field of physiological, psychological and methodological problems specifically to do with the training of children at home and abroad.

Publications:

Trumpet Method for Beginners (D.V.f.M., Leipzig)

Trumpet Method for Advanced Students (D.V.f.M., Leipzig)

Gavottes, Menuets and other old Dance Tunes (Hofmeister, Leipzig)

Music for Three Trumpets (D.V.f.M., Leipzig)

Selected Studies for Trumpet Vol. I and II

Orchestral excerpts for Trumpet, D. Shostakovich (Hofmeister, Leipzig)

There is hardly one problem of the theory and practice of teaching which has been emphasized so much, as the correct formulation of instruction. Nowadays the questions and problems to do with teaching methods of brass training have

¹ Problèmes des méthodes d'enseignement chez les cuivres

¹ Problems of teaching methods in brass instruction



1. L'élève a 10 ans. A commencé la trompette à l'âge de 9 ans. Excellentes dispositions anatomiques.

1. Schüler ist 10 Jahre alt. Begann mit 9 Jahren Trompete zu blasen. Sehr gute anatomische Voraussetzungen.

1. The pupil is 10 years old. Started to play the trumpet when he was nine. Very good anatomical prerequisites.

demment désiré ne se matérialisait pas à cause d'une inaptitude constitutionnelle à un instrument déterminé.

C'est pourquoi il est nécessaire d'apporter la plus grande attention possible à la perception précoce de ceux qui sont doués de talents musicaux et qui forment la génération montante des joueurs de cuivres, éduqués par un travail continu et avisé dès les premiers stades, en ajoutant une grande patience (particulièrement pendant les premières années d'enseignement) et une aide précise, afin qu'ils rendent pleinement justice à leur tâche, pendant une période aussi longue que possible. Grâce au généreux système de formation existant en RDA, où la découverte précoce des souffleurs de talent n'est pas laissée au hasard, ni au soin de l'individu lui-même, un développement significatif des talents est garanti par une collaboration étroite entre des hommes de médecine, des professeurs d'écoles de musique et les cadres de conservatoires et d'académies de musique. En résultat, il y a en ce moment environ 3500 élèves de cuivres en formation dans nos écoles de musique. Dans toutes les écoles de musique, les élèves ont l'occasion de jouer dans des orchestres existants, dans des groupes d'instrumentistes ou des ensembles de solistes.

De façon régulière, tous les deux ans, se tient une «réunion des jeunes talents», où les meilleurs instrumentistes peuvent mesurer leurs accomplissements. En dehors de cela, chaque région de la RDA possède une fanfare de district, avec son propre système de formation.

La façon dont les choses ont évolué indique que les écoles de musique forment



2. La pince tordue provient d'une tension excessive; divers degrés d'activité dans la région des lèvres supérieure et inférieure et tension unilatérale des muscles, particulièrement le M. buccinatorius (muscle du trompettiste). Production de son déséquilibrée, le son n'est pas souple.

2. Durch Überforderungen entsteht schiefer Ansatz; unterschiedliche Aktivitätsgrade in Bereich der Ober- und Unterlippe und einseitige Belastung der Muskulatur, vor allem des M. buccinatorius (Trompetermuskel). Unausgeglichene Tongebung, Ton ist nicht modulationsfähig.

2. Crooked embouchure results from excessive stress; different degrees of activity in region of upper and lower lips and unilateral stress on the muscles, especially the M. b. (trumpeter's muscle). Unbalanced tone production, tone is not adaptable.

für das jeweilige Blasinstrument der gewünschte große Erfolg versagt blieb. Deshalb gilt in der Perspektive die größte Aufmerksamkeit dem frühzeitigen Erkennen der musikalischen Begabungen und Talente, die bei einer kontinuierlichen und zielstrebigem Aufbauarbeit, großer Geduld (besonders in den ersten Unterrichtsjahren) und entsprechender spezifischer Förderung den Blechbläsernachwuchs bilden und ihren Aufgaben möglichst langfristig gerecht werden können.

Durch ein großzügiges Ausbildungssystem in der DDR, wo die frühzeitige Entdeckung von Bläserbegabungen nicht dem Alleingang oder dem Zufall überlassen wird, ist eine gezielte Talenteentwicklung in engster Zusammenarbeit mit Medizinern, den Lehrkräften der Musikschulen, Spezialschulen und Hochschulen für Musik gewährleistet. So befinden sich zur Zeit an unseren Musikschulen ca. 3500 Blechbläser Schüler in der Ausbildung.

An allen Musikschulen haben die Schüler Gelegenheit, in bestehenden Orchestern, Instrumentalgruppen und Solistenensembles mitzuwirken.

In regelmäßigen Abständen von zwei Jahren findet ein «Treffen junger Talente» statt, bei dem die besten Instrumentalisten ihre Leistungen messen. Außerdem bestehen noch in allen Bezirken



3. Elève de 10 ans, a commencé à 9.

3. Schüler 10 Jahre begann mit 9 Jahren.

3. Ten year-old pupil started at nine.

become so extensive, due to more recent knowledge acquired about the anatomical, physiological and psychological conditioning factors, that we are compelled to discuss and analyse them constantly.

There will always be varying ability amongst wind players, due to the fact that each and every one of us has a different constitution, which is determined by the anatomical and physiological factors involved. In this way I was repeatedly able to discover amongst music school pupils, students of music and professional players that the success so greatly desired did not materialise because of the inadequate constitutional aptitude for a particular instrument.

From the point of view of perspective, therefore, the greatest possible attention should be paid to the early perception of those endowed with musical talent who form the rising generation of brass players, nurtured by continuous and purposeful work in the early stages, great patience (particularly in the first years of tuition) and specific help in order that they do full justice to their task over as long a period as possible. Due to a generous training system in the GDR, where the early discovery of talented wind players is not left to chance or to the individual to figure it out for himself, a purposeful development of talent is guaranteed by closest collaboration with medical men, music school teachers and the staff of specialist schools and music academies. As a result, there are at the moment about 3500 brass students being trained in our music schools. At all



4. L'élève a douze ans. Il a commencé la trompette à l'âge de neuf ans. Qualité de son déséquilibrée; à partir de do^4 et vers le haut le son s'affaiblit parce que le *m. triangularis* (muscle triangulaire) et le *platysma* sont tirés vers le bas.

4. Schüler ist 12 Jahre alt. Begann mit 9 Jahren Trompete zu blasen. Unausgeglichene Tonführung; ab c'' nach der oberen Lage wird der Ton schwächer, da *M.triangularis* (Dreiecksmuskel) und *Platysma* nach unten gezogen werden.

4. Pupil is twelve years old. Started to play the trumpet when he was nine. Unbalanced tonal quality; from c'' upwards the sound becomes weaker because the *m. t.* (*triangular muscle*) and *platysma* are pulled downwards.

un chaînon important entre la découverte précoce des élèves doués et l'examen d'entrée aux études professionnelles, dans l'une des écoles spécialisées ou des académies de musique, en dehors de l'instruction des amateurs pour les divers groupes orchestraux et de musique de chambre.

Si nous jetons un coup d'œil dix ou quinze ans en arrière, les professeurs de cuivres expérimentés eux-mêmes estimaient que l'enseignement d'un instrument de cuivre ne pouvait commencer avant l'âge de 15 ans.

Après avoir évalué dans la pratique l'expérience pédagogique, il a été démontré que, si l'on tient compte des prédispositions anatomiques de l'élève, l'enseignement de la trompette, du cor et du trombone peut commencer à l'âge de neuf à dix ans, et du tuba à douze. Même les médecins qui se sont occupés des problèmes de la formation des cuivres en ont été convaincus.

Toutefois, il est important, dès le début, de procéder à des contrôles médicaux et stomatologiques constants, basés sur des critères prescrits (rapports d'examen), qui accompagneront l'élève tout au long de sa carrière de musicien.

Déjà au moment des examens d'entrée, il faudra s'attacher à des critères d'aptitudes sûrs, afin de diriger l'élève vers le bon instrument. Il faudra particulièrement prendre en considération l'âge, la constitution, les données anatomiques et phy-

DDR Bezirksmusikkorps mit einem eigenen Ausbildungssystem. Die Entwicklung zeigt, daß die Musikschulen über den Unterricht für Laienkräfte in der Bläserausbildung für die verschiedensten Orchester und Kammermusikgruppen hinaus, ein wichtiges Bindeglied von der frühzeitigen Erkennung der Talente bis zur Aufnahmeprüfung für ein Berufsstudium an einer der Spezial- oder Hochschulen für Musik sind.

Blicken wir zurück, so waren selbst erfahrene Bläserpädagogen noch vor 10-15 Jahren der Meinung, daß vor dem 15. Lebensjahr mit dem Unterricht auf einem Blechblasinstrument nicht begonnen werden kann.

In Auswertung der gesammelten Erfahrungen und der praktischen Unterrichtstätigkeit zeigen die Erfahrungswerte, daß mit dem Unterrichtsbeginn, je nach körperlicher Voraussetzung des Schülers, im Fach Trompete, Horn und Posaune mit 9-10 Jahren und im Fach Tuba mit 12 Jahren begonnen werden kann.

Selbst Mediziner, die sich mit der Problematik der Blechbläserausbildung beschäftigt haben, konnten davon überzeugt werden und stimmten dem zu.

Allerdings muß von Anbeginn an eine ständige medizinische und stomatologische Betreuung nach vorgegebenen Kriterien (Untersuchungsbefunden) erfolgen, die den Schüler bis in die Praxis begleiten.

Bereits bei den Aufnahmeprüfungen müssen gesicherte Eignungskriterien beachtet werden, um den Schüler zum richtigen Instrument zu führen. Besondere Aufmerksamkeit wird dabei immer dem Alter, der Konstitution, den anatomischen und physiologischen Gegebenheiten und einer prognostischen Einschätzung der Entwicklungsfähigkeit des Schülers (wobei unbedingt einige Konsultationen mit beiden Elternteilen erforderlich sind) im Hinblick auf die Anforderungen bei der Ausübung des jeweiligen Blechblasinstrumentes zu widmen sein.



5. Le même élève, un an plus tard, après une suppression systématique des erreurs. Production d'un son équilibré, sans activité musculaire excessive pendant le jeu.

5. Schüler ein Jahr später nach systematischer und gezielter Fehlerbeseitigung. Ausgeglichene Tonführung und keine übermäßigen Aktivitätsgrade der während des Blasprozesses beteiligten Muskulatur.

5. The pupil, a year later after systematic removal of faults. Balanced tone production and no excessive degree of muscle activity used during playing.

the music schools the pupils have the opportunity of taking part in existing orchestras, instrumental groups and solo ensembles.

Regularly every two years, a "meeting of young talents" takes place, when the best instrumentalists can measure their achievements. Apart from this, each area of the GDR has a district band with its own training system.

The way things have developed shows that the music schools form an important connecting link between the early discovery of talented pupils up to the entrance examination for professional study at one of the specialist schools or music academies, beyond the instruction of amateurs for the diverse orchestral and chamber music groups.

If we look back ten or fifteen years, even experienced brass teachers were of the opinion that tuition on a brass instrument cannot start before the age of 15.

After evaluating the experience of teaching in practice, it has been shown, that, after taking into account the anatomical prerequisites of the pupil, instruction on the trumpet, horn and trombone can be started at the age of 9-10, on the tuba, at 12. Even doctors who have been occupied with the problems of brass training became convinced and agreed that this was so.

From the very start however, it is important that constant medical and stomatological checks based on prescribed criteria (examination reports) are carried out,



6. L'élève a treize ans. Il a commencé la trompette à neuf ans. En dépit de bonnes dispositions anatomiques et d'une pince droite, le son n'a pas une qualité équilibrée; à partir du do^4 on remarque une augmentation de l'activité du M. bucinatorius (muscle du trompettiste) du côté droit.

6. Schüler ist 13 Jahre. Beginn mit 9 Jahren Trompete zu blasen. Trotz guter anatomischer Voraussetzungen und geradem Ansatz keine ausgeglichene Tonführung; ab c'' deutliche Aktivitätszunahme des M. bucinatorius (Trompetermuskel) rechts.

6. Pupil is 13 years old. Started to play the trumpet at nine. In spite of good anatomical prerequisites and straight embouchure there is no balanced tonal quality; from c'' there is a marked increase of activity of the M. b. (trumpeter's muscle) on the right-hand side.

siologiques, ainsi qu'une évaluation de la façon dont l'élève se développera (pour cela, la consultation des parents est absolument essentielle), relativement aux exigences du jeu de l'instrument de cuivre en question.

C'est pourquoi la surveillance médicale constante, à intervalles réguliers, est absolument essentielle, étant donné que les facteurs constitutionnels importants provoquent chez de nombreux professeurs une surestimation de leurs propres capacités, qui provoque l'apparition de défauts dus à une information peu scientifique, et qui sont souvent difficiles à supprimer par la suite.

Alors que la capacité des poumons, la cavité buccale, la langue, ou la forme des lèvres (pour ne mentionner que quelques facteurs) peuvent difficilement être influencées par des moyens thérapeutiques, les anomalies de l'implantation des dents peuvent être rectifiées chez des élèves de moins de douze ans, au moyen d'un traitement de la mâchoire. Quelques années plus tard seulement, ce traitement devient très difficile à exécuter, ou nécessite un long traitement.

Étant donné le développement constant de la technologie médicale, il existe maintenant un certain nombre de processus qui nous donnent des possibilités d'observation et de jugement, lorsqu'on évalue un étudiant en train de jouer.



7. Hans-Joachim Krumpfer pendant une leçon avec deux élèves âgés de 12 ans.

7. Hans-Joachim Krumpfer während des Unterrichts mit zwei Schülern Alter 12 Jahre.

7. H-J Krumpfer during a lesson with two 12 year old pupils.

Eine ständige medizinische Überwachung und Betreuung, die in regelmäßigen Abständen erfolgen muß, ist daher unumgänglich, da es sich doch um sehr wichtige konstitutionelle Faktoren handelt, die bei vielen Pädagogen die Überschätzung der eigenen Fähigkeiten bewirken und sich somit durch unwissenschaftliche Kenntnisse Fehler in der Ausbildung einstellen können, die oft schwer zu beseitigen sind.

Während sich die Größe der Lungen, Mundhöhle, Zunge oder die Form der Lippen (um nur einige Faktoren zu nennen) kaum therapeutisch beeinflussen lassen, sind Zahnstellungsanomalien bei Schülern im Alter bis zu 12 Jahren im Regelfall kieferorthopädisch gut zu behandeln. Bereits wenige Jahre später ist eine kieferorthopädische Behandlung mit Schwierigkeiten verbunden oder erfordert eine sehr lange Behandlung.

Durch die ständige Weiterentwicklung in der Medizin-Technik bieten sich eine Reihe von Verfahren an, die uns Beobachtungs- und Beurteilungsmöglichkeiten bei der Einschätzung während des Blasporgangs vom Studierenden geben können.

Der Einsatz moderner Röntgenverfahren und der Elektromyographie wird es ermöglichen, organische und funktionelle Störungen des Bewegungsapparates während des Spiel- und Blasporgangs zu registrieren.

Im Koordinationsmyogramm kann ein ausgeprägtes Empfinden für Takt und Rhythmus sowie die unterschiedlichsten Aktivitätsgrade aller am Blasporgang beteiligten Muskeln und die unterschiedlichsten Belastungen der Ober- und Un-

which accompany the pupil all the way in his playing career.

Already when the students take their entrance exams attention must be paid to safe criteria of aptitude in order to lead the pupil to the right instrument. In particular notice should be taken of age, constitution, the anatomical and physiological data and an assessment of how the pupil will develop (here consultation with both parents is absolutely essential), with respect to the demands made when playing the brass instrument in question. Therefore constant medical supervision and care, carried out at regular intervals is absolutely essential, as it is a question of very important constitutional factors which cause, with many teachers an overestimation of their own capabilities and as a result there appear faults due to unscientific information which are often difficult to remove.

Whilst the size of lungs, mouth cavity, tongue or shape of the lips (just to mention a few factors) can hardly be influenced by therapeutic means, anomalies in the position of the teeth can be rectified in pupils up to the age of 12 by orthopaedic treatment of the jaw. Even just a few years later this treatment is either difficult to carry out or necessitates treatment of very long duration.



8. L'enseignement a commencé à neuf ans; l'élève en a maintenant dix. Très bonnes dispositions anatomiques, production d'un son équilibré. La formation de fossettes indique que le M. bucinatorius (muscle de la joue ou du trompettiste) travaille bien.

8. Unterrichtsbeginn mit 9 Jahren; Schüler ist 10 Jahre alt. Sehr gute anatomische Voraussetzungen, ausgeglichene Tongebung. Die Grübchenbildung zeigt den kräftig arbeitenden M.bucinatorius (Bakken- oder Trompetermuskel).

8. Tuition started at nine; the pupil is 10 years old. Very good anatomical prerequisites, balanced tonal production. The formation of dimples shows that the M. b. (cheek or trumpeter's muscle) is working strongly.



9. L'élève a 16 ans, et travaille depuis 6 ans. Ne possède pas les dispositions anatomiques nécessaires, le platysma est gravement contracté. Le M. orbicularis oris (le muscle rond entourant la bouche), le M. triangularis (muscle triangulaire) et le M. quadratus (muscle carré de la lèvre inférieure) ne sont pas suffisamment développés. Pendant les longs passages, souvent les notes ne sortent pas, parce que les glandes salivaires (de la mâchoire inférieure et sous la langue) souffrent d'une sécrétion désordonnée et, à cause de cela, la membrane muqueuse de la bouche se dessèche.

9. Schüler ist 16 Jahre alt, hat 6 Jahre Unterricht. Verfügt nicht über die notwendigen anatomischen Voraussetzungen, starke Verkrampfung des Platysma; M. orbicularis oris (Mundringmuskel), M. triangularis (Dreiecksmuskel) und M. quadratus labii inferioris (Vierecksmuskel der Unterlippe) sind nicht genügend entwickelt. Bei längeren Passagen bleiben des öfteren Töne weg, da die Mundspeicheldrüsen (Unterzungendrüse und Unterkieferdrüse) eine Sekretionsstörung aufweisen und dadurch Trockenheit der Mundschleimhaut entsteht.

9. Pupil is 16 years old, and has had six years of tuition. Does not have the necessary anatomical prerequisites at his disposal, the platysma is severely cramped. M. ob. or. (the ring muscle round the mouth) M. tr. (triangular muscle) and M. qu. (square muscle of the lower lip) are insufficiently developed. During long passages notes often do not come, because the salivary glands (of the lower jaw and under the tongue) exhibit a secretory disorder and because of this the mucous membrane in the mouth dries up.



10. Hans-Joachim Krumpfer au travail avec un groupe de musique de chambre. De gauche à droite: 1. Trompette 15 ans; 2. Trompette 14 ans; 3. Trombone 14 ans.

10. Hans-Joachim Krumpfer bei der Kammermusikarbeit. Von links nach rechts: 1. Trompette 15 Jahre; 2. Trompette 14 Jahre; 3. Posaune 14 Jahre.

10. Hans-Joachim Krumpfer at work with a chamber music group. From left to right: 1. Trumpet 15 years old; 2. Trumpet 14 years old; 3. Trombone 14 years old.

terlippe in der Vorbereitungsphase, während des Blasprozesses und in der gesamten Entwicklung aufgezeichnet werden. Auftretende Schäden und Fehlentwicklungen können somit rechtzeitig erkannt und eine dementsprechende Therapie eingeleitet werden.

Beim Erlernen eines Blechblasinstrumentes sind die ersten Unterrichtsjahre entscheidend. Mißerfolge oder Mängel in der Ausbildung während dieser Zeit hinterlassen bei vielen Schülern noch lange Zeit ihre Spuren, die oft sehr schwer zu beseitigen sind.

Von den ersten Unterrichtsstunden an müssen die Lehrkräfte die Aufgaben unter folgendem Aspekt betrachten: Wie ist den Schülern am eindringlichsten zu erläutern, welches Ziel auf dem jeweiligen Blechblasinstrument erreicht werden kann, ohne in die Gefahr einer einseitig festgelegten Methodik zu geraten und mit den gestellten bläserischen Anforderungen ein bestimmtes physisches Maß nicht zu übersteigen, d. h., um ein möglichst druckschwaches Blasen zu erzielen.

Der Leitgedanke muß dabei sein, mit einem geringen Kraftaufwand möglichst große Fortschritte zu erreichen. Die Lehrkräfte müssen immer überlegen, welche Anforderungen der Unterrichtsstoff an die Aufmerksamkeit, an die Beobachtungsfähigkeit, an das Denken, an das Gedächtnis oder die Phantasie der Schüler stellt.

Eine große Gefahr besteht immer wieder darin, daß die Schüler durch zu viele und vor allem zu schwierige Aufgaben überfordert werden. Dies gilt sowohl für die Länge der aufzunehmenden Übungen als

Because of the constant development in medical technology there are now a number of procedures which can give us possibilities of observation and judgement when assessing a student while he is playing.

The use of modern X-ray methods and of electromyography will make it possible to register organic and functional disorders of the organs of motion during the process of playing.

A distinct feeling for the measure and rhythm as well as the most diverse degrees of activity of all the muscles involved in playing a brass instrument and the stress on the upper and lower lip in the preparatory stage, during playing and throughout the whole development can be recorded on the coordination myograph. Damage and maldevelopment can be recognized in time by these means and therapeutic treatment can then be applied to deal with it.

When learning a brass instrument the first years of tuition are decisive. Failures or faults which occur during this time leave their mark on many pupils, often for some length of time and which are frequently very difficult to eliminate.

Right from the first lessons the teachers must consider the exercises from the fol-

L'utilisation de méthodes modernes de rayons X et d'électromyographie permettra d'enregistrer les désordres organiques et fonctionnels des organes du mouvement pendant le jeu.

Le myographe de coordination peut enregistrer un sentiment distinct pour la mesure et le rythme, aussi bien que les degrés d'activité les plus divers de tous les muscles impliqués dans le jeu d'un instrument de cuivre, et la tension de la lèvre supérieure ou inférieure pendant la préparation, le jeu et durant tout le développement. Grâce à ces moyens, on peut déceler à temps tout dégât et tout mauvais développement, et on peut y appliquer un traitement thérapeutique.

Dans l'apprentissage d'un instrument de cuivre, les premières années sont décisives. Les échecs ou les défauts se produisant à cette époque laissent leur trace sur de nombreux élèves, souvent pendant longtemps, et sont difficiles à éliminer.

Dès les premières leçons, les professeurs doivent considérer les exercices du point de vue suivant: comment peut-on expliquer aux élèves, de la façon la plus puissante, le but pouvant être atteint sur l'instrument de cuivre en question, sans courir le risque d'utiliser une méthode unilatérale et sans dépasser une certaine limitation physique due aux exigences imposées au musicien, c'est-à-dire pour obtenir une technique de jeu exigeant aussi peu de tension que possible. L'idée principale, sur ce plan, consiste à faire les plus grands progrès possibles avec le minimum d'efforts. Les professeurs doivent toujours considérer quelles sont les exigences du matériel utilisé quant à l'attention, la capacité d'observation, la façon de penser, la mémoire ou l'imagination de l'élève.

Il existe toujours le danger de trop exiger des élèves en leur donnant trop d'exercices, ou des exercices trop difficiles. Ceci ne concerne pas seulement la longueur et l'étendue des exercices à apprendre, mais également le degré de difficulté technique.

Afin de créer les conditions préalables indispensables à une amélioration constante, il a été jugé nécessaire, selon l'âge, la réceptivité, le talent et le niveau d'exécution actuel de chaque élève, de planifier le matériel de façon adaptée, en insistant sur certains genres d'exercices pertinents, afin de garantir un développement constant de toutes les disciplines, tant musicales que du point de vue de l'exécutant. Bien souvent, la joie d'avoir réussi dans son travail, même en une petite chose, est la condition indispensable à la suite des progrès. Il est également important d'obtenir l'intérêt émotionnel de l'élève, de stimuler son sens de l'ambition. L'expérience de la réussite représente de cette manière une base impor-



11. *Fanfare d'enfants, composée d'élèves de l'école de musique, d'une moyenne d'âge de 13 ans, faisant partie intégrante de l'exécution de « Porgy and Bess » à l'Opéra Comique de Berlin.*

11. *Kinderblaskapelle, bestehend aus Musikschülern, Durchschnittsalter 13 Jahre, die integrierender Bestandteil bei der Aufführung « Porgy and Bess » in der Komischen Oper Berlin ist.*

11. *Children's brass band, consisting of music school pupils, average age 13, which is an integral part of the performance of "Porgy and Bess" in the Komische Oper, Berlin.*

auch für den Tonumfang und den rein technischen Schwierigkeitsgrad.

Um die Voraussetzungen für eine stete Leistungssteigerung zu schaffen, erweist es sich als notwendig, für jeden Schüler je nach Alter, Aufnahmefähigkeit, Veranlagung und augenblicklichem Leistungsstand einen entsprechenden Stoffplan mit schwerpunktmäßig gezielten Übungen zusammenzustellen, so daß eine ständige kontinuierliche Weiterentwicklung aller bläserischen und musikalischen Disziplinen gewährleistet ist. Oft ist eine schon mit kleinen Erfolgen zufriedene Freude an der Arbeit die entscheidende Voraussetzung für eine kontinuierlich wachsende Leistung. Dabei gilt es auch, den Schüler emotionell anzusprechen, seinen Ehrgeiz anzuspornen. Die dabei sich einstellenden Erfolgserlebnisse stellen eine wichtige Basis für die weitere Arbeit dar und stärken das Selbstbewußtsein. Ein gutes Vertrauensverhältnis zwischen Lehrer und Schüler sowie die Entwicklung und Formung des Charakters wird entscheidend zur Bildung einer allseitigen Künstlerpersönlichkeit beitragen.

Daher werden jene Blechbläserlehrkräfte in der Bildungs- und Erziehungsarbeit der Schüler am erfolgreichsten sein, die ständig darum bemüht sind, ihre Kenntnisse und ihr Können zu erweitern, die Sinn und Verständnis für das Vordringen zu neuen Realitäten entwickeln und alles dies auf ihre Schüler übertragen können. Eine erfolgsgezielte Ausbildung, vor allem mit Kindern, setzt eine fachlich-me-

lowing point of view: how can it be explained to the pupils in the most forceful way possible which goal can be reached on the brass instrument in question without running the risk of employing a one-sided method and exceeding a certain physical limit set by the demands made on the player, i. e. to attain a playing technique using as little pressure as possible.

The main idea here is to make as much progress as possible with minimum exertion. The teachers must always consider which demands the material used make on the attention, capability of observation, way of thinking, memory or the fantasy of the pupil.

There is always a great danger of demanding too much from the pupils by giving them too many and particularly too difficult exercises. This concerns not only the length and compass of the exercises to be learned, but also the degree of technical difficulty.

In order to create the prerequisites for a constant improvement, it has been found necessary, according to each pupil's age, receptivity, talent and present level of performance, to plan the material accordingly, with the emphasis on certain types of relevant exercises, so that a constant development of all the disciplines is guaranteed, both musical and from the player's point of view. Often joy at having been successful in one's work, even in a small way, is the decisive prerequisite for continuous progress. Here it is also important to get the pupil emotionally interested, to stimulate his sense of ambition.

The experience of being successful in this way represents an important basis for future work and builds up one's self — assurance. A good relationship of trust between teacher and pupil as well as the development and formation of character make up a decisive contribution to the development of a versatile artistic personality.

Therefore those brass teachers will be

tante en vue du travail futur et de l'édification de l'assurance personnelle. Une bonne relation de confiance entre professeur et élève, ainsi que le développement et la formation de la personnalité apportent une contribution décisive à la création d'une personnalité artistique diversifiée.

C'est pourquoi les professeurs de cuivres qui auront le plus de succès dans la formation des élèves seront ceux qui sont constamment soucieux d'étendre leurs connaissances et leurs capacités, qui acquièrent la compréhension nécessaire pour pousser vers des réalités nouvelles, et qui parviennent à transmettre tout cela à leurs élèves.

Une formation visant au succès, particulièrement avec les enfants, présuppose une introduction méthodique bien fondée, un programme de matière d'enseignement bien construit, avec la littérature correspondante. Par le moyen d'un vaste choix de littérature, l'intérêt de l'enfant sera constamment éveillé, ce qui favorise la joie de jouer et garantit le succès correspondant.

Même si la qualité et la quantité de littérature d'enseignement varient encore dans les sujets individuels, on peut tout de même affirmer qu'un bon nombre d'œuvres nouvelles pour nos jeunes élèves ont été écrites, particulièrement ces dernières années.

Dans l'enseignement de la trompette, particulièrement aux enfants, j'ai essayé de travailler avec de la littérature standard, par laquelle l'attention se portait particulièrement sur l'obtention d'un bon équilibre entre les styles classique et moderne de l'exécution musicale. La «méthode de trompette pour débutants», ainsi que le recueil destiné aux étudiants avancés ont tous deux été construits selon les derniers principes méthodiques, tout en tenant compte des exigences artistiques d'aujourd'hui.

Le texte détaillé traite de tout ce qui vaut la peine d'être su au sujet de l'instrument et du processus de jeu (c'est-à-dire histoire de la trompette, matériel, construction et soin de l'instrument, embouchure, convenance et dispositions préalables, respiration, pince et production du son, diverses formes d'articulation, de technique, de phrasé, de sentiment pour l'analyse du style et de l'œuvre, etc.). Le matériel d'exercice et de jeu très complet forme non seulement certaines capacités requises pour jouer, mais conduit également de façon systématique aux œuvres musicales, grâce auxquelles l'héritage musical et la musique contemporaine sont étroitement reliés.

En supplément de la méthode de trompette, deux volumes d'«Etudes choisies pour trompette» ont été compilés avec un objectif de diversité. Là encore, j'ai es-



12. Le compositeur Kurt Schwaen avec un élève de trombone (10 ans) travaillant sur ses compositions.

12. Der Komponist Kurt Schwaen mit einem Posaunenschüler (10 Jahre) beim Durchspielen der erarbeiteten Kompositionen.

12. The composer Kurt Schwaen with a trombone pupil (10 years old) playing through the compositions worked on.

thodisch gute Anleitung, eine gute Programmierung des Unterrichts- und Stoffplanes mit entsprechender Unterrichtsliteratur voraus.

Durch eine vielseitige Auswahl der Unterrichtsliteratur wird das Interesse der Kinder ständig geweckt, die Freude am Spiel gefördert und ein entsprechender Erfolg garantiert.

Wenn auch die Qualität und Quantität der Unterrichtsliteratur in den einzelnen Fachsparten noch unterschiedlich ist, muß doch festgestellt werden, daß gerade in den letzten Jahren für unsere jungen Schüler in den verschiedensten Ländern eine Anzahl von neuer Literatur entstanden ist.

In der Trompetenausbildung, speziell für Kinder, habe ich versucht, eine Standardliteratur zu erarbeiten, wobei besonders auf ein ausgewogenes Verhältnis zwischen der klassischen und modernen Musizierpraxis geachtet wurde.

Die beiden Schulwerke «Trompetenschule für Anfänger und für Fortgeschrittene» sind nach den neuesten methodischen Prinzipien unter Berücksichtigung der heutigen künstlerischen Ansprüche aufgebaut.

Im ausführlichen Textteil wird alles Wissenswerte über Instrument und Blasprozeß vermittelt (z. B. zur Geschichte der Trompette, Material, Struktur und Pflege; das Mundstück; Eignung und Voraussetzung; Atmung, Ansatz und Tonbildung; Artikulationsvarianten, Technik, Phrasierung, Agogik, Stilempfinden und Werkanalyse usw.).

Das umfangreiche Übungs- und Spielmaterial schult nicht nur spezielle Fertigkeit-

the most successful in training and educating pupils who are constantly occupied with extending their knowledge and ability, who develop a sense and understanding for pressing forward to new realities and who can transmit all this to their pupils.

A training which aims at success, especially with children, presupposes a well founded methodical introduction, a well constructed programme of teaching material with corresponding literature.

By means of a wide choice of literature, the interest of the children is constantly aroused, the joy of playing promoted and a corresponding success guaranteed.

Even if the quality and quantity of teaching literature still varies in the individual subjects, one can still ascertain that especially in recent years a number of new works for our young pupils have been written.

In teaching the trumpet, especially with children, I have tried to work on standard literature, whereby attention was especially paid to achieving a good balance between the classical and modern style of music making. Both the "Trumpet method for Beginners" and the same for advanced students have been built up according to the latest methodical principles while taking account of the artistic demands of today.

The detailed text deals with everything worth knowing about the instrument and the process of playing (e. g. the history of the trumpet, material, construction and care of the instrument; the mouthpiece; suitability and prerequisites; breathing, embouchure and tone production; various forms of articulation, technique, phrasing, feeling for style and work analysis etc.). The extensive exercise and playing material not only trains special skills required for playing, but also leads systematically on to the works of music, whereby the musical inheritance and contemporary music are bound up closely together.



13. Hans-Joachim Krumpfer avec des élèves de l'école de musique, collaborant avec le compositeur Kurt Schwaen. Ils travaillent à des compositions contemporaines.

13. Hans-Joachim Krumpfer mit Musikschülern in Zusammenarbeit mit dem Komponisten Kurt Schwaen bei der Erarbeitung zeitgenössischer Kompositionen.

sayé d'atteindre un bon équilibre entre le style de jeu classique et moderne, car il s'agit d'une stipulation de base importante pour l'étude dans les écoles de musique, les conservatoires et les académies de musique. Le volume I accorde une grande importance au stade préparatoire, étant donné qu'il est principalement réservé au travail avec des enfants. En ce qui concerne les problèmes de méthode, la collection a été complétée par un certain nombre d'études contemporaines.

Les contributions des compositeurs contemporains, que ce soit dans les méthodes, dans le manuel «Musique pour trois trompettes» ou dans les études, qui résultent de l'angle élève-professeur-compositeur, donnent à l'élève, dès le début de sa formation, l'occasion d'apprendre à comprendre la musique de notre temps dans ses propres exécutions.

La coopération entre élève, professeur d'instrument et compositeur, est la meilleure condition requise pour la création d'une littérature d'enseignement convenable, avec le but didactique d'éduquer l'élève dans son groupe d'âge, et de l'amener au but, d'un point de vue technique, et en prenant en considération la littérature concernée.

13. Hans-Joachim Krumpfer with music school pupils collaborating with the composer Kurt Schwaen. They are working on contemporary compositions.

ten des Instrumentalspiels, sondern führt darüber hinaus systematisch an das Musikschaffen heran, wobei das musikalische Erbe und die zeitgenössische Musik eng verflochten sind.

Als Ergänzung zur Trompetenschule wurden zwei Bände «Ausgewählte Etüden für Trompete» unter dem Aspekt der Vielseitigkeit zusammengestellt. Auch hier habe ich versucht, ein ausgewogenes Verhältnis zwischen der klassischen und modernen Musizierpraxis zu schaffen, da dies eine wichtige Grundforderung für die Ausbildung an den Musikschulen, Spezialschulen und Hochschulen für Musik ist. Dem ersten Band wurde im Aufbau ein besonders breiter Raum eingeräumt, da er vorwiegend für die Kinder- und Jugendarbeit gedacht ist. Bezüglich methodischer Probleme wurde die Sammlung durch eine Anzahl zeitgenössischer Etüden ergänzt.

Gerade die Beiträge der zeitgenössischen Komponisten, sei es in den Schulwerken, im Spielheft «Musik für drei Trompeten» oder Etüden, die unter dem Aspekt Schüler — Pädagoge — Komponist entstanden, geben dem Schüler schon im Frühstadium seiner Ausbildung Gelegenheit, im eigenen Musizieren Verständnis für die Musik unserer Zeit zu gewinnen.

Das Zusammenwirken zwischen Schüler, Instrumentallehrer und Komponisten ist die beste Voraussetzung für die Schaffung geeigneter Unterrichts- und Spielliteratur, deren didaktischer Zweck darin bestehen sollte, den Schüler in seiner Altersstufe zu bilden, ihn technisch und inhaltlich zum Ziel zu führen.

As supplement to the trumpet method two volumes "Selected studies for trumpet" were compiled under the aspect of versatility. Here also I have tried to achieve a good balance between the classical and modern style of playing, because this an important basic stipulation for studying at the music schools, special schools and music academies. A great deal of room for the preparatory stage was used in volume one, as it is mainly meant for working with children and young people. In respect of methodical problems, the collection was completed by a number of contemporary studies.

Especially the contributions of the contemporary composers, whether in the methods, in the playing manual "Music for three trumpets" or the studies, which resulted from dealing with the aspect of pupil — teacher — composer, already give the pupil in the early stages of his training the opportunity of developing an understanding for the music of our time in his own music making.

The cooperation between pupil, instrumental teacher and composer is the best prerequisite for the creation of suitable literature for teaching and playing purposes with the didactic aim of educating the pupil in his age group, and leading him to the goal from a technical point of view and with regard to the literature involved.



15. Elève pendant le contrôle stomatologique.

15. Student während der stomatologischen Betreuung.

15. Student (pupil) during the stomatological control.

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*

ACCURA MUSIC	Athens (USA)	LEDUC	Paris (F)
AMPHION	Paris (F)	LUDWIG MUSIC	Cleveland (USA)
ARS VIVA VERLAG	Mainz (D)	MODERN EDITION	München (D)
BILLAUDOT	Paris (F)	PETERS EDITION	Leipzig (DDR)
BOTE & BOCK	Berlin (D)	PRESSER Th.	Bryn Mawr (USA)
BRASS PRESS	Nashville (USA)	SCHOTT'S SÖHNE	Mainz (D)
BREITKOPF & HÄRTEL	Leipzig (DDR)	STATE PUBLISHER	Moscow (USSR)
CeBeDeM	Bruxelles (B)		Ukraine
CHESTER MUSIC	London (GB)		Leningrad
DOBLINGER	Wien (A)	VEB DEUTSCHER VERLAG	Leipzig (DDR)
FAZER EDITIONS	Helsinki (SF)	VEB HOFMEISTER	Leipzig (DDR)
KALMUS Alfred A.	London (GB)	WIM MUSIC	Los Angeles (USA)

* Compiled by David P. SEARFOSS

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

AVANT RECORDS	Hollywood (USA)	EMI	Köln (D)
CAPRICE	Stockholm (S)	GRAM. AB ELEKTRA	Stockholm (S)
COMPOSERS RECORDINGS Inc.	New York (USA)	PANDORA RECORDS	Seattle (USA)
CRYSTAL RECORDS	Los Angeles (USA)		

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- MATHEZ Jean-Pierre, **Méthode de trompette**, aussi pour toutes trompettes, cornet à pistons ou bugles. Edition française (Vienne, Universal Edition, 1976 — «Méthodes instrumentales Viennoises» — cahier du maître UE 20623, Frs.s. 3.—; cahier d'élève UE 20621, Frs.s. 19.—; cahier complémentaire, UE 20622, Frs.s. 21.—).
- MINCARELLI Daniel, **33 Etudes and Studies** for trumpet (cornet). (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Vol 1499; sent by Alfred A. Kalmus Ltd., London).
- RAUTAUARA Einojuhani, **Tarantará** for solo trumpet unaccompanied. (Helsinki, Edition Fazer, 1976).
- ARRIEU Claude, **Concertstück** pour trompette en ut et piano. (Paris, Ed. Musicales Amphion, 1969-A224).
- — — **Concerto**, pour trompette en ut et orchestre à cordes. Réduction pour trompette et piano. (Paris, Ed. Mus. Amphion, 1967-A 218).
- BERDIEV N. **Concerto N° 2** for trumpet in C and orchestra. Piano reduction. (Kiev, State Publisher «Muzichna Ukraina», 1977).
- BERNAUD Alain, **Pavanne et Saltarelle** pour trompette en ut et piano. (Paris, éditions Ricordi, 1963; envoyé par Amphion, Paris).
- GOMOLIÁKA Vadim, **Concerto** for trumpet in B^b and piano. (Kiev, State Publisher «Muzichna Ukraina», 1977).
- MARTTINEN Tauno, **Tio Stycken** för trumpet in B^b med pianoackompanjemang. (Helsinki, Edition Fazer, 1976).
- SCHOSTAKOVITCH Dimitri, **14 Pieces** for trumpet in B^b and piano transcribed by Sergei Bolotin. (Leningrad, State Publisher «Muzika» 1977).

Nouvelle formule

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

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

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

Conditions

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



Wimbledon Music, Inc.
1888 Century Park East
Century City, California 90067
U.S.A.
Telephone: (213) 556-3000

Orders must be prepaid in U.S. currency.
Add 25% for Air Mail shipping outside U.S.
Add 10% for shipping inside U.S.
California residents add 6% sales tax.

Brass Music

Trumpet Solo

- \$2.00 TRUMPET VOLUNTARY from the film "Mineral King" Phillip Lambro
(Trumpet solo from the National Board of Review Award winning score)

Two Trumpets

- \$8.00 CONTEMPORARY MUSIC for Two Trumpets (compiled & edited by Anthony Plog).
Music by Irving Bush—*Frank Campo—*Anthony Plog—Leroy Southers—Thomas Stevens
(Trumpet duets by America's leading virtuosos and composers; recorded *Crystal Records S-362)

Two Trumpets, Two Trombones & Organ

- \$4.50 WEDDING RECESSIONAL for Two Trumpets, Two Trombones & Organ Robert Garson Skinnell
(Attractive concert and wedding piece)

Brass Quartet (or Quintet)

- \$7.50 FOUR MOTETS for Brass Quartet or Quintet (5th Tuba Part Optional) arranged by Ralph Sauer
1. Gasparini Motet: Adoramus te, Christe
2. Ingegneri Motet: Tenebrae factae sunt
3. Victoria Motet: O Magnum Mysterium
4. Palestrina Motet: Haec dies
(New arrangements of old music by Los Angeles Philharmonics co-principal Trombonist)

Brass Quintet

- \$6.50 TWO WAGNER EXCERPTS for Brass Quintet arranged by Ralph Sauer
1. Tannhauser (Pilgrim's Chorus)
2. Die Walkure (Act II)
\$7.50 FIVE SHORT EXTRACTS for Brass Quintet arranged by Ralph Sauer
1. Purcell Dido's Lament
2. Saint Saens Adagio from "Organ Symphony"
3. Schubert Geisterchor from "Rosamunde"
4. Mozart Motet: Ave Verum Corpus (K. 618)
5. R. Strauss Allerseelen; Op. 10, No. 8
(Well known compositions intelligently transcribed for balance and projection)

- \$5.00 BRISK GAME for Brass Quintet Dimitri Kabalevsky-Steve Charpie
(This transcription brings new life to Kabalevsky's lively piano piece)

- \$6.00 FUGUE from Violin Sonata No. 1 for Brass Quintet (Bb Piccolo Trumpet) J. S. Bach-Steve Charpie
(A must for any performing Brass Ensemble)

- \$9.50 FANFARE AND TOWER MUSIC for Brass Quintet Phillip Lambro
(Exciting new concert work by this outstanding international composer)

Trombone Alone

- \$5.00 CLEF STUDIES for Trombone arranged by Ralph Sauer
Featuring music of Chelard, Carulli, Leo, Bach, Hasse, Rodolphe, Cherubini, Haydn, etc.
(Probably the first pleasant intermediate text designed to improve clef-reading)

Three Trombones

- \$6.00 SINFONIAS (Three Part Inventions) Nos. 1, 9 & 13 for Three Trombones J. S. Bach-Ralph Sauer
(Excellent for concert or study)

Four Trombones

- \$6.00 FOUR RESPONSES for Four Trombones M. A. Ingegneri-Ralph Sauer
\$4.50 MOTET: Virga Jesse for Four Trombones Anton Bruckner-Ralph Sauer
(Beautiful additions to the Four Trombone literature)

Six Trombones

- \$6.00 CHORALE (Cantata No. 147) Jesu Joy of Man's Desiring for Six Trombones J. S. Bach-Ralph Sauer
(Enchantingly transcribed!)

Trombone & Piano

- \$5.00 *SINFONIA for Trombone & Piano G. B. Pergolesi-Ralph Sauer
(Recorded by Ralph Sauer on *Crystal Records S-381)

Tuba

- \$3.00 ENCORE: BÖZ for Solo Tuba Thomas Stevens
(Recently premiered by Roger Bobo to great success at IRCAM Festival, Paris France)

- SELIANIN Anatoly (compiler and editor), **The Ancient Sonatas** for trumpet in B^b and piano. (Moscow, State Publisher «Muzika», 1977).
- SEIKMANN Frank H., **Reflections** for cornet (trumpet) in B^b and piano. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Solo 147). \$ 1.50.
- STOUTAMIRE Albert and HENDERSON Kenneth, arrangements of **Solos for All** for B^b instruments and piano. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Vol 1529). \$ 1.25/part, \$ 2.25/piano acc.
- SWAN John, **Hard Sock Dance** for trumpet in B^b and piano. (Cleveland, Ludwig Music, 1977-S5A98). \$ 5.00.
- LAZAROF Henri, **Spectrum** for solo trumpet in C, orchestra, and tape. (Bryn Mawr, Th. Presser Co. 1976). Score \$ 6.95.
- — — **Concertazioni** for solo trumpet in C (and flugelhorn in C), 6 instruments (flute/alto flute, B^b clarinet/bass clar., harp, percussion, horn in F, and cello) and tape. (Bryn Mawr, Th. Presser Co., 1977). Complete set (incl. tape) \$ 12.00, score \$ 3.50, parts \$ 1.00, separate tape \$ 6.00.
- LITTLE Lowell, **Great Duets**, level II (Westbury, Pro Art, 1976-Pro Vol 1508; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 2.50.
- TELEMANN G. P., **Six Canonic Sonatas** set for two trumpets alone by Irving Bush. (Los Angeles, Western International Music, 1977-BMP-70). \$ 5.00.
- STANLEY John, **Suite N° 2 of Trumpet Voluntaries** for 2 D-trumpets and organ. Edited and arranged by Edward H. Tarr. (Nashville, The Brass Press, 1977-E. H. Tarr Series N° 10). \$ 2.50.
- HANDEL G. F., **Fughetta** for trumpet (cornet) trio in B^b as arranged by Don Schaeffer. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Ens 197; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 1.75.
- GOLLER Vinzenz, **Fanfaren zu Festlichen Anlässen** für vier Trompeten. (Wien, München Ludwig Doblinger, 1977; zugesandt von Alfred A. Kalmus, London).
- PASSEREAU, **Il Est Bel et Bon** for four trumpets in B^b (or see brass quartets) arr. by Peter Reeve. (London, Chester Music, 1977-«Just Brass series» N° 21). \$ 3.91.

COR — HORN

- FREUND Robert, **Waldhornschule** für den jungen Anfänger (French Horn Method for the young beginner). English and German translations. Heft I/Volume 1 (Wien, München, Ludwig Doblinger, 1977).
- MERILÄINEN Usko, **Grandfather Menno's Night Music** for solo horn unaccompanied. (Helsinki, Ed. Fazer, 1976).
- BEETHOVEN Ludwig van, **Sonate F-dur** Op. 17 für Horn und Klavier, herausgegeben von Peter Damm; Klavierpart bezeichnet von A. Webersinke (Leipzig, Ed. Breitkopf & Härtel, 1970).
- CAMPOLIETI Luigi, **Andante Pastoral and Allegro** pour cor et piano. (Paris, Editions Ricordi; envoyé par Amphion, Paris, 1960).
- NEUBERT Günter, **Sonate** für Horn und Klavier. (Leipzig, Ed. Peters-Collection Litolf 5438, 1969).
- OSBORNE Chester, **Aisling** fantasy on a Gaelic air for horn and piano. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Solo 148; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 1.00.
- SCHWERTSIK Kurt, **Sonatina** für Horn und Klavier Op. 1 (München, Edition Modern, 1971).
- STOUTAMIRE Albert and HENDERSON Kenneth, **Solos for All** for horn and piano. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Vol 1537; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 1.25/parts, \$ 2.25/piano acc.
- SCHULLER Gunther, **Trio** for horn, oboe, and viola (New York, Associated Music Pub., 1975-AMP7417; sent by Bote & Bock, Berlin). Score & parts \$ 6.50.
- SCHWERTSIK Kurt, **Trio** für Horn, Violine und Klavier. (München, Ed. Modern, 1962).
- ZELENKA István, **Trio** für Horn (F), Violine und Klavier (München, Ed. Modern, 1960).
- DAUPRAT L. F., **Grand Trio N° 1** pour 3 cors. Révision par Harold Meek. (Paris, Ed. Billaudot, 1976).
- MICHEL Paul-Baudouin, **Torii** pour quatre cors en fa (Bruxelles, CeBeDeM Ed., 1977).
- POOT Marcel, **Quartetto** pour cors. (Bruxelles, CeBeDeM Ed., 1977).

TROMBONE — POSAUNE

- BEER Jeff, **Challenge 1974** for solo tenor trombone unaccompanied (Berlin-Wiesbaden, Bote und Bock, 1976).
- ENGLUND Einar, **Panorama** for solo trombone unaccompanied. (Helsinki, Ed. Fazer, 1976).

logographiées par titre, ou l'équivalent en manuscrit.

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

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

Neue Formel

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

Bedingungen:

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

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

New policy

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

Our editorial staff will immediately forward the titles required (one copy only is available for each subject chosen — so it's

**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 Széleányi (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

- MARIE J. E., **Labyrinthes** pour trombone seul. (Paris, Ed. Mus. Amphion, 1975-A 363).
- PRESSER William, **Three Folktales** for bass trombone unaccompanied. (Bryn Mawr, Th. Presser Co., 1977; sent by Alfred A. Kalmus, London).
- SENON Gilles, **Vingt-quatre petites études mélodiques** (Paris, Ed. Billaudot, 1976).
- ALMILA Atso, **Suite** for trombone and piano. (Helsinki, Ed. Fazer, 1976).
- ARRIEU Claude, **Movements** pour trombone et piano. (Paris Ed. Mus. Amphion, 1966).
- CONSTANT Marius, **Concerto «Gli Elementi»** per trombone, archi e 2 corni. Reduction per trombone e piano. (Paris, Ed. Ricordi, 1977; envoyé par Amphion, Paris).
- HARTLEY Walter S., **Sonorities III** for trombone and piano (Bryn Mawr, Th. Presser Co. 1976; sent by Alfred A. Kalmus, London).
- MEULEMANS Arthur, **Concertino** pour trombone et orchestre. Réduction avec piano. (Bruxelles, CeBeDeM, 1959).
- STOUTAMIRE Albert and HENDERSON Kenneth, **Solos for All** for bass clef instruments and piano. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Vol 1532; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 1.25/parts, \$ 2.25/piano acc.
- GÓRECKI Henryk Mikolaj, **Musiquette IV «Trombone Concerto» op. 28** für Posaune, Klarinette, Violoncello und Klavier. (Mainz, Ars Viva Verlag, 1976-Av 103).
- ISRAEL Brian, **Partita Piccola Canonica** for two trombones or baritone horns. (Bryn Mawr, Th. Presser Co., 1977). 2 scores \$ 2.00.
- LITTLE Lowell (compiler and editor), **Great Duets**, level II for bass clef instruments. (Westbury, Pro Art, 1976-Pro Vol 1510; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 2.50.
- FRANCK Caesar, **Prelude and Danse** arranged by Don Schaeffer for trombone (baritone) trio. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Ens 200). \$ 2.00.
- PRESSER William, **Canzona and Capriccio** for 3 trombones. (Bryn Mawr, Th. Presser Co., 1977; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 4.50.
- DARCY Robert, **Suite** pour quatuor de trombones (Bruxelles, CeBeDeM, 1977).

EUPHONIUM — TUBA

- BASHMAKOV Leonid, **Cassazione** per tuba solo unaccompanied. (Helsinki, Ed. Fazer, 1976).
- ISRAEL Brian, **Dance Suite** for baritone horn (Bryn Mawr, Th. Presser Co., 1977; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 2.00.
- TORCHINSKY Abe, **The Tuba Player's Orchestral Repertoire**, Vol. 3, Brahms and Dvorak. (Hackensack, Joseph Boonin, Inc., 1976; sent by Alfred A. Kalmus, London).
- AUBAIN Jean, **Thème et Variations** pour saxhorn-basse si^b ou tuba ou trombone basse et piano. (Paris, Ed. Mus. Amphion, 1975).
- OSBORNE Chester G., **Lowlands** for tuba and piano. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Solo 149; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 1.00.
- STOUTAMIRE Albert and HENDERSON Kenneth, **Solos for All** for tuba and piano. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Vol 1533; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 1.25/parts, \$ 2.25/piano acc.

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

- BRANDON Sy, **Trio for Brass**, trumpet in B^b, horn in F, and trombone. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Ens 202; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 2.50.
- LEDUC Jacques, **Aubade** op. 45 pour trompette en ut, cor en fa, et trombone. (Bruxelles, CeBeDeM, 1977).
- MICHEL Paul-Baudouin, **Intonations Poétiques**, trois pièces pour trompette en ut, cor en fa, et trombone. (Bruxelles, CeBeDeM, 1977).
- PASSEREAU, **Il Est Bel et Bon** for brass quartet, scored for 2 B^b trumpets, horn in E^b or F, and trombone. (London, Chester Music, 1977, «Just Brass series» N° 21).
- SEEGER Joseph, **Toccata for Brass** arr. for brass quartet by Don Schaeffer. Scored for 2 B^b trumpets and 2 trombones. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Ens 199; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 1.75.
- BACH P.D.Q., (Prof. Peter Schikele) **Fanfare for the Common Cold** for brass quintet. Scored for 2 B^b or C trumpets, 2 horns in F, and trombone. (Bryn Mawr, Th. Presser Co. 1977; sent by Alfred A. Kalmus, London).

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 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.

Précisions :

Si la rédaction ne répond pas dans un délai de 4 semaines à la demande d'un lecteur, c'est que les titres en question sont déjà distribués.

La rédaction se réserve le droit de ne pas publier certains commentaires, ou de les faire paraître à une date ultérieure.

Anmerkungen :

Wenn die Redaktion auf die Anfrage zur Rezension innerhalb 4 Wochen nicht antwortet, ist es weil die betreffenden Titel schon vergeben sind.

Die Redaktion behält sich das Recht vor, gewisse Kommentare nicht abzudrucken, oder erst in einer späteren Ausgabe.

Attention :

If the editor doesn't answer within four weeks to the request of the reader for material, it means that the requested titles have already been sent out.

The editor reserves the right not to publish certain reviews or to print them at a later date.

Phil Farkas designed the perfect horn for Mozart, Brahms, and Wagner.



"When I was asked to design a horn, I decided I'd combine the best features of every horn made, and eliminate all the bad features. Perhaps I'd come up with something unique. And I did. A horn you can take on the symphony stage and start out playing Mozart, then Brahms, and finish with Wagner. Not just a dark sounding horn or just a brilliant trumpet-like horn, but one that's close enough to all ideals that, with artistic use of the hand in the bell, the lips,

and even the holding position, you can achieve any kind of tone you want, depending on your mood of the moment or the requirements of the music. It's a horn that can be purchased with the assurance that it'll give you what you want. And, taken care of in a sensible manner, it should last you a lifetime.

"I don't know if it can be proven yet, but it is the best selling horn in America today. And for very good reasons":



disturb the tone or playing qualities."

No gurgling. "If the trumpet and trombone can have a water key, so can the horn. But the horn's must be flush with the wall of the tubing to prevent any little whirlpools of air, which might



"And we've made this curve as shallow as possible. If it were sharper, water would accumulate there sooner than necessary."

Individual tuning. "With this B $\flat$ tuning slide, you don't have to justify between horns. You can tune the B $\flat$ horn by itself and the F horn by itself."



Handy B $\flat$ slides. "Because the three B $\flat$ valve slide tubes extend out beyond the F tubes, the B $\flat$ slides are visible and easily accessible."



Comfort. "Simply adjust the key strings to raise or lower the keys for a large or small hand. Comfort, after all, leads to agility."

Velvety tone. "The flare of the bell produces a mellow, velvety tone plus a little overtone of ringing quality."

The ideal weight. "This horn weighs in the neighborhood of 5½ lbs. I find a heavier horn *plays heavy*. And a lighter one doesn't project. Like a toy hammer that's marvelously light, but can't drive nails."

Pitch control. "The bell size — not too small, not too large — facilitates hand control over the tone color and pitch. You can get those stopped and echo effects you want."

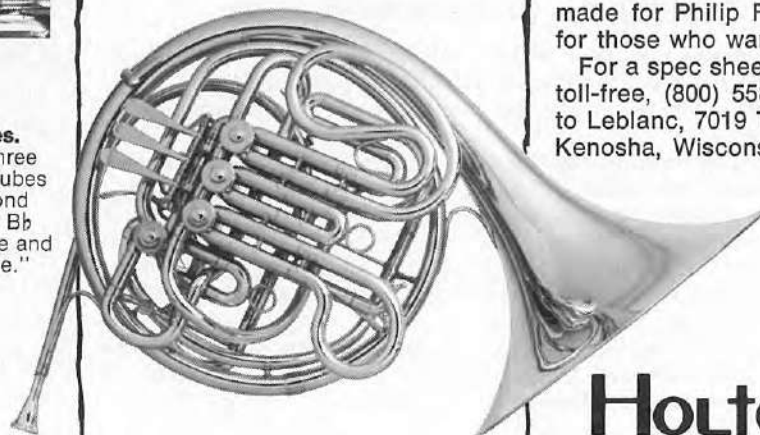


Precise highs and lows. "The taper of the mouthpiece is neither too fast nor too long and narrow, but just right, to keep the high and low notes precise."

Choice of mouthpieces. "I've designed six mouthpieces for Holton, to cover the range of lips and registers."

The Holton French horn. Custom-made for Phillip Farkas. Available for those who want the best.

For a spec sheet, just call, toll-free, (800) 558-9421. Or write to Leblanc, 7019 Thirtieth Avenue, Kenosha, Wisconsin 53140.



HOLTON

- DODGSON Stephen, **Sonata** for brass Quintet. Scored for 2 B^b trumpets, horn in F, trombone and tuba. (London, Chester Music, 1977, «Just Brass series» N° 20).
- GRIEG Edvard, **Suite** for brass quintet. Scored for 2 trumpets in B^b, horn in E^b or F, trombone and tuba, by Alan Civil. (London, Chester Music, 1977, «Just Brass series» N° 19).
- deJONG Marinus, **Humoristische Suite** op. 128 for brass quintet. Scored for 2 trumpets in C, horn in F, trombone and tuba. (Bruxelles, CeBeDeM, 1977).
- MAZUREK Ronald (arranger), **Christmas Medley** for brass quintet. Scored for 2 B^b trumpets, horn in F, trombone and tuba. (Westbury, Pro Art, 1976-Pro Ens 193; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 2.50.
- HUMMEL Bertold, **Eine Kleine Blasmusik**, für 6 Blechbläser: (3 Trompeten in C und 3 Posaunen) von Willy Schneider herausgegeben. (Mainz, B. Schott's Söhne, 1977).
- THIELE Siegfried, **Intrada** für 3 Trompeten in B^b und 3 Posaunen. (Leipzig, VEB Hofmeister, 1977).
- GRIEG Edvard, **Triumphal March** from «Sigurd Josalfar» arr. by R. D. Ward for brass choir. Scored for 4 B^b trumpets, 3 horns in F, 4 trombones, tuba and optional timpani. (Westbury, Pro Art, 1977-Pro Ens 206; sent by Alfred A. Kalmus, London). Full score and parts. \$ 8.00.

LIVRES — BÜCHER — BOOKS

- FINK Reginald, **The Trombonist's Handbook** a complete guide to playing and teaching the trombone. (Athens, Ohio; 1977, Accura Music). 145 pages with musical examples and illustr. \$ 19.00.
- MUSIK DER URGESELLSCHAFT, **Geschichte der Musik**, Band 1. (Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977). 419 Seiten.
- ORVID Georg, **[Some Objective Regularities of Sound-Making and the Art of Trumpet Playing]** A chapter from «The Mastership of Musician-Performer», in Russian (Moscow, State Publisher, 1976). pp. 186-212.
- VETTER Michael, **Sound Plays Elements** for free musical use; interpretation, improvisation, composition. 6 books incl: Two Lines, Three Lines, Pauses, Variations, Spaces and Rhythm. (Vienna, Universal Edition, 1977). 14 pages each book, trilingual.
- VEILHAN Jean-Claude, **Les Règles de l'Interprétation Musicale l'Epoque Baroque** (XVII^e-XVIII^e s.), générales à tous les instruments (Paris, Alphonse Leduc, 1977). 100 pages avec exemples musicaux.

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- PARRAMON Henry, **Trompette et Orgue**. Œuvres de H. Purcell et A. Stradella. Véronique Engrand, orgue (Gravure Universelle KO 770 208). 45 t.
- PLOG Anthony, **The Trumpet in Contemporary Chamber Settings**. Music by V. Reynolds, A. Hovhanness, F. Campo, A. Plog, L. Southers. With the Los Angeles Phil. trumpet section; Ladd Thomas, organ; Sharon Davis, piano; Russell Kidd, trumpet; Ken Wolfson, bassoon; and Robert Henderson, conductor (Crystal Records S362).
- STEVENS Thomas, **Music of Henri Lazarof**. Spectrum for solo trumpet in C, orchestra and tape. Utah Symphony; Henry Lazarof, conductor (Composers Recordings Inc. CRI SD 373).

COR — HORN

- DAMM Peter, **R. Strauss Hornkonzerte**. Konzerte Nr. 1 und 2 in E^b für Horn und Orchester. Staatskapelle Dresden; Ltg. Rudolf Kempe (EMI 063-02743).
- LANZKY-OTTO Ib, **Valthorn**; R. Strauss, Concerto N° 2 and Konzert Op. 70 by Gunnar de Frumerie. Stockholm Filharmoniska Orkester, Ltg. Stig Westerberg (Caprice 1103).
- LEUBA Christopher, **Horn Recital**. Sonatas for horn and piano by P. Tufts, J. Verrall and H. Stevens. Kevin Aanerud, piano (Crystal Records S 372).

PETITES ANNONCES KLEIN-INSERTATE SMALL ADS

Nous offrons à chaque **abonné** de BRASS BULLETIN la possibilité de faire passer **gratuitement** une petite annonce (max. 30 mots).

Wir bieten jedem BRASS-BULLETIN-**ABONNENTEN** die Möglichkeit, **kostenlos** ein kleines Inserat (max. 30 Wörter) aufzugeben.

We are offering to every **subscriber** to BRASS BULLETIN the chance of putting in a small ad **without charge** (30 words max.).

A vendre

Cor Alexander descendant Fa-Sib, laqué or, état neuf. Claude Maury, rue Joseph Jacquet, 11 - 1030 Bruxelles - BEL-
GIQUE N° de téléphone: 02/241 12 56

**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



**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**

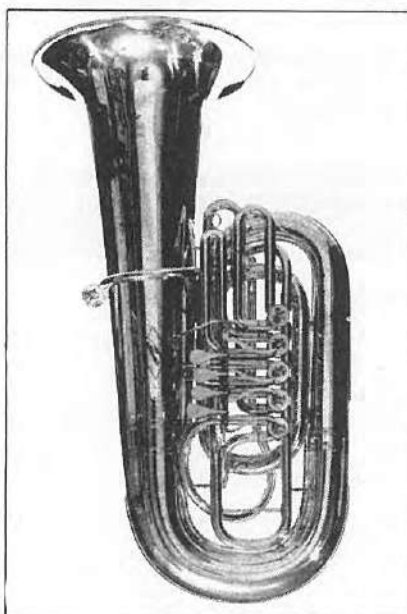
Musik Hug

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.



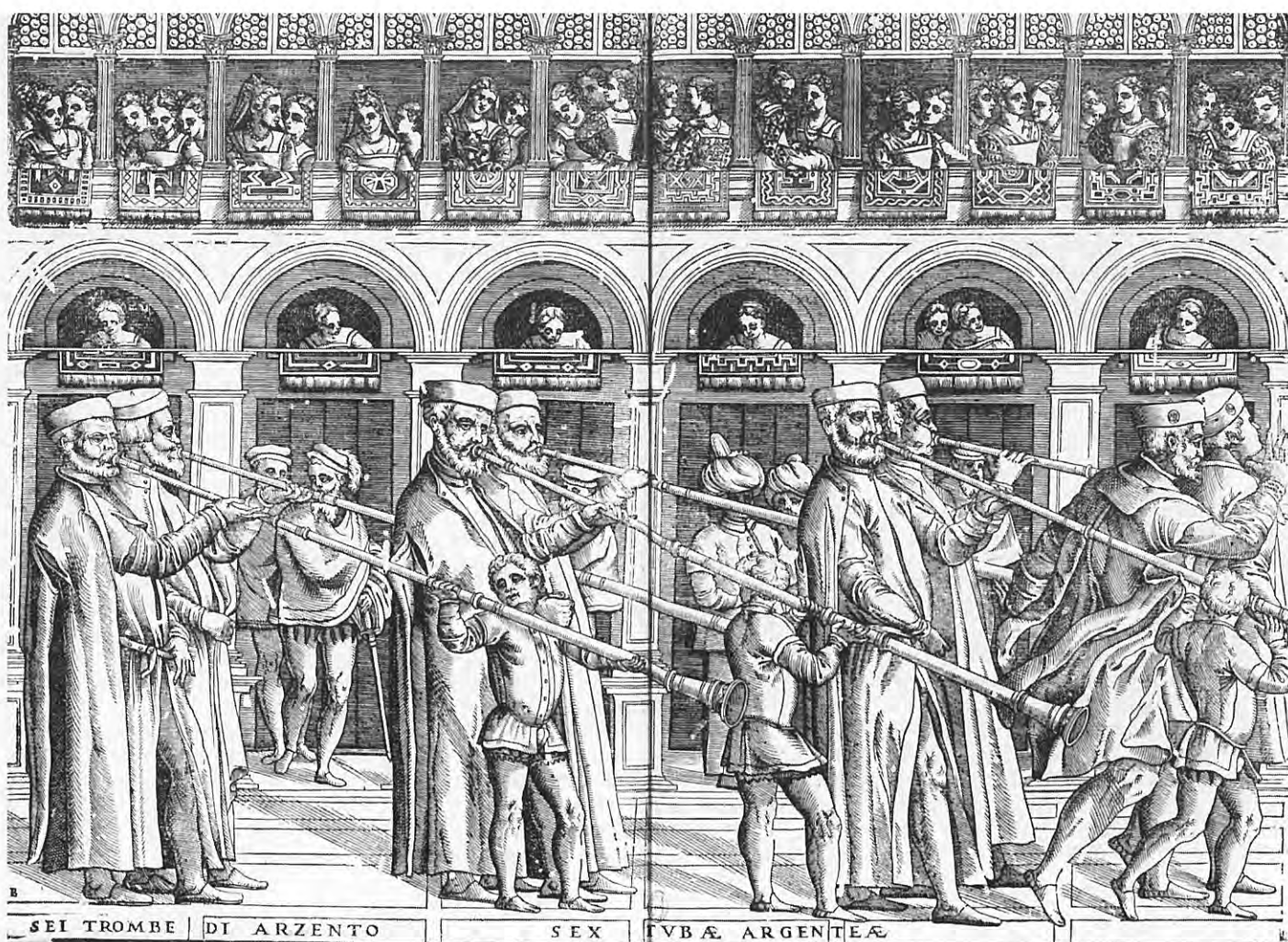
HBS 293 5/4 size 4 or 5 valves



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**



*Six trompettes d'argent. Venise, XVII^e siècle.
Sechs Silbertrompeten. Venedig, 17. Jahrhundert.
Six silver trumpets. Venice, 17th century.*

TROMBONE — POSAUNE

SMITH Dennis, **The Virtuoso Trombonist**. Works for trombone and band; A. Pryor, G. Simons, E. Bozza, D. Michalsky and trombone and organ; G. Mahler-Ostrander. Martha Goldstein, organ and the W.W.S.C Wind Ensemble with William Cole, conductor.

TUBA

BOBO Roger, **Works by Henry Lazarof**. Cadence VI for tuba and tape. (Avant Records-AV1019).

NEW YORK TUBA QUARTET, **Tubby's Revenge**. Works by G. Schuller, G. Heusenstamm, H. Purcell, W. Ross, J. Stevens and C. Parker with Toby Hanks, Stephen Johns, Tony Price, and Sam Pilafian (Crystal Records S221).

ENSEMBLES DE CUIVRES ET BOIS — BLECHBLÄSER- UND BLÄSERENSEMBLES — BRASS AND WIND ENSEMBLES

FILHARMONINS BRASSESEMBLE STOCKHOLM, **Brassensemble Konzert**. Works by E. Bozza, J. Cheetham, G. Hahn, L. Bernstein, C. Danielsson, D. Sjöstrakouits (A. Ralph), T. I. Lundquist, and H. C. Lumbye (J. Jacobsen). Claes Strömblad and Gunnar Schmidt, trumpets; John Petersen and Rune Bodin, trombones; Ib Lansky-Otto, horn and Michael Lind, tuba (Gram. AB Elektra SLT 33254).

FILARMONICA DI CANOBBIO, **In Concerto**. Vol 2. Wind Ensemble works by H. Daetwyler, H. L. Walters, M. C. Freedmann, J. Warrington, F. Frei, C. Morgan, etc.; con Mirto Sanvi, tromba sola (ML Records).

STOCKHOLMS FILHARMONIKERS BLÄSARKVINTETT, **Grammofonkonzert 1972**. Works by H. Rosenberg, featuring Rolf Bengtsson, horn (Caprice Records RiKS LP21).

Branimir Slokar

Branimir Slokar est né en 1946 à Maribor en Yougoslavie. Après avoir obtenu la maturité, il entreprend des études de psychologie à l'université puis il se consacre à la musique. Le diplôme de concert couronne ses études à l'académie de musique de Ljubiana et il est nommé soliste de l'orchestre de la radio de cette ville. Une bourse de l'Etat lui permet de poursuivre ses études au « Conservatoire national supérieur de musique » de Paris. Après un an de travail intense il obtient un premier prix avec distinction. L'« Orchestre du Conservatoire de Paris » et l'« Orchestre des Concerts Colonne » l'engagent comme soliste. Il est lauréat des concours internationaux de Genève et de Munich. En 1971 il est nommé trombone solo de l'orchestre de Berne, et professeur au conservatoire de cette ville. En automne 1977 il est engagé par l'orchestre symphonique de la radio bavaroise dont le chef titulaire est Rafael Kubelik. Branimir Slokar s'est désormais acquis une réputation internationale par les nombreux concerts auxquels il a pris part en soliste et par l'ensemble de cuivres qu'il a fondé. Il a également enregistré plusieurs disques.

Branimir Slokar wurde 1946 in Maribor, Jugoslawien, geboren. Nach der Matura und psychologischen Studien an der Universität entschied er sich für die Musik. Seine Studien an der Musikakademie von Ljubliana schloss er 1969 mit dem Konzertdiplom ab und wurde als Solist in das Rundfunkorchester dieser Stadt berufen. Mit einem Stipendium der Regierung konnte er seine Studien am « Conservatoire national supérieur de musique » in Paris fortsetzen. Dort erhielt er nach einem Jahr intensiver Arbeit einen 1. Preis mit Auszeichnung. Das « Orchestre du Conservatoire de Paris » und das « Orchestre des Concerts Colonne » engagierten ihn als Solisten. Er wurde Preisträger bei den internationalen Musikwettbewerben in Genf und München. 1971 wurde er Soloposaunist im Berner Symphonieorchester und Lehrer am Konservatorium in Bern. Ab Herbst 1977 hat ihn das Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks unter Rafael Kubelik nach München verpflichtet. Durch zahlreiche Konzerte als Solist und mit seinem Bläserensemble sowie durch Schallplatteneinspielungen ist Branimir Slokar bereits international bekannt geworden.

Branimir Slokar born 1946 at Maribor, Yugoslavia. After his final examinations at school he studied psychology, but later changed to music. His studies at the Ljubliana Musical Academy were finished with the concert diploma in 1969. In the same year he became engaged as a soloist in the radio orchestra of this town. A state scholarship allowed him to continue his studies in Paris at the Conservatoire National Supérieur de Musique. After a year of thorough training he was awarded a first prize with distinction. The 'Orchestre du Conservatoire de Paris' and the 'Orchestre des Concerts Colonne' engaged him as soloist. He was prize-winner at the international music competitions in Geneva and Munich. In 1971 he became first trombone of the Berne symphony Orchestra and teacher at the Conservatory of Berne. For autumn 1977 the symphony orchestra of the Bavarian Radio under Rafael Kubelik in Munich has engaged him. Numerous concerts—as a soloist and together with his brass ensemble—as well as recordings made Branimir Slokar's name known internationally.

POSAUNENKONZERTE

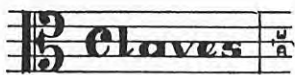
BRANIMIR SLOKAR POSAUNE
SÜDWESTDEUTSCHES
KAMMERORCHESTER PFORZHEIM
LEITUNG PAUL ANGERER



LEOPOLD MOZART LARS-ERIK LARSSON
JOHANN GEORG ALBRECHTSBERGER
PAUL ANGERER

Neuerscheinung

Festliche und virtuose
Posaunenkonzerte mit
Branimir Slokar



CLAVES SCHALLPLATTEN
CH-3600 THUN SCHWEIZ

CLAVES D 707

TROMBONE & ORGUE frs.s. 28.—

QUATUOR DE TROMBONES 28.—

TROMBONE & ORCHESTRE
(prix d'introduction) 23.—
(Einführungspreis)
(Introductory price)

+ port/Porto/postage

tous les disques de Branimir SLOKAR
sont obtenables par le BIM

sämtliche Branimir SLOKAR
Schallplatten sind auch über BIM
erhältlich

all recordings by Branimir SLOKAR are
available through BIM



BIM
BUREAU D'INFORMATIONS
MUSICALES
C.P. 12
CH - 1510 MOUDON



CRITIQUES REZENSIONEN REVIEWS

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

TARR Edward H. & GLOVER Stephen L., **The Moravian Brass Duet Book**, volume 1 (Nashville, The Brass Press, 1976 — E. H. Tarr Series Nr. 8). 63 pages.

Le groupe religieux allemand connu sous le nom de Moraves, qui émigra en 1753 en Caroline du nord apporta avec lui une riche tradition musicale, notamment l'utilisation des cuivres dans la musique religieuse et récréative. C'est exactement ce que reflètent les duos de cette collection : il y a 42 chorals religieux, et 61 duos de genres divers (comprenant des marches, des polonaises et des menuets) d'usage séculier.

Les duos ont été écrits pour cor ou trompette naturels. Les éditeurs font des suggestions quant à ceux des duos qui étaient à l'origine prévus pour cor, sur la base de certains traits stylistiques, et remarquent également que certaines des parties les plus graves impliqueraient le recours à la technique du bouché pour pouvoir être jouées sur un instrument naturel. A cause de leur étendue (allant jusqu'à mi_3), l'exécution de ces duos nécessiterait de nos jours des instrumentistes habiles, particulièrement s'ils jouaient sur des instruments naturels. Transposés plus bas, les duos sont beaucoup plus faciles, et pourraient servir aux cornistes et aux trompettistes d'agréable source de musique pour s'entraîner à transposer, aussi bien que comme expérience du style baroque.

Il faut féliciter les éditeurs pour cet exemple de ce que devrait être un livre de textes d'une édition moderne : musique claire, facile à lire, tous les changements et suggestions des éditeurs clairement indiqués, photographies des instruments et manuscrits originaux, histoire et discussion des habitudes d'exécution, et bibliographie des sources primaires et secondaires. Ainsi : *The Moravian Brass Duet Book* représente une contribution significative à la littérature historique des cuivres, en une édition excellente, satisfaisant à la fois le musicien et le musicologue. Bravo, MM. Tarr et Glover, bravo Brass Press.

Commentaire : **Jeffrey Agrell** (CH)

Die deutsche religiöse Gemeinschaft der Herrnhuter oder auch der Mährischen Brüder, die 1753 nach Nordkarolina auswanderte, brachte eine reiche Musiktradition mit sich unter anderem die Verwendung der Blechbläser in der Kirchenmusik. Die Duos dieser Sammlung spiegeln diesen Brauch wieder: 42 Kirchenchoräle und 61 Duos verschiedener Gattungen weltlicher Musik (Märsche, Polonaisen, Menuette).

Die Duos sind für das Naturhorn und die Naturtrompete geschrieben worden. Die Herausgeber haben angesichts gewisser stilistischer Eigenheiten einige Duos als ursprünglich fürs Horn komponiert vermerkt. Sie stellen auch fest, dass einige der tieferen Partien die Technik des gestopften Horns verlangen, will man sie auf einem Naturinstrument spielen. Wegen ihres weiten Tonumfangs (bis zum e''') bedarf man für die Ausführung dieser Duos geschickte Instrumentalisten, vor allem wenn sie sie auf Naturinstrumenten interpretieren wollen. Transponiert man die Duos tiefer, so werden sie viel leichter und könnten den Hornisten und Trompetern als angenehme Fundgrube für Transpositionsübungen und als Erfahrungsquelle für barocke Musik dienen.

Den Herausgebern muss für dieses beispielhafte Werk gratuliert werden. So sollten nämlich Textbücher moderner Ausgaben sein: leicht lesbare, klare Musik, klar angegebene Änderungen und Vorschläge der Herausgeber, Abbildungen der Instrumente und Wiedergabe der Originalmanuskripte, Geschichte der Ausführungsgewohnheiten und Diskussion darüber, Bibliographie der Primär- und Sekundärquellen. *The Moravian Brass Duet Book* stellt einen bedeutenden Beitrag zur geschichtlichen Blechbläserliteratur dar, in einer aussergewöhnlich interessanten Ausgabe, sowohl für Musiker wie für Musikologen befriedigend. Den Herren Tarr und Glover gebührt unser Lob, ebenso der Brass Press.

Kommentar : **Jeffrey Agrell** (CH)

The German religious group known as the Moravians who emigrated to North Carolina in 1753 brought with them a rich musical tradition, notably, the use of brass instruments in church and recreational music. The duets of this collection reflect just this: there are 42 chorales for church use, and 61 duets of various types (including marches, polonaises, and minuets) for secular use.

The duets were written for natural horns or trumpets. The editors make suggestions as to which of the duets were originally intended for horn on the basis of certain stylistic features and also note that some of the lower parts would require hand stopping in order to be played on a natural instrument. Because of the range (as high as e'''), performance of these duets today would require skilled players, especially if attempted on natural instruments. Transposed down, the duets are much easier and could serve horn and trumpet players as an enjoyable source of music for transposition practice as well as experience in the Baroque style.

The editors are to be commended on what is a textbook example of what a modern performing edition should be: clear, easy-to-read music, all editorial changes and suggestions clearly indicated, photographs of the original instruments and manuscript, a history and discussion of performance practice, and a bibliography of primary and secondary sources. So: *The Moravian Brass Duet Book* represents a significant contribution to historical brass literature in an excellent edition, satisfying to performer and musicologist alike. Bravo, Messrs. Tarr and Glover, bravo Brass Press.

Reviewed by **Jeffrey Agrell** (CH)

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

Ce manuel fait partie d'une série de cet éditeur sur les instruments à vent médiévaux et de la Renaissance. Il est basé sur l'expérience personnelle de l'auteur et sur trois manuels: Dalla Casa 1584, Richard Rognoni 1592 et Francesco Rognoni 1620, tous italiens et tous publiés en Italie. L'auteur fournit une foule de renseignements et de nombreux exemples musicaux, y compris un genre d'articulation

Dieses Handbuch gehört zu einer Reihe, die dieser Verleger über mittelalterliche und Renaissance-Blasinstrumente heraus gibt. Es fusst auf der persönlichen Erfahrung des Verfassers vervollständigt von drei italienischen in Italien erschienenen Handbüchern: Dalla Casa, 1584, Ricardo Rognoni, 1592 und Francesco Rognoni, 1620. V. Kernbach liefert eine Menge Auskünfte und zahlreiche

This manual is one of a series from this publisher for medieval and renaissance wind instruments. It is based on the author's own experience and on three manuals, Dalla Casa 1584, Richard Rognoni 1592 and Francesco Rognoni 1620, all Italians and all published in Italy. The author provides a lot of information and many musical examples including a type of articulation which is claimed to be difficult

prétendu difficile, particulièrement pour les trompettistes, mais que l'auteur du présent article (trompettiste lui-même) éprouva peu de difficulté à produire, en ce qui concerne les notes, mais fut incapable, en se basant sur le manuel, de déterminer quand se servir des diverses articulations. Les trois anciens manuels pourraient peut-être être utiles à ce sujet, quoique je soupçonne que tout n'y soit pas imprimé, ce qui est fréquemment le cas pour des renseignements considérés comme évidents à l'époque, et donc perdus à jamais. Ce manuel étant écrit à l'intention des débutants, il est regrettable qu'il comporte certaines imperfections. S'il offre des diagrammes et des dimensions d'embouchures, il ne comprend aucune illustration d'un cornet¹, montrant comment le tenir ou comment y placer les doigts — en fait, la seule illustration est une vieille gravure montrant l'instrument tenu sur le coin gauche de la bouche, ce qui nécessite un changement de la position des mains. Alors même que, sans aucun doute, les joueurs de cornet¹ travaillaient également avec des instruments à anches, je n'approuve pas entièrement la théorie de l'auteur qui veut que c'était là la raison pour laquelle ils se servaient du coin ou du côté de la bouche. La plupart de ces musiciens étaient probablement également trompettistes, si bien que la position latérale n'aurait pas affecté leur pince, alors même que le changement d'un instrument à l'autre n'est pas difficile, avec un peu de temps d'adaptation; mais de toutes façons, sur les côtés de la bouche, les lèvres sont plus minces et s'adaptent donc peut-être mieux à la petite embouchure utilisée. La technique latérale est plus aisée, en tous cas de l'opinion de l'auteur du présent article, mais nécessite une technique de langue différenciée.

Finalement, il n'est fait aucune mention de la raison pour laquelle il y a un trou pour le pouce, ni pourquoi, d'après les tables de doigts données, certains instruments possèdent un trou pour le pouce et six pour les doigts, alors que d'autres instruments n'ont pas de trou pour le pouce et sept pour les doigts. En dépit de ces lacunes, il s'agit d'une publication très utile, mais les débutants auront besoin des directives initiales d'un professeur.

Commentaire : **W. B. Connell** (GB)

¹ cornet à bouquin

musikalische Beispiele ebenso wie eine — insbesondere für Trompeter — vermeintlich schwierige Artikulationsart, die der Verfasser dieses Artikels, selbst ein Trompeter, ohne besondere Mühe hervorzubringen vermochte, jedenfalls was die Noten betrifft; allerdings erwies es sich, sofern er sich an die Erklärungen des Handbuchs hielt, als unfähig zur Bestimmung, wann die verschiedenen Artikulationen gebraucht werden sollten. Vielleicht könnten hier die drei alten Handbücher aus- helfen, obwohl ich annehme, dass nicht alles dort niedergeschrieben worden ist, wie es ja oft der Fall ist für Auskünfte die zur Erscheinungszeit als selbstverständlich gelten, deshalb auch für alle Zeiten verloren gehen. Da das besprochene Handbuch für Anfänger verfasst wurde, ist es umso bedauerlicher, dass es einige Mängel enthält. Zwar findet man darin Diagramme und Mundstückmasse, aber keine einzige Abbildung eines Zinkens mit den Anweisungen über seine Handhabung: wie es gehalten wird, wie die Finger gesetzt werden. Die einzige Abbildung ist ein alter Stich, auf dem das Instrument an den linken Mundwinkel gehalten wird, was eine Verlagerung der Handstellung bedingt. Wenn auch die damaligen Zinkenbläser zweifellos ebenfalls Rohrblattinstrumente bliesen, so kann ich der Theorie des Verfassers nicht ganz und gar beipflichten, der darin den Grund sieht, weshalb die Musiker den Mundwinkel benutzten. Die meisten unter ihnen waren wohl auch Trompeter, sodass die seitliche Stellung ihrem Ansatz nicht hätte schaden können, da doch der Wechsel von einem Instrument zum anderen mit kurzer Anpassungszeit keine Schwierigkeiten bereitet. Allerdings sind die Lippen seitlich schmaler und passen sich daher vielleicht leichter an das kleine Mundstück an. Die seitliche Technik ist meiner Meinung nach einfacher, verlangt aber eine andere Zungentechnik.

Nirgends wird eine Begründung für das Daumengloch auf dem Instrument gegeben, noch dafür, dass einige Instrumente, den abgedruckten Fingersatztabellen nach zu urteilen, ein Loch für den Daumen und sechs für die Finger aufweisen, während andere Instrumente keines für den Daumen und sieben für die Finger haben. Abgesehen von diesen Mängeln haben wir es hier mit einer sehr nützlichen Veröffentlichung zu tun. Anfänger jedoch werden Hilfeleistungen für ihre ersten Schritte benötigen.

Kommentar : **W. B. Connell** (GB)

especially for trumpet players. However the reviewer (a trumpet player) found little difficulty in production of the notes but from the manual was unable to ascertain when to use the different articulations. Perhaps the three old manuals might help here though I suspect that not everything was committed to print (which is frequently the case with information regarded as obvious at the time) and thus is lost forever.

This manual is intended for beginners and it is regrettable therefore that there are some shortcomings. While diagrams and dimensions of mouthpieces are shown there is no illustration of a cornet showing how to hold it or finger it — indeed the only illustration is an old engraving showing the instrument being blown from the left corner of the mouth and thus necessitating a change in the position of the hands. Although cornet players no doubt double on reed instruments, I do not entirely agree with the author's theory that this was the reason for using the corner or side of the mouth. Most players probably were also trumpeters and therefore the side position would not affect their embouchure although the change from one instrument to the other is not difficult given time to blow one's self in again. In any case at the side of the mouth the lips are thinner and therefore perhaps more suited the small mouthpiece used. Blowing from the side is easier at least to the reviewer but a different tonguing technique is required. Finally no mention is made as to why, there is a thumbhole or indeed why from the fingering charts given, some instruments have a thumbhole and six fingerholes while other instruments have no thumbhole and seven fingerholes.

In spite of these shortcomings this is a most useful publication but beginners would require the initial guidance of a teacher.

Reviewed by **W. B. Connell** (GB)

BORRIS Siegfried, **Musik für Waldhorn**, op. 109, Übungs- und Spielstücke für 1 Horn, Heft 1 & 2 (Wilhelmshaven, Heinrichshofen/Sirius Edition, 1974 — N 8751 & N 8932).

Les cornistes ont la chance d'avoir plusieurs recueils de bonnes études avancées dans les idiomes musicaux modernes du XX^e siècle, mais, jusqu'à présent, étaient moins bien servis en ce qui concerne les manuels d'étude préparant l'étudiant aux études avancées, c'est-à-dire incluant les problèmes impliqués graduellement et progressivement, allant de «facile» à «intermédiaire». Ces deux volumes de Siegfried Borris font beaucoup pour combler cette lacune.

Les 45 pièces brèves du premier volume sont un modèle de progression graduelle. Au début, elles sont très faciles, et le registre est maintenu assez limité, atteignant fa dièse à la fin du volume. L'élève rencontre les problèmes fondamentaux du style musical du XX^e siècle, comme la syncope, les mesures impaires et changeantes, les intervalles mélodiques

Hornisten haben das Glück, über mehrere Sammlungen guter fortgeschrittener Etüden in den modernen musikalischen Idiomen den 20. Jahrhunderts zu verfügen. Dagegen war es weniger gut bestellt für diejenigen, der sich auf die fortgeschrittene Stufe vorbereiten wollte, der also Sammlungen von zwischen «leichten» und «mittelschweren» abgestuftem Studienmaterial brauchte. Hier füllen die zwei Bände von Siegfried Borris eine Lücke. Die 45 kurzen Stücke des ersten Bandes bilden untereinander eine beispielhafte Progression. Die ersten sind sehr leicht und der Tonumfang ist ziemlich begrenzt — am Ende des ersten Bandes wird das f'' erreicht. Dem Schüler werden die grundlegenden Probleme des Musikstils des 20. Jahrhunderts nahegebracht: Synkope, wechselnde und ungerade Takte, ungewöhnliche melodische

Horn players are fortunate to have a number of fine advanced etude collections in the modern 20th century musical idioms, but have been less fortunate in having etude collections that prepare the student for the advanced studies, i.e. cover the problems involved gradually and progressively from easy to intermediate. These two volumes by Siegfried Borris go a long way toward filling this gap.

The 45 short pieces of the first volume are a model of gradual progression. At first they are very easy and the range is kept fairly narrow, reaching f#'' by the end of the volume. The student encounters the basics of 20th century musical style such as syncopation, odd and changing meters, unusual melodic intervals, varying phrase length, modality, and even (in N° 45) a 12-tone row. The pieces of Volume

inhabituels, les phrases de longueur et de modalité variables, et même (au N° 45), une série de douze tons. Les morceaux du Volume 2 sont un peu plus longs et beaucoup moins tonaux que ceux du Volume 1 ; ils progressent également plus rapidement, et de façon moins logique. Ils offrent des développements supplémentaires dans l'étendue, l'expression, l'articulation, la dynamique, le jeu de langue, le rythme et le tempo. Les pièces des deux volumes sont construites selon une variété de dessins musicaux, et sont plus intéressantes, sur le plan musical, que la plupart des études ou du travail existant actuellement à ce niveau.

La seule critique importante de *Musik für Waldhorn* est que, (sauf au N° 70), le registre grave n'est pas abordé du tout ; rien n'est écrit en clef de fa, ce qui est certainement une chose à traiter, même dans un volume élémentaire (il s'agit, toutefois, d'une imperfection commune à nombre d'autres recueils d'études de ce niveau).

En bref, ces œuvres courtes, comme « musique... pour l'étude ou l'exécution » réussissent bien à élargir la littérature pour cor au niveau élémentaire à intermédiaire, et offrent une excellente charnière vers les études contemporaines avancées. Hautement recommandé.

Commentaire : **Jeffrey Agrell** (CH)

Intervalle, Phrasen verschiedener oder wechselnder Länge und Modalität und sogar mit Nr. 45 eine Zwölftonreihe. Die Stücke des zweiten Bandes sind etwas länger und unterschieden weniger tonal als diejenigen aus dem ersten Band, ihre Progression ist schneller und weniger logisch aufgebaut. Sie bieten zusätzliche Entwicklungsmöglichkeiten in Umfang, Ausdruck, Artikulation, Dynamik, Zungenspiel, Rhythmus und Tempo. In beiden Bänden sind die Stücke nach einer bemerkenswerten Vielfalt musikalischer Einfälle gebaut, was sie — vom Musikalischen her — interessanter gestaltet als die meisten Etüden oder Arbeitsmaterialien, die bisher auf dieser Stufe erhältlich waren.

Der einzige negative Punkt, den man an *Musik für Waldhorn* kritisieren muss, ist die Feststellung, dass das tiefe Register ausser in Nr. 70 überhaupt nicht aufkommt ; nichts ist im Bassschlüssel geschrieben, was gewiss schon in einem Elementarkurs behandelt werden muss. (Diesen Mangel teilt *Musik für Waldhorn* mit vielen anderen Sammlungen für die gleiche Stufe).

Zusammenfassend kann behauptet werden, dass es diesen kurzen Stücken als « Musik zum Studium oder zur Ausführung » recht gut gelingt, die Hornliteratur der Elementar- oder mittleren Stufe zu erweitern und eine Übergangsstufe zu den fortgeschrittenen zeitgenössischen Etüden zu bilden. Höchst empfehlenswert.

Kommentar : **Jeffrey Agrell** (CH)

2 are somewhat longer and much less tonal than those of Volume 1 ; they also progress more rapidly and less consistently. They provide for further development in range, expression, articulation, dynamics, tonguing, rhythm, and tempo. The pieces in both volumes are constructed in a variety of musical designs and are more interesting musically than most etudes or works at this level. Currently available.

The only serious criticism of *Musik für Waldhorn* is that there is (except in N° 70) no treatment of the low range at all ; nowhere is there any writing in the bass clef, which is surely something that should be dealt with even in an elementary volume (this is, however, a flaw common to many other etude collections at this level).

In summary, these short works, as "music... for study or performance", succeed very well in extending the horn literature at the elementary to intermediate level and provide a much-needed and excellent bridge to advanced contemporary studies. Highly recommended.

Reviewed by **Jeffrey Agrell** (CH)

GRUNDMAN Clare, **Tuba Rapsody** for tuba and orchestra or piano reduction (New York, Boosey and Hawkes, 1976). Also available for tuba and sym. band.

Cette œuvre, dédiée à Martin Erickson, tuba solo de l'US Navy Band, est écrite en un seul mouvement, lui-même composé de trois parties. A l'Allegro moderato initial succède un Andante à la fin duquel un Accelerando nous ramène au Tempo Primo.

La durée en est de 9'30'', avec toutefois la possibilité d'une coupure dans la première partie, ce qui la réduirait à 6'50''.

Présentée comme étant d'une difficulté moyenne tant pour le tubiste que pour l'orchestre, cette pièce est écrite dans la tessiture la plus commode de notre instrument (sol grave, si^b aigu). L'enchaînement des intervalles est assez aisé, (quartes, quintes, octaves) et, techniquement, le mouvement conjoint est constamment utilisé lorsque sont écrites des doubles croches. Pendant toute la durée de cette pièce, il est facile d'inspirer, à une ou deux exceptions près, les phrases n'étant pas excessivement longues, sinon bien construites.

Le thème exposé par l'orchestre (ou le piano) est repris par le tuba à la douzième mesure, ensuite par l'orchestre et, durant tout l'Allegro, nous retrouvons cette alternance, la ligne mélodique étant quasiment toujours la même, à quelques variantes près, celles-ci plus sensibles dans l'Andante.

Le chromatisme (régulier ou irrégulier) est beaucoup utilisé, sinon trop, par le compositeur, ainsi que les rythmes : une croche — deux doubles croches, et deux doubles croches — une croche.

En conclusion, cette pièce est très bien écrite pour le tuba (il est évident que Monsieur Grundman connaît très bien notre instrument) mais d'un intérêt limité de par la monotonie engendrée par ce que je pourrais appeler

Dieses Werk ist Martin Erickson, Solotubabläser der US Navy Band gewidmet. Es besteht aus einem einzigen dreiteiligen Satz: Allegro moderato, Andante, das in einem Accelerando endet, welches zum Tempo primo zurückführt.

Insgesamt dauert das Stück 9'30''. Jedoch besteht im ersten Teil die Möglichkeit zu einer Kürzung, wonach es nur noch 6'50'' dauert.

Das Stück ist mittleren Schwierigkeitsgrades sowohl für den Solisten wie fürs Orchester, es ist in der angenehmsten Stimmlage unseres Instrumentes geschrieben (tiefes G, hohes b). Die Intervallfolge ist eher einfach (Quarten, Quinten, Oktaven). Vom Technischen her wird bei Sechzehntelnoten stets stufenweise angewandt. Während der Gesamtlänge des Stückes ist es leicht, einzuatmen (ausser an einer oder zwei Stellen), da die Phrasen nicht besonders lang, wenn schon nicht gut gebaut sind. Das Thema, das vom Orchester vorgestellt wird, wird im zwölften Takt von der Tuba übernommen, dann wieder vom Orchester, ein Alternieren, das das ganze Allegro, einige Varianten ausgenommen, durchzieht. Im Andante werden dann diese Varianten ausgebaut.

Die (regelmässige oder unregelmässige) Chromatik wird viel, um nicht zu sagen zu viel, angewandt. Ebenso die Rhythmen : eine Achtelnote — zwei Sechzehntelnoten, und zwei Sechzehntelnoten — eine Achtelnote.

Abschliessend kann gesagt werden, dass dieses Stück sehr gut für die Tuba ist (Herr Grundmann kennt unser Instrument sehr gut), ihm aber nur ein beschränkter Reiz innewohnt, weil jenes « Immer-wieder-das-Gleiche » auf melodischer und auch auf rhythmischer Ebene monoton wird. Um von einem

This work, dedicated to Martin Erickson (Tuba soloist of the U.S. Navy Band) is composed in one movement of three parts. After the initial Allegro moderato and Andante follows at the end of which an Accelerando returns us to the Tempo primo.

The duration of the music is 9'30'' with the option of cutting a portion of the 1st part thereby shortening the music to 6'50''.

Considered to be of medium difficulty for both the soloist and orchestra, this music is written in the easiest register of our instrument (low G to high B^b). The distance between intervals is not difficult (4ths, 5ths and octaves) and each time the 16th notes occur scale patterns are utilized.

For the whole duration of this work the breathing problems are carefully avoided though sometimes at the expense of sound musical phrasing. The theme, here first stated by the orchestra (or piano accompaniment), is then taken up by the tuba at bar twelve and resumed by the orchestra immediately thereafter. This same alternation between soloist and orchestra occurs during the whole Allegro and the melodic line is practically always the same with minor variations. One finds more variation in this theme during the Andante section.

Chromaticism (regular or irregular) is used extensively (at times perhaps a little too much) by the composer and the rhythmic motif one eighth followed by two sixteenths, and then two 16ths followed by one eighth, seems to be redundant.

In conclusion, this piece is very well written for the tuba (it is evident that Mr. Grundman knows our instrument very well) but is of limited interest musically because of the

«toujours la même chose», tant mélodiquement que rythmiquement. Elle a trop peu d'«envergure» pour être interprétée par un orchestre symphonique.

Commentaire : **André Houziaud** (F)

Sinfonieorchester ausgeführt zu werden, fehlt ihm das gewisse Etwas (die Tragweite).

Kommentar : **André Houziaud** (F)

rhythmic and melodic monotony stemming from what I would call "always the same thing". I feel it doesn't have quite enough class to justify a performance by a symphony orchestra.

Reviewed by **André Houziaud** (F)

STEKL Konrad, **Sonate** für Basstuba (oder Bassposaune) und Klavier Op. 113a (Österreich, Adler-Musikverlag, 1976).

Cette sonate a été composée pour le concours autrichien «Jeunesse et Musique»; c'est un morceau d'examen, visant à gagner l'«Insigne d'Or d'Accomplissement du Jeune Musicien». Si vous en déduisez que ce morceau est simple et convient à l'exécution moyenne d'un jeune étudiant, vous feriez mieux de revoir votre jugement.

La composition de Konrad Steckl (né en 1901) est écrite en style dodécaphonique, et basée sur la série de notes $do^2 - fa\sharp^2 - sol^2 - si^b2 - la^b2 - ré^2 - do\sharp^2 - fa^2 - si^2 - mi^b2 - mi^2$. Les trois mouvements portent l'indication: Tempo rubato - Moderato cantabile, Violetta Friulana - Allegro Rondoletto, Allegro moderato, Moderato Presto.

L'exécution de la sonate exige un musicien expérimenté, ayant une musicalité certaine. Les difficultés résident principalement dans la justesse des larges sauts à des intervalles inhabituels, par exemple une dixième $sol^1 - si^b2$, $do^2 - mi^b3$ (1^{er} mouvement), une 7^e majeure $si\sharp^2 - do\sharp^1$ (3^e mouvement). Les autres difficultés se situent dans le phrasé, la forme musicale de l'œuvre, qui présente de fréquents changements de tempo dans le 3^e mouvement, et exige une notion dynamique très sûre (passant d'un *sforzato* puissant à un *ppp* «morendo» sur la *fa*¹). En tant que joueur de tuba, l'usage étendu du registre grave me manque, après tout, c'est notre domaine même. Le registre de la sonate s'étend entre le *si*¹ pédale et le *mi*^{b3} (ad. lib. *sol*³).

Au sujet de cette composition, il faut également mentionner les difficultés de la partie de piano. Ceci présente souvent un problème pour les musiciens de cuivres (en tout cas pour ceux qui se produisent relativement rarement en tant que solistes), car il est souvent très difficile de trouver un bon pianiste de confiance. Il ne vaut certainement pas la peine pour un bon pianiste de consacrer beaucoup de temps et d'énergie à préparer une telle partition uniquement pour quelques exécutions.

Commentaire : **Hermann-Josef Malzkorn**

Bei der Sonate handelt es sich um eine Komposition für den österreichischen Wettbewerb «Jugend musiziert», ein Pflichtstück zum Erwerb des «Goldenen Jungmusiker - Leistungsabzeichens». Wenn man nun glaubt, dies sei ein einfaches, an den Leistungsstand junger Studierender angepaßtes Stück, muß man diese Meinung revidieren.

Die Komposition des 1901 geborenen Konrad Steckl ist zwölftönig angelegt und basiert auf der Tonreihe $c - fis - g - b - as - d - cis - f - h - es - e$. Die 3 Sätze sind bezeichnet: Tempo rubato - Moderato cantabile, Violetta Friulana - Allegro Rondoletto, Allegro moderato, Moderato, Presto.

Die Realisation der Sonate verlangt einen versierten Spieler mit ausgeprägter Musikalität. Die Schwierigkeiten liegen insbesondere in der Intonation bei den teilweise großen Sprüngen zu ungewohnten Intervallen, z. B. Dezime $G - b$, $c - es$ (1. Satz) große Septime $his - Cis$ (3. Satz). Sie liegen weiter in der Phrasierung, der musikalischen Gestaltung bei häufigen Tempowechseln des 3. Satzes und verlangen ein sicheres Gefühl für dynamische Abstufungen (vom aufreizenden *sforzato* bis zum aushauchenden *ppp* auf dem Ton F). Als Tubist vermisste ich eine Ausformung des tiefen Registers, doch wohl unsere ureigenste Domäne. Der Tonumfang der Sonate bewegt sich zwischen den Tönen Contra H und *es*¹ (ad. lib. *g*¹).

Auch bei dieser Komposition ist auf Schwierigkeiten des Klavierparts hinzuweisen. Dies bildet oft ein Problem für die Blechbläser (zumindest für die verhältnismäßig selten solistisch auftretenden). Denn einen zuverlässigen und guten Pianisten zu finden ist oft sehr schwer. Es lohnt sich sicher nicht für diese, für die wenigen Aufführungen ein Vielfaches an Zeit und Energie aufzubringen, einen solchen Part einzustudieren.

Kommentar : **Hermann-Josef Malzkorn** (D)

This sonata was composed for the austrian competition "Youth and Music", a test piece in order to win the "Golden Young Musician's Badge of Achievement". If you should think that this piece is simple and matches the performance standard of a young student, then this idea should be revised.

The composition of Konrad Steckl (b. 1901) is written in the dodecaphonic style and is based on the note-row $c - f\sharp - g - B^b - A^b - d - c\sharp - f - b - E^b - e$. The three movements are marked: Tempo rubato - Moderato cantabile, Violetta Friulana - Allegro Rondoletto, Allegro moderato, Moderato, Presto.

The performance of the sonata demands an experienced player with distinct musicality. The difficulties are to be found mainly in the intonation of large leaps to unusual intervals, e. g. a tenth $G - b$ flat, $c - e$ flat (1 movement), major 7th b sharp - C sharp (3rd movement). The other difficulties are in phrasing, the musical forming of the work when confronted by frequent changes in tempo in the 3rd movement and the demand for a secure feeling for dynamic shading (from a rousing *sforzato* to a *ppp* "morendo" on the note F). As a tuba player I miss the widespread use of the low register, which is after all our very own domain. The range of the sonata is between pedal B and *e* flat (ad. lib. *g*¹).

Concerning this composition one should also mention the difficulties of the piano part. This often presents a problem for the brass player (at least for those who perform relatively seldom as soloists), for it is often very difficult to find a good and reliable pianist.

It is certainly not worth while for a good pianist to spend a great deal of time and energy in preparing such a part for just a few performances.

Reviewed by **Hermann-Josef Malzkorn** (D)

CONVERSI Girolamo, **Three Canzonas** from Canzoni alla Napolitana (1572), transcribed by Richard Shindle, arranged for brass quintet by Paul Wallace (Cleveland, Ludwig Music, 1975-BE12). \$ 5.00.

Ces trois «canzonas» de ce compositeur italien inconnu du XVI^e siècle représentent un indiscutable apport à la littérature disponible de cette époque. Ecrites pour le vice-roi espagnol de Naples, dans les années 1570, elles ne comportent pas de difficultés pour les instrumentistes. L'étendue de chacun des instruments est la suivante: 1^{re} trompette: $mi^3 - sol^4$, 2^e trompette: $si^2 - ré^4$, cor: $do^3 - mi^4$, trombone: $mi^2 - sol^3$, tuba: $do^1 - sol^2$. L'arrangement de Paul Wallace (d'après une transcription de W. Richard Shindle) contient deux parties à choix pour le tuba: Deuxième trombone ou euph. en clé de *fa*, et la même partie pour euph. ou trombone en *si*^b en clé de *sol*. Il serait souhaitable d'avoir une partie alternative de trombone pour le cor. L'édition est très joliment imprimée, et clairement arrangée.

Diese 3 Canzoni des unbekannten italienischen Komponisten des 16. Jhdts. ergänzen die vorliegende Literatur dieser Zeit mit einer klangvollen Komposition. Geschrieben für den spanischen Vizekönig in Neapel in den 70er Jahren dieses 16. Jahrhunderts enthalten die 3 Canzoni keine Schwierigkeiten für die Bläser. Es ist als leicht bis mittelschwer zu bezeichnen. Der Tonumfang der einzelnen Instrumente bewegt sich in folgendem Rahmen: Trp. I *e*¹ - *g*¹, Trp. II *h* - *d*¹, Horn *c*¹ - *e*¹, Pos. *e* - *g*¹, Tuba *C* - *g*. Das Arrangement von Paul Wallace (nach einer Transskription von W. Richard Shindle) enthält 2 Alternativstimmen zur Tuba: 2. Pos. oder Bariton im Baßschlüssel und die gleiche Stimme für Bar. oder Pos. in B im Violinschlüssel. Zu wünschen wäre eine Alternativposaunenstimme

These three canzonas of the unknown Italian composer of the 16th century are a sonorous addition to the available literature of the time. Written for the Spanish viceroy in Naples in the 1570's, they contain no difficulties for the instrumentalists. The range for each of the instruments is as follows: Trp. 1 *e*¹ - *g*¹, Trp. 2 *b* - *d*¹, Horn *c*¹ - *e*¹, Pos. *e* - *g*¹, Tuba *C* - *g*. The arrangement by Paul Wallace (after a transcription by W. Richard Shindle) contains two alternative parts to the tuba: 2nd trombone or euph. in bass clef and the same part for euph. or tb in Bb in treble clef. An alternative trombone part for the horn would be desirable. The edition is printed very neatly and is clearly arranged.

The Canzoni alla Napolitana are a popular variety of the genre "Madrigal", compositions

Les «Canzoni alla Napolitana» sont des dérivés populaires des madrigaux, c'est-à-dire des compositions ayant subi des influences folkloriques et proches de la forme des villanelles. Ces trois pièces offriront certainement un changement bienvenu à de nombreux quintettes de cuivres, parce qu'elles sont plus faciles et sonnent aussi bien que d'autres pièces de cette époque, même si elles ne peuvent se mesurer aux sonates et aux canzonas de Gabrieli.

Commentaire: **Hermann-Josef Malzkorn** (D)

für die Hornstimme. Drucktechnisch ist die Ausgabe sehr sauber und klar gegliedert und gedruckt.

Die Canzoni alla Napolitana sind eine populäre Abart der Kunstgattung «Madrigal», Kompositionen mit volkstümlichen Unterströmungen, eng verwandt mit der Form der Villanelen. Diese 3 Stücke werden sicher vielen Blechbläserquintetten eine willkommene Abwechslung bieten, weil sie einfacher, aber nicht weniger klangvoll sind als andere Stücke dieser Epoche, wenn sie auch nicht den Sonaten und Canzonon Gabrieli den Rang ablaufen können.

Kommentar: **Hermann-Josef Malzkorn** (D)

with popular undercurrents, associated closely with the form of the villanelles. These three pieces will certainly offer a welcome change to many brass quintets, because they are easier, though not less sonorous than other pieces of this era, even if they cannot match the sonatas and canzonas of Gabrieli.

Reviewed by **Hermann-Josef Malzkorn** (D)

LIVRES — BÜCHER — BOOKS

ALTA MUSICA, eine Publikation der Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik. Band 1: **Bericht über die erste internationale Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik, Graz 1974** (Tutzing, Hans Schneider Verlag, 1976). 319 Seiten. Deutsch.

«Alta Musica» est le premier volume d'une série et contient les 18 conférences les plus importantes qui furent données à Graz en 1974, à l'occasion de la première assemblée internationale de spécialistes pour la recherche de la littérature musicale des harmonies et fanfares. Le titre «Alta» (au XV^e siècle, nom d'un orchestre à vent composé de chalumes et de trombones) à lui seul indique que la conception de musique «de fanfare» dont il est question ici ne se réfère pas simplement aux formations d'amateurs, mais plutôt au développement historique des ensembles à vent, dans le sens le plus large du mot. Il y a des rapports au sujet de la musique à vent vénitienne, du style de composition et des exécutions techniques, du répertoire des trompettistes de cour aux XVII^e et XVIII^e siècles (des plus intéressants!), de la musique à vent à l'époque de la Réformation en Allemagne, et de l'histoire de la musique à vent en Suisse, en Autriche et en Allemagne.

Les articles au sujet du «sub-contre-basson», «l'utilisation des cors dans la musique de chasse» et «l'utilisation des instruments de cuivre dans l'enseignement des écoles spéciales» sont également très intéressants.

Ce livre peut être recommandé à chaque musicien de cuivre qui s'intéresse au développement historique de la musique pour souffleurs. La faiblesse de certains articles est compensée par les essais «historiques» qui comprennent beaucoup de détails intéressants (comptes historiques — dans le sens financier), décrets de musiciens et rapports dans leur langue originale.

Commentaire: **Widholm Gregor** (A)

«Alta Musica» ist der erste Band einer Publikationsreihe und beinhaltet die 18 wichtigsten Grundsatzreferate die anlässlich der ersten internationalen Fachtagung zur Erforschung der Blasmusik 1974 in Graz gehalten wurden. Daß in diesem Buch unter Blasmusik nicht nur die Blasmusikensembles der Amateure, sondern vor allem die geschichtliche Entwicklung der Bläserensembles im weitesten Sinne verstanden wird sagt schon der Titel «Alta» (= Im 15. Jh. die Bezeichnung für eine aus Schalmei, Bombart und Posaune bestehende Bläserkapelle). Geboten werden Referate über die Venezianische Bläsermusik, Kompositionsstil und Aufführungspraxis, das Repertoire der Hoftrumpeter im 17. und 18. Jh. (hochinteressant!), Bläsermusik zur Reformationszeit in Deutschland, Geschichte der Blasmusik in der Schweiz, Österreich und Deutschland.

Interessant sind auch die Artikel über das «Subkontrafagott», «die Verwendung der Hörner in der Jagdmusik» und den «Einsatz von Blechblasinstrumenten in der Sonderpädagogik».

Dieses Buch ist jedem Blechbläser zu empfehlen der an der geschichtlichen Entwicklung der Bläsermusik im Allgemeinen und seiner Instrumente im Besonderen Interesse hat. Die Schwäche einiger weniger Artikel gleichen die «geschichtlichen» Referate durch sehr viele interessante Details (historische Rechnungen, Musikerdekrete und Berichte in Originalsprache) wieder aus.

Kommentar: **Widholm Gregor** (A)

«Alta Musica» is the first volume of a published series and contains the 18 most important lectures which were given in Graz in 1974 on the occasion of the first international specialist convention for the research into the music for wind (brass) band. The title «Alta» (in the 15th century the name for a wind band consisting of shawms and trombones) alone shows that the concept of «band» music dealt with here does not just refer to amateur bands but rather the historical development of wind ensembles in the widest sense of the word. There are reports about the Venetian wind music, style of composition and performance techniques, the Repertoire of the court trumpeters in the 17th and 18th centuries (most interesting!), wind music at the time of the Reformation in Germany, and the history of wind music in Switzerland, Austria and Germany.

The articles about the «sub-contra bassoon», «the use of the horns in hunting music» and the «use of brass instruments in special school education» are also very interesting.

This book can be recommended to every brass player who is interested in the historical development of wind music in general and of his instruments in particular. The weakness of a few articles is compensated for by the «historical» essays which include a great deal of interesting details (historical account in the financial sense), musicians' decrees and reports in their original language.

Reviewed by **Widholm Gregor** (A)

FREI-RAUBER Herbert, Trompete und Trompeter (Mellingen, Herbert Frei Verlag, 1976). 48 Seiten. Deutsch. Sfr. 9.—.

Dans son ouvrage «Trompette et trompettistes», Herbert Frei souhaite donner, aux amateurs et aux experts à la fois, des renseignements au sujet de l'histoire de la trompette et de ses interprètes. Dans la première partie, l'auteur traite de l'origine des instruments de cuivre, des stades individuels du développement technique de la trompette dans sa forme et son maniement («à partir de la trompette naturelle jusqu'à l'instrument moderne chromatique, à trois ou quatre pistons») et décrit également son utilisation depuis les origines jusqu'au XX^e siècle. La deuxième partie présente un tableau synoptique chronolo-

Herbert Frei will mit seiner Arbeit «Trompette und Trompeter» Laien und auch dem Fachmann Informationen über die Geschichte der Trompette und ihre Interpreten geben. Vom Ursprung der Blechblasinstrumente über die einzelnen technischen Entwicklungsstufen der Trompette in ihrer Form und Handhabung ('von der Naturtrompette bis zum modernen chromatischen drei- oder vierventiligen Instrument') wird im 1. Teil der Bogen bis zur Beschreibung ihrer Verwendung von den Anfängen bis ins 20. Jh. gespannt. Der 2. Teil bietet einen chronologischen Abriss über grosse Trompeten-Praktiker (von H. Lü-

With his work «trumpet and trumpeter» Herbert Frei wishes to give to amateurs and experts alike information about the history of the trumpet and its interpreters. In the first part the author deals with the origin of the brass instruments, the individual stages of the technical development of the trumpet in its form and ways of handling the instrument ('from the natural trumpet to the modern chromatic instrument with three or four valves') as well as describing its use from the beginnings up to the 20th century. The 2nd part presents a chronological synopsis of great trumpet specialists (from H.

gique des grands spécialistes de la trompette (depuis H. Lübeck/1596 à G. Fantini, J. E. Altenburg, A. Weidinger, Arban, J. Koseleck etc., et jusqu'à E. H. Tarr). En tant que représentants du XX^e siècle, R. Stegmann, P. Spörri et F. Frei ont chacun apporté la contribution de leur autobiographie. Cette partie est enrichie d'un index alphabétique des noms de 222 trompettistes du monde entier. Chacun peut y jeter un coup d'œil — pour voir s'il trouve son nom sur la liste. Cet ouvrage — agrémenté de nombreuses illustrations — présente un bon survol de l'histoire de la trompette, et en conséquence, est un abrégé digne de confiance. Il convient donc particulièrement aux trompettistes débutants qui — suffisamment surchargés au début par les problèmes pratiques et techniques du jeu — reçoivent au moins une meilleure vision de l'histoire de la trompette, qu'ils n'en trouvent dans les méthodes de trompette.

Commentaire : **Christian Blümel** (D)

DAHLQVIST Reine, **The Keyed Trumpet and its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger**, Brass Research Series No. 1 (Nashville, The Brass Press, 1975). 25 pages.

Cette publication est la première de la «Brass Research Series» (=Série de recherches sur les cuivres) parue chez «The Brass Press»; publiée en 1975, elle a toutefois été écrite en grande partie en 1967. Elle comporte une grande quantité de renseignements sur l'application des clefs aux instruments de cuivre, quand bien même l'auteur ne semble pas établir le rapprochement entre les instruments à clefs d'une part et le cornet à bouquin et les bois d'autre part, qui donnèrent sans aucun doute aux gens l'idée de l'application d'un système similaire aux instruments de cuivre. De toute évidence, Anton Weidinger n'a pas inventé lui-même la trompette à clefs, mais a sans doute perfectionné le mécanisme qui lui permit de produire une trompette, pour laquelle Haydn écrivit son fameux concerto.

Malheureusement, l'auteur ne résout pas le mystère planant sur la raison pour laquelle Haydn, vers la fin de sa vie, a pu être tenté d'écrire cette œuvre, plus particulièrement alors qu'il ne fit pas de même pour la clarinette. Peut-être que H. C. Robbins Landon, le grand spécialiste de Haydn, pourrait éclaircir ce mystère.

Au sujet de Weidinger lui-même, ce livre contient probablement tout ce qu'il est possible de connaître à son sujet, mais il est intéressant de relever qu'il continua à jouer dans un orchestre jusqu'en 1950, alors qu'il avait 83 ans.

Même s'il faut féliciter l'auteur sur ses recherches, le livre présente malheureusement plusieurs imperfections et donne l'impression d'avoir été terminé à la hâte; par exemple, deux autres solistes de la trompette à clefs qui se produisent à Vienne après 1815 sont simplement mentionnés comme très habiles, et ceci n'aide en rien à résoudre le problème de savoir pourquoi la trompette à clefs ne réussit généralement pas à s'imposer, alors qu'il existait un certain nombre d'interprètes talentueux. D'après ce livre, il semblerait que cela n'ait pu provenir de la qualité du son, que les musiciens modernes ont trouvé bon et presque régulier. Peut-être l'auteur pourrait-il être persuadé de poursuivre ses recherches.

Commentaire : **W. B. Connell** (GB)

beck/1596 über G. Fantini, J. E. Altenburg, A. Weidinger, Arban, J. Koseleck usw. bis E. H. Tarr). Als Vertreter des 20. Jh. haben R. Stegmann, P. Spörri und F. Frei jeweils eine Selbstbiographie geliefert. Abgeschlossen wird dieser Teil mit einem alphabetischen Namensverzeichnis von 222 Trompetern aus aller Welt. Hier darf jeder nachgucken — ob er sich auch wiederfindet.

Diese Arbeit — reich mit bildlichen Darstellungen versehen — bietet einen guten Überblick über die Geschichte der Trompete und ist damit ein solides Kompendium. Sie eignet sich damit gut für den bläserischen Anfänger, der am Anfang mit praktisch-technischen Problemen des Blasens genug «belastet» — doch wenigstens einen grösseren Einblick in die Trompetengeschichte erhält, als in den Trompetenschulen meistens angedeutet wird. Kommentar: **Christian Blümel** (D)

Dies ist der erste Titel in der «Brass Research Series» (Forschungsreihe über Blechblasinstrumente), die bei «The Brass Press» erscheint. Grösstenteils schon im Jahre 1967 verfasst wurde das Werk erst 1975 veröffentlicht. Es enthält eine Menge Auskünfte über die Anwendung von Klappen für Blechblasinstrumente, trotzdem scheint der Verfasser den Zusammenhang zwischen den Klappeninstrumenten einerseits und dem Kornett und den Holzbläsern andererseits nicht zu erfassen, obwohl zweifellos hier die Idee anzusetzen ist, ein ähnliches System für die Blechbläser anzuwenden. Anton Weidinger hat die Klappentrompete sicherlich nicht selbst erfunden, er hat aber wohl den Mechanismus soweit verbessert, dass eine Trompete entstanden ist, für die Haydn sein berühmtes Concerto komponiert hat.

Leider deckt der Verfasser das Mysterium nicht auf, welches Haydn dazu veranlasste, gegen Lebensende dieses Werk zu schreiben eher als ein Concerto für Klarinette. Vielleicht gelingt es H. C. Robbins Landon, dem grossen Haydn-Spezialisten, das Geheimnis zu lüften. Das Buch enthält wohl alles, was man über Weidinger selbst in Erfahrung bringen kann. Es ist interessant zu vermerken, dass er bis 1950 noch mit 83 Jahren in einem Orchester weiterspielte.

Obwohl dem Verfasser für seine Nachforschungen gratuliert werden muss, weist sein Buch mehrere Mängel auf und hinterlässt den Eindruck, unter Zeitdruck beendet worden zu sein. Zum Beispiel werden zwei andere Solisten, die nach 1815 in Wien die Klappentrompete gespielt haben, nur als sehr geschickte Künstler erwähnt. Das trägt in keiner Weise dazu bei, das Problem zu lösen, warum es der Klappentrompete nicht gelungen ist, sich trotz einer Anzahl begabter Interpreten durchzusetzen. Der Verfasser scheint die Auffassung zu vertreten, dass es nicht an der Klangqualität gelegen haben kann, denn moderne Musiker haben ihn als gut und fast regelmässig definiert. Vielleicht könnte der Verfasser dazu gebracht werden weiterzuforschen.

Kommentar : **W. B. Connell** (GB)

Lübeck/1596 to G. Fantini, J. E. Altenburg, A. Weidinger, Arban, J. Koseleck etc. up to E. H. Tarr). As representatives of the 20th century, R. Stegmann, P. Spörri and F. Frei have each contributed an autobiography. This part is rounded off by an alphabetical index of the names of 222 trumpeters from all over the world.

Everyone can have a look here — to see if he can find his name in the list. This piece of work — furnished with a wealth of illustrations — presents a good review of the history of the trumpet and is as a result a reliable compendium. It is therefore specially suited for the beginner on the trumpet, who — burdened enough at the start with the practical and technical problems of playing — at least receives more insight into the history of the trumpet, than is pointed out as a rule in the trumpet methods.

Reviewed by **Christian Blümel** (D)

This publication is the first of the Brass Research Series from The Brass Press and although published in 1975 was mainly written in 1967. A vast amount of information has been collected about the application of keys to brass instruments although the author does not seem to connect the keyed instruments with either the cornet or the woodwind which no doubt gave people the idea for the application of a similar system to brass instruments. Anton Weidinger himself obviously did not invent the keyed trumpet but doubtless perfected the mechanism which enabled him to produce a trumpet for which Haydn wrote his famous concerto. Unfortunately the author does not solve the mystery as to why Haydn late in his life should have been tempted to write this work, more especially when he did not do likewise for the clarinet. Perhaps H. C. Robbins Landon, the great Haydn scholar, can solve the mystery.

About Weidinger himself this book contains probably everything that is likely to be known about him but it is interesting to note that he continued orchestral playing until 1950 when he was 83 years of age.

While one must congratulate the author on his research unfortunately the book has several shortcomings and gives the appearance of having been finished in a hurry. For example: two other keyed trumpet soloists who appeared in Vienna after 1815 are merely noted as being very skilled and this does nothing to help solve the problem of why the keyed trumpet failed to make any impact generally when there were a number of skilled exponents around. From this book it would appear that the tone, which modern players have found to be good and nearly even, was not the reason. Perhaps the author can be persuaded to continue with his researches.

Reviewed by **W. B. Connell** (GB)

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

Enfin un disque d'œuvres romantiques pour trombone solo — et un excellent ! Je n'ai pas besoin des 25 lignes que m'accorde BRASS BULLETIN pour décrire la brillance de l'exécution, par Armin Rosin, des concertos de Ferdinand David, de Friedebald Gräfe, d'Ernst Sachse, et du mouvement lent du concerto d'Eugen Reiche. Ma préférence va au Concertino de David qui, à mon opinion, ressort parmi les autres, tant par sa forme que par son contenu. Dans cette œuvre, on remarque deux qualités de son différentes (particulièrement chez le trombone), par exemple entre la partie allant de 20 mesures après F jusqu'à G, et le reste de l'œuvre.

Evidemment, on pourrait aussi faire quelques remarques critiques, par exemple au sujet de l'accompagnement parfois trop important. Mais les faiblesses sont si infimes qu'elles ne gâtent en rien le grand plaisir que l'on prend à écouter ce disque.

Le texte de la pochette est très intelligemment écrit par Armin Rosin lui-même. [N. d. la R. : mais la traduction française est désopilante...]

Commentaire : **Kees Blokker (NL)**

Endlich einmal eine Schallplatte mit Romantischen Werken für Soloposaune. Und was für eine Platte ! Ich benötige die mir von BRASS BULLETIN zur Verfügung gestellten 25 Zeilen nicht, denn ich kann gleich beteuern, dass Armin Rosins Wiedergabe der Konzerte von Ferdinand David, Friedebald Gräfe, Ernst Sachse und des langsamen Satzes aus dem Eugen Reiche Konzert brillant ist. Ganz besonders gut gefällt mir Davids Concertino, weil es sich, sowohl was Form wie Inhalt betrifft, klar von den anderen abhebt. In diesem Werk lassen sich deutlich zwei Klangarten (speziell im Posaunenpart) unterscheiden und zwar zwischen dem Teil 20 Takte nach F bis G und dem übrigen Teil des Konzertes (Montage ?). Natürlich gäbe es auch einige, allerdings unbedeutende, kritische Bemerkungen, z. B. über die gelegentlich zu sehr überherrschende Begleitung, aber die kleinen Mängel tun in keiner Weise Abbruch am Genuss, den das Anhören der Platte bietet.

Der Umschlagstext wurde in sehr verdienstvoller Weise von Armin Rosin selbst verfasst.

Kommentar : **Kees Blokker (NL)**

At last a record of Romantic works for solo-trombone — and an excellent record at that ! I do not need the 25 lines, accorded to me by BRASS BULLETIN, to describe the brilliancy of Armin Rosin's performance of the Concertino by Ferdinand David, Friedebald Gräfe, Ernst Sachse and of the slow movement from the Eugen Reiche concerto. My preference is David's Concertino, which, in my opinion, stands out above the others, both in form and in contents. Remarkable in this work are two different tone qualities (esp. in the trombone part), i. e. between the part 20 bars after F till G and the rest of the work.

Of course one could make some critical remarks as well, f. i. about the occasionally rather dominating accompaniment. But the shortcomings are so minute that they in no way impair the great pleasure of listening to this record.

The cover-text is very cleverly written by Armin Rosin himself.

Reviewed by **Kees Blokker (NL)**

Bernerblechbläserquartett — Slokar Posaunenquartett, Francis et René Schmidhäusler, Trompeten, Branimir Slokar, Ten.-Pos., Hanspeter Zehnder, Basspos. + Hans Peter Schiltknecht und Marc Reift, Pos. (Claves D 701).

Ce qu'on dit parfois hâtivement au sujet de la supériorité *absolue* du jeu des ensembles de cuivres américains doit être oublié ici. Le jeu tant de la trompette que du trombone des membres de l'Orchestre symphonique de Berne, Suisse, a, de l'opinion du critique, un caractère de virtuosité très évident. L'exécution des Six Branles de Claude Gervaise (XVI^e siècle) suffit à démontrer les capacités du quatuor pour un excellent travail d'ensemble. Cette suite de danses est un morceau de musique de chambre d'une beauté et d'une joie absolues que *tous* les vrais musiciens devraient entendre. Nous souhaiterions évidemment inclure nos amis du monde des bois et des cordes, qui ont parfois tendance à se montrer plus que sceptiques au sujet de la musique de chambre pour cuivres.

Sur la face deux, l'équilibre du Quatuor de Trombones Slokar est extraordinaire, et la virtuosité du 1^{er} trombone, Branimir Slokar (ainsi que des autres musiciens) suffit pour attirer l'attention des excellents cuivres des Etats-Unis. Il faut respecter cet ensemble sur tous les plans techniques et musicaux, après les avoir entendu exécuter la «Sonate pour Quatre Trombones» de Vivaldi. Pour le moins, même les musiciens les plus critiques doivent se rendre compte qu'il ne s'agit pas simplement d'un disque de cuivres *de plus*. Il me semble personnellement que ce disque, au contraire de tant de disques de cuivres, doit nécessairement faire partie de la discothèque de tout musicien sérieux.

Commentaire : **David P. Searfoss (USA)**

Hier vergisst man, was manchmal etwas voreilig über die *absolute* Überlegenheit der *amerikanischen* Blechbläserensembles gesagt wird. Das Spiel der Trompete ebenso wie der Posaune der Mitglieder des Berner Symphonieorchesters (CH) hat nach Meinung des Rezensenten zweifellos virtuosischen Charakter. Allein die Ausführung der «Six Branles» von Claude Gervaise (16. Jahrh.) beweist die Fähigkeit des Quartetts zu ausgezeichnetem gemeinsamen Spielen. Diese Tanzsuite ist ein Kammermusikstück erlesener und heiterer Schönheit, das alle wahren Musiker hören sollten. Dabei möchten wir unsere Kollegen aus der Welt der Holzbläser und der Streicher einschliessen, die doch manches Mal dazu neigen, der Kammermusik für Blechbläser gegenüber reichlich skeptisch zu sein.

Auf der zweiten Seite spielt das Slokar Posaunenquartett mit aussergewöhnlicher Ausgeglichenheit, Branimir Slokars Virtuosität ist gewiss schon ausreichend, um die Aufmerksamkeit der ausgezeichneten Blechbläser der USA auf sich zu richten. Diesem Ensemble gebührt Achtung auf der ganzen Linie, auf technischer wie auf musikalischer Ebene : man höre sich ihre Ausführung der «Sonate für vier Posaunen» von Vivaldi an.

Sogar die anspruchsvollsten Musiker werden zugeben müssen, dass es sich hier nicht einfach um eine weitere Blechbläferschallplatte handelt. Mir scheint vielmehr, dass hier eine Platte vorliegt, die in jeder seriösen Musikerschleife stehen sollte.

Kommentar : **David P. Searfoss (USA)**

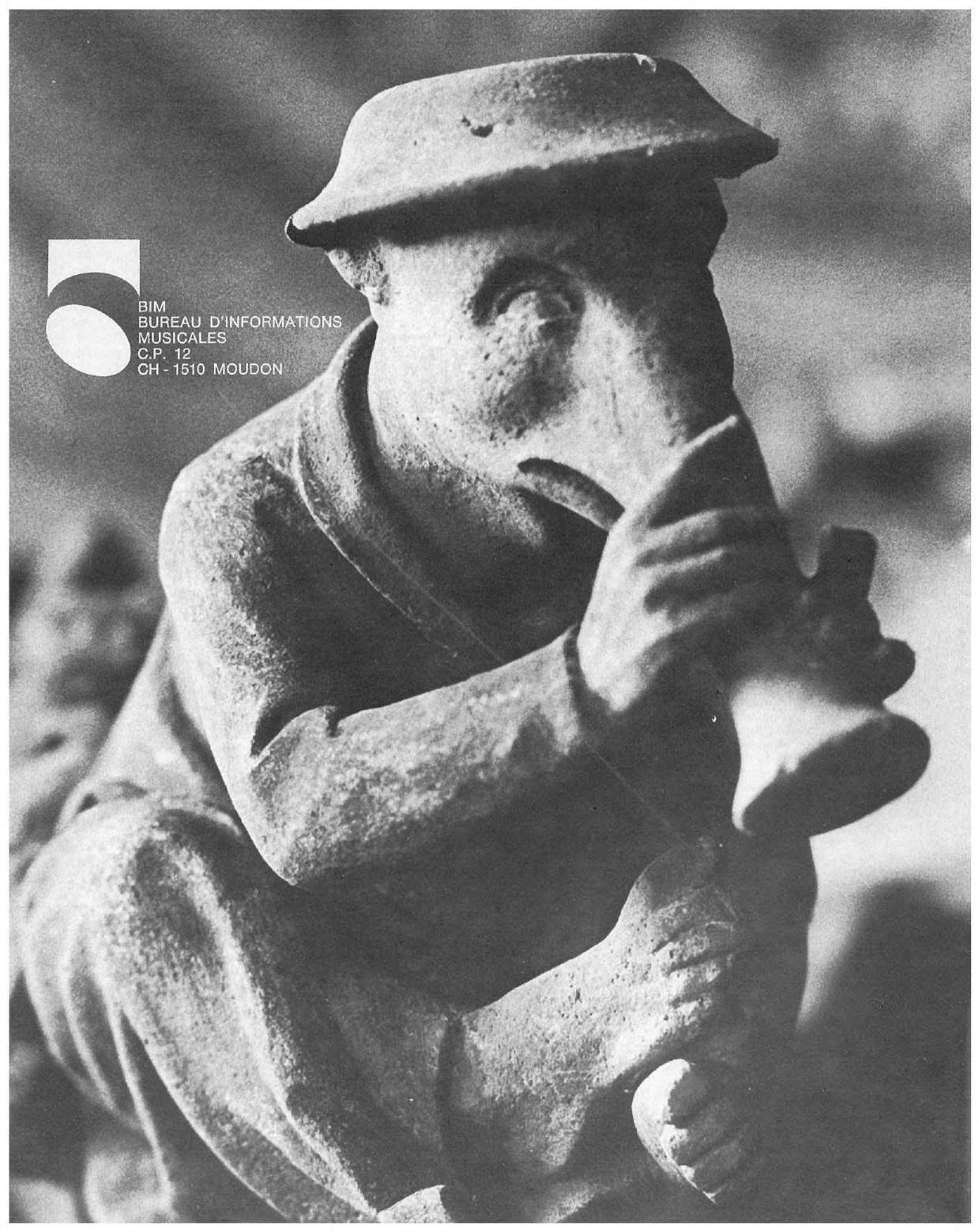
What is sometimes said in haste of the *utmost* superiority of American brass ensemble playing is simply not the case here. Both the trumpet and trombone playing of the gentlemen from the Berne, Switzerland Symphony Orchestra is of a virtuoso character in this writer's opinion. The performance of the Six Branles of Claude Gervaise (16th century) is enough to show the quartet's capability for superior ensemble work. This suite of dances is an absolutely beautiful and joyous piece of chamber music to be listened to by *all* true musicians. Of course, we would include our friends from the woodwind and string world who sometimes tend to be a little more than a bit skeptical about brass chamber music.

The balance of the Sklokar-Posaunenquartet on side two is extraordinary and the virtuosity of the 1st trombonist Branimir Slokar (as well as the other gentlemen) is enough to make the fine brass players of the United States take notice. One has to respect this ensemble in all technical and musical ways after listening to them perform Vivaldi's "Sonata for Vier Posaunen". At the very least even the most critical must realize that this is not just *another* brass record. I personally feel that this disc, unlike so many brass records, is a necessity for the library of all serious musicians.

Reviewed by **David P. Searfoss (USA)**



BIM
BUREAU D'INFORMATIONS
MUSICALES
C.P. 12
CH - 1510 MOUDON

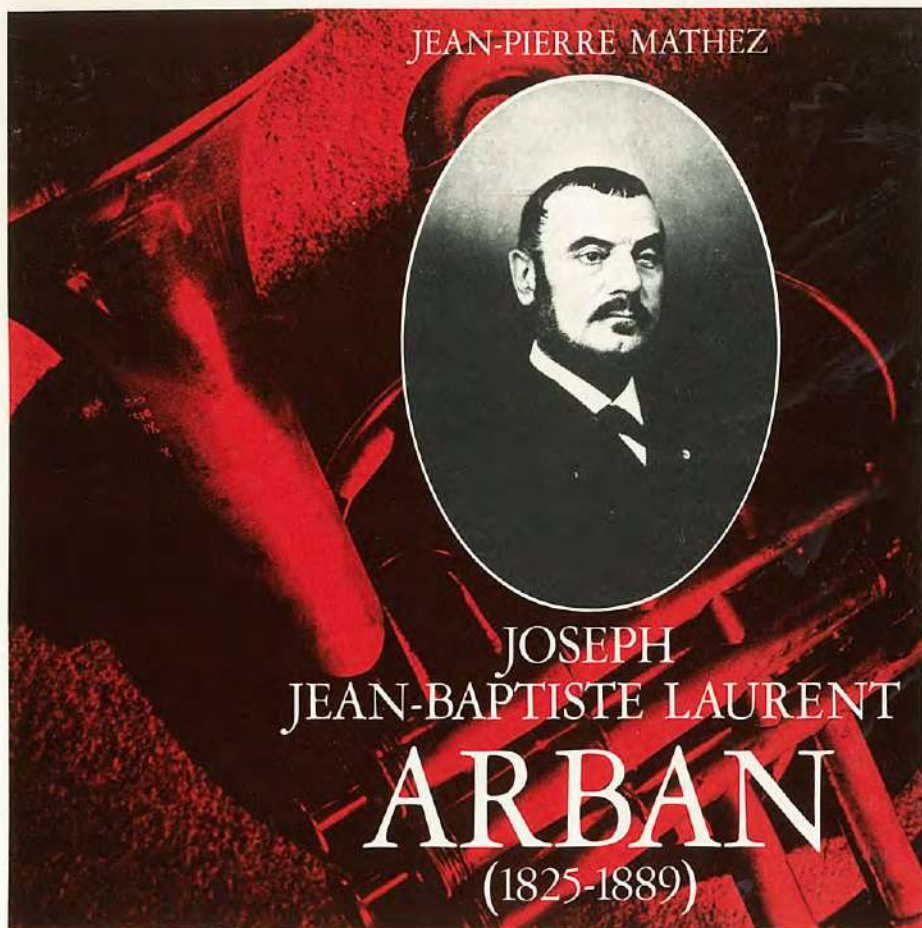


Nouveau !

La version française est sous presse
PRIX frs. s. 24.—*
72 pages, 51 illustrations inédites,
reliure laminée, cartonnée, de luxe

Envoyez votre commande dès
aujourd'hui à l'adresse suivante :
BIM, case postale 12,
CH - 1510 Moudon (Suisse)

* la souscription offerte il y a un an reste
valable pour ceux qui avaient renvoyé
leur carte.



AVANT-PROPOS

Joseph Jean-Baptiste Laurent Arban, c'est le nom d'un musicien français du XIX^e siècle, qui jouit d'une belle popularité à son époque mais dont plus personne ne se souvient aujourd'hui, excepté les musiciens qui jouent d'un instrument de cuivre. Ils n'ont d'ailleurs retenu que son nom de famille.

Derrière ce nom se révèle un homme qui a été un éminent virtuose du cornet à pistons, un chef d'orchestre-compositeur-arrangeur populaire, un professeur qui contribua à élever la réputation du Conservatoire national supérieur de Paris et un chercheur infatigable dans le domaine du perfectionnement de la facture des instruments de cuivre.

Sa fameuse « Grande méthode complète pour Cornet à pistons et de saxhorn » a été et reste encore aujourd'hui la méthode la plus répandue dans l'enseignement des instruments de cuivre. La première édition est parue en 1864 à Paris (Léon Escudier, Editeurs, reprise

peu après par Alphonse Leduc, Editeurs à Paris, qui la publient toujours). Les tirages sont impressionnants : de 1882 à 1950, les seules éditions Leduc en ont tiré 45000 exemplaires. Depuis que l'ouvrage est dans le domaine public, une dizaine de grands éditeurs diffusent ce *best-seller* dans tous les pays du monde.

En général, les écrits sur la musique traitent des œuvres ou des grands musiciens. Arban, lui, était populaire, mais n'a jamais appartenu aux « immortels ». Ainsi, sa « petite » histoire personnelle nous livre des détails et des aspects inattendus et révélateurs de la vie musicale de la société européenne du XIX^e siècle. Les documents que j'ai réunis m'ont servi à brosser un simple portrait de Jean-Baptiste Arban. J'ai évité les longs commentaires. Chaque lecteur complètera lui-même le tableau selon son imagination.

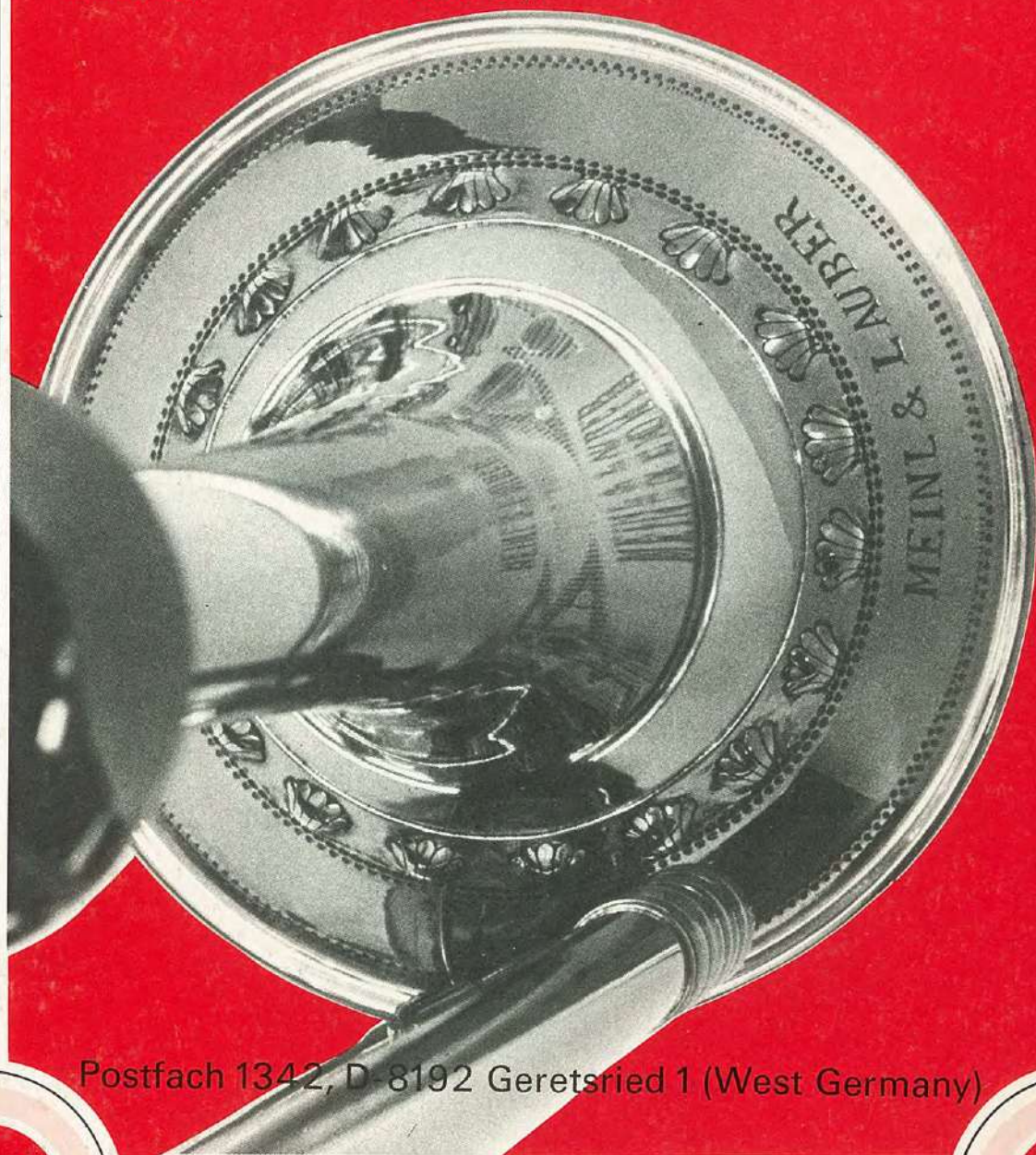
Jean-Pierre Mathez

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)