

21

1978

MAGAZINE INTERNATIONAL DES CUIVRES
INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT FÜR BLECHBLÄSER
INTERNATIONAL MAGAZINE FOR BRASS PLAYERS





Kurt Janetzky/Bernhard Brüchle
Das Horn



Edward Tarr
Die Trompete

Band 5

Edward Tarr

Die Trompete

Ihre Geschichte und
Spieltechnik von der
Antike bis zur
Gegenwart

143 Seiten, 24
Bildtafeln, davon 8 in
Farbe, zahlreiche
Abbildungen im Text,
Schallplatte als Beilage,
18,5 x 21 cm, sFr. 25.—

Band 6

Kurt Janetzky/Bernhard
Brüchle

Das Horn

Eine kleine Chronik
seines Werdens und
Wirkens

112 Seiten, 24
Bildtafeln, davon 8 in
Farbe, zahlreiche
Abbildungen im Text,
18,5 x 21 cm, sFr. 22.—

Unsere Musikinstrumente

Eine sorgfältig edierte und kostbar ausgestattete Reihe
über die einzelnen Musikinstrumente, ihren Bau, ihre Geschichte,
ihre Hauptvertreter sowie die Entwicklung ihrer Spieltechnik.

Alle Bände stammen aus der Feder
führender Musikologen und Interpreten.

Band 1

Friedrich Jakob

Die Orgel

Orgelbau und
Orgelspiel von der
Antike bis zur
Gegenwart

96 Seiten, 24
Bildtafeln, davon 8 in
Farbe, zahlreiche
Abbildungen im Text,
18,5 x 21 cm, sFr. 22.—

Band 2

Klaus Wolters

Das Klavier

Eine Einführung in
Geschichte und Bau des
Instrumentes und in die
Geschichte des
Klavierspiels

91 Seiten, 24
Bildtafeln, davon 8 in
Farbe, zahlreiche
Abbildungen im Text,
18,5 x 21 cm, sFr. 22.—

Band 3

Eduard Melkus

Die Violine

Eine Einführung in die
Geschichte der Violine
und des Violinspiels

124 Seiten, 24
Bildtafeln, davon 8 in
Farbe, zahlreiche
Abbildungen im Text,
18,5 x 21 cm, sFr. 22.—

Band 4

Raymond Meylan

Die Flöte

Grundzüge ihrer
Entwicklung von der
Urgeschichte bis zur
Gegenwart

115 Seiten, 24
Bildtafeln, davon 8 in
Farbe, zahlreiche
Abbildungen im Text,
Schallplatte als Beilage,
18,5 x 21 cm, sFr. 25.—

Hallwag Verlag
Bern und
Stuttgart



Friedrich Jakob
Die Orgel



Klaus Wolters
Das Klavier



Eduard Melkus
Die Violine



Raymond Meylan
Die Flöte

Erhältlich in allen
Buchhandlungen oder direkt bei
BIM, case postale 12, CH-1510
Moudon/Schweiz

SOMMAIRE INHALT CONTENTS

3	Editorial
5	Agenda
11	Brass Band Agenda
13	Cesare Bendinelli (env. 1542-1617) II Edward H. Tarr
27	Herbert L. Clarke (1867-1945) III David R. Hickman
33	Oui ou non ? Attention ! Roger Bobo
37	Emory B. Remington : Portrait Ralph Sauer
41	Service après-vente Robert Ischer
45	Cuivres — Sportifs Bengt Belfrage
53	Une expérience de la chirurgie sur les lèvres Jean Douay
59	Tradition du septuor de cuivres en Finlande Kauko Karjalainen
63	Colloque 78 — Un œil ouvert sur l'avenir Roger Bobo
67	Publications
71	Critiques

Photo de couverture:

Peinture votive donnée en 1582 par Cesare Bendinelli à l'Eglise du Pèlerinage d'Aufkirchen, près de Starnberg (Bavière) après un accident de bateau sur le Danube, qui faillit lui être fatal. Robert Eitner (1832-1905) connaissait déjà ce tableau et le mentionna dans son ouvrage monumental *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon...* (Leipzig 1900-04) sous la rubrique « Bendinelli, Cesare ».

3	Vorwort
5	Agenda
11	Brass Band Agenda
13	Cesare Bendinelli (ca. 1542-1617) II Edward H. Tarr
27	Herbert L. Clarke (1867-1945) III David R. Hickman
33	Ja oder nein ? Achtung ! Roger Bobo
37	Emory B. Remington : Ein Porträt Ralph Sauer
41	Dienst am Kunden Robert Ischer
45	Blechbläser - Sportler Bengt Belfrage
53	Lippenchirurgie : ein Erfahrungsbericht Jean Douay
59	Die finnische Tradition des Blechbläserseptetts Kauko Karjalainen
63	Symposium 78 — Auf die Zukunft gerichtet Roger Bobo
67	Erschienenenes
71	Rezensionen

Bild:

Votivtafel, die Cesare Bendinelli 1582 der Aufkirchner Wallfahrtskirche (bei Starnberg, Bayern) nach einem Boots-unfall auf der Donau mit beinahe tödlichem Ausgang schenkte. Der ganze Text wurde in BRASS BULLETIN 17 (1977) auf S. 37 abgedruckt. Bereits Robert Eitner (1832-1905) hat das Bild gekannt und wies in seinem monumentalen *Biographisch-Bibliographischen Quellen-Lexikon...* (Leipzig 1900-04) unter « Bendinelli, Cesare » darauf hin.

3	Editorial
5	Agenda
11	Brass Band Agenda
13	Cesare Bendinelli (c. 1542-1617) II Edward H. Tarr
27	Herbert L. Clarke (1867-1945) III David R. Hickman
33	Yes on no ? Beware ! Roger Bobo
37	Emory B. Remington : A Profile Ralph Sauer
41	Service to customers Robert Ischer
45	Brass players - athletes Bengt Belfrage
53	Lip surgery — a report Jean Douay
59	The brass septet tradition in Finland Kauko Karjalainen
63	Symposium 78 — Eyes Toward the Future Roger Bobo
67	Publications
71	Reviews

Cover picture:

Votive painting donated by Cesare Bendinelli in 1582 to the Pilgrimage Church in Aufkirchen, near Starnberg (Bavaria), West Germany, after a nearly fatal boating accident on the Danube. Already Robert Eitner (1832-1905) was familiar with the painting and referred to it in his monumental *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon...* (Leipzig 1900-04) under « Bendinelli, Cesare ».



Collection INSTRUMENTS DE MUSIQUE

JAKOB Fr. L'orgue
JANETSKY K., BRÜCHLE B. Le cor
MELKUS Ed. Le violon
MEYLAN R. La flûte (avec disque)
TARR Edw. La trompette (avec disque)
WOLTERS K. Le piano

Collection LES MUSICIENS

BACHMANN R. Chr. A l'écoute des grands interprètes
FUCHSS W. Béla Bartók en Suisse
SPYCKET J. Clara Haskil

EDITIONS PAYOT LAUSANNE

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: C. Bierens de Haan
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: C. Bierens de Haan
englisch: Richard Lister

Sämtliche Manuskripte und Korrespondenzen an:

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

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

Gestaltung und Ausführung

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

Druck (Offset):
Imprimerie Bron SA,
Lausanne

Auflage: 2000
Erscheint:
4mal jährlich:
Februar/Mai/September/
November

Administration

Gabi Mathez

Jahresabonnement:
4 Nummern
Sfr. 30.—

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

Inserate

Sämtliche Korrespondenzen und Anfragen betr. Inserate an:

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

Editor: Jean-Pierre Mathez

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

History and Musicology:
Edward H. Tarr
E. Mende

Translations:
German: Ursel Haeusler
French: C. Bierens de Haan
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.— =
\$ 15.00 (+ 5.00 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

ÉDITORIAL VORWORT EDITORIAL

Comme tous les corps de métiers, comme toute activité culturelle et artistique de la société humaine, la musique comprend différents secteurs d'activité dont l'importance (complémentaire) n'est pas toujours bien comprise. Chacun de ces secteurs d'activité (histoire, technique, exécution, création, entre autres) trouve (et a besoin de) ses chercheurs de pointe. Le problème de ces hommes — dont la curiosité est si grande — est d'analyser, de reconnaître, d'étudier, de reconstituer, d'interpréter et de classer des documents, puis de les rendre publics tout en poursuivant leurs investigations. Ce travail *isole* souvent le chercheur de ses collègues. D'autre part, un livre publié est rapidement dépassé par la vie et les révélations constantes qu'elle apporte avec elle...

Les livres sont toutefois les jalons indispensables de l'histoire. C'est la raison pour laquelle je rends un hommage tout particulier à **Detlef Altenburg, Edward H. Tarr, Bernhard Brüchle, Kurt Janetzky** et **Anthony Baines** pour les ouvrages exceptionnels qu'ils viennent de publier ces derniers temps. Leurs travaux nous permettent de mieux nous situer dans nos domaines musicaux particuliers. Grâce à eux, l'héritage culturel s'enrichit prodigieusement tout en déterminant par là même un tracé d'évolution qui engage nos responsabilités de musiciens vivants.

BRASS BULLETIN: du nouveau

BRASS BULLETIN souhaite la bienvenue à deux nouveaux collaborateurs de l'équipe de rédaction: **Jeffrey Agrell** coordonnera les sujets relatifs au cor, tandis que **Markus S. Bach** s'occupera d'un secteur en pleine expansion en Europe, les *Brass Bands*.

D'ici quelques mois, BRASS BULLETIN engagera une équipe rédactionnelle chargée de développer les secteurs du *Jazz* et de la musique commerciale dite « *de variétés* ». Nous espérons ainsi pouvoir offrir un éventail d'information toujours plus large et plus complet sur l'activité des cuivres dans *toutes* les formes musicales. Le développement de notre publication est réjouissant, mais nous maintenons

Wie alle Berufe, wie jede kulturelle und artistische Tätigkeit unserer Gesellschaft hat die Musik verschiedene Bereiche, deren (komplementären) Bedeutung nicht immer richtig verstanden wird. Jeder dieser Bereiche (Geschichte, Technik, Ausführung, Schöpfung u.a.m.) hat (und benötigt) seine führenden Forscher. Das Anliegen dieser Menschen — deren Neugierde sehr gross ist — ist Dokumente zu analysieren, zu erkennen, zu studieren, zu rekonstruieren, zu interpretieren, einzuordnen, sie dann zu veröffentlichen, und dennoch ihre Nachforschungen weiterzuführen. Diese Arbeit *isoliert* oft den Forscher von seinen Kollegen. Ausserdem ist ein veröffentlichtes Buch vom Leben und den konstanten Enthüllungen die es mit sich bringt, schnell überholt...

Die Bücher sind jedoch die Meilensteine der Geschichte. Dies ist der Grund meiner speziellen Huldigung von **Detlef Altenburg, Edward Tarr, Bernhard Brüchle, Kurt Janetzky** und **Anthony Baines** für ihre aussergewöhnlichen Werke, die sie in der letzten Zeit veröffentlicht haben. Ihre Arbeiten ermöglichen in unseren musikalischen Bereichen eine bessere Orientierung. Dank ihnen wird die kulturelle Erbschaft gewaltig bereichert und bestimmt einen Evolutionsweg der die Verantwortung *lebender Musiker* erfordert.

Neues bei BRASS BULLETIN

BRASS BULLETIN heisst zwei neue Mitarbeiter der Redaktion willkommen: **Jeffrey Agrell** wird die Hornspalte betreuen, **Markus S. Bach** wird sich einnehmen in Europa stark aufkommenden Sektor widmen, den *Brass Bands*.

In den nächsten Monaten wird BRASS BULLETIN ein redaktionelles Team aufstellen, das sich dem *Jazz* und der *Unterhaltungsmusik* annehmen wird. Wir hoffen damit eine immer vollständiger Information über die Betätigung der Blechbläser in *allen* Musikarten anbieten zu können.

Die Entwicklung unserer Zeitschrift ist erfreulich. Wir wiederholen jedoch unsern

As in all professions, as every cultural and artistic activity in our society, music is made up of several spheres, whose (complementary) significance is not always fully understood. Each of these fields (history, technique, performance, creation and many others) has (and requires) its own leading investigator. The main concern of these people — whose curiosity is very large — is to analyse documents, to discern things, to study, to reconstruct, to interpret, to classify, then to publish the results but nevertheless to continue their research. This work often *cuts off* the investigator from his colleagues. Apart from this, a published work is quickly overtaken by life with all its constant revelations.

The books are nevertheless the milestones of history. This is the reason for my special admiration and respect for **Detlef Altenburg, Edward Tarr, Don Smithers, Bernhard Brüchle, Kurt Janetzky** and **Anthony Baines** for their extraordinary works which they have published in recent times. Their research allows for better orientation within our musical areas. Thanks to them the cultural inheritance is enriched enormously and determines an evolutionary way which demands the responsibility of living musicians.

BRASS BULLETIN — latest news

BRASS BULLETIN welcomes two new collaborators in the editorial staff: **Jeffrey Agrell** will take care of the horn department, **Markus S. Bach** will dedicate his activities to a sector which is thriving in Europe, that of the brass bands. During the next months BRASS BULLETIN will set up an editorial team which will concern itself with *jazz* and *light music*. In this way we hope to offer more and more complete information about the activity of brass players in *all* kinds of music.

The development of our magazine is most gratifying. We would however like to repeat our appeal to all our friends, to get new subscribers for BRASS BULLETIN. If you support BRASS BULLETIN,

notre appel pour que *chacun d'entre vous* continue à trouver de nouveaux abonnés. En soutenant BRASS BULLETIN vous permettez la diffusion des idées et des connaissances dans toujours plus de pays (actuellement 54). Nous travaillons à ce que nos prochains numéros vous plaisent toujours plus. Merci pour votre fidélité et à la prochaine.

J.-P. M.

Aufruf, damit *jeder* sich um neue Abonnenten bemühe. Wenn Sie BRASS BULLETIN unterstützen, ermöglichen Sie die Verbreitung von Ideen und Wissen in immer mehr Länder (bis heute 54!). Wir bemühen uns darum, dass Ihnen die nächsten Nummern immer besser gefallen werden. Vielen Dank für Ihre Treue, und bis zum nächsten Mal...

J.-P. M.

then you make possible the dissemination of ideas and knowledge in more and more countries (54 so far!). We are taking pains to make the next editions even more attractive for you. Many thanks for your loyalty, and till the next time...

J.-P. M.



Index	Alexander	74
des annonceurs :	Amphion	58
	Bach	66
Verzeichnis	Bertram	44
der Inserenten :	BIM	36
Index	Brand	11
of advertisers :	Burri	61
	Coré	12
	Courtois	70
	Crown	9
	Demusa	IV
	Doblinger	60
	Ernst	74
	Finke	58
	Gallo	4
	Getzen	84
	Hallwag	II
	Hirsbrunner	64
	Holton	82
	Hug	88
	Ischer	88
	I.T.G.	26
	King R.	64
	Leduc	88
	Marcandella	72
	Meinl & Lauber	III
	Payot	1
	Ricordi	58
	Ruh	9
	Schilke	78
	Schott	57
	Selmer	10
	Spada	36
	Thein	11
	Universal	40
	Willson	61
	Wimbledon	62

Collection Ernst W. Buser, CH-4102 Binningen



En nouveauté chez Gallo : 2 créations de Jean Daetwyler

avec le Kammerensemble Bern, dir. Théo Loosli;
Paul Falentin, trompette;
Bernard Heiniger, orgue.

- Concerto pour trompette, orchestre à cordes et percussion.
- Concerto pour trompette et orgue.

« Deux nouvelles et brillantes créations de Jean Daetwyler ». GALLO 30-172

Autres disques du prestigieux trompettiste Paul Falentin

- GALLO 30-80 — Martini, Albinoni, Bach, etc.
- GALLO 30-106 — Tomasi, Reichel, etc.
- GALLO 30-112 — Cellier, Valentino, Veracini, etc.
- GALLO 30-150 — Haendel, Clarke, Purcell, etc.
- GALLO 30-195 — Noël à la trompette.



Disques VDE+GALLO
Rue des Terreaux 14
CH-1003 Lausanne
Tél. (021) 22 80 24

AGENDA

Événements à venir

Ankündigungen

Coming Events

24-27.4.1978 — TROSSINGEN (D)

Horn-Symposium für Hornisten in Kulturorchestern, Hornlehrern an Ausbildungsstätten für Musikberufe, Hornlehrer an Musikschulen. Träger: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung in Verbindung mit der Deutschen Orchestervereinigung. Anschrift: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 110, D-7218 Trossingen-1.

2-10.5.1978 — PRAGUE (CSSR)

30^e Concours international de musique du «Printemps de Prague». Disciplines: **cor**, **trompette** et **trombone**. Adresse: Concours du «Printemps de Prague», Dum umelcú, CS-110 00 PRAHA-1, tél. 635 82.

5-11.5.1978 —
MARKNEUKIRCHEN (DDR)

Internationalwettbewerb für **Horn**. Adr. inf.: Organisationsbüro des Internationalen Instrumentalwettbewerbes Markneukirchen, DDR-9935 Markneukirchen, Rathaus.

Mai 1978 — SÄCKINGEN (D)

1100. Jahrfeier.

25.5.1978 — Zweites Säckinger **Trompeterfestival** (Wettbewerb).

26-27.5.1978 — Erstes Säckinger Trompeterseminar mit **Edward H. Tarr**. Adresse: Stadtverwaltung Säckingen, Stadtamtmann Klaus Bechert, Rathausplatz, D-7880 Säckingen.

7-10.6.1978 — MADISON (USA)

International **Trumpet** Guild Conference to be held at the University of Wisconsin in Madison. Secretariat: Donald Bullock, Dept. of Music, Western Michigan University, Kalamazoo Mi. 49001.

11.6.1978 — ULM (D)

● Bernhard Krol: «Wort Gottes-Kantate» op. 68 für 2 Chöre, Bariton-Solo, 3 Trompeten, 4 Posaunen u. Orgel.

16-20.6.1978 —
LOS ANGELES (USA)
(University of Southern California)

Third International **Tuba-Euphonium** Symposium-Workshop. Adr. inf.: «Tuba-Euphonium Workshop», USC School of Music, MUS 308, Los Angeles, Calif. 90007, telephone (213) 741-2484.

18-24.6.1978 — EAST LANSING (USA)

Workshop of the International **Horn** Society at Michigan State University. Host: **Douglas Campbell**. The composition project now has access to enough money to commission 2 or 3 major works for horn by internationally acclaimed composers. Contracts are in the process of being made. Howard Hanson has accepted a commission to do a chamber piece featuring horn "Subject to conditions of health".

17-29.7.1978 — ST-HUBERT (B)

Académie internationale d'été du Luxembourg. Sessions musicales (cuivres) sous la direction de: **F. Orval** et **A. van Driessche** (cor), **P. Cox** (tp), **J. Naulais** (tb). Programme pour le cor: Bujanovski, Sonate pour cor seul; J. Haydn, Concertos; W.A. Mozart, Concertos et Rondo; Cherubini, Sonate N° 2; C.M. Weber, Concertino; Schumann, Adagio allegro; R. Strauss, Concertos; Hindemith, Concerto et Sonate; H. Tomasi, Concerto. Adresse: Palais Abbatial, B-6900 St-Hubert. Tél. 061/61 21 40.

12-20.8.1978 — LONDON (Canada)

The International Society for Music Education (ISME) will hold its World Congress at the University of Western Ontario.

5-22.9.1978 — MUNICH (D)

27^e Concours international de musique des institutions radiophoniques de la R.F.A. Discipline cuivres: **cor**. Adresse: Internationaler Musikwettbewerb, Bayerischer Rundfunk, D-8000 München-2. Tél. 5900-2471.

4.10.-30.12.1978 — VERCELLI (I)

28^e Concours international de musique «G.B. Viotti». Discipline cuivres: **cor**. Adresse: Società del Quartetto, C.P. 127, I-Vercelli, tel. 652 64.

1979 — COLMAR (F)

1979 — GENÈVE (CH)

Événements passés

- Première audition
- Concert important

1.6.1977 — LOS ANGELES (USA)

Juin 1977 — LONDON (GB)

Juillet 1977 — MONTREUX (CH)

12^e Concours international d'ensembles de musique de chambre. Disciplines: trio d'anches et quintettes à vent. Adresse: Office du Tourisme, 4, rue d'Unterlinden, F-68000 Colmar, tél. 41 02 29.

35^e Concours international d'exécution musicale (CIEM). Discipline cuivres: **trombone**. Adresse: 12, rue de l'Hôtel-de-Ville, CH-1204 Genève, tél. 28 62 08.

Rückblick

- Uraufführung
- Wichtiges Konzert

● George Packer: «Psalms» (1977) for brass sextet. Performed by **Craig B. Parker, Ronald Kemp, Eric Wright** (tps) **Albert Elegino, Kent Klingbeil, Peter Brown** (tbs).

● P. A. Monk: «Lasagna da caccia» pour cor solo, par **H. Biébaud** (h) (B.B.C.).

FESTIVAL DE MONTREUX



Maynard Ferguson et René Périnelli.

La dernière journée du Festival de Montreux, le dimanche 24 juillet 1977, réunissait un plateau exceptionnel puisqu'il y avait: «Stanley Clarke Group», un bassiste fantastique tant à la basse électrique qu'à celle à cordes classiques; avec Al Harrison et James Tinsley (élève de Stamp, ami de Th. Stevens) à la trompette, jouant si b aigu et si b. Formidable ce groupe. Un big band avec entre autres:

Billy Cobham (batterie/drums), George Duke (claviers), Stan Getz, Benny Golson, Dexter Gordon (sax), Woody Shaw, Maynard Ferguson (tp), Slide Hampton (tb)...

Le concert a débuté à 19 h. 45 et s'est terminé à 4 h. du matin. Il est difficile de canaliser les impressions de cette nuit de jazz exceptionnelle, haute en chaleur et grands moments. Je vais essayer de limiter les impressions au niveau des cuivres puisque c'est ce qui nous polarise au premier chef. Slide Hampton toujours brillant tant dans ses arrangements qu'avec le tb en mains. On doit noter l'arrangement de Benny Golson sur le fameux *Blues March* qui a permis aux divers artistes de se mettre en valeur. Le big band sonnait terrible, musclé et les chœurs étaient à la hauteur des individus. Si Woody Shaw était plus raffiné dans son expression que M. Ferguson, ce dernier ne décevait pas ses fans et particulièrement sur le fameux *Rocky* qui suivait, arrangé par Jay Chattaway (sur son disque *Conquistador* on trouve ce thème). M. Ferguson: le mythe Maynard était bien là en chair et en os, jouant comme sur les disques avec sa fougue, son large son, son *sur-aigu*. Tout y était et pour le fan que je suis, j'en ai pris pour mon argent. Je vibraï: je n'étais point déçu de la matérialisation d'un rêve si souvent évoqué. M. F. possède un son vraiment fantastique qui reste toujours égal dans le grave ou le sur-aigu, un son puissant qui n'éclate jamais. Ce qui m'a frappé aussi chez M. F., c'est sa gentillesse, sa modestie (comme tous les grands: M. André, Thibaud, Stevens). A 50 ans (né en 1928), M. F. reste un des

Der letzte Tag des Jazzfestivals von Montreux — Sonntag der 24. Juli 1977 — war fabelhaft: mit der «Stanley Clarke Group», einem fantastischen Bassisten am elektrischen wie auch am «klassischen» Bass; Al Harrison und James Tinsley (Schüler von J. Stamp und Freund von Th. Stevens) Trompete, B und hoch-B spielend. Unerhört, diese Gruppe!

Eine Big Band war zu hören mit unter anderen: Billy Cobham (Schlagzeug), George Duke (Klavier), Stan Getz, Benny Golson und Dexter Gordon (Sax), Woody Shaw, Maynard Ferguson (Trompete), Slide Hampton (Posaune)...

Das Konzert begann um 19.45 Uhr und endete um 4 Uhr morgens. Es ist schwierig, die Eindrücke dieser unvergleichlichen, «heissen» Jazz-Nacht, mit grossartigen Momenten, zusammenzufassen. Ich will versuchen, meine Eindrücke auf die Blechbläser zu konzentrieren, welche uns ja vor allem interessieren. Slide Hampton, immer brillant, sowohl in seinen Arrangements als auch mit der Posaune in den Händen. Zu betonen ist Benny Golsons Bearbeitung des berühmten *Blues March's*, die den verschiedenen Künstlern Gelegenheit gab, sich zur Geltung zu bringen. Die Big Band klang toll und die Chorus entsprachen dem Ruf der namhaften Musiker. Woody Shaw war raffinierter im Ausdruck als Maynard Ferguson, der jedoch seine Anhänger nicht enttäuschte, vor allem nicht im berühmten *Rocky*, bearbeitet von Jay Chattaway (dieses Thema ist auf seiner Platte *Conquistador* zu hören). Maynard Ferguson: der Mythos war Wirklichkeit, mit Schwung spielend, mit seinem breiten Ton, seinem *superhohen Register*. Alles war drin und für den Fan, den ich bin, bekam ich reichlich für mein Geld. Ich war mitgerissen, und nicht enttäuscht über die Verwirklichung eines so oft beschwörten Traumes. Maynard Ferguson hat einen fantastischen Ton, der immer gleich bleibt, in der Tiefe wie in der Höhe. Einen kräftigen Ton, der nie zersplittert. Auch bei M. F. (wie bei allen Grossen: Maurice André, Th.

The last day of the Montreux Jazz Festival — Sunday the 24th of July 1977 — was fabulous: with the «Stanley Clarke Group», a fantastic bass player, on the electric as well as the «classical» instrument; Al Harrison and James Tinsley (students of J. Stamp and friends of Th. Stevens) playing on trumpet and piccolo Bb. This group really is incredible!

A big band also played with amongst others:

Billy Cobham (drums), George Duke (p), Stan Getz, Benny Golson and Dexter Gordon (s), Woody Shaw, Maynard Ferguson (tps) and Slide Hampton (tb)...

The concert began at 19.45 and ended about 4 a.m. It's difficult to give an adequate impression of this incomparable «hot» night of jazz with all its highlights. I will try to concentrate on the brass players, which after all we are mostly interested in. Slide Hampton was of course in great form, both in his arrangements and with the trombone in his hands. Of particular interest is Benny Golson's arrangement of the well-known *Blues March* which gave all the artists plenty of opportunity to display themselves. The big band sounded great and the choruses reflected the reputation of the musicians. Woody Shaw was more refined in his expressive playing than Maynard Ferguson, who nevertheless didn't let his fans down, particularly in the famous piece *Rocky*, arranged by Jay Chattaway (this theme is on his record *Conquistador*).

Maynard Ferguson: the legend was reality here, playing with swing, big sound and screamer register. Many fans, including myself were richly rewarded that evening, and since so much was offered for the entrance money I was completely swept off my feet and in no way disappointed in the realization of a longed-for dream. Maynard Ferguson has a fantastic sound which always stays the same, both in the low and high registers. A powerful sound which never breaks up. As is the case with all great players (Maurice André, Th. Stevens, P. Thibaud) M.F.'s cordiality and modesty

grands de la trompette et la relève est difficile (dans l'exploit, la performance de la trompette que représente M. F.). Peut-être M. F. pourrait-il venir à un symposium de trompette en Europe et en Suisse plus précisément !... Qui sait ?

René Périnelli

Septembre 1977 (Belgique)

6-9.10.1977 — USTER (CH)

C'est dans le cadre des 10^{es} Journées musicales d'Uster que la Société pour la recherche et l'encouragement de la musique à vent a tenu, du 6 au 9 octobre, sa 2^e assemblée générale internationale. Sous la présidence d'Ernst Brassel, le Comité des Journées musicales a coordonné les deux événements et a fait un travail d'organisation exemplaire. Albert Häberling, l'initiateur des Journées musicales, avait placé ces 10^{es} rencontres internationales de musique à vent contemporaine sous ce thème: *Nous ne devrions pas répéter siècle après siècle la même chose, mais inventer du nouveau* (Robert Schumann). Il avait par conséquent établi le programme à l'image de cette pensée: seize œuvres de compositeurs contemporains (dont Robert Blum, Gerhard Maasz, Karlheinz Köper, Tadeus Paciorkiewicz, Josef Ceremuga, Albert Häberling et Alexandre Tcherepnine) furent données en création. Les compositions furent présentées par quatre orchestres à vent suisses bien connus (Zürcher Blasorchester, Stadtmusik Uster, Musikverein Speicher et Blasorchester der Stadtmusik Luzern) ainsi que par l'Orchestre à vent de Sofia.

La 2^e Assemblée générale internationale de la Société pour la recherche et l'encouragement de la musique à vent, qu'animait à nouveau son président Wolfgang Suppan, était placée sous la présidence honoraire de Kurt von Fischer. Dans son discours de bienvenue, von Fischer fit une esquisse de l'histoire de la musique à vent sous l'aspect de sa dépendance fonctionnelle à l'évolution permanente des mœurs sociales et culturelles en vigueur.

Comme lors de la 1^{re} Assemblée de la Société à Graz en 1974, — dont les comptes rendus ont entre-temps été publiés dans la série «Alta Musica» (vol. 1) — la partie scientifique du programme était assurée par un large éventail d'exposés sur la recherche dans la musique à vent. On aborda des thèmes d'histoire de la musique, ainsi que d'autres relevant de domaines comme l'ethnologie, la pédagogie thérapeutique et l'histoire sociale. On avait ménagé de larges occasions pour la discussion par une bonne planification de l'horaire et un temps de parole largement prévu pour les exposants.

Hermine Nicolussi (Vienne) fit un exposé sur les titres de chevaliers des trompettistes et timbaliers, et la fonction que remplissaient ces musiciens dans les cérémonies de cour. C'est à Detlef Altenburg (Cologne) que revint de parler des Organisations de musiciens correspondantes dans les villes des XVII^e et XVIII^e siècles, des sonneurs, fifres de Ville et musiciens municipaux et de leur répertoire. David Whitwell (Californie/USA) centra son exposé sur le rôle de la musique à vent dans les fêtes organisées pendant la Révolution française. Hellmut Chr. Mahling (Saarbrücken) parla de certains arrangements pour cuivres et des circonstances socio-historiques dans lesquelles ils furent faits, tandis que Kurt Janetzky (Wiesloch) traita des premières transcriptions pour harmonies du XIX^e siècle. L'exposé de Norman M. Heim (Maryland/USA) concernait des compositions originales et arrangements pour ensembles de clarinettes.

Ce sont des thèmes d'histoire de la musique que l'on trouva de nouveau au premier plan de la 2^e journée de cette conférence. Walter Biber (Berne) fit un exposé sur les traditions des fifres suisses du XIII^e au XV^e siècle, et mit en lumière les multiples significations du mot «fifres» à l'époque. Georg

Stevens, P. Thibaud) sind mir seine Herzlichkeit und seine Bescheidenheit aufgefallen.

Mit 50 Jahren (geb. 1928) bleibt Maynard Ferguson einer der Grossen der Trompete und die Nachfolger werden es schwierig haben.

Vielleicht könnte Maynard Ferguson an einem Trompeter-Symposium in Europa, genauer in der Schweiz, teilnehmen... wer weiss ?

René Périnelli

● Jean Seghers: «Composition pour cor et tape-band» par **A. Van Driessche**.

Zweite Internationale Fachtagung der Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik in Uster

Im Rahmen der 10. Festlichen Musiktage Uster führte die Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik vom 6. bis 9. Oktober 1977 ihre zweite Internationale Fachtagung durch. Unter seinem Präsidenten Ernst Brassel hatte das Komitee der Festlichen Musiktage beide Veranstaltungen koordiniert und in vorbildlicher Weise organisiert.

Albert Häberling, der Initiator der Festlichen Musiktage, hatte dieses 10. Internationale Forum zeitgenössischer Blasmusik unter das Motto *Wir sollten nicht jahrhundertlang dasselbe wiederholen, sondern auch auf Neues bedacht sein* (Robert Schumann) gestellt. Nach diesem Leitgedanken hatte er konsequent das Programm gestaltet: 16 Werke zeitgenössischer Komponisten (unter ihnen Robert Blum, Gerhard Maasz, Karl-Heinz Köper, Tadeus Paciorkiewicz, Josef Ceremuga, Albert Häberling und Alexander Tcherepnin) kamen zur Uraufführung. Dargeboten wurden die Kompositionen von vier bekannten Blasorchestern aus der Schweiz (Zürcher Blasorchester, Stadtmusik Uster, Musikverein Speicher und Blasorchester der Stadtmusik Luzern) und dem Blasorchester Sofia.

Die zweite Internationale Fachtagung der Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik, die wiederum von deren Präsident Wolfgang Suppan geleitet wurde, stand diesmal unter dem Ehrenpräsidium von Kurt von Fischer. In seiner Begrüßungsansprache skizzierte von Fischer die Geschichte der Blasmusik in ihrer funktionalen Abhängigkeit von den ständigen Wandel unterworfenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen.

Wie bereits bei der ersten Tagung der Gesellschaft in Graz 1974, deren Referate inzwischen in der Reihe «Alta Musica» (Band 1) veröffentlicht wurden, war das wissenschaftliche Programm wieder geprägt durch ein breites Spektrum von Beiträgen zur Blasmusik-Forschung. Neben musikgeschichtlichen Themen wurden solche aus dem Bereich der Ethnologie, der Heilpädagogik und der Sozialgeschichte abgehandelt. Eine gute Terminplanung und die weitgehende Einhaltung der Vortragsdauer durch die Referenten ermöglichten ausreichende Gelegenheit zur Diskussion.

Hermine Nicolussi (Wien) berichtete über den ritterlichen Stand der Trompeter und Pauker und die Funktion dieser Musiker im höfischen Zeremoniell. Den entsprechenden Musikerorganisationen in den Städten des 17. und 18. Jahrhunderts, den Türmern, Stadtpfeifern und Ratsmusikanten, sowie deren Repertoire war das Referat von Detlef Altenburg (Köln) gewidmet. Mit der Rolle der Blasmusik in Festveranstaltungen während der französischen Revolution befaßte sich der Vortrag von David Whitwell (California/USA). Hellmut Chr. Mahling (Saarbrücken) referierte über Arrangements für Blasinstrumente und ihren sozialgeschichtlichen Hintergrund, während Kurt Janetzky (Wiesloch) über frühe Harmonietranskriptionen des 19. Jahrhunderts sprach. Mit Originalkompositionen und Bearbeitungen für Klarinetten-Ensembles beschäftigte sich der Vortrag von Norman M. Heim (Maryland/USA).

Am zweiten Tag der Konferenz standen zunächst wiederum musikgeschichtliche Themen im Vordergrund. Walter Biber (Bern) berichtete über Schweizer Pfeifertraditionen im 13.-15. Jahrhundert und wies auf die Vieldeutigkeit des Terminus «Pfeifer»

were conspicuous. At 50 (b. 1928) Maynard Ferguson remains one of the all-time greats of the trumpet and his successors won't have an easy time.

Perhaps M.F. could take part in a trumpet symposium in Europe, or to be more precise in Switzerland... who knows ?

René Périnelli

Within the framework of the 10th music festival in Uster, the society for research into and advancement of band music carried out its second international convention from the 6th to the 9th October 1977. The music festival committee under its president Ernst Brassel had coordinated both events which were excellently organised.

Albert Häberling, the instigator of the music festival had placed this 10th international forum of contemporary band music under the motto *We should not repeat the same things for centuries on end, but be intent on new things as well* (Robert Schumann). He had organised the programme according to this main idea with full consequence: 16 works by contemporary composers (amongst them being Robert Blum, Gerhard Maasz, Karl-Heinz Köper, Tadeus Paciorkiewicz, Josef Ceremuga, Albert Häberling and Alexander Tcherepnin) had their first performance. The compositions were presented by four well-known Swiss bands (The Zürich brass band, the Uster town band, the Music Society of Speicher and the town band of Lucerne) as well as the band from Sofia.

The second international convention of the society for research into and advancement of band music which again was led by its president Wolfgang Suppan, was under the honorary chairmanship of Kurt von Fischer. In his welcoming address von Fischer sketched the history of band music in its functional dependence on the social and cultural conditions which are subjected to constant change.

As was the case at the first convention of the society in Graz 1974, whose reports meanwhile have been published in the series «Alta Musica» (Vol. 1), the scientific programme was again characterized by a wide spectrum of contributions to the research into band music. Apart from themes taken from the history of music, other subjects were dealt with from the sphere of ethnology, curative education and social history. Good planning of the times of events and the observation of the length of lectures, which were kept to by most of the lecturers, allowed adequate time for discussion. Hermine Nicolussi (Vienna) reported on the knightly rank of the trumpeters and drummers and the function of these musicians in courtly ceremonies. The lecture by Detlef Altenburg (Cologne) was dedicated to the corresponding organisations of musicians in the towns of the 17th and 18th centuries, the players of tower music, the Stadtpfeifer (town band) and Ratsmusiker (town council players), as well as their repertoire. The lecture of David Whitwell (California/USA) dealt with the role of band music in festival events during the French Revolution.

Hellmut Chr. Mahling (Saarbrücken) gave a lecture on arrangements for wind instruments and their social and historical background, whilst Kurt Janetzky (Wiesloch) spoke about early band transcriptions of the 19th century. The lecture by Norman M. Heim (Maryland/USA) dealt with original compositions and arrangements for clarinet ensembles.

On the second day of the conference the main emphasis lay again on subjects to do with the history of music. Walter Biber (Bern) reported on the Swiss «Pfeifer» traditions from the 13th to 15th centuries and pointed out the ambiguity of the term «Pfeifer» (piper/player of a wind instrument) at

Duthaler-Gfeller (Bâle) parla des différentes formes et fonctions du signal militaire. Friedrich Deisenroth (Siegburg) traita la condition de musicien en Allemagne et Horst Schwebel (Salvador/Brésil) donna un aperçu du développement de la musique à vent au Brésil. Dans son exposé «Instruments à vent pour aveugles et infirmes de l'ouïe», Helmut Moog décrit les possibilités et les limites de l'usage d'instruments à vent en pédagogie thérapeutique. Peter Ruhr (Fribourg) fit une dissertation sur les devoirs et la fonction de la musique à vent en province, tandis que Wolfgang Suppan mettait en lumière l'importance des comptes rendus écrits de l'activité de l'Association, en tant que sources d'histoire de la musique et d'histoire sociale. Eugen Brixel (Graz) souleva des questions fondamentales d'esthétique de la musique, dans son exposé «Musique à vent et avant-garde», quand il aborda l'utilisation de nouvelles techniques de composition pour la musique à vent. Tomas Hančl (Ostrava) fit une étude des parties pour instruments à vent dans les œuvres de Leos Janáček, du point de vue de la technique d'instrumentation, et Robert Rohr (Munich) parla de la production allemande de disques de musique à vent en Amérique entre les deux guerres.

Les exposés de cette Assemblée seront publiés en compte rendu du congrès, dans la série «Alta Musica», dirigée par Wolfgang Suppan et Eugen Brixel (Ed. H. Schneider, Tutzing).

Detlef Altenburg, Köln

in jener Zeit hin. Mit den verschiedenen Erscheinungsformen und Funktionen des Signals befaßte sich der Vortrag von Georg Duthaler-Gfeller (Basel). Friedrich Deisenroth (Siegburg) referierte über das deutsche Spielmännswesen und Horst Schwebel (Salvador/Brasilien) gab einen Überblick über die Entwicklung der Blasmusik in Brasilien. Grenzen und Möglichkeiten des Einsatzes von Blasinstrumenten in der Heilpädagogik erläuterte Helmut Moog (Köln) in seinem Vortrag «Blasinstrumente der Blinden und Gehörgeschädigten». Einen Dissertations-Bericht über Aufgaben und Funktion der Blasmusik in der Provinz gab Peter Ruhr (Freiburg), während Wolfgang Suppan auf die Bedeutung der Musikvereins-Festschriften als musik- und sozialgeschichtliche Quellen hinwies.

Zu grundlegenden musikästhetischen Fragestellungen führte das Referat «Blasmusik und Avantgarde» von Eugen Brixel (Graz), in dem er sich mit der Aufnahme neuer Kompositionstechniken in Kompositionen für Blasmusik beschäftigte. Eine instrumentationstechnische Betrachtung exponierter Bläserpartien in den Werken von Leos Janáček führte Tomas Hančl (Ostrava) durch, und Robert Rohr (München) berichtete über deutsche Blasmusik-Schallplatten-Produktionen in Amerika zwischen den beiden Weltkriegen.

Die Referate der Tagung werden als Kongreßbericht in der von Wolfgang Suppan und Eugen Brixel herausgegebenen Reihe «Alta Musica» (Verlag H. Schneider, Tutzing) publiziert.

Detlef Altenburg, Köln

that time. Georg Duthaler-Gfeller (Basel) talked about the various forms and functions of the bugle-call. Friedrich Deisenroth (Siegburg) lectured on the German marching pipe bands and Horst Schwebel (Salvador/Brasilien) gave a survey of the development of band music in Brasil. Helmut Moog (Cologne) explained the limits and possibilities of using wind instruments for therapeutic means in his lecture on "Wind instruments of the blind and people with impaired hearing". Peter Ruhr (Freiburg) gave a dissertation — report on the tasks and function of band music in the provinces, whilst Wolfgang Suppan pointed out the importance of festival publications of the musical societies as historical sources from a musical and social point of view.

The lecture by Eugen Brixel (Graz) on "Band music and Avant-garde" led to fundamental questioning on musical aesthetics, as he dealt with the incorporation of new compositional techniques in compositions for band. Tomas Hančl (Ostrava) carried out an observation of exposed wind passages in the works of Leos Janáček from the point of view of the technique of instrumentation and Robert Rohr (Munich) reported on German band recordings in America between both world wars.

The lectures of the convention will be published as a congress report in the series "Alta Musica" (publ. by H. Schneider, Tutzing) edited by Wolfgang Suppan and Eugen Brixel.

Detlef Altenburg, Köln

17.10.1977 — PARIS (F)

● Betsy Jolas: «Deux Lieder» pour trompette et orch. **Pierre Thibaud** (tp), Ensemble InterContemporain, dir. Michel Tabachnik.

29.10.1977 — PARIS (F)

● Raymond Loucheur: «Reffet», Ars Nova Brass Quintett: **Marcel Lagorce, Bernard Jeannoutot** (tps), **Camille Verdier** (tb), **Georges Barboteu** (h), **Elye Raynaud** (tu).

30.10.1977 — HEIDENHEIM (D)

● Helmut Bornefeld: «Lituu» für Posaune u. Orgel. **Armin Rosin** (tb), **F. Frösche** (org).

2.12.77 — LOS ANGELES (USA)

□ A Festival of Trombones in the Christmas Spirit, presented by the Moravian Church of Downey, with 9 sopr. tbs, 13 alto tbs, 51 tenors tbs, 29 bass tbs, 4 contrabass tbs, 1 perc, 6 cond.

14.12.1977 — PARIS (F)

● Monic Ceconi: «Pièce» pour trombone seul. **Jean Douay** (tb).

14.12.1977 — TALLIN (URSS)

● A. Garschnek: «Sonatine» für Horn u. Klavier. **U. Uustalu** (h), **M. Tauc** (Klavier).

15.12.1977 — LUGANO (CH)

● Mario Venzago: «Gegenzauber» für Sopran, Posaune, Streicher u. verstecktes Blasorchester. Eva Csapò (sopr.) **Armin Rosin** (tb). Orch. delle Radio Svizzera Italiana. Dir.: der Komponist.

15.12.1977 — TALLIN (URSS)

● H. Jürisalu: «Wald-Konzert» für Horn u. Orch. Estonisches Staatliches Symphonie Orchester, **U. Uustalu** (h). Dir.: N. Järvi.

16.12.1977 — TALLIN (URSS)

● M. Kareva: «Quintette» für Violine, Klarinette, Horn, Cello u. Klavier. I. Rannap (Vn), R. Karin (Kl.), **U. Uustalu** (h), T. Velmet (Vc), M. Tauc (Klav.).

28.12.1977 — TEL AVIV (Israel)

● Lev Kogan: «Chabad» Suite Hassidic. **Meir Rimon** (h), The Nathanya Light Orchestra, Laslo Rot cond.

29.12.1977 — TEL AVIV (Israel)

● Menachem Zur: «Trio for Horn, Violin and Piano». **Meir Rimon** (h), Milka Lacks (p), Rafael Marcus (vn).

6.1.1978 — PARIS (F)

● Alain Blanquart: «Immobile» et Pierre Hasquenoph: «Sonate à cinq», Quintette de Cuivres de l'Orch. National de France: **Pierre Pollin, Jacques Lecointre** (tps), **André Fournier** (cor), **Jean Douay** (tb), **André Goudenhooff** (b-tb).

21.1.1978 — COOKEVILLE (USA)

Tenn Tech Tuba/Euphonium Symposium.

20-22.1.1978 — NEW YORK (USA)

The 6th Annual Brass Conference.

26-29.1.1978 — TOWSON (USA)

Eastern Trombone Workshop, dir. by **John Melick** and **John Marcellus**.

27.1.1978

29.1.1978

Divers

- David Loeb: «Partita for trombone and harp» (1977), **Mary Beth O'Quinn**, soloist, with Kathy White, harp.
- Carl Nosse: «Incantation for twelve trombones». **Marcellus-Melick Trombone Ensemble**, **William F. Cramer** cond.
- Mark Anderson: «Sound Piece» (1977), Workshop 78 Ensemble, **John Marcellus** cond.

Verschiedenes

Im Juni 1977 hat **Claude Rippas** (tp) an einer Neuaufnahme der Brandenburgischen Konzerte von Bach mit Originalinstrumenten die Barocktrompete im 2. Konzert gespielt. Seon-Philips, mit Leonhardt, Brüggem, usw., Amsterdam.

International Horn Society: *New Officers* Douglas Hill (pres.), Frøydis Ree Wekre (v.-pres.), Rebecca Root (secr.), Morris Secon (tr.). *Advisory Council* Paul Anderson, Georges Barboteu, Frank Brouk, Alan Civil, Dale Clevenger, Nancy Fako, Douglas Hill, Michael Hoeltzel, Graham Hovey, Paul Ingraham, Aimé Lainesse, Walter Lawson, Paul Mansur, Rebecca Root, Morris Secon, Frøydis Ree Wekre.

The Society is now an Incorporated «Not-for-profit Corporation» with the State of Illinois, and will soon have tax-exempt status.

Août 1978: Ensemble de cuivres «Gabrieli» sous la direction de **F. de Backer** (1^{er} tb solo à l'Orchestre National belge) prépare une 1^{re} tournée en France.

Jack Wallace, principal trumpet of the Philharmonia Orchestra, recorded the difficult Sonatina for Solo trumpet by Hans-Werner Henze. To be released for December 1977 on Soma label (No. 771).

André Paquinet (tb) will leave the Paul Kuhn Orchestra to become the solo-tb in the Zürich Radio Orchestra from January 1st, 1978.

There is a new publication «**Cornett and Sackbutt**». For further information, contact **Paul Gretton**, Hespertal 17, D-4300 Essen-16 (West Germany).

1978 ITG Conference Scholarships available (before April 15, 1978). Inquiry: Dr. James Ode, School of Music, Ithaca College, Ithaca N.Y. 14850.

November 1977: **Phil Smith** (presently 4th tp, Chicago Symphony Orchestra) won an audition for the position of co-principal tp in the New York Philharmonic Orchestra, starting in the 1978-79 season. The other two finalists were **Louis Ranger**, who is holding the position as successor to Gerard Schwarz on an interim basis (1977-78 season) and **Charles Schlueter** (principal tp, Minnesota Orchestra). **Schlueter** was not able to attend the final round of the audition.

Francis Orval a été nommé professeur de cor au Conservatoire royal de Liège.

René Périnelli (tp) a été nommé professeur au Conservatoire national de la région de Marseille.

L'Ensemble de cuivres **T. Mertens** sort un nouveau disque avec des compositions de L. Bernstein, Rossini, Charpentier, L. Anderson.

Avril 1978: 2^{me} tournée aux USA du Quintette à vent belge.

TOM CROWN Mutes

3907 Howard Ave.
Western Springs,
Ill. 60558 U.S.A.

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

IN PREPARATION

Piccolo Trumpet Wah Wah Mute
Trumpet Wah Wah Mute
Formed Aluminium
Tuba Mute

Write for price list.

Robert Favre ZUGPOSAUNENSCHULE

Endlich... Méthode de trombone à coulisse
Eine Posaunenschule im Violin- und Bass-Schlüssel mit deutschem und französischem Text.

Endlich... eine Posaunenschule von einem Berufsposaunisten, Orchestermusiker. Lehrer für Posaune und Leiter von Blasmusikkops.

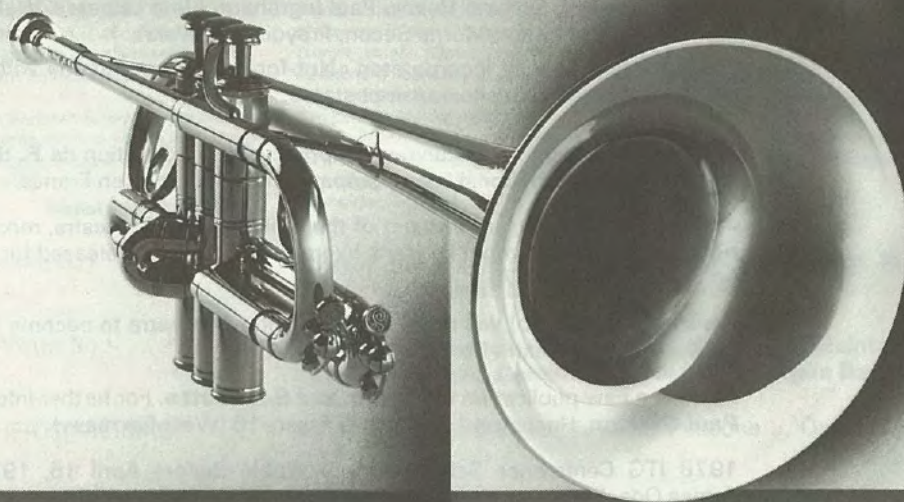
Endlich... eine Posaunenschule, welche die Ausbildung von Posaunisten auf eine solide Grundlage stellt. Aus der Praxis — für die Praxis.

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

Auf Wunsch Ansichtssendung.

Verlag und Auslieferung
Emil Ruh, Musikverlag, CH-8134 Adliswil/Schweiz
Postfach, Telefon 01-710 83 13





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)

BRASS BAND AGENDA

Événements à venir

1.4.1978 — RICKENBACH (CH)

4-12.8.1978 — THUN (CH)

7.10.1978 — LONDON (GB)

8.10.1978 — LONDON (GB)

25.11.1978 — ZURICH (CH)

Événements passés

9.10.1976 — LONDON (GB)

11-13.8.1977 — BIEL (CH)

8.10.1977 — LONDON (GB)

29.10.1977 — BERN (CH)

Divers

Ankündigungen

5th Swiss Solo- + Quartett Championship for Brass Instruments.

3rd Workshop + Concert Tour National Youth Brass Band of Switzerland, Featuring **Yehudi Menuhin** (Violin) as Conductor and Guest Soloist.

National Brass Band Championship of Great Britain at Royal Albert Hall.

European Brass Band Championship at Royal Albert Hall.

5th National Brass Band Championship of Switzerland.

Rückblick

National Brass Band Festival of Great Britain Featuring **Carole Dawn Reinhart** (tp) as Guest Soloist. 10 000 Visitors at Royal Albert Hall. Brydon Thomson + Eric Ball conducting the Massed Bands.

Fritz Voegelin «Caprice» for Cornet + Euphonium + Brass Band dedicated to the playing soloists **Phillip McCann**, Principal Solo-Cornet, Black Dyke Mills Band (England) and **Ian Craddock**, Principal Solo-Euphonium, Yorkshire Imperial Metals Band (England); National Youth Brass Band of Switzerland (dir. Fritz Voegelin).

National Brass Band Festival of Great Britain Featuring **Gerard Schwarz** (tp) as Guest Soloist. Elgar Howarth, Joseph Horowitz + Harry Mortimer conducting the Massed Bands of Grimethorpe, Stanshawe, Wingates, Yorkshire Imperial + Hendon.

Foundation of the Swiss Brass Band Federation.

Verschiedenes

Nominations:

Black Dyke Mills Band (dir. Peter Parkes): National Brass Band Champion 1975/76/77 of Great Britain.

Ernst Renkewitz (Euphonium): National Solo-Champion 1977 of Switzerland.

Coming Events

Past Events

Divers

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

ERICK BRAND INC.

liefert

Ersatzteile für
Musikinstrumente

auch stets vorrätig

Reparaturwerkzeuge (KITS)

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

for

Instrument Repair
Supplies

We also stock

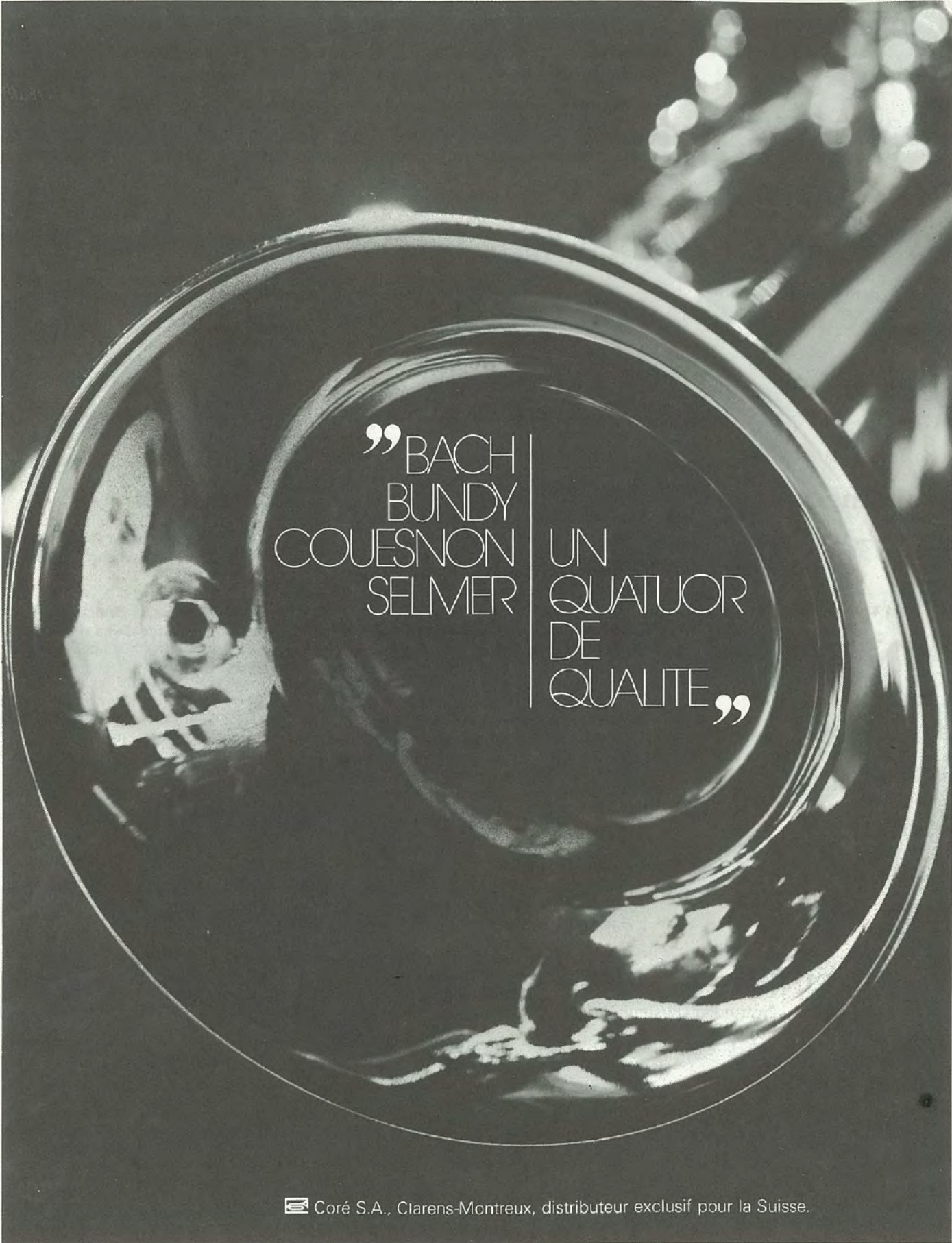
REPAIR KITS

Write for free catalog
and repair kit brochure

ERICK BRAND INC.

1117 W. Beardsley Avenue

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



”BACH
BUNDY
COUESNON
SELMER

UN
QUATUOR
DE
QUALITE”

Cesare Bendinelli

(env. 1542-1617)

(ca. 1542-1617)

(c. 1542-1617)

EDWARD H. TARR

Cet article est la suite d'une série commencée dans BRASS BULLETIN N° 17 (1977). Le premier article donnait des informations biographiques sur Bendinelli. Dans cette deuxième partie, il s'agira de *Tutta l'Arte della Trombetta* (1614) de Bendinelli.

Deuxième partie : La méthode de trompette

Comme nous le savons aujourd'hui, Bendinelli offrit en 1614 à l'Accademia Filarmonica de Vérone, sa ville natale, une trompette faite en 1585 par Anton Schnitzer ainsi qu'un livre intitulé *Tutta l'Arte della Trombetta* (Tout l'art de la trompette)¹.

On a retrouvé dans les archives de l'Accademia Filarmonica de Vérone une note relative au fait que Bendinelli avait remis la trompette et la méthode avec une lettre — qui, elle, a disparu — pour le comte Agostino Giusti, et que l'on avait demandé à Giusti de remercier le donateur au nom de tous². On mit cette donation au rayon de la bibliothèque de l'Accademia Filarmonica, et on l'y laissa dormir pendant quelques siècles.

En 1941³ paraissait le catalogue de la bibliothèque de l'Accademia Filarmonica, dont Giuseppe Turrini avait fait l'inventaire, et où il mentionnait la trompette et la méthode. Mais les musicologues de la trompette n'en eurent en fait connaissance qu'à partir de 1970. C'est le musicologue Lorenzo Bianconi⁴ qui les redécouvrit en inventariant toutes les bibliothèques italiennes pour le répertoire bibliographique RISM⁵.

Quand je me rendis en 1970 avec Bian-

Dieser Artikel setzt die in BRASS BULLETIN 17 (1977) begonnene Reihe fort. Dort sind in einem ersten Teil die biographischen Fakten über Bendinelli zusammengetragen worden. In diesem zweiten Teil wird Bendinellis *Tutta l'arte della Trombetta* (1614) besprochen.

Zweiter Teil : Die Trompetenschule

Wie wir heute wissen, schenkte Bendinelli 1614 der Accademia Filarmonica seiner Geburtsstadt Verona eine 1585 von Anton Schnitzer hergestellte Trompete und ein Buch mit dem Titel *Tutta l'arte della Trombetta* («Vollständige Kunst des Trompetenspiels»)¹. In den Akten der Accademia Filarmonica von Verona ist eine Notiz von der Schenkung erhalten. Dort steht, dass Bendinelli die Trompete und die Schule dem Conte Agostino Giusti, einem der Mitglieder, zusammen mit einem heute nicht mehr erhaltenen Brief gab und dass Giusti gebeten wurde, dem Spender im Namen aller zu danken². Diese Schenkung wurde in die Bibliothek aufgenommen und begann ein Dornröschenschlaf.

Obwohl Giuseppe Turrini beide, Trompete und Schule, in seinem 1941 gedruckten Katalog der Bestände der Accademia Filarmonica erwähnte³, sind sie der Trompetenforschung erst 1970 bekannt geworden. Der Musikforscher Lorenzo Bianconi⁴ hatte sie bemerkt, als er im Auftrag des Quellenlexikons RISM⁵ die Bestände italienischer Bibliotheken untersuchte. Als Bianconi mit mir im Herbst 1970 zum internationalen musikwissenschaftlichen Kongress nach Bonn reiste,

This article continues the series started in BRASS BULLETIN 17 (1977). There the biographical information on Bendinelli appeared in a first section. In this second section Bendinelli's *Tutta l'arte della Trombetta* (1614) is discussed.

Part II : The Trumpet Method

As we know today, Bendinelli presented the Accademia Filarmonica of his home city, Verona, in 1614 with a trumpet made in 1585 by Anton Schnitzer and a book entitled *Tutta l'arte della Trombetta* («The Entire Art of Trumpet-Playing»)¹. A note is preserved in the archives of the Accademia Filarmonica of Verona to the effect that Bendinelli gave the trumpet and the method, together with a letter which has not survived, to Count Agostino Giusti, and that Giusti was requested to thank the donor in everyone's name². This donation was incorporated into the library of the Accademia Filarmonica and began a slumber of centuries.

Although Giuseppe Turrini mentioned both the trumpet and the method in his catalogue of the contents of the Accademia Filarmonica library, a catalogue which was published in 1941³, they only became known to trumpet scholarship in 1970. The musicologist Lorenzo Bianconi⁴ came upon them while cataloguing the contents of Italian libraries for the source lexicon RISM⁵. When Bianconi traveled with me in 1970 to the International Musicological Congress in Bonn, he told me about the trumpet method.

¹ Voir *Brass Bulletin* N° 17 (1977), p. 41.

² Voir mon commentaire à l'édition en fac-similé de la méthode de Bendinelli (Kassel et al., Bärenreiter 1975) (*Documenta musicologica*, Série 2, Vol. V), annotation 4, ainsi que ma traduction en anglais (Nashville, The Brass Press 1975).

³ *L'Accademia Filarmonica di Verona... e il suo patrimonio musicale antico...* (Verona, La Tipografia Veronese 1941) (*Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Série V, Vol. XVIII, Anno 1940), p. 231.

⁴ Il a été nommé professeur de musicologie à l'Université de Bologne en 1977.

⁵ *Répertoire international des sources musicales*.

¹ Siehe *Brass Bulletin* 17 (1977), 41.

² Siehe mein Nachwort zur Faksimile-Ausgabe der Bendinelli-Schule (Kassel et al., Bärenreiter 1975) (*Documenta musicologica*, Zweite Reihe, Bd. V), Anmerkung 4, sowie meine englische Übersetzung davon (Nashville, The Brass Press 1975).

³ *L'Accademia Filarmonica di Verona... e il suo patrimonio musicale antico...* (Verona, La Tipografia Veronese 1941) (*Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Série V, Vol. XVIII, Anno 1940), S. 231.

⁴ 1977 ist er zum Professor für Musikwissenschaft an der Universität Bologna ernannt worden.

⁵ *Répertoire international des sources musicales*.

¹ See *Brass Bulletin* 17 (1977), 41.

² See my editorial commentary on the facsimile edition of the Bendinelli method (Kassel et al., Bärenreiter 1975) (*Documenta musicologica*, Second Series, Vol. V), annotation 4, as well as my English translation (Nashville, The Brass Press 1975).

³ *L'Accademia Filarmonica di Verona... e il suo patrimonio musicale antico...* (Verona, La Tipografia Veronese 1941) (*Atti e Memorie dell'Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona*, Série V, Vol. XVIII, Anno 1940), p. 231.

⁴ In 1977 he was appointed professor of musicology at the University of Bologna.

⁵ *Répertoire international des sources musicales*.

coné au Congrès international de musico-logie à Bonn, il me parla de la méthode. Est-ce que je la connaissais? — Non. Mais dès mon prochain voyage en Italie, je me rendis tout droit à Vérone. J'y trou-vai l'aide bienveillante du professeur En-rico Paganuzzi, bibliothécaire en chef de l'Accademia Filarmonica, et c'est ainsi qu'il devint possible de publier une édi-tion en fac-similé, chez Bärenreiter, en 1975.

Depuis lors, la méthode de trompette de Bendinelli a été commentée dans diver-ses publications⁶, et la dernière sonate qu'elle contient, la Sonata N° 336, a été éditée⁷.

Dans la mesure où le lecteur pourra se faire une idée claire de ce qu'est cette méthode en lisant ces publications ré-centes, j'aimerais, dans cet article, mon-trer son importance et attirer l'attention sur trois points particuliers: 1. Le tableau de la tessiture de la trompette, au début de la méthode; 2. Les signaux militaires; 3. Les sonates à 5 voix.

Jusqu'à présent, on considérait que le *Modo per imparare a sonare di tromba* (Frankfort, 1638) de Girolamo Fantini était la première méthode de trompette⁸. C'est maintenant à l'œuvre de Bendinelli que revient cette distinction. Mais il y a aussi d'autres documents de cette époque qui sont importants pour le jeu de la trompette; par ordre chronologi-que: 1. Les carnets de deux trompettistes allemands à la cour danoise, Hendrich Lübeck (écrits entre 1596 et 1609 env.) et Magnus Thomsen (écrits en 1598)⁹; 2. La Toccata à cinq voix de l'Orfeo (1607) de Claudio Monteverdi¹⁰; 3. Certaines in-dications très utiles dans le 3^e livre du *Syntagma Musicum* de Michael Praeto-rius (Wolfenbüttel, 1619)¹¹; 4. Les si-gnaux militaires que nous a transmis Ma-rin Mersenne dans son *Harmonie Univer-selle* (Paris, 1636-1637)¹².

erzählte er mir von der Trompetenschule. Ob ich sie kannte? Nein — aber auf mei-ner nächsten Italienreise besuchte ich Verona. Prof. Enrico Paganuzzi, der Vor-steher der Bibliothek der Accademia Fi-larmonica, war sehr hilfreich und entgegenkommend, und so kam es, dass der Bärenreiter-Verlag die Faksimile-Ausgabe 1975 herausbrachte.

Seither ist Bendinellis Trompetenschule in einigen Publikationen gewürdigt wor-den⁶, und die Sonate Nr. 336 daraus ist im Druck erschienen⁷.

Da sich der Leser in diesen Publikationen der letzten Zeit ein genaues Bild der Schule machen kann, will ich in diesem Artikel zunächst die Bedeutung der Schule kurz zusammenfassen und dann nur drei Aspekte herausstellen: 1) die Tabelle des Tonumfangs der Trompete am Anfang der Schule; 2) die Militärsig-nale und 3) die mehrstimmigen Stücke. Bisher wurde Girolamo Fantinis *Modo per imparare a sonare di tromba* (Frank-furt 1638) für die früheste Trompeten-schule gehalten⁸. Das Werk Bendinellis hat nunmehr diese Ehre. Andere wichtige Zeugnisse über das Trompetenblasen aus diesem zeitlichen Umkreis sind, in chro-nologischer Reihenfolge: 1) die Notiz-bücher zweier deutscher Trompeter am dänischen Hof, aufgeschrieben von Hen-drich Lübeck (um 1596-1609) und Ma-gnus Thomsen (1598)⁹; 2) Claudio Mon-teverdis fünfstimmige *Orfeo-Toccata* (1607)¹⁰; 3) wichtige Hinweise im 3. Band von Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1619)¹¹ und 4) die Militärsignale, die Marin Mersenne in seiner *Harmonie universelle* (Paris 1636-1637) mitteilt¹².

Bendinellis *Tutta l'arte della Trombetta* bil-det die Verbindung zwischen Thomsens und Lübecks Trompeterbüchern, die sie zweifellos für den eigenen Gebrauch führten, und Fantinis Trompetenschule.

Was I familiar with it? No — but on my next Italian tour I headed straight for Verona. Prof. Enrico Paganuzzi, head of the library of the Accademia Filarmonica, was very helpful and cooperative; and thus it became possible for the Bärenreiter publishing house to bring out a facsimile edition in 1975.

Since then, Bendinelli's trumpet method has been discussed in several publica-tions⁶, and the last sonata contained within it, the Sonata No. 336, has been printed⁷.

Since the reader will be able to form a clear idea of the method through these recent publications, I would like in this article first briefly to show its importance and then to call attention to just three of its aspects: 1) the table of the trumpet's range at the beginning of the method, 2) the military signals, and 3) the five-part sonatas.

Until now, Girolamo Fantini's *Modo per imparare a sonare di tromba* (Frankfort 1638) was considered to be the first trumpet method⁸. Bendinelli's work now enjoys this distinction. Other important documents on trumpet-playing from this time are, in chronological order: 1) the notebooks of two German trumpeters at the Danish court, Hendrich Lübeck (writ-ten down c. 1596-1609) and Magnus Thomsen (written down in 1598)⁹, 2) Claudio Monteverdi's five-part *Orfeo-toccata* (1607)¹⁰, 3) valuable instruc-tions in the third volume of Michael Praetorius' *Syntagma musicum* (Wol-fenbüttel 1619)¹¹, and 4) the military signals transmitted to us by Marin Mersenne in his *Harmonie universelle* (Paris 1636-1637)¹².

Bendinelli's *Tutta l'arte della Trombetta* bridges the gap between Thomsen's and Lübeck's notebooks, which they doubtless compiled for their own use, and Fantini's trumpet method. Since the

⁶E. H. Tarr, commentaire d'éditeur à l'édition en fac-similé (Kassel et al., Bärenreiter 1975); Detlef Altenburg, «Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert», *Alta Musica* I (1975), pp. 47-60; Anthony Baines, *Brass Instruments* (Lon-dres, 1976); E. Tarr, *La Trompette* (Lausanne, Payot, 1977).

⁷Publié par E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1977).

⁸La dernière édition en fac-similé a été publiée en 1972 par The Brass Press, mais est malheureuse-ment épuisée actuellement.

⁹Publié par Georg Schünemann, *Trompeterfanfa-ren, Sonaten und Feldstücke...* (Kassel, Bärenreiter, 1936) (*Das Erbe deutscher Musik*, Série 1, Vol. 7), désigné plus loin par *EdM*.

¹⁰Publiée, avec deux fanfares de procession de Fan-tini appelées «Imperiale», pour un chœur de trom-pettes à 5 voix et timbales, ou pour un quintette de cuivres, par E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1976).

¹¹Édition en fac-similé avec un commentaire de Wi-libald Gurlitt (Kassel et al., Bärenreiter 1958) (*Documenta musicologica*, Série 1).

¹²Édition en fac-similé avec une introduction de François Lesure (Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1965).

⁶E. H. Tarr, Nachwort zur Faksimile-Ausgabe (Kas-sel et al., Bärenreiter 1975); Detlef Altenburg, «Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert», *Alta Musica* I (1975), 47-60; Antho-ny Baines, *Brass Instruments* (London 1976); E. Tarr, *Die Trompete* (Bern und Stuttgart, Hallwag 1977).

⁷Herausgegeben von E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1977).

⁸Die letzte Faksimile-Ausgabe wurde 1972 von The Brass Press erstellt, ist heute leider vergriffen.

⁹Herausgegeben von Georg Schünemann, *Trompe-terfanfaren, Sonaten und Feldstücke...* (Kassel, Bä-renreiter 1936) (*Das Erbe deutscher Musik*, Erste Reihe, Band 7), in der Folge als *EdM* zitiert.

¹⁰Zusammen mit zwei Aufzügen von Fantini, «Im-periale» genannt, für ein fünfstimmiges Trompe-tenensemble mit Pauken bzw. Blechbläserquintett herausgegeben von E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1976).

¹¹Faksimile-Neudruck mit einem Nachwort von Wi-libald Gurlitt (Kassel et al., Bärenreiter 1958) (*Do-cumenta musicologica*, Erste Reihe).

¹²Faksimile-Neudruck mit einer Einleitung von François Lesure (Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965).

⁶E. H. Tarr, editorial commentary on the facsimile edition (Kassel et al., Bärenreiter 1975); Detlef Altenburg, «Zum Repertoire der Hoftrompeter im 17. und 18. Jahrhundert», *Alta Musica* I (1975), 47-60; Anthony Baines, *Brass Instruments* (London 1976); E. Tarr, *Die Trompete* (Berne and Stuttgart, Hallwag 1977).

⁷Edited by E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1977).

⁸The last facsimile edition was published by The Brass Press in 1972 but is now unfortunately out of print.

⁹Edited by Georg Schünemann, *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke...* (Kassel, Bärenreiter 1936) (*Das Erbe deutscher Musik*, First Series, Vol. 7), henceforth cited as *EdM*.

¹⁰Edited, together with two processional fanfares called "Imperiale" by Fantini, for a five-part trumpet ensemble with kettledrums or a brass quintet, by E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1976).

¹¹Facsimile edition with a commentary by Wilibald Gurlitt (Kassel et al., Bärenreiter 1958) (*Docu-menta musicologica*, First Series).

¹²Facsimile edition with an introduction by François Lesure (Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique 1965).

Li nomi et uoci della Trombetta Antiqua

N.º 1.



1

Tutta l'Arte della Trombetta de Bendinelli comble la lacune entre les carnets de Thomsen et de Lübeck, qui l'ont certainement compilée à leur propre usage, et la méthode de trompette de Fantini.

Dans la mesure où les sonates de la méthode Bendinelli qui sont datées, le sont des années 80 (1584 est la première date mentionnée), il est bien possible que tout le reste date de la même époque. Bendinelli a écrit dans son sous-titre: «Le contenu de cet ouvrage a été fait en grande partie par l'auteur; le reste a été recueilli par lui chez [les] plus grands musiciens de son temps.» Quoi qu'il en soit, la notation de Bendinelli — si libre soit-elle — est plus exacte que celle de Thomsen. (Les carnets de Lübeck ne semblent pas contenir de signaux.) Comme la méthode de Bendinelli ne contient pas moins de 336 sonates à être exécutées par un chœur de trompettes à 5 voix, et que généralement il n'en a écrit qu'une des parties, les indications qu'il donne sur la façon d'improviser les autres sont particulièrement instructives.

Le tableau de tessiture de la trompette (fol. 1)

La figure 1 montre le tableau de tessiture que Bendinelli fait figurer tout au début

Da die datierten Sonaten in der Bendinelli-Schule aus den 80er Jahren des 16. Jahrhunderts stammen (1584 ist das früheste darin vorkommende Datum), ist es denkbar, dass der Hauptteil des Inhalts aus dieser Zeit stammt. Im Untertitel sagt Bendinelli: «Der grösste Teil des Inhalts stammt vom Autor, den Rest hat er... von [den] hervorragenden Bläsern seiner Zeit zusammengetragen.» Wie dem auch sei, Bendinellis Notation — wenn auch noch recht frei — ist genauer als die Thomsens. (Lübecks Notizbuch scheint keine Signale zu enthalten.) Da Bendinellis Schule nicht weniger als 336 Sonaten enthält, die im fünfstimmigen Trompeterkorps ausgeführt wurden, wobei meistens nur eine Stimme aufgeschrieben ist, sind seine Angaben zur Improvisation der restlichen Stimmen besonders aufschlussreich.

Die Tabelle des Umfangs der Trompete (fol. 1)

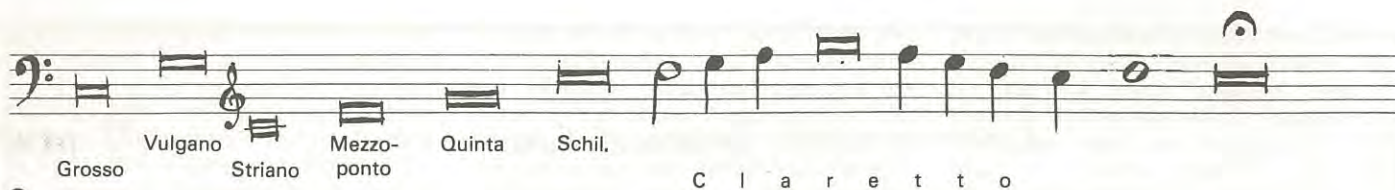
Abbildung 1 zeigt die Tabelle Bendinellis zum Umfang der Trompete, die der Trompeterschule vorsteht. Die Tabelle könnte in moderner Form wie folgt wiedergegeben werden: (Abb. 2)

Die drei Punkte, die im Original unter den doppelten Ganzen stehen, erläutert Ben-

dated sonatas of Bendinelli's method come from the 1580's (1584 being the earliest date which occurs), it is possible that much of the remainder dates back to that period. In the subtitle, Bendinelli wrote: «The work's contents are in large part by the author; the remainder was gathered by him... from [the] greatest players of his time.» However that may be, Bendinelli's notation — free as it still is — is more exact than Thomsen's. (Lübeck's notebook does not seem to contain any signals.) Since Bendinelli's method contains no less than 336 sonatas which were performed by a five-part trumpet corps, and generally only one of the parts is written down, his indications on how to improvise the remaining parts are particularly instructive.

The Table of the Trumpet's Range (fol. 1)

Illustration 1 shows Bendinelli's range table which comes at the very beginning of his trumpet method. The table can be given in a modern form as follows: (Ill. 2) The three dots written under the double whole notes in the original source are explained as follows in Bendinelli's preface: Wherever [the player] finds the following



2

de sa méthode de trompette. La figure 2 donne une interprétation moderne de ce tableau :

En ce qui concerne les trois points sous les maximes dans l'original, Bendinelli donne l'explication suivante dans sa préface: «Chaque fois que [le musicien] trouvera les notes suivantes  avec des points dessous, il devra accentuer [l'intonation] en bougeant le menton.» Nous comprenons qu'il doit s'agir d'une technique d'impulsions du souffle probablement apparentée au «halètement rythmé» d'Altenburg¹³, où il faut utiliser le menton pour produire une légère ouverture et fermeture de la cavité buccale, comme si l'on prononçait (approximativement) «oua-oua-oua».

Remarquons que le tableau de Bendinelli n'est pas en Do, mais bien en Fa. D'habitude de tels tableaux de tessiture pour la trompette sont faits en Do (à une exception près, un second tableau chez Mersenne V, 267 qui est aussi en Fa, mais qui ne semble par ailleurs pas avoir de rapport avec celui de Bendinelli).

Dans le «Commentaire de l'Éditeur» de l'édition en fac-similé de la méthode de Bendinelli, j'attirais l'attention sur ce détail en particulier, et j'essayais de trouver un accord entre la tonalité du tableau de tessiture et le diapason de la trompette de Bendinelli, qui est légèrement plus haut que Mi.

A la note 14 de la traduction anglaise, je me déclarais ouvert à toute suggestion nouvelle permettant de déterminer les diapasons du tableau et de l'instrument. Et aujourd'hui, après avoir échangé une correspondance avec Detlef Altenburg et Reine Dahlqvist et étudié de près le tableau d'accord des trompettes que donne Anthony Baines à la p. 127 de son *Brass Instruments* (Londres, 1976), il semble plus probable qu'un Mi quelque peu haussé (A=440) corresponde à un Ré ou un Mi^b du «Chorton» de cette époque, plutôt qu'à un Fa.

Voilà qui explique mieux le diapason de la trompette de Bendinelli, mais qu'en est-il de la tonalité du tableau de tessiture? C'est au professeur Klaus Wolfgang Niemöller de l'Université de Münster que je dois les indications appropriées. Il me fit remarquer que dans les partitions anciennes, lorsque l'on avait à noter une tessiture étendue, on disposait en général les notes de façon à éviter des

dinelli im Vorwort wie folgt: «Wo [der Bläser] folgende Noten  mit den Punkten darunter findet, soll er das Kinn zum Betonen führen.» Wir verstehen darunter eine bebende, vielleicht mit Altenburgs «schwebender Haue» verwandte Technik¹³, wobei die Kinnführung eine sich leicht öffnende und schliessende Aussprache, etwa «oua-oua-oua», hervorbringt.

Es fällt auf, dass Bendinellis Tabelle nicht in C, sondern in F steht. Solche Umfangstabellen der Trompete stehen sonst immer, mit einer Ausnahme, in C. (Die Ausnahme, eine zweite Tabelle bei Mersenne V, 267, steht ebenfalls in F, scheint aber mit Bendinellis Tabelle nicht vergleichbar zu sein.) Im Nachwort zur Faksimile-Ausgabe von Bendinellis Trompetenschule wies ich bereits auf diese Besonderheit hin und versuchte, die Tonart der Tabelle mit der Stimmung der Trompette Bendinellis, ein etwas hohes E, in Einklang zu bringen. In Anmerkung 14 der englischen Übersetzung hiess ich weitere Vorschläge zur Tonartbestimmung sowohl der Tabelle als auch der Trompette willkommen. Es scheint heute — nach einer Korrespondenz mit Detlef Altenburg und Reine Dahlqvist und nach der Lektüre der Tabelle zu Trompetenstimmungen auf S. 127 von Anthony Baines' *Brass Instruments* — eher wahrscheinlich, dass ein hohes E (A=440) eher D oder Es im Chorton der damaligen Zeit entspricht, als F.

Somit wäre die Stimmung von Bendinellis Trompette besser erklärt, aber die Tonart der Tabelle? Den einschlägigen Hinweis verdanke ich Herrn Prof. Klaus Wolfgang Niemöller der Universität Münster. Er wies mich darauf hin, dass in frühen Partituren, in denen ein grosser Umfang zu bewältigen ist, die Noten gewöhnlich so angebracht werden, dass keine Hilfslinien nötig werden, ungeachtet der eigentlichen Tonart. Die Tabelle der Umfang der Trompette am Anfang von Bendinellis Trompetenschule steht durchaus in dieser Tradition. Damit ist sowohl die scheinbare Tonart F als auch die Tatsache, dass der Trompetenumfang eine Oktave zu tief erscheinen würde, wenn wir die Tabelle genau nehmen würden, völlig gleichgültig. Weiterhin fällt auf, dass Bendinelli das Fundament der Naturtonreihe ausliess. Es ist weniger wahrscheinlich, dass dieser hochgeach-

notes  with the dots beneath [them], he should lead his chin to accentuate.» We understand this to mean a beating technique, perhaps related to Altenburg's «beating huff»¹³, whereby the leading of one's chin produces a slight opening and closing of the mouth cavity and the (approximate) pronunciation, «waa-waa-waa».

It is remarkable that Bendinelli's range table is not in C, but rather in F. Such trumpet range tables otherwise appear in C (with one exception, a second table in Mersenne V, 267 which is also in F but otherwise does not seem to be related to Bendinelli's table). In the Editorial Commentary for the facsimile edition of Bendinelli's trumpet method I called attention to this particular detail and tried to bring the tonality of the range table into agreement with the pitch of Bendinelli's trumpet, which is slightly higher than E. In Note 14 of the English translation I welcomed further suggestions for the pitch determination of both the table and the trumpet. Today — after corresponding with Detlef Altenburg and Reine Dahlqvist and after having studied the table of trumpet pitches on p. 127 of Anthony Baines' *Brass Instruments* (London 1976) — it seems more probable that a somewhat high E (A=440) would correspond to Chorton D or E^b of that time, rather than to F.

The pitch of Bendinelli's trumpet would thus seem to be better explained, but what about the tonality of the range table? I am grateful to Prof. Klaus Wolfgang Niemöller from the University of Münster for the appropriate indication. He pointed out that in early scores in which a large range is to be notated, the notes are generally arranged in such a way as to avoid ledger lines, no matter what the actual key might be. The trumpet range table at the beginning of Bendinelli's trumpet method is thoroughly within this tradition. It is thus completely a matter of indifference that the tonality apparently is F or that the trumpet's range would be an octave too low if Bendinelli's range table were to be taken at face value. Furthermore, it is remarkable that Bendinelli left out the fundamental of the harmonic series. It is not very likely that this highly esteemed, well educated «musician and trumpeter» did not know the 1st partial; more

¹³ Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle 1795), 94.

¹³ Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle 1795), p. 94.

¹³ Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle 1795), 94.

lignes supplémentaires, quelle que soit la clef effective. Le tableau de tessiture au début de la méthode de trompette de Bendinelli respecte tout à fait cette tradition. Il est donc absolument indifférent, si l'on prend le tableau de Bendinelli au pied de la lettre, que la tonalité soit apparemment Fa ou que la tessiture de la trompette semble être trop basse d'une octave.

Par ailleurs, il faut noter que Bendinelli a laissé de côté la fondamentale de la série harmonique. Il n'est pas très vraisemblable que ce « musicien et trompettiste » respecté et dûment formé n'ait pas connu le premier partiel ; il est par contre plus probable qu'il l'ait laissé de côté de façon à éviter des lignes supplémentaires, tout comme il l'a fait en choisissant l'apparente tonalité de Fa pour composer son tableau (chez Fantini, le premier partiel apparaît dans son tableau de tessiture sous le nom de *Sotto Basso*).

Je ne parviens pas à expliquer pourquoi Bendinelli ne fait allusion, dans son tableau, qu'à « la trompette du passé » (*Trombetta Antiqua*), ni pourquoi il appelle *Claretto* le registre supérieur (au lieu de « clarino »). Dans les morceaux proprement dits, il emploie partout le mot « clarino » (ou « chlarino »). (Fantini, quant à lui, utilise le mot « soprano ».) On trouve le terme « clareta » — qui semble être identique à « claretto » — entre 1460 et 1512, désignant aussi bien le registre supérieur de la trompette qu'un instrument. De toutes façons, Bendinelli pousse son registre supérieur jusqu'au sol⁴ (et même deux fois au la⁴ : voir fol. 53, milieu de la 5^e ligne depuis le bas, et fol. 54v, 4^e note depuis la fin). La tessiture ainsi établie peut alors se comparer à celle de la trompette dans d'autres œuvres du Haut-Baroque. Même si à la p. 23 de sa méthode de trompette, Fantini étend le registre supérieur jusqu'au ré⁵, ça n'est jamais qu'un exercice. Le la⁴ reste la limite supérieure dans les compositions musicales proprement dites jusque vers 1680¹⁴.

Les signaux militaires (fol. 3-5)

Aujourd'hui l'extension de l'industrie du disque nous a conduit à penser que les concertos, sonates et sinfonias pour trompette solo, cordes et continuo ou pour trompette et orgue, forment la majeure partie de la musique baroque pour trompette. A l'époque, cependant, ces pièces n'avaient qu'une importance secondaire. Dans les cours, les trompettistes étaient organisés en formations paramilitaires ; et si à un moment donné, leur

tete, gebildete « Musiker und Trompeter » den 1. Naturton nicht kannte, als dass er ihn einfach ausliess, um Hilfslinien zu vermeiden — wie er bei der Erstellung der Tabelle die scheinbare Tonart F wählte. (Der 1. Naturton wird auf Fantinis Umfangtabelle als *Sotto Basso* aufgeführt.)

Ich kann nicht erklären, warum Bendinelli die Umfangtabelle nur auf die « ältere Trompete » (*trombetta Antiqua*) bezieht, noch warum das obere Register *Claretto* statt « Clarino » heisst. In den eigentlichen Musikstücken verwendet er nämlich das Wort « Clarino » (bzw. *chlarino*). (Fantini hingegen spricht nur von *Soprano*.) Der Terminus *Clareta*, der mit *Claretto* identisch zu sein scheint, begegnet sonst zwischen 1460 und 1512, und zwar als Bezeichnung für die hohe Lage der Trompete sowie für ein Instrument. Jedenfalls führt Bendinelli das hohe Register der Trompete nur bis *g''* (bzw. zweimal bis *a''* : auf fol. 53, Mitte fünftletzter Zeile und auf fol. 54v, viertletzter Ton). Dieser Umfang deckt sich mit dem sonst bekannten Umfang der Trompete im Frühbarock. Wenn auch Fantini auf S. 23 seiner Trompetenschule die Höhe bis ins *d'''* führt, so nur in einer Übung. Das hohe *a''* bleibt die obere Grenze bei eigentlichen Musikstücken bis gegen 1680¹⁴.

Die Militärsignale (fol. 3-5)

Heute sind wir es durch die Schallplattenindustrie gewohnt, Konzerte, Sonaten und Sinfonien für Solotrompete, Streicher und Continuo oder für Trompete und Orgel als die wichtigste Barockmusik für Trompete anzusehen. Damals aber waren diese Stücke eher eine Randerscheinung. Die Trompeter waren an den Höfen in paramilitärischen Trompeterkorps organisiert ; wenn ihr Fürst nicht gerade Krieg führte, war ihre vornehmste Aufgabe die Repräsentation. Sie spielten oder improvisierten Ensemblesmusik für 3 bis 8 Trompeten und Pauken bei jeder nur erdenklichen Gelegenheit. Es waren von den Hoftrompetern nur wenige, die sich den Titel eines « musikalischen » bzw. eines « Concert-Trompeters » zulegten. Deswegen will ich hier ein besonderes Gewicht auf diejenigen Funktionen der Trompeter legen, die mit dem Krieg bzw. mit der Repräsentation zu tun haben. Diese Gewichtsverteilung ist bei Bendinelli insofern leicht, als die Trompete bei ihm noch kein Instrument der Kunstmusik war. Erst bei Fantini konnte ein Hoftrompeter die Enge des Hoftrompeterkorps verlassen, um Sonaten mit Orgel

probably he simply left it out in order to avoid ledger lines, just as he did in choosing the apparent tonality of F in compiling the range table. (In Fantini's range table, the 1st partial appears under the name *Sotto Basso*.)

I cannot explain why Bendinelli, in his range table, refers only to the « Trumpet of the past » (*trombetta Antiqua*), nor why the high register is called *Claretto* (instead of « Clarino »). In the actual pieces of music, he employs the word « Clarino » (or *chlarino*) throughout. (Fantini, on the other hand, uses the word *Soprano*.) The term *Clareta*, which seems to be identical to *Claretto*, is encountered between 1460 and 1512, and denotes both the high register of the trumpet and an instrument. In any case, Bendinelli allows the high register to expire at *g''* (and, twice, at *a''* : on fol. 53, in the middle of the fifth line from the bottom, and on fol. 54v, the fourth note from the end). The range thus displayed is comparable to that of the trumpet in other Early Baroque works. Even though Fantini extends the high register on p. 23 of his trumpet method to *d'''*, this is only in an exercise. High *a''* remains the upper limit in actual musical compositions until nearly 1680¹⁴.

The Military Signals (fol. 3-5)

Today, because of the phonograph record industry, we are used to considering concertos, sonatas, and sinfonias for solo trumpet, strings, and continuo or for trumpet and organ to be the most important Baroque music for trumpet. At that time, however, such pieces were of secondary importance. At court, trumpeters were organized in paramilitary trumpet corps ; if their sovereign was not waging war at a given moment, their chief duties were ceremonial ones. They played or improvised ensemble music in groups of 3 to 8 trumpets and kettle-drums on every conceivable occasion. Only a few of the court trumpeters were allowed to carry the title of a « musical » or of a « concert trumpeter ». Thus I intend here to give special emphasis to those functions of trumpeters having to do either with war or with ceremony. This distribution of emphasis is easy with Bendinelli's method, since for him the trumpet was not yet involved in art music. Only in Fantini's time did it first become possible for a court trumpeter to leave the confines of the court trumpet corps in order to perform sonatas with organ or dance pieces with an unspecified continuo instrument.

¹⁴ Exception : Heinrich Schütz « Buccinate in neomenia tuba », *Symphoniae sacrae* I, N° 19 (1629), probablement le premier exemple de l'histoire de la musique à donner un contre-ut à la trompette dans une pièce.

¹⁴ Ausnahme : Heinrich Schütz, « Buccinate in neomenia tuba », *Symphoniae sacrae* I, Nr. 19 (1629), vermutlich das erste Beispiel in der Musikgeschichte für ein hohes *c'''* auf der Trompete in einem Musikstück.

¹⁴ Exception : Heinrich Schütz, « Buccinate in neomenia tuba », *Symphoniae sacrae* I, No. 19 (1629), probably the first example in music history for a high C on the trumpet in a piece of music.

Principio delle Tocate di Guerra con il moto sotto ciascuna nota, modo più facile per imparare:

Tocada

da-fon-fon-da-fa dran da-fon-fon-da-fa dran fin-fan-da da-fon-fon-da-fa dran fin-fan-da-fan-da
 fan-fan-da dran, da dran da-fen-fe-ne da-fen-fe-ne da-fen-fe-ne da-fen-fe-ne da-fen-fe-ne
 dran da-fen-fe-ne fin-fen-fe-ne da-fen-fe-ne fin-fan-fen-fe-ne da-fen-fe-ne fin-fan-fe-ne da-fa dran
 dran da-fen-fe-ne da-fa da-fen-fe-ne da-fen-fe-ne da-fa da-fen-fe-ne da-fa da-fen-fe-ne da-fa
 fa dran dran da-fen-fe-ne da-fa dran fin-fan-fe-na da-fa dran da-fen-fe-ne da-fa
 dran fin-fa-fan-fe-ne da-fa dran da-fen-fe-ne da-fa dran da-fon-fon-da-fa

Segue il moto a cavallo, alla francese, sonata alla Bassa, con la sua Tocado

Tocada

da-fon-fon-da-fa dran da-fa-fa-fa-fa-fa dran da-fa-fa-fa-fa-fa dran fan-da

souverain n'était pas en guerre quelque part, ils étaient de service principalement dans des cérémonies. Et la moindre occasion était bonne pour jouer ou improviser de la musique d'ensemble, en groupes de 3 ou 8 trompettes et timbales. Seuls quelques rares trompettes de cour étaient autorisés à porter le titre de trompette «de musique» ou «de concert». J'entends par là qu'il faut se rendre compte des fonctions qu'occupaient les trompettistes, que ce soit à la guerre ou pendant les cérémonies. La méthode de Bendinelli le met clairement en évidence, dans la mesure où, pour lui, la trompette n'avait encore rien à voir avec de la musique d'expression artistique. Ça n'est qu'à l'époque de Fantini que, pour la première fois, les trompettistes de cour ob-

oder Tanzsätze mit einem sonstigen Generalbassinstrument aufzuführen. Die von Bendinelli angeführten Militärsignale sind die folgenden: *Buta sella* (Satteln), *monta a cavallo alla francese* (Aufsitzen nach der französischen Art), *Il mont a cavallo all'Italiana* (Aufsitzen nach der italienischen Art), *Calvalche* (Marsch), *Allo standardo* (Zur Fahne), *Chiamada per mettersi al ordine contro l'inimico* (Kriegsruf, damit man Aufstellung gegen den Feind nimmt), *Chiamada alla scarmuzza* (Ruf zur Schlacht), *Rittirata* (Rückzug), *un modo di tocada se havrai vinto la battaglia con vittoria* (Eine Art von Toccata, wenn die Schlacht glücklich ausgegangen ist), *batte la tenda* (Zelte abbrechen), *l'Augetto* (Wacht). Da die militärischen Aufgaben der damaligen

The military signals transmitted by Bendinelli are the following: *Buta sella* (Bring Up the Saddle), *monta a cavallo alla francese* (To Horse, in the French manner), *Il mont a cavallo all'Italiana* (To Horse, in the Italian manner), *Cavalche* (Parade Call), *Allo standardo* (To the Standard), *Chiamada per mettersi al ordine contro l'inimico* (Call for falling into rank against the enemy), *Chiamada alla scarmuzza* (Call to the skirmish), *Rittirata* (Retreat), *un modo di tocada se havrai vinto la battaglia con vittoria* (A kind of toccata if you have won the battle victoriously), *batte la tenda* (Pitch Tents), *l'Augetto* (To Watch). Since the military obligations of those trumpeters belonged to their most important duties, the military signals formed a fixed part of

tinrent la possibilité de sortir des limites imposées par la musique de fonction, pour exécuter des sonates avec orgue ou des danses avec une basse continue non spécifiée.

Les signaux militaires transmis par Bendinelli sont les suivants: *Buta sella* (Sellez), *monta a cavallo alla francese* (En selle, à la française), *Il mont a cavallo all'italiana* (En selle à l'italienne), *Cavalche* (Cavalcade), *Allo standardo* (A l'étendard), *Chiamada per mettersi al ordine condro l'inimico* (Sonnerie pour se mettre en rang contre l'ennemi), *Chiamada alla scarmuzza* (Sonnerie pour l'escarmouche), *Rittirata* (Retraite), *un modo di tocade se havrai vinto la battaglia con vittoria* (Une façon de sonner pour si tu as victorieusement gagné la bataille), *batte la tenda* (Levez le camp), *l'Augetto* (Le veilleur).

Comme le service militaire faisait partie des obligations les plus importantes de ces trompettistes, les signaux militaires étaient une partie fixe de leur répertoire. Et jusqu'en 1795, J. E. Altenburg écrivait que les «Cinq pièces de campagne» représentaient le répertoire principal qu'un jeune trompettiste avait à aborder au cours de sa formation sur 2 ans¹⁵.

Le *Butta Sella* (Sellez) que l'on sonnait «deux ou trois heures avant de sortir à cheval»¹⁶ est particulièrement approprié pour démontrer l'origine et la structure des signaux militaires. Peut-être trouve-t-on la première version de cette sonnerie dans la chanson de Clément Jannequin «*La Bataille*» (Anvers 1545), où elle consiste en un saut de quinte, la quinte étant répétée deux fois. Dans sa forme originale, ce signal avait peut-être deux ou trois parties. Chez Mersenne, il en a deux, une courte et une longue; chez Thomsen et Bendinelli, il a trois parties principales et une finale. La version de Fantini est plus complexe. Le signal proprement dit est précédé d'une *sparata* et d'une *rotta*, probablement des compositions libres, et le signal lui-même n'arrive pas avant la mesure 13.

La figure 3 donne la version Bendinelli du *Butta Sella*. Au début de la partie consacrée aux signaux militaires, il fait le commentaire suivant: *Principio delle tocade di guerra con il moto sotto ciascuna notta, modo piu facile per imparare* (Début des sonneries de guerre, avec une syllabe sous chaque note, pour apprendre plus facilement). Dans le sous-titre de sa méthode, l'auteur se déclare être le premier à avoir mis des syllabes sous les sonneries de guerre. D'après lui, ces syllabes ont une double fonction: elles donnent le mouvement de la langue, et elles aident également à mémoriser les pièces. Si l'on regarde les syllabes attribuées au

Trompeter zu den wichtigsten Pflichten gehörten, bildeten die Militärsignale einen festen Teil ihres Repertoires. Noch 1795 schrieb J. E. Altenburg, dass die «fünf Feldstücke» das Hauptrepertoire des zweijährigen Lehrgangs bildeten¹⁵. Das Signal *Butta sella* (Satteln), das «zwei oder drei Stunden vorher, ehe man zu Pferde ausrückt», gespielt wird¹⁶, ist besonders geeignet, Herkunft und Struktur der Militärsignale zu erläutern. Die vielleicht früheste Fassung dieses Signals begegnet bei Clément Jannequins Chanson *La Bataille* (Antwerpen 1545), wo es aus einem Quintsprung mit dreimaliger Tonwiederholung auf der Quinte besteht. In seiner ursprünglichen Form hatte dieses Signal wohl zwei oder drei Abschnitte: Bei Mersenne sind es zwei, ein kürzerer und ein längerer, bei Thomsen und Bendinelli gibt es drei Abschnitte und einen Schlussteil. Fantinis Fassung ist komplexer. Dem eigentlichen Signal gehen eine *Sparata* und eine *Rotta* voraus, die sehr wahrscheinlich von ihm selbst frei erfunden wurden, das Signal selbst setzt erst im 13. Takt ein.

Abbildung 3 zeigt Bendinellis Fassung von *Butta sella*. Der Anfang der Abteilung über die Militärsignale wird von Bendinelli wie folgt kommentiert: *Principio delle tocade di Guerra con il moto sotto ciascuna notta, modo piu facile per imparare* («Anfang der Militärsignale mit dem Motto unter jeder Note, eine sehr leichte Art zum Lernen»). Im Untertitel seiner Schule bezeichnete sich der Autor als der erste, der den Militärsignalen Silben unterlegt hat. Nach ihm dienen die Silben einem doppelten Zweck: Sie geben die tatsächliche Aussprache an und helfen dem Spieler, die Stücke auswendig zu lernen. Sieht man die dem Signal *Butta sella* unterlegten Silben an, so werden beide Zwecke gleich wichtig gewesen sein. Die Silbe *Dran* zum Beispiel kehrt oft mit einer gebundenen Zweinoteformel wieder (und begegnet später bei Mersenne als *tran* und bei Fantini, auf zwei Silben, als *ta dra*). Alle anderen Silben, selbst *ne*, sind als Aussprachesilben in die Trompete denkbar. Zu allen Zeiten nach Bendinelli hat man den Militärsignalen Silben oder Reime unterlegt, damit man die Signale leichter lerne. Ein dritter Zweck scheint bei der Silbe *tin* aufzutreten. Da diese Silbe jeweils dem höchsten Ton allein vorbehalten bleibt und die tiefergelegenen Töne dunklere Silben wie *ten*, *te* oder *da* erhalten, scheint Bendinellis Silbeneinteilung mit der heutigen Technik, höhere und tiefere Töne durch verschiedene Vokale in der Mundhöhle vorzuformen, verwandt.

Was die Form der Militärsignale betrifft, so haben die meisten eine Toccata vor

their repertory. As late as 1795, J. E. Altenburg wrote that the "five field pieces" formed the chief repertory of a budding trumpeter's two-year course of study¹⁵.

The signal *Butta sella* (Brig Up the Saddle), which the field trumpeters played "two or three hours before riding out on horseback"¹⁶, is particularly suited to demonstrate the provenance and structure of the military signals. Perhaps the earliest version of this call is found in Clément Jannequin's chanson, *La Bataille* (Antwerp 1545), where it consists of the leap of a fifth with the note on the fifth repeated two more times. In its original form, this signal probably had two or three sections. With Mersenne, it has two, a shorter and a longer one; with Thomsen and Bendinelli, it has three main sections and a final one. Fantini's version is more complex. The signal proper is preceded by a *sparata* and a *rotta* most probably freely composed by him, and the signal itself does not enter until bar 13.

Illustration 3 shows Bendinelli's version of *Butta sella*. He comments on the beginning of the section containing the military signals as follows: *Principio delle tocade di Guerra con il moto sotto ciascuna notta, modo piu facile per imparare* ("Beginning of the military signals, with a syllable under each note as an easier method of memorizing"). In the subtitle of his method, the author calls himself the first to have placed syllables under the battle calls. According to him, the syllables serve a double purpose: they indicate the actual tonguing, and they also help the player to learn the pieces from memory. When one looks at the syllables with which *Butta sella* is provided, it is apparent that both purposes were equally important. The syllable *dran*, for example, recurs often on a slurred two-note formula (and is to be found later in Mersenne's treatise as *tran*, as well as in Fantini's method, on two syllables, as *ta dra*). All the other syllables — even *ne* — are conceivable as pronunciation syllables into the trumpet. In every period after Bendinelli's, people provided military calls with syllables, or even rhymes, as an aid to memorization. A third purpose seems to be indicated by the syllable *tin*. Since this syllable is always reserved for the highest note alone and the lower pitches receive darker syllables like *ten*, *te*, or *da*, Bendinelli's distribution of syllables seems related to the modern technique of forming higher and lower notes in the mouth cavity by means of different vowels.

As far as the form of the military signals is concerned, most of them have a toc-

¹⁵ J. E. Altenburg, op. cit., p. 37.

¹⁶ Ibid., p. 89.

¹⁵ J. E. Altenburg, op. cit., 37.

¹⁶ Ibid., 89.

¹⁵ J. E. Altenburg, op. cit., 37.

¹⁶ Ibid., 89.

Tous les signaux sont écrits en rythme libre, et c'est ainsi qu'on les jouait « sans se préoccuper beaucoup du rythme, et il n'est pas grave que le musicien ait une demi-mesure d'avance ou de retard »¹⁷. Cette liberté rythmique caractérise tous les signaux militaires jusqu'en 1800; ce fait n'a pas toujours été clairement reconnu. La figure 4 montre une partie du *Butta Sella* tirée alternativement de quatre sources différentes autour de 1600. Dans le cas de Bendinelli, il s'agit de la 3^e partie de son signal; pour les autres, il s'agit de la 2^e (Fantini: mesures 17-21).

Si l'on compare ces différentes versions, c'est probablement celle de Mersenne qui reflète le mieux les origines du signal: (Fig. 4)

und Fantini — die Silbe *Dran* als Gliederungsmotiv; das eigentliche Signal wird mehrmals mit gleichen rhythmischen Werten wiederholt. Bendinelli erfasst die zweimal aufeinanderfolgenden Quintsprünge in der Notierung etwas genauer; bei ihm gibt es, gegenüber Thomsen, eine Wiederholung mehr. Fantini notiert das Ganze im $\frac{3}{4}$ -Takt und rhythmisiert die schnellen Quintsprünge genau. Dieses Beispiel liesse sich beliebig vermehren. Die Tatsache, dass jeder Trompeter den ursprünglichen Kern eines beliebigen Militärsignals durch eigene Zutaten, darunter Anfang- und Schlusstoccaten, ausschmückte, zeigt, wie sehr sich die damalige Kriegsführung im zeremoniellen Rahmen bewegte.

dran appears as a structural motif; the signal proper is repeated several times with the same rhythmic values. Bendinelli expresses better in notation the two successive leaps of a fifth; as compared with Thomsen, he has one more repeat. Fantini notates the entire signal in four-four time and gives the rapid leaps of a fifth their exact rhythms. This example could be multiplied at will. The fact that each trumpeter embellished the original simple call with additions of his own, including introductory and closing toccatas, shows to what a large extent warlike actions of that day were conducted in a ceremonious manner.

David Buhl (b. 1781) revised the French military signals between 1803 and

16

ORDONNANCE des TROMPETTES

POUR TOUTES LES TROUPES A CHEVAL

Adoptée l'an treize par le Ministre de la Guerre

Composée et arrangée par DAVID BUHL.



le motif de quinte caractéristique est utilisé de la façon la plus simple. Thomsen donne ensuite la version la plus proche¹⁸. Dans sa version, tout comme chez Bendinelli et chez Fantini, la syllabe *dran* apparaît comme un motif structurel; le signal lui-même est répété plusieurs fois avec les mêmes valeurs rythmiques. Bendinelli a une notation plus claire pour exprimer les deux sauts de quinte successifs; si on le compare à Thomsen, il donne une répétition de plus. Fantini, lui, note tout le signal en $\frac{3}{4}$ et donne aux sauts de quinte rapides leur rythme exact. Cet exemple pourrait être multiplié à volonté. Chaque trompettiste ajoutait à la simple sonnerie d'origine des ornements de son cru, y compris des toccatas d'introduction et de finale, et cela montre à quel point on faisait, à l'époque, la guerre avec cérémonie.

David Buhl (né en 1781) a révisé les signaux militaires français entre 1803 et

David Buhl (geb. 1781) revidierte die französischen Militärsignale zwischen 1803 und 1829. Erst mit ihm erhielten die Signale eine rhythmische Form, auf die alle heutigen Signale zurückgehen. Abbildung 5 zeigt seine Fassung von *Butta sella*, die bei ihm *Boute selle* heisst.

Die fünfstimmigen Sonaten (fol. 8-57v)

Der Hauptteil der Bendinelli-Methode fängt auf fol. 8 mit der ersten von 336 «sonaden» an. Die Struktur und Funktion dieser repräsentativen Musik, die zum Beispiel an höfischen Tanzveranstaltungen oder beim Tafelblasen ausgeführt wurde, erläutert Michael Praetorius 1619¹⁹.

Bis auf die letzten drei Sonaten, die zweistimmig notiert sind, und Nr. 245 und 246, die zwei verschiedene Stimmen derselben Sonate darstellen, sind alle diese Sonaten einstimmig notiert. Es ist jedoch klar, dass es sich hier um mehrstimmige Musik handelt. Bendinelli schreibt zunächst, dass die folgenden Stücke Ensemblestücke seien: «Hier beginnen alle Trompeter zu spielen, im Feld, an Fürstenhöfen oder an anderen Orten.»

1829. Not until his day did the signals receive the rhythmic structure which today's signals have in common with them. Illustration 5 shows his version of *Butta sella*, which he calls *Boute selle*.

The Five-Part Sonatas (fol. 8-57v)

The main part of Bendinelli's trumpet method begins on fol. 8 with the first of 336 «sonaden». The structure and function of this ceremonial music, which for example was played at courtly dances or as table music, were discussed by Michael Praetorius in 1619¹⁹.

Except for the last three sonatas, which are given in two parts, and Nos. 245 and 246, which represent two different parts of one and the same sonata, all of these pieces are given in one part only. It is nevertheless clear that the music is in several parts. Bendinelli writes first of all that the following pieces are for an ensemble: "Here all the trumpeters begin to play, in the field, at princely courts, or in other places." In the group improvisation "I wish to point out that a single player begins and the others follow in order, as is the custom." There should be either five or ten players: "If one

¹⁷ Bendinelli, Préface, six lignes avant la fin.

¹⁸ A cet endroit, et souvent ailleurs dans *EdM*, Schünemann a transcrit la tablature de Thomsen un degré trop haut dans l'échelle des partiels, erreur que Detlef Altenburg a déjà signalée (in «Zum Repertoire der Hoftrumpeter...», p. 53, annotation 22), qui apparaît de façon évidente en comparant avec les autres versions, et qui peut facilement être rectifiée.

¹⁹ *Syntagma musicum* III, 171.

¹⁹ *Syntagma musicum* III, 171.

1829. Et ce n'est qu'après lui qu'on donna aux signaux la structure rythmique qu'ils ont en commun avec les signaux d'aujourd'hui. La figure 5 montre sa version du *Butta Sella* qu'il appelle *Boute selle*.

Les sonates à 5 voix (fol. 8-57v)

La partie principale de la méthode de trompette de Bendinelli commence au fol. 8, avec la première des 336 «sonaden». Les structure et fonction de cette musique de cérémonie, que l'on jouait par exemple pour des danses de cour ou comme musique de table, ont été commentées par Michael Praetorius en 1619¹⁹.

Exceptées les trois dernières sonates qui sont écrites pour deux voix, et les N^{os} 245 et 246 qui sont en fait les deux voix d'une même sonate, toutes ces pièces ont été notées à une voix seulement. Il est clair, cependant, que la musique a été faite pour plusieurs voix. Tout d'abord, Bendinelli écrit que les pièces suivantes sont pour ensemble: «Ici toutes les trompettes commencent à jouer, en campagne, à la cour ou ailleurs.» Pour l'improvisation de groupe: «Je fais remarquer que c'est une trompette seule qui commence, et que les autres suivent dans l'ordre, comme le veut l'habitude.» Il faut qu'il y ait soit 5 soit 10 musiciens: «Si l'on désire jouer de deux endroits différents, il ne pourra pas y avoir moins de 10 [musiciens], autrement dit 5 à chaque endroit.» Ensuite, Bendinelli nomme les musiciens assignés aux cinq registres de la trompette naturelle. De bas en haut: «D'abord le grosso; deuxièmement, le vulgano; troisièmement, l'alto e basso, c'est-à-dire celui qui fait une imitation de la *sonada*, uniquement avec ses notes inférieures, et qui doit être très habile; quatrièmement, celui qui mène (*quel che posteggia*); [et] cinquièmement, le clarino, qui devrait [chercher à] éviter les octaves [parallèles avec les voix inférieures], puisqu'elles sont dissonantes et ne sont pas en usage chez ceux qui comprennent la musique.»²⁰

La partie notée est la deuxième depuis le haut, appelée *Sonata (sonada)* par Bendinelli, *Quinta* par Monteverdi, et qu'ailleurs on nomme *Principale*. Praetorius écrit: «La *Principale*, *Quinta*, ou comme certains la nomment, *Sonata*, est la vraie teneur, qui dirige et commande à tout le chœur des trompettes et timbales militaires.»²¹

A l'aide de différents modèles, il est maintenant possible de reconstituer la pratique de l'improvisation dans un tel ensemble de trompettes. La figure 6 montre la fameuse Toccata que l'on son-

Beim gemeinsamen Improvisieren «mache ich darauf aufmerksam, dass ein Einzelner beginnt und die anderen folgen der Reihe nach, wie gewohnt.» Es sind fünf oder zehn Trompeter: «Wenn man von zwei Orten aus spielen will, darf es nicht weniger als 10 [Spieler] geben, das heisst, 5 an jedem Ort.» Dann nennt Bendinelli die Spieler der fünf Register der Naturtrompete. Es sind von unten nach oben: «Erstens, der Grosso (*grosso*); zweitens, der Vulgano; drittens, Alto e Basso, das heisst, der, der mit seinen Tönen die *sonada* imitiert, nur tiefer, und der recht geschickt zu sein hat; viertens, der, der führt (*quel che posteggia*); fünftens, der Clarino, der [parallele] Oktaven [mit den Unterstimmen] zu meiden hat, da sie dissonieren und nicht von denen, die die Musik verstehen, gebraucht werden.»²⁰

²⁰ Trompetenschule, fol. 8.

wishes to play from two places, there may not be less than 10 [players], that is, 5 at each place.» Then Bendinelli names the players assigned to the five registers of the natural trumpet. They are, from bottom to top: 'First the grosse [player]; second, the vulgano; third, alto e basso, that is, he who imitates the *sonada* with his notes, only lower, and who has to be quite expert; fourth, the one who leads (*quel che posteggia*); [and] fifth, the clarino, who should [seek to] avoid [parallel] octaves [with the lower parts], since they clash and are not used by those who understand music.»²⁰

The notated part is the second from the top, which Bendinelli calls *Sonata (Sonada)*, Monteverdi *Quinta*, and which otherwise is called *Principale*. Praetorius writes: «The *Principal*, *Quinta*, or as some call it, *Sonata*, is the true tenor

²⁰ Trumpet method, fol. 8.

¹⁹ *Syntagma musicum* III, p. 171.

²⁰ Méthode de trompette, fol. 8.

²¹ *Syntagma musicum* III, p. 171.

nait à trois reprises avant le lever de rideau sur l'opéra de Monteverdi, *L'Orfeo* (Mantoue, 1607).

Ce morceau a été commenté si souvent, qu'il ne paraît pas nécessaire de recommencer ici. Disons seulement que les tessitures des trois voix supérieures chez Monteverdi ressemblent à celles de Bendinelli, c'est-à-dire: clarino de Do⁴ à La⁴, quinta (ou sonata) de Do³ à Do⁴ (chez Bendinelli parfois jusqu'au Mi⁴), et alto e basso de Sol² à Mi³ (chez Bendinelli jusqu'au Sol³). Remarquons à part cela, comment les trois voix supérieures de Monteverdi se recouvrent et se complètent l'une l'autre sur le plan rythmique. La Toccata ressemble à un morceau de musique improvisée (voir plus bas). Comme chaque musicien reste dans le registre qui lui est assigné, il ne se crée aucun conflit. Les trois voix supérieures évoluent sur un bourdon constamment répété de Do et Sol, par les deux voix inférieures.

Pour éviter que cet article ne devienne trop long, je ne m'étendrai pas ici sur les Sonates 245 et 246 de Bendinelli, dans lesquelles on peut voir la voix de l'alto e basso suivre comme une ombre la voix de la sonata au-dessus d'elle, l'imitant un degré plus bas sur l'échelle des partiels²². Munis de cette information, nous pouvons maintenant reconstituer la dernière pièce de la méthode de trompette, la Sonate N° 336, dont Bendinelli a noté les deux voix supérieures²³. La figure 7 en donne la première portée.

Die aufgeschriebene Stimme ist die zweite von oben, die bei Bendinelli *Sonata*, bei Monteverdi *Quinta* und sonst *Principale* heisst. Darüber schreibt Praetorius: «Der *Principal*, *Quinta*, oder wie es etliche nennen *Sonata*, ist der rechte Tenor/ der den gantzen *Chor* der Trommeter vnnnd Heerpaucker regiert und führet.»²¹ Anhand von mehreren Vorlagen ist es nun möglich, die Improvisationspraxis in einem solchen Trompetenensemble zu rekonstruieren. Abbildung 6 bringt die bekannte Toccata, die dreimal ertönte, bevor der Vorhang zu Monteverdis Oper *L'Orfeo* (Mantua 1607) gehoben wurde. Dieses Stück ist so oft kommentiert worden, dass sich hier eine weitere Besprechung erübrigt. Es sei lediglich vermerkt, dass sich der Umfang der drei Oberstimmen Monteverdis mit denen Bendinellis deckt, also Clarino von c'' bis a'', Quinta (oder Sonata) von c' bis c'' (bei Bendinelli, gelegentlich bis e'') und Alto e basso von g bis e' (bei Bendinelli, bis g'). Ferner bemerke man, wie die drei Oberstimmen bei Monteverdi sich überschneiden und rhythmisch ergänzen. Die Toccata sieht aus, wie ein Stück improvisierte Musik. Da jeder Bläser in der ihm zugewiesenen Lage bleibt, kommen Konflikte nicht vor. Die drei Oberstimmen bewegen sich über einem immer wieder angeschlagenen Bordun der beiden Unterstimmen auf c und g.

Um diesen Artikel nicht zu lang werden zu lassen, übergehe ich hier Bendinellis Sonaten Nr. 245 und 246, aus denen hervorgeht, dass die Alto e basso-Stimmen die darüberliegenden Sonata-Stimme wie ein Schatten, eine Stufe tiefer in der Naturtonreihe, zu imitieren hat²².

Mit dieser Information wollen wir nun das letzte Stück der Trompetenschule, die Sonate Nr. 336, deren beide Oberstimmen von Bendinelli aufgezeichnet wurden²³, rekonstruieren. Abbildung 7 zeigt die erste Zeile.

which rules and leads the entire choir of trumpeters and military kettledrums."²¹ With the help of several models it is now possible to reconstruct the practice of improvisation in such a trumpet ensemble. Illustration 6 shows the famous toccata which sounded three times before the curtain was raised on Monteverdi's opera, *L'Orfeo* (Mantua 1607).

This piece of music has been commented on so many times that a further discussion is unnecessary here. Let it only be said that the range of Monteverdi's three upper parts is similar to that of Bendinelli's, that is: clarino from c'' to a'', quinta (or sonata) from c' to c'' (with Bendinelli, sometimes to e''), and alto e basso from g to e' (with Bendinelli, to g'). It should further be noted how Monteverdi's three upper parts overlap and complement each other rhythmically. The toccata looks like a piece of improvised music (but see below). Since each player remains in the register assigned to him, conflicts do not arise. The three upper parts move over a constantly reiterated drone on c and g in the two lower parts.

In order to prevent this article from becoming too long, I will here pass over Bendinelli's Sonatas Nos. 245 and 246, in which it can be seen that the alto e basso part follows the sonata part above it like a shadow, imitating it one step lower in the partial series²².

With this information, we shall now reconstruct the last piece in the trumpet method, Sonata No. 336, of which Bendinelli notated both the upper parts²³. Illustration 7 shows the first line of music.

7



A en croire les indications de Bendinelli lui-même, la troisième voix (alto e basso) doit suivre la deuxième. Si cette dernière joue Do³ Mi³ Sol³, l'autre jouera Sol² Do³ Mi³. La reconstitution du début de cette troisième voix apparaît donc comme suit:

Nach Bendinellis eigener Aussage soll die 3. Stimme (Alto e basso) der 2. folgen. Hat dieser c' e' g', so hat jener also g c' e'. Die Rekonstruktion der ersten Zeile dieser Sonate sieht also wie folgt aus:

According to Bendinelli's own indication, the third part (alto e basso) must follow the second. If the latter has c' e' g', then the former has g c' e'. The reconstruction of the first line of this sonata thus appears as follows:

²² Méthode de trompette, fol. 37v.

²³ Méthode de trompette, fol. 57.

²¹ *Syntagma musicum* III, 171.

²² Trompetenschule, fol. 37v.

²³ Trompetenschule, fol. 57.

²¹ *Syntagma musicum* III, 171.

²² Trumpet method, fol. 37v.

²³ Trumpet method, fol. 57.



Les voix du vulgano et du basso auront certainement une note à tenir, soit Sol² soit Do², si l'on s'en réfère au modèle de Monteverdi. Dès lors, la reconstitution est déjà complète, à moins qu'on ne veuille aussi noter une partie de timbales. Voici ce que donnera ce début dans une édition moderne²⁴:

Vulgano- und Basso-Stimme werden sicherlich jeweils einen Einzelton auf *g* bzw. *c* ausgehalten haben, nach dem Vorbild Monteverdis. So ist die Rekonstruktion bereits vollständig, insofern man nicht auch noch eine Paukenstimme schreiben will. In einer modernen Übertragung²⁴ sieht der Beginn so aus:

Vulgano and basso part will certainly have to hold out a single note, either *g* or *c*, according to Monteverdi's model. The reconstruction, then, is already complete, unless we also want to write a kettle-drum part. In a modern edition²⁴ the beginning looks like this:



9 The Brass Press
All rights reserved.

148 Eighth Avenue North
© Copyright 1976 by The Brass Press
International copyright secured.

Nashville, Tennessee
Printed in U.S.A.

On peut déduire de ce court exemple que la musique improvisée de l'époque faisait un effet plus massif que la toccata de Monteverdi, qui n'en apparaît que plus artistique et transparente. Tout comme les autres sonates de ce recueil, la N° 336 a plusieurs parties. D'une partie à

Aus diesem kurzen Beispiel geht hervor, dass die damalige Improvisation eine etwas massivere Wirkung hatte als die Monteverdi-Toccata, die in einem neuen Licht als kunstvoller und transparent erscheint.

Wie die anderen Sonaten dieser Samm-

It results from this short example that improvisation in that day had a more massive effect than Monteverdi's toccata, which appears in a new light as more artistic and transparent.

Like the other sonatas of this collection, No. 336 has several sections. From one

²⁴ Cesare Bendinelli, Sonata N° 336, reconstituée par E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press, 1976), avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

²⁴ Cesare Bendinelli, Sonate Nr. 336, rekonstruiert von E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1976), mit freundlicher Genehmigung des Verlags.

²⁴ Cesare Bendinelli, Sonata No. 336, reconstructed by E. H. Tarr (Nashville, The Brass Press 1976), by kind permission of the publisher.

l'autre, la musique devient plus active et plus brillante. A la toute fin, le clarino a des triplets de croches contre des doubles croches aux deuxième et troisième voix.

lung hat Nr. 336 mehrere Abschnitte. Von Abschnitt zu Abschnitt wird die Musik bewegter und virtuoser. Ganz am Schluss hat der Clarinist Achteltriolen gegen Sechzehntel der 2. und 3. Stimmen.

section to the next, the music becomes more active and brilliant. At the very end the clarino player has eighth-note triplets against the sixteenthths of the second and third parts.



10

Il est fort intéressant de remarquer qu'à une époque aussi ancienne, on ne semble pas avoir connu la technique moderne du triple coup de langue; on n'a commencé à l'utiliser qu'au XIX^e siècle. Néanmoins, en prenant cette sonate à un tempo suffisamment rapide pour rendre nécessaire le triple coup de langue à cet endroit, une exécution moderne y gagnera en virtuosité.

Que tous ceux qui ont envie de se faire la main en improvisation historique, prennent les autres Sonates de Bendinelli dont seule une voix a été notée. Ils pourront se rendre compte que la combinaison entre un bourdon sans cesse répété et des voix supérieures en constante accélération produit un effet vraiment magique.

Interessanterweise wird die heutige Triolenzunge zu diesem frühen Zeitpunkt noch nicht belegt; sie kommt erst im 19. Jahrhundert auf. Dennoch werden heutige Aufführungen einiges an Virtuosität gewinnen, wenn das Tempo dieser Sonate so rasch genommen wird, dass die Triolenzunge an dieser Stelle erforderlich wird.

Wer sich in historischer Improvisation versuchen will, soll andere, nur einstimmig notierte Bendinelli-Sonaten heranziehen. Er wird finden, dass die Verbindung zwischen immer wiederkehrendem Bordun und immer schneller werdenden Oberstimmen eine wahrlich magische Wirkung ausübt.

Interestingly enough, modern triple tonguing does not seem to have been known at such an early date; it did not come into use until the 19th century. Nevertheless, modern performances will gain in virtuosity if this sonata is taken at a fast enough tempo so as to render triple tonguing necessary at this point.

Whoever wishes to try his hand at historical improvisation should do so with other Bendinelli sonatas which have only one part notated. He will find that the combination between an incessantly recurring drone and constantly accelerating upper parts produces a truly magic effect.

THE INTERNATIONAL TRUMPET GUILD

Crane School of Music
SUC
Potsdam, NY 13676

PURPOSE

ITG is a world-wide organization of trumpeters. The 1,500 members of the International Trumpet Guild, representing 28 different countries, include professional performers and amateurs, teachers and students, manufacturers and publishers, and others who are interested in belonging to an organization dedicated to the cause of trumpet. ITG is a non-profit tax-exempt organization supported by the dues of individual members.

The purpose of ITG is to promote communications among trumpet players around the world and to improve the artistic level of performance, teaching, and literature associated with the trumpet.

HISTORY

ITG was established in 1974 and enjoyed immediate success as demonstrated by a 100% growth rate in each of the first years of existence. By 1977, fourteen local chapters were chartered in the U.S., Canada, Finland and Australia. In 1975 the first ITG Conference was held in Bloomington, Indiana, USA, and the following year the Guild met as part of the International Brass Congress in Montreaux, Switzerland. The 1977 Conference was held in Urbana, Illinois, USA. Other activities have included sponsorship of the first U.S. solo tour by Soviet trumpet artist Timofei Dokshitser, composition and trumpet performance competitions, and commissions for new works for trumpet.

FUTURE

Trumpeters in every phase of music continue to join ITG and to support the organization through their interest, knowledge, and ideas. Projects for the future include commissioning major composers to write significant works for trumpet and production of record albums of historical interest. Efforts will be made to continue publishing trumpet music for the membership. By combining every trumpeter's talent and energies into a common cause, ITG hopes to significantly better the art of trumpet.

PUBLICATIONS

Publication is a primary means by which ITG achieves its goals. In a single membership year nearly 500,000 pages will be printed for distribution to members. ITG publishes the *ITG JOURNAL* on an annual basis, which includes articles on history, performance, literature, recordings, research, and many other trumpet-related areas. The *ITG NEWSLETTER* is issued three times per year to keep members informed of trumpet activities around the world. Periodically, a Membership Directory is published. In 1977 an ITG-commissioned work was published and sent to members. Membership includes a subscription to the regular publications of ITG.

CONFERENCES

ITG Conferences are held regularly, at local, regional, and international levels. Sessions are devoted to various topics, including: jazz, symphonic, solo recital, chamber music, pedagogy, repertoire, performance practices, history, and all aspects of the trumpet. The 1978 Conference will be held in Madison, Wisconsin, USA, June 7-10.

1977-79 OFFICERS

President
David R. Hickman
School of Music
University of Illinois
Urbana, IL 61801
Vice President
Edward H. Tarr
Oberer Rheinweg 71
CH-4058 Basel
Switzerland
Secretary
Donald Bullock
Department of Music
Western Michigan University
Kalamazoo, MI 49008
Treasurer
Gordon Mathie
Crane School of Music
SUC
Potsdam, NY 13676

Past President
Lloyd Geisler
Publications Editor
Stephen L. Glover
General Counsel
Donald MacIntosh
Board of Directors
David Baldwin
Charles Colin
Louis Davidson
Timofei Dokshitser
Bernie Glow
Charles Gorham
Knud Hovaldt
Clifford Lillya
Robert Nagel
Carole Reinhart
Susan Slaughter
Don Smithers
Roger Voisin

MEMBERSHIP APPLICATION

check appropriate classification

___ Regular Membership (\$10)
___ Library Membership (\$10)
___ Student Membership (\$ 5)

option to non-USA members

___ Air Mail (add \$4)

Name _____
Address _____
Zip/Country _____
Current Date _____

Memberships and subscriptions are arranged to run in units of one year (July 1-June 30). Non-USA members must pay in U.S. \$ using international money order or draft on a U.S. bank. Student applicants should have their teacher sign application in upper right hand corner. Make check or money order payable to "International Trumpet Guild." Mail to Gordon Mathie, Crane School of Music, SUC, Potsdam, NY 13676.

Herbert Lincoln Clarke

(1867-1945)

DAVID R. HICKMAN



III. Premières années professionnelles

Dans les deux derniers numéros de *BRASS BULLETIN*, le début de la vie d'Herbert L. Clarke, célèbre chef d'orchestre cornettiste, se déroulait, montrant que Clarke devenait cornettiste et altiste de talent, au moment où il obtenait son diplôme du lycée de Toronto. Jouant de l'alto à l'« opera house » et du cornet dans des fanfares locales, Clarke avait l'ambition de devenir un grand soliste au cornet comme Levy, Emerson, Bent ou Liberati. Après avoir gagné un concours de cornet à Indiana, à l'âge de dix-neuf ans, se sentant fier et confiant, il rentra à

III. Die ersten Berufsjahre

Die zwei vorigen Hefte von *BRASS BULLETIN* (Nr. 18 u. 19) enthielten Herbert L. Clarke, des berühmten Dirigenten und Kornettisten, erste Jahre: wir haben berichtet, wie er zum begabten Kornettisten und Bratschisten wurde, als er gerade erst sein Schuldiplom in Toronto erhielt, wie er den Ehrgeiz entwickelte, ein grosser Kornettsolist des Ranges von Levy, Emerson, Bent und Liberati zu werden, als er im « Opera House » Bratsche und in lokalen Blechbläsergruppen Kornett spielte, wie er mit 19 Jahren bei einem Kornettwettbewerb in Indiana den

6. Embouchure de cornet jouée par Herbert Clarke durant sa carrière de soliste (pas de marque).

Kornett-Mundstück von Herbert Clarke während seiner Solisten Karriere gespielt (keine Marken-Angabe).

Cornet mouthpiece played by Herbert Clarke during his career as a cornet soloist. (No markings).

III. Early Professional Years

From the past two issues of the *BRASS BULLETIN* the early life of Herbert L. Clarke, famous bandmaster and cornetist, unfolded as it was shown that Clarke became a skilled cornetist and viola player by the time he graduated from high school in Toronto. Playing viola in the opera house and cornet in town bands, Clarke had ambitions of becoming a great

l'«opera house», pour découvrir que son poste d'altiste devait être remplacé par le piano. Après une grève vaine et une tournée subséquente désastreuse avec l'«Alliance Orchestra and Swiss Bell Ringers» nouvellement formé, Herbert suivit le conseil de son père de partir à Rochester, New York, où ses parents vivaient alors, et de tenter sa chance dans les affaires.

A Rochester, Clarke fut incapable de trouver du travail dans un bon commerce. Après avoir vainement cherché du travail pendant des semaines, la démangeaison de revenir à la musique le conduisit à jouer de l'alto dans l'«Academy of Music Theatre», un spectacle de variétés du meilleur ordre, et à jouer du cornet dans la fanfare du Théâtre, en dehors de la salle, avant chaque représentation.

Alors même qu'Herbert faisait deux spectacles par jour (à l'alto) de trois heures chacun, et une heure de cornet en plus avant chaque spectacle, il s'arrangea pour trouver le temps de travailler le cornet d'une façon sérieuse. Il commença à développer son jeu de langue, afin de pouvoir acquérir la technique nécessaire pour devenir un grand soliste. Même en marchant, il s'entraînait au coup de langue — quatre notes par pas et trente-deux pas par respiration. Le triple coup de langue

ersten Preis gewann, und wie er erfahren musste, dass sein Posten als Bratschist im «Opera House» durch einen Pianisten ersetzt werden sollte, gerade als er voll Stolz und Vertrauen seinen Posten für die Saison wieder antreten wollte. Nach einem erfolglosen Streik und einer misslungenen Tournee mit den neugegründeten «Alliance Orchestra» und «Swiss Bell Ringers», befolgte Herbert den Ratschlag seines Vaters, nach Rochester New York zu kommen, um dort sein Glück im Geschäftsleben zu suchen.

Es war nicht möglich, in Rochester eine Stelle in einem guten Geschäft zu finden. Nach Wochen erfolglosen Suchens kehrte Clarke zur Musik zurück, als Bratschist im «Academy of Music Theatre», einem Variété-Schauspiel bester Qualität und als Kornettist in der Blechbläsergruppe des Theaters, die vor jeder Aufführung ausserhalb des Saales spielte. Obwohl er schon täglich zwei dreistündige Schauspiele (auf der Bratsche) begleitete und jeweils davor eine Stunde lang Kornett spielen musste, fand er noch Zeit, ernsthaft Kornett zu üben.

Zur Aneignung der technischen Fertigkeiten, die für einen grossen Solisten notwendig sind, begann er sein Zungenspiel zu entwickeln. Sogar im Gehen trainierte er: 4 Noten pro Schritt und 32 Schritte pro Atemholen. Dann kam der dreifache Zungenschlag — «TU TU KU» — zwei Triolen pro Schritt, ebenso der «K-

cornet soloist like Levy, Emerson, Bent, or Liberati. After winning a cornet contest in Indiana at the age of nineteen, feeling confident and proud, he returned to the opera house only to find that his position as the viola player was one to be replaced by the piano. After an unsuccessful strike and a subsequent disastrous tour with the newly-formed Alliance Orchestra and Swiss Bell Ringers, Herbert took his father's advice to move to Rochester, New York where his parents then lived and try his luck in business.

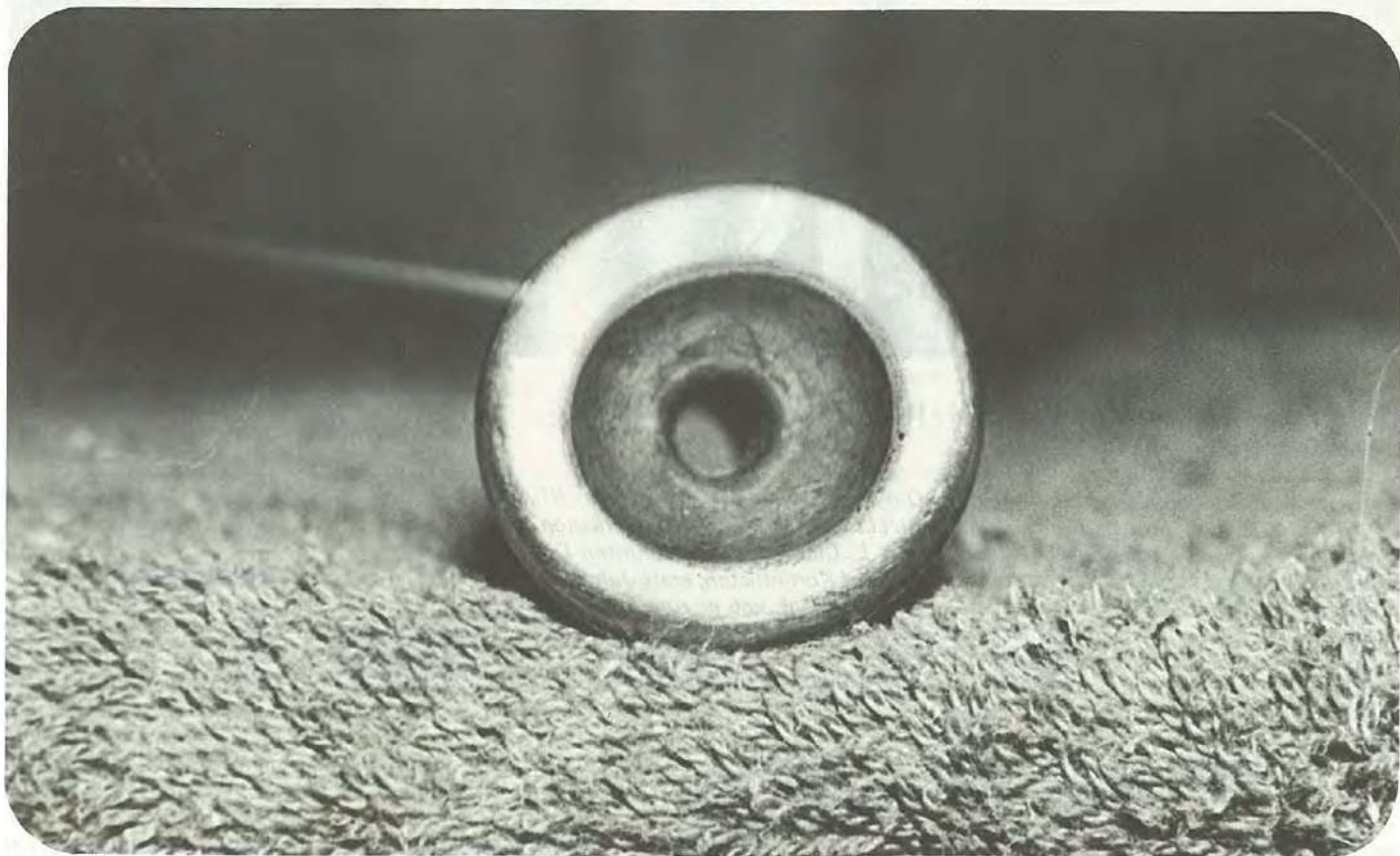
In Rochester, Clarke was unable to find any work in a reputable business. After weeks of failing to find a job, the itch to return to music led him to play viola in the Academy of Music Theatre, a variety show of the highest order, and to play cornet in the Theatre band outside the auditorium before each performance.

Even though Herbert played two shows per day (on viola) at three hours each and one hour outside on cornet before each show, he still managed to find time to practice the cornet in a serious manner. He began developing his tonguing so that he might acquire the technique necessary to become a great cornet soloist. Even while he walked he would practice single

7. Idem, Fig. 6. Vue de face. A remarquer la forme parabolique de la cuvette.

Dito Abb. 6. Von vorne gesehen. Bemerkenswert: die parabolische Form des Kessels.

Same, fig. 6. Front view. Note parabolic shape of cup.



vint ensuite — «Tu Tu Ku» — deux triplets par pas, ainsi que des attaques «K» seulement — quatre par pas. Ceci, à son avis, lui donna le fondement d'un jeu de langue correct et régulier.

Ses frères, Ed et Ern, déménagèrent à Rochester peu de temps après Herbert. Ed entra au «Theatre Orchestra» comme violoniste, et Ern eut assez de confiance pour partir à New York à l'âge de vingt et un ans, et auditionner pour le célèbre orchestre de Patrick Sarsfield Gilmore. Ern fut accepté, et commença ainsi sa carrière de grand tromboniste. Dans l'intervalle, Herbert jouait des solos de cornet sur la plage d'Ontario, pendant l'été, et commença à jouer du cornet au lieu de l'alto dans l'Orchestre du Théâtre.

Herbert Clarke obtint son premier poste avec salaire annuel comme cornet solo dans le «Citizens' Band» de Toronto, dirigé par son vieil ami M. John Bayley. En déménageant à Toronto, il obtint de nombreux élèves, et joua dans l'Orchestre Philharmonique, sous la direction du Dr. Torrington, ainsi que dans l'Orchestre de Claxton (magasin de musique). On demanda à Clarke de former un nouvel orchestre d'environ 30 musiciens, pour la «Taylor Safe Works Company». Il était également professeur d'alto à l'école «Trinity College» de Port Hope (près de Toronto) et, le soir, il enseignait dans un orchestre amateur formé de 15 hommes d'affaires de la ville.

Avec l'argent qu'il gagnait, Herbert prit des leçons d'harmonie, afin de pouvoir apprendre à arranger et à composer convenablement. Il commença également à faire de la publicité pour trouver des élèves et des engagements en concert. Pendant ses loisirs, il faisait souvent de la bicyclette, et navigait sur son voilier «Le Puritain» avec lequel il avait gagné le prix du championnat dans la cinquième classe de la régate du Yacht Club Royal Canadien, pendant trois années consécutives. Au bout de quelques années, la réputation de Clarke en tant que cornet solo s'accrut, et il commença à avoir en moyenne trois engagements de concert par semaine, maintenant un répertoire de plus de 300 soli pour cornet. Il fut appelé à la faculté des professeurs du Conservatoire de Musique de Toronto pour enseigner le violon, l'alto, le cornet et tous les autres instruments de cuivre, ainsi que pour faire partie du quatuor à corde du Conservatoire.

En automne 1890, Clarke fut choisi comme dirigeant du «Heintzman Piano Company Band» (= Fanfare de la Compagnie de Piano Heintzman) une organisation de Toronto qui avait pris le premier plan musical, étant composée de bons musiciens, découverts grâce aux emplois offerts par la firme. Pour cela, il dut quitter son emploi de cornet solo au «Queen's

Anstoss», 4 pro Schritt. Darauf, meint Herbert Clarke, gründete sein korrektes, regelmässiges Zungenspiel.

Kurz nach Herberts Umzug nach Rochester folgten seine Brüder Ed und Ern nach. Ed trat ins «Theater Orchestra» als Geiger ein, und Ern hatte genügend Selbstvertrauen, mit 21 Jahren nach New York zu reisen und dort dem berühmten Patrick Sarsfield Gilmore vorzuspielen. Er wurde in dessen bekanntes Orchester aufgenommen und machte Karriere als Posaunist. Seinerseits spielte Herbert im Sommer auf den Stränden von Ontario seine Soli auf dem Kornett und wechselte von der Bratsche zum Kornett im «Theatre Orchestra».

Seinen ersten Posten mit jährlicher Bezahlung erhielt Herbert Clarke als Solokornettist in der «Citizens' Band» von Toronto, die sein alter Freund John Bayley leitete. Als er sich in Toronto niederliess, bekam er zahlreiche Schüler, spielte im Philharmonischen Orchester unter der Leitung von Dr. Torrington und im Claxton Orchestra (Musikalienhandel). Man bat ihn, ein neues Orchester mit etwa 30 Musikern für die «Taylor Safe Works Company» zu bilden. Er war auch Bratschelehrer am «Trinity College» von Port Hope bei Toronto.

Am Abend gab er noch 15 Geschäftsleuten aus der Stadt, die ein Liebhaberorchester bildeten, Musikunterricht.

Mit dem verdienten Geld nahm Herbert Harmonieunterricht, denn er wollte selbst Musikstücke bearbeiten und komponieren können. Er suchte auch Konzertengagements zu erhalten. In seiner Freizeit fuhr er viel Rad, segelte auf seinem «Puritan», mit dem er drei Jahre hintereinander den ersten Preis in der 5. Klasse der Regatta des Yacht Club Royal Canadian gewonnen hatte.

Nach einigen Jahren war sein Ruf als Solokornettist so gestiegen, dass er im Durchschnitt drei Engagements in der Woche hatte mit einem Repertoire von mehr als 300 Solostücken fürs Kornett. Er wurde an das «Conservatoire de Musique» von Toronto berufen, unterrichtete dort Geige, Bratsche, Kornett und alle anderen Blechblasinstrumente und spielte im Streichquartett des Conservatoires mit.

Im Herbst 1890 wählte man Clarke zum Dirigenten der «Heintzman Piano Company Band», einer Einrichtung, die im Musikleben von Toronto führend war, da sie aus guten Musikern bestand, welche die guten Stellen dieser Firma angezogen hatten. Für diesen Posten musste er die «Queen's Own Regiment Band» (Citizens' Band) verlassen, in der er als Solokornettist spielte. Da er häufig von den Orchestern der weiteren Umgebung als Solist eingeladen wurde, litt sein Training nicht darunter.

tonguing — four notes per step and 32 steps per breath. Triple tonguing was next — «Tu Tu Ku» — two triplets per step, and also «K» attacks only — four per step. This, he claimed, gave him his foundation for correct and even tonguing.

Brothers Ed and Ern moved to Rochester shortly after Herbert. Ed joined the Theatre Orchestra on violin and Ern had the confidence to go to New York City at the age of 21 and audition for Patrick Sarsfield Gilmore's famed band. Ern was accepted and thus began his career as a great trombonist. Meanwhile, Herbert played cornet solos at Ontario Beach in the summers and started playing cornet instead of viola in the Theatre Orchestra.

Herbert Clarke received his first position with a yearly salary as cornet soloist with the Citizens' Band of Toronto, directed by his old friend Mr. John Bayley. Upon moving to Toronto, he gained many students and played in the Philharmonic Orchestra under the direction of Dr. Torrington and also in the Claxton (Music Store) Orchestra. Clarke was asked to teach a new band of about 30 men by the Taylor Safe Works Company. He also was violin instructor at the Trinity College School at Port Hope (near Toronto) and in the evenings taught an amateur orchestra of 15 business men in town.

With the money he earned, Herbert took harmony lessons so that he could learn to arrange and compose properly. He also began to advertise for pupils and concert engagements. During recreation time he often rode his bicycle and sailed his sailboat, «The Puritan», with which he had won the championship prize in the Fifth Class of the Royal Canadian Yacht Club Regatta for three consecutive years. After a few years, Clarke's reputation grew as a cornet soloist and he began to average three concert engagements per week, maintaining a repertory of over 300 cornet solos. He was appointed to the staff of teachers at the Toronto Conservatory of Music teaching violin, viola, cornet, and all other brass instruments, as well as being a member of the Conservatory String Quartet.

In the fall of 1890, Clarke was appointed leader of the Heintzman Piano Company Band, an organization in Toronto that had come to the front musically, being composed to good musicians who were secured through employment offered by the firm. This necessitated his resigning as cornet soloist with the Queen's Own Regiment Band (Citizens' Band). His cornet practice did not suffer in the least, as he was frequently engaged as a guest soloist with bands around the area.

Herbert's brother Ernest was by now making a name for himself as a trombonist in Gilmore's band in New York. With Ern's encouragement and arrange-

Own Regiment Band» (Citizens' Band). Son entraînement au cornet n'en souffrit pas le moins du monde, étant donné qu'il était fréquemment engagé comme soliste invité par les orchestres de la région.

Ernest, le frère d'Herbert, se faisait alors un nom comme trombone dans l'orchestre Gilmore à New York. Avec l'encouragement et les arrangements d'Ernest, Herbert se rendit à New York, pour passer une audition pour Gilmore, pour le poste de cornet solo de l'orchestre. Clarke rappelle l'audition dans son autobiographie :

«Ainsi, en février 1892, je réunis suffisamment de confiance, avec les aimables encouragements de la Compagnie des Pianos Heintzman, pour me rendre à New York, y arrivant le dimanche matin, et me rendant directement chez M. Gilmore, sans aucun avertissement...

»Lorsque j'arrivai chez M. Gilmore, après avoir attendu dans sa bibliothèque pendant environ une demi-heure, il m'apparut soudain, et m'accueillit avec tant d'affabilité — caractéristique qui faisait de lui un homme si aimable pour tous — que j'en oubliai véritablement mon énervement pour l'instant. Il me parla assez longuement des conditions au Canada, me demandant des nouvelles de son vieil ami, le Dr Torrington, puis me demanda de sortir mon cornet et de lui jouer quelque chose. Avant de commencer, il me conseilla de «me chauffer un peu», et ceci me donna plus de confiance, mais je ne trouvai pas un seul morceau à jouer. Il remarqua mon hésitation, et commença à m'encourager, me disant qu'il se rendait exactement compte de ce que je ressentais. Sa façon d'être était si délicate que j'oubliai mon embarras, et commençai à jouer l'un de mes soli les plus difficiles; je crois que c'était la «Whirlwind Polka» de Levy. Après avoir commencé, je me sentis en forme, gardant l'esprit entièrement concentré sur chaque note. Je travaillai certainement dur, sachant que je devais faire bonne impression, si je voulais obtenir l'engagement.

»Lorsque j'eus terminé ce morceau d'une façon acceptable, M. Gilmore hocha simplement la tête en disant «continuez». Je jouai alors une variation difficile, terminant sur une note très haute, un contre-fa, qui n'était pas dans la partition. Son exclamation «bravo!» m'encouragea à jouer un autre solo, avec davantage de technique. Il me dit alors de me reposer, et pendant ce temps, il me posa certaines questions au sujet de l'expérience que j'avais eue dans le domaine de l'orchestre, ainsi que de la musique que j'avais eu l'habitude de jouer. Je lui dis que mon instruction s'était faite sous la direction du Dr Torrington et de M. John Bayley, qui étaient des musiciens efficaces, comme il le savait bien, et que j'avais été

In New York wurde derweil Herberts Bruder Ernest als Posaunist in Gilmore's Orchester berühmt. Er ermutigte und verhalf seinem Bruder dazu, nach New York zu kommen, um Gilmore für den Posten des Solokornettisten vorzuspielen. In seiner Autobiografie berichtet Clarke darüber:

«Im Februar 1892 fasste ich genug Selbstvertrauen, dank auch den freundlichen Ermutigungen der «Heintzman Piano Company», um nach New York abzureisen. Dort kam ich am Sonntag Vormittag an, und begab mich sofort zu Herrn Gilmore — ohne mich irgendwie anzumelden.

»Ich kam zu Herrn Gilmore und wartete schon etwa eine halbe Stunde in seiner Bibliothek, als er plötzlich erschien und mich mit solcher Liebenswürdigkeit empfing, dass ich meine Aufregung völlig vergass (seine Liebenswürdigkeit wurde von allen geschätzt). Er redete ziemlich ausführlich über die Verhältnisse in Kanada, fragte nach seinem alten Freund Dr. Torrington, dann bat er mich, mein Kornett auszuwickeln und ihm etwas vorzuspielen. Er riet mir, bevor ich anfang, mich etwas einzublasen, was mir mein Vertrauen zurückgab. Ich fand aber kein einziges Stück, das ich hätte spielen können. Er merkte mir mein Zögern an und machte mir Mut, indem er sagte, er könne sich genau vorstellen wie ich mich fühlte. Seine Art war so herzlich, dass ich meine Verlegenheit vergass und eines meiner schwierigsten Soli zu spielen begann; ich glaube, es war Levys «Whirlwind Polka». Gleich nach den ersten Noten fühlte ich mich in Form und war auf jede einzelne Note völlig konzentriert. Ich arbeitete hart, da ich wusste, dass ich einen guten Eindruck machen musste, wenn ich die Anstellung bekommen wollte.

»Als ich das Stück zu Ende gespielt hatte, und zwar recht gut, nickte Herr Gilmore nur und sagte «weiter». Also spielte ich eine schwierige Variation, die auf einer sehr hohen Note ausging, einem Kontra-F, das nicht in der Partitur stand. Sein Ausruf «bravo!» ermutigte mich, ein weiteres Solo mit mehr Technik zu spielen. Dann sagte er mir, ich solle mich jetzt ausruhen. In der Zeit stellte er mir einige Fragen über meine Orchestererfahrungen und über die Musik, die ich gewöhnlich gespielt hatte. Ich sagte ihm, dass ich meine Ausbildung bei Dr. Torrington und John Bayley erhalten hatte, zwei leistungsfähigen Musikern, wie er es wusste und dass ich in allen klassischen Ouvertüren, allen Oratorien, allen Symphonien und allen Opernauszügen gut ausgebildet war. Dann fragte er mich, ob ich einige einfache Lieder spielen könne, wie «The Last Rose of Summer». Das

ment, Herbert traveled to New York City to audition for Gilmore for the Solo Cornet position in the band. Clarke recalls the audition in his autobiography:

“So in February, 1892, I mustered up enough confidence, with the kind encouragement of the Heintzman Piano Company, to go to New York City, arriving there on a Sunday morning and going direct to Mr. Gilmore's home, without any notice to him...

“Upon my calling at Mr. Gilmore's and waiting in his library for about half an hour, he appeared and greeted me so affably, a characteristic that made him such a loveable man to all, that I really forgot my excitement for the moment. He talked quite a while about conditions in Canada, asking after his old friend, Dr. Torrington, and then requesting me to take out my cornet and play something for him. Before starting, he advised me to 'warm up a bit,' and this gave me more confidence, but I could not think of a single piece to play. He noticed my hesitation and began to encourage me, saying that he realized just how I felt. His manner was so delightful that I forgot my self-consciousness and commenced to play one of my most difficult solos; I think it was Levy's 'Whirlwind Polka'. After starting, I felt all right, keeping my mind wholly upon every note. I certainly worked hard, knowing that I must make good if I expected to land the engagement.

“When I had finished this number in a creditable manner, Mr. Gilmore simply nodded his head and said 'go on'. I then played a difficult 'air varie,' finishing on a very high note, top F, that was not in the music. His exclaiming 'bravo'! encouraged me to play another solo with more execution, or technic. I was then told to rest, during which time he asked me some questions regarding what experience I had had in the band field, also what music I had been used to playing. I told him that my education in playing had been under the direction of Dr. Torrington and Mr. John Bayley, who were efficient musicians, as he well knew, and that I had been well drilled in all the standard overtures, oratorios, symphonies, and operatic selections. He next asked me if I could play some simple ballads, suggesting 'The Last Rose of Summer,' which I well knew and interpreted to his astonishment and satisfaction.

“By this time I had begun to get a bit exhausted, having used up all my strength in the numbers I had already played, and hoping he would let me go, telling me whether or not I was capable of becoming a member of his band. But he did not once talk business, and I could vision myself returning to Toronto without any



bien formé dans toutes les ouvertures classiques, les oratorios, les symphonies, et les extraits d'opéras. Il me demanda ensuite si je pouvais jouer quelques ballades simples, suggérant «The Last Rose of Summer», que je connaissais bien, et que j'interprétais, à son étonnement et à sa satisfaction.

»A ce moment-là, je commençais à être un peu fatigué, ayant utilisé toute ma force pour les morceaux que j'avais déjà joués, et j'espérais qu'il me laisserait partir, me disant si, oui ou non, j'étais capable de faire partie de son orchestre. Mais il ne parla pas tout de suite affaires, et je me voyais déjà retournant à Toronto sans aucun succès. A cause de cela, je me sentis découragé et navré d'avoir consacré autant de temps et d'argent à venir à New York, même si, en fait, l'expérience avait déjà valu dix fois la somme dépensée.

»Puis, subitement, il me demanda si je connaissais la célèbre aria de «Robert le Diable» de Meyerbeer. Je répondis «oui». «Très bien, jouez-la» dit-il. Je commençai donc par souffler avec soin dans mon cornet pour enlever toute l'humidité, et en même temps, me cramponnai pour me lancer dans ce morceau, sachant qu'il nécessitait davantage de résistance que n'importe quelle polka pour être interprété convenablement. J'avais passé un

Stück kannte ich gut und führte es zu seinem Erstaunen und zu seiner Befriedigung sofort aus.

»Nun begann ich Müdigkeit zu verspüren, da ich meine ganze Kraft in die verschiedenen Stücke gesetzt hatte, die ich gespielt hatte. Ich hoffte, dass er mir sagen würde, ob ich die Fähigkeiten besaß, die er für den Posten in seinem Orchester verlangte und mich dann gehen lassen würde. Er sprach aber nicht gleich vom Geschäftlichen und ich sah mich schon mit leeren Händen nach Toronto zurückkehren. Deshalb fühlte ich mich deprimiert und es tat mir schon leid, für diese Reise nach New York soviel Zeit und Geld verschwendet zu haben, obwohl allein die Begegnung mit Gilmore schon zehnmal mehr als die Ausgaben wert gewesen war.

»Plötzlich fragte er mich, ob ich die berühmte Arie «Robert le Diable» von Meyerbeer kenne. «Ja», antwortete ich. «Gut, spielen Sie sie», sagte er. Ich blies zuerst sorgfältig in mein Kornett, um die Feuchtigkeit zu entfernen und um mich für dieses Stück zu sammeln, da ich wusste, dass es mehr Ausdauer verlangte als irgendeine Polka, wenn man es anständig ausführen wollte. Ich hatte für diese Arie ziemlich viel Zeit mit meinem alten Musiklehrer verbracht, der mir ihre Worte und Gefühle ebenso wie ihren

8. Collection des cornets à pistons ayant appartenu à Herbert L. Clarke durant sa carrière.

Sammlung der Herbert L. Clarke Kornette, die er während seiner Karriere besessen hat.

Cornet collection owned by Herbert L. Clarke during his career.

King «Master Model» (?), H. Distin pocket cornet (1886), Holton (?), Holton-Clarke model (1916), Conn «Wonder» model (1886), Conn «Wonderphone» (1941).

success. This caused me to feel discouraged and sorry that I had spent so much time and money coming to New York, although, as a matter of fact, the experience was already well worth ten times the amount.

"Then suddenly he asked if I knew the popular aria from 'Robert the Devil,' by Meyerbeer. I answered 'Yes'. 'All right, play it,' he said. So I carefully blew all the water out of my cornet, and at the same time braced myself for this number, as I knew it required more endurance than any polka to interpret properly. Taking a little time in this aria by my old bandmaster, who had explained its words and sentiment as well as its dramatic meaning in the opera; I really felt quite sure of myself. I certainly did my best, and played the entire aria faultlessly, thinking of each phrase as it was taught to me, and putting all my knowledge of music into the rendition.

"After I had finished, Mr. Gilmore came

certain temps sur cette aria, avec mon ancien maître de musique, qui m'avait expliqué ses paroles et ses sentiments aussi bien que son sens dramatique dans l'opéra; je me sentais donc assez sûr de moi-même. Je fis certainement de mon mieux, et je jouai l'aria tout entière sans faute, pensant à chaque phrase comme elle m'avait été enseignée, et la rendant avec toute ma connaissance de la musique.

» Lorsque j'eus terminé, M. Gilmore s'approcha de moi, me tapota sur le dos, et me dit qu'il recherchait un grand joueur de cornet qui puisse jouer avec musicalité, avec la résistance dont j'avais fait preuve cet après-midi, et que finalement il en avait trouvé un ! Je tombai presque à la renverse en entendant cette expression d'enthousiasme à l'égard de ma façon de jouer, et je dus m'asseoir. Tout ce que je venais de jouer m'avait complètement épuisé, et son encouragement, s'ajoutant à tout le reste, me coupa littéralement les jambes.

» C'est alors que nous avons parlé affaires. Il me demanda si j'étais lié d'une façon ou d'une autre par contrat à Toronto, et, si tel était le cas, si je pouvais m'en dégager honorablement. En réponse, je lui dis que la Compagnie des pianos Heintzman, dont je dirigeais l'orchestre, ne se mettrait pas sur mon chemin si j'avais assez de chance pour obtenir le poste de cornet solo à l'Orchestre Gilmore. M. Gilmore était un homme trop honnête pour enlever un musicien à n'importe quelle organisation, à moins que cela puisse se faire légalement, et je l'ai toujours admiré pour cette caractéristique.»

Dans sa vingt-quatrième année, Clarke eut l'occasion de jouer chaque jour des soli de cornet avec l'orchestre Gilmore. Sa première apparition comme soliste avec Gilmore se produisit au Grand Opéra de New York, où il joua son solo favori, la «Whirlwind Polka» de Levy.

Après avoir fait des tournées pendant des mois avec Gilmore, l'orchestre fut engagé pour jouer à l'Exposition de St. Louis, en septembre 1892. La mort subite de Gilmore porta un coup fatal à l'orchestre, et, même si M. D. W. Reeves de Providence fut engagé pour terminer la tournée, la fin de l'orchestre Gilmore était inévitable. Clarke revint à New York, sans travail, presque fauché. Il aurait été difficile d'obtenir un emploi à New York sans y connaître beaucoup de gens, étant donné qu'il y avait beaucoup d'excellents joueurs de cornet dans la ville. Ce qui avait semblé être un bon début dans une carrière de cornet solo paraissait maintenant un avenir sombre, et une joie éphémère.

(A suivre.)

dramatischen Sinn in der Oper erklärt hatte, daher fühlte ich mich ziemlich sicher. Ich tat mein Bestes und spielte die ganze Arie fehlerlos, dachte bei jeder Phrase an das, was mein Lehrer mir beigebracht hatte und führte sie mit all meinen Musikkennntnissen aus.

» Als ich beendet hatte, kam Herr Gilmore auf mich zu, klopfte mir auf den Rücken und sagte mir, er habe einen grossen Kornettbläser gesucht, der mit musikalischer Sensibilität und mit der Ausdauer, die ich an jenem Nachmittag bewiesen hätte, zu spielen vermöge. Schliesslich habe er ihn entdeckt ! Bei diesen begeisterten Worten über mein Spiel, verlor ich fast die Fassung und musste mich setzen. Ich war von dem allem, was ich eben gespielt hatte, völlig erschöpft, und sein Urteil erledigte mich wortwörtlich. Jetzt sprachen wir auch übers Geschäftliche. Er fragte mich, ob ich in Toronto irgendwie vertraglich gebunden sei und, falls dem so wäre, ob ich den Vertrag auf ehrenvolle Weise auflösen könnte. Ich antwortete ihm, dass die «Heintzman Piano Company», deren Orchester ich leitete, mir den Weg nicht versperren würde, wenn mir das Glück zustossen sollte, einen Solistenposten im Gilmore Orchester zu erhalten ! Herr Gilmore war zu ehrlich, um irgendeiner Organisation einen Musiker zu entlocken, es sei denn, es könne gesetzlich geregelt werden (wofür ich ihn stets bewundert habe).»

Mit 24 Jahren spielte also Clarke jeden Tag Kornettsoli mit dem Gilmore Orchester. Sein erster Solistenauftritt mit Gilmore fand in der New Yorker Grossen Oper statt: er spielte sein Lieblings solo, Levys «Whirlwind Polka».

Clarke hatte schon monatelang mit Gilmore auf Tourneen gespielt, als das Orchester für die Ausstellung in Saint-Louis im September 1892 engagiert wurde. Gilmores plötzlicher Tod aber war für das Orchester verhängnisvoll. Obwohl man D. W. Reeves aus Providence beauftragte, die Tournee bis zu ihrem Schluss zu führen, war das Ende des Gilmore Orchesters unvermeidlich. Clarke kehrte nach New York zurück, arbeitslos, fast mittellos. Es wäre schwierig gewesen in New York einen Posten zu finden, ohne die entsprechenden Leute zu kennen, denn es gab viele ausgezeichnete Kornettisten in dieser Stadt. Was wie ein guter Anlauf für eine Karriere als Solokornettist ausgesehen hatte, führte jetzt in eine dunkle Zukunft. Es war nur ein vorübergehender Glücksfall gewesen.

(Fortsetzung folgt.)



over to me, patted me on the back, and told me that he had been looking for a great cornet player who could play musically, with the endurance I had displayed this afternoon, and at last he had found one ! I nearly fell over on hearing this expression of enthusiasm regarding my playing and had to sit down. All the playing I had just done had completely exhausted me, and his encouragement, coming on top of it all, actually knocked my legs from under me.

"It was then that business was talked. I was asked if I was in any way bound by contract in Toronto, or, if so, could I be released honorably. In answer I said that the Heintzman Piano Company, of whose band I was leader, would not stand in my way should I be fortunate enough to secure the position of cornet soloist in Gilmore's Band. Mr. Gilmore was too square a man to take away any player from an organization, unless it could be done ethically, and I always admired him for this characteristic."

In his twenty-four year, Clarke had the opportunity to play cornet solos daily with the Gilmore band. His first appearance as soloist with Gilmore was at the Grand Opera House in New York where he played his favorite solo, Levy's *Whirlwind Polka*.

After touring for months with Gilmore, the band was engaged to play the St. Louis Exposition in September of 1892. The sudden death of Gilmore brought a downfall to the band and, even though Mr. D. W. Reeves of Providence was engaged to finish the band's tour, the demise of the Gilmore band was inevitable. Clarke returned to New York without a job and nearly broke. Without knowing very many people in New York it would be difficult to obtain employment as there were many fine cornet players in the city. What seemed to be a good beginning in a career as a cornet soloist now looked gloomy and short-lived.

(To be continued.)

Yes or no? Beware!

ROGER BOBO

En résultat de l'«explosion du tuba», nous sommes dotés d'un impressionnant répertoire pour soliste. Il nous reste cependant un problème: comment mettre sur pied un récital musicalement fort, et soutenant l'intérêt. Le matériel pour soliste tiré de l'époque des fanfares américaines offre quelques morceaux charmants, qui peuvent s'inscrire dans un programme de soliste; à part cela, nous sommes limités à de la musique écrite au cours des vingt dernières années, et à diverses transcriptions.

Jouer des transcriptions ou non? Faites attention avant de répondre par oui ou par non! Il faut faire usage de beaucoup de discrimination quant à toute transcription que nous envisageons de donner en concert. L'essentiel, évidemment, est de savoir si la transcription sonne bien ou non. Souvent, dans notre quête de littérature, nous sommes séduits par des pièces utilisables mais qui ne produisent rien d'autre que de pâles ombres de l'original. La musique vocale, par exemple, perd quelque chose, sans l'apport du texte; ou même sans la coloration subtile des voyelles et des consonnes, si l'auditeur ne comprend pas la langue. La plus grande partie de la musique, qu'elle soit vocale ou instrumentale, ne survit pas à une transposition d'une octave — problème particulier au tuba. Inutile de préciser qu'une transposition de deux octaves est un désastre musical certain. La transposition d'œuvres à une autre tonalité est une possibilité, mais dans un tel cas, il faut acquérir la sensibilité juste.

Il y a beaucoup de musique baroque qui peut sonner très bien au tuba. Une grande partie de la musique instrumentale de cette période était interchangeable, quant à l'instrument. Les six Sonates de Johan Ernst Galliard, écrites soit pour violoncelle, soit pour basson, sont l'exemple parfait de ce genre de musique. Même si le tuba n'existait pas à l'époque où ces Sonates furent écrites, on peut *presque* jouer ces œuvres sans les considérer comme des transcriptions. Ce faisant, l'exécutant doit absolument connaître les habitudes d'ornementation de cette époque. Ces œuvres se trouvent dans une tessiture élevée, et doivent être jouées sur un tuba en fa ou en mi^b pour être exécutées sans encombre. Elles ne

Dank der «Explosion der Tuba» besitzen wir ein ansehnliches Solistenrepertoire. Trotzdem besteht noch das Problem der Zusammenstellung eines musikalisch interessanten Solistenkonzertes. Aus der Zeit der amerikanischen Blasorchester gibt es unter den Musikstücken für Soloinstrument einige reizende Werke, die den Ausführenden zur Geltung bringen können. Ansonsten müssen wir uns mit Musik aus den vergangenen zwanzig Jahren und mit verschiedenen Transkriptionen zufrieden geben.

Sollen wir Transkriptionen spielen oder nicht? Bedenkt eure Antwort, ob ja oder nein! Es bedarf eines feinen Unterscheidungsvermögens bei der Entscheidung, ob eine Transkription in ein Konzertprogramm aufgenommen werden sollte oder nicht. Hauptkriterium ist freilich, ob die Transkription gut klingt. Auf unserer chronischen Suche nach Material lassen wir uns leicht von brauchbaren Vehikeln bezaubern, die aber schliesslich doch nur der Abklatsch der Originals sind. Vokalmusik zum Beispiel verliert etwas, wird sie der Worte (ja schon der feinen Koloritnuancen von Vokalen und Konsonanten, falls der Zuhörer die Sprache nicht versteht) beraubt. Der grössere Teil der Musik, ob Vokal- oder Instrumentalmusik, überlebt die Transposition um eine Oktave nicht — hierin besteht das spezifische Problem der Tuba. Es braucht wohl kaum hinzugefügt zu werden, dass eine Transposition über zwei Oktaven musikalisch eine Katastrophe ist. Die Transposition eines Werkes in eine andere Tonalität kann ein Ausweg sein, man muss aber für den schmalen Grat zwischen Zulässigem und Entwertetem einen sicheren Sinn entwickeln.

So manche Barockmusik klingt sehr schön auf der Tuba. Zu jener Zeit waren ja die Soloinstrumente eines Musikstücks austauschbar. Johann Ernst Galliards sechs Sonaten für Cello oder Fagott sind dafür ein gutes Beispiel. Wenn auch die Tuba damals, als diese Sonaten komponiert wurden, noch nicht existierte, so können sie doch auf der Tuba ausgeführt werden, fast ohne als Transkriptionen zu gelten. Der Interpret muss allerdings unbedingt die Ornamentik jener Zeit kennen. In diesen Stücken ist die Stimmlage sehr hoch, man muss sie also auf einer F- oder einer Es-Tuba spielen, um keinen

As a result of the "tuba explosion" we are endowed with an impressively large solo repertoire. Still the problem remains how to put together a musically strong, interest sustaining recital. Solo material derived from the American band era offers a few charming pieces that can be an enhancing factor for the soloist; otherwise, we are confined to music written during the last twenty years, and to a diverse library of transcriptions.

Do we or do we not play transcriptions? Beware of the yes or no answer! A great deal of discriminating thought should be given to any transcribed work we might consider for performance. What is primary, of course, is simply whether or not the transcription sounds good. Often in our chronic search for material we are seduced by useable vehicles that result in nothing more than poor shadows of the original. Vocal music, for example, loses something without the element of text; or even the subtle colorations of the vowels and consonants if the listener does not understand the language. Most music, vocal and instrumental, will not survive an octave transposition, a particular problem for the tuba. Needless to say, a two octave transposition is a sure musical disaster. The transposition of works down to another key is a possibility, but in such cases one must develop a sensitivity to that fine line of diminishing returns.

There is a good deal of Baroque music that can sound very well on the tuba. Much of the instrumental music from this period was interchangeable as to the instrument. The six Sonatas by Johann Ernst Galliard, written either for cello or bassoon, are perfect examples of such music. Although the tuba did not exist at the time these sonatas were written, one could *almost* play these works without considering them transcriptions. In doing so the performer is obligated to have a knowledge of ornamentation practices of that period. These works are high in tessitura and need to be played on a F or E^b tuba for an unencumbered performance. They will *not* survive an octave transposition.

It is understandable why many tubists are attracted to play the horn concertos of Mozart and Strauss. It is good music and it is brass music; but this practice is questionable; mostly because of the oc-

¹ Oui ou non? Attention!

¹ Ja oder nein? Achtung!

survivent *pas* à une transposition d'une octave.

Il est compréhensible que nombre de joueurs de tuba soient attirés par l'exécution des concertos pour cor de Mozart et de Strauss. C'est de la bonne musique, et de la musique pour cuivres; mais cette habitude est discutable; principalement à cause de la transposition d'une octave. Par contre, ceux qui ont entendu le trompettiste russe Timofei Dokschtzer jouer les œuvres pour violon solo de Fritz Kreisler savent que la transposition *peut* être merveilleuse. C'est cependant à l'exécutant qu'appartient la prérogative de faire de tels choix; et, en tant qu'auditeurs, nous devons nous souvenir que les goûts diffèrent. Faites attention avant de répondre par oui ou par non!

L'un des avantages que possèdent les instruments riches en répertoire du XIX^e siècle, c'est le processus du temps, qui a rejeté une grande partie des œuvres mineures, laissant ainsi un déploiement imposant de véritables chefs-d'œuvre. Malheureusement, le tuba n'a pas encore passé par ce processus de vieillissement; et il s'écoulera de nombreuses années avant que nous sachions si certaines œuvres de notre répertoire actuel de soliste survivront à cette épreuve du temps. A première vue, on pourrait bien considérer cette situation comme la triste vérité de l'état du tuba dans la communauté musicale; mais il existe un avantage. Le tuba est le dernier instrument traditionnel accepté dans l'orchestre symphonique; et depuis cette époque — au milieu du XIX^e siècle — il a méthodiquement trouvé un accueil dans presque tous les genres de musique traditionnelle, et finalement comme instrument soliste. Cette nouveauté est la chose même qui fait du tuba un moyen d'expression attrayant pour le compositeur contemporain.

La période néo-classique et sérielle des vingt dernières années, qui nous a laissé une telle masse de littérature pour soliste, a servi tant les joueurs de tuba que les compositeurs, d'une façon bénéfique. C'était notre période d'adolescence, une période au cours de laquelle musiciens et compositeurs pouvaient tous deux s'éprouver pour voir ce qui pouvait être fait, pour voir à quelle hauteur, à quelle profondeur, à quelle vitesse, à quelle force et à quelle douceur le musicien pouvait jouer et, pour le compositeur, quels principes de composition et quels arrangements d'instruments plaçaient le tuba sous son meilleur jour. Evidemment, ce processus de croissance ne s'est pas subitement arrêté — espérons qu'il ne cessera jamais. Souhaitons cependant que la maladresse inhérente à l'adolescence se passe.

Par hasard, cette «arrivée à l'état adulte» se trouve coïncider avec une période de grands changements dans la composi-

Schwierigkeiten zu begegnen. Sie überleben eine Transposition um eine Oktave *nicht*.

Verständlicherweise lassen sich zahlreiche Tubisten zur Ausführung der Hornkonzerte von Mozart und Strauss verleiten. Wenn diese Werke auch gute Musik, sogar Musik für Blechbläser sind, so sollte man diesem Trend gegenüber skeptisch sein, eben wegen der Transposition um eine Oktave. Wer allerdings den russischen Trompeter Timofei Dokschtzer Fritz Kreislers Stücke für Solovioline hat spielen hören, weiss, dass eine Transposition wunderbar sein *kann*. Jedoch liegt das Recht zu solchen Entscheidungen beim ausführenden Künstler und der Zuhörer, wir also, muss sich darauf besinnen, dass Geschmack eine persönliche Sache ist. Bedenkt eure Antwort, ob ja oder nein!

Instrumente, für die es ein reichhaltiges Repertoire aus dem 19. Jahrhundert gibt, haben den Vorteil, dass die Zeit für sie gewirkt hat, indem sie Mindervertiges aussortiert hat. Übrig bleibt ein ansehnliches Angebot an Meisterwerken. Leider kann die Tuba auf einen ähnlichen Reifeprozess noch nicht zurückschauen, und es werden noch etliche Jahre vergehen, bis feststehen wird, welche Werke unseres gegenwärtigen Solistenrepertoires diesen Prozess zu überstehen vermögen. Dieser Zustand könnte als die traurige Wahrheit über die Stellung der Tuba innerhalb der Musikgemeinschaft gelten, er birgt aber gleichzeitig einen Vorteil: da die Tuba das letzte herkömmliche Instrument ist, das ins Sinfonieorchester aufgenommen wurde, und seitdem (gegen Mitte des 19. Jahrhunderts) methodisch in fast allen Arten traditioneller Musik aufgenommen worden ist, schliesslich sogar als Soloinstrument, ist gerade sie, bei zeitgenössischen Komponisten als interessantes Ausdrucksmittel beliebt.

Die neoklassische und serielle Musik der vergangenen zwanzig Jahre ist den Tubisten und den Komponisten zugute gekommen, indem eine grosse Menge Literatur für Soloinstrumente entstanden ist. Das waren unsere Entwicklungsjahre, eine Zeitspanne, in der Musiker und Komponisten sich gegenseitig auf die Probe stellen konnten, um das Machbare herauszukristallisieren, um zu testen, wie hoch, wie tief, wie schnell, wie kräftig und wie leise der Musiker spielen, und welche Kompositionsprinzipien, welche Instrumentenkonstellation die Tuba ins beste Licht setzen konnten. Freilich ist dieser Wachstumsprozess nicht schlagartig stehengeblieben — hoffentlich wird er nie stehenbleiben. Jedoch sollte die Unbefahrenheit der Entwicklungsjahre einer gewissen Reife weichen.

Zufällig fällt dieses «Erwachsen»-werden mit einer Zeit grosser Veränderungen in der Komposition zusammen. Auf ihrer

tave transposition. On the other hand, those who have heard Russian trumpeter Timofei Dokschtzer play the solo violin works of Fritz Kreisler know transcriptions *can* work beautifully. It is however, the prerogative of the performer to make such choices; and as listeners one should remember that tastes differ. Beware of the yes or no answer!

One of the advantages of instruments that are rich in nineteenth century repertoire have, is the time process that has discarded a large portion of lesser works; thus leaving an impressive array of true masterpieces. Unfortunately, the tuba has not yet passed through this aging process; and it will be a good many years before we will know if any works from our present solo repertoire will survive that test of time. At first impression one might very well see this situation as the unhappy, unkind truth of the tuba's status in the musical community; but there is an advantage. The tuba is the last traditional instrument accepted in the symphony orchestra; and since that time, mid-nineteenth century, it has methodically found acceptance in virtually every type of traditional music and finally as a solo instrument. This newness is the very thing that makes the tuba an attractive medium for the contemporary composer.

This neo classical and serialistic period of the past twenty years, which has left us such a mass of solo literature, has served both tubists and composers in a beneficial way. It was our period of adolescence, a period in which both tubists and composers could test themselves to see what could be done, to see how high, low, fast, loud and soft the tubist could play and for the composer to discover which compositional devices and instrumental settings served the tuba to its best advantage. Of course, this growth process has not suddenly come to a stop and hopefully it never will. But hopefully, the accompanying awkwardness of adolescence will be passé.

As luck would have it, this "coming of age" happens to coincide with a compositional period of great change. More and more composers, seeking to expand their acoustical vocabulary, are departing from traditions. Consequently, tubists are being called upon to break through their traditional perimeters as well. If one was to list some of these nonconventional techniques in a article such as this some would be considered conventional by the time of publication (multiphonics?). There would be others not yet thought of at the time of writing (Tuba with computerized synthesizer — Tuba played with a breath of helium instead of air?). Strange? There was a time in the history of brass instruments when muting and

tion. Un nombre toujours plus grand de compositeurs, cherchant à étendre leur vocabulaire acoustique, s'écartent des traditions. Par conséquent, on a recours aux joueurs de tuba pour qu'ils s'écartent, eux aussi, de leur périmètre traditionnel. Si l'on voulait énumérer, dans un article, comme celui-ci, certaines techniques non conventionnelles, certaines d'entre elles seraient déjà jugées traditionnelles au moment de sa publication (multiphonie?). Il y en aurait d'autres, non encore trouvées au moment de la rédaction (tuba avec synthétiseur électronique — tuba joué avec un souffle d'hélium au lieu d'air?) Etrange?

Il y a eu une époque, dans l'histoire des instruments de cuivre, où la sourdine et le *Flutterzunge* étaient considérés comme étranges. Ce genre de musique offre au joueur de tuba un véritable défi musical en ce que, davantage que la musique traditionnelle, il requiert l'élément de l'imagination créatrice. A un égard, cette musique est assez traditionnelle, et c'est en ce qui concerne l'impact dramatique et émotionnel. Avec cette idée présente à l'esprit, l'exécutant peut faire «vivre» ces œuvres. Bien sûr, il y a à la fois de la bonne et de la mauvaise musique de ce genre, et afin de faire la différence entre l'une et l'autre, le soliste doit s'engager, tant par le jeu que par l'écoute, et s'éloigner des confins de la tradition.

Il est inévitable que les compositeurs à tendances expérimentales se tournent toujours davantage vers la musique électronique, et par ordinateur. Le grand problème qu'ils rencontrent évidemment, avec ce genre de musique, c'est de l'humaniser; d'aller au-delà du simple développement de ces merveilles de son mécaniques, jusqu'au point où le moyen électronique sert simplement le compositeur comme un instrument d'expression pour le vaste spectre de la dynamique, des passions et des émotions humaines. L'un des moyens dont ils y parviendront sera par l'utilisation d'une source de son traditionnelle, comme la voix ou un instrument qui pourra être traité électroniquement, de toutes les façons imaginées par le compositeur. Le tuba est peut-être le plus riche de tous les instruments, dans l'énergie de son signal acoustique, et c'est pourquoi il pourra être l'un des plus attirants parmi les sources de son d'origine humaine.

La musique continuera à changer et à se développer. Ceux qui décident d'avancer avec ces changements n'ont pas besoin de renoncer à quelque chose du passé, mais simplement de croître avec l'avenir. Le tuba, relativement jeune dans l'histoire musicale, peut avoir un avenir tout aussi riche que son passé. Nous verrons.

Suche nach einem reicheren akustischen Vokabular verlassen immer mehr Komponisten die herkömmlichen Wege. Folglich erwartet man von den Tubisten, dass auch sie ihre herkömmliche Ära verlassen. Wollte man in einem Artikel wie diesem einige nicht-konventionelle Techniken aufzählen, so käme man in die seltsame Lage, als unkonventionell solche Techniken ausgegeben zu haben, die beim Erscheinen der Zeitschrift schon als traditionell bezeichnet werden könnten (Multiphonie?) und andere, wiederum, nicht aufgezählt zu haben, die beim Redigieren noch nicht erfunden waren (Tuba mit elektronischem Synthetiseur — mit Helium anstatt Luft geblasene Tuba?).

In der Geschichte der Blechbläser hat es eine Zeit gegeben, in der Dämpfer und *Flutterzunge* seltsam anmuteten. Solche Musik ist für den Tubisten eine echte musikalische Herausforderung, weil sie mehr als die herkömmliche Musik die schöpferische Fantasie in Anspruch nimmt. Einerseits ist diese Musik allerdings noch ziemlich «traditionell», und zwar dort, wo sie die dramatische, emotionale Sphäre trifft. Bedenkt der Musiker diesen Punkt, so kann er solche Musikstücke «leben» lassen. Freilich gibt es auch hier gute und schlechte Musik. Um zwischen ihnen zu unterscheiden, muss sich der Solist durch sein Spiel und durch sein Hörvermögen engagieren und sich aus dem Land der Traditionen entfernen. Experimentierfreudige Komponisten wenden sich selbstverständlich der elektronischen Musik und der Computermusik zu. Dort aber stoßen sie auf ein grosses Problem: wie kann diese Musik «humanisiert» werden? Wie gelangt man jenseits der blossen Entwicklung dieser mechanischen Klangwunder, dorthin, wo die elektronischen Mittel für den Komponisten nichts weiteres als Ausdrucksmittel für das breite Spektrum der menschlichen Dynamik, Leidenschaften und Gefühle sind? Eine der Möglichkeiten wird wohl der Einsatz einer herkömmlichen Klangquelle sein: eine Stimme oder ein Instrument wird auf die vom Komponisten erdachten Weisen elektronisch verwertet. Die Tuba scheint mir durch die Energie, die ihr akustisches Zeichen enthält, das reichhaltigste Instrument zu sein. Aus diesem Grund dürfte sie eine der interessantesten Klangquellen menschlichen Ursprungs werden.

Musik verändert und entwickelt sich unentwegt. Wer mit der Entwicklung gehen will, braucht auf nichts aus der Vergangenheit zu verzichten, er muss nur mit der Zukunft in sie hinein wachsen. In der musikgeschichtlichen Entwicklung ist die Tuba noch verhältnismässig jung. Darf sie auf eine reiche Zukunft hoffen, genau so wie sie auf eine reiche Vergangenheit zurück blicken kann? Warten wir es ab!

fluttertonguing were considered strange. This kind of music offers the tubist a genuine musical challenge in that, more than traditional music, it calls for the element of creative imagination. In one respect this music is quite traditional, that is in regards to dramatic and emotional impact. Keeping this in mind the performer can make these works "come alive". Of course there is both good and bad music of this type and in order to discriminate one from the other the soloist must expose himself, both by playing and listening, and release himself from the confines of tradition.

It is inevitable that experimentally oriented composers will be turning more and more to electronic and computerized music. The great challenge they face with this kind of music, of course, is humanizing it; to go beyond just the development of these mechanical wonders of sound to the point where the electronic medium simply serves the composer as an instrument of expression for the wide spectrum of human dynamics, passions and emotions. One of the ways this will come about will be the use of a traditional sound source such as the voice or an instrument which can be treated electronically in whatever way the composer envisions. The tuba is perhaps the richest of all instruments in the energy of its acoustical signal and therefore may be one of the more attractive human originated sound sources.

Music will continue to change and develop. Those who choose to move with these changes need not give up anything of the past, but only to grow with the future. The tuba, since it is relatively young in musical history, just may have a richer future than it does a past. We shall see.



r. spada

BLASINSTRUMENTENMACHER
SCHEUNENSTRASSE 18 CH - 3400 BURGDORF

TELEFON 034/22 33 53

Schilke
Bach
Benge
Besson
Yamaha

Olds
King
Getzen
Holton
Conn
Selmer



Fachkundiger Reparatur-Service in eigener Werkstätte

Un livre qui retrace la vie passionnante du célèbre virtuose du cornet à pistons, créateur de l'Ecole des cuivres contemporaine.

Ceux qui avaient déjà suivi avec plaisir les épisodes parus dans plusieurs numéros de BRASS BULLETIN trouveront dans ce livre entièrement réécrit une quantité de textes, de documents et d'illustrations nouveaux et inédits.

72 pages, 51 illustrations inédites, reliure laminée, cartonnée de luxe.

ISBN 2-88039-000-1.

Prix: francs suisses 24.—

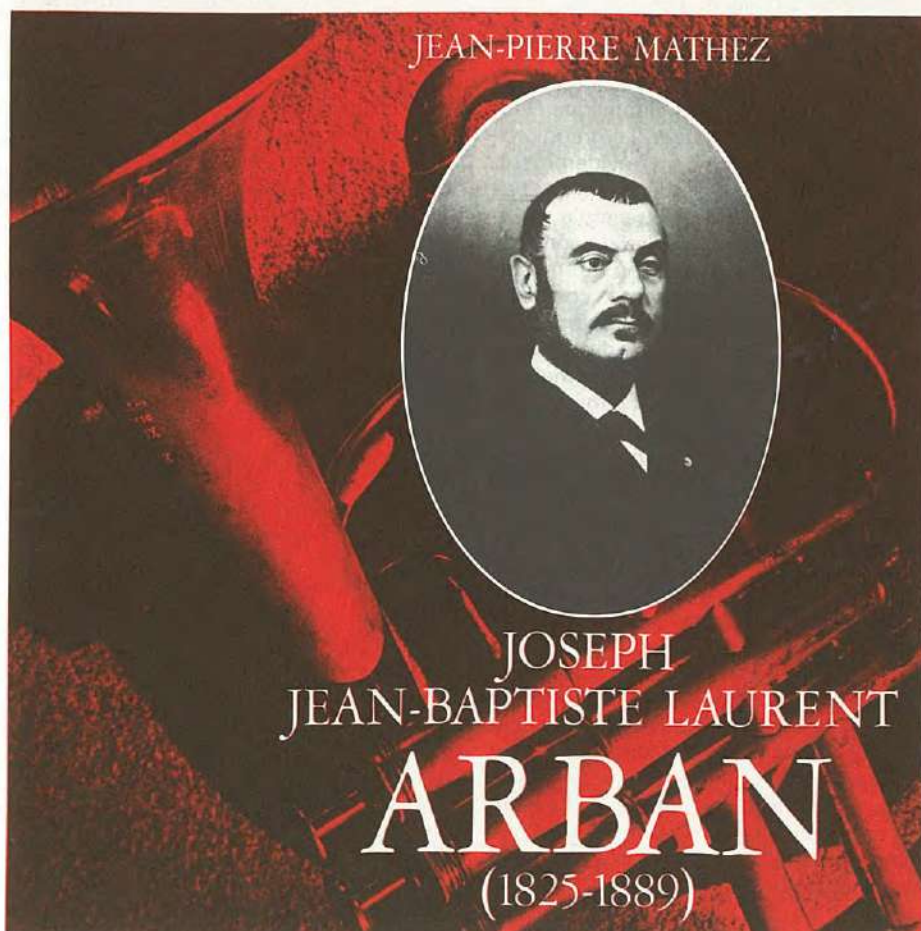
Livraison directe ou par les magasins spécialisés.



BIM
Bureau d'informations
musicales
C.P. 512
CH - 1510 MOUDON/Suisse

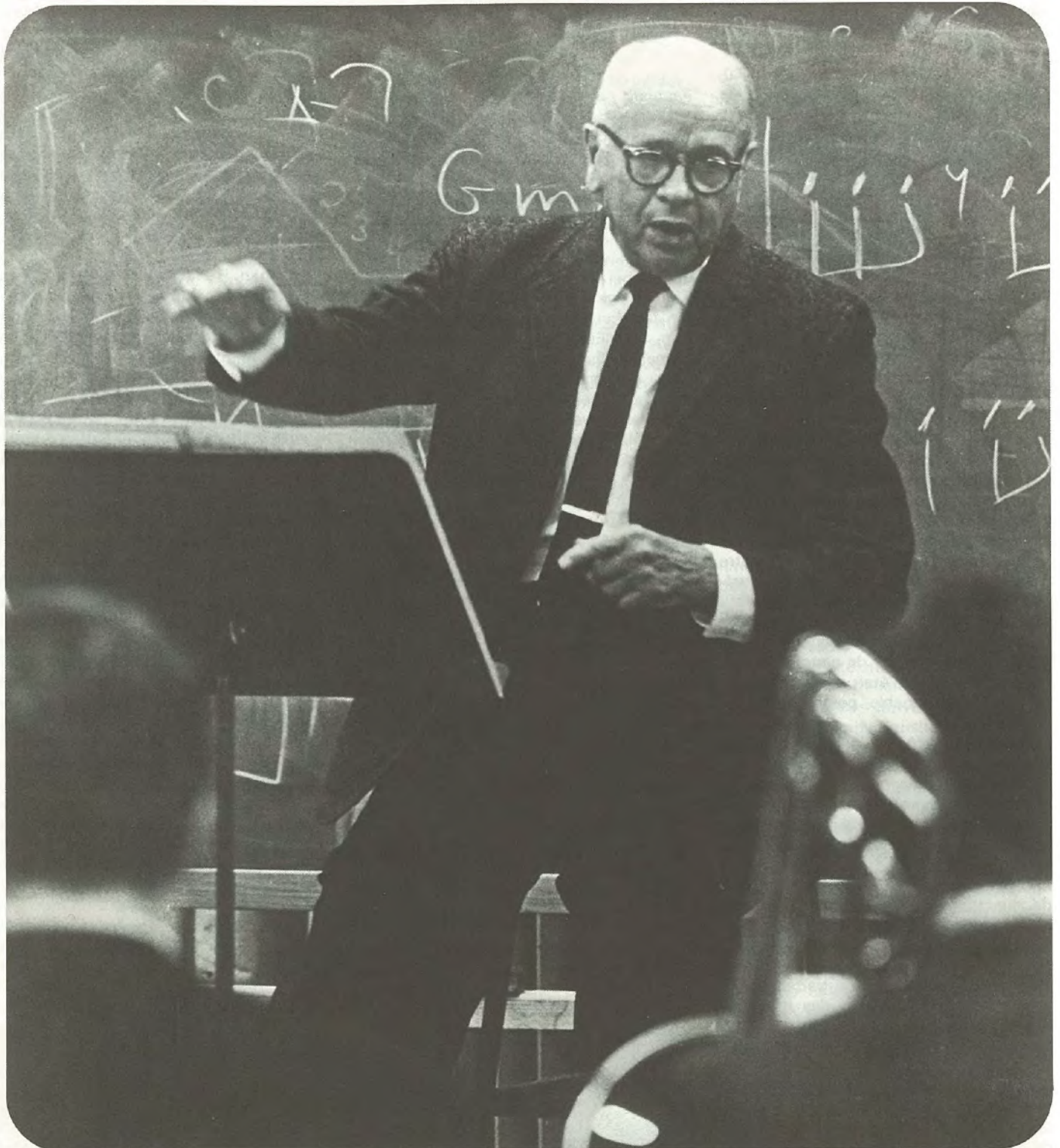
ENGLISH VERSION IN PREPARATION
(MAY 1978)

DEUTSCHE FASSUNG IN VORBEREITUNG
(OKTOBER 1978)



Emory B. Remington: A profile¹

Ralph Sauer, Los Angeles Philharmonic



¹ Emory B. Remington: Portrait.

¹ Emory B. Remington: Ein Porträt

Né le 22 décembre 1891, Emory Brace Remington se mit au trombone à l'âge de quatorze ans. Ses propres remarques au sujet de ce début sont peut-être les plus appropriées: «J'avais toujours été fasciné par le trombone. J'en avais vu des photos, et je ne parlais de rien d'autre. Finalement, le voisin d'à côté ramena chez lui un instrument provenant d'une maison de prêt et me le donna. Je n'avais pas la moindre notion — je croyais qu'il suffisait de tirer et de pousser la coulisse». En 1921, il devint membre de la faculté de musique de l'Ecole Eastman, et premier trombone de l'Orchestre du Théâtre Eastman (qui prit plus tard le nom de Rochester Civic Orchestra, puis d'orchestre philharmonique de Rochester). Pendant les vingt-huit années qui suivirent, il ne manqua jamais un concert. Après sa retraite de l'orchestre, en 1949, il continua à enseigner ses bien-aimés élèves pendant encore vingt-deux ans, jusqu'à sa mort, le 10 décembre 1971, ce qui représentait un admirable total de cinquante ans à Eastman. Il enseigna, selon les approximations les plus faibles, plus de mille élèves, répartis sur trois générations. Son influence, et celle de sa légion d'élèves ont été énormes.

Une leçon typique avec «le Chef» (comme on le désignait affectueusement) se composait de ses exercices spéciaux de mise en train, d'études comportant des gammes et des arpegges dans toutes les tonalités, de vocalises, d'études de style orchestral et spectaculaire, et peut-être d'un morceau pour soliste ou de quelques traits d'orchestre. Lorsque l'étudiant était plus avancé, la difficulté du matériel croissait à un rythme exigeant, mais non accablant. Le nombre de pages à préparer par l'étudiant n'était pas imposé, et, s'il restait raisonnable, pouvait varier au gré de l'individu.

Le principal système d'enseignement de Remington consistait à chanter virtuellement *chaque* note de *chaque* leçon. Là encore, ses propres termes sont les plus descriptifs: «Si j'ai eu une caractéristique particulière, c'est que j'ai essayé de faire chanter le trombone avec une qualité humaine. Autrefois, personne ne posait de questions fondamentales, comme le placement de la langue, la maîtrise de la respiration, etc. Je jouais simplement comme cela me semblait juste. Il y avait alors très peu de matière traitant de la ligne vocale. On trouvait des marches, boum, boum, dah, dah, beaucoup d'école allemande, très floue sur la coulisse. L'ancienne école voulait qu'on crache ça. J'insistais sur l'articulation, dans la bouche, comme un chanteur. Je ne soufflais pas dans l'instrument, je chantais dedans, avec aussi peu de résistance que possible. J'ai toujours traité l'instrument

Emory Brace Remington wurde am 22. Dezember 1891 geboren. Mit 14 Jahren begann er Posaune zu spielen. Hierzu sagt er selbst: «Die Posaune hatte mich schon immer fasziniert, ich hatte Fotos von ihr gesehen; ich sprach nur noch von Posaunen, bis ein Nachbar eines Tages eine aus einem Pfandhaus heimbrachte und sie mir gab. Ich hatte aber nicht die geringste Ahnung über den Umgang damit — ich glaubte, man brauche nur den Zug hin- und herzuschieben.»

1921 wurde er Mitglied der Musikabteilung der Eastman-Schule und erster Posaunist am Eastman-Theaterorchester (das sich später Rochester Civic Orchestra, und noch später Rochester Philharmonic Orchestra nannte). In den folgenden 28 Jahren verpasste er kein einziges Konzert. Nach seinem Rücktritt aus dem Orchester im Jahre 1949 unterrichtete er noch 22 Jahre lang, bis zu seinem Tod am 10. Dezember 1971: im Ganzen 50 Jahre bei Eastman. Nach ungefähren Schätzungen erhielten über 1000 Schüler aus drei Generationen Unterricht bei ihm. Sein Einfluss, und der seiner Schülermassen, ist riesig gewesen.

Eine typische Unterrichtsstunde beim «Chef» (so sein liebenswürdig gemeinter Spitzname) verlief wie folgt: besondere Einspielübungen, Tonleiter- und Arpeggio-Etuden in allen Tonalitäten, Vocalisen, Etuden im Orchesterstil und im Konzertstil, und vielleicht ein Stück für Soloinstrument oder einige Orchester-auszüge. War der Schüler schon fortgeschritten, so nahm das vorgelegte Material rasch an Schwierigkeit zu, ohne ihn jedoch zu überfordern. Es wurde kein vorzubereitendes Pensum aufgezwungen, vielmehr konnte der Schüler im Rahmen des Vernünftigen selbst darüber bestimmen. Remingtons wichtigster pädagogischer Grundsatz bestand darin, dass er *jede* Note *jeder* Unterrichtsstunde virtuell mitsang.

Auch hierzu sollte man seine eigenen Worte sprechen lassen: «Meine besondere Eigenschaft ist wohl die gewesen, dass ich versucht habe, die Posaune mit menschlichen Zügen zum Singen zu bringen. Damals stellte noch keiner Grundsatzfragen wie die Zungenlage, die Beherrschung des Atems, usw. Ich spielte einfach so wie ich es für richtig hielt. Damals gab es auch sehr wenig über die Gesangstechnik. Man fand Märsche bum, bum, ta, ta, vieles aus der deutschen Schule mit ungenauer Zugtechnik.

Born December 22, 1891, Emory Brace Remington took up the trombone at age fourteen. His own remarks about that beginning are perhaps most appropriate: "All along I was fascinated by the trombone. I'd seen pictures of it and that was all I'd talk about. Finally, the next door neighbor came home with an instrument from a pawnshop and gave it to me. I didn't know the first thing — I thought you just went up and down on the slide." In 1921, he became a member of the Eastman School of Music Faculty and first trombonist in the Eastman Theater Orchestra (which was later called the Rochester Civic Orchestra and then the Rochester Philharmonic). For the next twenty-eight years, he never missed a concert. After his retirement from the orchestra in 1949, he continued to teach his beloved pupils for another twenty-two years until his death, December 10, 1971, making a grand total of fifty years at Eastman. He taught, as a conservative guess, over one thousand students, spanning three generations. His influence and the influence of his legion of students has been enormous.

A typical lesson with "the Chief" (as he became affectionately known) consisted of his own special warm-ups, études involving scale and arpeggio patterns in all keys, vocalises, dramatic — orchestral style études, and perhaps a solo piece or a few orchestral excerpts. As the student became more advanced, the material increased in difficulty at a pace that was demanding but not overwhelming. The number of pages that the student prepared was not assigned, and within reason, could be varied by the individual. Remington's principal teaching device was to sing virtually *every* note in *every* lesson. Again, his own words are most descriptive: "If I had a special distinction, it was that I tried to make the trombone sing with a human quality. In the old



exactly comme une voix supplémen-
taire.»

Il possédait une voix de baryton de quali-
té inégale, mais savait faire passer le
phrasé, l'articulation, et la qualité du son
d'une façon étrange. Il estimait qu'il
chantait de six à sept heures par jour. Si
l'étudiant écoutait avec soin, les divers
aspects du jeu pouvaient être déduits de
cette vocalisation continue.

Le seul moment où il ne chantait pas
était lorsqu'il s'agissait de jouer un solo,
juste avant l'exécution, ou pour la phrase
d'ouverture d'une étude, à l'occasion.
Après quelques mesures, il disait généra-
lement: «Attendez! Pas comme ça; plu-
tôt comme ça», et il se lançait dans le
chant. Alors élève et professeur recom-
mençaient ensemble. A de rares occa-
sions, lorsque l'élève saisissait la qualité
exacte de la première phrase, «le Chef»
entrait avec la seconde. C'était la forme
de louange la plus élevée, et cela valait
davantage que n'importe lequel de ses
encouragements parlés. Les explications
techniques étaient complètement absen-
tes. Certains pourraient avoir de la peine à
le comprendre pleinement, mais telle
était l'essence de son style d'enseigne-
ment par «osmose». Chaque élève était
libre d'apprendre autant ou aussi peu
qu'il le désirait. Il traitait tous ses élèves
sur le même pied. Il n'y avait pas de sys-
tème de vedettes. Les élèves doués pou-
vaient développer leurs talents au rythme
rapide qui leur convenait. Les musiciens
moyens étaient gentiment «poussés» à
de plus hauts niveaux d'accomplisse-
ment. Les exécutants à problèmes
étaient généralement dirigés, sans qu'ils
s'en rendent compte, dans les domaines
de la profession n'exigeant pas de pro-
duction en public.

Si la méthode de Remington avait un
point faible, et cela est discutable, c'était
son hésitation à apporter des sugges-
tions techniques à ses élèves. Alors
même que certains de ses anciens élèves
furent aidés par d'autres professeurs plus
adeptes des aspects techniques de l'en-
seignement, cette façon de travailler
avec les gens était étrangère à sa nature
humaniste. Il se rendait compte (comme
ce devrait être le cas pour les professeurs
d'aujourd'hui) que seuls quelques-uns
gagneraient leur vie en tant qu'exécu-
tants, et que de faux encouragements et
de longues et douloureuses périodes
d'adaptation conduiraient généralement
à la frustration et aux déceptions. Com-
me le disait de façon si éloquente
Howard Hanson, ancien directeur de
l'Ecole Eastman: «Remington n'ensei-
gnait pas le trombone, il enseignait des
gens.»

Der alten Schule gemäss, musste das
eben «ausgespuckt» werden. Ich drang
auf Artikulation im Mundraum — wie bei
Sängern. Ich blies nicht ins Instrument, ich
spielte hinein, mit so wenig Widerstand
wie möglich. Ich habe das Instrument im-
mer wie eine zusätzliche Stimme ge-
handhabt.»

Seine Barytonstimme war uneben, er
wusste aber die Phrasierung, die Artiku-
lation und die Klangqualität hervorzuhe-
ben. Er schätzte, dass er täglich 6 bis 7
Stunden sang. Hörte der Schüler auf-
merksam hin, dann konnten die verschie-
denen Aspekte des Spielens aus diesem
unentwegten Singen abgeleitet werden.
Er sang nur dann nicht, wenn es um ein
Solospiel ging, und zwar unmittelbar vor
der Ausführung, und manchmal um die
Eingangsphrase einer Etüde. Nach weni-
gen Takten sagte er dann gewöhnlich:
«Einen Augenblick, nicht so, lieber so»,
und er sang es vor. Dann fingen der
Schüler und der Lehrer zusammen an.
Ganz selten geschah es, dass der «Chef»
mit der zweiten Phrase einsetzte: wenn
der Schüler die Eigenschaften der ersten
Phrase präzise erfasst hatte. Das war dann
das höchste Lob, das er erteilte, und es
galt mehr als jedwedes ermutigendes
Wort.

Technische Erläuterungen fehlten ganz.
Einige werden das wohl nicht verstehen
können, aber gerade darin bestand das
Wesen seines Unterrichtstils: durch «Os-
mose». Jeder Schüler durfte soviel oder
sowenig lernen wie er selbst wünschte.
Alle seine Schüler behandelte er gleich-
berechtigt, er kannte kein «Star System».
Begabte Schüler konnten ihre Fähigkei-
ten ihrem eigenen Rhythmus gemäss
entwickeln. Mittelmässige Musiker «för-
derte» er behutsam auf das nächsthöhere
Niveau, solche, die Schwierigkeiten be-
gegneten, orientierte er, ohne dass sie es
merkten, auf Gebiete, wo ihre Berufs-
ausübung kein öffentliches Auftreten ver-
langte.

Man kann sich darüber uneinig sein, ob
Remingtons Widerwille gegen techni-
sche Erläuterungen eine Schwäche sei-
ner Methode sei. Ein solcher Weg wäre
seinem Wesen fremd gewesen. Einige
seiner Schüler fanden auf diesem Gebiet
Hilfe bei anderen Lehrern, die hierin kom-
petenter waren.

Remington wusste wohl (heutige Lehrer
sollten sich dessen auch bewusst sein),
dass nur wenige seiner Schüler je ihr
Brot als Instrumentalisten verdienen
würden, und dass falsche Ermutigungen
und lange schmerzliche Anpassungspe-
rioden so oft zu Frustrationen und Ent-
täuschungen führen konnten. «Reming-
ton lehrte nicht das Posaunenspielen, er
lehrte Menschen», sagte treffend Ho-
ward Hanson, ein ehemaliger Direktor
der Eastman-Schule.

days, no one asked fundamental ques-
tions like tongue placement, breath con-
trol and so on. I just played as it seemed
right to me. There was very little material
then that treated the vocal line. It was
marches, Boom, Boom, dah, dah, a lot of
the German school, very smeary on the
slide. The old school was to spit it out. I
was strong on articulation, in the mouth
like a singer. I didn't blow into the horn, I
sang into it, as little resistance as possi-
ble. I've always treated the instrument
as just another voice."

He had a baritone voice of uneven quality
but the ability to convey phrasing, ar-
ticulation, and sound quality in an un-
canny manner. He estimated that he
sang six to seven hours a day. If the stu-
dent listened carefully, the various
aspects of playing could be deduced from
this continual vocalization.

The only time that he did not "sing
along" was when a solo was played just
prior to performance, or the occasional
opening phrase of an etude. After a few
measures, he would usually say: "Hold
it! Not like that; more like this", and
launch into song. Then student and
teacher would begin again together. On
rare occasions when the student cap-
tured exactly the right qualities of the
first phrase, "the Chief" would enter on
the second. This was the highest form of
praise and was worth more than any of
his spoken encouragements. Technical
explanations were completely absent. It
may be difficult for some to fully under-
stand, but this was the essence of his
"osmosis" style of teaching. Each stu-
dent was free to learn as much or as little
as was desired. He treated all his stu-
dents the same. There was no star
system. The talented players were
allowed to develop their gifts at the rapid
pace on which they thrived. The average
players were gently "pushed" to higher
levels of attainment. The problem players
were usually coerced, without their
realizing, into non-performance areas of
the profession.

If Remington's method had a weak point,
and this is debatable, it was his reluc-
tance to make technical suggestions to
his students. While it is true that some of
his former pupils were helped by other
teachers more adept at the technical
aspects of teaching, this manner of work-
ing with people was foreign to his
humanistic nature. He realized (as the
teachers of today should) that only a few
would ever make their living as per-
formers and that false encouragement
and long, painful adjustment periods
would usually lead to frustration and dis-
appointment. As Howard Hanson, former
Director of the Eastman School, so elo-
quently said: "Remington did not teach
trombone, he taught people."

WIENER INSTRUMENTALSCHULEN MÉTHODES INSTRUMENTALES VIENNOISES

Ein neues Konzept
für den Instrumentalunterricht
*Une nouvelle façon
de concevoir l'enseignement instrumental*

Trompetenschule *Méthode de trompette* **JEAN-PIERRE MATHEZ**

Schülerheft	UE 20601 SFr. 19.—	<i>Cahier d'élève</i>	UE 20621 Fr.s. 19.—
Beiheft	UE 20602 SFr. 21.—	<i>Cahier</i>	
Lehrerheft	UE 20603 SFr. 3.—	<i>complémentaire</i>	UE 20622 Fr.s. 21.—
Schallplatte 1 (Mathez)	UE 20608 SFr. 23.—	<i>Cahier du maître</i>	UE 20623 Fr.s. 3.—
Schallplatte 2 (Vetter-Randa)	UE 20609 SFr. 8.—	<i>Disque 1 (Mathez)</i>	UE 20608 Fr.s. 23.—
		<i>Disque 2 (Vetter-Randa)</i>	UE 20609 Fr.s. 8.—

(English version in preparation)

Posaunenschule **ARMIN ROSIN**

Schülerheft	UE 20631 SFr. 19.—	<i>(Version française en préparation)</i>
Beiheft	UE 20632 SFr. 21.—	
Lehrerheft	UE 20633 SFr. 3.—	<i>(English version in preparation)</i>

Informieren Sie sich bitte im Fachhandel.

Pour toute information complémentaire, veuillez vous adresser aux magasins spécialisés.

Universal Edition

Service après-vente¹

ROBERT ISCHER

Le moment de l'achat d'un (nouveau) instrument est toujours une période heureuse dans la vie d'un musicien ou d'un élève. Pour le second, c'est l'entrée dans un monde inconnu, le premier pas sur l'exaltant chemin de roses et d'épines que d'autres ont suivi avant lui, la découverte de la musique par l'intérieur et, petit à petit, la découverte de soi-même, de ses possibilités et le début d'une intimité toujours croissante avec ce tuyau magique, tour à tour maître et serviteur. Pour le premier, c'est en quelque sorte une ère nouvelle qui commence, celle «du temps où j'avais mon Ut Tel-et-tel». Pour un temps du moins, tout va bien. Les aigus sont plus faciles, les graves moelleux à souhait, la sonorité est homogène d'un extrême à l'autre, les coulées se font tout seuls, il est impossible de rater une attaque et le mécanisme est le plus souple qu'on ait jamais connu. Puis l'habitude aidant, on devient moins attentif à toutes ces merveilles et vient le jour où une petite révision est nécessaire, où l'on perd une vis, où il faut changer les ressorts ou les lièges, etc. Or ce jour-là, après tant de félicité, risque d'être le début d'une vie empoisonnée par de petits riens d'une importance extrême.

Il faut savoir que toutes les marques n'ont pas le même sérieux dans leur conception du service après-vente. Pour quelques-unes, le musicien n'est intéressant qu'au moment de l'achat. D'autres seraient sérieuses, si le grossiste intermédiaire prenait la peine d'investir quelque argent dans un stock de pièces détachées (mais il y a souvent ignorance et incompétence à ce niveau). D'autres encore sont en mesure de livrer toute pièce dans un délai raisonnable, et enfin les plus consciencieuses publient une liste de pièces ou, mieux, un répertoire illustré avec une numérotation claire, qui évite toute confusion au niveau des différentes nomenclatures. Encore, dans ces dernières, il arrive que la liste existe mais qu'en fait, rien ne soit livrable.

Je ne citerai ni les *bonnes* ni les *mauvaises* marques, mais il faudra le faire une fois. Peut-être une enquête auprès des musiciens et des réparateurs serait-elle intéressante. Une chose est certaine, nous représentons pour beaucoup, industrie des cuivres et grossistes, un potentiel de vente important, et c'est finalement le musicien qui fait vivre et prospérer des

Der Kauf eines neuen Instrumentes leitet immer eine glückliche Periode im Leben des Musikers ein. Mit diesem Schritt tritt der Schüler in eine ihm noch unbekannte Welt ein, er schlägt damit den Weg ein, dem schon so viele vor ihm gefolgt sind, er entdeckt die Musik von innen her, nach und nach wird er sich selbst und seine Fähigkeiten entdecken, er legt den Grundstein des wachsenden Vertrauens mit diesem magischen Rohr, seinem Herrn und seinem Diener zugleich. Der Musiker, der sich ein neues Instrument anschafft, steht auf der Schwelle einer neuen Epoche («die Zeit, als ich mein So-und-so-Instrument hatte»). Eine Zeit lang geht alles gut. Die hohen Töne sind leichter, die tiefen weicher denn je, der Klang ist von oben bis unten homogen, das Legato bläst sich problemlos, der Anstoss kann nicht mehr fehlen, der Mechanismus ist der geschmeidigste den man kennt. Mit der Zeit gewöhnt man sich an all das Schöne und Gute, man beachtet es weniger. Dann kommt der Tag, an dem eine Reparatur fällig wird: eine Schraube ist verlorengegangen, eine Feder oder ein Korkstück muss ersetzt werden. Kleinigkeiten, die ungemein wichtig sind. Dieser Tag ist vielleicht das Ende der Seeligkeit und der Anfang der nicht enden wollenden Kette von Ärgernissen.

Nicht alle Markenfirmen widmen dem Kundendienst genügend Aufmerksamkeit. Für die einen ist der Musiker nur als potentieller Käufer interessant. Andere wären bereit, etwas zu unternehmen, wenn die Grossisten in ein Ersatzteillager einiges investieren würden (auf dieser Stufe aber herrscht oft Mangel an Kenntnissen und Kompetenzen). Wieder andere können mit vernünftigen Terminen jedes Ersatzteil liefern. Besonders gewissenhafte Firmen veröffentlichen eine Ersatzteilliste, oder sogar einen illustrierten Katalog, übersichtlich genug gestaltet, um Verwechslungen zu vermeiden. Es kann auch vorkommen, dass die Liste existiert, aber nichts lieferbar ist. Ich werde weder die *guten* noch die *schlechten* Marken aufzählen (einmal wird es aber nötig sein). Mag sein, dass eine Umfrage unter Musikern und Reparaturwerkstätten Interessantes aufdecken könnte. Sicher ist aber, dass wir für die Blechblä-

The purchase of a new instrument always heralds a happy period in the life of the musician. With this step, the pupil enters a world, hitherto unknown to him, he takes the road which so many before him have done, he discovers music from the inside, bit by bit he will discover himself and his own capabilities, he lays the foundation stone of the growing familiarity with this magic tube, his master and his servant at the same time. The musician who acquires a new instrument, stands on the threshold of a new epoch (the time, when I had such and such an instrument). For a time everything goes well. The high notes are easier, the low notes mellower than ever before, the sound is homogeneous throughout the compass, legato playing is performed with no difficulty, tonguing is accurate, the mechanism is the smoothest around. With time one gets used to all the good and beautiful side of things, there is less attention paid to it. Then the day comes when repairs have to be carried out: a screw is missing, a spring or cork has to be replaced. Small matters, which are extremely important. This day is perhaps the end of bliss and the beginning of a never-ending chain of annoyances. Not all the manufacturers pay enough attention to servicing their products. For one the musician only represents a potential buyer. Others would only be prepared to do something if the wholesalers would invest something in a spare parts depot (at this stage however there is often a lack of knowledge and competence).

Others again can deliver any spare part within a reasonable period. Particularly conscientious firms publish a list of spare parts, or even an illustrated catalogue, which is compiled in such a way as to avoid confusion. It is also possible that the list exists, but nothing is available for delivery. I won't give a list of either the *good* or the *bad* makes (some day this will however be necessary). It could be that an inquiry held amongst musicians and repair workshops might reveal some interesting material. It is however a fact of life, that we represent for the brass industry and the wholesale dealers an important potential market; in the final analysis there are many who live from

¹ Dienst am Kunden.

¹ Service to customers.

gens qui parfois se moquent de lui. J'ai parlé d'*industrie des cuivres* et non de *facteurs d'instruments*, parce qu'en fait ils deviennent rares, ceux qui sont à la tête de leur propre maison et qui doivent tout mettre en œuvre pour conserver leur clientèle.

De nos jours, beaucoup d'entreprises sont dirigées de façon anonyme par un groupe d'actionnaires qui ont diversifié leurs investissements et déplacent leurs capitaux suivant les rendements. Ils n'ont de ce fait pas le même intérêt vital que l'ancien facteur à s'assurer la fidélité du client. L'image de l'ancien facteur, artisan à son établi, est cependant exploitée par les nouveaux maîtres des manufactures. Il est évident que cette nouvelle forme d'exploitation a aussi des aspects positifs pour le musicien. Il a été ainsi possible de mieux financer la recherche, de multiplier les prototypes jusqu'à l'obtention du presque-parfait, d'élargir aussi l'éventail des modèles proposés et d'assurer une plus grande régularité de la qualité. Mais il faut maintenir l'équilibre entre les justes aspirations des uns et des autres. Les uns veulent vendre, les autres veulent être bien servis.

Reconnaissons tout de même que le problème de distribution de pièces détachées n'est pas simple. Le directeur d'une importante manufacture française nous faisait part de ses difficultés pour l'élaboration d'un catalogue quand, dans ses deux usines, les vieux artisans eux-mêmes donnent des noms différents à une même pièce. Par ailleurs, le choix de la présentation pose des problèmes: une coulisse doit-elle être montée complètement ou faut-il séparer potence, bagues et tubes? sera-t-elle argentée, laquée ou simplement polie? la clé d'eau sera-t-elle montée ou vendue en pièces détachées: support, vis, liège et ressort? faut-il vendre les lièges et feutres de pistons par jeux ou en vrac? et les entre-deux? et les boutons de pistons? et les chapeaux? Jusqu'où faut-il pousser le démontage de l'instrument?

Autant de questions qu'il faut trancher au risque de faire des mécontents. Ensuite, la chaîne des intermédiaires doit aussi jouer le jeu, stocker et connaître ces pièces afin d'en assurer une distribution rapide et correcte. Au niveau du réparateur, le problème se pose différemment: il travaille généralement sur tous les instruments de cuivre à vent et à clés, et également sur toutes les marques de ces deux catégories. Son stock comprendra nécessairement des pièces standardisées dans la mesure où elles sont conciliables avec les particularités propres à chaque marque. Il détient en plus un certain nombre de pièces de marque, suivant les habitudes d'utilisation des musiciens de sa région. Il lui est impossible d'avoir en stock

serindustrie und die Grosshändler ein wichtiges Verkaufspotential darstellen; schliesslich lebt und bereichert sich manch einer von unseren Bedürfnissen. Ich spreche von Blechbläserindustrie und nicht vom Instrumentenmacher, weil der Mann immer seltener wird, der seine eigene Firma leitet und sich bewusst ist, dass er alles unternehmen muss, um sich seine Kundschaft zu erhalten.

Heute werden viele Firmen als Aktiengesellschaften betrieben, die in verschiedene Sparten investieren und deren Kapital je nach Rentabilität anders angelegt wird. Für sie hat der Kunde und seine Treue nicht die gleiche Bedeutung wie für den früheren Instrumentenmacher, der ein Handwerker an seiner Werkbank war. Sein Nachfolger heute ist der neue Fabrikleiter. Freilich hat die moderne Betriebsform auch Vorteile für den Musiker: es wurde mehr in Forschungsprogramme investiert, es wurden zahlreichere Prototypen hergestellt, um zum fast perfekten Modell zu gelangen, das Angebot wurde erweitert und eine gleichbleibende Qualität konnte garantiert werden. Es muss aber ein Weg gefunden werden, um die berechtigten Forderungen beider Seiten zu befriedigen: die einen wollen verkaufen, die andern wollen gut bedient werden.

Allerdings treten beim Handeln mit Ersatzteilen erhebliche Schwierigkeiten auf, bedenkt man allein schon, was der Direktor einer bedeutenden französischen Firma einmal mitteilte: Bei der Aufstellung eines Kataloges wurde man gewahr, dass die älteren Handwerker seiner beiden Fabriken verschiedene Benennungen für die Einzelteile hatten. Dazu kommt die Frage, wie die Teile angeboten werden sollen: zusammengesetzter Zug oder dessen einzelne Bestandteile? Wieweit soll ein Instrument auseinandergenommen werden? Über alle diese Fragen muss entschieden werden, wobei einzelne Wünsche nicht berücksichtigt werden können.

Die Kette der Zwischenhändler muss auch mitmachen, die Teile auf Lager haben und sie kennen, um einen raschen und korrekten Versand zu garantieren.

In der Reparaturwerkstatt sieht das Problem anders aus: gewöhnlich arbeitet der Handwerker hier an allen Blechblas- und Klappeninstrumenten, ebenso wie mit allen Marken. Auf Lager hält er standardisierte Teile, sofern sie mit den Eigenheiten der verschiedenen Marken übereinstimmen; ebenso wie einige Ersatzteile der Markeninstrumente, die den Gepflogenheiten seiner Kundschaft entsprechen. Es ist ihm unmöglich alle Teile aller Marken auf Lager zu haben, daher ist es für ihn wichtig, dass er sich die notwendigen Ersatzteile von dem Grosshandel oder der Herstellerfirma rasch be-



and feather their nest with our needs. I am talking about the brass *industry* and not the *instrument maker*, because the man who directs his own firm and is aware of the fact that he must do everything to maintain his clientele is becoming rarer and rarer. Nowadays many firms are run as joint stock companies, who invest in different spheres and whose capital is used differently according to its profitability. For them the customer and his loyalty do not have the same importance as for the earlier instrument maker, who was a craftsman at his work bench. His successor today is the new factory director. Admittedly the new form of management does have its advantages for the musician: more has been invested in research programmes, more numerous prototypes have been made, resulting in the almost perfect model, the choice of instruments has been increased and a constantly high quality could be guaranteed. However a way must be found in order to satisfy the justified demands on both sides: some want to sell, others want good service.

However considerable difficulties arise when dealing with spare parts, if you consider for example what the director of a leading french firm once communicated: when compiling a catalogue one became aware of the fact that the elder craftsmen of both his factories used different terms for the individual parts. In addition the question is raised, how the parts should be offered for sale: an assembled slide, or its individual components?

How much should an instrument be taken apart? A decision must be taken on all these questions, whereby individual requirements cannot be taken into consideration. The chain of middlemen also has to participate, who have a stock of parts and know them, in order to

toutes les pièces de toutes les marques, et il est important qu'il puisse s'approvisionner rapidement auprès des grossistes ou des fabriques. Mais voilà que pour mettre un frein à certains marchés parallèles, quelques grossistes ne délivrent plus de pièces que pour les instruments dont les numéros figurent sur leurs listes, d'où impossibilité pour le réparateur de stocker et parfois tout simplement de réparer, si l'instrument n'a pas suivi la filière normale. Si ce mode de faire peut être compréhensible du point de vue du grossiste, il est tout à fait amoral que le fabricant donne sa caution à cet embargo qui prive une partie de sa clientèle du service après-vente. L'injustice est d'autant plus grossière qu'un musicien qui aurait obtenu un instrument par la voie normale, mais par le grossiste d'un autre pays où peut-être il habitait auparavant, ne peut plus trouver de pièces dès qu'il a changé de pays. Or le fabricant est responsable au premier titre de ces marchés noirs qui ne peuvent exister que parce que son système commercial de distribution est défaillant.

Dans pareil cas, de même que lorsque le fabricant ou le grossiste négligent le service après-vente, le réparateur doit fabriquer lui-même la pièce à changer, qui coûtera ainsi au moins trois fois plus cher qu'une pièce de série. En plus, s'il s'agit d'un tube conique, il est impossible de le copier exactement, puisque sa forme acoustique fait précisément partie de ces secrets de fabrication qui font la renommée d'une manufacture. Et Dieu sait l'importance de cette forme pour la sonorité, la justesse et l'homogénéité du jeu.

Il faudrait donc faire pression sur l'industrie des cuivres en refusant systématiquement toute marque qui ne pourrait pas prouver le sérieux et l'efficacité de son service après-vente. Et les musiciens sont bien armés pour ça : les nouvelles vont vite dans ce monde-là, les contacts internationaux sont fréquents par le jeu des associations de musiciens. Les musiciens ont des élèves qui représentent, permettez-moi de l'affirmer, un très gros marché, et généralement ces élèves prennent l'avis de leur professeur et répandent ces idées chez les amateurs. Il ne s'agit pas de tout casser pour le plaisir, ni de manipuler les esprits pour une mauvaise subversion, mais d'établir un équilibre des forces et de faire respecter le contrat de service implicite ou promis qui est attaché au nom de la marque choisie. Il vaudrait mieux après tout que l'industrie des cuivres imite les constructeurs de voitures plutôt que les magasins à grande surface.

schaffen kann. Einige Grossisten liefern nur noch Ersatzteile für Instrumente, die auf ihrer Verkaufsliste stehen. Daraus entsteht für die Reparaturwerkstatt ein weiteres Problem : Teile können nicht beschaffen werden, also kann nicht repariert werden, wenn das Instrument auf Umwegen zu ihm kommt. Dieser Standpunkt ist zwar aus der Sicht des Grossisten verständlich, vom Hersteller aber nicht zulässig, denn damit wird ein Teil seiner Kundschaft des Kundendienstes beraubt. Ein Musiker, der über eine Auslieferung des Landes, wo er früher gewohnt hat, ein Instrument gekauft hat, und der den Wohnort gewechselt hat, in ein anderes Land gezogen ist, riskiert demnach, keine Ersatzteile mehr zu erhalten.

Weil der Ersatzteilvertrieb mangelhaft organisiert ist, entsteht der Schwarzmarkt. Die Verantwortung für diese Fehlentwicklung trägt an erster Stelle der Hersteller.

Im oben erwähnten Fall, oder wenn Hersteller und Grossisten den Kundendienst vernachlässigen, muss der Handwerker in der Reparaturwerkstatt das Ersatzteil selbst herstellen, was mindestens dreimal so teuer ist wie ein serienmässiges Einzelteil.

Handelt es sich um eine konische Röhre, so wird es unmöglich sein, sie genau nachzubilden, da gerade die akustische Form zu den Herstellungsgeheimnissen gehört, die den Ruf einer Firma ausmachen. Man kennt die Bedeutung dieser Form für den Klang, die Genauigkeit und die Homogenität des Spiels...

Man müsste also auf die Industrie einwirken, indem man jede Marke ablehnt, die die Leistungsfähigkeit ihres Kundendienstes nicht beweisen und garantieren kann. Das dürfte den Musikern leicht fallen : in ihrer Welt verbreiten sich die Nachrichten sehr schnell. Internationale Kontakte werden von den Musikervereinigungen gefördert. Ausserdem bitten Schüler um die Meinung ihrer Lehrer und geben sie unter Freunden und Musikliebhabern weiter. Und diese Schüler bilden ein bedeutendes Käuferpotential.

Es geht hier weder darum, um des Vergnügens willens alle zu zerschlagen, noch darum, die Geister zur Subversion zu animieren, vielmehr sollte erreicht werden, dass das Kräfteverhältnis ausgeglichen wird, und dass der Kundendienst, der bei einem Markennamen erwartet wird, auch geliefert wird. Die Blechblasinstrumentenindustrie sollte sich eher an der Autoindustrie als an den Supermärkten ein Beispiel nehmen.

guarantee a speedy and correct dispatch. In the repair workshop the problem appears different : normally the craftsman works here on all brass and keyed instruments, of all makes. He has in stock standard parts, as far as they correspond to the peculiarities of the various makes ; just as with some spare parts which his customers habitually demand.

It is impossible for him to keep all the spare parts for all makes in stock, it is therefore important for him to be able to procure the necessary spare parts rapidly from the wholesaler or the manufacturer. Certain wholesale dealers only deliver spare parts for instruments which are on their sale list. Another problem for the repair workshop results from this : parts cannot be acquired, i. e. be repaired, if the instrument comes to him a long way round. This point of view is understandable as far as the wholesaler is concerned, but is quite untenable for the manufacturer, for then a part of his clientele is deprived of service. A musician who bought his instrument in a certain country, and then moves to another runs therefore the risk of not being able to obtain spare parts for his instrument. Because the spare parts business is badly organised, the black market takes over. The responsibility for this development is mainly that of the manufacturer.

In the above mentioned case, or when the manufacturer and wholesaler neglect customer service, then the craftsman in the workshop has to make the part himself, which costs at least three times that of the normal part.

If the part in question is a conical tube, then it is impossible to copy it exactly, for the acoustical form belongs to the trade secret, which makes up the reputation of a firm. They know the importance of this form for the sound, the accuracy and homogeneity of playing...

Pressure should be put on them, by refusing those makes which do not put the efficiency of their service to the proof and cannot guarantee it. That should be easy for the musicians : news spreads very quickly in their world. International contacts are furthered by the associations of musicians. Apart from that, pupils ask for the opinion of their teachers and pass it on to friends and lovers of music. These pupils form an important group of potential buyers.

It is not a question here of destroying all of them for fun, nor of stimulating the spirit of subversion, but rather of attaining a balance of power, and that customer service, which can be expected in the case of an article of quality, even if not promised is nevertheless carried out. The brass instrument industry should take an example from the car industry rather than from the supermarkets.

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



Blechbläser - Sportler

BENGT BELFRAGE

Bengt Belfrage, cor-solo à l'Orchestre royal de Stockholm, professeur de cor à l'Ecole supérieure de musique de Stockholm, cor-solo au Berliner Philharmoniker de 1962 à 1964 ainsi que membre du Berliner Philharmonisches Oktett.

Cet article est en premier lieu destiné à mes élèves de cor à l'Ecole supérieure de musique de Stockholm, mais il peut avoir quelque intérêt pour d'autres cornistes ou musiciens de cuivre. J'ai tiré de mon expérience de sportif pratiquant depuis plus de 10 ans, la conviction qu'il existe des parallèles indéniables entre un joueur de cuivre et un sportif. Tant le joueur de cuivre que le sportif doivent être en bonne condition physique.

J'ai trouvé mes sources ainsi que certaines citations dans «Conseils et recommandations pour le sport de la jeunesse» écrit par Lennart Jönsson, maître des sports, et dans «Psychologie de la performance», de Willi Railo, enseignant à l'Ecole supérieure des sports à Oslo.

Pouvons-nous, nous les musiciens de cuivre, tirer avantage des expériences faites par le sport et la gymnastique dans le domaine de la planification de nos exercices, de notre entraînement, de notre échauffement, de la prévention des accidents, de la combinaison de l'effort et de la décontraction, de la surcompensation, ainsi que de l'entraînement isométrique ? Ou en d'autres termes : pouvons-nous nous permettre de ne pas utiliser l'expérience et les connaissances scientifiques accumulées par le sport ?

Exercices (entraînement)

L'entraînement pour un musicien de cuivre peut, d'après moi, se comparer à celui qu'exige n'importe quelle branche du sport.

Que l'on imagine seulement la performance physique que représente la réalisation d'un contre-ut en fortissimo pour

Bengt Belfrage, Solohornist der Königlichen Hofkapelle Stockholm, Lehrer für Horn an der Musikhochschule in Stockholm, Solohornist der Berliner Philharmoniker (1962-1964), sowie Mitglied des Berliner Philharmonischen Oktett.

Dieser Artikel ist in erster Linie bestimmt für meine Waldhornschüler an der Musikhochschule Stockholm, kann aber doch von Interesse auch für andere Waldhornisten und Blechbläser sein. Meine über zehnjährigen Erfahrungen als aktiver Sportsmann haben mich davon überzeugt, daß man weitgehende Parallelen ziehen kann zwischen einem Blechbläser und einem Sportsmann. Sowohl Blechbläser wie Sportsmann sind auf einen guten physischen Status angewiesen.

Das Quellenmaterial sowie gewisse Zitate stammen aus «Rat und Anweisungen für den Sport der Jugendlichen» von Sportintendents Lennart Jönsson und «Leistungspsychologie» von Willi Railo, Dozent an der Sporthochschule Oslo.

Können wir Blechbläser Nutzen ziehen aus den Erfahrungen von Sport und Turnen für die Planung unserer Übungen, unseres Trainings, unserer Aufwärmung, für die Vorbeugung von Schäden, für das Zusammenspiel von Anstrengung und Ruhe, Überkompensation sowie isometrisches Training ? Oder mit anderen Worten : Können wir es uns leisten, die Erfahrungen und wissenschaftlichen Erkenntnisse des Sportes unausgenutzt zu lassen ?

Übung (Training)

Das Training für einen Blechbläser kann nach meiner Meinung verglichen werden mit dem Training für jeden beliebigen Sportzweig. Man stelle sich nur einmal die physische Belastung vor, die die Erzeugung eines hohen c''' im Fortissimo für

¹ Deutsche Fassung mit Genehmigung aus «Das Orchester» 1977 entnommen (mit einigen Hinzufügungen des Autors).

Bengt Belfrage, First horn at the Königlichen Hofkapelle Stockholm, Horn faculty at the Stockholm Music High School, First horn at the Berliner Philharmoniker (1962-1964) and member of the Berliner Philharmonisches Oktett.

This article is intended primarily for my horn pupils at the music academy of Stockholm but may also be of interest for other horn players and brass players in general. The practical knowledge I have acquired in the last ten years, as an active sportsman, have convinced me, that extensive comparisons can be made between a brass player and an athlete. Both brass players as well as athletes are dependent on a good state of physical health.

The source of my investigation as well as certain quotations come from "Advice and directions for sport for young people" by sport superintendent Lennart Jönsson and "The psychology of high performance" by Willi Railo, lecturer at the sports academy in Oslo.

Can we brass players profit from the experiences gained in sport and gymnastics for the planning of our exercises, our training, warming up, for the prevention of damage, for the interplay of exertion and relaxation, over-compensation as well as isometric training ? Or in other words : can we afford to leave the experiences and scientific knowledge produced by sport unexploited ?

Exercise (Training)

Training for a brass player can be compared, in my opinion, with the training involved in every branch of sport. Just imagine the physical exertion required to produce a high c fortissimo and the strain for example on the stomach muscles whose combined mass I would like to

¹ Cuivres — Sportifs

¹ Brass players — athletes

la musculature abdominale, par exemple. Je comparerais volontiers cette musculature à celle de la jambe d'un coureur ou d'un sauteur, ou à celle du bras d'un lanceur; sans compter qu'un instrumentiste à vent a des exigences extraordinairement élevées par rapport à ses poumons et à son cœur.

Il faut organiser les exercices de façon à ce que les exigences physiques s'accroissent progressivement. Cependant, ce n'est pas à la petite salle d'étude dont nous disposons qu'il faut adapter ces exigences; il faut dès l'abord compter en dimensions de salles de concert, qui sont les conditions dans lesquelles on aura à exercer son métier plus tard, et qui naturellement posent des exigences physiques sensiblement plus élevées.

Un entraînement intense signifie une puissante mise à contribution de différents muscles de notre corps et plus l'effort est grand, plus le corps exige de repos (pauses entre les exercices). Et si l'alternance de l'exercice et du repos est correctement équilibrée, on en arrive à ce que le sport appelle la *sur-compensation*, ce qui veut dire que l'on se retrouve, après la pause, à un niveau supérieur de performance. Si l'on veut obtenir une augmentation des performances, une augmentation corollaire est nécessaire dans les exigences (intensité/qualité). Nos organes s'adaptent à des exigences plus fortes. Il faut toutefois les adapter aux capacités individuelles, et ne les augmenter que progressivement.

Vue à long terme, cette progression dans les exercices peut se faire selon un certain rythme, c'est-à-dire qu'après par exemple trois semaines d'exercices progressivement de plus en plus exigeants, on pourra introduire une semaine d'entraînement plus léger. En résumé on peut dire que, de toutes façons, l'échauffement aussi bien que le jeu se font sans «écraser» et auront été enchaînés de façon à réduire au minimum les risques de sur-fatigue. Il faudra rester attentif au fait qu'un exercice bien fait provoque une fatigue qui entraîne parfois une douleur musculaire (dite «courbature») — conséquence naturelle d'un entraînement intense. Autrement dit, en faisant tous les jours le même exercice, on n'augmente pas ses performances mais on se maintient à un niveau constant. En ce qui concerne le mot «écraser», je voudrais l'expliquer de la façon suivante: il ne faut jamais «écraser» l'embouchure à tel point contre les lèvres, que ces dernières en perdent leur élasticité. Ou pour prendre un autre exemple: appuyer, par exemple, avec ses doigts sur son biceps; augmenter de plus en plus la pression, jusqu'à ce que le muscle ne résiste plus à la pression des doigts; le muscle est comprimé,

beispielsweise die Bauchmuskulatur mit sich bringt, deren zusammengelegte Muskelmasse ich gerne vergleichen will mit der Muskelmasse des Beines eines Läufers oder Springers oder des Armes eines Werfers, und dazu die für einen Bläser außerordentlich hohen Anforderungen an Lunge und Herz.

Das Üben sollte so angelegt werden, daß die Belastung sich sukzessiv steigert, es soll aber nicht dem kleinen Übungszimmer angepaßt werden, das zu unserer Verfügung steht, sondern von vornherein mit Konzertsaalverhältnissen rechnen, der Umgebung der später angestrebten Berufsausübung also, was selbstverständlich wesentlich höhere physische Belastungen mit sich bringt. Harte Übung bedeutet kräftige Belastung für eine Menge Muskeln im Körper, und je höher die Anstrengung ist, desto mehr Ruhe fordert der Körper (Übungspause). Ist das Zusammenspiel von Übung und Ruhe richtig ausbalanciert, so muß dieses dahin führen, was man im Sport *Überkompensation* nennt, und das bedeutet, daß man sich nach der Ruhepause auf einem höheren Leistungsniveau befindet als vorher. Die Steigerung der Belastung — Intensität/Quantität — ist nötig, wenn eine Steigerung des Leistungsvermögens erreicht werden soll.

Unsere Organe passen sich den höheren Belastungen an. Die Belastung muß jedoch dem individuellen Vermögen angepaßt werden und geschehe mit sukzessiver Vermehrung.

Die Steigerung beim Üben kann auf längere Sicht gesehen pulsierend sein, d. h. nach beispielsweise drei Wochen gesteigerter Belastung kann eine Übungswoche mit leichterem Training eingeschoben werden. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß, vorausgesetzt, Aufwärmung sowie Spiel werden ohne «Pressen» ausgeführt und sind im übrigen richtig aufgelegt, das Risiko für eine Überanstrengung sehr gering ist. Man beachte auch, daß ein richtig ausgeführtes Üben Müdigkeit bedingt und zuweilen Schmerz in den Muskeln (sog. «Muskelkater») zur Folge hat, eine natürliche Folge harten Übens. Sich täglich der gleichen Übung zu unterziehen bedeutet keine Erhöhung des Leistungsvermögens, sondern führt nur zu einer Beibehaltung des gleichen Leistungsniveau.

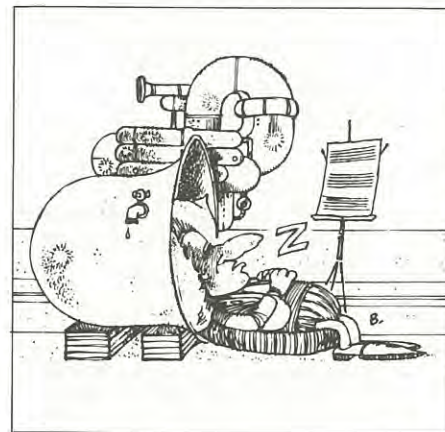
Betreffend des Wortes «Pressen» will ich dieses auf folgende Weise definieren: das Mundstück darf niemals so hart gegen die Lippen gepreßt werden, so daß diese ihre Elastizität verlieren. Oder um ein anderes Beispiel zu nehmen: drücke mit den Fingern auf beispielsweise deinen Oberarmmuskel, vermehre den Druck nach und nach bis der Muskel nicht mehr dem Druck der Finger widersteht; der Muskel wird zusammenge-

compare with that of the runner's or jumper's leg or the thrower's arm and in addition the extremely high demands made on the lungs and heart.

Practice should be built up in such a way that the strain on the various organs is increased little by little but should not be adapted to the small practice room which is usually at our disposal, but right from the start the conditions to be found in the concert hall should be reckoned with, which is after all the milieu of the profession aspired to, which entails much higher physical stress. Hard practice means that a good many muscles in the body are subjected to high stresses, and the higher the strain is, the more relaxation is required by the body (practice pause). If the interplay of practice and rest is held in correct balance, then this must lead to what is called in the field of sport "over-compensation", and this means that one is at a higher level of performance after the rest period. The increase of stress — intensity/quantity — is necessary if an increase in performance capability is aimed for.

Our organs adapt themselves to this higher stress. However the strain on the organism must be adjusted to the individual capacity, and increased gradually. The intensification of practice can, in the long run, be seen as a kind of pulsation, i. e. after a three week period of increased stress for example a practice week involving less strain is interpolated. In summing up, it can be said that on condition that warm ups and playing in general are executed without pressing and are otherwise applied correctly, the risk of over-exertion is very small. It should be noted also, that tiredness comes with correctly applied practice which frequently results in muscle pains (stiffness), a natural result of hard practice.

This means that doing the same exercises every day does not lead to an improvement of playing standard, but only results in maintaining the same level.



et on peut sentir l'os; le muscle a donc perdu son élasticité.

Mise en train

Avant que l'on puisse commencer à tirer profit des exercices, (de l'entraînement), une mise en train est nécessaire, qui nous concerne bien sûr aussi, nous les souffleurs. Je cite: «Les muscles (par exemple les muscles des lèvres) reçoivent leur «énergie» par l'intermédiaire des vaisseaux sanguins dont les plus fins embranchements — les capillaires — forment un réseau sillonnant les fibres musculaires. Quand un muscle est au repos, une grande partie de ces capillaires sont cependant fermés. Quand le muscle est mis en mouvement, les capillaires s'élargissent toujours plus, jusqu'à ce que, finalement, tout le réseau soit irrigué de sang, et c'est alors seulement que le muscle peut développer sa pleine puissance. Par le travail d'échauffement, on obtient aussi une élévation de la température du muscle qui d'une part provoque une amélioration de l'innervation musculaire, c'est-à-dire de la coordination, d'autre part assouplit les muscles et par conséquent diminue les risques d'accident. *La fonction de l'échauffement est donc de diminuer les risques d'accident et d'augmenter le potentiel des performances.*»

La mise en train peut se diviser en deux moments: d'une part, un bref échauffement avant l'entraînement — d'autre part, un échauffement plus long, plus complet avant un concert important (compétition). Ce dernier échauffement (préparation) varie d'un individu à un autre et se rapproche plus de la «mise en tension», dont il sera question plus bas. Le petit échauffement consiste en trois phases: une phase courte et facile; un moment un peu plus long d'exercices moyennement difficiles pour le legato, pendant 5 à 15 minutes (cette deuxième phase est au fond l'échauffement proprement dit, et sa durée varie selon les individus); et finalement, une courte phase intensive dans le forte, que j'appellerais «le réveil des fibres musculaires».

Exemple d'échauffement: quelques minutes de «jeu de sons» ce qui veut dire jouer de façon extrêmement prudente dans un registre agréable; repos d'environ 3 minutes; puis un exercice approprié au legato pendant 5-15 minutes, ne dépassant cependant pas le sol⁴, ni le mezzo-forte; repos d'environ 3 minutes. Terminer l'échauffement en jouant par exemple les partiels do⁴ en legato, jusqu'au do⁵ forte. Descendre ensuite chromatiquement à sol⁴-sol³, et revenir au contre-ut, «réveillant» les fibres musculaires des lèvres pour terminer. Après l'échauffement, prendre un repos d'environ

10 minutes, so daß man den Oberarmknochen spürt; der Muskel hat also seine Elastizität verloren.

Aufwärmung

Ehe man mit dem Üben (Training) nutzbringend beginnen kann, ist Aufwärmung nötig, welches natürlich auch uns Bläser betrifft. Ich zitiere: «Die Muskeln (z. B. Lippenmuskeln) werden mit ihrem «Treibmittel» durch die Blutgefäße versehen, die mit ihren feinsten Verzweigungen — den Kapillaren — die Muskelfiber umspannen. Wenn ein Muskel sich in Ruhe befindet, sind jedoch ein großer Teil dieser Kapillaren verschlossen. Wird der Muskel dann in Arbeit versetzt, weiten sich sukzessiv immer mehr der Kapillaren aus, bis zum Schluß das ganze Netz mit Blut durchspült ist, und erst dann kann der Muskel seine volle Kraft entwickeln. Durch die Aufwärmungsarbeit bewirkt man auch eine Erhöhung der Temperatur des Muskels, welches teils bewirkt, daß die Nervmuskelfunktion, d. h. die Koordination, verbessert wird, teils die Muskeln geschmeidiger macht und damit das Risiko für einen Schaden vermindert. *Die Aufgabe des Aufwärmens ist also, das Schadensrisiko zu vermindern sowie das Leistungsvermögen zu erhöhen.*»

Die Aufwärmung kann in zwei Momente eingeteilt werden, teils die kürzere Aufwärmung vor dem Üben, teils eine längere, umfassendere Aufwärmung vor einem wichtigen Konzert (Wettkampf). Die letztgenannte Aufwärmung (Vorbereitung) wechselt von Individuum zu Individuum und hat eigentlich mehr mit der «Anspannung» zu tun, die in einem späteren Abschnitt berührt wird. Die kurze Aufwärmung sollte aus drei Phasen bestehen. Kurze, leichte Phase — etwas längere Periode von geeigneter Legato-Übung mit mäßiger Belastung während eines Zeitabschnittes von 5 bis 15 Minuten (diese zweite Phase ist als die eigentliche Aufwärmungsphase zu betrachten und wechselt an Dauer individuell) — und schließlich eine kurze, intensive Phase im Forte, die ich die «Erweckung der Muskelfiber» nennen will.

Beispiel für die Ausführung der Aufwärmung: einige Minuten «Tonspiel», d. h. äußerst vorsichtiges Musizieren in behaglichem Umfang; Ruhe etwa von 3 Minuten, danach eine geeignete Legato-Übung während 5 bis 15 Minuten, doch nicht höher als g' und nicht stärker als Mezzoforte; Ruhe von etwa 3 Minuten. Beschließe die Aufwärmung mit z. B. dem Spielen der Naturtöne von c' im Legato bis zum c''' im Forte. Gehe dann in Halbtonschritten hinunter zu g'-g'' und danach zurück zum hohen c''', um damit die Muskelfiber der Lippen endgültig «aufzuwecken».

Nach der Aufwärmung etwa 15 Minuten

The word "pressing" requires some definition I think: the mouthpiece must never be pressed so hard against the lips, that they lose their resilience. Or to take another example: press the muscles of the upper arm with your fingers, increase pressure little by little until the muscle cannot withstand the pressure of the finger any more: the muscle is pressed together so that you can feel the bone; the muscle has therefore lost its elasticity.

Warming up

Before starting with profitable practice (training), a period of warming up is necessary, which naturally affects us players as well. I quote: "The muscles (e. g. the lip muscles) are equipped with their "propellant" through the blood — vessels, which surround the muscle fibres with their finest branchings — the capillaries. When a muscle is at rest, the majority of these capillaries however are closed up. If a muscle is then put to work, the capillaries stretch out successively until finally the whole network is filled with blood, and only then can the muscle develop its full force. Through warming up the temperature of the muscle is raised, which partly causes an improvement in the function of the nerve muscles i. e. the coordination, and partly makes the muscles more supple and therefore reduces the risk of damage. The duty of warming up therefore is to reduce the risk of damage as well as increasing performance standard.



The warm up can be divided into two instances, partly the shorter period before practising and partly a longer more comprehensive session before an important concert (contest). The latter warm up session (preparation) changes from individual to individual and has really more to do with "tension", which will be dealt with in a later section. The short warm up should consist of three phases, a short light phase — a somewhat longer session with suitable legato exercises and moderate strain during a period lasting

ron 15 minutes avant de commencer le deuxième exercice. Faire attention à ce que l'exercice prévu à cet endroit tienne bien compte de la progression dans les exigences physiques.

Bonne condition physique

Il est fondamental pour toute activité sportive d'avoir une bonne condition physique de base, ce qui veut dire faire régulièrement du mouvement, de façon à préserver entre autres le bon fonctionnement de la circulation et celui des organes internes. On sait qu'une mauvaise condition physique, c'est-à-dire un état général déficient, diminue la capacité à l'apprentissage ainsi que la résistance aux efforts (entraînement intensif). Si pour des gens comme les tireurs, les coureurs automobile et même les joueurs d'échecs, tous ces faits sont des évidences reconnues depuis longtemps, ce n'est malheureusement guère le cas pour nous souffleurs. Le terme «bonne condition physique» signifie aussi la capacité de récupérer rapidement après un effort. En d'autres termes, plus vite on récupère, plus on est en bonne condition physique. Ce que veut dire «être en bonne condition» dans la pratique d'un corniste est absolument évident. Prenez, par exemple, le solo de cor du «Songe d'une nuit d'été» de Mendelssohn, ou de la 5^e Symphonie de Tchaïkovsky. Ces parties de solo n'admettent que des temps de récupération extrêmement courts et l'effort qu'ils exigent par ailleurs démontre très clairement la nécessité de savoir récupérer rapidement (être en bonne condition physique).

Technique d'apprentissage, coordination des fonctions nerveuses et musculaires

Comme le cerveau enregistre tout de suite un mouvement (exercice) qu'il soit juste ou qu'il soit faux, il est nécessaire d'avancer aussi lentement et attentivement que possible dans ces exercices, de façon à éviter que des erreurs ne se fixent. On augmentera le tempo peu à peu, toutefois jamais avant que chaque détail n'ait été mis sous contrôle. L'exercice sera «programmé» dans le système nerveux central, ou, en d'autres termes, fixé ou coordonné. Il est très difficile de modifier un mouvement qui a été fixé. Une exécution correcte dès le début est donc d'une importance primordiale. Pendant le sommeil (repos) également, les impulsions d'apprentissage sont amplifiées, et surtout les impulsions de la dernière phase d'apprentissage pendant la journée écoulée. Cela prouve donc bien qu'il ne faut jamais travailler avec des muscles (des lèvres) fatigués ou dans un état général de fatigue, juste pour se

Ruhe, ehe man mit der zweiten Übung beginnt. Beachte, daß die hier geschilderte Übung sukzessiv aufgebaut werden kann in Hinsicht auf die physische Belastung.

Kondition

Der Grund für alle sportliche Aktivität ist eine gute Grundkondition, d. h. regelmäßiges Motionieren, um u. a. die Blutzirkulation und die inneren Organe in guter Funktionstauglichkeit zu halten. Man weiß, daß eine herabgesetzte Kondition, d. h. herabgesetztes Allgemeinbefinden die Lernfähigkeit vermindert sowie die Voraussetzung, physische Belastungen auszuhalten (hartes Üben). Diese Umstände sind seit langem selbstverständliche Tatsachen für z. B. Schützen, Rennwagenführer, ja sogar Schachspieler, doch leider weit minder für uns Bläser. Mit dem Wort Kondition meint man auch die Fähigkeit zu schneller Erholung nach einer physischen Belastung. Mit anderen Worten, je kürzer die Erholungsperiode, desto besser die Kondition. Was diese Kondition in der Praxis für einen Hornisten bedeutet, ist ganz offenbar. Betrachte z. B. das Hornsolo in Mendelssohns «Sommernachtsstraum» oder in der 5. Symphonie von Tschaiakowsky. Diese Solopartien gestatten nur äußerst kurze Erholungsperioden, was bei der physischen Anforderung im übrigen die Bedeutung der kurzfristigen Erholungsfähigkeit (Kondition) ganz besonders evident erscheinen läßt.

Einstudierungstechnik, Nervemuskel-funktion — Koordination

Da das Gehirn Fehlerhaftigkeit einer Bewegung (Übung) sofort registriert, ist es notwendig, mit dem Einstudieren so langsam und behutsam wie möglich voranzugehen zur Vermeidung solcher Fehlerhaftigkeit. Man steigere das Tempo nach und nach, doch niemals hastiger als daß eine vollständige Kontrolle über jede Einzelheit erhalten bleibt. Die Übung wird «programmiert» im zentralen Nervensystem, oder mit anderen Worten gebahnt oder koordiniert.

Eine gebahnte Bewegung ist sehr schwer zu ändern, weshalb es von größter Wichtigkeit ist, daß die Ausführung von Anfang an korrekt wird.

Auch während des Schlafes (der Ruhe) werden die Erlernungsimpulse verstärkt und nicht zuletzt die Impulse der letzten Einstudierungsphase des vorangegangenen Tages. Es sei deshalb betont: übe niemals mit ermüdeten (Lippen-)Muskeln oder bei Müdigkeit überhaupt, nur um ein gewisses Pensum zu absolvieren; eine solche ineffektive Übung ist nur verlorene Zeit, und nicht nur das, sondern sie reduziert auch die Resultate der effektiven

from 5 to 15 minutes (this second phase is to be seen as the actual warm up session and can be varied according to individual requirements) — and finally a short concentrated phase played forte, which I would like to call the "awakening of the muscle fibres".

Here is an example for the execution of a warm up session: a few minutes of playing certain pitches i. e. choosing notes carefully within a comfortable compass of the register; rest for approx. 3 minutes, afterwards legato practice for about 5 - 15 minutes, but not going higher than g" and not louder than mf; rest for 3 minutes. Finish the warm up session by playing, for example, the partials from c", legato up to c"', forte. Then go down in semitone steps to g'-g" and then back up to high c, in order to "wake up" the muscle fibres of the lips completely. After the warm up rest for about 15 minutes, before starting the second exercise. Notice that the exercise described here can be built up successively with respect to physical strain.

Condition

The basis for all athletic activity is a good condition, i. e. regular physical motion to keep the circulation and inner organs in good working order. It is known that a decreased general state of health lowers the capacity to learn as well as the prerequisite of being able to stand physical stress (hard practice).

These circumstances have been obvious facts for a long time for people like marksmen, racing car drivers, even chess players, but unfortunately not for us brass players. The word condition also refers to the capacity of quick recovery after a period of physical stress. In other words, the shorter the recovery period, the better shape one is in. What this means in practice for a horn player is quite clear. Look for example at the horn solo in Mendelssohn's "Midsummer Night's Dream" or in Tschaiakowsky's 5th symphony. These solo passages only allow for very short periods of recovery, which together with the physical stress involved apart from this emphasises the importance of having good condition.

Technique of rehearsal (practice), function of nerve muscles — coordination

Because the brain registers faultiness in a movement (exercise) immediately, it is necessary to practise as slowly and carefully as possible in order to avoid these faults. Increase tempo gradually, but always so that every detail can be completely kept under control. The exercise is "programmed" into the central nervous system, or in other words the

libérer d'un pensum à faire. Une telle façon de travailler sans «être à son affaire» n'est que du temps perdu, et non seulement cela, mais elle réduit les résultats obtenus pendant un travail effectif. *«10 exercices bien faits valent mieux que 20 bons et 10 pleins de fautes.»*

Mise en tension («accumulation de charge»)

La mise en tension (charge) avant un concert (compétition) se fonde sur une combinaison de détente et de travail. A chacun de déduire de son expérience individuelle les proportions de détente et de travail à accumuler avant un concert. Le but de cette mise en tension avant le concert, de cette «accumulation de charge», est de créer le besoin de détente, de «décharge» par le déroulement du concert.

C'est pourquoi il est important d'apprendre à se connaître soi-même le plus à fond possible, de façon à pouvoir consciemment atteindre le point culminant de sa courbe de performance au moment voulu. «Se connaître soi-même» signifie enregistrer exactement les résultats produits par l'exercice, tant les positifs que les négatifs.

Marges

J'ai déjà dit plus haut que les exigences physiques des exercices étaient à adapter à la salle de concert dans laquelle on allait jouer. De même, il est important de répartir ses forces physiques de façon telle qu'il nous en reste encore des réserves suffisantes pour faire face, le cas échéant, à des circonstances imprévues. Tout comme le coureur de fond qui doit disposer de ses forces sur tout le parcours, mais qui doit aussi tenir compte de l'effet réducteur que peut avoir sa tension nerveuse lors de certaines compétitions sur son potentiel de performances. De multiples expériences personnelles me permettent de recommander de ne jamais fonctionner à un rendement plus élevé que 60 à 75% de son «moteur» (si l'on me passe cette comparaison dans le domaine technique).

Le solo de cor dans la 5^e Symphonie de Tchaïkovsky par exemple (2^e mouvement), se transforme régulièrement, pour nous, cornistes, en un cauchemar, si nous n'avons pas correctement réparti nos forces. On se laisse entraîner à faire démarrer le «moteur» à un régime trop élevé, sans tenir compte des imprévisibles éléments réducteurs physiquement qu'un concert ou un examen entraîne inmanquablement. Ce qui a pour conséquence que les dernières mesures deviennent une torture tant pour le corniste que pour ses auditeurs. Cela se passe souvent à peu près de la même façon

Übungsperiode. *«10 richtig ausgeführte Übungen sind besser als 20 richtige und 10 fehlerhafte.»*

Anspannung (Aufladen)

Die Anspannung (das Aufladen) vor einem Konzert (Wettkampf) baut auf einer Kombination von Ruhe und Übung. Die Proportionen zwischen Ruhe und Übung vor einem Konzert sind ganz individuell und müssen aus persönlichen Erfahrungen gewonnen werden.

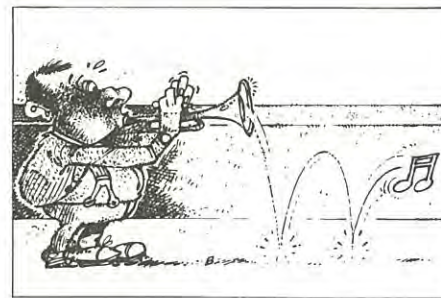
Die Zielsetzung mit der Anspannung vor dem Konzert, mit dem «Aufladen», sollte die Schaffung des Dranges sein, sich mit der Durchführung des Konzertes entspannen, «entladen» zu können. Es ist deshalb wichtig, daß man sich selbst so eingehend wie möglich kennenlernt, so daß man über den Höhepunkt seiner Leistungskurve im rechten Augenblick bewußt verfügen kann. «Sich selbst kennen lernen» bedeutet, dass du die Ergebnisse deines Übens genau registrierst, sowohl die Positiven als die Negativen.

Physisches Marginal

Ich habe bereits weiter oben erwähnt, daß die physische Belastung während des Übens dem Konzertsaal angepaßt sein sollte, in dem man später aufzutreten beabsichtigt. Es ist in gleichem Maße wichtig, seine physischen Kräfte so einzuteilen, daß man auch bei unvorhergesehenen schwerst denkbaren Verhältnissen noch genügend Reserven übrig behält. Ebenso wie der 1500-Meter-Läufer seine physischen Kräfte für den ganzen Lauf disponieren muß, muß er auch den herabsetzenden Effekt in Rechnung stellen, den die Nerven auf das Leistungsvermögen haben können bei speziellen Wettkämpfen. Aus eigenen zahlreichen Erfahrungen will ich empfehlen, niemals mehr als 60 bis 70% seines «Motoreffektes» (wenn man mir hier den Vergleich aus dem technischen Bereich zulassen will) zu verausgaben. Wir Hornisten erleben immer wieder das Hornsolo in Tschai-kowskys 5. Symphonie z. B. (Satz 2) als Alptraum, weil wir unsere Kräfte nicht richtig eingeteilt haben. Wir lassen uns verleiten, den «Motor» mit zu hohem Effekt zu starten, weil wir nicht damit gerechnet haben, daß das Konzert verglichen mit den Proben unvorhergesehene, physisch herabsetzende Faktoren mit sich bringen kann und meistens mit sich bringt. Was zur Folge hat, daß die letzten Takte oft eine Plage werden, sowohl für den Hornisten wie auch den Hörer. Etwas ähnliches begegnet uns auch recht oft in Mendelssohns «Sommernachts-traum», im Nocturne: Wenn das Horn nach dem Zwischenspiel der Streicher das Thema zum anderen Male wieder aufnimmt, erleben wir nicht selten, daß

way is prepared for it and it is coordinated.

An inveterate movement is very difficult to change, for which reason it is extremely important that the execution is correct right from the start. Also during sleep (rest) the learning impulses are strengthened, particularly of the last practice period of the previous day. This must therefore be emphasised: never practise with tired (lip) muscles or at all when tired, in order merely to complete a certain amount of work; such ineffective practice is a complete waste of time, and not only that — it reduces the results of an effective practice period. 10 exercises, correctly executed are better than 20 correct and 10 faulty ones.



Tension (charging the batteries)

The tension (loading up) before a concert (contest) is built up on a combination of rest and practice. The proportion of rest to practice before a concert is quite an individual matter, which is only discovered by personal experience.

The aim of the build up of tension (not nervousness!) should be the creation of the urge to relax during the concert, to discharge this tension.

It is therefore important to get to know yourself as thoroughly as possible, in order to be in conscious control of the climax of a performance curve at the right moment.

“To get to know yourself” means that you should register the results of your practising exactly, the positive as well as the negative ones.

Physical marginal

I have already mentioned earlier on that the physical stress during practice should be adjusted to the situation in the concert hall, where one aims to perform later. It is equally important to distribute one's physical powers in such a way that one always has enough reserves of strength even in the most difficult and unforeseen situations imaginable. Just as a 1500 meter runner has to spread out his strength over the whole course, he must also take account of the reducing effect the nerves can have on the performance capacity in the case of special

pour «Le Songe d'une nuit d'été» de Mendelssohn, pendant le Nocturne: quand, après l'intermède des cordes, le cor reprend à nouveau le thème, il n'est pas rare de sentir que «l'air semble manquer au corniste».

Pour passer au travers d'un accompagnement compact de violons, un corniste doit pouvoir être à l'aise en n'utilisant que 60 à 70% de son potentiel d'énergie. Ce n'est qu'en des circonstances exceptionnelles qu'il peut utiliser au maximum ses moyens physiques, et encore brièvement. Un jeu prolongé à un régime élevé entraîne non seulement une diminution de la concentration, mais encore altère la justesse de l'intonation. Si les aptitudes physiques sont en défaut, les moyens d'expression feront défaut également.

Entraînement isométrique

Cette méthode d'entraînement est basée sur des exigences maximales pendant un temps très court, 6 à 8 secondes. Pour un souffleur, cela signifie soutenir un son élevé d'une force maximale pendant 6 à 8 secondes — ou tant qu'il a assez de souffle — sans fléchissement dans le volume.

Normalement, il n'est pas nécessaire de soumettre les étudiants des écoles supérieures à cet exercice — du moins pas pendant la première année — dans la mesure où on leur en demande déjà beaucoup (efforts physiques). Je voudrais pourtant m'arrêter à cette méthode, l'ayant moi-même utilisée et ayant constaté que mes capacités physiques s'étaient sensiblement accrues. Cette méthode repose — comme je l'ai dit plus haut — sur la constatation suivante: «Un accroissement des exigences/de l'intensité est nécessaire si l'on veut accroître ses performances.»

Il n'est pas facile d'atteindre ce niveau d'accroissement des exigences car, pour diverses raisons, nous ne nous poussons que rarement jusque là, l'exercice produisant l'effet purement physique d'avoir atteint son maximum.

Je voudrais aussi insister expressément sur le fait que l'entraînement isométrique suppose une technique correcte (sans «écraser»). De même, il ne devrait figurer qu'en dernière partie du travail quotidien. Cet exercice se fait debout. Il n'est pas indispensable de le faire tous les jours, ni à la veille d'une prestation physiquement éprouvante.

Un corniste pourra utiliser l'entraînement isométrique à peu près de la façon suivante: jouer un sol⁴ d'une force maximale, aussi longtemps que possible, ou jusqu'à 6 à 8 secondes. Attendre alors que le sang ait irrigué les fibres musculaires des lèvres (environ 30 secondes) et monter chromatiquement jusqu'au

«die Luft aus dem Waldhornisten entwich». 60 bis 70% des Effektes seines gesamten Kraftvorrates sollten dem Hornisten hinreichend genügen, um durch ein kompaktes Streicherakkompagnement hindurchzudringen. Nur im Ausnahmefalle dürfen die physischen Mittel maximal disponiert werden und dann aber auch nur kurze Zeit. Länger andauerndes Spiel mit maximaler Belastung zieht Verminderung des Konzentrationsvermögens nach sich sowie Beeinträchtigung der Intonation.

Fehlen die physischen Voraussetzungen, so fehlen auch die Ausdrucksmittel.

Isometrisches Training

Diese Trainingsmethode ist auf maximale Belastung während kurzer Zeit, 6-8 Sekunden, gegründet. Für den Bläser bedeutet das, einen hohen Ton mit maximaler Stärke anzusetzen und ihn 6 bis 8 Sekunden, oder solange die Luft reicht, mit unverminderter Stärke auszuhalten. Normalerweise braucht sich ein Hochschüler dieser Übung nicht zu unterziehen, zumindest nicht im ersten Jahre, da die Anforderungen (physische Belastung) schon recht groß sind.

Ich will dennoch auf diese Methode eingehen, da ich sie selbst angewendet habe und dabei fand, daß meine physischen Mittel wesentlich zugenommen hatten. Diese Methode beruht auf — wie weiter oben gesagt — der Erkenntnis, daß «die Steigerung der Belastung/Intensität notwendig ist zur Vermehrung des Leistungsvermögens». Es ist nicht so leicht, eine Steigerung der Belastung (Niveau) zu erreichen, da wir aus verschiedenen Gründen uns selten zu dem Niveau hinaufpressen, da das Üben rein physisch maximalen Effekt ergibt. Ich will auch ausdrücklich unterstreichen, daß die isometrische Übung eine richtige Technik (ohne Pressen) voraussetzt. Auch sollte sie die abschließende Phase der täglichen Übungen sein. Die Übung wird stehend durchgeführt. Man braucht sie nicht täglich vorzunehmen oder am Tage vor einer physisch herausfordernden Aufgabe.

Der Hornist kann die isometrische Übung auf etwa folgende Art ausführen: spiele ein gis" mit maximaler Stärke, solange du kannst, oder bis zu 6 bis 8 Sekunden. Warte danach, bis das Blut die Lippenmuskelfiber durchspült hat (etwa 30 Sekunden) und gehe in Halbtönen hinauf zum hohen c"" (insgesamt 5 Töne) oder bis zu dem Ton, der deine maximale Tonhöhe ausmacht. Statt dessen kann man auch den Ton gis" 5mal wiederholen.

Beachte, dass nicht die Kraftanstrengung als solche der primäre Sinn dieser Übung ist, sondern das Erzielen grösster Tonstärke.

contests. Speaking from numerous personal experiences I would like to recommend never to expend more than 60-70% of one's full potential. We horn players are experiencing time and again the solo from Tschaiakowsky's 5th symphony (2nd movement) as a nightmare, because we didn't dispose of our strength correctly. We let ourselves be seduced in starting our "motor" with too many revolutions, because we did not reckon with the concert creating more psychological stress on the player and other unforeseen factors which are not present in rehearsals. This is the case in concerts more often than not. The result of this is that the last few bars often become a torment, for the horn player as well as the listener. We often have a similar situation in Mendelssohn's "Midsummer Night's Dream", in the nocturne: when the horn takes up the theme again for the second time after the interlude on the strings we experience not infrequently that the horn player "ran out of air". 60-70% of the horn player's full potential should be more than adequate to cut through a compact string accompaniment. Only in exceptional circumstances should a player's full physical powers be made use of, and then only for a short duration. Play of long duration under maximum strain causes deterioration of the powers of concentration as well as intonation.

If the physical prerequisites are lacking, then the means of expression are also lacking.

Isometric training

This method of training is based on maximum stress for a short period, 6-8 seconds or so. For the wind player this means starting a high note with maximum force and holding it for 6-8 seconds, or for as long as the breath lasts without loss of intensity.

Normally an academy student does not require to do this exercise, at least not in the first year, because the demands made on him (physical stress) are already quite large.

I will however go into this method, because I have used it myself and found out that my physical means were greatly improved. This method is based, as has been mentioned before, on the knowledge that "the increase of stress intensity is necessary in order to increase the performance capacity". It is not so easy to attain an increase of stress (standard), because owing to several reasons we seldom urge ourselves on to reach that high standard where purely physical optimum results are achieved from practice. I would like to emphasise, that a prerequisite for isometric training is correct technique (without pressing). Also it

contre-ut (5 sons en tout) ou jusqu'à la note qui détermine votre limite supérieure. Sinon, on peut aussi répéter 5 fois le sol[♯]⁴. Il faut être attentif au fait que la raison d'être première de cet exercice n'est pas de réaliser un effort physique en tant que tel, mais bien d'obtenir un volume maximum du son. L'efficacité de l'entraînement isométrique ne sera pas accrue si l'on joue plus de 5 sons. Bien au contraire, on pourra se contenter de 3 sons, s'ils sont donnés avec le maximum de force.

Selon une théorie que défend aussi le célèbre coureur tchèque Zatopek, des exigences physiques extrêmes en faisant un mouvement, vous amènent tôt ou tard, plus ou moins consciemment, à faire ce mouvement de façon juste. Du point de vue de cette théorie, un souffleur cherchera de façon plus ou moins consciente la solution qui convient le mieux à son jeu, entre autres en ce qui concerne le positionnement de l'embouchure (position de la bouche).

Technique du souffle

La technique du souffle pour un souffleur est simple, elle correspond à la respiration naturelle que tout le monde utilise en dormant ou dans des conditions de décontraction. Cependant je voudrais souligner que — même si la technique en tant que telle est facile à comprendre — cela prend des années pour avoir une respiration contrôlée et régulière, autrement dit bien coordonnée (c'est-à-dire processus respiratoire automatique), même en situation de stress. De ce point de vue, la respiration est un problème technique. Un bon moyen pour obtenir une respiration régulière et contrôlée est de s'habituer à écouter sa propre respiration. Veiller à inspirer complètement et à utiliser au maximum la courte période d'apnée. L'expiration aussi relève de la technique du souffle. Négliger son expiration revient à mélanger l'air inspiré avec celui qui reste encore dans les poumons, ce qui réduit l'effet de l'inspiration. Ce qu'on appelle le «soutien», c'est-à-dire les fonctions musculaires de la ceinture abdominale, est fondé sur la «technique» de la respiration naturelle, et peut s'illustrer de la façon suivante: on place un doigt sous le nez et on inspire par le nez comme si l'on voulait sentir, «renifler» son doigt. Ce «reniflement» entraîne en général une utilisation correcte de la ceinture abdominale. Et si l'on renverse le flux d'air, et que l'on «se mouche» de la même façon que l'on a «reniflé», il est très probable que l'on obtienne là aussi une utilisation correcte du soutien. Mais comme je l'ai déjà dit plus haut, connaître une bonne technique ne sert à rien, si on ne l'a pas contrôlée, ré-

Die Wirkung des isometrischen Trainings wird nicht vermehrt durch das Spielen von mehr als 5 Tönen, eher kann man sich mit drei Tönen begnügen, wenn sie nur mit maximaler Kraft geblasen werden.

Gemäß einer Theorie, die auch von dem berühmten tschechischen Läufer Zatopek gestützt wird, hat die extreme Belastung während einer Bewegung früher oder später zur Folge, daß man — mehr oder weniger unbewußt — gezwungen wird, die Bewegung richtig auszuführen. Mit Ausgangspunkt von dieser Theorie wird ein Bläser mehr oder minder unbewußt die für ihn beste Lösung suchen, die für sein Spiel in Frage kommt, u. a. was die Lage des Mundstückes betrifft (Mundstellung).

Atemtechnik

Die Atemtechnik für einen Bläser ist einfacher Natur, sie entspricht der natürlichen Atmung, die alle Menschen im Schlaf oder unter entspannten Verhältnissen anwenden. Dagegen will ich hervorheben, daß — wenn auch die Technik als solche leicht zu verstehen ist — es Jahre dauert, die Atmung «gebannt oder wohlkoordiniert» zu bekommen (d. h. automatischer Atmungsvorgang auch unter Stress-Situationen).

Vor diesem Hintergrund ist das Atemproblem zu sehen. Eine gute Methode zur Erzielung einer gebahnten Atmung ist die Gewöhnung an das Abhören seines eigenen Einatmens. Darauf zu achten, daß die Atmung maximal ausgeführt wird und die (kurze) Atempause maximal ausgenutzt wird. Die Atemtechnik hat auch Gewicht auf die Ausatmung zu legen; eine vernachlässigte Ausatmung vermischt die eingeatmete Luft mit der noch in den Lungen zurückgebliebenen Luft, welches den Effekt der Einatmung reduziert.

Die sogenannte «Stütze» gründet sich auf die «Atemtechnik» der natürlichen Atmung und kann auf folgende Weise veranschaulicht werden: Plaziere einen Finger unter der Nase, sauge die Luft durch die Nase ein, als ob du am Finger riechen, «schnüffeln» wolltest. Dieses «Schnüffeln» führt in der Regel zu einer korrekten Anwendung der Bauchmuskulatur. Kehrst du den Luftstrom dann um und «schnüffelst» die Luft hinaus auf die gleiche Art, wie du «eingeschnüffelt» hast, kannst du mit der größten Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, daß du auch die sogenannte Stütze auf die richtige Art anwendest. Aber wie schon weiter oben gesagt, ist die Kenntnis der richtigen Technik eine nutzlose Kenntnis, wenn sie nicht gebahnt-koordiniert ist. Eine ausgezeichnete Art, die Stütze zu üben, ist auch, Ansätze ohne Gebrauch der Zunge zu üben. Diese Übungen kön-

should be the final stage of one's daily exercises. The exercise is carried out standing up. It is not necessary to do it every day or on the day before a physically challenging task.

The horn player can perform the isometric exercise in approximately the following way: play a g[♯] with maximum force, as long as you can or for 6-8 seconds. Afterwards wait till the blood has circulated through the lip muscle fibres (about 30 seconds) and go up in semitone steps to the high c (5 notes in all) or up to the note which represents the highest pitch available to you. Instead of this you can repeat the note g[♯] 5 times.

Note that the primary notion behind this exercise is not the effort involved but in order to attain the greatest volume of sound.

The effect of isometric training is not increased by playing more than 5 notes, rather be content with playing only three notes, only played with full force.

According to a theory, which is also supported by the famous czech runner Zatopek, the result of extreme stress during a movement is sooner or later, that one is forced, more or less unconsciously, to execute the movement correctly. Using this theory as a point of departure a brass player will more or less unconsciously look for the best individual solution affecting his playing as well as the position of the mouthpiece and correct embouchure.

Breath control

The technique of breathing properly is second nature to a wind player — it corresponds to the natural way of breathing which all people use when asleep or in relaxed situations. However I would like to stress, than even if this technique is easy to understand as such, it takes years to get proper breathing developed and coordinated (i. e. automatic breathing process, even in situations of stress).

The problem of breathing is to be considered against this background. A good method of attaining a well prepared breathing technique is getting used to listening to one's own inhaling. Pay attention that breathing is carried out to the full extent, and that the (short) breathing pause is fully exploited. Importance should be laid on breathing out. If this is disregarded, the air which has been inhaled mixes with the residual air in the lungs, which reduces the effect of inhaling.

The so-called "breath-support" is based on the natural breathing technique and can be illustrated in the following way. Place a finger under the nose, suck in air through the nose, as if you wanted to sniff your finger. The "sniffing" leads nor-

gularisée et coordonnée dans la pratique. Une excellente méthode pour exercer son soutien est aussi d'attaquer avec le souffle uniquement, sans utiliser la langue. Ces exercices peuvent se faire lentement sur des octaves ou sur des accords, et par la suite aussi sur des motifs rapides, par exemple différentes gammes à des tempos divers.

Il est difficile de se rendre vraiment compte si l'attaque a été produite ou non à l'aide de la langue. Cela ne fait que souligner qu'une attaque doit se fonder sur la colonne d'air.

Pour conclure, quelques mots sur la nervosité. L'effet négatif de notre nervosité est en général un produit de nos exigences vis-à-vis de nous-mêmes, et cela peut arriver à chacun, quel que soit le niveau de connaissance de soi auquel on se trouve. Cependant l'effet négatif de notre nervosité est, de façon générale, proportionnel à nos possibilités, c'est-à-dire que mieux nos mouvements (exercices) seront «programmés», moins les effets négatifs se feront sentir. Cependant restons attentifs au fait que la «tension nerveuse» que ressent le sportif (musicien) avant la compétition (concours-concert), est quand même un préalable pour pouvoir atteindre une performance maximale; pour preuve, le fait qu'un sportif peut atteindre ses meilleures performances en compétition, à un moment où le stress devient extrêmement aigu. Un relâchement conscient de cette «tension» peut conduire à une diminution de sa faculté de concentration, et être par là d'un effet tout à fait négatif.



nen langsam in Oktaven oder Dreiklängen durchgeführt werden und später auch in schnellen Ansätzen, z. B. durch das Spielen verschiedener Tonleitern in unterschiedlichem Tempo. Nur mit Schwierigkeit kann man entscheiden, ob der Ansatz mit oder ohne Hilfe der Zunge ausgeführt wird. Dieses unterstreicht auch, daß sich der Ansatz auf den Luftstrom gründen soll.

Abschließend einige Worte über die Nerven.

Der negative Effekt unserer Nerven ist im allgemeinen ein Produkt unserer eigenen Forderungen an uns selbst, und davon können wir alle betroffen werden, auf welchem Kenntnisniveau wir auch immer uns befinden mögen. Aber der negative Effekt unserer Nerven steht doch im allgemeinen in Proportion zu unserem Können, d. h. je besser «programmiert» unsere Bewegungen (Übungen) sind, desto geringer ist der negative Effekt.

Aber beachte auch, daß die «nervöse Spannung», die der Sportler (Musiker) vor dem Wettkampf (Wettbewerb-Konzert) spürt, doch eine Voraussetzung für das Erreichen maximaler Leistung ist, welches dadurch bewiesen wird, daß der Sportler seine Spitzenleistungen bei Wettkämpfen mit besonders hohem Streßmoment verzeichnen kann. Eine bewußte Dämpfung dieser «Spannung» kann zu einer Verminderung des Konzentrationsvermögens führen und damit einen negativen Effekt verursachen.

mally to a correct usage of the stomach muscles. If you then reverse the air stream and "sniff" the air out, in the same way as you sniffed it in, then you can assume most probably that you are using the support correctly.

But as mentioned previously this knowledge of the correct technique is useless knowledge if it is not properly prepared, consolidated and coordinated. An excellent method of practising the breath support, is to practise attacks without the use of the tongue. These exercises can be executed slowly in octaves or triads and also later with quicker attacks, for instance playing various scales in different tempi. It can be ascertained only with difficulty if the attack has been executed with or without the help of the tongue. This also emphasizes the fact that attacks should be based on the air stream.

In conclusion, here are a few words about the nerves.

The negative effect of our nerves is generally speaking a product of the demands which we make on ourselves and all of us can be affected by this, irrespective of the level of knowledge which we may possess. But the negative influence of our nerves is generally in proportion to our ability, that means that the better our movements (exercises) are "programmed", the smaller is the negative effect. But please also note, that the "nervous tension" which an athlete (musician) feels before a contest (competition concert), is nevertheless a prerequisite for attaining maximum performance which is proved by the athlete who can register his peak performances in a moment of high stress. A conscious suppression of this "tension" can lead to a reduction of the power of concentration, and cause as a result, a negative effect on one's performance.

Avez-vous payé votre abonnement pour 1978 ? Merci !
Haben Sie Ihr 1978er Abonnement schon bezahlt ? Danke !
Have you paid your 1978 subscription ? Thank you !

(For U.S.A only: From April 1st, we have to adjust our subscription price in \$.
30.— Swiss francs = \$ 16.00)

BRASS BULLETIN

Une expérience de la chirurgie sur les lèvres¹

JEAN DOUAY

Jusqu'à présent, les exemples d'interventions chirurgicales étaient consécutifs à des accidents. La remise en place des chairs tuméfiées — à la suite de choc en voiture, de morsure de chien ou de tout autre incident — était confiée au chirurgien et, après de longs mois de patience, il n'était pas certain que le musicien retrouve la plénitude de ses moyens.

Il est rarissime qu'un instrumentiste ait volontairement recours à une opération pour améliorer sa façon de jouer. Pourtant un tromboniste l'a fait.

André Féraud est actuellement premier trombone dans l'orchestre d'Aimé Barelli, qui anime les soirées du Sporting de Monte-Carlo. Il est âgé de 48 ans, passionné de jazz et remplit à merveille sa fonction. J'ai beaucoup apprécié ses improvisations. Sa technique est très personnelle car il a pratiquement appris le trombone seul; les grands trombonistes de jazz américains sont ses seuls guides. Il a commencé sa carrière à Paris comme trompettiste, c'est un très bon musicien de variétés.

Je lui ai demandé de raconter son expérience aux lecteurs de BRASS BULLETIN. Vous pourrez constater que son explication est très complète et son propos, quant à la technique instrumentale, assez étonnant. Son cas m'a passionné et je ne doute pas que nos lecteurs ne réagissent comme moi. Écoutons André Féraud :

Voyant l'intérêt que vous me portez, je vais essayer de vous expliquer, aussi fidèlement que possible, les raisons qui m'ont poussé, contre l'avis de tous, à modifier ma lèvre au moyen de trois interventions chirurgicales, la première le 20 janvier 1965, la deuxième, le 1^{er} octobre 1974 et la troisième le 12 octobre 1976.

La mauvaise position que j'avais à la trompette était due à la forme de ma mâchoire et de ma lèvre supérieure. En effet, j'ai la mâchoire inférieure légèrement en retrait et la lèvre supérieure était très épaisse au milieu, (dotée, de plus, d'une excroissance vers le bas) et fine de chaque côté. Il y avait un déséquilibre évident (Fig. 1).

J'avais remarqué que les instrumentistes ayant le menton en retrait devaient, pour rétablir l'équilibre et obtenir le maximum d'efficacité, remonter l'embouchure vers le haut de la lèvre supérieure, en fonction de l'importance de ce retrait (Fig. 2).

Chirurgische Eingriffe folgen in der Regel auf Unfälle. Chirurgen operieren nach Autounfällen, Bisswunden und anderen Ursachen. Nach vielen Monaten kann dann der Musiker hoffen, wieder in den Besitz aller seiner Fähigkeiten zu kommen, es ist aber nicht immer der Fall.

In den seltensten Fällen wird sich ein Instrumentalist freiwillig einer Operation unterwerfen, um sein Spiel zu verbessern. Ein Posaunist hat es getan.

André Féraud : ist zur Zeit erster Posaunist im Orchestre Aimé Barelli, das im Sporting von Monte-Carlo spielt. Der achtundvierzigjährige leidenschaftliche Jazzman ist wie geschaffen für diesen Posten. Ich habe seine Improvisationen besonders geschätzt. Er hat eine sehr persönliche Spieltechnik, da er die Posaune praktisch allein erlernt hat: die grossen amerikanischen Jazzposaunisten sind sein einziges Leitbild. Er begann seine Laufbahn in Paris als Trompeter. Er ist ein ausgezeichnete Unterhaltungsmusiker.

Ich habe ihn gebeten für die BRASS BULLETIN-Leser über seine Erfahrungen zu berichten. Seine Ausführungen sind vollständig und, was die Instrumentaltechnik betrifft, erstaunlich. Ich fand seinen Fall spannend und zweifle nicht daran, dass Sie auch so reagieren werden. Hören wir André Féraud zu :

Da meine Erfahrung Sie interessiert, werde ich versuchen, Ihnen so genau wie möglich die Gründe anzugeben, die mich dazu veranlasst haben, mir trotz aller abratenden Worte die Oberlippe durch drei chirurgische Eingriffe modifizieren zu lassen. (Der erste Eingriff wurde am 20. Januar 1965, der zweite am 1. Oktober 1974 und der dritte am 10. Oktober 1976 vorgenommen.)

Die Form meines Kiefers und meiner Oberlippe waren Ursache des schlechten Sitzes der Trompete. Mein Unterkiefer sitzt etwas zu weit hinten und meine Oberlippe war schwulstig in der Mitte (mit einem Auswuchs nach unten) und schmal auf beiden Seiten, also völlig unausgeglichen in ihrer Form (Abb. 1). Mir war aufgefallen, dass Blechbläser mit fliehendem Kinn das Mundstück nach oben versetzen (Abb. 2), es umso höher auf der Oberlippe ansetzen, als ihr Kiefer weiter zurück sitzt, und zwar um das

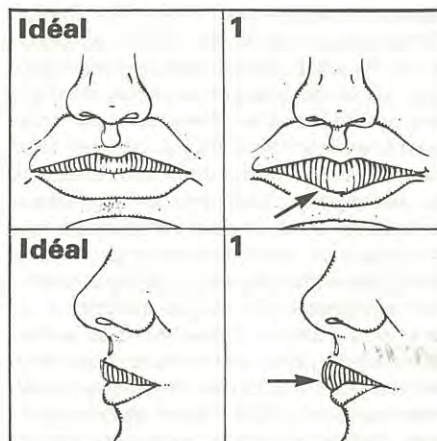
Generally speaking, surgical operations are necessary after accidents have occurred. Surgeons operate after car accidents, wounds caused by bites, and other causes. After several months the musician can then hope to recover all his faculties, but this is not always the case.

In the rarest cases a musician volunteers to have an operation in order to improve his playing. A trombonist has done this.

André Féraud is at the present time first trombonist in the Aimé Barelli orchestra, which plays in the Sporting Club in Monte-Carlo. The 48 year-old passionate jazzman is cut out for this post and I have particularly appreciated his improvisations. He has a very personal way of playing, because he more or less taught himself to play the trombone: the great american trombonists are his only models. He started his career in Paris as a trumpeter. He is an excellent player of light music.

I have asked him to report on his experiences for the benefit of the readers of BRASS BULLETIN. His exposition is complete and particularly in respect of instrumental technique, remarkable. I found his case absorbing and do not doubt that your reactions will be the same. Let's now listen to what André Féraud has to say :

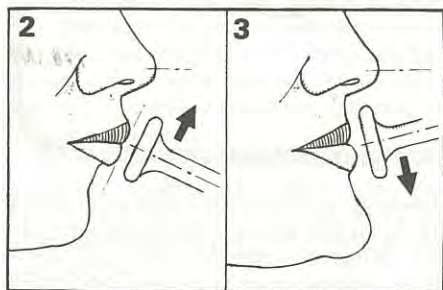
Because my experience interests you I will try to give the reasons for having my upper lip modified by three surgical operations as exactly as possible — despite everyone who advised against it. (The first operation was carried out on 20th Jan. 1965, the second on 1st Oct.



¹ Lippenchirurgie : ein Erfahrungsbericht.

¹ Lip surgery — a report.

Ceux qui ont un menton proéminent baissent généralement l'embouchure sur la lèvre inférieure (Fig. 3).



Dans mon cas, l'épaisseur importante de ma lèvre supérieure m'interdisait une telle rectification de position. J'ai donc été forcé de prendre appui sur la muqueuse de la lèvre supérieure (Fig. 4).

Au bout de 15 ans, il se produisit une induration occasionnée par la forte pression de la lèvre sur la partie coupante des incisives ainsi qu'un renflement de la partie inférieure de cette lèvre (Fig. 5).

J'avais souvent essayé, au cours de ces 15 ans, de jouer du trombone à pistons (j'ai toujours aimé cet instrument) cela avait été un échec total; je n'ai jamais pu sortir un seul son d'un trombone, quel qu'il soit, avant ma première opération.

Pendant toutes ces années, j'avais toujours ressenti le besoin physique instinctif de remonter mon embouchure, ce qui m'aurait procuré, je le sentais, un confort et une sécurité inconnus de moi jusque-là; mais ma morphologie m'interdisait tout changement; ayant, en outre, de plus en plus de difficulté à jouer, je commençai à envisager sérieusement l'idée de l'opération...

Imaginons que nous comparions le rapport d'équilibre lèvres-embouchure à une sorte de balançoire à pivot qui aurait à chaque extrémité un enfant de poids différent. Pour que la balançoire fonctionne correctement, il faudrait que l'enfant le plus lourd soit placé le plus près du pivot. Eh bien, il faut agir de même avec l'embouchure (le pivot étant en l'occurrence l'écartement entre les lèvres). Cet écartement doit être réduit au maximum. En effet, plus on monte dans l'aigu, plus les lèvres doivent se resserrer. C'est une loi mécanique constatée par plusieurs artistes américains. Je me souviens d'une méthode de trompette écrite au début du siècle par un professeur américain, dont le nom m'échappe, qui expliquait au moyen de photographies le mécanisme de cette loi. Certains exercices atteignaient le double contre-ut, et cela vers 1900... Cette théorie est d'ailleurs employée, consciemment ou non, par de bons instrumentistes, avec quelques variantes. Cette façon de jouer permet d'avoir toutes les notes du registre de l'instrument dans un éventail très

Gleichgewicht wieder herzustellen und die höchstmögliche Leistung zu erreichen. Musiker mit vorspringendem Kinn hingegen versetzen meistens das Mundstück nach unten (Abb. 3).

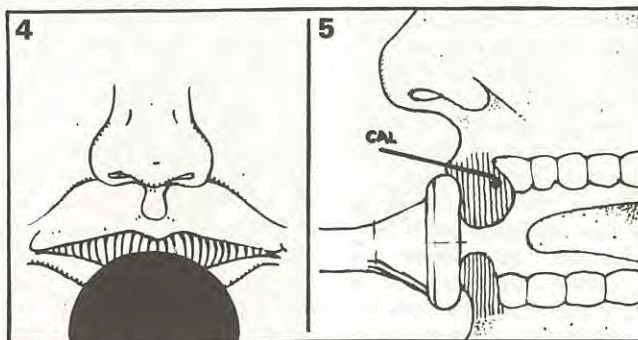
In meinem Fall war dieses Ausgleichen wegen der Form meiner Oberlippe nicht möglich. Deshalb musste ich die Trompete auf die Schleimhaut der Oberlippe stützen (Abb. 4).

Nach 15 Jahren hatte sich, durch den Druck der Lippen auf die Schnittkante der Schneidezähne, eine Verhärtung gebildet. Der untere Teil der Oberlippe war wie ausgebaucht (Abb. 5).

In jenen 15 Jahren hatte ich oft versucht, auf der Ventilposaune zu spielen (das Instrument gefiel mir seit eh und je), aber immer ohne Erfolg: nie war es mir vergönnt, einen Ton aus einer Posaune zu blasen, vor dem ersten chirurgischen Eingriff.

In jenen Jahren habe ich auch dauernd den Trieb gespürt, das Mundstück nach oben zu versetzen, was mir ein bequemer und sichereres Gefühl gegeben hätte. Die Morphologie meiner Oberlippe aber erlaubte mir keine Veränderung. Als es mir immer schwerer fiel zu spielen, fasste ich die Möglichkeit, ja Notwendigkeit eines Eingriffes ins Auge...

Vergleichen wir das Verhältnis Lippen-Mundstück mit einer Wippe, auf der zwei Kinder verschiedenen Gewichtes sitzen. Damit die Wippe richtig funktioniert, muss sich das schwerere Kind näher zur Mitte hin setzen. Nun, mit dem



Mundstück muss man ebenso verfahren. Dem Stützpunkt entspricht hier der Abstand zwischen den Lippen. Dieser Abstand muss so schmal wie möglich sein; je höher man bläst, je schmäler wird er, weil man die Lippen zusammenzieht — ein von mehreren amerikanischen Künstlern beobachtetes Gesetz der Mechanik. Ich denke da an die Trompetenschule eines Amerikaners, dessen Name mir entfallen ist, der anhand von Photographien den Mechanismus dieses Gesetzes erklärte. Einige seiner Übungen erreichten das c'''' — wohlbemerkt um das Jahr 1900... Diese Theorie wird — bewusst oder nicht — von guten Blechbläsern angewandt, mit einigen Abweichungen. Diese

1974 and the third on 10th Oct. 1976.) The form of my jaw and my upper lip were the cause of the bad position when playing the trumpet. My lower jaw recedes rather too much and my upper lip was swollen in the middle with a protuberance downwards and narrow on each side, therefore completely unbalanced in form (Fig. 1).

I had noticed that brass players with a receding jaw move the mouthpiece upwards and have their embouchure as high on the upper lip as their jaw recedes, in order to achieve proper balance again, and greatest possible response (Fig. 2). On the other hand musicians with a projecting chin, usually place the mouthpiece further down (Fig. 3).

In my case the form of my upper lip prevented me from compensating in this way. Therefore I had to support the trumpet on the mucous membrane of the upper lip (Fig. 4).

After 15 years, caused by the pressure of the lips on the cutting edge of the incisor teeth, a callous had formed. The lower part of the upper lip bulged out (Fig. 5).

In those 15 years I had often tried to play on the valve trombone (I've always liked the instrument), but always without success: before the first operation I was never able to play a note on a trombone. In those years I always felt the necessity to move the mouthpiece upwards, which would have given me a more comfortable and secure feeling. The morphology of

my upper lip however never allowed me to change this. As it became more and more difficult for me to play, I considered the possibility, indeed necessity of an operation.

Let us compare the relationship of the lips to the mouthpiece to a see-saw which two children of different weight are sitting on. In order that the see-saw functions properly the heavier child has to sit nearer the middle. It's the same thing with the mouthpiece. The corresponding point of support here is the space between the lips. This space must be as narrow as possible; the higher one plays, the narrower it becomes, because the lips are contracted — a law of

étroit. Elle permet de faire, par exemple, un *fa* *medium* suivi aussitôt d'un *contre-fa*, sans trou, sans interruption de son, sans effort, comme s'il s'agissait de la même note, avec une égale intensité. L'angle d'inclinaison d'un instrument n'a qu'une importance relative, mais son immobilité complète en toutes circonstances est capitale.

Lorsque je jouais de la trompette (de la mauvaise manière) j'avais l'impression d'un énorme fossé entre chaque intervalle, et pour passer du *médium* à l'*aigu*, j'étais obligé de changer l'inclinaison de l'instrument, alors qu'en réalité, avec la position correcte, il suffit de resserrer légèrement les lèvres et de remonter la partie arrière de la langue.

C'est donc en fonction de tout ce qui précède que ma décision fut prise.

Première opération: janvier 1965.

Je demandai à un chirurgien militaire de m'enlever l'excroissance se trouvant au milieu de la lèvre. Anesthésie locale, durée de l'opération: $\frac{1}{2}$ heure. Une incision a été pratiquée en forme de quartier d'orange, fermée ensuite par quelques points; le tout sans douleur importante. J'ai pu rejouer deux mois après.

Il y a eu sensible amélioration, puisque j'ai enfin pu jouer sur l'extrémité de la partie blanche de la lèvre. C'est seulement après cette intervention que je m'aperçus de l'existence d'un cal très important qui s'était formé pendant ces quinze années écoulées et qui, n'ayant pas été ôté, m'empêchait de remonter l'embouchure plus haut, comme mon instinct me le dictait (**Fig. 5**).

Je reculai devant la perspective d'une seconde intervention...

Six mois après, j'eus l'occasion de souffler dans un trombone à pistons, comme je l'avais fait si souvent, et quel ne fut pas mon étonnement en découvrant qu'il m'était maintenant possible d'en jouer... Je m'en procurai un immédiatement et la chose devenant plus sérieuse, je rachetai un 42B Bach. Mon expérience de trompettiste facilita ma tâche. Bien que la position d'embouchure que j'avais alors n'ait pas été absolument réglementaire (étant là aussi gêné par le cal) j'arrivais toutefois à serrer davantage les lèvres qu'à la trompette et cela m'incita à essayer de me perfectionner (seul) dans l'étude du trombone à coulisse.

Au cours des 10 années suivantes, je me rendis compte que la suppression du cal et de la chair qui l'entourait me permettait de placer mon embouchure de façon encore plus rationnelle, après maintes hésitations mon côté kamikaze prit le dessus et, en 1974, je recontactai mon chirurgien.

Seconde opération: octobre 1974.

Cette fois ce que je demandais ne fut pas très bien compris et on ne m'enleva que

Technik erlaubt es, alle Noten des Tonumfanges vom Instrument in einem sehr schmalen Fächer zu haben; z. B. kann man ein *f* direkt auf ein *f* ohne Klangunterbruch, ohne Anstrengung folgen lassen, als ob es die gleiche Note wäre, mit der gleichen Intensität. Der Neigungswinkel des Instruments hat keine nennenswerte Bedeutung, wesentlich aber ist, dass es auf keinen Fall bewegt wird.

Als ich Trompete spielte (auf falsche Weise), kam es mir vor, als ob zwischen jedem Intervall ein tiefer Graben sich auftäte. Um von der mittleren in die hohe Lage zu wechseln, musste ich die Neigung des Instrumentes verändern, wo es doch bei richtigem Ansatz genügt, die Lippen leicht zusammenzuziehen und den hinteren Zungenteil hochzuschieben.

Ich entschloss mich also angesichts dieser Tatsachen zu einem chirurgischen Eingriff, der im Januar 1965 vorgenommen wurde. Ich bat einen Militärchirurgen, mir den Auswuchs auf der Oberlippe wegzuooperieren. Lokalanästhesie für eine halbstündige Operation: eine apfelsinenförmiger Einschnitt wurde praktiziert und wieder zugenäht, ohne bemerkenswerte Schmerzen. Nach zwei Monaten konnte ich wieder spielen. Der Erfolg war da: ich konnte endlich über der Schleimhaut ansetzen. Erst nach diesem Eingriff wurde ich einer dicken Schwiele gewahr, die sich im Laufe jener 15 Jahre gebildet hatte, und die mich daran hinderte, das Mundstück nach oben zu versetzen, wie ich es instinktiv machen wollte (**Abb. 5**). Trotzdem schob ich einen zweiten Eingriff hinaus...

Sechs Monate später hatte ich die Gelegenheit in eine Ventilposaune zu blasen, wie schon so oft, und siehe da, es kamen Töne heraus. Ich war also jetzt fähig mein Lieblingsinstrument zu blasen und verschaffte mir, da es mir damit ernst war, eine BACH 42B. Meine Trompetererfahrungen erleichterten mir die Lehre. Obwohl damals noch — wegen besagter Schwiele — das Mundstück nicht richtig angesetzt war, gelang es mir jedoch die Lippen enger zusammenzuziehen als mit der Trompete, was mich veranlasste, die Zugposaune — autodidaktisch — zu erlernen.

In den folgenden 10 Jahren wurde ich mir bewusst, dass ich das Mundstück noch rationeller stützen könnte, wenn ich die Schwiele und die sie umgebende Haut wegoperieren liesse. Nach einigem Zögern wandte ich mich ein zweites Mal an meinen Chirurgen. Der zweite Eingriff wurde im Oktober 1974 vorgenommen. Diesmal wurde mein Verlangen nicht genau verstanden und nur $\frac{2}{3}$ der Verhärtung wurden entfernt, ein Drittel und die überflüssige Haut blieben bestehen. Trotzdem empfand ich eine erhebliche

mechanics which has been observed by several american artists. I am thinking here of the trumpet method of an American, whose name I have forgotten, who explained the mechanism of this law by means of photographs. Some of his exercises attained *c* — one should mention that this was around 1900...

This theory is applied — consciously or not — by good brass players, with slight variations to the rule. This technique allows us to play all the notes of the compass of the instrument with a very small change in lip aperture; e. g. you can play the notes one after another without interrupting the continuation of the sound and without great exertion, as if it were the same note played with the same intensity.

The angle of inclination of the instrument is not really important — it is however essential that the instrument is not moved.

When I was playing the trumpet (in the wrong way), it seemed to me that a deep trench opened up between each interval. In order to change from the middle to the high register I had to alter the angle of the instrument, where it is sufficient, with a correct embouchure, to contract the lips slightly and to push up the back part of the tongue.

In the face of these facts I therefore decided on an operation, which took place in January 1965. I asked a military surgeon to remove the bulge on the upper lip. I had a local anaesthetic which lasted for half an hour: a cut was made in the shape of an orange and sewed up again, without any pain worthy of mention. After two months I could play again. At last I could form a correct embouchure. Only after this operation did I become aware of a thick callous which had formed in the course of those 15 years (**Fig. 5**), and which prevented me from placing the mouthpiece higher up, which I wished to do instinctively. Nevertheless I postponed a second operation...

Six months later I had the opportunity of playing on a valve trombone, as had often been the case, and would you believe it — I was actually able to get some notes out of it. Therefore I was now able to play my favourite instrument, and acquired a Bach 42B, since I really meant it seriously. My experience as a trumpet player made learning it much easier. Despite the fact that at that time the position of the mouthpiece was incorrect due to the aforementioned callous, I was nevertheless able to contract the lips more than with the trumpet, which caused me to teach myself the slide trombone. In the following ten years I became conscious of the fact that I could support the mouthpiece in a more

les $\frac{2}{3}$ de l'induration, laissant le dernier tiers et la chair entourant le cal.

Je constatai cependant, lorsque je pus rejouer 2 mois après, une amélioration importante en souplesse, en endurance et en aigu.

Ces progrès me décidèrent à aller jusqu'au bout de ma conviction. Un praticien habitant Hyères, dans le Var, comprit rapidement mon problème.

Troisième opération: octobre 1976.

L'idéal eût été de pratiquer une incision verticale, mais le docteur pensa qu'il était moins risqué d'opérer horizontalement, dans le sens des fibres. C'est finalement l'ablation de ce dernier tiers qui a demandé le plus de temps et a soulevé le plus de difficultés. Le moment le plus pénible se situe au moment où le liquide anesthésiant pénètre dans la lèvre. On ressent une succession de douleurs aiguës, un froid intense englobant la lèvre, les gencives et les dents. Puis, il y a cette sensation extrêmement désagréable du bistouri tranchant la muqueuse sans défense. Après l'intervention, on souffre, de façon supportable, à peu près 24 heures. Naturellement la lèvre est très enflée.

Il est, à mon avis, important de commencer la rééducation assez tôt, pour que, sous le joug de l'embouchure, il y ait un afflux de sang, donc d'oxygène, qui hâte la cicatrisation. J'ai pu la débiter, dans chaque cas, quinze jours après et c'est, je le reconnais, un moment dramatique.

Les sons que l'on tire de l'instrument ressemblent à des cris d'animaux blessés. Chaque jour on guette, en vain une amélioration, si petite soit-elle... Au bout d'un mois il est pratiquement impossible de jouer plus de quatre mesures d'un chant large qui sort voilé, gêné par la cicatrice, après ces trois ou quatre mesures ce n'est plus que de l'air... C'est après une attente qui varie de deux à quatre mois que la souplesse va refaire son apparition et que le timbre redeviendra clair. Tout ce temps est un véritable cauchemar et les heures passées dans ce tunnel où l'on cherche une issue sans être sûr de la trouver un jour sont difficiles à oublier. Par superstition je ne vous parlerai pas davantage de cette dernière opération, disons simplement que je suis très optimiste... Quant tout sera stabilisé, je vous communiquerai volontiers les résultats de cette « aventure ».

Je ne sais pas si cette expérience pourra être utile à d'autres, chacun doit comprendre son propre problème par rapport à la loi et être sûr de son jugement. Je reste, mon cher Jean, à votre entière disposition pour l'éclaircissement des détails qui sembleraient plus ou moins nébuleux [...]

Quelles conclusions peut-on dégager de cette aventure ?

— Tout d'abord le courage d'André Fé-

Verbesserung: mehr Geschmeidigkeit, mehr Ausdauer, bessere hohe Töne.

Diese Fortschritte reizten mich dazu an, meiner Überzeugung gemäß zu handeln. Ein praktischer Arzt aus Hyères (Var) verstand mein Anliegen und der dritte Eingriff fand im Oktober 1976 statt.

Es wäre ideal gewesen einen senkrechten Einschnitt zu praktizieren, der Arzt aber meinte, es sei weniger gefährlich waagrecht in der Richtung der Fasern einzuschneiden. Die Entfernung des letzten Drittels war am längsten und am schwierigsten. Schmerzhaft ist der Augenblick, wenn die anästhesierende Flüssigkeit in die Lippe eindringt: man spürt wie schmerzende Stiche und eisige Kälte erfasst die Lippe, das Zahnfleisch und die Zähne. Es folgt das sehr unangenehme Gefühl des Bistouris, das die wehrlose Schleimhaut schneidet. Nach der Operation hat man 24 Stunden lang erträgliche Schmerzen. Die Lippe ist stark geschwollen.

Es scheint mir wichtig, ziemlich bald mit physiotherapeutischen Massnahmen zu beginnen, um unter dem Druck des Mundstückes die Durchblutung zu fördern, was Sauerstoff zuführt, was wiederum die Vernarbung vorantreibt.

Nach allen drei Operationen habe ich mit diesem Training 14 Tage später angefangen und muss zugeben, dass es dramatische Augenblicke gewesen sind.

Die Töne, die man dem Instrument entreisst, gleichen dem Schrei verwundeter Tiere. Jeden Tag ist man auf der Lauer nach einer noch so kleinen Besserung — umsonst. Nach einem Monat ist es noch immer nicht möglich, mehr als 4 Takte eines breiten, verschleiert klingenden Liedes zu spielen, die Narbe stört, und es kommt nur noch Luft raus... Nach zweibis viermonatiger Wartezeit kommt wieder etwas Geschmeidigkeit und eine helle Klangfarbe auf. Diese Wochen sind ein wahrer Alptraum und die Stunden, die man in diesem Tunnel auf der Suche nach einem vielleicht illusorischen Ausgang verbringt, vergisst man so leicht nicht wieder.

Aus Aberglaube werde ich über die letzte Operation und ihre Folgen nicht weiter berichten. Ich kann Ihnen nur versichern, dass ich zuversichtlich bin. Wenn sich alles stabilisiert hat, teile ich Ihnen gerne die Ergebnisse dieses « Abenteuers » mit. Ich weiss nicht, ob andere Musiker aus meinen Erfahrungen Nutzen ziehen können, jeder muss ja sein eigenes Problem verstehen und sich sein Urteil bilden.

Mein lieber Jean, ich stehe Ihnen zur Verfügung, wenn Sie Erläuterungen zu unklaren Punkten meines Berichtes brauchen sollten...

Was kann man aus diesem Bericht schliessen? Zu allererst ist André Féraud's Mut bewundernswert (allein der

rational way if I had the callous and surrounding skin removed. After some procrastination I turned a second time to a surgeon. The second operation took place in October 1974. This time my requirements were not fully understood and only $\frac{2}{3}$ of the callous were removed, a third of it and the superfluous skin remained. Nevertheless I felt a definite improvement: more flexibility, more endurance, better high notes.

This progress stimulated me to act according to my conviction. A G. P. from Hyères understood my case and the third operation took place in October 1976. It would have been ideal to have made a vertical cut but the doctor was of the opinion that it was less dangerous to make the incision horizontally in the direction of the fibres. The removal of the last third was the longest and most difficult to carry out. The painful moment is when the anaesthetising liquid enters the lip: one feels the painful pricks and an icy cold grips the lip, the gums and the teeth. There follows the very unpleasant feeling of the scalpel, which cuts the weak mucous membrane. After the operation one has 24 hours of tolerable pain. The lip is very swollen.

It seems important to me to start pretty soon with physiotherapy, in order to improve the circulation under the pressure of the mouthpiece, which supplies oxygen and in turn hastens the process of healing.

After all three operations I began this training after two weeks and have to admit that these were dramatic moments. The sounds which you get out of the instrument are rather like the cries of a wounded animal. Every day you are on the look out for the slightest improvement — in vain. After one month it is still not possible to play more than four bars of a song which sounds husky, the scar interferes, and only air comes out... After waiting 2 - 4 months a little suppleness returns as well as a bright sound. These weeks are a real nightmare and the hours spent in this tunnel, searching for a possibly illusory exit are not so easy to forget. Because I am superstitious, I won't say any more about the last operation and its results. I can only assure you, that I am optimistic. When everything has become stabilised, I will be glad to report on the results of this "adventure". I do not know whether any benefit can be had from my experience, everyone must be able to understand his own problem and form his own judgement.

Dear Jean, I am at your disposal if you should require any explanation of the points of my report which are not clear...

What can be inferred from this report? First of all André's courage is admirable (the thought alone of all he has been

raud est certain (la pensée de tout ce qu'il a enduré me donne des frissons dans le dos et l'idée même de l'opération...).

- Son aspect physique s'est modifié du fait que la proéminence de la lèvre supérieure a disparu.
- A partir du moment où il sera entièrement satisfait de ce changement, son moral, et donc sa personnalité, vont se trouver transformés et ils se sentira probablement en accord avec lui-même, ce qui est peut-être finalement le plus important.

Je voudrais remercier André Féraud pour la gentillesse avec laquelle il a bien voulu se prêter à cette interview, ainsi que le chirurgien qui a pratiqué la dernière intervention et qui a fait les réponses suivantes aux questions que je lui ai posées.

— *Le patient avait demandé qu'on lui enlève chirurgicalement un épaississement à la fois muqueux et musculaire qui s'était formé au quart supérieur de la face buccale de la lèvre supérieure.*

L'intervention a été extrêmement simple; elle consistait à enlever tous les tissus en trop par une excision en ellipse. La suture est faite avec de petits fils de soie qu'il faut enlever au bout d'une semaine. Cette intervention a été faite sous anesthésie locale et n'a pas duré plus d'un quart d'heure. Il est nécessaire de bien repérer à l'avance tout ce qu'il faut enlever car une fois l'anesthésie faite les tissus sont déformés.

C'était la première fois que j'intervenais pour un motif de ce genre. Je n'ai pas d'avis personnel, mais j'en ai parlé avec un confrère médecin trompettiste amateur. Celui-ci pense que l'induration de la lèvre est plutôt souhaitable pour jouer de la trompette, et donc, les indications opératoires doivent être relativement rares, sauf s'il y a un bourrelet gênant à la lèvre supérieure.

Il se peut que cet article suscite des réactions, voire des controverses et je serais ravi si certains lecteurs voulaient bien nous écrire pour nous donner leur avis ou nous faire connaître des cas semblables.

Gedanke an alles, was er durchgemacht hat, lässt mich erschauern). Sein Aussehen ist durch die Entfernung des Auswuchses an der Oberlippe verändert worden. Ist er mit dieser Veränderung völlig befriedigt, dann wird sich seine Persönlichkeit wandeln, er wird wahrscheinlich im Einklang mit sich selbst sein können, was ja schliesslich wesentlich ist.

André Féraud danke ich für die Liebenswürdigkeit, mit der er unserm Anliegen entgegengekommen ist, ebenso wie dem Chirurgen der den letzten Eingriff vorgenommen hat. Ich stellte ihm einige Fragen, auf die er wie folgt antwortete.

Der Patient hatte gebeten, dass man ihm durch einen chirurgischen Eingriff eine Verdickung aus Schleimhaut und Muskelgewebe entferne, welche sich im oberen Viertel der Aussenseite der Oberlippe gebildet hatte.

Es handelte sich um einen äusserst einfachen Eingriff: es ging darum, alle überflüssigen Gewebe elliptisch auszuscheiden und mit kleinen Seidenfäden zuzunähen, die nach einer Woche entfernt werden müssen. Dieser Eingriff wurde unter Lokalanästhesie vorgenommen und hat nicht länger als eine Viertelstunde gedauert. Es ist wichtig die zu entfernenden Gewebe im voraus genau zu merken, denn unter Anästhesie verformen sich die Gewebe.

Ich operierte zum erstenmal aus solchen Gründen. Ich habe dazu auch keine eigene Meinung, habe aber darüber mit einem Kollegen und Amateurtrompeter gesprochen. Seiner Ansicht nach ist diese Verdickung eher wünschenswert, will man Trompete spielen. Indikationen dürften demnach eher selten sein, es sei denn es bestünde ein störender Auswuchs auf der Oberlippe.

Vielleicht werden einige Leser durch diesen Artikel zu einer Reaktion, ja zu einer Kontroverse animiert. Ich würde mich freuen, wenn Sie uns Ihre Meinung schreiben oder andere Fälle dieser Art zur Kenntnis bringen würden.

through makes me shiver). His appearance has been changed due to the removal of the bulge on his upper lip. If he is completely satisfied with this change, then his personality will also change. He will probably become at one with himself, which is basically the important thing.

I would like to thank André Féraud for his kindness in obliging us, as well as the surgeon who carried out the final operation. I asked him a few questions, which he answered thus:

The patient had asked me to remove by surgery a thickening of the mucous membrane and muscular tissue, which had formed in the upper quarter of the exterior of the upper lip.

It was a question of a very simple operation: all the superfluous tissue had to be cut out elliptically and sewn up with small silk threads, which have to be removed after one week. This operation was performed under local anaesthetic, and didn't last for more than a quarter of an hour. It is important to notice exactly which tissue has to be removed in advance, because the tissue changes shape under anaesthetic.

I operated for the first time for such reasons. I have no personal opinion in this matter, but discussed the situation with a colleague and amateur trumpet player. In his opinion this thickening of the lips is desirable, if you want to play the trumpet. Accordingly the necessity for treatment should be rather seldom, unless there is a protuberance on the upper lip which causes trouble.

Perhaps some readers of this article will be incited to give a reaction to it, which could be even controversial. I would be pleased if you could give us your opinion on it or inform us on similar cases.

Neuerscheinung für Bläser-Oktett

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

Don Giovanni Harmoniemusik

für 2 Oboen, 2 Klarinetten in B, 2 Hörner in F,
2 Fagotte

ED 6621 Partitur DM 20.—/ED 6622 Stimmen DM 35.—

Eine ergötzliche Bläserfassung mit den Hauptmelodien, wie es um 1800 üblicherweise praktiziert wurde. Reizvolle Literatur, besonders auch für Bläserabteilungen an Konservatorien und Hochschulen. — Die Partitur wurde spartiert nach den Manuskripten der Einzelstimmen aus dem Jahre 1803, die im Archiv der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek zu Donaueschingen aufbewahrt werden.

SCHOTT

Musikverlag B. Schott's Söhne - Postfach 3640
D-65 Mainz

AMPHION

ÉDITIONS MUSICALES

- A 218 **ARRIEU Claude**
« Concerto »
trompette et orchestre à cordes.
- A 224 **ARRIEU Claude**
« Concert Stuck »
trompette et piano.
- A 203 **ARRIEU Claude**
« Mouvements »
trombone et piano.
- A 333 **AUBAIN J.**
« Thème et variations »
saxhorn sib ou tuba
ou trombone basse et piano.
- A 363 **MARIE J.-E.**
« Labyrinthes »
pour trombone.
- A 372 **BON André**
« Canzone »
pour trombone.

12, rue Rougemont, 75009 PARIS,
tél. 246.24.97.

RICORDI

- R 2029 **KELKEL Manfred**
« Rhapsodie »
pour saxophone et piano.
- R 1859 **CAMPOLIETI L.**
« Andante pastorale et allegro »
pour cor et piano.
- R 2205 **BERNAUD AI.**
« Pavane et saltarelle »
pour trompette et piano.
- R 2241 **CONSTANT M.**
« Concerto gli elementi »
pour trombone, cordes
et deux cors.

12, rue Rougemont, 75009 PARIS
tél. 246.24.97.



Waldhörner

- sind**
- problemlos in Stimmung und Ansprache
 - die leichtesten auf dem Markt
- haben**
- Stahl-Plastik- Ventile
 - eine Modellreihe, die alle Möglichkeiten berücksichtigt

Horns

- are**
- excellent in intonation and speak very easily
 - the lightest horns on the market
- have**
- steel-plastic valves
 - a model for every use

Cors

- justesse impeccable
- émission facile
- les plus légers sur le marché
- barillets acier-plastique
- des modèles pour tous les usages

Helmut Finke

METALLBLASINSTRUMENTENBAU

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

D - 4973 VLOTHO-EXTER West Germany

The brass septet tradition in Finland¹

KAUKO KARJALAINEN



Sept Messieurs sérieux avec leurs instruments. Cette photographie a été prise en 1905. Elle comprend quatre charpentiers et deux fermiers. Le moustachu tenant un cornet à pistons au centre du groupe est un musicien militaire. Le garçon assis devant le septuor est certainement devenu un adepte de la musique de cuivre.

Sieben ernste Herren mit ihren Hörnern. Diese Aufnahme wurde 1905 gemacht. Das Ensemble besteht aus vier Zimmerleuten und zwei Landwirten. Der Schnurrerbärtige mit dem Kornett à pistons in der Mitte der Gruppe ist ein Militärmusiker. Der Junge, der vor dem Septett sitzt, widmete sich sicherlich auch dem Spielen eines Blechblasinstrumentes!

Seven serious men with their horns. This photograph was taken in 1905. There are four carpenters and two farmers in the picture. The man with the moustache and cornet in the middle of the group is a military musician. There is also a boy sitting in front of the septet who no doubt also dedicates himself to brass playing!

L'automne 1975 a vu naître en Finlande un travail de recherche visant à compiler et à publier la tradition du septuor. Ces recherches ont été effectuées par une équipe composée de: Arvo Kuikka, responsable des fanfares militaires finlandaises; Holger Fransman, professeur de cor d'harmonie à l'Académie Sibelius; Olavi Lampinen, trombone, directeur de musique, et de Kauko Karjalainen, M. A., secrétaire exécutif du Centre d'Information Musicale Finlandais. Dans cet article, Kauko Karjalainen parle de certains des résultats de ces recherches ainsi que des premiers stades du jeu en septuor, qui est toujours très vivant en Finlande.

Im Herbst 1975 wurde in Finnland ein Forschungsprojekt über die Tradition des Septetts eingeleitet. Folgende Musiker nahmen an den Arbeiten teil: Arvo Kuikka, Vorsitzender der finnischen Militärkapellen, Holger Fransman, Waldhornprofessor an der Sibelius-Akademie, Olavi Lampinen, Posaunist, Musikdirektor, und Kauko Karjalainen, M. A., amtierender Sekretär des finnischen Musikinformationszentrums. Im folgenden Artikel berichtet Kauko Karjalainen von einigen Ergebnissen ihrer Nachforschungen und von den ersten Stadien des Septettblasens, das gegenwärtig in Finnland weitergepflegt wird.

In the autumn of 1975, some research began in Finland which aimed at the collection and publishing of the brass septet tradition. The research was made by a team, the members of which are: Arvo Kuikka, head of the Finnish military bands; Holger Fransman, professor of horn at the Sibelius Academy; Olavi Lampinen, trombonist and dir. of music and Kauko Karjalainen, M. A., the executive secretary of the Finnish Music Information Centre. In this article Kauko Karjalainen tells us some results of the research and about the first stages of brass septet playing which is still quite strong in Finland.

¹ Tradition du septuor de cuivres en Finlande.

¹ Die finnische Tradition des Blechbläserseptetts.

Aujourd'hui, la tradition finlandaise du septuor a plus de cent ans. Le plus ancien septuor de cuivres découvert par l'équipe avait été fondé à Tervakoski en 1872 déjà. Ce septuor existe toujours.

Dans l'ensemble, nous avons découvert environ 200 septuors de cuivres. La plupart d'entre eux ont été fondés à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle. Sans aucun doute, les amateurs trouvèrent dès le début la raison de leur enthousiasme dans les festivals finlandais de chant et de musique. Au premier festival de Jyväskylä, en 1884, il y avait six ensembles participants, quand bien même les invitations avaient été envoyées à 40 formations. L'idée des festivals était venue d'Estonie, mais l'idéal musical provenait des fanfares militaires et des groupes de cuivres allemands qui jouaient alors en Finlande.

Le septuor de cuivres finlandais traditionnel se compose des instruments suivants: Un cornet à pistons en mi^b, deux cornets à pistons en si^b, un cor alto en mi^b, une petite basse en si^b, un baryton en si^b et un tuba en mi^b ou en si^b. Il peut également y avoir un percussionniste.

Les septuors de cuivres jouèrent un rôle très important dans la vie musicale finlandaise à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, parce qu'il n'y avait d'orchestres qu'à Helsinki. C'est la raison pour laquelle les septuors de cuivres étaient de véritables orchestres régionaux. Ils jouaient pour les festivals, pour les mariages et les enterrements, aussi bien que pour les rencontres sportives. Bien sûr, le niveau n'était pas toujours très élevé, parce qu'on n'y trouvait que rarement des directeurs et des musiciens professionnels. Toutefois, des compositeurs finlandais exceptionnels comme Sibelius, Madetoja, Kuula, Melartin et d'autres ont écrit pour les septuors de cuivres.

On continue toujours à jouer en septuor, en Finlande, de nos jours. De nombreuses fanfares maintiennent cette tradition, en incluant assez souvent des morceaux pour septuors dans leurs concerts.

Die finnische Tradition des Septetts hat ihren hundertsten Geburtstag schon hinter sich: das älteste Septett, das das Forscherteam aufspüren konnte, ist im Jahre 1872 in Tervakoski gegründet worden und existiert heute noch.

Es gelang etwa 200 Blechbläserseptette ausfindig zu machen; die meisten von ihnen sind Ende des 19. — Anfang des 20. Jahrhunderts gegründet worden. Zweifelloso gaben die finnischen Sing- und Musikfestspiele Anlass zur Begeisterung für derartige Amateurensembles. An den ersten Festspielen in Jyväskylä im Jahre 1884 nahmen sechs Ensembles teil — obwohl man Einladungen an vierzig gesandt hatte. Der Gedanke, Festspiele zu veranstalten kam aus Estland, die musikalische Grundidee entstammte aber den Militärkapellen und den deutschen Blechbläsergruppen, die damals in Finnland spielten.

Das herkömmliche finnische Blechbläserseptett setzt sich aus folgenden Instrumenten zusammen: einem es-Kornett à pistons, zwei b-Kornetts à pistons, einem es-Althorn, einem b-Tenorhorn, einem b-Baritonhorn und einer es- oder einer b-Tuba. Dazu kann sich ein Schlagzeuger gesellen.

Den Blechbläserseptetten fiel im finnischen Musikleben des ausgehenden 19. und angehenden 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle zu, weil es damals ausser in Helsinki keine gewöhnlichen Orchester gab. Deshalb wurden diese Septetts als Regionalorchester betrachtet: sie spielten auf Festspielen, bei Hochzeiten und Begräbnissen, auch bei Sportveranstaltungen. Freilich erreichten nicht alle Ensembles ein hohes Niveau, denn nur selten setzten sie sich aus Berufsmusikern zusammen oder hatten einen Musikdirektor. Trotzdem haben berühmte finnische Komponisten wie Sibelius, Madetoja, Kuula, Melartin und andere Musik für Blechbläserseptette geschrieben.

Heutzutage ist die Tradition des Septetts noch lebendig: Zahlreiche Blasorchester pflegen sie und setzen Werke für Septett aufs Programm ihrer Konzerte.

Today the Finnish brass septet tradition is more than one hundred years old. The oldest brass septet which the team discovered was founded in Tervakoski in 1872. This septet is still continuing its work.

Altogether there are about 200 brass septets which our research has uncovered. Most of these were founded at the end of the 19th and the beginning of the 20th century. No doubt the Finnish song and playing festivals were the reason for the enthusiasm among the amateur brass players for their septets. At the very first festival in Jyväskylä in 1884 there were six participating ensembles although over 40 bands had been invited. The idea of the festivals came from Estonia but the playing ideals were taken over from the military bands and German brass groups which were then playing in Finland.

The traditional Finnish brass septet consists of the following instrumentation: one cornet in E^b, two cornets in B^b, one alto horn in E^b, one tenor horn in B^b, one baryton horn in B^b and one tuba in E^b or B^b. There may also be one percussionist.

The brass septets had a very important role in Finnish musical life at the end of the 19th and beginning of the 20th century because there were only normal orchestras in Helsinki. That is why the brass septets were really considered regional orchestras. They played during festivals, at weddings and funerals as well as at sporting events. True, the level of performance was not always very high because in only a very few cases were the conductors and performers professional. Anyhow several outstanding Finnish composers such as Sibelius, Madetoja, Kuula, Melartin and some others have written music for brass septet.

Septet playing still lives on in Finland today. Many bands maintain the tradition and quite often include brass septet works in their concerts.

BERGONZI, B.

Capricci per il Corno da caccia (F. Gabler) 05 507,
05 508 Zwei Hefte je **DM 11.50**

SCHOLLUM, R.

Op. 81^e Rufe für Horn 05 611 **DM 9.50**

LEWIS R. H.

Monophony VII for Trumpet in C 05 711 **DM 7.50**
— Monophony IX for Tuba solo 05 782 **DM 7.50**

BLECHBLÄSER-ENSEMBLES

BLOCH, W.

Partita für 4 Trompeten und Schlagwerk 06 673
Partitur **DM 14.—** / 06 674 Stimmen **DM 14.—**
— Festmusik für Bläser. Variationen über einen fast
schönen Paduaner aus 1530 (7 Tr., 3 Pos., Tuba., Pk.,
Schl.)
06 675 Partitur **DM 15.—** / 06 676 Stimmen **DM 18.—**

HASQUENOPH, P.

Divertissement pour 10 cuivres et percussions (3 Hr.,
3 Tr., 3 Pos., Tuba., Pk., Schl.)
06 659 Stimmen **DM 27.—** / Stp. 306 Studienpartitur
DM 12.—

KROPFREITER, A. F.

Konzertante Musik für Orgel und Bläser (4 Hr., 3 Tr.,
3 Pos.)
06 679 Orgelpartitur **DM 12.—** / 06 680 Stimmen
DM 22.—



WIEN

MÜNCHEN

Doblinger



BRÜDER-QUINTETT
BURRI (1910)

BLASINSTRUMENTENMACHER DES KONSERVATORIUMS BERN — FACTEUR DU CONSERVATOIRE DE BERNÉ

SPEZIALGESCHÄFT FÜR BLASINSTRUMENTE
UND REPARATUREN

MAGASIN SPÉCIALISÉ DANS LA VENTE ET LA RÉPARATION
D'INSTRUMENTS À VENT

MONTAG GESCHLOSSEN FERMÉ LE LUNDI

Karl Burri

3007 BERN MORILLONSTRASSE 11
TELEFON 031/45 83 78



Die perfekte Konstruktion

Willson-Tuben BB und CC

Willson-Euphoniums

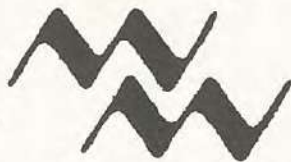
Ausgerüstet mit dem auf die Gesamtlänge des Instrumentes wirkender Intonationszug.

Ein echter Fortschritt !

Dazu besitzen diese neuen Spitzenmodelle einen grossen, dynamischen substanzkräftigen Ton in allen Registern.

Jede Stimmkorrektur kann absolut mühelos und schnell ausgeführt werden.

Kontaktnahme bei Willy Kurath, 8890 FLUMS (SG), Schweiz. Tel. (085) 3 14 78 (WILLSON Band Instruments, Switzerland).



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)

Symposium 78 Eyes Toward the Future

ROGER BOBO

Carjat (Etienne),

Portrait d'Alphonse Sax junior, inventeur du saxophone, né en 1814.

Collection Ernst W. Buser CH-4102 Binningen



Les Jeux olympiques, les élections présidentielles aux Etats-Unis, et les colloques instrumentaux internationaux sont des événements quadriennaux qui traversent notre vie de musiciens de cuivres. En juin 1976 se tenait le Premier Congrès International des Cuivres, à Montreux, Suisse, et, du 13 au 17 juin 1978 aura lieu le Troisième Colloque International du *Tuba*, à Los Angeles, Californie, E.-U.

Le but de telles réunions est, évidemment, de permettre à tous les participants de rentrer chez eux avec des connaissances plus grandes, et peut-être une inspiration nouvellement acquise. Cette qualité magique d'inspiration dépend de la connaissance, et la connaissance dépend de la préparation.

Die Olympischen Spiele, die Präsidentschaftswahlen in den Vereinigten Staaten und die internationalen Instrumentenkolloquien sind Ereignisse, die im 4-Jahre-Takt in unser Blechbläserleben einwirken. Im Juni 1976 fand in Montreux, Schweiz, der Erste Internationale Blechbläserkongress statt. Vom 13. bis 17. Juni 1978 wird in Los Angeles, Cal., USA das dritte Internationale Tuba-Kolloquium abgehalten.

Solche Versammlungen setzen sich freilich als Ziel, den Teilnehmern erweiterte Kenntnisse und vielleicht auch neuerworbene Inspiration auf den Heimweg mitzugeben. Inspiration, diese magische Eigenschaft, hängt von der Erkenntnis ab, Erkenntnis wiederum von der Vorberei-

The Olympic Games, United States presidential elections and international instrumental symposiums are quadrennial events that pass through our lives as brass players. In June 1976 the First International Brass Symposium was held in Montreux, Switzerland and next June 13-17, 1978 comes the Third International *Tuba* Symposium to be held in Los Angeles, California, U.S.A. The purposes of such symposia are, of course, for all participants to return home with greater knowledge and perhaps new gained inspiration. This magical quality of inspiration is contingent upon knowledge, and knowledge is contingent upon preparation. How do we prepare for a symposium? Obviously, by readying ourselves for musical performances or clinical presentations in which we may

¹ Colloque 78 — Un œil ouvert sur l'avenir.

¹ Symposium 78 — Auf die Zukunft gerichtet.

Our stock includes:

BRASS

methods studies solos ensembles

OF ALL PUBLISHERS

Our service is

FAST and POSTPAID

to all parts of the world

Robert King Music Co

NORTH EASTON — Mass. 02356 USA

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

Comment se prépare-t-on en vue d'un colloque? Evidemment, en se rendant apte à des exécutions musicales ou des présentations d'ateliers auxquels nous prendrons peut-être part, mais il y a beaucoup plus! Nous devons réfléchir longuement à ce que nous souhaitons *retirer* de cette expérience de colloque, aussi bien qu'à ce que nous pensons y offrir.

Il pourrait être assez intéressant, lorsque nous nous rencontrerons, en juin prochain, de jeter un regard plus approfondi sur le lien de fraternisation du tuba (Ou y a-t-il davantage que le tuba?). Existe-t-il un aspect mutuel de nos composants psychologiques et émotionnels qui nous ont poussés à jouer de cet instrument, ou bien la persévérance patiente et l'individualisme bourru, que nous avons tous en commun, dans une certaine mesure, en étudiant le tuba, sont-ils un *résultat* du tuba? Plus simplement dit: avons-nous choisi le tuba parce que nous sommes comme nous sommes, ou sommes-nous comme nous sommes parce que nous avons choisi le tuba? Question intéressante; mieux abordée peut-être en dégustant l'inévitable bière-pizza que pendant le séminaire.

Autres questions à méditer! Ne sommes-nous peut-être pas, pendant ces colloques, *hyper*-engagés dans le tuba? Ne sommes-nous pas d'abord des musiciens, et le tuba n'est-il pas seulement l'outil choisi pour notre expression musicale? Imaginez un hypothétique colloque pour tuba dont les solistes des récitals du soir seraient Rostropovitch, Fischer-Dieskau et Julian Bream. Nos conversations subséquentes, autour de la proverbiale pizza-bière, ne s'engageraient-elles pas vraisemblablement sur la façon dont ces grands talents pourraient être appliqués à notre instrument?

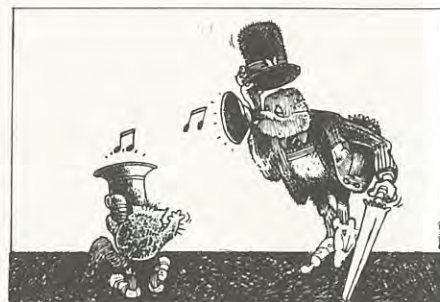
Ces journées du 13 au 17 juin comprendront toutefois tous les genres de musique de tuba imaginable. Les dix dernières années, ou même seulement les quatre dernières années, depuis le *Premier* colloque international de tuba à Bloomington, Indiana, ont vu un développement énorme de toutes les facettes du tuba. C'est une tâche presque impossible pour un seul homme que de se tenir informé de tous ces changements: répertoire nouveau, améliorations de la conception de l'instrument, etc. Il est à souhaiter que dans les limites du temps dont nous disposerons pendant ces quatre jours, nous pourrions nous concentrer sur ce qui est actuel au sujet du tuba, en évitant de récapituler ce qui nous est familier à tous. Un œil tourné vers l'avenir, et un esprit ouvert pourraient être stratégiques pour faire de ce colloque imminent la source de connaissance et d'inspiration qu'il devrait être.

tung. Wie kann man sich auf ein Kolloquium vorbereiten? Natürlich muss man sich auf musikalische Ausführungen und Workshop-Vorträge vorbereiten, an denen man teilnehmen wird. Da gibt es aber etwas Wesentlicheres: man muss ebenso gründlich über den persönlichen Ertrag aus einer Kolloquiumserfahrung wie über den eigenen Beitrag zu diesem Kolloquium nachdenken.

Wäre es nicht interessant, uns bei unserem nächsten Treffen im Juni über das Verbindende der Tuba Gedanken zu machen. Frage: Werden diese Bande von etwas anderem jenseits der Tuba geschmiedet? Besteht eine Gemeinsamkeit unserer Psyche, die uns dazu getrieben hat, Tuba zu spielen, oder ist das geduldige Beharren und der mürrische Individualismus, die wir alle in einem gewissen Masse beim Tubastudium an den Tag legen, die Auswirkung der Tuba? Einfacher ausgedrückt: Haben wir die Tuba gewählt, weil wir so sind, oder sind wir so geworden, wie wir sind, weil wir die Tuba gewählt haben? Das Problem ist interessant, eignet sich allerdings besser zur Diskussion bei der traditionellen Bier- und Pizza-Mahlzeit als während der Seminarsitzungen.

Sind wir nicht, jedenfalls in den Kolloquiumstagen, für die Tuba *hyper* engagiert? Sind wir denn nicht zuerst Musiker, und die Tuba nur das Werkzeug für unsere musikalische Ausdrucksweise? Denkt euch einmal ein Tubakolloquium, an dessen Abendkonzerten Rostropovitch, Fischer-Dieskau und Julian Bream auftreten würden! Die Unterhaltungsthemen, die anschließend bei der Bier-Pizza-Stunde aufgeworfen würden, kreisten wahrscheinlich um die Frage herum, wie denn solche hervorragende Talente auf unser Instrument übertragen werden könnten.

Vom 13. bis 17. Juni wird aller möglichen Arten der Tubamusk gedacht werden. Im vergangenen Jahrzehnt, ja in den seit dem *Ersten Internationalen Tubakolloquium* (in Bloomington, Indiana) vergangenen vier Jahren hat die Tuba eine ungemeine Wachstumsperiode und zwar auf allen ihr eigenen Gebieten durchgemacht. Für den einzelnen wird es schon fast unmöglich, über alles Neue Bescheid zu wissen: Repertoireneugkeiten, Verbesserungen im Instrumentenbau, usw. Hoffentlich werden wir uns in den vier Tagen dieses Treffens auf das Aktuelle in der Welt der Tuba konzentrieren können, ohne das uns allen Geläufige wiederholen zu müssen. Damit dieses Kolloquium zur erwünschten Quelle der Erkenntnis und der Inspiration wird, dürften Welt-offenheit und Zukunftssinn von strategischer Bedeutung sein.



participate, but there is much more! We must give a good deal of thought to what we want to *gain* from this symposium experience as well as what we intend to offer.

It could be quite interesting next June, when we meet, to take a more in depth look at this common fraternalizing bond of the tuba. — Or is there more to it than just the tuba? Is there some mutual aspect of our psychological and emotional components that attracted us to play this instrument, or is the patience, perseverance and rugged individualism, which we all share to some degree in studying the tuba, a result of the tuba. More simply put, did we choose the tuba because we are the way we are, or are we the way we are because we chose the tuba. An interesting question; perhaps better discussed over the inevitable beer and pizza than in the seminar.

Other questions for contemplation! Are we not perhaps, at these symposia, *hyper* involved with the tuba? Are we not primarily musicians and is not the tuba only our chosen tool for our musical expression? Consider a hypothetical tuba symposium where the soloists for the evening recitals were Rostropovitch, Fischer-Dieskau and Julian Bream. Would not our subsequent conversation, over our proverbial pizza and beer, be more than likely involved with how this great artistry might be applied to our instrument?

June 13-17 will, however, include four days of virtually every type of tuba music imaginable. The past ten years or even just the past four years since the First international tuba symposium in Bloomington Indiana, has witnessed an enormous growth in all facets of the tuba. It is a next to impossible task for one man to keep abreast of all these changes: new repertoire, improvements in instrument design, etc. One would hope that within the time budget allotted us in these four days, we can concentrate on what is current concerning the tuba and avoid recapitulating material with which we are all familiar. Eyes toward the future and an open mind could be strategic in making this upcoming symposium the source of knowledge and inspiration it should be.

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

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*

BILLAUDOT Paris (F)
BOONIN Hackensack (USA)
BRASS PRESS Nashville (USA)
DOBLINGER Wien (A)
EDITIO MUSICA Budapest (H)
HALLWAG VERLAG Bern (CH) und Stuttgart (D)

KALMUS Alfred A.
STATE PUBLISHER
TENUTO PUBL. (PRESSER)
TRITONE PRESS (PRESSER)
WIMBLEDON MUSIC

London (GB)
Moscow (USSR)
Bryn Mawr (USA)
Bryn Mawr (USA)
Century City (USA)

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

AGORILA Bayonne (F) GALLO Lausanne (CH)

* Compiled by David P. SEARFOSS.

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- LAMBRO Phillip, **Trumpet Voluntary**, from the film «Mineral King» for solo trumpet unaccompanied (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 2.00.
HANDEL George F., **3 Arias** for D trumpet, keyboard, and bass voice transcribed by James Ode including: The Trumpet Shall Sound, Già risonar d'intorno al campidoglio io sento, Thou Art the King of Glory (Nashville, Brass Press, 1977). \$ 5.00.
PLOG Anthony, **Two Scenes**, for trumpet, soprano and organ (Nashville, Brass Press, 1977).
LINDENFELD Harris, **Celebrations** for two trumpets (Bryn Mawr, Tritone Press, 1977 — T 172; sent by Alfred A. Kalmus, London). 2 scores, \$ 3.00.
PLOG Anthony (compiler & editor), **Contemporary Music for Two Trumpets** including works by Irving Bush, Frank Campo, Anthony Plog, Leroy Southers and Thomas Stevens (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 8.00.
STANLEY John, **Suite No. 2 of Trumpet Voluntaries** for 2 C-trumpets and organ. Edited and arranged by Edward H. Tarr (Nashville, Brass Press, 1977 — E. H. Tarr Series No. 10). \$ 2.50.
BLATTER Alfred, **Fanfare** for 12 trumpets (Nashville, Brass Press, 1977).

COR — HORN

- DAUPRAT L. F., **Grand Trio No. 2** pour 3 cors. Révision par Harold Meek (Paris, Ed. Billaudot, 1976).

TROMBONE — POSAUNE

- SAUER Ralph (arranger), **Clef Studies** for trombone alone. Music by: Chelard, Leo, Bach, Cherubini, Haydn, Hasse and Carulli (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 5.00.
GOUINGUENE Christian, **Ostinato** pour trombone et piano (Paris, Ed. Billaudot, 1976).
PERGOLES G. B., **Sinfonia** for trombone and piano arranged by Ralph Sauer (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 5.00.

Nouvelle formule

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

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

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

Conditions

1. Votre commentaire écrit ne doit pas dépasser une page de 25 lignes dactylographiées par titre, ou l'équivalent en manuscrit.

2. Les commentaires doivent parvenir à notre rédaction au plus tard trois semaines après réception des titres demandés.

3. Les titres demandés sont offerts et ne doivent pas être renvoyés.

C'est avec reconnaissance que nous recevons vos textes déjà traduits dans l'une

ou dans les deux langues en usage dans
BRASS BULLETIN. Ceci n'est toutefois
pas une condition.

Neue Formel

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

Bedingungen:

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

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

New policy

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

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

Generally speaking, the choice of titles can only be made from under heading "PUBLICATIONS" from the latest edition, so that the commentaries can be published in the following number. However, it 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

BACH J. S., **Sinfonias (Three Part Inventions)** Nos. 1, 9 & 13 for 3 trombones arranged by Ralph Sauer (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 6.00.

DOUAY Jean et GOUINGUENE Christian, **Trois petits trios** pour 3 trombones (Paris, Ed. Billaudot, 1976).

HARTLEY Walter S., **Tricinia: Four Pieces** for 3 trombones (Bryn Mawr, Tenuto Publications, 1977 — T 175; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 4.50.

BRUCKNER Anton, **Motet: Virga Jesse** for 4 trombones arranged by Ralph Sauer (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 4.50.

INGEGNERI M. A., **Four Responses** for 4 trombones arranged by Ralph Sauer (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 6.00.

BACH J. S., **Chorale (Cantata No. 147)** «Jesu Joy of Man's Desiring» for 6 trombones arranged by Ralph Sauer (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 6.00.

TUBA

STEVENS Thomas, **Encore: Böz** for solo tuba (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 3.00.

HARTLEY Walter S., **Tuba Rose (Polka)** for tuba and piano (Bryn Mawr, Tenuto Publications, 1977 — T 174; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 2.50.

ISRAEL Brian, **Sonata No. Two**, for two tubas (Bryn Mawr, Tritone Press, 1977 — T 171; sent by Alfred A. Kalmus, London). 2 scores \$ 3.00.

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

MÁRIÁSSY István, VARASDY Frigyes and ZILCZ György, **An Introduction to Ensemble Playing** for 2, 3, 4 and 5 brass instruments (2 B^b trumpets, horn, tenor trombone and bass trombone or tuba). English and German text (Budapest, Editio Musica, 1977).

TCHUMOV L. (compiler), **Pieces for brass ensemble** for various combinations (2, 3, 4 and 5 parts) of trumpets and trombones. Music by J. Sikeira, A. Tomasi, I. Dvorzhachek, A. Gabrieli, Karen Khachaturian, Valery Diatchenko, J. Pezel, L. Beethoven and K. Serotsky (Moscow, State Publisher, 1977). Score only.

HORUSITZKY Zoltán, **Cassazione** for 2 B^b trumpets and trombone (Budapest, Editio Musica, 1969).

KONT Paul, **Trio** für B Trompete, Horn und Posaune (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1978). Studienpartitur 407.

— — — **Quartett** für C Trompete, Horn, Posaune und Tuba (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 408.

— — — **Quartettino** für C Trompete, 2 Hörner und Posaune (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 409.

SKINNELL Robert G., **Wedding Recessional** for 2 trumpets, 2 trombones and organ (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 4.50.

BACH J. S., **Fugue** from «Violin Sonata No. 1» for brass quintet. Arranged for B^b piccolo trumpet, B^b trumpet, horn, trombone and tuba by Steve Charpie (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 6.00.

KABALEVSKI D., **Brisk Game** for brass quintet. Arranged for 2 B^b trumpets, horn, trombone and tuba by Steve Charpie (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 5.00.

LAMBRO Phillip, **Fanfare & Tower Music** for brass quintet. Scored for 2 C trumpets, F alto trumpet (horn), B^b bass trumpet (tenor trombone) and contra bass trumpet (bass trombone or tuba) (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 9.50.

SAUER Ralph (arranger), **Five Short Extracts** for brass quintet. Music by Purcell, Saint-Saens, Schubert, Mozart and R. Strauss scored for 2 C trumpets, horn, trombone and tuba (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 7.50.

— — — (arranger), **Four Motets** for brass quintet. Music by Gasparini, Ingegneri, Victoria and Palestrina scored for 2 B^b trumpets, horn, trombone and optional tuba (can be performed by brass quartet) (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 7.50.

WAGNER R., **Two Wagner Excerpts** for brass quintet. Music from Tannhäuser (Pilgrim's Chorus) and Die Walküre (Act II) arranged for 2 C trumpets, horn, trombone and tuba by Ralph Sauer (Century City, Wimbledon Music, 1977). \$ 6.50.

LÁNG István, **Cassazione** for 3 trumpets, 2 trombones and tuba (Budapest, Editio Musica, 1977).

SCHMELZER J. H., **Sonata à 7** scored for 2 cornettos (trumpets), 2 trumpets and 3 trombones and edited by Robert S. Tennyson (Nashville, Brass Press, 1976 — International Trombone Association Series: No. 5).

NAZAROV N. (compiler), **Solemnis Fanfares** for large brass ensemble of trumpets, trombones and percussion. Music by Shostakovich, Gliere, Prokofiev, Kabalevsky, Khachaturian and others (Moscow, State Publisher, 1977). Score only.

NELHYBEL V., **Grand Intrada** for 6 trumpets and 4 trombones (Hackensack, Joseph Boonin, 1977 — B 363; sent by Alfred A. Kalmus, London). \$ 7.50.

ENSEMBLES À VENT — BLÄSERENSEMBLES — WIND ENSEMBLES

GATTERMEYER Heinrich, **Bläserquartett op. 81/2** für Oboe, Klarinette, Fagott und Horn (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 357.

DALLINGER Fridolin, **Suite** für Bläserquintett: Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 406.

HARTZELL Eugene, **Companion Pieces** «to a Wind Quintet»: flauto, oboe, clarinetto, corno and fagotto (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 348.

LEITERMEYER Fritz, **Divertimento** für Bläserquintett op. 38. Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 394.

TAKÁCS Jenő, **Serenade nach Altgrazer Kontratänzen** für Bläserquintett op. 83a. Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 345.

BLOCK Hans Volker, **Bläseroktett** für 2 Flöten, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete und Posaune (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1978). Studienpartitur 412.

ORCHESTRE — ORCHESTER — ORCHESTRA

ANGERER Paul, **Concert pour la Jeunesse** (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 391.

BRESGEN Cesar, **Tres Retratos** (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 413.

EBENHÖH Horst, **Symphonische Zeichnung op. 31** (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 393.

LEITERMEYER Fritz, **Prolog für Orchester op. 45** (Wien-München, Ludwig Doblinger, 1977). Studienpartitur 392.

LIVRES — BÜCHER — BOOKS

DOZORTSERA J., **State Academic Symphony Orchestra of USSR**. Pertaining to brass see pp. 76-78, printed in Russian (Moscow, State Publisher, 1977).

JANETZKY Kurt und BRÜCHLE Bernhard, **Das Horn** (Bern, Hallwag Verlag, 1977). 112 Seiten. Zahlreiche Abbildungen z. T. farbig. Sfr. 22.—.

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

FALENTIN Paul, **Trompette et Orgue**. Musique de H. Tomasi, B. Reichel, A. Vivaldi, R. Valentino et A. Corelli. Bernard Heiniger, orgue (Disque VDE + Gallo 30-106).

— — — **2 Créations de Jean Daetwyler**. Concerto pour trompette, cordes et percussion; Concerto pour orgue et trompette par Jean Daetwyler avec le Kammerensemble Berne, dir. Théo Loosli et Bernard Heiniger, orgue (Disques VDE + Gallo 30-172).

— — — **Trompette et Orgue**. Musique de T. Albinoni, A. Scarlatti, G. F. Haendel, H. Purcell et J. Clarke. Bernard Heiniger, orgue (Disques VDE + Gallo 30-150).

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

THE KING'S BRASS QUARTET, **Interprète Purcell, Bach, Liszt, Berlioz**. Plus de la musique de Pachelbel, Mendelssohn, Couperin et Lécot. Avec Alain Loustalot, tp; Jean-Michel Canot, h; Pierre Gautier, tb; André Lassus, tu; Jean-Paul Lécot, orgue et Henry Berv, violon (Agorila AG 70-42).

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 abzdrukken, 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.

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.).

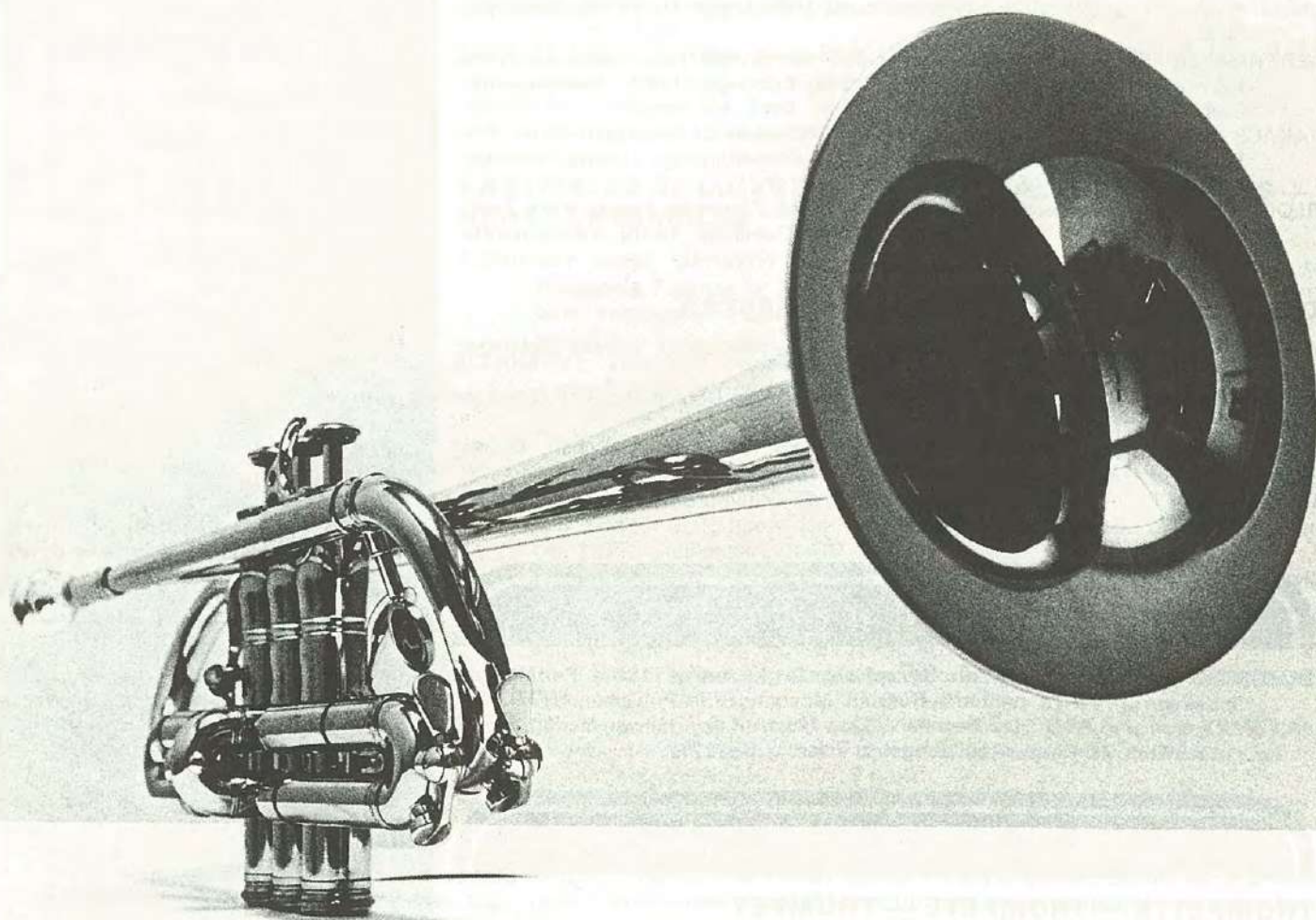
Kortrijk Brass Band

cherche des contacts internationaux. 30 instrum. *All round* répertoire. Prix et bande magnétique sur demande.
Kortrijk Brass Band, Guido Gezellelaan 70, 8620 Kortrijk-Bissegem, Belgique.



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

CRITIQUES REZENSIONEN REVIEWS

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

CRAMER William, **Trombone Solos**, volume II (Jones, Roy, Coolidge, White) (CORONET Stereo 1720).

Il y a quelque temps, William Cramer, l'énergique professeur de trombone de Floride, nous proposait un disque de sonates pour trombone et piano, publié par «Coronet», et dont il a déjà été fait mention ici.

Il sort maintenant le deuxième volume, avec des œuvres de compositeurs américains, en collaboration avec le pianiste R. Glotzbach entièrement consacré aux œuvres pour trombone de Carl Vollrath, qui travailla avec V. Dohnanyi, J. Boda et C. Floyd, entre autres. Il a écrit spécialement des sonates pour tous genres d'instruments, et celles pour trombone, exécutées ici, forment une sorte de point central de son activité créatrice. Nous connaissons le «concert piece» du premier disque de Cramer, qui est suivi par «Jaunts», morceau présentant beaucoup d'intérêt pour les trombonistes. Puis une Sonate, écrite à l'origine pour euphonium, comportant des figures rythmiques et techniques exigeantes, et le joyeux «Jazz mimics».

Ce volume donne une vue d'ensemble de l'œuvre de Vollrath au cours de la dernière décennie (depuis 1964), écrite dans un style néoclassique et atonal. Comme l'indique le titre de certaines pièces, elles sont plus ou moins influencées par le jazz, non seulement pour le rythme, mais également par ce que j'aimerais appeler «le phrasé jazz du trombone», qui sont bien adaptées à l'instrument, et efficaces.

C'est «Mimics» qui me plaît le mieux !

Le deuxième disque nous présente une sonatine plaisante de Jones, une sonate de Roy, qui a été beaucoup influencé par la sonate de Hindemith et, sur l'autre face, en plus d'un «Arioso» lyrique de Coolidge, une sonate de White bien pensée, du point de vue de la composition.

Toutes les œuvres utilisent le registre habituel du trombone. Les registres extrêmement grave et extrêmement aigu sont évités, ainsi que les nouvelles techniques de jeu. Les ouvertures de disques sont conçues de façon simple, mais claire, et les renseignements sur les œuvres sont succincts. Il serait toutefois souhaitable d'avoir une brève note sur les compositeurs !

W. Cramer joue les morceaux qui ont partiellement été écrits pour lui de la façon habituelle, avec beaucoup de verve et une grosse sonorité, particulièrement dans le registre grave. Quelques divergences occasionnelles d'intonation ne devraient pas nous distraire de l'exceptionnel instinct créateur de son jeu. En plus de cela, il nous rend un service, en nous faisant connaître des auteurs contemporains, jusqu'ici complètement inconnus en Europe. Cette littérature est un enrichissement bienvenu pour le professeur, comme l'est le disque pour la discothèque du tromboniste !

Commentaire : **Armin Rosin (D)**

William Cramer, der rührige Posaunen-Professor aus Florida hat vor einiger Zeit eine Schallplatte mit Sonaten für Posaune und Klavier unter dem Label «Coronet» vorgelegt, die an dieser Stelle bereits besprochen wurde. Nun bringt er bei der gleichen Firma zusammen mit dem Pianisten R. Glotzbach den zweiten Band mit Werken amerikanischer Komponisten heraus und außerdem eine Scheibe, die ganz dem Posaunen-Schaffen Carl Vollraths gewidmet ist. Vollrath ist ausgebildeter Klarinetist und hat als Komponist u. a. mit V. Dohnanyi, J. Boda und C. Floyd gearbeitet. Er schrieb vor allem klavierbegleitete Sonaten für alle möglichen Instrumente, von denen die hier veröffentlichten für Posaunen einen gewissen Schwerpunkt bilden.

Das «concert piece» kennen wir von der ersten Platte Cramers, ihm folgt das posaunistisch sehr interessante «Jaunts». Dann eine eigentlich für Bariton-Horn geschriebene «Sonata» mit anspruchsvollen rhythmischen und technischen Figuren und die frischen «Jazz mimics».

Die Werke geben Überblick über ein Dezenium Arbeit von Vollrath (seit 1964) in neoklassizistischer, atonaler Kompositionsweise. Wie schon der Titel von einigen ausdrückt, sind sie mehr oder weniger vom Jazz beeinflusst, nicht nur was den Rhythmus betrifft, sondern auch durch instrumentengerechte, wirkungsvolle «Jazz-Posaunen-Floskeln», möchte ich sagen. «Mimics» gefällt mir am Besten !

Die zweite Platte macht bekannt mit einer gefälligen Sonatina von Jones, einer stark von der Hindemith'schen beeinflussten Sonate von Roy und auf der Rückseite neben einem lyrischen «Arioso» von Coolidge mit der kompositionstechnisch durchdachten Sonata von White.

Sämtliche Werke benutzen den üblichen Tonumfang der Posaune. Extreme Höhen und Tiefen werden vermieden, ebenso neuere Spieltechniken. Die Plattenhüllen sind einfach und klar gestaltet, die Information über die Werke knapp gehalten. Über die Komponisten wäre allerdings eine kurze Notiz gewünscht !

W. Cramer spielt die z. T. für ihn geschriebenen Stücke in der von ihm gewohnten Art und Weise, sehr engagiert, mit vollem Ton, besonders im tiefen Register. Gelegentliche Intonationstrübungen dürfen nicht über den enormen Gestaltungswillen hinwegtäuschen. Nicht zuletzt ist es sein Verdienst, wenn man teilweise in Europa völlig unbekannte, zeitgenössische Autoren kennenlernt.

Die Literatur ist für den Unterrichts, die Platte für die Posaunen-Diskothek eine willkommene Bereicherung !

Kommentar : **Armin Rosin (D)**

Some time ago William Cramer, the energetic trombone professor from Florida, presented us with a record of sonatas for trombone and piano on the "Coronet" label, which has already been discussed here.

Now he has produced the second album with works of American composers in collaboration with the pianist R. Glotzbach and apart from this a disc which is devoted exclusively to the trombone works of Carl Vollrath who worked with V. Dohnanyi, J. Boda and C. Floyd amongst others. He has especially written sonatas for all kinds of instruments and the ones for trombone performed here form a kind of central point of his creative activity. We know the "concert piece" from Cramer's first record, which is followed by "Jaunts", a piece which provides a lot of interest for the trombone player. Then a "Sonata" which was originally intended for euphonium with demanding rhythmic and technical figures and the fresh "Jazz mimics". The works give a general view of Vollrath's work over the last decade (since 1964) written in a neo-classical and atonal style. As the title of some express, they are more or less under the influence of jazz, not only in respect to the rhythm but also what I would like to call "jazz trombone phrases" which are well suited to the instrument and effective.

"Mimics" I like the best !

The second record acquaints us with a pleasant sonatina by Jones, a sonata by Roy which has been influenced a great deal by Hindemith's sonata and on the other side besides a lyrical "Arioso" by Coolidge, a compositionally well thought out sonata by White.

All the works employ the usual compass of the trombone. Extreme high and low register work is avoided, as are new playing techniques. The record covers are designed in a simple but clear manner, and information on the works is kept short. However a short note on the composers on the record would be desirable ! W. Cramer plays the pieces, which were partly written for him, in the usual manner with plenty of verve and big sound, particularly in the low register. Occasional discrepancies in intonation shouldn't distract us from the tremendous creative drive in his playing. Apart from this he has rendered us a service, by making known contemporary writers, hitherto completely unknown in Europe. The literature is a welcome enrichment for the teacher as is the record for the trombone-record collection !

Reviewed by **Armin Rosin (D)**

LOS ANGELES PHILHARMONIC TROMBONE ENSEMBLE, **Music of the Moravian Trombone Choir**. Chorales, Sonatas, and Occasional Music. Malcolm McNab, soprano trombone, Byron Peebles, alto trombone, Ralph Sauer, tenor trombone, J. Alan Johnson, tenor trombone, Jeffrey Reynolds, bass trombone (CRYSTAL RECORDS S222).

Un disque merveilleux pour tous les trombonistes et tous les amis du trombone. Cinq musiciens éminents — la plupart d'entre eux sont membres de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles — jouent des chorals et des sonates d'une façon exemplaire, avec l'effectif suivant: 1 trombone soprano, 1 tb. alto, 2 tb. ténor et 1 tb. basse (S.A.T.B.). Cette musique originale pour «Posaunenchor» ne se joue de façon traditionnelle que dans quelques rares congrégations de «Moraves» — congrégation fondée par le réformateur tchèque Jan Hus, à Herrenhut, en Saxe. Les chorals se jouent dans diverses formations: S.A.T.T.B. — une rareté que le trombone-soprano, joué par un trompette — puis seulement A.T.T.B. et quelques merveilleux chorals de Passion pour 3 trombones ténor et 1 trombone basse. Les trois Sonates de Cruse sont des œuvres simples et brèves (3 mouvements) dans le style de la première période classique, pour S.A.T.B. Un compliment au tromboniste basse, J. Reynolds, le chef de cet excellent ensemble de trombones. Il serait peut-être intéressant de relever que le technicien enregistreur est tromboniste, lui aussi, et que le «Tonmeister» (=preneur de son) est le célèbre Roger Bobo, qui joue du tuba à l'Orchestre philharmonique de Los Angeles.

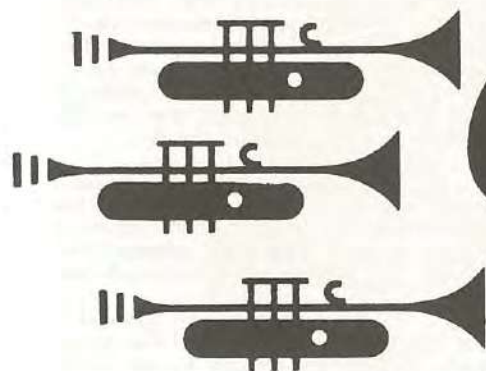
Commentaire: **H.-Jürgen Walzer (D)**

Ein Leckerbissen für alle Posaunisten und Freunde des Posaunenklanges. Fünf Spitzenmusiker — die meisten sind Mitglieder des Los Angeles Philharmonic Orchestra — in wohl einmaliger Besetzung (1 Sopran-, 1 Alt-, 2 Tenor- und 1 Bassposaune: S,A,T,B) intonieren in vorbildlicher Weise Choräle und Sonaten. Diese im wahrsten Sinne des Wortes «Posaunenchor» wird traditionsgemäß nur noch in einigen wenigen Gemeinden der «Moravians», einer Glaubensgemeinschaft gegründet auf den Thesen des tschechischen Reformators Hus in Herrenhut/Sachsen, gepflegt. Die Choräle werden in unterschiedlicher Besetzung gespielt: S,A,T,T und B-Posaune — eine Rarität die von einem Trompeter geblasene Sopranposaune —, dann nur A,T,T, und B und besonders Klangsön einige Passionschoräle für 3 Tenor-, und eine Bassposaune. Bei den 3 Sonaten von Cruse handelt es sich um jeweils kurze, schlichte 3-sätzig Werke für S,A,T und B. Ein Sonderlob dem Bassposaunisten J. Reynolds, der zugleich auch der Leiter dieses wundervollen Ensembles ist. Interessant vielleicht noch, dass der Aufnahmeleiter selbst Posaunist und der Tonmeister kein geringerer als Roger Bobo, Tubbist des Los Angeles Philharmonic Orchestras, ist.

Kommentar: **H.-Jürgen Walzer (D)**

A wonderful record for all trombonists and friends of the trombone. Five top-musicians — most of them are members of the Los Angeles Philharmonic Orchestra — are playing Chorales and Sonatas in an exemplary manner in following complement: 1 soprano-, 1 alto-, 2 tenor- and 1 bass-trombone (S.A.T.B.). This original «Posaunenchor»-music is played traditional in only a few congregations of the «Moravians» — a congregation founded on the Czech reformer John Hus in Herrenhut/Saxony. The Chorales are played in different complements: S.A.T.T.B. — a rarity the soprano-trombone, played by a trumpeter —, then only A.T.T.B. and some wonderful Passion Chorales for 3 tenor- and 1 bass-trombones. The three Sonatas by Cruse are short and simple works (3 movements) in the style of the early classic period for S.A.T.B. A compliment to the bass trombonist J. Reynolds, the leader of this excellent trombone ensemble. Perhaps of interest is the fact, that the recording engineer is a trombonist too and that the «Tonmeister» is the famous Roger Bobo, tubist with the Los Angeles Philharmonic Orchestra.

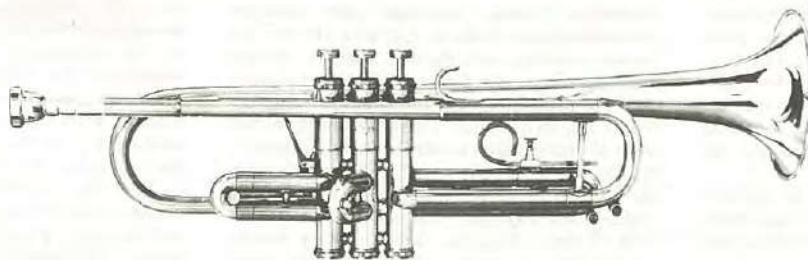
Reviewed by **H.-Jürgen Walzer (D)**



GETZEN

**Trompeten
Posaunen**

**Cornets
Flügelhörner**



Führend in der ganzen Welt

Bezugsquellennachweis: A. Marcandella AG / Säntisstr. 13 / CH-8200 SCHAFFHAUSEN

Histoire de la musique en images

VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1976

«Le but principal de cette publication consiste à clarifier le rapport existant entre la musique et la vie dans le passé.»

Après avoir regardé cet ouvrage monumental, nous devons admettre que ce but principal, inscrit dans la préface de 1961, a été atteint. Les volumes individuels ont été écrits par des experts choisis, et présentent un intérêt particulier pour les lecteurs sur l'histoire de la culture. Même s'il faut présupposer une certaine familiarité avec ce domaine, elle n'est pas absolument essentielle: l'introduction à chaque volume est écrite de façon à ce que les caractéristiques significatives de l'époque décrite et illustrée soient clairement soulignées. De plus, les explications des images sont extrêmement vivantes, et parsemées de légendes, sans paraître pour autant le moins du monde hors du sujet. La présentation de ces livres, dans lesquels le texte et l'illustration s'équilibrent parfaitement, est absolument impeccable et d'une rare beauté.

Les volumes suivants ont été mis à la disposition du critique:

Volume II, *La musique de l'Antiquité*; 1^{re} partie: *L'Égypte* (Hans Hickman); 4^e partie: *La Grèce* (Max Wegner); 7^e partie: *L'Ancienne Amérique* (Samuel Marti). Volume III, *Musique du Moyen Age et de la Renaissance*; 3^e partie: *Enseignement musical* (Joseph Smits van Waesberghe); 4^e partie: *La notation de la musique monodique* (Bruno Stäblein); 5^e partie: *La notation de la musique en plusieurs parties* (Heinrich Bessler/Peter Gülke); 9^e partie: *La vie musicale au XVI^e siècle* (Walter Salmen).

Chaque volume contient une introduction succincte qui est néanmoins extrêmement précieuse, d'un point de vue culturel et historique. Celle-ci est suivie d'illustrations choisies, souvent inédites, qui sont appuyées par un texte tiré tout droit de la vie. La fin se compose d'un tableau synoptique chronologique de la matière traitée, d'une bibliographie et d'un index des illustrations, d'un index des noms et des sujets et d'une table des matières. Toutes ces tables ont été compilées avec le plus grand soin, ce qui fait également de l'œuvre complète un objet de valeur comme livre de référence.

Malheureusement, il ne nous est pas possible, en ce moment, de résumer les détails de chaque volume. Toutefois, nous ne pouvons nous empêcher d'attirer particulièrement l'attention sur un volume qui nous a exceptionnellement plu: c'est le volume II/7 de Samuel Marti: *L'Ancienne Amérique* (publié par Heinrich Bessler et Werner Bachmann), un thème des plus intéressants, qui n'a probablement jamais encore été traité d'une façon aussi approfondie: la musique et la culture des Indiens de l'époque précolombienne, dans l'Amérique du Nord, Centrale et du Sud, mais particulièrement au Mexique.

Alors même que les conquérants espagnols firent de leur mieux pour détruire toutes les traces d'une culture préalable, bien des découvertes ont survécu à travers les siècles,

Musikgeschichte in Bildern

VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1976

«Es ist Hauptziel der Publikation, die Verbindung der Musik mit dem Leben in der Vergangenheit anschaulich zu machen...»

Nach Betrachtung dieses Monumentalwerkes, müssen wir gestehen, dass dieses in 1961 im Vorwort geschriebene Hauptziel u. E. erreicht worden ist. Die einzelnen Bände sind von ausgesuchten Kennern verfasst worden und wenden sich an den kulturhistorisch interessierten Leser. Wenn auch eine gewisse Vertrautheit mit diesem Gebiet vorausgesetzt wird, so ist sie nicht absolute Bedingung: die Einleitung eines jeden Bandes ist so verfasst, dass sie die wesentlichen Züge der jeweils besprochenen und illustrierten Epoche klar hervorhebt. Auch die Bildtexte sind sehr lebendig und zudem mit Legenden aufgelockert, ohne auch nur im Geringsten unsachlich zu wirken. Die Präsentation dieser Werke, in denen sich Text und Illustration die Waage halten, ist absolut tadellos und von seltener Schönheit.

Dem Rezensenten standen folgende Bände zur Verfügung: Band II, *Musik des Altertums*; Lieferung 1: *Ägypten* (Hans Hickmann); Lief. 4: *Griechenland* (Max Wegner); Lief. 7: *Alt-Amerika* (Samuel Marti). Band III, *Musik des Mittelalters und der Renaissance*; Lief. 3: *Musikerziehung* (Joseph Smits van Waesberghe); Lief. 4: *Schriftbild der einstimmigen Musik* (Bruno Stäblein); Lief. 5: *Schriftbild der mehrstimmigen Musik* (Heinrich Bessler/Peter Gülke); Lief. 9: *Musikleben im 16. Jahrhundert* (Walter Salmen).

Jeder Band enthält eine knapp gehaltene, jedoch kulturhistorisch äusserst wertvolle Einleitung, gefolgt von ausgesuchten, oft unbekannten Illustrationen, zu denen sich ein lebensnaher Text gesellt. Der Schluss bilden eine chronologische Übersicht des behandelten Stoffes, ein Literaturverzeichnis und ein solches der Abbildungen, ein Namen- und ein Sachregister und eine Inhaltsangabe. Alle diese Register und Verzeichnisse sind mit äusserster Sorgfalt zusammengestellt worden, was dem Gesamtwerk ebenfalls einen grossen Wert als Nachschlagewerk verleiht.

Es ist uns leider nicht möglich an diesem Ort über jeden Band im Einzelnen zu referieren. Wir können aber nicht umhin, einen Band zur Besprechung hervorzuheben, der uns ausnehmend gut gefallen hat: es ist Samuel Marti's Band II/7: *Alt-Amerika* (hrsg. v. Heinrich Bessler und Werner Bachmann), ein hochinteressantes und mit solcher Gründlichkeit wohl kaum je behandeltes Thema: Musik und Kultur der Indianer vorkolumbanischer Zeit, in Nord-, Mittel-, Zentral- und Süd-Amerika, vor allem aber in Mexiko. Obzwar die Konquistadoren ihr Möglichstes taten um alle Spuren einer früheren Kultur zu vernichten, haben doch viele Funde die Jahrhunderte bis zur heutigen Zeit überlebt, von dem das Buch mit seinen 125 aussergewöhnlichen Abbildungen ein faszinierendes Zeugnis ablegt. Die beiden Tonfiguren der Abbildung 21 z. B., einen Trompeter und einen Tänzer darstellend (5, bzw. 12 cm hoch) zeigen den besonderen Charme dieser mexikanischen Kultur, in der

The history of music in pictures

VEB Deutscher Verlag für Musik, Leipzig, 1976

"The main aim of the publication, is to make clear the connection between music and life in the past."

After looking at this monumental work we must admit that this main aim, which was written in the preface in 1961 has been reached. The individual volumes have been written by selected experts and have a special interest for the readers of the history of culture. Even if a certain familiarity with this sphere is presupposed, it is not absolutely essential: the introduction to each volume is written in such a way that the significant characteristics of the epoch being described and illustrated are clearly emphasised. The captions to the pictures are, in addition, very lively and are interspersed with legends, without ever appearing not to the point in the least way. — The presentation of these books, in which the text and illustrations are perfectly balanced is absolutely flawless and of a rare beauty.

The following volumes were at the disposal of the reviewers:

Volume II, *The Music of Antiquity*; Part 1: *Egypt* (Hans Hickman); Part 4: *Greece* (Max Wegner); Part 7: *Old-America* (Samuel Marti). Volume III, *Music of the Middle Ages and the Renaissance*; Part 3: *Music Education* (Joseph Smits van Waesberghe); Part 4: *The Notation of Monodic Music* (Bruno Stäblein); Part 5: *The Notation of Music in Several Parts* (Heinrich Bessler/Peter Gülke); Part 9: *Musical Life in the Sixteenth Century* (Walter Salmen).

Each volume contains a succinct introduction which is nevertheless most valuable from a cultural and historical point of view. This is followed by selected illustrations, often unknown, which are backed up by a text taken straight from life. The end consists of a chronological synopsis of the material dealt with, a bibliography and an index of the illustrations, a name and subject index and a table of contents. All these tables and indices have been compiled with the greatest care, which also makes the complete work most valuable as a reference book.

Unfortunately it is not possible for us at this point to sum up the details of every volume. However, we cannot refrain from calling special attention to one volume, which we liked exceptionally well: it is Samuel Marti's volume II/7: *Old-America* (published by Heinrich Bessler and Werner Bachmann), a most interesting theme which can hardly have been dealt with before in such a thorough manner: the music and culture of the Indians in pre-columbian times, in North, Central, and South America, but particularly in Mexico. Although the Spanish conquerors did their best to destroy all traces of an earlier culture, many finds have survived through the centuries up to the present time, which the book bears fascinating witness to, with its 125 extraordinary illustrations. The two clay figures in illustration 21 which show for example a trumpeter and a dancer (5 and 12 cm high

wenn's für blasmusik ernst gilt, gilt das für ernst als ernstfall

3 Musikhäuser in Oftringen, Olten und Aarau mit 16 Schaufenstern, daher die grösste Auswahl und auch die günstigsten Preise weit und breit, 99 Markenvertretungen, 5 Reparaturwerkstätten mit eigenen Instrumentenmachern und Technikern, 6 Servicewagen mit Funk, eigene Musikschule.

Und dann: Echter Kundendienst: verlangen Sie ein Gratisabonnement auf unser inseratenfreies Musikinformationsorgan, die «Ernst-Musikzeitung».

Ausserdem offerieren wir Ihnen interessante Barabatte oder günstige Teilzahlungsmöglichkeiten, Miete mit Vollanrechnung bei Kauf, grosszügiger Eintauch und daher immer gute Occasionen mit Garantie. Rufen Sie uns an!



Musikschule und Reparaturwerkstätten,
Telefon 062 41 25 30

CH - 4665 Oftringen
Luzernerstrasse 25

CH - 4600 Olten
Ringstrasse 8

CH - 5000 Aarau
Bahnhofstrasse 29



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



jusqu'à l'époque actuelle, ce dont le livre rend un témoignage fascinant, avec ses 125 illustrations extraordinaires. Les deux figurines de terre de l'illustration 21, qui montrent par exemple un trompettiste et un danseur (5 et 12 cm de haut respectivement), révèlent le charme particulier de cette culture mexicaine, dans laquelle s'exprime également un sens de l'humour splendide, comme par exemple dans les groupes de danseurs des illustrations 46 et 47, qui ont été rendus en terre cuite, avec une grande puissance d'observation. L'illustration 27 nous montre un trompettiste d'argile cuite de 25 cm de haut, confectionné aux environs de l'an 500 de notre ère, avec un pavillon approprié. Bien des instruments à vent sont confectionnés avec la forme d'un être humain, d'un animal, d'un vase, etc., et ce d'une façon parfaitement appropriée et humoristique. Si l'on regarde les figurines de terre cuite des danseuses jouant de la crécelle (ill. 62), on doit vraiment partir de l'idée que ces gens étaient de nature extrêmement gaie ! Nous pourrions mentionner des images encore plus extraordinaires, et même émouvantes — mais au lieu de cela nous préférons recommander ce volume à nos lecteurs de la façon la plus chaleureuse.

Volume II/1, *Égypte* par Hans Hickman

Volume II/4, *Grèce* par Max Wegner

Les deux volumes ont été publiés par Heinrich Bessler et Max Schneider.

Le texte et les images de ces volumes sont en fait tout aussi intéressants que ceux de «L'Antienne Amérique»; seulement ils ne nous attirent pas autant, nous joueurs de cuivres, parce que les instruments à vent, et particulièrement les instruments de cuivre, n'ont joué qu'un très petit rôle dans l'Égypte et la Grèce anciennes. Les deux trompettes que nous trouvons dans la tombe de Tout Ankh Amon (XIV^e siècle av. J.-C.) sont toutefois les plus anciennes trompettes métalliques que nous connaissions (ill. 88). On pense qu'elles avaient un son dur et terne, et qu'elles étaient utilisées simplement comme instruments mi-

auch ein herrlicher Sinn für Humor zum Ausdruck kommt, wie z. B. in den Tanzgruppen der Abbildungen 46 und 47, die mit grosser Beobachtungsgabe aus Ton verfertigt sind. Abb. 27 zeigt uns eine 27 cm lange Tontrompete, etwa um 500 u. Z. hergestellt, mit einem richtigen Schalltrichter. Viele Blasinstrumente erhalten die Form eines Menschen, eines Tieres, eines Gefässes, usw., sehr treffend und humorvoll gemacht. Wenn man die Tonfiguren der Rasselspielenden Tänzerinnen betrachtet (Abb. 62), so kann man nur glauben dass es sich um ein sehr fröhliches Volk gehandelt haben muss! Wir könnten noch viele aussergewöhnliche, ja, ergreifende Bilder anführen — möchten aber statt dessen unseren Lesern diesen Band wärmstens empfehlen.

Band II/1, *Ägypten*, von Hans Hickman

Band II/4, *Griechenland*, Max Wegner

Beide Bände herausgegeben von Heinrich Bessler und Max Schneider.

Text und Bilder dieser Bände sind an sich ebenso interessant wie «Alt-Amerika»; sie sind nur deshalb für uns, Blechbläser, weniger ansprechend, weil Blasinstrumente, vor allem

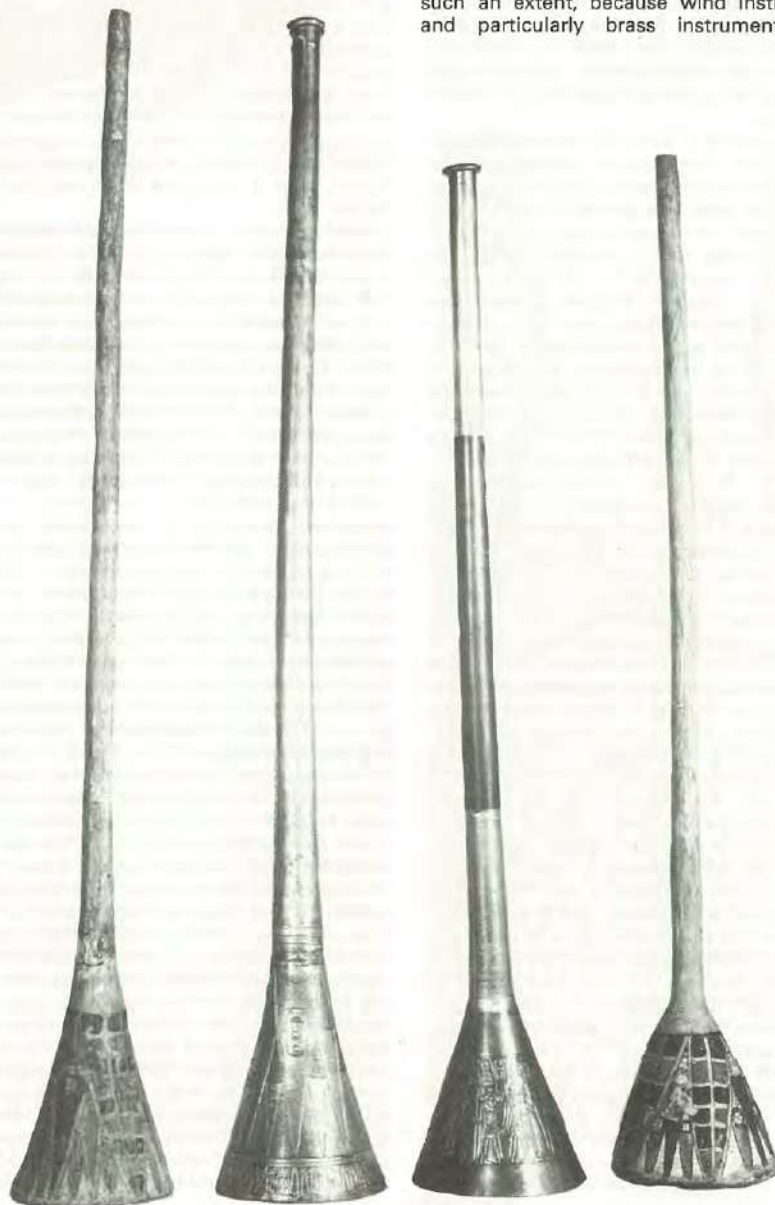
respectively), display the particular charm of this mexican culture, in which a splendid sense of humour is also expressed, as for example in the groups of dancers in illustrations 46 and 47, which were made with a great power of observation in clay. Illustration 27 shows us a 27 cm long earthenware trumpet, made about 500 A. D., with a proper bell. Many wind instruments are made in the form of a human being, an animal, a vessel, etc., done in a most appropriate and humorous way. If one looks at the clay figures of the rattle-playing female dancers (ill. 62), then one must assume that these people were of a very cheerful nature! We could mention even more extraordinary, indeed stirring pictures — but instead of that we would like to recommend this volume to our readers most warmly.

Volume II/1, *Egypt*, by Hans Hickman

Volume II/4, *Greece*, by Max Wegner

Both volumes published by Heinrich Bessler and Max Schneider.

The text and pictures of these volumes are actually just as interesting as in «Old-America»; only they don't appeal to us brass players to such an extent, because wind instruments, and particularly brass instruments, only



litaires et de fanfare, pour les cultes religieux. Parmi les anciens Grecs, la trompette jouissait d'une popularité encore moindre. On l'appelait *salpinx*, et elle se composait d'un long tube mince avec un pavillon en forme de coupe; on la tenait vers le bas pour en jouer. Parmi les Egyptiens, le *double hautbois* était très populaire, en Grèce l'*aulos* et le *double aulos*.

Volume III, *Musique du Moyen Age et de la Renaissance*; 3^e partie:

Enseignement musical par Joseph Smits van Waesberghe
publié par Heinrich Bessler et Werner Bachmann.

4^e partie: La notation de la musique monodique par Bruno Stäblein

5^e partie: La notation de la musique en plusieurs parties par Heinrich Bessler et Peter Gülke

La 3^e partie aura un intérêt particulier pour le professeur de musique: elle présente une abondance de témoignages de l'histoire des cultures ecclésiastiques et séculières, qui commencèrent en Europe à la fin du VIII^e siècle, à l'époque de Charlemagne. Dans ce livre, on peut suivre, en texte et en images, l'origine de la musicologie, de l'harmonie et de la notation musicale aussi bien que le développement de l'enseignement, qui fut entrepris par les autorités ecclésiastiques à partir du IX^e siècle.

Les parties 4 et 5 sont délicieuses, tant du point de vue historique qu'esthétiquement parlant. Comme le thème l'impose, le texte prend là une place plus grande, mais les illustrations nous conduisent également d'une façon fascinante de la première messe européenne — hymnes du IX^e siècle, écrits en neumes — jusqu'à l'écriture carrée des XIII^e et XIV^e siècles (approximativement), jusqu'aux neumes germano-gothiques, ayant la forme d'un clou de chaussure (ill. 68) et à la notation chorale, tant au XV^e siècle que dans la notation mensurale de Metz. La notation des «Meistersinger» des XV^e et XVI^e siècles nous offre une image merveilleuse. (ill. 84).

Volume III, 9^e partie: *La vie musicale au XVI^e siècle*, par Walter Salmen.

Les parties 4, 5 et 9 sont publiées par H. Bessler, M. Schneider et W. Bachmann. Le volume III/9 présente finalement l'abondance de la Renaissance, le développement autonome de la musique instrumentale, qui est séparée du chant. L'insistance principale est placée ici sur le rôle des musiciens ambulants et sur les bacchanales du peuple et des paysans, probablement pour illustrer la façon dont la musique s'infiltre à tous les niveaux de la société; toutefois, en résultat, la musique de cour et d'église semble trop repoussée à l'arrière-plan. En résultat de ce «boom» général de la vie musicale, le besoin croissant d'instruments était assez naturel, non seulement en ce qui concerne la quantité, mais également pour la diversité des timbres, ce qui provoqua la naissance des grands fabricants d'instruments d'Allemagne (instruments à vent) et d'Italie (instruments à cordes). Il est regrettable que pas un seul instrument de l'époque, qu'il soit à vent ou à cordes, ne soit illustré. Nous aurions tant aimé avoir l'occasion d'examiner en détail un instrument de Nuremberg! Toutefois, dans les illustrations des peintures, les instruments de cuivre sont présents en grand nombre, et ceci fournit au livre une image vivante de ces temps plaisants.

Blechblasinstrumente, in Alt-Ägypten und Griechenland eine sehr geringe Rolle spielten. Die zwei Trompeten, welche man in Tutench-Amuns Grab fand (14. Jh. v. Chr.), sind allerdings die ältesten Metalltrompeten, die wir kennen (Abb. 88). Sie sollen rau und dumpf tönen und lediglich als militärisches und kultisches Signalinstrument verwendet worden sein. Bei den Alt-Griechen genoss die Trompete noch weniger Beliebtheit. Sie hiess *salpinx*, bestand aus einem langen dünnen Rohr mit einem Tassen-artigen Schallstück und wurde beim Blasen abwärts gehalten. Grosse Beliebtheit hatte bei den Ägyptern die *Doppeloboe*, bei den Griechen *Aulos* und *Doppelaulos*.

Band III: *Musik des Mittelalters und der Renaissance*; Lieferung 3: *Musikerziehung* von Joseph Smits van Waesberghe
Hrsg. Heinrich Bessler und Werner Bachmann.

Lieferung 4: Schriftbild der einstimmigen Musik von Bruno Stäblein

Lieferung 5: Schriftbild der mehrstimmigen Musik von Heinrich Bessler und Peter Gülke. Lieferung 3 wird vor allem den Musikpädagogen interessieren: er bietet eine Fülle von Zeugen kirchlicher und weltlicher Kulturgeschichte, die in Europa zur Zeit Karl des Grossen, Ende 8. Jh., begann. Man kann in diesem Werk die Entstehung der Musikwissenschaft, der Harmonielehre und der musikalischen Notation, sowie die Entwicklung der von der kirchlichen Obrigkeit ausgehenden Lehrbarkeit, vom 9. Jh. an in Wort und Bild verfolgen.

Lieferung 4 und 5 sind musikhistorisch und ästhetisch ein Hochgenuss. Dem Thema gemäss, nimmt der Text hier einen grösseren Teil ein, aber auch die Abbildungen führen uns auf faszinierende Weise von den ersten europäischen neuemierten Messgesängen des 9. Jh. zur Quadratschrift, etwa im 13./14. Jh., zu den deutsch-gothischen Neumen in Hufnagelform (Abb. 68) und der Choralnotation, beide im 15. Jh. und der Metz Notation mit Mensuralismen. Ein wunderschönes Bild gibt die «Meistersinger Notation» aus dem 15./16. Jh. (Abb. 84).

Band III, Lieferung 9: *Musikleben im 16. Jahrhundert*, von Walter Salmen. Lieferungen 4, 5 und 9 sind herausgegeben von H. Bessler, M. Schneider und W. Bachmann.

Band III/9 bringt schliesslich die Fülle der Renaissance, die Selbständigwerdung der Instrumentalmusik, die sich vom Gesang löst. Der Hauptakzent wird dabei auf die Rolle der fahrenden Spielleute, auf die wilden Gelage von Volk und Bauern gelegt, wohl um damit die Durchdringung der Musik in alle Bevölkerungsschichten zu beleuchten, wodurch jedoch u. E. die höfische und Kirchenmusik etwas zu sehr in den Schatten gestellt wird. Durch diesen allgemeinen musikalischen Aufschwung, stieg naturgemäss der Bedarf nach Instrumenten, nicht nur was Quantität betrifft, sondern auch punkto Verschiedenheit der Klangfarbe, was das Aufkommen der grossen Instrumentemacher in Deutschland (Blasinstrumente) und Italien (Streichinstrumente) zur Folge hatte. Wir bedauern es, dass kein einziges Instrument, weder Streich- noch Blasinstrument aus jener Zeit abgebildet wurde. Man hätte gerne ein Nürnberger Instrument in Detail betrachtet! Auf den Abbildungen der Gemälde sind jedoch die Blechblasinstrumente in grosser Zahl vertreten und gibt das Werk ein lebendiges Bild dieser genussreichen Zeit.

played a very small role in ancient Egypt and Greece. The two trumpets, which were found in the grave of Tutench-Amun (14th century B. C.) are however the oldest metal trumpets, which we know of (Ill. 88). They are supposed to sound harsh and dull and to have been used merely as military and fanfare instruments for religious worship.

Amongst the ancient Greeks the trumpet enjoyed even less popularity. It was called the *salpinx*, consisted of a long, thin tube with a cup-like bell and when blown was held downwards. Amongst the Egyptians the *double-oboe* was very popular, in Greece the *Aulos* and *double Aulos*.

Volume III: *Musik of the Middle Ages and the Renaissance*; Part 3: *Music Education* by Joseph Smits van Waesberghe
published by Heinrich Bessler and Werner Bachmann.

Part 4: The notation of Monodic Music by Bruno Stäblein

Part 5: The notation of music in several parts by Heinrich Bessler and Peter Gülke

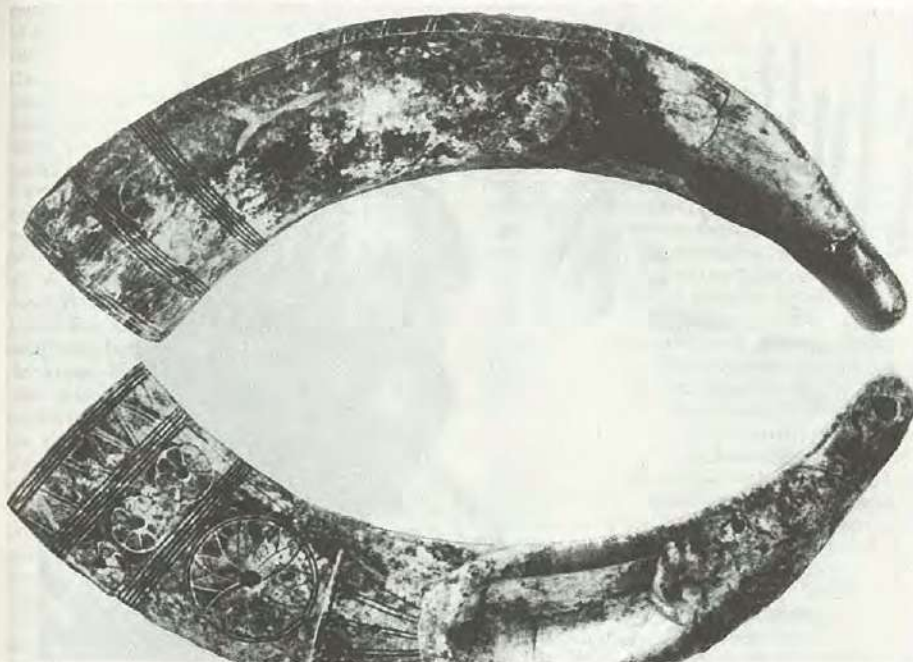
Part 3 will be of particular interest for the music educator: it presents an abundance of witnesses to the history of ecclesiastical and secular culture, which began in Europe at the end of the 8th century at the time of Charles the Great. In this book one can follow in word and picture the origin of musicology, harmony and musical notation as well as the development of teaching which was started by the church authorities from the 9th century onwards.

Parts 4 and 5 are delightful, both from the historical point of view and aesthetically speaking. As befits the theme, the text takes up a larger portion here, but the illustrations too lead us in a fascinating way from the first European mass — hymns of the 9th century, written in neums, to the square — writing in the 13th/14th centuries (approx.), to the German-gothic neums in the shape of a shoeing-nail (Ill. 68) and the chorale notation, both in the 15th century and the mensural notation of Metz. The «Meistersinger» notation of the 15th/16th centuries provides a wonderful picture. (Plate 84).

Volume III, Part 9: *Musical Life in the 16th Century*, by Walter Salmen. Parts 4, 5 and 9 are published by H. Bessler, M. Schneider and W. Bachmann. Volume III/9 finally presents the abundance of the Renaissance, the autonomous development of instrumental music, which is detached from song. The main stress, here, is put on the role of the travelling players and the wild revels of the common people and peasants, presumably to illustrate the permeation of music to all levels of society, although, as a result the courtly and church music is pushed too much into the background. As a result of this general «boom» in musical life, the rising need for instruments was natural enough, not only in respect of the quantity but also of the diversity of timbres, which resulted in the rise of the great instrument-makers in Germany (wind instruments) and in Italy (stringed instruments). It is regrettable that not one single instrument of the time, neither wind nor string, was illustrated. We would have liked so much to have had the opportunity of examining an instrument from Nuremberg in detail! However in the illustrations of the paintings the brass instruments are present in large numbers and this gives the book a lively picture of these enjoyable times.

Alte Musikinstrumente in ihrer vieltausendjährigen Entwicklung und Geschichte (Klinkhardt & Biermann Verlag, Braunschweig, 1973)¹

WILHELM STAUDER



Il s'agit d'un livre s'adressant aux amoureux de l'art et de la beauté — et non seulement des instruments de musique. La multitude d'illustrations est présentée de façon exquise, et nombre des illustrations sont d'une qualité exceptionnelle, particulièrement les photographies des sculptures d'églises françaises et italiennes, faites par le professeur Stauder lui-même. Le lecteur érudit trouvera également des nouveautés intéressantes, puisque plusieurs photographies n'ont encore jamais été publiées.

Comme le déclare l'auteur, dans sa préface, de nombreuses illustrations sont indispensables à un ouvrage sur le développement des instruments de musique — c'est pourquoi ce livre nous offre une série presque ininterrompue d'illustrations montrant des instruments de musique depuis les premières cultures de Mésopotamie (IV^e mill. av. J.-C.) et d'Égypte (III^e — I^{er} mill. av. J.-C.) (**planche 1**), de l'Antiquité en Grèce et en Italie (env. VII^e s. av. J.-C. — IV^e s. ap. J.-C.) jusqu'au Moyen Âge, et finalement aux temps modernes en Europe. Dans cette présentation, nous nous concentrons évidemment sur les instruments de cuivre, quoique nous puissions vivement recommander également l'étude du développement des autres instruments.

La série d'instruments à vent commence par les mésopotamiens, au début du II^e mill. av. J.-C. : le cor sous sa forme originale, un genre de trompette, et certains instruments doubles à vent, qui ont évolué, en Égypte, en instruments à double anche et, plus tard, en Grèce, en flûtes doubles (*aulos*). Les deux premières trompettes qui nous soient parvenues sont l'une en argent, l'autre de bronze et d'or, et furent trouvées dans la tombe de Toutânkhamon (env. 1320 av. J.-C.) et sont maintenant exposées au musée du Caire. Le prochain grand développement des instruments à vent ne prit place qu'au I^{er} mill. av. J.-C., en Etrurie, où les Etrusques produisirent des instruments

¹ Instruments de Musique Anciens — leur histoire et leur développement au cours des millénaires.

1. Cor d'ivoire; Megiddo, env. 1100 avant J.-C. / Elfenbeinhorn; Megiddo, ca. 1100 v. Chr. / Ivory horn; Megiddo, circa 1100 b. C.

Ein Buch für Liebhaber — nicht nur der Musikinstrumente und ihrer Geschichte, sondern der Kunst überhaupt, denn 1. ist die Präsentation des Textes und der sehr zahlreichen Illustrationen hervorragend und 2. befinden sich unter den Abbildungen viele, welche von besonderer künstlerischen Schönheit sind. Es handelt sich dabei vor allem um von Prof. Stauder selbst fotografierte Skulpturen an mittelalterlichen Kirchen in Frankreich und Italien und andere Kunstobjekte. Viele dieser Bilder sind bisher nicht veröffentlicht gewesen und instrumentengeschichtlich sehr interessant, sodass auch der belesene Betrachter stets wieder durch Neuentdeckungen erfreut wird.

Wie der Verfasser im Vorwort betont, ist Bebilderung bei einem Werk über Musikinstrumente von grösster Wichtigkeit und so bietet uns denn auch dieses Buch eine fast lückenlose Reihe Illustrationen von Musikinstrumenten von den ersten Anfängen der uns bekannten Kulturen in Vorderasien (4. Jt. v. Chr.) und Ägypten (3.-1. Jt. v. Chr.) (**Abb. 1**) über die Antike in Griechenland und Rom (ca. 7. Jt. v. Chr.-4. Jh. n. Chr.) und das Mittelalter im Abendland bis zur neueren und neuesten Zeit. Da uns vor allem die Blasinstrumente interessieren, wollen wir in dieser Besprechung die, übrigens äusserst lesens- und anschauenswerte Entwicklungsgeschichte anderer Instrumente ausser Betracht lassen.

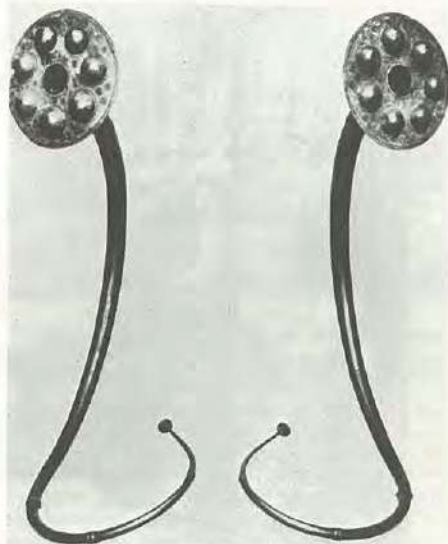
Die ersten Abbildungen von Blasinstrumenten stammen aus dem Zweistromland, vom Anfang des 2. Jt. v. Chr. : das Horn in seiner Urform, eine Art Trompette und Doppelblasinstrumenten. Die ersten Trompeten aus Silber und Bronze/Gold welche erhalten geblieben sind, entstammen dem Grabe Tut'Anch Amons (ca. 1320 v. Chr.), sie befinden sich im Museum in Kairo. Eine weitere Entwicklung der Hörner und Trompeten fand erst in Italien bei den Etruskern, im letzten Jt. v. Chr. statt

It is a book for lovers of art and beauty — not only of musical instruments. The multitude of illustrations is exquisitely presented and many of the pictures are of an outstanding quality, especially those of sculptures from French and Italian churches, made by Prof. Stauder himself. Also the erudite reader will find novelties of interest, since many photographs have not been published before.

Numerous illustrations are a necessity in a work on the development of musical instruments, as the author states in his preface — thus the book offers us an almost uninterrupted series of illustrations of musical instruments from the early cultures in Mesopotamia (4th mil. b. C.) and Egypt (3rd-1st mil. b. C.) (**plate 1**), Antiquity in Greece and Italy (circa 7th c. b. C. - 4th c. AD) to the Middle Ages and finally modern times in Europe.

In this revue we shall — of course — concentrate on brass instruments, although we can well recommend the study of the other instruments' development as well.

The series of wind instruments begins with the Mesopotamian ones at the beginning of the 2nd mil. b. C. : the horn in its original form, a kind of trumpet and some double wind in-

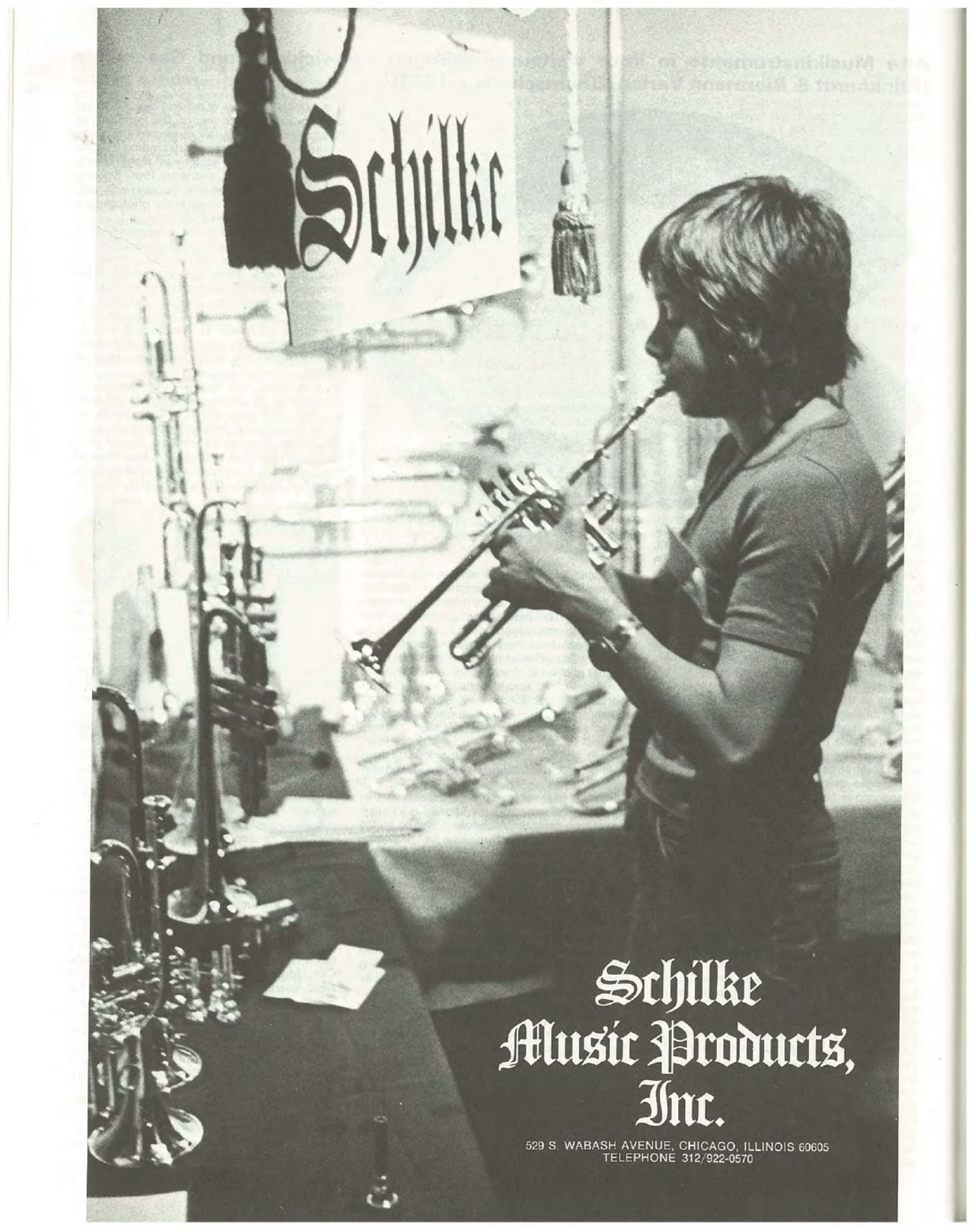


2. Lures scandinaves / Skandinavische Luren / Scandinavian lures.

struments which develop in Egypt into double-reed instruments, later, in Greece, into double flutes (*aulos*). The first two trumpets that came down to us are a silver and a bronze/gold one found in Tutankhamon's tomb (circa 1320 b. C.), now exhibited in the Cairo Museum. Further great development of wind instruments took place only in the 1st mil. b. C. in Etruria, where the Etruscans produced beautifully made metal instruments such as the *Cornu* (large horn, somewhat like the parforce horn), *Lituus* (conical tube with turned-up flaring bell), *Bucina* (straight or folded) *Tuba* (straight, conical).

Also in the North, Scandinavia, a beautiful bronze horn, the *lure*, was developed and used from circa 1100 till 600 b. C., several of which have come down to us (**pl. 2**).

¹ Ancient Musical Instruments — their history and development throughout millenniums.



Schilke

Schilke
Music Products,
Inc.

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

de métal merveilleusement fabriqués, comme le *cornu* (grand cor, ressemblant un peu à la trompe de chasse à courre) le *lituus* (tube conique avec pavillon évasé tourné vers le haut), le *bucina* (droit ou replié), la *tubae* (droit, conique).

Dans le Nord, en Scandinavie, se créa également un beau cor de bronze, le *lure*, utilisé depuis 1100 environ et jusqu'à 600 av. J.-C., dont plusieurs exemplaires sont parvenus jusqu'à nous (pl. 2).

L'art de la fabrication d'instruments de cuivre hautement développés se perdit pendant la migration des peuples vers l'Occident. Il dut être redécouvert au début du Moyen Âge (VI^e s.). À partir de ce moment-là, le développement des instruments de cuivre progressa rapidement. Cette partie est véritablement le centre du livre, et offre au lecteur de grandes richesses. Nous apprenons pourquoi les cornets à bouquin en bois sont rangés avec les instruments de cuivre, à quoi ressemblaient les embouchures médiévales, et pourquoi il s'avéra nécessaire de développer le registre d'un simple instrument de signalisation (pl. 3), afin d'en faire un instrument de musique chromatique, et comment cela fut fait. Nous suivons les progrès triomphants des cornets à bouquin et des trompettes (pl. 4) et nous laissons également charmer par les chapitres sur les chalemies, les cornemuses, les tambours et les cymbales.

La troisième section traite des temps modernes, c'est-à-dire à partir du XV^e s. et jusqu'à nos jours. Les instruments de cuivre sont montrés par l'image, décrits avec dates et détails d'une façon fluide. On nous conduit à travers l'âge d'or du trompettiste, le jeu dans le registre *clarino* et le système des guildes; nous rencontrons les premières tentatives de chromatisme (XV^e s.): le système des coulisses, créant la trompette à coulisse et le trombone, alors que, d'autre part, l'addition de tons de rechange, au XVII^e s., conduisait au système dit d'«invention». La technique de la main, finalement, et les pistons amenèrent le système à pistons: les premières trompettes à pistons furent fabriquées aux environs de 1820, les cors à pistons même quelques années plus tôt.

und wurde von den Römern übernommen, die die sehr schön gegossenen Blechblasinstrumente Cornu, Lituus, Bucina und Tuba verwendeten.

Dieser Entwicklung steht im Norden, Skandinavien, die Lure gegenüber, ein in S-Form verwundenes Bronzehörn besonderer Schönheit, das von etwa 1100 bis 600 v. Chr. verwendet wurde und von denen verschiedene erhalten geblieben sind (Abb. 2).

Da die Kunst des Instrumente-Giessens während der Völkerwanderung im Abendland verloren ging, setzt die Entwicklung erst im Frühmittelalter wieder ein, nimmt dann aber einen steten und raschen Fortgang. Dieser Teil des Werkes ist der Kern des Buches und bietet Leser und Betrachter grossen Reichtum. Man erfährt, aus welchem Grunde das aus Holz verfertigte Blasinstrument (Zink, Serpent, Basshorn) zu den Blechblasinstrumenten gezählt werden, wie die Mundstücke der mittelalterlichen Instrumente waren und warum und was man damals unternahm, um aus dem Signalinstrument (Abb. 3) mit bloss einigen wenigen Tönen ein mehrtöniges, später chromatisches Musikinstrument zu machen. Wir verfolgen den Siegeszug der Zinken, den Werdegang der Trompeten (Abb. 4) und lassen uns auch durch die sehr schön illustrierten Kapitel über Schalmeyen, Dudelsäcke, Trommeln und Zimbeln faszinieren.

Im dritten Teil, der die neuere Zeit behandelt, werden die Blechblasinstrumente mit vielen Bildern, Einzelheiten und Datenangaben, auf flüssige und fesselnde Weise besprochen. Man wird durch die Glanzzeit der Hoftrompeter, des Clarinblasens und des Zunftwesens geführt und begegnet den ersten Bestrebungen zur Chromatisierung (17. Jh.) mittels Aufsatz- oder Stimmbögen, die zur Inventionseinrichtung führten, denen aber die Zugtrompete des 15. Jh. und Posaune vorausgegangen waren. Stopftechnik und Klappen (Mitte, bzw. Ende 18. Jh.) führten schliesslich zur ersten Ventiltrompete in 1820.

Schliesslich führt uns der Autor durch die Ent-



3. Chevalier médiéval sonnant de l'olifant / Mittelalterlicher Ritter mit seinem Olifant / Medieval knight sounding his olifant (Vézelay, XII^e s. / 12. Jh. / 12th c.

4. Trompette en forme d'S / S-förmige Trompete / S-shaped trumpet. Siena, Basilica S. Bernardino: Andrea della Robbia, XV^e s. / 15. Jh. / 15th c.



The art of making highly developed brass instruments was lost during the Migration of Peoples in the Occident. It had to be rediscovered at the beginning of the Middle Ages (6th c.). From then on, the development of brass instruments progressed rapidly. This part is really the core of the book, offering the reader great riches. We learn why the wooden cornetts are ranked with the brass instruments, what medieval mouthpieces were like and why it became a necessity to develop the pitch reservoir of a simple signal instrument (pl. 3), so as to make a chromatic musical instrument out of it and how it was done. We follow the triumphant advance of the cornetts and the progress of the trumpets (pl. 4) and let ourselves be charmed also by the chapters about the shawms, bagpipes, drums and cymbals.

The third section concerns itself with modern times, i. e. from the 15th c. until the present time. The brass instruments are shown in pictures described with details and dates in a fluent way. We are led through the golden age of the trumpeter, the clarin-playing and the system of guilds and meet with the first attempts to chromaticism (15th c.): the slide-system creating the slide-trumpet and the

Le chapitre sur le développement du cor, allant du simple cor d'appel au double cor fa/si^b actuel est plutôt vague (vraiment trop superficiel) et se termine par les bugles, les saxhorns, les cornets à pistons et les tubas.

Même si l'on n'a pas le temps de lire le texte à fond, les images réussissent à nous transmettre le développement régulier de nos instruments au cours des âges. La disposition des diverses sections, ainsi que les index explicites de la fin (n'indiquant malheureusement pas le lieu de résidence des instruments) sont des plus utiles.

Il faut toutefois mentionner quelques inexactitudes déplorablement — sans aucun doute, elles pourraient être évitées dans une prochaine édition :

Page 25 : Le texte de la pl. 35 indique : « Pavillons de trompettes ». En fait, seul un pavillon de trompette est illustré, celui se trouvant à droite, tandis que le « pavillon » de la gauche est un obturateur de bois, qui s'adapte exactement à l'instrument (fait d'une feuille d'argent extrêmement mince) afin de le protéger contre tout dommage.

Page 344 : « Cette *tromba da tirarsi* (également appelée cornetto, et désignée par Bach sous le nom de *corno da tirarsi*)... » Par cette déclaration, le professeur Stauder indique sa croyance que la *tromba da tirarsi* (trompette à coulisse) bien connue, est le même instrument que le *corno da tirarsi* (cor à coulisse) inconnu. A la page 351, toutefois, se référant au *corno da tirarsi*, il donne une description exacte de l'instrument, comme « le cor à coulisse, de tonalité élevée, fait sur le modèle de la trompette à coulisse. L'embouchure de cet instrument pouvait être allongée ou raccourcie par une coulisse ; il se faisait en la, en si^b ou en do ». Il y a donc bien deux instruments différents, après tout ?

Cette dernière description est tirée de l'article « Horninstrumente » du MGG, Sp.746/7, dont l'auteur nous a écrit, à notre demande, qu'aucun cor à coulisse n'a jamais été découvert — mais hélas, il n'offre aucun détail sur le mystérieux *corno da tirarsi*.

Immédiatement après la phrase citée sur la tonalité du cor à coulisse, l'auteur écrit : « Les instruments des premiers temps qui nous sont parvenus sont dus à J. W. Haas (Nuremberg 1682, Coll. Rück, Nuremberg), H. J. Ehe (Nuremberg 1698)... » Ces indications sont également tirées de la source susmentionnée, sauf que, dans l'article du MGG, elles se réfèrent aux anciens instruments de cuivre en général, et non aux cors à coulisse, comme on pourrait le déduire ici. A notre connaissance, il n'a jamais existé de facteur d'instrument du nom de H. J. Ehe. Cette erreur a également été reprise du MGG. (A propos : la collection Rück, mentionnée ci-dessus, se trouve maintenant au Germanische Nationalmuseum de Nuremberg).

Page 351 (haut) : Ecrivant à propos de la trompe de chasse à grande boucle, l'auteur déclare : « Le grand cor était toujours utilisé sous la forme d'une trompe de chasse à courre par les chasseurs. » Etais-je donc remplacé par *est*, comme l'auteur le confirme lui-même à la page 355, lorsqu'il dit que le cor sans pistons *est* toujours utilisé par les chasseurs, comme trompe de chasse.

Page 355 (haut) : Le professeur Stauder déclare ici que le double cor en fa/si^b n'a jamais été une réussite. A notre avis, c'est exactement le contraire : le double cor est devenu presque indispensable.

wicklung des Hornes, vom einfachen Hifthorn zum heutigen Doppelhorn einerseits und zu den Flügelhörnern, Kornetten, Saxhörnern und Tuben andererseits.

Auch demjenigen, dem Zeit und Ruhe fehlen um den Text gründlich zu lesen, sei dieses Buch empfohlen: geruhsam weiterblättern kann er an Hand der herrlichen Bilder Entstehung und Entwicklung unserer Musikinstrumente durch die Jahrtausende verfolgen. Die praktische Einteilung und speziell die ausgezeichneten und ausführlichen Verzeichnisse (leider jedoch ohne Angabe des Standortes der abgebildeten Instrumente) am Schluss des Buches, verleihen ihm den Charakter eines Nachschlagewerkes.

Bedauerlich sind einige Nachlässigkeiten, die vielleicht in einer nächsten Auflage vermieden werden könnten :

Seite 25 : Der Bildtext der Abb. 35 lautet : « Stürzen von Trompeten ». Es handelt sich hier jedoch nur um eine Trompetenstürze und zwar um diejenige der grösseren der zwei in Tut'Anch Amons Grab gefundenen Trompeten, der silbernen, hier rechts im Bild. Links : das dazugehörige hölzerne Einsatzstück.

Seite 344, 2. Al. : « Diese *tromba da tirarsi* (auch *cornetto*, bei Bach auch mit *corno da tirarsi* bezeichnet)... » Durch diese Äusserung bekennt Prof. Stauder sich zur Ansicht, dass es sich um ein Zuginstrument, und zwar um die bekannte Zugtrompete handelt, die von Bach einmal *tromba*, ein andermal *corno* genannt wird. Er widerspricht sich selbst jedoch auf S. 351, wenn er, auf das *corno da tirarsi* zurückkommend, dieses von Bach benutzte Instrument genau beschreibt (S. 352, 1. Al.) als « das nach dem Muster der Zugtrompete gebaute hohe Zughorn. Das Mundstückrohr dieses Instrumentes konnte durch eine Einsteckhülse verlängert und verkürzt werden und erschien in A-, B- und C-Stimmung. » Also doch ZWEI Instrumente ? Letztere Angaben entstammen dem Artikel über « Horninstrumente » in der MGG, Sp.746/7, dessen Verfasser uns, auf Anfrage, keine diesbezüglichen Quellenangaben machte, jedoch mitteilte, dass solche Zughörner nie gefunden worden sind.

Direkt anschliessend am oben zitierten Satz über die Stimmungen des Zughorns, schreibt der Verfasser : « Erhaltene Instrumente aus der frühen Zeit stammen von J. W. Haas (Nürnberg 1682, Smlg. Pianohaus Rück, Nürnberg) H. J. Ehe (Nürnberg 1698)... » etc. Auch diese Angaben entstammen dem obgenannten Artikel in der MGG, nur beziehen sie sich dort auf frühe Instrumente überhaupt, und nicht, wie man hier meinen könnte, auf Zughörner. Unseres Wissens gab es keinen Instrumentenmacher namens H. J. Ehe in Nürnberg — dies ist ein aus dem MGG-Artikel übernommener Fehler. Im Übrigen befindet sich die Smlg. Rück jetzt im Germanische Nationalmuseum in Nürnberg.

Seite 351, 1. Al. Über das grosse Parforcehorn schreibend, sagt der Verfasser : « Das grosse Horn wurde noch in unserem Jahrhundert als Parforcehorn in der Jägerei benutzt. » « Wurde » sollte « wird » heissen : auf S. 355, 2. Al. bestätigt er dies selbst, indem er schreibt, dass das Horn (ohne Ventile) auch heute noch als Parforcehorn bei der Jagd verwendet wird. Seite 355, 1. Al. Hier vertritt Prof. Stauder die Meinung, das Doppelhorn in F/B hätte sich nicht so recht durchgesetzt. Wir meinen eher das Gegenteil sei der Fall : das Doppelhorn ist absolut unentbehrlich geworden.

trombone, whilst on the other hand the addition of crooks and couplers in the 17th c. led to the Inventions-system. Hand-stopping finally, and keys, brought on the valve system : the first valve trumpets were made around 1820, valve horns even a few years earlier.

The chapter about the horn's development from the simple bugle to today's F/B^b double horn is rather sketchy (too sketchy really) and terminates with the flugelhorns, saxhorns, cornets and tubas.

Even if one has no time to thoroughly read the text, the pictures succeed in conveying to us the steady development of our instruments in the course of the ages. The arrangement of the different sections, as well as the explicit indexes at the end (unfortunately without the instruments' place of residence) are most useful.

Some deplorable inaccuracies, however, must be mentioned — they, no doubt, could be avoided in a next edition :

Page 25 : The text to pl. 35 reads : "Bells of trumpets". As a fact only one trumpet bell is depicted, the one on the right, whereas the "bell" on the left is a so-called wooden stopper, which fits exactly into the instrument (made of extremely thin silver sheet) so as to protect it against damage.

Page 344 : "This *tromba da tirarsi* (also called cornetto and designated by Bach as *corno da tirarsi*)..." By this statement, Prof. Stauder indicates his belief that the well-known *tromba da tirarsi* (slide-trumpet) is the same instrument as the (unknown) *corno da tirarsi* (slide-horn). On page 351, however, referring to the *corno da tirarsi*, he gives an exact description of the instrument as "the high-pitch slide-horn being made after the model of the slide-trumpet. The mouthpiece of this instrument could be lengthened or shortened by a slide and appeared in the pitch of A, B^b or C". So there are two different instruments after all ?

The latter description is derived from the article "Horninstrumente" in MGG, Sp.746/7, whose author wrote us, upon our request, that never any slide-horns have been found — but, alas, he did not provide any details upon the mysterious *corno da tirarsi*.

Directly after the quoted sentence about the pitch of the slide-horn, the author writes : "Instruments of the early times that have come down to us are made by J. W. Haas (Nuremberg 1682, Coll. Rück, Nuremberg), H. J. Ehe (Nuremberg 1698)..." Also these indications are derived from the above mentioned source, only in the MGG article they refer to early brass instruments in general and not to slide-horns, as one might infer here. To our knowledge an instrument maker by the name of H. J. Ehe never existed. This error was also taken over from MGG. (By the way : the Rück collection, mentioned above, is now to be found in the Germanische Nationalmuseum, Nuremberg).

Page 351 (top) : Writing about the large-coil parforce horn, the author states : "The large horn was still used in the form of a parforce horn by huntsmen." Was should be *is*, as the author confirms himself on page 355, when he says that the horn without valves *is* still used by huntsmen as the parforce horn.

Page 355 (top) : Prof. Stauder states here that the F/B^b double horn has never been a success. It is our opinion that the contrary is the case : the double horn has become quite indispensable.

Anthony Baines (voir photo) est un très grand connaisseur des instruments de musique. Né à Londres en 1912, il tenait le basson à l'Orchestre philharmonique de Londres avant la Seconde Guerre mondiale, sous la direction de Sir Thomas Beecham. A l'époque, il commençait déjà à collectionner des instruments.

L'instrument de plus grande valeur qu'il ait possédé est un trombone ténor fait par Jorg Stengel, appelé Neuschel, le second des deux plus anciens trombones que nous connaissions (Nuremberg 1557), et qui se trouve actuellement dans la Collection Clemencic. Depuis 1969, Baines est conservateur de la Collection Bate à Oxford. Parmi les nombreux articles et ouvrages qu'il a consacrés aux instruments de musique, il faut mentionner tout spécialement «Woodwind Instruments and Their History» (Les bois et leur histoire) — Londres, 1957, qui est un classique du genre. «Brass Instruments» (Les cuivres) est voué à devenir un classique de plus.

Cet ouvrage est appelé à faire autorité précisément parce que son auteur ne se permit à aucun moment de reprendre simplement ce que d'autres auraient déjà formulé ailleurs, et qu'on le sent personnellement engagé dans tout ce qu'il dit.

Il a une connaissance exceptionnelle des instruments qui contiennent les collections en Europe continentale et comme il le dit à la p. 17 «porte un intérêt tout particulier à la façon dont ils ont évolué». De telle façon qu'il fait aborder au lecteur tout le problème de l'évolution dans la construction des instruments de manière extrêmement vivante. Le style intensément personnel qu'il donne à sa recherche le mène souvent vers des idées nouvelles, qui, pour poser parfois quelque problème, n'en sont pas moins toujours exemplaires.

Et c'est un grand avantage que Baines se soit intéressé à tous les cuivres, car l'ampleur du sujet garantit la largeur d'esprit avec laquelle a été rédigé ce livre. Certains de ses meilleurs chapitres ont été consacrés à des instruments qui dans leur catégorie sont souvent peu utilisés, tels le cor de postillon (pp. 169-173), les clairons d'infanterie (pp. 173-176), le bugle à clefs (pp. 194-198), l'ophicléide (pp. 198-205), le cornet à pistons (pp. 226-230), le bugle (pp. 230-232) ainsi que les cuivres plus graves, jusqu'au tuba (pp. 245-265).

L'ouvrage est bourré de bonnes idées. Par exemple à la p. 88, Baines considère certains «effets aigus et violents» des trompettes asiatiques, comme annonciateurs du jeu *clarino*; or il est bien connu que la trompette médiévale n'était pas un instrument aigu, mais bien un instrument grave et que l'origine du jeu *clarino* n'a jamais été élucidée. Cette façon de faire allusion à une espèce d'ancêtre archétypique est tout à fait séduisante. Et à propos de certains sons hors partiels qu'on obtenait sur la trompette à coulisse de la Renaissance, il suggère aussi qu'ils pourraient avoir été obtenus par une technique de la lèvres (p. 97). Il connaît et commente abondamment des méthodes de trompette encore peu connues, comme celles de Bendinelli (1614), Fröhlich (1811) et Dauverné qui fut le maître d'Arban (dont l'œuvre cependant ne fut pas publié «avant 1848» comme il est dit aux pp. 121 et 269, mais bien en 1857). Son tableau donnant les différents diapasons des trompettes du Baroque allemand (p. 127) est extrêmement utile, et montre que malgré les variations locales et autres du diapason, on est étonné du nombre de petites trompettes en fa fabriquées, même si d'une façon générale il s'agit d'un instrument plutôt rare.

Autres excellents passages:

- son affirmation «on ne trouve absolument aucune trace évidente d'utilisation du bouché-main à la trompette avant 1770»;
- son commentaire sur les premiers types de cors en Allemagne — un sujet d'ailleurs plutôt compliqué (pp. 154-156);
- ses éclaircissements concernant la technique de la lèvres dans un secteur marginal et critique de la littérature pour cor, juste avant l'apparition du bouché-main (dans un manuscrit de l'Université de Lund, p. 161);

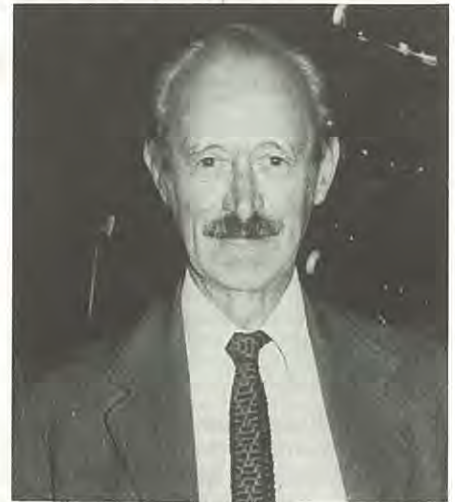
Anthony Baines (siehe Photo) ist einer der besten Kenner der Musikinstrumente. Er wurde 1912 in London geboren und war vor dem Zweiten Weltkrieg Fagottist im London Philharmonic Orchestra unter Sir Thomas Beecham. Schon damals begann er, Instrumente zu sammeln. Das wertvollste Blechblasinstrument, das er besessen hat, war eine Tenorposaune von Jorg Stengel, genannt Neuschel, die zweitälteste datierte Posaune überhaupt (Nürnberg 1557), die heute in der Clemencic-Sammlung ist. Seit 1969 ist Baines Konservator der Bate-Sammlung in Oxford. Unter seinen vielen Artikeln und Büchern über Musikinstrumente ist *Woodwind Instruments and Their History* (London 1957), das Standardwerk auf dem Gebiet, hervorzuheben. Mit dem soeben erschienenen Buch *Brass Instruments* kommt ein weiteres Standardwerk hinzu.

Das Buch ist schon deswegen ein Standardwerk, weil der Autor kein blosser Abschreiber von anderen Büchern ist, sondern persönlich voll hinter der darin vermittelten Information steht. Er hat unter anderem ungewöhnlich gute Kenntnisse der kontinentaleuropäischen Musikinstrumentensammlungen. Er fühlt sich — wie er im Vorwort auf S. 17 schreibt — in seiner Forschungsarbeit stets von Entwicklungsstadien angezogen, in denen sich neue Formen ausbilden. Durch diese Haltung werden dem Leser instrumentenbautechnische Entwicklungen sehr plastisch vorgeführt. Die sehr persönlich geprägte Forschungsweise des Autors führt ihn oft zu neuen Erkenntnissen, die nur in den seltensten Fällen problematisch sind und immer jedoch den Weg für die Weiterarbeit weisen.

Es ist ein grosser Gewinn, dass sich Baines gleichermassen mit allen Blechblasinstrumenten abgibt, denn auf diese Weise wird jegliche Eingeniegung des Horizonts vermieden. Zu den besonders guten Abschnitten gehören die Diskussionen von sonst wenig behandelten Instrumententypen wie Posthorn (S. 169-173), Signalhorn (173-176), Klappenhorn (194-198), Ophicleide (198-205), Kornett (226-230), Flügelhorn (230-232) und die tieferen Blechblasinstrumente bis zur Tuba (245-265).

Viele gute Erkenntnisse sind durch das Buch hindurch eingestreut. So weist Baines zum Beispiel (S. 88 ff) auf gewisse «wilde, schrille Effekte» des orientalischen Trompetblasens hin, die eine Art Vorahnung des Clarinblasens durchschimmern lassen; es ist bekannt, dass die mittelalterliche Trompete kein hohes, sondern ein tiefes Instrument gewesen ist und dass der Ursprung des Clarinblasens immer etwas problematisch erschienen ist. Baines' Hinweis auf sozusagen archetypale Vorbilder wirkt anregend. Auch er schlägt die Technik des Treibens für gewisse ausserhalb der Naturtonreihe stehende Töne auf der Zugtrompete der Renaissance vor (S. 97). Er kennt und bespricht eingehend solche noch wenig bekannten Trompetenschulen wie diejenigen von Bendinelli (1614), Fröhlich (1811) und Dauverné, dem Lehrer Arbans (dessen Schule aber nicht «vor 1848» erschien, wie irrümlicherweise auf S. 121 und 269 steht, sondern 1857). Seine Tabelle (S. 127) über die Stimmungen deutscher Barocktrompeten ist sehr hilfreich und zeigt, dass eine kleine F-Trompete zwar eine relative Seltenheit war, jedoch auf dem Hintergrund der stark schwankenden Stimmtonhöhen erstaunlich oft vorkam.

Weitere positive Beiträge sind seine Bemerkung, «Es gibt überhaupt keine Anzeichen für das Stopfen auf der Trompete vor den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts» (S. 138); die Beschreibung der frühen deutschen Hornarten, ein recht kompliziertes Gebiet (S. 154-156); die Beleuchtung der Technik des Treibens in einer kritischen Randzone der Hornliteratur gerade vor dem Aufkommen des Stopfens (in einer Handschrift der Universität von Lund, S. 161); die Erklärung des Übergangs vom Trompetenkörper zu einer regelrechten Trompetenmusik mit Trompeten in verschiedenen Stimmungen sowie Posaune bzw. Serpent (S. 187-190) und seine Bewertung der deutschen Trompete mit Zylinder-



Anthony Baines (see photo) is one of the greatest authorities on musical instruments. He was born in London in 1912 and before World War II was a bassoonist in the London Philharmonic Orchestra under Sir Thomas Beecham. Already then he began collecting instruments. The most valuable brass instrument that he has possessed was a tenor trombone by Jorg Stengel, called Neuschel, the second oldest dated trombone in existence (Nuremberg 1557), which is presently in the Clemencic Collection. From 1969, Baines has been curator of the Bate Collection in Oxford. Among his many articles and books on instruments, *Woodwind Instruments and Their History* (London 1957), the standard work on that subject, deserves special mention. Now, with *Brass Instruments*, a further standard work is added.

The book is a standard work for the very reason that the author has never been one merely to take over the formulations of others, but rather stands behind every sentence personally. He has an unusually good knowledge of the contents of Continental European musical instrument collections. As he wrote on p. 17 of his preface, his "chief concern is for formative stages". Through this approach, he shows the reader developments in instrument construction in a very vivid manner. The author's intensely personal research style often leads him to new insights, which are hardly ever problematical but always exemplary.

It is a great gain that Baines is interested in all the brass instruments, because this breadth of interest also guarantees the broadness of his book's horizon. Some of its best sections are devoted to instruments which are often slighted in works of this kind, such as the posthorn (pp. 169-173), infantry cornets (173), the bugle (173-176), the keyed bugle (194-198), the ophicleide (198-205), the cornet (226-230), the flugelhorn (230-232), and the deeper brass instruments down to the tuba (245-265).

Many good insights are sprinkled throughout the work. For example, on pp. 88 ff Baines refers to certain "wild, shrill effects" in Asiatic trumpet-playing as "squealer" predecessors of clarino playing; it is well known that the medieval trumpet was not a high but a low-pitched instrument, and that the beginnings of clarino playing have always been enshrouded in mystery. Baines' evocation of an archetypal ancestry, as it were, is stimulating. As far as certain non-harmonic tones on the Renaissance slide trumpet are concerned, he too suggests that they were obtained by lipping (p. 97). He knows and discusses at length such still little-known trumpet methods as those by Bendinelli (1614), Fröhlich (1811), and Dauverné, Arban's teacher (whose work, however, did not appear "before 1848", as we read on pp. 121 and 269, but in 1857). His table of the pitches of German Baroque trumpets (p. 127) is very helpful and shows that the

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":



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 disturb the tone or playing qualities."



"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 Philip 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 

- l'explication qu'il donne de la transition entre une musique pour trompettes purement fonctionnelle vers une musique d'expression artistique, avec des instruments accordés différemment, plus un trombone ou un serpent (pp. 187-190);
- de même son appréciation de la trompette d'orchestre allemande à barillets rotatifs, entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle (p. 234).

Le domaine de la recherche est encore abordé par le biais du problème très délicat que pose la définition de certains instruments enroulés, comme la *Jäger Trommet* de Praetorius, ou celui que tient à la main Gottfried Reiche (dans le fameux portrait de E. Haussmann, 1727). Et c'est là encore un avantage de la pensée universelle de Baines dans cette partie de son livre (pp. 137-144), que d'avoir traité ensemble tous les cuivres, qu'ils soient cors ou trompettes. En fin de compte, cette approche impartiale *sine ira et studio* parvient mieux à clarifier la question que toute volonté de définir l'instrument de Reiche tantôt comme un cor (Karstädt), tantôt comme une trompette (Smithers). Chez Smithers cette volonté est si forte, qu'il va même jusqu'à définir comme trompette enroulée des instruments qui sont nettement des cors de chasse (voir *Early Music* V, 2 - Avril 1977, p. 179). On peut voir ces instruments dans le tableau de Jan Breughel «*Allegoria dell'udito*», qui se trouve au Prado à Madrid. Baines identifie très correctement ces instruments-là comme cors de chasse tout comme ces autres instruments enroulés cinq fois gravés par Wenzel Hollar avant 1636. On retrouve d'ailleurs chez Breughel comme chez Hollar les profondes embouchures coniques. Dans *The French Horn* (Londres, 1960), à la fig. I/N^o 2 ainsi qu'à la p. 11, R. Morley-Pegge cite déjà ces deux sources picturales et mentionne que les instruments représentés appartiennent à la famille des cors.

L'objectivité de Baines apparaît tout particulièrement — et peut-être trop — quant il en vient à l'instrument enroulé fabriqué par J.W. Haas en 1688, et qui était d'abord au Musée Hohenzollern à Sigmaringen et qui se trouve maintenant dans la Collection Ernst W. Buser à Binningen. On le trouve à la figure VIII, N^o 2. Bien que cet instrument ait avec celui de Reiche un maximum de points communs, Baines le nomme «cor ou trompette». Cor de chasse ou trompette (de chasse), voilà le problème ! Par ailleurs, en ce qui concerne la marque du facteur sur cet instrument, Baines fait une erreur — ce qui pourtant est rare dans ce livre — à la p. 140 au N^o 5. Ce n'est pas le cor bâlois de 1682, mais bien le Haas de Sigmaringen (1688) qui porte une marque que l'on a attribuée jusqu'à présent à Wolf Wilhelm Haas (1681-1760). L'instrument, sa datation et la marque du facteur, tout est authentique ; mais on a peine à croire que Wolf Wilhelm Haas l'ait fabriqué à l'âge de 7 ans... Nous nous trouvons donc bien confrontés à une énigme que Baines fait ressortir à juste titre, même si pour le faire il se trompe d'instrument, et parle plus ancien.

Par contre, je ne peux pas souscrire à l'opinion exprimée à la p. 143 : «Entre-temps, les trompettistes commençaient à utiliser l'instrument spiralé pour la musique concertante, en partie peut-être parce que le pavillon en était tourné vers l'arrière.» Cette affirmation n'est pas vraiment fondée, bien que Baines prenne probablement comme points de départ un instrument aujourd'hui disparu, fait en 1697 par Heinrich Pfeifer (Leipzig), et le portrait de Reiche. Ces documents ne sont pas suffisants. L'instrument de Sigmaringen par exemple, est clairement destiné à la chasse et non au concert ; il est très lourd, et on trouve des scènes de chasse gravées tout autour de sa couronne. Au mieux, on aura utilisé les trompettes enroulées dans les groupes de Stadtpfeifer, mais certainement pas chez les trompettes de cour, qui sont principalement ceux qui feront progresser l'art des cuivres.

Pour les cuivres, les recherches historiques futures devront prendre position à l'égard de trois idées particulières de Baines. Par exemple, on n'a pas encore pu expliquer jusqu'à aujourd'hui l'apparente disparition après la chute de Rome d'instruments

maschine im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert (S. 234).

Ein sehr heikles Problem für die Forschung besteht immer noch in der Bestimmung kreisrunder Instrumente wie Praetorius' *Jäger Trommet* oder das Instrument, das Gottfried Reiche (auf dem berühmten Portrait Reiches durch E. Haussmann 1727) in der Hand hält. Ein Vorteil von Baines' Universalität erscheint in diesem Buchabschnitt (S. 137-144), indem kreisrunde Blechblasinstrumente zusammen besprochen werden, ob sie nun Trompeten oder Hörner sind. Diese sachliche Einstellung *sine ira et studio* ist auf lange Sicht besser geeignet, die Sachlage zu klären, als etwa der Wunsch, Reiches Instrument nun als Horn (Karstädt) oder Trompette (Smithers) zu deuten. Bei Smithers geht dieser Wunsch so weit, dass er Instrumente, die eindeutig Jagdhörner sind, als (gewundene) Trompeten bezeichnet hat (siehe *Early Music* V, 2 (April 1977), 179). Es handelt sich um Jan Breughels Gemälde im Prado, Madrid, *Allegoria dell'udito*. Die dort abgebildeten sowie die von Wenzel Hollar vor 1636 gravierten fünfwindigen Instrumente werden von Baines auf S. 140-141 richtigerweise als Jagdhörner identifiziert. Breughels wie Hollars Hörner ist ferner das tiefe, konische Mundstück gemeinsam. Auf diese beiden Darstellungen und die Zugehörigkeit der dort abgebildeten Instrumente zur Hornfamilie hat bereits R. Morley-Pegge, *The French Horn* (London 1960), Tafel I/Nr. 2 sowie S. 11, hingewiesen.

Baines ist besonders objektiv, vielleicht sogar zu objektiv, in der Diskussion eines kreisrunden Instruments von J.W. Haas aus dem Jahr 1688, das früher im Hohenzollern-Museum in Sigmaringen war und heute zu der Sammlung von Ernst W. Buser in Binningen gehört. Es ist auf Tafel VIII als Nr. 2 abgebildet. Obwohl es grössere Ähnlichkeit mit Reiches Instrument aufweist als irgend ein anderes erhaltenes Instrument, nennt es Baines schlicht «Horn oder Trompette». Ob Horn oder (Jäger-)Trompette, das ist aber die Frage ! Übrigens, was das Meisterzeichen auf diesem Instrument betrifft, so ist Baines auf S. 140 unter Nr. 5 ein Fehler unterlaufen — was in diesem Buch recht selten vorkommt. Nicht das Basler Haas-Horn von 1682, sondern das Sigmaringer Haas-Instrument von 1688 weist ein Meisterzeichen auf, das angeblich von Wolf Wilhelm Haas (1681-1760) stammt. Dieses Instrument, dessen Datierung und das darauf eingravierte Meisterzeichen sind alle echt, aber es ist nicht gerade wahrscheinlich, dass Wolf Wilhelm Haas es im Alter von sieben Jahren anfertigte. Wir haben es also mit einem Rätsel zu tun, auf das Baines mit Recht hinweist, auch wenn er sich irtümlicherweise auf das frühere Instrument bezieht.

Ich kann Baines' Meinung nicht teilen, wenn er auf S. 143 schreibt: «In der Zwischenzeit begannen Trompeten, das kreisrunde [Instrument] in konzertanter Musik zu verwenden, teilweise vielleicht weil der Schallbecher nach hinten gerichtet war.» Eine Grundlage für diese Behauptung wird nicht angegeben, vermutlich geht der Autor vom heute verschollenen Instrument aus dem Jahre 1697 von Heinrich Pfeifer (Leipzig) und dem Reiche-Portrait aus. Diese Dokumentation genügt nicht. Das Sigmaringer Instrument zum Beispiel ist eindeutig kein Konzert-, sondern ein reines Jagdinstrument ; es wiegt sehr schwer, und auf dem Kranz sind Jagdszenen angebracht. Kreisrunde Trompeten werden höchstens in Stadtpfeiferkreisen beheimatet gewesen sein, nicht aber unter den Hoftrompetern, die die Hauptverantwortlichen für die Entwicklung der Blaskunst waren.

Drei originelle Meinungen von Baines werden die Forschung noch beschäftigen. Bislang war es zum Beispiel nicht möglich zu klären, ob Trompeteninstrumente nach dem Fall Roms zuerst verschwanden und dann erst durch die Sarazenen wieder ins Abendland eingeführt wurden ; Baines postuliert eine neue Lösung, eine «echte Wiedererweckung der römischen *tuba* durch die stolzen und starken Städte des Nordens» (S. 73). Weiterhin sieht er die Entwicklung des Ansatzes seit der Barockzeit als kontinuierlich bis in das 20. Jahrhundert hinein (S.

small F trumpet, though it may indeed have been rare, was built surprisingly often against the fluctuating background of local and other pitch differences.

Other excellent contributions are his statement, "There is absolutely no positive evidence for hand-stopping on a trumpet before the 1770s" (p. 138) ; his discussion of early types of horns in Germany, quite a complicated matter (pp. 154-156) ; his illumination of the technique of lipping in a critical fringe area of horn-playing just before the advent of hand-stopping (in a manuscript at the University of Lund, p. 161) ; his explanation of the transition from the trumpet corps to a Trumpet Music, with trumpets in different pitches as well as a trombone or a serpent (pp. 187-190) ; as well as his evaluation of the German rotary-valve orchestral trumpet of the late 19th and early 20th centuries (p. 234).

Brass research is still presented with a very delicate problem in the matter of the definition of certain coiled instruments like Praetorius' *Jäger Trommet* or the one Gottfried Reiche holds in his hand (on the famous E. Haussmann portrait of 1727). It appears as an advantage of the universality of Baines' approach in this section of his book (pp. 137-144) that coiled brass instruments are all discussed together, whether they are considered as horns or trumpets. In the long run, this impartial approach *sine ira et studio* will be better capable of clarifying the problem than the mere wish to define Reiche's instrument now as a horn (Karstädt), now as a trumpet (Smithers). In Smithers' case, the wish is so strong that he has even defined as (coiled) trumpets instruments which are clearly hunting horns (see *Early Music* V, 2 (April 1977), p. 179). The instruments are shown in Jan Breughel's painting, *Allegoria dell'udito*, located in the Prado, Madrid. The instruments shown there, as well as some further five-coil ones engraved by Wenzel Hollar before 1636, are all correctly identified by Baines on pp. 140-141 as hunting horns. Common to both Breughel's and Hollar's horns is furthermore the deep, conical mouthpiece. R. Morley-Pegge, in *The French Horn* (London 1960), Plate I/N^o 2 as well as on p. 11, already called attention to these two pictorial sources and to the fact that the instruments shown there belong to the horn family.

Baines is particularly — perhaps too — objective when it comes to the coiled instrument made by J.W. Haas in 1688, formerly in the Hohenzollern Museum in Sigmaringen and now in the Ernst W. Buser Collection in Binningen. It is shown on Plate VIII as No. 2. Even though it has greater similarity with Reiche's instrument than any other surviving one, Baines calls it simply a "horn or trumpet". To be a horn or a (hunters') trumpet, that is the question ! Furthermore, as far as the maker's mark on this instrument is concerned, Baines commits an error — they are very rare in this book — on p. 140, under No. 5. It is not the Basel horn from 1682, but rather the Sigmaringen Haas instrument from 1688, that has a maker's mark supposedly belonging to Wolf Wilhelm Haas (1681-1760). The instrument, its date, and the maker's mark upon it are all authentic ; but it is hardly likely that Wolf Wilhelm Haas made it at the tender age of seven. We are thus confronted with a riddle which Baines rightly points out, even though he thereby refers to the older instrument.

I cannot subscribe to the opinion voiced on p. 143 : "Trumpeters meanwhile began to employ the spiral [instrument] in concerted music, partly perhaps because the bell faced backwards." He does not show the evidence for this statement, although he probably takes a now-lost instrument made in 1697 by Heinrich Pfeifer (Leipzig) and the Reiche portrait as his point of departure. This documentation is not sufficient. The Sigmaringen instrument, for example, is clearly not for concert but for hunting use ; it is very heavy, and hunting scenes are to be found all around its bell garland. Coiled trumpets will at best have been employed in *Stadtpfeifer* circles, but not among court trumpeters, which latter group was chiefly responsible for the advancement of the art.

ressemblant à la trompette, et leur réintroduction ultérieure, probablement par les Sarrazins. Baines suggère une réponse nouvelle: «une résurrection spontanée du *tuba* romain dans les villes libres du Nord, fières et prospères» (p. 73). De plus, il considère que le développement de l'embouchure des cuivres a été constant du Baroque jusqu'au XX^e siècle (pp. 32-33) — bien que l'on puisse supposer un déplacement des valeurs entre 1800 et 1850, et qu'ainsi l'art de jouer très haut ne soit redevenu universel qu'au XX^e siècle.

Finalement, après mûre réflexion et inventaire approfondi des sources connues, Baines en arrive (p. 211) à la conclusion que le système à barillet n'a pas été inventé par Josef Riedl en 1832, mais bien par Blümel dès 1827; c'est une opinion inattendue, mais qui n'a rien d'in vraisemblable.

Dans la mesure où la bibliographie s'arrête en 1974, Baines n'a pas pu avoir connaissance de l'article de Heinrich Huber intitulé «Le trombone, Autres époques, Autres positions de coulisse», paru dans *BRASS BULLETIN* N° 11 (1975) pp. 86-90. Cet article commente la toute première tablature des positions de coulisse, celle d'Aurelio Virgiliano (Il Dolcimelo, c. 1600). A la différence de Huber, Baines prend comme point de départ le fait que, par exemple, le trombone ténor n'était pas accordé en si^b mais bien à un la très haut, raison pour laquelle on ne connaissait pas la première position moderne. Pourtant, aucun des deux n'explique de façon convaincante le rôle d'outsider d'un Mersenne, qui — contrairement à tous les autres théoriciens — mentionne la position fermée. Apparemment, personne n'a encore eu le dernier mot dans cette affaire.

Bien que Baines fasse allusion à Reine Dahlqvist à la p. 18 de sa préface, et mentionne les conclusions de Dahlqvist tant à propos de Weidinger et sa trompette à clefs (p. 192), que sur le Concertino pour guimbarde d'Albrechtsberger (p. 145), je ne trouve aucune mention de ces ouvrages dans la bibliographie, et c'est une lacune: *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger* (Nashville, The Brass Press s. d. — Brass Research Series N° 1) — ainsi que «Johann Georg Albrechtsberger's Concertino for 'Chromatic Trumpet'», *BRASS BULLETIN* N° 1 (1971), pp. 9-14. Manque également dans cette bibliographie, l'importante thèse de Herbert Heyde, datant de 1965, *Trompete und Trompeteblasen im europäischen Mittelalter*.

Il n'est pas vrai que J. E. Altenburg soit devenu avocat (p. 121). Après un court intermède comme secrétaire et comme trompette dans l'armée française, il devint organiste. Il occupa son dernier poste à l'église de Bitterfeld (Saxe), qui était à l'époque une petite bourgade de 2500 habitants. Au Musée d'Histoire de Prague, on ne trouve pas qu'une seule sourdine pour trompette baroque (p. 133); il en existe pas moins de 18, de deux formes de base (cf. Jindřich Keller, «Stará trumpetová dusítka», *Časopis Národního Muzea Historické Muzeum*, Vol. 40 N° 1 (1971), pp. 25-31).

Edward H. Tarr

32-33), während es aber auch möglich sein könnte, dass eine Verlagerung zwischen 1800 und 1850 stattfand und die Kunst, sehr hoch zu blasen, erst wieder in unserem Jahrhundert allgemein wurde. Schliesslich kommt Baines nach reiflicher Überlegung und genauer Ausbreitung der bekannten Dokumente auf S. 211 zum Schluss, dass nicht erst Josef Riedl 1832, sondern bereits Blümel 1827 das Drehventil erfunden haben muss; die Behauptung ist etwas kühn aber nicht abwegig.

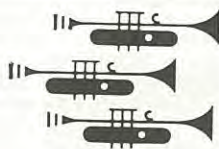
Da die Bibliographie mit dem Jahr 1974 aussetzt, konnte Baines den Artikel Heinrich Hubers, «Die Posaunenzüge im Wandel der Zeit», *Brass Bulletin* 11 (1975), 83-86, nicht kennen. Dort wird die früheste Posaunenzug-Tabelle, die von Aurelio Virgiliano (Il Dolcimelo, um 1600), besprochen. Im Unterschied zu Huber geht Baines davon aus, dass beispielsweise die Tenorposaune nicht in B, sondern in einem sehr hohen A stand und dass man deswegen den heutigen 1. Zug nicht kannte. Keiner jedoch erklärt überzeugend die Ausnahmestellung Mersennes, der im Gegensatz zu allen anderen früheren Theoretikern den heutigen 1. Zug anführt. Das letzte Wort scheint noch nicht gesprochen zu sein. Obwohl Reine Dahlqvist im Vorwort auf S. 18 und Dahlqvists Forschungsergebnisse sowohl über Weidinger und die Klappentrompete (S. 192) als auch über Albrechtsbergers Concertino für Maultrommel (S. 145) erwähnt werden, vermisste ich einen Hinweis in der Bibliographie auf seine Arbeiten: *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger* (Nashville, The Brass Press, s. d.) (Brass Research Series, No. 1) und «Johann Georg Albrechtsbergers Concertino für 'Chromatische Trompete'», *Brass Bulletin* 1 (1971), 15-16. Ebenfalls von der Bibliographie fehlt Herbert Heydes wichtige Leipziger Dissertation von 1965, *Trompete und Trompeteblasen im europäischen Mittelalter*. Es ist nicht richtig, dass Johann Ernst Altenburg Rechtsanwalt wurde (S. 121). Nach einem kurzen Zwischenspiel als Stallschreiber und als Trompeter in der französischen Armee ist er Organist geworden. Zuletzt war Altenburg an der Stadtkirche in Bitterfeld (Sachsen) angestellt, damals eine Kleinstadt mit nur 2500 Einwohnern. Im Prager Historischen Museum ist nicht nur ein barocker Trompetendämpfer erhalten (S. 133), sondern es befinden sich dort nicht weniger als achtzehn Dämpfer in zwei verschiedenen Grundformen (siehe Jindřich Keller, «Stará trumpetová dusítka», *Časopis Národního Muzea Historické Muzeum*, Bd. 40, Nr. 1 (1971), S. 25-31).

Edward H. Tarr

Brass research will have to take a stand on three of Baines' inventive ideas. For example, up until now it has not been possible to shed light on the apparent disappearance of trumpet-like instruments after the fall of Rome and on their subsequent re-introduction, presumably by the Saracens; Baines postulates a new solution, a "genuine resurrection of the Roman *tuba* by the proud and prosperous free cities of the North" (p. 73). Moreover, he regards the development of brass embouchure as constant from the Baroque period into the 20th century (pp. 32-33), although it is also possible that a shift of emphasis took place between 1800 and 1850 and that the art of playing very high did not become universal again until our century. Finally, after considerable reflection and a thorough review of the well-known sources, Baines comes on p. 211 to the conclusion that the rotary valve was not invented by Josef Riedl in 1832, but rather by Blümel already in 1827; this opinion is daring but not out of the question.

Since the bibliography has a cut-off date of 1974, Baines could not refer to Heinrich Huber's article "The Trombone: Changing Times, Changing Slide Positions" in *BRASS BULLETIN* 11 (1975), 90-94. There the earliest of all trombone slide-position charts is discussed, that of Aurelio Virgiliano (Il Dolcimelo, c. 1600). As opposed to Huber, Baines takes as his point of departure the fact that, for example, the tenor trombone was not in Bb but rather in a very high A, for which reason the modern first position was not known. Neither of them, however, is able to explain convincingly the outsider's role of Mersenne, who in contrast to all other early theorists mentions the closed position. The final word does not yet seem to have been pronounced. Even though Baines mentions Reine Dahlqvist on p. 18 of his Preface, as well as Dahlqvist's conclusions both about Weidinger and the keyed trumpet (p. 192) and about Albrechtsberger's concertino for Jew's harp (p. 145), I miss a reference to his publications in the bibliography: *The Keyed Trumpet and Its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger* (Nashville, The Brass Press, s. d.) (Brass Research Series, No. 1) and "Johann Georg Albrechtsberger's Concertino for 'Chromatic Trumpet'", *Brass Bulletin* 1 (1971), 9-14. Herbert Heyde's important Leipzig dissertation from 1965, *Trompete und Trompeteblasen im europäischen Mittelalter*, is also missing from the bibliography. It is not correct that Johann Ernst Altenburg became a lawyer (p. 121). After a short interval as a secretary and as a trumpeter in the French army, he became an organist. His last position was in the city church of Bitterfeld (Saxony), at that time a small locality of only 2500 inhabitants. In the Prague Historical Museum, there is not just one Baroque trumpet mute (p. 133), but there are no less than eighteen of them, in two basic forms (cf. Jindřich Keller, "Stará trumpetová dusítka", *Časopis Národního Muzea Historické Muzeum*, Vol. 40, No. 1 (1971), pp. 25-31).

Edward H. Tarr



GETZEN

COMPANY INC.
ELKHORN, WISCONSIN 53121 — USA

Makers of the Finest Brass Musical Instruments

Exclusive Getzen Distributors in Europe

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

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

Aufzüge für Trompeten und Pauken, Musikstücke für mechanische Orgelwerke,

Fanfares de processions pour trompettes et timbales, morceaux de musique pour orgues mécaniques, publiés par Maria Michaela Schneider-Cuvay, Ernst Hintermaier et Gerhard Walterskirchen (München-Salzburg, Katzschler, 1977) (Denkmäler der Musik in Salzburg, Vol. 1). XXII pages d'avant-propos et de préface avec 15 fac-similés sur 6 planches, 73 p. de musique et commentaire critique. 25 x 32 cm. Reliure tissu. DM 56.— öS 432.—.

Avec ce volume se lance une nouvelle série savante, dirigée par Gerhard Croll et publiée par l'Institut de musicologie de l'Université de Salzburg. Cette publication est sortie à l'occasion du 900^e anniversaire du château de Hohensalzburg et contient — à part des morceaux de musique composés pour orgue mécanique par Léopold Mozart et Johann Ernst Eberlin, section que nous n'évoquerons pas ici — le recueil entier des fanfares de processions des trompettistes de la cour de Salzburg, vers 1700 environ, préservé sous forme manuscrite dans le couvent bénédictin de Nonnberg.

Les ensembles de trompettes existaient dans les cours depuis la fin du Moyen Âge. D'abord, les trompettistes de la cour de Salzburg, vers 1700 établirent divers registres au sein desquels les musiciens individuels se confinaient pendant les improvisations de groupe. Aux environs de 1600 (Monteverdi, Bendinelli, Praetorius), le nombre normal de musiciens dans un tel corps de trompettes de cour était de cinq — ou, moins souvent, six — trompettistes et un timbalier, ou le double, si les musiciens jouaient en double chœur. Pendant le cours des XVII^e et XVIII^e siècles, des formes musicales fixes se cristallisèrent à partir de ces premières improvisations. Après la «Sonata», aux environs de 1600, les deux genres de pièces pour trompettes les plus importants étaient la fanfare processionnelle (*Aufzug*), dont des exemples ont survécu dans de nombreuses cours (même si presque aucun n'a été publié), et le *Tafelkonzert*, dont le plus célèbre est le *Concerto a VII Clarini con Tympano*, que Johann Ernst Altenburg publia en 1795. Depuis cette époque plus récente, le nombre normal de trompettistes était de trois (2 *Clarini* et 1 *Principale*), accompagnés par le timbalier.

Salzburg, toutefois, semble avoir eu sa propre tradition. Par sécurité, ce corps de trompettes se composait de 12 trompettistes et de 2 timbaliers, pendant les XVII^e et XVIII^e siècles (possédant ainsi deux chœurs de 6 trompettes et d'un timbalier chacun), mais la musique ayant passé à la postérité était presque toujours écrite pour 4 trompettes et timbales seulement. Les quatre parties de trompette étaient intitulées *Clarino I-II*, *Principale* (ou *Tromba I*), et *Toccatto* (c'est-à-dire *Touquet*, ou *Tromba II*). Heinrich Ignaz Franz Biber, qui travailla à la cour de Salzburg de 1673 jusqu'à sa mort en 1704, laissa deux œuvres plus importantes pour trompettes, timbales et continuo. La plus ancienne, de 1669 (et donc écrite alors qu'il se trouvait encore à Kremsier), s'adresse au plus grand groupe de 6 trompettes (*Sonata a 7*, publiée par Doblinger à Vienne et Musica Rara à Londres, pour n'en citer que deux). La composition la plus récente, de 1673, est pour deux chœurs de quatre trompettes (*Sonata Sancti Polycarpi*, publiée par The Brass Press à Nashville, et Musica Rara à Londres). Les chœurs de trompettes à quatre voix semblent être devenus caractéristiques en Autriche à partir de ce moment-là, jusqu'à l'époque d'Albrechtsberger (*Gründliche Anweisung zur Komposition*, 1790 et 1818), étant donné que les autres morceaux de musique de ce genre qui nous sont parvenus sont presque sans exception pour un tel ensemble. Nous ne pouvons pas dire si Biber lui-même fut à l'origine de cette écriture pour trompette à quatre voix, ou s'il ne fit que reprendre une façon d'écrire qui existait déjà dans la musique locale improvisée pour trompette; nous avons tendance à incliner vers la seconde de ces possibilités.

Voici un bref sommaire des fanfares de processions publiées dans ce volume: 6 sont de Johann Mi-

vorgelegt von Maria Michaela Schneider-Cuvay, Ernst Hintermaier et Gerhard Walterskirchen (München-Salzburg, Katzschler, 1977) (Denkmäler der Musik in Salzburg, Bd. 1). XXII Seiten Geleitwort und Vorwort mit 15 Facsimiles auf 6 Tafeln, 73 Seiten Notentext und Kritischer Bericht. 25 x 32 cm. Ganzleinen. DM 56.— / öS 432.—.

Mit dieser Publikation stellt sich eine neue Reihe vor, die unter der Leitung von Gerhard Croll vom Institut für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg herausgegeben wird. Der 1. Band erschien anlässlich der 900-Jahrfeier der Festung Hohensalzburg und enthält — neben Musikstücken für mechanische Orgelwerke von Leopold Mozart und Johann Ernst Eberlin, auf die wir hier nicht weiter eingehen — den ganzen erreichbaren und heute im Manuskript im Benediktinerinnenkloster Nonnberg aufbewahrten Bestand von Aufzügen der Salzburger Hoftrompeter um 1700.

Trompettenensembles gab es an Höfen seit dem späten Mittelalter. Zuerst improvisierten solche Trompeter untereinander, später erarbeiteten sie gewisse Register, in denen sich die einzelnen Spieler während der Gruppenimprovisation zu bewegen hatten. Um 1600 (Monteverdi, Bendinelli, Praetorius) bestand die Standardbesetzung eines Hoftrompeterkorps aus 5 — oder seltener, 6 — Trompetern und einem Pauker, bzw. der doppelten Zahl wenn zweichörig geblasen werden sollte. Im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts kristallisierten sich aus der Improvisation feste Musikformen heraus. Nach der «Sonata» um 1600 geht es nun sowohl um den «Aufzug», wovon Beispiele aus den verschiedensten Höfen erhalten (aber kaum wieder gedruckt worden) sind, als auch um das «Tafelkonzert», wovon das von Johann Ernst Altenburg 1795 veröffentlichte *Concerto a VII Clarini con Tympano* das berühmteste ist. Die häufigste Besetzung dieser späteren Zeit bestand aus drei Trompeten (zwei *Clarini* und einem *Principale*) und einem Paar Pauken.

Salzburg scheint aber eine eigene Tradition gehabt zu haben. Zwar bestand der dortige Hoftrompeterkorps während des 17. und 18. Jahrhunderts aus 12 Trompetern und 2 Paukern (war also zweichörig, wobei ein Chor 6 Trompeten plus Pauken zählte), jedoch wurde die überlieferte Musik meistens für nur vier Trompeten und Pauken geschrieben. Die vier Trompetenstimmen wurden *Clarino I-II*, *Principale* (bzw. *Tromba I*) und *Toccatto* (oder *Touquet*, bzw. *Tromba II*) genannt. Heinrich Ignaz Franz Biber, der von 1673 bis zu seinem Tod im Jahre 1704 am Salzburger Hof wirkte, hinterließ zwei grössere Werke für Trompeten, Pauken und Continuo. Das ältere, aus dem Jahr 1669 (und noch aus Kremsier stammend), ist für die grössere Besetzung von 6 Trompeten (*Sonata a 7*, veröffentlicht unter anderem bei Doblinger Wien und Musica Rara London). Das jüngere hingegen, aus dem Jahre 1673, ist für zwei vierstimmige Trompetenchöre (*Sonata Sancti Polycarpi*, veröffentlicht bei The Brass Press Nashville und Musica Rara London). Die vierstimmige Besetzung scheint für Trompetenensembles in Österreich von nun an bis zu Albrechtsberger (*Gründliche Anweisung zur Komposition*, 1790 und 1818) charakteristisch geworden zu sein, denn die anderen erhaltenen Musikstücke dieser Art sind beinahe ausnahmslos für diese Besetzung. Ob Biber selbst der Urheber der vierstimmigen Schreibweise war, oder ob er eine von den Trompetern bereits gepflegte Improvisationsart übernahm, können wir nicht sagen, obwohl wir das Zweite vermuten.

Eine kurze Aufstellung der hier publizierten Aufzüge: 6 sind von Johann Michael Gottman (1685-1732, 1714 als Hoftrompeter angestellt), 5 vom Augustinerpater Ignatius (sonst nicht nachweisbar, jedoch vom 17. Jahrhundert, da das Wasserzeichen aus dem Zeitraum 1670-1696 stammt), 1 von Thomas Kostelezky (um 1666-1722, 1702 angestellt, dieses Stück 1721 datiert), 4 von Bartholomäus Riedl (gestorben 1688, 1679/1680 angestellt) und 15 von anonymen Komponisten (1 1701 datiert,

Processional Fanfares for Trumpets and Kettledrums, Pieces of Music for Mechanical Organs, edited by Maria Michaela Schneider-Cuvay, Ernst Hintermaier and Gerhard Walterskirchen (München-Salzburg, Katzschler, 1977) (Denkmäler der Musik in Salzburg, Vol. 1). XXII pp. Introductory Remarks and Preface with 15 facsimiles on 6 tables, 73 pp. of music and Critical Commentary. 25 x 32 cm. Cloth binding. DM 56.—, öS 432.—.

With this volume is launched a new scholarly series, directed by Gerhard Croll and edited by the Musicological Institute of the University of Salzburg. The publication appeared on the occasion of the 900th anniversary of the castle of Hohensalzburg and contains — besides pieces of music composed for mechanical organs by Leopold Mozart and Johann Ernst Eberlin, a section of the volume which we will not discuss here — the entire corpus of processional fanfares of the Salzburg court trumpeters from about 1700, preserved in manuscript in the Benedictine nun's cloister Nonnberg. Trumpet ensembles existed at courts ever since the late Middle Ages. First the trumpeters improvised with each other; later they worked out various registers to which the individual players confined themselves during the group improvisation. Around 1600 (Monteverdi, Bendinelli, Praetorius) the normal number of players in such a court trumpet corps was 5 — or, less often, 6 — trumpeters and a kettledrummer, or double that number, if the musicians were playing in two choirs. During the course of the 17th and 18th centuries, fixed musical forms crystallized themselves out of such early improvisations. After the "Sonata" around 1600, the two most important kinds of trumpet pieces were the processional fanfare (*Aufzug*), examples of which have survived from many courts (although hardly any have been published), and the *Tafelkonzert*, the most famous of which is the *Concerto a VII Clarini con Tympano*, which Johann Ernst Altenburg published in 1795. The normal number of trumpeters from this later time was three (2 *Clarini* and a *Principale*), joined by the kettledrummer.

Salzburg, however, seems to have had its own tradition. To be sure, that trumpet corps consisted of 12 trumpeters and 2 kettledrummers during the 17th and 18th centuries (and thus had two choirs of 6 trumpeters and one kettledrummer each), but the surviving music was almost always written for only 4 trumpets and kettledrums. The four trumpet parts were called *Clarino I-II*, *Principale* (or *Tromba I*), and *Toccatto* (that is, *Touquet*, or *Tromba II*). Heinrich Ignaz Franz Biber, who served at the Salzburg court from 1673 until his death in 1704, left behind two larger works for trumpets, kettledrums, and continuo. The older one, from 1669 (and thus written while he was still at Kremsier), is for the larger group of 6 trumpets (*Sonata a 7*, published by Doblinger in Vienna and Musica Rara in London, to name only two). The more recent composition, from 1673, is for two four-part trumpet choirs (*Sonata Sancti Polycarpi*, published by The Brass Press in Nashville and Musica Rara in London). Trumpet choirs in four parts seem to have become characteristic for Austria from this time through that of Albrechtsberger (*Gründliche Anweisung zur Komposition*, 1790 and 1818), since other surviving pieces of music of this kind are almost without exception for such an ensemble. We cannot say whether Biber himself was the originator of trumpet writing in four parts, or whether he took over a manner of writing which was already present in local improvised trumpet music; we tend to incline towards the second of these two possibilities.

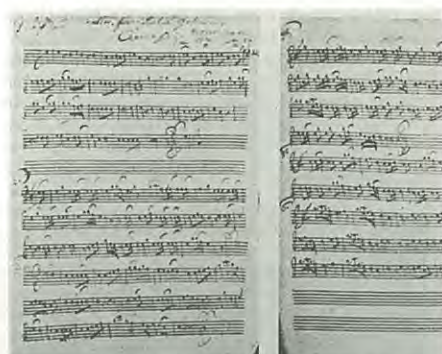
Here is a short summary of the processional fanfares published in this volume: 6 are by Johann Michael Gottmann (1685-1732, hired in 1714 as court trumpeter), 5 by the Augustine monk Ignatius (of whom nothing more is known, except that he flourished in the 17th century, since the water marks of his pieces are from the period 1670-

d'un groupe de trompettistes de cour, dans l'espace d'un siècle.

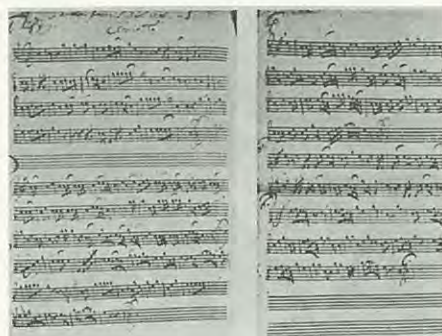
Le terme «mezzopunto», qui apparaît dans les anciens documents, et que Walterskirchen interprète, à la page IX, comme deux-points ou coupure, a également une signification particulière dans la musique ancienne pour trompette. Il désignait (selon Bendinelli, 1614) le cinquième partiel. (Fantini, 1638, appelait cette note «toccata».) Toutefois, les rapports de 1691 et 1695 cités dans cette édition se servent déjà du terme pour désigner un morceau de musique (les célébrations étaient structurées par des «Mezzopunt» jouées pompeusement); les trompettistes jouaient avant et après le sermon, «faisant ainsi deux Mezzopunt»). La transformation de l'utilisation du terme, qui là également, apparaît relativement à la musique pour trompette, est quelque chose qu'il nous est difficile d'expliquer.

La technique d'édition est exemplaire. Les quelques remarques critiques qui suivent n'ont pas pour but de diminuer la valeur de l'édition, à aucun point de vue, mais sont soulevées uniquement pour montrer que le commentaire critique des pages 71-73 aurait pu entrer dans davantage de détails. En ce qui concerne les pièces problématiques de Johann Michael Gottmann, pièces dans lesquelles les deux parties inférieures (Trompette IV et timbales) donnent souvent la dominante au lieu de la tonique, les éditeurs ont sagement décidé de publier ces pièces sous leur forme originale, laissant ainsi aux exécutants modernes le soin de se former leur propre opinion et d'apporter tout changement qu'ils estiment personnellement nécessaire. On trouve dans les fac-similés de la page XVII un rapport sur les étranges marques de liaison existant dans ces pièces, mais non imprimées dans l'édition — bonne idée.

La troisième fanfare de procession de Bartholomäus Riedl (pages 21-24) est en plusieurs parties, et d'une qualité musicale élevée¹. Comme mentionné plus haut, il existe deux parties de troisième trompette pour ce morceau. Les éditeurs ne se sont pas décidés, de façon logique, pour l'une d'entre elles, mais ont imprimé un composé des deux, sans relever les déviations dans le commentaire critique. Ainsi, il manque un trille sur sol³ (trille très rare dans la littérature pour trompette, et ayant donc un effet singulier: mesure 12, dernière note), et il existe une autre variante rythmique pour la dernière ligne de musique. De plus, il n'a pas été mentionné que la seconde fin de la mesure 6 et tous les silences de la mesure 14 sont dus à l'éditeur. Dans la partie de 3^e trompette, la 10^e note des mesures 26, 29 et 30 n'est pas sol³, mais do⁴ (un exploit pour virtuose, mais caractéristique pour un bon musicien ayant un «jeu de langue retentissant»). A la p. 28, le titre donné est «Weihnacht», alors même qu'à la page XVI «Weinacht» [!] est clairement lisible sur le facsimilé, et l'orthographe correcte apparaît également à la p. 71 du commentaire critique. Nous pourrions également mentionner que, dans le commentaire critique de cette pièce (N° 1 des 15 fanfares de processions anonymes) il n'y a aucune mention d'une étrange ligne ondulée dans la partie des timbales, indication qui apparaît dans les sept premières mesures, sous chaque groupe de croches d'une tonalité. On trouve une notation similaire dans les duos pour trompettes Modena (Modena, Biblioteca Estense, Mus. G. 297, N° 21). Peut-être un jour la recherche de la trompette pourra-t-elle clarifier la signification de cette ligne ondulée, utilisée dans le contexte d'une partie rythmique. Finalement, dans le commentaire critique, p. 71, troisième paragraphe avant la fin («Zur Bogensetzung»), deuxième ligne, le numéro de page XVII manque.



Seiche Aufzüge von Johann Michael Gottmann (A. 1-4-3). Clarino Primo, fol. I und IV, im Besitz der Abtei Nonnberg, Salzburg, Sig. XVII/8.



Seiche Aufzüge von Johann Michael Gottmann (A. 1-4-3). Clarino Secondo, fol. II und IV, im Besitz der Abtei Nonnberg, Salzburg, Sig. XVII/8.

Gottmann, in denen die beiden Unterstimmen (4. Trompete und Pauke) oft die falschen Harmonienoten angeben, haben die Herausgeber richtigerweise den Originalzustand belassen, damit sich heutige Ausführende ihre eigene Meinung bilden und etwaige Änderungen selbst machen können. Ein Bericht über die in diesen Stücken recht sonderbar geführten und in der Ausgabe nicht gedruckten Bindebogen wird in der Form von Facsimiles auf S. XVII gegeben — eine gute Idee. Der 3. Aufzug von Bartholomäus Riedl («... ist ein schöner auf Zug / und noch ganz Ney, er wirt [nicht wird] / gar selten bey Hof gemacht», S. 21-24) ist mehrteilig und von besonders hoher musikalischer Qualität¹. Es liegen hier (wie bereits oben erwähnt) zwei 3. Stimmen vor. Die Herausgeber haben sich aber nicht konsequent für eine allein entschieden, sondern sie haben ein Komposit von beiden drucken lassen, ohne die Abweichungen anzugeben. So fehlt z. B. ein Triller auf g' (der in der Trompetenliteratur ohnehin selten vorkommt und deswegen originell wirkt: T. 12, letzte Note), und es gibt eine andere rhythmische Variante für die letzte Zeile. Ausserdem wurde nicht erwähnt, dass der 2. Schluss in Takt 6 und alle Pausen in T. 14 von den Herausgebern stammen. In der 3. Stimme sollte als 10. Note in den Takten 26, 29 und 30 c'' statt g' stehen (eine besonders virtuose Wendung, aber charakteristisch für einen guten Bläser mit «schmetternder Zunge»). Auf S. 28 steht im Titel «Weihnacht», obwohl im Facsimile auf S. XVI «Weinacht» [!] klar zu lesen und die richtige Lesart im Kritischen Bericht (s. 71) zu finden ist. Es wurde übrigens im Kritischen Bericht über dieses Stück (Nr. 1 der 15 anonymen Aufzüge) übergangen, dass in der Paukenstimme eine sonderbare Wellenlinie zu finden ist, und zwar in den ersten sie-

were played at Christmas (p. 14, «Kind! Wiegen... auf Weinachten»; p. 25, «Das Kind! Woegen auf Weinacht»; and p. 28, «Aufzug in der Hl: Weinacht» [sic]). Walterskirchen gives information on p. X on the tradition of the *Kindlwiegen* ('weighing or rocking of the [Christ] child'), a custom which goes back to the late Middle Ages. In our connection, it is noteworthy that the melody of «Joseph, lieber Joseph mein» was a great favorite. This melody is also found quite often in pre-Baroque trumpet music (Thomsen, Bendinelli). The difference between Bendinelli (1614) and Father Ignatius (c. 1670-1696) is the position of the melody: in late Renaissance trumpet music, it is found in the principale part, whereas in the late 17th century it is in the clarino part. The collection of processional fanfares from Salzburg is an impressive documentation of the changes in the way of playing within a court trumpet group in the space of a century.

The word «mezzopunto», which occurs in old documents and which Walterskirchen interprets on p. IX as a colon or hold, also had a particular meaning in older trumpet music. It designated (according to Bendinelli, 1614) the 5th partial. (Fantini, 1638, called this note «toccata».) The reports from 1691 and 1695 cited in this edition, however, already use the term to refer to a piece of music (celebrations were structured by «pompously played Mezzopunt»; trumpeters played before and after the sermon, «thus making two Mezzopunt»). The transformation in the use of the term, which here too occurs in connection with trumpet music, is something which we cannot further explain.

The editorial technique is exemplary. The few critical remarks which follow are not intended to diminish the value of the edition in any way, but are brought forward simply to show that the Critical Commentary on pp. 71-73 could have gone into still more detail. As far as the problematical pieces by Johann Michael Gottmann are concerned, pieces in which the two lower parts (Trumpet IV and kettledrums) often sound the dominant instead of the tonic, the editors have wisely decided to publish the pieces in their original form, thus leaving it up to modern performers to arrive at their own opinion and to make any changes they themselves feel necessary. A report on the strange slur marks found in these pieces but not printed in the edition was given in the facsimiles on p. XVII — a good idea. The third processional fanfare by Bartholomäus Riedl (pp. 21-24) is in several parts and of a high musical quality¹. As mentioned above, two third trumpet parts exist to this piece. The editors did not decide consistently for just one, but rather printed a composite of both these parts, without noting the deviations in the Critical Commentary. Thus a trill on g' is missing (a very rare trill in trumpet literature and therefore one with a singular effect: bar 12, last note), and there is another rhythmic variant for the last line of music. Furthermore, it was not mentioned that the second ending in bar 6 and all the rests in bar 14 are editorial. In the 3rd trumpet part, the 10th note in bars 26, 29, and 30 is not g', but c'' (a particularly virtuosic thrust, but one characteristic for a good player with «blaring tonguings»). On p. 28, the title is given as «Weihnacht», although on p. XVI, «Weinacht» [!] is clearly legible on the facsimile and the correct reading also appears on p. 71 of the Critical Commentary. We might also mention that in the Critical Commentary to this piece (No. 1 of the 15 anonymous processional fanfares), there is no mention of a strange wavy line in the kettledrum part, a marking which occurs in the first seven bars

¹ Cette fanfare de procession doit paraître bientôt sur un disque, avec d'autres pièces pour un ensemble de trompettes baroques. Nous sommes reconnaissants envers Sœur Dr. Maria Theresia Bolschwing, archiviste du cloître de Nonnberg, et envers le Dr. Eric Chafe, Toronto, de leur aide généreuse pour nous procurer des photocopies de ce répertoire.

¹ Dieser Aufzug erscheint demnächst mit anderen Stücken für Barocktrompeten-Ensemble auf einer Schallplatte. Für ihre freundliche Hilfe bei der Beschaffung von Fotokopien dieses Repertoires sind wir Sr. Dr. Maria Theresia Bolschwing, Archivarin des Stiftes Nonnberg, sowie Herrn Dr. Eric Chafe, Toronto, zu grossem Dank verpflichtet.

¹ This processional fanfare is to appear shortly on a phonograph record, together with other pieces for an ensemble of Baroque trumpets. We are grateful to Sister Dr. Maria Theresia Bolschwing, archivist of the Nonnberg cloister, and to Dr. Eric Chafe, Toronto, for their generous help in the procurement of photocopies of this repertoire.

Partout où l'on joue à la trompette de la musique d'ensemble baroque — et de tels groupes se trouvent toujours plus fréquemment — le présent volume est une nécessité. Tous les trompettistes seront reconnaissants de la première publication de la nouvelle série *Denkmäler der Musik in Salzburg*, qui met à leur disposition de la musique de haute qualité provenant d'une cour importante. Cette publication a grandement enrichi notre connaissance des coutumes au sein des ensembles de trompettes de cour.

Edward H. Tarr

ben Taktten jeweils unter den liegenden Achtelgruppen. Eine ähnliche Notierung ist in den Trompeten-duetten aus Modena zu finden (Modena, Biblioteca Estense, Mus. G. 297, Nr. 21). Vielleicht wird die Trompetenforschung einmal diese Wellenlinie in rhythmischen Stimmen erklären können. Im Kritischen Bericht, S. 71, drittelzter Absatz («Zur Bogensetzung»), zweite Zeile, fehlt schliesslich die Seitenzahl XVII.

Wo barocke Ensemblesmusik auf Trompeten gespielt wird — und solche Gruppen finden immer mehr Interesse — wird die vorliegende Veröffentlichung nicht fehlen dürfen. Alle Trompeter werden dem ersten Band der neuen Reihe, *Denkmäler der Musik in Salzburg*, dankbar sein, dass er qualitativ hochstehende Musik aus einem bedeutenden Hof zum ersten Mal zugänglich macht. Diese Publikation hat unser Wissen über Bräuche im Hoftrumpeterkorps entschieden bereichert.

Edward H. Tarr

under each group of eighth notes on one pitch. A similar notation can also be found in the Modena trumpet duets (Modena, Biblioteca Estense, Mus. G. 297, No. 21). Perhaps someday, trumpet research will be able to clear up the meaning of this wavy line, used in the context of a rhythmic part. Finally, in the Critical Commentary, p. 71, third to last paragraph ("Zur Bogensetzung"), second line, the page number XVII is missing.

Wherever Baroque ensemble music is played on trumpets — and such groups are to be found more and more — the present volume should be required material. All trumpeters will be thankful to the first publication in the new series, *Denkmäler der Musik in Salzburg*, for having made available music of high quality from an important court. This publication has greatly enriched our knowledge of customs within courtly trumpet ensembles.

Edward H. Tarr

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

pour la trompette

et le trombone

Arban

Enregistrement sur **CASSETTES** des

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour trompette
N^{os} 1 à 7 (extraites des 14 Etudes)
avec accompagnement de piano
de **Claude Pichaureau**

par **Pierre Thibaud**, trompette,
et **Claude Pichaureau**, piano

1 CASSETTE AL 12 **Fr. s. 25.10**

LE CAHIER contenant les 7 Etudes publiées
avec accompagnement de piano . **Fr. s. 25.10**

Chaque étude est interprétée avec accompagnement de piano. **Suit une version du piano seul**, permettant à l'instrumentiste de **travailler accompagné**.

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour trombone
N^{os} 1 à 7 (extraites des 14 Etudes)
avec accompagnement de piano
de **Claude Pichaureau**

par **Raymond Katarzynski**, trombone
et **Claude Pichaureau**, piano

1 CASSETTE AL 13 **Fr. s. 25.10**

LE CAHIER contenant les 7 Etudes publiées
avec accompagnement de piano . **Fr. s. 25.10**

ALPHONSE LEDUC - 175, RUE SAINT-HONORE
75 040 PARIS CÉDEX 01

260.62-47, 260.48-61, 260.65-26

VOM PICCOLO
BIS ZUM SOUSAPHON -
MUSIK HUG

Musik Hug

das grösste Musikhaus der Schweiz
Zürich, Limmatquai 26



**ATELIER
DE RÉPARATION
D'INSTRUMENTS
DE MUSIQUE**

ROBERT ISCHER

Rue de Grenade 20
CH - 1510 Moudon

Vente - réparation
transformation - location



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)

Vollendet in Tonqualität und Ausführung



Ein Prädikat, mit dem bekannte internationale Solisten die Metallblasinstrumente aus Markneukirchen belegen. Diese Anerkennung ist das Ergebnis einer 220jährigen Fertigungstradition. Dabei gilt der Grundsatz, den unterschiedlichsten Anforderungen gerecht zu werden, durch eine ungewöhnliche Sortimentsbreite und selbst individuelle Ausführungen. Wer auf Qualitätsinstrumente mit einer großen Tradition Wert legt, vertraut den Marken



Volkseigener Außenhandelsbetrieb
der Deutschen Demokratischen Republik
für Musikinstrumente und Spielwaren
DDR — 108 Berlin, Charlottenstraße 46
Zweigstelle: DDR — 9652 Klingenthal

**Hans Hoyer · Mönnig ·
Knopf · Scherzer**