

BRASS BULLETIN

23

1978

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



Miraphone-Qualität ist das Ergebnis aus Tradition,
Individueller Meisterarbeit und Fortschritt.
Routinierte Könnner aus dem ehem. Graslitz, Träger
Alter traditioneller Instrumentenbaukunst, haben die
Produktivgenossenschaft 1946 wieder gegründet. Unsere
Hervorragend durchkonstruierten Instrumente zählen
Ohne Zweifel zum Besten, was zur Zeit gebaut wird.
Nicht nur Kapellen, auch bekannte Solisten in Amerika,
Europa und Deutschland, gehören zu unseren begeisterten Kunden.



The sign of high Quality Brass-Wind-Instruments

**Produktivgenossenschaft der
Graslitzer Musikinstrumentenerzeuger e.G.**

Fabrik für feine Messing-Blasinstrumente

8264 Waldkraiburg/Obb. · Postfach 1129 · West-Germany
Telefon (08638) 3543

Verkauf ausschließlich über den Fachhandel

SOMMAIRE INHALT CONTENTS

3	Editorial
7	Agenda
23	Brass Band Agenda
25	Václav F. Cervený (1819-1896) Václav Hoza
31	Profil: Glenn Ferris Lee Underwood
35	Musique ancienne pour trompette à Schwerin Stephen L. Glover
41	Le Tuba et l'Euphonium aujourd'hui Willy Kurath
45	Le jeu du tuba symphonique Lewis Waldeck
47	Comment régler sa trompette René Périnelli
55	Le trombone contrebasse (II) Heinrich Thein
65	La phonétique dans l'articulation Francis Orval
69	Le Zen et l'art de jouer du cor (II) Jeffrey Agrell
73	Publications
79	Critiques
92	Courrier
Couverture :	
	Luca della Robbia (1400-1482), « Enfants sonnant les trompettes ». Florence, Cathédrale (Copyright: Scala, Florence).

3	Vorwort
7	Agenda
23	Brass Band Agenda
25	Václav F. Cervený (1819-1896) Václav Hoza
31	Profil: Glenn Ferris Lee Underwood
35	Alte Trompetenmusik in Schwerin Stephen L. Glover
41	Tuba und Euphonium heute Willy Kurath
45	Sinfonisches Tubablasen Lewis Waldeck
47	Die Trompete einstellen René Périnelli
55	Die Kontrabassposaune (II) Heinrich Thein
65	Die Phonetik in der Artikulation Francis Orval
69	Zen und die Kunst des Hornblasens (II) Jeffrey Agrell
73	Erschienenes
79	Rezensionen
92	Leserbriefe
Titelbild :	
	Luca della Robbia (1400—1482), « Trompetenblasende Kinder ». Florenz, Münster (Copyright: Scala, Florenz).

3	Editorial
7	Agenda
23	Brass Band Agenda
25	Václav F. Cervený (1819-1896) Václav Hoza
31	Profile: Glenn Ferris Lee Underwood
35	Early trumpet music in Schwerin Stephen L. Glover
41	Tuba and Euphonium today Willy Kurath
45	Symphonic Tuba Playing Lewis Waldeck
47	How to regulate the trumpet René Périnelli
55	The contrabass trombone (II) Heinrich Thein
65	Phonetics in the articulation Francis Orval
69	Zen and the art of horn playing (II) Jeffrey Agrell
73	Publications
79	Reviews
92	Mail
Front cover :	
	Luca della Robbia (1400-1482), « Children blowing the trumpets ». Florence, Cathedral (Copyright: Scala, Florence).

©1978 by BRASS BULLETIN ISSN 0303-3848

Index des annonceurs :	Alexander 82	Demusa 12	King 12	Otto 70
	Bach 36	Doblinger 80	Kurath 22	Paris 3
	Bertram 30	Erato 80	Leduc 24, 76	Pathé-Marconi 6
Verzeichnis der Inserenten :	Billaudot 4	Finke 66	Bürgermusik, 10	Ruh 10
	BIM 12, 28, 78, 80	Getzen 68	Luzern 10	Schilke 38
	Brand 10	Hallwag III	Marcandella 82	Schott 76
Index of advertisers :	Burri 37	Hirsbrunner 46	McDunn 62	Selmer 20
	Busch 10	Holton 74	Meinl & Lauber 10	Spada 22
	Coré 8	Hug 80	Miraphone II	Thein 61
	Courtois 14	Ischer 54	Musica 66	Wewerka 61
	Crown 10			

VILLE DE PARIS



Concours international Maurice André

Paris
11-25 juin 1979

International Contest Maurice André

Paris, June 11th to 25 th, 1979

Organized by the City of Paris. Open to **trumpet** players from all countries (age limit: 30) and **brass ensembles**: trios (trumpet-horn-trombone), quartets (2 trumpets-2 trombones or 2 tps-horn-tb), quintets (2 trumpets-horn-trombone-tuba).

- First Grand prix for trumpet: FF 30 000 and several bookings.
- First Grand prix for ensembles: FF 30 000.

Organisé par la Ville de Paris, ce concours est ouvert aux **trompettistes** du monde entier (âge limite: 30 ans) ainsi qu'aux **ensembles de cuivres**: trios (cor-trompette-trombone), quatuors (2 trompettes-2 trombones ou 2 tps-cor-tb), quintettes (2 trompettes-cor-trombone-tuba) (sans limite d'âge).

- Premier Grand prix trompettes: FF 30 000 et divers engagements.
- Premier Grand prix ensembles: FF 30 000.

Internat. Wettbewerb Maurice André

In Paris, vom 11.-25. Juni 1979

Dieser Wettbewerb, durch die Stadt Paris organisiert, ist allen **Trompetern** der Welt zugänglich (Altersgrenze: 30 Jahre), wie auch den **Blechbläser-Ensembles**: Trios (Trompete-Horn-Posaune), Quartette (2 Trompeten-2 Posaunen oder 2 Tp-Horn-Pos.), Quintette (2 Trompeten-Horn-Posaune-Tuba) (ohne Altersgrenze).

- Erster grosser Preis für Trompete: FF 30 000 und verschiedene Engagements.
- Erster grosser Preis für Ensembles: FF 30 000.

Renseignement et inscriptions:

Auskünfte und Anmeldungen:

Information and registration:

Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris

Pièce 7129 — 17, boulevard Morland — F-75004 Paris
☎ 277 15 50 Poste 3691

ÉDITORIAL VORWORT EDITORIAL

Certains pensent qu'une revue musicale qui s'adresse à des musiciens porte en elle une lacune fondamentale: elle **n'est pas** musique. Elle est faite de mots et d'images

Alors? Hors du sujet, bla-bla?

Non, car chaque musicien pense, analyse, agit et joue grâce, en grande partie, à la qualité de son imagination et de sa sensibilité. Ces éléments ne s'acquièrent et ne se développent que si son cerveau reçoit des impulsions et des impressions sans cesse renouvelées ou neuves. Pour cela il faut des sources.

BRASS BULLETIN essaie d'être une de ces sources d'idées, de connaissances, en aiguillant également la curiosité, la soif d'apprendre de ses lecteurs et en resserrant les liens d'amitiés qui unissent les musiciens de tous les pays.

C'est dans cet esprit que, depuis 1971, date de la parution de notre premier numéro, nous avons constamment essayé de développer la qualité et la présentation de notre publication.

Aujourd'hui, l'aspect de BRASS BULLETIN pourrait laisser croire que le succès est assuré, que les abonnés sont nombreux et que l'avenir est radieux.

Il ne faut pas se tromper: BRASS BULLETIN reste une entreprise fragile, idéaliste, qui a besoin de l'appui de tous ceux qui ressentent la nécessité de son existence.

Non subventionnés, nous ne vivons que grâce aux rentrées d'argent que nous envoient les abonnés et les annonceurs. Pour rester indépendants et objectifs, nous sommes constamment confrontés aux délicates réalités financières.

Si la publicité représente un sérieux et appréciable apport d'argent, l'élément fondamental reste (et doit rester) le versement du prix de l'abonnement que chacun d'entre vous nous envoie.

C'est la raison pour laquelle nous lançons ici un triple et pressant appel à chacun d'entre vous:

1. Que ceux qui lisent BRASS BULLETIN sans être abonnés (en empruntant celui d'un collègue) s'abonnent personnellement.
2. Que ceux qui apprécient BRASS BULLETIN nous aident et recrutent de nombreux nouveaux abonnés, en particulier **des étudiants et des élèves** auxquels nous offrons désormais un tarif d'abonnement à prix réduit.

Man mag denken, dass eine Musikzeitschrift, die für Musiker konzipiert wird, einen wesentlichen Fehler hat: Sie **ist nicht** Musik, sie besteht aus Wörtern und Bildern.

Verfehlt die Zeitschrift also ihr Ziel?

Nein. Denn jeder Musiker denkt, analysiert und spielt hauptsächlich dank den Kräften seiner Phantasie und seinem Empfindungsvermögen, Fähigkeiten, die erst erworben und entwickelt werden, wenn sein Hirn immer frische Impulse und neue Eindrücke registriert. Also aus verschiedenen Quellen schöpfen kann.

BRASS BULLETIN möchte eine dieser Quellen sein, indem es Neugier und Wissensdurst seiner Leser durch ein breites Angebot an Ideen und Kenntnissen anreizt, und die Freundschaftsbände zwischen Musikern aller Länder enger knüpft.

In diesem Sinne versuchen wir seit 1971, dem Erscheinungsjahr von BRASS BULLETIN, Qualität und Aufmachung unserer Zeitschrift ständig zu verbessern.

Blättert man heute in den letzten Nummern, dann nimmt man wohl an, der Erfolg, die Zahl der Abonnenten und die Zukunft seien abgesichert.

Lassen wir uns nicht durch Äusseres verblenden: BRASS BULLETIN ist und bleibt ein gewagtes Unternehmen und steckt voller Idealismus, es ist auf die Unterstützung all derjenigen angewiesen, die seine Bedeutung erkannt haben.

Da wir keine Subventionen erhalten, können wir nur von dem leben, was das Abonnement und die Anzeigen uns einbringen, und um unabhängig und objektiv bleiben zu können, müssen wir uns dauernd mit finanziellen Problemen auseinandersetzen.

Obwohl die Werbung eine wichtige und willkommene Einnahme bildet, so bleibt doch die Einzahlung des Abonnementpreises eines jeden unter Ihnen die Haupteinnahmequelle — und so soll es auch bleiben.

Aus diesem Grund wenden wir uns an Sie mit einer dreifachen dringenden Bitte:

1. Alle, die BRASS BULLETIN ohne Abonnement lesen (indem sie es sich von einem Kollegen ausleihen), sollten sich doch zu einem Abonnement entscheiden.
2. Alle, die BRASS BULLETIN zu schätzen wissen, sollten uns helfen und

Certain people think that a musical magazine addressed to musicians lacks one fundamental thing: **it is not music.** It is made up of words and images.

Well is it just blather with nothing to do with the subject?

No, because every musician thinks, analyses, acts and plays due, in a great measure, to the quality of his imagination and his sensibility. These elements are only acquired and developed if his brain receives ceaselessly impulses and impressions either new or renewed. For this a source is necessary.

BRASS BULLETIN tries to be one of these sources of ideas, of knowledge, equally stimulating curiosity, the thirst for learning of its readers and binding tighter the bonds of friendship which unite musicians of all countries. It is in this spirit, that since 1971, the date of the appearance of our first number, we have tried constantly to improve the quality and the presentation of our periodical.

Today BRASS BULLETIN might give the impression that success is guaranteed, that the subscribers are numerous and that the future is radiant.

But one shouldn't be mistaken: BRASS BULLETIN remains a fragile enterprise, an idealistic one, which needs the support of all those who feel the need for its existence. Not being subsidized, we live entirely from the money we receive from subscribers and advertisers. In order to remain independent and objective we are confronted the whole time by delicate financial realities.

If publicity represents a serious and appreciable financial contribution, the basic element remains (and must remain) the payment which the subscriber i.e. every one of you makes to us.

This is the reason for this urgent triple appeal to each and every one of you:

1. Those who read BRASS BULLETIN without being subscribers themselves (borrowing copies from colleagues) should please subscribe personally.
2. Those who appreciate BRASS BULLETIN: please help in recruiting numerous new subscribers, in particular **students and pupils** to whom we offer from now on a reduced subscription rate.

Here are our new prices for 1979:

1 year: 35.— Sfr. (US \$ 20.00*)

2 years (1979 + 1980): 65.— Sfr. (US \$

COLLECTION MAURICE ANDRÉ TROMPETTE

Répertoire classique

Trompette et piano

ALBINONI

- Concerto en fa majeur*
- Concert en la mineur*
- Concerto en ré mineur*

BACH (C. P. E.)

- Concerto en ut
- Sonate en sol mineur

BACH (J.-S.)

- Aria
- Rondeau et badinerie
- Suite en si mineur*
- Trois bourrées*
- Concerto en sol mineur*

BACH J. C. (Thilde)

- Sonate en ré

BELLINI

- Concerto*

CORELLI

- Sonate en fa
(ou cor en si^b et piano)

FISCHER (Thilde)

- Suite de danses

HAENDEL (Thilde)

- Concerto en sol mineur*

HAENDEL

- Concerto en ré mineur*
- Sonate en fa

HAYDN (J.)

- Concerto en mi bémol*

HAYDN (M.)

- Concerto en ut*

HUMMEL

- Concerto en mi bémol*
- 2 versions: partition originale; partition orchestre de chambre

LOEILLET

- Concert en ré majeur*
- Sonate en si bémol
(ou cor en si^b et piano)
- Sonate en sol majeur

MOZART (L.)

- Concerto en ré majeur*

MOZART (W.-A.)

- Rondo*

PURCELL

- Suite
- The Queen's dolour
- Trumpet voluntary

STOELZEL

- Concerto en ré majeur*

TELEMANN

- Concert en mi bémol
- Concerto en ré majeur*
- Concerto en si bémol majeur*
- Sonate en ut mineur
(ou cor en si bémol et piano)

TARTINI

- Concerto en ut*

TESSARINI

- Sonate en ré majeur*

THILDE

- Sicilienne et Allegro baroque
(trompette si bémol aigu et piano)

TORELLI

- Concerto en ré*

VALENTINO

- Sonate en ré
- Sonate en fa

VERACINI

- Concerto en mi mineur*
- Sonate

VINCI

- Sonate

VIVALDI

- Concerto en si bémol*
- Concerto en sol mineur*
- Concerto en ut majeur*
- Sonate en si bémol

VIVALDI (Thilde)

- Concerto en ré majeur*
- Concerto en ré mineur*
- Concerto en si^b n° 2*
- Sonate en ut mineur

Deux trompettes et piano (ou orchestre)

LOEILLET (Thilde)

- Concerto en ré*
- Concerto en fa

MANFREDINI

- Concerto*

TELEMANN

- Concerto en si bémol*
- Concerto en ut mineur*

THILDE

- Sonate

VIVALDI

- Concerto en do majeur*

Hautbois, trompette et piano

TELEMANN

- Concerto en ut mineur*

Œuvres contemporaines

JEVTC

- Concerto*

JOLIVET

- Heptade pour trompette et percussion
(trompette, partition, percussion)

RIVIER

- Concerto*

WEINER

- Cinq pièces
(trompette seule)

WERNER (Fr.)

- Suite concertante*

Trompette et orgue

JOLIVET

- Arioso barocco

LEGUAY

- Péan II

ZBINDEN

- Dialogue

Études

ANDRÉ (Maurice)

- 12 études caprices

* Livrable pour trompette et piano ou en partition d'orchestre (parties en location).

* Lieferbar für Trompete und Klavier oder als Partitur (Orchesterstimmen nur Leihweise).

* Available for trumpet and piano or score only (parts on hire).

EDITIONS G. BILLAUDOT

14, rue de l'Echiquier
F-75010 PARIS

Voici donc nos nouveaux tarifs d'abonnement pour 1979:

1 an: 35.— francs suisses.

2 ans (1979 + 1980): 65.— francs suisses (en payant 2 ans à l'avance, vous économisez 5 francs suisses plus le prix d'un virement).

Etudiants:

1 an (uniquement): 25.— francs suisses (joindre une photocopie de la carte d'étudiant).

Enfin, notre troisième appel concerne le paiement de l'abonnement 1979: faites-le sans tarder, dès réception de notre facture. Vous nous éviterez ainsi les frais et la perte de temps que nous occasionnent les rappels.

Jusqu'à présent, vous receviez chaque année 3 numéros complets plus un numéro spécial de quelques pages, le «Catalogue général des cuivres». Dès 1979, vous recevrez 4 numéros **complets**.

Nous comptons sur votre compréhension et espérons que notre triple appel trouvera auprès de chacun d'entre vous l'écho que nous attendons.

Ainsi nous pourrions poursuivre l'œuvre que nous nous sommes fixés en publiant BRASS BULLETIN: que la magie multiple et universelle de la musique unisse ceux qui l'exercent et ceux qui l'écoutent. Qu'elle surgisse toujours, cette musique, au-dessus des techniques et qu'elle survive toujours à l'Histoire.

Que restent vivants ces langages de sons qui échappent, par leur mystère lumineux, au sens terre à terre que veut donner l'être humain à sa démarche dans ce monde.

JPM

zahlreiche neue Abonnenten werben, vor allem **Studenten und Schüler**, denen wir ja neuerdings einen verbilligten Abonnementpreis anbieten.

Für 1979 gilt folgende Preisliste:

1 Jahr: 35.— Schweizer Franken

2 Jahre (1979 + 1980): 65.— Schweizer Franken (wenn sie 2 Jahre im Voraus zahlen, sparen Sie 5.— SFr. und den Preis einer Überweisung).

Studenten:

1 Jahr (einziges Angebot): 25.— Schweizer Franken (bitte Photokopie des Studentenausweises beifügen).

Unsere dritte Bitte betrifft die Überweisung des Abonnementpreises für 1979: Erledigen Sie das sobald wie möglich, gleich nach Erhalt der Rechnung. Damit ersparen Sie uns Spesen und Zeitverlust. Bis jetzt haben Sie jährlich 3 vollständige Nummern und eine Spezialnummer, den wenige Seiten umfassenden «Generalkatalog für Blechbläser» erhalten. Ab 1979 erhalten Sie 4 **vollständige** Nummern (der Katalog ist in der letzten Nummer inbegriffen).

Wir hoffen auf Ihr Verständnis für unsere drei Bitten. Mögen Sie den Erwünschten Erfolg haben.

Nur so können wir das Ziel erreichen, das wir uns bei der Gründung von BRASS BULLETIN gesetzt haben, und zwar dass der vielfältige und weltweite Zauber der Musik ihre Ausführenden und ihre Zuhörer verbinde. Dass jenseits der technischen Probleme diese Musik auflebe und sie die Geschichte überdauere.

Dass die Tonsprachen lebendig bleiben, diese Sprachen, die mit ihrer Leuchtkraft das alltägliche Leben des Menschen überstrahlen.

JPM

37.00) (if 2 years are paid for in advance, you save 5 francs plus the cost of one bank transfer).

Students:

1 year (only): 25.— Sfr (US \$ 15.00*)

(please include photocopy of student's card).

Finally our 3rd appeal concerns the payment of the 1979 subscription: Please pay it without delay, when you receive our invoice. You then avoid causing us the extra expense and waste of time which is involved in sending out reminders. Up to now you receive each year 3 complete numbers plus a special number, the "General Brass Catalogue". From now on you will receive 4 *complete* numbers.

We are counting on your understanding this and hope that our triple appeal will find the echo which we expect.

Thus we are able to carry on the work which we have set ourselves in publishing BRASS BULLETIN: that the multiple and universal magic of music might unite those who practise it and those that listen to it. That this music may always rise above mere technics and always live on in history.

That these sound languages remain alive and escape, by their luminous mystery the commonplace way human beings are given in this world.

JPM

* no payment in US \$ accepted from european countries. Supplement for air-mail: US \$ 6.00.

Gardez soigneusement votre collection de BRASS BULLETIN dans un beau et solide classeur spécialement conçu pour figurer dans votre bibliothèque! (Uniquement pour le nouveau format employé depuis le n° 15, fin 1976.)

1 Classeur spécial (pour 8-10 numéros, soit 2-3 ans) imprimé au nom de BRASS BULLETIN (les années ou les n°s peuvent s'ajouter en lettres décalquées).

Prix: 12.— francs suisses, *port compris*.

Commandez-le(s) dès aujourd'hui à la rédaction de BRASS BULLETIN, case postale 512, CH-1510 MOUDON Suisse, *en payant à l'avance* sur notre compte ou *en ajoutant le montant du ou des classeurs* à votre paiement pour le renouvellement 1979 de votre abonnement.

Précisez combien de classeurs vous désirez.

Bewahren Sie Ihre BRASS BULLETIN-Sammlung in einem schönen Ordner auf und stellen Sie sie in Ihrem Bücherschrank auf! (Nur für das neue Format, das ab Nr. 15, Ende 1976, verwendet wird.)

1 Spezialordner für 8-10 Nummern, also 2 bis 3 Jahre mit Aufschrift BRASS BULLETIN (Jahrgänge und Nummern können nachträglich eingetragen werden) zum Preis von 12.— Schweizer Franken (*inkl. Porto*).

Bestellen Sie ihn (oder sie) schon heute bei der BRASS BULLETIN-Redaktion, Postfach 512, CH — 1510 MOUDON, Schweiz, und überweisen Sie die Summe *im Voraus* oder *gleichzeitig* mit Ihrer Abonnements-erneuerung für 1979 auf unser Konto. Geben Sie an, wieviele Ordner Sie wünschen.

Keep your collection of BRASS BULLETIN carefully in a beautiful and stable file, specially designed to look well in your library! (Only for the new format used since No. 15, end 1976)

1 special file (for 8—10 numbers, or 2—3 years)

Printed with the name BRASS BULLETIN

(the years or nos. can be added in traced letters)

PRICE: 12.— Sfr. *including postage* (US \$ 7.00 for USA and Canada only)

Order it (them) from today from the editor of BRASS BULLETIN, case postale 512, CH — 1510 Moudon, Switzerland, *payment in advance* to our account or add the amount for the files to the renewal 1979 of your subscription. Please state exactly the number of files you require.



Maurice André

SAINT-SAËNS

Septuor en mi bémol majeur op. 65

— avec J.-P. Collard, G. Jarry, A. Moglia, S. Collot,
M. Tournus, J. Cazauran

C 069-14148

HÆNDEL

Concerto en ré mineur

ALBINONI

Concerto en si bémol majeur

Concerto en ré majeur

TELEMANN

Concerto en ré majeur

HERTEL

Concerto en mi bémol majeur

— *English Chamber Orchestra*
direction : *Charles Mackerras*

C 069-02896

HUMMEL

Concerto en mi bémol majeur

MOZART

Concerto en ré majeur

TELEMANN

Concerto en ré majeur

VIVALDI

Concerto en la bémol majeur

— *Orchestre Philharmonique de Berlin*
direction : *Herbert von Karajan*

C 069-02544

JÉSUS QUE MA JOIE DEMEURE

et autres pièces célèbres

— avec *Alfred Mitterhofer à l'orgue*

C 069-02831

BACH

Suite en si mineur n° 2 B.W.V. 1067

HAYDN

Concerto en ré majeur

TELEMANN

Concerto en ré majeur

— *Orchestre Franz Liszt de Budapest*
direction : *Frigyes Sándor*

C 069-03226

(à paraître)

TROMPETTE ET ORGUE

Charpentier - Albinoni - Bach - Haendel

Schubert - Clarke - Senaille

Stanley - Mozart...

— avec *Jane Parker-Smith, orgue*

C 069-02954

(à paraître)

PATHE MARCONI



AGENDA

Evénements à venir

7-8.10.1978 — LONDON (GB)

21.10.1978 — DONAUESCHINGEN (D)

6-10.11.1978 — STOCKHOLM (S)



John Swallow, Allan Dean, Paul Ingraham, Robert Nagel, Thompson Hanks.

13-18.11.1978 — TROSSINGEN (D)

Troisième Conférence de la Société Internationale pour la Recherche et l'Encouragement de la musique à vent, à la Bundesakademie für musikalische Jugendbildung de Trossingen en Allemagne fédérale. Thème de cette conférence : les jeunes et la musique à vent. Différentes tables-rondes seront consacrées à ce sujet, touchant en particulier les thèmes des méthodes d'initiation sur instruments à vent, de la question de la littérature, de celle de l'utilisation des instruments à vent dans la thérapie, et des concours destinés à la jeunesse musicienne. Par ailleurs tous les membres et représentants de la profession qui s'y intéresseraient sont cordialement invités à proposer des exposés sur des thèmes de recherche libre. Un défraiement pour les frais de séjour et de voyage ne pourra être consenti qu'à un nombre limité d'exposants.

11-25.6.1979 — PARIS (F)

Le «Concours international Maurice André» ouvert aux trompettistes et aux ensembles de cuivres aura lieu à Paris, du 11 au 25 juin 1979. Cette manifestation a été créée grâce au soutien de M. J. Chirac, maire de Paris, M. de la Malène et M. M. Landowski.

BRASS BULLETIN reviendra plus en détail sur cette manifestation dans ses prochains numéros.

En guise de préambule, **Maurice André** répond à quelques questions :

B.B. : Pour garantir une objectivité maximale du jury, vous avez invité des artistes prestigieux venant de pays très différents. Peut-on citer des noms ?

M.A. : Pour la première année, j'ai invité de prestigieux trompettistes dont l'Américain Thomas Stevens, l'Anglais John Wilbraham, le Russe Timothé Doksitcher, le Danois Knud Hovaldt, le Français

Ankündigungen

International Brass Congress. Adr. inf. : Eileen Larnder, 17, Boleyn Way, Hainault, Ilford, Essex, England.

●¹ Karlheinz Stockhausen, «Werk» für Trompete und Orchester. Solist : **Markus Stockhausen** (tp).

First Scandinavian Brass Symposium. Guest artists : **Ole Andersen**, Denmark, **Mogens Andresen**, Denmark, **Roger Bobo**, USA, **Per Brevig**, USA, **Alan Civil**, England, **Knud Hovaldt**, Denmark, **Ib Lanzky-Otto**, Sweden, **Michael Lind**, Sweden, **Rich Mattesson**, USA, **Torolf Mølgård**, West Germany, **John Petersen**, Sweden, **Harvey Phillips**, USA, **Frødis Røe Wævre**, Norway, **Carsten Svanberg**, Denmark, **Thomas Stevens**, USA, **Christer Torgé**, Sweden, **The norwegian Brass Quintet**, Norway, **The Philharmonic Brass Ensemble**, Sweden, **New York Brass Quintet** and the **Radio Symphony Brass Quintet**, Finland. For more specific details contact Michael Lind, Box 40257, S — 103 44 Stockholm, Sweden.

Internationale Konferenz Jugendarbeit in der Blasmusik. Träger : Bundesakademie für musikalische Jugendbildung + Internationale Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik.

Adr. inf. : Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 110, D — 7218 Trossingen 1.

Generalthema dieser Konferenz : Jugendarbeit in der Blasmusik. Es finden darüber Round-Table Gespräche statt, die den verschiedenen Ausbildungsmodellen auf Blasinstrumenten, der Literaturfrage, der Frage der Verwendung der Blasinstrumente in der Heilpädagogik und der Jugend-musiziert-Wettbewerbe gewidmet sind. Darüber hinaus steht es jedoch allen Mitgliedern und interessierten Fachvertretern frei, freie Forschungsreferate darzubieten. Einer beschränkten Anzahl von Referenten kann freier Aufenthalt und Fahrkostenzuschuss zubilligt werden. Anmeldung und Information bei Dr. Eugen Brixel, Musikhochschule, Leonhardstrasse 15, A — 8010 Graz.

Concours international Maurice André.

Der internationale Wettbewerb «Maurice André» für Trompeter und Blechbläserensembles wird vom 11. bis 25. Juni 1979 in Paris stattfinden. Diese Veranstaltung wurde durch Unterstützung von Herrn J. Chirac, dem Bürgermeister von Paris, Herrn de la Malène und Herrn M. Landowski ermöglicht.

In den nächsten Nummern wird BRASS BULLETIN ausführlich darüber berichten. Als Einleitung dazu lesen Sie hier, was **Maurice André** auf unsere Fragen geantwortet hat.

B.B. : Als Garantie für höchste Objektivität der Jury haben Sie namhafte Künstler aus den verschiedensten Ländern eingeladen. Können Sie genannt werden ?

M.A. : Für das erste Jahr habe ich hervorragende Trompeter wie den Amerikaner Thomas Stevens,

¹ Création / Uraufführung / World premiere

Coming Events

3. conference of the international society for research into and promotion of band music in the Federal Academy for musical youth education in Trossingen, West Germany. The main theme of this conference is youth work in band music. There are round-table conversations which are dedicated to various models of instruction on wind instruments, the question of literature, the question of the application of wind instruments for therapeutic purposes and youth and music competitions. Apart from this, all members and interested representatives of their field are free to present their research reports. For a limited number of lecturers free residence and a grant towards travel expenses is possible. Application and information to Dr. Eugen Brixel, Musikhochschule, Leonhardstrasse 15, A — 8010 Graz.

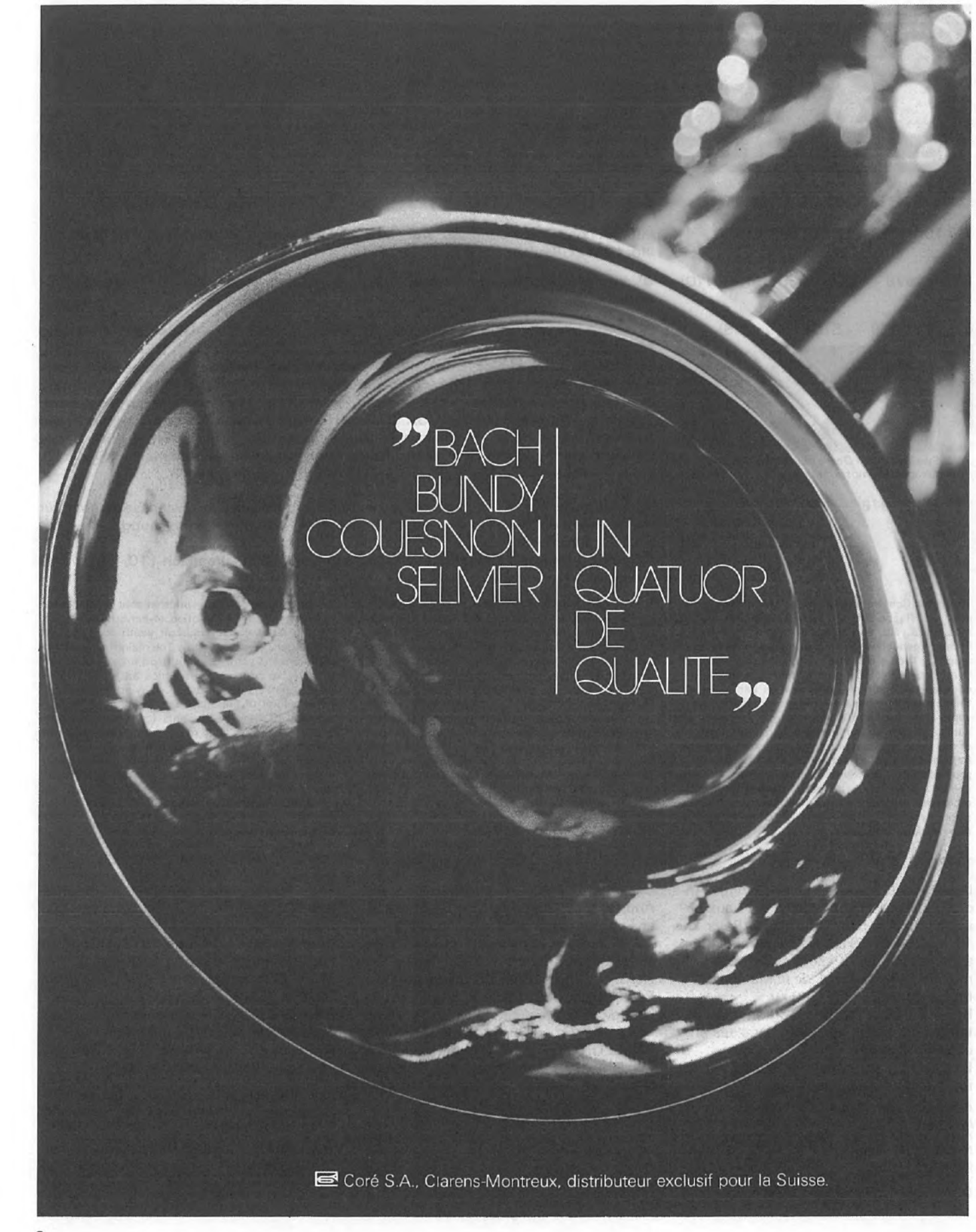
The "International competition Maurice André" open to trumpet players and brass ensembles will take place in Paris from the 11 — 15 June 1979. This event has been created thanks to the support of M. J. Chirac, mayor of Paris, M. de la Malène and M. M. Landowski.

BRASS BULLETIN will give more details of this event in its next numbers.

By way of an introduction, **Maurice André** replies to some questions :

B.B. : In order to guarantee maximum objectivity in the jury, you have invited leading artists who come from many different countries. Can names be mentioned ?

M.A. : For the first year, I have invited well-known trumpet players as the American Thomas Stevens, the Englishman John Wilbraham, the Russian Timofei Doksitcher, the Dane Knud Hovaldt and



”BACH
BUNDY
COUESNON
SELMER

UN
QUATUOR
DE
QUALITE”

 Coré S.A., Clarens-Montreux, distributeur exclusif pour la Suisse.

Roger Delmotte. J'ai naturellement pensé à d'autres trompettistes que j'admire en France, mais ils seront invités une prochaine année. Il faut préciser que parallèlement aux concours, il y aura des cours de maîtres et des concerts. Pour les cours, j'ai réservé des solistes comme Pierre Thibaud, Marcel Lagorce, Dizzie Gillespie pour le jazz, moi-même pour le Baroque. Je ne peux donc pas les mettre dans le jury.

Je souhaite que l'on change de jury, de maîtres, de solistes à chaque concours pour permettre aux jeunes qui viendront régulièrement à Paris à cette occasion de connaître en 5 ou 6 ans les idées de tous les trompettistes du monde.

B.B.: Vous invitez des candidats du monde entier. Quelles sont les conditions essentielles pour pouvoir concourir?

M.A.: Dans tous les concours on considère les candidats d'après les études qu'ils ont faites, c'est-à-dire les diplômes d'institutions réputées qu'ils ont obtenus. Néanmoins les candidats qui se seraient épanouis après leurs études pourraient aussi tenter leur chance car lors de nos éliminatoires nous ne tiendrons compte que de leur réelle valeur musicale, même s'ils sortent d'institutions peu connues. Nous avons fixé la limite d'âge à 30 ans pour les candidats solistes, mais pour les ensembles de cuivre, il n'y a pas de limite d'âge.

B.B.: L'avenir des musiciens de cuivre dépend fondamentalement de la qualité de leur répertoire, c'est-à-dire de ce que les compositeurs bien inspirés écrivent pour eux. Allez-vous faire composer des œuvres spécialement pour le concours? Y a-t-il déjà quelques indiscretions possibles à ce sujet? Sera-ce de la musique française?

M.A.: Nous pensons pour l'avenir, en ce qui concerne les concerts qui ont lieu parallèlement, commander des œuvres aux grands compositeurs français, en favorisant l'expression de tous les styles.

B.B.: Il y a un style de musiques mais aussi un style d'interprétation. Tiendra-t-on compte du style respectif des candidats ainsi que de leur équipement (trompette Ut ou Si^b, etc.). Par exemple le style germano-slave, le style français ou anglais?

M.A.: Aucun risque avec le jury que nous avons invité. On ne tiendra compte que de l'unique et grande Ecole, celle qui est universelle qui ne connaît pas de frontières, celle de la bonne et vraie musique. Nous chercherons à faire se révéler les meilleurs interprètes, qu'ils soient Allemands, Anglais, Russes ou Français...

D'ailleurs les candidats de notre concours seront libres de choisir l'équipement qui leur plaît (trompettes Ut, Si^b, ou autres). La Musique avant tout!

B.B.: Le concours aura-t-il lieu chaque année?

M.A.: Nous étudions une formule qui offrirait chaque année les cours de maîtres et les concerts et tous les deux ans le grand concours.

B.B.: En 1954, un jeune candidat du Concours international d'exécution musicale de Genève faillit ne pas passer en finale. Sans l'intervention vigoureuse du regretté Paolo Longinotti, alors trompette-solo de l'Orchestre de la Suisse romande, le jury de l'époque n'aurait pas su reconnaître celui qui devait devenir le célèbre Maurice André. Une pareille mésaventure serait-elle encore possible aujourd'hui?

M.A.: Le jury de Genève était très sérieux, moi à 22 ans, fraîchement débarqué à Paris, je ne l'étais pas... Lors du premier tour ça a effectivement été désastreux pour moi (je vivais la toute récente rencontre de la femme qui devait devenir la mère de nos quatre enfants...). Mais, j'ai eu une réaction salutaire au deuxième tour (mon Maître R. Sabarich m'a sérieusement entrepris...).

Le jury n'était donc pas fautif et je pense que les jeunes qui s'affrontent à des concours vivent tous des événements propres à leur jeunesse qui peuvent leur jouer des tours en des circonstances aussi particulières. Aujourd'hui on dit aux jeunes musiciens que ce n'est pas un métier pour s'amuser, je dois avouer que pour ma part je l'ai pris, au début, un peu pour de la rigolade, heureux de m'être tiré de la mine grâce à ma trompette!

B.B.: Les concours internationaux se multiplient. N'y a-t-il pas un risque de voir se développer ainsi

den Engländer John Wilbraham, den Russen Timofei Dokschtzer, den Dänen Knud Hovaldt, den Franzosen Roger Delmotte eingeladen. Natürlich habe ich auch an andere Trompeter gedacht, die ich in Frankreich bewundere, Sie werden aber in einem der folgenden Jahre eingeladen. Es sollte auch gleich gesagt werden, dass parallel zum Wettbewerb Meisterkurse und Konzerte vorgesehen sind. Für die Kurse habe ich Solisten wie Pierre Thibaud, Marcel Lagorce, Dizzie Gillespie für den Jazz und mich selbst für die Barockmusik reserviert. Diese können also nicht in der Jury sitzen.

Ich möchte, dass die Jurymitglieder, die Meister und die Solisten jedes Jahr wechseln, damit die jungen Musiker, die jedes Jahr nach Paris kommen werden, die Gelegenheit haben, innerhalb von 5 oder 6 Jahren die Auffassungen aller Trompeter der Welt kennenzulernen.

B.B.: Sie laden Kandidaten aus der ganzen Welt ein. Welche wichtigsten Bedingungen werden von ihnen für die Teilnahme verlangt?

M.A.: In allen Wettbewerben werden die Kandidaten nach den Studien, die sie absolviert haben, betrachtet, das heisst nach den Zeugnissen berühmter Institutionen. Trotzdem werden in diesem Fall Kandidaten, die erst nach ihren Studien zur vollen Entfaltung ihrer Fähigkeiten gelangt sind, ebenso ihr Glück versuchen können, denn wir werden in den Ausscheidungsrunden nur nach dem wahren musikalischen Wert ihrer Leistung urteilen, auch wenn Sie von weniger bekannten Schulen kommen. Die Altersgrenze haben wir für Solisten auf 30 Jahre festgelegt während es bei Blechbläserensembles keine Altersgrenze geben wird.

B.B.: Die Zukunft der Blechbläser hängt hauptsächlich von der Qualität ihres Repertoires ab, das heisst von dem, was Komponisten für sie schreiben. Haben Sie vor für den Wettbewerb Werke in Auftrag zu geben? Dürfen darüber schon Informationen gegeben werden? Wird es französische Musik sein?

M.A.: Wir denken, in Zukunft bei bedeutenden französischen Komponisten unter Berücksichtigung aller Stilarten Werke für die Konzerte, die parallel stattfinden werden, zu bestellen.

B.B.: Es gibt den Musikstil und den Interpretationsstil. Wird der eigene Stil der Kandidaten und ihre Ausrüstung (C- oder B-Trompete, u.a.m.) in Betracht genommen werden? Zum Beispiel der deutsch-slawische Stil, der französische oder der englische Stil?

M.A.: In dieser Hinsicht besteht angesichts der eingeladenen Jurymitglieder keinerlei Gefahr. Es wird nur die einzig grosse Schule gelten, die weltweit gültig ist und keine Grenzen kennt, die Schule der guten und echten Musik. Es geht uns darum, die besten Interpreten zu fördern, ob Deutsche, Engländer, Russen, oder Franzosen...

Und die Kandidaten dürfen ihre Ausrüstung nach ihrem eigenen Geschmack wählen (C-, B- oder andere Trompete) Musik vor allem!

B.B.: Wird der Wettbewerb jährlich abgehalten werden?

M.A.: Wir arbeiten eine Formel aus, die jährlich den Meisterkurs und die Konzerte vorsieht und alle 2 Jahre den grossen Wettbewerb.

B.B.: Im Jahre 1954 ist ein junger Kandidat im Genfer Musikwettbewerb mit knapper Not noch in die Endrunde aufgenommen worden. Wenn Paolo Longinotti, der unvergessene Solotrompeter vom Orchestre de la Suisse Romande, nicht energisch dazwischengegangen wäre, hätte die damalige Jury den nicht erkannt, der heute der berühmte Maurice André geworden ist. Könnte ein solches Missgeschick heute auch vorkommen?

M.A.: Die Genfer Jury war eine strenge Einrichtung, und ich, mit meinen 22 Jahren, frisch angereist aus Paris, nahm es nicht so ernst... Die erste Runde war für mich katastrophal ausgefallen (ich lebte unter dem Eindruck der Begegnung mit der Frau, die die Mutter unserer vier Kinder geworden ist...). In der zweiten Runde aber rettete mich meine günstige Reaktion (mein Lehrmeister R. Sabarich hatte mich in ein ernsthaftes Gespräch gezogen).

Die Jury war also nicht schuld, und ich glaube, dass die jungen Menschen, die in solchen Wettbewerben

the Frenchman Roger Delmotte. I have naturally thought of other trumpet players in France who I admire, but they will be invited in a future year.

It should be mentioned that running parallel to the competition, there will be master classes and concerts.

For the courses I have in mind soloists as Pierre Thibaud, Marcel Lagorce, Dizzie Gillespie for jazz and myself for the Baroque. Therefore I can't put them in the jury.

I would like to change each time the members of the jury, as well as the teachers and soloists to allow the young players who will come regularly to Paris to this event to get to know in 5 or 6 years, the ideas of all the world's trumpet players.

B.B.: You are inviting candidates from all over the world. What are the basic stipulations for taking part?

M.A.: In all competitions the candidates are considered in respect of the studies they have undergone, i.e. the diplomas they have received from institutions of repute. Nevertheless candidates who will have developed after their studies will also be able to try their luck, because at the time of our eliminatory rounds we only take account of their real musical value, even if they come from lesser known institutions. We have fixed the age limit at 30 for the solo candidates, but there is no age limit for the brass ensembles.

B.B.: The future of brass players depends basically on the quality of their literature, i.e. on what inspired composers write for them. Will you be commissioning new works specially for the competition? Would it be indiscreet to ask for details? Will it be french music?

M.A.: For the future, concerning the concerts which will take place at the same time, we are thinking of commissioning works from great french composers, promoting the expression of all styles.

B.B.: There is a style of music but also a style of interpretation. Will account be taken of the respective style of the candidates as regards their equipment (trumpet in C or B^b etc.). For instance the german-slavic, the french or the english style?

M.A.: There is no risk involved with the jury which we have invited. Account will only be taken of the only and great school, which is universal and does not know the frontiers, that of the good and true music. We will endeavour to have the best artists reveal themselves, whether they are german, english, russian or french...

In addition the candidates taking part in our competition will be free to choose the equipment which suits them best (trumpet in C, B^b or others). Music comes first!

B.B.: Will the competition take place every year?

M.A.: We are studying a plan which will offer each year the master classes and concerts, and the big competition every two years.

B.B.: In 1954 a young candidate at the International Competition of musical performance at Geneva nearly missed to go to the final round. Without the vigorous intervention of the lamented Paolo Longinotti, then solo trumpet of the Suisse Romande orchestra, the jury at that time would not have recognised the man who was to become the famous Maurice André. Would a similar mischance be still possible today?

M.A.: The jury at Geneva was very serious, but at the age of 22 and freshly landed in Paris, I'm afraid I wasn't...

At the time of the first round that was in fact disastrous for me (I experienced the very recent meeting with the woman who was to become the mother of our 4 children...) but I had a beneficial reaction in the second round (my teacher R. Sabarich fell seriously foul of me...).

The jury therefore wasn't at fault and I think that the young people who confront each other at competitions all live from the events which belong to their youth which can let them play rounds in circumstances which are likewise special. Today the young musicians are told that it isn't a profession for recreation, for my part I must confess that I took it up at the beginning, just for a lark, happy to have

Bürgermusik Luzern

Wir

suchen für den infolge Demission ausscheidenden

Musikalischen Leiter

einen Nachfolger

Eintritt: Frühjahr 1979

Probetage: Dienstag und Freitag

Sie

Als geeigneten Kandidaten halten wir einen Dirigenten mit fundiertem Fachwissen, Stilrichtung Brass Band. Die Aktivmitglieder unseres Höchstklassvereins erwarten von ihrem zukünftigen musikalischen Leiter Kreativität, profilierte Führungseigenschaften und sehen ihn gleichzeitig als standfeste und integre Persönlichkeit.

Wir freuen uns auf Ihre Bewerbung, die an folgende Adresse zu richten ist:

Urs Studer, Präsident, Lützelmatweg 2, 6006 Luzern

RUBANK - Schulmusik für Bläser

Elementary Method
Intermediate Method
Advanced Method
Pares Scales

Supplementary Studies
Selected Studies
Selected Duets
Solo Collections

für alle Blasinstrumente

Chamber Music
Symphony Ensemble

Ensemble Classics
Quartet Repertoire

in verschiedenen Besetzungen

Verlangen Sie kostenlos den ausführlichen

RUBANK - Instrumental Music Guide

bei der Alleinauslieferung für die Schweiz, Frankreich und Italien



EMIL RUH VERLAG 8134 ADLISWIL-ZÜRICH
Postfach Telefon (01)710 63 13

ERICK BRAND INC.

liefert
Ersatzteile für
Musikinstrumente

for
Instrument Repair
Supplies

auch stets vorrätig
Reparaturwerkzeuge (KITS)

We also stock
REPAIR KITS

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

Write for free catalog
and repair kit brochure

ERICK BRAND INC.

1117 W. Beardsley Avenue

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



Meinl & Lauber

Reproductions de tous
les instruments de
cuivre historiques
(trompettes, cors,
saqueboute)

Reproduktionen aller
historischen Blech-
blasinstrumente
(Trompeten, Hörner,
Posaunen)

Reproductions of all
historical brass
instruments (Trumpets,
Horns, Sackbuts)

Postfach 1342, D-8192 Geretsried 1 (West Germany)

(En français)

Joseph Jean-Baptiste ARBAN

(1825-1889)

par Jean-Pierre Mathez

72 pages, 51 illustrations, reliure laminée, cartonnée de luxe
Prix: Fr.s. 24.—

Un document biographique unique!
Un livre qu'il faut avoir dans sa bibliothèque
Le cadeau idéal pour vos amis



ÉDITIONS BIM C.p. 512 CH-1510 MOUDON/Suisse

English version in prep. (1979)

Deutsche Fassung in Vorb. (1979)

TOM CROWN Mutes

New mutes

1. Aluminum straight mute for "piano" orchestral passages \$ 15.00
2. Aluminum straight mute for "pianissimo" orchestral passages \$ 15.00
3. New improved Wa-Wa mute for B^b-C trumpet (available Jan. 1. 1979) \$ 20.00
4. Wa-Wa mute for Schilke, Selmer, Yamaha, Getzen piccolo B^b trumpets \$ 18.00

3907 Howard Ave.
Western Springs,
Ill 60558 U.S.A.
Tel. 312-246-6327

Order directly from the manufacturer.
All prices include postage and handling (air mail to Europe).
Include check in U.S. Dollars with order.
Dealer inquiries welcomed.

des «bêtes à concours», des jeunes plus préoccupés de compétition que de musique?

M.A.: Non, je ne pense pas. Etre une «bête à concours» ne signifie pas ne pas être musicien. Quelqu'un qui sait se jouer des difficultés techniques exigées pour un concours saura certainement défendre sa partie à l'orchestre. Tout cela dépend de beaucoup de facteurs, de l'éducation familiale, musicale (le professeur est très important) de l'ambition.

Le Concours de Paris en 1979 se fixe comme but essentiel de lancer les jeunes musiciens les plus doués actuellement, ceux qui prendront la relève.

aufzutreten, alle irgendwelche ihrer Jugend gemässen Situationen erleben, die sie in solchen Augenblicken ablenken können. Heute sagt man den jungen Musikern, ihr Beruf sei kein Vergnügen. Ich aber muss zugeben, dass ich ihn anfangs nicht ganz ernst genommen habe, glücklich mit meiner Trompete schon einmal aus dem Bergwerk zu sein...

B.B.: Es gibt immer mehr internationale Wettbewerbe. Besteht da nicht die Gefahr, dass die jungen Menschen einseitig auf den Wettbewerb ausgerichtet werden, anstatt das Musizieren zu betonen.

M.A.: Nein, ich glaube es nicht. Das eine schliesst das andere nicht aus. Jemand, der die in einem Wettbewerb verlangten technischen Schwierigkeiten zu meistern weiss, wird auch im Orchester seine Stimme behaupten können. Das alles hängt von vielen Faktoren ab, von der Erziehung, von der musikalischen Ausbildung (der Lehrer ist da sehr wichtig), vom Ehrgeiz. Ziel des Pariser Wettbewerbes von 1979 ist es, die begabtesten jungen Musiker zu fördern, die unsere Generation ablösen werden.

pulled myself out of the mine thanks to my trumpet!

B.B.: International competitions are getting more and more numerous. Isn't there the risk of seeing the development of stupid "one-track minds", young people who are more preoccupied with competition than music?

M.A.: No, I don't think so. Being a one-track mind doesn't mean that the person involved is not a musician. Someone who makes game of the technical difficulties required for a competition will certainly know how to hold his own on the orchestra. All that depends on many factors, their family education, musical training (the teacher is very important) and their ambition.

The 1979 competition in Paris sets itself the essential aim of launching the most gifted young musicians of today, those who will form the relief troops.

Evénements passés

7—11.11.1977 —

GRANINGE STIFTSGÅRD (S)

Rückblick

The first swedish tuba workshop 1977

The first swedish tuba-euphonium workshop 1977 was held at Graninge Stiftsgård from November 7th-11th with over 100 participants from the USA, Denmark, Germany, France, Finland, Norway and Sweden. The guest artists were **Harvey Phillips** (USA), **Robert Tucci** (Germany), **Melvin Culbertson** (France), **Jørgen Arnsted** and **Mogens Andresen** (Denmark), **Torolf Mølgård** (Germany) and **Michael Lind** (Sweden) and the Stockholm Philharmonic Brassensemble (Sweden).

Past Events



Il y a eu tous les jours des cours et des séminaires sur le tuba et l'euphonium avec les différents artistes invités. Tous les participants ont eu l'occasion de jouer dans un grand ensemble de tubas regroupant environ 40 musiciens. Cet ensemble a d'ailleurs donné un très bon concert le vendredi soir.

Tous les soirs — du lundi au vendredi — il y eut des concerts où solistes et groupes ont montré ce qu'ils savaient faire au tuba et à l'euphonium.

Au programme du lundi soir, figurait en première scandinave le concerto pour tuba d'Edward Gregson, interprété par Michael Lind et le Solna Brass Band. Dans la première partie de cette même soirée du lundi, Harvey Phillips présentait un programme exceptionnel comprenant des œuvres de Hindemith, Alec Wilder et Vaughan Williams, avec Steven Harlos au piano.

Jeden Tag gab es Tuba- und Euphoniumkurse und -seminare mit den eingeladenen Künstlern. Alle Teilnehmer hatten Gelegenheit in einem grossen Tubaensemble von etwa 40 Musikern zu spielen, das am Freitagabend ein sehr gutes Konzert gegeben hat.

Vom Montag bis zum Freitag gab es jeden Abend Konzerte, in denen Solisten und verschiedene Gruppen ihre Kunst auf der Tuba und auf dem Euphonium vortrugen.

Am Montagabend stand die skandinavische Erstausführung Edward Gregsons Concerto für Tuba auf dem Programm, ausgeführt von Michael Lind und der Solna Brass Band. Im ersten Teil dieses Konzertabends spielte Harvey Phillips mit Steven Harlos am Klavier ein aussergewöhnliches Programm mit

Everyday there were master classes and clinics on the tuba and euphonium with the various guest artists. All participants had the opportunity to play in a large tuba ensemble with about 40 players. This ensemble gave a very fine concert on Friday evening.

Every evening, from Monday to Friday, concerts were held showing the tuba's and euphonium's soloistic and ensemble playing capabilities.

From Monday evening's programme it should be mentioned that the Scandinavian premier of Edward Gregson's Tuba Concerto was performed by Michael Lind and the Solna Brass Band. In the first half of Monday evening's program Harvey Phillips presented an exceptional program with works by Hindemith, Alec Wilder and Vaughan Williams with Steven Harlos at the piano.

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

(En français)

Joseph Jean-Baptiste ARBAN

(1825-1889)

par Jean-Pierre Mathez

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

Prix: Fr. s. 24.—

Un document biographique unique !
Un livre qu'il faut avoir dans sa bibliothèque
Le cadeau idéal pour vos amis



ÉDITIONS BIM C.p. 512 CH-1510 MOUDON/Suisse

English version in prep. (1979)

Deutsche Fassung in Vorb. (1979)

NEWS FOR BRASS INSTRUMENTS

Concerto in A for trumpet and trombone by **Julius Jacobsen**

Piano score + solo parts SCr. 100.—

Full score and orchestra parts are available for hire.

Three quartets for four horns by **Bernhard Crusell**

Score + parts SCr. 47.50

Deep brass joke - Scherzo for four trombones and tuba
by **Stig Rybrant**

Score + parts SCr. 40.—

HANS BUSCH MUSIKFÖRLAG AB

S-181 46 Lidingö/Sweden, Stubbstigen 3

Livable immédiatement:
(Texte français)

James Stamp

* Mises en train + Etudes
(Trompette ou autres cuivres en clé
de sol)

Thomas Stevens

* Etudes avec mesures changeantes
(Trompette ou n'importe quels autres
instruments en clé de sol)

Difficulté moyenne

ÉDITIONS BIM** C.p. 512 CH-1510 MOUDON/Suisse

** ou votre marchand habituel

Sofort lieferbar:
(Deutscher Text)

Warm-Ups + Studies*

* Einstudiübungen + Studien
(Trompette oder beliebige
Blechblasinstr. im Violinschl.)

Changing Meter Studies*

* Studien mit wechselnden Taktarten
(Trompette oder beliebige Instrumente
im Violinschlüssel)

Mittelschwer

** oder im Fachgeschäft

Now available:
(English text)

Sfr. 15.— (USA \$ 9.00)

(Trumpet or treble clef brass
instruments)

Sfr. 12.— (USA \$ 7.00)

(Trumpet or any other treble clef
instruments)

Difficulty: intermediate

** or any music dealer

Le concert du mardi soir a permis à chacun des artistes invités de se présenter en solo. Le programme de cette soirée comprenait la création de «Konsertant Svit» pour 4 cors et 1 tuba solo, du tromboniste-compositeur Crister Danielsson. Cette pièce fut interprétée par des membres du Stockholm Philharmonic Orchestra.

Le mercredi soir nous réservait encore une autre création d'un compositeur suédois: il s'agissait cette fois de «Triplet» pour 4 tubas de Torbjörn Lundqvist. Le Stockholm Philharmonic Brass Ensemble clôtura cette soirée avec des œuvres de Crister Danielsson, Niels Viggo Bentzon, Bozza et Julius Jacobsen.

Le concert du jeudi soir présentait le tuba et l'euphonium dans le jazz. Torolf Mølgård, Mogens Andresen, Michael Lind, Harvey Phillips et le Niels Lindberg Quartet ont démontré les multiples possibilités dans ce domaine en jouant des arrangements et des compositions de Rich. Matteson, Niels Lindberg et Steve Harlos.

Le programme du vendredi soir comportait, entre autres, une pièce moderne pour tuba solo et bande enregistrée, interprétée par Jørgen Arned, la «Suite» pour tuba solo et 3 cors de Morton Gould, avec Harvey Phillips en soliste, et des cornistes du Stockholm Philharmonic Orchestra; un grand ensemble de tubas et, pour terminer, le Jazz Tuba Quartet et le Niels Lindberg Quartet dans un final splendide.

Il y eut beaucoup d'activités à Gräninge Stiftsgård, néanmoins les artistes invités ont tout de même eu le temps de présenter des concerts en solistes les mardi, mercredi et jeudi à midi, à la Maison de la Culture de Stockholm. Le Concert House de Stockholm nous a signifié son intérêt en organisant un concert, celui du samedi 12 novembre: Harvey Phillips, Steve Harlos (piano), Torolf Mølgård, Mogens Andresen, Michael Lind, The Swedish Tuba Ensemble et un grand ensemble de tubas ont joué devant une salle comble.

La Radio et la Télévision Suédoises ont également assisté au stage et ont filmé et enregistré le travail tout au long de la semaine. Le concert du samedi 12 novembre a été enregistré en vue d'une rediffusion ultérieure.

Les facteurs d'instruments étaient, eux aussi, bien représentés, grâce à la présence de Halmstad Musikhandel, Gentor Musik, Erik Pettersons Musikhandel, Boosey & Hawkes et Rudolph Meini. Ce dernier est venu en personne d'Allemagne avec ses beaux instruments. Nordiska Musikforlaget de Stockholm avait exposé un grand choix de sa production dans les locaux du stage.

Un des buts de ce stage était de mettre sur pied une association suédoise de tubistes et euphoniumistes. Cette association s'est donné le nom de «The Swedish Tuba Club», et va devenir une section du T.U.B.A. (Tubists' Universal Brotherhood Association).

Notre prochaine assemblée se tiendra l'année prochaine, au moment du Symposium pour instruments de cuivres. Le premier symposium scandinave pour cuivres (First Scandinavian Brass Symposium 1978) se tiendra du 6 au 10 novembre 1978, et comptera le New York Brass Quintet des Etats-Unis parmi ses invités.

Pour terminer, je voudrais remercier tous ceux grâce à qui ce stage a pu être une réussite. Tout particulièrement, je remercie Hans Nilsson et Walter Arlind qui ont travaillé avec moi à la réalisation de ce stage, pendant plusieurs années. Mes remerciements vont aussi aux institutions musicales suivantes: SAMI, OMUS, Regionmusiker, Rikskonserter et Nomus. Sans leur aide, il aurait été impossible d'organiser ce stage qui s'est révélé si important pour les tubistes suédois. Merci aussi à tous nos artistes invités et spécialement à Harvey Phillips qui nous a tous beaucoup aidés.

Michael Lind (S)

Werken von Hindemith, Alec Wilder und Vaughan Williams.

Am Dienstagabend stellte sich jeder der eingeladenen Künstler in Solodarbietungen vor. Das Programm dieses Abends enthielt die Aufführung von «Konsertant Svit» für 4 Hörner und Solotuba vom Komponisten und Posaunisten Crister Danielsson. Das Stück wurde von Mitgliedern des Stockholm Philharmonic Orchestra ausgeführt.

Der Mittwoch brachte eine weitere Aufführung «Triplet» für 4 Tuben vom schwedischen Komponisten Torbjörn Lundqvist. Das Stockholm Philharmonic Brass Ensemble schloss die Abendvorstellung mit Werken von Crister Danielsson, Niels Viggo Bentzon, Bozza und Julius Jacobsen.

Das Donnerstagkonzert war dem Tuba und dem Euphonium in der Jazzmusik gewidmet. Torolf Mølgård, Mogens Andresen, Michael Lind, Harvey Phillips und das Niels Lindberg Quartet zeigten die vielfältigen Möglichkeiten dieser Instrumente auf diesem Gebiet in Arrangements und Kompositionen von Rich. Matteson, Niels Lindberg und Steve Harlos.

Auf dem Abendprogramm vom Freitag standen unter anderem ein modernes Stück für Solotuba und Tonband von Jørgen Arned interpretiert, die «Suite» für Solotuba und 2 Hörner von Morton Gould mit Harvey Phillips und Hornisten vom Stockholm Philharmonic Orchestra, ein grosses Tubaensemble und als grossartiger Schlusspunkt das Jazz Tuba Quartet und das Niels Lindberg Quartet.

Wenn auch in Gräninge Stiftsgård ein reiches Arbeitsprogramm aufgestellt worden war, so hatten doch die eingeladenen Künstler die Gelegenheit Solokonzerte zu geben: am Dienstag-, am Mittwoch- und am Donnerstagmittag im Stockholmer Kulturhaus. Auch das Stockholmer Konzerthaus bewies sein Interesse, indem es am Samstag, dem 12. November ein Konzert veranstaltete: Harvey Phillips, Steve Harlos (Klavier), Torolf Mølgård, Mogens Andresen, Michael Lind, The Swedish Tuba Ensemble und ein grosses Tubaensemble spielten vor vollem Haus.

Die schwedische Rundfunk- und Fernsehgesellschaft nahm auch am Praktikum teil: Während der ganzen Woche wurden Filme gedreht und Aufnahmen gemacht. Das Konzert vom Samstag, dem 12. November, wurde für eine spätere Übertragung aufgenommen.

Auch die Instrumentenmacher waren anwesend: Halmstad Musikhandel, Gentor Musik, Erik Pettersons Musikhandel, Boosey & Hawkes und Rudolph Meini, der höchstpersönlich mit seinen schönen Instrumenten aus der Bundesrepublik Deutschland gekommen war. Nordiska Musikforlaget aus Stockholm stellte eine reiche Auswahl seines Angebots in den Veranstaltungsräumen vor.

Eines der Ziele dieses Praktikums war es, eine schwedische Tubisten- und Euphoniumisten-Vereinigung aufzustellen. Sie erhielt den Namen «The Swedish Tuba Club» und wird dem T.U.B.A. (Tubists' Universal Brotherhood Association) beitreten. Unsere nächste Versammlung wird gleichzeitig mit dem Symposium für Blechbläser im nächsten Jahr abgehalten werden. Das erste skandinavische Blechbläsersymposium (First Scandinavian Brass Symposium 1978) wird vom 6. bis zum 10. November stattfinden; unter den eingeladenen Gästen steht das New York Brass Quintet aus den Staaten. Zum Schluss möchte ich allen danken, durch deren Beitrag dieses Praktikum zum Erfolg wurde. Insbesondere Hans Nilsson und Walter Arlind, die mehrere Jahre lang an der Verwirklichung dieser Veranstaltung mit mir gearbeitet haben, muss unser Dank ausgesprochen werden. Ebenso folgenden Institutionen: SAMI, OMUS, Regionmusiker, Rikskonserter und Nomus. Ohne ihre Hilfe wäre es unmöglich gewesen, das Praktikum zu organisieren, das sich als sehr wichtig für die schwedischen Tubisten erwiesen hat. Unser Dank geht auch an alle eingeladenen Künstler und ganz besonders an Harvey Phillips, der uns allen sehr geholfen hat.

Michael Lind (S)

Tuesday evening's concert gave the various guests artists the chance to present themselves soloistically. On this evening the program included the premier performance of a piece called "Konsertant Svit" for four horns and solotuba by the trombonist-composer Crister Danielsson. It was performed by members of the Stockholm Philharmonic Orchestra. In Wednesday evening's concert there was yet another premier of a Swedish composer. This time it was Torbjörn Lundqvist's Triplet for four Tubas. The Stockholm Phil. Brassensemble closed Wednesday evening's concert with a program which included works by Crister Danielsson, Niels Viggo Bentzon, Bozza and Julius Jacobsen.

Thursday's concert presented the tuba's and euphonium's possibilities in the jazz idiom. Torolf Mølgård, Mogens Andresen, Michael Lind, Harvey Phillips and the Niels Lindberg Quartet showed the many possibilities in this area through the arrangement and compositions by Rich. Matteson, Niels Lindberg and Steve Harlos.

Friday evening's concert contained among others a modern piece for solo tuba and tape performed by Jørgen Arned, Morton Goulds Suite for solo tuba and three horns, with Harvey Phillips as soloist and horn players from the Stockholm Phil. Orchestra, a large tuba ensemble, and last the jazz tuba quartet and the Nils Lindberg Quartet in a grand finale.

There were many activities at Gräninge Stiftsgård, but in spite of this there was even time for the guest artists to appear in concert as soloists at the Stockholm Culture House at noon on Tuesday, Wednesday and Thursday.

On Saturday, November 12th, the Concert House in Stockholm also showed its interest by sponsoring a concert: Harvey Phillips, Steve Harlos (piano), Torolf Mølgård, Mogens Adresen, Michael Lind, The Swedish Tuba Ensemble and a large tuba ensemble performed for a full house.

The workshop was very happy to have the Swedish Radio and Television present to film and record the events during the entire week. Saturday's concert on November 12th was also taped for future broadcasting.

There was also a good representation of instrument manufacturers, thanks to Halmstad Musikhandel, Gentor Musik, Erik Pettersons Musikhandel, Boosey & Hawkes, and Rudolph Meini who came himself from Germany with his fine instruments. Nordiska Musikforlaget in Stockholm also had a large selection and display at the Workshop.

One of the purposes of this Workshop was to create an association of Swedish tuba and euphonium players. The association's name became The Swedish Tuba Club, which will become a chapter of the T.U.B.A. (Tubists Universal Brotherhood Association).

Our next meeting will be next year when there will be a Symposium for all brass instruments. The First Scandinavian Brass Symposium 1978, to be held from November 6th — 10th, will include the New York Brass Quintet from the U.S.A. among its guest artists.

In closing I would like to thank all the people who helped to make this Workshop a success. A special thanks goes to Hans Nilsson and Walter Arlind who have worked with me for several years to help make this Workshop a reality.

I also wish to extend my thanks to the following music organizations: SAMI, OMUS, Regionmusiker, Rikskonserter and Nomus. Without their support it would have been impossible to carry out this very important Workshop for Swedish tubists. Thanks should also be extended to all the guest artists and especially to Harvey Phillips who was a great inspiration to all of us involved with the Workshop.

Michael Lind (S)

***Les nouveaux
trombones Courtois
Modèles
professionnels 151 B
155 B***

- grosse perce
- Si^b/Fa ; possibilité Si^b/Mi
- coulisse Maillechort très légère
- tube intérieur chromé dur
- pavillon noble, jaune ou rose sur option
- instruments très légers



Antoine Courtois

8, rue de Nancy, 75010 Paris, 607.77.85

12.1977 — WASHINGTON D.C. (USA)

- Helmut Braunlich, «Duo» (1977) for violin and trombone. **John Marcellus**, tb.
- Ulf Grahn, «Trombone unaccompanied?!» (1977). **John Marcellus**, tb.

6.1.1978 — NASHVILLE (USA)

- Vincent Persichetti, «Parable» for solo trombone. **Per Brevig**, tb.
- Thom Ritter George, «Concerto» for trombone and piano. **Tom Ervin**, tb.

13-14.1.1978 — HOUSTON (USA)

3rd Annual Southwestern Trombone Workshop (a.o., **John Marcellus** and **Carl Fontana**).

4-11.2.1978 — MOSCOW (USSR)

All-Union Conference of Brass and Wind Teachers. (14 reports + panel discussions. President: **G. Orvid**).

26.2.1978 — BRUXELLES (B)

- Robert Janssens, «2^e Concerto» pour cor et orchestre. **Francis Orval** (h), Orchestre R.T.B.F.

10.3.1978 — WIEN (A)

- Otto Schneider, «Hornkonzert» mit Streichorchester. **Robert Freund** (h).

21.3.1978 — PROVIDENCE, R.I. (USA)

- Warren Benson, «Largo Tah» for bass trombone and marimba. **Tom Everett**, b-tb and Pat Hollenbeck.
- T. J. Anderson, «Minstrel Man» for bass trombone, pedal bass drum and high hat cymbal. **Tom Everett**, b-tb.

13-16.4.1978 — LYON (F)

Premier stage national sur la trompette. Conservatoire national de région de musique, M. Lombard, Dir.

Albert Calvayrac, Michel Ricquier, Bernard Soustrot, Pierre Thibaud et Guy Touvron (tps).

Venus de toutes les régions de France, une centaine de trompettistes professionnels, amateurs et étudiants se sont rencontrés au Conservatoire national de Région de Lyon du 13 au 16 avril 1978 pour débattre de tous les problèmes concernant la trompette.

Ce stage avait pour but d'une part, de donner aux élèves non seulement les idées personnelles de leur professeur mais un élargissement de leur travail par la synthèse de toutes les méthodes exposées, d'autre part, d'amener les amateurs à une recherche plus élaborée de leur technique pour obtenir plus de joie dans la pratique de leur instrument, enfin, de permettre aux professeurs et aux trompettistes professionnels d'enrichir leurs connaissances pédagogiques et techniques de la trompette.

Durant ces trois jours tous les problèmes de la trompette, de la respiration aux débouchés de la profession en passant par le répertoire, la facture des instruments, la relaxation, les techniques américaines, furent abordés.

30.4.1978 — LOWEL (USA)

- Giovanni Froio, «La Prima» for solo bass tb. **Albert Jussaume**, tb.

27.4.-7.5.1978 — BOSTON (USA)

Boston Sackbut Week.

2-9.5.1978 — PRAHA (CSSR)

30^e Concours international de Musique du Printemps de Prague 1978. Cor - Trompette - Trombone.

Jury cor:

Frantisek Solc (CSSR), président; **Louis Courtinat** (F) & **Kiril Stari** (Bulg.), vice-présidents; **Ivan Schladny** (CSSR); **Edmond Leloir** (CH); **Hans Pizka** (A); **Valerij Polech**, (USSR); **Paul Staïen**, (R) & **Bedrick Tylsar** (CSSR).

Lauréats cor:

1^{er} Prix, **Zdenyk Divory** (CSSR); 2^e Prix, **Frantisek Supin** (CSSR); 3^e Prix, **Joseph Ognibene** (USA) & **Jiri Havlik** (CSSR).

Jury trompette:

Vaclav Junek (CSSR), président; **Petar Karparov** (Bulg.) & **Josef Levora** (A), vice-présidents; **Milan Jermar** (CSSR); **Jean-Pierre Mathez** (CH); **Vaclav Parik** (CSSR); **Adolf Scherbaum** (D) & **Frigyes Varasdy** (H).

Jury du concours de trompette, de gauche à droite: Jean-Pierre Mathez, Václav Junek, Václav Parik, Josef Levora, Adolf Scherbaum, Petar Karparov, Frigyes Varasdy, Milan Jermar.

Jury des Trompetenwettbewerbs, von links nach rechts: Jean-Pierre Mathez, Václav Junek, Václav Parik, Josef Levora, Adolf Scherbaum, Petar Karparov, Frigyes Varasdy, Milan Jermar.

Jury of the trumpet competition, left to right: Jean-Pierre Mathez, Václav Junek, Václav Parik, Josef Levora, Adolf Scherbaum, Petar Karparov, Frigyes Varasdy, Milan Jermar.



Lauréats trompette :

1^{er} Prix ex aequo, **Vladimir Rejlek (CSSR) & Zdenek Sedivy (CSSR)** ; 2^e Prix, **Pal Peth (H).**

Parfaitement organisé par le D^r Wilém Pospisil et son secrétariat, cette manifestation jouit toujours d'une réputation mondiale qui attire de nombreux jeunes candidats pleins d'espoirs.

Comme lors de tous les concours, il régna, à mesure que les épreuves se déroulaient, cette atmosphère lourde et angoissée que crée les éliminations successives. Comme il ne peut y avoir qu'un seul véritable *grand gagnant*, toutes sortes d'excuses sont rendues publiques : malaise, fatigue, problèmes, etc. Ceux qui sont invités à continuer les joues se taisent, de peur de troubler leur fragile avantage.

A Prague, en ce printemps 1978, beaucoup de candidats des pays occidentaux ont parlé de la *partialité du jury* (très directement pour le cor et pour la trompette, moins pour le trombone), mettant en doute le caractère *international* de la compétition.

Se sont retrouvés en finale de cor, 7 candidats tchèques contre 2 «étrangers», en finale de trompette, 4 Tchèques et un Cubain (étudiant à Prague) contre un Hongrois et un Français (Thierry Caens, excellent lors des épreuves préliminaires, refusa de jouer pour protester contre certaines décisions du jury), alors que pour le trombone, la finale confrontait plus ouvertement deux Tchèques, deux Français, un Américain, un Bulgare et un Polonais.

À la lecture des chiffres on pourrait effectivement penser que la Tchécoslovaquie produit une quantité exceptionnelle de cornistes et de trompettistes de valeur internationale.

Le simple souci de l'objectivité élémentaire m'incite à cet égard à mentionner quelques faits et quelques anecdotes dont j'ai été le témoin durant mon séjour à Prague en tant que membre du jury de trompette et comme auditeur. Ce témoignage n'est pas une critique globale du concours, mais de petits faits — en apparence insignifiants — qui entachent souvent ce genre de manifestation. Il faut préciser aussi que certains candidats «étrangers» se présentèrent à ce concours sans remplir les conditions élémentaires tant sur le plan instrumental que musical. Lors de la finale du cor (et déjà au 2^e tour) nous avons entendu des candidats — en particulier une pauvre candidate — tchèques d'un niveau indigne d'un concours *international*. Rencontrant un membre du jury à l'issue de l'ultime confrontation, je me permis de lui demander comment il se faisait que le candidat américain Joseph Ognibene qui ressortit largement du lot grâce, entre autres, à son interprétation exceptionnelle du Concerto de Foerster, se retrouvait au 3^e rang. M. L. répondit simplement par :

— *Il a joué trop vite !*

— *Mais la plupart des candidats tchèques «poussent» exagérément les sons, répliquai-je.*

— *Ma foi, c'est comme ça que l'on joue par ici, me fut-il répondu.*

Sans commentaire...

Un autre membre du jury (désirant garder l'anonymat) me confia que le jury décida (par vote, à la simple majorité des voix et non seulement d'après les points acquis — ce qui permet d'éliminer facilement l'opinion des jurés «étrangers» —) de «laisser jouer» quelques candidats tchèques en finale, malgré un 2^e tour non satisfaisant. La candidate que j'ai mentionné plus haut devait d'abord être simplement invitée à jouer hors-concours en finale (galanterie déplacée). En fin de compte on la laissa concourir et subir les quolibets des auditeurs présents éberlués.

Des manœuvres de même genre eurent lieu à l'occasion des délibérations du jury des trompettes. On élimina d'excellents candidats étrangers au 2^e tour, puis on vota «à la simple majorité» le sauvetage de candidats tchèques le plus souvent. Un membre du jury poussant même l'audace jusqu'à intercéder de vive voix pour son propre élève, ceci en contradiction formelle avec le règlement. Ma plainte auprès du secrétariat du concours à ce sujet resta lettre morte. On regretta, c'est tout. Il s'en fallu d'un poil

Diese von Dr. Wilém Pospisil und seinem Sekretariat vorbildlich organisierte Veranstaltung geniesst weltweiten Ruf und zieht zahlreiche hoffnungsvolle Kandidaten an.

Wie in allen Ausscheidungsprüfungen herrschte auch hier die spannungsgeladene Stimmung, die sich mit den aufeinanderfolgenden Sitzungen unvermeidlich einstellt. Da es ja nur einen wirklich echten *Gekrönten* geben kann, gehen allerlei Gerüchte und Ausreden (Unwohlsein Müdigkeit u.a.m.) um. Wer allerdings weiter darf, schweigt, um sich seinen schwachen Vorteil zu erhalten.

In diesem Frühjahr 1978 haben etliche westliche Kandidaten von der Voreingenommenheit der Jury gesprochen (insbesondere was die Horn- und Trompetenprüfungen betrifft, weniger für die Posaune), und haben den internationalen Charakter der Veranstaltung angezweifelt.

In der Endrunde für Hornisten spielten 7 tschechische gegen 2 «ausländische» Kandidaten; in der Endrunde für Trompeter 4 Tschechen und ein Kubaner (Student in Prag) gegen einen Ungarn und einen Franzosen (Thierry Caens, der bei den Vorprüfungen ausgezeichnet worden war, weigerte sich aus Protest gegen einige Beschlüsse der Jury zu spielen). In der Posaunenrunde dagegen standen sich zwei Tschechen, zwei Franzosen, ein Amerikaner, ein Bulgare und ein Pole gegenüber. Angesichts dieser Zahlen könnte man freilich auf den Gedanken kommen, die Tschechoslowakei produziere aussergewöhnlich viele Hornisten und Trompeter von Welttrag.

Ein elementarer Sinn für Objektivität zwingt mich dazu, einige Tatsachen und Anekdoten aufzuzeichnen, deren Zeuge ich während meines Aufenthaltes in Prag als Jurymitglied und als Zuhörer gewesen bin. Mein Zeugnis soll keine Globalkritik an der Veranstaltung sein, sondern Hinweise auf scheinbar unerhebliche Fakten, die allerdings derartigen Treffen oft abträglich sind. Es sei noch hinzugefügt, dass einige «ausländische» Kandidaten sich der Prüfung gestellt hatten, ohne den instrumentalen und den musikalischen Grundbedingungen zu genügen.

Bei der Hornrunde (und schon bei der 2. Runde) bekamen wir tschechische Kandidaten — und insbesondere eine armselige Kandidatin — zu hören, die dem Niveau einer internationalen Veranstaltung unwürdig waren. Nach der letzten Sitzung traf ich ein Jurymitglied, und fragte es wieso der amerikanische Kandidat Joseph Ognibene, der dank einer aussergewöhnlich guten Interpretation von Foersters Concerto dem Gros der Kandidaten weit überlegen war, an dritter Stelle stand. Herr L. antwortete mir einfach :

— *Er hat zu schnell gespielt !*

— *Aber die meisten tschechischen Kandidaten übertreiben mit dem «drücken» der Töne, erwiderte ich.*

— *Nun, es wird hier eben so gespielt !*

Ohne Kommentar...

Ein anderes Jurymitglied (das anonym bleiben möchte) liess mich wissen, dass die Jury beschlossen hatte (zwar durch Abstimmung mit einfacher Stimmenmehrheit und nicht nur nach erhaltener Punktzahl — wodurch das Urteil der «ausländischen» Jurymitglieder leicht ausgeschaltet werden konnte —), einige tschechische Kandidaten trotz unzureichender 2. Runde in der Endrunde «spielen zu lassen». Die oben erwähnte Kandidatin sollte zuerst nur aufgeführt werden, hors-Concours in der Endrunde aufzutreten (deplacierter Galanterie). Schliesslich liess man sie mitmachen, was sie dem Spott der anwesenden Zuhörer auslieferte.

Ähnlich ging es bei den Beratungen der Trompetenjury zu. Ausgezeichnete ausländische Kandidaten mussten bei der 2. Runde ausscheiden, dann wurde «mit einfacher Mehrheit» für die Rettung — meist tschechischer — Kandidaten abgestimmt, wobei ein Jurymitglied es sogar soweit trieb, für seinen eigenen Schüler laut und deutlich zu werben — was

This event, organised superbly by Dr. Wilém Pospisil and his office staff enjoys world-wide reputation and attracts numerous hopeful candidates. As in all elimination exams there was here too the tense atmosphere which is inevitable as the sessions proceed. As only one can win the crown, all kinds of rumours and excuses (indisposition, fatigue, etc.) are rife. He who is allowed to go on however, says nothing, to preserve his slender advantage.

In this spring of 1978 several candidates from the West spoke of the prejudiced jury (particularly as regards the trumpet and horn examinations, not so much in the case of the trombone), and are dubious about the international character of the event.

In the final round for horn players 7 Czech candidates played against 2 "foreigners"; in the final round for trumpet players 4 Czechs and a Cuban (student in Prague) were against a Hungarian and a French player (Thierry Caens who was marked with distinction in the preliminary rounds, refused to play in protest against some of the jury's decisions). In the trombone competition on the other hand 2 Czechs, 2 Frenchmen, an American, a Bulgarian and a Pole were adversaries.

When looking at these figures one could easily come to the conclusion that Czechoslovakia produces a remarkable number of top class horn and trumpet players. A basic sense for objectivity forces me to relate a number of facts and anecdotes to which I was witness to during my stay in Prague and as a member of the jury and as member of the audience. My report should not be understood as an allround criticism of the event but an indication of apparently trivial facts which are however often injurious to such meetings. It must be added that some "foreign" candidates had applied for the contest without being equal to the basic instrumental and musical demands.

During the horn round (and already in the 2nd) we heard Czech candidates — amongst them a pathetically immature young girl — who were not worthy of an international event like this. After the last session I met a member of the jury and asked him why the American candidate Joseph Ognibene who, thanks to an especially good interpretation of Foerster's concerto was far superior to the rest of the candidates, was only in third place. Mr. L. simply answered :

— *he played too fast !*

— *but most of the Czech candidates tongue the notes in a most unpleasant way, I replied.*

— *well, that's the way it's played here, was the answer.*

No comment...

Another member of the jury told me (he would like to remain anonymous) that the jury had decided (with a simple majority vote and not according to points — whereby the vote of the "foreign" member of the jury could easily be eliminated —) to "let" some Czech players take part in the final round, although their 2nd round was inadequate. The female candidate mentioned above was at first only to be asked to perform, "hors-concours", in the final round (misplaced gallantry). Finally she was allowed to take part, which surrendered her to the scorn of the listeners present.

It was a similar state of affairs in the trumpet rounds, whereby excellent foreign players were eliminated in the 2nd round, then a "simple majority" vote was held to rescue mainly Czech candidates, whereby one member of the jury even went as far as putting in good words in a loud and unmistakable manner for one of his own pupils, which is strictly forbidden in the rules. My complaint about this in the office was of no avail. It is regrettable — and that's enough ! And this candidate, thanks to the words of his teacher almost won the 3rd prize, despite the fact that he was 4 points short of the necessary mark...

All things being equal the jury gave their verdict on

pour que ce même candidat fut hissé par les paroles de son maître à un troisième prix alors qu'il lui manquait près de 4 points pour atteindre la note nécessaire...

Le jury dans son ensemble jugea tous les candidats d'après des critères esthétiques typiquement slavo-germaniques (intéressants en soi, mais pas universels !).

Il se dégagea également une impression bizarre que la manifestation était plutôt un concours régional de professeurs par élèves interposés. Les jurés «étrangers» invités en minorité me semblèrent n'être là que pour donner du crédit à des décisions prises «collectivement», sans que leur voix soit réellement entendue.

Bref, il faut conseiller aux futurs candidats et aux futurs jurés du prochain concours de Prague de bien se renseigner sur la composition du jury avant de se lancer dans une aventure qui leur offre si peu de chances.

Ceci dit, il faut reconnaître que dans chaque discipline il se trouva des candidats tchèques d'un niveau international: Z. Divoky au cor, V. Reylek (musicien exceptionnel !) et Z. Sedivy à la trompette et A. Merhaut au trombone. Leurs prix, même s'ils sont mérités prennent malheureusement un goût amer par la présence à leur niveau d'éléments immatures poussés artificiellement. L'Ecole tchèque, qui existe bel et bien, n'avait pas besoin de ça.

JPM

das Reglement ausdrücklich verbietet. Meine diesbezügliche Klage beim Sekretariat erwirkte nichts. Man bedauert, punktum. Und der gleiche Kandidat wurde dann noch fast dank den Sprüchen seines Lehrers zum dritten Preis erkoren, obwohl ihm an die 4 Punkte für die erforderliche Zensur fehlten...

Im grossen ganzen hat die Jury alle Kandidaten nach typisch slavo-germanischen ästhetischen Kriterien beurteilt (interessant, jedoch nicht allgemeingültig !).

Die Veranstaltung hinterliess den seltsamen Eindruck, sie sei in erster Linie ein regionaler Wettbewerb zwischen Professoren mittels ihrer Schüler. «Ausländische» Jurymitglieder waren in der Minderheit und schienen mir nur geladen um den «gemeinschaftlich» gefassten Beschlüssen Glaubwürdigkeit zu verleihen, wennauch ihre Stimme nicht wirklich in Betracht gezogen wurde.

Zukünftigen Kandidaten und Jurymitgliedern des nächsten Prager Wettbewerbs wird geraten, sich über die Zusammensetzung der Jury gründlich zu informieren, bevor sie sich auf ein Abenteuer einlassen, bei dem sie so wenig Erfolgchancen haben.

Es sei aber noch gesagt, dass in jedem Fach tschechische Kandidaten anzutreffen waren, die wirklich internationales Niveau hatten: Z. Divoky am Horn, V. Reylek (ein aussergewöhnlich guter Musiker) und Z. Sedivy an der Trompete und A. Merhaut an der Posaune. Wenn ihre Preise auch wohlverdient sind, so begleitet sie doch ein bitterer Nachgeschmack, wegen der Gleichstellung künstlich geförderter unausgereifter Elemente. Die tschechische Schule, die es nach wie vor gibt, hätte das nicht nötig gehabt.

JPM

all the candidates according to typical slovakian-germanic aesthetic criteria (interesting, but not generally applicable !).

The event left behind a strange impression as though it was first and foremost a regional competition between professors by means of their pupils. "Foreign" jury members were in the minority and only seemed to me to have been invited to lend credibility to the decisions which had been made "collectively", even if their vote was never really taken into consideration.

Future candidates and members of the jury are advised in future to get precise information about the composition of the jury for the next Prague competition, before they let themselves in for an adventure where they have so little chance of success.

It must however be said that there were Czech candidates in all subjects who really had international niveau: Z. Divoky (horn), V. Reylek (an exceptionally good musician) and Z. Sedivy (trumpet) and A. Merhaut (trombone). Even if their prizes were well-deserved, a bitter after-taste nevertheless accompanies them, because of the equalization of artificially promoted immature elements.

The Czech school, which exists and is a good one, did not need to do this.

JPM

Jury trombone:

Miroslav Hejda (CSSR), président; **William Cramer** (USA) & **Pavel Cumakov** (USSR), vice-présidents; **Jaroslav Benes** (CSSR); **Eduard Bican** (A); **Jerzy Czajka** (Pol.); **Walter Daum** (D); **Christo Todorov** (Bulg.); **Christer Torgé** (S) & **Ludomir Klucar** (CSSR).

Jury du concours de trombone, de gauche à droite: Jerzy Czajka, Edouard Bican, Lubomir Klucar, Jaroslav Benes, Walter Daum, William F. Cramer, Miroslav Hejda, Georgi Todorov, Pavel Cumakov, Christer Torgé

Jury des Posaunenwettbewerbs, von links nach rechts: Jerzy Czajka, Edouard Bican, Lubomir Klucar, Jaroslav Benes, Walter Daum, William F. Cramer, Miroslav Hejda, Georgi Todorov, Pavel Cumakov, Christer Torgé

Jury of the trombone competition, from left to right: Jerzy Czajka, Edouard Bican, Lubomir Klucar, Jaroslav Benes, Walter Daum, William F. Cramer, Miroslav Hejda, Georgi Todorov, Pavel Cumakov, Christer Torgé



Lauréats trombone:

1^{er} Prix, ———; 2^e Prix, **Donald Sanders** (USA) & **Michel Becquet** (F); 3^e Prix, **Antonin Merhaut** (CSSR), **Gilles Millièr** (F) & **Jaroslav Tachovsky** (CSSR).

De jeunes musiciens venus des Etats-Unis, de Cuba, du Japon, d'Italie, de France, d'Israël, de Chypre, de Tchécoslovaquie, de Pologne, d'Allemagne fédérale, de Finlande, de Norvège et de Hongrie vinrent s'affronter à Prague.

Dans chaque discipline on avait invité des spécialistes de réputation internationale pour siéger dans le jury. Le soussigné a eu l'avantage d'être invité en tant que membre du jury pour les trombones. Le jury avait une semaine pour désigner les lauréats, en 3 tours de confrontation. Le système d'appréciation par points a fait ses preuves depuis de nombreuses années et les chiffres suivants ont été utilisés: 1 — 5 mal joué, 6 — 10 passable, 11 — 15 bonne performance, 16 — 20 très bonne perfor-

Junge Musiker aus den Vereinigten Staaten, aus Kuba, aus Japan, Italien, Frankreich, aus Zypern, der Tschechoslowakei, Polen, aus der Bundesrepublik Deutschland, aus Finnland, Norwegen und aus Ungarn trafen sich in Prag.

In die Jury jedes Fachs waren Fachleute internationalen Rufs gebeten worden. Der Verfasser hatte die Ehre, als Jurymitglied für den Posaunenwettbewerb eingeladen zu werden. Der Jury stand eine Woche zur Verfügung, um in 3 Runden die Preisträger auszuwählen. Das Punktesystem zur Beurteilung der Kandidaten hat sich seit etlichen Jahren bewährt und folgende Zensuren wurden angewandt: 1 — 5 schlecht gespielt, 6 — 10 ausreichend, 11 — 15 gute Leistung, 16 — 20 sehr gute Leistung, 21 —

Young musicians from the United States, Cuba, Japan, Italy, France, Cyprus, Czechoslovakia, Poland, West Germany, Finland, Norway and Hungary met in Prague.

The members of the jury who were invited were specialists of international repute. The author had the privilege of being invited to serve on the jury for the trombone competition. The jury was available for a week to choose the prizewinners in the course of three rounds. The point system for judging the candidates had proved its worth for several years and the following marks were used: 1 — 5 bad playing, 6 — 10 satisfactory, 11 — 15 good playing, 16 — 20 very good playing, 21 — 25 first class musical and artistic performance.

mance, 21 — 25 meilleure performance musicale et artistique.

Au premier tour, les candidats eurent à jouer la «Cavatine» de Saint-Saëns, la «Sonatine» de Serocki et le «Private Message» pour trombone seul de J. Bulis. Dès l'abord, il fallut être attentif aux détails de style, d'articulation, de nuance et de performance individuelle qui étaient fort différents chez les 29 candidats trombonistes.

J'ai remarqué assez rapidement que les Tchèques et les Français étaient d'un niveau artistique très élevé.

Lors du premier tour éliminatoire qui dura 2 jours, les candidats ont joué derrière un rideau. Nous employons ce même système lors de nos concours à l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise et je le trouve juste.

Lorsqu'il établit son jugement, le jury additionne les points en éliminant chaque fois la note la plus élevée et la note la plus basse, puis il établit la moyenne des notes restantes. Le jury a ainsi décidé de faire passer 13 candidats au deuxième tour: 5 Tchèques, 4 Français, 1 Polonais, 1 Bulgare, 1 Japonais et 1 Américain.

Lors du deuxième tour, les candidats perdirent leur anonymat et jouèrent tous dans la Grande salle de la Philharmonie tchèque. Ils durent jouer «Choral, Cadence et Fugue» de H. Dutilleux et un morceau de leur choix. Le jugement fut plus facile. La plupart des 13 candidats jouèrent aussi plus librement.

Dans l'ensemble, les notes attribuées furent un peu plus élevées, mais pour moi, certains musiciens en avaient reçu de meilleures lors du premier passage. Ce n'est pas la même chose de jouer à couvert derrière un rideau ou devant un auditoire.

En tête au premier tour, Michel Becquet joua merveilleusement le Dutilleux, se qualifiant aisément pour le tour final. En ce deuxième tour, Tchèques et Français furent égaux en ce qui concerne le style. La culture, le sens musical et le phrasé sont importants pour tout le monde.

L'Américain Donald Sanders créa la surprise. Il se qualifia en interprétant de façon très convainquante la «Sonate» de V. Kabis.

Après le décompte des points, voici, dans l'ordre des valeurs attribuées au deuxième tour, ceux qui furent invités à se mesurer en finale: M. Becquet (F), A. Merhaut (CSSR), G. Millière (F), D. Sanders (USA), Jan Gorny (Pol.), J. Tachovsky (CSSR) et I. Tosev (Bulg.).

C'est avec un vif intérêt que je me rendis au tour final, au soir du 10 mai 1978, à 20 heures. Ce fut une longue soirée, surtout pour le Polonais Gorny qui ne passa qu'à 1 heure du matin...

Pour cette finale, les candidats durent jouer la «Romance Appassionata» de C. M. v. Weber, la «Trombonetta» de J. Pauer ainsi qu'un morceau au choix. Ceux qui choisirent une œuvre tchèque avaient l'avantage de pouvoir concourir pour le prix parallèle (2500 couronnes tchèques) destiné à récompenser la meilleure interprétation d'une œuvre tchèque.

A l'issue de la soirée, il fut difficile d'attribuer les points. Michel Becquet, par exemple, n'a pas joué le «Concertino» de F. David au «niveau» où j'étais habitué de l'entendre. Ensuite, Sanders joua brillamment la «Romance» et «Trombonetta» et offrit une très bonne interprétation musicale du «Concerto» de J. Pauer qu'il avait choisi. Ces éléments mirent le jury en effervescence...

Si je cite plus particulièrement ces deux candidats, c'est qu'ils se placèrent à une quasi égalité de points dans ce tour, mais je ne veux pas par là sous-estimer les autres candidats.

En fin de compte, Sanders réalisa 23,25 points contre 22,85 à Becquet. Le professeur M. Hejda, président du jury, proposa alors que deux seconds Prix récompensent les deux candidats et tout le monde fut d'accord.

A. Merhaut (CSSR) 22,0 points, G. Millière (F) 21,75 et Tachovsky (CSSR) 21,62 se partagèrent tous les trois le 3^e Prix, tandis que Jan Gorny 20,50 et I. Tosev 18,50 obtinrent des diplômes.

Le prix de la meilleure interprétation de musique tchèque revint à D. Sanders.

25 erstklassige musikalische und künstlerische Leistung.

In der ersten Runde haben die Kandidaten die «Cavatine» von Saint-Saëns, die «Sonatine» von Serocki und das «Private Message» für Soloposaune von J. Bulis spielen müssen. Von Anfang an ist sehr auf Einzelheiten des Stils, der Artikulation, der Nuancen und der individuellen Leistungen geachtet worden, die bei den 29 Posaunenkandidaten recht unterschiedlich waren.

Sehr bald ist mir klar geworden, dass Tschechen und Franzosen ein sehr hohes künstlerisches Niveau aufwiesen.

In der ersten 2 Tage dauernden Ausscheidungsrunde haben die Kandidaten hinter einem Vorhang gespielt. Das gleiche System wird auch bei uns bei Aufnahmewettbewerben für das Sinfonieorchester des schwedischen Rundfunks angewandt, und ich finde es richtig.

Zur Beurteilung addiert die Jury die Punkte — unter Ausschluss der höchsten und der niedrigsten Zensur — und errechnet den Durchschnitt. Auf diese Weise ist beschlossen worden, 13 Kandidaten in die 2. Runde aufzunehmen: 5 Tschechen, 4 Franzosen, 1 Pole, 1 Bulgare, 1 Japaner und 1 Amerikaner.

Die zweite Runde war nicht mehr anonym, die Kandidaten haben alle im grossen Saal der tschechischen Philharmonie gespielt. Sie haben «Choral, Kadenz und Fuge» von H. Dutilleux und ein selbstgewähltes Stück spielen müssen.

Die Beurteilung war da schon leichter. Die meisten der 13 Kandidaten haben auch freier gespielt.

Im grossen ganzen waren die erteilten Zensuren etwas höher, meiner Meinung nach allerdings hatten einige Musiker bessere Zensuren in der ersten Runde bekommen. Es ist eben nicht das gleiche, ob man hinter einem Vorhang oder vor Zuhörern spielt. An der Spitze hatte in der ersten Runde Michel Becquet gestanden, in der zweiten spielte er den Dutilleux wunderbar und wurde in die Endrunde aufgenommen. In der zweiten Runde standen Tschechen und Franzosen auf gleicher Ebene in Bezug auf Stil, Bildung, Musikalität und Phrasierung sind für alle gleich wichtig.

Für die Überraschung sorgte der Amerikaner Donald Sanders. Er qualifizierte sich mit einer überzeugenden Ausführung der «Sonate» von V. Kabis.

Nach der Punktauszählung wurden folgende Kandidaten in die Endrunde aufgenommen. In der Reihenfolge der Bewertung: M. Becquet (F), A. Merhaut (CSSR), G. Millière (F), D. Sanders (USA), Jan Gorny (Pol.), J. Tachowsky (CSSR) und I. Tosev (Bulg.).

Am 10. Mai um 8 Uhr abends begab ich mich gespannt und mit grossem Interesse zur Endrunde: ein langer Abend, insbesondere für den Polen Gorny, der erst um 1 Uhr morgens vorspielen durfte...

In der Endrunde mussten die Kandidaten C. M. von Webers «Romanze Appassionata», J. Pauers «Trombonetta» und ein selbst gewähltes Stück vortragen. Wer ein tschechisches Werk gewählt hatte, konnte sich um den Parallelprijs (2500 tschechische Kronen) bewerben, der die beste Ausführung eines tschechischen Werkes belohnt.

Am Ende des Abends wurden die Punktzahlen nicht ohne Schwierigkeiten ausgerechnet. Michel Becquet hatte zum Beispiel F. Davids «Concertino» nicht so gut gespielt, wie ich es von ihm gewohnt war. Sanders hatte die «Romanze» und «Trombonetta» glänzend ausgeführt und bot eine sehr gute Interpretation von J. Pauers «Concerto» dem Werk, das er gewählt hatte. Die Jury war sichtlich davon angetan... Ich spreche von diesen beiden Kandidaten, weil sie in der Endrunde fast die gleiche Punktzahl erreichten, damit seien aber die anderen Kandidaten nicht unterschätzt.

Schliesslich erhielt Sanders 23,25 Punkte und Becquet 22,85. Prof. M. Hejda, der Juryvorstand, schlug vor, 2 zweite Preise zu vergeben um beide Kandidaten auszuzeichnen, womit sich alle zufriedengaben.

A. Merhaut (CSSR) mit 22,0 Punkten, G. Millière (F) mit 21,75 und J. Tachowsky (CSSR) mit 21,62 teilen sich den dritten Preis, während Jan Gorny mit

In the first round the candidates had to play the «Cavatine» by Saint-Saëns, the «Sonatine» by Serocki and the «Private Message» for solo trombone by J. Bulis. Right from the start attention was paid to the details of style, articulation, nuances and the individual performance, which were quite different amongst the 29 trombonists.

It soon became clear to me that the Czechs and French have a very high artistic level.

In the first round of elimination which lasted two days the candidates played behind a curtain. The same system is used for auditions for the Swedish Radio Orchestra, and I find it correct. For the final mark the jury adds up the points — leaving out the highest and lowest mark — and the average is worked out. In this way it was decided that 5 Czechs, 4 Frenchmen, 1 Pole, 1 Bulgarian, 1 Japanese and 1 American should proceed to the second round (13 in all).

The second round was no longer anonymous, all the candidates played in the great hall of the Czech Philharmonic. They had to play the «Choral, Cadence and Fugue» by H. Dutilleux and a piece of their own choice.

Judging was made much easier, most of the 13 candidates played more freely. By and large the marks given were somewhat higher, in my opinion however some of the musicians should have received better marks in the first round. It is really not the same, playing behind a curtain or in front of an audience.

Michel Becquet was at the top in the first round, in the second he played the Dutilleux beautifully and was accepted for the final round. In the second round Czechs and French were at the same level with respect to style. Education musicianship and phrasing were equally important for all of them. Donald Sanders provided the surprise by qualifying himself with a convincing performance of the «Sonate» by V. Kabis.

After counting the points the following candidates were accepted for the final round. In the order of rating: M. Becquet (F), A. Merhaut (CSSR), G. Millière (F), D. Sanders (USA), Jan Gorny (Pol.), J. Tachowsky (CSSR) and I. Tosev (Bulg.).

At 8 o'clock in the evening of the 10th May I went to hear the final round, full of anticipation and interest: it was a long evening, particularly for the Pole Gorny, who did not play until 1 in the morning...

In the final round the candidates had to play C. M. von Weber's «Romanze Appassionata», J. Pauer's «Trombonetta» and a piece of their own choice.

If a Czech work was chosen, the player could apply for the parallel prize of 2500 Czech crowns which was for the best performance of a Czech work. At the end of the evening the points were counted, not without some difficulty. For example Michel Becquet didn't play the David «Concertino» as well as I am used to hearing him play it. Sanders played the «Romanze» and «Trombonetta» brilliantly and presented a very good interpretation of J. Pauer's «Concerto» which he had chosen. The jury was obviously enthusiastic about it... I am speaking about these two candidates because they both reached almost the same amount of points in the final round — but the other candidates should not be underestimated.

Finally Sanders received 23.25 points and Becquet 22.85. Prof. M. Hejda, the head of the jury proposed awarding two second prizes in order to distinguish both candidates, and everyone was in agreement.

A. Merhaut (CSSR) with 22.0 points, G. Millière (F) with 21.75 and J. Tachowsky (CSSR) with 21.62 shared the 3rd prize, whilst Jan Gorny with 20.50 and I. Tosev with 18.50 received diplomas of honour.

The prize for the best performance of Czech music went to D. Sanders. The last session was terminated at 2 in the morning after a very interesting week. In my own name and the name of the whole jury, I would like to thank Dr. Pospisil and Prof. Hejda for the competent directorship and organisation of the event and for the calm atmosphere which

La dernière séance fut levée à 2 heures du matin, après une semaine fort intéressante. De la part de tout le jury et de ma part personnelle, je remercie le D^r Pospisil et le professeur Hejda pour leur compétence dans la direction et dans l'organisation du concours et pour l'atmosphère calme qu'ils surent créer tout au long des joutes de trombones. Le jury s'entendit très bien et l'humeur était au beau fixe.

Christer Torgé

20,50 und I. Tosev mit 18,50 Ehrendiplome erhielten.
Der Preis für die beste Ausführung tschechischer Musik ging an D. Sanders.
Die letzte Sitzung wurde um 2 Uhr morgens aufgehoben, nach einer sehr interessanten Woche.
Im Namen der gesamten Jury und in meinem eigenen Namen danke ich Dr. Pospisil und Prof. Hejda für die kompetente Leitung und Organisation der Veranstaltung und für die ruhige Stimmung, für die sie während des Posaunenwettbewerbes sorgten. Unter den Jurymitgliedern herrschte gutes Einverständnis und gute Laune.

Christer Torgé

they were responsible for during the trombone contests. There was cordial agreement and good humour amongst the members of the jury.

Christer Torgé

9.5.1978 — WASHINGTON D.C. (USA)

● Carlos Chavez, «Concerto» for trombone and orchestra. **Per Brevig** (tb) and the Festival Orchestra conducted by the composer.

3.5.1978 — BOSTON (USA)

● Edwin McLean, «Bit Parts», a theater piece for four sopranos and trombone quartet (**Bob Moir, Glen Mayer, Greg Wallace, Mark Rohr**, tbs).

25.5.1978 — BRISBANE (Australia)

● Gary Robert Buchanan, «XIN» (Five Events in the Life of an American Indian) for trombone, piano and electric sound system. **Simone De Haan** (tb).

28.5.-2.6.1978 — NASHVILLE (USA)

International Trombone Workshop.
For information on the International Trombone Workshop 1979, write Henri Romersa c/o Peabody School of Music, Peabody College, Nashville, Tenn 37203, USA.

7-10.6.1978 — MADISON (USA)

International Trumpet Guild 1978 Conference
● Fisher Tull, «Segments» (1978) for trumpet ensemble.
● John Emche, «Trundle» for 8 trumpets. Ohio State University Trumpet Ensemble, Richard Burkhart & Thomas Battenberg, Directors.
● John Boda, «Sonorities» for 8 trumpets.
● John Watts, «Piece» for 10 trumpets and tape.
The Florida State University Trumpet Ensemble, Bryan Goff, Director.

14-17.6.1978 — LOS ANGELES (USA)

3rd International Tuba-Euphonium Symposium Workshop.
● Jan Bach, «Concert Variations» (1978) for euphonium and piano. **Brian L. Bowman** (euph.).
● Alfred Reed, «Fantasie A Due» (1978) for tuba and piano. **Robert Whaley** (tu).
● Gary Buttery, «Musica de Lupus» (1978). United States Coast Guard Band Tuba Quartet (**Denis Winter & David Werden** (euph.); **Gary Buttery & David Chaput** (tus).
● George Heussenstamm, «Alter Ego» (1978) for euphonium and tape. **Loren Marsteller** (euph.).
● David Snow, «Elephants Exotiques» for tuba quartet.
● Gunter Kochan, «Sieben Miniaturen» für 5 Tuben. **Roger Bobo, Tommy Johnson, James Self, Donald Waldrop**.

18-24.6.1978 — EAST LANSING (USA)

10th Annual International Horn Workshop.

23-25.6.1978 — BESANÇON (F)

Rencontres de l'Association nationale des Cornistes français (Siège: Daniel Bourgue, 12, rue Erik Satie, F — 94 440 Santeny).

6-16.7.1978 — NICE (F)

Grande Parade du Jazz

10.7.1978 — GENÈVE (CH)

Howard Burrell, «Concerto» for tuba and orchestra. **Pierre Pilloud** (tu).

10-16.7.1978 — NIMES (F)

3^e Festival International de Jazz.

17.8.1978 — SALZBURG (A)

● Widmar Hader, «Sonata Sancta Clementis» für Trompete und Orgel. **Franz Xaver Streitwieser** (tp).

Divers

BELGIQUE

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Verschiedenes

Divers

L'ancien trompette-solo du Grand orchestre symphonique de la Radio-Télévision Belge, **Henri Erlich**, est décédé dans sa 67^e année.

La Maison Selmer sort un nouveau cor élaboré en collaboration avec **Francis Orval**.

Peter Hoefs, bisher am Rundfunkorchester München ist ab 1. September 1. Solo-Horn des Staatsoperorchesters Stuttgart.

Branimir Slokar wurde als Nachfolger **Vinko Globokar's**, an der Musikhochschule Köln Dozent für Posaune ernannt. In der Juli-August Nummer der deutschen Musik-



MANUFACTURE D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE

Documentation sur demande : **Henri Selmer et Cie**

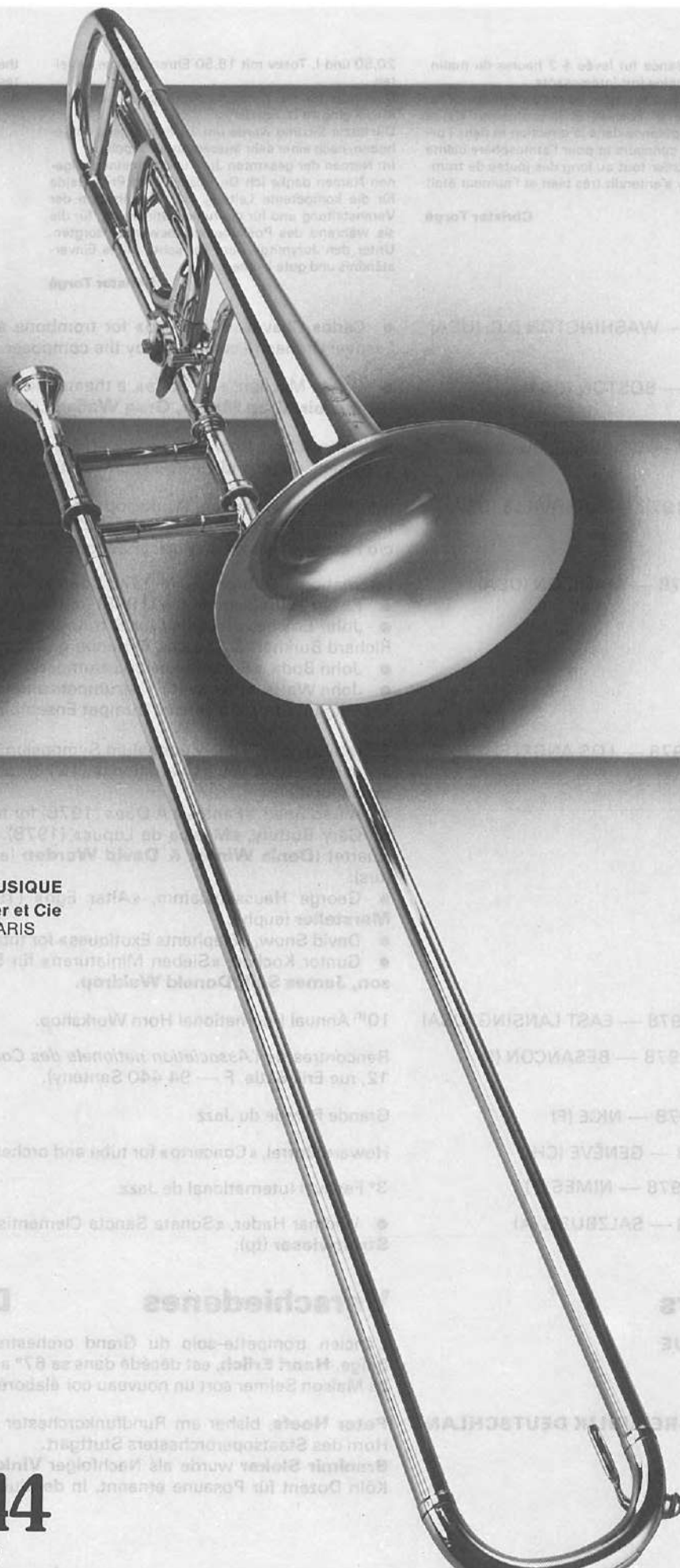
18, rue de la Fontaine-au-Roi, 75011 PARIS

Téléphone : 357.09.74

(Vente chez nos dépositaires)

Trombones
série 40 et 44

pavillon laiton ou cuivre rouge



ENGLAND

FRANCE

zeitschrift «Das Orchester» wird er wegen seiner Staatsangehörigkeit angegriffen: «(...) Aber gemach, sein Nachfolger [Globokar's] ist wieder ein Jugoslawe! (...)». (Schade, Herr Karlheinz Weber, Ihr ausgezeichneter Aufsatz «Die deutsche Posaune» wird dadurch beschattet. Red.)

Michael Hext, 17 years old trombone player won the 1978 «BBC's Young Musician of the Year» title.

Thierry Caens (tp) est le nouveau trompette-solo de l'Orchestre symphonique de Lyon, dir. S. Baudo.

Guilde française des trompettistes

Constituée en association depuis le 6 juin 1978. Le bureau est constitué par: **Maurice André** (prés. d'honneur), **Roger Delmotte** et **Pierre Thibaud** (vice-prés.), **Aimé Barelli** (prés. honoraire), **René Perinelli** (président), **Michel Laplace** (secrétaire gén.), **Gaëtan Berton** (secr. province), **Roger Guerin** (secr. Paris), **Henri Van Haeke** (trésorier).

Comité: **Albert Calvayrac**, **Jean-François Dion**, **Georges Jouvin**, **Michel Ricquier**, **Gérard Roussel**, **Guy Touvron**.

Comité de rédaction du Bulletin de la Guilde: **Guy Bardet**, **Bernard Marchais**, **Jean-Louis Monticelli**.

Adresse information: Roger Guerin, 5, av. Marie Champmeslée F — 78 600 Maison-Lafitte (tél. 962 63 55) et Gaëtan Berton, 77, rue du Cluzel, F — 37 000 Tours (tél. 05 13 48).



Lors d'une réunion préliminaire: g. à dr. Roger Delmotte, Henri Van Haeke, Michel Laplace.

BRASS BULLETIN collabore officiellement à la mise sur pied du grand «Concours international Maurice André» et prépare plusieurs articles spéciaux consacrés aux cuivres en France.

JAPON

The Danish trombone player **Per Gade** is now Professor of Music at the «Sakuyo Academy of Music» of Tsuyama City (Okayama).

SUISSE

Le 3^e Cours spécial pour cuivres aura lieu en été 1979, avec en particulier **James Stamp**, **Thomas Stevens**, **Roger Bobo** et d'autres encore (précisions dans BRASS BULLETIN 24).

3^{er} Sonderkurs für Blechbläser findet im Sommer 1979 statt. Es unterrichten und spielen u.A. **James Stamp**, **Thomas Stevens**, **Roger Bobo** (Näheres in BRASS BULLETIN 24).

3rd Special Course for Brass Players will be organized during the Summer 1979, with a.o. **James Stamp**, **Thomas Stevens**, **Roger Bobo** (Full details in BRASS BULLETIN 24).

USA

Trombonists interested in applications for the International Trombone Association Student Scholarship to the International Trombone Workshop should write Vernon Forke, School of Music, University of Nebraska, Lincoln, NE 68508, USA.

Croyez-le ou non...

Une nouvelle association s'est créée: le «Club des Cent». Réservé aux 100 meilleurs musiciens de cuivre du monde. Recrutement sur invitation uniquement. Finance d'entrée: \$ 800.00; cotisations annuelles: \$ 200.00. Ecrivez, en précisant vos qualifications, au D^r Boris Mikalowsky, p.o. Box 5464, Point Hope, Alaska, USA.

Wahr oder nicht wahr...

Gründung einer neuen Gesellschaft: «Klub der Hundert». Vereinigung die nur die 100 besten Blechbläser der Welt zusammenstellt. Mitgliedschaft nur auf Einladung. Eintrittsgebühr: \$ 800.00, Jahresbeitrag: \$ 200.00. Schreiben Sie bitte mit curriculum vitae an: D^r Boris Mikalowsky, p.o. Box 5464, Point Hope, Alaska, USA.

Believe it or not...

New Association: the «Club of the Hundred». Only for the 100 best brass players in the world. Members recruited only by special invitation. Entrance fee: \$ 800.00, annual fee: \$ 200.00. Write D^r Boris Mikalowski, coordinator, p.o. Box 5464, Point Hope, Alaska, USA, with your references.



The perfect construction

Willson - Tubas in BB and CC

Willson - Euphoniums

Equipped with a tuning slide effective for the whole length of the instrument.

A real step forward !

Apart from this these new top models have a large, powerful dynamic sound throughout their compass.

Each intonation correction can be carried out quickly and effortlessly.

For more information contact Willy Kurath,
8890 FLUMS (SG), Switzerland. Tel. (085) 3 14 78
(WILLSON Band Instruments, Switzerland).

r. spada

BLASINSTRUMENTENMACHER
SCHEUNENSTRASSE 18 CH - 3400 BURG DORF

TELEFON 034/22 33 53

Schilke	Olds
Bach	King
Benge	Getzen
Besson	Holton
Yamaha	Conn
	Selmer



Fachkundiger Reparatur-Service in eigener Werkstätte

BRASS BAND AGENDA

Toute correspondance «BRASS BAND» à:

Sämtliche «BRASS BAND» betreffende Korrespondenz an:

For all «BRASS BAND» correspondence write:

Markus S. BACH Brass Band Editor, CH-3792 SAANEN/Switzerland

Evénements à venir

7-8.10.1978 — LONDON (GB)

7.10.1978 — LONDON (GB)

25.11.1978 — ZURICH (CH)

Ankündigungen

International Congress for Brass Musicians; under the direction of **John Ridgeon**. Address: Eileen Larnder, 17, Boleyn Way, Hainault, Ilford, Essex/England.

National Brass Band Championship of Great Britain, featuring **Don Lusher** (tb) as Guest Soloist. Robert Farnon, Peter Parkes + Roy Newsome conducting the Massed Bands of Black Dyke, Besses o'the Barn, Carlton Main Frickley, Dalmellington, Ever Ready + Great Universal.

5th National Brass Band Championship of Switzerland, **Roy Newsome** conducting the Festival Concert.

Coming Events

Evénements passés

27.5-31.5.1978 — SOUTH-GERMANY

23-28.7.1978 — WILTSHIRE (GB)

4.8.-13.8.1978 — THUN (CH)

12.8.1978 — GSTAAD (CH)

9.9.1978 —

Belle Vue/MANCHESTER (GB)

Rückblick

1st Concert Tour of the English Brass Band **Black Dyke Mills Band**, giving concerts in Freiburg, Ravensburg, Ulm and Stuttgart. Conducted by Peter Parkes and Michael Antrobus.

Marborough College. Sounding Brass Summer School: **Denis Wick**, **Harold Nash** (tbs); Harry Mortimer and the London Collegiale Brass Octet.

3rd Workshop + Concert Tour of the National Youth Brass Band of Switzerland.

22nd International Yehudi Menuhin Festival. Featuring **National Youth Brass Band of Switzerland** (dir. Albert Benz + Markus S. Bach) with the guest-soloists **Hephzibah Menuhin** (piano), **Dona Sykora** (violin), **Barrie Perrins** (euphonium) and **Graham Walker** (cornet).

126th British Open Championship and Brass Band Contest. Harry Mortimer conducting the Festival Concert, featuring **Michael Hext** (tb) as guest soloist.

Past Events

BRASS BULLETIN

Editeur responsable, Redakteur, Editor: Jean-Pierre Mathez.

Rédaction, Redaktionsmitglieder, Staffmembers: Tuba — Roger Bobo, Trombone, Posaune — Jean Douay, Trompette, Trompete, trumpet — Jean-Pierre Mathez, Cor, Horn, horn — Jeffrey Agrell, senschaft, History and Musicology: Edward H. Tarr, E. Mende, Brass Band: Markus S. Bach.

Traductions, Übersetzungen, Translations: allemand, Deutsch, German: Ursel Haeusler, Français, français, French: C. Biersens de Haan, Anglais, English: Richard Lister.

Adresser tous les manuscrits et la correspondance à: Sämtliche Manuskripte und Korrespondenzen an: MSS and correspondence — mail to:

BRASS BULLETIN, Rédaction, case post. 512, CH-1510 Moudon/Suisse. Tél. 021/952495 (9-12 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.

● 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.

● 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.

Graphisme, Graphik, graphic art: Phi Paschoud. Photographie, photography: J.-C. Vieillefond.

Impression (offset), Druck (Offset), Printed by: Imprimerie Bron SA, Lausanne.

Tirage, Auflage, Number of copies: 2300.

Parution: 4 numéros par an (février/mai/septembre/novembre).

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

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

● **Abonnement annuel:** 4 numéros, 35 francs suisses (2 ans = 65 francs suisses); étudiants: 25 francs suisses (+ copie de la carte d'étudiant).

● **Jahresabonnement:** 4 Nummern, Sfr. 35.— (2 Jahre = Sfr. 65.—); Studenten: Sfr. 25.— (Kopie der Studentenkarte beilegen).

● **Annual subscription fee:** 4 issues, Sfr. 35.— (2

years = Sfr. 65.—); students: Sfr. 25.— (only with copy of student card).

Payment in US \$ only accepted from USA + Canada: 4 issues, US \$ 20.00 (2 years = US \$ 17.00); students: US \$ 15.00 (only with copy of student card).

Air-mail supplement: + US \$ 6.00.

● 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 503581, CH-1000 LAUSANNE/Suisse. 3) Eurocheck.

● Zahlungsmöglichkeiten: 1. Internat. Postcheckmandat, BRASS BULLETIN, Postcheckkonto-Nr. 10-12478, CH-1000 Lausanne/Schweiz. 2. Banküberweisung, BRASS BULLETIN, Kto-Nr. 503581 bei: Caisse d'Epargne et de Crédit, CH-1000 Lausanne.

● 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. 503581 with Caisse d'Epargne et de Crédit, CH-1000 Lausanne/Switzerland. 3. personal bank check. 4) Eurocheck.

ŒUVRES RÉCENTES

COR	Fr.s.	TROMBONE	Fr.s.
Ameller. BELLE PROVINCE: RIMOUSKI, cor et piano	7.55	Arban. (Voir notre publicité réservée à cette nouveauté.)	
Berthelot. VARIATIONS BRÈVES SUR UN CHANT SCOUT, cor et piano	11.35	Bach (J.S.). SUITES pour violoncelle seul adaptées autrombone par R.Katarzynski. Notation dans la seule clé de fa	22.30
Defaye. ALPHA, cor et piano	13.65	Bozza. 11 ETUDES SUR DES MODES KARNATIQUES	16.00
Lemaire. NOCTURNE, cor et piano	7.55	Katarzynski. ETUDE COMPLÈTE DES GAMMES, toutes tonalités intervalles, chromatisme. En 2 cahiers, chaque	17.80
Louvier. HYDRE À CINQ TÊTES, cor et piano	9.55	Pichaureau (G). SPECIAL LEGATO. 24 études pour le trombone ténor (simple et complet), textes transcrits d'auteurs divers et originaux	18.85
TROMPETTE		Pichaureau (Cl. & G.). 20 ETUDES ATONALES	17.80
Arban. (Voir notre publicité entièrement réservée à cette nouveauté.)		Pichaureau & Galiègue. PRÉAMBULE, premier recueil du tromboniste	32.—
Bozza. 11 ETUDES SUR DES MODES KARNATIQUES	16.—	Toulon. BASIQUE I, initiation au trombone complet ou basse fa et mi	22.30
Haynie. 12 STUDIES GROUPS for trumpet or cornet from «La semaine du virtuose», by A. Petit	22.30	— 10 ETUDES d'après le Prélude de la 1 ^{re} suite pour violoncelle seul de J.-S. Bach	13.65
Ruggiero. 8 ETUDES ATONALES	11.35	Cals. PIÈCE BRÈVE, trombone basse et piano (morceau de concours du Conservatoire national supérieur de Paris)	18.85
Thibaud. TECHNIQUES NOUVELLES DE LA TROMPETTE	16.95	Defaye. DEUX DANSES (Knaub), trombone basse et piano	17.80
— NEW TRUMPET TECHNIQUES	16.95	Domroese. LES OURS, trombone et piano	16.95
Ameller. BELLE PROVINCE: ROUYN, trompette sib et piano	7.55	— SAKURA, trombone et piano	13.65
— BELLE PROVINCE: SCHERBROOKE, trp. ut ou sib et piano	7.55	Galiègue. ESSAI I, trombone et piano	7.10
— BELLE PROVINCE: TROIS RIVIÈRES, trp. ut ou sib et piano	11.35	— ESSAI II, trombone et piano	8.55
Beney. FLASHES, trompette ut ou sib et percussion	12.30	— ESSAI III, trombone et piano	8.55
Bozza. CAPRICE N° 2, trompette ut ou sib et piano	13.65	— ESSAI IV, trombone et piano	9.55
— LIED, trp. ut ou sib et piano	8.55	Galiègue et Dupin. QUELQUES CHANTS POUR TROMBONE et piano en quatre cahiers, chaque	8.55
Charpentier (J.). CONCERT N° 7, trp. ut ou sib et piano	18.85	Louvier. HYDRE À CINQ TÊTES, trombone et piano	8.55
Defaye. PERFORMANCE, trompette ut et sib (un seul exécutant) et piano	26.60	Rieunier. SILENCES, trombone et piano (morceau de concours du Conservatoire national supérieur de Paris)	12.30
— HUIT PRÉLUDES pour passer le temps:			
A. Préludes I et VIII réunis pour trompette en ut et orgue	18.85	TUBA	
B. Préludes II et IV réunis pour trompette en sib et orgue	18.85	Ameller. BELLE PROVINCE: HAUTERIVE, tuba et piano	9.—
C. Préludes III et VI réunis pour bugle en sib et orgue	18.85	— Irish cante, tuba et piano (morceau de concours du Conservatoire national supérieur de Paris)	12.30
D. Préludes V et VII réunis pour cornet en sib et orgue	16.95	Louvier. CROMAGNON, tuba et célesta ou piano	9.—
Pichaureau. ARISTOLOCHOS, trompette ut et sib et piano ou orgue	16.95		
Szokolay. CONCERTO, trompette ut et piano	22.30		
Vachey. BAGATELLE, trp. ut ou sib	8.55		

Catalogue détaillé pour chaque instrument, franco sur demande

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

Václav František Červený

(1819-1896)
VÁCLAV HOZA

V. F. Červený est né dans une famille de paysans cultivés et patriotes à Dubeč, petit village de la région de Prague. En lui donnant une bonne éducation musicale et lui apprenant à jouer du bugle, Stehlik, l'instituteur du village, déterminait l'orientation de la carrière du petit Václav. Il le recommanda ensuite à Jan Adam Bauer, le célèbre facteur d'instruments de musique et fournisseur de Prague, qui le prit comme apprenti. Červený termina son apprentissage en 1838, devint artisan-journalier et selon la coutume de l'époque, passa de ville en ville pour chercher du travail. Il travailla ainsi à Brno, Vienne, Bratislava, puis de nouveau à Vienne et finalement chez F. Schölnast à Bratislava.

De retour en Bohême, il commença en 1842 (au même moment que Sax à Paris) à produire ses propres instruments à vent à Hradec Králové, petite ville de Bohême orientale. Au début, il n'avait que 4 employés, et pour pouvoir vendre un tant soit peu, il acceptait que ses clients lui donnent d'anciens instruments en guise de paiement. Très rapidement pourtant, les instruments fabriqués par Červený gagnèrent la faveur des musiciens civils et militaires, ce qui lui permit d'agrandir son entreprise et d'engager plus d'ouvriers.

Parmi eux, František, le jeune frère de Červený, qui avait lui aussi été apprenti chez Bauer, mais dont l'attitude hostile au gouvernement pendant la révolution de 1848 l'obligea à quitter l'Autriche pour se fixer aux États-Unis. Pour venir en aide à son frère, V. Červený se mit à lui envoyer des instruments en pièces détachées. František les assemblait là-bas, et c'est ainsi que naquit la première succursale à l'étranger! Les instruments de Červený s'étaient introduits dans le Nouveau Monde, et en 1853, son «fonikon» reçut un prix à l'Exposition de New York. C'est la première fois que l'un de ses instruments était primé, alors qu'en Europe les expositions ne leur avaient jusqu'alors pas attribué de mention. Plus tard, deux succursales européennes furent ajoutées à celle qui existait déjà aux États-Unis: une à Kiev et une autre à Lvov.

V. F. Červený entstammt einer gebildeten patriotischen Bauernfamilie aus Dubeč, einem kleinen Dorf der Prager Gegend. Stehlik, der Dorfschullehrer, gab ihm eine gute Musikausbildung und lehrte ihn Flügelhorn spielen, womit er die Laufbahn des kleinen Václav vorbereitete. Er empfahl ihm später Jan Adam Bauer, dem berühmten Prager Instrumentenmacher und Lieferanten, der ihn als Lehrling anstellte. 1838 schloss Červený seine Lehre ab, wurde fahrender Geselle und wanderte wie es damals üblich war, von Stadt zu Stadt auf Arbeitssuche. So kam er nach Brünn, Wien, Pressburg, zurück nach Wien und schliesslich zu F. Schölnast in Pressburg.

Als er wieder in Böhmen war, zwar im Jahre 1842 (zur gleichen Zeit wie Sax in Paris) begann er mit der Herstellung eigener Blasinstrumente in Hradec Králové, einer ostböhmisches Kleinstadt. Anfangs beschäftigte er nur 4 Angestellte. Um ja nur verkaufen zu können, kam es vor, dass er von seinen Kunden alte Instrumente annahm. Sehr bald aber wurden Červenýs Instrumente unter den Musikern (bürgerlichen wie militärischen) bekannt, und er konnte sein Unternehmen vergrössern und mehr Leute anstellen.

Unter ihnen war auch František, Červenýs jüngerer Bruder, der ebenso bei Bauer in die Lehre gegangen war, den aber seine feindliche Haltung der Regierung gegenüber während der 1848er Revolution zwang, Österreich zu verlassen und in die Vereinigten Staaten zu übersiedeln. Václav kam ihm zur Hilfe, indem er ihm die Einzelteile seiner Instrumente schickte, die František drüben zusammensetzte. So entstand die erste ausländische Filiale! Červenýs Instrumente hatten also in die Neue Welt Eingang gefunden. 1853 erhielt dann auch sein «Fonikon» einen Preis auf der New Yorker Ausstellung. Es war der erste Preis, den er für ein Instrument erhielt, in Europa hatte ihn noch keine Ausstellung geehrt. Später kamen zur amerikanischen noch zwei weitere Filialen hinzu: eine in Kiew und eine in Lvov.

Nachdem V. F. Červený die



VÁCLAV HOZA

V. F. Červený was born in the family of an educated, patriotic farmer at Dubeč, a small village not too far from Prague. The career of little Václav was determined by country teacher Stehlik, who gave him a fair musical education and taught him to play the bugle. Upon his recommendation, Jan Adam Bauer, famous maker of musical instruments and contractor of Prague, took V. Červený as an apprentice. In 1838 Červený finished his apprenticeship, became journeyman and according to the custom of that time went from town to town looking for work. He worked in Brno, Vienna, Bratislava, then again in Vienna and finally for F. Schölnast in Bratislava.

After his return to Bohemia he started in 1842 (at the same time as Sax in Paris) in Hradec Králové, a town in East-Bohemia, his own production of wind instruments. At the beginning, he had 4 employees only and, in order to be able to sell something, he accepted older instruments from his customers in part exchange. Shortly, the instruments produced by Červený gained greater favour from regular as well as military musicians. Due to that he could extend

Après avoir mis en place l'infrastructure nécessaire à la production, V. F. Červený se consacra à la recherche. Il concentra ses efforts surtout sur les instruments à barillet du type euphonium, procédant pour leur construction comme pour celle d'un bugle.

Červený fut le premier à définir le profil caractéristique des instruments de l'école autrichienne. L'école française produisait alors des instruments de petites dimensions, qui procédaient plutôt du cornet. La plénitude et la richesse du son de l'école autrichienne satisfaisaient non seulement la demande slave, pour qui comptait surtout le caractère mélodieux, mais aussi — comme allait le prouver le futur — celle des Romantiques allemands (Wagner).

Une des premières choses que fit Červený dans ce domaine, fut une adaptation du cor français à l'usage de la fanfare montée: le *cornon* (1844) accordé soit en fa soit en mi^b. Le tuba wagnérien, construit par des facteurs allemands, fut en quelque sorte la continuation du *cornon*. Une année plus tard, Červený présenta une nouvelle invention, qu'il appela «contre basse». La construction de cet

organisatorischen und technischen Voraussetzungen für die Produktion geschaffen hatte, widmete er sich der Forschung. Er experimentierte vorallem mit Ventilinstrumenten der Art des Euphoniums und leitete ihre Bauart vom Flügelhorn ab.

Červený war der erste, der die Charakteristiken der österreichischen Instrumente definierte. Während die französische Schule kleinere vom Kornett abgeleitete Instrumente verwendete, waren andersgeartete Instrumente nötig, um dem vollen reichhaltigen Klang der Österreichischen Schule gerecht zu werden. Das galt aber auch für die slawische Nachfrage, die auf den melodischen Charakter achtete und wie sich später herausgestellt hat — für die deutschen Romantiker (Wagner).

Auf diesem Gebiet unternahm Červený gleich zu Anfang die Anpassung des französischen Horn zwecks Verwendung in berittener Blaskapelle: das F- oder Es-Cornon (1844). Die von deutschen Instrumentenmachern gebauten Wagner-tuben sind eigentlich eine Weiterentwicklung dieses Cornons. Im folgenden Jahr stellte Červený eine neue Erfindung vor: einen sogenannten «Kontrabass», dessen Bauart von Moritzens F-Tuba abgeleitet war, der aber um eine Quarte höher (C 1), später um eine Quinte tiefer (B

his enterprise and employ some more workers.

One of them was the younger brother of Červený, František, also an apprentice of Bauer. František, however, on account of his attitude which was hostile to the government in the revolutionary year 1848 had to leave Austria and settled down in the United States. In order to improve his brother's position, V. Červený sent to America component parts of instruments. František put these parts together and in this way in 1851 the first branch workshop, originated abroad. The instruments of Červený appeared in the New World and, at the exhibition in 1853 in New York his *fonikon* is appraised. It is the first appraisal of his instruments which up to that time remained unnoticed at exhibitions in Europe. Later on, two more branch factories in Europe, one in Kijev, the second one in Lvov, were added to the already existing branch factory in America.

After having created the necessary basis for his production, V. F. Červený started his activity as inventor. He concentrated his efforts mostly on valve instruments of euphonium type developed in their construction from a bugle. Červený for the first time defined characteristic features of instruments of the Austrian school. The French school was producing narrow-bore instruments based on the construction techniques of a cornet. The full and rich sound of the Austrian school was satisfying the Slavonic demands for a melodious sound and — as proved later on — even the demands of German romanticists (Wagner).

The first act in this sphere was the adjustment of the horn for the use of equestrian bands, so called *cornon*. In 1844 it was produced either in F or E flat. The Wagner tuba constructed by German instrument makers was to a certain extent the continuation of the *cornon*. One year later, Červený presents another invention, the so-called contra bass. The construction of this instrument developed from the F tuba of Moritz sounds, however, one quart (C 1) later or one fifth (B 2) lower. The shape of the tube (main branch) of this instrument is consistently conical.

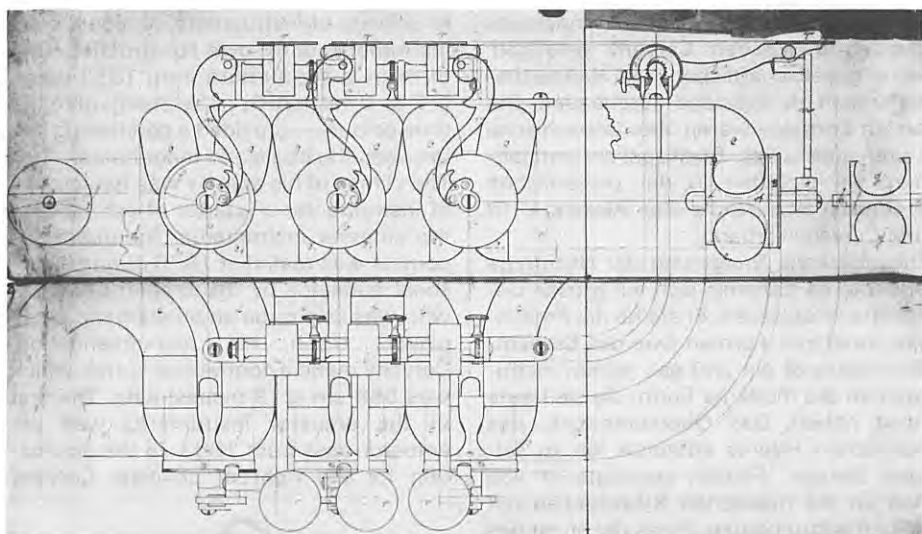
The outstanding bass-players ordered the contra bass and praised the instrument as well as its inventor. Due to the simplified technology, Červený gained a remarkable profit on this instrument: from 500 % to 1000 %. As a result of competitors activity, imitations of this instrument appeared on the market, for example the *pelliton*. A further invention from 1846 was the «Sound changing device» (in German: Tonwechselsmaschine) which became the subject of a patent dispute between Červený and the

Cor alto M^b

Althorn in E^S

Althorn in E^b

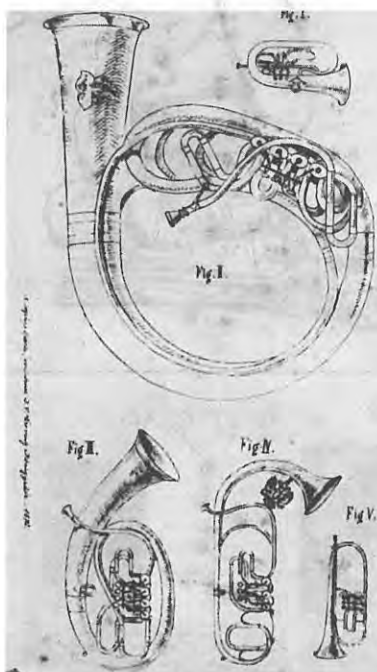




Document accompagnant la demande d'autorisation pour la construction du dispositif des barilletts.

Begleit-Dokument des Antrages zur Konstruktionsbewilligung der Vorrichtung für die Dreh-Ventile.

Documentation enclosed with the application for the privilege in manufacturing the rotary valve appliances.



Musik-Metall-Instrumente
des
ČERVENÝ
geliefert für die k. k. Fuß Garde Regiment
in Warschau

Fig. I. Flügelhorn in D. Schallend mit gepresst blas mit der rechten Hand. In dieser Bauart alle Flügelhörner, Cornets & Trompeten.
Fig. II. Contrabass in D, über der linken Schulter. Es ist ein Tenorhorn & Althorn, so gebaut, oder über die rechte Schulter.
Fig. III. Euphonion in D (Bariton) die neueste Konstruktion. In dieser Bauart die Euphonien, anstatt die Waldhörner.
Fig. IV. Arme Ali Sosaurs F, mit k. k. russischen Metall vergoldet oder versilbert, als Stiefel. In dieser Bauart die ganze Familie von Arme Sosaurs von Tenor in D, Bass in C und Contrabass in D.
Fig. V. Cornett à cylindre in C oder in D (ist in sich) der Tonart des Horns, leichter Konstruktion und es ist ein häufiger Handhabung des Cornett à piston und in der Bauart leicht.



Prospectus des quatuors de cornets (1876).

Prospekt der Kornett-Quartette (1876).

Prospectus of cornets quartet (1876).

Catalogue de 1872.

Katalog von 1872.

Catalogue from 1872.

instrument procédait du tuba en fa de Moritz, mais il sonnait une quarte plus haut (do¹) ou une quinte plus bas (Si^{bo}). La forme du tube (principal) de cet instrument était résolument conique. Les meilleurs musiciens commandèrent le «contre basse» et portèrent aux nues tant l'instrument que son inventeur. La simplification de la technologie permit à Červený de faire des bénéfices fantastiques sur sa construction: de 500 à 1000 %! Des concurrents en mirent des imitations sur le marché, sous le nom de «pelliton» par exemple. Une autre invention de 1846 «la machine à changer la tonalité» fut le sujet d'une lutte ouverte entre Červený et le facteur d'instruments français Gautrot. Červený en garda une grande amertume. 1851 fut une année heureuse, pourtant. L'Empereur d'Autriche avait décrété que

2) klang. Die Haupttröhre dieses Instrumentes ist eindeutig kegelförmig. Die besten Musiker damals bestellten den «Kontrabass» und lobten ihn und seinen Erfinder in den höchsten Tönen. Dank des vereinfachten Herstellungsverfahrens gelang es Červený Gewinne in der Größenordnung von 500 bis 1'000 % mit der Herstellung dieses Instrumentes zu erreichen. Nachahmungen wurden auf den Markt gebracht, z.B. unter dem Namen «Pelliton». Eine andere Erfindung aus dem Jahre 1846, die Tonwechselmaschine wurde zum Anlass eines offenen Konflikts zwischen Červený und dem französischen Instrumentenmacher Gautrot, der den Tschechen zutiefst erbitterte. 1851 aber war ein glückliches Jahr. Der österreichische Kaiser hatte verordnet, dass die Regimentskapellen auf 48 Mann

French instrument producer Gautrot. Červený was very embittered by this case. The year 1851 was very happy for Červený. The Austrian Emperor issued an order according to which the regiment bands had to be increased to 48 members. Besides that, Červený entered into social and business relations with Russia. These contacts were negotiated with the help of Russian bandmasters of Czech origin and culminated in the personal friendship between Červený and Russian Emperor Alexander III. A brisk demand enabled Červený to start a large-scale production. He left the out-of-date forms of instruments (like serpent-bombardon) behind and gave his instruments the modern shape maintained up to this day. The Commander of the Russian Army appointed him expert adviser and,

l'effectif des fanfares des régiments serait porté à 48. Par ailleurs, Červený commençait à asseoir ses relations sociales et commerciales avec la Russie; ces contacts, qui avaient été établis par l'intermédiaire de directeurs de fanfares russes d'origine tchèque, trouvèrent leur point culminant dans l'amitié personnelle qui lia Červený au Tsar Alexandre III.

L'accroissement soudain de la demande permit à Červený de se lancer dans une production à grande échelle. Il abandonna les formes désuètes (comme le serpent et le bombardon) et donna à ses instruments la forme moderne qu'ils ont gardé jusqu'à aujourd'hui. Le Haut Commandement de l'armée russe le nomma expert-conseil, ce qui lui permit d'inclure sa propre production dans les fournitures d'instruments aux armées. Un de ces instruments est en particulier le cor alto de 1859, en fa ou mi^b, qui — en ce qui concerne son timbre — faisait le joint entre le bugle et les cors ténor.

Le point culminant de l'œuvre de Červený est la réalisation de deux groupes d'instruments: la quatuor de cornets et les instruments impériaux. Le quatuor de cornets fut testé en 1876, en audience privée, par le Tsar lui-même qui passait pour un excellent joueur de bugle. C'est à sa demande que Červený fabriqua un cornet-contrabasse de 558 cm (219

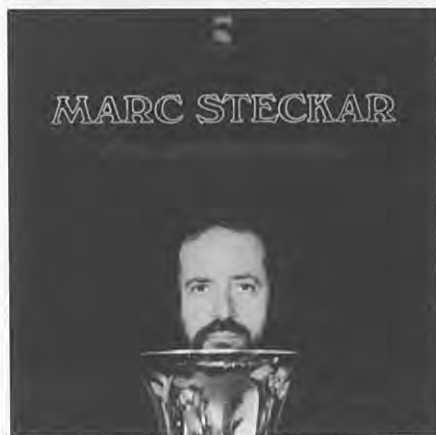
vergrössert werden sollten. Andererseits war es inzwischen Červený gelungen, seine gesellschaftlichen und Handelsbeziehungen zu Russland auszubauen. Die ersten Kontakte waren über tschechische Leiter russischer Blaskapellen entstanden, sie gipfelten in der persönlichen Freundschaft, welche Zar Alexander III und Červený verband.

Die plötzliche Steigerung der Nachfrage erlaubte es Červený, sich auf grosse Geschäfte einzulassen. Er stellte die Produktion veralteter Formen (wie des Serpent-Bombardons) ein und gab seinen Instrumenten die moderne Form, die sie heute noch haben. Das Oberkommando des russischen Heeres ernannte ihn zu seinem Berater. Freilich versorgte er von nun an die russischen Blaskapellen mit seinen Instrumenten. Eines davon ist das F- oder Es- Althorn (1859), das ein Zwischenglied ist zwischen dem Flügelhorn und den Tenorhörnern.

Den Höhepunkt seines Werkes erreichte Červený mit der Herstellung zweier Instrumentengruppen: des Kornett quartetts und der Kaiserlichen Instrumente. Das Kornett quartett wurde 1876 in Privataudienz vom Zaren höchstpersönlich getestet (er galt als ausgezeichnete Flügelhornbläser). Auf dessen Anregung hin baute Červený ein Kontrabasskornett (Länge: 558 cm oder 219 Zoll). Das er-

in delivery of instruments, he could push instruments of his own construction. One of them is the alt horn from 1859 tuned in F or E flat, which — with regard to the tone colour — provided a connecting link between the bugle and tenor horns.

The climax of his activity was two groups of instruments: a quartet of cornets and the emperor instruments. The quartet of cornets was tested in 1876 during a personal audience by the Emperor himself, who was said to be an outstanding bugle player. Upon his recommendation, Červený made a contrabass-cornet which was 558 cm (219 inches) long. The first of the emperor instruments was the emperor-bass from 1883. In the application for the right of privilege Červený



Marc Stecker est né à Cherbourg (Normandie, France) le 1^{er} juin 1935. Il s'initie à la musique avec le violoncelle, puis avec la trompette (en travaillant avec R. Sabarich à Paris). A 19 ans, il passe au trombone, étudiant cet instrument successivement avec feu G. Masson de l'Opéra de Paris, puis, au Conservatoire national supérieur de musique de Paris, avec M. Lafosse et pour terminer avec M. Pichureau. En 1969, il joue pour la première fois du sousaphone avec le Big Band d'Yvan Jullien.

A partir de ce moment, il se produit et enregistre au tuba et au trombone-basse avec de nombreux orchestres (Daniel Janin, Jacques Dengean, Yvan Jullien, le groupe pop «Synthesis», Michel Legrand, Michel Colombier, Vladimir Cosma, etc.). Il effectue plusieurs tournées avec l'orchestre de Slide Hampton, avec le show de Sammy Davis Junior et, plus régulièrement, avec l'orchestre de Maurice Vander qui accompagne le chanteur Claude Nougaro.

Marc Stecker est un musicien de variété accompli. Insensible à la routine, il libère sa personnalité en créant, avec ses amis, un genre qui lui soit particulier. Il est le premier à présenter un disque de variété au tuba! Son programme? Une suite de récits musicaux, allégories sonores d'un voyage autour du monde.

De la musique bien faite = 40 minutes de réel plaisir!

NOUVEAU - NEU - NEW

Sfr. 20.— (USA \$ 11.00)



Disques BIM *
C. p. 512
CH - 1510 MOUDON/Suisse

- * Vente directe ou par disquaires
- * Direkter Versand oder Schallpl. Händler
- * Direct sales or through local dealers

Marc Stecker ist am 1. Juni 1935 in Cherbourg (Normandie, Frankreich) geboren. Er spielte zuerst Violoncello, dann Trompete (mit R. Sabarich in Paris). Mit 19 Jahren tauscht er die Trompete mit der Posaune. Studiert bei sel. G. Masson von der Oper in Paris, dann am Conservatoire national supérieur de musique in Paris mit Hr. Lafosse und beendet sein Studium mit Hr. Pichureau. Anno 1969 spielt er zum erstenmal Susaphon in der Big Band von Yvan Jullien. Seitdem tritt er mit zahlreichen Orchestern auf und macht auch Aufnahmen mit ihnen (Daniel Janin, Jacques Dengean, Yvan Jullien, der Pop-Gruppe «Synthesis», Michel Legrand, Michel Colombier, Vladimir Cosma u.a.m.). Er machte mehrere Tournées mit dem Orchester von Slide Hampton, mit der Sammy Davis Junior Show und spielt regelmässig mit dem Orchester von Maurice Vander, das den Sänger Claude Nougaro begleitet.

Marc Stecker ist ein begabter U-Musiker. Von der Routine unberührt, bringt er seine Persönlichkeit zum Ausdruck, indem er mit seinen Freunden einen ihm eigenen Genre entwickelt. Er ist der erste, der eine Variété-Schallplatte auf der Tuba aufgenommen hat. Sein Programm: Eine Reihe musikalischer Novellen, tönende Allegorien einer Reise um die Welt.

Gut gemachte Musik - 40 Minuten guter Unterhaltung!



Marc Stecker was born in Cherbourg (Normandy, France) on 1st June 1935. He first played the cello then studied the trumpet in Paris with Raymond Sabarich. When he was 19 years old he changed from the trumpet to the trombone and studied with Gabriel Masson from the Paris Opera; he then studied at the Paris Conservatoire national supérieur de musique with Lafosse and completed his studies with Pichureau. In 1969 he played sousaphone for the first time in Yvan Jullien's Big Band.

After which he appeared with numerous orchestras (Daniel Janin, Jacques Dengean, Yvan Jullien, the Pop Group «Synthesis», Michel Legrand, Michel Colombier, Vladimir Cosma etc.) with whom he also made many recordings. He made a large number of tours with Slide Hampton's Orchestra and Sammy Davis Junior's Show and plays regularly with Maurice Vander's Orchestra which accompanies the singer Claude Nougaro.

Marc Stecker is a talented player of light music. Unspoiled by routine he expresses his personality by developing his own style with his friends. He is the first one to have recorded a light music record on the tuba! His programme: A series of musical short stories, allegories in sound depicting a journey round the world.

Well made music - 40 minutes good entertainment!



Délka 79 cm
Šírka 32 cm
Korpus 24 cm
Váha cca 3150 g



pouces). Le premier des instruments impériaux fut la «basse impériale» de 1883. Dans le formulaire de dépôt de brevet, Červený indique que la «basse impériale» a 3-5 pistons ou barillets, 5300 mm (208 pouces) de long, et que le diamètre des tubes est de 15 mm. L'instrument est livrable sous forme de tuba ou de bombardon. Un an plus tard, il sortit un cor impérial ténor et un bugle, tous deux de grandes dimensions. Par la suite, ces instruments furent fabriqués sous le nom de «Triumph».

Červený présenta ses inventions ultérieures à plusieurs expositions industrielles et obtint des prix et des médailles dans de nombreux pays. Son plus sérieux concurrent sur le marché mondial fut Adolphe Sax, facteur d'instruments à Paris. Si plusieurs points communs réunissaient les deux fabricants, ils n'en demeuraient pas moins bien différents l'un de l'autre. Alors que Sax avec sa légèreté latine (ou romantique) développait des séries entières de nouveaux instruments, Červený, lui — peut-être de par son origine paysanne, préméditait et vérifiait soigneusement chaque nouveauté. Mais il avait beaucoup de respect pour Sax et condamnait toutes les intrigues nouées contre ce dernier par ses collègues parisiens.

Dès avant sa mort, les fils de V. F. Červený reprirent la direction de ses affaires. L'usine fut nationalisée après 1945. Aujourd'hui, à Hradec Králové la production des instruments de Červený continue sous le nouveau nom d'«Amati».

ste Kaiserliche Instrument war der «Kaiserliche Bass» (1883).

Auf dem Formblatt zur Patentanmeldung beschreibt ihn Červený mit 3-5 Dreh- oder Pumpventilen, einer Länge von 5300 mm oder 208 Zoll und einem Röhrendurchmesser von 15 mm. Das Instrument kann als Tuba oder Bombardon geliefert werden. Im folgenden Jahr baute er ein Kaiserliches Tenorhorn und ein Flügelhorn, beide grossen Ausmasses. Späterhin erhielt diese Instrumentengruppe den Namen «Triumph».

Červený zeigte seine späteren Erfindungen auf verschiedenen Industrieausstellungen und erhielt Preise und Medaillen in zahlreichen Ländern. Sein nächster Konkurrent auf dem Weltmarkt war Adolphe Sax, Instrumentenmacher in Paris. Beide Männer hatten vieles gemeinsam, unterschieden sich aber auch mächtig voneinander: Sax entwickelte in seiner welschen Art ganze Reihen neuer Instrumente, während Červený gemäss seiner bäuerlichen Abstammung jede Neuigkeit aufs Genaueste überdachte und prüfte. Er schätzte aber Sax sehr und verurteilte alle Intrigen, die von dessen Pariser Kollegen gegen ihn geschmiedet wurden.

Schon vor seinem Tod übernahmen seine Söhne die Leitung des Unternehmens. Nach 1945 wurde das Werk verstaatlicht. Heute geht in Hradec Králové die Herstellung von Červenýs Instrumenten unter dem Namen «Amati» weiter.

◀ «Triumph tuba» en Fa/in F

▲ «Triumph tenor» en S^b /in B b

states that the emperor-bass has 3-5 rotary or piston valves, is 5300 mm (208 inches) long, the diameter of the slides is 15 mm. The instrument can be delivered in the form of tuba or bombardon. One year later Červený developed a wide-bore emperor tenor horn and wide-bore bugle. Later on, these instruments were made under the name "Triumph".

Červený displayed his further inventions at plenty of industrial exhibitions and gained medals and high decorations from the leaders of many countries. His serious competitor on the world forum was Adolph Sax, producer of musical instruments in Paris. Both instrument makers had many common features, yet in some way differed. Whilst Sax developed whole series of new instruments in a carefree manner, Červený, probably thanks to his peasant origin, carefully planned and verified each new feature. Červený respected Sax indeed and condemned all intrigues plotted by his colleagues in Paris against Sax.

Even before the death of V. F. Červený, his sons took over the management of affairs. After the year 1945 the factory became state property. The production of Červený's instruments is maintained in Hradec Králové up to this day under the new name "Amati".

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

Profile: Glenn Ferris¹

LEE UNDERWOOD

Né un 27 juin 1950 à Los Angeles, Glenn Ferris grandit à North Hollywood et à Van Nuys. Ayant choisi le trombone, il fit pendant plusieurs années des études classiques avec Ed Freudenberg et Miles Anderson. De 1964 à 1966 il étudia la théorie de la musique avec Don Ellis, et à 16 ans, devint membre du Don Ellis Orchestra (qui passa en hit-parade avec Ferris Wheel, extrait du LP Don Ellis goes underground).

Il a joué avec la UCLA Opera Company, la UCLA Dance Troupe, the American Ballet, the Joffrey Ballet et le Los Angeles Symphony Orchestra. Il a aussi joué en compagnie de Billy Cobham (Total Eclipse, A Funky Thide of Sings, Shabazz), Frank Zappa, Tim Buckley et plusieurs autres. Actuellement, il joue avec le trompettiste Bobby Bradford, avec Dr. Jazz (un groupe style Années Folles 1920-1930) et avec son propre nouveau groupe, fort de quelque 20 instruments, le Celebration Orchestra.

Glenn Ferris ne se situe pas à l'avant-garde seulement de l'évolution du trombone, mais à celle aussi de la nouvelle génération des musiciens sérieux et créateurs. La polyvalence de ses capacités dans des contextes tout à fait différents semble ne connaître aucune limite. Mais, artiste avant tout, il a souvent fait une musique qui n'a que peu ou pas du tout retenu l'attention de l'industrie du disque commercial. Chez lui, à Santa Monica, il affirmait avec tranquillité, mais passionnément convaincu...

Glenn Ferris ist am 27. Juni 1950 in Los Angeles geboren und wuchs in North Hollywood und Van Nuys auf. Einige Jahre lang studierte er klassische Posaune bei Ed Freudenberg und Miles Anderson. 1964-1966 studierte er Musiktheorie bei Don Ellis und wurde mit 16 Jahren Mitglied des Don Ellis Orchestra (Im Titel Ferris Wheel aus der LP Don Ellis Goes Underground hervorgehoben).

Er spielte in der UCLA Opera Company, in der UCLA Dance Troupe, im American Ballet, im Joffrey Ballet und im Los Angeles Symphony Orchestra. Er trat auch mit Billy Cobham (Total Eclipse, A Funky Thide of Sings, Shabazz), Frank Zappa, Tim Buckley und zahlreichen anderen auf. Heute spielt er mit dem Trompeter Bobby Bradford, mit Dr. Jazz (einem Orchester im Stil der Verrückten 20er und 30er Jahre) und mit seinem eigenen neugegründeten etwa 20 Mann starken Celebration Orchestra.

Glenn Ferris steht nicht nur an der Spitze der Posaunenentwicklung, er gehört auch zur Avantgarde der jungen Generation seriöser kreativer Musiker. Seinem Können scheinen auf keinem der zahlreichen sehr verschiedenen Gebieten, die ihn interessieren, Grenzen gesetzt zu sein. Als echter Künstler, der er ist, hat er schon oft Musik gemacht, die ihm wenig oder gar keine Anerkennung seitens der kommerziell ausgerichteten Schallplattenindustrie eingetragen hat. In seinem Haus in Santa Monica sprach er mit selbstverständlicher, leidenschaftlicher Überzeugung...

Born June 27, 1950 in Los Angeles and raised in North Hollywood and Van Nuys, trombonist Glenn Ferris studied classical music under Ed Freudenberg and Miles Anderson for several years. From 1964-1966 he studied theory with Don Ellis, and at 16 became a member of the Don Ellis Orchestra (spotlighted on Ferris Wheel from the LP Don Ellis Goes Underground).

He has played with the UCLA Opera Company, the UCLA Dance Troupe, the American Ballet, the Joffrey Ballet, and the L.A. Symphony Orchestra. He has also been featured with Billy Cobham (Total Eclipse, A Funky Thide of Sings, Shabazz), Frank Zappa, Tim Buckley and numerous others.

Today he plays with trumpeter Bobby Bradford, with Dr. Jazz (a good-time '20s and '30s band) and with his own new Celebration Orchestra, some 20 instruments strong.

Glenn Ferris stands not only at the forefront of the evolution of the trombone, but at the forefront of today's new generation of serious creative musicians. His versatility in a wide variety of contexts seems to know no bounds. As a dedicated, individual artist, however, he has often envisioned music that has drawn little or no recognition from the commercially oriented recording industry. At his home in Santa Monica, he spoke with quietly stated, passionate conviction...

Souvent les gens disent: «Hé, Glenn, je t'ai entendu sur tel ou tel disque. Je t'ai vu jouer ici ou là. Mon vieux, tu devrais être célèbre! Qu'est-ce que tu fabriques?»

Hé bien, je tire toujours le diable par la queue et je ne sais toujours pas si je vais pouvoir payer la facture du gaz. D'une certaine façon, «ce que je fabrique» n'a rien à voir avec ..., en d'autres termes **down beat** n'a rien à voir avec le monde réel tel que je le vois. Ça n'est qu'une illusion: «Cette semaine, nous faisons un profil sur Truc Muche. Voilà ce que fabrique Truc Muche.» Rien que de très superficiel, de la marchandise pour supermarchés. La musique n'a rien à voir avec un **down beat** quelconque, ou une maison de disques ou un programme TV, ni avec un culte, une identité ou une image de soi.

La musique, ça n'est que... c'est comme une fleur. C'est là, que tu la cultives ou que tu la cultives pas. C'est toujours là, et ça continue à pousser.

Quand le business s'en mêle, c'est le marketing de cette fleur qui prend le dessus: qu'est-ce qu'on va faire de cette fleur? est-ce qu'on va la laisser dehors dans son champ? est-ce qu'on va la

Wie oft sagt man mir: «Ach, Glenn, ich hab' dich auf dieser oder jener Schallplatte gehört. Ich hab' dich hier oder da spielen gesehen. Alter, du solltest doch längst berühmt sein. Was machst du denn nur?»

Nun, ich leb' immer noch von der Hand im Mund und weiss nicht, ob ich die nächste Stromrechnung bezahlen kann. Irgendwie bedeutet das alles gar nichts... anders ausgedrückt: **Down beat** hat mit der Welt, wie ich sie sehe, nichts zu tun. Das alles ist nur Illusion: «Diese Woche haben wir ein Profil über XY. XY macht es so und so.» Alles so oberflächlich, Supermarktware Musik hat ja nichts zu tun mit irgendeiner **down beat** — Zeitschrift, oder Schallplattengesellschaft, oder Fernsehprogramm, oder Gottesdienst oder Selbstporträt oder was es sonst noch alles gibt.

Musik, das ist... eine Blume. Sie ist einfach da, ob man sie pflegt oder nicht, sie ist immer da und wächst immer weiter.

Und wenn das Business seine Nase da reinsteckt, geht es ans Marketing der Blume: Was machen wir mit dieser Blume? Lassen wir sie draussen auf dem Feld? Bringen wir sie in den Botanischen Garten? Setzen wir sie vors Haus? Gar



A lot of times people say, "Hey Glenn, I've heard you on this or that record. I've seen you play here or there, man. You should be famous! What are you doing?"

Well, I'm still scuffling my ass off. I still don't know if I can pay the gas bill. So, in a way, "doing things" has nothing to do with... in other words, **down beat** has nothing to do with the real world the way I see it. It's an illusionary thing: "This

¹ Profil: Glenn Ferris

¹ Profil: Glenn Ferris

mettre en jardin botanique? est-ce qu'on va la mettre en plate-bandes devant la maison? ou à l'intérieur? ou est-ce qu'on va se contenter de l'imiter et fabriquer des fleurs en plastique?

Nous vivons dans un système qui dit: «Pour faire de la musique et se sentir quelqu'un d'important, il faut être connu, il faut faire des enregistrements, il faut faire du fric.»

Il y a des tas de musiciens qui se font un mourron terrible en pensant que leur musique ne vaut pas le coup parce qu'ils ne sont pas de ces gens-à-fric qui traînent leurs lattes partout en disant: «C'est ça qui marche. C'est ça qui est dans le vent.» Le doute s'installe, le musicien tourne sa veste et anéantit ce qui fleurissait d'authentique en lui et dans sa musique. Ce qu'il pouvait exprimer de sensibilité à la vie à travers sa musique se trouve détourné sur ce que le système demande, sur ce qu'il applaudit et ce pour quoi il paie.

Je veux dire, c'est ça qu'il me semble important que les gens pigent, vous comprenez? Pas toutes ces autres histoires. *Tout le monde* commence quelque part, tout le monde apprend à jouer, tout le monde acquiert une expérience et se fait virer ou ne se fait pas virer.

J'avais vous dire: Glenn Ferris le tromboniste a 27 ans et il y a presque 19 ans qu'il joue. Je faisais la route et les clubs à 16 ans. Je n'avais pas le choix. Fallait que j'm'exprime à travers la musique. Quand j'étais tout jeune, j'ai vu ce trombone. J'ai aimé l'énergie de cet instrument. J'ai aimé son mouvement, sa «physicalité». Tout de suite, je me suis dit: «Ça y est, j'ai trouvé.» Je m'en suis acheté un. Je ne l'ai plus lâché.

J'ai joué avec Stevie Wonder, Buddy Miles, Bobby Bradford. J'ai joué avec le Los Angeles Philharmonic Orchestra. J'ai joué avec Jarry James. J'ai joué avec mes propres groupes. J'ai joué avec Billy Cobham, avec Frank Zappa, avec Tim Buckley. Maintenant je joue avec Dr. Jazz et je suis en train d'organiser le Celebration Orchestra. J'ai fait du studio. J'ai joué de la musique de films.

J'ai joué avec tous ces gens et ça me fait des références du tonnerre, mais tout ça, ça ne veut rien dire. Ça n'a aucune importance que j'aie joué avec eux, que j'aie fait des disques avec eux, et que je figure ou que je ne figure pas dans **down beat**, parce que ces trucs «qui marchent», ces trucs économiques, ça n'a rien à voir avec la musique. C'est du business, et le business n'a à voir qu'avec les gens qu'on sait, qui vous aiment bien et qui voudraient bien vous mettre dans un de leurs «tiroirs» — ils ont des «tiroirs» pour tout.

Je me fous de ce qu'est l'avant-garde. Je me fous de ce qu'est le rock. Je me fous

ins Haus? Oder wollen wir uns mit einer Nachahmung zufriedengeben und künstliche Blumen herstellen?

Wir leben in einem System, das diktiert: «Um Musik zu machen und sich wichtig zu fühlen, muss man berühmt sein, Aufnahmen machen und Geld scheffeln.»

Eine Menge Musiker machen sich Gedanken, sie glauben, dass ihre Musik nichts Wert ist, weil sie nicht ständig von Geldmachern umgeben sind, die sagen: «Das hier zieht, das ist in.» Zweifel kommt auf, und der Musiker springt über, zerstört, was in ihm und seiner Musik an Echtem blühte. Seine Ausdrucksweise des eigenen Lebensgefühls wird umgeleitet in eine Musik, wie sie das System verlangt, schätzt und bezahlt.

Ich meine, eben *das* sollten die Leute verstehen, nicht den ganzen Krams da. *Jedermann* beginnt irgendwo, lernt spielen, sammelt Erfahrungen und wird oder wird nicht gefeuert.

Also was Glenn Ferris, den Posaunisten, betrifft: Ich bin 27 und spiele schon seit fast 19 Jahren, hab mit 16 in Clubs und auf der Strasse gespielt, hatt' ja nicht die Wahl, musste mich in der Musik ausdrücken. Als ich noch sehr klein war, hab' ich die Posaune da gesehen da war so'ne Kraft drin, so was Lebendiges, Wahres, das hab' ich geliebt und ich hab' mir gesagt: Das ist es, was du suchst. Ich hab' mir eine verschafft, und seitdem hat's mich nicht mehr losgelassen. Ich hab' mit Stevie Wonder, Buddy Miles, Bobby Bradford gespielt, hab' mit dem Los Angeles Philharmonic Orchestra gespielt, mit Harry James, mit meinen eigenen Gruppen. Ich hab' mit Billy Cobham, mit Frank Zappa, mit Tim Buckley gespielt. Jetzt spiel' ich mit Dr. Jazz und bau' das Celebration Orchestra auf. Hab' auch Studioaufnahmen gemacht und Filmmusik gespielt.

Mit all diesen Leuten hab' ich gespielt, keine geringen Empfehlungen für eine Karriere — aber das hat ja alles keine wahre Bedeutung, verstehen Sie? Es ist egal, mit wem ich gespielt hab', mit wem ich Aufnahmen gemacht und ob ich in **down beat** zitiert werde oder nicht. Dieser ganze kommerzielle Kram, das ist doch alles nicht Musik. Das ist nur Business, und Business, das sind ein paar wohlbekannte Namen und wenn sie einen schätzen, dann kriegt der ein Etikett aufgeklebt und wird in ein Fach verwahrt — solche Leute haben ja Fächer für alles. Was geht mich Avantgarde an? Was geht mich Rock an? Funk? Das sind doch nur Etiketts die einem aufgebrummt werden, damit man eingeordnet werden kann ins entsprechende Fach und zum Verkauf angeboten wird. Was gehen mich diese Fächer an, ich will weiter Musik machen, Musik lieben und in der Musik fortschreiten — egal ob jemand auf



week we have a Profile on Joe Schmo. This is what Joe Schmo is doing." A very superficial thing, supermarket stuff. Music has nothing to do with a **down beat** magazine or a record company or a TV program or a following or a cult or an identity or an image.

Music is just... it's like a flower. It is there, no matter if you dig it or you don't dig it. It's still there, and it's still going to be growing.

When the music business comes in, however, it's the marketing of this flower that takes over: What are we going to do with this flower? Are we going to leave it out in the field? Are we going to put it in a botanical garden? Are we going to put it out in front of the house? In the house? Or are we just going to *imitate* it and make some plastic flowers?

We are dealing with a system that says, "In order to play music and in order to feel important, you have to be known, you have to be recorded and you have to make money."

A lot of musicians are racking their brains out, feeling that their music is not worth pursuing because there aren't any money-people hanging around saying, "This is where it's at. This is hip." Doubt sets in and the musician winds up putting down the true flowering of himself and his music. The expression of his awareness of life through music becomes sidetracked into being what the system demands and applauds and pays for.

I mean, *these* are the things I think are important for people to understand, you know? Not all that other stuff. *Everybody* starts someplace. Everybody learns how to play. Everybody gets experience and gets fired or doesn't get fired.

Lemme tell you: Glenn Ferris the trombone player is 27 and has been playing for almost 19 years. I was working clubs and going on the road at 16. There was no choice in the matter. I had to express myself through music. When I was very

de ce qui est funk, parce que tout ça, c'est ce que le système *colle sur* un musicien pour pouvoir mieux l'enfiler dans un de ses tiroirs et le mettre en vente. Les tiroirs, ça ne m'intéresse pas. Je me fous des tiroirs, parce que je vais continuer à faire de la musique, à aimer la musique et à évoluer — que Machin assis sur son cabinet lise un article sur moi ou qu'il ne le lise pas, ou qu'il ne m'entende même jamais.

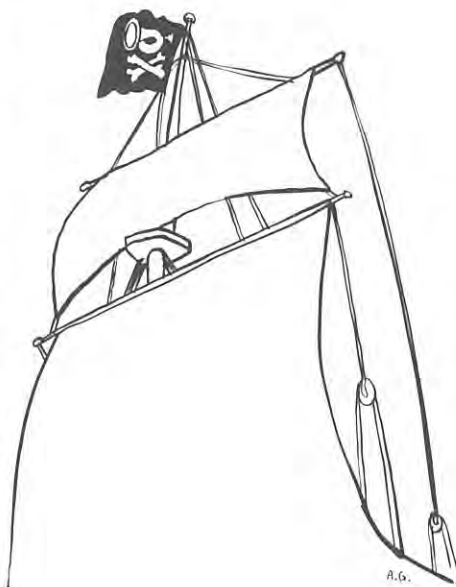
Il s'agit bien d'être un humain créateur en *toutes* circonstances, et pas seulement quand on prend son biniou. Et ça veut dire se plonger dans la vie, la comprendre, y être sensible au maximum de ses capacités humaines. Tout le reste — est-ce que vous faites du rock, est-ce que vous faites du jazz, est-ce que vous êtes libéral ou conservateur? — tout ça ne sert qu'à perpétuer le vilain système dans lequel nous vivons tous.

Mon boulot, c'est d'utiliser le don que j'ai pour la musique, pour exprimer ma façon de sentir la vie. Et c'est ce que j'ai l'intention de faire, quelle que soit la situation dans laquelle je me trouve. Ma fleur poussera, que ce soit dans un studio d'enregistrement, sur une scène de concert, dans une formation free ou dans un groupe de rock-and-roll, n'importe où.

Je suis pour n'importe quelle musique, pour autant que je puisse en faire, pour autant que je puisse être en pleine floraison, pas dans les limites de mon ego personnel, mais jusqu'aux frontières de l'être humain. Je cultive un truc qui *brûle*. Dernièrement, j'ai fait pas mal de jazz cuisant à la Elvin Jones — pas de fantaisies, pas de rythmes bizarres, un truc tout droit, beaucoup de percussions, beaucoup de rythme, beaucoup de feu.

Je travaille aussi avec Dr. Jazz, un orchestre de variétés style Années Folles avec des racines très profondes dans le jazz — pas mal d'Ellington et de Django. Et je cultive ma fleur en jouant ce genre de styles.

L'ancien groupe «Starsailor» de Tim Buckley était un des plus chouettes auxquels j'aie participé. Il y a eu John Balkin à la basse, un temps; Emmett Chapman était à la guitare électrique 10-cordes et Maury Baker tenait les tympani drums. C'était presque une formation free, *très*



seinem Thron über mich liest oder nicht, egal ob mich je jemand *hören* wird.

Geht es nicht drum, *jederzeit* ein schöpferischer Geist zu sein, und nicht nur mit dem Instrument an den Lippen? Bedeutet das nicht, das Leben in seiner Fülle zu erfahren, verstehen, erfühlen, soweit es einem die eigene Natur erlaubt? Alles andere — spielen Sie Rock? machen sie Jazz? Sind sie ein Liberaler? ein Konservativer? — verewigt nur das blöde System, in dem wir alle leben.

Was ich will, ist meine Begabung einsetzen, um in der Musik mein Lebensgefühl auszudrücken. Und ich werde es in jedweder Lebenslage tun. Meine Blume wird überall wachsen, wo ich sein werde, im Aufnahmestudio, auf der Konzertbühne, in einem Free-Ensemble, in einer Rock- and-roll-Gruppe.

Solang ich blasen darf, bin ich zu jeder Art Musik bereit. Dann blühe ich voll auf, nicht bis an die Grenzen des eigenen Ichs sondern bis an die Grenzen des Menschen. Ich pflege etwas Leuchtendes, *Brennendes*. Letzlich habe ich viel heißen Jazz à la Elvin Jones gemacht — keine Fantasie, keine bizarren Rhythmen, geradeaus Musik mit viel Schlagzeug, viel Rhythmen, viel Feuer.

Ich arbeite auch mit Dr. Jazz, einem Unterhaltungsorchester wie aus der «guten alten Zeit» mit Verwurzelung im Jazz — viel Ellington und viel Django. Auch mit dieser Musik pflege ich meine Blume.

Tim Buckleys früheres Orchester *Starsailor* war eins der tollsten, in denen ich mitgespielt habe. Da sass zeitweise John Balkin am Bass; Emmett Chapman an der elektrischen 10-Saiten-Gitarre und

young, I saw this trombone. I loved the energy about it. I loved the movement of it, the physicality of it. Right there, I said, "That's it." I got one. I've been at it ever since.

I've played with Stevie Wonder, Buddy Miles, Bobby Bradford. I've played with the Los Angeles Philharmonic Orchestra. I've played with Harry James. I've played with my own groups. I've played with Billy Cobham, with Frank Zappa, with Tim Buckley. I'm now playing with Dr. Jazz and I'm organizing the Celebration Orchestra. I've played studio dates. I've played film dates.

I've played with all these people and have all these credits, but that stuff don't mean *nothin'*, man. It doesn't matter who I've played with, who I've recorded with or whether or not I'm written up in **down beat**, because this "working" thing, this economic trip, has nothing to do with music. It's business, and business has to do only with who you know and who likes you and which of their "bags" you fit into — they got a "bag" for everything.

I don't care about what's avant garde. I don't care about what's rock. I don't care about what's funk, because all of that is what the system *puts on* the musician so they can put him into a bag and sell him. I am not interested in any bag. I don't care about bags, because I will continue to play music and love music and grow — no matter if somebody reads about me on the toilet or if somebody doesn't read about me or if somebody never even *hears* me.

We are talking about being a creative human being at *all* times, not just when you pick up your horn. It means getting into and understanding and being aware of life itself as much as you humanly can. All these other things — do you play rock, do you play jazz, are you liberal, are you conservative — these things just perpetuate the ugly system we all live in. I am concerned about using my gift of music to express my awareness of life. I will do that, no matter what kind of situation I am in. My flower will grow in the recording studio, on a concert stage, behind a free-flow setting, a rock and roll setting, wherever I am.

I'm into any kind of music as long as I can blow, as long as I can be in full bloom, not as far as ego, but as far as being a human being. I dig stuff that *burns*. Lately, I've been doing a lot of cooking jazz à la Elvin Jones — nothing fancy, no odd times, straightahead stuff, a lot of percussion, a lot of rhythm, a lot of fire.

I also work with Dr. Jazz, an entertaining goodtime band with very important jazz roots — a lot of Ellington things, Django things. I dig playing out of those kinds of styles,



dynamique, avec laquelle il suffisait de monter sur scène et on y allait. Tim lançait des nouveaux riffs ou des thèmes pour changer de direction, et on n'avait qu'à essayer de se sentir les uns les autres et créer de la musique. Moi, je faisais ce que je voulais sur mon trombone et lui, il naviguait là-dessus avec sa voix, et on se laissait couler à l'intérieur et au travers de ces lignes. Je ne crois pas qu'il ait jamais chanté des mots, juste des sons, des bouées, des tourbillons, ... des couleurs. C'était un orchestre à couleurs, en fait. Je me suis vraiment bien amusé.

Je suis en train de monter le Celebration Orchestra. Il y a plusieurs basses, des percussions, des anches, des cuivres, à peu près 20 instruments en tout, et personne ne sera payé.

Ce genre de truc n'est pas habituel à Los Angeles. Ils parlent tous de monter quelque chose, mais ils n'y arrivent jamais. Je me demande si ces gens qui viennent de si loin, avec toutes leurs idées, vont réussir. Un tas de musiciens qui se réunissent et qui créent une musique qui n'a rien à voir avec quoi que ce soit d'autre que la musique.

Il y a aussi le pianiste Micho Leviev et moi; on est en train d'organiser un duo piano-trombone. Nous n'en sommes encore qu'aux débuts. Là encore, nous ne le faisons que pour le strict intérêt de faire de la belle musique pour elle-même.

Voilà ce que je veux dire: pour moi, il n'y a aucun conflit entre faire de l'argent et faire de la musique. Il n'y a aucune différence entre le musicien de studio qui joue la carte «Hollywood» et celui qui joue au «puriste d'avant-garde qui-fait-du-neuf». Je ne vais pas me faire de bile si je vais à Hollywood jouer un zin-zin commercial parce que je sais de quoi il s'agit: il ne s'agit pas de musique, il s'agit de business.

Ce qui compte, c'est ce qu'il y a en dehors de ces petits jeux, c'est ce que nous sommes en tant qu'êtres humains. C'est pas possible de se laisser identifier à tous ces autres trucs, vous comprenez. Il faut savoir une bonne fois où est la réalité et ce qui n'est que son ombre.

Je suis en pleine gloire, moi, quand je joue. Je me fous de préserver une image de moi, de défendre une idée ou d'avoir des pensées profondes. Les pensées profondes, c'est mesquin. Ce que je fais, c'est ce que tu fais, c'est tout. Je fais de la musique avec mon cœur. Je me fous de savoir si c'est un tube ou pas. Je m'en fous, parce que je suis *ailleurs*.

On peut me mettre en cage, ou m'envoyer sur la lune, ou me poser sur un bateau, je m'en fous parce que je suis toujours vivant, parce que je respire et que je suis prêt à donner mon âme.

Maury Baker an den Tympani-Drums. Fast ein Free-Ensemble, *sehr* dynamisch, mit dem man nur auf der Bühne zu sein brauchte, und schon gings los. Tim brachte neue Riffs oder neue Themen ein, wir griffen sie auf und waren aufeinander aufmerksam und machten eben Musik. Ich machte auf der Posaune, was ich wollte, er schwebte mit seiner Stimme darüber hinweg, wir gingen darin auf und schmolzen in die Melodien ein. Ich glaub, er hat nie Worte gesungen, nur Töne schwebende, wirbelnde, ... Farben. Das wars, ein *Farb-Orchester*. Eine tolle Zeit für mich.

Jetzt bin ich dabei das Celebration Orchestra zusammenzustellen. Mit mehreren Bässen, Schlagzeug, Rohrblattinstrumenten, Blechblasinstrumenten, etwa 20 Instrumenten; keiner wird bezahlt. Sowas ist in Los Angeles nicht geläufig. Es wird immer davon gefaselt, dies oder jenes zu entwickeln, aber es kommt ja nie dazu. Klar frag ich mich, ob diese weitgereisten Musiker mit all ihren Ideen es zu etwas bringen werden: ein Haufen Musiker, die zusammenkommen, eine Musik zu machen, die nichts als reine Musik ist.

Dann wollen der Pianist Micho Leviev und ich ein Klavier-Posaune-Duo bilden. Wir haben erst gerade angefangen. Auch nur, um uneigennützig schöne Musik zu machen.

Das wollt' ich sagen: ich kenne den Konflikt Geld- oder Musik- machen nicht. Es gibt keinen Unterschied zwischen dem Studiomusiker, der auf «Hollywood» gesetzt hat, und dem «avantgardistischen Puristen, der etwas Neues schafft». Ich werde mir doch keine Gedanken machen, weil ich nach Hollywood ziehe, irgend ein kommerzielles Dings zu spielen. Ich weiss ja, worum es geht: nicht Musik sondern Business.

Das Wesentliche liegt jenseits dieser Spielchen, in der menschlichen Natur. Man kann doch nicht einfach mit all dem Kram identifiziert werden. Wichtig ist, die Wirklichkeit von ihrem Abbild zu unterscheiden.

Wenn ich spiele, blühe ich auf, triumphiere ich. Dann kümmerge ich mich einen Dreck um mein Image, um Ideen, um Gedanken. Alles kleinlich. Man sollte zu dem stehen, was man tut: ich mach Musik mit dem Herzen. Und es ist mir Wurst, ob's ein Schlager ist oder keiner. Es kann mich nicht rühren, ich bin dann woanders.

Man kann mich in einem Käfig einsperren, mich auf den Mond schicken, mich in einem Boot aussetzen, das ist mir alles egal, solange ich lebendig bin, solange ich ahne und noch bereit bin, meine Seele zu vergeben.

(The late) Tim Buckley's *Starsailor* band was one of the finest bands I've ever been in. John Balkin was on bass for awhile; Emmett Chapman played 10-string electric Stick; Maury Baker was on tympani drums.

It was almost a free-form band, *very* dynamic, in which you got up on stage and just blew. Tim threw in new riffs or themes to shift directions, and we just tried to be sensitive to each other and create music.

I'd be all over the 'bone, and he'd be sailing all over with his voice, and we'd be flowing in and out of those lines. I don't think he ever sang words, just sounds and floatings and gyrations... colors. It was a *color band*, man. I had a good time.

I'm putting together the Celebration Orchestra. There's several basses, drums, reeds, horns, some 20 instruments in all, and nobody's going to get paid.

This kind of thing doesn't usually happen in Los Angeles. They always talk about developing something but they never get down to it.

I'm seeing if these people with all their ideas and all their miles are going to come through — a lot of musicians getting together and creating some music that has nothing to do with anything except music.

Also, pianist Milcho Leviev and I are putting together a piano-trombone duo. We're just in the early stages of it now. Again, we're doing it strictly in the interests of making beautiful music for its own sake.

That's what I mean: I have no conflicts in myself about making money or making music. Being a studio musician and playing the "Hollywood" game is no different than playing the "avant garde, purist, who's-the-innovator" game. I'm not going to feel bad about driving to Hollywood and playing a douche commercial, because I understand what that's about: it's not about music, it's about business.

What counts is what is outside of these games, what we are as human beings. You can't let yourself identify with all of those other things, man. You got to know where the sun really shines.

I'm in full glory when I play, man. I don't care for image, for idea, for thought. Thought is petty. What you do is what you do, that's all. I play music from the heart. I don't care if there's a disco beat behind it. I don't care if it's Andrew Cyrille. I don't care, because I'm *out* there.

They can put me in a cage or they can put me on the moon or put me in a boat, man, because I'm still alive and breathing and ready to give my soul.

trument soliste ou dans des petits ensembles, car il est d'une mobilité exceptionnelle concernant l'émission et la modulation des sons. On peut dire de la justesse qu'elle est parfaite, et la 4^e coulisse a été construite pour des intervalles de 2 tons et demi ou 3 tons. Ces tubas spéciaux sont également livrables avec pavillon extra-large. Cet instrument a été confirmé à tel point sa qualité, qu'on a construit également les tubas Si^b et Fa.

Ce n'est qu'au prix de grands efforts que cette expérience a pu être étendue à l'euphonium. D'excellents musiciens ont contribué à élaborer les plans d'un euphonium à 4 pistons, manipulables de la seule main droite, la main gauche restant à disposition pour la coulisse d'accord désormais connue. Trois problèmes posés par l'euphonium s'en trouvent de ce fait atténués ou écartés: la construction des 4 pistons compensés, respectant l'anatomie, améliore sensiblement la tenue et le confort pendant le jeu. Le 4^e piston peut maintenant être actionné d'une seule main de façon plus précise et plus facile que lorsqu'il était placé de côté et demandait l'usage des 2 mains. Il faut s'y habituer au premier abord, mais les avantages apparaissent rapidement. Ce nouveau modèle libère la main gauche pour la coulisse d'accord. Quand le 4^e piston était placé de côté, le souffleur devait entourer l'instrument du bras pour l'atteindre. A présent, les corrections d'accord dans le jeu d'ensemble sont possibles sans effort, et nous pouvons affirmer que grâce à cette tenue de l'instrument, la pression sur les lèvres s'en trouve sensiblement allégée. La nécessité souvent gênante de vidanger la condensation des chapeaux n'existe plus sur cet instrument, et malgré les nombreuses courbes de compensation, on peut évacuer l'eau proprement, par une clé appropriée.

Le nouvel euphonium de «Willson» couvre 4 octaves, tous les sons sortent nets et parfaitement justes, et en ce qui concerne les pédales profondes, les corrections légères se font sans effort. En ce qui concerne le pavillon, il se trouve, pour l'euphonium comme pour les tubas de ce type, tout comme pour les instruments à cylindres, sur le côté gauche du point de vue du musicien. Nous sommes convaincus qu'une section de plusieurs instruments de ce même type est à recommander, du fait de leur rayonnement dans la même direction.

Une fois de plus, la collaboration entre des musiciens confirmés et une entreprise orientée vers les nouvelles techniques contemporaines a permis d'améliorer sensiblement les instruments. Nous espérons que les souffleurs plus conservateurs prendront eux aussi cette orientation nouvelle.

grosse Orchester, dafür aber als Solo-Instrument und für kleine Ensembles, denn sie ist ungewöhnlich beweglich in der Ansprache und Tonmodulation. Die Intonation darf man als perfekt bezeichnen, und der vierte Zug ist für 2½ oder 3 Tonintervalle konstruiert. Diese Spezialtuben werden ebenfalls mit extra grossen Bechern geliefert.

Das Instrument hat sich so gut bewährt, dass auch BB- und F-Tuben gebaut werden.

Um die Erfahrungen auch für das Euphonium nutzbar zu machen, war grosser Aufwand nötig. Gemeinsam mit hervorragenden Musikern wurden die Pläne für ein vierventiliges Euphonium besprochen, das nur mit der rechten Hand allein in Funktion gehalten wird. Die linke Hand bleibt dabei für den inzwischen bekannten Intonationszug frei. Dadurch sind drei Probleme des Euphoniums wenigstens entschärft oder behoben: die anatomisch richtige Konstruktion der vier kompensierenden Ventile verbessert die Haltung und den Spielkomfort wesentlich.

Das vierte Ventil kann jetzt mit einer Hand genauer und leichter betätigt werden, als das bei der seitlichen Anordnung mit zwei Händen möglich war.

Das braucht zunächst Gewöhnung, aber später werden die Vorteile deutlich. Die neue Konstruktion lässt die linke Hand frei für die Betätigung des Intonationszuges, beim seitlich angebrachten vierten Ventil musste der Bläser den Arm um das Instrument legen, damit das Ventil erreicht werden konnte. Jetzt sind Stimmkorrekturen im Zusammenspiel mühelos möglich, wir konnten feststellen, dass dank dieser Instrumentenhaltung der Lippendruck wesentlich abnimmt. Das lästige Ausfliessen des Kondenswassers aus den Ventildeckeln kommt bei diesen Instrumenten nicht mehr vor, trotz der vielen Kompensationsbögen kann das Wasser durch eine eigene Klappe säuberlich entleert werden.

Das neue Euphonium von «Willson» umfasst vier Oktaven, alle Töne sind in der Intonation rein und perfekt und bei tiefen Pedaltönen bereiten leichte Korrekturen keine Mühe. Beim Euphonium wie bei den Tuben dieser Bauart befinden sich die Schallstücke gleich wie bei den Zylindern der Instrumenten vom Bläser aus gesehen auf der linken Seite. Wir sind überzeugt, dass die Verwendung mehrerer Instrumente mit der gleichen Konstruktion wegen der Abstrahlung in die nämliche Richtung zu empfehlen ist.

Wieder einmal hat die Zusammenarbeit von profilierten Künstlern und einem technisch neuzeitlich orientierten Unternehmen wesentliche Verbesserungen an Instrumenten möglich gemacht. Wir hoffen, dass sich auch konservative Bläser neu orientieren werden.

The body of the instrument is relatively large and has four valves, arranged according to correct anatomical principles with a bore of between 18 or 20 mm. This CC-tuba is perhaps less suitable for large orchestras, more so for solo work or in chamber ensembles, because it is unusually flexible in response and modulation of sound. Tuning can be described as perfect and the fourth slide is made for either 2½ or 3 steps. These special tubas are likewise supplied with extra large bells. The instrument has stood the test so well, that BB and F tubas are also produced.

In order to apply the knowledge gained through experience to the euphonium, a great deal of work was necessary. The plans for a four-valve euphonium were discussed with leading players, where only the right hand was necessary to operate everything. The left hand is then free for the tuning slide. As a result of this three problems of the euphonium have been at least made less or removed altogether: the anatomically correct position of the four compensating valves improves holding position and playing comfort substantially.

The fourth valve can now be operated more precisely and with greater ease with one hand than was possible with the side valve construction, where two hands were necessary.

This has to be got used to, but the advantages soon become apparent. In this new model the left hand is kept free to operate the tuning slide, whereas with the fourth valve at the side of the instrument the player had to put his arm round it in order to reach the valve. Intonation corrections are now possible while playing and thanks to the new holding position, lip pressure can be greatly reduced. The annoying escape of water through the valve caps does not happen with these instruments, in spite of all the compensating slides, they can be neatly emptied through their own water key.

The new "Willson" euphonium has a range of four octaves, all the notes are perfectly in tune and small corrections to pedal notes are absolutely no problem. The bells of the euphonium and tubas are on the left hand side of the player, as with the rotary instruments. We are convinced that the use of several instruments of the same construction is to be recommended because of the direction of sound. Once again collaboration between leading artists and an instrument manufacturer with technically a view to the future has made possible substantial improvements in instrument construction. We hope that conservative players will also get acquainted with this trend.

Early trumpet music in Schwerin¹

STEPHEN L. GLOVER

Cet article s'est inspiré des intéressants articles et des listes précieuses écrits et établies par David Whitwell, parus dans *The Instrumentalist* au cours de ces dix dernières années. Durant cette période, les chercheurs ont fait un grand travail pour cataloguer la musique ancienne pour trompette, et deux bibliographies importantes, faisant ressortir la musique pour trompette solo, ont été publiées. (Don Smithers: *Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, et Detlef Altenburg: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*). Alors même qu'on a découvert et catalogué de nombreuses œuvres, certaines collections ont été négligées. Tel est le cas de la musique pour trompette de la Mecklenburgische Landesbibliothek de Schwerin.

Toutes les œuvres figurant dans la liste suivante sont manuscrites (à moins d'une autre indication), et la plupart d'entre elles ont une origine allant du milieu du XVIII^e siècle jusqu'au début du XIX^e. Bien des pièces se situent clairement parmi les premières compositions pour orchestre à vents. L'utilisation de la trompette s'étend sur toute la gamme, depuis les parties pour soliste virtuose jusqu'aux simples parties soulignant les rythmes et les cadences. La trompette avait atteint ses plus grandes prouesses techniques aux environs de 1760 mais, par contre, souffrait de ce que les historiens ont généralement appelé un «déclin» sur le plan de la technique d'exécution. Ce «déclin» peut être attribué à plusieurs facteurs, incluant l'accord tempéré égal, avec la possibilité nouvelle de moduler fréquemment dans diverses tonalités, au sein d'une seule et même œuvre. Mais peut-être la raison essentielle de ce «déclin» réside-t-elle dans le changement de hiérarchie sociale de l'Europe du XVIII^e siècle, et avec lui, dans le changement du climat socio-musical dans lequel évoluaient les trompettistes.

Les chercheurs contemporains ont concentré leurs études sur les œuvres solistiques et orchestrales avec trompettes et, pour cette raison, la liste suivante pourra paraître un peu surprenante.

Il semble que les trompettes et les cors étaient fréquemment utilisés avec d'au-

In den vergangenen zehn Jahre hat David Whitwell in *The Instrumentalist* interessante Artikel und nützliche Verzeichnisse veröffentlicht. Forscher haben im letzten Jahrzehnt fleissig an der Aufstellung eines Katalogs der Alten Musik für Trompete gearbeitet und haben zwei wichtige Bibliographien über Musik für Solotrompete herausgegeben (Don Smithers: *Music and History of the Baroque Trumpet before 1721*, und Detlef Altenburg: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*). Obwohl zahlreiche Werke entdeckt und katalogisiert worden sind, sind einige Sammlungen unerforscht geblieben, so zum Beispiel die Trompetenliteratur der Mecklenburgischen Landesbibliothek in Schwerin.

Alle im folgenden Verzeichnis erwähnten Werke sind Handschriften (ausser, wenn ausdrücklich anders vermerkt), und die meisten davon stammen aus der Zeit zwischen der Mitte des 18. bis Ende des 19. Jahrhunderts. Darunter gibt es manch ein Werk, das zu den ersten Kompositionen für Bläserorchester zählt. Die Verwendung der Trompete erstreckt sich auf die gesamte Skala, von den Solostücken für virtuose Trompete bis zu den einfachen Stimmen zur Untermalung des Rhythmus und der Kadenzen. Gegen 1760 hatte zwar die Trompete ihre höchste technische Leistung erreicht, während im Bereich der Spieltechnik die Geschichtsschreiber eine Zeit des «Niedergangs» festgestellt haben. Man kann ihn verschiedenen Faktoren zuschreiben, wie z. B. dem gleichtemperierten Akkord, der die Möglichkeit bot, häufig und in verschiedenen Tonarten in einem und dem gleichen Werk zu modulieren. Vielleicht aber sollte man den Hauptgrund in der Verschiebung der gesellschaftlichen Strukturen im Europa des 18. Jahrhunderts suchen, welche eine Veränderung des musikgesellschaftlichen Klimas für die Trompeter zur Folge hatte.

Die modernen Forscher haben sich auf die Solo- und die Orchesterliteratur für Trompete konzentriert. Daher dürfte folgendes Verzeichnis überraschen.

Es scheint, dass Trompeten und Hörner oft zusammen mit anderen Blasinstrumenten verwendet worden sind. Es hat schon früher, in England und Frankreich

This article has been inspired by the interesting articles and useful lists by David Whitwell which have appeared in *The Instrumentalist* over the past ten years. Researchers have done much work to catalog early trumpet music during the past decade, and two important bibliographies emphasizing solo trumpet music have been published (Don Smithers' *Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721*, and Detlef Altenburg's *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500-1800)*). Although many works have been found and cataloged, some collections have been neglected. Such is the case of the trumpet music in the Mecklenburgische Landesbibliothek at Schwerin.

All of the works in the following list are manuscript (unless otherwise noted), and the majority are from the mid-eighteenth to early nineteenth century in origin. Many of the works are clearly among the early compositions for wind band. The use of the trumpet runs the full gamut, from virtuoso solo parts to simple parts stressing rhythms and cadences. The trumpet had reached its greatest performance technique by 1760 but, on the other hand was suffering from what historians popularly call a "decline" in performance technique. This "decline" may be attributed to several factors including the equal temperament tuning with the new possibility to modulate frequently to various keys within a given work. Perhaps the main reason for the "decline" was the changing social hierarchy of eighteenth century Europe and with it the changing socio-musical climate in which trumpeters performed.

Modern scholars have concentrated their study on solo and orchestral works with trumpets, and for this reason, the list which follows may be something of a surprise. It is apparent that trumpets and horns were frequently used with other woodwind instruments. *Wind Bands* did exist before, in England and France. It seems that the English wind players who were part of the *King's Musick* (including 16 trumpets, kettledrums, shawms, cornetts and sackbuts) did not perform as a single unit. It also appears that Louis XIV supported perhaps the first organized "wind band" in the last few decades of the seventeenth century. Denner

¹ Musique ancienne pour trompette à Schwerin

¹ Alte Trompetenmusik in Schwerin

**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

tres instruments. Les *Wind Bands* (Ensembles à vent) existaient déjà en Angleterre et en France.

Il semble que les souffleurs anglais faisant partie de la *King's Musick* (16 trompettes, timbales, chalumeaux, cornets à bouquin, trombones) ne jouaient jamais en un groupe à part. Il semble également que Louis XIV entretint peut-être le premier ensemble à vents organisé, dans les dernières décennies du XVII^e siècle. Denner «inventa» en 1690 ce que nous connaissons maintenant comme la clarinette moderne, et cela ouvrit la voie aux nombreuses combinaisons instrumentales trouvées dans la liste actuelle des premiers manuscrits pour ensembles à vents.

En 1763, Frédéric le Grand établit l'«harmonie» de l'armée prussienne, avec 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons. David Whitwell avait déjà attiré l'attention sur les œuvres de Haydn et de Mozart écrites pour ensembles à vents mixtes. (Voir: *A New History of Wind Music*, publié par *The Instrumentalist*, 1972). Ce qui allait finalement se produire au début du XIX^e siècle, et trouver son apogée dans la standardisation de notre instrumentation contemporaine des «harmonies», se remarque dans trois éléments de base. Il est vrai que chacun d'eux se produisit en même temps, et s'étendit sur une période de plusieurs an-

Wind Bands (Bläserensembles) gegeben. So spielten die englischen Bläser die ein Teil der *King's Musick* waren (16 Trompeten, Pauken, Schalmeyen, Zinken, Posaunen) nie als einzelne Gruppe. So hat wohl Ludwig der XIV. in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts das erste organisierte Blasorchester unterhalten. Im Jahre 1690 «erfindet» Denner unsere moderne Klarinette, wodurch der Weg zu den vielen Kombinationen von Instrumenten freigegeben war, wie wir sie im Verzeichnis der ersten Handschriften für Blasorchester finden können.

Im Jahre 1763 gründete Friedrich der Grosse die Blaskapelle des preussischen Heeres, welche aus 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörnern und 2 Fagotten bestand. David Whitwell hatte schon auf Haydns und Mozarts Werke für verschiedene Bläserensembles aufmerksam gemacht (*A New History of Wind Music*, herausgegeben von *The Instrumentalist*, 1972). Was schliesslich am Anfang des 19. Jahrhunderts aufkommen und in der Standardisierung unserer heutigen Blaskapelleninstrumentierung gipfeln sollte, hat seine Ansätze in drei Punkten, die alle drei gleichzeitig erschienen sind und sich über mehrere Jahre erstreckt haben. Erstens wurden die hohen Blechbläser chromatisch — dank der (endlich erfolgreichen) Anwendung von Ventilen und Drehventilen. Zweitens, regte die «Industrielle Re-

“invented” what we know today as the modern clarinet in 1690 and this led the way for the numerous instrumental combinations found in the present list of early wind band manuscripts.

In 1763 Frederick the Great fixed the Prussian army band at 2 oboes, 2 clarinets, 2 horns, and 2 bassoons. David Whitwell has already called attention to the Haydn and Mozart works written for ensembles of mixed winds. (See: *A New History of Wind Music*, published by *The Instrumentalist*, 1972.) What eventually was to happen in the early nineteenth century and which would culminate in the standardization of our own contemporary band instrumentation, may be seen in three basic elements. It is true that each was happening at the same time and over a period of years. First, the high brass were made chromatic—finally and successfully by use of the piston and rotary valves. Second, the “industrial revolution” came to music instrument manufacturing with many new models designed and complete families of homogeneous instruments developed. Third, the doubling of parts once the wind instrument families had been developed allowed band leaders to promote their personal concepts of instrumentation and influence the standardizing of what we call the modern concert band. (Certainly one must perceive

BLASINSTRUMENTENMACHER DES KONSERVATORIUMS
BERN

FACTEUR DU CONSERVATOIRE DE BERNE

Karl Burri

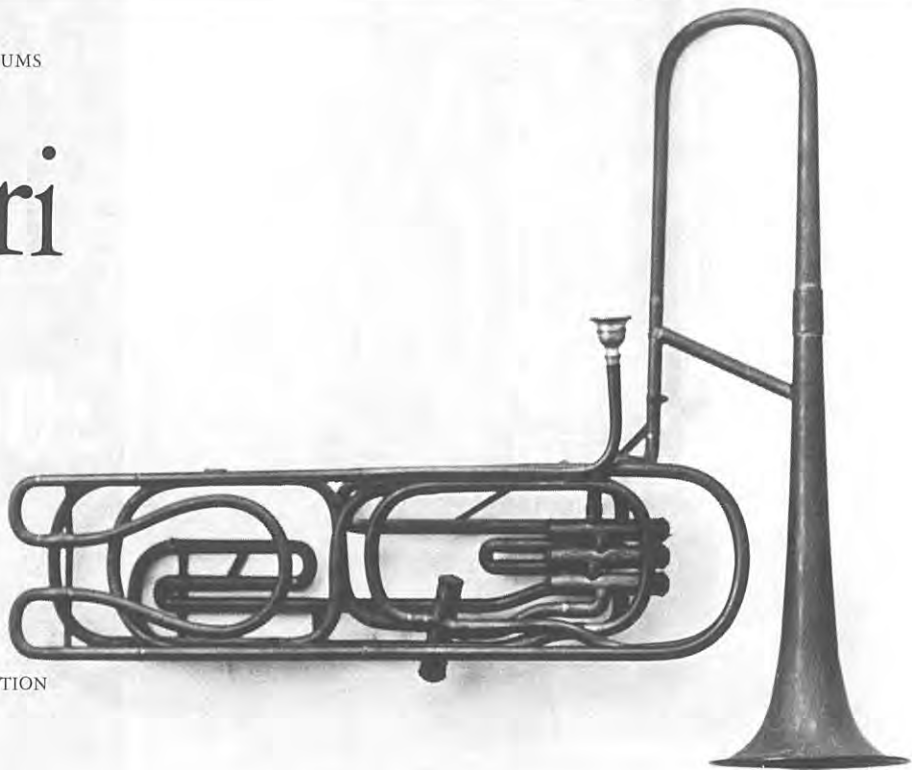
MORILLONSTRASSE 11
3007 BERN
TELEFON 031/45 83 78

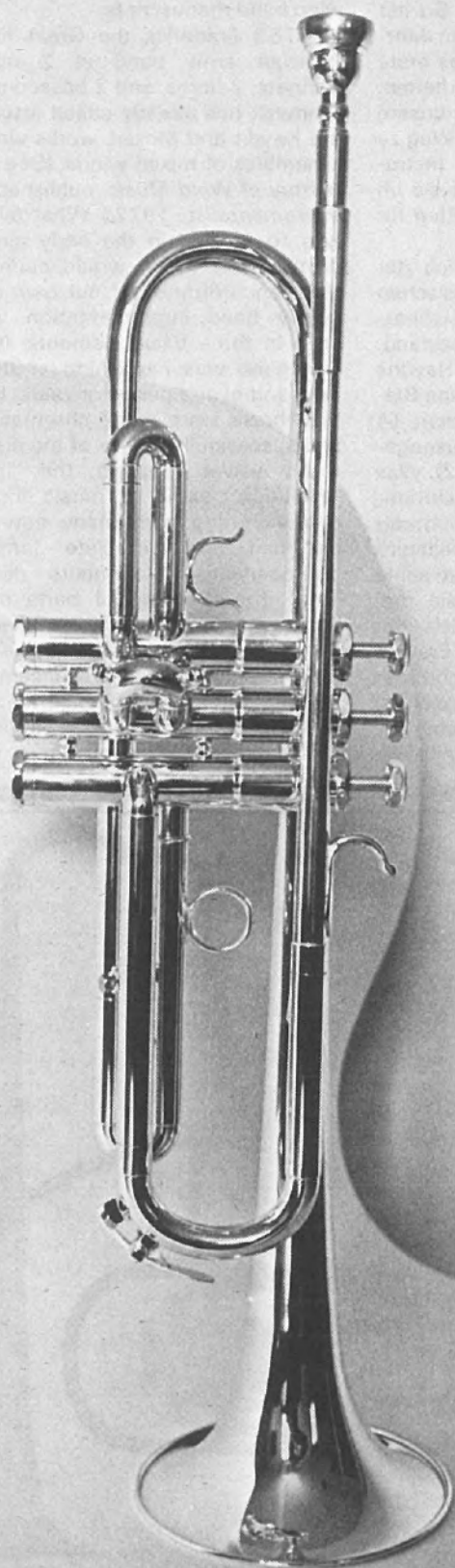
SPEZIALGESCHÄFT FÜR BLASINSTRUMENTE
UND REPARATUREN

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

MONTAG GESCHLOSSEN

FERMÉ LE LUNDI





Schilke Music Products, Inc.

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

nées. Premièrement, les petits cuivres étaient rendus chromatiques — finalement et avec succès par l'utilisation des pistons et des barillets rotatifs. Deuxièmement, la «révolution industrielle» entraîna la création de manufactures d'instruments, qui créaient de nombreux modèles nouveaux et développaient des familles complètes d'instruments. Troisièmement, l'habitude de doubler les parties, une fois les familles d'instruments constituées, permit aux chefs d'«harmonies» de promouvoir leurs conceptions personnelles de l'instrumentation, et d'influencer la standardisation de ce que nous appelons l'«harmonie» moderne de concert. (Il faut évidemment comprendre cela en termes généraux, étant donné qu'il se produit toujours de nouveaux changements.)

Avec sa capacité à jouer chromatique et à donner un grand volume, le cuivre soprano (devenu le cornet) devint le «maître instrument» de l'orchestre. Le principe de l'instrumentation de la trompette dans l'orchestre, avec ses ressources tonales limitées, allait devenir une

«révolution» auch die Eröffnung von Instrumentenfabriken an, die zahlreiche neue Modelle hervorbrachten und vollständige Instrumentenfamilien entwickelten. Drittens, erlaubte die Gewohnheit der Doppelbesetzung (die sich einbürgerte, als die Blasinstrumentenfamilien geschaffen waren) den Blaskapellmeistern, ihre Auffassung der Instrumentierung durchzusetzen und die Standardisierung voranzutreiben, die zur modernen Konzertblaskapelle führte. (Man muss dies natürlich in einem allgemeinen Sinn verstehen, es gibt ja immer wieder neue Änderungen.) Mit seiner Fähigkeit chromatisch und mit viel Volumen zu spielen, wurde das Sopranblech (das Kornett geworden) zum «Konzertmeister-Instrument» des Blasorchesters. Das Konzept der Instrumentation der Trompete im Orchester, mit ihren tonal begrenzten Möglichkeiten, war, in

this in general terms, as there is continuous change still going on.)

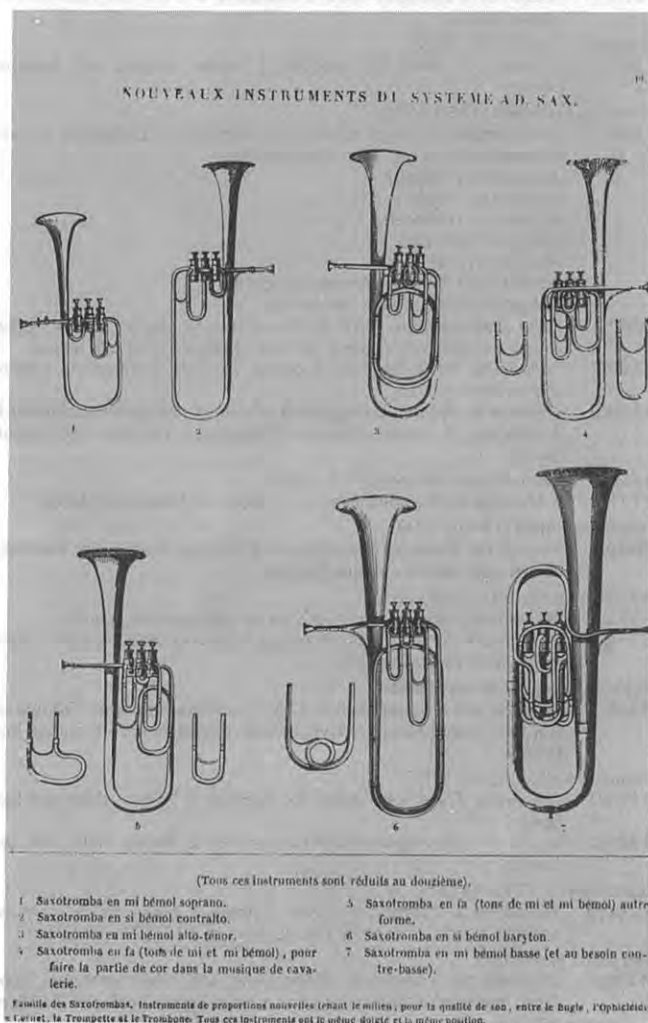
With its ability to play chromatically and with great volume, the soprano brass (ultimately the cornet) became the "concertmaster" instrument of the band. The concept of orchestral trumpet scoring, with its limited tonal resources, was to continue in the tradition firmly established by Haydn and Mozart. This trumpet style was to become more daring only slowly, while the "cornet" style took over its new function more quickly. Anyone interested in obtaining

Illustration tirée du Manuel Général de Musique Militaire (Paris, 1848) de Georges Kastner, montrant le développement de familles de cuivres homogènes. Ce fut la porte ouverte à une écriture nouvelle (plus fournie, également) pour orchestres de cuivres et permit de passer à un nouveau style de jeu différent du style traditionnel de trompette.

Eine Tafel aus Georges Kastners Manuel Général de Musique Militaire (Paris, 1848), die die Entwicklung von homogenen Blechblasinstrumentenfamilien zeigt. Dies ermöglichte neue (und umfangreichere) Instrumentationen für Blasensembles und eine neue Spielart, die sich vom traditionellen Trompetenstil unterscheidet.

A plate from Georges Kastner's Manuel Général de Musique Militaire (Paris, 1848) showing the development of families of homogeneous brass instruments. This made possible new (and larger) scorings for wind bands and a new style of playing which differed from the traditional trumpet style.

Marche de la Garde à pied by Jomelli (Schwerin 3009)



tradition, fermement établie par Haydn et Mozart. Ce style de trompette n'allait devenir que lentement plus audacieux, tandis que le style «cornet» entra dans sa nouvelle fonction plus rapidement. Toute personne s'intéressant à l'obtention de microfilms des œuvres citées, devra s'adresser à la Mecklenburgische Landesbibliothek, Musikabteilung, Am Dom 2, DDR — 27 Schwerin.

der festgelegten Tradition von Haydn und Mozart weiterzumachen. Dieser Trompetenstil wurde nur langsam entwickelt während der «Kornett»-Stil rasch seine neue Funktion übernahm. Wer die Mikrofilme der aufgeführten Werke erhalten möchte, wende sich an die Mecklenburgische Landesbibliothek, Musikabteilung, Am Dom 2, DDR — 27 Schwerin.

microfilms of works listed, should write to:
Mecklenburgische Landesbibliothek
Musikabteilung
Am Dom 2
DDR-27 Schwerin
In the following lists, the library call number is given first, followed by the original title, and then, the instrumentation (which has been given in English).

Early trumpet works at Schwerin

Anonymous

- 248 *Sinfonia* for trumpet, 2 violins, viola, and basso continuo. (parts)
- 321 *Concerto* for trumpet, 3 oboes and 2 bassoons. (parts)
- 343 *Concerto a 5* for 2 trumpets, viola alto, viola tenore, col basso. (parts)
- 546 *6 Marche* for 2 oboes, 2 horns, trumpet, 2 bassoons (first part missing). (parts)
- 552 *Menuetto und Gavotte* for 2 oboes, 2 horns, trumpet, 2 bassoons. (parts)
- 556 *Partie* for 2 clarinets, 2 horns, trumpet, first bassoon, second bassoon or basso continuo. (parts)
- 557 *Parthie* for first trumpet (?), 2 oboes, 2 horns, and bassoon. (parts)
- 561 *6 Angloises* for 2 clarinets, 2 horns, 2 bassoons, and trumpet. Copied by Roschlaub, court musician and oboist at Schwerin from 1742-1788. (parts)
- 564 *3 Marche* for 2 oboes, 2 horns, trumpet, and bassoon. (parts)
- 566 *Marsch* for 2 oboes, 2 horns, trumpet, and bassoon. (parts)
- 569 *Marsch* (du Roy de Prusse) for 2 oboes, trumpet, and basso continuo. (parts)
- 592 *Allemande* for oboe, 2 clarinets, 2 horns, trumpet, and 2 bassoons. (parts)
- 600/1 *Walzer* for 2 clarinets, oboe, 2 bassoons, and trumpet (Clarino Prinzipale). (parts)

Eligio Celestino (1739-1812)

- 1461 *Andante con moto* for 2 oboes, 2 horns, trumpet, and bassoon. (parts)

Cornelius Hammerl (1769-1839)

- 2288 Arrangements of wind music for 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, serpent, and trumpet. (parts) Contents:
Ouverture by Mussini
Andante by Haydn
Menuett by Hammerl
Rondo by Hammerl
Menuett by Hammerl
Andante by Hammerl (Theme by Winter)
Allegro from "Opferfest" by Winter
- 2288/1 *Suite* (composed in 1802) for 2 clarinets, 2 oboes, 2 horns, 2 bassoons, trumpet, and serpent (second oboe part missing). (parts)
- 2288/2 *Pollonaise* for 2 clarinets, 2 oboes, 2 horns, 2 bassoons, serpent, and trumpet. (parts)
- 2288/3 *Andante et Pollaca* (arrangement of a work composed by Pleyel) for 2 clarinets, 2 oboes, 2 horns, 2 bassoons, trumpet, and serpent. (parts)

Johann Wilhelm Hertel, the son (1727-1789)

- 2777 *6 Märsche* for trumpet, 2 horns, 2 oboes, and bassoon. (score)

Nicolo Jommelli (1714-1774)

- 3009 *Marsch der Garde zu Fuss* (March of the Foot Guards) for trumpet, 2 oboes, and basso continuo. (score)

Adolf Karl Kuntzen (1720-1781)

- 3283 *Marsch* for 2 oboes, trumpet, 2 horns, and bassoon. (parts)
- 3284 *2 Märsche* for 2 horns, 2 oboes, bassoon, and trumpet. (parts)
Perhaps by Kuntzen's son.

Johann Georg Linicke (c. 1680-)

- 3415 *Mortorium a 5* (composed in 1737) for muted trumpet (Tromba con Sordini), muted oboe, transverse flute, muted violin, and muted bass. (parts)

Jaques Paisible (1650-1721)

- 1239/1 *Die Ander Englische Partie* for trumpet, 2 violins, viola, and bass. (parts)
- 1239/2 *Die Dritte Englische Partie* for trumpet, 2 violins, viola, and bass. (parts)

Ignaz Pleyel (1757-1831)

- 4280/8 *Rondo* for 2 clarinets, 2 oboes, 2 horns, 2 bassoons, trumpet, and serpent. (parts) (This work also appears as 2288/3 by Hammerl.)

Giuseppe Romanino

- 4736/6 *Concerto* for trumpet, 2 violins, viola, and basso continuo. (score) (The manuscript appears to have been made between 1758 and 1774.)

Jos. Aloysius Schmittbauer (1718-1809)

- 4902 *Divertimento* for trumpet, 2 clarinets, 2 oboes, 2 horns, and 2 bassoons. (parts)

Johann Matth. Sperger (1750-1812)

- 5174/6 & 7 *2 Konzerte* for trumpet (Clarino Principale) and orchestra. (score) (Both concertos have two movements.)
5189/29 *Parthia* for 2 trumpets, 2 oboes, and bassoon. (score)
- 5189/36 *Parthia* for 2 trumpets, 2 oboes, and bassoon. (score)
- 5190/22 *Divertimento* for trumpet, 2 horns, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, and serpent. (score)

G. P. Telemann (1681-1767)

- 5399/6 *Sonata a 5* for trumpet, 2 violins, viola, and basso continuo. (parts)

August Westphal (1789-1883)

- 5694/1 *Walzer en Rondo* for trumpet, 2 horns, 2 flutes, 2 clarinets, and bassoon. (score)

Early works for military band with trumpet(s)

Anonymous

- 568/1 *Marsch* for 2 flutes (Flautini), 2 clarinets, 2 oboes, 2 horns, 2 bassoons, 2 trumpets, cymbals, triangle, serpent, and bass drum. (parts)
- 570 *A New Sett of Military Pieces for Full Band Composed in India for and Performed by the Band of His Majestie's 33^d Reg^t*. Printed in London by T. Key. (six parts)
- 575a *Friedensmarsch*. (parts)
- 575b *3 Märsche* for trumpet, horns, oboes, and bass. (score)
- 576a *2 Märsche* for 2 trumpets, 2 horns, 2 oboes, 2 clarinets, and 2 bassoons. (score from 1790)
- 576a *Türkischer Marsch* for 2 trumpets, 2 horns, 4 clarinets, 2 pifaro, pifaro piccolo, tambourom, cymbals, sonaglini, and 2 bassoons. (score from 1790)
- 575e *Marciata della Truppa Municipale* for 2 Clarini, trombe, horns, bassoon, trombone, marciata ottavino, marciata quartino. (score)
- 575d *6 Stücke (Märsche, Walzer, Eccossaise)* for 3 trumpets and timpani. (parts)
- 576e *Marche du Reg^t de Bornstädt* for 2 trumpets, 2 horns, 2 oboes, 2 clarinets (both parts missing) and 2 bassoons. (parts)
- 3014 *Journal de Musique Militaire ou Pièces d'Harmonie*, composées & arrangées par les meilleurs maîtres. A Strasbourg, Chez J. Reinhard Stork. One book of parts containing:
Ouvert. zur Entführung aus d. Serail by Mozart
Lise pénitente by Monsigny
Air de Colinette à la Cour by Grétry
Trio de Felix by Monsigny
Marsch und Allemande by Müller

Johann Ludwig Böhner (1787-1860)

- 1299 B/108 *3 grosse Harmonie-Märsche samt Trios*. Augsburg bey Gombart et Comp. (printed parts)

Symphonies with three trumpets

Johann Christian Hertel (the father, -1754)

- 2694 *Sinfonia a 8* for 3 trumpets, timpani, 2 violins, viola, and basso continuo. (parts)

Johann Wilhelm Hertel (the son, 1727-1789)

- 2736, 2737, 2745 *Sinfonias* all with the same instrumentations. (all parts) (These works may be by Hertel, the father.)

Adolf Carl Kuntzen (1720-1781)

- 3274 *Sinfonia a 10* for 3 trumpets, tympani, 2 oboes, 2 violins, viola, violoncello, and harpsichord. (score and parts)
- 3276, 3278 *Sinfonias*, same instrumentation as above. (score & parts)
- 3280 *Ouverture a 12* with 3 clarini and principale.
- Johann Gottfried Kuntze (-1783)
- 3293 *Sinfonia* for 2 trombe, principale, timpani, strings, and basso continuo. (parts)

Church works with trumpet(s)

There are many church works with trumpets in Schwerin. The following is an example.

Carl August Westenholz (1736-1789)

- 5665 *Choral "Der Herr, der aller Enden"* for 3 trumpets, timpani, and organ. (parts)

WILLY KURATH

Né en 1929. Etudie la musique dès l'âge de 12 ans. A 15 ans, entre en apprentissage chez son oncle, Ernst Giger, facteur d'instruments à Winterthur. Crée un atelier de réparation pour instruments à vent.

1954: reconstruction et agrandissement de l'atelier.

1970: reconstruction de l'actuelle fabrique d'instruments de musique « WILLSON », à Flums.

Contacts directs avec des musiciens confirmés aux USA, Canada, Allemagne, Belgique, Hollande.

Depuis plusieurs années, tubiste dans divers orchestres, et actif dans le Brass Band Graubünden.

WILLY KURATH

Geboren 1929. Beginnt mit 12 Jahren Musikunterricht, und mit 15 Jahren eine Instrumentenmacher-Lehre bei seinem Onkel, Ernst Giger in Winterthur. Gründung eines Reparaturbetriebes für Blasinstrumente.

1954 Neubau und Vergrößerung des Betriebes.

1970 Neubau der heutigen « WILLSON »-Musikinstrumentenfabrik in Flums.

Direkte Kontakte in USA, Kanada, Deutschland, Belgien, Holland, mit erfahrenen Blechbläsern.

Seit vielen Jahren Tubist bei verschiedenen Bands, und aktiv bei der Brass Band Graubünden.



Tuba und Euphonium heute¹

WILLY KURATH

Sur la base des dernières connaissances dans le domaine de la fabrication des instruments de cuivre, on a pu construire ces derniers temps des tubas et des euphoniums directement et parfaitement adaptés au jeu soliste. Cela suscita des possibilités de formation dans plusieurs écoles de musique et conservatoires aux USA, jusque dans des universités; de sorte que l'on compte aujourd'hui de nombreux souffleurs professionnels de tuba et d'euphonium. En plus de l'euphonium, ils jouent la plupart du temps aussi du trombone ténor ou basse.

Depuis quelque temps, on assiste par ailleurs à la création d'associations de tubas et d'euphoniums, actives à l'échelle mondiale, sortes de Guildes de Souffleurs qui, au cours de leur symposium annuel, avec leurs colloques et leurs essais sur instruments, stimulent les idées dans toutes sortes de directions et en permettent la réalisation. Et c'est là une motivation excellente tant pour les fabricants que pour les musiciens.

C'est grâce à leur construction parfaite que l'on porte aujourd'hui aux instruments ténor et basse un intérêt énorme. Fini, le temps où les jeunes interprètes de musique à vent ne pensaient d'abord qu'aux trompettes ou, dans le meilleur des cas, aux cornets, quand ils s'agissait des cuivres.

On peut aussi mentionner le fait que c'est grâce à l'énorme attrait exercé par le tuba et l'euphonium — et les transformations consécutives de la musique à vent — que la formation des musiciens de cuivres s'est sensiblement améliorée dans plusieurs pays du monde (Angleterre, Irlande, Suisse, USA, pour en mentionner quelques-uns).

L'euphonium et tout spécialement les tubas ont une colonne d'air relativement

Auf Grund neuesten Erkenntnissen auf dem Gebiet der Blechinstrumentenfabrikation wurden in letzter Zeit Tuben und Euphonium entwickelt welche für ein perfektes solistisches Spiel geradezu prädestiniert sind. Dadurch ergaben sich Ausbildungsmöglichkeiten an vielen Musikschulen und Konservatorien in den USA auch an Universitäten, sodass es heute anerkannte Berufsbläser in grosser Zahl auf der Tuba und auf dem Euphonium gibt. Neben dem Euphonium wird meistens noch die Tenor- oder Bass-Posaune geblasen. Seit einiger Zeit haben sich ausserdem weltweit wirksame Tuba- und Euphonium Vereinigungen gebildet, Bläsergilden also die jährlich bei Studienwochen mit Podiumsgesprächen und Versuchen mit den Instrumenten, Anregungen nach vielen Richtungen geben und Ideen verwirklichen. Sie motivieren damit Hersteller und Musiker mit grösstem Erfolg.

Bedingt durch diese perfekte Konstruktion werden diesen Tenor- und Bass-Instrumenten ein enormes Interesse entgegengebracht. Vorüber sind die Zeiten wo junge Interpreten für Blasmusik zuerst an Trompeten und im höchsten Fall an die Cornets dachten wenn von Blech-Instrumenten die Rede war.

Auch darf man erwähnen, dass es dem enormen Zuspruch zur Tuba und Euphonium zu danken ist und damit der Wandlung in der bläserischen Musik, wenn die Brass-Formation in vielen Teilen der Welt spürbar besser geworden sind. (England, Irland, Schweiz, USA, wenn wir einige erwähnen dürfen.)

Das Euphonium und ganz speziell die Tuben besitzen eine relativ grosse Luftsäule, um sie in Schwingung zu setzen oder in Schwingung zu halten braucht es eine gewisse körperliche Kondition. Auf einer qualifizierten Tuba wie sie von «Willson» gebaut wird ist dieser «körperliche Auf-

Born 1929. Studied music from the age of 12.

At 15 started as instrument maker apprentice with his uncle, Ernst Giger in Winterthur. Establishment of a repair workshop for wind instruments.

1954 reconstruction and extension

1970 erection of today's Willson musical instrument factory in Flums.

Direct contact with experienced brass players in USA, Canada, Germany, Belgium, Holland.

For several years tuba player with various bands and active member of the Grisons brass band.

In recent times tubas and euphoniums have been developed, based on the latest knowledge acquired in the field of brass instrument making, which are predestined for perfect solo playing. There resulted the possibility of widespread tuition at many music schools and conservatories in the U.S.A. as well as the universities, so that nowadays there are numerous recognized professional tuba and euphonium players. The tenor or bass trombone are mostly played apart from the euphonium. For some time now there have also been in existence a number of tuba and euphonium guilds or organisations which enjoy world-wide activity and which stimulate new ideas in several directions at their yearly study weeks with discussions and experiments with instruments. This realization of new ideas motivates manufacturers and musicians alike with the greatest success.

As a result of this perfect construction these tenor and bass instruments enjoy enormous interest. The times when young brass players first thought of trumpets or cornets when brass instruments were being discussed are gone. It should also be mentioned that the reason for tubas and euphoniums being in such great demand which in turn brought about this change in wind music can be found in the tremendous improvement in

¹ Le Tuba et l'Euphonium aujourd'hui.

¹ Tuba and Euphonium today

large, et il faut une condition physique certaine pour la mettre en vibration et l'y maintenir. Sur un tuba qualifié — comme en construit «Willson» — cette «prestation corporelle» se trouve fortement réduite, de sorte que l'on peut facilement jouer sur plus de 3 octaves.

Pour satisfaire aux exigences des musiciens professionnels, il y a d'une part différentes techniques de fabrication, et d'autre part des différences de taille, très petites il est vrai, particulièrement pour l'euphonium. Ils se font en général une image très schématique de la structure sonore de ces instruments. Or techniquement, il y a toute une série de procédés de fabrication, et si leur nombre a de quoi désorienter un musicien, il permet aussi de répondre à nombre de ses desiderata. Pour un euphonium à 3 pistons le plus souvent, les uns accordent une importance particulière au poids et au prix; les autres cherchent des instruments faits à l'aide des techniques les plus récentes et toutes imprégnées des connaissances exceptionnelles de certains fabricants. Les mesures de ces instruments respectent la tendance générale vers un son meilleur et portant plus loin.

Il n'y a au monde que peu de fabricants qui sont capables d'offrir des instruments ayant de tels avantages. C'est dans la technique de fabrication par des alliages, et par le travail de toute la partie conique qu'il faut chercher l'origine de la résonance et de la puissance du son à tous les niveaux, même aux basses. Le pavillon a ici une importance toute particulière: une ouverture relativement grande suivant la voussure, entraînant le diamètre approprié correspondant pour le pavillon, permet d'obtenir des différences de son importantes. Bien sûr là aussi, on trouve des façons de voir opposées chez les musiciens. Mais jusqu'à certaines limites, ils sont tout de même d'accord.

Les instruments à 3 pistons posaient de graves problèmes d'accord; aujourd'hui, on trouve des instruments de qualité professionnelle, et capables de répondre correctement à toutes les exigences. Malheureusement, ils sont encore si chers, qu'ils restent inaccessibles pour la plupart des étudiants. Et rien n'indique qu'ils vont devenir meilleur marché, car ils exigent une grande quantité de travail et on ne peut s'adresser pour cela qu'à des spécialistes patentés. Il faudrait plutôt penser à corriger l'accord en ajoutant une ouverture au bon endroit, qui agirait sur la longueur totale de l'instrument. Pour ce faire, il faut des modèles nouveaux et c'est là le handicap pour le fabricant.

Il y a 5 ans déjà, la *Willson-Band-Instruments Company* fabriquait un contre-tuba Ut selon ces conceptions, et l'a bien amélioré depuis. C'est ainsi que la cou-

wand» stark reduziert worden, sodass mit Leichtigkeit über mehr als 3 Oktaven geblasen werden kann.

Einmal gibt es verschiedene Herstellungstechniken und zweitens Unterschiede in der Mensur, besonders beim Euphonium, und zwar sehr enge, um die Ansprüche der Berufsmusiker zu befriedigen. Sie haben durchwegs eine fast schematische Vorstellung von der Klangstruktur dieser Instrumente. Technisch gibt es eine ganze Reihe von Ausführungen, ihre Vielfalt kann den Musiker verunsichern, aber auch viele Wünsche erfüllen.

Die eine Gruppe legt bei Euphonium, meist nur mit drei Ventilen, besonders Wert auf Gewicht und Preis, die andere sucht Instrumente neuester Technik, in der das hervorragende Wissen einiger Hersteller eingearbeitet ist. Die Mensuren dieser Instrumente entsprechen dem allgemeinen Trend zum tragsfähigeren und besseren Ton.

Es gibt weltweit nur wenige Hersteller, die fähig sind, Instrumente mit solchen Vorzügen anzubieten. Resonanz und Klangkraft in allen Lagen, auch in den Tiefen, sind begründet in der Herstellungstechnik, den Legierungen und in der Verarbeitung des gesamten konischen Teiles. Hier ist besonders das Schallstück wichtig, eine relativ starke Öffnung gegen die Wölbung hin, die einen entsprechend guten Becherdurchmesser bewirkt, erlaubt grosse klangliche Unterschiede. Gewiss gibt es auch hier Gegensätze der Auffassung bei Musikern. Aber innerhalb eines gewissen Bereiches stimmen sie überein.

Die dreiventiligen Instrumente gaben starke Probleme der Intonation auf, heute stehen für professionelle Ansprüche Instrumente zu Verfügung, die praktisch allen Anforderungen gerecht werden. Leider sind sie jedoch so teuer, dass sie für die Studenten meist unerschwinglich bleiben.

Und es sieht nicht so aus, als ob sie billiger würden, denn der Arbeitsaufwand ist gross und nur erfahrene Spezialisten können dafür verpflichtet werden. Am ehesten liesse sich Intonation durch einen Zug korrigieren, der an geeigneter Stelle angebracht, auf die Gesamtlänge des Instrumentes wirkt. Dafür sind Neukonstruktionen nötig, und das ist das Hindernis auf seiten der Hersteller. Schon vor 5 Jahren hat die *WILLSON-Band-Instrumenten Company* eine CC-Tuba nach diesem Konzept gebaut und in der Zeit seither weiter verbessert. So wurde der Intonationszug auf die linke Seite des Instrumentes versetzt und der Zug selbst konisch gestaltet. Das hat die Beweglichkeit bei der Ansprache ganz erheblich verbessert und die Funktion des Intonationszuges dem Optimum nahegebracht. Die Tuba selbst ist im Korpus relativ weit

brass formations in many parts of the world (England, Ireland, Switzerland, USA just to mention a few).

The euphonium and especially the tubas have a relatively large air column and a certain good physical condition is required to make them vibrate or to maintain constant vibrations. This "physical prerequisite" has been drastically reduced on the "Willson" instruments, so that a range of more than 3 octaves can be played with ease.

On the one hand there are various manufacturing techniques and secondly very small differences in the bore, especially in the euphonium in order to satisfy the demands of the professional musician. Technically speaking there is a whole range of different models which can be confusing for the musician but can also satisfy many wishes. Some attach great importance to weight and price, in the case of euphoniums which usually have only 3 valves, others look for instruments which incorporate the latest technical achievements of certain manufacturers. The bores of these instruments correspond to the general trend of today towards a better sound of more carrying power.

There are in the world today only very few manufacturers who are capable of offering instruments with such good qualities. Resonance and a powerful sound in all registers, including the low notes have their foundation in production techniques, the alloys used and the making of the whole conical part of the instrument. The bell is of particular importance here, a relatively large opening against the curvature creates a correspondingly large bell diameter which allows for wider dynamic possibilities. Opinions vary in this question as well but to a certain extent musicians are in agreement.

The instruments with three valves created bad intonation problems but nowadays there are instruments at the disposal of professional musicians which do justice to every conceivable requirement. They are however so expensive that they remain beyond the means of most students.

It looks as if this situation isn't likely to change, for the amount of work involved is extensive, and only experienced specialists can be employed to do it. The easiest thing to do would be to construct a slide, positioned conveniently, which could correct the intonation of the instrument over its whole length. New constructional principles therefore become necessary, and these often mean a hindrance for the manufacturer. 5 years ago already, the *Willson Band Instrument Company* constructed a CC-tuba on this principle which has been further

lisse d'accord a été déplacée sur la gauche de l'instrument et façonnée en cône. La mobilité du jeu s'en est trouvée considérablement améliorée et la fonction de la coulisse d'accord amenée près de son optimum.

Le corps du tuba lui-même est relativement large et comporte 4 pistons d'un diamètre de 18 ou 20 mm, disposés anatomiquement. Ce tuba Ut est peut-être moins approprié pour des grands orchestres, par contre il va très bien comme ins-

gebaut und hat vier anatomisch richtig angeordnete Ventile mit einer Bohrung von 18 oder 20 Millimeter. Diese CC-Tuba eignet sich vielleicht weniger für

Euphonium 4 pistons avec coulisse d'accord mobile. Nouveau modèle.

Euphonium 4 Ventile mit Intonationszug. Neues Modell.

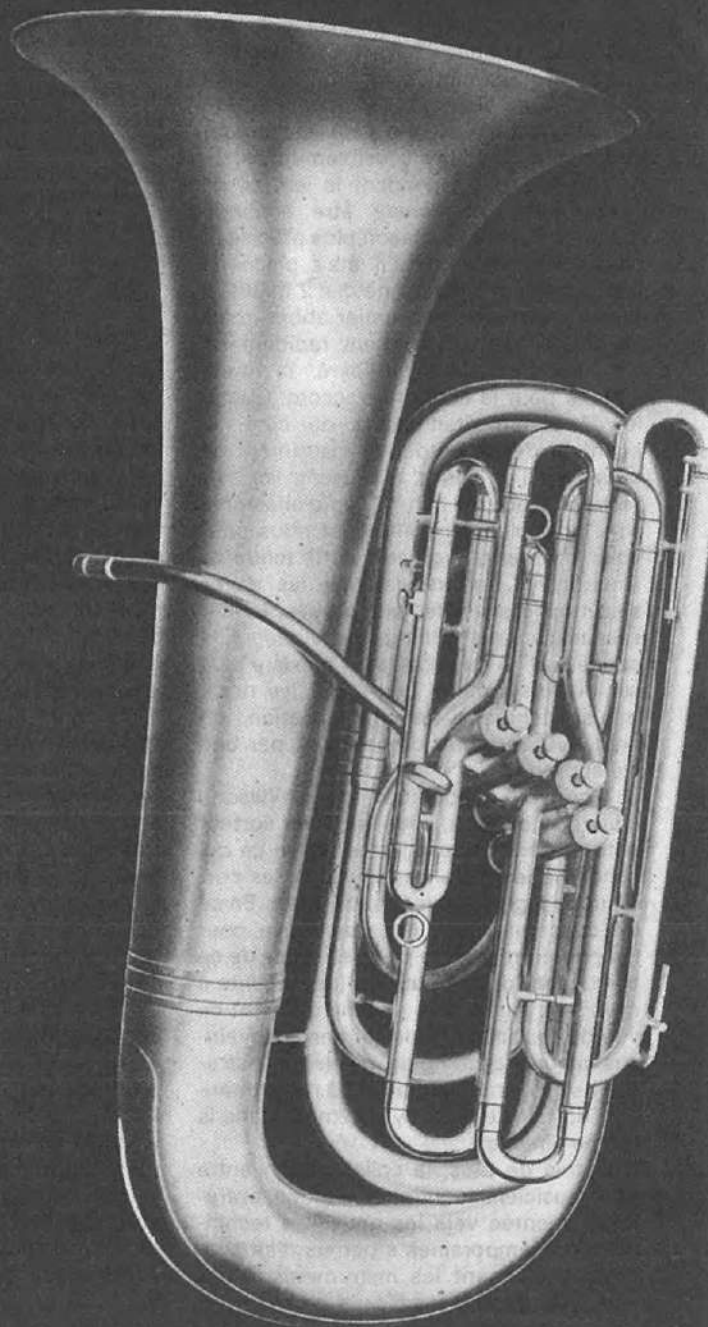
Euphonium 4 valves with tuning slide. New Model.

improved in the meantime. The tuning slide was transferred to the left side of the instrument and the slide itself constructed conically. This has caused a tremendous improvement in response and brought the function of the tuning slide to perfection.

Contre-tuba S^{b} avec coulisse d'accord.

BB-Tuba mit Intonationsauszug.

BB-Tuba with tuning slide.



Symphonic Tuba Playing¹

LEWIS WALDECK

Lewis Waldeck a vécu toute sa vie dans la région de New York et il joue depuis 20 ans avec le New York City Opera Orchestra. Cet article revêt un intérêt particulier du fait que M. Waldeck non seulement joue du tuba depuis longtemps, mais qu'il a pu observer dans le détail les tendances de cet instrument et de sa pratique dans le cadre d'une des institutions musicales les plus actives et les plus passantes de la planète.

Ces dernières années, j'ai été le témoin d'une évolution du son dans le jeu du tuba symphonique, que je trouve tout à fait regrettable.

De plus en plus, c'est le son du tuba solo que j'entends, alors que la texture orchestrale me semblerait exiger une approche plus ancienne, et pourtant encore valable, de la façon de jouer.

Je crois que ce qui s'est passé, c'est qu'une nouvelle génération de tubistes est apparue, dont la plupart ont certes plusieurs longueurs d'avance sur les générations précédentes en matière de technique et de conception de l'instrument, mais qui ont été formés à l'école des bons solistes de tuba qui font de la scène. Ces solistes, Hanks, Bobo, Phillips, pour n'en citer que quelques-uns, ont développé un style qui convient extrêmement bien pour le jeu soliste. Et c'est ce style — brillant, souple, virtuose et totalement adapté à son but — qu'a repris la nouvelle génération, sans faire attention au fait que, dans le contexte d'un orchestre, ces mêmes musiciens en utilisent un autre, qui, lui, a été développé par la génération d'avant (Bell, Jacobs et d'autres).

Cette conception du son, plus sombre et plus lourd (Prokofieff parlait du tuba comme d'un gros scarabée que je peux prendre et déplacer d'une note à l'autre), capable de soutenir un accord d'orchestre complet sans pourtant devenir envahissant, et capable également de se fondre dans une masse sonore composée par les vents et les cordes graves, se révèle bien plus utile au niveau de l'orchestre que la sonorité soliste.

Il faut bien se rappeler que la plupart des passages de la littérature d'orchestre (le plus évident étant peut-être celui de l'Ouverture des Maîtres Chanteurs) sont en réalité des tuttis de sons graves avec les vents et les cordes. De tels passages doivent se jouer de façon à ce que cette couleur soit maintenue; et il faut faire

Lewis Waldeck verbrachte sein ganzes Leben in der New Yorker Gegend und spielt nunmehr schon 20 Jahren im New York City Opera Orchester. Dieser Artikel ist aus dem Grund besonders interessant, weil L. Waldeck in langjähriger Tubaerfahrung die Entwicklung des Tubablasens beobachten konnte, und zwar von der privilegierten Warte einer der rühmtesten Musikinstitutionen dieser Welt.

In den letzten Jahren bin ich Zeuge einer Klangentwicklung im sinfonischen Tubablasen gewesen, die mir sehr bedauerlich erscheint.

Was ich immer mehr zu hören bekomme, ist der Klang der Solotuba, während das Orchestergefüge viel eher die ältere aber noch immer gültige Auffassung des Blasens verlangt.

Das liegt wohl daran, dass die jüngere Generation der Tubisten, unter denen wohl etliche der älteren Generation um einiges überlegen sind — sowohl in der Blastechnik wie im generellen Konzept — bei grossen Tubasolisten, die also als Solisten auf der Bühne erscheinen, ausgebildet worden sind. Jene Solisten, Hanks, Bobo, Phillips, um nur einige aufzuzählen, haben einen Stil entwickelt, der dem Solospielen besonders gut angepasst ist. Eben diesen Stil — ein brillantes, geschmeidiges, virtuosos, zweckgebundenes spielen — hat die jüngere Generation übernommen, ohne Rücksicht darauf, dass dieselben Musiker im Orchestergefüge einen anderen Stil spielen, der von der vorigen Generation entwickelt worden ist (Bell, Jacobs u.a.m.).

Diese dunklere, schwerere Klangauffassung (Prokofieff sprach von der Tuba als von einem dicken Käfer, den ich in die Hand nehmen und von einer Note «zur anderen bewegen kann»), ein Klang, der einen gesamten Orchesterakkord unterstützen kann, ohne ihn jedoch zu über-tönen, und der sich in der klanglichen Masse der tiefen Bläser und Streicher einschmelzen kann, diese Klangauffassung ist auf Orchesterebene viel nützlicher als der Solistenklang.

Es sei daran erinnert, dass die meisten Orchesterpassagen (am klarsten wohl in der Ouvertüre der Meistersinger) in Wirklichkeit tutti tiefer Töne sind, mit Bläsern und Streichern. Solche Passagen müssen so gespielt werden, dass diese Klangfarbe erhalten bleibt; man muss also auf der Hut sein, dass daraus keine

Lewis Waldeck has lived in the New York City area all of his life and has played with the New York City Opera Orchestra for the past twenty years. This article is particularly interesting because Mr. Waldeck, as well as playing the tuba, has been an astute observer of tuba trends and practices from one of the busiest musical thoroughfares on this planet.

In the past few years I have been hearing a trend in the sound of symphonic tuba playing that I find distressing.

I hear, more and more frequently, the solo tuba sound when it seems to me that the orchestral texture requires an older and still valid approach to playing.

I believe what has happened is that a new generation of tuba players has developed, many of them far advanced of previous generations both in technique and concept, but raised in the model of the fine tuba soloists that have appeared on the scene. These soloists, Hanks, Bobo, Phillips, to name just a few, have developed a style of playing extremely suitable for solo playing. It is this style, brilliant, flexible, virtuosic, and entirely valid for its purpose, that the next generation grew up unaware that these players when playing in an orchestral context have a second style developed by yet an earlier generation (Bell, Jacobs et al).

This concept, darker and more weighty, (Prokofieff spoke of the tuba as "like a large beetle which I can pick up and move from note to note") capable of supporting a full orchestral chord without becoming obtrusive and being readily able to blend into a mass sonority with the low winds and strings, is much more useful on an orchestral level than the solo sound.

It must be born in mind that many of the passages in the orchestral literature (perhaps the most notable being in Meistersinger's overture) are in truth low sonority tuttis with the low winds and strings. Passages such as the above must be played in such a way that this color is maintained; and with great care that they do not become tuba solos. We find the same example over and over in the literature.

Certainly such fine orchestrators as Wagner, Strauss, Ravel and Prokofieff could easily have left out the bassoons and basses had they chosen. The fact that they did not, that they intentionally

¹ Le jeu du tuba symphonique

¹ Sinfonisches Tubablasen

très attention à ce qu'ils ne deviennent pas des solos de tuba. Le même exemple se retrouve un peu partout dans la littérature.

Des orchestrateurs aussi qualifiés que Wagner, Strauss, Ravel et Prokofieff auraient certainement laissé de côté les bassons et les contrebasses, s'ils l'avaient voulu. Ils ne l'ont pas fait. Au contraire, ils ont intentionnellement écrit des passages de tutti graves : c'est donc l'indication claire qu'ils ont voulu un timbre particulier.

Il est temps que musiciens et professeurs réexaminent la littérature symphonique — et spécialement ces passages indiqués peut-être à tort comme étant des solos — ayant à l'esprit cette idée de remettre le tuba à sa juste place dans le cadre de l'orchestre symphonique.

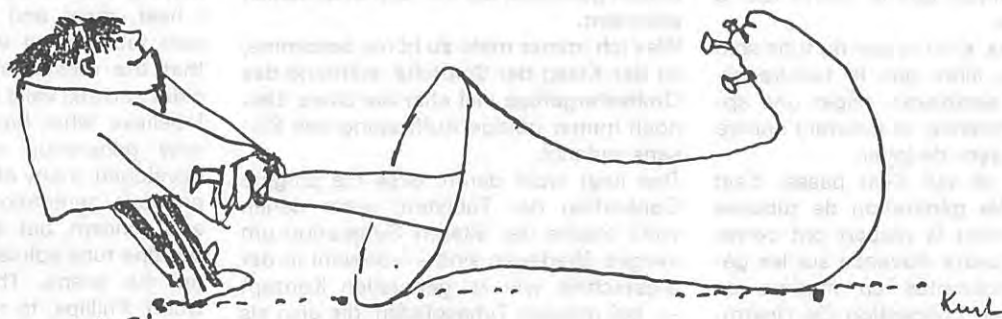
Tubasoli werden. Ähnliche Beispiele können fast überall in der Literatur aufgefunden werden.

Hervorragende Komponisten wie Wagner, Strauss, Ravel und Prokofieff hätten ja Fagott und Kontrabass ausfallen lassen können, hätten sie es nur gewollt. Sie taten es aber nicht. Im Gegenteil sie haben absichtlich tiefe tutti-Passagen geschrieben, womit klar darauf hingewiesen wird, dass eine besondere Klangfarbe erwünscht wird.

Er ist an der Zeit, dass Musiker und Professoren die sinfonische Literatur überprüfen — insbesondere jene Passagen, die vielleicht irrtümlich als soli bezeichnet sind — und zwar in der erklärten Absicht, die Tuba auf den ihr zukommenden Platz im Rahmen des Sinfonieorchesters zu weisen.

wrote low tutti passages instead, clearly indicates a desire for a specific timbre.

The time has come for both players and teachers to re-examine the symphonic literature, especially those passages perhaps erroneously marked solo, with an eye to returning the tuba to its proper place in the symphony orchestra.



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 régler sa trompette?¹

(ou tout autre instrument à pistons)

René PERINELLI et Jean Louis MOUTON

René Périnelli est cornet solo à l'Opéra de Marseille, professeur au Conservatoire national de région à Marseille et président de la Guilde française des trompettistes.

Jean Louis Mouton est trompettiste à l'Opéra de Marseille, professeur au Conservatoire de Salon de Provence.

René Périnelli ist Solokornett an der Oper von Marseille, Professor am « Conservatoire national de la région de Marseille ».

Jean Louis Mouton — Trompeter an der Oper von Marseille, Professor am « Conservatoire de Salon de Provence ».

René Périnelli — solo cornet at the Marseille Opera House, Professor at the Marseille Conservatoire.

President of the French Trumpet Guild.

Jean Louis Mouton — trumpet player at the Marseille Opera Orchestra.

Cette question peut surprendre car un instrument qui sort d'usine est supposé être au point lorsqu'on l'achète. Il peut toutefois arriver que cela ne soit pas le cas et surtout, qu'à l'usage, l'instrument se dérègle par le tassement des feutres et des lièges tant intérieurs qu'extérieurs. Ce problème nous a été révélé par Thomas Stevens (Premier trompette au Philharmonic Orchestra de Los Angeles) lors du stage des cuivres qui s'est tenu à Moudon en juillet 1977. Problème que

Ein fabrikneues Instrument sollte spielbereit sein, deshalb mag wohl das Problem überraschen. Es ist aber durchaus berechtigt, da dies nicht immer der Fall ist, und vor allem da sich die inneren und äusseren Filz- und Korkringe abnutzen (oder an Stärke einbüßen).

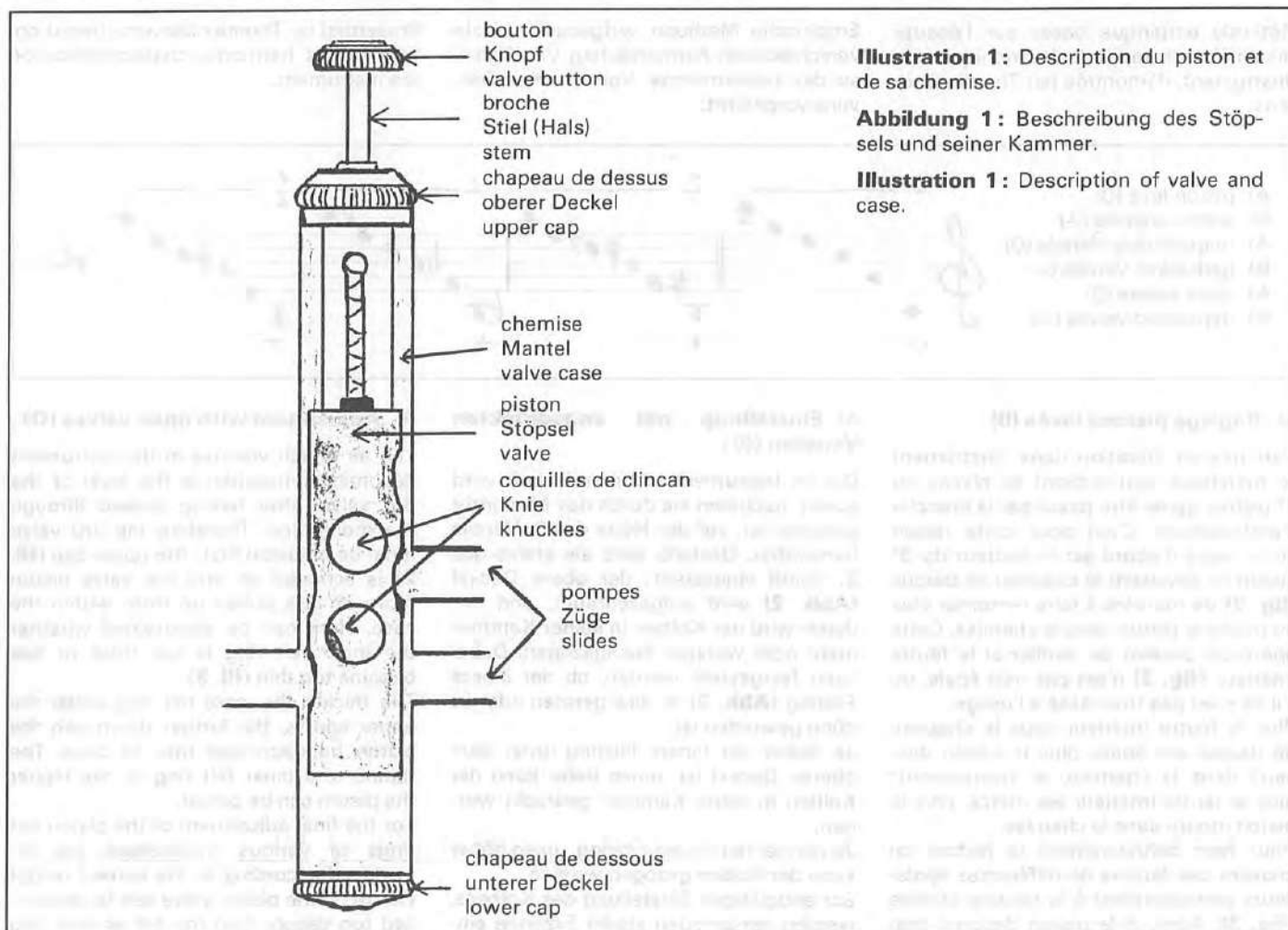
Thomas Stevens (Erste Trompete am Los Angeles Philharmonic Orchestra) hat die-

A factory fresh instrument should be ready to play, therefore this problem may seem rather surprising. It is however quite justified, as this is not always the case, especially as the inner and outer felt and cork rings wear out (or down).

Thomas Stevens (principal trumpet of the Los Angeles Philharmonic Orchestra) initiated a discussion of this problem at the

¹ Die Trompete einstellen — Drei Methoden (anwendbar auf jedes Ventilinstrument)

¹ How to regulate the trumpet (applicable to all valve instruments)



nous avons étoffé par des références auprès d'un professionnel de la manufacture instrumentale et que nous avons complété par une recherche personnelle soucieuse de la plus grande précision. Mais qu'entendons-nous par «réglage», «mise au point»?

Il s'agit simplement d'aligner le plus parfaitement possible les coquilles des pistons et les trous correspondants des pompes; tant les pistons levés (0) qu'abaissés (+); donnant ainsi à la colonne d'air un circuit des plus homogènes, évitant des perturbations aux conséquences parfois importantes.

Nous allons exposer trois méthodes:

- 1^{re}: méthode empirique démontrée à Moudon par Thomas Stevens;
- 2^{re}: méthode proposée par Henri Gallarette, facteur d'instruments à Marseille;
- 3^{re}: méthode mise au point par Jean Louis Mouton et René Périnelli.

Au préalable, nous ferons une description du piston et de sa chemise (**fig. 1**, 3^e piston).

ses Problem auf dem Spezialkurs für Blechbläser (Moudon, Juli 1977) aufgeworfen, und wir haben es durch Nachfragen bei einem Instrumentenmacher vertieft und schliesslich durch eigenes Forschen und um die bestmögliche Präzision besorgt abgeschlossen.

Zuerst, was versteht man unter einstellen?

Es geht darum, die Stöpseldurchgänge aufs allgeräueste auf die entsprechenden Pumpenlöcher — und zwar in beiden Stellungen — einzustellen, sodass die Luftsäule eine einwandfreie Bahn vorfindet, ohne Unebenheiten, die oft schwerwiegende Folge haben.

Wir wollen drei Methoden vorstellen:

1. eine empirische Methode, wie sie von Thomas Stevens in Moudon vorgeführt wurde.
2. die von Henri Gallarette, Instrumentenmacher in Marseille, vorgeschlagene Methode.
3. die von Jean Louis Mouton und René Périnelli ausgearbeitete Methode.

Zuerst, Beschreibung des Stöpsels und seiner Kammer (**Abb. 1**, drittes Ventil).

special course for brass (at Moudon in July 1977) and through some research on our own part as well as asking an instrument maker with respect to the best possible precision we have completed our study of the subject.

First of all what is meant by regulating?

It is a question of adjusting with utmost precision the correspondence of the inner valve connections with the holes in the piston — in both positions, so that the air has completely free passage, without irregularities, which often have serious consequences.

We would like to present the reader with three methods:

1. an empirical method, introduced by Thomas Stevens in Moudon.
2. method suggested by Henri Gallarette, instrument maker in Marseille.
3. method developed by Jean Louis Mouton and René Périnelli.

First we shall give a description of valve and case (**III. 1**, 3rd valve).

Première méthode

Méthode empirique basée sur l'écoute des différents rapports harmoniques de l'instrument, démontrée par Thomas Stevens.

Erste Methode:

Empirische Methode, aufgebaut auf die verschiedenen harmonischen Verhältnisse des Instrumentes. Von Thomas Stevens vorgeführt.

1st Method

Presented by Thomas Stevens, based on the various harmonic characteristics of the instrument.

A) piston levé (0)
 B) piston abaissé (+)
 A) ungedrückte Ventile (0)
 B) gedrückte Ventile (+)
 A) open valves (0)
 B) depressed valves (+)

A) Réglage pistons levés (0)

L'air mis en vibration dans l'instrument se manifeste tout d'abord au niveau du 3^e piston, après être passé par la branche d'embouchure. C'est pour cette raison qu'on agira d'abord sur la hauteur du 3^e piston en dévissant le chapeau de dessus (**fig. 2**) de manière à faire remonter plus ou moins le piston dans la chemise. Cette opération permet de vérifier si le feutre intérieur (**fig. 3**) n'est pas trop épais, ou s'il ne s'est pas trop tassé à l'usage.

Plus le feutre intérieur sous le chapeau de dessus est épais, plus le piston descend dans la chemise, et inversement: plus le feutre intérieur est mince, plus le piston monte dans la chemise.

Pour fixer définitivement le piston, on choisira des feutres de différentes épaisseurs correspondant à la hauteur choisie (**fig. 3**). Ainsi, si le piston descend trop

A) Einstellung mit ungedrückten Ventilen (0):

Die im Instrument vibrierende Luft wird zuerst, nachdem sie durch das Mundrohr gelaufen ist, auf der Höhe des 3. Ventils bemerkbar. Deshalb wird als erstes das 3. Ventil eingestellt: der obere Deckel (**Abb. 2**) wird aufgeschraubt, und dadurch wird der Kolben in seiner Kammer mehr oder weniger hochgezogen. Dabei kann festgestellt werden, ob der innere Filzring (**Abb. 3**) zu dick geraten oder zu dünn geworden ist.

Je dicker der innere Filzring unter dem oberen Deckel ist, umso tiefer kann der Kolben in seine Kammer gedrückt werden.

Je dünner der innere Filzring, umso höher kann der Kolben gezogen werden.

Zur endgültigen Einstellung des Kolbens, werden verschieden starke Filzringe ein-

A) Adjustment with open valves (0):

The air which vibrates in the instrument becomes noticeable at the level of the 3rd valve, after having passed through the mouthpipe. Therefore the 3rd valve must be adjusted first: the upper cap (**III. 2**) is screwed on and the valve piston more or less pulled up from within the case. Here can be ascertained whether the inner felt ring is too thick or has become too thin (**III. 3**).

The thicker the inner felt ring under the upper cap is, the further down can the piston be depressed into its case. The thinner the inner felt ring is, the higher the piston can be pulled.

For the final adjustment of the piston felt rings of various thicknesses are introduced according to the correct height (**III. 3**): if the piston valve can be depressed too deeply then the felt or cork ring

sur la chemise, on mettra un feutre (ou un liège) plus fin et s'il ne descend pas assez, on mettra un feutre (ou un liège) plus épais.

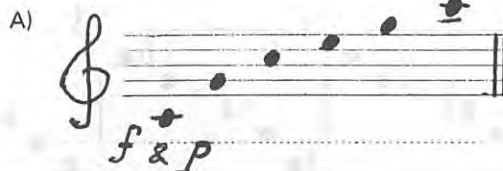
On pourra éventuellement constater des différences dans la sonorité, dans la facilité d'exécution et dans les différents rapports des notes, en jouant les partiels de l'instrument, pistons levés :

gesetzt, je nach dem welche Höhe als die richtige erkannt wurde (**Abb. 3**): Kann der Kolben zu tief eingedrückt werden, muss der Filz- (oder Kork-) Ring dünner, kann er nicht tief genug eingedrückt werden, muss der Filz- (oder Kork-) Ring dicker sein.

Unterschiede in der Klangfarbe, in der Spielbereitschaft und in den Notenverhältnissen können danach festgestellt werden, wenn man die Naturtöne des Instrumentes mit ungedrückten Ventilen spielt :

must be thinner, if it can't be depressed enough then the felt or cork ring must be made thicker.

Differences in tone colour, response and intervallic relationships can be ascertained if the natural harmonics of the instrument are played without valves :



On agira ensuite sur le 1^{er} piston car c'est à sa sortie que le son prend sa qualité définitive, se «matérialise» vraiment en abordant le pavillon.

De la même manière que précédemment, on dévissera plus ou moins le chapeau de dessus en jouant toujours les partiels pistons levés. Enfin, si les différences ne sont pas évidentes, on agira sur le 2^e piston selon le même procédé.

Dann wird das erste Ventil eingestellt, da der Ton an dessen Ausgang seine endgültige Qualität erhält und im Schalltrichter Wirklichkeit wird.

Hierbei wird wie oben beschrieben vorgegangen: der obere Deckel wird mehr oder weniger aufgeschraubt, während die Naturtöne mit ausgezogenen Ventilen gespielt werden. Schliesslich, sollte der Unterschied nicht ausreichen, wird das 2. Ventil ebenso eingestellt.

Then the first valve is adjusted, because the sound produced here receives the quality which is then realized in the bell. The procedure is the same as previously described: the upper valve cap is screwed on lower or higher while the natural harmonics are played with open valves.

Finally, if the difference is not sufficient then the 2nd valve is likewise adjusted.

B) Réglage piston abaissé (+) :

Il faut noter que la course du piston sera fonction de la longueur de la broche. En effet, lorsqu'on appuiera sur le piston, on pourra constater que plus la broche sera longue, plus le piston descendra dans la chemise, et inversement: plus la broche sera courte, moins le piston descendra profond dans la chemise.

Pour régler la longueur de la broche, on dévissera plus ou moins le bouton (**fig. 4**) que l'on fixera (**fig. 5**) ensuite à la hauteur choisie avec des feutres ou des rondelles de différentes épaisseurs.

Il s'agira là encore, de faire coïncider au mieux les coquilles des pistons et les

B) Einstellung mit gedrückten Ventilen (+) :

Die Länge des Kolbenwegs wird von der Länge des Stiels bestimmt: Drückt man den Kolben hinunter, stellt man fest:

Je länger der Stiel, umso tiefer kann der Kolben in seine Kammer gesenkt werden.

Je kürzer der Stiel, umso weniger kann der Kolben hinuntergedrückt werden.

Zur richtigen Einstellung der Stiellänge wird der Knopf mehr oder weniger abgeschraubt, (**Abb. 4**) dann werden verschieden starke Ringe zur endgültigen Einstellung eingelegt (**Abb. 5**).

Auch hierbei geht es darum, die Knie

B) Adjustment with depressed valves (+)

The length of movement of the piston is determined by the length of the valve stem: when the piston is depressed the following is ascertained: the longer the stem, the further the piston can be lowered into its case. The shorter the stem, the less the piston can be depressed.

For the correct adjustment of the length of stem the button is more or less screwed off (**III. 4**), then rings of various thickness are inserted (**III. 5**). Here also it is a question of achieving absolute correspondence between the knuckles of

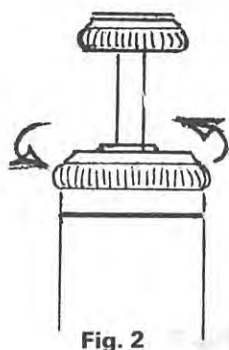


Fig. 2

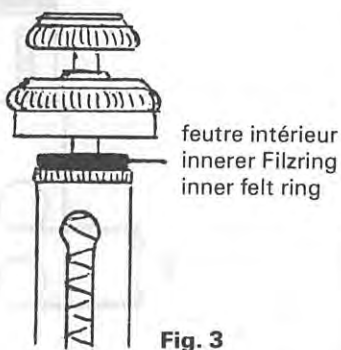


Fig. 3

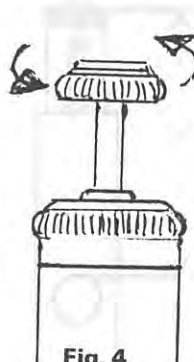


Fig. 4

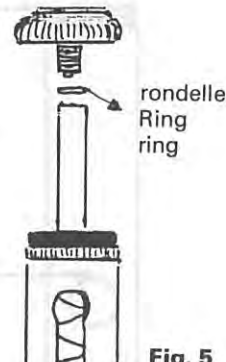


Fig. 5

trous correspondants des pompes. On peut ici procéder par visualisation. Ainsi, il est très facile de vérifier pour le 2^e piston si les trous concordent bien. Selon les instruments, les 3^e et 1^{er} pistons pourront aussi se visualiser.

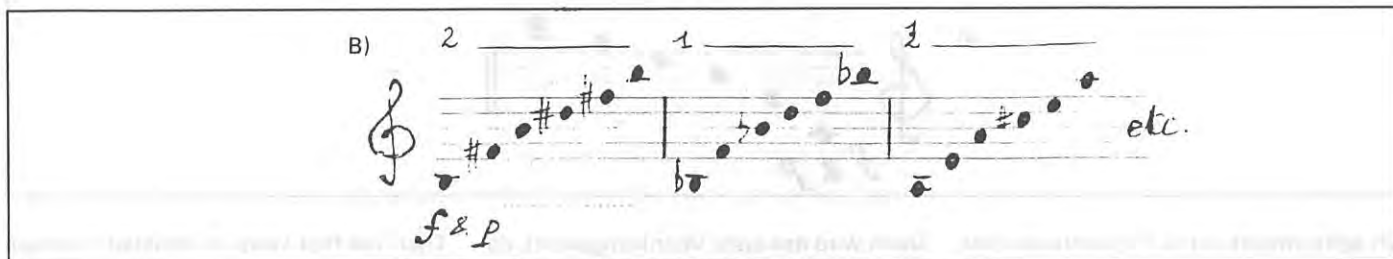
On pourra, là encore, éventuellement constater des différences dans la sonorité et dans la facilité d'exécution en jouant les partiels sur les différents doigts de l'instrument :

aufs genaueste mit den entsprechenden Pumpenlöcher zur Übereinstimmung zu bringen. Diesmal kann das Augenmass aushelfen, da es ein Leichtes ist nach-zuprüfen, ob die Löcher des 2. Ventils übereinstimmen. Je nach Instrument kann dieses Verfahren auch beim 3. und 1. Ventil angewandt werden.

Auch jetzt könnten Unterschiede in der Klangfarbe und in der Spielbereitschaft festgestellt werden, in dem die Naturtöne mit den verschiedenen Fingergriffen des Instrumentes wie folgt gespielt werden :

the slides and the piston holes. This time a visual estimate is sufficient since it is easy to check if the 2nd valve holes correspond. According to the instrument this method can also be applied to the 3rd and 4th valve.

Differences in tone colour and response can also be ascertained here, when the harmonics with various fingerings are played in the following manner :



Conclusion :

Il est bien évident que ces éventuelles différences qu'on aura pu noter seront fonction de la qualité et de l'état de l'instrument et pourront être minimales ou parfois considérables.

Cette méthode permet, avec une certaine habitude, après plusieurs expériences, de faire un réglage très correct sans aucun matériel particulier, si ce n'est des feutres et des rondelles de différentes épaisseurs.

Deuxième méthode

Proposée par Henri Gallarette, facteur d'instrument à Marseille, cette méthode comparative de longueurs devient plus précise.

A) Réglage piston levé (0) :

On doit avoir A=B. Ainsi, les trous du piston et de la chemise correspondent bien (fig. 6, 3^e piston).

Schluss :

Selbstverständlich sind jene Unterschiede von der Qualität und vom Zustand des Instrumentes abhängig und können daher geringfügig oder bedeutend sein.

Diese Methode erlaubt es, mit einer gewissen Erfahrung eine recht gute Einstellung ohne besonderes Material (ausser den verschieden starken Ringen) zu erhalten.

Finally :

Of course any differences depend on the quality and the state of the instrument involved and can therefore be insignificant or considerable. This method allows for a pretty good adjustment after a certain amount of experience without any particular material (except the rings of various thickness).

Zweite Methode

Vorgeschlagen von Henri Gallarette, Instrumentenmacher in Marseille. Vergleichende Methode, die mehr Genauigkeit gewährt.

A) Einstellung mit ungedrücktem ausgezogenem Ventil (0)

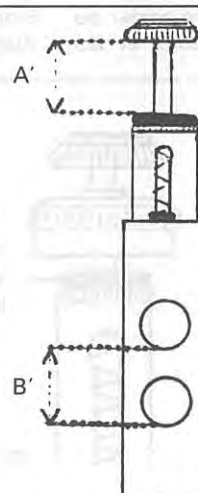
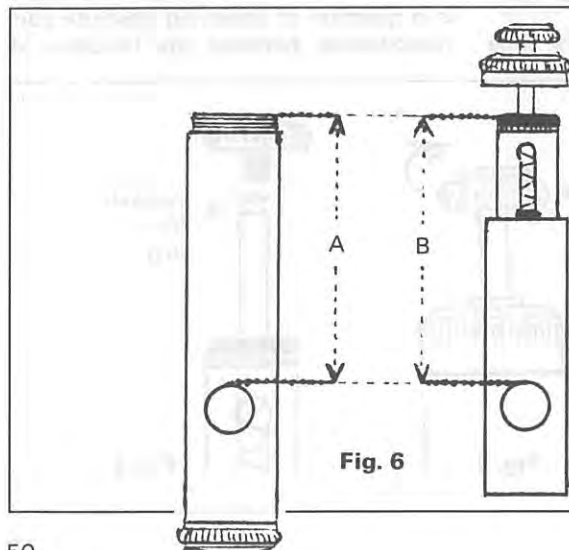
A muss gleich B sein. So stimmen die Löcher im Kolben und in dem Mantel genau überein. (Abb. 6, 3. Ventil.)

Second method

Suggested by Henri Gallarette, instrument maker in Marseille. Comparative method, which gives more precision.

A) Adjustment with open valve (0)

A must be the same as B. In this way the holes in the piston and the valve case correspond exactly (III. 6, 3rd valve).



B) Réglage piston abaissé (+) :

On doit avoir $A' = B'$ (pour les mêmes raisons que ci-dessus (**fig. 7**)).

Bien évidemment, il s'agit de toujours choisir la coquille qui correspond au trou de la pompe. Un pied à coulisse est nécessaire pour le relevé des longueurs et rend cette méthode simple et précise pour la mesure du piston levé (A), mais peut présenter quelques difficultés dans le cas du piston abaissé (B) pour la mesure de la broche, hormis le cas où l'on possède un appareil de mesure appelé « maître de danse » (rien à voir avec les Ballets de l'Opéra !).

Remarque : Avec cette méthode, veiller à ce que les mesures D et C du chapeau de dessus soient égales (**fig. 8**), ou, suivant les trompettes, que le pas de vis de la chemise du piston soit égal à celui du chapeau de dessus (**fig. 9**), car il arrive généralement que $D > C$, ce qui décale d'autant le résultat final.

B) Einstellung mit gedrücktem Ventil (+)

A' muss gleich B' sein. (Grund wie bei oben) (**Abb. 7**).

Selbstverständlich muss darauf geachtet werden, dass die entsprechenden Löcher gewählt werden. Zum ausmessen der verschiedenen Längen wird eine Schiebellehre benötigt. Diese Methode ist einfach und genau, misst man beim ungedrückten Ventil (A); sie enthält allerdings gewisse Schwierigkeiten beim Ausmessen des Stiels bei gedrücktem Ventil (B), es sei denn man verfügt über ein anderes Messgerät: Schiebellehre mit Tiefenmass.

Anmerkung : Bei dieser Methode muss darauf geachtet werden dass die Längen D und C des oberen Deckels gleich sind; wie im folgenden abgebildet, umgedrehter oberer Deckel (**Abb. 8**) oder je nach Trompete, dass das Gewind des Mantels jenem des oberen Deckels gleich ist (**Abb. 9**). Gewöhnlich ist nämlich $D > C$, was das Endergebnis fälscht.

B) Adjustment with depressed valve (+)

A' must be the same as B' (reason same as above) (**III. 7**).

Naturally the holes which correspond must be chosen. In order to measure the various lengths a slide rule is necessary. This method is simple and exact, if the measurements are carried out with open valves (A); there are however difficulties when measuring the stem with depressed valves (B) unless a slide rule with depth gauge is at hand.

NB : The lengths D and C of the upper cap must be identical if this method is used; as in the following illustration, reversed upper cap (**III. 8**) or according to the model of the trumpet the screw thread of the valve case is the same as the valve cap (**III. 9**). Normally it is $D > C$ which falsifies the final result.

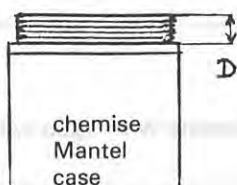
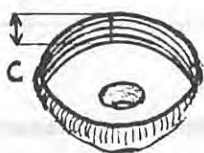


fig. 8



chapeau de dessus
oberer Deckel
upper cap

D = mesure extérieure du haut de la chemise ou du pas de vis.

C = mesure intérieure du pas de vis.

D = äussere Länge des oberen Teils des Mantels oder des Schraubgewindes.

C = innere Länge des Schraubgewindes.

D = external length of upper part of valve case or screw thread.

C = inner length of screw thread.

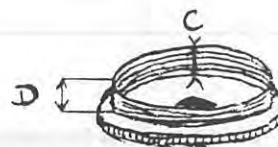


fig. 9

Troisième méthode

Cette méthode mise au point par Jean Louis Mouton et René Périnelli permet des réglages au 1/10 de millimètre et s'avère donc d'une précision extrême.

Il est nécessaire pour appliquer cette méthode, de posséder un petit appareil¹ permettant de relever des longueurs A et B (voir tableaux ci-après), ainsi qu'un pied à coulisse au 1/10 mm avec jauge de profondeur et éventuellement une machine à calculer.

La précision de ces différents relevés de mesures et calculs permet un réglage parfait des pistons. De plus, (comme pour les deux méthodes précédentes), il faudra des feutres ou des lièges ainsi que des rondelles de différentes épaisseurs pour fixer les longueurs choisies.

Le principe de cette méthode est simple. Voici comment procéder avec un des exemples de mesures. (Les tableaux ci-après aideront pour le relevé des mesures et les différents calculs à faire.)

¹ Nous pourrions éventuellement vous conseiller si vous avez des difficultés

Dritte Methode

Von Jean Louis Mouton und René Périnelli ausgearbeitete Methode, die die Möglichkeit bietet, eine Präzision von einem Zehntel Millimeter zu erreichen, d. h. äusserste Genauigkeit gewährleistet.

Um diese Methode anzuwenden, benötigt man ein kleines Gerät zum Ausmessen der Längen A und B (siehe folgende Tabellen), (Sollten Sie bei der Herstellung des Gerätes Schwierigkeiten haben, könnten wir Sie beraten), und eine 1/10 mm Schiebellehre mit Tiefenlehre und eventuell einen Taschenrechner.

Die Präzision, mit der folgende Messungen vorgenommen werden, führt zu einer perfekten Einstellung der Ventile. Hinzu kommen noch, wie bei den zwei anderen Methoden, Filz- (oder Kork-) Ringe in verschiedenen Stärken zur endgültigen Einstellung.

Der Grundgedanke unserer Methode ist ganz einfach. Im folgenden wird erklärt, wie mit einem der Beispiele verfahren wird. (Diese Tabelle hilft beim Ausrechnen der verschiedenen Messergebnisse) :

Third method

By Jean Louis Mouton and René Périnelli which offers the possibility of achieving an accuracy of 1/10 mm, i.e. a guarantee of extreme precision.

In order to apply this method a small piece of apparatus is necessary for measuring the lengths A and B (see following illustrations), (if you have any difficulty in making this, we can advise you), and a 1/10 mm slide/depth rule and possibly a calculator.

The precision with which the following measurements are taken makes for a perfect adjustment of the valves. In addition, as in the other two methods felt or cork rings of various thickness are required for the final adjustment.

The basic idea of our method is quite simple. Here is one example. This table helps in working out the various results :

Exemple de mesures sur un instrument.
Ces mesures s'entendent en dixièmes de millimètre.

Beispiel von Messungen an einem Instru-
ment. Einheit: Zehntelmillimeter.

Example of measurements of one instru-
ment. Unit: 1/10 mm.

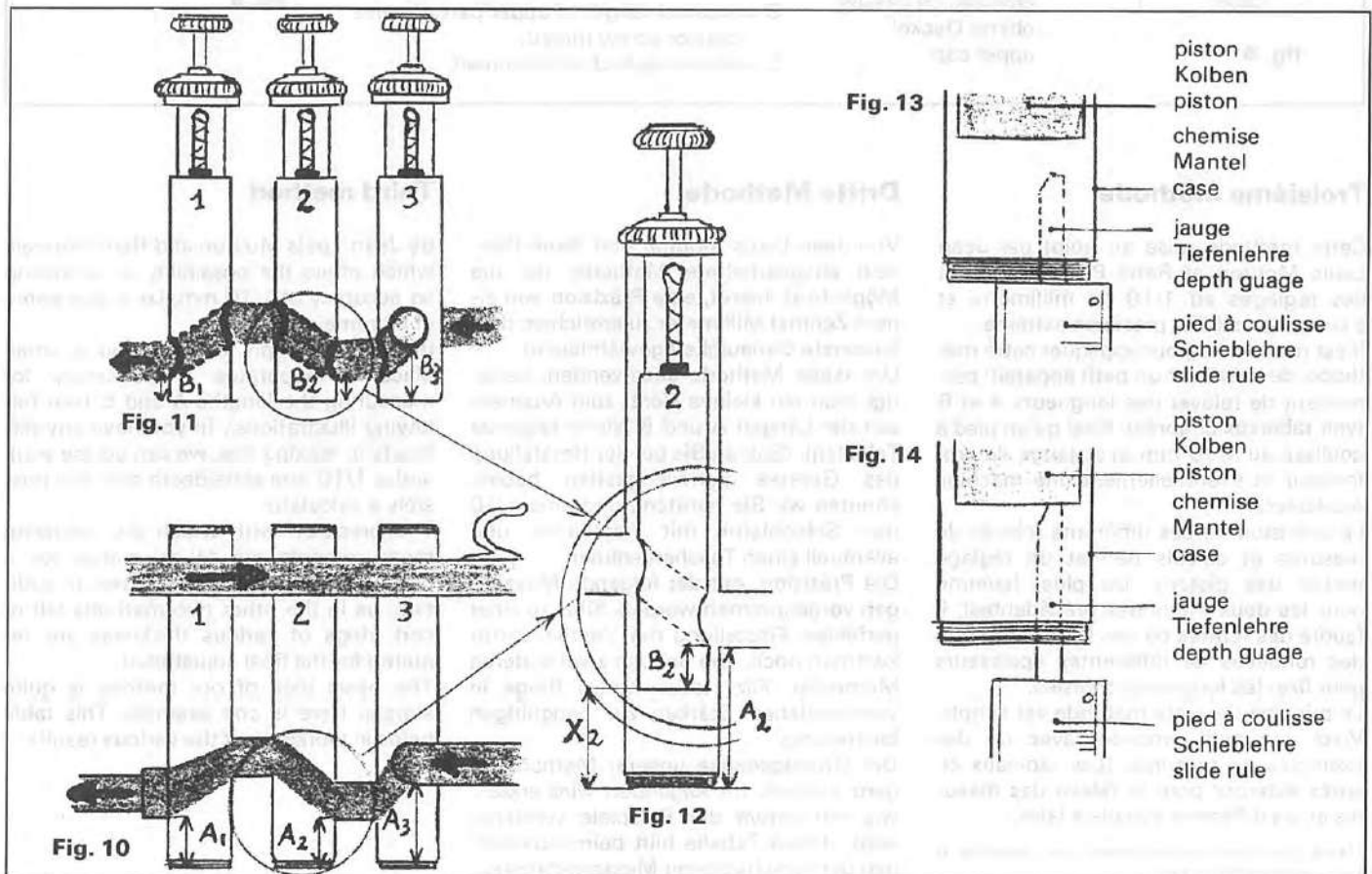
N° du piston Ventilnr. valve no.		A	B	(A-B)=X
N° 1	ouvert 0 ungedrückt open	A ¹	B ¹	X ¹
	+ abaissé gedrückt depressed	a ¹	b ¹	x ¹
N° 2	0	A ²	B ²	X ²
	(+)	b ²	b ²	x ²
N° 3	0	A ³	B ³	X ³
	(+)	a ³	b ³	x ³

N° du piston Ventilnr. valve no.		A	B	X
N° 1	0	290	107	183
	+	284	260	24
N° 2	0	289	102	187
	+	285	265	19
N° 3	0	367	180	187
	+	286	258	28

A) Mesures pour les pistons levés :

A) Ausmessen bei ungedrückten Ventilen

A) Measurements with open valves



1. Mesurer et relever au moyen du pied à coulisse les longueurs A^1 , A^2 et A^3 sur les différentes chemises des pistons (**fig. 10**).
2. Relever et mesurer également avec le pied à coulisse les longueurs B^1 , B^2 et B^3 des pistons dont la coquille correspond au trou de la pompe (**fig. 11**).
3. Porter ces différentes longueurs sur le tableau ci-dessus et pour les valeurs de X, faire les opérations suivantes:
 $A^1 - B^1 = X^1$ / $A^2 - B^2 = X^2$ / $A^3 - B^3 = X^3$ (**fig. 12**).

Après avoir remis chaque piston sur sa chemise, porter les différentes valeurs de X (X^1 , X^2 , X^3) sur le pied à coulisse. Oter les chapeaux de dessous et suivant les différentes valeurs respectives de X, introduire la jauge du pied à coulisse sous chaque piston (**fig. 12**). Vérifier si la longueur de la jauge correspond bien à la longueur du piston en place.

Si la jauge ne touche pas le piston (trop court), mettre un feutre plus épais ce qui fera descendre le piston (**fig. 13**).

Si la jauge touche trop le piston (trop long), mettre un feutre plus fin, ce qui fera remonter le piston (**fig. 14**).

1. Längen A^1 , A^2 , A^3 an den Kammerwänden mit der Schieblehre nachmessen (**Abb. 10**).
2. Die entsprechenden Längen B^1 , B^2 , B^3 auf den Kolben ausmessen. Auch mit der Schieblehre nachmessen. (**Abb. 11**).
3. Diese Längen in die Tabelle eintragen und X ausrechnen:
 $A^1 - B^1 = X^1$ / $A^2 - B^2 = X^2$ / $A^3 - B^3 = X^3$ (**Abb. 12**).

Nachdem jeder Kolben in seine Kammer wieder eingesetzt worden ist, werden die X-Werte auf der Schieblehre eingestellt. Die unteren Deckel abnehmen, und unter jeden Kolben die entsprechende Länge mit der Tiefenlehre einführen. (**Abb. 12**)

Nachprüfen ob diese Länge der Stellung des Kolbens entspricht:

Sollte die Tiefenlehre den Kolben nicht berühren (wenn sie zu kurz ist), muss ein stärkerer Filzring eingesetzt werden: der Kolben kann tiefer hinuntergedrückt werden. (**Abb. 13**)

Sollte die Tiefenlehre gegen den Kolben anstossen (wenn sie zu lang ist), muss ein dünnerer Filzring eingesetzt werden: der Kolben wird heraufgezogen. (**Abb. 14**)

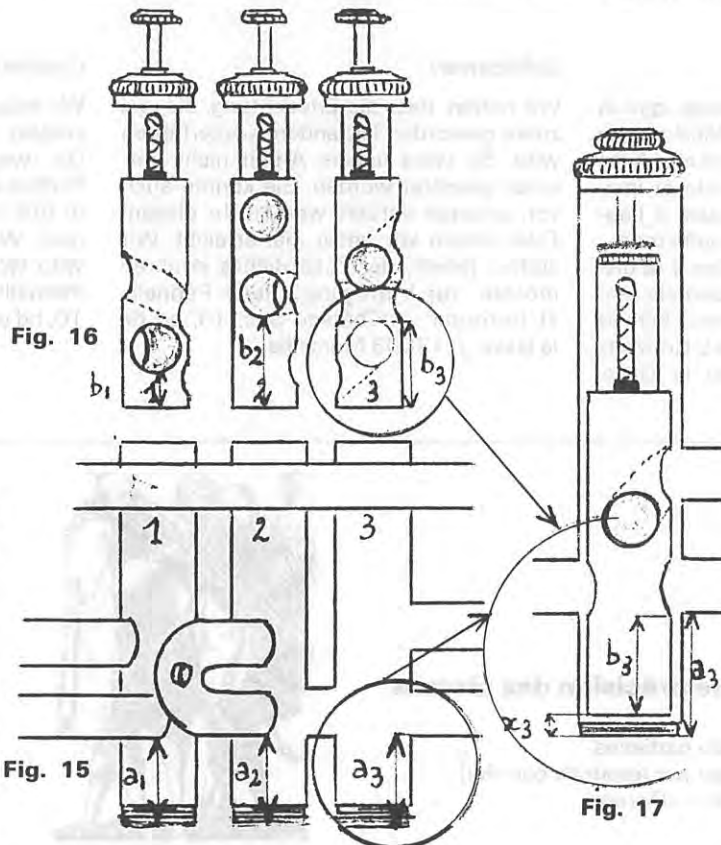
1. Measure lengths A^1 , A^2 , A^3 along the case walls with the apparatus (**III. 10**). Check with slide rule.
2. Measure corresponding lengths B^1 , B^2 , B^3 on the piston (**III. 11**). Check with slide rule also.
3. Enter these lengths in the table and work out X:
 $A^1 - B^1 = X^1$ / $A^2 - B^2 = X^2$ / $A^3 - B^3 = X^3$ (**III. 12**).

After each piston has been replaced in its case, the X values are set on the slide rule. Remove lower cap and introduce corresponding length under each piston with the depth gauge (**III. 12**). Check whether this length corresponds to the position of the piston: If the gauge doesn't touch the piston (if it is too short), a thicker felt ring must be inserted: the piston can be pushed further down (**III. 13**). If the depth gauge pushes against the piston (if it is too long), a thinner felt ring must be inserted: the piston is pulled up (**III. 14**).

B) Mesures pour les pistons abaissés:

B) Ausmessen bei gedrückten Ventilen

B) Measuring with depressed valves



De la même façon que pour les pistons levés:

1. Mesurer et relever avec le pied à coulisse les longueurs a^1 , a^2 et a^3 sur les chemises des pistons (**fig. 15**).
2. Relever et mesurer toujours avec le pied à coulisse, les longueurs b^1 , b^2 et b^3 des pistons dont la coquille correspond au trou de la pompe (**fig. 16**).
3. Faire les opérations pour trouver x :
 $a^1 - b^1 = x^1$ $a^2 - b^2 = x^2$
 $a^3 - b^3 = x^3$ (**fig. 17**).

De la même façon que plus haut, remettre chaque piston dans sa chemise, et pour vérifier les différentes valeurs de « x » appuyer sur les pistons, bien sûr, (**fig. 17**) et mesurer avec la jauge du pied à coulisse.

Remarque: les valeurs de « x » dans le cas du piston abaissé sont très petites. Il faudra donc prêter la plus grande attention lors des différentes opérations de relevés, de mesures et de calculs.

Notes générales:

On aura le choix entre deux relevés de mesures, entrée ou sortie du piston (dans le circuit de la colonne d'air). Il s'agira simplement de toujours bien choisir la coquille du piston qui correspond au trou de la pompe.

D'autre part, selon la marque de l'instrument, on constatera un jeu latéral des pistons plus ou moins important contre lequel il est difficile de faire quelque chose.

Conclusion

Nous espérons, après ce propos, que la lumière dont nous avons bénéficié puisse éclaircir un peu mieux ce problème. Ainsi notre travail n'aura pas été vain et incitera peut-être d'autres collègues à l'approfondir. C'est ce que nous souhaitons. En attendant, nous nous tenons à la disposition de chacun pour d'éventuels renseignements complémentaires. Ecrivez simplement à René Périnelli, «L'Horizon» — Château Sec, 10, bd de la Gaye, F — 13009 Marseille.

Wie bei ungedrückten Ventilen:

1. Längen a^1 , a^2 , a^3 an den Kammerwänden mit der Schieblehre ausmessen (**Abb. 15**).
2. Die entsprechenden Längen b^1 , b^2 , b^3 auf den Kolben ausmessen (**Abb. 16**).
3. Die X-Werte ausrechnen:
 $a^1 - b^1 = x^1$
 $a^2 - b^2 = x^2$
 $a^3 - b^3 = x^3$ (**Abb. 17**).

Wie oben, jeden Kolben wieder in seine Kammer einsetzen, und die x -Werte (bei gedrückten Kolben!) mit der Tiefenlehre übertragen (**Abb. 17**).

Anmerkung: Im Falle der gedrückten Ventile sind die x -Werte sehr gering. Deshalb muss mit grösster Genauigkeit gemessen und gerechnet werden.

Allgemeine Anmerkungen:

Es besteht die Wahl zwischen jeweils zwei Stellen beim Messen: Ein- oder Ausgang der Luftsäule durch das Ventil. Man sollte darauf achten, die dem Pumpenloch entsprechende Muschel im Kolben zu wählen. Je nach Instrumentenmarke wird man mehr oder weniger seitlichen Spielraum zwischen dem Kolben und dem Mantel entdecken — dagegen ist kaum etwas zu machen.

Schlusswort

Wir hoffen, dass die Erleuchtung, die uns zuteil geworden ist, andere weiterführen wird. So wäre unsere Arbeit nicht umsonst geleistet worden. Sie könnte auch von anderen vertieft werden. In diesem Falle hätten wir unser Ziel erreicht. Wir stehen jedem, der Zusätzliches erfahren möchte, zur Verfügung: René Périnelli, «L'Horizon» — Château Sec, 10, bd de la Gaye, F-13003 Marseille.

As with open valves:

1. Measure lengths a^1 , a^2 , a^3 along case walls with slide rule (**III. 15**).
2. Measure corresponding lengths b^1 , b^2 , b^3 on the piston (**III. 16**).
3. Work out X — values:
 $a^1 - b^1 = x^1$
 $a^2 - b^2 = x^2$
 $a^3 - b^3 = x^3$ (**III. 17**).

As above replace each piston into its case and transfer x — values with depth gauge (with depressed valves!) (**III. 17**).

NB: In the case of depressed valves the x — values are minimal. Therefore a maximum of precision is necessary when measuring and calculating.

General remark:

There is the choice of two positions when measuring: entry or exit of the air column through the valve. The piston hole must always correspond to the correct knuckle in the valve. According to the make of instrument a certain amount of play sideways between the piston and the valve case will be found — but hardly anything can be done about this.

Conclusion

We hope that our enlightenment on this subject will be of future use to others. Our work will not have been in vain. Further research is certainly possible. In this case we would have reached our goal. We are at the disposal of anyone who would like to find out more: René Périnelli, "L'Horizon" — Château Sec, 10, bd de la Gaye, F-13009 Marseille.

Ajustage de haute précision des pistons

Révisions complètes ou partielles
(Travaux pour l'étranger par retour de courrier)
Laquage — Argenture — Dorure



ATELIER DE RÉPARATION D'INSTRUMENTS DE MUSIQUE

ROBERT ISCHER

Rue de Grenade 20
CH - 1510 Moudon

Vente - réparation
transformation - location

Die Kontrabassposaune

Bild — Abriß unter besonderer
Berücksichtigung der bautechnischen Aspekte (1973)¹

HEINRICH THEIN

II. Aspects de la technique de construction

2.1. Construction du modèle

Au départ de la réalisation d'un instrument, il y a toujours le dessin. Que ce soit l'esquisse d'une idée, préalable à une construction personnelle, ou le croquis d'atelier, ou à la main levée d'un modèle conservé. En ce qui concerne le présent trombone-contrebasse, il s'agit d'une construction nouvelle réalisée par l'auteur, Heinrich Thein, sur la base d'un modèle conservé. Ce modèle déjà existant est le trombone-contrebasse de Heinrich Kull, de Witzzenhausen. Ses instruments se retrouvent dans la plupart des orchestres classiques européens et doivent surtout leur renom à leur justesse (ill. 1).

En essayant l'instrument, en le dessinant et en en discutant avec des trombonistes-contrebasse, on a pu dégager certains défauts de construction: position inadéquante des barillets les uns sur les autres vers le haut; très longue course du système de levier du pouce; mauvaise émission à l'usage des barillets; et divers coudes où il est difficile d'évacuer la condensation.

Ces défauts de la construction de Kull ont tous été supprimés dans le nouveau modèle (ill. 2).

Les barillets ont été placés l'un à côté de l'autre et tournés vers le bas.

La commande se fait par un système stable de levier pour le pouce, à la course très courte.

La coulisse d'accord a été placée de façon à pouvoir être actionnée sans effort en position de jeu, et de plus, elle recueille la condensation du tube principal. Les longueurs intermédiaires ont été disposées autant que possible en ligne droite et demi-cercle de façon à ce qu'aucune courbe aiguë ne gêne la vibration de la colonne d'air. Et cette forme en demi-cercle améliore effectivement l'émission. Par conséquent, tous les coudes de cet instrument ont été construits en stricts demi-cercles.

Les circonvolutions de l'instrument sont enroulées de manière à ce que toute la condensation se recueille dans 2 coudes faciles d'accès, et qui servent simultanément

II. Bautechnische Aspekte

2.1. Modell-Konstruktion

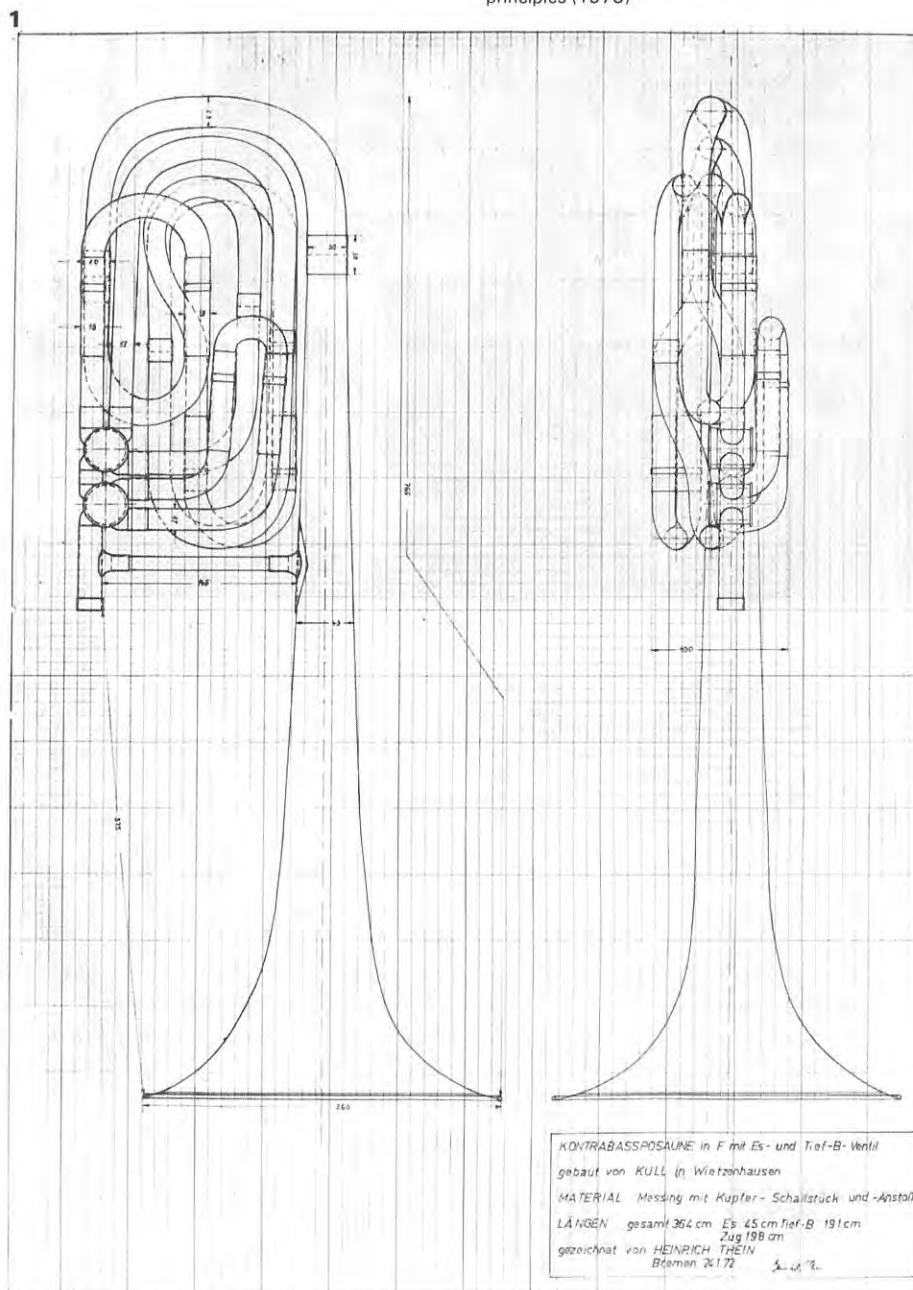
Am Anfang einer Instrumentenanfertigung steht immer die Zeichnung. Sei es die Ideenskizze als Vorstufe einer eigenen Konstruktion, oder die Hand- oder

II. Constructional Aspects

2.1. Model construction

At the beginning of instrument manufacture there is first of all the drawing,

¹The contrabass trombone. Picture and sketches, taking particularly into account the construction principles (1973)



¹Le trombone-contrebasse. Une esquisse centrée sur les aspects de la technique de construction (1973)

ment de correcteurs pour les différentes longueurs.

L'entre-deux à manchon a totalement été laissé de côté et pas seulement pour des raisons de poids.

Le pavillon est tout à fait libre, ce qui — d'après les connaissances les plus récentes de la technique de construction d'instruments — contribue indéniablement à améliorer l'émission.

2.2. Tonalité de base

La polémique autour de la tonalité de base de l'instrument prend fin au moment où l'on définit la longueur du tube principal et des rallonges. Le tube principal a 364 cm, dont 198 cm de coulisse. Le barillet du si^b grave a 191 cm, et celui

Werkstattzeichnung eines bewährten Modells.

Bei der vorliegenden Kontrabaßposaune handelt es sich um eine Neukonstruktion des Verfassers, Heinrich Thein, auf der Grundlage eines bewährten Modells.

Dieses bestehende Modell ist die Kontrabaßposaune des Heinrich Kull, Witzenhausen. Seine Instrumente sind in den europäischen Kulturorchestern verbreitet und werden vor allem wegen ihrer guten Stimmung gerühmt (Ill. 1).

Bei Prüfung des Instrumentes und der Zeichnung und in Diskussion mit Kontrabaßposaunisten stellten sich Mängel an der Konstruktion heraus:

Ungünstige Lage der übereinander und nach oben stehenden Ventile. Sehr lange Wege in der Daumenhebelmechanik.

whether it is the sketch of an idea as the preliminary stage to an individual design, or the hand or workshop design of an approved model.

The contrabass trombone dealt with here is a new construction design by the author, Heinrich Thein, based on an approved model.

This existing model is the contrabass trombone by Heinrich Kull, Witzenhausen.

His instruments are to be found in the European large symphony and opera orchestras and are praised especially for their good intonation (ill. 1).

When examining the instrument and the drawing and in discussion with contrabass trombonists faults in the construction came to light:

Disadvantageous upright position of the valves, one above the other. Very long depression of thumb levers. The instrument spoke badly when valves were depressed and various slides which collected condensation were difficult to remove.

These faults in the model by Kull have all been corrected in the new design (ill. 2).

The valves were put side by side and turned downwards. They are operated by a stable thumb valve mechanism which has a very short depression.

The tuning slide was positioned in such a way that it can be pulled out comfortably in the playing position, besides the condensation from the main tube collecting in it.

The shorter tube lengths are contained in as many straight sections and round bows as possible, so that the vibrating air column is unhindered by any narrow tubing. The rounded tubing creates an improvement in the way the instrument speaks, as has been proved. In consequence all the bows in this design have been built as rounded slides.

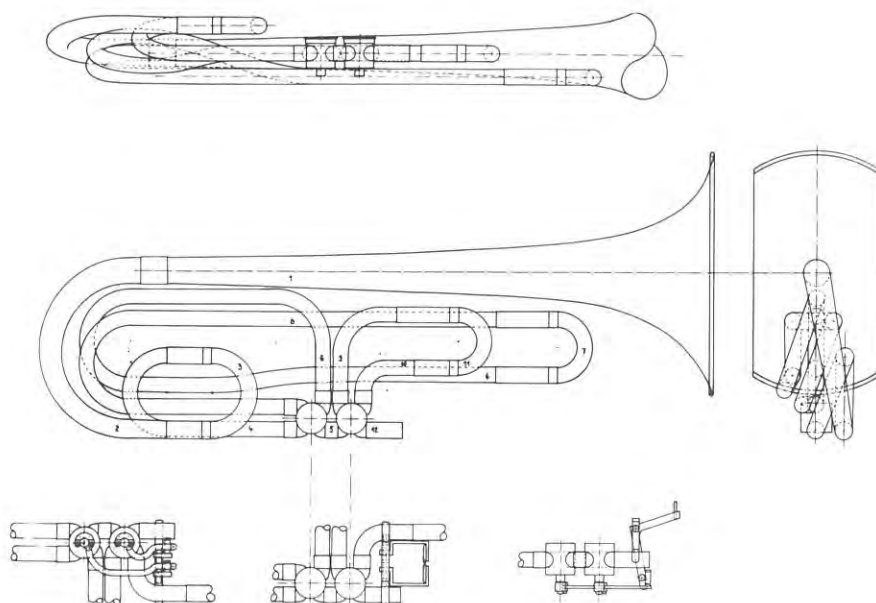
The "innards" (Subsidiary coils) are positioned in such a way, that all the condensation is collected in two easily accessible slides, which at the same time serve as fine tuners for the short sections. The inclusion of a bell stay was completely left out, and not only for reasons of weight. The bell section is unencumbered, which according to the latest knowledge acquired in instrumental constructional techniques contributes a great deal to improved response.

2.2. Basic pitch

The discussion about the basic pitch of the instrument finishes with the fixing of the main tube length and the individual tube sections for the "guts" (valve slides). The main tube length is 364 cm, of that 198 cm is allotted to the slide. The low B^b valve is 191 cm long, the E^b valve 45 cm. The present instrument is built in high orchestral pitch a' = 445 Hz.



2





3

du mi^b , 45 cm. L'instrument dont nous parlons est accordé au la élevé de l'orchestre, $la = 445$ Hz.

2.3. Le pavillon (complet)

2.3.1. La construction proprement dite du trombone commence avec la préparation du pavillon. Le matériau brut a été commandé chez Meinel & Lauber à Geretsried, d'après l'échantillon fabriqué par H. Kull à Witzhausen.

Il est fait en cuivre rouge avec bord français.

Cette forme brute est vérifiée dans ses mesures, frottée, coupée à sa longueur, lissée, toilée et dégrossie (ill. 3).

2.3.2. La potence de cet instrument a été fabriquée en laiton.

On part d'un tube de 28 mm de diamètre, se rétrécissant en forme de cône. En le chauffant de façon répétée et en le lissant au fer, on obtient une trajectoire symétrique. Le cône une fois terminé est rempli de plomb. Pour la courbure, il a fallu confectionner une forme à l'arc correspondant de 154 mm, autour de laquelle on cintre le cône. Les plis issus de cette courbure sont alors soigneusement martelés et lissés. On débossèle au marteau pour éliminer angles et bosses, et on chauffe le tube pour évacuer le plomb; on le contrôle, on le lisse, le toile et on le coupe à sa longueur. On soude la potence au pavillon à l'aide d'une bague conique.

2.3.3. Le jeu de barillets a été manufacturé par la fabrique de machines à cylindres Josef Meinschmidt à Geretsried, d'après un croquis de détail et un échan-

Schlechte Ansprache des Instrumentes bei betätigten Ventilen und verschiedene Bogen, aus denen sich das Kondenswasser nur mit Mühe entfernen läßt.

Diese Mängel an der Kull'schen Konstruktion sind bei der Neukonstruktion sämtlich abgestellt (Ill. 2).

Die Ventile wurden nebeneinandergelegt und nach unten gedreht. Sie werden über eine stabile Daumenhebelmechanik mit sehr kurzem Weg bedient.

Der Stimmzug wurde so gelegt, daß er bequem in Spielhaltung gezogen werden kann, außerdem fängt sich in ihm das Kondenswasser der Hauptrohrlänge.

Die Teillängen sind in möglichst geraden Strecken und Rundbögen untergebracht, damit die schwingende Luftsäule durch keine engen Bogenstellen behindert wird. Die Rundbogenform verbessert erwießenermaßen die Ansprache. Konsequenterweise sind alle in diesem Modell vorkommenden Bogen als strenge Rundbogen gebaut worden.

Das «Eingeweide» ist so gelegt, daß sich alles Kondenswasser in zwei handlichen Bogen fängt, die gleichzeitig als Feinstimmer für die Teillängen dienen. Auf einen Quersteg wurde nicht nur aus Gewichtsgründen ganz verzichtet. Das Schallstück liegt sehr frei, was nach den neuesten instrumentenbautechnischen Erkenntnissen wesentlich zu einer verbesserten Ansprache beiträgt.

2.2. Grundstimmung

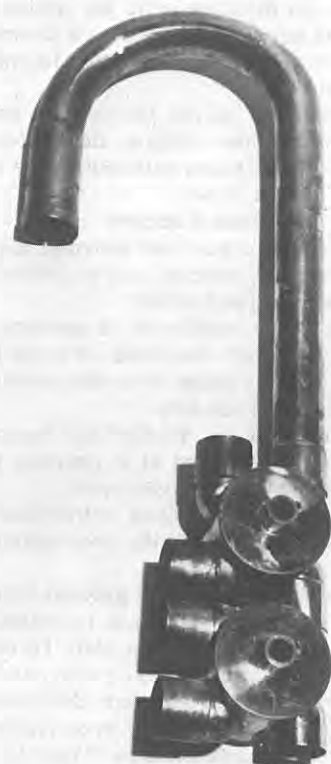
Die Diskussion um die Grundstimmung des Instrumentes endet mit der Festlegung der Hauptrohrlänge und der Teillängen für das Eingeweide. Die Hauptrohrlänge beträgt 364 cm, davon 198 cm Zug. Das Tief-B-Ventil ist 191 cm lang, das Es-Ventil 45 cm. Das vorliegende Instrument ist auf hohe Orchesterstimmung $a' = 445$ Hz eingestimmt.

2.3. Das Schallstück (komplett)

2.3.1. Der eigentliche Bau der Posaune beginnt mit der Zurichtung des Rohschallstückes. Der Rohling wurde bei der Fa. Meinel & Lauber, Geretsried, nach dem Baumuster H. Kull, Witzhausen, bestellt. Das Material ist Goldmessing mit französischem Rand. Der Rohling wird in der Mensur geprüft, ausgerieben, von Länge geschnitten, geschlichtet, geschliffen und vorpoliert (Ill. 3).

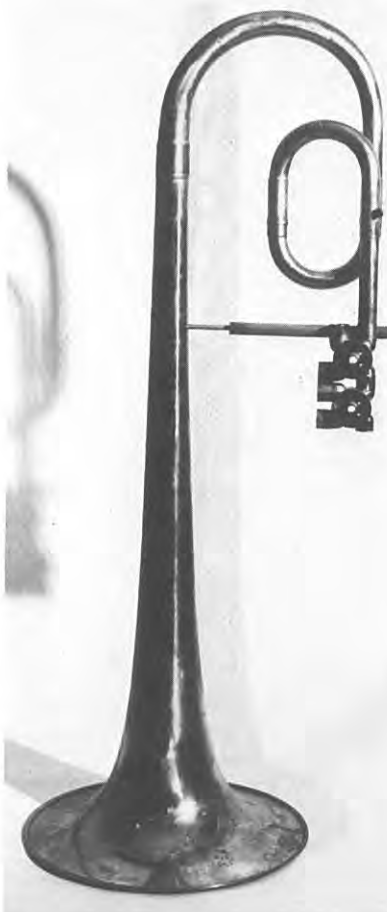
2.3.2. Der Anstoß für dieses Instrument wurde in Messing angefertigt.

Ausgegangen wurde von einem $\varnothing$ 28 mm Rohr, das konisch eingezogen wurde. Oftmaliges Glühen und das Glätten im Schleifeisen gewährleisteten einen gleichmäßigen Verlauf. Der fertige Konus wird mit Blei eingegossen. Für das Biegen wurde eine Rolle in der entsprechen-



4

5



tillon de construction de Heinrich Thein, Brême. La distance entre les sorties des barillets est de 17,0 mm. Les chemises sont en maillechort, le barillet lui-même en bronze dur.

D'un côté du jeu de barillets on soude alors un coude conique, de l'autre on soude un des tubes extérieurs de la coulisse d'accord (ill. 4).

2.3.4. Coulisse d'accord

La potence d'accord est conique. Elle fait partie du tube principal qui va du bord du pavillon jusqu'au barillet.

Sur la partie étroite de la potence, on soude les tubes extérieurs de la coulisse tandis que les tubes intérieurs sont soudés à la pièce suivante.

On monte le jeu de barillets, le coude d'accord, la potence et le pavillon, pour former le corps de l'instrument.

Les parties sont reliées entre elles par des entre-deux soudés provisoirement (ill. 5).

Le jeu de barillets et le pavillon (dont la ligne de soudure indique le milieu) se trouvent dans un même plan. Le coude d'accord se trouve dans un plan parallèle, plus haut que les chapeaux des barillets. Les coudes de la potence et du jeu de barillets sont tournés vers ce 2^e plan (ill. 6).

6



den Bogenweite von 154 mm gedreht, um die der Konus gebogen wurde. Die beim Biegen entstehenden Falten werden sorgfältig verklopft und geglättet. Der Rohbogen wird mit Auspocheisen ausgepocht, um alle Kanten und Unrunden zu beseitigen; der Bogen wird ausgeschmolzen, kontrolliert, geschlichtet, geschliffen, von Länge geschnitten. Der Anstoß wird mit dem Schallstück durch eine konische Zwinge fest verlötet.

2.3.3. Der Ventilsatz wurde fertig bezogen von der Cylindermaschinenfabrik Josef Meinschmidt, Geretsried, nach Einzelteilzeichnung, Baumuster Heinrich Thein, Bremen. Die Ohrenweite beträgt 17,0 mm. Die Ventilschrauben sind aus Neusilber, die Wechsel aus hochwertiger Bronze. An den Ventilansatz wird mit einem langen Schenkel ein konischer Bogen gelötet. Über den kurzen Schenkel wird ein Außenzug des Stimmzuges gelötet (Ill. 4).

2.3.4. Stimmzug

Der Stimmbogen ist konisch. Er ist ein Teil der konischen Hauptrohrlänge vom Schallstückrand bis zum Ventil.

Auf die enge Seite des Anstoßes wird ein Stimmzug-Außenzug gelötet und der Stimmzugbogen mit Innenzügen verlötet. Ventilansatz, Stimmbogen, Anstoß und Schallstück werden montiert und bilden den Korpus oder die «Paradestraße». Die Teile werden mit provisorisch aufgelöteten Stegen verbunden (Ill. 5).

Ventilansatz und Schallstück (mit der Löt-naht als Mittellinie) liegen in einer Ebene. Der Stimmbogen liegt in einer Parallelebene dazu, höher als die Ventilschraubendeckel. Anstoß und Ventilbogen sind in diese zweite Ebene hineingedreht (Ill. 6).

2.3.5. Bogen für B-Ventil

Der erste große Bogen für das B-Ventil ist sehr aufwendig, hat er doch fünf Biegungen und zwei Ebenen.

Werkzeuge sind wieder alle Biegewerkzeuge und Vorrichtungen. Zur Feinbearbeitung wird der Rohbogen nach dem Glühen mit aufgelöteten Blechen abgesperrt und die Unebenheiten werden durch Bolzen von innen herausgetrieben und verhämmert. Die Mensurkugel garantiert den gleichmäßigen gewünschten Luftdurchgang. Durch den Schwung der Nachschlagkugeln werden die Außenwandungen leicht herausgetrieben. Deshalb wird der ganze Bogen noch einmal durch einen Ring gezogen (Durchmesser = Außendurchmesser des Rohrs). Der Bogen wird geschlichtet, geschliffen, von Länge geschnitten und mittels einer Ventilzwinge eingebaut und weichverlötet. Der Bogen ist aus der Hauptebene (Ventil-Schallstück) um ca. 20° in eine zweite Parallelebene gebogen (Ill. 7).

Der zweite Bogen für das B-Ventil wird fertigungsmäßig wie alle anderen zylindrischen Bögen bearbeitet. Damit sich

2.3. The bell (complete)

2.3.1. The actual construction of the trombone begins with the preparation of the unfashioned bell section. This was ordered from the firm Meinel und Lauber, Geretsried, according to the construction design by H. Kull, Witzhausen.

The material is gold brass with french rim. The raw section is checked with respect to the bore, scoured, cut to length, smoothed off, ground and receives preliminary polishing (ill. 3).

2.3.2. The loop of the bell section for this instrument is made in brass. A 28 mm piece of tubing was started with, which was drawn conically. This is made red hot several times and smoothed off in the polishing iron to guarantee an even bore. The finished conical taper is then filled in with lead. For the bending a roll in the corresponding tube width of 154 mm was turned, around which the taper was bent. The folds resulting from the bending are carefully hammered out and smoothed off. The raw bell bow is then beaten out, to remove all the edges and pieces not absolutely round; the bow is melted out, checked, smoothed off, ground and cut to length.

The top U section (bell bow) is then soldered hard to the bell section through a conical ferrule.

2.3.3. The valve section was obtained complete from the Cylindermaschinenfabrik Josef Meinschmidt, Geretsried, after drawing the individual parts — pattern by H. Thein, Bremen. The width of the knuckles is 17 mm. The valve cases are made of nickel silver, the rotor from high quality bronze. A conical U tube (with a long shank) is soldered on to the valve section. An outer slide of the tuning slide is soldered over the short arm (ill. 4).

2.3.4. Tuning slide

The tuning slide is conical. It is a part of the conical length of main tubing from the bell rim to the valve.

A tuning slide outer slide is soldered onto the narrow side of the loop and the tuning slide bow soldered together with inner slides.

Valve section, tuning slide, loop and bell section are mounted and form the body or the "parade street". The parts are joined with stays, provisionally soldered together (ill. 5).

Valve section and bell (with the soldered joint as central line) lie in one plane. The tuning slide lies in a parallel plane to it, higher than the screw valve caps. Loop and valve slide are turned into this second plane (ill. 6).

2.3.5. Slide for B^b valve.

The first large slide for the B^b valve is very complicated, because it has five bends on two levels.

The tools used are again tools for

2.3.5. Coude du barillet de si^b.

Le coude du barillet de si^b demande un gros travail, dans la mesure où il comporte 5 courbures sur deux plans.

Pour la courbure on utilise les outils et dispositifs déjà mentionnés. Pour la finition, on chauffe le tube, on le remplit de plomb fondu et on efface les inégalités de l'intérieur en enfilant des billes et en martelant.

Une bille dimensionnée garantit la symétrie désirée pour le passage de l'air.

Comme le choc des billes entre elles élargit légèrement les parois extérieures, on repasse tout le coude encore une fois à travers une filière, dont le diamètre est égal au diamètre extérieur du tube. Ce coude est alors lissé, toilé, coupé à sa longueur, monté avec une bague du barillet et soudé.

Ce coude s'écarte sur un 2^e plan à environ 20° du plan principal (barillets-pavillon) (ill. 7).

Le 2^e coude pour le barillet de si^b est confectionné de la même manière que tous les autres coudes cylindriques. Le parallélisme avec le premier est strictement respecté, de façon à ce que les tubes ne se touchent jamais, ce qui aurait une influence néfaste sur la sonorité.

C'est pourquoi la circonvolution est cou-

die Bögen untereinander nicht flächig berühren (klunzen), was die Ansprache des Instruments negativ beeinflusst, wurde auf eine strenge Parallelität zum ersten Bogen geachtet. Der Bogen bekommt damit zwei Abkröpfungen von 70° — eine bautechnisch sehr vornehme und anspruchsvolle Lösung (Ill. 8).

2.3.6. Für das Es-Ventil werden zwei zylindrische Knie-Bogen angefertigt, die durch Zwingen mit dem Ventil weichverlötet werden.

Für beide Teillängen werden die Feinstimmbogen angefertigt. Die Länge des Eingeweides wird genau gemessen und die Rohrenden abgeschnitten, damit sich mit den aufgesetzten Stimmzügen die exakte Rohrlänge ergibt. Die Feinstimmer liegen in zwei Ebenen parallel übereinander (Ill. 9).

2.4. Mechanik

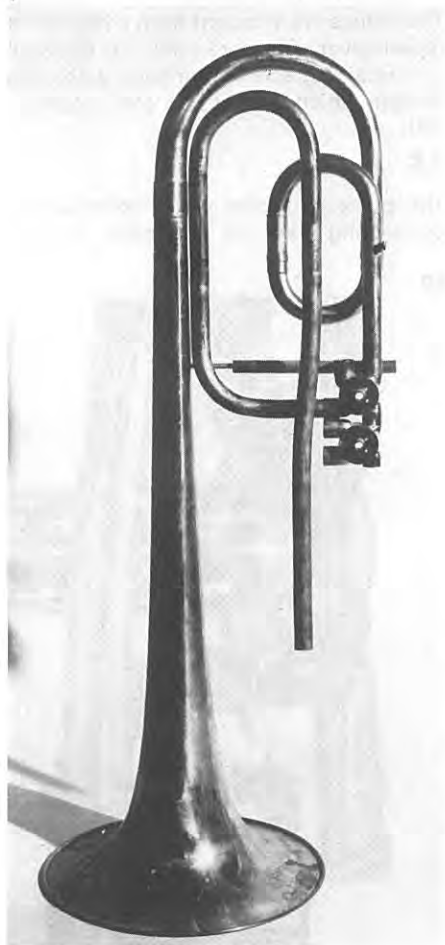
Für die Posaune wurde eine stabile Daumenhebelmechanik konstruiert und gebaut. Die Drehpunkte wurden so belegt, daß zur Ventilbetätigung nur ein kurzer Hebeldruck notwendig ist. Die Daumenplatten wurden mit Röllchen versehen, um ein schnelles Wechseln der Ventile während des Spielens zu unterstützen (Ill. 10).

bending and their attachments. When doing the fine work, the unfashioned slide after making it red hot is separated with pieces of sheet metal which are soldered on and the uneven patches are hammered out from within with bolts. The bore ball guarantees the desired uniformity of air passage. The following blows of the pin (bolts) press out the outer walls slightly. Because of this the whole bow is pulled once more through a ring (diameter = outer diameter of the tube). The bow is then smoothed, ground, cut to length and built in by means of a valve ferrule and soft soldered. The slide is bent about 20° from the main plane (Valve — bell) into a second plane (ill. 7).

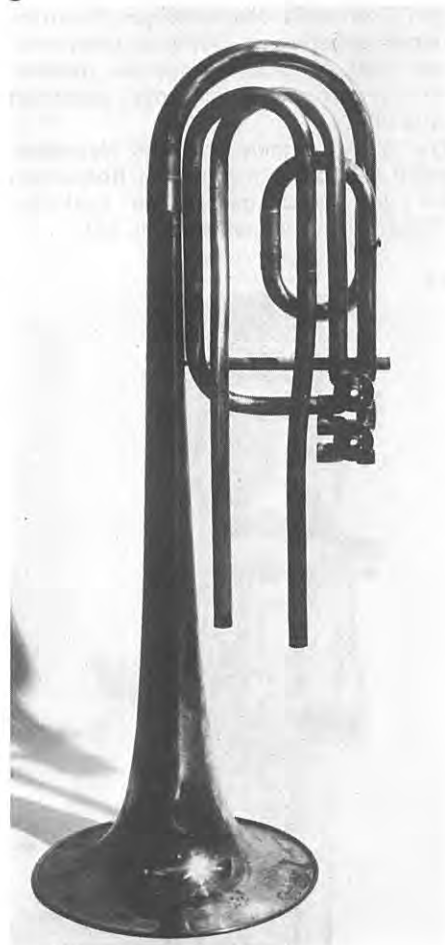
The second part of the slide for the B^b valve is made like all the other cylindrical slides. So that the slides do not touch each other along their length which is detrimental to the response of the instrument, attention was paid to keeping this slide exactly parallel to the first. As a result the slide is made with two projecting "knees" of 70° — a very elegant and fastidious solution from the constructional point of view (ill. 8).

2.3.6. For the E^b valve two cylindrical angled slides are made, which are soft

7



8



9



dée deux fois à 70° — ce qui du point de vue de la technique de construction est une solution élégante et satisfaisante (ill. 8).

2.3.6. En ce qui concerne le barillet de mi^b, on fabrique deux articulations cylindriques que l'on soude au barillet à l'aide de viroilles. On fabrique des coudes d'accord pour les deux rallonges intermédiaires. On mesure très précisément la longueur de la circonvolution et on coupe les bouts du tube de façon à obtenir la longueur exacte à ajuster aux coulisses d'accord. Ces deux coulisses d'accord se trouvent ainsi sur 2 plans parallèles superposés (ill. 9).

2.4. Mécanique

Pour ce trombone, on a conçu et fabriqué un système stable de levier pour le pouce. Les axes ont été placés de façon à ce que la course du levier soit relativement courte. Les plateformes pour le pouce ont été pourvues de petits rouleaux, pour favoriser un changement rapide pendant le jeu (ill. 10).

Les ressorts de la mécanique sont protégés par le chevalet. Les pièces d'angle du système et les loges du pouce sont brisées en profils de laiton stabilisé et de maillechort. Les jointures ont été surdimensionnées, pour en garantir la longévité, ainsi qu'une certaine liberté dans l'entretien. L'articulation décrit une trajectoire qui passe devant et derrière la ligne médiane donnée par l'axe de rotation du levier coudé du pouce. Et c'est ce qui garantit le fait que la barrette ne s'écarte de son axe horizontal que d'un angle minimum (ill. 11).

Les barrettes sont forgées à froid dans des profils de maillechort. Les trous pour les vis des barilletts sont doublés d'acier (ill. 12).

2.5.

On confectionne le boisseau avec une déviation conique de 1°, et on le soude à la sortie du barillet et au chevalet. La vis de fixation est un système avec filetage et écrou-chapeau, qui relie solidement pavillon et coulisse par une prise conique.

Les tubes des circonvolutions sont assurés entre eux par des entre-deux. On a utilisé ici des entre-deux filiformes d'une seule pièce, qui sont une spécialité exclusive de l'artisanat d'art.

2.6. La coulisse

La coulisse sert à prolonger la longueur de base de l'instrument et par là-même à atteindre les sons situés entre les partiels. La coulisse est constituée d'une coulisse intérieure et d'une coulisse extérieure. Elles doivent toutes deux circuler régulièrement, sans bruit et sans effort.



10

Die Federn der Mechanik liegen im Bock geschützt. Die Mechanikwinkel und das Daumengehäuse sind aus stabilen Messing- und Neusilberprofilen hartgelötet. Die Kreuzlager sind überdimensioniert angelegt, um eine lange Lebensdauer und Wartungsfreiheit zu gewährleisten. Bei Betätigung der Mechanik beschreibt das Kreuzlager einen Weg, der vor und hinter der Scheitellinie liegt, die durch den Drehpunkt des winkligen Daumenhebels gegeben ist. Damit ist gewährleistet, daß die Schubstange nur minimal aus ihrer horizontalen Lage gewinkelt wird (Ill. 11).

Die Schubstangen sind aus Neusilberprofil kalt geschmiedet. Die Bohrungen für die Anschlagschrauben sind mit Stahlbuchsen ausgefüttert (Ill. 12).

11



— soldered to the valve through ferrules. The fine tuning slides are then made for both sections. The length of the coil is measured exactly and the ends of the tubes cut off, so that the exact tube length results when the tuning slides are added. The fine turners lie in two parallel levels, one above the other (ill. 9).

2.4. The thumb valve mechanism

A stable thumb lever mechanism was constructed for the trombone. The pivot points were positioned in such a way, that only a small amount of pressure on the lever is necessary to operate the valve. The thumb plates are fitted with rollers, to facilitate quick changes from one valve to another during playing (ill. 10).

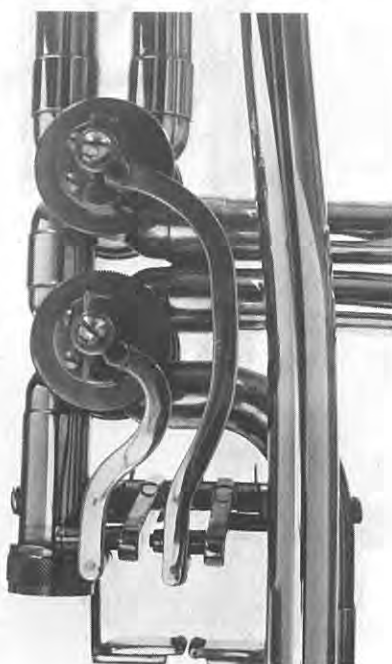
The springs of the mechanism are protected within the bar. The angle of the mechanism and the thumb casing are brazed from stable sections of brass and nickel-silver. The dimensions of the bearings are made especially large to guarantee long life and freedom from maintenance. When operating the mechanism the bearing turns a rotor through 90°, which is given by the point of pivot of the angled thumb lever. Therefore the guarantee is given, that the crank is only moved minimally away from its horizontal position (ill. 11).

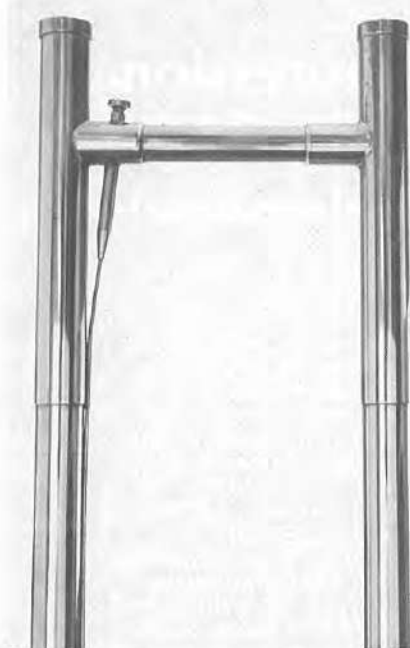
The cranks are wrought from a section of nickel-silver. The bore holes for the stop arm retaining screws are lined with steel flanges which contain the cork stops (ill. 12).

2.5.

The piece of tubing which receives the connecting joint of the slide is then

12





13
Le diamètre du tube côté embouchure est le même que celui du cône côté pavillon.

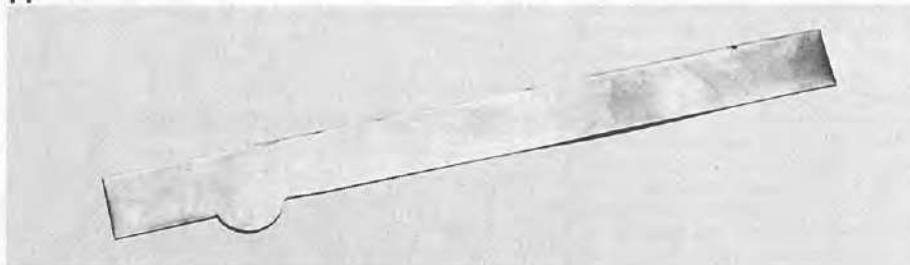
2.6.1. Coulisse extérieure

Les tubes de la coulisse sont en maillechort étiré, de 0,25 mm d'épaisseur. La potence est en laiton. Elle est protégée par un renfort (ill. 13).

Le renfort est martelé dans un bloc de plomb, ajusté et soudé après qu'une cheminée d'évacuation d'eau ait préalablement été brasée.

Le coude se fixe aux tubes par des bagues.

14



2.5.

Das Zapfenaufnahmestück wird angefertigt, mit 1° konisch ausgedreht und mit dem Ventilohr und dem Mechanikbock weichverlötet.

Der Schraubverschluss ist ein Gewindesystem aus Gewindinger und Überwurfmutter, der Schallstück und Zug mittels einer konischen Steckverbindung, dem Zapfen am Zug und dem Zapfenaufnahmestück, fest verbindet.

Die Rohre des Eingeweides werden untereinander durch Stützen gesichert. Geschmiedete Drahtstützen aus einem Stück, eine exklusive kunsthandwerkliche Spezialität, wurden hier verwendet.

2.6. Zug

Der Zug dient zur Verlängerung der Grundlänge des Instrumentes und damit zur Erreichung der Töne zwischen den Naturtönen.

Der Zug besteht aus Innen- und Außenzug. Beide Züge müssen leicht, Gleichmäßig und geräuschlos ineinanderlaufen. Die Mensur der Mundrohr- und der Zapfenseite ist gleich.

2.6.1. Außenzug

Die Zugrohre werden aus gezogenen Neusilberrohren mit 0,25 mm Wandung angefertigt. Der Zugbogen ist aus Messing gearbeitet. Zum Schutz wird er mit einer Kappe versehen (Ill. 13).

Eine Kappe wird im Bleiblock gehämmert, angepaßt und weichverlötet, nachdem vorher ein Wasserloch hart aufgelötet wurde.

Der Bogen wird mit Zwingen mit den Zugrohren verbunden.

made, turned out with 1° conical flare and soft soldered to the knuckle of the valve casing and thumb lever mechanism bar.

The lock nut is a screw thread system consisting of screw ring and mantle nut, which connects the slide and bell by means of a conical connecting piece, the joint on the slide and the receiver on the bell section.

The tubes of the coil are secured by supports between them. Forged wire supports in one piece were used here, an exclusive piece of skilled craftsmanship.

2.6. Slide

The slide serves to extend the basic length of the instrument, therefore making possible the notes between the natural harmonics (partials). The slide consists of inner and outer slide. Both slides must run smoothly, lightly and silently into each other. The bore of the mouthpipe and the side of the joint is the same.

2.6.1. Outer slide

The slide tubes are made from drawn



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

Neue Musik für Brass-Instruments

CHRISTMANN GÜNTHER Alles Theater (Pos)
Druckluftschwankungen (Pos)
Pele-Mele (Pos)

DUSAPIN PASCAL Igitur (Inane) (3 Hrn, 2 Trp, 2 Pos, 6 Vc
und Frauenstimme)

ERICSSON HANS-OLA Morceau (Pos)

LAUCK THOMAS Gebet eines Negerjungen (für 1 Bläser)
Der Vortrag (für Pos und Diapositive)

RECHBERGER HERMAN The King's Hunt (Solo Hrn)

edition modern, Musikverlage Hans Wewerka,
Elisabethstrasse 38, D-8000 München 40
(089/37 37 81)



"The Brasswind Professional" "Un Joueur de Cuivres Professionnel"

COMPOSER MARK MC DUNN IS THE FIRST AMERICAN AUTHOR OF A BRASS METHOD BOOK SERIES (1978) PUBLISHED BY ALPHONSE LEDUC OF PARIS. THE 200 YEAR OLD HOUSE OF LEDUC, PUBLISHER OF DEBUSSY, VERDI, RAVEL, RIMSKY-KORSAKOFF, BOZZA, MESSIAEN, IBERT, AND MOYSE IS THE MOST PRESTIGIOUS PUBLISHER OF MUSIC BOOKS ON TEACHING LITERATURE IN THE WORLD. LEDUC HAS ALSO ISSUED SEVERSON-MC DUNN'S "SKETCH POUR ENSEMBLE DE CUIVRES" THIS YEAR. MC DUNN HAS PUBLISHED OVER 100 WORKS FOR CONCERT BAND, STAGE BAND, BRASS ENSEMBLE AND TROMBONE CHOIR - AS WELL AS METHOD BOOKS AND SOLO WORKS - IN THE U.S., EUROPE AND ASIA.

CLINICIAN AND PERFORMER MC DUNN HAS APPEARED ON THREE CONTINENTS AS A CONCERT SOLOIST AND CLINICIAN. HE HAS APPEARED ON OVER 1,000 TELEVISION PROGRAMS AND HAS RECORDED THREE OF HIS OWN ALBUMS. HE HAS ALSO RECORDED FOR ALL MAJOR LABELS. A MEMBER OF THE PRESTIGIOUS "SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS ET ÉDITEURS DE MUSIQUE" OF PARIS AND ASCAP, HE HAS LECTURED AND PERFORMED IN OVER 40 U.S. STATES, EUROPE, AFRICA AND JAPAN. INTERNATIONALLY RECOGNIZED AS A CLINICIAN, HE HAS MORE THAN 30 YEARS' EXPERIENCE IN SCHOOL AND PROFESSIONAL BRASS INSTRUCTION.

TEACHER PROFESSOR MCDUNN HAS BEEN A MEMBER OF THE SCHOOL OF MUSIC FACULTY AT DE PAUL UNIVERSITY SINCE 1954. DR. WILLIAM REVELLI, UNIVERSITY OF MICHIGAN, CALLED ONE OF MC DUNN'S CLINICS "THE FINEST I HAVE EVER WITNESSED." SAID DR. REVELLI, "YOU ARE NOT ONLY A SUPERB ARTIST BUT AN OUTSTANDING TEACHER AS WELL. YOUR ENTHUSIASM, DELIVERY, AND ANALYSIS OF PERFORMANCE PROBLEMS SHOW A RARE TALENT."

PROFESSOR MARK MC DUNN IS AVAILABLE FOR LIMITED PERSONAL APPEARANCES IN THE U.S., CANADA, EUROPE AND JAPAN. HIS WORKS ARE ALSO AVAILABLE WORLD-WIDE. FOR INFORMATION WRITE OR CALL TODAY TO:

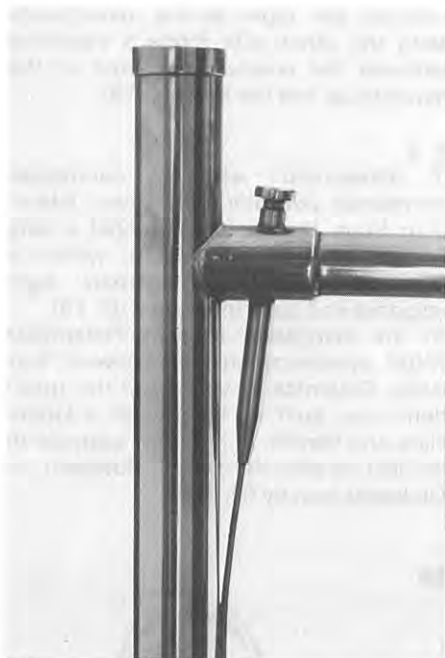
LE COMPOSITEUR. Mark Mc Dunn est le premier auteur américain d'une série de manuels pour Joueurs de Cuivres, publiée par Alphonse LEDUC à Paris (1978). LEDUC éditeur de musique depuis plus de 200 ans, en particulier pour Debussy, Verdi, Ravel, Rimsky-Korsakov, Bozza, Messiaen, Ibert et Moysé, est aussi le plus réputé dans le monde en ce qui concerne la littérature d'enseignement de la musique. LEDUC a fait paraître cette année "Sketch pour ensemble de Cuivres" par Severson-Mc Dunn. Au total, Mc Dunn a publié plus de 100 oeuvres pour Concert, Musique de Jazz, Ensemble de Cuivres, Ensemble de Trombones, et aussi des ouvrages de méthode et des Solos pour Cuivres, aux États - Unis, en Europe et en Asie.

LE SPÉCIALISTE ET L'INTERPRÈTE. Mark Mc Dunn a fait des tournées dans trois continents en qualité de soliste et de spécialiste de l'éducation musicale. Il a participé à plus de 1000 émissions télévisées et a enregistré lui-même trois de ses propres disques. En outre, il a fait des enregistrements pour tous les éditeurs de disques les plus importants. Il est membre de la célèbre "Société des Auteurs Compositeurs et Éditeurs de Musique" de Paris et de son équivalent américain, l'ASCAP. Il a fait des conférences et donne des concerts dans plus de 40 états aux États - Unis, et aussi en Europe, en Afrique et au Japon. Il est internationalement reconnu comme spécialiste, pour plus de trente ans d'expérience au niveau scolaire et professionnel, dans l'enseignement de la musique pour Cuivres.

LE PROFESSEUR. Mark Mc Dunn est membre de la Faculté de Musique de l'Université De Paul à Chicago, depuis 1954. Le Dr. William Revelli, de l'Université du Michigan a dit de l'une des classes de Mark Mc Dunn: "C'est la plus parfaite de toutes celles auxquelles j'ai jamais assisté". Et le Dr. Revelli d'ajouter: "Vous n'êtes pas seulement un excellent artiste mais aussi un merveilleux professeur. Votre enthousiasme, votre style de présentation et votre aptitude à analyser les problèmes d'exécution démontrent un talent exceptionnel".

Le Professeur Mark Mc Dunn se tient à votre disposition pour toute interprétation ou démonstration de méthode en public, aux États - Unis, au Canada, en Europe ou au Japon. Ses oeuvres sont accessibles dans le monde entier. Pour plus ample information écrivez ou téléphonez dès aujourd'hui à:

CAPRUS ENTERPRISES c/o Mr. A. F. Kipp • 707 East Rockland Road
Libertyville, Illinois 60048 • Phone (312) 362-7619 or 420-8508



15

On soude alors des capuchons sur les bouts de la coulisse, là où était précédemment soudé l'entre-deux à manchon (ill. 14 a et b).

2.6.2. Longue clé d'eau

Pour pouvoir manipuler facilement depuis l'entre-deux la clé d'eau située sur la potence de la coulisse, on a créé une transmission qui comporte les éléments suivants :

La pièce de commande comprend une gaine contenant l'axe du bouton et son ressort. Un fil de maillechort rigide court dans un tube très fin de maillechort également, et quand on actionne le bouton, la pression est transmise à la clé, qui s'ouvre (ill. 15).

La clé elle-même est forgée à froid dans du maillechort massif ; la cuvette est brasée. Le levier de la clé est engagé profondément dans son support. La tige d'une vis fait office d'axe (ill. 16).

2.6.3. La coulisse intérieure

Les coulisses intérieures sont en maillechort étiré avec des épaulements. La partie supérieure est faite de tubes aux parois de 1 mm d'épaisseur, pour prévenir une déformation de cette coulisse si fragile. Le boisseau est tourné à 1°. Les bagues sont soudées (ill. 17).

La coulisse interne une fois complète doit être affinée et polie avec un soin particulier, puisqu'elle sera immédiatement chromée dur. Cela pour garantir les tubes internes contre les stigmates de l'usure et de plus pour protéger à long terme la partie supérieure contre les effets de la transpiration.

On achève alors le boisseau de l'embouchure : il s'agit d'un tube à 2 cônes ; un des côtés accueille la tige conique de l'embouchure l'autre côté fait le joint



16

Über die Zugrohrenden werden Hülisen gelötet, auf die vorher Querstegrohre auf Stoß hartverlötet wurden (Ill. 14a und b).

2.6.2. Lange Wasserklappe

Um die am Zugbogen liegende Wasserklappe bequem vom Quersteg aus bedienen zu können, wird eine Übertragung geschaffen, die aus folgenden Teilen besteht :

Der Drücker besteht aus dem Drückergehäuse, das den Drückerkolben und die Feder aufnimmt.

In einem feinen Neusilberrohr läuft ein federharter Neusilberdraht, der per Schub den Druck bei Betätigung des Drückerkolbens auf die Wasserklappe überträgt und sie öffnet (Ill. 15).

Die Wasserklappe selbst ist aus Neusilber-Vollmaterial kalt geschmiedet ; die Schale ist hartgelötet. Die Wasserklappe wird in dem geschlitzten Wasserklappenkasten weitlich geführt. Der Schaft einer Schraube dient als Achse (Ill. 16).

2.6.3. Innenzug

Die Innenzüge sind aus Neusilber hart gezogen mit angezogenen Schuhen.

Das Oberteil wird aus Rohrmaterial mit 1 mm Wandung hergestellt, um einem Verziehen des empfindlichen Innenzuges vorzubeugen. Der Zapfen wird mit 1° gedreht. Die Spritzkapseln werden weichverlötet (Ill. 17).

Der komplette Innenzug muß besonders sorgfältig feinbearbeitet und poliert werden, weil er anschließend hartverchromt wird. Das sichert die Innenrohre gegen Abnutzungserscheinungen und das Oberteil hat zudem einen dauerhaften Schweißschutz.

Der Mundrohreinsetz wird angefertigt.

Das ist ein Rohr mit zwei Konussen ; die eine Seite nimmt den Konus des

nickel-silver tubing with a wall thickness of 0,25 mm. The U section is made of brass. It is fitted with a cap (bumper knob) to protect it (ill. 13).

A cap is hammered in the lead block, fitted and soft soldered, after a water hole has previously been brazed on.

The U section is connected to the slide tubes by ferrules.

Over the ends of the slides small casings are soldered on, on which previously cross stays were brazed (butt joints) (ill 14a and b).

2.6.2. Long water key

In order to be able to operate the water key on the U section comfortably from the cross stay a connecting wire was made from the following components :

The thumb release consists of the housing, which receives the piston and the spring.

An elastic nickel-silver wire runs through a fine piece of nickel-silver tubing, which when the release is pressed transfers the pressure to the water key and opens it (ill. 15).

The water key itself is wrought from solid nickel-silver ; the shell is brazed (hard soldered). The water key is fitted sideways in the slit water key box. The shaft of a screw serves as an axle (ill. 16).

2.6.3. Inner slide

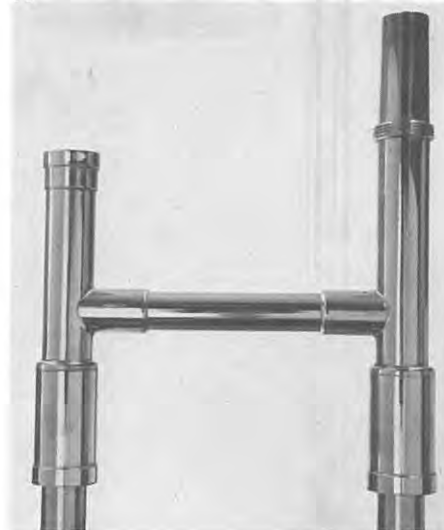
The inner slides are hard drawn from nickel silver with drawn stockings.

The upper part is made from 1 mm thick tubing, in order to prevent the delicate inner slide from distortion. The joint is turned at 1°. The barrels are soft soldered (ill. 17).

The complete inner slide must be finished and polished with the utmost care, because afterwards it is chrome plated. This protects the inner slides from wear and tear and in addition the upper section has a durable weld protection.

The mouthpipe venturi is made. This is a tube with two conicities ; one side

17



entre la perce conique de l'embouchure et la coulisse (ill. 18).

Post-scriptum:
En collaboration avec le tromboniste-contrebasse Joachim Mittelacher (Opéra National de Hambourg) j'ai construit un pavillon de forme allongée, qui se distingue par une émission grandement facilitée et une intonation très juste (ill. 19).
Sur l'injonction et avec l'aide de Kurt Federowitz (Orchestre symphonique de la RDA/Edward Tarr Brass Ensemble), j'ai construit une version 77 du trombone à longue coulisse et poignée, pour pouvoir jouer exactement le Concerto pour Orchestre de B. Bartok par exemple (ill. 20).

Mundstückschafte auf, die andere Seite leitet die konische Hinterbohrung des Mundstücks in den Zug über (ill. 18).

Post Scriptum:
In Zusammenarbeit mit dem Kontrabaß-Posaunisten Joachim Mittelacher (Hamburgische Staatsoper) baute ich eine lange Form des Schallstücks, das sich durch eine sehr leichte Ansprache und exakte Intonation auszeichnet (ill. 19).
Auf Anregung und mit Kurt Federowitz (WDR-Symphonieorchester / Edward Tarr Brass Ensemble) wurde 1977 eine Version der Posaune mit längerem Zug und Schwengel gebaut, um z.B. Bartok, Konzert für Orchester, exakt blasen zu können (ill. 20).

receives the taper of the mouthpiece stem the other side forms a transition between the conical back bore of the mouthpiece and the slide (ill. 18).

P. S.
In collaboration with the contrabass trombonist Joachim Mittelacher (Hamburg State Opera) I constructed a long version of the bell section, which is remarkable for its extremely light response and good intonation (ill. 19).
At the instigation of Kurt Federowitz (WDR symphony orchestra/Edward Tarr Brass Ensemble) a version of the trombone was built in 1977 with a longer slide and handle, in order for example to be able to play the Bartok Concerto for Orchestra exactly (ill. 20).

18



19



20



La phonétique dans l'articulation et l'expression du langage musical¹

FRANCIS ORVAL

Introduction

La plupart d'entre nous a ou aura un jour ou l'autre la lourde tâche de mener à bien une mission pédagogique. Il sera alors très important de ne pas négliger la base même du langage musical qu'est la prononciation. Une erreur dans ce domaine peut avoir de fâcheuses conséquences pour la technique et le phrasé.

Psychologiquement, l'expression «attaque», lorsque l'on demande à un élève d'émettre un son, me semble être très dangereuse. De même que le «TU» légendaire, heureusement en voie de disparition. Toute agressivité, toute appréhension seront annihilées en n'employant plus jamais dans notre langage pédagogique les mots «attaque» et «TU».

On remarque fréquemment et principalement avec des débutants que ce qui provoque une certaine crainte, c'est le contact physique avec l'embouchure. Crainte purement psychologique. Ici intervient l'équilibre de la pression d'air commandé par une parfaite expiration puis inspiration provenant du diaphragme en corrélation avec une position correcte de l'embouchure sur les lèvres.

Nous émettons les sons de la même manière que nous les prononçons et cela d'après notre langue maternelle, nos habitudes, notre éducation et notre caractère.

La logopédie étant l'un des maillons correcteurs de ce problème, il serait utile d'y recourir.

Une approche de la technique vocale est indispensable dans tous les cas. J'ai souvenir d'avoir lu un article dans BRASS BULLETIN No 7 / SIGNÉ E. Saxton, et intitulé «chanter le cor». Je pense que cet article mérite mûre réflexion.

Je tiens ici à souligner la nécessité de pratiquer le *chant grégorien*. Mes collègues anglo-saxons, en particulier, y trouveront un avantage certain.

La phonétique musicale

La prononciation des syllabes correspond à l'articulation de la langue ; mécanisme identique à reproduire dans l'instrument. La phrase est le fil conducteur dans l'évolution de la technique de ce *mode de pensée*.

Pour produire un son correspondant à un Do, l'instrumentiste prononcera Tô et

Einleitung

Den meisten von uns fällt irgendwann eine pädagogische Aufgabe zu, die schwerwiegende Verantwortung in sich birgt. Da ist es sehr wichtig, den Ausgangspunkt der Musiksprache : die Aussprache nicht zu vernachlässigen. Ein Irrtum auf dieser Ebene kann schlimme Folgen für die Technik und die Phrasierung haben. Schon das Wort «anstoßen», mit dem wir vom Schüler die Erzeugung eines Tones verlangen, scheint mir vom Psychologischen her gefährlich. Ebenso denke ich vom sagenhaften «Tü», das zum Glück im Absterben begriffen ist. Aggressivität und Furcht können vermieden werden, wenn die Wörter «Anstoß» und «Tü» aus unserer Pädagogensprache verbannt werden.

Wie hauptsächlich bei Anfängern oft beachtet wird, erzeugt der physische Kontakt mit dem Mundstück eine gewisse Furcht — eine rein psychologische Furcht. Es handelt sich hier um einen ausgeglichenen Luftdruck, der durch perfektes Aus- und Einatmen vom Zwerchfell aus erzeugt wird und in direkter Verbindung mit der korrekten Lage des Mundstücks auf den Lippen steht.

Wir erzeugen Töne wie wir sie aussprechen und zwar auf verschiedene Weise je nach Muttersprache, Gewohnheiten, Erziehung und Charakter.

Die Logopädie hat die Aufgabe, Fehler zu korrigieren, man sollte sich bei Problemfällen daran erinnern.

In jedem Fall ist eine Annäherung an die Gesangstechnik unbedingt notwendig. Ich erinnere mich an einen Artikel von E. Saxton : das Hornsingen (BRASS BULLETIN Nr. 10), der des Nachdenkens wert ist.

Ich möchte auch noch die Notwendigkeit des *Gregorianischen Gesanges* hervorheben. Meinen angelsächsischen Kollegen vor allem kann er erhebliche Vorteile bieten.

Die Phonetik der Musik

Die Aussprache der Silben entspricht der Sprachartikulation — auf dem Instrument sollte der gleiche Mechanismus angewandt werden. Die Phrase ist der Leit-

Introduction

At some time or other most of us are faced with an educational task which entails a great deal of responsibility. Here it is most important not to neglect the starting point of the language of music : the articulation. A mistake at this level can have bad consequences for technique and phrasing. Already the word "tongue" (attack) with which we require our pupils to produce a note seems to me to be dangerous from a psychological point of view. Likewise I regard the legendary "tü" attack with great disfavour. Luckily this is gradually dying out. Aggression and fear can be avoided, if the words "attack" and "tü" are banned from our educational language. As is often and mainly to be observed amongst beginners, the physical contact with the mouthpiece produces a certain fear — which is purely psychological. Here it is a question of balanced air pressure which is produced from the diaphragm by means of perfect in and exhalation and which is directly connected with the correct position of the mouthpiece on the lips.

We produce the notes as we pronounce them and indeed in different ways according to the mother tongue, habits, upbringing and character.

Logopedia has the task of correcting mistakes, and this should be remembered in problem cases.

It is in any case absolutely necessary to approach singing technique. I call to mind an article by E. Saxton : Singing on the horn (BRASS BULLETIN No. 10) which is worthy of reflection.

I would also like to emphasise the necessity of the *Gregorian chant*. This can offer considerable advantages to my anglo-saxon colleagues in particular.

The phonetics of music

The pronunciation of the syllables corresponds to the articulation of speech — the same mechanism should be applied to the instrument. The phrase is the guide in the development of the technique of this *way of thinking*.

In order to produce a note corresponding

¹ Die Phonetik in der Artikulation und im Ausdruck der Musiksprache.

¹ Phonetics in the articulation and expression of the language of music.



Editio Musica Budapest

Chamber music for brass ensembles

Works by Contemporary Hungarian Composers

- 6071 **BOGÁR, István**
Burlesca per ottoni, Score and parts
- 5697 **Three Hungarian Folksongs** for brass quartet,
Score and parts
- 6752 **Three Movements** for brass quartet, Score and parts
- DÁVID, Gyula**
6101 **Miniature** per sestetto d'ottoni, Score and parts
- DURKÓ, Zsolt**
6406 **Quartetto d'ottoni**, Playing score
- FARKAS, Antal — HOLLÓS, Lajos**
5525 **Chamber Music** for brass instruments
/ 3 trombe, 2 tromboni, tuba /, Score
- FARKAS, Ferenc**
Kleine Turmmusik
/ 3 trombe, 4 corni, 3 tromboni, tuba ad lib. /
6714 Score
7430 Parts
- HIDAS, Frigyes**
6897 **Sestetto per ottoni**
- HORUSITZKY, Zoltán**
5702 **Cassazione** for two trumpets and trombone,
Score and parts

- KOCSÁR, Miklós**
4435 **Trio** for two trumpets and trombone,
Score and parts
- 6848 **Sestetto d'ottoni**, Score and parts
- KOVÁCS, Mátyás**
6936 **Divertimento** on Hungarian Folksong Motif for brass
sextet, Score and parts
- LÁNG, István**
6760 **Cassazione** per sestetto d'ottoni, Score and parts
- MIHÁLY, András**
7106 **Kleine Turmmusik**
/ 2 trombe, 2 tromboni /, Score and parts
- PATACHICH, Iván**
6113 **Ritmi disparti**
/ 3 trombe, 2 tromboni, tuba /, Score and parts
- PETROVICS, Emil**
6703 **Cassazione** per quintetto d'ottoni, Score and parts
- SZÖLLÖSY, András**
7411 **Musiche** per ottoni
/ 3 trombe, 3 tromboni, tuba /, Score
- MÁRIÁSSY, István — VARASDY, Frigyes — ZILCZ, György**
8200 **An introduction to Ensemble Playing** for brass
instruments
Part one / Exercises /
Part two / Concert Pieces /



Distributor:
KULTURA, H-1389 BUDAPEST, POB 149



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
- barilets acier-plastique
- des modèles pour tous les usages

Helmut Finke

METALLBLASINSTRUMENTENBAU

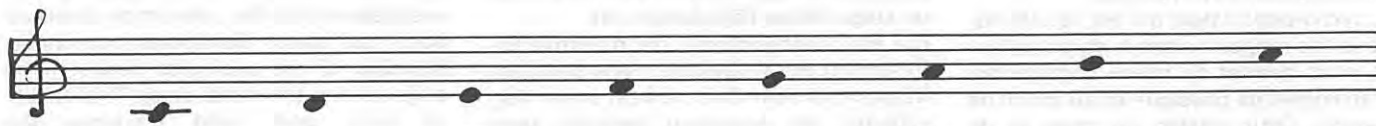
Industriestrasse 7 - p.o. Box 2006 Tel. (05228) 323

D - 4973 VLOTHO-EXTER West Germany

bien entendu, il le chantera mentalement. Il importe d'intégrer dans chaque syllabe, la voyelle figurant dans le nom des notes à jouer. Ce qui favorisera les vibrations du larynx.

faden in der Entwicklung der Technik dieser *Denkart*. Um einen dem Do (= C) entsprechenden Ton zu erzeugen, wird der Instrumentalist ein «Toh» aussprechen und es freilich für sich singen. Es ist wichtig, den im Namen der Note enthaltenen Vokal in jede Silbe einzubeziehen, was die Vibrationen des Kehlkopfs begünstigt.

to C (= Do), the instrumentalist pronounces a "Toh" and sings it of course to himself. It is important to include the vowel which occurs in the name of the sound in every syllable which favours the vibrations of the larynx.



Exemple :	Tô	Té	Ti	Ta	To	Ta	Ti	Tô	(en Fa)
	Ta	To	Ta	Ti	Tô	Té	Ti	Ta	(en Ut)
Beispiel :	Toh	Te	Ti	Ta	To	Ta	Ti	Toh	(in F)
	Ta	To	Ta	Ti	Toh	Te	Ti	Ta	(in C)
Example :	Toh	Te	Ti	Ta	To	Ta	Ti	Toh	(in F)
	Ta	To	Ta	Ti	Toh	Te	Ti	Ta	(in C)

Les sons liés seront articulés par la prononciation de la voyelle.

Gebundene Töne werden durch Aussprechen des Vokals artikuliert.

Slurred notes are articulated by means of pronouncing the vowel.



Ti — ô	Té	Ti	To — a	Ti	To	Ti	(en Fa)
Ti — a	To	Ti	Tô — é	Ti	Tô	Ta	(en Ut)
Ti — oh	Te	Ti	To — a	Ti	To	Ti	(in F)
Ti — a	To	Ti	Toh — e	Ti	Toh	Ta	(in C)
Ti — oh	Te	Ti	To — a	Ti	To	Ti	(in F)
Ti — a	To	Ti	Toh — e	Ti	Toh	Ta	(in C)

Pour exécuter parfaitement avec l'instrument un trait de ce genre, il faudra qu'une automatisation du réflexe phonétique dans la prononciation des syllabes et voyelles soit d'une diction correcte. Ceci implique un travail préparatoire d'une durée variable selon les individus. Pour les anglo-saxons, ce langage musical est inhabituel, le nom des notes étant remplacé par les lettres A, B, C, D, E, F, etc. Cependant, quelle que soit notre origine ethnique, il est indispensable de pratiquer le *chant grégorien*. L'utilisation des *neumes* étant prodigieusement nécessaire de par les inflexions qu'ils requièrent.

La mobilité de la langue pendant un legato est déterminante pour la sonorité ainsi que le caractère à donner à la phrase musicale.

Les sauts d'intervalles sont une des grandes difficultés de notre instrument, c'est pourquoi nous aurions intérêt à «placer» notre voix comme le fait un chanteur. Le texte constituant la base d'une articulation bonne ou mauvaise, nous instrumen-

Um auf dem Instrument eine solche Notenfolge perfekt auszuführen, ist ein automatischer phonetischer Reflex in der Aussprache der Silben und Vokale in korrekter Diktion notwendig. Das verlangt eine je nach Individuum verschieden lange Vorbereitung.

Für Angelsachsen ist diese Musiksprache ungewohnt, da der Name der Noten durch die Buchstaben A, B, C, D, E, F usw. ersetzt wird. Trotzdem, welches auch der ethnische Ursprung des Instrumentalisten sei, der Gregorianische Gesang ist unumgänglich. Die Anwendung der Neumen ist nämlich unheimlich hilfreich dank der ihnen anhaftenden Modulationen.

Die Zungenbeweglichkeit während eines Legatos ist für den Klang und den Charakter der musikalischen Phrase bestimmend.

Die Intervallsprünge bilden eine der größten Schwierigkeiten unseres Instrumentes, deshalb sollten wir unsere Stimme «setzen», wie ein Sänger sie setzt. Für ihn bildet der Text den Ausgangspunkt

In order to be able to perform such a series of notes perfectly on the instrument, an automatic phonetic reflex in the pronunciation of the syllables and vowels with correct diction is necessary. This demands a period of preparation, the length of which depends on the individual.

For anglo-saxons this music language is unfamiliar, because the names of the notes are replaced by the letters A, B, C, D, E, F, etc. However, whatever the ethnic origin of the instrumentalist, the Gregorian chant is indispensable. The application of the neums is indeed tremendously helpful thanks to their adherent modulations.

The flexibility of tongue movement during a legato passage determines the sound and character of the musical phrase.

Intervallic leaps form one of the greatest difficulties of our instrument, therefore we should "place" our voice, as a singer does. For him the text forms the point of departure for a good or bad articulation. Luckily we instrumentalists can choose

tistes, pouvons heureusement choisir l'articulation qui conviendra à la phrase musicale à interpréter.

L'excitation de nos cavités sinusoïdales est de nature à favoriser l'acoustique des sons à produire dans notre instrument. Ici interviennent divers éléments fonctionnels de notre personnalité en relation directe avec une connaissance approfondie de nos possibilités physiques.

La *psycho-physiologie* qui est l'étude objective des rapports entre le corps et l'esprit, nous permet de mieux comprendre les analogies du physique et du moral de l'homme. Cette dualité du corps et de l'esprit constitue le phénomène de l'émotion qui se traduit très souvent par la gorge contractée du spasme pharyngé, aphonie du spasme laryngé, boule du spasme œsophagien. Ces expressions diffuses s'observent quelle que soit l'émotion. Le trait caractéristique apparaît dans une inhibition neuro-musculaire. Il y a alors, *relâchement général des muscles du visage*.

Nous avons tous constaté que d'après notre état physique et psychique du moment, une exécution publique diminue sensiblement notre résistance musculaire. Une articulation souple et précise compensera cette déficience passagère, sans oublier que cette articulation correcte ne sera réalisable que si au préalable, nous faisons une *gymnastique de respiration de manière parfaite*.

einer guten oder schlechten Artikulation. Zum Glück können wir Instrumentalisten die Artikulation wählen welche zur auszuführenden musikalischen Phrase passt. Die Erregung unseres Nasenrachenraumes kann die Akustik der auf dem Instrument zu erzeugenden Töne begünstigen. Hier spielen verschiedene funktionelle Elemente unserer Persönlichkeit in Verbindung mit einer tieferen Kenntnis unserer körperlichen Fähigkeiten mit.

Die *Psychophysiologie*, die objektive Erforschung der Verbindung zwischen dem Körper und dem Geist, erhellt unser Verständnis der Analogien zwischen dem physischen und dem moralischen Zustand. Diese Dualität von Körper und Geist erzeugt das Phänomen der Aufregung, das sich oft durch Spannungen in der Halsgegend (Schlundkopfkampf), durch Aphonie (Kehlkopfkampf) offenbart. Jede Art von Aufregung erzeugt solche Reaktionen, deren charakterischen Zug auf neuromuskulärer Ebene zu suchen ist. Begleitet wird das Phänomen von einer *totalen Entspannung aller Gesichtsmuskeln*.

Wir haben alle beobachten können, dass ein öffentliches Auftreten unsere Muskelwiderstandskraft je nach unserem körperlichen und seelischen Zustand erheblich vermindert. Geschmeidige und präzise Artikulation wird diesen vorübergehenden Mangel ausgleichen. Jedoch darf nicht vergessen werden, dass eine korrekte Artikulation nur dann erreicht werden kann, wenn zuvor perfekte *Atemgymnastik* getrieben wird.

the articulation which fits the musical phrase to be executed.

The stimulation of the pharyngeal cavity can favour the acoustics of the notes to be produced on the instrument. Here various functional elements of our personality play a part in connection with a deeper knowledge of our physical capabilities.

Psychophysiology, the objective investigation into the connection between body and mind, illuminates our understanding of the analogies between the physical and the moral state. This duality of body and mind produces the phenomenon of excitement (or agitation), which is often manifested in tension of the neck area (pharyngeal cramp), or cramp of the larynx.

Every kind of excitement produces such reactions, whose characteristic trait is to be sought on the neuro-muscular level. The phenomenon is accompanied by a *total relaxation of all face muscles*. We have all been able to observe, that an appearance in public considerably lowers our muscular resistance according to our physical and mental state. Flexible and precise articulation will compensate for this temporary deficiency. However it mustn't be forgotten, that correct articulation can only then be attained, if beforehand perfect *breathing gymnastics* are thoroughly worked at.



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

Zen and the art of horn playing¹

JEFFREY AGRELL

II.

Le professeur Herrigel prit des leçons pendant 6 ans avec son maître de tir à l'arc. Il lui fallut une année pour n'apprendre qu'à tendre l'arc correctement; encore 3 ans pour apprendre à lâcher le coup; et c'est finalement en dernier qu'il apprit à viser le but. A un moment donné, le Maître essaya d'apprendre un peu de philosophie occidentale pour pouvoir l'aider par un biais qui lui serait familier. Mais il renonça rapidement, disant que maintenant «il comprenait que pour une personne qui s'intéressait à des choses pareilles, l'apprentissage de l'art du tir à l'arc se révélât d'une difficulté peu commune».

Récemment, la science a commencé à faire des recherches sur la nature de l'esprit. Ils ont trouvé que l'hémisphère gauche du cerveau est le lieu des fonctions rationnelles: le côté gauche sait utiliser le langage, faire des mathématiques et penser au passé et au futur. L'hémisphère droit ne sait utiliser ni le langage ni les nombres, mais traite toutes les sensations non formulées du corps et le vécu ici-et-maintenant. Côté gauche: raison. Côté droit: sensations et intuitions. On dirait que nous avons tous dans la tête, cette dichotomisation est-ouest de la *Weltanschauung*. Des études ont montré que les 2 côtés opèrent indépendamment l'un de l'autre. Dans une des expériences, le sujet était une personne dont la connexion entre les 2 cerveaux avait — pour des raisons d'ordre médical — été perturbée. Elle avait les yeux bandés et si l'on plaçait un peigne dans sa main gauche, elle ne pouvait pas dire le nom de ce qu'elle tenait (les hémisphères sont reliés aux parties opposées du corps, par ex. main gauche — hémisphère droit). L'hémisphère droit n'a pas les mots pour dire ses sensations; ainsi, bien que sachant exactement ce qu'elle tenait dans sa main gauche, la personne ne pouvait pas dire le nom associé à la sensation de cet objet, avant que sa main droite ne l'ait aussi touché. Des études ont également montré que lorsqu'un des côtés du cerveau opère, cela interfère sur l'opération de l'autre — mais nous en reparlons plus loin.

II.

Prof. Herrigel nahm 6 Jahre lang Unterricht im Bogenschiessen bei seinem Meister. Er brauchte ein Jahr, um zu lernen, wie man einen Bogen richtig spannt; dann 3 Jahre, um zu lernen, wie man den Pfeil abschießt, erst zuletzt lernte er das Zielen. Sein Meister bemühte sich, etwas westliche Philosophie zu lehren, um ihm über vertraute Wege helfen zu können. Bald aber verzichtete er darauf, denn inzwischen hatte er «verstanden, dass das Erlernen der Kunst des Bogenschiessens für einen, der sich für derlei Probleme interessiert, aussergewöhnliche Schwierigkeiten bereite.»

In letzten Zeiten haben Wissenschaftler über das Wesen des Geistes nachgeforscht. Dabei konnte festgestellt werden, dass die linke Hälfte des Grosshirns Sitz der rationalen Funktionen ist: die linke Seite kann die Sprache verwenden, Mathematikaufgaben lösen und in der Vergangenheit und der Zukunft denken. Die rechte Hälfte dagegen kann weder sprechen noch rechnen, wertet aber alle unaussprechbaren körperlichen Gefühle, das Hier-und-Jetzt-Erlebnis aus. Linke Seite: Vernunft, Rechte Seite: Gefühle und Intuitionen. Demnach beherbergen wir alle jene weltanschauliche Ost-West-Dichotomie. Gewisse Studien haben ergeben, dass beide Seiten unabhängig von einander funktionieren. Einer der Versuchspersonen, bei der die Verbindung zwischen beiden Grosshirnhälften aus medizinischen Gründen zerstört war, wurden die Augen verbunden; legte man ihr einen Kamm in die linke Hand, war sie unfähig, den Gegenstand, den sie festhielt, zu nennen (die Grosshirnhälften sind mit den entgegengesetzten Körperteilen übers Kreuz verbunden: linke Hand mit rechtem Grosshirnteil). Die rechte Grosshirnhälfte besitzt die Wörter nicht, welche das von ihr gefühlte ausdrücken könnten; deshalb konnte jene Person, obwohl sie genau wusste, was sie in der Linken hielt, das mit dem Gefühl, das der Gegenstand entstehen liess, verbundene Wort nicht aussprechen, bevor sie es mit der Rechten begriffen hatte. Wenn eine Grosshirnhälfte tätig ist, dann entstehen

II.

Professor Herrigel studied with his archery Master for six years. It took him a year just to learn to draw the bow correctly; three more years to learn to release the shot; and finally at the last he learned to aim at the target. At one point the Master tried to learn a little Western philosophy to help him from a side he already knew. But he soon gave up, saying that now he could "understand that a person who interested himself in such things would find the art of archery uncommonly difficult to learn".

Science has recently begun to make investigations into the nature of the mind. They have found that the left hemisphere of the brain is the site of the rational functions: the left side can use language, do mathematics, and think about the past and future. The right hemisphere cannot use language or numbers, but has to do with the wordless feelings of the body, the experiencing of the here-and-now. Left side: reason; right side: feelings and intuition. It seems that we all have the entire East-West *Weltanschauung* dichotomy in our heads. Studies show that the two sides operate independently of one another. In one experiment, the subject was a person who, for medical reasons, had had the connection between the two brains severed. He was blindfolded and when a comb was placed in his left hand, he could not say the name of what he was holding (the hemispheres link up with the opposite sides of the body, i. e. left hand — right brain). The right brain has no words for its feelings, so though he knew exactly what he held in the left hand, he could not say the name associated with the feel of this object until the right hand had touched it as well. Studies also show that the operation of one side interferes with the operation of the other, but we will take that up later.

As a result of our Greek heritage, Western society today is left brain oriented: it values words, figures, data, logic, knowledge, facts. Typical left brain occupations include lawyer, accountant, engineer. Right brain occupations have

¹ Le Zen et l'art du jouer du cor.

¹ Zen und die Kunst des Hornblasens.

Une des conséquences de notre héritage grec est que notre société occidentale est aujourd'hui orientée selon l'hémisphère gauche: elle valorise les mots, les chiffres, les données, la logique, la connaissance, les faits. Parmi les métiers typiquement «hémisphère gauche», citons les avocats, les comptables, les ingénieurs. Les métiers de type «hémisphère droit» ont à voir avec l'intangible, l'inexprimable: la musique, les beaux-arts, la danse. La société tend à désigner les activités et professions de type «hémisphère droit» par des termes péjoratifs, puisqu'elles ne sont pas mesurables sur l'échelle des valeurs de l'«hémisphère gauche»: est-ce qu'on peut en peser, en mesurer, en compter la production, ou peut-on l'exprimer précisément en mots ou en chiffres? Sinon, à quoi est-ce que cela sert? Oui, je sais que votre fils est musicien, mais de quoi vit-il?

Tout notre système d'éducation est de type «hémisphère gauche». Les étudiants apprennent des mots, des faits, des dates, des nombres et sont classés numériquement en considération de leurs talents en matière de raisonnement (et on a le sentiment que ceux qui ont les «bonnes» notes sont d'une certaine façon les gens «bien»). Le jeune enfant arrive à l'école avec une faible maîtrise du langage, mais avec une formidable créativité et une capacité à jouir de toute chose à chaque instant. Cependant, tout au long de sa carrière scolaire, seul sera récompensé un comportement de type «hémisphère gauche», et il est très rare de rencontrer un enfant ayant atteint ses 18

Interferenzen mit der Tätigkeit der anderen — davon aber später.

Unser griechisches Erbe bedingt, dass unsere westliche Gesellschaft heute der linken Grosshirnhälfte verpflichtet ist: Wörtern, Zahlen, Daten, Tatsachen, dem Wissen und der Logik teilt sie die Hauptrolle zu. Unter den «linkstypischen» Berufen wären Rechtsanwälte, Buchhalter, Ingenieure zu nennen, während die «rechtstypischen» Berufe mit dem Unbegreiflichen, dem Unaussprechbaren zu tun haben: Musik, Schönen Künsten, Tanz. Die Gesellschaft neigt dazu «rechtstypische» Berufe und Tätigkeiten leicht verächtlich-herabsetzend zu beurteilen, da sie nicht mit dem Wertmassstab der rechten Grosshirnhälfte messbar sind: sie können weder abgewogen oder abgemessen, noch kann deren Produktionszahl eingeschätzt werden; sie können weder in Worte noch in Ziffern genau erfasst werden. Also, wozu sind sie nützlich? Ich weiss, Ihr Sohn ist Musiker, aber wovon lebt er denn?

Unser gesamtes Bildungssystem ist der linken Grosshirnhälfte verpflichtet. Schüler und Studenten lernen Wörter, Fakten, Daten, Zahlen und werden nach ihrer Urteilkraft eingestuft — so entsteht das Gefühl, dass diejenigen, die «gute Zensuren» haben, die «anständigen Leute» sind. Beim Eintritt in die Schule bringt das Kind eine noch geringe Sprachbeherrschung mit, es verfügt aber über eine grossartige schöpferische Gabe und eine ebenso wunderbare Fähigkeit, jederzeit alles zu geniessen. In der Schulzeit wird

to do with the intangible, the inexpressible: music, fine arts, dance. Society tends to apply pejorative terms to right brained activities and occupations since they are not measurable on the left brain value system: does it produce anything that can be weighed, measured, counted, or expressed precisely in words or numbers? If not, what good is it? Yes, I know your son is a musician, but what does he do for a living?

Our entire educational system is left brain oriented. Students learn words, facts, dates, numbers, and are ranked numerically according to ability with the faculty of reason (and there is the feeling that those with the "better" numbers are somehow "better" people). A young child enters school with little language ability but with tremendous creativity and ability to enjoy each moment of any activity. However, as he goes on in school, only the left brain type of behavior is rewarded and it is a rare child that reaches the age of 18 with a creative or original thought in his head; after all, what the left brain contains is only what someone else has told him or what he has read. Half the person is thus neglected, the half that is the source of creativity. One learns to imitate models by following rules, but never to listen to or try to express one's own inner creative impulses.

The system tolerates some right brain type activities, but in general they are looked upon as luxuries at best and embarrassments at worst; and when there is



Dieter OTTO

Meisterwerkstätte für
Metallblasinstrumentenbau
D - 8261 NEUMARKT St. VEIT
West Germany
(Tel. 08639 - 1564)

Um die Tradition des Handwerks fortzusetzen, stelle ich meine Instrumente noch in reiner Handarbeit her. Somit kann den Wünschen des Musikers entsprochen werden.

Herstellung von B, F, Doppel u. B hoch F Waldhörner

ans qui ait encore dans la tête quelque pensée originale ou créative; après tout, l'hémisphère gauche ne contient que ce qu'on lui a dit ou ce qu'il a lu quelque part. On a donc négligé la moitié de la personne, précisément cette moitié qui est la source de la créativité. On apprend à imiter des modèles en suivant des règles, mais jamais à écouter ni à exprimer ses propres impulsions profondes de créativité.

Le système tolère certaines activités de type «hémisphère droit» mais d'une façon générale, elles sont considérées au mieux comme un luxe, au pire comme gênantes; et en cas de réductions budgétaires, elles sont les premières à sauter. Avec un peu de chance, l'étudiant aura été mis en contact avec quelques activités de type «hémisphère droit», comme le chant, la musique instrumentale, les arts plastiques, le théâtre, ou plus probablement le sport (encore que le sport subisse la pression de l'hémisphère gauche) qui consiste à ne valoriser que le vainqueur, contrairement à l'hémisphère droit qui accentuerait la valeur de la compétition pour atteindre un but interne à soi. Nous reparlerons longuement de tout cela plus loin). Bien des parents pensent qu'il est bon que leurs enfants participent à tout cela, mais personne n'est capable d'avancer de vraiment bonne raison, de solide raison type société-occidentale, pour dire pourquoi, ni quel «bien» ils pourraient en retirer (en occident, il faut des «raisons» à tout ce qu'on fait; dire «je le fais parce que j'en ai envie» est considéré comme une forme de réponse très insatisfaisante). Il n'est pas facile de déterminer la nature de la musique ni pourquoi quiconque devrait en avoir connaissance», disait Aristote.

Faire de la musique ou en écouter relève exclusivement de l'hémisphère droit: c'est du pur vécu et à ce titre cela pose problème aux institutions d'éducation de la tradition occidentale. Par exemple: prenons l'université américaine, ce gigantesque pot-pourri de disciplines des types hémisphères gauche et droit. L'accent est mis, évidemment sur les activités de type «hémisphère gauche», et les pauvres départements «hémisphère droit» doivent passer sous le joug des règlements et systèmes de valeurs de l'académisme «hémisphère gauche» au pouvoir. La structure du programme que doivent suivre les étudiants en musique a été calquée sur celle des disciplines de type «hémisphère gauche». La valeur réelle que peut avoir un professeur de musique en tant qu'enseignant et en tant qu'exécutant ne compte que très peu; par contre, une forte pression sera exercée sur lui afin qu'il obtienne la médaille attestant de sa respectabilité académique, sa carte du syndicat: le doctorat

aber lediglich das «links-typische» Verhalten belohnt. Wie selten begegnet man einem Achtzehnjährigen der noch originale Ideen, Schöpferkraft besitzt! Dabei enthält diese linke Hälfte nur das, was er gesagt bekommen und irgendwo gelesen hat. Die Hälfte des Individuums ist vernachlässigt worden, eben jene Hälfte in der der Quell der Schöpferkraft liegt. Man lernt Modelle nachahmen, Regeln befolgen, nie aber wird man dazu aufgefordert, seinem ureigenen schöpferischen Trieb zu lauschen und Ausdruck zu verleihen.

Das System toleriert gewisse «rechtstypische» Tätigkeiten, im allgemeinen aber werden sie bestenfalls als Luxus, im schlimmsten Fall als etwas Störendes betrachtet; bei Sparmassnahmen sind sie denn auch immer als erste betroffen. In glücklichen Fällen wird den Schülern der Kontakt mit einigen «rechtstypischen» Tätigkeiten gewährt: Singen, Instrumentalmusik, bildende Künste, Theater, wahrscheinlicher allerdings Sport (Sport aber unterliegt einem «linkstypischen» Druck: allein der Sieger wird hervorgehoben, während die rechte Grosshirnhälfte den Wert der Kraftaufwendung zur Erreichung eines inneren Zieles betonen würde. Davon wird später noch ausführlich die Rede sein.) Viele Eltern denken zwar, dass es gut und recht ist, an solchen Tätigkeiten teilzunehmen, sind aber unfähig wirklich gute Gründe anzugeben, unserer westlichen Gesellschaft entsprechende handfeste Gründe, die erklären könnten, warum und was daran so förderlich ist. (Im Westen bedarf es «guter Gründe» für alles, was man tut; wer sagt: «ich tue es, weil ich dazu Lust habe», gibt einen völlig unzureichenden Grund an.) «Die Natur der Musik zu bestimmen, und weshalb ein jeder davon Kenntnis haben sollte, ist gar nicht leicht», hat Aristoteles gesagt.

Musizieren oder Musik hören gehört ausschliesslich in den rechten Grosshirnbeereich: es ist echtes Erleben. Deshalb stellt es dem Bildungswesen der westlichen Tradition etliche Probleme. Zum Beispiel: in der amerikanischen Universität, diesem gigantischen Mischmasch «links- und rechtstypischer» Fächer, werden natürlich die «linkstypischen» Tätigkeiten bevorzugt, während die armen «rechtstypischen» Abteilungen der Last der Regeln und Wertskalen des herrschenden «linkstypischen» akademischen Systems unterworfen werden. Der Aufbau des Studienprogramms der Musikstudenten ist ein Abklatsch des Programms der «linkstypischen» Fächer. Die echte pädagogische oder interpretatorische Begabung des Musiklehrers ist hier nur von geringerem Wert, hingegen wird ein starker Druck ausgeübt, damit er seine akademische Auszeichnung erhält:



a budget cut, they are the first to go. With luck, the student will have had some contact with right brained activities such as singing, instrumental music, art, drama, or most likely: sports (however, sports are often under the left brain pressure of valuing only *winning*, as opposed to the right brain emphasis of using the contest to achieve *inner* goals. This will be dealt with at length later). Many parents think it is ok for the kids to participate, but nobody has any really good, solid Western-society-type *reasons* why they should or what "good" it does (in the West you must have 'reasons' for everything you do; to say, "I am doing it because I *feel* like it", is considered a very low form of answer). "It is not easy to determine the nature of music or why anyone should have knowledge of it", said Aristotle.

Making or listening to music is pure right brain, pure experience, and this is a problem in educational institutions in the Western tradition. For example: the American university, that gigantic hodgepodge of left and right brain disciplines. The emphasis is of course left brain and the poor right brain departments are thrown upon the Procrustean bed of rules and values of the ruling left brain academia. The structure of the program the music student must follow has as its

(document qui relève presque entièrement de l'hémisphère gauche). Sa seule alternative (à moins qu'il ne se fiche de la sécurité de l'emploi ou de la promotion) est d'accéder au moins à une célébrité nationale. L'approche des conservatoires européens ne manque pas non plus de désavantages, mais au moins leurs structures sont plus adaptées à la nature des études de musique : les professeurs et les étudiants sont moins soumis aux pressions et restrictions du nombre, des classes et du temps.

Cette difficulté qu'a la musique à se trouver une place confortable dans la société occidentale n'est pas nouvelle — tout a commencé avec Platon : ce qui fait appel à l'esprit est bon, ce qui fait appel aux sens... l'est moins, et est peut-être même mauvais ou dangereux. Bien qu'il appréciait l'usage de la musique à l'église, saint Augustin craignait que le texte (raison) ne soit occulté par son inférieure selon Platon, la beauté sensuelle de la mélodie. Pour Luther, la musique ne pouvait aider la piété qu'à condition d'être simple et directe (ce qui décrit parfaitement la mélodie d'un choral). Calvin se méfiait énormément de la musique. Il proféra ses invectives contre l'attrait sensuel et réaffirma la suprématie du texte. Descartes estimait que toute musique passionnée ou joyeuse était franchement immorale. Kant trouvait que la musique était le plus pauvre de tous les arts, puisqu'elle n'utilisait pas la parole. Et ainsi de suite. On commence à s'expliquer les mots de Bertrand Russell «les Puritains s'opposèrent à la musique, à la peinture et au splendide rituel de l'Eglise catholique». Ou pourquoi aujourd'hui, les églises protestantes les plus conservatrices regardent de travers tout ce qui est danse, jazz et rock. Ou pourquoi la musique «classique» passe pour quelque chose d'«élevé» — elle est sensée exiger connaissances et raison pour se faire «comprendre»; comme si elle était destinée à ces gens «bien» qui ont passé avec de bonnes notes. Division en parts différentes. Attribution de valeurs relatives en rapport avec la rationalité. Une petite chanson bien connue, tout ça...

(À suivre)

die Doktorwürde (die Doktorarbeit ist im Wesen eine «linkstypische» Arbeitsleistung). Einzige Ausweichmöglichkeit — es sei denn, er pfeift auf sichere Arbeitsverhältnisse und Beförderung — bildet das Heraufsteigen zu mindestens nationalem Ruf.

Auch europäische Musikhochschulen weisen genügend Nachteile auf, ihre Struktur aber ist der Natur des Musikstudiums besser angepasst: Lehrer und Schüler sind dem Druck und den Beschränkungen der Zahl, der Klassen und der Zeit weniger ausgesetzt.

Dass die Musik sich bei der Suche nach einer bequemen Stellung in der westlichen Gesellschaft schwer tut, ist nichts Neues — seit Platos Zeiten ist es so: was an den Geist appelliert, ist gut, was die Sinne anspricht... ist es weniger, ist vielleicht sogar schlecht, gar gefährlich. Obwohl der Heilige Augustinus Kirchenmusik zu schätzen wusste, befürchtete er, dass die Worte (die Vernunft) von der sinnlichen — nach Plato minderwertigen — Schönheit der Melodie überschattet würden. Luther behauptete, dass die Musik nur dann der Frömmigkeit dienlich sein könnte, wenn sie einfach und direkt sei (Worte, die die Melodie der Choräle aufs genaueste beschreiben). Calvin misstraute der Musik, er sprach Schmähworte gegen sinnliche Verlockungen und bestätigte einmal mehr die Vormacht des Wortes. Descartes behauptete, dass jede leidenschaftliche oder fröhliche Musik unsittlich sei. Kant betrachtete die Musik als die ärmste der Künste, weil sie die Sprache nicht gebraucht. Und so weiter. Langsam versteht man Bertrand Russells Worte: «die Puritaner widersetzten sich der Musik, der Malerei und dem grossartigen Zeremoniell der katholischen Kirche». Oder warum die «klassische» Musik als etwas «Erhabenes» angesehen wird — sie soll nämlich Kenntnis und Vernunft voraussetzen, um verstanden zu werden; als ob sie den «anständigen Leuten» reserviert wäre, die «gute Zensuren» erhalten haben. Zerlegung in verschiedene Teile. Zuerkennung relativer Stellenwerte im Verhältnis zur Vernunft. Wie bekannt das alles klingt...

(Fortsetzung folgt)

model that structure designed for left brain disciplines. The music teacher's real worth as a teacher and performer count for little; heavy pressure is put on him to get his badge of academic respectability, his union card: the doctorate (which is almost entirely a left brain document). His alternative to this (unless he doesn't care about job security or promotion) is to become at least nationally famous. The European conservatory approach is by no means without disadvantages, but its structure is at least more suited to the nature of music study: teachers and students are freer from the pressures and restrictions of numbers, degrees, and time.

This difficulty of music in finding a comfortable place in Western society is not new — it all stems from Plato: what appeals to the intellect is good, and what appeals to the senses is... well, less good; maybe even bad or dangerous. St. Augustine, while appreciating the use of music to the church, was afraid that the text (Reason) would be overshadowed by its Platonic inferior, the sensual beauty of the melody. For Luther, music could be an aid to piety only if it were simple and direct (which describes a chorale melody perfectly). Calvin was highly distrustful of music; he inveighed against sensual appeal in music and asserted the supremacy of the text. Descartes considered any music that was passionate or lively to be downright immoral. Kant considered music as the lowest of the arts because of its wordlessness. And so on. We begin to understand why, in the words of Bertrand Russell, "the Puritans objected to the music and painting and gorgeous ritual of the Catholic Church". Or why the more conservative Protestant churches of today look askance at dancing and jazz and rock music. Or why 'classical' music is held to be a "higher" sort of music — it is supposed to require knowledge and reason for "understanding"; something for the better people who graduated with the better numbers. Separation into parts. Assignment of relative value on the basis of appeal to Reason. It all sounds so terribly familiar...

(To follow)

Les Indiens Pueblo m'ont dit que tous les Américains étaient fous, et comme bien sûr, j'étais quelque peu surpris, je leur ai demandé pourquoi. Ils dirent: «Mais, ils disent qu'ils pensent avec leur tête. Or aucun homme sain d'esprit ne pense avec sa tête. Nous pensons avec notre cœur.» (C. G. Jung, cité par D. T. Suzuki, dans «Zen and Japanese Culture».)

Die Pueblo-Indianer sagten mir, dass alle Amerikaner verrückt seien. Da ich verständlicherweise etwas erstaunt war, fragte ich sie warum. Sie sagten: «Nun, sie behaupten, dass sie mit dem Kopf denken. Kein gesunder Mensch denkt mit dem Kopf. Wir jedenfalls denken mit dem Herz.» (C. G. Jung, zitiert in «Zen and Japanese Culture» von D. T. Suzuki.)

The Pueblo Indians told me that all Americans are crazy, and of course, I was somewhat astonished and asked them why. They said, "Well, they say they think in their heads. No sound man thinks in the head. We think in the heart." (C. G. Jung, quoted by D. T. Suzuki in Zen and Japanese Culture.)

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

BAERENREITER	Kassel (D)	FREI H.	Mellingen (CH)
BAUER	Karlsruhe (D)	GERIG	Köln (D)
BILLAUDOT	Paris (F)	HEINRICHSHOFEN	Wilhelmshaven (D)
BOTE & BOCK	Berlin (D)	KALMUS Ltd	London (GB)
BROWNIE PUBL.	Sherman Oaks (USA)	MAURER	Bruxelles (B)
BUSCH	Lidingö (S)	MILLER	New York (USA)
CARDOSO	Buenos Aires (Argentina)	PAYOT	Lausanne (CH)
CHOUDENS	Paris (F)	PRO ART	Westbury (USA)
CONSERVATORY PUBL.	Croton-on-Hudson (USA)	SCHULZ Blasm.	Freiburg (D)
DOBLINGER	Wien (A)	SOUTHERN MUSIC CO	San Antonio (USA)
EDITIO MUSICA	Budapest (H)	TENUTO PUBL.	Bryn Mawr (USA)
EULENBURG	Zurich (CH)	VYROBYL ČESKY h.f.	Praha (CSSR)
FEMA MUSIC	Naperville (USA)		

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

ARION	Paris (F)	JECKLIN	Zürich (CH)
BIM	Moudon (CH)	MELODIA	Leningrad (URSS)
CLAVES	Thun (CH)	MILLER	New York (USA)
CORELIA	Châlo St. Mars (F)	SYRINX	Marseille (F)
CRYSTAL RECORDS	Los Angeles (USA)	TRIO	Tokyo (Japan)

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- BROWN Clifford, **Solos** «Twenty of Clifford's Greatest Solos» transcribed by Mark Lewis (Sherman Oaks, Brownie Publications). \$ 10.00.
- CARDOSO Wilfredo, **High Trumpets Vol. I - II**, «Practical applications of high trumpets in trumpet solos in the works of J. S. Bach, Baroque music, symphony orchestra and opera repertoire» (English) (Buenos Aires, Wilfredo Cardoso, 1977 = revised, corrected and enlarged).
- — — **Trompetas ascendentes Vol. III - IV**, «Usos practicos de las trompetas con pistones ascendentes en musica sinfonica, opera y ballet» (Buenos Aires, Wilfredo Cardoso, 1978 — English version to follow).
- HARTZEL Eugene, **Monologue 8**, «St Louis Choruses» for Trumpet (or Flügelhorn) (Wien, Doblinger, 1978 — D.15.5556). ca 5'30".
- MILLER Charles, **Twelve Pieces for unaccompanied Trumpet**, with record (New York, Charlie Miller, 1978). \$ 7.95 complete. Music book alone: \$ 2.45.
- FREI Herbert, 7 neue Trompeten-Ensemble-Blätter, **Nr. 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22** (Mellingen, Herbert Frei, 1978). 2 und 3-stimmig. Sfr. 1.— pro Blatt, 0.60 Fr. ab mehrere Blätter.
- PRESSER William, **Seven Trumpet Duets** (Bryn Mawr, Tenuto Publications, 1977-T182; sent by A. A. Kalmus Ltd, London). \$ 4.00.
- POLSON Rodney, **Equali** for 3 trumpets (Naperville, Fema Music, 1969). \$ 3.00.
- PRESSER William, **Trumpet Quartet** (Bryn Mawr, Tenuto Publications, 1977-T181; sent by A. A. Kalmus Ltd., London). \$ 5.00.
- DVOŘÁČEK Jiri, **Sonata** pro trubku a klavir (Praha, Vyrobil Česky hudebni fond, 1977).

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

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.

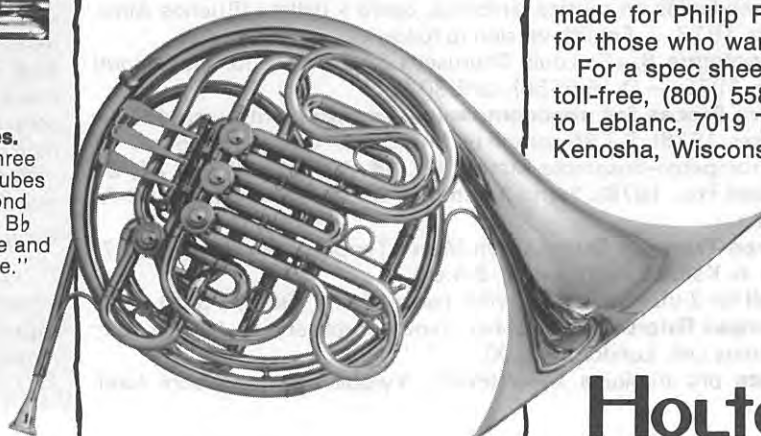
"The taper of the mouthpipe is neither too fast nor too long and narrow, but just right, to keep the high and low notes precise."



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

- FOX Andrew C., **Song and Symphonic Etude** for B^b trumpet with piano acc. (Westbury, Pro Art Publications, 1978 — Pro Solo 156; sent by A. A. Kalmus Ltd., London). \$ 1.25.
- LANCEN Serge, **Mouvement** pour cornet Si^b ou trompette Si^b ou Ut et piano (Paris, Billaudot, 1978).
- PAUER Jiri, **Koncert** pro trubku a pianoforte (orchestr) (Praha, Panton, 1975).
- BACH Johann Sebastian, **Arien und Choräle** für Trompete & Orgel bearbeitet von Eberhard Kraus (Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1977 — N 1439).
- TELEMANN G. Ph., **Concerto en sol mineur** pour 2 trompettes et piano (orchestre) (Paris, Billaudot, 1977 — G. 2173 B.). 8'20".

COR — HORN

- ORVAL Francis, **Cadences** pour les Concerti No. 3 et 4 de W. A. Mozart, 1 et 2 de J. Haydn, en Ré maj. de M. Haydn (Bruxelles, Maurer, 1977).
- CRUSELL Bernhard (1775-1838), **Three Quartets for Four Horns** arr. by Stig Rybrant (Lidingö/Sweden, Hans Busch Musikförlag AB., HBM 056). ca 12'.
- ARNN John, **Fantasia** for Horn and Piano (Naperville, Fema Publications, 1973). \$ 3.50.
- BORDOGNI-GABLER, **Vokalisieren** für Horn und Klavier (Wien, Doblinger, 1978 — 05 640).
- WALLNER Alarich, **In modo classico**, Trio für 2 Klarinetten und Horn (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1976 — aus der Reihe «Jugend musiziert» — Gruppenspiel — Nr. 822).
- MAJO Ernest, **Suite per quattro** für 2 Klarinetten, Horn und Fagott (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1976).
- BARTOS Jan Zdeněk, **Divertimento XV** für Flöte, Klarinette in B, Waldhorn in F und Fagott (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1977 — «Jugend musiziert» — Gruppenspiel — Nr. 823).
- KORINGER Franz, **Vier Aphorismen** für Bläserquintett (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1976).

TROMBONE — POSAUNE

- SENON Gilles, **23 Esquisses** pour la technique et la pratique du souffle (Paris, Billaudot, 1977).
- BREUIL Hélène, **Essai** pour trombone et piano (Paris, Billaudot, 1978).
- CONSTANT, Fr., **Palaisance** pour trombone & piano (Paris, Billaudot, 1978).
- FOX Andrew C., **Air and Bolero** for trombone solo with piano acc. (Westbury, Pro Art, 1978 — Pro solo 157; sent by A. A. Kalmus Ltd., London). \$ 1.50.
- GOTKOVSKY Ida, **Concerto** pour trombone et piano (orchestre) (Paris, Billaudot, 1978).
- ŠIVIC Pavel, **Deux Pièces de concert** za trombon in klavir (Ljubljana, Edicije Društva Slovenskih Skladateljev, 1977 — ED. DSS 780; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1977 — HG 1274).
- UGA Pierre, **Promenade** pour trombone et piano (Paris, Billaudot, 1978).
- ANDERSON T. J., **Minstrel Man** for bass trombone, bass drum and Hi-Hat cymbals (Berlin, Bote & Bock, 1977).

SAXHORN — TUBA

- DURAND Pierre, **Tournevalse** pour saxhorn basse et piano (Paris, Billaudot, 1978).

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

- CORELLI Arcangelo, **Clarion Sonata** for brass quartet (2.2. or 2.1.1.), arranged by Boyd Bennett (Croton-on-Hudson, Conservatory Publications, 1969). \$ 2.50.
- GABRIELI Andrea, **Ricercar V und XI** für 2 Trompeten und 2 Posaunen (oder Horn und Posaune), bearbeitet von Wolfgang Suppan (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1977 — «Jugend Musiziert» — Gruppenspiel — Nr. 824/825).
- GERVAISE Claude, **Partiten und Tänze** für Blechquartett, herausgegeben von Frigyes Varasdy (Zurich, Edition Eulenburg, 1978 — GM 849; Budapest, Editio Musica, 1978).
- HAILSTORK Adolphus C., **Bagatelles for Brass**, 2 trumpets and 2 trombones (Naperville, Fema Publications, 1977). \$ 5.50.
- KORINGER Franz, **Festliche Musik in 3 Sätzen** für 2 Trompeten und 2 Posaunen (Karlsruhe, Georg Bauer Musikverlag, 1977 — Musik für Bläser, 4. Folge).

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.

- 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.

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.



Beliebte Volkslieder für Posaune mit 2. Stimme ad lib., bearbeitet von Richard Zettler, ED 6748 DM 6.—.

Inhalt: Alle Vögel sind schon da (Volkslied), Aloha Oë Queen Liliuokalani, Auf, auf zum fröhlichen Jagen (Frankreich), Bella Bimba (Italien), C-A-F-F-E-E, C. G. Hering, Deep River (Negro Spiritual), Die Gedanken sind frei (Schweiz), Es blies ein Jäger wohl in sein Horn (Schlesien), Frère Jacques (Frankreich), Glory, Halleluja (Nordamerika), Go down, Moses (Negro Spiritual), Good night, Ladies (England), Greensleeves (England), Hab' mein Wage vollgelade (aus den Niederlanden), Hava Nagila (Israel), He-uchla (Rußland), Ich bin ein Musikante (Schlesien), Im Frühtau zu Berge (Schweden), Innsbruck, ich muß dich lassen, H. Isaak, Jeruska, Richard Zettler, Jetzt gang i ans Brünnele (Schwaben), Oh, Susanna, Stephen C. Foster, Rosestock, Holderblüt (Oberschwaben), Schwarze Augen (Rußland), Sur le Pont d'Avignon (Frankreich), Swanee River (Nordamerika), Tanzen und Springen, H. L. Haßler, Trara! So blasen die Jäger (volkstümlich), Wenn die bunten Fahnen wehen, A. Zschiesche, Wohlan, die Zeit ist kommen (Sachsen/Thüringen), Wohlauf, noch getrunken, Robert Schumann.



Beliebte Vortragsstücke für Trompete (Flügelhorn oder Kornett) mit 2. Stimme ad lib., bearbeitet von Willi Draths, ED 6778 DM 6.—.

Inhalt: American Patrol, Rossini - Arie der Rosina, Beautiful Dreamer, Smetana - Die Moldau, Drei Bayrische Ländler, Dvorák - Humoreske, Komzák - Märchen/Volksliedchen, Missouri-Walzer, Tschaikowsky - Neapolitanisches Lied, Strauß - Pizzicato-Polka, Martini - Plaisir d'Amour, Koschat - Schneewalzer.



Beliebte Volkslieder für Trompete (Flügelhorn oder Kornett) mit 2. Stimme ad lib., bearbeitet von Willi Draths, ED 6644 DM 6.—.

Inhalt: Aber Haidtschi bumbadtschi, Ade zur guten Nacht, Annchen von Tharau, Auld lang syne, Behüt dich Gott, Das Waldhorn, De Hamburger Veermaster, Der König von Thule, Ding, dong (Kanon), Einsames Glöckchen, Es dunkelt schon in der Heide, Es waren zwei Königskinder, Guter Mond, du gehst so stille, Ich weiß nicht, was soll es bedeuten, Jetzt kommen die lustigen Tage, Keinen Tropfen im Becher mehr, La Raspa, Letzte Rose, Londonderry Air, Mein Hut, der hat drei Ecken, My Bonnie is over the ocean, Nach Süden nun sich lenken, Santa Lucia, Schnell eilt die Zeit (Das Echo), Tiritomba, Wenn die bunten Fahnen wehen, Wenn mer sonntags in die Kirche gehn, Zigeunerlied.

B. SCHOTT'S SÖHNE - Postfach 36 40 - D-6500 Mainz

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

pour la trompette

Arban

Enregistrement sur **CASSETTES** des

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour trompette
N°s 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. 26.60**

Chaque étude est interprétée avec accompagnement de piano. **Suit une version du piano seul**, permettant à l'instrumentiste de **travailler accompagné**.



et le trombone

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour trombone
N°s 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. 26.60**

ALPHONSE LEDUC - 175, RUE SAINT-HONORÉ
75 040 PARIS CÉDEX 01

260.62-47, 260.48-61, 260.65-26

BACH J. S., **Prelude and Fugue in c maj.** arranged for brass quintet (2111) by Ted Blumenthal (Westbury, Pro Art, 1977 — Pro Ens 207; sent by A. A. Kalmus Ltd., London). \$ 2.75.

— — — **Prelude and Fugue in g min.** arranged for brass quintet (2111) by Ted Blumenthal (Westbury, Pro Art, 1977 — Pro Ens 208; sent by A. A. Kalmus Ltd., London). \$ 3.00.

PICHAUREAU Claude, **Atony** pour quintette (2111) de cuivres (Paris, Editions Choudens, 1978). Durée: 8'30".

RYBRANT Stig, **Deep Brass Joke**, Scherzo for 4 trombones and tuba (Lidingö, H. Busch Musikförlag, 1975 — HBM 046). ca 3'30".

SOLOMON Edward S., **Marching Song** for brass quintet (2111 or 212) (San Antonio, Southern Music Co., 1978 — ST-L240). \$ 1.50.

CHARPENTIER M. A., **Prélude du Te Deum** arrangé pour 3 trompettes et 3 trombones par Jean Thilide (Paris, Billaudot, 1978).

HIDAS Frigyes, **Sestetto per Ottoni**, 3 trombe in C, 2 trombone, tuba (Budapest, Editio Musica, 1974).

LEMELAND Aubert, **Symphonies pour cuivres**, 2 trompettes, cor, 2 trombones et tuba (Paris, Billaudot, 1977). Env. 10'.

BORRIS Siegfried, **Bläsermusik op. 57 Nr. 3** für 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Posaunen und Tuba (Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1976 — N 8839).

— — — **Bläsermusik op. 57 Nr. 4** für 3 Trompeten, 3 Posaunen und Basstuba (Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1977 — N 8841).

JURRENS James, **Moderne** for Brass Choir (44511) (San Antonio, Southern Music co., 1978 — ST-243). \$ 5.00.

PURCELL Henry, **Prelude and Fanfare** (from «The Fairy Queen») arranged for Brass Choir (333) and Timpani by Philip Gordon (San Antonio, Southern Music co., 1978 — ST-220).

ENSEMBLES À VENT MIXTES GEMISCHTE BLÄSERENSEMBLES — MIXED WIND ENSEMBLES

BORRIS Siegfried, **Bläser-Oktett op. 55** für Flöte, Oboe, Klarinette, Bassklarinette, Fagott, 2 Hörner und Trompete (Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 1978; Partitur = N 8828, Stimmen = 8829).

URAY Ludwig, **Heterogene** für Blasorchester (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1977).

LIVRES — BÜCHER — BOOKS

JANETZKY Kurt/BRÜCHLE Bernhard, **Le Cor**, «Aperçu de son histoire et de son usage», traduction française de Laurent Jospin (Lausanne, Payot, 1977 — ISBN 2-601-00235-2). 112 pages, nombreuses illustrations.

DICTIONNAIRE POLYGLOTTE de la terminologie musicale
POLYGLOTTES WÖRTERBUCH der Musikalischen Terminologie
POLYGLOT DICTIONARY of Musical Terms

Allemand, anglais, italien, espagnol, français, hongrois et russe
Deutsch, Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Ungarisch und Russisch
German, English, French, Italian, Spanish, Hungarian and Russian
(Budapest, Akademiai Kiado, 1978; Kassel, Barentreiter, 1978).

ALTMAN Frank, **Tonkünstler Lexikon 2 L — Z** (Wilhelmshaven, Heinrichshofen, 15. Auflage, 1978) IV + 452 Seiten, Ganzleinen DM 84.—. ISBN 3-7959-0087-5.

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

GUARNERI Mario, **Hindemith, Wolpe, Chihara**. Hindemith, Concerto for trumpet, bassoon and strings; Wolpe, Piece for Solo Trumpet and 7 Instruments. David

ed in the following number. However, it is possible to ask about subjects dealt with in past numbers, as far as they are still available. In this case, please give exact details.

1. *Your written commentary must not exceed a page of 25 typewritten lines per title, or the equivalent in manuscript.*

2. *The commentaries must reach our editor three weeks at the latest after receiving the required titles.*

3. *The titles asked for are free and have not to be returned.*

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

Précisions :

Si la rédaction ne répond pas dans un délai de 4 semaines à la demande d'un lecteur, c'est que les titres en question sont déjà distribués.

La rédaction se réserve le droit de ne pas publier certains commentaires, ou de les faire paraître à une date ultérieure.

Anmerkungen :

Wenn die Redaktion auf die Anfrage zur Rezension innerhalb 4 Wochen nicht antwortet, ist es weil die betreffenden Titel schon vergeben sind.

Die Redaktion behält sich das Recht vor, gewisse Kommentare nicht 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.



Breidenthal, basson and the Los Angeles Group for Contemporary Music conducted by William Kraft (CRYSTAL STEREO S352).

McCANN Phillip, Solo Cornet and SLOKAR Branimir, Solo Trombone. Guest Soloists of the BRASS BAND BERNER OBERLAND. Basil Windsor, Alpine Echoes; G. Langford, My Love is like a Red, Red Rose; Del Staigers, Carnival of Venice (CLAVES D 811).

HICKMANN David, «**Goes on Record**» with Pauline Sonderholm, piano. John Barnes Chance, Credo; Halsey Stevens, Sonata; Robert Russel Bennett, Rose Variations; William Presser, Suite (CRYSTAL S363).

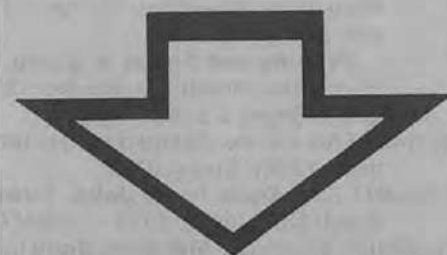
MALKOFF, Valentin, **Recital** trumpet and piano. Kennan, Sonata; Debussy, Prélude; J. Ibert, Impromptu; Honegger, Intrada; Hindemith, Sonata (MELODIA Leningrad -027 155).

MILLER Charlie, **Twelve Pieces for Solo Trumpet** (with music book) (M 2003).

SVETCHNIKOFF Michel, **Recital** trumpet and piano. Peskin, Prelude in E flat; Anissimoff, Concerto in F min.; Glière, Concerto; Martinu, Sonata; Barat, Andante et Scherzo (MELODIA 5289-68).

TAMIYA Kenji, **Baroque Trumpet**. Handel, Suite; Fasch, Konzert; Loeillet, Sonata; Purcell, Sonata; Viviani, Sonata No. 2; Scarlatti, Sinfonia; Giazotto (Albinoni), Adagio. Michio Kobayashi, organ (TRIO records PA-1150).

TOUVRON Guy, **Georg Philipp Telemann**, quatre concerti en ré maj., pour 3 trompettes, 2 hautbois, timbales et cordes, pour trompette, 2 hautbois et orchestre, pour trompette et cordes, pour trompette, 2 hautbois, basson et basse continue. Orchestre de chambre Bernard Thomas (ARION ARN 38391).



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.).

zu verkaufen

eine Alt-Posaune in Es, H. Lätsch, Bremen.
Adresse: P. Bucher, Gerbergasse 19a,
CH — 3011 BERN (Tel. 031/22 40 84).

NOUVEAUTÉ

Une nouvelle perspective de l'histoire des cuivres

NEUERSCHEINUNG

Eine neue Perspektive der Geschichte der Blechblasinstrumente

NEW PUBLICATION

A new light on the history of our brass instruments

Emilie Mende

Arbre généalogique illustré des cuivres européens

Stammbaum der europäischen Blechblasinstrumente in Bildern

Pictorial family tree of brass instruments in Europe

- en trois langues (français, allemand, anglais)
- 70 pages de texte
- diagrammes et plans historiques
- 4 grandes affiches illustrées indépendantes
- plus de 100 illustrations

Un ouvrage idéal pour décorer et animer votre chambre de travail, votre classe d'enseignement ou votre bibliothèque.

Prix de lancement: Fr. s. 28.—

- in drei Sprachen (Deutsch, Französisch, Englisch)
- 70 Seiten Text
- Diagramme und historische Tafeln
- 4 grosse auseinanderfaltbare Plakate
- über 100 Abbildungen

Ein ideales Werk, das Ihr Arbeitszimmer, Klassenraum oder Ihre Bibliothek schmücken und beleben wird.

Einführungspreis: Sfr. 28.—

- in three languages (English, French, German)
- 70 pages of text
- diagrams and historical summaries
- 4 large detachable posters
- more than 100 illustrations

Ideal to decorate or enliven your library, your study or classroom.

Introductory price: Sfr. 28.—
(US \$ 17.00)



ÉDITIONS BIM* C.p. 512 CH-1510 MOUDON/Suisse

*ou votre marchand habituel

*oder beim Fachgeschäft

*or from your local dealer

CRITIQUES REZENSIONEN REVIEWS

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC



BEETHOVEN Ludwig van, **Sonate F-Dur Op. 17** für Horn und Klavier; herausgegeben von Peter Damm; Klavierpart bezeichnet von A. Webersinke (Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel, 1970).

C'est en avril 1800 que Beethoven écrit la Sonate en fa, op. 17, en étroite collaboration avec le corniste virtuose Giovanni Punto, qui était alors au sommet de sa gloire. Ce dernier vécut entre 1746 et 1803, et non pas de 1748 à 1800 comme le prétendent des sources plus anciennes et la préface de notre édition. La Sonate fut créée le 18 avril 1800 au Hofburgtheater de Vienne et son succès fut plus grand encore lorsque Beethoven et Punto la reprirent en janvier 1801.

Dès le mois de mars de cette même année, des premières éditions sortirent à Vienne, Leipzig et Francfort, avec en annexe une partie alternative pour violoncelle, qui aurait été arrangée par Beethoven lui-même. On peut supposer que Beethoven — à l'instar de Schumann ou Brahms dont l'op. 70 (Adagio et Allegro) en particulier et l'op. 40 (Horn Trio) durent aussi subir un arrangement pour d'autres instruments — n'était guère enthousiasmé par les exigences commerciales et l'entêtement de ses éditeurs.

Pour les cornistes, toutes ces transcriptions (y compris la partie pour violoncelle de notre édition) n'entrent pas en ligne de compte. Leur seul danger réside dans le fait que les modifications qui ont paru logiques se retrouvent par trop souvent rétroactivement dans la partie pour cor. En particulier dans le cas de notre Sonate, le nombre presque incalculable des rééditions et réarrangements pour tous instruments possibles et imaginables, avait joliment embrouillé la situation.

Avec la collaboration du pianiste Amadeus Webersinke, Peter Damm a étudié la question à fond et avec sensibilité, et, comme il l'explique longuement dans sa préface et dans les notes explicatives, il s'est approché au maximum du texte original qui, lui, a été perdu.

Sa nouvelle édition est par conséquent non seulement une des nombreuses, mais bien une des très rares éditions auxquelles un corniste peut se fier les yeux fermés.

Commentaire: **Kurt Janetzky** (D)

Die Hornsonate F-Dur Op. 17 schrieb Beethoven im April 1800 in engster Zusammenarbeit mit dem damals im Zenit seines Ruhmes stehenden Hornvirtuosen Giovanni Punto. Er lebte 1746-1803 und nicht, wie ältere Quellen und das Vorwort unserer Ausgabe behaupten, 1748-1800. Die Uraufführung fand am 18. April 1800 im Wiener Hofburgtheater statt und ihr großer Erfolg steigerte sich noch, als sie Beethoven und Punto im Januar 1801 wiederholten.

Schon im März des gleichen Jahres wurden Frühdrucke in Wien, Leipzig und Frankfurt angeboten, denen eine angeblich von Beethoven selbst arrangierte Alternativstimme für Violoncello beilag. Man darf wohl annehmen, daß Beethoven vom Ansinnen seiner ebenso geschäftstüchtigen wie eigenwilligen Verleger genau so wenig erbaut war wie etwa Schumann oder Brahms, deren Op. 70 (Adagio und Allegro) bzw. Op. 40 (Horn-Trio) gleichfalls anderen Instrumenten nutzbar gemacht werden sollten. Für Hornisten stehen alle diese Transkriptionen (wie auch die Violoncellostimme unserer Ausgabe) außerhalb jeder Debatte. Ihre Gefahr liegt vor allem darin, daß sich jede logischerweise notwendige Veränderung oft genug rückwirkend in den Hornstimmen wiederfindet. Gerade im Falle unserer Beethoven-Sonate wirkte es sich bei der kaum noch überschaubaren Menge von Nachdrucken und neuen Einrichtungen für alle möglichen und unmöglichen Instrumente ganz besonders schlimm aus.

Peter Damm ist (unter Mitwirkung des Pianisten Amadeus Webersinke) allen diesen Fällen gründlich und feinführend nachgegangen und hat damit, wie das ausführliche Vorwort und die umfangreichen Anmerkungen zum Notentext belegen, dem verschollenen Autograph weitgehend entsprochen. Seine neue Ausgabe ist deshalb nicht nur eine von vielen, sondern eine der ganz wenigen, denen jeder Hornist blindlings vertrauen kann.

Kommentar: **Kurt Janetzky** (D)



FINK Reginald, **The Trombonist's Handbook**, a complete guide to playing and teaching the trombone (Athens, Ohio, 1977, Accura Music). 145 pages with musical examples and illustrations. \$ 19.00.

Le manuel pour tromboniste de Reginald Fink est un ouvrage remarquable. Il est écrit très clairement et traite à fond les thèmes les plus importants, tels la respiration, la pince, l'émission du son et la meilleure façon de travailler. Remarquables aussi la typographie et la mise en page de ce livre, qui presque toujours mettent bien en valeur les illustrations (exception faite pour les photos un peu floues du barillet de quarte, aux pages 41 et 42). Comme,

Reginald Fink's Handbuch für den Posaunisten ist ein ausgezeichnetes Werk. Es ist sehr klar geschrieben und behandelt gründlich die wichtigsten Themen wie Atmung, Ansatz, Tonentwicklung, sowie die richtige Art zu üben. Auffallend ist desweiteren die ausgezeichnete typografische Ausstattung des Buches, die auch fast immer die Abbildungen gut zur Geltung kommen lässt (ausgenommen die etwas undeutlichen Fotos vom Quartventil, S. 41/42).

Beethoven wrote the horn sonata in F op. 17 in April 1800 in closest collaboration with the horn virtuoso Giovanni Punto, who was then at the zenith of his fame. He lived from 1746-1803 and not as older sources and the preface of our edition maintain, 1748-1800. The first performance took place on the 18th April 1800 in the Vienna Hofburgtheater and its great success increased as Beethoven and Punto repeated it in January 1801.

In March of the same year early prints already appeared in Vienna, Leipzig and Frankfurt, including an alternative part for cello which is supposed to have been arranged by Beethoven himself. One can assume that Beethoven was not particularly edified by the demands of his businesslike and stubborn publisher as was the case with Schumann or Brahms, whose op. 70 (Adagio and Allegro) and op. 40 (Horn trio) respectively were supposed to be made playable for other instruments too. For horn players all these transcriptions (as also the cello part of our edition) do not come into question. The danger here is that every change made which was found to be logically necessary is often enough to be found retrospectively in the horn part. This had particularly bad consequences for our Beethoven horn sonata where there have been so many reprints and new arrangements for all manner of possible and impossible instruments, that one easily loses the thread. Peter Damm (along with the pianist Amadeus Webersinke) has done a lot of thorough and sensitive research into all these cases and has, as a result, as the detailed preface and extensive notes to the text prove, done justice to the lost manuscript to a large extent. His new edition is therefore not only one of many but one of the very few which every horn player can rely on blindly.

Commentary: **Kurt Janetzky** (D)

Reginald Fink's Handbook for the trombonist is an excellent work. It is very clearly written and deals with the most important subjects very thoroughly such as breathing, embouchure, tone production, as well as the correct way of practising. Particularly noticeable is the excellent typographical lay-out of the book which almost always does justice to the illustrations (except the somewhat unclear photos of the F valve, p. 41/42). Because subjects appear in

Musik für Blechbläserensemble

H. I. F. BIBER (1644-1704)

Sonata a 7 für 6 Trp., Pk. u. Bc. (Harnoncourt/Tachezi)
DM 463 Partitur **DM 8.50** / Stimmen **DM 8.50**

F. DALLINGER (1933)

Fanfare für 2 Trp., 2 Hrn., 2 Pos., Pk.
06 662 Partitur und Stimmen **DM 10.50**

A. REITER (1905-1970)

Musik für Bläser (3 Trp., 2 Hrn., Tenhrn., 2 Pos., Tba.)
06 653 Partitur **DM 11.—** / 06 654 Stimmen **DM 14.—**

Musik für Posaune solo und 5 Hörner
06 655 Partitur **DM 11.—** / 06 656 Stimmen **DM 14.—**

Musik für Solotrompete mit 3 Hrn., 2 Tenhrn., Tba.
06 657 Partitur **DM 11.—** / 06 658 Stimmen **DM 14.—**

F. SCHMIDT (1874-1939)

Tullnerbacher Blasmusik (2 Ob., 3 Hrn., 2 Trp., B., Kl. Tr.)
06 608 Partitur **DM 9.—** / 06 609 Stimmen **DM 9.—**

E. VOGEL (1926)

Musik für Blechbläser und Schlagwerk (4 Hrn., 2 Trp., 3 Pos., Tba., Pk., Schl.)
06 668 Partitur **DM 16.—** / 06 669 Stimmen **DM 11.50**



WIEN

MÜNCHEN

Doblinger

Livable immédiatement:
(Texte français)

Sofort lieferbar:
(Deutscher Text)

Now available:
(English text)

James Stamp

Warm-Ups + Studies*

Sfr. 15.— (USA \$ 9.00)

* Mises en train + Etudes
(Trompette ou autres cuivres en clé de sol)

* Einspielübungen + Studien
(Trompete oder beliebige Blechblasinstr. im Violinschl.)

(Trumpet or treble clef brass instruments)

Thomas Stevens

Changing Meter Studies*

Sfr. 12.— (USA \$ 7.00)

* Etudes avec mesures changeantes
(Trompette ou n'importe quels autres instruments en clé de sol)

* Studien mit wechselnden Taktarten
(Trompete oder beliebige Instrumente im Violinschlüssel)

(Trumpet or any other treble clef instruments)

Difficulté moyenne

Mittelschwer

Difficulty: intermediate

ÉDITIONS BIM** C.p. 512 CH-1510 MOUDON/Suisse

** ou votre marchand habituel

** oder im Fachgeschäft

** or any music dealer

Stets grösste Auswahl erstklassiger Brass-Instrumente wie
SCHILKE, BACH, YAMAHA-Custom, KING, GETZEN, HOLTON, CONN, BENGE, SELMER, HOYER, u. a.

Ein Besuch lohnt sich immer !

Miete, bei Kauf Mietanrechnung, eigene Spezialwerkstätten

Musik Hug

Zürich, Limmatquai 26-28 — Basel, Freie Strasse 70 — Luzern, Kapellplatz 5 — St. Gallen, Marktgasse/Spitalgasse

MAURICE ANDRÉ

le Grand Trompettiste de notre temps

Extraits de la discographie



BELLINI
VIVALDI - G.-P. TELEMANN

QUATRE CONCERTOS
POUR TROMPETTE

ORCHESTRE DE CHAMBRE
FRANZ LISZT DE BUDAPEST

71081

☎ MCE 71081

AIRS D'OPÉRAS
CÉLÈBRES

W.-A. MOZART
ROSSINI - BELLINI
BIZET - LEHAR

ORCHESTRE NATIONAL DE
L'OPÉRA DE MONTE-CARLO
MARC SOUSTROT

71132

☎ MCE 71132

HUMMEL

INTRODUCTION
THÈME - VARIATIONS

HERTEL - HAENDEL
3 Concertos pour trompette

ORCHESTRE DE CHAMBRE
JEAN-FRANÇOIS PAILLARD

71124

☎ MCE 71124

Baroque,
rythme et fantaisie

ARRANGEMENTS DE
JEAN-MICHEL DEFAYE
SUR DES ŒUVRES DE
ALBINONI - BACH - HAENDEL
VIVALDI - TARTINI - DEFAYE...

ERA 9172

☎ MCE 9172

dans ce genre de manuel, on traite des questions sur lesquelles tout le monde n'est pas toujours d'accord, R. Fink donne aussi les opinions qui ne sont pas les siennes, ce qui est une très bonne chose, car le nœud du problème n'en apparaît que plus clairement. Signalons tout spécialement le chapitre sur la pince, dans lequel l'auteur compte, à mon avis très justement, le manque de justesse dans la tenue parmi les causes principales d'une mauvaise pince. Les dessins qui s'y réfèrent sont d'ailleurs particulièrement réussis. Je voudrais exprimer toutefois quelques réticences sur le paragraphe concernant le *legato*. R. Fink affirme ici qu'il faut déplacer la coulisse «le plus vite possible et au dernier moment» vers sa nouvelle position, et que c'est ça la technique de base pour l'obtention du *legato*. Je pense, moi, qu'il faut bien déplacer la coulisse vite, mais non pas «le plus vite possible», car au lieu d'un déplacement glissé et délié, on n'obtiendrait qu'un à-coup précipité qui n'est pas du tout dans l'esprit du *legato*. Sur le trombone avec barillet de fa, on peut indiquer les tons joués sur ce barillet sous leur propre position (fa³, mi⁴, mi⁵, etc.) comme le fait Eliezer Aharonie dans sa «New Method for the modern Bass Trombone»; système que je trouve de loin plus clair et plus lisible que cet autre qui indique les tons sous leur position au trombone ténor (fa³, mi⁴, mi⁵, etc.). L'auteur donne sept règles pour l'utilisation du barillet de fa, mais ne dit pas que la première de ces règles est de ne «pas utiliser le fa¹ dans la première position» (sauf peut-être dans les passages très rapides); c'est à peine s'il en parle même, et je trouve que c'est une lacune. Je regrette aussi que le chapitre «Embouchures» manque d'illustrations alors que celui sur les «Sourdines» regorge de photos. Une brève mention est faite du travail mental («Mental Rehearsal»), mais l'importance et le sens de la préparation au travail en esprit est trop peu soulignée. Au cours de ce «travail-en-silence», on lira la partition pour la fixer dans son sub-conscient, ce qui, pour les passages difficiles, est une méthode bien plus efficace que de répéter sans cesse les mêmes notes. Je regrette également le fait que l'auteur ne mentionne nulle part — dans ce livre écrit en 1977 — les techniques «nouvelles», comme par exemple celle de chanter simultanément la note que l'on joue. De même, manquant à la bibliographie des œuvres comme *Sequenza 5* de L. Berio, *Consequenza* de C. Alsina et *Discours* de V. Globokar. Le livre admirable de R. Gregory «The trombone» n'est pas non plus mentionné, et aux sous-titres «Méthodes» et «Solos» le répertoire français est traité un peu sommairement à mon goût (on n'y trouve pas une seule fois le nom de E. Bozza !). Ces remarques critiques ne devraient toutefois pas entamer la valeur que j'attribue à cet ouvrage, qui est une contribution bienvenue à notre littérature pour trombone et que tout tromboniste se plaira à posséder.

Commentaire : **Kees Blokker** (NL)

Weil in einem solchen Handbuch Themen vorkommen, über welche die Meinungen auseinandergehen, lässt R. Fink auch Andersdenkende zu Wort kommen, was sehr vorteilhaft ist, weil dadurch der Kern des Problems oft schärfer umrissen wird. Besonders hervorgehoben sei das Kapitel «Der Ansatz», in dem der Autor, m.E. sehr richtig, unsauberes Positionsspiel zu den Hauptgründen für einen falschen, bzw. missratenen Ansatz zählt. Die diesbezüglichen Zeichnungen sind auch sehr treffend. Einige Bedenken lege ich jedoch über den Absatz «Legatospiel». R. Fink vertritt hier die Ansicht, dass das «möglichst rasche und im letzten Moment vorgenommene» Schieben des Zuges in die neue Position eine Basistechnik des Legatospiels ist. Ich bin der Meinung, dass dieses Schieben wohl schnell sein muss, aber nicht «möglichst» schnell, denn dadurch könnte statt einem gelöst gleitenden Schieben, ein hastiger Ruck entstehen, was gar nicht im Sinne des Legatospiels wäre. Bei der Posaune mit f-Ventil, kann man die mit dem Ventil gespielten Töne mit ihrer eignen Position bezeichnen (f, e, es, usw.) wie Eliezer Aharonie dies in seinem «New Method for the Modern Bass Trombone» tut; ein System, das ich weitdeutlicher und übersichtlicher finde als dasjenige, das jene Töne nach den Positionen der Tenorposaune bezeichnet (f, e, es, usw.). Der Autor bringt sieben Regeln für den Gebrauch des f-Ventils, erwähnt aber nicht als erstes «die Nicht-Verwendung des F in der 1. Position» (es sei denn in sehr schnellen Passagen), ja, dieser Punkt wird überhaupt kaum berührt, was ich als Mangel empfinde. Recht bedauerlich ist auch, dass im Kapitel «Mundstücke» jegliche Abbildungen fehlen, während das Kapitel «Dämpfer» übermäßig mit Fotos versehen ist. «Mental rehearsal» ist wohl kurz erwähnt, jedoch wird die Bedeutung der geistigen Vorbereitung beim Üben zu wenig hervorgehoben. Bei diesem sogenannten «stillen Üben» wird das Notenbild *gelesen* und im Unterbewusstsein verankert, was auch bei schwierigen Passagen eine sehr viel wirksamere Methode ist als das fortwährende Wiederholen derselben Stellen. Als weiteren Mangel betrachte ich es, dass der Autor in diesem 1977 verfassten Buche, keinerlei «neue» Techniken behandelt, z.B. das Mitsummen eines gespielten Tones. Auch fehlen in der Literaturliste Stücke wie *Sequenza 5* von L. Berio, *Consequenza* von C. Alsina und *Discours* von V. Globokar. Ebenfalls unerwähnt bleibt R. Gregory's vortreffliches Buch «The Trombone», während in den Absätzen «Methods» und «Solos» das französische Repertoire etwas sehr summarisch behandelt wird (der Name E. Bozza kommt nicht einmal darin vor !). Meine kritischen Äusserungen sollen jedoch dem Werte dieses Buches keineswegs Abbruch tun. Es ist ein willkommener Beitrag zu unserer Posaunen-Literatur und für jeden Posaunisten ein feiner Besitz.

Kommentar : **Kees Blokker** (NL)

such a book about which opinions differ, R. Fink also gives others a chance who think otherwise which is most advantageous, because as a result the heart of the problem is often more sharply outlined. Of particular note is the chapter on «The embouchure» in which the author very correctly counts out-of-tune position playing as one of the main causes of a wrong embouchure. The diagrams to do with this are also very apt. I have some doubts however about the paragraph on «legato playing». R. Fink is of the opinion here that the slide should be «moved with the fastest possible action at the last moment» and that this forms the basis of good legato technique. I think that this motion should be fast, but not as fast as possible, for instead of a smooth change a sudden jolt could be produced, which would not correspond to true legato. With the trombone with F valve the notes played on the valve can be indicated by their own positions (f, e, e^b, etc.), as Eliezer Aharonie does in his «New Method for the Modern Bass Trombone»; a system which I find much clearer than that which labels the notes according to the positions on the tenor trombone (f, e^b, e^b, etc.). The author gives 7 rules for the use of the thumb valve but does not mention firstly «not using the F in 1st position» (except in very fast passages), this point is hardly touched on, which I find an important omission. It is also regrettable that in the chapter on «Mouthpieces» there is a complete lack of illustrations whereas in the chapter on «Mutes» there is a wealth of photos. «Mental Rehearsal» is mentioned shortly, but the importance of mental preparation during a practice session is not stressed sufficiently. When doing this «quiet practice» the notes are read through and anchored in the subconscious, which is also a very much more effective method than constant repetition of the same passages. Another omission is that the author doesn't deal with any new techniques, although it was written in 1977, for instance, playing and singing simultaneously. In the list of literature pieces like *Sequenza 5* by L. Berio, *Consequenza* by C. Alsina and *Discours* by V. Globokar are missing. R. Gregory's excellent book «The trombone» is likewise not mentioned while in the paragraphs «Methods» and «Solos» the french repertoire is dealt with rather summarily (the name E. Bozza doesn't even appear !). My critical comments however shouldn't detract in any way from the value of this book. It is a welcome contribution to our trombone literature and is a fine possession for every trombonist.

Commentary : **Kees Blokker** (NL)

ENGLUND Einar, **Panorama** for trombone unaccompanied (Helsinki, Ed. Fazer, 1976).

Cette composition pour trombone solo d'Einar Englund peut sans aucun doute être considérée comme un enrichissement du répertoire pour les étudiants avancés du Conservatoire. Pour un tromboniste professionnel, par contre, elle sera probablement moins intéressante. Le style ressemble un peu à du Hindemith; la tessiture se situe entre mi¹ (pédale de si^{b1}) et do⁴. Le morceau est écrit en si^b, et la lecture aurait été bien plus simple si le compositeur avait simplement mis 2 bémols à la clé.

Commentaire : **Kees Blokker** (NL)

Einar Englund's Komposition für Solo-Posaune bedeutet für den fortgeschrittenen Konservatoriumsschüler zweifellos eine Bereicherung seines Repertoires. Für den Berufposaunisten hingegen, dürfte sie weniger interessant sein. Der Stil ist leicht Hindemith-artig, der Tonumfang reicht von E (Pedal B) bis c⁴. Weil das Stück in B geschrieben ist, wäre das Notenbild wohl übersichtlicher geworden, wenn der Komponist den Schlüssel einfach mit zwei Mollzeichen versehen hätte.

Kommentar : **Kees Blokker** (NL)

Einar Englund's composition for solo trombone is doubtlessly an enrichment of the advanced conservatoire student's repertoire. It should however prove of less interest to the professional trombonist. The style is slightly in that of Hindemith, the range is from E (pedal Bb) to c⁴. Because the piece is written in Bb, the notes would have been more clearly defined if the composer had simply added two flats to the clef.

Commentary : **Kees Blokker** (NL)



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)

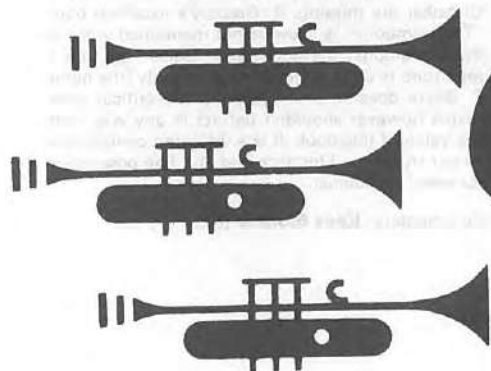
- Bass-Trumpets
- Aida-Trumpets
- High Bb-Horn
- High f-Horn (or g/f)
- Single Bb-Horn
- Compensating F/Bb-Horn
- Full F/Bb-Double-Horn
- Bb, - A - and high f Double Diskant Horn
- Hand-Horn in all keys Barock or Modern Bore
- Wagner-Tubas F or Bb
- Double Wagner-Tubas
- Cimbasso-F-Bass-Trombone
- Baritone-Tuba 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

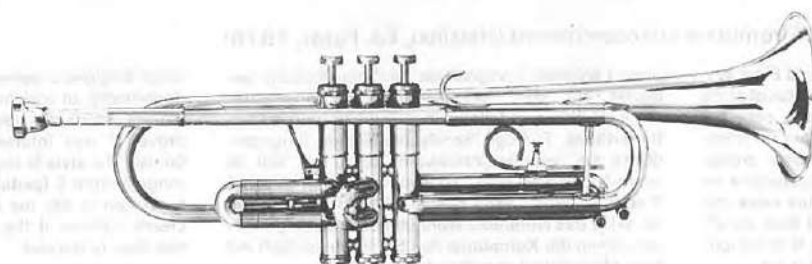
Bahnhofstrasse 9, D 6500 Mainz, West Germany, Telephone 0 61 31 - 2 15 23



GETZEN

Trompeten
Posaunen

Cornets
Flügelhörner



Führend in der ganzen Welt

Bezugsquellennachweis: A. Marcandella AG / Säntisstr. 13 / CH-8200 SCHAFFHAUSEN

Diabolus in musica

by Reinhold Hammerstein, Francke Verlag, Bern, 1974.

Ce livre intéressera particulièrement les musiciens qui ont une relation avec les arts plastiques, qui se sont tenus devant les étranges sculptures des bâtiments gothiques, se demandant quel pouvait être le sens de ces figures, de ces animaux, de ce diable et de ces bouffons, dont certains tiennent des instruments de musique.

Dans BRASS BULLETIN n° 9, nous avons publié un article sur ce sujet par le Prof. Dr. F. von Glasenapp («Dröleries»). Cette présentation peut être considérée comme une suite de la précédente: elle entre plus profondément dans le monde étrange de ces sculptures et de leurs motifs.

L'homme médiéval était profondément attaché à la religion chrétienne, et donc profondément imbu de son dualisme fondamental, c'est-à-dire de la confrontation de Dieu et du Diable, des Cieux et de l'Enfer, du Bien et du Mal. A cette époque, le pouvoir de l'Eglise influençait grandement les pensées, les actions de l'homme — et l'Art. Et tout ce qui n'était pas pour lui, pour le Seigneur, était considéré comme contre lui, ce qui voulait dire: adonné au Diable.

Le livre nous montre la relation entre cette direction de pensée et l'Art de l'époque; il explique les figures grotesques qui décorent les églises médiévales et qui exhortent le spectateur à prendre garde à l'ennemi du Seigneur, qui est tout aussi omniprésent que le Seigneur Lui-même. Voir le Diable sous ses nombreux aspects doit être un avertissement perpétuel contre le Mal.

Les lignes suivantes, illustrées par quelques images tirées du livre du Prof. Dr. Hammerstein, sont une description condensée de l'œuvre, que nous pouvons vivement recommander à nos lecteurs parlant l'allemand. Nous remercions l'auteur et les éditeurs qui nous ont autorisé cette publication.

Mi contra fa, est diabolus in musica, dit un ancien dicton en vers de nos livres de musique, rime datant probablement du Moyen Age. Mattheson (1681-1764) traite toujours de «diabolique» l'intervalle allant de *mi* (E) d'un hexacorde à *fa* (F) du suivant. Cela correspond à un intervalle de 3 tons entiers, appelé triton, qui était «interdit» en musique entre le IX^e et le XVI^e siècles. Si il apparaissait, c'était pour indiquer des choses diaboliques, ou repoussantes.

Pour répondre à la question: pourquoi la conception de la musique médiévale rattachait-elle la musique au Diable, il faut considérer le fait que, alors que la musique, en tant que *science* (Ars Musica) était hautement honorée, la *composition* (ou l'écriture) de la musique était d'un ordre beaucoup plus bas. Cette division, jointe au dualisme médiéval dans le domaine de la religion, rendait naturel de diviser également la musique en deux parties: la «bonne» et la «mauvaise» musique, ou la musique céleste (des anges) et la musique satanique (des diables). Les anciens Grecs faisaient déjà une différence entre la bonne musique (qui aidait à former le caractère) et la mauvaise musique (qui nuisait au caractère). De cette division sortit l'évaluation faite par les premiers Pères chrétiens: dans le service divin, c'était la Parole, c'est-à-dire la glorification du Seigneur qui importait (= qui était bonne), la mélodie et le chant n'étant que d'importance secondaire. La musique instrumentale, n'ayant pas de texte pour glorifier le Seigneur, était «mauvaise». A cette époque, la valeur artistique de la musique ne comptait pas du tout; elle était jugée exclusivement selon sa fonction: si elle servait à glorifier le Seigneur, c'était une musique céleste; si ce n'était pas le cas,

Diabolus in Musica

von Reinhold Hammerstein, Francke Verlag, Bern, 1974.

Dieses Buch ist vor allem für diejenigen Musiker interessant, die eine Beziehung zur bildenden Kunst haben, die also auch schon in stillem Staunen vor den wunderlichen Figuren am Bauwerk einer gotischen Kirche gestanden und sich gefragt haben, welche Bedeutung diese Gestalten, Tiere, Teufel und Gaukler, zum Teil mit Musikinstrumenten, wohl hatten.

In BRASS BULLETIN Nr. 9 brachten wir einen Beitrag über dieses Thema von Prof. Dr. F. von Glasenapp. Die vorliegende Besprechung nun ist sozusagen eine Fortsetzung jenes Artikels: sie geht tiefer auf die den Darstellungen zugrunde liegenden Motive ein.

Der mittelalterliche Mensch war besonders mit der christlichen Religion verbunden und somit durchdrungen von ihrem fundamentalen Dualismus, d. h. ihrer Gegenüberstellung von Gott und Teufel, Himmel und Hölle, Gut und Böse. Die Macht der Kirche zu jener Zeit beeinflusste das Denken, das Handeln, die Kunst. Alles was nicht für Gott war, was nicht ihm diente, war gegen ihn — war des Teufels.

Das Buch hilft uns die Zusammenhänge zu erfassen und die Bedeutung der skurrilen Gestalten an den Gotteshäusern des Mittelalters verstehen: der Beschauer soll daran erinnert — davor gewarnt — werden, dass Gottes Gegenspieler ebenso allgegenwärtig ist wie Er selbst. Sein Anblick in den verschiedensten Formen soll eine fortwährende Warnung vor dem Bösen sein.

Es folgt hier, an Hand einiger, dem Werke Prof. Dr. Hammersteins entnommener Illustrationen, eine kurze Zusammenfassung des Buches, das wir unseren Lesern sehr empfehlen können. Wir danken Autor und Verlag für die Erlaubnis zur Reproduktion.

Mi contra fa, est diabolus in musica, so lautete der alte Merksvers im Musikunterricht, der wahrscheinlich auf das Mittelalter zurückging. Noch Mattheson (1681-1764) bezeichnet den Schritt vom *mi* des einen in das *fa* des anderen Hexachords (Sechstonreihe) als teuflisch: er entspricht einem Intervall von drei Ganztönen, Tritonus genannt, der in der Musik vom 9. bis 16. Jahrhundert «verboten» war. Wenn er vorkam, so wurde er dazu benutzt um teuflische oder ähnlich widrige Sachverhalte zu charakterisieren.

Um die Frage zu beantworten, wieso man im Mittelalter die Musik in Verbindung mit dem Teufel brachte, muss man die derzeitige Musikanschauung betrachten. *Das Denken und die Spekulation über die Musik war damals eine hochgeehrte Wissenschaft* (Ars Musica) — *aber das Ausüben* (und Schreiben) *von Musik stand auf einer wesentlich tieferen Stufe eingereiht*. Da das mittelalterliche Denken sehr stark im bereits erwähnten religiösen Dualismus verwurzelt war, so zweiteilte man auch die Musik in himmlische Überweltmusik und Hölle-musik. Ist die Musik «gut», so wird sie mit den Engeln, ist sie «böse», «schlecht», mit dem Teufel in Verbindung gebracht. Die Griechen beurteilten die Musik danach, ob sie die Persönlichkeitsbildung förderte (gute) oder ihr schadete (schlechte Musik). Daraus entstand schließlich die Wertung des frühen Christentums, die sich bis weit ins Mittelalter fortsetzt: *der Akzent fiel auf das Wort, die Lobpreisung; Melodie und Stimme waren Nebensache*. Somit hatte textgebundene — also *gesungene* — Musik den absoluten Vorrang vor Instrumentalmusik. *Hauptkriterium der Musik war ihre Beziehung zum Himmlischen oder zum Teuflischen, ästhetische oder künstlerische Maßstäbe spielten keine Rolle.*

Diabolus in Musica

by Reinhold Hammerstein, Francke Verlag, Bern, 1974.

This book will interest especially those musicians who have a relation to plastic arts, who have stood in front of the strange sculptures on Gothic buildings, wondering about the meaning of those figures, animals, devils and buffoons, some of them holding musical instruments.

In BRASS BULLETIN Nr. 9 we brought an article on this subject by Prof. Dr. F. von Glasenapp («Dröleries»). The present review can be considered a continuation of the former: it enters more deeply into the strange world of these sculptures and its motives.

Medieval man was deeply attached to the Christian religion, hence profoundly imbued with its fundamental dualism, i. e. the confrontation of God and Devil, Heaven and Hell, Good and Bad. At that time, the power of the Church greatly influenced man's thoughts, actions — and art. And all that was not for Him, the Lord, was considered to be against Him, which meant: addicted to the Devil.

The book shows us the relation between this train of thought and art of the time; it explains the ludicrous figures that decorate the medieval churches and that admonish the spectator to beware of the Lord's antagonist, who is just as omnipresent as the Lord Himself. To see the Devil in his many aspects is meant to be a perpetual warning against Evil.

The following lines, illustrated by some pictures from Prof. Hammerstein's book, are a condensed description of the work that we can well recommend to our German-speaking readers. Our thanks to the author and the publishers for allowing us this publication.

Mi contra fa, est diabolus in musica, says an old catch-rhyme in our music books, a rhyme dating probably from the Middle Ages. Mattheson (1681-1764) still calls the step from *mi* (E) of one hexachord to *fa* (F) of the next, «diabolical». It corresponds with an interval of 3 full tones, called tritonus, that was «forbidden» in music of the 9th till the 16th century. When it appeared, it was to indicate diabolical or other loathsome things.

To answer the question why medieval musical conception connected music with the Devil, one has to consider the fact that, though music as a *science* (Ars Musica) was highly honoured, music *making* (or writing) was of a much lower order. This division, together with medieval dualism in religion, made it natural to also divide music in two parts: «good» and «bad» music or heavenly music (of the angels) and satanic music (of the devils). Already the ancient Greeks made a difference between good music (which helped form the character) and bad music (which harmed the character). From this division arose the valuation made by the early Christian Fathers: in Divine Service it was the Word, i. e. the glorification of the Lord, that was important (= good), melody and singing were of secondary importance. Instrumental music, with no text to glorify the Lord, was «bad». *In those days the artistic value of music did not count at all, it was judged exclusively according to its function: if it served to glorify the Lord it was heavenly music; if it did not, it was satanic.* This valuation was still customary in the Middle Ages.

Early Christianity condemned those instruments that were played by the pagans: syrinx, aulos, kithara etc. In the Middle Ages the instruments played by minstrels and jugglers were judged satanic, because of their sinfully seductive influence on men: different wind instruments (vaguely called

elle était satanique. Cette évaluation était encore traditionnelle au Moyen Âge.

Le christianisme primitif condamnait les instruments dont jouaient les païens: syrinx, aulos, cithare, etc. Au Moyen Âge, les instruments dont jouaient les ménestrels et les jongleurs étaient jugés sataniques, à cause de leur influence séductrice et pécheresse sur les hommes: différents instruments à vent (vaguement intitulés «fistula», pl. 1), le tympanum (les tambours, les timbales, les tambourins) et, comme montré dans la pl. 2: la trompette. Le cor ou les instruments de la famille du cor sont également montrés dans un contexte satanique (pl. 3).

Les Pères Chrétiens avaient déjà l'opinion que la musique et la danse étaient parmi les instruments les plus efficaces du Diable pour séduire l'homme, et l'inciter au péché: «Là où il y a de la danse, le Diable demeure» (Jean Chrysostome, env. 350 après J.-C.) et «Ne chantez pas des hymnes avec

Als Teufelsinstrumente galten im frühen Christentum vor allem diejenigen Instrumente, welche von den Heiden gespielt wurden, wie Syrinx, Aulos, Cithara usw. Im Mittelalter wurden dann speziell die Instrumente, die von den Spielern zum Tanze aufgespielt wurden, als satanisch verurteilt, wie die «Fistula», ein sehr vaguer Begriff für verschiedene Blasinstrumente (Abb. 1) und das Tympanum (Trommel, Tamburin, Pauke) und wie Abb. 2 zeigt: die Trompete. Auch begegnet man dem Horn oder hornartigen Instrumenten im höllischen Kontext (Abb. 3).

Bereits die Kirchenväter hegten die Ansicht, dass Musik und Tanz besonders wirksame Waffen des Teufels seien, um die Menschen zur Sünde zu verleiten: «Wo Tanz ist, da ist der Teufel» (Joh. Chrysostomus, um 350 AD) und «Singe nicht heute Psalmen mit den Engeln, um morgen wieder mit den Dämonen zu tanzen» (Ephräm der Syrer, um

«fistula», pl. 1) and the tympanum (drums, kettledrums, tambourines) and as is shown in pl. 2: the trumpet. Also the horn or instruments of the horn family are shown in satanic context (pl. 3). Already the Christian Fathers had the opinion that music and dance belonged to the Devil's most effective tools to seduce men to sinfulness: «Where there is dancing, there is the Devil's dwelling» (Joh. Chrysostomos, c. 350 A.D.) and «Do not sing hymns with the angels today to dance with the devils to-morrow» (Ephraim the Syrian, c. 350 A.D.). Medieval man not only took over this valuation, but developed it even further.

A Limburg (Germany) Chronicle of the year 1374 is rather informative on this subject, describing a case of dance-mania which apparently was quite frequent: «In the middle of summer 1374 a strange thing occurred on Earth and especially so in the German Lands... such as people starting raging and

1. Escorte vers l'enfer: Deux diables transportent des victimes humaines dans une brouette, l'ange soufflant un triste adieu. Un sabot de bélier dépasse sous la robe de moine du diable qui pousse la brouette; le diable situé sur la droite, en forme d'animal, joue de la cornemuse, instrument diabolique par excellence. Bible franco-flamande, fin du XIII^e siècle.

Seelengeleit zur Hölle: Teufel schieben einen Karren mit menschlichen Opfern. Dem hintern Teufel schaut unter der Mönchskutte (!) ein Bocksfuss heraus.

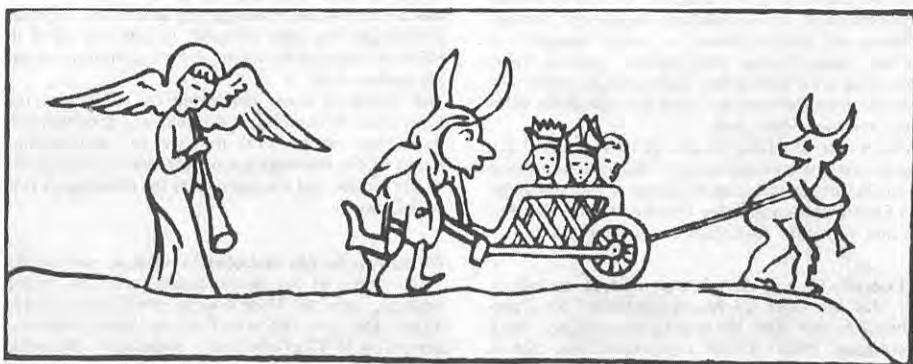
raus. Der vordere Teufel, in Tiergestalt, spielt auf einem Dudelsack, Teufelsinstrument par excellence. Franco-flämische Bibel, spätes 13. Jh.

Escort to hell: Two devils transport human victims in a wheelbarrow, the angel blowing a sad goodbye. A ram's foot sticks out from under the monk's habit of the devil who is pushing; the devil on the right, in the form of an animal, plays the bagpipe, a devil's instrument par excellence. Franco-Flamish Bible, late 13th c.

2. Un diable, dans la fonction de gardien de l'enfer, souffle dans une trompette crachant le feu. Détail du «Jugement Dernier» de Stefan Lochner, 1450 env.

Ein Teufel, in der Funktion des Höllenwächters, stösst in eine feuerspeiende Trompete, ein anderer schlägt mit Keulen auf zwei Pauken. Ausschnitt aus dem «Weltgericht» von Stefan Lochner, um 1450.

A devil, one of the guards of Hell, blows a fire-spitting trumpet. Detail from Stefan Lochner's «Last Judgment», appr. 1450.



3. Le chasseur Nimrod de l'enfer soufflant dans le cor, d'après la «Divine Comédie» de Dante (Dante et Virgile ont atteint le fond de l'enfer, endroit de pénitence des traîtres. Des profondeurs de l'obscurité, le son d'un cor puissant atteint leur oreille: ma io senti sonare un alto corno, plus fort que le tonnerre et plus pénétrant que l'olifant légendaire de Roland...).

S. Botticelli, 1495 env.

Der Horn blasende höllische Jäger Nimrod aus Dantes «Göttliche Komödie» (Dante und Virgil haben den Rand des tiefsten Höllenkreises, Bussstätte der Verräter, erreicht. Da tönt aus dem undurchdringlichen Dunkel der Tiefe ein gewaltiger Horn-ton: ma io senti sonare un alto corno, lauter als ein Donner und wuchtiger noch als das sagenhafte Horn des Helden Roland...).

S. Botticelli, appr. 1495.

les anges aujourd'hui pour danser avec les diables demain» (Ephraïm le Syrien, env. 350 après J.-C.). Non seulement l'homme médiéval reprit cette évaluation, mais il la développa encore davantage. Une chronique de Limburg (Allemagne) de l'année 1374 est assez révélatrice à ce sujet, décrivant un cas de danse maniaque qui apparemment était assez fréquent: «Au milieu de l'été 1374, une chose étrange se produisit sur la Terre et particulièrement dans les Pays Allemands... si bien que les gens commençaient à s'enrager et à danser... ils dansaient à un certain endroit pendant une demi-journée, puis subitement, en plein milieu de la danse, ils tombaient... Et on disait qu'ils s'agissait de cas d'hérésie... Et à Cologne, il y avait plus de 100 femmes et servantes qui n'avaient pas de vrais maris. Elles sont toutes devenues enceintes pendant ces crises de danse... Les Maîtres de la Sainte Bible exorcisèrent ces danseuses qui tombaient comme si elles étaient possédées par l'Esprit Malin...»

Il n'y avait qu'un pas à franchir, à partir de la musique et de la danse diabolique, pour traiter d'ensorceleurs les créateurs: les ménestrels eux-mêmes (pl. 4). Ceci fut l'origine de la vie des musiciens errants considérés comme des hors-la-loi sociaux¹, qui devait durer pendant des siècles (pl. 5).

Ce ne fut que vers la fin du Moyen Âge (XVI^e siècle) qu'ils trouvèrent protection auprès des guildes et de la noblesse, et que leur sort commença à s'améliorer. La croissance culturelle de la musique instrumentale, son ascension dans la sphère de l'Art, est un processus qui prit bien des siècles.

Pendant très longtemps, une énigme resta insoluble: Pourquoi le Moyen Âge représentait-il également des animaux faisant de la musique? Les recherches du Prof. Hammerstein ont révélé que —

350 AD). Das Mittelalter übernahm auch diese Wertung und baute sie weiter aus.

Besonders aufschlussreich ist die Limburgische Chronik aus dem Jahre 1374, die einen Fall von — anscheinend vielfach auftretender Tanzwut beschreibt: «Zu mitten Sommer Anno 1374 da erhob sich ein wunderlich ding auf Erdreich, und sonderlich in Teutschen Landen... also dass Leut anhuben zu tanzen und zu rasen... und danzeten auf einer Stätt ein halben Tag, und in dem Danz da fielen sie etwan dick nieder... Und man fand, dass es ein Ketzeri was... Und fand man da zu Köln mehr denn 100 Frauen und Dienstmägd, die nit ehrliche Männer hatten. Die wurden alle in der Däntzeri kindertragend... Die Meister von der heiligen Schrift die beschworen die Dänzer einertheils, die meinten, dass sie besessen waren von dem bösen Geist...»

Die logische Weiterführung der Verteufelung von Musik und Tanz, ist die Verteufelung der Spielleute selbst (Abb. 4), welche nun für Jahrhunderte keine Eingliederung in die Gesellschaft fanden.¹ Erst im späteren Mittelalter konnten sie sich durch Zunftformung und unter Schutz der Adligen und Würdenträger der allgemeinen Verfehlung etwas entziehen (Abb. 5).

Das allmähliche Mündigwerden der Instrumentalmusik, ihr Aufstieg in die Kunstsphäre, ist, wie wir auch in der bildenden Kunst sehen, ein Prozess von Jahrhunderten.

Es ist lange ein ungelöstes Rätsel gewesen, warum das Mittelalter auch oft Musikinstrumente spielende Tiere darstellte. Hammersteins Forschungen haben ergeben, dass (wenigstens in der kirchlichen Kunst) diese Tierdarstellungen die die Welt der Dämonen und Teufel repräsentiert. (Auch ihre Stim-

dancing... they danced on one spot for half a day long and then suddenly, in the midst of it, they would drop down... And it was being said that these were cases of heresy... And in Cologne there were more than 100 women and maids that did not have real husbands. These all became pregnant during those dancing fits... The Masters of the Holy Bible exorcized those dancers that felt as if possessed by the Evil Spirit...

It was only one step further, starting from bedeviled music and dance, to bedeviling the originators: the minstrels themselves (pl. 4). This was the beginning of the wandering musicians' life as social outcasts¹ that was to last for centuries (pl. 5).

It was only towards the end of the Middle Ages (16th c.) that they found protection from guilds and nobility and that their lot began to improve. Instrumental music's cultural growth, its ascension into the sphere of art, has been a process of many centuries.

For a very long time it has been an unsolved riddle why the Middle Ages also represented music-mak-

¹ See BRASS BULLETIN Nr. 8, Prof. J. E. Spruit: Fellowships of the Minstrels.

5. Confrontation de la musique céleste (Roi David) et de la musique diabolique populaire.

Du psautier de Saint-Remigius, Anglais, XII^e siècle.

Klare Gegenüberstellung von himmlischer Davidsmusik und teuflischer Spielmusik.

Tripel psalter für St. Remigius, englisch, 2. Viertel 12. Jh.

Confrontation of heavenly music (King David) and diabolical popular music.

From the Psalter of St. Remigius, English, 12th c.

¹ Voir BRASS BULLETIN n° 8, Prof. Dr. J. E. Spruit: «La confrérie des ménestrels».

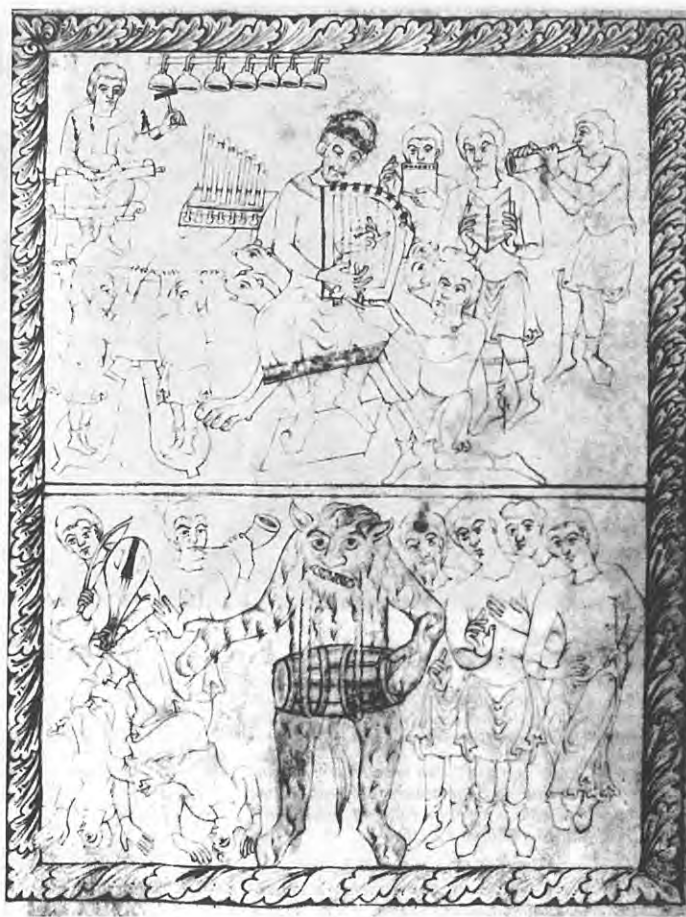
¹ Siehe BRASS BULLETIN Nr. 8, Prof. Dr. J. E. Spruit: Bruderschaften der Spielleute.



4. Scènes de cour: Ménestrels ayant la forme de diables jouant de la «musique de table» avec des cornets et des violons, et accompagnant trois chevaliers amoureux au son des buisines. Miniature espagnole, 1400 env.

Höfische Szenen: Spielleute in Teufelsgestalt bringen Tafelmusik mit Zink und Fidel und begleiten drei ritterliche Liebhaber mit Businenklang. Breviario de Amor, spanische Miniatur um 1400.

Scenes at court: Minstrels in the shape of devils play "table-music" with cornett and fiddle and accompany three knightly lovers with the sound of buisines. Spanish Miniature, appr. 1400.



au moins en ce qui concerne l'art religieux — ces figures représentaient le monde des démons et des diables (c'est également ce qu'indiquait la voix des animaux: le Diable «hurle comme les loups», «aboie comme les chiens», «grogne comme les cochons», etc.). Pour autant que nous le sachions, la première de ces présentations apparaît au XI^e/XII^e siècle, et seulement dans la sculpture architecturale et dans la peinture de miniature (pl. 6). Elles avaient un motif moral spécial. La vue d'un cochon faisant de la musique, placé immédiatement à côté de la «Musique des Anges» liturgique, doit avoir impressionné l'observateur comme étant répulsive, blasphématoire, *satanique*. Cette impression, jointe à la connaissance du rejet des Pères Chrétiens des instruments de musique, établit l'idée générale que l'animal faisant de la musique était un symbole de l'omniprésence du Diable, du péché et de l'enfer.

Au XIV^e siècle, la rigueur de cette idée religieuse s'affaiblit, parce qu'on s'était mis à apprécier les ménestrels et leur musique jusque dans les classes les plus élevées, tant séculières qu'ecclésiastiques. C'est pourquoi les instruments de musique devaient être caricaturés, et recevoir des formes grotesques afin de les opposer une fois encore à la Sainte Liturgie. Telle est l'origine des «Drôleries» dans les ornements d'église et les illustrations des livres (pl. 7).²

L'Eglise médiévale se méfiait profondément de la puissance de la musique, sensuelle et poussant à l'extase, comme de la persistance d'une ancienne tradition païenne. On pensait qu'il fallait constamment rappeler à l'homme les traits sataniques et païens existant dans la musique, en lui montrant à ce sujet des images interdites. Le peintre le plus heureux du «Diabolus in musica» était sans aucun

men wurden so gedeutet: «Der Teufel heult wie die Wölfe» und «bellt wie die Hunde...» «grunzt wie die Schweine» usw.) Solche Darstellungen treten in der christlichen Kunst — soweit bekannt — erst im 11./12. Jh. auf und zwar in der Bauplastik und Buchmalerei (Abb. 6). Sie hatten ihre eigene, moralisch motivierte Existenz. Dem mittelalterlichen Betrachter muss z. B. das Bild eines Rebec spielenden Schweines — vor allem in nächster Nähe der liturgischen «Musik der Engel» — abstoßend, blasphemisch, *teuflich* vorgekommen sein. Dazu kommt noch die Ablehnung von Musikinstrumenten seitens der Kirchenväter — so wird denn das dargestellte musizierende Tier zum Symbol des allgegenwärtigen Teufels: es steht für Sünde und Hölle.

Als im 14. Jh. der Bann gegen die Instrumente im täglichen Leben zu weichen beginnt, können Instrumente, die ja das Böse darstellen sollten, nicht länger naturgetreu abgebildet werden: man musste sie, und mit ihnen die Spieler, verformen, ins Groteske verzerren, damit sie wieder in starken Kontrast zur Heiligen Liturgie stehen. So ist die Drölerie entstanden.² (Abb. 7.) Von Seiten der Kirche bestand im Mittelalter ein Misstrauen gegen die sinnliche und extasierende Macht der Musik. Sie fürchtete das Fortleben alter heidnischer Tradition. Es musste daher das Teuflische und Heidnische in der Musik den Menschen immer wieder beeindruckend vor Augen geführt werden. Höhepunkt in den mittelalterlichen Darstellungen des Teuflischen in der Musik, bildet der holländische Maler Hieronymus Bosch (ca. 1450-1516). Es ist uns hier nicht möglich, auf die aussergewöhnlichen Gestalten der Lasterhaftigkeit (Wollust, Gefrässigkeit, Völlerei, Musik, Tanz usw.) des Malers näher einzugehen. Wir verweisen daher lediglich auf die hier reproduzier-

ing animals. Prof. Hammerstein's research has brought to light that — at least in religious art — these figures represented the world of demons and devils (also the animals' voices indicated this: the Devil "howls like a wolf", "barks like a dog", "grunts like a pig" etc.). As far as we know, the first of these presentations appear in the 11th/12th century and only in architectural sculpture and miniature painting (pl. 6). They had a special moral motive. The sight of a music-making pig directly next to the Liturgical "Music of the Angels" must have impressed the observer as repulsive, blasphemous, *satanic*. This impression, together with the knowledge of the Christian Fathers' rejection of musical instruments, established the general idea that the music-making animal was a symbol of the Devil's omnipresence, of sin and Hell.

In the 14th century the rigour of this religious idea slackened because the appreciation of minstrels and their music had penetrated into the highest secular and ecclesiastical classes. Therefore the musical instruments had to be caricatured and given grotesque shapes so as to put them in contrast once more with Holy Liturgy. This is the origin of the Dröleries in church ornaments and book illustrations (pl. 7).² The medieval Church deeply distrusted the sensuous and ecstasizing power of music as a continuation of an old pagan tradition. It felt that man should constantly be reminded of the satanic and pagan trait in music by showing him forbidding pictures on the subject. The most successful painter of "Diabolus in Musica" was without doubt the Dutchman Hieronymus Bosch (c. 1450-1516). It is not possible here to enter into details about the extraordinary figures of depravity (voluptuousness, gluttony, music, dance, etc.)

² Voir BRASS BULLETIN n° 9, Prof. Dr F. von Glase-napp: «Dröleries...».

² Siehe BRASS BULLETIN Nr. 9, Prof. Dr. F. von Glase-napp: Drölerien.

² See BRASS BULLETIN Nr. 9, Prof. Dr. F. von Glase-napp: Dröleries.



6. L'animal musicien représente l'écho diabolique de la musique céleste des anges: un cochon jouant du rebec sur un chapiteau de Cluny. XII^e siècle.

Das musizierende Tier stellt den teuflischen Gegenklang zur himmlischen Engelsmusik dar: ein Rebec spielendes Schwein auf dem Kapitell aus Cluny, heute in Chalon sur Saône. 12. Jh.

The animal musician represents the diabolical echo to the heavenly music of the angels: a rebec-playing pig on a Cluny capital. 12th c.



7. Drölerie: Un bœuf poursuivi par un animal fabuleux «joue» sur une mâchoire, avec un râteau. Livre d'heures de Jeanne d'Evreux. Avant 1328.

Drölerie: Ein Bock, von einem Fabeltier verfolgt, bestreicht einen bezahnten Kieferknochen mit einem Rechen.

Stundenbuch der Jeanne d'Evreux. Vor 1328.

Drollery: a ram, pursued by a fabulous animal, "plays" a jaw-bone with a rake. Jeanne d'Evreux' prayer-book. Before 1328.

doute le Hollandais **Hieronymus Bosch** (env. 1450-1516). Il n'est pas possible ici d'entrer dans le détail des figures extraordinaires de dépravation (volupté, gloutonnerie, musique, danse, etc.) peintes par Bosch. Nous nous référons donc aux **images 8 et 9** qui illustrent clairement l'intention du peintre d'exprimer que la musique était consacrée au Diable et démoniaque dans tous les sens.

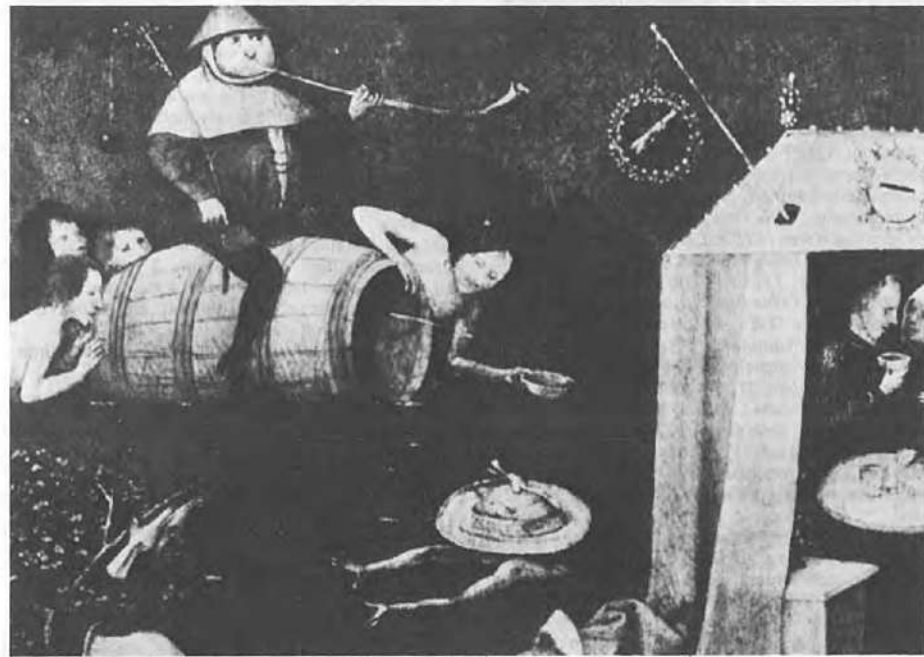
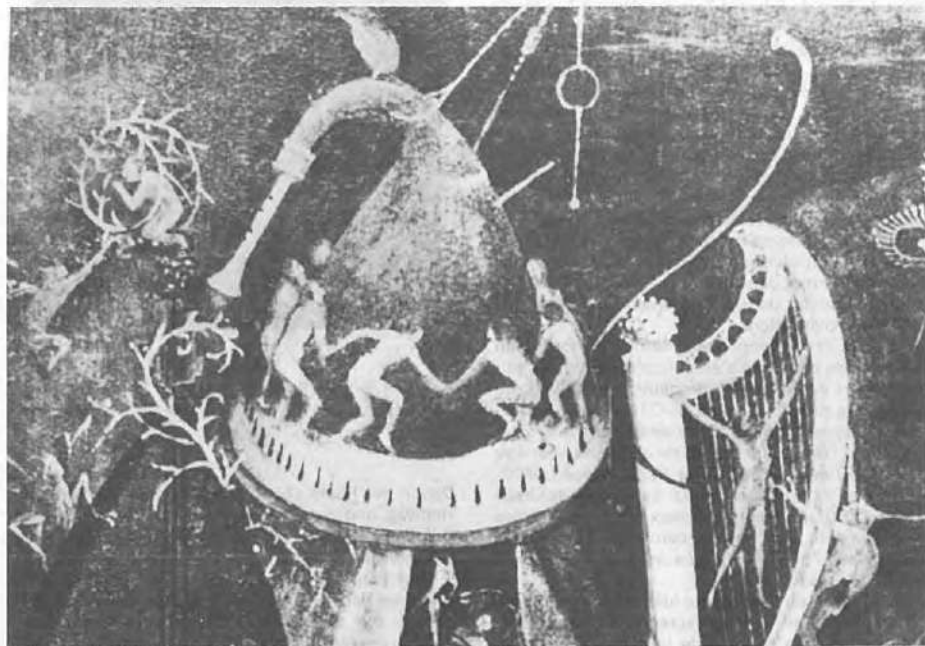
ten Bilder **Abb. 8 und 9**, aus denen *des Malers Überzeugung* deutlich hervorgeht, dass die Musik Ausdruck einer dem Teufel verfallenen Welt und selbst bis in ihr Innerstes dämonisiert ist.

depicted by Bosch. We therefore refer to **plates 8 and 9** which clearly show the painter's intention to express his idea that music was addicted to the Devil and demoniacal to its very core.

8. Un monde adonné au Diable: des gens nus, se tenant par la main, dansent autour d'une énorme cornemuse (=l'instrument du Diable). H. Bosch, détail du «Jugement Dernier», env. 1500, Bruges.

Eine dem Teufel verfallene Welt: Nackte, sich an den Händen haltende Menschen umtanzen einen riesigen Dudelsack (=Teufelsinstr.). H. Bosch, Ausschnitt aus dem «Weltgericht», um 1500, Brügge.

A world addicted to the Devil: Naked, hand-holding people dance around an enormous bagpipe (=the Devil's instr.). H. Bosch, detail from "The last Judgment", appr. 1500, Bruges.



9. «Volupté et gloutonnerie»: un bouffon chevauche un tonneau de vin flottant, en soufflant dans un long instrument à vent. H. Bosch, Galerie d'Art, Université de Yale.

«Wollust und Völlerei»: ein Narr reitet auf einem schwimmenden Weinfass, in ein langes Blasinstrument blasend. H. Bosch, Art Gallery, Yale University.

«Voluptuousness and gluttony»: a buffon rides a floating wine-cask, blowing a long wind instrument. H. Bosch, Art Gallery, Yale University.

DAHLQVIST Reine, **The Keyed Trumpet and its Greatest Virtuoso, Anton Weidinger** (The Brass Press, Nashville, Tenn., USA, 1975)

Cette brochure (21 pages, en anglais) écrite par le musicologue suédois Reine Dahlqvist est un travail complet, en profondeur sur la trompette à clefs et son célèbre virtuose, Anton Weidinger, pour qui Haydn composa le fameux Concerto pour trompette. C'est un traité que nous recommandons chaudement à nos lecteurs.

em

Die Abhandlung des schwedischen Musikwissenschaftlers Reine Dahlqvist über die Klappentrompete und ihren grössten Virtuosen, Anton Weidinger (auf englisch, 21 Seiten) ist in höchstem Grade empfehlenswert. Das Werkchen ist instruktiv, sehr gründlich und gibt eine genaue Beschreibung über Entstehung und Technik der Klappentrompete, sowie über den Trompeter Weidinger, für den Haydn ein Konzert für Klappentrompete schrieb.

em

This booklet by Reine Dahlqvist, Swedish musicologist, is a most instructive, well-founded, thorough treatise (21 pages) on the origin and technique of the keyed trumpet, as well as on similar types of instruments. Haydn wrote a concerto for Weidinger and his keyed trumpet around 1800. We highly recommend the little work to our readers.

em

Paraissant dans la collection « Instruments de musique » que font paraître les Editions Hallwag et Payot, le livre de Edward Tarr est destiné à vulgariser l'histoire de la trompette pour le grand public. Edward Tarr passe aujourd'hui pour un des chercheurs les plus consciencieux dans le domaine de la trompette. Il a su traduire et condenser ses connaissances d'une façon particulièrement réussie, puisque le livre est facile à lire, passionnant, richement illustré (notamment de magnifiques reproductions en quadrichromie) et qu'il satisfait tant à la curiosité du lecteur moyen qu'à l'information indispensable des trompettistes de métier.

L'histoire de la trompette a été découpée en chapitres clairement divisés en paragraphes courts, concis, ce qui permet de suivre avec facilité le tracé historique fabuleux de cet instrument à travers les différentes civilisations.

Après une *Introduction* sous forme d'information générale, les chapitres s'articulent sur les titres suivants: « *Les débuts de la trompette, jusqu'à la chute de l'Empire romain (476 ap. J.-C.)* », « *Quelques formes asiatiques* », « *De la chute de Rome aux Croisades (env. 1100)* », « *La trompette au bas Moyen Age (env. 1100-env. 1400)* », « *La Renaissance (1400-1600)* » et « *L'âge d'or de la trompette naturelle (1600-1750)* », qui sont les deux chapitres les plus développés du livre, avec le dernier, « *La crise de la trompette (1750-1815)* », « *La trompette moderne: de 1815 à nos jours* ».

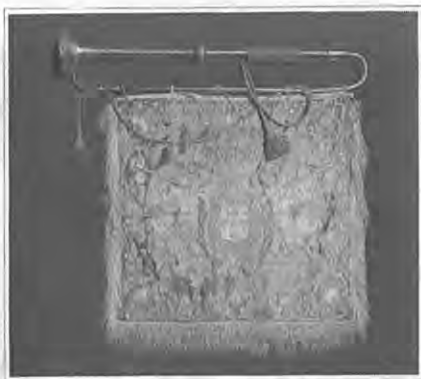
Edward Tarr a eu l'excellente idée d'insérer un petit disque dans son livre. Le lecteur y trouvera quelques illustrations sonores de la musique de trompette des différentes époques évoquées.

La traduction française est excellente. Quelques petits détails mériteraient toutefois d'être corrigés dans la prochaine édition. Page 43, col. de droite, ligne 11, il faut lire « chaque partiel » au lieu d'« harmonique » (pour la compréhension de l'illustration). Page 58, col. de droite, alinéa 3, ligne 6; page 60, col. de gauche, 4^e alinéa, 2^e ligne y surtout col. de droite, alinéa 4, 1^{re}, 6^e et 14^e lignes le traducteur prend le risque de dire « embouchure (position des lèvres) » alors que le terme d'embouchure en français est parfaitement clair, tant pour les gens de métier que pour les profanes et désigne la pièce métallique qui se place dans l'instrument et que l'on *embouche*... Il aurait mieux valu éviter toute confusion en employant le mot de « pince » qui est courant.

Un passage obscur (il faut reconnaître que c'était difficile à traduire et que l'original est scabreux aussi) se situe d'ailleurs à la page 60. La question de la « pression contre les lèvres plus ou moins basse » (il faudrait au moins dire faible...) et tout le développement de ce sujet (air/lèvre) est bien difficile à saisir...

A la page 72, Tarr dit « qu'il est plus facile de produire des notes aiguës quand on improvise » (du jazz). A mon avis, on ne peut pas comparer deux genres de musique exigeant des techniques instrumentales et physiques très différentes (il y a aussi peu de spécialistes du sur-aigu dans les deux genres!). Je ne suis pas convaincu que la trompette figurant à la page 114 soit une trompette à *bouche*. Il me semble qu'il faudrait un bras bien long dans ce cas! Le cornet figurant tout à gauche de la page 117 n'est pas muni de « cylindres » mais de pistons tout simplement (et pas à tiroirs!). Relevons que les références de pages figurant dans les légendes des illustrations sont fausses. Page 113, il faut lire 50 au lieu de 49; page 114, 112 au lieu de 111; page 115, 108 au lieu de 107; page 118, 131 au lieu de 130; page 119, 130 au lieu de 129; et page 120, 140 au lieu de 139. Au sujet du cornet à pistons (pages 111 et 124), notons que le facteur londonien D'Almaine (cité nulle part) a réalisé de magnifiques cornets à 3 pistons *avant* 1929 et que Jean-Baptiste Arban (page 124) n'a pas *composé* sa méthode en 1864, mais qu'elle a été *éditée* à cette date.

Un paragraphe qui devrait faire réfléchir tous les



Edward Tarr Payot Lausanne

La Trompette

Das in der Reihe « Musikinstrumente » der Verleger Hallwag und Payot erschienene Buch von E. Tarr soll die Geschichte der Trompete der Allgemeinheit zugänglich machen.

E. Tarr kann als einer der gewissenhaftesten Forscher auf dem Gebiet der Trompete betrachtet werden. Er hat sein Wissen aufs glücklichste zu verdichten gewusst, da das Buch leicht lesbar, ja spannend ist. Es ist auch reich bebildert (darunter wunderbare Abbildungen im Vierfarbendruck) und dürfte sowohl der durchschnittlichen Wissbegierde wie dem notwendigen Wissensstand des Berufstrompeters gerecht werden.

Die Geschichte der Trompete ist hier in kurzen klar unterteilten Kapiteln dargeboten, wodurch die sagenhafte Entwicklungsgeschichte des Instrumentes durch die verschiedenen Kulturen leicht befolgt werden kann. Nach einer *Einleitung*, die allgemeine Informationen enthält, gliedern sich folgende Kapitel aneinander: « *Die Frühgeschichte der Trompete bis zum Fall Roms (476 n. Chr.)* », « *Einige asiatische Formen* », « *Die Trompete vom Fall Roms bis zu den Kreuzzügen (um 1100)* », « *Die Trompete im Spätmittelalter (um 1100-um 1400)* », « *Die Trompete in der Renaissance (1400-1600)* », « *Das goldene Zeitalter der Naturtrompete (1600-1750)* » die zwei am meisten entwickelten Kapitel und *Die Krisenzeit der Trompete (1750-1815)*, « *Die moderne Epoche der Trompete: von 1815 bis heute* ».

Edward Tarr hat eine ausgezeichnete Idee gehabt: er liess seinem Buch eine Schallplatte beilegen, sodass der Leser tönende Beispiele der Trompetenmusik der verschiedenen erwähnten Epochen erhält.

Auf Seite 72 meint Tarr, es sei leichter hohe Töne in Improvisationen zu erzeugen (beim Jazz). Meiner Meinung nach können zwei Musikarten, die sehr verschiedene instrumentale und physische Techniken verlangen nicht verglichen werden. (Es gibt in beiden Arten nur ganz wenige Spezialisten der sehr hohen Töne.)

Ich bin nicht ganz überzeugt, dass die auf Seite 114 abgebildete Trompete eine Stoptrompete ist — mir will scheinen, dass der Trompeter einen recht langen Arm benötigen würde!

Was das Kornett à pistons (Seiten 110 und 123) betrifft, ist zu bemerken, dass der Londoner Instrumentenmacher D'Almaine (der nirgends erwähnt wird) herrliche Exemplare mit 3 Ventilen vor dem Jahre 1929 gebaut hat, und dass Jean-Baptiste Arban (Seite 123) seine Kornettschule im Jahre 1864 nicht *verfasst* sondern veröffentlicht hat.

Ein Abschnitt, der alle Trompeter nachdenklich stimmen sollte steht auf Seite 133 « Der Übergang von der kleinen zur grossen Bohrung um 1950 » (oder der Verlust des regionalen Charakters der Musiker!)

The book which has appeared in the series "Musical Instruments" of the publisher Hallwag and Payot by E. Tarr is intended to make the history of the trumpet accessible to the general public.

E. Tarr can be looked upon as being one of the most conscientious researchers in trumpet matters. He was able to concentrate his knowledge in the most auspicious manner, for the book is easy to read, yes even thrilling. There are a wealth of illustrations (amongst them wonderful pictures in four colour printing) and should be in a position to do justice to the average thirst for knowledge as well as the necessary niveau of the professional trumpeter.

The history of the trumpet is presented here in short, clearly divided chapters, which enables the reader to easily follow the legendary history of the development of the instrument throughout the various cultures. After an *introduction* which contains general information there follow chapters with the following titles: "The early history of the trumpet up to the fall of Rome (476 A. D.)", "Some asiatic forms", "The trumpet from the fall of Rome until the crusades (around 1100)", "The trumpet in the late Middle Ages (around 1100-1400)", "The trumpet in the Renaissance (1400-1600)", "The golden era of the natural trumpet (1600-1750)", the two most developed chapters are "The crisis of the trumpet (1750-1815)", and "The modern epoch of the trumpet: from 1815 to the present day".

Edward Tarr has had an excellent idea: a record was included with the book, so that the reader obtains examples of trumpet music in sound of the various epochs mentioned.

On page 72 Tarr is of the opinion that it is easier to produce high notes during improvisations (in jazz). In my opinion two kinds of music, which demand very different instrumental and physical techniques cannot be compared (there are in both kinds only very few specialists of the very high notes).

I am not quite convinced, that the trumpet illustrated on page 114 is a stopped trumpet — if it is, then the trumpeter would need a very long arm! Concerning the valve cornet (pages 110 and 123), it should be noted that the London instrument maker D'Almaine (who is mentioned nowhere) constructed beautiful models with 3 valves before 1929 and that Jean Baptiste Arban (page 123) didn't write his cornet method on 1864, but published it in that year.

A section which should put all trumpet players in a



trompettistes: page 134 «L'introduction de la grande perce» (ou la perte de la personnalité régionale des musiciens !).

Edward Tarr est un trompettiste «classique» et son livre en témoigne. Il n'accorde qu'une page aux solistes du jazz, ne citant que Armstrong, Beiderbecke, Gillespie, Davis et Ferguson (ignore par ex. Clifford Brown) et ignore les trompettistes de variété (pour autant fort intéressants, ne serait-ce que sur le plan sociologique !). C'est une lacune, car aujourd'hui près de 80% des jeunes qui *choisissent* la trompette (enquête que j'ai faite au Conservatoire de Lausanne, en 1972, mais qui reflète une tendance générale) se décident par rapport à ces deux formes musicales contemporaines (dans les conservatoires européens, on s'évertue ensuite à les rééduquer dans l'académisme rigoureux, mais ça, c'est une autre histoire...).

En conclusion, je voudrais dire le plaisir que m'a procuré la lecture de ce livre, le premier qui ait paru en français sur ce sujet. Je le recommande à tous les lecteurs de BRASS BULLETIN.

JPM

Edward Tarr ist ein «klassischer» Trompeter und sein Buch belegt es. Er gönnt den Jazzsolisten nur eine Seite und erwähnt nur Armstrong, Beiderbecke, Gillespie, Davis und Ferguson (nicht einmal Clifford Brown u. a.) und spricht nicht von den Unterhaltungsmusikern (die doch recht interessant sind, allein schon vom gesellschaftlichen Standpunkt her !). Dieser Mangel ist umso schwerwiegender, da heutzutage etwa 80% der jungen Leute, die die Trompete wählen (nach einer Umfrage, die ich 1972 in Lausanne gemacht habe, und die eine allgemeine Tendenz zum Ausdruck bringt), sich im Hinblick auf jene zwei zeitgenössischen Musikformen dazu entschlossen (dann werden sie in den europäischen Musikschulen in akademischer Strenge umgebildet — das gehört aber auf ein anderes Blatt...).

Zum Schluss sei gesagt, dass ich viel Freude beim Lesen dieses Buches gehabt habe. Ich möchte es allen Lesern von BRASS BULLETIN empfehlen.

JPM

reflective mood is on page 133 "The transition from the small to the large bore around 1950" (or the loss of the musicians' regional characteristics !).

Edward Tarr is a classical trumpeter, and his book gives proof of this. He grants the jazz soloists only one page and only mentions Armstrong, Beiderbecke, Gillespie, Davis and Ferguson (not even Clifford Brown amongst others) and doesn't speak about the players of light music (who are nevertheless interesting, just from the social point of view alone !). This omission is all the more serious because nowadays about 80% of the young people who *choose* the trumpet (after an inquiry I held in 1972 in Lausanne and which expresses a general tendency), decide on it with a view to just these two contemporary forms of music (then they are reeducated in the European music schools in an atmosphere of academic strictness — but this belongs on another page...) May I say in conclusion that I have had much pleasure in reading this book I would like to recommend it to all readers of BRASS BULLETIN.

JPM

MATHEZ Jean-Pierre, Joseph Jean-Baptiste Laurent ARBAN (1825-1889), (Moudon, Editions BIM, 1977).

Les recherches sur la vie d'Arban et la publication de sa biographie par l'éditeur de BRASS BULLETIN, Jean-Pierre Mathez, comblent une lacune de l'histoire musicale et surtout de celle des cuivres. Jusqu'à présent on savait peu de choses sur la vie et le caractère de l'homme qui en 1864 publia une «Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn», qui, jusqu'à nos jours, est restée une référence précieuse pour l'enseignement des cuivres.

Le livre se présente d'une façon charmante: beaucoup d'illustrations de Paris du XIX^e siècle, où Arban a travaillé et lutté pour son prestige et pour le perfectionnement du cornet à pistons, ainsi que nombre de gravures de Saint-Petersbourg en Russie, où Arban a connu succès et gloire pendant plusieurs années. Nous suivons l'artiste dans sa carrière en nous appuyant sur les lettres écrites et reçues par Arban et que Jean-Pierre Mathez a eu le mérite de révéler après tant d'années d'oubli. Ses commentaires montrent une réelle compréhension du personnage d'Arban, de son caractère, de ses talents et de ses ambitions; ces documents réunissent les informations, parfois rares, et en font un récit fluide, fascinant et vivant, qui, pourtant, ne s'écarte jamais des faits historiques.

L'auteur nous dévoile la vie de cet artiste doué, qui, d'une part ambitionnait les positions élevées dans la hiérarchie musicale et de la société et d'autre part exprimait le mieux son talent — avec le plus grand succès — dans le domaine de la musique légère, populaire, auprès d'un public petit-bourgeois. Le Conservatoire de Paris, institution très conservatrice, se méfiait précisément de cet aspect du talent d'Arban (et de sa préférence pour le cornet à pistons sur la trompette classique) et lui refusait presque complètement l'estime que lui accordait si généreusement le public et la presse pétersbourgeoise. Sans doute ce succès le rendit-il heureux. Pourtant, nous sentons entre les lignes la tristesse de cet artiste français de ne pas être entièrement compris par sa patrie.

A Saint-Petersbourg le succès ne dure que quelques années: de méchantes critiques lui font réaliser que les Pétersbourgeois se sont lassés de lui et qu'à l'âge de 55 ans il doit retourner en France et tâcher de regagner son poste au Conservatoire de Paris — en renonçant à sa carrière internationale. Il y est réinstallé en 1880 et consacra ses dernières années à l'enseignement et à la construction du *cornet-Arban*, qu'il essaie de faire reconnaître par les autorités — sans succès, ni pour son instrument perfectionné, ni pour son cahier «Enseignement Cornet-Arban», édité en 1884. La tragédie de toutes ces désillusions se montrent dans les derniers portraits du maître.

Seule sa *Grande Méthode Complète...*, parue en 1864, connut un succès constant dès sa parution et lui valut de passer à la postérité.

em

Mit seinen Nachforschungen über Arbans Leben und der Veröffentlichung dessen Biographie hat Jean-Pierre Mathez, der Herausgeber des BRASS BULLETIN, eine Lücke in der Musikgeschichte, insbesondere in der Blechbläsergeschichte, geschlossen. Bisher wusste man nur Weniges über Leben und Charakter des Mannes, der 1864 die «Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn» verfasste, welche heute noch im Unterrichten von Blechblasinstrumenten ein Referenzwerk ist.

Die reizvolle Aufmachung erhält das Buch durch zahlreiche Abbildungen: Paris im 19. Jahrhundert, wo Arban sich sein Prestige erarbeitet und um die stetige Verbesserung seines Kornetts à pistons gekämpft hat, Sankt Petersburg in Russland, wo ihm einige Jahre lang Erfolg und Ruhm gegönnt wurden. Der Leser folgt dem Künstler auf seiner Laufbahn durch Briefe, die er geschrieben und die er erhalten hat — Jean-Pierre Mathez verdanken wir, dass sie nach etlichen Jahren der Vergessenheit entrissen wurden. Von ihm stammen auch die Kommentare, in denen echtes Verständnis für Arbans Persönlichkeit, seinen Charakter, seine Begabung und seinen Ehrgeiz zu spüren ist. Diese Informationsquellen und deren Auswertung bilden eine lebhaft, spannende Erzählung, die jedoch nicht von den Tatsachen abweicht.

Der Verfasser lässt das Leben dieses begabten Mannes abrollen, eines Künstlers, der einerseits nach dem höchsten Rang in der Welt der Musik strebte, andererseits aber seiner Kunst am besten auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik Ausdruck verlieh: den grössten Erfolg erhielt er stets mit volkstümlicher Musik vor kleinbürgerlichem Publikum. Das sehr konservative «Conservatoire de Paris» misstraute dieser Begabung (ebenso wie seiner Vorliebe für das Kornett à pistons eher als für die klassische Trompete) und verweigerte ihm systematisch die Hochachtung, die ihm das Petersburger Publikum und die dortige Presse grosszügig zollten. Jener Erfolg wird ihm wohl glücklich gemacht haben. Trotzdem merkt man zwischen den Zeilen, wie traurig dieser französische Künstler ist, in seiner Heimat nicht voll anerkannt zu werden.

In Petersburg hält der Erfolg nur einige Jahre an: durch bösartige Kritiken wird er sich bewusst, dass die Petersburger kein Gefallen mehr an ihm finden. Mit 55 Jahren, gibt er seine internationale Karriere auf, kehrt nach Paris zurück und versucht seinen Posten am «Conservatoire de Paris» wiederzuhalten, was ihm im Jahre 1880 gelingt. Die letzten Jahre seines Lebens widmet er dem Unterricht und dem Bau des Arban-Kornetts. Er versucht für dieses perfektionierte Instrument von den Behörden Anerkennung zu erhalten, bleibt dabei erfolglos, ebenso was sein «Enseignement Cornet-Arban», ein 1884 herausgegebenes Heft, betrifft. Allein seine 1864 erschienene «Grande Méthode Complète...» wurde vom Tage ihrer Veröffentlichung an ein Erfolg und machte die Nachwelt mit seinem Namen bekannt.

em

With his research of Arban's life and the publication of his biography, Jean-Pierre Mathez, the editor of BRASS BULLETIN, has closed a gap in music history particularly in the history of brass players.

Up to now little was known about the life and character of the man who wrote the "Grande méthode complète pour cornet à pistons et de saxhorn" which is still a book of reference in the teaching of brass instruments.

The charming lay-out of the book is due to numerous illustrations of Paris in the 19th century where Arban worked hard to constantly improve his valve cornet and where he fought for prestige. Also of St. Petersburg in Russia where a few years of success and fame were granted him. The reader follows his career as an artist through letters which he received and sent — we have to thank J. P. Mathez for rescuing them from the oblivion of many years. The commentaries also come from him where a real understanding for Arban's personality, his character, talents and ambition is noticeable. These sources of information and their evaluation create a lively, exciting story, which does not however depart from the facts.

The writer shows us Arban's life progressively, an artist who strove for the highest rank in the world of music, on the other hand who gave the best expression of his art to the domain of light music: his greatest successes were always with popular music in front of a bourgeois audience. The very traditional and conservative "Conservatoire de Paris" mistrusted this talent (as well as his preference for the cornet as opposed to the classical trumpet) and refused to give him the high respect which the audiences in St. Petersburg and the press there, did so generously. Nevertheless it is noticeable between the lines how unhappy this French artist is, not to be fully recognized in his home country.

In St. Petersburg his success only lasted a few years: through malicious reports in the newspapers he realizes that the people of St. Petersburg no longer like him. At 55 he gives up his international career, returns to Paris and tries to regain his post at the "Conservatoire de Paris", which he manages in the year 1880. He dedicates the final years of his life to teaching and the construction of his Arban cornet. He tries to win recognition for this perfected instrument from the authorities, but remains unsuccessful, as does his "Enseignement Cornet-Arban", a book published in 1884. His "Grande Méthode complète..." which appeared in 1864, was the only work which was a success from the day of its appearance and made his name known to posterity.

em

Le Cor de Kurt Janetzky et Bernhard Brüchle est sorti en 1978 dans la série de monographies sur les instruments de musique¹ de chez Payot à Lausanne (traduit de l'allemand par Lionel Jospin), et comme tous les ouvrages de cette série, il se distingue par une présentation remarquablement soignée. Le texte est du couple écrivain/musicien Janetzky & Brüchle², gens d'expérience s'il en est, et qui font preuve d'une somme de connaissances phénoménale dans le domaine de la littérature pour cor, des parties pour cor le cas échéant, et de leurs compositeurs, du XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui.

Ils savent nous transmettre ces connaissances de façon extrêmement vivante et font passer quantité d'informations historiques et scientifiques par le biais de détails intéressants, d'anecdotes pleines d'humour et d'un grand nombre de très belles illustrations et dessins. Les chapitres sur la structure interne et la fonction du cor (avant et après l'invention des pistons) sont spécialement intéressants, tout comme ceux qui concernent les partiels, l'émission du son et l'acoustique; on aurait toutefois souhaité une définition plus précise des différentes espèces de sons pour les non initiés.

Après quelques chapitres sur les formes primitives du cor, on passe aux cors de chasse pour en arriver ensuite à la naissance du cor-instrument de musique (Waldhorn) à la fin du XVII^e siècle. Le texte introduit quelques informations qui ne manquent pas d'intérêt:

1. La découverte par Sporck de la présence dans les orchestres parisiens (1680/82) des trompes de chasse, qui auraient été à l'origine du cor de Bohême et du cor viennois, *n'est pas* la première étape de l'évolution du cor de chasse vers le cor-instrument de musique, mais tout simplement une des étapes d'un processus amorcé antérieurement, puisqu'en Bohême, dans la 2^e moitié du XVIII^e siècle, on écrivait déjà de la musique avec des parties de cor solo.
2. L'art du clarino au cor ne serait devenu à la mode qu'à peu près à l'époque où cette façon de jouer commençait à décliner pour la trompette, c'est-à-dire vers le milieu du XVIII^e siècle (soit dit en passant, les exemples des parties pour cor naturel qui sont donnés à ce propos devraient pouvoir inspirer tout particulièrement nos cornistes d'aujourd'hui!).

C'est alors qu'on assiste aux premières tentatives de chromatisme du cor: rallonges, bouchage, corps de rechange, tout ça dans la première moitié du XVIII^e siècle. (Ici, on aurait pu mentionner une des étapes de cette chromatisme qu'a été l'introduction des clefs, vers 1800. Cette innovation n'eut cependant aucune influence sur l'invention du piston quelque 15 ans plus tard.)

Les conséquences qu'a eu l'invention des pistons pour les cornistes, sont très bien décrites: elles ont été moins une simplification et un allègement qu'une «explosion troublante de possibilités nouvelles» qui allait accroître d'autant le niveau de ce qu'on allait exiger du musicien.

L'ouvrage se termine sur un excellent aperçu du cor et des cornistes d'aujourd'hui, — dont les principaux sont nommés — et où sont mentionnées les différentes écoles nationales, leur style et leur timbre respectifs; mais elles perdent cependant de plus en plus de leur importance du fait des nombreux échanges entre orchestres et entre musiciens.

Les auteurs ont, quoi qu'il en soit, réussi à donner au lecteur une image claire et vivante de l'importance croissante prise par le cor dans le monde de la musique au cours de ces trois derniers siècles. Le développement de l'instrument va de pair avec celui de l'histoire de la musique, et tant le texte que l'image rendent le lecteur témoin de cette évolution de façon tout à fait excellente. Un ouvrage, donc,

Das Horn von Kurt Janetzky und Bernhard Brüchle ist ein 1977 herausgegebener Band im Rahmen der vom Hallwag Verlag AG, Bern, veröffentlichten Monografierei über Musikinstrumente¹ und zeichnet sich, wie alle vorherigen Bände, durch besonders gepflegte Präsentation aus. Der Text, vom bewährten Musiker/Schriftstellerpaar Janetzky und Brüchle² verfasst, zeigt eine geradezu phänomenale Kenntnis der Literatur für Horn, bzw. der Hornpartien und ihrer Komponisten, vom 18.Jh. bis heute. Die Darstellung dieser Kenntnis geschieht in höchst lebendiger Weise, indem Geschichte und Wissenschaft stets durch interessante Einzelheiten, humorvolle Anekdoten und eine grosse Anzahl schöner Abbildungen und Zeichnungen aufgelockert werden.

Sehr instruktiv sind die Kapitel über die innere Struktur und Funktion des Hornes (vor und nach Erfindung der Ventile), sowie über Naturtöne, Tonzeugung und Akustik, wenn auch eine genauere Definition der verschiedenen Tongattungen für den Uneingeweihten vielleicht wünschenswert gewesen wäre.

Nach einigen Kapiteln über die Frühformen des Horns, gelangen wir zu den Jägerhörnern und von ihnen zur Entstehung des Waldhorns, des ersten Musikinstrumentes in dieser Entwicklung, Ende des 17.Jh. Der Text führt zu interessanten Erkenntnissen:

1. dass die Sporcksche Entdeckung der Parforcehörner in den Pariser Orchestern (1680/82), welche zum böhmischen und Wiener Waldhorn führte, *nicht* den Anfang der Entwicklung des Horns als Musikinstrument darstellte, sondern bloss eine weitere Stufe einer bereits angefangenen Entwicklung, da man in der 2.Hälfte des 17.Jh. in Böhmen bereits Musik mit Solopartien für Horn schrieb.
2. dass das Clarinblasen der Hörner ziemlich genau dann Mode wurde, als diese Praktik bei den Trompeten zu verschwinden begann, nämlich um die Mitte des 18.Jh. (übrigens sollten die diesbezüglichen Notenbeispiele der Naturhornpartien des 18.Jh. unsere Hornisten besonders inspirieren!).

Es beginnen sodann die Versuche zur Chromatisierung des Horns: Aufsteckbögen, Handstopfen, Einsatzbögen, alles in der 1.Hälfte des 18.Jh. (Hier hätte die nächste Stufe im Bestreben nach Chromatisierung erwähnt werden können: die ca. 1800 eingeführte Anwendung von Klappen. Diese Neuheit hatte jedoch keinen Einfluss auf die Erfindung der Ventile ca. 15 Jahre später.)

Die Folgen der Erfindung der Ventile für unsere Hornisten ist sehr gut beschrieben: anstatt Vereinfachung und Erleichterung: «eine verwirrende Fülle von Möglichkeiten», die die Anforderungen an den Musiker enorm gesteigert haben.

Das Werk schliesst mit einem wertvollen Überblick über Horn und Hornisten heute, er nennt die bekanntesten unter ihnen, deutet die verschiedenen nationalen Stil- und Klangideale an, die sich jedoch, durch den Austausch von Orchestern und Musikern über alle Grenzen hinweg, immer mehr verwischen. Es ist den Autoren gelungen, den Lesern ein lebendiges Bild der zunehmenden Bedeutung des Horns in der Musikwelt der letzten drei Jahrhunderte vor Augen zu führen. Die Entwicklung des Instrumentes geht Hand in Hand mit der Musikgeschichte; dieser Werdegang wird den Lesern in Wort und Bild aufs Schönste übermittelt. Ein Buch, das wir jedem herzlich empfehlen möchten.

Mit allem Verständnis für der Standpunkt eines Verlegers, möchten wir ihm aber doch zwei Bitten unterbreiten:

1. Was die Einteilung der Abbildungen betrifft, so würde es der Leser sicher begrüßen, wenn die-

The Horn by Kurt Janetzky and Bernhard Brüchle is a volume which was published in 1977 in the Hallwag Verlag AG, Bern, series of treatises on musical instruments¹ and is distinguished, as all the previous volumes by a particularly good presentation. The text, composed by the trusty pair of musicians/writers Janetzky and Brüchle² shows an almost phenomenal knowledge of horn literature, or the parts for horn and their composers, from the 18th century to the present day. The presentation of this knowledge is made in a most lively way, whereby history and science are frequently interpolated by interesting details, humorous anecdotes and a large number of attractive illustrations and drawings.

Most instructive are the chapters about the inner structure and function of the horn (before and after the invention of the valves), as well as about natural harmonics, tone production and acoustics, even if a more exact definition of the various types of sound would have been perhaps desirable for the uninitiated.

After some chapters about the early forms of the horn, we come to the hunting horns and from them to the origin of the french horn, the first musical instrument in this development at the end of the 17th century.

The text reveals interesting pieces of information:

1. That the discovery of Parforce horns in the Paris orchestras by Sporck in 1680/82, which led on to the bohemian and Vienna horns, did *not* represent the beginning of the horn as a musical instrument, but only a further step of a development which had already begun previously, because solo parts for horn had been written in Bohemia as early as the 2nd half of the 17th century.
2. That playing in the horn's clarino register started to be in fashion pretty much exactly at the same time as the same practice on the trumpet started to disappear, i.e. about the middle of the 18th century (the music examples of the 18th century natural horn parts to do with this aspect should by the way be a source of particular inspiration for our horn players!).

Then the experiments start, to make the horn chromatic: tuning slides on the mouthpiece, hand-stopping, crooks, all in the 1st half of the 18th century (at this point the next stage in the attempt to make the horn chromatic could have been mentioned: the introduction about 1800 of the use of keys. This novelty had however no influence on the invention of the valves about 15 years later). The consequences for our horn players of the invention of valves is very well described: instead of a simplification and facilitation: «a perplexing mass of possibilities», which have increased enormously the demands made on the musician.

The work concludes with a valuable survey of the horn and horn players today, the most well-known ideals of style and sound, which however become more and more obliterated through the exchange of orchestras and musicians beyond all borders. The authors have succeeded in presenting the readers with a colourful picture of the increasing importance of the horn in the world of music during the last three centuries. The development of the instrument goes hand in hand with the history of music; this process is conveyed to the readers in word and picture in the most beautiful way possible. A book which we would like to recommend to everyone most warmly.

Although we understand fully the standpoint of a publisher, we would nevertheless like to submit to him two requests:

1. concerning the distribution of the illustrations,

¹ See also E. H. Tarr: The Trumpet, 1977.

² See also by the same authors: Cultural History of the Horn, Schneider, Tutzing, 1976.

¹ Voir aussi E. H. Tarr: La Trompette, 1977.

² Voir aussi des mêmes auteurs: Kulturgeschichte des Horns, Schneider, Tutzing 1976.

que nous recommandons chaudement à chacun de vous.

Tout en comprenant bien quel a pu être le point de vue de l'éditeur, nous aimerions avancer les propositions suivantes:

1. En ce qui concerne la répartition des illustrations, le lecteur apprécierait sûrement de les trouver à proximité des textes qui les concernent, et ça n'est jamais le cas. Exemple: la photo du cor de guerre se trouve à la p. 57, face au texte concernant le cor omnitonique; le texte concernant le cor de guerre, lui, se trouve à la p. 16. Solution de compromis: que le numéro des pages où se trouvent les illustrations soit au moins indiqué dans le texte. Et ceci d'autant plus que
2. il manque un index des matières. On ne peut retrouver nulle part à quelle page se trouve le texte ou l'illustration concernant tel ou tel instrument. Peut-être serait-il possible de tenir compte de ces propositions dans une prochaine édition?

em

se sich in der Nähe des betr. Textes befänden. Dies ist in keiner Weise der Fall. Beispiel: Die Abbildung des Harsthorns befindet sich auf S.57, neben dem Text des omnitonischen Horns; der Harsthorn-Text jedoch steht auf S.16. Zwischenlösung: es sollte wenigstens die Seite der Abbildung im Text angegeben sein. Dies ist umso nötiger, als

2. ein Sachregister fehlt. Man kann also nirgends nachschauen, wo ein spezielles Horn besprochen wird, noch wo sich ein Bild davon befindet. Vielleicht ist es möglich, diese Bitten in der nächsten Auflage zu berücksichtigen.

em

the reader would certainly be grateful if these were near the corresponding text. This is never the case. Example: The illustration of the Harsthorn is on page 57, next to the text concerning the omnitonic horn; the text to do with the Harsthorn is however on page 16. An interim solution: at least the page of the illustration should be indicated in the text. This is even more necessary as

2. a table of contents is missing. Therefore one cannot look up, where a particular horn is discussed nor where there is a picture of it. Perhaps it is possible to consider these requests in the next edition.

em



Prof. Dr. Wilhelm EHMANN: **Voce et Tuba**, Bärenreiterverlag 1976

Le Prof. Wilhelm Ehmman, dont nous avons commenté la biographie de Johannes Kuhlo «général du trombone» dans BRASS BULLETIN n° 18, pp. 55-60, s'est consacré depuis des dizaines d'années à la musique d'église en général, et aux «Posaunen-chöre» en particulier. Il s'est acquis par là une renommée internationale et c'est à l'occasion de son 70^e anniversaire que les éditions Bärenreiter à Kassel ont publié en 1976, sous le titre «**Voce et Tuba**» un recueil des conférences et articles qu'il a rédigés depuis 40 ans. Cet ouvrage de 666 pages traite de la musique d'église des 500 dernières années et de son exécution. Le sujet est très largement couvert du fait que le Prof. Ehmman ne se contentant pas d'être musicologue, est aussi un musicien et un chef de grande classe.

Les six premiers chapitres traitent de la musique de la Réforme, des grands compositeurs de musique d'église ainsi que du chant populaire et religieux, et finalement des chœurs. Le septième chapitre est consacré aux cuivres. D'abord un paragraphe très détaillé sur Gottfried Reiche, le trompettiste de Bach, et ses 24 *Quatricinien* datant de 1696 (pièces à quatre, publiées par Gottfr. Müller, Merseburger Verlag, Berlin 1960). Ensuite un commentaire inédit sur la naissance des «Posaunenchöre» il y a plus de 100 ans, en liaison très étroite avec le Mouvement évangélique du Réveil en Allemagne, et leur développement entre 1850 et 1924, d'après les recueils de procès-verbaux (dans lesquels on trouve les remarques particulièrement humoristiques de Johannes Kuhlo). Le passage suivant décrit les efforts faits pour procurer aux musiciens d'église des trompettes et des trombones fabriqués d'après des modèles anciens, de façon à ajuster leur timbre à celui des chanteurs ou des choristes avec qui ils avaient à jouer. Il est extrêmement intéressant de se rendre compte des difficultés qu'on a dû surmonter en matière de qualité du son et de volume, pour parvenir finalement à la construction de «nouveaux anciens modèles» qui soient des partenaires possibles pour la voix humaine. Il n'est pas moins intéressant de lire l'article sur la texture de base du discours des cuivres: amplitude et clarté de trajectoire de la ligne mélodique rendue possible par une technique approfondie du souffle, rythme (coups de langue) et répétitions de sons, ainsi que syllabes prononcées dans l'embouchure, et bien d'autres principes de base, tous clairement expliqués et illustrés par des exemples. L'ouvrage se termine sur ces mots de l'auteur: «*Malgré tous les changements survenus dans le domaine de la musique, la connaissance de ces principes peut toujours être profitable.*»

Il s'agit d'un livre de valeur, tant pour gens de métier que pour amateurs, surtout pour ceux qui s'intéressent à la vie et l'œuvre d'un érudit et musicien dans le domaine de la musique d'église.

em

Prof. Dr. Wilhelm Ehmman, dessen Biografie des «Posaunengenerals», Johannes Kuhlo, wir in BRASS BULLETIN Nr.18, S.55-60 besprachen, hat sich durch seinen jahrzehntelangen Einsatz für die Kirchenmusik im Allgemeinen und für die Posaunen-chöre im Besonderen, international grossen Verdienst erworben. Zu seinem 70. Geburtstag hat der Bärenreiter-Verlag, Kassel, im Jahre 1976 seine gesammelten Reden und Aufsätze aus 40 Jahren unter dem Namen «**Voce et Tuba**» herausgegeben. Das 666 seitige Werk behandelt die Kirchenmusik der letzten 500 Jahren sowie ihre Aufführungspraxis und ist auf diesem Gebiet sehr weitumfassend, wohl nicht zuletzt deshalb, weil der Verfasser sowohl Wissenschaftler als auch selbst ausübender Musiker und Musikleiter ist.

Die ersten 6 Kapitel behandeln die Reformationsmusik, die grossen Kirchenmusik-Komponisten sowie das Volks- und Kirchenlied und schliesslich das Chorwesen. Das 7. Kapitel ist dem *Bläserwesen* gewidmet, zunächst mit einer sehr aufschlussreichen Abhandlung über Bachs Trompeter Gottfried Reiche und seine 24 *Quatricinien* von 1696 (hrsg. von Gottfr. Müller, Merseburger Verlag, Berlin 1960). Es folgt ein erstmaliger Bericht über die Entstehung der Posaunen-chöre vor mehr als 100 Jahren, in engster Verbindung mit der evangelischen Erweckungsbewegung, und ihrer Entwicklung von der Mitte des 19.Jh. bis 1924 an Hand der Protokollbücher (wobei die Eintragungen Johannes Kuhlos besonders humorvoll sind!). Der nächste Aufsatz beschreibt das Bestreben, den Bläsern - vor allem zum gemeinsamen Musizieren mit Sänger-Chören und Solisten - neue Trompeten und Posaunen nach alten Modellen zu verschaffen. Dies ist besonders interessant, denn man erfährt mit welchen Schwierigkeiten in der Tonqualität und -stärke man zu kämpfen hatte, bis schliesslich die neu-alten Blechblasinstrumente angemessene Partner der menschlichen Stimmen darstellten.

Nicht weniger interessant ist der Aufsatz über die Grundlagen des bläserischen Satzes: weitgespannte, klare Melodieführung, die durch die sehr ausgebildete Atemtechnik möglich ist, Rhythmik (Zungenstoss) und Tonwiederholungen, sowie die in das Mundstück gesprochenen Tonsilben (u.a. die «über-schlagende Haue») und viele andere Grundlagen, für die der Verfasser Notenbeispiele bringt.

Das Werk schliesst mit den Worten des Verfassers: «*Bei allem musikalischen Wandel mag die Kenntnis dieser Grundlagen förderlich bleiben.*»

Ein wertvolles Buch für Fachleute und Liebhaber, vor allem für jene die sich für das Lebenswerk eines Musikers und Gelehrten auf dem Gebiete der Kirchenmusik interessieren.

em

Prof. Dr. Wilhelm Ehmman, whose biography of Johannes Kuhlo, the «trombone-general», we reviewed in BRASS BULLETIN Nr.18, p. 55-60, is internationally renowned for his commitment to Church Music, including the so-called «trombone-choirs» (Posaunen-chöre). The publishing firm Bärenreiter in Kassel, decided in 1976 to publish a compilation of Prof. Ehmman's lectures and articles of 40 years, under the name of «**Voce et Tuba**». In the course of its 666 pages, the book gives a most comprehensive survey of Church Music and its performance during the last 500 years. Prof. Ehmman is not only a musicologist, he also is a performing musician and leader of great skill.

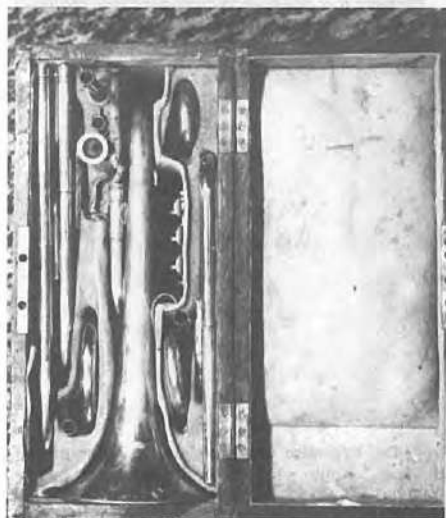
The first 6 chapters deal with music of the Reformed Church, its great Church Music composers, as well as folk and church song and choir singing. Chapter 7 is dedicated to brass-playing, beginning with a very informative treatise about Bach's trumpeter Gottfried Reiche and his 24 *Quatricinien* (pieces for four players; edited by Gottfr. Müller, Merseburger Verlag, Berlin 1960). It is followed by a first report about the origin of the «trombone-choirs» more than 100 years ago, which is closely connected with the German Movement of Religious Awakening. We accompany the development of the choirs from about 1850 till 1924 guided by the minute-books, in which we also find Johannes Kuhlo's humorous remarks! The next article gives us a description of the effort made in order to supply the church brass-players with new instruments modelled after ancient originals so as to make their tone blend with the voices of the solo singers and choirs. It is most interesting to read about the difficulties, in the domain of quality and force of tone, that had to be overcome until the right instruments were constructed. No less constructive is the article about the principles of texture for brass music: long-range, clear melodic line, made possible through highly developed breathing technique, rhythm (tonguing) and tone repetitions, tone syllables pronounced into the mouthpiece and many other principles, all clearly explained and illustrated.

The author terminates his work with the words: «*In spite of all the changes in the domain of music, knowledge of the above principles still seem important and profitable.*»

It is a very valuable book for connoisseurs and amateurs, especially for those who are interested in a musician's and scholar's life-work on the domain of Church Music.

em

COURRIER LESERBRIEFE MAIL



Helmut Riester

Voici quelques images d'un cornet ancien que j'ai découvert chez un antiquaire. Je pense que cela pourrait intéresser les lecteurs de BRASS BULLETIN de connaître les détails suivants :

Gravure : «Müller à Lyon».

Année de fabrication selon expertise : 1850.

Etui en bois doublé de cuir, contenant : 7 corps de rechange «in si^b» (gravé) «in la», «in la^b», «in sol», «in fa», «in mi», «in mi^b». Une pièce combinée avec inscription «ré avec fa» (donnant la tonalité de do) ; on atteint le sol^b par combinaison avec le si^b. Embouchure non-gravée, cuvette en V avec perce de 4 mm.

Le cornet est en bon état de conservation, mais n'est toutefois plus jouable.

Helmut Riester, trompette solo à l'Orchestre philharmonique de Dortmund (RFA).

Photos de **Johannes Heppekhausen** (cor solo à Dortmund).

Hier einige Bilder von einem alten Kornett, das ich bei einem Antiquitätenhändler entdeckt habe. Ich nehme an, dass es für die BRASS BULLETIN Leserschaft von Interesse ist. Nachfolgend einige detaillierte Angaben :

Gravur : «Müller à Lyon».

Baujahr lt Expertise : 1850.

Holzkasten mit Leder gefüttert. Inhalt : 7 Aufsetzstücke «in Si^b» (eingraviert), «in La», «in La^b», «in Sol», «in Fa», «in Mi», «in Mi^b». Ein Kombinationsstück mit Inschrift «Ré avec Fa» (ergibt D-Stimmung), «Sol^b» wird durch Kombination mit «Si^b» erreicht. Mundstück ohne Gravur, V-Kessel mit 4mm-Bohrung.

Das Kornett ist nicht mehr gut spielbar, aber gut erhalten.

Helmut Riester, Solotrompeter des Philharmonischen Orchesters Dortmund (BRD).

Die Photos machte **Johannes Heppekhausen** (Solohornist in Dortmund).

Here are a few pictures of an old cornet, which discovered in an antique shop. I assume that this will be of interest to BRASS BULLETIN readers. Here are a few details :

Engraving : «Müller à Lyon».

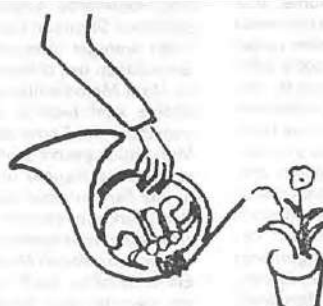
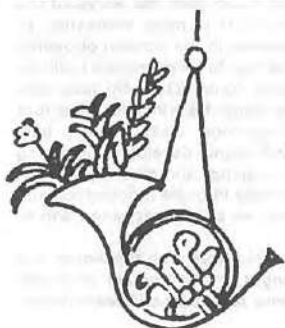
Made in 1850 (according to assessment).

Wooden case with leather lining. Contents : 7 crooks «in Si^b» (engraved), «in La», «in La^b», «in Sol», «in Fa», «in Mi», «in Mi^b». A combination crook with the inscription «Ré avec Fa» (gives D tuning), «Sol^b» is possible in combination with «Si^b». Mouthpiece without engraving, V-cup with 4mm bore.

The cornet is no longer playable, but is in good condition.

Helmut Riester, solo trumpet of the Philharmonic Orchestra in Dortmund, West Germany.

Photos were made by **Joh. Heppekhausen** (solo horn in Dortmund).



Dessiné par E. Hiltbrand «en hommage à notre cher collègue Alfons Eisele, 4^e cor au Stadtorchester Winterthur, qui vient de prendre sa retraite».

Zeichnungen von E. Hiltbrand Alfons Eisele zu Ehren, «unserem geliebten Kollegen, dem vierten Hornisten am Winterthurer Stadtorchester, der sich kürzlich hat pensionieren lassen».

Drawing by Ernest Hiltbrand, «homage to our dear colleague Alfons Eisele, 4th horn of the Stadtorchester Winterthur, for his retirement».



Kurt Janetzky/Bernhard Brüche
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 × 21 cm, sFr. 25.—

Band 6

Kurt Janetzky/Bernhard
Brüche

Das Horn

Eine kleine Chronik
seines Werdens und
Wirkens

112 Seiten, 24
Bildtafeln, davon 8 in
Farbe, zahlreiche
Abbildungen im Text,
18,5 × 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 × 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 × 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 × 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 × 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

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



Demusa

Volkseigener Außenhandelsbetrieb
der Deutschen Demokratischen Republik
für Musikinstrumente und Spielwaren
DDR — 108 Berlin, Charlottenstraße 46
Zweigstelle: DDR — 9652 Klingenthal

**Hans Hoyer · Mönnig ·
Knopf · Scherzer**