

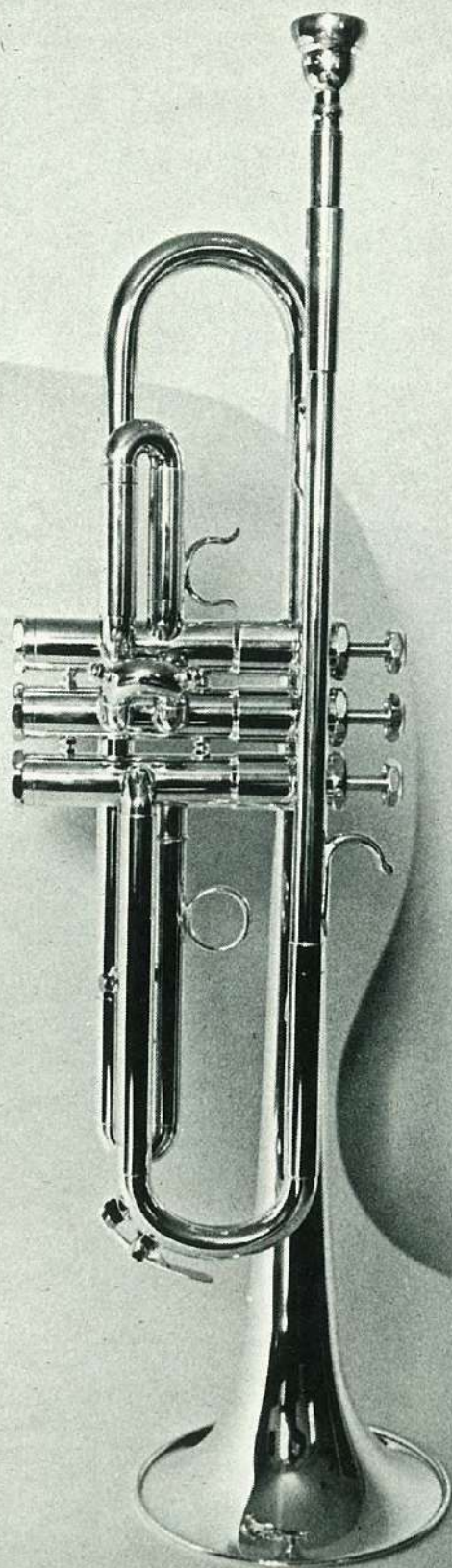
BRASS BULLETIN

25

1979

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





Schilke
Music Products,
Inc.

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

SOMMAIRE INHALT CONTENTS

3
Editorial

5
Agenda

9
Brass Band Agenda

27
Maurice André
Biographie (II)

41
L'histoire de l'invention des pistons et
des instruments à pistons en Allemagne
(1814-1833) (II)
Herbert Heyde

51
Les concertos classiques pour trombone
et leurs interprètes au XIX^e siècle
Werner Beyer

56
Guide du tubiste dans la musique
commerciale de la région de Los Angeles
Tommy Johnson

59
Rêves et souhaits... dans le monde
du cor et de sa musique
Jeffrey Agrell

63
Qu'est-ce qu'un Brass Band?
Barrie Perrins

71
Publications

79
Critiques

3
Vorwort

5
Agenda

9
Brass Band Agenda

27
Maurice André
Biographie (II)

41
Zur Frühgeschichte der Ventile und
Ventilinstrumente in Deutschland
(1814-1833) (II)
Herbert Heyde

51
Das klassische Solokonzert für Posaune
und seine Interpreten im 19. Jahrhundert
Werner Beyer

56
Tubistenführer für die kommerzielle
Musik in der Gegend von Los Angeles
Tommy Johnson

59
Träume und Wünsche... für die Welt
der Hornisten
Jeffrey Agrell

63
Was versteht man unter «Brass Band»?
Barrie Perrins

71
Erschienenenes

79
Rezensionen

3
Editorial

5
Agenda

9
Brass Band Agenda

27
Maurice André
Biography (II)

41
On the early history of valves and valve
instruments in Germany (1814-1833) (II)
Herbert Heyde

51
The classical soloconcerto for trombone
and its interpreters in the 19th century
Werner Beyer

56
A guide to commercial tuba playing
in the Los Angeles area
Tommy Johnson

59
Dreams and wishes... concerning the
horn and horn playing
Jeffrey Agrell

69
What is a Brass Band?
Barrie Perrins

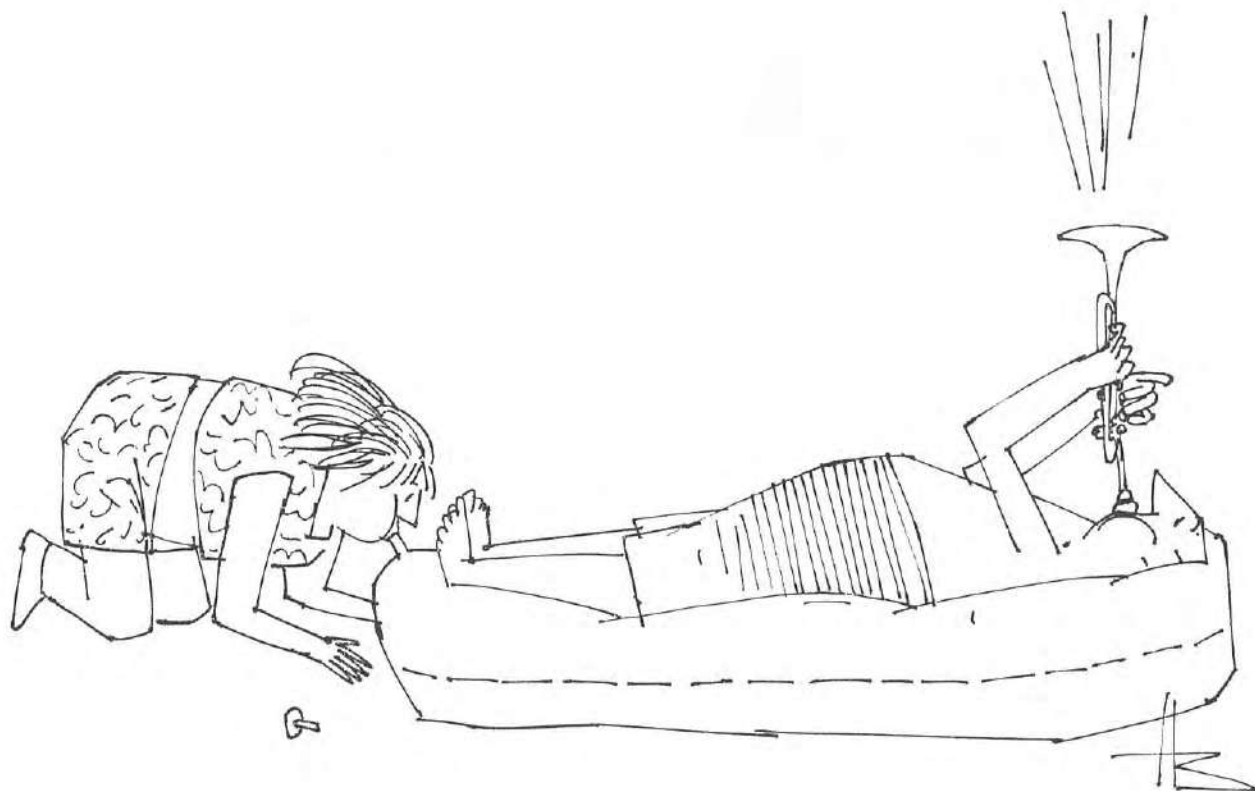
71
Publications

79
Reviews

*Photo de couverture:
Automate «Le trompettiste»
de Friedrich Kaufmann, 1810
Deutsches Museum München,
Abt. Musikinstrumente*

*Titelbild:
Trompeterautomat
von Friedrich Kaufmann, 1810
Deutsches Museum München,
Abt. Musikinstrumente*

*Cover picture:
Automaton «The Trumpet Player»
by Friedrich Kaufmann, 1810
Deutsches Museum München,
Abt. Musikinstrumente*



Aus dem Buch «Bravo, Da Capo» von Henry Büttner, Verlag Neue Musik Berlin, 1978.

Index des annonceurs:	Alexander	22	Demusa	IV	Kurath	68	Pathé-Marconi	30
	Bertram	III	Doblinger	92	Leduc	78, 86	Radio France	90
Verzeichnis der Inserenten:	Billaudot	88	Erato	39	LSG	18	Ruh	62
	BIM	6, 78, 80	Finke	12	Marcandella	20	Schilke	II
Index of advertisers:	Boosey & Hawkes	66, 70	Getzen	10	Meinl & Lauber	92	Schott	84
	Brand	12	Hirsbrunner	18	Miraphone	58	Selmer	28, 40
	Burri	92	Holton	60	Modern	90	Spada	68
	Coré	26	Hug	77	Monke	12	Thein	12
	Courtois	24	Ischer	18	Otto	62	Univ. S. Calif.	7
			King	20	Paris	8		

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, Histoire et musicologie, Musikgeschichte und -wissenschaft, History and Musicology: E. Mende, Brass Band: Markus S. Bach.

Traductions, Übersetzungen, Translations: allemand, Deutsch, German: Ursel Haeusler, Français, français, French: divers, Anglais, Englisch, 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. Viellefond.

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

Tirage, Auflage, Number of copies: 2500.

Parution: 4 numéros par an (février/mars/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 \$ 37.00); students: US \$ 15.00 (only with copy of student card).

Air-mail supplement: + US \$ 6.—.

● 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) Euro-chèques.

● 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, 3) Eurocheck.

● 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.

ÉDITORIAL VORWORT EDITORIAL

J'aimerais vous inviter à contempler plus longuement l'extraordinaire photographie de l'automate de Kaufmann qui orne la couverture de ce numéro.

Un musicien automate ! Quel rêve pour un chef d'orchestre ! Dommage que la technocratie n'ait pas développé ces splendides copies. Les musiciens de chair et d'os auraient peut-être plus de chance aujourd'hui, de participer activement à l'évolution de leur art, plutôt que de devoir en être les fonctionnaires dociles. Qui de nous n'a remarqué avec inquiétude les *mécanismes* que la routine apporte avec elle. Notre existence est ainsi grignotée par des gestes, des attitudes déterminés le plus souvent par notre civilisation dont les *rouages* baignent plus dans le sable que dans l'huile...

La reproduction mécanique de la musique ou l'enregistrement magnétique des folklores perdus sont des conserves. Est-ce là une nourriture culturelle suffisante ? Est-elle saine ? Chacun répondra à ces questions selon ses convictions. Quant à moi, j'ai l'impression que la technique et la science sont en train d'étrangler l'art *vivant*, ou plutôt l'art des vivants. Comme tout devient sérieux, austère !

L'huile contre le sang ? Le cliché contre l'imagination ? La détente calculée du ressort contre la pulsion inexplicable du muscle cardiaque ?

Les sons que nous produisons ne deviennent musique que lorsqu'ils sont fécondés par des pensées et des sensations fortes. Ces éléments ne se développent que si l'individu parvient à augmenter sa liberté intérieure.

L'automate de Kaufmann est une pièce de musée admirable, mais c'est peut-être aussi — depuis 1810 ! — un avertissement subtil adressé à l'homme au sujet de son évolution.

Et l'espoir dans tout cela ?

Si vous sentez un sourire vous monter aux lèvres en regardant le trompettiste au cœur de fer, rassurez-vous, c'est un signe évident que vous n'êtes pas encore devenus les robots du XXI^e siècle que l'on prépare...

JPM

P. S. Définition du mot automate dans les dictionnaires: *Machine qui imite le mouvement d'un être animé. Fig. homme sans volonté qu'on fait agir comme on veut.*

Lassen Sie Ihren Blick doch mal etwas länger auf unserem Titelbild verweilen, auf dem staunenswerten Bild des Kaufmannschen Automaten !

Ein Musiker als Automat ! Welch ein Traum für Dirigenten ! Schade, dass die Technokratie solch prächtige Nachbildungen nicht weiterentwickelt hat. Sonst hätten heute die Musiker aus Fleisch und Blut bessere Aussichten, die Entwicklung ihrer Kunst aktiv mitbestimmen zu können, statt nur deren gefügige Beamte zu sein.

Wer von uns hat noch nicht beunruhigt festgestellt, welche *Mechanismen* die Routine mit sich bringt ! So reibt sich unsere Existenz in Gebärden und Verhaltensweisen auf, die meist durch unsere Zivilisation bestimmt sind — und deren Räderwerk dreht schon mehr im Sand denn im Öl...

Die mechanische Wiedergabe von Musik, die Tonaufnahme von untergegangener Folklore sind Konserven. Ist das hinreichende kulturelle Nahrung ? und ist sie gesund ? Ansichtssache. Was mich betrifft, so habe ich den Eindruck, dass Technik und Wissenschaft dabei sind, die *lebendige* Kunst, die Kunst der Lebenden vielmehr, zu strangulieren. Wie ernst, wie nüchtern doch alles wird !

Maschinenöl gegen Blut ? Klischee gegen Phantasie ? Der berechnete Druck von Federn gegen das unergründliche Pulsieren des Herzmuskels ?

Die Klänge, die wir erzeugen, werden nur dann zu Musik, wenn sie von Gedanken und starken Empfindungen befruchtet werden. Diese wiederum entwickeln sich nur, wo es dem Einzelnen gelingt, seine innere Freiheit zu vergrößern.

Kaufmanns Automat ist ein bewundernswertes Museumstück, aber vielleicht auch — seit 1810 ! — eine subtile Warnung an die Menschheit, was ihre Evolution anbetrifft.

Und die Hoffnung bei alledem ?

Wenn Ihnen der Anblick dieses Trompeters mit dem Eisenherz ein Lächeln entlockt, seien Sie beruhigt: ein klares Zeichen, dass Sie selbst noch keiner der Roboter des 21. Jahrhunderts sind, die uns noch blühen...

JPM

P. S. Definition von «Automat» im Wörterbuch: *«Maschine, welche die Bewegungen eines Lebewesens imitiert. Bildlich: Willenloser Mensch, den man tun heisst, was man will.»*

I would like to invite you to contemplate the extraordinary photo of Kaufmann's robot which decorates the cover of this edition.

A robot musician ! What a dream for the conductor ! It is a pity that technocratic society has not developed these splendid copies. The musicians of flesh and bone would perhaps today have more of a chance of participating actively in the evolution of their art rather than just becoming docile officials.

Who has not noticed with some disquiet the *mechanisms* which routine brings. Our existence is thus gnawed at by gestures, by attitudes determined most often by our civilisation whose *machinery* bathes more in sand than in oil. The mechanical reproduction of music or magnetic recording of lost folklore are preserves. Is there here sufficient cultural nourishment ? Is it healthy ? Every one replies to this question according to his convictions. As for me, I have the impression that technology and science are in the process of strangling *living* art, or rather the art of the living. How everything becomes serious and austere ! Oil against blood ? The cliché against imagination ? The calculated expansion of a spring against the unaccountable pulsing of the cardiac muscle ?

The sounds which we produce do not become music until they have been fertilised by strong thoughts and sensations. These elements only develop if the individual succeeds in increasing his internal liberty.

Kaufmann's robot is an admirable museum piece, but it is also perhaps — since 1810 ! — a subtle warning for mankind on the subject of his evolution. And where is the hope in all this ? If you feel a smile coming to your lips when looking at the trumpet player with an iron heart, then set your mind at rest, because it is an obvious sign that you haven't yet become one of the robots of the 19th century which are being prepared...

JPM

P. S. Definition of the word robot in the dictionaries: *machine which imitates the movement of a live being. Fig. Man without will who can be made to act in any desired way.*

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 décalques).

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

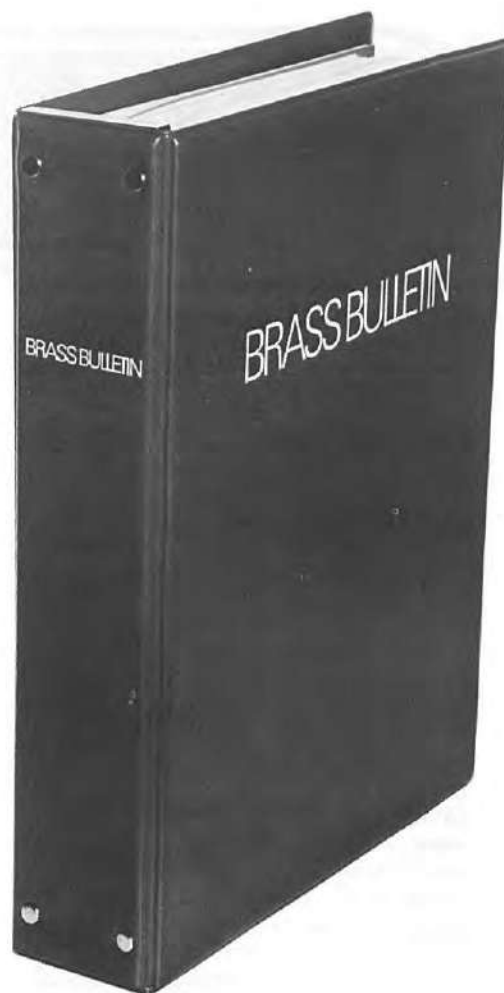
Commandez-le(s) dès aujourd'hui à la rédaction de BRASS BULLETIN, case postale 512, CH-1510 MOUDON Suisse, *en payant à l'avance* sur notre compte ou *en ajoutant le montant du ou des classeurs* à votre paiement pour le renouvellement 1979 de votre abonnement.

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.



AGENDA

Evénements à venir

March-April 1979 —
ARNOLD, Maryland (USA)

Forum 79 with the Annapolis
Brass Quintet.

24.3.1979 — DURHAM (USA)

6-8.4.1979 — NEW YORK (USA)

13-18.4.1979 —
MONÉTIERS-LES-BAINS (F)

17-22.4.1979 — WEIKERSHEIM (D)

7-10.5.1979 — TROSSINGEN (D)

28.5-1.6.1979 —
NASHVILLE (Tenn.) (USA)

30.5-2.6.1979 — TUCSON, AZ (USA)

11-25.6.1979 — PARIS (F)

17-23.6.1979 — LOS ANGELES (USA)

2-21.7.1979 — MOUDON (Suisse)

2-11.7.1979 — MOUDON (Suisse)

Ankündigungen

This spring during the months of March and April, the Annapolis Brass Quintet will be conducting an in depth Brass Forum. The forum will consist of an integrated series of chamber music concerts, open rehearsals, master classes, workshops, and brass festivals. The 25 events, spread over a two month time period will take place at the University of Maryland Baltimore County, Anne Arundel Community College, Towson State College, and in the city of Columbia, Maryland. This regional residence is sponsored in part under a grant from the National Endowment for the Arts, and will embrace most aspects of brass chamber performance and literature. Most events are free and open to the public. A general schedule of all events or particulars about a specific event may be received by contacting Ms. Ellen Bungay, Annapolis Brass Quintet Forum Coordinator, Department of Humanities, Anne Arundel Community College, Arnold, Maryland 21012, U.S.A.

The First Annual University of New Hampshire Brass Players Workshop. Faculty: **Ron Barron** (tb), **Robert Stibler** (tp), **Keith Polk** (h), **Steven Norsworthy** (low brass).
Adr. inf.: Prof. Robert Stibler, Dept. of Music, Paul Creative Arts Center, University of New Hampshire, Durham, NH 03824, USA.

The 7th Annual Brass Conference. Salute to Bernie Glow.

Stage de cuivres. Professeurs: **William Charlet** (tp), **Yves Demarle** (tb).
Adr. inf.: Ecole Municipale de Musique, Mairie, F-05 220 Monétiers-les-Bains (Tél. 92-24 40 04).

Kurs für Trompeten-Ensemble. Leitung: **Wolfgang G. Haas**.
Adr. inf.: Musikalische Jugend Deutschlands (MJD), D-6992 Weikersheim.

Tuba-Symposium. Leitung: Prof. **Hieronymus Engels**.
Adr. inf.: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Postfach 110, D-7218 Trossingen 1.

The 9th annual International Trombone Workshop (I.T.A.).
Adr. inf.: Henry Romersa, Box 513, George Peabody College, Nashville, Tennessee 37203, USA.

1979 International Trumpet Guild Conference.
Adr. inf.: Mr. Harold Hines, School of Music, University of Arizona, Tucson, AZ 85721, USA.

Concours international Maurice André.
Trompette, ensembles de cuivres. Concours, concerts, cours de maîtres.
Jury: **Maurice André, Thomas Stevens, Knudt Hovaldt, Roger Delmotte, Michel Becquet, Jean-Michel Defaye, Pierre Dervaux,...**
Adr. inf.: Direction des affaires culturelles de la Ville de Paris, Pièce 7129 — 17, bd Morland, F-75004 Paris (tél. 277 15 50 Poste 3691).

11th Annual International Horn Workshop (I.H.S.). University of Southern California.

Troisième cours spécial pour cuivres: **James Stamp** (tous les cuivres).
Ask for the complete program.
Adr. inf.: BIM, c.p. 512, CH-1510 Moudon. (Tél. 021/95 24 95).

Troisième cours spécial pour cuivres: **Thomas Stevens** (tp), + concerts, films, conférences.

MOUDON

1979

3^e cours spécial pour cuivres
 3. Sonderkurs für Blechbläser
 3rd Special Course for Brass Players

INFORMATIONS:

BIM

C.P. 512, CH-1510 MOUDON/SUISSE,
 SCHWEIZ, SWITZERLAND
 TÉL. (9 h.-12 h.) 021/95 24 95

2-21
 Juillet/Juli/July

James Stamp (USA)

Tous les cuivres / Sämtliche Blechblasinstrumente /
 All brass instruments

Nouvelle formule: Neue Formel: New system

- | | | |
|--|---|--------------------------------------|
| • Leçons particulières
(non publique) | • Privat Unterricht
(ohne Zuhörer) | • Privat tuition
(no listeners) |
| • Cours collectif
1 heure par jour | • 1 Stunde täglich
Klassenunterricht | • Daily 1 hour
collective tuition |

2-11
 Juillet/Juli/July

Thomas Stevens (USA)

Trompette/Trompete/Trumpet

- | | | |
|--------------------------------|------------------|------------------|
| • Cours de maître
(classes) | • Meisterklassen | • Master classes |
| • Répertoire
contemporain | • Interpretation | • Interpretation |

9-15
 Juillet/Juli/July

Branimir Slokar (CH)

Trombone/Posaune

- | | | |
|--------------------------------|------------------|------------------|
| • Cours de maître
(classes) | • Meisterklassen | • Master classes |
| • Interprétation | • Interpretation | • Interpretation |

9-21
 Juillet/Juli/July

Roger Bobo (USA)

Tuba

- | | | |
|--------------------------------|------------------|------------------|
| • Cours de maître
(classes) | • Meisterklassen | • Master classes |
| • Interprétation | • Interpretation | • Interpretation |

27 août - 1^{er} septembre

Peter Damm (DDR)

Cor/Horn

- | | | |
|--------------------------------|------------------|------------------|
| • Cours de maître
(classes) | • Meisterklassen | • Master classes |
| • Interprétation | • Interpretation | • Interpretation |

- 9-15.7.1979 — MOUDON (Suisse) Troisième cours spécial pour cuivres: **Branimir Slokar** (tb)
- 6-14.7.1979 —
NEUHOFEN/Krems (Oberösterreich) Bläserstage. Fortbildungsseminar für Lehrer, Musiker.
Adr. inf.: Herrn Alfred Lauss, Musikschulleiter, Schulstr. 1, A-4501 Neuhoften.
- 9-21.7.1979 — MOUDON (Suisse) Troisième cours spécial pour cuivres: **Roger Bobo** (tuba)
- 15-28.7.1979 — SAINT-HUBERT (B) Académie internationale d'été de Wallonie.
Professeurs: **Michael Höltzel** (h), **Pierre Cox** (tp), **Jérôme Naulais** (tb).
Adr. inf.: Académie internationale d'été de Wallonie, Palais Abbatial, B-6900 Saint-Hubert (Tél. 061/61 21 40).
- 16-30.7.1979 — FELDKIRCH (A) 5. Internationaler Kammermusikurs für Holzbläser und Hornisten. Dozent für Horn: **Robert Freund**.
Adr. inf.: Robert Freund, Neuwaldegger Str. 11, A-1170 Wien.
- 23-30.7.1979 —
KIRCHDORF a.d. KREMS (A) Internationales Bläser-Seminar für Trompeten und Posaunen. Künstlerische Gesamt-
leitung: Blechbläserquartett der Bamberger Symphoniker. Trompeten-Kurse: **H. Wer-
ner, K. Schuster**; Posaunen-Kurse: **W. Sollner, H. G. Liebich**.
Adr. inf.: Kultur-Referenten der Stadt, A-4560 Kirchdorf.
- 27.8-1.9.1979 — MOUDON (Suisse) Troisième cours spécial pour cuivres: **Peter Damm** (cor)
- 12-26.9.1979 — GENÈVE (Suisse) 35^e Concours international d'exécution musicale. **Trombone**.
Adr. inf.: Secrétariat du concours, 12, rue de l'Hôtel de Ville, CH-1204 Genève.
- Jan.-Feb. 1980 — LENINGRAD (URSS) All-Union Competition for Brass Instruments. Trumpet, Trombone, Horn, Tuba, Drums.
More details in next issue of BRASS BULLETIN



**Eleventh Annual
International Horn
Workshop**

**June 17-23, 1979
University of Southern
California, Los Angeles**

**Sponsored by the
International Horn Society
in cooperation with**

**USC Davidson Conference
Center and the USC School
of Music**

Featuring special activities and
classes with master clinicians
including:

Daniel Bourge

Solo hornist
Paris Opera

Vitali Buyanovsky

Professor, Solo hornist
Leningrad Philharmonic

Alan Civil

Solo hornist, British
Broadcasting Company Symphony

Philip Farkas

Former solo hornist
Chicago Symphony

Fred Fox

Associate Professor
California State University
Los Angeles

Douglas Hill

Professor, President
International Horn Society

Michael Höltzel

International soloist
Detmold, Germany

Wendell Hoss

Former soloist
Chicago Symphony

Charles Kavalovski

Solo hornist
Boston Symphony Orchestra

Arthur David Krehbiel

Co-principal hornist
San Francisco Opera Orchestra

Christopher Leuba

Former principal hornist
Chicago Symphony

Hans Pizka

Solo hornist
Bavarian State Opera

Valerie Polekh

Professor, Former solo hornist
Bolshoi Theater

Meir Rimón

Co-principal hornist
Israel Philharmonic

Victor Vener

Former solo hornist, Host
11th Annual Horn Workshop

Frøydis Ree Wekre

Co-principal hornist
Oslo Philharmonic

USC Faculty

James Decker

Adjunct Associate
Professor of Horn

A brochure with further details on
the conference will be available
February 1. If you wish a copy,
please complete the coupon below
and return it to:

Dennis P. Prisk, Director
Davidson Conference Center
University of Southern California
Los Angeles, CA 90007

Name _____ Country _____
Address _____
City _____
State _____ Zip _____

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

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

Événements à venir

Ankündigungen

Coming Events

7.4.1979 — CRISSIER VD (CH)

6th Swiss Solo- + Quartett Championship for Brass Instruments featuring **Ian Craddock** (Principal Solo-Euphonium Yorkshire Imperial Metals Band, England) as guest-soloist at the Festival-Concert.

14.7-22.7.1979 — THUN (CH)

4th Workshop and Concert-Tour National Youth Brass Band of Switzerland.

4.8-31.8.1979 — GSTAAD (CH)

23rd International Yehudi Menuhin Festival featuring **Maurice André** (tp) and the Symphonic Band of Lucerne (dir. Albert Benz).

8.9.1979 —
BELLE VUE/MANCHESTER (GB)

127th British Open Championship Brass Band Contest

6.10.1979 — LONDON (GB)

National Brass Band Championship of Great Britain.

7.10.1979 — LONDON (GB)

European Brass Band Championship.

1.12.1979 — ZÜRICH (CH)

National Brass Band Championship of Switzerland.

Événements passés

Rückblick

Past Events

12.8.1978 — GSTAAD (CH)

International *Yehudi Menuhin* Festival — special concert with the **National Youth Brass Band of Switzerland** conducted by Albert Benz and Markus S. Bach, featuring Oscar Casuscelli (violin) and Kyoko Hashimoto (piano) as guest soloists.

9.9.1978 —
BELLE VUE/MANCHESTER (GB)

126th British Open Championship Brass Band Contest at the Kings Hall, **Harry Mortimer** conducting the Massed Bands of Besses o' th' Barn, City of Coventy and the National Youth Brass Band of Great Britain featuring **Michael Hext** (tb) as guest soloist.

7.10.1978 — LONDON (GB)

National Brass Band Championship of Great Britain with Festival Concert. **Robert Farnon** and **Roy Newsome** conducting the Massed Bands of Besses o' th' Barn, Carlton Main Frickley, Dalmellington, Great Universal, Ever Ready, featuring **Don Lusher** (tb) and **Gordon Higginbottom** (Altohorn) as guest soloists.

8.10.1978 — LONDON (GB)

European Brass Band Championship

25.11.1978 — ZÜRICH (CH)

National Brass Band Championship of Switzerland with Festival Concert, **Roy Newsome** and **Ernst Egger** conducting the Massed Bands of Eschlikon, Berneroblerland and Zürich.

Divers

Verschiedenes

Divers

Le **Kortrijk Brass Band** est champion de Belgique 1978.

Brighthouse and Rastrick Band, conducted by Geoffrey Brand: British Open Brass Band Champions 1978

Yorkshire Imperial Metals Band conducted by Denis Carr: National Brass Band Champions of Great Britain 1978

Black Dyke Mills Band conducted by Peter Parkes: European Brass Band Champions 1978

Brass Band 13 Etoiles dirigé par Géo-Pierre Moren: champion 1978 des *Brass Bands* suisses

3. Kurs der Nationalen Jugend Brass Band der Schweiz

Vom 4-13. August 1978 führte die Nationale Jugend Brass Band der Schweiz (NJBB) ihren 3. Kurs durch in der Ref. Heimstätte in Gwatt b.Thun (CH). Die NJBB wurde 1976 gegründet mit dem Ziel, jungen und talentierten Musikanten eine weitere Ausbildungsmöglichkeit zu schaffen.

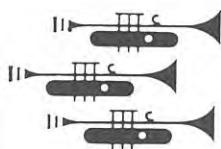
Für den Kurs 1978 hatten sich über 150 Interessenten angemeldet. Nach der Eintrittsprüfung verblieben 75 Bläser und Bläserinnen und 2 Schlagzeuger, die die Nationale Jugend Brass Band 1978 bildeten (Durchschnittsalter 17 Jahre).



Zukunft

Für das Jahr 1979 ist wiederum ein Sommerkurs vorgesehen. Dafür dürften jedoch nicht mehr viele Plätze zur Verfügung stehen, kann doch die Band nicht unbeschränkt ausgebaut werden.

Für 1979 erhielt die NJBB auch eine Einladung an ein Musikfestival in Japan.



GETZEN

COMPANY INC.
ELKHORN, WISCONSIN 53121 — USA

Makers of the Finest Brass Musical Instruments

Exclusive Getzen Distributors in Europe

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

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

AUSTRALIA

Hermann Baumann (h) was an artist-in-residence at The Victorian College of the Arts, Melbourne, in August 1978.

In 1979, **Edward Tarr** (tp) will spend 2 ½ months in Melbourne at the Victorian College of the Arts.

BELGIQUE

17.12.1978 — YPRES (B)

- G. Langford, «Concerto» for trombone and brass ensemble (arr. Karel Smit). Ensemble de cuivres «G. Gabrieli», **François De Backer** (tb).

Nouveaux disques à paraître :

1) **Theo Mertens** (tp) et Johan Huys, orgue.

2) Musique de François Glorieux interprétée par le «**Locke Brass Ensemble**» de Londres.

Marcel Valgaeren, 1^{er} trompette à l'Orchestre national de Belgique a été nommé professeur au Conservatoire flamand d'Anvers.

I. Haderman (cor) a gagné le prix «Tenuto», concours destiné aux jeunes talents.

31.1. et 1.2.1979 — ANVERS (B)

- F. Rosseau, «Concerto» pour cor et orchestre. **Hubert Biebaut**, cor, Philharmonie d'Anvers, dir. A. Ostrowsky.

7.3.1979 —

Radio-Télévision belge flamande

- Peter Antony Monk, «Appeelkens» pour cor et percussion.
- Luc Breways, «Litanie en contrast» pour cor et percussion.
- F. Szekely, «Song between heaven and earth» pour cor et bande magnétique. **Hubert Biebaut** (1^{er} cor à l'Orchestre national de Belgique) et F. Snackaert, percussion.

- création, Uraufführung, creation.

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

16.11.1978 — KÖLN

Sept. 1978 — MÜNCHEN

- Wilfried Westerlink, «Landscapes» für Bläserquintet. **Het Belgisch Blaaskwintet**.

27. Internationaler Musikwettbewerb (**Horn**)

Preisträger: 1. Preis: — — —

2. Preis: **John MacDonald***, Canada

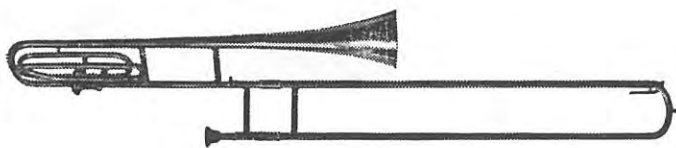
3. Preis: **Zdenek Divoky**, CSSR

James Ross, USA

* Seit 1976 ist John MacDonald 1. Hornist des Radio Sinfonie Orchesters Frankfurt/Main.



(John MacDonald, Zdenek Divoky, James Ross)



**Musikhaus Wilhelm
Monke
Meisterwerkstätten**

Spezialitäten in- und ausländische
Metall + Holzblasinstrumente
Barocke Blasinstrumente

Kataloge kostenlos

D-5000 Köln 30, Gutenbergstrasse 61,
Postfach 300927 - Tel. (0221) 52 10 66

Finke

Tripeldiskant und
Doppelhörner

sind unerreicht

in Stimmung, Ansprache,
Technik, durch ein neues
Schiebeventilsystem



Unequalled

in pitch, emission,
technique, owing to
a new system of rotary
valve with trigger

Inégalés

en ce qui concerne la justesse, l'émission,
la technique, grâce à un nouveau système de barillet
à cylindre rotatif à poussoir

Helmut Finke

Postfach 2006
Industriestrasse 7
4973 Vlotho-Exter
Tel. 05228/323

HEINRICH THEIN

Blechblas-Instrumentenbaumeister



Individuelle Anfertigung
aller Trompeten und Posaunen

Bitte Information anfordern

Otto Wilhelm Thein Abt. Blechblasinstrumente
Stavenstrasse 7, 28 Bremen, Telefon (04 21) 32 56 93

ERICK BRAND INC.

liefert

Ersatzteile für
Musikinstrumente

auch stets vorrätig

Reparaturwerkzeuge (KITS)

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

for

Instrument Repair
Supplies

We also stock

REPAIR KITS

Write for free catalog
and repair kit brochure

ERICK BRAND INC.

1117 W. Beardsley Avenue

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

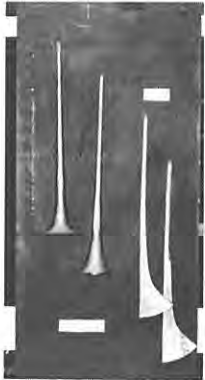
Ausstellung «Musik und Handwerk — Musikinstrumente und ihr Bau»
Didaktischer Teil der «Exempla 1978 München»

Im Auftrag des Bundesinnungsverbands für das Musikinstrumentenmacherhandwerk und in Zusammenarbeit mit den Landesinnungen Bayern und Baden-Württemberg zeigte die Fachschule für Musikinstrumentenbau, Römerhügelweg 53, D-7140 Ludwigsburg vom 22.-29. November 1978 Musikinstrumente in ihren verschiedenen Herstellungsstufen. Neben Tasteninstrumenten, Streich- und Zupfinstrumenten sowie Holzblasinstrumenten waren insbesondere Metallblasinstrumente zu sehen vom Roh-Teil bis zum fertigen Instrument.

Beim Besucher sollte Aufmerksamkeit geweckt werden für Musikinstrumente allgemein, für ihren Bau und insbesondere die handwerkliche Fertigung.

En novembre 1978 a eu lieu à Munich une exposition très intéressante sous le titre «Musique et artisanat — les instruments de musique et leur construction».

November 1978 in Munich, very interesting exhibit: «Music and craftsmen — Music Instruments and Instrument makers».



Pavillon de trompette
Trompetenschallstück
Trumpet bell
Meinl & Lauber,
Geretsried



Barillets à cylindres
rotatifs d'une
trompette de concert
Zylindermaschine einer
Konzerttrompette
mit Schraubenfederdrückwerk
Rotary valves from a
concert trumpet
Ganter, München



Trompette en sol
aiguë
Hoch G-Trompette
High G-trumpet
Hans Schneider,
Mörsingen



Mécanique de tuba
Tuben-Maschine
Tuba machines
Wenzel Meinl,
Geretsried



Tuba $\frac{3}{4}$
 $\frac{3}{4}$ Tuba
Wenzel Meinl, Geretsried

(Aufnahmen: Wolfram Janzer, Senefelderstr. 102, D-7 STUTTGART 1)

DEUTSCHE
DEMOKRATISCHE REPUBLIK
5-11.5.1978 — MARKNEUKIRCHEN

Internationales Hornwettbewerb. Jury: **Karl Biehlig** (DDR), **Dieter Buschner** (DDR), **Edwin Golnik** (Polen), **Jacky Magnardi** (F), **Günter Opitz** (DDR), **Kurt Palm** (DDR), **Uve Uustalu** (UdSSR).

Preisträger: 1) **Christian-F. Dallmann** (DDR), 2) **Erich Markwart** (DDR), 3) **Janos Meszaros** (H).

Pourquoi pas ?

BRASS BULLETIN a le plaisir de présenter ici l'ensemble de cuivres de la République Démocratique Allemande «Schweriner Blechbläser-Collegium» dont les membres cherchent des contacts et surtout des possibilités pour jouer à l'étranger.

Peut-être que l'un ou l'autre de nos lecteurs saura donner tort à Hans-Joachim Drechsler, le chef de cet ensemble, qui nous écrit: «Je ne me fais pas d'illusions quant à une éventuelle invitation pour notre ensemble, mais ce serait évidemment avec un immense plaisir que nous accepterions des engagements... Peut-être pourrions-nous être engagés par l'entremise d'une de nos agences d'Etat. Ainsi, même en cas de refus de nos autorités, l'attention de nos responsables culturels serait attirée sur notre travail.»

Alors qui veut aider le «Schweriner Blechbläser-Collegium»?

Pour cela écrivez à: Hans-Joachim Drechsler, Hermann-Dunker-Strasse 58, DDR 27 Schwerin, ou à la rédaction de BRASS BULLETIN qui fera suivre.

Warum nicht ?

BRASS BULLETIN freut sich, euch hier das DDR-Blechbläserensemble «Schweriner Blechbläser-Collegium» vorstellen zu können, dessen Mitglieder Kontakte und vor allem die Möglichkeit suchen, im Ausland zu spielen.

Vielleicht wird ein BRASS BULLETIN-Leser Hans-Joachim Drechsler, dem Leiter des Ensembles, bezüglich seiner Zeilen Lügen strafen: «Ich halte es jedoch für illusorisch, dass uns jemand eine Einladung schickt. Wir würden uns natürlich riesig freuen, wenn das eintreten würde. Vielleicht könnte man auch eine Einladung an uns über die Künstler-Agentur der DDR schicken. Da würde man auf jeden Fall, auch bei einer Ablehnung seitens der Behörden, auf uns aufmerksam.»

Wer ist bereit dem «Schweriner Blechbläser-Collegium» zu Hilfe zu kommen? Wer es kann, schreibe an: Hans-Joachim Drechsler, Hermann-Dunker-Strasse 58, DDR 27 Schwerin, oder an die Redaktion des BRASS BULLETIN die weiterleiten wird.

Why not ?

BRASS BULLETIN has the pleasure of presenting here the brass ensemble of the German Democratic Republic "Schweriner Blechbläser-Collegium" whose members are looking for contacts and especially for possibilities of playing abroad.

Perhaps one or other of our readers will be able to refute what Hans-Joachim Drechsler, the leader of this ensemble has written to us: "I think however that it is quite illusory to hope that someone will send us an invitation. We would of course be delighted if this happened. Perhaps someone could send us an invitation through the artist agency of the GDR. In this way attention would be drawn to us even if the authorities refused."

Well then, who would like to help the "Schweriner Blechbläser-Collegium"? Here is the contact address: Hans-Joachim Drechsler, Hermann-Dunker-Strasse 58, DDR 27 Schwerin, or to the editor of BRASS BULLETIN who will send it on.



Schweriner Blechbläser-Collegium

Trompettes (g. à dr.) / Trompeten (l. n. r.) / Trumpets (1. to r.):

Reinhard Wahlich, Paul-Joachim Müller, Hans-Joachim Drechsler, Gunter Navrátil

Second rang (g. à d.) / Zweite Reihe (l. n. r.) / 2nd row (1. to r.):

Manfred Scharenberg (tb), Erwin Scheumann (h), Hans-Dieter Rottenberg (tu),

Paul Schirmeier (h), Hans-Jürgen Helbig (tb).



En concert / Im Konzert / During concert

13-23.7.1978 — WEIMAR

Peter Damm mit Student



Zum dritten Male fand in diesem Sommer in Weimar im Rahmen des XIX. Internationalen Musikseminars der DDR ein Kurs für Horn statt. Wiederum versammelte sich eine grosse Schar junger Hornisten, um hier Anregungen für ihre Weiterbildung zu sammeln. Nicht alle Interessenten konnten von der Seminarleitung berücksichtigt werden. Das gesamte Seminar umfasste 10 Kurse bei insgesamt 26 Gastprofessoren, leicht erklärlich, dass es Unterbringungsprobleme gab. Teilnehmer des Kurses für Horn kamen aus 12 Ländern.

Aufbauend auf Erfahrungen früherer Seminararbeit wurden erstmals über die eigentliche Kursarbeit hinaus (Weimar bietet Interpretationskurse) Vorträge über «Probleme der Artikulationen in klassischen Hornkonzerten» sowie über «Kadenzen in klassischen Konzerten» in das Programm aufgenommen. Im Vordergrund der aktiven Arbeit standen die Konzerte von Mozart und Strauss, weiterhin Werke aus den Programmen bevorstehender Wettbewerbe. Ergänzt wurde der Kurs durch zwei Vorspiele von Peter Damm, in denen die besprochenen und gearbeiteten Werke in geschlossener Aufführung vorgestellt wurden. Im ersten Vorspiel hörten die Kursteilnehmer beide Konzerte von Strauss sowie das Konzert Es-Dur, KV 495 von Mozart. Das zweite Vorspiel, es wurde wegen Erkrankung einer Künstlerin kurzfristig in das Abendprogramm übernommen, stand unter dem Motto «Miniaturen für Horn und Klavier», vorgetragen wurden Werke von Bozza, Dukas, Noll, Schumann und R. Strauss. Hervorragenden Kursteilnehmern boten Studiokonzerte Gelegenheit sich mit erarbeiteten Werken vorzustellen.

Beendet wurde das Hornseminar am 23. Juli 1978 mit einem Konzert des gesamten Hornensembles vor der klassischen Fassade des Römischen Hauses im Park von Weimar. Im Hornensemble vereinigten sich aktive Teilnehmer und Hospitanten zum gemeinsamen Musizieren. Mit viel Aufmerksamkeit und Begeisterung wurden in abendlicher Probenarbeit das «Voce mea ad Dominum» zu acht Stimmen von Baba-Reynolds, «Le Rendez-vous de chasse» von Rossini, eingerichtet für 16 Hörner, sowie die «Wagner-Fantasie» für grossen Hornchor von V. Bujanowski vorbereitet. Zwischen den grossen Werken boten zwei Hornquartette Sätze aus der Suite von Bozza sowie Fripperies von L. Shaw.

Schnell vergingen die erlebnisreichen Tage vom 13.-23. Juli 1978. Sie waren angefüllt mit intensiver Arbeit, fruchtbaren Gesprächen, boten reiche Möglichkeiten zur Erweiterung der interpretatorischen Kenntnisse und gaben gewiss zahlreiche Impulse für die zukünftige künstlerische Arbeit der Teilnehmer.

ENGLAND

International Congress for Brass Musicians — 1978

Although the 1978 International Congress for Brass Musicians was reduced to one day (4th October), it was a most interesting and varied programme and in my opinion "well worth the trip".

The first lecture began at 10 a.m. and consisted of an historical look at the trumpet with emphasis on the Baroque Trumpet. Crispian Steel-Perkins lectured in an easy and informal style punctuating his descriptions with excellently performed demonstrations on, altogether, a dozen different trumpets. There were many questions regarding mouthpieces, embouchure etc. and the last part of the lecture included a particularly



interesting illustration of several interpretations of the same piece of music as recorded by different players.

After a short break Alan Civil gave a Horn Masterclass. His excellent and often humorous presentation was both informative and entertaining. What a wonderful player Mr. Civil is and how really illustrative his different examples were. I was particularly impressed by his demonstration of hand-horn technique.

The afternoon began with Harald Nash and Don Lusher who together gave a sort of "double" lecture entitled "Both sides of the fence". Although they work in different fields and have quite different styles they convinced us, with excellent illustrations and playing of the highest order, that regarding the art of trombone playing they are really on the same side of the fence (which is really as we expected).

The final lecture of the day was entitled "Writing for Brass" and was given by Joseph Horowitz. As one who greatly admires Mr. Horowitz's compositions I was particularly interested in this lecture and I was certainly not disappointed. After a brief description of how he entered the composing field Mr. Horowitz spoke for about 2 hours and covered such aspects of the art as instrumental acoustic, chord balance, off-beat accompaniment, overlapping, percussion, muting and writing for small ensemble.

The day was rounded off by an evening concert by the Gabrieli Brass Ensemble. Unfortunately I was only able to attend the first half of this concert but it was a pleasure to hear this first class quintet who gave a very varied and entertaining programme.

I have two main impressions of the whole day. Firstly how very much ground the congress covered and also what excellent presentations the various lecturers gave. They managed to combine the highest musical standards with a natural pedagogic ability.

I understand that the arrangers — President John Ridgeon and organising secretary Eileen Larnder — will present an expanded programme next year including an "all in" ticket covering also the British and European Championships. I wish them every success with these plans and they certainly deserve a "full house" for such an excellent programme. I look forward to being in attendance.

Trevor J. Ford

Boosey & Hawkes presents the new "Studio" 906 and "Symphony" Sovereign Bb trumpets.

FRANCE

L'ensemble « **Les Saqueboutiers** » (Ensemble des cuivres anciens de Toulouse, responsable : Jean-Pierre Mathieu, 13, rue Victor Capoul, F-31 300 Toulouse), composé de cornets à bouquin, saqueboutes, trompettes naturelles, orgue positif, a enregistré un disque pour « Arion ». Œuvres du Moyen Age, de la Renaissance espagnole et du Baroque italien. Va participer (avec l'Ensemble Guillaume Dufay) à une série de concerts et à l'enregistrement des messes de Machault et Tournai.

Jean-Pierre Mathieu jouera et enregistrera le Concerto de Wagenseil sur un instrument original du XVI^e siècle, puis, avec le trompettiste **Albert Calvayrac** créera une œuvre de Xavier Darasse (avril 1979).

† 11.1.1979, **Julien Porret**, trompettiste et compositeur (un portrait de lui va paraître dans le Bulletin GFT n° 3).

Gilde française des trompettistes. Le Bulletin n° 2 de la GFT est paru en décembre 1978. Excellente présentation. Articles de Guy Longnon, Michel Laplace + Chronique de la trompette, de disques. Correspondance : J.-L. Monticelli, 26, bd Paul-Vaillant-Couturier, F-93 100 Montreuil.

Association nationale des cornistes français. Bulletins d'information (2-3 numéros par an). Correspondance : Daniel Bourgue, 12, rue Erik Satie, F-94 440 Santeny.

Août 1978 à Dol-de-Bretagne : les jeunes cornistes (sous la dir. de **Fr. Orval**) descendent dans la rue... (Concert de l'Académie internationale de musique classique).



Le 5 mars 1979 a eu lieu à Metz une soirée exceptionnelle réunissant quelque 50 trombones et 10 tubas et saxhorns conçue et réalisée par **Gilles Senon** et sa classe du Conservatoire.

HOLLAND

Le Quintette à vent belge.

Het Belgisch Blaaskwintet will be touring in Holland in April 1979.



HONGRIE



Pál Petz und **István Palotai** (Ungarn) haben in mehreren norditalienischen Städten als Preisträger des internationalen Trompetenwettbewerbes 1977 in Vercelli erfolgreiche Konzerte gegeben. Auf ihrem Programm standen Werke von Telemann, Albinoni, Tartini, Franceschini und anderen. Beide sind Schüler von Frigyes Varasdy.

TCHÉCOSLOVAQUIE

The Czech Brass Quintet

Un ensemble qui mérite une notoriété internationale !

Le « Quintette de cuivres tchèque » a été fondé en 1977. Il est composé de **Vladimir Reilek** et **Jan Burian** (tps), **Milos Petr** (h), **Zdenek Pulec** (tb) et **Pavel Trnka** (tu).

Le répertoire de cet ensemble est extrêmement riche et intéressant : toutes les époques, tous les styles, et en plus, et c'est une qualité remarquable, une dizaine d'œuvres contemporaines tchèques. Actuellement, grâce à leur enthousiasme et à leur qualité, la plupart des compositeurs tchèques connus composent pour le quintette.

Jan Burian, le responsable administratif du quintette, serait heureux d'entrer en contact avec des organisateurs ou des institutions afin d'organiser une tournée à l'étranger.

Ecrivez à Jan Burian, Na Vinobrani 3012, CSSR 10600 Praha 10.

Das hervorragende «Tschechische Blechbläser Quintett» sucht Kontakte für Konzerte (sehr interessantes Repertoire, u.a. zeitgenössische tschechische Komponisten). Schreiben Sie bitte an: Jan Burian, Na Vinobrani 3012, CSSR 10600 Praha 10.

This excellent brass quintet looks for contacts. They try to get concert tours in foreign countries. Very interesting programs, including many contemporary czech composers. Write to: Jan Burian, Na Vinobrani 3012, CSSR 10600 Praha 10.



UNITED STATES OF AMERICA

† **Don Ellis** (tp) (1934-1978)

Euphonia is a magazine "journal" for "friends of the Euphonium" published by **Glenn K. Call**. Interested persons should contact Mr. Call at the following address: Glenn K. Call, 3224 South 6th street, Arlington, Virginia 22204, USA.

Armando Ghitalla has resigned as principal trumpet of the Boston Symphony Orchestra to become professor of trumpet at the University of Michigan in September, 1980.

† **Frank Rosolino**. Jazz trombonist. This constitutes a loss of a great musical talent.

The G. Leblanc Co. announces the reintroduction of the Martin «Committee» trumpet.



Adolph Herseth (Chicago Symphony Orchestra) a récemment présenté une technique révolutionnaire permettant d'obtenir le ré^b grave parfaitement juste... (voir photo).

(L'auteur de la photo nous est inconnu. S'il se fait connaître, il recevra un abonnement d'un an à BRASS BULLETIN, en cadeau.)

Adolph Herseth (Chicago Symphony Orchestra) hat vor kurzem eine revolutionäre Technik durchgeführt damit das tiefe D^b absolut rein gespielt werden kann... (siehe Bild).

(Der Photograph dieses Bild ist der Redaktion nicht bekannt. Meldet er sich, bekommt er ein gratis Jahresabonnement an BRASS BULLETIN.)

Adolph Herseth (Chicago Symphony Orchestra) presented recently a revolutionary technique to have the perfect pitch for the low D^b... (see picture).

(The author of the picture is unknown to the editor. He will get a one year free subscription to our magazine if he writes to the redaction of BRASS BULLETIN.)

27.1.1979 — COOKEVILLE

Ninth annual Tennessee technological University Tuba/Euphonium Symposium. With **Harvey Phillips**, **Daniel Perantoni** and **Larry Campbell** and the 1979 Tennessee All-Star Tuba/Euphonium Ensemble.

Volume VII, January, 1979 **Journal** of the International Trombone Association contains articles by Wallace E. Tucker (The Trombone Quartet), John R. Marcellus (A Survey of Selected Jazz Trombonists 1920-1970), Merlin Dee Stewart (Material Selected to Assist A Bass Trombonist...), Robert Edwards (A Postal Survey of Trombone Players in the London Area), + Reviews, lists, etc. I.T.A. Address (secretary/Treasurer): Stan Adams, School of Music, University of Arizona, Tucson, AZ 85721.

The Horn Call, journal of the International Horn Society (last issue received: November, 1978) is very interesting. For subscription write to: Morris Secon, 148 San Gabriel Dr., Rochester, NY 14610, USA.

IHS news: The *Composition Commissioning Project* has commissioned Ernst Krenek, Warren Benson, and Howard Hanson to write new works. A *Composition Competition* is planned to give younger, lesser-known composers a chance to write for the instrument, gain some international exposure, and compete for a substantial amount of prize money.

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

CC + BB 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.

Bb Euphonium

The Hirsbrunner Automatic Compensating Euphonium has been designed and built with the sole purpose of supplying the serious low brass performer with an instrument of exquisitely fine intonation not only in the difficult low register, but throughout the middle and upper registers as well. The Hirsbrunner euphonium is indeed a dream come true.



Hirsbrunner + Co.
3454 Sumiswald Switzerland

For USA and Canada

Custom Music
1414 S. Main Street
Royal Oak, Mich. 48067, USA



**Philip Jones
Brass Ensemble
Summer School
27th July - 4th August 1979**

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

The course in brass ensemble playing will end with a public concert in Lincoln Cathedral.
Existing brass ensembles will be especially welcome.

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

Coup d'œil rétrospectif sur le Symposium 78 (Tuba/Euphonium)

Le troisième symposium international consacré au tuba et au saxhorn basse a eu lieu à Los Angeles, du 14 au 17 juin 1978. Ce congrès fut un des principaux événements ayant marqué l'essor fulgurant du tuba et il rassemblait tous les spécialistes du tuba et du saxhorn basse. On y exposa les accessoires et les matériaux les plus modernes ainsi que les acquisitions techniques les plus récentes.

Sans conteste, le clou de ces quatre jours de rencontres, fut le Matteson-Philips TubaJazz Consort. Que ceux qui ont entendu ce groupe à Montreux en 1976, lors du premier Symposium International des Cuivres, oublient l'impression qu'il avait produite sur eux à cette époque. TJC est désormais un ensemble bien soudé, solide et raffiné, sans parler de l'incroyable talent d'improvisateurs de Rich Matteson et Ashley Alexander au saxhorn. La «stratégie» du groupe était infiniment redevable au dynamisme de Roger Kellaway (piano), John Gianelli (contrebasse), Roy Byrnes (percussion) et Jack Peterson (guitare). Et si, après trois jours, on était sursaturé de tuba, on pouvait se détendre en écoutant le solo de Peterson d'après «My funny Valentine». S'il faut absolument chercher la petite bête (et nous avouons qu'il faut chercher un bon moment), on pourrait à la rigueur reprocher à cet ensemble d'être trop léger dans les basses. Le TJC est certes une entreprise sérieuse, mais en fin de compte il joua pour le plus grand plaisir de tous, des exécutants comme des auditeurs. De la bonne musique. Et quelle bonne musique. Il serait impossible de passer en revue tous les concerts donnés pendant ce symposium, nous ne mentionnerons donc que les plus marquants. Le Danois Michael Lind, tuba à l'Orchestre philharmonique de Stockholm, donna dès le premier soir un échantillon de son talent étourdissant ainsi que de son endurance et ce récit devait être la pierre de touche de toutes les productions ultérieures du symposium. Son programme, assez difficile, fut plutôt traditionnel du point de vue purement musical. Floyd Cooley (de l'Orchestre Symphonique de San Francisco) interpréta de manière tout aussi convaincante et avec un goût parfait sa transcription de la *Sonate en mi mineur de Bach*; la virtuosité et la vigueur du jeu de Tommy Johnson dans le *Concert pour tuba, instruments à vent, harpe, percussion et célesta*, composé tout spécialement à son intention par Bruce Broughton, ne furent pas moins remarquables.

Notons enfin la création du *Concerto* pour tuba du Yougoslave Janko Nilovic par Melvin Culbertson, membre de l'Orchestre de Radio-France; bien que d'allure conventionnelle, cette œuvre ne manque ni d'originalité ni de fraîcheur et s'adresse essentiellement aux virtuoses du tuba.

Le récital de Zdzislaw Piernik, tuba solo à Varsovie, fut très certainement le plus intéressant de tous. La première partie permit d'écouter quelques transcriptions dues à Piernik de musiques des XVII^e et XVIII^e siècles. C'est ainsi que la *Sérénade de Schubert* émut la plupart des auditeurs par sa suavité. Piernik irradie cette sincérité, cette simplicité et cette authenticité grâce auxquelles un récital devient un événement inoubliable. En seconde partie, il interpréta de la musique d'avant-garde. Son pays étant l'un des pionniers dans ce domaine, le programme de la seconde partie du récital de Piernik n'avait rien que de naturel. C'est ainsi, par exemple, que la *Musique pour tuba solo* d'Andrzej Dobrowolski explore un arsenal sonore pratiquement illimité, qui est comme un dictionnaire foisonnant des éléments premiers d'un drame acoustique: combinaison d'embouchures de tubas, bassons, saxophones ténors et barytons; sourdines diverses; remplacement des coulisses de pistons par des pavillons d'autres cuivres (dont un pavillon de trombone avec sourdine wa-wa). On ne peut s'empêcher de se demander s'il ne s'agit pas là d'une espèce de reproduction organique des sons analogue à celle de la

Das Symposium 78 im Rückblick (Tuba-Euphonium)

Das 3. internationale Tuba/Euphonium-Symposium fand von 14.-17. Juni in Los Angeles statt. Die Tagung — ein besonders heller Funke in der erstaunlich anhaltenden «Tuba-Explosion» — vereinte Praktiker aus allen Sparten des Tuba- und Euphoniums, und wie auf einer Fachmesse wurde das Neueste an Werkzeug, Material und technischen Errungenschaften vorgeführt.

Klarer Höhepunkt jener vier Tage war das Matteson-Philips TubaJazz Consort. Wer diese Gruppe 1976 am Ersten Internationalen Blechbläser-Symposium in Montreux gehört hat, soll seinen damaligen Eindruck vergessen! TJC ist ein vorzüglich abgestimmtes, straffes und raffiniertes Ensemble geworden — ganz abgesehen von der unglaublichen improvisatorischen Leichtigkeit von Rich Matteson und Ashley Alexander auf dem Euphonium. Wichtig für die ganze «Strategie» war der Impetus von Roger Kellaway (Klavier), John Gianelli (bass), Roy Byrnes (Schlagzeug) und Jack Peterson (Gitarre) — wer nach drei Tagen den «Tubakoller» hatte, mochte sich an Petersons Sologitarrenversion von «My Funny Valentine» erlaben! Wollte man Negatives suchen (und suchen müsste man!), liesse sich sagen, dass das Ensemble in der Tiefe zu leicht schien. Das TJC ist ja sicher ein ernsthaftes Unternehmen, aber schlussendlich machte es doch einfach Spass — den Spielern wie den Zuhörern. Ein gesundes Musizieren!

Alle Darbietungen der vier Tage zu besprechen, wäre unmöglich, aber einiges muss doch erwähnt werden. Der Däne Michael Lind (Tubist bei den Stockholmer Philharmonikern), ein wahrer Virtuose, gab am ersten Abend eine verblüffende Probe seines Könnens und seiner Ausdauer, welche für den Rest der Woche einen hohen Massstab setzten, in einem musikalisch eher konservativen, aber anspruchsvollen Programm. Ebenfalls eindrücklich: Floyd Cooleys (San Francisco Symphony Orch.) geschmackvolle und musikalische Wiedergabe seiner Transkription von *Bachs e-moll-Sonate*; Tommy Johnsons virtuoses und robustes Spiel im *Konzert für Tuba, Bläser, Harfe, Schlagzeug und Celesta*, das Bruce Broughton für ihn geschrieben hat; schliesslich Melvin Culbertson vom Pariser Rundfunkorchester in der hervorragenden Uraufführung eines *Tubakonzerts* des Jugoslawen Janko Nilovic. Obschon konventionell geartet, bringt das Werk doch Neues und Erfrischendes, ist musikalisch eigenständig und ein Vehikel für Tubavirtuosen.

Das gewiss interessanteste Rezital verdankte man dem Warschauer Tubasolisten Zdzislaw Piernik. Im ersten Teil hörte man einige seiner Transkriptionen von Musik des 17. und 18. Jhdts., darunter die *Schubert-Serenade*, deren ätherische Stimmung die meisten Zuhörer ergriff. Von Piernik gehen jene Aufrichtigkeit, Schlichtheit und Echtheit aus, welche eine instrumentale Darbietung zum denkwürdigen musikalischen Ereignis machen. Ebenso nachhaltig der zweite Teil seines Konzerts mit Avantgardemusik. Polen ist in dieser Sparte führend, Pierniks Engagement für solche Musik dementsprechend selbstverständlich. Andrzej Dobrowolskis *Musik für Solotuba* z.B. erforscht eine praktisch unbegrenzte Klangarsenal, ein immenses Vokabular zur Gestaltung eines akustischen Dramas: Kombination von Mundstücken von Tuba, Fagott, Tenor- und Baritonsax; diverse Dämpfer; Auswechseln von Ventiltüben gegen Schallstücke anderer Instrumente (darunter eine Posaunenstürze mit Harmon-Dämpfer). Man fragt sich unweigerlich, ob das nicht eine Art organischer Reproduktion von Klängen ist, die man sonst von der elektronischen Musik her kennt. Wie dem auch sei: neue Musik gibt's alleweil, und Herr Piernik ist ein superber Klangdramatiker.

Symposium 78 — Looking Back (Tuba-Euphonium)

The Third International Tuba-Euphonium Symposium-Workshop was held in Los Angeles, California last June 14 thru 17. Certainly a major spark in the continuing and overwhelming tuba explosion the symposium brought together practitioners of all aspects of tuba and euphonium. Not unlike a traditional trade convention, participants in the symposium presented the newest in equipment, materials and technical achievement.

Clearly the high point of the four day affair was the Matteson-Philips TubaJazz Consort. For those who last heard the TubaJazz Consort at the First International Brass Symposium in Montreux, Switzerland in June 1976, forget that impression. TJC has become a finely tuned, tight and sophisticated ensemble, along with the incredible improvisational facilities of Rich Matteson and Ashley Alexander on Euphonium. Roger Kellaway, piano; John Gianelli, bass; Roy Byrnes, drums and Jack Peterson, guitar were certainly strategic in giving TJC the impact they had. For those who grew tired of three days of tuba tonal texture the musical high point of the symposium might have been Jack Peterson's solo guitar styling of *Funny Valentine*. If one were to look for a negative in regards to TJC (and one would have to look) it would probably be that the ensemble seemed light on the bottom. TJC is obviously a very serious ensemble, but the final word is that it was fun; fun for the performers and fun for the listeners. This is healthy music making.

It would be impossible to give an impression of every performance given during the entire four days, but there are several that must be mentioned. Danish tubist Michael Lind (tubist with the Stockholm Philharmonic Orchestra), a true virtuoso, gave an amazing recital the first night of the symposium. In a very demanding program of a musically rather conservative repertoire, Michael Lind gave an impressive display of his tuba virtuosity and endurance that set a high standard for the duration of the week. Equally impressive were: Floyd Cooley (San Francisco Symphony) in his tasteful and musical performance of his transcription of the *Bach Sonata in E Minor*, Tommy Johnson (Los Angeles Studio Musician) in his virtuosic and robust *Concerto for Tuba, Winds, Harp, Percussion and Celeste* composed by Bruce Broughton for Mr. Johnson and Melvin Culbertson (Paris Radio Orchestra) in an excellent world premiere performance of *Concerto for Tuba* by Yugoslavian composer Janko Nilovic. Although this work is traditional in nature it is innovative, refreshing, musically self sustaining and a virtuoso tuba vehicle.

Zdzislaw Piernik (tuba soloist, Warsaw Poland) surely presented what should be called the most interesting recital of the symposium. The first part of Mr. Piernik's recital consisted of several of his eighteenth and nineteenth century transcriptions. Noteworthy among these was the *Schubert Serenade* which projected an intangible musical atmosphere that reached most of those in the audience. Mr. Piernik has those special qualities of sincerity, simplicity and genuineness that can sometimes levitate an instrumental performance into a memorable musical event. Equally memorable was the second part of Mr. Piernik's recital which featured the Avant-Gard or experimental music genre. Poland is a world leader in this type of music and Mr. Piernik's involvement with this music comes naturally for him. Andrzej Dobrowolski's *Musik for Solo Tuba*, for example, explores a practically infinite variety of sounds with the tuba. The combination of tuba, baritone sax, tenor sax and bassoon mouthpieces; a variety of mutes; and the replacement of vertical valve tuning slides with bells of other brass instruments (including a trombone bell with a harmonic mute) gives the performer an enormous vocabulary to deal with the task of creating an acoustical drama. One cannot help ask if this kind of music

Our stock includes:

BRASS

methods studies solos ensembles

OF ALL PUBLISHERS

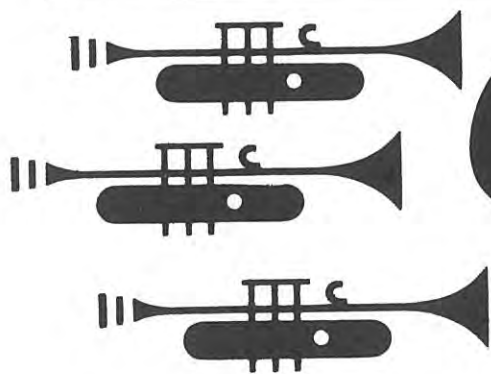
Our service is

FAST and POSTPAID

to all parts of the world

Robert King Music Co

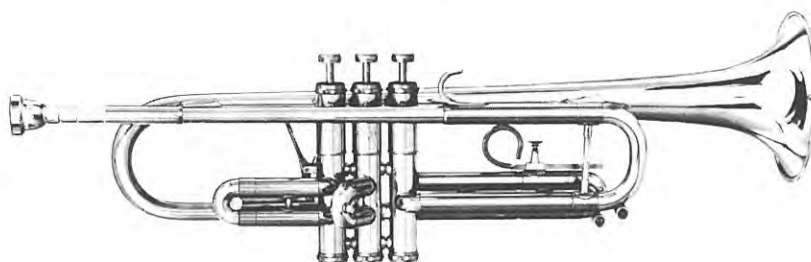
NORTH EASTON — Mass. 02356 USA



GETZEN

**Trompeten
Posaunen**

**Cornets
Flügelhörner**



Führend in der ganzen Welt

Bezugsquellennachweis: A. Marcandella AG / Säntisstr. 13 / CH-8200 SCHAFFHAUSEN

musique électronique. Quoi qu'il en soit, de la musique nouvelle, il y en aura toujours, et Zdzislaw Piernik est un magnifique dramaturge sonore.



Le piano est-il un accompagnateur valable pour le tuba? Pendant quatre jours ils ont été constamment associés, et finalement on ne sait que penser. Cette combinaison peut facilement devenir monotone, au sens littéral: les timbres sont apparentés, l'enveloppe sonore (commencement et fin du son) diffère certes considérablement, mais ces instruments restent très proches par leur timbre. La tessiture du tuba complique encore le problème, et même s'agissant d'une musique simple, il est difficile de bien identifier la ligne de tuba — dans le cas de la musique contrapuntique ou atonale, c'est même quasiment impossible. Peu à peu une impression d'imprécision s'installe.

Certes le duo piano-tuba peut être très réussi: exemple la Sonate d'Hindemith. Il est plus facile de poser le problème que de le résoudre, car le piano demeure notre accompagnateur le plus pratique (sinon le meilleur possible).

Le *Capriccio da camera* pour tuba solo et quintette de cuivres, interprété par Michael Lind, domina le symposium, non qu'il fût le meilleur morceau (tout ravissant qu'il était), mais à cause de la vitalité sonore apportée par le quintette.

Les œuvres originales pour tuba et piano peuvent être conçues de manière que les deux instruments se complètent, mais l'exécution de la transcription pianistique d'œuvres pour tuba accompagné par tout un ensemble, est souvent très discutable.

Le centre de gravité du congrès fut représenté par les récitals, mais les participants purent assister aussi à des conférences et à des démonstrations. Celles consacrées au tuba électrique furent particulièrement suivies. Deux exposés: 1) «Le tuba dans la musique à Los Angeles et dans les environs», par Tommy Johnson et 2) «Le tuba électrique comme ligne de Basse», par James Self, informèrent les congressistes sur les possibilités offertes par cet instrument, qui a réussi à s'imposer et qu'il s'agit donc d'utiliser à bon escient.

Les facteurs d'instruments furent de la partie: Mirafone, Yamaha et Schilke présentèrent de nouveaux modèles de tubas basse ut (il ne s'agit pour l'instant que de prototypes). Mirafone proposa un tuba basse ut tout nouveau, plus grand que les trois modèles précédents. Yamaha et Schilke présentèrent de nouveaux instruments ut graves que tout joueur de tuba consciencieux devrait essayer et comparer. Et puis il semble qu'on ait enfin inventé une sourdine convenable: Humes et Berg ont mis au point une sourdine tout en métal du type Vacciano/Tom Crown (une sourdine métallique), dont

Taugt das Klavier als Begleiter der Tuba? Vier Tage lang hat man die beiden immer wieder zusammen gehört, und man fragt sich. Die Kombination kann nämlich im wahrsten Sinne ein-tönig werden: Die Klangfarben sind verwandt; die «Klanghülle» (Anfang und Ende des Tons) zwar recht verschieden, die Klangsubstanz aber wiederum überraschend gleich. Der Tonumfang der Tuba verschärft das Problem noch, so dass es selbst bei einfacherer Musik schwierig ist, die Tubalinie klar auszumachen — bei kontrapunktischer oder atonaler Musik wird es schier unmöglich. Mit der Zeit stellt sich der Eindruck diskreter Verschwommenheit ein. Natürlich kann der Zusammenklang von Klavier und Tuba, wenn wohl organisiert, sehr wirkungsvoll sein — Paradebeispiel ist die Hindemith-Sonate, und das ganze Problem ist leichter aufgeworfen als gelöst, denn das Klavier ist noch immer der zweckmäßigste Begleiter — der beste aber nicht.

Das *Capriccio da camera* für Solo-Tuba und Blechquintett, von Michael Lind gespielt, ragte da heraus, nicht als bestes Stück (obwohl bezaubernd), sondern wegen der klanglichen Vitalität, welche das Quintett hineinbringt. Originalwerke für Tuba und Klavier können ja so angelegt werden, dass die Instrumente einander ergänzen; Werke für Tuba mit Ensemblebegleitung in der Klavierfassung aufzuführen, dürfte indessen meist sehr problematisch sein.

Obwohl glücklicherweise das Schwergewicht der Tagung bei Konzertdarbietungen lag, gab es auch Referate und Demonstrationen. Besondere Beachtung fanden jene über die Elektro-Tuba: Tommy Johnson in «Tubaspiele in der U-Musik in und um Los Angeles» und James Self in «Die elektrische Tuba als Basslinie» öffneten einem die Augen für das Potential der Elektro-Tuba. Die hat sich etabliert. Man verwende sie wohl.

Nicht minder wichtig war der Beitrag der Instrumentenbauer. Am beachtlichsten neue Modelle von CC-Tuben (vorderhand alles Prototypen), vorgestellt von Mirafone, Yamaha und Schilke. Mirafone bringt eine neue, grössere CC-Tuba als die bisherigen drei Modelle. Yamaha und Schilke kommen mit neuen CC-Instrumenten, welche jeder befähigte Tubist probieren und vergleichen sollte. Und endlich scheint einer einen anständigen Dämpfer gemacht zu haben: Humes & Berg haben einen Ganzmetall-dämpfer vom Vacciano/Tom Crown-Typ entwickelt, der die Qualität verspricht, auf welche Trompeter und Posaunisten seit Jahren zählen können. Sodann haben Tubisten jetzt eine so imponierende Auswahl an Mundstücken, dass sie es mit den Anderen Blechbläsern aufnehmen können bei der chronischen Suche nach dem Ei des Kolumbus. Wer ist Perantucci?!

Die Frage, welche die Tagung am meisten faszinierte, war indessen die: wozu das Ganze? Um noch mehr Tubisten auf einen nachgerade inflationären Markt zu werfen? oder einfach als Treffen von Männern und Frauen, die aus Interesse für einander und aus Liebe zum gemeinsamen Instrument zusammenfinden? Bevor wir uns mit einem «gut gemacht» auf die Schultern klopfen, sollten wir uns doch fragen, wie unsere Leistungen in der musikalischen Weltgemeinschaft dastehen. Wie schneiden diejenigen von uns, die wir als grosse Künstler betrachten, gegenüber den Grossen der gesamten Musikwelt ab? Warum erregte die Tagung, auf die wir so stolz sind, nur oberflächliches Interesse bei der Presse und unsere Konzerte überhaupt keines? Sind wir, wie einige uns weismachen wollen, eine militante Minderheit, die dogmatisch gegen jede negative Äusserung über unsern Bund zu Felde zieht? oder ein introvertierter Klügel von Musikern, die sich von ihresgleichen absondern, um einander selbstbeschönigend etwas vorzumachen? Wie dem auch sei: gewiss hat jeder an der Tagung seinen Horizont erweitert, hat die Tubabriderschaft die Instrumentenbauer zu Verbesserungen angeregt und sind Tagungen zur Freude ihrer — freiwilligen! — Teilnehmer da. Das allein spricht schon sehr für T.U.B.A. und für Tagun-

is not perhaps an organic reproduction of sounds which most of us are familiar with in electronic music. In any case we can be sure of two things: there will always be new music and Mr. Piernik is a superb acoustical dramatist.

Is piano a good accompanying instrument for tuba? After four days of hearing tuba and piano several times a day, this question must be faced. The fact is this combination can become quite monotonous (*mono tonous*). Both tuba and piano timbres are similar, the sound envelope, that is the start and end of a note differ considerably, but the tonal fabric of the two instruments are surprisingly the same. The tessitura of tuba also adds to the problem to some degree making it difficult, in even less complicated music, to clearly discriminate the tuba line; and in more contrapuntal and atonal music it can become next to impossible to discriminate the tuba line. The result of this combination after a period of time is sort of a subtle blandness. It must be said that tuba and piano when skillfully organized can sound very effective, the premium example being, of course, the *Hindemith Sonata*. Finding the solution is a far more difficult quest than facing the problem, however, because piano happens to be the most practical and expedient accompaniment instrument we have, but not the best. The *Capriccio Da Camera* for solo tuba and brass quintet played by Michael Lind on his recital stood out as the high point, not because it was the best piece of music (although it is a very charming work), but because of the tonal vitality brought in by the brass quintet. Original works for tuba and piano can be constructed in a very complimentary way, but the performance of works for tuba and multi-instrumental accompaniments transcribed for piano are usually quite problematic.

Although the emphasis of this symposium happily was on performance, there were a few clinical presentations. Significant among these were those which dealt with the electric tuba. In particular, the clinics given by Tommy Johnson—«Commercial Tuba Playing in the Los Angeles Area» and by James Self—«The Bass-Line Electric Tuba», gave «eye-opening» examples of what potential exists in electric tuba. It is here to stay. Use it well.

An equally significant participation in the symposium was made by the instrument manufacturers. Most noteworthy of these were new model CC tubas (so far all prototype models) presented by Mirafone, Yamaha and Schilke. Mirafone now offers a new larger tuba than their other three models of CC tubas. Yamaha and Schilke offer the market new CC equipment that must be tried and compared by all conscientious tubists. Finally it seems someone has made a decent tuba mute. Humes and Berg has developed an all metal Vacciano/Tom Crown type mute that seems to meet the mute quality that trumpets and trombones have taken for granted for years. Tubist now have such an impressively large selection of mouthpieces that they can now embark with trumpeters, hornists and trombonists, in the chronic search for the perfect one! Who is Perantucci?!

The most fascinating question brought forth by the symposium however, is what good is it all? Is it designed to develop more tubists for an already hyperinflated market, or is it a gathering of men and women who are brought together by their mutual interest and love in this instrument? Before we pat ourselves on the back and say «job well done» we must ask how our products stand in the world community of musicians. How do our artists, whom we consider «great», compare with the great artists of the total musical community? Why did our symposium of which we are all so proud attract only superficial interest from the press and why did our performances attract no press at all? Are we, as some would lead us to believe, a militant minority group that dogmatically takes to task any negative thought in regard to our mutual bond? Are we, as some say, an introverted group of performers who have set ourselves apart from our peers and are simply euphemistically impressing each other? It can be said that everyone attending this sympo-

la qualité promet d'égaliser celle à laquelle trompettistes et trombonistes sont habitués depuis tant d'années. En outre, les joueurs de tuba disposent actuellement d'un choix si considérable d'embouchures qu'ils n'ont plus rien à envier aux autres cuivres en ce qui concerne l'éternelle recherche de l'œuf de Colomb. Mais qui est donc Perantucci?

La principale question qu'on se pose à la fin de ce symposium est la suivante: à quoi sert-il donc? A jeter davantage encore de joueurs de tuba sur le marché déjà inflationniste? Ou s'agit-il d'une simple rencontre amicale entre tubas?

Avant de nous décerner un satisfecit, nous devrions nous demander quelle est notre importance relative au sein de la grande famille des musiciens. Ceux d'entre nous que nous considérons comme de grands artistes, font-ils le poids en face des autres «Grands» de la musique? Pourquoi ce symposium qui nous inspire une fierté si légitime, a-t-il rencontré si peu d'écho dans la presse? Tandis que nos concerts, quant à eux, ont été passés sous silence (par cette même presse)? Sommes-nous, comme certains voudraient nous en persuader, rien de plus qu'une minorité agissante et doctrinaire, acharnée à polémiquer contre ses détracteurs? Ou, au contraire, une coterie de musiciens cherchant à faire bande à part pour se complaire dans l'auto-satisfaction.

Il reste que grâce au symposium chacun des participants aura pu élargir ses horizons. De plus, les facteurs d'instruments ont gratifié la «corporation» des tubistes de perfectionnements divers. Enfin, la raison d'être d'un symposium de ce genre, c'est finalement le plaisir des participants. Ces considérations justifient amplement les symposiums en général et le T.U.B.A. en particulier.

Mais si notre mouvement entend imposer son image de marque, nous devons rester lucides et poursuivre notre chemin en toute objectivité, autrement dit sans oublier notre appartenance à une communauté infiniment plus vaste que la nôtre.

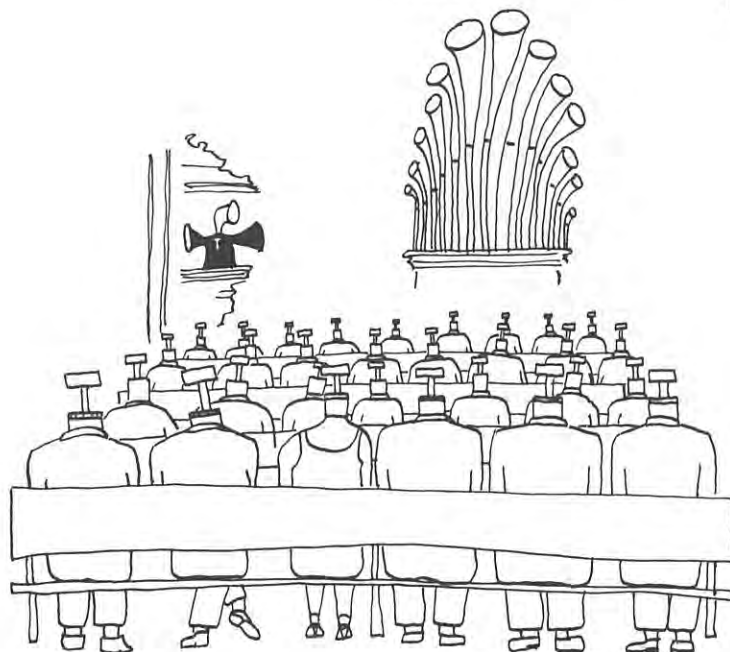
Roger Bobo

gen allgemein; aber wenn unser Unternehmen glaubwürdig sein soll, müssen wir unbedingt Klarheit bewahren und realistisch weitermachen — als Mitglieder einer weit reicheren und interessanteren musikalischen Gemeinschaft.

Roger Bobo

sium has left with greater vision than they came; that the organized tuba fraternity has influenced instrument makers to take significant steps in improving their products and that symposiums are enjoyed by those who choose to attend them. This alone speaks very well for T.U.B.A. and symposiums; but if we are to have credibility in this mutual enterprise it is essential that we keep a clear perspective and that we proceed realistically as members of a far richer and more interesting musical community.

Roger Bobo



Seit 1782



Mod.303
Tripelhorn
F-B-hoch f

Ältestes Haus für
Blechblasinstrumentenbau
in Westdeutschland

Rund 200 Jahre Erfahrung im
Blechblasinstrumentenbau
und 200 Jahre Erfahrung
grosser Künstler in aller Welt
haben unsere Instrumente
in Klang und Qualität
wegweisend gemacht.

Spezialinstrumente für das Symphonieorchester

in Messing, Goldmessing und Neusilber (ausser Tuben)

- Basstrompeten
- Aida-Trompeten
- Hoch-B-Horn
- Hoch-f-Horn (oder g/f)
- Einfaches B-Horn
- kompensierendes F/B-Horn
- F/B-Doppelhorn
- Doppeldiskanthorn in B/A und hoch f
- Naturhörner in allen Stimmungen, barocke oder moderne Bohrung
- Wagnertuben in F oder B
- Doppel-Wagnertuben
- Cimbasso-Bassposaune in F
- Baritontuba in B, 4 oder 5 Ventile
- F-Tuba, 5 oder 6 Ventile (3+3 oder 4+2)
- C-Tuba, 4 oder 5 Ventile
- Kaisertuba in B, 4 Ventile

NEUE MODELLE:

VOLLDOPPELHORN, WEITES SCHALLSTÜCK
DISKANTDOPPELHORN, NEUE AUSFÜHRUNG
KLEINE C-TUBA, 5 VENTILE

Gebr. Alexander Mainz

Bahnhofstrasse 9, D-6500 Mainz, Bundesrepublik Deutschland, Telefon 061 31 - 2 1523

JUGOSLAWIEN

27.3-3.4.1978 — BEOGRAD



Erster Meisterkurs für Horn

In Belgrad wurde vom 27. März bis 3. April 1978 eine bedeutsame Musikveranstaltung abgehalten — der Meisterkurs für Horn, auf dem der bekannte Hornist, Professor **Hermann Baumann**, Vortragender war. Die Tätigkeit des Meisterkurses, an dem Lehrer, Studenten, Musiker und Schüler teilnahmen, fand an der Fakultät für Musikkünste (Musikakademie) statt.

Ausser dem einleitenden Vortrag umfasste das Programm des Meisterkurses auch die allgemeinen mit dem Horn und mit anderen Blasinstrumenten verbundenen Probleme: Atmen, Blasen, Ansatz, Tagesübungen, Ausdauer, spezielle Probleme der Höhe, Vibrato, Transponierung, Konzertstudium und Anderes, mit Demonstrationen, einschliesslich auch mit Stunden zur Fragestellung. Professor Baumann machte die Teilnehmer mit dem Repertoire aus allen Epochen und mit der historischen Entwicklung des Horns bekannt und hielt auch Fachkurse für jeden aktiven Teilnehmer, wie auch Einzelunterrichte für die Klasse Horn ab. Besondere Aufmerksamkeit wurde dem Unterricht in Gruppen und der Arbeit mit den Ensembles beigemessen.



Nach Beendigung des Meisterkurses wurde ein Abschlusskonzert abgehalten in dem wirkten Professor Baumann als Solist und Dirigent, Teilnehmer am Meisterkurs, Prof. Nada Kecman-Bogosavljević, Klavier, Prof. Andrija Galun, Orgel, und Svetlana Bojčević, Sopran mit. Auf dem Programm standen folgende Werke:

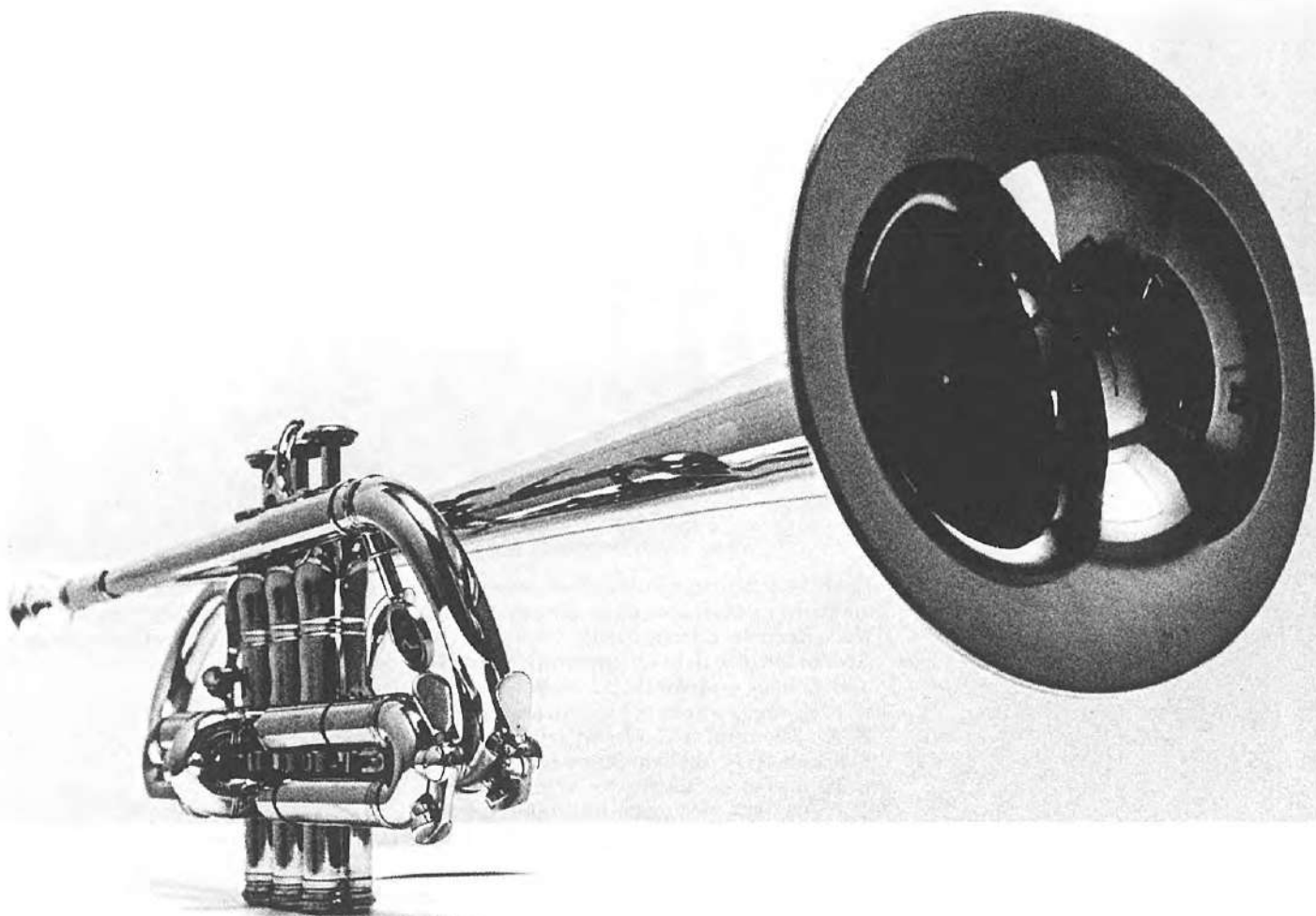
J. H. Schein — Suite Nr. 22 — Banchette musikalo (Ensemble)
G. F. Händel — Sonate für Horn und Orgel (H. Baumann)
G. Ph. Telemann — Concerto in D für zwei Horn (Teilnehmer)
F. Schubert — Auf dem Strom (Teilnehmer)
L. Beethoven — Sonate Op. 17 (H. Baumann)
G. F. Händel — «Wassermusik» (Ensemble)
N. Tscherepnine — Suite Sechs Quartette für Horn (Ensemble) und
A. Glazunov — Elegie (H. Baumann)

Im Laufe des Meisterkurses fand mit Professor Baumann im vollbesetzten Saal eine Fernsehsendung für Musikjugend statt, in der Professor Baumann ein Interview hatte und mit dem Sinfonieorchester von Radio Beograd das Konzert Nr. 4 von Mozart auf dem Natur- und Ventilhorn ausführte, was ein sehr interessantes Musikereignis darstellte.

Der Aufenthalt Professor Baumanns und der erste Meisterkurs für Hornisten fand bei Musiker, Musikinstitutionen und Publikum sehr günstigen Widerall. Diese Musikveranstaltung werden alle Teilnehmer in unvergesslicher Erinnerung behalten.

Prof. Dušan Busančić





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

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

SOUTH AFRICA

Trombonist **Bob Gillespie** was touring in Rhodesia, playing a.o. Cryptal Tryptic by Ross, Sequenza V by Berio.

SOVIET UNION

BRASS BULLETIN Korrespondent **Horn:** Uve Uustalu, Oismae Tee 115-8, Tallinn 200035, UdSSR (Deutsch).

BRASS BULLETIN correspondent **Trumpet:** Anatoli Selianine, Polevoi proezd 28/34, kr 14; URSS Saratov 54

10-10.11.1978 — LENINGRAD (UdSSR)

Erstes Leningrader Hornseminar. Prof. **Vitali Bujanovsky** und prof. **Pavel Orechow**. Konzerte, Diskussionen, Unterricht.



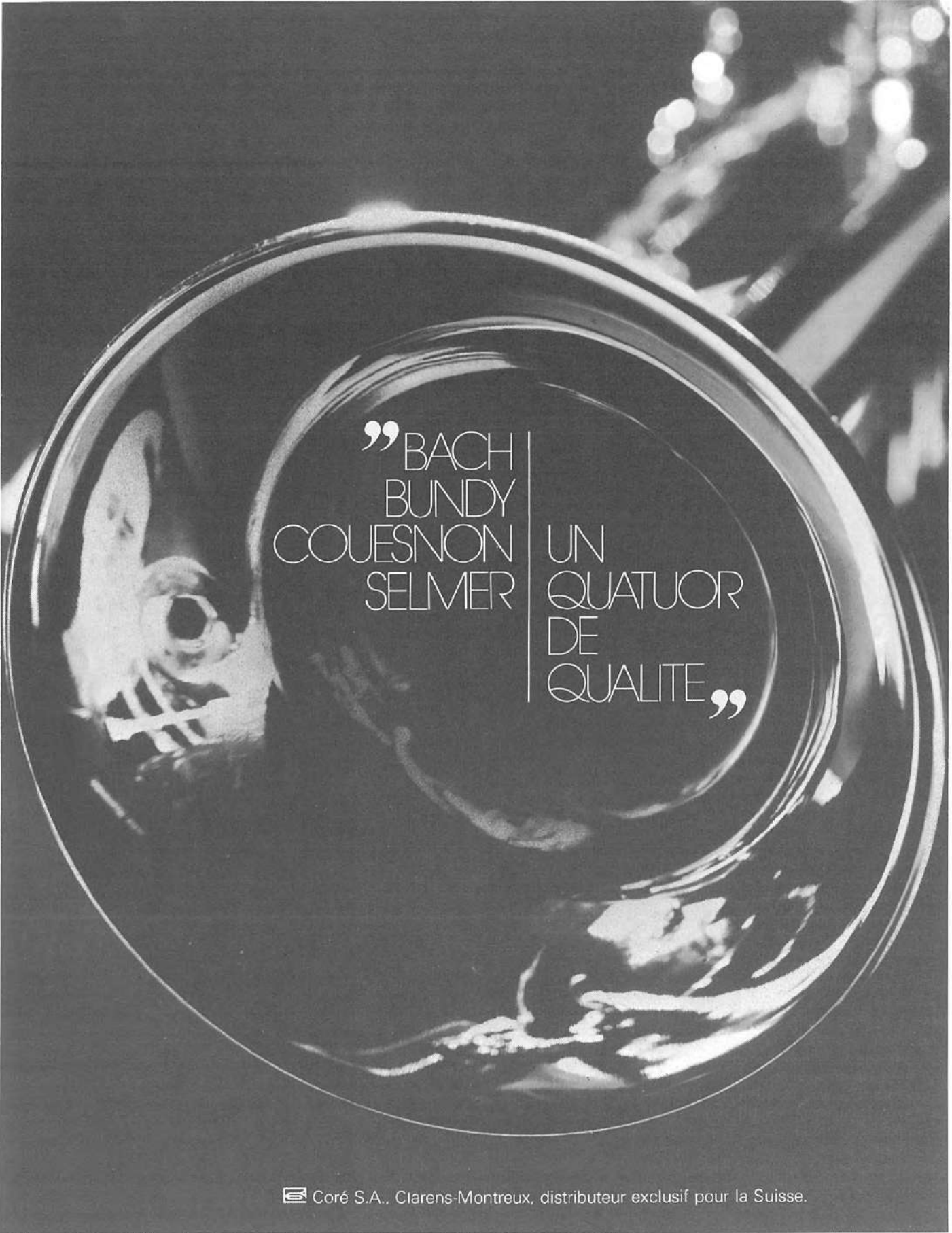
- Vitali Bujanovsky, «Zweite Sonate» für Solohorn (über finnische Themen). **V. Bujanovsky**, Horn.

(Commentaire dans BRASS BULLETIN 26 / Kommentar in BRASS BULLETIN 26 / Report in BRASS BULLETIN 26)

SUISSE

3.3.1979 — AMRISWIL (CH)

- Armin Schibler, «Rezitativ und Ostinato» für Trompete und Orgel. **Claude Rippas** (tp), Phillip Laubscher (Orgel).
- Ernst Pfiffner, «Lob den Herrn», Choralvariationen. **Claude Rippas** (tp), Verena Lutz (Orgel).



”BACH
BUNDY
COUESNON
SELMER

UN
QUATUOR
DE
QUALITE”

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

Maurice André

II^e partie

(I^{re} partie, voir BRASS BULLETIN n° 24)

Propos recueillis le 18 août 1978
et rédigés par Jean-Pierre Mathez



Photo: Jean-François Luy

J.-P. M.: *Qu'est-ce que M. Sabarich vous faisait travailler au Conservatoire ?*

M. A.: Evidemment les grandes études d'Arban, et puis on travaillait d'après ce que le professeur estimait utile pour chacun. On travaillait les gammes d'après Balay [Méthode], les «Études transcendantes» de Charlier, celles de Chavanne, enfin tout le répertoire classique. Maintenant que je suis moi-même professeur au Conservatoire je continue à faire travailler ces vieilles bonnes études en greffant au programme les études contemporaines de Marcel Bitsch, Charles Chaynes, Henri Tomasi, Raymond Sabarich, etc.

J.-P. M.: *Quel a été ton morceau imposé pour le corne à pistons ?*

M. A.: Oh là, là, j'étais tombé sur une vacherie: Les «Variations sur un thème de Scarlatti» de Marcel Bitsch. Ah! j'ai été gâté, à Paris, je suis tombé sur deux vacheries! L'année suivante, pour la trom-

II. Teil

(I. Teil, siehe BRASS BULLETIN 24)

Nach einem Gespräch vom 18. August 1978 von Jean-Pierre Mathez redigiert.

J.-P. M.: *Was habt ihr unter Herrn Sabarich am Conservatoire spielen müssen ?*

M. A.: Arbans grosse Etüden selbstverständlich. Und wir arbeiteten mit dem, was der Professor für jeden von uns nützlich fand. Wir arbeiteten Tonleitern nach Balays Methode, Charliers «Études transcendantes» und auch Chavannes Etüden, eigentlich das ganze klassische Repertoire. Jetzt bin ich doch selbst Professor am Conservatoire, da lasse ich noch immer diese guten alten Etüden arbeiten, füge aber dem Programm zeitgenössische Übungsstücke von Marcel Bitsch, Charles Chaynes, Henri Tomasi, Raymond Sabarich usw. bei.

J.-P. M.: *Welches Pflichtstück für Kornett à pistons musstest du vorspielen ?*

M. A.: Oje, die haben mir eine harte Nuss auferlegt: «Variations sur un thème de Scarlatti» von Marcel Bitsch. Übrigens haben die mich damals verwöhnt, gleich zwei solche Nüsse, denn im nächsten Jahr wollten sie «Incantation, Trênes et Danses» von Desenclos. Ich hab' die Professoren jener Zeit im Verdacht, die Komponisten beeinflusst zu haben. Etwa so: «Heuer solltest du ein bisschen zurückstecken» oder «Mach nur, die sind standfest». Heute gibt's diese Verbindung zwischen Professoren und Komponisten nicht mehr. Die schreiben eben so wie es ihnen einfällt, und wir müssen es spielen...

J.-P. M.: *Wie war es unter euch ? Wieviele Schüler wart ihr ?*

M. A.: Damals waren wir 12: 6 Kornettschüler und 6 Trompetenschüler. Auch das hat sich verändert: heute sind's 4 Kornett- und 8 Trompetenschüler. Die Beziehungen der Schüler untereinander waren sehr gut, aber am Instrument haben wir uns nicht geschont. Denk dir, damals gab's den Bernard Jeannoutot, einen wunderbaren Trompeter, den Marcel Lagorce, den Gérard Roussel aus Lille,

Part II

(Part I, see BRASS BULLETIN 24)

Remarks collected on the 18th August 1978 and drawn up by Jean-Pierre Mathez.

J.-P. M.: *What did you work on with M. Sabarich at the Conservatoire ?*

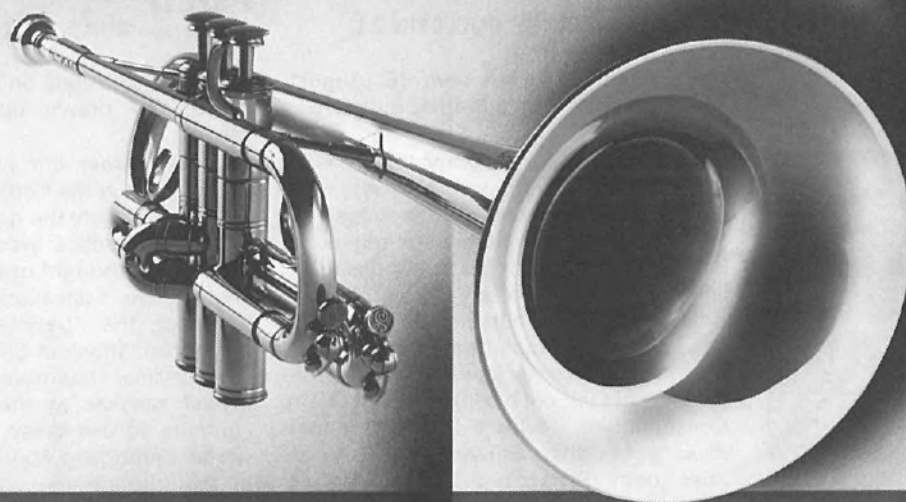
M. A.: Obviously the great Arban studies and then practice was done on things the teacher thought useful for each pupil. There were scales according to Balay [method], the "transcendental studies" of Charlier, those of Chavanne, finally all the classical repertoire. Now that I am myself teacher at the Conservatoire I continue to use these good old studies whilst combining contemporary studies in the programme by Marcel Bitsch, Charles Chaynes, Henri Tomasi, Raymond Sabarich, etc.

J.-P. M.: *Which was your set piece for cornet ?*

M. A.: Oh dear I had fallen to a dirty trick: the "Variations on a Theme by Scarlatti" by Marcel Bitsch. In the following year for trumpet it was "Introduction, Trênes, et Danses" by Desenclos. I think at that time it was the teacher who influenced the composers by showing them the degree of difficulty. Nowadays this contact between teachers and composers no longer exists. They write what they want, and then we still have to play it...

J.-P. M.: *How were the relationships with the other students ? How many of you were there ?*

M. A.: There were 12 at the time. Six cornets and six trumpets. Today that too has changed. There are four cornets and 8 trumpets. The relationship between us was very good but with this instrument you didn't give yourself any present. When you think at the time there was Bernard Jeannoutot, a marvellous trumpet player, there was Marcel Lagorce, Gérard Roussel of Lille, Albert Calvayrac, Jean Pirot and others too. They were solid rivals! The big thing about the class, you see was that we all played the same studies. As a result the



série 700

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

série 700D

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

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



Professeur au Conservatoire national supérieur de musique à Paris (avec, entre autres, Pierre Villette, Vanca Samonikov, Guy Touvron)

pette ça a été «Introduction, Trênes et Danses» de Desenclos. Je crois qu'à l'époque c'était le professeur qui influençait les compositeurs en leur indiquant des degrés de difficulté par exemple: «Cette année tu peux peut-être y aller un peu moins fort» ou «Vas-y, ils sont solides». Aujourd'hui ce contact entre professeurs et compositeurs est perdu. Ils écrivent tout ce qu'ils veulent, puis, hop, on doit jouer...

J.-P. M.: *Quels étaient les rapports avec les autres élèves? Combien étiez-vous?*

M. A.: A l'époque nous étions 12. Six au cor et 6 à la trompette. Aujourd'hui ça aussi a changé. Il y a 4 cornets et 8 trompettes. Les relations entre élèves étaient très bonnes mais avec l'instrument on ne se faisait pas de cadeaux. Quand tu penses qu'à l'époque il y avait Bernard Jeanpoutot, un merveilleux trompettiste, qu'il y avait Marcel Lagorce ouais, Gérard Roussel de Lille, Albert Calvayrac, Jean Pirot et d'autres encore. C'étaient de solides concurrents! Le grand truc de la classe, tu vois, c'est qu'on jouait tous les mêmes études. Comme ça la lutte était ouverte. Ça c'est un des charmes du Conservatoire de Paris. J'ai maintenu cette tradition parce qu'en voyageant de par le monde et en comparant les systèmes, je me suis aperçu que c'était une merveilleuse façon de faire. Il faut créer la concurrence, en obligeant les élèves à jouer les mêmes études, les mêmes concerti

den Albert Calvayrac, den Jean Pirot und noch andere. Für Konkurrenz war gesorgt! Der grosse Trick in unserer Klasse war, dass wir alle die gleichen Etüden spielten — ein offener Kampf! Da liegt der Ansporn, den uns das Conservatoire bot. Ich hab diese Tradition beibehalten. Auf meinen zahlreichen Reisen durch die Welt habe ich Gelegenheit gehabt, die Systeme zu vergleichen, und bin zum Schluss gekommen, dass das eine ausgezeichnete Idee gewesen war. Man muss eine Konkurrenzsituation schaffen, indem man die Schüler zwingt, einmal wöchentlich die gleichen Etüden, die gleichen Concerti zu spielen. Danach kann man sie noch immer spezifischer arbeiten lassen.

J.-P. M.: *Lass uns jetzt zum Instrument zurückkommen. Fürs Conservatoire spieltest du eine Selmer und beruflich war's die kleine Aubertin?*

M. A.: Ja, da hab' ich Auseinandersetzungen mit Herrn Sabarich und mit der Firma Selmer gehabt, weil ich die kleine Aubertin, an die ich gewöhnt war, behalten wollte. Ich habe sie fünf Jahre lang gespielt.

J.-P. M.: *Welche Vorteile besass diese Aubertin-Trompette?*

M. A.: Sie war sehr direkt. Sie hatte ein tadellooses mittleres Es, ein reines E und ihr tiefes D brauchte nicht korrigiert zu werden. Sie war eben ein wunderbares Instrument. Ich habe mit ihr viele Schallplatten aufgenommen, meine ersten Schallplatten (bei CBS, u.a. «Ein Amerikaner in Paris»). Ihr Nachteil war der

contest was open. That's one of the charming things about the Conservatoire. I've kept up this tradition because on my travels round the world and comparing methods and systems I have noticed that it is a marvellous way of going about things. Competition has to be created, by making the students play the same studies, the same concertos once a week. Afterwards you can always have them practise in depth.

1954 avec le cor et à pistons





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

JÉSUS QUE MA JOIE DEMEURE

et autres pièces pour
— — — — — l'orgue

HÆNDEL

Concerto en
ALBINONI

Concerto en si
Concerto en ré
TELEMANN

Concerto en ré n
HERTEL

Concerto en mi b
— English Chamber C
direction : Charles M

C 069-02896

HUMMEL

Concerto en mi bémol ,eur

MOZART

Concerto en ré majeur

TELEMANN

Concerto en ré majeur

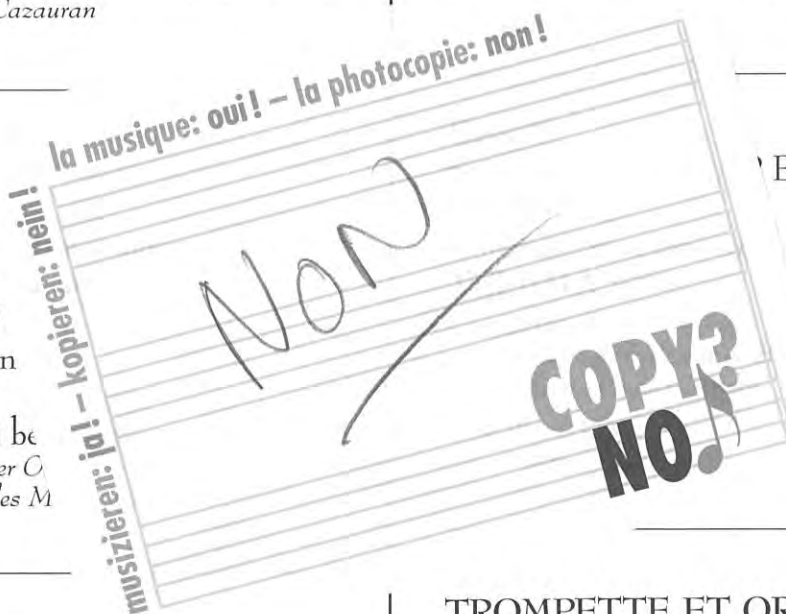
VIVALDI

Concerto en la bémol majeur
— Orchestre Philharmonique de Berlin
direction : Herbert von Karajan

C 069-02544

B.W.V. 1067

pest



TROMPETTE ET ORGUE

Charpentier - Albinoni - Bach - Haendel
Schubert - Clarke - Senaille
Stanley - Mozart...

— avec Jane Parker-Smith, orgue

C 069-02954
(à paraître)

PATHE MARCONI



une fois par semaine. Après, on peut toujours les faire travailler en profondeur.

J.-P. M.: *Bon, revenons à l'instrument. Tu jouais une Selmer pour le Conservatoire et la petite Aubertin pour le métier?*

M. A.: Ah, mais oui je me suis bagarré avec M. Sabarich, avec la Maison Selmer pour garder cette petite Aubertin à laquelle j'étais habitué et que j'ai jouée 5 ans.

J.-P. M.: *Quelles étaient les qualités de cette trompette Aubertin?*

M. A.: Elle était directe. Le mi^b médium était impeccable, le mi bécarré juste, le ré grave n'avait pas à être corrigé. C'était fantastique comme instrument. J'ai réalisé beaucoup de disques, mes premiers disques (chez CBS où je joue entre autres «Un Américain à Paris» etc.). Le défaut, c'était le son. Un peu petit. D'ailleurs M. Aubertin, par la suite, avait tenté de l'élargir, mais il a tout fait dérailler. L'intonation et tout.

J.-P. M.: *Donc, en fait, la vie professionnelle proprement dite avait déjà commencé pendant tes études au Conservatoire?*

M. A.: Non, non, j'étais militaire. J'ai profité de mon engagement de deux ans pour faire mon Conservatoire. Dès que j'ai eu mes Prix, j'ai fait mon premier cacheton à la société des Concerts du Conservatoire. Comme j'étais encore militaire, j'avais un problème vestimentaire... Maître Sabarich, qui était vraiment un homme d'une grande bonté m'a donné un smoking pour que je puisse faire ma première affaire. C'est pas beau? Je me souviens qu'il m'avait dit: «Tu as à peu près la taille que j'avais il y a une dizaine d'années je vais te donner mon smo-

Klang. Etwas klein. Später hat Herr Aubertin versucht, ihn zu erweitern, und hat dabei alles vermasselt, Intonation und alles.

J.-P. M.: *So hatte bei dir das Berufsleben schon während deines Studiums am Conservatoire begonnen?*

M. A.: Nein, nein, ich war beim Militär. Ich hab nur die zweijährige Pflichtzeit dazu ausgenutzt, das Conservatoire zu absolvieren. Gleich nach Erhalt meiner Preise habe ich mir die erste Mücke bei der Société des Concerts du Conservatoire verdient. Weil ich aber noch Soldat war, hatte ich da ein Problem: der Anzug... Meister Sabarich, der echt ein guter Mensch war, hat mir einen Smoking geschenkt, damit ich meinen ersten Auftritt haben konnte. Ist das nichts? Ich hör' noch, wie er mir sagte: «Du hast in etwa die gleiche Grösse wie ich vor zehn Jahren, ich gebe dir meinen Smoking.» Und er hat mir einen schönen Smoking gegeben, den hab' ich dann angezogen und hab' mich neben Herrn Ménardi und alle seine Trompeterkollegen gesetzt. Wie war ich damals stolz! Wir haben die «Pini di Roma» von Respighi gespielt. Ménardi, der damals fantastisch war, spielte die erste Trompete und ich die zweite. Es war schwer [er lacht]! Ich hatte das in der Kaserne geübt und... plötzlich war's mein erster Auftritt.

J.-P. M.: *So bist du in den Beruf eingestiegen also?*

M. A.: Herr Sabarich hat sich für mich eingesetzt. Er wusste, dass ich nicht in Paris bleiben konnte, wenn ich keine Arbeit hatte. Eines Tages sagte er mir: «Maurice, du machst jetzt einen Monat



1954 avec la trompette

J.-P. M.: *Good. Let's get back to the instrument. You played on a Selmer for the Conservatoire and on the little Aubertin as a professional?*

M. A.: Oh yes, and what a row I had with M. Sabarich and Selmer about keeping the little Aubertin which I had got used to and which I had been playing for 5 years. J.-P. M.: *What were the qualities of this Aubertin trumpet?*

M. A.: It spoke so easily. The middle E^b was impeccable, the E natural was in tune, the low D didn't have to be corrected. It was a fantastic instrument. I made many records with it, my first records (with CBS, where I played "An American in Paris", amongst others). The weakness about it was the sound. Just a little. Moreover M. Aubertin tried to

Concerts Lamoureux, saison 1953-1954



king.» Et il m'a donné un beau smoking, que j'ai mis pour m'asseoir à côté de M. Menardi et tous ces collègues trompettistes. J'étais pas peu fier ! On a joué les «Pini di Roma» de Respighi. Menardi, qui était fantastique à cette époque jouait la première trompette et j'étais à la deuxième. C'était difficile [rire] ! J'avais travaillé ça à la caserne et puis, voilà, ça a été ma première affaire.

J.-P. M.: *Alors, tu as commencé le métier ?*

M. A.: M. Sabarich s'est beaucoup démené pour moi. Il savait que je ne pouvais pas rester à Paris sans rien faire. Un jour il m'a dit: «Tiens, Maurice, tu vas aller faire un mois à Mogador, ils ont besoin d'un trompettiste.»

J.-P. M.: *Mogador, c'est quoi ?*

M. A.: Mogador, c'était un théâtre d'opérette. J'y suis donc resté un mois. Après ça, Sabarich m'a dit: «Maintenant tu iras au cirque.» Et je suis allé au cirque Medrano, à Pigalle. J'y suis resté trois ou quatre mois. C'était l'été 1953. A la rentrée de septembre, tout en travaillant au cirque j'ai commencé à l'Orchestre Lamoureux, toujours grâce à Sabarich.

J.-P. M.: *Comme trompette-solo ?*

M. A.: Ouais, ouais, comme soliste chez Lamoureux tout en faisant le cirque en même temps ! C'était terrible, mon Dieu [rire]. Mais après j'ai eu la place à la Radio et c'était plus agréable.

J.-P. M.: *La seule place fixe que tu as eue dans ta carrière de musicien d'orchestre ?*

M. A.: Non, j'en ai eu deux: la Radio puis l'Opéra...

J.-P. M.: *A quel moment est-ce que tu as lâché l'orchestre, les places fixes ?*

M. A.: Alors ça, c'est arrivé bizarrement.



1954, Genève, 1^{er} Grand Prix

am Mogador, die brauchen dort einen Trompeter.»

J.-P. M.: *Mogador ?*

M. A.: Mogador war ein Operettentheater. Dort bin ich einen Monat lang geblieben. Dann hat mir Sabarich gesagt: «Jetzt gehst du zum Zirkus.» Und ich bin zum Zirkus Medrano (Pigalle) gegangen; drei bis vier Monate war ich dort, im Sommer 1953. Im September habe ich neben dem Zirkus beim Orchestre Lamoureux angefangen. Auch das hatte mir Sabarich verschafft.

J.-P. M.: *Als Solotrompeter ?*

M. A.: Ja, ja, als Solist bei Lamoureux [Sinfonie Orchester in Paris], während ich im Zirkus spielte ! Das war stark [er

enlarge it but spoiled everything, the intonation etc.

J.-P. M.: *So really your professional life in fact had already started during your studies at the Conservatoire ?*

M. A.: No, no, I was a soldier. I profited from my 2 year engagement to do my Conservatory stint. Since the time when I received my prizes I had my first gig at the Society of Conservatoire concerts. As I was still in the army I had a problem with clothes. ... Master Sabarich, who was really a gentleman who showed great kindness, gave me a DJ so that I could do my first job. Isn't that great ? I remember him saying to me: "You'll nearly have the girth I had 10 years ago, so I'll give you my dinner jacket". And he gave me a really beautiful DJ, which I put on for sitting at the side of M. Menardi and all the other trumpet colleagues. Was I proud ! We played the "Pines of Rome" by Respighi. Menardi, who was fantastic at this time, played first, and I played second. It certainly wasn't easy [laughs] ! I had practised that at the barracks, and there we are, that was my first job.

J.-P. M.: *So, you started your career ?*

M. A.: M. Sabarich gave himself a lot of trouble on my behalf. He knew that I couldn't stay in Paris without doing anything. One day he said to me: "Look here, Maurice, go and do a month at Mogador, because they need a trumpet player."

J.-P. M.: *Mogador, what's that ?*

M. A.: It's an operetta theatre. So I stayed there for a month. After that Sabarich said: "Now you'll go to the circus". And so I went to the Medrano circus in Pigalle. I stayed there three or

1962 (janvier), Bal à Saint-Ambroise



A l'Orchestre de la Radio j'étais avec des collègues trompettistes grâce auxquels je peux le dire, j'ai entrepris ma carrière de soliste. C'est grâce à eux et à Sabarich. Sabarich m'a fait concourir au Concours international d'exécution musicale de Genève, en 1954, et je remportai ce Prix de Genève. Mes collègues de pupitre m'ont dit: «Un type comme toi, Maurice, devrait tenter une carrière de soliste.» Une carrière de soliste avec une trompette? J'ai répondu: «Vous rigolez?» Ils m'ont tellement embêté, que j'ai fini par me dire pourquoi pas? Après le concours de Genève, j'avais reçu des invitations pour jouer en soliste et je n'y répondais même pas [rire]. J'avais préféré rentrer à Paris faire de la musique de films ou de la musique de jazz avec Michel Legrand. Je faisais donc de l'orchestre et je gagnais bien ma vie, heureux comme un coq en pâte. Le fait de bien gagner ma vie à Paris, dès le départ, ça a eu une grande importance.



... avec André Jolivet



... le doute parfois aussi
... manchmal auch zweifeln
... having doubts too
(Photo: Jean-François Luy)

J.-P. M.: *Est-ce que tu as des anecdotes à nous raconter qui se situent à cette époque?*

M. A.: Oh, une belle anecdote c'est celle du cirque Medrano. On jouait les «galops» à une telle vitesse que je n'arrivais pas à faire toutes les notes [rire]. Le trompettiste qui était à côté de moi avait trouvé la combine: il appuyait les 3 pistons en même temps ta-ta-ga-tra-lalalap [rire], alors que moi je merdoyais tout l'après-midi à vouloir faire les traits comme au Conservatoire, ta-ka-ta-ka-ta... [rire]. Le gars ne visait que la note

lacht]. Danach habe ich die Stelle am Rundfunk bekommen, was angenehmer war.

J.-P. M.: *Die einzige feste Anstellung, die du in deinem Musikerleben gehabt hast?*

M. A.: Nein, ich habe zwei feste Anstellungen gehabt: am Rundfunk und an der Oper.

J.-P. M.: *Zu welcher Zeit hast du das Orchester, die festen Anstellungen aufgegeben?*

M. A.: Tja, das war so 'ne seltsame Geschichte. Am Rundfunkorchester arbeitete ich mit Trompetenkollegen, denen ich eigentlich meine Solistenlaufbahn verdanke. Ihnen und Sabarich. Sabarich hat mich beim «Concours international d'exécution musicale» 1954 in Genf auftreten lassen und ich bekam den «Prix de Genève». Meine Kollegen haben mir dann gesagt: «So einer wie du sollte eine Solistenkarriere versuchen.» «Eine Solistenkarriere mit einer Trompete» hab' ich geantwortet, «ihr habt sie wohl nicht alle?» Sie haben weiter auf mich eingeredet, bis ich mir sagte, warum denn nicht? Nach dem Genfer Auftritt, hatte ich Einladungen erhalten, als Solist zu spielen, auf die ich nicht mal geantwortet hatte [er lacht]. Ich war lieber nach Paris zurückgefahren, um Filmmusik und Jazzmusik mit Michel Legrand zu machen. Ich war also am Orchester und verdiente gut, war so glücklich wie nur denkbar. Dass ich in Paris von Anfang an gut verdient habe, ist für mich sehr wichtig gewesen.

J.-P. M.: *Kannst du uns ein paar Anekdoten aus jener Zeit erzählen?*

M. A.: Eine gute Anekdote gibt es da aus dem Zirkus Medrano. Wir spielten die «Galops» so schnell, dass es mir einfach nicht gelang, alle Noten zu blasen [er

four months. That was in the summer of 1953. After returning in September I started with the Lamoureux symphony orchestra, always thanks to Sabarich.

J.-P. M.: *As first trumpet?*

M. A.: Sure, as soloist with Lamoureux whilst playing at the circus at the same time! Christ, it was awful [laughs]! But afterwards I had the position at the radio and it was much more pleasant.

J.-P. M.: *The only firm position you had in your career as an orchestral musician?*

M. A.: No, I had two: the radio, then the opera...

J.-P. M.: *When did you drop these firm positions in the orchestra?*

M. A.: Well that's a strange story. In the radio orchestra I was with trumpet colleagues thanks to whom I could undertake my career as a soloist. It's thanks to them and Sabarich. Sabarich made me take part in the International Competition in Geneva, in 1954. And I came away with the prize. My colleagues told me: "Maurice, a guy like you should really try for a solo career." "A solo career with a trumpet?" I replied, "you must be joking?" They annoyed me so much, that I started to ask myself, why not? After the Geneva competition, I had received invitations to play as a soloist and I didn't even reply to them [laughs]! I preferred to return to Paris and do film music and jazz with Michel Legrand. So I did orchestra work after all, and made a good living from it. I was all in clover. The fact of making a good living in Paris was the most important thing right from the start.

J.-P. M.: *Have you any jokes to tell us from this time?*

M. A.: There's a good joke from the Medrano circus. We played the "Gal-



... encouragé par sa famille
... die Unterstützung der Familie
... encouragements from the family
Mr. Barthélémy, Maurice, Liliane, Maurice André
(père), Raymond André (frère)

d'arrivée. Son truc m'a servi, pour le métier quand il y a des vacheries, parfois même pour la musique moderne [rire]. C'est un bon souvenir, et puis, c'était sympathique cette odeur de cheval et de fauves qu'il y avait au cirque [rire].

J.-P. M.: *Cette vie-là a duré combien de temps?*

M. A.: Là, j'avais 20 ans; c'est le tout début, dans le cirque, à l'Orchestre de la Radio (le classique). Peu à peu, jusqu'à l'âge de 30 ans, j'ai laissé tomber ces «trucs» ou ces «affaires» comme on dit dans le métier. Mais ça a duré quand même 10 ans.

J.-P. M.: *Je résume: jusqu'à 30 ans, tu vis en faisant des «affaires», musiques de films, disques de variétés, parties d'orchestre, etc. A 30 ans c'est donc la carrière internationale qui s'est dessinée?*

M. A.: Ouais, à partir de 30 ans, lorsque j'ai obtenu mon Prix à Munich*. En réalité je commençais à être demandé de toutes parts, surtout pour faire du Bach avec des chefs comme Karajan, Richter, Münchinger, et bientôt la plupart des grands chefs partout dans le monde. C'était pas encore très régulier mais c'était suffisant pour bien vivre. Et puis le rythme de travail a augmenté et depuis 10 ans ça marche très très fort, comme on dit. C'est

lacht]. Mein Nachbar hatte sich was einfallen lassen: Er drückte sämtliche drei Ventile gleichzeitig durch, ta-ta-ga-tra la-la-lalap... [er lacht], während ich verzweifelt versuchte, «conservatoiremässig» zu spielen: ta-ka-ta-ta... [er lacht wieder]. Der Kerl steuerte direkt auf die letzte Note zu. Sein Trick hat mir geholfen, wenn es harte Nüsse zu knacken galt, manchmal in der modernen Musik [er lacht]. Ein gutes Andenken — ausserdem war was sympatisches am Pferde- und Raubtiergeruch des Zirkus. [Er lacht noch immer.]

J.-P. M.: *Wie lang hat dieses Leben gedauert?*

M. A.: Damals war ich 20, es war der Anfang, am Zirkus, am (klassischen) Rundfunkorchester. Nach und nach, so etwa bis ich 30 war, habe ich die «Geschäfte» fallen lassen. Immerhin hat es 10 Jahre gedauert.

J.-P. M.: *Wollte ich jetzt zusammenfassen, dann könnte man sagen: bis 30 lebst du von «Geschäften»: Filmmusik, Unterhaltungsmusik für Schallplattenindustrie, Orchester, usw. Mit 30 zeichnet sich die internationale Karriere ab.*

M. A.: Stimmt, mit 30, als ich den Münchner Preis erhielt.¹ In Wirklichkeit hatte ich Angebote von überallher, vor allem sollte ich Bach spielen mit Dirigenten wie Karajan, Richter, Münchinger, bald mit den meisten grossen Dirigenten auf der Welt. Noch ergab sich keine re-

lops" at such a speed that I couldn't play all the notes written [laughs]. The trumpet player next door found out the scheme: he pressed down all three valves at the same time ta-ta-ga-tra-lalalap... [laughs]. There was me blundering around all afternoon trying to play the dots like at the Conservatoire, ta-ka-ta-ka-ta... The bloke only looked for the final note. His trick has been of use to me when there are swinish pieces to be played, and even sometimes in modern music [laughs]. It's a pleasant memory, the smell of the horses and wild beasts at the circus.

J.-P. M.: *How long did you stay there?*

M. A.: I was 20 at the time, right at the beginning in the circus and in the radio orchestra. Little by little up to the age of 30 I dropped these "gigs" as we say in the trade. But this lasted 10 years all the same.



Une vie bien équilibrée
Ein ausgeglichenes Leben
A well balanced existence
(Photo: Jean-François Luy)

J.-P. M.: *Let me sum up: up to the age of 30 you lived from doing gigs, film music, variety records, orchestral jobs etc. So at 30 the international career started to take shape?*

M. A.: Sure, from 30 onwards after I had received the prize at Munich¹. In fact I began to be asked to play all over, par-

*En 1963, Maurice André avait été invité par les organisateurs du Concours international de Munich pour faire partie du Jury. A la lecture du règlement fixant l'âge limite des candidats à 30 ans et en comparant les indemnités offertes aux membres du Jury avec les Prix offerts aux lauréats, Maurice André rejette l'invitation et s'inscrit au concours, n'ayant pas encore atteint la limite d'âge fixée. En remportant le Premier Prix, il a non seulement gagné un pari, mais un joli paquet d'argent de plus que s'il avait siégé dans le Jury...

¹1963 war Maurice André von den Veranstaltern des Münchner internationalen Wettbewerbs zur Teilnahme unter den Juroren geladen worden. Nach Durchlesen der Teilnahmebedingungen, die die Altersgrenze auf 30 festlegten, und nach Vergleichen der Spesen für die Juroren mit den Preisen für Ausserwählte, lehnte er die Einladung ab und trug sich als Kandidat ein. Mit dem ersten Preis hatte er nicht nur seine Wette gewonnen, sondern auch einen ansehnlichen Batzen Geld mehr eingesteckt, als er in der Jury erhalten hätte.

¹In 1963, Maurice André had been invited by the organisers of the Munich International Competition to take part in the jury. When he read the rules which stipulated the age limit of participants at 30 and compared the indemnities offered to the jury members with the prizes offered to the winners, Maurice André rejected the invitation and applied to take part in the competition, not having yet reached the fixed age limit. In carrying away the first prize he not only won a bet but a much greater sum of money than he would have had as a jury member...



Noël 1959... Lionel est arrivé, il y a 15 jours
Weihnachten 1959... Lionel ist vor 15 Tagen geboren
Christmas 1959... Lionel is born 15 days ago

pas mal. Ça fait maintenant 23 ans que je souffle des vacheres. Au début, j'ai aussi connu une période de découragement. Je dois à ma femme de m'en être tiré. Parce que tu sais, c'est bien joli d'être «soliste» et tout et tout mais les organisateurs, à l'époque, me disaient qu'ils ne pouvaient pas payer le prix, que c'était d'ailleurs déjà trop payé. C'étaient pourtant de petits cachets. Il ne faut pas oublier que j'étais obligé de demander des congés à la Radio et de payer mes remplaçants. Il me fallait donc un minimum. En général ça faisait dans les 800 francs français. On me disait que mes concerts n'intéressaient personne, etc. Le truc que sortent les organisateurs pour marchander. Ah ! C'était dur ces histoires d'argent. Venir me dire: «On vous a trop donné»... Un jour, à Marseille, j'ai piqué une telle colère que j'ai dit à l'organisateur: «Tenez, gardez ça pour vous. Vous pourrez faire un gueuleton, ça suffira juste!» Ouais, c'était très vexant ces choses-là, parce qu'en plus il faut voir les programmes que je me tapais à l'époque: Desenclos et le Concerto de Haydn ou le 2^e Concerto brandebourgeois de Bach plus le 2^e Concerto de Jolivet. Ça fait, tu t'en souviens, des programmes très très durs et puis, il me semblait que ça ne mordait pas, alors, découragé je disais à Lily, ma femme: «Je me donne 4 ans. Si dans 4 ans ça ne marche pas, fff, au revoir.» Mais ma femme m'a beaucoup encouragé et heureusement, c'est parti, et bien parti ! Aujourd'hui je gagne beaucoup d'argent mais j'ose dire que je n'y ai jamais couru après. Jamais ! Tous mes proches amis peuvent le dire. Je peux dépanner mes copains, ma famille. Je peux donner. Parce que pour moi l'argent c'est la chose qui risque de nous pourrir tous. Pourtant, en chemin, si tu ne te fais pas payer, tu n'es pas respecté. Il faut s'y retrouver, c'est quelque chose d'horrible. Maintenant je travaille beaucoup pour les

gelmässige Arbeit, aber zum Leben reichte es. Und dann wurde der Arbeitsrhythmus stärker und seit zehn Jahren läuft es sehr, sehr gut. Nun spiele ich schon seit 23 Jahren diese schwierigen Stücke. Am Anfang habe ich eine schlimme Zeit der Niederschlagenheit durchlebt und verdanke es meiner Frau, dass ich sie überstanden habe. Es ist nämlich so eine Sache, Solist zu sein, begehrt und berühmt. Die Veranstalter aber, die sagten mir damals, dass sie meinen Preis nicht bezahlen könnten, dass ich sowieso schon überbezahlt sei. Dabei waren die Honorare niedrig. Und davon musste ich eine Vertretung beim Rundfunkorchester bestreiten, da ich mich dort befreien lassen musste. Meistens bekam ich so um die 800 franz. Franken. Und dazu wurde noch behauptet, dass meine Konzerte niemanden interessierten — das ständige Argument der Veranstalter. Diese Geldgeschichten waren widerlich. Da kommt einer daher und sagt dir ins Gesicht: «Wir haben Ihnen zuviel gegeben»... Eines Tages habe ich mich nicht mehr beherrschen können. Es war in Marseille. Ich bin so wütend geworden, dass ich dem Veranstalter gesagt habe: «Hier, behalten Sie es. Leisten Sie sich einen feinen Schmaus damit. Es wird gerade reichen.» Ja, das konnte schon einen kränken, vor allem, wenn man an die Programme der damaligen Konzerte denkt: Desenclos und Haydns Concerti oder das zweite brandenburgische Konzert und Jolivets zweites Konzert. Du wirst es wohl wissen, wie schwer so ein Programm ist. Und mir schien, dass diese Musik keinen Anklang fand. Da hab' ich zu Lily, meiner Frau, gesagt: «Vier Jahre.

ticularly Bach with people like Karajan, Richter, Münchinger and soon by most of the big musical directors all over the world. It wasn't very regular work but it sufficed for a good living. Then the work rhythm gradually increased and for 10 years now it's been at a very high pitch, so to speak. It's not bad. That makes 23 years of blowing down that damn tube. At the beginning I also experienced a discouraging period. I owe it to my wife to have pulled me out of it. Because you know, it's nice to be a "soloist" and all that but the concert organisers at the time told me that they couldn't pay the price and that I was being overpaid in any case. They were small fees nevertheless. You mustn't forget that I was compelled to ask for leave from the radio and to pay for my deps. So I required a minimum rate which worked out about 800 french francs. I was told that my concerts were of no interest to anyone etc. This was the organisers' trick in bargaining. Hell, these money problems were hard nuts to crack ! How would you like to be told: "You've been given too much." One day, in Marseille I was so furious that I told the organiser: "Go on, keep that for yourself. That should just be enough to afford you a nice banquet!" Wow, was I annoyed with things like that, because you should have seen the programmes I tucked into at the time: Desenclos and the Haydn concerto or the 2nd Brandenburg of Bach plus the 2nd Jolivet concerto. You remember that this makes the programmes very, very hard and then it seemed to me that it wasn't really a success, so somewhat discouraged I said to Lily, my

Rencontres mémorables — Denkwürdige Begegnungen — Memorable meetings
avec Michel Schwalbé



jeunes et je vois que ça marche aussi pour eux et que le truc, avec la trompette devient mondial, alors, tu vois, pour moi c'est la plus belle des récompenses. La seule chose qu'oublient les jeunes, et il faut en parler — c'est que même s'ils sont mordus pour la petite trompette aiguë il faut faire attention, car elle n'est pas faite pour les études de base. On peut en jouer mais il faut surtout travailler sur la grande trompette. Il fallait le dire bien clairement.

J.-P. M.: *Changeons de sujet, qu'est-ce que tu as ressenti lorsque tu as réalisé que tu avais des dispositions exceptionnelles pour la trompette?*

M. A.: Je crois justement — et c'est peut-être une de mes forces — que je ne me suis jamais fié à une telle sensation. Il y a beaucoup de gens doués qui se fient un peu trop à leurs moyens. Je veux bien avouer, puisque tout le monde le dit, que je suis doué, comme on dit, mais ce qui fait la différence c'est que je travaille probablement bien plus que tout le monde. Souvent on entend dire, bon, lui il est doué, il n'a pas besoin de travailler. C'est faux. Je suis persuadé que je travaille beaucoup plus que tous les autres. Tu vois, ce matin, avant de venir te voir, j'ai déjà fait 3 heures de trompette. Je vais encore en refaire 2 heures tout à l'heure. Ce n'est évidemment pas tous les jours pareil, mais je mets tous les jours ma trompette sur les lèvres. Je travaille, travaille et retravaille mes programmes jusqu'à ce que je sois libéré techniquement et que j'entre dans le domaine de la musique.

J.-P. M.: *Quel est ton programme d'entraînement technique?*

M. A.: Je travaille toutes les sortes d'articulations. Ça me prend déjà des heures et des heures. Ensuite, lorsque je me sens dégagé de tout ça, je commence à faire de la musique. C'est finalement la musicalité que je mets dans mes phrases qui fait un peu ma réputation dans le monde. Je trouve un peu ridicule que certains trompettistes travaillent systématiquement toujours et toujours les mêmes exercices. C'est une chose qui me dépasse. Personnellement j'adapte toujours mon travail à la situation particulière dans laquelle je me trouve. Si j'ai quelque chose de très pénible à jouer un certain jour, le lendemain, je me remets en lèvre avec des exercices très doux afin de retrouver l'attaque et la sonorité. Pour moi, ce qui ne doit pas bouger dans la vie, c'est l'attaque et la sonorité. Il faut donc mélanger les formes de travail. Par exemple, si j'ai deux ou trois concerts durant lesquels j'ai des programmes légers, je compense en m'exerçant avec des choses pénibles. Je complique toujours plus les exercices que je me crée et je m'auto-critique sans cesse. Par exemple je sais

Wenn es in vier Jahren nicht läuft, dann geb' ich's auf.» Meine Frau hat mir da immer wieder Mut gemacht, bis es soweit war. Heute verdiene ich viel Geld, behaupte allerdings, dass ich niemals dem Geld hinterher gelaufen bin. Alle meine Freunde würden es bestätigen. Ich kann meinen Freunden, meiner Familie aushelfen. Ich kann schenken. Für mich nämlich birgt das Geld die Gefahr des Verderbens. Und trotzdem, wenn du dich nicht ordentlich bezahlen lässt, wirst du nicht geachtet. Da das richtige Mass zu finden ist schwierig. Jetzt arbeite ich viel für die Jugend und ich sehe, dass es sich lohnt, dass es auch ihnen gelingt voranzukommen. Die Trompete ist jetzt weltweit anerkannt, und das ist eben die grösste Belohnung, die ich erwarten konnte. Das einzige, was die jungen Leute vergessen — ich möchte es hier aussprechen —, ist, dass die kleine Trompete, für die sie allesamt schwärmen, nicht für grundlegende Arbeit am Instrument geschaffen ist. Man kann darauf spielen, arbeiten sollte man hauptsächlich auf der grossen. Das wollte ich ganz klar gesagt haben.

J.-P. M.: *Lass uns von was anderem reden. Was hast du empfunden, als du dir bewusst geworden bist, dass du eine aussergewöhnliche Veranlagung für das Trompetenspielen hattest?*

M. A.: Ich glaube behaupten zu können, dass ich mich nie auf ein derartiges Gefühl verlassen habe, und gerade darin liegt wahrscheinlich meine Stärke. Viele begabte Leute verlassen sich zu sehr auf ihre Fähigkeiten. Ich muss wohl zugeben, da es alle sagen, dass ich begabt bin, aber der grosse Unterschied liegt darin, dass ich wahrscheinlich viel mehr arbeite als alle anderen. Oft wird behauptet, dieser oder jener sei begabt, er brauche also nicht zu arbeiten. Das ist falsch. Ich bin überzeugt, dass ich viel mehr als alle anderen arbeite! Heute z.B. habe ich schon drei Stunden lang gearbeitet, bevor ich zu dir gekommen bin, und danach werde ich nochmal zwei Stunden lang üben. Freilich leiste ich nicht jeden Tag soviel, aber jeden Tag nehme ich die Trompete in die Hand und blase darin. Ich arbeite, arbeite und arbeite an meinen Programmen, bis ich von allen technischen Fragen frei bin und nur noch an das Musikalische zu denken brauche.

J.-P. M.: *Welches ist dein Programm für technisches Training?*

M. A.: Ich arbeite alle möglichen Artikulationen, was schon Stunden in Anspruch nimmt. Dann, sobald ich mich frei fühle, mache ich Musik. Schliesslich bin ich ein bisschen wegen der Musikalität meiner Phrasierung in aller Welt berühmt geworden. Ich finde es lächerlich, wenn einige Trompeter systematisch immer wieder die gleichen Übungen durcharbeiten. Ich passe meine Arbeit immer der besonde-

wife: "I'll give myself 4 years. If it doesn't work in 4 years, then good-bye and to hell with it." But my wife encouraged me tremendously and this thought has left me once and for all. Nowadays I earn a lot of money, but I dare to say that I have never run after it. Never! All my close friends will substantiate that. I can set my friends and my family going again. I can give willingly. Because for me money is the thing which can corrupt everything for us. However if you don't make people pay enough on the way, they have no respect for you. It's terrible, but you've got to come to terms with it. Now I work a lot for the young people and I can see that it works for them too. It's the nicest reward for me to become world-wide with the trumpet. The only thing which young people forget, and this must be stressed, is that even if they have been taken hold of by the piccolo trumpet you have to watch out, because it wasn't made for basic studies and training. You can play it, but you must always practise on the big trumpet. This must be said in all clarity.

J.-P. M.: *Let's change the subject. What did you feel when you realised that you had an exceptional talent for the trumpet?*

M. A.: I really think — and it is perhaps one of my strong qualities — that I never put my trust in a feeling such as this. There are many gifted people who rely just a little too much on their capabilities. I would like to acknowledge, since everyone says it, that I am gifted, as is said, but what makes the difference is that I probably work harder than anybody else. Often I hear people say, good, he is gifted he doesn't need to work. This is wrong. I am convinced that I work much more than all the others. You see, this morning, before I came to see you, I had already done 3 hours of trumpet practice. I will do 2 more hours shortly. It's obviously not the same every day, but my lips touch the mouthpiece every day. I work and rework on my programmes until I have reached complete technical liberation and enter the sphere of music.

J.-P. M.: *What is your programme of technique training?*

M. A.: I work on all kinds of articulation. That sometimes takes up hours and hours. Finally when I feel that I have sorted that out, I start to make music. It's basically the musicality which I put into my phrases which makes my reputation what it is in the world. I think it's a bit stupid that certain trumpet players always work systematically on the same exercises. This is something quite beyond me. Personally I always adapt my work to the situation in question. If I have something very laborious to play one day,

que mon grave se dégrade si je le laisse tomber une semaine, ce serait comme mon «péché mignon». Alors, je travaille mon grave en y descendant après une grande phrase très forte, et j'essaie de le jouer avec un beau mezzo-piano.

J.-P. M.: *Mais, prenons en exemple la journée d'aujourd'hui. Ce matin tu t'es levé, tu as pris ton instrument. Est-ce qu'il s'est passé quelque chose de très différent des autres jours? Ou as-tu tout de même une certaine approche quotidienne?*

M. A.: Je fais des liaisons, de petites choses comme ça, des gammes chromatiques, le tout très légèrement pour ne pas brutaliser les lèvres. Il faut les réveiller, parce que c'est un muscle, ne l'oublions pas. Et puis, il y a une chose que je fais et que beaucoup de trompettistes ne font pas: je me masse régulièrement les lèvres avec du «Dermophil indien», un excellent onguent que j'ai toujours dans ma poche.

J.-P. M.: *Le muscle supérieur des lèvres?*

M. A.: Ah, oui! Jamais l'inférieur. Le point d'appui uniquement. Et ça, je le fais tous les soirs pour que ma lèvre soit fraîche le lendemain. Le matin je peux attaquer le 2^e Concerto brandebourgeois après 5 minutes et le jouer. Ah! les massages ça aide terriblement. On parle souvent de la résistance chez les trompettistes, c'est d'ailleurs un sujet qui les rend tous un peu malades, mais on les comprend. C'est un instrument qui nous en fait tellement voir qu'on en est follement amoureux et qu'on cherche n'importe

avec Knud Hovaldt

ren Lage an, in der ich mich gerade befinde. Habe ich eines Tages etwas besonders Schwieriges auf dem Programm gehabt, so beginne ich am folgenden Tag mit sehr sanften Übungen, um Anstoss und Klang wiederzufinden. Das sind nämlich die beiden Komponenten, die ich mir nicht erlaube zu verrücken. Ich muss also meine Arbeitsweisen mit den jeweiligen Anforderungen austarieren können. Z.B. übe ich schwierige Sachen, wenn ich zwei oder drei leichtere Konzerte hintereinander habe. Dann erschwere ich mir die Übungen immer mehr und übe scharfe Selbstkritik. Ich weiss, um ein konkretes Beispiel anzuführen, dass ich in den Tiefen an Qualität verliere, wenn ich sie eine Woche lang nicht pflege. Deshalb arbeite ich daran, indem ich nach einer grossen starken Phrase hinuntersteige und versuche, die tiefen Noten schön mezzo-piano zu blasen.

J.-P. M.: *Nehmen wir mal den heutigen Tag. Du bist aufgestanden, hast irgendwann zum Instrument gegriffen. Hat sich dabei etwas ereignet, was nicht alltäglich wäre. Oder gibt es bei dir doch etwas was die tägliche Routine genannt werden könnte?*

M. A.: Ich blase einige Bindungen, andere Kleinigkeiten, chromatische Tonleitern, alles sehr, sehr leicht, um die Lippen zu schonen. Sie müssen erweckt werden, schliesslich sind die Lippen ein Muskel. Und noch eins, was viele Trompeter nicht machen: ich massiere mir regelmässig die Lippen mit «Dermophil indien» ein, einer ausgezeichneten Salbe, die ich immer bei mir trage.

then on the following day I only do very easy exercises to get my lip back in shape and to recover the attack and sound. For me these are constants in my life: tonguing and sound. Therefore one has to mix ways and methods of work. For instance if I have 2 or 3 concerts during which I have light programmes, I compensate for this by practising demanding things. I always make the exercises more complicated which I have created for myself and always have a high standard of self-criticism. For instance I know that my low register gets worse if I leave it for a week, this would be like my "little weakness". Therefore I work on my low register by going into it after a large powerful phrase, and I try and play it with a nice mezzo-piano.

J.-P. M.: *But let's take today as an example. This morning you got up and took up your instrument. Is this very different from what happens on most days? Or do you have a certain daily approach?*

M. A.: I do slurs, little things like that, chromatic scales, everything very easily so as not to damage the lips. You have to revive these constantly, because we are dealing with a muscle, don't forget. And then there is something which I do which many trumpet players do not: I massage my lips regularly with an "indian skin cream", an excellent salve which I always have in my pocket.

J.-P. M.: *The upper lip muscle?*

M. A.: Oh yes, never the lower one. Only the point of support. I do this every evening so that my lips are fresh the next day. In the morning I can attack the 2nd





avec Timofei Dokshidzer

quoi pour gagner la partie. Mais, il y a des choses auxquelles on ne pense pas souvent. Pour acquérir de la résistance, il faut « forger » la lèvre. Malheureusement, il y en a qui la forgent mais n'obtiennent pas la résistance voulue. Personnellement je crois que ça vient de l'irrigation sanguine. Lorsqu'on appuie l'embouchure sur la lèvre, le sang est plus ou moins coupé et revient plus ou moins vite faire son travail, selon les individus. Probablement que je fais partie des mecs qui récupèrent très vite grâce à leur circulation sanguine très rapide. Mais là aussi j'ajoute ma contribution avec mes petits massages qui me font du bien. Bref, pour me maintenir, j'essaie de vivre sainement, de travailler le plus possible dans la nature et de tout bien organiser.

J.-P. M.: *On peut dire que toute ta vie est extrêmement bien équilibrée.*

M. A.: Je pense que je sais tourner la page dès que j'en ai terminé avec la trompette. J'ai des collègues, que j'admire beaucoup, mais que je trouve trop

J.-P. M.: *Den oberen Lippenmuskel?*

M. A.: Natürlich! Nie den unteren. Nur den Stützpunkt. Und zwar jeden Abend, damit die Lippe am nächsten Morgen frisch und geschmeidig ist. Am Morgen kann ich nach 5 Minuten das 2. brandenburgische Konzert anstossen und spielen. Diese Massagen sind unheimlich nützlich. Es wird so oft von der Widerstandskraft der Trompeter gesprochen, einem Thema, das sie allesamt erschüttert — verständlicherweise. Die Trompete ist ein ungewöhnlich anspruchsvolles Instrument, deshalb sind wir wohl so schrecklich in sie verliebt und versuchen alles, um zum Ziele zu kommen. Dabei denkt man nicht immer an alles. Um widerstandsfähig zu werden, muss man seine Lippe « schmieden ». Leider bemüht sich manch einer sie zu « schmieden », schafft trotzdem die richtige Widerstandskraft nicht. Wenn man das Mundstück auf die Lippe setzt, schnürt man den Blutstrom mehr oder weniger ab. Er setzt aber gleich wieder ein, allerdings verschieden schnell je nach Konstitution. Mag sein,

Brandenburg concerto after 5 minutes and play it. This massage is a tremendous help. A trumpeter's resistance is often talked about, it is a subject which makes all of them a little sick, but it can be understood. It is an instrument which we fall madly in love with, so much so that any method is looked for which enables us to play the part. But there are things which are often so easily forgotten. To acquire resistance, the lip has to be "forged". Sadly there are those who forge the lip but do not obtain the desired resistance. Personally I think it has to do with the blood circulation. When you support the mouthpiece on the lips, the blood is more or less cut off and returns more or less quickly according to the individual. Perhaps mine recover very quickly thanks to a very quick recovery of the circulation. But there again I help them along with massage, which does them a lot of good. In short, to keep me in good shape, I try to lead a healthy life, to work as much as possible in the open air and get everything well organised.

plongés dans leur instrument. Il ne faudrait pas !

J.-P. M.: *Tout à l'heure, tu disais que l'appui de l'embouchure se situait sur la lèvre supérieure. Est-ce que tu peux dire ce qui se passe exactement avec celle d'en dessous ?*

M. A.: Je pense que c'est la lèvre inférieure qui nous sert d'anche, comme pour la clarinette. Elle se forme, d'ailleurs. C'est cette partie de lèvre qui fait chanter le son. Si tu observes les débutants qui ont une mauvaise sonorité, souvent, ils appuient dessous et paralysent la lèvre. En principe donc, la lèvre inférieure sert à faire chanter l'air mais elle peut tout aussi bien provoquer un vibrato excessif, provoqué par le trac. Quand j'entends qu'un élève en est victime, «oh !», je lui dis : «Fais attention, tu appuies en bas et, automatiquement, tu contractes le tout.» Deux choses primordiales qu'il faut apprendre aux jeunes : ne jamais crisper la main droite (cet anneau sur la trompette est ridicule, je ne m'en sers jamais) et toujours prendre l'appui de l'embouchure sur la lèvre supérieure.

J.-P. M.: *Tu parlais de l'importance d'avoir une vie privée équilibrée.*

La réponse à cette question et à bien d'autres encore paraîtra dans le prochain numéro de BRASS BULLETIN, en mai 1979 (n° 26).

dass ich zu denen gehöre, bei denen der Blutstrom besonders schnell wieder einsetzt. Ich habe aber auch stets was dazu getan und tue täglich was dazu mit meinen kleinen Massagen. Ausserdem ist das sehr wohltuend. Ich versuche gesund zu leben, soviel wie möglich draussen im Freien zu spielen und alles durchzuorganisieren — so bleibe ich in Form.

J.-P. M.: *Man kann also behaupten, dass dein ganzes Leben wohl ausgeglichen ist.*

M. A.: Ich glaube eben, dass ich fähig bin abzuschalten, sobald ich die Arbeit hinter mir habe. Unter meinen Kollegen sind so einige, die ich wohl schätze, die aber zu sehr in ihr Instrument vertieft sind. Das sollte doch nicht sein.

J.-P. M.: *Vorhin sagtest du, dass das Mundstück auf der Oberlippe aufgesetzt werden soll. Kannst du uns dann sagen, was mit der Unterlippe vorgeht ?*

M. A.: Meiner Ansicht nach spielt die Unterlippe die Rolle des Rohrblatts, wie bei einer Klarinette. Sie nimmt übrigens die Form an. Dieser Lippenteil bringt den Ton zum singen. Beobachte doch einen Anfänger mit schlechtem Klang: er stützt unten auf und lähmt die Lippe. Grundsätzlich soll die Unterlippe die Luft zum Singen bringen, sie kann aber auch ein übertriebenes Vibrato erzeugen, wenn einer Lampenfieber hat. Wenn ich das bei einem Schüler heraushöre, sage ich ihm : «Pass auf, du stützt unten auf, was alles verkrampft.» Zwei wesentliche Punkte sollte man den jungen Leuten beibringen : nie die rechte Hand zu verkrampfen (dieser lächerliche Ring and der Trompete benutze ich nie) und das Mundstück immer auf die Oberlippe aufsetzen.

J.-P. M.: *Du sprachst von der Bedeutung eines ausgeglichenen Privatlebens.*

Die Antwort auf diese und viele andere Fragen könnt ihr im Mai 1979 im BRASS BULLETIN 26 lesen.

J.-P. M.: *One could say that your life is extremely well-balanced.*

M. A.: I think I know when to turn over a new leaf when I finish trumpet playing. I have many a colleague who I admire very much, but whom I find too wrapped up in their instrument. This is a serious mistake !

J.-P. M.: *Just now you said that the support of the mouthpiece is situated on the upper lip. Could you say exactly what happens with the lower one ?*

M. A.: I think that the lower lip serves as a reed, as with the clarinet. Moreover it assumes a shape. It's this part of the lip which makes the sound sing. If you look at beginners who have a bad sound it is often because they support on the lower part and paralyse the lip. In principle therefore the lower lip serves to make the air sing but it can also cause an excessive vibrato, caused by funk. When I hear a student is a victim of this I say to him : "Oh, watch out, you are supporting low down and you then contract everything automatically." There are two primal things which young people have to be taught : never clench the right hand (this ring on the trumpet is ridiculous and I never use it), and always support the mouthpiece of the upper lip.

J.-P. M.: *You spoke of the importance of having a well-balanced private life.*

The reply to this question and to many others will follow in BRASS BULLETIN 26, in May 1979.

MAURICE ANDRÉ

EXTRAITS DE LA DISCOGRAPHIE

Le Grand Trompettiste de notre temps



J. HAYDN
CONCERTO EN UT MAJEUR
POUR TROMPETTE ET ORCHESTRE
W.-A. MOZART
CONCERTO EN UT MAJEUR
POUR TROMPETTE ET ORCHESTRE
KV 314

ORCHESTRE DE CHAMBRE
FRANZ LISZT DE BUDAPEST

71148 _____ ☐ MCE 71148

HUMMEL
INTRODUCTION
THÈME - VARIATIONS
HERTEL - HAENDEL
3 CONCERTOS
POUR TROMPETTE

ORCHESTRE DE CHAMBRE
JEAN-FRANÇOIS PAILLARD

71124 _____ ☐ MCE 71124

BAROQUE
RYTHME & FANTAISIE
ARRANGEMENTS
JEAN-MICHEL DEFAYE
SUR DES ŒUVRES DE
ALBINONI - BACH
VIVALDI - HAENDEL
TARTINI - DEFAYE

ERA 9172 _____ ☐ MCE 9172

MARCEL LANDOWSKI
CONCERTO
POUR TROMPETTE
QUATRE PIÈCES POUR
TROMPETTE ET ORGUE
ORCHESTRE
PHILHARMONIQUE
DE STRASBOURG
ALAIN LOMBARD

71082 _____ ☐ MCE 71082



Embouchure Maurice André

Fabriquée par SELMER PARIS
à la demande et sous la directive
de MAURICE ANDRÉ, cette
embouchure a été dessinée pour
donner aux trompettistes un maximum
de confort de jeu, donc
d'endurance.

Les bords sont en effet excentrés
par rapport à l'axe de l'embouchure,
la lèvre supérieure disposant ainsi
d'un bord plus large par rapport
à la lèvre inférieure.



Henri Selmer, Paris 18, rue de la Fontaine-au-Roi 75 011 Paris-France

Zur Frühgeschichte der Ventile und Ventilinstrumente in Deutschland (1814-1833)¹

DR. PHIL. HERBERT HEYDE

Teil II (Teil I, BRASS BULLETIN 24)

Le barillet à cylindre rotatif (Illustration 3a/b)



3a
Cor muni de deux barillets à cylindres rotatifs (1 et $\frac{1}{2}$ tons), de Andreas Barth, Munich, vers 1835. Style de facture berlinois et mécanisme à ressort. Cylindres d'après Blümel.
Waldhorn mit 2 Drehventilen (Ganz- und Halbton), Andreas Barth, München um 1835. Berliner Windungsart und Trommeldruckwerk. Ventile in Anlehnung an Blühmels Drehventile.
Horn with 2 rotary valves (whole tone and semitone), Andreas Barth, Munich around 1835. Berlin coil and barrel leverage. Valves in imitation of Blühmel's rotary valves.
(Händelhaus Halle, Nr. MS-289. Photo W. Danz, Halle)

Dans sa réponse du 12 avril 1818 au sujet de l'octroi du brevet pour l'invention, le Ministère du commerce invite Blühmel et Stoelzel à inclure clairement l'ancien système — celui à cylindre rotatif — dans la demande, car ce point n'avait été que vaguement mentionné dans la discussion :

Puisqu'au début le système de fermeture de la rallonge était différent de celui d'aujourd'hui — que vous aviez présenté, vous Blühmel par un dessin, vous Stoelzel avec un prototype de cor — et que tous deux, d'après ce qui se dit, avez l'intention de revenir au premier système et de ne garder les pistons à boîtes carrées ainsi que les pistons-tiroirs que pour le cor, je vous invite donc à produire rapidement un dessin et une description de ce mécanisme dont étaient munis les modèles de Waldenbourg, afin que le brevet couvre également cette version de l'invention.

Ni Blühmel, ni Stoelzel ne réagirent à cette injonction. Ce n'est qu'en 1828,

¹ L'histoire de l'invention des pistons et des instruments à pistons en Allemagne (1814-1833). 2^e partie (1^{re} partie: BRASS BULLETIN 24).

Das Drehventil (Abb. 3a/b)



3b
Trompette ut avec 3 barillets à cylindres rotatifs ($\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$ tons). Mécanisme à ressort à tambour. Allemagne du sud, vers 1845.
C-Trompette mit 3 Drehventilen ($\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$ Ton), Trommeldruckwerk. Süddeutsche Bauweise, um 1845.
C trumpet with 3 rotary valves ($\frac{1}{2}$, 1, $1\frac{1}{2}$ tone), barrel leverage. South German construction, around 1845.

(Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Coll. Dr. h.c. Ulrich Rück. Kat. Nr. MIR 139)

Im Schreiben vom 12. April 1818 über die Annahme der Erfindung als Patent fordert das Handelsministerium Blühmel und Stoelzel auf, die ursprüngliche Ventilart, das Drehventil, das nur andeutungsweise im Gespräch war, mit in das Patent einschliessen zu lassen :

Da übrigens die Einrichtung zum Verschliessen des Bogens, früher von der jetzigen verschieden gewesen ist, welche Sie, der p. Blühmel, durch eine Zeichnung, Sie, der Stölzel, aber durch das Probehorn erläutert haben, beide jedoch dem Vernehmen nach beabsichtigen, zu der ersteren Methode zurückzukehren, die Kasten und Schieberventile aber nur für das Horn beizubehalten, so fordere ich Sie auf, schleunig auch eine Zeichnung

The rotary valve

In a letter of the 12th April 1818 dealing with the acceptance of the invention as a patent, the ministry of trade calls upon Blühmel and Stoelzel to have the original type of valve, the rotary valve included in the patent, which had hitherto been only hinted at :

Because the mechanism for shutting the valve loop is different from the earlier one, which you Herr Blühmel have explained by means of a diagram, and you Herr Stölzel by the prototype horn, both of you however having the intention of returning to the first method, according to reports, only retaining the box and the sliding valves for the horn, I hereby request you to submit a drawing and description of this mechanism which the instruments sent to Waldenburg demonstrate, so that the patent may also cover this type of shutting device.

But neither Blühmel nor Stoelzel complied with this request. Both of them only applied for a new patent for the rotary valves in 1828, after Stoelzel's application for extension had been turned down. Behind this ten year wait lies the economical thought: if the rotary valve had been included in the patent of 1818, they would have forgone any resulting economical use of the invention right from the start. But in this way they had the hope of receiving a new patent. During the oral negotiations with the Technical Delegation Blühmel or Stoelzel — or both of them — remarked, that they would use the rotary valve for the trumpet and trombone and the sliding valve on the other hand for the horn.

In 1828 Stoelzel — similar to 1818 — is sooner on the way through the administration than Blühmel and addresses the following letter on the 27th March 1828 to the State minister von Schuckmann :

The drawings included herewith are according to some mechanisms which were already made by me in 1814 by means of which I intended the perfection of metal wind instruments and which already at that time had reached a stage

¹ On the early history of valves and valve instruments in Germany (1814-1833). Part II (Part I BRASS BULLETIN 24).

après que la demande de prolongation de l'ancien brevet par Stoelzel eut été repoussée, que les deux inventeurs demandèrent un nouveau brevet pour les barillet à cylindres rotatifs. Ces dix ans d'attente cachent une ruse économique : si l'on avait inclus le cylindre rotatif en 1818 comme le demandaient les autorités, ils auraient ainsi, à l'avance, renoncé à une éventuelle utilisation commerciale de l'invention.

Dans leur optique, ils gardaient donc l'espoir d'un nouveau brevet. Lors des négociations orales tenues avec la commission technique, Blümel ou Stoelzel — ou tous les deux — déclarèrent utiliser le barillet à cylindre rotatif pour la trompette et le trombone et le piston-tiroir pour le cor.

En 1828 — un peu comme en 1818 — Stoelzel se montre plus rapide que Blümel dans le dédale administratif. Le 27 mars 1828, il fait parvenir la lettre suivante au ministre d'Etat Schuckmann :

Les dessins ci-inclus sont réalisés d'après certains dispositifs que j'avais créés en 1814 déjà, dans le but de perfectionner les instruments à vent métalliques. J'étais déjà parvenu à obtenir que tous les sons manquants habituellement sur ces instruments puissent être joués facilement et sûrement. Je n'avais toutefois pas adopté ce système parce que les pistons-tiroirs que j'ai présentés en 1818 et en 1827 demandent une poussée bien plus courte et s'actionnent donc plus vite et plus facilement, permettant ainsi de réaliser n'importe quel passage.

Aujourd'hui je me sens toutefois amené à présenter cette version supplémentaire en faisant respectueusement remarquer que, selon moi, tous ces dispositifs peuvent être considérés comme étant une seule et unique invention, puisque tous ne servent qu'à fermer et ouvrir les rallonges et poursuivent ainsi qu'un seul et unique but. Si mes prétentions ne sont pas justifiées, je prierai alors humblement le haut ministère de me donner un brevet sur ce point.

On remarquera que Stoelzel invite pour ainsi dire le ministre à refuser la demande. Les dessins joints à la lettre représentaient « l'extérieur des pistons à boîtes carrées et des pistons-tiroirs, ainsi que l'intérieur des nouveaux pistons améliorés, sans autres descriptions complémentaires » d'après l'expertise de l'ingénieur Wedding. Ce dernier n'aurait certes pas su que faire avec le dernier des dessins si Blümel n'avait pas, une semaine plus tard, fait une demande de brevet « pour le même objet, appuyée d'un dessin et d'une description complète qui éclaircissent également l'amélioration présentée par Stoelzel ». En comparant les deux dessins, on constate que « le cylindre rotatif conique de Blüh-

und Beschreibung dieser Einrichtung, welche die nach Waldenburg gesandten Proben nachweisen, einzureichen, damit sich das Patent auch auf diese Art des Verschlusses erstrecke.

Aber weder Blümel noch Stoelzel kamen dieser Aufforderung nach. Erst 1828, nachdem Stoelzels Verlängerungsantrag abgelehnt worden war, beantragten beide ein neues Patent für die Drehventile. Hinter diesem zehnjährigen Abwarten steht der wirtschaftliche Gedanke : wäre der Aufforderung gemäss das Drehventil 1818 einbezogen worden, hätten sie von vornherein auf eine evtl. ökonomische Nutzung der Erfindung verzichtet. So aber hatten sie die Hoffnung auf ein neues Patent. Bei den mündlichen Verhandlungen mit der Technischen Deputation hatten Blümel oder Stoelzel — oder beide — geäussert, das Drehventil für Trompette und Posaune zu verwenden, das Schiebeventil dagegen für das Horn.

Stoelzel ist — ähnlich wie 1818 — 1828 auf dem Verwaltungsweg wieder eher als Blümel und richtet am 27. März 1828 an den Staatsminister von Schuckmann folgendes Schreiben :

Die beifolgenden Zeichnungen sind nach einigen von mir schon im Jahre 1814 gemachten Vorrichtungen durch welche ich die Vervollkommenung der Metall-Blasinstrumente beabsichtigte und auch schon damals so weit erreicht hatte, dass alle diese den Instrumenten fehlende Töne leicht und sicher damit hervorgebracht werden konnten, nur habe ich selbige nicht ferner in Anwendung gebracht, weil die Schiebe-Ventile, welche ich 1818 und 1827 bei Einem Königlichen Hohen Ministerium eingereicht habe, einen weit kürzeren Druck erfordern und daher weit schneller und leichter in Bewegung gesetzt und jede Passage dadurch hervor gebracht werden kann.

Ich sehe mich jedoch jetzt veranlasst, dieses noch nachträglich mit dem ehrerbietigsten Bemerkung einzureichen, dass meiner Ansicht nach alle diese Vorrichtungen nur als eine und nicht als mehrere Erfindungen zu betrachten seyn können, da alle nur auf die Abschlüssung der daran befindlichen Bögen berechnet und daher blos nach einem Ziele gerichtet sind. Sollte aber meine Absicht nicht die richtige seyn, so bitte Ein Hohes Ministerium ganz gehorsamst: mir hierauf ein Patent hochgeneigt erteilen zu wollen. Bemerkenswerterweise legt Stoelzel dem Minister die Ablehnung nahezu in den Mund. Die beigelegten Zeichnungen stellten nach dem Gutachten des Landbaumeisters Wedding das « Äussere der bisher angewendeten Kasten- und Röhrenschiebeventile und das Innere der neuen verbesserten Ventile, ohne alle weitere Beschreibung » dar. Wedding

of development which allowed all the missing notes on these instruments to be played with ease and security, only I had no further use for these same valves, because the sliding valves which I submitted in 1818 and 1827 to a royal ministry require a much shorter depression and are therefore much quicker and easier to move which in turn enables every passage to be played.

I am however now in a position to submit this subsequently, whereby I would like to mention that all of these devices can only be considered as one invention only as all of them are reckoned in conjunction with the attached tubes and all have one aim. If however my intention should prove incorrect so I would beg of a high ministry to grant me a patent on it.

Strangely Stoelzel almost provokes the minister's refusal. The drawings included show, according to the reference of Wedding, the "exterior of the box and sliding valves used so far and the interior of the new improved valves without any further description". Wedding wouldn't have had any idea about the last drawing if a week later Blümel had not applied for a patent "for the same object, with a complete drawing and description, which also clarifies Stoelzel's improvement". When both drawings are compared there results the fact that : "the conical rotary valve of Blümel and that of Stoelzel are the same and both seek to attain their intentions in one and the same way."

Blümel had come to Berlin at the end of March and submitted an application for a patent for 6 years on the 5th April 1828, completed on the 9th April by three pages of drawings in 2 special rolls and a completed rotary valve (called the "brass tube-valve" by the technical delegation). Unfortunately these drawings too have not survived and the application for a patent only contains very few indications of the technical construction of the valve.

Since 1819 (a year after his first application) Blümel had an instrument, apparently a trumpet, with rotary valves in use. On an artistic voyage he had "reacquired the well-earned acceptance of the chromatic instruments, which had hitherto been rather doubtful". This is certainly exaggerated and is said with the intention of obtaining the greatest chance of receiving a patent. It is a basic trait of the applications for patents at that time, to have regarded all inventions hitherto as being faulty and to exaggerate these faults in order to stress the virtues of the new invention all the more. The following list of faults in the old box and sliding valves in Blümel's application is to be understood in this light :

1. The right angles and narrow bends produce hoarseness in the high notes.

mel est également celui du *Cammermusicus* Staelzel et que tous deux poursuivent le même but».

Blümel, qui était arrivé à Berlin à la fin mars, a officiellement présenté une demande de brevet le 5 avril 1828 pour une durée de six ans. Il accompagne sa demande de 3 feuillets illustrés et par un barillet à cylindre rotatif achevé (nommé par la commission technique *messingnes Röhren-Ventil*, en trad. lit. «cylindre à tuyaux de laiton»).

Ces dessins n'ont malheureusement pas été conservés et la demande de brevet en elle-même ne contient que peu d'indications techniques sur la structure du piston. Dès sa demande de 1819, Blümel employait un instrument à cylindres rotatifs (manifestement une trompette). Lors d'une tournée artistique, il aurait «rendu aux instruments chromatiques leur reconnaissance — jusqu'à ce jour problématique — légitime». Il s'agit là d'une exagération qui ne doit se comprendre que dans la perspective d'une manœuvre destinée à donner un maximum de chance à sa demande de brevet. C'est là une combine fréquente de l'époque; on présente les inventions existantes comme défectueuses, on en exagère les défauts, de façon à mettre la nouvelle formule en évidence. C'est ainsi qu'il faut lire les défauts relevés par Blümel dans sa demande :

1. Les angles droits et les coudes abrupts provoquent une raucité sur les sons aigus.
2. Les pistons vont durement, l'effort demandé plus grand.
3. Le frottement était plus fort et les pistons prenaient du jeu.
4. De plus «apparaissent dans ces inventions à tubes les mêmes effets qu'à une pompe à air, en ce sens que les tuyaux en s'enfonçant aspirent l'air, lequel, par l'action des ressorts doit à nouveau être expulsé, ce qui alors provoque un grave inconvénient, tant dans le mouvement que dans le son lui-même».
5. «Les ressorts placés à l'intérieur du mécanisme se détériorent par la corrosion de l'humidité et doivent fréquemment être remplacés.»
6. «L'inconvénient majeur provient de la fermeture trop artificielle qui contraint le musicien, lorsqu'il y a blocage, de poser son instrument, parce que la remise en état de la partie défectueuse n'est pas possible pendant l'exécution musicale et que le démontage prend beaucoup de temps et exige beaucoup d'attention.»

Blümel présente les avantages du cylindre rotatif dans le même ordre, pour :

1. «Éviter le retour d'air», les angles droits et les coudes abrupts qui sont ainsi soigneusement évités.

hätte mit der letzten Zeichnung nichts anzufangen gewusst, wenn nicht Blümel etwa eine Woche später ein Patentgesuch «für den gleichen Gegenstand, eine vollständige Zeichnung und Beschreibung beigelegt hätte, die auch zur Verdeutlichung der Stölzelschen Verbesserung beiträgt». Bei Vergleich beider Zeichnungen ergibt sich, «dass das conische Drehventil des p. Blümel auch das des Cammermusicus Staelzel ist und beide auf einerlei Art und Weise ihre Absicht zu erreichen suchen».

Blümel war Ende März nach Berlin gekommen und reichte am 5. April 1828 ein regelrechtes Patentgesuch auf 6 Jahre ein, ergänzt am 9. April durch 3 Blatt Zeichnungen in 2 besonderen Rollen und ein fertiges Drehventil (von der Technischen Deputation «messagingnes Röhren-Ventil» genannt).

Leider sind auch diese Zeichnungen nicht erhalten und das Patentgesuch enthält nur wenige Andeutungen über die technische Struktur des Ventils. Blümel hatte nach dem Antrag seit 1819 ein Instrument (offenbar eine Trompete) mit Drehventilen in Gebrauch. Auf einer Kunstreise habe er «den chromatischen Instrumenten ihre wohlverdiente — bis hierher sehr zweifelhafte — Anerkennung wieder erworben». Das ist gewiss übertrieben und in der Absicht auf eine größtmögliche Chance für eine Patenterteilung gesagt. Es ist ein Grundzug der damaligen Patentanträge, die bisher angewandten Erfindungen als mangelhaft hinzustellen und ihre Mängel zu übertreiben, damit die neue Erfindung sich um so mehr hervorhebe. Die folgende Aufstellung der Mängel der alten Kasten- und Röhrenschiebeventile in Blümels Gesuch ist daher unter diesem Gesichtspunkt zu verstehen:

1. Die rechten Winkel und kurzen Kröpfungen erzeugen Heiserkeit in den hohen Tönen.
2. Die Ventile gingen schwer, der Kraftaufwand sei größer.
3. Die Reibung sei stärker, und die Ventile neigten mehr zur «Wandelbarkeit».
4. Ferner «zeigen sich bei der Röhren-Invention dieselben Wirkungen, wie bei einer Luftpumpe; indem die Röhren beim Hineindrücken die Luft ansaugen, welche durch die Federkraft wieder herausgepumpt werden muss, was sowohl der Bewegung als dem Ton beim Zurücktreten der Luft sehr nachteilig ist».
5. «Werden die im Innern der Röhren eingelegten Sprungfedern von der eindringenden Feuchtigkeit leicht zerstört, die durch neue in kurzer Zeit ersetzt werden müssen.»
6. «Der wesentliche Übelstand ist die zu künstliche Verschliessung, die den

2. The valves were sluggish, the exertion was greater.
3. Friction was greater, and the valves were apt to get loose.
4. Further "the same effects are to be noted with the piston system as with an air pump: the tubes suck in air when it is pushed in, which has to be pumped out by means of the spring which is disadvantageous both for agility and tone quality when the air recedes".
5. "The springs inside the tubes are easily damaged by the dampness which enters, and have to be replaced in a very short time".
6. "The greatest misfortune is when a player has to cease playing because a valve has stuck and opening it requires much time and care."

The advantages which Blümel mentions are:

1. Right angles and short bends are completely avoided.
2. Because of the movement of only $\frac{1}{8}$ of the circle "by means of a simple latch, the movement only requires very little force".
3. "Over 9 years of daily use have shown that friction is much reduced and is today still in good fettle without repairs, because of its conicity".
4. The sucking in and pressing out of air is avoided.
5. A brass spiral spring is used the tension of which can be increased or decreased at will, instead of the old barrel spring.
6. The present mechanism is so simple that it can be opened and closed within a few bars, whilst standing up, walking or riding with the utmost ease.

The technical points are: simple latch with spiral spring, which is later used by C. W. Moritz for the piccolo cornet and which is also used for the so-called american valves. The $\frac{1}{8}$ turn of a circle is apparently a printing error: this should be $\frac{1}{4}$. The advantage of a conical rotor which grinds in to the valve casing and forms an air-tight seal was already recognised. Wedding and Schaffrinsky describe the valves thus:

"Conical rotary valves with several channels to combine various openings which fork under two angles..."

Comparing the earlier rotary valve models here are the following characteristics of the early Berlin rotary valves of Blümel and Staelzel: Pivot stop similar to the Vienna model but without long cork holder. Originally the cork seems to have been attached to the pivot and not yet to the wing. This is still the case with an early trumpet by Paulus and Lembke (Markneukirchen 394). The rotor is smooth on upper and lower sur-

2. Le mouvement de $\frac{1}{8}$ de cercle obtenu «au moyen d'un simple levier articulé n'exige que très peu d'effort».
3. «Au sujet du frottement, un emploi quotidien durant neuf ans nous a suffisamment renseigné, puisque le dispositif se trouve aujourd'hui encore, et sans réparation, en parfait état de fonctionnement grâce à la forme conique de l'échangeur.»
4. Aspiration et compression de l'air n'apparaissent plus.
5. «Au lieu d'un ressort, on a placé à l'extérieur un simple ressort de laiton en spirale. Chacun peut très facilement en régler la tension tout seul.»
6. «La fermeture actuelle est d'une telle simplicité et tellement facile à actionner que l'on peut, en quelques mesures et debout, en marchant ou à cheval, ouvrir ou fermer le dispositif sans difficulté.»

Voici les quelques données techniques qui méritent d'être mentionnées: actionnement simple du levier avec ressort à spirale, un dispositif que reprendra plus tard C.W. Moritz pour le cornet piccolo et que l'on retrouvera sous une forme similaire dans le mécanisme dit «américain». Que le mouvement du levier représente $\frac{1}{8}$ du cercle est manifestement une erreur d'écriture, il s'agit en fait d' $\frac{1}{4}$. Il est à remarquer que l'avantage de l'échangeur (ou cylindre) conique ajusté dans la chemise du barillet afin de garantir l'herméticité de la fermeture est déjà reconnu. On avait donc un couvercle à pression avant de l'avoir vissable. L'ingénieur Wedding et le conseiller supérieur des mines Schaffrinsky présentent les caractéristiques de ce mécanisme de la façon suivante:

Cylindres rotatifs coniques, percés à plusieurs endroits afin de relier des ouvertures qui, selon deux angles différents, doivent s'embrancher et s'assembler...

En comparant les anciens modèles rotatifs, on remarque encore quelques détails permettant l'analyse des inventions de Blümel et Stoelzel: le dispositif d'arrêt est semblable aux modèles viennois, mais sans long serre-liège. Primitivement, il semble que le liège ait été fixé directement à la douille et non pas encore à l'aileron. C'est en tout cas ainsi sur une ancienne trompette de Paulus et Lembke (Markneukirchen 394). Echangeur lisse en haut et en bas ou (plus tard?) enfoncé. Le couvercle à pression a un large bord latéral. Le couvercle vissable est plat et poinçonné. Pas de couvercle à pointe. Il existe aussi des différences claires par rapport aux anciens cylindres rotatifs viennois ou suédois. L'ancien cylindre de Cologne s'inscrit néanmoins dans la ligne de celui de Berlin. Pour plus de précisions, voir **dessin 3**.

Bläser bei einer eintretenden Stokkung geradezu nöthigt, sein Instrument aus den Händen zu legen, weil eine Instandsetzung des schadhafte Theils während der Musik durchaus unmöglich ist; indem das Öffnen viel Zeit und Vorsicht erfordert.»

Als Vorteile des Drehventils nennt Blümel in der gleichen Reihenfolge, zu:

1. Rechte Winkel und kurze Kröpfungen sind «zur Vermeidung des Windstosses gänzlich vermieden».
2. Durch die Achsenbewegung um $\frac{1}{8}$ des Kreises «vermittelt eines einfachen (Klinken) Druckers erfordert die Bewegung wenig Kraft».
3. «Über die Reibung hat ein neunjähriger täglicher Gebrauch hinlänglichen Aufschluss gegeben; denn die quæst: Vorrichtung befindet sich ohne Reparatur noch heute in gutem brauchbarem Zustande, wegen der konischen Form.»
4. Ansaugen und Drücken der Luft entfallen.
5. «Anstatt der Springfedern ist von aussen eine gewöhnliche messingne Spiralfeder angebracht, die ein Jeder auf der Stelle anspannen und nachlassen kann.»
6. «Der gegenwärtige Verschluss ist so äusserst einfach und leicht, dass man binnen wenigen Takten, im Stehen, Gehen oder Reiten die Vorrichtung ohne Mühe öffnen und schliessen kann.»

Die wenigen anklingenden technischen Merkmale sind: einfacher Klinkenhebel mit Spiralfederung, eine Vorrichtung, auf die später C.W. Moritz für das Pikkolo-Kornett zurückgreift und die in ähnlicher Form auch bei den sog. Amerikanischen Ventilen angewendet wird. Dass die Wechseldrehung $\frac{1}{8}$ des Kreises sei, ist offenbar ein Schreibfehler für $\frac{1}{4}$. Bemerkenswert ist, dass der Vorteil des konischen Wechsels, der durch sein Einschieben in die Büchse für luftdichten Verschluss sorgt, bereits erkannt wurde. Somit war vor dem Verschlussdeckel mit Gewinde bereits ein Sprengdeckel vorhanden. Landbaumeister Wedding und Oberbergrat Schaffrinsky charakterisieren die Ventile wie folgt:

Conische Drehventile, die mehrfach durchbohrt sind, zur Verbindung von Öffnungen, die unter verschiedenen 2 Winkeln sich abzweigen und verwechselt werden sollen...

Nach dem Vergleich der frühen Drehventilmodelle lassen sich noch folgende Merkmale der frühen Berliner und daher Blümel-Stoelzelschen Drehventile anführen:

Stiftanschlag ähnlich wie beim Wiener Modell, aber ohne lange Korkhalter. Ursprünglich scheint der Kork o.ä. am Stift befestigt gewesen zu sein und noch

faces or (later?) levelled off. The pressure cap has a high edge; the screw cap is flat and punched; there is no pointed cap. Here lie the differences from the old Vienna and the Swedish rotary valve (see **drawing 3**). The old Cologne valve, however, conforms to the Berlin valve.

Blümel had concerned himself with the rotary valve up to 1816 and Stoelzel asserted in his application for a patent in 1828 that all 3 valve models were his own inventions and date from 1814.

Dessin 3

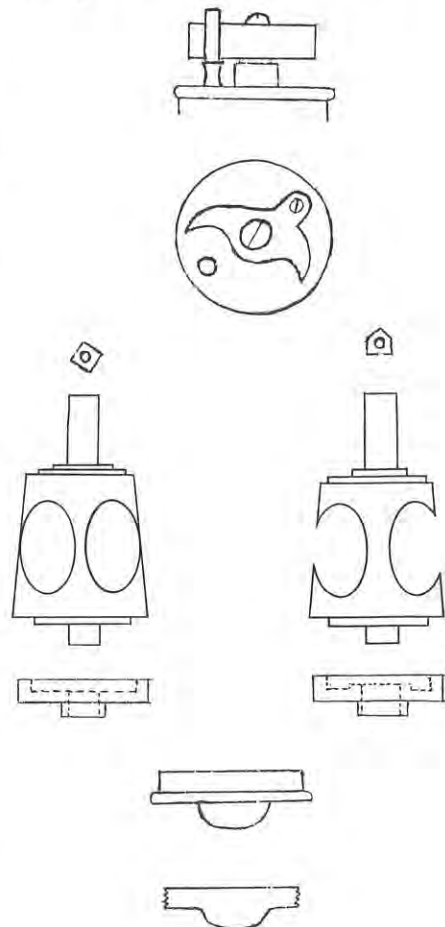
Premiers barillets à cylindres rotatifs prussiens (A. Heiser, Paulus & Lembke, A. Barth, Bräutigam). Esquisse du principe. On ne peut encore déterminer si les échangeurs des cylindres rotatifs de Blümel avaient des coquilles ouvertes ou fermées ni comment se présentait réellement le profil du cylindre. Tout en bas: profil intérieur du couvercle vissable.

Zeichnung 3

Frühe preussische Drehventile (A. Heiser, Paulus & Lembke, A. Barth, Bräutigam). Prinzipskizze. Vorher ist noch nicht zu entscheiden, ob Blümel's Drehventil Wechsel offene oder geschlossene Durchgänge hatte und wie der Wechsel profiliert war. Ganz unten: Innenprofil des Schraubdeckels.

Drawing 3

Early Prussian rotary valves (E. Heiser, Paulus & Lembke, A. Barth, Bräutigam). Sketch. It cannot be stated with certainty if Blümel's rotary valves had open or closed channels and how precisely the rotor's profile was. At bottom: inside profile of the screw cap.



Ainsi qu'il en a été déduit dans la relation du brevet de 1818, Blümel s'est préoccupé du cylindre rotatif jusqu'en 1816. De son côté Stoelzel dans sa demande de brevet de 1828 certifie que tous les trois modèles de pistons sont de sa propre invention et que cela remonte à 1814. Il n'y a toutefois aucun indice permettant de confirmer cette prétention. Wieprecht attribue de principe l'invention des barillets à cylindres rotatifs à Blümel.

Le cylindre rotatif de J. Riedl, qui selon un témoignage remonterait à J. Kail, a probablement été inventé indépendamment des idées de Blümel et Stoelzel.

Les pistons-« pompes » de Stoelzel et de Wieprecht¹ (1818-1833)

Après l'obtention du brevet de 1818, Stoelzel s'occupa aussi, en plus du développement de nouveaux instruments, de l'amélioration des pistons. Ces améliorations sont contenues dans les documents de la demande d'une prolongation de 5 ans du brevet envoyée le 24 août 1827. Ces documents ne précisent malheureusement pas à partir de quand Stoelzel travailla à la transformation des pistons. Stoelzel tenta également d'inclure ses pistons améliorés (**Illustrations 4 a/b**) dans la demande de prolongation du brevet et en donna donc aussi une description. Les faiblesses des anciens pistons résidaient, selon Stoelzel

principalement dans le fait que les instruments qui en sont pourvus sont un peu pénibles à jouer et qu'après un certain usage les notes perdent de leur justesse; de même le mécanisme se détache très rapidement et devient inapte à remplir sa fonction...

Les cors, trompettes et trombones que je viens de perfectionner sont tous entièrement débarrassés de ces défauts.

Les données techniques de «ce nouveau dispositif fort utile» ne suivent pas. Il avait joint un modèle de ce piston à sa demande: «Le piston ci-joint a été réalisé d'après les derniers perfectionnements et, même s'il semble présenter quelques similitudes avec celui qu'avait présenté Blümel avec le dossier, il n'en est pas moins très différent et je suis en mesure de prouver que le piston de Blümel ne peut être utilisé efficacement. Les certificats ci-joints — j'en ai d'autres à disposi-

nicht am Flügel. So ist es noch bei einer frühen Trompete von Paulus und Lembke (Markneukirchen 394). Wechsel oben und unten glatt oder (später?) eingezogen. Der Sprengdeckel hat einen seitlichen hohen Rand. Der Schraubdeckel ist flach und gestanzt. Kein Spitzdeckel. Es bestehen somit deutliche Unterschiede zum alten Wiener und Schwedischen Drehventil. Das alte Kölner Ventil schliesst jedoch an das Berliner Ventil an. Zur Verdeutlichung s. **Zeichnung 3.**

Wie im Zusammenhang mit dem Patent von 1818 geschlossen wurde, hatte sich Blümel bis 1816 mit dem Drehventil beschäftigt; und Stoelzel versichert im Patentantrag von 1828, dass alle 3 Ventilmodelle eigene Erfindungen seien und auf das Jahr 1814 zurückgingen. Es gibt jedoch keine Anhaltspunkte, um diesen Anspruch bestätigen zu können. Wieprecht hält prinzipiell die Drehventile für eine Erfindung Blühmels.

J. Riedls Drehventil, das nach einer Überlieferung auf J. Kail zurückgehen soll, ist in seiner Idee wahrscheinlich unabhängig von Blümel und Stoelzel erfunden worden.

Stoelzels und Wieprechts Pumpenventil¹ (1818-1833)

Nach der Patentierung 1818 beschäftigte sich Stoelzel neben der Entwicklung neuer Instrumente auch mit der Weiterentwicklung der Ventile. Aktenmässig finden die Verbesserungen im Antrag vom 24. August 1827 auf Verlängerung des Patentschutzes auf weitere 5 Jahre ihren Niederschlag. Leider geht aus den Unterlagen nicht hervor, seit wann er an der Umgestaltung der Ventile arbeitete. Die verbesserten Ventile (**Abb. 4a/b**) versuchte Stoelzel in die Verlängerung des Patentschutzes einzubeziehen und gibt daher auch eine Beschreibung der neuen Ventile. Die Mängel der bisher gebauten Ventile bestanden nach Stoelzels Antrag

hauptsächlich darin, dass die hiermit versehenen Instrumente sich etwas schwer blasen liessen, und auch nach einigen Gebrauch unrein in den Tönen wurden, desgleichen ward der Mechanismus nach kurzen Gebrauch wandelbar und zu dem Zweck seiner Bestimmung untauglich...

Die von mir neuerdings vervollkommenen Hörner, Trompeten, und Posaunen sind von allen jenen Mängeln völlig frei.

¹Stoelzel nannte sein neues Ventil «Röhrenventil» oder «verbessertes Röhrenschieberventil». Es schliesst an beide 1818 patentierte Ventilarten (Stoelzels Stopfer- oder Schubventil und Blühmels Kastenventil) an. Wieprecht schliesst später mit seinen «Berliner Pumpen» an Stoelzels Pumpenventil an. Heute verwendet man mehrfach die Bezeichnung Pumpenventil.

There are however no points of reference to confirm this claim.

Wieprecht considers the rotary valves as Blümel's invention. J. Riedl's rotary valve was probably invented independently of Blümel and Stoelzel.

Stoelzel's and Wieprecht's Piston Valve* (1818-1833)

After the patent of 1818 Stoelzel concerned himself with the development of new instruments as well as the further development of the valves.

The improvements were recorded in his application (1827) for a 5 year extension of patent protection. There is however no indication of when he started to work on the alteration of the valves. Stoelzel tried to include the improved valves in the extension application and as a result gives a description of the new valves. The faults of the valves hitherto produced were according to Stoelzel's application: *mainly that the instruments equipped with these valves were somewhat heavy going in their response and also became out of tune after some use and the mechanism likewise was apt to get loose and no longer suitable for its intended use...*

The horns, trumpets and trombones which have been improved by me recently are completely free of all these faults.

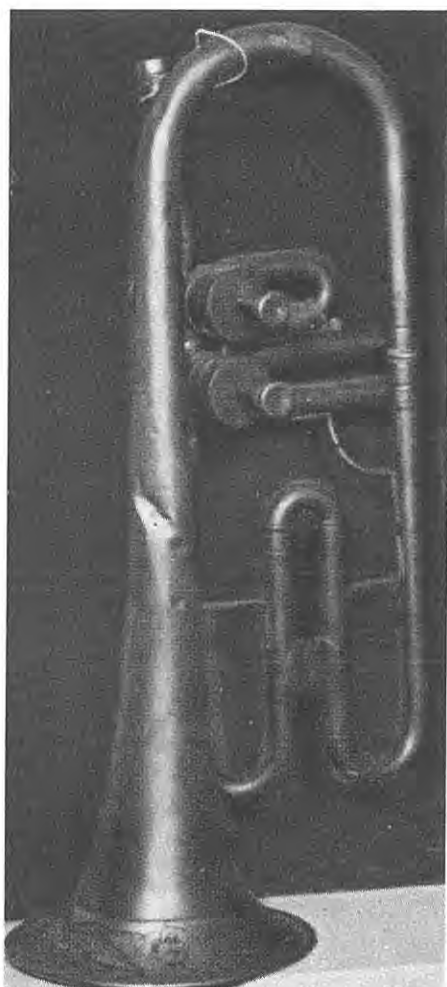
There are no technical details of the "quite new and more adequate device". He had included a valve with his application: "The included tube valve is according to the new improvements and although a similar model by Blümel has been recorded it is however quite different and I can prove that Blümel's model cannot be used effectively. The included certificates, more of which I would be glad to submit if necessary, will show that my efforts in improving these instruments have not been in vain."

This passage indicates that this was no longer the old sliding valve. On the one hand it is similar to Blümel's box valve, on the other hand it is a tube valve. In the rejection of the technical delegation's letter on the 10th Sept. 1833 on Wieprecht's application for a valve patent (see below) further comments are made about Stoelzel's valve:

5 years ago already a patent was refused on the method of rounding off two rectangular air channels and install the thus altered sliding valves onto the wind instruments returned herewith [to Wieprecht].

* Stoelzel called his new valve "tube valve" or "improved sliding valve". It links up with both kinds of valves patented in 1818 (Stoelzel's sliding valve and Blümel's box valve). Wieprecht follows later with his "Berlin valve" as an improvement on Stoelzel's piston valve.

¹ Stoelzel nomma son nouveau piston *Röhrenventil* (trad. lit. «pistons à tubes») ou *verbessertes Röhrenschieberventil* (trad. lit. «piston à tubes coulissants améliorés»). Il se rattache aux deux sortes de pistons brevetés en 1818 (le piston coulissant de Stoelzel et le piston à boîte carrée de Blümel). Wieprecht, avec ses pistons berlinois, se rattachera plus tard aux pistons de Stoelzel. Aujourd'hui, on emploie plus simplement le terme de «piston» pour ce système.



4a

Trompette si^b qui pourrait correspondre, dans son principe, à la trompette «en si^b alto» que Stoelzel présente dans son catalogue de 1828. Probablement réalisé à Markneukirchen vers 1830. Deux pistons-«pompes» de Stoelzel.

B-Trompete, dürfte im Prinzip der Trompette «in B alto» in Stoelzel's Preisliste von 1828 entsprechen. Wahrscheinlich Markneukirchner Arbeit um 1830. Ausgestattet mit 2 Stoelzelschen Pumpenventilen. Bb trumpet, probably corresponds to the trumpet "in Bb alto" in Stoelzel's price list of 1828. Probably made in Markneukirchen around 1830. Fitted with 2 Stoelzel piston valves.

(Musikinstrumentenmuseum Markneukirchen, Nr. 69. Photo Stephan, Adorf)

tion si nécessaire — témoignent que mes efforts pour anoblir ces instruments n'ont pas été vains.»

Ce passage indique qu'il ne s'agit plus de l'ancien piston coulissant. D'un côté il ressemble au piston à boîte carrée de Blümel, de l'autre il s'agit d'un piston à boîte ronde. Dans sa lettre de rejet datée du 10 septembre 1833 (voir plus loin) la commission technique en dit plus sur le piston de Stoelzel:

Il y a cinq ans déjà qu'un brevet a été refusé pour cette méthode qui consiste à arrondir deux percements (coquilles) à angle droit superposés, d'en ajuster les pistons et de déplacer les conduits d'air

4b

Trompette mi^b avec deux pistons-«pompes» berlinois (1 et 1/2 tons), de C. W. Moritz, Berlin 1857. Le mécanisme peut s'enlever et être remplacé par des corps de rechange d'invention.

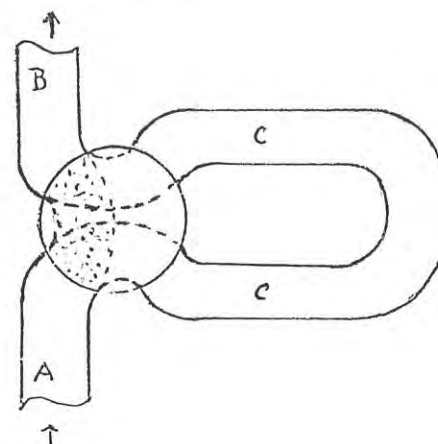
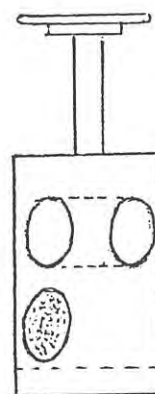
Es-Trompete mit zwei Berliner Pumpenventilen (Ganz- und Halbton), C. W. Moritz, Berlin 1857. Die Ventilmaschine ist abziehbar und kann durch Inventionsbögen ersetzt werden.

Eb trumpet with 2 Berlin piston valves (1 and 1/2 tone), by C. W. Moritz, Berlin 1857. The valve section is removable and can be replaced by invention crooks.

(Musikinstrumenten-Museum des Staatl. Inst. für Musikforschung Preuss. Kulturbesitz, Berlin, Kat. Nr. 4436)



Technische Daten über die «ganz neue, weit zweckmesigere Vorrichtung» folgen nicht. Er hatte seinem Antrag ein Ventil beigelegt: «Beiliegendes Röhrenventil ist nach der neuen Vervollkommnung, und ob es gleich Ehnliches mit den von Blümel zu den Acten gelegten haben mag, so ist es doch von jenen sehr verschieden, und ich kan erweisen, dass das Blümel's gar nicht mit Nutzen angewendet werden kan. Die anliegenden Atteste, deren ich in erforderlichen Fall noch mehrere einsenden kan, werden darthun dass mein Bestreben, hiensichtlich der Veredlung dieser Instrumente, nicht fruchtlos war.» Dieser Passus weist darauf hin, dass es nicht mehr das eigentliche alte Röhrenschiebeventil (Stopferventil) ist. Einerseits ist es dem Blümel'schen Kastenventil ähnlich, andererseits ist es ein Röhrenventil. Im Ablehnungsschreiben der Technischen Deputation vom 10.



Dessin 4

Les pistons de Stoelzel («pistons coulissants améliorés», Röhrenschiebeventil). D'après la demande de brevet de 1827. En haut: échangeur en coupe; au milieu: échangeur en transversale; en bas: conduit d'air (A-B) et rallonge du cylindre (C).

Zeichnung 4

Stoelzel's Pumpenventil (verbessertes «Röhrenschiebeventil»). Nach Patentantrag 1827: Oben: Wechsel längs; Mitte: Wechsel quer; Unten: Verlauf von Tonrohr und Ventilschleife.

Drawing 4

Stoelzel's piston valve (improved sliding valve), as in his application for patent, 1827. Above: valve change lengthways. Middle: valve change cross section. Below: direction of tube (A-B) and valve loop (C).

Wieprecht had concentrated on avoiding any sharp corners and bends of the air channel and in this way his piston valve throws some light on Stoelzel's improved sliding valve of 1827. It can be deduced that the piston valve reproduced in drawing 4 is Stoelzel's new valve. Instruments with this kind of piston valve were still being built in the 1880's (e.g. by

dans les pistons des instruments renvoyés [à Wieprecht].

Wieprecht cherchait à améliorer les pistons en évitant tous les coudes et angles du conduit d'air et c'est ainsi que son piston «révèle» le «piston-coulissant-amélioré-1827» de Stoelzel. D'après les passages mentionnés jusqu'ici, on peut dire que le nouveau piston de Stoelzel est celui reproduit sur le **dessin 4**. On retrouve ce système de piston jusque dans les années 1880 (par exemple par Schuster & Co, *Bügelhorn* MS-275 de la Maison de Haendel à Halle). Après 1833, le piston de Stoelzel fut toutefois supplanté par celui de Wieprecht (**Illustrations 5, 6**).

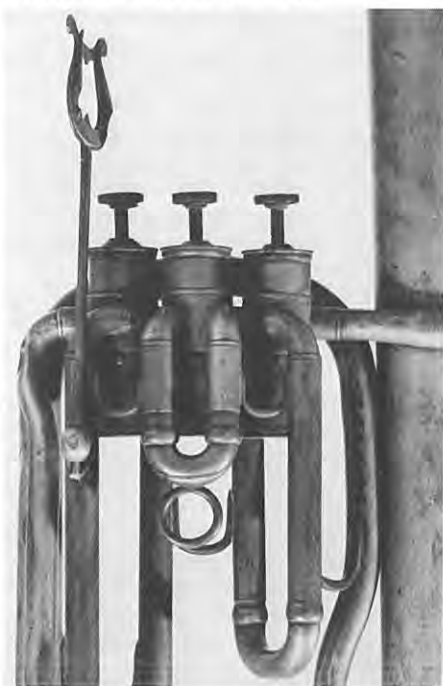
5

Saxhorn baryton, France, vers 1850; détail des 3 pistons d'après A. Sax. Ces pistons sont un mélange entre les pistons de Stoelzel et ceux de Wieprecht.

Saxhorn Baryton, Frankreich, um 1850; Detail von 3 Pumpenventilen nach A. Sax. Die Ventile sind Mischformen zwischen Stoelzels und Wieprechts Pumpenventilen.

Saxhorn baritone, France around 1850; detail of 3 piston valves after A. Sax. The valves are a mixture of Stoelzel's and Wieprecht's piston valves.

(Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Coll. Dr. h.c. Ulrich Rück. Kat. Nr. MIR 65)



Après le rejet de ses demandes de brevet de 1827 et 1828, il semble que Stoelzel se soit résigné. Sans la protection d'un brevet et n'étant pas lui-même facteur d'instrument, il n'avait aucune chance de développer son invention commerciale.

Wilhelm Wieprecht (1802-1872) quitta Leipzig en 1824 pour s'établir à Berlin où il fut d'abord «musicien de chambre du roi» puis, dès 1828, chef de musique du régiment de la Garde du Corps (**Illustration 7**).

September 1833 auf Wieprechts Ventilpatentantrag (siehe unten) wird weiteres über Stoelzels Ventil gesagt:

Schon vor 5 Jahren ist ein Patent auf die Methode, zwei rechtwinklig aufeinander gesetzte Bohrungen abzurunden, Ventile hiernach einzurichten, das Verstellen der Leitungen durch die an den rückgehenden [d.h. an Wieprecht zurückgesandten] Blasinstrumenten angebrachten Schiebeventile zu bewerkstelligen, verweigert worden.

Wieprechts Streben bei seiner Ventilverbesserung ging dahin, jegliche Knickung und Winkelung des Luftganges zu vermeiden, und so wirft sein Pumpenventil ein Licht auf Stoelzels verbessertes Röhrenschiebeventil von 1827. Aus den bisher angeführten Stellen kann erschlossen werden, dass es sich bei Stoelzels neuem Ventil um das in **Zeichnung 4** wiedergegebene Pumpenventil handelt. Instrumente mit dieser Pumpenventilart wurden noch in den 1880^{er} Jahren gebaut (z.B. von Schuster & Co, *Bügelhorn* MS-275 des Händelhauses Halle). Stoelzels Pumpenventil wurde nach 1833 etwas durch Wieprechts Ventil verdrängt (**Abb. 5, 6**).

Stoelzels Pumpenventil ist eine Weiterentwicklung des Kastenventils, enthält durch den runden Querschnitt auch ein Merkmal des alten Stopfventils.

Nach der Ablehnung seiner Patentgesuche von 1827 und 1828 scheint sich Stoelzel von den Patentbemühungen ganz zurückziehen. Ohne Patentschutz und ohne selbst Instrumentenmacher zu sein war keine Aussicht, aus den Erfindungen ökonomischen Nutzen zu ziehen.

Wilhelm Wieprecht (1802-1872) kam 1824 von Leipzig nach Berlin und wurde zunächst königlicher Kammermusiker, 1828 Leiter der Regimentsmusik in der Garde du Corps (**Abb. 7**). Er nahm spätestens 1828 Verbindung mit der Firma Griesling & Schlott auf, die auch für Stoelzel Instrumente baute. Wieprecht bekennt: «Ich war täglich in der Fabrik von Griesling und leitete selbst manche Verbesserung der äusseren Construction der Instrumente» (bei Kalkbrenner S. 90). Hier lässt er zunächst eine Posaune mit der von ihm geschaffenen Ventilart bauen. Die verkleinerte Form dieser um 1828 entwickelten Ventile bemühte er sich 1833 patentrechtlich schützen zu lassen. Am 12. August 1833 stellt er an den Minister für Handel und Gewerbe den Antrag auf eine zehnjährige Patentierung «der durch meine neue Art von Büchsen-Ventilen gänzlich neu vervollkommenen chromatischen Blech-Instrumente». Er habe seine Erfindung auch praktisch erprobt und in allen Regimenten der preussischen Armee bekannt gemacht. Er reicht 3 Instrumente: eine Posaune, ein Waldhorn und eine Trompete

Schuster & Co. *Bügelhorn* MS-275 of the Handelhaus, Halle). Stoelzel's piston valve was somewhat pushed aside by Wieprecht's valve after 1833 (**drawing 5; ill. 5/6**). Stoelzel's piston valve represents a further development of the box valve and contains a characteristic of the old valve: the round profile. After his applications were refused in 1827 and 1828 Stoelzel seems to make no more efforts to acquire new patents. Without patent protection and without being himself an instrument maker there was no hope of gaining any economic profit from the inventions.

Wilhelm Wieprecht (1802-1872) came to Berlin from Leipzig in 1824 and became at first court chamber musician, then in 1828 head of the regiment band in the Garde du Corps (**Ill. 7**). At the latest in 1828 he got in contact with the

6

Bugle alto de Schuster & Co., Markneukirchen, vers 1885. Premier et troisième pistons selon Wieprecht, second d'après Stoelzel. Sur les petits instruments, le piston de Wieprecht n'était pas pratique au milieu, parce que la boucle devait être amenée vers le bas ou vers le haut.

Althorn von Schuster & Co, Markneukirchen um 1885. Erstes und drittes Pumpenventil nach Wieprecht, zweites nach Stoelzel. Für kleinere Instrumente ist das Wieprechtsche Ventil als mittleres Ventil ungünstig, da die Schleife nach unten oder oben geführt werden muss.

Althorn by Schuster & Co, Markneukirchen around 1885. 1st and 3rd piston valve after Wieprecht, 2nd after Stoelzel. For smaller instruments the Wieprecht valve is disadvantageous for the middle valve, as the bow has to be led upwards or downwards.

(Händelhaus Halle, Nr. MS-275. Photo W. Danz, Halle)



C'est au plus tard en 1828 qu'il contacta la Maison Griesling & Schlott, laquelle construisait également les instruments de Stoelzel. Wieprecht avoue: «J'étais tous les jours à la fabrique de Griesling et dirigeais personnellement plus d'une amélioration dans la construction extérieure des instruments» (chez Kalkbrenner, page 90). C'est là qu'il fit en premier construire un trombone muni de son système de pistons. En 1833, il tenta de faire breveter la version miniaturisée de ces pistons développés en 1828. Le 12 août 1833, il demande un brevet de 10 ans au Ministère du commerce et de l'industrie «pour mes instruments de cuivre entièrement chromatiques, améliorés grâce à mes nouveaux pistons à boîtes rondes». Il mentionne qu'il avait essayé son invention dans la pratique et qu'il l'avait fait connaître dans tous les régiments de l'armée prussienne. Il présente 3 instruments munis de son mécanisme: un trombone, un cor et une trompette.

Au sujet des pistons, il dit:

Le conduit d'air ne se transforme qu'en cercles, rehaussant ainsi à nouveau l'effet particulier du son tout en facilitant l'émission. Les liaisons rapides et régulières entre les notes sont absolument réalisables...

A part le conduit d'air, Wieprecht se préoccupa d'une construction sûre, permettant d'éviter les pannes. C'est ainsi qu'il s'efforça

d'éliminer par la même occasion un gros handicap pratique. Par exemple en s'exerçant on avait les pistons qui s'en-crassaient par la poussière, ce qui les rendait inutilisables pour la journée parce que difficiles à démonter avec un tourne-vis...

Les défauts des pistons de Blühmel et Stoelzel sont ainsi brutalement mis en lumière afin de dégager — pour des raisons tactiques — les avantages de sa propre invention:

Mais les grosses imperfections de ceux-ci empêchaient d'atteindre le but souhaité, principalement parce que le conduit d'air formait — à cause de ces pistons — des angles brutaux. Le son de l'instrument n'était ainsi non seulement gravement altéré, mais encore difficile à émettre, autrement dit, il était périlleux et pénible de jouer sur un tel instrument, parce qu'il fallait attaquer chaque note avec la langue.

Dans sa demande de brevet de 1833, Wieprecht ne se réfère qu'aux pistons coulissants ou à boîtes carrées brevetés en 1818. Dans son commentaire, qu'il reproduit en 1845 (Kalkbrenner, page 90), il relève deux avantages des «barillets à cylindres rotatifs et des pistons coulissants de Stoelzel»: celui des cylindres rotatifs résidait dans l'effet positif des tuyaux circulaires sur le son; celui



7

Wilhelm Wieprecht (1802-1872). Entre 1828 et 1833, il développe le piston-«pompe» berlinois d'après le piston-«pompe» de Stoelzel. Il inventa les cornets à pistons prussiens (1833) et le tuba basse (1835).

Wilhelm Wieprecht (1802-1872). Entwickelt 1828-1833 nach Stoelzels Pumpenventil das sog. Berliner Pumpenventil. Er erfindet die preussischen Kornette (1833) und die Basstuba (1835).

Wilhelm Wieprecht (1802-1872). Develops the so-called Berlin piston valve between 1828-1833 after Stoelzel's piston valve (see Ill. 5/6). He invents the Prussian cornets (1833) and the bass tuba (1835).

mit der neuen Ventilart ein. Über die Ventile sagt er:

Der Luftgang bewegt sich hier nur in Circeln und dadurch ist die eigenthümliche Wirkung des Tons wieder hervorgehoben, zugleich aber auch das Ansprechen und die schnelle und gleichmässige Verbindung der Töne ganz erreicht...

Neben dem Windverlauf kam es Wieprecht auf wenig störanfällige Bauweise an. So war er bestrebt,

zugleich aber auch einem grossen Hindernisse beim Gebrauche abzuheben, welches darin bestand: dass beim Exercieren p.p. jene Ventile durch Staub verunreinigt wurden, sie für den Tag unbrauchbar waren, weil sie nur schwer, vermittelt eines Schraubenziehers, geöffnet werden konnten...

Die Nachteile der Blühmel- und Stoelzelschen Ventile setzt er in krasses Licht, um — aus taktischen Gründen — die Vorteile der eigenen Erfindung hervorzuheben:

Aber die grossen Unvollkommenheiten derselben konnte dem intendierten Zwecke nicht im mindesten entsprechen,

firm Griesling & Schlott, who also built instruments for Stoelzel. Wieprecht confesses: "I was daily in the factory of Griesling and supervised myself many an improvement of the outer construction of the instruments" (in Kalkbrenner p. 90).

Here Wieprecht had the first instrument, a trombone, made with his new valves. The smaller version of these valves, developed in 1828, he tried to have protected by patent in 1833. On the 12th August 1833 he applied to the minister for industry and trade for a ten year patent for "the entirely new brass instruments that have become chromatic by the application of my perfected piston valves". He affirmed that he had tried out the invention in practice and had introduced it to all the regiments of the Prussian army. He submits 3 instruments: a trombone, horn and trumpet with the new kind of valve. He says about the valves:

The air stream only moves in circles, therefore the particular quality of the sound is brought out as well as the response and the quick and regular connection of the notes is hereby attained completely...

Apart from the air stream Wieprecht was interested in a mode of construction less liable to damage. It was his aim:

to remedy another great nuisance for the player, e.g. when during drill dust were to get into the valves, thus rendering them useless all day because they could only be opened with great difficulty by means of a screw driver...

He stresses the disadvantages of Blühmel's and Stoelzel's valves in order to bring out the advantages of his own:

however, the great imperfections of these valves caused the aim which was intended not in the least to be attained, mainly because: the air stream in these instruments had to pass through sharp rectangular bends, whereby the particular sound of the instrument was not only completely lost but it also made the instrument extremely difficult to blow — the response was very heavy and unsure, because every note had to be attacked with the tongue.

In his application for a patent in 1833 he is only referring to the sliding and box valves of 1818. In his essay of 1845 (Kalkbrenner, p. 90) Wieprecht stresses two advantages of the rotary and "Stoelzel's sliding valve": the advantage of the rotary valves being the good effect on the sound due to the circular airways, the one of the tube valves that they make the instrument easier to play. Now he says however: "In order to combine both these characteristics, good sound and ease of playing, I changed the rotary valves into piston valves..." (Kalkbrenner

des pistons coulissants permettant un jeu facile. Mais il ajoute: «Afin de permettre d'avoir ces deux avantages sur un seul instrument, je transformai les barillets à cylindres rotatifs en pistons-«pompes» (Stecherbüchsenventile).» (Chez Kalkbrenner, page 90.) Avec cette déclaration, Wieprecht passe sous silence les pistons-«pompes» de Stoelzel.

Dans son avis du 10 septembre 1833, la commission technique ne reconnaît pas le piston de Wieprecht comme brevetable.¹

Dans la notification du refus du 20 septembre 1833, il est dit:

Même si la construction est différente [que pour le brevet de 1818], c'est-à-dire que les canaux d'air des pistons ne sont pas à angle droit (comme dans les pistons coulissants de Stoelzel), mais en coudes arrondis, le principe n'en reste pas moins le même, et la transformation est obtenue par des moyens techniques connus... Il y a cinq ans déjà, un brevet a été refusé pour cette méthode qui consiste à arrondir deux percements (coquilles) superposés à angle droit...

Dans cette référence au piston de Stoelzel de 1827, l'expert se trompe en l'assimilant à celui de Wieprecht. Bien qu'il manque les dessins ou les descriptions précises, il est hors de doute que le piston de Wieprecht est celui appelé «berlinois» (dessin 5). On ne peut négliger l'avantage des pistons de Wieprecht sur ceux de Stoelzel: l'air n'affronte effectivement pas d'arêtes brusques ou d'angles vifs. Les pistons de Stoelzel ont encore des angles vifs. Mais on peut néanmoins dire que les pistons de Wieprecht sont un développement direct des pistons coulissants de Stoelzel. Il est important de mentionner encore que Wieprecht a commencé en 1828 avec de grands pistons (ainsi qu'en étaient munis le trombone prototype présenté) et qu'il les a ensuite miniaturisés, au plus tard en 1833:

Mais après d'autres expériences et recherches, j'en ai conclu que ces pistons, par leur grosseur, n'alourdissaient pas seulement l'instrument, mais que le jeu restait difficile et que la solution n'était donc pas encore idéale. Après cinq ans d'essais, toutes ces lacunes ont été comblées. Les pistons sont diminués de moitié, beaucoup plus légers et le jeu est aussi facile que, par exemple sur la clarinette; de plus, le couvercle peut être ôté

hauptsächlich: weil der Luftgang bei diesen Ventilen und den Instrumenten scharfe rechte Winkel durchstreichen musste, wodurch nicht nur der eigenthümliche Ton des Instruments ganz verloren ging, sondern dasselbe sich auch höchst schwierig blasen liess, oder, wie man es nennt, sehr schwer und unsicher ansprach, weil jeder Ton mit der Zunge gestossen werden musste.

In seinem Patentantrag von 1833 bezieht Wieprecht sich bei den bisherigen Ventilen nur auf die 1818 patentierten Stopfer- und Kastenventile. In seinem wiederholt zitierten Aufsatz von 1845 (Kalkbrenner S. 90) hebt er 2 Vorzüge der Dreh- und «Stölzel'schen Schieberöhrenventile» hervor: Der Vorzug der Drehventile bestehe in der tonlich guten Wirkung der in Kreisbögen verlaufenden Rohre, der der Röhrenventile in der leichten Spielbarkeit. Nun sagt er aber: «Um beide Eigenschaften, schönen Ton und leichte Spielart zu verbinden, veränderte ich die Drehbüchsen- in Stecherbüchsenventile...» (bei Kalkbrenner S. 90). Mit diesem Anspruch übergeht er Stoelzels Pumpenventil.

Das Gutachten der Technischen Deputation vom 10. September 1833 erkennt Wieprechts Ventil nicht als patentwürdig an¹. Im Ablehnungsschreiben vom 20. September 1833 heisst es:

Wenn nun auch die Durchführung auf eine andere Weise geschieht [als beim Patent von 1818], nemlich die Luftkanäle in den Ventilen nicht unter rechten Winkeln (wie bei Stoelzels Stopferventil), sondern in Kreisbögen geführt sind, so ist demnach das Prinzip dasselbe und die Abänderungen der Ausführung mit bekannten Mitteln erreicht... Schon vor 5 Jahren ist ein Patent auf die Methode, zwei rechtwinklig aufeinander gesetzte Bohrungen abzurunden... verweigert worden.

Bei dieser Kennzeichnung von Stoelzels Ventil von 1827 ist der Gutachter zwar nicht exakt, wenn er gewissermassen Stoelzels und Wieprechts Ventil gleichsetzt. Obwohl Zeichnungen oder nähere Beschreibungen fehlen, ist es ausser Zweifel, dass es sich bei Wieprechts Ventil um das sog. Berliner Pumpenventil handelt (Zeichnung 5).

Der Vorteil von Wieprechts gegenüber Stoelzels Pumpenventil ist nicht zu übersehen: die Luft hat tatsächlich keine Kan-

p. 90). With this claim he ignores Stoelzel's piston valve.

The certificate of the technical delegation of the 10th September 1833 does not recognise Wieprecht's valve as worthy of a patent*. In the letter of refusal of the 20th September 1833 they said:

Even if the execution is carried out in a different way [as in the patent of 1818], namely that the air stream passes through circular tubes through the valves and not through right angles (as with Stoelzel's sliding valve), so it is in principle the same thing and the change is carried out with known methods... 5 years ago already a patent was refused for the method of rounding off rectangular air channels.

Dessin 5

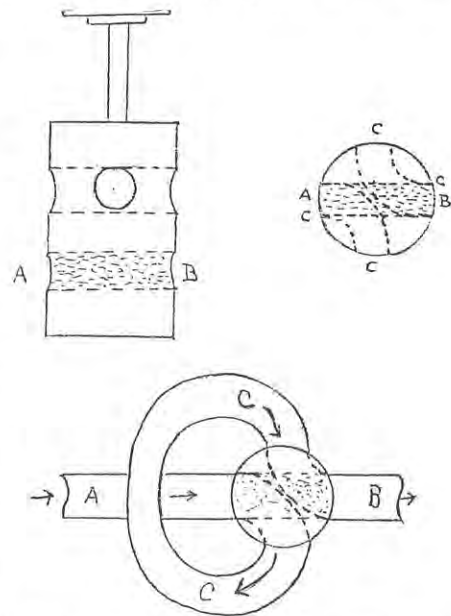
Le piston-«pompe» ou piston «berlinois» de Wieprecht (Stecherbüchsenventil). D'après la demande de brevet de 1833.

Zeichnung 5

Wieprechts Pumpenventil («Stecherbüchsenventil», «Berliner Pumpen»). Nach Patentantrag 1833.

Drawing 5

Wieprecht's piston valve ("pin capsule valve"). Known under the name of Berlin (piston) valve; as in his application for patent, 1833.



The assessor is not being quite precise when he describes Stoelzel's valve of 1827 and compares it to Wieprecht's valve. Although drawings or more detailed descriptions are missing, it is

¹ Dans son livre *Brass Instruments*, A. Baines écrit (page 211) que les pistons (Stecherbüchsenventile) de Wieprecht ont été brevetés en 1835. Ceci est faux, car après 1818, aucun piston n'a plus été breveté en Prusse. Le 12 septembre 1835, Wieprecht reçut effectivement un brevet (No. 9121), mais il ne se rapportait selon toute évidence qu'à l'instrument qu'il venait d'inventer: le tuba basse avec ses 5 pistons (dont la nature n'est précisée dans aucun document).

¹ A. Baines schreibt in seinem Buche *Brass Instruments*, S. 211, dass Wieprechts «Stecherbüchsenventile» 1835 patentiert wurden. Das ist nicht richtig, denn nach 1818 sind in Preussen keine Ventile mehr patentiert worden. Am 12. September 1835 erhielt Wieprecht tatsächlich ein Patent (unter der Nummer 9121), jedoch bezog sich dieses eindeutig und lediglich auf sein neu-erfundenes Instrument, die Basstuba mit ihren fünf (weder vom Beantrager noch vom Patenterteiler näher bezeichneten) Ventilen.

* A. Baines writes in his book *Brass Instruments*, p. 211 that Wieprecht's "pin capsule or piston valves" were patented in 1835. This is not true because no valves were patented in Prussia after 1818. On the 12th September 1835 Wieprecht indeed received a patent (under the number 9121), but this however referred solely to his newly invented instrument, the bass tuba, with its 5 valves which were not given a closer description, either by the person applying nor by the person granting the patent.

en trois tours de main, permettant ainsi de l'ouvrir rapidement pour nettoyer l'intérieur.

Avec les gros pistons on trouve le souci d'éviter les angles serrés dans les coquilles de l'échangeur. Le jeu — par la grande surface de frottement — était toutefois plus lourd. Témoin le succès des pistons Périnet: ni les coudes serrés, ni les angles obtus n'ont eu d'incidence néfaste sur le jeu. En Allemagne, les pistons de Wieprecht sont restés pareils jusqu'après 1900, date vers laquelle ils disparurent. Il furent éliminés par les pistons de Périnet, nettement plus maniables.

(A suivre)

ten und kurzen Kröpfungen zu überwinden. Bei Stoelzels Pumpenventil sind noch Kröpfungen vorhanden. Insofern ist Wieprechts Ventil eine echte Weiterentwicklung von Stoelzels Röhrenschiebeventil. Es ist noch wichtig, dass Wieprecht 1828 mit grossen Ventilen anfang, wie sie die eingereichte Posaune hatte, und sie aber spätestens 1833 verkleinerte:

Aber nach weiteren Erfahrungen und Nachforschungen fand ich, dass diese Ventile, vermöge ihrer Grösse nicht nur das Instrument schwerer machten, sondern auch die Spielbarkeit derselben nicht genug erleichterten und somit alle damit verbundenen Zwecke nicht vollkommen erfüllten. Nach fünfjährigen Versuchen ist es nun gelungen, alle hier vorstehend aufgeführten Übelstände ganz zu beseitigen: die Ventile halb so klein, viel leichter und deren Spielbarkeit völlig so bequem, wie z.B. bei der Clarinette zu machen; indem sie zugleich, durch dreimaliges Herumdrehen des Deckels sogleich geöffnet und gereinigt werden können.

Hinter den grossen Pumpenventilen verbirgt sich der Gedanke der nicht zu kleinen Kröpfungen der Wechselröhrchen. Die Spielweise wurde jedoch durch die grössere Reibung schwerfälliger. Wie der Erfolg der Périnetventile zeigt, müssen sich weder kurze Kröpfungen noch stumpfe Winkel ungünstig auswirken. In Deutschland sind Wieprechts Ventile bis zu ihrem Aussterben nach 1900 nahezu unverändert geblieben. Sie wurden von den Périnetventilen verdrängt, die sich etwas leichter spielen lassen.

(Fortsetzung folgt)

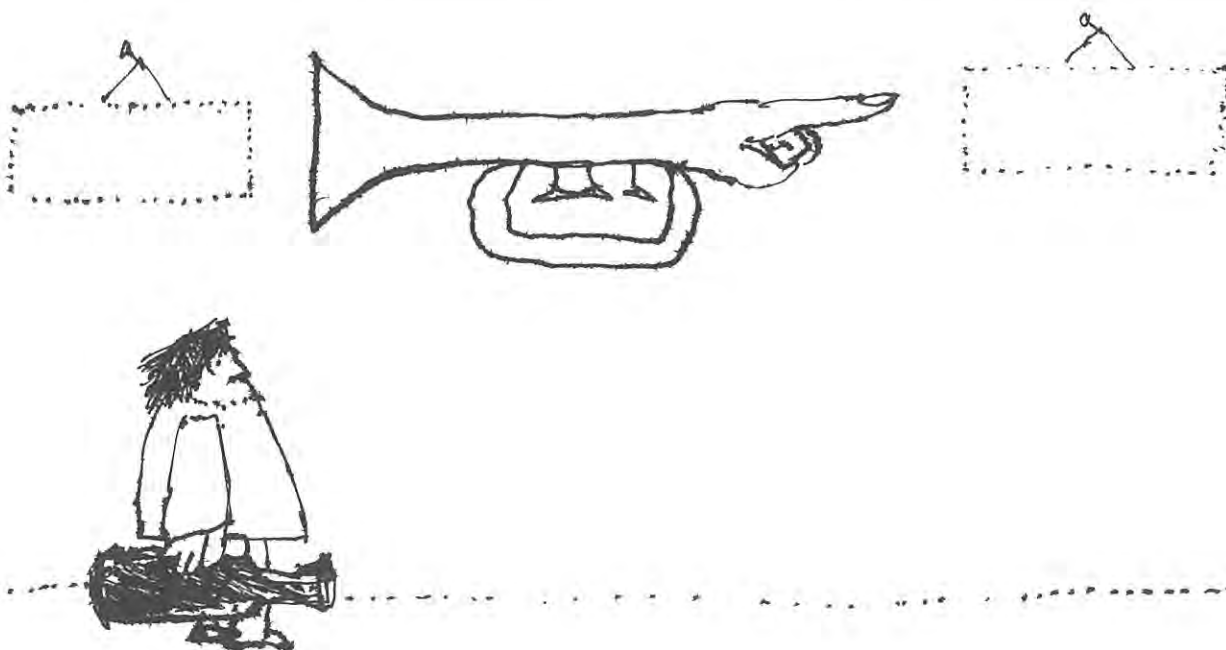
without doubt referring to the so-called Berlin valve in Wieprecht's case (**drawing 5**).

The advantage of Wieprecht's piston valve over Stoelzel's cannot be overlooked: the air has in fact no edges and narrow bends to overcome. Stoelzel's piston valve still shows narrow bows. As far as this is concerned Wieprecht's valve is a decisive improvement on Stoelzel's sliding valve. It is also of importance that Wieprecht started in 1828 with large valves, as were fitted to the trombone he submitted and which he made smaller at the latest in 1833:

But after further research on the matter I discovered that they not only made the instrument heavier because of their size but also did not facilitate the playing of the instrument and therefore the aims intended were not attained in full. After experimenting for 5 years I have now succeeded in removing all these drawbacks completely: the valves are half the size, much lighter and they make the instrument just as easy to play as for example the clarinet; whereby they can be cleaned by simply turning the cap three times to open them.

Behind the large piston valves there lies the idea that the bows of the air channels should not be too narrow. Playing was however made more difficult because of increased friction. As the success of the Périnet valves shows, however, neither narrow bends nor acute angles should take a disadvantageous effect. In Germany Wieprecht's valves remained almost unchanged up to their disappearance after 1900. They were ousted by the Périnet valves which were somewhat easier to play.

(to follow)



Das klassische Solokonzert für Posaune und seine Interpreten im 19. Jahrhundert¹

WERNER BEYER



*Photographie du pupitre des trombones de la Staatskapelle Dresden durant un concert.
De gauche à droite: Prof. Alois Bambula, Hans Kästner, Werner Beyer.*

*Aufnahme während eines Sinfoniekonzertes der Staatskapelle Dresden.
Die Posaunen: von links nach rechts: Prof. Alois Bambula, Hans Kästner, Werner Beyer.*

Photograph taken during a symphony concert given by the Dresden State Orchestra. The trombones: Prof. Alois Bambula, Hans Kästner, Werner Beyer

A quand remontent les débuts de la littérature classique pour trombone ?

Pour répondre à cette question il faut d'abord préciser que les premiers concertos pour trombone ont été écrits au XVIII^e siècle, tout spécialement pour l'alto (Albrechtsberger, Wagenseil). Les premières œuvres pour le trombone-solo ténor, elles, remontent au début du XIX^e siècle. C'est principalement en Allemagne centrale que furent écrites et créées ces œuvres pour trombone, en raison de la présence dans cette région de solistes talentueux.

¹ Les concertos classiques pour trombone et leurs interprètes au XIX^e siècle.

Wo liegen die Anfänge der klassischen Literatur für Posaune? Geht man dieser Frage nach, so sind die ersten Posaunenkonzerte im 18. Jahrhundert speziell für Altposaune komponiert worden (Albrechtsberger, Wagenseil). Die Anfänge der Sololiteratur für Tenorposaune aber liegen im frühen 19. Jahrhundert. Das Zentrum der Kompositionen für Posaune und deren Aufführungen war damals Mitteldeutschland. Hier waren durch gute Solobläser die besten Voraussetzungen gegeben.

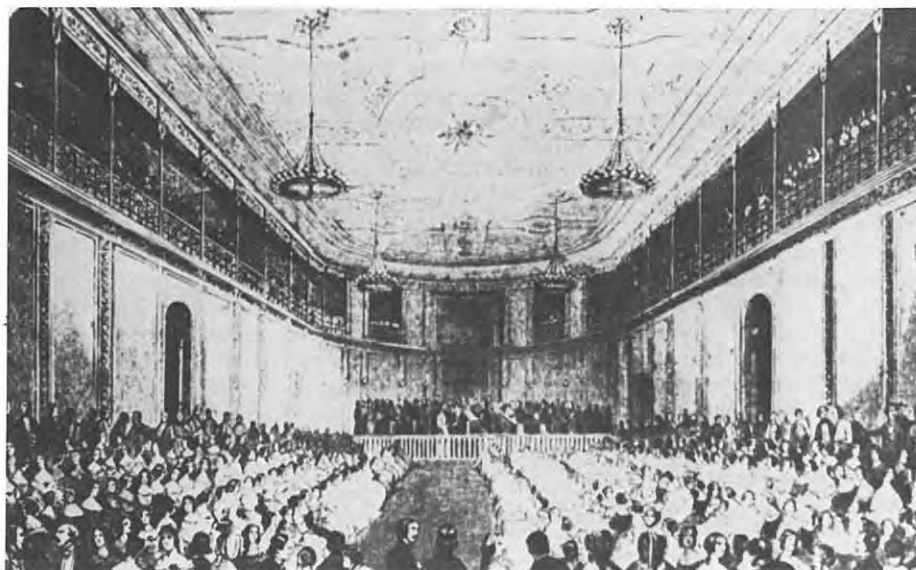
Die Programme des Gewandhausorchesters im 19. Jahrhundert sind eine wahre Fundgrube über die Anfänge der Posau-

Where do the origins of the classical trombone literature lie?

This question can be followed through to the first trombone concertos which were written in the 18th century specifically for alto trombone (Albrechtsberger, Wagenseil). The origins of solo-literatur for tenor trombone however, lie in the early 19th century. The center of composing and performing for the trombone was at that time central Germany. The presence of good solo performers brought about the best conditions for this.

The programmes of the Gewandhaus Orchestra in the 19th century are a valuable source for the origins of trombone repertoire. In them is contained a "Concertino for Trombone and Orchestra" by Carl Maria von Weber. The performance was on the 6th March 1826 with another on the 15th November 1832. The soloist in this concertino was Carl Traugott Queisser. Unfortunately this was not an original composition of Webers. As there was at this time no usable solo trombone literature, C.T. Queisser had arranged Webers Concertino for Horn op. 45 for trombone. A review in the Leipziger Allgemeine

¹ The classical soloconcerto for trombone and its interpreters in the 19th century



Concert in the Old Gewandhaus, mid-19th Century

Les programmes de concerts du *Gewandhausorchester* au XIX^e siècle sont une véritable mine de renseignements sur les premières œuvres de la littérature solistique pour trombone. On y trouve mentionné un «Concertino pour trombone et orchestre» de Carl Maria von Weber qui fut créé le 6 mars 1826 et repris le 15 novembre 1832 par le tromboniste Carl Traugott Queisser. Malheureusement il ne s'agit pas d'une œuvre originale de Weber. Ne trouvant pas de littérature convenable, C.T. Queisser avait arrangé le Concertino pour cor op. 45 pour le trombone. Une critique parue dans le journal AMZ (34, 1832, p. 869) relève: «Notre Queisser s'est arrangé un Concertino pour cor de C. M. v. Weber pour le trombone basse et l'interpréta avec sa maestria habituelle. Toutefois cette œuvre ne nous parut pas idéale pour cet instrument.»

Un autre «Concertino pour trombone» fut écrit par C. G. Müller, violoniste du *Gewandhausorchester*, devenu plus tard chef de musique à Altenburg. La création de cette œuvre eut lieu le 10 janvier 1828, toujours avec C.T. Queisser comme soliste, tout comme dans les 7 reprises qui suivirent. La dernière exécution relevée dans les programmes des concerts du *Gewandhaus* est datée du 19 octobre 1843. Ce Concertino de C. G. Müller figure pour l'instant comme première œuvre classique pour trombone-solo ténor. Les programmes de concerts de cette époque comprenaient souvent une ou plusieurs compositions pour instruments solistes. De plus ces programmes étaient très riches et sans grandes exigences. L'histoire a peu à peu établi d'autres critères de valeurs. A cette époque les compositeurs étaient stimulés par la demande constante créée par ces concerts «fleuves» et «pandaient» une œuvre après l'autre. Les vieux recueils de solos pour trombone révèlent des noms

(Collection Per Gade)



nenliteratur. In ihnen ist ein «Concertino für Posaune und Orchester» von Carl Maria von Weber verzeichnet. Die Aufführung war am 6.3.1826, eine weitere am 15.11.1832. Der Solist dieses Concertinos war Carl Traugott Queisser. Leider handelte es sich hier um keine Originalkomposition von Weber.

Da es um diese Zeit noch keine brauchbare Sololiteratur gab, hatte C. T. Queisser Webers Concertino für Horn op. 45 für Posaune arrangiert. In einer Rezension schreibt die Leipziger AMZ (34, 1832, S. 869): «Unser Queisser hatte sich ein Concertino von C. M. v. Weber für das Horn arrangiert für die Bassposaune und blies es mit gewohnter Meisterschaft, nur schien uns die Composition nicht ganz für dieses Instrument zu passen.»

Ein anderes «Concertino für Posaune» komponierte der damalige Geiger im Gewandhausorchester und spätere Stadtmusikdirektor in Altenburg C. G. Müller. Die Uraufführung dieses Werkes fand am 10.1.1828 statt. Der Solist war wiederum C. T. Queisser. Auch in den folgenden 7 Aufführungen war er der Posaunensolist. Die letzte in den Programmen der Gewandhauskonzerte vermerkte Aufführung war am 19.10.1843. Dieses Concertino von C. G. Müller ist das erste nachweisbare klassische Konzert in der Literatur für Tenorposaune. Auf den Konzertprogrammen dieser Epoche standen öfters ein oder mehrere Instrumentalkompositionen. Hinzu kam, dass diese Konzertprogramme sehr umfangreich und nicht anspruchsvoll waren. Die Historie hat nach und nach andere Massstäbe gesetzt. Angeregt durch die Reichhaltigkeit der damaligen Programme wurden Instrumentalkonzerte am laufenden Band komponiert. In alten Solobüchern für Posaune finden sich Namen wie: Paudert, Demerssmann, Wichtel, Belke, Jehmlich, Kühn, Knop, Müller, Nowakowsky, Gräfe, Rex, Sachse und David; um nur einige zu nennen. Aus dieser Vielzahl der damals entstandenen Kompositionen haben sich nur sehr wenig Werke durchgesetzt und besitzen heute noch Gültigkeitswert.

Ein Konzert welches mit Recht als *das* klassische Posaunenkonzert vor allem im mitteleuropäischen Musikraum gilt, ist das «Concertino für Posaune» von Ferdinand David op. 4. Mit ihm werden bei Probespielen, Abschlussprüfungen an Musikhochschulen auch heute noch bläserische und musikalische Massstäbe gesetzt. Von bleibendem Wert sind vor allem der I. und II. Satz dieses Werkes: *Allegro maestoso* und *Andante, marcia funebre*. Der III. Satz ist leider nur eine thematische Wiederholung des I. Satzes. An dieser Stelle eine Kurzbiographie des Komponisten:



Zeitung (34, 1832, p. 869) ran thus: "Our Queisser had arranged for the bass trombone a Concertino for horn by C. M. v. Weber and played it with his usual mastery, only the composition seemed to us not quite suitable for this instrument."

Another "Concertino for Trombone" was composed by the then violinist in the Gewandhaus Orchestra and later director of music in Altenburg, C. G. Müller. The first performance of this work took place on the 10th January 1828. The soloist was once again C. T. Queisser. In the following 7 performances he was also the soloist. The last performance recorded in the programmes of the Gewandhaus Orchestra was on the 19th October 1843. This Concertino of C. G. Müller is the first traceable classical concerto in the tenor trombone repertoire. In the concert programmes of this epoch there were often one or more instrumental works. These programmes were also very wide-ranging and undemanding. With the passage of time other criteria have come to be set. Stimulated by the copious demands of the concert programmes of the day, composers ran off instrumental concertos one after the other. In old solo-books for trombone are to be found such names as: Paudert, Demerssmann, Wichtel, Belke, Jehmlich, Kühn, Knopp, Müller, Nowakowsky, Gräfe, Rex, Sachse and David; to mention but a few. From the multitude of compositions which appeared at this time, only very few works have stood the test of time and still enjoy recognition. A concerto which is — above all amongst central European musicians — rightly recognized as *the* classical trombone concerto is the "Concertino for Trombone" by Ferdinand

comme : Paudert, Demerssemann, Wichtel, Belke, Jehmlich, Kühn, Knop, Müller, Nowakowsky, Gräfe, Rex, Sachse et David, pour n'en citer que quelques-uns. Evidemment seules quelques œuvres ont résisté au temps et gardent aujourd'hui encore une valeur musicale intéressante. Une de ces œuvres est considérée, tout spécialement parmi les musiciens d'Europe centrale, comme étant *le* concerto classique par excellence, il s'agit du « Concertino pour trombone » op. 4 de Ferdinand David. Cette œuvre est aujourd'hui encore imposée lors des concours des examens de diplômes, grâce à ses qualités qui permettent d'établir des critères d'appréciations techniques et musicales sur les candidats. La valeur de l'œuvre se situe essentiellement dans les 1^{er} et 2^e mouvements (Allegro maestoso et Andante, marcia funebre). Le 3^e mouvement n'étant qu'une reprise thématique du 1^{er}.

Voici une notice biographique du compositeur :

Ferdinand David est né le 19 janvier 1810 à Hambourg. Il devint orphelin très tôt et fut élevé sous la tutelle du père de Mendelssohn-Bartholdy. L'amitié entre Ferdinand et Félix Mendelssohn-Bartholdy remonte donc à cette époque. De 1823 à 1826 il fut l'élève de Ludwig Spohr (1784-1859). Très jeune, il voyagea comme concertiste à Moscou, Riga et St. Pétersbourg. Mendelssohn-Bartholdy le fit venir en 1836 comme *Konzertmeister* au *Gewandhausorchester* de Leipzig. Il resta à ce poste jusqu'à sa mort survenue le 18 juillet 1873 à Klosters en Suisse. Robert Schumann s'extasia à l'époque en ces termes au sujet de ce *Konzertmeister* génial, âgé de 27 ans : « Que le Ciel nous le garde. »

Mis à part son activité de violon-solo et de soliste, Ferdinand David se fit également connaître par ses compositions, principalement instrumentales. Il écrivit des solos pour le violon, l'alto, le violoncelle, la clarinette, le basson et le trombone. Il est vraisemblable que c'est en raison des performances solistiques de C. T. Queisser qu'il écrivit deux œuvres pour le trombone.

Il s'agit d'abord du « Concertino militare » créé le 21 octobre 1841. On le trouve publié dans les anciens recueils. La valeur et la signification de cette œuvre sont aujourd'hui nulles.

Son deuxième « Concertino pour trombone » pourtant composé avant, a lui gardé jusqu'à nos jours une place de choix dans la littérature pour trombone. Il fut créé le 14 décembre 1837 à Leipzig dans le cadre d'un concert du *Gewandhaus*.

Le soliste en était Carl Traugott Queisser. Il y a là un fait curieux, car Queisser n'était pas engagé au *Gewandhausor-*

Ferdinand David wurde am 19.1.1810 in Hamburg geboren. Er verlor sehr zeitig seine Eltern und wurde unter der Vormundschaft von Mendelssohn-Bartholdys Vater erzogen. So stammt aus dieser Zeit auch die Freundschaft zu Felix Mendelssohn-Bartholdy. Von 1823 bis 1826 war er Schüler Ludwig Spohrs (1784-1859). In sehr jungen Jahren unternahm er Konzertreisen nach Moskau, Riga und St. Petersburg. Mendelssohn-Bartholdy holte ihn 1836 als Konzertmeister an das Gewandhausorchester nach Leipzig. Diese Position hatte er bis zu seinem Tod am 18.7.1873 in Klosters (Schweiz) inne.

Robert Schumann äussert sich damals über diesen genialen 27 jährigen Konzertmeister : « Namentlich der Himmel erhalte uns diesen Konzertmeister. » Ausser seiner Tätigkeit als Konzertmeister und Violinsolist ist er auch als Komponist, vorwiegend für Instrumentalwerke bekannt geworden. Er komponierte Solowerke für Violine, Viola, Violoncello, Klarinette, Fagott und Posaune. Wahrscheinlich wurde er durch C. T. Queissers Auftreten als Posaunenvirtuos zu zwei Kompositionen für dieses Instrument inspiriert.

Es waren dies einmal das « Concertino militare » dessen Uraufführung am 21.10.1841 stattfand. In älteren Solobüchern ist es gedruckt erschienen. Der Wert und die Aussage dieses Werkes ist heute nicht mehr zeitgemäss.

Sein zweites schon früher entstandenes « Concertino für Posaune » hat dagegen bis zum heutigen Tag seinen Platz in der Posaunenliteratur gefunden. Die Uraufführung fand am 14.12.1837 im Rahmen eines Gewandhauskonzertes in Leipzig statt. Der Solist war Carl Traugott Queisser. Dieses war eigentlich ein Kuriosum, denn Queisser war im Gewandhausorchester nicht als Posaunist, sondern als Vorspieler der Bratschengruppe angestellt. Denn erst in der Konzertsaison 1841/42 erhielt das Gewandhausorchester drei Planstellen für Posaune. Das Hobby des Bratschisten Queisser war die Posaune, auf der er es bis zur Virtuosität brachte.

Queisser wurde am 11.1.1800 zu Döben bei Grimma in Sachsen geboren. Nach alter Stadtpfeiferart erwarb er sich beim Stadtmusikus Barth in Grimma aussergewöhnliche Kenntnisse auf mehreren Orchesterinstrumenten. 1817 ging er nach Leipzig und wurde im Gewandhausorchester erster Violaspieler, eine Position, die er bis zu seinem Tod am 12.6.1846 inne hatte. Sein solistisches Interesse und Auftreten galt vorwiegend der Posaune. So ist in den Annalen der Gewandhauskonzerte ein Auftritt mit ihm als Posaunensolist schon am 7.10.1821 vermerkt. Leider ist nicht bekannt mit welcher Komposition er sich dem damaligen Kon-

David op. 4. With this concerto technical and musical criteria are set even today at auditions and examinations at music colleges. Of lastin merit are the first and second movements of this work: Allegro maestoso and Andante, marcia funebre. The third movement is unfortunately merely a thematic repetition of the first movement.

At this point, a short biography of the composer:

Ferdinand David was born on the 19th January 1810 in Hamburg. He was orphaned at a very early age and was brought up by the father of Mendelssohn-Bartholdy. The friendship with Felix Mendelssohn dates from this time. From 1823 to 1826 he was a pupil of Ludwig Spohr (1784-1851). At an early age he undertook concert tours to Moscow, Riga and St. Petersburg. Mendelssohn-Bartholdy brought him in 1836 to Leipzig to become concert master of the Gewandhaus Orchestra. He held this position until his death on 18th July 1878 in Klosters (Switzerland).

Robert Schumann commented on this brilliant 27 year old concert master: "May the heavens preserve for us this leader."

Apart from his work as concert master and soloist he also became well-known as a composer of mainly instrumental works. He composed solo works for violin, viola, cello, clarinet, bassoon and trombone. He was probably inspired by Queissers performance as a trombone virtuoso to compose two works for this instrument. The one was the "Concertino Militare", the first performance of which was on the 21st October 1841. This work no longer has any merit or appeal.

His other, earlier, "Concertino für Posaune" has, by contrast, found its place up to the present day in the trombone repertoire. The first performance was on the 14th December 1837 at a Gewandhaus concert in Leipzig. The soloist was Carl Traugott Queisser. This was somewhat curious as Queisser was employed by the Gewandhaus Orchestra not as a trombonist but as lead-violin. It was only in the 1841-1842 season that the orchestra could employ 3 permanent trombonists. The trombone was a hobby of Queissers in which he achieved virtuosity.

Queisser was born on the 11th January 1800 at Döben near Grimma in Saxony. Just like the old town-pipers, he learned from the town-musician unusual skills on several orchestral instruments. In 1817 he went to Leipzig and became leader of the viola section, a position he held until his death on the 12th June 1846. His interest in solo performing was mainly as a trombonist. The records of the Gewandhaus concerts show that he ap-

chester comme tromboniste, mais comme chef de pupitre des altos. Ce n'est qu'à partir de la saison 1841-1842 que l'orchestre eut trois postes permanents pour les trombones. Le *hobby* de l'altiste Queisser, c'était le trombone sur lequel il acquit une maîtrise de virtuose. Queisser est né le 11 janvier 1800 à Döben près de Grimma en Saxe. Selon la vieille tradition des «musiciens de villes» (*Stadtpeifer*) il acquit des connaissances musicales exceptionnelles sur plusieurs instruments d'orchestre. En 1817 il partit pour Leipzig où il devint chef de pupitre des altos à l'orchestre du *Gewandhaus*, position qu'il occupa jusqu'à sa mort, le 12 juin 1846. Son intérêt et ses performances solistiques se portèrent et se réalisèrent essentiellement au trombone. C'est ainsi que l'on trouve la première trace de son apparition en tant que soliste tromboniste dans les annales des concerts du *Gewandhausorchester* le 7 octobre 1821 déjà. Malheureusement l'œuvre qu'il présenta au public en cette occasion n'est pas mentionnée. Néanmoins, un compte rendu relève que cette première apparition comme tromboniste: «... a recueilli à juste titre un succès unanime: non seulement il maîtrisa les grandes difficultés de la partition sur cet instrument généralement «gauche», mais il joua aussi avec une grande justesse d'intonation, avec précision et avec une délicatesse agréable.» Il n'a certainement pas usurpé le titre de «Maître du trombone» que lui conférèrent ses contemporains.

De 1821 à 1843, Queisser se présenta 26 fois comme soliste dans les concerts de l'orchestre du *Gewandhaus*. Une performance exceptionnelle pour l'époque. C. T. Queisser exécuta encore deux fois le Concertino de F. David: le 20 février 1840 et le 1^{er} janvier 1843.

Le concertino fut repris le 6 février 1845, mais avec W. Rex comme soliste (c'est la première fois qu'un autre tromboniste apparaît comme soliste avec le *Gewandhausorchester*. On connaît encore aujourd'hui le «Concertino en la bémol majeur» de W. Rex). Une autre exécution du Concertino de David eut lieu le 20 octobre 1847 avec, comme soliste, Moritz Nabich de Waldenburg, réputé à son époque comme trombone virtuose. On le retrouve avec la même œuvre dans le programme du 2 décembre 1867.

Le 11 janvier 1862 c'est le *Kammermusiker* de l'orchestre royal de Saxe à Dresde, August Bruns qui figure comme interprète. C'est là également une curiosité car August Bruns n'était pas engagé à Dresde comme tromboniste, mais comme tuba. Un poste qu'il occupa de 1861 à 1892. Lui aussi adorait le trombone! C'est ainsi que le tuba de la Chapelle royale s'exhiba comme trombone

zertpublikum vorstellte. Von diesem ersten Auftritt als Posaunist heisst es aber: «... er fand mit Recht einstimmigen Beyfall: Er bezwang nicht nur grosse Schwierigkeiten auf dem sonst unbehülflichen Instrument, sondern spielte auch vollkommen rein, präcis und mit angenehmer Delicatsesse.» Er ward mit Recht von seinen Zeitgenossen «Der Meister auf der Posaune» genannt.

Insgesamt trat dieser Solobläser von 1821 bis 1843 26 Mal in den Konzerten des Gewandhausorchesters auf. Für die damalige Zeit eine aussergewöhnliche Leistung. C. T. Queisser blies noch zwei weitere Aufführungen des Concertinos von F. David: Am 20.2.1840 und am 1.1.1843.

Die nächste Aufführung des Concertinos war am 6.2.1845. Das Konzertprogramm verzeichnet W. Rex als Solobläser, damit trat zum ersten Mal ein anderer Posaunist in den Gewandhauskonzerten auf. Von W. Rex ist das «Concertino in As Dur für Posaune» mehr oder weniger bekannt geworden. In einer weiteren Aufführung am 20.10.1847 ist Moritz Nabich aus Waldenburg vermerkt, er galt als Posaunenvirtuose seiner Zeit. Er ist auch der Solist der Aufführung am 2.12.1867.

Am 11.1.1862 steht als Interpret der Kammermusikus der königl. sächsischen Hofkapelle zu Dresden August Bruns auf dem Programm. Dieses war wiederum eine Kuriosität: August Bruns war in Dresden nicht als Posaunist, sondern als Tubabläser angestellt. Eine Position die er von 1861 bis 1892 ausübte. Auch seine Liebe galt der Posaune! So fuhr der Tubabläser der Hofkapelle als Posaunenvirtuos nach Leipzig. Sein zweiter solistischer Auftritt am 2.10.1873 war dem Gedenken Ferdinand Davids gewidmet, der im selben Jahr verstorben war.

Die letzte Aufführung im Rahmen der Gewandhauskonzerte fand am 2.11.1876 statt. In diesem Konzert war der Solist Robert Müller. Er wurde am 25.5.1849 in Nauenburg/Saale geboren. Im Gewandhausorchester war er als Bassposaunist angestellt. Bekannt geworden ist er als Verfasser und Herausgeber mehrerer Schulwerke, Etüden und Orchesterstudien für Posaune.

Im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts werden die Sinfoniekonzertprogramme in Europa anspruchsvoller und die Posaune als Soloinstrument ist leider in den Hintergrund getreten. Sie verlagert sich als Soloinstrument um die Jahrhundertwende vorwiegend in Blasorchester und Militärkapellen. Im klassischen bzw. Opernorchester hatte der Posaunensatz seinen festen Platz gefunden und erfordert mit zunehmender, immer schwieriger werdender Orchesterliteratur das ganze Können der Posaunisten. Die Epoche des So-

peared as a solo trombonist as early as the 7th October 1821. Unfortunately it is not known which work he performed. It is, however, noted about this first appearance that "he recieved justifiable unanimous applause: not only did he overcome great difficulties on the otherwise clumsy instrument, but played with complete clarity, precision and pleasing delicacy". He was rightly called by his contemporaries "The Master of the Trombone".

This soloist appeared, in all, 26 times with the Gewandhaus Orchestra between 1821 and 1843. By the standards of the day, an extraordinary achievement. C. T. Queisser gave two further performances of the F. David concertino: on the 20th February 1840 and on the 1st January 1843. The next performance of the concertino was on the 6th February 1845. The concert program show W. Rex as the soloist, which was the first time another solo trombonist appeared in the Gewandhaus concerts. The "Concertino in A flat major for Trombone" by W. Rex is quite wellknown. A further performance was given on the 20th October 1847 by Moritz Nabich from Waldenburg; he was regarded as the virtuoso trombonist of his day. He is also soloist in the performance on the 2nd December 1867.

On the 11th January 1862 is the name of the court musician of the Royal Saxony Court Orchestra in Dresden, August Bruns, included in the program as soloist. This was another curiosity: August Bruns was not employed as trombonist at Dresden but as tuba player, a position he held from 1861 until 1892. His love was also for the trombone! Thus, the tuba player from the court orchestra went as trombone virtuoso to Leipzig. His second solo appearance, on the 2nd October 1878, was in memory of Ferdinand David, who had died that year.

The last performance at a Gewandhaus concert was on the 2nd November 1876. In this concert the soloist was Robert Müller. He was born on the 25th May 1849 at Nauenburg/Saale. He was the bass trombonist in the Gewandhaus Orchestra. He is the noted composer and author of several tutors, books of etudes and orchestral studies for trombone.

In the last quarter of the 19th century the programmes for symphony concerts in Europe become more demanding and the trombone has unfortunately been pushed into the background. As a solo instrument it switches at about the turn of the century mainly to brass- and military bands. In the classical or opera orchestra the trombone had found a permanent position and, with the increasing repertoire which is becoming ever more difficult, demands all the skill of the trom-

virtuose à Leipzig. Sa deuxième performance, le 2 octobre 1873 fut dédiée en hommage à Ferdinand David qui venait de mourir cette même année.

La dernière exécution mentionnée dans les concerts du *Gewandhaus* eut lieu le 2 novembre 1876 et c'est Robert Müller qui en fut le soliste. Ce dernier était né le 25 mai 1849 à Nauenburg/Saale. Il était trombone-basse à l'orchestre du *Gewandhaus*. Il acquit la notoriété par ses nombreuses publications de méthodes, études et traits d'orchestre pour trombone.

A partir du dernier quart du XIX^e siècle, les programmes des concerts symphoniques en Europe se font plus exigeants et le trombone-instrument-solo est malheureusement relégué à l'arrière-plan. A partir de cette époque, le trombone n'est plus soliste qu'avec des harmonies ou des musiques militaires. Dans l'orchestre classique, de concert ou d'opéra, le trombone avait néanmoins gagné définitivement sa place et les exigences des partitions à ce poste deviendront progressivement si difficiles que l'instrumentiste devra faire appel à toutes ses ressources pour les honorer. L'époque des concertos pour trombone dans les concerts symphoniques était, à quelques exceptions près, révolue.

Bibliographie :

1. Histoire des concerts du *Gewandhaus* de Leipzig du 25.11.1781-25.11.1881. Leipzig 1884
2. Les concerts du *Gewandhaus* de Leipzig, 1781-1931. Breitkopf & Härtel, 1931
3. Bibliothèques musicales, Leipzig

lokonzertes für Posaune in Sinfoniekonzerten hatte bis auf wenig Ausnahmen ein Ende gefunden.

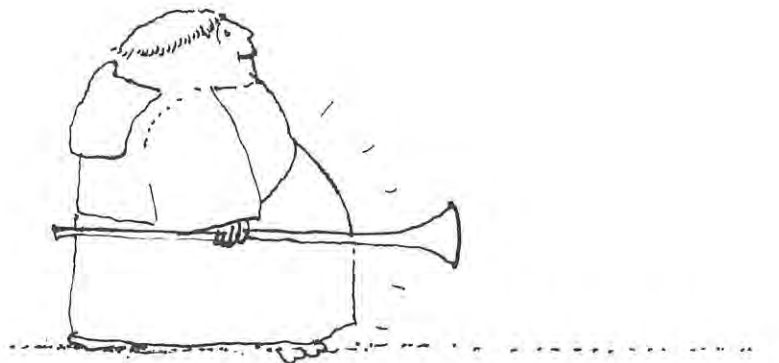
Literaturnachweis :

1. Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig von 25.11.1781-25.11.1881. Leipzig 1884
2. Die Gewandhauskonzerte zu Leipzig, 1781-1931 Leipzig, Breitkopf und Härtel 1931
3. Musikbibliothek Leipzig

bonist. The era of the solo concerto for trombone in symphony concerts had — but for a few exceptions — come to an end.

Bibliography :

1. History of the Gewandhaus Concerts Leipzig from 25. Nov. 1781-25. Nov. 1881 Leipzig 1884
2. The Gewandhaus Concerts Leipzig, 1781-1931 Leipzig, Breitkopf und Härtel 1931
3. Music library Leipzig



A guide to commercial tuba playing in the Los Angeles area¹

TOMMY JOHNSON

Tommy Johnson, qui est un enfant de Los Angeles, est certainement le tubiste le plus demandé des studios d'enregistrement de Hollywood. Et il est bien possible que son tuba soit au monde celui qu'on entend le plus, par l'intermédiaire des médias électroniques et des musiques de film.

Depuis que Johnson a fait son apparition dans le monde des studios, on fait un usage un peu plus fréquent du tuba. Mais, ce qui est beaucoup plus important, c'est qu'on a changé la façon de l'utiliser. Les partitions de film et de télévision dans lesquelles M. Johnson a joué un rôle important sont bien trop nombreuses pour être énumérées. Cet article a été écrit en 1973 pour un numéro spécial de The Instrumentalist, qui présentait le tuba en rapport avec le First National Tuba Symposium qui se tenait à l'University of Indiana à Bloomington, aux USA. Malheureusement, cet article n'a pas pu être publié dans ce numéro. Il a donc été revu et adapté à la situation de 1979, mais il reste essentiellement le même qu'à l'origine.

Si l'on veut faire carrière dans la musique commerciale, il faut soigneusement et très bien préparer son coup. Une solide formation de base en tuba, avec un accent tout particulier sur l'émission du son et sur la technique, est absolument nécessaire. Une bonne règle à suivre serait de se préparer à jouer dans un orchestre symphonique. Avec une préparation concrète de ce type, on doit arriver à acquérir les autres aspects qu'implique la musique commerciale. Certains de ces aspects sont entre autres une excellente aptitude à la lecture à vue, un bon sens du rythme et du tempo, une connaissance des styles de jazz et de rock, être capable de jouer de bons solos jazz et rock à la demande, et savoir travailler avec un «Click track» (métronome). L'écoute, la souplesse, le tempo et la lecture à vue sont les clés d'une bonne musique commerciale.

Le type d'instrument qu'on utilise pour travailler commercialement a une grande importance. A mon avis, les critères principaux pour le choix d'un tuba devraient — entre autres — être les suivants: son

Tommy Johnson stammt aus Los Angeles. Er ist bestimmt der meistgefragte Tubist in den Aufnahmestudios von Hollywood und — dank den elektronischen Medien und der Filmmusik — wahrscheinlich der meistgehörte auf der Welt. Seit Johnson in der Welt der Studios aufgetaucht ist, wird die Tuba häufiger verlangt, das Bedeutende aber ist, dass die Verwendungsart sich geändert hat. Die Anzahl der Film- und Fernsehpartituren, in denen Johnson gespielt hat, ist viel zu gross, um die Titel einzeln aufzuzählen. Folgender Artikel ist 1973 für eine Sondernummer von «The Instrumentalist» verfasst worden, in der die Tuba gelegentlich des ersten National Tuba Symposium, das an der University of Indiana in Bloomington USA stattgefunden hat, vorgestellt wurde. Leider hat der Artikel in besagter Nummer nicht veröffentlicht werden können. Deshalb ist er hinsichtlich der Lage im Jahre 1979 überarbeitet worden, im Wesentlichen aber der Urfassung gleich.

Will man in der kommerziellen Musik Karriere machen, so muss man sich sorgfältig auf die Sache vorbereiten. Unerlässlich ist die solide Grundausbildung auf der Tuba, mit besonderer Berücksichtigung der Tonaussprache und der Technik. Eine Gute Ausbildung dürfte mit derjenigen fürs Sinfonieorchester beginnen. Mit einer solchen Grundlage ist es dann durchaus möglich, weitere Elemente zu erwerben, und zwar solche, die für die kommerzielle Musik wichtig sind: u. a. die Fertigkeit, vom Blatt zu spielen, einen guten Rhythmus — und Taktsinn, Kenntnisse der verschiedenen Jazz- und Rockstilarten, die Bereitschaft, auf Wunsch gute Jazz- und Rocksolos zu spielen, und die Fähigkeit mit einem «Click track» (Metronom) zu spielen. Gutes Gehör, Geschmeidigkeit, sicheres Zeitmass und problemloses Vom-Blatt-Lesen sind für gute kommerzielle Musik ausschlaggebend.

Das Instrument, das man für diese Musik spielt, ist von grosser Bedeutung. Meiner Meinung nach sind die Hauptkriterien bei der Wahl einer solchen Tuba, unter vielen anderen ein präzis zentrierter Ton (bei Mikrofonaufnahmen erforderlich), leicht-



Tommy Johnson, a native of Los Angeles, is clearly the most sought after tubist of the Hollywood studio scene. His tuba playing may very well be the most widely heard in the world through the electronic media and films. Since his emergence in the studio community the tuba has become more frequently used to some degree. But what is far more important is the remarkable change in the way in which it is used. The film and television scores in which Mr. Johnson has been significantly featured are far too numerous to mention. This article was written in 1973 for a special issue of The Instrumentalist, which featured the tuba in conjunction with the First International Tuba Symposium held at the University of Indiana in Bloomington, Indiana, U.S.A. Unfortunately, this article was not one of the several that was published in that issue. This article has been revised to better suit the situation of 1979, but it remains essentially the same as the original.

If one plans to become a commercial player, he must prepare carefully and thoroughly. A solid tuba foundation, with great emphasis on tone production and technique is an absolute necessity. A good rule to follow would be to prepare oneself for a symphony position. With this concrete preparation, the acquiring of the other aspects of commercial playing could be accomplished. Some of these other aspects include, an out-

¹ Guide du tubiste dans la musique commerciale de la région de Los Angeles.

¹ Tubistenführer für die kommerzielle Musik in der Gegend von Los Angeles

très centré (plus facile à prendre au micro) ; réaction rapide et aisée sur tous les registres, intonation malléable. Mon tuba de base (que j'utilise pour la majeure partie de mon travail) est un Mirafone modèle 185-5U en do. Pour les parties très aiguës, j'utilise un tuba Mirafone en fa.

Quelques emplois de type commercial où l'on utilise le tuba : musique de film et de télévision, publicité radiophonique et télévisée, disques, émissions de variétés télévisées en direct. Cependant, les 80 à 85 % des emplois de type commercial pour le tuba sont à chercher dans la musique des films destinés à la télévision. Parmi les programmes TV qui ont largement fait usage du tuba en 1977, il y a *Baa Baa Black Sheep*, *Wonder Women*, *How the West was won*, *Hanna-Barbera Cartoons*, *Charlie's Angels*, *Chips and Hulk*. Deux longs métrages ont aussi utilisé le tuba comme un des protagonistes principaux de leur histoire. Il s'agit du requin dans « Les dents de la mer » et du vaisseau-mère dans « Rencontre du 3^e type ». D'autres films ont beaucoup utilisé le tuba, l'année dernière : « L'enfer mécanique », « Cours après moi, chéri », « MacArthur, le général rebelle », « World's Greatest Lover », « Angoisse », « Betsy » et « La semence du démon ou la génération proteus ». Il y a quelques autres emplois pour le tuba de type commercial dans la région de Los Angeles, comme le travail d'orchestre à Disneyland ou autres parcs d'attraction, mais à la base, les possibilités sont très limitées.

Dans la région de Los Angeles, l'utilisation du tuba dans le domaine commercial a fait des progrès gigantesques ces cinq dernières années. Le mythe du tuba en tant qu'instrument « aux possibilités limitées » est en train de disparaître complètement. Les compositeurs écrivent de plus en plus des partitions difficiles qui exigent d'excellents tubistes pour les exécuter. L'instrument est en train de trouver un usage qui paraissait impossible il y a quelques années. Toutefois, il reste un *gros* problème non résolu, et ce problème est une utilisation bien plus fréquente que ça n'est le cas actuellement du tuba dans les orchestres de studio. On utilise encore le tuba plus sur une base occasionnelle que sur une base régulière. Par exemple, sur dix musiques de spectacles télévisés, le tuba n'interviendra environ qu'une fois. Dans la musique de film, la moyenne est un peu meilleure, mais toujours bien en deçà de celle des autres cuivres. Du fait de cette inconstance du travail, les occasions offertes aux nouveaux de se mettre en selle ne sont que très, très limitées. Et tant qu'il n'y aura pas plus de travail à faire, l'offre excédera de loin la demande. On espère que la situation s'améliorera ces prochaines années.

tes und schnelles Reagieren in allen Tonlagen und geschmeidiges Anstimmen. Meine Arbeitstuba (diejenige, die ich für den grössten Teil meiner Arbeit benutze) ist eine C-Mirafone Modell 185-5U. Für sehr hohe Stimmen benutze ich eine F-Mirafone-Tuba.

Die Tuba wird in Film- und Fernsehmusik, Rundfunk- und Fernsehwerbung, für Schallplatten, in direktübertragenen Unterhaltungssendungen an Fernseher usw. eingesetzt. Jedoch bestehen 80 bis 85 % der kommerziellen Verwendung der Tuba in der Filmmusik fürs Fernsehen. Unter den Fernsehprogrammen, die im Jahre 1977 ausgiebig auf die Tuba zurückgegriffen haben, findet man *Baa Baa Black Sheep*, *Wonder Women*, *How the West was won*, *Hanna-Barbera Cartoons*, *Charlie's Angels*, *Chips und Hulk*. In zwei Spielfilmen hält sogar die Tuba eine der Hauptrollen der Story : der Hai in « Der weisse Hai » und das Mutterschiff in « Unheimliche Begegnung der dritten Art ». Weitere Filme haben im letzten Jahr die Tuba massgeblich eingesetzt, so « Der Teufel auf Rädern », « Schnapp mich, Sheriff », « MacArthur — Held des Pazifiks », « Der grösste Liebhaber der Welt », « High Anxiety », « Der Clan », « Demon Seed ».

In der Gegend von Los Angeles findet man noch andere kommerzielle Verwendungen der Tuba wie Orchesterarbeit im Disneyland oder in anderen Unterhaltungszentren. Im Grunde genommen aber sind die Möglichkeiten recht begrenzt.

In den letzten fünf Jahren hat die Verwendungsrate der Tuba in der kommerziellen Musik enorm zugenommen. Der Ruf der Tuba als der eines Instrumentes mit « beschränkten Möglichkeiten » ist sozusagen überholt. Komponisten schreiben immer häufiger schwierige Partituren, die nur von ausgezeichneten Tubisten gespielt werden können. Das Instrument findet Anwendungsbereiche, an die man vor Jahren noch nicht denken konnte. Trotzdem bleibt ein Problem bestehen, das nach Lösung verlangt : die häufigere Verwendung der Tuba in den Studioorchestern. Man braucht dort die Tuba nur Gelegentlich, längst noch nicht regelmässig. Zum Beispiel entfällt auf zehn musikalischen Fernsehsendungen nur eine mit der Tuba. In der Filmmusik ist das Verhältnis etwas besser, erreicht aber von weitem nicht das der anderen Blechblasinstrumente. Deswegen eben sind die Möglichkeiten fürs Emporkommen neuer Talente so begrenzt. Solange es nicht mehr Arbeit geben wird, wird das Angebot viel grösser bleiben als die Nachfrage. Hoffentlich verbessert sich die Lage in den nächsten Jahren.

Zusammenfassend : um zu den erstrangigen Tubisten der kommerziellen Musik zu

standing sight reading ability, a good feel for time and rhythm, a knowledge of jazz and rock styles, a fair ability to play ad-lib jazz and rock solos, and being able to play with a "Click Track" (metronome). The keys to good commercial playing are, listening, flexibility, time, and sight reading.

The type of tuba one uses in commercial work is very important. I feel the main considerations in selecting a tuba should include the following : a very centered tone (easier to get on the mike), quick and easy response through-out the registers, workable intonation. My basic tuba (used for most work) is a Model 185-5U CC Mirafone. For extremely high parts, I use a Mirafone F tuba.

The types of commercial jobs where tubas are used include, movie and television film scoring, radio and television commercials, records, and live television variety shows. However, eighty to eighty-five percent of employment for commercial tuba players occur in the motion picture, television film area. Some of the television programs that used tuba consistently in 1977 were, *Baa Baa Black Sheep*, *Wonder Women*, *How the West was Won*, *Hanna-Barbera Cartoons*, *Charles' Angels*, *Chips*, and *Hulk*. Two major motion pictures actually used the tuba as one of the main character of the story. They were, the shark in "Jaws", and the mothership in "Close Encounters of the Third Kind". Other motion pictures where the tuba was used frequently last year included, "The Car, Smokey and Bandit, McArthur, World's Greatest Lover, High Anxiety, The Betsy, and Demon Seed". There are a few types of other commercial tuba jobs in the Los Angeles area, such as, band work at Disneyland and other amusement parks, but basically the opportunities are very limited.

Tuba use in the commercial field in the Los Angeles area has made tremendous progress in the last five years. The myth, that the tuba is a "limited Ability" instrument has all but disappeared. Composers are writing more and more challenging parts that require really outstanding tubist to play the parts. The instrument is being used in ways that seemed impossible a few years ago. However, there still remains a "big" problem to be resolved. The problem being, to use the tuba much more often in studio orchestras. The tuba is still being used more on an occasional basis than a regular basis. For example, for every ten television shows scored, the tuba will be used approximately *once*. In movie scoring, the average is slightly better, but still way behind the use of other brass instruments. Because of the inconsistency of work, the opportunities for new players to break in is very, very,

zählen, muss man sehr gut vorbereitet sein: unerlässlich sind ein sicheres Zeitmass und die Fähigkeit, vom Blatt zu lesen. Für Aufnahmen empfiehlt sich eine Tuba mittlerer Bohrung mit wohl zentriertem Ton. Alle kommerziellen Jobs verwenden die Tuba, leider aber nur in beschränktem Masse. Zur Zeit gibt es nur wenig Nachfrage, ich habe aber das Gefühl, dass sich die Lage in den nächsten Jahren verbessern wird. Arbeitet also weiterhin an Eurer Vorbereitung, man kann ja nie wissen, wann sich die Gelegenheit bieten wird.

In Summary, to become a top commercial tuba player, one must be thoroughly prepared. A good sense of rhythm along with outstanding sight reading ability is essential. A medium bore tuba with a centered sound seems to work best for recording work. All types of commercial jobs in Los Angeles use tuba, but unfortunately on a limited basis. Opportunities for work are sparse at the moment, but I feel this situation will really change for the better in years to come. Keep preparing and practicing, because you never know when the opportunity for employment will be available.



Verkauf nur über den Fachhandel

Europa und der übrigen Welt zählen zu unseren begeisterten Kunden.

Dreams and wishes:¹

THINGS I WOULD LIKE TO SEE HAPPEN CONCERNING THE HORN AND HORN PLAYING

JEFFREY AGRELL

1. Un livre d'érudition (de préférence à une dissertation ou à une thèse) sur les concertos pour cor de Mozart, qui contiendrait:

- a) des reproductions en fac-similé (de préférence 1 : 1) des manuscrits existants et/ou des premières éditions.
- b) une histoire complète et synoptique.
- c) une version claire et inédite de la partition complète ainsi que de la partie pour cor solo; commentaire et critique.
- d) une critique approfondie de la façon d'exécuter la phrase en tant que partie intégrante des concertos pour cor, dont: trilles, articulation, cadences, tempo et technique du bouché-main. Si possible quelque chose dans le style de «Interpreting Mozart at the keyboard» de Badura-Skoda.
- e) critique et comparaison:
 - des éditions courantes,
 - des disques, comportant les différents aspects des usages d'exécution, par ex. la réalisation des cadences; comportant également une discographie complète, et peut-être même des interviews des plus grands interprètes actuels, recueillant leurs idées sur l'interprétation des concertos pour cor de Mozart.

f) Si tout cela ne suffisait pas pour faire un livre, un érudit doué d'ambition pourrait étendre le sujet (à Haydn, Rosetti et autres). Cela donnerait par exemple: *Le Cor et sa musique à l'époque classique*.

2. Que tous les livres et méthodes soient publiés en 2 ou 3 langues. Les éditeurs européens le font souvent, mais les américains pratiquement jamais.

3. Que les anciennes méthodes soient réimprimées en fac-similé (Duvernoy², Domnich², Dauprat, Gallay, Meifred, etc.)

4. Qu'il y ait plus d'œuvres originales et des transcriptions pour cor seul et ensemble à vent.

5. Que les facteurs de cor non-européens offrent ne serait-ce que la moitié du nombre de modèles et d'options diffé-

1. Eine wissenschaftliche Ausgabe der Mozartschen Hornkonzerte (einer Doktorarbeit vorzuziehen), mit folgendem Inhalt:

- a) Faksimile Wiedergabe (vorzugsweise 1 : 1) der Manuskripte und/oder der ersten Ausgaben.
- b) Vollständige synoptische Geschichte.
- c) Klarer neuer Druck der vollständigen Partitur und der Hornsolostimme mit Kommentar und kritischem Apparat.
- d) Ausgiebige Besprechung der Aufführungspraxis der Phrase als Bestandteil der Hornkonzerte, darunter: Triller, Artikulation, Kadenzen, Tempo und Stopfhorntechnik. Etwa im Stil von Badura-Skoda's «Interpreting Mozart on the Keyboard».
- e) Besprechung und Vergleich der leicht erhältlichen Ausgaben und Schallplattenaufnahmen unter Berücksichtigung der Aufführungspraxis, und mit eventueller Niederschrift der Kadenzen. Auch mit vollständiger Diskographie und sogar Interviews der bekanntesten gegenwärtigen Interpreten zum Sammeln ihrer Ansichten über die Ausführung der Mozartschen Hornkonzerte.

f) Sollte das noch kein Buch ausmachen, dann könnte ein ehrgeiziger Forscher das Thema auf Haydn, Rosetti, u. a. etwa wie folgt erweitern: *Das Horn und seine Musik in der Klassik*.

2. Alle Bücher und Methoden sollten in 2 oder 3 Sprachen herausgegeben werden, wie es schon oft der Fall bei europäischen Verlegern ist, praktisch aber nie bei den Amerikanern.

3. Faksimile Neudrucke der alten Lehrwerke (Duvernoy², Domnich², Dauprat, Gallay, Meifred, usw.)

4. Mehr Originalwerke und mehr Bearbeitungen für Solohorn und Bläserensemble.

5. Die aussereuropäischen Instrumentenmacher sollten mindestens halb so viele Hornmodelle und Zusatzmaterial anbieten wie die meisten Europäer. Sowohl die einen wie die anderen sollten mindestens folgende Möglichkeiten

1. A scholarly book (preferable to a dissertation or thesis) on the Mozart horn concerti, to include:

- a) Facsimile reproductions (preferably 1 : 1) of extant manuscripts and/or earliest editions.
- b) Complete history and background.
- c) A clear and *unedited* printing of both the full score and the solo horn parts; commentary and discussion.
- d) A thorough discussion of the performance practice of the period as pertaining to the horn concerti, including: trills, articulation, cadenzas, tempo, and hand horn technique. Possibly something on the order of Badura-Skoda's *Interpreting Mozart at the Keyboard*.
- e) Discussion and comparison of:
 - Currently available editions
 - Recordings. Noting: the various aspects of performance practice, e.g. writing out the cadenzas. Also included should be a complete discography. Perhaps even interviews with the greatest living performers to record their ideas on the performance of the Mozart horn concerti.

f) If all of this were not enough for a book, the ambitious scholar could extend it (Haydn, Rosetti, et al.); perhaps: *The Horn and Its Music in the Classic Era*.

2. All books and methods done in 2 or 3 languages. This is often done by European publishers, but virtually never by American publishers.

3. Facsimile editions of the old method books (Duvernoy¹, Domnich¹, Dauprat, Gallay, Meifred, et al.).

4. More original works and transcriptions available for horn solo and wind ensemble.

5. To see the non-European horn manufacturers offer even half the number of models and options that most European manufacturers offer. And for all manufacturers to consider whatever of the following options that they don't already offer: case covers, screw bells (at a reasonable price), adjustable thumb valve so that thumb up can be either F or B^b horn, water keys; also to consider

¹ Rêves et souhaits: ce que j'aimerais voir arriver dans le monde du cor et de sa musique

² Note de l'éditeur: ces 2 méthodes ont été réimprimées en fac-similé chez Minkoff à Genève (Suisse).

¹ Träume und Wünsche: was ich mir für die Welt der Hornisten wünsche

² Anmerkung des Herausgebers: diese 2 Methoden gibt es im Faksimile-Nachdruck bei Minkoff in Genf (CH).

¹ Note by the Editor: these two methods are reprinted in facsimile by Minkoff Reprints, Geneva, Switzerland.

Phil Farkas designed the perfect horn for Mozart, Brahms, and Wagner.



"When I was asked to design a horn, I decided I'd combine the best features of every horn made, and eliminate all the bad features. Perhaps I'd come up with something unique. And I did. A horn you can take on the symphony stage and start out playing Mozart, then Brahms, and finish with Wagner. Not just a dark sounding horn or just a brilliant trumpet-like horn, but one that's close enough to all ideals that, with artistic use of the hand in the bell, the lips,

and even the holding position, you can achieve any kind of tone you want, depending on your mood of the moment or the requirements of the music. It's a horn that can be purchased with the assurance that it'll give you what you want. And, taken care of in a sensible manner, it should last you a lifetime.

"I don't know if it can be proven yet, but it is the best selling horn in America today. And for very good reasons":



disturb the tone or playing qualities."



"And we've made this curve as shallow as possible. If it were sharper, water would accumulate there sooner than necessary."

Individual tuning. "With this B $\flat$ tuning slide, you don't have to justify between horns. You can tune the B $\flat$ horn by itself and the F horn by itself."



Handy B $\flat$ slides. "Because the three B $\flat$ valve slide tubes extend out beyond the F tubes, the B $\flat$ slides are visible and easily accessible."



Comfort. "Simply adjust the key strings to raise or lower the keys for a large or small hand. Comfort, after all, leads to agility."

Velvety tone. "The flare of the bell produces a mellow, velvety tone plus a little overtone of ringing quality."

The ideal weight. "This horn weighs in the neighborhood of 5½ lbs. I find a heavier horn *plays* heavy. And a lighter one doesn't project. Like a toy hammer that's marvelously light, but can't drive nails."

Pitch control. "The bell size — not too small, not too large — facilitates hand control over the tone color and pitch. You can get those stopped and echo effects you want."



Precise highs and lows. "The taper of the mouthpiece is neither too fast nor too long and narrow, but just right, to keep the high and low notes precise."

Choice of mouthpieces. "I've designed six mouthpieces for Holton, to cover the range of lips and registers."

The Holton French horn. Custom-made for Philip Farkas. Available for those who want the best.

For a spec sheet, just call, toll-free, (800) 558-9421. Or write to Leblanc, 7019 Thirtieth Avenue, Kenosha, Wisconsin 53140.



HOLTON 

rentes que proposent la plupart des facteurs européens. Et pour les uns comme pour autres, qu'ils prennent en considération chacune des options suivantes, s'ils ne les proposent pas déjà: housses pour étuis; pavillons dévissables (à un prix raisonnable); barillet ajustable pour le pouce de façon à ce que, pouce levé, l'on ait soit un cor en fa soit un cor en si^b; des clés d'eau; qu'ils envisagent également la fabrication de copies authentiques de cors baroques ou classiques.

6. Que le International Horn Workshop ait lieu fin juillet ou en août, quand la plupart des orchestres européens font relâche, de façon à ce que les membres européens aient au moins une chance d'y participer. Et il est évident que si des Workshops devaient avoir lieu en Europe, c'est à cette période qu'ils devraient avoir lieu.

7. Que les méthodes pour cor comportent diverses références à des livres, à des articles, à de la musique et à d'autres méthodes pour la suite des études, y compris des méthodes pour d'autres instruments et même des textes non-musicaux.

8. Qu'il y ait plus d'œuvres contemporaines (et spécialement de nos compositeurs les meilleurs et les plus connus) pour les jeunes musiciens. Le langage musical du XX^e siècle étant ce qu'il est, cela n'est que relativement facile (ou disons, accessible): pour cor seul, duos de cors, cor et piano, cor et petit ensemble. Si la musique contemporaine veut réellement s'imposer, elle ne pourra le faire que par les jeunes (comme cela se passe en Amérique pour le football). Nous espérons que le International Horn Society Composition Project apportera sa contribution active dans cette direction.

9. Une entreprise gigantesque: que soit publiée une nouvelle série de traits d'orchestre dans laquelle soient largement fournis les principaux chapitres suivants: I. Répertoire symphonique courant (avec la possibilité des subdivisions suivantes: Baroque — Classique — Romantique — XX^e siècle). II. Opéra, III. Musique de chambre. Plus un recueil en 1 volume contenant les principaux extraits de toute la série. La réalisation d'un tel projet conviendrait à un groupe d'individus de spécialités différentes qui travailleraient chacun sur un domaine limité; ils vérifieraient mutuellement leur travail. Ce ne serait pas forcément tous des 1^{ers} cornistes — ni même tous des cornistes tout court. La sélection des extraits se ferait sur la base du répertoire de l'orchestre d'aujourd'hui. On serait spécialement attentif à produire une musique précise et inédite; par la même occasion, on ajouterait en bas de page les commentaires de l'éditeur sur son expérience concernant l'exécution effective de ce passage. A l'intérieur des subdivisions, les extraits se

anbieten (wenn sie es nicht schon tun): Etuischutzhüllen, abschraubbares Schallstück (zu vernünftigen Preisen), aufsetzbares Daumenventil, damit man bei gehobenem Daumen ein F- oder ein b-Horn hat; Wasserklappen. Instrumentenmacher sollten auch die Nachbildung barocker und klassischer Hörner in Betracht ziehen.

6. Das International Horn Workshop sollte Ende Juli oder im August stattfinden, wenn die meisten europäischen Orchester Urlaub haben, sodass die europäischen Mitglieder daran teilnehmen können. Sollten Workshops in Europa veranstaltet werden, dann würden sie selbstverständlich in diesen Monaten abgehalten.

7. Die Hornschulen sollten Hinweise auf Bücher, Artikel, Musik und andere Lehrwerke für die Fortsetzung des Studiums enthalten. Sogar auf Lehrbücher für andere Instrumente und nicht-musikalische Texte.

8. Insbesondere die besten und die bekanntesten Komponisten sollten mehr zeitgenössische Musik für junge Musiker schreiben, was in der spezifischen Musiksprache des 20. Jahrhunderts nur bedingt leicht (sagen wir: erreichbar) ist: für Solohorn, für Horn duo, für Horn und Klavier, für Horn und kleines Ensemble. Soll sich nämlich die zeitgenössische Musik durchsetzen, dann muss sie es mit dem Nachwuchs aufnehmen (wie der amerikanische Fussball). Hoffentlich wird das International Horn Society Composition Project hierzu einen entscheidenden Beitrag leisten.

9. Ein gigantisches Vorhaben: es sollte eine neue Sammlung von Orchesterauszügen herausgegeben werden, die wie folgt eingeteilt werden könnte: I. Geläufiges symphonisches Repertoire, mit den Unterabteilungen: Barock — Klassik — Romantik — 20. Jahrhundert. II. Oper. III. Kammermusik. Dazu eine einbändige Sammlung der wichtigsten Auszüge aus dem Gesamtwerk. Zur Verwirklichung dieses Vorhabens würde es eines Teams von Fachleuten aus verschiedenen Richtungen bedürfen, die sich jeweils ein begrenztes Gebiet vornehmen würden und sich gegenseitig beraten würden. Sie brauchten nicht alle erste Hornisten zu sein, nicht einmal alle Hornisten. Die Auswahl sollte aufgrund des heutigen Orchesterrepertoires getroffen werden. Besondere Sorgfältigkeit sollte der Genauigkeit gewidmet werden; als Fussnoten sollten Kommentare des Herausgebers über seine Erfahrung in der Ausführungspraxis des Werkes stehen. Innerhalb der Abteilung sollten die Auszüge in alphabetischer Reihenfolge geordnet werden. Die Sammlung dürfte keine «Ladenhüter» und keine «Lückenbüsser» enthalten. Möglicherweise

making authentic copies of the horns of the Baroque and Classic eras.

6. Having the International Horn Workshop in late July or in August when most European orchestras have vacation, so that the European member at least has the possibility of attending. And certainly any workshops held in Europe should be held during this time.

7. Methods for horn which include cross references to books, articles, music, and other methods for further study, including those of other instruments or even non-musical texts.

8. More contemporary works (especially by our best and most famous composers) for the young player. That is, in the 20th century idiom, but relatively easy (or shall we say accessible): for solo horn, horn duets, horn and piano, horn and small ensembles. If contemporary music is ever to *really* catch on, it will have to be through the young (the way they are getting soccer to catch on in America). We hope that the International Horn Society Composition Project will make important contributions in this direction.

9. A gigantic undertaking: a new and comprehensive series of excerpts, to appear in the following main sections: I. Standard symphonic repertoire (possible subdivisions: Baroque — Classic — Romantic — 20th century) II. Opera III. Chamber music. And one single-volume collection of the most important excerpts from the entire series. The work on such a project would best be done by a group of individuals of varying specialties working on smaller areas; they would cross-check each other's work. They would not necessarily all be 1st horn players — or even all horn players. The selection of excerpts would be on the basis of the repertoire encountered in today's orchestra.

Special care would be taken to produce accurate, unedited music; at the same time, comments would be added underneath as to the editor's experiences in the actual performance of the passage. Each division would be alphabetically arranged. No "junk" or "filler" excerpts. It is possible that such a series could require 20 or more volumes for completion. But the need for an accurate, systematic, and comprehensive orchestral excerpt series seems apparent when one looks at the present books available. Most are good in one way or another, but fall far short of what is really needed. A few examples: the Gumbert series is admirably extensive, but hopelessly out of date and full of errors; Gebhardt's excerpts seem to be largely photocopies of the Gumbert works; Moore's opera excerpt book is admirable in every way except that it is so short; Chamber's series is accurate and fairly extensive, but is arranged in no perceivable order and, as in almost all

succéderaient en ordre alphabétique. Il n'y aurait ni «rossignols», ni «bouche-trous». Il est possible qu'une pareille série requière une vingtaine de volumes ou plus pour être complète. Mais le besoin d'une série de traits d'orchestre qui soit précise, systématique et large apparaît dans toute son évidence si l'on regarde les ouvrages qui sont actuellement à disposition. La plupart ont des aspects positifs d'un côté ou d'un autre, mais tous sont bien loin du compte si l'on considère le besoin réel. Quelques exemples: la série Gumbert offre un large éventail, mais elle est terriblement dépassée et pleine d'erreurs; les extraits de Gebhart semblent être en grande partie des photocopies de l'œuvre de Gumbert; le recueil d'extraits d'opéras fait par Moore est admirable à tous points de vue, sauf qu'il est trop bref; la série de Chamber est précise et assez large, mais rangée dans le désordre et — comme dans presque tous les autres recueils d'extraits (celui de Moore faisant seule exception) — sans aucun commentaire d'éditeur nous faisant bénéficier de ses années d'expérience; le vol. 1 de Pottag a la réputation d'être le meilleur recueil en 1 volume, mais il est truffé d'erreurs, et contient encore trop de rossignols; le recueil en 2 vol. de Thevet, en plus d'être rangé dans un ordre absolument a-systématique, ne comporte pas de table des matières, ce qui fait que la seule façon de savoir ce qu'il contient et où cela se trouve, est de feuilleter le tout, page après page. Et ainsi de suite. La mise sur pied de cette large série d'extraits signifierait une grosse quantité de travail ardu, même pour un comité, mais ce serait une référence extrêmement utile et appréciée par tous les cornistes d'ici à longtemps.

bestünde eine solche Sammlung aus 20 oder mehr Bänden. Der Bedarf an einer vollständigen, präzisen, systematischen Sammlung von Orchesterausügen wird einem aber klar, betrachtet man die zur Zeit verfügbaren Werke: sie haben wohl positive Seiten, sind aber alle weit entfernt von den wirklichen Forderungen. Zum Beispiel: Die Sammlung Gumbert bietet eine reiche Auswahl, ist aber längst überholt und steckt voller Fehler; Gebharts Auszüge sind wohl hauptsächlich Fotokopien vom Gumbert; Moores Opernauszüge ist eine ausgezeichnete Sammlung, enthält aber viel zu wenig Werke; Chambers Sammlung ist genau und reichhaltig, aber systemlos zusammengestellt und — wie fast alle Sammlungen (ausser Moore) — ohne Kommentar des Herausgebers, dessen Erfahrung wertvoll sein dürfte; Pottags erster Band genießt den Ruf die beste einbändige Sammlung zu sein, steckt aber voller Fehler und bringt zuviele Ladenhüter; Thevets zweibändige Sammlung ist völlig unsystematisch zusammengestellt und hat kein Inhaltsverzeichnis, weshalb man sie von A bis Z durchblättern muss, will man wissen, was sie enthält. Und so weiter. Die Verwirklichung dieses ehrgeizigen Vorhabens würde viel Arbeitszeit in Anspruch nehmen, das Ergebnis aber wäre ein wertvolles Referenzwerk für alle Hornisten und für längere Zeiten.



other excerpt books (Moore's being the prominent exception), it includes no comments by the editor that we might benefit by his years of experience; Pottag's Vol. 1 is by reputation the best single volume collection, but it is riddled with errors and still contains too much "junk"; Thevet's two-volume collection, besides being completely unsystematically arranged, has no list of contents so the only way to find out what is in it or where is to go through the whole thing page by page. And so on. A comprehensive series of excerpts would be a lot of painstaking work even for a committee, but it would be a very valuable and useful reference for all horn players for a long time to come.

Heinz Schaub Zehn Bläser-Trios

Dix Trios pour Instruments à Vent

Fanfare und Marsch für drei gleiche Instrumente

Mit dem Heft lassen sich die gebräuchlichsten Rhythmen des 2/4 und des 6/8 Taktes spielerisch erarbeiten. Harmonisch sind die Stücke so einfach gehalten, dass auf eine saubere Intonation geachtet werden kann. Der Marsch am Schluss des Heftes ist als Teststück gedacht.

Für Trompeten, Flügelhörner, Cornets, Tenorhörner, Posaunen und Klarinetten bestens geeignet.

Preis pro Exemplar sFr. 7.50.

Bestellungen bitte direkt an den Spezialisten für Bläsermusik:



EMIL RUH MUSIKVERLAG CH-8134 ADLISWIL
Postfach

Telefon (01) 710 63 13



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

What is a Brass Band? ¹

BARRIE PERRINS



Black Dyke Mills Band, England (1930).

C'est au cours des années 1830 qu'apparut un nouveau type d'orchestre à vent: le *brass band*. Se distinguant des orchestres à vent habituels à l'époque, qui étaient un mélange de cuivres et de bois, cet ensemble ne comprenait que des cuivres et de la percussion. Transformé par les régiments de cavalerie en une fanfare montée, dans le domaine de la musique militaire, cette formation composée uniquement de cuivres s'est développée et a été largement popularisée depuis, particulièrement en Grande-Bretagne, en Australie et Nouvelle-Zélande, aux Pays-Bas et en Suisse.

C'est le *brass band* qui a introduit le *cornopean* (qui précéda le cornet) en Grande-Bretagne, le bugle à clé s'étant révélé peu satisfaisant pour tenir la voix supérieure dans un ensemble fait exclusivement de cuivres — même s'il s'était déjà avéré supérieur à la trompette pour les mélodies. Les premiers *brass bands* comprenaient aussi l'ophicléide, le dernier instrument à clé qui allait finalement être remplacé par le tuba-basse.

Deux facteurs importants qui ont contribué à populariser les *brass bands* furent l'invention et le développement du piston

Im Laufe der dreissiger Jahre des 19. Jahrhunderts erschien ein neuartiger Blaskapellentypus: die *Brass-Band*. Im Unterschied zu den üblichen Blaskapellen jener Zeit, die aus Holz- und Blechbläsern bestanden, fand man in diesem neuen Ensemble nur Blechbläser und Schlagzeuger. In der Militärmusik wurde letzteres von den Reiterregimenten in die berittene Kapelle verwandelt, ein Ensemble, das nur aus Blechbläsern besteht. Gerade dieses Ensemble konnte sich besonderer Volkstümlichkeit erfreuen, vor allem in Grossbritannien, Australien, Neuseeland, den Niederlanden und der Schweiz.

Das *Cornopean*, der Vorgänger des Kornetts, ist von der *Brass-Band* nach Grossbritannien eingeführt worden, da das Klappenhorn sich als unzureichend für die Oberstimme in einem reinen Blechbläserensemble erwiesen hatte — obwohl es sich der Trompette überlegen gezeigt hatte, jedenfalls was das Melodische betraf. Die ersten *Brass-Bands* zählten auch die Ophicleide zu ihrer Besetzung, das letzte Klappeninstrument, das ersetzt wurde und zwar von der Bass-tuba.

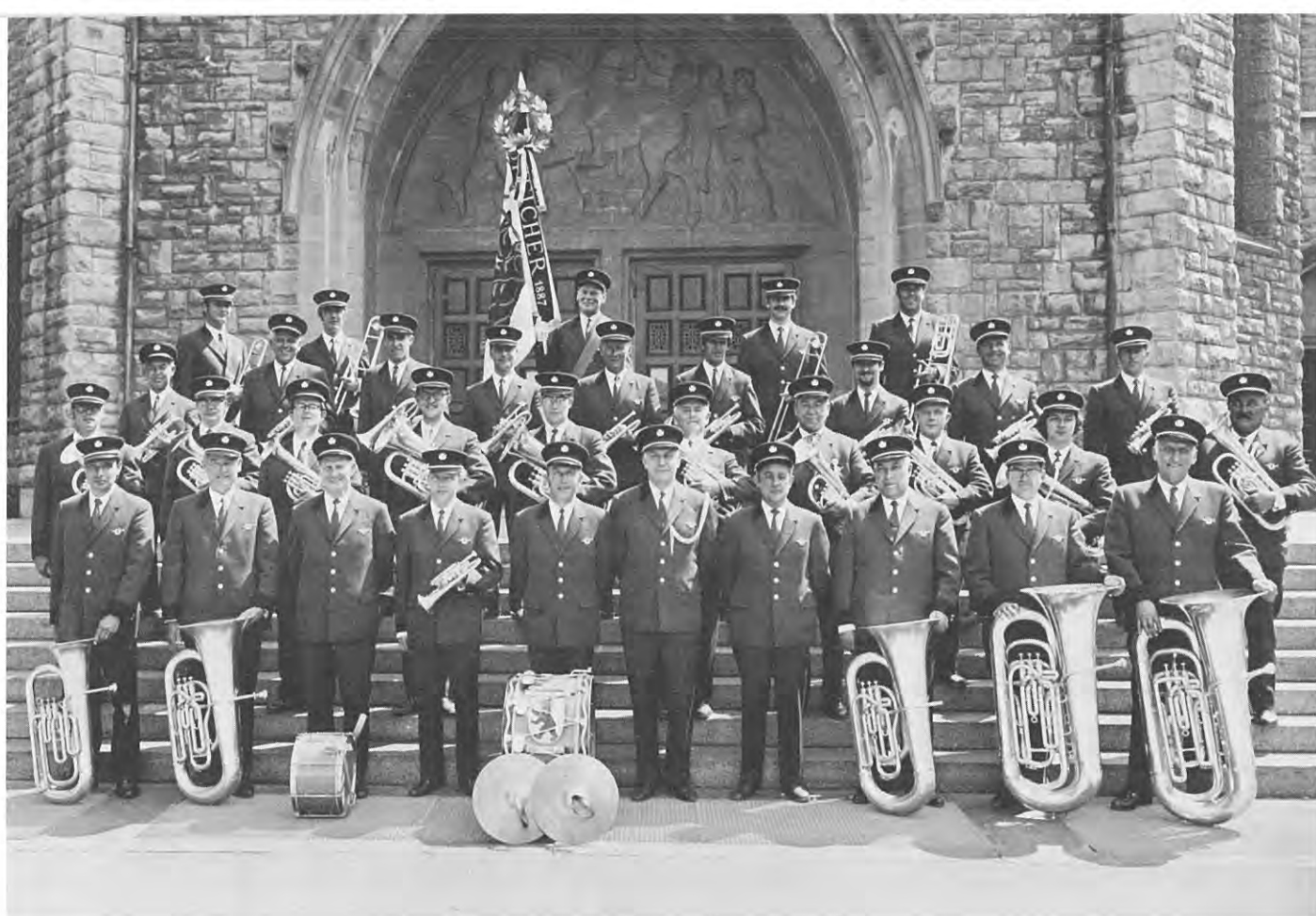
During the 1830s a new type of wind band appeared: *The Brass Band*. Differing from the then usual wind bands of mixed brass and woodwind instruments, this ensemble comprised brass instruments only, plus percussion. Adapted by cavalry regiments as mounted bands in the military music sphere, this all-brass musical medium has developed and been widely popularized since then, particularly in Britain, Australia and New Zealand, Scandinavia, the Netherlands and Switzerland.

The Brass Band introduced the *cornopean* (which preceded the cornet) to Britain, the keyed bugle having proved unsatisfactory as a top line instrument for an all-brass ensemble, even though superior to the trumpet for melodic purposes. Early brass bands also included the ophicleide, the last keyed instrument which was eventually replaced by the bass tuba.

Two important factors that helped popularize brass bands were the invention and development of the piston valve, also the establishment of the saxhorn family in Europe which, with cornets, trombones and French horns (later omitted from British Brass Band instrumentation), proved especially effective for

¹ Qu'est-ce qu'un brass band ?

¹ Was versteht man unter « Brass Band » ?



Brass Band Speicher (AR), Switzerland (1971).
Conductor: Ernst Graf.

ainsi que l'établissement de la famille des saxhorns en Europe, qui — avec ses cornets, ses trombones et ses cors français (exclus par la suite des instrumentations britanniques pour *brass band*) — se révéla spécialement efficace pour de la musique de plein-air. La similitude des doigts sur les différents instruments de cuivre avait (et a toujours) une grande importance pour ceux qui dirigent les *brass bands*, — le trombone faisant seule exception —, car cela permet de passer rapidement d'un instrument à un autre; et l'utilisation générale de la clef de sol (excepté pour le trombone) explique aussi pourquoi cette façon de faire de la musique est si populaire.

Habituellement, le *brass band* britannique (sur lequel se sont calqués la plupart des groupes de cuivres du monde) comprend les instruments suivants :

- 1 cornet soprano en mi^b
- 8 cornets en si^b
- 1 bugle en si^b
- 3 cors ténor (ou alto) en mi^b
- 2 barytons en si^b
- 2 trombones ténor en si^b
- 1 trombone basse en si^b/fa
- 2 euphoniums en si^b
- 2 tubas basse en mi^b
- 2 tubas basse en si^b
- Percussion

Zwei bedeutende Ereignisse haben dem Aufschwung der *Brass-Bands* beigetragen: die Erfindung und Entwicklung der Pumpventile und die Aufstellung der Saxhornfamilie in Europa, welche sich gemeinsam mit den Kornetts, den Posaunen und den Waldhörnern (die später aus der britischen *Brass-Band*-Besetzung entfernt wurden) als besonders leistungsfähig für Freiluftmusik gezeigt hat. Die Übereinstimmung der Fingersätze auf den verschiedenen Blechblasinstrumenten (die Posaune ausgenommen) war (und ist noch) von grosser Bedeutung für die Leitung einer *Brass-Band*, da es erlaubt, schnell von einem Instrument zum anderen zu übergehen; ebenso nützlich ist die allgemeine Verwendung des Violinschlüssels — ausser für die Bassposaune —, was die Volkstümlichkeit dieser Art des Musizierens erklären mag. Gewöhnlich besteht die britische *Brass-Band* (aus der sich die meisten reinen Blechbläserensembles der Welt entwickelt haben) aus folgender Besetzung :

- 1 Es-Soprankornett
- 8 B-Kornetts
- 1 B-Flügelhorn
- 3 Es-Tenor-(Alt-)hörner
- 2 B-Barytone
- 2 B-Tenorposaunen
- 1 B/F-Bassposaune

music played in the open air. Fingering similarity of brass instruments was (and is) of special value to those who direct brass bands, the trombone being the only exception, because it permits quick transfer from one instrument to another; and the general use of treble clef (except bass trombone) is another reason for this form of music-making being so acceptable.

Currently the British Brass Band (on which most of the world's all-brass ensembles are patterned) comprises the following instruments :

- 1 soprano cornet in Eb
- 8 cornets in Bb
- 1 flügel horn in Bb
- 3 tenor (alto) horns in Eb
- 2 baritones in Bb
- 2 tenor trombones in Bb
- 1 bass trombone in Bb/F
- 2 euphoniums in Bb
- 2 bass tubas in Eb
- 2 bass tubas in Bb
- Percussion

The 19th. Century Industrial Revolution coincided approximately with the beginning of the British Brass Band Movement. Factory owners became aware of the value of a band as a social adjunct to a factory, attracting workers and helping to advertise products! Additionally, towns

La révolution industrielle du XIX^e siècle coïncida approximativement avec le début du Mouvement anglais des *brass bands*. Les propriétaires d'usines se rendirent compte de la valeur que représentait un *band* dans une usine du point de vue social : il attirait les ouvriers et contribuait à la publicité. Par ailleurs, des villes et des villages, des sociétés de tempérance et des sociétés religieuses (et particulièrement l'Armée du Salut, qui a ses propres éditions musicales bien connues) eurent leurs *brass bands*. Des hommes aux mains peut-être trop calleuses pour jouer d'un instrument à cordes, et qui n'éprouvaient que peu d'intérêt pour les sociétés chorales qui fleurissaient à cette époque, trouvaient une satisfaction à jouer des instruments de cuivre ; qui plus est, le premier répertoire comprenait de larges extraits d'opéras et de chœurs, ce qui permettait des éditions parallèles avec intermèdes mélodiques. La musique que jouaient ces ouvriers du XIX^e siècle avait aussi une valeur thérapeutique pour eux : elle les aidait à oublier leurs conditions de vie et de travail peu agréables, et constituait un loisir sain et utile.

L'allongement du temps de loisirs et l'institution de concours ont encore augmenté la popularité des *brass bands*. Depuis ses débuts, le Mouvement s'est rapidement étendu : plusieurs pays ont leurs propres championnats nationaux de *brass bands* et organisent des concours pour solistes et petits ensembles de cuivres ; et le jury de ces manifestations est souvent composé d'éminents musiciens

2 B-Euphonien
2 Es-Basstuben
2 B-Basstuben
Schlagzeug

Die Industrialisierung im England des 19. Jahrhunderts und die Anfänge der britischen *Brass-Band-Bewegung* können etwa gleichzeitig angesetzt werden. Fabrikbesitzer wurden sich der sozialen Bedeutung einer werkeigenen Kapelle bewusst : sie konnte Arbeiter anlocken und zur Werbung für die Erzeugnisse beitragen. Ausserdem gründeten Städte und Dörfer, Mässigungsvereine und religiöse Gesellschaften (allen voran die Heilsarmee, die einen weltweit bekannten eigenen Musikverlag betreibt) *Brass-Bands*. Männer mit rauhen Händen, die deshalb kein Saiteninstrument spielen konnten, die sich von den damals beliebten Gesangsvereinen nicht angezogen fühlten, fanden Spass am Blasen in einer Blechbläserkapelle. Dazu kam noch, dass das damalige Repertoire zahlreiche Auszüge aus Opern und Chorwerken zählte, was Parallelausgaben mit gegenseitigem Melodienaustausch ermöglichte. Man darf auch nicht den therapeutischen Wert dieser Musik vergessen, die von den Fabrikarbeitern des 19. Jahrhunderts gespielt wurde : sie half ihnen ihre undankbare Arbeit und kümmerlichen Lebensverhältnisse vergessen und war gleichzeitig ein gesunder und nützlicher Zeitvertreib.

Freizeitverlängerung und Einrichtung von Wettbewerben haben auch noch zur Beliebtheit der *Brass-Bands* beigetragen.

and villages, temperance and religious societies (notably the Salvation Army which has its own widely reputed music editions) sponsor brass bands. Men whose hands were perhaps too rough to play string instruments, and who had little interest in the flourishing choral societies of that period, found satisfaction in playing brass instruments ; moreover the early repertoire largely comprised operatic and choral selections, so enabling parallel editions with melodic interplay. There was therapeutic value too in those artisans of the 19th. Century playing music because it helped them forget their uncongenial working and living conditions, besides being a healthy and purposeful hobby.

Increased leisure time and the institution of contests (band competitions) have enhanced the awareness and popularity of brass bands. Since those early beginnings the Movement has spread rapidly : many countries have their own national brass band championships, and competitions for individual brass soloists and small ensembles ; and those events are often adjudicated by eminent musicians from the general music sphere besides experts within the Movement.

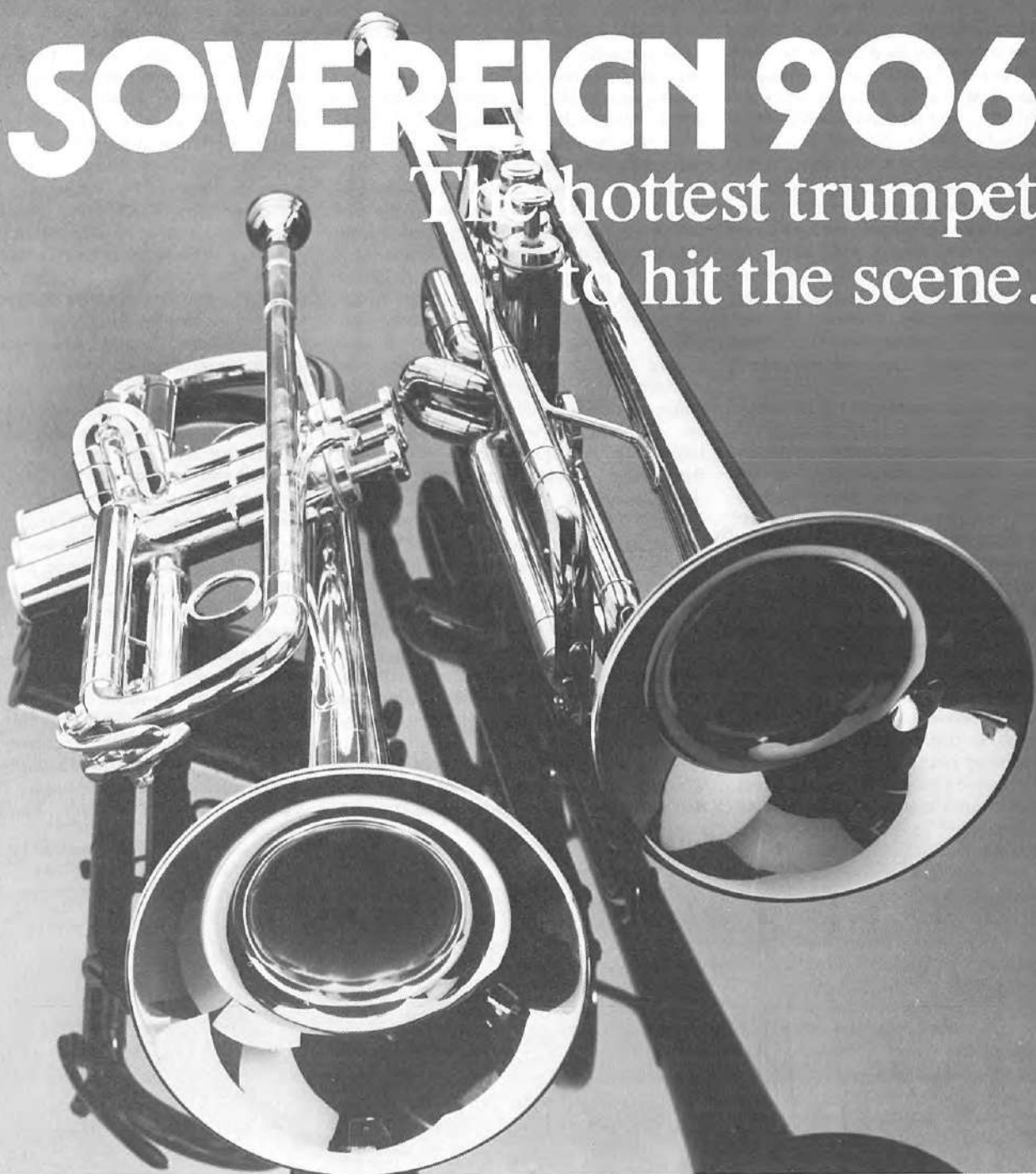
Innumerable orchestral brass players have originated from brass bands, indeed the all-brass ensemble is sometimes referred to as a "nursery" for them ; certainly it is a practical training ground, and more than a few conductors and teachers began their careers in this way. There is welcome liaison between bands and

Brass Band Eschlikon, Switzerland (1978). Conductor: Ernst Egger.



SOVEREIGN 906

The hottest trumpet
to hit the scene.



Designed in co-operation with Derek Watkins, lead Trumpet with the famous James Last Band and recognised as one of the world's leading trumpet players. Derek says "Nothing, but nothing feels better than to have a trumpet with sound characteristics plus an amazing, brilliant quality, which is a must for lead and high note specialists and this trumpet does just that."

Also the Sovereign '907' Symphonic Bb Trumpet for the Symphonic player, designed in co-operation with John Wallace of the Philharmonia Orchestra. A perfectly balanced, light-as-a-feather, fast fingering instrument that sounds as good as it looks.

full details from:
**Messrs. Jost Heer,
Schlieren, Zurich,
Postfach, CH 8952**


BOOSEY & HAWKES
(MUSICAL INSTRUMENTS) LTD
Deansbrook Road, Edgware,
Middlesex HA8 9BB
Telephone 01-952 7711

provenant du monde de la musique en général, en plus des experts du Mouvement lui-même.

Un nombre incalculable de musiciens d'orchestre sont venus des *brass bands*, à tel point qu'on parle souvent d'eux comme d'une «pépinière» de cuivres; de fait, ils sont un terrain d'apprentissage pratique, et plus d'un chef et d'un professeur a commencé sa carrière de cette façon. L'échange de personnel entre *bands* et orchestres est un lien tout à fait heureux et bien des chefs et musiciens d'orchestre dirigent des *brass bands*, pour le plus grand profit des uns comme des autres. La coopération se fait aussi avec des groupes chorals, comme l'indique la fréquence des concerts «cuivres et voix» partout en Europe et au-delà; et des pièces ont été spécialement composées pour ensemble de chœur et *band* par d'éminents compositeurs, tels Joseph Horowitz («Samson») et Gilbert Vinter («The trumpets»). Feu le D^r Denis Wright a fait un arrangement tout à fait remarquable du «Messie» de Haendel avec accompagnement de *brass band*. Le piano et l'orgue ont aussi été utilisés comme instruments solistes avec accompagnement occasionnel de *brass band*, comme par exemple les arrangements classiques de pièces de Grieg, Tchaikovsky et Mendelssohn.

Bien qu'un certain nombre de *brass bands* et d'ensembles de cuivres plus petits se soient donné un statut professionnel, le Mouvement des *brass bands* est surtout amateur, ce qui lui donne un enthousiasme et une ambiance qu'on lui envie dans tout le monde de la musique. Si au début l'accent était surtout mis sur la technique, la *musicalité* a fait des progrès remarquables ces dernières années, relevant ainsi cette forme d'expression artistique et encourageant un plus grand nombre d'arrangeurs et de compositeurs à écrire pour cette formation. Ces trente dernières années particulièrement, le répertoire s'est heureusement élargi, donnant naissance à des «classiques», contribuant à faire sortir le *brass band* de son isolement musical (ce qui, au début, posait des problèmes) et l'aidant à prendre une place importante dans le courant principal de la musique actuelle. La participation de chefs mondialement connus à des festivals de *brass bands* en a encore stimulé les progrès et la réputation dans l'opinion publique.

Parmi les compositeurs britanniques renommés qui ont écrit pour *brass band*, on trouve Elgar, Holst, Vaughan Williams, Bantock, John Ireland, Arthur Bliss, Herbert Howells et Edmund Rubbra. Dans le Mouvement lui-même, parmi les arrangeurs et compositeurs connus, on trouve les noms de William et Drake Rimmer, J. Ord Hume, J. A. Greenwood, Eric Ball, D^r

Von Anfang an hat die *Brass-Band-Bewegung* breite Aufnahme genossen; mehrere Länder veranstalten nationale *Brass-Band-Meisterschaften* und Wettbewerbe für Solisten und kleinere Ensembles, wobei sich die Jury oft aus berühmten Musikern aus der allgemeinen Musikwelt zusätzlich zu den Fachleuten der Bewegung zusammensetzt.

Zahllose Orchestermusiker kommen von den *Brass-Bands*, so viele, dass sie oft als ihre Vorschule bezeichnet werden. In der Tat, sie bieten die praktische Erfahrung, und zahlreiche Dirigenten und Lehrer haben ihre Laufbahn in der *Brass-Band* eingefädelt. Der Kräfteaustausch zwischen *Bands* und Orchester bildet ein wertvolles *Band*: viele Dirigenten und Orchestermusiker leiten *Brass-Bands*, was beiden Zugute kommt. Es wird auch mit Gesangsgruppen gearbeitet, wie von den in Europa und anderswo üblichen «Blechbläser und Gesang» — Konzerten bezeugt; ausserdem haben namhafte Komponisten speziell für Chor und *Brass-Band* komponiert, wie etwa Joseph Horowitz («Samson») und Gilbert Vinter («The Trumpets»). Der verstorbene D^r Denis Wright hat eine eindrucksvolle Bearbeitung von Händels Messias mit *Brass-Band*-Begleitung geschrieben. Auch das Klavier und die Orgel spielen gelegentlich als Soloinstrumente mit Begleitung einer *Brass-Band*, z. B. in den klassischen Bearbeitungen von Grieg, Tchaikovsky und Mendelssohn.

Obwohl einige *Brass-Bands* und kleinere Blechbläserensembles professionelles Niveau erreicht haben, ist die *Brass-Band-Bewegung* vor allem eine Amateurbewegung, was ihren einzigartigen Enthusiasmus und die Stimmung, um die die übrige Musikwelt sie beneidet, begründet. Lag der Akzent anfangs besonders auf den technischen Aspekten, so haben die *musikalischen* Komponenten inzwischen die Oberhand gewonnen, sodass diese künstlerische Ausdrucksform an Bedeutung gewonnen hat und dass eine stets wachsende Anzahl von Bearbeitern und Komponisten sich ange-regt fühlen, um für diese Ensembles zu schreiben. Insbesondere in den letzten 30 Jahren hat sich das Repertoire merklich erweitert, es sind sogar «Klassiker» entstanden, was dazu beigetragen hat, die *Brass-Band* aus ihrer Isolation (in früheren Zeiten war das ihr Problem) zu befreien und ihr zu einem bedeutenden Platz im Hauptstrom der gegenwärtigen Musik zu verhelfen. Das Mitwirken weltberühmter Dirigenten bei *Brass-Band*-Festspielen hat ihre Fortschritte gefördert, es hat ihr auch noch grössere Anerkennung eingebracht.

Unter den bekannten britischen Komponisten, die für die *Brass-Band* geschrieben haben, findet man Elgar, Holst,

orchestras with interchange of personnel, and several orchestral conductors and players direct brass bands — with mutual benefits. There is also co-operation with choral groups, as the frequency of «Brass and Voices» concerts indicates throughout Europe and beyond; and compositions have been specially written for choir and band together by outstanding composers, e. g. Joseph Horowitz («Samson») and Gilbert Vinter («The Trumpets»). Handel's «Messiah» was arranged most effectively with brass band accompaniment by the late Dr. Denis Wright. The piano and organ are used as solo instruments with brass band accompaniment occasionally too, including classical arrangements from Grieg, Tchaikovsky and Mendelssohn.

Although a few brass bands and smaller brass groups have acquired professional status, the Brass Band Movement is mainly amateur, and it contains unique enthusiasm and spirit which are envied throughout the world of music. Although in earlier times the accent was primarily on technique, during the past several years *musicianship* has improved remarkably, enhancing this art form and encouraging more arrangers and composers to write for the medium. The last three decades particularly have brought a welcome repertoire expansion, raising standards and helping brass bands to become less musically insular (a problem in earlier times) and a *consequential part of music's mainstream today*. Participation of world-class conductors at band festivals has stimulated progress and brought even more recognition.

Among outstanding British composers who have written for the Brass Band are Elgar, Holst, Vaughan Williams, Bantock, John Ireland, Arthur Bliss, Herbert Howells and Edmund Rubbra. Well known arrangers and composers within the Movement include William and Drake Rimmer, J. Ord Hume, J. A. Greenwood, Eric Ball, Dr. Denis Wright, Frank Wright, Gilbert Vinter, Elgar Howarth and Edward Gregson. There is also a growing number of arrangers/composers in Europe, America, Australia and New Zealand who are writing substantial material for brass bands.

The Movement has its own national and international journals to which established writers and musicians contribute, and there is a flourishing brass band interest in schools too. Young people who might not be interested in the piano, woodwind and string instruments are often attracted to brass bands which offer much quicker initial musical expression than other ensembles; young brass players without previous musical experience can play simple harmonized melodies within three months of com-



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 BURGDORF

TELEFON 034/22 33 53

Schilke
Bach
Benge
Besson
Yamaha

Olds
King
Getzen
Holton
Conn
Selmer



Fachkundiger Reparatur-Service in eigener Werkstätte



Brass Band Frohsinn Schötz, Switzerland. Conductor: André Winkler.

Denis Wright, Frank Wright, Gilbert Vinter, Elgar Howarth et Edward Gregson. On rencontre aussi un nombre croissant d'arrangeurs/compositeurs en Europe, en Amérique, en Australie et en Nouvelle-Zélande, qui créent un matériel substantiel pour *brass bands*.

Le Mouvement a ses propres journaux nationaux et internationaux auxquels participent des écrivains et des musiciens confirmés, et l'intérêt pour les *brass bands* fleurit même dans les écoles. Les jeunes qui ne s'intéressent pas au piano, aux bois ni aux cordes se sentent souvent attirés par les *brass bands* qui offrent beaucoup plus rapidement que d'autres ensembles une première possibilité d'expression musicale; de jeunes musiciens de cuivres sans expérience musicale préalable peuvent, au bout de trois mois déjà, jouer des mélodies harmonisées simplement. Et jouer dans un *brass band* implique une forme tout à fait particulière de discipline et de camaraderie, ce qui contribue à la formation du caractère et à l'apprentissage des relations harmonieuses avec les autres.

Dans bien des cas, ce n'est qu'au travers d'arrangements pour *brass band* que les gens en viennent à entendre une musique de qualité, classique ou autre, et c'est ce qui explique pourquoi on appelle parfois le *brass band* «l'orchestre du peuple». Des œuvres comme l'ouverture du «Roi d'Ys» (Lalo, arr. Frank Wright), comme la 5^e symphonie de Tchaikowsky (arr. Eric Ball) et l'«Ouverture pour un Festival académique» de Brahms (arr. Denis Wright) sont d'excellents exemples de pièces orchestrales arrangées pour cuivres, et qui ont été acclamées par certains des critiques musicaux les plus distingués du monde.

La qualité sonore tout à fait particulière du *brass band*, évoquant le plein air et la santé, sa chaleur ainsi que sa tessiture

Vaughan Williams, Bantock, John Ireland, Arthur Bliss, Herbert Howells und Edmund Rubbra. Innerhalb der Bewegung findet man unter den bekannten Bearbeitern und Komponisten Williams und Drake Wright, Frank Wright, Gilbert Vinter, Elgar Howarth und Edward Gregson. Auch in Europa, in Amerika, in Australien und in Neuseeland gibt es immer mehr Bearbeiter und Komponisten, die wertvolles Material für *Brass-Bands* schaffen.

Die Bewegung besitzt ihre eigenen nationalen und internationalen Zeitschriften, in denen Beiträge von namhaften Schriftstellern und Musikern zu lesen sind. Das Interesse für die *Brass-Bands* nimmt auch in den Schulen zu. Junge Leute, die sich weder vom Klavier, noch von den Holzblas- oder Saiteninstrumenten angezogen fühlen, wenden sich schon eher den *Brass-Bands* zu, die viel schneller als irgendwelche andere Ensembles die Möglichkeit bieten, sich musikalisch auszudrücken. Schon nach drei Monaten können junge Blechbläser ohne Vorbildung oder Erfahrung einfach harmonisierte Melodien blasen. Dazu kommt noch, dass die Mitgliedschaft in einer *Brass-Band* eine besondere Art Disziplin und Kameradschaft fördert, die der Charakterbildung und den zwischenmenschlichen Beziehungen zugute kommt.

Sehr oft kommen Leute erst über die *Brass-Band* in den Genuss von (klassischer oder anderer) Qualitätsmusik, weshalb die *Brass-Band* wohl manchmal «das Orchester des Volkes» genannt wird. Werke wie die Ouvertüre zu «Roi d'Ys» (Lalo, Bearb. Frank Wright), wie Tchaikowskys 5. Sinfonie (Bearb. Eric Ball) oder die «Akademische Fest-Ouvertüre» (Brahms, Bearb. Denis Wright) sind ausgezeichnete Beispiele von Orchesterstücken, die für Blechbläser bearbeitet und von gewissen Grössen der

mencement. And brass band performance has its own particular form of discipline and fellowship which contribute to character and harmonious personal relationships.

In many cases it is only via brass band arrangements that people hear classical and other music of quality, which may explain why the Brass Band is sometimes called "The People's Orchestra". Works such as the overture to "Le Roi d'Ys" (Lalo, arr. Frank Wright), Tchaikovsky's Fifth Symphony (arr. Eric Ball) and "Academic Festival Overture" (Brahms, arr. Denis Wright) are excellent examples of orchestral items arranged for brass which have been acclaimed by some of the world's most distinguished music critics. There is a healthy open-air quality in its distinctive sound, tonal warmth and wide dynamic range, all combining to give it universal appeal. Nor does the Brass Band lack tone colour; most shades of musical expression are possible: as Lilla Fox says in her book "Instruments of Processional Music" (Lutterworth Press, 1967): "...the incomparable sound of brass which can play the clown, call to battle, and open the gates of Heaven, all in one piece of music." With good reason the Brass Band was described as "a singularly beautiful musical medium" by Eric Blom, esteemed writer and music critic; and it is the gateway to a worthwhile musical experience.

Some of the world's best known music academies award diplomas for brass band conducting and performance on brass band instruments, and many education authorities sponsor evening classes for adults to have instruction in this art form.

The sight and sound of a good brass band playing march music is irresistible to children and adults alike, and besides

ample et dynamique, tout cela se combine pour lui conférer un charme universel. Ses timbres sont pleins de couleurs; toutes les nuances de la palette musicale sont possibles. Comme le dit Lilla Fox dans son livre «Instruments of processional Music» (Lutherworth Press, 1967): «... la sonorité incomparable des cuivres, qui peuvent faire le clown, appeler aux armes et ouvrir les portes du Ciel, tout cela dans le même morceau de musique.» C'est avec raison qu'Eric Blom, écrivain et critique musical réputé, parle du *brass band* comme d'«un moyen d'expression musicale d'une beauté singulière»; et il est la porte ouverte sur une expérience musicale qui vaut son prix.

Certaines des écoles de musique les plus connues au monde donnent des diplômes en direction et en instruments du *brass band*, et de nombreux cours du soir sont subventionnés par les autorités éducatives pour les adultes qui veulent se former dans ce domaine de l'art.

Voir et entendre un bon *brass band* jouer une musique de marche est un événement irrésistible, tant pour les adultes que pour les enfants; non seulement, cela donne un merveilleux sens du rythme et un sentiment de bien-être, mais c'est bon pour la morale! Toutefois le répertoire pour *brass band* ne se limite pas à des marches: jazz, musique de danse, arrangements de classiques, extraits d'opéras, musiques de spectacles, compositions originales et solos, il peut tout présenter, démontrant ainsi sa polyvalence et son efficacité. Parmi ses membres on retrouve toutes les professions et tous les métiers; il n'y a pas de barrières sociales; PDG et avocats jouent côte-à-côte avec des charpentiers et des ouvriers, et on voit même se développer des associations familiales — souvent 2 parfois même 3 générations se côtoient dans le même ensemble! La tradition du *band* en devient presque une manière de vivre. Fêtes civiques et nationales, parades, cortèges, réunions de toutes sortes, concerts, toutes manifestations qu'un *brass band* peut contribuer à animer!

Pour résumer brièvement: le *brass band* est une activité importante et créative pour plusieurs milliers de musiciens — hommes et femmes — de tous âges, et sa valeur culturelle est significative à l'échelle internationale. Les *brass bands* ont leur place aux côtés des orchestres professionnels et des chœurs en concerts ainsi que dans les émissions de prestige de la radio et de la TV, par exemple, puisqu'ils contribuent indéniablement à l'amélioration de la qualité de la vie elle-même.

Vraiment, le *brass band*, c'est la musique du peuple!

Musikkritik mit Begeisterung begrüsst worden sind.

In der wahrhaft besonderen Klangqualität der *Brass Band*, ihren warmen Tönen und ihrem weitgespannten Tonumfang liegen gesunde, freie Luft und auf alle wirkender Zauber. Es fehlt ihr auch nicht an vielfältigen Tonfärbungen: Alle Nuancen der musikalischen Ausdruckskala sind möglich — Lilla Fox sagte in ihrem 1967 in der Lutterworth Press erschienen Buch «Instruments of Processional Music» «... der unvergleichliche Klang der Blechblasinstrumente, die scherzen können, zur Schlacht aufrufen können, die Himmelspforte öffnen können» — alles in einem einzigen Musikstück». Mit Recht ist die *Brass Band* von Eric Blom, einem geschätzten Musikkritiker und Schriftsteller, als ein «seltsam schönes musikalisches Ausdrucksmittel» gelobt worden. Sie ist der Weg zu lohnenden musikalischen Erfahrungen.

Einige der berühmtesten Musikhochschulen der Welt erteilen Diplome für *Brass-Band*-Leitung und für *Brass-Band*-Instrumente, und viele Erziehungsbehörden fördern Abendkurse für Erwachsene, die sich in dieser Kunstform ausbilden wollen.

Marschmusik von einer guten *Brass Band* gespielt übt einen unwiderstehlichen Reiz auf alt und jung aus. Ausser dem bezaubernden Rhythmusgefühl und allgemeinen Wohlbefinden, das einer dabei empfindet, wirkt diese Musik erbaulich! Das *Brass-Band*-Repertoire besteht aber nicht nur aus Märschen. Vielseitigkeit und Nützlichkeit der *Brass-Band* wird auch hier bewiesen: sie kann auch Jazz- und Tanzmusik, Klassikerbearbeitungen, Opernauzüge und Show-Musik, Originalkompositionen und Solostücke spielen. Sie zählt Mitglieder aus allen möglichen Berufen und kennt keine sozialen Schranken. Nebeneinander blasen Generaldirektoren, Rechtsanwälte, Zimmerleute und Fabrikarbeiter, zu einer grossen Familie zusammengeschlossen — oft zwei bis drei Generationen im selben Ensemble! *Brass-Band*-Tradition wird hier zur Lebensart. Nationalfeiern, bürgerliche Feste, Aufzüge, Versammlungen aller Art, Konzerte: die *Brass-Band* trägt überall zum Erfolg bei.

Zusammenfassend: die *Brass-Band* bietet tausenden von Musikern aller Alters- und Gesellschaftsschichten — ob Mann oder Frau — ein wichtiges schöpferisches Betätigungsfeld. Ihre kulturelle Bedeutung ist international anerkannt. *Brass-Bands* haben einen festen Platz neben Berufsorchestern und Chören sowohl in Konzerten wie in den grossen Rundfunk- und Fernsehsendungen z. B., indem sie der Verbesserung der Lebensqualität auch ihr Scherflein entrichten.

Brass-Band-Musik ist Musik des Volkes!

imparting a delightful rhythm sense and feeling of well-being, it builds morale! But brass band repertoire is not limited to marches only: jazz, dance music, arrangements of the classics, operatic selections and show numbers, original compositions and solos are presented in this context, exemplifying versatility and usefulness. Membership includes all professions and crafts, and there are no social barriers; company directors and lawyers play next to carpenters and factory workers, and family associations develop — often with two and even three generations appearing in the same ensemble! Band tradition becomes almost a way of life. Civic and national celebrations, parades, pageantry, gatherings of many kinds, concerts: all are enhanced by contributions from brass bands.

To summarize briefly: the Brass Band constitutes a substantial, creative activity for many thousands of musicians — male and female — of all ages, and its cultural importance has international significance. Brass bands take their place beside professional orchestras and choirs in concerts, prestigious radio and television broadcasts, for example, providing service that contributes positively to the quality of life itself.

Truly the Brass Band is Music of the People!

DENIS WICK 'Gold-plated' Mouthpieces

58 varieties of Golden Sound
Also a full range of mutes and the 'Standard' range of silver plated mouthpieces for the young musician.

BOOSEY & HAWKES
(MUSICAL INSTRUMENTS) LTD

full details from: Messrs. Jost Heer,
Schlieren, Zurich, Postfach, CH 8952

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

AMMANN B. (Selbstv.)	Basel (CH)	MERION/PRESSER	Bryn Mawr (USA)
BAUER G.	Karlsruhe (D)	MODERN EDITION	München (D)
BENN E.	London (GB)	MUZICHNA UKRAINA	Kiev (URSS)
BILLAUDOT G.	Paris (F)	MUZIKA	Leningrad (URSS)
BIM	Moudon (CH)	MUZIKA	Moscow (URSS)
BOONIN J.	Hackensack (USA)	NOGA MUSIC	Jerusalem (Israel)
THE BRASS PRESS	Nashville (USA)	NSVL MUUSIKAFONDI	Tallinn (URSS)
CARDOSO W.	Buenos Aires (Arg.)	PETERS C. F.	New York (USA)
CeBeDeM	Bruxelles (B)	SCHNEIDER H.	Tutzing (D)
DOBLINGER	Wien (A)	SCHOTT	Mainz (D)
EDITIO MUSICA	Budapest (H)	SCHULZ	Freiburg (D)
EUROPEAN AMERICAN	New York (USA)	SCOME GNA	Torino (I)
FREI H. (Selbstv.)	Mellingen (CH)	SHAWNEE PRESS	Delaware Water Gap (USA)
G.I.A.	Chicago (USA)	SOUTHERN MUSIC CO	San Antonio (USA)
HUG & CO	Zürich (CH)	SOVIET COMPOSERS	Moscow (URSS)
KALMUS A. A.	London (GB)	WIND MUSIC	Rochester (USA)
LOUISIANA STATE UNIV.	(USA)		

DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

ARGO	London (GB)	HÄNSSLER	Neuhausen (D)
BARCLAY	Paris (F)	IPG	Paris (F)
BIS	Stockholm (S)	JUGOTON	Zagreb (YU)
CORELIA	Chalo Saint-Mars (F)	McGILL UNIV. RECORDS	Montreal (Canada)
CRI RECORDS	New York (USA)	METROPOLE	Paris (F)
CRYSTAL RECORDS	Los Angeles (USA)	MUSICA VIVA	Hamburg (D)
DEUTSCHES MUSEUM	München (D)	PHONOPLAY	Luzern (CH)
D&S	Wittenhagen (NL)	NEW WORLD REC. INC.	New York (USA)
ERATO	Paris (F)	RCA	Hamburg (D)
FERMAT	Stockholm (S)	VOX	New York (USA)

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- BOLOTIN Sergei, **Études** for trumpet (or cornet), 2nd edition, completed (Leningrad, Muzika).
- DOPPELBAUER Rupert, **Das tägliche Training**, technische Übungen für (u. a.) Trompete, Flügelhorn (Wien, Doblinger, 1978 — 04362).
- ROSENFELD Seymour, **36 Elementary Studies** for trumpet (Clifton, N.J., European American Music Corp., 1977 — sent by A. A. Kalmus, London).
- STAMP James, **Warm-ups + Studies** (Mises en train + études; Einspielübungen + Etüden). Français, English, Deutsch (Moudon, Editions BIM, 1978).
- STEVENS Thomas, **Changing Meter Studies** (Études avec mesures changeantes; Studien mit wechselnden Taktarten), for trumpet or any treble clef instrument (Moudon, Editions BIM, 1978).

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.

- BLAGOVIDOV B., **Concerto** for trumpet and orchestra (piano red.) (Moscow, Soviet Composers, 1978). In «Album of Concertos for Wood and Brass Instruments and Orchestra by Soviet Composers».
- BORST Rudolf/ BOGAR Istvan (Herausgeber), **Trompetenmusik** für Anfänger, mit Klavierbegleitung (Budapest, Editio Musica, 1971).
- BELOFASTOU O. (compiler) «**Trumpet**» for the 1st study year, with piano acc. (Kiev, Muzichna Ukraina, 1978).
- DECKER C., **Andante e Rondo** per tromba e pianoforte (Torino, Edizioni Musicali Scomegna, 1978).
- DOKSHITZER Timofei (compiler and arranger), **Three Baroque Concertos** for trumpet and piano. Telemann, Tartini, Verachini (Moscow, Muzika, 1978).
- DRATHS Willi (Bearbeiter), **Klassisches Trompeten Album**, mit Klavierbegl. 2. Trompete ad lib. (Mainz, Schott, 1978 — ED 6775).
- HOLMES Paul, **Sonata** for trumpet and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, Inc., 1962 — LA 50). 10'.
- KUZHAMJAROV Kuddus, **Concerto** for trumpet and orchestra (piano red.) (Moscow, Muzika, 1978). Trumpet part edited by Yuri Klushkin.
- PAKHMUTOVA Alexandra, **Prelude and Allegro** for trumpet and piano (Moscow, Muzika, 1978).
- PHILLIPS Harry I. (compiler and editor), **Eight Bel Canto Songs** for solo winds with piano acc. (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1967 — LA 77).
- TCHAIKOVSKY P. I., **Dance Napolitaine** from «Swan Lake», arranged by David R. Hickmann (Nashville, The Brass Press, 1978).
- ZANINELLI Luigi, **Autumn Music** for B^b trumpet and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1973 — LA 118). 6'30".
- NELHYBEL Vaclav, **Metamorphosis** for piccolo trumpet and organ (Clifton, N. J., European American Music Corp., 1977 — EA277). 7-8'.
- SHORT David, **Liturgical Suite** for B^b trumpet and piano (organ) (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1972 — LA 111). 8'.
- AMMANN Benno, **Cantique médité** sur la harpe, avec trompette (Basel, Benno Ammann, MS, 1977 — Adr.: B. Ammann, St. Alban-Vorstadt 43, CH-4052 Basel).
- BORST Rudolf/ LORAND Istvan (Editors), **Trumpet Duos** (Budapest, Editio Musica, 1973).
- DRATHS Willi (Bearbeiter), **Beliebte Vortragsstücke** für Trompete (Flügelhorn oder Kornett) mit 2. Stimme ad lib. (Mainz, Schott, 1978 — ED 6778).
- DUBOIS P. M., **Histoires de trompettes**, 16 duos progressifs de «très facile» à «facile» (Paris, Billaudot, 1978).
- GEARHART Livingston (composer, compiler and arranger), **Duet Sessions** «Music for Two» in many combinations of treble clef instr. (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1964 — LD 31).
- HERBORG Dieter, **Kleine Suite** in 4 Sätzen für 2 Instrumente gleicher oder unterschiedlicher Stimmung (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, 1978 — Nr. 843).
- RACUSEN David, **Canonic Etudes** for solo or ensemble use by any B^b instrument (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1971 — LD 94).
- MAJO Ernest, **Petite Suite** «pour 3 trompettes», in 6 Sätzen (Karlsruhe, Georg Bauer Musikverlag, 1977 — Musik f. Bläser, 5. Folge).
- PATACHICH Ivan, **Tercettino** für 3 Trompeten (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1977 — Nr. 826). 7'.
- TAKACS Jenő, **Trompeten-Studio I** op. 98 für 2-3 Trompeten in C oder B (Wien, Doblinger, 1978 — O5 729).
- CASSEL Don & GEARHART L., **Trumpet Sessions**, fun for 2, 3 and 4 trumpets (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1968).
- LO PRESTI Ronald, **Suite** for five trumpets (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1963 — LD 22).
- PEETERS Flor, **Aria** for solo trumpet and band, transcribed from Sonata for trumpet and piano, op. 51, by Bryan Goff (New York, C. F. Peters, 1977 — P66646).

COR — HORN

- HILL Douglas D. & FROSETH James O., **Introducing the French Horn**, a programmed text for beginning homogeneous or heterogeneous band classes, including photographs, a sound recording and checklists for parent and teacher (Chicago, G.I.A. Publications, 1976).
- FAITH Richard, **Movements** for horn and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1968 — LA 85). 5'30".

Conditions

1. Votre commentaire écrit ne doit pas dépasser **une page de 25 lignes dactylographiées par titre**, ou l'équivalent en manuscrit.
 2. Les commentaires doivent parvenir à notre rédaction au plus tard **trois semaines** après réception des titres demandés.
 3. Les titres demandés sont offerts et ne doivent pas être renvoyés.
- C'est avec reconnaissance que nous recevrons 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 dactylographierte 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!)

- HADDAD Don, **Sonata** for horn and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1966 — LA 70). 8'45".
- — — **Allegro Giocoso** for horn and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1963 — LA 84). 2'.
- HOLMES Paul, **Serenade** for horn and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1962 — LA 49). 4'.
- PHILLIPS Harry I. (compiler and editor), **Eight Bel Canto Songs** for F horn and piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1967 — LA 80).
- YANCICH Milan (arranger and editor), **15 Solos** for french horn with piano accompaniment (Rochester, Wind Music, inc., 1978).
- BISCHOF Rainer, **Sonatine** op. 2, für Horn (F) Solo (Wien, Doblinger, 1978 — 05 620). ca. 6'.
- HARRIS Arthur, **Theme and Variations** for 4 horns (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1963).
- KAREVA H., **Trio** op. 12, violino, corno e pianoforte (Tallinn, URSS, NSVL Muusikafondi EV Osakond, 1977).
- SCHWERTSIK Kurt, **Trio** für Violine, Horn und Klavier (München, Edition Modern, 1962).
- ANONYMUS, **Sonata da caccia** pour cor, 2 violons, 2 violes et basso continuo (Zurich, Hug & Co., 1978 — Flores Musicae). Edité par Kurt Janetzky.
- BEEHR Johann, **Concerto à 4** pour cor de postillon et cor de chasse, 2 violons et basso continuo, édité pour la première fois par Kurt Janetzky (Zurich, Hug & Co, 1978 — Flores Musicae).

COR ALTO MI^b — E^b ALTO HORN

- WOODS Jon R./ FROSETH James O., **Introducing the alto horn** (Chicago, G.I.A. Publications, Inc., 1976).

TROMBONE — POSAUNE

- RICHARDSON William/ FROSETH James O., **Introducing the trombone** (Chicago, G.I.A. Publications, Inc., 1976).
- STEINER F./ VÖLGYI E./ ZILCZ G., **Zugposauenschule I** (Budapest, Editio Musica, 1971).
- CONSTANT Fr., **Plaisance** pour trombone & piano (Paris, Billaudot, 1978).
- DAVIDSON J., **Sonata** for trombone & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1966 — LA 67).
- GOUINGUENE C., **Concerto** sur des thèmes d'Henicken pour trombone et piano (réduction) (Paris, Billaudot, 1975).
- HAMES Richard D., **A Solis Ortus Cardine** for bass trombone & piano (München, Edition Modern, 1976).
- IMBRIE Andrew, **Three Sketches** for trombone & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1970 — LA 96).
- PHILLIPS Harry L., **Eight Bel Canto Songs** for trombone & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1967 — LA 81).
- RILEY James, **Textures** for trombone & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1972 — LA 109).
- WATSON Walter, **Sonatina** for trombone & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1962 — LA 48).
- ZORMAN Mashe, **Cells** for trombone & piano (Jerusalem, Noga Music, 1978 — NM 02378).
- ERICSSON Hans-Ola, **Morceau I** for trombone alone (München, Edition Modern, 1974 — M 1933 E).
- RZENSKI Frederic, **Last Judgment** for trombone solo, or several trombones in unison (Wien, Edition Modern, 1977 — M 1972 E).
- PERLAKI Jozsef (editor), **Posaunenduos** (Budapest, Editio Musica, 1976 — Z. 6910).
- GEARHART Livingston/ CASSEL Don/ HORNIBROOK W., **Bass Clef Sessions**, an ensemble collection of duets, trios and quartets for trombones or baritones (Delaware Water Gap, Shawnee Press).
- NELHYBEL Vaclav, **Tower Music** for 8 trombones (Hackensack, N. J., Joseph Boonin, Inc., 1977; sent by Alfred A. Kalmus, London).

BARYTON — BARITON

- WOODS Jon R., **Introducing the baritone Horn**; in treble clef or bass clef (Chicago, G.I.A. Publications, Inc., 1976).

and the commentaries will be published (at the usual discretion of the editor) in the following issue.

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

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

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

Précisions :

Si la rédaction ne répond pas dans un délai de 4 semaines à la demande d'un lecteur, c'est que les titres en question sont déjà distribués.

La rédaction se réserve le droit de ne pas publier certains commentaires, ou de les faire paraître à une date ultérieure.

Anmerkungen :

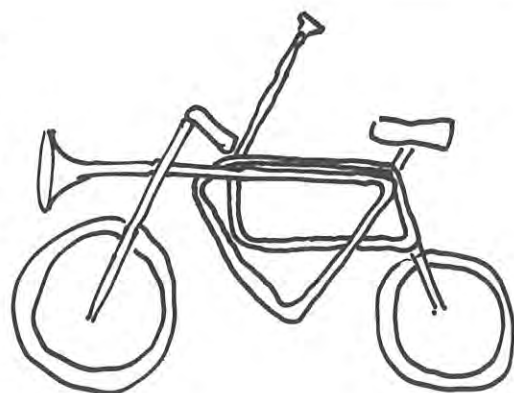
Wenn die Redaktion auf die Anfrage zur Rezensionierung innert 4 Wochen nicht antwortet, ist es weil die betreffenden Titel schon vergeben sind.

Die Redaktion behält sich das Recht vor, gewisse Kommentare nicht abzudrucken, oder erst in einer späteren Ausgabe.

Attention :

If the editor doesn't answer within four weeks to the request of the reader for material, it means that the requested titles have already been sent out.

The editor reserves the right not to publish certain reviews or to print them at a later date.



TUBA

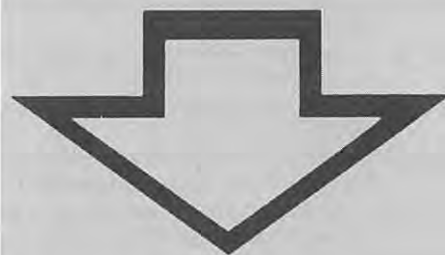
- TORCHINSKY Abe/ FROSETH James O., **Introducing the Tuba**, preliminary book (Chicago, G.I.A. Publications, Inc., 1977).
- BENCRISCUTTO Frank, **Concertino** for tuba and (band) piano reduction (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1971 — LA 103).
- FRACKENPOHL Arthur, **Variations** for tuba & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1973 — LA 121).
- HADDAD Don, **Suite** for tuba & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1966 — LA 66).
- HOLMES Paul, **Lento** for tuba & piano (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1961 — LA 46).
- PHILLIPS Harry I., **Eight Bel Canto Songs** for tuba & piano (Delaware Water Gap, 1967 — LA 82).
- MORRIS Winston R., **An Introduction to Orchestral Excerpts for Tuba** (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1974 — LA 126).
- DOBROWOLSKI Andrzej, **Musik** für tuba solo (München, Edition Modern, 1977).
- PAYNE Frank Lynn, **Quartet** for tubas (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1971 — LD 101, score & parts).

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

- BOGAR Istvan, **Three Movements** for brass quartet, 2 tps, tb, tuba (Budapest, Editio Musica, 1972).
- GABRIELI Andrea, **Ricercar V und XI** für 2 tps und 2 tbs (oder h & tb) bearb. von W. Suppan (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz — 1977).
- SZELENYI Istvan, **Suite** f. 2 tps & 2 tbs (Budapest, Editio Musica, 1973 — Z. 6868).
- ZETTLER Richard, **Bläusersätze** nach europäischen Volksliedern, für 4 Blechbläser (2 tps — 2 tbs) (Mainz, Schott, 1978 — ED 6768).
- BACH J. S., **St. Anne's Fugue** arranged for brass quintet (2111) or brass choir by F. Chester Roberts (San Antonio, Southern Music Co., 1978 — ST-258).
- HOLMES Paul, **Brass Quintet** (2111) (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1974 — LD 147).
- LEJEUNE Claude, **Chanson à 5**, «revoicy venir du printemps», edited for brass quintet (2111) by R. Jacoby and M. Carlson (Chicago, G.I.A. Publications, 1977 — G 2059).
- RILEY James, **Four Essays** for brass quintet (2111) (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1973 — LD 123). 5'30".
- SIMONIS Jean-Marie, **Canzoni a Cinque** pour 2 tps, cor et 2 tbs, op. 32 (Bruxelles, CeBeDeM, 1978). 10-11'.
- TAXIN Ira, **Brass Quintet** (2111) (Bryn Mawr, Merion Music/Presser, 1973; sent by A. A. Kalmus, London). ca. 11'.
- MAJO Ernest, **Meditation über: O Haupt voll Blut und Wunden** für 2 tps, 2 Flügelh., 2 tbs, Tenorh., Bar. (Karlsruhe, Georg Bauer Musikverlag, 1975).
- MUCZYNSKI Robert, **Allegro Deciso**, op. 4 for 2 tps, 2 hs, tb, tuba and timp. (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1962 — LD 21).
- SCHULLER Gunther, **Symphony** for brass and percussion, 6 tps, 4 hs, 3 tbs, bar., 2 tubas, 4 timp. perc. (Delaware Water Gap, Shawnee Press, 1959 — LD 117). 18'.
- SIKORSKI Tomasz, **Homophonie** für 12 Blechbläser, Klavier und Gong (4 tps, 4 hs, 4 tbs, gong profondo, pianoforte) (München, Edition Modern, 1973; Krakow, PWM, 1973). 11'.
- SZÖLLÖSY Andras, **Musiche per Ottoni**, 3 tps, 3 tbs (Budapest, Editio Musica, 1976 — Z. 7411). 6'.

ENSEMBLES À VENT — BLÄSERENSEMBLES — WIND ENSEMBLES

- FRANÇAIX Jean, **Quasi improvvisando**, 2.2.2.2. — 2 hs, 1 tp (Mainz, Schott, 1978 — ED 6762).
- MICHEL Wilfried, **Aerophonie** für 17 Blasinstrumente (München, Edition Modern, 1977 — M 1866 E).



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.).

FOR SALE

B^b cornet King Sterling Bell incl. case, in splendid condition except for lacquer. Price: D.fl. 800.
Address: E. Ninck Blok, v. Goyenlaan 41, NL — BILTHOVEN, Holland. Tel. 030-787 665.

NORTHRIDGE BRASS QUINTET

An ensemble of excellence which can provide a most memorable experience.
Contact: Keith Snell, 411 South Kenneth Road, Burbank, Ca. 91501, U.S.A. For Concerts, Weddings, Parties.

À VENDRE

Répertoire pour ensemble de cuivres, 4, 5 ou 6 parties.
S'adresser à André Thibaud, place Jacquemart 53, F-26 104 Romans Cedex, France.

VERKAUFE

Neue KING 4BF Posaune, sterling silver bell (DM 2200.—) BACH 50B2 Bassposaune, GBB, Lightweight slide (DM 2500.—).
Johannes Gruber, Lindenstrasse 28, D-7407 Rottenburg 5, Tel.: 07472/1832.



HARMONIES — BLASORCHESTER — WIND ORCHESTRAS

- CHARPENTIER Marc-A., **Präludium**, Bearb. für Blasorch. von Edmund Löffler (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, Nr. 834).
- HÄBERLING Albert, **Kleine Blasorchestermusik, «Intermezzo»** in Harmonie oder Brass Band Besetzung spielbar (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1978 — Nr. 831).
- HERBORG Dieter, **Flinke Ventile**, Solo für 3 Trompeten (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1978 — Nr. 844).
- MAASZ Gerhard, **Bläuerspiel** «Lasst doch der Jugend ihren Lauf» (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1978 — Nr. 829).
- PATACHICH Ivan, **Zwei ungarische Tänze** (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag F. Schulz, 1977 — Nr. 828).
- SCHNEIDER Willy, **Ein Sommertag**, Suite (Mainz, Schott, 1978 — BLK 208).



INSTRUMENTS AD LIB. — AD LIB. INSTRUMENTE — AD LIB. INSTRUMENTS

- LAUCK Thomas, **Gebet eines Negerjungen** für einen Bläser (München, Edition Modern, 1977 — M 1926 E).

LIVRES — BÜCHER — BOOKS

- BATE Philip, **The Trumpet and Trombone**, English, 299 pages, ill. (London, Ernest Benn, Second Edition 1978).
- CARDOSO Wilfredo, **Ascending Trumpets**, vol. 3-4. The use of trumpets with ascending valves in symphonic music, opera and ballet. English (Buenos Aires, Wilfredo Cardoso, 1978). 50 p. Address: Wilfredo Cardoso, Esmeralda 1075, 2° Apt. 32, 1007 Buenos Aires, Argentina.
- FANTINI Girolamo, **Modo per Imparare a sonare di Tromba** [...] (Frankfort, 1638), Facsimile edition with a complete English translation and critical commentary by Edward H. Tarr (Nashville, The Brass Press, 1978 — Brass Research Series: N° 7).
- FREI Herbert, **Gedanken zur Tätigkeit des Blasmusikdirigenten** (Selbstverlag: H. Frei, Sonnenweg 36, CH-5507 Mellingen; 1978) 28 Seiten.
- MENDE Emilie, **Arbre généalogique illustré des cuivres européens; Stamm-
baum der europäischen Blechblasinstrumente in Bildern; Pictorial
Family Tree of Brass Instruments in Europe** (Moudon, Editions BIM, 1978).
- MORLEY-PEGGE R., **The French Horn**, 222 pages, English (London, Ernest Benn, Second impression 1978).
- MOOG Helmut, **Blasinstrumente bei Behinderten**, 198 Seiten, Abb. Alta Musica III, Deutsch (Tutzing, Hans Schneider, 1978).
- SCHAFER William J., **Brass Bands & New Orleans Jazz**, 134 pages, ill. + pictures, English (Louisiana State University Press, 1977).



DISQUES — SCHALLPLATTEN — RECORDS

TROMPETTE — TROMPETE — TRUMPET

- ANDRÉ Maurice, **«trompette divertissement»**; le canari, danse du feu, concerto de Varsovie, caprice viennois, danse du sabre, etc.; arrangements et direction musicale Jean-Michel Defaye (Paris, BARCLAY 90286).
- BASCH Wolfgang, Die sechs Brandenburgische Konzerte von J. S. Bach, **Konzert Nr. 2 F-dur**, BWV 1047. Deutsche Bachsolisten, Dir. Helmut Winschermann (Hamburg, RCA RL 30457 — «Ullstein Musik»).
- BERNARD André, **L'Adagio d'Albinoni**; (+ Corelli, Viviani, Vivaldi, Bach, Purcell) avec Edgar Krapp, orgue, L'Ensemble Instrumental de France et L'Ensemble de Cuivres André Bernard (Paris, IPG «Aristocrate» 7673).



CONRAD Jörg, **Musik für Trompeten und Orgel** (+ Markus WÜRSCH, tp) mit Werken von Viviani, Zipoli, Stanley, Gabrielli, Walther, Pezel. Guido Knüsel, Orgel (Luzern, Phonoplay PLP Stereo 3022).

— — — **Barockmusik italienischer Meister** (Torelli, Baldassare, Grossi, etc.), Kammerorchester «L'Estro-Armonico» Luzern, künstl. Leitung Jacques Valmond (Luzern Phonoplay Stereo PLP 3023).

HICKMAN David (see **tuba records**).

HOPMAN Herman, **Trompet & Orgel**, werken van Homilius, Purcell, Krebs, Telemann en Martini. Willem van Twillert, Orgel (Wittenhagen NL, D&S Stereo 68.12.130).



COR — HORN

BELFRAGE Bengt, **Horn and Organ**. Lindberg, Körling, H. Alfven, C. Nielsen, C. Saint-Saëns, G. Ph. Telemann. Hans Fagius, Organ (Stockholm, FERMAT Stereo FLPS 24).

DETICEK Prerad, **Contemporary Croatian Performing Artist Series**. Mozart, Quintet K.V. 407; A. Klobucar, Sonata for horn and organ; S. Sulek, Concerto for horn and orchestra. Gudacki kvartet «Pro Arte»; Andelko Klobucar, organ, Zagreb Philharmonie, dir. Stjepan Sulek (Zagreb, JUGOTON Stereo LSY — 66001).

LANGENSTEIN Gottfried, **Horn & Orgel**. Sweelink, Scheidt, Bach, Mozart, Schumann. Herbert Breuer, Orgel (Hamburg, Musica viva MV 30-032).

ORVAL Francis, TOMMASINI François, DESPREZ Robert, JANSSENS Robert, **Robert Schumann, Works for Solo Instrument & Orchestra**, Konzertstück. Orchestre de Radio Luxembourg, dir. Pierre Cao (New York, VOX Productions, Inc, QSVBX 5145).

TROMBONE — POSAUNE

ANDERSON Miles, **Recorded anthology of American music**. Roger Reynolds: *From Behind the Unreasoning Mask* for trombone and percussion. Tom Raney and Roger Reynolds, perc. (New York, New World Records, Inc, NW 237 Stereo).

DOUAY Jean, **Trombone et Orgue**. Œuvres de Cesare, Gouinguené, Chostakovitch, Bach, Vivaldi, Senon. Christian Gouinguené, orgue (Chalo Saint-Mars, CORELIA CC 78030 Stereo).

ROSIN Armin, **Virtuose Posaune** mit Franz Lehrndorfer, Orgel. Werke von Bach, Corelli, Gaillard, Heinichen, Kaufmann, Tag, Telemann. (Neuhausen, Hänssler-Verlag «Laudate» 91.507).

TORGE Christer, **Trombone & Bass Tuba**. Eklund: Concerto for trombone & winds; Wagenseil: Concerto for trombone with organ; vonKoch: Monologue for trombone solo; Uber: Double Portraits vor trombone and tuba (Michael Lind). The Swedish Radio Symph. Orch. cond. by Göran W. Nilsson; Hans Fagius, organ (Stockholm, BIS LP 95 Stereo).



TUBA — EUPHONIUM

BOWMAN Brian, **Euphonium**. Samuel Adler: Four Dialogs; John Boda: Sonatina; Antonio Capuzzi: Andante and Rondo; Walter Ross: Partita. Marjorie Lee, piano, Gordon Stout, marimba (Los Angeles, CRYSTAL Recital Series Stereo S393).

CUMMINGS Barton, **«On Tuba»**. Piltdown Fragments by Walter Ross; Four Pieces for tuba by Marilyn Ziffrin; Three Pieces for tuba by Jae Eun Ha; Elegy for tuba and piano by Frederick Zinos. Mary Jane Moore, piano (Los Angeles, CRYSTAL, Recital Series Stereo S391).

LIND Michael, **Trombone & Bass Tuba**. Marcello: Sonata for tuba & piano; Hindemith: Sonata for bass tuba & piano; Uber: Double Portraits for trombone & tuba. Steven Harlos, piano (Stockholm, BIS LP 95 Stereo).

PERANTONI Daniel, **Sterling Brass**. Double Concerto by Glen Hackbarth (with David Hickman, trumpet); Nocturnes by Morgan Powell. The Contemporary Chamber Players of Illinois, Paul Zorn and Edwin London, conductors (Los Angeles, CRYSTAL Recital Series, Stereo S394).

ENSEMBLES DE CUIVRES — BLECHBLÄSERENSEMBLES — BRASS ENSEMBLES

BLECHBLASINSTRUMENTE IM DEUTSCHEN MUSEUM, Die Bavaria-Bläsersolisten unter Leitung von Gerd Zapf spielen auf Blechblasinstrumenten der Musikinstrumentensammlung (Gerd Zapf, Trompete, Lothar Zirkelbach, Posaune, Hans Pizka, horn). Vejvanovsky, Speer, Clarke, Händel, Purcell, C. Ph. E. Bach, L. Mozart, Beethoven, R. Strauss, H. Riemann, Carl Orff. Klemens Schnorr, Cembalo, Hammerklavier, Flügel, Orgel (München, Deutsches Museum, Stereo M 407700).

THE PHILIP JONES BRASS ENSEMBLE plays **Pictures at an Exhibition** by Musorgsky-Howarth. Michael Laird, Howard Snell, James Watson, John Miller, Peter Reeve, Philip Jones (tps); Ifor James, Anthony Randal, Anthony Halstead, Christian Rutherford (hs); John Iveson, Roger Brenner, Raymond Premru (tbs); David Moore, John Fletcher, John Jenkins (tubas); J. Holland, A. Cumberland, D. Corkhill (percussions); Elgar Howarth, conductor (London, ARGO — Decca Co — ZRG 885 Stereo).

THE MOUNT ROYAL BRASS QUINTET (James Thompson, Robert Gibson (tps); Nona Talamantes (h); Richard Lawton (tb); Ellis Wean (tuba)). Music by Scheidt, Bach, Ewald, Arnold and Jones (Montreal Canada, McGill University Records, Stereo 77004).

L'OCTUOR DE CUIVRES DE PARIS avec MAURICE ANDRÉ (+ Pierre Pollin, Yves Couëffé, Jean Pirot, Roger Jeanmarie, Bernard Soustrot, Jean-Paul Leroy (tps); Alain Manfrin, Jacky Fourquet, Michel Becquet, Pierre Girard, Guy Destanque, Claude Durand (tbs); Leopold Desmeulles, tuba. Georges Delerue: Fanfare pour tous les temps*; Jean-Michel Defaye: Neuf Flashes**; Georges Delerue: Cérémonial***. Direction: *Georges Delerue, ** Jean-Michel Defaye, *** Jacques Mas (Paris, ERATO STU 71075 Stereo).

QUINTETTE DE CUIVRES DE L'ORCHESTRE NATIONAL DE FRANCE (Pierre Pollin, Jacques Lecoindre (tps); André Fournier (cor); Jean Douay, André Goudenhooff (tbs). Œuvres de Perti, Merulo, G. Gabrieli, Guami, Grillo, Bell'haver, Albinoni (Paris, Metropole/Polydor S.A. POL 380).

QUINTETTE DE CUIVRES GUY TOUVRON. Œuvres de Holborne, Locke, Scheidt, Haendel, Adson, Pezel, Palestrina (Paris, ERATO STU 71169 Stereo).

WESTERN BRASS QUINTET (Donald Bullock, Stephen Jones (tps); Connie Klausmeier (h); Russel Brown (tb); Robert Whaley (tuba)) and the BRASS ENSEMBLE SOCIETY OF NEW YORK: **Brass et cetera**. Karel Husa: Landscapes for brass quintet; Herbert Haufrecht: Symphony for brass and timpani (New York, CRI Composers Recordings, Inc, CRI SD 192(78)).



ENSEMBLES À VENT — BLÄSERENSEMBLES — WIND ENSEMBLES

ZAGREB WIND QUINTET (with Prerad Deticek, horn) plays Per Se II by Ruben Radica for wind quintet and tape (Zagreb, Jugoton, LSY- 66014 Stereo).

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

DERNIÈRES NOUVEAUTÉS

pour la trompette

Arban

Enregistrement sur **CASSETTES** des

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour trompette
N^{os} 1 à 7 (extraites des 14 Etudes)
avec accompagnement de piano
de **Claude Pichaureau**

par **Pierre Thibaud**, trompette,
et **Claude Pichaureau**, piano

1 CASSETTE AL 12 **Fr. s.29.80**

LE CAHIER contenant les 7 Etudes publiées
avec accompagnement de piano . **Fr. s.29.80**



et le trombone

ÉTUDES CARACTÉRISTIQUES pour trombone
N^{os} 1 à 7 (extraites des 14 Etudes)
avec accompagnement de piano
de **Claude Pichaureau**

par **Raymond Katarzynski**, trombone
et **Claude Pichaureau**, piano

1 CASSETTE AL 13 **Fr. s.29.80**

LE CAHIER contenant les 7 Etudes publiées
avec accompagnement de piano . **Fr. s.29.80**

Chaque étude est interprétée avec accompagnement de piano. **Suit une version du piano seul**, permettant à l'instrumentiste de **travailler accompagné**.

ALPHONSE LEDUC - 175, RUE SAINT-HONORÉ 75040 PARIS CÉDEX 01

260.62-47, 260.48-61, 260.65-26



BIM EDITIONS

BOX 512

CH-1510 MOUDON

SWITZERLAND

NEW PUBLICATION

A new light
on the history
of brass
instruments

Dr Emilie Mende
Pictorial Family
Tree of
Brass Instruments
in Europe

- in three languages
(English, French, German)
- 70 pages of text
- diagrams and historical
summaries
- more than 100 illustrations
- 4 large detachable posters
- **\$ 17.00** (introductory price)

**Ideal to decorate or enliven
your library, your study or classroom.**

Order directly with your check (ad \$ 2.00 per book
if air-mail is desired) or ask your regular dealer.
Also available in the United States
from Robert King Music Co.
North Easton, Mass. 02356.

CRITIQUES REZENSIONEN REVIEWS

PARTITIONS — NOTEN — MUSIC



SHEPPARD James C., *Wind Loops 2* for unaccompanied C trumpet (Hackensack, New Jersey, Joseph Boonin, 1976). \$ 2,50

Charles James Sheppard (né le 23 novembre 1943 à Aurora, Nebraska) est actuellement professeur-assistant de musique à l'Université de West-Virginia, où il enseigne la théorie musicale et la composition. Il a obtenu les diplômes de composition des Universités d'Omaha (BFA 1967), du Massachusetts (MM 1968) et d'Iowa (Ph.D 1975). Ses maîtres ont été entre autres Philip Bezanson, Richard Hervig, Donald Jenni, John Miller et James Peterson. En plus de son activité de compositeur, Sheppard a joué de la trompette avec de nombreux orchestres de l'Est et du Midwest (musique symphonique, formations de chambre, musique légère).

Une série de douze sons constitue le matériel de base de *Wind Loops 2*, avec extrapolations à partir de certains petits motifs. Des passages rapides entre notes avec et sans sourdine, et un usage réitéré des diverses possibilités de la sourdine oua-oua créent des contrastes de timbre et donnent l'impression d'un duo joué par une seule trompette. Comme aucune formule métrique ne domine à aucun moment cette pièce atonale de 4 minutes, il n'est donné aucune indication de mesure. De nombreux changements de tempo, une dynamique aux fluctuations rapides et un coup de langue rageur font de cette composition explosive quelque chose de très intéressant. Le compositeur a exploité en connaissance de cause les timbres de la trompette, et c'est ce qui rend cette œuvre digne d'intérêt pour tout trompettiste avancé.

Pour aider l'interprète, cette jolie publication comporte en outre des indications détaillées pour l'exécution.

Commentaire : **Craig B. Parker (USA)**

Charles James Sheppard (am 23. November 1943 in Aurora, Nebraska geboren) ist Assistant Professor of Music an der University of West Virginia, wo er Musiktheorie und Komposition lehrt. Er hat verschiedene Prüfungen in Kompositionslehre abgelegt (und 1967 das B.F.A. an der University of Omaha, 1968 das M.M. an der University of Massachusetts und das Ph.D. an der University of Iowa erhalten). Seine Lehrer für Komposition waren u. a. Philip Bezanson, Richard Hervig, Donald Jenni, John Miller und James Peterson. Ausser seiner Tätigkeit als Komponist hat Sheppard in zahlreichen Orchestern die Trompette gespielt (in Sinfonieorchestern, Kammermusikensembles und Unterhaltungsorchestern der Ostküste und des Midwests).

Eine 12-Tonreihe, aus der kurze Motive abgeleitet werden, bildet das Baumaterial für *Wind Loops 2*. Rascher Wechsel von gedämpften und ungedämpften Noten und wiederholter Gebrauch der verschiedenen Möglichkeiten des Wa-Wa Dämpfers verursachen häufige Klangfarbekontraste und erzeugen die Wirkung eines von einem einzigen Trompeter gespielten Duo. Da kein einzelnes metrisches Muster in dieser 4 Minuten langen atonalen Komposition vorherrscht, wird auch kein Taktvorzeichen angegeben. Zahlreiche Tempoänderungen, rasch fließende Dynamik und aufreizender Gebrauch des wilden DoppelzungenSchlags geben diesem Werk den aufregenden und explosiven Charakter. Der Komponist weiss die spezifische Klangfarbe der Trompette auszunützen, daher verdient es diese Komposition, von allen fortgeschrittenen Trompetern beachtet zu werden. Die gepflegte Ausgabe enthält detaillierte Anweisungen zur Ausführung, die dem Interpreten eine wertvolle Hilfe sein dürfen.

Kommentar : **Craig B. Parker (USA)**

Charles James Sheppard (born November 23, 1943, in Aurora, Nebraska) is currently Assistant Professor of Music at the University of West Virginia, where he teaches music theory and composition. He holds degrees in composition from the University of Omaha (B.F.A., 1967), the University of Massachusetts (M.M., 1968), and the University of Iowa (Ph. D., 1975). His composition instructors included Philip Bezanson, Richard Hervig, Donald Jenni, John Miller, and James Peterson. In addition to his activities as a composer, Sheppard has played trumpet with numerous Eastern and Midwestern orchestras, bands, and chamber organizations.

A twelve-tone row, from which brief motives are extrapolated, is the source of the pitch material of *Wind Loops 2*. Quick shifts between muted and unmuted notes, as well as extensive use of various settings of the Harmon mute, cause frequent timbre contrasts and give the effect of a duet played by one trumpeter. Since no single metric pattern dominates this four-minute atonal composition, time signatures are not specified. Numerous tempo changes, rapidly fluctuating dynamics, and rampant double-tonguing add to the excitement of this explosive composition. The composer's knowledgeable exploitation of trumpet timbre makes this interesting composition worthy of attention from all advanced trumpet players. As an aid to the interpreter, this handsome publication includes detailed performance instructions.

Reviewed by **Craig B. Parker (USA)**

MOTYCKA A., *Three Pieces* for 4 trumpets (Providence, Providence Music Press, 1976) 4'19". \$ 4.00.

«Three Pieces» est un arrangement surprenant avec une fanfare dissonnante en 1^{re} partie, et certains passages religieux plutôt inattendus mais qui sonnent bien. Le rythme est changeant, ce qui fait de ce morceau une pièce attrayante à étudier.

2^e partie : «The Insignificant Crab» est peut-être un peu plus difficile, ce qui exige plus de travail pour la mise en valeur de cet arrangement. Le mouvement des voix est une bonne idée, qui donne envie de jouer ce morceau.

3^e partie : «The March of Vengeance» est arrangé sur un bon fond rythmique, qui ne devrait pas présenter de difficultés à l'étude. Quelque peu inspiré de B. Bartok.

Durée totale d'exécution : 4'19". L'arrangement est d'une difficulté moyenne et exige quelque travail pour le mettre réellement en valeur et le faire sonner comme Motycka le souhaite.

Commentaire : **Jonny Jangtun (S)**

«Three Pieces» ist ein überraschendes Arrangement mit disharmonischen Fanfaren im ersten Stück, mit religiösen Stellen, die unerwartet kommen und schön klingen. Die Taktarten sind abwechselnd, was dazu reizt, das Stück einzustudieren.

Stück Nr. 2 «The Insignificant Crab» ist vielleicht etwas schwerer, was verlangt, an dem Stück zu arbeiten, damit das Arrangement zu seinem vollen Recht kommt. Das in dem Stück enthaltene Bewegungsmuster der Stimmen, ist eine hübsche Idee, und es macht Spass, das Stück zu spielen.

Stück Nr. 3 «The March of Vengeance» ist mit einem netten rhythmischen Hintergrund arrangiert, der beim Einüben keine Schwierigkeiten bereiten sollte. Das Musikstück wurde etwas von B. Bartok inspiriert. Die Gesamtzeit für das Ausführen der Stücke beträgt 4'19. Das Arrangement ist mittelschwer und erfordert etwas Arbeit, damit es zu seinem vollen Recht kommt, und so klingt, wie A. Motycka es wünscht.

Kommentar : **Jonny Jangtun (S)**

"Three pieces" has a few surprises with discordant fanfares in the first piece, with solemn passages which appear unexpectedly and sound good. There are various time signatures which makes the piece interesting to study.

Piece no. 2 "The Insignificant Crab" is perhaps somewhat more difficult — it needs quite a bit of work to give it full justification. The pattern movement in the parts is a nice idea, which makes the piece a pleasure to play.

Piece No. 3, "The March of Vengeance" is written with a nice rhythmical background, which shouldn't provide any difficulties during rehearsal.

The piece has been influenced by Bartok. The time for performing the pieces is 4 : 19. The work is of medium difficulty and requires some work in order to sound as A. Motycka intends.

Reviewed by **Jonny Jangtun (S)**



BIM EDITIONS

Box 512
CH-1510 MOUDON/Switzerland

presents two new
publications challenging
today's brass player:

Order directly with your check (add \$ 1.50 per book
if air-mail is desired) or ask your regular dealer.

Also available in the United-States from Robert
King Music Co, North Easton, Mass. 02356.

THOMAS STEVENS

(Los Angeles Philharmonic Orchestra)
knows how to make you familiar with
changing meter music

A great book with easy contemporary
music.

Musical fun - musical joke-umsical joy
Trumpet or any other treble clef
instrument (flute, oboe, clarinet, etc.)

\$ 7.00

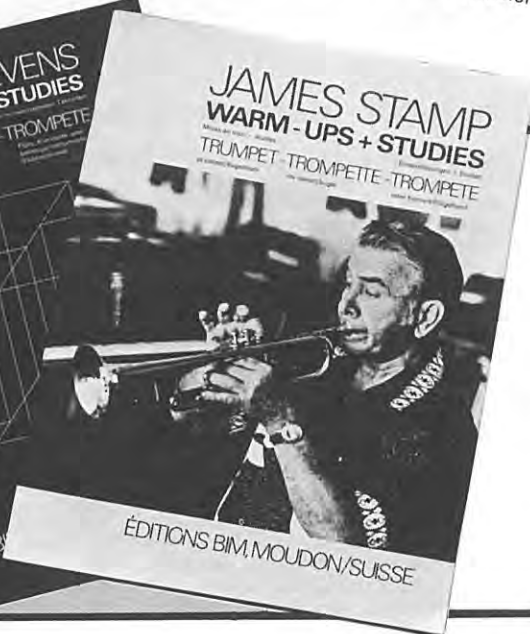
JAMES STAMP

one of the most respected brass (and
music!) teachers in the U.S.

Expected since years!

THE BOOK: Serious, effective
Trumpet or any treble clef brass instrument

\$ 9.00



PIMMER Hans, **21 kleine Präludien** für 1-4 Trompeten in B (Wilhelmshaven, Heinrichshofen Verlag, 1973 — N 8762)

Le but de ces petits préludes n'est pas très clair. Habituellement, les préludes pour trompette ou autres cuivres sont du type fanfare, destinés à annoncer un événement qui va suivre. Ces préludes-ci ne sont pas de bonnes fanfares, d'une façon générale, et ressemblent à de courts fragments qui n'auraient pas été développés, et dont la valeur musicale est assez limitée. L'exécution se trouve gênée par le fait que seule la partition globale est donnée, sans parties séparées pour les voix. Tessiture: si^b grave au la juste en dessus de la portée. Difficulté: très facile. Commentaire: **Bryan Goff** (USA)

Die Absicht dieser kleinen Präludien ist unklar. Gewöhnlich haben Präludien für Trompete oder andere Blechbläser Fanfarencharakter und kündigen ein Ereignis an. Vorliegende Präludien sind keine guten Fanfares, sie gleichen eher kurzen nicht vollausgearbeiteten Fragmenten, deren musikalischer Wert ziemlich begrenzt ist. Die Ausführung wird dadurch erschwert, dass nur die Gesamtpartitur gegeben wird ohne getrennte Aufzeichnung der einzelnen Stimmen. Tonumfang: vom tiefen B bis zum zweigestrichenen a. Schwierigkeitsgrad: sehr leicht.

Kommentar: **Bryan Goff** (USA)

The purposes of these short preludes is unclear. Customarily, preludes, played by trumpets or other brass instruments, are of a fanfare nature intended to herald an event which is to follow. These preludes generally are not good fanfares and appear to be only short undeveloped fragments which generally have very limited musical value. Ease of performance is hampered by the fact that only the score is provided, with no parts included. Range: low b-flat through a, just above the staff. Difficulty: quite easy.

Reviewed by **Bryan Goff** (USA)

LUCAS Marie-Luce, **Cinq Quatuors** pour 4 Trompettes (Paris, Gérard Billaudot, 1976)

«Cinq Quatuors» a été publié dans la collection que dirige Jean-Pierre Mathez, intitulée «Les Cuivres». Le but indiqué de cette collection étant principalement l'enseignement, ces quatuors sont très bien adaptés à leur degré de difficulté *moyenne* ou *pas très difficile*. Ils sont facilement jouables par des étudiants de trompette de 3^e année. La composition indique qu'il a été tenu compte de certains critères limite concernant la technique et la tessiture. La qualité musicale de ces quatuors — si elle n'atteint pas le niveau qui en autoriserait l'inscription sur un programme — est cependant d'un intérêt considérablement plus élevé que la plupart des compositions de ce type.

«Cinq Quatuors» ist in der von J.-P. Mathez herausgegebenen Reihe «Blechbläser» erschienen, deren Ziel es ist, vornehmlich Unterrichtszwecken zu dienen. Die Quartette lassen sich ausgezeichnet in die Stufe *mittelschwer* oder *nicht sehr schwer* einordnen, und können ohne weiteres von Trompetenschülern des 3. Jahrgangs gespielt werden. Die Komposition nimmt Rücksicht auf bestimmte nach oben abgrenzende Kriterien in Technik und Tonumfang. Die musikalische Qualität der Quartette, wenn sie auch nicht deren Aufnahme in ein Konzertprogramm erlaubt, steht auf einem erheblich höheren Niveau als die meisten Werke dieses Typs. Die Überführung des Themas von einer Stimme zur

Five Quartets comes from the collection edited by Jean-Pierre Mathez titled «The Brass Instruments». The purposes of this series are stated as being intended primarily for instructional purposes and these quartets fit very nicely into their difficulty rating of intermediate or not too difficult. They are easily playable by students in their third year on trumpet. The composition indicates a certain degree of preoccupation with fitting the music within a limiting criteria of technical and range limitations. However, the musical value of these quartets, although perhaps not high enough to warrant programming, is of considerably more interest than most compositions of this type. Thematic in-

Le passage du thème d'une voix à l'autre devrait constituer un encouragement pour les étudiants à écouter et à ajuster leur style. Tessiture: Sol grave — 4^e ligne Fa aigu. La tessiture de la 4^e voix n'est pas trop basse et c'est ce qui la rend plus intéressante que dans d'autres compositions de ce genre. Durée: approximativement 8 ½ min. pour les 5 mouvements.

Commentaire: **Bryan Goff** (USA)

KARIM-KHODZHI Sabir, Concerto No. 2 for trumpet and orchestra, arranged for trumpet and piano by the composer (Moscow, State Publisher «Muzika», 1976)

Bien que de construction très classique, et en dépit de modes un peu déroutants au début, il s'agit d'une musique très colorée et très gaie. Certaines articulations présentent quelque difficulté, surtout avec la trompette en ut, mais le bon dosage des temps de repos en fait une œuvre abordable et très agréable à jouer. Les indications d'interprétation assez succinctes laissent toute liberté pour exprimer la joie contenue dans cette musique inspirée par le folklore d'Europe Centrale.

Durée: environ 15', 3 mouvements enchaînés.

1. *Allegro Scherzando*. D'abord deux thèmes très rythmés en ¾ d'inspiration tzigane semble-t-il. Puis dans le même tempo une très belle mélodie en ¾ sur un mode serbe ou bulgare. Enfin, retour au ¾ pour une suite d'appels et de gammes qui ramènent des fragments des deux premiers thèmes.

2. *Andante Cantabile*. La trompette en sourdine expose un thème de consonance très «classique-ment orientale» auquel l'accompagnement très original ôte toute trace de mauvais goût. Repris forte puis mf, il se résout en une courte vocalise. L'indication «Open» manque.

Le Tempo 1^o. Ramène une répétition intégrale des deux premiers thèmes. Puis des fragments de thèmes, d'appels et de gammes alternent jusqu'aux notes déclamées annonçant la formule finale. Un contre ut aurait à mon avis mieux sonné qu'un do médium pour finir «dans le style».

Commentaire: **Jean Taupinard** (F)

anderen sollte die Schüler dazu anleiten auf ihren Stil zu achten und ihn gegenseitig anzugehen. Tonumfang: vom tiefen G bis zum hohen viergestrichenen f. Der Tonumfang der 4. Stimme ist nicht zu tief, was sie interessanter gestaltet als in anderen ähnlichen Kompositionen. Dauer: etwa 8 ½ Minuten für alle 5 Sätze.

Kommentar: **Bryn Goff** (USA)

terplay among the parts should encourage students to listen and match styles. Range: low g — 4th line f-sharp. The fourth part does not have an extremely low tessitura and is therefore more interesting than in many compositions of this type. Duration: approximately 8 ½ minutes for all 5 movements.

Reviewed by **Bryan Goff** (USA)

Eine sehr farbige und fröhliche Musik trotz des klassischen Aufbaus und der anfänglich etwas verwirrenden Tonarten. Einige Artikulationen bergen Schwierigkeiten insbesondere auf der C-Trompete; durch eine gerechte Dosierung der Pausen aber wird das Werk durchaus zugänglich und sehr angenehm zu spielen. Spärliche Interpretationsanmerkungen erlauben dem Ausführenden völlige Freiheit, die Freude auszudrücken, die in dieser durch zentraleuropäische Folklore inspirierte Musik enthalten ist.

Dauer: ungefähr 15'; 3 ineinanderverkettete Sätze.

1. *Allegro Scherzando*: anfangs zwei stark rhythmische Themen in ¾, anscheinend von der Zigeunermusik inspiriert. Dann im gleichen Tempo eine sehr schöne Melodie in ¾ in serbischem oder bulgarischem Modus. Schliesslich zurück zum ¾ für eine Folge von Rufthemen und Tonleitern in denen Fragmente der zwei ersten Themen wiedererscheinen.

2. *Andante Cantabile*: Die Trompete (mit Dämpfer) stellt ein klassisch — orientalisches Thema vor, dem die originelle Begleitung jeden möglichen Hauch schlechten Geschmacks entnimmt. Wiederholung der ersten beiden Themen. Dann Themenfragmente: Rufthemen und Tonleitern, alternieren bis zu den deklamierten Noten, die die Schlussformel einleiten. Meiner Meinung nach hätte ein hohes c''' besser geklungen, als ein c'', um «im Stil» abzuschliessen.

3. *Das Tempo 1^o* bringt eine vollständige Wiederholung der ersten beiden Themen. Dann Themenfragmente: Rufthemen und Tonleitern, alternieren bis zu den deklamierten Noten, die die Schlussformel einleiten. Meiner Meinung nach hätte ein hohes c''' besser geklungen, als ein c'', um «im Stil» abzuschliessen.

Kommentar: **Jean Taupinard** (F)

A most colourful and happy piece of music in spite of the classical structure, and the keys, which are at first rather confusing. Certain articulations contain difficulties, particularly on the C trumpet; however if the rests are used judiciously then the piece is quite accessible and most pleasant to play. Sparse comments on interpretation allow the player complete freedom to express the joy which is to be found in this music which is inspired by central european folklore.

Duration: about 15'; 3 interlaced movements

1. *Allegro Scherzando*: at the beginning two themes, strongly rhythmic, in ¾, apparently inspired by gypsy music. Then in the same tempo a very nice melody in ¾ in the Serbian or Bulgarian style. Finally a return to the ¾ for a series of call-themes and scales in which fragments of the first two themes reappear.

2. *Andante Cantabile*: the trumpet (muted) presents a classical oriental theme from which any hint of bad taste is removed by the original accompaniment. Repeat in forte, then mf, resolution in a short vocalise. The note "open" is missing.

3. *Das Tempo 1^o* presents a complete repeat of the first two themes. Then fragments: call-themes and scales, alternate up to the declaimed notes, which introduce the final phrase. In my opinion a high c''' would have sounded better than a c'', in order to finish in the correct style.

Reviewed by **Jean Taupinard** (F)

NURYMOV Chari, Concerto for Trumpet and Orchestra, arranged for trumpet and piano by the composer (Moscow: Soviet Composer, 1975)

Chari Nurymov a écrit cette pièce assez conservatrice en un mouvement pour le trompettiste bulgare Petr Karparov. Il s'agit d'une œuvre mélodique de huit minutes, modale à sa base, avec par ci par là des dissonances aiguës à l'accompagnement.

Une tessiture modérée, des silences largement suffisants et l'absence de difficultés rythmiques en font une œuvre accessible pour la plupart des trompettistes. La réduction pour piano faite par le compositeur lui-même, ne devrait poser aucun problème. Toutefois l'absence de chiffres de repères dans les parties de piano et de trompette, sont une source inutile de confusion dans la préparation du morceau.

L'éditeur ne donne malheureusement aucune précision biographique sur le compositeur. Ces données auraient pourtant été utiles, dans la mesure où ni les sources habituelles soviétiques, ni les sources occidentales ne parlent de Nurymov.

Commentaire: **Craig B. Parker** (USA)

Chari Nurymov hat dieses konservative einsätzige Trompetenconcerto für den bulgarischen Trompeter Petr Karparov geschrieben. Das melodische 8 Minuten lange Musikstück ist im wesentlichen modal und enthält hier und da schrille Dissonanzen in der Begleitung. Durch den gemässigten Tonumfang, die ausreichenden Pausen und das Fehlen rhythmischer Schwierigkeiten kann das Werk von den meisten Trompetern ausgeführt werden.

Die vom Komponisten selbst bearbeitete Klavierbegleitung dürfte auch keine Schwierigkeiten bereiten. Das Fehlen der Taktzahlen sowohl in der Trompeten- wie in der Klavierstimme allerdings wird unnötige Verwirrung während der Vorbereitung des Stückes verursachen.

Leider gibt der Verleger keinerlei biographische Hinweise über den Komponisten, was wertvoll gewesen wäre, da in keinem der Standardquellenwerke (weder sowjetische noch westliche) der Name Nurymov zu finden ist.

Kommentar: **Craig B. Parker** (USA)

Chari Nurymov's conservative, one-movement *Concerto for Trumpet and Orchestra* was written for the Bulgarian trumpeter, Petr Karparov. This melodious eight-minute work is basically modal, with occasional pungent dissonances in the accompaniment. The moderate tessitura, ample rests, and the lack of rhythmic difficulties make this work accessible to most trumpeters.

The piano reduction, arranged by the composer, should pose no knotty problems. The absence of rehearsal markings in both the trumpet and the piano parts will, however, cause unnecessary confusion during preparation of the piece. Unfortunately, this publication lacks biographical information on the composer. Such data could have proved helpful, since Nurymov's name is omitted from standard Soviet and Western reference sources.

Reviewed by **Craig B. Parker** (USA)

KARLSEN Kjell Mørk, Choral Sonate Nr. 3 für Orgel und Trompete in B (Oslo, Norsk Musikforlag, 1974).

Il s'agit d'une œuvre fuguée de construction classique dans le style contemporain. La partie de trompette ne pose pas de gros problèmes techniques mais demande un judicieux dosage des forces. L'accompagnement situe les difficultés réelles au niveau de la mise en place. Il étouffe un peu par sa technique d'écriture la beauté mélodique de certaines variations. A cause des imitations répétées de

Ein fugiertes Werk klassischen Aufbaus im zeitgenössischen Stil. Die Trompetenstimme stellt keine grossen technischen Anforderungen, verlangt aber eine angemessene Dosierung der Stärke. Für die Begleitung entstehen die wirklichen Schwierigkeiten auf der Ebene des Zusammenspiels, sie unterdrückt leicht die schöne Melodik einiger Variationen durch ihre Schrifttechnik. Bei einer ersten

Here is a fugal piece in classical form but in contemporary style. The trumpet part does not make any great demands on the player, requires however careful dynamic gradation. There are for the accompaniment real difficulties as far as ensemble is concerned, it is easy for it to suppress the beautiful melodic lines of some variations due to the way it is written. When playing it for the first time, the

courtes formules et de l'absence d'enchaînements réels, on a un peu l'impression, en première lecture, d'une musique «savante qui se cherche». Peut-être n'est-ce là qu'une impression devant disparaître au travail. Si cette œuvre doit être jouée à l'église, certains passages ne s'accommoderont probablement pas d'une acoustique trop réverbérante.

Durée: 9'30" à 10'.

Commentaire: **Jean Taupinard** (F)

Lektüre entsteht der Eindruck einer gekünstelten Musik und zwar durch die wiederholte Imitation kurzer Formeln und das Fehlen wirklicher Verbindungen. Vielleicht aber verschwindet dieser Eindruck beim Durcharbeiten. Sollte dieses Stück in einer Kirche gespielt werden, dann ist zu befürchten, dass einige Passagen das akustische Phänomen der Reverberation nicht überstehen werden.

Dauer 9'30" bis 10'.

Kommentar: **Jean Taupinard** (F)

impression is given of artificial or affected music, because of the repetitive imitation of short phrases and the lack of real transitions. Perhaps this impression disappears, however, during rehearsal. If this piece is to be played in a church then there is a danger that certain passages will get lost in the resonant acoustics.

Duration 9' 30" to 10'.

Reviewed by **Jean Taupinard** (F)

SOMMERFELDT Øistein, **Elegy** op. 27 for trumpet and organ (Oslo, Norsk Musikforlag, 1973).

«Elegy», un morceau aux harmonies changeantes, qui va bien pour trompette et orgue. Pas trop dissonnant tout en étant moderne. La ligne mélodique est belle, dynamique dans sa diversité et donne au morceau son caractère de fraîcheur. Arrangement pour trompette en do, et relativement facile à jouer pour les deux partenaires.

Commentaire: **Jonny Jangtun** (S)

«Elegy», ein Musikstück mit abwechselnden Harmonien, das für Trompete und Orgel gut passt, ohne allzu disharmonisch, aber trotzdem modern zu sein. Die Komposition hat eine schöne melodische Linie und ist dynamisch abwechslungsreich, was dem Stück Frische verleiht. Arrangiert für C-Trompete und für beide Partner relativ leicht zu spielen.

Kommentar: **Jonny Jangtun** (S)

"Elegy" is a piece of changing harmonies which suits the instruments well without being too discordant but is nevertheless modern. The work has a nice melodic line, uses a large dynamic range which livens it up. Written for C trumpet the piece is easy for both players.

Reviewed by **Jonny Jangtun** (S)



FREUND Robert, **Waldhornschnelle** für den jungen Anfänger (French Horn Method for the young beginner). English and German translations. Heft I / Volume 1 (Wien, Doblinger, 1977).

Robert Freund, il s'en explique dans sa préface, souhaitait combler une lacune dans le matériel pédagogique. Son ouvrage s'adresse donc tout particulièrement aux jeunes élèves débutants, âgés de 12 à 13 ans. Il est bien sûr que Robert Freund connaît par une longue expérience leurs problèmes et tente de les résoudre. Ainsi un bon rythme de progression dans la difficulté des exercices: le registre médium-aigu est abordé avec beaucoup de précautions, tenant bien compte du développement musculaire des enfants à ce stade de croissance. De bons principes solfégiques (rythmes, silences, liaisons, contrastes dynamiques...) sont inculqués dès le début des exercices, ce qui permettra par la suite, à l'élève, de ne pas être entravé dans l'étude de la technique cornistique proprement dite, par des problèmes de coordination rythmique.

De grandes réserves sont à émettre sur l'évocation de la technique respiratoire. L'auteur s'est contenté d'une explication beaucoup trop sommaire où le rôle du diaphragme et de la respiration abdominale est à peine effleuré. De plus il manque sur ce sujet des schémas clairs et attrayants. Quant au chapitre traitant du legato, bien qu'exposé logiquement et appuyé de graphiques et d'exemples concrets, il est quand même abordé un peu tardivement, mais surtout, la progression des exercices, jusque là réaliste et bien adaptée, devient fulgurante et l'on passe en l'espace de six pages des liaisons de tierces à celles d'octaves!

Ces exercices généralement font preuve de bien peu d'imagination musicale et risquent de ne pas accrocher suffisamment les jeunes élèves.

Malgré toutes ces réserves, Robert Freund, par une présentation claire et intentionnellement simple des aspects techniques de l'instrument et surtout par une grande connaissance des problèmes psychologiques de l'enfant, a en partie rempli la mission qu'il s'était assignée. Son ouvrage supporte très bien la comparaison avec le matériel existant, souvent incomplet et inadapté, qui traite ce stade de l'étude du cor. Et l'on attend avec impatience la parution du deuxième volume.

Commentaire: **Gilles Rambach** (F)

Wie R. Freund im Vorwort erklärt, soll dieses Werk eine Lücke im Fach des pädagogischen Materials schliessen: Unterrichtswerke für 12- bis 13jährige Anfänger. Dank reicher Erfahrung kennt R. Freund ihre Probleme und versucht sie zu lösen. So u. a. durch einen angemessenen Aufbauhythmus der Übungen: die mittelhohe Stimme wird sehr vorsichtig eingeleitet und nimmt Rücksicht auf das Entwicklungsstadium der Muskeln. Es werden solide Grundprinzipien von Anbeginn an eingeübt: Rhythmen, Pausen, Bindungen, dynamische Kontraste..., wodurch der Schüler beim Erlernen der Horntechnik an sich nicht mehr durch Probleme der rhythmischen Koordination aufgehalten wird. Die Handhabung der Atemtechnik allerdings kann nur mit Einschränkungen erwähnt werden. Der Verfasser hat sich mit einer allzu allgemeinen Erklärung begnügt, wo die Rolle des Zwerchfells und der Bauchatmung nur angedeutet wird. Ausserdem fehlen hier klare Abbildungen zum Verständnis des Problems. Das Kapitel des Legatos wird etwas spät eingeführt — wenn es auch logisch vorgetragen und mit konkreten Beispielen und graphischen Darstellungen belegt ist — und der Schwierigkeitsgrad der Übungen, der bisher stets wohlabgewogen war, steigt masslos schnell an: innerhalb von 6 Seiten wird von Terzbindungen zu Oktavbindungen fortgeschritten! Hinzu kommt, dass diese Übungen von geringer musikalischer Einbildungskraft zeugen, was junge Schüler langweilen dürfte. Trotz aller Einschränkungen kann behauptet werden, dass R. Freund dank der klaren und absichtlich einfach gehaltenen Darstellung der technischen Aspekte des Instrumentes und vor allem dank einer tiefen Kenntnis der psychologischen Probleme des Kindes das Ziel, das er sich gesetzt hatte, teilweise erreicht hat. Sein Werk kann ohne weiteres mit dem vorhandenen diese Stufe des Hornstudiums betreffenden Material verglichen werden, das ja oft unvollständig und unangemessen ist.

Der zweite Teil wird ungeduldig erwartet.

Kommentar: **Gilles Rambach** (F)

As R. Freund explains in the preface, this book is meant to close a gap within teaching material for this subject: teaching methods for 12-13 year — old beginners. Thanks to much experience R. Freund knows their problems and tries to solve them. As, amongst other things, a correspondingly successive arrangement of the exercises: the medium high register is introduced very cautiously and takes into account the level of muscular development. Sound basic principles are practised right from the beginning: rhythms, rests, slurs, dynamic contrasts..., whereby the student is no longer held up by problems of rhythmic coordination when learning horn technique.

The use of breathing technique however can only be mentioned with restrictions. The writer was content to only give a very general explanation of the role of the diaphragm and correct air support, which are only mentioned in passing. Apart from this, lucid illustrations to clarify the problem are missing. The chapter on legato is introduced rather late — even though it is presented logically and accompanied by concrete examples and graphic descriptions — and the level of difficulty of the exercises, which was hitherto well-balanced, suddenly increases out of all proportion: within 6 pages slurs of a third advance to slurs of an octave!

In addition these exercises show little musical imagination, which would probably prove rather tedious and boring for younger students.

In spite of all the objections it can be said that thanks to the clear and purposefully simple presentation of the technical aspects of the instrument and particularly thanks to a deep knowledge of the psychological problems of the child, R. Freund has at least in part, reached his goal. His method stands comparison with all the other present material for horn study at this level, which is frequently incomplete and unsuitable.

The second part we await with impatience.

Reviewed by **Gilles Rambach** (F)



PRESSER William: **Three Folktales** for bass trombone unaccompanied (Bryn Mawr, Th. Presser Co. 1977)

Instrumentiste à cordes à l'origine, W. Presser, né en 1916 dans le Michigan, a composé beaucoup pour les cuivres (signalons un concerto pour tuba et orchestre à cordes). La présente partition, écrite pour l'instrument seul, est dédiée à Tom Everett,

Obwohl W. Presser, 1906 im Michigan geboren, ursprünglich aus der Streicherfamilie kommt, hat er für die Blechbläser vieles komponiert (erwähnt sei ein Concerto für Tuba und Streichorchester). Vorliegende Partitur für Soloinstrument ist Tom Everett,

Although W. Presser, b. 1906 in Michigan, comes originally from the string family he has written quite a lot for brass (e.g. Concerto for tuba and strings). The present score for solo instrument is dedicated to Tom Everett, the bass trombonist in

trombone-basse de Boston. Elle comprend trois courtes pièces (3' — 3' — 1,5') non sous-titrées, pouvant se jouer isolément.

La première pièce, écrite à $\frac{3}{4}$, est introduite par un mouvement lent, suivi d'un long *allegro*, puis revient à un court *tempo primo*. La seconde, de structure identique, est à $\frac{3}{4}$. La troisième est constituée d'un *allegro* à $\frac{3}{8}$. Aucun changement de mesure n'intervient dans le cours des morceaux. L'étendue utilisée est de trois octaves — du fa pédale (mi *ad lib*) au fa aigu — à noter que la première octave est très utilisée. Au point de vue écriture, les notes répétées, gammes et arpèges sont souvent employés. Aucune armature n'est portée, mais différentes tonalités sont engendrées. Le *legato* est presque totalement absent et aucun signe d'accentuation n'est utilisé; le compositeur indique simplement que l'on doit jouer *staccato* dans les passages rapides.

Aucune nuance excessive ni effet spécial n'est demandé.

Musicalement, ces trois pièces semblent manquer de relief et l'instrument n'y est pas vraiment mis en valeur. Cependant, le registre utilisé en fait d'intéressantes études. Les enchaînements du grave font passer fréquemment d'une voix à l'autre et exigent une bonne souplesse à cause des grands intervalles. Les mouvements lents donnent quelques difficultés pour respirer et les tempi marqués pour les *allegros* sont exagérés. L'intérêt de cette œuvre est plus technique qu'artistique. Elle constitue cependant un apport valable à notre répertoire qui comprend souvent une littérature plus adaptée au trombone-ténor ou au tuba. Mais, sans aucun doute, une œuvre de concert aurait été encore mieux accueillie...

Commentaire : **Jean Gotthold** (F)

dem Bassposaunisten, gewidmet. Sie besteht aus drei kurzen Stücken (3' — 3' — 1,5') ohne Untertitel, die auch einzeln gespielt werden können. Das erste Stück, im $\frac{3}{4}$ -Takt geschrieben, wird von einem langsamen Satz eingeleitet, gefolgt von einem langen *Allegro* und mit einem kurzen *Tempo primo* abgeschlossen. Das zweite Stück hat eine ähnliche Struktur, steht aber im $\frac{3}{4}$ -Takt. Das dritte Stück besteht aus einem *Allegro* im $\frac{3}{8}$ -Takt. Innerhalb der Stücke kommt es zu keinem Taktwechsel. Der Stimmumfang umfasst drei Oktaven — vom Pedal-F (E *ad lib.*) bis zum hohen f — wobei die erste Oktave mit Vorzug gebraucht wird. Wiederholte Noten, Tonleitern und gebrochene Akkorde kennzeichnen die Schreibweise. Es besteht keinerlei Armatur, es entstehen aber verschiedene Tonalitäten. Kaum ein *Legato* taucht auf, und kein Beto- nungszeichen wird gebraucht; der Komponist gibt lediglich an, dass die schnellen Passagen *Staccato* zu spielen seien. Er fordert weder extreme noch spezielle Effekte. Auf musikalischer Ebene mangelt es in allen drei Stücken an Relief; die Möglichkeiten des Instrumentes werden nicht ausgeschöpft. Trotzdem handelt es sich innerhalb des verwerteten Umfangs um interessante Studien. Die Verkettungen der Tiefen lassen häufig von einer Stimme zur anderen überwechseln und verlangen viel Geschwindigkeit für die grossen Intervalle. In den langsamen Sätzen entstehen Atemschwierigkeiten und die angegebenen Takte für die Allegrosätze sind übertrieben. Interessant ist dieses Werk eher vom technischen als vom künstlerischen Standpunkt. Trotzdem bildet es eine willkommene Bereicherung unseres Repertoires, das mehr Literatur für die Tenorposaune und für die Tuba enthält als für die Bassposaune. Ein Konzertstück aber wäre noch willkommener gewesen.

Kommentar : **Jean Gotthold** (F)

Boston. It consists of three short pieces (3' — 3' — 1,5') without subtitles, which can also be played on their own. The first piece, written in $\frac{3}{4}$ is introduced by a slow movement, followed by a long *allegro* and concludes with a short *Tempo primo*. The second piece has a similar structure, but is in $\frac{3}{4}$ bar. The third piece is an *Allegro* in $\frac{3}{8}$. There are no bar changes within the pieces. The range used is three octaves — from pedal F (E *ad lib.*) up to top f — whereby the first octave is used with preference. Repeated notes, scales and arpeggios are the characteristics. There are various tonalities. There is hardly a legato and there are no accent marks; the composer merely indicates that the fast passages are to be played staccato. He neither demands extreme nor special effects. On the musical level all three pieces are lacking in content; the possibilities of the instrument are not exploited. Nevertheless, the pieces can be used within the compass as interesting studies. The interlinking of the low notes often causes jumps from one register to another and demand much smoothness of execution for the large intervallic leaps. There are breathing difficulties in the slow movements and the bars indicated in the allegro movements are exaggerated. This piece is rather more interesting from the technical than the artistic point of view. Nevertheless it forms a welcome enrichment to our repertoire, which contains more literature for the tenor trombone and tuba than for the bass trombone. A concert piece would however have been even more welcome.

Reviewed by **Jean Gotthold** (F)

BORRIS Siegfried, **Kleine Suite** für 2 Posaunen, op. 116 (Wilhelmshaven, Heinrichshofen/Sirius Edition, 1975 - N 8763)

Compositeur allemand, Siegfried Borris (né en 1906) a écrit une œuvre brève en trois mouvements pour trombone ténor et trombone ténor-basse (la seconde partie nécessite un barillet de quarte). Ce morceau semble avoir davantage de valeur comme lecture à vue et pièce d'étude que pour un récital ou autre exécution en public. La «Kleine Suite» est traditionnelle dans son abord, et les dissonances sont adoucies par des harmonies ouvertes, à l'occasion (quartes et quintes), de fréquentes tierces mineures tonales, et des octaves. Les écoles Hindemith, néo-baroque et néo-classique sont en évidence ici grâce à de fréquentes imitations de voix et à un troisième mouvement fugué. Le problème central de cette œuvre est que les mouvements ressemblent à des exercices et sont trop brefs pour être développés avec beaucoup d'intérêt. Bref, ils sont doux et manquent de direction. Toutefois, cela n'enlève rien à leur valeur en tant que morceaux de lecture à vue et d'étude pour améliorer la justesse (les unissons et les octaves qui suivent les dissonances sont très révélateurs à ce sujet), l'ensemble, la précision rythmique et l'indépendance. Les parties ne sont pas difficiles, techniquement parlant, et peuvent être jouées par des élèves doués. La tessiture est très raisonnable (1^{er} trombone jusqu'à si^b aigu, ténor-basse ré grave, avec barillet jusqu'au mi^b médium).

Le premier mouvement se divise en un Maestoso et une Marche. Le Maestoso est extrêmement intéressant pour enseigner le rythme, étant donné qu'il est à $\frac{3}{8}$ avec des mesures changeantes, introduisant des mesures subdivisées (les trombonistes n'ont pas l'habitude de lire les triples croches à un tempo lent) ce qui donne un bon contrôle mental des conceptions rythmiques de l'élève. Les nuances sont indépendantes pour chaque musicien, et les rythmes demandent de la confiance en soi pour chaque partie. Il y a quelques notes d'agrément jouables ainsi que quelques glissandos apparemment déplacés, avec de temps à autres l'indication d'une position de rechange. Je recommande la «suite» pour les professeurs travaillant avec de jeunes élèves.

Commentaire : **Tom Everett** (USA)

Der deutsche Komponist Siegfried Borris (1906 geboren) hat ein kurzes Stück in drei Sätzen für Tenorposaune und Tenor-Bassposaune geschrieben (im zweiten Teil wird ein Quartventil benötigt). Das Stück scheint nur eher zum Üben vom Blatt zu lesen und als Etüde-Stück geeignet, als fürs Konzert oder sonstige öffentliche Aufführungen. Die «Kleine Suite» ist traditionell angelegt, Dissonanzen werden teilweise durch offene Akkorde (Quarten und Quinten), durch häufige tonale kleine Terzen und durch Oktaven gemildert. In den häufigen Stimmimitationen und im dritten-fugierten-Satz merkt man den Einfluss Hindemiths, des Neobarocks und der Neoklassik. Das Hauptproblem des Werkes ist, dass seine Sätze wie Übungen wirken und zu kurz sind, um Interesse an ihrer Entwicklung aufkommen zu lassen; sie sind etwas süßlich und vermögen es nicht, eine klare Richtung zu weisen. Das vermindert jedoch nicht ihre Bedeutung zum Vom-Blatt-Lesen und als Übungstücke zum Erlernen von Klangreinheit (die einstimmigen Passagen und die auf Dissonanzen folgenden Oktaven sind sehr aufschlussreich), gemeinsamem Spielen, rhythmischer Präzision und Unabhängigkeit. Technisch sind die Stimmen nicht schwierig, sie können von begabten Schülern ausgeführt werden. Der Tonumfang ist vernünftig: erste Posaune bis zum B, Tenorbass vom D bis zum Es. Den ersten Satz bilden ein Maestoso und ein Marsch. Das Maestoso ist zum Beibringen des Rhythmus besonders interessant: es ist im $\frac{3}{8}$ Takt geschrieben mit wechselnden und mit unterteilten Takten (Posaunisten sind es nicht gewohnt, Zweunddreissigstelnoten bei langsamem Tempo zu lesen), wodurch man eine gute Kontrolle der rhythmischen Auffassungen des Schülers bekommt. Für jeden Musiker sind die Nuancen unabhängig, und die Rhythmen verlangen viel Selbstvertrauen für jeden Teil. Einige spielbare Verzierungsnoten kommen vor, ebenso wie Glissandi, die anscheinend fehl am Platze sind, mit hier und da der Anmerkung eines Ersatzgriffes. Ich möchte die «Kleine Suite» den Lehrern empfehlen, die mit jungen Schülern arbeiten.

Kommentar : **Tom Everett** (USA)

German composer, Siegfried Borris (b. 1906) has written a short three movement work for tenor and tenor-bass trombone (the second part requires an F attachment). The piece appears to have more value as a sight reading and study piece than a successful recital or performance piece. «Kleine Suite» is traditional in approach and dissonances are softened with occasional open harmonies (4^{ths} and 5^{ths}), frequent tonal minor 3rds, and octaves. The Hindemith, neo-Baroque and neo-classical schools are in evidence here with frequent imitation of voices and a fugal third movement. The central problem of this work is that the movements appear as exercises and are too short to be developed with much interest. In short, they are bland and lack direction. However, this does not detract from their value as sight-reading and study pieces to improve intonation (the unisons and octaves that follow the dissonances are quite revealing for this), ensemble, and rhythmic accuracy and independence. The parts are not technically difficult and can be played by talented high school students. The ranges are very reasonable (1st trombone to a high B^b, tenor-bass low D trigger to middle E^b).

The first movement is broken into a Maestoso and March. The Maestoso is extremely valuable for teaching rhythm as the time signature is $\frac{3}{8}$ with changing meters featuring sub-divided measures (trombonists are not accustomed to reading 32nd notes at a slow tempo) providing a good mental check on the students' rhythmical concepts. Dynamics are independent of each player and rhythms require confidence in playing from each part. There are some playable grace notes and also some apparently out-of-place glissandos with an occasional indicated alternate position. I recommend the «Suite» for teachers working with high school and young college students.

Reviewed by **Tom Everett** (USA)



Bläuersätze

nach europäischen
Volksliedern für
4 Blechbläser
[2 Trompeten
(Flügelhörner),
2 Posaunen (Tenorhorn
und Tuba)] bearbeitet
von Richard Zettler

Inhalt: 10 sehr bekannte Lieder sind
in dieser Sammlung für Jung-
bläsergruppen in verschiedenen
Besetzungsgruppen zusammengestellt.

Stimmen einzeln:

1. Stimme in C (Trompete I), 1. Stimme in B (Trompete II), 2. Stimme in Es (Horn), 3. Stimme in C (Posaune I), 3. Stimme in B (Tenorhorn in B), 4. Stimme in C (Posaune II, Tuba).

Stimmen einzeln je DM 1,50 · komplett DM 12,—

Partitur ED 6768 DM 8,50



Beliebte Vortrags- stücke für Trompete

(Flügelhorn oder
Kornett) mit 2. Stimme
ad lib., bearbeitet von
Willi Draths

Inhalt: American Patrol, Rossini — Arie der Rosina, Beautiful Dreamer, Smetana — Die Moldau, Drei Bayrische Ländler, Dvořák — Humoreske, Komzák — Märchen/Volksliedchen, Missouri-Walzer, Tschairowsky — Neapolitanisches Lied, Strauß — Pizzicato-Polka, Martini — Plaisir d'Amour, Koschat — Schneewalzer.

ED 6778 DM 6,—



Beliebte Volkslieder für Trompete

(Flügelhorn oder
Kornett) mit 2. Stimme
ad lib., bearbeitet von
Willi Draths

Inhalt: Aber Haidtschi bumbaidtschi — Ade zur guten Nacht — Ännchen von Tharau — Auld lang syne — Behüt dich Gott — Das Waldhorn — Der 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.

ED 6644 DM 6,—



Beliebte Volkslieder für Posaune

mit 2. Stimme ad lib.,
bearbeitet von Richard
Zettler

Inhalt: Alle Vögel sind schon da — Aloha, Oë *Queen Liliuokalani* — Auf, auf zum fröhlichen Jagen — Bella Bimba — C-A-F-F-E-E — Deep River (*Negro Spiritual*) — Die Gedanken sind frei — Es blies ein Jäger wohl in sein Horn — Frère Jacques — Glory, Halleluja — Go down, Moses (*Negro Spiritual*) — Good night, Ladies — Greensleeves — Hab' mein Wage vollgelade — Hava Nagila — He-uchla — Ich bin ein Musikante — Im Frühtau zu Berge — Innsbruck, ich muß dich lassen, *H. Isaak* — Jeruška, *R. Zettler* — Jetzt gang i ans Brünnele — Oh, Susanna, *Stephen* — Rosestock, Holderblüt — Schwarze Augen — Sur le Pont d'Avignon — Swanee River — Tanzen und Springen, *H. L. Hassler* — Trara! So blasen die Jäger — Wenn die bunten Fahnen wehen — Wohlan, die Zeit ist kommen — Wohlauf, noch getrunken.

ED 6748 DM 7,—



Klassisches Trompeten-Album

Dreizehn Stücke für
Trompete und Klavier
(auch ohne Klavier,
2. Trompete ad lib.),
bearbeitet von Willi
Draths

Inhalt: Mozart, Ave verum — Giordani, Caro mio ben — Brahms, Guten Abend, gut Nacht — Händel, Largo — Mendelssohn Bartholdy, Lied ohne Worte — Beethoven, Menuett — Telemann, Passepied — Dvořák, Slawischer Tanz — Grieg, Solvejgs Lied — L. Mozart, Trompetenstück — Brahms, Walzer — Schubert, Wiegenlied — Schumann, Wilder Reiter.

Besetzungsmöglichkeiten: Tromp. + Klav. / 2 Tromp. + Klav. / 2 Trompeten.

Stimmen einzeln: 1./2. Trompete in B, ED 6775-10, DM 6,—.

ED 6775 DM 15,—

Les «Zwei Canzonen» pour trois trombones (il faut au troisième un barillet de quarte) s'adaptent bien à une exécution en récital, et sont beaucoup plus satisfaisantes que la brève «Kleine Suite» pour deux trombones mentionnée plus haut.

Le premier mouvement se divise en un Andante et un Vivace léger, introduisant le premier trombone. La richesse accrue de l'harmonie à trois voix et de l'accompagnement rehausse l'efficacité de l'écriture pour trombone de Borris.

Le second mouvement est fondamentalement un choral, compensé par un allegro à $\frac{3}{8}$ de rythme rapide, au cours duquel le troisième trombone introduit le thème.

Il n'existe pas beaucoup de littérature originale du XX^e siècle (même de morceaux traditionnels comme celui-ci) pour trois trombones, et ce fait seul suffit à nous intéresser. Il peut servir à équilibrer un programme de transcriptions baroques, renaissance et classiques jouées par la plupart des trios (et qui sonnent si bien).

«Zwei Canzonen» peut être joué par de jeunes musiciens, pour travailler l'équilibre. Je trouve l'utilisation occasionnelle d'octaves extrêmement efficace et enthousiasmante, comparée aux parties indépendantes générales tout au long de l'œuvre. Il n'y a ni problèmes techniques, ni extrêmes de tessiture.

Commentaire: **Tom Everett** (USA)

Die «Zwei Canzonen» für drei Posaunen (die dritte Posaune benötigt ein Quartventil) eignen sich recht gut für eine Konzertaufführung, sie sind auch befriedigender als die auch hier rezensierte «Kleine Suite» für zwei Posaunen. Der erste Satz teilt sich in ein Andante und ein leichtes Vivace, und stellt die erste Posaune vor. Durch die reiche dreistimmige Harmonie und die Begleitung wird Borris' Schreibart für Posaune hervorgehoben. Der zweite Satz ist im Grunde ein Choral, der von einem raschen $\frac{3}{8}$ Allegro aufgewogen wird, in dem die dritte Posaune das Thema einführt. Im 20. Jahrhundert ist Originalliteratur für drei Posaunen selten (sogar traditionelle Stücke wie dieses hier), schon deshalb ist dieses Werk interessant. Es kann ein Programm von barocken, Renaissance- und klassischen Bearbeitungen, wie es die meisten Trios spielen (und das so gut klingt!!!), bereichern. «Zwei Canzonen» kann von jungen Musikern zum Einüben des Sich-aufeinander-Abstimmens gespielt werden. Ich schätze den Gebrauch, den Borris von Oktaven macht, sehr, viel mehr als die allgemeinen unabhängigen Teile, die immer wieder im Stück auftauchen. Weder technische Probleme noch extremgelegene Noten kommen vor.

Kommentar: **Tom Everett** (USA)

The «Zwei Canzonen» for three trombones (the third requires an F attachment) are suitable for recital performance and much more satisfactory than the short «Kleine Suite» for two trombones reviewed above.

The 1st movement is broken up into an Andante and light Vivace featuring the 1st trombone. The added richness of the three part harmony and accompaniment enhances the effectiveness of Borris's trombone writing.

The second movement is basically a chorale, offset by a fast rhythmic $\frac{3}{8}$ allegro in which the third trombone introduces the theme.

There is not much original 20th century literature (even conservative pieces such as this one) for three trombones and this fact alone is enough to interest us. It can serve to balance a program of Baroque, Renaissance and Classical transcriptions most trios play (and sound so well playing!!!).

«Zwei Canzonen» can be played by younger groups of musicians to work on balance. I find the occasional use of octaves extremely effective and exciting compared to the general independent parts throughout the work. There are no technical problems or range extremes.

Reviewed by **Tom Everett** (USA)

KNOX Gary, **Three Movements** for trombone quartet (Delaware Water Gap, Pa.; Shawnee Press, Inc., 1976 — LD 177)

Three Movements (= trois mouvements) est une composition musicale satisfaisante, bien écrite, qui dure approximativement six minutes. Techniquement, c'est une pièce assez difficile, demandant une sensibilité intense aux détails et aux nuances, de la part de chaque exécutant. Les registres requis des quatre trombones sont Fa dièse — Ré², Fa dièse — Do², Fa dièse — La¹, et Do dièse — Fa¹. La quatrième partie peut être jouée par un trombone basse ou un ténor avec barillet de quarte. Toutes les parties sont annotées de façon méticuleuse et stimulante, au moyen d'annotations expressives. La construction des intervalles des lignes mélodiques comprend de nombreuses quarts, septièmes et neuvièmes. Pour la plus grande partie, les harmonies sont des ensembles verticaux de ces intervalles. Une grande partie de l'intérêt musical de ce morceau peut être attribuée à sa vitalité rythmique et aux variations fréquentes de texture et de dynamique. Je recommande vivement cette excellente composition.

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

Three Movements (die Sätze) ist eine befriedigende, gut geschriebene, etwa 6 Minuten lange Komposition. Technisch ist sie ziemlich schwer und verlangt von jedem der Ausführenden einen hohen Grad des Gespürs fürs Detail und die Nuance. Der verlangte Tonumfang ist jeweils Fis bis d', Fis bis c'', Fis bis a' und Cis bis f'. Die vierte Stimme kann auf einer Bassposaune oder einer Tenorposaune mit Quartventil gespielt werden. Alle Stimmen haben etwas Herausforderndes und sind sorgfältig mit ausführlichen Hinweisen behandelt. Der Intervallaufbau der melodischen Linie enthält viele Quart, Septimen und Nonen. Meist bestehen die Harmonien aus senkrechten Zusammenstellungen solcher Intervalle. Ein Grossteil des musikalischen Wertes dieses Stückes beruht auf seiner rhythmischen Kraft und auf den häufigen strukturellen und dynamischen Veränderungen. Diese ausgezeichnete Komposition möchte ich aufs wärmste empfehlen.

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

Three Movements is a well written, musically satisfying composition which is approximately six minutes in duration. Technically, it is a rather difficult piece, demanding acute sensitivity to detail and nuance by each performer. The ranges required of the four trombonists are F[#]-d², F[#]-c², F[#]-a¹, and C[#]-f¹. The fourth part may be played on a bass trombone or a tenor with an F attachment. All of the parts are challenging and meticulously notated with expressive markings. The intervallic construction of the melodic lines include many fourths, sevenths, and ninths. For the most part, the harmonies are vertical aggregates of these intervals. Much of the musical interest in this piece can be attributed to its rhythmic vitality and frequent variation of texture and dynamics. I highly recommend this excellent composition.

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

BARBER Clarence E., **Duo** for euphonium and percussion in 3 movements (Cleveland, Ludwig Music Publishing Co., 1975 — S-1491)

Duo se compose de trois mouvements colorés arrangés selon le type rapide-lent-rapide. La partie pour euphonium, de difficulté modérée, permet à l'exécutant de faire la démonstration tant des qualités lyriques que de l'aisance de l'instrument. L'intérêt du timbre est rehaussé par les trilles à demi-piston, au quart de ton, dans les mouvements extérieurs, et par l'utilisation d'une sourdine dans le mouvement central. Le registre requis va de Do — Si^{b1}.

La percussion comprend un vibraphone, un xylophone, un tambour basse, une caisse claire, des cymbales suspendues, des cymbales suspendues cloutées, un tam-tam, un triangle, deux tom-toms, et des crotales (La légende de la partition inclut un plan de l'installation de la percussion).

Alors que les mouvements extérieurs ne posent pas de problèmes graves, le second mouvement serait extrêmement difficile à jouer par un percussionniste seul. L'utilisation de deux musiciens, se répartissant les instruments, serait une solution possible.

Une bonne exécution de cette pièce exigera beaucoup de préparation, afin de synchroniser les exécutants de façon rythmique, d'atteindre l'équilibre, et

Duo besteht aus drei farbenfrohen Sätzen nach dem Muster schnell-langsam-schnell. Die Euphoniumstimme ist von mässiger Schwierigkeit und bietet dem Ausführenden die Möglichkeit, sowohl die lyrischen wie die technischen Fähigkeiten des Instruments zur Geltung zu bringen. Klanglich erhält das Werk seine Bedeutung in den ersten und dritten Sätzen durch die Viertelcontriller bei halbgedrückten Ventilen und im mittleren Satz durch die Verwendung eines Dämpfers. Der verlangte Tonumfang ins C bis b¹! Die Schlagzeugausstattung besteht aus einem Vibraphon, einem Xylophon, einer Basstrommel, einer kleinen Trommel, einem hängenden Becken, einem hängenden Nagel-Bekken, einem Tam-Tam, einem kleinen Triangel, einer Hindutrommel und Klappern (die Partitur enthält einen Aufstellungsplan dieser Instrumente). Im ersten und im dritten Satz kommen keine besonderen Schwierigkeiten auf, der zweite Satz aber wäre von einem einzigen Schlagzeuger unheimlich schwer auszuführen. Ich sehe eine Lösung darin, dass zwei Schlagzeuger sich in die Instrumente teilen. Um eine gute Ausführung dieses Musikstückes zu erreichen, bedarf es einer gründlichen Vorbereitung, um

Duo consists of three colorful movements arranged in a fast-slow-fast format. The moderately difficult euphonium part allows the performer to demonstrate both the lyrical and facile qualities of the instrument. Timbral interest is added by $\frac{1}{2}$ valve, $\frac{1}{4}$ tone trills in the outer movements and a mute in the central movement. The range required is C-b¹.

The percussion includes a vibraphone, xylophone, bass drum, snare drum, suspended cymbal, suspended sizzle cymbal, tam-tam, triangle, two tom-toms, and crotales. (The legend to the score includes a percussion set-up chart.) Although the outer movements pose no serious problems, the second movement would be extremely difficult if played by one percussionist. The use of two players, dividing the instruments, would be a possible solution. A good performance of this piece would require much preparation in order to rhythmically synchronize the performers, achieve balance, and compensate for certain problems apparent in the score. The percussionist's part is written too small and contains four impossible page turns. The unusual key signature of the second movement (B^b, D^b, E^b

MUSIQUE D'ENSEMBLE POUR CUIVRES

ŒUVRES RÉCENTES:

Fr.s.

Fr.s.

Ameller. ARLEQUINADE, 6 courtes pièces
pour 2 trompettes en ut, 1 cor, 1 trombone,
1 tuba
Partition 10.10
Parties 15.30

Bozza. PRÉLUDE ET CHACONNE pour 3 trom-
pettes en ut, 4 cors en fa, 3 trombones,
tuba, 4 timbales, grosse caisse, cymbales et
tam-tam
Partition 29.80
Parties 43.05

— **TROIS PIÈCES** pour quatuor de cuivres:
2 trompettes en ut, 1 cor, 1 trombone
(trombone basse ou tuba en ut ad lib.)
Partition 17.90
Parties 19.95

Chaynes. SÉQUENCES POUR L'APOCALYPSE
pour quintette de cuivres (2 trompettes en
ut, 1 cor, 1 trombone, 1 tuba) et orgue
Partition 120.10
Parties 129.30

Dubois (P.M.). LE CINÉMA MUET pour trom-
pette (ut ou si b), cor, trombone et tuba
Partition 10.10
Parties 15.30

Feld. QUINTETTE pour 2 trompettes en ut, cor,
trombone, trombone basse ou tuba
Partition 22.80
Parties 29.80

Husa. CONCERTO pour quintette de cuivres
(2 trompettes en ut, cor, trombone et tuba)
et orchestre à cordes
Quintette et piano 74.—

Louvier. CINQ PIÈCES pour 2 trompettes, cor,
trombone, tuba
Partition 12.05
Parties 12.70

Meyer. CHORAL ET FUGA CANTABILE pour
3 trompettes, cor, trombone basse ou tuba
Partition 10.10
Parties 12.05

— **TROIS INTERLUDES EN SEXTUOR** pour
2 trompettes, 2 cors, 2 trombones (ou
1 trombone et 1 tuba) timbales ad lib.
Partition 12.05
Parties 15.30

Sauguet. TROIS CHANTS DE CONTEMPLA-
TION sur des sentences de Lao Tseu, pour
voix de contralto ou de basse avec accom-
pagnement de quatuor de cuivres
Partition 19.95
Parties 15.30

Severson-McDunn. SKETCH pour 2 trompet-
tes si b, 1 cor, 1 trombone, 1 tuba
Partition 8.45
Parties 10.10

Schilling. TRIPARTITA pour 2 trompettes si b,
cor (ou 3^e trompette), trombone, tuba (ou
trombone basse) et percussion ad lib.
Partition 17.90
Parties 28.50

Zanettovich. SUITE POUR QUATRE, pour
2 trompettes en ut ou si b, cor et trombone
Partition 10.10
Parties 17.90

Catalogue complet sur demande

ALPHONSE LEDUC

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

260.65-26, 260.62-47, 260.48-61

de compenser certains problèmes apparents dans la partition. La partie du percussionniste est écrite trop petit et comporte quatre tournes de page impossibles. L'utilisation d'un armure inhabituelle au deuxième mouvement (Si^b, Ré^b, Mi^b et Fa dièse) peut provoquer des difficultés dans les parties de vibraphone et d'euphonium. Néanmoins, *Duo* est une addition intéressante et enthousiasmante au répertoire pour euphonium.

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

Synchronisation, Ausgeglichenheit und Ausgleich gewisser Probleme, die in der Partitur auftreten, zu erreichen.

Die Schlagzeugstimme ist zu klein geschrieben, und viermal ist das Seitenwenden unmöglich. Die ungewöhnliche Tonart-Vorzeichnung des zweiten Satzes (B, Des, Es und Fis) mag der Vibraphon- und der Euphoniumstimme Schwierigkeiten bereiten. Trotzdem ist *Duo* eine interessante, aufregende Ergänzung zum Euphonium-Repertoire.

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

and F[#]) may cause difficulty in the vibraphone and euphonium parts. Nevertheless, *Duo* is an interesting, exciting addition to the euphonium literature.

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



PRESSL Hermann Markus, Präludium, Choral und Fuge für Trompete und Posaune (Freiburg-Tiengen, Blasmusikverlag Fritz Schulz, Nr. 7272).

En déchiffrant l'œuvre de H. M. Pressl, nous avons été assez déçu, le mélange des consonances et dissonances inattendues rendent l'œuvre assez ardue à l'audition. Nous n'y trouvons pas d'indications de tempo ni d'indications de chiffrage des mesures, mesures pourtant changeantes tout au long des trois mouvements. De cette musique atonale, le choral semble être le plus audible, ce qui n'empêche une écriture rythmique un peu déroutante car pas très logique.

L'œuvre n'est pas d'une grande difficulté technique pour aucun des deux instruments, nous n'avons eu que peu de plaisir à la travailler quoique cette expérience nous ait permis d'entrevoir une des formes de la musique contemporaine. Durée très approximative 4 minutes.

Commentaire : **Emmanuel Le Berre** (F)

Beim Entziffern von H. M. Pressls Werk sind wir ziemlich enttäuscht worden. Durch das Nebeneinander von Konsonanzen und unerwarteten Dissonanzen wird es dem Ohr eher unzugänglich. Wir finden weder Tempoangaben noch Bezifferungsangaben der Takte, obwohl der Takt während aller drei Sätze dauernd wechselt. In dieser atonalen Musik scheint der Choral am «hörbarsten» zu sein, trotz einer etwas irreführenden — weil nicht ganz logischen — rhythmischen Schreibweise.

Technisch ist das Werk für keines der beiden Instrumente wirklich schwierig. Wir empfinden allerdings wenig Freude beim Einüben, obwohl das Experiment uns in eine der Formen der zeitgenössischen Musik eingeführt hat.

Ungefähre Spieldauer: 4 Minuten.

Kommentar : **Emmanuel Le Berre** (F)

While decoding H. M. Pressl's piece we were pretty disappointed. Through the juxtaposition of concords and unexpected discords it is rather inaccessible to the ear. We find neither tempo indications nor bar numbers, although there are constant bar changes in all three movements. In this atonal music the "Choral" seems to be the most "listenable-to", despite a rather confusing, illogical way of rhythmical writing.

Technically the piece is not really difficult for either instrument. We don't really have much fun rehearsing it, although the experiment has introduced us to one of the forms of contemporary music.

Approximate duration : 4 minutes.

Reviewed by **Emmanuel Le Berre** (F)

DODGSON Stephen, Sonata for brass quintet. Scored for 2 B^b trumpets, horn in F, trombone and tuba. (London, Chester Music, 1977, "Just Brass series" No 20)

J'ai entendu la Sonate de Dodgson pour la première fois sur disque, par l'ensemble de Philip Jones qui la joue très bien. C'est une œuvre moderne, pleine d'imagination, parfaitement élaborée. Si elle n'atteint pas le niveau de morceaux comme la «Sonatina» de E. Bozza ou «Four Outings for Brass» de A. Previn, que le Czech Brass Quintet a mis à son répertoire, il s'agit pourtant d'une bonne composition, que les ensembles de cuivres ne devraient pas manquer.

Commentaire : **Zdenek Pulec** (CSSR)

Ich habe Dodgsons Sonate zum erstenmal von einer Schallplatte gehört, vom Philip Jones Ensemble sehr gut gespielt. Ein modernes, phantasiereiches, peinlich ausgearbeitetes Werk, das zwar nicht die Qualität anderer Stücke wie der «Sonatina» von E. Bozza oder der «Four Outings for Brass» von A. Previn — die das Czech Brass Quintet in ihr Repertoire aufgenommen hat — erreicht, trotzdem aber ein gutes Kompositionsstück darstellt, das Blechbläserensembles nicht ausser Acht lassen sollten.

Kommentar : **Zdenek Pulec** (CSSR)

My first contact with the Sonata by Stephen Dodgson was through a grammophone recording of the Philip Jones ensemble, which performs it very well. It is a modern composition, full of invention, perfectly elaborated though not reaching the level of similar pieces such as "Sonatina" by E. Bozza or "Four Outings for Brass" by A. Previn, compositions which are in the repertoire of our Czech Brass Quintet. Nevertheless it is a valuable composition and should not be missed by any brass ensemble.

Reviewed by **Zdenek Pulec** (CSSR)

GRIEG Edvard, Suite for brass quintet. Scored for 2 trumpets in B^b, horn in E^b or F, trombone and tuba, by Alan Civil. (London, Chester Music, 1977, "Just Brass series" No 19)

La Suite arrangée pour quintette de cuivres par A. Civil est faite de différentes pièces de Grieg, telles la Suite Holberg op. 40 et 2 morceaux de Peer Gynt : «Ballade» et «Mariage à Trolldhagen». A. Civil a fait cette adaptation avec beaucoup de sensibilité, sans en faire une pièce de trop grande virtuosité, de façon à ce que des musiciens moins avancés, comme des étudiants de conservatoire, puissent la jouer. A noter aussi les différentes possibilités de distribution, ce qui permet une exécution par des ensembles différents. Les différentes parties en sont suffisamment indépendantes pour pouvoir être jouées isolément en bis. D'une façon générale, on peut dire que le répertoire pour ensembles de cuivres s'est enrichi d'une pièce de valeur, et nous ne pouvons que l'apprécier.

Commentaire : **Zdenek Pulec** (CSSR)

Die von A. Civil für Blechbläserquintett bearbeitete Suite besteht aus verschiedenen Stücken von Grieg, wie die Holberg Suite op. 40 und 2 Stücke aus Peer Gynt, «Ballade» und «Hochzeit in Trolldhagen». A. Civils Bearbeitung zeugt von grossem Empfindungsvermögen, ohne jedoch aus dem Werk ein allzu schwieriges Virtuosenstück zu machen, so dass auch weniger fortgeschrittene Musiker, etwa Akademieabsolventen, es spielen können. Erwähnenswert ist, dass die Suite in verschiedenen Besetzungen gespielt werden kann, was sie verschiedenen zusammengesetzten Ensembles zugänglich macht. Ausserdem sind die einzelnen Teile untereinander unabhängig, derart, dass sie auch für sich als Zugabe gespielt werden können. Das Blechbläserrepertoire erweitert sich mit diesem Werk um ein wertvolles Stück, was wir zu schätzen wissen.

Kommentar : **Zdenek Pulec** (CSSR)

Suite by E. Grieg adapted for brass quintet by A. Civil is compiled of individual parts of Griegs different compositions such as "Holberg Suite" op. 40 or two parts of "Peer Gynt", "Ballad" and "Wedding Day at Trolldhagen".

These compositions are very sensitively adapted for brass quintet by A. Civil. His adaptation is not in the style of top-virtuosity, which gives an opportunity to even less advanced ensembles such as conservatory students, etc. We must appreciate as well the different possibilities of instrumental scoring which offers opportunity of performing this composition in many different ensembles.

Its separate parts, which are independent are suitable as encores. On the whole we can say there is here a further valuable composition in the repertoire of ensembles, even if only a transcription.

Reviewed by **Zdenek Pulec** (CSSR)

COLLECTION MAURICE ANDRÉ TROMPETTE

Répertoire classique

Trompette et piano

ALBINONI

- Concerto en fa majeur*
- Concerto 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

- Concerto 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

- Concerto 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

JEVTIC

- 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

HÄNDEL G.-F., **Suite** from «Il pastor fido» transcribed for brass quintet (2111) By Bernard Fitzgerald (Bryn Mawr, T. Presser Co., 1976) \$ 7,50.

Cette Suite est un habile assemblage de petites pièces de caractère paysan. L'Ouverture est un Largo majestueux en ré mineur, suivi d'une danse paysanne et d'une gavotte, dans laquelle ne jouent que la 1^{re} trompette, le cor et le trombone. Le 4^e volet est un motif de chasse, présenté d'abord par la 1^{re} trompette et repris ensuite par toutes les autres voix. Après deux autres danses intitulées Menuet et Ballo, la Suite se termine sur un Final éblouissant. Jusqu'aux deux derniers volets, cette Suite est facile à maîtriser techniquement. C'est surtout la dernière pièce qui demande beaucoup au premier trompette et au corniste.

Si l'on utilise une trompette normale en Si^b, comme il est conseillé ici, la première voix devient difficile à tenir, du fait de sa hauteur constante.

Cependant cette Suite nous a beaucoup plu, surtout pour la diversité des pièces qu'elle comporte, et parce qu'il est également possible de les jouer isolément.

Commentaire: **P. Roschi** (CH)

Die hier vorliegende Suite ist eine geschickte Aneinanderreihung von kurzen Stücken mit ländlichem Charakter. Die Ouvertüre besteht aus einem majestätischen D-moll Largo. Es folgt ein bäuerlicher Tanz danach eine Gavotte bei der nur die 1. Trompete das Horn u. die Posaune mitwirken. Der vierte Satz besteht aus einem Jagdmotiv, das nach der Vorstellung durch die erste Trompete von allen anderen Stimmen übernommen wird. Nach zwei weiteren Tänzen mit den Titeln Menuet und Ballo endet die Suite mit einem rasanten Finale. Bis auf die letzten beiden Sätze ist diese Suite technisch gut zu meistern. Vor allem der letzte Satz stellt hohe Anforderungen an den ersten Trompeter u. den Hornisten. Mit einer normalen B-Trompete wie hier vorgeschrieben ist die erste Stimme wegen ihrer konstanten Höhe schwer spielbar. Uns hat diese Suite trotzdem sehr gut gefallen vor allem wegen der Abwechslung die sie bietet und weil man die Sätze auch einzeln vortragen kann.

Kommentar: **P. Roschi** (CH)

The suite under consideration here is a cleverly arranged sequence of short pieces which have a rural character. The overture consists of a majestic Largo in d minor. There follows a country dance and after that a Gavotte in which only the 1st trumpet, horn and trombone take part. The fourth movement consists of a hunting motif, which, having been presented in the 1st trumpet is then taken over by all the other parts. After two further dances with the titles Menuet and Ballo, the suite ends with a lively finale. Apart from the last two movements the suite is not technically difficult. The last movement in particular makes large demands on the first trumpet and the horn player. With an ordinary Bb trumpet which is prescribed here, the first part is very difficult to play because of the constant use of high register. We liked this suite very much, however, especially because of the variety it offers and because the movements can also be played on their own.

Reviewed by **P. Roschi** (CH)

KÖPER Karl-Heinz, **Quintett** für 2 Trompeten und 3 Posaunen (Hannover, Köper, 1971), V + 12'.

Il s'agit d'une pièce en trois mouvements, durant environ 12 minutes. L'allegro du premier mouvement est encadré par un bref Andante sostenuto de nature grave, dont le thème revient tout au long des deux parties de trompette, avec un contrepoint au trombone-basse. Dans la section à $\frac{2}{4}$ de l'allegro, les trompettes présentent le premier thème en tierces, puis se produit un changement rapide à une mesure à $\frac{3}{8}$, avec un thème syncopé à la première trompette et au premier trombone. On trouve ensuite de fréquents changements de mesures, puis retour au thème grave du début. Le deuxième mouvement, Lento rubato, prescrit des sourdines bol. Le premier trombone joue un motif solo de 4 mesures, puis le deuxième trombone se joint à lui, restant toujours à la tierce. Finalement, l'ensemble des trombones tente de développer une mélodie, mais sans grand succès. Les trompettes entrent. A nouveau un contre-thème au trombone-basse. Arpèges de triples-croches legato aux 1^{re} et 2^e trombones, montant et descendant. Un thème fugato d'une mesure aux trombones, repris à la tierce par les trompettes, etc. La mesure finale de ce mouvement est peut-être la plus belle. Accord de mi^b majeur aux trombones autour duquel les trompettes jouent à l'octave, pour finir enfin sur la sixte. Au troisième mouvement, Vivace assai, $\frac{3}{4}$, un motif de trois mesures à l'unisson chez les trombones, à partir duquel se développe le thème très plaisant. Les mesures à $\frac{3}{4}$ intercalées ont un effet charmant. Les sextolets continus en coups de langue à la trompette sont bien écrits. Ce vivace est peut-être la meilleure idée à trouver dans ce morceau, qui dans l'ensemble est vraiment assez intéressant et efficace.

Commentaire: **H. J. Walzer** (D)

Bei diesem Quintett handelt es sich um ein 3-sätziges Werk von ca. 12 Minuten Spieldauer. Das Allegro des 1. Satzes ist eingerahmt von einem kurzen Andante sostenuto gravitätischen Charakters, dessen Thema grundweg in den beiden Trompeten liegt mit einem Kontrapunkt in der Bassposaune. Im Allegro $\frac{3}{4}$ Takt tragen die Trompeten das 1. Thema in Terzen vor, schneller Wechsel zum $\frac{3}{8}$ mit synkopiertem Thema in 1. Trompete und 1. Posaune. Noch mehrmaliger Taktwechsel bis hin zum Grave-Thema des Anfangs-Andante. Der II. Satz, Lento rubato, schreibt cup-mutes vor. Die 1. Posaune trägt solo ein 4-taktiges Motiv vor, dann — schon wieder in Terzenseligkeit — tritt die 2. Posaune hinzu. Schliesslich versucht der gesamte Posaunensatz eine Melodie zu entwickeln; gelingt auch nicht recht, Trompeten kommen hinzu. Wieder kontrapunktisches Gegen Thema in der Bassposaune. Gebundene 32-stel Arpeggien in der 1. und 2. Posaune auf- und abwärts. Ein 1-taktiges Fugato-Thema in den Posaunen, Terzenläufe in den Trompeten, usw. Der Schlusstakt dieses Satzes ist vielleicht der schönste. Es-dur Akkord in den Posaunen, den die Trompeten in Oktaven umspielen, um schliesslich auf der Sexte zu landen. Im III. Satz, Vivace assai $\frac{3}{4}$, ein 3-taktiges Motiv unisono in den Posaunen, aus dem sich das recht gefällige Thema entwickelt. Reizvoll die eingeschobenen $\frac{3}{4}$ Takte. Geschickt gemacht die durchgehenden gestossenen Sextolen in den Trompeten. Überhaupt ist dieses Vivace vielleicht der stärkste Einfall in diesem im allgemeinen doch recht interessanten und dankbaren Werk.

Kommentar: **H. J. Walzer** (D)

This is a piece with three movements lasting about 12'. The allegro of the first movement is framed by a short Andante sostenuto of a grave nature, whose theme is throughout in both trumpet parts, with a counterpoint in the bass trombone. In the $\frac{3}{4}$ allegro section the trumpets present the 1st theme in thirds, then a quick change to $\frac{3}{8}$ bar with a syncopated theme in the 1st trumpet and 1st trombone. Then frequent bar changes and return to the Grave theme of the beginning. The 2nd movement, Lento rubato, prescribes cup mutes. The 1st trombone plays a 4 bar motif solo, then the 2nd trombone joins him, yet again in thirds. Finally the whole trombone section makes an attempt at developing a melody, but without much success. The trumpets join in. Again a counter theme in the bass trombone. Legato demi-semiquaver (32nd note) arpeggios in the 1st and 2nd trombones up and down. A 1-bar fugato theme in the trombones, runs in thirds in the trumpets etc. The final bar of this movement is perhaps the finest.

E^b major chord in the trombones which the trumpets play around on in octaves, to land finally on the sixth. In the 3rd movement, Vivace assai, $\frac{3}{4}$, a three-bar motif unisono in the trombones, from which the very pleasant theme develops. The interpolated $\frac{3}{4}$ bars have a charming effect. The continuous tongued sextuplets in the trumpets are well written. Perhaps this vivace is the best idea to be found in this piece, which generally speaking is really quite interesting and rewarding.

Reviewed by **H. J. Walzer** (D)

SOLOMON Edward S., **Three Moods** for brass quintet (2111) (San Antonio, Southern Music Company, 1976 — St-176) \$ 3,50.

Cette composition contient divers sentiments: 1. Tristesse; 2. Réflexion; 3. Joie.

1^{re} partie: «Sadness» Largo $\text{♩} = 60$, arrangée sans difficultés et d'une écriture simple

2^e partie: «Reflektion» Andantino $\text{♩} = 88$, contrapuntique et sans couleurs.

3^e partie: «Elation», écrite avec humour, bien arrangée, d'un rythme entraînant tout en ayant de belles lignes mélodiques.

Composition facile à jouer. Comporte les voix suivantes: trompette en si^b, cor en fa, trombone et tuba.

Commentaire: **Jonny Jangtun** (S)

Diese Komposition beinhaltet unterschiedliche Gefühlsstimmungen: 1. Traurigkeit; 2. Reflektion; 3. Freude.

Teil 1 «Sadness» Largo $\text{♩} = 60$ ist ohne Schwierigkeiten arrangiert und einfach geschrieben.

Teil 2 «Reflektion» Andantino $\text{♩} = 88$ ist farblos kontrapunktisch.

Teil 3 «Elation» ist humoristisch geschrieben, nett arrangiert, gleichzeitig rhythmisch mitreissend mit schönen melodischen Linien. Die Komposition ist leicht zu spielen und beinhaltet folgende Stimmen: B Trompete 1 und 2, F Horn, Posaune und Tuba.

Kommentar: **Jonny Jangtun** (S)

This composition contains various moods:

1. Sadness; 2. Reflection; 3. Elation

Part 1 "Sadness" Largo $\text{♩} = 60$ is not difficult and written quite simply.

Part 2 "Reflection" andantino $\text{♩} = 88$ is contrapuntal, without colour

Part 3 "Elation" is written humorously, nicely arranged and at the same time rhythmically exciting with good melodic lines.

The composition is easy to play and has the following parts: B^b trumpet 1 and 2, F horn, trombone and tuba.

Reviewed by **Jonny Jangtun** (S)

SOLOMON Edward S., **Sombrero** for brass quintet (21-or tb-11-or b-tb) (San Antonio, Southern Music Co., 1976 — ST-178). \$ 2.00.

«Sombrero» est un arrangement de difficulté moyenne, en $\frac{3}{4}$ = 180 écrit de façon à ce que les changements de rythme donnent une impression de fraîcheur. E. S. Solomon a donné des exemples d'articulation, pour éliminer d'éventuelles difficultés. Cet arrangement est vraiment un morceau charmant. Instrumentation: 2 trompettes, un cor en fa, 1 trombone, 1 tuba.

Commentaire: **Jonny Jangtun** (S)

«Sombrero» ist ein mittelschweres Arrangement im $\frac{3}{4}$ -Takt, ♩ = 180 und so arrangiert, dass es abwechselnd rhythmisch frisch wirkt. E. S. Solomon hat Artikulationsbeispiele angegeben, sodass eventuelle Schwierigkeiten ausfallen. Dieses Arrangement ist ein Musikstück, das wirklich mitreißt. Stimmenbesetzung: 2 Trompeten, F Horn, Posaune, Tuba.

Kommentar: **Jonny Jangtun** (S)

«Sombrero» is an arrangement of medium difficulty in $\frac{3}{4}$ time, ♩ = 180, with fresh rhythmical effects. E. S. Solomon has specified examples of articulation, so that any difficulties which arise can be eliminated. This piece really sweeps the listener along. Scoring: 2 tps, h, tb, tu.

Reviewed by **Jonny Jangtun** (S)

CRUFT Adrian, **Jubilate Deo** (St. Peter ad Vincula). Canticle or Anthem for S.A.T.B. Chorus and Brass (22(3)1(or tuba)0) (London, Boosey & Hawkes, 1969)

Le texte essentiellement joyeux du Psaume 100 a été utilisé par Adrian Cruft pour un motet de jubilation avec texte anglais: la traduction choisie est celle qui est familière à tous les anglicans, et la composition, écrite pour le chœur de la Chapelle Royale de la Tour de Londres, avait été, à l'origine, prévue pour l'usage liturgique anglican. Elle ne serait pas plus déplacée dans n'importe quelle autre église, ni dans une salle de concert.

Les parties chorales ne devraient présenter que peu de difficultés pour un chœur de capacités raisonnables et, comme c'est le cas pour de telles œuvres liturgiques, c'est là que réside son intérêt principal. La texture varie entre une et quatre voix: Cruft fait preuve d'une bonne compréhension des sonorités vocales (comme nous avons appris à l'attendre de lui) dans ses combinaisons parfois peu orthodoxes, et l'œuvre est délibérément colorée. La musique est soutenue par la combinaison inhabituelle de deux trompettes en do, trois cors en fa (ou deux cors et un trombone) et un tuba, cet ensemble servant parfois de pont entre deux parties, et ajoutant ailleurs son thème pour «coiffer» le chœur. Ces parties pour cuivres sont intelligemment conçues, et ne sont pas faciles. La dynamique a une importance primordiale dans cette pièce et doit être calculée avec soin, tant dans les passages antiphonés entre cors et trompettes, que lorsque les deux groupes jouent ensemble. Et, comme toujours, l'équilibre entre cuivres et chœur ne doit pas être laissé au hasard.

Il s'agit d'un morceau utile et attrayant dont j'espère me servir à l'avenir: moderne sans compromis, mais pas inaccessible. Un chœur entreprenant, sans chanteurs virtuoses, mais prêt à travailler, et un bon ensemble de cuivres devraient l'apprécier pleinement.

Commentaire: **Nigel C. B. Durrant** (NL)

Den wesentlich fröhlichen Text des 100. Psalmes hat Adrian Cruft zu einer Motette verarbeitet. Er wählte die allen Anglikanern geläufige englische Übersetzung und komponierte das Stück für den Chor der Königlichen Kapelle von London Tower. Ursprünglich sollte es in der anglikanischen Liturgie Verwendung finden. Es wäre aber genau so für irgendeine andere Kirche geeignet und sogar für den Konzertsaal. Die Chorstimmen dürften einem normal begabten Chor keine grossen Schwierigkeiten bereiten. Und das ist ja gerade bei solchen liturgischen Werken wichtig. Das Gefüge erstreckt sich von Ein- bis Vierstimmigkeit. In den manchmal unorthodoxen Verbindungen, zeigt Cruft eine gute Kenntnis der Klangmöglichkeiten der Stimme (wie wir es schon von ihm gewöhnt sind). Das Stück ist ausgesprochen «farbenfroh». Die Musik wird von der ungewohnten Zusammenstellung von zwei C-Trompeten, drei F-Hörnern (oder zwei Hörnern und einer Posaune) und einer Tuba begleitet. Dieses Ensemble dient mal als Überbrückung zwischen zwei Teilen, mal zur Hinzufügung eines Themas zur «Krönung» des Chors. Die Blechbläserstimmen sind ausgeklügelt und gar nicht leicht zu spielen. Von grosser Bedeutung ist in diesem Stück die Dynamik, die sorgfältig eingerechnet werden muss, ob bei den zwischen Hörnern und Trompeten antiphonierten Passagen oder wenn beide Gruppen gemeinsam blasen. Wie immer darf das Gleichgewicht der Blechbläser und des Chors nicht dem Zufall überlassen werden. Hier liegt ein nützliches und reizvolles Stück, das ich in Zukunft hoffentlich verwenden werde: kompromisslos modern, trotzdem nicht unerreichbar. Ein unternehmungslustiger Chor ohne virtuose Sänger aber gern zur Arbeit bereit und ein gutes Blechbläserensemble dürften es zu schätzen wissen.

Kommentar: **Nigel C. B. Durrant** (NL)

The essentially joyful text of Psalm 100 has been set by Adrian Cruft in a jubilant motet with English words: the translation is that which is familiar to all Anglicans and the composition, written for the Chapel Royal choir at the Tower of London, was originally intended for Anglican liturgical use. It would be equally at home in any other church or on the concert platform.

The choral parts should present few difficulties to a reasonably competent choir and as is proper in such a liturgical work, the main interest is to be found here. The texture varies between one and four parts: Cruft shows a good understanding of vocal sonorities (as we have learned to expect from him) in his sometimes unorthodox combinations, and the work is deliberately colourful. The music is supported by the unusual combination of two trumpets in C, three horns in F (or two horns and trombone) and tuba, which sometimes serves to bridge two sections together and other times adds its theme to "cap" the choir. These brass parts are cleverly conceived and are not easy. Dynamics are of the first importance in this piece and must be carefully calculated both in the antiphonal passages between horns and trumpets and where the two groups are playing together. And, as always, balance between brass and choir must not be left to chance.

This is a useful and attractive piece which I hope to use in the future: uncompromisingly modern but not inaccessible. An enterprising choir without virtuosos singers that is prepared to work and a good brass group should thoroughly enjoy this work.

Reviewed by **Nigel C. B. Durrant** (NL)

Neu bei edition modern

Burgmann, J. Hartmut

Dobrowolski, Andrzej

Kurylewicz, Andrzej

Nichifor, Șerban

Rzewski, Frederic

Con-Sequenzen (1978)
(Trp in B und Orgel)

Musik für Tuba Solo (1972)

Episoden für drei (1978)
(Hrn in F, Hfe, Kb)

Dionysies II (1978)
(Pos, Perc)

Last Judgement (1969)
(Pos-Solo)

edition modern, Musikverlage Hans Wewerka,
Elisabethstrasse 38 - 8000 München 40 - ☎ 089/37 37 81



Editions musicales Radio France
75786 Paris Cedex 16 France

1. Quintettes de cuivres
R. LOUCHEUR: Reflets (19')
A. CLOSTRE: Concert pour le souper d'Elrond (14')
2. Œuvres pour harmonies et fanfares
G. CALVI: Marche burlesque (3'20")
D. DONDEYNE: Variations pour ensemble de saxophones (8'45")
G. CALVI: Can-can (4'20")
P. M. DUBOIS: Passe-temps pour un été (8'55")
B. GÉRARD: Bric-à-brac (10'40")
F. RAUBER: Ballade pour harmonie et fanfare (4'15")
Marche du petit brigand (3'40")
D. DONDEYNE: Marche de fête (2'50")

L'un des plus jolis livres illustrés qui nous soit passé entre les mains récemment est celui du Dr Alexander Buchner: «**Musical Instruments: An Illustrated History**»: (Instruments de musique: Histoire illustrée) (Artia Publ., Prague, 1972; Octopus Ltd., London, 1973).

Le livre tient la promesse de son titre: il illustre l'histoire de nos instruments actuels. Le texte suit les merveilleuses images (il y en a plus de 300, partiellement en couleur), nous guidant à travers les siècles sans fatiguer l'amateur par trop de faits historiques, alors que ceux qui souhaitent obtenir davantage de connaissances, trouveront ample satisfaction dans la bibliographie très complète de la fin du livre.

L'accent principal est mis sur les reproductions d'instruments, dont beaucoup sont peu connus, puisque conservés dans des musées tchèques. Il y a par exemple le pavillon admirablement décoré d'une trompette découverte dans la tombe de Toutankhamon (1320 av. J.-C.), la charmante figurine de bronze d'un joueur de trompette du I^{er} siècle avant Jésus-Christ; il y a le *buccin* (pl. 1) et le *lituus* romain, un cor de Roland du IX^e siècle, et une gravure en couleur d'un splendide oliphant. Ensuite, après avoir apprécié les images d'instruments de la Renaissance et d'instruments baroques, nous terminons finalement par ceux d'aujourd'hui, dont l'aspect manque plutôt de poésie. L'auteur et les deux éditeurs ont eu l'extrême amabilité de nous permettre de reproduire certains des textes, et quelques gravures, afin de donner à nos lecteurs un échantillon de la magnificence du livre, que nous recommandons chaleureusement à tous les amoureux de la beauté et des instruments de musique. Le prix du livre est des plus raisonnables, et devrait permettre à chacun la joie de sa possession.

em

Einer der schönsten Bildbände, welche uns in den letzten Jahren in die Hände geraten sind, ist das Werk Alexander Buchners: «**Musikinstrumente im Wandel der Zeiten**», (deutsch: Artia, Prag, 1972; engl.: Octopus Ltd, London, 1973: «**Musical Instruments: An illustrated History**»)

Es gibt in Text und Bild einen sehr schönen Überblick über die Entwicklung unserer heutigen Instrumente, von frühester Zeit her, wobei der Text den über 300, z.T. farbigen Abbildungen durch die Jahrhunderte folgt und diese erklärt, ohne den Leser, der vielleicht nicht gerne allzutief in musikhistorische Betrachtungen hineingezogen werden möchte, zu belasten. Andererseits enthält die Bibliographie am Schluss des Buches die Namen vieler interessanter Bücher, sodass der Wissbegierige genügend Anregungen und Wegweiser findet.

Der Hauptakzent liegt auf den Abbildungen der Instrumente, von denen viele recht unbekannt sind, weil in tschechischen Museen und somit dem westlichen Liebhaber nicht ohne weiteres zugänglich. Da wäre z.B. eine reizende Bronze-Figur eines Trompeters des 1. Jh. vor Christi Geburt; der Schallbecher einer Silbertrompete aus dem Grabe Tut-anch-Amuns (1320 vC); eine römische Buccina (Abb. 1), in Pompei gefunden, sowie die Abbildung eines einen Lituus spielenden Römers, diejenigen des «Rolandhornes» und eines herrlichen Elfenbeinornes, genannt Olifant. Den mittelalterlichen Bildern folgen jene prachtvollen Instrumente aus Renaissance und Barock — und das Buch schliesst mit der Wiedergabe unserer heutigen, recht nüchtern wirkenden Instrumente.

Freundlicherweise haben es Verfasser und Verleger gestattet, dieses Werk den BRASS BULLETIN Lesern näher bekannt zu machen, indem sie uns die Veröffentlichung einiger Bilder aus der Fülle der Schönheiten und eines kurzen Textes erlaubten. Wir betonen, dass es sich lediglich um eine kleine Auslese des Werkes handelt, das wir anzuschaffen jedem Musiker und Musikliebhaber empfehlen.

em

One of the loveliest illustrated books that came our way lately is Dr. Alexander Buchner's: «**Musical Instruments: An Illustrated History**» (Artia, Prague, 1972 and Octopus, London, 1973).

The book keeps the promise of its title: it illustrates the history of our instruments of to-day. The text follows the more than 300 magnificent pictures (partly in colour), leading us through the centuries without fatiguing the amateur with too much historical facts, whereas those who crave for more knowledge will find ample satisfaction in the extensive bibliography at the end of the book.

The main accent lies on the reproduction of the instruments, many of which are little known because kept in Czechoslovakian museums. There is f. i. the beautifully decorated bell of a trumpet found in Tutankhamen's tomb, 1320 BC, the charming bronze figurine of a trumpeter of the 1st c.BC; there are the roman Buccina (pl. 1) and Lituus, a Roland's horn of the 9th c. and a coloured plate of a gorgeous Oliphant. Then, after enjoying the pictures of Renaissance and Baroque instruments, we finally end up between the rather unpoetic-looking ones of to-day. The author and both publishers were kind enough to allow us to reproduce some of the text and a few plates, so as to give our readers an impression of the magnificence of the book, which we warmly recommend to all lovers of beauty and of musical instruments. The price of the book is most reasonable and should allow everyone the joy of its possession.

em



1. Trompettes de guerriers romains, appelées *buccinae*. Relief de pierre, 109 AD.
Römische Krieger mit ihren Trompeten (*Buccina*). Steinrelief, 109 AD.
Roman warriors' trumpets, called *buccina*. Stone relief, 109 AD. (Bucarest, Nat. Museum of Antiquities).

Musikinstrumente im Wandel der Zeiten (ill. Auszug)

Alexandre Buchner

Vom ersten Anfang an, war die christliche Kirche gegen die Verwendung von Musikinstrumenten in der Liturgie eingestellt. Einige Instrumente, wie die Laute und die Kithara, die im Alten Testament erwähnt sind, bildeten eine Ausnahme, weil sie mit König David verbunden waren. Ebenso waren Monochord, Glockenspiel, Panpfeife, Orgel, Harfe und Zink geduldet. Andere hingegen waren verdächtig wegen ihrer Beziehung zur griechischen und römischen Gesellschaft, wie z. B. die Trompete, während Rebec (Birnengeige) Horn und Trommel als des Teufels Instrumente betrachtet wurden, welche bloss dazu geeignet waren Bären-Tänze und Gaukler zu begleiten (Abb. 2). Diese Sachlage führte dazu, dass die Entwicklung der Musikinstrumente in den christlichen Ländern praktisch zum Stillstand kam und dass verschiedene Instrumente nurmehr in die Funktion des Signalinstrumentes hinabsanken. Es sind uns fast keine Musikinstrumente aus dem frühen Mittelalter erhalten geblieben; die ältesten Exemplare in den Museen datieren hauptsächlich vom 16. Jh. Manuskript-Miniaturen, fast die einzigen Informationsquellen jener Zeit, sind vor dem 9. Jh. selten und die Periode der Formbildung war da eigentlich schon vorüber. Es fehlen uns somit einige Jahrhunderte im konkreten Wissen über die Musikinstrumente, und zwar von den Funden der Antike



2. En haut: Instruments de musique sacrée: monochorde, carillons, orgue, harpe, flûtes de Pan, cornets à bouquin. En bas: Instruments utilisés dans la musique séculière: rebec, cor et tambour. Tiré du psautier de l'Abbé St. Remigius de Reims, XII^e siècle.

Oben: Musikinstrumente der Kirchenmusik: Monochord, Glockenspiel, Orgel, Harfe, Panpfeifen, Zink. Unten: Musikinstrumente für weltlichen Gebrauch: Birnengeige, Horn und Trommel. Aus dem Psalter des Abtes St. Remigius von Reims, 12. Jh.
Above: Musical instruments of sacred music: monochord, chimes, organ, harp, panpipes, cornett. Below: Instruments used in secular music: rebec, horn and drum. From the Psalter of Abbot St. Remigius of Reims, 12th c. (St. John's College, Cambridge).

SENSATIONELLE NEUHEIT FÜR BLECHBLÄSER Polymerholz-Mundstücke

Sie kennen das Problem: herkömmliche Mundstücke kühlen (speziell beim Spiel im Freien und in kalten Räumen) stark aus, der Ansatz wird schwierig.

Polymerholz-Mundstücke können aufgrund einer Spezialbehandlung nicht auskühlen. Sie haben keine temperaturbedingten Schwierigkeiten mit dem Ansatz mehr.

Machen Sie es wie Ihre Kollegen von den Wiener Philharmonikern und Wiener Symphonikern: steigen Sie auf Polymerholz-Mundstücke um. Diese österreichische Entwicklung gibt es seit kurzem in Doblingers Instrumentenabteilung: Dorotheergasse 10, Postfach 882, A-1011 Wien.

Trompete: öS 361,—
Posaune: öS 402,—

Horn: öS 322,—
Tuba: öS 428,—



Doblinger
WIEN MÜNCHEN

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



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)

Instruments de musique: Histoire illustrée (Sommaire)

Alexander Buchner

Dès l'origine, l'Eglise chrétienne primitive s'est déclarée en faveur de la musique vocale, et opposée à l'utilisation d'instruments dans la liturgie. Certains instruments de musique, comme le luth et la cithare, qui étaient mentionnés dans l'Ancien Testament, jouissaient d'un grand respect, à cause de leur relation avec le roi David. Il y avait d'autres instruments approuvés: le monocorde, les carillons, les flûtes de Pan, l'orgue, la harpe et le corne à bouquin. Les autres étaient suspects, à cause de leur relation avec la société grecque et romaine (par exemple la trompette), et le rebec, le cor et les tambours étaient considérés comme les instruments du Diable, et ne pouvaient servir à accompagner que la danse des ours ou des jongleurs (pl. 2). Il n'est donc pas étonnant que le développement des instruments de musique dans les pays chrétiens soit resté en panne, et que, dans bien des cas, ils aient été relégués au rôle d'instruments de signalisation. Les instruments musicaux véritablement préservés depuis l'époque médiévale sont extrêmement rares; dans les musées, les spécimens les plus anciens datent principalement du XVI^e siècle. Les manuscrits enluminés, quasiment la seule source existante de renseignements, datent rarement d'avant le IX^e siècle, époque où la création des formes est déjà passée. Ainsi, nous avons une interruption de plusieurs centaines d'années dans notre connaissance du développement des instruments de musique, depuis les anciennes découvertes jusqu'aux dernières reliques médiévales. Pendant ces siècles, certains genres d'instruments furent amenés de l'Est, au cours de la migration des peuplades (IV^e s. — fin du VI^e s.), comme l'aulos, la cithare et l'orgue à eau, mais la seule relique de cette période qui soit parvenue jusqu'à nous est l'avaric à double tuyau trouvé près de Janoshoida, en Hongrie.

Cette migration se produisit graduellement, à diverses époques, et en suivant diverses routes. Parmi les instruments à vent du début du Moyen Age, nous trouvons, en plus des grands cors militaires et des oliphants gravés, faits d'ivoire, de petits cors, de la famille du cor d'appel, qui devinrent très populaires.

Pendant la période de la Renaissance, la musique instrumentale fut établie pour la première fois comme une branche indépendante de la vie musicale, avec sa vie propre. Ce développement, partant d'une fonction de pure accompagnatrice de la musique vocale jusqu'à l'indépendance, fut dû principalement aux nombreux orchestres jouant dans les cours, ou auprès des nobles. Ces orchestres étaient étonnamment grands, certains d'entre eux se composant de plus de 100 instruments. L'un des orchestres exceptionnels de la fin du XVI^e siècle fut celui de la famille Rozmberk, en Bohême, connu sous le nom de «Capella Dominorum de Rosis». Rivalisant avec celui de la cour de l'empereur par le nombre de ses musiciens aussi bien que par la variété de ses instruments, cet orchestre devint, pour la dernière fois, un portrait étonnant de la pompe et de l'attrait musical trouvé dans les châteaux de la noblesse médiévale. Son répertoire comprenait principalement des œuvres françaises, hollandaises et italiennes. Les diverses combinaisons d'instruments de musique utilisées dans les orchestres des Seigneurs de la Rose est une évidence claire de l'intérêt croissant porté à la couleur, au contraste et à la fusion des timbres, qui, là encore, eut une influence prépondérante sur la fabrication des instruments. Des textes, des images et, pour la première fois, les instruments eux-mêmes, nous donnent une idée raisonnablement précise de l'orchestre, tel qu'il existait à cette époque. Un fait est immédiatement frappant: alors que le Moyen Age est caractérisé par la prépondérance des instruments à corde, la Renaissance révèle une profusion d'instruments à vent, de constructions diverses. Le besoin toujours croissant de sonorité plus grave conduisait à la construction d'instruments très grands, parfois



3. Bombardes et trompettes (celle de dessous en forme de S). Chronique Richenthal (connue comme MS de Leningrad), 1464.

Pommern und Trompeten (die unterste S-förmig). Richenthal Chronik (bekannt als Leningrad MS), 1464.

Shawms and trumpets (lowest one S shaped). Richenthal Chronik (known as Leningrad MS), 1464. (Prague, University Library).

her bis zu den erhalten gebliebenen Instrumente des späten Mittelalters.

Während jener im Dunkeln liegenden Periode, in der die Völkerwanderung stattfand (4. bis Ende 6. Jh.), müssen einige Typen von Instrumenten aus dem Osten eingeführt worden sein, wie z. B. der Aulos (Doppelpfeife), die Kithara und die Hydraulis (Wasserorgel). Nur ein einziges jener Instrumente ist uns erhalten geblieben: die Avarische Doppelpfeife, die in der Nähe von Janoshoida in Ungarn gefunden wurde.

Unter den Blasinstrumenten, welche uns im frühen Mittelalter bekannt sind, gibt es, abgesehen von grossen Heerhörnern und geschnitzten Elfenbein-Oliphants, die kleinen Hörner in der Art der Signal- oder Hifthörner, die vielseitige Verwendung fanden. Während der Renaissance bildete sich Instrumentalmusik als selbständiger Zweig im Musikleben heraus. Die Entwicklung von einer reinen Begleitfunktion zur Eigenständigkeit, ist vor allem den zahlreichen Kapellen an den Adelshöfen zu verdanken. Diese Kapellen waren bisweilen erstaunlich gross und zählten mehr als 100 Instrumente. In Böhmen gab es Ende des 16. Jh. die sehr bekannte Kapelle der Familie Rozmberk: die Capella Dominorum Rosis. Sie konnte es sowohl punkto Zahl und Qualität der Musiker, wie in Bezug auf Vielfalt der Instrumente mit dem kaiserlichen Hof aufnehmen und bildete eine der letzten Beispiele musikalischer Brillanz an den Adelshöfen des Mittelalters. Das Repertoire bestand aus französischen, holländischen und italienischen Werken. Die Vielfalt der im Rozmberk-Orchester verwendeten Instrumente ist ein deutlicher Hinweis auf das zunehmende Interesse für Klang-Kontraste, Klangfarben und Verschmelzung, was seinerseits wiederum einen grossen Einfluss auf die Herstellung der Instrumente ausübte. Sowohl geschriebenes Material wie Abbildungen und — zum ersten Male — die uns überlieferten Instrumente selbst, geben uns ein deutliches Bild der Orchester jener Zeit. Eins tritt sofort deutlich hervor: während das Mittelalter vor allem Streichinstrumente bevorzugte, zeichnet die Renaissance sich durch eine Vielfalt von Blasinstrumenten verschiedener Art aus. Der immer wachsende Wunsch nach tieferen Tönen führte zur Konstruktion grösserer In-

Musical Instruments: An Illustrated History (condensed)

Alexander Buchner

From the very outset the early Christian Church was in favour of vocal music and opposed to the use of instruments in liturgy. Some musical instruments, like the lute and kithara, that were mentioned in the Old Testament, enjoyed great reverence because of their relation to King David. Other approved instruments were monochord, chimes, Panpipes, organ, harp and cornett. Others were suspicious of their relationship with Greek and Roman society (f. i. the trumpet) and the rebec, horn and drums were considered the Devil's instruments and only fit to accompany bear dances and tumblers (pl. 2). No wonder that the development of musical instruments came to a standstill and that in many cases they were relegated to the role of signal instruments.

Musical instruments actually preserved from medieval times are extremely rare; in museums the oldest specimens mainly date from the 16th c. Illuminated manuscripts, almost the only existing source of information, rarely date to before the 9th c., when the formative period was already over. Thus we have a time-gap of several hundred years in our knowledge of the development of musical instruments from ancient finds to late medieval relics. During those centuries certain types of instruments were brought from the East in the course of the migration of peoples (4th c.AD — end of 6th c.AD), like the aulos, the kithara and the hydraulis, but the only relic from that period that has come down to us is the Avaric double pipe found near Janoshoida in Hungary. This migration occurred gradually, at various times and along various routes. Among the wind instruments of the early Middle Ages we find, in addition to large military horns and carved Oliphants made of ivory, small horns of the bugle type that became very popular.

During the Renaissance period instrumental music was established for the first time as an independent branch of musical life in its own right. This development from a purely accompanying function of vocal music to independency, was due mainly to numerous bands playing at the courts or seats of

4. Trompettes à coulisse (modèle plus tardif). Tiré du Recueil d'Hymnes Litomérice, 1520.

Zugtrompeten (späteres Modell). Litomerice Gesangbuch, 1520.

Slide trumpets (later type). From the Litomerice Hymn Book, 1520. (Litomerice, District Offices).





5. Alta musica, ensemble de souffleurs. De gauche à droite: Doulcemelle, bombarde, cornet à bouquin, chalémie, bombarde, trombone. Tiré de: *La Procession des Pucelles du Sablon*, d'Antoine Sallaert, 1500 env. Alta Musica. Von links: Dulcian, Pommer, Zink, Schalmei, Pommer, Posaune. Aus: *La Procession*

des Pucelles du Sablon, von Antoine Sallaert, ca. 1500.

Alta Musica. From left: curtal, shawn, cornett, shawn, trombone. From Antoine Sallaert: *La Procession des Pucelles du Sablon*, c. 1500. (Bruxelles, Musée de Peinture).

même encombrants pour ceux qui en jouaient ! L'instrument basse, dans la famille du cornet à bouquin, était le *serpent*, utilisé dans les orchestres militaires et les ensembles d'églises, particulièrement en France, jusqu'au milieu du XIX^e siècle, comme la basse des trombones. Il fut remplacé par le cor basse et plus tard par l'ophicléide, et le contre-tuba. Le développement des instruments de cuivre fut encouragé par le cou dage du tube, puis par l'introduction de la coulisse, premièrement sous forme de *tromba da tirarsi*, puis du trombone (pl. 3, 4, 5). Nous pouvons suivre ce développement en étudiant les œuvres d'art (peintures, enluminures). Les images du joueur de *trompette à coulisse* le montrent tenant une main juste sur l'embouchure, pendant que l'autre fait fonctionner l'instrument. Un type plus récent partage certaines caractéristiques avec le trombone: le joueur tient fermement le tube par le pavillon et déplace la seconde partie, en forme de U, au moyen de sa main droite. Lorsque la taille de la trompette à coulisse augmenta, il n'y eut qu'à changer le principe du fonctionnement de la coulisse, et le trombone — qui allait rester quasiment inchangé — était inventé.

Le cor, qui doit son origine au cor de chasse français, fut introduit dans l'orchestre au début du XVIII^e siècle seulement. Il devint bientôt un instrument soliste favori (pl. 6).

Les progrès de l'industrie du XIX^e siècle apportèrent dans leur sillage de nouvelles améliorations dans la fabrication technique des instruments de musique. La production industrielle remplaça graduellement les petits ateliers d'artisans. La popularité grandissante des instruments de cuivre eut pour résultat la formation des premières fanfares populaires, dont la composition et la technique d'exécution suivaient

strumante. Das Bassinstrument in der Zink-Familie war das *Serpent*, das sich in Kirche und beim Militär, vor allem in Frankreich, noch als Bass der Posaunen bis in die Mitte des 19. Jh. hielt, dann durch Ophikleide und Tuba ersetzt wurde.

Die Entwicklung der Blechblasinstrumente erhielt einen Aufschwung, als man die langen Röhren zu falten begann und den Zug bei den Trompeten einführte, zunächst in Form der «*tromba da tirarsi*», dann als Posaune (Abb. 3, 4, 5). Wir können diese Entwicklung an Hand von Kunstwerken, Malereien, Illustrationen, genau verfolgen. Abbildungen eines Zugtrompete-Spielers zeigen, wie er eine Hand direkt am Mundstück hält, während er mit der anderen Hand das Instrument hin- und herbewegt. Ein späterer Typus hat gewisse Ähnlichkeit mit der Posaune: der Spieler hält das Rohr mit der Stütze fest in der Hand und bewegt das U-förmige Rohr mit der rechten Hand. Als die Zugtrompete vergrößert wurde, war nurmehr noch das Prinzip der Zugmanipulation etwas zu ändern und die Posaune, die praktisch bis heute unverändert blieb, war erfunden. Das Horn, das sich aus dem französischen Jagdhorn entwickelt hat, wurde Anfang des 18. Jh. in das Orchester eingeführt und gehörte bald zu den beliebtesten Solo-Instrumenten (Abb. 6).

Die Entwicklung der Industrie im 19. Jh. brachte erhebliche Fortschritte in der Herstellungstechnik von Musikinstrumenten mit sich. Fabrikmäßige Herstellung begann das individuelle Handwerk zu ersetzen. Blechblasinstrumente gewannen an Popularität und bald entstanden in allen grösseren und kleineren Ortschaften Blechbläser-Harmonien. In den 1830er Jahren verfertigten Wieprecht und Moritz Tubas, während Adolf Sax in Paris das Saxophon erfand. Der Wunsch nach neuen Klangeffek-

nobility. These bands were surprisingly large, some consisted of more than 100 instruments. One of the outstanding orchestras at the end of the 16th c. was the one of the Rozmberk family in Bohemia, known as the *Capella Dominorum de Rosis*. Vying with that of the Emperor's court in the number of its musicians as well as in the variety of its instruments, it became for the last time a dazzling picture of the pomp and musical glamour found at the castles of medieval nobility. Its repertory contained mainly French, Dutch and Italian works. The various combinations of musical instruments used in the orchestra of the Lords of the Rose is clear evidence of the growing interest in the colour, contrast and blend of timbres, which again had a far reaching influence on instrument making. Written material, pictures and, for the first time: the instruments themselves, give us a reasonably accurate idea of what an orchestra at that time was like. One fact is immediately striking: while the Middle Ages are characterized by the preponderance of stringed instruments, the Renaissance revels in a profusion of wind instruments of various constructions. The ever increasing need for deeper tones led to the construction of very large instruments, somewhat cumbersome for those who played them! The bass instrument among the cornett family was the *serpent*, used in churches and military bands, especially in France, until the middle of the 19th c., as the bass of the trombones. It was replaced by the bass horn and later by the ophicleide and the bass tuba. The development of brass instruments was promoted by the doubling up of the tube and the introduction of the slide, first in form of the *tromba da tirarsi* then as trombone (pl. 3, 4, 5). We can follow this development by studying works of art (paintings, illuminations). Pictures of the slide-trumpet player show him holding one hand right at the mouthpiece, while the other operates the instrument. A later type shares certain features with the trombone: the player firmly holds the tube with the bell and moves the U shaped second part with his right hand. When the size of the slide trumpet increased, all that had to be done was to change the principle of the operation of the slide, and the trombone — as it was going to stay practically unchanged — was invented.

The horn, originating from the French hunting horn, was introduced into the orchestra only at the beginning of the 18th century. It soon became a beloved solo instrument (pl. 6).

The progress of 19th century industry brought in its wake many improvements in technical manufacturing of musical instruments. Factory production gradually replaced small workshops. The mounting

6. Cors d'harmonie, peinture sur gobelet, faite en Bohême, milieu du XVIII^e siècle.

Hörner, auf einem Becher gemalt, Böhmen, Mitte 18. Jh.

Horns painted on a goblet made in Bohemia, mid-18th c. (Prague, Museum of Industrial Arts).



souvent l'exemple des fanfares de cuivre militaires. Wieprecht et Moritz confectionnaient des tubas dans les années 1830, et, à Paris, Adolf Sax inventa le *saxophone*. Le souhait évident d'obtenir de nouveaux effets sonores ne visait plus tant au contraste polyphonique (comme c'était le cas pendant la Renaissance), mais plutôt à exprimer un impact émotionnel plus grand: la période romantique avait commencé. Pour satisfaire aux exigences des compositeurs, qui maintenant planifiaient l'orchestration jusque dans ses plus petits détails, il était nécessaire de perfectionner les instruments. La trompette simple fut munie de clés, et dix ans plus tard, environ, les trompettes et les cors devinrent parfaitement chromatiques, par l'addition de pistons. Le changement révolutionnaire de la musique, avec ses centres situés à Mannheim, à Paris et à Vienne, conduisit à étendre les orchestres jusqu'à des proportions gigantesques: l'orchestre moderne était né. Le résultat final du processus est le merveilleux effet sonore de l'orchestre, tel que nous le connaissons aujourd'hui.

ten wurde offensichtlich und zwar *nicht*, wie in der Renaissance, zur Erhöhung polyphonischer Kontraste, sondern um Empfindungen und Gemütsbewegung in klangvoller Weise zum Ausdruck bringen zu können: die Zeit der Romantik hatte begonnen. Die Komponisten planten von jetzt an Ihre Orchestration bis ins kleinste Detail, wobei solche Klang-Ansprüche gestellt wurden, dass weitgehende Änderungen im Instrumentenbau vorgenommen werden mussten. Die einfache Trompete z. B. wurde zunächst mit Klappen versehen und noch in der ersten Hälfte des 19. Jh. erhielten sowohl Trompeten wie Hörner durch die inzwischen erfundenen Ventile die volle Chromatik.

Die revolutionäre Umwälzung in der Musik mit Zentrum in Mannheim, Paris und Wien, führte zur stetigen Erweiterung der Orchester, sogar bis zu gigantischen Ausmassen: das moderne Orchester war geboren.

Das Endresultat dieses Entwicklungsprozesses ist der prachtvolle Klangreichtum unserer heutigen Orchester.

popularity of brass instruments resulted in the formation of the first popular bands, whose composition and technique of performance often followed the example of military brass bands. Wieprecht and Moritz were building *tubas* in the 1830s and in Paris Adolf Sax invented the *saxophone*. The obvious wish for new sound effects did not so much aim at polyphonic contrast (as was the case during the Renaissance), but to express greater emotional impact: the Romantic period had begun. To meet the composers' demand, who now planned orchestration down to the smallest detail, it was necessary to perfect the instruments. The simple trumpet was fitted with keys and only a decade or so later, both trumpets and horns became fully chromatic by the addition of valves.

The revolutionary change in music, with its centres in Mannheim, Paris and Vienna, led to extending the orchestras to gigantic proportions: the modern orchestra was born. The final result of the process is the beautiful sound effect of the orchestra as we know it today.

LANGWILL Lyndesay G., *An Index of Musical Wind Instrument Makers*¹ (Edinburgh, L. G. Langwill, 5th edition, 1977).

Notice biographique: M. Langwill (né à Edimbourg en 1897) étudia le violoncelle et le basson. Décidant d'exercer la musique en tant qu'amateur, il devint notaire de profession. Le basson étant son instrument favori, il s'intéressa très vite à l'histoire des instruments à vent et à ceux qui les fabriquent. Ceci l'amena à compiler l'unique *Index* au monde existant sur ce sujet. La première édition de cet ouvrage paru en 1960, a nécessité 37 ans de recherches! En 1971 suivit un deuxième livre: *The Basson and Contrabasson* (Benn, Londres). Ces deux ouvrages ainsi que les autres travaux réalisés sur ce sujet apportèrent à M. Langwill une solide notoriété internationale. Aujourd'hui il se consacre à compléter ses deux œuvres.

La 5^e édition de l'*Index* est une version plus soignée de la 4^e, dont les 6 sections ont été considérablement enrichies: 1) Index des facteurs d'instruments à vent, 2) Bibliographie, 3) Collections et expositions, 4) Sélection de marques de facteurs, 5) Index des villes où travaillèrent les facteurs, 6) Noms des facteurs dont le lieu de travail est inconnu. Ces sections parfaitement ordonnées font de l'*Index* un ouvrage clé auquel se référeront inmanquablement les musicologues et les collectionneurs, et tous ceux qui s'intéressent au monde des cuivres. Nous devrions tous posséder un exemplaire de l'*Index* dans notre bibliothèque.

Nous avons fait deux suggestions à M. Langwill pour sa 6^e édition: 1) employer le signe * pour «né» et † pour «mort» dans les dates qui suivent les noms des facteurs afin que l'on puisse clairement savoir si elles indiquent la durée de vie ou la période de travail, 2) mentionner les abréviations latines (c., cp., qv.) dans la liste explicative. M. Langwill a bien voulu accepter ces deux suggestions.

em

Biografische Notiz: Herr Langwill (geb. in Edinburgh, 1897) studierte Violoncello und Fagott, entschloss sich jedoch Musik als Hobby auszuüben und wurde Notar von Beruf. Da das Fagott sein Lieblingsinstrument war, interessierte er sich schon bald für die Geschichte der Blasinstrumente und ihrer Hersteller. Dies führte ihn dazu den einzigartigen *Index* zusammenzustellen, dessen erste Auflage 1960, nach 37 Jahren Forschung, erschien! 1971 folgte ein zweites Werk: *The Bassoon and Contrabassoon* (Benn, London). Mit diesen Werken und mit seiner sonstigen Tätigkeit auf diesem Gebiete, erwarb sich Mr. Langwill grösste internationale Anerkennung. Heute widmet er sich der Vervollständigung seiner beiden Werke.

Die 5. Auflage des *Index* ist ein schönerer Neudruck der 4. Auflage, bereichert mit einem sehr verdienstvollen Anhang, in dem sich Ergänzungen zu den 6 Sektionen befinden: 1) Index der Blasinstrumentenmacher, 2) Bibliografie, 3) Sammlungen und Ausstellungen, 4) Auswahl von Herstellermarken, 5) Index der Orte, in denen die Instrumentenmacher tätig waren, 6) Namen von Instrumentenmachern mit unbekanntem Tätigkeitsort. Diese bewährte Einteilung macht den *Index* zum Nachschlagewerk par excellence, das durch seinen hohen Grad der Vollständigkeit und Zuverlässigkeit geradezu unentbehrlich ist für Wissenschaftler und Sammler und eine unschätzbare Informationsquelle für Alle, die in irgendeiner Weise mit der Bläserwelt verbunden sind. Ein Exemplar des *Index* gehört in unser aller Bibliothek (auch wenn nur geringe Englischkenntnisse vorhanden sind).

Wir haben Mr. Langwill vorgeschlagen, bei der Vorbereitung einer 6. Auflage folgende zwei Punkte berücksichtigen zu wollen: 1) die Einführung des Zeichens * für «geboren» und † für «gestorben», damit man erkennt, ob sich die Jahreszahlen hinter den Herstelleramen auf die Lebensspanne oder auf die Schaffensperiode beziehen. 2) die lateinischen Abkürzungen (c, cp., qv.) ebenfalls in die Abkürzungstabelle aufzunehmen. Mr. Langwill hat sich freundlicherweise damit einverstanden erklärt.

em

Biographical note: Mr. Langwill (born in Edinburgh in 1897) studied the violoncello and the bassoon. He decided, however, to practise music as a hobby and became, professionally, a Chartered Accountant. The bassoon being his favorite instrument, Mr. Langwill soon got interested in the history of wind instruments and their makers which led him to the compilation of his unique work: the *Index*. It was 1st edited in 1960, after 37 years of research work! In 1971 another book followed: *The Bassoon and Contrabassoon* (Benn, London). With these two works and many other activities in that field, Mr. Langwill earned greatest international appreciation. He now dedicates his time to the further completion of both books.

The 5th edition of the *Index* is a handsome reprint of the 1974 edition, enlarged by a very meritorious supplement to each one of the six sections: 1) Index of wind-instrument makers, 2) Bibliography, 3) Collections and Exhibitions, 4) Selection of makers' marks, 5) List of wind-instrument makers under towns, 6) List of makers whose place of work is unknown. These sections have proved extremely useful and make the *Index* an ideal reference book. Owing to its extraordinary degree of completion and reliability, the *Index* is virtually indispensable to musicologists and collectors, and an infallible source of information to all those connected with the brass world. We should all have a copy of the *Index* in our library.

There are two points we suggested Mr. Langwill to consider when preparing the 6th edition: 1) to use the sign * for "born", and † for "died", when indicating the makers' life span behind their name. Thus it would be clear if the dates mean life span or working period. 2) to complete the list of abbreviations by adding the Latin contractions (c., cp., qv., etc.). Mr. Langwill kindly agreed to do so.

em

¹ *Index des facteurs d'instruments à vent.*

¹ *Verzeichnis der Hersteller von Blasinstrumenten.*

Nous présentons...



Albert MacKinnon est d'origine américaine, né à Lancaster (Pennsylvanie) en 1939. Il a fait sa formation musicale à l'Eastman School of Music, chez Edwin Betts pour la trompette.

Il y a maintenant 12 ans qu'il est co-premier trompette à l'Orchestre de Nouvelle-Zélande, et il a joué avec eux en soliste des œuvres comme les concertos de Haydn, de Chostakovitch, de Vivaldi pour 2 trompettes et les sonates de Corelli et de Pezel. Il vient de fonder le New Zealand Symphonic Brass Quintet, et pour compléter cet emploi du temps déjà chargé, il enseigne aussi dans les universités d'Auckland et de Wellington. Comme la Nouvelle-Zélande est très isolée, M. MacKinnon tient énormément aux contacts qui pourraient s'établir avec d'autres trompettistes, et espère beaucoup pouvoir échanger des idées sur les thèmes suivants: interprétation de la musique pour trompette, baroque et de la Renaissance, répertoire pour trompette solo et pour quintette de cuivres, information concernant tous enregistrements intéressants, classiques ou nouveaux.

Adresse: P.O. Box 5095, Lambton Quay, Wellington, New Zealand.

Rimon Meir est co-premier corniste de l'Israël Philharmonic. Il a eu la chance de faire ses études avec des professeurs aussi remarquables que Pierre Del Vescobo, Ian Bos, Alan Civil et Hermann Baumann, et il a obtenu son diplôme au Conservatoire de Tel-Aviv en 1967.

Par ailleurs, Rimon Meir continue à étudier à l'Université de Tel-Aviv la musicologie et l'art de jouer du violon. Et cela, tout en menant de front l'horaire chargé de l'orchestre et celui du Quintette à Vent d'Israël. De fait, il a parcouru un long chemin, depuis la Lituanie où il est né en 1946, jusqu'aux solos de cor des concertos de Mozart, Haydn, Telemann, Cherubini, Hindemith, etc., sous la direction de chefs tels Barenboim, Mehta, Boulez, et d'autres. Il collectionne des partitions et des enregistrements pour cor.

Adresse: 14 Hashomer Street, Holon 58272, Israël.

Wir stellen vor...

Albert MacKinnon ist Amerikaner, geboren 1939 in Lancaster (Pennsylvania). Sein Musikstudium absolvierte er an der Eastman School of Music mit Edwin Betts als Lehrer für Trompete. Seit 12 Jahren ist er alternierender erster Trompeter im Orchester von New Zealand. Mit diesem Orchester hat er als Solist Haydn, Schostakowitsch, Vivaldi für 2 Trompeten, Sonaten von Corelli und Pezel gespielt.

Vor Kurzem hat er das New Zealand Symphonic Brass Quintet gegründet. Als Ergänzung zu diesen Tätigkeiten unterrichtet Albert MacKinnon auch an den Universitäten von Auckland und Wellington. Weil New Zealand sehr isoliert ist hält er sehr an Kontakten mit anderen Trompetern und hofft auf Ideenaustausch über folgende Themen: Interpretation von Barock- und Renaissance-Musik für Trompete, Repertoire für Solo-Trompete und Blechbläserquintett, Informationen über alle interessanten Aufnahmen klassischer und moderner Musik.

Adresse: P.O. Box 5095, Lambton Quay, Wellington, New Zealand.

Rimon Meir ist alternierender erster Hornist im Philharmonischen Orchester von Israel. Sein Studium konnte er mit ausgezeichneten Professoren wie Pierre Del Vescobo, Ian Bos, Alan Civil und Hermann Baumann absolvieren. 1967 hat er sein Diplom am Konservatorium von Tel-Aviv erhalten. Rimon Meir studiert noch Musikologie und Geige an der Uni von Tel-Aviv. Dies alles neben einem vollen Stundenplan mit dem Orchester und dem Bläserquintett von Israel!

Von Litauen, wo er 1946 geboren wurde, bis zu den Hornsolos der Mozart-, Haydn-, Telemann-, Cherubini-, Hindemith-Konzerte u.a.m. unter der Leitung von Barenboim, Zubin Mehta, Boulez... war ein langer Weg.

Adresse: 14 Hashomer Street, Holon 58272, Israël.



We present...

Albert MacKinnon, is of American heritage, was born in Lancaster, Pennsylvania in 1939 and received his musical training at the Eastman School of Music with trumpet studies under Edwin Betts.

For 12 years now he has been the Co-Principal trumpeter with the New Zealand orchestra and has appeared as a soloist with the group on such pieces as the Concertos of Haydn, Shostakovitch, the Vivaldi for 2 trumpets and the sonatas of Corelli and Pezel.

Recently he founded the New Zealand Symphonic Brass Quintet and to complete his busy schedule he also teaches at the universities of Auckland and Wellington.

Because New Zealand is so isolated, Mr. MacKinnon is extremely interested in making contact with all trumpet players and hopes to exchange ideas on the following: interpretation of Baroque and Renaissance trumpet music; repertoire for solo trumpet and for brass quintet and information about classic and new recordings of interest.

Address: P.O. Box 5095, Lambton Quay, Wellington, New Zealand.

Rimon Meir is Co-Principal hornist of the Israel Philharmonic. He has had the good fortune of studying under such notable hornists as Pierre Del Vescobo, Ian Bos, Alan Civil and Hermann Baumann and he received his diploma from the Conservatory of Tel-Aviv in 1967. He is continuing to study at the Tel-Aviv University the subject of musicology and the art of violin playing. He is doing this while maintaining the busy schedule of the orchestra and of the Israel Woodwind Quintet. He has indeed come very far from his birthplace (1946) in Lithuania to become the horn soloist on the concertos of Mozart, Haydn, Telemann, Cherubini, Hindemith etc. under such conductors as Barenboim, Mehta, Boulez and others. Rimon Meir has a rich collection of music and recordings for horn.

Address: 14 Hashomer Street, Holon 58272, Israël.

Israël Woodwind Quintet



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

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 · Mönning ·
Knopf · Scherzer**