

XLI. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 33. Musikinstrumentenbau-Symposium

**Vom Serpent zur Tuba:
Entwicklung und Einsatz der tiefen Polsterzungeninstrumente
mit Grifflöchern und Ventilen**

Michaelstein | 7. bis 9. November 2014



Michel Godard – Artist in Residence 2014 in Michaelstein

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts ist ein verstärktes Streben nach chromatischen Metallblasinstrumenten mit großem Volumen und kräftigem Klang zu verzeichnen, die ein tragendes Bassfundament bilden konnten und auch transportabel waren.

Das Ringen um die Lösung dieses Bass-Problems ist gekennzeichnet durch eine wohl einmalige Komplexität, die sich in einer verwirrenden Vielfalt an Instrumenten-Modellen und damit einhergehenden Bezeichnungen äußert. So existierten zeitgleich nebeneinander Polsterzungeninstrumente aus Holz und Metall, mit Klappen und Ventilen, mit engerer und weiterer Mensur. Am Anfang des Prozesses um die Entwicklung tiefer Instrumente dieser Art stand der Serpent. Als zukunftsweisend kristallisierten sich aber die weitmensurierten Ventilbässe heraus, unter denen das Bassbombardon, die Basstuba oder das Saxhorn contrebasse Maßstäbe setzten. Der Wandel in der Klanglichkeit rief ästhetische Kontroversen hervor. Die neuen Instrumente erhitzen den Genderdiskurs und forderten schließlich auch ihr Potential für solistische Einsätze heraus.

Das Kaleidoskop der Themen dieser Konferenz folgt in seiner Farbigkeit der Vielfalt des Instrumentenbaus. Es reicht von instrumentenkundlichen, ikonografischen und akustischen Kriterien über Ausführungen zum Repertoire und seinen Gattungsentwicklungen für Bläserkammermusik bis zu Abhandlungen zum Instrumenteneinsatz in Militärkapellen, Bläserensembles, Sinfonie- und Opernorchestern sowie Jazz-Bands. Betrachtet werden ebenso Zentren der Instrumentenherstellung und Vermarktung, der institutionalisierten Musikerbildung und Musikpflege mit ihren soziologischen Komponenten.

KONFERENZLEITUNG und MODERATION

Christian Ahrens, Berlin
Klaus Aringer, Graz/Oberschützen
Sabine K. Klaus, Vermillion
Monika Lustig, Michaelstein
Ute Omonsky, Michaelstein

Mittwoch, 5. November bis Donnerstag, 6. November 2014

WORKSHOP

Die Welt der Tuba - Atelier für tiefe Blechblasinstrumente

Michel Godard, Monthyon (Tuba, Serpent)

Michael Vogt, Triepkendorf (Tuba)



Michel Godard und Michael Vogt während des Workshops „Die Welt der Tuba“
im Freskosaal des Stallgebäudes

Freitag, 7. November 2014

BEGRÜSSUNG in der Alten Schmiede

Peter Grunwald, Direktor der Musikakademie Sachsen-Anhalt

MUSIKALISCHE ERÖFFNUNG

„Schöne Fremde“

Romantische Blechblas-Quartett- und Blechblas-Quintettmusik auf historischen Instrumenten

Julius Kosleck (Naugard, 1825 – Berlin, 1905)

aus der Sammlung beliebter Volkslieder, Chöre u. anderer Musikstücke für
Kornett-Quartette op. 17

Jäger-Marschlied – Hinaus in die Ferne

Emilio Wilhelm Ramsøe (Kopenhagen, 1837 – St. Petersburg, 1895)

Quartett Nr. 4 in As-Dur, op. 37

1. Allegro Moderato – Più vivo
2. Marcia funebre / Andante quasi Adagio
3. Scherzo – Allegro Vivace
4. Allegro molto

Fanny Hensel (Hamburg, 1805 – Berlin, 1847)

aus *Gartenlieder* op. 3

(Arrangement: J. Statton, 1866)

II. Schöne Fremde

V. Abendlich schon rauscht der Wald

Verleihung des Christopher Monk Award 2014 der Historic Brass Society durch Sabine K. Klaus an Prof. Arnold Myers

Viktor Ewald (St. Petersburg, 1860 – Leningrad, 1935)

Quintett Nr. 1 in b-Moll, op. 5

1. Moderato
2. Adagio non troppo lento – Allegro Vivace
3. Allegro moderato

Ausführende

Kosleck Brass, Berlin

auf historischen Blechblasinstrumenten:

Jia Lim, Ulrike Arzet

Deutsches Kornett in B (Schwedy, Ludwigsburg, ca. 1900)
Preußisches Kornett in B (Sydow, Potsdam/Berlin,
ca. 1890)

Thomas Klupsch

Althorn in Es (unsigniert, wahrscheinlich
Markneukirchen, vor 1900)
Baßtrompete in Es (Alexander, Mainz, ca. 1914)

Tilo Tritthart

Preußisches Tenor-Horn in B (unsigniert, ca. 1860-70)

Louis Jake Kline

Baß-Tuba in F (Kley, Berlin, ca. 1920) und Leitung

Die Restaurierungen der Blechblasinstrumente erfolgten von Louis J. Kline in seiner Werkstatt „The Berliner Tuba“.



Das Ensemble Kosleck Brass während der Musikalischen Eröffnung in der Alten Schmiede

REFERATE

Ursula Kramer, Mainz (Deutschland)

Vom Streichquartett zum Blechquintett und zurück. Das Blechbläserquintett und seine Entstehung im Kontext benachbarter Gattungsgründungen

Manfred Heidler, Wegberg / Bonn (Deutschland)

„Mit noch besserer Wirkung“ – Anmerkungen zum Repertoire von Tenorblechblasinstrumenten mit Ventilen im 19. Jahrhundert



Konferenzteilnehmer diskutieren die tiefen Polsterzungeninstrumente anhand der ausgestellten Exponate

Annkatri Babbe und Freia Hoffmann, Bremen (Deutschland)

Entstellte Gesichter, aufgeblasene Backen und „Ophikleidengeplärr“. Über die schwierigen Anfänge der Frauen an Blechblasinstrumenten

Hartmut Krones, Wien (Österreich)

Zum Wiener Repertoire mit „neuen“ und „alten“ Polsterzungeninstrumenten in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Klaus Aringer, Graz / Oberschützen (Österreich)

Wagners frühe Partien für Basstuba

Michel Godard, Monthyon (Frankreich)

A jazz tuba story, from the very beginning up to day

Alain Girard, Biel (Schweiz)

Der Ton-Binde-Apparat „Aerophor“ von Bernard Samuel (1872–1944)

RECITAL

Tuba, Tuben, Tubata – Ein abgrundtiefes musikalisches Labor

Ein Programm mit gemeinsamen Improvisationen („Tubata“) von und mit Michel Godard und Michael Vogt

Michel Godard und Michael Vogt
Tubata 1

Michael Vogt
INFINITO

Michel Godard
Aborigene

Michel Godard und Michael Vogt
Tubata 2 “Pardon, Adolphe”

Michael Vogt
Traditional: Sometimes

Michel Godard
Days of weeping delights

Lutz Glandien
Es lebe für Tuba und Tonband (1989)

Michel Godard und Michael Vogt
Tubata 3

Michel Godard und Michael Vogt
Tubata 4

Ausführende

Michel Godard, Monthyon – Tuba, Serpent, E-Bass

Michael Vogt, Triepkendorf – Tuba



Michel Godard und Michael Vogt lassen in ihrem Recital mit gemeinsamen Improvisationen verschiedene Instrumententypen klanglich erlebbar werden

Sonnabend, 8. November 2014

REFERATE

Hannes Vereecke, Wien (Österreich)

Akustische Eigenschaften tiefer Polsterzungeninstrumente des 19. Jahrhunderts

Christian Ahrens, Berlin (Deutschland)

Des ‚Posaunen-Schwindels‘ zweiter Teil: Bassposaune und Tuba

Arnold Myers, Edinburgh (Großbritannien)

The tuba and related instruments in the 19th century: an acoustical view

Ignace De Keyser, Gent (Belgien)

The keyed ophicleide as a paradigm in the development of new wind instruments in the 1830s and 1840s

Bruno Kampmann, Paris (Frankreich)

Evolution of the serpent at the beginning of the 19th century

Sabine K. Klaus, Vermillion (USA)

Serpente aus Metall



Sabine K. Klaus erläutert in ihrem Referat die Bauweise von Serpenten aus Metall



Konferenzteilnehmer probieren historische Instrumente in der Pause

Günter Hett und Manfred Hett, Bergisch-Gladbach / Essen (Deutschland)
Ein neues Basshorn

Karl Hachenberg, Wissen (Deutschland)
Ein Ölgemälde – die erste Spur eines verschollenen Blasinstrumentes

Sebastian Krause, Leipzig (Deutschland)
Die Wiederentdeckung des verloren geglaubten Andreas Barthschen Bassinstrumentes
Contradon

MICHAELSTEINER KLOSTERKONZERT im Refektorium

Tief – Tiefer – Am Tiefsten
Blechblasinstrumente in Basslage im Rampenlicht

M. G. Hermenge
Etude No. 6
aus: *Méthode Élémentaire de Serpent ordinaire et à clé*, ca. 1817
für Basshorn solo

Antoine-Joseph (Anton) Reicha (1770–1836)
Sonate in B-Dur op. postum (nach dem Original für Fagott und Klavier)
2. Adagio
für Basshorn und Pianoforte

John Field (1782–1837)
Nocturne II
für Pianoforte

Joseph-Louis-Viktor Caussin (1806–1899)
Etude No. 14
aus: *Méthode pour L'Opicléide-basse*
für Ophikleide solo

Gotthelf Heinrich Kummer (1774–1857)
Variationen für Ophikleide und Pianoforte

Albert Corbin (gest. 1893)
Teutatès Fantaisie mystique (1886)
für Piston in B, Ophikleide und Pianoforte

Carl Maria von Weber (1786–1826)
Rondo brillante op.62
für Pianoforte

Jean Baptiste Arban (1825–1889)
Etude No. 3
aus: *Méthode complète de trompette, cornet à pistons et saxhorn*
für Saxhorn basse in C solo

Jules Auguste Demersseman (1833–1866)
Deuxième solo de concert
für Saxhorn basse in C und Pianoforte

Jean François Victor Bellon (1795–1869)

Quintette No. 11

für Petit bugle in Es, Cornet à Piston, Saxotromba in Es, Trombone, Ophikleide
Allegro – Menuetto – Andante – Rondo

A. Mimart

Quintettes pour cinq instruments de cuivre (1860)

für Cornet à Piston, Bugle à pistons et clefs in B, Saxotromba in Es, Trombone,
Ophikleide

Andante Religioso – Allegro vivo

Antoine Simon (1850–1916)

Quintettes issues des 22 petits morceaux pour ensemble (1885)

für Cornet à Piston, Bugle à pistons et clefs in B, Saxotromba in Es, Trombone,
Saxhorn basse

Ausführende

Ensemble Ænea

Lucie Sansen, Paris

Hammerflügel der Fa. Neupert, 1999 (Nachbau nach Louis Dulken)**, Salonflügel der Firma Erard, Paris 1910**

Jocelyn Mathevet, Lyon

Petit Bugle in Es (Adolphe Sax, Paris ca. 1850*),
Cornet à Piston (Besson, Paris ca. 1860)

Adrien Ramon, Paris

Cornet à Piston (Lefevre, Paris ca. 1875),
Bugle à pistons et clefs (Adolphe Sax, Paris ca. 1850*)

Jean Daufresne, Paris

Saxotromba in Es (Courtois, Paris 1855*)

Nicolas Vazquez, Lyon

Trombone (Courtois, Paris 1890)

Patrick Wibart, Paris

Ophikleide (Couesnon-Gautrot, Paris 1901),
Saxhorn Basse (Adolphe Sax Paris),
Bass Horn (Wisse et Ducasse, Paris, Nachbau 2014)

* Instrumente aus der Privatsammlung von Bruno Kampmann

** Pianoforte aus der Sammlung der Stiftung Kloster Michaelstein



Im Konzert mit dem Ensemble Ænea spielt Patrick Wibart die Ophikleide

Sonntag, 9. November 2014

REFERATE

Klaus-Peter Koch, Bergisch-Gladbach (Deutschland)

Zwischen Subkontrabasstuba und Schediphon: Der Bau tiefer Blechblasinstrumente im östlichen Europa

Vasily P. Matvejčuk, Moskau (Russland)

Serpente, Basshörner und Ophikleiden in der russischen Armee

Achim Hofer, Landau in der Pfalz (Deutschland)

„Opern-Arien [...] welche leider zu meinem Kummer auf der Bass-Tuba gesungen werden“. Bassinstrumente in der (preußischen) Militärmusik ca. 1800–1860

SCHLUSSWORTE

Christian Ahrens, Berlin und Ute Omonsky, Michaelstein

ABSTRACTS der REFERATE

Ursula Kramer

Vom Streichquartett zum Blechquintett und zurück. Das Blechbläserquintett und seine Entstehung im Kontext benachbarter Gattungsründungen

Die Blechblasinstrumente haben sich erst vergleichsweise spät zu jenem festen Besetzungstypus zusammengefunden, der heute als „klassisches“ Blechbläserquintett gilt; Streichquartett und (Holz)Bläserquintett hatten sich längst zu eigenständigen Gattungen entwickelt. Vor diesem Hintergrund ergeben sich eine Reihe von Fragen: Wie vollzieht sich die Entwicklung der Blechblasinstrumente, welches sind die wesentlichen Konstituenten, die in der Gründungsphase eine Rolle spielten, und wie formiert sich die neue Besetzung im Kontext der Nachbargattungen? Vor allem: Welche Rolle spielt das Streichquartett als Referenzsystem – sowohl auf der Ebene des Diskurses als auch in Bezug auf die kompositionstechnische Dimension?

Manfred Heidler

„Mit noch besserer Wirkung“. – Anmerkungen zum Repertoire von Tenorblechblasinstrumenten mit Ventilen im 19. Jahrhundert

Mit der Ventilentwicklung ab dem Jahr 1813 brach eine neue Epoche im Musikinstrumentenbau an. Die nachfolgend entwickelten Ventilblechblasinstrumente revolutionierten in einem fließenden Prozess die bestehenden Besetzungsformen und ermöglichten den Aufbau von sogenannten *Blasorchestern* als eigenständige Orchesterbesetzung neben den sich ebenfalls instrumental erweiternden Sinfonieorchestern. Dadurch erhielt gerade die Tenor- und Basslage mit eigenen Instrumentenkreationen eine bedeutsame Rolle innerhalb des musikalischen Satzes und bereicherten von nun an die bis dato etablierte orchestrale und kammermusikalische Klangsprache mit eigenen Stimmen innerhalb der verschiedenen Instrumentationen.

Mit der solistischen Präsentation dieser damals neuen „Klangwerkzeuge“ der Tenorlage ab den 1820er Jahren wurden dann auch erstmals speziell dafür komponierte Werke den vermutlich neugierigen Zuhörern angeboten. Naheliegender Weise waren es zumeist die Solisten selbst, die sich die notwendige Sololiteratur „zu komponierten“.

In diesem Beitrag, dessen Titelzitat sich auf ein Konzert von Friedrich August Belcke mit Posaune und chromatischem Tenorhorn (siehe Allgemeine Musikalische Zeitung, Februar 1824, No. 19, Sp. 301) bezieht, soll daher der Fragestellung nachgegangen werden, wie sich die Repertoiresituation für die neuentwickelten Blechblasinstrumente mit Ventilen speziell der Tenorlage darstellte. Eingegangen werden soll dabei auch auf beispielhafte Kompositionen, bei denen diese Instrumente als klanglich neue Komponente in Erscheinung traten. Zudem erscheint es lohnend, die Bassinstrumente in die Betrachtungen mit einzubeziehen.

Annkatri Babbe und Freia Hoffmann

Entstellte Gesichter, aufgeblasene Backen und „Ophikleidengeplärr“. Über die schwierigen Anfänge der Frauen an Blechblasinstrumenten

Hans Georg Nägeli stellte 1826 fest, dass „das Blasen eines Instruments [...] schöne Lippen verunstalt“, und hatte hierin in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts viele Fürsprecher. Noch 1897 schreibt Wilhelm Joseph von Wasielewski: „Wer's nicht gesehen hat, denke sich einmal eine trompete-, horn- und posaublasende oder gar fagottirende Dame. Welche Komik wird da bereits durch die bloße Vorstellung erregt! Und selbst die kleineren Blasinstrumente wie Flöte, Oboe und Klarinette empfehlen sich nicht für das zarte Geschlecht, weil die Handhabung dieser Tonwerkzeuge keineswegs zur Verschönerung des menschlichen Antlitzes beiträgt. Wie ungraziös ist die breitgezogene Mundstellung beim Flöteblasen, wie muß der Oboebläser die Mund- und Gesichtsmuskeln zusammenkneifen, und wie sehr der Klarinetist und Fagottist die Backen aufblasen, um anständige Töne hervorzubringen. Alles dieses wird sich bei einem weiblichen Antlitz doppelt unerfreulich ausnehmen.“

Waren im 18. Jahrhundert – gerade auch im geschützten Rahmen der Klöster – gelegentlich (Blech-)Blasinstrumentalistinnen anzutreffen, verschwanden sie im 19. Jahrhundert wieder weitgehend von der Bildfläche. Nur vereinzelt finden sich etwa Flötistinnen, Klarinetistinnen, Trompeterinnen, Saxophonistinnen und Hornistinnen – namhaft waren sie nicht. Selten gelang es Bläserinnen, sich solistisch erfolgreich im Musikleben zu etablieren, und auch im Ensemble waren sie Anfeindungen ausgesetzt. Alphonse Sax' Gründung eines Frauenbläserensembles in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bot den Zeitgenossen in Frankreich und Deutschland Anlass für größtenteils satirische und aggressive Reaktionen, häufig auch in Form von Karikaturen. Gleiches gilt für Blechbläserinnen, die etwa seit den 1880er Jahren in den europäischen und amerikanischen Frauenorchestern zu finden sind. Die Kommentare belegen, wie hartnäckig die bereits Ende des 18. Jahrhunderts formulierten Ansichten über die Eignung bestimmter Instrumente für Frauen waren, und vermitteln einen ersten Eindruck der schwierigen Anfänge von Frauen an Blechblasinstrumenten.

Contorted faces, inflated cheeks and the 'blubbering of ophicleides'. The difficulties initially faced by women brass musicians

In 1826, Hans Georg Nägeli stated that "blowing an instrument [...] ruins beautiful lips", and there were many in the first half of the 19th century who agreed with him. As late as 1897, Wilhelm Joseph von Wasielewski wrote the following: "Anyone who has never seen the like should try and imagine a trumpet-, horn- and trombone- or even bassoon-playing lady. How comical the mere idea! Even the smaller wind instruments, like the flute, oboe and clarinet, are not recommended for the weaker sex, because handling these sound-producing tools does not help in the slightest to make the human countenance more beautiful. How ungraceful the stretched embouchure when blowing into the flute, how the oboist must pinch his mouth and facial muscles, and how greatly clarinetists and bassoonists inflate their cheeks to produce a proper tone. On a female countenance, all this will look twice as unsightly".

There are occasional examples of women playing wind and even brass instruments in the 18th century, also or perhaps especially in the protected sphere provided by convents, but they largely disappeared from view again in the 19th century. Only isolated examples of women flautists, clarinetists, trumpeters, saxophonists and horn players are known – but none succeeded in carving a name for herself. Women wind musicians rarely succeeded in establishing themselves as soloists in musical life, and even as ensembles they were exposed to hostility. When Alphonse Sax founded a women's wind ensemble in the second half of the 19th century, his contemporaries in France and Germany were prompted to respond with satire and aggressivity in most cases, also and frequently in the form of caricatures. The same is true of the women brass musicians who could be found from the 1880s onwards in women's orchestras in Europe and North America. Comments made at the time are evidence of how obstinately the views already being expressed at the end of the 18th century about the suitability of particular instruments for women persisted, and provide a first impression of the difficulties initially faced by women brass musicians.

Hartmut Krones

Zum Wiener Repertoire mit „neuen“ und „alten“ Polsterzungeninstrumenten in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts

Im Gefolge des am 29. November des Jahres 1812 in der kaiserlichen Winterreitschule unter der Leitung von Ignaz Mosel (mit 590 Mitwirkenden) stattfindenden „Monsterkonzertes“, bei dem das Oratorium „Timotheus, oder die Gewalt der Musik“ von Georg Friedrich Händel in Mozarts Bearbeitung zu Gehör kam, wurde die „Gesellschaft der Musikfreunde“ gegründet, deren Aufgabenbereich „die Emporbringung der Musik in allen ihren Zweigen“ war. Und hierzu gehörte auch ein „Conservatorium“, das man als „den schönsten und wichtigsten Zweck“ von allen Vorhaben ansah; dort sollten, wie es bereits in dem ersten Entwurf hieß, auch „alle im Orchester gewöhnlichen Blase-Instrumente“ unterrichtet werden. Der Unterricht begann dann am 4. August 1817 mit einer „Singschule“, für die Antonio Salieri bereits 1815 seine „Scuola di Canto“ verfaßt hatte, ab 1819 wurden die Instrumentalklassen eingerichtet, darunter schließlich ab Herbst 1826 eine Klasse für Kontrabaß und Posaune (!), welche beiden

Instrumente – auch noch im Sinne der Generalbaß-Ausführung – gleichsam den „Basso“ vertraten (dementsprechend lehrte von 1820 bis 1833 auch der Klavier-Professor „Klavier und Generalbaß“). Nach Musikern für die damals noch nicht so heimische Posaune war ja angesichts von deren vermehrter Verwendung in der Wiener Kirchenmusik und Symphonik ein besonderer Bedarf, der nun nach und nach gedeckt wurde, und es ist kein Zufall, daß Gottfried Weber bereits Juli 1817 in der in Wien erscheinenden „Allgemeinen musikalischen Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat“ seine neue „Doppelzug-Posaune“ propagieren durfte. – Franz Glöggl unterrichtete zunächst 3 Posaune-Schüler, welche Anzahl sich schnell steigerte und bald auch den Kontrabaß umfaßte. Er war bis 1833 im Amt, als ihm, wieder für beide Instrumente, Anton Slama folgte, der bis 1869 Posaune lehrte, den Kontrabaß hingegen 1865 an einen anderen Lehrer abgab; ab diesem Zeitpunkt gab es getrennte Klassen. Slamas pädagogisches Vermächtnis auf dem Gebiet der Posaune wurden schließlich die 1868 in Wien erschienenen „66 Etuden in allen Dur- und Moll-Tonarten für die Posaune“.

Durch den institutionalisierten Unterricht kam es in Wien nun auf dem Gebiet der tiefen Blechbläser zu einem allgemeinen Aufschwung, der sich vor allem in speziellen Instrumenten-Erfindungen, in Ensemble-Gründungen sowie in vermehrter Literatur niederschlug, und dies sowohl für Solisten als auch für Ensembles. Das Referat versucht einen Überblick über die angedeutete Wiener Szene zu geben und dabei vor allem auch das neu entstandene, überaus vielfältige Repertoire in den Blick zu nehmen.

Klaus Aringer

Wagners frühe Partien für Basstuba

Between 1842 and 1845 Richard Wagner went on to adapt his orchestra. He replaced the ophicleide and the serpent – instruments that were previously used as the strong wind foundation – with the bass tuba, which was introduced by Wilhelm Wieprecht in 1835. This instrument became a characteristic feature of his orchestra. Deriving from military music, Wagner's operas were a decisive factor in the establishment of this instrument into the orchestra. This article attempts to shed light on the early pieces for the bass tuba (Das Liebesmahl der Apostel, Gruß seiner Getreuen an Friedrich August den Geliebten, Trauermusik nach Motiven von C.M. von Webers Euryanthe, or Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg), especially considering whether those are genuine pieces for the bass tuba regarding tonal range and technical features and which tasks Wagner decided to delegate to the instrument in his works.

Michel Godard

A jazz tuba story, from the very beginning up to day

- 1) How does Sousa invented the sousaphone, the first jazz tuba. When does Sousaphone players started to play melodies or solos. music (cd): Cyrus St.Clair, Little big horn (track 5) (Clarence Williams' jazz kings: Red river blues) Verve 531 689-2.
- 2) When tuba players doubled with string bass and how/why does string bass took the first place (with bow, to imitate the tuba, at the beginning). music (cd): Duke Ellington (with E. Braun tuba and string bass), Blask and Tan fantasy.
- 3) 1940s Gil Evans, „Birth of the cool“, the rebirth of the tuba in jazz. A portrait of Bill Barber, tuba player on many recordings back then. music (cd): Gil Evans/Miles Davis, Birth of the cool/Porgy and Bess.
- 4) 1950: The first „front line“ tuba players: Ray Draper (with John Coltrane or Jackie Mac Line), Don Butterfield with Clark Terry. A portrait of Ray Draper. Music (cd): Ray Draper, The Ray Draper Quintet: Clifford's Kappa (track 1) Prestige OJCCD-986-2. – Clark Terry, Top and Bottom brass: My heart belongs to Daddy (track 3) with Don Butterfield: tuba / RiversideOJCCD-764-2.
- 5) 1960: A big step forward with Howard Johnson, a portrait of Howard Johnson. music (cd) Taj Mahal „the real thing“: „Diving Duck blues“ (track 8) Colombia 498174-2.

- 6) 1970: Another step forward with Dave Bargeron, playing tuba solo for a very large audience. music (cd): Blood sweat and tear Live and improvised: One room country shack (track 5) Colombia 472212-2.
- 7) Tuba players as band leader: Bob Stewart „front line band“, taking the tuba as a bass and solo instrument, playing all kind of bass lines. music (cd): Bob Stewart First Line band, „First line“ (track 1) JMT882014.
- 8) The tuba in European jazz, free music, european tuba quartet, from new music to free improvisation.
- 9) Free music in USA, Sam Rivers tuba trio. music: Sam Rivers tuba trio.
- 10) The tuba today, how does American and European traditions mix. (Marcus Rojas, Matt Perrin). music (cd): Tubatuba: „To be tuba“ (track 1) with Dave Bargeron and michel Godard (tubas) Enja 9133-2.
- 11) A personal approach, how to find new ways, new ideas, looking back to traditional music from Tibet, Austria, Sardinia etc. music (live): how to adapt these techniques to a „jazz“ improvisation.

Alain Girard

Der Ton-Binde-Apparat „Aerophor“ von Bernard Samuel (1872–1944)

„Der grösste Fortschritt auf dem Gebiet der Blasinstrumente seit der Erfindung der Ventilklappe“ (Alfred Hertz, 22.3.1914). Bau und Entwicklung, Voraussetzungen, Auswirkungen auf Interpreten und Komponisten im Spiegel originaler Zeitzeugnisse.

The “Aerophor” from Bernard Samuel (1872–1944)

"The most vital contribution to musical mechanics since the piston was introduced" (Alfred Hertz, 03/22/1914) Construction and development, requirements, impact on performers and composers in the mirror of original historical documents.

Hannes Vereecke

Akustische Eigenschaften von tiefen Blechblasinstrumenten des frühen 19. Jahrhunderts

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist für die Geschichte des Blechblasinstrumentenbaus von außerordentlicher Bedeutung, denn in diese Zeit fallen unter anderem die Erfindung und Einführung von Ventilen, die Entwicklung von charakteristischen Mensuren und von tiefen Blechblasinstrumenten. Es kann zwar auf einige Untersuchungen zu den musikalischen Bedingungen tiefer Blechblasinstrumente in dieser Zeit zurückgegriffen werden, dennoch enthalten sie nur wenige Informationen über die spezifischen akustischen Eigenschaften von Serpent, Ophikleide, Basshorn und früher Tuba. Aus diesem Grund könnte eine akustische Analyse dieser Instrumente einen Beitrag zu einem tieferen Verständnis der Transition von dem Serpent zur frühen Tuba leisten.

In diesem Vortrag werden die Ergebnisse einer systematischen Eingangsimpedanz-Analyse ausgewählter tiefer Blechblasinstrumente der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts präsentiert. Dabei liegt der Fokus auf den akustischen Eigenschaften dieser Instrumente unter Berücksichtigung der akustischen Bedürfnisse dieser Zeit. Abschließend werden Rückschlüsse auf das akustische Design der frühen Tuba gezogen.

Acoustical characteristics of early nineteenth-century low-pitched brasswind instruments

The first half of the nineteenth-century is of great significance to the history of brasswind engineering. This period is especially characterized by the invention and application of valves, the establishments of characteristic bore profiles and the design and optimization of low-pitched instruments. The study on the musical requirements to period low-pitched instruments is well established. However, only little exact information is available concerning the specific acoustical characteristics of such instruments. Therefore, a systematic acoustical analysis of the serpent, ophicleide, bass-horn and early tuba contributes towards a deeper understanding on the transition from the serpent to the tuba.

This paper aims to shed some light on the subject by means of a systematic input-impedance analysis of selected nineteenth-century low-pitched brasswind instruments. The focus of the paper lays on the acoustical characteristics of these instruments, embedded in the context of the period musical requirements. Finally, conclusions about the sonic design of the early tuba are drawn.

Christian Ahrens

Des ‚Posaunen-Schwindels‘ zweiter Teil: Baßposaune und Tuba

In Weiterführung eines Vortrags, den Howard Weiner 1998 in Michaelstein unter dem Titel „Der Sopranposaunen-Schwindel“ gehalten hat, soll der Frage nachgegangen werden, in welchem Verhältnis die Tuba in der Orchestermusik seit 1835 zur Baß- und, seltener, zur Kontrabaßposaune steht. Ausgangspunkt sind die entsprechenden Bände der Instrumentationslehre von Hans Kunitz, die noch immer zum Standard-Lehrmaterial in allen Musikhochschulen und Universitäten zählt. Wie im Falle der Sopranposaune beschrieb der Autor dort nicht die musikalische Realität, sondern propagierte seine fixe Idee vom ‚reinen‘ Posaunensatz und verwarf die zusätzliche Verwendung einer Tuba aus vermeintlich klangästhetischen Gründen kategorisch. Zur Unterstützung seiner Thesen wählte er nicht nur die literarischen, sondern auch die musikalischen Quellen tendenziös aus. Es überwiegen die wenigen Beispiele, in denen Baß- oder Kontrabaßposaune ausschließlich innerhalb der Posaunengruppe Verwendung finden. Vereinzelt Belege für den Einsatz der Tuba mit Posaunen dienen lediglich dazu, diese Verbindung als ‚Verirrung‘ zu brandmarken.

Ausgehend von historischen Quellen und physikalisch-akustischen Untersuchungen soll danach gefragt werden, welche Gründe Komponisten dazu bewogen haben, Tuba und Baßposaune so häufig gemeinsam zu verwenden.

This paper shall represent the continuation of a lecture held in Michaelstein in 1998 by Howard Weiner which was entitled „Der Sopran-Posaunen-Schwindel“. I want to discuss the relationship of bass trombone and tuba in orchestral music since 1835. My starting point will be the information given by Hans Kunitz in the corresponding volumes of his ‘Instrumentationslehre’, which until nowadays is considered to be the standard schoolbook of instrumentation in nearly all German musical colleges and universities. As with the soprano trombone, the author didn’t intend to describe the reality of music, he rather stressed his obsession of a pure trombone setting, categorically refusing the additionally use of a tuba by assumed tonal and acoustical reasons. To emphasize his ideas he selected literary and musical sources very tendentiously. Predominating are examples from the very few compositions in which bass and even contrabass trombone are used exclusively within the trombone family. Some examples proving the use of a tuba with trombones merely serve to demonstrate the ‘aberration’ of this combination.

Based on various historical sources I will analyse from an acoustical and technical point of view as to why prominent composers have frequently combined these two instruments, tuba and bass trombone.

Arnold Myers

The tuba and related instruments in the 19th century: an acoustical view

Low-pitched valved brass wind instruments are often described generically as tubas. In fact, the term „tuba“ covers a broad family of instruments, with sounding lengths ranging from the 8-ft C of the classic French orchestral tuba to the 18-ft Bb of the brass band and orchestral contrabass. The first instrument designated as a tuba was introduced in 1835, and since then a variety of models differing in bore profile as well as in nominal pitch have been used. This paper explores the historical development of the tuba family from an acoustical perspective, presenting and discussing measurements of bore profile and input impedance for a number of representative instruments from different periods and musical traditions.

Ignace De Keyser

The keyed ophicleide as a paradigm in the development of new wind instruments in the 1830s and 1840s

About 1830 and later, the ophicleide was the bass instrument par excellence either in brass bands or in the brass section of the orchestra. Ophicleides gave rise to several hybrid instruments, e. g. bass clarinets in ophicleide shape and even the saxophone, but also to various valved ophicleides.

The latter form a separate organological category that in no way has been limited to France alone. Although Halary himself had patented an *Ophicleide à piston*, later on, other makers such as Mahillon and Charles-Joseph Sax Sr. in Brussels, Barth in Munich, Leibel in Innsbruck, Hell and Beyde in Vienna, Sommer in Silesia, Finck in Strasbourg Pelitti in Milan etc., invented and/or patented new variants. Tubas with a large bore were well-known to all these inventors, but apparently valved ophicleides offered alternatives for the tuba. The right question should thus be: why were these valved ophicleides still developed?

Die Ventilophikleide als ein Paradigma in der Entwicklung der neuen Blasinstrumente in den 1830er und 1840er Jahren

Anno 1830 war die Ophikleide das Baßinstrument par excellence der Blasmusikkapellen und der Bläser-Sektion im Orchester. Ophikleiden gaben Anlass zu hybriden Musikinstrumenten, z. B. zur Baß-Klarinette in Ophikleide-Form und eben zum Saxophon, aber auch zu verschiedenen Ventilophikleiden.

Ventilophikleiden bilden eine separate organologische Kategorie, die nicht auf Frankreich beschränkt worden ist. Wohl hat Halary selber eine „ophicléide à piston“ patentieren lassen, aber später haben auch Mahillon und Charles-Joseph Sax Sr. in Brüssel, Barth in München, Leibel in Innsbruck, Hell und Beyde in Wien, Sommer in Preussisch Schlesien, Finck in Strassburg, Pelitti in Milan etc. neue Varianten erfunden. Die weit mensurierten Tuben waren allen diesen Erfindern wohl bekannt, aber angeblich boten ihre Ventilophikleiden Alternativen für die Tubentypen. Die richtige Frage sollte also lauten: Warum wurden diese Ventilophikleiden-Typen dennoch entwickelt?

Bruno Kampmann

Evolution of the serpent at the beginning of the 19th century

At the end of the 18th and the beginning of the 19th century, the serpent was adopted as a bass voice in a wider variety of ensemble than its original role limited to supporting church singing. These new uses included military and civilian, band and orchestral. The design of the instrument was modified in different ways, some modifying its acoustical properties, but most intended to modify its ergonomics to suit its new repertoire and performance milieu. This paper celebrates the inventiveness of the makers who produced the serpent and related instruments in new forms, presenting examples mainly from France, Italy and Spain. Comments will be made on the relative success of the new shapes given to the old serpent in the final decades before its demise.

Sabine K. Klaus

Serpente aus Metall

Serpente, die nicht aus Holz und Leder, sondern aus Metall hergestellt sind, stellen die direkten Vorläufer der tiefen Blechblasinstrumente mit Klappen und Ventilen dar. Bereits im 17. Jahrhundert erwähnt der französische Theoretiker Marin Mersenne die Möglichkeit, Serpente aus Messing oder anderen Metallen herzustellen. Auch in Deutschland sind Serpente aus Metall gegen Ende des 18. und im frühen 19. Jahrhundert mehrfach nachweisbar, etwa in der Werkstatt von Augustin und Johann Heinrich Grenser in Dresden. Die größte Anzahl erhaltener Metall-Serpente stammt hingegen aus England und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Erhaltene Metall-Serpente sind in der Mehrzahl von Personen signiert, die kaum oder gar nicht bekannt sind und die nicht primär als Instrumentenmacher, sondern als Metallhandwerker

oder Juweliere tätig waren. Viele dieser Instrumente zeigen eigenwillige Konstruktionen, die auf eine mangelnde Ausbildung im Instrumentenbau zurückzuführen sind. Dennoch sind diese Metall-Serpente wichtige Zeugnisse der Musikausübung, vor allem im ländlichen Bereich, und zwar sowohl im Kontext der Kirchen-, wie der Militärmusik. Ferner waren sie besonders für das Hinzufügen von Klappen geeignet. In der Endphase der Entwicklung sind alle Tonlöcher mit Klappen verdeckt und nur die schlangenförmige Korpusform ist noch diejenige des Serpents, während die Klappenkonstruktion im Prinzip bereits der Ophicleide gleicht.

Serpents made of Metal

Serpents made of metal, rather than wood and leather, are the direct precursors of low-brass instruments with keys and valves. As early as the 17th century, the French writer Marin Mersenne mentions the possibility of making a serpent of brass or other metals. In Germany, metal serpents are recorded by the end of the 18th and in the early 19th century, for example, in the workshop of Augustin and Johann Heinrich Grenser in Dresden. However, most surviving metal serpents were made in England in the first half of the nineteenth century.

Many extant metal serpents were signed by people who are barely known or not otherwise recorded as musical instrument makers, but as metal workers or jewelers. Due to their maker's lack of training in musical instruments, many of these serpents show unusual construction features. Nevertheless, these metal serpents are important documents of music making in the church and the military, particularly in rural areas. Furthermore, metal serpents were particularly suited for the application of keys. Some late examples have every tone hole covered by a key, like an ophicleide, while only their serpentine body shape defines them as a serpent.

Günter Hett und Manfred Hett

Eines neues Basshorn

Das Basshorn ist das Bindeglied zwischen Serpent und Ophicleide. Obwohl Anfang des 19. Jahrhunderts öfter von Komponisten wie F. Mendelssohn, F. Ries u.a. in ihren Kompositionen eingesetzt, wird es heute kaum gespielt. Das mag zum einen daran liegen, dass nur wenige Instrumente vorhanden sind, zum anderen, dass die gegriffenen Töne sehr instabil sind.

Hier wird nun ein Basshorn vorgestellt, bei dem der Versuch unternommen wurde, ein Instrument zu entwickeln, das relativ gut chromatisch über 3 Oktaven zu spielen ist. Die Mensuren sind nach historischen Vorbildern gewählt. Als Material wird, wie bei englischen Basshörnern, einheitlich Messing verarbeitet.

Presentation of a new developed Baß Horn

The Baß Horn is the link between the Serpent and Ophicleide. Although beginning of the 19th century by composers such as F. Mendelssohn, F. Ries and others used in their compositions, it is today hardly played. That one reason may be that there are only a few instruments to be others, that some tones are very unstable.

Here a Baß Horn is now presented, in which the attempt was made, an instrument to develop relatively well chromatically over 3 octaves is to play. The measuring cylinders are chosen based on historical models. Material brass, used as English Baß Horns uniformly.

Karl Hachenberg

Ein Ölgemälde – die erste Spur eines verschollenen Blasinstrumentes

Im Dezember 2012 wurde in einer Internetauktion ein Ölgemälde des Münchner Kunstmalers Hugo Kotschenreiter angeboten. Es zeigte einen sitzenden, erwachsenen Mann, der in seiner rechten Hand ein unbekanntes Blechblasinstrument hält, bei dem es sich um eine besondere Art einer Ophicleide handeln musste. Zwar war nur eine Hälfte des Instrumentes abgebildet, doch diese hatte der Maler mit einer sehr ungewöhnlichen Präzision bis in die feinsten Details dargestellt. Diese Präzision erlaubte es, die Form des vollständigen Instrumentes mit einiger Sicherheit zeichnerisch zu rekonstruieren. Durch eingehende Recherchen – u.a. über das Wirken des Malers Kotschenreiter, der Münchner Instrumentenmacher Michael Saurle und

Andreas Barth – konnte ermittelt werden, dass das Bild nach 1875 gemalt wurde und dass es sich bei dem dargestellten Instrument um das bisher verschollene Contradon des Andreas Barth aus der Zeit um 1840/1850 handeln musste.

An oil painting – the first hint to a missing brass instrument

In December 2012 an oil painting, made by the Munich artist Hugo Kotschenreiter, was offered in an internet auction. It shows an adult man sitting, in his right hand an unknown brass instrument, which seems to be a very particular kind of an ophicleide. Even though there is only half of the instrument pictured, the artist drew it with an exceptional precision in the finest details. This precision allows to reconstruct the whole instrument graphically without fail. Thanks to extensive researches by the Munich instrument makers Michael Saurle and Andreas Barth concerning the effect/doing of the artist Kotschenreiter, it could be proven that the painting was made after 1875 and that the shown instrument depicts the missing contradon by Andreas Barth from around 1840/1850.

Sebastian Krause

Die Wiederentdeckung des verloren geglaubten Andreas Barthschen Bassinstruments Contradon

Um 1840 konstruiert der Münchner Instrumentenmacher Andreas Barth ein völlig neuartiges tiefes Blechblasinstrument, das später den Namen Contradon erhält. Schon fast in Vergessenheit geraten, wurde im August 2013 in einer kleinen öffentlichen Instrumentensammlung in der fränkischen Stadt Heilsbronn ein gut erhaltenes Contradon durch den Vortragenden (wieder)entdeckt.

Das Contradon wurde wissenschaftlich untersucht und mit dem in Leipzig erhaltenen Bombardon verglichen, das ebenfalls in München, allerdings von Meister Michael Saurle hergestellt wurde. Es wurden weitere Vergleiche mit ähnlichen Instrumenten der Zeit um 1840 aus Markneukirchen und Berlin vorgenommen, deren Ergebnisse in diesem Vortrag präsentiert werden. Darüber hinaus werden die musikalischen Einsatzmöglichkeiten sowohl in der Mitte des 19. Jahrhunderts als auch in der heutigen Aufführungspraxis aufgezeigt und diskutiert.

Klaus-Peter Koch

Zwischen Subkontrabasstuba und Schediphon: Der Bau tiefer Blechblasinstrumente im östlichen Europa

Ein regionaler Schwerpunkt für die Entwicklung tiefer Blechblasinstrumente im östlichen Europa waren die böhmischen Länder. Teilweise handelte es sich um Instrumentenbauer-Familien (darunter die Červenýs, Riedls und Stowassers), deren Namen für Qualität standen. Die Bindungen nach Böhmen blieben selbst dann noch bestehen, wenn Familienmitglieder aus Böhmen abgewandert waren. Im damaligen Oberungarn (der heutigen Slowakei) stellte die Familie Schöllnast etwas Adäquates dar; bei Schöllnast war zeitweise einer von Červenýs Gesellen tätig. In der Ukraine, in Odessa, wurde der Tscheche Josef Šediva sesshaft; auch er lernte bei Václav Červený, bevor er auswanderte. In Russland ließ der Instrumentenbauer und -händler Julius Heinrich Zimmermann aus Mecklenburg auch tiefe Blechblasinstrumente produzieren. Ebenso stellte die aus Schleswig-Holstein eingewanderte Familie Anderst an ihrem neuen Standort St. Petersburg solche Instrumente her. Insbesondere waren es die Militärkapellen im Habsburger- und im Zarenreich, die ein Interesse zeigten und zugleich eine große Kreativität im Instrumentenbau förderten.

Between Subkontrabasstuba and Schediphon: The construction of low brass instruments in Eastern Europe

A regional main focus for the development of low brass instruments in Eastern Europe were the Bohemian countries. Partially it concerned instrument maker-families (under it the Červenýs, Riedls and Stowassers) whose names stood for quality. The connections to Bohemia continued still even if members of the family from Bohemia had moved away. In the upper Hungarian at that time (today's Slovakia) the family Schöllnast showed something adequate;

with Schöllnast acted at times one of Červený's journeymen. In the Ukraine, in Odessa, the Czech Josef Šediva settled; also he learnt with Václav Červený, before he emigrated. In Russia the instrument maker and instrument trader Julius Heinrich Zimmermann from Mecklenburg also produced deep brass instruments. Also the family Anderst immigrant from Schleswig-Holstein produced in her new location St. Petersburg such instruments. In particular these were the military bands in the Habsburg and under the tsars which showed an interest and promoted at the same time a big creativity in the instrument making.

Vasily P. Matvejčuk

Serpente, Basshörner und Ophikleiden in der russischen Armee

Das XVIII. Jahrhundert. Die Reform der Militärorchester bei Peter I. Das Erscheinen der neuen Musikinstrumente in den Militärorchestern – der Oboen, der Fagotte, der Trommeln, der Pauken. Das Zeugnis von J. Shtellinas über die Liebe des Zaren "zum pompösen Laut der Posaunen und heutzutage schon veraltenden Zinken". Der Chor der Posaunen und Zinken, ausgeschrieben von Peter I. aus Riga für das Spielen während der Festessen. Die Nutzung der im Ausland erzeugten Instrumente. Die Herstellung der Blasinstrumente in der "musikalischen kupfernen Drehfabrik" von Jemeljan Menzeninow. Die Entstehung des permanenten Handels mit den Musikinstrumenten. Die tiefen *Embouchure*-Instrumente in russischen Hornorchestern. Die Nutzung der Serpente in den Opernvorstellungen mit der Teilnahme von den Militärorchestern. Die Beschreibungen der Serpente, die in den russischen Museen vorhanden sind.

Das XIX. Jahrhundert. Die Reform der Militärorchester am Anfang des XIX. Jahrhunderts. Die Einführung des Serpents in den Stellenplan der Militärorchester. Das Hineinkommen der Ophikleiden in den Bestand der Militär-Blasorchester. Die Veränderungen der Bestände der Militärorchester in Zusammenhang mit der Erfindung der chromatischen kupfernen Blasinstrumente. Die "kupfernen Chöre" von W. Wurm. Das Erscheinen der Tuba in Russland. Die Erfindung des Helikons. Die Herstellung der Tuben und der Helikon in Russland (die Fabriken von J.F. Červený in Kiew, I.I. Schediw in Odessa und Ju.G. Zimmerman in Petersburg) und ihre Anwendung in den Militärorchestern. Die Reformen der Orchester des Meeramtes in 50er und 60er Jahren des XIX. Jhd. unter der Teilnahme von N.A. Rimski-Korsakow. Die Bildung der russischen darstellerischen Schule des Tuba-Spielens in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts und die Rolle der Militärorchester in diesem Vorgang. Die hervorragenden Tubisten aus den Militärmusikern.

Serpente, Bass Horns and Ophicleides in the Russian army

XVIII century. Military bands reformation in times of Peter I. New musical instruments appear in military orchestras: oboe, bassoon, drums, timpani. Ya. Shtellin's confirmation of the tsar's love for "trombones and outdated zincs' pompous sound". Trombones and zinc choir called by Peter I from Riga for playing at the banquets. Using the instruments of foreign origin. Producing of bass Beginning of a permanent trade of musical instruments. Low ambushyurnye instruments in horn orchestras. Serpent using in opera performances involving military bands. Serpent descriptions kept in Russian museums.

XIX century. Military bands reformation in the beginning of XIX century. Serpent introduction in the manning table of military bands. Including Ophicleide in military brass bands. Changes in military bands due to chromatic brass instruments invention. V. Vurma horns. Appearance of the tube in Russia. Helicon invention. Producing of the tubes, helicon and gerkulesofon in Russia (V.F. Červený's factory in Kiev, I.I. Shediv's factory in Odessa and Yu.G. Zimmerman's factory in St. Petersburg) and their using in military bands. Navy orchestras' reformation in the 1850-1860s, N.A. Rimsky-Korsakov's participation in that. Formation of the Russian performing school of playing the tuba in the second half of the XIX century and military bands' impact on the process. Outstanding tuba players from the military musicians.

Achim Hofer

**„Opern-Arien, welche leider zu meinem Kummer auf der Bass-Tuba gesungen werden“.
Bassinstrumente in der (preußischen) Militärmusik ca. 1800–1850**

Für die Bassinstrumente in der preußischen Militärmusik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts könnte das Tagungsthema geringfügig anders lauten: „Mit dem [statt Vom] Serpent zur Tuba“. Dies kann gleichsam exemplarisch nachvollzogen werden anhand der Partituren der 1817 durch Friedrich Wilhelm III. inaugurierten Sammlung Königlich Preussischer Märsche. Unter besonderer Berücksichtigung des einflussreichen Wilhelm Wieprecht (1802–1872) werden hier erkennbare Entwicklungen eingebettet in Fragestellungen rund um die Bassinstrumente in der Militärmusik bis zur Entfaltung des sogenannten „Bass-Solos“: ihre Funktion und Bedeutung, ihr Repertoire sowie ihre ästhetische Beurteilung.

Diese Konferenz wird im Michaelsteiner Konferenzbericht 83 dokumentiert.

Michaelsteiner Konferenzberichte	83
Vom Serpent zur Tuba Entwicklung und Einsatz der tiefen Polsterzungeninstrumente mit Grifflöchern und Ventilen	S
	L