

IGEB



Bayerische Musikakademie Hammelburg
Bavarian Academy for Music Hammelburg

abstracts

21. Konferenz der IGEB
17. bis 22. Juli 2014
Hammelburg, Deutschland

21st Conference of IGEB
July 17th to 22nd
Hammelburg, Germany

Zu den vorliegenden Abstracts

Die vorliegende Zusammenstellung von Abstracts und Lebensläufen enthält alle eingegangenen Texte bis zum 6. Juli 2014. Die Übersetzungen wurden von den jeweiligen Autoren zur Verfügung gestellt. Leider haben wir nicht die Möglichkeit Übersetzungen anfertigen zu lassen, wir bitten um Verständnis.

The present compilation of abstracts and biographies contains all texts we received before July 6th, 2014. The translations have been provided by each author. Unfortunately we are not in the position to complete or translate missing translations and we do hope you will understand.

Dr. Bernhard Habla, President

Kompositionen für Männerchor und Blasmusik im Repertoire von Männergesangvereinen des 19. und 20. Jahrhunderts – Zur Quellenlage im Archiv der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens

Die zahlreichen Parallelen und Schnittpunkte in der Entwicklung des vereinsmäßig organisierten Musizierens auf dem Gebiet der Chor- und Blasmusik im 19. Jahrhundert schlagen sich nicht zuletzt in den jeweiligen Vereinsarchiven nieder. Neben den – eher selten vollständig erhaltenen – Sammlungen von Konzertprogrammen sind es ferner Notenbestände, die Rückschlüsse darauf zulassen, welche Kompositionen für Männerchor und Blasmusik im 19. Jahrhundert im bürgerlichen Milieu verbreitet waren.

Seit seiner Gründung im Jahr 1989 konnte das Sängermuseum Feuchtwangen, welches sich seit 1999 in Trägerschaft der Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens befindet, inzwischen mehrere Notenarchive ehemaliger wie auch noch bestehender Gesangvereine sichern, die im Hinblick auf ihre Vollständigkeit einen reichhaltigen Fundus für Repertoireforschungen darstellen. Von besonderem Interesse sind hier die Bestände von zwei Vereinen, dem Liederkranz Hof sowie dem Gesang- und Musikverein Feuchtwangen.

Die Anfänge des Liederkranz Hof lassen sich bis in das Jahr 1832 zurückverfolgen. Bis zu seiner Auflösung im Jahr 1997 entstand ein umfangreiches Notenarchiv, dessen größter Teil sich im Besitz des Sängermuseums Feuchtwangen befindet. Die überlieferten Noten geben einen eindrucksvollen Einblick in das Repertoire von Gesangvereinen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Das Stadtarchiv Hof verwahrt neben dem Schriftgut des Vereins auch noch einen kleinen Bestand meist handschriftlicher Noten. Dieses Konvolut ist erschlossen und für Benutzer frei zugänglich, somit kann es ebenso zu Repertoireforschungen herangezogen werden.

Der Gesang- und Musikverein Feuchtwangen kann inzwischen auf eine über 185-jährige Geschichte zurückblicken. Gegründet im Jahr 1827 gilt er als einer der ältesten noch existierenden Gesangvereine im Fränkischen Sängerbund. Sein kaum von Kriegsverlust betroffenes Archiv gab 1977 den Anlass zu ersten Überlegungen, ein Museum des Fränkischen Sängerbundes in Feuchtwangen zu gründen, ein Vorhaben das 1989 mit Gründung des Sängermuseums Feuchtwangen in die Realität umgesetzt wurde. Der Notenbestand reicht bis in die Anfangsjahre des Vereins zurück.

Beide Vereine brachten Chorwerke mit Orchesterbegleitung zur Aufführung. Ziel dieser Untersuchung soll es sein, das Repertoire speziell auf Chorwerke mit Begleitung von Blasmusik hin zu untersuchen und eventuell bestehende Gemeinsamkeiten und Unterschiede herauszuarbeiten.

* * * * *

Compositions for male choir and wind ensemble in the repertoire of choral societies of the 19th and 20th centuries - sources in the archive of the Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens

The numerous parallels and contacts in the development of middle-class choirs and wind ensembles in the 19th century can be seen in the various archives of these societies. In addition to the - rarely completely preserved - collections of concert programs, there are also music archives, which allow conclusions on what compositions for male choir and wind ensemble were common in the 19th and early 20th century.

Since its establishment in 1989, the Sängermuseum Feuchtwangen, since 1999 in sponsorship of the Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens, was able to collect several archives of former as well of still existing choirs, which serve as a comprehensive source for

repertoire researches. Of particular interest here are the archives of two choirs, the Liederkranz Hof as well as the Gesang- und Musikverein Feuchtwangen.

The beginnings of the Liederkranz Hof go back to the year 1832. Until its demise in 1997, an extensive music archive was collected, which largely is now owned by the Sängermuseum Feuchtwangen. The preserved music collection provides an impressive insight into the repertoire of choral societies in the 19th and early 20th century. The Stadtarchiv Hof also keeps small collection of mostly handwritten music, that can be used for further repertoire-researches.

The Gesang- und Musikverein Feuchtwangen was founded in 1827 and is now one of the oldest still existing choirs in the Fränkischer Sängerbund. Its archive and music collection was hardly affected by war losses and in 1977 there were first considerations to establish a museum of the Fränkischer Sängerbund in Feuchtwangen, which led to the founding of the Sängermuseum Feuchtwangen in 1989. The music collection named above dates back to the early years of the choir.

Both choirs performed choral works with orchestral accompaniment. The aim of this study should be to find choral works with accompaniment of wind ensemble in both choral archives and possibly work out existing similarities and differences.

* * * * *

Alexander Arlt studierte von 1998 bis 2002 Musiktherapie an der Fachhochschule Heidelberg und machte dort den Abschluss als Diplom-Musiktherapeut (FH). Von 2004 bis 2010 studierte er im Rahmen eines Zweitstudiums Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der Universität Würzburg. Im Sommer 2010 bekam er dort den akademischen Grad Magister Artium (M.A.) verliehen.

Seit 2011 ist er am Sängermuseum Feuchtwangen, zunächst als Archivar, inzwischen als Museumsleiter und Wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig.

1998-2002	Studium der Musiktherapie an der Fachhochschule Heidelberg
2002	Abschluss als Diplom-Musiktherapeut (FH)
2004-2010	Studium der Musikpädagogik und Musikwissenschaft an der Universität Würzburg
2010	Abschluss Magister Artium (M.A.)
seit 2011	Archivar,
seit 2014	Museumsleiter und wissenschaftlicher Mitarbeiter des Sängermuseums Feuchtwangen

Alexander Arlt first studied at the University of Applied Sciences Heidelberg from 1998 to 2002, where he made a degree in music therapy. From 2004 to 2010 he studied music education and musicology at the University of Würzburg. In summer 2010 he got the academic degree "Magister Artium (M.A.)".

Since 2011 he has worked first as an archivist, now as curator and research fellow at the Sängermuseum Feuchtwangen.

1998-2002	Study of music therapy at the University of Applied Sciences Heidelberg
2002	Diploma in music therapy (FH)
2004-2010	study of music education and musicology at the University of Würzburg
2010	Magister Artium (M. A.)
archivist since 2011,	
since 2014	curator and research fellow at the Sängermuseum Feuchtwangen

Knaben- und Mädchengchöre im 19., 20. und 21. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum

Alle vier Jahre richtet der *Deutsche Musikrat* für die besten deutschen Laienchöre den *Deutschen Chorwettbewerb* aus. In dem vor wenigen Wochen veranstalteten 9. *Deutschen Chorwettbewerb* 2014 in Weimar erhielten in der Kategorie „Knabenchöre – gemischte Stimmen“ die *Stuttgarter Hymnus-Chorknaben* (3. Preis) und in der Kategorie „Mädchengchöre/Jugendchöre – gleiche Stimmen“ der *Mädchenchor am Kölner Dom* (2. Preis) die höchsten Punktzahlen. Die Namen der ausgezeichneten Chöre erinnern an beeindruckende Chortraditionen seit dem Mittelalter und verweisen zugleich auf aktuelle Entwicklungen in der Chorszene in den letzten Jahrzehnten. So waren die *Stuttgarter Hymnus-Chorknaben* im Jahre 1900 nach dem Vorbild der weltbekannten evangelischen Knabenchöre aus Leipzig (*Thomanerchor*) und Dresden (*Kreuzchor*) gegründet worden, die selbst auf eine mehr als 800- bzw. 700-jährige Geschichte zurückblicken können, während die Gründung des katholischen *Mädchenchores am Kölner Dom* erst 1989 erfolgte. Als Mitglied des 1951 auf Veranlassung der Generalversammlung des *Internationalen Chorverbandes Pueri Cantores* (gegr. 1947) gegründeten *Deutschen Chorverbandes PUERI CANTORES* lässt dieser Mädchenchor den grundlegenden Wandel in der Geschichte der katholischen Kirchenchortradition erkennen, denn die ersten Mitglieder von *Pueri cantores* waren ausschließlich Knabenchöre, darunter aus Deutschland bereits 1947 die *Rottweiler Münstersängerknaben* und 1950 der Knabenchor *Kölner Domchor*.

Die Geschichte der Kirchen- und Schulmusik im Allgemeinen sowie des chorischen Singens im Besonderen ist ohne Knaben- und Mädchengchöre nicht denkbar. Sie zählen seit dem Mittelalter zu den herausragenden musikalischen Bildungs- und Kulturinstitutionen überhaupt und tragen mit ihrer Leistungsbereitschaft und ihrem vorbildlichen Engagement auch in der Gegenwart wesentlich zur musikkulturellen Identität unserer Gesellschaft bei. Dabei kann die Rückbesinnung auf teilweise mehr als 1200-jährige Traditionen wie beim *Aachener Domchor*, der als ältester deutscher Knabenchor auf die *Schola Palatina* Karls des Großen zurückgeht, und bei den *Singknaben der St. Ursenkathedrale Solothurn*, dem ältesten Knabenchor der Schweiz, der seine Geschichte bis in das Jahr 742 zurückverfolgen kann, als Identifikations- und Werbefaktor nicht hoch genug eingeschätzt werden. Dies lässt sich auch bei vergleichsweise jüngeren Knabenchören wie den *Wiener Sängerknaben*, die in der Tradition der 1498 von Kaiser Maximilian I. gegründeten *Hofkapell-Singknaben* stehen, oder dem erst 1956 gebildeten *Tölzer Knabenchor* erkennen, mit dem Carl Orff sein *Schulwerk* einspielte. Die nachhaltige Förderung der Knaben- und Mädchengchöre wie aller Kinder- und Jugendchöre ist daher zu Recht eine der vornehmsten Aufgaben der kirchlichen, staatlichen und privaten Trägerorganisationen, wie auch aus Sicht der Professionalismusforschung angesichts der Biographien und Karrieren prominenter Sänger, Komponisten, Chordirigenten und Lehrer wie Franz Schubert oder – aktuell – die Mitglieder der Leipziger Musikgruppe *Die Prinzen* bestätigt werden kann.

Neben institutions-, organisations- sowie bildungsgeschichtlichen Aspekten vor allem seit der Neuorganisation der Kirchen- und Schulmusik ab dem frühen 19. Jahrhundert und insbesondere an der Schnittstelle von schulischer und außerschulischer musikalischer Bildung werden auch kritische Fragen bezüglich der problematischen Rolle führender Knaben- und Mädchengchöre als „Kulturbotschafter“ während des Nationalsozialismus in Deutschland und in Österreich sowie nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in der ehemaligen *Deutschen Demokratischen Republik* (u.a. *Mädchenchor Wernigerode*, gegr. 1977) gestellt. Darüber hinaus wird ebenfalls exemplarisch auf die Schaffung eines spezifischen Repertoires für gleiche Stimmen, speziell für Knaben- und Mädchengchöre (u.a. *Volksliederbuch für die Jugend*, 1930, *Windsbacher Psalmen* für den *Windsbacher Knabenchor*, seit 1979), eingegangen sowie der Wandel von Aufführungspraxis (vgl. die Periode der instrumental begleiteten Kirchenmusik von ca. 1600 bis um 1850 in der Geschichte der 975 gegründeten *Regensburger Domspatzen*), von Singidealen und Klangästhetik behandelt, um die Vielfalt der Forschungsperspektiven hervorzuheben und Vergleichsmöglichkeiten mit anderen musikalischen Bildungsinstitutionen, Organisationsformen und -strukturen sowie Tätigkeitsbereichen wie in der Orchestermusik und der Blasmusik aufzuzeigen.

Boys' and girls' choirs in German speaking areas during 19th, 20th and 21st century

Every four years, the *Deutsche Musikrat* hosts the *Deutsche Chorwettbewerb* (German choirs' competition) for the best German non-professional choirs. Only a few weeks ago, at the 9th *Deutsche Chorwettbewerb* 2014 held in Weimar, the *Stuttgarter Hymnus-Chorknaben* (3rd prize) achieved the highest rating in the category "Boys' choirs – mixed voices", just as the *Mädchenchor am Kölner Dom* (2nd prize) did in the category "Girl's choirs/Youths' choirs – same voices". The decorated choirs' names remind of impressive choir traditions since the middle ages while referencing current developments in the choir scene which have been taking place during the last decades. The *Stuttgarter Hymnus-Chorknaben* were founded in 1900 based on the model of the world-renowned protestant boys' choirs from Leipzig (*Thomanerchor*) and Dresden (*Kreuzchor*), who can look back on a more than 800 – respectively 700 year history themselves, while the founding of the catholic *Mädchenchor am Kölner Dom* only took place in 1989. As a member of the *Deutscher Chorverband PUERI CANTORES*, which had been founded in 1951 on initiative of the general assembly of the *Internationaler Chorverband Pueri Cantores* (est. 1947), this girls' choir showcases a fundamental change in the history of catholic church choir's tradition since the first members of *Pueri cantores* were exclusively boys' choirs, among them the *Rottweiler Münstersängerknaben* as early as 1947 as well as the boys' choir *Kölner Domchor* in 1950.

The history of church and school music in general as well as concerning choir singing in particular is unthinkable without boys' and girls' choirs. They have been ranking amongst the outstanding musical educational and cultural institutions since the middle ages as well as contributing to the music-cultural identity of our society today through their commitment and their remarkable dedication. In this context, the recollection of the in parts more than 1200 year old traditions as with the *Aachener Domchor*, the oldest German boys' choir dating back to Charlemagne's *Schola Palatina*, and the *Singknaben der St. Ursenkathedrale Solothurn*, Switzerland's oldest boys' choir with a history to be tracked back into the year 742, can not be rated high enough as a factor in both identification and advertising. This can be seen as well in the comparatively younger boys' choirs such as the *Wiener Sängerknaben*, standing in the tradition of the *Hofkapell-Sängerknaben* which was founded by emperor Maximilian I. In 1498, or the *Tölzer Knabenchor*, which was established in 1956 and with whom Carl Orff recorded his *Schulwerk*. Hence, the ongoing support of boys' and girls' choirs as well as all childrens' and youths' choirs rightly is one of the most prestigious duties of church, public and private sponsors, as is proven by research in professional music using the examples of biographies and careers of famous singers, composers, choir conductors and teachers such as Franz Schubert or – today – the members of the Leipzig band *Die Prinzen*.

Apart from institutional-, organisational- and educational-historical aspects, especially since the new organization of church and choir music from the 19th century on and, even more importantly, at the interface of school and extracurricular music education, critical questions concerning the problematic role of leading boys' and girls' choirs as "cultural messengers" during the Nazi-era in Germany and Austria and, after the end of World War II, in the former *German Democratic Republic* (e.g. *Mädchenchor Wernigerode*, est. 177) have to be asked. In order to emphasize the variety of research perspectives and to show the potential for comparison with other institutions of music education, forms and structures of organization as well as with areas of activity in orchestral and brass music, the creation of a specific repertory for same voices, especially for boys' and girls' choirs (i.a. *Volksliederbuch für die Jugend*, 1930, *Windsbacher Psalmen* für den *Windsbacher Knabenchor*, seit 1979), and the changes in performance practice (comp. the period of instrumentally accompanied church music between approx. 1600 and 1850 in the history of the *Regensburger Domspatzen*, who were founded in 975), singing ideals and aesthetics of sound will be used as examples.

* * * * *

Friedhelm Brusniak (geb. 1952) erhielt als Mitglied einer traditionsreichen Musikerfamilie Anfangsunterricht am Klavier und auf der Trompete bei seinem Vater. Als Pianist nahm er an zahlreichen Wettbewerben teil und wurde mehrfach als Solist und als Klavierbegleiter seines Bruders und späteren

Solotrompeters am Nationaltheater Mannheim Walter Brusniak (geb. 1956) ausgezeichnet, der 1968 bei *Jugend musiziert* 1. Bundesieger wurde. Bereits während seines Schulmusikstudiums an der Musikhochschule Frankfurt am Main (Chorleitung Helmuth Rilling) leitete er einen Männerchor und gründete einen Frauenchor, einen Kinderchor, einen Posaunenchor und eine Kantorei, während des Referendariats einen Schulchor und später an den Universitäten Erlangen-Nürnberg und Würzburg Studentenchöre und Kammerchöre. Im Rahmen seiner Dissertation (1980) befasste er sich mit dem deutschen Chorkomponisten Conrad Rein (ca. 1475-1522), der 1515 die erste dänische Hofkapelle aufbaute. Nach Tätigkeiten am Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Augsburg (Habilitation über die Anfänge des Laienchorwesens in Bayerisch-Schwaben 1998) und an der Universität Erlangen-Nürnberg wirkt er als Professor (1999) bzw. erster Lehrstuhlinhaber für Musikpädagogik (2004) an der Universität Würzburg. 1989 wurde er Leiter des *Sängermuseums* in Feuchtwangen, der Nachfolgeinstitution des 1945 zerstörten *Deutschen Sängermuseums* in Nürnberg, und ist heute wissenschaftlicher Leiter der *Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens* in Feuchtwangen. Als Vorsitzender der *Internationalen Leo-Kestenberg-Gesellschaft (IKG)* und als Beiratsmitglied des *Forum Europäische Musikpädagogik (FEMP)* befasst er sich mit Fragen des formalen, nonformalen und informellen Lernens von Mitgliedern schulischer und außerschulischer Kinder- und Jugendchöre in Geschichte und Gegenwart.

Friedhelm Brusniak (born 1952), member of a tradition-rich family of musicians, received his first piano and trumpet lessons from his father. He participated in numerous competitions as a pianist and was honoured repeatedly both as a soloist as well as piano accompanist to his brother Walter Brusniak (1956), who won 1st prize at *Jugend musiziert* in 1968 and would later become a solo trumpeter at the Nationaltheater Mannheim. During his study of school music at the conservatory in Frankfurt am Main (choir conductor Helmuth Rilling), he already conducted a men's choir and founded a women's choir, a children's choir, a trombone band and a chantry, during his internship he founded a school choir and later, at the universities at Erlangen-Nürnberg and Würzburg, students' choirs and chamber choirs. His dissertation (1980) was concerned with the German choir composer Conrad Rein (approx. 1475 – 1522), who established the first Danish court chapel in 1515. After positions at the chair of musicology at the university of Augsburg (habilitation about the beginnings of laymen's choirs in Swabia 1998) and at the university of Erlangen-Nürnberg, he now works as a professor (1999) respectively first holder of the chair of music pedagogy (2004) at the university of Würzburg. In 1989, Brusniak became director of the *Sängermuseum* in Feuchtwangen, the successor of the *Deutsches Sängermuseum* in Nürnberg which had been destroyed in 1945, and is the academic director of the *Stiftung Dokumentations- und Forschungszentrum des Deutschen Chorwesens* in Feuchtwangen. As chairman of the *Internationale Leo-Kestenberg-Gesellschaft (IKG)* and a member of the board of *Forum Europäische Musikpädagogik (FEMP)*, he concerns himself with issues of formal, non-formal and informal learning of members of scholastic and extra-curricular childrens' and youths' choirs in past and present.

CAMUS Raoul, NY/USA

Theodore Moses Tobani: life and works

Theodore Moses Tobani was one of the most prolific arrangers of his time, with over five hundred original compositions and more than forty-five hundred arrangements for orchestra, salon orchestra, wind band, accompanied solo compositions, and piano.

Born Theodore Moses in Hamburg in 1855, he was a child prodigy and toured Europe at an early age. The family emigrated to America, and Theodore began to work in theaters, first in Philadelphia, and then settling permanently in New York. In 1882 he began an association with Carl Fischer that was to last for forty years. Fischer was one of the most important publishers of orchestral and band music in America, and that firm published most of Tobani's original works, transcriptions and arrangements. In 1889 he began adding Tobani to his name, first with a hyphen, later legally making the change. His music therefore appears under three variations of his name: Theodore Moses, Theodore Moses-Tobani, and Theodore Moses Tobani. He also used the pen names Florence Reed and Andrew Herman.

Tobani was a skillful player on violin, cello, and piano, and had a working knowledge of many other instruments. His career coincided with the "golden age of bands," and his compositions and arrangements were the staples of band concerts, many still performed today.

Raoul Camus is professor emeritus of music at the City University of New York and area editor for bands for both editions of the *Grove Dictionary of American Music*. A retired army reserve bandmaster, he is a member of ACB, AMS, CBDNA, HBS, IMMS, and WASBE, with honorary memberships in ABA, IGEB, NBA, and the Company of Fifers and Drummers. A founder and past president of the Sonneck Society (now the Society for American Music), he has written articles on bands and their repertoire in journals, encyclopedias, and the *Alta Musica* series.

* * * * *

Theodore Moses Tobani : Leben und Werk

Theodore Moses Tobani war einer der produktivsten Komponisten seiner Zeit, mit mehr als fünfhundert Kompositionen und mehr als viertausendfünfhundert Bearbeitungen für Orchester, Salon Orchester, Blasorchester, Solowerke mit Klavierbegleitung und Solo-Klavier.

Theodor Moses wurde im Jahre 1855 in Hamburg geboren und reiste als Wunderkind durch Europa. Die Familie wanderte nach Amerika aus, und Theodore begann im Theater zu arbeiten, zuerst in Philadelphia und dann in New York, wo er sich dauerhaft niederließ. Im Jahre 1882 begann er eine vierzigjährige Zusammenarbeit mit Carl Fischer als Haus-Bearbeiter und Komponist. Fischer war einer der wichtigsten Herausgeber von Orchester- und Blasmusik in Amerika.

Im Jahre 1889 fügte Moses Tobani zu seinem Namen hinzu, zunächst mit Bindestrich, um ihn wenig später offiziell eintragen zu lassen. Seine Musik erscheint daher unter drei verschiedenen Namen: Theodore Moses, Theodore Moses-Tobani und Theodore Moses Tobani. Er benutzte auch die Pseudonyme Florenz Reed und Andrew Herman.

Tobani war ein geschickter Spieler auf der Violine, Cello und Klavier, und hatte technische Kenntnisse von weiteren Instrumenten. Seine Karriere fiel mit dem „goldenem Zeitalter der Blasmusik“ zusammen, und seine Originalwerke, Transkriptionen und Arrangements, von denen heute noch viele aufgeführt werden, gehörten zum Standardrepertoire von Blasmusikkonzerten.

Raoul Camus is professor emeritus of music at the City University of New York and area editor for bands for both editions of the *Grove Dictionary of American Music*. A retired army reserve bandmaster,

he is a member of AMS, HBS and IMMS, life member of ACB, CBDNA, CBMR and WASBE, with honorary memberships in ABA, IGEB, NBA and the Company of Fifers and Drummers. A founder and past president of the Sonneck Society (now the Society for American Music), he has written articles on bands and their repertoire in journals, encyclopedias, and the *Alta Musica* series.

Raoul Camus ist em. Professor für Musik an der City University of New York und Herausgeber des Themenbereichs Blasmusik der beiden Editionen des *Grove Dictionary of American Music*. Ein pensionierter Armeereserve Kapellmeister, er ist ein Mitglied des AMS, HBS und IMMS, lebenslanges Mitglied des ACB, CBDNA, CBMR und WASBE, sowie Ehrenmitglied der ABA, IGEB, NBA, und der Company of Fifers und Drummers. Ein Gründer und früherer Präsident der Sonneck Society (heute die Society for American Music) hat er Artikel über Blasmusik und ihr Repertoire in Zeitschriften, Lexika und der *Alta Musica*-Reihe geschrieben.

**Musical MOOCs:
Adapting the Next Big Thing in Education to Conducting and Rehearsal Technique**

MOOCs, or Massive Open Online Courses, are a blossoming trend in distance education available worldwide to anyone with an internet connection. They promise high-quality classes across multiple disciplines, sponsored by universities and delivered through professionally-produced videos of their faculty, computer-based testing, and online discussion forums. In contrast to courses in the sciences, music MOOCs have been slow to develop, particularly performance-based ones. Last year I was invited to produce the first such course covering instrumental conducting and rehearsal technique. It attracted over 15,000 enrollees in its launch through Coursera.org, founded by two professors from Stanford University.

MOOCs offer opportunities to reach students who might otherwise only have access to the material through a textbook or self-study course. And since they are not currently offered for college credit, there is usually no barrier to enrollment-cost, prerequisite, or otherwise-making them accessible to students from a range of countries and socio-economic backgrounds. Indeed, over half of Coursera's participants are based outside the United States. As this session will discuss, this creates compelling advantages and daunting challenges compared to traditional courses.

MOOCs are seen alternatively as an evolutionary innovation in higher education or as a disruptive one that will dismantle traditional universities. To date, however, we have seen mostly failed experiments in integrating MOOCs with on-site courses, including inconclusive achievement results compared to traditional courses on the same topic, high attrition, and a recent backlash led by university faculty wary of administrators who would farm out education to free online mega-classes. The more modest reality, however, likely involves using them as a supplement to live courses, an outreach tool, and a laboratory for curriculum development. For our class, "Fundamentals of Rehearsing Music Ensembles," creating a course for the largest MOOC service provided the resources to generate materials to supplement our existing teaching. These are materials we hope will be useful for the profession at large. Some of this includes videos of traditional lectures, although many of them are virtual visits to a "real" rehearsal captured with multiple camera angles and high-quality sound.

Further, given the wind band world's collaborative, albeit somewhat insular nature (we share repertoire ideas, guest conduct each other's ensembles, attend conferences such as this one) massive online courses are engines for crowdsourcing, as thousands of diverse musicians can bring their experiences to bear on literature, pedagogy, and musicianship.

This presentation will cover the practical and philosophical implications of the MOOC movement and demonstrate the types of materials produced, the advantages and compromises of building a music skill course entirely online, and the challenges in designing assessment for performance-based activities. More broadly, it will examine the use of technology as a means to teach conducting, rehearsal technique, and music education.

* * * * *

**Musikalische MOOCs:
Vermittlung von Dirigier- und Probetechniken in Form eines neuen Bildungstrends**

MOOCs oder offene Massen-Online-Kurse stellen einen relativ neuen Trend im Bereich des Fernunterrichts dar. Eine Teilnahme ist weltweit möglich, lediglich eine Internetverbindung wird vorausgesetzt. Für jeden Kurs können sich üblicherweise zwischen 10.000 und 30.000 Studenten aus aller Welt einschreiben. MOOCs werden von vielen als evolutionäre Innovation in der höheren Bildung gesehen, von anderen aber auch als umwälzende Entwicklung bezeichnet, die das Konzept der

klassischen Universitäten in Frage stellen wird. Letztes Jahr wurde ich eingeladen, den ersten MOOC über instrumentale Dirigier- und Probetechniken für Coursera.org zu entwerfen. Diese Präsentation zeigt Materialien aus dem Kurs und erörtert die praktischen und philosophischen Konsequenzen der MOOC-Bewegung, die Vorteile und Kompromisse, die das Gestalten eines Musikkurses für eine reine Online-Umgebung mit sich bringt, sowie die Herausforderungen in der Findung von Bewertungsmethoden für vorgetragene Aktivitäten.

* * * * *

Dr. Evan Feldman is Associate Professor of Music at the University of North Carolina at Chapel Hill (USA) where he conducts the Wind Ensemble and Symphony Band and teaches courses in conducting and music education. His college textbook, *Instrumental Music Education*, was recently released by Routledge Publishing and has been adopted by university music education programs throughout the country. Dr. Feldman's arrangements and editions of music by Ralph Vaughan Williams, George Enescu, Antonin Dvořák, Ariel Ramirez, and Sergei Prokofiev are published by Tierolff Muziekcentrale (Netherlands), and his research on wind music has been presented at the national and international conferences of CBDNA (College Band Directors National Association), WASBE (World Association of Symphonic Bands and Ensembles), and IGEB (International Society for the Promotion and Research of Wind Music). Dr. Feldman earned the Doctor of Musical Arts in Conducting from the Eastman School of Music, where he studied with Donald Hunsberger and Mendi Rodan and served as an assistant conductor for the Eastman Wind Ensemble.

Dr. Evan Feldman ist Privatdozent für Musik an der University of North Carolina in Chapel Hill (USA), wo er das Bläserensemble und das Symphonieorchester dirigiert und Seminare in den Fächern Dirigieren und Musikpädagogik leitet. Sein Hochschulhandbuch *Instrumental Music Education* wurde kürzlich von Routledge Publishing veröffentlicht und von Musikpädagogikinstituten im ganzen Land eingeführt. Dr. Feldmans Arrangements und Werkausgaben von Werken von Ralph Vaughan Williams, George Enescu, Antonin Dvořák, Ariel Ramirez und Sergei Prokofiev werden von Tierolff Muziekcentrale (Niederlande) verlegt und seine Forschungen zur Blasmusik wurden auf den nationalen und internationalen Konferenzen der CBDNA (College Band Directors National Association), der WASBE (World Association of Symphonic Bands and Ensembles) und der IGEB (International Society for the Promotion and Research of Wind Music) präsentiert. Dr. Feldman erwarb den Titel Doktor der Musik im Fach Dirigieren an der Eastman School of Music, wo er unter Donald Hunsberger und Mendi Rodan studierte und als zweiter Dirigent des Eastman Wind Ensemble fungierte.

**The Evolution of Luigi Zaninelli's *Concertino for Piano and Symphonic Wind Ensemble*
from an Elite Large Ensemble Work to One with Accessibility:
The *Concerto Breve* for Piano and Woodwind Quintet**

Luigi Zaninelli's (b. 1932) compositions are unique among those of twenty-first century composers writing for winds. Interest in his musical language spawned the original commissioning of the Concertino by the author.

His melodic gift enhanced with rich harmonies focusing on hyper-chromatic and adjacent parallel 9th, 11th, and 13th chords began early in his career. Refinement of these skills came as the result of study with Gian-Carlo Menotti at Curtis Institute and with Rosario Scalero whose two most noted students had been Menotti and Samuel Barber.

The intent of the commission was to take advantage of the composer's unique language and to enhance a neglected medium, i.e., works for piano and winds. Zaninelli decided that the challenge of balancing a large ensemble with the piano could be met. Now with the transformation from large ensemble to woodwind quintet the opposite is the challenge.

The work is based on a twelve-tone row that allows for many tertian syntactical references and follows a two-movement model. That the content is dodecaphonic is inconsequential in that Zaninelli departs from strict adherence to the principles of the system. Although he uses the original (O), its inversion (I), and retrogrades (RO)-(RI), he only permits the matrix to unfold with seven transpositions of each. The melodic framework of the work is further enhanced by his free handling of movement between permutations of the row, e.g., if the melodic ideas do not present themselves as he wishes in one series, he simply combines subsets of one transposition with another. This technique is in accord with his improvisational approach to composition.

*Since I compose at the piano, I must be careful that my fingers do not go where they have been before. They have a tendency to go to the familiar.
My fingers work much faster than my ear. They are the result of the nervous system, and they try to present to the ear something they are feeling, not hearing.
Only after my fingers find the way is it that the ear is asked to be the final and supreme arbiter.*

The transformation from large ensemble to woodwind quintet comes as a result of exigency, for while many pianists find interest in performing the work, only a few ensembles are interested in programming such literature. The lack of interest may lie in the work's ignoring the use of devices stereotypically found in today's music for band/wind ensemble. The subtlety of the *Concertino* now *Concerto Breve* lies in its musical integrity, an integrity that easily transforms from one genre to another. The true challenge, however, was for Zaninelli to maintain the originality of the color from the larger instrumentation.

Finally, since the writing for piano is within the ability of any serious pianist, performance by a quintet from any community band or orchestra is possible.

* * * * *

Die Evolution von Luigi Zaninellis Concertino for Piano and Symphonic Wind Ensemble von einem Elite Ensemble Werk in ein Concerto Breve für Klavier und Holzblasquintett

Die Kompositionen von Luigi Zaninelli (geb. 1932) sind unter den Kompositionen für Blasorchester des 21. Jahrhunderts einzigartig.

Das Interesse an seiner musikalischen Sprache brachte die ursprüngliche Auftragsvergabe der Komposition des Concertino an den Autor.

Seine melodische Begabung erweitert mit reichen Harmonien mit Ausrichtung auf Hyperchromatik und verlaufen Parallel zu den 9., 11., und 13. Akkorden die bereits am Anfang seines Wirkens begannen. Infolge der Zusammenarbeit mit Gian-Carlo Menotti am Curtis Institut und Rosario Scalero, dessen bekanntesten Schüler waren Menotti und Samuel Barber, verfeinerte er diese Technik.

Die Absicht der Kommission war, die Vorteile der einzigartigen Sprache des Komponisten zu erweitern und ein vernachlässigte Medium zu verbessern, z. B. Werke für Klavier und Blasmusik. Zaninelli entschied, dass die Herausforderung eines großen Ensembles mit dem Klavier ausgeführt werden könnte. Jetzt mit der Transformation von großen Ensembles zu Holzblasquintetts, ist das Gegenteil die Herausforderung.

Die Arbeit basiert auf einer Zwölftonreihe, die für viele „tertian“ syntaktische Bezüge ermöglicht und folgt einem Zwei-Satz-Modell.

Dass der Inhalt dodekaphonische hat keine Konsequenz weil Zaninelli von der strikten Einhaltung der Grundsätze des Systems ausgeht.

Obwohl er das Original (O), seine Umkehrung (I), Krebs (RO), und Krebsumkehrung (RI), verwendet, lässt er nur die Matrix mit sieben Umstellungen von jeder entfalten.

Die melodische Rahmen der Arbeit wird durch seinen freien Umgang mit Bewegung zwischen Permutationen der Reihe verbessert, z. B. wenn sich die melodischen Ideen nicht präsentieren wie er in einer Serie will, verbindet er einfach Teilmengen von einer Umsetzung mit einer anderen.

Diese Technik ist in Übereinstimmung mit seinen improvisatorischen Ansatz zur Komposition.

*Since I compose at the piano, I must be careful that my fingers do not go
where they have been before. They have a tendency to go to the familiar.
My fingers work much faster than my ear. They are the result of the nervous
system, and they try to present to the ear something they are feeling, not hearing.
Only after my fingers find the way is it that the ear is asked to be the final
and supreme arbiter.*

Die Transformation von großen Ensembles zu Holzblasquintetts kommt als Ergebnis der Dringlichkeit, denn während viele Pianisten Interesse an der Durchführung der Arbeit finden, nur wenige Ensembles haben Interesse an Programmierung solcher Literatur. Der Mangel an Interesse kann an den Werken liegen, welche die Verwendung von Geräten, die stereotypisch sind in der heutigen Musik für Blasorchester / Bläsergruppen, ignoriert. Die Subtilität des Concertino jetzt Concerto Breve liegt in der musikalischen Integrität, eine Integrität, die sich leicht von einem Genre zum anderen verwandelt. Die wahre Herausforderung war jedoch für Zaninelli, die Originalität der Farbe von der größeren Instrumentierung zu erhalten.

Da das Schreiben für Klavier innerhalb der Fähigkeit jedes ernsthaften Pianisten liegt, ist schließlich die Aufführung von einem Quintett jeder Gemeinschafts-Band oder eines Orchesters möglich.

* * * *

Thomas V. Fraschillo. Through his recordings, publishing, conducting, and lecturing in the United States, Europe, Asia, and Australia, Thomas V. Fraschillo is considered an international musician/scholar. His translations from the original Italian of A. Vessella's *Studi di strumentazione*, and A. Casella and V. Mortari's *La Tecnica dell'orchestra contemporanea*, both published by BMG Ricordi, have put his name in the libraries of the entire English speaking world. As a writer/scholar Dr. Fraschillo is a contributing editor to the American Grove Dictionary, 2nd Edition and serves as a frequent conductor and lecturer in Italy. Aside from his work in Europe, he is often engaged in Asia and Australia with such groups as the Central Armed Forces Band and All-College Bands of Singapore and Artistic Director for the Winter Band Festival in Hong Kong. Dr. Fraschillo's international leadership extends to the presidencies of the prestigious American Bandmasters Association and the National Band Association, USA.

Thomas V. Fraschillo. Durch seine Aufnahmen, Verlagswesen, Dirigenten, und Vortragstätigkeit in den Vereinigten Staaten, Europa, Asien und Australien, gilt Thomas V. Fraschillo als international vernetzter Musiker und Wissenschaftler. Seine Übersetzungen aus dem Italienischen von A. Vessellas *Studi di strumentazione* und A. Casellas und V. Mortaris *La Tecnica dell'orchestra contemporanea*, die beide von BMG Ricordi veröffentlicht wurden, hat er sich einen Namen in den Bibliotheken der gesamten englischsprachigen Welt machen können. Als Publizist und Wissenschaftler ist Dr. Fraschillo Redakteur der New Grove Dictionary of American Music, 2. Auflage und tritt zudem häufig als Dirigent und Dozent in Italien auf. Neben seiner Arbeit in Europa wird er oft nach Asien und Australien mit Gruppen wie der Central Armed Forces Band und der All-College-Bands von Singapur eingeladen. Er ist zudem als künstlerischer Leiter für das Winter Band Festival in Hong Kong tätig. Internationale in Erscheinung tritt Dr. Fraschillo auch auf als Präsident der renommierten American Bandmasters Association und der National Band Association, USA.

GABROV Anatoliy, Bulgarien

Average sergeant Military School of Music "Maestro Georgi Atanasov" 1971-2002

In 1971 creates Average Military School of Music in Sofia. Open Decree № 117 of the State Council of 31.07.1971 year. Selected the name "Maestro Georgi Atanasov"

The first director of the school was Colonel Zheko Dimov appointed to serve until 1973. 1974 Head of School Colonel Alexander Krastev. According to them, the heads of the school are: Colonel Ivan Denov Colonel Veselin Koritarov and Colonel Dimitar Lazarov

Assuming a four-year course in three directions Military, education and training. How to choose the main dish of wood, brass or percussion instruments. This covers the entire spectrum of these groups. One of the first ideas was to play was, and students of the stringed instrument, but in practice Idea lasted only a few years.

Later provides a second musical instrument especially wind and percussion instruments. The school had studied music theory harmony Polyphony, acoustics, musical forms and folklore. It is important that the orchestra played, there was a school orchestra. The conductors in the orchestra: Hristo Iliev Lieutenant Kuzman Kouzmanov Tcanko Nanov Dejan Dihanov Sasho Ivanov Ognjan Mirchev.

The need for the development of amateur art in the Bulgarian army, led studies for the establishment of the school choir and choral conducting. This helps the students to work with amateur groups. After finishing school they work in the military bands in Bulgaria. Another feature of the school is a combined arms training. Cadets learn advanced military issues and the length of training equal to regular military service. After graduation, young people should serve in the army as a military musician for 10 years.

* * * * *

Durchschnittliche Sergeant Military School of Music" Maestro Georgi Atanasov "1971-2002Im Jahr 1971 schafft Durchschnittliche Military School of Music in Sofia.Offene Dekret № 117 des Staatsrates der 1971.07.31 Jahr.Ausgewählte den Namen " Maestro Georgi Atanasov "

Erster Leiter der Schule wurde Oberst Zheko Dimov ernannt , der bis 1973 zu dienen. 1974 Leiter der Schule Oberst Alexander Krastev .Nach ihnen die Köpfe der Schule sind : Colonel Ivan Denov Oberst Veselin Koritarov undOberst Dimitar Lazarov

Vorausgesetzt, ein Vier- Jahres-Kurs in drei RichtungenMilitär-, Bildungs-und Fachausbildung.

Wie das Hauptgericht wählen Holz, Messing oder Percussion-Instrumenten.Dies umfasst das gesamte Spektrum dieser Gruppen .Eine der ersten Ideen war es, zu spielen, und Studenten der Saiteninstrument , aber in der PraxisIdee dauerte nur wenige Jahre .

Später stellt eine zweite Musikinstrument vor allem Wind-und Percussion-Instrumenten.

Die Schule hatte Musiktheorie studierte HarmoniePolyphonie , Akustik, Musikformen und Folklore.

Es ist wichtig , dass das Orchester spielte, gab es ein Schulorchester .

Die Leiter , die in diesem Orchester sind : Leutnant Hristo Iliev

Kuzman Kouzmanov Tcanko Nanov Dejan Dihanov

Sasho Ivanov Ognjan Mirchev .

Die Notwendigkeit der Entwicklung von Laienkunst in der bulgarischen Armee, führte zur Gründung von Schulchor und Chorleitung studiert. Dies hilft den Studierenden, mit Amateurgruppen zu arbeiten.

Nach Abschluss der Schule arbeiten sie in der Militärmusikkapellen in Bulgarien.

Ein weiteres Merkmal der Schule ist ein kombiniertes Waffen-Training. Kadetten lernen erweiterte militärische Themen und die Dauer der Ausbildung gleich regulären Militärdienst. Nach dem Abitur, sollten junge Menschen in der Armee dienen als Militärmusiker für 10 Jahre.

* * * *

Anatoliy Mitev Gabrov, Dates: (from - to) 2013 assistant conductor of the orchestra Guard representative; 2005 – 2013: Conductor of military brass band Karlovo; 1988 – 2005: Head orchestra brass band at the Bulgarian Army, Sofia; 1986 – 1988: orchestra in military brass band town Razgrad. Dates (from - to) from 1996 to 2001: Name and type of organization providing education NBU Sofia; Title of qualification awarded Master's degree in Choral Conducting. From 1982 to 1986: Average sergeant School of Music " Maestro Georgi Atanasov" Sofia; Title of qualification of specialty orchestra – clarinet.

Address: jkOvcha KUPEL 1 bl. 510 vh. A, ap. 7 Sofia – 1632, Bulgaria.

Phone 0885972099, (+359-2) 9563898; e-mail agabrov@abv.bg

**„Unter der Begleitung der verborgens angebrachten Musik...“
dramatische Musik für Harmonie**

Das fürstliche Haus von Thurn und Taxis hatte durch das kaiserliche Postmonopol wirtschaftlichen Erfolg und politischen Einfluss erworben. Als Prinzipalkommissare (Botschafter des Kaisers am Reichstag in Regensburg) und als eine der wohlhabendsten Familien des Reiches unterhielten die Fürsten von Thurn und Taxis ihre politischen Gäste mit großen musikalischen Aufführungen. Konzerte in fast jeder Gattung dienten einerseits dazu, die Gesandten des Reichstags während ihrer ausgedehnten Freizeit zu amüsieren und andererseits, den privaten Wohlstand der Thurn und Taxis zu unterstreichen. Obwohl diese Veranstaltungen meistens in Regensburg – dem Ort des Reichstags – stattfanden, sind die Aktivitäten der fürstlichen Familie keineswegs auf den engen Rahmen Regensburgs beschränkt.

Dieser Vortrag untersucht die Hochzeitsfeierlichkeiten, die am Sommersitz Schloss Trugenhofen vom 12. bis 16. Juni 1789 stattfanden und von Hofbibliothekar Albrecht Kayser in seiner *Beschreibung der Feierlichkeiten...*(Regensburg 1789) aufgezeichnet wurden. Von den fünfzehn Musikbeispielen, über die der Autor spricht, sind einige für Harmoniemusik gesetzt. Kenner der historischen Bläsermusik verstehen unter der Rubrik „Harmonie“ eine Fülle von Serenaden, Partiten, Märschen, Divertimenti, und Adaptionen von Opern für Harmoniemusik aus dem 18. Jahrhundert. Harmoniemusik als musiktheatralische Begleitung ist hingegen weniger bekannt. Die Harmoniemusik der fürstlichen Feierlichkeiten bietet verschiedene Beispiele dieser Art „Theaterharmonie“. Die Feierlichkeiten gipfelten in einer Aufführung des Bühnenstücks *Vulkans Musik* für Chor und Harmonie von Theodor Freiherr von Schacht; die Hauptrolle sang der Bassist Ludwig Fischer, der in Mozarts Entführung den ersten Osmin gegeben hatte. Schachts *Vulkans Musik* zeigt, dass reine Bläsermusik im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert weit mehr als Militär-, Tafel-, oder gar konzertante Musik sein konnte.

* * * * *

**“Under the Accompaniment of Appropriately Hidden Music...”
Dramatic Music for Harmonie**

The princely family of Thurn und Taxis reaped the prosperity that accompanied an imperial postal monopoly. As one of the wealthiest families in the Reich and by serving as the Emperor's representative at the Reichstag (the Principal Commissioner), the Princes of Thurn und Taxis often entertained their political guests with grand musical performances. These lavish concerts, of nearly all genres of music, served a dual purpose: to entertain the delegates of the Reichstag in their ample free time as well as flaunt the political standing and private success of the Thurn und Taxis to their princely colleagues. While these displays of representational culture were most common in Regensburg, the city of the Reichstag, by no means did the Thurn und Taxis limit themselves to this international audience.

This paper examines the wedding festivities held at the prince's summer residence, Schloss Trugenhofen, from 12-16 June 1789 as chronicled by court librarian Albrecht Kayser in his *Description of the Festivity...*(Regensburg, 1789). Of the fifteen instances of music the author details, there are multiple references to different types of music for *Harmonie*. While musicians who investigate wind music are familiar with the plethora of serenades, partitas, marches, divertimentos, and arrangements of operas played by eighteenth-century *Harmonien*, they are less familiar with original music composed for wind ensembles that served as accompaniment to musical theatre. A number of these works were performed throughout the princely festivities and culminated in the staging of court music intendant Baron Theodor von Schacht's scene, *Vulkans Musik* (the title role was performed by bassist Ludwig Fischer, Mozart's first Osmin), scored for voices and *Harmonie*. Schacht's *Vulkans Musik* is rare example of a theatre piece for *Harmonie* and vocal ensemble and is a clear indication that eighteenth-century wind music could be more than military, *Tafelmusik*, and even concert music— it could also be richly staged dramatic music.

Austin Glatthorn ist Doktorand der historischen Musikwissenschaft an der Universität Southampton in Großbritannien. Er schreibt zurzeit eine Dissertation über Musik als Repräsentationskultur im heiligen römischen Reich im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Er ist DAAD-Stipendiat am Institut für Musikwissenschaft der Universität Mainz.

Austin Glatthorn is a Ph.D. candidate in historical musicology at the University of Southampton in Great Britain. He is writing a dissertation exploring music as representational culture in the Holy Roman Empire during the late eighteenth and early nineteenth centuries. Currently, Austin is a DAAD Fellow at the University of Mainz's Institute for Musicology.

GLEASON Bruce, MN/USA

The Nineteenth Century and the Birth of the Mounted Band

Musicians for centuries have found employment with infantry, artillery and cavalry units in battle and peacetime as signalers, motivators, entertainers, and consolers. As the horse added a sense of grandeur and nobility to the cavalry, these units were often comprised exclusively of "gentlemen," and were distinguished from infantry units by the inclusion of trumpeters and kettledrummers who held prominent positions throughout European military history. Stemming from Celtic, Roman and Middle Eastern elements, coupled further with Austrian and Hungarian encounters with the Ottomans who used large horse-mounted drums in battle, the various types of cavalry units—lancers, dragoons, carabineers, guards, hussars, chasseurs, cuirassiers, etc.—all employed some kind of mounted instrumentalists in terms of signaling and music making. As artillery regiments developed, horses were needed to pull the large guns, and mounted bands developed in these units as well. With trumpets and kettledrums as a historical basis within most cavalry units, and *hautbois* and side drums in dragoon units, the nineteenth century saw the addition of other instruments in horse-mounted ensembles so that by the conclusion of the century throughout much of the western hemisphere, in addition to mounted *trompeterkorps* and brass bands, many mounted bands were fully instrumented concert bands on horseback.

* * * * *

Das neunzehnte Jahrhundert und das Entstehen der berittenen Kapelle

Schon seit Jahrhunderten finden Musikanten Beschäftigung bei Infanterie-, Artillerie- und Kavallerieeinheiten als Signalgeber, Motivatoren, Unterhaltungskünstler und Tröster. Da Pferde der Kavallerie den Eindruck von Vornehmheit und Adel verliehen, bestanden diese Einheiten oft ausschließlich aus „Männern von Stand“ und unterschieden sich von den Infanterieeinheiten dadurch, dass sich unter ihnen Trompeter und Pauker befanden, die im Laufe der europäischen Militärgeschichte prominente Stellungen einnahmen. Die verschiedenen Typen von Kavallerieeinheiten – Ulanen, Dragoner, Gewehrschützen, Garderegimenter, Husaren, Jäger, Kürassiere usw. – gehen auf keltische, römische und nahöstliche Elemente zurück, sowie auch auf Begegnungen der Österreicher und Ungarn mit osmanischen Truppen, die bei Gefechten große, zu Pferde getragene Trommeln benutzten. Alle Kavallerieeinheiten setzten zum Signalisieren und Musizieren irgendeine Art von berittenen Instrumentalisten ein. Als die Artillerieregimenter sich weiter entwickelten, entstand der Bedarf nach Pferden, die die schweren Geschütze ziehen mussten, und daher entwickelten sich auch in diesen Einheiten berittene Kapellen. Während Trompeten und Pauken in den meisten Kavallerieeinheiten die historische Basis bildeten, und in den Dragonereinheiten ursprünglich *Hautbois* und kleine Trommeln benutzt wurden, wurden im neunzehnten Jahrhundert in berittenen Truppen auch andere Instrumente hinzugefügt, sodaß bis zum Ende des Jahrhunderts in einem Großteil der westlichen Welt, zusätzlich zu berittenen Trompeterkorps und Blaskapellen, viele berittene Kapellen jetzt vollinstrumentierte Konzertkapellen zu Pferde waren.

* * * * *

Dr. Bruce Gleason is an associate professor of music at the University of St. Thomas in St. Paul, Minnesota, U.S.A. where he currently serves as the Director of International Education. Along with his administrative and research work, he is the choirmaster at Diamond Lake Lutheran Church in Minneapolis and the Artistic Director-Conductor of the Owatonna Symphony Orchestra in Owatonna. Gleason holds a Ph.D. in music education from the University of Iowa and has been chronicling the history of horse-mounted military bands since writing his 1988 University of Minnesota M.A. thesis, *A History of the Royal Artillery Mounted Band, 1878 – 1939*. Today's 2014 IGEB presentation is based on Gleason's upcoming University of Oklahoma Press book, *Horse-Mounted Bands of the U.S. Cavalry and Field Artillery—1820s – World War II*.

Dr. Prof. **Bruce Gleason** ist außerordentlicher Professor der Musik an der Universität St. Thomas in St. Paul, Minnesota, USA, wo er zur Zeit als Direktor für internationale Bildung dient. Neben seiner Verwaltungs- und Forschungstätigkeit ist er Chorleiter der Diamond Lake Lutheran Church in Minneapolis und künstlerischer Leiter und Dirigent des Owatonna Symphonieorchesters in Owatonna. Gleason hat einen Doktortitel in Musikpädagogik von der Universität Iowa; seit dem Verfassen seiner Magisterthese, *A History of the Royal Academy Mounted Band, 1878 – 1939*, an der Universität Minnesota (1988), schreibt er über die Geschichte der berittenen Militärkapellen. Der heutige Vortrag für den Kongress der IGEB 2014 basiert auf Gleasons demnächst erscheinenden Buch, *Horse-Mounted Bands of the U.S. Cavalry and Field Artillery—1820s – World War II* (University of Oklahoma Press).

Militärmusik- und Brass Band-Schulen im 19. Jahrhundert

Für das Erlernen eines Musikinstruments werden seit etwa dem 18. Jahrhundert sogenannte „Schulen“ angeboten, die als Leitfaden und Hilfsmittel für den Unterricht dienen. Darin wird meist von allgemeiner Musiklehre, über Verwendung, Haltung und Gebrauch des Instruments und dessen Pflege alles beschrieben, was der Schüler wissen sollte. Dazu kommen Tonleitern, Etüden und Spielstücke, meist nach Ausbildungsstand des Schülers gestaffelt.

Bekannt sind vor allem die Werke von Johann Joachim Quantz (1697-1773) für Flauto traverso¹, von Leopold Mozart (1719-1787) die Violinschule² oder auch die Anleitung für Naturtrompete von Johann Ernst Altenburg (1734-1801)³ etc. um nur einige wenige zu nennen.

Zu diesen Schulen für einzelne Instrumente, deren Zahl im späteren 19. Jahrhundert rasant zu nimmt, treten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund von Instrumentenerfindungen und einem Aufblühen von größeren Ensembles (Orchester) und vor allem von größeren Blasinstrumentenensembles auch Unterrichtswerke, die mehrere Instrumente umfassen. Diese waren für Personen bestimmt, die mit der Ausbildung von Musikern zu tun hatten, also vor allem Musikmeister, Dirigenten, und daneben auch weitere Interessierte, die vorrangig für die Heranbildung von Nachwuchsmusikern verantwortlich waren und ein umfassendes Werk verwenden konnten. Diese umfassenden Werke stammen von einschlägigen Kapellmeistern, die aus der Praxis heraus ein Unterrichtswerk für die Praxis verfasst haben. Häufig berücksichtigen diese „Schulen“ auch erstmals Instrumente wie Tuba und Ventilinstrumente etc.

Zuerst wird die allgemeine Schule für Orchester von

Joseph Froehlich, *Vollständige / Theoretisch-praktische Musikschule / für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente*, Bonn 1812

betrachtet. Dieser folgt die für Blechblasinstrumente bestimmte

Frantz Jacob August Keyper, *Militair Musik=Skole*, Kjöbenhavn 1832

und es folgt

Andreas Nemetz, *Allgemeine Musikschule für MilitärMusik [sic!]*, op.22, Wien, o.J. [1844]

Speziell für die Blechmusik in den USA schrieb

Allen Dodworth, *Dodworth Brass Band School: Containing Instructions in the first Principles of Music; ...*, St. Paul, Minnesota 1853

und für bayerische Militär- und auch Blasmusik verfasste

Peter Streck, *Kurzgefaßte praktische Anleitung zur Militaer Musik*, München 1861
sein Unterrichtswerk.

Die genannten Werke enthalten neben allgemeinen Grundkenntnissen über Musik auch Tonleitern, Grifftabellen sowie Etüden und Spielstücke für die Instrumente der jeweiligen Besetzung. Je nach

¹ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

² Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 2. Aufl. unter dem Titel *Gründliche Violinschule* 1769 / 1770, 3. Aufl. 1787.

³ Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795.

Zielrichtung oder Erscheinungsjahr und Erscheinungsort der Schule sind aktuelle Erfindungen im Instrumentenbau berücksichtigt. Weiters sind auch Informationen zum Blasmusikwesen, Hinweise zur Probengestaltung und Auftritten etc. enthalten.

Entsprechende Werke, etwa ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, entwickeln sich zu Anleitungen mit umfassenden Informationen unter Anderem auch über Besetzungsaufbau von Blasinstrumentenensembles, also zu Informations- und Lehrbüchern für Personen, die ein entsprechendes Ensemble leiten. In dieser Zeit stehen genügend Einzelschulen für die Instrumente zur Verfügung, sodass auf Tonleitern, Etüden und Übungsstücke verzichtet werden konnte.

Zu nennen wären

William H. Dana, *J.W. Pepper's, Practical Guide and Study to the Secret of Arranging Band Music or, the Amateur's Guide, Philadelphia, Pennsylvania* 1878

Pierre François Clodomir, *Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares; suivi d'une instruction détaillée sur les concours de musique, avec les divers documents qui s'y rattachent ...*, Paris (A. Leduc) 1873 / Später Auflagen: Pierre François Clodomir, *Manuel complet du chef-directeur "Harmonie et Fanfare" à l'usage des exécutants, ou Traité de l'organisation des sociétés musicales*, 3. Aufl. Paris (A. Leduc) 1883; 1897, zahlreiche weitere Auflagen

...

Heute steht bekanntlich für jedes Instrument eine unüberschaubare Flut an Unterrichtsmitteln vom elementaren Anfangsunterricht über Etüden und Vortragstücke bis zu Schulen für das Hochschulstudium zur Verfügung. An Schulen für das ganze Ensemble / Orchester, also für den gemeinsamen und gleichzeitigen Unterricht aller Instrumente in einer Klasse sind zu nennen, zum Beispiel:

Gabriel Parès *Cours d'ensemble instrumental à l'usage des musiques militaires, d'harmonie et de fanfare*, Paris 1898

Willy Schneider, *Chorische Bläzerschule*, (= *Der Bläserkreis - Reihe A. Schulen für Blasinstrumente*), Mainz [Schott] 1980. Ein Unterrichtswerk für eine Gruppe unterschiedlicher Blasinstrumente gleichzeitig.

oder die international bekannte *Yamaha Bläserklasse [Yamaha Band Methode]*.

* * * *

Military Music and Brass Band Manuals in the 19th Century

Tutors or manuals for learning how to play a musical instrument have been used since the eighteenth century. They serve as a practical guide and ancillary material for teaching. They contain the first principles of music and how to use, handle and care for the instruments; in other words, everything a student should know. There are also scales, etudes and pieces, usually graded according to the level of training of the student.

Well-known examples are the manuals by Johann Joachim Quantz (1697-1773) for transverse flute⁴, Leopold Mozart (1719-1787) for violin⁵ or the introduction to natural trumpet by Johann Ernst Altenburg (1734-1801)⁶ to mention only a few.

The number of manuals for single instruments increased rapidly in the first half of the 19th century caused by new inventions and the flourishing of larger orchestral and wind ensembles. There were also

⁴ Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*, Berlin 1752.

⁵ Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756, 2. ed. with the title *Gründliche Violinschule* 1769 / 1770, 3. Aufl. 1787.

⁶ Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst*, Halle 1795.

manuals covering several instruments. These were intended for people who were primarily responsible for the training of young musicians, especially conductors, military bandmasters and other interested parties who could use a comprehensive manual. Military band conductors wrote these comprehensive manuals based on their own practical experiences. They often included information on new instruments such as the tuba or valve instruments.

We will first look at

Joseph Froehlich, *Vollständige / Theoretisch-practische Musikschule / für alle beym Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente*, Bonn 1812 [Complete, Theoretical and Practical School of Music, for all Instruments Which Are in use with an Orchestra]

Then

Frantz Jacob August Keyper, *Militair Musik-Skole*, Kjöbenhavn 1832 [Military Music School, Copenhagen]

Andreas Nemetz, *Allgemeine Musikschule für MilitärMusik* [sic!], op. 22, Wien, o.J. [1844] [General School For Military Music, Vienna]

And

Allen Dodworth, *Dodworth Brass Band School: Containing Instructions in the first Principles of Music*. New York 1853

And for Bavarian military wind music

Peter Streck, *Kurzgefaßte praktische Anleitung zur Militäer Musik*, München 1861 [Concise Practical Guide for Military Music, Munich], actually a very large book.

All the books mentioned not only include a general basic knowledge of music, but also scales, fingerings and etudes for all instruments of the particular instrumentation. New inventions are included, depending on the goals of the manual or year and place of publication. Furthermore, they also include information on band music and tips for rehearsals and performances.

Corresponding works from the second half of the nineteenth century and later developed into handbooks for conductors of instrumental ensembles. There were enough methods for single instruments available at the time, and so scales, etudes and pieces for all instruments in one book were no longer necessary.

To mention

William H. Dana, *J.W. Pepper's, Practical Guide and Study to the Secret of Arranging Band Music or, the Amateur's Guide*, Philadelphia, Pennsylvania 1878

Or

Pierre François Clodomir, *Traité théorique et pratique de l'organisation des sociétés musicales, harmonies et fanfares; suivi d'une instruction détaillée sur les concours de musique, avec les divers documents qui s'y rattachent ...*, Paris (A. Leduc) 1873 / later edition: Pierre François Clodomir, *Manuel complet du chef-directeur "Harmonie et Fanfare" à l'usage des exécutants, ou Traité de l'organisation des sociétés musicales*, 3. ed. Paris (A. Leduc) 1883; 1897, numerous other editions [Theoretical and Practical Treatise on the organization of musical societies, bands and fanfares . . . Paris]

As is well known today, there is now an incalculable amount of teaching materials from the very first steps to material for education at conservatories and universities. There are also methods for teaching all instruments in one class at the same time.

For example

Gabriel Parès, *Cours d'ensemble instrumental à l'usage des musiques militaires, d'harmonie et de fanfare*, Paris 1898

Willy Schneider, *Chorische Bläzerschule*, (= *Der Bläserkreis - Reihe A. Schulen für Blasinstrumente*), Mainz [Schott] 1980. Eine Unterrichtswerk für eine Gruppe unterschiedlicher Blasinstrument gleichzeitig. [A method for teaching a group of different wind instruments simultaneously. Mainz]

Or the internationally-known *Yamaha Band Method*

* * * * *

Bernhard Habla was born in Göppingen (1957), Germany. He studied musicology, art history, and folk culture at the university of Würzburg (1978-1983, Master). He earned his doctorate of philosophy in 1990 from university Graz. Since 1983, he has been teaching at the Institute for Ethnomusicology of the Universität für Musik Graz and since 1990 at the Pannonische Forschungsstelle - International Center for Wind Music Research at Oberschützen (Austria). He is writing and publishing books and articles and giving papers in band music research. As secretary general (since 1985) of the International Society of Promotion and Investigation of Band Music (IGEB), he has edited several volumes of the series "Alta Musica". From 1990 to 2013 he was president of the Pannonisches Blasorchester (PBO) and published with this ensemble 14 CDs. Since 1997 he is also scientific tutor of the Austrian Band Museum in Oberwölz (Austria). Since 2000 he is president of the International Society of Promotion and Research of Wind Music (IGEB).

Bernhard Habla, geboren 1957 in Göppingen, Deutschland. Er studierte zunächst von 1978 bis 1983 an der Universität Würzburg Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Volkskunde (M.A.) und erlangte 1990 den Doktor der Philosophie an der Universität Graz. 1983 begann er mit seiner Unterrichtstätigkeit am Institut für Musikethnologie der Kunsthochschule Graz und ab 1990 an der Pannonischen Forschungsstelle, seit 2012 International Center for Wind Music Research, in Oberschützen (Österreich). Er verfasst Bücher und Artikel zur Blasmusikforschung. Als Generalsekretär der Internationalen Gesellschaft zur Erforschung und Förderung der Blasmusik (IGEB) gab er mehrere Bände der Reihe „Alta Musica“ heraus. Von 1990 bis 2013 organisierte er als Präsident das Pannonische Blasorchester (PBO) und nahm mit diesem Orchester 14 CDs auf. Seit 1997 wirkt er als wissenschaftlicher Leiter des Österreichischen Blasmusikmuseums in Oberwölz. 2000 erfolgte seine Wahl zum Präsidenten der IGEB.

HECKLE Josef, Deutschland

Die Bläserklassen der Jugendmusikschule südlicher Breisgau e.V. von 2001 bis heute

Die heutige Struktur der Jugendmusikschule südlicher Breisgau e.V. (MS)

Die MS ist mit 97 Lehrern und 3.164 Schülern (März 2014) die größte flächendeckend organisierte in Baden-Württemberg. Dem Trägerverein gehören 13 Mitgliedsgemeinden samt ihrer Teilorte an. Der Verwaltungssitz ist in Staufen i.Br., die größte Mitgliedsgemeinde ist Bad Krozingen mit ca. 18.000 Einwohnern und 589 Schülern. Die MS hat in ihrem Einzugsgebiet 25 Blasmusik-Vereine, davon 15 im Markgräfler Musikverband, 8 im Oberbadischen - und 2 Vereine im Blmv. Kaiserstuhl-Tuniberg. Von diesen 25 Vereinen organisiert einer (Ebringen) seine Jugendarbeit weitgehend ohne die MS, einige Vereine haben neben den MS-Lehrern noch 1 oder 2 vereinseigene Ausbilder beschäftigt. Die meisten Vereine organisieren ihre Jugendausbildung aber komplett über die MS

Die Bläserklassen der Jugendmusikschule südl. Breisgau e.V. von 2001 bis heute

Hauptsächlich durch die IGEB – Kongresse in den 1980er und 90er Jahren wurde ich aufmerksam auf die in den USA weitverbreiteten Bläserklassen. Das Ausbildungssystem in Baden-Württemberg war in dieser Zeit geprägt durch die relativ neu entstandenen Musikschulen, die mehr oder weniger gut mit den Blasmusikvereinen zusammenarbeiteten, und einem mehr oder weniger guten von Vereinen meist selbst organisierten Bläser-Unterricht.

Unsere MS hatte mehrere Lehrer für Klavier und für Streichinstrumente angestellt, es gab auch ca. 3 Flöten-Lehrerinnen und einen Klarinettenlehrer, die hatten aber damals keinerlei Kontakt zu den Vereinen der Blasmusik.

Auf der anderen Seite hatten viele Vereine mit ihren Jugendkapellen aber Bedarf, die Qualität ihrer meist von Amateuren betriebenen Ausbildung zu verbessern. Die Musikschul-Gebühren waren aber für viele Blasmusiker zu hoch und die Musikschule hatte damals auch nicht die Lehrer, um die große Nachfrage aus den Vereinen zu bedienen. Deshalb organisierte ich als Verbandsjugendleiter im Markgräfler MV 1989 / 90 Bläser-Unterricht für die Vereine mit jungen Absolventen der Musikhochschule.

Das änderte sich in den 1990er Jahren, konkret mit meiner Anstellung bei der MS 1991 und die damit verbundene Entstehung eines Fachbereiches „Blasmusik“ innerhalb der MS. Neben mir wurden einige der vom Verband engagierten Lehrer (und weitere) nun von der MS übernommen, teils als Angestellte, teils als freie Mitarbeiter. Die MS verstand sich ab dieser Zeit (auch) als Dienstleister für die Vereine. Neben der Blasmusik kamen später auch die Akkordeon-Vereine dazu.

Ich sah die Chance, mit Bläserklassen einerseits die Ausbildungsgebühren in vertretbarem Rahmen zu halten und andererseits eine noch größere Zahl von Kindern zum Musizieren zu bringen.

Konzepte gab es in den USA schon einige (Best in class, Yamaha-Essential Elements, ...). Sie zielten allerdings alle auf eine Altersgruppe, die in Deutschland schon in der weiterführenden Schule ist. Meine von den Interessen der Blasmusikvereine geleitete Intension war aber, schon in der Grundschule zu beginnen, im 3. Schuljahr. Wenn wir mit dem Beginn der Bläser-Ausbildung erst im 5. Schuljahr einsetzen, sind viele Kinder vorher schon an andere Vereine gebunden und der Beginn im 4. ist wegen dem Schulwechsel im 5. nicht vorteilhaft. In den USA gibt es keine vergleichbaren Vereins-Strukturen.

Nun kam in unserer Region gerade ein neues Konzept auf den Markt: Das „Bläser-Team“ von Horst Rapp. Es richtet sich eindeutig an Kinder der Grundschule. Gleichzeitig kamen auch immer mehr kindgerechte und gleichzeitig „bezahlbare“ Musikinstrumente auf den Markt: Flöten mit gebogenem

Kopfstück, B-Klarinetten mit engerer Griffweise, Kinderhörner und ein echter Meilenstein waren die neuen Schülerposaunen. (Kindgerechte Altsaxophone kamen leider erst etwas später). Somit waren alle Voraussetzungen gegeben, mit Bläserklassen schon im Grundschulalter zu starten.

Eine weitere Idee war, dabei auch die beteiligten Partner in Kooperationen zusammen zu führen: Die Musikschule stellt die Instrumentallehrer, die Grundschule reserviert Klassenstunden im Stundenplan und stellt, falls es eine entsprechend qualifizierte Lehrkraft in den eigenen Reihen gibt, die Klassenleitung (alternativ ein Musikschul-Lehrer), die Blasmusikvereine (bzw. die Kommunen) stellen die Instrumente zur Verfügung.

So konnten 2001 / 2002 die Vorarbeiten abgeschlossen werden und im Oktober 2002 begann die erste Bläserklasse in der Region (und sicher eine der ersten in Baden-Württemberg).

Die 3 Partner waren (und sind bis heute) die JMS südl. Breisgau, die Bad Krozinger Grundschule und die Gemeindekapelle Bad Krozingen.

Die ersten beiden Bläserklassen leitete ich selbst (damals Dirigent der Jugendkapelle Bad Krozingen und gleichzeitig Klarinettenlehrer der Musikschule). Das Ziel war aber immer: an den größeren Grundschulen sollte ein(e) Grundschul-Lehrer(in) das machen, der / die eine oder besser 2 volle Deputatsstunden dafür im Stundenplan hat. Wir Musikschullehrer müssen separat bezahlt werden und verteuern somit das Projekt. Außerdem sind die meisten von uns nicht für Unterricht mit größeren Klassen ausgebildet.

Es fand sich auch bald eine Musiklehrerin, die sich der Sache annahm und im 3. Jahr (2004) die Klassenleitung übernahm. Sie macht das bis heute mit einer kleinen Unterbrechung, bei der ein anderer Musiklehrerkollege der Grundschule die Leitung übernahm. Dem Beispiel folgten bald andere Schulen / Vereine in der Umgebung. Ich war für die MS tätig in Staufen, wo eine 2-zügige Grundschule existiert, sowie in Hausen, wo ich damals den Musikverein dirigierte und in Tunsel. Hier gibt es seit 2005 Bläserklassen.

Seit 2007 laufen die Blkl. in Biengen/Schlatt und in Grunern/Wettelbrunn, wo jeweils 2 benachbarte Dörfer eine gemeinsame Grundschule haben. 2009 begann die Blkl. Mengen und in den letzten beiden Jahren sind weitere Blkl. entstanden in Münstertal, Bollschweil und Ehrenstetten. Im September 2014 wird in Kirchhofen eine neue Blkl. starten und Vorüberlegungen gibt es in Schallstadt und in Merzhausen. Ich war dabei oft „Geburtshelfer“. Heute leite ich noch 2 Klassen selbst.

Die Grundlage für all diese Blkl.:

Die Kinder erhalten 1 bis 2 mal wöchentlich eine Klassenstunde in ihrem Vormittags-Unterricht. An den kleineren Schulen sind das meist Randstunden (1. oder 6.), damit die nicht teilnehmenden Kinder zu Hause sein können. Daneben erhalten die Kinder einmal wöchentlich eine Unterrichtsstunde beim Fachlehrer für Flöte, Klarinette, Saxophon, Trompete/Kornett, Horn, Posaune/Tenorhorn oder Schlagzeug, die auf das Unterrichtskonzept in der Klasse abgestimmt ist. Diese Einheit dauert 20 Minuten pro Kind, d.h., in Zweiergruppen 40 Minuten und kostet monatlich 38,- €. Bei manchen Klassen kommt eine Instrumentenmiete von 5,- bis 9,- € hinzu und bei allen von MS-Lehrern geleiteten Klassen ein Monatsbeitrag von 6,-€ für die Klassenstunde. Die konkreten Monatsbeiträge belaufen sich auf 44,- bzw. 47,- bzw. 49,- €, bei Sozial-Ermäßigung je 8 € weniger.

Dabei zeigen sich einige Unterschiede:

In der 4-zügigen Bad Krozinger Schule gibt es konstant jedes Jahr ca. 25 – 30 Anmeldungen.

Auch die 2-zügige Schule in Staufen hat kontinuierlich mehr als 10 Anmeldungen jährlich, obwohl daneben auch noch eine Streicherklasse ab dem 1. Schuljahr angeboten wird.

Etwas schwieriger ist die Situation in den kleineren Dörfern mit einzügigen Schulen. Hier stellt sich die Frage, ab wieviel Teilnehmer kann man von einer „Klasse“ sprechen bzw. ab welcher Größe macht die

Sache keinen Sinn mehr. Wo 2 Dörfer eine gemeinsame Schule haben, laufen die Blkl. auch kontinuierlich mit mindestens 8, manchmal mehr als 15 Teilnehmern (Grunern-Wettelbrunn und Biengen-Schlatt). In den kleinen Schulen in Hausen und Tunsel sind in den letzten Jahren keine Klassen mehr zustande gekommen. Manchmal bieten wir dann Kompromisslösungen an, wo auch eine Gruppe mit nur 5 oder 6 Kindern laufen kann. Das Unterrichtsmaterial ist so gestaltet, dass man mit jeder Instrumenten-Kombination gut arbeiten kann. Wir haben auch schon versucht, 2 benachbarte Schulen zu vereinen (Mengen-Hausen). Das lief über 1 Jahr, scheiterte aber dann an der Organisation bzw. Finanzierung eines Fahrdienstes. Auch wurden bereits Erfahrungen gesammelt mit jahrgangsübergreifenden Gruppen aus 3. und 4. Schuljahr.

Derzeit (Juni 2014) laufen an unserer MS 14 Blkl. an 9 Schulen. Davon werden (nur) 2 von einer Musiklehrerin der allg. Schule geleitet. Daneben gibt es 4 Streicherklassen in Schallstadt und Staufen, 2 Bläser-Abteilungen innerhalb der Musikklassen am Staufener Gymnasium im 5. und 6. Schuljahr, eine MS-Big Band sowie ein Sinfonieorchester der MS, Klassenstufen 5 – 12. Ein Musikschul-Blasorchester gibt es (bisher) nicht. Die Vereine betreiben (noch) alle ihre eigenen Jugendkapellen, oft im Verbund mit 2–4 Vereinen gemeinsam.

In dem kontinuierlichen Prozeß, in dem der Schulunterricht in Baden-Württemberg immer mehr zum Ganztages-Unterricht wird, sehe ich aber die Musikausbildung immer mehr integriert in die allgemeinbildenden Schulen. Wir nähern uns ein wenig dem amerikanischen Modell. An unserer MS laufen neben den genannten Blkl. bereits viele weitere Kooperationsprojekte wie z.B. Instrumentenkarussell im 1. Schuljahr, Percussion-Gruppen in allen Altersstufen, Gitarren- oder Blockflöten-Gruppen, Musik und Bewegung an einer Schule für Behinderte, Klaviergruppe im 1. Schuljahr oder eine „Piccolini“ – Gruppe im 2. Schuljahr.

* * * * *

The Structur of „Jugendmusikschule südlicher Breisgau e.V.“ (MS)

The MS has 97 teachers and 3.164 pupils (2014). 13 communities belong to the MS, the biggest is Bad Krozingen with about 18.000 inhabitants and 589 pupils. In these 13 communities there are 25 societies of wind-music. One of them is organizing the youth education alone, the others work together with the MS and some of them have 1 or 2 private teachers beside the MS-teachers.

The Blowing classes (Beginning Bands) of the Youth music school south Breisgau from 2001 to today

Mainly through the IGEB – Conferences in the 1980 s und 90 s I got attentive to the Beginning Bands in USA. The system of music-education in Baden-Württemberg in this time was charakterized by the relative new music schools. But many of this schools, so our, had no contact to the societies of wind-music. At the same time, many societies of wind music wanted to improve their education-systems. But the fees for the MS have been very high and the MS had not enough teachers for wind instruments. So I organized lessons for wind instruments within the „Markgräfler MV“ in 1989 / 90 with young and engaged graduates of the conservatory Freiburg.

The situation changed in 1991, I became teacher of the MS and also some other windinstrument-teachers. From there on the MS was partner for the societies. So I saw the chance, with the combination of single lessons and class-method to lower the charges and bring more children to the (wind-) music as before.

In the USA there have been several band-methods at this time (Best in class, Yamaha-Essential Elements, ...). But they all were made for children who are a little older than I intended. In interest of the societies I wanted to start at the 3rd year of school. When we start later, the children are members of other societies. In the USA there is no comparable structure of societies.

Now in our region just came a new concept in German language to the market: The „Bläser-Team“ from Horst Rapp. It is made for younger children. To the same time, more and more windinstruments for children came to the market. So all preconditions have been there, to start windmusic – education with very young children also in class.

A further idea was, to bring the institutions together: school, music school, and societies.

So in October 2002 we started in Bad Krozingen the first „early beginning class for bandmusic“ in the region (perhaps one of the first in Germany). The first 2 years I have been the teacher in class, afterwards a music - teacher from school continued. She had 2 hours weekly in her timetable. We musicschool – teachers have to be payed separately, there is no money from the country for class – lessons. Another thing is, that we musicschool-teachers most have no qualification for class-teaching.

This example followed other schools and societies around Bad Krozingen. So since 2005 in Staufen, Hausen (where i have been band-conductor) and Tunsel, since 2007 in Biengen / Schlatt and in Grunern / Wettelbrunn, where 2 villages have a common school, since 2009 in Mengen and during the last 2 years in Münstertal, Bollschweil and Ehrenstetten. September 2014 will start one in Kirchhofen.

Common for all these classes:

The children have once or twice a week a class – lesson from 45 minutes in the morning. In addition to that they have a lesson with the instrumental-teacher in the afternoon, often in groups with 2 or 3 pupils coordinated to the class-lessons. This lesson has 20 minutes per child, so a Group of two has 40 minutes. Therefore the parents pay 38,- € per month. In some classes they pay in addition a rent from 5,- to 9,- € and in all from MS-teachers conducted 6,-€ for the class-lessons. The actual fees are 44,- or 47,- or 49,- € per month, with social-reduction 8 € less.

We see some differences:

In the big school of Bad Krozingen we have 25 – 30 musicians each year. In Staufen we have more than 10, although in addition a String-class exists. In the small villages it is a little more complicated. If we have less than 8 children, we don't speak of a class, but of a group. Sometimes we work in small villages also with groups of 5 or 6 children.

The band-method „Bläserteam“ works with any combination of woodwind- brass- and percussion-instruments. We also collected experiences with small groups mixed of 2 grades.

Today (June 2014) we have 14 classes for windmusic in 9 schools. Besides that we have 4 string-classes and 2 wind-sections within a music class in the high school in Staufen and we have a Big Band and a sinfonic orchestra.

A wind-band of the MS is not (jet) existing. The societies all have their own, sometimes 2 or 3 soc. one together. In Baden-Württemberg we have a process, in which school more and more changes from half-day to whole-day. Therefore our MS-lessons have to be integrated more and more in the normal schools. Perhaps we get more and more american conditions ? In our MS we have in addition to the 14 classes for windmusic several other cooperation-projects with normal schools, for exemple percussion-groups, guitar- or recorder-groups, a piano-class and a group „music and movement“ in a school for disabled children.

* * * * *

Josef Heckle, geboren 1957 in Freiburg i.Br.
Seit Geburt wohnhaft in Bad Krozingen, mit 2 Unterbrechungen.
Instrumentalunterricht Klarinette, Saxophon und Fagott in Bad Krozingen und Freiburg.
1975 erste Teilnahme an einem Dirigentenlehrgang
seither etliche Lehrgänge für Bläser, Dirigenten, Jazz, ...
1976 / 77 als Klarinettist im Marinemusikkorps Nordsee
Seit 1977 Blasmusik-Dirigent in Bad Krozingen bzw. Umgebung
1978 – 85 Studium an der Universität Freiburg (Mathematik, Musikwissenschaft, Philosophie)
1980 – 82 Dirigentenlehrgang an der Bundesakademie in Trossingen (B-Prüfung)
1981 – 1994 Verbandsjugendleiter im Markgräfler Musikverband, dabei Organisation von Bläser-Ausbildung zunächst eigenständig, dann über die Musikschulen.
In dieser Zeit habe ich Prof. Suppan kennengelernt, mit dem ich in Folge einige Lehrgänge des BDB mitgestalten durfte. (z.B. Hobbach 1986 mit B.Habla + spätere Ehefrau kennengelernt)
1985 / 86 Auslandsstipendium des DAAD: 2 Semester in Graz bei Prof. Suppan, von dem ich viel für mein späteres Leben gelernt habe (auch wenn die Blasmusik-Forschung dann doch nicht zu meinem Hauptberuf wurde)
1986 – 91 Auswahl-Jugendorchester im MMV, 1988 int. Wettbewerb in Straßburg
1989 – 2001 Referatsleiter im BDB für Kurse / JMLA Gold in Nachfolge von Prof. Suppan.
1991 – heute (2014): Klarinetten- und Saxophonlehrer bei der Jugendmusikschule südl. Breisgau.
Dabei auch Bläserklassen-Leiter und Kontakterson der Musikschule für die Blasmusik-Vereine.
1997 Heirat + Geburt des 1. Kindes (weitere Kinder 2000 und 2004)

IGEB-Kongresse: 1981 Uster, 83 Seggau (Referat), 85 Uster, 1988 Oberschützen, 90 Toblach, (LJBO Nordrhein-Westfalen), 92 Feldkirch (Olavi Kasemaa), 94 Abony, 2000 Bad Waltersdorf, 2002 Lana

Josef Heckle, born 1957 in Freiburg, South-west Germany
I live in Bad Krozingen, 15 km in the south of Freiburg with my wife and 3 children.
Clarinet, Saxophone and Bassoon-Lessons in Bad Krozingen and Freiburg.
1975 first conducting – course, later many different courses for woodwinds, conductors, jazz, ...
1976 / 77 clarinet-player in the German Navy-Band „Marinemusikkorps Nordsee“
Since 1977 Band-Conductor in Bad Krozingen / surround
1978 – 85 Study at the university Freiburg (Mathematics, Musicology, Philosophy)
1980 – 82 Conducting-Lessons at the „Bundeskademie in Trossingen“ (B-Examination)
1981 – 1994 „Markgräfler Musikverband“, regional organisation of wind music, organizing lessons for all wind instruments, first self-standing, afterwards together with the music-school; there I met Prof. Dr. Wolfgang Suppan.
1985 / 86 Stipendium DAAD (German Academic Exchange Service): 1 Year in Graz at Prof. Suppan. I learned a lot from him (although windmusic-research did not become my main profession)
1986 – 91 Selective Youth-Band in MMV, 1988 int. Band-Contest in Straßburg, France.
1989 – 2001 division-chief im BDB (German Bandmusic-organisation) for courses / JMLA Gold in succession of Prof. Suppan.
1991 – today (2014): teacher for clarinet and saxophone at „Jugendmusikschule südl. Breisgau“, also Conductor of beginning bands and contactperson of the music-school to bands.

IGEB-Conferences: 1981 Uster, 83 Seggau (Presentation), 85 Uster, 1988 Oberschützen, 90 Toblach, (LJBO Nordrhein-Westfalen), 92 Feldkirch (Olavi Kasemaa), 94 Abony, 2000 Bad Waltersdorf, 2002 Lana

Musikalische Ausbildung in deutschen Streitkräften. Ein Umriss.

Eine musikalische Unterweisung von „Musikern“ fand bereits im Heerwesen der Antike statt. Das dafür vorgesehene Personal verfügte entweder über musikalische Kenntnisse oder musste diese für seine zumeist funktionalen Handlungen innerhalb der »Kriegsheere« erwerben.

Mit dem Wandel des Kriegsbildes und einhergehend mit politischen, militärischen, technischen und sozialen Veränderungen im Laufe der Geschichte wurde auch die Musikverwendung innerhalb der bis dato organisierten Heereskörper – Musik in militärischen Kontexten – ständig angepasst. Dabei erlangten Trommeln und Pfeifen bei den Fußtruppen sowie Trompeten und Pauken bei der Reiterei eine besondere Bedeutung für die taktischen Erfordernisse in militärischen Auseinandersetzungen. Die Ausbildung zum Trommler und Pfeifer – später als »Knüppelmusik« bezeichnet – für militärische Formationen erfolgte dabei zunächst im Lebenszusammenhang in den Familien dieser „militärischen Instrumentalisten“. Feldtrompeter und Heerpauker genossen dagegen bereits vom sozialen Status her als Vertreter von Obrigkeit und Macht ein höheres Ansehen und mussten dafür auch über solide musikalische Grundlagen verfügen. Aufgrund dieser besonderen Dienststellung erlangten sie z.T. nicht nur Privilegien, sondern erhielten zudem die Exklusivität einer zunftmäßigen Ausbildung zuerkannt.

Ein dritter Strang in der Entwicklung einer später so zu bezeichnenden militärmusikalischen (Vor-)Ausbildung lässt sich mit dem Begriff des *Potsdamer Militärwaisenhauses* ab dem 18. Jh. benennen. Diesem später so bekannten Institut, eröffnet am 1. November 1724 und quasi als „Nachsorgeeinrichtung“ für die verwaisten Kinder ehemaliger Soldaten begründet, war eine Schule für angehende Hautboisten, Trompeter und Tamboure angegliedert worden. Nach dem Willen Friedrich Wilhelm I. »als Heimstatt von Knaben für den Dienst als Hautboisten in der Armee konzipiert kann sie als erste „Militärmusikschule“⁷ überhaupt gelten. Hier erfolgte Erziehung und Bildung von Eleven so auch mit und durch Musik. Das *Große Militärwaisenhaus zu Potsdam* ist daher als Vorläufer aller nachfolgend aufgebauten militärischen Unteroffiziersvorschulen und auch Musikschulen in deutschen Streitkräften anzusehen. Als Hort für eine naheliegende soziale Absicherung der männlichen Nachkommen von preußischen Soldaten eingerichtet, entwickelte es sich zu einer beachteten musicalischen Bildungsinstitution. Es etablierte sich so eine Bildungseinrichtung, mit einem gänzlich veränderten Konzept gegenüber den *Stadtpfeifereien* als zivilen Instituten. Diese fungierten mit ihren z.T. aus dem mittelalterlichen Zunftwesen übernommenen Organisationsformen bis dato als weitgehend alleinige Träger musicaler Bildung und instrumentaler Ausbildung. 1792 erfolgte die Schließung des Instituts aus Sparsamkeitsgründen, aber nach den Befreiungskriegen gelang die Wiederrichtung im Jahre 1817; Schule und Waisenhaus wurden nun unter anderen verwaltungstechnischen Bedingungen weitergeführt. So sollte und konnte nach den preußischen Heeresreformen zum Teil wiederum die personelle »Ergänzung der Regimentsmusiken« sichergestellt werden. Aus der „Militärmusikschule“ zu Potsdam sind namhafte Musiker wie der spätere Klarinettenvirtuose Heinrich Joseph Bärmann, für den Carl Maria von Weber seine Solokonzerte schrieb, oder der berühmte Fagottist Georg Friedrich Brand hervorgegangen, was einmal mehr das Renommee des Hauses unterstreicht. 1868 wurde das Potsdamer Militärwaisenhaus in Folge der zwischenzeitlich erfolgten Gründung von Konservatorien und Musikhochschulen dann geschlossen.

Der sächsische Kurfürst August III. hatte 1738 zudem die *Militär-Knaben-Erziehungsanstalt Annaberg* (Erzgebirge) gegründet, der ebenfalls eine Musikschule angegliedert war. Diese Einrichtung kann so als älteste Unteroffiziersschule deutscher Streitkräfte gelten und stand ab 1810 unter preußischer Verwaltung. Hier wurden Zöglinge ab dem 10 Lebensjahr aufgenommen.

⁷ Manfred Heidler, *Vom Militärwaisenhaus zum Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr. Zur Geschichte militärmusikalischer Ausbildung in deutschen Streitkräften*, in: Kurt Ringelmann, u.a., *Das Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr. Eine Dokumentation*, Bonn 1999. S. 11.

Den Militärdirigenten bzw. Kapellmeistern in deutschen Streitkräften, allesamt bis 1938 im Unteroffizierstand geführt, wurde nach der Reichsgründung 1871 besondere Aufmerksamkeit zuteil, indem Aspiranten dieser Laufbahn für die preußische Armee ab 1874 ihre Ausbildung zum Musikmeister mittels Kommandierung an die Königliche Hochschule für Musik (3 Studienjahre) in Berlin aufnahmen. Ähnlich verhielt es sich mit Anwärtern dafür in den Königreichen Bayern und Sachsen, die ihre Studien am Königlichen Konservatorium in Dresden (2 / 3 Studienjahre) bzw. an der Königlichen Akademie für Tonkunst (i. d. R. 2 Jahre) in München absolvierten. Ebensolches Vorgehen dürfte z. T. für die anderen deutschen Staaten gelten. Davor betrieb der preußischen Militärapellmeister Heinrich Saro (1827 – 1891) eine *Militärapell-meisterschule*⁸ als Privatunternehmen, um geeignete Militärdirigenten auszubilden. In Berlin fungierte die spätere Staatliche Akademische Hochschule für Musik (StAHfM) für die preußischen Militärdirigenten bzw. die Musikmeister der Alten Armee des Kaiserreichs, der Reichswehr und auch der Wehrmacht als einzige Ausbildungsstätte für ihren Dirigentennachwuchs. Dafür trugen zunächst Armeemusikinspizienten, ab der Weimarer Republik dann die Heeresmusikinspizienten und in der Wehrmacht die Musikinspizienten von Heer, Luftwaffe und Kriegsmarine die fachliche Verantwortung.

Der Nachwuchs für die Musikkorps sowohl der Alten Armee (AA), wie der nachfolgenden Reichswehr kam zumeist von den sog. Stadtpfeifen oder aus zivil geführten *Militärmusikinstituten*. Erst die Wehrmacht übernahm bzw. gründete nachfolgend dann für ihre instrumentale Personalregeneration eigene Musikschulen, die in den Wehrmachtteilen organisiert wurden. Mit der *Musikschule der Waffen-SS* in Braunschweig etablierte auch die SS eine eigene musikalische Bildungs-einrichtung. Allen Schulen dieser Art war gemeinsam, dass sie allgemeinbildende Schule, Kaserne und Konservatorium zugleich waren. Sie sind als Unteroffizier- bzw. Unterführer(vor)schulen anzusehen und waren damit organisatorisch den anderen Militär- bzw. Truppenschulen gleichgestellt. In fachlicher Hinsicht unterstanden sie den jeweiligen Musikinspizienten der Teilstreitkräfte bzw. der Waffen-SS. Die zivilen Lehrkräfte wurden in Zusammenarbeit mit den Schulbehörden bestellt, die militärische Ausbildung oblag aktiven Unteroffizieren und Offizieren und die musiktheoretische und instrumentale Unterweisung erfolgte durch Dozenten renommierter Konservatorien und aus Kulturorchestern. Die Lehrgangsteilnehmer traten mit dem 14. Lebensjahr in diese Schulen ein und erhielten den Dienstrang Jungschütze. Ein Teil der letzten Schülerjahrgänge der verschiedenen Militärmusik-schulen wurde für den sog. Endsieg des Dritten Reiches im Frühjahr 1945 noch sinnlos „verheizt“.

Das Kriegsende mit der bedingungslosen Kapitulation der deutschen Wehrmacht 1945 führte in die totale Entmilitarisierung. Im Zeichen eines sich ständig verschärfenden Ost-West-Konfliktes kam es dann aber Mitte der 1950er Jahre zur Neuaufstellung von deutschen Streitkräften, die aufgrund der ideologischen System-konkurrenz zwischen Bundesrepublik Deutschland und Deutscher Demokratischer Republik in zwei gegensätzliche Militärbündnisse (Nato und Warschauer-Pakt) integriert wurden. Entsprechend dieser Einbindung in konträre Bündnissysteme erfolgte dann auch der Aufbau von jeweils unterschiedlichen Militärmusikorgani-sationen in Bundeswehr und Nationaler Volksarmee.

Gelang es zunächst den Musikerbedarf der Offiziere und Unteroffiziere für beide Militärmusiken durch kriegsgediente Jahrgänge zu decken, wurde sehr bald für den Militärmusikdienst der Bundeswehr deutlich, dass langfristig dies nicht mehr zu gewährleisten war, da die bewährten Stadtpfeifen als Ausbildungsstätten für diesen Berufszweig wegfielen. Daher ergriff Oberstleutnant Friedrich Deisenroth die Initiative und gliederte zur Behebung des Problems dem damaligen Stabsmusikkorps einen Ausbildungszug im Jahr 1960 an. Dieses Konstrukt wurde dann per Aufstellungs-befehl vom 1. Juli 1960 in das *Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr* umge-wandelt, um die erforderliche Ausbildung zum Militärmusiker auf ein solides Funda-ment zu stellen. Mit jeweils angepassten Ausbildungsauftrag ab dem Jahr 1975 und in Zusammenarbeit mit der späteren Robert Schumann Hochschule (RSH) in Düsseldorf, stellt diese Ausbildungseinheit – über einen Schulstatus im Sinne der Bundeswehrschulen verfügt die Einheit bis heute nicht – durch eigene Ausbildungs-elemente in Verbindung mit einem (Teil-)Studium an der RSH die künstlerische Qualifizierung des gesamten Nachwuchses (Musikoffiziere und -unteroffiziere) des Militärmusikdienstes der Bundeswehr sicher.

⁸ Peter Panoff, Militärmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin 1938. S. 156.

Der Musikernachwuchs für die Nationale Volksarmee rekrutierte sich anfangs ähnlich dem der Bundeswehr, jedoch erlaubte die staatlich organisierte Musikerziehung systembedingt andere Möglichkeiten für die notwendige berufliche Qualifizierung zum Militärmusiker. So wurde an der Unteroffizierschule der NVA „Erich Habersaath“, mit Standort Prora auf der Insel Rügen, mit dem Aufbau der Fachrichtung Militärmusik als musikalische Ausbildungseinrichtung der NVA 1975 begonnen. Die Ausbildung der Musikoffiziere erfolgte an den Musikhochschulen der DDR bzw. z. T. am staatlichen Tschaikowsky-Konservatorium in der Fakultät für Militärdirigenten in Moskau. Vom 1. September 1975 bis zur Auflösung 31. März 1991 war die Fachrichtung Militärmusik in Prora aktiv und bildete dort das Musikpersonal für die Militärmusik in der NVA aus.

Das Ausbildungsmusikkorps ist bis heute mit der Qualifizierung des notwendigen Musikpersonals für den Militärmusikdienst der Bundeswehr betraut und diese erfolgt in einer besonderen zivilmilitärischen Kooperation mit der RSH in Düsseldorf mittels eines (Teil-)Studiums in den Fächern Dirigieren bzw. den Klassen für Orchester-instrumente.

* * * * *

Music Education and Training in German Armed Forces **A brief outline**

The practice of armies providing soldiers earmarked to become “military musicians” with music education and training goes back as far as ancient times. The personnel earmarked for such assignments either already possessed the musical skills required to play military music, which mostly served functional purposes in the “warring armies”, or had to acquire them.

The use of music within the hitherto organised armies, i.e. music in military contexts, has continuously been adjusted to match the transformation in the face of war and political, military, technological and social changes in the course of history. The drums and pipes of the infantry and the bugles and timpani of the cavalry became particularly important for meeting tactical requirements in military conflicts. The “military instrumentalists” who played the drums and pipes in military units, the music being later referred to as “clubbing music”, received their first music education in their families. In contrast, the field buglers and army timpanists, who already enjoyed positions of authority and power due to their social status, were held in higher esteem, but also had to have sound musical skills. On account of their special positions, some of them were not only granted privileges, but also enjoyed the exclusive advantage of receiving a guildlike education.

A third line of development in what was later referred to as (pre-service) music education can be summed up under the music education and training provided at the *Great Military Orphanage in Potsdam* from the 18th century. A school for future oboists, buglers and percussionists was affiliated to what would later become a well-renowned institution, which had been inaugurated on 1 November 1724 as a welfare institution, so to speak, for the orphaned children of soldiers killed in action. This affiliated school, which was established at the behest of King Frederick William I of Prussia “as a homestead for boys earmarked to serve as oboists in the Royal Prussian Army, can be considered the first “military school of music”⁹. This was a school whose pupils were also educated with and by music. The *Great Military Orphanage in Potsdam* can therefore be considered the prototype of all pre-service noncommissioned officer schools and military schools of music that were later established within German armed forces. This school, which was originally designed to provide the basis for the future social wellbeing of the male offspring of Prussian soldiers, became a renowned music education institution. The result was the establishment of an education institution which adopted an approach that was completely different from that of the civilian *city schools of pipes*. Until then, these civilian schools, which relied on forms of organisation that in some cases dated back to the medieval guild system, had generally been the sole providers of an education in music and instruments. In 1792, the school of music affiliated to the *Great Military Orphanage* was closed for reasons of economy, but was

⁹ Manfred Heidler, *Vom Militärwaisenhaus zum Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr. Zur Geschichte militärmusikalischer Ausbildung in deutschen Streitkräften*, in: Kurt Ringelmann et al., *Das Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr. Eine Dokumentation*, Bonn 1999, p. 11.

reopened in 1817 after the Wars of Liberation. From then on, the school and the orphanage were run under a different form of administration, and the aim of ensuring, in part, the "staff augmentation of regimental bands" after the implementation of the Prussian Army reforms was achieved. Renowned musicians such as Heinrich Joseph Bärmann, who later became a clarinet virtuoso and had his solo concerts written by Carl Maria von Weber, or the famous bassoonist Georg Friedrich Brand received their music education at the Potsdam "military school of music", another fact that underlines the renown of the school. In 1868, the *Great Military Orphanage in Potsdam* was closed because conservatories and academies of music had been established in the meantime.

In addition, in 1738, Augustus III, the Elector of Saxony, had established the *Militär-Knaben-Erziehungsanstalt Annaberg*, a military education institution for boys in Annaberg (Ore Mountains), which also had an affiliated school of music. This institution can be considered the first German NCO school and was run under Prussian administration from 1810. Pupils from the age of 10 were admitted to it.

After the foundation of the German Reich in 1871, special attention was paid to the military conductors and bandmasters within German armed forces, all of whom held NCO ranks until 1938. From 1874 onwards, candidates for this military career within the Royal Prussian Army were detailed to study at the Royal Academy of Music and Performing Arts in Berlin (three academic years), from which they graduated as bandmasters. Likewise, candidates for this military career in the Kingdoms of Bavaria and Saxony were detailed to study at the Dresden Royal Conservatory (two/three academic years) or at the predecessor of today's University of Music and Performing Arts in Munich, the *Königliche Akademie der Tonkunst in Munich* (generally two years). The situation is likely to have been the same in some of the other German states. Prior to the foundation of the German Reich, the Prussian military bandmaster Heinrich Saro (born 1827, died 1891) had privately run a *bandmaster school*¹⁰ to provide appropriate music training for military conductors. In Berlin, the predecessor of the later *Staatliche Akademische Hochschule für Musik (StAHfM)* was the sole education institution for the music training of the future military conductors and bandmasters of the Royal Prussian Army, the Imperial German Army, the *Reichswehr* and the *Wehrmacht*. The technical responsibility for their music training rested in the Royal Prussian Army and the Imperial German Army with the respective Army Inspector General of Military Music, in the Weimar Republic army with the *Reichswehr* Inspector General of Military Music and in the *Wehrmacht* with the Army Inspector General of Military Music, the Air Force Inspector General of Military Music and the Navy Inspector General of Military Music.

The manpower for the bands of the Imperial German Army and the later *Reichswehr* was mainly provided by the so-called city schools of pipes or civilian-managed military music institutes (*Militärmusikinstitute*). The Wehrmacht was the first German army to run schools of music of its own to ensure the staff augmentation of its military bands; these schools, which either had been taken over or newly established, were integrated into the *Wehrmacht* branches. The *Schutzstaffel (SS)*, the paramilitary and security organisation of the Third Reich, established the *Musikschule der Waffen-SS* in Brunswick, a school of music for the military part of the SS. A common feature of all these military schools of music was that they all combined a school of general education, a barracks and a conservatory under one roof, as it were. They were (pre-service) noncommissioned officer schools responsible for providing music training for NCOs and/or *Unterführer* and therefore on the same organisational level as the other military schools and branch schools of the armed services. They were under the technical control of the Inspector General of Military Music of the respective service or the Waffen-SS. The civilian instructors were designated in cooperation with the education authorities, while active-duty officers and NCOs were responsible for providing military training and lecturers from renowned conservatories and orchestra musicians of the *Kulturorchester* provided theoretical and practical music training. The pupils were admitted to these schools at the age of 14 and assigned the rank of *Jungschütze*. Some of the pupils of the last year groups attending these military schools of music were senselessly used as "cannon-fodder" for the so-called *Endsieg* of the Third Reich as late as in spring 1945.

¹⁰ Peter Panoff, *Militärmusik in Geschichte und Gegenwart*. Berlin 1938, p. 156.

The unconditional surrender of the *Wehrmacht* at the end of the war in 1945 resulted in Germany's complete demilitarisation. In the wake of an East-West conflict that became constantly more acute, however, new German armed forces were established in the mid-1950s, but were integrated into two opposing military alliances (NATO and the Warsaw Pact) on account of the competition between the ideological systems of the Federal Republic of Germany and the German Democratic Republic. Due to their integration into opposing alliances, the Bundeswehr and the National People's Army (NPA) also established different military music organisations.

Whereas the staff requirements for officers and NCOs of both military music organisations could initially be satisfied by year groups of soldiers who had served in the war, it very soon became evident that the Bundeswehr Military Music Service could not satisfy its manpower requirement in the long term because the city schools of pipes, which had proven to be successful education institutions for this professional branch, no longer existed. Lieutenant Colonel Friedrich Deisenroth therefore took the initiative and tried to solve the problem by detaching a training platoon to the then Bundeswehr Ceremonial Band in 1960. In accordance with the activation order of 1 July 1960, this construct was transformed into the *Bundeswehr School of Military Music* to put the necessary training of military musicians on a firm footing. In accordance with its training mission, which has continuously been adjusted since 1975, and in cooperation with the Robert Schumann School of Music and Media (*Robert Schumann Hochschule - RSH*) that was later established in Düsseldorf, the *Bundeswehr School of Military Music*, which has not been assigned the status of a Bundeswehr branch school to date, is responsible for ensuring that all of the future musicians of the Bundeswehr Military Music Service (music officers and NCOs) acquire the necessary artistic skills, which they do in organic training units and at the RSH, where they pursue accompanying (part-time) courses of study.

The future musicians of the National People's Army (NPA) were initially recruited in the same way as those of the Bundeswehr, but the state-organised music education and training offered different system-inherent opportunities for acquiring the professional skills required by military musicians. In 1975, the NPA's NCO School "Erich Habersaath" in Prora on the island of Rugia established a Department of Military Music for the music training of NPA musicians. The music officers received their music education at the academies of music of the German Democratic Republic and some of them at the Department of Military Conducting of the state-run Tchaikovsky Conservatory in Moscow. From its establishment on 1 September 1975 until its disbandment on 31 March 1991, the Department of Military Music in Prora was responsible for the music training of the NPA's military musicians.

Up to the present day, the Bundeswehr School of Military Music is responsible for ensuring that the military musicians serving in the Bundeswehr Military Music Service acquire the necessary skills, which they do under a special civil-military cooperation agreement with the RSH in Düsseldorf, where they pursue (part-time) courses of study in conducting and/or playing orchestra instruments.

© Übersetzung: Bundessprachenamt, April 2014.

* * * * *

Manfred Heidler (*1960) trat 1979 nach einer Berufsausbildung zum Drucker in den Militärmusikdienst der Bundeswehr ein. Er studierte an den Musikhochschulen Düsseldorf, Detmold und Trossingen (Tenorhorn/ Posaune, Instrumentalpädagogik und Dirigieren). Dem Dienst als Musikfeldwebel beim Heeresmusikkorps 2 der Bundeswehr folgte die Ausbildung zum Musikdienststoffizier. Ab 1994 studierte er Musikwissenschaft, Psychologie und Erziehungswissenschaft an den Universitäten Heidelberg und Düsseldorf und promovierte 2004 mit seiner Arbeit *Musik in der Bundeswehr – Musikalische Bewährung zwischen Aufgabe und künstlerischem Anspruch* an der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf. Von Dezember 2005 bis März 2007 war Dr. phil. Manfred Heidler Chef des Luftwaffenmusikkorps 2 in Karlsruhe. Seit September 2007 nimmt er musikwissenschaftliche Aufgaben im Zentrum Militärmusik der Bundeswehr in Bonn wahr und wirkt seit dem Wintersemester 2007/08 als Lehrbeauftragter am musikwissenschaftlichen Institut der Robert Schumann Hochschule in Düsseldorf mit Schwerpunkt Geschichte geblasener Musik. National und international ist er nach wie vor

als Tenorhornsolist, Dirigent und Dozent aktiv. Zwischenzeitlich liegen zahlreiche Veröffentlichungen zur Militär- und Blasmusikgeschichte von ihm vor.

Manfred Heidler (born 1960) joined the Bundeswehr Military Music Service in 1979 after finishing his apprenticeship as a printer. He studied at the music colleges in Düsseldorf, Detmold and Trossingen (tenor horn/trombone, instrument pedagogy and conducting). After serving as a senior non-commissioned officer in the 2nd Army Band of the Bundeswehr, he started his music officer training. From 1994 he studied musicology, psychology and educational science at the universities of Heidelberg and Düsseldorf and attained his doctorate at the Robert Schumann University in Düsseldorf in 2004. His dissertation deals with the topic *Musik in der Bundeswehr. Musikalische Bewährung zwischen Aufgabe und künstlerischem Anspruch. (Music in the Bundeswehr. Playing Music in the Context of Assigned Tasks and Artistic Ambition)*.

In 2006, Major Dr. phil. Manfred Heidler was head of the 2nd Air Force Band in Karlsruhe. Since September 2007, he has been working for the Bundeswehr Military Music Center / the Military Music Section of the Armed Forces Office in Bonn, where he is responsible for special tasks. Since the winter semester 2007/2008 he has been teaching the subject "history of wind and military music" at the Robert Schumann University in Düsseldorf. He always performed in Germany and abroad as a soloist, lecturer and teacher. Numerous articles written by Manfred Heidler on German military and wind music and its history have been published.

The James “Opie” Brockenshire Legacy (1865-1938)

Born in Cornwall, England, he became a Choir Boy, Church Organist, U.S. Army Bandsman, U.S. Army Bandmaster, U.S. Army Band Instrument Quartermaster, Band Music Composer/Arranger, and a Major Facilitator for the School Band Movement throughout the Northeastern United States

James “Opie” Brockenshire was born in England sometime during the month of January 1865. However, he lived most of his life in America, serving in the United States Army for more than 51 years, longer than any other United States Army Bandsman. It is notable that his military marches, gavotte’s, waltz’s, bolero’s, arrangements for band and other compositions receive more performances in the United States than those of any other English-born march writer or band composer, with arguable exception to “Ricketts,” Kenneth J. Alford.

At the age of four, young Brockenshire served as a choirboy and at the age of six, this prodigy became the organist for a small church in Cornwall, England. Shortly thereafter, his family moved to the United States, settling in Plymouth, a small coal-mining town near the city of Wilkes-Barre, Pennsylvania. Young “Opie,” as his friends called him; had an all-consuming interest to study music. He made it his business to attain superb performance skills on every instrument that he could acquire or borrow. “Opie” also developed skills in the mechanics of music theory and composition. Recognizing his passion and talent, local musicians gifted him with music lessons as well as several second hand brass and woodwind instruments. Later in life, recalling the kindness and generosity of these individuals and exercising his own spirit of philanthropy, he provided means for hundreds, if not thousands, of American school students to receive music instruments, free of charge. He was benevolent in this manner within the states of Pennsylvania, New Jersey, New York, Delaware, Maryland and Virginia. In essence, he became a major catalyst; fueling the School Band Movement in this region of the United States. The School Band Movement gripped the United States in the 1920’s and 1930’s, a phenomenon that continues today.

During his teen years, “Opie” performed with several small community band organizations in the Wilkes-Barre region. In 1884, at the age of 19, he left his Pennsylvania mountain-home **to seek adventure**. He enlisted in the United States Army, auditioning to become a U.S. Army bandsman. “Opie” received an assignment to “Custer’s Cavalry,” the 7th Cavalry Regiment Band, headquartered on the “Great Plain” at Fort Riley, Kansas. Shortly after his arrival there, he married a young woman from the neighboring town of Junction City, Kansas. Upon serving a few years at the rank of bandsman, the impact of his talents became apparent. His superiors appointed him to the post “Chief Musician/Band Master” of the 7th Cavalry Regiment Band. Brockenshire’s band performed while mounted on white horses, as had been the regiment’s tradition, and while marching-a-foot. Naturally, the band sat to perform concerts. Brockenshire held this Bandmaster post until his “Regular Army” retirement in 1915.

His active military service, included assignments with the “The Garryowen,” nickname of “The 7th”, as well as brief stint as Bandmaster of the 1stCavalry Division Band. These organizations provided Brockenshire with **plenty of adventure**. On 24 November 1890, the 7th Cavalry Regiment left Fort Riley and travelled by rail to join the 6th, 8th and 9th Cavalry Regiments, creating what would become the 1st Cavalry Division. This new Division garrisoned at Fort Abraham Lincoln, located along the Missouri River near the current city of Bismarck, Dakota Territory. The special order for this deployment was to disarm the Lakotas. Ultimately, the Division’s actions became the Wounded Knee Massacre of 29 December 1890 and the military engagement at White Clay Creek the next day. Ordered to “mount” during these encounters, Brockenshire’s band performed repeated renditions of his own arrangement of **The Garryowen**, adapted as “The 7th Cavalry’s” battle song. These renderings provided a musical prelude, summoning the end of the American Indian Wars.

As the Indian Wars faded, The 7th Cavalry along with Brockenshire's band moved to Fort Bayard in the Arizona Territory to intercept Native American raids in that area. After the outbreak of the Spanish-American War in 1898, the Governor of Arizona requested more security, primarily against Hispanics sympathetic to the Emperor Maximilian. However, in 1899 the 7th Cavalry Regiment deployed to Cuba to engage in military actions. While there, Brockenshire wrote a lovely bolero for military band titled ***Floras de Cuba***. Brockenshire remained in Cuba until 1902 when the 7th Cavalry redeployed to Chickamauga National Park, Georgia. “Opie’s” band adventure continued when the 7th Cavalry deployed to the Philippine Islands (1904 – 1907), then to China as part of the US Army of occupation after the “Boxer Rebellion” (1908 – 1909), he returned with the regiment to the Philippine Islands (1910 – 1914), and then shipped to Schofield Barracks, Hawaii where he retired from active military service in 1915.

Shortly after his retirement from active duty in 1915, the United States entered World War I. “Opie,” summoned to serve again, became the Chief Inspector of all music and band instruments purchased by the United States War Department, equipping the many US Army Bands and Drum Corps that deployed. Stationed at the War Department Arsenal in Philadelphia, Pennsylvania, Brockenshire was in charge of all US Army music related purchases. In this capacity, travelling to England and France assessing military bands there, he wanted to assure that US Army Bands were equally capable, equipped and prepared. He remained in this Chief Inspector/Quartermaster position until his final retirement in 1938.

This assignment provided “Opie” with the most interesting chapter of his life. This presenter will share how Brockenshire, through a bout with rheumatic fever, singlehandedly created The Ludwig Drum Company of Chicago, a story shared with this writer by William F. Ludwig, Jr. before his passing. This presenter will also share how “Opie,” through creative philanthropy, passed on gifts similar to those he received in his youth, providing music instruments for hundreds, perhaps thousands, of elementary, junior high and senior high school students in the states of Pennsylvania, New Jersey, New York, Delaware, Maryland and Virginia during the 1930’s. He fueled the American School Band Movement during very depressed economic times in that region of the United States.

Among his many compositions and marches, the most popular and most performed include: ***Glory of the Trumpets*** (march), ***Adjutant Sickle's*** (march), ***The Cavalry Soldier*** (march), ***The Cavalry Wiggle*** (one step), ***Floras de Cuba*** (bolero), ***Iriquois*** (march), ***Meadowlark Polka*** (piccolo or cornet solo with band), ***On the Hike*** (march), ***Swinging Down the Line*** (march), and his band arrangement of ***The Garryowen***.

Brockenshire's most popular composition is seldom, if ever, credited to him. In the early 1900's he wrote a song/march. In need of immediate monetary substance, he sold all rights for this march to a music publisher. One day a group of students from the University of Maine paid visit to that very publisher. They were in search for a tune to serve as their “University Song.” The publisher performed what was now “his property,” Brockenshire's untitled composition, on a piano; the students were elated. The song/march became famous as the University of Maine's ***The Stein Song***. Initial intent known, Brockenshire wrote this song/march to honor his mother. It is hopeful that she never stressed over the title eventually given it. The song's popularity increased when Rudy Vallee used it as his theme song. Vallee, after graduating from the University of Maine, organized a dance orchestra and used ***The Stein Song*** as his signature theme. Those familiar with ***The Stein Song*** might notice; upon hearing Brockenshire's ***General Chaffee's March***, parts of its trio are beyond simple similarity. On all published versions of ***The Stein Song***, credit goes to **the students who wrote the words**.

* * * * *

The James "Opie" Brockenshire Legacy (1865-1938)

Geboren in Cornwall, England, wurde er ein Junge Chor, Kirche Organist, US Army Bandsman, US Army Bandmaster, US Army Band Instrument Quartier Band Music Komponist / Arrangeur und ein Major Facilitator für die Schulband-Bewegung in der gesamten Nordosten der USA

James "Opie" Brockenshire in England irgendwann im Laufe des Monats Januar 1865 geboren. Allerdings sind die meisten seines Lebens lebte er in Amerika, Dienst in der US-Armee für mehr als 51 Jahre, länger als jeder andere US-Armee Bandsman. Es ist bemerkenswert, dass seine Militärmärsche, Gavotte ist, Walzer ist, Bolero, Arrangements für Band und andere Zusammensetzungen erhalten mehr Leistungen in den Vereinigten Staaten als die aller anderen in England geborene Marsch Schriftsteller oder Band Komponist, mit zweifel Ausnahme "Ricketts," Kenneth J. Alford.

Im Alter von vier, serviert junge Brockenshire als Chorknabe und im Alter von sechs, wurde dieses Wunderkind der Organist für eine kleine Kirche in Cornwall, England. Kurz darauf zog seine Familie in die Vereinigten Staaten und ließ sich in Plymouth, einer kleinen Bergbaustadt in der Nähe der Stadt Wilkes-Barre, Pennsylvania. Young "Opie", wie ihn seine Freunde nannten; hatte eine alles verzehrende Interesse, Musik zu studieren. Er machte es sich zur hervorragenden Leistung Fähigkeiten auf jedem Instrument, das er erwerben oder leihen könnte zu erreichen. "Opie" auch in der Mechanik der Musiktheorie und Komposition entwickelten Fähigkeiten. In Anerkennung seiner Leidenschaft und Talent begabt ihm lokale Musiker mit Musikunterricht sowie mehrere gebrauchte Blech-und Holzinstrumente. Später im Leben, unter Hinweis auf die Güte und Großzügigkeit dieser Personen und die Ausübung seiner eigenen Geist der Menschenliebe, sofern er Mittel für Hunderte, wenn nicht Tausende von amerikanischen Schülerinnen und Schüler zu Musikinstrumenten, kostenlos erhalten. Er war auf diese Weise in den Staaten Pennsylvania, New Jersey, New York, Delaware, Maryland und Virginia wohlwollend. Im Wesentlichen wurde er ein wichtiger Katalysator; Betankung der School Band-Bewegung in dieser Region der Vereinigten Staaten. Die Schulband-Bewegung ergriffen die Vereinigten Staaten in den 1920er und 1930er Jahren, ein Phänomen, das bis heute andauert.

Während seiner Teenager-Jahre, "Opie" mit mehreren kleinen Gemeinde Band Organisationen in der Region Wilkes-Barre durchgeführt. Im Jahre 1884, im Alter von 19, seiner Pennsylvania Bergheim verließ er das Abenteuer zu suchen. Er trat in die United States Army, Vorsprechen, um eine US-Armee- Musiker zu werden. "Opie" erhielt eine Zuordnung zu "Custers Kavallerie", die 7. Kavallerie-Regiment Band, mit Sitz auf der "Great Plain" in Fort Riley, Kansas. Kurz nach seiner Ankunft heiratete er eine junge Frau aus der benachbarten Stadt Junction City, Kansas. Beim Servieren ein paar Jahren in den Rang eines bandsman, die Auswirkungen der sein Talent deutlich. Seine Vorgesetzten ernannte ihn auf den Posten "Leiter Musiker / Band Master" der 7. Kavallerie-Regiment Band. Brockenshire Band durchgeführt, während montiert auf weißen Pferden, wie Tradition des Regiments gewesen war, und beim Marschieren-a-Fuß. Natürlich saß die Band Konzerte durchzuführen. Brockenshire hielt dieses Amt bis zu seinem Bandmaster "regulären Armee" Ruhestand im Jahr 1915.

Seine aktiven Militärdienst, enthalten Aufgaben mit dem "The Garryowen", Spitzname "The 7th" sowie kurzen Gastspiel als Kapellmeister der 1. Kavallerie-Division Band. Diese Organisationen Brockenshire mit viel Abenteuer. Am 24. November 1890 die 7. Kavallerie-Regiment verließ Fort Riley und mit der Bahn gereist, um die 6., 8. und 9. Kavallerie-Regimenter zu verbinden, zu schaffen, was der 1. Kavallerie-Division werden würde. Diese neue Abteilung stationiert in Fort Abraham Lincoln, entlang des Missouri River in der Nähe der heutigen Stadt von Bismarck, Dakota-Territorium. Der Sonderauftrag für diesen Einsatz war es, die Lakota zu entwaffnen. Letztlich wurde die Aktionen der Division der Wounded Knee-Massaker vom 29. Dezember 1890 und die militärische Engagement am White Clay Creek am nächsten Tag. Bestellt, um "mount" in diesen Begegnungen, durchgeführt Brockenshire Band wiederholt Interpretationen seiner eigenen Anordnung der Garryowen, als Kampflied "Die 7. Kavallerie von" angepasst. Diese Renderings ein musikalischen Auftakt, beschwören das Ende der Indianerkriege.

Da die Indianerkriege verblasst, Die 7. Kavallerie zusammen mit Brockenshire Band zog nach Fort Bayard in der Arizona-Territorium zu Native American Fälle in diesem Bereich abzufangen. Nach dem Ausbruch

des Spanisch-Amerikanischen Krieg 1898, der Gouverneur von Arizona angefordert mehr Sicherheit, vor allem gegen Hispanics sympathisch an den Kaiser Maximilian. Doch im Jahr 1899 die 7. Kavallerie-Regiment eingesetzt, um Kuba an militärischen Aktionen zu engagieren. Zwar gibt es, Brockenshire schrieb einen schönen Bolero für Militärkapelle mit dem Titel *Floras de Cuba*. Brockenshire blieben in Kuba bis 1902, als die 7. Kavallerie umgeschichtet, um Chickamauga National Park, Georgia. "Opie"-Band Abenteuer fortgesetzt, wenn die 7. Kavallerie eingesetzt, um den philippinischen Inseln (1904-1907), dann nach China als Teil der US-Armee nach der Besetzung der "Boxer-Aufstand" (1908 – 1909), mit dem Regiment kehrte er die philippinischen Inseln (1910 – 1914), und dann zu Schofield Barracks, Hawaii, wo er aus dem aktiven Militärdienst im Jahre 1915 zog sich ausgeliefert.

Kurz nach seinem Ausscheiden aus dem aktiven Dienst im Jahr 1915, trat die Vereinigten Staaten Weltkrieg "Opie" gerufen, um wieder zu dienen, wurde der Chefinspektor aller Musik-und Bandinstrumente , die von den Vereinigten Staaten Kriegsministerium gekauft, die Ausstattung der vielen US-Armee Bands und Drum Corps, die bereitgestellt. Im Kriegsministerium Arsenal in Philadelphia, Pennsylvania stationiert war Brockenshire verantwortlich für alle US-Armee-Musik bezogen Einkäufe. In dieser Funktion, Reisen nach England und Frankreich die Beurteilung Militärkapellen gibt, wollte er sicherstellen, dass US-Armee-Bands gleichermaßen in der Lage, ausgerüstet und vorbereitet waren. Er blieb in diesem Chief Inspector / Quartier Position bis zu seinem Ruhestand im Jahre 1938 endgültig

Diese Zuordnung vorgesehen "Opie" mit der interessantesten Kapitel seines Lebens. Dieser Moderator wird erzählen, wie Brockenshire, durch einen Kampf mit rheumatisches Fieber, im Alleingang erstellt der Ludwig Drum Company aus Chicago, eine Geschichte mit diesem Schriftsteller von William F. Ludwig, Jr. vor seinem Tod geteilt. Diese Moderatorin wird auch erzählen, wie "Opie," durch kreative Philanthropie, auf ähnlich denen er in seiner Jugend erhalten und bietet Musikinstrumente für Hunderte, vielleicht Tausende von Grund-, Real und Senior High-School-Schüler in den Bundesstaaten Pennsylvania Geschenke übergeben , New Jersey, New York, Delaware, Maryland und Virginia in den 1930er Jahren. Er schürte den American School Band Bewegung bei der sehr deprimiert wirtschaftlichen Zeiten in dieser Region der Vereinigten Staaten.

Unter seinen vielen Kompositionen und Märsche, die beliebtesten und meistgespielten gehören: Ehre der Trompeten (März), Adjutant Sichel des (März), die Kavallerie Soldat (März), die Kavallerie Wiggle (ein Schritt), *Floras de Cuba* (Bolero) , Iriquois (März), Meadowlark Polka (piccolo oder Cornet Solo mit Band), Auf der Wanderung (März), Swinging Down the Line (März), und seine Band Anordnung der Garryowen.

Beliebtesten Zusammensetzung Brockenshire ist selten, wenn überhaupt, zu ihm gutgeschrieben. In den frühen 1900er Jahren schrieb er ein Lied / März. In der Notwendigkeit der sofortigen Geld Substanz, verkaufte er alle Rechte an diesem Marsch zu einem Musikverlag. Eines Tages eine Gruppe von Studenten an der Universität von Maine bezahlten Aufenthalt in diesem sehr Verleger. Sie waren auf der Suche nach einer Melodie, als ihr zu dienen Der Verlag durchgeführt, was nun "sein Eigentum", Brockenshire unbetitelte Komposition, auf einem Klavier "Universität Song"; wurden die Schüler begeistert. Das Lied / März wurde berühmt als der University of Maine "Der Stein Song". Initial Absicht bekannt, Brockenshire schrieb dieses Lied / März, um seine Mutter zu ehren. Es ist die Hoffnung, dass sie über den Titel schließlich nie gegeben betont. Die Popularität des Liedes erhöht, wenn Rudy Vallee verwendet es als sein Titelsong. Vallée, nach seinem Abschluss an der Universität von Maine, organisierte eine Tanzorchester und verwendet "Der Stein Song", wie seine Unterschrift Thema. Diejenigen, die mit "The Stein Song" kennen vielleicht feststellen; beim Hören Brockenshire "Allgemeinen Chaffee im März", Teile ihrer Trio sind über einfache Ähnlichkeit. Auf allen veröffentlichten Versionen von "The Stein Song" Kredit geht an die Studenten, die die Worte schrieb.

* * * * *

Arthur Himmelberger received the "Legion of Merit" medal for his 26 years of exceptional meritorious service as a military bandsman with the United States Army Field Band, Washington, DC; United States Military Academy Band, West Point, NY and the United States Army Berlin Brigade Band, Berlin, Germany. He earned a Bachelor of Music degree from the University of Michigan, Ann Arbor, Michigan and a Master of Education degree with Administrative Certificate from Temple

University, Philadelphia, Pennsylvania. He studied conducting with Elisabeth A. H. Green and William D. Revelli. Currently Director of the Music Program, Senior Lecturer of Music and Director of Bands at Marist College, Poughkeepsie, New York; Assistant Conductor of the Colonie Memorial Concert Band, Colonie, New York and curator of the "Robert Hoe Foundation Music Library and Recording Project." Arthur, a life member of the renowned "Allentown Band," is in demand as a performer, conductor and clinician. He has presented at IGEB Congresses, College Band Directors National Association Eastern Region Conferences, The Midwest Clinic in Chicago, Great American Brass Band Conferences, Association of Concert Bands National Conventions and Windjammers Unlimited National and International Summer Meets. He is currently President of the Association of Concert Bands, the International Voice of Civic and Community Concert Bands.

Arthur Himmelberger erhielt die "Legion of Merit" Medaille für seine 26 Jahren außergewöhnliche Verdienste als Militär bandsman mit den Vereinigten Staaten Army Field Band, Washington, DC; United States Military Academy Band, West Point, NY und der United States Army Berlin Brigade Band, Berlin, Deutschland. Er erwarb einen Bachelor of Music an der University of Michigan, Ann Arbor, Michigan und einen Master of Education-Abschluss mit Zertifikat Verwaltungs von der Temple University in Philadelphia, Pennsylvania. Er studierte Dirigieren bei Elisabeth AH Grüne und William D. Revelli. Derzeit Direktor der Musik-Programm, Dozent für Musik und Direktor des Bands am Marist College, Poughkeepsie, New York; Assistant Conductor des Colonie Memorial Concert Band, Colonie, New York und Kurator der "Robert Hoe Stiftung Musikbibliothek-und Recording-Projekt." Arthur, ein Leben, Mitglied der renommierten "Allentown Band", ist gefragt als Interpret, Dirigent und Kliniker. Er hat an IGEB Kongresse, College Band Directors National Association Eastern Region Konferenzen, The Midwest Clinic in Chicago, Great American Brass Band Konferenzen, Verband der Concert Bands National Conventions und Windjammer Unbegrenzte Nationale und Internationale Sommer Erfüllt vorgestellt. Derzeit ist er Präsident des Verbandes der Concert Bands, die International Voice der Civic und der Gemeinschaft Concert Bands .

JAKOBS Björn, Deutschland

Einblicke in die Vermittlungskompetenzen preußischer Stabshoboisten und Musikmeister des 19. und frühen 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung auf deren Einfluss bei der Entstehung der zivilen Blasmusik

Die preußischen Militärkapellen waren in ihren Strukturen und ihrem Aufbau streng organisiert. Zahlreiche Verordnungen und Bestimmungen regelten vieles, was man heute eigenverantwortlich dem musikalischen Leiter zuschreiben würde. Doch welche Aufgaben hatten die Stabshoboisten bzw. Musikmeister eigentlich und wie wurden diese auf ihren jahrzehntelangen Dienst im preußischen Militär vorbereitet?

Anhand verschiedener Zeitdokumente werde ich in meinem Referat auf die handwerkliche und möglicherweise auch pädagogische Ausbildung der angehenden preußischen Dirigenten eingehen.

Woher hatten sie ihre „Vermittlungskompetenz“, also die Fähigkeit, Inhalte kompetent und zielgruppengerecht aufzuarbeiten und ihr Wissen verständlich weiterzugeben? War diese Fähigkeit erlernbar oder lediglich eine persönliche und somit individuelle Eigenschaft? Konnten die musikalischen Leiter ihre Musiker von der Richtigkeit des erworbenen Wissens überzeugen oder unterwarf man sich, ohne Fragen zu stellen, dem Diktat der Befehlskette?

In einem letzten Schritt soll untersucht werden, inwieweit die musikalischen Leiter als Multiplikatoren ihre Fähigkeiten auch dazu einsetzen, die Entwicklung der zivilen Musikvereine in Gang zu setzen und Anstöße bei der Ausbildung zu geben.

* * * * *

An insight into the training and the basic understanding of education of 19th and early 20th century Prussian military oboists with particular focus on their influence on the emergence of civilian concert bands.

Prussian military bands were very well organized in terms of structures and buildup. Numerous decrees and provisions regulated many things which today lie within the responsibilities of the individual musical director. What exactly were the duties of the military oboists and how were they trained for their decade long services in the Prussian military? Taking various contemporary documents into account I am going to talk about the technical and also the presumed pedagogical training of Prussian conductors. How were they able to process and communicate their knowledge so that it was appropriate for the target group? Was this part of their training or individual skill? Were they able to convince their musicians that what they were teaching was right or did the musicians simply comply because of the chain of command?

Furthermore I am going to take a look at how far the musical directors gave an impetus to the development and training of civilian concert bands.

* * * * *

Björn Jakobs, geb. 1975, studierte Erziehungs- und Musikwissenschaften, Politik, Schul- und Orchestermusik (HF Pauken/Schlagzeug) an der Universität und Musikhochschule des Saarlandes. Neben seiner Tätigkeit als Studienrat im saarländischen Schuldienst war er zwischen 2007 und 2013 als Theaterpädagoge für Musiktheater und Darstellendes Spiel am Saarländischen Staatstheater beschäftigt.

Zurzeit promoviert Björn Jakobs bei Prof. Dr. Damien Sagrillo über die Entwicklung und Entstehung der Blasmusik im südwestdeutschen Raum. Weiterhin ist er Kreisdirigent des Bundes Saarländischer

Musikvereine und leitet zur Zeit mit dem 70 köpfigen Schülerorchester Wadgassen ehrenamtlich eines der größten Jugendblasorchester der Region.

Björn Jakobs, born 1975, graduated in musicology, education and political science as well as school music and orchestra music (percussion) at Saarland University and at the Saarland University of Music (Germany). Besides working as a secondary-school teacher, he also was a theatre teacher at Saarländisches Staatstheater from 2007 until 2013. Björn Jakobs is currently doing a doctorate at Luxembourg University on the origin and development of wind music in Saarland (Germany).

Hommage an Adolphe Sax

Die Einführung des Saxophons in den deutschsprachigen Ländern sowohl im musikpraktischen als auch im musikpublizistischen Bereich begann erst viele Jahre nach seiner Präsentation im Jahre 1842.

Eine diesbezüglich überaus wertvolle Quelle stellt die *Zeitschrift für Instrumentenbau* (ZfI) dar, die 1880 in Leipzig von Paul de Wit (1852-1925) gegründet wurde, der im niederländischen Maastricht geboren, als Zwanzigjähriger nach Leipzig kam, im Verlagswesen volontierte und zusammen mit Oskar Laffert die ZfI gründete, und damit ein zentrales Organ für die gesamte Musikinstrumentenbranche schuf. Kontroversen Themen ging die Redaktion der Zeitschrift ebenfalls nicht aus dem Wege und druckte im 5. Jahrgang 1884/85 eine Kritik aus dem *Leipziger Tageblatt* über ein Konzert des *Siebenbürgisch-deutschen Saxophon-Quintetts* nach, in der den Saxophonen fehlender seelischer Schmelz vorgeworfen wird, und die mit der Prophezeiung endet: „Aber wenn schon in Frankreich die Meinung über den Werth des Saxophons eine ziemlich geteilthe ist, in Deutschland glauben wir erst recht nicht, dass seine Lorbeeren blühen, und ein Lehrstuhl an unseren Conservatorien wird ihm wohl nimmer beschieden sein.“ (S. 296)

Im 6. Jahrgang 1885/86 kommt im Gegenzug mit einem Leserbrief unter der Überschrift *Die Bedeutung der Saxophone für die Militärmusik* der Kapellmeister August Kalkbrenner (1847-1908) vom Infanterieregiment Nr. 81 in Frankfurt am Main zu Wort. Kalkbrenner verweist auf Militärkapellen in Frankreich, Belgien, Holland, Italien, Spanien und Japan, in denen Saxophone bereits verwendet werden und fordert ihre Einführung in die deutschen Militärmusik mit folgender Begründung: „Die Verbindung des Saxophons mit den Holzblasinstrumenten würde denselben mehr Rundung verleihen, im Verein mit den Blechblasinstrumenten würden deren schmetternde und schneidende Klänge im Forte gemildert werden.“ (S. 261)

Vom 9. Jahrgang 1888/89 an schrieb der in Eupen als Gymnasialprofessor für Sprachen und Erdkunde tätige Wilhelm Altenburg (1835-1914) als ständiger Mitarbeiter Beiträge für die ZfI.. Den Lesern der ZfI stellte er sich erstmalig mit einem Beitrag *Zur Kenntnis der Saxophone und der Sarrusophone* vor. An eine Einführung der Saxophone in Deutschland glaubte Altenburg zu diesem Zeitpunkt noch nicht, verwies aber auf das badische Leib-Grenadier-Regiment Nr. 109, das unter der Leitung des königlichen Musikdirektors Adolf Boettge (1848-1913) für bestimmte Effekte, historische Suiten usw. ein Saxophon-Quartett eingeführt hatte. Eine Besprechung dieser Konzerte finden wir im 11. Jahrgang 1890/91 unter der Überschrift *Adolf Boettge's historische Musikaufführungen und die dabei verwendeten älteren und neueren Instrumente*. Altenburg zieht folgendes Resümee: „Daher zum Schluß nur noch ein paar Worte über die Saxophone. Die Böttge'schen Instrumente sind aus Paris bezogen, was sich wohl aus dem Umstände erklärt, daß damals die Heckel'schen Saxophone noch nicht hinlänglich bekannt waren. Mit der Handhabung dieser Tonwerkzeuge betraute Boettge seine vorzüglichsten Clarinettisten, bzw. Alt- und Baßclarinettisten, die allerdings das abweichende Böhm'sche Griffsystem sammt dem Gebrauch der wechselnden Octavklappen und den besonders für die untere Octave erforderlichen weicheren Ansatz zu bemeistern hatten. Leichter würde die Sache sich gestalten, wenn Heckel die erwünschte Anregung erhielte, die Construction seiner Clarina mit dem deutschen Oboe-Griffsystem auf Alt-, Tenor- und Bariton-Saxophone auszudehnen.“ (S. 209)

Zunächst hatte sich Wilhelm Heckel am 8. Dezember 1889 eine *Anordnung von Oktavenklappen an Blasinstrumenten* vom Kaiserlichen Patentamt in Berlin für 15 Jahre patentieren lassen. Bereits einen Monat später widmete Altenburg im 11. Jahrgang 1890/91 der für den Fagottbau revolutionären Erfindung Heckels und dem neuen Instrument einen ausführlichen Artikel mit dem Titel *Die Heckel'sche Kautschuk-Ausfütterung der Holzblasinstrumente und die neue „Clarina“*: Inzwischen stellten auch andere Hersteller saxophonartige Instrumente in der Sopranlage her. Unter der Patent-Nº 83005 vom 27. September 1893 wurde für die Firmeninhaber Oscar Adler (1862-1922) und Hermann Jordan (1878-1925) ein *Zweiröhrig verkürztes Holzblasinstrument* registriert, das fortan von der Firma Oscar Adler &

Co. unter der Bezeichnung *Oktavin* hergestellt wurde. Johannes Scholtze (1873-?), Verfasser weitverbreiteter Opern- und Operettenführer, konstatierte 1901 in der Zfl unter der Überschrift *Das schönste Blasinstrument, „das Saxophon“, in Deutschland nicht eingeführt*: „Wir Deutschen stehen auf dem Standpunkte, daß unsere Kunstartentwicklung, die deutsche Kunst, und nicht zuletzt die Musik, an der Spitze der gesammten Weltkultur einherschreitet. Wenn nun die Behauptung richtig ist, so erscheint es um so unbegreiflicher, daß unsere Orchesterleiter und Komponisten nicht längst schon das über ein halbes Jahrhundert bekannte und seit etwa einem Vierteljahrhundert praktisch erprobte herrliche Blasinstrument, das Saxophon, allenthalben eingeführt haben. (...)

Während vor ganz kurzer Zeit ausschließlich Frankreich und Belgien Fabriken aufzuweisen hatten, die Saxophone bauten, befaßt sich in neuerer Zeit auch eine deutsche Firma mit dem Saxophonbau. Diese Firma baut aber die Saxophone nicht nur aus Messing-Blech, sondern auch aus Holz. Letztere Instrumente, die übrigens nur 60 Mk. inkl. Etuis kosten, werden in großen Massen nach Amerika exportiert.“ (S. 161) Bei der erwähnten deutschen Firma handelt es sich um die *Deutsche Holzblasinstrumentenfabrik Oscar Adler & Co.*, die 1901 mit der Saxophonfertigung parallel zum Oktavin begann, das weiterhin hergestellt wurde. Gegenüber der Clarina war das Oktavin mit 60 Mark deutlich billiger. Das Adlersche Sopran-Saxophon in B kostete mit 125 Mark die Hälfte einer Clarina, dennoch sind nach Sichtung alter Unterlagen durch die Seniorchefin Edith Reiter im Archiv der Firma Heckel mehr als 50 Clarina-Instrumente angefertigt worden.

Enrico Weller schreibt die Erfindung des Oktavins dem Adorfer Holzblasinstrumentenmacher Julius Jehring (1821-1905) zu, und stützt sich dabei auf eine Eingabe, die Paul Otto Apian-Bennewitz (1847-1892) im Jahre 1891 an das Kuratorium des Markneukirchner Gewerbemuseums richtete: „Das Heckel'sche Saxophon ist nun aber die nur etwas veränderte Nachahmung einer in unserem Industriebezirke ausgeführten selbständigen Erfindung einer Schnabeloboe, welche der wegen seiner Tüchtigkeit und Erfindsamkeit rühmlichst bekannte Herr Instrumentenbauer Jehring in Adorf konstruiert hat. Diese Schnabeloboe ist ein sowohl in Material, der Form, als auch in der Spielart von der französischen gänzlich abweichenden Art des Saxophons, schon seit mehr als 10 Jahren gebaut und seitdem stetig verbessert, welche es verdient, als deutscher Typus des Saxophons unter eigenem deutschen Namen SCHNABELOBOE weitere Verbreitung zu finden.“¹¹ Nun hat das zweiröhrlige Oktavin in B auch in klanglicher Hinsicht kaum Gemeinsamkeiten mit Heckels Clarina. Die Griffweise des Oktavins ist an diejenige der Klarinette orientiert und mit Hilfe von drei miteinander verkuppelten Daumen- oder Bassettklappen ist der tiefste erreichbare Ton ein notiertes kleines gis, klingend fis. Die Erweiterung des Konus von 6,5 mm am Zapfen zum Aufstecken des Mundstückes bis zur Schallstückaufnahme mit 26,5 mm ist trotz größerer Rohrlänge deutlich geringer, als diejenige der Heckel-Clarina in B, beginnend mit 8,2 mm an der Mundstückaufnahme und endend mit 42 mm zu Beginn der Schallbecherausbiegung. Die Griffloch- und Klappentonlochgrößen des Oktavins korrespondieren eher mit denen des ungarischen *Tárogató*, das im Zeitraum von 1890 bis 1895 von dem gelernten Geigenbauer Wenzel Josef Schunda (1845-1923) entwickelt wurde. János Pap hat die akustischen Eigenschaften des *Tárogatós* untersucht und festgestellt, dass sein Konus im Steigungsverlauf eher dem eines Alt-Saxophons, denn dem eines Sopran-Saxophons gleicht. Letzteres – wie auch die Clarina – hat einen stärkeren konischen Verlauf. Die Tonlöcher sind beim *Tárogató* im Verhältnis zum jeweiligen Bohrungsdurchmesser relativ klein und ähneln eher denjenigen des Fagotts.¹² Johann Stowasser (1845-?) in Budapest bot nach dem Ersten Weltkrieg in seinen Verkaufsprospekten das *Tárogató* auch in tieferen Varianten bis zum Kontrabass-Modell an. Altenburg berichtet in der Ausgabe vom 1. Juni 1902 in seinem Beitrag *Die Holzblasinstrumenten-Fabrikation in Markneukirchen und Umgebung* für die Zfl sowohl über eine Besichtigung der Fabrik von Oskar Adler, als auch über einen Besuch beim hochbetagten Oktavin-Erfinder: „Zugleich unternahmen wir einen Ausflug nach dem nahen Adorf, um dort den Nestor der

¹¹ Enrico Weller: *Der Blasinstrumentenbau im Vogtland von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen und Dokumentationen zur Geschichte eines Gewerbezweiges der Musikinstrumentenindustrie* hrsg. Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen, Horb am Neckar 2004, S. 212. (= Dissertation, Chemnitz 2002)

¹² Vergl. János Pap: *Die akustischen Eigenschaften des Tárogatós* in: *Das Tárogató, Geschichte, akustische Merkmale, Repertoire und Instrumentenbauer* hrsg. von Zoltán Falvy und Bernhard Habla, Budapest – Oberschützen 1998, S. 29. (= Musica Pannonica 3)

vogtländischen Instrumentenmacher, den trotz seiner 81 Jahre noch immer rüstigen Herrn Julius Jehring (...) aufzusuchen. – Was ein erfunderischer Kopf, der mit der erforderlichen Ausdauer und Schaffenskraft bewaffnet ist, auch bei beschränkten technischen Hilfsmitteln an seiner einfachen Werkbank zu entwickeln vermag, zeigte mir Jehring, zu meiner nicht geringen Ueberraschung, in seinem in den letzten Jahren erfundenen und fertig gestellten „Baß-Oktavin“, einem der entsprechenden konischen Progression des Sopran-Oktavins gemäß in Kontrafagottform gebauten Tonwerkzeugs. Die Baßröhre und die gekrümmten Verbindungstheile sind aus Metall, die übrigen Rohrstücke aus Holz.“ (S. 673)

Leider ist dieser Prototyp verschollen, und auch das Bass-Tárogató sah der Verfasser nur in je einem Exemplar im Konservatorium und im Nationalmuseum in Budapest. In der Heckel-Preisliste von 1907 wird neben der Clarina in Es und B nun auch ein Saxophon-Quartett angeboten. Das Sopran-Saxophon kostet in vernickelter Ausführung 355 M gegenüber 400 M für die Clarina in derselben Stimmung und Ausführung. Während der Drucklegung der Preisliste dürfte die *Heckelphon-Klarinette* bereits kurz vor ihrer Vollendung gestanden haben, fand dort aber keine Aufnahme mehr. Da auch Altenburg als Informant versagt, sind wir was die Intentionen dieser Entwicklung betrifft auf die Erinnerungen von Wilhelm Hermann Heckel (1879-1952) angewiesen: „Um der Marschmusik eine baritonale Verstärkung im Holzblassatz zu geben, bauten wir 1907 die Heckelphon-Klarinette in B. Sie sollte die dritte Klarinettenstimme übernehmen, die teilweise mit einer im Klang zu schwachen Altklarinette besetzt wurde. Die Heckelphon-Klarinette ist ganz aus Holz gefertigt und hat ein Schnabel-Mundstück mit einfachem Rohrblatt. Sie hat eine stark konische Bohrung nach der Art des Alt-Saxophons und überbläst vermöge ihres Konus in Oktaven, nicht in Duodezimen, wie die zylindrische Klarinette. (...) Die Heckelphon-Klarinette ersetzt wegen ihres weittragenden Tones bei richtiger Anwendung zwei Klarinetten; mit dem Saxophon verglichen, ist ihr Klang nicht kurz und blechern, sondern rundig und weittragend. Man könnte das Instrument als ein Holz-Saxophon bezeichnen, alsdann müßte man es in Es stehend angeben. Wir nennen es als in B stehend, da die Griffeweise der des unteren (Schalmei-) Registers der Klarinette entspricht.“

Zu einer etatmäßigen Einführung in die Militärmusik kam es nicht, da zum 1. Oktober 1911 eine Reduzierung der Militärmusikerstellen in den Musikkorps seitens des Kriegsministeriums verfügt wurde, die auch den Wegfall der dritten Klarinettenstimme vorsah. In der Zfl. lesen wir aus der Feder von H. Coerper erst im 40. Jahrgang 1919/20 über die neue Erfindung in der Nachfolge des Heckelphons: „Konische Klarinetten sind auch von anderen Instrumentenbauern konstruiert worden, so z.B. neuerdings von der Firma Heckel (Heckelphon-Klarinette und Heckelphonklarina – Klarina ist der eigentliche Name der konischen Klarinette). Ob diese Instrumente, die als eigenartig und klangvoll gerühmt werden, eine Zukunft haben, neben den Saxophonen, weiß ich nicht. Daß sie im Tone dem Alphorn nahe kommen sollen, mag eine Empfehlung sein oder auch keine.“ (S. 993)

Nur ausnahmsweise wurde die Heckelphon-Klarinette im Bereich der Militärmusik eingesetzt.

* * * * *

Hommage an Adolphe Sax (Übersetzung: Catherine Taylor)

The introduction of the saxophone in the German speaking countries both into the music ensembles and also in publications began many years after its first presentation in 1842. Despite them, German makers tried to establish own similar constructions. One very valuable source here is the *Zeitschrift für Instrumentenbau* (Zfl), which was started in 1880 in Leipzig by Paul de Wit (1852-1925), who was born in Maastricht, Holland, came to Leipzig at the age of 20, did voluntary work in a publishing house and founded Zfl, together with Oskar Laffert, thereby creating a central organ for the entire musical instrument trade. The editorial staff at Zfl did not shy controversial themes and, in the magazine's fifth year (1884/85), they printed a critical report from the *Leipziger Tageblatt* concerning a concert given by the *Siebenbürgisch-deutschen Saxophon-Quintett* in which the sound of the saxophone was criticised as lacking in emotional sentiment and which ended with the following prophecy: “Even in France, the opinion held on the value of the saxophone is rather divided, and we in Germany do not believe for a moment that its laurels will flourish, and it will certainly never be taught at our conservatories.” (p. 296)

In the 6th year (1885/86), however, a letter to the editor was written by August Kalkbrenner (1847-1908), musical director of the 81st Infantry Regiment in Frankfurt am Main, entitled *The importance of the saxophones in military music*. Kalkbrenner refers to military bands in France, Belgium Holland, Italy, Spain and Japan, in which saxophones were already being used and demands that they should be introduced into German military music for the following reason: "If the saxophone were to be combined with the woodwind instruments, it would impart a rounder tone to the latter and, in combination with the saxophone, the blaring, piercing sound of the brass instruments would be mellowed." (p. 261)

From the 9th Year on (1888/89), Wilhelm Altenburg (1835-1914) a high school teacher of languages and geography in Eupen, was a permanent member of staff at ZfI. His first contribution to ZfI was an article entitled *Zur Kenntnis der Saxophone und der Sarrusophone* (Information on saxophones and sarrusophones). At this point in time, Altenburg did not believe that the saxophone would ever be introduced into Germany, but he made reference to the 109th Grenadier Regiment in Baden, which had introduced a saxophone quartet for special effects, historical suites etc. under the directorship of the Royal Director of Music, Adolf Boettge (1848-1913). These concerts were discussed in the 11th Year of ZfI (1890/91) in an article entitled *Adolf Boettge's historische Musikaufführungen und die dabei verwendeten älteren und neueren Instrumente* (Adolf Boettge's performances of historical music and the historical and modern instruments used in them). Altenburg sums up as follows: "Therefore, a couple of final comments on the saxophones: Boettge's instruments were purchased in Paris, probably for the reason that Heckel's saxophones were not familiar enough at that time. These instruments were played by Boettge's best clarinettists and players of alto and bass clarinets who had been required to learn the different Boehm system of fingering and the use of the various octave keys as well as the soft embouchure required, particularly for the low octave. The matter would be easier if one were to advise Heckel to extend the construction of his clarina, which uses the German oboe fingering system, to cover the alto, tenor and bass saxophones. (p. 209)

Firstly, on December 8, 1899, Wilhelm Heckel filed a patent for *An arrangement of octave keys on wind instruments*, valid for 15 years, with the Imperial Patent Office in Berlin. Only one month later, Altenburg wrote a comprehensive article entitled *Die Heckel'sche Kautschuk-Ausfütterung der Holzblasinstrumente und die neu 'Clarina'* (Heckel's rubber lining in woodwind instruments and the new 'clarina'), which appeared in ZfI Year 11 (1890/91) and was dedicated to Heckel's revolutionary invention and his new instrument: "The patent clarina, which is made of nickel-plated metal, is, of course, similar to the saxophone and, at the same time, it is rather similar to the soprano sarrusophone due to its arrangement of side openings (...). The inside diameter (bore) is, on the whole, somewhat wider than that of the saxophone. (...) I think I can already confirm from my knowledge that the sound of the clarina is possibly finer and fuller than that of the saxophone, although I am not able to draw an immediate comparison to decide on this matter." (p. 30)

Meanwhile, other manufacturers were also making instruments in the soprano register. As patent № 83005 dated September 27, 1893, the company proprietors Oscar Adler (1862-1922) and Hermann Jordan (1878-1925) registered a *short woodwind instrument with two tubes* which was manufactured from then on by the firm Oscar Adler & Co under the name *octavin*. Johannes Scholtze (1873-?), author of widespread opera and operetta guides, commented in ZfI in 1901 in an article entitled *Das schönste Blasinstrument, „das Saxophon“, in Deutschland nicht eingeführt* (The most beautiful wind instrument "the saxophone", not introduced in Germany): "We Germans are of the opinion that the development of our art, German art – and of course music – is at the top of the entire world culture. If this assertion is correct, it makes it even harder to understand why our orchestral directors and composers have not yet universally introduced the saxophone, a wonderful wind instrument, which has been known for more than half a century and practically tested for a quarter of a century. (...) Whereas, not very long ago, factories making saxophones could only be found in France and Belgium, a German company has recently started to concern itself with saxophone production. However, this firm makes saxophones not only of brass plate, but also of wood. The latter, which, by the way cost only 60 marks including cases, are exported to America in large numbers." (p. 161)

The German firm referred to is the *Deutsche Holzblasinstrumentenfabrik Oscar Adler & Co* which began producing saxophones parallel to the octavins, which they also continued to make. In comparison to the clarina, the octavin at 60 marks was much cheaper. The soprano saxophone in B flat made by Adler cost 125 marks, half the price of the clarina. Enrico Weller attributes the invention of the octavin to Julius Jehring (1821-1905), a woodwind instrument maker from Adorf, and bases this opinion on a letter written in 1892 by Paul Otto Apian-Bennewitz (1847-1892) to the Board of Trustees of the *Gewerbemuseum* in Markneukirchen: "The saxophone made by Heckel is only a slightly modified imitation of the independent invention of a beaked oboe, which was made in our industrial area by the hard-working, well-known and highly praised inventor and instrument maker Mr. Jehring in Adorf. This beaked oboe differs in material, shape and method of playing from the completely different type of the French saxophone, made for over 10 years and continually improved, which is worthy of wide distribution as a German type of saxophone in its own right and with its own German name *SCHNABELOBOE*."¹³ The octavin in B flat, which has two tubes, has nothing much in common with Heckel's clarina as far as its sound is concerned. The fingering of the octavin is based on that of the clarinet and, with the help of three interlinked thumb or bassoon keys, the lowest playable note is a written g sharp, which sounds as f sharp. Despite the greater length of the tube, the tapering of the bore from 6.5 mm at the tenon where the mouthpiece is attached to 26.5 mm at the bell attachment is far less than that of the Heckel clarina in B flat which starts at 8.2 mm at the mouthpiece attachment and ends with 42 mm at the beginning of the bell bend. The sizes of the fingering holes and key tone holes on the octavin correspond more closely to those of the Hungarian tárogató, which was developed in the period from 1892-1895 by the violin maker Wenzel Josef Schunda (1845-1923). János Pap has investigated the acoustic properties of the tárogató and discovered that the taper gradient of its bore is more similar to that of an alto saxophone than to a soprano saxophone. The latter – similar to the clarina – is more tapered. The tone holes of the tárogató are relatively small in relation to the diameters of the holes, respectively, and are more like those of the bassoon.¹⁴ After the First World War, Johann Stowasser (1845-1923) from Budapest also offered lower-pitched variants of the tárogató in his sales brochures, down to a contrabass model.

The pricelist printed in 1907 lists as further innovations in addition to the clarina in E flat and B flat offers a saxophone quartet. The soprano saxophone in nickel silver costs 355 M, in comparison to 400 M for the nickel clarina at the same pitch. When the pricelist went into print, the heckelphone clarinet must also have been near to completion, but it was not yet listed. Because even Altenburg does not provide us with any information regarding the intention underlying this development, we must rely on the memories of Wilhelm Hermann Heckel (1879-1952): "In order to strengthen the woodwind baritone register in military music, we constructed the heckelphone clarinet in B flat in 1907. It was intended to be used for the third clarinet part which used to be played by an alto clarinet which was sometimes too weak in sound. The heckelphone clarinet is made completely of wood and has a beaked mouth piece with a simple reed. Its bore is extremely conical in the manner of the alto saxophone, and because of this, it overblows in octaves, not in twelfths like the cylindrical clarinet. (...) Due to its penetrating sound, the heckelphone clarinet, if played correctly, replaces two clarinets; in comparison to the saxophone, its sound is not short and tinny, but round and penetrating. One could refer to the instrument as a wooden saxophone, but one would then have to say that it is pitched in E flat. We say that it is pitched in B flat because the fingering of the lower (shawm) register corresponds to that of the clarinet."

It was never introduced as a standard instrument in military music because, on October 1, 1911, the War Ministry ordered a reduction in the number of positions for musicians in the military corps, which

¹³ Enrico Weller: *Der Blasinstrumentenbau im Vogtland von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Investigations and documents on the history of one branch of the musical instrument industry, edited by the Verein der Freunde und Förderer des Musikinstrumenten-Museums Markneukirchen, Horb am Neckar 2004, p. 212. (= Dissertation, Chemnitz 2002)

¹⁴ C.f. János Pap: *Die akustischen Eigenschaften des Tárogató* (The acoustic characteristics of the tárogató) in: *Das Tárogató, Geschichte, akustische Merkmale, Repertoire und Instrumentenbauer* (The tárogató; history, acoustic characteristics repertoire and instrument makers) edited by Zoltán Falvy and Bernhard Habla, Budapest – Oberschützen 1998, p. 29. (= Musica Pannonica 3)

also meant that the third clarinet part was omitted. It is only in the ZfI Year 40 (1919/20) that H. Coerper writes about the new invention which succeeded the heckelphone: "Conical clarinets have also been made by other instrument makers, for example, recently by the Heckel company (heckelphone clarinet, and heckelphone clarina – clarina is the real name for the conical clarinet). I am not able to say whether these instruments, which are praised as being unique and having a beautiful sound, will have a future next to the saxophones, or not. To say that they sound rather like the alphorn may – or may not be – a recommendation." (p. 993)

The heckelphone clarinet was only used in military music and only in exceptional circumstances..

* * * * *

Guther Joppig

26.07.1943	in Arnstadt / Thüringen geboren.
1950-1960	Besuch der Grund- und Mittelschule in Bremen.
1960-1963	Lehre als Möbeltischler in Bremen. Während dieser Zeit Aufnahme des Oboenstudiums
1963-1967	Dienst als Oboist im „Heeresmusikkorps 11“ der Bundeswehr in Bremen und Fortsetzung des Studiums am „Konservatorium der Freien- und Hansestadt Bremen“. Abschlüsse: Oboen- und Privatmusiklehrer-Examen.
1967-1970	Abitur-Lehrgang am „Hansa-Kolleg“ in Hamburg.
1970-1977	Studium der Musikwissenschaft, Erziehungswissenschaft und Romanistik an der Universität Hamburg. Abschluss: Magister-Examen (M.A.). Zeitgleich Lehrauftrag für Musik im Schuldienst und Tätigkeit als „Wissenschaftliche Hilfskraft“ an der Universität Hamburg.
1974-1978	Lehrer für den Fachunterricht in Musik an der „Otto-Hahn-Schule“ in Hamburg.
1978-1979	„Lektor“ im Musikverlag „Breitkopf & Härtel“ in Wiesbaden.
1979-1987	„Studienrat“ für Musik an der „Otto-Hahn-Schule“ in Hamburg. 1984 Promotion zum Dr. phil. an der Universität Hamburg mit „Beiträgen zur Geschichte von Oboe und Fagott.“
1987-2008	Sammlungsdirektor des „Musikinstrumentenmuseums im Münchner Stadtmuseum“ bis zur Pensionierung am 31. Juli 2008.
2008-heute	Freier Mitarbeiter im „Bayerischen Nationalmuseum“ und Tätigkeit als Privatmusikerzieher für das „Museums-Pädagogische Zentrum“ in München.

Gunther Joppig

26.07.1943	born in Arnstadt / Thüringen in Germany.
1950-1960	Primary and secondary school in Bremen.
1960-1963	Apprenticeship as a cabinet-maker in Bremen and starting the study of the Oboe.
1963-1967	Oboe player in the "Heeresmusikkorps 11" of the German army in Bremen with continuous studies at the "Konservatorium der Freien- und Hansestadt Bremen". Diplomas: Oboe and music teacher.
1967-1970	Course for high-school degree.
1970-1977	Studies in Musicology, Educational science and Romance languages at the University of Hamburg. Diploma: Magister Artium. Same time teacher for music in various schools and "Wissenschaftliche Hilfskraft" at the University of Hamburg.
1974-1978	Teacher for music at the "Otto-Hahn-Schule" in Hamburg.
1978-1979	„Lektor“ of the music-publisher „Breitkopf & Härtel“ in Wiesbaden.
1979-1987	„Studienrat“ for music at the „Otto-Hahn-Schule“ in Hamburg. 1984 doctorate at the University of Hamburg with a thesis "Beiträge zur Geschichte von Oboe und Fagott."
1987-2008	Curator of the „Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum“. Pensioner since July, 31th of 2008.
2008-today	Free lance expert in the "Bayerisches Nationalmuseum" and activ as music teacher for the "Museums-Pädagogisches Zentrum" in Munich.

Die Etablierung des Saxophons im Kontext institutioneller Entwicklungen an den Musikhochschulen Wien und Graz

Das Saxophon, 1846 erbaut vom Instrumentenbauer Adolphe Sax, gilt als das jüngste Holzblasinstrument. Mit seiner eleganten Form und seinem einzigartigen Klang, den man inzwischen nahezu täglich aus den verschiedensten Medien empfängt, ist das Saxophon heute kaum noch wegzudenken. Reichen die Wurzeln seines Erfinders und Erbauers von Belgien bis Frankreich, so widmet sich inzwischen eine nicht geringe Anzahl europäischer und außereuropäischer Instrumentenbauer diesem Instrument. Seine Verbreitung hat inzwischen eine gewisse globale Bedeutung, dennoch muss davon ausgegangen werden, dass es bei weitem noch nicht überall Platz gefunden hat. Auch wenn das Saxophon in vielen Ländern dieser Welt mittels Konzerten verschiedenster Genres präsentiert wird, so heißt das noch lange nicht, dass es an den dortigen Bildungseinrichtungen als Unterrichtsfach angeboten wird. Die Ursache liegt vermutlich in der jeweiligen Individualität der Kulturen, ihren unterschiedlichen Werten und der daraus resultierenden Haltung diesem Instrument und dessen Musik gegenüber. Obwohl man das Saxophon inzwischen in verschiedensten Genres etablieren konnte, gab es auch in unseren Breiten Zeiten, in denen das Spielen und Hören dieser Musik nicht erwünscht und sogar teilweise verboten war. Heute hat das Instrument dank dem Engagement jener Leute, die um die Etablierung des Saxophons kämpften, einen immensen Aufschwung erlebt. Es erfreut sich in den verschiedensten Stilrichtungen bei vielen Menschen jeden Alters besonderer Beliebtheit.

Im Zentrum des Referates stehen somit folgende Inhalte: Wie kam das Saxophon in unsere musikalischen postsekundären Bildungsanstalten in Österreich? Wer waren die Lehrenden? Welche pädagogischen Aspekte waren erforderlich? Wie gestaltete sich die Kultur- und Bildungspolitik? Und vor allem: Wie lange dauerte es tatsächlich, bis sich dieses Instrument im Speziellen an den Musikhochschulen Wien und Graz etablieren konnte? Dabei sollte der Saxophonunterricht in Form von Kursen näher in Betracht gezogen werden.

Wien

Untersuchungen zeigten, dass der Saxophonunterricht in Wien an der damaligen Akademie und in Graz am Konservatorium in den 1930er-Jahren nahezu zeitgleich erfolgte. In Wien wurde ein Kurs für Saxophon von Leopold Wlach unterrichtet, ehemaliger Absolvent der Staatsakademie im Fach Klarinette. Ziel der Kurse war, eine musikalische Bildung für Kinder und Erwachsene zu ermöglichen. Da der Kurs unter „Volkstümliche und andere Kurse“ geführt wurde, ist anzunehmen, dass das Level der künstlerischen Leistung unter denen der Studierenden lag. Diese Vermutung bezieht sich auf den zweiten Weltkrieg, denn hier wurden die volkstümlichen Kurse eingestellt, weil sie den hohen künstlerischen Ansprüchen nicht entsprachen. Der durch die Kriegsjahre unterbrochene Saxophonunterricht sollte vom Klarinettisten Rudolf Jettel im Jahre 1948 wieder aufgenommen werden. Warum es dazu nicht kam, konnte nicht vollständig geklärt werden. Ein Plakat der Akademie und darstellenden Kunst bezeugt jedoch einen Kurs für Saxophon, welcher im Sommersemester 1951 stattfand.

Dreizig Jahre später kam es abermals zu einem Gastkurs für Saxophon. Als Argument diente, das große Interesse von 23 Klarinettisten, welche ohnehin im Orchester das Saxophon spielten. Es erfolgte eine Genehmigung vom Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung zur Abhaltung eines dreiwöchigen Kurses für Saxophon im Wintersemester 1981/82 sowie 1982/83. Zur Leitung der beiden Kurse wurde der hervorragende Saxophonist Eugene Rousseau aus Amerika betraut.

Nach den Saxophonkursen von Eugene Rousseau bestand großes Interesse an der Weiterführung dieser Kurse an der Hochschule für Musik und darstellender Kunst in Wien. Der Saxophonist Oto Vrhovnik absolvierte 1977 sein Studium für klassisches Saxophon in Graz bei Prof. Peter Straub und 1979 in Paris bei Prof. Roland Auderfroy. Der erfahrene Musiker war unter anderem Mitglied der Wiener Philharmoniker und leitete im Studienjahr 1983/84 erstmals an der Hochschule für Musik und darstellender Kunst in Wien einen Kurs für Saxophon.

Durch Otto Vrhovnik konnte bereits im Studienjahr 1984/85 erstmalig ein Lehrgang für Saxophon Klassik angeboten werden. Die anfangs zeitlich beschränkte Studienrichtung Saxophon wurde auf die Zeit von 1991/92 bis 1998/99 vom Bundesministerium für Wissenschaft und Verkehr im Jahre 1998 aufgrund außerordentlicher Erfolge aufgehoben und die Studienrichtung wurde unbefristet und dauerhaft genehmigt. Univ. Prof. Mag.art. Otto Vrhovnik erlangte im Jahre 2000 an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien die ordentliche Professur für klassisches Saxophon. Durch seinen Fleiß gelang es ihm, das Saxophon an der größten österreichischen Bildungslehranstalt für Musik zu etablieren.

Graz

Der Saxophonunterricht in Graz erfolgte 1935/36 durch Charly Christof. Stilistisch gesehen war der Unterricht der Klasse für Unterhaltungs- und Tanzmusik zuzuordnen. Ziel war es, einerseits durch einheimisches und bodenständiges musikalisches Schaffen das Bildungsniveau zu steigern, andererseits konnten viele Musiker und Studierende mit Unterhaltungsmusik ihren Lebensunterhalt verbessern.

Nach dem Krieg wurde am Steiermärkischen Landeskonservatorium der Unterricht für Saxophon in den Jahren 1945/46 bis 1948/49 angeboten. Nach bisherigen Ermittlungen war die Ausbildung der Klassik zuzuordnen und unter den Schülern befand sich erstmals eine Frau. Die Lehrenden waren Bach, Schönhofer und Waldstädter.

Die Aufbruchstimmung der Nachkriegsjahre ließ eine Anzahl an Kapellen, Jazzensembles und dergleichen entstehen. Aus der Begegnung britischer Soldaten mit den Grazer Jazzmusikern entstand in der damals noch sehr schwierigen Zeit ein florierender Tauschhandel, in dem uns neben Schallplatten und Zigaretten auch Lebensmittel angeboten wurden. Unterhaltungshungrige Menschen trafen sich in den Grazer Tanzcafés. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich das Stadtpark-Café und das Café Rheingold im Roseggerhaus in der Annenstraße.

Als Zeichen politisch- kultureller, aber auch pädagogischer Veränderungen reflektierte ich als Beispiel die Gruppe der *Serenaders*. Die Mitglieder dieser Gruppe, darunter Heinz Hönig wurden letztlich auch an der Akademie für Lehraufträge im 1965 eröffneten Institut für Jazz engagiert.

Durch die Teilnahme an internationalen Jazzwochen und Jazztagen, sowie das Auftreten an Konzerten usw. erlangte das Institut bald nationales und internationales Ansehen. Es kamen zunehmend Studierende aus dem In- und Ausland, so dass es bald zur Gründung einer Studenten Big Band kam. Anhand der praktischen und theoretischen Ausbildung am Institut konnte sich zunehmend ein der Forschung zugewandtes Institut entwickeln. Das Institut für Jazz teilte sich im Jahre 1971, nach der Umstrukturierung von der Akademie in die Hochschule, in die Abteilung Jazz und in das Institut für Jazzforschung. Während die Abteilung Jazz größtenteils den praktischen Teil abdeckt, sieht das Institut für Jazzforschung ihre Aufgabe im Musikwissenschaftlichen Bereich.

* * * * *

The Establishment of the Saxophone in Reference to Development at the Conservatoires of Vienna and Graz

The Saxophone originally built in 1846 is said to be the latest woodwind invented. With its elegant shape and its unique sound which is often to be heard in various media, the saxophone today seems irreplaceable. As its roots can be retraced to Belgium and France, today the Saxophone attracts interest of many an instrument maker within Europe and beyond. In spite of the fact that its global distribution is not to be neglected, it still remains to find its place in some parts of this world. The fact that the saxophone is presented in concerts of various genres in many countries of the world does not imply that classes are held at the local educational institutions. The reason for this is likely to be found within the individual cultures, their different concepts of virtue and their mind-set in respect to the saxophone. Even though the saxophone could be established until today in various genres, there have been times when the listening to this music was not considered desirable or even forbidden right within this

country. Today the saxophone has seen a significant upturn, which would not have been possible without all the people that fought for it. It is popular with people of all ages in various genres.

Therefore the following topics have been chosen for the following lecture: How was the saxophone established at the conservatoires of Austria? Who were the teachers? What educational aspects were necessary? How did cultural and educational politics react? And last but not least: How long did it take in the end to establish the saxophone at the conservatoires of Vienna and Graz in specific? For this a closer look shall be taken on saxophone tuition especially concerning courses.

Vienna

Research has shown that the onset of saxophone classes in Vienna and Graz was almost at the same time in the 1930ies. In Vienna a course for saxophone was held by Leopold Wlach, a former student of the Staatsakademie for clarinet. The aim of the course was the musical education of children as well as adults. As the course was classified as "Volkstümliche und andere Kurse" (lit. "Folk and other music"), it seems likely that the general level did not match the students' musicianship. This assumption refers to World War II, when the courses were dismissed because they did not meet the high requirements. The saxophone courses interrupted by the war were to be picked up by Rudolf Jettel in 1948. As to why this did not happen could not be clarified. Nevertheless a poster of the Akademie der darstellenden Kunst from 1951 proves a saxophone course held during the summer semester of 1951.

Thirty years later the proclaimed interest of 23 students for clarinet led to two more courses for saxophone. The students had already been playing the saxophone in orchestra. The approval of the ministry for science and research was gained for a three weeks' course for saxophone for the winter semesters of 1981/82 and 1982/83. For these courses the brilliant American saxophonist Eugene Rousseau was engaged.

The courses of Eugene Rousseau had raised interest for a continuation of saxophone courses at the conservatoire of Vienna. The saxophonist Oto Vrhovnik had completed his degree for classical saxophone in Graz in 1977 under the lead of Prof. Peter Straub and 1979 in Paris under the lead of Prof. Roland Auderfroy. As an experienced musician he was member of the Vienna Philharmonic Orchestra. In 1983/84 he held his first course for classical saxophone at the conservatoire of Vienna.

Thanks to Oto Vrhovnik the first course of studies for saxophone could be established in 1984/85. The fixed time limit of 1991/92 to 1998/99 was removed by ministry for science and traffic thanks to its extraordinary success. The course of studies was then authorized permanently and without time limits. In 2000 Univ. Prof. Mag.art. Oto Vrhovnik was granted professorship for classical saxophone. His diligence allowed him to establish the saxophone at Austria's biggest conservatoire.

Graz

In Graz Saxophone courses were held in 1935/36 by Charly Christof. The genre he taught can be classified as entertainment and dance music. The aim was on the one hand to raise educational standards by native and down-to-earth music; on the other hand many a student could improve their income that way.

After World War II courses for saxophone were held at the styrian conservatoire from 1945/46 to 1948/49. On-going research suggests that the genre was classic and that for the first time a woman was to be found among the students. Teachers were Bach, Schönhofer and Waldstädter.

The sensation of a new dawn during the first years after the war led to the foundation of many bands, jazz ensembles and the like. The encounter of British soldiers and jazz musicians from Graz let barter trade flourish. The musicians were offered e.g. processed discs and cigarettes. People looking for amusement met in various restaurants with dancing within Graz. The Stadtpark-Café and the Café Rheingold to be found in the so-called "Roseggerhaus" were especially popular.

As an example for political and cultural changes the Group *Serenaders* shall be discussed. In the end the members of this group (one of them was Heinz Höning) were engaged by the Institute for Jazz founded in 1965.

By participation at international jazz weeks and jazz days as well as performances during concerts and the like the institute soon gained national and international reputation. More and more students from within the country and beyond came and soon a student big band was founded. The theoretical and practical education raised the possibility of a science based institute. The Institute for Jazz was divided in 1971, after the college was converted from a "Akademie" to a "Hochschule". The two parts are the Department for Jazz and the Institute for Jazz Research. While the Department for Jazz does practical education, the Institute for Jazz Research concentrates on music sciences.

* * * * *

Irmgard Judmaier MA wurde 1962 in Knittelfeld geboren. 2003 bis 2007: IGP Studium (zkF „Saxophon“) mit dem Schwerpunkt fach „Elementare Musikerziehung“ am J.J.-Fux Konservatorium in Graz. 2008: Studentin an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz Anerkennung einer wissenschaftlichen Bachelorarbeit in IGP mit dem Thema „Das Saxophon“. 2007 bis 2009 Lehrgang für Elementare Musikpädagogik mit dem Schwerpunkt „Integratives und therapeutisches Musizieren“ am J. J.- Fux- Konservatorium in Graz. 2009 bis 2013: Studium an der Alpen-Adria-Universität in Klagenfurt im Fach Angewandte Musikwissenschaft (Master of Arts).

Irmgard Judmaier was born in 1962 in Knittelfeld. From 2003 to 2007 she studied instrumental and vocal pedagogics (special qualification: saxophone) with the emphasis on elemental musical education at the J.J.-Fux Konservatorium in Graz. In 2009 she was accepted at the University for Music and Performing Arts Graz and wrote her bachelor thesis on the topic "The Saxophone". From 2007 to 2009 she studied elemental musical pedagogics with the emphasis on playing music integratively and therapeutically at the J.J.-Fux Konservatorium in Graz. From 2009 to 2013 she went to the Alpen-Adria-University in Klagenfurt. In 2013 she finished her Master of Arts in Applied Music Sciences.

“The John Adaskin Project: Canadian Music in Schools”

John Adaskin (1908-1964) was one of three brothers who played leading roles in Canadian music as performers, conductors, composers and administrators. A cellist, he had a substantive professional career, including more than a decade as a member of the Toronto Symphony Orchestra. From 1943-61 he worked as a music producer for the Canadian Broadcasting Corporation (CBC). During the 1950s he organized and produced the nationally broadcast CBC series' *Opportunity Knocks* and *Singing Stars of Tomorrow*, which launched the careers of many young Canadian performers and composers. In 1961 he became the executive secretary of the Canadian Music Centre (CMC).

At the CMC, Adaskin initiated the “Graded Educational Music Plan”, a project that graded and evaluated Canadian repertoire in all genres according to its suitability for student performers. When he died suddenly in 1964, this project was re-named the “John Adaskin Project” in his honour, and continues to this day.

The John Adaskin Project has three fundamental goals:

1. To acquaint music educators with Canadian music currently available and suitable for student use.
2. To promote the publication of additional repertoire.
3. To encourage composers to add to the repertoire.

Since its inception, the John Adaskin Project has commissioned dozens of new compositions in many genres, including: string orchestra, choir, band, chamber ensembles, solo works with piano accompaniment, etc. Additionally, it has supported the publication of many compositions that were not specifically Adaskin commissions, and has published 15 finding lists to assist music educators in locating recommended works.

This paper will describe the history and operation of the John Adaskin Project and will focus on the commissioned band works at the three levels specified.

* * * * *

“Das John Adaskin Project: Kanadische Musik in Schulen”

John Adaskin (1908-1964) und seine beiden Brüder spielten führende Rollen in der kanadischen Musikindustrie als Musiker, Dirigenten, Komponisten, und Organisatoren.

Als Cellist hatte John Adaskin eine beeindruckende und erfolgreiche Karriere, unter anderem spielte er zehn Jahre für das *Toronto Symphony Orchestra*.

Von 1943-61 war er Musikproduzent für die *Canadian Broadcasting Corporation* (CBC). In den 1950zern organisierte und produzierte er die national ausgestrahlte CBC Serie *Opportunity Knocks* und *Singing Stars of Tomorrow*. Diese Serien verhalfen vielen jungen kanadischen Musikern und Komponisten zu einer Karriere.

1961 wurde Adaskin zum Exekutivsekretär im *Canadian Music Centre* (CMC) ernannt. In seiner Zeit beim CMC gründete Adaskin den *Graded Educational Music Plan*, der kanadisches Musikrepertoire in allen Genres nach seiner Eignung für den Schulunterricht bewertete. Als er 1964 plötzlich verstarb, wurde das Projekt zu seinen Ehren in das *John Adaskin Project* umbenannt, unter dem es heute noch fortgeführt wird.

Das *John Adaskin Project* hat drei wesentliche Zielsetzungen:

1. Musikpädagogen sollen mit der zur Verfügung stehenden und für den Schulunterricht geeigneten kanadischen Musik vertraut gemacht werden
2. Zusätzliches Repertoire soll öffentlich zugänglich gemacht werden
3. Komponisten sollen ermutigt werden weiteres Repertoire zur Verfügung zu stellen

Seit seiner Gründung hat das *John Adaskin Project* viele neue Kompositionen in verschiedenen Genres in Auftrag gegeben, darunter für Streichorchester, Chor, Musikgruppen, Kammermusik, und Solo-Werke mit Klavierbegleitung.

Zusätzlich wurde die Veröffentlichung vieler Kompositionen gefördert, die nicht direkt von dem *John Adaskin Project* beauftragt wurden. Darüberhinaus wurden 15 Indexlisten veröffentlicht, die es Musikpädagogen erlaubt empfohlene Werke leichter zu finden.

Diese wissenschaftliche Arbeit beschreibt die Geschichte und Arbeitsweise des *John Adaskin Project*. Die in Auftrag gegebenen Stücke für Musikgruppen stehen dabei im Vordergrund und werden anhand der oben genannten Zielsetzungen analysiert.

* * * * *

Keith Kinder is currently Professor of Music and Director of the School of the Arts at McMaster University in Hamilton, Ontario, where he conducts the McMaster Chamber Orchestra and the McMaster Concert Band, and is responsible for the Music Education program. Prior to his appointment at McMaster, Dr. Kinder served on the faculty of the University of Prince Edward Island, and taught instrumental music in the schools of Nova Scotia. He holds degrees from the University of Western Ontario (B. Mus. - Mus. Ed.), Northwestern University (M. Mus. - Trombone Performance), and the University of Colorado (D.M.A. – Instrumental Conducting).

An internationally recognized researcher on wind band music, Dr. Kinder appears regularly at conferences all over the world and publishes in international journals dedicated to his research interests.

He is the author of *Best Music for Chorus and Winds* (Manhattan Beach), *The Wind and Wind-Chorus Music of Anton Bruckner* (Greenwood), *Prophetic Trumpets: Homage, Worship and Celebration in the Wind Band Music of Richard Wagner and Franz Liszt* (Pendragon), and *This Awareness of Beauty: The Orchestral and Wind Band Music of Healey Willan* (Wilfrid Laurier University Press).

Keith Kinder ist derzeit Musikprofessor und Direktor der School of the Arts, McMaster University in Hamilton, Ontario. Dort leitet er als Dirigent das McMaster Chamber Orchestra und die McMaster Concert Band. Außerdem ist er für die Musiklehre an der Universität verantwortlich. Bevor er zur McMaster University kam, lehrte Dr. Kinder an der Musikfakultät der University of Prince Edward Island. In dieser Zeit unterrichtete er ebenfalls Instrumentalmusik in diversen Schulen Nova Scotias. Er erhielt seinen Bachelor of Music – Music Education an der University of Western Ontario, seinen Master of Music – Trombone Performance an der Northwestern University und seinen Doctor of Musical Arts – Instrumental Conducting an der University of Colorado. Als international anerkannter Forscher der Blasmusik hält Dr. Kinder regelmäßig weltweit Vorträge und veröffentlicht Beiträge in internationalen Fachblättern. Dr. Kinder ist unter anderem Autor von *Best Music for Chorus and Winds* (Manhattan Beach), *The Wind and Wind-Chorus Music of Anton Bruckner* (Greenwood), *Prophetic Trumpets: Homage, Worship and Celebration in the Wind Band Music of Richard Wagner and Franz Liszt* (Pendragon), und *This Awareness of Beauty: The Orchestral and Wind Band Music of Healey Willan* (Wilfrid Laurier University Press).

Perspectives on Military Music Education in Finland 1918-1995

Before the municipal music institute system started in Finland in the 1970s, the military music training was the best and sometimes only way to obtain education in wind music instruments. During the almost eight decades, from 1918 to the abolition of the system in 1995, the defence forces trained well over 2.000 young boys to become professional military musicians. Some of these boys studied at the Military Music School but most of them were trained in the military bands as apprentices.

This presentation is a follow-up to my paper in IGEB Conference in Echternach six years ago. There I presented at that time ongoing collecting project, organized by the Finnish Military Music Guild and the Folklore Archives of the Finnish Literature Society, with a view to gather memories of the former military music school students and band apprentices. The project aimed to collect and preserve oral tradition told by the music students themselves and transmit their experiences to the future generations.

Now this collecting project is finished and it resulted totally 800 pages of memories from 60 respondents. Most of the respondents were apprentices in the 1940's, 50's and 60's but the material includes some earlier stories too. However, the younger generations didn't send any memories to the collection project. This gap will be filled by interviews in the near future. The collected material is filed in the Folklore Archives where it is freely available for researchers.

My aim in this paper is to present the collecting results and examine some aspects of military music education from the young apprentices' point of view. Some interesting points are, for example: How did young boys become military band apprentices? How was the teaching organized and was it professionally? How did apprentices adapt to military life? Were they treated fairly? Did they continue their career as professional musicians or did they have to learn some other occupation after schooling?

* * * * *

Ausbildung in Militärmusik in Finnland zwischen 1918-1995

Bevor kommunale Musikinstitute in Finnland eingerichtet wurden war das Militär oft der beste und auch einzige Weg Blasinstrumente spielen zu lernen. Während fast 80 Jahren, von 1918 bis 1995, hat das Militär über 2.000 professionelle Militärmusikanten gebildet. Einige der jungen Soldaten studierten bei der Musikschule des Militärs, aber die meisten trainierten in Militärbands als Lehrlinge.

Meine Präsentation ist ein Follow-up zu meinem Vortrag bei der IGEB Conference in Echternach vor sechs Jahren indem ich den Sammlungsprozess von Memoires von ehemaligen Studenten der Militärmusikschule und der Lehrlinge der Militärbands erläutert habe. Die Absicht des Projekts, organisiert von der Finnischen Militärmusikgilde und den Folklorearchiv der Finnischen Literaturgesellschaft, war die mündlichen Geschichten der ehemaligen Studenten zu sammeln und bewahren, und sie an die neuen Generationen zu übertragen.

Dieses Sammlungsprojekt ist jetzt fertig, 800 Seiten von Memoires von insgesamt 60 Befragten. Die meisten Memoires stammen von Lehrlingen aus der 1940er, 50er und 60er Jahren, aber das Material enthält auch Geschichten von noch früheren Zeiten. Die jüngeren Generationen haben leider keine Erinnerungen geschickt, deswegen werden bald Interviews stattfinden um auch neuere Memoires zu erhalten. Das gesammelte Material wird im Folklorearchiv archiviert wo Forscher es frei benutzen können.

Mit meinem Vortrag versuche ich die Resultaten dieser Sammlungsarbeit zu erläutern, und einige Aspekte der Militärmusikausbildung vom Standpunkt der jungen Lehrlinge zu erklären. Einige

interessante Punkte sind z.B.: Wie sind die Jungen als Lehrling gelandet? Wie war das Lehren organisiert, war es professionell? Wie haben sich die Lehrlinge an das Militärleben angepasst? Sind sie misshandelt geworden? Haben sie nach dem Militär als professionelle Musiker gearbeitet oder sind sie eine neue Schulung durchgegangen?

* * * * *

Kari Laitinen has a MA in musicology from the University of Helsinki and is currently preparing his thesis on the history of Finnish military music in the 18th century. He has worked for several years as an information manager at Music Finland, where he has specialized, for example, in sheet music promotion and Finnish wind band music. He is also a vice president of the Military Music Guild of Finland and the author of its 20th anniversary history.

Kari Laitinen ist Magister von Musikologie von der Universität Helsinki und bearbeitet zurzeit an seiner Doktorarbeit mit dem Thema: die Geschichte finnischer Militärmusik in den 18. Jahrhundert. Er ist seit mehreren Jahren als Information Manager beim Music Finland tätig. Er ist Expert in Promotion von Notenmusik und finnische Blasmusik. Er ist auch Vizepräsident der finnischen Militärmusikgilde und hat die 20. Jubiläumshistorik der Gilde geschrieben.

Aktuelle Forschung zum Thema Chor und Singen in Deutschland

Mehrere Millionen Menschen in Deutschland singen in organisierten Vereinen. Millionen mehr singen im privaten informellen Bereich. Auch wenn die Anzahl der Blasmusik betreibenden Menschen geringer sein dürfte, so ist der Vergleich mit dem organisierten Singen doch reizvoll, denn einige Forschungsergebnisse dürften sich überschneiden. Sowohl Singen als auch gemeinschaftliches Musizieren erfordern soziale Interaktion mit und ohne musikalischen Bezug sowie musikalische und pädagogische Führung durch einen Dirigenten. Es werden einige aktuelle deutsche Studien vorgestellt, die mit (Chor)Singen in Verbindung stehen und möglicherweise in Methode und Ergebnis interessant für Bläser sein dürften. Dabei geht es sowohl um die Motivation der Menschen zum Singen/Musizieren als auch um Messung von Kompetenzen von Laiensängern sowie um die gestische Zusammenarbeit von Dirigenten und Sängern. In der Diskussion wird die Übertragbarkeit von Ergebnissen aus Forschung zum Chorsingen auf die Blasmusik thematisiert, und es wird für mehr Zusammenarbeit in der Forschung zum Laienmusizieren/-singen geworben.

* * * * *

Current German research on choir and singing

Several million individuals in Germany sing in organized choirs. Many millions more sing informally in their private home environments. Although the number of people practicing band/brass instruments is likely to be much lower, a comparison with organized singing is appealing as some research results in both areas might be overlapping. Communal singing as well as music making require social interaction with explicit musical or extra-musical connotations, and they involves artistic and pedagogical leadership by a conductor. In this presentation some current German research studies on (choir)singing will be reported of which the methods and results could interest band/brass instrumentalists. These studies deal with motivation of people to sing/make music, measurement of competencies among amateur (everyday) singers, and the gestural communication of conductors and singers. The discussion will probe the generalizability of research findings in vocal performance on band/brass playing, and I will argue for more interchange of the research discourses on amateur music making and singing.

* * * * *

Prof. Dr. Andreas Lehmann Professor für Systematische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik Würzburg. Im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule ist er an der Ausbildung von Musiklehrern an allgemeinbildenden Schulen und Musikschulen beteiligt. Er unterrichtet u. a. Musikpsychologie und -soziologie. Seine Forschungsschwerpunkte, zu denen er international publiziert, betreffen musikalische Entwicklung von Kindern und Jugendlichen, Üben und das Laienmusizieren.

Dr. Andreas Lehmann is professor of Systematic Musicology at the Hochschule für Musik in Würzburg. He teaches music psychology and sociology of music. He has published internationally on topics regarding musical development of children and adolescents, practice, and amateur music making. Lehmann coauthored a textbook published by Oxford University Press in 2007 under the title "Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills".

MILHEIRO Maria Helena, Portugal

“One for all, all for the Música Nova” – a case study

The Wind Bands in Portugal are secular institutions, responsible for the initial training of most wind players. The disinterest musicological studies revealed by this reality is explained with the persistence of an essentialist and cultural paradigm that excludes practices situated between academic and popular domains.

As a result of my master's dissertation, this communication explores the process of teaching music in the community bands in Portugal, through qualitative and quantitative methods. It is part of a case study conducted in Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova and it is part of one project in Ethnomusicology Institute – Center for Music and Dance at the University of Aveiro. I will describe all the processes involved in my dissertation, including the results of one inquiry directed to teachers from the conservatories and music schools in Portugal that belong or belonged to a wind band.

It fits in a larger study comprising Philharmonic activity in the municipality of Ílhavo. My contribution is limited to the teaching and learning of music in the wind bands and to the performative activity of Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova throughout 2012, trying to ascertain the impact of the musical education in the wind bands in the musical life in Portugal, particularly in the training of professional musicians.

The study of the dissertation departed from two types of questions: the ones related to the case study and the ones referring to the national level of the Philharmonic movement. So, are the following: what is the Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova? What musical activities are developed? In which social contexts the band participates? What is the impact of wind bands in the initial formation of wind instrumentalists who teach in conservatories in Portugal? How is education provided by these bands? What kind of skills are valued? In what way conservatories and bands complement themselves in the training of musicians?

It consists on a literature search for collecting information about the Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova in local journals and monographs; archival research on other assets (including the books of minutes, scores and collection of photographs, among other documentation), and the joint exploration of methods of extensive research – conducting an inquiry among teachers of wind instruments and percussion of conservatories and music schools with parallel teaching in Portugal and structured interviews with some of these teachers – and fieldwork, with participant observation throughout the year 2012, integrating the Banda dos Bombeiros Voluntários de Ílhavo – Música Nova as a flutist in the classes, rehearsals and concerts, learning a new instrument. I also carried out an ethnography of a performance of the institution.

* * * * *

“Einer für alle, alle für die Neue Musik, – eine Fallstudie

Die Philharmonischen Orchester sind Jahrhunderte alte Institutionen in Portugal, die für das Erlernen von Blasinstrumenten verantwortlich sind. Das Desinteresse, das die Musikwissenschaft ihr zuteilt, erklärt sich aus einer sehr einseitigen Sichtweise der Kultur, die alles ausschließt, was zwischen einer so genannten „gelehrten“ Musik und der Folklore befindet.

Dieser Vortrag möchte die Lehre der Musik dieser Philharmonischen Orchester in Portugal durch qualitative und quantitative Methoden erklären, was auch das Thema meiner Master-Dissertation darstellt. Ein Teil dieser Studie wurde mit Hilfe des Orchesters der Freiwilligen Feuerwehr von Ílhavo – Música Nova – im Rahmen des Projekts MIMAR innerhalb des Instituts Ethnologischer Musik (*Centro de Estudos em Música e Dança*) der Universität von Aveiro durchgeführt. Ziel dieser Dissertation ist es den

gesamten Prozess, der dabei beteiligt ist, zu beschreiben, wobei auch die Ergebnisse einer Umfrage bei den Lehrern der Musikschulen und Musikhochschule miteinbezogen werden, zu denen die Philharmonischen Orchester gehören.

Diese Untersuchung gehört zu einer weiterführenden Studie, die die gesamte Aktivität der Orchester in der Gemeinde von Ílhavo umfasst. Mein Beitrag beschränkt sich jedoch auf den Lehr- und Lernprozess der Philharmonischen Orchester und ihre Aktivität in Bezug auf die sogenannte „Neue Musik“ (*Música Nova*) während des Jahres 2012, wobei die Auswirkungen der Philharmonischen Orchester besonders in Hinblick auf die Lehre und Ausbildung von professionellen Musikern und das musikalische Leben in Portugal betrachtet werden.

Die vorliegende Studie geht von verschiedenen Fragen aus, die sich in 2 Gruppen aufteilen, zum einen die Frage nach der „Neuen Musik“ (*Música Nova*) und zum anderen in Bezug auf einen landesweiten Plan im philharmonischen Metier. Soweit stellen sich die folgenden Fragen: Woraus besteht eigentlich das Philharmonische Orchester der Freiwilligen Feuerwehr von Ílhavo? Welche Aktivitäten werden angeboten? In welchen sozialen Kontexten stehen sie? Welche Auswirkungen haben sie bei der Lehre der Blasinstrumente, die in den Konservatorien in Portugal gelehrt wird? Wie vollzieht sich der Lernprozess, der im Orchester stattfindet? Welche Kompetenzen werden bevorzugt? In welcher Hinsicht ergänzen sich Konservatorien und Orchester bei der Ausbildung der Musiker?

So versteht sich diese Studie als Recherche nach Informationen über das Orchester der Freiwilligen Feuerwehr von Ílhavo – *Musica Nova* in lokalen Zeitungen und Monografien, in Archiven verschiedener Institutionen (genauer gesagt in Aufzeichnungen, Partituren und Fotosammlungen), und in einer ausführlichen Umfrage bei Lehrern von Blas- und Schlaginstrumenten der Konservatorien und Musikschulen mit pädagogischen Parallelen in Portugal aus Interviews einiger dieser Lehrer und Beobachtungen während des Jahres 2012 bei der Freiwilligen Feuerwehr von Ílhavo als Flötistin während des Musikunterrichts, während der Proben und Konzerten.

* * * * *

Maria Helena Milheiro was born in Coimbra, Portugal, in 1985 and began her musical education in 1995 at the Conservatory of Music of Coimbra, in violin. She holds two bachelors, in Music Education by the Higher School of Education of Coimbra (2007) and in Music – Musicology at the University of Minho, Portugal (2011), having finished her master degree in Music – Musicology/Ethnomusicology at the University of Aveiro, Portugal (2013).

Since September 2007, she has been teaching music in schools to young children and teenagers and between September 2012 and August 2013 she participated in the project "Music between: the 'orfeonismo' movement and choral singing in Portugal (1880-2013)" financed by the Foundation for Science and Technology, Portugal, on the the Institute of Ethnomusicology – music and dance, Aveiro, Portugal.

Helena participated has a lecturer in a few conferences in Portugal and Spain and has a published article in the minutes of a congress, with the title "Music Education in wind bands: a case study".

Maria Helena Milheiro wurde in Coimbra, Portugal, geboren im Jahr 1985 und begann ihre musikalische Ausbildung 1995 am Konservatorium der Musik von Coimbra, in Violine. Sie hält zwei Junggesellen, in Musikerziehung von der Higher School of Education von Coimbra (2007) und in der Musik - Musikwissenschaft an der Universität von Minho, Portugal (2011), nachdem sie ihren Master fertig in der Musik - Musikwissenschaft / Musikethnologie an der Universität Aveiro, Portugal (2013).

Seit September 2007 hat sie Musikunterricht um Kinder und Jugendliche und die zwischen September 2012 und August 2013 sie in dem Projekt "Musik zwischen: der 'orfeonismo' Bewegung und Chorgesang

in Portugal (1880-2013)" teil finanziert durch die Stiftung für Wissenschaft und Technologie, Portugal, auf dem das Institut für Musikethnologie - Musik und Tanz, Aveiro, Portugal.

Helena teilgenommen hat ein Dozent in ein paar Konferenzen in Portugal und Spanien und hat einen Artikel veröffentlicht in dem Protokoll einer Tagung mit dem Titel "Musik Education in Blaskapellen: eine Fallstudie".

MITCHELL Jon, MA/USA

Abdon Laus and the Boston Saxophone Orchestra

The founding of the Boston Symphony Orchestra in 1881 encouraged the establishment of various professional and amateur instrumental societies throughout New England in the ensuing decades. Among the more successful ones were the Fadette Ladies' Orchestra, the Boston Music Society and two wind-oriented—the Boston Flute Club and the Longy Club, America's first professional wind ensemble. The latter organization was founded by Georges Longy, principal oboist with the Boston Symphony Orchestra since 1898. The Longy Club afforded Boston not only the opportunity to hear wind chamber music performed by members of the symphony, but also on occasion to hear Elise Boyer Sweet Coolidge Hall (1853-1924), a gifted amateur saxophonist, as a featured soloist. She was also wealthy and was responsible for securing various works for saxophone from some of the best-known composers of that era.

This period of saxophone commissions stopped for two reasons: the demise of the Longy Club in 1917 (due to World War I) and the death of Mrs. Hall in 1924. Interest in reestablishing the legitimacy of the saxophone as a serious concert instrument came from within the Boston Symphony Orchestra itself. In the autumn of 1918, there was a great deal of turnover in the orchestra and a number of new performers were hired. Among them was the Algerian-born Abdon Flavien Joseph Laus (1888-1945), hired as the orchestra's principal bassoonist. Laus was an outstanding bassoonist; he had performed under Pierre Monteux at the 1913 premiere of Stravinsky's *Rite of Spring*. He also played the saxophone and, with the Boston Symphony, performed the saxophone solos on such works as the Bizet *L'Arlesienne* suites.

Laus saw opportunity and in late 1924, he founded the Boston Saxophone Orchestra, probably the first of its kind. Though the ensemble never did attract much of an audience, it was a serious venture and, if Boston concert reviews are any indication, a musical success. At its height, the ensemble numbered fifty saxophones of various sizes, from soprano to contrabass, and included string basses and organ as well. Performances were held in Boston's finest venues, including Symphony Hall. Jascha Gurwicz, the "Kreisler of the Saxophone," appeared as a featured soloist on one high-publicized concert. The orchestra was also featured on Boston Pops concerts. Unfortunately, for a variety of reasons, the organization soon faded from sight.

* * * * *

Abdon Laus und das Boston Saxofonorchester

Die Gründung des Bostons Sinfonieorchesters 1881 ermutigte die Errichtung von verschiedenen Berufs- und Amateur-Musikvereine in New England in den nächsten Jahrzehnten. Sehr erfolgreich waren zum Beispiel das 'Fadette Ladies Orchestra', die 'Boston Music Society' und zwei Vereine mit besonderer Achtung für Blasinstrumente: der 'Boston Flute Club' und der 'Longy Club', das erste Berufsbläserensemble in Amerika. Letzteres wurde von Georges Longy, dem Hauptoboisten des Boston Sinfonieorchesters seit 1898, gegründet. Der 'Longy Club' bot Boston nicht nur die Gelegenheit Kammermusik für Bläser, von Mitgliedern des Sinfonieorchesters gespielt, zu hören, sondern auch Elise Boyer Sweet Coolidge Hall (1854-1924), eine talentierte Amateursaxophonistin als Solistin anzuhören. Diese Dame war sehr reich und bestellte mehrere wichtige Kompositionen für Saxophon von verschiedenen zeitgenössischen berühmten Komponisten.

Dieser Zeit von Aufträgen für Saxophon hörten aus zwei Gründen auf: das Verschwinden des Longy Clubs (wegen des Ersten Weltkrieges) und der Tod von Frau Hall 1924. Das Interesse für die Rehabilitierung des Saxophons als wahrhaftes Konzertinstrument entstand im Schloss des Boston Sinfonieorchesters.

Im Herbst von 1918 gab es eine Reorganisation mit einer großen Personalfluktuation und manche neue Musiker wurden engagiert, unter denen der in Algerien geboren Abdón Flavien Joseph Laus (1888-1945) der als erster Fagottist angeworben wurde. Laus war ein ausgezeichneter Fagottist; er hatte bei der Uraufführung des *Frühlingsopfers* von Strawinsky 1913 unter der Leitung von Pierre Monteux gespielt. Laus spielte auch Saxophon und, mit dem Boston Sinfonieorchester spielte er die Saxophon Solos, wie zum Beispiel in der Suite *L'Arlésienne* von Georges Bizet.

Laus sah spät in 1924 eine geeignete Gelegenheit um das Boston Saxophon Orchester zu gründen. Es war vermutlich das erste Saxophon Orchester. Obwohl dieses Ensemble niemals das breite Publikum erreichte, war es ein anständiges Wagnis und, laut der Boston Presse, kannte es doch einen wahrhaften musikalischen Erfolg. Im Zenit seiner Geschichte zählte das Ensemble fünfzig Saxophone in verschiedenen Größen vom Sopran bis zum Kontrabass Saxophon und auch Kontrabässe und Orgel dazu. Es gab Konzerte in den besten Konzertsälen von Boston, inklusive der Sinfoniehalle (Symphony Hall).

Jascha Gurwich, der Kreisler des Saxophons, war einer der Solisten bei einem der mit viel Publizität angezeigten Konzerte. Das Saxophon Orchester war auch zu Gast bei den populären Boston Pops Konzerten. Leider verschwand dieses Ensemble ziemlich schnell wegen verschiedener Ursachen.

Übersetzung Francis Pieters

MURSCHINSKI Jörg, Deutschland

Kompositionstechniken in Norman Dello Joio's „Metaphrase on Lines from Shakespeare“ – Oder: Von sechs Tönen zum vollständigen Stück.

Im Gegensatz zu seinen anderen Blasorchesterkompositionen (z. B. *Scenes from the Louvre* oder *Satiric Dances*) ist Norman Dello Joios „Metaphrase on Lines from Shakespeare“ aus dem Jahr 1985 kaum bekannt. Dabei weist dieses Werk sicherlich einen der interessantesten Kompositionsansätze innerhalb seines Blasorchesterschaffens auf. Als motivische Grundlage dient Dello Joio nämlich lediglich eine Folge von sechs Solmisationssilben, William Shakespeares in seiner Komödie *Verlorene Liebesmüh* dem Schulmeister Holofernes in den Mund legt. In diesem Vortrag (in englischer Sprache) soll es in erster Linie darum gehen, wie Norman Dello Joio aus einer Keimzelle von sechs Tönen eine kapitale Komposition von zwölf Minuten entwickelt und welcher Techniken er sich dafür bedient. Überdies soll ein Seitenblick auf den Schriftsteller/Komponisten Anthony Burgess vorgenommen werden, der sich nicht nur in seiner Shakespeare-Biographie von 1970 relativ ausführlich über Holofernes' Solmisationsreihe äußert, sondern diese auch in einer seiner Kompositionen selbst verwendet.

* * * * *

Composition Techniques in Norman Dello Joio's „Metaphrase on Lines from Shakespeare“ – Or: How to Construct a Piece from Six Notes.

Unlike Norman Dello Joio's other compositions for wind band (e. g. *Scenes from the Louvre* or *Satiric Dances*) his "Metaphrase on Lines from Shakespeare" from 1985 is relatively unknown. Yet, it is in this piece that Dello Joio uses one of the most interesting approaches to composition in his entire wind band oeuvre, as there are only six notes serving as the whole thematic basis for the piece. These six notes were taken from a solfège that Holofernes, the pedant, utters in William Shakespeare's comedy *Love's Labour's Lost*. In this presentation (given in English) we will predominantly deal with the different techniques that Norman Dello Joio uses to develop a simple series of notes into a major 12-minute composition. Apart from that we will undertake a little side glance on writer/composer Anthony Burgess who not only mentions the solfège in his Shakespeare-Biography from 1970 quite elaborately, but also uses it in one of his own compositions.

* * * * *

Jörg Murschinski wurde 1973 in Welzheim geboren. Er studierte an der Pädagogischen Hochschule Ludwigsburg, der University of Derby (England) und an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen (Musikwissenschaft und Anglistik). Seine wissenschaftlichen Interessensschwerpunkte sind Instrumentation und Orchesterentwicklung in der Musik des 18. bis 20. Jahrhunderts. Von 1998 bis 2008 war Murschinski Dirigent der Concert Band der Universität Hohenheim. Von ihm stammen zahlreiche Transkriptionen und Bearbeitungen für Blasorchester. Zur Zeit arbeitet er hauptsächlich als Arrangeur für diverse Militärmusikkorps. Daneben ist er auch als Autor und Dozent tätig.

Jörg Murschinski was born in Welzheim (Germany) in 1973. He studied in Ludwigsburg (Germany), Derby (England) and Tübingen (Germany) where he earned his master degree (musicology and English studies). His main areas of interest in musicology are instrumentation/orchestration and the development of the orchestra in 18th- to 20th-century music. From 1998 to 2008 he conducted the Concert Band of the University of Hohenheim (Stuttgart, Germany). He has also created numerous transcriptions and arrangements for wind band. Currently, he is predominantly working as arranger for various military bands. Besides that, works as lecturer and author.

NIEMISTO Paul, MN/USA

The Frank Holton Band Instrument Company and the American Band Movement

Frank Holton (b 1858- d1942), who began his career as a trombone player in the traveling band, vaudeville and circus world, came to be influenced by a friend and colleague H. W. York to look into the burgeoning music industry at the end of the 1800s. In Grand Rapids, Michigan, Holton and York at first were in business together, but soon split apart with Holton moving to Chicago in 1896 where he soon built a plant.

By 1917, due to real estate and labor issues in the big city, Frank Holton made a move to the small Wisconsin town of Elkhorn, where a massive new plant and substantial joint community involvement established the town/industry partnership for many decades.

Frank Holton having no children or successors, business partners and Holton plant operatives eventually acquired the plant after his death in 1942. The new owners continued to work on establishing Holton as a major figure in the music instrument industry, hatching several advertising projects, many endorsements from famous musicians, diversification of offerings into woodwinds and percussion and other products, special projects with community bands and public school bands for "rent to own" agreements, and "Harold Hill- Music Man" scheme for bands to acquire instruments and instruction with a guarantee to have a playing band within a certain time. Some of these initiatives were more successful than others.

Holton was having some financial and management problems in the early 1960s and was offered a buy-out by the LeBlanc Corporation (Vito Pastucci) of Kenosha, Wisconsin. LeBlanc, being a woodwind instrument manufacturer, saw the acquisition of brass instrument maker Holton as a good business plan.

LeBlanc, starting to feel the economic pressure of labor costs, was attracted to the idea of importing Japanese instruments for the "school quality" lines. This substantially changed the manufacturing plans for the Holton plant, which then started producing mostly mid quality and professional instruments. In the 1960s, endorsements from the brass players in the Chicago Symphony and trumpeter Maynard Ferguson were part of the new Holton profile. The Holton-Farkas French Horn was the major attraction from the Elkhorn plant- and the company kept afloat for many years on the shoulders of this one product.

Into the 21st Century, the LeBlanc partnership ebbed with the death of Pastucci. The numerous mergers of instrument manufacturers put added pressure on smaller manufacturers like Holton to keep their profile in the market and not overspend on publicity. By 2008, the Selmer/Conn/ Steinway saw the Holton brand in brass instruments as an attractive asset. The company was sold. Some of the instrument makers moved to East Lake, Ohio, to continue building Holton trombones and French Horns under the new owner. Some sought employment in the other instrument firms in Elkhorn: Badger State Music Repair, Allied Music Instrument Supply, Getzen Brass Instruments, and Breber Music. All of these Elkhorn firms had close relationships with Holton when it was active. Many employees retired, and are still living in the Elkhorn area.

Today the Holton Plant in Elkhorn remains closed and idle, with problems in site pollution and other issues. A part of the Holton document collection is kept in the County Historical Society, with the bulk of the business papers having been acquired by the National Music Museum in Vermillion South Dakota. The Museum also has a substantial collection of Holton instruments.

My presentation examines the circumstances under which change took place in the company and in Frank Holton himself. I consider it a case study in the relationship between business, manufacturing, and the arts. Not too many conclusions can be drawn on first examination, but it appears that corporate

leadership style, external circumstances, and fashion in the music industry all led to a downward slope for Holton. I also want to take notice of the wonderful years of Holton success, the prominence of many Holton brass products, and hope that still exists for non-conglomerate instrument makers who get the business formula right.

* * * * *

Frank Holton (1858-1942), der seine Karriere als Posaunist einer Gruppe reisender Musiker in der Welt des Vaudeville und der Zirkusmusik begann, wurde von seinem Freund und Kollegen H.W. York beeinflusst, der ihn dazu ermutigte, in die aufblühende Musikindustrie des späten 19. Jahrhunderts einzusteigen.

In Grand Rapids, Michigan, waren Holton und York zunächst Geschäftspartner, trennten sich jedoch nach kurzer Zeit, und im Jahr 1896 siedelte Holton nach Chicago um, wo er schon bald eine Fabrik eröffnete. Aufgrund von Grundstück – und Personalschwierigkeiten in der Großstadt zog Frank Holton 1917 nach Elkhorn, einer Kleinstadt in Wisconsin um. Dort legten seine neue Großfabrik und deren umfangreiche Zusammenarbeit mit der Gemeinde den Grundstein für eine jahrzehntelange Partnerschaft zwischen Stadt und Gewerbe.

Da Frank Holton weder Kinder noch Erben hatte, wurde seine Fabrik nach Holtos Tod im Jahr 1942 schließlich von seinen Geschäftspartnern und Funktionären der Holton-Fabrik aufgekauft. Die neuen Besitzer arbeiteten weiter daran, Holton als bedeutende Figur des Musikinstrumentgewerbes zu etablieren, indem sie mehrere Werbeprojekte in die Wege leiteten und sich die finanzielle Unterstützung berühmter Musiker zusicherten. Auch weiteten sie das Sortiment auf Holzblas- und Schlaginstrumente sowie andere Produkte aus, starteten spezielle Mietkauf-Projekte mit Kapellen der Gemeine sowie mit öffentlichen Schulen und entwickelten das "Harold Hill Music Man" Programm, welches Kapellen beim Instrumentenkauf und Musikunterricht unterstützte – mit der Garantie, innerhalb eines bestimmten Zeitraums eine spielfähige Kapelle aufzubauen. Einige dieser Initiativen waren erfolgreich, andere weniger

In den frühen 60er Jahren hatte Holton mit einigen Finanz- und Managementproblemen zu kämpfen, weshalb die LeBlanc Corporation (Vito Pastucci) aus Kenosha in Wisconsin anbot, das Unternehmen aufzukaufen. LeBlanc - bisher Hersteller von Holzblasinstrumenten - betrachtete die Übernahme des Blechblasinstrumentenherstellers Holton als vielversprechendes Unternehmenskonzept.

LeBlanc, das als Unternehmen zunehmend den wirtschaftlichen Druck steigender Personalkosten zu spüren bekam, interessierte sich für die Idee, japanische Instrumente für das Lerninstrument-Sortiment zu importieren. Dies bedeutete eine grundlegende Änderung der Holton-Produktionspläne, so dass Holton begann, hauptsächlich Instrumente mittlerer Qualität oder aber professionelle Instrumente herzustellen.

In den 1960er Jahren war die Unterstützung der Chicago Symphony Blechbläser sowie die des Trompeters Maynard Ferguson ein wichtiger Teil des neuen Holton-Profils. Das Holton-Farkas Waldhorn war das bedeutendste Markenzeichen der Elkhorn-Fabrik, und das Unternehmen wurde viele Jahre lang von diesem einen Produkt über Wasser gehalten.

Mit Beginn des 21. Jahrhunderts und dem Tod Pastuccis verebbte die Partnerschaft mit LeBlanc. Die zahlreichen Fusionen vieler Instrumentenhersteller setzten kleinere Hersteller wie Holton verstärkt unter Druck, ihr Marktprofil aufrechtzuerhalten und nicht zu viel für Öffentlichkeitsarbeit auszugeben. 2008 sah Selmer/Conn/Steinway die Marke Holton als attraktive Anlage. Die Firma wurde verkauft. Einige der Instrumentenmacher zogen nach East Lake, Ohio, um weiterhin Holton Posaunen und Waldhörner unter dem neuen Besitzer herzustellen. Einige suchten Beschäftigung bei den anderen Firmen in Elkhorn: Badger State Music Repair, Allied Music Instrument Supply, Getzen Brass Instruments und Breber Music. All diese Firmen mit Sitz in Elkhorn hatten enge Beziehungen zu Holton in seiner aktiven Zeit gehabt. Viele Angestellte gingen in Ruhestand, und leben noch heute in Elkhorn und Umgebung.

Bis heute ist die Holton Fabrik geschlossen, steht leer und hat mit Verschmutzung des Geländes und anderen Problemen zu kämpfen. Ein Teil der Holton Dokumentensammlung befindet sich in den Händen der County Historical Society, während der Großteil der Geschäftspapiere vom National Music Museum in Vermillion (South Dakota) erworben wurde. Dieses Museum verfügt auch über eine umfangreiche Sammlung von Holton Instrumenten.

Meine Präsentation analysiert die Umstände, unter denen Veränderungen in der Firma und in Frank Holtos Leben stattgefunden haben. Ich betrachte sie als Fallstudie der Beziehung zwischen Gewerbe, Manufaktur und Kunst. Zwar lassen sich nach ersten Untersuchungen nicht allzu viele Schlussfolgerungen ziehen, doch es scheint, dass sowohl der Führungsstil der Firma als auch äußere Umstände und Trends der Musikindustrie zu Holtos Niedergang führten.

Außerdem möchte ich auch auf die wunderbaren Erfolgjahre Holtos aufmerksam machen, auf die herausragende Bedeutung vieler Holton Blechinstrumente - und auf die Tatsache, dass auch heute noch Hoffnung besteht für Instrumentenbauer mit dem richtigen Geschäftsmodell.

* * * * *

Paul Niemisto. Originally from Michigan, Paul Niemisto taught music and played in the CBC Halifax Orchestra in Nova Scotia, Canada before coming to Minnesota in 1987. At St. Olaf College has been a band conductor and teaches low brass instruments. In 1979 he founded the Cannon Valley Regional Orchestra, making this upcoming season the 35th. The Boys of America (Ameriikan Poijat) a Finnish style brass septet based in Minnesota was a project he started in 1990. In 2015 "poijat" will observe its 25th season with appearances at the WASBE Conference in San Diego among other plans. Paul has recently performed with the New Sousa Band and with the Great American Rocky Mountain Brass Band, Silverton, Colorado as a trombonist and euphonium player.

Starting with his first summer teaching trips to Finland in the early 1980's, the unique brass history of Finland intrigued him and fueled many years of research, a Fulbright Grant in 1999, and a doctoral degree. He is recipient of the Finnish Military Music Cross from the Finnish Army for his work in this effort.

He spearheaded the International Wind Music History Conference and the Vintage Band Music Festival in Northfield in 2006, 2010, and 2013, an event happening again in July 2016. In 2013, the Northfield City Council recognized him as a "Living Treasure In the Arts."

Paul Niemisto. Ursprünglich aus Michigan, lehrte Paul Niemistö Musik und spielte im Orchester CBC Halifax in Nova Scotia, Kanada, bevor er nach Minnesota im Jahr 1987. In St. Olaf College hat ein Bandleiter und lehrt geringen Blechblasinstrumente. Im Jahr 1979 die Kanone Valley Regional Orchestra gründete er, so dass diese kommende Saison die 35.. Die Jungs von Amerika (Ameriikan Poijat) eine finnische Stil Messing Septett in Minnesota war ein Projekt, das er begann in 1990. In 2015 "poijat" seinen 25. Saison mit Auftritten an der WASBE-Konferenz in San Diego unter anderem Pläne beobachten. Paul hat vor kurzem mit der New Sousa Band und mit dem Great American Rocky Mountain Brass Band, Silverton, Colorado als Posaunist und Euphonium-Spieler durchgeführt.

Beginnend mit seinem ersten Sommer Lehrfahrten nach Finnland in den frühen 1980er Jahren, die einzigartige Geschichte der Messing Finnland fasziniert ihn und angeheizt vielen Jahren der Forschung, einem Fulbright-Stipendium im Jahr 1999 und einem Doktortitel. Er ist Empfänger der finnischen Militärmusik Kreuz von der finnischen Armee für seine Arbeit in diesem Bemühen.

Er war federführend an der Internationalen Musikgeschichte Wind Konferenz und die Vintage-Band-Musik-Festival in Northfield im Jahr 2006, 2010 und 2013, ein Ereignis, wieder geschieht im Juli 2016. Im Jahr 2013 erkannte ihn der Rat der Stadt Northfield als "Living Schatz in der Kunst."

The History of Wind Bands of the North West Mounted Police

One of the most recognizable institutions in Canada is the Royal Canadian Mounted Police (RCMP). People throughout the world are familiar with the Force and its famous 'Mounties' with scarlet tunics and Stetson hats, who through folklore and dramatization, "Always get their man."¹⁵ The organization was first established as the rugged North West Mounted Police in 1873 by the fledgling country of Canada, and strove to maintain peace between settlers and First Nations in the western territories of the country, as well as protect the area from bootleggers and expansionists from American border-states.

While the new police force established posts and detachments across the Canadian prairies, music became an integral part of their lives. The first "band" of the NWMP consisted of two musicians: one member playing a fife with the accompaniment by the second member supplying a rhythm on a tin dish, with the aid of tent pegs.¹⁶ These humble beginnings provided the impetus for larger, more organized groups to form within the NWMP. Eventually the Force would boast ten volunteer bands within its operations between 1873 and 1903. These ensembles helped promote public relations within their respective detachments and communities, provided entertainment and distraction for the members, and provided ceremonial pageantry for important events such as First Nations treaty signings.¹⁷

The first official band was an ensemble of twenty volunteers who purchased their instruments on their own. These instruments were delivered to NWMP Headquarters by dogsled in 1876.¹⁸ This volunteer ensemble laid the foundation for the establishment of other ensembles across western Canada during the late nineteenth century, and these early bands eventually evolved into permanent ensembles of the Royal Canadian Mounted Police in the twentieth century.

In this paper, I shall offer a documentation as well as a summary of the important activities of these ensembles. Beyond that, I mention some of the individuals responsible for the creation and direction of these groups. In order to fully appreciate the relevance of the RCMP Band that formed and thrived in the twentieth century, one must understand the humble beginnings of the band program of Canada's national police force.

* * * * *

Die Geschichte der Blaskapellen der North West Mounted Police

Eine der bekanntesten Einrichtungen in Kanada ist die *Royal Canadian Mounted Police (RCMP)*. Die Leute über den Erdball sind mit diesem Verband (*the force*) vollends vertraut — den berühmten *Mounties* mit ihren scharlachroten Tunikas und ihren Stetson Hüten, die angesichts der Folklore und Drammatisierung "always get their man."¹⁹ Diese Organisation wurde erstmals 1873 von der damals noch relative unerfahrenen Nation Kanada als die zackige *North West Mounted Police (NWMP)* etabliert, um einerseits den Frieden zwischen den Siedlern und den Ureinwohnern des Landes (*First Nations*) in den westlichen Gebieten des Landes zu bewahren und andererseits die Gegend von Alkoholschmugglern und Anhängern der durch die amerikanischen Grenzstaaten betriebenen Expansionspolitik zu schützen.

¹⁵ The use of the term "the Force" references all forms of North West Mounted Police, Royal North West Mounted Police, and Royal Canadian Mounted Police. The actual motto of the RCMP is "Maintiens le droit" which is French for "Maintain the law."

¹⁶ John Peter Turner, *The North West Mounted Police: 1873-1893*, 2 vols. (Ottawa: Edmond Cloutier - King's Printer and Controller of Stationary, 1950), Vol. 1, 134.

¹⁷ William Beahan and Stan Horall, *Red Coats on The Prairies: The North-West Mounted Police 1886-1900* (Regina, Saskatchewan: Centax Books, 1998), 292.

¹⁸ Fred Stenson, *RCMP: The March West* (Nepean, Ontario: GPAC Entertainment, 1999), 9.

¹⁹ Der Gebrauch des Begriffes "der Verband" (*the force*) bezieht sich auf alle Formen dieser Einrichtung: *North West Mounted Police*, *Royal North West Mounted Police* und *Royal Canadian Mounted Police*. Das eigentliche Motto der RCMP lautet "Maintiens le droit" ("Wahre das Gesetz").

Der neue Polizeiverband richten Leitstellen und Abteilungen über die gesammte Prärie verteilt ein; dabei wurde die Musik zum integralen Bestandteil des Lebens der Mitglieder dieser Einrichtung. Die erste "Blaskapelle" der NWMP bestand aus zwei Musikern: ein Pfeife blasendes Mitglied mit der Begleitung eines zweiten Mitgliedes, das mittels von Zeltpföcken auf einer Zinnschale, den Rhythmus beisteuerte, während weitere Mitglieder der NWMP am Abend traditionelle Gigues tanzten.²⁰ Dabei lieferten diese bescheidenen Anfänge den Anstoß für die Bildung größerer, organisierter Gruppen innerhalb der NWMP. Allmählich, zwischen 1873 und 1903, hatte dieser Verband innerhalb seines Betriebes zehn, aus freiwilligen Mitgliedern bestehenden Blaskapellen. Die Blaskapellen halfen beim Fördern öffentlicher Beziehungen innerhalb der entsprechenden Abteilungen und Gemeinschaften; ferner lieferten sie Unterhaltung und Ablenkung für die Mitglieder und boten zeremoniellen Prunk für wichtige Anlässe, wie etwa das Unterzeichnen von Abkommen der Ureinwohner des Landes (*First Nations*).²¹

Die erste offizielle Blaskapelle war ein Ensemble, bestehend aus zwanzig freiwilligen Mitgliedern, die ihre Instrumente eigenhändig kauften. Diese Instrumente wurden 1876 durch Hundeschlitten an die Hauptquartiere der NWMP geliefert.²² Das Freiwilligen-Ensemble diente als Grundlage für die Bildung anderer Ensembles im westlichen Kanada während des 19. Jahrhunderts. Im 20. Jahrhundert entwickelten sich diese frühen Blaskapellen allmählich in bleibende Ensembles der *Royal Canadian Mounted Police*.

In diesem Vortrag biete ich eine Dokumentation sowie eine Zusammenfassung der wichtigen Aktivitäten dieser Ensembles. Ferner erwähne ich auch einzelne Personen, die für die Gründung und Leitung dieser Gruppen verantwortlich waren. Um die Bedeutung der im 20. Jahrhundert gegründeten und gedeihenden RCMP-Blaskapellen vollends einzuschätzen, ist es notwendig, die bescheidenen Anfänge des Blaskapellenprogramms des nationalen Polizeiverbandes Kanadas zu verstehen.

German Translation by Walter Kreyszig

* * * * *

Dr. **Darrin Oehlerking** is Assistant Professor of Music at the University of Saskatchewan in Saskatoon, Canada. He conducts the Wind Orchestra, and teaches courses in Conducting, Wind Literature and Music Education. He is currently President of both the Saskatchewan Band Association and Canadian Band Association. His research interests include the history of the Royal Canadian Mounted Police Bands, and the music of Charles O'Neill.

Dr. **Darrin Oehlerking** ist Assistant Professor of Music an der Universität von Saskatchewan in Saskatoon, Kanada. Er dirigiert das Blasorchester, unterrichtet Dirigieren, Blasorchester Literatur und Musikerziehung. Darrin Oehlerking ist sowohl Präsident der Saskatchewan Band Association als auch der Canadian Band Association. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Geschichte der Royal Canadian Mounted Police Band sowie die Musik von Charles O'Neill.

²⁰ John Peter Turner, *The North West Mounted Police: 1873-1893*, 2 Bände (Ottawa, Ontario: Edmond Cloutier – King's Printer and Controller of Stationary, 1950), Band 1, S. 134.

²¹ William Beahan und Stan Horall, *Red Coats on the Prairies: The North-West Mounted Police, 1886-1900* (Regina, Saskatchewan: Centax Books, 1998), S. 292.

²² Fred Stenson, *RCMP: The March West* (Nepean, Ontario: GPAC Entertainment, 1999), S. 9.

L'enseignement mutualiste de la musique en France

Né avec les idées égalitaires de la Révolution française, du souhait de faire partager au plus grand nombre le savoir musical, l'enseignement mutualiste reprend des archétypes d'enseignements spécialisés d'époques antérieures, ceux des maîtrises religieuses ou des écoles de musique militaires.

La création d'institutions entre 1795 et 1815 (le Conservatoire de Paris ou l'Ecole polytechnique), donne l'envie à des hommes de bonne volonté de transmettre des savoirs au plus grand nombre. En cela il se distingue du Conservatoire qui, pour des raisons économiques ne put aller au bout des idéaux qui l'ont fait naître. La centralisation offre cependant l'occasion de créer un corpus de méthodes unique en Europe puisqu'applicable à un vaste territoire national.

Les pratiques d'enseignement collectives venues d'Angleterre (les public schools) inspirent les créateurs de l'enseignement mutualiste français. Dans les premières décennies du XIXe siècle, ils théorisent leurs pratiques et donnent naissance, en France, à un enseignement musical original, l'orphéonisme, hors des cadres d'un enseignement officiel et élitaire, le Conservatoire.

Servie par des « apôtres », des porteurs de projet philanthropes, son développement concerne toutes les formes musicales : le mouvement choral, l'Orphéon, les fanfares puis les harmonies, mais aussi les institutions religieuses et militaires. Inscrites dans un mouvement d'éducation populaire gratuit, ces pratiques d'enseignement mutuel sont soutenues, un temps, par l'élite politique et musicale. Mais rapidement les élites musicales dénoncent leur amateurisme entaché d'incompétence. Le rejet de l'orphéonisme par le Conservatoire et l'enseignement officiel aboutit à un divorce et une condamnation des pratiques mutualistes qui iront jusqu'à leur quasi disparition dans la seconde moitié du XXe siècle.

À l'heure où les pratiques instrumentales en France sont dans une situation de stagnation et menacées d'un net recul pour des raisons économiques, les réflexions pédagogiques, l'exemplarité du succès des Orchestres à l'Ecole et des modèles latino-américain (*El Sistema*) redonnent du sens à ces pratiques.

* * * * *

The mutual educational system in French music

The mutual educational system was born from the egalitarian ideals that fed the French Revolution, and from the will to share musical knowledge with everyone. This system re-used the archetypes of specific educational systems that were set up in previously by religious and military music schools.

The development of institutions between 1795 and 1815 (The *Conservatoire de Paris* or the *Ecole Polytechnique*) gave some good men the desire to pass down their knowledge to the people. That is what distinguished this educational system from the *Conservatoire*, which couldn't fulfil the dream of its founders for economical reasons. Centralizing this system gave France the opportunity to develop a unique range of methods in Europe, as it could be implemented on a wide national scale.

The group lesson practices coming from England (public schools) inspired the funders of the French mutual educational system. During the first decades of the 19th century, they turned these practices into theory and gave birth in France to a new musical educational style, the “country band”, extending beyond the official and elitist education provided by the *Conservatoire*.

Its development was supported by “apostles” or philanthropist project leaders, and affected every type of music : choir music, country band, brass band then concert band, but also religious and military institutions. These mutual educational practices fell within a free education movement designed for the people, and were at first supported by the political and musical elite, who quickly expressed their

discontent about the lack of professionalism and the incompetence of these practices. The rejection of country band by the *Conservatoire* and by the official educational system resulted in a “divorce” and in these mutual practices being condemned, which nearly caused them to disappear during the second half of the 20th century.

As these French instrumental practices are now facing a slump and are threatened to collapse under economical reasons, the educational thinking, the example set by the success of the *Orchestres à l'Ecole* project (school bands) and by the Latino-American model (*El Sistema*) give their meaning back to these practices.

* * * * *

Patrick Péronnet est né en 1959 à Moulins (Allier).

Clarinettiste de formation, il fit ses études musicales dans la Loire et le Rhône. Il a été nommé à la direction de l'Orchestre d'Harmonie de Saint-Priest (Rhône) en 1984. Sensibilisé à la mise en valeur et la diffusion d'un répertoire original peu connu, il a développé à Saint-Priest un projet culturel original créant plusieurs œuvres contemporaines pour orchestre d'harmonie (Désiré Dondyne, Erik Thévenet, Eric Faton,...) et interprétant des œuvres patrimoniales des XIXe et XXe siècle inédites.

Ses études universitaires (Sciences de l'Homme et de son Environnement, Arts et Archéologie) l'ont amené à l'enseignement. Professeur certifié d'Histoire, Docteur en Musicologie de l'Université Paris IV Sorbonne et chercheur associé au CNRS à l'Observatoire Musical Français (Université Paris-Sorbonne), il est un spécialiste de l'histoire des ensembles d'instruments à vent aux XVIIIe, XIXe et XXe siècles (répertoires, organologie, implications politiques et sociales).

Patrick Péronnet est chef d'orchestre, arrangeur, orchestrateur et compositeur, par ailleurs co-fondateur de l'*Académie Française pour l'Essor des Ensembles à Vent* (AFEEV) où il occupe les fonctions de secrétaire.

Il a publié de nombreux articles concernant le répertoire et la sociologie des orchestres d'harmonie dans des revues spécialisées (*Journal de la CMF*, *WASBE Journal*...). Il est auteur de publications touchant les ensembles d'instruments à vent (*Berlioz et les musiques militaires*, *Traités, manuels et guides : conseils aux directeurs des ensembles d'instruments à vent aux XIXe et XXe siècle*) ou la musique romantique (*Prosper Sain-d'Arod, musique liturgique au temps des Romantiques*). Il est responsable de publication aux Editions du Petit Page (Pantin), spécialisées dans l'édition ou la réédition de partitions et livres du XIXe siècle, destinés aux instruments à vent.

PIETERS Francis, Belgium

François-Joseph Fétis and the wind band

The Belgian born musicologist and composer François-Joseph Fétis (1784-1871) has remained famous with all musicologists because of his precious *Biographie universelle des musiciens* in eight volumes, published between 1827 and 1833 with a second edition published between 1860 and 1865. But he was also the founder and editor of the Paris magazine *Revue Musicale* (1827-1833), professor of composition and librarian of the Paris Conservatoire, first director of the new Conservatory of Music in Brussels, Musical Director of the King's Music and a prolific composer, his works including 7 operas and 2 symphonies. It is less known that Fétis wrote a lot about wind bands, organized a huge military music festival in 1833 and composed wind band music. In this lecture we analyze his writings about wind bands and wind instruments, have a closer look at his role in the military music and present his wind band compositions.

* * * * *

François-Joseph Fétis und die Blasmusik

Der belgische Musikwissenschaftler und Komponist François-Joseph Fétis (1784-1871) ist weltweit gut bekannt mit allen Musikologen wegen seiner wertvollen *Biographie universelle des musiciens* in acht Bänden, verlegt zwischen 1827 und 1833 mit einer zweiten erweiterten Ausgabe (1860-1865). Fétis war aber auch der Gründer und Verleger der Pariser Musikzeitschrift *Revue Musicale* (1827-1833), Professor für Komposition und Bibliothekar am Pariser Konservatorium, der erste Direktor des Konservatoriums in Brüssel und Musikdirektor des Königs. Als Komponist schrieb er 7 Opern und 2 Sinfonien. Außerdem hat Fétis aber auch viel über Blasmusik und Musik für Bläser geschrieben. Er hat ein Riesenfestival für Militärorchester in 1833 veranstaltet und hat auch für Blasorchester komponiert. In diesem Referat analysieren wir seine Aufsätze und Publikationen über Blasorchester und Blasinstrumente. Wir untersuchen seine Rolle in der Militärmusikgeschichte und präsentieren seine Kompositionen für Blasorchester.

* * * * *

Francis Pieters (Kortrijk, Belgium 1947) has published eight books and written over 1200 articles about wind band music, over 1800 record reviews, as well as numerous CD booklets in several languages in different countries. For several years, he has produced a wind band music program in Belgium and in The Netherlands and he has given lectures on wind music in three continents. He has been editor of several wind band magazines in Belgium and in The Netherlands and is collaborator for the French wind band magazine "Journal de la CMF" since 1994 . Francis Pieters, cofounder and Past President of WASBE, organized the 2nd World Conference in Kortrijk, Belgium in 1985. His series of articles "Focus on History" in WASBE WORLD (since 2010) is internationally acclaimed. Francis is currently Vice President of IGEB since 2004.

Francis Pieters (Kortrijk, Belgien 1947) hat acht Bücher, über 1200 Artikel über Blasmusik, über 1800 CD Rezensionen und sehr viele CD Booklets in verschiedenen Sprachen geschrieben und diese sind in mehreren Ländern verlegt worden. Er hat manche Vorträge über Blasmusik in zahlreichen Ländern in drei Kontinenten abgehalten. Während mehreren Jahren war er Verfasser einer Blasmusiksendung für den flämischen Rundfunk und auch in den Niederlanden. Pieters war Redakteur für verschiedene Blasmusikzeitschriften in Belgien und in den Niederlanden und ist seit 1994 Mitarbeiter der französischen Blasmusikzeitschrift „Journal de la CMF“. Als Mitgründer und Past President der WASBE organisierte er 1985 die zweite WASBE Weltkonferenz in seinem Geburtsort. Seine Artikelreihe „Focus on History“ in WASBE WORLD (seit 2010) sind international gepriesen. Seit 2004 ist Francis Vize Präsident der IGEB.

The Harsh and Haunting Winds of 9/11 - A Conductor's Insight into *In the Shadow of No Towers: Symphony #4* (2012) by Mohammed Fairouz

On March 29, 2013, writer Steve Smith wrote in his New York Times review, "...one of America's most esteemed concert bands...came to Carnegie Hall to introduce a commissioned work with the potential to resonate well beyond the usual college circuit, Mohammed Fairouz's Symphony No. 4." Indeed, the piece written by a prolific, young, Arab-American composer, based on a graphic novel by Pulitzer prize winner Art Spiegelman, has already made waves around the world. Audiences across the United States have enjoyed performances in New York, Kansas, Ohio, Tennessee, Massachusetts, and Texas, with more planned for 2014-15 in Europe and Asia. The premiere commercial recording on the Naxos Wind Band Classics label was released worldwide and rose as high as #18 on the iTunes Classical chart. An hour-long documentary "From Concept to Concert Hall" which includes interviews with the composer and conductor, as well as a concert performance will be broadcast in several markets in the United States this year. *In the Shadow of No Towers: Symphony #4* may be one of the most important pieces in the wind band genre in the early 21st century, and is certain to become part of our standard repertoire.

On September 11, 2001, composer Mohammed Fairouz was a teenager living just a few blocks from the World Trade Center. A decade later he felt the need to express his experiences of fear, dismay, hope, frustration, and political strife through his music. Using the Spiegelman graphic novel as a point of departure allowed Fairouz to move beyond a mere memorial to the fallen, and to a broadly political narrative that traces our society through the decade following the attack. The emotional scope of the work is considerably deeper than most pieces for the wind band medium, with passages of terror, parody, grief, despair, hope, jingoism, comedy, and heartfelt sincerity. According to reviewer Steve Smith, "The notion of an Arab-American artist addressing September 11 with an ostensibly lowbrow mix of band music and comics might have seemed paradoxical, but what resulted is technically impressive, consistently imaginative, and in its finest stretches deeply moving." The result is a thirty-five minute, four-movement symphony that garnered a positive New York Times review following its premiere, something unprecedented for wind bands in the past several decades.

In the first movement, "The New Normal," Fairouz opens with a purposefully mundane theme to evoke the first image in a three-frame Spiegelman panel depicting a family watching television before, during, and after the attacks. The planes crashing into the twin towers are then terrifyingly portrayed, after which the initial theme resumes, now warped by dissonances and a stridently funereal trumpet solo. "Notes of a Heartbroken Narcissist" sets despairing and melancholy phrases on piano, harp and double bass against scraping percussion, meant to suggest workers digging through the wreckage amidst the grief and despair of those left behind. In "One Nation Under Two Flags" the ensemble physically splits into two separate groups, with undertones of Ives. A Sousa-like configuration plays garish, jingoistic figures that clash with the urgent, angry strains, reminiscent of Shostakovich's 10th symphony, played by the other band. "Anniversaries," the concluding movement calculated to last precisely 9 minutes and 11 seconds, evokes memories and melancholy while revisiting all the major themes of the symphony, building to a foreboding reprise of the opening movement.

My paper aims to introduce this symphony and the composer to a wider audience in the international wind band community, and to discuss why the composer chose the wind band for this particular subject matter despite never having written for wind band previously. It is hoped that this understanding might lead to more first rank composers choosing to write for wind band.

* * * * *

**Die schwermütige Melodie des 11. September:
Gedanken eines Dirigenten zu *In the Shadow of No Towers: Symphony #4* (2012) von Mohammed Fairouz**

Am 29. März 2013 schrieb der Musikkritiker Steve Smith in seiner *New York Times* Kolumne: „...eines der angesehensten Orchester der U.S.A.... stellte in die Carnegie Hall ein Auftragswerk vor, das das Potential hat, auch außerhalb der normalen College-Welt einen deutlichen Nachhall zu finden: Symphonie Nr. 4 von Mohammed Fairouz.“ In der Tat hatte das Werk des überaus produktiven jungen arabisch-amerikanischen Komponisten, das auf einer Graphic Novel [einem Comic-Roman] des Pulitzer-Preisträgers Art Spiegelman basiert (zuerst veröffentlicht in der ZEIT), bereits weltweit Wellen geschlagen. Von New York über Kansas, Ohio, Tennessee und Massachusetts bis nach Texas fanden in den ganzen U.S.A. zahlreiche Aufführungen statt; für 2014/15 sind weitere in Europa und Asien geplant. Die erste kommerzielle Aufnahme (Naxos Wind Band Classics) schoss binnen kürzester Zeit auf Platz 18 der weltweiten iTunes-Klassik-Charts. Der einstündige Dokumentarfilm „Vom Konzept bis zum Konzertsaal“, der neben zahlreichen Interviews mit Komponist und Dirigent auch eine Konzertaufnahme in Originallänge enthält, wird noch in diesem Jahr in den U.S.A. an den Start gehen. Kurz: *In the Shadow of No Towers: Symphony #4* dürfte ohne Übertreibung eines der wichtigsten Werke im Blasorchester-Genre des frühen 21. Jahrhunderts sein und wird zweifellos ein Eckpfeiler unseres künftigen Standard-Repertoires werden.

Am 11. September 2011 war der Komponist Mohammed Fairouz ein Teenager und wohnte in unmittelbarer Nachbarschaft des World Trade Centers. Ein Jahrzehnt später spürte er den Drang, all seine Emotionen und Empfindungen – Angst, Bestürzung, Hoffnung, Frustration, politische Grabenkämpfe – in Musik auszudrücken. Den Comic-Roman von Art Spiegelman nutzte er dabei als Ansatz, um mehr zu schaffen als ein bloßes Gedenken an die Opfer: Stattdessen ist sein Werk eine politische Erzählung, die die Metamorphose der U.S.-amerikanischen Gesellschaft in den 10 Jahren seit den Anschlägen schonungslos nachzeichnet. Dabei ist das emotionale Spektrum weitaus größer als bei vergleichbaren Werken für Blasorchester und umfasst Passagen von schierem Grauen, Trauer, Verzweiflung, aber auch Hoffnung, Heiterkeit, Aufrichtigkeit und Hurra-Patriotismus. Musikkritiker Steve Smith bemerkt dazu: „Die Vorstellung, dass ein Künstler mit arabisch-amerikanischer Abstammung den 11. September mit einer vordergründig anspruchslosen Mischung aus Blasmusik und Comic verarbeiten könnte, mag zunächst paradox klingen; aber das Resultat ist technisch beeindruckend, durch die Bank einfallsreich, und an seinen schönsten Stellen in höchstem Maße ergreifend“. Das Ergebnis ist eine 35 Minuten lange Symphonie in vier Sätzen, die nach ihrer Premiere mit einer positiven Kritik in der *New York Times* belohnt wurde – ein beispielloses Ereignis für ein Blasorchester-Werk, das in der jüngeren Geschichte der bekannteren kritischen Zeitung wohl einmalig sein dürfte.

Der erste Satz, „Die neue Normalität“, beginnt mit einer absichtlich banalen Melodie. Gedanklicher Ausgangspunkt dafür ist eine dreiteilige Zeichnung von Spiegelman, die eine Familie vor dem Fernseher zeigt – vor, während und nach den Anschlägen. Die in die Zwillingstürme einschlagenden Flugzeuge unterbrechen das Szenario kurzzeitig und mit größter Brutalität, doch anschließend folgt wieder die Ursprungsmelodie – nun allerdings von Dissonanzen und von einem schrillen Trompeten-Solo überlagert. In „Notizen eines untröstlichen Narzissten“ werden melancholische Piano-, Harfen- und Kontrabass-Passagen gegen schabende Perkussionslaute abgesetzt, die symbolisch für die Rettungskräfte stehen, die unter den Augen der verzweifelten Angehörigen in den Trümmern nach Überlebenden suchen. In „Eine Nation unter zwei Flaggen“ teilt sich das Ensemble physisch in zwei Gruppen: Eine Sousa-ähnliche Konfiguration spielt grelle patriotische Märsche, die sich mit dem eindringlichen und spannungsgeladenen Thema der anderen Gruppe – eine Anlehnung an Schostakowitschs 10. Symphonie – beißen. Der letzte Satz („Jahrestage“), der exakt 9 Minuten und 11 Sekunden dauert, beschwört melancholische Erinnerungen herauf, während er gleichzeitig alle Themen der Symphonie nochmals aufgreift – um schließlich mit einer düsteren Vorahnung des Eingangsthemas zu enden.

Ziel meines Beitrags ist es, die Symphonie sowie ihren Komponisten einem größeren internationalen Rezipientenkreis zugänglich zu machen und ihre Bedeutung zu diskutieren. Ein äußerst interessanter

Punkt ist, dass Fairouz – der zuvor noch niemals für Blasorchester komponiert hatte – ausgerechnet für dieses Werk ein Blasorchester vorsah. Es bleibt zu hoffen, dass diese Diskussion dazu beitragen kann, dass zukünftig mehr erstklassige Komponisten die Vielseitigkeit des Blasorchesters erkennen und es als primären Interpreten vorsehen.

* * * * *

Paul W. Popiel is the Director of Bands at the University of Kansas, only the seventh person to hold this position in the band's storied 125-year history. Dr. Popiel conducts the KU Wind Ensemble, directs the graduate program in wind conducting, and guides all aspects of the university band program.

His Carnegie Hall debut in 2013 was heralded by the *New York Times*: "The ensemble, conducted by Paul W. Popiel, performed with polish, assurance and copious spirit, eliciting a rousing ovation;" while New York's *Feast of Music* said, "Give credit to Popiel, a strong advocate for new music, who went for broke, succeeding in showing us that there is, in fact, real, adventurous music being made over on the other side of the rainbow."

Popiel has lectured and performed throughout North America, Europe, Singapore, and Japan. He has produced several CDs for the "Wind Band Classics" series on the Naxos label, leading the KU Wind Ensemble on the project, "Landscapes", featuring the music of Michael Torke, Aaron Copland, and Frank Ticheli, which was released in March 2013. His latest recording project featured the premiere recording of Mohammed Fairouz's *In the Shadow of No Towers: Symphony No. 4* and Philip Glass' *Concerto Fantasy for Two Timpanists and Orchestra*. Released in November of 2013, it was described by Gramophone magazine as an "eloquent, disciplined performance with stunning dynamic range and almost dimensional transparency."

In 2013, Popiel was elected to the membership of the prestigious American Bandmasters Association, and the National Academy of Recording Arts and Sciences, known for the Grammy Awards.

Paul W. Popiel ist Director of Bands an der University of Kansas und damit erst die siebte Person, die dieses Amt in der gesamten 125-jährigen Geschichte der Universität bekleidet. Dr. Popiel dirigiert das KU Blasensemble, leitet das Graduiertenprogramm in Dirigieren und steuert die verschiedenen universitären Ensembles.

Sein Debüt in der Carnegie Hall wurde 2013 von der *New York Times* wohlwollend gewürdigt: „Das Ensemble unter der Leitung von Paul W. Popiel bestach mit Perfektion, Selbstbewusstsein und reichlichem Temperament und entlockte dem Publikum zurecht einen rauschenden Beifallssturm“. Die Kritiker der New Yorker Publikation *Feast of Music* bemerkten: „Es ist der große Verdienst von Popiel, einem Verfechter neuer Musik, dass er es geschafft hat uns zu zeigen, dass es auf der anderen Seite des Regenbogens tatsächlich noch richtige, experimentierfreudige Musik gibt“.

Auftritte und Lehraufträge führten Popiel quer durch Nordamerika, Europa, Singapur und Japan. Er produzierte mehrere CDs für die „Wind Band Classics“-Reihe bei Naxos, u.a. als Dirigent des KU Blasorchesters im Projekt „Landschaften“ mit Musik von Michael Torke, Aaron Copland und Frank Ticheli (erschienen: März 2013). Sein jüngstes Projekt umfasste die erste Aufnahme von *In the Shadow of No Towers: Symphony No. 4* (Mohammed Fairouz) und *Concerto Fantasy for Two Timpanists and Orchestra* (Philip Glass). Bei seinem Erscheinen im November 2013 wurde das Album vom Magazin *Gramophone* als „eloquente, disziplinierte Performance mit einem atemberaubenden Dynamikumfang und nahezu dimensionaler Transparenz“ gewürdigt.

Im Jahr 2013 wurde Popiel die Mitgliedschaft in der angesehenen „American Bandmasters Association“ sowie in der „National Academy of Recording Arts and Sciences“, die jährlich den Grammy-Award vergibt, angetragen.

The Banda Municipal de Música de Madrid (1909-1931): primary or secondary employment to professional wind musicians?²³

At the beginning of the 20th Century, the Madrilenian musical life was very rich. The Teatro Real continued offering Opera (all Italian opera) since 1850; Teatro de la Zarzuela and other minor lyric theatres programmed several performances throughout the day, according to the success of the Spanish lyrics genres like the Género Chico or the Revista. The symphonic concerts and the chamber music recitals were consolidated due to the activity of the philharmonic societies and the appearance of new music chamber groups. They started offering frequent series of recitals, making it easier for the broad spectrum of the public to understand and enjoy the instrumental music.

The social changes like the establishment of the rest Sunday or the regulation of the working day, and the economic changes in the purchasing power of a wide spectrum of the population made it possible for this broad variety of musical possibilities, allowing for ticket sales for different shows, from musical summer concerts in Jardines del Buen Retiro to lyric performances like zarzuela and opera. These changes facilitated new orchestras (such as Orquesta Filarmónica de Madrid) and new chamber groups (like Cuarteto Francés) to support their musical activity throughout the first decades of this century.

The Banda Municipal de Música de Madrid was founded in 1909. It was the first Madrilenian civil music band in which their members earned a salary. There were other music bands besides the military bands, there were popular bands (or amateur bands, depending on the terminology used), and they did not pay a salary to their musicians. Its creation was motivated by the interest of the Madrilenian Council/town hall that wanted to offer their citizens a new and free proposal of leisure. Their spring and summer concerts in the Buen Retiro Garden's were the most valued by the people of the city, because they were affordable to them. These concerts turned into a principal activity of leisure especially for the social classes that less well-off.

At the same time, the Banda de Música de Madrid was considered like an education tool, because it foresaw that it performed free concerts outdoors to every kind of social class, beyond that of their purchasing power (like the concert performed in the Lavapiés neighbourhood's in 1909). Furthermore, the Band of Madrid offered series of concerts in different theatres of the city.

The Banda Municipal de Madrid was constituted of a near ninety performers divided into brass wind, wood-wind and percussion instrumentalists. The wind performers had common initial music training. I refer to academic training because the first steps in the learning of an instrument are not clear actually and it's different according to each specific case. Almost all of them studied at Conservatoire of Madrid, the unique musical centre in the Spanish capital.

The biggest part of the clarinettists had been the student of Manuel González or Miguel Yuste. Manuel González was the Clarinet teacher at the conservatoire between 1883 and 1909, and Miguel Yuste (pupil of González), from 1910 onwards. The same applied to other wind instrumentalists: the cornet performers were pupils of Tomás García Coronel, and the bassoons instrumentalists of Pascual Fañanás y Trol, both professors in the musical centre mentioned. Practically, there aren't cases of wind musicians of other Spanish places, despite there being a conservatoire in Barcelona and other educative musical minor centres in the country (like private schools or musical associations).

Until the foundation of the Banda Municipal de Música de Madrid (in 1909, the first civil music band in the city), which were the main possibilities of employment for wind musicians?

²³ This paper explains the progress of the first results of my investigation in the Municipal Band of Madrid between 1909, the year of its foundation, and 1931, the year of the start of the Second Republic in Spain.

The main option was the military band: the musical bands of the different armies (such as Banda de Música de Ingenieros) but especially, the Royal Corp's Band which was the most valued by its stability and regularity in paying its musicians a salary. This ensemble was formed by close to fifty musicians, a raised number of members and, therefore, it supposed an elevated number of possibilities of employment too.

Moreover, the orchestras of the city were the other opportunities of permanent work. The Sociedad de Conciertos (the first stable Madrilenian symphonic orchestra), the Orchestra of Teatro Real, the Orquesta Sinfónica de Madrid (still active at present) or the Orquesta Filarmónica de Madrid, were stable jobs. Nevertheless, they ran like an association and sometimes they had difficulties in managing themselves; hence their musicians occasionally had problems in receiving their salaries.

The vacancies at Conservatoire of Madrid were the third possibility of permanent employment. This educational centre was established in 1831, and the number of vacancies was determinated by the Spanish government. At that moment, there was only one professor of wind instrument speciality, who remained until their retirement. The vacancies were filled after approving the public examination. Therefore, this was the most difficult employment to apply for, because it was a coveted position and with few available vacancies.

Frequently, the wind performer was a person with more than one job, and it was very difficult for him to fit in the different rehearsals and concerts with other jobs. The musicians of the Banda de Música de Madrid, at the moment of its establishment, were working in other musical groups. For example, Miguel Yuste Moreno was the principal clarinet since the creation of the band. At the same time, he was principal clarinet in the Orquesta Sinfónica de Madrid (since 1904), in the Teatro Real Orchestra (from 1890) and in the Royal Chapel Orchestra (from 1899). Miguel Yuste was the clarinet professor at the Conservatoire of Madrid between 1910 and 1940 too. There wasn't any work incompatibility, at that time. For him, the Band of Madrid was definitely a secondary source of income.

The salaries of the Band of Madrid weren't very high: with the exception of that of the Conductor and the soloist, other musicians received modest salaries that weren't enough to live comfortably. Jose Martín Domingo was a cornet player since 1909 and he was being paid 6 pesetas daily, like a specialised worker. However, playing in the band that was paid regularly was a characteristic that was turned into the principal employment and main source of income for wind instrumentalists. Musicians such as Jose Martín used to have other jobs. He was composer of cuplés during his first years in the Band. This lyrical genre was in style and his composition produced an extra income for him, but less stable economically. Afterwards, he composed Pasodobles and Charleston and, finally, he became a Conductor of a music band from 1929 that performed frequently live on the Union Musical Radio's.

For all these reasons, the Banda de Música Municipal de Madrid was the primary employment to almost all its members. Only the principal instrumentalists (the soloists) had other properly paid jobs that allowed them to avoid playing in the band.

For these musicians, the band was other source of income. The rest of wind instrumentalists had a stable salary in the band, something which was not very common at that time, which turned into a primary employment, complemented by other jobs, which were sporadic and by them, were considered as a secondary employment.

* * * * *

Banda de Música de Madrid (1909-1931): Haupt- oder Nebenerwerbstätigkeit für hauptberufliche Blasmusiker?²⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab es eine vielseitige Musikszene in Madrid. Das Teatro Real bot seit 1850 regelmäßig Opern an (ausschließlich italienische Opern). Das Teatro de la Zarzuela und andere kleinere Theaterhäuser hatten unterschiedliche Stücke im Programm, entsprechend dem Erfolg verschiedener spanischer Genres wie Género Chico oder Revista. Die Stücke waren für Publikum aus allen sozialen Klassen erschwinglich, unabhängig von ihrem Einkommen. Dank der Aktivitäten der philharmonischen Gesellschaften und neu gegründeter Kammermusikensembles fanden die Symphoniekonzerte und Kammerkonzerte ihren festen Platz in der Musikszene. Sie begannen, regelmäßige Konzerte anzubieten, und machten die Instrumentalmusik einem breiten Publikum zugänglicher.

Soziale Veränderungen, wie die Einführung des Sonntags als Ruhetag, und die Schaffung geregelter Arbeitszeiten sowie wirtschaftliche Veränderungen mit zunehmendem Wohlstand, ermöglichen den Verkauf von Eintrittskarten für zahlreiche musikalische Ereignisse, wie z.B. Opern, Zarzuelas oder Sommerkonzerte in den Jardines del Buen Retiro. Diese Veränderungen ermöglichen die Gründung neuer Orchester, wie das Orquesta Filarmónica de Madrid, und neuer Kammermusikensembles, wie das Cuarteto Francés, in den ersten Jahrzehnten des letzten Jahrhunderts.

Die Banda Municipal de Música de Madrid war die erste madrilenische zivile Musikkapelle, in der die Mitglieder ein regelmäßiges Gehalt bezogen. Abgesehen von den Militärkapellen, gab es andere Musikgruppen, z.B. Unterhaltungskapellen (oder Amateurkapellen je nachdem, welche Terminologie man benutzt), welche ihren Musikern jedoch kein regelmäßiges Gehalt zahlten. Ihre Gründung wurde durch die Stadtverwaltung/das Rathaus unterstützt, die ihren Bürgern ein neues Unterhaltungsangebot bieten wollten. Die Frühlings- und Sommerkonzerte in den Buen Retiro Gärten wurden von der Bevölkerung am meisten geschätzt, weil sie sie sich leisten konnten. Diese Konzerte entwickelten sich zur Hauptunterhaltungsattraktion, insbesondere für die nicht so wohlhabenden Bevölkerungsschichten.

Gleichzeitig wurde die Musikkapelle von Madrid als Bildungswerkzeug betrachtet, weil sie kostenlose Freiluftkonzerte für alle sozialen Klassen unabhängig von ihrer Wirtschaftskraft aufführten (wie das Konzert im Viertel Lavapiés in 1909). Außerdem bot die Musikkapelle von Madrid Konzertreihen in verschiedenen Konzertsälen der Stadt an.

Die Banda Municipal de Música de Madrid bestand aus fast 90 Musikern, aufgeteilt in Blechbläser, Holzbläser und Schlagwerker. Die Bläser hatten eine klassische Musikausbildung. Ich beziehe mich auf eine akademische Ausbildung, denn die ersten Schritte im Erlernen eines Instruments sind von Instrument zu Instrument unterschiedlich. Fast alle Bläser hatten am Konservatorium von Madrid studiert, dem einzigartigen Musikzentrum in der spanischen Hauptstadt.

Die meisten Klarinettenspieler waren Schüler von Manuel González oder Miguel Yuste. Manuel González war zwischen 1883 und 1909 Klarinettenlehrer am Konservatorium, ab 1910 wurde er von Miguel Yuste, einem Schüler González' abgelöst. Ähnlich verhielt es sich auch mit den Bläsern: Die Hornisten waren Schüler von Tomás García Coronel und die Fagottisten von Pascual Fañanás und Trol, beides Professoren an dem oben genannten Konservatorium. Es gab praktische keine Musiker aus anderen Teilen Spaniens, obwohl es ein weiteres Konservatorium in Barcelona und kleinere Musikschulen und Musikgesellschaften im Land gab.

Was waren die wichtigsten Arbeitgeber für Bläser vor der Gründung der städtischen Musikkapelle von Madrid? Die wichtigste Beschäftigungsmöglichkeit waren die Militärkapellen wie Musikkapellen der verschiedenen Armeen (wie z.B. die Banda de Música de Ingenieros) aber insbesondere auch die Kapelle des königlichen Corps, welche wegen ihrer regelmäßigen Gehaltszahlungen an die Musiker sehr

²⁴ Dieses Paper erläutert die ersten Ergebnisse meiner Forschung zur Banda Municipal de Música de Madrid von 1909, dem Jahr ihrer Gründung, bis 1931, dem Beginn der zweiten spanischen Republik.

geschätzt wurde. Dieses Ensemble bestand aus einer recht hohen Anzahl an Mitgliedern, etwa 50 Musikern, und bot somit auch zahlreiche Beschäftigungsmöglichkeiten.

Die Orchester der Stadt waren die andere Möglichkeit für einen dauerhaften Arbeitsplatz. Die Sociedad de Conciertos, das erste stabile madrilénische Symphonieorchester, das Orchester des Teatro Real, das Orquesta Sinfónica de Madrid, welches bis heute spielt, oder das Orquesta Filarmónica de Madrid boten stabile Beschäftigungsverhältnisse. Nichts desto trotz waren sie als Gesellschaften organisiert und hatten daher manchmal Schwierigkeiten sich selbst zu organisieren und es gab Probleme bei den Gehaltszahlungen.

Das Konservatorium von Madrid war die dritte Möglichkeit einer festen Anstellung. Dieses Ausbildungszentrum wurde im Jahr 1831 gegründet und die Zahl der offenen Stellen wurde durch die Regierung bestimmt. Zu diesem Zeitpunkt gab es nur eine Professur auf Lebenszeit für Blasinstrumente. Die freien Stellen wurden nach einer bestandenen öffentlichen Prüfung vergeben. Daher war dies die am schwierigsten zu erlangende Position, weil es nur sehr wenige offene Stellen gab, welche gleichzeitig sehr begehrten waren.

Oft spielten die Bläser in mehreren Ensembles und Orchestern gleichzeitig und es war schwierig die unterschiedlichen Proben und Konzerte zu koordinieren. Die Musiker der Banda Municipal de Música de Madrid haben zum Zeitpunkt ihrer Gründung auch in anderen Musikgruppen gespielt. Miguel Yuste Moreno war zum Beispiel von Beginn an der erste Klarinettist, im selben Zeitraum war er auch erster Klarinettist im Orquesta Sinfónica de Madrid (seit 1904), im Orchester des Teatro Real (seit 1890) und im Königlichen Kirchenorchester (seit 1899) und außerdem noch von 1910 bis 1940 Professor für Klarinette am Konservatorium von Madrid. Eine Unvereinbarkeit von verschiedenen beruflichen Stellungen gab es damals nicht, für ihn war die Banda Municipal de Música de Madrid eine weitere Einkommensquelle.

Die Bezahlung in der Banda Municipal de Música de Madrid war nicht sehr gut und abgesehen vom Dirigenten und den Solisten erhielten die Musiker Gehälter die gerade eben zum Leben reichten. Jose Martín Domingo war seit 1909 Hornist in der Kapelle und erhielt 6 Peseten täglich- soviel wie ein Facharbeiter. Nichstdestotrotz wurde dies- eine feste Stelle mit regelmäßigm Einkommen- die häufigste Art der Beschäftigung und wichtigste Einkommensquelle für Blasmusiker. Jose Martín hatte zusätzlich noch andere Aufträge, während seiner ersten Jahre in der Kapelle komponierte er Cuplés. Dieses Genre war gerade beliebt und seine Kompositionen bescherten ihm ein zusätzliches, jedoch instabiles Einkommen. Später komponierte er auch Pasodobles und Charleston, im Jahr 1929 wurde er darüber hinaus noch Dirigent einer Musikgruppe, die regelmäßig live im Union Musical Radio zu hören war.

Aus den oben genannten Gründen war die Banda Municipal de Música de Madrid die Haupteinnahmequelle für nahezu alle ihre Musiker. Nur die Solisten hatten noch andere ausreichend gut bezahlte Engagements, die es ihnen erlaubten, ihre Aktivitäten in der Banda Municipal de Música de Madrid zu reduzieren, für sie war sie nur eine zusätzliche Einkommensquelle. Die übrigen Bläser hatten eine Anstellung mit einem stabilen Einkommen, welches noch durch unregelmäßige Nebeneinkünfte aufgebessert wurde.

* * * * *

Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo joined University of Oviedo at 2011, like an Associated Professor. She holds Degrees in Musical Teaching (Specialty: Musical Education, by the University of Vigo, 2001), in Clarinet (by the Oviedo Conservatoire, 2009) and in History and Sciences of Music (Bachelor of Musicology, by University of Oviedo, 2009). After being awarded with a FPI Fellowship at her hometown university (2004-2008), she got her Degree Doctorate (PhD) with *cum laude* defending her Doctoral Thesis *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): estudio biográfico y analítico -The Clarinetist, Professor and Composer Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Biographical and Analytical Study-*, which examined one of the most important clarinettists in the Spanish Music History in the 20th Century.

Her two main lines of research are the Spanish Opera and its theoretical reflection in the middle years of Nineteenth Century, and the Spanish music for wind instruments (mainly, the clarinet) from the ending of 19th Century to 1950. Her latest researches deal with the circulation of the music band repertoire, focused in the Banda de Música Municipal de Madrid (Banda Sinfónica Municipal de Madrid, at the present). The results of her investigations have made possible her participation as speaker in national and international conferences, like the organized by the SEdeM (Spanish Society of Musicology), SIDiM (Italian Society of Musicology), IMS (International Society of Musicology), ISM (Ireland Society of Musicology), University of Melbourne or Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, among others. She has published articles in Spanish and International reference review, like *Revista de Musicología*, *Cuadernos de Música Iberoamericana* or *Inter-American Music Review*.

She is member of Research Group *Edition, Recuperation and Analysis of Spanish Music Heritage (ERASMUSH)*, and of the research projects: *El Teatro Lírico en España 1849-1868 (The Lyric theatre in Spain, MEC-05-HUM2005-07961-C03-02)*, *Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868-1925. Textos y música para la creación del teatro lírico nacional (Opera, Lyric Drama and Zarzuela Grande between 1868-1925. Texts and Music for the creation of the National Lyric Theatre, MINECO-13-HAR2012-39820-C03-03)*, and *Música y prensa en España: vaciado, estudio y difusión online (Music and press in Spain: digging, study and online spreading, MICINN-12-HAR2011-30269-C03-03)*. Nowadays, she is member of Educational Innovation Project *Estrategias expresivas, interdisciplinariedad y convivencia desde la Educación Musical (Expressive Strategies, Interdisciplinary and Cohabitation from the Musical Education)* at University of Oviedo.

Gloria Araceli Rodríguez Lorenzo gehört zur Universität Oviedo seit 2011, als außerordentliche Professorin. Sie hat ein Diplom in Musikpädagogik (Universität Vigo, 2001), Diplom in künstlerischer Instrumentalausbildung Hauptfach Klarinette (Hochschule für Musik Oviedo, 2009) und Bachelor in Musikwissenschaft (Universität Oviedo, 2009). Forschungsstipendium an der Universität ihrer Heimatstadt (2004-2008) erhalten. Später verteidigte sie ihre Dissertation *El clarinetista, professor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1847): estudio biográfico y analítico -Der Klarinettist, Komponist und Professor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Biographische und analytische Studie-* angesehen als einer der wichtigsten Klarinettisten in der spanischen Musikgeschichte im 20. Jahrhundert. Aus diesem Grund bekam sie ihr Doktortitel mit *cum laude* in Musikwissenschaft (an der Universität Oviedo, 2009). Ihre beiden Hauptlinien der Forschung sind die spanische Oper und ihre theoretische Reflexion in den mittleren Jahren des neunzehnten Jahrhunderts, und die spanische Musik für Bläser (vor allem, Klarinette) vom Ende des 19. Jahrhunderts bis 1950. Ihre letzten Forschungen befassen sich mit dem Kreislauf der Musikband Repertoire, insbesondere Banda de Música Municipal de Madrid (Banda Sinfónica Municipal de Madrid, heutzutage). Die Ergebnisse ihrer Untersuchungen ermöglichen ihre Teilnahme als Sprecher auf nationalen und internationalen Konferenzen, wie dem von der SEdeM (Spanische Gesellschaft für Musikwissenschaft), SIDiM (Italienische Gesellschaft für Musikwissenschaft), IMS (International Society für Musikwissenschaft) organisiert, ISM (Irland gemacht Gesellschaft für Musikwissenschaft), Universität Melbourne oder Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini, unter anderem. Sie hat Artikel in spanische und internationale referenz Publicationen, wie *Revista de Musicología*, *Cuadernos de Música Iberoamericana* oder *Inter-American Music Review* veröffentlicht.

Sie ist Mitglied der Forschungsgruppe *Edition, Recuperation and Analysis of Spanish Music Heritage (ERASMUSH)* -*Edition, Rekuperation und Analyse der spanischen musik Heritage-* und der Forschungsprojekte: *El Teatro Lírico en España 1849-1868 (The Lyric Theater in Spanien, MEC-05-HUM2005-07961-C03-02)*, *Ópera, drama lírico y zarzuela grande entre 1868-1925. Textos y música para la creación del teatro lírico nacional (Oper, Lyrik Dramatik und Zarzuela Grande zwischen 1868-1925. Texte und Musik für die Schaffung des Nationalen Lyric Theatre, MINECO-13-HAR2012-39820-C03-03)* und *Música y Prensa de España: vaciado, estudio y difusión Online (Musik und Presse in Spanien: Graben, Studien und Online Verbreitung, MICINN-12-HAR2011-30269-C03-03)*. Heutzutage ist sie Mitglied des innovativen Bildungsprojekt *Estrategias expresivas, interdisciplinariedad y convivencia desde la Educación Musical (Expressiven Strategien, interdisziplinäres Zusammenlebens und der Musikpädagogik)* an der Universität Oviedo.

Musikalische Bildung und musikalische Vielgestaltigkeit im Blasorchester

Ich gehe in meinem Vortrag von der Situation in meinem Heimatland Luxemburg aus. Ich gehe jedoch auch davon aus, dass meine Feststellungen Gültigkeit in weiteren Ländern des europäischen Kontinents haben. Für viele Berufsmusiker, welche ein Blasinstrument bzw. Schlagzeug spielen, bedeutet der Weg über ein Blasorchester oft ein erster Schritt hin zu einem Berufsorchester oder hin zu einer Karriere als Musiklehrer. Das (nicht-)formale Musiklernen in allgemeinbildenden Schulen und in Musikschulen wird durch informelles Musiklernen im sozialen Gefüge eines Schüler- oder Amateurorchesters ergänzt. Für viele junge Musiker bleibt jedoch die Mitgliedschaft im örtlichen Musikverein das Ziel der musikalischen Bildung. Eine weitere musikalische Karriere wird oft erst später ins Auge gefasst und hängt von Faktoren wie musikalischem Interesse, Talent u.a., ab.

Mithilfe ausgewählter Interviewpartner soll der Frage auf den Grund gegangen werden, inwiefern musikalische Bildung und das Spielen im Blasorchester interagieren. Was sind diesbetreffende individuelle Erfahrungen; können sie verallgemeinert werden, und wie können sie helfen, dass musikalische Bildung die Anforderungen an gängige Musikpraxen von heute erfüllen kann?

Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, was unter musikalischer Vielgestaltigkeit verstanden wird, wie sie wahrgenommen wird und ob oder wie sie im Blasorchester praktiziert wird. Sodann werden Beispiele für musikalische Vielgestaltigkeit im Blasorchester aufgezeigt.

Ist musikalische Bildung den Herausforderungen, wie sie im Blasorchester gestellt werden, z.B. im Hinblick auf musikalische Vielgestaltigkeit, angepasst, oder gibt es unnötigen Ballast, der durch sinnvollere, der Praxis zugewandte Lehrangebote zu ersetzen wäre? Wieviel informelles Lernen wird durch die musikalische Praxis in einem Blasorchester erworben?

* * * * *

Musical Education and Musical Diversity in Wind Orchestras

In my presentation I will focus on the situation in my country, Luxembourg. I nevertheless assume that my findings have a general validity in other countries of the continent. For many professional musicians, playing a wind instrument or percussion in a wind band often is the first step towards a professional career in an orchestra or as a music teacher. Informal learning within the social structures of a wind orchestra will complement formal and non-formal music learning in the general school system as well as in the music schools. Yet, for most young musicians, membership in the local band remains the ultimate aim of their musical training. A further musical career is often only planned at a later date and depends on factors like musical interest and talent.

With the help of selected interviewees, I will give some answers about how music education and wind band playing interact. What are individual experiences in relation to wind bands and to music education? Can they be generalized, and how can these findings help music education fulfill the needs of today's reality in relation to public music practice?

Furthermore, the question of musical diversity will be raised. What does musical diversity mean, how is it perceived, and how, respectively whether it is practiced at all in a wind band? Examples of musical diversity will then be discussed.

Is music education adapted to the challenges of musical practice in a band, for example, in terms of musical diversity, or are there any unnecessary burdens that could be replaced by more useful practical courses? How much informal learning is acquired through musical practice in a band?

Damien Sagrillo Bis zu seiner Berufung zum Professor an die neugegründete Universität Luxemburg im Jahre 2003 betätigte sich Damien Sagrillo als Musiker und Lehrer am Conservatoire du Nord. Im Jahre 2005 wurde ihm die Erlaubnis, Forschungsprojekte zu leiten (in Deutschland: Habilitation), erteilt. Seine Promotion erfolgte in vergleichender Musikwissenschaft mit einem Thema über luxemburgische Volkslieder. Damien Sagrillos Forschungsinteressen beinhalten zusätzlich: Blasmusikforschung, musikpädagogische Forschung, Forschung zur Musiksoziologie und –geschichte in Luxemburg und die Edition luxemburgischer Musik. Außerdem ist er als Gutachter für Zeitschriften und in wissenschaftlichen Gremien sowie als aktiver Musiker künstlerisch tätig.

Damien Sagrillo Musician and conservatory teacher until 2003, I was appointed associated professor at the new founded University of Luxembourg in the same year. In 2005, I was authorized in directing research projects. I earned my doctorate in ethnomusicology with a dissertation based upon folksong research. Further interests are: wind music research, research in music education, research of the sociology and history of music in Luxembourg and the music edition in Luxembourg. I'm also a music performer and arranger, giving concerts regularly in Luxembourg and abroad.

Der Militärmusikdienst der Bundeswehr als Träger und Förderer musikalischer Ausbildung

Ausbildung ist seit jeher von zentraler Bedeutung für das Militär. Umfang, Inhalt und Qualität bestimmen wesentlich die Leistungsfähigkeit der Truppe und damit das Fähigkeitspotenzial der gesamten Armee.

Gerade in Streitkräften, deren Organisation auf die Allgemeine Wehrpflicht aufbaut, ist die Ausbildung ein wesentliches Element des täglichen Dienstes. Sie stellt darüber hinaus auch einen wichtigen Faktor der Verzahnung von Militär und Gesellschaft dar.

Besondere, zusätzliche Qualität erhält die Ausbildung in der Bundeswehr aufgrund der prägenden Begriffe „Innere Führung“ und „Staatsbürger in Uniform“.

Im Militärmusikdienst der Bundeswehr findet Ausbildung seit Beginn in mehrfacher Ausprägung statt. Zunächst schlägt sie sich im internen Bereich nieder. Darüber hinaus findet sie nach außen Formen direkter, dienstlich organisierter Maßnahmen sowie indirekter, eher in lockerem Bezug stehender Erscheinungsformen.

Im Zentrum steht die interne Ausbildung. Der Fachdienst Militärmusik wurde bei Aufstellung der Bundeswehr als eine gemischte Form von Berufs- und Amateurmusikern konzipiert. Dies hatte bis zur Aussetzung der Wehrpflicht Bestand. Daraus folgte ein besonders bewusster Umgang mit der musikalischen Ausbildung im täglichen Dienst. Es galt einerseits, freiwilliges Personal mit fester beruflicher Bindung an die Bundeswehr zu professionellen Musikfeldwebeln auszubilden.

Andererseits mussten begabte und befähigte junge Amateurmusiker schnell und immer wieder von neuem fachlich wie menschlich in die Orchestergemeinschaft eingebunden werden. Das gesamte Orchester schließlich war in der täglichen Ausbildungsarbeit auf einem möglichst hohen professionellen Niveau zu halten.

Dies führte zu interessanten, im zivilen wie militärischen Umfeld einmaligen organisatorischen Ausprägungen wie etwa dem „Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr“. Nicht zuletzt durch die besondere Form der musikalischen Ausbildung, ergänzt durch Fort- und Weiterbildung, entstand ein vielfältiges Geflecht mit Verbindungen zu den unterschiedlichsten Bildungs- und Forschungseinrichtungen unserer Gesellschaft. Ein besonders prominentes Beispiel ist die Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf.

Gleichzeitig nimmt die Ausbildung unter dem Dach des Militärmusikdienstes auch eine nicht zu unterschätzende soziale Funktion ein. So eröffneten sich für viele Menschen aufgrund ihrer musikalischen Begabung neue Bildungsmöglichkeiten mit besseren sozialen Chancen.

Schließlich spielt die nebenamtliche Tätigkeit des Musikpersonals der Bundeswehr als Lehrer und Dirigenten in Musikvereinen eine wichtige Rolle bei der Pflege der Blasmusik im Amateurbereich.

* * * * *

The Bundeswehr Military Music Service and the Promotion of Music Training

Training has always been of pivotal importance for armed forces. The scope, content and quality of training are key factors in determining the proficiency of troops and hence the capabilities of armed forces as a whole.

Training is especially a key element of everyday routine duty in armed forces that are based on conscription. It is also an important factor in forging a link between the armed forces and society.

Training in the Bundeswehr takes on a unique, additional quality due to the concepts of *Innere Führung* (leadership development and civic education) and the *Staatsbürger in Uniform* (citizen in uniform) that have such a bearing on it.

The Bundeswehr Military Music Service has provided training in many forms from the outset. It first comes in an internal form. It also comes in an external form, both as direct, organized measures and as indirect, more easy-going phenomena.

Internal training is at the centre. The Military Music Service was conceived to be composed of a mixed body of professional and amateur musicians when the Bundeswehr was established. This remained the case until conscription was suspended. It demanded the conscious handling of music training in everyday routine duty.

On the one hand, it meant training personnel who had volunteered for service in the Bundeswehr to become professional music NCOs. On the other, it meant quickly and repeatedly integrating talented and skilled young amateur musicians into the bands on both a specialist and a personal level. Finally, it meant organizing the daily training in such a way that entire bands were kept at as high a level of professionalism as possible.

This resulted in the establishment of interesting organizational elements such as the "Bundeswehr School of Military Music", which was unique in both the civilian and the military world.

It was not least this unique form of music training, supplemented by advanced and follow-on training, that led to the development of a network of links to an extremely wide range of training, education and research institutes in our country. A prominent example is the Robert Schumann School of Music and Media in Düsseldorf.

Training within the Bundeswehr Military Music Service at the same time assumes a social function whose value should not be underestimated. A talent for music, for example, offers many people new openings for their education and better chances in society.

Finally, Bundeswehr musicians work in secondary functions as teachers and conductors in musical societies and play an important part in promoting wind music among amateur musicians.

* * * * *

Oberst Dr. Michael Schramm, Leiter Militärmusikdienst der Bundeswehr und Leiter Zentrum Militärmusik, Bonn, wurde am 15.09.1953 in Stuttgart geboren. Nach seiner Wehrpflichtzeit beim Heeresmusikkorps 9 studierte er Kirchenmusik an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Stuttgart sowie Dirigieren und Klavier an der Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf. Bereits während des Studiums trat er wieder in die Bundeswehr ein. Nach Verwendungen als zweiter Musikoffizier beim Heeresmusikkorps 4 in Regensburg und beim Stabsmusikkorps der Bundeswehr in Siegburg übernahm er 1985 die Leitung des Heeresmusikkorps 6 in Hamburg. 1991 wurde er als Chef des Ausbildungsmusikkorps der Bundeswehr mit der praktischen Verantwortung für die Schulung des gesamten Musikernachwuchses der Bundeswehr betraut. Ein Studium der Musikwissenschaft, Sprachwissenschaft und Medienwissenschaft schloss er mit der Promotion über „Otto Jahns Musikästhetik und Musikkritik“ ab.

1995 wurde Schramm Chef des Stabsmusikkorps der Bundeswehr in Siegburg. Während der sechsjährigen Tätigkeit als Leiter des Repräsentationsorchesters der Streitkräfte galt neben einer würdigen musikalischen Gestaltung des Protokollarischen Ehrendienstes sein besonderes Augenmerk der „symphonischen“ Blasmusik, die er als vielseitige Herausforderung von guten Märschen über

moderne und klassische „Meisterwerke“ bis hin zu Rock und Pop begreift. Dieses breite Repertoire vermittelte er mit seinem Orchester einem breit gefächerten Publikum im In- und Ausland in packender, technisch brillanter Interpretation.

Seit Oktober 2001 ist Schramm Leiter des Militärmusikdienstes der Bundeswehr. Damit trägt er die fachliche Verantwortung für den gesamten Fachdienst. Seit diesem Jahr ist er auch truppendienstlicher Vorgesetzter aller Musikeinheiten.

Colonel Dr. **Michael Schramm**, Director of the Bundeswehr Military Music Service and Director of the Bundeswehr Military Music Centre, Bonn; was born in Stuttgart on 15 September 1953. After completing his term of conscription with Army Band 9, he studied church music at the State University for Music and the Performing Arts in Stuttgart and directing and piano-playing at the Robert Schumann School of Music and Media in Düsseldorf. He re-enlisted with the Bundeswehr while he was still at university. Following assignments as the second music officer with Army Band 4 in Regensburg and the Bundeswehr Ceremonial Band in Siegburg, he became the Commander and Director of Music of Army Band 6 in Hamburg in 1985. In 1991, he was appointed Commander and Director of Music of the Bundeswehr School of Military Music and hence assumed practical responsibility for the training of all the future musicians of the Bundeswehr. He completed his studies of musicology, linguistics and media studies with a Ph.D., the subject of his thesis being Otto Jahn's musical aesthetics and criticism of music.

In 1995, Schramm became the Commander and Director of Music of the Bundeswehr Ceremonial Band in Siegburg. During his six years as the commander of the German armed forces' main band, he focused his attention not only on providing appropriate musical accompaniment for ceremonial protocol services, but particularly on promoting "symphonic wind music", which he saw as a multi-faceted challenge, ranging in form from good marches and modern and classical "masterpieces" to rock and pop. Together with his band, he conveyed this broad repertoire to a wide range of audiences at home and abroad in enthralling and technically brilliant interpretations.

Since October 2001, Schramm has been the Director of the Bundeswehr Military Music Service. He thus bears the technical responsibility for the entire service. This year, he also became the administrative superior of all the music units.

SMITH Matthew, KS/USA

The Paul E. Bierley Band Record Collection at the University of Kansas: A Closer Look

In 1984 Paul E. Bierley, noted band researcher and author, donated his band record collection to the University of Kansas where it joined other prominent record collections in opera and jazz in the archives of the music library. Bierley is known for his scholarly efforts in the history of John Philip Sousa and his band, and authored books on Sousa as well as a biography on Henry Fillmore. Robert E. Foster, then director of bands at the University of Kansas, and Ellen Johnson, head of the music library at the time, worked together in obtaining this gift.

Johnson detailed information regarding the acquisition of the collection in an article for College Band Directors National Association Journal (Number 5, Winter 1988). This article was subsequently published in *The Wind Band and Its Repertoire: Two Decades of Research as Published in the College Band Directors National Association Journal*.

Most prominent in the collection are recordings of the John Philip Sousa band, recordings of soloists associated with the band, and many turn-of-the-century American military and concert bands. Some of the famous bands in the collection include the Goldman Band, the U.S. Marine Band, and bands under the direction of noted leaders such as Patrick Conway, Victor Herbert, and Arthur Pryor. The recordings are of various formats, including seven-inch, eight-inch, ten-inch, and twelve-inch discs. Many of the items in the collection are rare, and some may be the only ones of their kind in existence.

Despite this collection's obvious historical value, little work has been done involved with further research into its holdings. Recordings of national bandmaster conventions, soloists such as Herbert L. Clarke and Del Staigers, and prominent collegiate bands are also present. While resources do not allow for a conversion of the entire collection to a digital format at this time, the digitization of some resources may be a possibility over time. My research seeks to examine the significance of items in this collection, both musically and historically, based upon a comparison of other known recordings and resources that are available to conductors and researchers.

* * * * *

Die „Paul E. Bierley Tonträger-Sammlung“ an der University of Kansas: Eine Nahaufnahme

Im Jahr 1984 schenkte Paul E. Bierley, anerkannter Musikwissenschaftler und Autor, der University of Kansas seine Schallplattensammlung. Sie ergänzte dort den Bestand an teilweise überaus prominenten Aufnahmen, insbesondere aus den Bereichen Oper und Jazz. Bierley ist vor allem für seine wissenschaftlichen Bemühungen um die Erforschung von John Philip Sousa und seiner Band bekannt; er verfasste diverse Bücher über Sousa sowie eine Biografie von Henry Fillmore.

Zu den Prunkstücken der Paul E. Bierley-Sammlung gehören Aufnahmen der John-Philip-Sousa-Band, von Solisten aus dem Umfeld der Band, sowie zahlreiche Aufnahmen von U.S.-amerikanischen Militär- und Symphonieorchestern der Jahrhundertwende. Die Liste der prominentesten Bands umfasst etwa die Goldman Band, die U.S. Marine Band, sowie zahlreiche weitere Orchester unter der Leitung bekannter Dirigenten wie Patrick Conway, Victor Herbert und Arthur Pryor. Die Aufnahmen liegen in unterschiedlichen Formaten vor, nicht nur in den Schallplatten-Standardformaten 7-, 10- und 12-inch, sondern auch in der seltenen Größe 8-inch. Nicht wenige Tonträger dürften Einzelstücke sein.

* * * * *

Matthew O. Smith is Associate Director of Bands at the University of Kansas, where he conducts the Symphonic Band, the Marching Jayhawks, and teaches courses in the School of Music. He is also the

director of the nationally renowned Midwestern Music Camps held at KU. He has held similar positions in the Jacobs School of Music at Indiana University, Iowa State University, Baylor University, and the University of Michigan. Raised in Fairfax, Virginia, Smith holds degrees in music education from the University of Illinois and the University of Michigan, and a Doctor of Musical Arts degree from Michigan State University. During his tenure at Iowa State, Smith conducted the Central Iowa Symphony on numerous occasions, and he currently serves as the co-music director of the Lawrence Community Orchestra in Kansas. Additional interests include conducting pedagogy and the training of instrumental music educators.

Dr. Matthew O. Smith ist Associate Director of Bands (stellvertretender Musikdirektor) an der University of Kansas, wo er das Symphonieorchester und die Marching-Band „Marching Jayhawks“ leitet. Außerdem lehrt er an der Musik-Fakultät der Universität. Smith ist ferner Direktor des U.S.-weit bekannten „Midwestern Music Campus“, der jährlich an der University of Kansas stattfindet. Vor seiner Tätigkeit in Kansas hatte Smith bereits ähnliche Positionen an der Jacobs School of Music der Indiana University, an der Iowa State University, der Baylor University sowie der University of Michigan inne. Gebürtig aus Fairfax (Virginia) stammend, hält Smith Abschlüsse in Musik von der University of Illinois sowie der University of Michigan sowie einen Doktortitel der Michigan State University. Während seiner Tätigkeit an der Iowa State University leitete Smith mehrfach das „Central Iowa“ Symphonieorchester. Aktuell ist er stellvertretender Musikdirektor des „Lawrence Community“ Orchesters in Kansas. Zu seinen weiteren Interessen zählen die Erziehungswissenschaften und die Ausbildung von instrumentalen Musiklehrern.

Lieutenant John Philip Sousa and the Navy Band Program at the Great Lakes Naval Training Station during World War I

Music education historians such as James Keene, Michael Mark, and Charles Gary state that school bands in the United States began to flourish in the third decade of the twentieth century. One reason given for this development is that American military bandsmen returning from World War I needed employment. The military benefited during that conflict from the work of music educator Walter Damrosch, who, at General John J. Pershing's request, helped the U.S. Army train and supply military bands to boost morale for Allied troops in Europe (Keene, 2009). In 1917 at the age of 62, John Philip Sousa was asked by Captain William Moffett to serve as a Naval officer heading a U.S. Navy band program at the Great Lakes Naval Training Station in Lake Bluff, Illinois, on Lake Michigan north of Chicago. Sousa's main responsibility was to recruit, coordinate, and work with a team of Navy bandmasters who would train more than 1,400 enlisted instrumental musicians to form outstanding regimental bands. These bands would eventually be sent to ships in the Navy's fleet and used on war bond tours throughout the United States.

Although books and research articles have described the famous 300-member Navy "Jackie" band that Sousa auditioned and helped train, the entire story of the Great Lakes Naval Training Station instrumental music program has not been previously discussed in Sousa publications or music education research regarding its likely effect on the start of American public school bands. This research looks at the Great Lakes program and also examines the Navy's possible influence on the beginning of American school instrumental music programs in the 1920s.

* * * * *

Oberleutnant John Philip Sousa und das Marine Musik Programm der Marine Ausbildungsstation der Großen Seen während des Ersten Weltkriegs

Musikbildungshistoriker wie beispielsweise James Keene, Michael Mark und Charles Gary behaupten, dass sich Schulkapellen in Amerika im Laufe des dritten Jahrzehnts des zwanzigsten Jahrhunderts zunehmend zu entfalten begannen. Der in der Nachkriegszeit bestehende Arbeitsplatzbedarf für heimkehrende Militärmusiker wurde als eine mögliche Ursache für diese Entwicklung genannt. Während dieses Konflikts profitierte das Militär von der Arbeit des Musikpädagogen Walter Damrosch, welcher auf die Anfrage von General Pershing bei der Ausbildung und Ausrüstung qualifizierter Armee Kapellen half, um die Moral der alliierten Truppen in Europa zu stärken (Keene, 2009). Im Jahre 1917 wurde John Philip Sousa im Alter von 62 Jahren von Hauptmann William Mofetto dazu aufgefordert, als ein Marine Offizier die Leitung des U.S. amerikanischen Marine Musik Programms an der Marine Ausbildungsstation der Großen Seen bei Lake Bluff, Illinois, auf dem Lake Michigan nördlich von Chicago zu übernehmen. Sousas Hauptverantwortung bestand in der Rekrutierung, Koordinierung und Zusammenarbeit mit einem Team bestehend aus Marine Kapellmeistern, welche mehr als 1.400 angeworbene Instrumentalmusiker ausbilden und zu herausragenden Regimentsmusikkapellen zusammenschließen würden. Diese Kapellen würden schließlich sowohl auf die Schiffe der Marine Flotte als auch auf Reisen durch die Vereinigten Staaten zum Zwecke der Kriegsanleihe entsendet werden.

Die berühmte 300-Mann Marine Kapelle namens „Jackie“, welche bei Sousa vorspielen musste und von ihm mitausgebildet wurde, ist in Büchern und Forschungsartikeln beschrieben worden. Jedoch wurde die gesamte Geschichte des Instrumentalmusikprogramms der Marine Ausbildungsstation der Großen Seen bisher noch nicht in Sousa Veröffentlichungen oder in der Musikbildungsforschung hinsichtlich ihrer wahrscheinlichen Auswirkung auf die Entwicklung öffentlicher Schulkapellen in den Vereinigten Staaten thematisiert. Die vorliegende Forschung betrachtet das Programm der Großen Seen und untersucht ferner den möglichen Einfluss der Marine auf den Ursprung instrumentaler Musikprogramme in amerikanischen Schulen in den zwanziger Jahren.

Jill Sullivan is an Associate Professor of Instrumental Music Education at Arizona State University. She teaches courses to undergraduate and graduate students—research, instrumental methods, literature and pedagogy. Her research agenda includes women’s bands, normal school music, and assessment. Dr. Sullivan has published research articles in music education, musicology, and music therapy journals. In 2011, she published her book Bands of Sisters: U.S. Women’s Military Bands during World War II. Dr. Sullivan is currently working on her next two books, A Century of Women’s Bands in America and Music in America’s Public Normal Schools.

Jill Sullivan ist eine Dozentin (Associate Professor) für instrumentale Musikbildung an der Arizona State Universität. Sie unterrichtet sowohl Kurse für Studenten des Erststudiums (Bachelor-Abschlüsse) als auch für Studenten, die ein weiterführendes Studium absolvieren (Master-Abschlüsse) – Forschung, instrumentale Methoden, Literatur und Pädagogik. Ihre Forschungsagenda umfasst weibliche Musikgruppen, Musik an Normalschulen und Bewertungsmethoden. Dr. Sullivan hat Forschungsartikel in Zeitschriften für Musikbildung, Musikwissenschaft sowie Musik Therapie veröffentlicht. Im Jahr 2011 hat sie ihr Buch „Bands of Sisters: U.S. Women’s Military Bands during World War II.“²⁵ herausgegeben. Dr. Sullivan arbeitet zurzeit an ihren beiden nächsten Büchern „A Century of Women’s Bands in Amerika“²⁶ und „Music in America’s Public Normal Schools“²⁷.

²⁵ Musikgruppen der „Schwestern“: U.S. amerikanische Militär Kapellen im Zweiten Weltkrieg
(In the German language the term „Schwestern“ can refer to both, sisters or nuns. Therefore, I chose to use quotation marks in the translation of the title)

²⁶ Ein Jahrhundert weiblicher Musikgruppen in den Vereinigten Staaten

²⁷ Musik in den öffentlichen Normalschulen der Vereinigten Staaten

Valiant Soldiers and Respectable Men: Rediscovering Marches of Jonas Domarkas

Lithuanian composer Jonas Domarkas was born in 1934. He graduated from Lithuanian Conservatoire (now Lithuanian Academy of Music and Theatre) as a music theoretician in 1958 and completed part-time studies of composition in 1971. From 1960 to 1971 he was working as a teacher at Šiauliai Pedagogical Institute (now Šiauliai University). Since 1971 until his retirement in 2009 Domarkas was working in the port town Klaipėda near the Baltic Sea as an associate professor (docent) at the Department of Music History and Theory, Klaipėda Faculties of Lithuanian State Conservatoire (since 1995 the Faculty of Arts at Klaipėda University).

Instrumental chamber and orchestral music dominates in composer's creative legacy. The structure of his compositions is clear, harmony is complex, although mostly do not exceed the limits of expanded tonality. Lyricism seldom appears in Domarkas's compositions: his music is vital, dynamic, rhythmically active; changing meters, extended, altered, and non-tertian chords are frequently used. Humour, a rare trait in art music, is often clearly expressed. Symphonic compositions (*Symphonic Dances*, 1970, *Capriccio*, 1977, *Divertimento*, 1996) are ingeniously and colourfully orchestrated. Domarkas is the author of chamber music pieces for piano, organ, wind instruments and piano, wind quintet, voice solo and choir. His compositions were performed in Latvia, Poland, Belarus, the Ukraine, Russia, Denmark, the USA, Finland. *Capriccio* won the second prize in Lithuanian competition of symphonic miniature in 1977 and remained in the repertoire of Lithuanian symphony orchestra for several years.

In the beginning of his carrier, Jonas Domarkas composed complex works of serious art music based on various advanced compositional techniques. However, approximately from 1980 composer began writing less sophisticated music intended for students' and amateur performing media: wind bands, folk instruments ensembles, choirs. Such turn in creative biography of Jonas Domarkas was first of all conditioned by constantly increasing artistic skills of Klaipėda Faculties students' ensembles which desperately needed new and original Lithuanian repertoire. However, even in these pieces Domarkas used original and unconventional means of musical expression. Therefore, the dividing line between his serious art music works and more unsophisticated *Gebrauchsmusik* (in the sense of music for students and amateur performers) is not always apparent.

Jonas Domarkas created his compositions for the wind band in the last two decades of the 20th century (1980–1998). Unfortunately, in succeeding years they were seldom performed. It can appear that high professional standards, variety and inventiveness of musical language should be treated as matter-of-course advantages. However, these features became obstacles to perform Domarkas's works. Conductors and musicians regarded the capricious rhythms, changing metres, complex chords and other inventive compositional means as unusual, not corresponding to the wind bands' idiom and, therefore, difficult to play.

Recently the composer has returned to his compositions for the wind band. Currently he is preparing new versions of his works conformed to the contemporary instrumentation of the Western type. Simultaneously some scoring and even compositional changes are being made. The instrumentation of contemporary Lithuanian bands mostly corresponds to the Western standards, so they could successfully perform these renewed compositions. On the other hand, standard instrumentation should enhance broader dissemination of Domarkas's works abroad. Some of his renewed works (*Fantasy on Songs by Stasys Šimkus*, *Samogitian Rhapsody*, march *Valiant Soldiers*) have already been performed by Lithuanian bands and bands in other countries (the USA, Finland) in recent years. Therefore, we can already speak about the revival of Domarkas's music for the wind band as a part of contemporary international repertoire.

Domarkas composed nine pieces for the wind band. Six marches are among them: *Students' Pranks*, 1980; *Solid March*, 1981; *Debut*, 1983; *Respectable Men of Lithuania*, 1990; *Valiant Soldiers*, 1997; *Respect*, 1998. On the one hand, they continue the tradition of marches written by Lithuanian composers in the 20th century, on the other hand, they possess original, unconventional traits. Domarkas was familiar with Lithuanian marches and marches by composers from other countries (e.g. marches by Julius Fučík), but it is difficult to find which particular type served as an example for his creations. For instance, the composer himself could not explain why he wrote all his marches in the ternary form *Da capo* (ABA). Most likely they were influenced by marches created in a similar form by other Lithuanian composers (Lithuanian marches were influenced by different traditions, Russian and German marches presumably were the most important).

Complex harmony which is generally not specific to classical marches can be heard in Domarkas's marches. Their rhythmical side is also often unusual. In *Students' Pranks*, the composer even used changing meters – a totally impossible device for ordinary field marches; thus, it indicates the concert specificity of this piece. However, inventiveness, humour and wit characterise only one side of Domarkas's marches. Other distinctive features are the images of patriotism and strive for independence. In *Valiant Soldiers*, the melody of the marching song *By the Sea, By the Bay* written by Viktoras Kuprevičius before the World War II is used. This song is usually performed by men's choir and its patriotic content is obvious. The context of *Respectable Men of Lithuania* is more dramatic: the melody of Lithuanian partisans' (they fought against Soviet occupants after the World War II) song *The Linden Leaned* can be heard in Trio. He emphasised the national character, themes of folk and popular original songs; sincere patriotism without any pomposity or aggressiveness binds the Domarkas's marches with marches by many other Lithuanian composers. Therefore, this peculiarity can be considered as a specific trait of Lithuanian marches in general.

Valiant Soldiers is one of the most typical examples of Domarkas's marches. It was created and preformed in 1997. The later version of the piece was finished in 2012. The score was published in 2013 by Šiauliai University Art Research Centre. In the same year this version was recorded by Lithuanian Navy Band and published in the *Anthology of Lithuanian Wind Orchestras* (Lithuanian Centre of Folk Culture).

The form of the piece is ternary *Da capo*, typical of Domarkas's marches. The melody of Vytautas Kuprevičius's song *By the Sea, By the Bay* is used in Trio. Some typical features of traditional marches are obvious in *Valiant Soldiers*, but many elements are unconventional. The composer used irregular quantity of bars in different sentences: not usual structure of $4+4=8$, $8+8=16$ bars but, for instance, $8+3+4+4+2$. Moreover, sometimes it is difficult to decide to which sentence (previous or subsequent) the ambivalent "frontier" measures should be attributed. Paradoxically, this non-square principle does not splinter the structure of the march but, on the contrary, serves for unifying it: typical "square" sentences usually divide the material into separate clear-cut units, meanwhile "non-square" division veils the separation.

Typically, the harmony of marches is quite simple, although many composers vary it using more colourful chords and their successions. Domarkas goes beyond this practice. In *Valiant Soldiers*, the episodes of fairly simple diatonic harmony alternate with successions of the 9th or even 11th chords, harsh sounding intervals of minor 9th and diminished 8th. Meanwhile the melody remains diatonic during the whole piece. The woodwinds figurations and euphonium countermelodies are also predominantly diatonic. Thus the melodies of emphatically folk character have their counterweight – professionally refined complex harmony. There are no modulations except traditional shift to the subdominant in Trio; therefore, the interweaving of diatonic melodies with colourful chromatic harmony becomes the important mean of the developing of musical ideas in the march. However, complexity and variety of chords does not detract listener's attention from themes but rather adds variety to the sounding of each melody.

Domarkas's marches and other creations can serve as an example of the professional music for the wind band which finds the way to listeners in their home country and abroad. The composer enthusiastically

supports the revival of his wind band music and the editing of the works. He even decided to partly re-compose some of them. The recent renewal, publishing and performing of compositions by Jonas Domarkas holds forth a hope that this music has its future among the vast and constantly growing body of the world wind bands repertoire and will contribute to the wind band music heritage.

* * * * *

Flotte Soldaten und ehrwürdige Männer: Neu entdeckte Marsche von Jonas Domarkas

Der litauische Komponist Jonas Domarkas wurde im Jahre 1934 geboren. 1958 hat er im Lituaischen Konservatorium (jetzt Musik- und Theaterakademie) das Studium im Fach Musiktheorie abgeschlossen, 1966 bis 1971 hat er Komposition in der Fernabteilung studiert und abgeschlossen. 1960 bis 1971 hat er im pädagogischen Institut Šiauliai (jetzt Universität Šiauliai) unterrichtet. Von 1971 bis zur Rente im Jahre 2009 war Domarkas als Dozent in Klaipėda, Hafenstadt an der Ostsee, im Lituaischen Staatlichen Konservatorium Klaipėda Fakultäten (seit 1995 Kunstfakultät der Universität Klaipėda) im Lehrstuhl der Musikgeschichte und –theorie tätig.

Im schöpferischen Erbe des Komponisten dominieren kammerinstrumentale und orchestrale Musik. Struktur seiner Werke ist klar, Harmonie kompliziert, obwohl Rahmen der erweiterten Tonalität meistens nicht überschritten wird. Lyrismus in den Werken von Domarkas ist selten: seine Musik ist vital, dynamisch, rhythmisch aktiv, mit oft wechselnden Metern, mehrtönige, alterierte oder nicht tertiale Strukturakkorden. Humor als seltene Eigenschaft der akademischen Musik wird in seinem Schaffen deutlich ausgedrückt. Symphonische Werke (*Symphonische Tänze*, 1970, *Capriccio*, 1977, *Divertissement*, 1996) sind kreativ und farbenreich orchestriert. Domarkas hat Kammermusikwerke für Flügel, Orgel, Blasinstrumente mit Flügel, Blasquintett, Solo – Stimme und Chore geschaffen. Seine Werke wurden in Lettland, Polen, Weißrussland, Ukraine, Russland, Dänemark, den USA und Finnland gespielt. *Capriccio* hat im Jahre 1977 den zweiten Preis im Wettbewerb der litauischen symphonischen Miniatur gewonnen und war einige Jahre im Repertoire des Lituaischen symphonischen Orchesters.

Am Anfang seiner schöpferischen Tätigkeit hat Jonas Domarkas komplizierte Musikwerke der akademischen Musik komponiert, die auf progressiven Techniken der Musikkomposition begründet waren. Seit etwa 1980 hat der Komponist jedoch mit dem Schaffen von weniger komplizierten Musik angefangen, die für Studenten- und Laienkollektive, wie Blasorchester, Volksinstrumente – Ensembles, Chore gewidmet waren. Solche Wende in der schöpferischen Biographie von Domarkas wurde von stets steigendem künstlerischen Niveau der Studentenensembles der Klaipėda' Fakultäten bedingt, und für diese Kollektive fehlte es sehr an einem originellen litauischen Repertoire. Auch in diesen Werken benutzte Domarkas originelle und unkonventionelle Musikausdrucksmittel. Aus diesem Grunde ist die Grenze zwischen seinen seriösen Musikwerken und der nicht so komplizierten *Gebrauchsmusik* (im Sinne für Musikstudenten und Laien) nicht immer grell.

Seine Werke für Blasorchester hat Jonas Domarkas in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts (1980-1998) komponiert. In den nächsten Jahren wurden sie leider selten gespielt. Es kann so erscheinen, dass die hohen Professionalitätsstandards, Kreativität und Vielfältigkeit der Musiksprache als selbstverständige Vorteile eingeschätzt werden sollten. Diese Eigenschaften wurden jedoch zur Hindernis, Werke von Domarkas zu spielen. Dirigenten und Musikanten hielten die kapriziösen Rhythmen, wechselnden Meter, komplizierten Akkorde und sonstige kreativen Mittel für ungewohnt, als nicht der Spezifik eines Blasorchesters entsprechend, daher schwer zu erfüllen.

Kürzlich kehrte der Komponist zu seinen Kompositionen für Blasorchester zurück. Heutzutage bereitet er neue Fassungen seiner Werke, die an moderne westliche Zusammensetzung des Blasorchesters angepasst ist. Zugleich werden einige Orchestrierungen und sogar Korrekturen an Komposition durchgeführt. Zusammensetzungen der modernen litauischen Blasorchester entsprechen meistens den Weststandards, daher können sie erfolgreich diese erneuerten Kompositionen spielen. Andererseits trägt die Standard – Zusammenstellung zur Verbreitung von Domarkas' Musik in Ausland bei. Etliche neu redigierten Werke (*Fantasie nach Themen von Liedern von Jonas Šimkus, Samogitische Rhapsodie*,

Marsch Flotte Soldaten) wurden in den letzten Jahren von den litauischen Blasorchestern und deren mancher anderen Staaten (die USA, Finnland) gespielt. Man kann also schon über Wiedergeburt der Domarkas' Musik für Blasorchester als Bestandteil des modernen internationalen Repertoires sprechen.

Domarkas hat neun Werke für Blasorchester komponiert. Sechs von ihnen sind Marsche: *Studentische Späße*, 1980; *Solider Marsch*, 1981; *Debüt*, 1983; *Ehrwürdige Männer von Litauen*, 1990; *Flotte Soldaten*, 1997; *Respekt*, 1998. Einerseits setzen sie die Tradition solcher Marsche fort, die litauische Komponisten im 20. Jahrhundert geschrieben haben, andererseits enthalten sie aber eigene, nicht konventionellen Züge. Domarkas hat litauische Marsche und die der Komponisten anderer Länder (zum Beispiel, Julius Fučík) gekannt, es ist aber schwer festzustellen, welcher Marsche - Typ gerade zum Muster von seinen geschaffenen wurde. Beispielsweise konnte der Komponist selber nicht erklären, warum er alle seine Marsche in reprisischer dreiteiliger Form *Da capo* (ABA) geschaffen hat. Höchstwahrscheinlich hatten hier Einfluss in analoger Form geschaffene Marsche von litauischen Komponisten (litauische Marsche wurden von verschiedenen, vor allem russischen und deutschen Marsche-Traditionen beeinflusst).

Domarkas hat in seinen Marschen eine komplizierte Harmonie angewendet, die für klassische Marsche überhaupt nicht charakteristisch ist. Rhythmus ist auch oft ungewohnt. In den *Studentischen Späßen* hat der Komponist sogar wechselnde Meter benutzt, die absolut unpassendes Mittel für gewöhnliche Marsche ist. Daher zeigt dies deutlich ein konzertartiges Wesen. Doch Kreativität, Humor und Witz ist nur eine Seite von Domarkas' Marschen. Weitere besondere Züge sind Patriotismus und Bilder des Kampfes für Unabhängigkeit. Im Marsch *Flotte Soldaten* wurde Melodie des Liedes *Am Meer und am Haff* von Viktoras Kuprevičius benutzt, das vor dem II. Weltkrieg geschrieben wurde. Es wird üblich von dem Männerchor gesungen und sein patriotischer Inhalt ist klar ersichtlich. Das Kontext des Marsches *Ehrenwürdige Männer Litauens* ist noch dramatischer: in seinem Trio wird Melodie des Liedes von litauischen Partisanen *Es neigte sich die Linde* (die Partisanen kämpften gegen sowjetische Okkupanten nach dem II. Weltkrieg) benutzt. Ausdrücklich nationaler Charakter, Themen der Volks- oder populären Autorenliedern, aufrichtiger Patriotismus ohne jeglicher Pompöse oder Aggressivität verbindet Domarkas' Marsche mit Marschen von vielen anderen litauischen Komponisten. Daher kann man diese Eigenschaften für spezifische Züge litauischer Marsche halten.

Flotte Soldaten ist eines der typischsten Marschen von Domarkas. Sie wurde 1997 geschaffen und gespielt. Spätere Fassung des Werkes wurde 2012 beendet. Die Partitur wurde 2013 von dem Wissenschaftlichen Zentrum für Kunstforschung der Universität Šiauliai ausgegeben. In demselben Jahr hat diese neue Fassung das Orchester der Litauischen Marine auf CD aufgenommen. Die Aufnahme wurde in der *Anthologie der litauischen Blasorchester* veröffentlicht (Litauisches Volkskulturzentrum).

Das Werk wurde in einer für Domarkas' Marschen typischer dreiteiliger Reprise-Form *Da capo* geschrieben. Melodie des Liedes *Am Meer und am Haff* von Viktoras Kuprevičius wurde im Trio benutzt. In den *Flotten Soldaten* sind etliche Züge traditioneller Marschen ersichtlich, aber es gibt auch viele untypische Elemente. Der Komponist gliedert Takte unregelmäßig: nutzt nicht die übliche Quadratstruktur $4+4=8$, $8+8=16$, aber, zum Beispiel, $8+3+4+4+2$. Außerdem ist es schwer festzustellen, für welchen Satz (früheren oder späteren) ambivalente „grenzende“ Takte gehören. Paradox, aber solche „nichtquadratische“ Taktgliederung die Struktur des Werkes nicht gliedert, sondern im Gegenteil zu ihrer Einigung dient: typische „quadratische“ Sätze größtenteils teilen den Musikstoff in separate, klar getrennte syntaktische Einheiten, während „nichtquadratische“ Gliederung maskiert Grenzen der Sätze.

Harmonie der Marsche ist meistens ganz einfach, obwohl mehrere Komponisten sie variieren, indem sie mehr kolorierte Akkorde und ihre Folgen benutzen. Domarkas geht noch weiter. Ganz einfach, diatonisch harmonisierte Episoden von *Flotten Soldaten* werden mit Folgen von Nonakkorden oder sogar Undezimakkorden variiert, es werden grell klingende Intervalle von kleiner Nona und verminderter Oktave benutzt. Inzwischen bleibt die Melodie im ganzen Werk diatonisch. Figurationen der Holzinstrumente und Euphonien-Kontrapunkte sind auch beinahe durchweg diatonisch. Melodien des betont volkstümlichen Charakters haben im Werk als Balance professionelle, raffinierte und komplizierte Harmonie. Im Werk gibt es keine Modulationen, außer Trio in der subdominanten Tonation, deshalb wird die Verflechtung von diatonischen Melodien mit farbiger Harmonie zur einem

der bedeutendsten Mitteln für Entwicklung der Musikideen. Kompliziertheit der Akkords und Vielfalt bringt die Aufmerksamkeit des Hörers von den klingenden Themen nicht ab, sondern trägt zu ihrer Abwechslung.

Domarkas' Marsche und andere Werke können als Muster der professionellen Musik für Blasorchester gelten, die ihren Weg zum Hörer nicht nur in der Heimat sondern auch in Ausland findet. Der Komponist unterstützt die Belebung seiner Musik für Blasorchester und Redaktion der Werke. Er hat sogar beschlossen, einige von diesen neu zu komponieren. Kürzlich gestartete Erneuerung, Publizierung und Spielen von Jonas Domarkas' Werken bringen Hoffnung, dass seine Musik die Zukunft im Kontext des reichen und stets wachsenden weltweiten Repertoire der Blasorchester hat und eine bedeutenden Beitrag zum globalen Musikerbe der Blasorchester leistet.

Rytis Urniežius, b. 19 July, 1960, Šiauliai, Lithuania

Address: home – S. Šalkauskio 12-36, Šiauliai, Lithuania; work – P. Višinskio St. 11; Šiauliai, Lithuania.

Telephone: +370 41 595772 (work), +370 685 62325 (mobile); E-mail: rytisur@gmail.com

- 1978–1982 studied in Klaipėda Faculties of Lithuanian Conservatoire (now Lithuanian Academy of Music and Theatre) as a wind band conductor.
- December 2, 1993 defended doctoral dissertation and gained doctoral degree in Humanities (Musicology) at the Lithuanian Academy of Music.

At present – professor at Šiauliai University, Faculty of Arts, Department of Music Pedagogy; senior research worker at Šiauliai University, Faculty of Arts, Art Research Centre. Founder and conductor (from 1995) of Šiauliai University chamber orchestra. Founder (December 2001) of the Art Research Centre, Faculty of Arts, Šiauliai University. Founder and editor-in-chief (from 2004) of the Šiauliai University peer-reviewed research journal "The Spaces of Creation". From 2012 – Associate Professor (Docent) at Music Academy, Vytautas Magnus University, Kaunas (part-time position).

Research interests: wind band music; orchestration; music history.

Rytis Urniežius, Geburtsdatum und Geburtsort: 19.07.1960, Šiauliai, Litauen

Adresse: privat – S. Šalkauskio 12–36, Šiauliai, Litauen; dienstlich – P. Višinskio 11, Šiauliai, Litauen

Telefon: dienstlich +370 41 595772; Handy +370 685 62325; E-Mail: rytisur@gmail.com

1978–1982 Studium am Konservatorium Litauens, an der Fakultät in Klaipėda (zur Zeit ist das Musik und Theaterakademie Litauens), Ausbildung als Dirigent eines Blasorchesters.

2.12.1993 Promotion an der Musikakademie Litauens, Doktor der Geisteswissenschaften (Musikologie). Zur Zeit: Professor am Lehrstuhl für Musikpädagogik (Kunstfakultät der Universität Šiauliai); Wissenschaftlicher Mitarbeiter im Zentrum für Kunsthistorische Wissenschaft (Universität Šiauliai); seit 1995 Gründer und Leiter des Kammerorchesters der Universität Šiauliai; Dezember 2001 Gründer des Zentrums für Kunsthistorische Wissenschaft in der Kunstfakultät der Universität Šiauliai; Dezember 2004 Gründer und Chefredakteur der wissenschaftlichen Zeitschrift der Universität Šiauliai "The Spaces of Creation".

Wissenschaftliche Interessen: Musik für Blasorchester, Orchestration, Musikgeschichte.

Repertoire and Legacy: Education's Impact on Wind Band Literature

The wind band has experienced an exponential level of growth over the past century as a result of expanding education institutions. The increase in primary, secondary, and collegiate institutions with bands has led to great demands for quality repertoire and literary resources. Consequently, new possibilities for academic study, particularly in the differentiation of quality artistic wind band repertoire, and credible pedagogical sources have developed. The education market, driven by both professional and educational demands, has greatly impacted our repertoire and our literature. Dissertations and books have been authored by such notable conductors and educators as Frank Battisti, Jay Gilbert, Richard Franko Goldman, David Whitwell, Felix Hauswirth and others, identifying important pieces in the repertoire. Many of these authors have also written essays on performance practice and teaching. This paper focuses on the Teaching Music Through Performance in Band series as a significant accomplishment that functions as an educational and professional academic resource relevant to anyone with a vested interest in the legacy of the wind band.

The first portion of the paper provides an overview of how the education industry affected band repertoire, literature, and produced a need for this type of resource. The second portion focuses on the unique characteristics the Teaching Music Through Performance in Band has in preserving our legacy. Through a closer analysis of the repertoire of medium-difficult to professional level, the value of the repertoire included in the series will be evaluated based on the selection criteria and overall significance compared to other commonly accepted sources. Included is a discussion of the variety of works representing international composers and publishing companies, original works, transcriptions, and historical periods.

The third portion of the paper presents perspectives on the series academic and historic significance. One of the unique components of each volume are the repertoire guides that provide students, conductors, and performers a foundation for further study. Other disciplines have similar resources such as *Masterworks of the Orchestral Repertoire*, *An Orchestra Conductors Guide to Repertoire and Programming*, and *Choral Repertoire*. Comparisons to these and other various sources are made validating the quality of format and information of the books. Additionally, a discussion of the special volumes containing Solos with Wind Band accompaniment further demonstrate the scope of its content.

* * * * *

Repertoire und Vermächtnis: Der Einfluss der Musikpädagogik auf das Blasorchesterrepertoire

Das Blasorchester erlebte im letzten Jahrhundert ein exponentielles Wachstum auf Grund eines Auf- und Ausbaues von Ausbildungsinstitutionen. Eine zunehmende Anzahl von Jugendorchestern aller Altersstufen führte zu einer großen Nachfrage von hochwertigem Repertoire und einem großen Literaturangebot. Infolgedessen haben sich sowohl die wissenschaftlichen Möglichkeiten, insbesondere für künstlerisch anspruchsvolles Repertoire, als auch die pädagogisch wertvollen Quellen entwickelt. Der Ausbildungsmarkt hat unser Repertoire und unsere Literatur stark beeinflusst, angetrieben von sowohl professionellen als auch pädagogischen Anforderungen. Dissertationen und Fachbücher von namhaften Dirigenten und Pädagogen wie Frank Battisti, Jay Gilbert, Richard Franko Goldman, David Whitwell, Felix Hauswirth und anderen listen bedeutende Stücke des Repertoires. Viele dieser Autoren haben ebenfalls Artikel über Aufführungspraxis und Pädagogik verfasst.

Dieses Papier befasst sich vor allem mit der Serie „Teaching Music Through Performance in Band“. Sie ist eine maßgebliche Errungenschaft, die als pädagogische und professionelle akademische Quelle dient und für alle bedeutend ist, die ein besonderes Interesse am Vermächtnis des Blasorchesters haben.

Der erste Abschnitt des Papiers bietet einen Überblick, wie die Musikindustrie das Blasorchesterrepertoire beeinflusst und ein Bedürfnis nach Stereotypen geschaffen hat.

Der zweite Abschnitt beleuchtet die Besonderheiten von „Teaching Music Through Performance in Band“. Sie helfen, unser Vermächtnis zu bewahren. Durch eine nähere Analyse des Repertoires von mittlerem bis hin zu professionellem Schwierigkeitsgrad wird der Wert der Werke aus der Serie herausgearbeitet. Dies geschieht auf der Basis von Auswahlkriterien, dem Stellenwert im Gesamtzusammenhang und im Vergleich zu anderen allgemein anerkannten Quellen.

Eingeschlossen ist eine Diskussion zur Vielfalt der Werke im Hinblick auf die Internationalität der Komponisten und Verlage, Originalwerke, Transkriptionen und historische Epochen.

Der dritte Abschnitt zeigt die wissenschaftliche und historische Bedeutung der Serie auf. Unverwechselbarer Bestandteil eines jeden Bandes sind die Werkeinführungen, die Studenten, Dirigenten und Aufführenden eine Grundlage für weiterführende Studien liefern. Andere Musikpartien haben ähnliche Ressourcen wie beispielsweise „Masterworks of the Orchestral Repertoire“, „An Orchestra Conductors Guide to Repertoire“ und „Choral Repertoire“. Diese und andere Quellen werden verglichen und hinsichtlich Qualität und Format der Information bewertet. Schließlich werden die Sonderbände zu Solowerken mit Blasorchesterbegleitung thematisiert und weitere Anwendungsbereiche aufgezeigt.

Translation / Übersetzung: Alexander Beer, Stuttgart (D)

* * * *

Seth Wollam is a passionate, dedicated musician, educator, and advocate. He holds the Bachelor of Music degree in music education from Youngstown State University and the Master of Arts from Indiana University of Pennsylvania. Currently a doctoral conducting associate (ABD) at the University of North Texas, he is a student of Eugene Migliaro Corporon. At the University of North Texas he serves as the staff coordinator for the wind studies area, teaches undergraduate conducting, is the associate conductor of the brass band, and has guest conducted the wind symphony, symphonic band, and concert bands. In addition to being the assistant conductor of the Lone Star Wind Orchestra, Wollam has guest conducted and adjudicated a variety of other ensembles. He is a contributing research associate and project assistant to the *Teaching Music Through Performance in Band* series, has written CD liner notes for numerous North Texas Wind Symphony releases on the Windworks label, and has published several other pedagogical articles. He holds memberships in TMEA, the NBA, IGEB, and Phi Mu Alpha Sinfonia.

Seth Wollam ist ein passionierter und engagierter Musiker und Musikpädagoge. Er absolvierte sein *Bachelor of Music degree in music education* an der Youngstown State University und seinen *Master of Arts* an der Indiana University of Pennsylvania. Derzeit studiert er als *doctoral conducting associate* (ABD) bei Eugene Migliaro Corporon an der University of North Texas. Hier arbeitet er zugleich als Koordinator im Fachbereich Bläser, gibt Dirigierunterricht für Nebenfachstudenten, ist stellvertretender Dirigent der Brass Band und war Gastdirigent der Wind Symphony, der Symphonic Band und der Concert Band. Zusätzlich ist er stellvertretender Dirigent des Lone Star Wind Orchestra und war Gastdirigent verschiedener anderer Ensembles. Als wissenschaftlicher Mitarbeiter und Projektassistent trägt er zur Serie „Teaching Music Through Performance in Band“ bei, schrieb zahlreiche Programmnotizen und Texte für CD-Veröffentlichungen der North Texas Wind Symphony beim Label Windworks sowie andere pädagogische Artikel. Er ist Mitglied von TMEA, NBA, IGEB und Phi Mu Alpa Sinfonia.