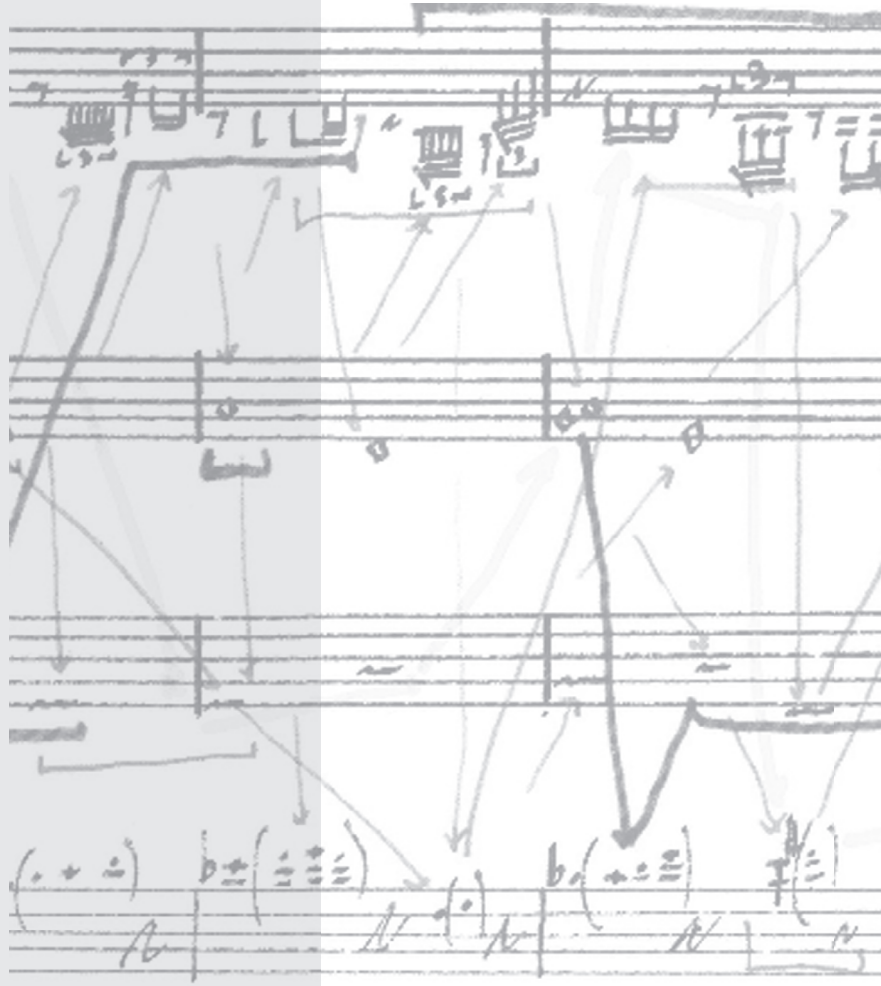




Jack Adler-McKean

The Techniques of **Tuba** Playing

Die Spieltechnik
der **Tuba**



Bärenreiter

Jack Adler-McKean

The Techniques of Tuba Playing

Die Spieltechnik der Tuba



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die großzügige finanzielle Unterstützung des Arts and Humanities Research Council of Great Britain, mit institutioneller Unterstützung der North West Consortium Doctoral Training Partnership und des Royal Northern College of Music.

This publication was made possible by the generous financial support of the Arts and Humanities Research Council of Great Britain, with institutional support from the North West Consortium Doctoral Training Partnership and Royal Northern College of Music.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://www.dnb.de> abrufbar.

eBook-Version 2020

© 2020 by Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel
Lektorat/Editor: Christiana Nobach
Übersetzung/Translation: Wieland Hoban

Umschlaggestaltung/Cover: + CHRISTOWZIK SCHEUCH DESIGN,
unter Verwendung einer Notengrafik von Luigi Nono, *Post-prae-ludium* No. 1 "per Donau"
(© by G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag GmbH – Berlin, Germany)

All rights reserved. International Copyright secured.
Reproduced by kind permission of Hal Leonard Europe S.r.l. Italy.)

Innengestaltung und Satz/Layout and Typesetting: Jutta Weis, Pulheim
Illustrationen/Illustrations: Nigel McBride

Alle Rechte vorbehalten/All rights reserved/Printed in Germany
Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten.
Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

ISBN 978-3-7618-7094-5

DBV 153-01

www.baerenreiter.com

Inhalt

Geleitwort

I Einleitung

- I.1 Vorwort.12
- I.2 Zum Gebrauch dieses Buches.15

II Die Tubafamilie: ein kurzer Überblick

- 2.1 Vorgänger: Serpent, Ophikleide,
englisches Basshorn, »früher« Cimbasso
und andere.18
 - 2.1.1 Der Serpent.18
 - 2.1.2 Das englische Basshorn,
der »frühe« Cimbasso und andere . . .20
 - 2.1.3 Die Ophikleide.23
- 2.2 Basstuba, Saxhorn, Verdi-Cimbasso
und andere Entwicklungen24
 - 2.2.1 Die Basstuba24
 - 2.2.2 Das Saxhorn.26
 - 2.2.3 Der Verdi-Cimbasso
und andere Entwicklungen.29
- 2.3 Heutige Instrumente, Mundstücke
und Nomenklatur31
 - 2.3.1 Homogenisierung und Unterscheidung
zwischen modernen Tubas im Basstuba-
bzw. Saxhorn-Stil31
 - 2.3.2 Unterscheidung zwischen Tubagrößen 33
 - 2.3.3 Konstruktionsmaterial.34
 - 2.3.4 Mundstücke35
 - 2.3.5 Nomenklatur36
- 2.4 Zeitgenössische Instrumentalpraxis36
 - 2.4.1 Wechsellinstrumente und
nationale Traditionen36
 - 2.4.2 Euphonium in B38
 - 2.4.3 Tubas in F.39

Contents

Preface

I Introduction

- I.1 Foreword.12
- I.2 On using this book15

II The tuba family: a brief overview

- 2.1 Predecessors: the serpent, ophicleide,
English bass horn, 'early' cimbasso
and others18
 - 2.1.1 The serpent.18
 - 2.1.2 The English bass horn,
'early' cimbasso and others.20
 - 2.1.3 The ophicleide.23
- 2.2 The Basstuba, Saxhorn, 'Verdi' cimbasso
and other developments24
 - 2.2.1 The Basstuba24
 - 2.2.2 The Saxhorn26
 - 2.2.3 The 'Verdi' cimbasso
and other developments29
- 2.3 Instruments, mouthpieces
and nomenclature today31
 - 2.3.1 Homogenisation and differentiation
between modern Basstuba-
and Saxhorn-style tubas.31
 - 2.3.2 Differentiation between tuba sizes . . .33
 - 2.3.3 Construction materials34
 - 2.3.4 Mouthpieces.35
 - 2.3.5 Nomenclature36
- 2.4 Contemporary instrumental practice . . .36
 - 2.4.1 Doubling instruments and
national traditions36
 - 2.4.2 Euphonium in B $\flat$ 38
 - 2.4.3 Tubas in F.39

2.4.4	Tubas in Es	40
2.4.5	Tubas in C	41
2.4.6	Tubas in B.	41
2.4.7	Andere heute verwendete Instrumente	42

III Ventile und andere Stimmmechanismen

3.1	Frühe Ventile	46
3.2	Moderne Ventile	47
3.2.1	Pumpventile	47
3.2.2	Drehventile	48
3.2.3	Montage und Kombination von Pump- und Drehventilen	49
3.2.4	Ventillängen	50
3.3	Auswirkungen auf die Intonation und Stimmlösungen	51
3.3.1	Proportionalität	51
3.3.2	Kompensationssysteme	51
3.3.3	(Nicht-kompensierende) Alternativventil-Systeme	53
3.3.4	Andere Stimmsysteme	54

IV Resonanzeigenschaften und Notationsprinzipien

4.1	Umfang und Lage	56
4.1.1	Resonanzfrequenzen und Spektralkomponenten	56
4.1.2	Tiefe Lage	58
4.1.3	Hohe Lage	60
4.2	Dynamik und Klangfarbe	63
4.2.1	Dynamische Kurve und Notation	63
4.2.2	Extreme Dynamik	65
4.3	Übliche Notationspraxis	67
4.3.1	Notenschlüssel und Transpositionen	67
4.3.2	Notation extremer Lagen	68
4.3.3	Blaskapellentraditionen	69
4.3.4	Mehrere Notensysteme	70
4.3.5	Geräuschhafte Klänge, Tabulatur-/ Ventilnotation und parametrische Notationsmöglichkeiten	71

V Klangressourcen I: Grundlagen der Klangerzeugung

5.1	Atmung, Dauer und Körperhaltung	75
5.1.1	Atmung und Ausdauer	75
5.1.2	Zirkularatmung	77
5.1.3	Körperhaltung	79
5.2	Lippenton-Klangerzeugung und physiologische Resonanz	81
5.2.1	Lippenschwingung	81
5.2.2	Physiologische Resonanz	83
5.3	Embouchure und Legato	83
5.3.1	Embouchure	83
5.3.2	Legato	84

2.4.4	Tubas in Eb	40
2.4.5	Tubas in C	41
2.4.6	Tubas in Bb	41
2.4.7	Other instruments in use today	42

III Valves and other tuning systems

3.1	Early valves	46
3.2	Modern valves	47
3.2.1	Piston valves	47
3.2.2	Rotary valves	48
3.2.3	Mounting and combining piston and rotary valves	49
3.2.4	Valve tunings	50
3.3	Intonation implications and tuning solutions	51
3.3.1	Proportionality	51
3.3.2	The compensating system	51
3.3.3	The alternate valve ('non-compensating') system	53
3.3.4	Other tuning systems	54

IV Resonant characteristics and notational principles

4.1	Range and tessitura	56
4.1.1	Resonant frequencies and spectral components	56
4.1.2	Lower tessitura	58
4.1.3	Upper tessitura	60
4.2	Dynamics and timbre	63
4.2.1	Dynamic curve and notation	63
4.2.2	Extreme dynamic levels	65
4.3	Common notational practice	67
4.3.1	Standard clefs and transpositions	67
4.3.2	Extreme tessitura notation	68
4.3.3	Brass and wind band traditions	69
4.3.4	Multiple staves	70
4.3.5	Non-pitched material, tablature/valve notation and parametrical notational solutions	71

V Sonic resources I: Fundamentals of sound production

5.1	Breathing, duration and posture	75
5.1.1	Breathing and stamina	75
5.1.2	Circular breathing	77
5.1.3	Posture	79
5.2	Lip-reed sound production and physiological resonance	81
5.2.1	Buzzing	81
5.2.2	Physiological resonance	83
5.3	Embouchure and Legato	83
5.3.1	Embouchure	83
5.3.2	Legato	84

VI Klangressourcen II: mikrotonale und nicht-gleichstufige Klangerzeugung

- 6.1 Mikrotonalität mit Standard-Ventilsystemen86
 - 6.1.1 Vierteltönige Stimmung mit Standard-Ventilanordnungen86
 - 6.1.2 Reine Stimmung und Ventilstimmung89
- 6.2 Mikrotonalität durch neue Ventilsysteme .92
 - 6.2.1 Das Hayward-System.92
 - 6.2.2 Anpassungen beim Hayward-System. .94

VII Klangressourcen III: Erzeugung von Luftgeräuschen (ohne Lippenton-Klangerzeugung)

- 7.1 Erzeugung von Luftgeräuschen96
 - 7.1.1 Luftgeräuscherzeugung mit Standard-Embouchure.96
 - 7.1.2 Kombinationen von Luftgeräusch und Lippenton-Klangerzeugung.97
 - 7.1.3 Andere Spieltechniken zur Erzeugung von Luftgeräuschen99
- 7.2 Modulation und Notation von Luftgeräuschen101
 - 7.2.1 Modulation von Luftgeräuschen101
 - 7.2.2 Notation von Luftgeräuschen103

VIII Klangmodifikation I: Lippen und Gesichtsmuskulatur

- 8.1 Bending und »falsche« Töne104
 - 8.1.1 Bending104
 - 8.1.2 Künstliche (»falsche«) Töne.105
- 8.2 Lippenglissandi.107
 - 8.2.1 Lippenglissandi über kleine Intervalle107
 - 8.2.2 Lippenglissandi über weite Intervalle (»Rips«)109
- 8.3 Vibrato und Lippentriller.110
 - 8.3.1 Vibrato110
 - 8.3.2 Lippentriller111
- 8.4 Mehrklänge/Multiphonics (»Lippenmehrklänge«/»Spaltklänge«) ...112
 - 8.4.1 Begriffsklärung112
 - 8.4.2 Variation und Erzeugung113
 - 8.4.3 Verwendung, Notation und Alternativen.115
- 8.5 Pfeifen117
 - 8.5.1 Ausführung und Umfang117
 - 8.5.2 Modulation und Notation119
- 8.6 Ingressive Klangerzeugung.120
 - 8.6.1 Ingressive Lippenton-Klangerzeugung120
 - 8.6.2 Ingressive Luftgeräuschkangerzeugung121

VI Sonic resources II: microtonal and non-equally tempered sound production

- 6.1 Microtonality with standard valve systems86
 - 6.1.1 Quarter-tone tuning with standard valve configurations86
 - 6.1.2 Just Intonation and valve temperament89
- 6.2 Microtonality through new valve systems 92
 - 6.2.1 The Hayward System.92
 - 6.2.2 Adaptions to the Hayward System ...94

VII Sonic resources III: air noise (non-lip-reed) sound production

- 7.1 Air noise creation96
 - 7.1.1 Air noise creation using a standard embouchure96
 - 7.1.2 Combining air noises with lip-reed sound production.97
 - 7.1.3 Other air noise creation techniques99
- 7.2 Air noise modulation and notation101
 - 7.2.1 Air noise modulation.101
 - 7.2.2 Notating air noises103

VIII Modifying sounds I: the lips and facial muscles

- 8.1 Pitch bending and factitious notes104
 - 8.1.1 Pitch bending104
 - 8.1.2 Factitious notes ('false tones').105
- 8.2 Lip glissandos.107
 - 8.2.1 Lip glissandos over small intervals. .107
 - 8.2.2 Lip glissandos over wide intervals ('rips')109
- 8.3 Vibrato and lip trills.110
 - 8.3.1 Vibrato110
 - 8.3.2 Lip trills111
- 8.4 Multiphonics ('lip-multiphonics' / 'split tones')112
 - 8.4.1 Disambiguation112
 - 8.4.2 Variation and creation113
 - 8.4.3 Employment, notation and alternatives115
- 8.5 Whistling117
 - 8.5.1 Creation and range117
 - 8.5.2 Modulation and notation119
- 8.6 Ingressive sound production120
 - 8.6.1 Ingressive lip-reed sound production120
 - 8.6.2 Ingressive air noise sound production121

IX Klangmodifikation II: Zunge, Vokaltrakt und weitere Muskeln

9.1	Artikulation und Zungenstöße	123
9.1.1	Mundartikulation und Definition . . .	123
9.1.2	Zungenstöße	123
9.2	Untypische Artikulation und Formantenresonanz	125
9.2.1	Untypische Artikulation	125
9.2.2	Untypische Formanten-Resonanz . .	127
9.3	Flatterzunge	129
9.3.1	Ausführung	129
9.3.2	Modulation und Notation	130
9.4	Slaps (»Tongue Rams«) und Zungentonartikulation	131
9.4.1	Ausführung von Slaps	131
9.4.2	Modulation und Notation von Slaps	133
9.4.3	Zungenton-Artikulation	135
9.5	Weitere Muskelartikulationen: Atemakzente	135
9.5.1	Muskelartikulationen ohne Vokaltrakt	135
9.5.2	Verwendung und Notation von Atemakzenten	136

X Klangmodifikation III: Instrumentalmechanik

10.1	Triller, Tremolo und Farbtriller	138
10.1.1	Erzeugung und Ausführung	138
10.1.2	Beschränkungen und Kompromisse .	139
10.2	Teilventile und (Ventil)Glissandi	140
10.2.1	Ausführung, Kontrolle und übliche Verwendung	140
10.2.2	Variation, Manipulation und Notation	142
10.3	Andere Verwendungen der Ventile	143
10.3.1	Nur mit Ventilen spielen	143
10.3.2	Lockerung von Ventilen	144
10.3.3	Entfernen und Modifikation von Ventilen	145
10.4	Entfernen von Ventilzügen	145
10.4.1	Mechanik	145
10.4.2	Ausführung und Variation	147
10.4.3	Modulation und Notation	149

XI Klänge und Modifikationen von außen I: Vokalisierung und andere Körperaktionen

11.1	Vokalisierung: Ausführung und Resonanz	151
11.1.1	Kategorisierung	151
11.1.2	Umfang und Lage	152
11.1.3	Resonanz	153
11.2	Vokalisierung: Modulation und Notation	155
11.2.1	Balance	155
11.2.2	Artikulation	156
11.2.3	Notation	157

IX Modifying sounds II: the tongue, vocal tract, and other muscles

9.1	Articulation and tonguing	123
9.1.1	Oral articulation and definition . . .	123
9.1.2	Tonguing	123
9.2	Atypical articulation and formant resonance	125
9.2.1	Atypical articulation	125
9.2.2	Atypical formant resonance	127
9.3	Flutter-tonguing	129
9.3.1	Methods of production	129
9.3.2	Modulation and notation	130
9.4	Slap tongue (»tongue ram«) and tongue-reed articulation	131
9.4.1	Slap tongue creation	131
9.4.2	Slap tongue modulation and notation	133
9.4.3	Tongue-reed articulation	135
9.5	Other muscular articulations: breath accents	135
9.5.1	Non-vocal tract muscular articulation	135
9.5.2	Breath accent employment and notation	136

X Modifying sounds III: instrumental mechanics

10.1	Trills, tremolos and timbral trills	138
10.1.1	Creation and execution	138
10.1.2	Limitations and compromises	139
10.2	Fractional valving and (valve) glissando	140
10.2.1	Creation, control and common uses	140
10.2.2	Variation, manipulation and notation	142
10.3	Other uses of valves	143
10.3.1	Use of valves alone	143
10.3.2	Valve loosening	144
10.3.3	Valve removal and modification	145
10.4	Valve slide removal	145
10.4.1	Mechanics	145
10.4.2	Creation and variation	147
10.4.3	Modulation and notation	149

XI Extraneous sounds and modifications I: vocalisations and other uses of the body

11.1	Vocalisations: creation and resonance . .	151
11.1.1	Categorisation	151
11.1.2	Range and register	152
11.1.3	Resonance	153
11.2	Vocalisations: modulation and notation .	155
11.2.1	Balance	155
11.2.2	Articulation	156
11.2.3	Notation	157

11.3	Extremitäten	158
11.3.1	Handflächen	158
11.3.2	Finger	159
11.3.3	Bewegungen der Füße und anderer Körperteile	161

XII Klänge und Modifikationen von außen II: zusätzliche Ausrüstung

12.1	Dämpfer	162
12.1.1	Funktion und Verwendung	162
12.1.2	Verfügbarkeit und praktische Aspekte	163
12.1.3	Seltenere Dämpfer; andere Klangfilter und Ersatzlösungen	165
12.2	Präparierung	167
12.2.1	Modifikation der Resonanz	167
12.2.2	Erzeugung perkussiver Geräusche	168
12.3	Alternative Mundstücke	170
12.3.1	Variation und Modifikation des Mundstücks	170
12.3.2	Mundstücke von Rohrblatt-Instrumenten	170
12.4	Verstärkung	172
12.4.1	Resonante Klänge	172
12.4.2	Mechanische Klänge	173
12.5	Elektronik	174
12.5.1	Zuspiel (»Tonband«)	174
12.5.2	Live-Elektronik	176

XIII Anhang

13.1	Griffstabellen	178
13.1.1	Serpent und Ophikleide	178
13.1.2	Moderne Tubas: chromatische Tonhöhenenerzeugung	180
13.1.3	Moderne Tubas: mikrotonale Tonhöhenenerzeugung	183
13.2	Internationales Phonetisches Alphabet	185
13.3	Ausgewählte Bibliographie	186
13.4	Ausgewähltes Repertoire	188
13.4.1	Solo-Tuba / Konzert	188
13.4.2	Solo-Tuba mit Elektronik bzw. Zuspiel	193
13.4.3	Kammermusik (zwei bis neun Instrumente)	195
13.4.4	Ensemblewerke mit bemerkenswerten Tubapartien	198
13.4.5	Orchesterrepertoire mit Mitgliedern der Tubafamilie (1817–1918)	200
13.5	Klang- und Videobeispiele	207
13.6	Abkürzungen und Begriffserklärung	210
13.7	Über den Autor	211

11.3	Extremities	158
11.3.1	Palms	158
11.3.2	Fingers	159
11.3.3	Feet and physical movement	161

XII Extraneous sounds and modifications II: external equipment

12.1	Mutes	162
12.1.1	Function and employment	162
12.1.2	Availability and practicalities	163
12.1.3	Less common mutes, other filtration devices and substitutions	165
12.2	Instrument preparations	167
12.2.1	Modifying resonances	167
12.2.2	Creating percussive sounds	168
12.3	Alternative mouthpieces	170
12.3.1	Mouthpiece variation and modification	170
12.3.2	Reed instrument mouthpieces	170
12.4	Amplification	172
12.4.1	Resonant sounds	172
12.4.2	Mechanical sounds	173
12.5	Electronics	174
12.5.1	Pre-recorded electronics ('tape')	174
12.5.2	Live electronics	176

XIII Appendices

13.1	Fingering Charts	178
13.1.1	Serpent and ophicleide	178
13.1.2	Modern tubas: chromatic pitch production	180
13.1.3	Modern tubas: microtonal pitch production	183
13.2	International Phonetic Alphabet	185
13.3	Selected bibliography	186
13.4	Selected repertoire	188
13.4.1	Solo tuba / concerto	188
13.4.2	Solo tuba with electronics (live and/or pre-recorded)	193
13.4.3	Chamber music (two to nine instruments)	195
13.4.4	Ensemble repertoire with notable tuba parts	198
13.4.5	Orchestral repertoire including members of the tuba family (1817–1918)	200
13.5	Audio and video examples	207
13.6	Abbreviations and explanations of terms	210
13.7	About the author	211

Geleitwort

Als Jack Adler-McKean mir zum ersten Mal seine Transkription meines Stücks *iv 6* für Kontrabassklarinette vorführte, war ich erstaunt: Ich hätte mir niemals vorgestellt, dass solche Klänge aus einer Tuba hervorgebracht werden können. Die Lektüre dieses Buchs hat mir gezeigt, dass ich sicherlich nicht der einzige Komponist bin, der das musikalische Potenzial dieser vielgescholtenen Instrumentenfamilie vielleicht unterschätzt hat. Akribisch gestaltet, beleuchtet der Text die Tuba aus allen möglichen akustischen, anthropologischen, kulturellen, historischen und technischen Blickwinkeln. Indem er sich an den Kernthemen der Klangzeugung und der anschließenden Klangmodifikation orientiert, gelingt es ihm, sich von jeder traditionellen, idiomatischen Interpretation des Instruments sowie allen damit verbundenen musikalischen Stereotypen fernzuhalten. Dies ermöglicht ein tiefgreifenderes Nachdenken über die kompositorischen oder interpretatorischen Entscheidungen der Vergangenheit und Gegenwart nachzudenken, und auch darüber, wie sie in der Zukunft aussehen könnten. Mit dieser Strategie sehe ich ein großes Potenzial für die zukünftige Entwicklung der Tubamusik. Dieses außergewöhnliche Buch lege ich allen Pädagogen, Interpreten, Dirigenten, Tontechnikern und Komponisten ans Herz.

Mark Andre, Dezember 2019

Preface

When Jack Adler-McKean first demonstrated to me his transcription of my contrabass clarinet work *iv 6*, I was astonished to hear sounds I had never imagined could be brought forth from a tuba. Reading this book has shown me that I am certainly not alone among composers who may have underestimated the musical potential of this much-maligned instrumental family. With a meticulous approach throughout, this text presents the tuba from all possible acoustic, anthropological, cultural, historical and technical perspectives. By structuring itself around the core concepts of how sounds can be made and subsequently modified, it manages to move away from any traditional idiomatic interpretations of the instrument, as well as any musical stereotypes it might have been associated with. This enables a deeper consideration of any compositional or interpretive decisions of the past or present, as well as how they may be brought into the future. This is a strategy with which I can see a great potential for future development of music for the tuba. This book constitutes a remarkable document, one which I highly recommend to all pedagogues, interpreters, conductors, sound engineers and composers.

Mark Andre, December 2019

Einleitung

I.1 Vorwort

Die Entwicklung einer musikalischen Aufführungspraxis erfordert sowohl eine reflektierte, kritische Bewertung seitens der Musikerinnen und Musiker als auch eine aktive, kreative Auseinandersetzung seitens der Komponistinnen und Komponisten. Das historische Verhältnis zwischen Tubistinnen und Tubisten und Komponistinnen und Komponisten ist ein Beispiel dafür, was geschieht, wenn dies ausbleibt. Die Tuba gehörte zu mehreren Instrumenten, die im frühen 19. Jahrhundert für die Verwendung in Militärkapellen entwickelt wurden. Sie wurde bald in vielen Opern und Sinfonien verwendet, wenngleich es bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts meistens Kapellenmitglieder waren, die solche Orchesterpositionen besetzten. Bald darauf wurden die ersten Solostücke komponiert, das technische Niveau ist immens gestiegen, und der professionelle Tubist wurde geboren.¹ Aufführungsstile haben sich seitdem aber wenig verändert, mit weitreichenden Folge sowohl für einen wesentlichen Teil des

1 Die Tuba war auch häufig in Jazzensembles anzutreffen (prominente Beispiele wären die Gruppen von Miles Davis, Gil Evans, John Coltrane und Charles Mingus), was wahrscheinlich diejenigen Komponisten beeinflusst hat, die zu jener Zeit in den USA für die Tuba komponiert haben (z.B. John Cage, Mauricio Kagel, Morton Feldman oder Paul Hindemith).

Introduction

I.1 Foreword

The development of a musical performance practice requires both a reflexive, critical evaluation from a performer, and an active, creative engagement from a composer. The consequences of the absence of such factors can be exemplified by the historic relationship between tubists and composers. The tuba was one of several instruments developed in the early nineteenth century for use in military bands. It was quickly adopted by many operatic and symphonic composers, though, until the mid-twentieth century, it was mostly left to bandsmen to fill orchestral positions. Soon thereafter the first solo pieces were written, technical standards developed exponentially, and the professional tubist was born.¹ Performance styles, however, have since remained largely unchanged, with wide-ranging repercussions both for a significant proportion of common orchestral repertoire, and for composers seeking new sounds and aesthetics. In the late twentieth century, many instruments ‘came of age’ as solo voices (the saxophone, elec-

1 The tuba was also commonly found in jazz ensembles at this time (notably used by Miles Davis, Gil Evans, John Coltrane and Charles Mingus), likely influencing composers who were writing some of the first soloistic tuba music in the USA such as John Cage, Mauricio Kagel, Morton Feldman and Paul Hindemith.

Standard-Orchesterrepertoires als auch für Komponistinnen und Komponisten, die nach neuen Klängen und Ästhetiken suchen.

Im späten 20. Jahrhundert sind viele Instrumente als Solostimmen »erwachsen geworden« (Saxophon, E-Gitarre und Posaune, um nur drei zu nennen), nicht zuletzt deswegen, weil sie den Komponistinnen und Komponisten kodifizierte Mechaniken und Techniken in einer symbiotischen Beziehung mit einer neuen Generation weltweit anerkannter musizierender Unterstützer zur Erforschung anboten. In *The Contemporary Tuba* (1984) schreibt Barton Cummings, die »traditionelle Tuba-Literatur« sei »bis auf wenige Ausnahmen in jeder Hinsicht unzulänglich« und habe »mehr als alles Andere die Tuba und die Tubisten auf eine recht banale und unbedeutende Existenz beschränkt« (Cummings, S. 7). Komponisten wie Berio, Boulez, Carter, Kurtág und Ligeti haben alle gelegentlich für das Instrument geschrieben, und in jüngerer Zeit ist es auch in Partituren von Ferneyhough, Mundry, Neuwirth, Rihm, Saunders und vielen anderen aufgetaucht; allerdings verlangen sie selten mehr, als es Wagner ein Jahrhundert zuvor getan hat. Helmut Lachenmanns *Harmonica*, vielleicht das spieltechnisch und musikalisch avancierteste Werk für Solotuba, feiert bald seinen 40. Geburtstag. Es kann schwerlich behauptet werden, dass sich die Situation seit 1976 bedeutend entwickelt hat, als John Fletcher, vielerorts als einer der allergrößten Tubisten erachtet, den Großteil der Tubamusik folgendermaßen beschrieb: »Sie klingt wie Musik von Tubisten für Tubisten, die es anderen Tubisten vorspielen sollen« (zitiert in Bevan, S. 438). Wenn sich diese Situation ändern soll, muss unbedingt der Austausch zwischen der Welt der Tubisten und der Welt der Komponisten angeregt werden.

In diesem Buch verwende ich soweit möglich präzise Terminologie auf Grundlage der aktuellen Forschung, um von den typischen Beschreibungen haptischer Reaktionen (wie Spieltechniken »gefühlt« werden) loszukommen zugunsten eines eher analytischen Ansatzes. Werturteile werden auch vermieden, z.B. prosaische Beschreibungen

trick guitar and trombone to name but three), notably because they presented codified mechanics and techniques for composers to explore in symbiosis with a new generation of world-respected performer-advocates. Meanwhile, Barton Cummings in *The Contemporary Tuba* (1984) described "traditional tuba literature" as "with few exceptions substandard in every sense", arguing that "for more than any other reason [it] has held the tuba and tubist to a rather mundane and meaningless existence" (Cummings, p. 7). The likes of Berio, Boulez, Carter, Kurtág and Ligeti all wrote tuba parts on occasion, and in more recent years Ferneyhough, Mundry, Neuwirth, Rihm and Saunders, amongst many others, have included it in some of their works, and yet they rarely ask more from tubists than Wagner had done a century prior. Helmut Lachenmann's *Harmonica*, perhaps the most technically and musically advanced work for solo tuba, is already approaching its fortieth birthday. It is hard to argue that the situation has evolved significantly since 1976, when John Fletcher, widely seen as one of the greatest ever tubists, described most tuba music as sounding as though it was "written by tuba players for tuba players to play to tuba players" (quoted in Bevan, p. 438). In order to avoid perpetuating this state of affairs, it is imperative that channels of communication be stimulated between the world of the tubist and the world of the composer.

Within this book, wherever possible, precise terminology, based upon the latest research, has been used in an effort to move away from descriptions arising from haptic feedback (how techniques are 'felt') and towards a more analytical approach. Care has also been taken to avoid value judgements, including common subjective dichotomies of sounds as 'normal' or 'special', techniques as 'basic' or 'extended', or music as 'traditional' or 'contemporary'. A relatively 'young' instrumental family, the lack of centuries of tuba performance practice traditions can be used to its advantage when tackling inherent instrumentalist biases. Examples from younger composers have been promoted (wherever possible, from demo-

von Klängen als »normal« oder »besonders«, von Spieltechniken als »elementar« oder »erweitert« und von Musik als »traditionell« oder »zeitgenössisch«. Das Fehlen einer langen aufführungspraktischen Tradition bei dieser relativ »jungen« Instrumentenfamilie kann auch als Chance genutzt werden, um Instrumentalistinnen und Instrumentalisten mit vorgegebenen Vorurteilen zu konfrontieren. Beispiele aus Werken jüngerer Komponistinnen und Komponisten (soweit möglich aus demografischen Gruppen, die in klassischer Musik oft weniger vertreten sind) werden neben Vorgängern aus dem 19. und 20. Jahrhundert vorgestellt.

Ich bin sehr dankbar für die Arbeit der komponierenden Tubisten Gérard Buquet, Melvyn Poore und Robin Hayward, die sich seit über 40 Jahren so vehement für das Instrument gegenüber der »Außenwelt« engagieren; viele der in diesem Buch angeführten Entwicklungen und Schöpfungen stammen von ihnen. Ich bin ihnen auch zu großem Dank verpflichtet für ihre kritischen Anmerkungen zu diesem Text, ebenfalls meinen Doktorvätern David Horne und Martin Iddon sowie dem Organologen Arnold Myers. Mein Dank gilt Wieland Hoban für die deutsche Übersetzung und Nigel McBride für die Grafiken. Ich bedanke mich auch von ganzem Herzen bei allen Komponistinnen und Komponisten, mit denen ich bislang arbeiten und experimentieren durfte, die Klänge aus meinem Instrument ermöglicht haben, die ich mir nie hätte vorstellen können, und die vor allem die Tuba ernst genommen haben als eine musikalische Stimme wie jede andere. Zum Schluss möchte ich auch meinen Dank an meine Lehrer Jens Bjørn-Larsen, Brian Kingsley und Robin Haggart für ihren hervorragenden Unterricht aussprechen sowie an Mike Svoboda – nicht nur für seinen Rat und seine Begeisterung, sondern auch für seinen Posaunenband in dieser Buchreihe, der mir eine große Hilfe bei der Fertigstellung dieses Texts gewesen ist.

Ein Buch wie dieses kann niemals die Zusammenarbeit zwischen Interpreten und Komponisten ersetzen. Es sollte auch niemals der Schlusspunkt

graphics frequently under-represented in classical music) alongside their predecessors from the nineteenth or twentieth centuries.

I am greatly indebted in particular to the tubist-composers Gérard Buquet, Melvyn Poore and Robin Hayward, who have promoted the tuba so fiercely to the 'outside' world for more than 40 years, resulting in many of the developments and creations referenced in this book. I am deeply indebted to their critical feedback, as well as that from organologist Arnold Myers, and from my doctoral supervisors David Horne and Martin Iddon. I would like to thank Wieland Hoban for the German version of the text, and Nigel McBride for preparation of the images. I am also immensely grateful to all the composers with whom I have been able to work and experiment, who have enabled sounds from my instrument I could barely have conceived of prior to our collaborations, and above all who have taken the tuba seriously as a musical voice like any other. Finally I would like to extend my gratitude to my teachers Jens Bjørn-Larsen, Brian Kingsley and Robin Haggart for their expert tuition, and to Mike Svoboda, not only for his guidance and enthusiasm, but also for co-authoring the trombone edition in this series, which has been of invaluable help to me in preparing this edition.

A book such as this can never replace the working relationship between a performer and a composer. It should also never serve as an end point, and much of its contents will undoubtedly (indeed, hopefully) be out-of-date in the near future. It exists to facilitate discussion and debate, to enable collaboration and exploration, and to allow musical creation on an instrument that, for much of its relatively short existence, has been largely overlooked.

sein, und ein wesentlicher Teil seines Inhalts wird fraglos – hoffentlich – in naher Zukunft schon veraltet sein. Dieses Buch soll Diskussionen erleichtern, Zusammenarbeit und Erforschung anregen und musikalische Werke mit einem Instrument ermöglichen, das während seiner bislang relativ kurzen Existenz weitestgehend übersehen wurde.

1.2 Zum Gebrauch dieses Buches

Dieses Buch soll Komponistinnen und Komponisten sowie Tubistinnen und Tubisten ermöglichen, die Welt jeweils vom anderen Standpunkt aus zu betrachten, das Instrument genau zu erforschen und auch zu erkunden, wie kreative Auseinandersetzung aus einer ganzheitlichen Perspektive angeregt werden kann. Nach einem historischen Überblick wird in zahlreichen Kapiteln erläutert, wie Klänge auf der Tuba erzeugt werden, wie man sie modifizieren kann und wie weitere Klänge und Modifikationen von außen hinzugefügt werden können. Es wird nicht zwischen kompositorisch und instrumentaltechnisch interessanter Information unterschieden; es wird unvermeidliche Tendenzen in die eine oder die andere Richtung geben, aber letztlich sind das Was, das Warum und das Wie entscheidend für alle Beteiligten. Manche Themen, vor allem zu den Bereichen der Organologie und der Akustik, wurden zwecks Deutlichkeit nur kurz oder allgemein behandelt; Angaben zu weiteren, detaillierteren Texten befinden sich in der Bibliographie. Komponistinnen und Komponisten, die sich für Tuba-Orchestration interessieren, sollten die angeführten Notenbeispiele und weiteres im Anhang aufgelistetes Repertoire untersuchen. Wo es mir angebracht schien, habe ich sinfonisches und Opernrepertoire hervorgehoben, da vor allem diese Gattungen in der Geschichte diejenigen Komponisten angezogen haben, die sich mit aktueller Instrumentalpraxis am besten auskannten. Vorschläge zu verbreiteten Notationskonventionen werden soweit möglich gemacht, allerdings fehlt bei vielen der behandelten Spieltechniken ein kodifiziertes Zeichensystem.

1.2 On using this book

This book aims to allow composers and tubists to see the world from each others' viewpoints, and to examine in detail the instrument and how creative engagement can be stimulated from a holistic perspective. After a historical overview, subsequent chapters outline how sounds on a tuba are produced, how they can then be modified, and how extraneous sounds and modifications can be added to them. Sections are not divided between information that may interest composers or performers; some may be inevitably of more interest to one or the other, but ultimately the 'what', the 'why' and the 'how' are important for all concerned parties.

Some topics, particularly regarding organology and acoustics, have been abbreviated or generalised for the sake of clarity; readers are recommended to consult the bibliography for further detailed literature. Composers interested in tuba orchestration are advised to study the score examples given, as well as further repertoire listed in the appendices. Where appropriate, focus has been given to operatic and symphonic repertoire, as these genres have historically attracted the composers most aware of contemporary instrumental practice. Suggestions of notational conventions in common usage are given wherever appropriate, though many techniques listed lack any codified symbology.

In brass pedagogy, particularly in reference to contemporary music, there is a notable bias towards cylindrical bore brass instruments (i.e., the trumpet and the trombone). The tuba, at all levels of performance and professionalism, is more of-

In der Blechbläserpädagogik, vor allem in Sachen zeitgenössischer Musik, gibt es eine auffällige Bevorzugung von Blechblasinstrumenten mit zylindrischer Bohrung (vor allem Trompete und Posaune). Die Tuba wird auf allen spieltechnischen und professionellen Niveaus meistens den Posaunen oder den »Hintergrundblechbläsern« zugeordnet. Wenngleich dieses Buch nicht den Anspruch erhebt, eine wie auch immer geartete didaktische »Methode« zu sein, ist es zum Teil auch ein Versuch, in dieser Hinsicht ein gewisses Gleichgewicht herzustellen.² Jedoch lassen sich viele der behandelten Techniken mehr oder weniger auf alle Blechblasinstrumente (vor allem solche mit Ventilen) anwenden.

Die meisten Spieltechniken beziehen sich auf die Basstuba in F, da diese heute am häufigsten für Solowerke, Kammermusik und Ensemblewerke verwendet wird. Allerdings kann ohne persönliche Absprache nie garantiert werden, welches Instrument ein Tubist in einem bestimmten Zusammenhang benutzen will oder kann (vgl. Kapitel 2.4). Das Euphonium wird weniger ausführlich behandelt, da es aufgrund pädagogischer Traditionen selten als Soloinstrument auf professionellem Niveau eingesetzt wird, weshalb Komponisten ihm selten begegnen. Kontrabass-Tubas werden ebenfalls selten in solistischen oder kammermusikalischen Zusammenhängen verwendet. Wie der Serpent, die Ophikleide und andere Instrumente werden sie aber auf jeden Fall spezialisierte aufführungspraktische Forschung benötigen.

Ein häufiges Problem unter Komponistinnen und Komponisten, die für die Tuba komponieren, ist die mangelnde Kenntnis bzw. Verfügbarkeit des vorhandenen Repertoires. Deswegen werden hier oft längere Notenbeispiele angeführt und im Anhang auch weitere Werke aufgelistet. Klangbeispiele sind in der Regel am nützlichsten im genauen Zusammenhang, daher demonstrieren die

ten than not grouped with the trombones, or dismissed as part of the 'background brass'. Whilst not claiming to form a didactic 'method' of any sort, this book is, in part, an attempt to restore balance in this pedagogical respect.² Indeed, many techniques listed here will be applicable, to varying extents, to all brass instruments.

Most techniques are given in reference to a bass tuba in F, as this is the tuba most commonly used for solo, chamber and ensemble music across the contemporary world. There is, however, no way of guaranteeing which instrument a tubist may be willing or able to use in any given setting without consulting them personally (s. 2.4). The euphonium is mentioned in less detail, as pedagogical traditions have dictated that it is rarely played as a solo instrument at a professional level, and is therefore rarely encountered by most composers. Contrabass tubas are also seldom found in a soloistic or chamber music setting, though, like the serpent, ophicleide and others, these instruments certainly demand future specialist performance practice research.

A common problem encountered by composers when writing for the tuba is the lack of awareness and/or availability of extant repertoire. Extensive score excerpts have therefore been provided, as well as lists of further selected repertoire in the appendices. Audio examples have been made to demonstrate techniques as part of existing repertoire wherever possible. Graphics are used for illustrative purposes only, and equipment can vary significantly in design. Instruments are not drawn to scale; approximate heights are given in parentheses.

The term 'harmonic' is problematic, as it can refer either to the modal or 'natural' frequencies that form a 'harmonic series', or to the spectral constitution of any one particular note (sometimes referred to as 'partials' or 'overtones'). These are

2 Für weitere historische Quellen zum pädagogischen und theoretischen Umgang mit Mitgliedern der Tubafamilie vgl. Herbert, Myers und Wallace, S. 549–552 und 558f.

2 For further historical resources regarding pedagogical and theoretical approaches to members of the tuba family, see Herbert, Myers and Wallace, pp. 549–552, 558–559.

Aufnahmen soweit möglich bestimmte Spieltechniken im vorhandenen Repertoire. Bilder dienen lediglich als Beispiele, und die Ausrüstung weicht unter Umständen stark davon ab. Zeichnungen der Instrumente sind nicht maßstabsgetreu; ungefähre Höhen werden in Klammern angegeben.

Der Begriff »Teilton« ist problematisch, da er sowohl die modalen Frequenzen oder »Naturtöne« als auch die spektrale Zusammensetzung eines bestimmten Tons – auch »Obertöne« genannt – bezeichnen kann. Diese Aspekte gehören zum gleichen akustischen Phänomen; deshalb wird im Buch von »Resonanzfrequenzen« oder »modalen Resonanzen« gesprochen, die von der Länge und Form des Instruments herrühren, und vom »Spektralgehalt«, um spezifische akustische Komponenten zu beschreiben, die beim Spielen zum Klingen gebracht werden können. Der Begriff »Teilton« wird verwendet, um spezifische Tonhöhen zu bezeichnen, wobei die erste Resonanzfrequenz (der Grundton) dem ersten Teilton entspricht.

Im deutschen Text wird die Helmholtz-Tonhöhennotation mit Zahlen verwendet (vgl. Abb. 1.2,1), wobei der Ton a^1 eine Frequenz von 440Hz hat. Zahlreiche instruktive Videos/Audios (<https://www.baerenreiter.com/extras/BVK2421>) demonstrieren ausgewählte Notenbeispiele und erleichtern den Transfer in die musikalische Praxis.

Jack Adler-McKean, Februar 2020

all part of the same acoustic phenomenon, and so this book refers to 'resonant frequencies' or 'modal resonances' as defined by the length and shape of the instrument, and 'spectral content' to describe any specific sonic components that can be made audible. 'Harmonic' is occasionally used to clarify specific pitch content; the first (or fundamental) resonant frequency is equivalent to the first harmonic.

The English language text (British English) uses Scientific Pitch Notation (s. Fig. 1.2,1) with a reference tuning of $A4 = 440\text{Hz}$.

Numerous video and audio recordings (<https://www.baerenreiter.com/moreinfo/BVK2421>)

demonstrate selected score excerpts, and facilitate application into musical practice.

Jack Adler-McKean, February 2020

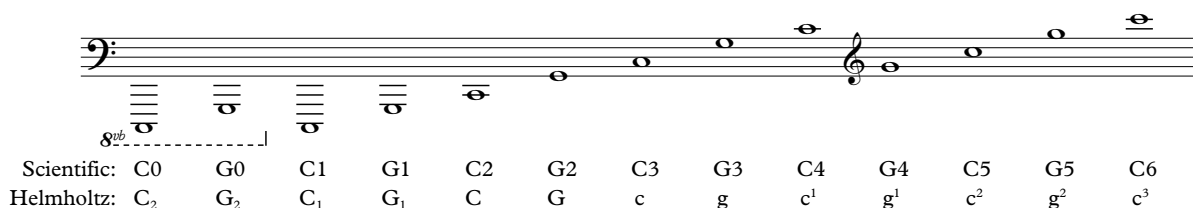


Abbildung / Figure 1.2,1: Referenzöne für Wissenschaftliche Notation und Helmholtz-Notation /
Reference pitches for Scientific and Helmholtz Pitch Notation



Die Tubafamilie: ein kurzer Überblick

2.1 Vorgänger: Serpent, Ophikleide, englisches Basshorn, »früher« Cimbasso und andere³

2.1.1 Der Serpent

Die Instrumente der Tubafamilie werden als *Labrosone* mit konischer Bohrung (Baines, S. 40) oder als resonante Lippenton-Aerophone bezeichnet, wo die Luft in einem Rohr mit allmählich ansteigendem Bohrungsprofil durch Lippenschwingungen in Resonanz versetzt wird. Das früheste Beispiel dieses Phänomens in tiefer Lage mit einer Methode zur Erzeugung von spezifischen wiederholbaren Tonhöhen ist der Serpent. Es ist aus Holz und hat sechs Fingerlöcher (später oft auch zusätzliche Löcher, die durch Klappen geschlossen werden können, vgl. 13.1.1,1⁴), wird üblicherweise in Leder eingewickelt und durch einen Metallbogen mit einem Mundstück aus Holz,

3 Für eine detailliertere Geschichte der in diesem Kapitel behandelten Instrumente vgl. Bevan (2000). Für weitere Beispiele aus dem Orchesterrepertoire für diese Instrumente vgl. 13.4.5.

4 Ab dem frühen 19. Jahrhundert wurde der klappenlose Serpent als *serpent d'église* (Kirchenserpent) bezeichnet, im Gegensatz zum *serpent ordinaire*, einem neueren Modell mit Klappen.

The tuba family: a brief overview

2.1 Predecessors: the serpent, ophicleide, English bass horn, 'early' cimbasso and others³

2.1.1 The serpent

Instruments of the tuba family are defined as conical bore *labrosones* (Baines, p. 40) or lip-reed resonating aerophones, in which lip vibrations resonate air inside a tube of gradually increasing bore profile. The earliest low-pitched example of this classification which includes some method of creating specific, reproducible pitches, is the serpent. Made out of wood, and with six finger holes (later often with additional holes that can be closed with keys, s. Fig. 13.1.1,1),⁴ serpents are usually wrapped in leather and connected to a wooden, ivory, or horn mouthpiece by means of a metal crook. Extant evidence suggests that the serpent was invented in France in the late sixteenth century, distinguishable from the bass

3 For a more detailed history of the instruments mentioned in this chapter, see Bevan (2000). For further examples of orchestral repertoire for these instruments, see 13.4.5.

4 By the early nineteenth century, the keyless serpent was commonly referred to as a *serpent d'église* (church serpent), and a model with keys as a *serpent ordinaire*.

Elfenbein oder Horn verbunden. Die aktuelle Be-
weislage legt nahe, dass es in Frankreich im späten
16. Jahrhundert erfunden wurde; es unterschied
sich vom Bassmitglied der Cornett-Familie durch
seine dünneren Wände, die stärkere konische Boh-
rung und das Fehlen eines Daumenlochs. Es hatte
ursprünglich die Funktion, den Cantus firmus
eines Kirchenchors zu unterstützen (die einfache
Konstruktion verhinderte jede solistische Verwen-
dung, siehe unten); im späten 17. Jahrhundert
wurde es bereits bei Aufführungen französischer
Vokalmusik als Continuo-Instrument eingesetzt
(Thompson, S. 159–162). Im späten 18. Jahrhun-
dert haben Militärkapellen in ganz Europa und
in den USA Serpent-Spieler eingestellt,⁵ und im
frühen 19. Jahrhundert wurde das Instrument von
Orchester- und Opernkomponisten benutzt, um
den Klang der tiefen Bläser zu verstärken.

member of the *cornett* family by its thinner walls,
more conical bore, and the absence of a thumb
hole. Originally developed to support the *cantus*
firmus of a church choir (its rudimentary design
limiting any soloistic employment, see below), by
the late seventeenth century it was being used as
a continuo instrument in performances of French
vocal music (Thompson, pp. 159–162). In the late
eighteenth century, military bands across Europe
and America were employing serpentists,⁵ and
by early nineteenth century, it was being used by
orchestral and operatic composers attempting to
strengthen their lower wind sections.

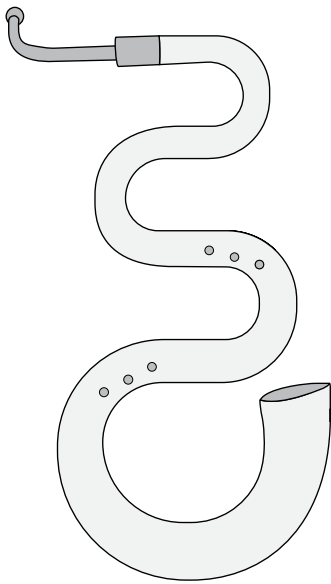


Abbildung / Figure 2.1.1,1: Kirchenserpent /
(Church) Serpent (91 cm)

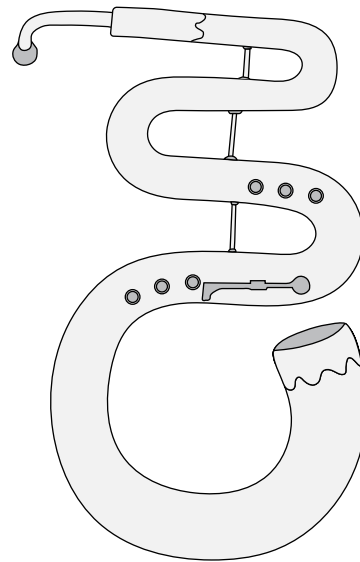


Abbildung / Figure 2.1.1,2: Militärserpent /
Military serpent (73 cm)

⁵ Militärserpents wurden anfangs in England als kom-
paktere Instrumente entwickelt und oft mit Metallstreben
verstärkt, vor allem zur Verwendung beim Reiten.

⁵ Military serpents were initially developed in England
in a more compact form and often strengthened with
metal bracing, largely to enable use whilst on horseback.



Abbildung / Figure 2.1.1,3: Marc-Antoine Charpentier,
Offerte pour l'orgue et pour les violons, flûtes et hautbois H514 (ca. 1685), T./b. 60–70

Ein seltenes Beispiel einer ausdrücklich zugeordneten Serpentstimme im 17. Jahrhundert; Quellen belegen, dass es in den französischen Hofkapellen aus dieser Zeit meistens auch Serpentspieler gab.

A rare example of a specific seventeenth-century serpent part, records suggest that a serpentist was commonly found in French instrumental consorts at this time.



Abbildung / Figure 2.1.1,4: Ludwig van Beethoven, *Militär-Marsch D-Dur WoO 24* (1816), T./b. 5–15

Wie sein Lehrer Joseph Haydn hat Beethoven den Serpent nur als Teil einer Militärkapelle verwendet.

Along with his teacher Joseph Haydn, Beethoven only wrote for the serpent as part of a military band.



Abbildung / Figure 2.1.1,5: Felix Mendelssohn, *Paulus* (1836), T./b. 120–128

Die meisten Serpentstimmen in Mendelssohns Musik (z.B. in einigen Teilen des *Paulus*) verdoppeln das Kontrafagott im Oktavabstand, obwohl das in diesem Abschnitt aus der Ouvertüre nicht der Fall ist.

Most of Mendelssohn's serpent parts (including some of *Paulus*) double the contrabassoon in octaves, though this section from the overture does not.



Videoexample/Video example I

Felix Mendelssohn, *Paulus*

2.1.2 Das englische Basshorn, der »frühe« Cimbasso und andere

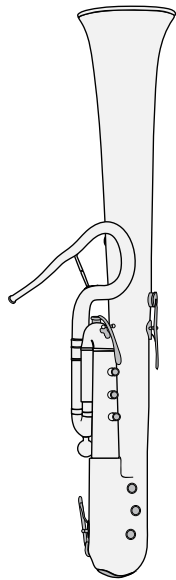
Angeichts der instabilen Intonation des Serpents – die optimale Position und Größe der Löcher werden wesentlich von der Notwendigkeit eingeschränkt, von den Fingern erreicht und geschlossen zu werden – haben viele Erfinder mit aufrechten Serpents mit kleinerer Bohrung experimentiert, zum Beispiel dem *Serpent Forveille* (aus Metall, mit einem Holztrichter), dem »russischen Fagott« (aus Holz, oft mit tierförmigem Trichter) und dem (»frühen«) Cimbasso (mit Holzkorpus

2.1.2 The English bass horn, 'early' cimbasso and others

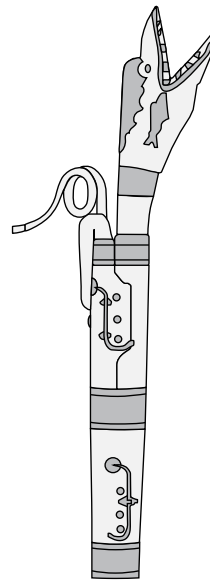
Aware of the inherent intonational instability of the serpent—the optimal size and position of the holes are significantly compromised by their need to be covered and reached by the fingers—many inventors experimented with narrower-bore upright serpents, such as the *Serpent Forveille* (in metal with a wooden bell), the 'Russian bassoon' (in wood, often with a zoomorphic bell) and the ['early'] *cimbasso* (with a wooden body and a metal bell, s. 2.2.3 for disambiguation). The

und Metalltrichter, vgl. 2.2.3 zur Begriffsklärung). Der »frühe« Cimbasso wurde oft in italienischen Opernhäusern im frühen 19. Jahrhundert verwendet und anfangs einfach *serpentone* genannt; der spätere Name entstand wahrscheinlich durch einen Fehler beim Lesen der Abkürzung eines anderen Instruments aus der gleichen Zeit, dem englischen Basshorn (*corno [c.] in basso*) (Meucci, S. 145), einem vollständig aus Metall gebauten Instrument, das in britischen und deutschen Militärkapellen besonders beliebt war. Der Begriff wurde in Italien ab dem frühen 19. Jahrhundert allgemein verwendet, um sich auf eine Vielzahl von tiefen Blechblasinstrumenten mit Löchern, Klappen und/oder Ventilen zu beziehen.

‘early’ cimbasso was commonly found in Italian opera houses in the early nineteenth century; initially referred to simply as a *serpentone*, the name likely arose from a misreading of the abbreviation of a contemporaneous instrument, the English bass horn (*corno [c.] in basso*) (Meucci, p. 145), an all-metal instrument which was particularly popular in the military bands of Great Britain and the German states. The term was commonly used in Italy from the early 19th century onwards to refer generically to a wide variety of low brass instruments with holes, keys and/or valves.



Abbildung/ Figure 2.1.2,1: Serpent Forveille (94 cm)



Abbildung/ Figure 2.1.2,2: Russisches Fagott / Russian bassoon (106 cm)

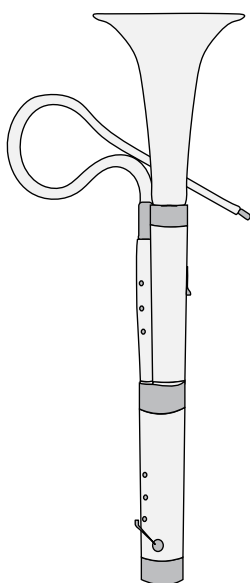


Abbildung / Figure 2.1.2,3: »frühe« Cimbasso /
'Early' Cimbasso (97 cm)

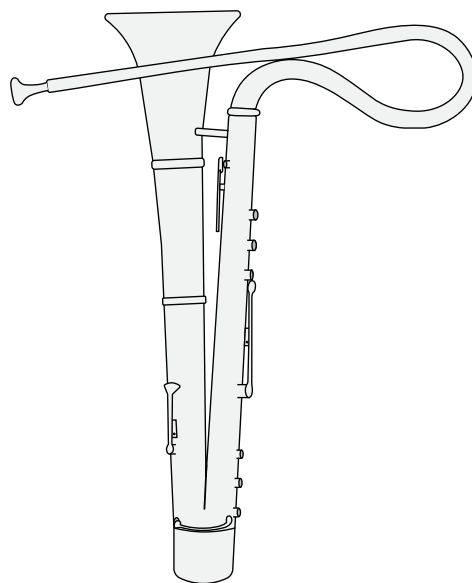


Abbildung / Figure 2.1.2,4: Englischs Basshorn /
English bass horn (84 cm)



Abbildung / Figure 2.1.2,5: Vincenzo Bellini, *Norma* (1831), II: *Mira, o Norma*, T./b. 103–116

Obwohl es in vielen italienischen Partituren unklar ist, welches Instrument verwendet werden soll (etwa in Ponchielli's *La Gioconda*, wo die Instrumentalbehandlung einen »frühen« Cimbasso nahelegt, obwohl in der Partitur von einem Bombardon die Rede ist und in der Stimme »Ophikleide« steht), wurde diese Stimme wahrscheinlich bei der Uraufführung von einem »frühen« Cimbasso gespielt.

Although it is unclear in many Italian scores which instrument was being written for (in Ponchielli's *La Gioconda*, for example, the part appears to have been orchestrated for an 'early' cimbasso, yet in the score the instrument is named a *bombardone*, and in the part an *ophicleide*), it is likely that this part was premiered on an 'early' cimbasso.

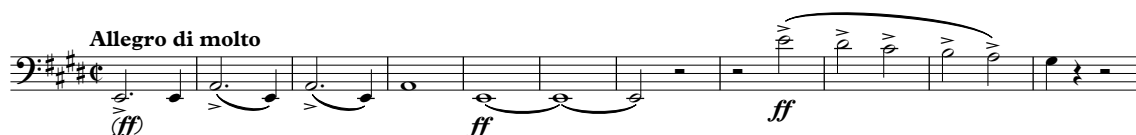


Abbildung / Figure 2.1.2,6: Felix Mendelssohn, *Ein Sommernachtstraum* (Ouverture) (1826), T./b. 74–84

Mendelssohn schrieb diese Stimme für das englische Basshorn und gab dieses auch im Manuskript für den Rest der Begleitmusik von 1842 an, hat es für die Veröffentlichung aber durch eine Ophikleide ersetzt.

Mendelssohn wrote this part for the English bass horn, and indicated as such in the manuscript for the rest of the incidental music written in 1842. For publication, however, this was changed to ophicleide.



Videobeispiel/Video example 2

Vincenzo Bellini, *Norma*