Daniel Lienhard

Werke für mehrere Hörner aus Frankreich 1800–1950

Hornisten wie Frédéric Duvernoy, Louis-François Dauprat oder Jacques-François Gallay, um nur die berühmtesten Vertreter der französischen Schule zu nennen, sind nicht Genies, die ohne Ankündigung am Ende des 18. Jahrhunderts auf der Bildfläche erschienen sind. Das Horn als Jagd-, Orchester- und Soloinstrument hat in Frankreich eine lange Geschichte, die vor mehreren Jahrhunderten begonnen hat. Eine wichtige Figur war der Marquis Marc-Antoine de Dampierre, Jagdmeister des Königs Louis XV, Autor zahlreicher noch heute geblasener Jagdfanfaren (Abbildung 1).

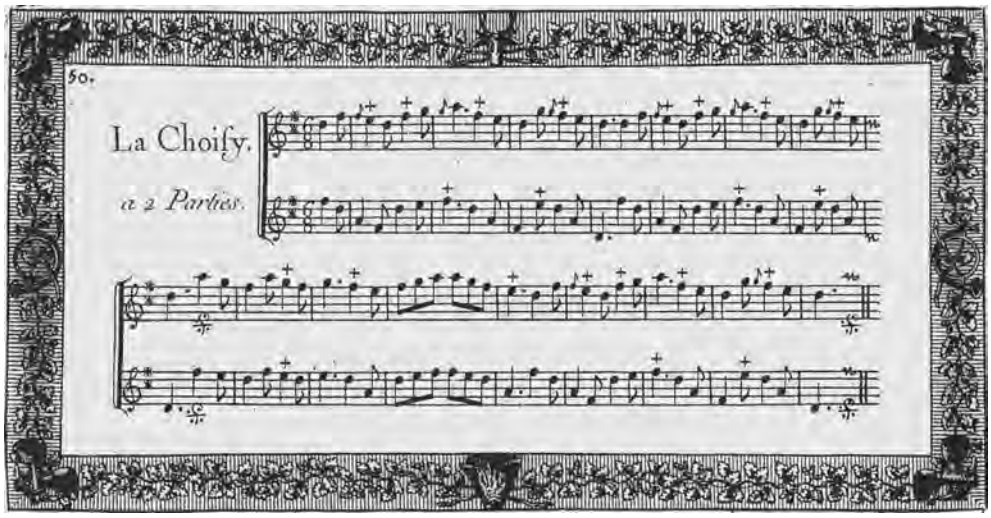

Abbildung 1 Fanfare für zwei Trompes de chasse »La Choisy« aus dem *Recueil de fanfares pour la chasse* von Marquis de Dampierre, Paris o. J.

Hornduos waren am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in zahlreichen gedruckten Ausgaben auf dem Markt. Es fällt auf, dass die Duos zunächst sehr kurz sind, oft zweiteilige Formen von bloß 8–12 Takten mit Wiederholung. Die Stücke tragen eine Tempobezeichnung als Titel oder eine musikalische Form wie *Marcia*, *Minuetto*, *Allemande* oder *Polonoise*. Sehr verbreitet sind auch kurze Jagdstücke, die gewöhnlich den Titel *Chasse* tragen. Nicht selten verwenden die Komponisten Themen aus Opern oder Singspielen, D. Chiapparelli[1] beispielweise in seinem *Recueil de duos et*

1 Vorname unbekannt.

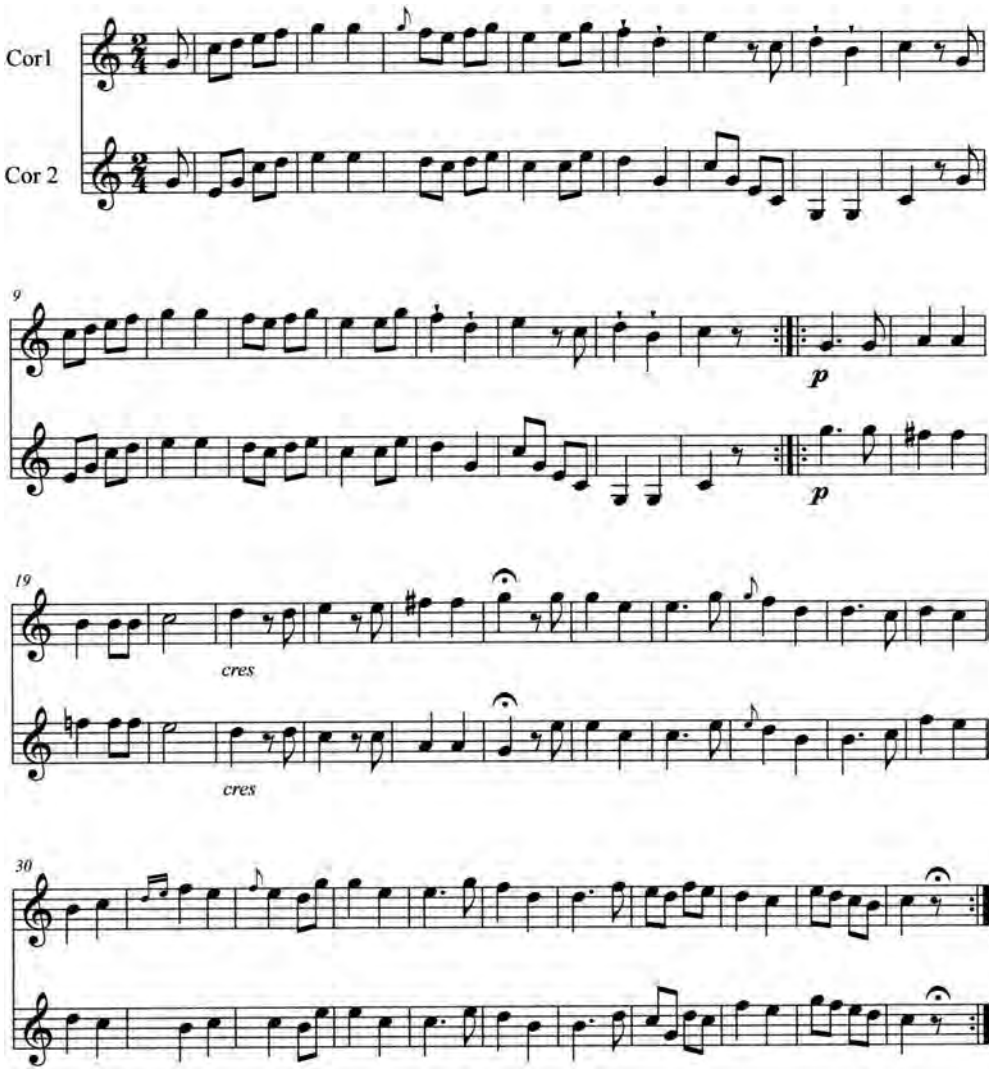

Abbildung 2 **Bearbeitung von Chiapparelli für zwei Hörner des Liedes »Lison dormait« aus der Opéra comique *Julie* von Nicolas-Alexandre Dezède (in: *Recueil de duos et ariettes* op. 1, Lyon o. J.)**

ariettes op. 1 (um 1777)[2] das auch von Mozart variierte Lied »Lison dormait« aus der 1772 uraufgeführten Opéra comique *Julie* von Nicolas-Alexandre Dezède (1740–1792; Abbildung 2).

Frédéric Duvernoy verwendet in seinen Duos unter anderem Romanzen aus Opern von Étienne-Nicolas Méhul (*Le Trésor supposé*, 1802, beziehungsweise *Héléna*, 1803) oder von François-Adrien Boieldieu (*Ma Tante Aurore*, 1803). J. J. Schneider,[3] an der Pariser

2 Eine Annonce dafür findet sich im *Mercure de France* 12 (September 1777), S. 180.

3 Vornamen unbekannt.

Opéra-Comique tätig, arrangierte noch weit zahlreichere Themen aus Bühnenwerken von Boieldieu für zwei Hörner (*Ma Tante Aurore*, 1803; *La Jeune Femme colère*, 1805; *Rien de trop ou Les Deux Paravents*, 1811; *Jean de Paris*, 1812; *Le Nouveau Seigneur de village*, 1813). Besonders spezialisiert auf diese Art von Arrangements war auch Duvernoys Schüler Auguste Blangy, der häufig Themen des aus Malta stammenden Opernkomponisten Nicolò Isouard verwendete (*Un jour à Paris ou La Leçon singulière*, 1808; *Jeannot et Colin*, 1814; *Joconde ou Les Coureurs d'aventures*, 1814; *Aladin ou La Lampe merveilleuse*, 1822), aber auch aus Opern von Angelo Benincori und Wolfgang Amadeus Mozart (*Don Giovanni*) sowie Instrumentalwerken von Joseph Haydn. Wie man sieht, könnte es eine interessante und dankbare Aufgabe sein, das Thema der Opernbearbeitungen für Hornduo im Detail zu studieren.

Die Duos von Blangy stellen beträchtliche Anforderungen an die Interpreten. Nicht nur sind die Stücke bis über 120 Takte lang, sie setzen auch eine hervorragende Stopftechnik sowie die Beherrschung sowohl der hohen als auch der tiefen Lage voraus und enthalten einige technisch anspruchsvolle Passagen. Wie Dauprat, über den noch zu sprechen sein wird, verwendet Blangy gelegentlich auch zwei Hörner in unterschiedlichen Stimmungen, so zum Beispiel in seiner virtuosen Bearbeitung der Arie »Batti, batti, bel Masetto« aus *Don Giovanni* für ein Horn in F und eines in C basso (Abbildung 3).

Interessante Duos ohne Opernbezug, die man als ausgewachsene Kammermusikwerke betrachten kann, schrieben beispielsweise Jacques-François Gallay, Antoine Clapisson und Louis-François Dauprat.

Eines der bekanntesten Werke, das im 19. Jahrhundert in Frankreich für Hörner komponiert wurde, ist Rossinis *Le Rendez-vous de chasse* (Abbildung 4). Gioachino Rossini ist trotz seiner Herkunft aus den italienischen Marche ein Komponist, der mit dem französischen Musikleben und besonders jenem der französischen Hauptstadt – während vieler Jahre hatte er seinen Wohnsitz in Paris und dem nahe gelegenen Passy – aufs Engste verbunden war. Davon zeugt nicht nur seine jahrelange Freundschaft mit in Paris ansässigen Sängerinnen und Sängern, Komponisten und Instrumentalisten wie dem Hornvirtuosen Louis Vivier, sondern auch die Tatsache, dass mehrere seiner Opern in Frankreich in französischen Neufassungen auf die Bühne kamen beziehungsweise wie *Guillaume Tell* in Paris ihre Uraufführung erlebten.

Ein Zeichen seiner Bekanntschaft mit einflussreichen noblen Familien ist auch das 1828, also genau im Jahr der *Guillaume Tell*-Uraufführung, entstandene Werk für vier Trompes de chasse, *Le Rendez-vous de chasse*. Alexis Azevedos Rossini-Biographie von 1864 dokumentiert Rossinis Beziehung zum Horn:

> »Mais revenons à la musique. Avant d'être mis dans les mains de don Angelo Tesei, Gioachino s'était souvent donné le plaisir enfantin de jouer avec le cor de son père, puis il avait soufflé dans l'embouchure, et avait trouvé le moyen de produire des sons. Le bon Giuseppe, enchanté de ses dispositions

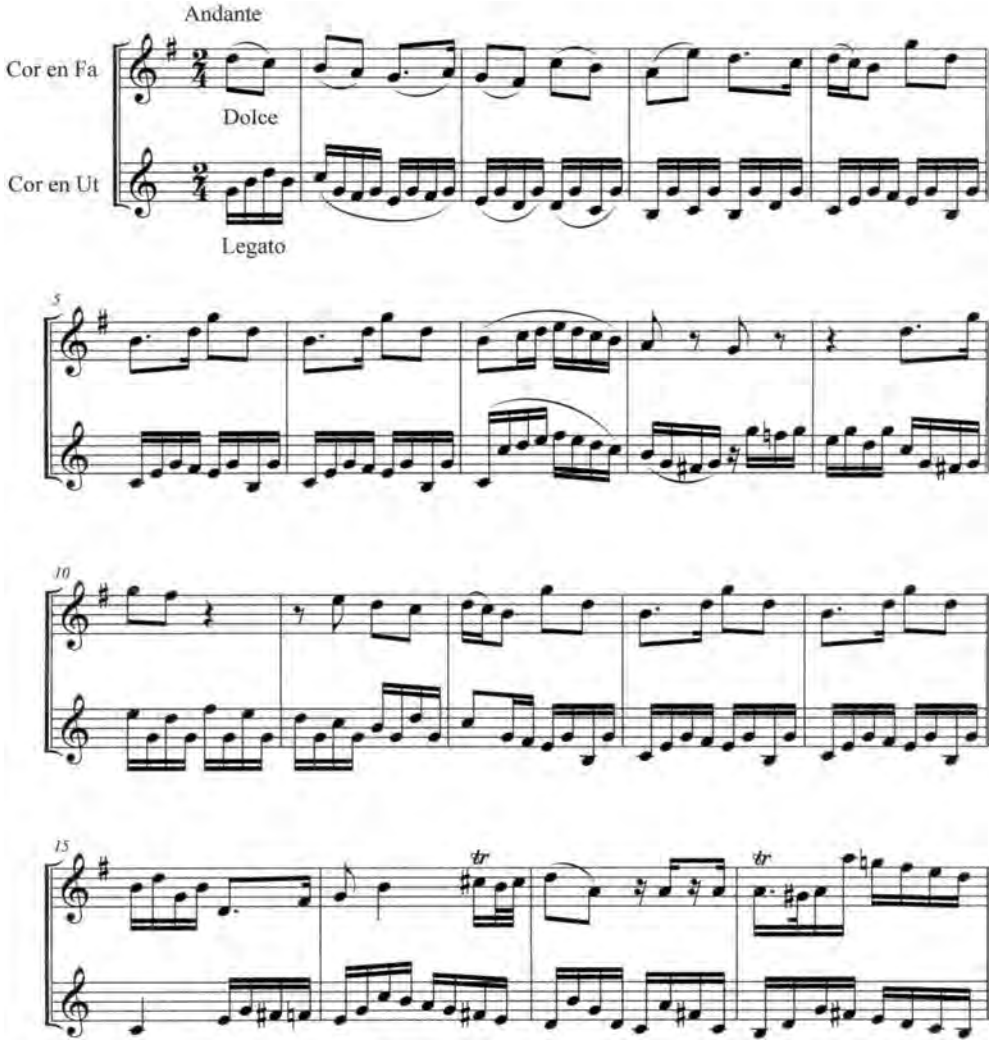

Abbildung 3 Bearbeitung von Auguste Blangy für zwei Hörner in F und C basso der Arie »Batti, batti, bel Masetto« aus Mozarts *Don Giovanni*, Paris o. J.

à suivre la carrière paternelle, lui avait indiqué quelques principes, plutôt en manière de conversation et d'exemple qu'en forme de leçon régulière. L'enfant ne tarda pas à jouer du cor assez bien pour pouvoir faire de la musique avec son père, et comme il prenait grand plaisir à ces concerts de famille, il composa d'instinct – il n'avait pas encore appris l'harmonie avec Tesei – de petits duos pour deux cors. Il y tenait la partie du cor ›basso‹, ou second cor.

Nous avons eu l'occasion, bien rare à coup sûr, d'entendre quelques fragments de ces duos composés d'instinct par Rossini. Il ne nous a pas été difficile de reconnaître, dans un de ces fragments, le germe du superbe motif de la fanfare pour quatre trompes de chasse, écrite vingt cinq ans plus tard à Rambouillet et dédiée à M. Schikler [sic].

On a dit que Gioachino avait joué du cor avec son père dans les orchestres des théâtres forains. Cela n'est pas exact; son talent sur cet instrument ne lui a jamais fourni de ressources pécuniaires. Il en a

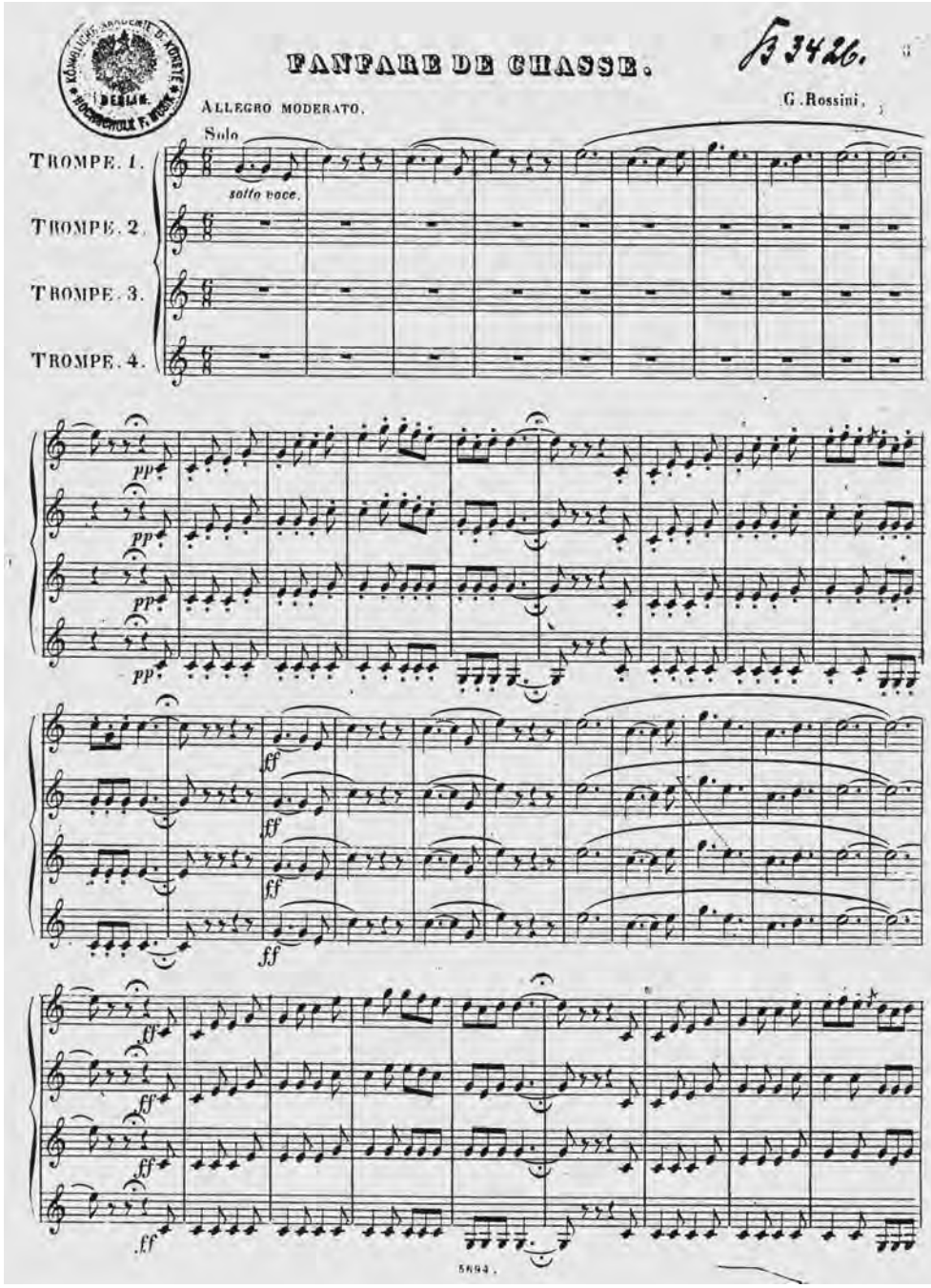

Abbildung 4 Erste Partiturseite der 1836 im Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe für vier Trompes de chasse von Gioachino Rossinis *Le Rendez-vous de chasse*

retiré le plaisir de faire de la musique avec son bien-aimé père dans de petits concerts de famille, et l'avantage très-considérable pour un compositeur d'employer les cors en pleine connaissance de cause. Ce que cet avantage a produit, on peut le découvrir en écoutant l'andante de l'ouverture de *Semiramide*, et cinquante autres morceaux de Rossini, où les parties de cors sont traitées avec toute la supériorité possible.«[4]

Im gleichen Werk schreibt Azevedo später in einem Überblick über Rossinis Werke:

»Une fanfare pour quatre trompes, composée par Rossini en 1828, pendant une saison de villégiature à Compiègne, et dédiée par lui à son hôte, M. Schikler [sic], a été aussi publiée. Cette fanfare est devenue populaire.«[5]

Ob die Fanfare in Rambouillet oder in Compiègne komponiert wurde, ist nicht feststellbar. Der Widmungsträger, Baron Jean-Georges Schickler (1793–1843), war ein reicher Bankier mit einer Stadtresidenz an der Place Vendôme in Paris und ein großer Jäger. Aus einer handschriftlichen Erinnerung von Jean-Baptiste Weckerlin, dem Bibliothekar des Pariser Conservatoire von 1876 bis 1909, kennen wir aber noch weitere Details:

»Ce morceau pour cors de chasse a été composé pour une partie de chasse chez le baron de Rothschild, à ce que m'a raconté Rossini lui-même. Le maître ajouta: ›quand les quatre virtuoses sur la trompe aperçurent le si bémol (voy. au bas de la page 2) ils se récrièrent que cette note n'existait pas sur la trompe de chasse. Je les pris à l'écart, ne voulant pas me donner en spectacle, et derrière un gros buisson, embouchant l'une des trompes, je leur jouai deux fois le fameux passage avec des si bémols. Il fallut une réponse aussi décisive pour les engager à s'approprier cet intervalle jusque-là inconnu pour eux sur leur instrument.‹ J. B. Weckerlin«[6]

Das Werk liegt in einer sauber gestochenen Erstausgabe des Verlags Troupenas von 1836 sowohl für vier Trompes de chasse als auch für Klavier und in einer ebenfalls sauber geschriebenen Kopistenhandschrift mit Eintragungen aus der Feder Rossinis in einer Fassung für vier Trompes, Blechbläser und Pauken vor.[7] Die Partitur der zusätzlichen Stimmen für Holzbläser, Streicher und Gran Cassa einer Version mit Begleitung eines großen Orchesters ist in Rossinis Handschrift erhalten. Dieser Umstand hat überhaupt nicht dafür gesorgt, dass dieses Werk heute in wirklich befriedigenden Ausgaben existiert, ganz im Gegenteil (Abbildung 5).

Betrachten wir zuerst die Fassung für vier Trompes de chasse: Von Rossini als »Fanfare de chasse« mit dem Titel *Le rendez-vous de chasse* bezeichnet, ist das Tempo des Werks mit »Allegro moderato« angegeben; die Anfangsdynamik ist »sotto voce«, das Stück ist 192 Takte lang.

4 Alexis Jacob Azevedo: G. Rossini. *Sa vie et ses oeuvres*, Paris 1864, S. 29 f.
5 Ebd., S. 307.
6 Von Hand am Ende der Druckausgabe hinzugefügt (F-Pc, Fonds Malherbe, Ac. e4. 265).
7 Für den Hinweis auf das Erscheinungsjahr danke ich Chris Larkin.

Abbildung 5 Innentitel der 1836 im Verlag Troupenas erschienenen Erstausgabe von Rossinis *Le Rendez-vous de chasse* in der Fassung für vier Trompes de chasse oder Klavier

Im Notentext völlig identisch mit der Troupenas-Ausgabe und bestimmt von den selben Platten gedruckt ist eine undatiert erschienene Ausgabe des Pariser Verlags Brandus, der von Philippe Maquet 1887 übernommen wurde (Brandus hatte 1850 den Verlag Troupenas erworben). Die Ausgabe hat die Verlagsnummer Ph. M. & Cie. 7325. Auf den bekannten Innentitel mit der schönen Vignette wurde hier verzichtet, das Werk nennt sich schlicht *Fanfare de chasse pour quatre Trompes de chasse*.

Die bereits 1836 erschienene Breitkopf & Härtel-Ausgabe (Verlagsnummer 5694) ist nicht, wie man annehmen würde, ebenfalls von den gleichen Platten wie die Troupenas-Edition gedruckt. Bis auf einige wenige Details sind die Ausgaben aber identisch. Ob es Einzelstimmen gab, ist mir nicht bekannt. Auf die Existenz solcher Stimmen deutet die 1962 erschienene Ausgabe ohne Partitur von Josef Marx hin (McGinnis & Marx, New York MM 1095), deren Notensatz mit der Breitkopf-Ausgabe identisch zu sein scheint. Es gibt zwei erhebliche Kritikpunkte: einerseits sind die Takte 32 bis 40 beziehungsweise 42 bis 49 in der ersten Stimme vertauscht, andererseits sind die Instrumente als »Trumpets« beziehungsweise »Horns« bezeichnet, obwohl auf dem Titelblatt der ersten Hornstimme die Vignette der Troupenas-Ausgabe mit der Bezeichnung »Pour quatre Trompes (Cors de Chasse)« abgedruckt ist. Ähnlich gravierende Einwände gibt es bezüglich der ein Jahr später (1963), in Partitur und Stimmen im Hamburger Verlag N. Simrock von Edmond Leloir herausgegebenen Ausgabe. Die Instrumente sind als »Hörner in D« bezeichnet, als Untertitel findet sich unmotiviert die Angabe *Fantasie*. Das Tempo ist zwar korrekt mit »Allegro moderato« angegeben, aber bereits im ersten Takt erscheinen Vortragsbezeichnungen, die nicht von Rossini stammen: »con libertà« und »da lontano«. Kann man das allenfalls als Freiheit des Herausgebers durchgehen lassen, ist die Veränderung des Themas unakzeptabel. Der dritte Ton wird in der Länge mehr als verdoppelt, anschließend folgt ein Takt Pause, den Rossini nicht vorsieht. In der berühmten Unisono-Passage mit der Naturseptime (Takte 78 ff. dieser Ausgabe) fügt Leloir eine Punktierung ein und vollzieht im anschließenden Echo einen Stimmentausch. Weniger gravierend, aber unnötig ist im zweitletzten Takt ein erfundenes *e* anstelle von *c* im vierten Horn (Abbildung 6).

1971 erschien im Münchner Verlag F. C. Mayer eine Fassung für vier Parforcehörner in Es, herausgegeben von Reinhold Stief. Sie umfasst nur 122 Takte. Agogische Veränderungen wie »rallentando« beziehungsweise »stringendo« fehlen hier komplett. Das Unisono-ff auf der Naturseptime und das darauffolgende Echo sind auch durch die gleiche Punktierung wie in der Leloir-Ausgabe »interessanter« gemacht. Die nächste Ausgabe erschien 1981 im unter Hornisten berühmten Ka-We-Verlag des Amsterdamer Kontrabassisten Klaas Weelink. Der Herausgeber, Jíří Štefan, komprimierte das Werk, als *Fanfare »de chasse«* »for Four Horns or Trumpets« bezeichnet, auf 100 Takte. Es wird aus der Partitur gespielt, die nur drei Seiten umfasst. Der Beginn wird mit »Andantino«

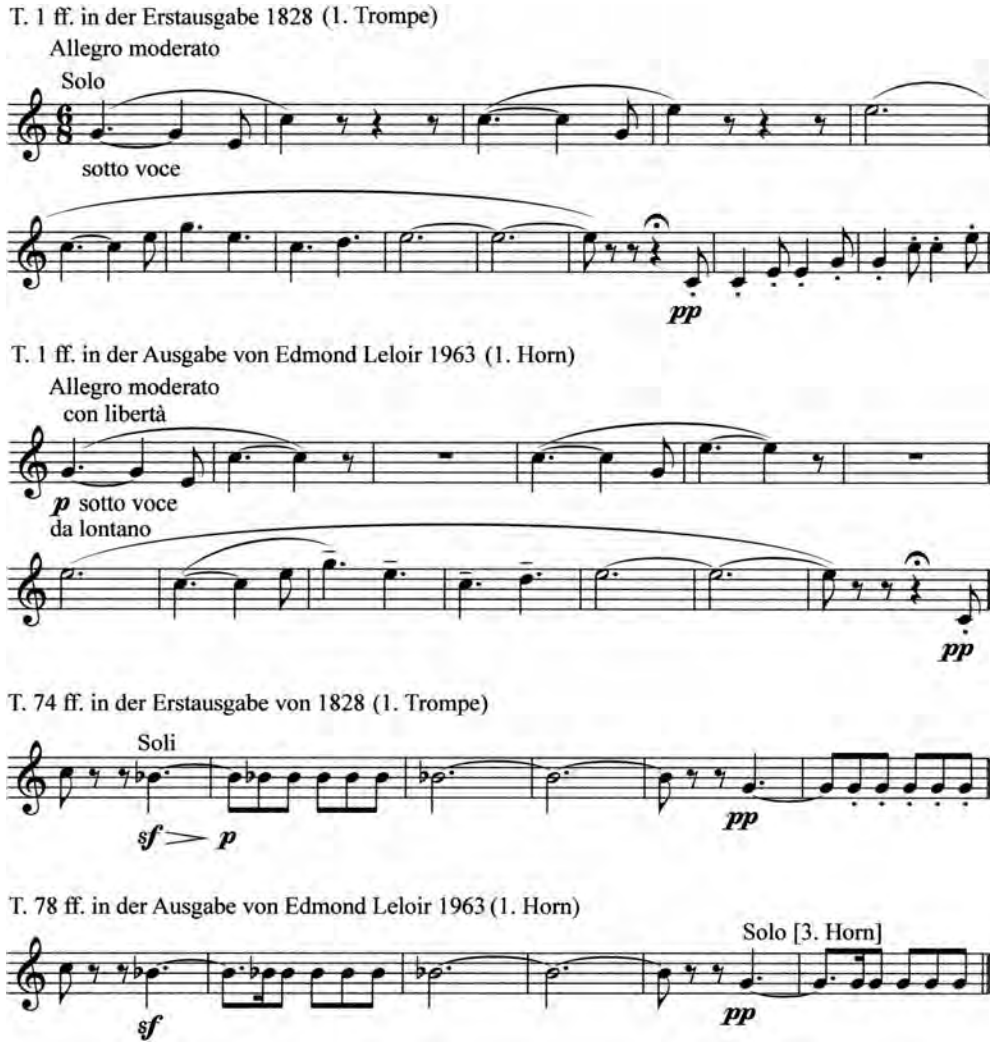

Abbildung 6 Beispiele von Abweichungen der Ausgabe von Edmond Leloir gegenüber der Erstausgabe von 1836 von Rossinis *Le Rendez-vous de chasse*

bezeichnet, ab Takt 12 lautet die Tempobezeichnung »Allegro con brio«. Die im Takt 12 beginnende Fanfare wird nicht etwa, wie von Rossini komponiert, zu viert leise begonnen, sondern hintereinander im halbtaktigen Abstand. Das im Takt 22 beginnende ff-Unisono muss auf Legatobögen verzichten, wird aber dafür mit »pesante« bezeichnet. Auch hier werden ab Takt 78 Stimmen getauscht, das anschließende Thema, von Rossini als »sotto voce« bezeichnet, wird als »Scherzando« charakterisiert, die Dynamik als p angegeben. Die letzten vier Takte sind durch nicht von Rossini stammende Akkordstellungen »verschönert« worden.

Die 1976 in Leningrad gedruckte Taschenpartitur (Verlag »Musika«) ist an sich eine recht zuverlässige Wiedergabe der Breitkopf-Partitur, allerdings von Vitali Bujanowski

kommentarlos für vier Hörner in F (!) herausgegeben. Die Bezeichnung »leggiero« in Takt 11 findet sich nicht bei Rossini, in der Mitte des Werks fehlt nach »rallentando« der Zusatz »un poco morendo«. Sofern keine Stimmen gedruckt wurden, und es gibt keinen Anhaltspunkt dafür, ist diese Fassung vor allem aufgrund ihres kleinen Formats für Aufführungen nur beschränkt verwendbar.

Wer glaubt, dass die Orchesterfassung, die ja sogar teilweise in Rossinis Handschrift vorliegt, getreulich herausgegeben wurde, wird ebenfalls enttäuscht. Rossinis Orchesterfassung ist, wie erwähnt, in einer Kopistenhandschrift überliefert, die das Werk in einer Fassung von vier Trompes, Blechbläsern und Pauken ad libitum präsentiert. Dieses Manuskript trägt einige von Rossini stammende Eintragungen. Ganz aus Rossinis Feder ist hingegen die Handschrift, die für den zweiten Teil zusätzliche Holzbläser, große Trommel und Streicher vorsieht, zusammen also ein Orchester, in dem die 4 Trompes von mindestens 13 Blechbläsern, 9 Holzbläsern, zwei Schlaginstrumenten und Streichern begleitet werden.[8] Mir ist keine Aufführung dieser Fassung bekannt (Abbildung 7).

1959 erschien in den *Quaderni Rossiniani* IX, die von der Fondazione Rossini in Pesaro herausgegeben wurden und den Charakter einer kritischen Gesamtausgabe haben, ein Sammelband mit den Variationen für mehrere Soloinstrumente und Orchester von 1809, einer Szene aus der Oper *Il viaggio a Reims* und einer *Grande Fanfare par Rossini*. Letzteres Werk ist nichts anderes als die orchesterbegleitete Version des *Rendez-vous de chasse*. Hier häufen sich geradezu die Irrtümer und Fehlentscheidungen. Wer sich mit dem *Rendez-vous de chasse* auskennt, wird unschwer feststellen können, dass es sich bei der abgedruckten Partitur keineswegs um die Fassung von Rossini selbst handelt, sondern um den Abdruck eines zweifellos interessanten Manuskripts aus dem 19. Jahrhundert aus dem früheren »Pensionnat de Fribourg« in der Schweiz, das in die Noseda-Sammlung, die im Mailänder Conservatorio aufbewahrt wird, gelangt ist.[9] Dieses Manuskript hätte selbstverständlich nicht als Vorlage für einen Abdruck in einer Gesamtausgabe dienen sollen.

Das Manuskript aus Fribourg hat folgende Orchesterbesetzung: Piccolo, Flöte, Oboe, je 2 Klarinetten, Fagotte und Cornets à pistons, grosse Trommel und Streicher. Die Soloinstrumente sind als »Cor en Re [sic]« bezeichnet.

Ein Vergleich von Manuskript und gedruckter Ausgabe zeigt unter anderem folgende Abweichungen: Seltsamerweise trägt die Handschrift auf der Partitur und auf allen

8 F-Pc, Ms. 2436; die Besetzung der 1. Version: 4 Trompes en Re [sic], 4 Cors rip. en Re [sic], 3 Cornets a [sic] pis. en La, 2 Tromp[ettes] rip. en Re [sic], 3 Trombonnes [sic], Basses a [sic] Vent, Thimballes [sic] en Re [sic] et La ad libitum; in der 2. Version (»Accompagnemens pour la 2e fois qu'on reprend les 48 mesures & coda«) kommen hinzu: Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboè, 2 Clarinetti in La, 2 Fagotti, Violini I e II, Viole, Violoncelli, Contrabassi, Gran Cassa.

9 I-Mc, Fondo Noseda V 16/16.

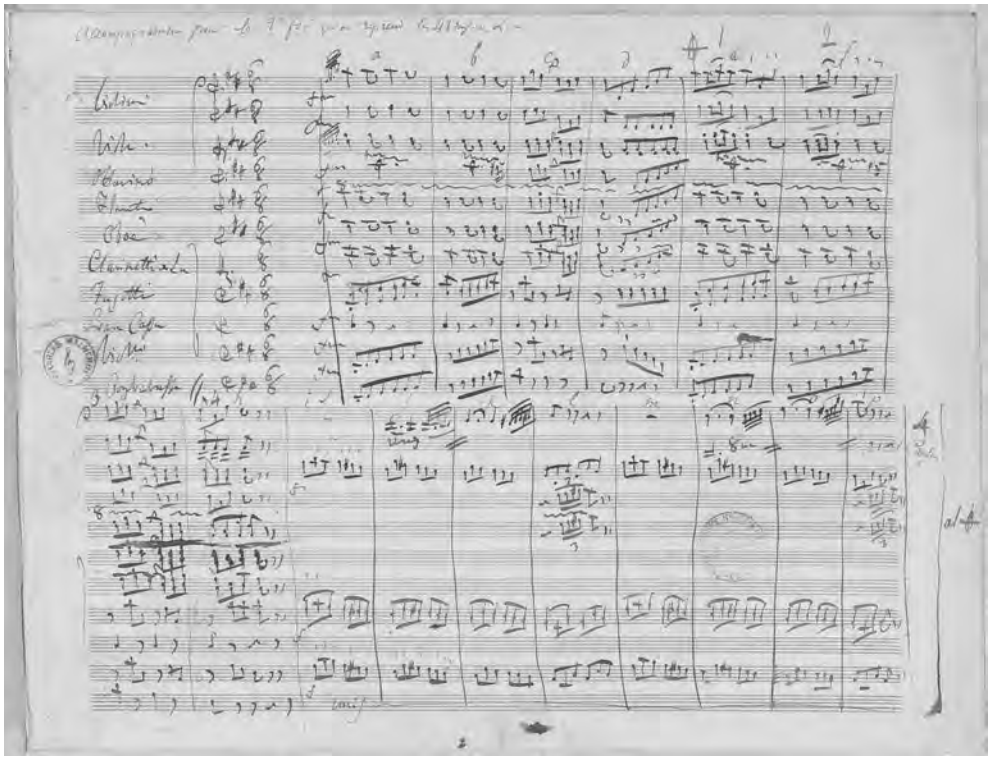

Abbildung 7 Autograph der Partitur der zusätzlichen Stimmen der Fassung für vier Trompes de chasse und großes Orchester von Rossinis *Le Rendez-vous de chasse* (© Bibliothèque nationale de France)

Stimmen den Titel *Grand Fanfare*. Dieser Orthographiefehler wurde vom Herausgeber verständlicherweise verbessert. Befremdlich ist, dass am Anfang der Druckausgabe »Calmo, quasi a piacere« vorgeschrieben wird, eine Hinzufügung des Herausgebers. Die Länge von 310 Takten erklärt sich durch die Tatsache, dass der Herausgeber Amedeo Cerasa die dal segno-Zeichen nicht richtig interpretiert hat. Die Handschrift umfasst die üblichen 192 Takte.

Ebenso weit von Rossinis Original entfernt ist allerdings auch Edmond Leloirs Ausgabe der Orchesterversion von 1975 im Pariser Verlag Gérard Billaudot. Neben dem Haupttitel *Le Rendez-vous de chasse* trägt das Werk den Untertitel *Concerto grosso – Fantasia en ré majeur pour 4 cors et orchestre*, eine Bezeichnung, die Rossini wohl nie verwendet hätte. Hier ist die Orchesterbegleitung für Piccolo, je 2 Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Trompeten sowie 3 Posaunen, Pauken und Streicher gesetzt. Das Werk beginnt mit einer viertaktigen, vermutlich von Leloir komponierten Orchestereinleitung, die bereits Leloirs mehrfach erwähnten punktierten Rhythmus vorstellt. Anschließend soll das 1. Horn sein Anfangsmotiv »Calmo, quasi a piacere« spielen, wie in der Ausgabe aus Pesaro!

Ich fasse zusammen: Obwohl zuverlässige Quellen vorliegen, sind alle mir bekannten Editionen für eine seriöse Aufführung nur beschränkt brauchbar, und es sind wichtige Handschriften noch nicht in einer wissenschaftlichen Ausgabe erschienen.

Was Rossinis Hornduos betrifft, die Edmond Leloir 1961 als *5 Duos für 2 Hörner in Es* mit der Kennzeichnung »Erstausgabe« im Verlag Simrock herausgab, kann mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass es sich um keine Originalwerke Rossinis handelt, jedenfalls nicht um die Duos, die er mit seinem Vater Giuseppe als junger Mann gespielt hatte. Ein Hauptgrund ist, dass keines der 5 Duos die erwähnte Ähnlichkeit mit einem Motiv aus dem wesentlich späteren *Le Rendez-vous de chasse* aufweist. Dagegen spricht auch, dass das erste Duo ein wörtliches Zitat aus *La donna del lago* ist, was Azevedo bestimmt aufgefallen wäre. Leloirs Edition scheint vielmehr auf den im Anhang der 1835 erschienenen Hornschule von Jean-Baptiste Mengal (1792–1878) abgedruckten *Quinze petits duos pour deux cors* zu basieren, von denen einige Themen von Rossini verwenden.[10] Über die Quellen seiner Rossini-Ausgaben schrieb mir Edmond Leloir am 1. Juni 1985 Folgendes:

> »Ces ouvrages datent du temps ou [sic] j'étais élève au Conservatoire Royal Supérieur de Bruxelles. Ils étaient là et, nous tous (ceux qui étaient intéressés) en avons pris une copie. Tout devait être fait à la main en ce temps. Les versions pour 4 cors seuls sont originales pour cette formation, celle avec orchestre également. Les Duos aussi. Cela était-il, pour tous les ouvrages, imprimé ou manuscript, je ne m'en souviens plus. Je dois vous dire qu'en ce temps-là on n'attachait pas tellement d'attention à cela. C'était dans la bibliothèque du Maitre [sic], nous les jouillons entre élèves puis on n'en parlait plus jamais jusqu'à une prochaine occasion de jouer ensemble.«

Die Beschäftigung mit Rossini und dem Horn führt fast automatisch zu Antoine Clapisson, einem vergessenen französischen Hornvirtuosen. Antoine Clapisson wurde 1779 oder 1780 in Lyon geboren, da er laut einer Urkunde am 7. April 1857 in Bordeaux im 78. Lebensjahr verstorben sei.[11] Ob sich Clapisson und Rossini persönlich gekannt haben, ist nicht verbürgt. Es scheint aber auf der Hand zu liegen, dass Rossini das schwierige Hornsolo in seinem *Otello*, der in Neapel uraufgeführt werden sollte, für einen Hornisten schrieb, von dessen Fähigkeiten er zumindest Kenntnis hatte. Der Solohornist des Teatro San Carlo zu dieser Zeit war aber niemand anders als Antoine Clapisson, der in der gleichen Stadt auch am Konservatorium lehrte. Aufgrund der politischen Verhältnisse musste aber Clapisson 1815 mit seiner Familie überraschend nach Frankreich zurückkehren, wo er Solohornist des Grand Théâtre in Bordeaux wurde, was auch auf allen gedruckten Ausgaben seiner Werke vermerkt ist. Offensichtlich konnte in Neapel kein

10 Für den Hinweis danke ich Jeroen Billiet.

11 Archives Municipales de Bordeaux, Acte de décès No 419, 1ère section, du 7 avril 1857. Für den Hinweis danke ich der Konservatorin dieses Archivs, Frau Agnès Vatican.

anderer Hornist das Solo integral übernehmen, und so wurde es bei der Premiere am 4. Dezember 1816 gekürzt, wie man auch in Rossinis Manuskript sehen kann, wo das Solo teilweise durchgestrichen ist.[12]

Ein weiterer Berührungspunkt zwischen Rossini und Clapisson ist Edmond Leloirs Ausgabe von Rossinis *Introduction, Andante et Allegro. Fantaisie pour cor et piano*, Jacques-François Gallay gewidmet, von dem ich trotz jahrelangen Suchens kein Autograph finden konnte. Die im Genfer Konservatorium aufbewahrte, im Pariser Verlag Richault gedruckte *Fantaisie pour piano et cor ou violon sur des Thêmes* [sic] *de l'Opéra d'Otello de Rossini* op. 63 von Antoine Clapisson stimmt dagegen fast Note für Note mit dem angeblich authentischen Rossini-Werk überein und ist ohne Zweifel die Vorlage für die 1970 im Verlag Choudens in Paris erschienene moderne Edition.

Antoine Clapissons Sohn Antoine-Louis Clapisson (1808–1866), erfolgreicher Komponist, bekannter Instrumentensammler und erster Konservator des Musée Instrumental du Conservatoire, wurde weit berühmter als er selbst. In vielen Enzyklopädien werden dem Sohn auch die Werke des Vaters zugeschrieben, obwohl die Publikationsjahre das gar nicht zulassen. Ebenso wenig scheint es die Lexikographen gestört zu haben, dass auf den Druckausgaben des Vaters jeweils »Premier Cor du Grand Théâtre de Bordeaux« steht. Eine Biographie und ein Werkverzeichnis des Hornisten Antoine Clapisson wären überfällig. In den 1820er-Jahren schrieb Clapisson unter anderem Hornduos (Abbildung 8), Horntrios und Trios für zwei Hörner und Posaune.

Louis-François Dauprat stand bekanntlich dem neu erfundenen Ventilhorn, das er selbstverständlich kannte und dem er 1828 einen fünfseitigen Artikel widmete, skeptisch gegenüber.[13] Wie aus der Anmerkung des Verlegers hervorgeht, hätte Dauprat einen *Traité du Cor à Pistons* längst beendet, er könne aber nicht veröffentlicht werden, solange das Instrument nicht genügend verbreitet sei. Da nun beim Instrumentenbauer, Monsieur Anthoine (es ist Antoine Halary gemeint), aber bereits Bestellungen eingegangen seien, hätte er den Autor gebeten, einen Auszug aus seinem Werk zu publizieren. Im vollständigen Werk würde ein historischer Abriss der Erfindung Stölzels und ihrer Verbesserungen gegeben sowie ein Überblick darüber, was sie dem Komponisten und dem Ausübenden an Möglichkeiten biete. Des Weiteren würde es Übungen geben, um mit diesen Möglichkeiten vertraut zu werden und zum Beispiel Echos zu produzieren. In einem Anhang würde der Autor anhand bekannter Stücke den vernünftigen (dieser Ausdruck ist fettgedruckt) Gebrauch der Ventile demonstrieren, deren Missbrauch dem

12 Gioachino Rossini: *Otello. A facsimile edition of Rossini's original autograph manuscript*, ed. with an introduction by Philip Gossett, New York/London 1979, Bd. 1, S. 68v.

13 Louis-François Dauprat: *Du cor à Pistons. Extrait d'un Traité théorique et pratique de cet Instrument*, Paris [1828].

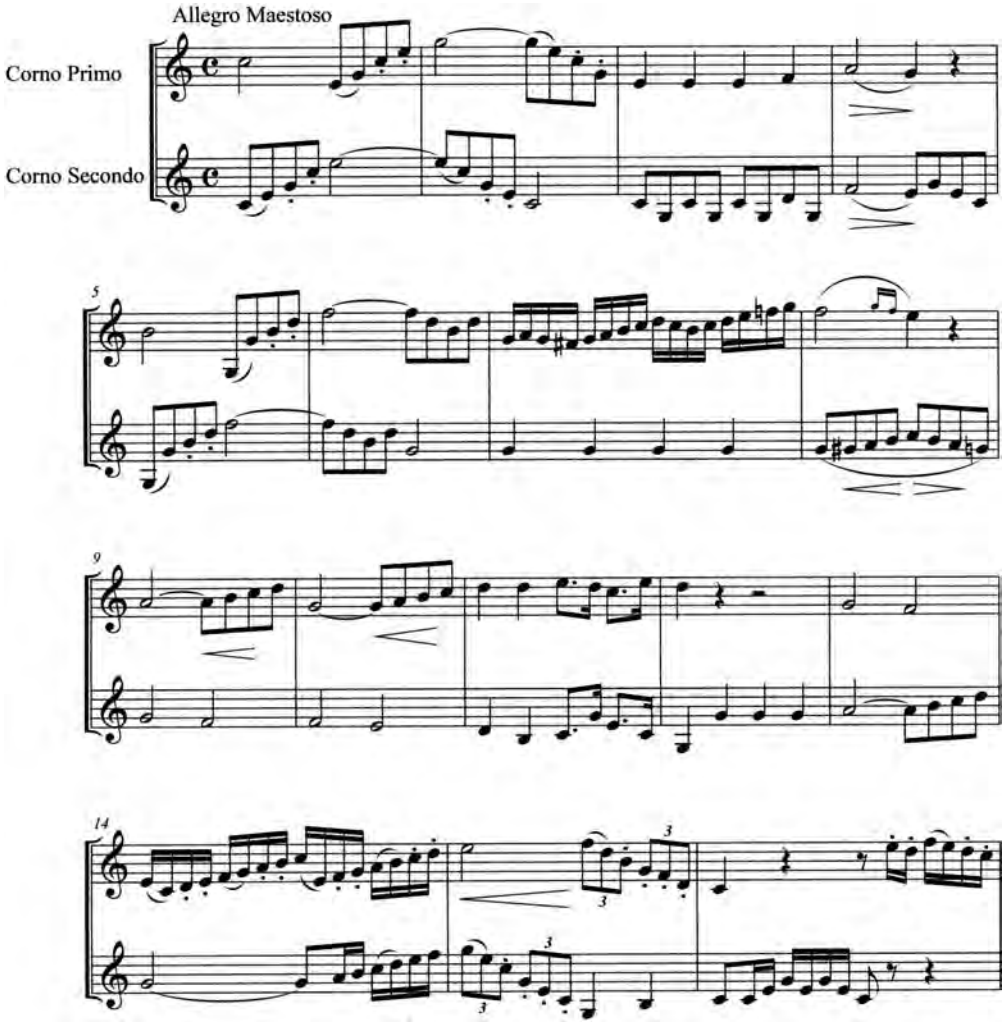

Abbildung 8 Beginn des »Premier Duo« aus Antoine Clapissons *Trois Duos concertants pour deux cors*, Paris o. J.

Horn den Charakter, die Klangfarbe und den Charme, der ihm eigen sei, wegnehmen würde.

Auf diesen zuletzt genannten Aspekt kommt Dauprat jedes Mal zu sprechen, wenn vom Ventilhorn die Rede ist, so etwa in einer Anmerkung in der Stimme des 3. Horns des Trios op. 26, seines letzten veröffentlichten Werks:

> »Par le fait de la gamme dans laquelle ce dernier morceau est composé, les sons factices les plus sourds sont fréquens à la 3e partie. – A ce sujet, l'auteur doit dire qu'il serait peu d'accord avec lui-même s'il ne tenait compte du service que peut rendre le cor a [sic] piston [sic], quand il s'agit, comme ici, de morceaux à plusieurs cors, au moins pour la partie grave de ce genre de musique. Dans l'opuscule qu'il a publié en 1825, [...] l'Auteur n'a craint, et n'a blâmé à l'avance, que l'abus qu'on pourrait faire de ces pistons; abus qui dénaturerait l'instrument, lui ravirait son expression si saisissante, et le charme

particulier que chacun lui reconnaît, même avec ses défauts. – Si donc l'exécutant chargé de la 3e partie de ce trio possède un cor à pistons, il fera très bien de s'en servir, surtout pour ce dernier morceau et, encore une fois, en n'usant qu'à propos et avec sobriété, des moyens d'exécution qu'il a à sa disposition.«[14]

Mit dem »dernier morceau« ist übrigens die »Fugue libre, ou d'Imitation« gemeint, mit der das Werk schließt (Abbildung 9).

In seinem Buch *Le Professeur de Musique* von 1857 hält Dauprat fest, dass die Verbesserungen, die Joseph Meifred und andere angeregt hätten, seine Bedenken vermindert hätten, was die Zukunft des »noblen Instruments« betreffe, und dass das Horn, eines der schönsten Instrumente überhaupt, das vielseitigste werden könnte.[15] Zuvor wiederholt er aber, dass ein Solist die Ventile nur für die Vermeidung der dumpfsten künstlichen Töne (»sons factices«) und für die fehlenden Töne der kleinen Oktave verwenden solle, um die Natur des Instruments so wenig wie möglich zu verfälschen, und dass die spezielle Physiognomie der intelligenten Mischung von Naturtönen und künstlichen Tönen geschuldet sei.

Dauprats Kompositionen stellen zusammen mit denjenigen seines Schülers Jacques-François Gallay einen Höhepunkt der Kompositionsweise für Naturhörner dar. Die Werke für Hörner in gleichen Stimmungen beeindrucken durch technisch anspruchsvolle Passagen auch in Tonarten mit vielen Vorzeichen, die Ausschöpfung des gesamten Tonraums und – last but not least – durch ein äußerst gediegenes Kompositionshandwerk, das die Schule seiner Lehrer Gossec und Reicha verrät. Alle diese Eigenschaften besitzen auch seine Kompositionen für unterschiedlich gestimmte Hörner, die außerdem die zusätzlichen harmonischen Möglichkeiten ausnützen.

Eine detaillierte Analyse der Kompositionsmethode für unterschiedlich gestimmte Hörner wäre von großem Interesse. Bemerkenswert ist, dass sie, wohl durch den persönlichen Kontakt des Komponisten Johannes Frederik Fröhlich mit Dauprat um 1830, auch den Weg nach Dänemark fand, wo unter anderem von Fröhlich selber Hornquartette und sogar Stücke für neun Hörner in verschiedenen Stimmungen komponiert wurden.

Von seinen Lehrern Reicha und Gossec stammt wohl Dauprats Interesse an kontrapunktischen Formen und Aufgaben. Aus unveröffentlichten Manuskripten Dauprats stammen unter anderem Kanons in der Oktave, in der Unterquint, mehrere *Canons rétrogrades* (Abbildung 10) sowie das von Haydn für seinen Eintritt in die Philharmonische Gesellschaft in Bologna komponierte Trio, dessen sechs Takte vorwärts, im Krebs auf

14 Louis-François Dauprat: *Grand Trio pour un cor-alto et deux cors-basse* op. 26, 3. Hornstimme (2e cor-basse en Mib), Paris [o. J.], S. 6.

15 Louis-François Dauprat: *Le Professeur de Musique ou l'enseignement de cet art mis à la portée de chacun* [...], Paris 1857 (F-Pn, Vm8. 227), S. 120.

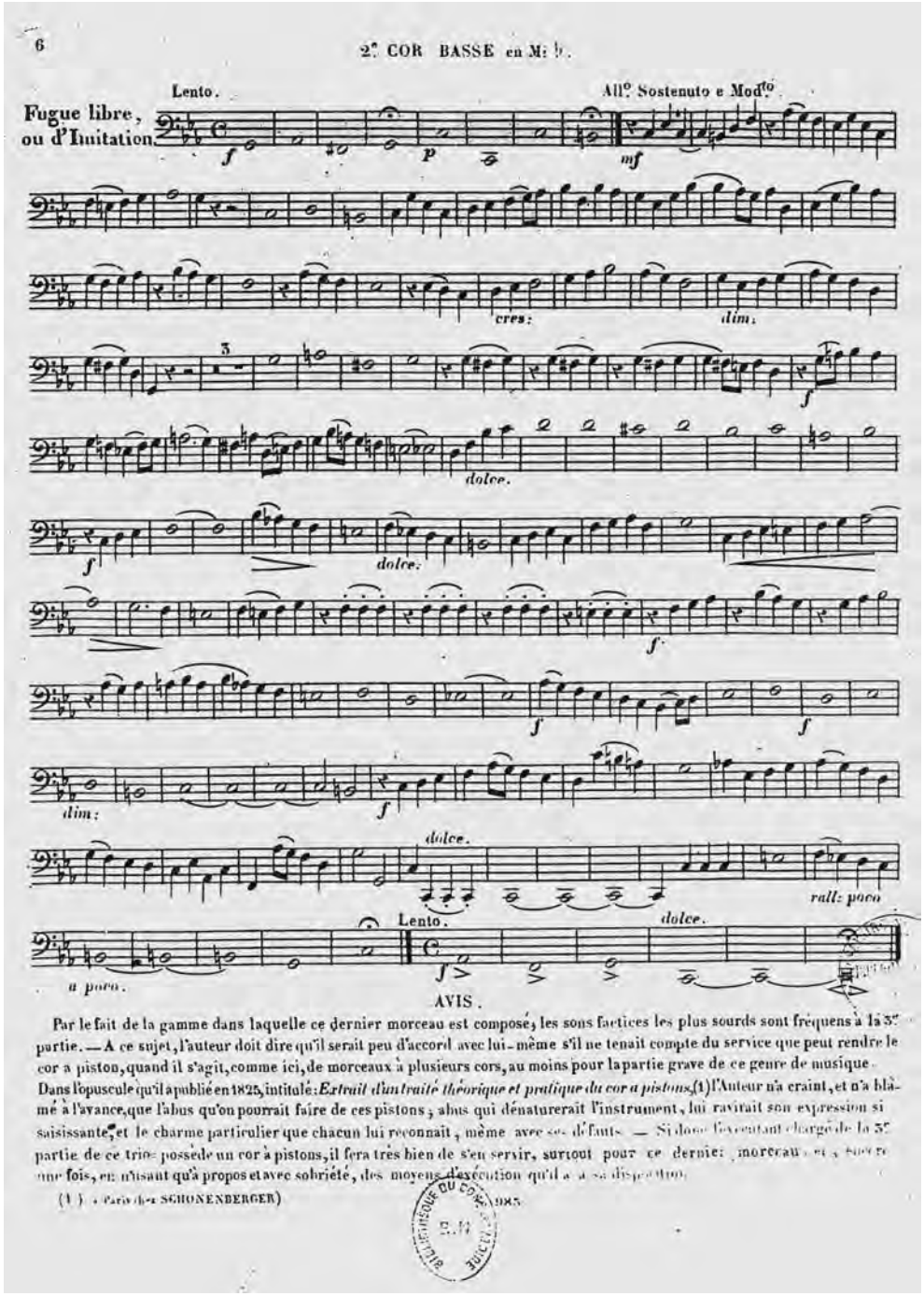

Abbildung 9 Louis-François Dauprat: Grand Trio pour un cor-alto et deux cors-basse op. 26, 5. Satz: »Fugue libre, ou d'Imitation«, 3. Hornstimme (2e cor-basse en Mib)

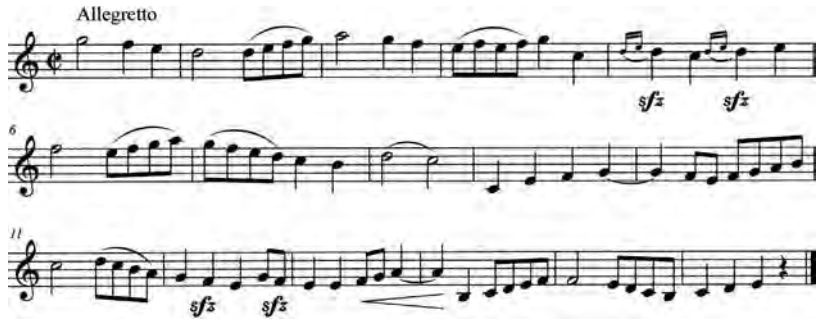

Abbildung 10 Louis-François Dauprat: *Canon rétrograde* für zwei Hörner. Dauprat bemerkt dazu, dass dieser Kanon sowohl von zwei cors-alto in F, zwei cors-basse in Es oder von einem cor-alto und einem cor-basse in E gespielt werden kann. Außerdem gibt er eine Anleitung, wie der Kanon aufgeführt werden muss: »Une partie exécute, seule, les seize mesures dont se compose le morceau. Ensuite l'autre partie entre, répétant ce qu'a dit la première, tandis que celle-ci rétrograde, note pour note, de la seizième mesure à la première. Et quand c'est la seconde partie entrante qui rétrograde à son tour, la première reprend le tout dans le sens droit.«

dem Kopf vorwärts und im Krebs sowie als Reprise wieder umgedreht gespielt werden sollen. Am Schluss der Handschrift mit dem Haydn-Trio findet sich folgende Erläuterung:

> »Ce morceau, que fort peu de personnes connaissent et possèdent, nous a été donné, il y a environ un demi-siècle, par notre premier maître de composition, le vénérable Gossec, surnommé le Nestor des musiciens français.«[16]

Hatte Dauprat vorgeschlagen, einzelne Trios seines verehrten Lehrers Jean-Joseph Kenn, die für Hörner in gleichen Stimmungen geschrieben sind, auf Hörnern in verschiedenen Stimmungen zu blasen, um schwierige gestopfte Passagen zu vermeiden,[17] so schlug Meifred vor, beispielsweise die *Marche funèbre* aus den Quartetten seines Lehrers Dauprat auf Ventilhörnern zu spielen:

> »Voici la Marche funèbre des Quatuors de M. Dauprat, Oeuvre 8, avec le Doigter indiqué, dans l'hypothèse qu'elle est exécutée avec Quatre Cors à Pistons: l'Auteur à [sic] fait à la Partie de Basse un léger changement qu'il a bien voulu me communiquer, et qui est une conséquence des ressources du nouvel Instrument.
> La Couleur du Morceau, et le Timbre brillant du Corps-de-rechange donné au 1er Cor, nécessitent l'emploi plus fréquent de la main dans le Pavillon. Cette Marche, ainsi exécutée est d'un effet puissant, parceque [sic] toutes les intentions de l'Auteur sont parfaitement rendues, et que le caractère de

16 I-Nc XXIX 1.3.3 (Dauprat: Bluettes musicales).

17 Louis-François Dauprat: *Méthode de cor-alto et cor-basse (premier & second cor)*, Paris o. J., Bd. 3, S. 64–67.

l'Instrument n'est nullement altéré par l'emploi des Pistons dont on n'a fait usage qu'avec dicernement [sic].«[18]

Interessant ist, dass Dauprat über Meifreds Vorhaben nicht nur informiert war, sondern sogar einige kleine Änderungen im Hinblick auf eine Aufführung mit Ventilhörnern vornahm.

Der Komponist Charles Koechlin (1867–1950), von dem später noch die Rede sein wird, fasste die Einwände gegen das Ventilhorn in seinem Buch *Les instruments à vent* wie folgt zusammen:

»Au début, l'on n'a pas ménagé les critiques envers le Cor à Pistons. On soutenait que la sonorité du Cor simple était plus pure, plus réellement ›Cor‹, tandis que l'instrument à pistons n'aurait été qu'un gros Cornet plus ou moins perfectionné. Tout bien considéré, il faut en rabattre de ces critiques; et si, dans notre jeunesse, nous avons eu la chance d'entendre certain Corniste, fervent du Cor simple, tirer de son instrument des sons que bien rarement nous trouverions chez les virtuoses d'aujourd'hui, peut-être cela tenait-il à la façon de jouer, au style, à l'habitude de fondre les sons demi-bouchés aux sons ouverts légèrement voilés, à l'émotion des notes tenues, calmes et rêveuses; alors que de nos jours, grâce aux pistons, les Cornistes ont acquis une habileté sans égale en ce qui concerne les traits rapides (et même d'assez grands écarts), mais cultivent plutôt cette habileté-là, et la sûreté d'attaque, que l'incomparable *qualité de son* du Corniste que nous entendîmes autrefois sur son Cor simple.«[19]

Betrachtet man die Hornquartette, die nach Dauprat entstanden sind, so sind außer Gallays *Grand Quatuor pour quatre cors en différens tons* op. 26 (Rossini gewidmet), das im Unterschied zu Dauprats Quartetten op. 8, die Einzelsätze darstellen, ein veritables viersätziges Kammermusikwerk ist, nur noch wenige Kompositionen entstanden – als Drucke vielleicht überhaupt nur die Dauprat gewidmeten *Trois quatuors pour cors en différens tons* von Alexandre Javault und Alexis Martins *Nocturne ou Sérénade Espagnole pour 4 cors en Fa* op. 8.

Als interessantes, wenig bekanntes Vorläuferwerk, stilistisch den Hornduos von Duvernoy verwandt, seien Charles Fleurys *Douze Quatuors pour quatre cors en Mi* op. 1 genannt (nach 1797; Abbildung 11).

Wenn man bedenkt, dass das Ventilhorn in Frankreich keinen dauerhaften Erfolg hatte und die Klasse am Conservatoire nach Meifreds Ausscheiden wieder aufgehoben wurde, kann es nicht erstaunen, dass in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts keine bedeutenden Werke für zwei oder vier Ventilhörner geschrieben wurden. Dennoch müsste man diesem Phänomen, für das ich keine befriedigende Erklärung habe, eine eigene Untersuchung widmen. Wahrscheinlich wurde nur das recht konventionelle, Saint-Saëns gewidmete, Hornquartett *Salut à la forêt* des nur mit wenigen Werken in Erscheinung getretenen Comte d'Osmond gedruckt (1891). Obwohl nicht explizit für Ventilhorn

18 Joseph Meifred: *Méthode pour le Cor Chromatique ou à Pistons*, Paris o. J., S. 88 ff.

19 Charles Koechlin: *Les instruments à vent*, Paris 1948, S. 77 f.

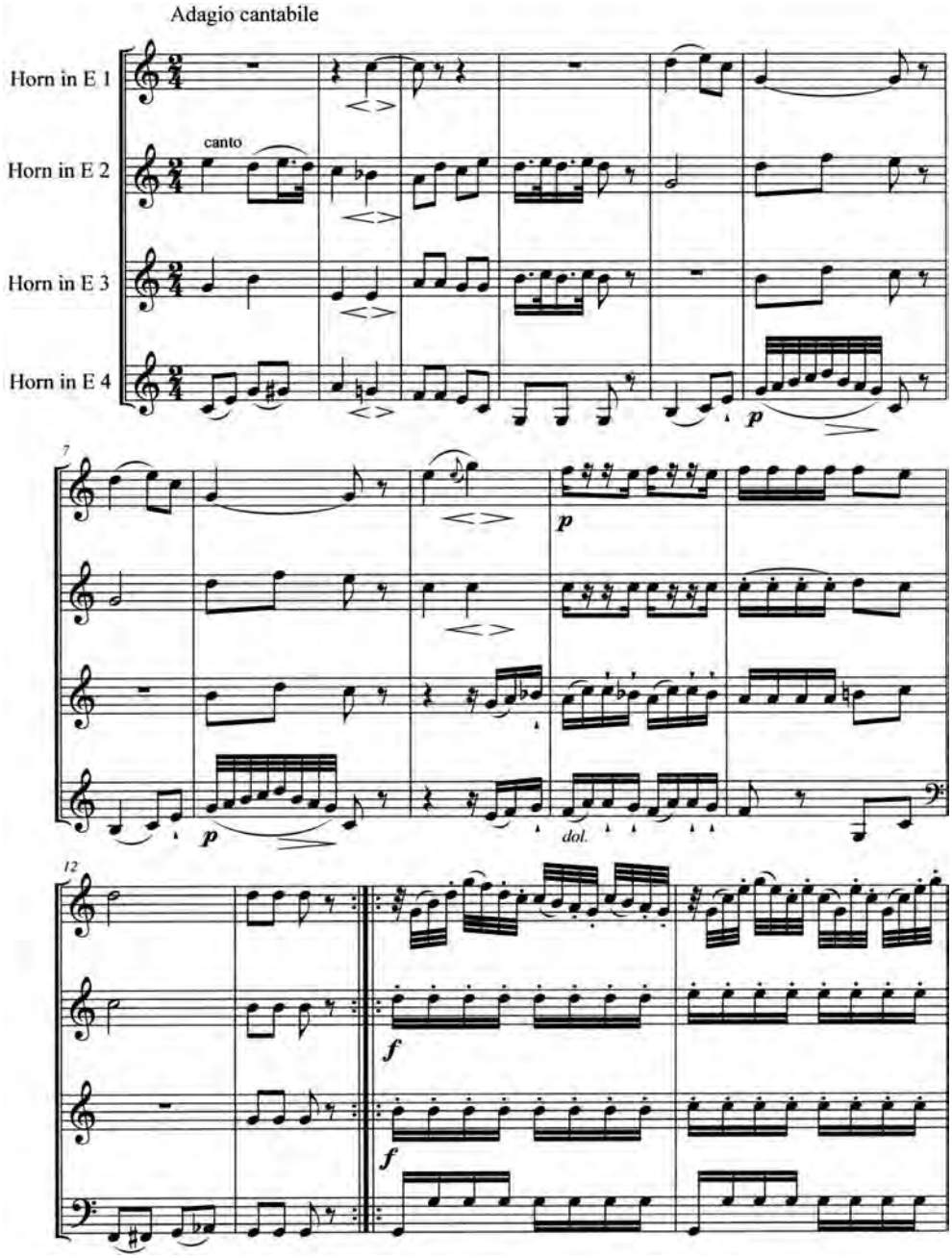

Abbildung 11 Beginn des »Adagio cantabile« (Nr. 2) aus Charles Fleurys *Douze Quatuors pour quatre cors* op. 1, Lyon/Paris o. J.

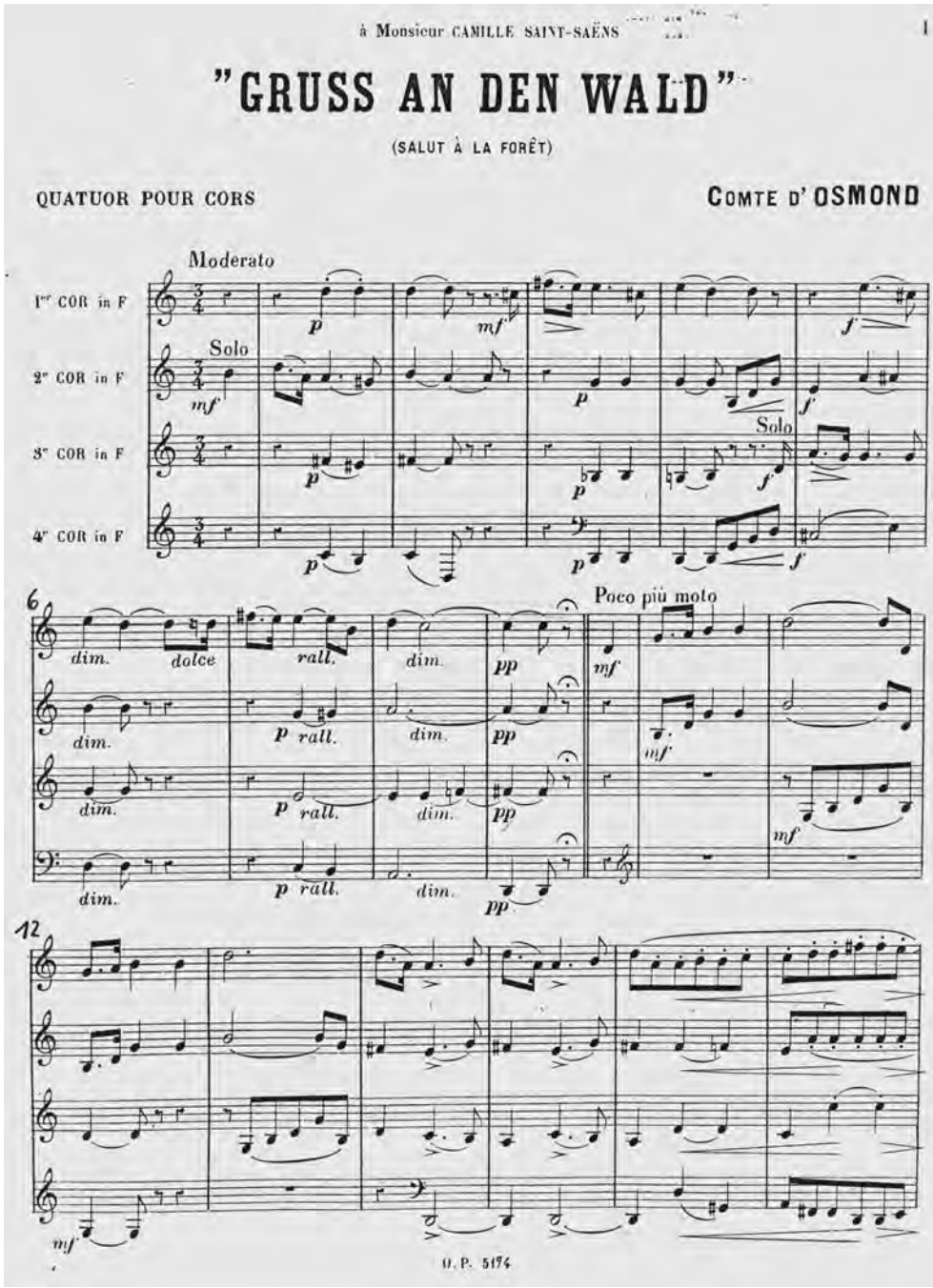

Abbildung 12 Erste Partiturseite aus Comte d'Osmonds *Salut à la forêt* für vier Hörner, Paris 1891

geschrieben, ist es offensichtlich dafür gedacht, da alle vier Stimmen durchgehend chromatisch geführt sind (Abbildung 12). Ein weiteres, stilistisch genauso wenig innovatives, Hornquartett finden wir in Albert Périlhous *Divertissement pour instruments à vent* von 1906, in dem der dritte Satz, eine »Chasse«, für vier Ventilhörner gesetzt ist.

Hornduos wurden, wie wir gesehen haben, als Jagdfanfaren und als Unterhaltungsmusik, die auf bekannten Opernthemen basierte, verwendet, zur eigentlichen Kammermusik wurden sie in Dauprats und Gallays Duos, aber natürlich dienten Stücke für zwei Hörner seit jeher auch pädagogischen Zwecken. Diesem pädagogischen Aspekt verdanken wir eine Sammlung von 12 Stücken, die um 1905/06 entstanden ist und unter dem Titel *Déchiffrage du Manuscrit* im Verlag Henry Lemoine publiziert wurde. »Publiziert« heißt hier nicht etwa »gedruckt«, und zwar genau aus dem Grund, weil junge Musiker anhand dieser Reproduktionen von Komponistenhandschriften lernen sollten, eine Hornstimme aus einem Manuskript zu spielen. Solche Sammlungen existieren für die meisten Orchesterinstrumente. Die Hornisten verdanken dieser Initiative unter anderem Werke von Louis-Albert Bourgault-Ducoudray, Henri Busser, André Gédalge, Paul Vidal und Gabriel Fauré. Die Stücke, aufgrund ihrer Kürze natürlich keine ambitionierten Kompositionen, zeigen deutlich, wie man zu dieser Zeit für Horn schrieb: Naturtöne und leicht zu stopfende Töne herrschen vor, schwierig zu produzierende Töne in der kleinen Oktave lassen vermuten, dass dennoch ein Ventilhorn vorausgesetzt wurde. Die Duos von Crocé-Spinelli, Mouquet und Gédalge sind explizit für Ventilhorn geschrieben, das *Andante* von Vidal (1863–1931) stellt es den Ausführenden frei, ob sie »cors ordinaires« oder »chromatiques en fa« verwenden wollen (Abbildung 13).

Es sollten noch ungefähr zwanzig Jahre vergehen, bis Werke für Ventilhornquartett geschrieben wurden, die die Möglichkeiten des modernen Instruments ausschöpften. 1928 komponierte die junge Kompositionsstudentin Yvonne Desportes, 1932 Gewinnerin des Grand Prix de Rome, eine *Fantaisie* für vier Hörner und Klavier, die stilistisch auf der Höhe der Zeit steht und auch heute noch zu interessieren vermag. Der Klang der vier Hörner ist kraftvoll, durch die Verwendung gestopfter Töne aber oft auch geheimnisvoll. Desportes' Lehrer Paul Dukas dürfte mit dem Werk zufrieden gewesen sein, da die Komponistin später auch eine orchesterbegleitete Fassung schrieb.

1935 und 1936 entstanden mit Jean-Yves Daniel-Lesurs *Cinq Interludes* und Désiré Pâques *Trois courtes pièces* op. 131 weitere Quartette, die stilistisch deutlich neue Wege gehen, auch wenn bei Pâque Anklänge an Wagner durchaus vorhanden sind. Kurz vor der Jahrhundertmitte schrieb Yvonne Desportes (1907–1993) *Deux Sérénades*, die den Stand der Ventilhorntechnik in der Mitte des 20. Jahrhundert dokumentieren (Abbildung 14).

Um die gleiche Zeit gab es, zumindest in den Köpfen einiger unabhängiger Geister wie etwa dem Massenet- und Fauré-Schüler Charles Koechlin Überlegungen, wie die

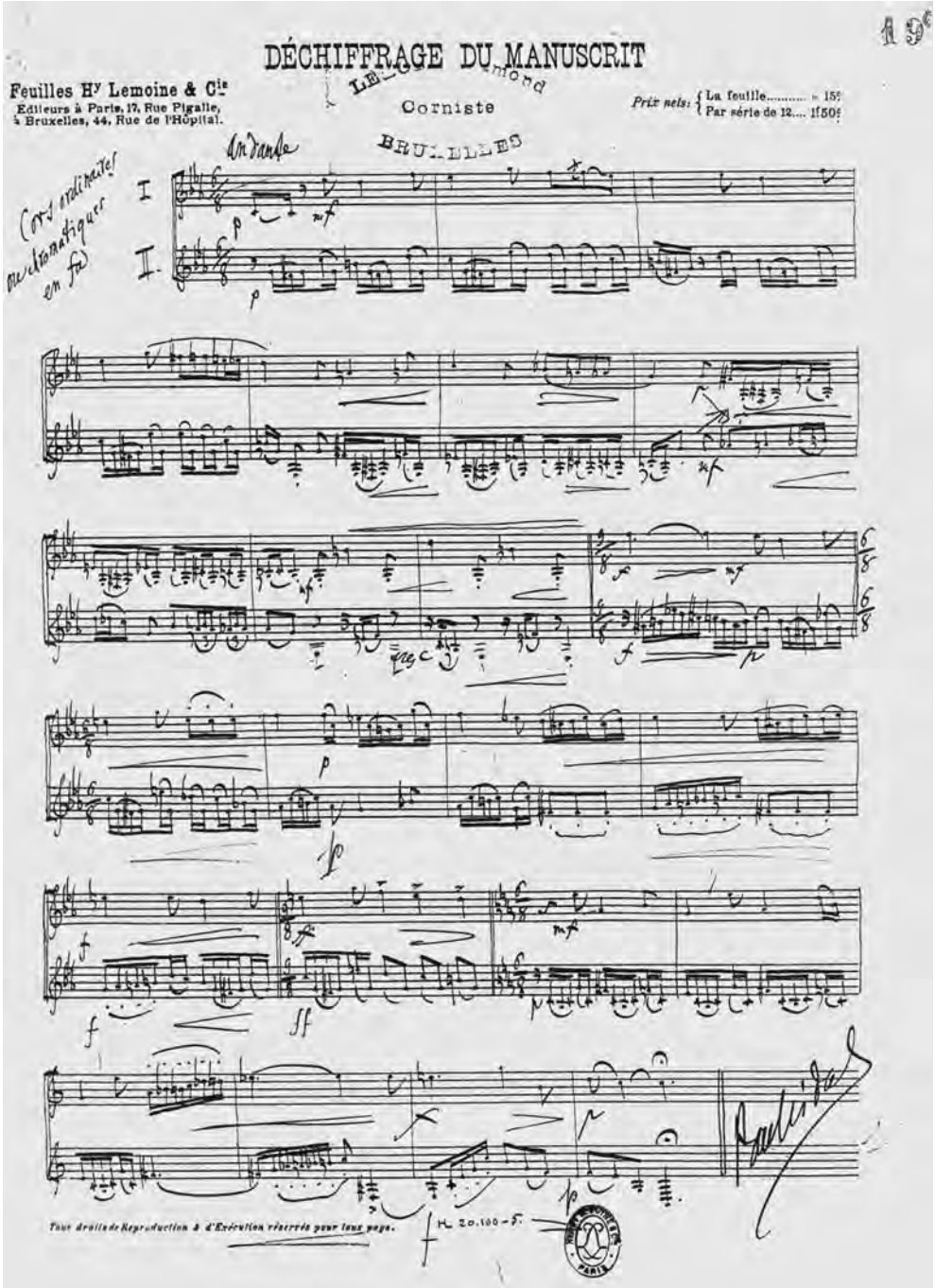

Abbildung 13 Paul Vidal: *Andante* für zwei Hörner (»cors ordinaires«, das heißt Naturhörner, oder »cors chromatiques en fa«, das heißt Ventilhörner in F), aus der Sammlung von Blattspielstücken des Verlags Lemoine

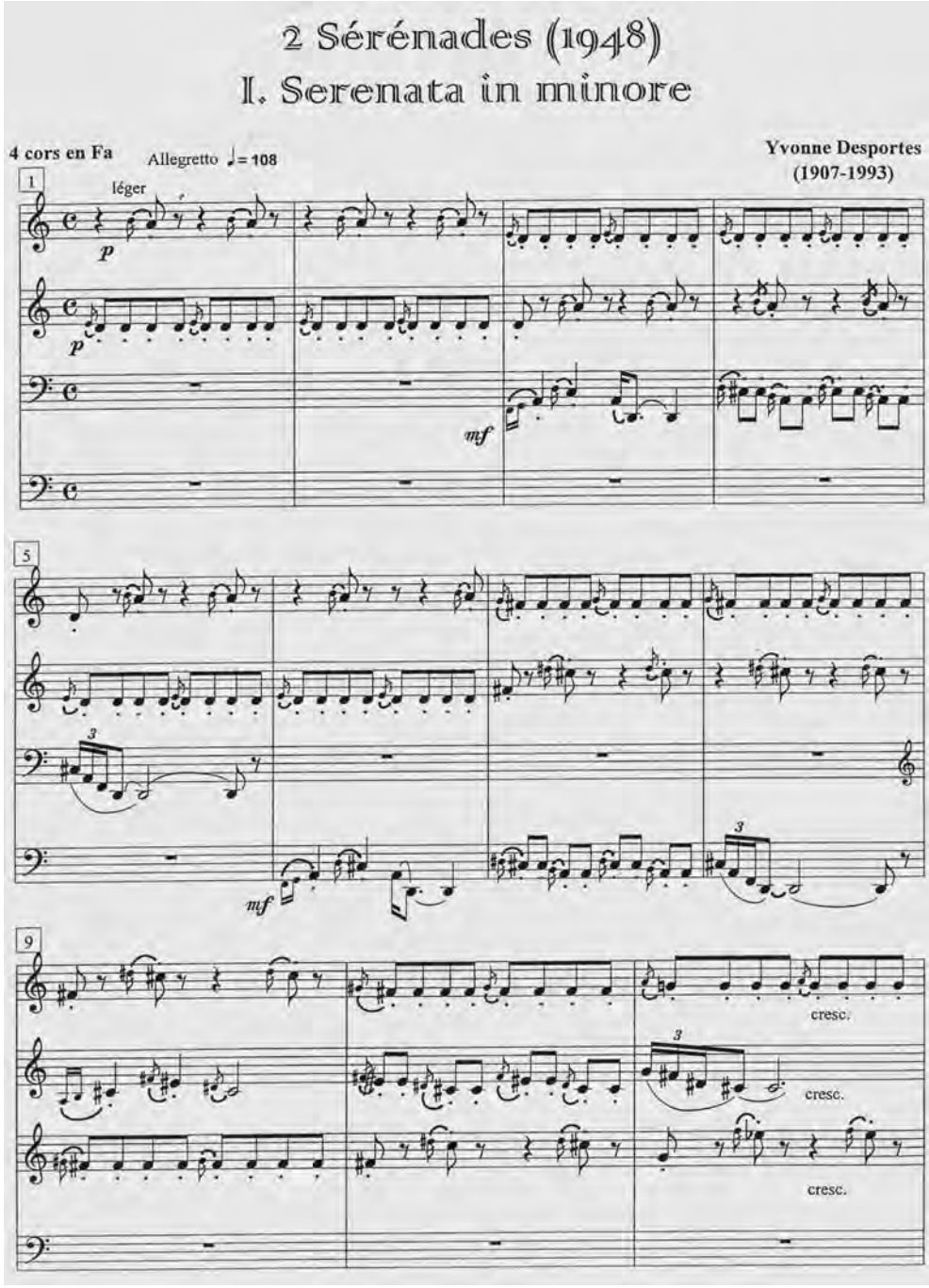

Abbildung 14 Mit den *Deux Sérénades pour quatre cors* (1948) schuf Yvonne Desportes eines der wenigen französischen Hornquartette der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (Abdruck mit dankenswerter Erlaubnis von M. Gemignani).

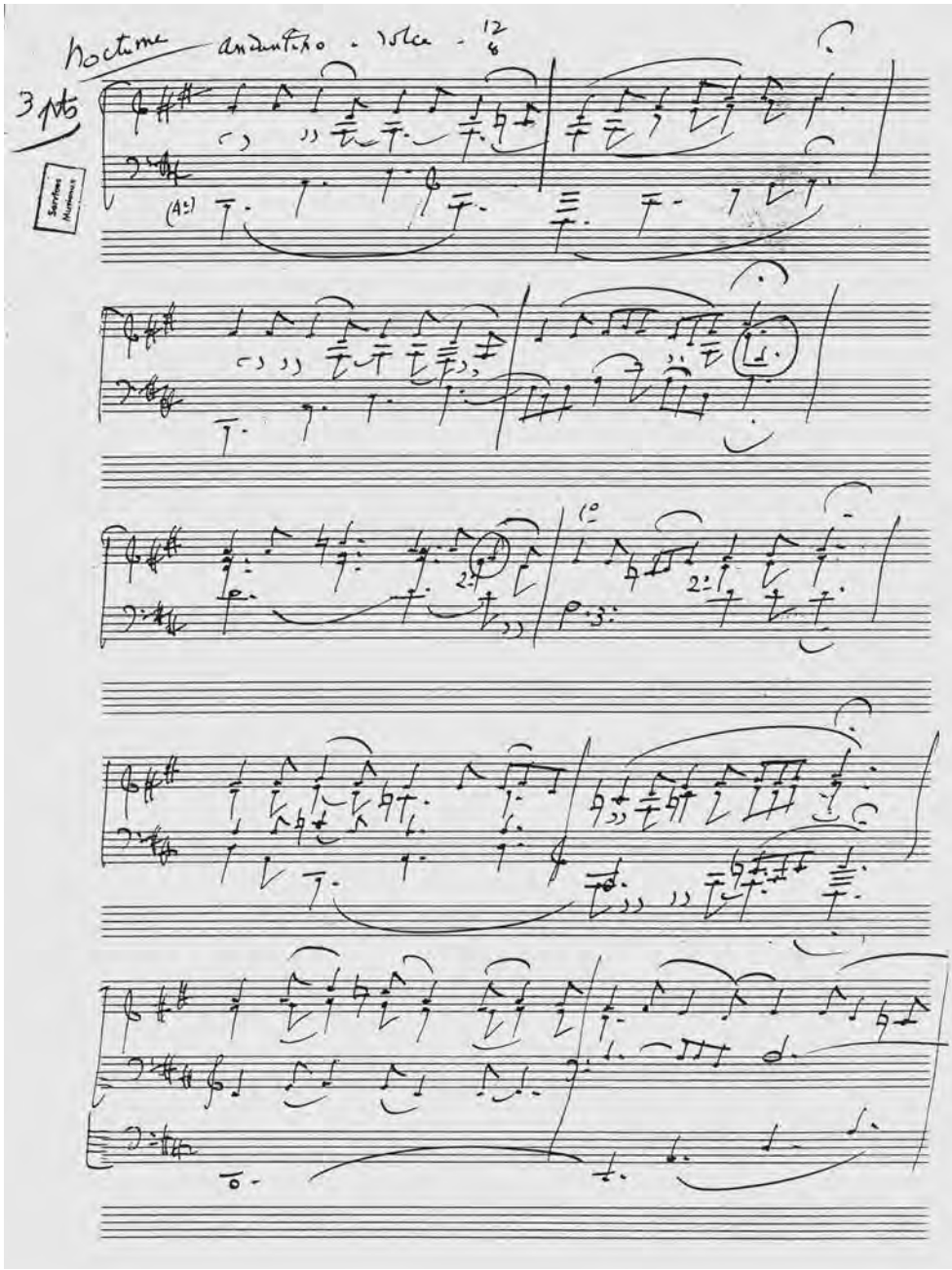

Abbildung 15 Charles Koechlin war von den harmonischen und klanglichen Eigenarten der Trompe de chasse fasziniert. Er komponierte dieses *Nocturne* für vier Trompes de chasse in D op. 123 Nr. 11 im Jahr 1932. Wie bei Koechlin üblich, ist die Partitur klingend notiert (Abdruck mit dankenswerter Erlaubnis der Familie Koechlin).

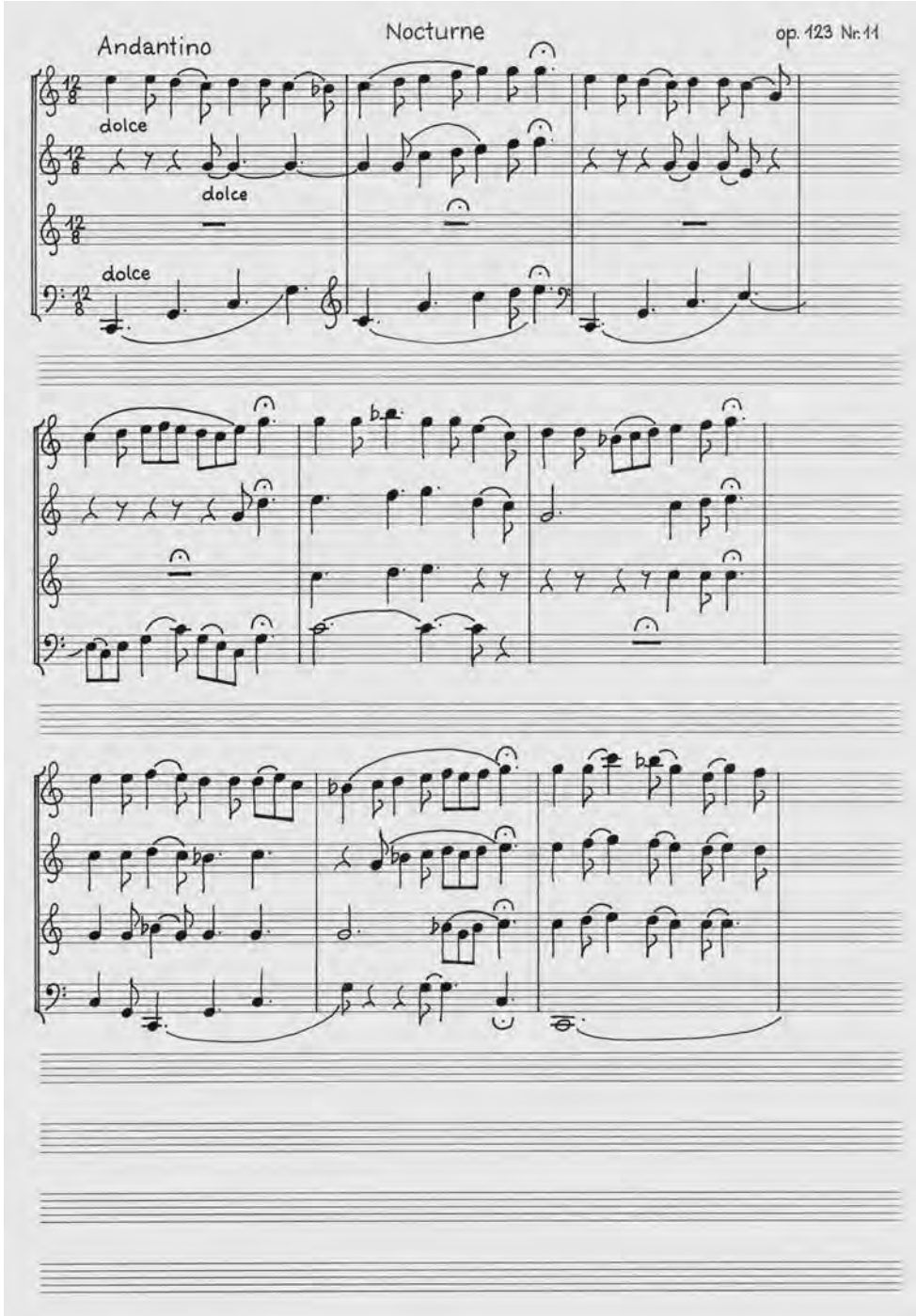

Abbildung 16 Transkription von Koechlins *Nocturne* (transponierende Notation)

Vorzüge der alten ventillosen Instrumente, ihr beseelter Klang und die harmonisch interessanten »falschen« Naturtöne wiederbelebt werden könnten. Diese Ideen sollten nicht nur zur Gründung von Kammermusikgruppen und Orchestern mit alten Instrumenten, sondern in letzter Konsequenz auch zur Verwendung der unkorrigierten Naturtöne des Horns in den Werken von Komponisten wie György Ligeti und Gérard Grisey führen.

Koechlin schrieb in den letzten Jahrzehnten seines langen Lebens mehrere Gruppen von Werken für Trompe de chasse. Er beschreibt das Instrument folgendermaßen:

> »La Trompe de Chasse diffère du Cor par son embouchure, plus courte et plus évasée. Elle permet ces sons cuivrés qui portent si loin en plein air, d'une si franche, d'une si claire sonorité. Rien de beau comme un ensemble de Trompes jouant à plusieurs parties, avec les Basses magnifiques que donne l'*ut grave*, son 2 (note réelle, *Ré*). [...] Le son 11 est ce *fa dièze* un peu faux, nullement choquant à l'oreille, et dont le caractère joyeux donne aux sonneries de la Trompe de chasse un étrange parfum de *mode lydien*. Jouez ces sonneries sur un Cor à Pistons, avec un *fa bécarre* juste ou un *fa dièze* tout à fait dièze, l'effet n'y est plus. Rien ne subsiste de ce charme du 11e harmonique. Un jour, peut-être, saura-t-on l'utiliser dans la musique d'orchestre. Quant au son 7, employé seulement par Rossini et par Weber, il serait souhaitable que les sonneries de la Trompe, de temps à autre, y eussent recours. Il est à la fois lointain et menaçant.« [20]

Diese Werke von kurzer Dauer stehen ganz ohne Zweifel in der Tradition der französischen Jagdmusik, sie sind aber ebenso eindeutig Werke des 20. Jahrhunderts, in ihnen gehen Tradition und Innovation eine fruchtbare Verbindung ein (Abbildungen 15 und 16).

20 Koechlin: *Les instruments à vent*, S. 84 f.

Inhalt

Vorwort 7

Cyrille Grenot La facture instrumentale des cuivres dans la seconde moitié du XIXe siècle en France 11

Claude Maury Les cors omnitoniques 103

Daniel Allenbach Französische Ventilhornschulen im 19. Jahrhundert 154

Daniel Lienhard Werke für mehrere Hörner aus Frankreich 1800–1950 172

Anneke Scott Jacques-François Gallay. Playing on the Edge 198

Martin Mürner Meifred und die Einführung des Ventilhorns in Frankreich 223

Jean-Louis Couturier Aperçu historique de la pratique du cor naturel en France et de son emploi dans les ensembles à vent 234

Vincent Andrieux L'univers sonore d'Henri Chaussier. Perspectives sur le jeu des instruments à vent en France au début de l'ère de l'enregistrement (circa 1898–1938) 258

Michel Garcin-Marrou L'École française du cor. Fondements historiques, cornistes, facteurs, orchestres et questions de style 303

Edward H. Tarr The Genesis of the French Trumpet School 316

Jeroen Billiet Belgium, France and the Horn in the Romantic Era. Tradition, Influences, Similarities and Particularities 328

Martin Skamletz »… und gar nichts, wodurch sich der eigene schöpferische Geist des Komponisten beurkundete«. Cherubini, Hummel, Konzerte, Opern, Quodlibets und Trompeten in Wien zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Teil 2: Aus dem Repertoire der Kaiserin 340

Ulrich Hübner Das Cor Chaussier. Ein Praxisbericht 363

Adrian von Steiger Historisch informierter Blechblasinstrumentenbau. Ein Projekt zur Erforschung der Handwerkstechniken im Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert 377

Jean-Marie Welter The French Brass Industry during the 19th Century 384

Marianne Senn / Hans J. Leber / Martin Tuchschmid / Naila Rizvic Blechblasinstrumentenbau in Frankreich im 19. Jahrhundert. Analysen von Legierung und Struktur des Messings zugunsten eines historisch informierten Instrumentenbaus 398

Hans-Achim Kuhn / Wolfram Schillinger Herstellung bleihaltiger Messingbleche mit modernen industriellen Verfahren 420

Adrian von Steiger Zur Vermessung von Wandstärken historischer Blechblasinstrumente 431

David Mannes / Eberhard Lehmann / Adrian von Steiger Untersuchung von historischen Blechblasinstrumenten mittels Neutronen-Imaging 439

Martin Mürner Blechblasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Frankreich. Historische Quellen zur Handwerkstechnik 446

Gerd Friedel Von der Information zum Instrument 463

Rainer Egger Zur Frage der Wandvibrationen von Blechblasinstrumenten. Wie wirkt sich das Vibrationsmuster der Rohrkonstruktion auf die Spielcharakteristik eines Blechblasinstruments aus? 469

Namen-, Werk- und Ortsregister 480

Die Autorinnen und Autoren der Beiträge 496

Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau • Symposium 2

Herausgegeben von Daniel Allenbach, Adrian von Steiger und Martin Skamletz

Musikforschung der
Hochschule der Künste Bern
Herausgegeben von Martin Skamletz
und Thomas Gartmann
Band 6

Dieses Buch ist im Juli 2016 in erster Auflage in der Edition Argus in Schliengen/Markgräflerland erschienen. Gestaltet und gesetzt wurde es im Verlag aus der *Seria* und der *SeriaSans*, die von Martin Majoor im Jahre 2000 gezeichnet wurden. Hergestellt wurde der Band von der Firma Bookstation im bayerischen Anzing. Gedruckt wurde er auf *Alster*, einem holzfreien, säurefreien und alterungsbeständigen Werkdruckpapier der Firma Geese in Hamburg. Ebenfalls aus Hamburg, von Igepa, stammt das Vorsatzpapier *Caribic cherry*. *Rives Tradition*, ein Recyclingpapier mit leichter Filznarbung, das für den Bezug des Umschlags verwendet wurde, stellt die Papierfabrik Arjo Wiggins in Issy-les-Moulineaux bei Paris her. Das Kapitalband mit rot-schwarzer Raupe lieferte die Firma Dr. Günther Kast, Technische Gewebe und Spezialfasererzeugnisse, aus Sonthofen im Allgäu. Im Internet finden Sie Informationen über das gesamte Verlagsprogramm unter www.editionargus.de. Zum Forschungsschwerpunkt Interpretation der Hochschule der Künste Bern finden Sie Informationen unter www.hkb.bfh.ch/interpretation und www.hkb-interpretation.ch. Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar. © Edition Argus, Schliengen 2016
Printed in Germany ISBN 978-3-931264-86-4