

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	15 (1991)
Artikel:	Das Naturhorn in Paris
Autor:	Lienhard, Daniel
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869114

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DAS NATURHORN IN PARIS

von DANIEL LIENHARD

Als Jagdinstrument hat das Horn in Frankreich, natürlich in einer der jeweiligen Entwicklungsstufe gemäßen Erscheinungsform, eine reiche Geschichte, die bis ins Mittelalter zurückreicht.

Für die Entwicklung des zukünftigen Orchester- und Kammermusikinstrumentes hatte es zweifellos einen bedeutenden Einfluß, daß die Jagd, und damit auch die Jagdmusik, am Hofe des Sonnenkönigs Louis XIV. und seiner Nachfolger einen wichtigen Stellenwert hatte.

Eine legendäre Figur jener Epoche war der Marquis Marc-Antoine de Dampierre¹, der von 1676 bis 1756 lebte. Er bekleidete unter anderem Ämter im Dienste des Duc de Maine und gelangte schließlich an den Hof von Louis XV., als dessen *Premier Gentilhomme des Plaisirs et de la Vénerie* (des Verantwortlichen für die Jagd) er seine Tage beschloß.

Seine Bedeutung für das Jagdhorn liegt darin, daß er nicht nur sehr zahlreiche Jagdfanfaren komponierte, sondern sie auch als einer der ersten notierte. Ihre Erstausgabe befindet sich im Anhang eines 1734 erschienenen Werks *Les Dons des enfans de Latone* von Jean Séré de Rieux.

Dampierre war mit den bedeutendsten Musikern seiner Zeit befreundet: Mouret, Morin, de Lalande, Campra, de Mondonville und anderen. Seine ca. 40 Fanfaren sind denn auch kleine Meisterwerke in der Tradition Lullys und verbinden Hof- und Jagdmusik auf das geschickteste. Eine seiner Fanfaren, „La Choisy“, findet sich in Michel Correttes „XIV. Concerto comique“ wieder, das zwischen 1732 und 1760 publiziert wurde und eines der frühesten Beispiele eines französischen Werks für Orchester mit einem solistischen Horn darstellt.

Der vorher erwähnte Jean-Baptiste Morin, einer der „Architekten der französischen Musik“, gehörte zu den ersten Schöpfern französischer Kantaten; einige seiner Werke zählen zu den vorzüglichsten ihrer Gattung, besonders sein 1708 publiziertes Divertissement „La chasse du cerf“, die Hirschjagd, das Morin für sein bestes Werk hielt. Auf einen Text von Séré de Rieux komponiert, gibt diese Kantate ein ideales Bild der französischen Jagd im 18. Jahrhundert, das sowohl beim König in Fontainebleau anlässlich der Uraufführung am 25. August 1708 als auch später beim Publikum eine sehr

¹ Ausführliche Biographie und Würdigung in: Francis Pinguet, „La Vénerie et sa Musique“, *La Revue musicale* 310-311 (1978) 85 ff.

günstige Aufnahme fand. Die Fanfaren der Jagdhörner geben dem Werk ein charakteristisches Kolorit und bilden einen aparten Kontrast zur feinziseliierten Melodik der Singstimmen. Morins Jagdkantate, deren gedruckte Partitur nur Geigen, Oboen und den Basso continuo enthält, wurde in den Pariser *Concerts spirituels* zwischen 1728 und 1733 nicht weniger als achtmal aufgeführt.

Diese Konzertreihe, die 1725 von Anne Danican Philidor gegründet worden war, entwickelte sich zur berühmtesten und wichtigsten der Stadt². Die Konzerte wurden jeweils abgehalten, wenn die Opernhäuser wegen religiöser Festtage geschlossen waren und wurden vom Orchester der Opéra bestritten. Alle Solisten von Rang, Sänger und Instrumentalisten, traten in diesen Konzerten auf. Für die Geschichte des Naturhorns in Paris sind ihre Programme eine unschätzbare Fundgrube, spiegelt sich in ihnen doch die aufkommende, stets zunehmende und schließlich geradezu unglaubliche Begeisterung für das Horn als Soloinstrument und dessen Virtuosen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte Anton Hampel in Dresden das Inventionshorn erfunden, das einen Stimmzug inmitten des Hornrohres besaß; ungefähr gleichzeitig war er auch als erster oder einer der ersten darauf gekommen, die in der Naturtonreihe fehlenden Töne durch Stopfen mit der Hand im Schallbecher zu produzieren. Diese beiden Erfindungen, die sofort ihren Siegeszug durch Europa antraten, ermöglichten es dem Horn erst, als vollwertiges Solo- und Orchesterinstrument in Erscheinung zu treten, das nicht nur in der Clarinlage brillieren konnte.

Zu den ersten Komponisten in Frankreich, die das Horn im Orchester einsetzten, gehörten Antoine Dauvergne (*Les Troqueuers*, 1753), Jean-Philippe Rameau (*Les Surprises de l'Amour*, 1758) und André-Ernest-Modeste Grétry (zwei Arien, 1757).

Den Reigen der Hornsolisten im Rahmen der *Concerts spirituels* eröffnete am 17. Mai 1750 ein Quartett für vier Hörner eines anonymen Komponisten; im vorletzten der 1790 aufgehobenen Konzerte spielte Jean Lebrun den Hornpart in Deviennes *Symphonie concertante* für Flöte, Oboe, Horn und Fagott. In der Zwischenzeit waren gegen 30 Hornisten als Solisten in Konzerten für ein Horn und zwei Hörner, konzertanten Symphonien und Kammermusikwerken aufgetreten. Am häufigsten waren Giovanni Punto, der vorher erwähnte Lebrun, Jean-Joseph Rodolphe, das Hornduo Carl Türrschmidt / Johann Palsa, ferner Frédéric Duvernoy, Heinrich Domnich und Anton Buch zu hören, alles führende Vertreter ihres Instruments als Solisten und Pädagogen. Obwohl Lebrun, Rodolphe (für den sein Kompositionslehrer Niccolò Jommelli in seiner Oper *L'Olimpiade* eine Arie mit einem sehr anspruchsvollen obligaten

² Geschichte und Programme in: Constant Pierre, *Histoire du Concert Spirituel 1725 - 1790*, Paris 1975, (Société Française de Musicologie).

Hornpart mit einem Tonumfang von dreieinhalb Oktaven geschrieben hatte³⁾ und Türrschmidt, dessen Beweglichkeit in der tiefen Lage legendär war, hervorragende Hornisten waren, dürften sie alle etwas im Schatten des gebürtigen Böhmen Punto gestanden haben. Schubart charakterisiert dessen Spiel in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* folgendermaßen:⁴⁾

„Punto, unstreitig der erste Waldhornist der Welt. Zwar glänzt er mehr in der Second als in der Prim, doch hat er den Umfang des Horns so studiert wie noch keiner; seine ganze starke Seele haucht aus dem Becher des Horns. Ein Adagio in der Schäferstunde von ihm blasen hören – ist das Ultimatum der Kunst. Auch Schwierigkeiten bringt er mit unbeschreiblicher Leichtigkeit heraus. Donnernd schlägt er das Contra C an und schwebt durch die unmerkbarste Bogenlinie ins obere C. Er weiß mit der Faust im Becher die in der Skala des Horns nicht befindlichen Töne so rein herauszubringen, daß er mit seinem D-Horn, ohne zum zeitverlierenden Maschinenhorn seine Zuflucht zu nehmen, Stücke aus allen Tönen begleitet. Seine Kompositionen sind ebenso trefflich als sein Vortrag, nur setzen sie immer einen Meister voraus – für Dilettanten sind sie nicht geschrieben.“

In Paris hielt sich Punto zwischen 1776 und 1799 sehr oft auf, unter anderem im Dienste des Comte d'Artois wie auch während zehn Jahren als Konzertmeister des Théâtre des Variétés Amusantes. In den *Concerts spirituels* trat er ca. 50 Mal, zumeist mit eigenen Werken, auf, oft mehrmals in einer Woche. Seine Kompositionen, ganz im Stile der Mannheimer Schule gehalten, sind qualitativ uneinheitlich. Oft demonstrieren sie aber eindrücklich die technischen Möglichkeiten eines Solisten des tiefen Horns (u.a. „batteries“, d.h. schnelle Arpeggi, große Intervallsprünge, Verwendung der extrem tiefen Lage), zu denen Punto gehörte.

Aus der in der Zwischenzeit erfolgten Spezialisierung der Hornisten auf das hohe bzw. das tiefe Register des Instruments lässt sich die sehr große Zahl von Aufführungen von Konzerten für zwei Hörner zurückführen, da in diesen Werken beide Hornisten ihre charakteristischen Fähigkeiten in das hellste Licht rücken konnten. Mehrere berühmte Duos, wie z.B. Türrschmidt/Palsa, Nagel/Zwierzina oder die Brüder Boeck, bereisten Europa mit großem Erfolg. In den Programmen der *Concerts spirituels* finden sich Doppelkonzerte u.a. von Punto, Rosetti, Lebrun, Vandembroeck, Vogel und Blasius, von denen die *Symphonie concertante* von Lebrun und Puntos Werk leider nicht erhalten geblieben sind.

³⁾ Druck Stuttgart 1783; Reprint New York & London (Garland) 1978, 3. Akt S. 13 - 36 (Aria Megacle). Dauprat hält Rodolphe Bestrebungen, den gesamten Umfang des Horns auszuschöpfen und auf die Spezialisierung als hoher oder tiefer Hornist zu verzichten, für falsch und gesundheitsschädigend; er schreibt ihnen gar Rodolphe unheilbare Hernie zu (Méthode, Bd. 1, S. 9).

⁴⁾ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784). Text zitiert nach der von L. Schubart herausgegebenen Ausgabe, Wien 1806 / Neuausgabe Leipzig 1977, S. 155.

Einer ähnlichen Beliebtheit erfreuten sich konzertante Symphonien für verschiedene Instrumente, in denen das Horn oft auch eingesetzt wurde. Wir finden es bei Devienne, Cambini, Bréval und Wolf in Kombination mit anderen Bläsern, oder aber, wesentlich seltener, mit Streichern, so z.B. in der *Symphonie concertante* für 2 Geigen und Horn von Isidore Bertheaume, deren schwierige Hornstimme Jean Lebrun am 1. November 1786 spielte. Mozart ließ sich 1778 vom Genius loci zu einer leider verschollenen *Sinfonia concertante* für Flöte, Oboe, Horn und Fagott inspirieren; auch ihn muß Punto besonders beeindruckt haben, schrieb er doch seinem Vater: „Punto bläst magnifique.“⁵

Die Revolution hatte neben problematischen Konsequenzen immerhin auch zur Folge, daß es 1795 nach mehreren Anläufen möglich wurde, das Pariser Conservatoire, das seinen Ursprung in der Musikscole der Nationalgarde hatte, zu eröffnen.⁶ Erstmals existierte nun an diesem von Bernard Sarrette gegründeten Institut eine öffentliche Schule nicht nur für Sänger, sondern auch für alle Orchesterinstrumente, sogar mit einer besonderen Bevorzugung der Bläser, da diese in jener Zeit für die musikalische Begleitung der großen revolutionären Freiluftanlässe besonders wichtig waren.

Der anfänglich riesige Lehrkörper von 115 Professoren, darunter sechs für erstes und sechs für zweites Horn, wurde innerhalb weniger Jahre aus ökonomischen Gründen stark reduziert. Zu den ersten Hornlehrern hatten u.a. Antoine Buch, Frédéric Duvernoy, Jean-Joseph Kenn, Guillaume Schwentz, Henri Simrock, Othon Vandenbroeck und Heinrich Domnich gehört. Nach 1802 blieben nur noch die Klassen von Domnich und Duvernoy übrig, ab 1817 war Dauprat sogar alleiniger Professor. Frédéric Duvernoy war in verschiedener Hinsicht für die Entwicklung des Hornspiels in Frankreich sehr wichtig: Anders als Buch, Kenn, Simrock, Domnich, Vandenbroeck oder Punto, die aus Deutschland bzw. Belgien und Böhmen stammten, hatte der Autodidakt Duvernoy keinen direkten Bezug zur bis dahin vorherrschenden österreichisch-böhmisichen Tradition.

Unter seinen Neuerungen war vielleicht die wichtigste die Einführung des Cor-mixte, einer Spezialisierung auf die Mittellage des Horns unter fast ausschließlicher Benutzung des F-Bogens. Trotz dieser Beschränkung auf die

⁵ Paris, 5. April 1778, in: *Die Briefe W. A. Mozarts*, herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Schiedermaier, München und Leipzig 1914.

⁶ Eine ausführliche Dokumentation der Geschichte dieses Instituts in: Constant Pierre, *Le Conservatoire National de Musique et de Déclamation*, Paris 1900.

eineinhalb Oktaven zwischen c' und g“ hatte Duvernoy wohl auch wegen seiner bemerkenswerten Ausstrahlung als Solist größten Erfolg. An der Pariser Oper war er seit 1799 als Solohornist angestellt, dem vor allem die Ausführung solistischer und konzertanter Partien in Opern und Balletten oblag, die er oft auch selber oder in Zusammenarbeit mit anderen Solisten komponierte, während das eigentliche Hornquartett aus Buch, Kenn, Vandenbroeck und Paillard bestand. Mehrere Opern, besonders von Spontini, Kreutzer und Cherubini, enthalten lange und sehr exponierte *Cor-mixte-Soli*; dasjenige in Cherubinis *Anacréon* erstreckt sich mit Unterbrechungen über mehr als 30 Seiten der gedruckten Partitur,⁷ während ein anderes in Kreutzers Ballett *Psyché* überhaupt nur für Geige, Horn und Harfe gesetzt ist.⁸ Eine große persönliche Genugtuung muß für Duvernoy die Tatsache gewesen sein, daß auf dem Plakat der Uraufführung von Spontinis *Vestale* am 15. Dezember 1807 an wichtigster Stelle vermerkt war, daß er die Hornsoli spielen würde, während die Namen der Sänger winzig klein gedruckt waren und der des Komponisten gänzlich fehlte.⁹ Interessant ist, daß die *Cor-mixte-Solisten* auch auf dem F-Bogen spielten, wenn das Stück in einer anderen Tonart, z.B. in Es-Dur – wie in Julias Arie „Toi que j’implore“ mit obligatem Horn aus *La Vestale* –, stand.¹⁰

Duvernoy, Domnich und Dauprat waren die Autoren der wichtigsten zu Beginn des 19. Jahrhunderts erschienenen Hornschulen. Die beiden letzteren griffen das *Cor-mixte*-Genre allerdings scharf an. Domnich widmet diesem Thema einen längeren Artikel in seiner *Méthode*:¹¹

„Nachdem wir einen kurzen Blick auf die verschiedenen Perioden geworfen haben, die das Horn seit seiner Entstehung durchlaufen hat und wenn wir unsere Blicke einen Moment auf den gegenwärtigen Zustand dieses Instruments in Frankreich werfen, sehen wir mit Sorge, daß in einer Zeit, wo alle andern wie um die Wette über ihre Grenzen vorzurücken scheinen, das Horn allein aufgrund einer recht seltsamen Ausnahme, den Weg zurück verfolgte und sich von einem Umfang von vier Oktaven auf den von eineinhalb beschränkte. Dieses war das eigenartige Resultat des Einflusses einer leider zu leichten Art und Weise, die ihre Erfinder das *Genre mixte* (zu deutsch: gemischte Gattung) genannt haben. Um der neuen Gattung Ansehen zu verschaffen, warf man den hohen Tönen vor, unangenehm zu klingen; Ditel, Spandau, Chivigny, Paltsar hatten das Gegenteil bewiesen. Der gleiche Vorwurf ging an die tiefen Töne; Hampl, Punto, Durchmit hatten ebenfalls das Gegenteil bewiesen.“

⁷ Luigi Cherubini, *Anacréon ou l’Amour Fugitif, Opéra-Ballet en deux actes*, Paris (Magasin de Musique ...) 1803, S. 282 - 316.

⁸ Rodolphe Kreutzer, *Trio de Psyché pour Harpe, Violon et Cor*, Paris (Magasin de Musique) o.J.; Nota: Ce Trio est exécuté [sic] par l’Auteur, M.rs Dalvimar [sic] et Frédéric Duvernoy, dans le Ballet de Psyché.

⁹ Abbildung in: Théodore de Lajarte, *Les Curiosités de l’Opéra*, Paris 1883.

¹⁰ Gaspare Spontini, *La Vestale, Tragédie Lyrique en Trois Actes*, Paris ca. 1807, S. 224 ff.

¹¹ Heinrich Domnich, *Méthode de Premier et de Second Cor*, Paris 1807 / Reprint Genève 1974, S. VI.f.

Ich gebe zu, daß man an den beiden Enden des Umfangs des Instruments, um saubere Intonation und Tonschönheit zu verbinden, mehrere Jahre hartnäckiger Arbeit braucht. Das ist noch nicht alles; wenn der Künstler, dem es gelungen ist, in den extremen Lagen klare und saubere Töne nach Belieben zu erzeugen, diese Perfektion ohne Maß und Geschmack (...) einsetzt, bringt er sich teilweise um die Frucht seiner Bemühungen und gibt seiner Begabung eine ganz falsche Richtung. Nur die Mittellage des Instruments erlaubt alle Effekte und alle Vortragsarten; aber die sehr tiefen Töne müssen den Haltetönen vorbehalten bleiben und die hohen Töne dem Gesang. Ich verhehle nicht, daß sowohl auf der einen wie auf der andern Seite der Mißbrauch weit verbreitet war. Aber mußte man in der allgemein verspürten Notwendigkeit einer besseren Anwendung den Ausgangspunkt und die Ursache einer vollkommenen Aufhebung sehen? Niemand kannte die Möglichkeiten der Blasinstrumente besser als der berühmte Haydn. Niemand konnte die Effekte besser, mit mehr Geschmack, Einsicht und Vernunft anwenden. Wenn die Töne, von denen ich eben sprach, es verdienen würden so vernachlässigt zu werden, würde man sie in seinen Partituren nicht so oft antreffen. (...) Das *Genre mixte* hingegen, das weder soviel Arbeit noch soviele natürliche Voraussetzungen verlangt, mußte eine ganze Menge von Anhängern finden. Die meisten jungen Leute haben sich beeilt, es willkommen zu heißen und zu propagieren, aber man muß gestehen, daß ihr Fleiß nicht zum besten der musikalischen Kunst war, denn seit dieser Zeit kann man mit gewissen Effekten auf dem Instrument nicht mehr rechnen. Einige Ausführungen werden diese Wahrheit erhellen.

Gleichermaßen der hohen wie der tiefen Töne beraubt, können die *Cors mixtes*, die die Mode und die unheilvollen Entwicklungen der neuen Gattung in fast alle unserer Orchester eingeführt hat, weder auf dem C-, A- oder B-Bogen spielen. Was passiert also? Wenn ein Stück in B ist, verwenden sie das Es-Horn statt eines Instruments in der entsprechenden Tonart; sie nehmen das D-Horn, wenn das Stück in A steht, und wenn es in C ist, sind sie gezwungen, das F-Horn zu verwenden. Wenn nun ein Komponist die Absicht hat, in einer dieser drei Tonarten etwas Strahlendes auszudrücken, oder zum Beispiel den Kriegslärm, den Glanz des Sieges oder den Pomp des Triumphs wiederzugeben, verwendet er die Hörner so, daß sie alles ohne die Zuhilfenahme der Hand im Schallbecher spielen können. Weil aber die *Cors mixtes* transponieren müssen, wie in den Beispielen, verwandeln sich die klangvollen Töne oft in gestopfte und die leuchtendsten Töne erhalten einen düsteren und schauerlichen Tonfall, das Prestige der Illusion vergeht, und mit der Illusion wird die ganze Wirkung zunichte. Es gibt noch mehr. In der fiktiven Tonleiter, die aus der Transposition resultiert, trifft der Künstler, der sich der zweiten Stimme annimmt, manchmal auf Töne, die absolut schrecklich klingen und nur ein dumpfes Geräusch erzeugen. Um die Unannehmlichkeit dieses Zusammentreffens zu vermeiden, gibt es kein anderes Mittel, als die obere Oktave zu wählen; weil aber das erste Horn nicht wechselt, kommt es vor, daß sich die Terz in eine Sexte verwandelt, die Quarte in eine Quinte, die Quinte in eine Quarte, usw., und diese harmonische Umstellung, für die es keinen Grund und keine Vorbereitung gibt, gereicht weder dem Autor zur Ehre noch bereitet sie dem Zuhörer Vergnügen.

Vor einigen Jahren verwendete man auch mit Erfolg zwei Bögen, die die *Cors mixtes* gänzlich in Vergessenheit geraten ließen; es handelt sich um die in B basso und C alto. Das erste, feierlich und melancholisch, brachte in die traurigen Stücke eine düstere Farbe, eine strenge Melodie, einen religiösen Charakter. Der zweite schien einem schnellen Satz durch seine durchdringende Klangfarbe mehr Bewegung und Leben zu geben. Diese verschiedenen Nuancen brachten die Gedanken der Komponisten besser zum Ausdruck, indem sie die Orchester-effekte variierten; aber mangels erster und zweiter Hornisten sind die Komponisten heute aller dieser Vorteile beraubt.“

Louis-François Dauprat wurde 1781 in Paris geboren und war als Hornist ein Schüler Jean-Joseph Kenns (1757 - 1840), den er bis ins Alter als Pädagogen und Komponisten, besonders seiner schönen Horntrios wegen, sehr hoch schätzte.¹² 1798 gewann er den ersten je vergebenen *Premier Prix* für Horn des Pariser Conservatoire; das Raoux-Horn, das er als Geschenk erhielt, überließ er 1852 der Bibliothek des Conservatoire. Heute wird es im *Musée instrumental* dieses Instituts aufbewahrt.

Nach längeren Lehr- und Wanderjahren, während derer er auch intensive Kompositionsstudien bei Catel, Gossec und Reicha betrieb, wurde er 1808 Nachfolger Kenns im Orchester der Pariser Oper und schließlich, nach der Pensionierung Duvernoys, 1817 dessen Solohornist. Ein Jahr zuvor war er bereits zum Professor am Conservatoire und zum Mitglied der Kapelle von Louis XVIII. ernannt worden. 1828 gehörte er zu den Gründern des Orchesters der *Société des Concerts du Conservatoire*, dem heutigen *Orchestre de Paris*, und blieb bis 1841 Mitglied dieses hervorragenden Orchesters. Jacques-François Gallay, zusammen mit Jacqmin, Meifred, Méric, Baneux, Rousselot, Urbin, Bernard, Forestier und Paquis einer der vielen ausgezeichneten Schüler Dauprats, wurde 1842 Nachfolger seines Lehrers als Professor der Naturhornklasse (von 1833 bis 1864 leitete außerdem Pierre-Joseph Meifred eine Klasse für Ventilhorn). Wie es scheint, reagierte Dauprat mit Verbitterung auf seine vorzeitige Versetzung in den Ruhestand; aus bis heute ungeklärten Gründen blieb ihm auch trotz Interventionen der Direktoren Cherubini und Auber beim zuständigen Ministerium die Auszeichnung mit der Ehrenlegion versagt.¹³

Seine letzten Lebensjahre verbrachte Dauprat bei seiner Tochter und seinem Sohn in Alexandrien und Konstantinopel, wo er sich weiterhin der Reinschrift und Überarbeitung seines kompositorischen und pädagogischen Lebenswerks widmete. Er starb am 16. Juli 1868 in Paris.¹⁴

Dauprat war ein glühender Verfechter von Reformen und ein unermüdlicher Streiter für eine gründlichere musikalische Ausbildung der Hornisten und, damit zusammenhängend, für eine verbesserte Technik und interessantere Literatur, die den Möglichkeiten des Horns besser Rechnung trägt.

¹² J. Kenn, *36 Trios pour 3 Cors en mi, Nouvelle Edition revue par Dauprat*, Paris o.J. Das Adagio Nr. 19 (der revidierten Ausgabe) wurde an der Pariser Oper im Ballet *Psiché* [sic] gespielt. Dauprat (*Méthode*, Bd. 3, S. 63 ff.) schlägt vor, dieses Trio mit Hörnern in drei verschiedenen Stimmungen (As, Es und F) zu spielen, um die Anzahl der gestopften Töne zu reduzieren bzw. die unbefriedigendsten zu eliminieren (siehe Notenbeispiel im Anhang).

¹³ Paris, Archives nationales, Dossiers individuels: Louis-François Dauprat (AJ 37 68,3).

¹⁴ Ausführliche biographische Angaben über Dauprat finden sich in: Alexis Azevedo, „M. Dauprat“, in: *La France Musicale*, 9.8.1868, S. 248 f; comte A. de Pontécoulant, „RéPERTOIRE ANECDOTIQUE DES INSTRUMENTS COMPOSANT LE MUSÉE DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE“, in: *L'Art Musical*, 28. 1. 1864, S. 68 f.; François-Joseph Fétis, „L. F. Dauprat“, in: *Biographie universelle des Musiciens*, 2. Ed., Paris 1866, Bd. 2, S. 433 ff.

Seine extrem umfangreiche dreibändige Hornschule von über 450 Seiten lässt fast kein noch so unwichtig scheinendes Detail aus und ist in vielen Abschnitten, so z.B. über Artikulation, Kadenzen, Variationen, Stil und Ausdruck sowie wegen interessanter historischer Exkurse bis heute eine wahre Fundgrube von Ideen.

Ein zeitgenössischer Kritiker der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* fand zwar, daß „der Verfasser dabey nicht immer die wünschenswerthe Kürze angewandt (hat); überhaupt scheint er zu ausführlicheren Erörterungen sehr geneigt zu sein.“, ist aber doch der Meinung, „daß noch für kein Blasinstrument (zum Theil auch für kein anderes) ein Werk in dieser Vollständigkeit vorhanden ist.“¹⁵

Auch Fétis bemerkt in seiner *Biographie universelle*, daß die *Méthode de Cor-Alto et Cor-Basse*, wie ihr Originaltitel lautet, das beste Werk sei, das je über das Hornspielen publiziert worden sei.¹⁶ In Schillings *Encyclopädie* ist gar zu lesen, daß Dauprats *Méthode* „wie ein vernichtendes Meteor“ zwischen die Schulen von Duvernoy und Domnich und alle übrigen schon vorhandenen Schulen von Campini (sic), Punto, Vandenbroek (sic), Fröhlich und Belloli gefallen sei.¹⁷

Besonders am Herzen lag Dauprat eine noch weiter als bisher gehende Spezialisierung der Hornisten auf hohes oder tiefes Horn. Um diese Unterscheidung deutlicher zu machen, schuf er die Bezeichnungen *cor-alto*, d.h. Horn in der Bratschenlage, und *cor-basse*, Horn in der Cellollage. Sehr wichtig war ihm eine gleichwertige Einschätzung dieser beiden Gattungen, wie folgendes Zitat zeigt:¹⁸

„Da der Umfang des Horns vier Oktaven beträgt, wie wir sagten, ist es nicht möglich, eine so große Ausdehnung zu durchlaufen ohne nicht mindestens zwei Mundstücke mit verschiedenem Durchmesser zu verwenden. Da es nun gleichermaßen unmöglich ist, sich an das eine und an das andere zu gewöhnen oder sie abwechselungsweise zu verwenden, brauchte es, wenn schon nicht zwei Instrumente, wenigstens zwei Personen, von denen die eine, die die mittleren und hohen Töne des Horns durchläuft, die obere Stimme spielt und erster Hornist genannt wurde, während die andere, die die mittleren und tiefen Töne vereinigte, die Unterstimme ausführte und zweiter Hornist genannt wurde.“

Diese etwas unbestimmten Bezeichnungen enthielten immer ein zweideutiges Vorurteil gegenüber dem zweiten Horn, indem sie glauben machten, daß diese letztere Bezeichnung nicht eine besondere Gattung bezeichnete, sondern eine Unterlegenheit an Talent des Künstlers vermuten lasse. Diese Idee fand umso mehr Anklang, weil einige erste Hornisten, daraus Nutzen ziehend, aus Eitelkeit oder aus diesen beiden Gründen, sie zum Nachteil ihrer

¹⁵ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig Nr. 41, 7. 10. 1824, S. 657 ff. (Vollständiger Abdruck im Anhang).

¹⁶ Siehe Anm. 14.

¹⁷ Gustav Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, Stuttgart 1835, Bd. 2, S. 366 f.

¹⁸ *Méthode*, Bd. 1, S. 6 ff.

Kollegen oft unterstützt haben. Doch ist es gut zu wissen, daß selbst in den Orchestern, wo es nur zwei Hörner gibt, jeder der Ausführenden der erste in seiner Stimme ist, und daß einer den andern nicht ersetzen kann, da sie in der Aufführung gleich wichtig sind; und daß es bei den Hörnern nicht ist wie bei den Geigen, Flöten, Oboen, Fagotten, etc., die ohne weiteres die eine oder die andere der beiden für ihr Instrument geschriebenen Stimmen ausführen können, während die Hörner im Gegenteil in vielen Fällen ihre Stimmen nicht tauschen könnten, ohne durch ihre ungenügenden Mittel behindert zu werden.

Der Tonumfang beträgt zwei Oktaven und eine Quinte beim *Cor-alto* und drei Oktaven und eine Terz oder eine Quarte je nach Bogen beim *Cor-basse*.¹⁹ In dieser Hinsicht scheint der Vorteil bei *Cor-basse* zu liegen; wenn man aber die Lücken in seinem Umfang berücksichtigt und ihr Fehlen beim *Cor-alto*, sieht man, daß die Vorteile zumindest verteilt sind.

Das *Cor-alto*, dessen Hauptaufgabe es ist zu singen, hat mehr als zwei Oktaven für alle Arten von Melodien und Tonfolgen seiner Gattung. (...)

Das *Cor-basse* kann in der Musik, die dafür geschrieben ist, ebenso von der Wirkung der tiefen Töne profitieren wie es auch die Lücken, die nur eine Unvollkommenheit des Instruments sind, vertuschen kann; der Gesangslinie in der Mittellage kann es alle Arten von Tonfolgen oder batteries, die ihm gemäß sind, anfügen, und die Leichtigkeit, die es hat, abwechslungsweise die Melodie oder den Bass auszuführen, macht, daß die modernen Komponisten es für die Musik für mehrere Bläser vorziehen. Man kennt die Vorteile, die Reicha aus dieser doppelten Möglichkeit in seinen Quintetten für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott gezogen hat.

Ebenso können die Orchestersoli abwechslungsweise für das eine oder andere Horn sein, je nach der Tonart, in der sie komponiert sind und dem Umfang, den sie durchlaufen. Dies ist sogar ein Punkt, auf den es gut ist, die Aufmerksamkeit der Komponisten hinzulenken, die darin mehr Abwechslung finden und gleichzeitig die beiden Gattungen ermutigen und propagieren. (...)"

¹⁹ In der Introduction seines Quintetts für Horn und Streicher op. 6 Nr. 3 hat Dauprat, wie er selbst in Partitur und Stimme bemerkt, den ganzen Tonumfang des *Cor-Basse* in Es ausgeschöpft (Notenbeispiel nach der handschriftlichen Partitur von 1860 zitiert):

Adagio

Cor-Basse en Mi ♭

Piu lento

etc.

Zusammen mit Vogt, Guillou, Bouffil und Henry nahm Dauprat an den Uraufführungen der zu ihrer Zeit als sensationell empfundenen Bläserquintette von Anton Reicha teil.²⁰ Rossini, der einige dieser Quintette in Paris hören konnte, zeigte sich besonders vom Können Dauprats sehr beeindruckt.²¹ Die Wertschätzung, die Dauprat selber für die Quintette hatte, die er auch in der *Méthode* als ideales Unterrichtsmaterial für das letzte Studienjahr empfiehlt, um sich im Solo und in der Begleitung zu üben, zeigt sich darin, daß er im Ruhestand Partituren sämtlicher 24 Quintette verfertigte, die er in vier schön gebundenen Bänden der Pariser Konservatoriumsbibliothek zum Geschenk machte.

Die Entstehung von Reichas 24 Horntrios geht ebensfalls auf die Initiative Dauprats zurück, der den befreundeten Meister mit Kenns Trios bekannt machte, die sich Reicha zum Vorbild für seine eigenen nahm.

Für seine Intentionen war Dauprat eine möglichst perfekte Stopftechnik von großer Wichtigkeit. Er plädierte dafür, die gestopften Töne von Anfang an in den Unterricht einzubauen, um die Sicherheit im Umgang mit ihnen zu vergrößern und einen unerwünscht großen Klangunterschied zwischen offenen und gestopften Tönen zu vermeiden.

²⁰ In seiner *Notice sur Reicha/Musicien Compositeur et Théoriste* (Paris, 1837) schildert sein ehemaliger Schüler J. A. Delaire die Entstehung und Wirkung dieser Quintette: „Den Blasinstrumenten fehlte nicht nur klassische Musik, sondern überhaupt gute Musik; kein berühmter Komponist hatte besonders für sie geschrieben, während die Streichinstrumente reich an hervorragenden Werken waren. Beeindruckt von den neuen und mannigfaltigen Wirkungen, die aus einer glücklichen Mischung der ersten resultieren konnten, hatte Reicha die Idee, die fünf wichtigsten zusammenzufügen, nämlich die Flöte, die Oboe, die Klarinette, das Horn und das Fagott. Um sie passend zu verwenden und ins rechte Licht zu rücken, mußte er vertiefte Kenntnisse über die Natur jedes einzelnen erwerben und neue Kombinationen schaffen. Reicha machte sich mit Feuer ans Werk. Nachdem er von den geschicktesten Professoren einige Auskünfte erhalten hatte, ließ er nacheinander sechs Quintette erscheinen, die auf wunderbare Art von den Herren Guillou, Vogt, Bouffil, Dauprat und Henry aufgeführt wurden, während drei aufeinanderfolgenden Wintern im Foyer der Salle Favart. Das war der Treffpunkt der distinguiertesten Künstler und Liebhaber von ganz Paris; (...) Cherubini sagte, daß ihn diese Musik so beschäftigte, daß er davon gereizte Nerven habe; die berühmte Sängerin Madame Catalani, zu der Zeit Direktorin des Theaters, ließ keine Möglichkeit aus, ihrer Befriedigung Ausdruck zu verleihen. Begeistert durch die Glückwünsche, die er erhielt, erhöhte er die Zahl seiner Quintette auf 25, in vier Lieferungen herausgegeben. (...) Die immense Beliebtheit, die sie hatten, öffnete ihrem Autor die Türen des Conservatoire, wo er 1818 als Kontrapunkt-Professor eintrat. Viotti, an der Spitze der Grand Opéra, ließ sie während zwei Jahren hintereinander in den Programmen der *Concerts spirituels* erscheinen. Alle wollten sie seither hören, und überall erzeugten sie die gleichen Gefühle des Erstaunens und des Vergnügens. Die Zeit hat diesen Erfolg bestätigt; heute hält man die Reicha-Quintette für Meisterwerke, würdig, mit denen von Haydn, Mozart und Beethoven zu konkurrieren.“

²¹ Azevedo, S. 249

Dauprat war der Meinung, daß sich die herkömmliche Hornliteratur in sehr konventionellen Bahnen bewegte und dringend einer Auffrischung bedurfte; die schematischen technischen Passagen, die ewig gleichen Jagdrondos, die phantasielosen Echostellen, die unsangliche Melodieführung besonders in den Hornduos waren ihm zuwider, wie er überhaupt der Meinung war, daß bedauerlicherweise der technischen Vervollkommnung das Studium der Harmonielehre und der Komposition zum Opfer gefallen sei.

Die Kompositionen, die Dauprat für seine Schüler schrieb, sind meistens technisch anspruchsvoll und generell, was Thematik und Harmonik anbelangt, auf einem sehr respektablen kompositorischen Niveau, zudem kontrapunktisch oft ausgesprochen originell.²²

Für seinen Unterricht am Conservatoire verwendete Dauprat neben seinen eigenen Werken Kompositionen seiner Zeitgenossen, insbesondere von Reicha, Devienne, Kenn, Duvernoy und Eler. Die sinnvolle Abfolge dieser Werke erläuterte er im 2. Band seiner *Méthode* (siehe Anhang).

Von den Werken der Vergangenheit, die für Horn komponiert worden waren, hielt Dauprat wenig. An Werken wie den Duos von Türrschmiedt und Palsa, die er allenfalls als virtuose Etüden für zweites Horn gelten ließ, kritisierte er insbesondere die banale Melodieführung ohne Anmut und die harmonische Monotonie.

Um zumindest der harmonischen Eintönigkeit entgegenzuwirken, entwickelte Dauprat das System der Komposition für Hörner in verschiedenen Stimmungen. Im Vorwort zur Edition seiner Trios und Quartette op. 8 legte er diese Theorie dar:²³

„Man hat schon Trios und Quartette für Hörner komponiert, in denen aber alle Ausführenden sich nur eines einzigen gleichen Bogens bedienten, den sie nach Belieben auswählten. Von daher mußten die Haupttonarten und die verwandten Tonarten relativ beschränkt sein, da der Komponist, um ein Überwiegen gestopfter Töne zu vermeiden, nur eine kleine Zahl von Modulationen verwenden konnte.“

Hier ist das nicht dasselbe, da jeder Ausführende fast immer seinen besonderen Bogen hat, woraus vier wirkliche Vorteile resultieren:

1. Eine Ausdehnung über mehr als drei Oktaven, von denen fast alle Töne vorteilhaft angewendet werden können.

²² Über seine Kompositionen schreibt Dauprat im 2. Band seiner *Méthode*, S. 159, folgendes: „Da wir sehr wohl gefühlt haben, daß wir nicht berühmt werden konnten, wollten wir uns nützlich machen: Mit wenig Leichtigkeit für die Komposition ausgestattet, haben wir sie durch Eifer und Geduld ergänzt. So kann unsere Musik, ganz berechnet und sozusagen mit Zirkel und Lineal gemacht (besonders unsere Duos, Trios, Quartette und Sextette), vielleicht die Mühe, die sie uns gekostet hat, spüren lassen; aber das wenige, was wir in den ungefähr fünfzehn Jahren machen konnten, kommt den Schülern zugute, deren Gattung diese Musik deutlich festlegt und die unter diesem Aspekt als klassisch angesehen werden kann.“ Ein Verzeichnis sämtlicher Werke Dauprats für Horn findet sich im Anhang.

²³ *Six Trios et Six Quatuors/pour Cors, en différens Tons/Composés et Dédiés/ à son Ami A. Reicha/ par Dauprat/ .../op. 8/.../ Paris, Chez Schonenberger, Boulevard Poissonnière, 10.*

2. Soviele verschiedene Klangfarben wie Hörner, was einen besonderen Wohlklang ergibt und es ermöglicht, die Farbe und den Charakter der Melodie zu variieren, indem man abwechslungsweise von den hohen, brillanten und leuchtenden Tönen des G-Horns zu den tiefen, dunklen und melancholischen Tönen des C- und D-Bogens hinüberwechselt und von denen schließlich zu denen der Mittellage.
3. Eine größere Zahl von Haupt- und verwandten Tonarten und in der Folge mehr Modulationsmöglichkeiten.
4. Der Vorteil, die Anzahl der gestopften Töne zu vermindern; sei es durch den Gebrauch verschiedener Bögen, oder indem man die begleitenden Stimmen einander ablösen lässt, in dem Maß wie es die Regeln der Komposition erlauben.
- Eine Schwierigkeit gibt es zuerst für diejenigen, die diese Musik aufführen: Sie besteht im Hören mehrerer verschiedener Tonleitern, auf das Instrument bezogen, obwohl sich diese verschiedenen Tonleitern alle auf eine beziehen. So z.B. im 1. Quartett, das in g-moll steht:
1. Das erste Horn in G hat drei b vorgezeichnet und spielt in c-moll.
 2. das 2. erste Horn in F hat nur ein b und spielt in d-moll.
 3. das 1. zweite Horn in Es hat ein Kreuz vorgezeichnet und spielt in e-moll.
 4. das 2. zweite Horn, oder *Cor-Basse*, in C hat zwei b und spielt in g-moll.

QUATUOR N.⁰ I.

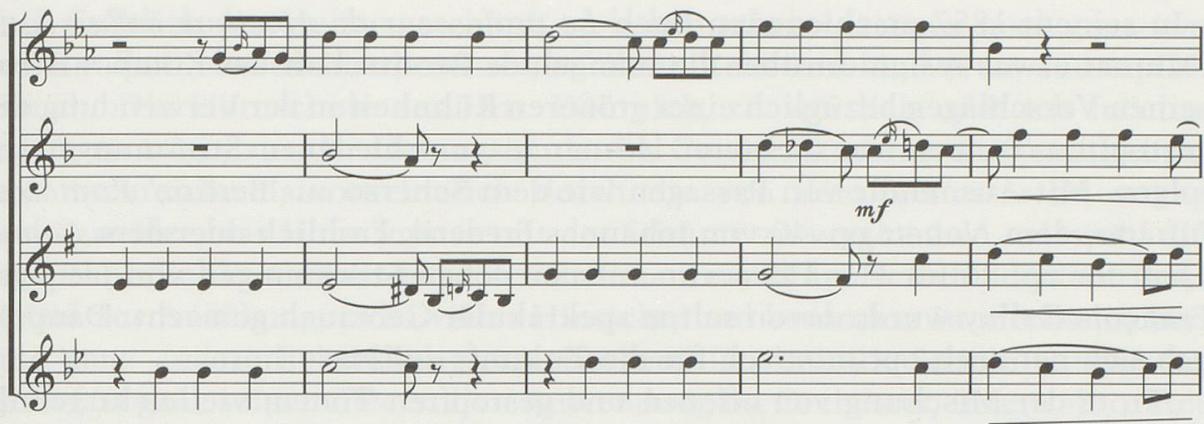
Allegro poco agitato $\text{d} = 88$ du mét

1. Horn in G

2. erstes Horn in F

1. zweites Horn in Es

2. zweites Horn in C



Die verschiedenen Versuche, die mit diesen Trios und Quartetten gemacht wurden, haben der Vorstellung, die sich der Autor von ihnen gemacht hatte, entsprochen, und da man ihre Wirkung glücklich und neuartig fand, hat er sich beeilt, sie zu publizieren.

Man wird ohne Zweifel einwenden, daß die Schwierigkeit, drei oder vier Hornisten zu vereinigen, die ihr Instrument gut genug beherrschen und bei denen die Gattungen von erstem und zweitem Horn deutlich festgelegt sind, diese Musik nur in den großen Städten aufführbar macht und in einigen Regimentern, wo sie Ersatz für die gewöhnliche Harmonie bieten könnte. Aber sollte sie nur in Paris zu hören sein, hätte der Autor dennoch einen Teil seiner Absichten verwirklicht, indem er versuchte, die Fortschritte der Kunst, die er unterrichtet, zu erweitern und alle Möglichkeiten seines Instruments aufzuzeigen.“

Dem inzwischen erfundenen Ventilhorn und den anderen Ventilinstrumenten stand Dauprat mit etwelcher Skepsis gegenüber. Sein ehemaliger Schüler Pierre-Joseph Meifred, dem einige Verbesserungen des Instruments gelungen waren, konnte seine Bedenken etwas zerstreuen. In seiner *Méthode pour le Cor chromatique ou à Pistons* von 1840 vertritt dieser, ähnlich wie schon Dauprat in seinem kurzen Artikel „Du Cor à Pistons“ von 1826, die Meinung, daß die Ventile ausschließlich der Intonationskorrektur und der leichteren Erzeugung der tiefen Töne dienen sollten und dem Horn auf keinen Fall der ganz besondere Klangunterschied zwischen offenen und gestopften Tönen verlorengehen sollte. In der Tat schreibt Dauprat in einer Anmerkung zu seinem letzten gedruckten Kammermusikwerk, dem Grand Trio op. 26, daß er der Verwendung eines Ventilhorns für die dritte, tiefste Stimme zustimmen würde, da in dieser Partie besonders viele sehr dumpfe Stopftöne vorkämen, warnt aber sogleich wieder vor der falschen Verwendung dieses Instruments.

Das Ventilhorn hatte es extrem schwer, sich in Frankreich durchzusetzen. Nach Meifreds Pensionierung wurde die Ventilhornklasse 1864 aufgelöst und erst 1903 wieder eröffnet. Aus diesem Grund blieb die Naturhorntradition so stark, daß noch 1906 Dukas für Teile seiner „Villanelle“, 1908 Enesco für ein Blattlesestück des Conservatoire und 1910 Ravel für das berühmte Hornsolo in *Pavane pour une infante défunte* das Cor simple in F bzw. G verlangten.

In seinem 1857 erschienenen Buch *Le professeur de musique* äußert sich Dauprat etwas resigniert über die mangelnde Bereitschaft der Komponisten, seinen Vorschlägen bezüglich einer größeren Kühnheit in der Verwendung der gestopften Töne sowie mehrerer Hörner in verschiedenen Stimmungen zu folgen. Mit Ausnahme von Passagen wie dem Scherzo aus Berlioz' *Roméo et Juliette*, dem *Nonett* op. 40 von Johannes Frederik Fröhlich oder dem *Grand Quatuor* op. 26 für vier Hörner in verschiedenen Stimmungen von Jacques-François Gallay wurde davon selten spektakulär Gebrauch gemacht. Dauprat gab sich dennoch optimistisch für die Zukunft des Naturhorns:

„Trotz der Mischung von offenen und gestopften Tönen, vielleicht gerade aufgrund dieser Mischung von Hell und Dunkel, die dem Instrument eine ganz besondere Physiognomie gibt, schließlich trotz seiner Gebrechen, wie sich M. Meifred, Professor für Ventilhorn am Conservatoire, ausdrückte, ist man sich allerseits nicht weniger einig, daß das Horn, ohne Ventile, eine der schönsten und verführerischsten Stimmen ist, die man hören kann.“²⁴

Anhang I

Die ausführlichste zeitgenössische Rezension von Dauprats *Méthode*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig No. 41, den 7. October 1824, 26. Jahrgang. S. 657 - 666

RE C E N S I O N .

Méthode de Cor-alto et de Cor-basse (premier et second Cor) composée – par Dauprat, professeur à l'école royale de musique et de déclamation. Paris, chez Zetter et Comp. (Prix 70 Fr.)

Dem Rec., welcher in Frankreich lebt, ist nicht bekannt, ob ausser diesem Lande mehre bedeutende Lehrbücher für das Horn erschienen sind; er kennt unter diesen nur die kleine Hornschule, nach den Grundsätzen anderer Meister, von J. Fröhlich, und einen noch ungedruckten *Metodo per Corno da Caccia del Sigr. L. Belloli*. Die in Frankreich herausgekommenen sind folgende: *Seule et vraie Méthode pour apprendre facilement les élémens de Premier et Second Cor, par Hampl et Punto*; *Méthode nouvelle et raisonnée pour apprendre à donner du Cor, par O. Vandenbroek*; und dessen Auszug *Instructions élémentaires pour le Cor par J. M. Cambini*; *Méthode pour le Cor par F. Duvernoy*; und *Méthode pour premier et second Cor par Domnich*. Seit der Errichtung des Conservatoriums (1795) waren die beyden letzteren Anweisungen die brauchbarsten und geachtetesten; die anderen, früher herausgekommenen, unter welchen die von Punto die vorzüglichste ist, aus welcher

²⁴ Louis-François Dauprat, *Le Professeur de Musique*, Paris 1857, S. 112.

auch Fröhlich das Meiste geschöpft zu haben scheint, zeugen noch ganz von der Kindheit dieses Instrumentes zu ihrer Zeit und sind jetzt ausser Gebrauch. Die Hornschule des Hrn. Domnich, zu wörtlich und, ich möchte sagen, zu träge, aus der Gesangsschule des Conservatoriums ausgeschrieben, war unzureichend, vornehmlich durch die von dem Verfasser zu streng verfolgte Idee, das Horn immer mit der Stimme zu vergleichen, wiewohl die Eigenthümlichkeit dieser beyden Instrumente und die Verschiedenheit ihrer Mittel zur Ausübung, in so vieler Hinsicht, und besonders in mechanischer, eine ganz andere Behandlungsart erfordert. Duvernoy's Schule entzog das Horn fast ganz seiner effectvollen Anwendung im Orchester, indem sie, unter einem leeren Vorwande, seinen Umfang beschränkte und nur ein einziges Genre, welches seine Anhänger Genre-mixte nannten, für das Horn gelten liess. Wenn der Erfinder desselben, der frühzeitig die Begleitung im Orchester aufgab, um nur die Soli darin zu blasen, durch seine Ausführung den kleinen Umfang, den er sich vorbehielt, rechtfertigen konnte, so konnten es doch keinesweges seine Schüler im Orchesterspiele, weil sie weder ein erstes noch ein zweytes Horn sind, das heisst, weil sie die beyden Enden des Umfanges des Hornes nicht erreichen und dadurch nur ihre Unfähigkeit im Orchester beweisen, wo sie, indem sie sich nur der mittleren Töne (Bogen) bedienen, alles transponiren, was für tiefere und höhere Töne geschrieben ist; welches auch dem gerechten Tadel der Componisten und der Kenner nicht entgieng.

Andere Grundsätze stellten dagegen Thürschmidt, Spandaw, Punto, Kohl, Domnich und Kenn auf.

Hr. Dauprat, Schüler dieses letztern, studirte sorgfältig die Lehren dieser deutschen Meister und suchte nun alles wieder in ein richtiges Geleis zu leiten und dem Horne wieder zu geben, was es durch die nachtheilige Einführung des Genre-mixte in Frankreich verloren hatte. Sein erstes Bestreben war, durch eigene Ausführung seine Grundsätze zu bekräftigen, und diess ist ihm vollkommen gelungen: der Ruf, den er sich in Frankreich, als der geschickteste und gründlichste Hornist erworben hat, und die ihm dadurch gewordenen Anstellungen, geben ihm nun das Recht, Gesetze in seinem Gebiete aufzustellen. Die Composition studirte er unter Catel, Gossec, und zuletzt unter A. Reicha, mit seltenem Fleisse. Er hat ohngefähr zwanzig Werke herausgegeben, von welchen die meisten, zwar allgemein geschätzte Tonstücke, doch fast ausschliesslich für den Unterricht geschrieben sind. Dahn gehören: die sechs grossen Duos in Es, in welchen er alle dur und moll-Gammen die auf einem einzigen Tone brauchbar sind, behandelt hat; die zwanzig Duos in verschiedenen Tönen, mit den Versetzungen der Töne und Gammen für jedes dieser Stücke; seine Terzetten, Quartetten und Sextetten für Hörner in gleichen und in verschiedenen Tönen; seine Solo's und Concerte für erstes und zweytes Horn etc.

Die Schüler, die aus den Lehrklassen des Hrn. Dauprat hervorgegangen sind, und jetzt die ersten Plätze in Paris, in den vorzüglichsten Provinzial-Städten und in den Regimentern besetzen, bewähren die Vortrefflichkeit der Lehr-

sätze ihres Meisters, und diese Lehrsätze liefert nun gegenwärtiges Werk, mit allen nöthigen Beyspielen, in einer wohlgeordneten Zusammenstellung.

Das Werk besteht aus drey Theilen. Der erste und stärkste enthält alles, was ein tüchtiger Hornist zu wissen und auszuüben braucht, ohne es jedoch auf Concertspiel anzulegen; dieses wird im zweyten Theile abgehandelt. Der dritte Theil ist eine Anweisung für Componisten, die das Horn nicht selbst spielen und dennoch mit Sachkenntniss dafür schreiben wollen.

Eine ziemlich lang, aber wohl geschriebene Vorrede enthält eine kurze Uebersicht der ausübenden Musik in Frankreich, wo die Blasinstrumente, und namentlich das Horn, lange zurück geblieben sind und sich erst später, seit Entstehung des Conservatoriums, und meistens nur durch dieses, nach dem Gesange und nach den schon sehr vollkommenen Saiteninstrumenten gebildet haben; zeigt dann, wie das Genre-mixte das Horn beschränkte und seine Fortschritte hinderte; und spricht über die vorgebliche Armuth dieses Instrumentes und die Einseitigkeit, die seinem bisherigen Unterrichte angeklebte, während es doch Mittel besitze, Alles zu leisten u.s.w.

Die Abschnitte 1, 2, 3 und 4 handeln: von der gegenwärtigen Gestalt des Hornes, von den verschiedenen Wechselbögen und von denen, die noch hinzugefügt werden könnten; von den Veränderungen und Verbesserungen durch Klappen, die man einführen möchte (Hr. D. ist nicht dafür geneigt); von dem allgemeinen Umfange des Hornes und seiner Töne. Der fünfte Abschnitt giebt die Verschiedenheit und den Nutzen des ersten und zweyten Hornes (Corno-alto und Corno-basso) an. Jedem, der den Genre-mixte vorzieht, ist es zu rathen, die hier angeführten Gründe zu beachten. Bis zum 16ten Abschnitte werden folgende Gegenstände abgehandelt: von dem Mundstücke und seinen Verhältnissen für Alt- und Bass-Horn (mit einer Zeichnung); von der Stellung des Körpers und der Haltung des Instrumentes; von der Gestalt der Hand im Trichter für die gestopften Töne: das mehr oder weniger Zustopfen wird im ganzen Werke mit 0, 1, 3/4, + und + angedeutet*; vom Athemschöpfen; von den Biegungen (Modifications) des Tones; von den offenen und den gestopften Tönen; von der gewöhnlichen Art für das Horn zu schreiben; von der Reinheit des Tones.

Bis hierher ist alles theoretisch und bloss Text, wenige Notenbeispiele ausgenommen; darauf folgt dann das Praktische, von Seite 30 bis zu Ende dieses Theiles, welcher 200 grosse, oft fast überladene Seiten stark ist.

* In einer kürzlich in Paris erschienenen 25 Seiten starken *Nouvelle Méthode de premier et second Cor par Klein* ist die Zustopfung des Trichters auf gleiche Weise angegeben. Die Partituren der Trios, Quatuors und Septuors für Hörner in verschiedenen Tönen, von Hrn. Dauprat nebst seinem Op. 13, wo dieselbe Bezeichnung vorkommt, waren aber schon lange bekannt. Uebrigens schien sich Hr. Klein kein Bedenken zu machen, aus anderen Werken, besonders aus Domnick, ganze Stellen, wie Seite 2, 3, 4, 5, 10, 11, wörtlich abzuschreiben.

Dass der Verfasser nicht zu ersten Anfängern in der Musik sprechen wolle, beweisst die Hinweglassung der ersten Anfangsgründe, als: Kenntniss der Noten, Schlüssel, Pausen etc. die man in den meisten ähnlichen Werken anzutreffen gewohnt ist; der Schüler muss schon einen tüchtigen Cursus im Solfeggiren gemacht haben. Wie sehr hier darauf gedrungen wird, frühzeitig die gestopften Töne mit den offenen auszugleichen und nicht mit dem C dur Akkord anzufangen, dessen alleinige Uebung nur die Schwierigkeit der anderen Tönen fühlbarer machen würde, erhellt sogleich aus den ersten Beyspielen, die dem Schüler zum täglichen Studium empfohlen werden.

Cor-Alto

Cor-Basse

Auf ähnliche Art werden diese Uebungen, 150 an der Zahl, durch alle mögliche Richtungen und Verbindungen, bis zum Schwierigsten, fortgeführt. Das Alt-Horn steht immer auf dem linken Blatte, das Bass-Horn auf dem rechten, so dass die nöthigen, unten am Blatte stehenden, Anmerkungen für beyde Hörner zugleich gelten.

Es würde hier zu weitläufig werden, in alles noch folgende umständlich einzugehen; man kann sich ohngefähr einen Begriff davon bilden, wenn man erwägt, dass alle nachstehende Artikel, als zweystimmige Uebungsstücke für beyde Hörner; über das Schwellen des Tones; über den Triller; über das Treffen entfernter Intervalle (50 Nummern, theils ein- theils zweystimmig, jede von 16 bis 50 Takte lang) eben so ausgearbeitet sind wie der oben besprochene, der nur zum Treffen der Töne Sekundenweise und zur gleichen Aushaltung derselben bestimmt ist. Bis hieher war alles in C dur; nun folgen Uebungen in allen Tönen. Die Uebungen im Zungenstosse, in gebrochenen Akkorden in allen Tönen, in Gammen und Läufen, diatonischen und chromatischen, ein- und zweystimmig und mit einem begleitenden Basse, füllen achtzig Seiten. Den Unterricht über die einfache und doppelte Appoggiatura, den Gruppetto, den Mordente etc., wie diese Verzierungen auf dem Horne müssen gegeben werden u.s.w. nebst zahlreichen Uebungsstücken über alles bis hieher verhandelte, beschliessen diesen ersten Theil, dem noch eine thematische Tabelle von 25 Solfeggien aus der Gesangsschule des Conservatoriums angehängt ist. Diese Tabelle giebt die ersten Takte jedes Solfeggios mit den für das Horn möglichen Transpositionen an. Hr.D. verweist vorzugsweise auf solche Stücke, die nicht für das Horn gesetzt worden sind, weil alle andere, für dieses Instrument componirte, immer mehr oder weniger auf die offenen Töne und gewisse angenommene Formeln berechnet

sind und dadurch dem Studirenden zur Ausrundung seiner gestopften Töne nicht das darbieten, was er in den vorgeschlagenen Sätzen von fünf und zwanzig verschiedenen berühmten Componisten der italienischen Schule findet.

Rec. hat keinen Punkt, sowohl im Theoretischen als im Praktischen, gefunden, über welchen ihn dieser erste Theil unbefriedigt gelassen hätte; wer natürliche Anlagen und die nöthige Beharrlichkeit hat, dieses Lehrbuch so zu brauchen, wie es der Verfasser gebraucht wissen will, wird dahin gelangen können, auf dem Horne nicht nur das zu leisten, was man davon zu verlangen gewohnt ist, sondern auch die Grenzen desselben zu erweitern und dadurch jedem andern Blasinstrumente, auch dem reichsten, den Rang streitig zu machen.

Der zweyte Theil ist, wie schon bemerkt, mehr für den Bravourspieler als für den begleitenden Hornisten bestimmt. Die ersten Abschnitte enthalten eine Abhandlung von dem besondern Zungenstosse, wie er in gewissen durchgehenden Noten, im Bravourgesange u.s.w. anzuwenden ist. Dann folgen 330 stufenweise Passagen für das Alt-Horn und 370 für das Bass-Horn. „Die in diesem zweyten Theile vereinigten Passagen sind dazu bestimmt, die verschiedenen Arten der Schwierigkeiten darzubieten, die dem Horne eigen sind und auf die man gewohnt ist, häufig zurückzukommen, und über welche der Ausübende sich unaufhörlich einüben und mit einer gewissen Beharrlichkeit durcharbeiten muss.“

Um dem Leser eine Ansicht dieser Uebungen zu geben, stehe hier die erste und die letzte Nummer beyder Hörner.

Cor-Alto.

N° 1.

N° 330.

No. 1 des Basshorns ist dasselbe wie No. 1 des Althornes, nur steigt es nicht so hoch und viel tiefer herunter als das andere.

Cor-Basse.

Nº 370.

The musical score consists of two staves of music for Cor-Basse (Bassoon). The top staff is in 6/8 time, treble clef, and the bottom staff is also in 6/8 time, treble clef. Both staves feature a series of eighth-note patterns. The first staff begins with a bass clef, while the second staff begins with a treble clef. The music is divided into measures by vertical bar lines.

Dann sind noch die Transpositionen angegeben, nach welchen der Schüler jedes dieser Beyspiele selbst zu versetzen hat.

Hierauf folgen die Cadenzen, so wie sie, nach freyer Phantasie, vorgeschrieben, angebracht und ausgeführt werden müssen und endlich: von dem variirten Thema, wenn dieses, wie gewöhnlich geschieht, in C oder in G oder in F dur geschrieben ist; für jede dieser Tonarten sind besondere Abhandlungen und Beyspiele für beyde Hörner.

Zum Schlusse folgen: Rath an die Schüler über die musikalischen Studien; von der Schüchternheit und dem Misstrauen gegen sich selbst bey der Ausübung vor dem Publikum; von der einfachen und der obligaten Begleitung; vom Concerete; von der vielstimmigen Hornmusik; von den unentbehrlichen Eigenschaften eines guten Spielers; von der Farbe; vom Style; vom Geschmack und der Anmuth; von dem Ausdruck und der Verkünstelung; von den Sordinen und den Doppeltönen; dieser Abschnitt schliesst also: „Ueberlasset daher den Marktschreyern jene ausserordentliche Kunstmittel, die nur dem Mittelmässigen ziemen, die nur von Unwissenden bewundert und von den Kennern so wie von den wahren Künstlern verachtet werden“; – an die Lehrer; von den Preiskämpfen (Concursen), von der classischen Musik (Schulmusik) für das Horn.

Alle in diesem letzten Paragraphen angezeigten Artikel enthalten manche scharfsinnige Lehren und Bemerkungen; doch hat der Verfasser dabey nicht immer die wünschenswerthe Kürze angewandt; überhaupt scheint er zu ausführlicheren Erörterungen sehr geneigt zu seyn.

Auf dem Titel ist noch angemerkt: „Der dritte, insbesondere für die Componisten bestimmte Theil wird einzeln verkauft, Preis 20 Fr.“ Es ist unmöglich, dass ein Tondichter alle Instrumente praktisch kennen könne, er muss sich in Rücksicht mehrer mit einer theoretischen Kenntniss begnügen. Es giebt selbst ausgezeichnete Componisten, die keines von allen Orchesterinstrumenten selbst spielen und dennoch jedes genau kennen. Diese Kenntniss ward ihnen aus Lehrbüchern, aus dem Anhören ihrer eigenen Compositionen

und den ihnen darüber gemachten Bemerkungen u.s.w.; das Horn ist aber unter allen Instrumenten (in dieser Hinsicht) am schwersten zu kennen und auch am wenigsten gekannt. Ein Werk, wie das gegenwärtige, welches dem jungen Tondichter (wohl auch manchen ältern, denn diese machen noch häufig Verstösse dagegen) alles darbietet, was er von einem ihm im Orchester so wichtigen Instrumente zu wissen braucht, muss ihm, selbst wenn es nur oberflächlich bearbeitet wäre, willkommen seyn. Oberflächlich ist aber dieses Werk keineswegs: die blosse Angabe der darin enthaltenen Ausarbeitungen und die Berücksichtigung, dass diese Ausarbeitungen hundert Seiten füllen, von einem Manne geschrieben, der bewiesen hat, dass er alle Eigenheiten seines Instrumentes auf das genaueste kennt und anderen mitzutheilen weiss, bürgen hinlänglich für seine Vollständigkeit und Gründlichkeit. Es folgt nun hier, ohne weitere Bemerkungen, die Uebersicht der in diesem dritten Theile enthaltenen Abschnitte.

Vorbericht, erster Abschnitt: über das Eigenthümliche, den Charakter des Hornes und seiner verschiedenen Töne (Wechselbogen), mit Beyspielen, die, in demselben Tone gelassen, durch Versetzung mit anderen Bogen einen verschiedenen Charakter erhalten. Zweyter Abschnitt: die Art der Alten und Neueren, die Hornstimmen zu schreiben; Tabelle aller in der Orchesterbegleitung anwendbaren Töne auf allen Bögen, nebst der Transposition ihres eigentlichen Sitzes in Bezug auf andere Instrumente; acht Bemerkungen über diese Tabelle, nebst sieben kleinen Tabellen darüber, wie gewisse gestopfte Töne, wenn ihnen nämlich gewisse andere, offene, vorangehen, oder nachfolgen, mit Vortheil angewandt werden können, wie z.B.

C Des C, g as g, oder c des c u.s.w.

Dritter Abschnitt: vom obligaten Eintreten und Ritornellen im Orchester. Vierter Abschnitt: Analysen über Gluck's Opern; über *Oedipe* von Sacchini; über *Didon* von Piccini. Fünfter Abschnitt: über Haydn's *Symphonien*; diese empfiehlt der Verf. besonders zum Studium an. Sechster Abschnitt: von der Anwendung von zwey oder vier Hörnern; vier und zwanzig Tabellen über die Zusammenstellung zweyer verschiedenen Bogen, mit der transponirten Andeutung ihres ganzen Umfanges, in so weit er für das Orchester anwendbar ist. So erhält man z.B. mit dem Bogen D und F eine vollständige diatonisch chromatische Tonfolge der F-Tonleiter, von grossem G bis zweygestrichenem F, nebst dem grossen C, D und F, mit offenen Tönen. Anmerkungen über diese Tabellen. Siebenter Abschnitt: sechs Tabellen über die besten Intervalle, die zwey Hörner, in gleichen oder verschiedenen Tönen, gegen einander geben können. Achter Abschnitt: von dem Solo im Orchester. Neunter Abschnitt: von der obligaten Musik für ein oder mehre Hörner auf den mittleren Bogen. Zehnter Abschnitt: dieser Abschnitt ist der interessanteste in diesem Theile; er enthält eine vollständige Ausarbeitung über die Art, wie alle Tonarten, die

bis drey ♯ und drey ♯ zur Vorzeichnung haben, auf den Bogen D, Es, F und G, in ihrem ganzen Umfange im eigentlichen Solo müssten behandelt werden. Zum Beschlusse dieses Abschnittes setzt der Verf. ein Trio für drey Hörner in F, in Partitur hin, und zählt die Anzahl der gestopften Noten jeder Stimme; sodann wird dasselbe Stück mit anderen Bogen versucht, um die Anzahl der daraus entstehenden gestopften Noten mit den ersten zu vergleichen und den kleineren den Vorzug zu geben, im Fall die Veränderung der Bogen dem beabsichtigten Charakter des Stückes nicht widerstreitet. Eilfter Abschnitt: von der Anwendung und der Vermischung der drey Eintheilungen der Bogen, mit sieben und siebzig Notentabellen. Zwölfter Abschnitt: von dem Horne in Begleitung der Singstimme.

Das ganze Werk beschliesst eine ohngefähr zwey und einen halben Fuss lange Notentafel, welche den ganzen Umfang des Hornes, so wie jeden seiner zwölf Wechselbogen und der Tonreihe, die sie enthalten, angiebt, nebst Andeutung der besonderen Stärke und Reinheit jedes Tones, je nachdem er vom Alt- oder Bass-Horne gegeben wird. Diese Tafel enthält, unter einem Blicke, alles, was der Componist, nachdem er das Werk selbst aufmerksam gelesen hat, augenblicklich zur Anwendung seiner Hörner zu wissen bedarf. Es ist darum denjenigen, die es bedürfen, zu rathen, diese Tafel auf steifes Papier ziehen zu lassen und sie, wie es schon mehre gethan haben, über ihrem Pianoforte aufzuhängen.

Nach dem Plane dieser Hornschule und dessen Ausarbeitung, die hier, wegen des Uebergewichtes des praktischen Theils, nur unvollständig angegeben werden konnte, erhellt: dass noch für kein Blasinstrument (zum Theil auch für kein anderes) ein Werk in dieser Vollständigkeit vorhanden ist, am wenigsten aber für das Horn, über welches in der That in didaktischer Hinsicht mehr gethan werden muss, als für andere Instrumente, indem jedes, mittelst Löcher oder Griffe, natürlicher Weise schon besitzt, was hier durch weit schwächlichere Mittel erst erkünstelt werden muss. Wenn aber allen bekannten Hornschulen ihre Unvollständigkeit vorzuwerfen ist, so ist es mit gegenwärtiger umgekehrt, indem das Werk durch seinen Umfang zu einem Preise angewachsen ist, der Vielen den Ankauf desselben erschweren muss.

Ueberhaupt ist diess Werk zwar nicht solchen Liehabern zu empfehlen, die das Horn zum blossen Zeitvertreib oder zur Ausübung einiger Fanfare erlernen wollen, noch Künstlern, die das Horn als Nebensache betreiben; desto mehr aber allen denen, die diess Instrument gründlich studiren und sich auf denselben auszeichnen wollen, so wie denen, die es darin schon zu einem gewissen Grad von Virtuosität gebracht haben, insbesondere aber denen, welche Unterricht darin geben –, diese werden in dieser Anweisung Materialien finden, die ihnen eine mühsame Arbeit ersparen –; und endlich (namentlich der dritte Theil) allen Tonsetzern und Dirigenten, die nicht selbst das Horn blasen.

Anhang II

Eigenhändiges Werkverzeichnis von Louis-François Dauprat (Paris, Bibliothèque nationale; entstanden nach 1860)

Catalogue/ Des ouvrages théoriques et pratiques composés pour le Cor par L. Dauprat, ancien et seul/ Professeur de Cor au Conservatoire de Musique de Paris, du 1er Avril 1816 au 31 Octobre 1843.¹

¹ Ces ouvrages se trouvent à Paris, chez Schönenberger. Md. de Musique Boulevard Poissonnière No. 28.

Ouvrages théoriques

Méthode de Cor-Alto et de Cor-Basse, divisée en trois parties et publiée en 1824.¹ Les notes sont renvoyées à la fin du Catalogue.

1ère partie: Nature et mécanisme de l'instrument. Exercices élémentaires et Solfèges.

2e partie: Etudes ou Traits de difficultés progressives dans les mesures à deux temps, à trois temps et à six-huit.

3e partie: Instructions et exemples adressées aux jeunes compositeurs sur les ressources et l'emploi raisonnable d'un ou de plusieurs cors, tant à l'orchestre que dans la musique de chambre. *Musica da Camera*.

Partition des Trios, Quatuors et Sextuors pour Cors à timbres différens, avec Tableaux et nouvelles Instructions sur les ressources offertes par ces timbres réunis et diversement combinés.² Ouvrage utile aux jeunes Compositeurs.

1 Volume, petit *in 8°*.

Même partition transposée (pour en faciliter la lecture) sur les clefs qui donnent le diapason vrai des sons du Cor, dans toute l'étendue de l'instrument. N.B. On y a joint les Duos (op. 14) pour Cors à timbres différens, précédés de quelques pages de texte sur le mécanisme du Cor et sur la Notation qui lui est particulièrement affectée dans la pratique.

Manuscrit relié en un volume *in 12*.

On ne fait point mention ici de l'*Extrait d'un Traité inédit du Cor à pistons*. Certaines convenances ne permettent plus à l'auteur de dire son avis à l'égard de ce nouvel instrument. Il veut même considérer comme non-avenu le petit ouvrage en question.

Ouvrages pratiques

Opéra 1er Premier Concerto pour Cor en *Fa*, avec Accompagnement d'Orchestre.³

Op. 2 Sonate pour Cor et Piano.

Op. 3 Idem, pour Harpe et Cor.

Op. 4 Trois grands Trios pour Cors en *Mi*♯.

Op. 5 Tableau musical, ou scène dramatique pour Piano et Cor.

- Op. 6 Trois Quintettes pour Cor, deux Violons, Alto et Violoncelle.
- Op. 7 Duo pour Cor et Piano.
- Op. 8 Trios et Quatuors pour Cors à différens timbres réunis et diversement combinés.
- Op. 9 Deuxieme (sic) Concerto pour Cor en [Fa] Accompagnement d'Orchestre.
- Op. 10 Sextuors pour Cors à timbres différens et diversement combinés.⁴
- Op. 11 Trois Solos de Cor, avec double accompagnement, savoir: de Piano pour le Salon, et d'Orchestre pour le Concert. C'est ainsi qu'il faut entendre les mots: double accompagnement.⁵
- Op. 12 Deux Solos et un Duo pour Cor-Basse en Ré et Cor-Alto en Sol; avec double accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 13 Six grands Duos pour Cors en Mi^b, dans toutes les Gammes majeures et mineures praticables sur un seul et même timbre.
- Op. 14 Vingt Duos, ou morceaux de divers caractères, pour Cors à timbres différens.
- Op. 15 Grand Trio pour deux Cors-Alto, l'un en Sol, l'autre en Fa, et un Cor-Basse en Ut, avec double accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 16 Trois Solos de Cor, avec Accompagnement de Piano. Le 2e seulement a reçu un accompagnement d'Orchestre, l'exécution des 1er et 3e ne doivent être essayés que dans le Salon et par des Elèves de première force. Il en doit être ainsi des œuvres 17 et 20, qui sont le *nec plus ultra* de qu'on peut risquer sur le Cor.
- Op. 17 Trois Solos de Cor, avec Accompagnement de Piano. *Musica da Camera*
- Op. 18 Troisième Concerto pour Cor en [Mi^b] Accompagnement d'Orchestre.
- Op. 19 Quatrième Concerto pour Cor en [Fa] Idem
- Op. 20 Trois Solos de Cor, avec Accompagnement de Piano. M. d. C.
- Op. 21 Cinquième Concerto pour Cor en [Mi^b] Accompagnement d'Orchestre.
- Op. 22 Air Ecossais tiré de l'Opéra *La Dame blanche* pour Harpe et Cor.
- Op. 23 1er Thème varié pour Cor, avec double Accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 24 2e Thème varié idem. id. id. id.
- Op. 25 Trois Mélodies, lettres A, B et C.
Lettre A. Solo de Cor, avec Accomp.^t de Piano. M.d.C.
Lettre B. Idem, avec double Accomp.^t de Piano, ou d'Orchestre
Lettre C. Duo pour Cor-Alto en Fa et Cor-Basse en Mi^b, avec double Accompagnement de Piano, ou d'Orchestre.
- Op. 26 Grand Trios pour deux Cors-Alto et un Cor-Basse en Mi^b, suivi et dernier. d'une Fugue libre ou d'Imitation.

Ouvrages théoriques publiés en 1856 et 1857.

1.^o *Le Professeur de Musique*, ou la théorie complète de cet art, mise à la portée de chacun, au moyen d'un instrument à sons fixes (Orgue ou Piano) et du Métronome de Maelzel.

2.^o Nouveau Traité théorique et pratique des Accords, ou préceptes et exemples d'Harmonie et d'Accompagnement de la Basse chiffrée. Avec un Supplément sur les Partimenti de Fenaroli, sur ses Basses non-chiffrées et ses Mélodies sans Basses.

N.B. Il suffira de savoir lire la musique et d'avoir quelque connaissance du Clavier, pour étudier seul et avec fruit ce nouveau Traité d'Harmonie.

Notes

¹ Les dénominations inexplicites et quiconques de *Premier* et *Second Cor* ont été remplacées depuis longtemps par celles de *Cor-Alto* et de *Cor-Basse*, lesquelles indiquent à la fois les deux genres de l'instrument et le diapason vrai des sons de chacun, dans leur étendue réciproque. Ces deux genres, également obligés, nécessaires, indispensables, ont enfin la même importance, et ne peuvent se suppléer à l'orchestre, pas plus que l'Alto ne peut y tenir lieu du Violoncelle, et réciproquement.

² C'est encore pour éviter une imprécision de termes et une nouvelle équivoque que le mot *Timbre* a été substitué à celui de *Ton*. En effet, chacun des tubes mobiles qui s'adaptent à l'instrument pour en varier le diapason, a son timbre particulier, et comme une voix à part, que savent distinguer les oreilles délicates et exercées à la nature des sons dans les différens instrumens [sic].

³ L'auteur ayant tout d'abord choisi le genre de *Cor-Basse*, a dû s'y tenir. C'est pourquoi la plupart de ses oeuvres pratiques ont été composés [sic] conformément à ce genre, d'ailleurs le plus riche des deux, quant à son étendue. Mais des variantes ajoutées à la partie principale de ses *Concertos*, *Solos*, etc. en rendent l'exécution facile aux *Cor-Alti*, sans rien ôter à l'intérêt des chants ou des traits.

N.B. Les Partitions des oeuvres pratiques, avec Accompagnement d'Orchestre ont dû être revues et corrigées, quant à cet accompagnement. Chacune d'elles, restée manuscrite et déposée en cet état à la Bibliothèque du Conservatoire, doit seule être consultée et copiée, soit pour exécuter ces oeuvres en public, soit pour les publier de nouveau.

Toutes portent au titre: *Edition de 1860, revue et corrigée par l'auteur*.

⁴ Pour l'exécution des Nos 1, 2, 3 et 6 des Sextuors, l'un des Elèves de l'Auteur, feu Baneux père, fit fabriquer un Cor au seul diapason d'*Ut* aigu, avec une simple coulisse d'accord. La dépense est minime et l'instrument étant bien proportionné dans toutes ses parties, son acuité naturelle en est singulièrement adoucie. Une Trompette en *Ut* peut sans doute en tenir lieu, mais le timbre n'est plus celui du Cor, quoique au même diapason.

⁵ Les trois *Solos* de l'op. 11 sont propres aux débuts des jeunes Elèves, soit dans le Salon, soit même dans un Concert. Le 2.^e Solo de l'op. 16 suppose déjà un plus haut degré l'avancement.

Bemerkungen zum Werkverzeichnis

Das eigenhändige Werkverzeichnis, von Dauprat im hohen Alter niedergeschrieben, befindet sich in einem Sammelband mit Hornduos der Pariser Bibliothèque Nationale aus dem ehemaligen Bestand der Konservatoriumsbibliothek (Signatur L. 13209). Es nennt alle Werke mit Opuszahlen sowie seine theoretischen Werke.

Von allen diesen Werken existieren in der Pariser Bibliothèque Nationale gedruckte Ausgaben in teilweise unterschiedlichen Fassungen. Zu vielen Kammermusikwerken sowie zu sämtlichen orchesterbegleiteten Werken bestehen autographhe Partituren. Die Orchesterwerke sollen nach dem Wunsch des Komponisten ausschließlich in der uminstrumentierten und überarbeiteten Version von 1860 aufgeführt oder neu gedruckt werden.

Von den meisten Solowerken für Horn und Klavier oder Orchester existieren Fassungen sowohl für Cor-Basse (in vielen Fällen die Erstfassung) als auch für Cor-Alto, um die Aufführung nicht auf eine der beiden Gattungen zu beschränken.

Außer den bereits genannten Werken sind noch folgende Kompositionen für Horn ohne Opuszahlen erhalten:

a) Paris, Bibliothèque Nationale

- Concertino per corno misto, für Horn und Orchester (Autographes Manuskript 1825)
- Solo de Cor, mit Begleitung von zwei Klarinetten, Fagott und Ophikleide (Autograph)
- Presto, für 2 Hörner in Es (Autograph, in: 30 Duos ... par Kenn, Nouvelle Edition revue par Dauprat son Elève, als Nr. 29)
- Deux Nocturnes pour Harpe et Cor tirés du deuxième livre de Nocturnes de N. Ch. les Bochsa fils et L. Duport arrangés pour le Cor par Dauprat (Druck Paris, Bochsa)
- Nocturne pour Harpe et Cor tiré du troisième livre des Nocturnes par N. Ch. les Bochsa Fils et L. Duport, arrangé pour le Cor en Mi^b par Dauprat (Druck Paris, Bochsa)
- O Salutaris, für Tenor Horn in F und Harfe (Autograph)
- Canon fermé à l'octave, für zwei Hörner in E (Autograph)
- Canon rétrograde, für zwei Hörner in E bzw. Es (Autograph)
- Werk ohne Titel, für Horn in F und Violoncello (Autograph)

b) Napoli, Biblioteca del Conservatorio di Musica S Pietro a Majella

- Quatre petits Solfèges, für Horn und Violoncello (Autograph)
 1. Allegretto für Horn in F (auch in Paris, Archives nationales, abgeänderte Fassung)
 2. Andante für Horn in E
 3. Andantino grazioso für Horn in F
 4. Canon à la douzième (Andante) für Horn in F (Dieser Kanon kann auch als Kanon in der Unterquint von einem Cor-Alto in G und einem Cor-Basse in D gespielt werden.)
- Plaisanterie musicale, ou nouvelle manière d'étudier la Gamme sur le Cor; amenée par l'esprit progressif du siècle, en toutes choses, für Cor-Alto in Es und Cor-Basse in Es (Autograph)
- Canon rétrograde, sur une Gamme rythmée, für zwei Cor-Alto in F oder E bzw. zwei Cor-Basse in Es (Autograph)

- Canon rétrograde, für zwei Cor-Alto in F oder zwei Cor-Basse in Es oder Cor-Alto und Cor-Basse in E (Autograph; Werk identisch mit Canon rétrograde, Paris, Bibl. nat.)
- Canon à l'octave, für zwei Hörner in E (Autograph; Werk identisch mit Canon fermé à l'octave, Paris, Bibl. nat.)

Anhang III

Von der klassischen Musik, die für das Horn verwendet wird
(Dauprat, *Méthode*, Bd. 2, S. 158 ff.)

(...) Das Bekanntwerden mit den gestopften Tönen (sons factices, d.h. „künstliche Töne, A. d. Ü.) und dem ganzen Umfang des Instruments, den Unterschieden der zwei Gattungen (hohes und tiefes Horn, A.d.Ü.) und ihrer auf zwei Hornisten verteilten Ausführung war die dritte und bemerkenswerteste Epoche diejenige, in der die Musik für Horn eine gewisse Ähnlichkeit mit jener der anderen Instrumente erhielt. Die Fortschritte des Horns, unter dem Gesichtspunkt der Technik, gingen nun schnell voran mit Türrschmidt, Palsa, Spandau, Rodolphe, Kohl, Punto, etc., aber die Duos oder eher Fanfare von Türrschmidt, die Quartette von Kohl, die Konzerte einiger anderer sind zu Recht vergessen. Sogar die Musik von Punto wird nicht mehr gespielt und soll nicht mehr gespielt werden, zumindest nicht öffentlich, zum einen aus Gründen, die wir im Vorwort zu diesem Werk dargelegt haben, zum andern wegen des Stils dieser Musik, der nun veraltet ist seit dem Fortschritt des musikalischen Geschmacks in Frankreich; ein Fortschritt, der eindeutig auf die Gründung des Conservatoire zurückzuführen ist. (...)

Aufgrund der Festlegung zweier Gattungen auf dem Horn und ihrer ständigen Verwendung im Orchester muß man sie sobald wie möglich zusammenführen. Die Duos sind deshalb die erste Musik, die man zu allen Zeiten den Hornschülern nach den vorbereitenden Übungen vorgelegt hat.

Man hat von Türrschmidt bis heute eine beträchtliche Zahl von Duos für zwei Hörner komponiert; aber von diesen fast unzähligen kann man nur die folgenden nennen: das op. 2 von Kenn, das op. 3 von F. Duvernoy, seinem Freund Lesueur gewidmet; wir empfehlen sie immer noch und fügen diejenigen von Jacqmin op. 1 an; aber in unserem Kurs erfolgt die Ausführung dieser Duos erst nach unseren 12 Etüden (s. *Méthode*, Bd. 1, S. 151 - 187; Anm. des Verfassers), die, wie man gesehen hat, die zwei Arten von Portamenti und alle Verzierungen, die in diesen Duos (...) verwendet werden, umfassen.

(...) Das Cor-basse soll die erste und die zweite Stimme der beiden erstgenannten Werke in Es spielen, da auch die Melodie seinen Tonumfang nicht überschreitet. Dadurch kann es lernen, abwechselungsweise die Melodie auszuführen und zu begleiten. Dann nimmt man zwei Schüler von unterschiedlichen Gattungen, um diese Duos zu wiederholen und auch jene von Jacqmin zu spielen (...).

Das ist dann auch der Moment, das Studium des 2. Bandes unserer Méthode zu beginnen, und zwar wegen der Tonfolgen und „batteries“, denen man in einigen dieser Duos begegnen kann. (...)

Die Solfèges aus der Gesangslehre (des Conservatoire, siehe Méthode Bd. 1, S. 188 - 191, A. des Verfassers) folgen auf die oben erwähnten Duos. Durch ihr Studium gewöhnt man sich an die fünf hauptsächlich verwendeten Bögen, die besonders für das Solospiel wichtig sind, nämlich D, Es, E, F und G. (...)

Man lernt dabei zu phrasieren und die Gesangsverzierungen und Durchgangsnoten korrekt zu plazieren.

Unsere 20 Duos in verschiedenen Stimmungen (op. 14) lassen wiederum von diesen Solfèges ausruhen. Für den Rest wähle man die untenstehende Reihenfolge:

1. Die 12 Trios von Devienne und die 36 von Kenn (Neuausgaben).
2. Unsere Trios, Quartette und Sextette für Hörner in verschiedenen Stimmungen (op. 8 und 10).
3. Die 24 Trios in E von Reicha.
4. Unser op. 4: Drei große Trios für Hörner in E.
5. Die 12 Trios von Reicha für Hörner und Violoncello in unserer Bearbeitung für 3 Hörner.
6. Schließlich, unsere 6 Duos für Hörner in Es (op. 13).

Die Übungen des zweiten Teils unserer Méthode sollten nun ganz oder zum größten Teil allein oder unter den Augen und der Aufsicht des Lehrers durchgenommen worden sein.

Anschließend kann man zu anderen Besetzungen (musique de fantaisie) übergehen, wie Duos für Klavier und Horn oder Harfe und Horn, um sich daran zu gewöhnen, sein Spiel der Begleitung zweier Instrumente anzupassen, die nicht das Klangvolumen und die Intensität des Horntones besitzen.

Es folgen dann unsere Solos op. 11, 12 (mit dem darin enthaltenen Duo), 16 und 17.

Der Kurs wird beendet durch das Studium der Quatuors favoris von Punto, derjenigen von Eler, unserer Quintette (op. 6), des 1. Konzerts von Duvernoy (Rouget de l'Isle gewidmet), derjenigen von Eler, Kenn und Devienne, der Solos von Gallay, der konzertanten Symphonien von Widerkehr, Domnich und Blasius sowie unserer Konzerte op. 1, 9, 18 und 19.

Der Lehrer, von dem man die Kenntnis aller dieser Werke und ihres Schwierigkeitsgrads verlangen sollte, muß dann eine Reihenfolge aufstellen, die auf die Schwierigkeit der Werke und auf die Gattung des Ausführenden Rücksicht nimmt. (...)

Anhang IV

Erläuterung der Kompositionsweise für Hörner in verschiedenen Stimmungen anhand der Analyse zweier Fassungen eines Horntrios von Jean-Joseph Kenn (1757 - 1840)

aus: Louis-François Dauprat, Méthode, Bd. 3, S. 64 - 67

Trio mit Hörnern in gleicher Stimmung

Adagio non tanto.

The musical score consists of four staves of music. The top staff is labeled "Cor-Alto in F". The second staff is labeled "Cor-Alto oder Cor-Basse in F". The third staff is labeled "Cor-Basse in F". The fourth staff is unlabeled. All staves are in F major (one sharp) and 3/4 time. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with various rests and dynamic markings like accents and staccato dots. The first two staves play mostly eighth-note patterns, while the third staff plays mostly sixteenth-note patterns. The fourth staff follows a similar pattern to the others. The score is divided into measures by vertical bar lines.

1. Cor-Alto: Insgesamt 62 gestopfte Töne
 1. Cor-Basse: 42 gestopfte Töne
 2. Cor-Basse: 42 gestopfte Töne

Töne des Cor-Alto im verwen-
deten Umfang: 5 gestopfte Töne,
4 Naturtöne

Töne des 1. Cor-Basse:
7 gestopfte Töne, 4 Naturtöne

Töne des 2. Cor-Basse:
7 gestopfte Töne, 7 Naturtöne

Das gleiche *Trio* mit Hörnern in verschiedenen Stimmungen, aber immer noch in f-moll.

Adagio non tanto.

Cor-Alto
in As

Cor-Alto oder
Cor-Basse
in Es

Cor-Basse
in F

The musical score is composed of five systems of three staves each. The top staff of each system is for the Cor-Alto in A, the middle staff for the Cor-Alto or Cor-Bass in E, and the bottom staff for the Cor-Bass in F. The time signature changes from common time (3/4) to 2/4 at various points. The music is marked 'Adagio non tanto.' and includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'ff' (fortissimo).

1. Cor-Alto: 54 gestopfte Töne, also 8 weniger; die Skala liegt tiefer, klingt aber heller, weil weder \flat noch \sharp vorgezeichnet sind und weil es ein Bogen mit einem durchdringenden Ton ist.
1. Cor-Basse: 45 gestopfte Töne, also 2 mehr; sie sind im allgemeinen aber weniger stark gestopft. Die Skala liegt höher und hat nur noch ein \sharp vorgezeichnet statt drei \flat .
2. Cor-Basse: 43 gestopfte Töne, also die gleiche Anzahl, da weder Bogen noch Skala verändert wurden.

Töne des 1. Cor-Alto:

6 gestopfte Töne und 3 natürliche. N.B. Die ersten sind weniger häufig hier, weil insgesamt nur 54 statt 62 vorkommen.

Töne des 1. Cor-Basse oder des 2. Cor-Alto:

5 gestopfte Töne und 6 natürliche. Insgesamt gibt es von den erstenen 45 statt 43, sie sind in dieser Skala aber weniger matt.

Töne des Cor-Basse:

7 gestopfte Töne und 7 natürliche.



Abb. 1: Louis-François Dauprat (Paris, Bibliothèque Nationale).



Abb. 2: Louis-François Dauprat: Partiturausschnitt aus dem Adagio des Duos op. 13 Nr. 4.

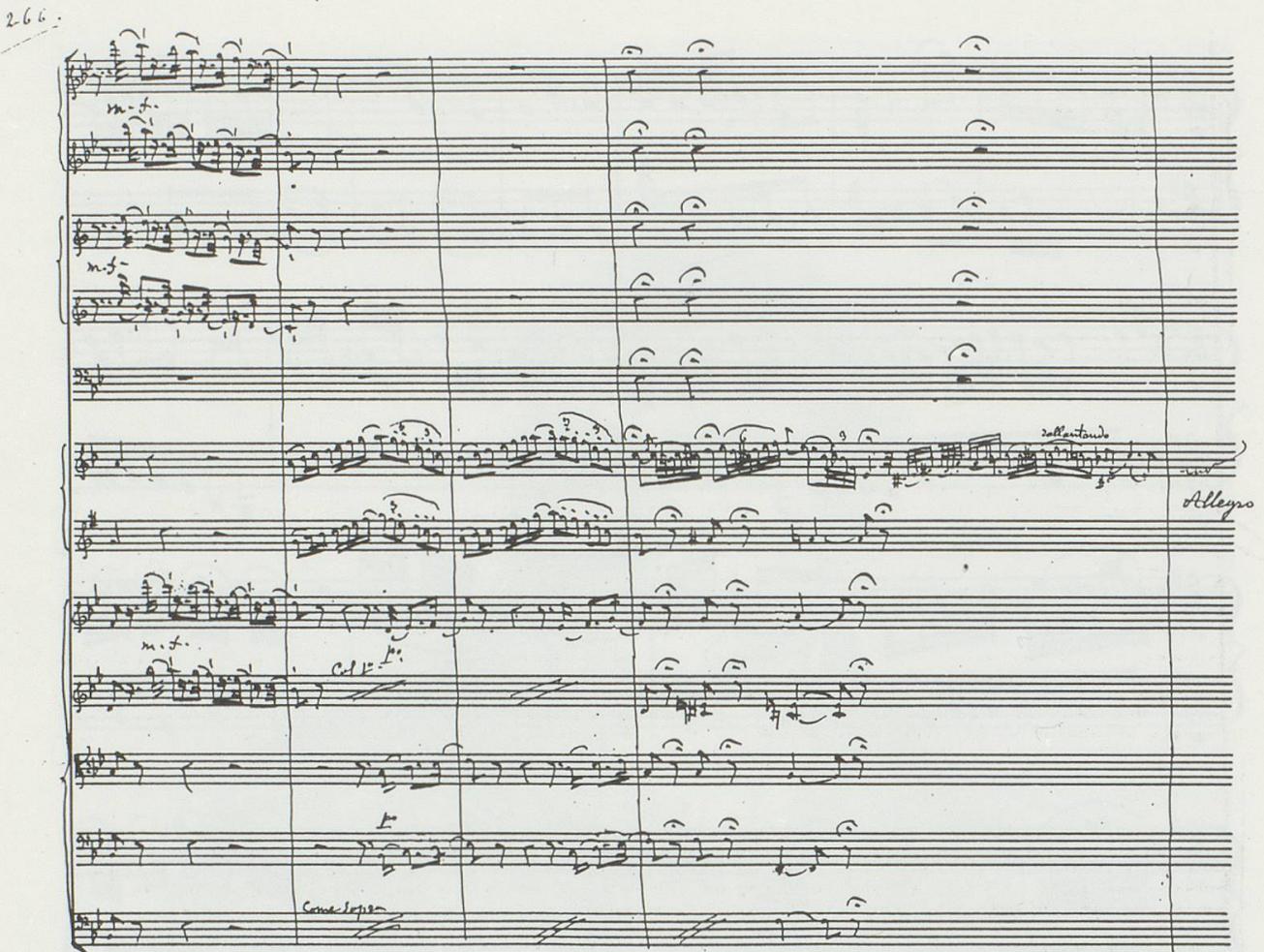


Abb. 3: Ausschnitt aus Dauprats autographer Partitur des Duos für Cor-Alto und Cor-Basse mit Orchesterbegleitung op. 25 Lettre C (Paris, Bibliothèque Nationale).



Abb. 4: Partiturausschnitt aus Dauprats Solo für Cor-Basse und Orchester op. 11 Nr. 1 mit Variante für Cor-Alto am unteren Partiturrand (Paris, Bibliothèque Nationale).

