

## Markus Bandur

### Französische Jagdsignale im deutschen Wald

Zu Marc-Antoine Dampierres *Halali*-Fanfare in Webers *Silvana*

Der Wald, die Jagd und die Musik der Hörner – kaum ein Komponist hat sich so intensiv mit dieser Thematik auf der Bühne auseinandergesetzt wie Carl Maria von Weber. Auch in seiner 1810 uraufgeführten Oper *Silvana* ist die Welt der Jäger präsent, und das wohl konkreter als in jedem anderen seiner Werke: In Akt I wird szenisch ausführlich eine Bärenjagd geschildert,<sup>1</sup> deren Abschluss der Tod des Tieres bildet. Das Ende der Jagd wird von Weber im Anschluss an den Text des Chors „es wankt der Bär – er stürzt dahin, vom TodesPfeil getroffen“<sup>2</sup> durch eine vierstimmige Fanfare der Hörner illustriert (T. 245–253), die anschließend das Orchester mit „Halloh“-Rufen des Chores aufgreift (vgl. Notenbeispiel 1).

The image displays a musical score for Horns (F) and Piano. The top system consists of two staves for Horns (F), both marked *ff (possibile)*. The bottom system consists of two staves for Piano. The music is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, characteristic of a fanfare. The piano accompaniment provides a steady harmonic support with a similar rhythmic motif.

Notenbeispiel 1: *Silvana*, Akt I, Nr. 1 *Introduction*, T. 245–263<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Anfänglich ist im Chor der Jäger allerdings von einer Hirschjagd die Rede; vgl. T. 52 ff.: „Der Hirsch gehezt, entflieht und setzt Pfeilschnell über Gräben und Heken“; zit. nach: *Silvana. Romantische Oper in drei Akten. Text von Franz Carl Hiemer (mit Nachträgen von F. G. Toll) (WeV C.5), WeGA III/3*, hg. von Markus Bandur, Mainz 2011, Bd. 3a, S. 42 f.

<sup>2</sup> T. 232–241; zit. nach ebd., S. 66 f.

<sup>3</sup> Vgl. ebd., S. 67 f.

Anders als etwa im *Freischütz*, wo Weber die Welt der Jäger und des Waldes durch neukomponierte, den ‚echten‘ Jagdsignalen lediglich nachgebildete Fanfaren der Hörner charakterisierte, liegt hier allerdings ein den Zeitgenossen geläufiges und der geschilderten Jagdsituation angepasstes Signal zugrunde: die *Halali*-Fanfare,<sup>4</sup> mit der das Stellen und der Tod des verfolgten Tieres angezeigt wird.<sup>5</sup>

\*\*\*

Nicht zuletzt durch Webers *Freischütz* wird der Wald im 19. Jahrhundert zum Symbol des Deutschen.<sup>6</sup> Doch der Topos des Waldes in der Kunst ist eine europäische Erfindung, deren Wurzeln bis in die Mythologie der griechischen Antike reichen.<sup>7</sup> In der Musik ist das Thema Wald üblicherweise mit den Signalen der Jagd verbunden. Diese wurden schon im Mittelalter in der Kunstmusik aufgegriffen und etablierten sich dort als dominanter semantischer Code.<sup>8</sup> Das hing in erster Linie mit der strikten Verbindlichkeit und Eindeutigkeit der akustischen Kommunikation im Bereich der

<sup>4</sup> Der Ruf Halali geht möglicherweise auf die altfranzösische Hetzjagd zurück, wo er zum Anfeuern der Hundemeute gedient haben könnte. Demnach wäre der Ausdruck eine Ableitung des franz. Rufs „hal à lui!“ im Sinne des franz. Verbs haler, hetzen (vgl. beispielsweise bei Jacques Espée de Selincourt, *Le Parfait Chasseur*, Paris 1683, S. 10: „[...] il faut [...] réjouir les chiens d’une voix hautaine, disant: *Ha il s’en va là, il s’en va là, ha il s’en va là, ha la ly, il s’en va là*“). In jedem Fall ist der Ausdruck wohl im 17. Jahrhundert noch kein Terminus der Jagdsprache zur Bezeichnung des Stellens oder Tötens des Tieres; so kennt beispielsweise das „Dictionnaire des Chasseurs“ im Anhang von Robert de Salnove, *La Vénerie Royale*, Paris 1665, den Ausdruck noch nicht. Andere Ableitungsversuche führen den Ausdruck Halali zurück auf einen griechischen Sieges- oder Angriffsruf (vgl. etwa Art. *Halali*, in: François Henri Joseph Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Bd. 1, Paris 21821, S. 284: „Ce mot vint de *halala*, clameur des soldats grecs quand ils allaient à l’ennemi“).

<sup>5</sup> Siehe auch Irmlind Capelle und Joachim Veit, „*Joho-tralala*“ oder „*trara, trara*“? Jägerchöre bei Carl Maria von Weber und Albert Lortzing, in: *Chöre und chorisches Singen. Festschrift für Christoph-Hellmut Mahling zum 75. Geburtstag*, hg. von Ursula Kramer, Mainz 2009, S. 185–208, hier S. 189 f.

<sup>6</sup> Zur symbolischen Kraft des „deutschen“ Waldes vgl. allgemein Albrecht Lehmann und Klaus Schriewer (Hg.), *Der Wald – Ein deutscher Mythos? Perspektiven eines Kulturthemas*, Berlin 2000; Hans-Jörg Küster, *Der Wald-Mythos der Deutschen. Genese, Wirkung, Entzauberung. Überlegungen eines Pflanzenökologen*, in: *Der Wald als romantischer Topos. 5. Interdisziplinäres Symposium der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main 2007*, hg. von Ute Jung-Kaiser, Bern 2008, S. 37–52; sowie das Kapitel *Der Wald und die Deutschen* in: Peter Jost, *Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82. Zum Thema „Wald“ in der romantischen Klaviermusik*, Saarbrücken 1989, S. 65–70. Siehe dazu auch Helmut Schmidt-Vogt, *Musik und Wald*, Freiburg i. Br. 1996.

<sup>7</sup> Zum Wald in der Romantik vgl. Jung-Kaiser (Hg.), *Der Wald als romantischer Topos* (wie Anm. 6); das Thema in der Klaviermusik des 19. Jahrhunderts behandelt Jost, *Robert Schumanns „Waldszenen“ op. 82* (wie Anm. 6).

<sup>8</sup> Siehe dazu Vladimir Karbusicky, *Jagdsignale als Zeichensystem*, in: *Zeitschrift für Semiotik*, Bd. 8, Heft 3 (1986), S. 227–286, und Josef Pöschl, *Jagdmusik. Kontinuität und Entwicklung in der europäischen Geschichte*, Tutzing 1997, Kap. „Jagdsignale. Ein ergiebiges Forschungsfeld der ‚musikalischen Semantik‘“, S. 236–250.

Jagd durch fixierte Signale zusammen.<sup>9</sup> Später trat als weiterer Grund die Erneuerung der Signale in der aristokratischen Jagdpraxis im Frankreich um 1700 hinzu, durch die diese Kommunikationsform zunehmend ästhetisch überformt und dadurch ihre akustische Funktionalität mit herrschaftlichen Repräsentationsgesten verschmolzen wurde.

E. T. A. Hoffmann beschrieb nur wenige Jahre nach der Uraufführung der *Silvana* die Aura, die von der Einbeziehung solcher Jagdsignale und -fanfaren im Bereich der Kunstmusik ausging. Die von ihm gezogene Verbindung von den durch die Hörner vorgetragenen Kommunikationsformeln der Jagd mit dem um 1800 aktuellen Begriff der musikalischen Malerei belegt, dass die Jagd als akustisches Gesamtkunstwerk eine Schlüsselkategorie für die frühromantische Musik werden musste:

Dem wahren Componisten enthüllt die Musik willig ihre Geheimnisse; er ergreift ihren Talisman und beherrscht damit die Phantasie des Zuhörers, so dass auf seinen Ruf, diesem ein bestimmtes Bild aus dem Leben vor die Augen des Geistes tritt, und er unwiderstehlich hineingezogen wird in das bunte Gewühl phantastischer Erscheinungen. In der Kenntnis dieser geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendung möchte wol die *eigentliche* musikalische Malerey bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Structur, alles muss da zusammenwirken, und es wäre ein thörichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, *bestimmt* auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte; die Pelotonfeuer der Violinen, die Kanonaden der Pauken in manchen Schlachtensymphonien sind eben so lächerlich, wie das vernähmliche Krähen der Hoboe als St. Petri Hahn in jenem alten Oratorio. Es giebt dagegen gewisse Melodien, die, z. B. an Einsamkeit, an Landleben, erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Hoboen, Fagotte wird dieses Gefühl bis zu hoher Lebendigkeit steigern. Eben so wird man bey gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wol tiefer, als darin liegt, dass das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist.<sup>10</sup>

\*\*\*

<sup>9</sup> Vergleichbare klangliche Codierungen aus der bäuerlichen Welt, der Fauna, der Schifffahrt, des Militärs und des gemeinschaftlichen Lebens bildeten sich erst später und zudem in weit geringerer Stabilität aus.

<sup>10</sup> Rezension von Etienne-Nicolas Méhuls Ouverture zum Drame lyrique *Le Jeune Henri* (1797) in *Allgemeine musikalische Zeitung*, 14. Jahrgang, Nr. 46 (11. November 1812), Sp. 743 f.; abgedruckt auch in: E. T. A. Hoffmann, *Schriften zur Musik/Nachlese*, hg. von Friedrich Schnapp, [München 1963] Darmstadt 1963, S. 115. Zur Zuschreibung der ursprünglich anonym abgedruckten Kritik an Hoffmann vgl. ebd., S. 450.

Um 1700 veränderte sich unter dem dominanten Einfluss des französischen Königshofs die Kultur der Jagd.<sup>11</sup> Die Momente der Repräsentation traten zunehmend stärker in den Vordergrund, das Jagen selbst verwandelte sich in ein Spektakel, das weniger der Hege und der Beschaffung von Nahrung diente, sondern primär als herrschaftliche Geste verstanden wurde, die Mut und Macht symbolisierte und der Zurschaustellung der höfischen Leistungsfähigkeit verpflichtet war. Insbesondere die in diesem Zusammenhang aufkommende Parforcejagd (franz. *chasse à courre*),<sup>12</sup> die einen großen personellen Aufwand erforderte und nur mit Hilfe ausgedehnter und speziell präparierter Ländereien und Wälder durchgeführt werden konnte,<sup>13</sup> verkörperte die Potenz der aristokratischen Hofhaltung; sie wurde von Frankreich ausgehend im Verlauf des 18. Jahrhunderts auch in anderen europäischen Ländern gepflegt.<sup>14</sup>

<sup>11</sup> Zu den Praktiken der königlichen Hirschjagd im französischen 17. Jahrhundert und zu den Usancen des damaligen Signalwesens vgl. Espée de Selincourt, *Le Parfait Chasseur* (wie Anm. 4), Kap. V, „Comme il faut sonner du cor étant à la chasse“, und VI, „De la maniere de sonner les anciens Chasseurs“, S. 12–19.

<sup>12</sup> Vgl. Joachim Studberg, Art. *Jagd*, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*, hg. von Friedrich Jäger, Bd. 5, Stuttgart und Weimar 2007, Sp. 1164: „Die sogenannte Parforce-Jagd kam aus Frankreich und erfreute sich auch in den anderen europäischen Ländern seit Ende des 17. Jahrhunderts großer Beliebtheit. Parforce-Jagden waren raumgreifende Hetz-Jagden mit Pferden und Hundemeuten, traditionell auf einen einzelnen, starken Hirsch“.

<sup>13</sup> Zur spezifischen Anlage des französischen Waldes für die Parforcejagd und seiner Konstruktion als „une sorte de chef-d'œuvre“ vgl. das Kap. *Le Dessin des Forêts Françaises*, in: Francis Pinguet, *La Vénerie et sa Musique*, in: *La Revue Musicale*, Nr. 310–311, 1978, S. 11–16. In diesem Zusammenhang hebt Max Fehr, *Musikalische Jagd*, Zürich 1954, S. 12, hervor, dass die „dichteren germanischen Wälder [...] die Parforcejagd nicht in dem Maße [erlauben], wie die bereits von der Kultur stark gelichteten Wälder Galliens“.

<sup>14</sup> Über die Herkunft dieser Jagdform aus Frankreich, die dazu notwendigen aufwendigen Maßnahmen und die anfänglich diesbezüglich kritische Haltung des deutschen Jagdwesens informiert als frühes und bezeichnendes Zeugnis Johann Friedrich von Flemming, *Der Vollkommene Teutsche Jäger*, Leipzig 1749, Bd. 1, S. 294: „Ob wohl das *Par Force*-Jagen zu beschreiben, mir als einem teutschen Jäger, nicht zuzukommen, noch anständig zu seyn scheinen mögte; So will dennoch hiervon auch etwas melden, weil dergleichen Jagen, ob es wohl an sich selbst ein höchst Leib- und Lebens-gefährliches, anbey auch wegen der vielen Hunde und Pferde, so darbey gebraucht werden, ein kostbares Werck ist, dennoch heut zu Tage von grossen Herren oft beliebt wird. Die Frantzosen berühen sich, [...] als ob diese Wissenschaft von keiner andern *Nation* in der Welt, als nur von ihnen *inventiret* worden sey, nemlich einen Hirsch als ein tapferes und edeles Thier in freyem Felde aus *heroischem* Gemüthe *par Force* zu erlegen, und nicht, wie andere *Nationen*, sich hinterlistiger Nachstellung, Tücher, Netzen, Büchsen, Ankörren und dergleichen zu bedienen; Weswegen diese *par Force*-Jäger solcher Nachrede wegen in steter Feindschaft mit den teutschen Jägern leben, u. zwischen ihnen und denselben sich gleichsam eine *Antipathie* befindet“. Vgl. dazu auch die – teilweise noch bis ins frühe 19. Jahrhundert übernommene – Formulierung des entsprechenden Eintrags im von Johann Heinrich Zedler herausgegebenen *Grossen vollständigen Universal-Lexicon*, Bd. 26, Leipzig und Halle 1740, Sp. 857: „Die Parforce-Jagd ist nur eine Lust vor grosse Herren, kostbar, weil viele Menschen, Pferde und Hunde darauf gehalten werden müssen, und gefährlich, weil es eine halbsbrechende Arbeit vor Menschen und Thiere ist: Es leidet auch dergleichen nicht eines jeden Landes Gelegenheit; in Frankreich und Engelland ist sie sehr gemein, in Deutschland aber erst seit etlichen Jahren an verschiedenen Höfen Mode worden“.

Im Rahmen dieser Entwicklung erhielten auch die bislang nur auf wenigen Akkordtönen gespielten und vorwiegend rhythmisch prononcierten Jagdsignale eine neue Gestalt, die die imperiale Gestik der aristokratischen Jagd unterstützen sollte. Parallel mit der technischen Weiterentwicklung der Horninstrumente, aus der schließlich das moderne Waldhorn als Orchesterinstrument hervorging,<sup>15</sup> wurden die Jagdsignale melodischer und musikalisch anspruchsvoller. Der repräsentative Charakter der nun teilweise mehrstimmigen Fanfaren überlagerte schließlich ihre ursprünglich rein kommunikativ-funktional angelegte Signal-Motivik.

Prägend für diese Neugestaltung der Jagdsignale war Marc-Antoine Dampierre (1676–1756).<sup>16</sup> Seine Fanfaren-Kompositionen, die ursprünglich lediglich der Jagd des französischen Königs vorbehalten sein sollten,<sup>17</sup> wurden allerdings schon bald nach ihrer Entstehung publiziert und waren schließlich auch bei Parforcejagden außerhalb Frankreichs in Gebrauch.<sup>18</sup>

Die *Halali*-Fanfare, die Weber in der *Silvana* verwendete, gehört zu den um 1723 von Dampierre neugestalteten Jagdsignalen.<sup>19</sup> Alle diese ein- oder zweistimmigen Fanfaren<sup>20</sup> lagen – wahrscheinlich ohne sein Wissen – erstmalig 1734 gedruckt vor:<sup>21</sup> im Anhang des Werks *Les Dons des Enfants de Latone: La Musique et La Chasse du*

<sup>15</sup> Zur Entwicklung des Horns um 1700 vgl. Fritz Piersig, *Die Einführung des Hornes in die Kunstmusik und seine Verwendung bis zum Tode Joh. Seb. Bachs*, Diss. Halle-Wittenberg 1927, sowie zur Etablierung des Parforcehorns in D durch Marc-Antoine Dampierre um 1720 Charles Boursier de la Roche und Gaston de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse*, Paris 1930, S. 39–44 und 46.

<sup>16</sup> Ausführliche Angaben zu Dampierres Biographie siehe ebd., S. 45–47.

<sup>17</sup> Ebd., S. 51, heißt es, „que Dampierre n’a pas publié lui-même son recueil, parce qu’en principe ses fanfares étaient faites pour le roi qui en avait le secret“.

<sup>18</sup> Eine Auswahl des französischen Fanfarenrepertoires seit Dampierre mit Angabe von Funktion, Benennung, Komponist und Entstehungsjahr bietet Pinguet, *La Vénerie et sa Musique* (wie Anm. 13), S. 109–111 (ohne Notenbeispiele). Die Noten von 54 französischen Fanfaren sind wiedergegeben in Bernhard Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule [...] nebst Jagd-Signalebuch*, Neudamm o. J. [1900], S. 161–177; die davon teilweise abweichenden preußischen Signale und Fanfaren der Parforcejagd enthält S. 147–153. Sämtliche französischen Fanfaren sind mehrstimmig wiedergegeben in Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 77 ff.

<sup>19</sup> Vgl. zu dieser Datierung Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 77.

<sup>20</sup> Spezielle Stücke wie etwa die Widmungsfanfaren für hochgestellte Persönlichkeiten, die bei der Ankunft der Widmungsträger am Rendezvous-Platz gespielt wurden, waren teilweise schon anfänglich von Dampierre zweistimmig komponiert; später wurden dann zunehmend auch andere, besonders repräsentative Fanfaren mehrstimmig gesetzt – ob noch von Dampierre oder anderen, ist unklar.

<sup>21</sup> Die Behauptung, dass der Erstdruck 1734 sämtliche der bis dahin komponierten Fanfaren Dampierres umfasse, geht wohl auf Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 51, zurück. Eine andere Sammlung mit weiteren Fanfaren wurde anonym wohl 1757 oder 1768 in Paris veröffentlicht (Jahreszahl des Drucks in *F-Pn* nicht eindeutig lesbar): *Fanfanes Nouvelles Pour Deux Cors de Chasse ou Deux Trompettes et pour le Musettes, Vièles, et hautbois. Par M<sup>r</sup>. D.* (vgl. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9064228z.r=Dampierre%2C+Marc-Antoine.langDE> [Stand:

*Cerf. Poèmes dédiés au Roy* (Paris 1734) von Jean de Serré de Rieux, der darin seine früheren Dichtungen und Arbeiten zu bzw. über Jagd und Musik zusammenstellte. Der Titel des Buches bezieht sich auf die beiden Kinder der griechischen Göttin Léto (latinisiert zu Latone), Artemis (in der lateinischen Mythologie: Diana) und Apollo(n), sowie auf die ihnen traditionell jeweils zugeordneten Betätigungsfelder Jagd und Musik. Als gleichsam konsequente Verbindung der beiden Bereiche enthält ein Anhang des Werks Dampierres Jagdfanfaren,<sup>22</sup> darunter auch das *Halali*-Signal.<sup>23</sup> Dieser separat paginierte Teil wird eingeleitet durch den Vermerk, dass den Signalen Hinweise beigelegt wurden, die ihre Verwendung bei der Jagd beschreiben:

Tons des Chasse et Fanfares A une et deux trompes composées par Mr. de Dampierre gentilhomme des plaisirs de Roy pour faire connoitre aux Veneurs le Cerf que l'on court, ses divers Mouvements, les différentes operations de la Chasse, et le lieu ou l'Occasion où les dites fanfares ont été faites.<sup>24</sup>

Das *Halali* allerdings hatte offenkundig schon zu diesem Zeitpunkt eine eindeutige Signalfunktion,<sup>25</sup> so dass Dampierres Fanfare ohne weitere Erläuterung zu ihrer Verwendung abgedruckt wurde. Das Notenbeispiel ist im Französischen Violinschlüssel und klingend – in D – notiert (vgl. Notenbeispiel 2).

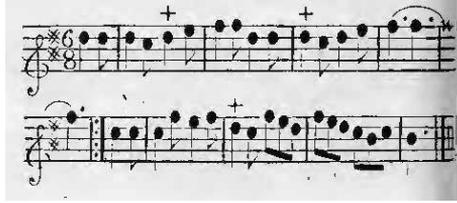
30.Nov.2015]). Eine weitere postume und anonym herausgegebene Ausgabe sämtlicher Fanfaren Dampierres verzeichnen Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 51: *Recueil de fanfares pour la chasse, à une et à deux trompes, composées par feu M. le marquis de Dampierre* (Paris um 1778, vermutlich 1776).

<sup>22</sup> Eine anonyme Rezension im *Mercure de France*, April 1734, S. 656, lobte den Anhang mit den Fanfaren als überaus nützlich: Dampierres „Fanfares sont d'un goût charmant, mais on ne peut trop admirer l'application merveilleuse et nouvelle qu'il a inventée pour les faire servir de signaux, qui apprennent aux Veneurs dispersez, l'espece du Cerf que l'on court, ses mouvemens et toutes ses ruses“.

<sup>23</sup> Weitere Fanfaren im Anhang stammen von Jean-Baptiste Morin, für dessen 1707 uraufgeführtes *Divertissement La Chasse du cerf* Serré de Rieux den – im vorliegenden Werk ebenfalls abgedruckten – Text verfasst hatte.

<sup>24</sup> A. a. O., Anhang, S. 1.

<sup>25</sup> Das *Dictionnaire* in Serré de Rieux' Sammlung definiert lediglich den Jagdruf: „HALLALI, cri qui marque que le Cerf est aux ses fins“ (a. a. O., S. 284). Eine der frühesten französischen Definitionen des Ausdrucks *Halali* (im Französischen auch *Hallali* oder *Hallaly* geschrieben) als musikalisches Signal im 18. Jahrhundert erklärt die Funktion des *Halali* als „un ton que les Piqueux sonnent pour annoncer aux Chasseurs que la bête se rend, & qu'en peu les chiens la porteront par terre. On crie: *Halaly; halaly*, c'est-à-dire, Victoire, victoire“ (Jean-Baptiste Jacques Le Verrier de La Conterie, *Venerie Normande, ou L'Ecole de la Chasse aux Chiens Courants* [...], Rouen 1778, S. 475). Französische Wörterbücher verzeichnen das Aufkommen des Wortes im Allgemeinen um die Mitte des 18. Jahrhunderts; vgl. beispielsweise Paul Robert, *Dictionnaire*, Paris 1979, Art. *Hallali*, S. 909. Das *Deutsche Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm (Bd. 4/2, Leipzig 1877, Sp. 184) erläutert *Halali* als „jagdruf bei erlegung des Hirsches, wie die meisten Ausdrücke bei der Parforcejagd französischen Ursprungs und im 17. Jahrhundert für Deutschland noch nicht bezeugt“.



Notenbeispiel 2: Dampierre, *Halali-Fanfare*, Fassung des Erstdrucks 1734<sup>26</sup>

Dampierres *Halali-Fanfare* ist in diesem Druck in einer neuntaktigen, einstimmigen Fassung wiedergegeben. Wiederholungen des Signals und der einzelnen Abschnitte dürften anzunehmen sein. Die einstimmige Weise ist zweiteilig angelegt. Kennzeichnend ist der Umfang von neun Takten, der durch den auffälligen Einschub eines den Zielton fermatenartig verlängernden Taktes am Ende des ersten Teils zustande kommt, des Weiteren die auftaktige Metrisierung sowie der durchgehende trochäische Rhythmus ♩ der ersten drei Takte einschließlich des Auftakts.<sup>27</sup> Ob die Zweiteilung der Fanfare einer im 20. Jahrhundert vereinzelt beschriebenen Gliederung des Signals in „L’Halali sur Pied“ (d. h. Stellen der Beute) und „L’Halalie par Terre (ou la Mort)“ (d. h. Tod des Tieres) schon zur Zeit der Entstehung entsprach, muss offenbleiben.<sup>28</sup>

\*\*\*

<sup>26</sup> A. a. O., S. 10.

<sup>27</sup> Ob die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Fanfaren Dampierres beabsichtigt sind, ist unklar; die Verwandtschaften zwischen ihnen legen allerdings das Vorhandensein gewisser Ordnungsverfahren nahe. Umfang, Teiligkeit, Gemeinsamkeiten im motivischen Aufbau und trochäischer Rhythmus zu Beginn verbinden beispielsweise die a. a. O. ebenfalls auf S. 10 abgedruckte Fanfare *Courre Royal* (später auch unter dem Namen *La Laisse royale* bekannt) mit dem *Halali*. Die Funktion des Signals *Courre Royal* weist ebenfalls Gemeinsamkeiten mit der des *Halali* auf.

<sup>28</sup> Vgl. Pinguet, *La Vénerie et sa Musique* (wie Anm. 13), S. 112; so auch in Paul Vialars Jagdroman *La Grande Meute*, Paris 1953, S. 427. François Vidron, *La chasse à courre*, Paris 1953, S. 52, Anm., spricht in diesem Zusammenhang ausdrücklich von zwei Jagdsignalen Dampierres: „On sonne l’*Hallali sur pied* ou l’*Hallali courant*, lorsque le cerf de chasse est encore debout faisant tête aux chiens. On sonne l’*Hallali par terre* lorsque le cerf est tombé terrassé par les chiens. L’une et l’autre de ces sonneries sont l’œuvre de M. de Dampierre.“ Pompecki, *Jagd- und Waldhornschnulle* (wie Anm. 18), S. 169, nennt hingegen das *Halali-Signal* Dampierres im Kontext der französischen Parforcejagd „L’*Hallali sur Pied*“ und führt als „L’*Hallali par Terre*“ eine mit Dampierres *Halali-Signal* in keiner Verbindung stehende Fanfare an (es handelt sich dabei vielmehr um die aus dem Jahre 1835 stammende Fanfare *La Curée* ou *L’Hallali d’Orleans*; vgl. Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 124). Das bei Pompecki, *Jagd- und Waldhornschnulle* (wie Anm. 18), S. 150 f., in der Kategorie der „Hauptsignale und Jagdfanfaren der Königl. Parforce-Jagd-Equipage“ notierte Signal „Halali“ korrespondiert dagegen mit Dampierres Weise.

Dampierres Signale fanden nach ihrer Veröffentlichung rasch Eingang in die Kommunikation und die musikalische Gestaltung von Parforcejagden. Während im deutschsprachigen Raum häufig noch die älteren Signale Verwendung fanden,<sup>29</sup> gehörten die Fanfaren in Frankreich spätestens seit dieser Zeit zum Repertoire der Jagd.

In den französischen Schriften zum Jagdwesen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden Dampierres Jagdfanfaren in unterschiedlichem Umfange tradiert, ihr Komponist aber überwiegend nicht mehr genannt. Zugleich veränderte sich die Fanfare. Sie wurde – nun häufig in C und mit expliziter Anzeige der Wiederholungen – teilweise mit einem modifizierten Melodieverlauf wiedergegeben sowie später auch zweistimmig notiert; häufig aber wurde auch die Rhythmik einzelner Motive verändert, der Umfang um einen halben Takt gekürzt und dadurch die metrische Anordnung verschoben.

So überliefert schon der *Nouveau Traité de Venerie*<sup>30</sup> in der Jahrhundertmitte das Signal anonym und in einer veränderten Gestalt. Zum einen wird hier die Fanfare in den Takten 4/5 um einen halben Takt gekürzt, so dass der erste Teil abtaktig statt auftaktig beginnt und zusätzlich die ♭♭-Motive der ursprünglichen Auftakte zu T. 1 und 3 sowie diejenigen zu T. 6 und 10 durch Tonwiederholungen rhythmisch in ♪♪ verändert; schließlich wird am Ende des ersten Abschnitts durch Wiederholung der Töne  $e^2$ ,  $f^2$  und  $g^2$  eine Echowirkung erzeugt, der Verlauf in T. 6 durch Versetzung der zweiten Note um eine Terz tiefer in eine aufsteigende Bewegung geändert und die vorletzte Note in T. 8 eine Terz höher versetzt sowie T. 12/13 als Variante dazu notiert (vgl. Notenbeispiel 3).



Notenbeispiel 3: *Le Hallaly*, 1750<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Vgl. Fleming, *Der Vollkommene Teutsche Jäger* (wie Anm. 14), der 1749 noch die älteren Signale und nicht Dampierres Fanfaren anführt (S. 311 f.), obwohl er das Wissen um das „Blasen und dessen Unterschiede“ „sonderlich bey der *par Force-Jagd*“ für notwendig hält (S. 310).

<sup>30</sup> Anon. [Antoine Gaffet de la Briffardière], *Nouveau Traité de Venerie contenant La Chasse du Cerf* [...], *Nouvelle Edition*, Paris 1750.

<sup>31</sup> Ebd., Anhang, S. 4 f. In gleicher Form und ebenfalls ohne Nennung des Autors wird die Fanfare wiedergegeben bei Le Verrier de La Conterie, *Venerie Normande* (wie Anm. 25), S. 440; eingeleitet wird dort das Notenbeispiel durch die Anmerkung: „Du Halali. De tous les Tons le *halali* est celui que l'on sonne

In Denis Diderots *Encyclopédie* wiederum, in der die Jagdfanfaren im Abbildungsband zum Eintrag *Chasse* abgedruckt sind, werden die beiden Versionen kombiniert: Der längere erste Teil sowie der Verlauf in T. 6 stimmen mit dem früheren Abdruck überein, die in ♩ geänderten Auftakte sowie die Takte 8 und 12/13 korrespondieren der späteren Wiedergabe. Hinzu treten hier Verzierungszeichen in T. 1, 3, 7, 9, 11 und 12 (vgl. Notenbeispiel 4).



Notenbeispiel 4: *Ton pour le Hallaly*, 1763<sup>32</sup>

Eine andere Rekombination der einzelnen Merkmale druckte der *Manuel du Chasseur* ab (vgl. Notenbeispiel 5).



Notenbeispiel 5: *Hal-Laly*, 1780<sup>33</sup>

Vermutlich erstmals im deutschsprachigen Schrifttum lässt sich Dampierres Fanfare 1783 in Johann Georg Krünitz' *Oekonomischer Encyklopädie* nachweisen. Ebenfalls ohne Nennung des Komponisten wird hier das *Halali* nach dem Abdruck im *Nouveau Traité de Venerie* von 1750 wiedergegeben (vgl. Notenbeispiel 6).

---

& que l'on entend sonner avec plus de plaisir; parce qu'il annonce un heureux succès: aussi ne doit on le sonner que lorsque la Bête est absolument mal-menée, & sur le point d'être prise<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> *Recueil de planches, sur les sciences, les arts liberaux, et les arts mécaniques, avec leur explication*, Bd. 2/2, Paris 1763, o. S. (*Chasse, Venerie, Chasse du loup*, Planche V).

<sup>33</sup> Charles-Jean Goury de Champgrand [lt. Titelblatt: Changran], *Manuel du Chasseur, ou Traité complet et portatif de Venerie, de Fauconnerie, &c.*, Paris 1780, Anhang, S. 5. So auch schon in ders., *Almanach du Chasseur*, Paris 1773, Anhang, o. S.

Notenbeispiel 6: *Halali*, 1783<sup>34</sup>

Allerdings scheint sich die französische *Halali*-Fanfare Dampierres nicht durchgängig im deutschen Sprachraum verbreitet zu haben. Denn im 19. Jahrhundert lassen sich im deutschsprachigen Jagdschrifttum zahlreiche Belege dafür finden, dass dort die Signale der französischen Parforcejagd nur sehr selektiv übernommen wurden. So enthält das *Handbuch für Jäger, Jagdberechtigte und Jagdliebhaber* aus dem Jahr 1820 im Zusammenhang mit der Beschreibung der Parforcejagd zwar französische Fanfaren, aber nicht das *Halali* Dampierres.<sup>35</sup> Erst zu einem späteren Zeitpunkt wurde Dampierres *Halali*-Fanfare in einer sogenannten „altpreußischen Fassung, für F-, Es- oder Ventilhörner“ ohne Nennung ihres Schöpfers in das deutsche Jagdwesen integriert.<sup>36</sup>

Auch im 19. Jahrhundert blieb in Frankreich der Komponist der Fanfare weitgehend unbekannt. So heißt es lapidar in einem französischen Nachschlagewerk 1854 zum Stichwort *Halali*: „L’auteur de cette fanfare est inconnu.“<sup>37</sup> Erst im 20. Jahrhundert wurde Dampierre insbesondere im Rahmen jagdhistorischer Forschungen als Schöpfer der Fanfaren wieder bekannter. Dabei erfuhren auch seine Fanfaren eine eingehende Würdigung und wurden in diesem Zusammenhang häufig – laut den Verfassern – nach

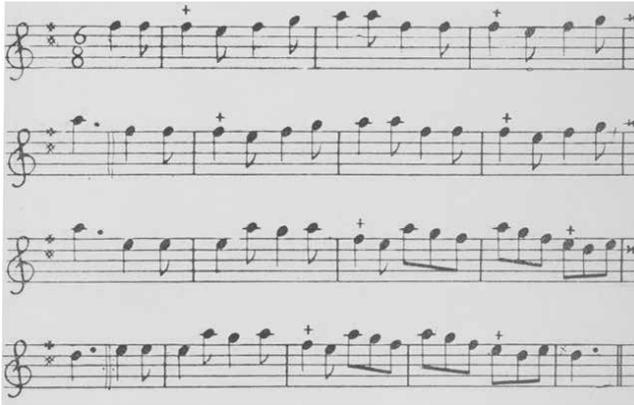
<sup>34</sup> Johann Georg Krünitz, *Oekonomische Encyclopädie oder allgemeines System der Staats- Stadt- Haus- und Landwirthschaft*, Bd. 28, Berlin 1783, Art. *Jagd-Musik*, unpaginiertes Blatt mit Notenbeispielen.

<sup>35</sup> Georg Franz Dietrich aus dem Winckell, *Handbuch für Jäger, Jagdberechtigte und Jagdliebhaber*, Bd. 1, Leipzig <sup>2</sup>1820, Notenteil nach S. 134. Die hier zusammengestellten acht Fanfaren entsprechen denen bei Pompecki, *Jagd- und Waldhornschule* (wie Anm. 18), im Kapitel „Hauptsignale und Jagdfanfaren der Königl. Parforce-Jagd-Equipage“.

<sup>36</sup> Vgl. beispielsweise (zweistimmig, abtaktige Version, in F) „Das große Halali“ im Kapitel „Die deutschen Jagdsignale“ in Walter Frevert, *Jagdliches Brauchtum*, Berlin 1936, S. 85, und Walter Frevert, *Die Jagdsignale*, Stuttgart <sup>6</sup>2003, S. 40, sowie (einstimmig, auftaktige Version, in C) „Das letzte Halali“ in Richard Blase, *Die Jägerprüfung in Frage und Antwort. Ein Handbuch für Jäger*, Melsungen 1975, S. 277.

<sup>37</sup> Marie-Nicolas Bouillet, *Dictionnaire universel*, Paris 1854, S. 788.

den gedruckten Quellen des 18. Jahrhunderts wiedergegeben. So publizierte Jacques d'Yauville<sup>38</sup> 1929 Dampierres *Halali* wieder in D und sowohl in der einstimmigen und auftaktig einsetzenden Version (vgl. Notenbeispiel 7), stellte daneben aber zugleich eine vermutlich auf den Druck von um 1778 zurückgehende zweistimmige Fassung (vgl. Notenbeispiel 8); in beiden Versionen ist allerdings der ursprüngliche vierte Takt getilgt und damit auch die Echowirkung eliminiert.



Notenbeispiel 7: *L'Halali*, einstimmig, 1929<sup>39</sup>

Die Wiedergabe der (zweistimmigen) Fassung mit der alternativen Notation der unterschiedlichen rhythmischen Gestaltung der Motive ♪♩ bzw. ♪♩ erfolgte nur kurze Zeit später durch Boursier de la Roche und De Marolles, die allerdings in ihrem Notenbeispiel den ursprünglichen vierten Takt durch die Setzung einer Fermate substituierten (vgl. Notenbeispiel 9).

\*\*\*

Weber war allerdings nicht der erste Komponist, der Dampierres *Halali*-Fanfare in einem Werk der Kunstmusik verwendete. Schon vor ihm galt dieses Signal offenbar als besonders geeignet, in Oper und Konzert das Milieu der Jagd akustisch prägnant und musikalisch überzeugend zu verkörpern. Denn obwohl auch andere Jagdsignale in

<sup>38</sup> Jacques d'Yauville, *Traité de Venerie*, Paris 1929. Dampierre wird im Eintrag *Fanfare* des Kap. *Vocabulaire générale*, S. 228, als Komponist genannt.

<sup>39</sup> Ebd., S. 266.

Werke der Kunstmusik Eingang fanden,<sup>40</sup> dürfte doch Dampierres *Halali*-Fanfare mit großer Wahrscheinlichkeit den Spitzenplatz in der Rangliste der zitierten Jagdsignale einnehmen.



Notenbeispiel 8: *L'Halali*, zweistimmig, 1929<sup>41</sup>

Dabei muss betont werden, dass Komponisten die Integration solcher Jagdfanfaren wohl kaum als „Zitat“ eines Kollegen bewerteten, sondern sie lediglich als Rückgriff auf eine anonyme, traditionsgebundene und funktionale Musizierpraxis angesehen haben dürften, waren doch Dampierre und andere Schöpfer dieser Fanfaren bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts weitgehend vergessen und die frühen Drucke dieser Jagdmusik wohl kaum unter Komponisten bekannt.

<sup>40</sup> Vgl. dazu überblicksartig Pöschl, *Jagdmusik* (wie Anm. 8) sowie Georg Karstädt und Josef Pöschl, Art. *Jagdmusik*, Abschn. „Aufnahme der Jagdmotive in die Kunstmusik“, in: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil der 2., neubearbeiteten Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Bd. 4, Kassel und Stuttgart 1996, Sp. 1312 f. Zur Ausprägung der spezifischen Merkmale der Chasse im 18. Jahrhundert (wie etwa dem 6/8-Takt) sowie zur Tradition der Einbeziehung von Jagdsignalen vgl. Alexander Ringer, *The Chasse as a Musical Topic of the 18th Century*, in: *Journal of the American Musical Society*, Vol. 6, Nr. 2 (Sommer 1953) S. 148–159. Zum Thema der Jagd als musikalischem Topos siehe auch Raymond Monelle, *The Musical Topic. Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Ind. 2006.

<sup>41</sup> D'Yauville, *Traité de Vénérerie* (wie Anm. 38), S. 267.

Es kann aus heutiger Sicht nur spekuliert werden, was genau die Ursache für die Einbeziehung gerade dieses Signals gewesen ist. So können etwa seine die Jagd abschliessende Funktion, seine dadurch möglicherweise als besonders triumphal empfundene Ausdruckshaltung, seine musikalische Gestaltung (etwa wegen der unregelmäßigen Periodik aufgrund des eingeschobenen Taktes im ersten Abschnitt) sowie seine Bekanntheit als Auslöser vermutet werden. Denn die Entwicklung des *Halali* zu dem geläufigsten und einprägsamsten Jagdsignal im Laufe des 18. Jahrhunderts, das auch weit über seinen ursprünglichen Funktionsraum hinaus verstanden wurde, geht schon aus seiner häufigen Verwendung im Kontext der Kunstmusik hervor. Dem entspricht, dass gerade dieses Signal im Gegensatz zu anderen Jagdfanfaren, die überwiegend nur in mehr oder weniger stark modifizierter Form – als „imitation plus ou moins fidèle des véritables tons de chasse consacrés par l’usage“<sup>42</sup> – integriert wurden, in der weit überwiegenden Zahl der Fälle motivisch unverändert übernommen wurde und damit in jedem formalen Kontext eindeutig erkennbar blieb.



Notenbeispiel 9: *L'Hallali*, zweistimmig, 1930<sup>43</sup>

In der Opéra comique *Tom Jones* von François-André Danican Philidor aus dem Jahre 1765<sup>44</sup> (nach Henry Fieldings Roman *The History of Tom Jones, a Foundling*, 1749) steht die Verwendung von Dampierres *Halali*-Fanfare in der *Ariette* in Akt I,

<sup>42</sup> Art. *Tons de chasse*, in: François Henri Joseph Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, Bd. 2, Paris 1825, S. 325.

<sup>43</sup> Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 95.

<sup>44</sup> René Brancourt, *Méhul*, Paris o. J. [1912], erwähnt, dass die Halali-Fanfare „déjà au XVIIIe siècle dans une symphonie de Schmidt“ zitiert wird. Fehr, *Musikalische Jagd* (wie Anm. 13), S. 20, und danach Monelle, *The Musical Topic* (wie Anm. 40), S. 89, schließen von dieser Angabe auf Theodor Schmidt, *Six Symphonies à huit parties* (Paris 1765); dazu und zur möglichen Identität mit Theodor(e) Smith vgl. Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*, Bd. 2, Leipzig 1792, S. 438 (Art. *Schmid, Theodor*: „Seine ersten Werke, so 1765 zu Paris heraus kamen, waren VI Sinfonien à 8“) und S. 528 (Art. *Smith, T*). Der in *F-Pn* mit der Signatur des Département Musique, H-123 (A-G) (ohne die Stimmen von Oboe 2 und Horn 2) überlieferte Stimmendruck *Sei Symphonie a viii. [...] Del Signor Theodor Schmid. opera*

Szene 3, – wie in Webers *Silvana* – primär in Verbindung mit der Symbolisierung des triumphalen Jagdabschlusses, dem Tod des Tieres, der am Ende der detailliert beschriebenen Schilderung einer Hirschjagd von der Figur Monsieur Western im vorausgehenden Abschnitt thematisiert wird („L’animal forcé succombe, Fait un effort, se releve, enfin tombe“). Auffällig ist an Philidors Einbeziehung des Signals, dessen Einsatz er in der Partitur durch den Hinweis „L’Halali“ expliziert, die Fragmentierung der Fanfare, da einzelne Taktgruppen jeweils von Einsätzen des Chors unterbrochen werden (vgl. Notenbeispiel 10).

**Allegro**  
**Fanfare L’Halali**

The musical score is for a fanfare in 6/8 time, key of D major. It features the following parts:

- Ob.:** Oboe part, starting with a forte (*f*) dynamic, playing a melodic line with eighth notes.
- VI. 1:** Violin 1 part, starting with a rest, then playing a melodic line.
- VI. 2:** Violin 2 part, starting with a rest, then playing a melodic line.
- Hr. (C):** Horn part, playing a melodic line with eighth notes.
- Va.:** Viola part, starting with a rest, then playing a melodic line.
- Mr. Western:** Bass part, starting with a rest, then playing a melodic line.
- Fg. solo:** Solo Fagott part, playing a melodic line with eighth notes.
- B.:** Bass part, starting with a rest, then playing a melodic line.

The score is marked *f* (forte) throughout. The tempo is **Allegro**. The title is **Fanfare L’Halali**.

Notenbeispiel 10: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Philidor, *Tom Jones*, Akt I/3, *Ariette* (1765)<sup>45</sup>

<sup>44</sup>., Paris o. J., weist das Zitat allerdings nicht auf (vgl. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9062903x> [Stand: 30. Nov. 2015]). Möglicherweise ist dieser Druck eine spätere Veröffentlichung des Werks aus dem Jahr 1773, so dass sich die Anzeige von „Six Simphonies à huit parties [...] par Théodore Schmid, Op. 1<sup>re</sup>“ im *L’Avantcoureur* Nr. 24 (14. Juni 1773), S. 370, auf diese Ausgabe bezieht.

<sup>45</sup> Partitur, Paris: Chevardière, o. J.



Notensbeispiel 11: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Gossec, *Symphonie de Chasse*, Schlusssatz *Tempo di Caccia*, Hr. 1 (D), T. 127–141<sup>46</sup>

Einige Jahre nach Philidor schrieb François-Joseph Gossec die 1774 uraufgeführte *Symphonie de Chasse* (Titelblatt der Stimmen) bzw. *Sinfonia di caccia* (Vorsätze der Stimmen), in der drei der fünf Sätze Jagdfanfaren enthalten.<sup>47</sup> Das *Halali* setzte er am Ende des letzten Satzes „Tempo di caccia“ ein (vgl. Notensbeispiel 11). Wenige Jahre zuvor hatte schon Carl Stamitz eine *Symphonie de Chasse* (Titelblatt der Stimmen) bzw. eine *Sinfonia la chasse* (Vorsätze der Stimmen) in D-Dur komponiert, die im Schlusssatz ebenfalls die *Halali*-Fanfare enthält. Seine Version greift die abtaktig einsetzende Version auf und kombiniert die ♪ bzw. ♪♪-Rhythmik zu Beginn des ersten und des dritten Takts der Fanfare. Möglicherweise entstand diese Sinfonie während Stamitz' Aufenthalt als Hofkomponist des Herzogs Louis de Noailles in Versailles im Sommer 1772, so dass diese singuläre metrisch-rhythmische Aufzeichnung der Fanfare auf dem unmittelbaren Höreindruck anlässlich einer dort abgehaltenen Parforcejagd beruht (vgl. Notensbeispiel 12).



Notensbeispiel 12: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Stamitz, *Symphonie de Chasse*, Schlusssatz *Allegro*, Hr. 1 (D), T. 242–254<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Stimmen, Paris: Sieber, o. J. [wohl 1776]. Autographe Partitur: *F-Pn*, Ms. 1457.

<sup>47</sup> Vgl. Patrick Taib, *La Chasse du Jeune Henri (Méhul, 1797). Une analyse historique*, in: *Revue de Musicologie*, Bd. 83, Nr. 2 (1997), S. 205–246, hier S. 219: „Du ‚lancé‘ qui intervient à l’instant où les rabatteurs débusquent le gibier, à l’halali‘ qui convie à l’assaut final sur la bête essoufflée, Gossec emploie six sonneries successives permettant à l’auditeur averti de suivre le programme de la pièce, événement après événement: le lancé, le hourvari, la vue, le volcelet, le va l’eau, l’halali“.

<sup>48</sup> Stimmen, Paris: Sieber, o. J. [wohl 1772].

Das vermutlich in den 1780er oder 1790er Jahren komponierte Klarinettenkonzert (Nr. 11) in Es-Dur von Stamitz weist als Schlusssatz ein „Rondo alla Schas [Chasse]“<sup>49</sup> auf, das in T. 112 ff. (in der Solostimme) und abschließend in T. 214 ff. (Solostimme plus Hörner) gleichfalls Dampierres *Halali*-Fanfare einbezieht – allerdings hier in der auftaktig einsetzenden und in den Auftakten rhythmisch vereinheitlichten Version<sup>50</sup> (zwischen diesen beiden Stellen integrierte Stamitz zudem in T. 150 ff. die von Dampierre ebenfalls um 1723 komponierte Fanfare *Le Débouché*<sup>51</sup>) (vgl. Notenbeispiel 13).

Auch Méhul zitiert das *Halali*, möglicherweise angeregt durch Gossec.<sup>52</sup> In der auf dem Titelblatt als *Chasse* bezeichneten *Ouverture du Jeune Henri* (auch bezeichnet als: *La Chasse du Jeune Henri*) aus dem Jahre 1797 setzt die Fanfare in T. 374 in den Oboen, Klarinetten und Hörnern triumphal im Fortissimo ein (vgl. Notenbeispiel 14).

Neben Philidor und Méhul war auch Joseph Haydn in Frankreich im frühen 19. Jahrhundert bekannt als Komponist eines Werks, in dem die *Halali*-Fanfare erklang.<sup>53</sup> Haydn, der schon in mehreren Sinfonien Jagdsignale aufgegriffen hatte,<sup>54</sup> gab im *Herbst*-Teil des 1801 uraufgeführten Oratoriums *Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 eine Hirsch-Jagd wieder. Haydn unterbricht den Chor dabei regelmäßig durch jeweils unterschiedliche fanfarenartige Orchestereinschübe, die als die entsprechenden, allerdings stark modifizierten Signale zu den einzelnen Stationen des geschilderten Jagdablaufs interpretiert werden können.<sup>55</sup> Eindeutig kann allerdings nur Dampierres

<sup>49</sup> Fälschlich auch als „Rondo alla Scherzo“; vgl. die von Johannes Wojciechowski herausgegebene Edition der Partitur und des Klavierauszugs im Hamburger Verlag Hans Sikorski, 1953.

<sup>50</sup> Siehe auch Michael Jacob, *Die Klarinettenkonzerte von Carl Stamitz*, Wiesbaden 1991 (Neue musikgeschichtliche Forschungen 18), S. 77–79, der allerdings mit Blick auf die *Halali*-Fanfare von einem „seit Jahrhunderten überlieferten Jagdsignal“ (S. 78) spricht.

<sup>51</sup> Vgl. dazu die Wiedergabe dieser Fanfare Dampierres in Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 90; bei Pompecki, *Jagd- und Waldhornschnur* (wie Anm. 18), S. 163 und S. 156, heißt diese Fanfare im Kontext der deutschen Parforcesignale *La Vue*.

<sup>52</sup> Vgl. François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1837, Bd. 4, S. 374, Art. Gossec: „Dans le même temps [1770], Gossec écrivit sa symphonie de la chasse, qui depuis a servi de modèle à Méhul pour son *Ouverture du Jeune Henri*“.

<sup>53</sup> Vgl. beispielsweise Castil-Blaze, *Halali* (wie Anm. 4), der hier von einem anonymen „ton de chasse que l'on sonne pour annoncer que la bête se rend“ spricht. Auch im Art. *Tons de chasse* (Castil-Blaze, *Tons de chasse* (wie Anm. 42), S. 324 f.), werden die Signale als anonyme Funktionsmusik behandelt.

<sup>54</sup> So in Hob. I:31 (1763), wo möglicherweise in Satz I, T. 9, ein Jagdsignal aus Südungarn, Kroatien und Rumänien Verwendung findet, und in Hob. I:73 (1780–82?), Satz IV, T. 30 ff., wo Haydn das anfänglich M. de Sourcy, Seigneur de la Thuile gewidmete, um 1708 von André Danican Philidor komponierte Signal *La Vue* aufgreift (bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts *L'ancienne Vue* genannt), das die erste Sichtung des Hirsches anzeigt; vgl. dazu Boursier de la Roche/de Marolles, *Les plus belles Fanfares de Chasse* (wie Anm. 15), S. 77 und 94, sowie Pompecki, *Jagd- und Waldhornschnur* (wie Anm. 18), S. 164.

<sup>55</sup> Vgl. die Gegenüberstellung der vermuteten Jagdsignale und Haydns mehr oder weniger korrespondierender motivischer Einfälle bei Carl Clewing, *Musik und Jägerei. Lieder, Reime und Geschichten vom Edlen Waidwerk*, Neudamm und Kassel 1937, S. 118 f., sowie ausführlich Daniel Heartz, *The Hunting*

The musical score consists of five staves. The top staff is for Solo Clarinet (B), followed by Violin I (VI. 1), Violin II (VI. 2), Viola (Va.), and Bass (B.). The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 6/8. The Solo Clarinet part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a piano (*p*) section. The Violin I part also starts with *f*. The Violin II part starts with *p*. The Bass part starts with *p*. The score is divided into two systems of five staves each.

Notenbeispiel 13: Dampierres *Halali-Fanfare* in: Stamitz, Klarinettenkonzert Nr. 11 Es-Dur, *Rondo alla Schas*, T. 112–124

Notenbeispiel 14: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Méhul, *Ouverture du Jeune Henri. Chasse*, T. 374–384

*Halali*-Fanfare identifiziert werden, deren ersten beide Takte Haydn im Anschluss an die Worte des Chors „Von seinen Feinden eingeholt, an Mut und Kräften ganz erschöpft, erliegt nun das schnelle Tier“ mehrmals wiederholt<sup>56</sup> und im weiteren Verlauf vom Chor durch *Halali*-Rufe begleiten lässt (vgl. Notenbeispiel 15).

Notenbeispiel 15: Dampierres *Halali*-Fanfare in: Haydn, *Die Jahreszeiten*, Nr. 26, T. 142–149

\*\*\*

Chorus in Haydn's *Jahreszeiten* and the „*Air de Chasse*“ in the *Encyclopédie*, in: *Eighteenth-Century Studies*, Bd. 9, Nr. 4 (Sommer 1976), S. 523–539.

<sup>56</sup> T. 142 f., 144 f., 146 f., 148 f., 162 f., 164 f. und 166 f.

Es kann nur spekuliert werden, ob Weber durch Werke anderer Komponisten oder unabhängig davon zur Einbeziehung von Dampierres *Halali*-Fanfare in seine Oper *Silvana* angeregt wurde.<sup>57</sup> Sicherlich erkannte auch er in diesem Signal lediglich einen anonymen Traditionsbestandteil der Jagd, eine „gewisse Melodie der Hörner“ (E. T. A. Hoffmann) ohne Autor. Ebenso gewiss ist auch, dass ihm die Praxis des Jagens im höfischen Umfeld vertraut war und dass er die Bedeutungen solcher Signale und ihre Wirkung kannte.

Wahrscheinlich spielt aber noch etwas anderes hinein. Weber hatte die Uraufführung der *Silvana* für den Stuttgarter Hof vorgesehen (was sich dann allerdings zerschlug) und berücksichtigte schon bei der Komposition die personelle Situation des dortigen Hoftheaters, das über ein Ballettensemble verfügte. Dies zeigt sich etwa in der Anlage der stummen Titelrolle, die sich über weite Strecken der Oper nur gestisch-tänzerisch verständigt, sowie die Verwendung eines Balletts im Finale. Doch auch die Vorlieben des Königs Friedrichs I. von Württemberg dürfte Weber in sein Kalkül einbezogen haben, um der Oper schon bei der Uraufführung eine möglichst große Akzeptanz zu sichern. Und da die „große Jagdleidenschaft des Königs“ belegt ist,<sup>58</sup> darf vermutet werden, dass die Szene mit der Bärenjagd und die Verwendung des *Halali*-Signals als Reverenz Webers vor dem Herrscherhaus zu verstehen ist. Und sollte Weber das Herkunftsland dieser Fanfare geläufig gewesen sein, so lässt sich die Verfolgung des Bären in der *Silvana* durchaus auch als Parforcejagd in einem französischen Forst vorstellen. Es muss dann kein romantischer deutscher Wald mehr sein.

<sup>57</sup> In Bühnenwerken scheint die Verwendung konkreter Jagdsignale und -fanfaren im Vergleich mit symphonischen Kompositionen eher unüblich gewesen zu sein, denn ausser Philidors *Tom Jones* und Webers *Silvana* sind ansonsten keine weiteren Opern bekannt, in denen das *Halali* oder andere einschlägige Fanfaren zitiert werden. Ob Weber Philidors Werk gekannt hat, ist ungewiss. Méhuls *Ouverture du Jeune Henri* war ihm allerdings geläufig; so schreibt er in der *Abend-Zeitung*, Jg. 1, Nr. 25 (29. Januar 1817), S. 2v, „Enthusiasmus erregte auch besonders seine *Ouverture du jeune Henri*, obwohl die Oper selbst ganz durchfiel, und nur die *Ouverture* viele Tage nach einander allein, und jedesmal *da Capo* gerufen, gegeben werden durfte“.

<sup>58</sup> Vgl. dazu besonders Joachim Veit, „*Ich entsagte also eine Zeitlang der Kunst als ihr unmittelbarer Diener*“. *Zu Carl Maria von Webers Aufenthalt in Württemberg*, in: *Bericht über das Symposium „Carl Maria von Weber und das Virtuositentum seiner Zeit“ (Dresden 2011)* sowie *Beiträge zu Weber in Stuttgart und Gotha*, hg. von Markus Bandur, Manuel Gervink und Frank Ziegler, Mainz 2014 (Weber-Studien 9), S. 117–154, hier S. 148.