

klangvoll unter Beweis. Alles in allem also eine gelungene Auseinandersetzung mit Webers letzter Oper, die hoffentlich auch noch kommende Festspiel-Programme schmücken wird. Man kann vom *Oberon* wohl kaum ein ideengeschwängertes, aufrüttelndes Welttheater mit Sendungs-Charakter erwarten, wer sich jedoch ein glückliches Maß an Naivität bewahrt hat, sich durch romantische Märchen ver- und bezaubern zu lassen, dem wird der Abend in bester Erinnerung bleiben.

TONTRÄGER-NEUERSCHEINUNGEN

vorgestellt von Frank Ziegler, Berlin

Nikolaus **Harnoncourt** ist ein Musiker, der polarisiert – durch seine musikalischen Interpretationen ebenso wie durch seine oft dogmatischen Äußerungen über die Musik. Mit dem konsequenten Eintreten für einen historisierenden Interpretationsansatz hat er sich fraglos große Verdienste erworben, etwa um die Wiederbelebung der grandiosen Musiktheaterschöpfungen Monteverdis. Aber längst scheint sein Interesse nicht mehr auf das 17. und 18. Jahrhundert und das dazugehörige spezifische Instrumentarium konzentriert, immer stärker bestimmen die Komponisten des 19. Jahrhunderts seine Konzert-Programme. So erstaunte es nicht, daß die Berliner Philharmoniker ihn im September 1995 als Dirigenten einer konzertanten Aufführungsserie des *Freischütz* nach Berlin einluden (vgl. *Weberiana* 5/1996, S. 68f.). Diese Aufführungen sind nun als Mitschnitt auf CD nachzuerleben (Teldec 4509-97758-2), aber wie schon nach dem Live-Eindruck im Konzert bleibt auch nach mehrmaligem Hören das Vergnügen geteilt, kann Harnoncourts Konzept nicht vollends überzeugen. Packende, wundervoll musizierte Passagen stehen neben weniger überzeugenden, häufig überzeichneten Nummern.

Harnoncourts Interpretation (und die im Begleitheft nachlesbare Argumentation) stützen sich insbesondere auf zwei Quellen. Da wäre zunächst das Autograph der Oper, dessen Faksimile er unüberhörbar genau studiert hat. Damit steht er in der Geschichte der *Freischütz*-Interpretation keinesfalls allein – man denke etwa an Carlos Kleibers ebenso auf genauer Kenntnis der Weberschen Original-Partitur fußende Einspielung. Harnoncourt beklagt zu Recht die Tendenz älterer *Freischütz*-Ausgaben, Webers differenzierte Interpretations-Vorgaben durch Angleichung der Instrumentalstimmen untereinander zu nivellieren und das Klangbild somit zu verfälschen. Diese Erkenntnis ist nicht neu, doch hat bisher wohl niemand mit derartiger Konsequenz diesem Trend entgegengesteuert. Dynamik, Phrasierung und Artikulation befolgt der Dirigent detailversessen, um so mehr als ihm mit den Philharmonikern ein großartiges, äußerst leistungsfähiges und offenbar auch bereitwilliges Orchester (mit wirklich fabelhaften Solisten) zur Verfügung steht. Teilweise versperren solche Details den Blick auf das Ganze, so etwa in Nr. 2: Tatsächlich notiert Weber im Chor "Laßt lustig die Hörner erschallen" nur für die Hörner durchgängig *fortissimo*, doch sollen sie wohl kaum mit gellenden, motivisch völlig belanglosen Achtelfiguren Chor und Orchester überdröhnen. Unsensibel sind ebenso die penetranten Bläser-Nachschläge im Mittelteil des recht forschen Walzers (auf dem Dorfanger wäre er vielleicht etwas gemüthlicher angebracht). Nur ganz selten ertappt man – mit fast spitzbübischer Freude – auch Harnoncourt beim "Sündigen", etwa in den Strophen des Jägerchores, wo er die *piano*-Anweisung der Pauke ignoriert, oder im Finale, wenn zum ersten Einwurf des zu Boden gestreckten Kaspar die Bässe die *staccato*-Striche mit wollüstigem *legato*

überspielen, doch solche Kleinigkeiten fallen, noch dazu bei einem Live-Mitschnitt, nicht ins Gewicht. Überwiegend gelingt es dem Dirigenten, die von Weber vorgeschriebenen äußerst feinen Schattierungen der Partitur überzeugend umzusetzen. Hier liegt – und das ist fraglos gleichermaßen ein Verdienst des Orchesters mit seiner überwältigenden Klangkultur und wirklichen Transparenz – das besonders Positive der Neueinspielung. Zu fesselnden Erlebnissen werden so etwa Kaspars Arie Nr. 5 und das Finale des 2. Aktes Nr. 10 in der Wolfsschlucht mit teils gespenstisch-fahlen, unwirklichen Klängen bis hin zu aggressiven Ausbrüchen von unmittelbarer Wucht (wäre doch nur in der Wolfsschlucht nicht das so peinliche, von den Herren des Chores gebrabbelte Echo!).

Weniger überzeugend ist dagegen die Auffassung der Tempi. Da die Weber-Partitur hierzu keine eindeutigen Anweisungen gibt, zog Harnoncourt eine zweite Quelle zu Rate: Friedrich Wilhelm Jähns' Metronom-Angaben. Jähns, der in seiner Kindheit und Jugend eine große Zahl von Aufführungen unter der Leitung des Komponisten bzw. unter den von ihm angewiesenen Berliner Kapellmeistern Seidel und Schneider erlebt hatte, wandte sich in seinem Weber-Werkverzeichnis vehement gegen einen Wandel in den Interpretationsgewohnheiten, besonders gegen Tempi, die in *auffallender und das Werk beeinträchtigender Weise* vom vormaligen Gehörten abwichen. Doch die Metronomzahlen, die Jähns aus diesem Grund im Werkverzeichnis festschrieb, beruhen auf Erinnerungen nach fast fünfzig Jahren und sind somit zumindest anfechtbar. Weber stand einer genauen Bezeichnung der Tempi durch Metronomangaben ohnehin eher kritisch gegenüber. In bezug auf die *Euryanthe* warnte er (März 1824) vor einem sklavischen Befolgen solcher Richtwerte: *Der Takt, das Tempo, soll nicht ein tyrannisch hemmend- oder treibender Mühlenhammer seyn, sondern dem Musikstücke das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es giebt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen die eine raschere Bewegung forderten: um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es giebt kein Presto, das nicht eben so im Gegensatze den ruhigen Vortrag mancher Stelle verlangte: um nicht durch Uebereilen die Mittel zum Ausdrucke zu benehmen. Aber auch eine allzu freie und kleingliedrige Interpretation der Rahmenwerte war ihm zuwider: *Durch das hier gesagte, glaube aber ums Himmelswillen kein Sänger sich zu jener tollhäuslerischen Vortragsart berechtigt, die einzelne Takte nach Willkühr verzerrt; und dem Zuhörer eine eben so unerträglich peinliche Empfindung erzeugt, als wenn er Einen alle Gliedmaßen sich gewaltsam verrenkenden Gaukler vor sich sieht. Das Vorwärtsgehen im Tempo, wie das Zurückhalten, darf nie das Gefühl des Rückenden, oder Gewaltsamen erzeugen.* Eben jene gewaltsamen, unvermittelten Tempowechsel begegnen bei Harnoncourt jedoch mehrfach: so etwa in der Introduction Nr. 1 beim Übergang vom Bauernmarsch zu Kilians Spottlied, im Terzett Nr. 9 vor Ännchens Einsatz ("Der wilde Jäger soll dort hetzen"), im Volkslied Nr. 13 im zweitaktigen Nachspiel der vier Strophen sowie mehrfach im Finale des dritten Aktes. Selbst bei Passagen, in denen Weber selbst äußerst kleingliedrige Tempowechsel vorschreibt (Nr. 3 Max' Rezitativ, Nr. 8 Agathes Szene), wirken die Anschlüsse nicht selten bemüht und verkrampft (in Nr. 3 sind sie teils sogar falsch). Auch die furiose Wolfsschlucht leidet unter solchen Brüchen; Webers Vorschriften *poco ritenuto* bzw. *poco più moto* werden bewußt ignoriert. Kaum nachvollziehbar das letzte Finale, dessen Vorschrift *a piacere* der Dirigent wohl als Generalvollmacht versteht: Der Abschnitt im *Largo maestoso* wirkt schneller als das vorhergehende *Andante quasi Allegretto*, bei dem die Sänger durchweg "verhungern", und auch der Schlußjubel im *Allegro vivace* wird in Frage gestellt – die Freude ist gebremst. Im übrigen neigt Harnoncourt sehr zu Extremwerten (wobei das Pendel – der modischen "neuen Langsamkeit" huldigend – eher zu sehr getragenen, überdehnten Tempi ausschlägt) und verwendet die Jähnschen Tempoangaben*

keineswegs so konsequent, wie es seine Argumentation vermuten ließe. Interessanterweise gelangen ihm einige musikalische Höhepunkte dort, wo er sich am weitesten von Jähns' Vorgaben entfernt (Beginn der Nr. 5 sowie der Nr. 10).

Weniger auf Authentizität bedacht als bei Webers Partitur ist Harnoncourt im Umgang mit dem Libretto Friedrich Kinds. Die vom Dirigenten erdachte psychologisierende Personenkonstellation, die Agathe ein früheres Verhältnis mit Kaspar unterschiebt, scheint eher der Modernisierungswut eines der Oper mißtrauenden Regisseurs entsprungen als den Quellen entnommen. Max wird zu einem lebensuntüchtigen Träumer degradiert, der ohne eigene Energie von außen gelenkt wird. Nur gut, daß Endrik Wottrich sich diese Rollenauffassung nicht (jedenfalls nicht hörbar) zu eigen macht. Der junge lyrische Tenor bewältigt die heikle Partie stimmlich ohne Tadel und mit beachtlicher dramatischer Kraft. Luba Orgonasova besticht durch eine atemberaubende, makellose *piano*-Kultur und einen schier unerschöpflichen Atem (der ist bei den von Harnoncourt vorgegebenen gedehnten Tempi ihrer Arien auch unabdingbar), gibt die Agathe insgesamt jedoch – bedingt auch durch die gekünstelte und bemühte Artikulation, die wohl aus Schwierigkeiten mit der deutschen Sprache herrührt – ein wenig betulich und matronenhaft. Christine Schäfer ist dagegen ein erfrischend quicklebendiges, sympathisches Ännchen mit klarem und beweglichem Sopran und viel Sinn für Komik. Geradezu dämonisch wirkt Matti Salminen als Kaspar mit markigem Baß. Seine Arie "Schweig, schweig" erzeugt Gänsehaut! Wolfgang Holzmair gibt den Bauern Kilian weit glaubhafter als den Fürsten Ottokar; Kurt Moll ist ein stimmungsgewaltiger, seriöser Eremit, dessen moralische Autorität menschliches Format besitzt. Auch der Berliner Rundfunkchor, einstudiert von Robert Gritton, kann musikalisch überzeugen, wirkt jedoch lange nicht so präsent wie im Konzert.

Alles in allem also eine interessante, diskussionswürdige Lesart des Werks, keinesfalls aber ein schlüssiger Gesamtentwurf – und angesichts der hohen Erwartungen besonders durch das bemühte Anders-Machen-Wollen in der Tempo-Gestaltung auch ein wenig enttäuschend.

Nach dem regelrechten "Boom" der Weberschen Orchesterwerke in den letzten Jahren (man denke an die zahlreichen Neueinspielungen der Sinfonien und Klavierkonzerte) ist es 1996 wieder etwas ruhiger geworden. Immerhin kamen jedoch drei neue Aufnahmen der **Klarinetten-Konzerte** (JV 114, 118) auf den Markt. Die Einspielung dieser Werke bedeutet durchaus ein Wagnis – nicht vorrangig wegen der hohen Anforderungen an den Solisten, sondern vielmehr wegen der großen "Konkurrenz", der man sich mit jeder neuen Interpretation stellen muß, denkt man nur an Referenzaufnahmen, etwa mit Sabine Meyer oder Charles Neidich. Solchem Vergleich hält wohl nur eine der drei Neuproduktionen stand: Solistin ist **Sharon Kam** (Teldec 0630-15428-2). Die junge israelische Klarinetistin überzeugt mit virtuoser Brillanz, mehr aber noch mit einem sehr warmen, singenden Ton und feinem Ausdrucksempfinden. So entfalten die langsamen Sätze ihren ganzen Stimmungszauber; die zupackenderen Ecksätze überraschen durch einen eigenen, versonnenen Tonfall. Die Interpretation besticht insgesamt durch eine sehr persönliche, verinnerlichte Auffassung der Werke. Kurt Masur begleitet mit dem Gewandhaus-Orchester Leipzig (mit fabelhafter Bläser-Besetzung) souverän, folgt aber nicht in jedem Fall der Lesart der Solistin. Die Orchesterritmelle wirken so nicht selten in ihrer Dramatik vordergründig. Neben den Konzerten erklingt Webers *Grand Duo concertant* (JV 204) – der eigentliche Höhepunkt der CD. Die Solistin gibt sich hier freier im Umgang mit dem musikalischen Material und den klanglichen Feinessen ihres Instruments. Itamar Golan ist ein kongenialer Partner; beide Musiker verbindet hörbar eine längere Zusammenarbeit, die in einem gänzlich ungetrübten, harmonischen Miteinander schönsten Ausdruck findet.

Die zwei weiteren Einspielungen – mit **Philippe Cuper** und dem Orchestre de Bretagne unter der Leitung von Claude Schnitzler (Accord 243 292, produziert bereits im August 1990) sowie **Gerhard Amann** und der Thüringen Philharmonie Suhl unter Terje Mikkelsen (La Vergne Classics 260 739, tauf frisch vom August 1996) – koppeln die beiden Konzerte mit dem Concertino für Klarinette (JV 109). Der Vorrang unter diesen beiden Produktionen gebührt der französischen. Cuper und Schnitzler gestalten die Werke sehr lebendig, stellenweise sogar theatralisch (etwa den *Recitativo*-Teil im 2. Satz des 2. Konzerts), mit Gespür für Schattierungen in Dynamik und Tempo. Ein großes Manko bleibt der dicke, undurchsichtige Orchesterklang. Heller und sehr viel vordergründiger ist das Klangbild der Thüringen Philharmonie. (Das verdienstvolle Orchester ist derzeit übrigens ganz ungewollt in die Schlagzeilen gekommen: Die Musiker wehren sich gegen rigide Sparpläne von Thüringer Landes- und Kommunalpolitikern, die den Poker um Finanzausschüsse auf dem Rücken der Philharmoniker austragen und so die Weiterexistenz des Klangkörpers infrage stellen.) Enttäuschend an dieser Aufnahme ist das Soloinstrument mit bisweilen unangenehm scharfen Höhen und einer sehr fahlen Tiefe. Amann und Mikkelsen interpretieren todernst; sie lassen sich von der virtuosen Spielfreude der Konzerte nur selten hinreißen und bleiben insgesamt steif und hölzern. Viel zu wichtig werden im 1. Satz des 1. Konzerts etwa die als Klangteppich komponierten Streicherrepetitionen genommen. Der 2. Satz beginnt zu forsch; geradezu grob gerät der *Poco-piu-animato*-Teil. Sehr viel stimmiger ist dagegen die Auffassung von Cuper und Schnitzler, wenn auch der *Poco-piu-animato*-Abschnitt in ihrer Interpretation fast zu getragen erscheint und somit seinen kontrastierenden Charakter weitgehend einbüßt. Amann hält puristisch den Weberschen Text von späteren Beigaben frei; Cuper hingegen vertraut auf die Bärmannschen Kadenz. Nur im 2. Satz des 2. Konzerts wählt er stattdessen eine Kadenz von Cyrille Rose und Gilbert Voisin, die freilich, statt den Charakter der Weberschen Musik aufzunehmen und fortzuspinnen, zu viel Eigenleben entfaltet. Entschädigt wird man durch einen fabelhaften 3. Satz, dessen *Polacca* mit federnder, geradezu französischer Grazie vorgestellt wird.

Sehr viel seltener als die Klarinettenkonzerte ist das annähernd zeitgleich entstandene *Adagio und Rondo für Harmonichord und Orchester* (JV 115) zu hören. Da sich das von Friedrich Kaufmann neuentwickelte Soloinstrument nicht durchsetzen konnte, versuchte Weber lange Zeit vergeblich, dieses Werk publik zu machen. Ein Verleger war trotz alternativer Vorschläge für die Besetzung des Soloparts nicht zu finden. Erst 35 Jahre nach Webers Tod erschien der Erstdruck beim Leipziger Verlag Peters, der statt des Harmonichords auch das Harmonium als konzertierendes Instrument vorschlug. Daneben sind neuerdings einige "Retungsversuche" in der Besetzung mit Glasharmonika (vgl. *Weberiana* 4/1995, S.91f.) oder als Bläser-Quadrupelkonzert (vgl. *Weberiana* 4/1995, S. 66) gestartet worden. Eine zusätzliche Alternative bietet nun die Bearbeitung von **Felix Friedrich**, der das Werk gemeinsam mit dem Großen Rundfunkorchester Leipzig unter der Leitung von Horst Neumann als Konzertstück für Orgel und Orchester vorstellt (Querstand VKJK 9601, eine gedruckte Ausgabe der Fassung ist in Vorbereitung). Das Engagement, das Werk für die moderne Konzertpraxis wiederzugewinnen, ist durchaus hoch zu bewerten, doch die klangliche Umsetzung vermag nicht vollends zu überzeugen. Bleibt der Eindruck beim *Adagio* noch ambivalent, so scheint sich der "sakrale Anstrich", der der Interpretation mit der Orgel ohne Zweifel anhaftet, dem *Rondo* völlig zu widersetzen. Auch das Orchester läßt sich hier zu sehr zu pastosem Klang-Auftrag verleiten. Es ist schwer, sich den eigenwilligen Ton des Harmonichords vorzustellen, da keines der Instrumente heute noch greifbar und man so allein auf die Beschreibungen der Zeitgenossen angewiesen ist. Ein ätherischer Ton, vergleichbar der Äolsharfe, jedoch mit den Möglichkeiten

großer dynamischer Abstufungen soll das Instrument ausgezeichnet haben. Friedrich versucht sich dem mittels der Registrierung zu nähern, kann aber die Orgel als Soloinstrument nicht verleugnen. Es bleibt abzuwarten, ob diese Fassung das weitgehend unbekannte Werk einem breiteren Publikum zugänglich machen wird. Interessant ist die CD allemal, bringt sie doch zahlreiche Raritäten – etwa Duette in der nicht alltäglichen Besetzung mit Orgel und Klavier – zu Gehör.

Ein weiteres *Adagio und Rondo* von Weber, seine **Harmonie in B** (JV Anh. 31 – nicht wie fälschlich angegeben nach JV 115!) von 1808, stellt das Bläser-Ensemble **Mozzafiato** um den Weber-erprobten Klarinetten Charles Neidich in einer Neueinspielung auf historischen Instrumenten vor (Sony Classical SK 68263). Die CD präsentiert Unterhaltungsmusik im besten Sinne: Harmoniemusiken, entstanden im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts. Darunter fungiert die Webersche Komposition freilich eher als willkommene Zugabe; im Zentrum des Interesses stehen französische Beiträge zu diesem Genre: das Sextett von Castil-Blaze und drei Suites d'harmonie von Blasius. Die Wiederbelebung dieser bald munter vergnüglichen, bald stimmungsvoll besinnlichen, immer aber klangvoll gearbeiteten Stücke, zumal mit hörbarer Freude, Esprit und Engagement interpretiert, stellt eine erfreuliche Repertoire-Bereicherung dar.

Ein amüsante Abwechslung bietet das **Ensemble Baroque** (Gallo CD-858), das seiner Kammermusikformation eine Drehorgel zugesellte. Es ist schon erstaunlich, wie lebendig und virtuos die Instrumentalisten musizieren, ohne sich von dem etwas leblos-starren Ton des mechanischen Instruments beirren zu lassen (dessen bescheidene Gestaltungsmöglichkeiten allerdings auch bis an die Grenzen des Möglichen ausgereizt werden). Freilich hält das Vergnügen über die wahrhaft außergewöhnliche Besetzung nicht ewig vor, und so geht der Spaß denn auch bald zu weit: wenn z. B. der Drehorgel der Solopart eines Händelschen Orgel-Konzerts zugeordnet und dieser im Nähmaschinen-Ton abgespult wird, oder aber wenn im Oboen-Konzert von Alessandro Marcello die Streicherrepetitionen im Leierkasten-Sound an Jahrmarktsklänge erinnern – hier wird das Instrument seinem französischen Namen gerecht: Orgue de Barbarie! Herzerfrischend dagegen Julius Fučiks *Alter Brummbär*; und auch dem Weber (sicherlich fälschlich) zugeschriebenen *Concertino für Oboe* (o. JV) wird kein Schaden angetan. Den ohnehin leicht gestrickten Part der begleitenden Bläser-Harmonie übernimmt die Drehorgel ohne Substanz-Verluste, Jérôme Capeille überzeugt als Oboen-Solist durch angenehmen Ton und ansprechenden Vortrag.

Auf dem kammermusikalischen Sektor hielt das Jahr 1996 eine ganz besondere Überraschung bereit: eine maßstabsetzende Neuinterpretation des **Flöten-Trios** (JV 259) und vor allem des **Klavier-Quartetts** (JV 76) durch die **KREMERATA Musica** (DGG 449 209-2). Das Ensemble um Gidon Kremer setzt sich aus vorzüglichen Solisten zusammen, die durch ihr wundervoll musikantisches Zusammenspiel ein wirkliches Ausnahmeereignis gestalten. Es fällt schwer, aus dem homogenen Ensemble einzelne Interpreten hervorzuheben. Bei dem leider viel zu selten zu hörenden Quartett gebührt besondere Aufmerksamkeit freilich dem brillanten Pianisten Vadim Sacharov mit seinem bald filigran-perlenden, bald zupackend-kraftvollen Spiel. Das Herausragende der Einspielung sind aber eben keine solistischen Star-Paraden, sondern eine geschlossene Ensembleleistung. Die individuelle, durchaus eigenwillige Interpretation der beiden Werke (der langsame Satz des Trios wäre beispielsweise auch getragener denkbar) hat einen Atem, besticht durch ein durchsichtiges, präzises und doch scheinbar gänzlich frei musiziertes Miteinander. Diese Einspielung in Worte zu fassen, wäre wohl ähnlich vergeblich wie die Beschreibung eines delikaten Menüs – sie sei daher ausdrücklich zum Eigen-Genuß empfohlen.

Weit weniger glücklich geriet dagegen **Gidon Kremers** Einspielung von Webers *Grand Duo concertant* (JV 204) gemeinsam mit **Andrej Gavrilov** von 1979. Sie erschien erneut auf einer Doppel-CD mit älteren Kremer-Aufnahmen bei EMI (EMI Classics 5 69334 2). Allein der Versuch, Webers Komposition, die so virtuos mit dem reichen Farbspektrum der Klarinette spielt, auf ein anderes Instrument (hier die Violine) zu übertragen, macht mißtrauisch. Und dieses Mißtrauen erweist sich als vollauf gerechtfertigt: Kremer und Gavrilov erniedrigen das Werk mit enormem technischen Raffinement zur brillanten Konzert-Etüde, ohne sich jemals dem musikalischen Gehalt auch nur zu nähern. Mit unbeschreiblicher Eile hetzen sie durch den 1. und 3. Satz – ein virtuoses Feuerwerk ohne musikalischen Hintergrund. Dem 2. Satz fehlt ganz besonders das farbige Klangspezifikum des originalen Blasinstrumentes. Dieser Weber ist allerdings der einzige grobe Mißgriff auf der CD. In den Violin-Konzerten von Schumann, Brahms und besonders Sibelius stellt Kremer seine technische und musikalische Meisterschaft unter Beweis.

Eine ähnliche Enttäuschung wie Kremers *Grand Duo* bietet die Einspielung des **Klarinetten-Quintetts** (JV 182) mit **Karl Schlehta** und dem **Dresdner Philharmonischen Streichquartett** (Antes Edition BM-CD 31.9056). Das Motto der CD *Wenn Meister Meistern begegnen, oder: warum Mozart und Weber die Klarinette liebten ...* nimmt wohl auf die engen, schöpferisch bedeutsamen Kontakte zwischen Weber und Bärmann bzw. Mozart und Stadler (zweites eingespieltes Werk ist Mozarts Klarinetten-Quintett) Bezug, klingt in diesem Zusammenhang jedoch wie Hohn. Die Interpretation ist jedenfalls alles andere als meisterhaft, bestenfalls solides Handwerk. Altväterisch und behäbig kommt der 1. Satz von Webers herrlichem Quintett daher, poesielos der zweite. Im Menuett glaubt man gar ein Metronom ticken zu hören. Vortragsanweisungen wie *con anima*, *con espressione* oder *con passione* werden konsequent ignoriert. Dynamische Abstufungen bleiben größtenteils blaß. Der Solist bemüht sich um einen ebenmäßigen Ton seines Instruments statt mit der Farbigkeit der Registerwechsel zu spielen; er mißachtet die feinen Differenzierungen in Phrasierung und Artikulation und gleicht statt dessen an. In der großen Flut an Aufnahmen dieses Quartetts in den vergangenen Jahren gehört diese uninspirierte Interpretation zu den überflüssigen.

Durch eine Zusammenarbeit mit der russischen Firma Mazur Media GmbH ermöglicht uns Sony auf einer CD mit Virtuosen-Literatur vorrangig des 19. Jahrhunderts (Sony QK 66 487) die Bekanntschaft mit einigen hierzulande kaum bekannten russischen Künstlern – zu denen sich das Beiheft leider konsequent ausschweigt. Darunter **Stanislav Jankovsky** (Klarinette) und **Svetlana Bashanova** (Klavier) mit Webers *Silvana-Variationen* – so geben jedenfalls Cover und Booklet übereinstimmend vor. Tatsächlich ist auf der CD Joseph Küffners Quintett für Klarinette und Streicher op. 32 (bekannt auch als *Introduktion, Thema und Variationen*) in einer Fassung mit Klarinette und Klavier zu hören. Daß Küffners Variationen Weber unterschoben werden, das ist nicht neu; neu allerdings, daß sie nun auch unter dem Namen der *Silvana-Variationen* op. 33 verbreitet werden: ein (für die Firma) peinliches und (für den Käufer) ärgerliches Versehen. Die Interpretation ist ansprechend, beschwingt, wenn auch die Klarinette mit zunehmendem Tempo deutlich an Klangschönheit und Intonationsreinheit einbüßt.

Erwähnt sei schließlich noch eine Aufnahme der sechs *Sonates progressives* (JV 99-104) und der *Variations sur un Air Norvégien* für Violine und Klavier (JV 61) mit Luigi Alberto Bianchi und Caroline Haffner (Dynamic CDS 149). Die CD schließt eine diskographische Lücke – die Ersteinspielung der Variationen ist seit längerer Zeit vergriffen. Zu empfehlen ist sie dennoch nicht; Intonationsmängel (besonders bei Doppelgriffen und schnelleren Passagen des Geigers, exemplarisch in Variation VI und IX) sowie die recht hölzerne Darbietung trüben

die Freude allzubald. Dem kann auch das noble Instrumentarium (eine Stradivari von 1716) nicht abhelfen.

Wir danken Herrn Felix Friedrich in Gößnitz sowie den Firmen Bella Musica Tonträger GmbH (Brühl), Disco-Center Classic (Kassel), East West Records GmbH (Hamburg), Edel Company (Hamburg), EMI Electrola GmbH (Köln), Polygram GmbH (Langenhagen), Sony Music Entertainment GmbH (Frankfurt/M.) und La Vergne Verlag & Musikproduktion GmbH (Darmstadt) für die Übersendung von Rezensionsexemplaren.

Seltene, "verborgene" Gänsbacher-Aufnahmen

Im Rahmen der Weber-Ausstellung in Darmstadt (vgl. S. 90) wurde auch an die Mitschüler Webers im Voglerschen Kompositions-Unterricht erinnert, etwa an den heute weithin vergessenen Johann Baptist Gänsbacher. Von seinen Zeitgenossen als Komponist durchaus geachtet, erlangte er 1823 die Stellung des Domkapellmeisters zu St. Stephan in Wien, die er bis zu seinem Tode 1844 innehatte. Dank des Engagements des Tiroler Landesmuseums Ferdinandeum und besonders von Manfred Schneider ist es nun möglich, sich eine größere Auswahl der Gänsbacherschen Kompositionen, die Weber und Meyerbeer außerordentlich schätzten, auch klanglich zu vergegenwärtigen. Für eine erste CD wurden zwischen Dezember 1993 und April 1994 Kammermusikwerke mit Klavier, Violine und/oder Violoncello eingespielt, darunter *Adagio e Variazioni per il Piano Forte e Violoncello* aus dem Jahre 1814, die, nachdrücklich unterstützt durch Weber, dessen Berliner Verleger Schlesinger in sein Verlagsprogramm aufnahm. Noch interessanter sind allerdings die zwei CD's mit Mitschnitten der *Andreas-Hofer-Gedächtniskonzerte* von 1994 und 1995. In den beiden Konzerten zur Erinnerung an den Tiroler Nationalhelden, geleitet von Josef Wetzinger, waren ausschließlich größer besetzte liturgische Kompositionen Gänsbachers zu hören, hatte dieser sich doch aktiv an den Tiroler Freiheitskämpfen von 1813 beteiligt und später auch für die Überführung der Gebeine Hofers nach Innsbruck eingesetzt. Zum Trauergottesdienst anlässlich der Beisetzung Hofers in der Innsbrucker Hofkirche 1823 erklang sein bereits 1811 komponiertes Requiem in Es. Dieses wohl bedeutendste Werk des Komponisten, das Weber zu größten Lobeshymnen veranlaßte, stand im Mittelpunkt des Konzertes von 1994, dort allerdings in der überarbeiteten Fassung von 1826. 1995 erklang u. a. die Messe Nr. 3 in B von 1808, über deren Aufführung in Mannheim 1810 Weber in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* begeistert berichtete. Auf einer vierten CD, dem Mitschnitt eines Serenaden-Konzertes, sind Gänsbachers Gelegenheitskompositionen für das häusliche Musizieren versammelt. Darunter fallen besonders die italienischen Canzonetten und Terzette von 1806 und 1808 auf, die möglicherweise Weber als Vorbilder für seine Canzonetten und Duette von 1811 dienten. Die Werke sind ebenso wie deren Einspielungen keineswegs spektakulär, überwiegend jedoch durchaus anspruchsvoll (in der kompositorischen Arbeit wie in der Interpretation) und ermöglichen erstmals die Begegnung mit einem breiteren Ausschnitt aus dem Schaffen des Weber-Freundes. Wer nun Interesse an den Aufnahmen bekommen hat, der wird allerdings vergeblich versuchen, sie über den Handel zu erhalten; er sollte sich statt dessen direkt an das Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum in Innsbruck wenden. Es bleibt zu hoffen, daß die Hofer-Gedächtniskonzerte der kommenden Jahre (1996 fand keines statt) die schöne Tradition weiterführen und uns weiterhin die Gelegenheit geben, vergessene Werke des Weber-Umfeldes kennenzulernen.