

EIN BEITRAG ZUR „BELEBUNG DES GESANGS“?

Thesen zur zeitgenössischen Auszierungspraxis am Beispiel von
„Leise, leise, fromme Weise“

von Georg Günther, Stuttgart

Im 19. Jahrhundert dürfte es wohl keine Oper gegeben haben, nach deren Uraufführung nicht bald zahlreiche kammermusikalische Bearbeitungen sowohl des ganzen Werkes als auch einzelner Nummern veröffentlicht worden wären: je erfolgreicher das Stück, desto umfangreicher und hinsichtlich der Besetzung um so vielfältiger die Arrangements, die in der „tonträgerlosen“ Zeit schließlich einen wichtigen Zweck, nämlich die Popularisierung der Novität, zu erfüllen hatten. Daß der *Freischütz* sich in dieser Hinsicht nach seiner Premiere am 18. Juni 1821 in Berlin rasch zu einem besonders geeigneten – weil wirtschaftlich einträglichem – Objekt für Bearbeitungen aller Art entwickelte, kann nicht überraschen; innerhalb eines Jahres war die Oper nicht nur über alle wichtigen Bühnen des deutschen Sprachraumes gegangen, sondern hatte auch bereits ihren internationalen Siegeszug angetreten. Die unzähligen, heute kaum noch vollständig dokumentierbaren Arrangements sind dementsprechend Legion¹.

Bisher interessierte sich die Musikwissenschaft für solche Bearbeitungen höchstens am Rande und allenfalls in Zusammenhang mit soziologischen Forschungen, da sich anhand von Untersuchungen dieses Repertoires Rückschlüsse auf die zeitgenössische musikalische Alltagskultur (hier besonders die bürgerliche Hausmusik) ziehen lassen. Ein musikhistorischer Wert im engeren Sinne wurde diesen Noten, die man bereits zu ihrer Zeit als *Versündigung am Kunstwerke*² oder schlicht als *Unfug* bezeichnete³, nicht zugebilligt; auch die Bibliotheken beschränkten sich in der Regel darauf, neben der Partitur lediglich noch Klavierauszüge zu sammeln⁴, und die Überlieferung von Arrangements ist dementsprechend dürftig.

¹ Auch die von Friedrich Wilhelm Jähns veröffentlichte umfangreiche Liste (*Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871, S. 303-306) oder die entsprechenden Musikalienverzeichnisse von Whistling oder Hofmeister dürften nur einen Teil der wirklichen Produktion von Bearbeitungen wiedergeben.

² Artikel *Arrangiren* in: *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, bearb. von Gustav Schilling, Bd. 1, Stuttgart 1835, S. 287

³ Artikel *Arrangiren* in: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, bearb. und hg. von Hermann Mendel, Bd. 1, Berlin 1870, S. 304. – Gerade Übertragungen ganzer Opern für zwei Violinen oder auch für zwei Flöten, ja sogar für etwas Schlimmeres werden hier angeprangert. Übrigens hat sich auch Weber selbst über die Bearbeitungssucht seiner Zeit lustig gemacht, wenn er in den unter dem Titel *Gedanken und Notizen zum Roman* (gemeint ist *Tonkünstler's Leben*) veröffentlichten Bruchstücken einen Musikkatalog der beliebtesten Arbeiten vorstellt; unter den fiktiven Titeln befindet sich nicht nur *Die Schöpfung für 1 Flöte*, sondern auch noch das Arrangement *Die Jahreszeiten, für 2 Flageoletten*, das in den Zusammenhang des vorliegenden Beitrags besonders gut paßt (zitiert nach: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, hg. von Georg Kaiser, Berlin 1908, S. 509).

⁴ Diese waren als wichtiges Arbeitsmittel zum Einstudieren und zum Kennenlernen von Bühnenwerken durchaus akzeptiert; außerdem muß man berücksichtigen, daß selbst ein so ungemein populäres Stück wie Joseph Weigl's *Die Schweizerfamilie* lediglich in dieser Form als Druck erschienen ist und von dem Werk nur wenige handschriftliche Partituren kursierten.

Anhand einer Bearbeitung für zwei Flöten von „Leise, leise, fromme Weise“, jener innigen, aus der Szene und Arie der Agathe herausgelösten Melodie (Nr. 8; Szene II/2), soll die Berechtigung zur grundsätzlichen Verurteilung in Zweifel gezogen und die Frage aufgeworfen werden, ob diese (meist gewiß zu Recht geringgeschätzten) Musikalien in einzelnen Fällen nicht möglicherweise sogar als Quellen zur Erforschung der damaligen Gesangspraxis dienen könnten.

Im Schwäbischen Landesmusikarchiv (Tübingen) werden zwei handschriftliche, 1830 angefertigte Stimmbücher mit insgesamt 54 Stücken für zwei Flöten aufbewahrt, die aus dem Pfarramt von Schwäbisch Gmünd stammen⁵; das hier dokumentierte Repertoire beinhaltet neben zahlreichen anonymen und weiteren, seinerzeit ebenfalls recht populären Stücken⁶ insgesamt sieben Nummern aus dem *Freischütz*⁷. Wahrscheinlich wurden die Noten nach einem zeitgenössischen Druck hergestellt, der allerdings bisher noch nicht nachgewiesen werden konnte⁸.

Bei vier Stücken handelt es sich um solistische Gesangsnummern aus dem *Freischütz*, und bei den Arrangements fallen einige melodische Abweichungen vom Original auf, die man aufgrund ihres hierfür zu unbedeutenden Charakters nicht einfach als virtuose Zutat und als bloße Referenz an den Flötisten abtun kann. Vielmehr ist zu vermuten, daß hier seinerzeit übliche Verzierungen der Sänger vorliegen, die den Instrumentalisten – und hier besonders den Laien, an die sich die vorliegenden Musikalien sicherlich richteten – nicht ohne weiteres geläufig waren (so hat der Arrangeur z. B. die Appoggiatura zu dem Wort „Beute“ in der Arie des Max „Durch die Wälder“, Szene I/4, ausnotiert). Am besten kann diese Vermutung anhand von „Leise, leise, fromme Weise“ dargestellt werden, da die getragene und in langen Notenwerten geführte Melodie dem Solisten am ehesten Anlaß zur Auszierung bieten könnte: *größere Zusätze* [an Verzierungen werden] *am häufigsten in Tonstücken von zärtlichem, gefälligem &c. Charakter in langsamer Bewegung, also vorzüglich im Adagio schicklich angebracht*⁹.

⁵ Signatur: T 08. – Das Primo- bzw. Secundo-Heft ist jeweils mit MDCCCXXX datiert, und der unbekannte Schreiber muß das umfangreiche Notenmaterial offensichtlich in kürzester Zeit angefertigt haben, da das Schriftbild auffallend homogen ist.

⁶ Darunter befinden sich einzelne Nummern aus dem *Donauweibchen* von Ferdinand Kauer oder aus *Maurer und Schlosser (Le maçon)* von Daniel-François-Esprit Auber. – Zur Darstellung der gesamten Sammlung vgl. Georg Günther, „Piessen aus dem Freyschütz“ – *Handschriftlich überlieferte Flötenduos aus dem Jahr 1830*, in: *musica instrumentalis*, Ausgabe 2, Nürnberg 1999, S. 121-133. Auf einen Bezug zur zeitgenössischen Gesangspraxis wurde hier zwar bereits hingewiesen, diese Hypothese jedoch nicht ausführlich diskutiert.

⁷ Im einzelnen sind vorhanden der *Bauern-Marsch*, die Arie des Max „Durch die Wälder“ (mit „Jetzt ist wohl ihr Fenster offen“ als 3. Nummer), „Leise, leise, fromme Weise“ aus der Szene der Agathe, die Cavatine „Und ob die Wolke sie verhülle“, der sog. *Jungfern-Chor* und der *Jägerchor*.

⁸ Das Repertoire dieser Sammlung deckt sich teilweise mit dem von entsprechenden Ausgaben aus dem Böhm-Verlag (Augsburg); in einer Verlagswerbung aus dem fraglichen Zeitraum auf dem Umschlag zu Joseph Ohnewalds *Passions Cantate auf den hl. Charfreitag* op. 13 (Augsburg; Böhm, PN 453; Ohnewalds Opus 14 ist 1832 bei Lotter ebenfalls in Augsburg erschienen) werden nicht nur Bearbeitungen für zwei Flöten aus Aubers *Le maçon* (hier mit deutschem Titel *Maurer und Schlosser*) sowie Lindpaintners Ballett *Danina oder Joko, der brasilianische Affe* genannt, sondern auch als Arrangeur C. Reichardt; sowohl die genannten Stücke als auch der bisher nicht näher identifizierbare Bearbeiter tauchen in den hier vorgestellten handschriftlichen Noten des Schwäbischen Landesmusikarchivs ebenso auf.

⁹ Artikel *Manier* in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften* (vgl. Anm. 2), Bd. 4, 1837, S. 518

Wie man dies aus zahlreichen Publikationen kennt, so wurde auch in der vorliegenden Sammlung nur der Abschnitt „Leise, leise, fromme Weise“ aus dem Gesamtzusammenhang der Szene herausgelöst¹⁰ und als Lied wiedergegeben (allerdings zur spieltechnischen Vereinfachung in die „flötengerechtere“ Tonart D-Dur transponiert)¹¹. In der „Gesangsstimme“ tauchen nun mehrfach Doppelschläge auf, die das Original zwar nicht kennt, sich aber sehr harmonisch in den gesamten Melodieverlauf einfügen und geradezu „sanglich“ wirken: *Unendlich Viel tragen sie [die „Maniren“] zur Verschönerung der Melodie bei; beleben den Gesang und machen ihn zusammenhängend; [...] geben den Tönen mehr Aus- und Nachdruck*¹².

Daß man in diesen Zusätzen nicht zwangsläufig nur eine Beigabe des Bearbeiters für die instrumentale Interpretation und die daraus resultierenden anderen spieltechnischen Möglichkeiten, sondern vielmehr ein Zeugnis sängerischer Gepflogenheiten der Zeit sehen kann, ließe sich mit den unterschiedlichen Notationstraditionen von Vokal- und Instrumentalmusik begründen; bei der Übertragung gesungener Passagen für ein Musikinstrument entsteht die Notwendigkeit, die dem Sänger selbstverständlichen und deshalb für diesen nicht ausdrücklich notierten Freiheiten (wie z. B. eben Verzierungen) dem hiermit nicht so vertrauten Instrumentalisten anzuzeigen.

¹⁰ Es fehlt also sowohl das einleitende als auch das zwischen die beiden Strophen eingeschobene Rezitativ.

¹¹ Auch einige andere Stücke wurden in für die Flöte „angenehmere“ Tonarten transponiert (z. B. liegt „Durch die Wälder“ – original in Es-Dur – hier in D-Dur vor).

¹² Artikel *Manier* (vgl. Anm. 9), S. 519

Bei der Überlegung, ob es sich bei den erwähnten Verzerrungen um die schriftliche Fixierung sängerischer Improvisation handelt, muß des weiteren berücksichtigt werden, daß man dieses Stück wahrscheinlich damals etwas langsamer als heute interpretiert hat. Gestützt wird diese Annahme durch die im Werkverzeichnis von Jähns hierzu genannte Metronomangabe (ein Achtel = M. M. 63)¹³, wenn diese auch sicherlich nicht exakt zu befolgen ist – Jähns war schließlich selbst Komponist und wußte sehr wohl, daß diese Hinweise allenfalls *nur grobe Mißgriffe* verhüten konnten¹⁴; auch die zeitliche Distanz zwischen der von Weber geleiteten Uraufführung und der Erarbeitung des Werkverzeichnisses (1871 veröffentlicht) kann nicht unbeachtet bleiben¹⁵. Jedoch spricht zum einen die Gewissenhaftigkeit, mit der Jähns vorgegangen ist, für seine Integrität; zum anderen hat er immerhin die Sängerin der ersten Agathe ausdrücklich als Zeugin benannt, wodurch die Authentizität seiner Angaben gestützt wird.¹⁶

„Meine [...] *Metronomisierungen* dürften um deswillen zuverlässig erscheinen, als sie sich dem dahin gehenden Urtheile maassgebender Persönlichkeiten eng anschliessen, z. B. dem der Frau C. Seidler¹⁷ in Berlin, welche die »Agathe« unter W.[eber] in Berlin einstudirte und diese Parthie bis 1837 daselbst 91mal gesungen hat; meinerseits fussen sie auf unauslöschlichen Eindrücken, empfangen durch vielmaliges Hören dieser Oper zur Zeit ihrer allerersten Aufführungen in Berlin: die ersten 3 Male unter W.[eber]’s eigner Direction, dann lange Jahre daselbst unter d e r der königl. Kapellmeister Seidel und Schneider¹⁸, und zwar in genauem Anschluss an die ihnen 1821 durch W.[eber] vorgeführten Tempi. Rücksichtlich eben des »Freischütz«, von dessen vielen damaligen

¹³ Friedrich Wilhelm Jähns, a. a. O., S. 299. – Meines Wissens hat sich erst Nikolaus Harnoncourt mit den hier dokumentierten Tempofixierungen auseinandergesetzt (s. S. 50 im Booklet zur Gesamteinspielung des *Freischütz* bei Teldec, 1995).

¹⁴ Darauf hatte Weber in seinem Aufsatz *Metronomische Bezeichnungen zur Oper „Euryanthe“ nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmaße* (in: *Sämtliche Schriften*, a. a. O., S. 225) hingewiesen. Dennoch vergab der Komponist gerade hier sehr detaillierte Metronomangaben.

¹⁵ Begonnen hatte Jähns mit der Arbeit wahrscheinlich nach 1862, da er sich im Vorwort auf das in diesem Jahr erstmals erschienene *Chronologisch-thematische Verzeichniss der sämtlichen Tonwerke Mozart’s* von Ludwig Ritter von Köchel bezieht (vgl. Friedrich Wilhelm Jähns, a. a. O., S. 9). Die Angabe vom Arbeitsbeginn im Jahr 1836 im Personenartikel *Jähns* von Wilhelm Virneisel (in: *MGG*, Bd. 6, Kassel u. a. 1957, Sp. 1660) ist falsch; vgl. dazu auch Jähns Aussagen im Vorwort zu seinen Werkverzeichnis-Nachträgen *Weberiana* 8 (1999), S. 53.

¹⁶ Friedrich Wilhelm Jähns, a. a. O., S. 319

¹⁷ Caroline Seidler, geb. Wranitzki (1790-1872), verheiratet mit dem königl. Concertmeister der Opernkapelle zu Berlin, Carl August Seidler, seit 1816 in Berlin (im folgenden Jahr festes Engagement als königl. Hofopernsängerin), dort bis 1838 tätig: Sie sang als eine der bedeutendsten Sängerinnen der ersten Sopranpartien und hatte ein sehr reiches Repertoire, darunter die Agathe im *Freischütz* von der ersten Vorstellung dieser Oper bis 1836 (Lebensdaten nach: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Register-Bd., konzipiert und zusammengestellt von Uwe Steffen, München 1997, S. 655; weitere Angaben vgl. *Musikalisches Conversations-Lexikon*, a. a. O., Bd. 9, 1878, S. 210)

¹⁸ Friedrich Ludwig Seidel (1765-1831), seit 1808 Musikdirektor, ab 1822 Kapellmeister in Berlin; Georg Abraham Schneider (1770-1839), 1820 bis 1838 Kapellmeister der Hofoper zu Berlin; Angaben nach: *Musikalisches Conversations-Lexikon*, a. a. O., Bd. 9, S. 209 bzw. S. 138

Vorstellungen ich kaum eine versäumt habe, kann ich mit nahezu voller Sicherheit einsehen für die Uebereinstimmung meiner obigen Metronomisierung mit den von W.[eber] selbst damals genommenen Tempi, von denen man leider jetzt auf vielen Bühnen in so auffallender und das Werk beeinträchtigender Weise abweicht.“

Auch im *Freischütz* selbst befindet sich übrigens eine Stelle, deren Notation wahrscheinlich auf die jeweils eigene Aufführungspraxis von Vokal- bzw. Instrumentalmusik zurückzuführen ist. In der Cavatine „Und ob die Wolke sie verhülle“ (III. Akt, 2. Szene) trägt zunächst das Solo-Violoncello die Melodie vor, die von Agathe erst in Takt 7 (mit Auftakt) wiederholt wird; das Instrumentalvorspiel endet in T. 6 auf einem Halbschluß, dessen Quartvorhalt mit einem Vorschlag hinausgezögert wird. An der Parallelstelle des Vokalparts (T. 10) fehlt eine vergleichbare Auszierung des Sekundschrilles, und es stellt sich die Frage, ob nicht auch hier die Sängerin die gleiche oder eine ähnliche Floskel einzufügen habe:

The image shows two musical staves. The top staff is for Violoncello solo, starting at T. 5. It shows a melodic line with a circled note. The bottom staff is for Agathe, starting at T. 9. It shows a similar melodic line with a circled note and the label 'Verzierung?' above it. The lyrics 'Son - ne bleibt am Him - mels - zelt' are written below the vocal staff.

Bedauerlicherweise reichen die Tonaufzeichnungen nicht weit genug zurück, um anhand historischer Klangdokumente hier zu weiteren Erkenntnissen zu gelangen¹⁹. Im Unterschied zum Gesangsstil der italienischen Oper aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (z. B. bei Verdi), der in seinen letzten direkten Ausläufern noch auf Tonträgern festgehalten werden konnte²⁰, besteht zur deutschen Romantik keine direkte Traditionslinie, und man ist hier auf Spekulationen angewiesen. Daß damals sicherlich nicht alles exakt so gesungen worden ist, wie es notiert war, scheint mir gewiß zu sein – Interpretationsfreiheiten bestanden (und bestehen) immer.

Eine Klärung des Problems ist mit dem vorgestellten Einzelbeispiel sicherlich nicht endgültig möglich, aber vielleicht könnte die Beschäftigung mit zeitgenössischen Instrumentalbearbeitungen weitere diesbezügliche Resultate mit sich bringen. Die hierbei ggf. gewonnenen Erkenntnisse haben natürlich ihrerseits auch nur Vorschlagscharakter, da die *Individualität des Sängers* [...] die *eigentliche unwillkürliche Farbengeberin jeder Rolle* ist²¹. Auf die Grenzen schriftlicher Fixierung von Musik und ihrer adäquaten Interpretation hat bereits Weber selbst hingewiesen: *Für alles dies haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel. Diese liegen allein in der fühlenden Menschenbrust* [...] ²².

¹⁹ Ein frühes Tondokument des im vorliegenden Beitrag angesprochenen Stückes stellt z. B. die Aufnahme mit Lotte Lehmann aus der Zeit um 1916/17 dar (Matrix: 1229M 1106M, Polydor, Cat: 72904; veröffentlicht auf der CD: *Lotte Lehmann in Opera*, vol. 1: 1916-1921, Nimbus records bei Naxos, 1996); sie kommt der Tempovorgabe von Jähns sehr nahe, ohne allerdings irgendwelche auszierende Floskeln zu verwenden. Man vergleiche im Unterschied hierzu z. B. die Einspielung von 1973 unter der Leitung von Carlos Kleiber mit Gundula Janowitz als Agathe mit einem wesentlich zügigeren Tempo (Deutsche Grammophon); erst die Neuaufnahme mit Luba Orgonasova und Nikolaus Harnoncourt am Pult (vgl. Anm. 13) bringt das Stück – gleichfalls ohne Verzierungen – wieder in deutlich langsamerem Tempo.

²⁰ Es soll in diesem Zusammenhang nur an die Aufnahmen mit Francesco Tamagno, dem ersten Otello in Verdis gleichnamiger Oper, hingewiesen werden.

²¹ C. M. von Weber, *Metronomische Bezeichnungen ...*, a. a. O., S. 223

²² a. a. O., S. 225