

Das Waldmädchen von Carl Maria von Weber

Notizen zum Petersburger Aufführungsmaterial
von Natalja Gubkina, St. Petersburg

Im November 1800 wurde Carl Maria von Webers Jugendoper *Das Waldmädchen* im sächsischen Freiberg uraufgeführt. Bis vor kurzem nahm man an, daß diese Oper fast vollständig verlorengegangen sei. Der Autorin des vorliegenden Artikels gelang es jedoch, die Notenmanuskripte dieses Werkes (Partitur und Orchesterstimmen) in der Zentralen Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters aufzufinden, wo sie viele Jahre, von Musikern und Musikhistorikern unbeachtet, aufbewahrt wurden¹.

Wie konnten sie so lange unentdeckt bleiben? Dafür scheint es mehrere Gründe zu geben. Schon in den Anfängen der Erforschung des Weberschen Œuvre – im Rahmen der ersten Versuche von Friedrich Wilhelm Jähns und später Hans-Joachim Moser², ein Verzeichnis bzw. eine Gesamtausgabe seiner musikalischen Werke zu erarbeiten – blieb die Suche nach dem *Waldmädchen* erfolglos. Die Resultate dieser Nachforschungen, noch im 19. Jahrhundert mehrfach in der Literatur wiedergegeben, ließen den Verlust der Oper als sicher gelten. Deshalb hielten nachfolgende Musikhistoriker die Möglichkeit, daß der Notentext des Weberschen Werkes erhalten geblieben sein könnte, für wenig wahrscheinlich, und auch am Ausgang des 20. Jahrhunderts kam es niemandem in den Sinn, von neuem Nachforschungen nach dem verloren geglaubten Werk anzustellen.

Ein weiterer Grund, warum das *Waldmädchen* in Vergessenheit geriet, ist darin zu sehen, daß sein Verschwinden aus dem Nachlaß des Komponisten als natürlicher Vorgang gelten mußte: Weber hat das Jugendwerk später zu einer neuen Oper umgearbeitet – heute allgemein bekannt als *Silvana*. Es liegt also nahe anzunehmen, daß der Komponist die Handschrift seines frühen Werkes selbst vernichtet hat. Als indirekter Beweis dieser Hypothese mag das scherzhafte Urteil Webers dienen, *junge Hunde und erste Opern sollte man am besten ertränken*³.

Schließlich blieben wichtige Tatsachen der „Biographie“ des *Waldmädchens*, die besonders mit Rußland verbunden waren, lange im dunkeln. Das betrifft nicht nur seine Petersburger Aufführung im Jahre 1804, sondern vor allem die Lebensumstände seines Librettisten, des bedeutenden böhmischen Schauspielers, Regisseurs und Schriftstellers Karl Ritter von Steinsberg (1757-1806), dessen Wirken einerseits mit dem Leben des jungen Carl Maria von Weber, andererseits mit der Geschichte des Petersburger und des Moskauer Deutschen Theaters in Verbindung stand⁴. Diese unterschiedlichen deut-

¹ Die erste Mitteilung über die Petersburger Manuskripte wurde veröffentlicht in: Natalia Gubkina, *Carl Maria von Webers „Waldmädchen“. Ein wiedergefundenes Jugendwerk*, in: *Mf*, Jg. 53 (2000), S. 57-59.

² Friedrich Wilhelm Jähns, *Carl Maria von Weber in seinen Werken*, Berlin 1871, S. 413-416; Carl Maria von Weber, *Musikalische Werke. Erste kritische Gesamtausgabe unter Leitung von Hans Joachim Moser*, Augsburg u. Köln 1926, Bd. II/1 *Das stumme Waldmädchen (Bruchstücke)* [...] eingeleitet und revidiert von Alfred Lorenz, im folgenden zitiert als AGA (Alte Gesamtausgabe), S. VII-XI, XVI-XVIII, 1-12.

³ John Warrack, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Hamburg 1972, S. 36.

⁴ Auf die Möglichkeit, daß der Librettist des *Waldmädchens*, der in allen Enzyklopädien als ein gewisser Karl Ritter von Steinsberg geführt wird, und das Mitglied der Petersburger deutschen Schauspieltruppe Karl von Steinsberg, Begründer und Direktor des Moskauer Deutschen Theaters, identisch sein könnten, verwies erstmals Ernst Stöckl, in: *Musikgeschichte der Rußlanddeutschen*, Dülmen 1993, S. 110-111, Anm. 220 (*Die*

schen und russischen Traditionslinien galt es miteinander zu verknüpfen. Einen Beitrag dazu leisten die Untersuchungen der Autorin zum Deutschen Musiktheater in Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts. Im Rahmen dieser Forschungsarbeit wurde die Geschichte der Petersburger deutschen Theatertruppe rekonstruiert, wurden die Biographien ihrer bedeutendsten Mitglieder erschlossen, Angaben über das Musikrepertoire gesammelt und Informationen über Veröffentlichungen und Handschriften deutscher Bühnenmusiken, die in der russischen Hauptstadt zur Aufführung gelangten, systematisiert⁵. Im Verlauf dieser Arbeiten kamen auch die vergessenen Handschriften des *Waldmädchens* zum Vorschein.

Abgesehen davon, daß zur Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Oper *Das Waldmädchen* sowie zum Schicksal ihrer Partitur Unklarheiten bestehen, kann man heute immerhin einige Details der Überlieferung klären und die Frage beantworten, wie die Partitur des *Waldmädchens* nach Petersburg kam. Nach jetzigem Kenntnisstand stellt sich die Geschichte dieser Weberschen Oper und ihrer Petersburger Handschrift folgendermaßen dar:

Der dreizehnjährige angehende Pianist und Komponist Carl Maria von Weber reiste zusammen mit seinem Vater, dem Theaterunternehmer Franz Anton von Weber, durch verschiedene deutsche und österreichische Städte. Franz Anton, ein ruhmstüchtiger Abenteurer, der aus seinem begabten Sprößling ein Wunderkind nach dem Vorbild Mozarts machen wollte, tat alles für dessen Entwicklung und Bildung, indem er ihn mit den besten zeitgenössischen Musikern bekannt machte und ihm ausgezeichnete Lehrer verschaffte, darunter Michael Haydn und später den zu seiner Zeit berühmten Organisten, Komponisten und Theoretiker Georg Joseph Vogler.

Der junge Weber, der bereits mehrere Klavierstücke geschrieben hatte, unternahm damals den Versuch, ein Werk für das Musiktheater zu komponieren. Seine erste Oper *Die Macht der Liebe und des Weins* (1798) ist jedoch bekanntlich unter ungeklärten Umständen verbrannt⁶. Erfolgreicher erwies sich dagegen sein zweiter Versuch auf diesem Gebiet.

Während einer Reise im Jahre 1800, die in das nicht weit von Dresden gelegene Freiberg führte, kamen die Webers mit dem Theaterdirektor Karl von Steinsberg in Kontakt⁷. In der Literatur wird dieser als außergewöhnliche Persönlichkeit geschildert⁸.

Musik der Deutschen im Osten Mitteleuropas, Bd. 5). – Karl von Steinsberg ist nicht zu verwechseln mit dem 1811 in Königsberg verstorbenen Theaterdirektor Karl Steinberg.

⁵ Vgl. Natalia Gubkina, *Nemeckij muzykal'nyj teatr v St.-Peterburge v pervoj treti XIX veka* [Deutsches Musiktheater in St.-Petersburg im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg, Verlag Dmitri Bulanin, 2001 (im Druck); vgl. auch Natalia Gubkina, *Deutsches Musiktheater in St. Petersburg am Anfang des 19. Jahrhunderts*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz*, H. 4, Chemnitz 1999, S. 95 ff.

⁶ Robert Musiol, *Weberiana*. 1. Ein verbrannter Schrank, in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 33, Nr. 1-4 u. 6 (2., 9., 16., 23. Januar u. 6. Februar 1879), S. 2-3, 10-11, 19-20, 26-27 u. 43.

⁷ Zu einer ersten Begegnung war es lt. Max Maria von Weber bereits 1799 auf einer Durchreise in Karlsbad gekommen, vgl. Max Maria von Weber, *Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild*, Bd. 1, Leipzig 1864, S. 50 f.

⁸ Sein vollständiger Name ist: Karl Franz Guolfinger Ritter von Steinsberg, vgl. Constant von Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Bd. 38, Wien 1879, S. 152-159; Hans Giebisch, Gustav Gugitz, *Bibliographisches Literaturlexikon Österreichs von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Wien 1963, S. 400 u. a.

Er besaß eine theologische Ausbildung, entschied sich aber für die Theaterlaufbahn. Als die Webers mit Steinsberg zusammentrafen, war dieser als herausragender Komiker, Sänger, Regisseur, Publizist und Herausgeber des Prager Wochenblatts *Predigtenkritik* bekannt. Auch machte er sich als Theaterdirektor in Prag, später dann in Karlsbad⁹, Leitmeritz, Augsburg, Amsterdam ebenso einen Namen wie schließlich als Autor zahlreicher dramatischer Werke¹⁰.

Steinsberg schuf auch jenes Libretto, das Weber in kürzester Frist in Musik setzte. Unter dem Titel *Das Waldmädchen* gelangte die Oper durch Steinsbergs Truppe am 24. November 1800 in Freiberg zur Aufführung. Bei dieser Vorstellung sang der Librettist, der über eine gute Stimme verfügte, die Tenorpartie des Haupthelden, des Prinzen Sigmund! Im selben Jahr wurde das Werk – diesmal unter dem Titel *Das stumme Waldmädchen* – mit Erfolg in Chemnitz aufgeführt, später in Prag ins Tschechische übersetzt. Schließlich ist es in den Jahren 1804/05 in Wien unter dem Titel *Das Mädchen im Spessarter Wald* mehr als 10 mal gegeben worden¹¹. In Rußland wurde Webers Oper 1804 von der Petersburger deutschen Truppe unter ihrem ursprünglichen Namen aufgeführt. Dies bestätigt auch die Partitur, die sich, wie bereits erwähnt, in der Zentralen Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters erhalten hat.

Bekanntlich bedauerte Weber später, daß das *Waldmädchen* eine so große Verbreitung gefunden hat¹². Dennoch dürften die *Waldmädchen*-Thematik sowie einige damit verbundene musikalische Ideen die schöpferische Phantasie des Komponisten weiterhin beschäftigt haben – vielleicht, weil Weber die Umsetzung eines so interessanten Sujets in seinem Frühwerk für unvollkommen, für nicht zu Ende geführt hielt. So verwundert es nicht, daß er sich zehn Jahre später wieder dem Stoff zuwandte. Die ursprüngliche Textvorlage nutzend, verfaßte der Schriftsteller Franz Karl Hiemer ein neues Libretto. In das Werk fanden auch musikalische Gedanken aus dem *Waldmädchen* ihren Eingang, die somit einem breiten Publikum als Musik der dreiaktigen romantischen Oper *Silvana*, deren Uraufführung 1810 in Frankfurt am Main stattfand, bekannt wurden. Möglicherweise wurde nach dieser Neufassung das Originalmanuskript des *Waldmädchens* vernichtet. Erhalten blieben nur zwei unvollständige Nummern des Autographs: Fragmente zur Arie der Mathilde (Nr. 16) und zum Terzett Mathilde, Arlander und Krips (Nr. 17), die in Partitur von Alfred Lorenz veröffentlicht wurden¹³. Bis vor kurzem hielt man diese zwei Nummern fälschlich für die einzig erhaltene Musik aus dem Jugendwerk Webers. Die Bewahrung und „Wiedergeburt“ des *Waldmädchens* verdanken wir seinem Librettisten, dem Schriftsteller Karl von Steinsberg.

Schon bald nach der Freiburger Uraufführung des *Waldmädchens* trennten sich die Wege beider Autoren für immer: Die Webers kehrten nach Salzburg zurück¹⁴, und das

⁹ Die Karlsbader deutsche Schauspieler-Gesellschaft spielte im Herbst 1800 u. a. in Freiberg und Chemnitz.

¹⁰ Zu den bekanntesten zählen sein Drama *Libussa*, *Herzogin in Böhmen*, die Komödie *Die Theatergarderobe* und das Pamphlet *Der 42jährige Affe*.

¹¹ Angaben zu Aufführungen des *Waldmädchens* finden sich in einer Reihe von Untersuchungen zum Schaffen C. M. v. Webers, vgl. Jähns, a. a. O., S. 413-416; Julius Kapp, *Carl Maria von Weber. Eine Biographie*, Berlin 1944, S. 28-29; 278-279; Hans Schnoor, *Weber. Gestalt und Schöpfung*, Dresden 1953, S. 55-56; Warrack, a. a. O., S. 34-36 u. a.

¹² Vgl. Georg Kaiser (Hg.), *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe*, Berlin u. Leipzig 1908, S. 4.

¹³ Vgl. AGA, S. 1-12.

¹⁴ Vgl. Kaiser, a. a. O., S. 5.

weitere Schicksal Steinsbergs blieb mit Rußland verbunden. Im November 1802 reiste dieser auf Einladung des Direktors des Petersburger Deutschen Privattheaters, Joseph Miré, in die russische Hauptstadt. Offenbar hatte Steinsberg neben eigenen Theaterstücken, die später im Petersburger Deutschen Theater aufgeführt wurden, ein handschriftliches, vermutlich schon in Freiberg angefertigtes Manuskript des *Waldmädchens* mitgebracht, in der Absicht, die Oper in Petersburg durch deutsche Akteure aufführen zu lassen. Tatsächlich gelangte Webers Oper im Februar 1804¹⁵ zum Benefiz des Sängers Johann Hübsch erstmals auf der Bühne des Deutschen Theaters im Kušelevschen Hause zur Aufführung. Über die Petersburger Premiere des *Waldmädchens* berichtet die in Rußland erscheinende deutsche Zeitschrift *Nordisches Archiv*, allerdings nur in einer beiläufigen Erwähnung ohne Hinweis auf die Namen der Autoren des Werkes: *Das Waldmädchen zum Benefiz des Hrn. Hübsch ist sehr fade befunden*¹⁶. Webers Behauptung, das *Waldmädchen* wäre in Petersburg mit Beifall gesehen worden¹⁷, wird dadurch widerlegt. So ist die Bekanntschaft des Petersburger, insbesondere seines deutschsprachigen Publikums, mit dem Schaffen des in Rußland noch unbekannten jungen Weber insgesamt unbemerkt verlaufen.

Ganz anders war es hingegen im Falle von Steinsberg. Dessen Persönlichkeit erregte sofort die allgemeine Aufmerksamkeit des gebildeten hauptstädtischen Publikums, das zweifellos sein „vielseitiges und ausgezeichnetes Talent“ schätzte. Ein lebendiges Bild des Schauspielers ist festgehalten in den „Aufzeichnungen“ eines Moskauer Studenten, des späteren Petersburger Beamten, leidenschaftlichen Theaterbesuchers und „Chronisten“ der deutschen Theatertruppe Stepan Petrovič Žicharev¹⁸. Žicharev, der Steinsberg in Moskau kennengelernt und mit ihm oft über Literatur, Musik und Theater diskutiert hatte, empfand bald große Sympathie und Zuneigung zu diesem klugen und vielseitig begabten Menschen. In seinen Erinnerungen widmete er ihm viele begeisterte Worte. Bezugnehmend auf die adlige Herkunft des Schauspielers, schrieb er: „den berühmten Karl Steinsberg [...] kann man, ungeachtet seines Titels als Freiherr und seines Malteser Kreuzes, als großartigen Schauspieler in allen Rollen bezeichnen [...] den tragischen, dramatischen und komischen, als einen Schauspieler von Berufung [...]“¹⁹.

Die größte Anerkennung des Petersburger Publikums erfuhr Steinsberg jedoch als Komiker. Žicharev beschrieb den Eindruck, den Steinsberg in der Rolle des *Schneider Kakadu* in Wenzel Müllers Singspiel *Die Schwestern von Prag* gemacht hatte: „Was für eine Figur und was für ein Kostüm! Was für eine Mimik! Welche Fröhlichkeit und Begeisterung!“²⁰. „Steinsberg war darin der größte Meister und brachte uns [...] zum Totlachen. Es genügte, daß er sein Gesicht verzog, den Unterkiefer hob, die Augen zusammenkniff, und man hielt ihn für einen alten Mann“²¹. Žicharev betont als präziser Kenner der dramatischen Kunst die Fähigkeit des Improvisierens als besonderes Cha-

¹⁵ Das genaue Datum der Petersburger Erstaufführung des *Waldmädchens* ist nicht bekannt.

¹⁶ *Nordisches Archiv*, Bd. 2, Petersburg 1804, S. 62.

¹⁷ Vgl. Kaiser, a. a. O., S. 4.

¹⁸ Vgl. Stepan Petrovič Žicharev, *Zapiski sovremennika* [Aufzeichnungen eines Zeitgenossen], 2 Bde., Leningrad 1989, Bd. 1, S. 38-41, 52, 61, 67 u. a.; Bd. 2, S. 7, 26, 29-30 u. a.

¹⁹ Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 1, S. 38; Bd. 2, S. 309.

²⁰ Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 29.

²¹ Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 26.

rakteristikum im Spiel dieses Schauspielers²². An Steinsberg als Regisseur hob er sowohl die organisatorische Begabung als auch sein philosophisches Denken hervor²³. Gleichzeitig registrierte der Chronist „die bemerkenswerte Eigenschaft, Begabung in Menschen zu erkennen, sie für seine Ziele zu begeistern und sie gleichzeitig zu veranlassen, sich zu lieben und zu achten [...]“²⁴.

Als Steinsberg nach Rußland kam, war er schon 45 Jahre alt. In der Truppe des Petersburger Deutschen Theaters besaß er zweifellos große Autorität. Seine künstlerische Erfahrung, Professionalität und seine menschlichen Qualitäten hatten großen Einfluß auf die talentierten jungen Künstler und auf die schöpferische Atmosphäre am Theater insgesamt. Gegen Ende des Jahres 1805 trieb der Theaterunternehmer Miré, wie viele Besitzer privater Theatergesellschaften nur um den eigenen Geldbeutel besorgt, das Unternehmen in den Ruin und verweigerte den Schauspielern die Gagenzahlung. Daraufhin begab sich die gesamte musikalische Elite der Truppe einschließlich des berühmten Sängers, Komponisten und Dirigenten Sigismund Neukomm, Freund und Schüler Joseph Haydns, sowie die Schauspieler Friedrich Brückl, Friedrich Hunnius und die jugendliche Primadonna des Deutschen Theaters Maria von Stein, spätere Gebhardt, nach Moskau, wo Steinsberg bereits ein eigenes Deutsches Theater gegründet hatte. Er erkrankte jedoch schon nach einem Jahr schwer und verstarb kurze Zeit später.

Leider wissen wir nicht, was aus Steinsbergs Privatbibliothek geworden ist, ob sich darin die heute wiedergefundene Partitur des *Waldmädchens* befand und ob Steinsberg sie mit nach Moskau genommen hatte. Es existiert jedoch ein Dokument, das belegt, daß die Oper 1824 in die Hände von Adolf Stein gelangte, einem hochgeachteten Sänger der Petersburger deutschen Truppe. Ein in die Orchesterstimmen eingelegter Notizzettel besagt: „Die Oper Das Waldmädchen empfangen. 28^{te} April 1824. Adolf Stein“.

Dem in der Notiz angegebenen Datum kommt symbolische Bedeutung zu, denn das Jahr 1824 wurde in Rußland tatsächlich zu einem Weber-Jahr²⁵. Am 4./16. Januar²⁶ wurde im Petersburger Deutschen Theater zum erstenmal in Rußland Pius Alexander Wolffs Schauspiel *Preciosa* mit Webers Musik gegeben²⁷, und am 7./19. Januar fand auf der deutschen Bühne die denkwürdige Premiere des *Freischütz* statt²⁸, die den Boden

²² Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 29-30.

²³ „Unwillkürlich erinnert man sich an Steinsberg: bei all seinem Talent hat er nie Wert gelegt auf heroische Szenen aus der alten Geschichte, noch auf gehobene Komödien. ‚Das ist nicht unsere Ebene‘, pflegte er zu sagen, ‚unsere Sache ist es, auf der Erde zu bleiben und nicht in der Luft zu fliegen.‘ [...]“, vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 2, S. 123.

²⁴ Vgl. Žicharev, a. a. O., Bd. 1, S. 38.

²⁵ Zu Aufführungen in Petersburg vgl. die Theaterzettel der Petersburger Aufführungen für das Jahr 1824, Rossijskij gosudarstvennyj istoričeskij archiv (RGIA) (Russ. histor. Staatsarchiv), fond 497, opis' 4, delo 3015; fond 497, opis' 15, delo 97.

²⁶ Erste Angabe nach dem damals in Rußland geltenden julianischen, zweite nach dem gregorianischen Kalender.

²⁷ Theaterzettel: „*Preciosa*. Romantisches Schauspiel in 4 Aufz., mit Chören und Balletten, Dichtung von Pius Alexis Wolf. Musik von Carl Maria von Weber (Componist des *Freyschütz*). Ballette sind von Herr August. Das Costum der Zigeuner ist zu diesem Stücke neu verfertigt“; RGIA, fond 497, opis' 15, delo 97, S. 36.

²⁸ Theaterzettel der 2. Aufführung (12./24. Januar): „*Der Freyschütz*. Romantische Oper in drey Aufzügen, mit Chören und Maschinerien von Friedrich Kind; Musik von Carl Maria von Weber“; RGIA, fond 497, opis' 15, delo 97, S. 37.

bereitete für zahlreiche Aufführungen an der deutschen, russischen²⁹ und sogar französischen³⁰ Bühne Petersburgs und später auch Moskaus³¹. 1824 lernte man also Weber in Rußland richtig kennen und lieben. Vermutlich hatte Stein von der Existenz des *Waldmädchens* erfahren und sich das Material erbeten (aus Moskau?), da er sich durch die große Popularität Webers einen finanziellen Erfolg versprach. Zu einer Aufführung des *Waldmädchens* scheint es nicht gekommen zu sein, zumindest verfügen wir über keinerlei Informationen. Stattdessen gelangte am Tage des Benefiz, am 27. November / 9. Dezember 1824 auf der Bühne des Petersburger Deutschen Theaters Webers *Silvana* zur Erstaufführung!³²

Das Aufführungsmaterial des *Waldmädchens*, das heute in der Zentralen Musikbibliothek des St. Petersburger Mariinski-Theaters aufbewahrt wird, ist vor allem als historische Quelle von Interesse: es überliefert den verloren geglaubten Text des Weberschen Frühwerkes und vermittelt wichtige Informationen zur Entwicklung des jungen Komponisten. Aus diesem Grunde verdienen die aufgefundenen Dokumente eine besonders genaue Beschreibung.

Das handschriftliche Material zum *Waldmädchen* besteht aus der Partitur mit deutschem Text und den Orchesterstimmen.

Bei der Partitur handelt es sich um eine zweibändige Handschrift im Querformat (21,5 x 27,5 cm). Ohne die Ouvertüre umfaßt sie 21 Nummern. Der erste Band (382 Seiten) ist in einen blauen Pappeinband eingebunden und enthält die Ouvertüre und den ersten Akt (Nr. 1-11); der zweite Band (214 Seiten), in einem hellblauen Pappeinband, enthält den zweiten Akt (Nr. 12-21)³³.

Das Titelblatt des ersten Bandes der Partitur lautet: *Das Wald Mädchen / Eine / Komische Oper / in / Zwey Aufzügen / von / Ritter von Steinsberg / in Musik gesetzt / von / Carl Marie von Weber*. Die Partitur ist mit 1801 datiert (das Datum steht auf dem vorderen Deckel unter der Bezeichnung der Oper).

Auf dem Notentext der ersten Takte der Ouvertüre (S. 3) in der Mitte der rechten Seitenhälfte befindet sich der runde violette Stempel der Zentralen Musikbibliothek der Kaiserlichen Theater: In seiner Mitte das Wappen der Direktion der Kaiserlichen

²⁹ Erstaufführung am 12. Mai 1824, St. Petersburg, Bol'soj Teatr, Theaterzettel: „V pol'su kapel'mejstera Kavosa. Volšebnyj strel'ok (Der Freyschütz). Romantičeskaja opera v 3ch dejstvijach s prinadležaščimi k nej chorami, poljotami, mašinami, prevraščenijami i velikolepnym spektaklem, perevedjonaja s Nemetskogo R. M. Zotovym, Musyka soč. g. Webera, novye dekoracii g. Sabata, novye kostjumi g. Babini“ [Zum Besten des Herrn Kapellmeisters Cavo. Der Zauberschütz. Romantische Oper in drei Aufzügen, mit den dazugehörigen Chören, Flugwerken, Maschinerien, Verwandlungen und prachtvollen Spektakeln, übersetzt aus dem Deutschen von R(afail) M. Zotov, Musik von Herrn Weber, die neuen Dekorationen sind von Herrn Sabath, die neuen Kostüme von Herrn Babini]; RGIA, fond 497, opis' 4, delo 3015.

³⁰ Dort eine Parodie, Erstaufführung am 3. September 1824, St. Petersburg, Malyj Teatr, Theaterzettel: „Freyschutz Français ou le diable pour rire (imitation Burlesque de Freyschutz Allemand). Nouvelle folie-vaudeville heroi-comique, en trois actes a grand spectacle, ornée de métamorphoses, danse, marche etc. du Théâtre des Variétés, musique de divers auteurs“; RGIA, fond 497, opis' 4, delo 3015.

³¹ Erstaufführung in russischer Übersetzung von R. M. Zotov am 18. Juli 1825; vgl. Alfred Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, 3. revidierte Auflage, London 1978, Sp. 676.

³² Theaterzettel: „Zum besten des Herrn Stein. Silvana. Neue Große heroisch-komische Oper in drey Aufzügen, mit Chören, Märschen und Maschienerien, von J. [!] K. Hiemer; Musik von Carl Maria von Weber (Componist der allgemein beliebten Oper: Der Freyschütz)“; RGIA, fond 497, opis' 4, delo 3015.

³³ Zu den Incipits aller Nummern der Oper vgl. den Anhang S. 46ff.

Theater (eine Lyra, umkränzt mit der Kaiserkrone und wehenden Bändern, unten umwunden mit einem Lorbeerkrantz), umlaufend in Großbuchstaben oben: „ЦЕНТР. МУЗЫК. БИБЛИОТЕКА“ (Zentrale Musikbibliothek), unten: „ИМПЕРАТОРСКИХЪ ТЕАТРОВЪ“ (der Kaiserlichen Theater). Im zweiten Band, der kein Titelblatt hat und gleich mit der Nr. 12 beginnt, befindet sich der gleiche Stempel auf der ersten Seite oberhalb der Seitenmitte.

Die Partitur ist in sehr gutem Erhaltungszustand, abgesehen von geringfügigen Randbeschädigungen. Ausschließlich auf den letzten 10-15 Blättern des ersten Bandes sind Schäden im Notentext erkennbar; vermutlich hat die Tinte durch eintretende Feuchtigkeit auf die gegenüberliegenden Seiten abgefärbt (geringfügig auf S. 355-370, stärker auf S. 372-382), ohne daß der Notentext unlesbar geworden ist.

Verschollen bleibt nach wie vor der Dialogtext. Die Partitur enthält ausschließlich die gesungenen Texte, die keine erschöpfende Vorstellung vom Inhalt des Werkes vermitteln. Auch das Personal der Oper ist nur unvollständig angegeben, aus der Partitur erschließen sich lediglich die Gesangspartien. Ergänzungen bringt allerdings der in der alten Gesamtausgabe abgedruckte Theaterzettel³⁴: Fürst *Arbänder*³⁵, *Mathilde* (seine Tochter), *Printz Sigmund von Mathusien*, Fürst *Hertor* (in AGA *Hartor*), Ritter *Wensky*, *Kunigunde* (Mathildens Kammerfrau), *Konrad Wizlingo* (Fürst Hartors Stallmeister; auch *Wirzlingo*, *Wizlinger*, in AGA: *Witzlingo*), *Krips* (Prinz Sigmunds Jagdknappe; in AGA: *Kriepps*), *Jäger* und *Volk*. Angaben zum Beziehungsgeflecht der handelnden Personen untereinander fehlen. Außer den hier genannten Personen und Statisten, wie *Geharnischte Ritter*, *Jäger*, *Damen beym Turnier und Fackeltanz*, *Viele Knappen und Reisige* sind auf dem Theaterzettel auch zwei wichtige „nicht singende“ Personen erwähnt: *Rechter*, ein *Waldmann*, und *Silvana*, das *Waldmädchen*. Letztgenannte, die Hauptheldin der Oper, erscheint laut Partitur in der Oper entweder indirekt (indem andere Personen sie erwähnen), oder auf der Bühne mit pantomimischen Bewegungen (in den Anmerkungen heißt es „sie tanzt“) oder durch die Instrumentierung (die Figur der *Silvana* wird besonders durch die Oboe charakterisiert). Aus der Partitur geht auch nicht hervor, ob *Silvana* das Schweigegelöbniß bricht, ob sie spricht oder „stumm“ bleibt. Diese Frage muß vorläufig ungeklärt bleiben.

Neben der Wiedergabe des Notentextes und der gesungenen Texte enthält die Partitur Informationen zur Werkgeschichte. Aufgrund der Titelfassung, die der Freiburger Uraufführung entspricht, und der Datierung auf dem Deckel (1801) kann man annehmen, daß wir es mit der frühesten, d. h. der Freiberg-Chemnitzer Fassung der Oper zu tun haben, die *Steinsberg* offensichtlich nach *Petersburg* gebracht hatte³⁶. (Auch der dargestellte Überlieferungsweg der Handschrift spricht dafür.) Die Partitur enthält Zusätze sowie Korrekturspuren in einigen Nummern, wir haben es demnach nicht mit einer unberührten Reinschrift, sondern mit einem Arbeitsexemplar zu tun. Allerdings ist der Haupttext des Manuskripts von einer Hand mit gleicher Tinte geschrieben, im Schreibprozeß wechselnd in dunklerer oder hellerer Farbe. Der Schreiber konnte bislang noch nicht ermittelt werden. Ebenso bleibt vorläufig ungeklärt, wo, durch wen und wann die Korrekturen eingefügt wurden.

³⁴ Vgl. AGA, S. VIII.

³⁵ Die hier kursiv aufgeführten Personenbezeichnungen entstammen der Partitur und werden orthographisch getreu wiedergegeben.

³⁶ In welcher Fassung *Webers* Oper in *Wien* aufgeführt wurde, wird man wohl nicht klären können.

Zur Rekonstruktion der Werkgeschichte sind genauere Untersuchungen zum Papier, der Paginierung sowie zu den Korrekturschichten erforderlich. In der Partitur fanden insgesamt fünf verschiedene Papiersorten Verwendung.

Typ 1: Der überwiegende Teil des ersten Bandes – die ersten 300 gezählten Seiten des Notentextes (150 Blätter, einschließlich Titelblatt³⁷), die die Ouvertüre, die Nr. 1-4 und 6-10 (!) sowie zwei Abschnitte des Finales des I. Akts (Nr. 11) umfassen, – sind auf starkem, leicht vergilbtem Papier mit offener (poröser) Oberflächenstruktur geschrieben, mit vertikal verlaufenden Stegen (Stegabstand 2,75 cm, 10 Stege in einem Blatt) und Wasserzeichen mit Abbildungen einer Lilie, etwa 8,5 cm lang und bis 4 cm breit (Abb. 1), und der Gegenmarke „SK“ bzw. einer Ligatur aus „S“ und „T“ mit „K“, 2,5 bis 3,0 cm hoch (Abb. 2a und 2b), wobei jeweils nur der obere oder untere Teil am Blattrand zu erkennen ist.

Typ 2: Der Notentext der folgenden 26 Seiten (S. 301-326), der Teile des Finale I (Nr. 11) umfaßt, ist auf starkem Papier dunklerer Gelbfärbung notiert, in dem Stege und Wasserzeichen nicht zu erkennen sind.

Typ 3: Der Notentext der letzten 56 Seiten des 1. Bandes (S. 327-382), der die letzten sechs Abschnitte des Finales des I. Akts einschließt, ist auf dunklerem Papier gleicher Stärke wie auch Typ 1 geschrieben, aber mit horizontalen Stegen (Stegabstand 2,75cm, 8 Stege in einem Blatt), Wasserzeichen sind nicht zu erkennen.

Eine höchst bemerkenswerte Besonderheit des 1. Bandes der Partitur besteht darin, daß bei der Paginierung die Nr. 5 (Aria Krips) nicht berücksichtigt wurde. Sie befindet sich im ersten Band als spätere Einlage zwischen den S. 132 und 133 (zwischen Nr. 4 und Nr. 6) und hat einen Umfang von 4 unpaginierten Blättern. Folglich umfaßt der erste Band insgesamt nicht 382 Seiten (wie die Paginierung ausweist), sondern faktisch 390 Seiten. Dem Papier nach zu urteilen (Typ 3), auf dem die erwähnte Aria des Krips notiert wurde, ist sie vermutlich gleichzeitig mit den letzten Abschnitten des Finales des I. Akts entstanden (bzw. abgeschrieben worden) oder war dafür vorgesehen. Mehr noch, allem Anschein nach waren am Anfang für den I. Akt nicht 11 sondern 12 Nummern geplant. Dabei wurden die jetzt in der Partitur befindlichen Nr. 8-11 als Nr. 9-12 gezählt, wie Korrekturen in der Numerierung bezeugen (Nr. 9 wurde in Nr. 8 korrigiert, Nr. 10 in Nr. 9, Nr. 11 in Nr. 10 und Nr. 12 in Nr. 11). Nicht auszuschließen ist, daß die Korrektur auf einer Auslassung beruht, es kann sich aber auch um einen reinen Schreibfehler handeln. Unklar ist, warum die Nr. 5, die auch dem Papiertyp nach (Typ 3) von ihrem Umfeld (Typ 1) abweicht, in der Paginierung unberücksichtigt blieb, obgleich bei der Numerierung der beiden folgenden Nummern keine Korrekturen erkennbar sind.

Im ersten Band sind noch weitere, wenn auch geringfügige Benutzungsspuren erkennbar, die vermutlich auf Einstudierung bzw. Aufführung zurückzuführen sind. Insbesondere auf S. 139 (innerhalb von Nr. 6, Prinz „Holdes Mädchen der Natur“) befindet sich ein Knick an der oberen Seitenecke. Einen ähnlichen Knick sehen wir auch auf S. 302 (Abschnitt *Maestoso* aus dem Finale des I. Akts Nr. 11). Auf der gleichen Seite, ganz am Beginn des *Maestoso*, sind in den beiden Anfangstakten die ganztaktigen Pausen mit Bleistift umrahmt. Schließlich ist auf S. 308 zu Beginn des Melodrama im

³⁷ Die Seitenzählung im ersten Band beginnt direkt mit dem Titelblatt (in der rechten oberen Ecke ist mit Tinte die Ziffer 1 eingetragen). Danach wurde die Paginierung des ersten Bandes bis S. 72 mit Bleistift vorgenommen, mit Ausnahme der S. 3, 17-19, 21, 23-24; Fortsetzung (einschließlich des zweiten Bandes) mit Tinte.

Finale des I. Akts (Partie des Wensky „Frieden gebiethe ich dem Volke“) mit Bleistift ziemlich groß, aber undeutlich das Wort *Frieden* eingetragen.

Im zweiten Band der Partitur werden überwiegend zwei Papiertypen verwendet. Nr. 12 (vom Beginn des Bandes bis S. 16), Nr. 17 (S. 125-154) und die Nr. 20-21 (der Schluß der Oper: S. 175-214) sind auf Papier des Typs 1 notiert.

Für die letzten Seiten der Nr. 12 bis einschließlich Nr. 16 (S. 17-62, 65-74, 77-124, zu den fehlenden Seiten s. u.) und die Nr. 18-19 (S. 155-174) wurde ein neuer Papiertyp (Typ 4) verwendet – ein dünneres und glänzendes, mit horizontalen Stegen (Stegabstand 2,45 cm, 8 Stege in einem Blatt) und undeutlichen Wasserzeichen, deren Motive sich nicht eindeutig bestimmen lassen.

Der zweite Band der Partitur des *Waldmädchens* trägt – ebenso wie der erste – Spuren späterer Überarbeitungen: Umstellungen musikalischer Teile und Umarbeitungen des musikalischen Materials innerhalb der Nummern, was seinen Niederschlag u. a. in der Korrektur der Seitenzählung gefunden hat. Die auf den ersten Blick zahlreichen Verbesserungen des Notentextes und die Korrektur der Paginierung im zweiten Band hängen offenbar mit der Änderung der Konzeption des gesamten Akts zusammen. Die ursprüngliche Abfolge „Duetto – Zwischen-Musik – Aria – Duetto – Marcia – Aria – Aria – Terzetto – Fackel-Tanz – Schlußchor“, die eine gleichmäßige Verteilung von Solo-, Ensemble- und Instrumental-Nummern auf den gesamten Akt mit der klassischen Steigerung zum Finale hin (Terzetto – Fackel-Tanz – Schlußchor) vorsah, ist verändert worden. Der Block mit zwei Nummern, die jetzt als Nr. 18 (Duetto Krips, Kunigunde „So komm du mein Liebchen“) und 19 (Marcia) erscheinen, wurde aus dem zentralen Teil des Akts (Nr. 15-16) in den Schlußteil versetzt, wodurch der Akt eine geschlossener, konzentrische Konstruktion erhielt. Im Zentrum des Akts befinden sich die Nummern, die einer der Hauptdarstellerinnen, Mathilde, gewidmet sind (Nr. 16 Recitativo con Aria und Nr. 17 Terzetto Mathilde, Arbänder, Krips). Um diese gruppieren sich Solo- und Ensemble-Nummern, die mit Krips zusammenhängen (Nr. 15 Aria Krips und Nr. 18 Duetto Krips, Kunigunde), ferner die optisch effektvollen Nummern (Nr. 13 Zwischen-Musik und Nr. 19-20 Marcia und Fackel-Tanz), und schließlich als Rahmen die Ensemble-Nummern mit Nebenrollen (Nr. 12 Duetto Hertor, Wizlinger) sowie mit Chor (Nr. 21 Schlußchor).

Von der Umstellung des Blocks „Duetto-Marcia“ zeugt die Paginierung dieser Opernummern: ursprünglich waren diese 10 Blätter der Oper gezählt als S. 77-96. Später wurde diese Paginierung durch dreifaches Ausstreichen verworfen und daneben die neue eingetragen – von S. 155 bis 174. Es wird deutlich, daß neben den Nummern 17, 20-21, die auf Papier des Typs 1 (mit vertikalen Stegen) notiert sind, die Nummern 18 und 19 – auf glänzendem Papier des Typs 4 (mit horizontalen Stegen) – wie ein Einschub aussehen.

Allem Anschein nach haben die oben beschriebenen Umstellungen auch andere Veränderungen in der Partitur nach sich gezogen, insbesondere die grundlegende Umarbeitung der Aria des Prinzen „Sprich o Mädchen – liebst Du mich ebenso als wie ich Dich?“ (Nr. 14), die die S. 44-78 des zweiten Bandes umfaßt und offensichtlich den lyrischen Kulminationspunkt der Oper darstellt – die Liebeserklärung des Prinzen an die stumme Silvana. Zwei später eingeklebte Blätter in dieser Nummer lenken besondere Aufmerksamkeit auf sich: die S. 63/64 und – was besonders bemerkenswert ist – die S. 75/76, denen ursprünglich der mit S. 77-96 paginierte Komplex „Duetto-Marcia“

folgte, der später jedoch an eine andere Position im II. Akt verlegt wurde. Die eingeklebten Blätter haben ein kleineres, unterschiedliches Format. Das erste – 20,3 (20,8) x 26,5 cm, das zweite – 21,2 x 27,2 (27,6) cm. Ihr Papier (Typ 5) – im Unterschied zum glänzenden Papier dieses Partiturteils (Typ 4) starkes, mit vertikalen Stegen in unregelmäßigen Abständen (Wasserzeichen sind nicht zu erkennen) – kommt an keiner anderen Stelle der Partitur vor. Sie ersetzen zwei herausgetrennte Blätter (im für die Partitur üblichen Format), die bis auf schmale, sorgfältig beschnittene Ränder nahe der Bindung herausgeschnitten wurden; auf diese Ränder sind die neuen Blätter aufgeklebt.

Interessant ist, daß die Arie des Prinzen (Nr. 14) auf den S. 62-76 wesentliche Kürzungen erfahren hat, die offenbar ihrerseits Umarbeitungen des Notentextes nach sich zogen – insbesondere auf den S. 62 und 74. Sie finden sich in der Partitur als angeheftete Zettel auf dem ursprünglichen Text, geschrieben auf leicht gelblichem, sehr gut erhaltenem Papier mit fast schwarzer Tinte, in einer völlig anderen Handschrift, und sind mit vier Stecknadeln verschiedener Länge (von 2,6 bis 3,3 cm) befestigt. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, die früheren und die neuen Textfragmente zu vergleichen. Die Wiedergabe der Korrekturen ermöglicht gegenwärtig, da der Notentext der Arie noch nicht allgemein zugänglich ist, keine weiterführenden Aussagen zur Werkgeschichte. Trotzdem werden beide Passagen in ihrer ursprünglichen und in der überarbeiteten Form an dieser Stelle vorgestellt, da sie zu einem späteren Zeitpunkt, nach Veröffentlichung des Werks, in Kenntnis des allgemeinen Kontextes möglicherweise interessante Besonderheiten des Schaffensprozesses des jungen Weber offenbaren.

Die erste Korrektur (auf S. 62) ersetzt den letzten von vier Takten dieser Seite (Takt 99 der Arie des Prinzen). Zum Vergleich der alte und der neue Notentext.

Notenbeispiel 1a (alter Text): Notenbeispiel 1b (neuer Text)

The image displays a musical score for T. 99, comparing the original version (left) with a revised version (right). The instruments listed on the left are Oboi, Corni in C, Fagotti, Vl. 1, Vl. 2, Vla., Prinz, and Basso. The lyrics are 'Mei - ne Won - ne' and 'Komm an mei - ne Brust'. The score is written in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The original version (left) shows a more complex melodic line for the Oboi and a more active bass line for the Basso. The revised version (right) shows a simplified melodic line for the Oboi and a more active bass line for the Basso. The lyrics are also revised: 'Mei - ne Won - ne' is replaced by 'Komm an mei - ne Brust'.

Die zweite (auf S. 74) ersetzt den dritten von fünf Takten der Seite (übrigens im analogen Abschnitt der Arie) und erweitert ihn auf drei Takte. Das bei der Änderung benutzte Papier enthält das Fragment eines Wasserzeichens, möglicherweise der untere Teil eines Wappenschilds. Hier der alte und der neue Notentext zum Vergleich:

Notenbeispiel 2a (alter Text): Notenbeispiel 2b (neuer Text):

The musical score is presented in two columns, labeled 'T. 156' and 'T. 156-158'. The instruments listed on the left are Oboi, Corni in C, Fagotti, Vl. 1, Vl. 2, Vla., Printz, and Basso. The Prince's part (Printz) includes the lyrics: 'mei - ne Won - ne' and 'komman mei- ne Brust komman mei - - ne Brust'. The score shows the musical notation for each instrument, with the Prince's part having lyrics underneath. The first version (T. 156) is on the left, and the second version (T. 156-158) is on the right. The Prince's part includes the lyrics: 'mei - ne Won - ne' and 'komman mei- ne Brust komman mei - - ne Brust'.

Charakteristisch ist, daß auch später, nach vollzogenem Austausch, eine wichtige Passage der Arie des Prinzen (Nr. 14) Kürzungen unterworfen war, wovon verschiedene Vermerke im Text zeugen. So sind die Seiten 63/64 und 68/69, die identische Abschnitte des Notentextes wiedergeben, sowie S. 74 teilweise, 75 vollständig und 76 teilweise mit der gleichen schwarzen Tinte „kreuzweise“ durchgestrichen, zusätzlich sind die Seiten 65-68 oben und unten durch Stecknadeln (am äußeren Rand) zusammengeheftet. D. h. die beiden eingeklebten Änderungen sind in die späteren Kürzungen eingeschlossen.

Zahlreiche Änderungen an der Arie des Prinzen (Nr. 14) sind allem Anschein nach durch die Kompliziertheit der Aufgabe selbst hervorgerufen: im Grunde genommen handelt es sich bei dieser Nummer um ein Duett des Prinzen mit Silvana, der der Part der Oboe zugeordnet ist. Mit musikalischen Mitteln wird der Dialog eines verliebten jungen Menschen gestaltet, der das Herz eines „stummen“ Mädchens anfleht und versucht, aus dessen Mimik und Gesten seine Gefühle zu erraten. Gerade an solchen Episoden zeigt sich der kommende Musikdramatiker Weber, der bereits Erinnerungsmotivische Elemente in seine Konzeption einbezieht.

Die Petersburger Partitur des *Waldmädchens* gestattet im Zusammenhang mit den Orchesterstimmen eine genaue Vorstellung von der Besetzung des Weberschen Orchesters und von Prioritäten, die der junge Komponist auf dem Gebiet der Instrumentierung setzte.

Das handschriftliche Orchestermaterial ist ebenfalls in gutem Zustand überliefert. Auf festem blauem Papier geschrieben, besteht es aus einem Konvolut von zwanzig broschierten Stimmen mit ergänzenden Einlageblättern:

- *Violino Primo Nr. 1*: Titelblatt, 74 S., Einlage 2 S. (Nr. 15), Einlage einschl. Titel 4 S. (Aria Nr. 9½)³⁸;
- *Violino Primo Nr. 2*: Titelblatt, 70 S., Einlage 2 S. (Nr. 15), Einlage 2 S. (Aria Nr. 9);
- *Violino Secondo Nr. 1*: Titel, 74 S., drei Einlagen zu je 2 S.;
- *Violino Secondo Nr. 2*: Titel, 74 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Viole*: Titel, 62 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Violoncello – Basso Nr. 1*: Titel, 62 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Basso Nr. 2*: Titel, 60 S., zwei Einlagen zu je 2 S.;
- *Flauto Primo*: Titel, 34 S., Einlage 2 S. (mit Vermerk *Aria*);
- *Flauto Secondo*: Titel, 30 S., Einlage 2 S. (mit Vermerk *Aria*) und Einlage einschl. Titel 3 S. (Nr. 13);
- *Oboe Primo*: Titel, 52 S., Einlage 1 S. (mit Vermerk *Aria*);
- *Oboe Secondo*: Titel, 50 S., Einlage 1 S. (mit Vermerk *Aria*);
- *Clarinetto Primo*: Titel, 3 S. (ohne Einlage);
- *Clarinetto Secondo*: Titel, 3 S., Einlage 1 S.;
- *Fagotti*: Titel, 46 S. (ohne Einlage);
- *Corno Primo*: Titel, 50 S., zwei Einlagen zu je 1 S. und eine einschl. Titel 3 S. (*in E*, Nr. 4);
- *Corno Secondo*: Titel, 50 S., Einlage einschl. Titel 3 S. und Einlage 1 S.;
- *Clarino Primo*: Titel, 30 S. (ohne Einlage);
- *Clarino Secondo*: Titel, 30 S. (ohne Einlage);
- *Timpano*: Titel, 28 S., Einlage 1 S.
- *Tamburo*: Part ohne Titel 3 S., Einlage mit dem Part *Bifferi* [recte *Piffari*] 3 S.

Die Bindemappe mit den Orchesterstimmen enthält ferner ein mit Bindfaden verschnürtes Konvolut von 9 Einzelblättern mit Fragmenten verschiedener Parte aus dem Finale der Oper (*Violino Primo*, *Violino Secondo*, *Viola*, *Flauti*, *Basso*, *Fagotti*, *Corni* u. a.). Im Orchestermaterial fehlen ausschließlich die Stimmen der Piccoloflöte und des Triangels, die in der Partitur in der Zwischen-Musik Nr. 13 (*Andante*) vorkommen. Beide Parte sind dort im Violin-Schlüssel notiert, der Triangel auf den Tonhöhen a^1 und d^2 .

Schon am Umfang jedes Orchesterparts als auch an der Instrumentierung der Partitur kann man den Bedeutungsgrad der verschiedenen Orchestergruppen ablesen. So ist offensichtlich, daß der Komponist neben den Violinen der Holz- und Blechbläsergruppe eine überaus wichtige Rolle einräumt. Besonders deutlich tritt dies in der solistischen Funktion der Oboe zutage (Nr. 9 Quartetto Mathilde, Kunigunde, Hektor, Wizlingo; Nr. 20 Fackel-Tanz; Aria Mathilde im Finale Nr. 11 u. a.), die auch als personengebundene Klangfarbe des stummen Waldmädchens (z. B. in der Nr. 14 Aria Prinz) hervortritt. Außerdem erklingt die Oboe häufig im Duett oder im Wechselspiel mit Trompete, Klarinette oder Flöten, oder sie verdoppelt die Melodie in Verbindung mit Violinen und anderen Instrumenten (Nr. 2 Aria Krips; Nr. 5 Aria Krips; Nr. 18

³⁸ Allem Anschein nach ist die Arie der Kunigunde (Nr. 8 Aria Kunigunde „Wer Weiber hüten will“) gemeint, die von Weber ursprünglich als Nr. 9 gedacht war.

Duetto Krips, Kunigunde). Klar hervortretend ist die melodische Funktion der Trompete (Solo Clarini ex D im Finale Nr. 11) bzw. der Piccoloflöte (Solo Flauto piccolo in der Zwischen-Musik Nr. 13) herausgearbeitet. Ebenso tritt bereits in dieser frühen Oper Webers farbenreich der „Wald“-Klang der Hörner in Erscheinung, einschließlich ihres typischen Horngangs (im Jägerchor aus der Introduction Nr. 1; Marcia Nr. 3; Prinz mit Chor der Jäger Nr. 6 u. a.). Erwähnt sei, daß diese Klangfarbe mehr oder weniger deutlich in jeder (!) Nummer der Oper (mit Ausnahme von Nr. 2) vorkommt. Die Fagotte verwendet Weber hier häufiger traditionell als Baß, allerdings ist gerade dem Fagott das *Adagio*-Thema in der Ouvertüre zugeteilt, das auch in der Zwischen-Musik (Nr. 13) erklingt.

Umstellungen und Korrekturen innerhalb der Partitur, wie sie sich durch den Wechsel der Papiertypen, Besonderheiten der Paginierung, Korrekturen der Numerierung sowie Einfügungen und Einlagen darstellen, zeugen ebenso wie Eintragungen in den Orchesterstimmen davon, daß Webers Oper innerhalb ihrer Aufführungsgeschichte offenbar mehrfach Umarbeitungen unterworfen war. Als sich Weber mit dem Schriftsteller Hiemer zehn Jahre später erneut dem Stoff vom „stummen“ Waldmädchen zuwandte, unternahm er nichts anderes, als den nochmaligen Versuch, seine Jugendideen umzusetzen, sie zu vervollkommen. Das ist freilich nicht ungewöhnlich, vielmehr war es an den Theatern des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gängige Praxis, Werke nach den Erfordernissen der jeweiligen Bühne und dem Geschmack des Publikums umzuarbeiten, d. h. eine Neuinterpretation populärer Sujets vorzunehmen bzw. Bühnenwerke durch Einschübe oder den Austausch von Musiknummern zu verändern.

Dabei muß allerdings betont werden: wenn die *Silvana* in literarischer Hinsicht tatsächlich eine Umarbeitung des Steinsberg-Textes des *Waldmädchens* darstellt, so ist sie nach musikalischen Gesichtspunkten ein vollkommen eigenständiges, sich selbst genügendes Werk, das sich von seiner Vorlage unterscheidet. Dank der Petersburger Partitur kann man mit Sicherheit die Behauptung des Weber-Freundes Heinrich Joseph Baermann widerlegen, daß *Weber das Waldmädchen später in Silvana umgetauft habe*³⁹.

Eine vergleichende Untersuchung der beiden Opern mit gleichem Sujet – *Waldmädchen* und *Silvana* – ist zweifellos von großem Interesse und dürfte ein interessantes Licht auf die Entwicklung und Dynamik des Weberschen Schaffensprozesses in seiner frühen Periode werfen. Die Arbeit in dieser Richtung ist jedoch bis jetzt durch den äußerst begrenzten Zugang zur wiederaufgefundenen Partitur des *Waldmädchens* erschwert. Offensichtlich ist allerdings, daß diese beiden Bühnenwerke unmittelbar mit der Ästhetik des Wiener Singspiels an der Grenze des 18. zum 19. Jahrhundert verbunden sind – insbesondere mit dem Genre des Volksmärchens mit Gesang. Die in jenen Jahren sehr populären Wiener Märchen-Singspiele über Nymphen, Waldmädchen und ähnliche Gestalten, die nach der damals herrschenden Mode z. B. von Ferdinand Kauer und Wenzel Müller auf Texte des Dramaturgen Karl Friedrich Hensler geschaffen wurden, geben sowohl in der Besetzung der handelnden Personen als auch in Stereotypen der Handlungsführung deutliche Einflüsse zu erkennen.

³⁹ Vgl. hierzu: Eveline Bartlitz, *Ich habe das Schicksal stets lange Briefe zu schreiben ... Der Brief-Nachlaß von Friedrich Wilhelm Jähns in der Staatsbibliothek zu Berlin – PK*, in: *Weberiana*, 8 (1999), S. 16.

Einen besonders engen und anschaulichen Zusammenhang entdeckt man bei dem Singspiel *Das Waldweibchen* von Hensler und Kauer, einer Fortsetzung ihres legendären *Donauweibchens*. Das Libretto dieser Oper findet sich unter den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien. Sein Titelblatt lautet: „Das Waldweibchen. Erster Teil. Ein romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang in drey Aufzügen, als Seitenstück vom Donauweibchen. Nach einer Sage der österreichischen Vorzeit für die k. k. Priv. Marinellische Schaubühne, von Karl Friedrich Hensler. Die Musik ist von Herrn Ferdinand Kauer, Musik-Direktor. Wien, gedruckt bey Mathias Andreas Schmidt, k. K. Hofbuchdrucker. 1800“. Die Besetzung der handelnden Personen ist typisch für Henslersche Märchen von Wassernymphen. Besondere Aufmerksamkeit verdienen jedoch die ähnlichen Umstände: der mit der Weber-Oper weitgehend übereinstimmende Titel (*Das Waldweibchen*), das Erscheinungsjahr des Librettos, das mit dem Entstehungsjahr und der Freiburger Uraufführung von Webers *Waldmädchen* (1800) zusammenfällt, und noch eine weitere symptomatische Übereinstimmung: der Name einer der Waldnymphen, die im Wiener Wald wohnte, lautete – Silvana ...

Angesichts dieser ersten Betrachtungen kann man den musikhistorischen Stellenwert des *Waldmädchens* noch nicht abschließend beurteilen, zweifellos darf das Werk jedoch nur im Kontext der zeitgenössischen Ästhetik und im Vergleich mit den seinerzeit modischen Strömungen der Theaterkunst gewertet werden. Wenn dieses Jugendwerk einerseits ganz besonders der reichen Wiener Singspieltradition verpflichtet scheint, so muß man es doch gleichzeitig im Vergleich mit Webers späteren Bühnenwerken betrachten. Auf der Suche nach einem persönlichen Ausdruck tastet sich der knapp Vierzehnjährige überwiegend intuitiv vor; die Ergebnisse sind noch unausgereift. Aber bereits im *Waldmädchen* begegnet uns das romantische Empfinden eines genialen Jünglings, erstaunliche Vorahnungen der späteren charakteristischen Musiksprache werden geweckt, wenn auch verbunden mit Unsicherheiten und Zweifeln. Die Wiederentdeckung dieses verloren geglaubten Opernwerkes kann für das Verständnis der schöpferischen Entwicklung des ersten Klassikers der deutschen Nationaloper interessante Korrekturen erbringen. Diese Fragestellung bleibt jedoch späteren Untersuchungen vorbehalten.

(Übersetzung: Dagmar Beck)

Anhang

Incipits

(Alle Incipits geben, wenn nicht anders bezeichnet, die Violine(n), ggf. + Oboe, wieder.)

Overtura

Adagio



T. 7 Fagott



Violine I



Atto Primo

Nr. 1 Introduction, Choro Jäger

Allegro



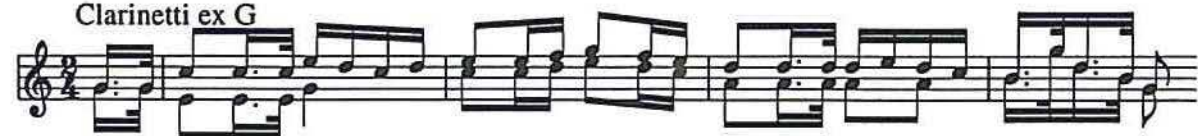
Nr. 2 Aria, Krips

Allegro maestoso



Nr. 3 Marcia

Clarineti ex G



Nr. 4 *Duetto*, Printz, Krips

Moderato

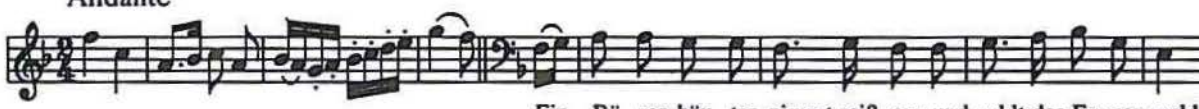
Printz



Nimm dei-ne Pfeil und geh hi-nein, bring mir das Mäd-chen raus

Nr. 5 *Aria*, Krips

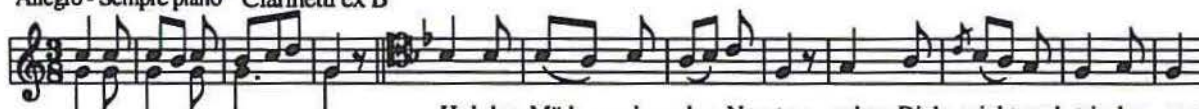
Andante



Ein Bä-ren-häu-ter nimmt reiß-aus und zahlt das Fer-sen-geld

Nr. 6 Printz, Chor der Jäger

Allegro - Sempre piano Clarinetti ex B



Hol-des Mäd-chen der Na-tur scheu Dich nicht und trin-ke nur

Nr. 7 *Aria*, Arbänder

Allegro maestoso



Hand-le stets nach mei-nem Wil-len dies be-fiehlt der Va-ter dir

Nr. 8 *Aria*, Kunigunde

Andante



Wer Wei-ber hü-ten will, der muß gar früh auf-stehn

Nr. 9 *Quartetto*, Mathilde, Kunigunde, Hertor, Wirlingo

Vivace

Mathilde



Ist es mög-lich dass ichs glau-be ist es Her-tor den ich seh

Nr. 10 *Duetto*, Wirlingo, Krips

Vivace

Krips

Wirlingo



Ha nun bin ich des-pa-rad nur ge-mach Herr Ka-me-rad

Nr. 11 *Finale. Aria*, Mathilde

Oboi Amoruso Solo

Hör o Him - mel, hör die Kla - gen

Atto Secondo

Nr. 12 *Duetto*, Hertor, Wizlingo

Allegro

Schreck-lich tobt der Stür-me sau - Ben, ängst-lich ist des Don-ners Brau - Ben

Nr. 13 *Zwischen Musik*.

Fagotti Andante

Ich will durch mein gan-zes Le-ben ihn er - fül - len, mei - nen Schwur

Nr. 14 *Aria*, Printz

Andantino - Sempre dolce

Sprich o Mäd-chen, liebst du mich e-ben-so als wie ich Dich?

Nr. 15 *Aria*, Krips

Moderato

Die Lieb ist blind, izz seh' ichs ein, hat nicht ein Gran Ver-stand

Nr. 16 *Recitativo con Aria*, Mathilde

Ich will durch mein gan-zes Le-ben ihn er - fül - len, mei - nen Schwur

Nr. 17 *Terzetto*, Mathilde, Arbänder, Krips

Allegro vivace

Die-se Frech-heit, die - ser Trug, die-se Schand-that, die - se Lug

Nr. 18 *Duetto*, Krips, Kunigunde

Allegretto

So komm du mein Lieb-chen, o komm denn mein Schatz, und ge - be dem Krips-gen ein zärt- li - chen Schmatz

Nr. 19 *Marcia*

Clarinetti in C

Nr. 20 *Der Fakel-Tanz*

Larghetto

Nr. 21 *Schlußchor*

Allegro

Heil dem Ed - len E - he - paar, Won - ne, Se - gen, Glück be - glei(te)

Wasserzeichen

Abb. 1

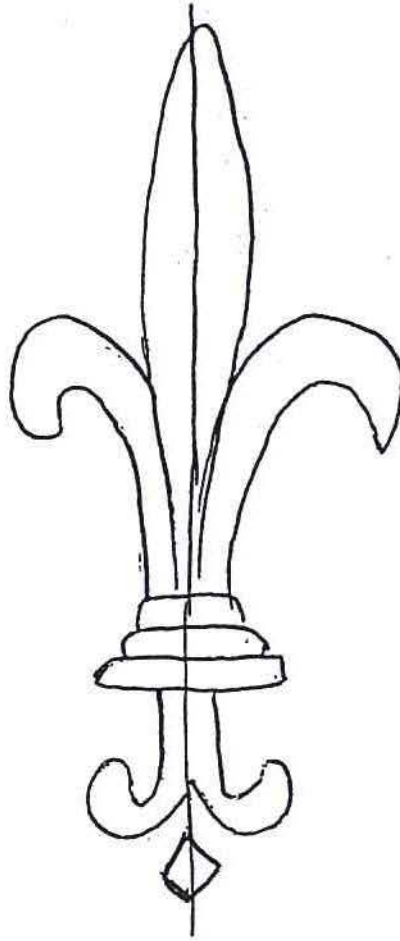


Abb. 2a

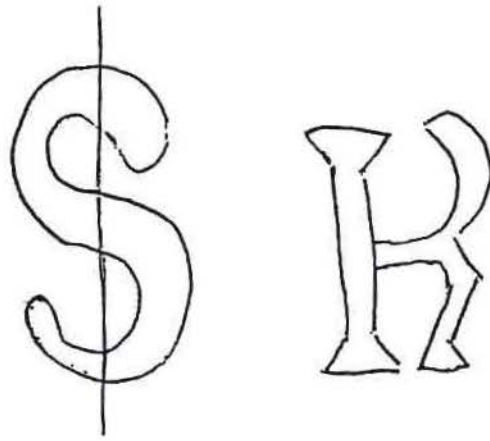
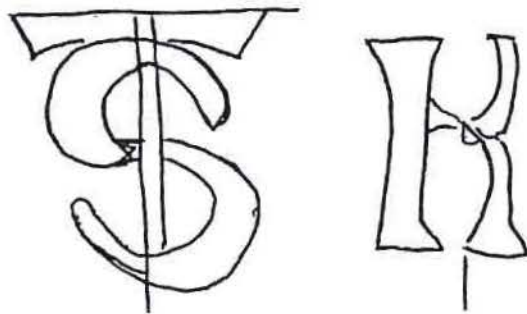


Abb. 2b





Dresdner Bank Kulturjahr

Wir fördern Kunst ohne
Einflußnahme auf Programm
oder Vortrag. Denn Kunst muß
frei sein und bleiben.
Erleben Sie und genießen Sie
Musik, Malerei, Literatur und
Theater, vereint unter dem Dach
„Dresdner Bank Kulturjahr“

Für Kultur haben wir viel übrig.



Dresdner Bank
Die Beraterbank