

## Neuerscheinungen

*Carl Maria von Weber (1786-1826). Klarinettenquintett. Fassung für Klarinette und Klavier vom Komponisten B-dur [...] op. 34, hg. von Ulrich Leisinger, Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2003 (EB 8753)*

Der Verlag Breitkopf & Härtel hat jüngst seine von Wolfgang Meyer und Christoph Poppen revidierte Stimmenausgabe des Klarinettenquintetts (EB 5830), die Günter Hausswald Anfang der 1950er Jahre auf der Grundlage des Autographs erstellt hatte, um eine „Fassung für Klarinette und Klavier“ – d. h. also gewissermaßen um einen Klavierauszug – ergänzt. Letzterer wird sicherlich gut für die Einstudierung des Werkes mit herangezogen werden können – daß er aber ernsthaft auch zu alternativen Aufführungsformen beiträgt, sollte man eigentlich nicht hoffen, zumal Ulrich Leisinger bei seiner Edition der angeblich vom Komponisten stammenden „Fassung“ bedauerlicherweise gleich mehreren Irrtümern erlegen ist.

Leisinger hat das in der Library of Congress aufbewahrte Manuskript des Klavierparts benutzt, das dort als Autograph geführt ist. Er hat dabei übersehen, daß es sich in Wirklichkeit nicht um eine Eigenschrift Webers handelt. Zugleich behauptet er, die zugehörige Originalausgabe der Klavier-„Fassung“, die bei Adolph Martin Schlesinger in Berlin erschien, sei „in zeitlicher Nähe zur seit Juli 1816 ausgelieferten Quintettfassung“ entstanden. Auch hier hätte ihn ein Blick auf die Plattennummer dieses Auszugs („S. 183.“) belehren können, daß es sich nicht um eine zu Webers Lebzeiten erschienene Edition handeln kann, denn den Zusatz „S.“ hat Schlesinger erst seit den 1830er Jahren benutzt.

In Wahrheit hat Schlesinger erst lange nach Webers Tod diese Klavierfassung „bestellt“. Anfang September 1840 übersandte er das Quintett zum Arrangement nach Dresden an Friedrich Mockwitz, der für ihn etliche entsprechende Bearbeitungen anfertigte<sup>1</sup>. Im Nova-Verzeichnis Schlesingers ist die Ausgabe bereits im November 1840 angezeigt. Bei dem Washingtoner Manuskript handelt es sich um die Stichvorlage dieser Edition von der Hand Mockwitz'; sie umfaßt nur die Klavierstimme; die Klarinette sollte in der Edition (partiturartig) „übersetzt“ werden – was tatsächlich der Fall ist. Außerdem liegt der Edition eine separate Solostimme in einem späteren Abzug der korrigierten Erstdruck-Platten (dort PN „183“ ohne den Zusatz

<sup>1</sup> Dies geht aus dem Kopierbuch Schlesingers hervor; nähere Einzelheiten vgl. Kap. I des in Kürze erscheinenden Bandes *Kammermusik mit Klarinette* in der WeGA, Serie VI, Bd. 3.

„S.“) bei<sup>2</sup>. Die Abweichungen der „überlegten“ Solostimme von dieser separat beiliegenden sind also eigentlich keine „absichtlichen“ bzw. keine auf Weber zurückgehenden Varianten.

Leisinger hat für seine Edition zwar auch die autographe Reinschrift der Quintettfassung und die Stichvorlage zur 1816 erschienenen Erstaussgabe benutzt – die Irrtümer bei der Bewertung der anderen Quellen führten allerdings zu fatalen Konsequenzen<sup>3</sup>. So werden Fehler, die sich teils schon in die Erstaussgabe eingeschlichen und von dort fortgepflanzt haben, jetzt als bewußte Abweichungen in die neue Edition aufgenommen: Die im Erstdruck in der Klarinettenstimme vergessenen beiden Takte Generalpause beim Übergang zum Trio des III. Satzes z. B. führen bei Mockwitz dazu, daß der Triobeginn direkt an die letzten beiden Takte der Streicher anschließt – warum Leisinger hier nicht lieber (wie sonst häufig) den autorisierten Quellen folgte, bleibt ein Rätsel<sup>4</sup>. Auch andere Schreibfehler von Mockwitz, die Eingang in dessen Ausgabe gefunden hatten, stehen nun als „bewußte Abweichungen“ in der Neuedition: so z. B. in Satz I, T. 69 Klarinette oder im Menuett T. 20 und 91 (jeweils linke Hand)<sup>5</sup>.

Sieht man von den falschen Voraussetzungen der Edition einmal ab und kontrolliert lediglich die „Stimmigkeit“ der Ausgabe, d. h. die Verwirklichung der im Vorwort genannten Kriterien in Ediertem Text und Kritischem Bericht, so gerät man ebenfalls in Verwirrung. Die Edition berücksichtigt zwar laut Vorwort auch Hinweise der „Vergleichsquellen“, läßt aber in Zweifelsfällen der Klavierfassung „als der zuletzt entstandenen Version“ den Vorrang (wobei unklar bleibt, ob bei der Klarinettenstimme die „über-

<sup>2</sup> Bei der von Leisinger als Quelle Q genannten „Originalausgabe der Quintettfassung“ handelt es sich in Wirklichkeit bereits um eine revidierte Auflage. Die eigentliche Erstaussgabe hatte auf dem Titelblatt die falsche Verlagsnummer „189“ und war sehr fehlerhaft. Schlesinger hat daher eine von Weber korrigierte zweite Auflage herstellen lassen; vgl. auch dazu den in Anm. 1 genannten Band.

<sup>3</sup> Warum die Originalausgabe der Quintettfassung mit zu den „Hauptquellen“ zählt, Webers Autograph und die Stichvorlage dieser Ausgabe aber nur als „Vergleichsquellen“ bewertet werden, bleibt unklar.

<sup>4</sup> Offensichtlich hat er die beiden Takte in seinen Quellen QA und QK übersehen (auch in A waren sie ursprünglich von Mockwitz eingetragen, sind aber nachträglich gestrichen). Irrtümlich heißt es in der Fußnote auf S. 20, daß in Quelle Q „2 Takte Pause nach T. 107“ folgen – dies gilt nur für die Streicherstimmen!

<sup>5</sup> Dagegen bleibt eine Abweichung wie in der „überlegten“ Stimme von OA, Satz IV, T. 59 Klarinette (drei Achtelnoten) unberücksichtigt und sogar unerwähnt (obwohl laut Kritischem Bericht „in erster Linie über die Stichfehler von OA“ berichtet wird).

legte“ oder die beigelegte Stimme „gilt“). Warum werden z. B. in zahllosen Fällen die *staccato*-Punkte der Klavierfassung durch Striche (meist der autorisierten Quelle QK) ersetzt, in anderen aber nicht?<sup>6</sup> Wozu sind vereinzelte Bögen gestrichelt<sup>7</sup>, also als Zusatz kenntlich, während in Wirklichkeit zahlreiche Bögen gegenüber der Hauptquelle zugefügt sind? Nach welchen Kriterien sind Akzentzeichen übernommen oder weggelassen?<sup>8</sup> Warum sind die Angaben des Kritischen Berichts teilweise unpräzise<sup>9</sup> und vor allem gegenüber dem Anspruch, „wesentliche Abweichungen der Ausgabe von den Hauptquellen“ zu dokumentieren, viel zu knapp? Warum wurden die *Solo-Tutti*-Anweisungen, die Mockwitz vermutlich im Hinblick auf die zu „überlegende“ Solostimme (oder allenfalls als Hinweis für den Pianisten) gab, in den Notentext übernommen und noch dazu stets über die Klarinettenstimme gesetzt (die tatsächlich häufiger *Solo* spielt, als nun angegeben)? Schließlich sind auch im Vorwort Irrtümer zu berichtigen: Der erste Tagebucheintrag zum Quintett stammt vom 24. (nicht 14.) September 1811, Weber übergab (nicht *schickte*) Baermann am 13. (nicht 23.) April 1813 (nicht 1814) das Werk, soweit bereits fertiggestellt. Daß die Komposition des am 26. August 1815 in München in einer privaten Runde (nicht *öffentlich*) aufgeführten *Rondos* innerhalb von fünf Tagen für Weber ein *Kraftakt* war, muß ebenfalls leise bezweifelt werden.

Über Details der Edition Weberscher Werke wird man immer trefflich streiten können – hier aber kommen zu viele Probleme zusammen. Empfehlen kann man die Edition daher auch zum bloßen Einstudieren des Werkes eigentlich kaum. Wirklich weitgehend tadellos (und in der Solostimme mit sinnvolleren Wendestellen als in der Vorab-Edition der Gesamtausgabe bei Schott) ist einzig das Druckbild dieser Ausgabe.

Joachim Veit

<sup>6</sup> In T. 34<sup>a</sup> sind z. B. die Punkte von OA (Klarinettenstimme) durch Striche ersetzt, an der parallelen Stelle in T. 36 sind aber die Punkte übernommen.

<sup>7</sup> Vgl. Klarinette Satz I, T. 34, 44, 75.

<sup>8</sup> Im II. Satz steht z. B. in T. 53 in der Klarinette ein Akzent in OA (in beiden Stimmen), in T. 58 steht er in der separat beiliegenden Solostimme. In T. 32 steht in beiden Stimmen bereits in der Taktmitte ein *ff*.

<sup>9</sup> Zu T. 4-5 des Klaviers in Satz II heißt es z. B., sie seien in OA „ohne dynamische Bezeichnungen“. In Wirklichkeit steht in T. 4 ein *piano*, das im Gegensatz zu dem vorherigen (ebenfalls unerwähnten) *forte* in der zweiten Takthälfte von T. 3 steht (in A ebenso). Die Angabe zu T. 13 gilt nicht nur für OA, sondern auch für Q. In T. 39 steht das *a piacere* natürlich nur deshalb „erst bei 8. Note“, weil es mit dem *fortis possibile* zusammen zu lesen ist. Beim Menuett hätte angegeben werden können, daß der Zusatz in Quelle OA *Capricioso* heißt.

[Giacomo] Meyerbeer. *Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello*, hg. von Dieter Klöcker, Kassel u. a.: Bärenreiter, 2001 (BA 8731).

Meyerbeer. *Spohr. Bärmann. Klarinettenquintette. Consortium Classicum. Philharmonia Quartett. Dieter Klöcker*, CD, München: Orfeo, 1990 (C 213 901 A)

Als Carl Maria von Weber am 13. April 1813 in Wien die frisch vollendeten drei ersten Sätze seines Klarinettenquintetts op. 34 Heinrich Joseph Baermann zum 29. Geburtstag schenkte, erhielt Baermann laut Zeugnis Webers zugleich auch ein Quintett Giacomo Meyerbeers als Präsent<sup>1</sup>. Meyerbeer, Weber, Baermann und dessen Lebensgefährtin, die Sängerin Helene Harlas, hatten sich in Wien kurz zuvor wiedergetroffen und werden diesen Geburtstag wohl „würdig“ begangen haben. Während Webers Geburtstagsgeschenk drei Jahre später sogar im Druck erschien, verschwand das Werk Meyerbeers offensichtlich „in der Schublade“ – in der erhaltenen Korrespondenz findet sich keinerlei Hinweis darauf. Allerdings war in dem bis zum 2. Weltkrieg als Dauerleihgabe in der Königlichen Bibliothek zu Berlin aufbewahrten Meyerbeer-Nachlaß ein „Sonate pour clarinette“ betitelt Quintett in Autograph und Abschrift enthalten, das leider während der Auslagerung dieser Bestände zusammen mit zahlreichen anderen Materialien zerstört wurde, so daß dieses Werk als endgültig verloren gelten mußte<sup>2</sup>.

Aber der umtriebige und stets nach Unbekanntem suchende Dieter Klöcker, dem das Musikleben bereits eine Vielzahl von interessanten Wiederentdeckungen verdankt, gab die Hoffnung nicht auf, doch noch das eigentliche Geburtstagsgeschenk, das ja in Baermanns Besitz verblieben sein mußte, aufzufinden. So entdeckte er die Kopisten-Abschrift schließlich 1981 im Besitz von Manuela Baermann, der Urenkelin Heinrich Baermanns, und brachte das Werk bald auf CD und jüngst auch in einer Edition ins Musikleben zurück.

<sup>1</sup> Vgl. C. M. v. Webers Brief an Joseph Gänsbacher vom 16. April 1813: „d 13<sup>r</sup> Bärmanns Geburtstag. wo deiner oft gedacht wurde. Beer [d. i. Meyerbeer] und ich überraschten ihn. jeder mit seinem *Quintett*. und wir speißten in Schönbrunn“. Eigenartigerweise feierte Baermann seinen Geburtstag also am 13. April, obwohl er sonst mit 14. Februar 1784 angegeben wird. Laut freundlicher Auskunft von Herrn Werner Krahl (Neugersdorf) wird teils auch der 17. Februar genannt, ein urkundlicher Nachweis, um den er sich z. Zt. bemüht, fehlt aber bislang noch.

<sup>2</sup> Quellen im Meyerbeer-Nachlaß nach Katalogkarten: Signatur Mb 1338: Autogr. 13 Bll. (25 b. S.), 8°, Titel: „Sonate pour la Clarinette av. accomp. de 2 Viol. Alto et Vcelle comp. et dediée à son ami Henri Bärmann par J. Meyerbeer“; ferner: Mb 1339: Ms. 15 Bll. Quer-8°, Titel: „Sonate pour la Clarinette av. accomp. de 2 Viol. Alto et Vcello“.

Meyerbeers zweisätziges Werk, das aus einem *Allegro moderato* (Es-Dur) und einem *Rondo* mit der Tempoangabe *Allegro scherzando* besteht, in das ein *Adagio*-Einschub (mit einem bislang nicht identifizierten Zitat) integriert ist, trägt eigenartigerweise den Titel „*Sonate | pour la Clarinette | avec accompagnement [sic!] | de | 2. Violons, | Alto & Violoncelle. | Composée et dédiée | A son Ami Henri Bärrman | par F: [sic!] Meyerbeer*“<sup>3</sup>. Man muß sich dabei erinnern, daß auch Baermann selbst eine viersätzigige „Sonate“ in dieser Besetzung veröffentlichte<sup>4</sup>, die er C. M. v. Weber widmete, und als op. 33 sogar eine „Sonate“ für Klarinette mit Orchester publizierte<sup>5</sup>. Vielleicht ist dieser Gattungsbegriff ein Hinweis darauf, daß Meyerbeers Geschenk zum Zeitpunkt der Übergabe noch ebenso unvollendet war, wie Webers Quintett, dem damals der Schlußsatz fehlte – allerdings bleibt dies eine nicht mehr beweisbare Hypothese.

Die Tatsache, daß es sich bei der wiedergefundenen Handschrift um das Werk aus dem Jahr 1813 handelt, wird außer durch die Widmung an Baermann auch durch einen Zusatz von dessen Sohn Carl im Inneren des Manuskripts bestätigt, wo es heißt, daß Meyerbeer das Werk „in *Wien*“ für seinen Vater „zum Namenstag“ [sic!] komponiert habe, „ebenso wie Weber“.

Auch stilistisch zeigen beide Werke durchaus gemeinsame Züge, etwa im Bemühen, kleine kontrapunktische Passagen einzustreuen, in der Art des Exponierens großer Sprünge der Klarinette oder des Einschaltens vergleichbar gestalteter „Geläufigkeitspartien“ (vgl. z. B. Weber, Satz I, T. 33ff. mit Meyerbeer, Satz I, T. 46ff.), in der Verwendung auffallend ähnlicher Begleitmodelle im letzten Satz (vgl. Weber T. 183ff. mit Meyerbeer T. 1ff.) oder in der Bevorzugung ähnlicher Akkordbrechungsfiguren. Thematisches wird bei Meyerbeer eher in der mittleren und hohen Lage exponiert, lediglich das durch die *pizzicato*-Streicher reizvoll grundierte, zur Reprise rückleitende Thema von T. 108ff. des I. Satzes bevorzugt die tiefe Farbe der Klarinette und stellt laut Klöcker selbst für den „heutigen Virtuosen [...] eine Herausforderung“ dar<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Wiedergabe nach dem Manuskript im Besitz von Frau Manuela Baermann, Basel, die dem Rezensenten vor etlichen Jahren freundlicherweise eine Kopie zur Verfügung gestellt hatte, wofür an dieser Stelle nochmals herzlich gedankt sei.

<sup>4</sup> f-Moll op. 31, erschienen ca. 1825 bei Breitkopf & Härtel, PN 4370; zusätzlich sind hier ad libitum 2 Hörner, 2 Fagotte und Kontrabaß zu besetzen. Diese Sonate ist allerdings viersätzig (mit Menuett als III. Satz), entspricht also viel eher der Sonatenkonvention.

<sup>5</sup> 1828 ebenfalls bei Breitkopf & Härtel erschienen, PN 4576. Auch diese F-Dur-Sonate ist viersätzig: I. *Allegro moderato*, II. *Adagio*, III. *Menuetto*, IV. *Rondo. Prestissimo*.

<sup>6</sup> Vgl. Dieter Klöcker, „Meyerbeers wiederentdecktes und für Heinrich Baermann entstandenes Klarinettenquintett“, in: *Tibia*, Jg. 17, Heft 3 (1992), S. 178-181, hier S. 179.

Klöcker zitiert im Vorwort seiner Edition aus Meyerbeers Tagebüchern des Sommers 1812, wo der Komponist berichtet, er komponiere an einem „Klarinettenquartett“ für Baermann. Daß es sich hier um das gleiche Werk handelt, das in diesem Falle wirklich kurz vor Baermanns Namenstag, dem 15. Juli, entstand, ist jedoch eher unwahrscheinlich. Meyerbeer, der sich zu dieser Zeit in München aufhielt, wurde von Baermann gebeten, aus einigen „aufgeschriebene[n] Phrasen“ ein Klarinetten-Quartett zu fertigen – die zitierten Passagen im Tagebuch deuten darauf hin, daß es sich um ein Werk Baermanns handelte, bei dem Meyerbeer offensichtlich großzügig „half“. Meyerbeer spricht dann am 11. Juli 1812 auch davon, daß er das „1. Allegro seines [d. h. hier: Baermanns] Quartetts“ geendigt habe und am 13. Juli den I. Satz kompletterte<sup>7</sup> – von weiteren Sätzen ist dann nicht mehr die Rede. (Möglicherweise handelte es sich dabei sogar um Baermanns Klarinettenquartett op. 18?<sup>8</sup>). Etwas ähnliches tat Meyerbeer im übrigen am 22. August 1812 für den Münchner Opernkomponisten Johann Nepomuk Poißl, denn an diesem Tag heißt es im Tagebuch: „Besuch bei Poissl. Er zeigte mir das Thema der Ouvertüre zur »Merope« & war über die Ausführung verlegen. Ich komponierte darauf in einer Viertelstunde den ganzen ersten Teil, welcher ihm so wohl gefiel, dass er ihn behalten wird [...]“<sup>9</sup>.

Es ist Klöckers Verdienst, dieses reizvolle zweisätzige Werk, das auch etliche interessante instrumentatorische Details enthält, in einer sauber und übersichtlich gedruckten Version in Partitur und Stimmen wieder zugänglich gemacht zu haben. Klöckers Eingriffe sind in der Partitur durch Klammerung oder Strichelung kenntlich gemacht, dazu gibt es im Anhang einen kleinen Kritischen Bericht. Man hat also eine offensichtlich gründlich gearbeitete Neuedition für die Praxis vor sich, zumal Klöcker seine eigene Einrichtung des Soloparts nur in die beiliegende Klarinettenstimme eingetragen hat und dies im Vorwort ausdrücklich erwähnt.

Wer allerdings an diese praktische Edition die Maßstäbe einer kritischen Edition anlegt, wird leider enttäuscht. Zwar ist der „nackte“ Notentext mit

<sup>7</sup> Vgl. die bei Klöcker im Vorwort wiedergegebenen Zitate aus Heinz Becker (Hg.), *Giacomo Meyerbeer. Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 1, Berlin 1960, S. 189.

<sup>8</sup> In Stimmenausgabe erschienen bei B. Schott's Söhnen in Mainz, PN „1049.“ Es ist auffällig, daß hier bei der Artikulation der 16tel-Vierergruppen im I. Satz ähnlich „gespielt“ wird, wie dies in der originalen Bezeichnung der Handschrift der „Sonate“ Meyerbeers sichtbar ist.

<sup>9</sup> Vgl. Becker (wie Anm. 7), S. 202. Etwas ähnliches erwähnt Dieter Klöcker in seinem *Tibia*-Artikel (vgl. Anm. 6) auf S. 179, Anm. 2, in bezug auf geplante Klarinettenwerke Ivan Müllers.

großer Zuverlässigkeit wiedergegeben, bei der in der Kopistenabschrift zugegebenermaßen oft sehr schwer lesbaren „sekundären Schicht“ (darunter besonders Artikulationsbezeichnung und Phrasierung) sind die Angaben jedoch lückenhaft bzw. Korrekturen gegenüber dem Manuskript oft nicht gekennzeichnet.

Aber auch die Angaben zum puren Notentext sind unzureichend. So geht aus den Anmerkungen nicht hervor, daß einige der verzeichneten Notenkorrekturen nicht in der Handschrift zu finden sind, sondern vom Herausgeber stammen – darunter z. B. eine Abänderung in T. 10 bzw. 129 des Themas<sup>10</sup>. Freie Zusätze des Herausgebers sind auch die „*Dal Segno*“-Angabe in T. 79 und das *Segno*-Symbol vor T. 4 des I. Satzes: Auch wenn das Wiederholungszeichen in T. 79 erst nachträglich eingefügt ist – die Wiederholung der Exposition beginnt demnach völlig regulär in T. 1.

Diakritische Zeichen (Klammern oder Strichelung) suggerieren oft einen Anstrich von Wissenschaftlichkeit, wo dieser in Wahrheit nicht erfüllt wird: So sind z. B. in VI 1 und 2 im I. Satz in T. 99-102 Haltebögen eingetragen, dabei in VI 2 in T. 101-102 gestrichelt – diese Bögen fehlen in der Quelle aber in allen Takten, stattdessen sind durchgängige viertaktige Phrasierungsbögen gesetzt, die nicht erwähnt werden. (In den nachfolgenden Takten ist in beiden Violinen eine *portato*-Bezeichnung eingetragen, die weder übernommen, noch vermerkt ist.) In T. 121 erscheint in der Klarinette ein Warnungssakzidens in eckigen Klammern, obwohl es schon in der Quelle steht. Solche Beispiele ließen sich leicht vermehren. Bedenklicher aber scheint das stillschweigende Unterdrücken zahlreicher Details der Quelle, wovon nur einige ausgewählte im I. Satz genannt seien:

<i>Takt</i>	<i>Stimme</i>	<i>Bemerkung</i>
9	Kl	<i>portato</i> -Bezeichnung (Bogen und Punkte) in 2. Takthälfte
17 <sup>4</sup>	Vla	eigenartigerweise <i>f</i> und <i>cresc</i> eingetragen
36, 38	Kl	Statt des ganztaktigen Bogens jeweils nur ein Bogen zu den Achtelnoten; Klöcker verweist auf eine Analogie zum Vc, T. 34; in T. 54ff. sind die Streicher jedoch ebenso bezeichnet. Dort hat Klöcker in T. 64 u. 69 die Klarinette auch angeglichen, obwohl nur Bögen zu den Achteln gesetzt sind (was als Antwort auf die Vc-Figur hier auch noch logischer erscheint).

<sup>10</sup> Hier hat Klöcker in der Klarinette als mittleren Ton der zweiten Triole ein *as* statt des harmloseren *g* gesetzt.

46-47	Kl	die auf die Achtel folgenden beiden Sechzehntel jeweils mit <i>portato</i> -Bezeichnung, die Vierergruppe von Anfang an wie in 2. Takthälfte T. 47
77	Streicher	<i>cresc.</i> eingetragen
109-116	Kl	wenn als letzte Gruppe in diesen Takten eine 16tel-Gruppe auftritt, ist sie stets mit Akzent versehen, in T. 115/116 ist zusätzlich ein <i>decresc.</i> -Zeichen eingetragen
117-119	Kl	Akzente auf Zählzeit 1 und 3
134-135	VI 1, 2, Vla	<i>portato</i> -Bezeichnung
141, 145	Kl	statt der durchgängigen Bögen zu den 16tel-Gruppen Zweierbögen und 2 <i>staccato</i> -Punkte
147	VI 2	Striche zu allen Achtelnoten gesetzt
158	Vla	Akzente zu T. 158 <sup>2</sup> und 158 <sup>4</sup>

Die Figur der Klarinette in T. 37/40 hat Klöcker stets in einer eigenen Lesart wiedergegeben, lediglich in T. 166 folgt er plötzlich der Vorlage. Ähnlich verhält es sich mit dem *Rondo*-Thema, das in der Quelle überwiegend mit ganztaktigen Bögen eingetragen ist. Auch die Bögen im *Listesso-Tempo*-Teil dieses Satzes (T. 169ff.) wären fast durchgängig als Zusätze zu kennzeichnen.

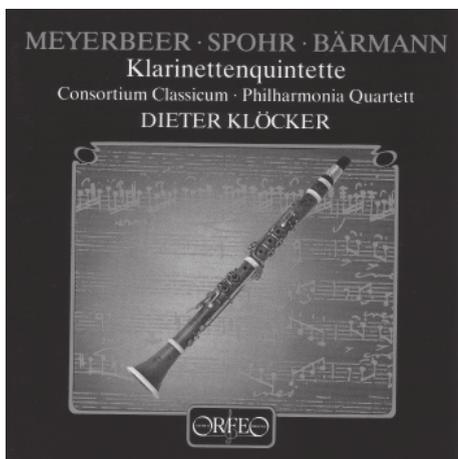
Ein besonderes Problem der Handschrift hat Klöcker pragmatisch gelöst: Die Unterscheidung von Strich und Punkt ist bei ihm zugunsten des *staccato*-Punkts aufgegeben, die eigenartigen Punkte am Ende zahlreicher 16tel-Gruppen hat er bewußt weggelassen (vgl. Vorwort). Leider entfielen dabei auch einige für die Interpretation durchaus interessante Hinweise, etwa die Striche am Ende des Bogens in der Klarinette (Satz II, T. 67-72) oder die Striche zu allen Vierteln der Streicher (T. 116).

Eine wichtige Tatsache aber wird durch den Kritischen Bericht deutlich, wenn auch unvollständig belegt: Zahlreiche Bleistiftnachträge bzw. Korrekturen deuten auf eine nochmalige Durchsicht des Manuskripts. Der im II. Satz in T. 169 als „von fremder Hand“ stammend angegebene Zusatz „*Listesso Tempo*“ könnte dabei ebenso wie das vorhergehende, unter dem Baß nachgetragene „*Stringendo*“ durchaus von Meyerbeers Hand herrühren. Ähnliches gilt für das im I. Satz in T. 96-97 notierte „*Stringendo molto*“, das in T. 116 eingetragene „*piu*“ oder Teile der in T. 158-160 nachgetragenen Dynamik (möglicherweise sogar für die Tempoangabe des I. Satzes). Zahlreiche Angaben bzw. Korrekturen zur Dynamik und etliche Korrekturen der Bogensetzung stammen offensichtlich von anderer Hand. Speziell einige Nachträge zur Dynamik gleichen sehr der Handschrift Heinrich Baermanns.

Hier wäre eine durchgehende Kontrolle, wieweit diese Einträge von Baermann oder sogar von Meyerbeer stammen könnten, von größtem Interesse, denn damit wäre ein entscheidender weiterer Beleg für die Autorisation dieser Quelle gewonnen<sup>11</sup>.

So erheblich die Mängel der Edition unter dem Aspekt der Textkritik auch sind, man kann sich immerhin freuen, daß Meyerbeers Werk mit dieser Ausgabe nun endlich die Chance auf einen dauerhaften Platz im kammermusikalischen Repertoire für Klarinette erhält.

Diese Chance hat Dieter Klöcker zugleich mit seiner Einspielung des Werkes bei Orfeo erhöht. Mit äußerst flinken Fingern, Verve, ein paar locker eingestreuten kleinen Kadenzen oder ebenso locker eingebrachten spielerischen Freiheiten plädiert er überzeugend dafür, diese „Sonate“ wieder dauerhaft zum Leben zu erwecken. Die virtuose „Geläufigkeitspassage“ des



I. Satzes nötigt dem Hörer dabei ebenso Bewunderung ab wie die 6/4-Coda des *Rondo*-Satzes. Leider trübt bei dieser Einspielung der etwas freizügige Umgang mit dem Vorgefundenen die positive Bewertung: Offensichtlich sah auch Klöcker das Werk in der überlieferten Fassung als unvollständig an, denn er fügt hier ein sechsminütiges *Adagio-Andante* („Introduktion und Thema mit Variationen“) ein, dessen Zugehörigkeit zum Quintett man getrost

in Frage stellen darf. Die Herkunft dieses Satzes gibt Klöcker im Booklet leider nicht preis, im *Tibia*-Aufsatz ist von einer „Einlage (in Stimmen)“ die Rede<sup>12</sup>.

Die CD enthält darüber hinaus einige ebenfalls selten zu hörende Werke, darunter Baermanns Klarinettenquintett Es-Dur op. 23, d. h. das Quintett mit dem „berühmten“ *Adagio*, das früher einmal (versehentlich) Richard

<sup>11</sup> Aufgrund der nur oberflächlichen Kenntnis der Handschriften beider Komponisten möchte der Rezensent diese Ausführungen nur als Anregung zu weiteren Untersuchungen, keineswegs aber als sichere Zuweisung verstanden wissen.

<sup>12</sup> Klöcker (wie Anm. 6), S. 179.

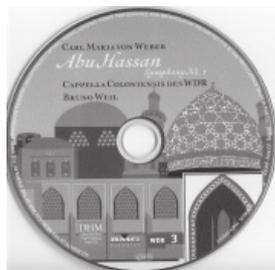
Wagner zugeschrieben wurde. Auch da gibt es eine Besonderheit: Klöcker, der hier vor allem als Virtuose brilliert (speziell im *Rondo*, dessen Mittelteil im übrigen deutlich von Webers Quintett inspiriert ist), integriert ein *Minuetto vivo* in das ansonsten dreisätziges Werk. Diesen Satz fand er in einer handschriftlichen Kopie des Quintetts im Prager Nationalmuseum; daß der Satz wirklich von Baermann stammt, müßte noch bewiesen werden – die Tatsache, daß dieser nur drei Sätze im Druck veröffentlichte, spricht eher dagegen.

Von Louis Spohr finden sich die beiden Variationswerke op. 34 und op. 81 auf der CD, wobei letzteres ein Thema von Franz Danzi (aus dessen Oper *Der Quasimann*) variiert, das auch Weber im Finale seines *Grand Potpourri* JV 64 herangezogen hat. Insofern ist dies eine interessante Repertoire-Ergänzung für alle Weber-Freunde. Schließlich wird die CD ergänzt durch ein Jugendwerk Ferruccio Busonis, die Bearbeitung einer Introduction und Elegie, die von Spohr und dem Violinvirtuosen Heinrich Wilhelm Ernst stammen.

Begleitet wird Klöcker in den Quintetten Meyerbeers und Baermanns vom Philharmonia Quartett Berlin, in den übrigen Werken vom Consortium Classicum. Aufnahmetechnisch sind die Philharmonia-Streicher gelegentlich etwas unterbelichtet; beim Abhören auf „gewöhnlichen“ CD-Playern stört, daß statt der normalen Tracks für die Einzelsätze Indices verwendet wurden. Ansonsten wird der Weber-Freund diese CD aber sicherlich mit Vergnügen hören.

Joachim Veit

## Tonträger-Neuerscheinungen im Überblick



Nach seiner *Freischütz*-Aufnahme von 2001 entdeckte **Bruno Weil** nun auch Webers *Abu Hassan* als vermeintlich lohnendes Versuchsfeld für eine historisierende Aufführungspraxis (deutsche harmonia mundi 05472 77979 2). Der Gesamteindruck seiner Produktion ist ein zwiespältiger. Das Sängerensemble ist erstklassig besetzt: junge, wundervoll geführte Stimmen. Jörg Dürmüller ist ein gesanglich exquisiter Hassan, Johanna Stojkovic eine wundervolle Fatime, Franz-Josef Selig ein Omar, der stimmlich aus dem Vollen schöpfen kann. Sie alle, auch der Chor (ChorWerk Ruhr) singen schön, wunderschön, aber eben nur schön – Thema verfehlt! Denn von