

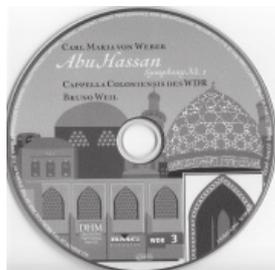
Wagner zugeschrieben wurde. Auch da gibt es eine Besonderheit: Klöcker, der hier vor allem als Virtuose brilliert (speziell im *Rondo*, dessen Mittelteil im übrigen deutlich von Webers Quintett inspiriert ist), integriert ein *Minuetto vivo* in das ansonsten dreisätziges Werk. Diesen Satz fand er in 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

Komödie ist nirgends auch nur eine Spur zu entdecken; wie auch: Uwe Scharecks hausbackene Dialogregie kann sie ebensowenig zum Leben erwecken wie der naive Märchenonkel-Ton von Erzähler Wolfgang Völz. Dirigent Weil versucht mit teils recht forschen Tempi, dem Stück Tempo zu geben, aber auch das hilft nicht. Schon Weber kritisierte solche ‚überhudelten‘ Tempi, welche „leider in den meisten *Orchestern* für Feuer gehalten“ würden (Brief an Danzi vom 1. März 1824). Besonders enttäuschend gerät Webers geniale, 1823 nachkomponierte Arie der Fatime (Nr. 8): Die großartige Stilparodie verliert in der neuen Aufnahme gänzlich ihre Doppelbödigkeit, sie weiß weder zu berühren, noch in ihrer Übertriebenheit zu amüsieren. Dieser *Hassan* ist garantiert antiseptisch steril, ohne Gefahr einer ansteckenden Belustigung. Welche Verschwendung!

Quasi als „Bonus“ ist der CD eine Aufnahme von Webers **1. Sinfonie** (JV 50) beigegeben. Auch dieses Werk betrachtet Weil durch die „Alte-Musik-Brille“, um somit womöglich verborgene Facetten der Musik zu entdecken. Doch Weils „Historisieren“ ist voraussetzungslos: Er musiziert die Sinfonie mit einer Orchesterstärke von 32 Musikern und negiert damit die Entstehungsbedingungen des Werks. Die Kapelle im schlesischen Carlsruhe, für die Weber seine Komposition schuf, umfaßte kaum mehr als 20 Musiker – damit ergeben sich klanglich völlig andere Verhältnisse zwischen Streichern und Bläsern. Man kann dem Dirigenten zugute halten, daß er nicht die Urversion der Sinfonie von 1806/07 für seine Aufnahme wählte, vielmehr die überarbeitete Druck-Fassung von 1810, die nicht mehr allein der Carlsruher Kapelle galt; doch auch dann überzeugt seine Interpretation nicht. Ihr fehlt – wie der Operneinspielung – der subtile musikalische Humor, den Weber vor allem im III. und IV. Satz seiner Sinfonie einsetzt. Am ehesten gelingt es der Cappella Coloniensis im II. Satz, den Hörer durch subtile klangliche Finessen einzunehmen, doch im Ganzen bleibt ein akademischer Gesamteindruck.

Auf dem Opernsektor sind ansonsten nur neue Pressungen älterer Aufnahmen zu vermelden, darunter die beiden seit langer Zeit vergriffenen *Euryanthe*-Produktionen unter **Carlo Maria Giulini** (Florenz 1954; Urania URN 22.254) und unter **Fritz Stiedry** (London 1955; Ponto PO-1017). Gemeinsam mit der 2002 erschienenen Neuauflage der Aufnahme unter Meinhard von Zallinger (Wien 1949; vgl. *Weberiana* 13, S. 143) sind damit die drei ältesten Gesamteinspielungen der Oper wieder auf dem Markt. Gesamtaufnahmen im engeren Sinne sind es freilich in keinem der Fälle, sowohl für die szenische Präsentation beim Maggio Musicale Fiorentino als auch für die konzertante Aufführung des BBC wurde das Werk eingerichtet, und das heißt

immer auch: gekürzt. Die Striche reichen vom Auslassen einzelner Strophen (bei Giuliani die 2. Strophe in Nr. 2 und 18, die 3. Strophe in Nr. 21; bei Stiedry 2./3. Strophe in Nr. 21) über Kürzungen der rezitativischen Passagen bis hin zum Auslassen ganzer Nummern (in beiden Aufnahmen Nr. 22, bei Stiedry auch Jägerchor Nr. 18 und *Pas de cinq* in Nr. 21), Partien (bei Giuliani ist im Finale I Nr. 9 ein Ensemblesatz gestrichen, so daß die Partie des Rudolph entfällt) und Szenen (in beiden Aufnahmen die Schlangen-Szene im III. Akt mit großen Teilen der Nummern 15 und 16). Auffallend ist, daß in Florenz, wo ein Ballett zur Verfügung stand, die Tanz-Einlagen (*Ernster Reigen* in Nr. 1, *Pas de cinq* in Nr. 21) ungekürzt gespielt wurden.

Die technische Qualität der Florentiner Aufnahme ist – wie bei frühen italienischen Live-Mitschnitten üblich – sehr mäßig, teils hört man die Bühnengeräusche (Auf- und Abgänge, Sprünge der Tänzer etc.) und den Souffleur deutlicher als die Musik; hier muß der Hörer zu Zugeständnissen bereit sein. Ähnliches gilt für den BBC-Mitschnitt, der im Ganzen zwar besser aufgenommen ist, dafür aber einige (wenn auch kurze) klangliche Totalausfälle hat.

Giulini interpretiert Webers musikalische Vorgaben sehr freizügig, einige allzu beliebige Tempowechsel können nicht überzeugen. Das Sängerensemble ist „durchwachsen“: Die Männer verwechseln Dramatik allzu oft mit Lautstärke und neigen sehr zum Forcieren. Dabei gerät Howard Vandenburg als Adolar an die Grenzen seiner Leistungsfähigkeit: Er stemmt sich wacker durch seine Partie, aber schlagende Stimme und zu tiefe Spitzentöne sind alarmierende Signale für vokalen Verschleiß. Im I. Akt scheinen sich Adolar und Lysiart, assistiert von Alexander Welitsch als König, gegenseitig niederbrüllen zu wollen. Wesentlich besser präsentiert sich Karl Kamman als Lysiart dann allerdings in seiner großen Szene zu Beginn des II. Akts. Insgesamt erfreulicher sind die Frauenpartien, auch wenn Hertha Wilferts etwas matronenhafte Rollenauffassung der Euryanthe zu sehr dem Zeitgeschmack verpflichtet ist, um heute noch wirklich zu fesseln. Trumpf der Aufnahme ist sicher Inge Borkh auf der Höhe ihrer stimmlichen Entwicklung; sie zeichnet ein eindrucksvolles Porträt der Eglantine. Jenseits der Toleranzschwelle ist allerdings die Leistung des Chores, die teilweise nahe am musikalischen Kabarett ist.

Musikalisch ausgewogener ist die ein Jahr jüngere BBC-Produktion. Stiedry entwirft mit dem großartigen BBC Orchestra bezwingende Klangbilder (Beginn III. Akt!) und begleitet die Sänger umsichtig; seine Tempi sind in sich stimmig und wirkungsvoll. Bestechend – besonders im Vergleich zur Florentiner Produktion – der hervorragend studierte und leistungsfä-

hige BBC-Chor. Die sängerischen Leistungen sind insgesamt für einen Live-Mitschnitt, der ja kaum nachträgliche Schönheitskorrekturen erlaubt, sehr gut und immer rollendeckend. Im Mittelpunkt der Londoner Aufnahme steht ohne Zweifel Joan Sutherland in der Titelpartie – eine, wenn man ihren gelegentlichen Akzent ignoriert, untadelige, auch stimmlich jung wirkende Euryanthe, die trotzdem über ausreichend Potential für die kraftraubenden dramatischen Szenen verfügt. Die junge Australierin hat zu Beginn ihrer Karriere in England, noch bevor sie als Sachwalterin des Belcanto zur allseits bewunderten „La Stupenda“ gekürt wurde, erstaunlich viel Weber gesungen: Um den Jahreswechsel 1954/55 stand sie in London als bejubelte Agathe auf der Bühne des Coventgarden Theatre, bereits vorher (September 1954) hatte sie eine Arie aus der *Silvana* aufgenommen und wurde schließlich 1955 vom BBC für die konzertante Aufführung der *Euryanthe* eingeladen. Ihre Sängerkollegen erweisen sich durchaus als ebenbürtig: Frans Vroons ist ein beachtlicher Adolar mit sicher geführtem Heldentenor von durchschlagender Kraft, Kurt Böhme ein exquisiter König; Marianne Schech (Eglantine) und Otakar Kraus (Lysiart) beeindrucken als ein wahrhaft dämonisches Paar!

Noch ein wenig älter als die beiden *Euryanthe*-Produktionen ist eine Aufnahme des *Freischütz*; die Einspielung mit Chor und Sinfonieorchester des Südfunks Stuttgart unter **Hans Müller-Kray** entstand bereits 1950, klingt allerdings, dank eines perfekten Remastering, technisch deutlich frischer und brillanter als die Live-Mitschnitte aus Florenz bzw. London. Der Stuttgarter *Freischütz* ist erstmals überhaupt auf Tonträger veröffentlicht (Walhall WLCD 0027), warum man allerdings ausgerechnet diese „hausbackene“ und noch dazu besonders hinsichtlich der Instrumentalnummern wesentlich gekürzte Aufnahme aus ihrem „Archivschlaf“ erweckte, ist nicht so recht nachvollziehbar: gestrichen sind immerhin der Marsch in Nr. 1, der Walzer in Nr. 3, der Entreakt Nr. 11, zudem die 2. und 3. Strophe im Lied der Brautjungfern und die 2. Strophe des Jägerchors. Weder Müller-Krays routinierte, aber selten inspirierte Interpretation, noch die vokalen Leistungen bieten für die „Exhumierung“ der Produktion ausreichend Begründung. Zwar waren Maud Cunitz (Agathe) und Georg Hann (Kaspar und Eremit) einst gefragte Interpreten im Weber-Fach, aber hier zeigen sie, ebenso wie Heinrich Bensing als Max und Käthe Nentwig als Ännchen, kaum mehr als Mittelmaß. Zudem ist die brave, allzu betuliche Dialogregie nicht frei von unfreiwilliger Komik (etwa die Dialektgetrübten Sentenzen von Wolfram Zimmermann als Kuno). Nicht alles ist dabei mit einem gewandelten Zeitgeschmack zu entschuldigen, auch nicht Georg Hanns völlig übertriebene Gestaltung der Wolfsschlucht-

Melodrame, die teils einer *Freischütz*-Parodie entnommen scheinen. Alles in allem eine musikalisch solide, aber wenig erregende, geschweige denn elektrisierende Werkwiedergabe, über die die Zeit hinweggegangen ist; sie hätte im Archiv weiterschlafen können. Angesichts der vielen im Handel befindlichen *Freischütz*-Aufnahmen verdient sie das Prädikat überflüssig!

Kaum ein Jahr vergeht, in dem nicht neue Aufnahmen der Klarinetten-Kompositionen Webers auf den Markt geworfen werden. Auch in dieser Saison ist das nicht anders, aber nicht jedesmal ist das Ergebnis so erfreulich wie die Neuproduktion der **Klarinetten-Konzerte** mit **Alessandro Carbonare** und dem Haydn Sinfonie-Orchester Bozen (Arts 47697-2). Dabei hat die Einspielung wahrlich nichts Spektakuläres, ihre Stärke liegt vielmehr in ihrer wundervollen Natürlichkeit, ihrer musikantischen Spielfreude. Carbonare ist nicht nur Solist der Aufnahme, er leitet auch das Orchester; damit ist die Interpretation gänzlich auf ihn zugeschnitten. Klarinettist und Orchester harmonisieren bestens miteinander, die Musiker werfen sich gegenseitig die Bälle zu, wobei besonders die hervorragenden Bläser des Orchesters gut zur Wirkung kommen. Sie dürfen denn auch – quasi als „Zugabe“ – Webers entzückende *Harmonie in B* für sechs Bläser (JV Anh. 31) zum Besten geben, die der Komponist im Sommer 1808 in Ludwigsburg schuf.

Carbonares Stärke als Solist des *Concertino* (JV 109) und der beiden Konzerte (JV 114, 118) liegt weniger in einer vordergründigen Brillanz; die virtuosen Passagen wirken fast ein wenig beiläufig. Auch die dramatische klangliche Wandlungsfähigkeit der Klarinette interessiert ihn nicht vorrangig. Vielmehr ist es die wundervolle Kantabilität seines Spiels, die den Zuhörer bezaubert. Dem Solisten liegen vor allem die – im Wortsinne – „leisen Töne“; sein *pianissimo*, etwa zu Ende des 2. Satzes im f-Moll-Konzert, ist von bezwingender Schönheit. Webers Münchner Geniestreiche aus dem Jahr 1811 erhalten hier einen Hang zum lyrischen, verträumt romantischen Ton, der besonders die langsamen Sätze zu einem Erlebnis gestaltet.

Jene *Harmonie in B* (JV Anh. 31), die auf der Konzert-CD lediglich den Charakter einer Zugabe erhält, wählte auch das **Schweizer Bläserensemble** für seine Aufnahme von Harmoniemusiken (Quantaphon / Swiss Pan SP 51 712), eingepaßt in eine edle Rahmung: Mozarts Serenade Es-Dur KV 375, eine „kleine Schwester“ der *Gran Partita*, und Beethovens Oktett Es-Dur op. 103. Daß Webers zweisätziges Stück in dieser Zusammenstellung überhaupt bestehen kann, spricht für die Komposition, aber auch für die Interpretation. Die zurückgenommenen Tempi und das delikate, homogene Zusam-

menspiel der Bläser geben der Miniatur ein erstaunliches Format. Alle drei Werke wissen in der vorliegenden Einspielung durch eine zurückhaltende Noblesse für sich einzunehmen. Sicher hat man gerade Mozarts Serenade schon lebendiger, mitreißender gehört, mit größerem Spaß an den dissonanten Vorhalten, mit mehr tänzerischer Grazie. Trotzdem gelingt den Schweizer Musikern eine sehr ansprechende Interpretation. Das Klanggespür und das Aufeinander-Hören der Instrumentalisten machen den Reiz dieser Aufnahme aus; sie gleicht einem zarten Aquarell in Pastelltönen, das vielleicht weniger kraftvoll ist als ein pastoses Ölbild, dafür jedoch duftiger und heiterer.

Neben den Klarinetten-Konzerten gehört das **Klarinetten-Quintett** (JV 182) fraglos zu den Favoriten des Weber-Repertoires. Die Neueinspielung durch **Josep Fuster** und das halb spanische, halb russisch / ukrainische Quartet Glinka (Columna Música 1 CM 0104) präsentiert es in aufschlußreichem Zusammenhang, denn neben dem reizvollen und selten zu hörenden Klarinetten-Quintett op. 95 (mit zwei Bratschen!) von Franz Krommer, das quasi die „musikalische Generation“ vor Weber präsentiert, erklingt auf derselben CD ein „naher Verwandter“ der Weberschen Komposition: Heinrich Baermanns Klarinetten-Quintett in Es-Dur op. 23. Für Baermann, die „erste Klarinette“ der Münchner Hofkapelle, schrieb Weber alle seine Klarinettenwerke; das vielgerühmte Spiel des Virtuosen war für Weber Anregung und Ansporn. Die unbestrittene wechselseitige künstlerische Beeinflussung der beiden Musiker untereinander drängt geradezu zum direkten Vergleich zwischen ihren Werken. Nur schade, daß man einmal mehr Baermanns 3. Quintett für die Aufnahme auswählte, das bereits in mehreren, teils vorzüglichen Interpretationen (mit Dieter Klöcker, James Campbell, Victoria Soames und Wolfgang Meyer) auf dem Markt ist. Seine musikalische Qualität ist unbestritten, immerhin hielt man den 2. Satz lange Zeit für eine Komposition Richard Wagners, doch wäre es sicherlich verdienstvoller gewesen, auch einmal eine von Baermanns früheren Arbeiten für die gleiche Besetzung wiederzubeleben.

Die Aufnahme der fünf Musiker – allesamt Könnern auf ihrem Instrument – besticht gerade bei Weber durch ihren durchgängig schönen Ton, Klangsinne und Kantabilität, wirkt insgesamt allerdings seltsam kontrastarm. Etwas mehr an Temperament und *espressivo* hätte sicher nicht geschadet. Der Klarinettenist vermeidet bewußt klangliche Extreme, damit beraubt er sich freilich einer wichtigen Gestaltungs-Möglichkeit. Noch dazu ist nicht jede interpretatorische Freiheit, die sich Fuster erlaubt, aus Webers Komposition heraus begründbar: So spielt der Klarinettenist zu Beginn des 3. Satzes

den aufsteigenden gebrochenen B-Dur-Dreiklang zuerst im *pianissimo*, bei der Wiederholung dann im *fortissimo* (statt durchgängig *ff* bei Weber) – im ersten Moment ein hübscher, überraschender Effekt, der sich allerdings beim Blick in den Notentext als unsinnig erweist. Die Überraschung nämlich, die „Fanfare“ plötzlich ins *pianissimo* zurückzunehmen, spart sich Weber für das Ende des Menuett-Teils auf – subtiler musikalischer Humor nach Haydnscher Manier. Durch den von Fuster eingeführten *pp-ff*-Gegensatz zu Beginn des Satzes wird der vom Komponisten beabsichtigte Effekt jedoch wirkungslos. Bei aller Freiheit, die Webers Bezeichnung (im Gegensatz zu den gedruckten Ausgaben Carl Baermanns) dem Interpreten einräumt, sollte doch die kompositorische Faktur des Werkes für den Interpreten sakrosankt bleiben.

Ganz im Gegensatz zu Webers Klarinetten-Kammermusik führen seine *Sonates progressives* für Violine und Klavier von 1810 (JV 99-104) im modernen Musikleben eher ein Schattendasein, und das nicht von ungefähr. Als Unterhaltungs- und Vortragsstücke für Laien – wie ursprünglich beabsichtigt – sind sie, wie schon der Auftraggeber, der Offenbacher Verleger André, beklagte, recht (fast zu) anspruchsvoll, als Konzertliteratur fehlt es ihnen freilich an frappierender Brillanz und Virtuosität, aber auch an formalem Anspruch, handelt es sich doch eher um Sonatinen als um Sonaten. Trotzdem finden die Stücke, die ihrem Schöpfer alles andere als leicht von der Hand gingen, immer wieder ihre Liebhaber, ob nun in der Originalgestalt mit Violine oder in der vom Verleger Simrock zwecks besserer Absatzmöglichkeiten vorgeschlagenen, von Weber freilich nicht autorisierten Alternativ-Besetzung mit Flöte.

Der Schweizer Musikverlag Müller & Schade brachte 2002 eine Aufnahme in der Originalbesetzung mit **Ilse Mathieu** (Violine) und **Otto Seger** (Klavier) heraus, die bereits im Weber-Jahr 1986 produziert wurde, hier aber erstmals auf Tonträger erscheint (M&S 5036/2). Die Einspielung ist hinsichtlich Tempo-Auffassung und Gestaltung ansprechend. Die Sonaten sind sicherlich kein „großer Wurf“, bieten aber doch, trotz der Selbstbeschränkung, die sich der Komponist hinsichtlich des Schwierigkeitsgrades auferlegen mußte, einige ganz typisch Webersche Einfälle und Stimmungsbilder, charakteristische Wendungen und Formen (etwa die geliebte *Polacca*), in denen sich der Schöpfer nicht verleugnen kann – sozusagen „Weber im Taschenformat“. Dem Anspruch und liebenswürdigen Charme dieser kleinformatischen Arbeiten werden die beiden Interpreten vollauf gerecht. Erstaunlich ist nur, daß man bei der Produktion im Berner Radiostudio einige Intona-

tionstrübungen und stumpfe *pizzicato*-Töne der Violine stehen ließ, sie wären sicherlich ohne großen Aufwand zu korrigieren gewesen. Neben der Weber-Darbietung ermöglicht die CD die Bekanntschaft mit der wenig bekannten Violinsonate D-Dur von Zdenek Fibich aus dem Jahr 1875 – eine wirkliche Repertoire-Bereicherung.

Giacomo Meyerbeers *Margherita d'Anjou* (Gesamteinspielung)



Das Label *Opera Rara* ist inzwischen geradezu zu einem Synonym für spannende Opernentdeckungen geworden. Besonders auf dem Gebiet der italienischen Oper des frühen 19. Jahrhunderts hat man einige Schätze gehoben und dabei den eminenten Anforderungen, die diese Werke an die Sänger stellen, durch die Mitwirkung überwiegend guter und sehr guter Interpreten verantwortungs-

voll Rechnung getragen. Zudem bestechen die Booklets durch inhaltsreiche Dokumentationen zu Werkgeschichte, Komponisten und Sängern, komplette Wiedergaben der Libretti und nicht zuletzt durch die ebenso interessante wie liebevolle Bebilderung. Auch für den Weber-Freund finden sich hier reizvolle Einspielungen, so etwa innerhalb der Serie *A Hundred Years of Italian Opera* Webers Konzertarie für die befreundete Sopranistin Helene Harlas „Non paventar mia vita“ (wundervoll interpretiert von Yvonne Kenny). Und selbst Webers Schüler Julius Benedict kommt bei *Opera Rara* zu Wort: mit seiner Einlagearie „Bella immagin“ zu Rossinis *L'inganno felice*, geschrieben für die Neueinstudierung dieser Oper 1837 am Londoner Lyceum Theatre (auf der CD berückend gesungen von Diana Montague). Weber hätte diese Verneigung seines Lehrlings vor seinem musikalischen Hauptkonkurrenten wohl als „musikalische Fahnenflucht“ betrachtet, doch scheint er Benedicts „Italienisierung“ in Wien (1824/25) und Neapel (ab 1825) nicht näher zur Kenntnis genommen zu haben.

Ganz anders stand der Fall bei Meyerbeer, dem einstigen Kollegen im Kompositionsunterricht bei Abt Vogler und Mitglied des „Harmonischen Vereins“. Als der in Italien seine ersten großen Erfolge hatte, reagierte Weber enttäuscht, hatte er Meyerbeer doch als Mitstreiter im Kampf für die Etablierung der deutschen Oper gesehen und dessen deutschen Bühnenerstling

Alimelek nach Kräften gefördert. Als er dann Meyerbeers *Emma di Resburgo* für die Dresdner Erstaufführung im Januar 1820 einstudierte, kam das für Weber einer Desillusionierung gleich. Seinen Ärger äußerte er nur in Briefen an enge Freunde wie Hinrich Lichtenstein, dem Weber am 27. Januar 1820 anvertraute: „Mir blutet das Herz zu sehen wie ein deutscher Künstler mit eigener Schöpfungskraft begabt, um des leidigen Beyfalls der Menge willen, zum Nachahmer sich herabwürdigt.“ Auch dem Schreiben an Friedrich Rochlitz vom 12. Februar 1820 ist zu entnehmen, daß Weber diesen kompositorischen „Frontenwechsel“ des Freundes geradezu als persönlichen Angriff empfand: „*Meyerbeers Emma* hat meinem KünstlerGefühl einen schmerzlichen Stoß gegeben. Wie kann man so um Beifall buhlend seine ganze Eigenthümlichkeit verleugnen, und als Roßinischer Nachäffer sich mit Gewalt auf eine niedrige Stufe stellen. Wie viel hoffte ich von *Meyerbeer* den Talent und Glück so ganz unabhängig von allen Dingen machen die gewöhnlich den Künstler drücken. dahin kann also übel verstandener Ehrgeiz führen. ich bin recht traurig und im Herzen verletzt darüber.“ Zwar hatte Weber zu dieser Zeit, wie er an Lichtenstein schreibt, noch „Hoffnung daß *Meyerbeer* selbst von seiner Verirrung zurückkehrt“, doch knapp zwei Jahre später klingt er im Brief an Johann Gänsbacher vom 25. Dezember 1821 gänzlich resigniert: „Von *Meyerbeer* höre ich wenig. der ist Italien verfallen.“ In öffentlichen Verlautbarungen klang Webers Kritik sehr viel moderater, allerdings führte allein sein Rasonieren über das „Verdauungsvermögen der italienischen Kunstmägen“ innerhalb seiner Einführung zu *Emma di Resburgo* in der Dresdner *Abend-Zeitung* zu einem Eklat mit Morlacchi und einer lang anhaltenden Verstimmung zwischen Weber und der befreundeten Familie Beer / Meyerbeer.

Als Weber 1824 die bereits mehr als drei Jahre alte Oper *Margherita d'Anjou* (UA Teatro alla Scala, Mailand, 14. November 1820) einzustudieren hatte, wandelte sich seine Meinung über Meyerbeer zum besseren, wie aus den Briefen an Gottfried Weber abzulesen ist. Während der Proben heißt es am 13. Februar 1824 noch: „*Meyerbeer* verstrickt sich leider Gottes immer mehr in dem elenden Schlendrian. Welch herrliche Blüthe ging da unter! – Was hofften wir alles von ihm! – O verfluchte Lust zu gefallen!“ Einen Tag vor der Premiere schreibt Weber dann allerdings: „d: 20^e [März] gebe ich *Margherita d'anjou* von *Meyerb*: sehr viel treffliches drin. als Meister geschrieben, wenn gleich manches Roßinirt.“ Und am 22. März berichtet er, die Aufführung „gefiel sehr, und mit Recht. sind wahrhaft Meisterhafte Sachen drin.“ Weber gab den einstigen Weggenossen noch nicht verloren; über das Wiedersehen

mit Meyerbeer am 8. Oktober 1824 in Dresden heißt es drei Tage später im Brief an Gottfried Weber: „War ein recht seeliger Tag, in Erinnerung der herrlichen Mannheimer Zeit. [...] übers Jahr will er wieder nach *Berlin* kommen, und dann längere Zeit verweilen, vielleicht auch eine deutsche Oper zu schreiben. Gott gebe es. ich habe ihm recht das Gewißen geschärft.“

Weber war es nicht vergönnt, den Höhepunkt der schöpferischen Entwicklung seines Freundes zu erleben. Erst in Paris gelang es Meyerbeer, aus seinen deutschen musikalischen Wurzeln, der in Italien erlernten Souveränität im Umgang mit der Bühne und der Singstimme sowie aus den Anregungen der französischen Musiktheaterformen eine Symbiose zu schaffen, die nicht nur für den Komponisten selbst die Entfaltung seiner musikalischen Persönlichkeit, eines eigenen Stils bedeutete, sondern auch für die Opernentwicklung insgesamt richtungweisend werden sollte.

Meyerbeers *Ceuvre* gehört zu den Schwerpunkten der *Opera-Rara*-Produktion. Neben Einspielungen einzelner Nummern aus frühen italienischen Opern wie *Romilda e Constanza*, *Semiramide* und der schon erwähnten *Emma di Resburgo* finden sich im Katalog die Gesamtaufnahmen von *Il Crociato in Egitto*, *Dinorah* und seit dieser Saison auch die von Weber zumindest in Teilen gelobte *Margherita d'Anjou* (Opera Rara C 25). Die dreistündige Oper erscheint hier fast strichlos; lediglich die Szenen I/8 und II/1-3 sowie Teile aus den Szenen I/9 und I/10 fielen dem Rotstift zum Opfer, dafür bietet die Produktion die große Szene und Arie der Margherita im II. Akt alternativ in der Ur- sowie in einer revidierten Fassung. Das Libretto von Felice Romani erzählt eine Geschichte aus der Zeit der englischen Rosenkriege, die das Zeug zu einer großen Oper hat: vor historischem Hintergrund erlebt man eine klassische Dreiecksgeschichte, in der sich der Herzog von Lavarenne zwischen seiner Braut Isaura und der entmachteten englischen Königin Margherita, deren Truppen er führt, entscheiden muß. Die Königin muß sich, als Bäuerin verkleidet, vor den Häschern der Lancaster-Partei verstecken; Isaura kämpft in Männerkleidung für die Königin und um ihren Geliebten – große Gefühle vor der Schablone großer Politik, noch dazu mit Happy-End: Isaura und Lavarenne finden wieder zueinander, die Lancaster-Truppen werden geschlagen.

Im Zentrum der Meyerbeerschen Partitur stehen die Sänger. Das fabelhafte London Philharmonic Orchestra unter der Leitung des Meyerbeererfahrenen David Parry darf über weite Strecken „nur“ begleiten – dies tut es allerdings vortrefflich. Nie steht das Orchester im Vordergrund, es dient den Sängern und trägt sie. Aus dem Gesangspersonal der Aufnahme ragen drei

Sänger heraus, an erster Stelle Fabio Previati als Michele, Arzt und Vertrauter Isauras. Previati ist ein Vollblut-Komödiant und brilliert in der dankbaren Baßbuffo-Partie mit Witz, aber auch mit grandiosen stimmlichen Mitteln. Daneben begeistern vor allem Annick Massis in der Titelpartie und Bruce Ford als Herzog von Lavarenne. Der helle, äußerst bewegliche Sopran der Massis bietet Belcanto erster Güte; die Sängerin meistert die anspruchsvolle Partie der Königin, abgesehen von einigen unschönen Spitzentönen im I. Finale, nahezu mühelos. Ford hat wundervolles Material: ein strahlender, kerniger Tenor voller Eleganz. Auch ihm verlangt der Komponist alles ab; er bringt den Sänger an seine Grenzen, und so ist hier und da die Anstrengung in den hohen Lagen nicht zu überhören, ohne allerdings Fords stilsichere Rollengestaltung nachhaltig zu beschädigen. In der Rolle der Isaura fasziniert Daniela Barcellona vor allem mit den samtigen Tiefen ihres Alts. Ihr Timbre mag Geschmackssache sein; einige Intonationstrübungen werden spätestens durch die großartige Virtuosität im II. Finale wettgemacht. Alastair Miles gibt einen soliden General Carlo. Den positiven Gesamteindruck bestärkt der fabelhafte Geoffrey Mitchell Choir, der Meyerbeers großangelegte Chor-szenen wirkungsvoll zur Geltung bringt.

Alles in allem also eine lohnende Entdeckung, auf hohem künstlerischen Niveau präsentiert!

Frank Ziegler