„Schöne Minka, du mußt scheiden!“– glücklicherweise aber nicht gänzlich

Zur Wiedergabe der Widmungshandschrift von Webers Variationen über ein *Air Russe* (WeV R. 10) anläßlich der Wiedereröffnung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek in Weimar

von Joachim Veit, Detmold

Als Mitte September 2004 der 13. Internationale Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung in Weimar stattfand, stand die Welt noch unter dem Schock des größten Bibliotheksbrandes nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland: Am Abend des 2. September war in dem historischen Gebäude der Herzogin Anna Amalia Bibliothek, das zum Weltkulturerbe der UNESCO gehört, ein Feuer ausgebrochen, das nicht nur das Gebäude teilweise zerstörte, sondern auch wertvolle Buch- und Handschriftenbestände vernichtete. Zahlreiche weitere Bücher nahmen durch das Löschwasser Schaden[1]. Viele Musikwissenschaftler erfuhren erst zu Beginn des Kongresses, daß zu den empfindlichsten Verlusten leider auch die Musiksammlung gehörte: die Musikalienbestände wurden fast vollständig zerstört[2]. Von den 95 zuvor verzeichneten Werken Johann Nepomuk Hummels zum Beispiel blieben nach Angaben der Bibliothek nur fünf sowie ein kleines Fragment erhalten. Einige dieser Handschriften „überlebten“ quasi durch einen glücklichen Zufall: Seit Juni des Jahres 2004 wurde im Weimarer Schloßmuseum die eindrucksvolle große Ausstellung zu *Maria Pawlowna. Zarentocher am Weimarer Hof* gezeigt. Diese Ausstellung sollten auch die Gäste des Kongresses noch besuchen können, und so endete sie erst einen Monat nach dem verheerenden Brand. Die dort gezeigten Musikalien blieben also durch diese „Auslagerung“ glücklicherweise verschont.

[1] Die Bibliothek gibt die Buchverluste mit ca. 50.000 Exemplaren an, zusätzlich wurden 62.000 Bände durch Wasser beschädigt; vgl. *http://www.anna-amalia-bibliothek.de/de/buchverlust.html* (eingesehen am 25. August 2007).

[2] Der Schreiber dieser Zeilen hatte diese Nachricht schon einige Tage zuvor von unserem Mitglied Prof. Dr. Oliver Huck erfahren, der sich selbst, wie zahlreiche freiwillige Helfer, an der Bergung der erhaltenen Reste beteiligt hatte. Vgl. auch Beate Agnes Schmidt, „Nachruf auf die Musikaliensammlung der Herzogin Anna Amalia Bibliothek Weimar“, in: *Die Musikforschung*, Jg. 57, H. 4 (Okt.-Dez. 2004), S. 328.

Mit bangem Herzen machten sich damals die Weberianer, die sich u. a. aus Anlaß des kleinen Symposions *Musikalisches Erbe im digitalen Zeitalter. Chancen und Probleme neuer Techniken* in Weimar aufhielten, zur Ausstellung auf: Waren die beiden bekannten Handschriften mit Kompositionen Carl Maria von Webers aus den Beständen der Herzogin Anna Amalia Bibliothek vielleicht durch eine Aufnahme in die Ausstellung dem Feuer entgangen? Die Berliner Kollegen brachten als erste die erlösende, aber nicht ganz zufriedenstellende Nachricht: Zumindest das wichtigere der beiden authentischen Weimarer Weber-Manuskripte befand sich in der Ausstellung. Es handelte sich dabei um ein Widmungsexemplar für die Zarentochter, das in Raum 16 zu bewundern war: die Kopistenabschrift der Grande Sonate pour le Pianoforte op. 24, also der 1. Klaviersonate (WeV Q. 2, JV 138), die Weber mit ausdrücklicher Zustimmung (auch im späteren gedruckten Exemplar) der Großfürstin widmen durfte[3]. Maria Pawlowna hatte am 2. Februar 1812 im großen Saal des Weimarer Stadtschlosses Weber und Heinrich Joseph Baermann in einem Konzert gehört, in dem u. a. die *Silvana*-Variationen op. 33 (WeV P. 7, JV 128) erklangen. Diese Variationen erhielt die Großfürstin zusammen mit dem Dedikations-Manuskript der Klaviersonate als Geschenk – die Abschriften gingen laut Webers Tagebuch am 17. September 1812 in die Post nach Weimar[4]. Die in Berlin entstandene Sonate trug Weber am 27. Oktober bei seinem nächsten Aufenthalt in Weimar der Großfürstin vor und studierte sie auch mit ihr[5]. Die der Großfürstin übereignete Abschrift hat einen Ziertitel und enthält einige Eintragungen von Webers Hand, was sie natürlich besonders interessant macht. Dieses Manuskript blieb also glücklicherweise erhalten[6].

Ungewiß blieb zunächst das Schicksal eines weiteren Widmungsexemplars für Maria Pawlowna. Am 21. April 1815 sandte Weber von Prag aus

[3] Vgl. dazu und zu weiteren Details des Weimarer Aufenthalts Dagmar Beck, „Carl Maria von Weber und Weimar. Quellen und Dokumente", in: *Weberiana* 11 (2001), S. 5-15; dort ist auf S. 9 auch das Titelblatt des Schlesingerschen Erstdrucks der Sonate mit der Widmung an Maria Pawlowna abgebildet.

[4] Vgl. Beck (wie Anm. 3), S. 6. Die Abschrift der *Silvana*-Variationen, die Jähns noch 1868 im Nachlaß der Großfürstin in Weimar ermitteln konnte, muß leider als verschollen gelten; vgl. dazu *Carl Maria von Weber. Sämtliche Werke*, Serie VI, Bd. 3: *Kammermusik mit Klarinette*, hg. von Gerhard Allroggen, Knut Holtsträter und Joachim Veit, Mainz 2005, S. 114f. u. 166f.

[5] Vgl. dazu Beck (wie Anm. 3), S. 6f.

[6] Es wird unter der Signatur Mus V:829 in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aufbewahrt.

sein op. 40, die c-Moll-Variationen über das russische Lied *Schöne Minka* (WeV R. 10, JV 179), an Maria Pawlowna nach Wien[7]. Laut Tagebuch hatte er am 19. April drei Gulden für „Copialien und binden der Variationen C moll" gezahlt – möglicherweise sind darin die Kosten für ein zweites Exemplar enthalten, denn schon am Tag zuvor hatte er die am 7. April vollendeten Variationen auch an seinen Berliner Verleger Adolph Martin Schlesinger gesandt[8].

Die Komposition gehörte offensichtlich zu den Werken, die Weber seinem Berliner Verleger schon längere Zeit versprochen hatte[9]. Am 22. November 1814 kündigte er ihm als „nächstfolgende" Werke u. a. „die Variat: und das Quintett p: Clar:" an, am 28. November sandte er ihm dann u. a. die drei ersten Sätze des Klarinettenquintetts (WeV P. 11) und versprach das Schlußrondo zusammen „mit den Variat: über schöne Minka", auf die Schlesinger aber noch bis Ende April 1815 warten mußte. Der Druck erschien bereits im Sommer des Jahres und Weber verzeichnete im Tagebuch am 20. September den Eingang von vier Belegexemplaren des Erstdrucks.

Zum Zeitpunkt der Übersendung des Werkes an Schlesinger stand die Widmung an die Weimarer Großfürstin schon fest, denn, wie erwähnt, übersandte Weber am 21. April das Widmungsexemplar an Maria Pawlowna mit einem kurzen, leider nur im Entwurf erhaltenen Begleitschreiben:[10]

[7] Beck (wie Anm. 3), S. 8. Im TB ist der 20. April genannt („an die Großfürstin *Maria Paulowna* nach *Wien*, und ihr die *Variation*[*en*] *C moll dedicirt*"), in dem nachfolgend zitierten Briefentwurf vom 21. April ist dagegen ausdrücklich dieses Datum als Absende-Datum genannt. Am 22. April bemerkt Weber im Tagebuch: „*Emballage* der *Variat.* für die Großfürstin 1 *f*-". Maria Pawlowna befand sich von September 1814 bis Mai 1815 auf dem Wiener Kongreß.

[8] Vgl. TB 18. April 1815.

[9] Komponiert bzw. niedergeschrieben wurden die Variationen über die Osterfeiertage 1815 (vgl. die Tagebucheintragungen vom 26. u. 27. März), vollendet am 5. April bzw. „ganz ins Reine vollendet" am 7. April (vgl. TB). Jähns (Werke), S. 192 erwähnt im Zusammenhang mit den Variationen einen TB-Eintrag vom 4. [recte: 14.] Januar 1814, wo es heißt: „gearbeitet für *Brunetti*. und an den *Variat: C moll*". Daß sich diese Bemerkung tatsächlich schon auf die *Air-Russe*-Variationen bezieht, geht auch aus einem Brief vom 17. Februar 1814 an Schlesinger hervor, in dem er über diese Variationen spricht (vgl. Auktionskatalog Henrici 80, 29.-30. November 1922, Nr. 627; der Brief selbst ist nicht erhalten). Auf eine Konzeption des Werkes bereits deutlich vor der hier genannten Niederschrift deutet auch die Angabe in einem Brief Webers an Gottfried Weber vom 3. und 9. November 1814, worin es heißt, er habe „*Variat* über ein rußisches Lied" komponiert. Auch der bestimmte Artikel in der TB-Bemerkung vom 26. März 1815: „gearbeitet, an den *Var: C moll*" spricht dafür, daß Weber hier ein bereits länger in Arbeit befindliches Werk fortsetzte.

[10] *D-B*, Weberiana Cl. II A f 2, 1alpha, 1 Bl. (1 b. S.); zu Anfang ist vermerkt: „d: 21t *Aprill* 1815 nebst *Variat: C moll* nach *Wien* abgeschikt".

„Durchlauchtigste Großfürstin!

Gnädigste Fürstin und Frau!

Auf die so oft bewiesene Kunstliebe, Nachsicht und Huld Ihro Kais. Hoheit rechnend, wage ich es ~~der unterzeichnete beyliegende~~ meine neuste Arbeit ehrfurchtsvollst Ihro K: Hoh zu Füßen zu legen. möge auch sie ~~durch~~ mit dem huldvollen Beyfall beglükt werden den die erhabene KunstKennerin schon meinen frühern gnädigst angedeihen ließ, und so die Kühnheit des Verfaßers entschuldiget werden, der die Zeit die er in der Nähe Ihro K: H: zu verleben so glüklich war, unter die schönsten seines Lebens rechnet.

in tiefster Ehrfurcht ersterbend."

Bereits durch die Wahl des Variationsthemas ist anzunehmen, daß Weber dieses Werk von Anfang an für die Weimarer Zarentochter konzipiert hatte. In Deutschland war das Thema bekannt in Verbindung mit Christoph August Tiedges Text „Schöne Minka, ich muß scheiden". Er hatte seine Dichtung unter dem Titel *Der Kosak und sein Mädchen. Nach einer russischen National-Melodie* 1809 in W. G. Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* veröffentlicht[11]. Die Melodie wurde sehr oft als Variationsthema verwendet[12]; zu den bekanntesten Werken zählen Ludwig van Beethovens 1818 entstandene Variationen für Flöte und Klavier op. 107, Nr. 7 in a-Moll, ebenso das aus dem gleichen Jahr stammende Werk von J. N. Hummel: *Adagio, Variazionen und Rondo, über ein russisches Thema für Piano-Forte, Flöte und Violonzell* A-Dur op. 78, wo das Variationsthema ebenfalls in a-Moll erscheint[13]. Als

[11] *Taschenbuch* | *zum* | *geselligen Vergnügen* | *Neunzehnter Jahrgang* | *1809.* | […], Leipzig: Johann Friedrich Gleditsch, S. 281f.

[12] Frank Ziegler, dem ich zahlreiche wertvolle Hinweise im Zusammenhang mit der Herkunft und Verwendung des Variationsthemas verdanke, nennt im Entwurf seines Weber-Werkverzeichnisses nahezu 30 Komponisten, die das Thema aufgegriffen haben. Er wies mich auch auf einen für die Verbreitung des Themas bezeichnenden Bericht in *Johann Vesque von Püttlingen (J. Hoven). Eine Lebensskizze aus Briefen und Tagebuchblättern zusammengestellt*, Wien 1877, hin, wo es S. 16f. zu einem privaten Konzert in Wien nach 1822 heißt: „Der Präsident, der erfahren hatte, dass ich singe, zwang mich, etwas zu singen; ich war verstimmt, ich wusste nicht was ich wählen sollte, diese musikalischen Affen zu ergötzen. […] endlich fing ich an, die »schöne Minka« zu singen. Die Wahl dieses Thema's machte Furore, weil die meisten, wie sie mich hernach versicherten, Variationen darüber zu Hause spielen; es war ihnen also zu Muthe, als wenn man ein bekanntes Gesicht in einem Volksgewühle gewahr wird."

[13] Titel nach dem Erstdruck, vgl. Dieter Zimmerschied, *Thematisches Verzeichnis der Werke von Johann Nepomuk Hummel*, Hofheim 1971, S. 119f. Die Beliebtheit des Variationsthemas

Vorlage für Beethoven gibt Georg Kinsky die *Sammlung russischer Volkslieder mit ihren Singweisen* (*Sobranie Russkich narodnych pesen s ich golosami*), herausgegeben von Ivan Prač, an, die in Petersburg 1790 und 1806 erschien[14]. Dort findet sich die Melodie in der von Beethoven fast wörtlich (mit Ausnahme kleiner Veränderungen der Schlußfloskeln) übernommenen Fassung in a-Moll[15]. Weber dagegen benutzt das Lied in c-Moll in einer leicht abweichenden Form, die eher auf eine andere Melodie-Vorlage zurückzugehen scheint[16]. Gewiß hat ihn aber der Inhalt des Textes inspiriert, in dem Trennung und Wiedersehen in einer Weise thematisiert werden, daß sie sublimiert auf sein Verhältnis zur Großfürstin übertragen werden konnten[17].

Offensichtlich reagierte die Großfürstin zunächst nicht auf die Widmung, denn in Webers Entwürfen findet sich ein zweiter Brief vom 22. Mai 1815 an Maria Pawlownas Oberhofmeisterin Eleonore Maximiliane Ottilie Gräfin Henckel von Donnersmarck, die er um die Vermittlung von Empfehlungsschreiben für seine bevorstehende Reise in die bayerische Residenz bittet und

unterstreicht auch der Rezensent des Werkes in der *AmZ*, Jg. 21, Nr. 6 (10. Februar 1819), Sp. 95f., wo es u. a. heißt: „So oft dieses Thema schon von andern variirt seyn mag, so gestehet Rec. gern, dass ihm von alle dem, was ihm davon zu Gesicht und Gehör gekommen, diese Bearbeitung die liebste geworden ist“.

[14] Vgl. *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen von Georg Kinsky*, hg. von Hans Halm, München und Duisburg, 1955, S. 298. Laut Hinweis von Frank Ziegler war das Lied in der ersten, noch einbändigen Ausgabe der Sammlung von 1790 noch nicht enthalten, sondern erst in der zweibändigen Ausgabe von 1806; eine dritte Ausgabe erschien 1815.

[15] In der Ausgabe von 1806 handelt es sich um die Nr. 8 der kleinrussischen (= ukrainischen) Lieder (S. 75) mit der Tempoangabe „*Andante*“, der Textbeginn lautet „Echav kozak za Dunaj“. Auf diesen auch in Tiedges Fassung genannten „Kosaken“ bezieht sich auch der Titel in Beethovens Arrangement der Melodie als „Air cosaque“ innerhalb seiner *Lieder verschiedener Völker*, WoO 158, Nr. 16. Hummel verändert die erste Note zu Beginn des 2. und 4. Taktes in eine Vorschlagsnote und fügt eine Auftaktnote (Viertel e^1) zu Beginn des Themas ein; hier handelt es sich aber vermutlich um konzeptionelle Veränderungen, die nicht auf eine abweichende Vorlage zurückgehen.

[16] Bereits die erste Note des zweiten Takts verwendet die Melodieterz und die Schlußfloskel ist jeweils in ähnlicher Weise abgeändert, so daß der Eindruck des Liedchens durchaus von der durch Prač publizierten Fassung abweicht.

[17] So heißt es in Strophe 1: „Ach! du fühlest nicht das Leiden, | Fern auf freudelosen Haiden, | Fern zu seyn von dir“, oder in Strophe 2: „Nie werd’ ich von dir mich wenden; | Mit den Lippen, mit den Händen | Werd’ ich Grüße zu dir senden | Von entfernten Höhn.“ bzw. in Strophe 4 „Tief verstummen meine Lieder, | Meine Augen schlag’ ich nieder, | Aber seh’ ich dich einst wieder, | Dann wird’s anders seyn!“ (Textwiedergabe nach Beckers *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen* (wie Anm. 11), 1809, S. 281f.

dann anfügt: „Zugleich wird es mich unendlich beglükken vielleicht durch E. Exellenz zu erfahren ob Ihro K. Hoheit die ihr am 21t vorigen Monates überschikten Variationen nicht ungnädig aufgenommen haben“[18].

Eine Reaktion der Gräfin oder Maria Pawlownas ist leider nicht dokumentiert; da der Druck aber mit der gleichen Formulierung der Widmung wie im Dedikationsexemplar erschien, ist davon auszugehen, daß die Großfürstin die Widmung gerne annahm, zumal anläßlich der nächsten Begegnung in Weimar am 14. Dezember 1817 im Tagebuch bezeugt ist, daß sie Weber „sehr gnädig empfangen, und mit schmeichelhaften Dingen überhäuft“ habe[19].

Dem Widmungsexemplar der Variationen kommt insofern große Bedeutung zu, als das Autograph Webers, das sich um 1840 noch im Besitz Caroline von Webers befand[20], ebenso verschollen ist wie die Stichvorlage für Schlesinger. Der Autor hat daher im Dezember 2001 das unter der Signatur Mus V: 556 in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aufbewahrte Manuskript autopsiert und sich dabei davon überzeugt, daß zumindest zwei nachträgliche Einträge in die von einem Prager Schreiber angefertigte Handschrift tatsächlich von Webers Hand stammen. Darüber hinaus hat er damals einige Merkmale der Handschrift (Wasserzeichen, Farbe der Einträge usw.) festgehalten, bedauert aber heute, daß er diese Notizen nicht noch ausführlicher angelegt hatte, denn – so stellte sich leider nachträglich heraus – dieses Widmungsexemplar ist unwiederbringlich verloren, da es in der Brandnacht vernichtet wurde.

Glücklicherweise fertigte die Bibliothek nach der Autopsie auf Anfrage der Weber-Gesamtausgabe eine Kopie des Manuskripts für deren Quellensammlung (und in Verbindung damit einen Sicherheits-Mikrofiche) an. Die Mikrofiche-Aufnahme blieb bei dem Brand erhalten und stand als Vorlage für die nachfolgende Wiedergabe zur Verfügung. Damals waren digitale Farbfotografien und Scans noch nicht verbreitet, so daß es sich leider nur um eine Schwarz-Weiß-Vorlage handelt – aber zusammen mit den wenigen Notizen dürften so die wichtigsten Merkmale der Handschrift für die Nachwelt gesichert sein.

[18] Entwurf wie Anm. 10. Gräfin Ottilie Henckel von Donnersmarck (1756-1843) kam 1804 mit Maria Pawlowna nach Weimar, an deren Hof sie „als Oberhofmeisterin eine bedeutende Rolle“ spielte, vgl. *Weimar. Lexikon zur Stadtgeschichte*, hg. von Gitta Günther u. a., Weimar 1998, S. 195.

[19] Vgl. dazu Beck (wie Anm. 3), S. 8.

[20] Vgl. Jähns (Werke), S. 192. Der Umfang ist dort mit 3 Bogen (gemeint sind 3 DBl.) angegeben, also ein DBl. weniger als in der Weimarer Abschrift.

Anläßlich der feierlichen Wiedereröffnung des historischen Bibliotheksgebäudes am 24. Oktober 2007 und zugleich als Mahnung, mehr in die Sicherung unseres kulturellen Erbes zu investieren, wird diese „Ersatzquelle" hier erstmals vollständig wiedergegeben. Herrn Direktor Dr. Michael Knoche von der Klassik Stiftung Weimar danken wir herzlich für sein freundliches Entgegenkommen und die unbürokratisch erteilte Reproduktionserlaubnis.

Die Handschrift selbst bestand aus vier, durch Fadenheftung zusammengehaltenen Doppelblättern im Format 33,5 x 23,5 cm quer. Sie umfaßte das Titelblatt, den Notentext (1v-8r) und eine leere, aber rastrierte Seite am Ende (8v). Als Wasserzeichen fand sich eine Lilie im bekrönten Schild mit darunterhängender „4" (Oberteil des Motivs auf Blatt 3 und 7, Unterteil auf Bl. 1 und 5), als Gegenmarke der Namenszug „GEB. KIESLING" (Bl. 2, 4, 6 und 8) . Die senkrecht durch die Buchstaben bzw. das Wappenschild verlaufenden Stege hatten einen Abstand von 3,1-3,2 cm[21].

Das Manuskript war durch Wassereinwirkung geschädigt, in dem bräunlich-dunklen Papier fanden sich zahlreiche Flecken, besonders im Randbereich, der offensichtlich bereits einmal restauriert worden war. Für die mit einem Einzelrastral gezogenen Notenlinien (Höhe der Notenzeile: 0,95 cm) schien eine sehr helle Tinte verwendet worden zu sein; die Linien waren bei der Autopsie teilweise nur noch schlecht zu erkennen und möglicherweise zusätzlich durch die Wassereinwirkung aufgehellt. Der Kopist benutzte eine bräunlich-schwarze Tinte; einige Einträge, wie z. B. das *con espressione* auf Bl. 2r in T. 10 der 1. Variation wirkten in der Tintenfarbe etwas dunkler, ohne daß sich hieraus auf spätere Nachträge schließen ließ. Auf dem Titelblatt hatte der Rundstempel der „Landes-Bibliothek Weimar" blaue Farbe, die Signatur „Mus V 556" war mit Bleistift eingetragen.

Die einzigen sicher zuzuordnenden Eintragungen Webers fanden sich auf Bl. 3r in Variation 3. Nach dem Wiederholungszeichen in der Mitte ist offensichtlich in T. 9 die (im Erstdruck nicht vorhandene) Angabe „*mezza voce.*" von Webers Hand zugesetzt, sicher von seiner Hand eingetragen ist das

[21] Zu diesem böhmischen Wasserzeichen vgl. Georg Eineder, *The Ancient Paper-Mills of the former Austro-Hungarian Empire and their Watermarks* (*Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia*, Bd. 8), Hilversum 1960, S. 119 und 123. Papiere der Gebrüder Kiesling wurden auch im Beethoven-Umkreis häufiger benutzt, vgl. z. B. Manfred Schuler, „Zwei unbekannte *Fidelio*-Partiturabschriften aus dem Jahr 1814", in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 39 (1982), S. 151-167; vgl. auch das Vorkommen des Namens in den elektronischen Katalogen des Bonner Beethoven-Hauses.

ffo: am Ende von T. 12. Die Tintenfarbe unterschied sich in beiden Fällen nicht signifikant von der des Schreibers, so daß nicht auszuschließen ist, daß auch einige Bögen, Gabeln oder *staccato*-Striche von Weber ergänzt wurden. Die nachträgliche Verlängerung des Bogens in Variation 9, T. 27-28 in der obersten Zeile von Bl. 6v etwa stellt einen sehr Weber-typischen Eingriff dar (dieser Bogen steht so allerdings auch im Erstdruck). Anhand der Schwarz-Weiß-Fichekopie werden sich hier keine eindeutigen Zuweisungen mehr vornehmen lassen – dies war aber auch mit dem bloßen Auge am Original kaum möglich.

Die Handschrift ist aber über diese wenigen Weberschen Einträge hinaus auch deshalb von Interesse, weil sie eine Vielzahl von kleineren Abweichungen zum Erstdruck enthält. Das betrifft einerseits Nebensächlichkeiten der Orthographie (etwa bei Variation 1 die Angabe „*tranquile*" statt „*Tranquille*" im Erstdruck oder die häufig ausgeschriebene Form von *crescendo* bzw. *decrescendo*, die teilweise redundant die mit Gabeln notierten Vorschriften doppelt), andererseits aber auch Unterschiede in der Bogensetzung oder Artikulationsbezeichnung – hier scheint die Handschrift in einigen Abschnitten zuverlässiger als der Druck. Bemerkenswert ist, daß beide Quellen eindeutige Differenzierungen zwischen *staccato*-Punkten und Strichen vornehmen, wobei sich wiederum einige Abweichungen finden[22]. Auch in der Dynamik sind vereinzelt Unterschiede festzustellen (z. B. in T. 9 der Variation 9: *mf* im Druck, *for*. in der Handschrift).

Hatte Weber schon bei seiner 1. Klaviersonate in einem Brief an Hinrich Lichtenstein berichtet, daß Maria Pawlowna glaube, sie lerne diese Sonate „in ihrem Leben nicht ordentlich" und hinzugefügt: „und wenn Sie keine Grosfürstin wäre würde ich so frey sein ihr vollkommen Recht zu geben"[23], so dürfte das auf diese Variationen erst recht zutreffen. Sie gehören zu den großartigsten, aber pianistisch auch anspruchsvollsten Variationswerken Webers. Durch die erhaltene Mikrofiche-Kopie der Herzogin Anna Amalia Bibliothek ist es uns nun möglich, für die Neuedition wenigstens eine der verlorenen handschriftlichen Quellen noch mit in die Erstellung des Textes einzubeziehen.

[22] In Variation 5 bleibt der Druck in T. 11ff. bei Punkten, die Handschrift wechselt hier aber inkonsequent in der Oberstimme zu Strichen.

[23] Vgl. Webers Brief vom 1. November 1812, zitiert bei Beck (wie Anm. 3), S. 7.

Bl. 1r

op. 40

Air Russe,

Varié pour le Pianforte

et dedié

A son Altesse Imperiale, Madame la Grande Duchesse

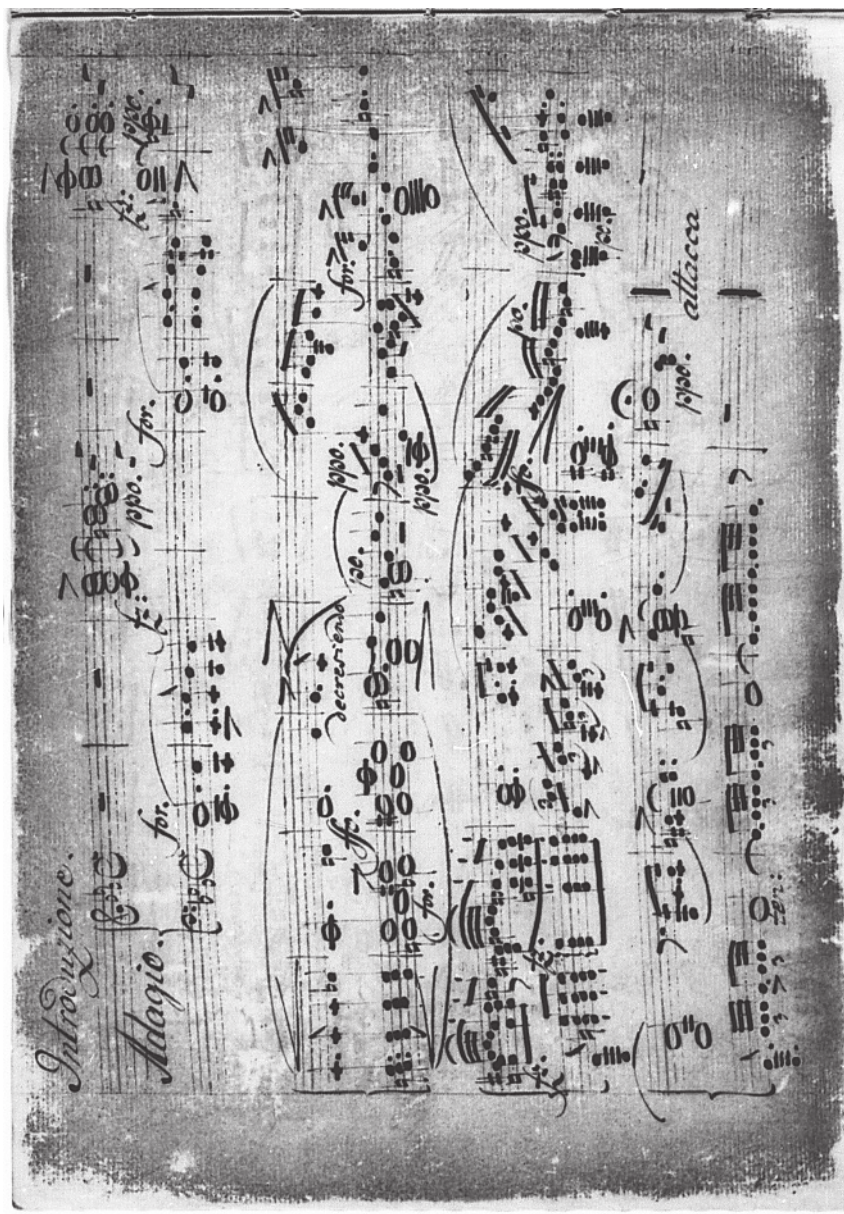
Marie Paulowne

Princesse héreditaire de Saxe Weimar

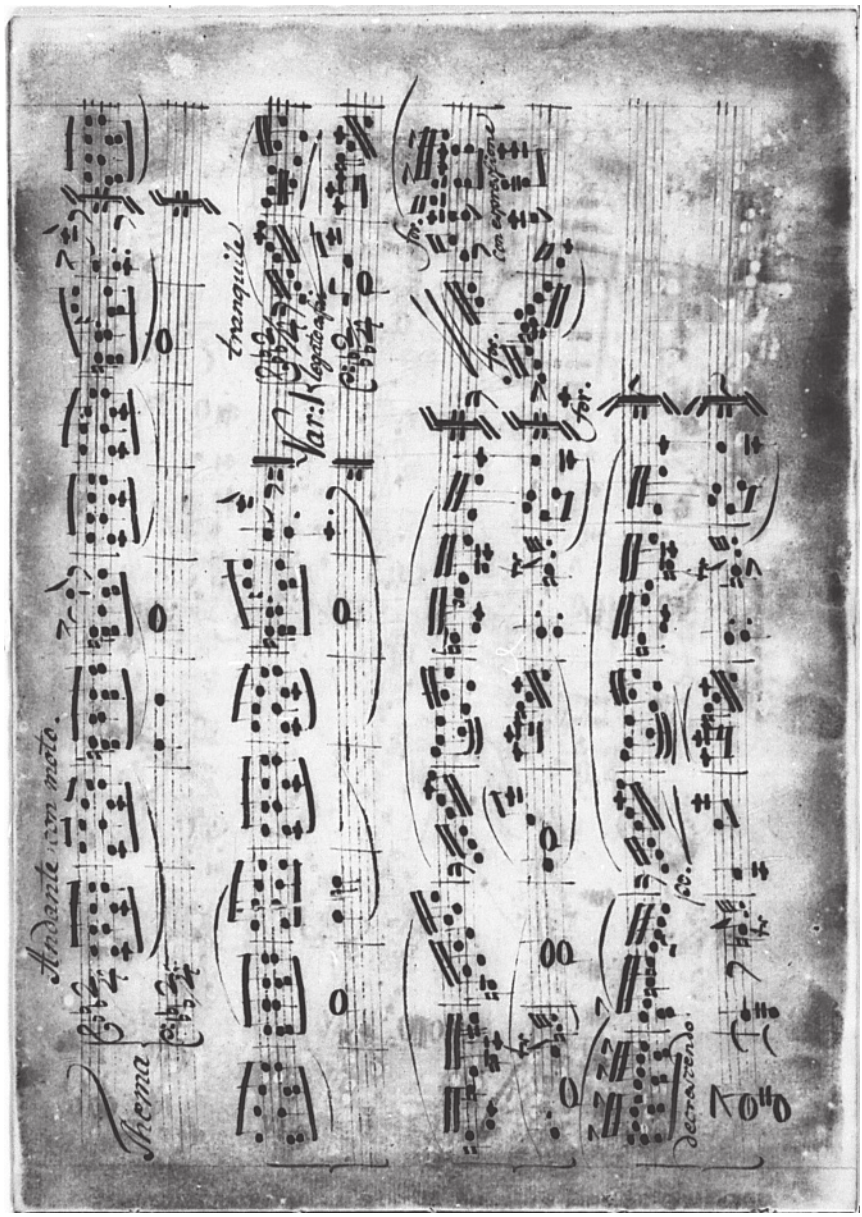
par

Charles Marie de Weber.

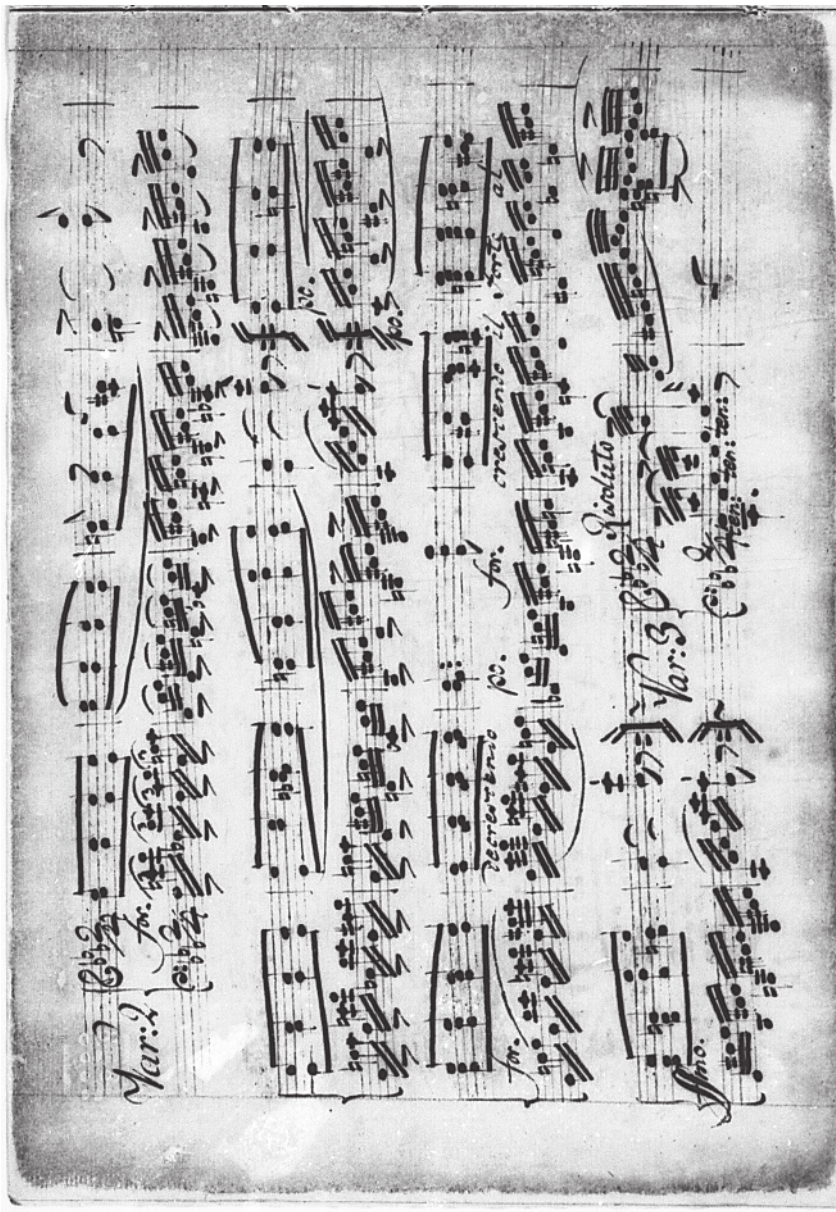
Bl. 1v


Introduzione.
Adagio.
for.
solo.
for.
solo.
for.
decrescendo
solo.
for.
solo.
attacca

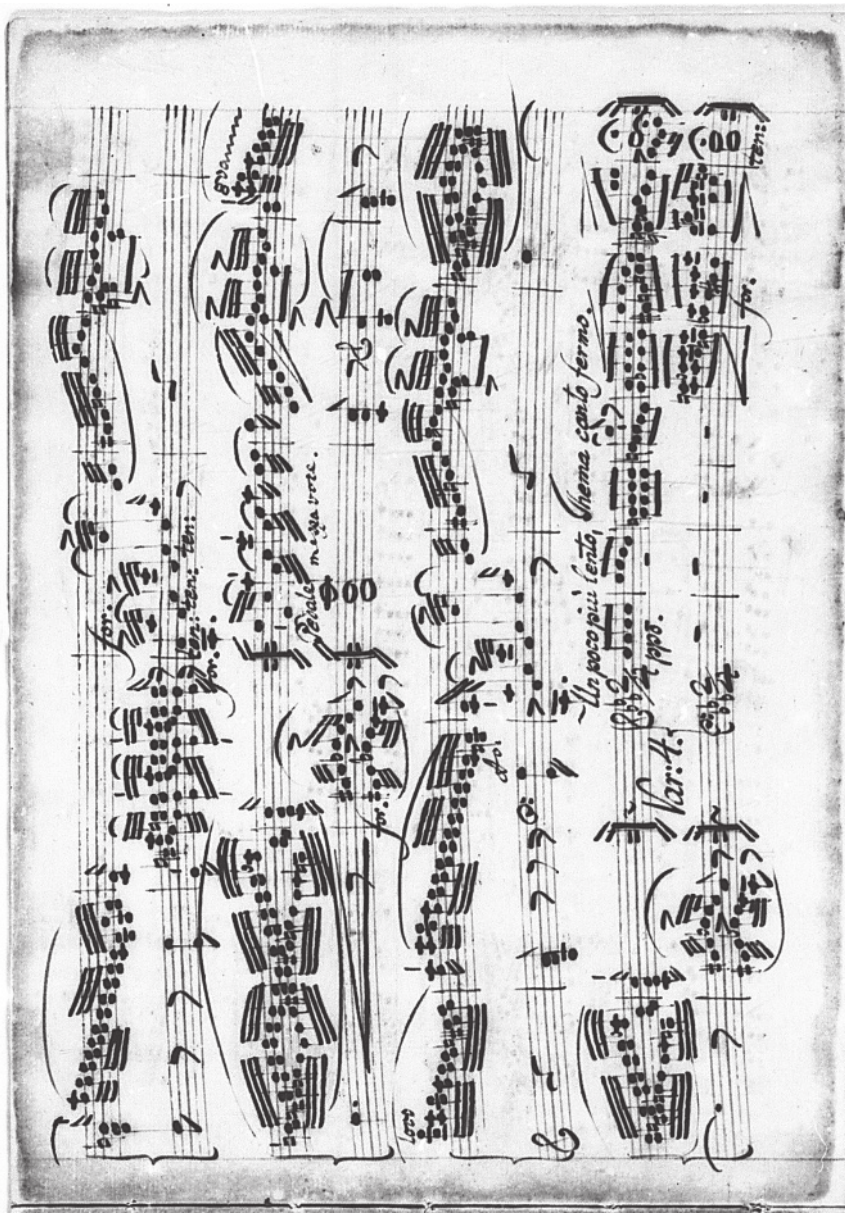
Bl. 2r


Andante con moto.
Thema
tranquillo
Var: I
Var: II
con espressione
Var.
decrescendo.

Bl. 2v


Var: 2
for.
po.
crescendo il forte
for.
po.
Decrescendo
for.
Var: 3
Risoluto
Smo.
ten:

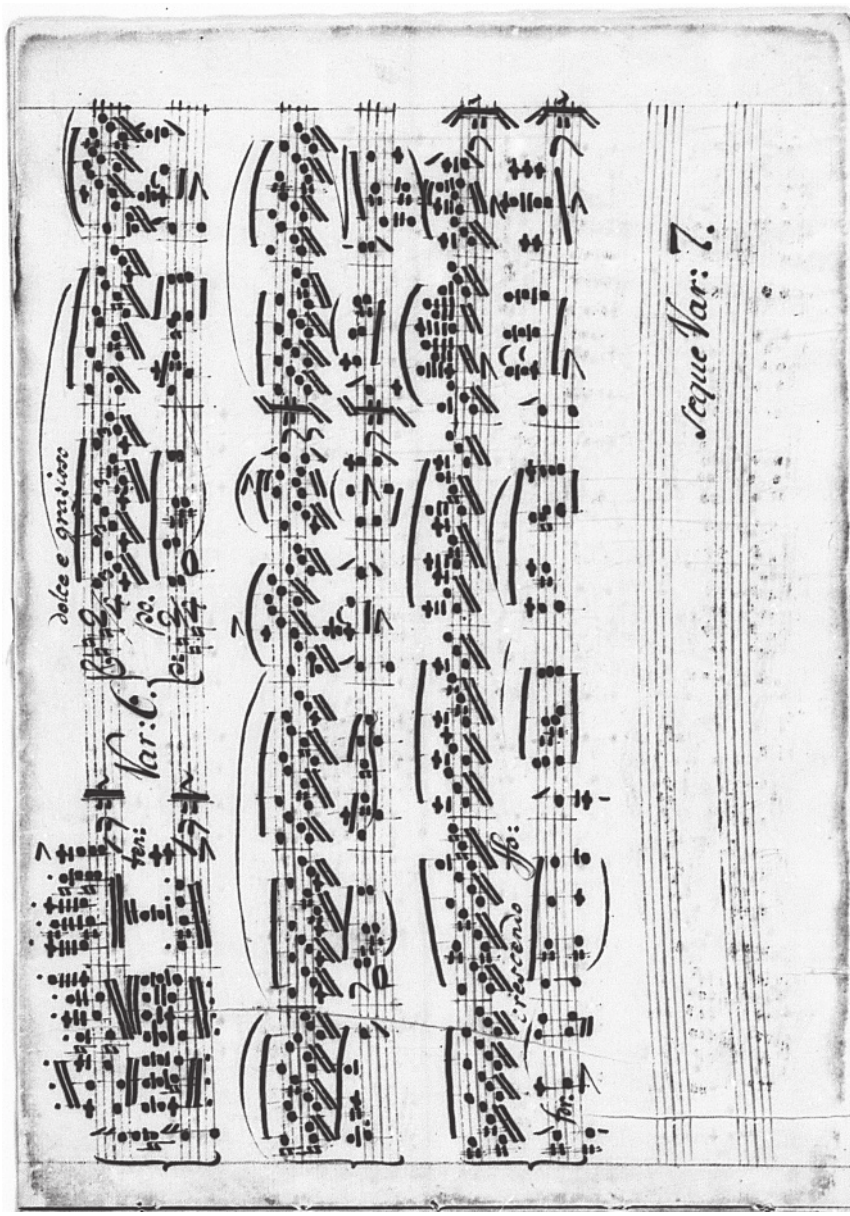
Bl. 3r



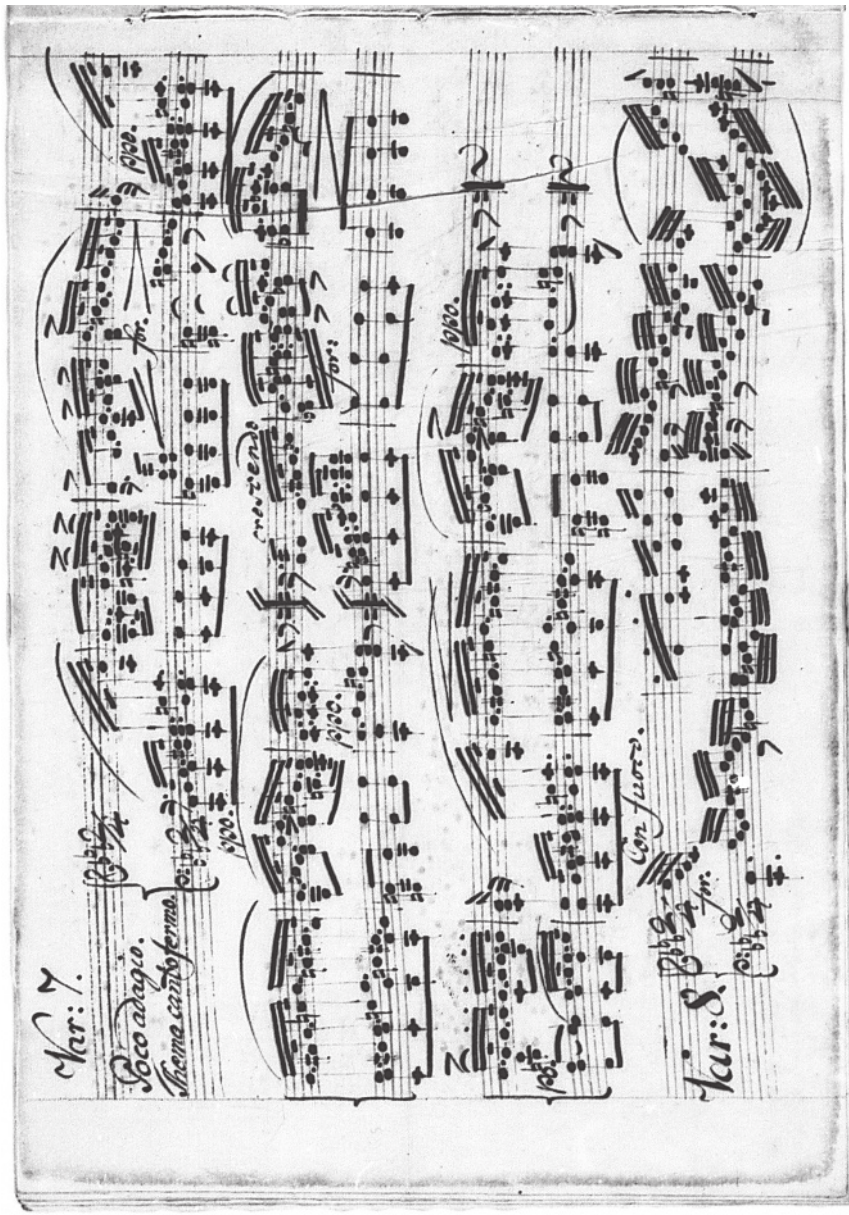
Bl. 3v


Var: 5
Risoluto assai
e ben marcato.
crescendo
ritenuto
for.
pe.
ten:
staccato
fz
dolce

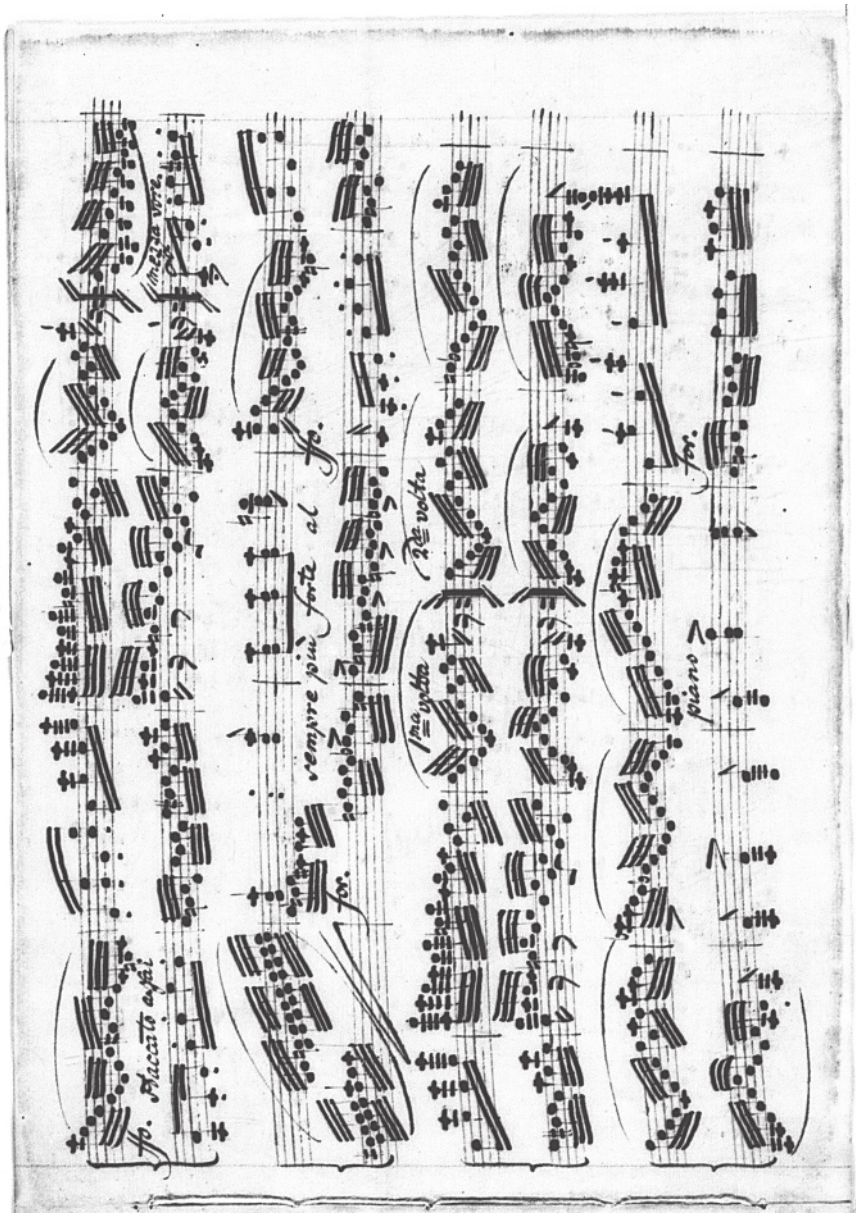
Bl. 4r



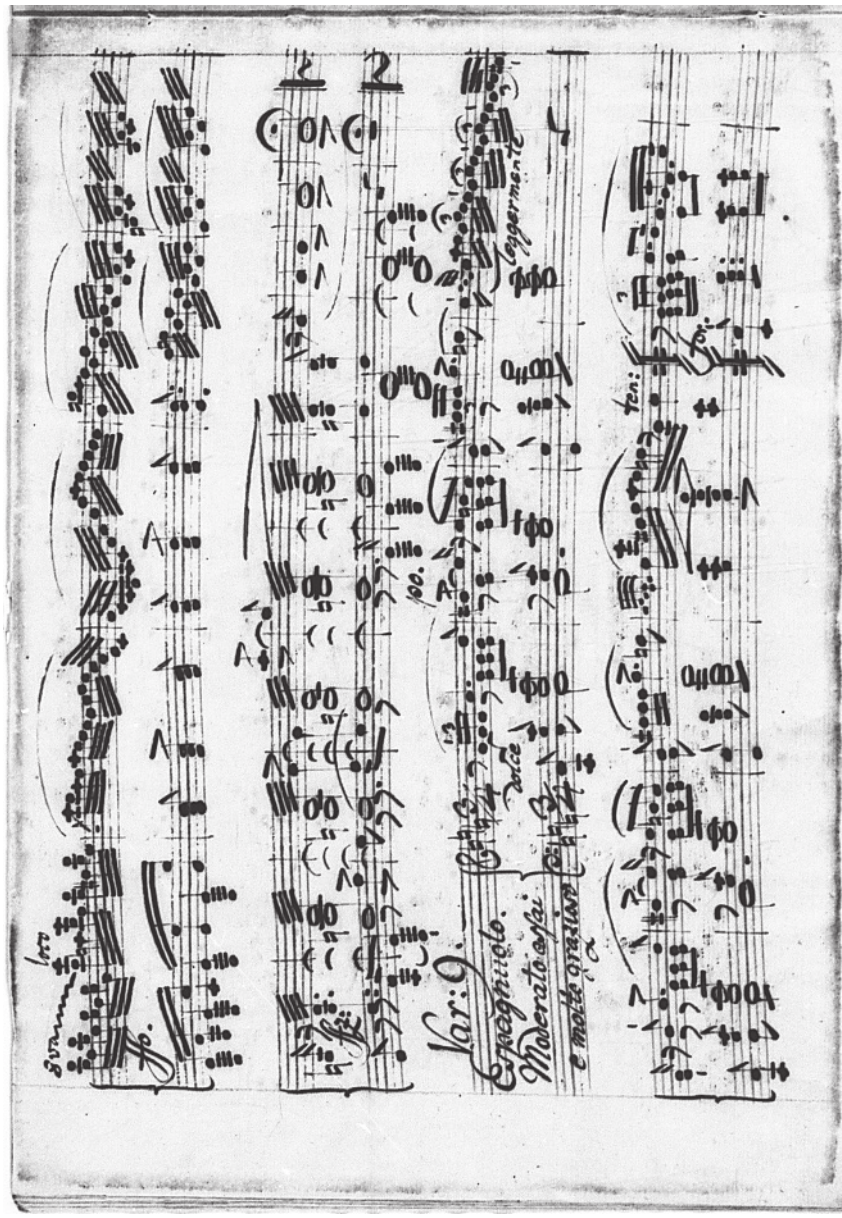
Bl. 4v



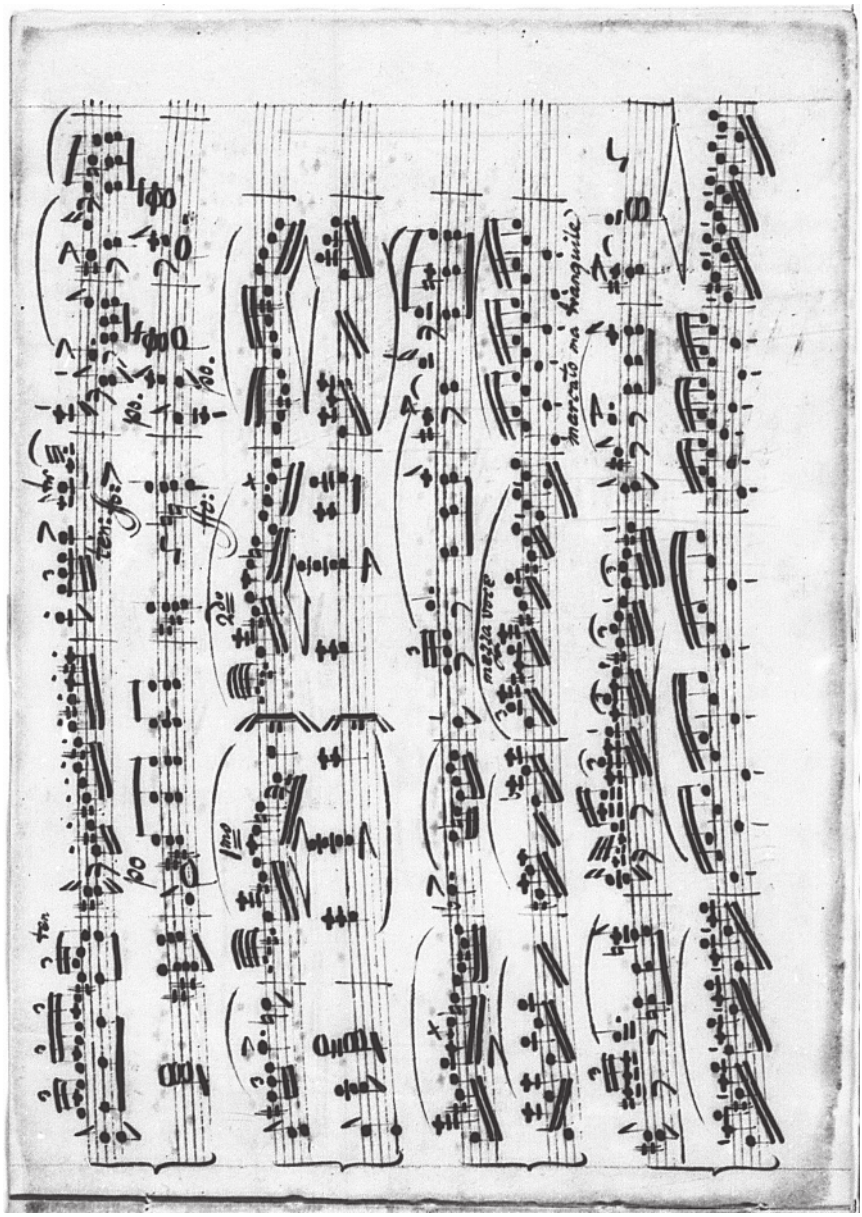
Bl. 5r


Fo. staccato assai
mezza voce
sempre più forte al
For.
1ma volta
2da volta
For.
piano

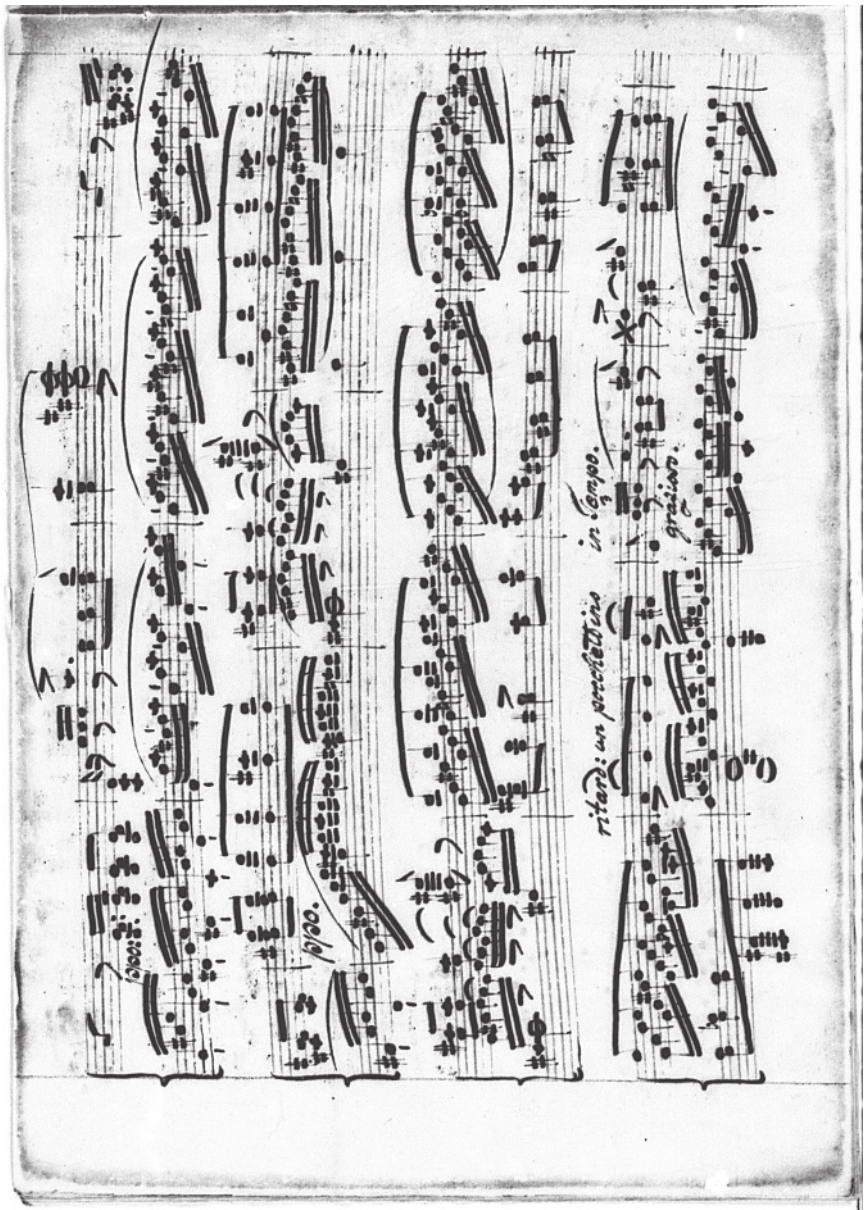
Bl. 5v



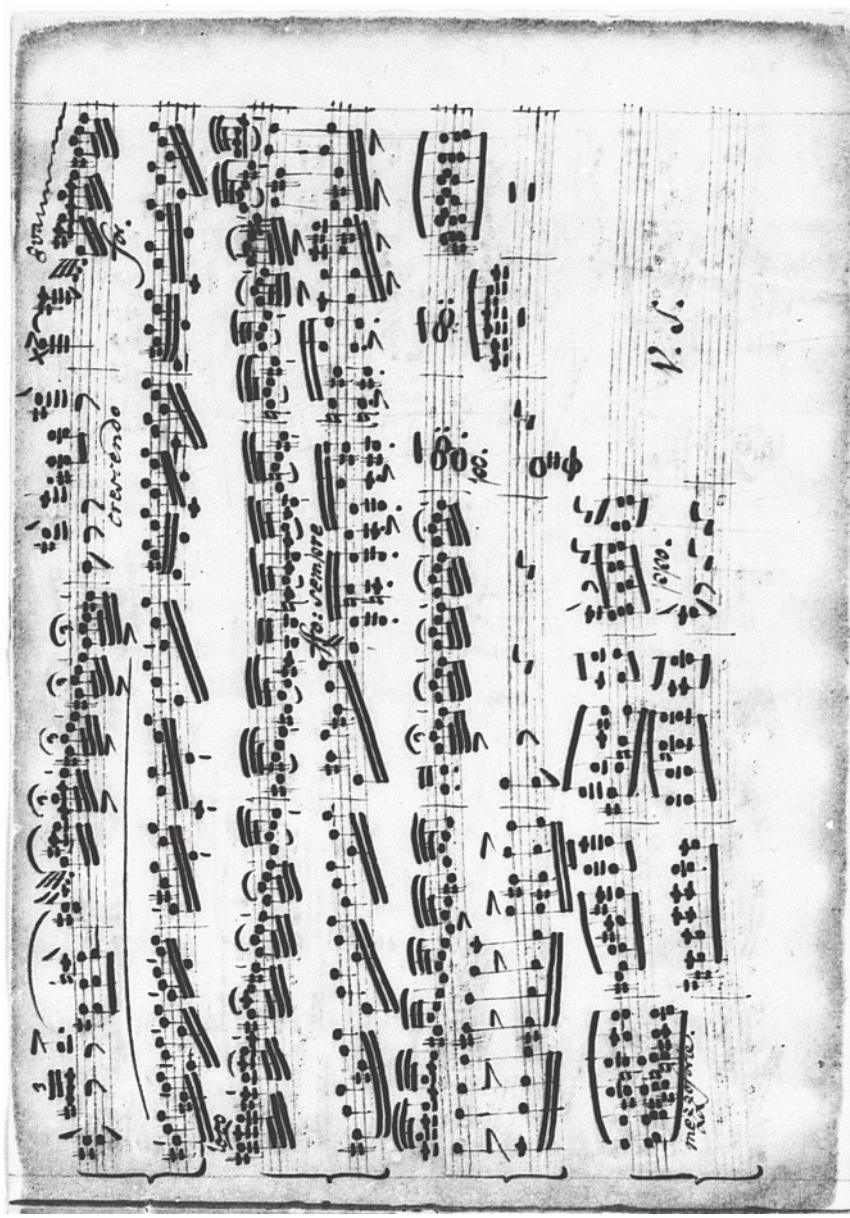
Bl. 6r



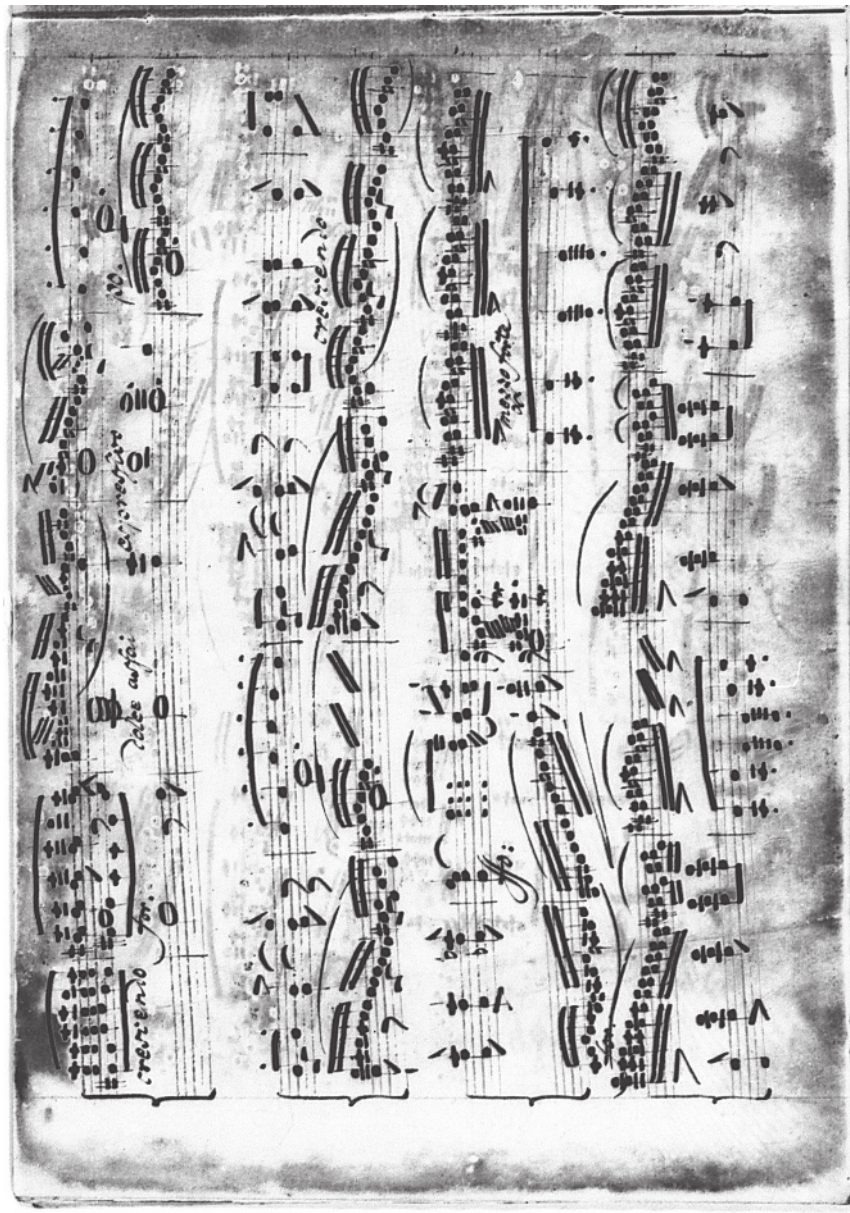
Bl. 6v



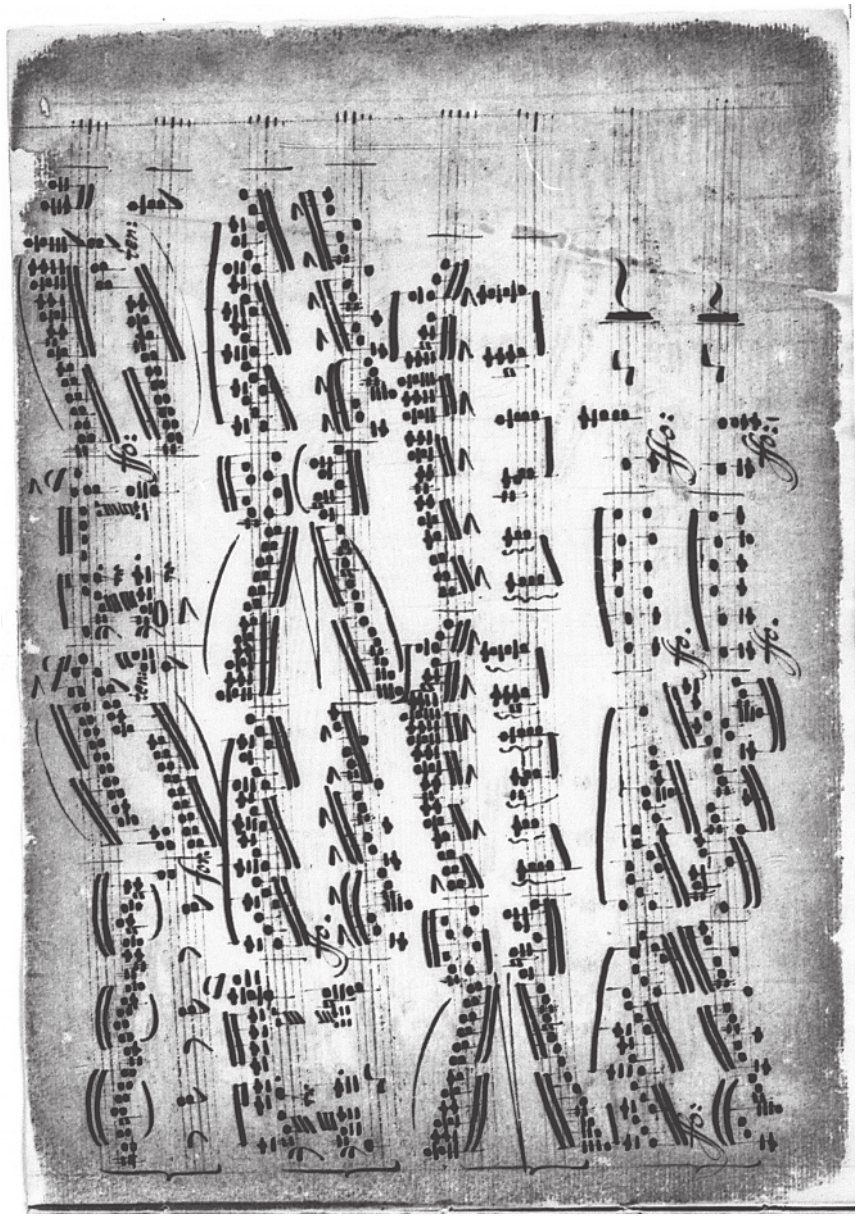
Bl. 7r



Bl. 7v



Bl. 8r



Bl. 8v