

positiven Rückmeldungen liest, die Stadler als Leiter der SIG Correspondence innerhalb der TEI in unterschiedlichsten Formen erreicht haben. Es ist zu hoffen, dass diese so erfolgreich begonnene Arbeit kontinuierlich fortgesetzt werden kann und ihn alle hauptamtlichen, freien und studentischen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter weiterhin so tatkräftig wie in letzter Zeit unterstützen.

Zu den von etlichen Benutzern positiv vermerkten Details gehört auch die Veröffentlichung von Richtlinien zur digitalen Brief- bzw. Textedition auf der Website – auch sie finden sich dort in einer vorläufigen Form, die mit dem *Release* 1.2 in eine ansprechendere Darstellung in Verbindung mit der strukturellen Beschreibung der TEI-Codierung in einem sogenannten ODD-File überführt werden soll. Auch die Richtlinien der Werkausgabe werden auf der Website wieder zugänglich gemacht.

Joachim Veit

### **Ein „Weber“ aus der Feder Meyerbeers: Zur Fehlzuschreibung der Palmiden-Cavatine**

Für das Weber-Werkverzeichnis blieb sie bislang eine Chimäre: eine angeblich von Weber stammende Cavatine der Palmide, die offenbar in mehreren Fragmenten überliefert war. Eine frühe Spur einer solchen Komposition fand sich 1910 in einem Auktionskatalog der Berliner Firma Henrici, wo ein angeblich „Eigenhändiges Musikmanuskript“ Webers mit einem „Partiturfragment mit italienischem Text aus einer Oper (?) Palmide“ auf „8 Seiten. Quer-folio“ angezeigt wurde<sup>1</sup>. Dasselbe achtseitige Fragment kam nochmals (wiederum als Autograph bezeichnet) im November 1911 bei Liepmannsohn in Berlin unter den Hammer, nun mit einer umfangreicheren Erläuterung:<sup>2</sup>

„Bruchstück einer Cavatine mit Orchesterbegleitung in Partitur, mit italienischem Text. Das Werk scheint Weber als Einlage für eine Oper komponiert zu haben, denn am Schluss steht: »*Seque Scena, ed Aria Palmide.*« Eine Person dieses Namens kann ich aber in keiner Weber'schen Oper ermitteln. Die Handschrift ist sehr klar und auf Notenpapier zu 14 Systemen die Seite geschrieben.“

Einige Jahre später offerierte Victor Lemasle in Paris ein offenbar (angesichts der angegebenen Seitenzahl) anderes zu diesem Werk gehöriges Fragment

<sup>1</sup> Karl Ernst Henrici, Katalog II (Auktion vom 6./7. Mai 1910), Nr. 361.

<sup>2</sup> Leo Liepmannsohn, 39. Versteigerung, Nr. 793.

ebenso unter Webers Namen als „Morceau de musique autographe, avec paroles, de 7 pages pet. in 4 oblong: Cavatine der Palmide“<sup>3</sup>.

Skepsis war nicht nur geboten, da Weber nirgends eine solche Komposition erwähnte, es gab auch eine „heiße Spur“ zur Klärung der fraglichen Autorschaft. Richard Pohl hatte 1853 einen Verkauf von Manuskripten aus dem Weber-Nachlass durch Max Maria von Weber an den Verlag Peters in Leipzig vermittelt und 1857 rückblickend eine Liste der veräußerten Stücke angelegt. In dieser Zusammenfassung ist als Nr. 8 angezeigt: „*Concert Arie* der »Palmide« mit Chor, D-Dur. (»D'una madre disperata«.) – (Aus »Aladin«?) Partitur. [...] Erscheint demnächst, als No. 13. des Nachlasses“<sup>4</sup>. Jähns, der sich das Manuskript 1863 vom Verlag zusenden ließ<sup>5</sup>, klärte die Fehlschreibung umgehend auf; er konnte die Komposition Giacomo Meyerbeer zuweisen: Es handelte sich um eine Arie aus dessen Oper *Il Crociato in Egitto*<sup>6</sup>, die am 7. März 1824 in Venedig uraufgeführt worden war, genauer gesagt um den abschließenden Arien-Teil der Nr. 13<sup>7</sup> (2. Nummer des II. Akts), die sich aus Scena („O solinghi recessi“, aus B-Dur), Cavatina („Tutto qui parla ognor“, G-Dur), Scena („Ma ciel s'ei mai perì“) und Aria mit Chor („D'una madre disperata“, D-Dur) zusammensetzt. Pohls fragliche Zuweisung „Aus »Aladin«?“ erklärt sich aus kleineren musikalischen Einwüfen der Figur des Aladino in diesem Arienteil. Die geplante Edition des Stücks als nachgelassenes Werk Webers, für die Pohl einen deutschen Text verfasst und Johann Wenzel Kalliwoda die musikalische Einrichtung übernommen hatte<sup>8</sup>, unterblieb, nachdem Jähns beim Verlag interveniert hatte.

Aber gehörten auch die angeblich von Weber notierten Fragmente, die 1910/11 und 1925 verauktioniert worden waren, zu Meyerbeers Komposition oder hatte dabei doch Weber seine Hand im Spiel? Sollte er etwa eine Einlage in die Oper seines Studienkollegen Meyerbeer komponiert haben, die vor der besagten Szene und Arie der Palmide positioniert war (worauf

<sup>3</sup> Victor Lemasle, Auktion 15. Januar 1925, Nr. 124.

<sup>4</sup> Vgl. den von Eveline Bartlitz hg. Briefwechsel Jähns – Peters in *Weberiana* 10 (2000), S. 16.

<sup>5</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>6</sup> Vgl. ebd., S. 23.

<sup>7</sup> Nummernzählung laut Partitur der Uraufführung: Faksimile in der Garland-Serie *Early Romantic Opera*, Nr. 18. Im Simrock'schen Klavierauszug ist die Arie als Nr. 12 gezählt, im Pariser Klavierauszug von Maurice Schlesinger als Nr. 15, in beiden Ausgaben jedoch um die beiden ersten Formteile (Scena und Cavatina) gekürzt, also lediglich bestehend aus Scena „Ma ciel s'ei mai perì“ und Aria mit Chor „D'una madre disperata“.

<sup>8</sup> Vgl. Bartlitz (wie Anm. 4), S. 60–63.

die *Seque*-Notiz hindeuten könnte)? Diese Frage musste ohne Einblick in die Manuskripte offen bleiben – bis zum Sommer 2010. Da tauchte, hundert Jahre nach der ersten Auktion, eines der Bruchstücke wieder auf; beim Berliner Auktionshaus Jeschke / van Vliet sollte am 3. Juli unter den Hammer kommen:<sup>9</sup>

„Weber, Carl Maria von. (Bruchstück) zur Cavatina di Palmide. Notenmanuskript auf Papier, mit Texten von Gaetano Rossi. 8 Seiten, quer-4°. O.[hne] O.[rt] u. Jahr.

Erstes Blatt mit alter Zuschreibung an Carl Maria von Weber in Bleistift. – Etwas fleckig u. gebräunt.“

Kaum hatte uns Jürgen Fischer vom Musikantiquariat Hans Schneider in Tutzing auf die anstehende Auktion hingewiesen, gab es für die Berliner Gesamtausgaben-Mitarbeiter kein Halten mehr: Dagmar Beck und Frank Ziegler meldeten sich umgehend zur Vorbesichtigung an und bekamen das rätselhafte Manuskript vorgelegt. Es entsprach der Beschreibung im Liepmanssohn-Katalog (achtseitiges Fragment, Singstimme mit italienischer Textunterlegung samt Orchesterbegleitung, 14-zeilig rastriert); auf der ersten Notenseite fand sich von fremder Hand der Bleistift-Vermerk: „*C. M. v. Weber Bruchstück | zur Cavatine der Palmide. |* (als unbrauchbar beseitigt.)“ sowie der Zusatz „*inediert*“. Mit größtmöglicher Wahrscheinlichkeit musste es sich also um das 1910/11 von Henrici sowie Liepmanssohn angebotene (und seitdem nach unserer Kenntnis nicht wieder nachgewiesene) Fragment handeln.

Die verdachtshalber schon mitgebrachten Vergleichsseiten aus Meyerbeers Oper brachten schnell Gewissheit: Beim vorgelegten Manuskript handelte es sich um die Schlusstakte 201–235 aus der Nr. 12<sup>10</sup> Scena ed Aria der Felicia mit Chor „*Ove incauta m'inoltro*“ / „*Ah ch'io l'adoro ancor*“ vom Beginn des II. Akts des *Crociato*; auf der letzten Seite gibt die Schreiber-Notiz „*Seque Scena, ed Aria Palmide*“ einen Hinweis auf die bereits von Jähns als „falscher Weber“ entlarvte Arie. Die seit 1910 tradierte Schreiberzuweisung muss korrigiert werden: Ein italienischer Kopist um 1825 ist Urheber von Notation und Textunterlegung; von Weber ist nirgends auch nur ein Federstrich erkennbar. Auf unsere Mitteilung an das Auktionshaus hin wurde das in Privatbesitz befindliche Manuskript von der Versteigerung zurückgezogen.

<sup>9</sup> Hans-Joachim Jeschke / Hans van Vliet, Buch- und Kunstauktionen GmbH, Auktion 67, Nr. 358.

<sup>10</sup> Zählung laut Partitur der UA (vgl. Anm. 7); im Klavierauszug von Maurice Schlesinger Nr. 14, im Klavierauszug von Simrock Nr. 11.

Zwei der drei ursprünglich mit Weber in Verbindung gebrachten Fragmente – das 1853 an den Verlag Peters verkaufte und zur Publikation vorbereitete aus Nr. 13 sowie das 1910/11 bei Henrici und Liepmannssohn angebotene aus Nr. 12 des *Crociato* – sind also weder Kompositionen Webers noch von seiner Hand geschrieben; auch für das dritte Teilmanuskript, das 1925 bei Lemasle zum Verkauf stand, ist die Autorschaft Meyerbeers mehr als nur wahrscheinlich<sup>11</sup>. Ob alle drei aus Weberschem Besitz stammten – nur für das Peters-Fragment ist dies durch den Verkauf von Max Maria von Weber weitgehend gesichert –, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Möglich wäre es, denn Weber hatte Zugang zu dem Werk.

Meyerbeer hatte ein halbes Jahr nach der Uraufführung der Oper Weber in Dresden besucht<sup>12</sup>; dabei war auch dieses Werk Gesprächsthema, wie aus dem Brief Webers an seinen Namensvetter und Freund Gottfried Weber hervorgeht: „Meyer geht nach *Triest* um dort seinen *Crociato* in Szene zu setzen“. Offenbar nutzte Carl Maria von Weber auch die Gelegenheit, das Werk für die Dresdner Oper zu bestellen (obgleich er für das italienische Opern-Departement eigentlich nicht hauptamtlich zuständig war), jedenfalls vermerkte er im Tagebuch am 17. März 1825: „Klavier Auszug des Crociato erhalten für das Theater“<sup>13</sup>, und am 25. März: „den Crociato aus Triest erhalten“. Um Bruchstücke der letztgenannten Partitur könnte es sich bei den drei Fragmenten handeln; insbesondere beim begutachteten Manuskript ist dies angesichts des italienischen Kopisten durchaus denkbar. Im Juni 1825 ließ Weber Teile der Oper (ein Duett und ein Terzett) kopieren, um sie Meyerbeers Mutter Amalie Beer nach Berlin zu senden<sup>14</sup>.

Die Dresdner Erstaufführung des Werks erlebte Weber nicht mehr, sie fand ein knappes halbes Jahr nach seinem Tod (am 15. November 1826)

<sup>11</sup> Wenn man den knappen Katalogangaben (s. o.) vertrauen kann, dann handelte es sich bei diesem Fragment möglicherweise um Teile der an das in Berlin eingesehene Fragment anschließenden Szene und Cavatine der Palmide „O solinghi recessi“ / „Tutto qui parla ognor“ aus Nr. 13, vor deren Arie „D’una madre disperata“.

<sup>12</sup> Vgl. Webers Tagebuchnotizen vom 8./9. Oktober 1824.

<sup>13</sup> Vermutlich der gedruckte Klavierauszug, eingerichtet von Luigi Truzzi, erschien bei Giovanni Ricordi in Mailand sowie Ricordi, Grua und Co. in Florenz, der ein halbes Jahr später in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* besprochen wurde; vgl. ebd., Jg. 27, Nr. 39 (28. September 1825), Sp. 645–651. Weber erwähnt in seiner Tagebuchnotiz keinen beiliegenden Brief Meyerbeers; die Sendung dürfte also direkt durch den Verlag (sicherlich auf entsprechende Anweisung Meyerbeers) erfolgt sein.

<sup>14</sup> Vgl. Webers Tagebuchnotizen vom 3. und 9. Juni 1825.

statt. Beim Blick ins Libretto zu dieser Aufführung<sup>15</sup> fällt auf: Die Szene und Arie der Felicia vom Beginn des II. Akts, deren Ende im begutachteten Manuskript vorliegt, war in Dresden stark gekürzt<sup>16</sup>; die nachfolgende Szene, Cavatine und Arie der Palmide, aus der Peters den Schluss als vermeintliche Weber-Komposition hatte edieren wollen, entfiel komplett. Waren diese Passagen vielleicht schon 1825 im Rahmen der Einrichtung für die Dresdner Bühne von Weber gestrichen und die entsprechenden Teile aus der Partitur entnommen worden? Das würde zumindest erklären, wie Fragmente dieser Partitur in seinen Besitz gelangen konnten.

Leider ist die 1826 in Dresden verwendete *Crociato*-Partitur nicht überliefert<sup>17</sup>; somit bleibt die Frage nach der Fassung, die Meyerbeer im März 1825 an Weber sandte, offen. Meyerbeer hatte das Werk nach der Uraufführung in Venedig sowohl für die Produktion in Florenz (Erstaufführung 7. Mai 1824) als auch für jene in Triest (Erstaufführung 10. November 1824) stark überarbeitet, wobei er u. a. in die Anfangsszenen des II. Aktes eingriff<sup>18</sup>. Ging nach Dresden vielleicht eine Partitur der Uraufführungsversion mit Hinweisen Meyerbeers zu möglichen Änderungen anhand der überarbeiteten Fassungen, nach denen Weber die Einrichtung vornahm?

Die Verwirrung wird komplett, liest man den Brief, den Meyerbeer am 26. August 1826 an den Dresdner Theatersekretär Karl Theodor Winkler schrieb<sup>19</sup>. Demzufolge hatte die Sängerin Adelaide Schiasetti<sup>20</sup> Meyerbeer

<sup>15</sup> Textdruck für die Aufführung im „Königl. Sächs. Theater“, Dresden 1826; benutztes Exemplar in *D-B*, Mus. Tm 816.

<sup>16</sup> Die einleitende *Scena* sowie die ersten 49 Takte der *Aria* fehlen, einzelne Chorpässagen sind dem Sänger des *Osmano* übertragen; über mögliche Eingriffe am Ende der Nummer (mit zahlreichen Textwiederholungen) gibt das Libretto keine Auskunft.

<sup>17</sup> Sie gehört nicht zum Bestand der Opersammlung der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, auch nicht zu deren Kriegsverlusten; freundliche Auskunft von Marina Lang.

<sup>18</sup> Vgl. die Hinweise von Sieghart Döhring in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 121f. In Florenz wurde die Szene und Arie der Felicia zu Beginn von Akt II gegen eine der Alma (aus *Semiramide*) ausgetauscht, in Triest entfiel sie ersatzlos. Die nachfolgende Szene, Cavatine und Arie der Palmide wurde für Florenz knapper gefasst und in Triest gegen eine Arie aus der Oper *Margherita d'Anjou* ausgetauscht.

<sup>19</sup> Vgl. die Briefwiedergabe nach der Ausgabe der Meyerbeer-Briefe und Tagebücher von Heinz Becker, Bd. 2, Berlin 1970, S. 35f.

<sup>20</sup> Die Schiasetti hatte im *Crociato* in Paris 1825 die Felicia gesungen, in Dresden gab sie 1826 den Armando (in Paris noch mit Giuditta Pasta besetzt), als Felicia war in Dresden Luigia Sandrini zu hören.

aus Dresden mitgeteilt, dass der dortige Kapellmeister Francesco Morlacchi „die Oper so arrangirte und einstudierte daß sie durchaus zu Grunde gehen und mißfallen müßte“. Zwar schließt die Einrichtung durch Morlacchi als (zuständiger) Kapellmeister des italienischen Opern-Departements vorherige Eingriffe Webers (nach etwaigen Vorschlägen Meyerbeers) nicht gänzlich aus, doch zur Fassung heißt es im selben Schreiben:

„Sehr unangenehm war es mir auch aus Ihrem Briefe zu ersehen, daß man sich in Dresden der Pariser Partitur des »Crociano« bediene. Diese ist unter allen den vielen, wo der »Crociano« gegeben ward, die allerunvollkommenste. Local-Umstände und Mängel des Augenblicks zwangen mich zu einer Menge von nachtheiligen Veränderung[en].“

Wenn Meyerbeer Winklers Hinweise tatsächlich richtig gedeutet hatte, dann kann unmöglich die im März 1825 nach Dresden an Weber gesandte Partitur als Grundlage für die Dresdner Aufführung gedient haben, denn die Pariser Fassung war erst im Vorfeld der Erstaufführung am dortigen Théâtre Italien am 25. September 1825 eingerichtet worden. War also tatsächlich nur der im März 1825 nach Dresden geschickte Klavierauszug – wie Weber ausdrücklich im Tagebuch vermerkte – „für das Theater“ bestimmt, die Partitur aber lediglich für ihn privat? Meyerbeers gegenüber Winkler geäußertes Wunsch, dass Matilda Palazzesi in Dresden die „Arie der Palmide »d’una madre disperata«<sup>21</sup> [...] gleich in der ersten Vorstellung singe, indem sie eines der Hauptstücke des 2t Akt’s ist“, wurde übrigens – glaubt man dem Dresdner Libretto-Druck – nicht entsprochen.

Die Aufschrift auf dem 2010 eingesehenen Teilmanuskript, nach der dieses Fragment „als unbrauchbar beseitigt“ wurde, hat mit der Dresdner Einrichtung wohl nichts zu tun, sie scheint vielmehr mit der geplanten Peters-Edition in Verbindung zu stehen. Das hinsichtlich einer Veröffentlichung tatsächlich nicht brauchbare Fragment dürfte entweder bereits 1853 im Vorfeld des Verkaufs an Peters oder aber erst später im Verlag, im Rahmen der Vorbereitung zum (nicht erfolgten) Druck, von der nachfolgenden Palmiden-Arie abgetrennt worden sein.

Auch wenn etliche Details momentan nicht zu klären sind; eines ist gewiss: Die Annahme einer unbekanntenen Weberschen Einlagearie kann angesichts der zwei gesicherten Fehlzuschreibungen getrost als unbegründet „zu den Akten gelegt“ werden – die *Crociano*-Bruchstücke bleiben alleiniger Besitz

<sup>21</sup> Gemeint ist sicher die gekürzte Version ohne die Cavatine, wie sie auch der Pariser Klavierauszug enthält; vgl. Anm. 7.

Meyerbeers! Eine brennende Frage bezüglich des Weberschen Werkverzeichnisses kann als gelöst gelten.

Frank Ziegler

### **Die Meininger – auch in Sachen Weber ihrer Zeit voraus!**

Zu den Erkenntnissen der neuen, von Frank Heidlberger herausgegebenen Edition der Weberschen Klarinettenkonzerte (Serie V, Band 6) gehörte das Faktum, dass die drei Hörner im langsamen Satz des 1. Konzerts in f-Moll (WeV N.11) ihre herrliche Solo-Passage *con sordini* spielen sollen. Im Berliner Autograph steht im Vorsatz eindeutig „*Tre Corni in Es. con Sordini.*“; diese Bezeichnung ist auch in den von Weber autorisierten Erstdruck der Stimmen bei Schlesinger übernommen worden. Im Autograph, das Weber dem Klarinettenisten und Widmungsträger des Konzerts, Heinrich Joseph Baermann, schenkte, fehlt die Angabe dagegen – so fand sie auch nicht Eingang in die Editionen von Carl Baermann, obwohl diesem die gedruckten Stimmen zur Verfügung standen. Da die Interpretationstradition der Klarinettenkonzerte vornehmlich auf den Baermann-Editionen basiert, hört man die Passage in Konzerten und auf Tonträgern heutzutage auch stets *senza sordini*. Als Ende Oktober 2008 das Münchner Hochschulorchester unter Leitung von Ulrich Nicolai und mit Maximilian Strutynski als Solisten das Werk erstmals nach vorläufigen Noten der Gesamtausgabe spielte (vgl. *Weberiana* 19, S. 223), rief die *con-sordini*-Vorschrift denn auch zunächst Verwunderung hervor. Ulrich Nicolai aber ließ sich auf das Wagnis ein und ließ die Hörner die Stelle gedämpft spielen – was einen sehr eigenwilligen, aber durchaus überzeugenden Klangeffekt ergab.

Dass es Interpretationen dieser Art aber schon früher gegeben hat, das zeigt die Besprechung eines Berliner Konzertes der Meininger Hofkapelle am 27. Oktober 1898, auf die kürzlich Irmilind Capelle bei der Vorbereitung einer Meininger Tagung stieß. Da wird in dem von Maren Goltz und Herta Müller herausgegebenen, wunderschönen Dokumentenband *Der Brahms-Klarinetist Richard Mühlfeld* (Balve 2007, S. 283) eine Besprechung des Konzerts in der Interpretation Mühlfelds aus der Feder Paul Ertels in der *Deutschen Musiker-Zeitung* Berlin vom 12. November 1898 zitiert (die Wiedergabe folgt den Notizen Christian Mühlfelds, von dem auch die Unterstreichungen stammen), in der es heißt:

„Im 2. Satz hörten wir eine gedämpfte Hornbegleitung, wie sie in dieser Schönheit nur selten geboten werden dürfte“.