

Neuerscheinungen

***Carl Maria von Weber. Konzertstück f-moll für Klavier und Orchester Opus 79 · Klavierauszug*, hg. von Ernst Hertrich, München: G. Henle, 2010 (829)**

Der Henle-Verlag, der sich in den vergangenen Jahren schon durch Neueditionen von Webers Kammermusikwerken und neue Klavierauszüge der Klarinettenkonzerte (mit Gegenüberstellung von Baermann- und Weber-Version) Verdienste erworben hat (vgl. *Weberiana* 13, S. 128ff.), legt nun auch das *Konzertstück* f-Moll (WeV N.17) in einer Edition mit Begleitung eines zweiten Klaviers für die musikalische Praxis vor. In seinem kurzen, instruktiven Vorwort erläutert Ernst Hertrich die Entstehung des Werkes und würdigt kritisch die dazu in einem Brief Webers an Rochlitz, bei Max Maria von Weber sowie bei Julius Benedict überlieferten „Erläuterungen“ (das Wort „Programm“ verwendet er bewusst nur in Anführungszeichen) sowie die Rezeption der ersten Aufführungen. Wenn am Ende dieses Vorworts die Quellenlage für die Edition des Werks als „sehr unbefriedigend“ bezeichnet wird, kann man dem nur zustimmen. So ist man laut Herausgeber „allein auf die Erstausgabe angewiesen“, die im Sommer 1823 bei C. F. Peters erschienen war (Weber hatte diesem am 18. November 1822 die Stichvorlage geschickt), während die erste Partiturausgabe erst lange nach Webers Tod publiziert wurde (das dafür angegebene Jahr 1850 ist durch 1854 zu ersetzen). Nicht zugänglich ist seit langen Jahren das in Schweizer Privatbesitz befindliche Partiturotograph – aber leider ebenso eine von Hertrich nicht genannte Kopie nach diesem Autograph, die auf der ersten Notenseite als „Getreues Abbild der *Original-Partitur* von *C. M. v. Webers* Handschrift“ bezeichnet ist und zahlreiche Eintragungen enthält, die dieses Manuskript als Stichvorlage für die Peters-Edition von 1854 ausweisen. Diese Abschrift wurde vor einigen Jahren vom Verlag an Unbekannt verkauft. Immerhin aber lässt diese Quelle darauf schließen, dass der Partiturdruk Mitte des 19. Jahrhunderts nach einer indirekt auf das Autograph zurückgehenden Quelle erfolgte. Zudem besaß Peters zu diesem Zeitpunkt sogar das Autograph, denn bei der von Hertrich übernommenen Angabe aus Jähns’ Werkverzeichnis, Webers Original habe sich 1836 im Besitz des Pianisten Charles Voss in Paris befunden, handelt es

sich um einen Druckfehler: Max Maria von Weber hatte die Handschrift im Januar 1853 an Peters verkauft; erst 1863 kam sie in den Besitz von Voss¹.

Eine weitere Kopie, die angeblich ebenfalls nach dem Autograph vorgenommen wurde, ist in der *Weberiana*-Sammlung der Berliner Staatsbibliothek erhalten – sie stammt laut Jähns' Angaben auf dem Titelblatt von Friedrich Wilhelm Brauer in Dresden² und wäre als eine Art Ersatzquelle für das verlorene Autograph ebenso mit Vorsicht zu benutzen, wie der Partiturdruk von 1854, bei dem sicherlich zahlreiche Eingriffe des Stechers bzw. Verlegers anzunehmen sind.

Für die Henle-Edition wurden der Erstdruck der Klavierstimme (in einem Exemplar der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien), die zugehörigen Stimmen (in einem Exemplar der Staatsbibliothek zu Berlin) und ein Exemplar des postumen Partiturerstdrucks aus der British Library in London verwendet. Der Klavierauszug des Orchesterparts stammt aus den bewährten Händen von Johannes Umbreit. Dort, wo Orchesterpassagen auch im Erstdruck der Klavierstimme enthalten sind, zeigt ein Vergleich, dass in der Neuedition der Klang teilweise durch Oktavierungen angereichert wurde (z. B. T. 103ff.); Lagenwechsel (vgl. etwa T. 465ff.) sorgen dafür, dass trotz dieser manchmal etwas massiveren Setzweise die Oberstimme deutlicher hervortritt. Leitgedanke scheint stets die gute Spielbarkeit des Begleitparts gewesen zu sein.

In der dem Erstdruck folgenden Edition der Solostimme hat Ernst Herttrich aufgrund der problematischen Quellenlage zu ergänzende, vom Stecher vermutlich vergessene Zeichen in runden Klammern hinzugefügt und die *staccato*-Zeichen in der Regel der Quelle folgend durch die beiden Formen Punkt oder Strich wiedergegeben. Oktavierungsvorschriften wurden gelegentlich im Sinne besserer Lesbarkeit angepasst oder aufgelöst. Vorzeichen, die in der zweiten Oktave zeitüblich oft fehlen, sind stillschweigend ergänzt – das gilt auch für die nicht ausdrücklich erwähnten Warnungsakzidentien. Die Edition folgt sonst treu der Vorlage, ausgeschrieben wurden lediglich viele Repetitionskürzel, vereinfacht ist an etlichen Stellen die Aufteilung von Akkorden oder Stimmen auf das obere oder untere System, um so allzu viele systemübergreifende Notierungen zu vermeiden (z. B. T. 383ff. – hier bleibt es reine Geschmacksfrage, ob die neue Notierung besser lesbar und die Unter-

¹ Vgl. Eveline Bartlitz, *Verzeihen Sie meine Unbescheidenheit, Sie immer wieder mit Fragen zu behelligen ... Der Briefwechsel zwischen Friedrich Wilhelm Jähns und dem Verlag C. F. Peters in Leipzig*, in: *Weberiana* 10 (2000), S. 14 und 24.

² D-B, Weberiana Cl. IV B [Mappe XIV], Nr. 1279 B.

stimme dort genauso deutlich erkennbar ist). Ansonsten entspricht der Inhalt der Edition vollkommen dem sehr klaren Notenbild: Dem Rezensenten ist kein einziger Fehler aufgefallen, lediglich bei den Warnungsakzidentien sollte in T. 384⁴ vor dem *d*^l der linken Hand ein *q* stehen, und in T. 197 müssten die *staccato*-Striche in der linken Hand geklammert sein.

Über einige editorische Entscheidungen, die in den „Einzelbemerkungen“ dokumentiert sind, lässt sich sicherlich trefflich streiten, welche Form auf Weber zurückgeht – aber die Beschreibungen der (in diesem Werk erfreulich wenigen) Probleme sensibilisiert PianistInnen in ausreichender Weise, zumal in etlichen Fällen im Haupttext zusätzlich Fußnoten auf diese Erläuterungen verweisen. Das gilt z. B. schon für die Tempobezeichnung, die zwischen *Larghetto ma non troppo* in Solo- und Orchesterstimmen und *Larghetto affettuoso* auf den Titelblättern der Drucke schwankt. Eigenartigerweise doppelt sich dieses Problem in den handschriftlichen Partituren: In der Brauerschen Abschrift steht die zweite, in der Peters-Stichvorlage von 1854 (von der dem Rezensenten einige Auswahlseiten in Kopie vorliegen) die erste (allerdings ist das *ma non troppo* dort durchgestrichen und durch *affettuoso* ersetzt – ob dies von einem nachträglichen Korrektor stammt oder eine Änderung in der Originalpartitur erfasst, bleibt unklar).

Betrachtet man einige der im Notentext als problematisch gekennzeichneten Stellen, so stammt z. B. in T. 32 die Übernahme der mit Asterisken versehenen letzten Note der linken Hand aus dem Erstdruck, die Brauer-Abschrift gibt hier ebenso die eine Terz höher liegende Variante wie der Partiturdruk – dies spricht eher für einen Stecherfehler in der Solostimme. Ähnliches gilt für das nach unten oktavierte *f* der rechten Hand in T. 49; dort reicht die Oktavierungslinie in der Partiturabschrift eindeutig bis zu dieser Note, d. h. der spätere Partiturdruk scheint mit der naheliegenden stufenweisen Fortsetzung der Linie Webers Intention wiederzugeben. Wie dieser Partiturdruk, so entkräftet auch die Abschrift das Argument für eine Ergänzung der (geklammerten) Akzidentien in T. 48, da in T. 49 kein Auflöser vor *f*³ gesetzt ist. Dagegen wird die Entscheidung in T. 50 durch die Abschrift bestätigt.

Fraglich bleibt die Lösung eines Problems in T. 51¹⁻²: Für die linke Hand werden sowohl nach der Brauerschen als auch nach der Peters-Abschrift als Unterstimme eine punktierte Viertel und nachfolgende Achtelpause, als Oberstimme eine Achtelpause und ein dreifach nachschlagender Akkord (punktierte Viertel mit Repetitionsstrich) gefordert. In dieser Form ist die Passage allerdings schwer ausführbar, da die tief geführte rechte Hand mit

dem letzten Akkord kollidieren würde³ (Weber nahm an solchen „Überlappungen“ aber häufiger keinen Anstoß). Im Peters-Erstdruck von 1823 ist daher auf den letzten nachschlagenden Akkord verzichtet worden (Viertel mit Repetitionsstrich nicht punktiert; fälschlich wurde dabei auch die Achtelpause der Unterstimme eliminiert); diese Version übernimmt auch die Henle-Ausgabe (mit wieder ergänzter, geklammerter Achtelpause zur Unterstimme). Anders verfuhr man im Peters-Partiturdruk von 1854, wo der letzte Akkord beibehalten und lediglich zur Sechzehntel (korrekt notiert mit nachfolgender Sechzehntelpause) verkürzt wurde. Beide Varianten sind plausibel; der Eingriff in der Ausgabe von 1823 könnte unter Umständen auf einer Korrektur Webers beruhen, die allerdings offenbar nicht in sein Autograph rückübertragen wurde.

In T. 154 zeigt Brauers Kopie, dass die Figur der zweiten Takthälfte wohl doch in Analogie zu T. 153 gedacht ist. Und bei den von T. 211 zu 212 in der linken Hand nicht eingetragenen Haltebögen muss man bedenken, dass diese Stelle im Erstdruck durch einen Zeilenumbruch getrennt ist (auch bei Brauer findet sich in der Partitur hier ein Seitenwechsel, die Bögen sind aber gesetzt).

In den Anmerkungen erwähnt Hertrich zu den Takten 68–85 und 285ff. zwei Beschreibungen des *crescendo*-Effekts auf dem Klavier, für den Weber eine besondere Vorliebe hatte (außer der Bemerkung aus Jähns' Werkverzeichnis zu T. 68ff. ist an der parallelen Stelle in T. 285ff. auch eine entsprechende Notiz aus Webers Tagebuch zitiert) – es handelt sich an beiden Stellen um eine „motivisch gefüllte“ Variante des *crescendo*. Im 1. Klavierkonzert (WeV N.9) hatte Weber im II. Satz noch ein einfaches *tremolo* mit Fermate notiert (T. 46), aber offensichtlich ebenfalls das von den Zeitgenossen bei ihm bewunderte *crescendo* intendiert, ohne dass dort im Notentext ersichtlich ist, wie er sich das ausgeführt vorstellte.

Die Zahl der editorischen Problemfälle hält sich im übrigen im *Konzertstück* in erstaunlich engen Grenzen, so dass der Kritische Bericht (der wie das Vorwort zweisprachig deutsch/englisch wiedergegeben ist) übersichtlich bleiben konnte. Für die Praxis liegt damit jetzt eine zuverlässige kritische Ausgabe vor, die sich zudem durch die anerkannte Qualität des Henleschen Notensatzes auszeichnet und, wie bei diesen Editionen üblich, durch die Einträge eines Fingersatzes (von Marc-André Hamelin) die Einstudierung erleichtert. Die Weber-Ausgabe wird dieses Werk wohl so rasch noch nicht vorlegen – so lange das Autograph oder die spätere Stichvorlage nicht

³ In dieser Form ist die Passage auch in die Eulenburg-Partitur übernommen worden.

wieder zugänglich sind, fehlen wesentliche Quellen für eine wirklich zuverlässige Bewertung des Erstdrucks. Dass diese vermutlich auch für die Weber-Ausgabe als Hauptquelle heranzuziehende Erstausgabe nun in einer für das Studium des Werks vorbildlich revidierten Version zur Verfügung steht, ist das Verdienst des Henle-Verlags. Vielleicht kann diese Edition die Beliebtheit des *Konzerstücks* weiter fördern.

Joachim Veit

Tonträger-Neuerscheinungen

Die Weber-Neuerscheinungen des zurückliegenden Jahres sind durchaus überschaubar; besondere Beachtung verdienen zwei Veröffentlichungen historischer Aufnahmen des *Konzerstücks* für Klavier und Orchester f-Moll (JV 282) durch das Label West Hill Radio Archives. In beiden Fällen handelt es sich – der Firmenname deutet es bereits an – um Rundfunkmitschnitte, jeweils werden dabei herausragende Konzert-Ereignisse auf dem nordamerikanischen Kontinent dokumentiert. Die ältere der beiden Aufnahmen entstand am 11. März 1945 in der New Yorker Carnegie Hall, zu hören ist eine Traumbesetzung: **Claudio Arrau** und das New York Philharmonic Symphony Orchestra unter George Szell (WHRA-6037). Der chilenische Pianist mit künstlerischen Wurzeln in Deutschland führte Webers letzte große Konzertkomposition für das Klavier oft auf; drei seiner späteren Aufnahmen des Werks waren in den letzten Jahren bereits auf dem Markt: mit dem Chicago Symphony Orchestra unter Désiré Defauw sowie dem NBC Symphony Orchestra unter Erich Kleiber, beide aus dem Jahr 1947, und mit dem Philharmonia Orchestra London unter Alceo Galliera aus dem Jahr 1960. Der nun vorliegende früheste Mitschnitt ist hinsichtlich der Balance zwischen Solist und Orchester sowie innerhalb des Orchesters natürlich nichts für Klang-Fetischisten, hat aber als Entschädigung dafür musikalisch Großartiges zu bieten: einen technisch brillanten und gestalterisch souveränen Pianisten. Mittels einer äußerst freizügigen Agogik und virtuos eingesetzten Anschlagkultur malt er berührende Stimmungsbilder, deren kluge Disposition sich zu einer packenden Interpretation verdichtet, die den Zuhörer zu fesseln und zu begeistern vermag, nicht nur das New Yorker Publikum von 1945.

Die zweite Aufnahme stammt von einem Pianisten, den man mit Weber kaum in Verbindung bringen würde: **Glenn Gould**. Der Kanadier hat vor allem als Bach-Interpret Aufführungsgeschichte geschrieben; daneben galt der Klassik und der klassischen Moderne seine besondere Zuneigung. Die